

UNIVERZITA PALACKÉHO V OLOMOUCI

Fakulta filozofická

Katedra dějin umění

STŘEDOVĚKÁ NÁSTĚNNÁ MALBA V JIŽNÍCH ČECHÁCH

**Sumarizace výzkumu nově odkrytých a restaurovaných maleb v období mezi
roky 1993 - 2012**

DISERTAČNÍ PRÁCE

UNIVERZITA PALACKÉHO V OLOMOUCI

Fakulta filozofická

Katedra dějin umění

STŘEDOVĚKÁ NÁSTĚNNÁ MALBA V JIŽNÍCH ČECHÁCH

**Sumarizace výzkumu nově odkrytých a restaurovaných maleb v období mezi
roky 1993 - 2012**

DISERTAČNÍ PRÁCE

Autor práce:

Petr Pavelec

Studijní obor:

Dějiny a teorie výtvarného umění

Vedoucí diplomové práce:

Prof. PhDr. Ivo Hlobil, CSc.

Olomouc 2013

SHRNUTÍ DISERTAČNÍ PRÁCE

Během intenzivní stavební obnovy a restaurování historických budov v jižních Čechách v období mezi roky 1993 – 2012 došlo k relativně velkému množství nových objevů středověkých nástěnných maleb. Disertační práce reaguje na tuto situaci a klade si za cíl provést základní heuristiku, analýzu a komparaci těchto nových nálezů v celkem 30 lokalitách. Jedná se o nástěnné malby v sakrálních i profánních budovách v časovém rozmezí od doby kolem roku 1200 až do počátku 16. století. Na základě heuristických zjištění a ikonografických i stylových analýz a komparací jsou zkoumané nástěnné malby datovány a uváděny do širších středoevropských umělecko-historických souvislostí. V obecném smyslu je obsahem disertační práce základní výzkum specifického druhu středověkého výtvarného umění, jehož výsledky společně s paralelně realizovanými evropskými výzkumy postupně naplňují a zpřesňují poznání významu, smyslu a funkcí středověkých obrazů.

SUMMARY

During the intensive construction renovations and restorations of historic buildings in southern Bohemia in the period between 1993 - 2012 there was a relatively large number of new discoveries of medieval wall paintings. This PhD thesis responds to this situation and aims to perform basic heuristics, analysis and comparison of these new findings in a total of 30 locations. These are murals in the sacral and profane buildings in the period from the time around 1200 to the early 16th century. Based on heuristic detection and iconographic and stylistic analyzes and comparisons are the examined murals dated and placed in the broader Central European art-historical context. In a general sense, the basic content of the thesis is the research of a specific type of medieval art, which, together with the results of European research in parallel implemented, have gradually filled and refined more accurate understanding of the importance, meaning and function of medieval paintings.

Prohlašuji, že jsem tuto práci vypracoval samostatně. Veškeré prameny, literatura a informace, které jsem v práci využil, jsou uvedeny v seznamu použité literatury. Souhlasím s tím, že práce je prezenčně zpřístupněna v knihovně Katedry dějin umění Filozofické Fakulty Univerzity Palackého v Olomouci.

V Českých Budějovicích dne 18. 2. 2013

Vlastnoruční podpis

OBSAH

1.	ÚVOD	6
1. 1	Časové a věcné vymezení tématu	6
1. 2	Metoda zpracování tématu	9
2.	LOKALITY S NÁSTĚNNÝMI MALBAMI	12
2. 1	Boletice, Nástěnné malby v kostele sv. Mikuláše	12
2. 2	Cetviny, Nástěnné malby a polychromie kamenných prvků v kostele Narození Panny Marie	30
2. 3	České Budějovice, Nástěnné malby v ambitu bývalého dominikánského kláštera a v kapli sv. Felixe a Adaukta	42
2. 4	České Budějovice, Nástěnné malby v klášterním kostele Obětování Panny Marie	60
2. 5	České Budějovice, Nástěnné malby na průčelí domu čp. 10/1 Náměstí Přemysla Otakara II.	70
2. 6	Český Krumlov, Nástěnné malby v interiéru vstupní síně domu čp. 29 Radniční ulice	77
2. 7	Český Krumlov, Nástěnné malby v domě čp. 1 Náměstí Svornosti	83
2. 8	Český Krumlov, Nástěnné malby v domě čp. 15 Latrán	86
2. 9	Český Krumlov, Nástěnné malby v domě čp. 22 Panská ulice	93
2. 10	Český Krumlov, Nástěnné malby na fasádě domu čp. 35 Soukenická ulice	96
2. 11	Český Krumlov, Nástěnné malby v areálu Státního hradu a zámku	102
2. 12	Český Krumlov, Nástěnné malby v klášterním areálu minoritů a tzv. bekyň	107
2. 13	Český Krumlov, Nástěnné malby v kostele sv. Víta	115
2. 14	Český Krumlov, Nástěnné malby v interiéru bývalé prelatury	129
2. 15	Dolní Slověnice, Nástěnné malby v presbytáři kostela sv. Mikuláše a Linharta	140
2. 16	Horní Stropnice, Nástěnné malby v kostele sv. Mikuláše	144
2. 17	Chvalšiny, Nástěnné malby v interiéru kostela sv. Marie Magdaleny	153
2. 18	Kájov, Nástěnné malby v interiéru kaple Zesnutí Panny Marie	163
2. 19	Křtěnov, Nástěnné malby v interiéru kostela sv. Martina	173
2. 20	Libínské Sedlo, Nástěnné malby v interiéru kostela sv. Anny	182
2. 21	Polná na Šumavě, Nástěnné malby v interiéru kostela sv. Martina	186
2. 22	Pomezí pod Landštejnem, Nástěnné malby v interiéru kostela sv. Jana Křtitele	196
2. 23	Rožmberk nad Vltavou, Nástěnné malby v interiéru domu čp. 6 (bývalá kaple sv. Kateřiny)	210
2. 24	Rožmberk nad Vltavou, Nástěnné malby na fasádě kostela sv. Mikuláše a na klenbě jeho presbytáře	219
2. 25	Strakonice, Nástěnná malba kola Štěstěny v komnatě strakonického hradu	227
2. 26	Ševětín, Nástěnné malby v interiéru kostela sv. Mikuláše	235
2. 27	Varvažov, Nástěnné malby v presbytáři kostela sv. Kateřiny	244
2. 28	Vimperk, Nástěnné malby v interiéru kostela sv. Bartoloměje	249
2. 29	Záblatí, Nástěnné malby v lodi kostela sv. Jana Křtitele	256
2. 30	Žumberk, Nástěnné malby v interiéru kostela Stětí sv. Jana Křtitele	259
3.	SEZNAM PRAMENŮ A LITERATURY	269

1. ÚVOD

1. 1 Časové a věcné vymezení tématu

Předmětem disertační práce je sumarizace výzkumu nově odkrytých a restaurovaných středověkých nástěnných maleb na území jižních Čech v období mezi roky 1993 – 2012. Geografické vymezení tématu neimplikuje žádná specifická obsahová ani formální určení. Má pouze praktické důvody, neboť autor pracoval především s novými nálezy a informacemi získanými během praxe referenta památkové péče s působností na území Jihočeského kraje.

Časové vymezení tématu vychází z obecně přijímané periodizace dějin umění, respektive z jejího smysluplného uplatnění ve vztahu k výše uvedenému geografickému vymezení. Vzhledem k tomu, že nástěnná malba je neoddělitelně spjatá s architekturou, tvoří dolní časovou hranici výzkumu období druhé poloviny 12. století. Z této doby pocházejí nejstarší zachované stavby nebo jejich části na území jižních Čech, které mohly být vyzdobeny nástěnnými malbami. Patří mezi ně například kostel sv. Mikuláše v Boleticích z konce 12. století nebo soubor sakrálních budov v areálu někdejšího premonstrátského opatství v Milevsku. Části tamějšího kostela sv. Jiljí pocházejí prokazatelně z doby před rokem 1184 a v době kolem roku 1200 byla pravděpodobně budována klášterní bazilika Navštívení Panny Marie. V roce 2006 zde restaurátorský průzkum doložil iluzivní lineární kvádrování v červenohnědé barevnosti na povrchu mezilodních pilířů.¹ Charakter malby neumožňuje datování na základě formální analýzy. Stratigraficky se ale jedná o druhou nejstarší vrstvu, původem pravděpodobně z poslední třetiny 13. století. V takovém případě by se jednalo o jeden z nejstarších dokladů nástěnné malířské výzdoby na území jižních Čech. Obdobně by bylo možné hodnotit blíže neurčené fragmenty maleb² v románské kapli hradu Landštejna, datované na základě aktuálních stavebně historických průzkumů do doby po roce 1200 (viz kapitola 2.22). Na pevnější půdě ve věci periodizace, ale také přesněji určitelného obsahu a formy, se u nejstarších zachovaných památek dostává výzkum v případě nástěnných maleb v kostele sv. Jana Křtitele v Pomezí pod Landštejnem, vybudovaném patrně v období mezi roky 1188 – 1231 (2.22). Formální analýza společně se svědectvím písemných pramenů a stavebně historickými informacemi umožňují datovat tamější malby relativně věrohodně do doby kolem 1200. Vedle již z minulosti dobře známých nástěnných maleb v kostele sv. Petra a Pavla v Albrechticích, datovaných do 3. čtvrt. 12. století³ tak vzniká pevnější dolní periodizační hranice pro vymezený předmět výzkumu. Jeho horní časovou hranici představuje přechodné období po roce 1500, zastoupené již řadou

¹ Novotný Josef, Restaurování románsko-gotické polychromie kostela Navštívení Panny Marie v Milevsku, archiv Národního památkového ústavu v Českých Budějovicích 2006, arch. č. 3315.

² Švéda, Tomáš, Hamsík, Antonín, Průzkum a 1. etapa restaurování Románské kaple hradu Landštejna, 1999, restaurátorská zpráva v archivu Národního památkového ústavu v Českých Budějovicích, arch. č. 1977.

dochovaných památek, například nástěnnou malbou Ukřižování z doby před rokem 1515 v ambitu někdejšího dominikánského kláštera v Českých Budějovicích (2. 3).

Svým obsahem navazuje disertační práce na starší výzkumy v této oblasti. Velmi důležitým zdrojem informací zůstává i nadále kolektivní dílo *Gotická nástěnná malba v zemích českých I. 1300 – 1350*,⁴ zahrnující 14 jihočeských lokalit s gotickými nástěnnými malbami včetně tak významných památek jako je komenda johanitů ve Strakoncích nebo v kostel sv. Jana Křtitele v Jindřichově Hradci. Pro románské nástěnné malby, zachované v neporovnatelně menším počtu, má stále zásadní význam Mašínova publikace *Románská nástěnná malba*,⁵ kromě jiného s pojednáním o románských malbách v jihočeském kostele sv. Petra a Pavla v Albrechticích. Významný posun ve výzkumu středověkých nástěnných maleb představují studie Karla Stejskala o raně a vrcholně gotických nástěnných malbách v prvním díle akademických dějin umění z roku 1984.⁶ Ty kromě širšího kontextu a aktualizace starších poznatků přinesly informace o nově objevených a restaurovaných nástěnných malbách v jižních Čechách, například v sakristii kostela sv. Jana Křtitele v Záblatí u Prachatic, nebo v kontextu pojednaly malby v augustiniánském kostele sv. Jiljí v Třeboni a v kostele sv. Víta v Českém Krumlově. Pozdně gotickým nástěnným malbám se věnoval Josef Krása, který uvedl do širšího povědomí z jihočeských lokalit především nástěnné malby v prostorách hradů Zvíkov, Blatná nebo Jindřichův Hradec.⁷ Dalšími syntézami a dílčími studii pak tato témata včetně nových objevů v jihočeském regionu rozvíjeli zejména Zuzana Všetěčková,⁸ Jakub Vítofský⁹ a další autoři.¹⁰ V posledních patnácti letech přibyly také publikace o regionálních fondech nástěnných maleb

³ Mašín, Jiří, *Románská nástěnná malba v Čechách a na Moravě*, Praha 1954.

