

UNIVERZITA PALACKÉHO V OLOMOUCI

FILOZOFICKÁ FAKULTA

KATEDRA DĚJIN UMĚNÍ

MAGISTERSKÁ DIPLOMOVÁ PRÁCE

Nástěnná malba litomyšlského biskupství

1344-1421

Bc. Veronika Tobiášová

Vedoucí diplomové práce:

Prof. PhDr. Ivo Hlobil, CSc.

Prohlašuji, že jsem tuto diplomovou práci vypracovala samostatně. Použitou literaturu a prameny uvádím v jejich seznamu.

.....

Veronika Tobiášová

OBSAH

1. ÚVOD	- 1 -
2. LITOMYŠLSKÉ BISKUPSTVÍ	- 5 -
2.1 Dějiny litomyšlského biskupství	- 5 -
2.2 Geografické vymezení území	- 22 -
3. PŘEHLED UMĚLECKOHISTORICKÉHO BĀDÁNÍ	- 29 -
4. NĀSTĚNNĀ MALBA LITOMYŠLSKÉHO BISKUPSTVÍ 1344-1421 -	35 -
4.1 KOČÍ, kostel sv. Bartoloměje	- 36 -
4.2 KOSTELEK U HEŘMANOVA MĚSTCE, kostel sv. Petra a Pavla	- 41 -
4.3 LITOMYŠL, kostel Povýšení sv. Kříže, kaple sv. Josefa	- 51 -
4.4 MORAŠICE, kostel sv. Petra a Pavla	- 67 -
4.5 PERÁLEC, kostel sv. Jana Křtitele	- 85 -
4.6 POUCHOBRADY, kostel Nejsvětější Trojice	- 92 -
4.7 STARÝ SVOJANOV, kostel sv. Mikuláše	- 110 -
4.8 TŘEBOSICE, kostel Povýšení sv. Kříže	- 138 -
4.9 VÍTĚJEVES, kostel sv. Kateřiny	- 153 -
5. SHRUTÍ	- 166 -
6. MAPA	- 186 -
7. KATALOG	- 187 -
8. PŘEHLED ZABÍLENÝCH A ZNIČENÝCH NĀSTĚNNÝCH MALEB. -	220 -
9. IKONOGRAFICKÝ REJSTŘÍK.	- 225 -
10. CHRONOLOGICKÝ PŘEHLED.	- 227 -
POUŽITÉ ZKRATKY	- 228 -
PRAMĚNY A BIBLIOGRAFIE	- 229 -
Prameny	- 229 -
Bibliografie	- 233 -
SEZNAM VYOBRAZENÍ	- 246 -
OBRAZOVĀ PŘÍLOHA	- 253 -
SUMMARY	
ANOTACE	

Poděkování

Je mou milou povinností co nejsrdečněji poděkovat všem, kteří byli vzniku mé diplomové práce nápomocni. Především děkuji Prof. Ivo Hlobilovi za nasměrování a vedení tématu, inspirativní podněty a cenné rady.

Za poskytnuté konzultace a zapůjčení publikací děkuji Doc. Pavolu Černému a Mgr. Tomáši Knoflíčkovi, Ph.D.

Velice děkuji Mgr. Pavle Laštůvkové a všem duchovním správcům farností z královéhradecké diecéze, díky jejichž vstřícnosti a pochopení jsem mohla nástěnné malby zhlédnout. Jmenovitě mé poděkování náleží panu Františku Benešovi, Antonínu Forbelskému, Jiřímu Hebltovi, Zdeňku Machovi, Lubomíru Pilkovi, Josefu Smolovi, Eriku Tvrdoňovi, a panu Milanu Vrbiakovi.

Za ochotné vyhledání a zpřístupnění materiálů děkuji paní Šárce Mrázové z NPÚ ú.o.p. v Pardubicích, Mgr. Petru Horákovi z Katedry humanitních věd Fakulty restaurování v Litomyšli, paní Dušaně Barčové z fototéky ÚDU AV ČR v Praze a Mgr. Karlu Pikhartovi z Regionálního muzea v Chrudimi.

Neobešla bych se ani bez srovnávacího obrazového materiálu, který mi přátelsky poskytl Mgr. et Mgr. Jan Dienstbier z FF UK spolu s Mgr. Petrem Skalickým z FF UK a NPÚ, za což tímto velmi děkuji. Rovněž děkuji kolegům z Katedry dějin umění FF UP v Olomouci, diskuze s nimi mou práci obohatily. Zvláště děkuji Haně Runčikové a Mgr. Milanu Dospělovi.

V neposlední řadě děkuji svým nejbližším za dlouhodobou podporu a nesmírnou trpělivost, hlavně při dokončování práce. Petru Lukešovi patří dík také za technickou výpomoc a sestře Petře za pomoc s přípravou obrazové přílohy. Mnohokrát děkuji zejména svým rodičům za podporu studia.

1. ÚVOD

Při studiu středověké nástěnné malby máme stále na paměti přednost, kterou skýtá oproti ostatním výtvarným disciplínám: zůstává i po staletích spjata s místem svého vzniku. Kouzlo studia nástěnné malby spočívá také v neustálých nových objevech, které rozšiřují její fond. Odkrytým malbám, které jsou často samy o sobě již fragmentární, ale hrozí, že během několika málo desetiletí takřka zmizí před očima. Vlivem vlhkosti vzlínající zdí, výkyvů teplot, působení slunce apod., a konečně i samotným restaurováním se autenticita nástěnné malby stále více narušuje. Badatel se tak musí vypořádávat s povětšinou tristním stavem dochování maleb. Již Václav Wagner upozorňoval, že: „(...) vskutku budeme se objevů tohoto druhu spíše obávat, než se z nich radovati.“¹ To nejmenší, co můžeme pro odkryté nástěnné malby učinit, je jejich neodkladné studium a průběžná dokumentace.

Rozsah předkládané práce vymezuje geograficky i časově církevní správa litomyšlské diecéze², tedy období její faktické existence v letech 1344 až 1421. Ustanovením biskupství se tato oblast na pomezí Čech a Moravy vymaňuje ze svého periferního charakteru. V souvislosti s biskupským dvorem v Litomyšli a s fundační a donátorskou činností litomyšlských biskupů tak můžeme očekávat, co do kvality i počtu, významný nárůst umělecké produkce.

Litomyšlskému biskupství se dosud v umělecko-historické literatuře nedostalo dostatečné reflexe, jeho volba se proto jeví velmi příhodnou, a to zejména v problematice nástěnné malby. V dochovaném památkovém fondu východních Čech a potažmo litomyšlského biskupství představuje nástěnná malba jednu z největších hodnot. Politické a náboženské události první poloviny 15. století v čele s husitskými obrazoboreckými bouřemi vedly ke ztrátě

prakticky veškeré předhusitské sochařské produkce.³ Nástěnná malba tyto události přestála podstatně lépe. Práce Milana Dospěla *Gotické sochařství ve východních Čechách do roku 1526*⁴ poukazuje na torzální charakter fondu východočeské gotické skulptury. Na území spadající pod správu litomyšlské diecéze v letech 1344-1421 se nedochovala žádná volná socha. O to větší význam s sebou nese studium nástěnné malby, která tak v některých případech zůstává vzácným dokladem donátorské činnosti biskupského dvora na území biskupství.

Hned v úvodu chceme vyzdvihnout diplomovou práci Tomáše Knoflíčka *Gotická nástěnná malba na Chrudimsku, Pardubicku a Havlíčkovobrodsku 1300-1420*⁵, která je při studiu východočeské nástěnné malby výchozím bodem a na níž touto prací navazujeme.

Vznik předkládané diplomové práce do značné míry motivovala předcházející autorčina bakalářská práce, v níž se zabývala nástěnnou malbou 14. století na Svitavsku.⁶ Malby v Litomyšli a Morašicích, svými kvalitami přesahující význam svitavského regionu, svědčí o nezanedbatelném vlivu litomyšlského biskupství na nástěnnou malbu. Diplomová práce si klade za cíl postihnout možné spojitosti s touto nově ustanovenou diecézí i v dalších případech. Především ale chceme uceleně zpracovat fond dochované nástěnné malby v oblasti, s hlavním zřetelem kladeným na důkladná monografická zpracování jednotlivých lokalit. Jsme přesvědčeni, že pouze hlubší studium může přispět k plnému pochopení a následnému zhodnocení nástěnné malby litomyšlského biskupství.

Struktura práce

Práci uvádí kapitola nastiňující dějiny litomyšlského biskupství a jeho územní rozsah. (2. kapitola) Po přehledu dosavadního uměleckohistorického bádání (3) následuje stěžejní část práce, tedy monografická zpracování nástěnných maleb v devíti zjištěných lokalitách. (4) Bylo zvoleno jejich abecední řazení z důvodu nemožnosti určení konkrétního pořadí jejich vzniku. Proto připojujeme alespoň orientační chronologický přehled. (10) Každá ze statí začíná zmínkou o architektuře kostela a pokračuje popisem maleb, přičemž čísla připojená na pravém okraji stránky odkazují na fotografie v obrazové příloze. Prostor věnujeme i ikonografii maleb a v závěru jejich formální analýze, kde se v posledních odstavcích zabýváme donátorskými a datačními otázkami. Závěrečná kapitola Shrnutí (5) výsledky bádání interpretuje a sumarizuje.

Pro geografickou orientaci připojujeme schematickou mapu (6), v níž jsou vedle míst s dochovanými nástěnnými malbami vyznačeny i lokality se zabílenými či zničenými nástěnnými malbami, o nichž pojednává samostatný přehled. (8) Rychlému nasměrování čtenáře slouží seznam ikonografických schémat nástěnných maleb litomyšlského biskupství. (9)

V závěru práce připojujeme Katalog (7), který doplňuje monografické statí. V katalogových heslech (kat. 1 až 9) uvádíme podrobnější informace o dějinách a architektuře kostela, a především co nejúplnější technické údaje o malbách. Těmi rozumíme informace o objevu a odkrývání maleb a souhrn údajů z dohledaných restaurátorských a jim podobných zpráv. (Zde musíme podotknout, že uvedené rozměry maleb jsou čistě orientační, převzaté z restaurátorských zpráv nebo diplomové práce Jakuba Vítovského.⁷⁾ Před interpretací nástěnné malby pokládáme za klíčové

seznámení se se všemi aspekty, které mohly narušit jejich autenticitu. Zejména z toho důvodu jsme přistoupili k vytvoření samostatného katalogu, neboť tyto technicistní údaje by odváděly pozornost a narušovaly tok hlavního textu. V katalogu dále hodnotíme současný stav maleb a způsob jejich prezentace. A konečně připojujeme i co nejúplnější seznam relevantních pramenů a bibliografie. Zároveň katalog slouží pro rychlou orientaci, čtenář v něm nalezne přehled lokalizace a ikonografie maleb i závěry plynoucí z formální analýzy a datačních a donátorských otázek z monografických statí.

Rozdělení použité literatury na prameny a bibliografii bylo motivováno snahou po odlišení nepublikovaných a publikovaných prací. Pod prameny se tak vedle restaurátorských zpráv skrývají především nepublikované studentské práce. Bibliografií se pak rozumí veškeré publikované texty, ať již formou monografických studií, katalogů, časopiseckých článků apod.

¹ Wagner 1930, s. 22.

² Označení „litomyšlské“ s počátečním malým „l“ užíváme ve shodě s nejnovější literaturou (př. DVČ 2009), na rozdíl od literatury starší (př. Nejedlý Z. 1903), která jej psala s velkým „L“.

³ Dospěl 2010, s. 7, 219.

⁴ Dospěl 2010.

⁵ Knoflíček 2001.

⁶ Tobiášová 2008.

⁷ Vítovský 1975.

2. LITOMYŠLSKÉ BISKUPSTVÍ

Tato kapitola si klade za cíl čtenáře seznámit s dějinami litomyšlského biskupství, s důrazem kladeným na osobnosti jednotlivých biskupů, včetně pojednání o jeho územním rozsahu. Přihlédneme také k dalším údajům, jež jsou pro nás důležité ve vztahu k hlavnímu tématu této práce, tj. nástěnné malbě a potažmo k soudobému umění obecně. Shrnuje výsledky dosavadního bádání o dějinách litomyšlského biskupství. Pozornost proto nejprve věnujme použité literatuře:

Čerpáme z kapitol k dějinám litomyšlského biskupství od Františka Musíla a Vladimíra Wolfa v *Dějínách východních Čech* (2009).¹ Ze starší literatury nelze opomenout *Dějiny města Litomyšle* od Zdeňka Nejedlého². Váhavé počátky biskupství popsal také Jan Kapistrán Vyskočil.³ Životopisné údaje litomyšlských biskupů přejímáme z *Encyklopedie českých a moravských sídelních biskupů* od Milana M. Bubna⁴, a zpřesňujeme četnými dílčími studiemi⁵. O topografii a územním rozsahu biskupství bádali Hermengild Jireček⁶, Jan K. Rojek⁷ a nejnověji Zdeňka Hledíková⁸.

2.1 Dějiny litomyšlského biskupství

Založení biskupství

Dlouholeté úsilí Lucemburků, jmenovitě Jana Lucemburského a jeho syna Karla IV., o vymanění se z vlivu arcibiskupství v Mohuči, vyvrcholilo zřízením samostatné české církevní provincie. Ruku v ruce s ustanovením arcibiskupství v Praze musela vzniknout vedle biskupství v Olomouci další diecéze, neboť bylo požadováno, aby arcibiskup měl alespoň dva sufragány.⁹ Založení nové diecéze bylo v té době mimořádnou událostí. Ve 14. století v celé Evropě vzniklo pouze jedenáct nových biskupství,

protože diecézní síť již byla dávno uspořádaná. Litomyšlské biskupství je tak jediným nově vzniklým ve střední Evropě.¹⁰ Bylo formálně zřízeno 30. dubna 1344 bulou papeže Klementa VI.: *Ex supernae providentia maiestatis*. Novým biskupským sídlem se stala Litomyšl. Proč právě ona?

Dějiny města Litomyšle začínají již v dobách slovanského osidlování, kdy se na jeho území rozkládalo hradiště.¹¹ Ve 40. letech 12. století kníže Vladislav II., zřejmě na popud olomouckého biskupa Jindřich Zdíka, v Litomyšli založil premonstrátskou kanonii.¹² Tento klášter se díky své kolonizační činnosti stal hospodářským i kulturním centrem oblasti, tak že v roce 1259 Litomyšl byla Přemyslem Otakarem II. povýšena na město. V roce 1344, tedy v roce založení biskupství, měl za sebou premonstrátský řád v Litomyšli již takřka 200letou tradici. Existence této významné premonstrátské kapituly, včetně klášterního chrámu a veškerého materiálního zázemí, jistě sehrála svou roli při volbě nového biskupského sídla.¹³ Majetkoprávní uspořádání Litomyšlska nevzniká nově se založením biskupství, nýbrž přirozeně navazuje na tradici premonstrátských a jim předcházejících držav, získaných již v 11. a 12. století od českých knížat a králů.¹⁴

Dalším a snad nejdůležitějším faktorem při volbě sídla nového biskupa, byla geografická poloha Litomyšle. Jednak na rozhraní mezi pražskou a olomouckou diecézí, což umožňovalo vyčlenit do správy nové diecéze děkanáty z obou, poměrně rozsáhlých a obtížně spravovatelných stávajících biskupství. A konečně i relativní blízkost Litomyšle vzhledem ke Slezsku výhodná pro plánované, ale nakonec nerealizované připojení vratislavské diecéze pod pražskou pravomoc.¹⁵

Litomyšlští biskupové

Dějiny biskupství budeme sledovat skrze osobnosti jednotlivých litomyšlských biskupů. Za nedlouhé existence litomyšlské diecéze (1344-1421) se jich na biskupském stolci vystříдалo celkem osm, fakticky ale pouze sedm (Mikuláš zemřel dřív, než se ujal úřadu, a proto mu nebude věnována pozornost):

1344-1353	Jan I.
1353-1364	Jan II. ze Středy
1364	Mikuláš (†1364)
1364-1368	Albert ze Šternberka
1368-1371	Petr řečený Jelito (Wurst)
1371-1380	Albert ze Šternberka
1380-1388	Jan III. Soběslav
1388-1418	Jan IV. Železný
1418-1421	Aleš z Březí

Litomyšlští biskupové patřili mezi přední představitele královského dvora v Praze. Při jejich volbě měl vždy rozhodující slovo panovník (a potažmo papež schvalující volbu), pro kterého měl spolehlivý biskup velký význam, coby stabilizační faktor jeho moci v zemi.¹⁶ Právě biskupové mohli do litomyšlského biskupství přivést ty nejlepší umělce (nejen) v oblasti nástěnné malby.

Jan I. (1344-1353)

První litomyšlský biskup byl jmenován 30. dubna 1344, tedy ve stejný den, kdy bylo zřízeno i nové biskupství. Stal se jím Jan, dosavadní opat premonstrátského kláštera v Louce u Znojma (1336-1344). O Janově rodu nemáme zprávy, přece však je jisté, že se těšil přízni lucemburského dvora a markraběte Karla především. Oproti očekáváním tak nebyl vybrán litomyšlský premonstrátský opat Jindřich, který pouze nahradil Jana coby nový loucký opat. Období

episkopátu Jana I. zaplnily především organizační úlohy v nové diecézi a budování Litomyšle jako biskupského sídla.¹⁷

Biskupství nezačalo fakticky existovat s proklamací v papežské bule, nýbrž až po určení jeho územního rozsahu. Určením přesných hranic papež pověřil 8. ledna 1345 několik církevních představitelů (př. opat žďárského kláštera). Jednání to nebyla snadná a tak v srpnu byl papež nucen jmenovat ještě další.¹⁸ Vyjednávání nakonec zabralo celé čtyři roky a teprve po zakročení Karla IV. mohl pražský arcibiskup Arnošt z Pardubic 3. prosince 1349 zaslat návrh výběru farností ke schválení papeži.¹⁹ (Více k dohodnutému geografickému vymezení viz níže.)

Jan I. se potýkal s vleklými majetkovými spory s premonstráty, protože si většinu původně premonstrátského majetku přivlastnil pro biskupství a premonstráti se dožadovali většího podílu.²⁰ Z toho důvodu papež Klement VI., na žádost Karla IV., svěřil 6. května 1346 uspořádání vnitřních poměrů nového biskupství vratislavskému biskupovi Přeclavu z Pogorelly (1341-1376).²¹ Jeho úkolem bylo ustanovit počet kanovníků, a rozdělit příjmy dosavadního premonstrátského kláštera na dvě části - biskupské a kapitulní. Jednání v Litomyšli trvalo Přeclavovi celý rok, konečně 16. října 1347 podává papeži zprávu o výsledcích své činnosti:²²

Litomyšlský premonstrátský klášter posloužil svými majetky k finančnímu zajištění biskupství, konventní chrám Panny Marie byl povýšen na katedrálu.²³ Z členů premonstrátského konventu jmenoval 28 kanovníků biskupské kapituly, a dále probošta, kustoda, kantora a scholastika. Tento počet kanovníků měl být v případě smrti některého z nich doplněn z členů konventu, na něž se při prvotní volbě nedostalo. Majetky biskupství a premonstrátů Přeclav nově rozdělil dle konkrétních vsí. Vytvořil podrobné

stanovy, v nichž určil povinnosti prelátů a kanovníků či rozdělení soudcovských pravomocí atd.²⁴ Organizační struktura litomyšlského biskupství se díky Přeclavovi víc podobala struktuře jeho vratislavské diecéze, než arcibiskupství pražského.²⁵

Kromě řešení těchto organizačních záležitostí, započal Jan I. s opevnováním Litomyšle, což mu umožnilo zvláštní mýto - dovolené Karlem IV. v roce 1351 - vybírané v Litomyšli, Lanškrouně a Ústí nad Orlicí. Již v polovině 14. století také započala přestavba katedrály, rozšiřování a úprava stávajících, a výstavba nových budov pro účely biskupa a kapituly.²⁶ Jan I. zemřel roku 1353 a byl pohřben v litomyšlské katedrále Panny Marie.

Jan II. ze Středy (1353-1364)

Jana I. vystřídal na biskupském stolci přední dvořan, humanista Jan II. ze Středy. Jan ze Středy se - dle některých badatelů - narodil v roce 1310 v měšťanské rodině ve Vysokém Mýtě. Mládí a studia strávil v Kladsku, kde měl být i vysvěcen na kněze. Přídomek „ze Středy“ pak měl získat skrze své první farářské působení od roku 1344 ve Středě (Neumarkt).²⁷ Nicméně toto není prokazatelně doloženo, a nelze vyloučit, že jeho rodištěm byla přímo Středa.²⁸ Později byl Jan II. notářem Jana Lucemburského a pak dlouhá léta kancléřem Karla IV. (1357-1374). Bývá považován za předního představitele českého prehumanismu. Jednak pro jeho známé vazby na Francesca Petrarca, který mu byl spolu s Colou di Rienzo vzorem, a také pro obdiv k latině Ciceronově. A konečně pro jeho vlastní stylizovanou latinu, kterou uplatňoval v písemnostech, ať už ve formulářové sbírce z kanceláře Karla IV. či v soukromé korespondenci.²⁹ Do širokých zájmů Jana II. ze Středy lze počítat i literární činnost zahrnující mariánské písně a možná i překlady, vztah k výtvarnému umění

demonstruje jeho donátorská činnost (viz níže), nebyla mu cizí ani hudba. Všechny tyto zájmy se ale svou náplní stále setrvávají v myšlení středověkém.³⁰

Jmenování biskupem v Litomyšli dne 9. října 1353 bylo náhradou za biskupský úřad v Naumburku, který mu nebylo umožněno nastoupit.³¹ Konsekraci přijal v prosinci 1353, ale v diecézi se příliš nezdržoval, protože provázel Karla IV. na četných zahraničních cestách (1354 Méty, 1355 Řím, 1356 Méty a Norimberk, 1357 Cáchy a Vídeň, 1358 Německo a Slezsko, 1359 Vratislav). Správu litomyšlského biskupství přenechal svým zástupcům - generálnímu vikáři, tj. vyšehradskému kanovníkovi Mikuláši z Pelhřimova, a svému bratru Matyášovi z Vysokého Mýta ve funkci světícího biskupa.³²

Jan II. se, navzdory svému vytížení u královského dvora, velmi věnoval výstavbě Litomyšle. Roku 1356 získal od papeže Inocence VI. povolení k založení augustiniánského kláštera eremitů v Litomyšli (v místech dnešního děkanství), s kostelem Povýšení sv. Kříže. Fundace tohoto kláštera byla čistě osobním aktem biskupa, jak je zřejmé z protestů litomyšlské kapituly, která se, zřejmě právem, obávala ztráty svého výsadního postavení v Litomyšli. Samotná stavba zahájena zřejmě hned roku 1356 mistrem Jakubem, a v zásadě ukončena kolem roku 1380³³, byla realizována díky štědré finanční podpoře litomyšlského a následně olomouckého biskupa Jana ze Středy. Architektonicky nejvýraznějším prostorem je kaple sv. Josefa (zasvěcení sv. Josefu až z roku 1605), v níž se dochovala nástěnná malba (kat. 3), a která bývá pokládána za soukromou modlitebnu litomyšlských biskupů.³⁴

Jan II. klášter obdaroval ostatkem sv. Tomáše, patrona augustiniánského řádu, a především částičkou sv. Kříže, kterému byl kostel zasvěcen, získanou v roce 1359 od

francouzského dauphina.³⁵ Klášter měl být, dle názoru starší literatury, osazen mnichy ze svatotomášského augustiniánského kláštera v Brně, jejichž konventu byli litomyšlští augustiniáni později podřizeni (až po roce 1364, jak vyplývá z korespondence Jana II.). To přesvědčivě zpochybnili Petr Macek a Pavel Zahradník upozorněním, že samotný augustiniánský klášter v Brně byl fakticky osazen teprve v roce 1357 a navrhují proto možnost osídlení spíše z kláštera sv. Tomáše v Praze, s nímž Jana II. také pojily úzké vztahy.³⁶ Jan II. ze Středy se litomyšlským augustiniánům věnoval i v době po jeho přeložení na biskupský stolec do Olomouce, což mimo jiné dokládá znak olomouckého biskupství na portálu západního průčelí a snad nejmarkantněji skutečnost, že byl v kostele po své smrti v roce 1380 i pohřben.³⁷ Augustiniánský klášter v Litomyšli zanikl již v roce 1421, kdy byl dobyt a vypálen husity a mniši přesídlili do Svitav. Ale jejich kostel Povýšení sv. Kříže, po mnoha stavebních úpravách, existuje dosud.

S Janem II. ze Středy, velkým milovníkem knih, je spjat první výskyt znaku litomyšlského biskupství, tj. zlatého heroldského kříže v černém poli. Heroldský kříž je sice znkem mnoha církevních institucí, liší se ale barevnými kombinacemi.³⁸ Znak litomyšlského biskupství se poprvé objevuje právě až za episkopátu Jana II., v jeho iluminovaném rukopisu *Liber viaticus* (kolem roku 1360)³⁹, klíčové památce knižní malby. V nástěnné malbě se s ním setkáváme poprvé přibližně ve stejné době, na hradě Laufu u Norimberka⁴⁰, kde jej doprovází nápis „*episcopus Luthomislensis*“. Ještě k donátorské činnosti Jana ze Středy v období po působení na litomyšlském stolci, nutno uvést Misál Jana ze Středy (po 1364) a zvláště Evangeliář Jana z Opavy (1368)⁴¹, které svědčí o jeho úzkých vztazích k výtvarnému umění.

MAPA

Jan II. zastával post litomyšlského biskupa až do roku 1364, kdy po smrti pražského arcibiskupa Arnošta z Pardubic došlo, dle aktuální církevní a teritoriální politiky Karla IV., k velkým přesunům na českých a moravských biskupských stolcích: Dosavadní olomoucký biskup Jan Očko z Vlašimi se stal pražským arcibiskupem, Jan II. ze Středy získal jeho místo v Olomouci (1364-1380), a do uvolněné litomyšlské diecéze přišel Albert ze Šternberka, biskup ve Schwerinu.⁴²

Albert ze Šternberka (1364-1368, 1372-1380)

Albert ze Šternberka se narodil snad mezi léty 1331 až 1333 v rodině vysoké šlechty, moravských Šternberků.⁴³ Pro jeho široké kulturní a liturgické zájmy se často předpokládá, že absolvoval zahraniční studia, snad v Paříži a Bologni, ale nelze to nijak doložit.⁴⁴ Jeho otec Štěpán ze Šternberka byl snad Albertovi - svým vlivným postavením u Karlova dvora - jistou oporou ve strmé církevní kariéře. Tu Albert zahájil roku 1352 jako děkan olomoucké kapituly.⁴⁵ Od roku 1356 byl biskupem v nemajetném pobaltském biskupství ve Schwerinu v severním Německu, ale většinu času zřejmě trávil na dvoře Karla IV.⁴⁶, a jeho doprovázením na cestách po Evropě (př. v letech 1358-1359 Vratislav, 1359 Mohuč, 1360-1361 Norimberk; dále Sulzbach, Reutlingen, Esslingen)⁴⁷. Litomyšlským biskupem byl od roku 1364 až do roku 1380, (s výjimkou let 1368-1371) a na rozdíl od Jana II. ze Středy v Litomyšli skutečně sídlil. V roce 1368 ho papež Urban V. jmenoval arcibiskupem v Magdeburku, post litomyšlského biskupa tak na čas získal Petr Jelito. Albert coby arcibiskup setrval v Magdeburku pouze do roku 1371, kdy pro zdravotní problémy a nekončící spory s tamní kapitulou rezignoval, a vrátil se zpět na biskupský stolec do Litomyšle. Do Magdeburku byl místo něj povolán Petr Jelito.⁴⁸ Albert si s sebou z Magdeburgu

přivezl mnoho ostatků. Mezi jinými i relikvii sv. Viktorina, kterou nejprve uložil ve Šternberku. V roce 1376 ji vystavil k veřejné poctě v Litomyšli v katedrále Panny Marie⁴⁹, čímž byl sv. Viktorin učiněn svatým patronem litomyšlského biskupství.⁵⁰

Zakladatelská činnost Alberta ze Šternberka je neobyčejně rozsáhlá. Ještě jako magdeburský arcibiskup založil v roce 1371 ve Šternberku augustiniánský klášter. Přímo na území litomyšlského biskupství pak v roce 1378 založil další, tentokrát kartuziánský klášter. Přísná mnišská řehole kartuziánů, do Čech přivedená Janem Lucemburským, se pro svou vypjatou zbožnost těšila oblibě především v panovnických rodech. Albertovo úzké spojení s císařem Karlem IV. se tak mohlo projevit i při volbě kartuziánského řádu. Albert tuto v pořadí druhou kartouzu v Čechách, *Rubus S. Marie* (Hájek Panny Marie) v Tržku u Litomyšle, osadil mnichy právě z kláštera založeného Janem Lucemburským, *Hortus S. Mariae* v Praze.⁵¹ Roku 1379 Albert obdaroval tržský klášter statky na Olomoucku (vsi Dolany, Tověř, Moravičany a Palonín), ale značná vzdálenost od těchto i tak nedostatečných majetků působila klášteru hospodářské problémy.⁵² Již roku 1387 moravský markrabě Jošt usiloval - kvůli těmto moravským statkům kláštera - o přesun konventu na Moravu. Když ani následující litomyšlský biskup Jan III. Soběslav kartuziánům nezajistil přiměřený majetek, pokusili se přesunu vyhnout prodejem svým moravských statků. Přesto Jošt po vleklých jednáních a následné výstavbě, v rozmezí od roku 1389 do konce 90. let 14. století, kartouzský klášter na Moravě - v Dolanech u Olomouce - založil, včetně částečného osazení kartuziány z Litomyšle.⁵³ Dále Albert ze Šternberka pokračuje po Janovi II. ze Středy, v budování augustiniánského kláštera v Litomyšli.

Pro účely oficiální reprezentace užíval Albert ze Šternberka v prvním episkopátu na své pečeti znak litomyšlského biskupství a rodovou osmicípou hvězdu, v druhém sedící postavu biskupa obklopují hned tři štítky – opět s biskupským a s rodovým znakem, a navíc se znakem arcibiskupství magdeburského.⁵⁴ Znaky jsou bohatě zastoupeny v jeho iluminovaných rukopisech. Jednak ve známém *Liber pontificalis* s množstvím iluminací zachycujících biskupa při nejrůznějších obřadech (z roku 1376)⁵⁵. A také v Bibli Alberta ze Šternberka (1371-1378), kterou zřejmě věnoval kartuziánskému klášteru v Tržku, neboť byla v 15. století v majetku kartuziánského kláštera v Dolanech u Olomouce.⁵⁶ Kartuziánům v Tržku věnoval také svůj *Liber viaticus*, který se ovšem nedochoval. Příkladem užití znaku litomyšlského biskupství ve vnější reprezentaci je přenosný oltářík Alberta ze Šternberka z Admontu (z roku 1375)⁵⁷.⁵⁸ Z Albertovy donátorské činnosti zmiňme ještě vynikající nástěnné malby v kapli na jím budovaném rodovém hradu v moravském Šternberku (před rokem 1376)⁵⁹. Albertovu i jinak doloženou úctu k mariánskému svátku Zvěstování Panny Marie,⁶⁰ zde jasně demonstruje výjev Zvěstování Panny Marie na evangelijní stěně presbytáře. Na protější stěně je vyobrazeno Narození Krista.

Politické poměry na Moravě byly v době druhého Albertova episkopátu neklidné. Na pokyn kurie byl Albert nucen autoritativně vystoupit proti moravským Lucemburkům (Jošt, Jan Soběslav, Prokop – viz níže) a 12. ledna 1380 nad nimi vynést klatbu za násilné zabránění statků kapituly, a interdikt na celou Moravu.⁶¹ Snad pohnut těmito událostmi, zemřel Albert záhy v polovině ledna roku 1380, pravděpodobně na své tvrzi v Tržku.⁶²

Petr řečený Jelito (Wurst) (1368-1371)

Petr řečený Jelito se dle tradice měl narodit kolem roku 1330 v oblasti lanškrounska. Studia měl absolvovat v Praze i v cizině, jmenovitě v Bologni a Perugii, doktorátu z práv dosáhnout v Římě. Po studiu byl tři roky auditorem u papežského dvora, a v roce 1355 byl jmenován biskupem churským (dnešní Švýcarsko).⁶³ Tím zůstal po 13 let, až do svého litomyšlského episkopátu. Na litomyšlské biskupství dosáhl snad pro svůj blízký vztah ke Karlu IV.⁶⁴ Litomyšlským biskupem byl poměrně krátce (1368-1371), protože se Albert ze Šternberka z Magdeburku záhy vrátil a Petr získal na přímluvu Karla IV. jeho magdeburský arcibiskupský stolec.

I v krátkém čase svého litomyšlského episkopátu stačil biskup Petr řečený Jelito založit nový klášter augustiniánů kanovníků v Lanškrouně s kostelem zasvěceným Panně Marii, sv. Mikuláši a sv. Kateřině, na území litomyšlského biskupství (na panství lanšperském). Zakládací listinu vydal s nezbytným souhlasem litomyšlské kapituly, 8. srpna 1371. Klášter nadal z vlastních prostředků, věnoval mu ornáty a kalichy.⁶⁵ Staral se o něj i v době, kdy již nebyl litomyšlským biskupem. Například v roce 1372 vzal Karel IV., na jeho žádost, klášter pod svoji ochranu.⁶⁶ Během existence lanškrounského kláštera bylo vydáno několik privilegií, jež mu umožňovaly udělovat odpustky. Za zmínku stojí první odpustková listina od biskupa Alberta ze Šternberka z roku 1375, s rozsáhlým výčtem svátků, jež měly poutníkům v klášteře zajistit odpustky. V tomto výčtu je zahrnut i svátek sv. Viktorina, ve společnosti sv. Jiří a sv. Mořice.⁶⁷ Klášter v Lanškrouně patřil mezi důležité církevní instituce na území litomyšlské diecéze. O jeho významu svědčí např. jeho prostřednická role při sporech mezi litomyšlským

biskupstvím a litomyšlskou kapitulou za Jana IV. Železného (roku 1398), kdy byl rozhodčí výrok vyneseno právě zde.⁶⁸ Roku 1390 papež Bonifác IX. dovolil Janu Železnému přenesení kláštera do města k farnímu kostelu Panny Marie, přičemž při původním klášterním kostelu byl zřízen špitál.⁶⁹

Na větší pečetí biskupa Petra řečeného Jelito se nachází vyobrazení biskupa v architektonickém rámci, kterého doprovází znak biskupství a znak osobní. Tj. z dolního okraje štítku vyrůstající hlava osla.⁷⁰ Biskup Petr řečený Jelito byl, alespoň hypoteticky, donátorem nástěnné malby v sakristii kostela sv. Tomáše v Praze (roku 1370).⁷¹ Biskupa klečícího u postavy sv. Hedviky zde doprovází dva erby. První z nich s heroldským křížem, znkem litomyšlského biskupství, a druhý erb pravděpodobně nesl osobní znak donátora. Badatelé jej pokládají za oslí hlavu, která postavu heraldicky určuje právě jako tohoto litomyšlského biskupa.⁷²

Petr Jelito se podobně jako Albert ze Šternberka dostal v Magdeburku do sporů s měšťany, usiloval tedy o návrat do Čech. Což se mu podařilo v roce 1381, kdy byl jmenován biskupem v Olomouci. Zemřel roku 1387 a byl pohřben ve svém lanškrounském klášteře.⁷³

Jan III. Soběslav (1380-1388)

Jan Soběslav, nejmladší syn moravského markraběte Jana Jindřicha a tedy bratr Jošta a Prokopa, se narodil po roce 1355. Ač byl předurčen pro církevní kariéru, kterou zahájil jako kanovník v Brně, žil nevázaným životem a páchal dluhy, které za něj musel platit i jeho strýc, sám císař Karel IV.⁷⁴ Titul markrabě užíval až do roku 1368, na kněze byl vysvěcen snad až při svém zvolení biskupem.⁷⁵

V roce 1380 zemřel Jan ze Středy, tehdejší olomoucký biskup. Moravští Lucemburkové prosazovali na uvolněný biskupský stolec právě svého bratra, Jana Soběslava. To se u olomoucké kapituly nesetkalo s pochopením, protože Jošt kanovníky vypověděl ze země a zabavil za pomoci olomoucké městské rady statky olomoucké kapituly. Tak na sebe přivolal hněv papeže Urbana VI., který nakázal tehdejšímu litomyšlskému biskupovi Albertovi ze Šternberka vyhlásit nad Joštem spolu s olomouckou městskou radou klatbu, a nad celou Moravou interdikt. Což Albert 12. ledna 1380 učinil, a záhy na to umírá. Papež Urban VI. sice Jana Soběslava nakonec jmenoval biskupem (30. 8. 1380), ale biskupem litomyšlským. A do Olomouce se z Magdeburku dostává Petr řečený Jelito (viz výše).⁷⁶

Spolu se schizmatem papežským vzniká i schizma na biskupském stolci litomyšlském. První avignonský vzdoropapež Klement VII. již dříve jmenoval litomyšlského protibiskupa Hynka Kluka z Klučova, děkana pražské kapituly sv. Víta. Ten ale zůstal pouze titulárním biskupem, uchýlil se ke svému vzdoropapeži do Avignonu.⁷⁷ Ze sedmiletého litomyšlského episkopátu Jana III. Soběslava vyniká rok 1384, kdy byl pražským arcibiskupem Janem z Jenštejna exkomunikován z církve. Přesný důvod neznáme, ale víme, že ještě téhož roku spor urovnali.⁷⁸ Osobním znakem Jana II. Soběslava byla v modrém štítu stříbrno-červeně šachovaná orlice.⁷⁹

Když v roce 1387 zemřel Petr řečený Jelito, olomoucký biskupský stolec se opět uvolnil. A Jan III. s podporou svých bratrů, o něj znovu usiloval. Přimlouval se za něj i král Václav IV., a nakonec jej navzdory papeži Urbanu VI. získal. Papež sice trval na nástupnictví kostnického biskupa Mikuláše z Rýzmburka, ale chtěl se vyhnout střetu s králem Václavem IV., proto Jana Soběslava z Olomouce

„odstranil“ v roce 1388 jeho povýšením na akvilejského patriarchu, a v Olomouci konečně prosadil svého kandidáta. Jan Soběslav zemřel v roce 1394, byl zavražděn v Udine, v tamní katedrále byl i pohřben.⁸⁰

Jan IV. Železný (1388-1418)

Nástupcem Jana III. Soběslava se stal Jan IV. Železný, který náleží spolu s Janem II. ze Středy a Albertem ze Šternberka k největším osobnostem na litomyšlském biskupském stolci. Narodil se patrně v Praze v patricijském rodu Benešovských.⁸¹ Před tím, než byl jmenován litomyšlským biskupem, měl být vyšehradským kanovníkem, Zdeněk Nejedlý dále předpokládá i úřad v královské kanceláři. Na litomyšlského biskupa byl vysvěcen 28. dubna 1389. Ještě téhož roku schválil přesun kartuziánského kláštera z Tržku do Dolan. Je také známo, že zřídil archiv v sakristii katedrálního kostela Panny Marie, kde měly být uloženy všechny biskupské listiny.⁸²

Z donátorské činnosti Jana IV. Železného zmiňme Kodex uložený v knihovně kláštera ve Stamsu (1388-1392)⁸³. Čili latinský sborník mariánských hymnů a modliteb, spojující v sobě literární odkaz Jana ze Středy (jeho překlad) s okruhem Václava IV. V iniciále na titulní straně najdeme fénixe v točenici a znak litomyšlského biskupství. Na téže straně Jan IV. Železný klečí před Bolestným Kristem v hrobě, který ukazuje na ránu v boku. Tato osobní preference biskupova se projevila i při výběru námětu pro výzdobu kostela sv. Petra a Pavla v Morašicích. V roce 1393 tento kostel s nástěnnými malbami s výjevem Klanění tří králů a Bolestný Kristus s Nástroji umučení vysvětil (kat. 4). Vedle volby námětu, i pro emblematickou podobu točenice mezi Nástroji umučení, jej pokládáme za donátora maleb, nebo alespoň za klíčovou osobu, která do Morašic přizvala buď svého dvorního, nebo pražského

malíře. Uvažujeme také o vniku nástěnné malby v Litomyšli (kat. 3) za jeho episkopátu.

Máme doloženo užívání hned čtyř typů pečetí Janem IV. Železným. Především jeho velká pečeť (kolem roku 1413) upoutá kvalitou uměleckého zpracování: Pannu Marii s Ježíškem ve složité gotické architektuře adoruje klečící postava biskupa umístěná v „patě“ pečetí, scénu doplňuje erb biskupství a osobní erb biskupa, tj. břevno na polceném štítě.⁸⁴

Krize, v níž se ocitla středověká společnost, se v Čechách naplno rozezněla na konci 14. století. Papežské schizma, kupčení s církevními úřady atd., vedly k silné kritice a ke ztrátě důvěry v katolickou církev, což oslabovalo její pozici ve společnosti. Jan IV. Železný usiloval o udržení majetku a moci katolické církve, byl zastáncem jejího světského panování. Vyprofiloval se především jako výrazná osobnost tehdejší vrcholné politické scény. Nejprve byl příznivcem Václava IV., čemuž je dokladem jeho členství v králově bratrstvu Obruče a kladiva (založeno 1382)⁸⁵, ale zanedlouho se stává čelním představitelem panské jednoty. Získal si důvěru Zikmunda Lucemburského, a ten ho v době druhého zajetí Václava IV. (1402-1403) jmenoval do čela rady, které předal moc v Čechách.⁸⁶ Opakovaně se pokoušel o dosažení arcibiskupského stolce, poprvé již v roce 1396 po rezignaci Jana z Jenštejna. Podruhé neuspěl pro rozepře papeže Bonifáce IX. se Zikmundem, arcibiskupem se namísto něj stal Zbyněk Zajíc z Hasenburgu. A ani po třetí, po smrti Zbyňka Zajíce v roce 1411, arcibiskupský úřad nezískal pro nesouhlas krále Václava IV.⁸⁷ Nicméně v době konání kostnického koncilu byl, coby administrátor pražské arcidiecéze, faktickou hlavou katolické církve v českých zemích, a to díky bule, kterou obdržel od papeže

Jana XXIII. 30. dubna 1414. Jako významný odpůrce reformních myšlenek, byl na koncilu v Kostnici jedním z žalobců mistra Jana Husa, a tak i jeho přispěním byl Jan Hus 6. července 1415 upálen. V Čechách se za to proti němu obrátil hněv kališnické šlechty, která plenila jeho statky.⁸⁸

Jeho litomyšlský episkopát končí v roce 1418, kdy se stává biskupem v Olomouci. O tento post usiloval již od roku 1416 spolu s Alešem z Březí, prosazovaným králem Václavem IV. Nicméně olomoucká kapitula stála na straně Jana Železného a ani kostnický koncil volbu Aleše z Březí neschválil. Místo toho olomouckou diecézi svěřil do správy administrátorovi, tj. Janu Železnému, který se tak stal správcem všech tří českých diecézí zároveň. Teprve roku 1418 situaci rozřešil papež Martin V. směnou, Aleš z Březí získal biskupský post v Litomyšli, a Jan Železný se konečně stal biskupem olomouckým.⁸⁹

Aleš z Březí (1418-1421)

Ač rodem z nižší šlechty, z Hrádku Březí u Týna nad Vltavou, patřil k oblíbencům krále Václava IV. Roku 1413 byl vyšehradským kanovníkem, po smrti olomouckého biskupa Václava Králíka z Buřenic v roce 1416 jej prosazoval král Václav IV. na olomoucký biskupský stolec. Přestože ho na tomto postu potvrdil pražský arcibiskup Konrád z Vechty, kostnický koncil volbu neschválil, protože se - správně - domníval, že je Aleš z Březí nakloněn reformačním proudům. Nakonec se v roce 1418 musel Aleš spokojit s postem biskupa litomyšlského (viz výše). V tomto úřadu setrval necelé tři roky, do příchodu Žižkova vojska do Litomyšle.⁹⁰

Zdeněk Nejedlý vyjmenovává příhody, charakterizující benevolentní vztah Aleše z Březí k husitství, nicméně oficiálně tento poslední litomyšlský biskup čtyři pražské

artikuly nepřijal.⁹¹ Více zpráv o jeho episkopátu nemáme. Dochovala se jediná jeho pečeť se stojící Pannou Marií s dítětem pod gotickým baldachýnem a se dvěma štíty, jeden se znakem diecéze, druhý je polcený.⁹²

Zánik biskupství

Vlna protestů proti rozsudku smrti Jana Husa spojila jeho příznivce, také východočeští pánové jsou podepsáni na tzv. Stížném listu do Kostnice z 2. září 1415.⁹³ Vypjatá společenská atmosféra spolu se smrtí krále Václava IV. A požadavky Zikmundova Lucemburského na trůn atd., vedly v roce 1420 ke zformování kališnických vojenských jednotek. Litomyšl skrze odpor předposledního biskupa Jana IV. Železného k reformním myšlenkám Jana Husa, se stala na začátku 15. století jedním z nejdůležitějších center Husových nepřátel, což nakonec přispělo k naprostému zániku litomyšlského biskupství v průběhu husitských válek.⁹⁴

Ani poslední biskup Aleš z Březí, nakloněný reformačním snahám husitů, již nemohl zvrátit osud litomyšlské diecéze. Žižkova vojska přitáhla od Vysokého Mýta do Litomyšle 2. května 1421. Cestou vyplenila klášter v Tržku, což vedlo k jeho tentokrát již definitivnímu zániku. Zanikl i augustiniánský klášter v Lanškrouně, jehož budova při útoku husitského vojska v roce 1421 shořela. Lanškrounští kanovníci uprchli do Olomouce, kde našli útočiště u kaple Všech svatých. Konvent husitskými válkami tedy nezanikl, byl pouze přemístěn.⁹⁵ V roce 1421 byl dále zničen i klášter litomyšlských augustiniánů a také klášter premonstrátů.⁹⁶ Litomyšlští měšťané se vojsku vydali dobrovolně a přijali pražské artikuly, a město dostal do správy husitský válečník Diviš Bořek z Miletínka.⁹⁷

Biskup Aleš z Březí z Litomyšle uprchl. Stejně tak i jeho kapitulní kanovníci, kteří se uchýlili do Svitav,

odkud se pokoušeli litomyšlskou diecézi dále spravovat. Ve Svitavách sídlili u kostela sv. Jiljí, a později u hlavního městského kostela Navštívení Panny Marie. Biskupství nicméně fakticky zaniklo v květnu 1421, ačkoliv právně existovalo do roku 1554. Po smrti posledního biskupa Aleše z Březí v roce 1442, bylo formálně vysvěceno několik dalších biskupů, a po nich volili kanovníci ze svého středu již jen administrátory biskupství.⁹⁸ Poslední administrátor Wolfgang zemřel v roce 1554, a spolu s ním se uzavřely dějiny litomyšlského biskupství zcela.

Z komplexu budov biskupství na dnešním zámeckém návrší v Litomyšli nezbylo prakticky nic. Po té co se Aleš z Březí v roce 1425 zřekl arcibiskupa Konráda z Vechty, protože přijal artikuly, sirotci sídlo biskupa oblehli a dobyli. Také katedrála Panny Marie, jak dokládají nálezy dělových koulí, byla poškozena, a v roce 1460 její zkázu dokončil požár.⁹⁹

2.2 Geografické vymezení území

Bula papeže Klementa VI. z roku 1344 ještě nezná konkrétní rozsah litomyšlské diecéze, pouze slibuje budoucí vytyčení jejich hranic. Teprve následná, výše zmíněná, dlouhá sedmiletá jednání vedla k dohodě stávajících diecézí, pražské a olomoucké, ohledně vyčlenění konkrétních děkanátů novému biskupství.¹⁰⁰ Listinou (I) z 3. prosince 1349¹⁰¹ pražský arcibiskup Arnošt z Pardubic žádá papeže o schválení výběru farností z hradeckého archidiakonátu pražské arcidiecéze, tj. klášterů a farností z děkanátu chrudimského, poličského, lanškrounského a vysokomýtského.¹⁰² Papežova schválení se nedočkal¹⁰³, proto o totéž žádají Arnošt z Pardubic (II) s litomyšlským biskupem Janem I. (III) znovu, a to ve dvou nových listinách ze

MAPA

4. listopadu 1350. Papež výběr farností listinou z 12. dubna 1351 konečně potvrzuje.¹⁰⁴ Existují tak hned tři limitační listiny litomyšlského biskupství se seznamem klášterů a farností odtržených od pražské arcidiecéze ve prospěch litomyšlského biskupství, které se liší pouze ve způsobu psaní některých toponym.¹⁰⁵ Z olomoucké diecéze byly k litomyšlskému biskupství na východě připojeny děkanáty šumperský a část úsovského, jak se dozvídáme z listiny papeže Klementa VI. z 12. dubna 1351.¹⁰⁶ Za vlády Jana II. ze Středy získalo litomyšlské biskupství směnou pozemků rozsáhlé lanšperské panství.¹⁰⁷

Nové diecézi mělo tak náležet celkem šest děkanátů. Územní rozsah litomyšlského biskupství byl ve srovnání s diecézí pražskou i olomouckou malý. Nové, ač malé biskupství se nicméně táhlo v dlouhém úzkém pruhu zhruba od Čáslavi až nad Olomouc, zahrnujíc tak v sobě východní část dnešních východních Čech, česko-moravské pomezí, a část západní Moravy.

Geografické vymezení litomyšlského biskupství je pro nás důležité kvůli určení lokalit s nástěnnými malbami, jež mají být předmětem této práce. Územní rozsah biskupství badatelé odvozují z dochovaných listin, nicméně jejich interpretace se mírně liší.¹⁰⁸ Přikláníme se proto pouze k nejnovějšímu geografickému vymezení oblasti, jak jej nahlíží kolektiv autorů *Dějiny východních Čech*: hranice mezi pražskou a litomyšlskou diecézí byla dána tokem řeky Tiché Orlice a chrudimského a čáslavského kraje, moravskou část určily hranice šumperského a úsovského děkanátu, dotýkajíc se hranice moravsko-slezské.¹⁰⁹

Sporným může být nezařazení nástěnné malby v kostele sv. Jakuba v Přelouči do této práce. Jedním z důvodů je, že Přelouč není zahrnuta v mapě litomyšlského biskupství v *Dějínách východních Čech*. Zdeněk Nejedlý sice Přelouč na

své mapě má¹¹⁰, ale faktem zůstává, že od roku 1086 náležela Opatovickému klášteru, a i v době existence litomyšlského biskupství k ní měl Opatovický klášter patronátní a majetkové právo, což vazbu Přelouče na litomyšlské biskupství vylučuje.¹¹¹ Jednoduše řečeno, zajímají nás pouze ty malby na území litomyšlského biskupství, jež vznikly pod jeho církevní správou.

- ¹ František Musil, Vznik biskupství litomyšlského, in: DVČ 2009, s. 405-409.
- ² Nejedlý Z. 1903.
- ³ Vyskočil 1947.
- ⁴ Buben 2000.
- ⁵ Hlobil-Petrů 1992. - Klapper 1964. - Pakosta 1994, s. 57-66. - Pucek 1973, s. 22-27. - Řezanina 1980.
- ⁶ Jireček 1863, s. 330-331.
- ⁷ Rojek 1874, s. 738-758.
- ⁸ Hledíková 2009, s. 105-113.
- ⁹ František Musil, Vznik biskupství litomyšlského, in: DVČ 2009, s. 405.
- ¹⁰ Hledíková 2009, s. 105.
- ¹¹ Skřivánek-Vopálka 1994, s. 10.
- ¹² František Musil, Vznik prvních východočeských řeholních institucí, in: DVČ 2009, s. 224
- ¹³ František Musil, Vznik biskupství litomyšlského, in: DVČ 2009, s. 406.
- ¹⁴ František Musil, Počátky církevního majetku ve východních Čechách, in: DVČ 2009, s. 190-191.
- ¹⁵ František Musil, Vznik biskupství litomyšlského, in: DVČ 2009, s. 406.
- ¹⁶ Řezanina 1980, s. I A.
- ¹⁷ Buben 2000, s. 129-130.
- ¹⁸ Vyskočil 1947, s. 138, 142.
- ¹⁹ Ibidem, s. 144.
- ²⁰ František Musil, Vznik biskupství litomyšlského, in: DVČ 2009, s. 408.
- ²¹ Vyskočil 1947, s. 138.
- ²² Ibidem, s. 139.
- ²³ Katedrální chrám Panny Marie se nacházel, jak potvrdil archeologický průzkum v letech 1959-1960, na dnešním prvním zámeckém nádvoří v Litomyšli.
- ²⁴ Vyskočil 1947, s. 140-141. Přeclovsky stanovy podrobně popisuje také Nejedlý Z. 1903, s. 100-102, 256-258.
- ²⁵ František Musil, Vznik biskupství litomyšlského, in: DVČ 2009, s. 408.
- ²⁶ Ibidem, s. 408
- ²⁷ Takto život Jana ze Středy popisuje: Buben 2000, s. 333.
- ²⁸ František Musil, Vznik biskupství litomyšlského, in: DVČ 2009, s. 408.
- ²⁹ Hlobil-Petrů 1992, s. 19-21.
- ³⁰ Ibidem, s. 21, 24.
- ³¹ Buben 2000, s. 333.
- ³² Ibidem, s. 333.

- ³³ Macek-Zahradník 1995, s. 17.
- ³⁴ Ibidem, s. 18.
- ³⁵ Nejedlý Z. 1903, s. 131, 139, 273.
- ³⁶ Macek-Zahradník 1995, s. 4, poznámka 10.
- ³⁷ Jeho hrob se ale do dnešních dnů nedochoval, nebyl objeven ani při průzkumu biskupské hrobky v roce 1978. Viz: František Musil, Charakteristika řádových církevních institucí, in: DVČ 2009, s. 413.
- ³⁸ Pokorný 1996, s. 81-84.
- ³⁹ Liber viaticus Jana ze Středy (*Liber viaticus domini Johannis Luthomislensis Episcopi Imperialis Cancellarii*), kolem roku 1360, Praha, KNM, XIII A 12: Brodský 2000, s. 158-163.
- ⁴⁰ Hrad Lauf, reprezentační sál s heraldickou galerií, kolem roku 1360: Bobková 2004, s. 141-157.
- ⁴¹ Krása 1990, s. 125.
- ⁴² Řezanina 1980, s. I A.
- ⁴³ Ibidem, s. I D.
- ⁴⁴ Ibidem, s. I D.
- ⁴⁵ Ibidem, s. I A.
- ⁴⁶ Ibidem, s. I G-I H: a zde uvedená citace z listiny probošta meklenburského Neuklosteru, vztahující se k Albertově časté nepřítomnosti ve Schwerině: „Dáno za episkopátu biskupa Alberta, jenž předstírá, že spravuje zvěřinské biskupství“.
- ⁴⁷ Jiří Fajt, kat. 63. Pontifikál Albrechta ze Šternberka, in: Karel IV., císař z boží milosti 2006, s. 190.
- ⁴⁸ Buben 2000, s. 326.
- ⁴⁹ Nejedlý Z. 1903, s. 156, 161, 181, 268.
- ⁵⁰ Buben 2000, s. 326.
- ⁵¹ Vrána 2007, s. 15.
- ⁵² Ibidem, s. 18.
- ⁵³ Ibidem, s. 19.
- ⁵⁴ Pokorný 1996, s. 82-83.
- ⁵⁵ Pontifikál Alberta ze Šternberka (*Liber pontificalis Alberti de Sternberg, episcopi Luthomyslensis*), 1376, Čechy, Praha, Královská kanonie premonstrátů na Strahově, DG I 19: Brodský-Pařez 2008, s. 140-144.
- ⁵⁶ Bible Alberta ze Šternberka, 1371-1378, Čechy, Kraków, Biblioteka Jagiellońska, cod. 284/1-2: Brodský 2004, s. 70-74.
- ⁵⁷ Přenosný oltářík Alberta ze Šternberka, 1. čtvrtina 14. století, Horní Porýní (?), a 1375, Čechy, Admont, Benediktiner Abtei, Stiftsmuseum: Karel IV., císař z boží milosti 2006, s. 191, kat. 64.
- ⁵⁸ Pokorný 1996, s. 81-84.
- ⁵⁹ Šternberk, hradní kaple, Zvěstování Panny Marie, před rokem 1376: Knoflíček 2009a, s. 164-170.
- ⁶⁰ Řezanina 1980, s. I E.
- ⁶¹ Pucek 1973, s. 24-25.

- ⁶² Den smrti Alberta ze Šternberka není v literatuře ustálen, pohybuje se od 13. do 16. 1. 1380.
- ⁶³ Buben 2000, s. 256-258. – Nejedlý Z. Z. 1903, s. 152-153.
- ⁶⁴ Ibidem, s. 256.
- ⁶⁵ Ibidem, s. 256.
- ⁶⁶ Krafl 2000, s. 179.
- ⁶⁷ Ibidem, s. 188.
- ⁶⁸ Ibidem, s. 182.
- ⁶⁹ Ibidem, s. 181.
- ⁷⁰ Pokorný 1996, s. 83.
- ⁷¹ Dříve badatelé postavu klečícího biskupa v kostele sv. Tomáše v Praze považovali za druhého litomyšlského biskupa Jana II. ze Středy, viz např. Karel Stejskal, Nástěnné malířství, in: ČUG 1970, s. 186.
- ⁷² Tento znak Pavel R. Pokorný popisuje (na základě starší fotografie) jako z profilu zobrazené zvíře s dlouhými slechy, čili jako oslí hlavu. Kromě sv. Hedviky nacházíme v sakristii kostela sv. Tomáše zobrazenou ještě sv. Kateřinu. Sv. Kateřinu měl Petr Jelito prokazatelně v oblibě, jak dokazuje zasvěcení lanškrounského kláštera – sv. Mikuláši a sv. Kateřině – a také její zobrazení na pečeti tohoto augustiniánského kláštera. Viz: Všetečková-Pokorný 1998, s. 43.
- ⁷³ Buben 2000, s. 257.
- ⁷⁴ Ibidem, s. 139.
- ⁷⁵ Royt 2006, s. 94.
- ⁷⁶ Buben 2000, s. 139.
- ⁷⁷ Ibidem, s. 139.
- ⁷⁸ Nejedlý Z. 1903, s. 182.
- ⁷⁹ Pokorný 1996, s. 83.
- ⁸⁰ Buben 2000, s. 140.
- ⁸¹ Ibidem, s. 141.
- ⁸² Nejedlý Z. 1903, s. 186n.
- ⁸³ Kodex biskupa Jana Železného, 1388-1393, Stams, knihovna cisterckého kláštera, cod. 12: Krása 1971, s. 55, obr. 29.
- ⁸⁴ Pakosta 1994, s. 60, obr. na s. 64.
- ⁸⁵ Krása 1971, s. 55.
- ⁸⁶ František Musil, Podíl východočeské šlechty na bojích proti králi Václavovi IV., in: DVČ 2009, s. 520.
- ⁸⁷ Buben 2000, s. 141.
- ⁸⁸ Ibidem, s. 142.
- ⁸⁹ Buben 2000, s. 142.
- ⁹⁰ Ibidem, s. 45-46.
- ⁹¹ Nejedlý Z. 1903, s. 249-250.
- ⁹² Pokorný 1996, s. 83.
- ⁹³ František Musil, Stížný list do Kostnice, in: DVČ 2009, s. 526.

- ⁹⁴ František Musil, Vznik biskupství litomyšlského, in: DVČ 2009, s. 409.
- ⁹⁵ Krafl 2000, s. 191.
- ⁹⁶ Buben 2000, s. 46.
- ⁹⁷ Nejedlý Z. 1903, s. 251.
- ⁹⁸ Vladimír Wolf - František Musil, Počátky východočeského husitství, in: DVČ 2009, s. 541.
- ⁹⁹ Buben 2000, s. 46.
- ¹⁰⁰ František Musil, Vznik biskupství litomyšlského, in: DVČ 2009, s. 406.
- ¹⁰¹ CDM VII, listina 974, s. 676-677.
- ¹⁰² František Musil, Vznik biskupství litomyšlského, in: DVČ 2009, s. 405.
- ¹⁰³ K důvodům, proč papež první listinu Arnošta z Pardubic neschválil, viz Hledíková 2009, s. 108.
- ¹⁰⁴ František Musil, Vznik biskupství litomyšlského, in: DVČ 2009, s. 405-406.
- ¹⁰⁵ Objasněním jednotlivých názvů v listině z roku 1349 (I) se zabýval Hermengild Jireček: Jireček 1863, s. 330-331. Topografii far dle listiny Arnošta z Pardubic z roku 1350 (II) zpracoval Jan Karel Rojek: Rojek 1874, s. 738-758. A nejnověji o všech třech limitačních listinách psala Zdeňka Hledíková, viz Hledíková 2009, s. 105-113.
- ¹⁰⁶ CDM VIII, listina 80, s. 47-51.
- ¹⁰⁷ František Musil, Vznik biskupství litomyšlského, in: DVČ 2009, s. 408.
- ¹⁰⁸ Variant geografického vymezení ve formě mapového výstupu existuje hned několik, například viz Nejedlý Z. 1903, mapa II „Biskupství Litomyšlské“. - Boháč 1995, mapa „Česká církevní provincie na přelomu 14. a 15. století“. - DVČ 2009, mapa na s. 407 „Církevně správní organizace východních Čech ve 14. století“.
- ¹⁰⁹ DVČ 2009, s. 407, a také viz mapa na s. 407: „Církevně správní organizace východních Čech ve 14. století“, která zachycuje hranice litomyšlské diecéze na území Čech.
- ¹¹⁰ Nejedlý Z. 1903, mapa II - „Biskupství Litomyšlské“.
- ¹¹¹ Malbu v kostele sv. Jakuba v Přelouči nedávno umělecko-historicky zhodnotil Tomáš Knoflíček: Knoflíček 2009b, s. 541.

3. PŘEHLED UMĚLECKOHISTORICKÉHO BĀDÁNÍ

Nástěnná malba litomyšlského biskupství nebyla dosud jako svébytné téma zpracována, avšak jednotlivé lokality nejsou odborné literatuře zcela neznámy. S mírou povědomí o konkrétních malbách úzce souvisí především jejich uměleckohistorická závažnost, ale také kdy byly objeveny a zda a jakým způsobem bylo o jejich objevu informováno. Nejprve se proto seznámme s dobou objevu nástěnných maleb litomyšlského biskupství:

rok objevu	lokalita
1898, 1928	Kostelec u H. Městce
1923 (?)	Perálec
1926	Starý Svojanov
1934, 1970	Pouchobradý
1934	Vítějeves
1950-1951	Morašice (u Litomyšle)
1951	Třebosice
1980	Kočí
2001	Litomyšl

Při Schmmoranzově regotizaci kostela v Kostelci u Heřmanova Městce v roce 1898 byly objeveny nástěnné malby v presbytáři. Karel Chytil je v *Soupisu památek historických a uměleckých v politickém okresu Chrudimském* popsal, avšak poněkud matoucím způsobem, protože neodlišoval malby gotické od renesančních.¹ Malby byly záhy opět zabíleny a na opětovné, tentokrát pouze částečné odhalení si musely počkat až do roku 1928. V roce 1930 o jejich novém odkryvu informoval a malby popsal Václav Wagner.²

Soustavné bádání v oblasti české gotické nástěnné malby zahajuje Antonín Matějček v roce 1931 svým příspěvkem v prvním svazku *Dějepisú výtvarného umění v Čechách* (ed. Zdeněk Wirth).³ Žádnou z tehdy již objevených lokalit v rámci litomyšlského biskupství ale nezmiňuje. Na Matějčka

roku 1937 navázala Jitka Plachá-Gollerová statí *České nástěnné malířství první poloviny XIV. století*⁴, v níž okrajově zmiňuje malby ve Starém Svojanově, které datuje do druhé poloviny 14. století. Těmto malbám věnovala také samostatný, z hlediska ikonografických interpretací dosud platný, ale jinak stručný článek.⁵

Václav Wagner v roce 1938 ve *Zprávách památkové péče* II zveřejnil souhrn nástěnných maleb, které byly objeveny v meziválečném období.⁶ Pro oblast litomyšlského biskupství je velmi důležitý, neboť se z něj dozvídáme o odkrytí maleb v Perálci, v presbytáři kostela v Pouchobradech, ve Starém Svojanově a ve Vítějevsí.