⁴ Pešina, Jaroslav, kol. , *Gotická nástěnná malba v zemích Českých I. 1300 – 1350*, Praha 1958.

⁵ Mašín, Jiří, *Románská nástěnná malba v Čechách a na Moravě*, cit. díl. v pozn. 3.

⁶ Stejskal, Karel, *Počátky gotického malířství, Klášter Na Slovanech, pražská katedrála a dvorská malba doby Karlovy*, *Nástěnné malířství 2. poloviny 14. a počátku 15. století*, in: *Dějiny českého výtvarného umění I/1*, Praha 1984.

⁷ Krása, Josef , *Nástěnná malba*, in: Homolka Jaromír , kol. *Pozdně gotické umění v Čechách*, Praha 1978; Týž, *Nástěnné malířství*, in: *Dějiny českého výtvarného umění I/2*, Praha 1984.

⁸ Všetěčková, Zuzana, *Středověká nástěnná malba ve středních Čechách*, Praha 2011; Výběr z dalších publikací Z. Všetěčkové je uveden v seznamu použité literatury.

⁹ Vítofský, Jakub, viz práce uvedené v seznamu použité literatury.

¹⁰ Viz např.: Royt, Jan , *Nástěnné malby v Anině Mouřenci*, in: *Zprávy památkové péče LIV/1994*, str. 253n., Pechová , Oliva, Alois Martan, *Restaurování maleb, Blatná 1981*; Faktor Ondřej, *Nově objevené pozdně gotické nástěnné malby v presbytáři kostela sv. Jakuba Většího v Prachaticích* , *PP 12*, 2010, č. 1, s. 121 – 137; Horová, Veronika, *Pozdně středověká reprezentace šlechty a měšťanů Prachatic. Nově odkryté nástěnné malby v kostele sv. Jakuba*, *Umění LVIII/2010*, č.3, str. 211- 226.

v Čechách,¹¹ na Moravě¹² a pro jihočeskou oblast mají zásadní význam také objemné syntézy z blízkých rakouských oblastí.¹³

Na území jižních Čech je k roku 2013 známo přibližně 65 lokalit, respektive budov se zachovanými středověkými nástěnnými malbami. Z nich více než polovina byla již v minulosti publikována. Předkládaná disertační práce čerpá z těchto starších nebo souběžně probíhajících výzkumů, koncentruje se ale výlučně na památky nově objevené a restaurované v období mezi roky 1993 – 2012 a primárně publikované v nálezových zprávách autorem této studie.¹⁴ Výjimečně se disertační práce zabývá také malbami publikovanými již jinými autory, u nichž ale aktuální restaurování přineslo zásadnější nové informace jako například v případě nástěnných maleb v kostele sv. Víta v Českém Krumlově (2. 13). Ve zmíněném období, navazujícím na společenské změny po roce 1989, proběhlo mimořádné množství stavebních prací na památkových objektech sakrální i profánní povahy. Přitom došlo v mnoha případech k objevům výjimečně hodnotných středověkých nástěnných maleb jak z hlediska stáří, tak obsahu, formy i výtvarné kvality. Například objev již zmíněných románských nástěnných maleb z doby kolem roku 1200 v kostele sv. Jana Křtitele v Pomezí pod Landštejnem (2.22) rozšířil významným způsobem dosud stále velmi vzácný a kvantitativně nepřilíš rozsáhlý soubor románských památek a současně přinesl ikonografická témata, spjatá pravděpodobně s legendárním životem sv. Jana Křtitele, v Čechách dosud neznámá. Podobně raně gotické vyobrazení Kola Štěstěny (2.25), odkryté a restaurované ve strakonickém hradním paláci v roce 1994, je v oboru nástěnné malby dosud jediným známým obrazem tohoto druhu v Čechách. Stejně ikonograficky ojedinělý je na českém území například cyklus ze života sv. Bartoloměje z počátku 14. století ve vimperském kostele stejného patrocinia (2. 28) nebo v oboru nástěnné malby evropsky výjimečné vyobrazení stromů pokrevní příbuznosti a švagrovství (arbor consanguinitatis et affinitatis) z konce 15. století v českokrumlovské prelatuře (2.14). V tomto výčtu dosud neznámých nebo jinak pozoruhodných námětů by bylo možné pokračovat, dostatečná pozornost je jim ale věnována v příslušných kapitolách této studie.

Nově objevené nástěnné malby přinášejí i širokou škálu příkladů maleb různých stylových orientací, provedených v různé výtvarné kvalitě. Například nástěnné malby v kostele sv. Mikuláše v Ševětíně (2.26) představují charakteristický doklad tzv. lineárního gotického stylu 1.

¹¹ Všečeková Zuzana, Raně a vrcholně gotická nástěnná malba, in: Fajt, Jiří, ed., *Gotika v západních Čechách (1230 – 1530)*, Praha 1995; Royt, Jan, Pozdně gotická nástěnná malba, in: Fajt, Jiří, ed., *Gotika v západních Čechách (1230 – 1530)* Praha 1995; Royt, Jan, Středověké deskové a nástěnné malířství na Chebsku, in: Vykoukal, Jiří, ed., *Umění gotiky na Chebsku*, Cheb 2009.

¹² Knoflíček, Tomáš, *Nástěnná malba za vlády Lucemburků na Moravě*, Olomouc 2009.

¹³ Lanc, Elga, *Die mittelalterlichen Wandmalereien in Wien und Niederösterreich*, Wien 1983; Táž, *Gotische Monumentalmalerei in Oberösterreich*, in: *Gotik Schätze Obereösterreich*, Linz 2002, str. 132-142; Táž.: *Die mittelalterlichen Wandmalereien in der Steiermark*, Wien 2002.

¹⁴ Viz seznam použité literatury.

poloviny 14. století. Část těchto maleb, konkrétně například výjevy prvotního hříchu, prováděl malíř s velmi omezenými výtvarnými schopnostmi a jiné partie, představující kromě jiného Nejsvětější Trojici v podobě tzv. Trůnu Boží milosti, vytvořil naopak malíř mimořádně výtvarně disponovaný. Stejnou stylovou orientaci představuje christologický cyklus z 1. čtvrtiny 14. století v Polné na Šumavě (2.21.), provedený sice v „nízké“ výtvarné kvalitě, přitom ale disponující mimořádně silným výrazem a neobyčejnou vizuální působivostí. Naopak nejvyšší standard ve výtvarné kvalitě představuje votivní obraz s Madonou sv. Dominikem a neznámým dominikánským mnichem ve výklenku jižního křídla transeptu klášterního kostela Obětování Panny Marie v Českých Budějovicích z 80. let 14. století (2.4.), stylově vycházející ze soudobého dvorského malířství císaře Karla IV. A obdobně, v dobově progresivním „krásném stylu“ a na nejvyšší výtvarné úrovni, jsou namalovány postavy církevních otců z konce 14. století na klenbě ambitu někdejšího dominikánského kláštera v Českých Budějovicích (2.3.). Z doby pozdní gotiky představuje formálně velmi kultivovaný, i když časově již značně opožděný projev pozdně gotického „stylu lámaných drapérií“ autenticky datovaná malba Posledního soudu z roku 1514 na vítězném oblouku kostela sv. Marie Magdaleny ve Chvalšínách (2.17.). I těmito a dalšími příklady stylových a výtvarných diferenciací se věnují konkrétní kapitoly a není nutné je detailněji rozebírat v úvodu.

1. 2. Metoda zpracování tématu

Disertační práce se zabývá celkem 30 lokalitami s nástěnnými malbami. Kromě úvodu a seznamu použitých pramenů a literatury je zpracování kapitol řešeno jednotnou formou. Úvodní část každé kapitoly s názvem *Popis objektu, stručná stavební historie* přináší stručnou stavebně historickou charakteristiku objektu, ve kterém se nástěnné malby nacházejí, s citacemi příslušných pramenů a relevantní literatury k danému tématu. Následuje druhá část kapitoly - *Popis maleb, ikonografie, formální interpretace, datace, kulturně historický kontext*. V ní se vždy uvádí, od kdy jsou malby známy, případně kdy byly odkryty a restaurovány a zda byla publikována příslušná nálezová zpráva. Následuje primární popis maleb, respektive popis toho, co lze vidět v případě, že se malby nacházejí ve fragmentárním stavu. Poté již následuje ikonografická interpretace a komparace, opět s citacemi adekvátních pramenů a odborné literatury. Následně se provádí formální interpretace a komparace, na jejichž základě jsou malby datovány, pokud není k dispozici datování autentickým nápisem nebo na základě písemných pramenů, případně kombinací dalších souvisejících informací včetně zpětného porovnání těchto informací s výsledky formální analýzy. Příkladem takové autentické datace může být již zmíněný obraz Posledního soudu ve Chvalšínách, datovaný nápisem do roku 1514 (2.17.).

S pomocí písemných pramenů, in situ zachovaných autentických nápisů a s využitím formální analýzy byly datovány do doby mezi roky 1380 – 139 malby v kapli sv. Kateřiny v Rožmberku nad Vltavou (2.23). Velmi přesně, do roku 1478, bylo možné datovat malby na fasádě domu čp. 35 v Soukenické ulici v Českém Krumlově (2.10) na základě kombinace informací dendrochronologické analýzy krovu domu a heraldické interpretace erbů, které jsou součástí malířské výzdoby fasády. Další příklady kombinací informací získaných v procesu interpretace maleb obsahují příslušné kapitoly disertační práce.

Po ikonografické a formální interpretaci maleb a jejich dataci se analyzované malby uvádějí do širších kulturně-historických souvislostí, respektive usiluje se o postižení a interpretaci jejich širěji vnímaného smyslu, významu nebo funkce. V některých případech jsou samotné nástěnné malby a související architektura v zásadě jedinou „kulturně historickou“ informací a historickým pramenem dané lokality. Například z počátku 14. století neexistují téměř žádné písemné prameny k obci Polná na Šumavě a existence tamějšího kostela s jeho pozoruhodnou malířskou výzdobou je tak téměř jedinou informací o „kulturním“ niveau tohoto místa. V některých případech právě tato pasáž dané kapitoly tvoří její nejrozsáhlejší část. Například ikonograficky a stylově relativně jasně interpretovatelný obraz Panny Marie Ochránitelky z ambitu bývalého kláštera dominikánů v Českých Budějovicích (2. 3), pravděpodobně z doby mezi roky 1376 – 1378, získává zcela jiný interpretační rozměr po zjištění, že mezi osobami ukrývajícími se pod ochranným pláštěm Panny Marie, jsou patrně vyobrazeny i reálné osobnosti – císař Karel IV. se synem a tehdy již také českým králem Václavem IV. Toto zjištění přináší při konfrontaci s dalšími zachovanými písemnými a hmotnými prameny široký okruh mimořádně důležitých kulturně-historických souvislostí a konsekvencí. Obdobně podnětné a široké interpretační horizonty otevírá ikonograficky jedinečné vyobrazení Arma Christi z doby kolem roku 1300 v nadpraží jižního vstupu do kostela sv. Mikuláše v Rožmberku (2. 24). Tento obraz přináší pozoruhodnou a jedinečnou inovaci v podobě rudé pětilisté růže situované v centru obrazu, symbolizující Krista. Tuto symboliku by bylo možné interpretovat jednoduše poukazem na středověké mysticko-alegorické texty, přirovnávající Krista k rudé růži. Do zcela jiného světla a interpretačně podnětného pole ji ale staví skutečnost, že se nachází nad vstupem do rezidenčního kostela prvního aristokratického rodu Českého království, pánů z Rožmberka, jejichž erbovní figurou je právě rudá pětilistá růže. Obdobně interpretačně podnětná z hlediska ikonologie a sociálně-psychologických funkcí umění je například již zmíněná malba Kola Štěstěny v paláci strakonického hradu nebo erbovní galerie v kostele sv. Jana Křtitele v Žumberku (2.30) a další památky.

U vybraných kapitol je na závěr připojen oddíl s názvem *Poznámky k restaurování a problematice památkové péče*. Děje se tak v případě, že při odkrývání nebo restaurování

nástěnných maleb došlo k situaci, která je nějakým způsobem závažná z hlediska metodologie restaurování nebo památkové péče, případně se jiným zásadnějším způsobem dotýká kontextu památkové péče.

Ke každé kapitole se z důvodu přehlednosti a snadné vizuálně orientace připojuje samostatná obrazová příloha. V závěru práce je připojen seznam užitých pramenů a literatury.

Sumarizace aktuálního výzkumu středověkých nástěnných maleb na území jižních Čech není a ani z principu věci nemůže být žádnou finální syntézou v této oblasti. I nadále se jedná se o základní výzkum specifického, časově a druhově vymezeného typu umění, jehož výsledky společně s obdobnými evropskými výzkumy postupně naplňují a zpřesňují poznání významu, smyslu a funkcí středověkých obrazů.

2. LOKALITY S NÁSTĚNNÝMI MALBAMI

2. 1 Boletice

okres Český Krumlov

Nástěnné malby v kostele sv. Mikuláše

1. třetina 14. století

Popis objektu, stručná stavební historie

Kostel sv. Mikuláše v Boleticích byl vybudován v 2. polovině 12. století jako jednolodní objekt s apsidou na východě a západní věží. V době kolem roku 1300 nahradil románskou apsidu rozměrný, pravoúhle uzavřený presbytář a v době mezi roky 1410 - 1420 došlo k přístavbě sakristie, sklenuté síťovou klenbou milevského typu. V letech 1623 – 1625 byl kostel barokně upravován včetně nové malířské výzdoby¹⁵ a v roce 1714 došlo k osazení nového kazetového stropu v lodi kostela. Během 19. století a první poloviny 20. století byl kostel opakovaně opravován včetně renovace nebo částečné výměny mobiliáře. Po vysídlení německého obyvatelstva v roce 1946 a následném zřízení boletického vojenského újezdu v roce 1949 se začal stav kostela i jeho okolí radikálně zhoršovat a v roce 1964 byl jeho interiér vandalsky zdemolován. Po změně společenských poměrů byly v roce 1991 zahájeny postupné opravy, které ale z důvodu nedostatku finančních prostředků a problematického situování kostela ve vojenském újezdu nebyly dosud (2012) dokončeny.¹⁶

Popis maleb, ikonografie, formální interpretace, datace, kulturně historický kontext

Středověké nástěnné malby v interiéru kostela byly objeveny při restaurátorských průzkumech a záchranných restaurátorských pracích prováděných před zahájením oprav po roce 1991.¹⁷ Do současné doby nebyly malby restaurovány a nacházejí se ve fragmentárním stavu, který limituje možnosti jejich ikonografické i formální interpretace.

¹⁵ Pod obrazem sv. Kryštofa v lodi se zachoval fragment nápisu: 1623 hat Valburga..... Jungfrau aus Hörwitzel diese Figur malen lassen

¹⁶ K stavebnímu vývoji kostela viz: Havlice, Jiří, Kostel sv. Mikuláše v Boleticích na Českokrumlovsku ve světle archeologie, in: Monumentorum Tutela, Ochrana pamiatok 22, Bratislava 2010; Lavička Roman, Kostel sv. Mikuláše v Boleticích – stavební vývoj objektu a jeho rekonstrukce na přelomu tisíciletí, in: Monumentorum Tutela, Ochrana pamiatok 22, Bratislava 2010, zde také podrobný přehled dosavadní literatury ke stavebnímu vývoji a souvisejícím otázkám.

¹⁷ Spisový archiv Národního památkového ústavu v Českých Budějovicích, posouzení maleb z 23. 3. 1991 – Jakub Vítovský zde uvádí, že malby starší malířské vrstvy vykazují ještě románská rezidua a lze je proto klást do doby kolem roku 1300. Problematiku záchranných restaurátorských prací v Boleticích popsal: Martan, Alois, Presbytář kostela sv. Mikuláše v Boleticích, Umění XLI/1993, č. 3-4, str. 270-272.

Průzkumem omítkových vrstev a vápenných nátěrů byly zjištěny dvě vrstvy maleb. Starší středověká malba pokrývá kompletně stěny presbytáře, v lodi zatím nebyla zjištěna. Mladší malířská vrstva vznikla v letech 1623 – 25. Stěny pro středověkou malířskou výzdobu jsou v presbytáři rozděleny horizontálně na čtyři pásy a jednotlivé výjevy vymezeny obdélnými poli orámovanými červeno bílými pruhy v šíři cca 8 cm. Nejnižší pás zdobí fragmentárně zachovaná iluzivní drapérie a výše situované pásy vyplňuje christologický cyklus. Začíná na severní stěně vlevo ve čtvrtém pásu od zdola výjevem Zvěstování Panně Marii, pokračuje zleva doprava přes východní a severní stěnu, posléze postupuje v nižších pásech a končí výjevem Posledního soudu v ploše vpravo od jižního okna v celé výši jižní stěny.

Úvodní obraz Zvěstování je proveden v obvyklém středověkém pojetí. Podle evangelisty Lukáše byl: *... archanděl Gabriel poslán od Boha do galilejského města, které se jmenuje Nazaret, k panně zasnoubené muži jménem Josef, z rodu Davidova; jméno té panny bylo Maria. Přistoupil k ní a řekl: „Bud' zdráva, milostí zahrnutá, Pán s tebou.“ Ona se nad těmi slovy velmi zarazila a uvažovala, co ten pozdrav znamená. Anděl jí řekl: „Neboj se, Maria, vždyť jsi našla milost u Boha. Hle, počneš a porodíš syna a dáš mu jméno Ježíš.... Maria řekla andělovi: „Jak se to může stát, vždyť nežiji s mužem?“ Anděl jí odpověděl: „Sestoupí na tebe Duch svatý a moc Nejvyššího tě zastíní; proto i tvé dítě bude svaté a bude nazváno Syn Boží. ... Maria řekla: „Hle, jsem služebnice Páně; staň se mi podle tvého slova.“¹⁸ Na obraze přistupuje archanděl Gabriel k Panně Marii zleva, je oděný do splývavé tuniky, v levé ruce přidrží žezlo a pravou rukou žehná Panně Marii. Ta je zobrazena stojící, v mírném esovitém prohnutí, a k její tváři se blíží holubice reprezentující Ducha svatého. Výjev doprovázejí obvyklé vysvětlující nápisové pásy, jejichž texty ale nejsou zřetelné.*

Po výjevu Zvěstování následuje obraz Navštívení Panny Marie, situovaný nad lomeným obloukem severního okna. Vychází z pasáží evangelia, líčících návštěvu těhotné Panny Marie u sv. Alžběty, očekávající narození sv. Jana Křtitele: *: V těch dnech se Maria vydala na cestu a spěchala do hor do města Judova. Vešla do domu Zachariášova a pozdravila Alžbětu. Když Alžběta uslyšela Mariin pozdrav, pohnulo se dítě v jejím těle; byla naplněna Duchem svatým a zvolala velikým hlasem: „Požehnaná jsi nade všechny ženy a požehnaný plod tvého těla. Jak to, že ke mně přichází matka mého Pána? Hle, jakmile se zvuk tvého pozdravu dotkl mých uší, pohnulo se radostí dítě v mém těle. A blahoslavená, která uvěřila, že se splní to, co jí bylo řečeno od Pána.“ Maria řekla: „Duše má velebí Pána“¹⁹ Malba se zachovala ve fragmentárním stavu. Zřetelné jsou pouze obrysy postav a hlav Panny Marie a Alžběty, jak se v objetí setkávají ve dveřích domu kněze Zachariáše.*

¹⁸ Lukáš 1,26 - 38

¹⁹ Lukáš 1,39 - 46

Níže pod obrazem Navštívení, vpravo od severního okna, pokračuje cyklus obrazem Narození Páně. Do centra výjevu umístil malíř „jesle“ v podobě stylizované oltářní menzy, na níž spočívá malý Ježíš. Ten se obrací k Panně Marii, ležící v levé části scény. Vpravo od „jeslí“ sedí sv. Josef a nad ležícím Ježíšem se sklánějí jen zčásti zřetelné hlavy vola a osla. Obraz ve zkratce tlumočí evangelistova slova: *Stalo se v oněch dnech, že vyšlo nařízení od císaře Augusta, aby byl po celém světě proveden soupis lidu. ... Všichni se šli dát zapsat, každý do svého města. Také Josef se vydal z Galileje, z města Nazareta, do Judska, do města Davidova, které se nazývá Betlém, poněvadž byl z domu a rodu Davidova, aby se dal zapsat s Marií, která mu byla zasnoubena a čekala dítě. Když tam byli, naplnily se dny a přišla její hodina. I porodila svého prvorozeného syna, zavinula jej do plenek a položila do jeslí, protože se pro ně nenašlo místo pod střechou. A v té krajině byli pastýři pod širým nebem a v noci se střídali v hlídkách u svého stáda. Náhle při nich stál anděl Páně a sláva Páně se rozzářila kolem nich. Zmocnila se jich veliká bázeň. Anděl jim řekl: „Nebojte se, hle, zvěstuji vám velikou radost, která bude pro všecken lid. Dnes se vám narodil Spasitel, Kristus Pán, v městě Davidově. Toto vám bude znamením: Naleznete děťátko v plenkách, položené do jeslí.“ ... Jakmile andělé od nich odešli do nebe, řekli si pastýři: „Pojďme až do Betléma a podívejme se na to, co se tam stalo, jak nám Pán oznámil.“ Spěchali tam a našli Marii a Josefa i to děťátko položené do jeslí. Když je spatřili, pověděli, co jim bylo řečeno o tom dítěti. ... Maria to všechno v mysli zachovávala a rozvažovala o tom.²⁰*