Prací zásadního významu dosud zůstává *Gotická nástěnná malba v zemích českých I*⁷ z roku 1958 od kolektivu autorů v čele s Jaroslavem Pešinou. A to nejen z hlediska nástěnné malby v období první poloviny 14. století, kterému je věnována, ale i svou koncepcí. Z území litomyšlského biskupství korpus zmiňuje pouze dnes zabílené malby ve Vraclavi⁸, které však dobou svého vzniku leží mimo časový rámec této práce daný léty 1344 a 1421. Nelze než litovat, že plánované pokračování korpusu pro období druhé poloviny 14. století nebylo realizováno. Souhrnný katalog těchto maleb tak dosud mezi publikovanými pracemi chybí, a jsme nuceni vycházet z prací nepublikovaných (viz níže). V tomto není nápomocna ani o šest let mladší publikace *Gothic Mural Painting in Bohemia and Moravia 1300-1378*⁹ určená primárně pro zahraniční vědeckou obec a tudíž zabývající se pouze výběrem ze známých lokalit. Z litomyšlské diecéze stručně představuje opět malby ve Starém Svojanově. A také tehdy nově objevené malby v Třebosicích.¹⁰

Nejkomplexněji byly dosud v publikované odborné literatuře zpracovány nástěnné malby v Morašicích

u Litomyšle. Karel Stejskal se jim v širších dobových souvislostech věnoval v roce 1960 v časopise *Umění*.¹¹ (V tomtéž článku Stejskal upozorňuje i na ikonografii maleb v Třebosicích.) Morašické malby tak záhy po svém objevu vešly do širšího povědomí.¹² Ve stejném ročníku *Umění* jsou Josefem Krásou, v článku *Nástěnné malby v kostele sv. Markéty v Loukově* poprvé od svého objevu zmíněny malby v Perálci a to v souvislosti s malbami ovlivněnými s dvorskými rukopisy krále Václava IV. Krása zde také vyslovuje názor, že malby ve Starém Svojanově a ve Vítějevsi provedla jediná malířská dílna.¹³

V roce 1970 Karel Stejskal pro *České umění gotické 1350–1420*¹⁴ stručně shrnul vývoj české nástěnné malby, se zmíenkami o většině tehdy známých lokalit litomyšlského biskupství. Tuto syntézu v roce 1984 ještě rozšířil do dvou statí v *Dějínách českého výtvarného umění I/I*¹⁵.

Stejskal v několika případech využívá závěrů diplomové práce Jakuba Vítovského z roku 1975, věnující se nástěnné malbě 70. a 80. let 14. století.¹⁶ Vítovského nepublikovaná práce zahrnuje stručná katalogová hesla k malbám v Kostelci, Morašicích, Perálci, Pouchobradech a Třebosicích, zmiňuje i malby ve Starém Svojanově a Vítějevsi. Autorkou další nepublikované diplomové práce *Nástěnné malby v Čechách a na Moravě 1390–1420* z roku 1974 je Zuzana Plátková (Všetečková).¹⁷ Plátková v ní mj. pojednává i o malbách v Morašicích.¹⁸

Zásadní soupisová edice *Umělecké památky Čech I–IV*, vznikající rozmezí let 1977–1982 pod vedením Emanuela Pocheho, neopomíjí žádné z tehdy známých maleb litomyšlského biskupství.¹⁹ Autorkami hesel k naší oblasti jsou Jiřina Hořejší a Jarmila Vacková. Někdy ne zcela přesné popisy maleb uvedené v *Uměleckých památkách* se neustále opakují v další, ještě i současné literatuře.

V době po roce 1989 zájem o východočeskou nástěnnou malbu stoupá především mezi studenty. První vlašťovkou byla absolventská práce Zuzany Wichterlové na Škole restaurování a konzervačních technik v Litomyšli z roku 1996, která je rešerší literatury týkající se nástěnných maleb v okrese Chrudim a podrobněji (nikoliv však umělecko-historicky) pojednává o malbách v Kočí.²⁰ Tato práce nám posloužila při sestavování Přehledu zabílených a zničených nástěnných maleb litomyšlského biskupství.²¹

Zásadní význam pro další bádání o východočeské nástěnné malbě má nepublikovaná diplomová práce Tomáše Knoflíčka z roku 2001: *Gotická nástěnná malba na Chrudimsku, Pardubicku a Havlíčkovobrodsku 1300-1420*.²² Knoflíček formou poměrně obsáhlých katalogových hesel zpracoval z území litomyšlského biskupství gotické malby v kostele v Kočí, které do té doby literatura nezaznamenala, v Kostelci u Heřmanova Městce, Perálci, Pouchobradech a Třebosicích. Těmto lokalitám se tak dostalo prvního skutečně hlubšího popisu a rozboru.

Veronika Tobiášová, autorka této diplomové práce, se ve své bakalářské práci *Nástěnná malba 14. století na Svitavsku*²³ zabývala z maleb litomyšlského biskupství nově objevenou malbou v Litomyšli (kolem které již před tím rozvinul Jan Royt složitou donátorskou hypotézu²⁴), v Morašicích, ve Starém Svojanově a Vítějevsi. Předkládaná diplomová práce bádání o zmíněných lokalitách dále rozvíjí a povětšinou výrazněji přepracovává.

Záležitostí poměrně velmi recentní je první pokus o syntézu středověké výtvarné kultury východních Čech od Vladimíra Hrubého a Františka Nesejta v *Dějínách východních Čech*.²⁵ Tito badatelé nástěnnou malbu představují jako vedoucí malířský obor středověkého umění východních Čech, což dokládají i množstvím zmíněných lokalit s dochovanými

nástěnnými malbami. Text vřak v pŕípadě některých maleb litomyřlského biskupství pŕejímá ze soupisové literatury ne zcela relevantní údaje (pŕ. Tŕebosice) a jiné malby opomíjí (Kočí, Litomyřl, Vítějeves).

Nástěnná malba východních Āech tak dosud Āeká na komplexní publikování. Toho se dostalo napŕíklad nástěnné malbě ve středních Āechách skrze Zuzanu VřeteĀkovou²⁶ Āi západoĀeské malbě katalogem výstavy konané v polovině 90. let 20. století v Plzni.²⁷ A koneĀně i celé Moravě, díky Tomáři KnoflíĀkovi a jeho knize z roku 2009: *Nástěnná malba za vlády Lucemburkŭ na Moravě*.²⁸ KnoflíĀek nachází mnohé analogie k moravským malbám pŕávě ve východoĀeském prostŕedí, které mu není neznámé (viz výře), v knize tak najdeme odkazy na malby v Kočí, v Kostelci u Heřmanova Městce, Litomyřli, Starém Svojanově a Tŕebosicích. KnoflíĀek dále v témže roce publikoval Ālánek, který se zabývá malbami v Kuněticích u Pardubic a v PŕelouĀi, nacházejícími se těsně za hranicí litomyřlského biskupství, a v němž se zaobírá i malbami v Kostelci u Heřmanova Městce.²⁹

Z uvedeného pŕehledu je patrně, že těžiřtě dosavadního bĀdání v oblasti východoĀeské nástěnné malby spoĀívá pŕedevřím v nepublikovaných pracích (pŕ. diplomová práce Tomáře KnoflíĀka). Na tomto místě jeřtě upozorňujeme na zásadní význam restaurátorských zpráv pŕi studiu nástěnné malby obecně. V pŕípadě maleb litomyřlského biskupství jsme mnohdy jen díky nim mohli rozŕeřit některé dŕívější nejasnosti (pŕ. Kostelec u Heřmanova Městce, Kočí)³⁰. Nelze nezmínit ani kvalitně a s entuziazmem zpracované restaurátorské zprávy Jiŕího Látala (Starý Svojanov, Litomyřl).³¹

- ¹ Chytil 1900, s. 148.
- ² Wagner 1930, s. 21-22.
- ³ Matějček 1931, s. 240-379.
- ⁴ Plachá-Gollerová 1937, s. 24-41.
- ⁵ Plachá-Gollerová 1934, s. 41-43.
- ⁶ Wagner 1938, s. 43-45.
- ⁷ GNMVČ 1958.
- ⁸ Ibidem, s. 350-351.
- ⁹ GMPBM 1964.
- ¹⁰ Ibidem, s. 147.
- ¹¹ Stejskal 1960, s. 135-159.
- ¹² Zaobírá se jimi například Josef Krása: Krása 1974, s. 96.
- ¹³ Krása 1960, s. 25, 28.
- ¹⁴ Karel Stejskal, Nástěnné malířství, in: ČUG 1970, s. 177-201.
- ¹⁵ Karel Stejskal, Počátky gotického malířství, in: DČVU I/I, s. 284-310. - Karel Stejskal, Nástěnné malířství 2. poloviny 14. a počátku 15. století, in: DČVU I/I, s. 343-354.
- ¹⁶ Vítovský 1975.
- ¹⁷ Plátková 1974. Disertační práce na stejné téma viz Plátková 1977.
- ¹⁸ Plátková 1974, s. 32-39.
- ¹⁹ UPČ I-IV.
- ²⁰ Wichterlová 1996a.
- ²¹ Viz kapitola 8. Přehled zabílených a zničených nástěnných maleb.
- ²² Knoflíček 2001.
- ²³ Tobiášová 2008.
- ²⁴ Royt 2006, s. 91-94.
- ²⁵ Vladimír Hrubý - František Nesejt, Kultura doby gotické, in: DVČ 2009, s. 453-506.
- ²⁶ Všetečková 1999.
- ²⁷ Zuzana Všetečková, Raně a vrcholně gotická nástěnná malba, in: GZČ II, s. 423-425, 429-455. - Jan Royt, Pozdně gotická nástěnná malba, in: GZČ II, s. 426-427, 429-455.
- ²⁸ Knoflíček 2009a.
- ²⁹ Knoflíček 2009b, s. 537-548.
- ³⁰ Bareš 1965b. - Bendová-Dědičová-Mudrochová 1981.
- ³¹ Látal 2001-2003. - Látal 2002.

4. NÁSTĚNNÁ MALBA LITOMYŠLSKÉHO BISKUPSTVÍ 1344-1421

4.1 KOČÍ, kostel sv. Bartoloměje

Kostel sv. Bartoloměje v Kočí u Chrudimi založila roku 1397 královna Žofie.¹ Jedná se orientované jednolodí se sakristií přimykající se k severní stěně presbytáře. Ze širší plochostropé lodi vede do presbytáře lomený vítězný oblouk. Na jižní stěně kněžiště se nachází mělké sedile s plochým segmentem. Gotické malby jsou odkryty na vnitřní ploše vítězného oblouku a v sedile.

1/

2/

Polopostavy proroků střídavě na červených a na zelených obdélných polích pokrývají celý vítězný oblouk, s výjimkou jeho spodních partií s iluzivním červeným závěsem. Jednotliví proroci drží v rukou dnes již nečitelné nápisové pásky, původně se svými jmény. Celkový počet proroků nelze s jistotou určit, protože evangelijní strana oblouku nese kazatelnu z roku 1681², která malby částečně překrývá.

Z dnešních sedmi rozeznatelných postav jsou identifikovatelné tři nejbližší k vrcholu oblouku - prorok Jeremiáš, král David a král Šalamoun. Dole na epištolní straně ve fragmentech sprášené malby tušíme na zeleném pozadí celou sedící postavu (?) oblečenou do červeného pláště, nad její hlavou se rýsuje nápisová páska. Nad tímto polem pokračuje na červeném pozadí polopostava proroka s plnovousem a s pokrývkou hlavy připomínající bilet, zaujme i jeho bambulkovitý nos. I v následujícím zeleném poli je zobrazen prorok s mohutným plnovousem, tentokrát zřejmě s kapucí přes hlavu. Další prorok má na hlavě hnědou frygickou (?) čapku, drží šikmo před tělem pásku s částečně zachovaným textem svého jména. Z fragmentů gotické minuskuly lze soudit, že se jedná o proroka Jeremiáše (na pásce čteme: „IEREM“[IAS]). Za pozornost dále stojí jeho výrazné pokleslé rty a vlnité tmavé vousy a vlasy. Zbytek obličeje je restaurátorskou rekonstrukcí.³

3/

4/

5/

6/

Po znázornění proroka Jeremiáše navazuje v zeleném poli polopostava krále Šalamouna. Nápis na pásce se sice opět nedochoval, ale jako Šalamouna jej charakterizuje jeho koruna tvořená třemi liliemi a plnovous. Interpretaci podporuje následující postava, opět s podobnou korunou, která bezpochyby představuje krále Davida. Jeho mladistvá okrouhlá tvář, dokonce se zbytky růžového inkarnátu, je totiž bezvousá a lemovaná světlými vlasy. Z malby posledního proroka zbyla pouze prázdná nápisová páska a drapérie šatu. Za ním snad pokračují další proroci, dnes překrytí kazatelnou.

Zobrazení proroků a předchůdců Krista na vnitřní ploše vítězného oblouku není ve 14. století nijak neobvyklým ikonografickým řešením⁴, proto můžeme ponechat stranou úvahy o zobrazení „*různých světských a církevních postav, zatím blíže historicky neidentifikovaných*“, jak ještě v roce 1990 psal Capoušek.⁵ Již Tomáš Knoflíček správně určil postavy králů Davida a Šalamouna.⁶ Spolu s proroky bývají David a Šalamoun zobrazováni běžně. V Kočí jsou obdobně jako v nedalekém kostele Povýšení sv. Kříže v Třebosicích (kat. 8), situovaní u vrcholu vítězného oblouku. Z proroků lze identifikovat jen Jeremiáše. U ostatních se můžeme pouze domnívat, že představovali nejčastěji zobrazované tzv. velké proroky – tedy spolu s Jeremiášem ještě Izaiáše, Ezechiela a Daniela, podobně jako tomu je například v kostele sv. Petra a Pavla v Říčanech.⁷ Zbývající postavy pak jsou pravděpodobně výběrem z tzv. malých proroků. Proroci na vítězném oblouku svým umístěním mezi lodí a presbytářem symbolicky propojují Starý zákon se zákonem Novým. Čtyři velcí proroci předznamenávají novozákonní Evangelisty, král David reprezentuje počátek Kristova rodu.

Pokud lze z fragmentu scény **v ploše sedile** jižní stěny presbytáře soudit, vidíme na tmavém pozadí dvě postavy. Mužskou stojící vlevo a klečící ženskou postavu vpravo. Oděv charakterizuje muže jako církevního představitele – nosí dlouhý plášť a na hlavě zřejmě církevní biret s ohrnutým širokým okrajem. V pravé ruce drží šikmo vroubenou hůl zakončenou špičkou tvarem připomínající lilii (?). Dle postoje směřuje ven z výjevu, ale hlavu natáčí dovnitř výjevu, k postavě vpravo. Jeho obličej vroubí bohatý hnědý plnovous, pohled dochovaného oka směřuje k druhé postavě. Tato ženská postava klečí s rukama sepjatýma ve výši obličeje (?). Kromě fragmentů vysoké pokrývky hlavy a límce pláště ji nelze popsat přesněji, neboť působením vlhkosti a plísni u podlahy zanikla celá dolní polovina výjevu.

Co se týká interpretace této scény, dosud jedinou hypotézu vyslovil Jaroslav Capoušek. Předpokládá, že by se mohlo jednat o „symboliku založení kostela“.⁸ Tomáš Knoflíček výjev zcela pominul.⁹ Capouškova hypotéza je pravděpodobná, nicméně odvracení se mužské církevní postavy od postavy předpokládané donátorky královny Žofie je překvapivé. Situaci nám dále znesnadňuje skutečnost, že žena nemá korunu, jak by se v případě královny dalo předpokládat, oděv ale vypovídá o vyšším sociálním statusu. Její pokrývka hlavy připomíná henin, tj. vysoký klobouk protažený do homolovité špičky. Tento typ klobouku se na konci 14. století nosil v celé Evropě ve vznešené společnosti.¹⁰ Neznáme jiný případ výzdoby gotického sedile donátorskou tematikou, výzdoba nástěnnou malbou je ale poměrně běžná.¹¹

Formální analýza

Elegantní siluety, vyváženost proporcí a fragmenty jemné obličejové kresby napovídají, že se jednalo o malby

značně vysoké výtvarné úrovni. Po formální stránce se řadí do proudu maleb konce 14. století, jež se vyznačují návazností na dvorskou malířskou produkci, a to jak na umění měkkého slohu, tak i na krásný sloh.

Kočským prorokům podobné, měkkým slohem ovlivněné stařecké tváře nacházíme v těsné blízkosti hranic litomyšlského biskupství v kostele sv. Jakuba Většího v Přelouči (kolem roku 1400)¹², a potažmo i na nástěnných malbách v kostele sv. Bartoloměje v Kuněticích (kolem roku 1400)¹³. Malby spojuje celková měkkost malířského podání a zároveň jistá robustnost obličejových typů. Prorok Jeremiáš z Kočí a jeho výrazné pokleslé rty a vlnité vousy nachází svou volnou paralelu v tváři sv. Pavla z Přelouče. V širším rámci je nutno připomenout i proroky z nástěnných maleb ve Starém Městě u Bruntálu (po roce 1400).¹⁴ Tito se oproti Kočí vyznačují pozoruhodnou monumentalitou, ale návaznost na dílo Mistra Theodorika je jim společná, byť v Kočí není tak akcentovaná.

Jak již zmínil Tomáš Knoflíček, malíř v Kočí ovládal široké spektrum obličejových typů, tvář krále Davida nás tudíž nenechává na pochybách o jiném stylovém východisku, a to v díle Mistra Třeboňského oltáře.¹⁵ Charakteristický je ovál Davidovy lyrické tváře, doplněný mandlovitýma očima a plnými rty. David svou analogii nachází v malbě stejného stylového směřování, v tváři sv. Barbory v Třešti (kolem roku 1410)¹⁶. Krásnoslohové rysy kočských maleb si nejlépe uvědomíme při srovnání s proroky z Říčan (kolem roku 1400)¹⁷, kteří představují kvalitní projev krásného slohu, či s proroky z Uhlířských Janovic (90. léta 14. století)¹⁸. Z těchto srovnání vyplývá, kde se vzalo jemnější, méně monumentální pojetí figurálních typů kočských proroků - v krásném slohu.

Žofii Bavorskou, coby zakladatelku kostela, považujeme také za donátorku nástěnných maleb. Královna Žofie je také pokládána za donátorku dvou pozlacených sošek, apoštola a sv. Jana Křtitele (začátek 15. století). Tyto sošky, proveniencí z blízké Chrudimi, jejího věnného města, byly dříve zřejmě součástí malého oltáře.¹⁹ Nástěnné malby v Kočí tak nezůstávají v její donátorské činnosti osamoceny. Kostel sv. Bartoloměje založila listinou z února 1397, odsud se odvíjí i datování maleb, přičemž stylový charakter této dataci odpovídá.

¹ Capoušek 1990, s. 19.

² Jarmila Vacková, Kočí, in: UPČ II, s. 79.

³ Ke stavu maleb více viz kat. 1.

⁴ Proroky na vnitřní ploše vítězného oblouku najdeme ve 14. století v celé řadě lokalit, a to například v Krupce (kostel sv. Prokopa, kolem roku 1320), Pičíně (kostel Narození Panny Marie, kolem roku 1340), Tečovicích (kostel sv. Jakuba, 80. léta 14. století), Říčanech (kostel sv. Petra a Pavla, kolem roku 1400), a jinde.

⁵ Capoušek 1990, s. 29.

⁶ Knoflíček 2001, s. 104.

⁷ V Říčanech najdeme z tzv. velkých proroků proroka Jeremiáše, Izaiáše a Ezechiela. Viz Všetečková 1999, s. 154-160.

⁸ Capoušek 1990, s. 30.

⁹ Knoflíček 2001, s. 47, 103-105.

¹⁰ Například v roce 1385 měla henin při svých zásnubách Isabela Bavorská. Kybalová 2001, s. 192.

¹¹ V sedile například nástěnná malba Zmrtvýchvstání Krista v sedile kostela sv. Víta v Kojeticích po roce 1360, nebo malba Madony s dítětem překrytá mladší Pietou ve výklenku jižní stěny transeptu v dominikánském kostele Obětování Panny Marie v Českých Budějovicích, kolem roku 1400 atd.

¹² Přelouč, kostel sv. Jakuba Většího, nástěnné malby, kolem roku 1400. O objevu maleb informoval Paukert 2003, s. 283-284.

¹³ Kunětice, kostel sv. Bartoloměje, nástěnné malby, kolem roku 1400. Více ke vztahu přeloučských a kunětických maleb viz Knoflíček 2009b, s. 537-548.

¹⁴ Staré Město u Bruntálu, kostel Panny Marie, nástěnné malby, po roce 1400. Více k malbám viz Všetečková 1999b, s. 18-32.

¹⁵ Knoflíček 2001, s. 104.

¹⁶ Třešť, kostel sv. Martina, sv. Barbora, kolem roku 1410: Knoflíček 2009a, s. 192.

¹⁷ Říčany, kostel sv. Petra a Pavla, nástěnné malby, kolem roku 1400. Více k malbám viz Všetečková 1999, s. 154-160.

¹⁸ Uhlířské Janovice, kostel sv. Jiljí, nástěnné malby, 90. léta 14. století. Více k malbám viz Všetečková 1999, s. 184-188.

¹⁹ Bartlová 2008, s. 623-634.

4.2 KOSTELEČEK U HEŘMANOVA MĚSTCE, kostel sv. Petra a Pavla

Kostel sv. Petra a Pavla v Kostelci u Heřmanova Městce postavený v průběhu 14. století byl v roce 1898 z vnějšku regotizován Františkem Schmoranzem. Hlavní loď orientovaného dvoulodí je zaklenutá třemi poli křížové klenby, má pětiboce uzavřený presbytář s jedním polem.¹

11/

Severní stěna presbytáře se otevírá hrotitým portálem do sakristie, od nějž se táhne pás gotických nástěnných maleb až k sanktuáři. Malba představuje postavy osmi stojících apoštolů v mělkých iluzivních výklencích, kteří směřují k Panně Marii s dítětem na trůnu zcela vpravo. Výklenky překvapivě jednoduchých kubizujících forem mají buď na způsob nízké půlkruhové základny nebo jsou kolmé. Do prostoru je vynášejí pod nimi namalované trémové vzpěry, čímž se zvyšuje trojrozměrný účinek této architektonické konstrukce. V pozoruhodně odstínovaném pozadí převažují zemité okrové tóny, v kombinaci s hnědou, ořechovou a bílou barvou užitou na členění ploch.

12/

Na tomto pozadí se vyjímají **postavy apoštolů**, které částečně vystupují před výklenky. Nosí vesměs dlouhý šat a přes něj různě pojatý plášť především malachitově zelené, černé a bílé barvy. Lehké natočení těl jednotlivých apoštolů s výjimkou třetího zleva, je dáno jejich směřováním k Panně Marii. Vyznačují se uzavřeným obrysem a proporcionálně mohutnými hlavami nasazenými na trup takřka nezřetelným krkem. Malíř neoslňuje přehlídkou obličejových typů, až na jednoho apoštola se jedná o vzájemně si podobné oválné stařecké tváře se světlými plnovousy a polodlouhými vlasy. Světlý růžovohnědý inkarnát dává alespoň u některých postav tušit svrchní modelující vrstvy malby. Hlavy podané z poloprofilu jsou obklopeny světlými svatozářemi. Pozornost upoutávají

sklopené oči a zádumčivý výraz jejich širokých tváří. Apoštolové se od sebe odlišují atributy, které drží v rukách.

Zcela vlevo stojící postava představuje **sv. Matouše** (?), v pravé ruce svírá měšec a v levé svitek. 13/
 Následuje **sv. Jakub Menší** s valchářskou holí, k němuž se 14/
 obrací třetí apoštol, který levicí ukazuje na předmět ve své pravé ruce, snad nůž nebo svitek. Mohlo by se tedy jednat buď o **sv. Bartoloměje** (?), nebo ve shodě s textem 15/
 apoštolského *Creda* o sv. Tomáše. Pás postav pokračuje zobrazením dvou bratrů, nejprve **sv. Jakuba Většího** s mušlí 16/
 a holí, a vedle jednoznačně určíme bezvousého sv. Jana Evangelistu. Postava sv. Jakuba Většího zaujme širokým postojem s vykasaným šatem, díky čemuž si můžeme prohlédnout jeho vysoké hnědé boty do špičky. **Sv. Jan** drží 17/
 v levé ruce zakryté pláštěm medailon. Vedle sv. Jana stojí **sv. Ondřej** (?) s knihou a s nepřiliš zřetelným 18/
 tzv. ondřejským křížem (?). Apoštol po Ondřejově levici by hypoteticky mohl být jeho bratr **sv. Petr** (?). Tvář této 19/
 postavy mu typově odpovídá snad nejlépe ze všech postav. Pro tuto interpretaci svědčí konkrétně jeho lysé čelo, liší se i pozvednutím hlavy a směřováním pohledu vzhůru. Z atributů lze určit pouze knihu drženou levicí, jakoby v ní právě četl, ale i v pravé ruce svíral nějaký předmět. Osmý, neurčený **apoštol** natočen k Panně Marii hledí do 20/
 listiny v pravici, zatímco pravou ruku žehná nebo disputuje.

Panna Marie v zelených šatech s hnědým rubem 21/
 a s poměrně hlubokým výstřihem, sedí s dítětem v náruči na jednoduše naznačeném trůnu. Na hlavě má na světlých rozpuštěných vlasech korunu jako *Regina coeli*. Dítě se zlehka dotýká její brady. Podobně jako ostatní postavy přivírá oči a navíc sklápí i hlavu. Svou pozornost tedy

neobrací ani k apoštolům, ani k dítěti, ale je v souladu s celkovým laděním malby v pokoře pohroužená do sebe. Zda dítě zahaluje rouška, či je nahé, nelze pro stav malby určit. Upoutá nás gesto Ježíškovy pravé ruky, kterou se dotýká brady Panny Marie, čímž narušuje izolovanost postav a navazuje tak kontakt s matkou. Jak připomněl Tomáš Knoflíček², podobný ikonografický motiv nalezneme například již na nástěnných malbách ve Strakoncích³ a v Průhonicích⁴ z první poloviny 14. století. Obdobným příkladem v sochařství je pak ještě starší Madona ze Strakonice z konce 13. století.⁵

Výzdoba plynule pokračuje okolo sanktuáře, kde se dochovalo vyobrazení tří **andělů**, původně však byli vždy dva nad sebou po stranách sanktuáře.⁶ Od předchozích postav se liší svým drobnějším měřítkem, charakterizuje je obrysová úspornost jednoduchých šatů a úzkých, zašpičatělých, nijak nečleněných křídel. Na vnitřní straně dvířek sanktuária se dříve nacházela desková malba s ještě jedním **klečícím andělem**.⁷ Tento pátý anděl na černém pozadí - světloň, klečel při otevření dvířek natočen směrem k Panně Marii. Od předchozích andělů - na nástěnné malbě - se značně odlišuje jednak křídly členěnými do dlouhých perutí, a také bílým dlouhým šatem, poměrně hustě řaseným.

22-23/

Z gotické vrstvy výmalby kostela se dále dochovaly dnes nesrozumitelné fragmenty kolem vstupu do sakristie. Nad lomeným obloukem portálu rozpoznáváme jen drobnou architekturu (**kostel s opěráky?**) postavenou na skalnatém terénu.

24/

S postavami apoštolů se v nástěnné malbě, především v první polovině 14. století setkáváme poměrně často. Jen na území východních Čech v Dolním Městě⁸, Boršově⁹ a Zahrádce¹⁰. Jejich zobrazení v sobě vždy nese sdělení o jednotě církve, které bývá zdůrazněno v osobě sv. Petra.

Ve vyhoceně dogmatické rovině jsou apoštolové zobrazení například na nástěnných malbách v kostele sv. Apolináře v pražském Novém Městě z konce 80. a 90. let 14. století.¹¹ Jejich o poznání komplexnější ikonografický program obohacují další významové momenty¹², mj. je zde přítomen i Ježíš Kristus předávající klíče sv. Petrovi. V našem případě takováto akcentace postavy sv. Petra chybí.¹³ Namísto něj hlavní pozornost směřuje k Panně Marii s dítětem. Vedle již zmíněné jednoty církve, tak můžeme ve scéně spatřovat i jiný smysl. Vyústění pásu apoštolů u Panny Marie, přímlyvkyně a prostřednici mezi věřícím a Ježíšem Kristem, nás snad má upozornit na dar apoštolů, který dostali od Krista - moc odpouštět hříchy.¹⁴

Stojí za úvahu, proč byli apoštolové v Kostelci zobrazení právě v tomto pořadí. Počínaje sedmým sv. Petrem jsou ve shodě s pořadím jednotlivých článků apoštolského *Creda* směrem od Panny Marie dále zobrazení: sv. Ondřej, sv. Jan a sv. Jakub Větší. Pak by měl následovat sv. Tomáš, v Kostelci jsme ale hypoteticky identifikovali sv. Bartoloměje. A nakonec opět správně sv. Jakub Menší.¹⁵ Ačkoliv tedy nejsou tyto apoštolové přímo spojeni s textem *Creda*, například skrze nápisové pásky, jejich pořadí jisté souvislosti prozrazuje.

Andělé u sanktuáře představovali zřejmě světlohoše, podobně jako andělé v Morašicích, v Perálcí či v Třebosicích (kat. 4, 5, 8). Kromě toho lze anděly v Kostelci interpretovat ve smyslu oslavy Panny Marie jako královny nebes, čemuž napovídá jak bezprostřední blízkost výjevu s trůnicí Pannou Marií, tak i koruna na její hlavě. Není jistě beze smyslu, že i pátý anděl na vnitřní straně dvířek sanktuáře klečel při jejich otevření natočen k Panně Marii, respektujíc tak význam nástěnné malby.

Formální analýza

Po formální stránce gotické nástěnné malby v Kostelci u Heřmanova Městce zřetelně navazují na dvorskou malířskou produkci třetí čtvrtiny 14. století. V kapli sv. Kříže na Karlštejně se světci nenechávají uzavřít do rámem určeného obrazového prostoru, a „přetékaají“ na něj. Podobně i v Kostelci vystupují apoštolové před své malované výklenky, směrem do skutečného neohraničeného světa, směrem k divákovi.¹⁶ Spojitostí s uměním z okruhu Mistra Theodorika nespočívají pouze v stejném paradigma, nacházíme je i ve figurálních typech postav či v práci s barvou. Charakteristickou shledáváme proporcionální mohutnost hlav a obrysová uzavřenost. O silných kořenech v tradici umění karlovské doby svědčí i fyziognomie tváří kosteleckých apoštolů. Sklopené oči propůjčující jim zádumčivý výraz, se objevují již na deskovém obraze Madony z Bostonu z let 1355-1360.¹⁷

Měkký sloh byl malíři kosteleckých maleb východiskem v pojetí draperie, kterou modeluje šerosvitně, objemy utváří zesvětlením základních odstínů rouch. Obešel se bez kresebného řasení a užití kresby obecně. Tato relativní střídmost zpracování je vyvážena výsledným plným objemem šatu. Draperie pláště sv. Jakuba Menšího či sv. Jakuba Většího snese srovnání s nástěnnými malbami v tzv. Saské kapli katedrály sv. Víta patrně ze 70. let 14. století¹⁸, konkrétně s šatem králů ve scéně Klanění. Jejich draperie se vyznačuje shodnou měkkou modelací či zesvětlováním bělobou. Kromě toho, Panna Marie na malbě v Saské kapli není oděna v tradiční modrý plášť s červeným rubem, nýbrž do pláště bíloželeného. Podobně tak i v Kostelci nosí Marie plášť zelenohnědý. Tento znak je typický pro malby usilující o koloristickou jednotu působení, i za cenu nedodržení středověkého barevného kánonu.¹⁹

Draperie se dále vyznačuje pravidelnou klikatkou záhybů nebo smyčkovými motivy, které jsou nejvíce patrné na rouchu sv. Jana Evangelisty. V geograficky nepříliš vzdálených východočeských Kojicích²⁰, nacházíme ke klikatkám drapérií kosteleckých apoštolů poměrně blízkou slohovou analogii. Tamější nástěnná malba sv. Kryštofa ale tkví ještě hlouběji v theodorikovské tradici, jak je zřejmé také ze šablonou provedených ornamentů na pozadí, tak typických pro malby na Karlštejně, čemuž odpovídá i její datace do 70. let 14. století.

Nástěnné malby v kapitulní síni Sázavského kláštera snad ze 70.-80. let 14. století vyřešily členění prostoru pro jednotlivé postavy obdobně jako malby v Kostelci, tedy iluzivními architektonicky členěnými výklenky.²¹ Tyto sázavské jsou ovšem složitější, než výrazně abstrahované výklenky v Kostelci, které tíhnou k základním geometrickým tvarům. Lze tak sledovat postupné zjednodušování architektonického rámce, počínaje architekturou na dvorských nástěnných malbách v ambitu kláštera Na Slovanech v Praze z konce 60. let, přes malby v Sázavě, až po výklenky v Kostelci u Heřmanova Městce.

Konzervativní, tradičně pojatý oltář z Mühlhausenu z roku 1385²², reprezentuje již závěrečné doznívání Theodorikova slohu. Zobrazené postavy českých světců se shodují s kosteleckými apoštolů v labilním postoji a v nasazení hlav jakoby bez krku. Nabývají ale výraznější štíhlosti a protažení proporcí.

Josef Krása a Karel Stejskal předpokládali, že deskový obraz s pátým Klečícím andělem je současný s nástěnnými malbami, ba dokonce že mají i stejného autora.²³ Spolu s Tomášem Knoflíčkem nesouhlasíme s uvažovaným autorstvím jediného malíře.²⁴ A navíc se ani nedomníváme, že nástěnné malby a deska jsou současné.²⁵ Deskový obraz Klečícího

anděla se natolik po slohové stránce odlišuje od nástěnných maleb, že hledat mezi nimi přímé vazby je velmi obtížné. Mnohem pravděpodobnější se jeví možnost, že dvířka sanktuáře jsou mladší, osazená až po vzniku nástěnných maleb, pravděpodobně na začátku 15. století.²⁶ Tuto dataci uvažujeme pro pojetí šatu anděla, který člení převážně vertikální a v dolní části smyčkové záhyby. Překvapivě blízkou paralelou mu je nástěnná malba anděla u sanktuáře z doby před rokem 1420, z nepříliš vzdáleného kostela sv. Jiří ve východočeském Vápně.²⁷ S podobnými křídly se v nástěnné malbě litomyšlského biskupství setkáme ještě v Perálci (kat. 5, 90. léta 14. století), rovněž u andělů světlonošů.

Na jižní stěně presbytáře se nachází mladší nástěnná malba s **devíti klečícími rytíři**. Poměrně pravděpodobnou se jeví možnost, že i tato malba byla původně gotická.²⁸ Její současný stav je ale dán až mladšími přemalbami z 16. století a z roku 1694, jak vyplývá z dochovaného nápisu nad rytíři.²⁹ Podle místní pověsti dvanáct synů vladky Heřmana z Mrdic páchalo po otcově smrti nepravostí a okrádali pocestné. Když pak pro to byli královským vojskem ve Městci obklíčeni, utekli Heřmani podzemní chodbou do Kostelce. Ale ani tak se nezachránili, a vojsko je pobilo.³⁰ *„Za nedlouho objevilo se na stěně kostela Kosteleckého všech dvanáct; klečíce s rukama sepjatýma, hlavy své před oltářem skláněli. Jednou sice chtěli obraz ten zabílit, ale Heřmani se zase na stěně objevili, a tak je z kostelíka mimo vůli boží nic nezapudí.“*³¹

Domníváme se, že pověst mohla být inspirována již existující malbou rytířů Heřmanů. Pověst upoutá zmínkou o nemožnosti malbu zabílit, jakoby tak byla vlastně nepřímo naznačena její přemalba. Hypotézu o gotickém původu podporují také prosvítající zabílená gotická písmena na zdi

vítězného oblouku, hned vedle prvního rytíře.³² K závěru o gotickém původu malby dospěl také Jaroslav Teplý, který trefně poznamenal, že jen těžko můžeme předpokládat, že by „v šestnáctém století Trčkové z Lípy nebo Andělové z Ronovce (tehdejší majitelé panství) pořizovali v kostele v Kostelci nástěnnou malbu na paměť držitelů Kostelce dvě stě a více let před nimi (...) Nejschůdnější vysvětlení asi je, že v šestnáctém století byla přemalována starší malba z doby gotické.“³³

Farní kostel v Kostelci u Heřmanova Městce roku 1349 připadal k litomyšlskému biskupství.³⁴ Pověst o Heřmanových synech mohla mít svůj předobraz v pěti synech skutečné historické osobnosti Heřmana z Mrdic, který Kostelec držel na začátku 14. století.³⁵ Vladykové z Mrdic pak měli ke kostelu patronátní právo až do roku 1382.³⁶ Domníváme se, že malby apoštolů by byly s původně gotickou donátorskou scénou s klečícími rytíři současné. Pokud je hypotéza o gotickém původu malby rytířů Heřmanů pravdivá, pak by malby v Kostelci musely vzniknout právě před rokem 1382, kdy byl Kostelec v držení pánů z Mrdic a Heřmanových potomků.³⁷ Konkrétně v letech 1373 až 1382 byli majiteli Heřman a Bernart z Mrdic.³⁸

Gotické nástěnné malby v Kostelci na pomyslné přímce - jednoduše řečeno - řadíme za malby dvorského okruhu na Karlštejně a v Emauzích a před oltář z Mühlhausenu z roku 1385.³⁹ A ještě přesněji na základě uvedených analogií od druhé poloviny 70. až do začátku 80. let 14. století. Vzhledem k načrtnutým historickým souvislostem se domníváme, že nástěnné malby v Kostelci u Heřmanova Městce vznikly před rokem 1382 a jejich donátory byli pánové z Mrdic.

4.2 KOSTELEČEK U HEŘMANOVA MĚSTCE, kostel sv. Petra a Pavla

- ¹ Líbal 2001, s. 195-196.
- ² Knoflíček 2001, s. 111.
- ³ Strakonice, ambit strakonické komendy, Panna Marie Ochránitelka, po roce 1320: GNMVČ 1958, obr. 111.
- ⁴ Průhonice, kostel Narození Panny Marie, Trůnící Panna Marie s Ježíškem, kolem roku 1340: Všetečková 1999, s. 141, obr. 117.
- ⁵ Madona strakonická, Praha NG, konec 13. století: DČVU I/I, obr. 165.
- ⁶ Andělé u sanktuáře byli původně čtyři, malba čtvrtého anděla vlevo dole zanikla při poškození maleb plísni v 60. letech 20. století. Více viz kat. 2.
- ⁷ Klečící anděl z Kostelce, začátek 15. století, Chrudim, Regionální muzeum v Chrudimi. Publikován: Chytil 1900, s. 147 - Matějček 1938, s. 128, obr. 195 - Krása 1960, s. 29. - Bartlová 2001, s. 176.
- ⁸ Dolní Město, kostel sv. Martina, Apoštolové, před polovinou 14. století: Knoflíček 2001, s. 70-79.
- ⁹ Boršov u Moravské Třebové, kostel sv. Anny, Apoštolové, 30. léta 14. století: Knoflíček 2009a, s. 44-45.
- ¹⁰ Zahrádka, kostel sv. Víta, Apoštolové, před polovinou 14. století: Knoflíček 2009a, s. 175-181.
- ¹¹ Všetečková 2002, s. 157-168.
- ¹² Apoštolové v kostele sv. Apolináře navíc jedná drží nápisové pásky s textem *Creda*, dále jsou k nim typologicky přiřazena poprsí proroků v pásu pod jejich nohama.
- ¹³ Že sv. Petr v Kostelci není klíčovou postavou je patrné již jen z těžkostí, které jsme měli s hypotetickou identifikací jeho postavy.
- ¹⁴ Všetečková 2002, s. 165.
- ¹⁵ Apoštolé, in: Royt 2007, s. 45-46.
- ¹⁶ Tento aspekt kosteleckých maleb vyzdvihl již Friedl 1956, s. 91.
- ¹⁷ Knoflíček 2009b, s. 540. Madona z Bostonu, 1355-1360, Boston, Museum of Fine Arts.
- ¹⁸ Vítovský 1976, s. 488-491.
- ¹⁹ Idem, s. 494.
- ²⁰ Kojice, kostel sv. Petra a Pavla, Sv. Kryštof s Ježíškem, 70. léta 14. století: Všetečková 1999, s. 65-66. - Knoflíček 2001, s. 106-108. Malby nedávno opět srovnal Knoflíček 2009b, s. 540.
- ²¹ Sázava, kapitulní síň, Panna Marie s Ježíškem - Panna Marie Ochránitelka - *Infantia Christi*, 1370-1380: Všetečková 1999, obr. 140-142.
- ²² Oltář z Mühlhausenu, Praha, 1385, Stuttgart, Staatsgalerie, inv. č. 1038. Toto srovnání viz Knoflíček 2009b, s. 540.
- ²³ Krása 1960, s. 29. - Karel Stejskal, *Nástěnné malířství 2. poloviny 14. a počátku 15. století*, in: DČVU I/I, s. 343.
- ²⁴ Knoflíček 2001, s. 113.
- ²⁵ Narozdíl od Tomáše Knoflíčka, který se domnívá, že nástěnné malby i deska „(...) pravděpodobně vznikly ve stejné době“ Knoflíček 2001, s. 44.

- ²⁶ Stejný názor vyslovili již: Vladimír Hrubý - František Nesejt, Vrcholně gotická nástěnná malba, in: DVČ, s. 503.
- ²⁷ Vápno, kostel sv. Jiří, Anděl, před rokem 1420: Knoflíček 2001, s. 172, obr. 123.
- ²⁸ Tuto možnost naznačil již Jakub Vítovský „(...) skutečnost, že na malbách jsou znázorněni jako donátoři rytíři z Heřmanova Městce, kteří vlastnili Kostelec pouze do r. 1382, by svědčila pro datování do doby kolem r. 1380.“ Vítovský 1975, s. 118.
- ²⁹ Renesančním písmem je červeně psáno (transkripce): „Rod urozenejch statečných rytířův pánův Heřmanův: A. D 15-3“. A přes dataci „15?3“ černě: „A D 1694“. Za rady k tomuto nápisu děkuji Tereze Kovařikové a Miroslavu Myšákovi.
- ³⁰ Sedláček I, s. 177.
- ³¹ Ibidem, s. 177.
- ³² Zpod mladšího nápisu: „Patronát toho Václav Minařík“, prosvítá horní část gotického dřívku snad písmene K.
- ³³ Teplý 1997, s. 114. Jaroslav Teplý se podrobně zabývá rodem pánů Heřmanů i výkladem zmíněné legendy, proto zájemce o další informace odkazujeme na jeho článek: Teplý 1997, s. 91-125.
- ³⁴ Sedláček 1998, s. 440.
- ³⁵ Sedláček I, s. 178.
- ³⁶ Ibidem, s. 178.
- ³⁷ Zatím neexistuje žádná restaurátorská zpráva či průzkum, které by mohly danou hypotézu celkem jednoduše potvrdit či vyvrátit. Malby byly restaurovány poprvé a zřejmě i naposledy v letech 1928-1929 Jaroslavem Majorem, více viz kat. 2.
- ³⁸ Sedláček I, s. 178.
- ³⁹ Antonín Friedl malby datuje do 60.-70. let 14. století. Josef Krása předpokládá jejich vznik v 80. nebo 90. letech. Jakub Vítovský po roce 1380, Karel Stejskal kolem roku 1390 a Tomáš Knoflíček v 80. letech 14. století. (Friedl 1956, s. 91. - Krása 1960, s. 29. - Vítovský 1975, s. 207. - Karel Stejskal in: DČVU I/I, s. 343. - Knoflíček 2001, s. 113.)

4.3 LITOMYŠL, kostel Povýšení sv. Kříže, kaple sv. Josefa

Klášter litomyšlských augustiniánů spolu s kostelem Povýšení sv. Kříže založil litomyšlský biskup Jan II. ze Středy v roce 1356. K roku 1379 se uvádí kaple Panny Marie, patrně dnešní kaple sv. Josefa (zasvěcena sv. Josefu byla až roku 1605).¹ Kostel Povýšení sv. Kříže je trojlodní bazilikou s presbytářem o šířce střední lodi, ke kterému na jihu přiléhá kaple sv. Josefa. Presbytář kaple je zaklenut jedním obdélným polem křížové klenby, uzavírá se pětiboce. Z mírně širší lodi kaple s dvojicí čtvercových polí křížových kleneb, se na severu vstupuje do presbytáře portálem z roku 1605, a na jihu do sakristie.²

26/

Kaple sv. Josefa je pro zdobnost interiéru považována za oratoř litomyšlských biskupů.³ Můžeme se ptát, proč by měl litomyšlský biskup modlitebnu u augustiniánů, když jeho katedrálou byl chrám Panny Marie. Odpovědí na tento zdánlivý rozpor je skutečnost, že klášter augustiniánů založil sám litomyšlský biskup Jan II. ze Středy, a tato fundace byla čistě jeho osobním aktem. Výstavbě kostela Povýšení sv. Kříže přikládal Jan II. ze Středy veliký význam, v korespondenci s augustiniánským převorem v Litomyšli jej označuje jako „naši stavbu ve vašem klášteře“, ba dokonce se v něm nechal po své smrti v roce 1380 i pohřbít.⁴ Následující biskup Albert ze Šternberka sice augustiniány také velmi podporoval, nejvíce se však soustředil na svůj klášter augustiniánů v moravském Šternberku. Podobně i Petr Jelito založil svou vlastní augustiniánskou kanonii v Lanškrouně. Proto pokládáme za pravděpodobný názor Petra Macka a Pavla Zahradníka, že prostor kaple sv. Josefa byl oratoří sloužící přímo zakladateli kláštera, tedy Janu II. ze Středy, který výstavbu kostela Povýšení sv. Kříže zřejmě financoval až do své smrti.⁵ Z toho důvodu také předpokládáme, že pokud by

27/

nástěnná malba v dnešní kapli sv. Josefa vznikla před rokem 1380, pak jedině s podporou Jana II. ze Středy a to i přesto, že již nebyl litomyšlským biskupem. Varianta vzniku malby před rokem 1380 je nicméně málo pravděpodobná (viz níže).

Na severní stěně lodi kaple sv. Josefa nacházíme rozměrnou nástěnnou malbu. Obdélná scéna v pruhu vyplňuje téměř celé pole stěny, v lomené horní části výseče klenby bez výmalby se dochovala gotická omítka. Votivní scéna, na úzkém horizontu hnědé půdy a neurčitém temně modrém pozadí (uhlová čerň a za ní azurit), představuje dva klečící rytíře se světeckými přímluvci - svatým rytířem a svatou pannou - kteří je doporučují trůnící Madoně vpravo. Prostorový dojem, spíše než úzká půda, vytváří velký architektonicky řešený trůn Panny Marie. Výjev původně nahoře i dole doprovázely nápisové pásy či spíše pruhy, jejichž text se však nedochoval.⁶ Scénu ze všech stran ohraničuje široký červený rámeček. Za tímto rámečkem, po jeho bočních stranách objevujeme drobné skici postav - „středověké graffiti“. Vlevo dole pod výjevem restaurátoři odkryli ještě malovaný erbovní štít.

28/

Postavy směřují k **Panně Marii s Ježíškem na trůnu** zcela vpravo výjevu. Velký červenohnědý architektonicky řešený trůn se vyznačuje jistou robustností a stylizovaností tvarů. Masivní podstavec trůnu a baldachýn svým kubickým pojetím připomínají cimbuří. Na způsob architektury gotických katedrál jsou boky trůnu tvořeny opěrnými pilíři, které spojují opěrné oblouky se sloupky, jež vynášejí nad hlavu Panny Marie zmíněný vystupující baldachýn.

29/

Panna Marie, kterou pro stav malby tušíme pouze v obrysech, zahalená v tradičním modrém pláští s červeným rubem, má již zcela setřenou tvář. Stejně tak z drapérie

nerozpoznáme víc, než podlouhlý záhyb červeného rubu pláště, jak Panna Marie levicí přidržuje Ježíška, který stojí (?) na jejím klíně. Hlavu naklání dolů, k hlavě dítěte, čímž vzniká dojem kulatých zad. Přes rozpuštěné světlé vlasy má přehozenou světlou roušku, hlavu obklopuje svatozář. Špatný stav malby brání přesnějšimu popisu výjevu, nedovoluje zjistit, zda Madona nosila prsten či čelenku apod., korunu lze zřejmě vyloučit. Ježíšek se naklání dopředu, směrem k prvnímu rytíři. Malý Ježíš má dolní polovinu těla snad zavínutou do roušky. Pouze ve formě podmalby se nám dochoval jeho dětský obličej, který upíná oči na rytíře. Natahuje k němu i pravou ruku v žehnajícím gestu.

Vlevo od trůnu klečí s rukama sepjatýma v modlitbě **první rytíř**, hypoteticky **Jošt Lucemburský**, na kterého obrací svou pozornost Ježíšek. Doprovází jej před ním stojící světice, která pravou ruku pokládá na jeho rameno. Postarší rytíř spíná před sebou ruce v modlitbě. Je oděn v modré zbroji, která těsně obepíná jeho štíhlé tělo. Nosí vysoké módní hnědé boty s dlouhými zobci, u pasu modrý meč, a na hlavě má nasazenu přilbici s pozvednutým hledím. Rytířova vousatá tvář upoutává svým výrazem, výrazně plastickou modelací s velkým nosem a stylizovanými mandlovitými očima. Nazrzlý vous se dělí ve dva prameny. Rytíř má na zádech červenomodrou přilbici s klenotem (tj. vrchní ozdobou přilbice) v podobě lidského monstra s rybím ocasem, bez rukou a s hlavou obklopenou svatozáří (? , opět se dochovaly pouze obrysy bez vnitřní kresby). Tento klenot na první pohled svým tvarem připomene mořskou pannu, nebo jak se domnívá Jan Royt **Meluzínu**⁷.

Pokud přistoupíme na interpretaci klenotu jako Meluzíny, musíme se nejprve zabývat jí samotnou. Meluzína je bájná postava ženského pohlaví, která se obvykle

30-31/

zobrazuje s hadím ocasem nebo jako okřídlený drak. Meluzínský mýtus vychází z francouzského románu Jeana z Arrasu, který vznikl v letech 1387 až 1393, a byl šířen mnohými dalšími přepracováními.⁸ Alespoň stručně o meluzínské legendě a její vazbě na české prostředí, a potažmo i na litomyšlskou nástěnnou malbu:

Jean z Arrasu dopsal *Pravdivou a vznešenou historii o Meluzíně* roku 1393, a věnoval ji třem vnoučatům českého krále Jana Lucemburského: vévodovi Janovi z Berry (strýc tehdejšího francouzského krále Karla VI.), jeho sestře Marii z Baru a moravskému markraběti Joštovi Lucemburskému. Celý spis je prodchnut těsnou vazbou na rod Lucemburků. Komplikovaný děj románu je příběhem krásné, ale prokleté víly Meluzíny, a její touhy po lidském štěstí. Víla Meluzína byla prokleta tak, že se každou sobotu proměňovala od pasu dolů v hada. Vysvobodit ji mohl až muž, který by si ji vzal, a zároveň dodržel slib, že ji v sobotu nikdy nespátí. Porušením slibu by Meluzína byla odsouzena k zjevování se tři dny před změnou majitele rodového hradu nebo před smrtí některého z potomků. V každém případě měl vzejít z Meluzíny slavný rod. Meluzínu si vezme rytíř Raimondin a ona na oplátku s pomocí kouzel zajistí rodu území a postaví hrad Lusignan. Narodí se jim deset synů se skvělou budoucností, z nichž jeden – Renaud (tj. Jan Lucemburský) – se stane českým králem. Rytíř Raimondin ale slib poruší, prozradí tajemství Meluzíny a ta se promění v obrovského hada a uletí z hradu Lusignan. Od té doby se víla zjevuje, jak jí bylo kletbou souzeno.⁹

Meluzína je tedy chápána jako mytická zakladatelka Lucemburského rodu. A Jan Royt v prvním rytíři spatřuje samotného markraběte Jošta Lucemburského, jemuž byl Arrasův spis věnován. Určení rytíře jako Jošta Lucemburského podporuje také srovnání s jeho známými dobovými

podobiznami.¹⁰ Muž na malbě nosí obdobné vousy, rysy obličeje (oči a nos) se zdají být Joštovým blízké.

Klíčový je pro nás rok 1393, kdy byla meluzínská legenda Jeanem z Arrasu sepsána. Již na tomto místě musíme prozradit Roytův názor, že malba vznikla nedlouho po roce 1380. K čemuž ho přivádí historický fakt, v té době byl litomyšlským biskupem příslušník rodu Lucemburků - Joštův bratr Jan III. Soběslav (1380-1388), jehož majetek Jošt spravoval.¹¹ Dostáváme se tak ale do paradoxu, kdy by malba s Meluzínou měla být starší, než příběh o ní. Je argument o episkopátu Joštova bratra skutečně natolik zásadním? Nemohla malba vzniknout až za episkopátu Jana IV. Železného (1388-1418)? Jošta s Janem IV. Železným spojuje minimálně po roce 1394 (vznik Panské jednoty) podpora zajetí krále Václava IV.

K onomu časovému paradoxu se vyjádřil již Martin Nejedlý: *„K prvním vlaštovkám (mezioborové spolupráce) patří hodnocení (...) nástěnné malby v kapli sv. Josefa bývalého klášterního kostela Povýšení sv. Kříže v Litomyšli. (...) Jednoho (z rytířů) charakterizuje přilbice s klenotem, který je podle pravděpodobné hypotézy Jana Royta právě Meluzínou. Výzdoba kaple vznikla nejspíš v době, kdy byl litomyšlským biskupem příslušník vládnoucího rodu Lucemburků Jan Soběslav. Zobrazeným rytířem by tedy mohl být některý z příslušníků lucemburského rodu, snad sám spoluobjednavatel Arrasovy Historie o Meluzíně markrabě Jošt. V takovém případě by se jednalo o cenný doklad ostentativní identifikace s meluzínským původem ještě z doby před vznikem spisu Jana z Arrasu.“*¹² Že by nešlo o zcela ojedinělý výskyt Meluzíny před rokem 1393, dokládá také nález keramických dlaždic s motivem Meluzíny (?) (asi po 1383)¹³ v blízkosti starého

Královského paláce na Pražském hradu, které vznikly zřejmě při rekonstrukci paláce za Václava IV.¹⁴

Přímluvkyně Jošta Lucemburského - svatá panna - snad **sv. Kateřina** je zobrazena jako elegantní dáma v dlouhém módním šatu s velkým půlkruhovým výstřihem. Přes levé rameno přehozený červený plášť, spadající volně dolů, jí zřejmě sloužil k přidržení atributu v levé, pláštěm zakryté dlaní. Uzavřený obrys postavy narušují pouze záhyby drapérie v dolní části sukně na levém boku. Pro sprášení povrchových modelačních vrstev je takřka nemožné sledovat traktaci drapérie, pomáháme si proto úpravou snímků v obrazovém editoru. Zdá se, že cíp červeného pláště v tomto místě vytváří umírněné a spíše dekorativní kaskádovité záhyby. Dlouhé žluté vlasy má sv. Kateřina rozpuštěny na ramenou. Na hlavě nosí žlutou korunu, tvořenou třemi stylizovanými liliem. Koruna se vyjímá na pozadí velké červené svatozáře, která obklopuje hlavu světice. Tvář, kterou jakoby vystrkuje, zaujme prokreslením detailů, možná také prosvítajících z podmalby - tedy naznačených očí i s obočím a s váčky pod očima, většího nosu a nezřetelné, spíše ustupující brady s krátkou čárkou zamračených úst. Drobný žlutý atribut v levici považujeme za kolo z legendy o sv. Kateřině¹⁵, které bývá takto zobrazováno běžně¹⁶. Svatá Kateřina patří k nejuctívanějším světicím českého středověku. Další rozšíření jejího kultu ještě souviselo s její propagací Karlem IV.

30-31/

Druhý rytíř, na výjevu zcela vlevo, klečí s darem v rukou sepnutých před sebou. Rytíř nosí modré nohavice a přes ně přiléhavý červený šat s délkou po boky, který zdůrazňuje jeho útlý pas a široká ramena. Boky má navíc obepnuty širokým opaskem. Červené vysoké boty s dlouhými zobci mu sahají až pod kolena. Přilbice na hlavě rytíře má zvednuté hledí, můžeme si tak prohlédnout jeho tvář.

32/

Dle vrásčitého čela usuzujeme, že se jedná již o staršího muže. Podobně i oči působí unaveným dojmem, který podtrhuje nedbale (?) kolem dokola zarostlá tvář. I druhého rytíře určovala osobní heraldická přilbice s klenotem, umístěná nad jeho zády. Klenot podle tvaru hypoteticky považujeme za tzv. **paví kytu**.¹⁷ Tvář, přilba a kovové rukavice překvapují dochováním jasných černých obrysových linií.

Jako přímluvce stojí před klečícím rytířem svatý rytíř, kterého budeme hypoteticky považovat za **sv. Viktorina** (?), s pravou rukou položenou na rytířově rameni. Malíř neusiloval o kontrast postavy. Postoj lukovitě prohnutého těla sv. Viktorina s patami blízko u sebe a se špicemi bot vytočenými směrem ven, je značně labilní, neorganický. Světec v levé ruce drží žerď s „praporcem“, který je zároveň rámcem výjevu. Oděv sestává z drátěné košile s kuklou, a dlouhého červeného pláště se světlým rubem splývajícího z ramen až na zem, u pasu má připevněn meč. Obut je do vysokých módních bot červené barvy s dlouhými zobci, které nejprve kopírují tvar chodidel a teprve pak se prudce zužují. Tvář v kukle obklopuje velká červená svatozář. Jeho mladý obličej až žensky jemných rysů, se zdá být snědý. Ze vzácně dochovaných detailů povrchové kresby malby nás tentokrát zaujme tlustou černou čarou obtažený obrys pravého boku světce, jakoby namalovaný jediným rychlým tahem malířova štětce. A dále husté šrafy na světcově obuvi, opět provedené černou kresbou, značící snad šití (švy?).

32/

Snědé zbarvení světcovy tváře by podporovalo spíše variantu, že se jedná o sv. Mořice, jak navrhuje Royt¹⁸. Sv. Mořic bývá zobrazován jako voják, v pravé ruce kopí, v levé štít, nebo jako rytíř.¹⁹ Od ostatních svatých válečníků ho kromě tmavé tváře odlišuje štít, nebo kopí s praporcem, později s chrámovou korouhví. Pokud byl Mořic

4.3 LITOMYŠL, kostel Povýšení sv. Kříže, kaple sv. Josefa

zobrazen na obraze s donátorem, mohlo to vyjadřovat vděk objednavatele za vyhranou bitvu.²⁰ Charakteristika tedy poměrně dobře odpovídá sv. Mořici. Nemůžeme se ale nechat mást jeho tmavší tváří, protože stejný inkarnát mají na naší scéně všechny postavy. Pokud si tento detail odmyslíme, uvědomíme si, že by tento světec mohl být kterýmkoliv jiným svatým rytířem, například sv. Jiřím. Pro chybějící konkrétnější atribut se přikláníme alespoň hypoteticky k možnosti, že se jedná o sv. Viktorina, patrona litomyšlské diecéze.

Kult sv. Viktorina v Litomyšli je úzce spjat s osobností litomyšlského biskupa Alberta ze Šternberka (episkopát 1364-1368 a 1371-1380). Albert přivezl relikvii sv. Viktorina z Magdeburgu, kde byl v letech 1368 až 1371 arcibiskupem. Tuto relikvii nejprve uložil v moravském Šternberku, a v roce 1376 vystavil k veřejné počtě v Litomyšli v katedrále Panny Marie.²¹ Čímž byl sv. Viktorin učiněn svatým patronem litomyšlského biskupství, a jeho svátek byl stanoven na 5. září.²² O sv. Viktorinovi víme pouze, že byl biskupem ve městě Como v 7. století (proto si jej snad biskup Albert zvolil za patrona biskupství?), a bojovníkem proti Ariánů (proto zobrazen jako rytíř?). Že byl kult svatého Viktorina v litomyšlské diecézi skutečně rozvíjen, dokládá například odpustková listina lanškrounskému klášteru od biskupa Alberta ze Šternberka z roku 1375 s rozsáhlým výčtem svátků, jež měly poutníkům v klášteře zajistit odpustky. Tento výčet zahrnuje i svátek sv. Viktorina, ve společnosti sv. Jiří a sv. Mořice.²³ Nebo i z nápisu u nástěnných maleb v Morašicích z roku 1393 (kat. 4) se dozvídáme, že mj. i sv. Viktorinovi byl zasvěcen jeden z morašických oltářů. Dále v roce 1401 na žádost biskupa Jana IV. Železného dal král Václav IV. městu Litomyšli výroční trh na den sv. Viktorina s osmi dny následujícími.²⁴

Zajímavé jsou **skici** drobného měřítka na okrajích obrazového pole, jedna vlevo nahoře ve stejné úrovni a velikosti jako klenot druhého rytíře, a druhá obdobně na protilehlé straně malby. Jedná se o figurální črty provedené černou kresbou velmi volnými - a poněkud neumělými - tahy. Při levém okraji je načrtnuta postava mnicha v kutně, se širokým krkem a tonzurou (?) na hlavě. 33/
Vpravo vidíme postavy dvě, menší postavu ženy se svatozáří a vedle ní větší mužskou, také se svatozáří. 34/
Zdá se, že tato ženská postava stojí na vyvýšeném místě (obraz na stojanu?), na její hrudi shledáváme změk tahů představujících snad dítě v povijanu. Zde se nabízí možnost interpretace ve smyslu ikonografického typu sv. Lukáš malující Madonu. S tímto námětem se v českém středověkém umění setkáváme například již v rámci cyklu ze života sv. Lukáše v Evangeliáři Jana z Opavy (1368)²⁵. Ptáme-li se po významu nebo době vzniku tohoto „středověkého graffiti“, nenacházíme jednoznačnou odpověď.

Vlevo dole pod výjevem je položen bílý **erbovní štít**, 35/
na němž se nedochovaly kovy ani barvy. Ani hnědě nakreslenou heraldickou figuru, kterou nese, nelze s dostatečnou mírou pravděpodobnosti pojmenovat. Pouze s obtížemi toto znamení charakterizujeme jako dva překřížené předměty přírodního charakteru. Erb se nepodařilo identifikovat ani heraldikovi Pavlu R. Pokornému, nicméně heraldickou figuru pokládá za ratolesti palmové, a nositele erbu za místního šlechtice.²⁶ Jakub Hrdlička znamení popisuje jako vějíře z kohoutích per přeložené přes sebe tyčkami.²⁷ Dle názoru Jana Royta by se mohlo jednat o ratolesti připomínající ostrve Ronovců.²⁸ Nezbyvá než konstatovat, že se prozatím nepodařilo určit ani heraldickou figuru erbu, natož jeho majitele. Pro určení donátora malby tedy ani erbovní štítek není nápomocen. Snad jen z jeho umístění můžeme tušit, že náleží

k druhému rytíři. Pokud i první rytíř měl pod sebou umístěn erb, pak zřejmě zanikl v roce 1605 při vybudování portálu v severní stěně pod malbou, vedoucího do presbytáře kostela.

Máme tedy před sebou po celé 14. století velmi oblíbený námět, donátory kořící se Trůnicí Panně Marii. Panna Marie je zde zobrazena ve své tradiční roli prostřednice mezi věřícím a Kristem. Podobně uspořádanou scénu najdeme v sakristii kostela Panny Marie před Týnem, kde sv. Kateřina a sv. Dorota jsou přímluvkyněmi klečících donátorů s erby u nohou (asi před rokem 1400)²⁹, ústřední scéna s Trůnicí Pannou Marií sice zanikla, nicméně máme možnost si uvědomit, že způsob umístění erbu v Litomyšli, není v podobné kompozici neobvyklým. S tímto tématem se v nástěnné malbě litomyšlského biskupství setkáváme ještě ve Starém Svojanově (kat. 7) a předpokládáme ho i v Pouchobradech (kat. 6). Litomyšlští biskupové Pannu Marii uctívali obzvláště intenzivně, zřejmě díky vlivu premonstrátské kanonie, z níž biskupství vzešlo. Dokladem tomu je časté užívání mariánského motivu na jejich pečetích (velkých, menších i sekretních; za biskupů Jana II. Ze Středy, Alberta ze Šternberka, Jana III. Soběslava a Jana IV. Železného). Na to upozornil Oldřich Pakosta s poznatkem, že u biskupů olomouckých, pražských a vratislavských převažují pečeti portrétní či se sv. Václavem. Tudíž oblibu litomyšlských biskupů v mariánských motivech je skutečně nutno nahlížet jako určitou anomálii.³⁰ V případě naší malby tak máme o důvod víc se domnívat, že zde existuje souvislosti přímo s některým z biskupů.