Po výjevu Narození pokračuje cyklus v horní úrovni na východní stěně scénou Klanění tří králů. Vlevo od okna jsou zobrazeni dva králové, třetí klečí vpravo od okna a podává otevřenou schránku s dary malému Ježíši. Ten stojí na klíně Panny Marie a pravicí mu žehná. Druhou rukou významně ukazuje na trojici červených růžových květů v ruce Panny Marie.²¹ Počet růží, jejich červená barva a vzájemná symbolická spojitost mezi Kristem, jeho matkou a třemi královskými dary skrývá patrně celou škálu kristologicko-mariánských interpretací. Nad klečícím králem je vidět nápisovou pásku s částečně zachovanými písmeny CAS... , označujícími původně latinsky (CASPAR) jeho jméno. V evangeliích je zmínka o příchodu mágů, nikoliv králů, (Matouš 2,1-12) a i další detaily naznačují, že scéna vyobrazená v Boleticích vychází spíše z textů jako jsou například *Meditationes vitae Christi*. Tam se uvádí, že „*Tři králové přijeli... před chudou chýší, v níž se narodil Kristus. Když Panna Maria uslyšela hluk příchozích, vzala svého syna do rukou. Králové vstoupivší do chýše, se dítěti Kristu klaněli. Potom mu předali dary a naplnění úctou a pokorou mu líbali nohy. Nelze se divit, když jim*

²⁰ Lukáš 2, 1 - 19

²¹ Ikonograficky obdobný motiv se nachází v žaltáři královny Elišky Rejčky. Tam tvoří výplň iniciály D s Pannou Marií a dítětem a tři květy mají bílou barvu. K vyobrazení viz : Benešovská, Klára, Královna Eliška Rejčka a

*chlapec, přesahující je v moudrosti, chtěje je potěšit a upevnit ve víře v něj, říkal jmény a žehnal jim.*²²

Další obraz cyklu následuje na jižní stěně presbytáře vlevo od okna. Představuje se zde výjev Obětování Páně, kdy, jak uvádí evangelista Lukáš, ... *přinesli Ježíše do Jeruzaléma, aby s ním předstoupili před Hospodina - jak je psáno v zákoně Páně: vše, co je mužského rodu a otvírá život matky bude zasvěceno Hospodinu - a aby podle ustanovení zákona obětovali dvě hrdličky nebo dvě holoubat*²³ Při fragmentárnosti obrazu lze rozpoznat oltářní menzu, na níž kladou dvě postavy se svatozáří – muž (sv. Josef ?) a žena (Panna Marie ?) - malého Ježíše. Níže vlevo přistupuje další postava, jež v košíku přináší dvě obětní holubice, zmiňované evangeliem. Vpravo od muže se svatozáří se patrně nacházela ještě jedna postava, která je při současném stavu malby téměř nezřetelná. Nad hlavou muže se svatozáří se zachoval fragment nápisové pásky s pouze částečně zachovaným nápisem (...MAOI...).

Po obraze Obětování se pokračování cyklu vrací na severní stěnu, kde je ve střední části stěny vlevo od okna umístěno obrazové pole z mladší malířské vrstvy z roku 1623. Pod ní je částečně viditelná i vrstva středověké malby. Rozpoznat lze postavu statného vousatého muže, v oděvu zdobeném čtvercovým vzorem, s mečem u pasu a s korunou na hlavě, který výrazně gestikuluje směrem doleva, patrně k dalším osobám, zakrytým v současné době mladším obrazem. Podle chronologie vyprávění a srovnání s obdobnými nástěnnými malbami²⁴ je velmi pravděpodobné, že muž s korunou představuje rozhněvaného židovského krále Heroda, který vydává příkaz k povraždění nemluvňat, jak o tom informuje evangelista Matouš: *Když Herodes poznal, že ho mudrci oklamali, rozlítil se a dal povraždit všechny chlapce v Betlémě a v celém okolí ve stáří do dvou let, podle času, který vyzvěděl od mudrců.*²⁵

Následující obraz je sice relativně dobře „čitelný“, určení jeho námětu ale zůstává poněkud nejisté. Je na něm vyobrazena nádoba nebo křtitelnice, v níž je až do pasu ponořeno nahé dítě se svatozáří. Zleva se k němu naklání žena se svatozáří a vpravo lze rozpoznat jednu nebo dvě další blíže neurčené postavy. Při pokusu o interpretaci tohoto výjevu lze mimo jiné vycházet z toho, že v příbězích vyobrazených na stěnách boletického kostela se prolínají zejména osudy Panny Marie, Ježíše a sv. Jana Křtitele. Tím, že je dítě v „křtitelnici“ zobrazeno se svatozáří, stejně jako žena vlevo, se možnosti určení těchto osob zužují – musí se nutně jednat o užší okruh světců. V křtitelnici by mohl být vyobrazen malý Ježíš, což by ale bylo v rozporu se všemi známými texty, neboť Ježíš byl podle nich pokřtěn až v dospělém věku Janem Křtitelem a tato událost

klášter cisterciáček Aula Sanctae Mariae , in: Benešová Klára (ed.), Královský sňatek, Eliška Přemyslovna a Jan Lucemburský – 1310, Praha 2010, s. 490

²² Royt , Jan , Slovník biblické ikonografie, Praha 2006, str. 113.

²³ Lukáš 2,22-24

²⁴ Například v presbytáři kostela sv. Bartoloměje ve Vimperku.

²⁵ Matouš 2, 16 - 17

navíc v křesťanském slova smyslu teprve etablovala rituál křtu jako takový. Předtím se ale i v židovské tradici praktikoval obřad rituálního omytí, který patrně absolvoval po narození společně s obřezáním i sv. Jan Křtitel. V Boleticích by se mohlo jednat o scénu spojující dvě, respektive tři novozákonní témata, narození, pojmenování a omytí, respektive křest sv. Jana Křtitele. Základním literárním předobrazem těchto výjevů je text Lukášova evangelia: *Alžbětě se naplnil čas a přišla její hodina: narodil se jí syn. A když uslyšeli její susedé a příbuzní, že jí Pán prokázal tak veliké milosrdenství, radovali se spolu s ní. Osmého dne se sešli k obřízce dítěte a chtěli mu dát jméno po otci Zachariáš. Jeho matka na to řekla: "Nikoli, bude se jmenovat Jan." Řekli jí: "Nikdo z tvého příbuzenstva se tak nejmenuje!" Obrátili se na otce, jaké mu chce dát jméno. On požádal o tabulku a napsal na ni: Jeho jméno je Jan. A všichni se tomu divili. Ihned se uvolnila jeho ústa i jazyk a on mluvil a chválil Boha. Tu padla bázeň na všechny susedy a všude po judských horách se mluvilo o těch událostech. Všichni, kteří to uslyšeli, uchovávali to v mysli a říkali: "Čím toto dítě bude?" A ruka Hospodinova byla s ním.*²⁶ Okrajově tyto události zmiňují také novozákonní apokryfy a poněkud podrobněji líčí narození sv. Jana autor *Meditationes vitae Christi*. Jejich staročeská verze uvádí, že *...když ten čas přišel, porodila sv. Alžběta syna svého, svatého Jana. Tu jest byla Matka božie a jako snažná služebnice najprvé to děťátko svýma rukama pozdvihla i povila a to svaté dietě, jakžto by rozumělo, vešdy Matce boží v uoči bez přestání hledieše. A jakžto praví jedna řečská kniha, když Matka božie toho děťátka, svata Jana Krstitele, svatie Alžbětě svýma rukama podáváše, to děťátko vešdy na Matku boží se ohledáše. V nižto hodinu Matka Božie to vidúci, přítuléjíc je celováše. Ó přesčastné dietě, svatý Jane, ež si tak bohem darován, jež jsi boží Matku pěstúnku jměl. Potom osmý den podle Starého zákona svatý Jan jest obřezán, a tu jemu jest Johannes, točíš Jan, jmě vzděno.*²⁷

V tomto smyslu jsou scény Narození a Pojmenování sv. Jana vyobrazeny například na terakotovém reliéfu Benedetta da Maiano z londýnského Victoria and Albert Musea z doby kolem roku 1477. Sv. Alžběta je zde v duchu textu Lukášova evangelia a zejména zmíněných *Meditationes* vyobrazena pololežící, obklopená množstvím asistujících osob. Sv. Jana Křtitele chová na klíně Panna Marie, vedle níž je přichystána nádoba k omytí, připomínající více kamennou křtitelnicí než běžnou nádobu k omývání. Na druhé straně je zobrazen Zachariáš, zapisující jméno Jan na nápisovou pásku. Obdobně tyto události zobrazuje nástěnná malba na klenbě baptisteria v Parmě z období mezi roky 1246 – 1255. Na této malbě je svatý Jan Křtitel zobrazen jako nahé dítě se svatozáří ponořené stejně jako v Boleticích až do pasu v křtitelnicí. Na obraze je patrné, že autor námětu chtěl Janovo prosté omytí alegorizovat jako předznamenání

²⁶ Lukáš 1, 57 – 66

²⁷ Stluka, Martin, Život Krista Pána, Brno 2006, str. 28 n.

jeho budoucí úlohy křtitele Páně. V Čechách není podobné vyobrazení známo, snad s výjimkou velmi fragmentární nástěnné malby v kostele sv. Jana Křtitele v Pomezí pod Landštejnem z doby kolem roku 1200. Zde se v rámci malovaného cyklu ze života sv. Jana Křtitele nachází scéna zahrnující podobně jako v Parmě Narození sv. Jana Křtitele i jeho rituální omývání v křtitelnici včetně zobrazení jeho otce Zachariáše zapisujícího jméno Jan. Podle starozákonních textů existovala v Jeruzalémě před Šalamounovým chrámem monumentální nádoba k rituálnímu omývání. Do pomyslného vztahu s Kristem i se sv. Janem Křtitelem ji kladl mimo jiné i jeden z učitelů církve, sv. Beda Ctihodný (kolem 672 – 735), když napsal, že *...vhodně mělo toto umyvadlo, které předobrazilo křestní pramen, po obvodu třicet loket. To mělo vyjádřit, že Pánu bylo třicet let, když přišel k Jordánu a byl pokřtěn Janem. ...aby bylo naznačeno, že darem toho, který bez hříchu se nechal pokřtít, byl nám všem, kteří v něj věříme, věnován křest na odpuštění hříchu* ²⁸. V těchto souvislostech by obraz v Boleticích v duchu středověkého myšlení výrazně sumarizoval a alegorizoval příběh, který, převeden do podoby kázání nebo vyprávění, sděluje, že sv. Jan byl po narození omýván, obřezán a pojmenován a že jeho omytí je současně omytím rituálním, předznamenávajícím jeho úlohu při křtu Krista a ritualizaci křtu jako křesťanské svátosti. Žena se svatozáří, zobrazená v Boleticích vlevo od „křtitelnice“, by mohla představovat Pannu Marii pečující o sv. Jana a fragmentárně zachovanou osobou vpravo by mohl být Janův otec Zachariáš, píšící na cedulku jméno Jan.

Vpravo od scény se sv. Janem (?) se nacházejí další dva obrazy, jejichž obsah ale zůstává kvůli fragmentárnímu stavu malby neznámý, stejně jako v případě dalších dvou výjevů na východní stěně kostela. Naopak relativně dobře zřetelný je poslední obraz vpravo na východní stěně znázorňující Křest Páně. Podle evangelisty Matouše *... přišel Ježíš z Galileje k Jordánu za Janem, aby se dal od něho pokřtít. Ale on mu bránil a říkal: „Já bych měl být pokřtěn od tebe, a ty jdeš ke mně?“ Ježíš mu odpověděl: „Připusť to nyní; neboť tak je třeba, abychom naplnili všecko, co Bůh žádá.“ Tu mu Jan již nebránil. Když byl Ježíš pokřtěn, hned vystoupil z vody, a hle, otevřela se nebesa a spatřil Ducha Božího, jak sestupuje jako holubice a přichází na něho. A z nebe promluvil hlas: „Toto je můj milovaný Syn, jehož jsem si vyvolil.* ²⁹ Uprostřed scény je vidět nahou postavu Krista, vpravo Anděl drží jeho oděv a vlevo je pouze částečně zřetelný sv. Jan křtící Ježíše.

Námět následujícího obrazu na severní stěně kostela se zatím nepodařilo určit a vpravo od něj se ve fragmentárním stavu dochoval výjev Kristův příjezd do Jeruzaléma. Po něm se cyklus vrací opět na severní stěnu presbytáře, kde byl první obraz na spodním „řádku“ zcela zničen již v minulosti osazením mladšího portálu do sakristie. Částečně zřetelný je ale vedlejší výjev,

²⁸ Citováno podle: Kubínová, Kateřina, *Emauzský cyklus*, Praha 2012, str. 207

²⁹ Matouš 3, 13 - 17

představující patrně Ježíše, jak omývá nohy apoštolům. Podle evangelisty Jana bylo před velikonočními svátky. Ježíš věděl, že přišla jeho hodina, aby z tohoto světa šel k Otci; miloval své, kteří jsou ve světě, a prokázal svou lásku k nim až do konce. Když byli u večeře a ďábel již vložil do srdce Jidáše Iškariotského, syna Šimonova, aby ho zradil, Ježíš vstal od stolu a vědom si toho, že mu Otec dal všecko do rukou a že od Boha vyšel a k Bohu odchází, odložil svrchní šat, vzal lněné plátno a přepásal se; pak nalil vodu do umyvadla a začal učedníkům umývat nohy a utírat je plátnem, jímž byl přepásán. Přišel k Šimonu Petrovi a ten mu řekl: „Pane, ty mi chceš mýt nohy?“ Ježíš mu odpověděl: „Co já činím, nyní nechápeš, potom však to pochopíš.“ Petr mu řekl: „Nikdy mi nebudeš mýt nohy!“ Ježíš odpověděl: „Jestliže tě neumyji, nebudeš mít se mnou podíl.“ Řekl mu Šimon Petr: „Pane, pak tedy nejenom nohy, ale i ruce a hlavu!“ Ježíš mu řekl: „Kdo je vykoupán, nepotřebuje než nohy umýt, neboť je celý čistý. I vy jste čisti, ale ne všichni.“ Věděl, kdo ho zradí, a proto řekl: Ne všichni jste čisti. Když jim umyl nohy a oblékl si svůj šat, opět se posadil a řekl jim: „Chápete, co jsem vám učinil? Nazýváte mě Mistrem a Pánem, a máte pravdu: Skutečně jsem. Jestliže tedy já, Pán a Mistr, jsem vám umyl nohy, i vy máte jeden druhému nohy umývat. Dal jsem vám příklad, abyste i vy jednali, jako jsem jednal já. Amen, amen, pravím vám, sluha není větší než jeho pán a posel není větší než ten, kdo ho poslal.“³⁰ Na fragmentárně zachované malbě lze rozpoznat vlevo část hlavy Ježíše a proti němu vpravo tři sedící postavy apoštolů. Prostřední z nich, vousatý Petr, vkládá nohy do nádoby v podobě kalichu v dolní části obrazu, k níž se vztahují Ježíšovy ruce. Na dalším obraze je Kristus v bílém rouchu veden biřici a následuje výjev Korunování Krista trnovou korunou. Kristus sedí na trůnu, oděný do výsměšného „purpurového pláště“ (Matouš 27,29), který je zde vyjádřen zlatě okrovou barvou a čtvercovým dezénem, a dvě osoby po jeho bocích mu dlouhými holemi utahují na hlavě trnovou korunu. Následuje další pašijová scéna – Bičování Krista. Ježíš je zobrazen u kůlu, oděný pouze v bederní roušce a je bičován dvěma biřici. I u těchto tří scén je hlavní inspirací text evangelia, kde se praví: *A Ježíš byl postaven před vladaře. ... a Pilát jim řekl: „Co tedy mám učinit s Ježíšem, zvaným Mesiáš?“ Všichni volali: „Ukřižovat!“ Namítl jim: „Čeho se vlastně dopustil?“ Ale oni ještě víc křičeli: „Ukřižovat!“ Když Pilát viděl, že nic nepořídí, ale že pozdvižení je čím dál větší, omyl si ruce před očima zástupu a pravil: „Já nejsem vinen krví toho člověka; je to vaše věc.“ ... Ježíše dal zbičovat a vydal ho, aby byl ukřižován. Vladařovi vojáci dovedli Ježíše do místodržitelství a svolali na něj celou setninu. Svlékli ho a oblékli mu nachový plášť, upletli korunu z trní a posadili mu ji na hlavu, do pravé ruky mu dali hůl, klekali před ním a posmívali se mu: „Buď zdráv, židovský králi!“ Plivali na něj, brali tu hůl a bili ho po hlavě.“*

³⁰ Jan 12, 1 - 16

*Když se mu dost naposmívali, svlékli mu plášť a oblékli ho zase do jeho šatů. A odvedli ho k ukřižování.*³¹

Na dalším výjevu je namalován apoštol Jan s Pannou Marií, jak v bolestných gestech vyjadřují účast s Kristovým utrpením. Vedlejší obraz se zachoval pouze fragmentárně. V jeho levé části lze rozpoznat drobnou postavu v židovském klobouku a v pravé části druhou drobnou postavu, držící v napřažené ruce kladivo. I při tomto torzálním stavu se lze vzhledem k návaznosti děje a podle známých obdobných vyobrazení domnívat, že zde původně byla namalována scéna natahování a přibíjení Krista na Kříž. Ta sice nemá přímou předlohu v evangeliích, ale velmi často se vyskytuje ve středověké meditativní literatuře.³² V ní jsou v alegoricko-metaforickém smyslu dokonce vypočítávány jednotlivé úderý kladiva a popisovány zvuky jejich úderů. Autor *Meditationes* vyzývá emotivně čtenáře k duchovnímu spoluprožití Kristových muk: „*hled, jak se ho pohrdlivě chopili jako nejubožejšího pobudy a položili prudce na kříž ležící na zemi, chytili ho za ruce, surově natáhli a přibili na kříž. Podívej se, stejně tak to učinili s nohama a napjali je, co mohli.*“³³ Také následující scéna se dochovala pouze v torzálním stavu a její obsah není zcela srozumitelný. V centru obrazu lze rozpoznat stylizovaný strom a po jeho stranách jsou ve spodních partiích zřetelné dvě svislá břevna nebo kůly a na nich dvě postavy. Viditelné jsou jenom nohy a dolní části jejich trupů. Mohlo by se jednat o vyobrazení dvou lotrů, kteří byli ukřižováni společně s Ježíšem. Tomu by odpovídala chronologie děje, neboť scéně předchází přibíjení Krista na kříž (?) a následuje Ukřižování. V takovém případě by se ale jednalo o zcela výjimečné rozvinutí tohoto námětu, neboť obvykle jsou podle vyprávění evangelií lotři vyobrazováni společně s ukřižovaným Kristem. Tento způsob líčení děje a stupňování jeho dramatického účinku by opět spíše odkazoval k inspiraci meditativními texty typu *Meditationes*. Nejdříve je Kristus bičován a posmíván, poté násilně napínán na kříž a následně před ukřižováním vystaven pohledu na potupné mučení spoluukřižovaných lotrů. Tento záměr sleduje i text staročeské verze *Meditationes*: *A když přijidů, nejprve dva lotry ukřižovachu. A to proto učinichu, aby Ježíš, vida jejich křik a bolest, větší strast měl v srdci.*³⁴ Následuje scéna Ukřižování. Kristus je přibitý na Kříži s hlavou nachýlenou doprava a po stranách kříže truchlí Panna Marie a sv. Jan. V dalším obrazovém poli se představuje scéna Snímání z Kříže. V souladu s textem evangelií zachycuje Ježíšovo tělo Josef Arimatijský, zatímco druhá drobnější postava na žebříku s židovským kloboukem na hlavě, patrně biblický Nikodém, uvolňuje Ježíšovu levou ruku z kříže. Pomáhá mu při tom sv. Jan a vlevo se bolestně choulí Ježíšova Matka.

³¹ Matouš 27,11- 31

³² K literárním předlohám a výtvarným analogiím viz: Jan Royt, *Slovník biblické ikonografie*, Praha 2006, str. 296 – 297; Kateřina Kubínová, *Emauzský cyklus*, Praha 2012, str. 274 – 275;

³³ Citováno podle: Kateřina Kubínová, Praha 2012, str. 274

U všech popisovaných obrazů lze dobře vnímat vazby mezi středověkými obrazy a jejich textovými protějšky a při jejich pozorování a promyšlení lze alespoň částečně pronikat do způsobů jejich vnímání lidmi ve středověku. Vzdělaní lidé tehdy byli přesvědčení, že náboženské texty je možné chápat v zásadě ve dvou významových rovinách. První podle nich sdělovala to, co měl na mysli autor, a v druhé mělo být skryto to, co chtěl bůh jeho prostřednictvím vyjevit. Tento skrytý, respektive alegorický smysl, nazývaný také smysl duchovní nebo mystický (*sensus mysticus, sensus spiritualis*), se často ještě interpretoval trojím způsobem, a tak se společně s prvním doslovným výkladem nakonec ve středověku ustálila „teorie“ o čtyřech významových rovinách. Jeden z vlivných středověkých teologů Honorius Augustodunensis (1080-1154) svým čtenářům vysvětloval: „*Historie příběhy vypravuje, alegorie událostmi na jiné události ukazuje, tropologie o morálce poučuje, anagogie ducha k vyšším věcem směřuje*“³⁵ Tímto způsobem pak bylo možné významově velmi strukturovaně vykládat náboženské texty včetně těch „*na stěnách malovaných*“ jako je například naposledy zmíněné Snímání z kříže. První, historickou rovinu příběhu zde reprezentuje evangelium a příbuzné texty. Podle nich byl Kristus ukřižován a následně z kříže snat, jak ve zkratce vyjadřuje také obraz Snímání. V alegorickém smyslu pak žebřík, s jehož pomocí Nikodém pomáhal snímat Krista z kříže, odkazuje na žebřík starozákonního praotce Jákoba, jenž takto současně novozákonní scénu předjímá. Jákob ve snu viděl, jak *na zemi stojí žebřík, jehož vrchol dosahuje k nebesům, a po něm vystupují a sestupují poslové Boží. Nad ním stojí Hospodin a praví: „Já jsem Hospodin, Bůh tvého otce Abrahama a Bůh Izákův. ... já jsem s tebou. Budu tě střežit Nikdy tě neopustím... . Tu procitl Jákob ze spánku a zvolal: „Jistě je na tomto místě Hospodin, a já jsem to nevěděl! Jakou bázeň vzbuzuje toto místo! Není to nic jiného než dům Boží, je to brána nebeská*“³⁶ V morálním smyslu může být žebřík symbolem stupňů odříkání a následování Krista a současně toto podobenství velmi výmluvně sděluje, že Kristus - Bůh a cesta k jeho následování jsou přítomny na každém místě a v každém okamžiku. V mystickém neboli anagogickém smyslu může Jákobův - Kristův žebřík reprezentovat cestu od země k nebesům a přístup ke spáse, otevřený individuálnímu člověku a lidstvu Kristovou smrtí.