Formální analýza

Vynikající výtvarná kvalita nástěnné malby v kapli sv. Josefa nás, i přes neutěšený stav jejího dochování,

přesvědčuje o příslušnosti k pražské dvorské produkci, k nejkvalitnějším malbám své doby. Nemnoho dochovaných kresebných detailů z povrchové vrstvy malby (př. tváře postav, obuv světce, rukavice druhého rytíře, ad.) podtrhuje kvality malíře činného v Litomyšli. Jeho černá kresba se vyznačuje sebejistotou jasných tahů, které dokážou být jemné i razantní.

Na první pohled upoutává asketická štíhlost zobrazených postav, kdy útlý obvod jejich pasu odporuje anatomickým možnostem lidského těla, zatímco ramena a boky mají až příliš oblé, podle názoru Zuzany Všetečkové dokonce vycpané³¹. Velmi charakteristický je také způsob nasazení hlav na trup, jakoby povystrčením hlavy směrem dopředu na oblém krku směrem před tělo (zvláště patrné u např. sv. Kateřiny), čímž vzniká dojem kulatých zad. Těla stojících světců se lukovitě prohýbají, postoj je neorganický, labilní.

Charakteristika labilního postoje postav nás přivádí ke konfrontaci sv. Viktorina s kresbou sv. Václava, uloženou ve Stockholmu (1360-1365)³². Na pozadí rozevřeného pláště sv. Václava se ukazuje jeho obdobně výrazně modelované tělo. Odsud se tedy odvíjí pojetí našich postav. V médiu nástěnné malby nacházíme paralelu k velmi charakteristickému způsobu nasazení hlav, a k „S“ postoji sv. Kateřiny, v postavě sv. Doroty v bývalém kostele sv. Vavřince v Praze na Újezdě (1380-1390)³³. Na postavě sv. Doroty si navíc můžeme ukázat, jak mohla původně vypadat kaskádovitá traktace drapérie pláště sv. Kateřiny, jímž podobně jako Dorota držela svůj atribut. Z této analogie je zřejmé, že i litomyšlský malíř byl zásadně ovlivněn uměním krásného slohu. Jisté obdoby k typu postav nacházíme však také na nástěnných malbách v Záblatí u Prachatic (90. léta 14. století)³⁴, v Libiši (90. léta

14. století)³⁵, a především v blízkých Morašicích (1393, kat. 4), u nichž shledáváme, například v typice nehezkých tváří, ovlivnění proudem václavských rukopisů.

Vztah k morašickým malbám nás zajímá mimořádně, protože u nich máme patronát litomyšlského biskupa Jana IV. Železného nepřímo doložen. I přes prvotní skepsi plynoucí z odlišného působení maleb ve velmi rozdílných prostorech, z jiného stavu dochování a snad i pro diametrální skok v restaurátorských přístupech, nemůžeme množství styčných prvků u těchto maleb zcela přehlédnout. Předně je to shodná koncepce utváření výjevu, kde aditivně řazené postavy jsou představeny na obdobně úzkém horizontu půdy a neutrálním jednobarevném pozadí. Také siluety módně oděných postav s útlým pasem, jejichž labilní postoj vyplývá z lukovitého prohnutí těl a „předsazení“ hlav, si jsou velmi blízké. Konečně i některé tváře (drobná brada, „pichlavé“ oči) napovídají, že o bližším vztahu těchto maleb musíme uvažovat. Přinejmenším můžeme předpokládat malíře, kteří prošli obdobným školením. U maleb v Morašicích ale rozpoznáváme již jisté vyznívání stylu, hlubší stylovou manýru tkvící v dekorativnosti. Lze se snad hypoteticky domnívat, že za ní stojí pozdější vznik maleb v Morašicích, a že litomyšlské malby by tedy měly být starší. Konečného zhodnocení vztahu nástěnných maleb v Morašicích a v Litomyšli se ale dočkáme nejdříve po novém restaurování morašických maleb, které je odhalí v původní podobě, bez předpokládaných idealizujících přemaleb Františka Fišera.

38/

39/

Skrze stavební dějiny kláštera nelze předpokládat vznik maleb dříve než ve 2. polovině 70. let. 14. století. A zároveň, pokud je na malbě vyobrazen sv. Viktorin můžeme dolní hranici stanovit na rok 1376, kdy se jeho ostatky dostávají do města. Horní hranicí je bezpochyby rok 1421,

tedy rok zániku kláštera po dobití města husity. Ze slohových důvodů je ale zřejmé, že horní hranice je již příliš vysoko.

Slohový rozbor a tedy i datace litomyšlské malby je velmi problematická. Jak již zmínila Zuzana Všetečková, pro stylovou pluralitu panující v poslední čtvrtině 14. století se mnohdy nelze jednoznačně nebo alespoň s dostatečnou jistotou, přiklonit k dataci do konkrétního desetiletí. Protože ta či ona stylová poloha byla možná v 70., 80., nebo i v 90. letech. Domníváme se, že ani votivní scéna v Litomyšli není po slohové stránce jednoznačně datovatelná. Bohužel, k přesnější dataci nás nepřivádí ani historické souvislosti. Složitost tohoto problému se příznačně odráží i v rozdílnosti názorů jednotlivých badatelů, kteří dosud malbu datovali rozmanitě, zhruba v rozmezí let 1370-1400:

Tomáš Knoflíček, v textu věnujícím se nástěnným malbám v hradní kapli na Šternberku (před rokem 1376)³⁶, správně upozorňuje, že šternberské a litomyšlské malby jistě nemají stejného autora. O litomyšlské malbě, bohužel bez bližší argumentace soudí, že „s velkou pravděpodobností (...) byla dokončena za druhého Albertova pontifikátu na tamním biskupství, na počátku 70. let 14. století.“³⁷ K dataci malby do 70. let se vzhledem k výše uvedeným paralelám nepřikláníme, zároveň ji ale zcela nevylučujeme.

Ani pokud přijmeme hypotézu o přítomnosti Jošta Lucemburského na malbě, není datování jednoznačné. Jan Royt uvažuje o vzniku malby kolem roku 1380, respektive v období litomyšlského episkopátu Joštova bratra Jana III. Soběslava (1380-1388), z důvodů, jež jsou zřejmé a byly nadneseny výše. Analogie hledá ve vrstvě maleb 80.-90. let 14. století, konkrétně zmiňuje nástěnné malby v pražských kostelích sv. Apolináře a sv. Vavřince na Újezdě,

4.3 LITOMYŠL, kostel Povýšení sv. Kříže, kaple sv. Josefa

a dále malby v kostele sv. Jakuba v Libiši a Neidhardtovský cyklus ve Vídni. Zuzana Vsetečková přijímá Roytovu hypotézu, ale nabízí dataci malby až po sepsání rodové Lucemburské legendy, tedy po roce 1393, a k analogiím přidává nástěnné malby v Petrovicích u Prahy.³⁸

V současném stádiu poznání se neodvažujeme přiklonit k jedinému z možných závěrů (vznik malby za Jana III. Soběslava, nebo za Jana IV. Železného), protože oba pokládáme za stejně pravděpodobné. Ani na základě zmíněných srovnání nelze dojít k jednoznačnému závěru. Proto nástěnnou malbu v kapli sv. Josefa datujeme široce do rozmezí 80.-90. let 14. století.

4.3 LITOMYŠL, kostel Povýšení sv. Kříže, kaple sv. Josefa

- ¹ Macek-Zahradník 1995, s. 4.
- ² Jiřina Hořejší, Litomyšl, in: UPČ II, s. 295.
- ³ Kuča 1998, s. 561. - Macek-Zahradník 1995, s. 18. Podrobnější popis kaple viz kat. 3.
- ⁴ Macek-Zahradník 1995, s. 5.
- ⁵ Ibidem, s. 18.
- ⁶ Až na písmeno „V“ v levé části horní pásy, a písmena „BL“ na dolní pásce.
- ⁷ Royt 2006, s. 91.
- ⁸ L. H. D. van Looveren, Melusine, in: LCI III, sl. 246.
- ⁹ Vyčerpávající informace k problematice Meluzíny viz četné studie Martina Nejedlého: Nejedlý M. 2000. - Nejedlý M. 2002. - Nejedlý M. 2003. - Nejedlý M. 2007 a další.
- ¹⁰ Jošt Moravský je například zobrazen na iluminaci z Jihlavské právní knihy: Gelnhausenův kodex, Jošt Lucemburský, 1400-1408, Jihlava, Státní okresní archiv, **inv.č. 17**, fol. 63r. Iluminace s Joštem vznikla ještě za jeho života (1351-1411), přesto se o toto srovnání nelze zcela opírat.
- ¹¹ Royt 2006, s. 94.
- ¹² Nejedlý M. 2007, s. 278-279.
- ¹³ Keramická dlaždice s motivem draka/Meluzíny, asi po 1383, Pražský hrad, Praha, Archeologický ústav Akademie věd České republiky, oddělení pro archeologický výzkum Pražského hradu, inv. č. 1.116 (1710): Jan Frolík, 185a. Keramická dlaždice s motivem draka/Meluzíny, in: Karel IV., císař z boží milosti 2006, s. 519-520, obr. 185a.
- ¹⁴ Jan Frolík, 185a. Keramická dlaždice s motivem draka/Meluzíny, in: Karel IV., císař z boží milosti 2006, s. 520.
- ¹⁵ Podle legendy byla sv. Kateřina, žijící na přelomu 6. a 7. století, dcerou pohanského krále z Kypru. Přijala křest a prožila mystické zasnoubení s Kristem. Císař Maxentius se ji pokusil přimět k svatbě, ale dokázala obrátit na víru filozofy, které za ní poslal. Chtěli ji umučit na kolech, která se ale zázračně rozpadla. Nakonec byla státa mečem. Sv. Kateřina je zobrazována jako panna s rozpuštěnými vlasy, s knihou jako poukazem na její učenost, palmovou ratolestí mučedníků a prstenem, znamením mystických zasnub s Kristem. Hlavními atributy jsou kolo a meč. Kolo někdy drží v ruce, jindy je na zemi, často je rozbité nebo ozubené. V našem případě drží světice pouze kolo. Viz P. Assion, Katharina (Aikaterinē) von Alexandrien, in: LCI VII, sl. 289-297.
- ¹⁶ Namátkou: Karlštejn, kaple sv. Kateřiny, Sv. Kateřina: ke kapli sv. Kateřiny na Karlštejně nejnověji Holečková 2011. - Poříčí nad Sázavou, svatá Kateřina, kolem roku 1370: Všetečková 1999, s. 137-140, obr. 115.
- ¹⁷ Za konzultaci ohledně tohoto klenotu děkuji Doc. PhDr. Tomáši Krejčíkovi Csc.
- ¹⁸ Royt 2006, s. 91.

4.3 LITOMYŠL, kostel Povýšení sv. Kříže, kaple sv. Josefa

¹⁹ Život svatého Mořice: Podle legendy byl velitelem římské tzv. Thébské legie pod Diokleciánem, spoluvladařem Maxmilian. Když sloužil v Egyptě, křesťané v jeho legii dostali rozkaz obětovat pohanským bohům, jak bylo před bitvou v římském vojsku zvykem, Thébská legie tento rituál odmítla vykonat. Maximilián dal za trest legii zdecimovat, decimování pokračovalo, až byla celá Thébská legie, včetně Mořice, pobita do posledního muže.

²⁰ F. Reusch, *Mauritius von Agaunum*, in: LCI VII, sl. 610-613.

²¹ Nejedlý Z. 1903, s. 156, 161, 181, 268.

²² Buben 2000, s. 326.

²³ Krafl 2000, s. 188.

²⁴ Kuča 1998, s. 555.

²⁵ *Evangeliář Jana z Opavy, Život Evangelisty Lukáše*, 1368, Wien, ÖNB, inv. č. 1182: Krása 1990, s. 125.

²⁶ Látal 2002, příloha II.

²⁷ *Ibidem*, příloha III.

²⁸ Royt 2006, s. 91.

²⁹ Praha, kostel Panny Marie před Týnem, sakristie, votivní obraz se sv. Kateřinou a sv. Dorotou, před rokem 1400: Plátková 1974, s. 59.

³⁰ Pakosta 1994, s. 59-60.

³¹ *Všetečková-nepublikováno*, (nestránkováno).

³² Misál s kresbou Madony a sv. Václava, 1360-1365, Stockholm, Kungliga bibliotek är Sveriges nationalbibliotek, inv. č. A173: Karel IV, císař z boží milosti 2006, s. 224-225.

³³ Praha, bývalý kostel sv. Vavřince, sv. Dorota, 1380-1390: Karel Stejskal, *Nástěnné malířství 2. poloviny 14. a počátku 15. století*, in: DČVU I/I, s. 344-345, obr. 263.

³⁴ *Vycpaná ramena, vosí pas: Záblatí u Prachatic, Zmrtvýchvstání Krista, Olivetská hora a Zajetí Krista*, kolem roku 1390: Karel Stejskal, *Nástěnné malířství 2. poloviny 14. a počátku 15. století*, in: DČVU I/I, s. 348, obr. 43.

³⁵ Libiř, kostel sv. Jakuba, nástěnné malby, kolem roku 1390: *Všetečková* 1999, s. 102-115.

³⁶ Šternberk, hradní kaple, Zvěstování Panny Marie, Narození Krista, před rokem 1376: *Knoflíček* 2009a, s. 164-170.

³⁷ *Knoflíček* 2009a, s. 169.

³⁸ *Všetečková-nepublikováno*, (nestránkováno).

4.4 MORAŠICE, kostel sv. Petra a Pavla

Ves Morašice (okres Svitavy) patřila litomyšlským premonstrátům a v roce 1350 připadla litomyšlskému biskupství. Jednolodní kostel, postavený v první polovině 14. století, se v letech 1391-1393 dočkal přestavby, za jejíž autory jsou pokládáni bratři Jan a Petr Lútkové z Nového Města pražského.¹ K obdélné lodi kostela se připojuje pětiboce uzavřený presbytář, k němuž na severu přiléhá sakristie. Presbytář zvenčí člení dvakrát odstupňované opěrné pilíře a lomená okna. Zaklenut je jedním polem křížové klenby žebry hruškového profilu, která vybíhají vesměs z konzolových oblých přípor.² 36/

Gotické nástěnné malby se nalézají vysoko na evangelijní stěně presbytáře, první pole stěny, blíže k vítěznému oblouku, patří výjevu Klanění tří králů, pod kterým je vpravo při dolním okraji dochován latinský nápis. Druhé pole stěny pak postavě Bolestného Krista obklopeného Nástroji umučení. Tyto rozměrné obrazy jsou na horním i dolním okraji rámovány úzkou karmínově červenou bordurou s malovanými červenými kroužky a kosodélníky. Dole na téže stěně, pod Bolestným Kristem, dva andělé flankují sanktuář. V presbytáři a v lodi kostela jsou ještě rozesety rekonstruované gotické malované **konsekrační kříže** karmínově červené barvy na světle modrém kruhovém pozadí, navíc s motivem *dextera dei*. Tato žehnající ruka je vlastně položena na konsekračním kříži. **Polychromie žeber** klenby, sestávající z úseků modré, červené a žluté barvy, je rekonstrukcí (na základě dochovaných fragmentů) původního gotického stavu. 37/ 50/

Nejprve svou pozornost zaměříme na text latinského **nápisu**, jehož přibližný překlad do češtiny zní: „*Léta Páně 1393 na svátek sv. Matouše apoštola a evangelisty tento kostel se hřbitovem byl celý posvěcen ke cti svatých*“ 41/

apoštolů Petra a Pavla od důstojného otce a pána, pana Jana, litomyšlského kostela biskupa, zároveň se čtyřmi oltáři svatých. Oltář vpravo při cestě do choru: Ke cti blahoslavené Marie Panny, Kateřiny, Markéty, Magdaleny, 11 tisíc panen, Anny, Barbory Kristiny a jiných svatých panen, název: oltář světic. Oltář na levé straně ke cti sv. Leonarda, Vincence, Mikuláše, Martina, Prokopa, Jiljí, a jiných vyznavačů. Název: zasvěcený sv. Leonardu. Oltář v kapli sv. Tomáše ap., Bartoloměje, Vavřince, Václava, Víta, Viktorina, Jiří, Vojtěcha, a sv. mučedníků Božích a tisíců panen a svatých. Název: oltář sv. Tomáše. Posvícení tohoto kostela bude slavit každoročně v neděli nejbližší po svátku sv. Matouše. A toto dílo bylo dokončeno za správy Petra, faráře tohoto návrší."³

Význam tohoto nápisu je pro interpretaci maleb mimořádný. Jak uvidíme níže, především pro uvedení dne svěcení kostela, tedy na svátek sv. Matouše, tj. 21. září roku 1393. A dále zmínka o Janovi, litomyšlském biskupovi, jenž kostel v roce 1393 kostel vysvětil. Tímto biskupem nepochybně byl Jan IV. Železný.

Velkoryse pojatá výpravná scéna **Klanění tří králů** se odehrává na úzkém světlezeleném pruhu terénu, který od neutrálního světlemodrého pozadí odděluje černý modelující okraj. Mělkost prostoru zdůrazňuje v levé části scény nehluboko umístěná skála, hojně porostlá rostlinami s okrovým stonkem, a vpravo chýše s jesličkami. Vedle tradičního vyobrazení postav tří králů, Panny Marie s Ježíškem a sv. Josefa, scénu obohacuje doprovod dvou podkoní. Tito štolbové přijíždí na scénu na koních zpoza skály vlevo tak, že vidíme jen přední polovinu těl koňů. Z prvního štolby na okrovém koni spatřujeme pouze nehezkou, hrubě formovanou hlavu. Pohled jeho vykulených očí směřuje vzhůru. Druhý štolba jede na šedém koni, překrývajíc

38/

39/

okrového koně za ním. Je oděn v karmínově červeném kabátci, červená kresba naznačuje švy a knoflíky. Tvář s drobnými červenými rty lemují okrové polodlouhé vlasy. Na hlavě nasazená špičatá čapka má ohrnutým okrajem, štolba v levé ruce drží bičik se třemi vlasci.

Následují štíhlé, lukovitě prohnuté postavy dvou spolu rozmlouvajících králů, v takřka životním měřítku. Hlavy mají nasazeny takřka bez krku, vklíněny mezi ramena, čím vzniká dojem nahrbených zad.⁴ První z králů, mladý bezvousý muž, v lokti pozvedá levou ruku, a v pravé ruce původně snad nesl dar (kadidlo?), malba v tomto místě zanikla. Nesmíme se nechat mást jeho krásnou, souměrnou tváří ušlechtilých rysů, neboť byla rekonstruována restaurátorem, i v tomto místě se totiž malba dochovala jen částečně.⁵ Na hlavě má korunu tvořenou třemi stylizovanými liliiemi. Světlý záhyby drapérie nečleněný šat ve zkrácené délce do půli lýtek, je v bocích a v pase přepásán žlutými opasky, čímž se ještě zdůrazňuje štíhlost a pevnost postavy nejmladšího z králů. Přes úzká ramena má přehozen stejně světlý a dlouhý plášť s rubovou stranou modrou s černými proužky. Drapérie pláště v oblých dekorativních záhybech lehce vlaje a tím odhaluje spodní obepínající šat, vidíme i štíhlé mírně rozkročené nohy.

Prostřední král pohlíží na prvního, a levou rukou ukazuje na žlutou hvězdu nad chýší, v pravé ruce nese ve žluté schránce snad myrhu. Podle jeho udržovaného plnovousu usuzujeme na králův střední věk. Také jeho korunu tvoří tři lilie. Je zahalen v modrý, opět relativně nečleněný plášť s červeným rubem, jehož obrys oživuje klikatící se přehnutý lem, jakoby namalovaný jediným tahem štětce. Třetí, a zároveň nejstarší z králů lehce poklekl a svou korunu položil před sebe, a již oběma rukama předává svůj dar - zlato v truhlici - Ježíškovi. O stáří třetího krále svědčí

bílý plnovous a ustupující bílé vlasy. Oblečen je nejhonosněji, nosí modrý spodní šat s dlouhým rukávem přepásaný opaskem s černým zdobením. Až na zem spadá jeho mohutný karmínově červený hermelínový plášť, kde jeho drapérie tvoří podlouhlé dekorativní smyčky a záhyby. Žádný z králů nemá svatozář.

Výjev pokračuje ústřední skupinou postav, tedy Pannou Marií s Ježíškem a sv. Josefem. Tyto spojuje hnědé pozadí chýše, což je obdélná architektura s mírně diagonálně posazenou sedlovou střechou vnesenou na sloupcích v odstínech hnědé barvy, uvnitř se zdobnělymi postavičkami osla a volka. Panna Marie sedí před chlévem na hnědé rohoži, oblečená v modrém dlouhém šatu. Plášť u krku spíná zlatá kruhová spona. Mariinu hlavu obklopuje velká světlá svatozář, díky které vynikne koruna tvořená pěti stylizovanými liliemi. Nahý Ježíšek s křížovým nimbem, stojí na klíně Panny Marie, která ho oběma rukama přidržuje. Dotýká se zlata, jež mu podává klečící král. Svátý Josef sedí z boku chléva na kameni, levou rukou podepírá bradu zarostlou plnovousem, v pravé drží hůl a pozoruje přicházející krále. Obličej kromě vlasů lemuje tmavomodrý čepec, přes který má ještě přehozenou šedivá kapuce svého oděvu. Černá kresba naznačuje vertikální záhyby drapérie jeho šedého šatu, který měkce splývá až nad hnědé boty, kde jakoby ustříhnut rovně končí.

Evangelium sv. Matouše (2:1-12) popisuje, jak králové spatřili na východě hvězdu narozeného Židovského krále a putovali se mu poklonit. Král Herodes chtěl, aby mu pak řekli, kde jej našli. Králové následovali hvězdu a *„I všedše do domu našli děťátko s Marií matkou jeho, a padše, klaněli se jemu; a otevřevše poklady své, obětovali jemu dary, zlato a kadidlo a mirru.“* Ve snu pak byli varováni před Herodem a vrátili se domů jinou cestou.

Jakubovo protoevangelium uvádí jako místo narození jeskyni, a čas příchodu králů až dva roky po Kristově narození⁶, což se odráží v ikonografii některých zobrazení. Počet mudrců v Novém zákoně nebyl uveden, je tedy odvozován dle počtu darů, jež byly dítěti předány. Jejich symbolický význam byl vztahován ke Kristu, zlato králi, kadidlo Bohu a myrha lékaři (odkaz na Zmrtvýchvstání). Na západě jsou králové zpravidla zobrazováni v královském oděvu a s korunou. Přináší dary v drahocenných nádobách (např. kalichy, číše, ciborium, zlato často v podobě mincí ad.). Ve 13. století se rodí nové schéma Klanění, kde první král klečí před dítětem a druhý ukazuje třetímu hvězdu. Od počátku 14. století se scéna začíná dramatizovat, nabývá na realističnosti vyobrazením domu, chýše, jeskyně, či častěji chléva, případně rozpadlé synagogy. Tři králové podle zvyku představují tři lidské věky, stařecká postava prvního krále obvykle klečí před dítětem, s korunou na důkaz pokory odloženou, prostřední vousatý král symbolizuje střední věk a bezvousý mládí.⁷

Panna Marie je zde prezentována v tradiční roli královny nebes (koruna) a matky. Postava Ježíška byla na vyobrazeních postupně obnažována, v počátcích bylo odhalováno chodidlo, následně v Byzanci celá noha a ve 13. století v Itálii u Duccia v Sienské malbě byl dětský Kristus nahý až do pasu. Souviselo to také s novými formami zbožnosti, především v ženských kláštorech, kde se utvářel nový pohled zejména na dětství Krista. Poloobnažený Ježíšek se v našem prostředí objevuje již na začátku 14. století v rukopisech královny Rejčky, a zcela nahý poprvé na votivním obrazu Jana Očka z Vlašimi (před 1371).⁸ Nahota Krista je aluzí na Pašije.⁹ A konečně sv. Josef, zde je sice zachycen ve své tradiční pasivní roli, ta ale již od poloviny 14. století byla vytlačována pojetím Josefa jako

Nutrior Domini, tedy Josefem pečujícím o dítě, nebo připravujícím kaši.¹⁰

Výjev Klanění tří králů se ve druhé polovině 14. století objevuje stále častěji, a to snad i v souvislosti s vzestupným zájmem o mariánskou ikonografii. Podobně výpravnou kompozici, tedy spolu s podkoními, nalézáme v druhé polovině 14. století například také v Dalečíně, Hněvkovicích, Nebovidech, Slavětíně či v Oleškách. Pravá část výjevu malby ve Slavětíně (kolem roku 1380)¹¹ je natolik kompozičně shodná, že dokonce „vzbuzuje domněnku, že oba malíři použili podobné předlohy“.¹² Levá část, konkrétně motiv skály „přeřezávající“ zobrazení štolbů jedoucích na koních na dvě poloviny, se objevil již v borduře vztahující se k iniciále se scénou Klanění tří králů v *Liber viaticus* litomyšlského biskupa Jana II. ze Středy (kolem roku 1360)¹³.¹⁴ Nahý Ježíšek na klíně Panny Marie je podobně jako v Morašicích zobrazen taktéž ve Slavětíně a v Hněvkovicích.

Vysoko na stěně nad sanktuáriem, je situován obraz takřka čtvercového formátu **Bolestný Kristus s Nástroji umučení**. Střed kompozice zaujímá frontálně stojící Kristus, který, oděn je pouze v bederní roušce, se vznáší před křížem. Na rukách zkřížených na prsou jsou patrné rány po hřebech. Jeho nadživotní postava dělí scénu na dvě poloviny, ve kterých jsou rozloženy Nástroje umučení. Předměty jsou znázorněny jako by se vznášely nad šedou zemí s černou modelací, neutrální pozadí opět tvoří světlemodrá barva. V levé části spatřujeme přes celou výšku obrazu dlouhé kopí, dále dvě zkřížené tyče (dřevce z korunování) a pod nimi nůž obřízky a kleště. Následuje dlouhá hůl s houbou, vedle ní žebřík, opět přes celé obrazové pole, který má přes spodní šprusli přehozeno plátno. Nahoře nad

42/

43-47/

křížem je ruka s nataženou dlaní, pod ní bysty Piláta a biřice v židovském klobouku, dále sekera, kladivo, vědro, meč a bílé roucho. Uprostřed se vznáší postava Krista s trnovou korunou na hlavě, který drží v pravici metlu a v levici bičík. Za ním je dřevěný kříž s cedulkou INRI a s třemi zatlučenými hřeby. V pravé části obrazu vidíme nad křížem ruku s chomáčem vlasů, pod ní poprsí služky a sv. Petra, palmovou ratolest a ruce Piláta umívající se v misce s vodou. Vedle stojí sloup z bičování, kolem kterého je omotán provaz, nahoře na sloupu kohout, napravo od kohouta následuje páska přes oči (točenice) a pod ní dvě roucha (z toho jedno purpurové). Co se týká barevnosti, dřevěné předměty jsou hnědé, kovové tmavošedé, plátěné bílé, doplňkové barvy jsou zelená, hnědočervená, purpurová, kresba je provedena černou barvou.

Kristus mírně natačí hlavu k pravému rameni a upíná zrak na věřícího, jež se na něj dívá z lodi kostela a kterého jakoby propichoval svýma očima. Jeho kůže je bledá, jen lehce narůžovělá, kresba hrudního koše je provedena temně červenou linkou, dlouhé hnědé vlasy a plnovous jsou modelovány černě. Bílá bederní rouška je naboku svázaná do uzlu. Nejvíce upoutají široce otevřené černé oči a obecně jeho obličej s dochovanou svrchní barevnou vrstvou. Trnová koruna s velkými špičatými trny a červené rány po hřebech na rukách a na nohách jsou jedinými znaky Kristova fyzického utrpení. Morašický Kristus nestojí nohama na zemi, ale vznáší se před křížem, do nějž jsou stále přibity tři hřeby. Toto vysvětluje Kolda z Koldic v parabolě o statečném rytíři: „(...) mezitím duchem sestupoval a tělo zůstalo na kříži.“¹⁵ Celkové vzezření Krista navozuje spíše dojem bytosti Boží.

Typ Bolestného Krista se ustanovil ve východní církvi, kde byl nejprve představen mrtvý Kristus se zavřenýma

očima. Českým zemím byl zprostředkován skrze Itálii, kde se objevuje po polovině 13. století. Západní umění pojímá Krista naopak jako živého s očima otevřenýma, nejstarším příkladem je Kristus Trpitel z Gruzie. Ikonografický typ Krista s otevřenýma očima *Rex Gloriae* (tj. Krále Slávy) vyjadřuje dogma dvojí Kristovy podstaty. Jeho polopostava nebo třičtvrtěpostava byla odvozena z římského *Imago Pietatis* (tj. Bolestného Krista), celá postava Krista byla nejdříve zobrazena na nástěnných malbách v jižním Německu ve 13. století. V českém prostředí je prvním příkladem ikonografie Bolestného Krista v nástěnné malbě Kristus v přízemní kapli pražského domu U Zvonu.¹⁶ Stejně jako u Krista z Morašic, leží ruce Bolestného Krista z domu U Zvonu zkřížené na prsou, tento motiv se odvozuje z ikonografie Kladení Krista do hrobu.¹⁷ V první polovině 14. století se s Bolestným Kristem setkáváme poměrně často.

V Morašicích spatřujeme ikonografické schéma Bolestného Krista s Nástroji umučení, hojně frekventované po celé 14. století. Tento typ kompozice se u nás ustálil výjevem v Pasionálu abatyše Kunhuty (1320–1321)¹⁸. Vzorem pro další lokality ve 14. století byla především nástěnná malba z Průhonic (kolem roku 1340)¹⁹, kde jsou oproti Pasionálu zbraně rozšířeny o nové motivy. Umístění tohoto motivu nad sanktuářem se poprvé objevuje v Třebosicích (kolem roku 1350, kat. 8).²⁰ Podobně i morašický Bolestný Kristus je umístěn nad sanktuářem, což je dokladem jednoznačně eucharistického významu výjevu. Navíc je tak stále na očích věřícím, a jejich hřích jsou díky tomu odpouštěny, neboť při pohledu na Bolestného Krista *Imitatio Christi*, tj. následuje a napodobuje jej.

Zobrazování Nástrojů Kristova umučení, tj. *Arma Christi*, vycházelo z Evangelia sv. Matouše (24, 30): „*Tehdážť se ukáže znamení Syna člověka na nebi, a tehdyť*

budou kvíliti všecka pokolení země a uzříť Syna člověka přicházejícího na oblacích nebeských s mocí a slávou velikou." První vyobrazení se v západním umění objevují od 6. století, například na vítězném oblouku v kostele S. Michele v Affricisco jsou jako symboly Kristova majestátu kopí a hůl s houbou. Jsou to *arma*, čili zbraně s nimiž zvítězil nad smrtí a Satanem, symboly moci. Nástroje umučení získávaly na oblibě také díky uctívání Pašijových relikvií, počínaje objevem sv. Kříže sv. Helenou ve 4. století, spolu s ním hřebu a později svatého kopí a sloupu, u kterého byl Kristus bičován a dalších. Dokladem této obliby v litomyšlském biskupství je i kus dřeva svatého Kříže, který pro litomyšlské augustiniány získal litomyšlský biskup Jan II. ze Středy. O síle kultu a úctě k Nástrojům umučení v zemích Koruny české vypovídá skutečnost, že papež Innocenc VI. měl, dle Koldy z Koldic, zavést speciálně pro německé a české země zvláštní svátek *De armis Christi*.²¹

Prameny k Nástrojům umučení nacházíme v Bibli²², v apokryfech a legendách. Rozsah morašických Nástrojů je obdobný výše zmíněnému Pasionálu nebo nástěnné malbě v Průhonicích (kolem 1. čtvrti 14. století)²³. Jak jsou Nástroje v konkrétním zobrazení zastoupeny či pojaty, může napovídat o názoru donátora na jednotlivé části Pašijí. Na našem výjevu můžeme provést popsání jednotlivých předmětů, dle průběhu Pašijí:

K zatčení Krista náleží vyobrazení **meče**, jímž bylo utáto Malchovo ucho v zahradě Getsemanské. Událost dle Jana (18, 10-11) probíhala takto: „*Tedy Šimon Petr, maje meč, vytrhl jej a udeřil služebníka nejvyššího kněze, a utal mu ucho jeho pravé. Bylo pak jméno služebníka toho Malchus. (...)*“. Bohatě zastoupeno tu máme Petrovo zapření Krista - **bystou sv. Petra**, na nějž se obrací **bysta služky**,

celou událost pak dovršuje **kohout**. Nejprve Ježíš řekl Petrovi při Poslední večeři: „*Amen pravím tobě, že této noci, prvé než kohout zazpívá, třikrát mne zapříš.*“ (Mt 26, 34). Po zatčení Krista: „*Petr seděl vně v síni. I přistoupila k němu jedna děvečka (služka), řkoucí: I ty jsi byl s Ježíšem tím Nazaretským. I zapřel opět s přísahou: Neznám toho člověka. A po malé chvíli přistupivše ti, kteříž tu stáli, řekli Petrovi: jistě i ty z nich jsi, nebo i řeč tvá známa tebe činí. Tedy počal se proklínati a přísahati, řka: Neznám toho člověka. A hned kohout zazpíval. (...)*“ (Mt 26, 69-75).

Jak popisuje Jakub de Voragine v kapitole o Umučení Páně ve Zlaté Legendě, **točenicí** byly zavázány oči Krista při prvním posmívání v domě Annášově.²⁴ Vycházel z textu Evangelia sv. Marka (14:62-65): „*I počali někteří naň plvati a tvář jeho zakrývati, a jej políčkovati (...)*“. Nelze si nevšimnout emblematické podoby morašické točenice, v našem prostředí známé jako dvorský emblém krále Václava IV. K významu morašické točenice se vyjádřil Josef Krása: „*Obrodnému poslání Václavova řádu (Bratrstvo Obruče a kladiva, které Václav IV. založil u kaple Božího těla v Praze na novém Městě) mohla točenice odpovídat i jako eucharistický, christologický symbol. Na konci 14. století se objevuje nápadně často na eucharistických obrazech Krista Trpitele s nástroji umučení, např. v rukopise Jana z Jenštejna (1396-7) nebo v nástěnných malbách v Morašicích z roku 1393. Tyto malby ve venkovském kostele u Litomyšle souvisí nepřímo s osobou litomyšlského biskupa Jana Železného, jednoho z členů Bratrstva obruče a kladiva. Rukopis Jana Železného, chovaný dnes ve Stamsu, má na titulní straně odznak točenice jako jediný z dvorských emblémů a postavu donátora, klečícího před Kristem Trpitelem. Je možné, že zde, kde točenice nemá ani vladařský ani kurtoazní smysl, je symbolem především*

*christologickým.*²⁵ A i další badatelé již upozornili, že význam točenice, ač emblematicky pojaté, je především christologický, a jako symbol dvorského řádu byla zvolena právě pro něj.²⁶

Kristus byl následně přiveden před Piláta Pontského. Pilátovi se nepodařilo přesvědčit lid, aby místo Barabáše osvobodil Krista: „(...) vzav vodu, umyl ruce před lidem, řka: Čist jsem krve spravedlivého tohoto. Vy vizte.“ Mt(27, 24). **Ruce Piláta v misce** a **bysta Piláta** jsou zkratkou této události. Kristus lokty drží **metlu** a **bičik** jako odkaz na bičování, stejně jako **sloup omotaný provazem**, kterým byl k sloupu přivázán. Další průběh líčí Marek (15, 17-19): „*I oblékli jej v šarlat (purpurové roucho), (...) A bili hlavu jeho třtinou, a plivali na něj, a sklánějíce kolena, klaněli se jemu.*“ Mučení Krista je dále znázorněno **rukou s nataženou dlaní**, jež ho bila, a **rukou s chomáčem vlasů**, které mu byly vytrhány. Pak byl žoldnéři korunován **trnovou korunou**, kterou mu dle středověkého pojetí nasazovali za pomoci **dvou tyčí**: „*A spletše korunu z trní, vstavili na hlavu jeho, a dali třtinu v pravou ruku jeho, a klekajíce před ním, posmívali se jemu, řkouce: Zdráv buď, ó králi Židovský.*“ Mt (27, 29). Pak Krista odvedli, aby byl ukřižován.

Nejurozenější ze zbraní je **kříž**. Křesťanskému umění byl kříž představen ve 4. století jako *Crux Invicta*, tj. symbol vítězství.²⁷ Na našem kříži je připevněna **tabula ansata** s nápisem „INRI“ (tj. *Iesus Nazarenus Rex Iudaeorum*), jak vysvětluje Marek (15, 19): „*Napsal pak i nápis Pilát, a vstavil na kříž. A bylo napsáno: Ježíš Nazaretský, král Židovský.*“ Zobrazení Krista v **bederní roušce** je narážkou na jeho ponížení nahotou.²⁸ V kříži jsou zatlučeny **tři hřeby**, tím je naznačeno, že Kristus ještě nebyl z kříže snímán. Vznáší se před křížem silou nebeskou.

Hřeby byly zatloukány **kladivem**, které je badateli interpretováno také jako lidový talisman, jež svůj symbolický význam převzal z germánské mytologie, jako atribut boha Donnara - boha hromu, mělo tedy svádět úder hromu do země. Podobně jsou na tom i **kleště**, dle lidové tradice chránící před neštěstím, **sekyra** atd. I díky tomuto aspektu bylo zobrazování Nástrojů umučení tak oblíbeno na českém venkově.²⁹ Ukřižovaný Kristus, aby se naplnilo písmo, řekl: „*Žízním. Byla pak tu postavena nádoba plná octa. Tedy oni naplnivše hubu octem, a obloživše yzopem, podali ústům jeho.*“ K čemuž byla použita **vědro** a **hůl s houbou** patřící k nejvýznamnějším Nástrojům. *Lance Domini* tj. **Svaté kopí**, dle evangelisty Jana (19:34) po smrti Krista na kříži: „*jeden z žoldnéřů bok jeho kopím otevřel, a hned vyšla krev a voda.*“

„*Žoldnéři pak, (...), vzali roucha jeho, (a učinili čtyři díly, každému rytíři díl) a sukni. Byla pak sukně nesešivaná, ale od vrchu všecka naskrze setkaná. I řekli mezi sebou: Neroztrhujme ji, losujme o ni, čí bude.*“ Mk (15, 23-24). **Nesešivané roucho** měla Kristu utkat jeho matka po vzoru starověkých bohyň, symbolizuje nedělitelnou vládu nad celým světem. Navazují na něj korunovační pláště křesťanských císařů svaté říše římské.³⁰ Nástroje Kristova umučení, jak zní české, ne zcela výstižné, označení pro Arma Christi, nejsou vždy zbraněmi, jimiž byl Kristus mučen.³¹ Příkladem toho je i zde zobrazený **nůž obřízky**. Obřízka byla ale vnímána jako první událost, při které došlo k prolití Kristovy krve, a tedy i k jeho prvnímu utrpení a symbolizuje tak počátek Kristových pašijí.³² Kristus nebyl fyzicky mučen ani **žebříkem**, ale „*žebřík přistavený ke kříži tedy znamenal, že nám kříž zjevněji připravoval výstup na nebe*“³³. A konečně **palmová ratolest** symbolizuje Kristovu mučednickou smrt obecně.

Celá řada Bolestných Kristů ve východních Čechách je zobrazena s kalichem a hostií, v rámci litomyšlského biskupství tomu tak je v Pouchobradech (kat. 6), dále v Loukově, Lučici a Markovicích. V Morašicích ale kalich mezi Nástroji umučení nenajdeme. Obecně s Bolestným Kristem se ve 14. století ve východních Čechách setkáváme ještě v Lipnici, Hradci Králové a Třebosicích (kat. 8). Již jen z těchto výčtů je zřejmé, jak velké oblibě se výjevy s Bolestným Kristem v českých zemích, a velmi intenzivně právě ve východních Čechách, těšily.

Dva **andělé** držící svíce flankují sanktuář, jehož gotické ostění se nedochovalo. Také nad sanktuářem byl objeven fragment malby, který je dnes opět zabílen. Karel Stejskal se domnívá, že zde byl původně namalován beránek na oltáři.³⁴ Roucho i křídla levého anděla jsou zelená, anděla vpravo sytě červenohnědá, oba stojí natočeni směrem k sanktuáři a v rukách drží dlouhé žluté svíce. Vlasy mají okrově žluté. Obličej levého je poměrně robustní, zatímco pravý zásahem restaurátora jemnější (restaurátor mu „narovnal“ nos, doplnil vlasy a zjemnil výraz)³⁵. Prokreslení křídel a vertikální záhyby drapérie jsou naznačeny černě. U pravého anděla černá barva v horní části křídel převažuje, dolní polovina jeho dlouhého roucha se nedochovala. Andělé svým umístěním po stranách sanktuáře nabývají eucharistického významu. Oblibu tohoto námětu dokládá jeho častý výskyt i na území litomyšlského biskupství, kromě Morašic ještě v Kostelci u Heřmanova Městce, v Perálcí a v Třebosicích (kat. 2, 5, 8).

48-49/

Formální analýza

Karel Stejskal ve své slohové analýze morašických maleb vystihl jejich umělecké předpoklady a směřování, nelze proto jinak, než jít v jeho stopách.³⁶ Nejbližší paralelu k malbám nachází v médiu kresby, konkrétně ve

starší kresbě Madony se sv. Václavem, uložené ve Stockholmu (1360-1365)³⁷ a v tzv. Brunšvickém skicáři (1380-1390)³⁸. Stejně jako Madona na malbě ze Stockholmu, je i Panna Marie v Morašicích svým uzavřeným obrysem chápána blokovitě, tedy v intencích měkkého slohu 60. let 14. století. Ale i štíhlost a lukovité prohnutí postav králů a vratkost jejich postoje snese srovnání s podobně utvářenou postavou sv. Václava na téže kresbě. Není bez zajímavosti, že tato kresba byla pravděpodobně kresbou sochařskou, přičemž Stejskal ji dává do souvislosti se sochařskou výzdobou severního tympanonu kostela Panny Marie před Týnem v Praze.³⁹

Brunšvický skicář, jakožto pokračovatel větve nastoupené kresbou ve Stockholmu a představitel mimodvorského vlivu václavských rukopisů, zase poskytuje výmluvná srovnání, co se týká tváří postav, u kterých není pochyb o slohové návaznosti morašických maleb. Dále i motiv „ustřihnutí“ drapérie do roviny, zmíněný výše u postavy sv. Josefa, najde v Brunšvickém skicáři své obdoby. Výmluvná je nakonec i zkrácená, tříčtvrteční délka pláště morašických králů, nepochybně prvek soudobé módy. Tyto krátké pláště mají i světské postavy v Brunšvickém skicáři (př. fol. 3v, 4v, 20r, ad.). Zatímco postavy svaté jsou jak v Morašicích (andělé u sanktuáře, Panna Marie), tak v Brunšvickém skicáři (př. fol. 8v, 10r, 12v ad.) tradičně zahaleny šaty spadajícími až na zem. Také na Klanění z kostela Narození Panny Marie v Oleškách (1370-1380) se setkáváme se stejně krátkým dobovým šatem králů.⁴⁰

Své slohové předpoklady tedy morašické malby nacházejí ve zmíněných kresbách, avšak oproti nim cítíme již v Morašicích jistý posun. Příznačný je zejména plošný charakter morašických maleb, ztráta plasticity pojetí a také dekorativnost, které značí již vyznívání tohoto

slohu. Jejich autorem nebyl malíř vynikající, i když stále nadprůměrný, který své vyškolení ve svém díle neposunuje dál, ale setrvává v něm po celou svou tvorbu. Co ale morašického malíře přeci jen zaujalo natolik, že to ve svém díle i uplatnil, je dvorské umění Václava IV. Kromě emblematické točenice naši pozornost poutá i podoba rámce scén, tedy karmínově červená bordura s kosodélníky a kroužky. Není snad úplnou náhodou, že u iluminací Bible Václava IV. nacházíme shodnou borduru⁴¹, a i mnoho dalších velmi podobných. Lze tak skutečně předpokládat, že se malíř morašického Klanění inspiroval předlohou z prostředí knižní malby. Nehezské tváře některých z postav, a také figurální kánon postav s útlým pasem a širokou hrudí, vliv václavských rukopisů ještě podtrhují.

Podle Karla Stejskala měl morašický malíř projít podobným školením jako malíř postav českých patronů na rámu Veraikonu svatovítského⁴², o nichž si myslí, že mají k morašickým z českého umění snad nejbližší. Stejskal postavy na rámu datoval do doby kolem roku 1400⁴³, Milena Bartlová uvažuje až 20. či 30. léta 15. století⁴⁴. Faktem každopádně zůstává shodná typika hlav, které charakterizuje hranatost, „pichlavé“ oči a špičatá brada.

Výsostně nás zajímá potencionální vztah morašické výzdoby k nedávno objevené nástěnné malbě v Litomyšli (80.-90. léta 14. století, kat. 3). Domníváme se, že mezi těmito malbami skutečně můžeme vidět stylové souvislosti, jak je podrobně rozebráno v části věnující se litomyšlské malbě.⁴⁵ Konečného zhodnocení se dočkáme nejdříve až po novém restaurování morašických maleb, které je odhalí v původní podobě, bez předpokládaných idealizujících přemaleb Františka Fišera.

Malby pro nás mají mimořádný význam především pro dochování nápisu, díky kterému je můžeme pevně datovat,

konkrétně lze uvažovat o dokončení maleb před 21. zářím 1393, tedy svátkem sv. Matouše, kdy byl nově vystavěný kostel dle tohoto nápisu vysvěcen litomyšlským biskupem Janem IV. Železným. Svou pevnou datací přispívají k zpřehlednění situace českého umění své doby. A velmi pravděpodobně tak známe i jejich objednavatele, tedy litomyšlského biskupa Jana IV. Železného. Obliba Jana IV. Železného v eucharistické tematice Bolestného Krista je zřejmá, na titulní straně kodexu Jana Železného (1388-1392)⁴⁶, klečí tento biskup před Bolestným Kristem v hrobě, který ukazuje na ránu v boku. Proto i volba námětu morašických maleb není snad bez jeho vlivu. Dále i pro emblematickou podobu točenice mezi Nástroji umučení, jej pokládáme za donátora maleb, nebo alespoň za klíčovou osobu, která do Morašic přizvala malíře. Ať už svého dvorního či přímo pražského, každopádně malíře vyškoleného v Praze, jak vyplývá z předchozího výčtu památek.⁴⁷

¹ Jiřina Hořejší, Morašice, in: UPČ II, s. 421. – Stavitelé Jan (Ješek) a Petr (Pešek) Lútkové jsou doloženi v rámci litomyšlského biskupství u špitálního kostela Božího Těla ve Skutči (založen roku 1391). Jejich účast se předpokládá také u kostela sv. Bartoloměje v Kočí (po roce 1397, kat. 1). Viz Mikan 2007, s. 29–30.

² Líbal 2001, s. 265.

³ Christianová 1996, s. 4–5. Autorem překladu je farář Josef Malý. Původní latinský nápis čte Josef Malý takto: „*Anno Domini MCCCXCIII in festo sancti Mathei apostoli et evangeliste hec ecclesia cum cimitero totaliter consecrata existit in honore Sanctorum Petri et Pauli apostolorum per Reverendum in Christo patrem et dominum dominum Johannem Luthom(islensis) ecclesie Episcopum una cum quatuor altaribus sanctorum. Altare a dextris eundo ad chorum In honore beate Marie virginis, Katherine, Margarethe, Magdalene, XI milia virginum, Anne, Barbare, Dorothee, Cristine et aliarum sanctarum virginum. Tytulus vero beate Marie annotatur. Item altare sinistris. In honore sancti Leonardi, Vincentii, Nicolai, Martini, Procopii, Egidii et aliorum confesorum. T..gie (?) altare vero sancto Leonardo assignatur. T..gie (?) altare in capella vero (honore) sancti Thome apostoli, Bartholomei, Laurentii, Wenceslai, Viti, Victorini, Georgii, Adalberti, Sigismundi, decem Milia martyrum et sanctorum. Titulus sancti Thomae. festum vero dedicationis huius ecclesie celebrabitur annis singulis dominicali die post festum sancti Mathei apostoli et evangeliste in mediate sequenti. Et hoc opus est perfectum sub Regimine Petri plebani huius Ecclesie.*“

⁴ Plátková 1974, s. 32.

⁵ Tato skutečnost vyplývá ze srovnání současného stavu s archivními snímky, dokumentujícími malby před restaurováním. Fotky z roku 1951 viz: Christianová 1996, obr. 34.

⁶ Odvozuje to z Mt (2:16): „*Tedy Heródes uzřev, že by oklamán byl od mudrců, rozhněval se náramně, a poslav, zmrdoval všechny děti, kteréž byly v Betlémě i ve všech končinách jeho, od dvouletých níže, podléž času, na kterýž se byl pilně vyptal od mudrců.*“

⁷ A. Weis, Drei könige, in: LCI I, sl. 539–549.

⁸ Votivní obraz Jana Očka z Vlašimi, před 1371, Praha, Národní galerie, inv. č. 084.

⁹ Černý 1998, s. 71–72.

¹⁰ Royt 2007, s. 101–102.

¹¹ Slavětín, kostel sv. Jakuba Většího, Klanění tří králů, kolem roku 1380: Všetečková 2000.

¹² Stejskal 1960, s. 140.

¹³ Liber viaticus Jana ze Středy, Štolbové sv. Tří králů, kolem roku 1360, Praha, KNM XIII A 12, fol. 97r: Brodský 2000, obr. 164.

¹⁴ Tento postřeh již v: Plátková 1974, s. 32.

¹⁵ Mystické traktáty 1997, s. 25.

¹⁶ Přízemní kaple domu U Zvonu v Praze, Bolestný Kristus, začátek 14. století: Zuzana Všetečková, Nástěnné malby v domě U Zvonu na Staroměstském náměstí v Praze, in: Královský sňatek 2010, obr. 148.

¹⁷ Schiller II, s. 202.

- ¹⁸ Pasionál abatyše Kunhuty, Bolestný Kristus s Nástroji umučení, 1320-1321, Praha, UK XIV A 17, fol. 10v.
- ¹⁹ Průhonice, kostel Narození Panny Marie, kolem roku 1340: Všetečková 1999, s. 140-146.
- ²⁰ Stejskal 1960, s. 140.
- ²¹ Urbánková-Stejskal 1975, s.71.
- ²² Např. Mt(27:27-50), Mk(15:16-36), Lk(23:33-36), Jan(19:1-34).
- ²³ Průhonice, kostel Narození Panny Marie, Bolestný Kristus s Nástroji umučení, kolem 1. čtvrtiny 14. století: GNMVČ 1958, obr. 50.
- ²⁴ Legenda Aurea 1984, s. 141.
- ²⁵ Krása 1974, s. 96.
- ²⁶ Klára Benešová, Drobná poznámka k původnímu významu točenice, in: Žena ve člunu 2007, s. 371-382.
- ²⁷ Schiller II, s. 184.
- ²⁸ Ibidem, s. 192.
- ²⁹ Urbánková-Stejskal 1975, s. 78.
- ³⁰ Ibidem, s. 74.
- ³¹ Ibidem, s. 76.
- ³² Schiller II, s. 192.
- ³³ Mystické traktáty 1997, s. 27.
- ³⁴ Stejskal 1960, s. 138.
- ³⁵ Viz archivní snímek: Christianová 1996, obr. 38.
- ³⁶ Stejskal 1960, s. 135-160.
- ³⁷ Misál s kresbou Madony a sv. Václava, 1360-1365, Stockholm, Kungliga bibliotek är Sveriges nationalbibliotek, inv. č. A173: Karel IV, císař z boží milosti 2006, s. 224-225.
- ³⁸ Brunšvický skicář, 1380-1390, Braunschweig, Herzog Anton-Ulrich Museum, inv. č. 63: Karel IV, císař z boží milosti 2006, s. 195.
- ³⁹ Stejskal 1960, s. 152.
- ⁴⁰ Olešky, kostel Narození Panny Marie, Klanění tří králů, 1370-1380: Všetečková 1999, s. 127-129.
- ⁴¹ Př. práce mistra M. Kuthnera, svazek 2, fol. 56r, fol. 143r; svazek 6 fol. 153v, a mnohé další viz: Wenzelsbibel 1990. Za zapůjčení faksimile Bible Václava IV. děkuji doc. P. Černému.
- ⁴² Veraikon svatovítský, rám s postavami českých patronů, Praha, Metropolitní kapitula sv. Víta, Kancelář prezidenta republiky, inv. č. V-302: Matějček 1938, obr. 143-147.
- ⁴³ Stejskal 1960, s. 155.
- ⁴⁴ Bartlová 2001, s. 199-203.
- ⁴⁵ Viz s. 62 této práce.
- ⁴⁶ Kodex biskupa Jana Železného, 1388-1393, Stams, knihovna cisterckého kláštera, cod. 12: Krása 1971, s. 55, obr. 29.
- ⁴⁷ Stejskal 1960, s. 157.

4.5 PERÁLEC, kostel sv. Jana Křtitele

Presbytář kostela sv. Jana Křtitele v Perálci byl postaven před rokem 1321.¹ Dalších stavebních úprav se kostel dočkal ve třetí čtvrti 14. století², kdy mj. byla k presbytáři přistavěna sakristie, do níž vede portálek v jeho severní stěně. Odkryté nástěnné malby se omezují na stěny presbytáře, existence dalších maleb je prokázána i na vítězném oblouku a stěnách lodi.

51/

Na severní stěně presbytáře se nad portálem vedoucím do sakristie dochovala rozměrná figurální nástěnná malba. Na pozadí sytě okrové barvy s naznačeným kamenitým terémem pusté zvlněné krajiny, pro špatný stav malby spíše jen tušíme následující kompozici: Uprostřed se vznáší pravým bokem natočená postava s rukama sepnutýma ve výši obličeje. Její hlavu obklopuje tmavá svatozář, oděná je zřejmě v dlouhý bílý šat, v oblasti ramen a dekoltu zbarvený stejně, jako její vlasy. Totožný okrový odstín mají i tři dlouhé svislé čáry na jejím šatu. „Do vzduchu“ světeckou postavu vynáší dva andělé v letu, kteří ji přidržují v úrovni pasu. Tito poměrně drobní andělé nosí přiléhavý šat, anděl vlevo modrý, anděl vpravo tmavomodrý. Křídla mají úzká, oblá, nečleněná, anděl vlevo tmavá, druhý bleděmodrá. V dolní části výjevu, pod touto skupinou, vidíme fragmenty drapérie červeného šatu další postavy, jež snad klečmo vzhlížela k vynášené světecké postavě.

52-53/

Tomáš Knoflíček tuto scénu interpretuje jako **Povýšení sv. Maří Magdalény** (?).³ *Legenda Aurea* popisuje život sv. Maří Magdalény v jeskyni, kde neměla jídlo ani pití, a namísto toho přijímala od andělů nebeskou krmí, kteří ji za tímto účelem vynášeli pravidelně do nebe, kde naslouchala nebeským chórům. Povýšení sv. Maří Magdalény jednoho dne náhodou přihlížel poustevník.⁴ Sv. Maří Magdaléna bývá, ač to legenda výslovně nezmiňuje,

zobrazována nahá, zahalená pouze svými dlouhými vlasy. Pozdvihovaná postava v Perálci je ale zřejmě oděna v dlouhý šat a vlasy má pouze naznačeny (?). Jediné srovnání s oblečenou sv. Maří Magdalénou v českém středověkém umění nacházíme v *Liber depictus*.⁵ V českém umění ojedinělé je pak natočení postavy světice z boku, běžné ji andělé vynášejí stojící frontálně. Naopak časté je její zobrazení z profilu ve francouzském umění.⁶ Z českých památek 14. století zobrazujících tuto scénu zmiňme alespoň figurální iniciály v: *Milleloquium S. Augustini* pocházejícím z roudnického kláštera (před 1360)⁷, a Opatovickém misálu (polovina 14. století)⁸ a breviři (kolem roku 1380)⁹, které vznikly pro klášter benediktinů v Opatovicích nad Labem. V nástěnné malbě je Povýšení sv. Maří Magdalény doloženo v Praze-Kyjích¹⁰ a ve Čkyni¹¹ (obojí 40. léta 14. století). V této souvislosti zaujme skutečnost, že jak v Kyjích, tak ve Čkyni a potažmo i v Perálci, je scéna Povýšení umístěna na stěně presbytáře. Můžeme si klást otázku, zda vazba na presbytář nesouzní s ikonografií této scény.¹²

Z ikonografických schémat, kde je světecká postava vynášena anděly, můžeme dále připomenout Nanebevzetí Panny Marie. Ve srovnání s předchozí variantou tato interpretace scény ale neobstojí, protože by její výklad ještě zkomplikovala, nevysvětlovala by například přítomnost klečící postavy v dolní části kompozice.¹³ Podobně tak ani scéna, ve které andělé pouze poponášejí sv. Marii Egyptskou, žijící jako Maří Magdaléna kajícím životem na poušti, neodpovídá zobrazenému výjevu. O tom se můžeme přesvědčit při srovnání s nástěnnou malbou tohoto námětu ve Slavětíně.¹⁴ Přikláníme se tudíž k interpretaci scény jako Povýšení sv. Maří Magdalény (?).

Dále na severní stěně nacházíme sanktuář, který v horní části zdobí zběžná kresba fiály s kraby a poupětem. Po stranách sanktuáře klečí dva **andělé**, v rukách svíce. Anděl vlevo od sanktuáře vystupuje na světlé půdě a okrovém pozadí, scéna je orámována červenohnědým pruhem. Andělovy žluté vlasy a žlutý šat se stojacím límcem a s částečně dochovanou hnědou modelací, doplňují růžová svatozář, křídla a svíce. Výsledkem je harmonicky v teplých odstínech tónovaná malba. Druhého anděla od sanktuáře odděluje válcová přípora klenebního žebra s novodobou válcovitou konzolou.¹⁵ I jeho pole rámuje tmavohnědý pruh, u přípory navíc doplněný pruhem modrozelené barvy. Na hnědé půdě a sytě červeném pozadí se vyjímá dnes takřka bílá postava anděla se žlutými vlasy, bledou svatozáří a světlemodrými, až tyrkysovými křídly. Jeho šat byl původně snad také modrý. Od předešlých andělů se liší poněkud subtilnějším vzezřením, členěním křídel do krátkých oblých perutí, nejvýrazněji však upoutá změna barvy pozadí, okrovou z předchozích výjevů nahrazuje červená, se kterou se setkáme i na následujícím poli.

Takto tradičně zobrazení andělé u sanktuáře plnili funkci světlonošů, s obdobnými anděly u sanktuáře se jen na území litomyšlského biskupství setkáváme hned několikrát: v Kostelci u Heřmanova Městce (kat. 2), v Morašicích (kat. 4) a v Třebosicích (kat. 8).

Na jižní stěně presbytáře, naproti scéně Povýšení sv. Maří Magdalény, se nachází poslední z odkrytých maleb.¹⁶ Na červeném pozadí modře orámovaného pole vystupují dva **apoštolové**. Kromě jejich siluet zůstaly patrný již jen drobné stopy po modré drapérii jejich šatu. Postavy jakoby vyrůstaly svými plášti přímo ze země, respektive rámu výjevu. Levý apoštol drží v pravé ruce dlouhý okrově zbarvený předmět, nahoře hranatě zakončený.

Pozornost upoutává volný cíp jeho pláště vybíhající do prostoru. Žlutý atribut v levici druhé postavy připomíná kyj, v pravici apoštol možná svíral knihu.

Atribut levého apoštola můžeme pokládat buď za klíč sv. Petra, nebo pravděpodobněji za valchářskou tyč **sv. Jakuba Menšího** (?). Kyj v ruce druhého apoštola jej identifikuje jako **sv. Judu Tadeáše**.¹⁷ Vzhledem ke stavu malby nemůže být tato interpretace nic víc, než hypotetická. Přesto se musíme ptát po důvodu spojení těchto dvou apoštolů. Apoštol sv. Jakub Menší bývá ve dvojici zobrazován se sv. Filipem, ale i spojení se sv. Judou Tadeášem má svoji logiku, neboť jsou bratry, syny Alfea a Marie.¹⁸ Nelze vyloučit, že se pod omítkou neukrývají další apoštolské postavy.¹⁹

Formální analýza

Formální analýzu maleb v Perálci značně komplikuje jejich torzální stav, i přesto se je odvažujeme rozdělit do dvou skupiny - malby na okrovém a malby na červeném pozadí. Tímto dělením nechceme dedukovat časovou nejednotnost výmalby²⁰, ale možný podíl více malířských rukou, případně rozmanitost školení malíře, který neváhal různorodě pojmout výzdobu jediného interiéru. Kromě barvy pozadí se liší především pojetí figur. Zatímco figury na okrovém pozadí se vyznačují jistou hřmotností a oblostí tvarů (scéna Povýšení sv. Maří Magdalény a částečně i levý anděl u sanktuáře), ty na červeném pozadí prozrazují zájem o kultivovaný členitý obrys a traktaci drapérie (pravý anděl, apoštolové). Zaujme i drobné měřítko postav apoštolů oproti rozměrné kompozici Povýšení sv. Maří Magdalény.

Andělé ze scény Povýšení sv. Maří Magdalény nachází své paralely v tvorbě starosvojanovské malířské dílny, která vyzdobila kostely ve Vítějevsi (kat. 9) a Starém

Svojanově (kat. 7) v 80. letech 14. století. Pokud neklame stav dochování, pak výmluvné srovnání objevujeme zejména v andělech s kadidelnicemi ve scénách Smrti Panny Marie v obou zmíněných lokalitách. Pro malý rozsah maleb v Perálci nelze přesně vyhodnotit vztah k této malířské dílně, nicméně i shodnost barevné škály maleb v Perálci a Starém Svojanově (okr, modrý azurit a zelený měďnatý pigment) dává tušit vzájemné souvislosti.

83/
125/

Červené pozadí druhé skupiny asociuje díla Mistra Třeboňského oltáře. Drapérie a především křídla pravého anděla u sanktuáře pak odvrácenou stranu téže krásnoslohové mince, tj. vliv rukopisů Václava IV. Volnou paralelu nacházíme v deskovém obrazu Klečícího anděla z Kostelce u Heřmanova Městce (začátek 15. století)²¹, a také v andělovi na nástěnné malbě ve východočeském Vápně (před rokem 1420)^{22.23} Z těchto srovnání vyplývá nutnost datace maleb ke konci 14. století. Spolu s Karlem Stejskalem a Tomášem Knoflíčkem malby zařazujeme do 90. let 14. století.²⁴

Roku 1349 byl kostel sv. Jana Křtitele v Perálci postoupen litomyšlskému biskupství²⁵, žádné mladší zprávy ze 14. století se k němu nevztahují a tudíž i objednavatel maleb zůstává prozatím neznámým.²⁶ Pro výskyt kompozice Povýšení sv. Maří Magdalény uvažujeme o objednavateli z církevních kruhů, vzhledem k postoupení kostela litomyšlskému biskupství v roce 1349, nevylučujeme ani vazbu donátora na tuto diecézi. Avšak podobně jako u všech předešlých závěrů týkajících se těchto torzálních nástěnných maleb, nemůžeme ani tuto myšlenku vyslovit jinak, než s otazníkem.

¹ Rokem 1321 je datováno vysvěcení hlavního oltáře biskupem Janem z Dražic, viz Sedláček 1998, s. 687 - Perálec, in: Líbal 2001, s. 317-318.

² Datace úprav viz Líbal 2001, s. 318.

³ Knoflíček 2001, s. 148. - Před ním Jakub Vítovský výjev považoval za Poslední soud (?). V popisu malby dokonce zmiňuje rohatého čerta a nestvůrnou hlavu, po nichž na malbě není ani památky. Viz Vítovský 1975, s. 189.

⁴ William Caxton (překladatel), Mary Magdalene in the desert, in: Jacobus de Voragine, Golden Legend, <http://www.aug.edu/augusta/iconography/goldenLegend/magdalene.htm>, vyhledáno 8. 4. 2011.

⁵ Liber depictus, Povýšení sv. Maří Magdalény, před 1350, Vídeň, ÖNB, Cod. 370, fol. 80r: Krumauer Bildkodex 1967.

⁶ Prix-Všetečková 1993, s. 256.