V dobovém kontextu dokládá takový způsob interpretace velmi ilustrativně mimo jiné známý Pasionál abatyše Kunhuty. Ten spojuje mysticko alegorické texty dominikánského mnicha Koldy, sepsané v letech 1312 – 1314, a neobyčejně krásné ilustrace kanovníka Beneše z doby mezi roky 1320 – 1321. Shodou okolností vznikaly boletické malby v přibližně stejné době a Benešovy ilustrace jsou jim ze slohového hlediska i obsahem a zpracováním jednotlivých ilustrací velmi blízké. Jejich výtvarná úroveň stojí ale mnohem výše. S Benešovou ilustrací

³⁴ Martin Stluka, *život Krista Pána*, Brno 2006, str. 155

³⁵ Citováno podle: Kateřina Kubínová, *Emauzský cyklus*, Praha 2012, str. 110

Snímání z kříže se pojí příslušná pasáž Koldova textu nazvaná O statečném rytíři (Kristu) . Na ní je možné velmi názorně takový autenticky středověký alegorický výklad sledovat, a to navíc na příkladu díla časově i obsahově téměř shodném s obrazem Snímání v boletickém kostele. Dominikán Kolda vykládá, že, *Nikoli nevhodně se tedy pro snesení těla přistavuje žebřík, který nám otevírá přístup do nebe. Co znamená tento žebřík, který předvídal patriarcha Jákob, se krásně popisuje, když se v Genesi takto prorokuje: Viděl totiž Jákob, praví se tam, ve snu žebřík stojící na zemi, jehož vrchol dosahoval k nebesům, a Pána opřeného o žebřík. Když brzy nato procitl, ukázal, jak je spásonosné tajemství tohoto žebříku. Jistě, praví, je na tomto místě Pán a já jsem to nevěděl... není zde nic jiného než dům boží a brána nebeská. Hle moji vroucně milovaní bratři, brána, která vede k životu, hle žebřík, po němž se stoupá z vyhnanství do vlasti. Žebřík přistavený ke kříži tedy znamenal, že nám kříž zjevněji připravoval výstup do nebe. Viděl, praví, žebřík, stojící na zemi, jehož vrchol dosahoval k nebi. Spasitelův kříž, který stál zaražen v zemi, nás totiž svým vrcholem pozdvihl k nebeským výšinám. A dále se říká: A Pána opřeného o žebřík. Jákob ovšem spatřil Pána opřeného o žebřík, protože v duchu pozoroval Krista tělesně přítelého na kříži a pravil: Jistě je na tomto místě Pán a já ho neviděl. Onen židovský národ totiž nevěděl, že je pravým Bohem ten, kterého lidé tak potupně ukřižovali. Kdyby to totiž byli poznali, nikdy by nebyli ukřižovali Pána slávy, jak praví apoštol v první knize ke Korintským. Není zde nic jiného , říká patriarcha , než dům boží a brána nebeská. Usnul přesně na tom místě, kde později trpěl Pán, jehož přesvatým utrpením zbudoval dům svaté církve a otevřel nám bránu věčného života. Příznačně však spatřil Jákob tento žebřík pouze ve snu ve spánku, protože přístup ke spáse se neotevřel dříve, než náš bojovník, totiž Kristus, usnul spánkem Smrti.*³⁷

Po scéně Snímání z kříže pokračuje christologický cyklus obrazem Ukládání do hrobu, inspirovaným textem evangelií. Podle evangelisty Matouše Josef z Arimatie *přijal tělo, zavinul je do čistého plátna a položil je do svého nového hrobu... Byla tam Marie z Magdaly a jiné Marie...*³⁸ V dolní části obrazu leží tělo Krista na vysokém sarkofágu, zavinuté v plátně a nad jeho hlavou se sklání ženská postava se svatozáří. Vedle ní stojí podél Ježíšova těla ještě další tři ženy se svatozářemi. V pravém horním rohu obrazového pole se nachází ještě další postava s židovským kloboukem, patrně v evangeliích zmiňovaný Josef z Arimatie, nebo Nikodém.

Následuje obraz Zmrtvýchvstání Krista. Kristus sedí na otevřeném sarkofágu a pravou ruku má vztyčenou v žehnajícím gestu. Vlevo je odklopené víko sarkofágu, v levém dolním rohu je špatně zřetelná postava hlídajícího vojáka se vztyčeným mečem a pod postavou Krista lze rozpoznat štít s figurou kříže.

³⁶ Genesis 28,12 - 17

³⁷ Martínková, Dana, (ed.), Bratr Kolda z řádu dominikánů, O statečném rytíři, O nebeských příbytcích, Praha 1997, str. 25 - 27

³⁸ Matouš 27, 57 – 61

Christologický cyklus ukončuje scéna Posledního soudu, situovaná vpravo od jižního okna presbytáře v rozsahu od klenby až po úroveň spodního obrazového pásu. Přibližně jedna třetina výjevu, respektive jeho střední část je zakryta obdélným obrazem z mladší malířské výzdoby z doby mezi roky 1623-1625. Vizí posledního soudu vrcholí celá koncepce a didaktický záměr maleb boletického presbytáře. V první scéně Zvěstování Panně Marii je křesťanům ohlášen Spasitel, další malby líčí jeho život, utrpení, smrt i zmrtvýchvstání a Poslední soud, „den Páně“, kdy Kristus podle křesťanských představ znovu přichází jako soudce živých i mrtvých, aby každý smrtelník obdržel spravedlivou odplatu podle svých skutků. Podle předpovědí Starého Zákona a evangelisty Matouše *hned po soužení těch dnů se zatmí slunce, měsíc ztratí svou zář, hvězdy budou padat z nebe a mocnosti nebeské se zachvějí. Tehdy se ukáže znamení Syna člověka na nebi; a tu budou lomit rukama všechny čeledi země a užří Syna člověka přicházet na oblacích nebeských s velkou mocí a slávou. On vyšle své anděly s mohutným zvukem polnice a ti shromáždí jeho vyvolené od čtyř úhlů světa, od jednéh konců nebe ke druhým.... Tak i vy, až toto všecko uvidíte, vězte, že ten čas je blízko, přede dveřmi.... O onom dni a hodině však neví nikdo, ani anděl v nebi, ani Syn; jenom Otec sám. Bděte tedy, protože nevíte, v který den váš Pán přijde.*³⁹

Z malby Posledního soudu v Boleticích lze rozpoznat fragmentárně zachovanou postavu Krista soudce vpravo od záklenku jižního okna a dva troubící anděly po stranách. V ústech má Kristus meč a lilii jako znamení trestu a milosti. V nižší úrovni byly původně namalováni v řadě usazení apoštolové jako „přisedící“ Posledního soudu. Části jejich postav jsou viditelné na okrajích mladší malby, která tyto partie obrazu překrývá. Relativně dobře jsou zachované výjevy ve spodní části kompozice. Uprostřed stojí archanděl Michael se vztyčeným mečem, který obvykle plní úlohu važiče duší, tj. božího posla, jež na rozhraní ráje, očištěnce a pekla odděluje spravedlivé od zavržených duší a bojuje s pekelnými mocnostmi. Vlevo i vpravo od něj je vidět rozevřený pekelný chřtán s ostrými zuby, podobný tomu, jež ve svém vidění popsal například benediktinský mnich Alberik ze Settefrati (po roce 1100 po Kr.). *Po tom mě odvedli do pekla až k ústí podsvětní propasti To místo bylo namouvěru děsivě temné, zahalené v páchnoucích výparech, a naplňoval je nesmírný nářek a úpění. Vedle té propasti ležel neuvěřitelně obrovský červ. Byl připoután řetězem, jehož konec se zdál být upevněn v pekle. Před jeho tlamou stál nesčetný zástup duší, které on všechny najednou pohlcoval jako mouchy. Když vdechl, všechny zároveň pohltil, a když vydechl, všechny jako žhavé jiskry vyvrhl. A to potrvá tak dlouho, dokud se duše neočistí za hřích, za který jim byl tento trest stanoven.*⁴⁰ Na malbě v Boleticích je vidět množství oblečených i nahých postav, jejichž společenské postavení a duševní rozpoložení jsou

³⁹ Matouš, 24, 29 - 31

⁴⁰ Moravcová, Magdalena (ed.), Ráj, peklo a očištěnce ve středověkých viděních, Praha 2011, str. 109

charakterizovány různými pracovními nástroji, mimikou a gesty, jak hromadně vstupují do rozevřené tlamy v očekávání bolestného trýznění. Mezi nimi se ještě šklebí tváře bez těl, představující snad zlé pekelné mocnosti. Vlevo od rozevřeného chřtánu, již mimo jeho dosah, se tísní další početná skupina lidí včele s mnichem v šedém patrně cisterciáckém hábitu a další postavou útlejšího mladistvého zjevu, v oděvu, který ze všeho nejvíce připomíná vladařský hermelínový plášť. Obě dvě postavy mají ruce sepjaté v prosebném gestu a hledí směrem vlevo, kde podle zachovaných fragmentů malby i podle analogických vyobrazení byla patrně brána ráje, střežená sv. Petrem a přístupná pouze vyvoleným. V případě postavy cisterciáckého mnicha by se mohlo jednat o tehdejšího zlatokorunského opata cisterciáckého Dětricha, doloženého písemnými prameny mezi roky 1303 – 1335.⁴¹ Druhou osobou v hermelínovém plášti by mohl být představitel světské vrchnosti, respektive některý z možných mecenášů a podporovatelů přestavby a malířské výzdoby kostela, a to buď z rodů Rožmberků nebo Bavorů ze Strakonic. Mohl by to ale být také následník zakladatele zlatokorunského cisterciáckého opatství, v sedmnácti letech zesnulý poslední přemyslovský král Václav III. (1289 – 1306), nebo, v závislosti na uvažované době vzniku maleb v průběhu 1. čtvrtiny 14. století, jeho nástupce na českém trůnu, tehdy rovněž velmi mladý Jan Lucemburský (1296 – 1346). Nelze ale vyloučit, že jedná o pouhé stylizované vyobrazení, odkazující v obecné a symbolické rovině na různé společenské stavy, zasažené událostí Posledního soudu.

Středověké malby v kostele sv. Mikuláše v Boleticích lze relativně dobře datovat na základě formální analýzy i stavebně historických souvislostí. Obdélný presbytář byl vybudován v době kolem roku 1300, jak lze soudit podle základní stavební dispozice, tvaru mimořádně úzkých oken na jižní a severní stěně a podle tvaru a architektonických detailů vnějších opěráků.⁴² Nástěnná malba byla provedena na nejstarší omítkové vrstvě a prvním vápenném nátěru, což lze interpretovat tak, že malba vznikla velmi brzy nebo bezprostředně po vybudování nového presbytáře, tj. v době kolem nebo po roce 1300. Tomu odpovídají i formální analýza a komparace boletických maleb. Typika postav, charakter draperií i pojetí obrazového „prostoru“ u boletických maleb má přímé formální analogie např. u nástěnných maleb v kostele sv. Jana Křtitele v Janovicích nad Úhlavou (1300 – 1310) a téměř shodné formální detaily lze identifikovat například u boletického Snímání z kříže a malby stejného námětu na jižním pilíři děkanského kostela Panny Marie v Písku (kolem 1310)⁴³. Pozoruhodnou shodu formálních i ikonografických motivů s boletickými malbami lze nalézt také u ilustrací Pasionálu abatyše Kunhuty (1320 – 1321), a to zejména u obrazů Zvěstování Panně Marii, Narození Páně, Korunování trnovou korunou, Bičování Krista, Ukřižování, Snímání z kříže a Ukládání do

⁴¹ Jaroslav Kadlec, *Dějiny Zlaté Koruny*, Praha 1949, str. 241.