⁷ Bartholomaeus de Urbino, Secunda pars Milleloquium Sancti Augustini, Povýšení sv. Maří Magdalény v iniciále M, před rokem 1360, Praha, KNM, XII A 3, fol. 2v: Brodský 2000, s. 98, kat. 82.

⁸ Opatovický misál, Povýšení sv. Maří Magdalény v iniciále G(audeamus), polovina 14. století, Olomouc, VKOL, M III 106, fol. 158vb.

⁹ Breviář opatovický, Povýšení sv. Maří Magdalény v iniciále C, kolem roku 1380, Krakow, Archiwum Krakowskiej Kapituly Katedralnej, sine, fol. 152r: Brodský 2004, s. 54-58, č. 12.

¹⁰ Kyje, kostel sv. Bartoloměje, Povýšení sv. Maří Magdaleny, po 1344: Prix-Všetečková 1993, s. 255, obr. 9.

¹¹ Čkyně, kostel sv. Maří Magdaleny, Povýšení sv. Maří Magdaleny, 40. léta 14. století: Prix-Všetečková 1993, s. 256, obr. 10.

¹² Za tento zajímavý podnět, informace o scénách Povýšení sv. Maří Magdalény v českém středověkém umění a ikonografii sv. Maří Magdaleny obecně, náleží mé poděkování Haně Runčíkové.

¹³ O Nanebevzetí Panny Marie viz Knoflíček 2009a, s. 63: „Podoba, v jaké se tato scéna v Černvíru objevuje, nemá v našem prostředí ve 14. století obdoby. Pokud vůbec, omezuje se výjev pouze na zobrazení Panny Marie unášené anděly a doprovodné postavy apoštolů, byť byli podle apokryfních příběhů přítomni události, pomíjí. I takto zobrazení v českém prostředí nepatří k příliš frekventovaným a my jej můžeme doložit jen ve Slavětíně. Důvod je v tomto případě zřejmý. Myšlenku Mariina Nanebevstoupení akcentuje již výjev Smrti Panny Marie, patřící po celý středověk k velice oblíbeným a dvojím zobrazením Panny Marie, jednou jako zesnulé a jednou jako duše unášené Kristem na nebesa, pro prostého věřícího dostatečně názorný.“

¹⁴ Slavětín, kostel sv. Jakuba Většího, šest scén z legendy sv. Marie Egyptské, kolem roku 1375: k malbám ve Slavětíně viz Všetečková 2000.

¹⁵ Gotické konzoly v presbytáři jsou rozmanitě sochařsky ztvárněny do podoby zvířecí hlavy (pes nebo kůň?), masky vousáče a kružbového panelování.

¹⁶ Sondy prokázaly přítomnost nástěnných maleb i v lodi kostela, více k tomu viz kat. 5.

¹⁷ Jakub Vítovský se domnívá, že jsou zde zobrazení sv. Petr a Pavel (bez argumentace), viz Vítovský 1975, s. 105. – Tomáš Knoflíček navrhuje postavy interpretovat jako sv. Petra (?), případně sv. Jakuba Menšího, a sv. Judu Tadeáše (?), viz Knoflíček 2001, s. 149.

¹⁸ Sv. Juda Tadeáš, in: Royt 2007, s. 106.

¹⁹ Pokud je nám známo, dosud nebyl proveden průzkum stěn presbytáře.

²⁰ Průzkum barevných vrstev (viz Látalová 1998) naopak prokázal současný vznik maleb v presbytáři i v lodi, více k tomu viz kat. 5.

²¹ Klečící anděl z Kostelce u Heřmanova Městce, začátek 15. století, Chrudim, Regionální muzeum v Chrudimi. Více k němu viz nástěnné malby v Kostelci u Heřmanova Městce, s. 46-47.

²² Vápno, kostel sv. Jiří, Anděl, před rokem 1420: Knoflíček 2001, s. 172, obr. 123.

²³ Tato srovnání přináší již Knoflíček 2001, s. 150.

²⁴ Karel Stejskal, Nástěnné malířství 2. poloviny 14. a počátku 15. století, in: DČVU I/I, s. 346. – Knoflíček 2001, s. 150. Ve starší literatuře malby datovány už do doby kolem poloviny 14. století (Wagner 1938, s. 44. – Jarmila Vacková, Perálec, in: UPČ III, s. 39.). Jakub Vítovský uvažuje o jejich vzniku v 70. letech 14. století (Vítovský 1975, s. 189.).

²⁵ Sedláček 1998, s. 687.

²⁶ Jakub Vítovský tvrdí, že kostel v Perálci „vyzdobil malíř zaměstnaný patrně přímo arcibiskupstvím“ a „Vesnice s tvrzí patřila pražskému arcibiskupství. (...) Patronátní právo měl arcibiskup“ (Vítovský 1975, s. 105, 189). Tato tvrzení ale nepodkládá žádným odkazem na zdroj informací. Je sice doloženo vysvěcení kostela v roce 1321 pražským biskupem Janem z Dražic (viz pozn. 1), to ale ještě nutně nemusí vypovídat o situaci ve čtvrté čtvrtině 14. století, už jen vzhledem k doloženému postoupení kostela roku 1349 biskupství litomyšlskému.

4.6 POUCHOBRADY, kostel Nejsvětější Trojice

Jednolodní kostel Nejsvětější Trojice v Pouchobradech byl postaven před rokem 1349.¹ Má trojboce uzavřený presbytář zaklenutý šestipaprskovou křížovou klenbou, a širší plochostropou loď. Malby se nachází v presbytáři i v lodi. 58/
59/

Presbytář

Z nástěnné malby na severní stěně presbytáře zbyly pouhé fragmenty. Scénu v horní části ukončovala malba bílé gotické kružby na červeném pozadí, pod ní tušíme zakončení architektonicky ztvárněného trůnu (?). Lze rozpoznat postavu v pravé části scény, která je oděná v dlouhý žlutý šat s modrým rubem, a v levici drží knihu. Další postava snad klečela zcela vlevo. Tomáš Knoflíček tyto fragmenty interpretuje jako scénu s Trůnicí Pannou Marií mezi světci, případně Klanění tří králů.² Vzhledem ke stavu malby nelze činit závěry, nicméně mariánská případně eucharistická tematika se dá předpokládat vzhledem k ikonografickému konceptu presbytáře. 61/

Severovýchodní stěnu zaplňuje výjev **Smrt Panny Marie**. Scéna se dochovala převážně v kresebných liniích a spíše než za malbu bychom ji mohli označit za (místy) kolorovanou nástěnnou kresbu. Ale to nás pouze klame její stav. Červenohnědé kresebné linie sice vyplňuje tyrkysově modrá barva šatů a žlutá barva v nimbech, ale jen v případě některých z postav. Podle srovnání s ostatními nástěnnými malbami v presbytáři, můžeme předpokládat původní „plnobarevnost“ výjevu. 60/

Kompozici tvoří seskupení postav uspořádané v horizontálních pásech. Dole v prvním plánu čtou čtyři sedící apoštolové v knihách. Zleva: apoštol s plnovousem a vlnitými vlasy ukazuje pravou rukou na stránku v otevřené knize v jeho levici. Modrý plášť mu velkým mísovitým 62/

záhybem draperie zakrývá nohy. Následující bezvousý apoštol v modrém plášti mu v pokleku ukazuje svoji otevřenou knihu. Zaujme zkratkovitě, ale výstižně a s kresebnou jistou podaný profil jeho obličeje. Plášť tohoto apoštola člení měkce modelující horizontální záhyby drapérie. Z třetího apoštola je zachycena pouze hlava, která nenápadně vykukuje zpoza knihy. Od ostatních se liší kozí bradkou a přivřením očí. Zcela vpravo si poslední z čtoucích apoštolů prohlíží vsedě otevřenou knihu.

Nad nimi leží tělo Panny Marie, zahalené do poměrně hustě řasené draperie (původně) modrého pláště. Pod hlavou má polštář, oči usmívající se tváře jsou zavřeny, pravá ruka drží levé předloktí. Nad ní další skupina apoštolů, uprostřed které Ježíš Kristus s křížovým nimbem drží na levém předloktí duši Panny Marie v podobě drobné korunované postavičky. Apoštoly, kteří Krista obklopují, nemůžeme konkrétně identifikovat, například hned několik z nich má bezvousou tvář charakteristickou pro sv. Jana Evangelistu. Postava mladistvého bezvousého apoštola po Kristově levici nosí modrý plášť sepnutý u krku kruhovou sponou, spíná ruce v modlitbě a zrak upírá na Pannu Marii. Další apoštol stál vpravo za ním, a ještě jeden je částečně schován za svatozáří Ježíše Krista. Po Ježíšově pravici jsou shromážděni další čtyři. U hlavy Panny Marie stojí bezvousý apoštol s tonzurou, v pravé ruce svírá neurčitý předmět (kalich s paténou?). Mezi ním a Kristem stojí další bezvousý apoštol, který pozvedá levici ke kalichu, a v mírném natočení tváře hovoří k postavě s tonzurou na hlavě. Tento mladistvý apoštol by mohl představovat sv. Jana. Za nimi vykukují další dvě svatozáře. Celkový počet apoštolů nelze s jistotou určit pro fragmentárnost scény, zdá se ale, že jich je pouze jedenáct.

63/

Dvanáctého apoštola pravděpodobně zastupuje postava nahoře ve čtvrtém a zároveň posledním pásu výjevu ve výseči klenby. Tato výseč se poněkud liší od spodní části malby především díky zvětšeným proporcím zobrazené polopostavy, za zmínku stojí i mírné ustoupení stěny v ploše výseče. Mohlo by se jednat o apoštola a zároveň prvního papeže sv. Petra. Tento pravicí žehnající papež je oděn v červené liturgické roucho, na hlavě má jednoduchou papežskou tiáru s křížkem a v levici drží kříž. Zdánlivým problémem se může zdát, že postava s tonzурou u Marina lůžka by také mohla představovat sv. Petra. Řešením tohoto paradoxu může být užití takové předlohy, na které byl Petr - jak je zvykem - zachycen. Požadavek objednavatele nadřadit postavu sv. Petra do klenební výseče pak sice reflektoval celkový počet zobrazených apoštolů, ale postava s tonzурou byla zobrazena dle původní předlohy.

Téma Smrti Panny Marie bylo v nástěnné malbě 14. století velmi oblíbené, jen na území litomyšlského biskupství se s ním setkáváme ještě ve Starém Svojanově a Vítějevsi (kat. 7 a 9)³. Již Jakub Vítovský objevil paralelu ke kompozici pouchohradské malby v drobném deskovém obraze tohoto námětu z Brna (před 1380)^{4.5}. Shodují se v motivu čtoucích apoštolů v popředí. Přetrvávající oblibu tohoto typu kompozice i v následujících letech dokládá nástěnná malba v Mostkovicích (začátek 15. století)⁶, případně v médiu knižní malby iniciále G s touto scénou, v antifonári pražského původu, dnes v *National Gallery of Art* ve Washingtonu (kolem roku 1410)⁷ či v Misálu, pořízeném farářem od sv. Jakuba v Brně (před rokem 1435)⁸.

Zobrazení sv. Petra jako papeže není ve scéně Smrt Panny Marie nijak neobvyklé. S papežskou tiárou je sv. Petr u Mariina lůžka zachycen již na diptychu českého původu

z Morganovy knihovny (1355-1360)⁹, z nástěnných maleb lze zmínit Drásov (po roce 1370)¹⁰. Dalším příkladem může být deska z křídlového oltáře na biskupském sídle v severopolském Fromborku (1380-1390)¹¹, která je ve vztahu k polským církevním kruhům. Čím ale vyniká výjev v Pouchobradech je nadřazení sv. Petra nad ostatní postavy, přičemž Kristus zůstává od apoštolů odlišen pouze křížovým nimbem a duší Panny Marie. Toto zdůraznění postavy sv. Petra nad samotného Krista dává tušit hlubší významy vkládané snad objednavatelem do této scény. Ztotožňujeme se proto s tvrzením Jakuba Vítovského: *„Nadřazením sv. Petra – papeže Kristovi a zvětšením jeho měřítko kompozice akcentuje církevní moc a ukazuje na blízkost objednavatele vyšším církevním kruhům.“*¹²

Ve výseči nad východním oknem **dva andělé drží roušku s Veraikonem**. Oděni jsou v růžový a modrý šat s dlouhými svislými záhyby drapérie. Zaujmou hrubé rysy jejich tváří, jako je bambulkovitý nos levého anděla. Na červeném pozadí se vyjímá žlutá barva jejich vlasů, podobně i velká Kristova hlava na bílé roušce má výrazně žluté dlouhé vlasy a licousy. Tvář Krista na roušce prozrazuje přímé souvislosti s Kristovou tváří ve scéně Smrti Panny Marie, alespoň co do kresebného pojetí nosu přecházejícího v obočí a vousů ve formě licousů. Stejně jako sv. Petr ve vedlejší severovýchodní klenební výseči je inkarnát tváří andělů i Krista růžový.

Zobrazování Veraikonu má v českém umění kořeny v monastickém prostředí na počátku 14. století. V průběhu 14. století se stal běžnou součástí výzdoby presbytářů a jedním z nejpopulárnějších námětů vůbec.¹³ Umístění pouchobradského Veraikonu vysoko na závěrovou stěnu presbytáře není bez významu. Dnes je výjev sice skryt za novogotickým rámem oltářního obrazu, ale původně se zraky

věřících upíraly směrem k Veraikonu při každém pohledu k oltáři. Umístěním nad oltář byl Veraikon symbolicky spojen se svátostí eucharistie: „*Kristus přítomný na oltáři v podobě posvěcené hostie je zároveň vizuálně přítomen Veraikonem (...)*“.¹⁴ Přenášení Veraikonu anděly vypovídá o jeho nepřislušnosti do reality tohoto světa.¹⁵ Podobně andělé vynášejí Veraikon na nástěnných malbách v Hosíně (40. léta 14. století)¹⁶, kde navíc tvoří ikonografický celek s výjevem Nejsvětější Trojice.¹⁷ Vyobrazení tohoto typu, tj. neustále přístupná očím věřících, „*jsou vždy začleněna do určitého ikonografického konceptu výtvarné výzdoby kostela (...)*“.¹⁸ Nejinak je tomu i v Pouchobradech.

V jihovýchodní výseči se nachází dnes **nesrozumitelný kruhový medailon**. Na červeném pozadí rozpoznáváme pouze tahy bílou a okrovou barvou v kruhu. Tomáš Knoflíček jej interpretuje jako proroka s nápisovou páskou (?).¹⁹ Vzhledem k celkovému ladění nástěnné výzdoby se ale domníváme, že i tento fragment původně souvisel s eucharistickou tematikou. S ohledem na zobrazení pelikána ve vedlejší jižní výseči (viz níže), by se dalo uvažovat o některém z dalších symbolických zvířat, která se vztahovala ke Kristově krvavé oběti a Zmrtvýchvstání, například o labuti sedící na třech vejcích, či o fénixovi povstávajícím z popela.²⁰

Výjevy na jižní stěně jsou narušeny vsazením nového širšího okna. Postavy jsou představeny na okrovém pozadí, stojí na úzké světlé půdě. Stěnu rámuje široké pruhy karmínově červené a bílé barvy, které snad původně tvořily jednoduchý architektonický rámeček. I zde hraje důležitou roli kresebná složka, která lapidárními jistými tahy tvoří obrysy, nicméně její dominantní vyznění je oproti výjevu Smrt Panny Marie utlumeno dochovanou výraznou barevností. Vlevo od okna se dochoval zčásti porušený Bolestný Kristus,

vpravo pouze fragment s postavami pod pláštěm Panny Marie Ochránitelky, nad oknem pelikán.

Váha těla **Bolestného Krista** spočívá na levé noze, zatímco pravou má lehce pokrčenu. Levou rukou se dotýká hrudí, pravou ukazuje na velký kalich s hostií u svých nohou. Kristovo tělo zahaluje poměrně dlouhá tmavá bederní rouška s tyrkysově modrým rubem. Tato rouška v paralelních mísovitých záhybech spadá z pravého ramene dolů kolem trupu až pod kolena, kde vytváří smyčkový záhyb. Rány na nohou a v boku jsou naznačeny pouze lehce. Kristova tvář opět upomene na tu ve scéně Smrt Panny Marie, tentokrát včetně způsobu provedení křížového nimbu. Charakteristická jsou i mračící se ústa namalovaná jediným silným tahem štětce.

68/

Kristus zobrazený jako *Vir dolorum* věřícímu připomíná, že jeho fyzické tělo je zdrojem svátosti eucharistie a jejího spásného účinku.²¹ Kalich u Kristových nohou tuto svátost ještě zdůrazňuje. Hostie nad ním je vizuální reprezentací Kristova těla, v té podobě, v níž ho věřící přijímá.²² Zřejmě jedno z prvních spojení Bolestného Krista s kalichem v českém umění nalezneme na nástěnné malbě *Arma Christi* v Průhonicích (kolem roku 1340)²³.²⁴ Oblíbeným námětem nástěnné malby se stal v poslední čtvrtině 14. století.²⁵ Podobného Bolestného Krista s kalichem a hostií u nohou nacházíme na vitráži ze Slivence (1380-1385).²⁶ V médiu knižní malby v Opatovickém breviři (kolem roku 1380) v iniciále S(acerdos in aeternum Christus), jež uváděla text antifony k vigílii svátku Božího Těla.²⁷ Souvislost samostatné postavy Bolestného Krista se svátkem Božího těla tak můžeme pokládat za jistou. Barbara Miodońska charakterizovala zobrazení Bolestného Krista z Opatovického breviře slovy, jež zcela charakterizují i našeho Bolestného Krista: „Kristus je ukázán v celé postavě jako živý, bez trnové koruny a stop utrpení (...). Ukazující

*posunek levé ruky směřuje spíš k vlastní hrudi než k ráně v boku; vybavuje text evangelia sv. Jana ,Já jsem chléb živý' (6,51)."*²⁸

Výjev s **Pannou Marií Ochránitelkou** utrpěl vsazením okna o poznání více, uchován zůstal pouze fragment ochranného pláště po levé ruce zcela zaniklé postavy Panny Marie. Pod dnes ztmavlým, původně snad modrým pláštěm s bílou podšívku hledá ochranu asi čtrnáct postav, z nichž vidíme prakticky jen drobné hlavičky. Skupinu tvoří výhradně muži, nahoře lze rozpoznat biskupa s mitrou na hlavě, několik postav má tonzuru, proto se zdá být pravděpodobné, že se jedná o kanovníky či mnichy.²⁹ Panna Marie Ochránitelka patřila pro svou eschatologickou funkci po celé 14. století k oblíbeným ikonografickým tématům, a to i v souvislosti se sílícím kultem Panny Marie obecně.³⁰ V české nástěnné malbě je nejstarším příkladem zobrazení Panny Marie Ochránitelky malba v Dalešicích (20-30. léta 14. století)³¹, u hranic litomyšlského biskupství Pannu Marii Ochránitelku najdeme ve Vítochově (80. léta 14. století).³²

69/

V klenební výseči nad oknem jižní stěny, tudíž v těsné blízkosti Bolestného Krista, se na červeném pozadí dochoval fragment výjevu **pelikána** v hnízdě. Podle *Fysiologu* (I,1) pelikán, tři dny po smrti svých mláďat, si je přivine na prsa a živí je vlastní krví, pročež opět obživnou.³³ Mláďata se v Pouchobradech nedochovala, levá polovina hnízda je zřejmě restaurátorskou rekonstrukcí. Hnědý pelikán vpravo roztahuje křídla, jeho dlouhý krk v ohybu k zobákem rozdírané hrudi, tvoří takřka kruh. Toto pojetí odpovídá způsobu zobrazování pelikána, jak jej známe již z medailonu na nástěnné malbě v pražském Domě U Zvonu (začátek 14. století)³⁴ nebo ještě i v krásnoslohové malbě pražského kostele sv. Václava na Zderaze (začátek

66/

15. století)^{35;36}. V médiu knižní malby se s ním setkáváme například v Antifonáři plaském (po polovině 14. století)³⁷, v sochařství v reliéfu nádržky na svěcenou vodu v Lažišti (před rokem 1405)³⁸ atd. Pelikán je tradičním symbolem Kristovy smrti na kříži, zdůrazňuje aspekt vykupitelské síly Kristovy krve, jež omývá hříchy z věřících. Nepochybný eucharistický podtext, navíc související se svátkem Božího těla, zcela zapadá do konceptu výzdoby pouchohradského kostela.

Klenební kápě presbytáře zdobí tradiční **medailony se symboly evangelistů**. Pole klenby podél žeber lemuje okrasný růžový pruh s ornamentální červenou kresbou střídajících se trojúhelníků a křížků. Medailony na neutrálním světlém pozadí jsou červené s bílým a tyrkysově modrým okrajem. Symboly evangelistů v medailonech, drží bílé nápisové pásky se svými jmény, která jsou částečně čitelná pouze u orla a anděla. **Lev** sv. Marka v severním poli má rozložitá do mnoha perutí členěná křídla, stejná jako ostatní symboly evangelistů a pelikán. Štíhlé tělo lva z profilu a drobná hlava se svatozáří frontálně, upoutají jemností a elegancí provedení. Podobně kvalitní malbou je i **anděl** v modrém šatu ve východním poli, jehož tělo se esovitě prohýbá. Pravicí ukazuje na pásku s dochovaným nápisem „MATEUS“. Pozornost poutá obličej, který je zřejmě přemalován.³⁹ Medailon s **orlem** na jižní kápi představuje evangelistu sv. Jana, je otázkou, zda zdánlivě dobře dochovaná povrchová malba hlavy či pařátů není také výsledkem přemalby. Okrový **vůl** sv. Lukáše na západní kápi zaujme svými rozeklanými kopýtky. Symboly evangelistů na klenebních kápích nacházíme v rámci litomyšlského biskupství ještě ve Vítějevsi (kat. 9).

Výjevy na stěnách pouchohradského presbytáře jsou v promyšlené ikonografické koncepci spjatý především

s kultem eucharistie, a mariánskou a eschatologickou tematikou. Spojení Panny Marie Ochránitelky s Bolestným Kristem je skrze eschatologické souvislosti obvyklé.⁴⁰ Srovnatelným příkladem může být oltářní triptych z Roudnice⁴¹, který navíc podobně jako v Pouchobradech, zahrnuje ještě scénu Smrt Panny Marie. Ikonografická koncepce tohoto oltáře zdůrazňuje ideu spásy duše, přičemž centrální deska se Smrtí Panny Marie nabádá věřícího za účelem dobré smrti k *imitatio Mariae*.⁴² Nápodobně můžeme interpretovat i malby v Pouchobradech. Navíc Ježíš Kristus mezi apoštoly ve scéně Smrt Panny Marie, a na protější stěně Panna Marie Ochránitelka se zástupci církevní hierarchie pod pláštěm, vybízí k výkladu postavy Krista jako zakladatele Církve (notabene s postavou sv. Petra jako papeže) a Panny Marie jako její oficiální představitelky. V podobně dogmatickém duchu, v kontextu zobrazení apoštolů s Kristem a Panny Marie Ochránitelky, se nese i koncepce maleb v kostele sv. Apolináře v Praze (90. léta 14. století)⁴³ a v kostele Nalezení sv. Kříže v Bříství (kolem roku 1370).⁴⁴ V obou zmíněných lokalitách objednavatel vzešel z vysokých církevních kruhů (arcibiskup Jan z Jenštejna v prvním a opat břevnovského kláštera v druhém případě).

Lod'

Malby v lodi jsou zřejmě pouhým zlomkem z původního rozsahu výzdoby, stav některých z nich neumožňuje jejich přesný popis a interpretaci. U stropu severní stěny se nachází pás výjevů z **Kristových Pašijí**, který zahrnuje scény Kristus před Annášem či Kaifášem (?), Kristus před Pilátem, Korunování trním a Kladení do hrobu. Narativnosti scén odpovídá poměrně velké množství zobrazených postav. Výjevy jsou od sebe odděleny svislými karmínově červenými pruhy. Obrysy postav opět tvoří červenohnědá jistá kresba

se smyslem pro zkratkovitost. Záporné postavy charakterizují až karikujícími rysy zachycené zběžnou kresbou. Z barev se zde opět nejvíce uplatňuje červená a modrá na pozadí i šatech, žlutý okr ve vlasech postav a zelená v detailech.

Nejproblematictější se zdá být interpretace výjevu zcela vlevo nad kruchtou, pro rozsáhlé poškození ve středové části. Jakub Vítovský i Tomáš Knoflíček ho považovali za Zajetí Krista (?).⁴⁵ Tento názor nesdílíme, protože v tomto torzu malby největší plochu zabírá modrý dlouhý šat postavy, která sedí. Vzhledem k této sedící postavě scénu nepovažujeme za Zajetí Krista, pravděpodobněji se jedná o **Krista před Annášem nebo Kaifášem** (?). Rozsáhlý tmel v místě hlavy této postavy znemožňuje její konkrétní identifikaci. Po pravé straně stojí další postava se špičatým kloboukem na hlavě. Obličej výrazně karikujících rysů tvoří několik rychlých tahů štětce, nos dokonce připomíná prasečí rypák. V nečitelném zbytku výjevu pouze tušíme další postavu v dlouhém červeném šatu, která stojí před již zmíněnou sedící postavou, a změt rukou. Postavu v červeném šatu považujeme za Ježíše Krista, v další scéně je takto oděn. Navržené interpretaci - Kristus před Annášem či Kaifášem (?) - neodporuje ani následující výjev Kristus před Pilátem, chronologická posloupnost Kristových Pašijí je dodržena. Slabinou tohoto výkladu je ale skutečnost, že ani Kristus před Annášem, ani Kristus před Kaifášem nejsou v české nástěnné malbě častými tématy. Nicméně oba lze najít alespoň ve Strakoncích (po roce 1330)⁴⁶ a ve slezském Kałkowě (90. léta 14. století)⁴⁷.

Oddělen červeným pruhem následuje výjev **Kristus před Pilátem** s mnoha figurami na červené půdě a modrém pozadí. Tato již o poznání lépe dochovaná scéna, zaujme odlišným

75/

76/

výtvarným pojetím bez obrysové kresby. Zánik pravé dolní čtvrtiny výjevu, způsobený vsazením nového okna, není překážkou v konstatování poměrně vysoké výtvarné kvality malby. Zcela vlevo stojí dva biřící. Jsou oděni v přiléhavou zbroj, jeden v červenou, druhý světlou, která odhaluje jejich velmi útlé pasy a naopak široké hrudi. Meč u pasu biřice v červené zbroji zasahuje přes oddělující pruh až do předchozí scény. Biřic ve světlé zbroji drží za rameno postavu Krista uprostřed výjevu. Kristus v červeném rouchu drží před sebou pravděpodobně spoutané ruce. Biřicové Krista přivádí k Pilátovi. Pilát sedí v pravé části výjevu na jednoduchém trůnu, který vsazením okna takřka zanikl. I jeho postava je nepřirozeně formovaná, v pase výrazně projmutá, zatímco hrudník dosahuje takřka tvaru kruhu. Jeho tvář zarůstá plnovous a na hlavě nosí vysokou špičatou čapku s cípatým okrajem. Pohled Pilátových očí směřuje na tvář před ním stojícího Krista. Myje si ruce v misce, kterou přidržuje drobná postava sluhy před Kristem. Další postava v tmavém, původně snad modrém šatu, stojí s pozvednutou pravicí v pozadí mezi Kristem a Pilátem. Kompozice výjevu se do značné míry shoduje s nástěnnou malbou téhož námětu ve Slavětíně (70. léta 14. století)⁴⁸, ovšem bez motivu sluhy s miskou.

Korunování trním v dalším poli, se odehrává na sytě červeném pozadí s drobnými zbytky šablonového vzoru. Z výjevu se dochovala jen část jeho horní poloviny s hlavou Krista a levým biřicem s klacky. Rysy frontálně podané Kristovy tváře s nimbem, s okrovými vlasy a plnovousem a zeleně naznačenou trnovou korunou, jsou opět zachyceny rychlými červenohnědými tahy štětce. I když se podoba poněkud liší od již popsaných tváří v presbytáři, opakující se motiv zamračených úst namalovaných jediným silným tahem štětce, nelze přehlédnout. Tvář biřice, natočenou z profilu a se špičatou bradkou, opět „zdobí“ nos zahnutý vzhůru.

77/

Má přilbici, či výstižněji železný klobouk⁴⁹, nasazený na kukle. Drží v každé ruce klacek, a tlačí s nimi na Kristovu hlavu trnovou korunu. Levou ruku natahuje vysoko nad hlavu a pravicí druhý klacek přidržuje tak, že se kříží. Podobně si zřejmě počínal i protější nedochovaný biřic. Tento typ kompozice, s frontální postavou Krista sedící mezi dvěma biřici, je nerozšířenější a tudíž nijak výjimečný. Motiv nasazování koruny za pomoci překřížených holí se poprvé objevil již na konci 13. století.⁵⁰

Poslední z odkrytých výjevů interpretujeme jako **Klazení do hrobu**.⁵¹ Situován je sice také nahoře na severní stěně, ale od předchozích poměrně vzdálen, nachází se až nedaleko vítězného oblouku. Z chronologie Kristových Pašijí a také z umístění scény je zřejmé, že některé výjevy se buď nedochovaly, či dost možná zůstávají skryty pod omítkou. Jedná se opět o pouhý fragment necelé horní poloviny scény. Výtvarným pojetím připomíná výše popsaný výjev Kristus před Pilátem. Lepší stav dochování povrchových modelačních vrstev, dovoluje rozlišit růžový inkarnát, tmavé panenky očí a další detaily. Překvapí nás tudíž celkově jemnější modelace a vyznění malby. Rozpoznáváme celkem čtyři postavy na modrém pozadí. Zcela vlevo zpod omítky vystrkuje ruce postava v zeleném šatu, svírající v nich košatou červenou palmovou ratolest (?) s dochovanou povrchovou modelací v různě sytých odstínech červené. Vedle ní se předklání vousatý sv. Josef Arimatejský se svatozáří, oblečený v přiléhavém červeném šatu, odhalujícím opět nepřírozně formované tělo s útlým pasem a velmi širokou hrudí. Sv. Josef Arimatejský právě ukládá Kristovo tělo do nedochovaného hrobu. Další dva muži, také v předklonu, mu pomáhají. Blíže k postavě sv. Josefa stojí muž, z něhož vidíme pouze vysoký kuželovitý klobouk. Mohlo by se jednat o sv. Nikodéma. Druhý muž je zobrazen z profilu, bezvousý, oděn v zeleném šatu. Natáčí se směrem k postavě

78/

svatého Josefa. Za ním následuje již jen karmínově červený pruh oddělující výjev od následující neodkryté scény.

Pašijový cyklus v lodi kostela Nejsvětější Trojice v Pouchobradech tematicky koresponduje s výzdobou presbytáře. V celku tedy převažují christologické náměty nad mariánskými, což nicméně odráží pouze současný stav. Otevřenou otázkou asi již zůstane scéna na severní stěně presbytáře, oproti tomu Pašijový cyklus v lodi by snad ještě v budoucnu mohl být odkrytím obohacen o další výjevy.

Formální analýza

Po formální stránce lze rozpoznat více malířských rukou, ale jednota ikonografické koncepce výzdoby celého kostela napovídá, že byla provedena v jediné časové etapě. Tomáš Knoflíček jednoho z malířů označil za tzv. Mistra Smrti Panny Marie. Tento je autorem většiny maleb v presbytáři: torza výjevu na severní stěně, Smrti Panny Marie, Bolestného Krista a Panny Marie Ochránitelky. Domníváme se, že byl zároveň vedoucím dílny, která kostel vyzdobila.⁵² Jednak pro sebejisté tahy štětce, které nacházíme i na malbách Pašijového cyklu (konkrétně př. opakující se motiv Kristových úst namalovaných jediným tahem štětce), a kterými zřejmě na závěr výzdobu kostela sjednocoval. A dále pro jeho předpokládané starší školení, neboť jeho projev je do značné míry ovlivněn ještě měkkým slohem. Měkký sloh se projevuje v modelaci objemů a drapériové skladbě, která se vyznačuje promyšleností a vysokou kultivovaností a kvalitou kresby. Jak již připomněl Jakub Vítovský, pojetí a úroveň této kresby upomíná na nástěnné malby v klášteře Na Slovanech, konkrétně na občas se vyskytující smyčkovité motivy.⁵³ Nicméně jeho hypotézu o přímém vztahu těchto maleb považujeme za nepravděpodobnou. Dalším rysem, odpovídajícím snad karlovskému dvorskému školení malíře v 60. letech

14. století, je neprostorovost kompozic, tendence potlačení prostoru ve prospěch plastičnosti postav. Toto vědomé popírání perspektivy si nejlépe uvědomíme na pásové kompozici Smrti Panny Marie, kdy postavy stojí nad sebou, zcela bez naznačení hloubky obrazu. Monumentální vyznění postavy Bolestné Krista tak není dáno jen nadživotním měřítkem, ale právě i touto schopností malíře abstrahovat prostor a tvar do jednoduchých zkratek.

Vedle Mistra Smrti Panny Marie lze odlišit ještě jednoho malíře, jehož dílem je, zjednodušeně řečeno, výzdoba presbytáře od klenebních výsečí po klenbu. Kromě medailonů s evangelisty namaloval sv. Petra jako papeže, Veraikon vynášený anděly, neurčený medailon a také pelikána. Možné je i jeho autorství některých maleb v lodi. Jeho styl charakterizuje figurální typ postav s velmi útlým pasem a širokým hrudníkem, tak typický pro nástěnné malby ovlivněné dílem iluminátorů rukopisů Václava IV. Ruku v ruce s tímto proudem jdou karikující rysy postav (záporné postavy Pašijového cyklu, andělé vynášející Veraikon) a narativnost podání. Ze zmíněných charakteristik vyplývá mladší školení malíře. I takový detail, jakým je ozdobné lemování klenebních kápí presbytáře růžovým pruhem s ornamentální červenou kresbou, nám může leccos napovědět o dataci maleb. Příbuznou borduru totiž nacházíme právě ve václavských rukopisech. Podobná bordura se uplatnila i na nástěnných malbách v Morašicích u Litomyšle (kat. 4).⁵⁴

Za velmi kvalitní považujeme také výjevy Pašijového cyklu: Kristus před Pilátem a Kladení do hrobu. Ty se svým výtvarným pojetím vymykají malbám Mistra Smrti Panny Marie, zejména postrádají obrysovou kresbu. Zároveň stylově korespondují s malbami druhého malíře. Tento druhý malíř ale nemusí být jejich autorem, předpokládáme spíše autorství další, třetí ruky.

Jako vodítko k dataci nástěnných maleb v Pouchobradech nám slouží, kromě naznačených stylových otázek a výše zmíněného srovnávacího materiálu, také na venkovskou lokalitu pozoruhodně složitá ikonografická koncepce, nacházející své paralely v dílech z poslední čtvrtiny 14. století (v kostele sv. Apolináře v Praze, 90. léta 14. století; v kostele Nalezení sv. Kříže v Bříství, kolem roku 1370). Vznik maleb tedy uvažujeme v 80. letech 14. století.⁵⁵

Domníváme se, že objednavatel pouchobradských maleb velmi pravděpodobně vzešel z vyšších církevních kruhů. A to vzhledem k interpretaci jednotlivých výjevů (Smrt Panny Marie s papežem sv. Petrem; mniši pod pláštěm Panny Marie Ochránitelky), složitému ikonografickému konceptu výzdoby, který má analogie v objednávkách z církevního prostředí, a v neposlední řadě i k poměrně vysoké výtvarné kvalitě. Je proto nasnadě vsadit jej do blízkosti litomyšlských biskupů, pod jejichž patronát kostel po roce 1349 patřil⁵⁶, ba dokonce uvažovat o zprostředkovatelské roli přímo některého z biskupů. Tuto hypotézu ale nemůžeme ničím podložit, postačí tedy závěr, že objednavatel vzešel z církevních kruhů.

- ¹ Roku 1349 byl postoupen litomyšlskému biskupství. Viz Sedláček 1998, s. 721.
- ² Knoflíček 2001, s. 153.
- ³ Více k ikonografii Smrti Panny Marie viz s. 159-160 této práce.
- ⁴ Smrt Panny Marie, před 1380, Brno, Moravská galerie, A 507: ČUG 1970, s. 222, č. 305.
- ⁵ Viz Vítovský 1975, s. 104. Po něm i Karel Stejskal, Nástěnné malířství 2. poloviny 14. a počátku 15. století, in: DČVU I/I, s. 347. A Knoflíček 2001, s. 156.
- ⁶ Mostkovice, kostel Nanebevzetí Panny Marie, Smrt Panny Marie, začátek 15. století: Schmittová 2007.
- ⁷ Smrt Panny Marie v iniciále G, kolem 1410, Praha, Antifonář, Washington, D.C., National Gallery of Art, Rosenwald Collection 1951, 1951.10.1: Karel IV., císař z boží milosti 2006, s. 525-526, č. 189.
- ⁸ Smrt Panny Marie v iniciále G, před rokem 1435, Brno, Misál, Archiv města Brna, SK, č. 6: Petr 2007, s. 8-10.
- ⁹ Smrt Panny Marie, 1355-1360, tzv. Morganův diptych, New York, The Pierpont Morgan Library, AZO 22.2: Karel IV., císař z boží milosti 2006, s. 98-99, č. 15.
- ¹⁰ Drásov, kostel Povýšení sv. Kříže, Smrt Panny Marie, po roce 1370: Knoflíček 2009a, s. 78-87, kat. 11.
- ¹¹ Smrt Panny Marie, tabule z oltáře na Fromborku, kolem 1380-1390: Török 1973, s. 157, obr. 8.
- ¹² Vítovský 1975, s. 104.
- ¹³ Rywиковá 2009, s. 82.
- ¹⁴ Ibidem, s. 84.
- ¹⁵ Ibidem, s. 90.
- ¹⁶ Hosín, kostel sv. Petra a Pavla, Veraikon nesený dvěma anděly, 40. léta 14. století: GNMVČ, obr. 136.
- ¹⁷ Rywиковá 2009, s. 84.
- ¹⁸ Ibidem, s. 90. - Nejnověji k ikonografii Veraikonu viz Rywиковá 2010, s. 366-383.
- ¹⁹ Knoflíček 2001, s. 155.
- ²⁰ Tato a další symbolická zvířata nacházíme také na nástěnných malbách v domě U Zvonu v Praze. K nim více viz Zuzana Všetečková, Nástěnné malby v domě U Zvonu na Staroměstském náměstí v Praze, in: Královský sňatek 2010, s. 147.
- ²¹ Rywиковá 2008, s. 11.
- ²² Ibidem, s. 11.
- ²³ Průhonice, kostel Narození Panny Marie, Arma Christi, kolem roku 1340: Všetečková 1999, s. 140-146, obr. 118.
- ²⁴ Rywиковá 2008, s. 13.
- ²⁵ Ibidem, s. 17.

- ²⁶ Dílna Mistra třeboňského oltáře, vitráž s postavou Bolestného Krista ze Slivence, 1380-1385, Praha, Uměleckoprůmyslové muzeum, 58.959/I: Emanuel Poche, Umělecká řemesla doby gotické, in: DČVU I/II, obr. 83. - Kořán 1986, s. 58-63.
- ²⁷ Breviář opatovický, Kristus bolestný s eucharistickými symboly v iniciále S(acerdos in aeternum Christus), 80. léta 14. století, Krakow, Archiwum Krakowskiej Kapitulny Katedralnej sine, fol. 80v: Miodońska 1968, s. 213-253.
- ²⁸ Miodońska 1968, s. 232-233.
- ²⁹ K tomu Nováková 2000, s. 135: „(...) zřejmě mniši, v bílých a hnědých hábitech, někteří s tonzurami, nejvýše je vidět dva biskupy.“
- ³⁰ K mariánské úctě a ikonografii Panny Marie Ochránitelky viz Nováková 2000.
- ³¹ Dalešice, kostel sv. Petra a Pavla, Panna Marie Ochránitelka, 20.-30. léta 14. století: Knoflíček 2009a, obr. na s. 73, kat. 10.
- ³² Vítochov, kostel sv. Michala, Panna Marie Ochránitelka, 80. léta 14. století: Knoflíček 2009a, s. 196-204, kat. 37.
- ³³ Royt-Šedinová 1998, s. 131.
- ³⁴ Přízemní kaple domu U Zvonu v Praze, Pelikán, začátek 14. století: Zuzana Všetečková, Nástěnné malby v domě U Zvonu na Staroměstském náměstí v Praze, in: Královský sňatek 2010, s. 147.
- ³⁵ Praha, kostel sv. Václava na Zderaze, Panenské mateřství Panny Marie, kolem roku 1400: Plátková 1979, s. 215-226.
- ³⁶ Za upozornění na tyto nástěnné malby s Pelikánem děkuji Janu Dienstbierovi.
- ³⁷ Pelikán krmící mláďata v iniciále G, Antifonář plaský, Praha, Národní knihovna, XIII A 5b, fol. neuvedeno: GZČ II, kat.č. 54, obr. na s. LXVII.
- ³⁸ Reliéf s pelikánem, kamenná nádržka na svěcenou vodu, před 1405, Lažiště, kostel sv. Mikuláše, in: Mareš-Sedláček 1913, s. 100-102.
- ³⁹ Více o stavu maleb viz kat. 6.
- ⁴⁰ Nováková 2000, s. 42-43.
- ⁴¹ Oltářní triptych z Roudnice, Národní galerie, O 1464 - 1466: Bartlová 2001, s. 184-190.
- ⁴² Rywiková 2009, s. 32-33.
- ⁴³ Praha Nové Město, kostel sv. Apolináře, 90. léta 14. století: Všetečková 2002, s. 157-168.
- ⁴⁴ Bříství, kostel Nalezení sv. Kříže, kolem roku 1370: Všetečková 1999, s. 14-18.
- ⁴⁵ Vítovský 1975, s. 175. - Knoflíček 2001, s. 152.
- ⁴⁶ Strakonice, ambit johanitské komendy, Kristus před Herodem, po roce 1330: GNMVČ, obr. 97.
- ⁴⁷ Kaňow, kostel sv. Jiří, Kristus před Kaifášem, 90. léta 14. století: Knoflíček 2006, s. 56-67.
- ⁴⁸ Slavětín, kostel sv. Jakuba Většího, Kristus před Pilátem, kolem 1375: k malbám ve Slavětíně viz Všetečková 2000.

⁴⁹ Terminologie názvů rytířských oděvů, a konkrétně přilbic, viz Zíbrt 1892, s. 163-164.

⁵⁰ Elisabeth *Lucchesi* Palli - Renier Haussherr, Dornenkrönung, in: LCI I, sl. 513-516.

⁵¹ Ve shodě s: Vítovský 1975, s. 175. - Knoflíček 2001, s. 153.

⁵² Knoflíček 2001, s. 156-158.

⁵³ Vítovský 1975, s. 105.

⁵⁴ K moravické borduře viz s. 81 této práce.

⁵⁵ Jakub Vítovský malby datuje do rozmezí let 1375-1380, Tomáš Knoflíček do 80. let 14. století. Viz Vítovský 1975, s. 174. - Knoflíček 2001, s. 152.

⁵⁶ Viz pozn. 1.

4.7 STARÝ SVOJANOV, kostel sv. Mikuláše

Kostel sv. Mikuláše ve Starém Svojanově je spjat s hradem Svojanovem. Vedla kolem něj přístupová cesta k hradu, kterému kostel, jak předpokládáme, sloužil.¹ Jedná se o neorientovaný kostel s osou k severoseverovýchodu, postavený ve 13. století. Hned v druhé polovině 14. století prodělal významnou přestavbu a pravděpodobně v souvislosti s ní se dočkal výzdoby nástěnnými malbami.² Presbytář klene křížová žebrová klenba, která vrcholí svorníkem s motivem rozety. Mírně širší loď je plochostropá. Rozsáhlý soubor nástěnných maleb se nachází v presbytáři i v lodi.

79/

80/

Presbytář

Presbytář sv. Mikuláše je, nejen co se týká nástěnné výzdoby, ale i kamenických prvků (figurální konzoly, konsekrační kříže), takřka intaktně dochován. Figurální výjevy se povětšinou odehrávají na jednotném okrovém pozadí, a jejich pole lemuje bordura s motivem zalamované pásy, skládající se z okrových a modrých kosodélníků. V celkové barevnosti převládá právě okr, spolu s modrou, červenou, zelenou (která mnohde zoxidovala na černou) a bílou barvou. Polychromie žeber klenby je v úsecích střídavě okrová a červená.

81/

Na závěrové stěně je situována ikonograficky nejzávažnější scéna, **Zvěstování Panně Marii**, k níž směřovaly oči věřících při mši. Klenební čelo s výjevem lemuje výše popsaná bordura. Původní gotické okno scénu dělí na dvě části, vlevo od okna stojí anděl, vpravo sedí Panna Marie před pulpitem s knihou.³ Scénu dochovanou v celém rozsahu původní kompozice, byť opět se sprášenými modelačními vrstvami, navíc doplňuje původní sanktuárium a pozoruhodným reliéfní konsekrační kříž.⁴

82/

Monumentální, esovitě prohnutá postava anděla Gabriela, drží v levé ruce dnes prázdnou nápisovou pásku a pravou má pozvednutou s mluvícím gestem směrem k Marii. Rozpuštěné vlasy okrové barvy jsou v kontrastu k světlému nimbu, který hlavu anděla obklopuje. Mladistvý bezvousý obličej naznačují jednoduché tahy černé kresby. Jeho velká křídla jsou rozvrhnutá tak, že zcela zaplňují prostor levé části klenebního čela. V horní části jsou bílá s modrými skvrnami ve tvaru kapky, v dolní tmavomodré peruti. Okno od výjevu dělí bílý vlnovkovým okrajem. Protějšková postava Panny Marie, natočena směrem k andělovi, sedí na jednoduchém, ale prostorově chápaném dřevěném sedátku před rovněž prostorově řešeným pulpitem. Panna Marie, zpodobená jako křehká mladá dívka s rukama v klíně a s hlavou sklopenou, pohledem směřuje k otevřené knize ležící na pulpitu. Vlasy okrové barvy nosí rozpuštěné na dlouhém, původně snad modrém šatu. Hlavu rovněž obklopuje velká světlá svatozář. V horní části výjevu vysílá Bůh Otec postavičku dětského Krista s křížem, holubice Ducha svatého již takřka vniká do obvodu svatozáře Panny Marie. Poprsí Boha Otce v černém šatu se zjevuje ze stylizovaného mraku. Bůh Otec má plnovous a vlasy namodralé barvy, které lemuje světlá svatozář. Dítě v rukách natažených před sebou drží malý zelený kříž.

Zobrazování Zvěstování Panny Marie se opírá o evangelium sv. Lukáše, jež nám událost líčí nejpodrobněji⁵, o další motivy Zvěstování rozšiřuje Jakubovo protoevangelium⁶, *Legenda Aurea*⁷ a jiné apokryfní texty. Prvním dochovaným vyobrazením je Zvěstování z Priscilliných katakomb v Římě ze 3. století s Marií, která sedí a naslouchá postavě chlapce bez křídel. Od raného středověku bývá anděl obvykle zobrazen vlevo, zatímco Marie sedí či stojí vpravo. Východní umění k výjevu přiřazuje další předměty, například džbán nebo purpurovou

vlnu, o nichž hovoří apokryfní texty. Marie ve Starém Svojanově naklání hlavu a přijímá poselství, čímž vyjadřuje pokoru: „Aj, děvka páně.“ Kniha na pulpitu upozorňuje na Mariinu moudrost a zbožnost. Rozpuštěné vlasy zase symbolizují její pannenství. Atributy anděla mohou být různé, například drží žezlo, lilii, anebo jako v našem případě, rukou naznačuje gesto zvěstování.⁸

Zastavme se ještě u motivu dětského Krista - *Logos* - vysílaného Bohem Otcem k Panně Marii. Pozdně středověká obliba zobrazovat zároveň s holubicí Ducha svatého a Bohem Otcem také postavičku Ježíška s křížem, vzešla z vlivu františkánské teologie. Tento motiv jasně ukazuje Kristovu inkarnace a skrze Kříž i budoucí utrpení. Sv. Bonaventura spatřoval v inkarnaci Krista moc celé Nejsvětější Trojice.⁹ Se stejným motivem se v českém umění druhé poloviny 14. století setkáváme vícekrát, například v Antifonáři z Vorau (1365-1370)¹⁰, na nástěnných malbách ve Slavětíně (kolem roku 1380)¹¹ a v Uničově (kolem 1400)¹². A především nesmíme opomenout iniciálu se scénou Zvěstování v *Liber viaticus* litomyšlského biskupa Jana ze Středy (kolem roku 1360)¹³, ovšem bez holubice Ducha svatého.

Fragmentárně se dochovala i **výzdoba špalet okna**, dělicího výjev Zvěstování na dvě části. Tato dvě obdélná pole jsou dnes již natolik vybledlá, že jejich interpretace může být pouze hypotetická. Nicméně, v levé špaletě na modrém pozadí tušíme postavu v okrovém šatu s černou pokrývkou hlavy, v pravé pak postavu s knihou. Protože výjev Zvěstování s postavami těsně sousedí, předpokládáme jejich vzájemnou souvislost. Z tohoto důvodu můžeme uvažovat, že postavy představují proroky, kteří Zvěstování předpověděli, případně evangelisty, kteří tuto událost zařadili do svého evangelia. Z proroků by se velmi pravděpodobně jednalo o Izaiáše, který řekl (7,14):

„Aj, panna počne a porodí syna a nazúve jméno jeho Immanuel.“ A jehož prorocství si měla Panna Marie právě při Zvěstování číst.¹⁴ Druhá postava, postava s knihou, by pak mohla být evangelista Matouš či Lukáš, pojednávající o Zvěstování ve svých evangeliích nejšířeji.

Výzdoba evangelijní stěny presbytáře s námětem **Smrt Panny Marie** je v levém dolním rohu narušena zvětšením portálku do sakristie v 17. století. Scéna zabírá prakticky celou evangelijní stěnu a lemuje ji výše popsaná zalamovaná páska. Tvoří onu výjimku z pravidla, protože se neodehrává na okrovém, ale na tmavém černém (či zčernalém?) pozadí.

Panna Marie leží vodorovně s obrazovou plochou na márách, nad nimiž je shromážděno všech dvanáct apoštolů.¹⁵ Přes dřevěné máry je přehozena bílá látka s tmavšími pruhy tak, že z nich spatřujeme jen dřevce, za něž máry nesou apoštolové. Panna Marie hlavou spočívá na pruhovaném polštáři, ruce kříží na prsou. Je oděna v dlouhý zelený šat, dlouhé okrové vlasy má volně rozpuštěny. Úplně vpravo scény stojí svatý Petr v liturgickém oděvu s holí v pravé a s knihou v levé ruce. V pozdním středověku se měnilo pojetí Smrti Panny Marie v moralizační příklad dobré smrti, sv. Petr, coby kněz přítomný u lůžka umírající je toho dokladem.¹⁶ Nalevo od něj další apoštol s vousy a v dlouhém hnědém šatu, v předklonu drží dřevce már. Následuje apoštol s holí, čtoucí v knize (?), přes zelený šat má oděn hnědý plášť sepnutý u krku. Bezvousý sv. Jan se naklání přímo až nad Marii, přičemž ho podpírá další bezvousý apoštol. Vedle nich si apoštol v tmavém šatu rukou zakrývá tvář. Následují dva apoštolové držící velké svíce (?), kteří snad v modlitbě sklápí hlavy. Poslední čtyři apoštolové stojí v nohách postele, jeden z nich v předklonu drží máry. Apoštol zcela vlevo si také rukama zakrývá tvář.

Nad apoštoly se uprostřed vznáší mandorla rámovaná stylizovanými modrobílými oblaky, a v ní Kristus. Jeho tříčtvrtinová postava v modrém, lapidárně členěném plášti s korunou na hlavě, drží v levé ruce žezlo a na pravém předloktí duši Panny Marie v podobě drobné postavičky v bílém šatu. Po stranách dva andělé s kadidelnicemi, kteří jakoby zrovna vylétali z naznačených mraků. Nosí tmavomodré šaty, jejich křídla, nápaditě rozložená v ploše, jsou úzká, oblá, nijak nečleněná.¹⁷

Epištolní stěna presbytáře patřila výjevům s patronem kostela **sv. Mikulášem**. Ikonografické určení scén znesnadňuje fragmentární stav jejich dochování, způsobený dodatečným vložením velkého barokního okna v 17. století. Z výjevu vlevo od okna upoutá z profilu podaná postava v bílo-modrém liturgickém rouchu, v dalmatice. Považujme ji za svatého biskupa Mikuláše z Myry. Světcova hlava s plnovousem je zobrazena s nimbem a biskupskou mitrou, v ruce drží berlu, oblečen je v dalmatice. Zobrazování výjevů se sv. Mikulášem se vyvíjelo na základě legendických textů, protože autentické zprávy o jeho životě chyběly. Mikuláš se narodil v Pataře roku 270 jako syn zbožných rodičů, ještě mlád se stal biskupem ve městě Myra. Jeho život byl naplněn mnoha zázraky, které popisuje *Legenda Aurea*.¹⁸

87/

Za biskupem vidíme architekturu věžovitého domu s oknem, z něhož se dívá profánní postava v modrém šatu, dole u nohou Mikuláše ještě tušíme sepjaté ruce, ale dál je již malba porušená. Velmi pravděpodobně lze tento fragment interpretovat ve smyslu oblíbené mikulášské legendy o Vykoupení tří nevěstek. Podle této legendy Mikuláš po smrti rodičů zdědil majetek, a tak přemýšlel, „*jak užít tak velké bohatství ne k světské slávě, ale ke slávě Boží*“. Jeden jeho soused se ocitl v takové nouzi, že se rozhodl

udělat ze svých tří dcer nevěstky. Když to zjistil sv. Mikuláš, „zabalil do kusu látky velkou hroudu zlata, hodil ji v noci oknem do jeho domu a tajně se vzdálil. Když ten člověk ráno vstal, našel hroudu zlata, vzdal Bohu díky a vystrojil svatbu nejstarší dceři.“ Situace se opakovala i s prostřední dcerou, proto se soused rozhodl bdít, aby zjistil, kdo mu pomáhá. Když světec vhodil zlato do domu potřetí, soused se probudil a „pustil se za utíkajícím Mikulášem a volal na něho: ‚Zastav se, abych se mohl podívat, kdo jsi.‘ Pak se rozběhl rychleji a poznal, že je to Mikuláš. Vrhł se před ním na zem a chtěl mu líbat nohy, Mikuláš to však nepřipustil a žádal ho, aby ho neprozradil, co živ bude.“¹⁹ Hypotézu podporuje shoda s kompozicí téhož výjevu v miniatuře brevíře z kláštera sv. Jiří v Praze (polovina 14. století)²⁰ či na nástěnných malbách v Krči (před polovinou 14. století)²¹.

Další mikulášská scéna v pravé části epištolní stěny presbytáře je i přes svůj velmi fragmentární stav poměrně jednoznačně interpretovatelná. Spatřujeme postavu oděnou v dnes zčernalý zelený šat a špičatý hnědý klobouk, ruce prosebným gestu spíná nad hlavou. Nemá nimbus a lze ji tedy označit za postavu profánní. Událost se zřejmě odehrává na moři, jak naznačují vlny pod hnědým předmětem, tj. lodí, na které postava stojí. Z další postavy se dochovaly pouze sepjaté ruce vystrkované přes okraj lodi. Mikulášská legenda nabízí pouze jednu příhodu, kterou by bylo možno vztáhnout k tomuto fragmentu, a to sv. Mikuláš tišší bouři²²: „Jednou byli námořníci na jedné lodi v nebezpečí a s pláčem se modlili: ‚Mikuláši, sluho Boží, jestliže je pravda, co se o tobě říká, měli bychom to nyní zakusit na sobě.‘ Brzy nato se objevil kdosi vyhlížející jako on (Mikuláš) a řekl: »Hle, zde jsem, neboť jste mě volali.« A začal jim pomáhat u ráhen, lan a jiné lodní výstroje, a bouře okamžitě přestala.(...)“.²³ Taktéž tento výjev

nachází svou obdobu na nástěnných malbách v Krči, kde zůstala uchována opačná polovina výjevu než v případě Starého Svojanova, tedy část s postavou sv. Mikuláše.^{24;25}

I klenební kápě presbytáře jsou zaplněny postavami, přičemž se výzdoba soustředí kolem **Krista s Deésis** v závěrové kápi. Ostatní tři kápě patří andělům, kteří divákům prezentují Nástroje Kristova umučení. V případě závěrové kápě je výjev natolik sprášený, že lze rozpoznat takřka jen obrysy zobrazených postav. Kristus sedí uprostřed na oblouku duhy. Obě paže má pozvednuté, přičemž pravou ruku svírá v žehnajícím gestu, z úst mu po levé straně vychází černý meč. Flankují ho dvě z profilu zobrazené postavy. Nalevo to je klečící Panna Marie, která vystrkuje zpod zeleného pláště ruce sepjaté jako prosebnice. Text nápisové pásky nad její hlavou se nedochoval. Zrcadlově je na druhé straně kápě zobrazen sv. Jan Křtitel. Rozpoznáváme jeho tvář s vousy a delšími vlasy, ale jeho nápisová páska nad hlavou čitelná není.

Výzdoba kápě představuje ikonografické schéma *Deésis*, což je původně byzantská kompozice se Spasitelem mezi Pannou Marií a sv. Janem Křtitelem, jako hlavními přímluvci věřících u Posledního soudu. Předpoklady pro vznik *Deésis* vzešly z kultu Boží Matky a sv. Jana Křtitele, a to nejpozději již v 6. století. Jeho zobrazování má východní kořeny, v raném středověku se objevuje v Itálii, buď jako byzantský import, nebo v závislosti na byzantských předlohách. Z Itálie se pak šíří dál do Evropy. Západ *Deésis* vnímal jako vizi nebe, a proto ji často pojímá reprezentativně velkolepým obrazem, například v apsidě kněžiště, na tympanonu apod.²⁶ Krista skrze meč v ústech můžeme považovat za apokalyptického Krista, a to na základě textu Zjevení sv. Jana (1,16): „A měl v pravé ruce své sedm hvězd, a z úst jeho meč s obou stran ostrý vycházel; a tvář

jeho jako slunce, když jasně svítí." Obvykle mu z úst kromě meče (trest) vychází ještě lilie (milost), jež se v tomto případě nedochovala, či nebyla vůbec zobrazena.

Anděl v západní kápi klečí čelem k divákovi vzpřímeně na fragmentu stylizovaného mraku. Drží velký dřevěný **kříž** s tabulkou. Je oblečen v černých šatech, dole se rozšiřujících, s bíle naznačenými záhyby drapérie. Jeho velká křídla jsou také černá, ale v horní části pojatá dosti dekorativně díky ornamentálnímu pojetí per. Pozornost již při pohledu z lodi do presbytáře upoutává stylizované černobílé Slunce, jemuž je protějškem Měsíc z protilehlé východní kápě. Lidská tvář Slunce diváka probodává výraznými očima. Scénu doplňují ještě dvě velké geometrizované hvězdy v rozích.

90/

Andělé bývají spolu s Nástroji umučení zobrazováni v pozdním středověku, na Západě zejména na výjevech Posledního soudu.²⁷ Anděl v západní kápi drží kříž, který byl od 4. století křesťanským uměním chápán jako symbol vítězství, tj. *crux invicta*, a teprve od konce 12. století začal být vnímán i ve významu Pašijovém. V Matoušově evangeliu (24, 30) čteme o událostech, které dle slov Kristových nastanou před započatím Posledního soudu: „*Tehdážť se ukáže znamení Syna člověka na nebi, a tehdyť budou kvílití všeska pokolení země a uzříť Syna člověk přicházejícího na oblacích nebeských s mocí a slávou velikou.*“ Toto „znamení Syna člověka“ bylo ve středověku teology vždy vykládáno jako kříž. Kristus na kříži zemřel a svým vzkříšením zvítězil, což ho opravňuje jako Soudce. Kříž je tedy nejen zbraní a symbolem vítězství, ale i symbolem Posledního soudu.²⁸

Dalším prvkem výzdoby kápě je černé **Slunce**, jehož zobrazování vychází z Lukášova evangelia (23, 45): „*I zatmělo se slunce, a opona chrámová roztrhla se napoly.*“

Což popisuje situaci v okamžiku, kdy Kristus na kříži umírá a Slunce ztrácí svůj lesk. Zatmění Slunce a Měsíce sám Kristus před svou smrtí předpověděl, jak se to dozvídáme u evangelisty Matouše (24, 29), Marka (13, 24) a Lukáše (21, 25). Tuto vizi ještě stvrzuje Zjevení sv. Jana (8, 12): „(...) i udeřena jest třetina slunce, a třetina měsíce, a třetí díl hvězd, tak že se třetí díl jich zatměl (...)“. V raně křesťanském a středověkém umění Slunce a Měsíc při ukřižování flankují tvář Krista. V antice byla nebeská tělesa pokládána za znaky panovnické moci, v návaznosti na ní se tedy objevují i na výjevech oslavujících Krista v raně křesťanském umění.²⁹

Postava **anděla s trnovou korunou** v pravé a palmovou ratolestí v levé ruce, je námětem výzdoby jižní kápě. Frontálně stojící anděl je oděn do černého (či spíše zčernalého) šatu, křídla jsou v horní části bílá s černým vlnkovým dekorem, tento dekor se pak pozměněn objevuje na olemování okrajů andělova pláště. Anděla „flankují“ z každé strany dvojice velkých hvězd. Proč drží anděl trnovou korunu, nám osvětluje evangelista Matouš (27, 29): „A spletše korunu z trní, vstavili na hlavu jeho, a dali třtinu v pravou ruku jeho, a klekajíce před ním, posmívali se jemu, řkouce: Zdráv buď, ó králi Židovský.“ Trnová koruna byla užívána jako symbol Kristova utrpení již v karolinském umění, a její obliba přetrvala, protože od druhé poloviny 15. století, kdy se počet zobrazovaných nástrojů umučení zmenšoval, zůstává spolu s krvácejícími ránami Krista jediným znakem Kristových Pašijí.³⁰

Tříčtvrtinová postava **anděla** ve východní kápi se vynořuje ze stylizovaného mraku. Je oděn v dnes již zčernalý šat s širokými rukávy, křídla má v horní části bílá s černou kresbou, v dolní černá. Drží v pravé ruce dlouhé **kopí** a v levé svírá **tři hřeby**. Nalevo od anděla,

v severním cípu východní kápě, je velký stylizovaný Měsíc s antropomorfně pojatým obličejem. Zbývající plochu zaplňují velké hvězdy.

Lance domini, tj. svaté kopí, je kopím, kterým jeden z žoldnéřů probodl Kristův bok po Ukřižování. A tři hřeby (do 13. století čtyři) v levici anděla, jsou těmi, kterými byl Kristus přibyt na kříži. Scéna Přibíjení Krista na kříž není Evangelisty popisována, proto se mezi zobrazované nástroje umučení etablovaly až později. Přibíjení na kříž popisuje mystická středověká literatura, například *Meditationes vitae Christi*. Měsíc je zobrazován ve vztahu ke Slunci, jak bylo popsáno výše. Svatý Ambrož jej srovnává s *Ecclesií*, a potažmo Pannou Marií, zatímco Slunce symbolizuje Spasitele. Také lidský věk byl ve středověku charakterizován těmito nebeskými tělesy, Měsíc jako dětství a Slunce jako mládí.³¹

Lod'

Výzdoba v pásu nad triumfálním obloukem představuje ucelený **Pašijový cyklus** o osmi výjevech. Cyklus začíná konvenčně zobrazením Krista na hoře Olivetské a končí Zmrtvýchvstáním. Za výjevem představujícím Zmrtvýchvstání ještě zbývá volný prostor, který ale nebyl využit pro nástěnnou malířskou výzdobu. To lze vysvětlit umístěním dnes již neznámého bočního oltáře u východní stěny.³² Scény Pašijového cyklu, využívající minimální počet účastníků, se odehrávají na okrovém pozadí mezi arkádami podpíranými červenými sloupy. Stav některých výjevů Pašijového cyklu je dnes již natolik špatný, že je dokážeme interpretovat pouze z kontextu.