⁴² Lavička, *Roman, Kostel sv. Mikuláše v Boleticích*, cit. d. v pozn. 16, str. 131

hrobu, i když výtvarná úroveň boletických maleb je na výrazně nižší úrovni než v případě mistrovských iluminací Pasionálu. Vzhledneme k výše uvedeným stavebně historickým souvislostem a formálním analogiím lze malby v presbytáři kostela sv. Mikuláše v Boleticích datovat do období mezi roky 1310 – 1325.

Obec Boletice a sousedící zeměpanský dvorec s kostelem sv. Mikuláše se staly od roku 1263 majetkem cisterciáckého kláštera ve Zlaté Koruně donací českého krále Přemysla Otakara II.⁴⁴ V době předpokládaného vzniku nástěnných maleb na počátku 14. století vykonávali v Boleticích duchovní správu světští kněží, boletický kostel měl statut farního kostela s filiálním kostelem v nedaleké Polné, v doudlebském děkanátu a arcijáhenství Bechyňském. Funkci opata ve Zlaté Koruně tehdy vykonával výše uvedený Dětrich.

Není známo jakou osobou či institucí byla iniciována, respektive financována rekonstrukce boletického kostela a jeho následná malířská výzdoba. V písemných pramenech z této doby se žádné zprávy o těchto událostech neobjevují. Rekonstrukci kostela a jeho malířskou výzdobu mohli iniciovat zlatokorunští cisterciáci, jak naznačuje výše zmíněné vyobrazení cisterciáckého mnicha ve skupině vyvolených na obraze Posledního soudu. Stavba nového presbytáře s malířskou výzdobou mohla být dotována také pány z Rožmberka, jejichž rezidenční Český Krumlov je vzdálen od Boletic jen hodinu jízdy na koni a krumlovští faráři zastávali zpravidla i funkce doudlebských děkanů a bechyňských arcijáhnů, nadřízených farářům v Boleticích.⁴⁵ Rožmberkové neměli sice se zlatokorunskými cisterciáky vždy dobré vztahy, ale v době blízké vzniku maleb tomu bylo právě naopak. V roce 1309 vydal rožmberský vladař Jindřich I. listinu, v níž „s přihlédnutím na potřebnou spásu duší našich předků, jakož i našich ... a z naší vděčné vůle“ udělil významná privilegia nově postavenému domu zlatokorunských cisterciáků na náměstí v Českém Krumlově.⁴⁶ Na možnou zainteresovanost Rožmberků v Boleticích poukazuje také pětিলistá růže, provedená v kamenném reliéfu na svorníku klenby boletického presbytáře. Může se sice v tomto případě jednat o záměrnou mariánskou nebo christologickou symboliku bez dalších významových souvislostí. V případě Rožmberků lze ale považovat za prokázané, že vědomě a v souladu s dobovými literárními a výtvarnými konotacemi užívali svou erbovní figuru, červenou pětिलistou růži, ve dvojím, vzájemně propojeném významu jako sakrální i rodově reprezentací symbol.⁴⁷ Důležitou úlohu v přestavbě boletického kostela sehrál

⁴³ Adámek, Jiří, Sommer, Jan, Všecká, Zuzana, Středověký kostel Panny Marie v Písku, Písek 2001, str. 58.

⁴⁴ Jaroslav Kadlec, Dějiny Zlaté Koruny, Praha 1949, str. 13-20.

⁴⁵ Hejnic, Josef, Václava Březana Posloupnost krumlovských farářů, in: Archivum Trebonense, Sborník studií pracovníků archivu a jeho badatelů, Státní archiv v Třeboni, 1973, str. 218.

⁴⁶ Pavelec, Petr, Počátky hradu a města. In: Gaži, Martin, Pavelec, Petr, ed., Český Krumlov. Od rezidenčního města k památce světového kulturního dědictví, České Budějovice 2010, str. 38, překlad této listiny od Anny Kubíkové: tamtéž str. 51.

⁴⁷ Pavelec, Petr, Středověké nástěnné malby v rezidenčních městech Rožmberku a v Českém Krumlově, in: Gaži, Martin, (ed.), Rožmberkové, rod českých velmožů a jeho cesta dějinami, České Budějovice 2011, str. 430- 433.

pravděpodobně rod Bavorů ze Strakonice, jmenovitě jeho tehdejší vladař Bavor II. z Bavorova (†1318). Ten již v roce 1309 nařídil svým lidem platbu cla v Netolicích ve prospěch zlatokorunského kláštera a v roce 1315 daroval klášteru významné majetky. Za to si vymínil svůj pohřeb v klášteře, každodenní zádušní mši, anniversarium a věčné světlo tamtéž.⁴⁸ Kromě toho byly v interiéru boletického kostela při archeologických výzkumech nalezeny terakotové dlaždice se dvěma typy reliéfní heraldické figury rodu Bavorů v podobě šikmé střely, které původně pokrývaly podlahu kostela v době po rekonstrukci na počátku 14. století.⁴⁹ Na základě tohoto nálezu se lze domnívat, že Bavor III. mohl být jedním z hlavních iniciátorů a podporovatelů přestavby boletického kostela. Dokonce i již zmíněná pětিলistá růže na svorníku klenby by mohlo tuto hypotézu podporovat, neboť manželkou Bavora III. z Bavorova byla dcera Jindřicha I. z Rožmberka Markéta (†1357).

Poznámky k restaurování a problematice památkové péče

Středověké nástěnné malby v interiéru kostela byly objeveny při restaurátorských průzkumech a záchranných restaurátorských pracích prováděných před zahájením oprav po roce 1991.⁵⁰ Do současné doby nebyly malby restaurovány. K jejich značnému poškození došlo při minulém odkryvu kolem r. 1914, kdy byly neodborným způsobem zednickými kladivy a škrabkami odstraňovány mladší omítkové a nátěrové vrstvy, čímž došlo k prosekání malby i podkladu.

Vzhledem k tomu, že severní stěna, zvláště její levá část, byla po roce 1990 vlivem zatékání v havarijním stavu, tj. barevné i omítkové vrstvy se uvolňovaly od zdiva a vzájemně od sebe, vzdouvaly se, při okrajích se zvedaly, opadávaly a na mnoha místech již dokonce odpadly i s malbou, bylo nutno zaměřit veškeré úsilí na záchranu dochovaných fragmentů malby. Nejprve byly zvláště uvolněné a deformované omítky zajištěny úzkými proužky gázy pomocí injektáže, jemné fixáže a nátěrů, aby vytvořily podmínky pro celkový přelep maleb. Po přelepení byly postupně vyrovnávány a zajišťovány vzdouvající a zvedající se omítky. Během těchto zajišťovacích prací se ukázalo, že je možno volit mezi dvěma způsoby záchrany těchto ohrožených maleb. Jednou z možností bylo provádět postupnou injektáž, tmelení, vyrovnání a zpevňování maleb i omítek při zachování všech vrstev na místě. Zkoušky ukázaly, že tímto způsobem nelze dokonale provést zpevnění barevných i omítkových vrstev, a to z následujících důvodů: Dlouhodobým zatékáním do této části presbytáře a skladbou omítek, které byly v některých místech až 10 cm silné, došlo k odplavení značné části těchto vrstev, a to někde mezi

⁴⁸ Kadlec, Jaroslav, Dějiny Zlaté Koruny, Praha 1949, str. 23.

⁴⁹ Havlice, Jiří, Kostel sv. Mikuláše v Boleticích na Českokrumlovsku ve světle archeologie, in: Monumentorum Tutela, Ochrana pamiatok 22, Bratislava 2010, str. 115-126; Týž, Středověké dlaždice z kostela sv. Mikuláše v Boleticích, Památky Jižních Čech, České Budějovice, 2010, str. 71-86.

⁵⁰ Následující text zpracován podle: Martan, Alois, Presbytář kostela sv. Mikuláše v Boleticích, Umění XLI/1993, č. 3-4, str. 270-272.

spárami, jinde došlo ke zkamenění, a tak celá podkladová vrstva omítek – její skladba – neskýtala ani možnost dokonalého zpevnění, ani záruku trvanlivosti v budoucnu. Za druhé - vlhkost způsobila, že mezi omítkami bujela plíseň. Proto metoda injektáže a tmelení nebyla realizována a byl zvolen jako krajní, ale v tomto případě vyhovující způsob transferování maleb. Nejvíce poškozené malby, v levé části stěny severní, po vyrovnání a zajištění přelepem byly po jednotlivých dílech sejmuty, rubová strana upravena, aby celková síla sejmutých dílů byla cca 5-7 mm. Bylo nutno použít brusného kotouče, aby drobné oblázky, které procházely omítkou až k malbě, byly obroušeny na potřebnou sílu a nedošlo k poškození barevné vrstvy. Takto upravená rubová strana byla znovu zpevněna a připravena na osazení. Na původních místech po sejmutých transferech byly odstraněny nevyhovující omítky, vyčištěny spáry a provedeno nové omítnutí ve dvou vrstvách tak, že byly respektovány původní nerovnosti povrchu, aby charakter omítek po osazení transferů byl totožný s původním stavem. Na takto připravené podkladové vrstvy pomocí jemné nastavené štukové omítky vhodně upravené byly vráceny sejmuté malby. Postupně byly odstraněny zajišťovací přeplepy a malby dočištěna. Transferem byly sejmuty obě vrstvy malířské výzdoby v této části a obě byly opět vráceny na původní místo. Při transferování kromě řezu jednotlivých dílů nedošlo k žádným ztrátám. Ostatní části maleb na této stěně, které nemusely být transferovány, protože nebyly v tak havarijním stavu, byly preventivně zpevněny injektáží. Další náplní restaurátorských prací bylo odkrytí maleb na druhou vrstvu a v těch místech, kde se nenalézá, na první. Postupně byly snímány mladší hlinkové i vápenné nátěry a omítky a odkryta druhá vrstva malby, dále pak ještě pod dvěma vápennými nátěry prvá gotická malířská výzdoba na stěnách presbytáře.

Průzkumem na stropě byly zjištěny menší fragmenty malby a vzhledem k nálezům na stěnách bylo vhodné provést jejich odkrytí v druhé etapě restaurátorských prací, aby interiér působil uceleným výtvarným dojmem.

Odkryté malby byly preventivně zajištěny fixáží. Za zmínku stojí uvést, že v těch místech, kde vápenné nátěry pevně lpěly na malířské výzdobě, nebyly v minulosti sejmuty, a proto např. u výjevu Klanění králů na východní stěně vpravo pod klenbou je malba velmi dobře dochovaná, narušená pouze pekovaním. Na stěně severní bylo odkryto zazděné gotické okno, na jehož zazdívce byla provedena malba druhé vrstvy. Na protější stěně bylo původní gotické okno ve stejných rozměrech (světlost 12 cm x 210 cm směrem do sakristie, 75 cm x 275 cm směrem do presbytáře) rozšířeno z 12 cm světelnosti na 94 cm. Pravá strana špalety byla sice poškozena, ale dochoval se fragment původní omítkové vrstvy včetně malby.