V úvodní scéně cyklu, představující **Krista na Olivetu**,

93/

se dnes orientujeme především díky okrově zbarveným vlasům a vousům a světlému inkarnátu obličejě Krista. Dále tušíme

Kristovu klečící postavu se sepnutýma rukama, jak upíná zrak do pravého horního rohu scény, v němž jsou dnes patrné jen různé odstíny barev. V našem výjevu máme zachycenu pouze samotnou modlitbu Krista, není možno určit ani prostředí, v němž se děj odehrává, ani rozpoložení modlícího se Krista. Následuje pole s nedochovaným výjevem, pravděpodobně se jednalo o **Zajetí Krista**. To určujeme na základě chronologie Pašijí, kdy Kristovo zajetí následuje po modlitbě hoře Olivetské, a předchází přivedení Krista k Pilátovi. V pravé polovině obdélného pole s výjevem **Kristus před Pilátem**, sedí Pilát na jednoduchém trůnu s dřevěným sedákem, pozvedá pravou ruku a v levé drží žezlo. Nosí jednoduchý černý šat, a na hlavě špičatou čapku s cípatým okrajem. Dívá se na Krista stojícího před ním. Kristus v zeleném šatu pozvedá levici. Zaujme nás formování těla Piláta, vyznačující se útlým pasem a širokou hrudí, a také rozpohybovaný postoj Krista.

Následující scénu **Bičování** dělí černý sloup vertikálně na dvě poloviny. Kristus je před tímto sloupem sehnut, a zkříženýma rukama připoután. Světle růžový inkarnát Krista je doplněn bílou barvou krátké bederní roušky. Dva biřící, každý z jedné strany, jsou napřažení k ráně. Levý s okrovým plnovousem, je oblečen v zeleném šatu se suknicí po kolena a s černými nohavicemi. Stojí rozkročený, s levou nohou pokrčenou v koleni, pravou ruku, ve které drží bič, má vykroucenu za hlavu a levá přidrží hlavu Krista. Druhý bezvousý biřic přistupuje těsně k bičovanému zezadu, jeho šat je světlý s černými nohavicemi. S oběma nohama pokrčenýma drží ve výši své hlavy silný zelený prut připravený k ráně. Všechny postavy jsou velmi útlé a rozpohybované. K počtu postav lze říci, že se jedná o nejúspornější možnou variantou zobrazení se třemi postavami. K bičování se užívaly biče s řemeny s uzly a svazky proutí, nebo i tyče.³³ Motiv, kdy se levý z biřících

95/

jednou rukou dotýká Kristovy hlavy a v druhé drží zvednutý bič, není v českém prostředí výjimečným, objevuje se například také v Hněvkovicích, Uhlířských Janovicích nebo Starém Plzenci.³⁴

Výjev **Korunování trním** je komponován obdobně jako 95/
předešlé Bičování, centrální postavu Krista flankují dva biřici. Kristus v dlouhém zčernalém šatu a s rukama sepnutýma, sedí na prostorově pojatém podstavci čelem k divákovi. Na jeho hlavě s bělostným nimbem na pozadí, tušíme nepatrné fragmenty zelené barvy, kterou byla zobrazena trnová koruna. Od pasu Krista dolů se výjev nedochoval. Štíhlá postava nalevo od Krista se levým kolenem opírá o trůn, pravá ruka je sevřená v pěst ve výši brady, levá u hlavy. Biřic s vousy na druhé straně výjevu nosí černé šaty. Ruce v pěst ve výši obličeje původně svíraly tenké tyče, kterými byla nasazována trnová koruna. Ty se ovšem stejně jako u levého biřice nedochovaly, patrně zanikly sprášením povrchové modelační vrstvy malby. Scéna **Ukřižování** s Pannou Marií a svatým Janem Evangelistou byla 95/
ze dvou třetin zničena úpravami vítězného oblouku.³⁵ Pod Kristovým, opět velmi útlým tělem přibitým na kříži stojí vlevo Panna Marie a vpravo prostovlasý sv. Jan, což však tušíme pouze z fragmentů zahrnujících jejich svatozáře.

Pro fragmentárnost pole s výjevem **Kladení do hrobu**, 94/
můžeme pouze konstatovat přítomnost dvou světeckých postav v pravé části výjevu. První si rukama zakrývá tvář, další v tmavším šatu se zřejmě shýbá nad nedochovaným hrobem. Jedná se o variantu se dvěma účastníky scény, proto můžeme fragmenty postav považovat za Pannu Marii a Josefa Arimatejského (v tmavém šatu). U výjevů se třemi postavami je tou třetí svatý Nikodém.³⁶ Dolní část výjevu s hrobem a tělem Krista se nedochovala, nemůžeme proto s jistotou určit, zda Panna Maria s Josefem tělo kladli do skály nebo

sarkofágu, ale protože na následující scéně Kristus vystupuje ze sarkofágu, předpokládáme druhou z variant.

Poslední scéna z Pašijového cyklu, **Zmrtvýchvstání**, zahrnuje pouze jedinou postavu, a tou je Kristus vstávající z hrobu. Kamenná hrobka je namalována černě a uvnitř červeně, přičemž Ježíš stojí uvnitř. Plášť přehozený přes ramena odhaluje jeho hrud'. Pravou ruku pozvedá nad hlavu s dvěma prsty vztyčenými (s tímto gestem jsem se setkali již ve výzdobě presbytáře u Apokalyptického Krista), v levé drží korouhev vítězství. Jeho tvář je bezvousá (?) a vlasy okrové. Zmrtvýchvstání Krista je základním článkem křesťanské víry, ale protože mu nebyl nikdo účasten, jeho ikonografické pojetí vychází pouze z nepřímých zmínek v evangeliích a jiných textech.³⁷ Zobrazení sarkofágu namísto hrobu vytesaného ve skále má symbolický sakramentální význam odkazující na oltář, kde je Kristus při liturgii obětován. Žehnajícím gestem Krista se objevuje až ve vrcholném středověku.³⁸

94/

Český nápis Desatera, dole pod pašijovým cyklem se dochovaly fragmenty nápisu, který je psán minuskulní frakturou a pochází snad z doby barokní přestavby kostela v letech 1680-1682.³⁹ Obsahem je pravděpodobně text Desatera Božích přikázání z knihy Exodus (20,2-17), případně Deuteronomium (5,6-21) Starého zákona. Pro nás je zajímavý především fakt, že tento mladší fragment, překrývá starší nápisy stejného zaměření.

98/

I celá západní stěna lodi byla vyzdobena nástěnnými malbami, které jsou horizontálně rozděleny do dvou pásů. Horní pás je narušen vložением barokních oken, dolní z téhož důvodu zanikl prakticky zcela. Výjevy se odehrávají na okrovém pozadí, jsou od sebe odděleny nám již známou zalamovanou páskou, ale i jinými typy bordur.

V horním pásu se vlevo nachází výjev **Posledního soudu** s Kristem v mandorle, *Deésis* a s anděly s Nástroji umučení. Výjev původně pokračoval i v dolním pásu zobrazením Vzkříšení mrtvých, Pekla a Ráje (?), ale dnes zde pouze rozpoznáváme množství drobných postaviček. Horní podélný výjev se odehrává na široké červenohnědým pruhem naznačené půdě a okrovém pozadí. Uprostřed se nalézá oválná mandorla s Kristem. „Duhový“ okraj mandorly se skládá z červené, zelené, bílé a okrové vrstvy, uvnitř je mandorla sytě červenohnědá. Kristus v mandorle trůní na oblouku duhy čelem k divákovi. Ruce v loktech pozvedá a odhaluje tak svou hrud'. Okrový plášť přehozený přes ramena jej zakrývá i od pasu dolů. Nalevo od mandorly klečí jako přímluvce sv. Jan Křtitel a vedle něj vedle anděl s křížem. Svatý Jan s okrovým plnovousem klečí natočen ke Kristovi, ruce sepnuté před obličejem. Barva jeho šatu je sprášená, obrys těla se rýsuje v kontrastu k okrovému a červenému pozadí. Vlevo je pak přímluvkyně Panna Marie a za ní stojí anděl držící kopí a tři hřeby. Obrazové pole je v levé dolní části poškozeno tak, že z Panny Marie se dochovaly již jen sepnuté ruce a hlava s nimbem. Na krajích scény stojí již zmínění andělé, do široka roztažená křídla levého anděla byla v horní části zelená, v dolní pruhovaná. Druhý je oděn v černém šatu s bílými proužky, velká křídla jsou bílá s tmavými pruhovanými letkami. Výjev v horní části lemuje bordura s motivem zalamované pásky, jak ji známe již z presbytáře.

Deésis si ve scénách Posledního soudu získalo pevné místo od 13. století, kdy ho začala užívat francouzská katedrální plastika.⁴⁰ Andělé s kopím a s holí bývají připojeni jako strážci trůnu vzkříšeného Krista již od 6. století. Anděl s trubkou je zas andělem, kterému bylo Kristem-Soudcem určeno hrát při Posledním soudu (viz Mt 23,31 a Zje 8,2).⁴¹ Může nás překvapit, že se zde

setkáváme s obdobným výjevem jako na klenbě presbytáře. Navíc zobrazení Posledního soudu bývalo častěji umisťováno v apsidě či na vítězném oblouku, aby jej měl věřící na očích již při vstupu do kostela. V případě Starého Svojanova má tato lokace ale vlastně stejné opodstatnění, do kostela se totiž vstupovalo portálem v jižní stěně a proto je volba severní stěny na místě.⁴²

Monumentální postava **svatého Kryštofa s Ježíškem**, od Posledního soudu oddělená zelenou spirálou, původně zabírala oba pásy malby severní stěny. Do dnešních dnů zůstala zachována pouze její horní polovina. Kryštof se pravou rukou opírá o sukovitou hůl, z které vyrůstají zelené listy. Na levém rameni rukou přidržuje postavu Ježíška. Jeho šat je černý s dlouhým rukávem a přes ramena má přehozen zelený plášť, stejně je oblečeno i dítě, jehož plášť je pod krkem sepnut kulatou sponou. Tvář světce zarostlá vousy pohlíží na diváka dnes již jen jemně načrtnutými očima. Ježíšek krčí nohy, levicí se dotýká hlavy Kryštofa, pravou pozvedá v žehnajícím gestu. Dolní polovina výjevu zanikla vložением okna, původně snad Kryštof kráčel ve vodě.

Kult sv. Kryštof je doložen již v 5. století, ve 12. století začíná být zobrazován, jak nese Krista, což vzešlo z interpretace řecké podoby jeho jména Christoforos, tj. nosič Kristův. Dle legendy chtěl sloužit jen tomu nejmocnějšímu pánu. Nejprve sloužil mocnému králi, ale ten se bál ďábla, tak odešel do služby k ďáblu, jež se zas bál kříže. Na radu poustevníka tedy přenášel lidi přes řeku. Jednou nesl malé dítě, které bylo těžší a těžší, poté mu ono dítě prozradilo, že je Kristus, a že tedy nesl tíži celého světa. Kromě toho mu Kristus poradil, aby zasadil svou hůl do země, když tak učinil - vykvetla a nesla plody.⁴³ Výjev ve Starém Svojanově je ilustrací této

legendy. Oblíbenost sv. Kryštofa je zřejmá z množství jeho znázornění, především ve venkovských kostelích. Ve středověku se totiž věřilo, že díky pohledu na něj věřící nezemře toho dne nenadálou smrtí. Což vysvětluje jeho monumentální (často několikametrovou) postavu malovanou příp. i na venkovní fasády kostelů. A v našem případě na stěně, kterou věřící spatřil hned při příchodu do kostela.

V horním pásu vpravo rozpoznáváme výjev **Klanění tři králů**. V kontextu výzdoby kostela překvapí jistá strukturovanost či komplikovanost této scény, která se neomezuje jen na to nejnnutnější, ale využívá i narativních prvků. Zcela vlevo obdélného pole vidíme Pannu Marii s Ježíškem na modrém pozadí, čímž je opticky odlišena od zbytku výjevu, odehrávajícím se na pozadí okrovém. Marie má rozpuštěné vlasy a na nich snad korunu, halí ji tmavý plášť. Následuje na pozadí stylizovaný chlév, ve formě obdélného objektu s plochou střechou. Uvnitř jsou tři zelené hromádky, snad píce pro dobytek, totiž volka a osla, jejichž hlavy jsou vymalovány nad touto krmí. Hned vedle chlévu se na obloze skví červená hvězda.

100/

Před chlévem pokleká světecká postava v černém šatu, levou ruku natahuje k Ježíškovi. Zdá se, že nemá korunu, tu zřejmě odložil na zem před sebe, v části malby, která zanikla. Vedle této postavy frontálně stojí král s černou korunou na hlavě. Další světecká postava stojí dál od chléva, v napůl bílém a napůl v zeleném šatu s dlouhými módními rukávy, které visí dolů až k zemi. Pravou rukou ukazuje směrem k Ježíškovi a v levé ruce drží nějaký předmět. Svatozář obklopující hlavu postavy napovídá, že se jedná o sv. Josefa (?). Mezi ním a dalším králem vyrůstá z červené země strom. Jeho kmen se ve třetině výšky stromu rozdvojuje a následně na tři větve dosedá zelená koruna stromu s tmavšími stylizovanými listy. Poslední postava

zcela napravo obdélného výjevu je oděna nejslavnostněji. Bezvousý král s okrovými vlasy má na hlavě posazený tmavý čepec s velmi dlouhou tenkou špičkou a na něm světlou korunu. Přes dlouhý bílý šat až po zem, má přehozen zelený plášť.⁴⁴ Kompozice Klanění je mezi starosvojanovskými malbami nejpokročilejší, zapojením více plánů a naznačením krajiny.

Fragment malby v dolním pruhu, hypoteticky **Uvedení Panny Marie do chrámu** (?), odděluje od scény Klanění zalamovaná páska a pruh složený ze střídajících se červených a bílých trojúhelníků. Dochovala se pouze pravá část z původně snad obdélného pole, naneštěstí děj scény se zřejmě odehrával v zaniklé části. Zcela vpravo spatřujeme fragment architektury, ke které vede několik schodů. Na nich stojí tři (?) postavy, jejichž hlavy zanikly. Postava v zeleném plášti sestupuje s rukama pokrčenýma ze zmíněných schodů. Před ní stojí další postava v hnědém plášti. Špatný stav malby brání přesnějšimu popisu výjevu.

101/

Pro fragmentárnost malby můžeme pouze rozvinout různé interpretační varianty. Mohlo se jednat například o výjev Obětování Krista v chrámu, a to vzhledem k bezprostřední blízkosti scény Klanění tří králů.⁴⁵ Při srovnání s kompozicemi téhož námětu známých z českého umění tato hypotéza ale neobstojí.⁴⁶ Dále uvažujeme interpretaci ve smyslu scény Uvedení Panny Marie do chrámu, a to vzhledem k mariánské ikonografické koncepci celého kostela. Podle Zlaté legendy: *„Anna (...) počala, porodila dceru a dala jí jméno Maria. Když skončila 3 léta kojení, přivedli dívku do chrámu Hospodinova s obětními dary. Kolem chrámu bylo patnáct stupňů, po nich se vystupovalo - odpovídaly patnácti písňím stupňů. Protože byl chrám na kopci, nebylo možné přijít k obětnímu oltáři, který byl venku, jinak než po stupních. Dívku postavili na nejspodnější z nich a ona*

po všech vystoupila bez pomoci, jako kdyby už byla dospělá. Když bylo obětování skončeno, nechali dceru s ostatními dívkami v chrámu a vrátili se domů. (...)“.⁴⁷ Uvedení Panny Marie do chrámu bylo v západním umění zobrazováno od 14. století. Postava Panny Marie (často větší než tříletá) vystupuje po několika stupních nahoru k veleknězi Zachariášovi. Jáchym a Anna buď stojí pod stupni, nebo ji následují, či v rozporu s textem jí pomáhají nahoru. Pro tuto interpretaci svědčí dochované stupně schodiště vedoucí k architektuře „na kopci“. Nicméně, Uvedení Panny Marie do chrámu nepatří v českém umění k frekventovaným, a jeho výskyt by byl poměrně výjimečným.

Také nástěnná výzdoba východní stěny lodi, představující **donátorskou scénu**, byla zasažena barokní úpravou oken kostela. Původně se jednalo o pásový výjev se skupinou klečících světských postav, směřujících k Trůnící Panně Marii (?) vlevo výjevu. Z trůnu dnes spatřujeme jen jeho vrchní část, což je architektonicky řešený baldachýn s trojlistou kružbou (v barvě černé, bílé, červené a růžové). Více se nám z Trůnící Madony nedochovalo, kvůli osazení barokního okna. Ani původní počet donátorů nelze kvůli poškození malby určit (s určitostí lze říct, že jich bylo alespoň jedenáct). Podobně jako ve scéně Posledního soudu, se děj odehrává na červené půdě a okrovém pozadí. Postavy klečí natočeny směrem k trůnu, v rukách drží dnes prázdné nápisové pásky. Zdá se, že jsou seřazeny dle věku a významu.

Z první postavy zcela vpravo spatřujeme pouze část heraldické přilbice (?), jejíž držitel se nedochoval. Následují dvě postavy převyšující všechny ostatní, představující snad manželský pár (?). První z nich, ženská postava v dlouhém černém šatu až na zem, nosí na hlavě rozměrnou bílou zavinovací roušku, která připomíná českou

kuklu.⁴⁸ Naši pozornost poutá zejména následující postava, představující rytíře s mečem u levého boku. Rytíř má před sebou ve výši hlavy namalován oblý bílo-zelený předmět vrcholící okrovým kruhem vepsaným do bílého. Nabízí se dvě interpretační varianty, buď rytíř pozvedá malou postavu dítěte, nebo se pravděpodobněji jedná o heraldickou přilbici se zeleným příkrývadlem a okrouhlým klenotem.⁴⁹ Následuje osm drobnějších postav, snad představujících děti (?), čím blíže Trůnící Panně Marii, tím menší. Oděny jsou v různobarevném dlouhém šatu s dlouhými rukávy.

Nepodařilo se dohledat žádné, co do počtu donátorů srovnatelné vyobrazení ze stejné časové vrstvy, ale více donátorů bývalo zobrazováno již dříve, například na nástěnných malbách v Brandýse nad Labem (1330-1340)⁵⁰, ale obzvláště až později. Příkladem může být Roudnický triptych s osmi dětmi manželského páru donátorů (30. léta 15. století)⁵¹. Identifikace starosvojanovských donátorů je problematická, neboť nejenže zanikl text nápisových pásek, ale chybí také erb. Pro fragmentárnost malby nám není příliš nápomocna ani předpokládaná přilbice s klenotem u rytíře. Nicméně díky přítomnosti tohoto rytíře usuzujeme na šlechtický původ donátorů. Nabízí se dvě varianty, buď se může jednat o rodinu donátora, čemuž by napovídala i jistá hierarchičnost zobrazení postav, anebo hned o několik donátorů. Kvůli vazbám na královský hrad Svojanov ale předpokládáme, že donátorem byl správce hradu, kterému kostel sloužil, a který je na malbách zachycen s početnou rodinou.

Starosvojanovský presbytář svým ikonografickým programem nabádá věřícího k úctě k Panně Marii, která mu jde příkladem svou „dobrou smrtí“. Se Smrtí Panny Marie v presbytáři tematicky souzní zobrazení sv. Kryštofa v lodi, jehož spatřením je věřícímu zaručeno, že v daný den

nezemře nedobrou smrtí. Klenební kápě presbytáře zas přináší tematiku Posledního soudu, skrze zobrazení Apokalyptického Krista s *Deésis*. Tedy s Pannou Marií coby hlavní přímluvkyní věřících u Posledního soudu. Upoutává nás opakovaný výskyt scény Posledního soudu v lodi kostela, opět s *Deésis* a s anděly s *Nástroji umučení*. S *Nástroji umučení* se setkáváme i v rukách andělů na klenbě presbytáře. *Nástroje umučení*, spolu s Pašijovým smyslem *Logos* ve scéně *Zvěstování*, a samotným Pašijovým cyklem na vítězném oblouku, zřetelně ukazují, že Pašijová tematika je hybatelem celé výzdoby kostela. Panna Marie jako přímluvkyně u dvakrát představeného Posledního soudu, a především Trůnicí Panna Marie, do jejíž spásné moci se odevzdávají donátoři, ukazují na jasně devoční charakter starosvojanovských maleb.

Formální analýza

Rozsah nástěnných maleb ve Starém Svojanově nemá v litomyšlském biskupství obdoby. Navíc, pokud uvážíme, že stejná malířská dílna - námi označovaná jako starosvojanovská - vyzdobila i kostel sv. Kateřiny v blízké Vítějevsi (kat. 9), uvědomíme si, že se zde setkáváme s něčím poměrně výjimečným.⁵² Dobrá výtvarná úroveň maleb podporuje předpoklad, že jejich donátory byli příslušníci šlechtického stavu, správci hradu Svojanova.⁵³ I přes jisté pochybnosti⁵⁴ máme za to, že celá malířská výzdoba kostela vznikla v jediné etapě. Problematickým se sice může zdát dvojitý výskyt scény Posledního soudu a relativní stylová různorodost (především kontrast v pojetí maleb v presbytáři s výjevy Pašijového cyklu), avšak celkové vyznění, stejně jako formální pojetí některých detailů shodně v lodi, i v presbytáři, nás přesvědčují o současném vzniku maleb. Vedle identické barevnosti to je například užití shodné

bordury s motivem zalamované pásky. Na druhou stranu ale předpokládáme účast více maliířských rukou.

Po formální stránce u maleb absentují kresebné linie, výrazovým prostředkem jim je barva a plasticita. Usuzujeme proto na jejich v principu maliířskou orientaci, navazující na umění měkkého slohu 60. let 14. století. Souhlasíme s konstatováním Jitky Plaché-Gollerové: *„barvy jsou setřelé tak, že nevíme, jakou úlohu zde měly. Zdá se, že neměly jen úkol plošně kolorisující, ovládaný linií, jak tomu bylo ještě v maliířství I. pol. XIV. st., nýbrž že spolupůsobily na vytváření obrazů modelačním účinem svých odstínů.“*⁵⁵ Slohovou paralelu k postavě sv. Kryštofa nalézáme na nástěnných malbách ve východočeských Kojicích (70. léta 14. století)⁵⁶. Zaujme nás především příbuzné objemové pojetí pláště, které je pro malby navazující na umění měkkého slohu charakteristické.

Dalším příznačným rysem maleb ve Starém Svojanově jsou italismy.⁵⁷ Italské podněty se v českém prostředí začaly uplatňovat již na začátku 14. století zesílily po římské cestě Karla IV. v roce 1355⁵⁸, a pak kolem roku 1370, kdy se snad v souvislosti s druhou korunovační cestou Karla IV. do Prahy dostávají italští mistři pracující na svatovítské mozaice. Důležitým se spolu s ornamentem stává architektonický detail, který přispívá vnímání obrazového prostoru jako trojrozměrné konstrukce (Ve Starém Svojanově př. fragment architektonicky pojatého baldachýnu trůnu Panny Marie či pulpitu ve Zvěstování atd.). V této souvislosti můžeme zmínit další analogii k našim malbám, a to nástěnné malby v kostele sv. Petra v Poříčí nad Sázavou (kolem roku 1370)⁵⁹.⁶⁰ Konkrétně kupříkladu pojetí trůnu Panny Marie ve scéně Zvěstování z Poříčí připomene ztvárnění domu v Mikulášské scéně Vykoupení tří nevěstek ve Starém Svojanově.

Starosvojanovské malby řadíme do širšího malířsky orientovaného proudu navazujícího na měkký sloh: na pomezí Čech a Moravy podněty italského trecenta podobně ovlivnily také malby v Mostišti (po roce 1360)⁶¹ nebo v blízkém kostele sv. Jakuba v Dalečíně (80. léta 14. století)⁶². Rovněž se uplatnily i v Nebovidech u Brna (60. a 70. léta 14. století)⁶³. Borduru s motivem zalamované pásky nalezneme ve východních Čechách v Hněvkovicích (80. léta 14. století)⁶⁴, a hojně především na Moravě, konkrétně v již zmíněném Mostišti a v Nebovidech, a dále v Roubaníně (třetí čtvrtina 14. století)⁶⁵ a Tečovicích (kolem roku 1380)⁶⁶.

Malby ve Starém Svojanově lze snad výstižně srovnat také s nástěnnými malbami v kapli Smrti Panny Marie v jihočeském Kájově, kde se navíc setkáváme s velmi obdobnou kompozicí výjevu Smrt Panny Marie (80. léta 14. století).⁶⁷ Zde příbuznost maleb nekončí, zaujme nás i shodná výtvarná orientace Pašijového cyklu, který podobně jako ve Starém Svojanově charakterizuje menší měřítko scén a především obdobná typika a dynamika postav, jak je známe z okruhu nástěnných maleb ovlivněných rukopisy Václava IV.⁶⁸ Tento expresivní proud našel ve Starém Svojanově uplatnění v Pašijovém cyklu, který se pro jeho epicko-dynamický charakter hodí nejlépe. Postavy Pašijového cyklu se ve shodě s tendencemi tohoto výtvarného proudu vyznačují vyhrocenými pohyby (předhnutí Krista u sloupu, postoj biřiců ve scéně bičování), výraznými gesty, neanatomickými proporcemi a módním oděvem (biřici). Čistě pro ilustraci pevných vazeb na knižní dvorskou malbu, můžeme s postavami starosvojanovského Pašijového cyklu srovnat například konkrétní iluminaci od Mistra N. Kuthnera z druhého svazku Bible Václava IV., folio 166v: vidíme, že oděv, a postoj levého biřice s pravou rukou zakroucenou za hlavou ve scéně

Bičování, je totožný s oděvem a postoji Kuthnerových válečníků.⁶⁹

Důvodem, proč se tento expresivní malířský uplatnil pouze v Pašijovém cyklu, může být, jak se domnívá Magdalena Hamsíková v případě maleb v Hněvkovicích, že užití dané tendence vycházelo také z konkrétního námětu obrazu⁷⁰, přičemž vliv rukopisů Václava IV. se projevil převážně u námětů dynamické povahy, tedy často právě u Pašijového cyklu. V již zmíněných Hněvkovicích a dále i v Libiši⁷¹ a v Levém Hradci⁷², tedy v lokalitách, které řadíme do okruhu nástěnných maleb ovlivněných rukopisy Václava IV., také dochází k podobnému střetávání. Podobně, v rámci litomyšlského biskupství, můžeme objasnit zdánlivý rozpor mezi malbami v presbytáři a v lodi kostela v Pouchobradech (kat. 6).

V rámci litomyšlského biskupství nás zaujme vztah starosvojanovské malířské dílny k výzdobě kostela v Perálci (kolem roku 1390, kat. 5), kde nacházíme blízkou paralelu k andělům ze scény Smrt Panny Marie s úzkými, oblými, nečleněnými křídly ve perálecké scéně Povýšení sv. Maří Magdaleny. Tito andělé jsou starosvojanovským, a potažmo i vítějeveským andělům, podobni takříkajíc jako vejce vejci. Shodu pozorujeme jak v pojetí křídel, tak i v celkových proporcích jejich drobných postav. Zaujme nás i příbuzná barevnost těchto maleb s převahou žlutého a červeného okru. Pro malý rozsah odkrytých maleb v Perálci ale nelze přesně vyhodnotit vztah k naší malířské dílně.

Z hlediska kvality nástěnných maleb ve Starém Svojanově, nás mnohde překvapuje lapidárnost až schematičnost výtvarného pojetí, především co se týká modelace drapérie (př. plášť Krista a některých apoštolů ve scéně Smrt Panny Marie). Ačkoliv se máme na zřeteli stav dochování maleb ve Starém Svojanově, domníváme se, že ani

v době svého vzniku malby nedosahovaly kvalit malby od totožné starosvojanovské dílny ve Vítějevsi (kat. 9). Z toho důvodu také soudíme, že hlavní mistr starosvojanovské dílny je sice sám autorem vítějevské malby, ale na malby ve Starém Svojanově pouze dohlížel, či se jako autor podílel jen dílčím způsobem.

Malby ve Starém Svojanově, a potažmo i druhou fázi výzdoby kostela ve Vítějevsi, datujeme vzhledem k výše uvedeným aspektům a paralelám do 80. let 14. století. Kdo přesně byli donátoři této výjimečně komplexně dochované výzdoby venkovského kostela, nevíme. A to i přesto, že jsou na malbě zobrazeni. Jakub Vítovský sice uvažoval o Michálkovi z Vlašimi, doloženém purkrabí hradu v roce 1363, a sám malby do doby kolem roku 1360 i datoval⁷³, to je ale dnes již neudržitelné. Pro období určené námi navrženou datací maleb, tedy 80. let 14. století, pána svojanovského panství bohužel neznáme a tudíž ani jméno objednavatele maleb ve Starém Svojanově a Vítějevsi.⁷⁴

Na tomto místě chceme ještě upozornit na zaniklé nástěnné malby v kostele sv. Erasma v Rohozné (viz 8. kapitola Přehled zabílených a zničených nástěnných maleb). Nepříliš vzdálený kostel v Rohozné zřejmě rovněž spadl pod patronátní právo hradu Svojanova, a proto je nasnadě hledat možný vztah ke starosvojanovské malířské dílně. V této souvislosti stojí za zmínku bordura s motivem zalamované pásy, která je zachycena na kresbě rohozenských maleb v Památkách archeologických, a okrová barva pozadí dochovaného fragmentu, se kterou se setkáváme také

128/

129/

¹ Ebel-Šeda-Václavík 2001, s. 3.

² Jiřina Hořejší, Starý Svojanov, in: UPČ III, s. 423-424.

³ Se scénou Zvěstování rozdělenou oknem se setkáváme také na nástěnných malbách v Bečově (kolem roku 1370), jak upozornil již Tomáš Knoflíček, in: Látal 2001-2003, 4527/1, příloha 12.

⁴ Námětem reliéfu konsekrčního kříže je Ukřižování. Pod křížem leží postava Adama s rukama sepnutýma k modlitbě a s nohama skrčenýma v kolenou, kříž s Kristem vychází z jeho úst. Pozadí reliéfu je polychromováno stejnými barvami, jaké mají nástěnné malby, a je tak s nimi sjednocen. Kromě tohoto konsekrčního kříže v interiéru presbytáře nacházíme ještě další kamenickou výzdobu - tři antropomorfní konzole, další konsekrční kříže, sanktuář s fragmenty zdobného ostění, a portál vstupu do sakristie.

⁵ Lukáš (1, 26-38): „Poslán jest anděl Gabriel od Boha (...) ku panně zasnoubené muži, kterémuž jméno bylo Jozef (...) a jméno panny Maria. I všed k ní anděl, dí: Zdráva buď milostí obdařená, Pán s tebou, požehnaná ty mezi ženami. Ona pak uzřevši ho, zarmoutila se nad řečí jeho (...) i řekl jí anděl: Neboj se, Maria, nebo jsi našla milost u Boha. A počneš v životě, a porodíš syna a nazúveš jméno jeho Ježíš. (...) Duch svatý sstoupí v tě, a moc Nejvyššího zastíní tobě; a protož i to, což se z tebe svatého narodí slouti bude Syn Boží.(...) i řekla Maria: Aj děvka páně staniž se mi podlé slova tvého. I odešed od ní anděl“.

⁶ Text protoevangelia Jakubova viz: Apokryfy 2001, s. 253-269.

⁷ Legedna Aurea 1984, s. 131-137.

⁸ Johannes H. Emminghaus, Verkündigung an Maria, in: LCI IV, sl. 422-437.

⁹ Rywiková 2006, s. 65.

¹⁰ Antifonář z Vorau, Zvěstování Panny Marie, Praha, 1365-1370, Vorau, Stiftsbibliothek, 259.I-IV, fol. : Katerl IV., císař z boží milosti 2006, s. 189.

¹¹ Slavětín, kostel sv. Jakuba Většího, Zvěstování Panny Marie, kolem roku 1380: Všetečková 2000.

¹² Uničov, kostel Nanebevzetí Panny Marie, Zvěstování Panny Marie, kolem roku 1400: Knoflíček 2009b, s. 537 a 546. Za upozornění na existenci nově objevených (2007) a opět zakrytých nástěnných maleb v Uničově děkuji Tomáši Knoflíčkovi.

¹³ Liber viaticus Jana ze Středy, Zvěstování Panny Marie, kolem roku 1360, Praha, KNM, XIII A 12, fol. 69v.

¹⁴ Royt 2007, s. 317.

¹⁵ S márami se ve scéně Smrt Panny Marie, dle Zuzany Všetečkové, v českém umění poprvé setkáváme na nástěnných malbách v Bubovicích (40. léta 14. století). V 2. polovině 14. století tento motiv již patří k oblíbeným, což dokládají nástěnné malby v Záblatí a na hradě Bečově. Viz Všetečková 1999, s. 19.

¹⁶ Josef Myslivec, Tod Mariens, in: LCI IV, sl. 336.

¹⁷ Ikonografie Smrti Panny Marie viz Vítějeves (kat. 9).

¹⁸ Legedna Aurea 1984, s. 70-76.

- ¹⁹ Legedna Aurea 1984, s. 71.
- ²⁰ Sv. Mikuláš, Breviář, Praha, klášter sv. Jiří, 1355-1358, Praha, NK, XIII.E.14e, fol. 321v.
- ²¹ Krč, kostel sv. Mikuláše, Sv. Mikuláš obdarovává tři panny, před polovinou 14. století: GNMVČ 1958, obr. 185.
- ²² Takto ji badatelé interpretovali již v: GMPBM 1964, s. 147.
- ²³ Legedna Aurea 1984, s. 71.
- ²⁴ Krč, kostel sv. Mikuláše, Sv. Mikuláš zachraňuje loď, před polovinou 14. století: GNMVČ 1958, obr. 186.
- ²⁵ Úctu ke sv. Mikuláši máme na území litomyšlského biskupství doloženu také v augustiniánském klášteře v Lanškrouně, který v roce 1371 založil biskup Petr Jelito k počtě sv. Mikuláše a sv. Kateřiny. Tomu jsou dokladem i pečeti tohoto kláštera z 80. let 14. století. Krafl 2000, s. 183.
- ²⁶ Thonas von Bogyay, Deesis, in: LCI I, sl. 494-499.
- ²⁷ Více k ikonografii Nástrojů umučení viz Morašice, s. 74-78 této práce.
- ²⁸ Schiller II, s. 186.
- ²⁹ Heinrich Laag, Sonne und Mond, in: LCI IV, sl. 178-180. K raně křesťanské ikonografii viz Grabar 1980.
- ³⁰ Schiller II, s. 184-215. Dále také: Elisabetta Lucchesi Palli, Dornenkrone, in: LCI I, sl. 511-513.
- ³¹ Hermann Laag, Sonne und Mond, in: LCI IV, sl. 178-180.
- ³² Ebel-Šeda-Václavík 2001, s. 28.
- ³³ Curt Schweicher, Geisselung Christi, in: LCI **III**, sl. 127-130.
- ³⁴ Kliš 2006, s. 150.
- ³⁵ Stav před restaurováním viz: Kliš 2006, obr. 07b.
- ³⁶ C. Schweicherm, Grablegung Christi, in: LCI I, sl. 192-196.
- ³⁷ Matouš (28, 1-10), Marek (16, 1-8), Lukáš (24, 1-9), Jan (20, 1-18) ad.
- ³⁸ Royt 2007, s. 313-316. - Více k tématu viz: P. Wilhelm, Auferstehung Christi, in: LCI **I**. Sl. 201-218.
- ³⁹ Ebel-Šeda-Václavík 2001, s. 28: „(...) fragment Desatera psaného minuskulní frakturou s rostlinou dekorací okolo. Malba je poškozená a pravděpodobně mladší, než ostatní výzdoba. Viditelně také překrývá starší nápisy stejného zaměření.“
- ⁴⁰ Thonas von Bogyay, Deesis, in: LCI I, sl. 494-499.
- ⁴¹ Schiller II, s. 186.
- ⁴² K tomuto závěru došel Tomáš Knoflíček, in: Látal 2001-2003, 4527/1, příloha 12.
- ⁴³ F. Werner, Christophorus, in: LCI V, sl. 496-507.
- ⁴⁴ K ikonografii Klanění tří králů viz Morašice, s. 70-72 této práce.

⁴⁵ Kristus byl „obětován“, protože vše prvorozené bylo považováno za vlastnictví Hospodina. Děti však mohly být vykoupěny, v případě Krista obětím darem dvou hrdliček. Mezi účastníky scény patří Ježíšek před veleknězem Simeonem na oltáři, Panna Marie a sv. Josef nesoucí košík s hrdličkami, jak popisuje Lukáš (2, 22-39).

⁴⁶ Například: Obětování v chrámu, Antifonář Arnošta z Pardubic, před rokem 1360, Praha, Kapitulní knihovna, P 6. - Obětování v chrámu, Vysoké Mýto, reliéf z tympanonu kostela sv. Vavřince (?), 3. čtvrtina 14. století: UPČ IV, obr. na s 303.

⁴⁷ Legedna Aurea 1984, s. 123-124.

⁴⁸ Více o české kukle viz Kybalová 2001, s. 191-192.

⁴⁹ Názor, že se jedná o přilbici, zastávají také restaurátoři, viz Látal 2001-2003, 4527/4, (nestránkováno).

⁵⁰ Brandýs nad Labem, kostel sv. Vavřince, sv. Kateřina (?) s donátory, 1330-1340: GNMVČ 1958, s. 217-229.

⁵¹ Oltářní triptych z Roudnice, 30. léta 15. století, Národní galerie, O 1464 - 1466: Bartlová 2001, s. 184-190.

⁵² K dílenskému vztahu nástěnných maleb ve Starém Svojanově a ve Vítějevsi viz s. 160-162 této práce.

⁵³ Karel Stejskal, Nástěnné malířství 2. poloviny 14. a počátku 15. století, in: DČVU I/I, s. 343-344.

⁵⁴ V restaurátorské zprávě se, bez uvedení bližší argumentace či zdroje údajů, dočteme: „*Malby vznikaly nejspíš v delším časovém období. Presbytář byl malbami zdá se zcela zaplněn jednou hutí v sedmdesátých letech čtrnáctého století. (...) O něco mladší výmalba lodi (...)*“. Látal 2001-2003, 4527/1, (nestránkováno).

⁵⁵ Plachá-Gollerová 1934, s. 43. Téhož si všímá také: Klis 2006, s. 17.

⁵⁶ Sv. Kryštof, Kojice, kostel sv. Petra a Pavla, 70. léta 14. století: Všetečková 1999, s. 65-66.

⁵⁷ Karel Stejskal, Nástěnné malířství 2. poloviny 14. a počátku 15. století, in: DČVU I/I, s. 343-344.

⁵⁸ Prokopp 1983. Vlivy italského trecenta na Země koruny české viz s. 45-59.

⁵⁹ Poříčí nad Sázavou, kostel sv. Petra, Zvěstování, kolem roku 1370: Všetečková 1999, s. 137-140, obr. 114.

⁶⁰ Karel Stejskal, Nástěnné malířství 2. poloviny 14. a počátku 15. století, in: DČVU I/I, s. 344.

⁶¹ Mostiště, kostel sv. Marka, nástěnné malby, po roce 1360: Knoflíček 2009a, s. 114-116.

⁶² Dalečín, kostel sv. Jakuba Většího, nástěnné malby, 80. léta 14. století: Knoflíček 2009a, s. 66-72.

⁶³ Nebovidy, kostel sv. Kříže, nástěnné malby, 60. a 70. léta 14. století: Knoflíček 2009a, s. 117-129.

⁶⁴ Hněvkovice, kostel sv. Bartoloměje, nástěnné malby, 80. léta 14. století: Magdaléna Hamsíková, Nástěnné malby v kostele sv. Bartoloměje v Hněvkovicích, in: Žena ve člunu 2007, s. 121-144.

⁶⁵ Roubanina, kostel sv. Ondřeje, nástěnné malby, třetí čtvrtina 14. století: Knoflíček 2009a, obr. na s. 151.

⁶⁶ Tečovice, kostel sv. Jakuba, nástěnné malby na vítězném oblouku a klenbě presbytáře, kolem roku 1380: Knoflíček 2009a, s. 171-182, obr. na s. 180.

⁶⁷ Faltýnová 2005, s. 22. Smrt Panny Marie, Kájov, kaple Smrti Panny Marie, 80. léta 14. století: Faltýnová 2005, obr. 13-17.

⁶⁸ Více k problematice nástěnných maleb ovlivněných dílem dvorských iluminátorů Václava IV. viz kapitola 5. Shrnutí, s. 170-173.

⁶⁹ Bible Václava IV., po 1380, Wien, ONB 2759-2764. Podobně i folio 226 z 3. svazku. Z publikovaných, ale již ne tak přímočaře srovnatelných iluminací N. Kuthnera viz Krása 1974, obr. 34, 149, 150.

⁷⁰ Magdaléna Hamsíková, Nástěnné malby v kostele sv. Bartoloměje v Hněvkovicích, in: Žena ve člunu 2007, s. 125.

⁷¹ Libiš, kostel sv. Jakuba, nástěnné malby, kolem roku 1390: Všetečková 1999 s. 102-115.

⁷² Levý Hradec, kostel sv. Klimenta, nástěnné malby, kolem roku 1380: Všetečková 1999, s. 96-102.

⁷³ Vítovský 1975, s. 122.

⁷⁴ V pramenech je sice zmiňován rychtář Ješek ze Svojanova (1365) a nejvyšší maršálek moravské markrabství Filip ze Svojanova (1378-1392), jedná se ale zřejmě o Svojanov u Moravské Třebové. Viz Konečný 2007, s. 52-53.

4.8 TŘEBOSICE, kostel Povýšení sv. Kříže

Jednolodní kostel Povýšení sv. Kříže v Třebosicích byl postaven na přelomu 13. a 14. století¹ a roku 1349 postoupen litomyšlskému biskupství.² Trojboce uzavřený presbytář zaklenutý šestipaprskovou křížovou klenbou, spojuje s širší plochostropou lodí lomený vítězný oblouk. Malby se nachází na ostění vítězného oblouku a v presbytáři, kde se dochovaly na stěně severní, severovýchodní, a fragment na stěně jižní. Předpokládáme, že malba pokrývající jihovýchodní stěnu zanikla. V dolním pásu pod jižním oknem se nachází zbytek závěsové drapérie. Klenbu zdobí hustě rozesté červenobílé hvězdy na žlutém pozadí.

Vítězný oblouk

Výzdoba širokého ostění vítězného oblouku se skládá z osmi čtvercových polí ohraničených bílými rámy s červenými pruhy. V horních šesti polích jsou zobrazeny dvojice proroků (na šedozeleném pozadí), zbývající dvě dolní pole zaplňuje donátorská scéna (na okrovém pozadí) a výjev Umučení sv. Erasma. Většina postav svírá dnes nečitelné nápisové pásy. Pozornost poutají mandlovité oči s oční panenkou dotýkající se horních víček. U tváří a rukou postav je určující černá kresba, drapérii člení v některých případech kresba, jindy je modelována malbou.

V prvním poli na evangelijní straně vítězného oblouku vystupuje **dvojice donátorů**. Kvůli poškození dolní části scény (přetřena vápnem) se zdá, že se jedná o polopostavy. Není tomu tak, archivní snímek dokládá, že zde původně byly namalovány postavy celé. Výjev při čtení zleva začíná okrouhlým předmětem, fragmentem stromu. Následují donátoři natočení směrem dovnitř presbytáře. V rukách sepjatých k modlitbě svírají nápisové pásy. Obličej první z postav porušuje defekt v malbě, ale pojetí okrových vlasů a útlost

ramen nasvědčují, že se jedná o donátorku. Domněnku potvrzuje archivní snímek, na němž vidíme i její dlouhé splývavé šaty, a také předmět u nohou, připomínající košík (?). Druhá, mužská postava upírá pohled vzhůru, na hlavě s krátkými vlasy má naražen baret. Zpod pláště vystrkuje ruce s nečitelnou nápisovou páskou.

Následuje šest polí s celkem **dvanácti proroky**. Většina z nich jsou starci s plnovousem, dlouhými vlasy a pokrývkou hlavy. První dvojice proroků dole na evangelijní straně oblouku se dochovala nejhůře. Prorok vpravo s okrovou kapucí na hlavě ukazuje dlouhým prstem štíhlé ruky na prázdnou nápisovou pásku před sebou. Druhý v modrém šatu má na vlasech posazenu vysokou pokrývku hlavy, levou ruku v pěst drží ve výši obličeje. V dalším poli polopostava proroka s hlavou podanou z profilu, se prstem pravé ruky takřka dotýká svého nosu. Nosí žlutý plnovous a vlasy mu znatelně ustupují z čela. Drapérii jeho šedého pláště bohatě řasí záhyby provedené černou kresbou. Druhý prorok ukazuje prstem směrem vzhůru, nosí šedý šat a bílý plášť. Na bílé vlasy trčící do stran má nasazenu modročervenou knížecí čapku (stejnou má i sv. Václav na malbě v presbytáři). S podobnou knížecí čapkou je zobrazen i jeden z neurčených proroků na nástěnných malbách v Myšenci (40. léta 14. století).³

Konečně ve čtvrtém poli u lomení oblouku, identifikujeme krále Šalamouna se žlutými polodlouhými vlasy a krátkými vousy. Červenou korunu nasazenou na jeho hlavě tvoří tři lilie. Královský červený plášť s hermelínovým límcem a lemy rukávů, řasí červeně malovaná drapérie. Prorok po Šalamounově pravici oděný do modrého pláště s červeným rubem, má přes hlavu přehozenu kapucí. V poli za lomením oblouku, tedy již na jeho jižní epišolní části, poznáváme mladého bezvousého krále Davida se žlutými

vlasý. Jeho koruna má červenou barvu a vypasovaný červený šat hermelínové lemy. Společnost mu děla starý zamračený prorok s plnovousem a polodlouhými vlasy. Jeho tělo halí bohatě řasený červený plášť. Král David a Šalamoun bývají spolu s proroky zobrazováni běžně, u vrcholu vítězného oblouku je najdeme například také v nedalekém kostele sv. Bartoloměje v Kočí (po roce 1397, kat. 1).

V dalším poli rozpoznáváme holohlavého proroka Jonáše. 111/
 V souladu s textem Bible, podle knihy Jonáše (2,1): „*Nastrojil pak byl Hospodin rybu velikou, aby pozřela Jonáše.*“, jej právě polyká zubatá tlama velryby. Velrybu malíř naznačil hlavou s velkým okem a dlouhými řasami. Jonášovo nahé tělo částečně zakrývá nápisová páska. V pravé ruce drží rostlinu, která se z kmínku rozrůstá do koruny tvořené špičatými lístky. Rostlina patrně opět odkazuje na biblický text Jonášovy knihy (4,6): „*Přistrojil pak byl Hospodin Bůh břečťan, kterýž vyrostl nad Jonáše, aby zastěňoval hlavu jeho, a chránil ho před horkem.*“ Stařecký prorok po Jonášově pravici ukazuje na svou pásku. Malíř usiloval o prostorový účín postavy skrze červenohnědou modelaci drapérie jeho pláště. Sedmé pole patří proroku 112/
 v modrém šatu a hnědém plášti s kapucí přes hlavu. A poslednímu proroku s dlouhými žlutými vlasy a plnovousem, kterého zahaluje šedý plášť a na hlavě nosí červenohnědý čepec s vysokým bílým lemem.

Zobrazení proroků a předchůdců Krista na vnitřní ploše vítězného oblouku má v české nástěnné malbě 14. století mnoho obdob, z doby kolem poloviny 14. století je najdeme například v Myšenci (40. léta 14. století)⁴, v Pičíně (kolem roku 1340)⁵, v Krči (před polovinou 14. století)⁶ atd. Svým umístěním mezi lodí a presbytářem symbolicky propojují Starý zákon se zákonem Novým.

Dole na vítězném oblouku na straně epištol je jedno pole vyhrazeno jediné narativní scéně z celé výzdoby třebosického kostela - **Umučení sv. Erasma**. Tradičně pojatý výjev⁷ se odehrává na rozpukané hnědočerné půdě, na níž leží sv. Erasmus zahalený bederní rouškou a s biskupskou mitrou na hlavě. Ruce kříží na hrudi, hlavu obklopuje červená svatozář. Nad ním stojí po stranách dva pacholci, navijí na rumpál přidržovaný modrými vidlicemi světcova střeva. Zaujmu rozpohybovaná gesta levého pacholka v krátkém modrém šatu, stejně tak jeho černé špičaté boty, jejichž tkanice má uvázaný kolem lýtka. Druhý pacholek, v červeném krátkém šatu a v modrých nohavicích, pravou rukou přidržuje namotávané střevo a druhou točí klikou rumpálu. Třebosické Umučení sv. Erasma je zřejmě nejstarším dosud známým vyobrazením této scény v českém umění.⁸ V druhé polovině 14. století se poměrně rozšířilo, výjev mučení je z Erasmovy legendy v české nástěnné malbě nejčtenější. Tomáš Knoflíček upozornil na relativně bohatý výskyt této scény právě na území východních Čech⁹, kde se nachází kromě Třebosic, dále v Hněvkovicích (80. léta 14. století)¹⁰ a v Kuněticích (kolem roku 1400)¹¹. Z okolí litomyšlského biskupství zmiňme její výskyt ještě ve Vítchově (80. léta 14. století)¹².

113/

Presbytář

Tmavý pruh s bílo-žlutými stylizovanými květy dělí severní a severovýchodní stěnu presbytáře na dvě části. Horní část severní stěny je vyhrazena pro zobrazení tří světců: sv. Víta, sv. Václava a sv. Vojtěcha. Přičemž prostřední postava sv. Václava o hlavu převyšuje zbývající dvě, které ho flankují. Tímto zaplněním celé plochy stěny až do vrcholu klenební výseče, malíř docílil monumentálního vyznění. Neusiloval ale o prostorový účín, tudíž nezasazuje postavy do iluzivního rámce, pouze je organizuje v ploše.

114/

Vlevo stojícího bezvousého **sv. Víta** zahaluje honosný bílý šat s ozdobným límcem a pásem, a zelený plášť. Dlouhé roucho člení svislé kresebné záhyby. Usmívající se Vítovu mladistvou tvář lemují delší okrové vlasy a bílá svatozář. Zpod dlouhé suknice vykukují špice obuvi. V pravé ruce dvěma dlouhými prsty drží zelenou palmovou ratolest, levicí na ni ukazuje. Sv. Vít¹³ je sice světce cizího původu, ale u nás zdomácněl již v raně přemyslovské době¹⁴, což dokládá například jeho zobrazení ve společnosti sv. Vojtěcha a sv. Václava ve Flores sancti Bernardi (po polovině 12. století)¹⁵. V polovině 14. století najdeme výjevy z jeho martyria podle Zlaté legendy zachyceny na stránkách *Liber depictus*.¹⁶ Zmiňme i jeho zobrazení v *Liber viaticus* litomyšlského biskupa Jana ze Středy (kole roku 1360)^{17.18}. Zdá se, že v české nástěnné malbě je třebosický sv. Vít prvním dochovaným.

Sv. Václav s plnovousem, bílo-červenou knížecí čepicí a bílým nimbem stojí široce rozkročen na dlouhém hermelínovém plášti. Plášť má přehozen přes spodní oděv, skládající se z krátké zelené suknice se žlutým rubem a ze žlutého byzantinizujícího šupinového pancíře. Rukávy a nohavice jsou šedé. V pravici drží kopí s bílým praporcem, v levici mohutný bílý štít s černou orlicí. Tato archaizující podoba navazuje na starší románské předlohy, je ikonograficky ustáleným typem sv. Václava v byzantské šupinaté zbroji.¹⁹ Tento typ se v jasně zformulované podobě objevuje v *Liber viaticus*.²⁰ V první polovině 14. století najdeme v nástěnné malbě řadu analogií k třebosickému sv. Václavu, například v Hradci Králové²¹, v Myšenci²² či v Krupce²³. Kopí s praporcem je Václavovým tradičním atributem již od počátků, odkazuje na jeho společenské postavení knížete-vévody.²⁴ Sv. Václav je zde zachycen spolu se sv. Vítem a Vojtěchem, což odpovídá zvyklostem jeho zobrazování v nástěnné malbě.²⁵ Jako hlavní český

patron bývá právě s nimi ve 2. polovině 14. století zobrazován nejčastěji.²⁶

Konečně **sv. Vojtěch**, přenášejíc váhu těla na pravou nohu se nejistě předklání směrem k sv. Václavu. Pouze tímto pohybem je narušena jinak přísná statická celá scény. Vojtěcha identifikují biskupské insignie - mitra na hlavě a berla v levici. Pravicí žehná. Jeho bohatě a ostře řasené roucho s kasulí je bílé s červeným rubem. Co se oděvu i formy týče, má sv. Vojtěch svou nejbližší paralelu v postavě sv. Mikuláše na nástěnných malbách v Kašperských Horách (z roku 1330)^{27,28} Přímo sv. Vojtěcha najdeme např. již na nástěnných malbách v Holubicích (po roce 1340)²⁹.

Pod světci a dělicím dekorativním pruhem s květinami se dochoval bílý pruh s fragmenty černého majuskulního **nápisu**, který se táhl po celé šířce severní stěny. Nápis zřejmě souvisel s donátorskou scénou pod ním, zatím zůstává nerozluštěn. 115/

Na okrovém pozadí předávají další **dva donátoři** model kostela svatému Jiří. Výjev pohledově navazuje na pole s donátory z vítězného oblouku (viz výše). Oba donátorské výjevy jsou situovány do přibližně stejné výšky severní stěny, jak vnitřní plochy vítězného oblouku, tak i presbytáře. Navíc je v obou případech užito okrové pozadí, což není bez významu, neboť ostatní výjevy na triumfálním oblouku se odehrávají na pozadí šedozeleném. Donátorské výjevy na sebe tedy navazují. Tento na severní stěně presbytáře je v dolní části, nad portálkem do sakristie, narušen. Při čtení zleva scéna začíná fragmentem zelené koruny stromu. Za ním se dochovala horní polovina postavy donátorky s dlouhými vlasy, která na sepjatých rukách nese červenou knihu, či jiný plochý předmět, a navíc svírá pásku s částečně čitelným nápisem: [OR]A PRONOBIS. 116/

Následuje opět fragment koruny stromu a další, tentokrát mužská donátorská postava. Vousatý muž na rukách vyzdvihuje model jednolodního kostela se sedlovou střechou, užším presbytářem a s věží uprostřed střechy. Přináší jej světecké postavě, kterou badatelé již dříve považovali za **sv. Jiří**. Tato identifikace je pro fragmentárnost malby možná pouze s otazníkem, postava drží v pravici praporec a před tělem zřejmě štít s okrovým křížem (?). Sv. Jiří jako jediný ze zobrazených svatých v presbytáři není zemským patronem. Skutečnost, že právě jemu donátoři předávají model kostela, lze chápat jako vyjádření jejich osobní obliby tohoto světce.

Severovýchodní stěna presbytáře patří v horní části postavě **Bolestného Krista s Nástroji umučení**. Čitelnost malby komplikuje její stav, povrchové vrstvy jsou sprášené a jednotlivé předměty se tak ztrácí na ztmavlém pozadí. Ve středu kompozice před křížem stojí, či se vznáší, Kristus v bederní roušce. Na kříži je stále přibita jeho pravá ruka (?), levou má položenu na hrudi. Z předmětů po Kristově pravici lze rozpoznat: žebřík se stopami, louč, nesešivané roucho, metlu, ránu v boku, kostky, palmovou ratolest, hlavu Piláta (?), hlavu žida a Veraikon. Nad křížem je umístěna *tabula ansata* s nápisem „INRI“. Po Kristově levici: Svaté kopí, dřevce, vědro, hůl s houbou, sloup omotaný provazem, hlava žida, kladivo, ruka s nataženou dlaní, trnová koruna na břevnu kříže a kohout.³⁰ Za pozornost stojí způsob zobrazení rány v Kristově boku, jež svým tvarem upomene na stejný motiv v Pasionálu abatyně Kunhuty³¹. Množství nástrojů je srovnatelné s nástěnnou malbou v Průhonicích (kolem roku 1340)³², jež stojí na počátku početného souboru nástěnných maleb tohoto typu.³³ Ve východních Čechách je výskyt této scény obzvláště hojný, setkáváme se s ní v Lipnici (20. léta 14. století)³⁴, na konci 14. století

v Lučici³⁵ a Loukově³⁶, a přímo na území litomyšlského biskupství ještě v Morašicích (z roku 1393, kat. 4).

Pod Bolestným Kristem s Nástroji umučení je ozdobným pruhem oddělen další výjev. Uprostřed, přímo nad sanktuářem, se nalézá tříčtvrtinová postava **trůnicího Krista**. Z jednoduchého šedo zeleného trůnu malíř nad sanktuářem zachytil pouze horní část. Kristus je zahalen v zeleném plášti s červeným rubem, tvář s plnovousem obklopuje červený křížový nimbus. Žehná pravou rukou a zároveň upírá pohled přímo na diváka, v levé ruce drží knihu. Krista flankuje **dvojice andělů se svícemi**, kteří jsou oděni v dlouhé splývavé šaty, a jejich kulaté tváře s polodlouhými okrovými vlasy obklopují červené svatozáře. Tomuto výjevu v levé části kompozice přihlíží světecká postava s tonzurou, plnovousem a červenou svatozáří. Považujeme jej za **sv. Prokopa**, protože je oděn v černé řeholní roucho a v levici drží berlu.³⁷ Umístění postavy sv. Prokopa u sanktuáře, v takto zásadním místě výzdoby, nemá v české nástěnné malbě obdoby.³⁸ Zřejmě i on, podobně jako sv. Jiří, byl třebosickými donátory z nějakého důvodu preferován. Spojení Bolestného Krista s žehnajícím Trůnicím Kristem, tj. prezentace Kristovy vykupitelské smrti a soudcovské moci, v rámci jediného pole stěny, má svůj předstupeň již na nástěnných malbách v pražském domě U Zvonu (začátek 14. století)³⁹.⁴⁰

Na jižní stěně presbytáře lze ve fragmentu rozpoznat ženskou postavu s dlouhými vlasy a červenou svatozáří. Je oděna v modrozelených dlouhých šatech, přes které má přehozen bílý plášť s červeným rubem. Pozornost poutá především předmět čnicí z prsou světice. Tomáš Knoflíček jej pokládá za meč, a navrhuje postavu interpretovat jako **Pannu Marii Bolestnou**.⁴¹ Meč v Mariině hrudi je motivem vzácným, ale ne zcela ojedinělým, objevuje se ještě

ve scéně Ukřižování v minoritském kostele v Jihlavě (30. léta 14. století)⁴². Z mladší doby pak můžeme zmínit vitráž z polského města Toruň (kolem roku 1370).⁴³ Tento ikonografický prvek byl zřejmě odvozován z Pseudo-Bonaventurova spisu *Meditationes vitae Christi*, naznačujícím mystické spojení Panny Marie s ránou na Kristově boku.⁴⁴ Knoflíčkovu hypotézu podporuje akcentace této Kristovy rány mezi Nástroji umučení na severní stěně presbytáře. Pokládat fragment Panny Marie Bolestné za součást nedochovaného výjevu Ukřižování,⁴⁵ jak by se nabízelo ze srovnání se zmíněnou malbou v Jihlavě, neumožňuje skutečnost, že okno zabírající většinu jižní stěny presbytáře je původní gotické.

V ikonografické koncepci výzdoby kostela Povýšení sv. Kříže v Třebosicích se snoubí úcta k domácím světcům s eucharistickou tematikou. V tomto malém vesnickém kostele se setkává hned se čtyřmi zemskými patrony - sv. Václavem, Vítem, sv. Vojtěchem a sv. Prokopem - a navíc ještě se sv. Jiřím a martyriem sv. Erasma. Společná zobrazení zemských patronů měla v českém umění již vybudovanou určitou tradici. I přes některé nejasnosti můžeme za nejstarší příklad považovat sochařskou výzdobu jižního průčelí kostela sv. Jakuba ve Sv. Jakubu u Kutné Hory (2. polovina 12. století), kde se ze zemských patronů objevují konkrétně sv. Vojtěch, sv. Václav a sv. Prokop.⁴⁶ Stejnou sestavu světců jako v Třebosicích, kromě sv. Víta a sv. Erasma, nalezneme na nástěnných malbách v Průhonicích (kolem roku 1340)⁴⁷. Tyto malby navíc zahrnují také kompozici Bolestného Krista s Nástroji umučení a Apoštoly. Nicméně, třebosické zobrazení takto široké skupiny zemských patronů je zřejmě nejstarším v české nástěnné malbě.⁴⁸

Pro přítomnost čtyř donátorů je charakter třebosických maleb především devoční. Čeští patroni a sv. Jiří měli patrně sloužit jako jejich přímluvci u Krista. V malbě Bolestného Krista je Kristovo tělo představeno jako zdroj svátosti eucharistie a jejího spásného účinku, což akcentuje umístění nad sanktuář. Světci měli donátorům maleb zajistit přízeň Krista, skrze jehož vykupitelskou oběť, jasně představenou Nástroji umučení, jsou smývány jejich hříchy. I Panna Marie Bolestná je zcela explicitně spojena s Kristovou obětí, rána v Kristově boku je i její ranou.

Formální analýza

Výtvarnou úroveň třebosických nástěnných maleb si demonstrujeme na tvářích postav - topornost a nejistota tahů štětce dává tušit, že malíř nepatřil ve své době mezi nejlepší tvůrce. Porovnání s výše zmíněnými malbami dvorského okruhu (př. malby pod patronátem českých královen (?) v Hradci Králové, *Liber viaticus* litomyšlského biskupa Jana ze Středy apod.), jasně poukazuje na poměrnou rustikálnost třebosické malířské dílny. Nepříliš elegantní je i řešení scén v dolních pásech severní a severovýchodní stěny. V prvním případě musely být z donátorů zachyceny pouze polopostavy, neboť pro vstup do sakristie již na stěně nezůstal dostatek místa pro postavy celé (na rozdíl od donátorů na vnitřní ploše vítězného oblouku). Ještě podivnější jsou pak fragmenty korun stromů, které se na stěnu nemohly vejít i s kmenem. V druhém případě, na severovýchodní stěně, je žehnající Kristus zobrazen sedící na trůnu neobvyklou formou tříčtvrtinové postavy, samotný trůn je vlastně sanktuářem rozpučen. Tato řešení působí dojmem, že zde bylo užito předloh, jejichž formát neodpovídal poměrům stran stěn presbytáře. V důsledku čehož malíř zvolil nejjednodušší řešení - scény „oříznul“ na

104/

požadovaný formát. Pokročilá ikonografie, která nejde ruku v ruce s výtvarnou kvalitou maleb, se dá tedy vysvětlit užitím předloh.

Po formální stránce se nástěnné malby v Třebosicích řadí do pozdní fáze lineárního slohu. Ačkoliv se ještě v lecčems shodují s malbami staršími, datovanými do 30. let 14. století (Kašperské Hory), jiné aspekty takto časnou dataci neumožňují. Do novější doby ji konkrétně posunuje objemová modelace draperií u některých proroků na vítězném oblouku. Dále rozpukaná krajina ve výjevu Umučení sv. Erasma, která upomene obrazy Mistra Vyšebrodského oltáře (před rokem 1350)^{49.50} Rovněž i umístění proroků do obdélných polí, a nikoliv do medailonů, svědčí pro pozdější dataci. Stejně tak hvězdy na klenbě mají podobu, která byla běžná kolem poloviny 14. století, což koneckonců dokládají i stejné hvězdy na klenbě kostela sv. Kateřiny ve Vítějvesi (kolem roku 1350, kat. 9).

122/

Třebosické malby mají po formální stránce, a také svým devočním charakterem, blízko k nástěnným malbám v tzv. děkanské sakristii katedrály sv. Ducha v Hradci Králové (40-50. léta 14. století)⁵¹. Nespleteme se ani přiřovnáním k nástěnným malbám v kostele sv. Jana Křtitele v Jindřichově Hradci (polovina 14. století)⁵², nebo v Kyjích (po roce 1344)^{53.54} Malby v Třebosicích, ve shodě s předchozími badateli, datujeme do doby kolem roku 1350.⁵⁵

V takto periferní oblasti nás průměrná úroveň maleb sotva překvapuje, pouze objednavatel z vyšších společenských sfér by do této vesnické lokality mohl přivést pokročilejší malířskou dílnu. Není jistě bez zajímavosti, že ikonograficky a kvalitativně obdobné malby v Průhonicích, vznikly v kostele na panství vladyků z Říčan, tudíž jako šlechtická objednávka.⁵⁶ Tato skutečnost a především podoba samotných donátorů

zachycených na malbách, dávají tušit, že objednavatelé třebosických maleb byli příslušníky nižšího stavu, ať už sebevědomého patriciátu či pravděpodobněji nižší šlechty. Z pramenů vyplývá, že v roce 1349 byly Třebosice farní vsí, která i spolu s kostelem připadla k majetku litomyšlského biskupství. Teprve v roce 1415 jsou doloženy jako statek vladyky Václava.⁵⁷ Jména objednavatelů tak zůstávají prozatím neznámá.

- ¹ Třebosice, in: Líbal 2001, s. 513.
- ² Sedláček 1998, s. 897.
- ³ Myšenec, kostel sv. Havla, poprsí proroků v medailonech, 40. léta 14. století: GNMVČ 1958, obr. 161.
- ⁴ Myšenec, kostel sv. Havla, postava proroka na triumfálním oblouku, 40. léta 14. století: GNMVČ 1958, obr. 167.
- ⁵ Pičín, kostel narození Panny Marie, medailony s proroky na vítězném oblouku, před polovinou 14. století: GNMVČ 1958, s. 263-265.
- ⁶ Krč, kostel sv. Mikuláše, proroci na triumfálním oblouku, před polovinou 14. století: GNMVČ 1958, obr. 188.
- ⁷ Olga Alice Nygren, Erasmus, in: LCI VI, sl. 156-158.
- ⁸ Vítovský 1975, s. 54.
- ⁹ Knoflíček 2001, s. 32.
- ¹⁰ Hněvkovice, kostel sv. Bartoloměje, Umučení sv. Erasma, 80. léta 14. století: Magdaléna Hamsíková, Nástěnné malby v kostele sv. Bartoloměje v Hněvkovicích, in: Žena ve člunu 2007, s. 121-146.
- ¹¹ Kunětice, kostel sv. Bartoloměje, Umučení sv. Erasma, kolem roku 1400: Knoflíček 2009b, s. 537-548.
- ¹² Vítchov, kostel sv. Michala, Panna Marie Ochránitelka, 80. léta 14. století: Knoflíček 2009a, s. 196-204, kat. 37.
- ¹³ F. Hensel, Vitus (Veit, Gui), in: LCI V, sl. 579-583.
- ¹⁴ Černý 1998.
- ¹⁵ Flores sancti Bernardi, dedikační obraz, po polovině 12. století, Olomouc, Státní archiv, CO 174, fol. 1v: DČVU I/I, obr. 17.
- ¹⁶ Liber depictus, před 1350, Vídeň, ÖNB, Cod. 370: Krumauer Bildkodex 1967.
- ¹⁷ Liber viaticus Jana ze Středy, sv. Vít, kolem roku 1360, Praha, KNM, XIII A 12, fol. 229v.
- ¹⁸ Výčet zobrazení sv. Víta viz Černý 1998.
- ¹⁹ Dvořák 2009, s. 100-101.
- ²⁰ Liber viaticus Jana ze Středy, Sv. Václav v iniciále A, kolem roku 1360, Praha, KNM, XIII A 12, fol. 268v.
- ²¹ Hradec Králové, tzv. děkanská sakristie v katedrále sv. Ducha, Sv. Václav, 50. léta 14. století: Hrubý 2002, obr. na s. 39.
- ²² Myšenec, kostel sv. Havla, Sv. Václav, 40. léta 14. století: GNMVČ 1958, obr. 169.
- ²³ Krupka, kostel Nanebevzetí Panny Marie, Sv. Václav, kolem roku 1325: Karel Stejskal, *Počátky gotického malířství*, in: DČVU I/I, s. 302.
- ²⁴ Dvořák 2009, s. 99.
- ²⁵ Ibidem, s. 98.
- ²⁶ Ibidem, s. 100-101.

- ²⁷ Kašperské Hory, kostel sv. Mikuláše, sv. Mikuláš, roku 1330: GNMVČ 1958, obr. 56.
- ²⁸ Knoflíček 2001, s. 165.
- ²⁹ Holubice, kostel Narození Panny Marie, sv. Vojtěch, po roce 1340: Všetečková 1999, obr. 19.
- ³⁰ Podrobněji k ikonografii Nástrojů umučení viz Morašice, s. 72-76.
- ³¹ Pasionál abatyšské Kunhuty, 1313, 1320-21, Praha, UK, XIV A 17, fol.3a, fol. 10a: Urbánková- Stejskal 1975.
- ³² Průhonice, kostel Narození Panny Marie, Bolestný Kristus s Nástroji umučení, kolem roku 1340: Všetečková 1999, obr. 118.
- ³³ Všetečková 1999, s. 143.
- ³⁴ Lipnice, hradní kaple sv. Vavřince, Bolestný Kristus s Nástroji umučení, 20. léta 14. století: Knoflíček 2001, s. 120-126.
- ³⁵ Lučice, kostel sv. Markéty, Bolestný Kristus s Nástroji umučení, před rokem 1400: Knoflíček 2001, s. 140-147.
- ³⁶ Loukov, kostel sv. Markéty, Bolestný Kristus s Nástroji umučení, 90. léta 14. století: Knoflíček 2001, s. 127-139.
- ³⁷ Emanuel Poche, Prokopius von Böhmen (von Sázava), in: LCI V, sl. 228-229.
- ³⁸ Knoflíček 2001, s. 162.
- ³⁹ Přízemní kaple domu U Zvonu v Praze, Bolestný Kristus a žehnající Kristus, začátek 14. století: Zuzana Všetečková, Nástěnné malby v domě U Zvonu na Staroměstském náměstí v Praze, in: Královský sňatek 2010, obr. II.4.1K b.
- ⁴⁰ Knoflíček 2001, s. 162.
- ⁴¹ Ibidem, s. 163.
- ⁴² Jihlava, minoritský kostel Nanebevzetí Panny Marie, Ukřižování IV., 30. léta 14. století: Knoflíček 2009a, obr. na s. 92.
- ⁴³ Toruň, františkánský kostel Panny Marie, polopostava Panny Marie Bolestné, vitráž, kolem roku 1370: MGP 2004 II, s. 135-136; obr. MGP 2004 III, LXXXIV.
- ⁴⁴ Knoflíček 2009a, s. 93.
- ⁴⁵ Knoflíček 2001, s. 163.
- ⁴⁶ Dvořák 2009, s. 53-54.
- ⁴⁷ Průhonice, kostel Narození Panny Marie, Bolestný Kristus s Nástroji umučení, kolem roku 1340: Všetečková 1999, obr. 118.
- ⁴⁸ Vítovský 1975, s. 54.
- ⁴⁹ Mistr Vyšebrodského oltáře, Vyšebrodský oltář, Praha, NG, před rokem 1350: ČUG 1970, s. 212-213, obr. 61.
- ⁵⁰ Knoflíček 2001, s. 164.
- ⁵¹ Hradec Králové, tzv. děkanská sakristie katedrály sv. Ducha, 40-50. léta 14. století: Hrubý 2002, s. 34-40.

⁵² Jindřichův Hradec, kostel sv. Jana Křtitele, nástěnné malby, kolem poloviny 14. století: GNMVČ 1958, obr. 153-157, 214-238.

⁵³ Kyje, kostel sv. Bartoloměje, nástěnné malby, po roce 1344: Prix-Všetečková 1993, s. 231-280.

⁵⁴ Knoflíček 2001, s. 165.

⁵⁵ Malby do 40. let 14. století datuje Vítovský 1975, s. 53. Kolem roku 1350: GMPBM 1964, s. 147. - Knoflíček 2001, s. 165.

⁵⁶ Dvořák 2009, s. 67.

⁵⁷ Sedláček 1998, s. 897.

4.9 VÍTĚJEVES, kostel sv. Kateřiny

Kostel sv. Kateřiny ve Vítějevsi z konce 13. nebo počátku 14. století¹, roku 1350 připomínaný jako farní², byl jednodílnou stavbou s čtvercovým presbytářem. Po novogotické přestavbě v roce 1912 se presbytář stal boční kaplí nového jižně orientovaného kostela, postaveného kolmo k ose bývalé lodi.³ Malby se nachází ve východní kapli, tj. původním presbytáři kostela. Vznikly ve dvou časově odlišných etapách, v I. fázi byly vyzdobeny klenební kápě, v II. pak severní stěna. 120/ 121/

I. fáze: klenba

Klenební kápě jsou vymalovány světlemodře s hnědými a tmavomodrými hvězdami, které vyplňují volná místa mezi jednotlivými výjevy. Východní kápě patří **Maiestas Domini**, mandorle s Kristem, kterou vynášejí dva andělé. Kristus sedí na duze a rukama ukazuje na dva meče vycházející z jeho z úst. Hlavu mu obklopuje velký světlý křížový nimbus. Ze symetrického obličejem lemovaného hnědými vlasy a vousy, se v náznacích dochovaly oči a široký nos. Tělo Krista obepíná světlý šat s bohatě, černou kresbou, členěnou drapérií. Drapérie v hustých paralelních záhybech spadá v křivce přes kolena až dolů, kde zpod pláště vyčuhují prsty Kristových nohou. 122/

Dva **andělé** v cípech východní kápě jsou zobrazeni frontálně, rukama pozvednutýma nad hlavu přidržují bílohnědý okraj mandorly. Zaujme široký postoj levého - lépe dochovaného - anděla, špičky jeho tmavých střevíců směřují ven, do stran. Šat obou se skládá z bílé podkasané haleny a dlouhé suknice. Velká křídla rozevřená jakoby v letu mají prokreslená pera. Jejich hlavy obklopuje světlá svatozář, žluté vlasy jsou hnědě šrafovány.

Monumentální pojetí maleb je patrné ze soustředění pozornosti na Krista ve východní kápi, jehož postava i svým měřítkem převyšuje ostatní, které jsou mu podřizeny. Obsah je tak i zásadním tvůrcem formy maleb. Severní a jižní kápě jsou vyhrazeny pro dvojice zoomorfních symbolů evangelistů. V severní kápi jsou vedle sebe namalováni člověk (anděl) a býk, který drží pásku se jménem „MARCVS“. V protilehlé kápi je orel a lev s nápisem „LVCAS“. Je zřejmé, že text nápisových pásek neodpovídá zobrazenému, protože symbolem sv. Marka není býk, nýbrž lev, a naopak sv. Lukáš má za symbol býka, nikoliv lva. Patrně omylem došlo k záměně.

Anděl v severní kápi, symbol evangelisty Matouše, 123/
drží v pozvednuté pravici pásku s nápisem „MATHEVS“. Okrouhlý obličej lemují žluté vlasy a světlá svatozář. Detaily tváře (nos, oči, ústa) jsou provedeny hnědou kresbou. Za tělem anděla, oděného do dlouhého bílého šatu, se rýsují velká bílá křídla. Dolní část jeho postavy zanikla. Býk zaplňuje druhou polovinu severní kápě vedle anděla. Díváme se na jeho pravý bok, pouze hlava s rohy je podána čelně. Jeho štíhlé tělo s tenkými nohami je zbarveno okrově, křídla bíle. Rohy svírající kapkovitý tvar jsou také okrové, srst naznačují kresebné spirálky.

V jižní kápi rozeznáváme orla a lva, nicméně malba je 124/
dostí narušená. Hnědý **orel** má hlavu zobrazenou z levého profilu a křídla zezadu, zbytek těla se nedochoval. Malá hlava s nepoměrně velkým tmavým zobákem se rýsuje na pozadí světlé svatozáře. Fragmentárně dochovaný pařát drží nápisovou pásku [J]„OHANES“. Okrově žlutý **lev** s bílými křídly a se široce otevřenou tlamou, je zobrazen z pravého profilu. Od levé přední tlapy vychází páska s černým nápisem „LVCAS“. Štíhlý vosí pas lva kontrastuje s jeho širokým hrudníkem. V poslední, západní klenební jsou dochovány pouze nepatrné fragmenty modré výmalby.

Výše popsaný Kristus v mandorle je ikonograficky typem Krista ve Slávě, *Maiestas Domini*. Obklopují jej bytosti popsané v biblickém textu Zjevení svatého Jana (4:2-11), tj. člověk, orel, lev a býk: „(...) trůn postaven byl na nebi, a na trůnu jeden seděl. (...) a vůkol toho trůnu byla duha, (...) vůkol trůnu čtvero zvířat, plných očí zpředu i z zadu. První pak to zvíře podobné bylo lvu, a druhé zvíře podobné teleti, a třetí zvíře mající tvárnost člověka, a čtvrté zvíře podobné orlu letícímu.“ Kristus trůnící na nebeském oblouku (duze) uvnitř okrouhlého, později vejčitého vesmírného mraku (tj. mandorle), často drží knihu a je obklopen symboly evangelistů. Na Východě bylo *Maiestas Domini* zobrazováno již v 5. století obvykle v apsidě, v rané gotice toto apsidální pojetí mizí a Kristus je od symbolů evangelistů oddělen klenebními žebry.⁴ Ikonografie tohoto námětu vycházela také z římské vladařské symboliky, kdy je koleno jedné nohy antického vládce či boha předsunuto před druhým, tj. motiv tzv. „vládcovského kolena“,⁵ který se uplatnil i u Krista z Vítějevsi.

Ve Vítějevsi se setkáváme s ikonograficky zajímavým motivem dvou mečů vycházejících z úst Krista, které ilustrují text Zjevení sv. Jana (1:16): „A měl v pravé ruce své sedm hvězd, a z úst jeho meč s obou stran ostrý vycházel; a tvář jeho jako slunce, když jasně svítí.“ A tudíž Krista identifikují jako apokalyptického Krista. Symboliku dvou mečů, čili *gladius spiritualis* a *gladius materialis*, ale můžeme interpretovat i ve smyslu Lukášova evangelia (22:36-38)⁶, v němž Lukáš popisuje, Kristovo vyzývání učedníků při Poslední večeři, aby se začali starat o svou ochranu: „(...) kdož nemá, prodej sukni svou, a kup sobě meč.“ Učedníci mu odvětili: „Pane, aj, dva meče teď. A on řekl jim: Dostit' jest.“⁷ Od 11. století byl zdůrazňován společný božský původ církve v čele s papežem, a státu v čele s císařem. Teoretici církve zároveň

upozorňovali na závislost meče materiálního na meči duchovním, na jeho hierarchickou podřízenost papeži a na morální závazek vladaře bránit církve a její zájmy. Slovy Petra Damiana: „meč kněze má zmírnit meč krále, meč krále má ale ostřit meč kněze“.⁸ Pavol Černý dodává, že idea dvou mečů našla určitou, byť omezenou odezvu v soudobých dílech výtvarného umění, Vítějeves je zřejmě jedním z nich. Odpověď na otázku, co vedlo malíře v takto periferní oblasti k užití této poněkud specifické ikonografie, by zřejmě nejlépe zodpovědělo určení donátora maleb. Ikonograficky obdobného Krista najdeme například v kostele sv. Vavřince v Černovičkách (po roce 1350)⁹, nebo v Dráchově (kolem poloviny 14. století)¹⁰.

Čtyři evangelia (Matoušovo, Markovo, Lukášovo a Janovo) byly součástí novozákonního textu od 2. století. V Bibli zmiňované čtyři bytosti (člověk, lev, býk, orel) byly sv. Ireneem vykládány jako symboly čtyř evangelistů. Opíral se o proroka Ezechiela (1:4-28)¹¹, a text Zjevení sv. Jana (4:6-8)¹². Dle Ireneae se Lukáš ukazuje jako býk, Matouš člověk, Marek orel, Jan lev. Proti tomu se postavil svatý Jeroným, jehož tvrzení, že Jan je orel a Marek je lev, je dodnes závazné.¹³ Zobrazování symbolů evangelistů na klenbě je ve 14. století zcela standardní.

I. fáze: formální analýza

Starší z etap, *Maiestas Domini* se symboly evangelistů na klenebních kápích, je z hlediska datace problematická. Výrazná rustikalizace maleb značně znesnadňuje slohový rozbor, řemeslný ráz maleb jasně demonstruje například záměna jmen u symbolů evangelistů. Přece však je zřejmé, že vítějevské malby stylově určuje lineární sloh první poloviny 14. století. Charakteristická je obzvláště drapérie pláště Krista v mandorle, která je černou kresbou bohatě traktována do hustých paralelních mísovitých záhybů.

Ale stylový rozbor sám o sobě není pro datování malby dostačující, neboť stylová reflexe v periferních oblastech, jakou Vítějeves jistě je, často trvala i celé desítky let. Také případné vyškolení malíře hrálo svou roli. Malby tak často působí starší, než ve skutečnosti jsou.

Vzhledem k výše nadneseným okolnostem se domníváme, že malby ve Vítějevsi vznikly až v pozdní fázi lineárního slohu. Tomu by napovídalo i srovnání s dalšími lokalitami. Například v rámci litomyšlského biskupství se nabízí nástěnné malby v kostela Povýšení sv. Kříže v Třebosicích (kat. 8) z doby kolem roku 1350. Ač samy kvality průměrné, vítějevské přeci jen převyšují. Nicméně, ze srovnání vyplývá jejich slohová příbuznost, co se týká pojetí drapérie, obličejových typů či ztvárnění hvězd na klenbě. Dále i písmo užitá v nápisu nad donátory v Třebosicích se shoduje s gotickou majuskulou na nápisových páskách ve Vítějevsi.

104/

115/

Řemeslnou úroveň vítějevských maleb vystihuje srovnání s nepoměrně kvalitnějšími nástěnnými malbami v Janovicích nad Úhlavou (1. čtvrtina 14. století)¹⁴. Andělé vynášející medailon jsou v Janovicích sice podobně jako andělé ve Vítějevsi zobrazení horní polovinou těla frontálně, ale jejich dolní polovina je natočena z boku, v pohybu. Namísto toho vítějevský malíř anděly široce rozkročil, a také proporce jejich těl vyřešil poněkud nešťastně. Obdobně rustikální malby nalézáme v Horním Bukovsku (po polovině 14. století).¹⁵ Datace těchto maleb je ale kvůli jejich řemeslné úrovni vždy značně nejistá. Přes svou rustikálnost je ale klenební výzdoba kostela ve Vítějevsi velmi kompaktní a esteticky působivá svou takřka monochromatickou barevností (světle modré pozadí, bílá, žlutá, okr, hnědá kresba). Výzdobu vítějevské klenby datujeme pouze

hypoteticky do doby kolem roku 1350. Donátory maleb neznáme, víme pouze, že kostel ve Vítějevsi byl farním.¹⁶

II. fáze: severní stěna

Na severní, tj. evangelijní stěně původního presbytáře se nachází mladší malba, vzniklá ve II. fázi výzdoby kostela. Tento dnes již špatně čitelný výjev znázorňuje **Smrt Panny Marie**. Umístění Smrti Panny Marie na evangelijní stěnu presbytáře není nijak neobvyklé, ba naopak. Například na území litomyšlského biskupství ji nacházíme na tomto místě vždy, a to kromě Vítějevsi ještě v Pouchobradech a ve Starém Svojanově (kat. 6 a 7). Scénu rámuje bordura skládající z červených a bílých kosodélníků motiv zalamované pásky. Výjev se odehrává na světležlutém pozadí. Povrchové modelační vrstvy, ač spoře dochované, dávají tušit, že autorem této malby musel být nadaný a zkušený malíř. Je proto velkou škodou, že v rozsáhlých úsecích výjevu již gotická omítka zcela zanikla a odpadla, a je nahrazena tmely (především v dolní polovině a levé čtvrtině malby).

125/

Kompozice výjevu se horizontálně dělí na dvě části, tj. na dnes takřka zaniklou část dolní s fragmenty hlav apoštolů u Mariina lůžka, a část horní s tříčtvrtinovou postavou Krista v mandorle a dvěma anděly po stranách. Pozornost poutá především centrální postava Krista, vystupující na červeném pozadí okrouhlé mandorly, kterou lemují modrý klikatící se pás. Kristus, který v levici třímá panovnické žezlo, na pravém předloktí nese duši Panny Marie v podobě drobné postavičky se svatozáří oděné v dlouhý světlemodrý šat. Světlovlasého Krista s plnovousem zahaluje bohatě řasený hnědý plášť, který se z celé scény, co se týká svrchních modelačních vrstev, dochoval nejlépe. Právě měkce modelovaná drapérie tohoto pláště nás přesvědčuje o původní vysoké výtvarné kvalitě malby.

126/

Po stranách mandorly se na žlutém pozadí vznášejí dva andělé v modrém šatu. Mají úzká oblá nečleněná křídla a v rukách drží kadidelnice.

V dolní části výjevu se původně musela na lůžku nacházet Panna Marie, tato část malby bohužel již zanikla. Podobně i z apoštolů, kteří ji obklopovali, dnes tušíme pouze obrysy. Bezpečně rozeznáváme pouze pět hlav apoštolů s velkými světlými svatozářemi. První, fragmentárně dochovaný apoštol zcela vlevo, je oděn v zelený plášť, jeho dlouhé vlasy a dlouhý plnovous jsou okrové. V jedné ruce drží hnědou knihu a druhou si ukazuje na oči, na znamení, že čte. Uprostřed scény, pod mandorlou s Kristem, následuje další zachovaný úsek se skupinou tří apoštolů. Dva z nich stojí opřeni o hole (?), třetí se naklání nad Mariino lůžko, ze kterého se dochoval pouze červený okraj. Naklánějící se apoštol představuje sv. Jana, jednak proto, že takto bývá ve scéně Smrt Panny Marie běžně zachycen (viz níže), a navíc jej takto charakterizuje i bezvousá tvář. Konečně poslední dochovaný fragment u pravého okraje scény odhaluje hlavu dalšího vousatého apoštola.

127/

Mohli bychom se mylně domnívat, že ve Vítějevsi v II. fázi výzdoby již žádné další malby nevznikly, protože *in situ* nacházíme opravdu jen scénu Smrt Panny Marie. Nicméně není tomu tak, existenci rozsáhlejší výzdoby dokládají jednak zprávy z doby objevu maleb, starší literatura¹⁷ a částečně i archivní fotografie¹⁸. Nicméně k těmto zaniklými malbám není možné se blížeji vyjádřit.¹⁹

Literární předlohu pro zobrazování Smrti Panny Marie nenacházíme v Bibli, ale v mnohých apokryfních a legendických textech. Jedním z nejstarších je apokryf *De transitu beatae Mariae Virginis* od biskupa pseudo-Melitona ze 4. století, který posloužil jako základ zevrubného vylíčení příběhu v *Legenda Aurea*, jejíž text

byl na našem území rozšířen. Velkou roli v dějinách zobrazování tohoto výjevu na Západě sehrálo zavedení svátku Zesnutí Panny Marie, zv. *Dormitio*, slaveného 15. srpna.²⁰ Událost Smrti Panny Marie je popisována následovně: Marie se modlila, aby směla zemřít v kruhu svých nejbližších, tedy apoštolů a příbuzných. Díky zázrakům se apoštolové skutečně sešli u jejího lůžka. Posledního přijímání se jí dostalo od Jana Evangelisty, proto apoštol naklánějící se nad lůžko bývá označován jako Jan Evangelista, tak jako v našem případě. Kromě typu *dormitio* - Smrt Panny Marie, se v českém umění objevuje i druhý typ - usnutí, čili Zesnutí Marie při modlitbě, tj. řecky *Koimésis*.²¹ Vedle samotného zesnutí se zobrazovaly i další události s ním, dle legend a apokryfů, spojené. Například se jedná o oznámení blížící se smrti Panně Marii andělem s palmovou ratolestí, zjevení Krista, pohřeb, scénu s židovským veleknězem Jechoniášem snažícím se převrhnout máry s tělem Panny Marie, třídní stráž apoštolů u hrobu ad.²²

Výskyt výjevu Smrt Panny Marie je v nástěnném malířství 14. století skutečně častý, což zřejmě souviselo s vysokou úmrtností způsobenou nejrozličnějšími epidemiemi. Kompozice užitá ve Vítějevsi s lůžkem Panny Marie umístěným vodorovně s obrazovou plochou, za níž v řadě stojí apoštolové, patří k nejrozšířenějšímu typu v české nástěnné malbě.²³

II. fáze: formální analýza

Mladší výjev Smrt Panny Marie na severní stěně vítějevského kostela, tj. II. fáze, vytvořila stejná malířská dílna jako nástěnné malby v nedalekém kostele sv. Mikuláše ve Starém Svojanově (kat. 7), proto bude formální analýza podrobněji rozebrána v kapitole věnující se starosvojanovským malbám. S názorem, že jsou malby dílem jediné dílny, přišel již v roce 1960 Josef Krása.²⁴ Zaměříme

proto svou pozornost na zdůvodnění této myšlenky. Rozbor nám usnadňuje skutečnost, že ve Starém Svojanově nacházíme scénu Smrt Panny Marie také, nemusíme se proto omezovat pouze na formální aspekty, ale můžeme porovnat i tuto konkrétní kompozici:

83/
x
126/

Z hlediska rozsahu kompozice se lépe dochovala malba ze Starého Svojanova. Zatímco ve Starém Svojanově dodnes spatřujeme sedmáct figur, ve Vítějevsi jich tušíme již jen okolo devíti. Pokud si přes sebe pomyslně prolne oba výjevy, vidíme shodu v celkové kompozici - nahoře mandorla s Kristem a po stranách andělé s kadidelnicemi, v dolní části pak skupina apoštolů nad ležící Marií. Tím ale podobnost nekončí, nejlépe vynikne při srovnání Krista v mandorle. Mandorly se při prolnutí prakticky překryjí, jsou identické včetně ztvárnění duše Panny Marie, žezla atd. Andělé po stranách již tak shodní nejsou, protože každý má jinak rozložená křídla v ploše vymezené bordurou. Ve Starém Svojanově, kde scéna zaplňuje celé klenební čelo, se směrem nahoru bordura uzavírá do tvaru hrotitého oblouku, zatímco ve Vítějevsi je výjev zakončen segmentovitě, a proto mají andělé křídla rozložená úsporněji.

V dolní části výjevu již vidíme odlišnosti, dochovaní apoštolové z Vítějevsi jsou v ploše umístění jinak, než apoštolové ze Starého Svojanova, což lze demonstrovat na příkladu sv. Jana naklánějícího se nad tělem Panny Marie. I přes drobné rozdíly je zřejmé, že utváření figur je totožné. Mají stejné proporce, vlasy, nimby, šaty, drapérie atd. Není těžké si představit apoštolů ze Starého Svojanova doplňující fragmentární části z Vítějevsi. O vítějevské Smrti Panny Marie tedy můžeme předpokládat, že původně byla velmi obdobná té ze Starého Svojanova. Jestli se výjevy v něčem naopak odlišují, pak v barevnosti.

Zatímco u starosvojanovského kostela převažuje kombinace barev modrá-okrová-červené-zelená, ve Vítějevsi se nejvíce uplatnila žlutá-červená-bílá-modrá. Výrazně pro stejnou dílnu ještě hovoří i způsob orámování scény „zalamovanou páskou“. Tato bordura, složené z na sebe navazujících kosodélníků, je ve Vítějevsi červenobílá, ve Starém Svojanově modrá a okrová.²⁵

Na základě těchto zjištění se domníváme, že scény Smrti Panny Marie ve Vítějevsi a Starém Svojanově skutečně pochází od totožné malířské dílny. Přesto nepředpokládáme, že obě malby mají i společného autora, naopak. Kompozičně i slohově jsou si malby rovny, ale z hlediska výtvarné kvality jasně vyčnívá malba ve Vítějevsi. I přes výrazně odlišný stav dochování se zdá, že malíř působící ve Vítějevsi dosahoval vyšších kvalit. Předpokládáme, že mohl být vedoucím mistrem dílny, který na starosvojanovské malby v presbytáři snad pouze dohlížel, co se týká předloh, kompozice apod., a na malbách ve Vítějevsi se sám podílel. Srovnání je výmluvné, kde ve Starém Svojanově nacházíme topornost tvrdých tahů štětce, tam ve Vítějevsi můžeme obdivovat měkkost práce s barvou při odstínění rouch.

Proč pak označujeme tuto dílnu jako starosvojanovskou, a nikoliv vítějevskou? Protože výzdoba kostela ve Starém Svojanově přeci jenom musela mít vyšší prioritu, už kvůli jeho lokaci a především funkci, coby kostela sloužícího přímo předpokládaným donátorům. A dále i z důvodů kompozičních, rozvrhnutí scény Smrt Panny Marie je jakoby „ušito na míru“ kostelu ve Starém Svojanově, kde scéna zaplňuje celou stěnu. Zatímco ve Vítějevsi je vymezený prostor poněkud těsný kompozici malby, což si můžeme demonstrovat například na poněkud překvapivém „oříznutí“ Kristovy mandorly nad hlavami apoštolů.

Formální analýze tvorby starosvojanovské malířské dílny, je věnován prostor v kapitole 4.7, věnující se malbám ve Starém Svojanově. Pouze ve stručnosti: malby řadíme do širšího italismy ovlivněného proudu navazujícího na měkký sloh, se kterým se setkáváme zejména v řadě moravských lokalit, například v Mostišti (po roce 1360)²⁶, v Dalečíně (80. léta 14. století)²⁷ a v Nebovidech u Brna (60. a 70. léta 14. století)²⁸. Nejbližší paralelu, co se týká kompozice výjevu, nacházíme v kapli Smrti Panny Marie v jihočeském Kájově (80. léta 14. století).²⁹ Malbu datujeme do 80. let 14. století.

Vzhledem k vazbám na malby ve Starém Svojanově předpokládáme, že donátor je totožný s tamějším objednavatelem. Tj. je jím pravděpodobně neznámý držitel královského hradu Svojanova a svojanovského panství, do kterého Vítějeves v 80. letech 14. století patřila.³⁰

- ¹ Vladimír Hrubý-František Nesejt, Vrcholně gotická sakrální architektura, in: DVČ, s. 487.
- ² Wirth 1906, s. 121.
- ³ Jiřina Hořejší, Vítějeves, in: UPČ IV, s. 239.
- ⁴ Frits van der Meer, Maiestas Domini, in: LCI III, sl. 136-142.
- ⁵ Royt 2007, s. 123.
- ⁶ Lk (22:36-38): „Tedy dí jim: Ale nyní, kdo má pytlík, vezmi jej, a též i mošnu; a kdož nemá, prodej sukni svou, a kup sobě meč. Nebo pravím vám, že se ještě to musí naplniti na mně, což psáno: A s nešlechtnými počten jest. Nebo ty věci, kteréž psány jsou o mně, konec berou. Oni pak řekli: Pane, aj, dva meče teď. A on řekl jim: Dostit' jest.“
- ⁷ Černý 2004, s. 237-242. Problematice dvou mečů věnuje celou kapitolu „Symbolika motivu dvou mečů“, a v poznámce 61 uvádí výběrovou bibliografii k tomuto tématu.
- ⁸ Černý 2004, s. 238.
- ⁹ Černovičky, kostel sv. Vavřince, Poslední soud, po roce 1350: Všetečková 1999, s. 22, obr. 8.
- ¹⁰ Dráchov, kostel sv. Václava, Poslední soud, kolem poloviny 14. století: GNMVČ 1958, s. 342-347, obr. 247-248.
- ¹¹ Ezechiel (1, 4-28): „(...) ukázalo se podobenství čtyř zvířat (...) Podobenství pak tváří jejich s předu tvář lidská, a tvář lvová po pravé straně každého z nich; tvář pak volovou po levé straně všech čtvero, též tvář orličí s zadu mělo všech čtvero z nich (...)“.
- ¹² Zje (4,6-8): „(...) První pak to zvíře podobné bylo lvu, a druhé zvíře podobné teleti, a třetí zvíře majíce tvárnost člověka, a čtvrté zvíře podobné orlu letícímu.“
- ¹³ Frits van der Meer, Maiestas Domini, in: LCI III, sl. 136-142. A také Ursula Nilgen, Evangelisten, in: LCI III, sl. 696-713.
- ¹⁴ Janovice na Úhlavou, kostel sv. Jana Křtitele, Anděl, 1. čtvrtina 14. století: GNMVČ 1958, s. 176-182, obr. 35.
- ¹⁵ Horní Bukovsko, kostel sv. Štěpána, nástěnné malby, po polovině 14. století: GNMVČ 1958, s. 347-348, obr. 250-251.
- ¹⁶ Wirth 1906, s. 121.
- ¹⁷ Wagner 1938, s. 45. - Živná 1973, s. 46-47. - Jiřina Hořejší, Vítějeves, in: UPČ IV, s. 239.
- ¹⁸ Fotodokumentace od fotografa M. Háka z roku 1958 dostupná ve Fototéce ÚDU AV: Vítějeves, inv. č. 3928.
- ¹⁹ K této problematice viz kat. 9.
- ²⁰ Josef Myslivec, Tod Mariens, in: LCI IV, sl. 333-338.
- ²¹ K Zesnutí Panny Marie při modlitbě v českém umění viz Török 1973, s. 151-205.
- ²² Josef Myslivec, Tod Mariens, in: LCI IV, sl. 333-338.
- ²³ Faltýnová 2005, s. 20-21. Shrnutí ikonografie Smrti Panny Marie a charakteristika výskytu této scény v českém umění viz Faltýnová 2005, s. 15-23.
- ²⁴ Krása 1960, s. 28.

²⁵ Se zalamovanou páskou se v 2. polovině 14. století setkáváme relativně často, v Čechách například v Hněvkovicích (viz: Magdaléna Hamsíková, *Nástěnné malby v kostele sv. Bartoloměje v Hněvkovicích*, in: *Žena ve člunu 2007*, s. 121-145, obr. 5.). A hojně především na Moravě: Mostišť, Nebovidy, Roubanina, Tečovice (viz: Knoflíček 2009a, kat. 20, 21, 26, 30.).

²⁶ Mostišť, kostel sv. Marka, nástěnné malby, po roce 1360: Knoflíček 2009a, s. 114-116.

²⁷ Dalečín, kostel sv. Jakuba Většího, nástěnné malby, 80. léta 14. století: Knoflíček 2009a, s. 66-72.

²⁸ Nebovidy, kostel sv. Kříže, nástěnné malby, 60. a 70. léta 14. století: Knoflíček 2009a, s. 117-129.

²⁹ Faltýnová 2005, s. 22. *Smrt Panny Marie, Kájov, kaple Smrti Panny Marie*, 80. léta 14. století: Faltýnová 2005, obr. 13-17.

³⁰ Správa Vítějevsi hradem Svojanovem je doložena v roce 1437 ve věnu Barbory Celské, manželky Zikmunda Lucemburského. V 80. letech 14. století můžeme tuto vazbu předpokládat, viz Konečný 2007, s. 54-55.

5. SHRNU TÍ

Shrnutím rozumíme dílem sumarizaci poznatků dosažených naším bádáním a dílem jejich uvedení do širších souvislostí. Nástěnnou malbu litomyšlské diecéze, jakožto téma relativně úzké, nemůžeme nahlížet zcela izolovaně. Z toho důvodu budeme ve shrnutí průběžně nastiňovat podstatné dobové souvislosti. Největší prostor však věnujeme samotným nástěnným malbám litomyšlského biskupství. V chronologickém pořadí probereme formální slohovou podobu maleb, a následně i jejich ikonografii. Rovněž shrneme naše vědomosti o objednavatelích maleb. Kromě toho nastíníme pozici či závažnost nástěnných maleb litomyšlského biskupství vzhledem k české nástěnné malbě. Nakonec zformulujeme otázky, jež naším bádáním vyvstaly.

Faktická existence litomyšlského biskupství, započatá přibližně v polovině 14. století a ukončená husitskými válkami ve 20. letech 15. století, vymezuje zhruba sedmdesátileté období našeho bádání. Pohled do chronologického přehledu dochovaných maleb (10. kapitola) ale prozrazuje, že pozornost musíme upnout především k posledním dvěma desetiletím 14. století, kdy většina maleb vznikla.

Druhá polovina 14. století patří k nejvěhlasnějším obdobím českých dějin, zejména díky osobnosti císaře a krále Karla IV. (1346-1378). S Lucemburky přišel rozmach gotického slohu, Praha se stává významným uměleckým centrem. Karel IV. takříkajíc zapojil umění do politiky, rozsáhlé programy umělecké výzdoby v dvorském prostředí svědčily zvláště monumentální malbě (Karlštejn, Emauzy, katedrála sv. Víta ad.). Na jeho dvoře nechyběli umělci zcela mimořádných kvalit (Mikuláš Wurmser ze Štrasburku, Mistr Theodorik, Mistr Osvald ad.), z jejichž díla povstalo české umění dalších desetiletí.

40.-50. léta 14. století

Z období před založením litomyšlského biskupství v roce 1344 neznáme žádnou dochovanou nástěnnou malbu na jeho území. Máme povědomost pouze o existenci dnes zabílených nástěnných maleb v kostele Nanebevzetí Panny Marie ve **Vraclavi** u Vysokého Mýta, o nichž se Zdeněk Wirth v roce 1902 domníval, že spadají do první poloviny 14. století.¹ Do doby kolem roku 1350 datujeme hned dvě lokality, a sice malby v Třebosicích a Vítějevsi. Jejich podprůměrná výtvarná úroveň však ještě jasně ukazuje na dosavadní periferní charakter oblasti. V obou případech se jedná o malby pozdní fáze tzv. lineárního slohu, který se v podobně odlehlých lokalitách udržel ještě i po nástupu dvorského měkkého stylu.

Malby v kostele Povýšení sv. Kříže v **Třebosicích (kat. 8)** se sice ještě v lecčems shodují se slohem maleb starších (př. Kašperské Hory), datovaných do 30. let 14. století, ale směrem k polovině 14. století jejich dataci posouvá náznak objemové modelace některých draperií a rozpukaná půda ve výjevu Umučení sv. Erasma. Výrazná rustikalizace maleb v původním presbytáři kostela sv. Kateřiny ve **Vítějevsi (kat. 9, I. fáze)** značně znesnadňuje jejich slohový rozbor. Malíř nerespektující slohová ani anatomická pravidla dokonce zaměnil u zoomorfních symbolů evangelistů v klenebních kápích jejich jména. Proto i datace těchto maleb do doby kolem roku 1350 je pouze hypotetickou. Rustikální úroveň jim však neubírá na výtvarné působivosti, vyplývající z jejich takřka monochromatické barevné sladění.

Příznivé podmínky třetí čtvrtiny 14. století se v médiu nástěnné malby v litomyšlském biskupství příliš neprojevíly. Těžko jednoznačně rozhodnout, je-li stávající stav dán nahodilostí zachování fondu, či zda reflektuje

tehdejší situaci. Nicméně zdrcující poměr kvantity, ale i kvality dochovaných maleb ve prospěch poslední čtvrtiny 14. století dává tušit, že konjunktura nástěnné malby v litomyšlském biskupství skutečně nastala až s vládou Václava IV. Máme však za to, že malby spjaté s počátky litomyšlské diecéze v důsledku událostí 15. století a i století následujících zanikly. Reprezentativní nástěnnou výzdobu můžeme minimálně předpokládat na dvoře litomyšlských biskupů v jejich katedrále Panny Marie. V tomto směru však nemůžeme rozvíjet naše fantazie příliš široce, nýbrž s přihlédnutím k složitosti počátků a nelehkému formování litomyšlské diecéze (jak jsme nastínili ve 2. kapitole této práce). Jan I. zvaný Loucký, první z biskupů, v průběhu svého episkopátu zřejmě svoji pozornost více upínal k opevnění Litomyšle než k reprezentativní umělecké výzdobě. Avšak katedrála Panny Marie, povýšená z premonstrátského klášterního chrámu, si jistě kromě doložených stavebních úprav vyžádala také umělecké výzdoby. Žel, zanikla docela.

60. léta 14. století

Zcela neznalí jsme situace nástěnné malby litomyšlského biskupství v 60. letech 14. století. Na biskupském stolci se vystřídali hned tři biskupové: Jan II. ze Středy (1353-1364), který ale v diecézi prakticky nepobýval, a podobně ani první episkopát Alberta ze Šternberka (1364-1368) a krátký episkopát Petra Jelita (1368-1371), nedávají tušit velkých uměleckých zakázek. A tudíž ani nemůžeme očekávat příchod umělců vyškolených v dvorském prostředí do naší oblasti. Pozornost Jana II. ze Středy byla soustředěna k jeho iluminátorům a knižní malbě a dále se věnoval spíše fundiční činnosti. On a také Petr Jelito založili na území litomyšlské diecéze dva kláštery augustiniánů kanovníků, Jan II. přímo v Litomyšli

a Petr Jelito v Lanškrouně. S tímto řádem souvisí také nástěnná malba - z této v litomyšlském biskupství *neplodné* doby - v augustiniánském kostele sv. Tomáše v Praze. Zde je jako donátor zobrazen některý z litomyšlských biskupů, starším bádáním považovaný za Jana II. ze Středy², nově za Petra Jelita³. Vztah těchto biskupů k umění máme tedy doložen, avšak mimo území jejich diecéze. O skromnosti fondu mimodvorské nástěnné malby v tomto období obecně nás přesvědčuje studie Zuzany Všetečkové, zabývající se nástěnnou malbou středních Čech⁴, a podobně také práce Tomáše Knoflíčka, zpracovávající celou Moravu⁵. Jak na Moravě, tak ve středních Čechách jsou malby datované do 60. let 14. století vsutku raritou.

70.-80. léta 14. století

Situace se dramaticky ve prospěch nástěnné malby obrací až v poslední čtvrtině 14. století, kdy na území litomyšlské diecéze a v širším pohledu také východních Čech⁶, máme dochován velice početný soubor nástěnných maleb. Toto období českých dějin, charakterizované spíše jako neklidné a plné zvratů, je spojeno s vládou Václava IV. (1378-1419).

Na začátek poslední čtvrtiny 14. století, konkrétně před rok 1382, řadíme nástěnné malby v **Kostelci u Heřmanova Městce (kat. 2)**, které tkví v tradici karlovského malířství. Malíř kosteleckých apoštolů byl proškolen v měkkém slohu. Monumentalizující pojetí postav, modelace drapérií, typika hlav a jejich proporcionální mohutnost, nezapře vliv díla Mistra Theodorika. Umístění jednotlivých apoštolů do iluzivních architektonických výklenků upomene na nástěnné malby v kapitulní síni Sázavského kláštera. Kostelecké malby svou analogii nacházejí také v oltáři z Mühlhausenu z roku 1385, přičemž ještě výraznější protažení proporcí postav českých světců z tohoto oltáře

napovídá, že datace kosteleckých maleb před rok 1382, odvozená z historických souvislostí, je správná.

Účast malíře vyškoleného v intencích měkkého slohu předpokládáme také v **Pouchobradech (kat. 6)**. Kvalitní malířská výzdoba kostela Nejsvětější Trojice se vyznačuje dvojí slohovou orientací, avšak vznikla v jediné časové etapě v 80. letech 14. století. Starší pouchobradský malíř, označovaný jako Mistr Smrti Panny Marie, zastává retrospektivní estetiku měkkého slohu, která se projevuje v modelaci objemů a drapériové skladbě. Zaujme nás také vysoká kultivovanost a kvalita jeho kresby a schopnost abstrahovat prostor a tvar do jednoduchých zkratek. Návraty či setrvávání v měkkém slohu nejsou na východě Čech neobvyklé, rozpoznáme je ještě u maleb v Kočí (viz níže). Zato s dalším pouchobradským malířem - opět mimořádné výtvarné úrovně - malířem Pašijového cyklu, se otevírá důležité téma české nástěnné malby konce 14. století. Je jím proud nástěnných maleb ovlivněných rukopisy Václava IV.:

Exkurs: vliv rukopisů Václava IV.

Spolu s rodícím se krásným slohem, variantě slohu internacionálního, se utváří dvorská kultura Václava IV. Ta se odvrací od monumentálního umění karlovské doby k individuálnějšímu projevu knižní malby, který sleduje soukromé zájmy panovníka. V knižní malbě se formuje podvojná slohová orientace končícího 14. století.

V českém nástěnném malířství poslední čtvrtiny 14. století se setkáváme s expresivním proudem, který je paralelním či spíše prostupujícím se se slohem krásným. Tento epicko-dynamický proud se zdá být rezervován především pro narativní cykly, jejichž důraz je kladen na ilustrativnost a srozumitelnost. Postavy živě gestikulují,

mají karikující rysy tváří⁷ a nosí vysoce módní oděvy⁸. Jasně rozpoznatelný je především figurální kánon těchto postav, zdůrazňující široký hrudník v kontrastu s velmi útlým pasem. K tomu se připojuje relativně menší měřítko scén a navracení se k lineárnímu kresebnému pojetí. Uplatnění našel v sakrální nástěnné malbě určené širokým vrstvám obyvatel, kde je užití této stylové polohy nasnadě. Dnes je sice zastoupen převážně venkovskými lokalitami (př. Loukov, Lučice, Libiš, Hněvkovice, Levý Hradec atd.), to ale zřejmě neodpovídá původní situaci. Na pražské dvorské východisko, odkud se záhy široce rozšířil, poukazuje dílem množství jím ovlivněných nástěnných maleb v okolí Prahy (př. Levý Hradec, Libiš) a dílem rozšíření i do dalších zemí Koruny české, př. do slezského Kałkówa.⁹

Jeho původ či jednotící impuls je spatřován v médiu knižní malby, v okruhu iluminátorů Václava IV. Proto volíme pro jeho označení formulaci „vliv rukopisů Václava IV.“ Zároveň na něj ale nepohlížíme jako na *novum*, ale naopak jako na součást dlouhého vývoje. (Na tomto místě nelze v souvislosti s litomyšlským biskupstvím nezmínit rukopis, určený pro litomyšlského biskupa: *Pontifikál Alberta ze Šternberka* z roku 1376¹⁰, který je za nositele těchto tendencí považován.¹¹) Vztah tohoto proudu k raným rukopisům Václava IV. ještě podpořila Hanou Hlaváčkovou posunutá datace prvního svazku Bible Václava IV. již do roku 1386.¹² Z oněch klíčových iluminátorů Václava IV. jmenujme alespoň Mistra Ezdrášovy knihy a Mikuláše Kutnera.¹³ Z mimodvorského prostředí se vliv rukopisů Václava IV. uplatnil například v kresbách tzv. Brunšvického skicáře (1380–1390)¹⁴.

V české literatuře se běžně setkáváme s označováním tohoto uměleckého proudu pojmem „naturalismus“, někdy s většími, jindy s menšími výhradami¹⁵, s odkazem na článek

Josefa Krásy *Nástěnné malby v kostele sv. Markéty v Loukově* z roku 1960. Krása tento pojem etabloval formulací: „V knižním malířství a nástěnné malbě lze shromáždit skupinu prací, jejímž pojítkem jsou společné rysy nového naturalismu.“¹⁶ Po podání charakteristiky této skupiny dodává: „Termín naturalismus, kterého užívám, není zcela přesný a výstižný. Není to naturalismus přírodního pozorování ve smyslu M. Dvořáka, který ústí a vrcholí v nizozemském umění 15. století, je to skutečně pouze jen jeden z jeho vedlejších proudů, jehož působnost je časově omezena. Chybí však vhodnější výraz, který by charakterizoval lépe podstatné rysy těchto maleb.“¹⁷

Jsme si vědomi, že ani námi užívané sousloví „vliv rukopisů Václava IV.“, nelze přijmout bez výhrad, nicméně věříme, že pro účely této práce je dostatečně srozumitelné. Proud václavských rukopisů je součástí celoevropského „realistického“ směřování konce 14. století. Gerhard Schmidt předeckovský realismus charakterizuje jako „antiidealistickou variantu krásného slohu“.¹⁸ V německy mluvících zemích se od doby frankfurtské výstavy *Kunst am Mittelrhein* v roce 1975 užívá pojmu *Nachtseite*, tj. odvrácená strana.¹⁹ Tato označení lépe vyjadřují podstatu proudu, který nestojí sám o sobě, ale je druhou stranou jediné krásnoslohové mince.

Namísto pojmu „naturalismus“ by snad tedy bylo příhodnější užívat pojmu „realismus“. Opět u Gerharda Schmidta nalézáme postihnutí významových nuancí těchto pojmů: „Realismus je (stejně jako protilehlý idealismus) otázkou vnitřního smýšlení, nikoliv uměleckých prostředků. Naproti tomu naturalismus není otázkou vnitřního smýšlení, nýbrž výhradně uměleckých prostředků.“²⁰ Spojitost krásného slohu s „realistickou“ tendencí vystihl Jaromír Homolka, v interpretaci textu Alberta Kutala: „V Kutalově rozboru

sochy svatého Václava čteme ještě jednu, po našem soudu velmi důležitou větu: „Je známo, že se dokonce na jednom díle mohou vyskytnout dva odlišné umělecké názory, jsou-li na něm zobrazeny osoby rozdílného sociálního postavení nebo ideálního významu. Na Adoraci děcka v Hluboké kontrastuje například nápadně realismus pastýřů s idealitou Mariiny postavy.“ Tady se Kutal dotkl po našem soudu něčeho velmi podstatného. Stojíme-li před krásným obrazem Třeboňského mistra je snad naprosto zřejmé, že v něm v žádném případě nejde o dva styly, nadto nápadně odlišné, nýbrž že je to obraz stylově a malířsky absolutně homogenní.“²¹

Nicméně ani uvažovaný termín „realismus“ není příhodným označením pro skupinu nástěnných maleb, jež spojujeme s václavskými rukopisy. Domníváme se, jak uvedl Josef Krása, že tento proud maleb je opravdu nutno částečně osamostatnit, a vyčlenit vůči obecně uvažované „antiidealistické variantě krásného slohu“ Gerharda Schmidta, a proto jsme se rozhodli užívat opisné zpřesňující označení - vliv rukopisů Václava IV.

Na území litomyšlského biskupství vliv rukopisů Václava IV. rozpoznáváme ve dvou Pašijových cyklech: v **Pouchobradech (kat. 6)** a ve **Starém Svojanově (kat. 7)**. Ani jeden z těchto cyklů ale není typickým představitelem tohoto proudu, jak jej známe například z Loukova. Oba se zdají být spíše jakýmsi ohlasem již obecně rozšířené tendence. Ve Starém Svojanově postrádáme především onu charakteristickou kresebnost, v Pouchobradech naproti tomu chybí dynamičnost a živá gestikulace. To však v obou případech vynahrazuje a souvislost s václavskými rukopisy dokládá, samotná fyziognomie postav s útlým pasem a širokým hrudníkem. Od spojitosti s tímto proudem se také odvíjí nutnost datovat nástěnné malby ve Starém Svojanově a v Pouchobradech až do 80. let 14. století.

Poměrně kvalitní starosvojanovská malířská dílna vyzdobila kromě kostela sv. Mikuláše ve Starém Svojanově také kostel sv. Kateřiny ve **Vítějevsi (kat. 9, II. fáze)**. Rozbor kompozice Smrt Panny Marie, kterou najdeme v obou zmíněných lokalitách, však ukazuje na vyšší výtvarnou úroveň vítějevské malby. Tato dílna ještě navazující na měkce slohovou dvorskou malbu 60. let 14. století je značně ovlivněna italismy. Její dílo tudíž řadíme do širšího malířsky orientovaného proudu, s nímž se hojně setkáváme na Moravě (př. Mostiště, Dalečín, Nebovidy). Blízkou paralelou jim je ale i výzdoba kaple Smrti Panny Marie v jihočeském Kájově, kde nás zaujme shodná výtvarná orientace Pašijového cyklu, tj. ovlivněná václavskými rukopisy. Je tak patrné, že dvojí slohová orientace v rámci jediného interiéru není ani tak výjimkou jako spíše pravidlem, jak ještě uvidíme i u dalších nástěnných maleb litomyšlského biskupství.

90. léta 14. století

Václav IV. na trůn nastoupil po Karlově smrti v roce 1378, tedy v roce, kdy církevní krize vrcholí papežským schizmatem. Narůstá také kritika církevních poměrů a podobně neutěšená je i místní politická situace. Nepřátelství panující mezi králem a arcibiskupem Janem z Jenštejna vyvrcholí v roce 1393 umučením generálního vikáře Johánka z Pomuku. Král se záhy dostává také do sporů se šlechtou, které vyústí v jeho dvě zajetí v roce 1394 a 1402. V roce 1400 nakonec přichází o titul římského císaře.

Pouchobrady a Starý Svojanov v sobě slučovaly zejména měkký sloh s vlivy václavských rukopisů. Podobně i krásný sloh tento proud v sobě dokáže reflektovat. V případě nástěnné malby litomyšlského biskupství je tomu tak zrovna u těch z nejkvalitnějších nástěnných maleb, přímo spjatých s dvorským uměním, tedy v **Litomyšli (kat. 3)** a v **Morašicích**

(**kat. 4**). V obou lokalitách se setkáváme s labilním postojem lukovitě prohnutých štíhlých postav. „S“ postoj sv. Kateřiny v Litomyšli a obecně prudká eleganc e vzezření některých z postav nás přivádí k paralelám v krásném slohu. Zároveň ale typika nehezkých tváří, idealizovaný neanatomický figurální kánon s velmi štíhlým pasem a širokou hrudí spolu s bordurou maleb v Morašicích, vyovídají o ovlivnění václavskými rukopisy. O pražském školení umělců, jež kostely v Litomyšli a v Morašicích vyzdobili, není pochyb. Hypoteticky uvažujeme o bližším vztahu těchto maleb, avšak pocítujeme výraznější manýristické tendence k dekorativnosti např. drapérií morašických maleb. Z čehož usuzujeme, že malby v Litomyšli by mohly být poněkud starší než nápisem do roku 1393 datované malby v Morašicích.

Za ojedinělý doklad vlivu václavských rukopisů v deskové malbě pokládal Josef Krása deskový obraz z Kostelce u Heřmanova Městce představující **Klečícího anděla (kat. 2)**. Ten, bez přímé souvislosti s tamějšími nástěnnými malbami (kat. 2), se původně nacházel na vnitřní straně dvířek sanktuária. Anděl na černém pozadí, oděný v černou kresbou zřasený šat, má křídla členěná do dlouhých perutí. Uvažujeme jeho dataci až k začátku 15. století. S podobnými křídly se taktéž u anděla světlohoše v nástěnné malbě litomyšlského biskupství setkáme ještě v kostele sv. Jana Křtitele v **Perálci (kat. 5)**. Také perálecké malby by tedy nebyly myslitelné bez vlivu václavských rukopisů. Stejně tak ale i krásného slohu, jak prozrazuje červené pozadí výjevu s jinak jen v obrysech dochovanými postavami apoštolů. Při pohledu na scénu Povýšení sv. Maří Magdalény (?) si vzpomene také na malířsky orientovaný směr, se kterým jsme se seznámili v tvorbě starosvojanovské malířské dílny.

Po roce 1397 vznikly nejmladší - a opět značně kvalitní - z nám známých nástěnných maleb na území litomyšlské diecéze, a to v kostele sv. Bartoloměje v **Kočí (kat. 1)**. Zde se ukazuje životnost měkkého slohu nejhalasněji. Kočští proroci na vítězném oblouku navazují na umění měkkého slohu typikou některých z tváří, jejich elegantní siluety a opět červené pozadí vychází ze slohu krásného. Kočským prorokům podobné stařecké tváře nacházíme v těsné blízkosti hranic litomyšlského biskupství v kostele sv. Jakuba Většího v Přelouči (kolem roku 1400) a potažmo i na nástěnných malbách v kostele sv. Bartoloměje v Kuněticích (kolem roku 1400). Malby spojuje celková měkkost malířského podání a zároveň jistá robustnost obličejových typů. Opět se tedy jedná o součást širšího výtvarného proudu.

Začátek 15. století

Václav IV. byl při svém druhém zajetí v letech 1402-1403 držen Zikmundem Lucemburským ve Vídni. Po svém propuštění byl nucen podepsat řadu dekretů, v nichž ustupoval české šlechtě. Feudální středověká společnost stejně jako katolická církev se ocitají v nezadržitelné krizi. Nespokojenost s panujícími poměry přispívala k rozvoji reformních hnutí. Až nakonec po upálení Mistra Jana Husa v Kostnici v roce 1415 propukly husitské bouře, jež v roce 1421 litomyšlské biskupství smetly.

Analogicky situaci 60. let 14. století, tentokrát však v první čtvrtině 15. století, zůstáváme zcela bez informací o podobě nástěnné malby litomyšlského biskupství. Teprve v době po roce 1447 vznikla další nám známá nástěnná malba, na území tehdy již fakticky zaniklé litomyšlské diecéze. Máme na mysli nástěnné malby v kostele sv. Jiří ve **Třech Bubnech** u osady Orel, nepatrně vzdálené od Kočí a královského věnného města Chrudimi.²² A zcela závěrem

tohoto přehledu zmiňme ještě nástěnnou malbu snad z počátku 16. století v kostele Nanebevzetí Panny Marie ve **Skutči**.²³

Ikonografie

Ve všech devíti lokalitách s dochovanými nástěnnými malbami, stejně jako ve všech případech zabílených a zničených nástěnných maleb na území litomyšlského biskupství, se jedná o památky sakrální povahy v interiérech chrámů. Vyjma malby v kapli sv. Josefa v Litomyšli se všechny nacházejí ve venkovském prostředí. Zcela chybí profánní nástěnná malba, čili výzdoba hradů a tvrzí šlechty či měštanských domů. Poměrně hojná nižší šlechta obývala četné tvrze například v oblasti severního Chrudimska. Naopak na Litomyšlsku byl výskyt těchto tvrzí značně omezený. Tyto tvrze ale po umělecké stránce zřejmě příliš nevynikaly, proto ani jejich nástěnnou výzdobu nepředpokládáme.²⁴ Nástěnná malba litomyšlského biskupství dochováním čistě sakrálních památek, nevyčnívá z průměru fondu české nástěnné malby.²⁵ Z těchto předpokladů se také odvíjí spektrum ikonografických námětů, se kterými se setkáváme. Pro základní přehled čtenáře odkazujeme na připojený ikonografický rejstřík (9. kapitola).

Náměty výzdoby venkovských kostelů jsou uzpůsobeny jejich určení širokým vrstvám obyvatel. Důraz spočívá v didaktické funkci, sloužící do jisté míry jako náhrada psaného textu či ilustrace kazatelových slov. Vedle zobrazení **symbolů evangelistů** (Pouchobradý, Vítějeves), **apoštolů** (Kostelec u H. Městce, Perálec) a **proroků** (Třebosice, Kočí), jsou tradičně oblíbeny zejména **mariánské a christologické cykly** (Morašice, Pouchobradý, Starý Svojanov, Vítějeves). Široce je již kolem roku 1350 uplatněna **úcta ke světcům** v ikonografii maleb v Třebosicích, kde se vedle sv. Jiří a Umučení sv. Erasma,

setkáváme se čtyřmi zemskými patrony - sv. Václavem, Vítem, Vojtěchem a Prokopem. Legendární „cyklus“ máme dochován pouze ve Starém Svojanově dvěma výjevy z legendy sv. Mikuláše, a v Perálci jedinou scénou z legendy sv. Maří Magdalény. Z dalších svatých, sv. Kryštof ve Starém Svojanově je dokladem jeho dobové obliby a sv. Kateřina a sv. Viktorin figurují na nástěnných malbách v Litomyšli coby přímluvci.

Pozoruhodně intenzivně se v nástěnné malbě litomyšlského biskupství projevil zejména kult **eucharistie** (Kostelec u H. Městce, Morašice, Perálec, Pouchobradý, Třebosice). Čeští patroni v Třebosicích měli donátorům zdejších maleb zajistit přízeň Krista, skrze jehož vykupitelskou obět, jasně představenou Nástroji umučení, jsou snímány jejich hříchy. I Panna Marie Bolestná v Třebosicích je zcela explicitně spojena s Kristovou obětí, rána v Kristově boku je i její ranou. Eucharistie byla hlavní mírou veškerých námětů výzdoby kostela v Pouchobradech. Za pozornost stojí například zobrazení pelikána. Nejmarkantněji je eucharistická tematika spojena s Bolestným Kristem, který má navíc u nohou kalich s hostií. **Bolestný Kristus** obecně se zdá být klíčovým tématem nástěnné malby českomoravského pomezí a východních Čech obecně. V rámci litomyšlského biskupství se s ním dále setkáváme v Třebosicích a Morašicích. Ve východních Čechách máme jeho výskyt doložen na hradě Lipnici, v Lučici, Loukově a Hněvkovicích. Těsně za hranicemi litomyšlské diecéze na něj narazíme v Černvíru, Dalečíně a Vítochově. Již jen z těchto výčtů je zřejmé, jak velké oblibě se výjevy s Bolestným Kristem na pomezí Čech a Moravy těšily. V případě Třebosic a Morašic, Bolestného Krista navíc obklopuje početný soubor **Nástrojů umučení**. S Nástroji umučení se nadto setkáváme v rukách andělů na klenebních kápích presbytáře Starého Svojanova. Také **andělé světloňši**

často zobrazovaní u sanktuáře, nabývají svým umístěním eucharistického významu. Takovéto anděly nacházíme na území litomyšlského biskupství v Kostelci u Heřmanova Městce, v Morašicích, v Perálci a v Třebosicích.

Charakter těch maleb, na kterých jsou zobrazeni také **donátoři**, je obvykle především devoční. Je tomu tak zejména v Třebosicích a Starém Svojanově. Trůnicí Pannu Marii, do jejíž spásné moci se odevzdávají donátoři, předpokládáme kromě Starého Svojanova a Litomyšle, také v Pouchobradech. Pokud je naše hypotéza o gotickém původu malby kořících se pánů Heřmanů v Kostelci u Heřmanova Městce správná, pak i oni se *de facto* svěřovali v ochranu Trůnicí Panny Marie.

Objednavatelé nástěnných maleb

Jménem známe donátory nástěnných maleb na území litomyšlského biskupství jen v několika případech, o ostatních máme většinou alespoň obecnou představu. Přímo z nejvyšších kruhů byla v roce 1397 iniciována stavba i výzdoba kostela sv. Bartoloměje v Kočí (kat. 1) u Chrudimi, a to královnou **Žofií Bavorskou**, manželkou krále Václava IV. Královny měly na východě Čech tradičně silnou pozici, díky jejich věnným městům (mj. i Chrudimi). Žofie je na malbách dokonce zachycena v donátorské scéně (?). Na nástěnné malbě v kapli sv. Josefa, v tehdejšímu augustiniánském chrámu Povýšení sv. Kříže v Litomyšli (kat. 3), je zobrazen králův bratranec **Jošt Lucemburský**. Tato malba však mohla být realizována jedině se souhlasem litomyšlského biskupa (ať už Jana III. Soběslava či Jana IV. Železného).

Za donátory maleb ve Starém Svojanově a Vítějevsi (kat. 7 a 9, II. fáze) pokládáme **správce královského hradu Svojanova**, kterým kostel ve Starém Svojanově sloužil a pod

jejichž patronát spadl i kostel v blízké Vítějevsi. Že se zřejmě jednalo o příslušníky nižšího šlechtického stavu, vyplývá z donátorské scény zobrazující početnou rodinu rytíře. Podobně i donátoři výzdoby kostela v Kostelci u Heřmanova Městce (kat. 2) byli příslušníky nižší šlechty, hypoteticky za ně považujeme **pány z Mrdic**, zobrazené klečící na dnes přemalované malbě. Konečně i čtyři donátoři na malbách v Třebosicích (kat. 8) byli příslušníky nižšího stavu, ať už sebevědomého patriciátu či spíše nižší šlechty.

Vzhledem k ikonografii maleb v Pouchobradech (kat. 6) (sv. Petr jako papež nad scénou Smrt Panny Marie, kanovníci pod pláštěm Panny Marie Ochránitelky) můžeme uvažovat o objednavce vzešlé **z církevních kruhů**, je nasnadě ji hypoteticky spojit s litomyšlským biskupstvím. Podobně i scéna Povýšení sv. Maří Magdalény (?) v Perálci (kat. 5) by svědčila pro objednavatele z církevního prostředí. Donátorem maleb v Morašicích (kat. 4) je litomyšlský biskup **Jana IV. Železný**.

Donátorská činnost litomyšlských biskupů

Bohatou donátorskou činností litomyšlských biskupů, jistě odpovídající jejich vysokému církevnímu postu, dnes již pouze tušíme. Jak jsme však mohli sledovat výše (2.1 Dějiny litomyšlského biskupství), leccos zůstalo zachováno i přes překážku šesti století. Pro přehlednost přikládáme tabulku (která si ovšem nečiní nároky na úplnost), shrnující nám známé donátorské a fundační aktivity litomyšlských biskupů v době jejich litomyšlského episkopátu:

	založení kláštera	umělecké předměty a relikvie	nástěnné malby
Jan I. 1344-1353	-	-	-
Jan II. ze Středy 1353-1364	1365: augustiniáni v Litomyšli, u nich r. 1380 pohřben	1359: ostatek sv. Tomáše a kousek sv. Kříže augustiniánům v Litomyšli kolem 1360: <i>Liber viaticus</i>	-
Petr řečený Jelito 1368-1371	1371: augustiniáni v Lanškrouně, u nich r. 1387 pohřben	ornáty a kalichy augustiniánům v Lanškrouně	1370: kostel sv. Tomáše v Praze
Albert ze Šternberka 1364-1368 1371-1380	1371: augustiniáni ve Šternberku 1378: kartuziáni v Tržku	1371-1378: Bible z Jagellonské knihovny 1375: přenosný oltář pro klášter v Admontu. 1376: relikvie sv. Viktorina biskupské katedrále 1376: Pontifikál Alberta ze Šternberka 1380: nedochovaný <i>Liber viaticus</i> kartuziánům v Tržku	před 1376: Šternberk, hradní kaple
Jan III. Soběslav 1380-1388	-	-	80.-90. léta 14. stol.: Litomyšl, kat. 3 (?)
Jan IV. Železný 1388-1418	„2. zakladatel“ lanškrounského kláštera, 1393: výstavba nové klášterní budovy	1388-1393: Kodex v knihovně ve Stamsu	1393: Morašice, kat. 4 80.-90. léta 14. stol.: Litomyšl, kat. 3 (?)
Aleš z Březí 1418-1421	-	-	-

Zhodnocení

Nástěnná malba litomyšlského biskupství nestojí sama o sobě, naopak je integrální součástí českého umění. V předcházejících kapitolách jsme nacházeli množství paralel k našim malbám ve fondu celé české nástěnné malby. Na tomto místě chceme již jen postihnout postavení maleb litomyšlského biskupství jako celku.

Chceme-li sumarizovat naše malby po stránce výtvarné kvality (čímž se v malém vzorku devíti lokalit vědomě pouštíme na tenký led), pak zjistíme: Třetina maleb dosahuje vynikající výtvarné úrovně, přímo spojitelné s dvorským okruhem (Kočí, Litomyšl, Morašice), z něhož se koneckonců rekrutovali i jejich objednatelé (královna Žofie, Jošt Lucemburský, Jan IV. Železný). Ve dvou případech (Kostelec u Heřmanova Městce, dílo Mistra Smrti Panny Marie v Pouchobradech) jsme konstatovali nadprůměrnou kvalitu, snad pouze náhodou se v obou případech jedná o malby související s měkkým slohem. Koneckonců malby ovlivněné václavským rukopisy ve stejné lokalitě dosáhly taktéž pozoruhodné úrovně (Pašijový cyklus v Pouchobradech). Kvalitní malby vzešly i z prostředí šlechty, která přijímala ohlasy dvorského umění (starosvojanovská malířská dílna). Podprůměrnými jsou pouze ty malby, které souvisí s pozdní fází lineárního slohu a jsou poznamenány rustikalizací (Třebosice, Vítějeves).

Soubor maleb litomyšlské diecéze při porovnání s množstvím dochovaných nástěnných maleb druhé poloviny 14. století ve středních Čechách a na Moravě co do počtu lokalit příliš nezaostává. Třebaže nás překvapuje, že na části území diecéze, které spadá do Moravského markrabství (tj. děkanáty Úsov a Šumperk), se žádná nástěnná malba nedochovala. To si vysvětlujeme nahodilostí zachování fondu, neboť dochování maleb ve Starém Městě u Bruntálu,

v Uničově či ve Šternberku, čili nacházejících se nedaleko za hranicí biskupství, ukazuje na rozvinutou uměleckou aktivitu i v této oblasti.

Z tohoto přehledu vyplývá, že nástěnné malby litomyšlského biskupství tvoří soubor poměrně značně kvalitních maleb, na čemž mělo ustanovení litomyšlského biskupství svůj patrný podíl. Ač většina z maleb vznikla v poslední čtvrtině 14. století, jsou po formální stránce značně rozmanité, díky uplatnění nejrozličnějších slohových poloh. Nepochybně nezaostávají za malbami z jiných mimopražských prostředí.

Závěr

Nástěnná malba představuje klíčový pramen poznání výtvarné kultury na území litomyšlské diecéze. Ustanovením biskupství v roce 1344 se tato oblast na pomezí Čech a Moravy vymaňuje ze svého periferního charakteru. O uměleckém rozkvětu litomyšlského biskupství svědčí kvalitativně poměrně vyvážený soubor dochovaných nástěnných maleb, stejně jako naše povědomí o dalších sedmi lokalitách s malbami zabílenými či zničenými (8. kapitola).

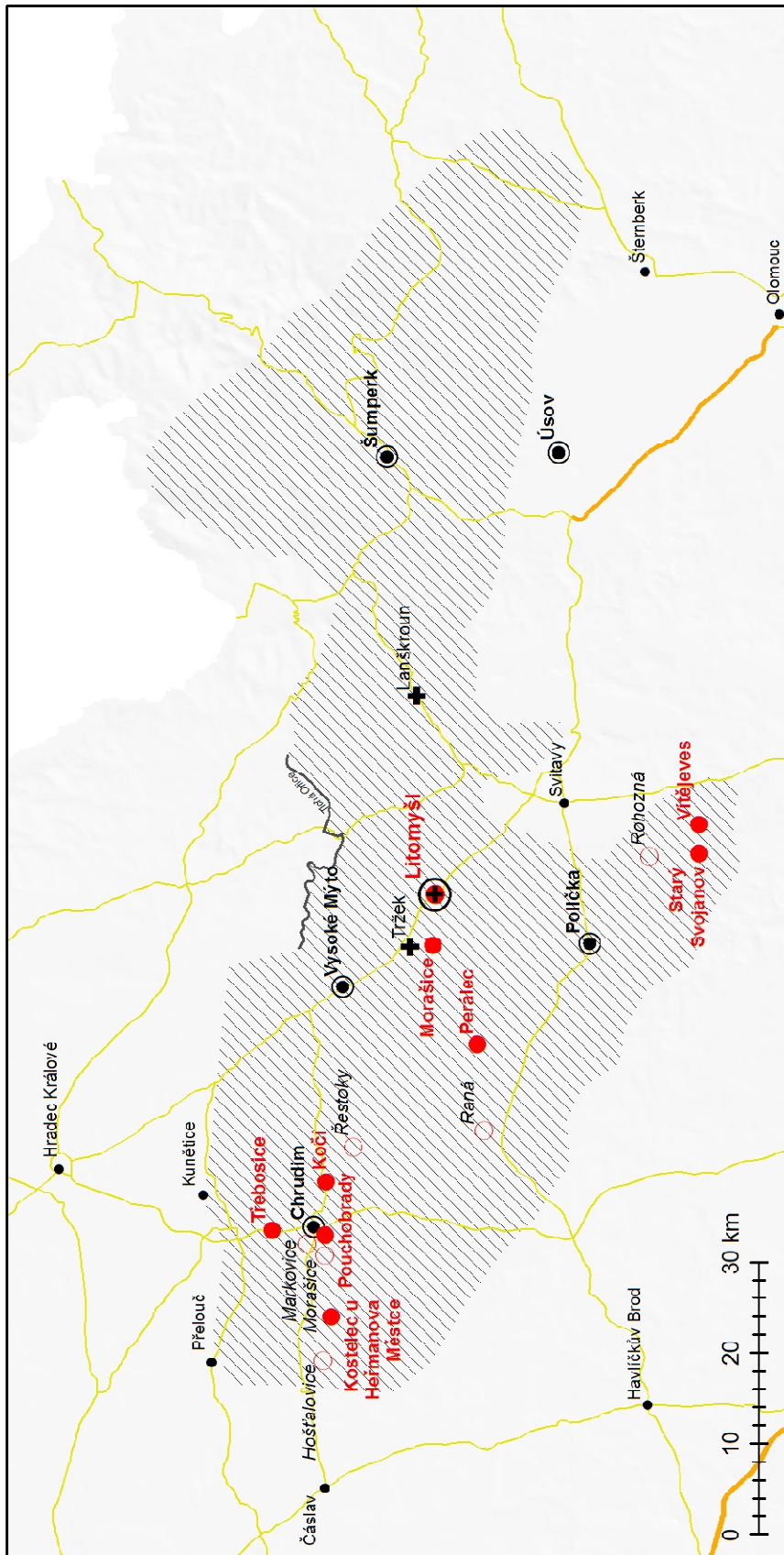
Po stopách odkrytých maleb jsme sledovali směřování nástěnného malířství po stránce formální i ikonografické. Za pozornost stojí nadnesené hypotézy, ke kterým dospělo naše pátrání po možných donátorech nástěnných maleb (Kostelec u Heřmanova Městce, Pouchobradý). Bádání dále ukázalo na užší vztahy některých z maleb (starosvojanovská malířská dílna, Litomyšl a Morašice). Podařilo se rozřešit různorodé nejasnosti díky poznatkům získaným z restaurátorských zpráv (Kočí, Kostelec u Heřmanova Městce) či archivních snímků (Třebosice, Vítějeves).

Jedním z mimoděčných výsledků této práce shledáváme také fotografickou dokumentaci maleb.

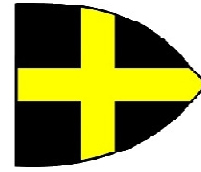
Naše bádání a závěry poněkud relativizuje nedostatečná reflexe ostatních uměleckých disciplín, zejména knižní malby litomyšlských biskupů a také kulturně-historických souvislostí s dalšími zeměmi Koruny české, jmenovitě se Slezskem. Množství námi zpracovaných lokalit přirozeně vyplynulo z dochovaného fondu maleb litomyšlské diecéze, neumožnilo však méně minuciózní a spíše zobecňující pojetí práce. Neustále jsme se přesvědčovali o vazbách nástěnných maleb litomyšlské diecéze jak na českou nástěnnou malbu obecně, tak zejména na malby v nejbližším okolí - ve východních Čechách. Do budoucna by tak nepochybně byla přínosem komplexní studie východočeské nástěnné malby.







-
- ¹ Wirth 1902, s. 232, obr. 247. – GNMVČ 1958, s. 350-351.
- ² Např. Karel Stejskal, *Nástěnné malířství*, in: ČUG 1970, s. 186.
- ³ Všetečková-Pokorný 1998, s. 43.
- ⁴ Všetečková 1999.
- ⁵ Knoflíček 2009a, s. 23.
- ⁶ Vladimír Hrubý – František Nesejt, *Kultura doby gotické*, in: DVČ 2009, s. 501.
- ⁷ Knoflíček 2006, s. 60-61.
- ⁸ Oblíbené krátké šaty, vycpávky, střevíce zobáky apod. byly hojně kritizovány představiteli kléru, jejich vnímání je tedy negativní. Viz Bobková 2003, s. 545-551.
- ⁹ Knoflíček 2006, s. 56-67.
- ¹⁰ Pontifikál Alberta ze Šternberka (*Liber pontificalis Alberti de Stermberg, episcopi Luthomyslensis*), 1376, Čechy, Praha, Královská kanonie premonstrátů na Strahově, DG I 19: Brodský-Pařez 2008, s. 140-144.
- ¹¹ Všetečková 1999, s. 6.
- ¹² Hlaváčková 2003, s. 65-80.
- ¹³ Všetečková 1999, s. 113.
- ¹⁴ Brunšvický skicář, 1380-1390, Braunschweig, Herzog Anton-Ulrich Museum, inv. č. 63: Karel IV, císař z boží milosti 2006, s. 195.
- ¹⁵ Př. Knoflíček 2006, s. 56: „poněkud zavádějící termín tzv. *naturalistický styl*“. – Všetečková 1999, s. 6. – Magdaléna Hamsíková, *Nástěnné malby v kostele sv. Bartoloměje v Hněvkovicích*, in: Žena ve člunu 2007, s. 125-126. – atd.
- ¹⁶ Krása 1960, s. 25.
- ¹⁷ Ibidem, s. 25.
- ¹⁸ „Kontext lässt sich der voreyckische Realismus als die niederländische Ausprägung einer radikal anti-idealistischen Variante des ‚Internationalen Stils um 1400‘ definieren.“ Gerhard Schmidt, „Pre-Eyckian Realism“ – Versuch einer Abgrenzung, in: Schmidt 2005, s. 255.
- ¹⁹ Ibidem, s. 252. – Viz katalog této frankfurtské výstavy: Die „Nachtseite“ des Internationalen Stils, in: Kunst um 1400, s. 19.
- ²⁰ Ibidem, s. 254.
- ²¹ Homolka 2010, s. 267-280.
- ²² Karel Stejskal, *Nástěnné malířství 2. poloviny 14. a počátku 15. století*, in: DČVU I/I, s. 353.
- ²³ Jarmila Vacková (?), *Skuteč*, in: UPČ III., s. 330.
- ²⁴ František Musil, *Gotické profánní umění – tvrže*, in: DVČ 2009, s. 483.
- ²⁵ Knoflíček 2009a, s. 9.

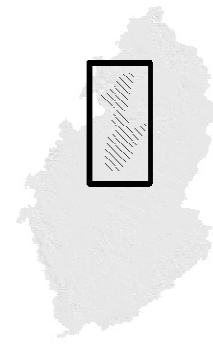
6. MAPA



Nástěnná malba litomyšlského biskupství 1344-1421



-  přibližný územní rozsah
-  sídlo biskupa
-  nástěnná malba
-  děkanát
-  klášter založený biskupem
-  zabilená či zničená nástěnná malba



7. KATALOG

- Kat. 1 KOČÍ, kostel sv. Bartoloměje
- Kat. 2 KOSTELEČ U H. M., kostel sv. Petra a Pavla
- Kat. 3 LITOMYŠL, kostel Povýšení sv. Kříže
- Kat. 4 MORAŠICE, kostel sv. Petra a Pavla
- Kat. 5 PERÁLEC, kostel sv. Jana Křtitele
- Kat. 6 POUCHOBRADY, kostel Nejsvětější Trojice
- Kat. 7 STARÝ SVOJANOV, kostel sv. Mikuláše
- Kat. 8 TŘEBOSICE, kostel Povýšení sv. Kříže
- Kat. 9 VÍTĚJEVES, kostel sv. Kateřiny

Kat. 1

KOČÍ, kostel sv. Bartoloměje

Str. 36-40, obr. 1-10.

Na vnitřní ploše vítězného oblouku polopostavy proroků, na jižní stěně presbytáře v ploše sedile donátorská scéna (?). Po roce 1397.

Kostel sv. Bartoloměje v Kočí u Chrudimi založila roku 1397 královna Žofie, manželka krále Václava IV. Za stavitele bývají pokládáni bratři Jan a Petr Lútkové z Nového Města pražského.¹ Kostel situovaný uprostřed vsi je přístupný přes dřevěný barokní most, který překonává mokřinatý terén. Most ústí do polygonální dřevěné zvonice upravené roku 1666, z níž se vstupuje do opukové gotické stavby samotného kostela. Jedná se orientované jednolodí se sakristií přimykající se k severní stěně presbytáře. Ze širší plochostropé lodi vede do presbytáře lomený vítězný oblouk. Presbytář je zaklenut jedním polem křížové klenby a ukončen pětibokým paprscitým závěrem. Na jižní stěně kněžiště se nachází mělké sedile s plochým segmentem. Stavba prošla v druhé polovině 19. století rekonstrukcí pod vedením Františka Schmoranze.²

Interiér kostela bohatě zdobí nástěnné malby. Gotické malby jsou dochovány na vnitřní ploše vítězného oblouku, kde nacházíme polopostavy proroků. Z restaurátorské zprávy vyplývá, že i v ploše sedile na jižní stěně presbytáře se dochovala původní gotická omítka.³ Z fragmentů malby spíše tušíme donátorskou scény s královnou Žofií (?). Gotická je i barevná polychromie (červená, zelená, bílá) kamenných článků presbytáře - sanktuáře, žeber a svorníku. Několik drobných hvězd v blízkosti svorníku klenby dává tušit její původní výzdobu napodobující hvězdné nebe. Ostatní nástěnné malby v interiéru jsou mladší.

Malby na vnitřní ploše vítězného oblouku byly objeveny roku 1980⁴, a následně v letech 1980-1981 restaurovány Ivanou Bendovou, Věrou Dědičovou a Olgou Mudrochovou.⁵ Srovnáme-li fotodokumentaci z průběhu restaurování maleb s jejich současným stavem, tak zjistíme, že dnešní podoba není výsledkem pouhé konzervace, ale zahrnuje i doplňky restaurátorek, což komplikuje jejich stylovou analýzu.⁶

Současný stav maleb je dobrý, pokud se smíříme s rekonstrukčními doplňky restaurátorek. Stejně tak i způsob využití kostela jednak pro účely církve, a dále pro prohlídky doprovázené průvodcem kostela odpovídá významu maleb.

Po formální stránce se malby vyznačují slohovou podvojností spojující měkký sloh s krásným slohem. Královnu Žofii, coby zakladatelku kostela, považujeme také za donátorku nástěnných maleb. Kostel založila listinou z února 1397⁷, odsud se odvíjí i datace maleb.

Prameny:

Bendová-Dědičová-Mudrochová 1981. - Knoflíček 2001, s. 103-105. - Wichterlová 1996a.

Bibliografie:

Capoušek 1990, s. 29-30. - Knoflíček 2009a, s. 169, 192.

¹ Stavitelé Jan (Ješek) a Petr (Pešek) Lútkové jsou doloženi v rámci litomyšlského biskupství u špitálního kostela Božího Těla ve Skutči (založen roku 1391). Jejich účast se předpokládá také u kostela sv. Petra a Pavla v Morašicích (roku 1393) (kat. 4.). Viz Mikan 2007, s. 29-30.

² Architektuře kostela v Kočí se v nedávné době věnovalo hned několik studentských prací. Recentně problematiku zpracovala: Šubrtová 2010. Z literatury: Jarmila Vacková, Kočí, in: UPČ II, s. 78-79.

³ Viz Bendová-Dědičová-Mudrochová 1981: „(V) *Sedilé nacházíme souvislou původní gotickou omítku navíc malovanou.*“

⁴ Hana Wichterlová, Dokumentace maleb v kostele sv. Bartoloměje v Kočí u Chrudimi, in: Wichterlová 1996a, s. 21.

⁵ Restaurátorská zpráva viz Bendová-Dědičová-Mudrochová 1981.

⁶ Například z fotografie připojené k restaurátorské zprávě: Bendová-Dědičová-Mudrochová 1981, pod označením „Pravá horní část vítězného oblouku po vytmelení s patrnou původní výzdobou figurální“ ve srovnání se současným stavem malby proroka Jeremiáše (obr. 6), vyplývá, že tvář proroka je převážně novotvarem vzniklým až při restaurování malby.

⁷ Capoušek 1990, s. 19.

Kat. 2

KOSTELEK U HEŘMANOVA MĚSTCE, kostel sv. Petra a Pavla

Str. 41-50, obr. 11-25.

V presbytáři na severní stěně řada osmi postav apoštolů v iluzivních výklencích a Panna Marie s Ježíškem na trůně. Sanktuář obklopují tři andělé.

(V. 180 cm, š. 770 cm)

Před rokem 1382.

Na jižní stěně devět klečících rytířů z rodu Heřmanů.

Původně před rokem 1382 (?), přemalovaná v 16. století a v roce 1694.

Kostel sv. Petra a Pavla v Kostelci u Heřmanova Městce postavený v průběhu 14. století byl v roce 1898 z vnějšku regotizován Františkem Schmoranzem. Vypíná se v dominantní poloze na návrší nad vsí. Patří k opevněným typům kostela, dokonce s dochovanými příkopy a valy. Hlavní loď orientovaného dvoulodí je zaklenutá třemi poli křížové klenby, má pětiboce uzavřený presbytář s jedním polem. Pětiboce se na úrovni vítězného oblouku uzavírá i připojená užší jižní loď.¹

Severní stěna presbytáře se otevírá hrotitým portálem do sakristie, od kterého se táhne pás gotických maleb s apoštolý, Pannou Marií a anděly až k sanktuáři. Jako dvířka sanktuáře sloužil až do začátku 20. století gotický deskový obraz s postavou klečícího anděla světlohoše.² Na jižní stěně presbytáře se nachází nástěnná malba s devíti klečícími rytíři z rodu Heřmanů. Poměrně pravděpodobnou se jeví možnost, že i tato malba byla původně gotická. Její současný stav je ale dán až mladšími přemalbami z 16. století a z roku 1694.³

Objevení, a hned nato i opětovné zabílení gotické a renesanční výmalby presbytáře se odehrálo pravděpodobně

při Schmoranzově regotizaci kostela v roce 1898. Karel Chytil nám svým popisem z roku 1900 zpřístupňuje také ty z maleb, které zůstávají dodnes skryty pod omítkou: „Na straně epištol (...) byly obrazy: mrtví vstávající z hrobů, čert honící hříšníky a kotel v průřezu s hříšníky, nad nimi kostel. Na straně protější byla vyobrazení: večeře Páně; nad ní Kristus se zeměkoulí v ruce, u hlavy slovo, pax; vedle večeře Páně kruh se zvířaty. (...) Malby pocházely, jak se podobá, ze XIV. stol.“⁴

Nástěnné malby, které dnes máme možnost v Kostelci u Heřmanova Městce spatřit, odkryl a restauroval Jaroslav Major při opravě kostela v letech 1928-1929.⁵ Pás rytířů Heřmanů zřejmě již nebyl od té doby znovu restaurován.⁶ V roce 1965 byly opět restaurovány gotické malby postav apoštolů, Panny Marie a andělů na severní stěně presbytáře, kvůli napadení plísní. Restaurátor Petr Bareš odstranil zbytky mladších přemaleb, stejně tak i rušivé orámování malby bílou linkou a plomby z předchozího restaurování.⁷ Poškození plísní se negativně podepsalo především na zobrazení Panny Marie s Ježíškem na trůně a andělů u sanktuáře, čtvrtý anděl vlevo dole zcela zanikl. Restaurátor malby zpevnil, provedl nové tmelení a nové plomby sjednotil malbou v neutrálním odstínu. Při kolaudaci restaurátorského zásahu bylo kritizováno přílišné rekonstrukční doplňování maleb a přílišná hustota čárkové retuše, restaurátor tyto závady dodatečně odstranil.⁸

Petr Bareš dále provedl sondáž stěn presbytáře, která prokázala předpokládanou pokračující malířskou výzdobu. Pod omítkou existují dvě slohové vrstvy - vrstva gotická, a vrstva renesanční do vápenného nátěru.⁹ Sonda například odhalila Chytillem zmíněné „mrtvé vstávající z hrobů“ na jižní stěně či beránka (?) z „kruhu se zvířaty“ na stěně severní. Obojí je renesanční kresba červenou barvou.¹⁰

Z průzkumu tudíž plyne, že v sondách odkryté figurální scény sice odpovídají Chytilově popisu, ale náleží do mladší slohové vrstvy výmalby. Tímto je vyvrácena Chytilova datace veškerých maleb do 14. století.

Současný stav odkrytých gotických maleb je poměrně dobrý, kostel ale není nijak využíván, což prakticky znemožňuje možnost jejich prezentaci širší veřejnosti. Žádoucí by byl průzkum a opětovná restaurace nástěnné malby s rytíři z rodu Heřmanů, pro potvrzení či vyvrácení nadnesené hypotézy o jejím gotickém původu.

Po formální stránce malby navazují na umění měkkého slohu. Na pomyslné přímce je řadíme mezi malby dvorského okruhu na Karlštejně a v Emauzích, a oltář z Mühlhausenu z roku 1385. Pokud je hypotéza o gotickém původu malby s rytíři z rodu Heřmanů správná, pak předpokládáme vznik nástěnných maleb před rokem 1382, a jako jejich donátory pány z Mrdic. Deskovou malbu Klečícího anděla nepovažujeme za současnou s nástěnnými malbami, a klademe její vznik až do první čtvrtiny 15. století.

Prameny:

Bareš 1965a - Bareš 1965b - Vítovský 1975, s. 117-118, 207-208. - Knoflíček 2001, s. 40, 50, 109-113.

Bibliografie:

Friedl 1956, s. 91. - Vladimír Hrubý - František Nesejt, Vrcholně gotická nástěnná malba, in: DVČ, s. 503. - Chytil 1900, s. 146-148. - Knoflíček 2009a, s. 169. - Knoflíček 2009b, s. 540-541. - Krása 1960, s. 29. - Karel Stejskal, Nástěnné malířství, in: ČUG 1970, s. 181. - Karel Stejskal, Nástěnné malířství 2. poloviny 14. a počátku 15. století, in: DČVU I/I, s. 343. - Jarmila Vacková, Kostelec u Heřmanova Městce, in: UPČ II, s. 113. - Wagner 1930, s. 21-22. - Wagner 1938, s. 43.

¹ Kostelec u Heřmanova Městce, in: Líbal 2001, s. 195-196.

² Klečící anděl z Kostelce, začátek 15. století, Chrudim, Regionální muzeum v Chrudimi. Publikován: Chytil 1900, s. 147 - Matějček 1938, s. 128, obr. 195. - Krása 1960, s. 29. - Bartlová 2001, s. 176.

³ Datace vyplývá z dochovaného nápisu nad rytíři, více viz s. 47-48 této práce.

⁴ Chytil 1900, s. 148.

⁵ Wagner 1930, s. 21-22. - Wagner 1938, s. 43.

⁶ Pojetí restaurování je totiž evidentně stejné, jaké bylo dle fotodokumentace u gotické malby na jižní stěně před druhým restaurováním v 60. letech 20. století. Viz například bílé kontury lemující okraje malby.

⁷ Bareš 1965a.

⁸ Informace o restaurování maleb dle korespondence uložené v Odborné spisovně NPÚ ú.o.p. v Pardubicích.

⁹ Bareš 1965b, (nestránkováno).

¹⁰ Ibidem.

Kat. 3

LITOMYŠL, kostel Povýšení sv. Kříže, kaple sv. Josefa

Str. 51-66, obr. 26-35.

V kapli sv. Josefa na severní stěně votivní výjev se dvěma klečícími rytíři doporučenými sv. Viktorinem (?) a sv. Kateřinou Panně Marii s Ježíškem na trůně.

(V. 410 cm, š. 430 cm.)

80.-90. léta 14. století

Klášter litomyšlských augustiniánů spolu s kostelem Povýšení sv. Kříže založil litomyšlský biskup Jan II. ze Středy (1353-1364) v roce 1356. Vedoucí mistr Jakub začal stavbu presbytářem. V první fázi bylo postaveno východního křídlo kláštera, západní část lodi a věž na severozápadním nároží. K roku 1379 se uvádí kaple Panny Marie, možná dnešní kaple sv. Josefa (toto zasvěcení získala zřejmě až v roce 1605).¹ Ve druhé stavební fázi došlo k propojení západní části lodi s presbytářem. Střední loď se stavěla současně s lodí jižní. Teprve ve třetí fázi byla vybudována loď severní. Klášter zanikl již v roce 1421, kdy byl dobyt a v roce 1425 i vypálen husity, a zachován do dnešních dnů zůstal po mnoha stavebních úpravách a po četných požárech pouze kostel.²

Původně klášterní chrám Povýšení sv. Kříže prošel složitým stavebním vývojem, ve výsledku je trojlodní bazilikou s předsazenou asymetricky situovanou věží a presbytářem o šířce střední převýšené lodi. Protážený presbytář o třech obdélných polích a závěru pěti stran osmiúhelníka se zevně projevuje opěrnými pilíři. Kaple sv. Josefa, architektonicky nejvýraznějším prostorem kláštera, přiléhá z jihu k presbytáři lodi kostela. Presbytář kaple je zaklenut jedním obdélným polem křížové klenby, uzavírá se pětiboce. Mírně širší loď kaple

s dvojicí čtvercových polí křížových kleneb, je součástí prvotního východního ramene konventu. Portál v severní stěně lodi kaple, který vede do presbytáře, byl zřízen v roce 1605.³ Z lodi kaple se na jihu vstupuje do čtvercové sakristie zaklenuté čtveřicí žebrových kleneb na středovou osmibokou podporu. Obdélná nižší předsíň kaple s jediným křížovým polem, vznikla až dodatečně po výstavbě ambitu, ale ještě před husitskými válkami.

Kapli zevně člení pouze lomená okna presbytáře, nemá opěráky. Hlavní důraz při výzdobě kaple byl kladen na presbytář, který vyniká drobnokresebným zpracováním architektonických prvků. Profilace svazků v závěru v podobě střídavě „ven dovnitř“ obráceného polovičního hruškovce plynule přechází do složitě koncipovaného ostění oken. Nejvíce nás ale upoutá reliéfní výzdoba svorníků, které zdobí i žebra oddělující travé. Svorníky spolu s hlavičkami ve vrcholech přízvedních žebor vytváří jednotný program. V centru se nachází kruhový svorník, který nese dnes bohužel prázdný štít. Nad východní lunetou je umístěna, bezpochyby v přímém vztahu ke štítu, hlava biskupa. Pro bohatost interiéru se lze domnívat, že sloužila jako soukromé oratorium, snad samotných litomyšlských biskupů.⁴

V roce 1998 byla sondami, při průzkumu kaple litomyšlskou školou restaurování a konzervačních technik, objevena nástěnná malba na severní stěně lodi, nad vstupem do presbytáře kostela. V roce 2001 se přistoupilo k jejímu odkrytí, přičemž nejprve musely být odstraněny vápenné a hlinkové nátěry. Ukázalo se, že svrchní barevná vrstva se dochovala pouze fragmentárně, a jsme tak ochuzeni o finální barevnost a detaily. Úsek malby s trůnem Panny Marie je poškozen snad nejvíce, postavu Panny Marie tušíme spíše jen v obrysech, a tvář Ježíška se dochovala pouze v podmalbě. Restaurátoři se domnívají, že malba byla poškozená již

v době svého přebílení. Dále vysekání hluboké trasy pod výjevem, pro instalaci elektrického vedení ve 20. letech 20. století, způsobilo zánik klíčového místa malby, nápisové pásky. Po odkrytí restaurátoři⁵ malbu zpevnili, vytmelili poškozená místa a provedli čárkovou retuš. Průzkumem byly identifikovány pigmenty: azurit, žluté a červené hlinky, minium, křída a uhlová čern.⁶

Současný stav malby je dobrý, odpovídající daným okolnostem. Kaple není běžně veřejnosti přístupná, malbu osvětluje reflektor, užíváný jen při výjimečných příležitostech.

Po formální stránce se malby řadí do proudu maleb 80.-90. let 14. století, konkrétně mezi malby v kostele sv. Apolináře, Panny Marie před Týnem a v bývalém kostele sv. Vavřince v Praze. Mimo pražský okruh a zároveň nejbližší paralelu nacházíme v nedalekém kostele sv. Petra a Pavla v Morašicích (kat. 4). Malba byla dosud datována rozmanitě, zhruba v rozmezí let 1370-1400. V současném stádiu poznání se neodvažujeme přiklonit k jedinému závěru, a malbu datujeme široce do rozmezí 80.-90. let 14. století.

Prvního ze zobrazených rytířů považujeme, dle hypotézy Jana Royta, za Jošta Lucemburského. Zároveň předpokládáme spoluúčast některého z litomyšlských biskupů.

Prameny:

Látal 2002. - Tobiášová 2008, s. 65-73. - Vsetečková-nepublikováno.

Bibliografie:

Knoflíček 2009a, s. 169. - Nejedlý M. 2007, s. 278-279. - Přehled restaurátorských prací 2002, s. 15. - Royt 2006, s. 91-94.

¹ Všetečková-nepublikováno, (nestránkováno).

² Jiřina Hořejší, Litomyšl, in: UPČ II, s. 295-297.

³ Ibidem, s. 295.

⁴ Macek-Zahradník 1995, s. 18.

⁵ Restaurátoři: Vendula Látalová, Jiří Látal, viz: Přehled restaurátorských prací 2002, s. 15.

⁶ Látal 2002, (nestránkováno).

Kat. 4

MORAŠICE, kostel sv. Petra a Pavla

Str. 67-84, obr. 36-50.

Nástěnné malby vysoko na severní stěně presbytáře. Scéna Klanění tří králů (V. 175 cm, š. 360 cm), pod ní latinský nápis. Příporou klenby oddělen výjev Bolestný Kristus s Nástroji umučení. (V. 260 cm, š. 275 cm.)

Sanktuář flankují dva andělé. Barevná polychromie žeber, konsekrační kříže v presbytáři i v lodi.

Roku 1393.

Ves Morašice (okres Svitavy) patřila litomyšlským premonstrátům. Již v roce 1321 stála v místě dnešního kostela kaple, kde se sloužily mše.¹ V roce 1350 morašická fara připadla poličskému děkanátu nově zřízeného litomyšlského biskupství. Roku 1354 se při kostele sv. Petra a Pavla zakládá kaplanství a morašický kostel se stává nejdůležitějším venkovským chrámem Litomyšlska.² Morašický farář Petr v letech 1391-1393 pro kostel získal odpustky od litomyšlského biskupa Jana IV. Železného a od arcibiskupa Jana z Jenštejna, v souvislosti s jeho novou výstavbou.³ Za stavitele sakristie a presbytáře jsou pokládáni bratři Jan a Petr Lútkové z Nového Města pražského.⁴

Jednolodní kostel, postavený v první polovině 14. století se tedy již v letech 1391 až 1393 dočkal přestavby, při níž byl presbytář vyzdoben gotickými nástěnnými malbami. Ty byly zabíleny v nejbližších stoletích, protože při požáru kostela v 16. století je chránilo již několik vrstev omítky.⁵ Obdélnou plochostropou loď kostela spojuje zalomený vítězný oblouk s pětiboce uzavřeným presbytářem. K presbytáři se na severu připojuje sakristie s věží. Věž nad sakristií s jedním polem křížové

klenby je pro případ nebezpečí koncipována jako útočištná.⁶ Presbytář zvenčí člení dvakrát odstupňované opěrné piliře a lomená okna. Zaklenut je jedním polem křížové klenby žebry hruškového profilu, žebra vybíhají vesměs z konzolových oblých přípor.⁷

Postavy andělů objevil v roce 1950 při odkrývání zazděného gotického sanktuáře farář Josef Malý. Následně na jaře roku 1951 při čištění stěn a žeber narazil i na gotické malby vysoko na severní stěně, skryté pod poškozenými secesními malbami sv. Anežky a sv. Jiří od malíře Antonína Häuslera.⁸ Gotické malby Malý postupně odkryl, od listopadu 1951 do prosince 1952 je restauroval František Fišer. Fišer v restaurátorské zprávě konstatuje, že farář malby odkryl pečlivě a bez poškození. Dle jeho zjištění byly malby provedeny na *intonaco* (finální omítková vrstva) z kvalitní jemné omítky. Zato spodní vrstva omítky je z hlinitého písku a chudá na vápno. Fišer pak ještě odstranil pozdější přemalby na pozadí Klanění tří králů, odkryl a restauroval konsekrační kříže v presbytáři a lodi, gotickou polychromii žeber a sedile. Odkryté malby zpevnil a vytmelil vápnem s mramorovou drtí.⁹ Nakonec provedl četné retuše vaječnou temperou, usiloval o sjednocení v barevně působivý celek. Při průzkumu ostatních stěn presbytáře na další malby již nenarazil.

K současnému stavu maleb musíme poznamenat, že byt nebyly poničeny při pozdějších úpravách kostela, je jejich stav ovlivněn zásahy restaurátora. Podle Karla Stejskala: *„Nejvíce postihla (...) restaurace obličejů postav. (...) Fišer pozměnil obličejů tří králů a sv. Josefa na obraze Klanění a nahradil jejich slohově příznačný naturalismus konvenční typikou. (Postava prostředního krále a sv. Josefa měly např. před restaurací pootevřená ústa a vyceněné zuby.) Rovněž obličej P. Marie se štětec restaurátora dotkl. Na*

obrazu *Misericordia Christi* přemaloval Fišer hlavu služky a dále hlavu anděla po pravé straně presbytáře.“¹⁰ Zároveň ale chceme upozornit, že nejsou až tolik přemalovány, jak se dosud zhusta soudilo¹¹, alespoň pokud můžeme věřit archivním fotografiím dokumentujícím stav maleb před restaurováním.¹² Od restaurování uběhlo již takřka 60 let, malby jsou tak dnes velmi vybledlé, pokryté vrstvou povrchových nečistot. Kostel, a s ním i malby, je přístupný třikrát týdně při mši.

Malby navazují na tradici dvorského umění 60. a 70. let 14. století. Po slohové stránce je pro ně určující směr započatý kresbou Madony se sv. Václavem ze Stockholmu. V 90. letech 14. století je ukotvují souvislosti s dvorským uměním Václava IV. (emblematická podoba točenice, bordura, typika tváří, figurální kánon). Uvažujeme o jejich vztahu k nástěnné malbě v Litomyšli (kat. 3). Malby datuje do roku 1393 latinský nápis umístěný pod scénou Klanění, současný s malbami. Velmi pravděpodobně známe i jejich objednavatele, tedy litomyšlského biskupa Jana IV. Železného, který kostel dle nápisu vysvětil. Pokládáme ho za donátora maleb, nebo alespoň za klíčovou osobu, která do Morašic přizvala malíře.

Prameny:

Fišer 1952. - Christianová 1996. - Plátková 1974, s. 32-39. - Tobiášová 2008, s. 51-64. - Všetečková-nepublikováno.

Bibliografie:

Karel Stejskal, Nástěnné malířství, in: ČUG 1970, s. 181. - Karel Stejskal, Nástěnná malba 2. poloviny 14. století, in: DČVU I/I, s. 345. - Vladimír Hrubý-František Nesejt, Vrcholně gotická nástěnná malba, in: DVČ, s. 502. - Krása 1974, s. 96. - Stejskal 1960, s. 135-159. - Jiřina Hořejší, Morašice, in: UPČ II, s. 421.

¹ Jiřina Hořejší, Morašice, in: UPČ II, s. 421.

² Nejedlý Z. 1903, s. 340-341.

³ Stejskal 1960, s. 137.

⁴ Jiřina Hořejší, Morašice, in: UPČ II, s. 421. - Stavitelé Jan (Ješek) a Petr (Pešek) Lútkové jsou doloženi v rámci litomyšlského biskupství u špitálního kostela Božího Těla ve Skutči (založen roku 1391). Jejich účast se předpokládá také u kostela sv. Bartoloměje v Kočí (po roce 1397) (kat. 1.). Viz Mikan 2007, s. 29-30.

⁵ Stejskal 1960, s. 138.

⁶ Kostel sv. Petra a Pavla je vedle dochovaných nástěnných maleb významný také jako ojedinělý doklad obranných funkcí středověkých vesnických kostelů. Viz Sommer 1988, s. 372-375.

⁷ Líbal 2001, s. 265.

⁸ Christianová 1996, s. 4.

⁹ Fišer 1952, (nestránkováno).

¹⁰ Stejskal 1960, s. 139.

¹¹ Viz třeba Bartlová 2001, s. 201.

¹² Tyto fotografie viz Christianová 1996, obr. 30-39.

Kat. 5

PERÁLEC, kostel sv. Jana Křtitele

Str. 85-91, obr. 51-57.

V presbytáři na severní stěně nad vstupem do sakristie scéna Povýšení sv. Maří Magdalény (?).

(V. 174cm, š. 112cm.)

Po stranách sanktuáře dva klečící andělé světloňoši.

(V. 152 cm, š. 134 cm a v. 76 cm, š. 78 cm.)

Na jižní stěně presbytáře dva apoštolové - sv. Jakub Menší (?) a sv. Juda Tadeáš (?). (V. 82 cm, š. 82 cm.)

90. léta 14. století.

Kostel sv. Jana Křtitele v Perálci je orientované jednolodí s pětiboce zakončeným presbytářem, který byl postaven před rokem 1321.¹ Plochostropá loď se otevírá lomeným vítězným obloukem do presbytáře, který je sklenut jedním polem křížové klenby a šestipaprskovým závěrem. Severní stěnu presbytáře prolamují sanktuář a půlkruhový portálek vedoucí do přilehlé do sakristie, postavené snad ve třetí čtvrtině 14. století.² V roce 1756 byla při severní stěně lodi přistavěna věž a provedeny úpravy lodi.³

Nástěnné malby byly objeveny ve 20. letech 20. století.⁴ Zřejmě v důsledku nešetrného odkrývání a následné nedostatečné péče, došlo k závažnému poškození povrchových modelujících vrstev malby, které zpráškovatěly. Malby postrádají malířské detaily, jsou dochovány takřka jen jejich obrysy.

V roce 1998 restaurátorka Vendula Látalová malby v presbytáři očistila od nánosů povrchových nečistot, hloubkově je zpevnila a dočistila mechanicky i chemicky. Dokončila tmely a provedla rozsáhlé sjednocující čárkové retuše.⁵ V souvislosti s restaurováním byl proveden

i průzkum barevných vrstev, z něhož vyplývá užití techniky malby *secco*, a jako pigmenty červený okr, kostní čern, azurit, olovnatociničitá žluť, olovnatá běloba a měďnatý pigment.⁶

Pod omítkou na vítězném oblouku a ve východních částech jižní i severní stěny lodi sondy prokázaly další figurální nástěnné malby ze stejné časové vrstvy.⁷ Na fotografiích těchto sond lze rozpoznat u vrcholu triumfálního oblouku odkrytý drobný červený kříž, na jižní části stěny vítězného oblouku pak tušíme světeckou postavu v tmavomodrém šatu, kterou zprava přidržuje anděl.⁸ Stav dochování je zřejmě oproti malbám odkrytým v presbytáři lepší, nechybí kresebné detaily. Sondy byly opět zakryty, malby zůstávají „*ponechány budoucím*“⁹ pod omítkou.

Současný stav nástěnných maleb je díky poměrně nedávné restauraci dobrý, samozřejmě jen v rámci jejich torzálních možností. Kostel je využíván k pravidelným bohoslužbám a tudíž i malby jsou takto zpřístupněny veřejnosti.

Malby slučují více slohových odstínů konce 14. století, ke krásnému slohu odkazuje červené pozadí a staticčnost apoštolských postav. Nejzřetelněji se ale promítl vliv iluminátorů Bible Václava IV., například v křídlech pravého anděla u sanktuáře. Formálně i geograficky nejbližším srovnáním mu je slohově pokročilejší deskový obraz Klečícího anděla z Kostelce u Heřmanova Městce (začátek 15. století) a také nástěnná malba anděla z Vápna (před rokem 1420). Malby na okrovém pozadí nachází své paralely v tvorbě starosvojanovské malířské dílny, jež vyzdobila kostely ve Vítějevsi (kat. 9) a Starém Svojanově (kat. 7) v 80. letech 14. století. S ohledem na tato srovnání malby datujeme do 90. let 14. století.

Roku 1349 byl kostel sv. Jana Křtitele v Perálci postoupen litomyšlskému biskupství, žádné mladší zprávy z 14. století se k němu nevztahují, objednavatel maleb tak zůstává prozatím neznámým. Nevylučujeme jeho možnou vazbu na litomyšlské biskupství.

Prameny:

Vítovský 1975, s. 33, 105-106, 189-190. - Knoflíček 2001, s. 148-151. - Látalová 1998. - Wichterlová 1996b.

Bibliografie:

Krása 1960, s. 25. - Karel Stejskal, *Nástěnné malířství 2. poloviny 14. a počátku 15. století*, in: *DČVU I/I*, s. 346. - Jarmila Vacková, *Perálec*, in: *UPČ III*, s. 39. - Wagner 1938, s. 44.

¹ Rokem 1321 je datováno vysvěcení hlavního oltáře biskupem Janem z Dražic, viz Sedláček 1998, s. 687 - Perálec, in: Líbal 2001, s. 317-318.

² Perálec, in: Líbal 2001, s. 318.

³ Jarmila Vacková, *Perálec*, in: *UPČ III*, s. 39.

⁴ Informace o roku objevu se liší. Viz Wagner 1938, s. 44: „*Obj. 1923, část. odkryto, nerest.*“ - Jarmila Vacková, *Perálec*, in: *UPČ III*, s. 39: „*(...) v r. 1928 objeveny gotic. nástěnné malby (...)*“.

⁵ Látalová 1998.

⁶ Tatjana Bayerová, *Průzkum barevných vrstev z nástěnné malby z kostela sv. Jana Křtitele v Perálci*, in: Látalová 1998, s. 4.

⁷ Látalová 1998: „*Domnívám se, že obě výzdoby zdí, jednak hlavní lodě a a pak presbytáře, jsou tzv. z jedné ruky. Svědčí o tom tvary křídel andělů i použitá barevná škála pigmentů.*“

⁸ Fotografie viz Wichterlová 1996b.

⁹ Látalová 1998.

Kat. 6

POUCHOBRADY, kostel Nejsvětější Trojice

Str. 92-109, obr. 58-78.

Nástěnné malby v presbytáři i v lodi. V presbytáři na severovýchodní stěně scéna Smrt Panny Marie (přibližné rozměry v. 200 cm, š. 150 cm), nad ní ve vrcholu klenební výseče polopostava papeže sv. Petra. Nad východním závěrovým oknem Veraikon. Na jižní stěně Bolestný Kristus a fragment Panny Marie Ochránitelky (v. postav cca 200 cm), nad oknem pelikán. Na klenebních kápích symboly evangelistů.

V lodi na severní stěně Pašijový cyklus: Kristus před Annášem či Kaifášem (?), Kristus před Pilátem, Korunování trním a Kladení do hrobu (v. cca 130 cm).

80. léta 14. století

Orientovaný jednolodní kostel Nejsvětější Trojice v Pouchobradech byl postaven před rokem 1349.¹ K trojboce uzavřenému presbytáři se na severu připojuje sakristie. Presbytář je zaklenut šestipaprskovou křížovou klenbou, širší loď je plochostropá. Zřejmě při opravě v roce 1675 byla původní úzká gotická okna nahrazena barokními. Před západní průčelí byla v roce 1888 přistavěna věž.²

Nástěnné malby v presbytáři byly objeveny v roce 1934 a restaurovány Maxem Duchkem.³ Malby v lodi až později, v roce 1970 při zavádění elektřiny do kostela, a restaurovány (?) Sommerem z Chrudimi (?).⁴ Jejich stav lze hodnotit jen s obtížemi, neboť se nepodařilo dohledat žádnou relevantní restaurátorskou zprávu či průzkum. Ze stejného důvodu není možné se s jistotou vyjádřit ani k případným restaurátorským zásahům či rekonstrukčním doplňkům. Známa je pouze přemalba obličeje anděla

sv. Matouše.⁵ Malby v presbytáři nejsou viditelně ohroženy či poškozeny, až na několik míst s odpadlými kusy omítky.

Malby v lodi byly po objevu v roce 1970 pravděpodobně pouze základně odkryty, na jejich ploše je patrné velké množství střípků a i větších ploch nedokonale odstraněného vápenného přelíčení. Neestetické jsou i tmely poškozených míst, protože u nich nebyla provedena lokální tónovací retuš. Například přes celou postavu Krista ve scéně Kristus před Pilátem vede dlouhý defekt omítky, kde tato trhlina je vyspravená pouze zatmelením v bílé barvě. Část maleb zanikla také vsazením nového okna. Dosavadní rozsah odhalených maleb dost možná není konečný, žádoucí by byl průzkum omítek v celé lodi, a především restaurování již odkrytých maleb. Kostel je přístupný pouze jednou měsíčně při mši.

Výzdoba kostela vznikla v jediné etapě v 80. letech 14. století. Podílelo se na ní více malířů, avšak příslušníků jediné dílny. Vedoucí mistr této dílny, tzv. Mistr Smrti Panny Marie a zároveň autor maleb na stěnách presbytáře, byl vyškolen pod vlivem měkkého slohu v 60. letech 14. století, druhého malíře pak v 80. letech 14. století ovlivnila především tvorba iluminátorů Václava IV.

Vzhledem k interpretaci jednotlivých výjevů a složité ikonografické koncepci výzdoby kostela se domníváme, že donátor vzešel z církevních kruhů, snad přímo z blízkosti litomyšlských biskupů, kterým byl kostel v roce 1349 podstoupen.⁶

Prameny:

Knoflíček 2001, s. 152-160. - Nováková 2000, s. 95, 135. - Vítovský 1975, s. 104-105, 174-175.

Bibliografie:

Karel Stejskal, Nástěnné malířství 2. poloviny 14. a počátku 15. století, in: DČVU I/I, s. 343, 347. - Jarmila Vacková, Pouchobrady, in: UPČ III, s. 148. - Wagner 1938, s. 44.

¹ Roku 1349 byl postoupen litomyšlskému biskupství. Viz Sedláček 1998, s. 721.

² Pouchobrady, in: Líbal 2001, s. 354. - Jarmila Vacková, Pouchobrady, in: UPČ III, s. 148.

³ Wagner 1938, s. 44.

⁴ O objevu a restaurování maleb v lodi se dozvídáme pouze stručnou zmínkou v: Vítovský 1975, s. 175.

⁵ „Na východě anděl v světlomodrém rouše a přemalovaný obličej lemován žlutými vlasy.“ Reml, Evidenční list nemovité kulturní památky, kartotéka NPÚ, ú.o.p. v Pardubicích, 1988. Přepis ve Wichterlová 1996a, s. 37.

⁶ Sedláček 1998, s. 721.

Kat. 7

STARÝ SVOJANOV, kostel sv. Mikuláše

Str. 110-137, obr. 79-102.

Presbytář:

V presbytáři na evangelijní stěně scéna Smrt Panny Marie. Na závěrové stěně oknem rozdělené Zvěstování Panny Marie, ve špaletě okna proroci (?).

Na epištolní stěně scény z legendy sv. Mikuláše, vlevo od okna Vykoupení tří nevěstek, vpravo Mikuláš tišší bouři. V klenebních kápích Kristus s Deésis, a tři andělé s Nástroji umučení.

Lod':

Nad triumfálním obloukem v pásu Pašijový cyklus: Kristus na hoře Olivetské, Zajetí Krista (? nedochováno), Kristus před Pilátem, Bičování, Korunování trním, Ukřižování, Kladení do hrobu a Zmrtvýchvstání. Pod Pašijovým cyklem český nápis Desatera.

Na západní stěně Poslední soud, sv. Kryštof, Klanění tří králů a Uvedení Panny Marie do chrámu (?).

Na východní stěně donátorská scéna a fragment Trůnu Panny Marie (?).

80. léta 14. století.

Kostel sv. Mikuláše ve Starém Svojanově je spjat s hradem Svojanovem. Vedla kolem něj přístupová cesta k hradu, kterému kostel, jak předpokládáme, sloužil.¹ Hrad Svojanov, dříve Fürstenberk, byl založen pro ochranu zemské stezky spojující Čechy s Moravou, a především jako opora královské moci v nově osidlovaném pohraničním území. Jeho založení Přemyslem Otakarem II. kolem poloviny 13. století se nicméně pouze předpokládá.² Od roku 1290 byl hrad pojat do majetku koruny a spravován purkrabími až do husitských válek. Po polovině 14. století (1356-1368) je doložen coby

purkrabí Michálek z Vlašimi, bratr olomouckého biskupa a následně pražského arcibiskupa Jana Očka z Vlašimi³, další držitele Svojanova ale již neznáme. Až do roku 1419, kdy jím je Oldřich z Boskovic, stoupenec Zikmunda Lucemburského.⁴

Kostel sv. Mikuláše není přesně orientován, jeho osa směřuje k severoseverovýchodu. „Zřejmě proto, že základy kostela musely respektovat již existující cestu, nemá tradiční orientaci.“⁵ Postaven zřejmě ve 13. století a ve 14. stoletím byl farním, až do roku 1786, kdy byly fara přenesena do městečka Svojanova.⁶ V druhé polovině 14. století prodělal významnou přestavbu, a pravděpodobně v souvislosti s ní se dočkal výzdoby nástěnnými malbami.⁷ Na současné podobě maleb se pak (negativně) podepsaly úpravy kostela ve 2. polovině 17. století.⁸ Kostel ve Starém Svojanově svým architektonickým pojetím patří do regionální skupiny venkovských kostelů s obdélnou lodí, pravouhlým presbytářem a sakristií přiléhající k evangelijní stěně presbytáře.⁹ Presbytář je zaklenut křížovou žebrovou klenbou, mírně širší loď je plochostropá. Kromě rozsáhlého souboru nástěnných maleb, nacházejících se v presbytáři i v lodi, se v kostele dochovalo množství dalších umělecky cenných prvků. Tj. reliéfní kamenné konsekrační kříže, figurální konzoly klenby a patní konzoly štítů, profilovaný portálek do sakristie a vimperkový sanktuář.¹⁰

Nástěnné malby byly objeveny roku 1926 při seškrabování omítky před malováním.¹¹ S odkryvem započal roku 1927 Václav Wagner, a po něm v letech 1930–1931 pokračoval Maxmilán Duchek, který malby zrestauroval.¹² Nového restaurování se malby dočkaly v souvislosti s celkovou rekonstrukcí kostela v letech 2001–2003, pod vedením Jiřího Látala.¹³ Z restaurátorské zprávy vyplývá,

že při první restauraci ve 30. letech 20. století nebyly malby důsledně odkryty a očištěny od vápenných nátěrů. Po zpevnění omítkových vrstev byly tyto závady, a také již vyžilé rekonstrukční zásahy Maxe Duchka, odstraněny, a malby zbaveny povrchových nečistot.¹⁴

Nicméně z modelace a detailů nezůstalo do dnešních dnů dochováno takřka nic. Zanikly působením vápna, které se spojilo se zpráškovatěnými modelačními vrstvami maleb po jejich zabílení, jak je u nástěnné malby obvyklé, a opětovným odkryvem vzaly spolu s vápnem za své.¹⁵ Jsme tudíž konfrontováni *de facto* s pouhým základním rozvrhem maleb, a při jejich hodnocení musíme k této skutečnosti neustále přihlížet. Nesmíme se nechat zmást jejich zdánlivou jednoduchostí, která nevypovídá o původní modelaci. V barevnosti se nejlépe dochovaly okry, červená a zelená hlínka, a čern. Současný stav maleb je dobrý, a nevyžaduje víc, než důslednou průběžnou údržbu. S povděkem nutno kvitovat zpřístupnění kostela zájemcům, kromě pravidelných mší dvakrát týdně, spolu s průvodcem.

Malby po formální stránce řadíme do širšího, italismy ovlivněného, malířsky orientovaného proudu navazujícího na měkký sloh. Ve scénách Pašijového cyklu jsme rozpoznali charakteristické rysy výtvarného proudu ovlivněného rukopisy Václava IV. Starosvojanovskou malířskou dílnu považujeme za původce druhé fáze výzdoby kostela ve Vítějvsi (kat. 9), a hypoteticky i zaniklých maleb v Rohozné. Malby datujeme do 80. let 14. století. Donátora neznáme, pro vazby na hrad Svojanov ale předpokládáme, že jím byl správce tohoto královského hradu, kterému kostel sloužil, a který je se svou rodinou na malbách vyobrazen.

Prameny:

Látal 2001-2003. - Ebel-Šeda-Václavík 2001. -
Tobiášová 2008, s. 24-50. - Vítovský 1975, s. 59, 61, 122.
- Živná 1973, s. 25-39.

Bibliografie:

GMPBM 1964, s. 147. - Hník 2003. - Vladimír Hrubý-František
Nesejt, Vrcholně gotická nástěnná malba, in: DVČ, s. 502. -
Kliš 2006, s. 293. - Knoflíček 2009a, s. 24, 71, 116, 128,
181, 211. - Plachá-Gollerová 1934, s. 41-43. - Plachá-
Gollerová 1937, s. 40-41. - Karel Stejskal, Nástěnné
malířství, in: ČUG 1970, s. 180. - Karel Stejskal, Nástěnné
malířství 2. poloviny 14. a počátku 15. století,
in: DČVU I/I, s. 343-344. - Jiřina Hořejší, Starý Svojanov,
in: UPČ III, s. 423-424. - Wagner 1938, s. 45.

¹ Ebel-Šeda-Václavík 2001, s. 3.

² Konečný 2007, s. 3-5.

³ Sedláček 1998, s. 856.

⁴ V pramenech je sice zmiňován rychtář Ješek ze Svojanova (1365) a nejvyšší maršálek moravské markrabství Filip ze Svojanova (1378-1392), jedná se ale zřejmě o Svojanov u Moravské Třebové. Viz Konečný 2007, s. 52-53.

⁵ Hník 2003, s. 57.

⁶ Viz poznámka 3.

⁷ Jiřina Hořejší, Starý Svojanov, in: UPČ III, s. 423-424. Tuto přestavbu blíže datují především sochařské prvky a nástěnné malby. Tehdy byl také presbytář nově zaklenut křížovou klenbou. Dle Ebel-Šeda-Václavík 2001, s. 32: „*Interiér kostela byl nově omítnut. Absence starší omítkové vrstvy umožňuje domněnku, že kostel nebyl v první fázi výstavby zcela dokončen.*“

⁸ Kolem roku 1680 byl zvětšen otvor portálku do sakristie, triumfální oblouk nově vyzděn z cihel, změněn tvar a velikosti oken lodi a presbytáře ad. Všechny tyto úpravy zasáhly do nástěnných maleb. Viz Ebel-Šeda-Václavík 2001, s. 32-33.

⁹ Stejně řešené jsou i kostely v Baníně, Jedlové, Korouhvi, Rohozné a Vítějevsi. Více k tomu viz Živná 1973.

¹⁰ Ebel-Šeda-Václavík 2001-2

¹¹ Wagner 1938, s. 45

¹² Plachá-Gollerová 1937, s. 40.

¹³ Veškeré podklady k restaurování maleb a kamenných prvků v letech 2001-2003 viz: Dokumentace Starý Svojanov 2001-2003.

¹⁴ Jiří Látal-Vendula Látalová, Stav maleb před restaurováním, in: Dokumentace Starý Svojanov 2001-2003, 4527/1, nestránkováno. Restaurátoři se podle provedení gotické omítkové vrstvy domnívají, že gotické omítky v presbytáři (Smrt Panny Marie) nanášel levák.

¹⁵ Jiří Látal-Vendula Látalová, Restaurování, in: Dokumentace Starý Svojanov 2001-2003, 4527/1, (nestránkováno).

Kat. 8

TŘEBOSICE, kostel Povýšení sv. Kříže

Str. 138-152, obr. 103-119.

Nástěnné malby na vnitřní ploše vítězného oblouku a v presbytáři. Výzdoba vítězného oblouku začíná na evangelijní severní straně v dolní části dvojicí donátorů, na straně epištol Umučením sv. Erasma. Horní pole pokrývá šest dvojic proroků v čtvercových polích.

(Rozměry polí cca v. 90 cm, š. 90 cm.)

Na severní stěně presbytáře v klenební výseči domácí světci: sv. Vít, sv. Václav a sv. Vojtěch. V dolní části stěny další dva donátoři předávající model kostela svatému Jiří (?). Ve výseči severovýchodní stěny Bolestný Kristus s Nástroji umučení, dole nad sanktuářem žehnající Kristus na trůnu s dvěma anděly po stranách a s přihlížejícím sv. Prokopem vlevo.

(Rozměry polí cca v. 170 cm, š. 170 cm.)

Na jižní stěně fragment Bolestné Panny Marie. Na klenbě hvězdy.

Kolem roku 1350.

Jednolodní kostel Povýšení sv. Kříže v Třebosicích byl postaven na přelomu 13. a 14. století¹ a roku 1349 postoupen litomyšlskému biskupství.² K trojboce uzavřenému presbytáři se na severu připojuje sakristie. V presbytáři zaklenutém šestipaprskovou křížovou klenbou s terčovitým svorníkem, byly osekány konzoly. S širší plochostropou lodí je presbytář spojen lomeným vítězným obloukem. Loď a západní průčelí kostela prošly v první polovině 18. století barokními úpravami.³ Před západní průčelí byl později přistavěn tzv. Boží hrob.

Gotické nástěnné malby byly objeveny a restaurovány v roce 1951.⁴ Jejich stav lze hodnotit jen s obtížemi,

nepodařilo se dohledat žádnou relevantní restaurátorskou zprávu či průzkum. Ze stejného důvodu není možné se s jistotou vyjádřit ani k případným restaurátorským zásahům či rekonstrukčním doplňkům. Otázky vzbuzuje fragmentárnost malby na jižní stěně, jejíž poškození činí dojem, že vzniklo při rozšiřování špalety okna. Jižní okno presbytáře je ale v literatuře pokládáno za původní - gotické.⁵ Poškození by tudíž vypovídalo o stavebních úpravách presbytáře ve druhé polovině 14. století, tj. po vzniku maleb, o nichž však nemáme zprávy.

Současný stav maleb je poměrně dobrý a nevyžaduje v brzké době jiný zásah, než průběžnou údržbu. Nicméně malby postupně blednou, jak je patrné z jejich archivní fotodokumentace.⁶ Kostel a tudíž i malby jsou přístupné jednou týdně při mši.

Po formální stránce se nástěnné malby v Třebosicích řadí do pozdní fáze lineárního slohu. Prosazuje se u nich již dílčí modelace barvou či krystalická půda. Mají blízko k nástěnným malbám v Hradci Králové, v minoritském kostele v Jindřichově Hradci či v Kyjích atd. Pozoruhodná je především jejich ikonografie, zahrnující širokou skupinu domácích zemských patronů, Bolestnou Pannu Marii, spolu s prvním dochovaným výskytem scény Umučení sv. Erasma a postavy sv. Víta v české nástěnné malbě. Datujeme je do doby kolem roku 1350.

Jména objednavatelů zůstávají prozatím neznámá, pro průměrnou výtvarnou úroveň a devoční charakter maleb nicméně předpokládáme objednavatele z řad patriciátu či nižší šlechty.

Prameny:

Knoflíček 2001, s. 161-168. - Vítovský 1975, s. 54, 100, 154-155.

Bibliografie:

GMPBM 1964, s. 147. - Vladimír Hrubý-František Nesejt, Vrcholně gotická nástěnná malba, in: DVČ, s. 502. - Klíma 2000, s. 6-9. - Knoflíček 2009a, s. 60, 93, 105, 130, 181. - Stejskal 1960, s. 140-141. - Karel Stejskal, Nástěnné malířství, in: ČUG 1970, s. 180. - Karel Stejskal, Počátky gotického malířství, in: DČVU I/I, s. 302-303. - Karel Stejskal, Nástěnné malířství 2. poloviny 14. a počátku 15. století, in: DČVU I/I, s. 343. - Jarmila Vacková, Třebosice, in: UPČ IV, s. 104.

¹ Třebosice, in: Líbal 2001, s. 513.

² Sedláček 1998, s. 897.

³ Jarmila Vacková, Pouchobradý, in: UPČ IV, s. 104.

⁴ Pouchobradý, in: GMPBM 1964, s. 147.

⁵ Vendl-Edice soupisu 2007, s. 175.

⁶ Fotodokumentace, pravděpodobně z 50. let 20. století, je dostupná ve Fototéce ÚDU AV: Třebosice, inv. č. 1365-1371.

Kat. 9

VÍTĚJEVES, kostel sv. Kateřiny

Str. 153-165, obr. 120-127.

Nástěnné malby v původním presbytáři, dnešní východní kapli. V klenebních kápích Maiestas Domini v mandorle vynášené dvěma anděly a symboly evangelistů.

I. fáze: kolem roku 1350.

Na severní stěně Smrt Panny Marie.

II. fáze: 80. léta 14. století.

Původně gotický kostel sv. Kateřiny ve Vítějevsi z konce 13. nebo počátku 14. století¹, roku 1350 připomínaný jako farní², byl jednolodní stavbou s čtvercovým presbytářem. Po novogotické přestavbě v roce 1912 se presbytář stal boční kaplí nového jižně orientovaného kostela, postaveného kolmo k ose bývalé lodi. Západní věž byla upravena nebo přistavěna v 15. či 16. století.³ Prostor původního presbytáře je sklenut křížovou klenbou s žebry klínového profilu a vrcholí svorníkem s motivem rozety. Ve východní stěně se dochovalo hrotité okno se zbytky kružby tvaru trojlistu.⁴

Nástěnné malby v kostele sv. Kateřiny ve Vítějevsi byly objeveny v roce 1934.⁵ Dle Václava Wagnera se jednalo o „*nást. malby na všech 3 stěnách presbytáře*“, přičemž měla být „*jižní stěna odkryta a zajištěna 1934-35*“.⁶ V současnosti nacházíme nástěnnou malbu pouze na severní stěně, ostatní stěny nejeví známky po nástěnných malbách, které pravděpodobně byly zabileny, či zanikly docela. Podle fotodokumentace z roku 1958 skutečně vedle scény Smrt Panny Marie pokračovaly snad světecké figury.⁷ Ještě v roce 1973 Marie Živná konstatuje, že „*stěny kaple pokrývají fresky, ale nejsou na všech stěnách dostatečně rozeznatelné ... Ostatní postavy na stěnách jsou velmi slabě viditelné*“.⁸

V roce 1982 Jiřina Hořejší zmiňuje malbu na klenbě, severní stěně a „*polopostavy světců*“.⁹

Protože se nepodařilo dohledat žádnou restaurátorskou či jinou zprávu ve vztahu k malbám ve Vítějevsi, není možné se vyjádřit ani k těmto dnes již zaniklým malbám, ani k případným restaurátorským zásahům či rekonstrukčním doplňkům maleb dochovaných. Současný stav maleb není bezchybný, četná místa jsou narušena rozsáhlými netónovanými tmely (př. pravý anděl na východní klenební kápi), jinde omítka opadáva. Zdá se, že od posledního restaurování uběhly již celá desetiletí. Malby by potřebovaly nově zafixovat a očistit. Stejně tak je žádoucí i průzkum všech stěn kaple. Kostel a tudíž i malby jsou přístupné dvakrát týdně při mši.

Nástěnné malby ve Vítějevsi jsou stylově nejednotné, vznikly ve dvou časových etapách. Starší jsou rustikální malby v klenebních kápích, které se řadí do pozdní fáze lineárního slohu, datujeme je do doby kolem roku 1350. Mladší je pak scéna Smrt Panny Marie na severní stěně, kterou vytvořila stejná malířská dílna jako nástěnné malby v nedalekém kostele sv. Mikuláše ve Starém Svojanově (kat. 7), datované do 80. let 14. století.

Donátory maleb neznáme. Z doby vzniku maleb na klenbě (I. fáze) se dochovala pouze informace, že kostel ve Vítějevsi byl farním.¹⁰ A u mladší malby (II. fáze), vzhledem k přímým vazbám k malbám ve Starém Svojanově, předpokládáme, že její donátor je totožný s objednavatelem maleb ve Starém Svojanově. Tj. je jím pravděpodobně neznámý držitel královského hradu Svojanova a svojanovského panství, do kterého Vítějevses v 80. letech 14. století patřila.¹¹

Prameny:

Tobiášová 2008, s. 16-23. - Vítovský 1975, s. 122. - Živná 1973, s. 46-47, 52.

Bibliografie:

Karel Stejskal, *Nástěnné malířství*, in: ČUG 1970, s. 180. - Karel Stejskal, *Nástěnné malířství 2. poloviny 14. a počátku 15. století*, in: DČVU I/I, s. 343. - *Krása* 1960, s. 28. - Jiřina Hořejší, *Vítějeves*, in: UPČ IV, s. 239. - Wagner 1938, s. 45.

¹ Vladimír Hrubý-František Nesejt, Vrcholně gotická sakrální architektura, in: DVČ, s. 487.

² Wirth 1906, s. 121.

³ Jiřina Hořejší, *Vítějeves*, in: UPČ IV, s. 239.

⁴ Wirth 1906, s. 121-123.

⁵ Wagner 1938, s. 45.

⁶ Ibidem, s. 45.

⁷ Fotodokumentace od fotografa M. Háka z roku 1958 dostupná ve Fototéce ÚDU AV: *Vítějeves*, inv. č. 3928. Tentýž ve stejném roce zdokumentoval i výzdobu klenby, inv. č. 3924, 3926/2, 3927.

⁸ Živná 1973, s. 46-47.

⁹ Jiřina Hořejší, *Vítějeves*, in: UPČ IV, s. 239.

¹⁰ Wirth 1906, s. 121.

¹¹ Správa Vítějevsi hradem Svojanovem je doložena v roce 1437 ve věnu Barbory Celské, manželky Zikmunda Lucemburského. V 80. letech 14. století můžeme tuto vazbu předpokládat, viz Konečný 2007, s. 54-55.

8. PŘEHLED ZABÍLENÝCH A ZNIČENÝCH NÁSTĚNNÝCH MALEB

„A přece chce obec (...) tyto drahocenné ostatky m e r m o m o c í dáti opět přebílití. Až do umdlení prý kázal p. Trapp lidu tamějšímu o úctě k starému umění, a představoval, jak slavným bude kostelíček jejich pro tuto vzácnou památku, a přece prý marná byla jeho upřímně míněná slova - nechtěli slyšeti, kdo uši měli.“

Mauric Trapp, Rohoženská freska,
Památky archeologické I., Praha 1855, s. 190.

Následuje přehled zabílených a zničených gotických nástěnných maleb na území litomyšlského biskupství sestavený s pomocí soupisové literatury¹ a studentských prací². Víme jen o těch malbách, na které se již dříve narazilo, a o nálezů byla podána zpráva. Snad pouhou souhrou okolností se většina těchto maleb nachází na území bývalého okresu Chrudim (možná i díky předpokládanému preciznějšimu zpracování tohoto okresu v soupisové literatuře). O většině ze zabílených či zničených nástěnných maleb bohužel nemáme příliš konkrétní informace - ať již ohledně jejich námětu nebo datace. Seznam alespoň naznačuje, jak početný musel být soubor nástěnné malby na území litomyšlského biskupství, pokud navíc ještě uvážíme, že mnoho gotických kostelů zaniklo a bylo nahrazeno novostavbami apod. A také, v jakých lokalitách je výhledově možné očekávat rozšíření fondu gotické nástěnné malby litomyšlského biskupství.³

MAPA

HOŠŤALOVICE, kostel sv. Havla (okres Chrudim)

Gotické nástěnné malby v presbytáři.

gotické

Zabíleny v roce 1903.

Prameny: Wichterlová 1996a, s. 25-26.

Bibliografie: Birnbaumová 1929, s. 190-192. - UPČ I, s. 446.

MARKOVICE, kostel sv. Marka (okres Chrudim)

Gotické nástěnné malby v presbytáři.

gotické

zabíleny

Prameny: Wichterlová 1996a, s. 31.

Bibliografie: UPČ II, s. 356.

MORAŠICE, kostel sv. Víta (okres Chrudim)

Gotické nástěnné malby nad vítězným obloukem (dnes na kostelní půdě), několik hlav s nimbem a červeně malovaná architektura s modrými okny.

14. století

zabíleny

Prameny: Wichterlová 1996a, s. 32-33.

Bibliografie: Chytil 1900, s. 171. - UPČ II, s. 420-421.

PERÁLEC, kostel sv. Jana Křtitele (okres Chrudim)

Figurální nástěnné malby na vítězném oblouku a na částech jižní i severní stěny lodi. U vrcholu triumfálního oblouku červený kříž, na jižní části stěny vítězného oblouku světecká postavu v tmavomodrém šatu a u ní anděl.

- 90. léta 14. století, stejná časová vrstva jako odkryté malby v presbytáři, viz kat. 5.

- Malby v roce 1996 sondami odhalila Hana Wichterlová, a po zdokumentování byly opět zakryty.

Prameny: Wichterlová 1996a, s. 34-35. - Wichterlová 1996b. - Látalová 1998.

RANÁ, kostel sv. Jakuba (okres Chrudim)

Nástěnné malby v presbytáři. Na klenbě symboly evangelistů, na vítězném oblouku proroci a fragment ukřižování.

- 15. století
- Malby objeveny při opravě, ale otlučeny (Chytil 1900), přemalovány (UPČ III), nebo zabíleny (Wichterlová 1996a). (?)

Prameny: Wichterlová 1996a, s. 38-39.

Bibliografie: Chytil 1900, s. 183. - UPČ III, s. 216.

ROHOZNÁ, kostel sv. Erasma (okres Svitavy)

Obr. 128-129.

Gotické nástěnné malby v presbytáři: Na epištolní stěně po stranách okna Zvěstování, vlevo Panna Marie na klekátku se svíci, vpravo anděl. Pod touto scénou Klanění pastýřů a Klanění tří králů. Dále pod druhým oknem sv. Jeroným píšící do knihy se lvem a šest apoštolů s holubicí Ducha svatého nad nimi. Dalších šest sedících apoštolů na stěně východní, za oltářem, k nimž také směřují paprsky od holubice (Seslání Ducha svatého?). Na východní stěně nad apoštoly scéna Nanebevzetí Krista. Uprostřed východní stěny, pod oknem, Bolestný Kristus s bičem, třtinou a kalichem. Nad sanktuářem výjev Bičování Krista (?), sanktuář flankují andělé. Na evangelijní severní stěně scéna Zmrtvýchvstání Krista, a nad vstupem do sakristie Ukřižování (zelený kříž) s Pannou Marií a sv. Janem Evangelistou. Vše lemované rozvilinovými ozdobnými pásy.

Klenební kápě zaplněny hvězdami, sluncem, měsícem a symboly evangelistů s nápisovými páskami (?).

(Popis maleb: Trapp 1855b, s. 276-277.)

128/

- 4. čtvrtina 14. až začátek 15. století, hypoteticky 80. léta 14. století (?).
- Malby byly objeveny a částečně odkryty v roce 1855, pod vedením Františka Schmmoranze. Mauric Trapp o nich zaslal správu Centrální komisi do Vídně, obec s opravou kostela ale pospíchala a nepočkala na odpověď komise, a již v roce 1856 nechala malby přemalovat. V letech 1896-1904 byly malby sice opět odkryty za účelem jejich obnovy tehdejším farářem a zároveň malířem Eduardem Neumannem, ale pro jejich špatný stav měly být nakonec zčásti zničeny a zčásti zabíleny. Stěny presbytáře dnes pokrývají figurální nástěnné malby od tohoto faráře, z doby kolem roku 1904. V této době byly Neumannem objeveny dvě postavy, či spíše fragmenty postav (dolní poloviny těl) namalované ve špaletě východního okna, o kterých se domníval, že představují sv. Erasma a sv. Kateřinu (meč a kolo).
- Ve špaletě východního okna jsou dnes patrné pouze stopy po gotické malbě jediné postavy. Na okrovém pozadí vidíme spodní část drapérie šatu postavy provedenou tlustými červenými tahy štětce.
- Ztráta rohozenských maleb nás mrzí o to víc, že kostel v Rohozné spadl ve 14. století do svojanovského panství a proto je nasnadě hledat jejich souvislost s malířskou dílnou, jež vyzdobila kostely ve Starém Svojanově a Vítějevsi (kat. 7 a 9). Tomu neodporuje ani dochované torzo malby ve špaletě okna (okrové pozadí). Za zmínku stojí i bordura s motivem zalamované pásy, která je zachycena na kresbě rohozenských maleb v Památkách archeologických,

129/

se zalamovanou páskou se totiž ve výše zmíněných lokalitách také setkáváme.

Prameny: Lounová 1997. - Živná 1973, s. 58.

Bibliografie: Adámek 1887, s. 371-372, 395-396. - Čechy 1905, s. 155-156. - Trapp 1855a, s. 189-190. - Trapp 1855b, s. 275-282. - UPČ III, s. 229-230. - Wirth 1906, s. 91.

ŘESTOKY, kostel sv. Václava (okres Chrudim)

Nástěnné malby: evangelisté a Vzkříšení mrtvých (?).

- 14. století
- Malby objeveny při opravách kostela v roce 1855 a opět zabíleny. Dnes překryty nástěnnými malbami z roku 1929.

Prameny: Wichterlová 1996a, s. 40-41.

Bibliografie: Chytil 1900, s. 193. - UPČ III, s. 283.

¹ Birnbaumová 1929. - Chytil 1900. - UPČ I-IV. - Wirth 1906.

² Wichterlová 1996a. - Knoflíček 2001, s. 187.

³ V seznamu nejsou zahrnuty zabílené nástěnné malby v kostele Nanebevzetí Panny Marie ve Vraclavi, protože spadají již do první poloviny 14. století a jsou tudíž mimo rámec této práce (1344-1421), k nim více viz GNMVČ 1958, s. 350-351.

9. IKONOGRAFICKÝ REJSTŘÍK

Starý zákon

Proroci - Kočí, Třebosice, Starý Svojanov

David - Kočí, Třebosice

Jeremiáš - Kočí

Jonáš - Třebosice

Šalamoun - Kočí, Třebosice

Nový zákon

Apoštolové - Kostelec u H. M., Perálec

Bartoloměj - Kostelec u H. M.

Jakub Menší - Kostelec u H. M., Perálec (?)

Jakub Větší - Kostelec u Heřmanova Městce

Jan Evangelista - Kostelec u Heřmanova Městce

Juda Tadeáš - Perálec (?)

Matouš - Kostelec u H. M.

Ondřej - Kostelec u H. M. (?)

Petr - Kostelec u H. M. (?), Pouchobrady (?)

Bičování - Starý Svojanov

Bolestný Kristus - Morašice, Třebosice, Pouchobrady

Deésis - Starý Svojanov

Kladení do hrobu - Pouchobrady, Starý Svojanov

Klanění tří králů - Morašice, Starý Svojanov

Korunování trnám - Pouchobrady, Starý Svojanov

Kristus na hoře Olivetské - Starý Svojanov

Kristus před Annášem či Kaifášem - Pouchobrady (?)

Kristus před Pilátem - Pouchobrady, Starý Svojanov

Maiestas Domini - Starý Svojanov, Vítějeves

Nástroje umučení - Morašice, Starý Svojanov, Třebosice

Panna Marie Bolestná - Třebosice

Panna Marie Ochránitelka - Pouchobrady

Panna Marie s Ježíškem na trůně - Kostelec u H. M.,
Litomyšl, Pouchobrady (?), Starý Svojanov (?)

Poslední soud - Starý Svojanov

Smrt Panny Marie - Pouchobradý, Starý Svojanov, Vítějeves
Symboly evangelistů - Pouchobradý, Vítějeves
Trůnící Kristus - Třebosice
Ukřižování - Starý Svojanov
Uvedení Panny Marie do chrámu - Starý Svojanov (?)
Veraikon vynášený anděly - Pouchobradý
Zajetí Krista - Starý Svojanov (? - nedochováno)
Zmrtvýchvstání - Starý Svojanov
Zvěstování Panny Marie - Starý Svojanov

Světcí, světice, legendy

Umučení sv. Erasma - Třebosice
Sv. Jiří - Třebosice (?)
Sv. Kateřina - Litomyšl (?)
Sv. Kryštof - Starý Svojanov
Povýšení sv. Maří Magdaleny - Perálec (?)
Legenda sv. Mikuláše - Starý Svojanov
Sv. Prokop - Třebosice
Sv. Václav - Třebosice
Sv. Viktorin - Litomyšl (?)
Sv. Vít - Třebosice
Sv. Vojtěch - Třebosice

Nezařazené

Andělé

- **s nástroji umučení** - Starý Svojanov
- **s Veraikonem** - Pouchobradý
- **u sanktuáře** - Kostelec u H. M., Morašice, Perálec, Třebosice
- **vynášející Maiestas Domini** - Vítějeves

Donátor, donátoři, votivní scéna - Kočí (?), Litomyšl, Starý Svojanov, Třebosice
Pelikán - Pouchobradý

10. CHRONOLOGICKÝ PŘEHLED

40.-50. léta 14. století

Třebosice

Vítějeves (I. fáze)

70-80. léta 14. století

Kostelec u Heřmanova Městce (před rokem 1382)

Pouchobradý

Starý Svojanov

Vítějeves (II. fáze)

80.-90. léta 14. století

Litomyšl

90. léta 14. století

Kočí (po roce 1397)

Morašice (roku 1393)

Perálec

POUŽITÉ ZKRATKY

- CDM** - Codex diplomaticus et epistolaris Moraviae
- ČČH** - Český časopis historický
- ČMM** - Časopis matice moravské
- DČVU** - Dějiny českého výtvarného umění
- FF MU** - Filozofická fakulta Masarykovy univerzity
- FF OU** - Filozofická fakulta Ostravské univerzity
- FF UK** - Filozofická fakulta Univerzity Karlovy
- FF UP** - Filozofická fakulta Univerzity Palackého
- FU OU** - Fakulta umění Ostravské univerzity
- GMPBM** - Gothic Mural Painting in Bohemia and Moravia
- GNMVČ** - Gotická nástěnná malba v zemích Českých
- GZČ** - Gotika v západních Čechách
- KNM** - Knihovna Národního muzea
- LCI** - Lexikon der christlichen Ikonographie
- MGP** - Malarstwo gotyckie w Polsce
- NG** - Národní galerie
- NK** - Národní knihovna České republiky
- NPÚ ú.o.p.** - Národní památkový ústav, územní odborné pracoviště
- ÖNB** - Österreichische Nationalbibliothek
- PA** - Památky archeologické
- SHP** - Stavebně historický průzkum
- UK** - Univerzitní knihovna
- UPČ** - Umělecké památky Čech
- ÚDU AV ČR** - Ústav dějin umění Akademie věd České republiky
- VKOL** - Vědecká knihovna Olomouc
- VSH** - Východočeský sborník historický
- ZPP** - Zprávy památkové péče

PRAMENY A BIBLIOGRAFIE

Prameny

Fotodokumentace nástěnných maleb dostupná ve Fototéce ÚDU AV:

- Kostelec u Heřmanova Městce, inv. č. 1182-1188.
- Perálec, inv. č. 1313-1315.
- Skuteč, inv. č. 4142/1a.
- Starý Svojanov, inv. č. 08680-08685.
- Třebosice, inv. č. 1365-1371.
- Vítějeves, inv. č. 3924-3928.

Prameny z následujících zdrojů viz abecední seznam:

- Archiv katedry humanitních věd, Škola restaurování a konzervačních technik v Litomyšli (tj. v současnosti Fakulta restaurování Univerzity Pardubice v Litomyšli)
- Katedra českého jazyka, literární vědy a dějin umění FF OU (tj. v současnosti Katedra dějin umění FF OU)
- Katedra dějin umění FF MU
- Katedra dějin umění FF UK
- Katedra dějin umění FF UP
- NPÚ ú.o.p. v Pardubicích

Bareš 1965a

Petr Bareš, *Zápis o restaurování fresky z kostela sv. Petra a Pavla v Kostelci u Heřmanova Městce, 2. pol. 14. stol., 1965* (zpráva uložena v NPÚ ú.o.p. v Pardubicích v korespondenci).

Bareš 1965b

Petr Bareš, *Průzkum a sondáž v presbyteriu kostela sv. Petra a Pavla v Kostelci u Heřmanova Městce*, (zpráva uložena v NPÚ ú.o.p. v Pardubicích v korespondenci), 1965.

Bendová-Dědičová-Mudrochová 1981

Ivana Bendová - Věra Dědičová - Olga Mudrochová, *Restaurování presbytáře kostela sv. Bartoloměje v Kočí - 2. etapa* (restaurátorské zpráva uložena v NPÚ ú.o.p. v Pardubicích pod číslem 2921/B), 1981.

Dospěl 2010

Milan Dospěl, *Gotické sochařství ve východních Čechách do roku 1526 (Území pardubického kraje)* (diplomová práce), Katedra dějin umění FF UP, Olomouc 2010.

Dvořák 2009

Martin Dvořák, *Ikonografie sv. Václava v českém středověku od počátku do husitských bouří* (diplomová práce), Katedra dějin umění FF UP, Olomouc 2009.

Ebel-Šeda-Václavík 2001

Martin Ebel - Bohdan Šeda - František R. Václavík, *Starý Svojanov, kostel sv. Mikuláše, stavebně historický průzkum (SHP uložený v NPÚ ú.o.p. v Pardubicích pod číslem 5818, sl. 512), 2001/2.*

Faltýnová 2005

Martina Faltýnová, *Gotické nástěnné malby v kapli Smrti Panny Marie a sv. Linharta v Kájově* (diplomová práce), Katedra dějin umění FF UP, Olomouc 2005.

Fišer 1952

František Fišer, *Zpráva o odkrytí a konservaci nástěnných maleb ve farním kostele sv. Petra a Pavla v Morašicích u Litomyšle, 1952* (kopie přiložená v: Christianová 1996).

Holečková 2011

Barbora Holečková, *Oratoř sv. Kateřiny - ikonografické a symbolické souvislosti* (bakalářská práce), Katedra dějin umění FF UP, Olomouc 2011.

Christianová 1996

Dana Christianová, *Kostel sv. Petra a Pavla v Morašicích, okres Svitavy* (absolventská práce), Archiv katedry humanitních věd, Škola restaurování a konzervačních technik v Litomyšli, Litomyšl 1996.

Knoflíček 2001

Tomáš Knoflíček, *Gotická nástěnná malba na Chrudimsku, Pardubicku a Havlíčkovobrodsku 1300-1420* (diplomová práce), Katedra teorie a dějin výtvarných umění FF UP, Olomouc 2001.

Látal 2001-2003

Kolektiv autorů (odpovědný restaurátor Jiří Látal), *Kostel svatého Mikuláše - Starý Svojanov, dokumentace restaurátorských prací 2001-2003* (restaurátorská zpráva uložená v NPÚ ú.o.p. v Pardubicích pod číslem 4527/1-7), 2003.

Látal 2002

Jiří Látal, *Restaurování nástěnné malby v kapli sv. Josefa kostela Povýšení sv. Kříže v Litomyšli* (restaurátorská zpráva uložená v NPÚ ú.o.p. v Pardubicích pod číslem 4531), 2002(?).

Látalová 1998

Vendula Látalová, *Restaurování gotických maleb na stěnách presbytáře kostela sv. Jana Křtitele v Perálcí* (restaurátorská zpráva uložená v NPÚ ú.o.p. v Pardubicích pod číslem 2880), 1998.

Lounová 1997

Lucie Lounová, *Kostel ve Starém Svojanově, v Rohozné a Vítějevsi* (seminární práce), Archiv katedry humanitních věd, Škola restaurování a konzervačních technik v Litomyšli, Litomyšl 1997.

Mikan 2007

Roman Mikan, *Filiální kostel sv. Bartoloměje apoštola v Kočí u Chrudimi* (bakalářská diplomová práce), Katedra dějin umění FF MU, Brno 2007.

Nováková 2000

Hana Nováková, *Zobrazení Madony Ochránitelky na území Čech a Moravy ve středověku (1330-1500)* (diplomová práce), Katedra dějin umění FF UP, Olomouc 2000.

Plátková 1974

Zuzana Plátková, *Nástěnné malby v Čechách a na Moravě 1390-1420* (diplomová práce), Katedra dějin umění FF UK, Praha 1974.

Plátková 1977

Zuzana Plátková, *Nástěnné malby v Čechách a na Moravě 1390-1420* (disertační práce), Katedra dějin umění FF UK, Praha 1977.

Rywiková 2009

Daniela Rywiková, *Eucharistická zbožnost v českých zemích pozdního středověku jako vizuální fenomén* (disertační práce), Katedra dějin umění FF UP, Olomouc 2009.

Schmittová 2007

Veronika Schmittová, *Nástěnné malby v Mostkovicích* (bakalářská práce), Katedra dějin umění FF MU, Brno 2007.

Šubrtová 2010

Anna Šubrtová, *Gotická fáze výstavby kostela sv. Bartoloměje v Kočí u Chrudimi* (seminární práce), Katedra dějin umění FF UP, Olomouc 2010.

Tobiášová 2008

Veronika Tobiášová, *Nástěnná malba 14. století na Svitavsku* (bakalářská práce), Katedra českého jazyka, literární vědy a dějin umění FF OU, Ostrava 2008.

Vítovský 1975

Jakub Vítovský, *Nástěnná malba v letech 1370 - 1380 v Čechách* (diplomová práce), Katedra dějin umění a estetiky FF UK, Praha 1975.

Všetečková-nepublikováno

Zuzana Všetečková, *Litomyšl, klášterní kostel Povýšení sv. Kříže. - Morašice, kostel sv. Petra a Pavla.*

Wichterlová 1996a

Zuzana Wichterlová, *Dokumentace kostelů se středověkými nástěnnými malbami v okrese Chrudim. Podrobněji o malbách v kostele sv. Bartoloměje v Kočí* (absolventská práce), Archiv katedry humanitních věd, C83, Škola restaurování a konzervačních technik v Litomyšli, Litomyšl 1996.

Wichterlová 1996b

Hana Wichterlová, *Restaurátorská dokumentace. Zpráva o průzkumu stratigrafií a rozsahu omítkových a barevných vrstev v interiéru kostela sv. Jana Křtitele v Perálcí* (zpráva o průzkum), Archiv Katedry humanitních věd, A25/96, Škola restaurování a konzervačních technik v Litomyšli, Litomyšl 1996.

Živná 1973

Marie Živná, *Skupina gotických kostelů na Svojanovsku* (diplomová práce), FF MU, Brno 1973.

Bibliografie**Adámek 1887**

K. V. Adámek, Rohoženský kostelík sv. Erazima, *Jitřenka* VI, 1887, s. 371-372, 395-396.

Apokryfy 2001

Jan Dus - Petr Pokorný (eds.), *Neznámá evangelia. Novozákonní apokryfy I*, Praha 2001.

Baletka 1996

Tomáš Baletka, Dvůr, rezidence a kancelář moravského markraběte Jošta (1375-1411), *Sborník archivních prací* XLVI, Praha 1996, s. 259-536.

Bartlová 2001

Milena Bartlová, *Poctivé obrazy*, Praha 2001.

Bartlová 2008

Milena Bartlová, Was Queen Sophia of Bavaria an Art Patron?, in: Markéta Jarošová - Jiří Kuthan - Stefan Scholz (eds.), *Prague und die grossen Kulturzentren Europas in der Zeit der Luxemburger (1310-1437)*, Praha 2001, s. 623-634.

Birnbaumová 1929

Anežka Birnbaumová, *Soupis památek historických a uměleckých v politickém okresu Čáslavském*, Praha 1929.

Bobková 2003

Lenka Bobková, *Velké dějiny zemí Koruny české*, Praha 2003.

Bobková 2004

Lenka Bobková, Hrady Karla IV. v Laufu a Tangermünde, in: Petr Sommer - Martin Nodl (eds.), *Verba in imaginibus. Františku Šmahelovi k 70. narozeninám*, Praha 2004.

Boháč 1995

Zdeněk Boháč, Mapy k územnímu vývoji české a moravské církevní provincie, *Historická geografie, sborník příspěvků k dějinám osídlení* 28, Praha 1995, s. 183n.

Brodský 2000

Pavel Brodský, *Katalog iluminovaných rukopisů KNM v Praze*, Praha 2000.

Brodský 2004

Pavel Brodský, *Iluminované rukopisy českého původu v polských sbírkách*, Praha 2004.

Brodský-Pařez 2008

Pavel Brodský - Jan Pařez, *Katalog iluminovaných rukopisů Strahovské knihovny*, Praha 2008.

Buben 2000

Milan M. Buben, *Encyklopedie českých a moravských sídelních biskupů*, Praha 2000.

Capoušek 1990

Jaroslav Capoušek, *Kočí u Chrudimě*, Kočí 1990.

CDM I-XV

Codex diplomaticus et epistolaris Moraviae I-XV, Olomouc-Brno, 1836-1903.

Čechy 1905

K. V. Adámek - T. Nováková - T. Novák - Z. Wirth, *Čechy, Díl XIII. Východní Čechy*, Nakladatel J. Otto, Praha 1905.

Černý 1998

Pavol Černý, *Hagiografická zobrazení ve středověké knižní malbě českých zemí*, in: *Středověké rukopisy a jejich prezentace. Sborník 7. odborné konference Problematika historických a vzácných knižních fondů Čech, Moravy a Slezska*, VKOL, Olomouc 1998. Dostupný na [www](http://www.vkol.cz/cs/aktivita/konference-a-odborna-setkani/7--rocnik-odborne-konference/clanek/hagiograficka-zobrazeni-ve-stredoveke-knizni-malbe-ceskych-zemi/):

<http://www.vkol.cz/cs/aktivita/konference-a-odborna-setkani/7--rocnik-odborne-konference/clanek/hagiograficka-zobrazeni-ve-stredoveke-knizni-malbe-ceskych-zemi/>.

Vyhledáno 22. 4. 2011.

Černý 1998b

Pavol Černý, *Některé nové aspekty ikonografie Panny Marie s děckem v českém umění doby Karla IV.*, *Acta Universitatis Palackianae Olomucensis: Facultas Philosophica. Philosophica - Aesthetica*. 16, *Historia artium* 2, Olomouc 1998.

Černý 2004

Pavol Černý, *Evangeliař Zábřdovický a Svatovítská apokalypsa*, Praha 2004.

ČUG 1970

Jaroslav Pešina (ed.), *České umění gotické 1350–1420*, Praha 1982.

DČVU I/I-II

Rudolf Chadraba (ed.), *Dějiny českého výtvarného umění I/I-II*, Praha 1984.

DVČ 2009

Ondřej Felcman (ed.), *Dějiny východních Čech. V pravěku a středověku (do roku 1526)*, Praha 2009.

Friedl 1956

Antonín Friedl, *Magister Theodoricus. Das Problem seiner malerischen Form*, Praha 1956, s. 91.

GMPBM 1964

Vlasta Dvořáková – Josef Krása – Anežka Merhautová – Karel Stejskal, *Gothic Mural Painting in Bohemia and Moravia 1300–1378*, London 1964.

GNMVC 1958

Jaroslav Pešina a kol., *Gotická nástěnná malba v zemích Českých I. 1300–1350*, Praha 1958.

Grabar 1980

André Grabar, *Christian iconography: a study of its origins*, Princeton 1980.

GZČ I-III

Jiří Fajt (ed.), *Gotika v západních Čechách (1230–1350)*, katalog výstavy, Praha 1995–1996.

Hlaváčková 2003

Hana Hlaváčková, *Kdy vznikla Bible Václava IV.?*, in: Becket Bukovinská – Lubomír Konečný (eds.), *Ars longa. Sborník k nedožitým sedmdesátinám Josefa Krásy*, Praha 2003, s. 65–80.

Hledíková 2009

Zdeňka Hledíková, *Limitační listiny litomyšlského biskupství*, *Archivní časopis* 59, 2009, s. 105-113.

Hlobil-Petrů 1992

Ivo Hlobil - Eduard Petrů, *Humanismus a raná renesance na Moravě*, Praha 1992.

Hník 2003

Petr Hník, *Historie, přítomnost a význam kostela sv. Mikuláše ve Starém Svojanově*, Litomyšl 2003.

Homolka 2010

Jaromír Homolka, *Socha svatého Václava ve Svatováclavské kapli*, in: Petr Kubín (ed.), *Svatý Václav. Na památku 1100. výročí narození knížete Václava Svatého*, Praha 2010, s. 267-280.

Hrubý 2002

Vladimír Hrubý, *Katedrála sv. Ducha, kaple sv. Klimenta, biskupská rezidence*, Hradec Králové 2002.

Chytil 1900

Karel Chytil, *Soupis památek historických a uměleckých v politickém okresu Chrudimském*, Praha 1900.

Jireček 1863

Hermengild Jireček, *Drobnosti z místopisu českého*, PA V, Praha 1863, s. 330-331.

Josefík-Sysel-Togner 1976

Jiří Josefík - František Sysel - Milan Togner, *Hradní kaple na moravském Šternberku*, *Umění* XXIV, s. 243-273.

Karel IV., císař z boží milosti 2006

Jiří Fajt (ed.), *Karel II., císař z boží milosti. Kultura a umění za vlády Lucemburků 1310-1437*, Praha 2006.

Klapper 1964

Joseph Klapper, *Johann von Neumarkt, Bischof und Hofkanzler*, Leipzig 1964.

Klíma 2000

David Klíma, *Církevní areál v Třebosicích u Pardubic*, *České památky* 11, 1-2/2000, s. 6-9.

Kliš 2006

Zdisław Kliš, *Pasja*, Kraków 2006.

Knoflíček 2006

Tomáš Knoflíček, Malířská výzdoba kostela sv. Jiří ve slezském Kałkowě a její vztah k dvorskému umění Václava IV., in: Petr Holý (ed.), *Artis historia 1*, Ostrava 2006, s. 56-67.

Knoflíček 2009a

Tomáš Knoflíček, *Nástěnná malba za vlády Lucemburků na Moravě*, Olomouc 2009.

Knoflíček 2009b

Tomáš Knoflíček, Malířská výzdoba kostela sv. Bartoloměje v Kuněticích, *Umění LVII*, Praha 2009, s. 537-548.

Konečný 2007

Stanislav Konečný, *Svojanov. Pohled do historie hradu a panství*, Litomyšl 2007.

Kořán 1986

Ivo Kořán, Corpus Christi vitráže ze Slivence v kontextu české gotické malby, *Umění XXXIV*, Praha 1986, s. 58-63.

Krafl 2000

Pavel Krafl, Klášter augustiniánů kanovníků v Lanškrouně 1371-(1421?), *ČMM CXIX*, 2000, s. 177-216.

Královský sňatek 2010

Klára Benešová (ed.), *Královský sňatek*, Praha 2010.

Krása 1960

Josef Krása, Nástěnné malby v kostele sv. Markéty v Loukově, *Umění VIII*, Praha 1960, s. 25-30.

Krása 1974

Josef Krása, *Rukopisy Václava IV.*, Praha 1974.

Krása 1990

Josef Krása, *České iluminované rukopisy 13.-16. století*, Praha 1990.

Krumauer Bildkodex 1967

Gerhard Schmidt (ed.), *Krumauer Bildkodex. Österreichische Nationalbibliothek Codex 370*, faksimile, Graz 1967.

Kuča 1998

Karel Kuča, *Města a městečka v Čechách, na Moravě a ve Slezsku*, Praha 1998.

Kunst um 1400

Kunst um 1400 am Mittelrhein. Ein Teil der Wirklichkeit (katalog výstavy), Frankfurt am Main 1975.

Kybalová 2001

Ludmila Kybalová, *Středověk*, Praha 2001.

LCI I-VIII

Engelbert Kirschbaum (ed.), *Lexikon der christlichen Ikonographie. Band I-VIII*, Basel-Freiburg-Rom-Wien, 1968-1976.

Legenda Aurea 1984

Jacobus de Voragine, *Legenda Aurea*, ed. Anežka Vidmanová, Praha 1984.

Líbal 2001

Dobroslav Líbal, *Katalog gotické architektury v České republice do husitských válek*, Praha 2001.

Macek-Zahradník 1995

Petr Macek - Pavel Zahradník, *Bývalý augustiniánský klášter v Litomyšli a jeho stavební proměny, Průzkumy památek I/1995*, s. 3-20.

Magister Theodoricus 1997

Jiří Fajt (ed.), *Magister Theodoricus. Dvorní malíř císaře Karla IV.*, katalog výstavy, Praha 1997.

Mareš-Sedláček 1913

František Mareš - Jan Sedláček, *Soupis památek historických a uměleckých v politickém okresu Prachatickém*, Praha 1913.

Matějček 1931

Antonín Matějček, Malířství, in: Zdeněk Wirth (ed.), *Dějepis výtvarného umění v Čechách, I. díl Středověk*, Praha 1931, s. 240-379.

Matějček 1938

Antonín Matějček, *Česká malba gotická. Deskové malířství 1350-1450*, Praha 1938.

MGP 2004 I-III

Adam Stanisław Labuda - Krystyna Secomska (eds.), *Malarstwo gotyckie w Polsce, Warszawa 2004*.

Miodońska 1968

Barbara Miodońska, Opatovický breviř, neznámý český rukopis 14. století, *Umění XVI*, Praha 1968, s. 213-253.

Mystické traktáty 1997

Dana Martínková (ed.), *Dominikán Kolda - Mystické traktáty*, Praha 1997.

Nejedlý M. 2000

Martin Nejedlý, Meluzínský mýtus a rodová pověst Lucemburků, *ČČH 98*, Praha 2000, s. 693-736.

Nejedlý M. 2002

Martin Nejedlý, Od krásné dívky k hradům a drakům. Proměny víly Meluzíny a jejich odraz v ikonografii středověkých pramenů, *Archeologické rozhledy LIV*. Praha 2002, s. 457-494.

Nejedlý M. 2003

Martin Nejedlý, *Fortuny kolo vrtkavé. Lásky, moc a společnost ve středověku*, Praha 2003.

Nejedlý M. 2007

Martin Nejedlý, *Středověký mýtus o Meluzíně a rodová pověst Lucemburků*, Praha 2007.

Nejedlý Z. 1903

Zdeněk Nejedlý, *Dějiny města Litomyšle a okolí. Díl I.*, Litomyšl 1903.

Pakosta 1994

Oldřich Pakosta, Počátek episkopátu litomyšlského biskupa Jana IV. Železného a typologie jeho pečeti, *VSH* 4, Pardubice 1994, s. 57-66.

Paukert 2003

Václav Paukert, Nález gotických maleb v sakristii kostela sv. Jakuba Většího v Přelouči, *ZPP LXIII*, 2003, s. 283-284.

Petr 2007

Stanislav Petr, *Soupis rukopisů knihovny při farním kostele svatého Jakuba v Brně*, Praha 2007.

Plachá-Gollerová 1934

Jitka Plachá-Gollerová, Nástěnné malby v kostele sv. Mikuláše ve Starém Svojanově, *Ročenka Kruhu pro pěstování dějin umění za rok 1933*, Praha 1934, s. 41-43.

Plachá-Gollerová 1937

Jitka Plachá-Gollerová, České nástěnné malířství první poloviny XIV. století, *PA, Skupina historická IV-V*, Praha 1937, s. 24-41.

Plátková 1979

Zuzana Plátková, Nástěnné malby v kostele sv. Václava na Zderaze v Praze, *Umění XXVII*, Praha 1979, s. 215-226.

Pokorný 1996

Pavel R. Pokorný, Biskupství litomyšlské, *Heraldická ročenka 1996*, Praha 1996, s. 81-85.

Prix-Všetečková 1993

Dalibor Prix - Zuzana Všetečková, Středověký kostel sv. Bartoloměje v Praze 9-Kyjích do počátku husitských válek, *Umění XLI*, Praha 1993, s. 231-261.

Profous-Svoboda 1957

Antonín Profous - Jan Svoboda, *Místní jména v Čechách*, díl IV. S-Ž, Praha 1957.

Prokopp 1983

Mária Prokopp, *Italian Trecento Influence on Murals in East Central Europe, Particularly Hungary*, Budapest 1983.

Prucek 1973

Josef Prucek, Albert ze Šternberka - raněhumanistický mecenáš, *Výroční zpráva Okresního archivu v Olomouci 1973*, s. 22-27.

Přehled restaurátorských prací 2002

(autor nezjištěn), Přehled restaurátorských prací realizovaných v České republice v roce 2002, in: *ZPP - příloha 63*, Praha 2003.

Rojek 1874

Jan Karel Rojek, *Biskupství litomyšlské, PA V*, Praha 1874, s. 738-758.

Royt 2006

Jan Royt, Syn Meluzíny (k ikonografii panovnické ideologie Lucemburků), in: *Schodištní cykly velké věže hradu Karlštejna, Průzkumy památek - příloha XIII*, Praha 2006, s. 91-94.

Royt 2007

Jan Royt, *Slovník biblické ikonografie*, Praha 2007.

Royt-Šedinová 1998

Jan Royt - Hana Šedinová, *Slovník symbolů. Kosmos, příroda a člověk v křesťanské ikonografii*, Praha 1998.

Rywiková 2006

Daniela Rywiková, *Úvod do křesťanské ikonografie*, Ostrava 2006.

Rywiková 2008

Daniela Rywiková, Bolestný Kristus a vizuální manifestace praesentia realis v umění pozdního středověku, *Historie/Historica* 15/2008, Ostrava, s. 7-25.

Rywiková 2010

Daniela Rywiková, "V chlebej tváři ty se skrýváš..." Obraz Veraikonu v kontextu eucharistické zbožnosti pozdně středověkých Čech, *Umění LVIII*, Praha 2010, s. 366-383.

Řezanina 1980

Dušan Řezanina, *Karlův diplomat Albert ze Šternberka*, Praha 1980.

Sedláček I-XV

August Sedláček, *Hrady, zámky a tvrze království českého I-XV*, Praha 1882-1927.

Sedláček 1998

August Sedláček, *Místopisný slovník historický království českého*, Praha 1998.

Schiller I-V

Gertrud Schiller, *Ikonographie der christlichen Kunst I-V*, Gütersloh, 1966-1990.

Schmidt 2005

Gerhard Schmidt, *Malerei der Gotik. Fixpunkte und Ausblicke*, Graz 2005.

Skřivánek-Vopálka 1994

Milan Skřivánek - Pavel Vopálka, *Litomyšl, starobylé město*, Praha-Litomyšl 1994.

Sommer 1988

Jan Sommer, Ke stavebnímu vývoji gotického kostela v Morašicích u Litomyšle, *Umění XXXVI*, Praha 1988, s. 372-375.

Stejskal 1960

Karel Stejskal, Nástěnné malby v Morašicích a některé otázky českého umění z konce 14. století, *Umění VIII*, Praha 1960, s. 135-160.

Stejskal-Voit 1991

Karel Stejskal - Petr Voit, *Iluminované rukopisy doby husitské*, Praha 1991.

Teplý 1997

Jaroslav Teplý, K dosavadním poznatkům o opevněném kostele v Kostelci u Heřmanova Městce, in: *Scientific papers of the University of Pardubice 3, Series C*, Pardubice 1997, s. 91-125.

Török 1973

Gyöngyi Török, Die Ikonographie des letzten Gebetes Mariä, in: *Acta Historiae Artium Academiae Scientiarum Hungaricae XIX*, Budapest 1973, s. 151-205.

Trapp 1855a

Mauric Trapp, Rohoženská freska, *PA I*, Praha 1855, s. 189-190.

Trapp 1855b

Mauric Trapp, Hrad Svojanov a jeho okolí, *PA I*, Praha 1855, s. 275-282.

UPČ I-IV

Emanuel Poche (ed.), *Umělecké památky Čech I-IV*, Praha 1977-1982.

Urbánková-Stejskal 1975

Eva Urbánková - Karel Stejskal, *Pasionál Přemyslovny Kunhuty*, Praha 1975.

Vendl-Edice soupisu 2007

Václav Karel Vendl, *Edice nedokončeného soupisu uměleckých památek politického okresu pardubicko-holicko-přeloučského*, ed. Jana Marešová, Praha 2007.

Vítovský 1976

Jakub Vítovský, Nástěnné malby ze XIV. století v pražské katedrále, *Umění XXIV*, Praha 1976, s. 473-502.

Vrána 2007

Jakub Vrána, *Kartuziánský klášter v Dolanech u Olomouce*, Olomouc 2007.

Všetečková 1999

Zuzana Všetečková, Středověká nástěnná malba ve středních Čechách, *Průzkumy památek - příloha IV*, Praha 1999.

Všetečková 1999b

Zuzana Všetečková, Nástěnné malby v kostele Panny Marie ve Starém Městě u Bruntálu, *Umění XLVII*, Praha 1999, s. 18-32.

Všetečková 2000

Zuzana Všetečková, *Nástěnné malby v kostele sv. Jakuba ve Slavětíně*, Louny 2000.

Všetečková 2002

Zuzana Všetečková, Gotické nástěnné malby v kostele sv. Apolináře v Praze, in: Dalibor Prix (ed.), *Pro Arte. Sborník k poctě Ivo Hlobila*, Praha 2002, s. 157-168.

Všetečková 2002b

Zuzana Všetečková, The Man of Sorrows and Christ Blessing the Chalice: The Pre-Reformation and the Utraquist Viewpoints, in: Zdeněk V. David - David R. Holeton (eds.), *The Bohemian Reformation and Religious Practice, vol. IV*, Prague 2002, s. 193-214.

Všetečková-Pokorný 1998

Zuzana Všetečková - Pavel R. Pokorný, Nová datace gotických nástěnných maleb v kostele sv. Tomáše v Praze, *Umění XLVI*, Praha 1998. s. 42-50.

Vyskočil 1947

Jan Kapistrán Vyskočil, *Arnošt z Pardubic a jeho doba*, Praha 1947.

Wagner 1930

Václav Wagner, Předběžná zpráva o nálezů nástěnných maleb ve filiálním kostele v Kostelci u Heřmanova Městce, *Za starou Prahu XIV*, 1930, s. 21-22.

Wagner 1938

Václav Wagner, Objevy nástěnných maleb v Čechách v letech 1918-1935, *ZPP II*, 1938, s. 43-45.

Wenzelsbibel 1990

Horst Appuhn (ed.), *Wenzelsbibel. König Wenzels Prachthandschrift der deutschen Bibel 1-8*, Graz 1990.

Wirth 1902

Zdeněk Wirth, *Soupis památek historických a uměleckých v politickém okresu poličském*, Praha 1906.

Wirth 1906

Zdeněk Wirth, *Soupis památek historických a uměleckých v politickém okresu vysokomýtském*, Praha 1902.

Zíbrt 1892

Čeněk Zíbrt, *Dějiny kroje v zemích českých od dob nejstarších až po války husitské*, Praha 1892.

Žáry 1990

Juraj Žáry, Kaplnka české královny Žofie Bavorské v bratislavském dóme, *Umění XXXVIII*, Praha 1990. s. 1-14.

Žena ve člunu 2007

Kateřina Horníčková - Michal Šroněk (eds.), *Žena ve člunu. Sborník Hany J. Hlaváčkové*, Praha 2007.

SEZNAM VYOBRAZENÍ

Není-li uvedeno jinak, snímky byly pořízeny autorkou (v rozmezí let 2007 až 2011).

- 1/ **Kočí, kostel sv. Bartoloměje**, založen roku 1397.
- 2/ Kočí, kostel sv. Bartoloměje, pohled do presbytáře.
- 3/ Kočí, kostel sv. Bartoloměje, iluzivní závěs, Prorok (?), po roce 1397.
- 4/ Kočí, kostel sv. Bartoloměje, prorok, po roce 1397.
- 5/ Kočí, kostel sv. Bartoloměje, prorok, po roce 1397.
- 6/ Kočí, kostel sv. Bartoloměje, prorok Jeremiáš, po roce 1397.
- 7/ Kočí, kostel sv. Bartoloměje, král Šalamoun, po roce 1397.
- 8/ Kočí, kostel sv. Bartoloměje, král David, po roce 1397.
- 9/ Kočí, kostel sv. Bartoloměje, prorok, po roce 1397.
- 10/ Kočí, kostel sv. Bartoloměje, donátorská scéna (?), po roce 1397. Foto: Anna Šubrtová.
- 11/ **Kostelec u Heřmanova Městce**, kostel sv. Petra a Pavla.
- 12/ Kostelec u Heřmanova Městce, kostel sv. Petra a Pavla, Pás apoštolů s Pannou Marií na trůně, před rokem 1382.
- 13/ Kostelec u Heřmanova Městce, kostel sv. Petra a Pavla, sv. Matouš (?), před rokem 1382.
- 14/ Kostelec u Heřmanova Městce, kostel sv. Petra a Pavla, sv. Jakub Menší, před rokem 1382.
- 15/ Kostelec u Heřmanova Městce, kostel sv. Petra a Pavla, sv. Bartoloměj (?), před rokem 1382.
- 16/ Kostelec u Heřmanova Městce, kostel sv. Petra a Pavla, sv. Jakub Větší, před rokem 1382.
- 17/ Kostelec u Heřmanova Městce, kostel sv. Petra a Pavla, sv. Jan, před rokem 1382.
- 18/ Kostelec u Heřmanova Městce, kostel sv. Petra a Pavla, sv. Ondřej (?), před rokem 1382.
- 19/ Kostelec u Heřmanova Městce, kostel sv. Petra a Pavla, sv. Petr (?), před rokem 1382.
- 20/ Kostelec u Heřmanova Městce, kostel sv. Petra a Pavla, apoštol, před rokem 1382.

- 21/ Kostelec u Heřmanova Městce, kostel sv. Petra a Pavla, Panna Marie s Ježíškem na trůně a andělé u sanktuáře, před rokem 1382.
- 22/ Klečící anděl z Kostelce u Heřmanova Městce, deskový obraz, začátek 15. století, Chrudim, Regionální muzeum v Chrudimi, inv. č. U 43. Foto: Regionální muzeum v Chrudimi.
- 23/ Kostelec u Heřmanova Městce, kostel sv. Petra a Pavla, sanktuář s deskovým obrazem klečícího anděla, stav před rokem 1900. Reprodukce: Chytil 1900, s. 147, obr. 136.
- 24/ Kostelec u Heřmanova Městce, kostel sv. Petra a Pavla, fragmenty malby kolem vstupu do sakristie, před rokem 1382.
- 25/ Kostelec u Heřmanova Městce, kostel sv. Petra a Pavla, Devět klečících rytířů z rodu Heřmanů, původně před rokem 1382, přemalováno v 16. století a v roce 1694 (?).
- 26/ **Litomyšl, kostel Povýšení sv. Kříže.**
- 27/ Litomyšl, kostel Povýšení sv. Kříže, pohled do kaple sv. Josefa.
- 28/ Litomyšl, kostel Povýšení sv. Kříže, kaple sv. Josefa, Sv. Viktorin (?) a sv. Kateřina doporučují dva rytíře trůnicí Madoně, 80.-90. léta 14. století.
- 29/ Litomyšl, kostel Povýšení sv. Kříže, kaple sv. Josefa, Panna Marie s Ježíškem na trůně, 80.-90. léta 14. století.
- 30/ Litomyšl, kostel Povýšení sv. Kříže, kaple sv. Josefa, rytíř se sv. Kateřinou (detail), 80.-90. léta 14. století.
- 31/ Litomyšl, kostel Povýšení sv. Kříže, kaple sv. Josefa, rytíř se sv. Kateřinou, 80.-90. léta 14. století.
- 32/ Litomyšl, kostel Povýšení sv. Kříže, kaple sv. Josefa, rytíř se sv. Viktorinem, 80.-90. léta 14. století.
- 33/ Litomyšl, kostel Povýšení sv. Kříže, kaple sv. Josefa, skica na levém okraji.
- 34/ Litomyšl, kostel Povýšení sv. Kříže, kaple sv. Josefa, skica na pravém okraji. Reprodukce: foto Kamil Kopecký, in: Látal 2002, obr. detail graffiti.
- 35/ Litomyšl, kostel Povýšení sv. Kříže, kaple sv. Josefa, erb, 80.-90. léta 14. století.

- 36/ **Morašice, kostel sv. Petra a Pavla**, postaven 1391-1393.
- 37/ Morašice, kostel sv. Petra a Pavla, pohled do presbytáře.
- 38/ Morašice, kostel sv. Petra a Pavla, Klanění tří králů, roku 1393.
- 39/ Morašice, kostel sv. Petra a Pavla, Klanění tří králů (detail - levá část), roku 1393.
- 40/ Morašice, kostel sv. Petra a Pavla, Klanění tří králů (detail - pravá část), roku 1393.
- 41/ Morašice, kostel sv. Petra a Pavla, nápis pod scénou Klanění tří králů, roku 1393.
- 42/ Morašice, kostel sv. Petra a Pavla, Bolestný Kristus s Nástroji umučení, roku 1393.
- 43/ Morašice, kostel sv. Petra a Pavla, Bolestný Kristus s Nástroji umučení (detail), roku 1393.
- 44/ Morašice, kostel sv. Petra a Pavla, Bolestný Kristus s Nástroji umučení (detail), roku 1393.
- 45/ Morašice, kostel sv. Petra a Pavla, Bolestný Kristus s Nástroji umučení (detail), roku 1393.
- 46/ Morašice, kostel sv. Petra a Pavla, Bolestný Kristus s Nástroji umučení (detail), roku 1393.
- 47/ Morašice, kostel sv. Petra a Pavla, Bolestný Kristus s Nástroji umučení (detail), roku 1393.
- 48/ Morašice, kostel sv. Petra a Pavla, anděl u sanktuáře - vlevo, roku 1393.
- 49/ Morašice, kostel sv. Petra a Pavla, anděl u sanktuáře - vpravo, roku 1393.
- 50/ Morašice, kostel sv. Petra a Pavla, konsekrační kříž, roku 1393.
- 51/ **Perálec, kostel sv. Jana Křtitele**, postaven před rokem 1321, úpravy ve třetí čtvrtině 14. století.
- 52/ Perálec, kostel sv. Jana Křtitele, Povýšení sv. Maří Magdalény (?), 90. léta 14. století.
- 53/ Perálec, kostel sv. Jana Křtitele, Povýšení sv. Maří Magdalény (?) (detail), 90. léta 14. století.
- 54/ Perálec, kostel sv. Jana Křtitele, andělé u sanktuáře, 90. léta 14. století.
- 55/ Perálec, kostel sv. Jana Křtitele, anděl u sanktuáře - vlevo, 90. léta 14. století.
- 56/ Perálec, kostel sv. Jana Křtitele, anděl u sanktuáře - vpravo, 90. léta 14. století.
- 57/ Perálec, kostel sv. Jana Křtitele, sv. Jakub Menší (?) a sv. Juda Tadeáš, 90. léta 14. století.

- 58/ **Pouchobradý, kostel Nejsvětější Trojice**, postaven před rokem 1349, věž přistavěna roku 1888.
- 59/ Pouchobradý, kostel Nejsvětější Trojice, pohled do presbytáře.
- 60/ Pouchobradý, kostel Nejsvětější Trojice, Smrt Panny Marie, 80. léta 14. století.
- 61/ Pouchobradý, kostel Nejsvětější Trojice, fragment malby na severní stěně presbytáře, 80. léta 14. století.
- 62/ Pouchobradý, kostel Nejsvětější Trojice, Smrt Panny Marie (detail), 80. léta 14. století.
- 63/ Pouchobradý, kostel Nejsvětější Trojice, Smrt Panny Marie (detail), 80. léta 14. století.
- 64/ Pouchobradý, kostel Nejsvětější Trojice, sv. Petr (?) jako papež nad scénou Smrt Panny Marie, Veraikon vynášený anděly, 80. léta 14. století.
- 65/ Pouchobradý, kostel Nejsvětější Trojice, nečitelný kruhový medailon, 80. léta 14. století.
- 66/ Pouchobradý, kostel Nejsvětější Trojice, Pelikán, 80. léta 14. století.
- 67/ Pouchobradý, kostel Nejsvětější Trojice, pohled na jižní stěnu presbytáře.
- 68/ Pouchobradý, kostel Nejsvětější Trojice, Bolestný Kristus s kalichem a hostií, 80. léta 14. století.
- 69/ Pouchobradý, kostel Nejsvětější Trojice, Panna Marie chránitelka - fragment, 80. léta 14. století.
- 70/ Pouchobradý, kostel Nejsvětější Trojice, symbol evangelisty Marka, 80. léta 14. století.
- 71/ Pouchobradý, kostel Nejsvětější Trojice, symbol evangelisty Matouše, 80. léta 14. století.
- 72/ Pouchobradý, kostel Nejsvětější Trojice, symbol evangelisty Jana, 80. léta 14. století.
- 73/ Pouchobradý, kostel Nejsvětější Trojice, symbol evangelisty Lukáše, 80. léta 14. století.
- 74/ Pouchobradý, kostel Nejsvětější Trojice, pohled na Pašijový cyklus na severní stěně lodi, 80. léta 14. století.
- 75/ Pouchobradý, kostel Nejsvětější Trojice, Kristus před Annášem či Kaifášem (?), 80. léta 14. století.
- 76/ Pouchobradý, kostel Nejsvětější Trojice, Kristus před Pilátem, 80. léta 14. století.
- 77/ Pouchobradý, kostel Nejsvětější Trojice, Korunování trním, 80. léta 14. století.

- 78/ Pouchobradý, kostel Nejsvětější Trojice, Kladení do hrobu, 80. léta 14. století.
- 79/ **Starý Svojanov, kostel sv. Mikuláše**, konec 13. A polovina 17. století.
- 80/ Starý Svojanov, kostel sv. Mikuláše, pohled do lodi a presbytáře.
- 81/ Starý Svojanov, kostel sv. Mikuláše, pohled do presbytáře.
- 82/ Starý Svojanov, kostel sv. Mikuláše, Zvěstování Panny Marie, 80. léta 14. století.
- 83/ Starý Svojanov, kostel sv. Mikuláše, Smrt Panny Marie, 80. léta 14. století.
- 84/ Starý Svojanov, kostel sv. Mikuláše, Zvěstování Panny Marie (detail), 80. léta 14. století.
- 85/ Starý Svojanov, kostel sv. Mikuláše, prorok (?) ve špaletě okna - vlevo, 80. léta 14. století.
- 86/ Starý Svojanov, kostel sv. Mikuláše, prorok (?) ve špaletě okna - vpravo, 80. léta 14. století.
- 87/ Starý Svojanov, kostel sv. Mikuláše, Vykoupení tří nevěstek, 80. léta 14. století.
- 88/ Starý Svojanov, kostel sv. Mikuláše, Sv. Mikuláš tišší bouři, 80. léta 14. století.
- 89/ Starý Svojanov, kostel sv. Mikuláše, Maiestas Domini s Deésis, 80. léta 14. století.
- 90/ Starý Svojanov, kostel sv. Mikuláše, anděl s křížem, Slunce, 80. léta 14. století.
- 91/ Starý Svojanov, kostel sv. Mikuláše, anděl s palmovou ratolestí a trnovou korunou, 80. léta 14. století.
- 92/ Starý Svojanov, kostel sv. Mikuláše, Měsíc, anděl s kopím a hřeby, 80. léta 14. století.
- 93/ Starý Svojanov, kostel sv. Mikuláše, Kristus na hoře Olivetské, Zajetí Krista (?), Kristus před Pilátem, 80. léta 14. století.
- 94/ Starý Svojanov, kostel sv. Mikuláše, Kladení do hrobu, Zmrtvýchvstání, 80. léta 14. století.
- 95/ Starý Svojanov, kostel sv. Mikuláše, Bičování, Korunování trním, Ukřižování, 80. léta 14. století.
- 96/ Starý Svojanov, kostel sv. Mikuláše, Poslední soud - levá část, 80. léta 14. století.
- 97/ Starý Svojanov, kostel sv. Mikuláše, Poslední soud - pravá část, 80. léta 14. století.
- 98/ Starý Svojanov, kostel sv. Mikuláše, český nápis Desatera, 1680-1682 (?).

- 99/ Starý Svojanov, kostel sv. Mikuláše, sv. Kryštof, 80. léta 14. století.
- 100/ Starý Svojanov, kostel sv. Mikuláše, Klanění tří králů, 80. léta 14. století.
- 101/ Starý Svojanov, kostel sv. Mikuláše, Uvedení Panny Marie do chrámu (?), 80. léta 14. století.
- 102/ Starý Svojanov, kostel sv. Mikuláše, donátorská scéna, 80. léta 14. století.
- 103/ **Třebosice, kostel Povýšení sv. Kříže,** kolem roku 1350.
- 104/ Třebosice, kostel Povýšení sv. Kříže, pohled do presbytáře. Foto: Jan Dienstbier.
- 105/ Třebosice, kostel Povýšení sv. Kříže, donátoři, kolem roku 1350, stav v 50. letech 20. století (?). Foto: Fototéka ÚDU AV ČR, inv. č. 1368.
- 106/ Třebosice, kostel Povýšení sv. Kříže, donátoři, kolem roku 1350, stav v roce 2010.
- 107/ Třebosice, kostel Povýšení sv. Kříže, proroci, kolem roku 1350.
- 108/ Třebosice, kostel Povýšení sv. Kříže, proroci, kolem roku 1350.
- 109/ Třebosice, kostel Povýšení sv. Kříže, prorok a král Šalamoun, kolem roku 1350.
- 110/ Třebosice, kostel Povýšení sv. Kříže, prorok a král David, kolem roku 1350.
- 111/ Třebosice, kostel Povýšení sv. Kříže, neurčený prorok a prorok Jonáš, kolem roku 1350.
- 112/ Třebosice, kostel Povýšení sv. Kříže, proroci, kolem roku 1350.
- 113/ Třebosice, kostel Povýšení sv. Kříže, Umučení sv. Erasma, kolem roku 1350.
- 114/ Třebosice, kostel Povýšení sv. Kříže, sv. Vít, sv. Václav a sv. Vojtěch, kolem roku 1350.
- 115/ Třebosice, kostel Povýšení sv. Kříže, nápis nad donátory, kolem roku 1350.
- 116/ Třebosice, kostel Povýšení sv. Kříže, donátoři předávají model kostela sv. Jiří (?), kolem roku 1350.
- 117/ Třebosice, kostel Povýšení sv. Kříže, Bolestný Kristus s Nástroji umučení, kolem roku 1350.
- 118/ Třebosice, kostel Povýšení sv. Kříže, Trůnící Kristus s anděly a sv. Prokopem, kolem roku 1350.
- 119/ Třebosice, kostel Povýšení sv. Kříže, Panna Marie Bolestná, kolem roku 1350.

- 120/ **Vítějeves, kostel sv. Kateřiny**, konec 13. nebo začátek 14. století, přestavěn v roce 1912.
- 121/ Vítějeves, kostel sv. Kateřiny, pohled do východní kaple, tj. původního gotického presbytáře.
- 122/ Vítějeves, kostel sv. Kateřiny, *Maiestas Domini* v mandorle vynášené dvěma anděly, kolem roku 1350.
- 123/ Vítějeves, kostel sv. Kateřiny, člověk a býk - symboly evangelistů Matouše a Lukáše, kolem roku 1350.
- 124/ Vítějeves, kostel sv. Kateřiny, orel a lev - symboly evangelistů Jana a Marka, kolem roku 1350.
- 125/ Vítějeves, kostel sv. Kateřiny, Smrt Panny Marie, 80. léta 14. století.
- 126/ Vítějeves, kostel sv. Kateřiny, Smrt Panny Marie (detail), 80. léta 14. století.
- 127/ Vítějeves, kostel sv. Kateřiny, Smrt Panny Marie (detail), 80. léta 14. století.
- 128/ **Rohozná, kostel sv. Erasma**, pohled do presbytáře, kresba. Reprodukce: *Památky archeologické I*, Praha 1855, obr. 15.
- 129/ Rohozná, kostel sv. Erasma, fragment postavy ve špaletě východního okna, 4. čtvrtina 14. století (?).

OBRAZOVÁ PŘÍLOHA

SUMMARY

Diploma thesis *Mural paintings of Litomyšl diocese 1344-1421* deals with the mural paintings arising on the area of the Litomyšl diocese, during the period of its factual existence between years 1344 and 1421. By the foundation of the diocese, the area on the borders of Bohemia and Moravia has extricated from its provincial character.

In the beginning, reader is introduced to the history of the Litomyšl diocese, taking into account the individual personalities of the bishops. Next follows the monographic studies, incorporating all 9 known localities with preserved mural paintings (Kočí, Kostelec u Heřmanova Městce, Litomyšl, Morašice, Perálec, Pouchobradý, Starý Svojanov, Třebosice, Vítějeves. These monographic studies includes the description of the paintings, its iconographical and formal analysis. We're searching for donators of the paintings as well. Obtained findings are summarized in the resume. The work is supplemented by the catalogue of the mural paintings, where we focused on the facts about the discovery, restoration and actual state of the mural paintings.

It seems, that the highest quality reached the paintings, whose donators were the members of the royal family (queen Žofie Bavorská in Kočí and Jošt Lucemburský in Litomyšl), or the bishops of Litomyšl diocese (Jan IV. Železný in Morašice, and perhaps the influence of bishopric in Pouchobradý). The mural painting of Litomyšl diocese is not isolated, on the contrary, it is an integral component of the Czech medieval art. Qualitatively well balanced set of mural paintings is the evidence of the artistic upturn of the area thanks to the foundation of the diocese.

ANOTACE

Jméno a příjmení:	Veronika Tobiášová
Katedra:	Katedra dějin umění
Vedoucí práce:	Prof. PhDr. Ivo Hlobil, CSc.
Rok obhajoby:	2011

Název práce:	Nástěnná malba litomyšlského biskupství 1344-1421
Název v angličtině:	Mural Painting in Litomyšl Bishopric 1344-1421
Anotace práce:	Diplomová práce pojednává o nástěnných malbách vzniklých na území litomyšlské diecéze po čas její faktické existence v letech 1344-1421. Monografické studie devíti lokalit (Kočí, Kostelec u Heřmanova Městce, Litomyšl, Morašice, Perálec, Pouchobradý, Starý Svojanov, Třebosice, Vítějeves) jsou doplněny o dějiny litomyšlského biskupství, shrnutí a katalog.
Klíčová slova:	Gotická nástěnná malba, litomyšlská diecéze, středověké malířství, Litomyšl, Svojanov
Anotace v angličtině:	Diploma thesis emphasizes the mural paintings arising on the area of Litomyšl diocese during its factual existence between years 1344 and 1421. Monographic studies of 9 locations (Kočí, Kostelec u Heřmanova Městce, Litomyšl, Morašice, Perálec, Pouchobradý, Starý Svojanov, Třebosice, Vítějeves) are supplemented by the history of Litomyšl diocese, summary and a catalogue.
Klíčová slova v angličtině:	Gothic mural painting, Litomyšl diocese, medieval painting, Litomyšl, Svojanov
Přílohy vázané v práci:	Mapa: Nástěnná malba litomyšlského biskupství 1344-1421. Obrazová příloha: 129 vyobrazení na 63 stranách. Diplomová práce ve formátu PDF na CD.
Rozsah práce:	Stran 322
Jazyk práce:	Čeština