Přesný tvar zaklenutí okna je možno vypočítat z rozsahu obnažené zazdívky. Zároveň je potřeba připomenout, že ostění na levé straně špalety (pozdější úprava) má jinou profilaci, než na straně pravé (původní tvar špalety). Ostění v horní části chybí. Okno na stěně východní je

původní gotické, což dokumentuje malířská výzdoba, která plynule přechází ze stěn do špalety. Má mnohem větší světelnost i rozměry, než měla původní okna na bočních stěnách.



Obrázek 1 - Boletice, kostel sv. Mikuláše, Klanění tří králů



Obrázek 2 Boletice, kostel sv. Mikuláše, Ukládání do hrobu



**Obrázek 3 - Boletice, kostel sv. Mikuláše,
Zmrtvýchvstání**



**Obrázek 4 - Boletice, kostel sv. Mikuláše,
Korunování trnovou korunou**



Obrázek 5 - Boletice, kostel sv. Mikuláše, Snímání z kříže

2. 2 Cetviny

okres Český Krumlov

Nástěnné malby a polychromie kamenných prvků v kostele Narození Panny Marie

Po roce 1420 – kolem roku 1500.

Popis objektu, stručná stavební historie

Kostel Narození Panny Marie je vybudován jako síňové trojlodí s obdélným, pětibocím zakončeným presbytářem, se sakristií při severní straně kněžiště a s hranolovou věží v severozápadním nároží trojlodí. Kostel byl pravděpodobně založen v době kolem poloviny 14. století, pozdně goticky upraven kolem roku 1500 a stavebně upravován v 17., 18. a 19. století. Tyto mladší úpravy nezasáhly podstatněji do základní středověké dispozice objektu ani neodstranily převažující gotické tvarosloví architektonických prvků.⁵¹

Popis maleb, ikonografie, formální interpretace, datace, kulturně historický kontext

Středověké nástěnné malby a polychromie kamenných článků se zachovaly v kněžišti, sakristii i v pozdně gotickém trojlodí. Restaurovány byly v letech 1997 – 2003 a v roce byla publikována nálezová zpráva.⁵² Na severní stěně kněžiště jsou situována tři související obdélná obrazová pole s výjevy umučení světice. Jedná se o torzo většího obrazového cyklu, neboť v 70. letech 20. století byly na této stěně vyfotografovány tři výjevy, z nichž první dva zleva jsou dnes již zcela ztracené a pravý krajní (dnes první zleva) je při porovnání tehdy pořízených fotografií a dnešního stavu ve větší míře narušený. Obrazy zdokumentované v 70. letech byly popsány jako fragmenty trojdílného christologického cyklu a datovány do doby kolem roku 1450.⁵³ Z fotografií je zřejmé, že první obraz zleva (dnes již neexistující) byl již v 70. letech ve fragmentárním stavu. V jeho pravé polovině lze rozpoznat postavu vladaře s korunou na hlavě jak sedí na trůnu a ve střední části obrazu jsou zřetelné obličejové další dvou patrně stojících postav. Druhý obraz zleva je na fotografii zachovaný vcelku. V centru výjevu stojí do půl těla obnažená světice, zavěšená na břevnu dřevěné konstrukce, a po stranách dvě postavy s krátkými kopími, směřujícími k jejím prsům. Za povšimnutí stojí skutečnost, která by mohla

⁵¹ K dějinám kostela a jeho stavební historii viz: Kašička, František, Lancinger, Luboš, Cetviny, Kostel Narození Panny Marie, Stavebně historický průzkum, Praha 1995, strojopis v archivu Národního památkového ústavu v Českých Budějovicích, zde také odkazy k pramenům a další literatuře; Kolektiv autorů, 600 Jahre Pfarrkirche Zetwing, „Zu Unserer Lieben Frauen Geburt“ 1384-1984, München 1984, Herausgeber: Pfarrgemeinschaft Zettwing; Lavička, Roman, Rožmberská stavební huť, k problematice studia jihočeské sakrální architektury pozdní gotiky, in: Jihočeský sborník historický, 73/2004, str. 50,51.

⁵² Pavelec, Petr, K stavební obnově a restaurování kostela Narození Panny Marie v Cetvinách na Českokrumlovsku, in: Zprávy památkové péče LXIII/2006, č. 5, str.401 - 408.

⁵³ Fotografie s popisem jsou uloženy v archivu ústředního pracoviště Národního památkového ústavu v Praze. Stručně jsou také zmíněny ve stavebně historickém průzkumu uvedeném v poznámce č. 19.

problematizovat ikonografickou interpretaci tohoto výjevu. Obličejové rysy mučené postavy jsou totiž zjevně ženské, ale tělo je bez prsou, respektive prsa jsou anatomicky mužská, i když se vezme v úvahu obvyklá středověká stylizace těchto partií. Pravděpodobně ale nejde o projev středověké prudérnosti, neboť zobrazení mučených světic s obnaženými ňadry je ve středověku zcela běžné. Třetí obraz, čitelnější na historické fotografii a dnes značně torzální, znázorňuje světici, klečící před nepříliš zřetelnou dřevěnou konstrukcí. V horní části se vznáší anděl a u stojiny konstrukce lze rozpoznat torzo skrčené, choulící se postavy. Zcela vlevo za světici stojí mužská figura s korunou na hlavě, oděvem a fyziognomií totožná s vladařem na prvním obraze zleva.

Následující výjev je relativně dobře zřetelný. Představuje stětí světice. Kat stojí na skalnatém terénu, pravou rukou zdvihá popravčí meč, levou přidržuje hlavu světice. Ta klečí u jeho nohou, ruce má sepjaté, skloněním hlavy obnažuje krk, dlouhé vlasy ji splývají k zemi. Vlevo za světici stála původně ještě další postava. Zřetelný je ale pouze fragment jejího obličejce, rukou a zvlněný lem dolního roucha. Poslední obraz cyklu, formátem poněkud širší než ostatní, představuje pohřbívání světice. Diagonálně situovaná rakev spočívá na zvrásněném terénu a v rakvi umístěné tělo světice ošetřují čtyři andělé. V pravém horním rohu obrazu je zřetelná fragmentární postava se svatozáří, v bílém rouchu a s rukama v žehnajícím gestu. Pravděpodobně se jedná o polopostavu Boha Otce v oblacích .

Ikonografická interpretace není zcela jednoznačná. Podle výjevů stětí a pohřbívání světice anděly by bylo možné obrazy interpretovat jako scény z legendy o sv. Kateřině. V takovém případě by pak první obraz se sedící postavou vladaře představoval disputaci císaře Maxentia se sv. Kateřinou a třetí obraz by znázorňoval sv. Kateřinu modlící se za zničení mučícího nástroje v podobě kol s ostrými břity. Problematický by ale byl druhý výjev, na němž muži s krátkými kopími mučí světici na dřevěné konstrukci: Podle znění legendy⁵⁴ byla totiž takto mučena nikoliv sv. Kateřina, ale císařovna poté, co zavrhlá Maxentia a přihlásila se ke křesťanství. V posloupnosti příběhu se tato scéna vyskytuje až po zničení mučícího kola, zatímco na obrazech v Cetvinách mu předchází. Tuto situaci lze interpretovat několika způsoby: Jednoduše by bylo možné věc vysvětlit tak, že autor maleb se prostě zmýlil nebo nepovažoval přesnou posloupnost legendy za důležitou. Je také možné, že autor nebo objednatel výzdoby měl k dispozici odlišné znění legendy anebo se jedná o jinou legendu. Jasně zřetelné výjevy stětí a mučení světice se skutečně vyskytují i v jiných legendách, podstatný je ale obraz pohřbívání světice anděly, který tento cyklus spojuje s velkou pravděpodobností s legendou o sv. Kateřině.

⁵⁴ Jakub de Voragin, *Legenda aurea*, Praha 1984, str. 264; Petru, Eduard, ed., *Život svaté Kateřiny*, Praha 1999, str. 272.

Nad obrazy závěrečných dvou scén svatokateřinského cyklu se nachází obrazové pole ve tvaru obráceného písmene „L“, ohraničené červeným pásem. Je v něm zobrazena trůnicí Madona s dítětem, jehož ruce se vztahují ke třem klečícím postavám, pravděpodobně donátorům. Jejich bližší identifikace je vzhledem k fragmentárnosti výjevu nemožná.

Napravo od Madony, v horní části severovýchodní závěrové stěny, je situován obraz pozdvihování Marie Magdaleny a dalšího světce, jehož identifikace není jednoznačná.

Podle středověké legendy žila Marie Magdalena jako poustevnice v horském prostředí třicet let v postu a pokání. Sedmkrát denně se andělé spouštěli na zem a vynášeli ji na nebesa, aby mohla zakusit blaženost, jež je připravena spravedlivým. Na nástěnné malbě v Cetvinách pozdvihují Marii Magdalenu čtyři andělé. Dva ji drží pod rameny a dva pod jejími boky. Světice má sepjaté ruce a je zahalena patrně v dlouhém kožešinovém oděvu. V analogických zobrazeních bývá Marie Magdalena zahalená pouze svými dlouhými vlasy, někdy celá porostlá srstí a v jiných případech, jako právě v Cetvinách, v dlouhém kožešinovém oděvu. Postava světice se vznáší nad stylizovaným skalnatým terénem a v pozadí výjevu se objevují stromy, přičemž detaily nelze vzhledem k fragmentárnímu stavu malby rozpoznat.

Tento způsob zobrazení se pravděpodobně vyvinul ve francouzském prostředí, kde byla v Sainte-Beaume u Marseille uctívána jeskyně, v níž měla světice přijmout hostii. Jiným poutním místem ve Francii byla katedrála St. Madelaine ve Vézely, kam byly ostatky světice přeneseny. Francouzské kompozice zobrazují však sv. M. Magdalenu často z profilu.

V německém prostředí se za nejstarší zobrazení Pozdvížení považuje miniatura v kodexu Gisle z doby kolem r. 1300. V Čechách se tento námět vyskytuje opakovaně v iluminacích Opatovického breviáře, na nástěnné malbě v kostele sv. M. Magdaleny ve Čkyni (40.léta 14.st.) nebo v kostele sv. Bartoloměje v Kyjích (po r. 1344).⁵⁵

V levé polovině obrazu se sv. M. Magdalenou v Cetvinách je situována postava světce v obdobné pozici jako M. Magdalena. Pozdvihují ho čtyři andělé, pátý se vznáší nad jeho hlavou. Vousatý světec je rovněž oděn do dlouhého kožešinového oděvu a v pravé ruce přidržuje atribut kruhovitěho tvaru. Vzhledem k fragmentárnímu stavu malby nelze přesně určit, o jaký atribut se jedná a nelze ani s jistotou identifikovat světce. Vzhledem k charakteru scény, vzhledu světce a souvislosti se sv. M. Magdalenou je pravděpodobné, že obraz znázorňuje některého ze svatých poustevníků. Mohlo by to být sv. Onufrius, jenž podle legendy strávil šedesát let v poušti a bývá, podobně jako postava v Cetvinách, zahalen vlastními dlouhými vlasy, vousy nebo kožešinovým oděvem. Někdy bývá sv. Onufrius zobrazován, jak přijímá potravu nebo

⁵⁵ Prix, Dalibor, Všetečková, Zuzana, Středověký kostel sv. Bartoloměje v Praze 9 – Kyjích do počátku husitských válek, Umění XLI 1993/3-4, str. 255-257.

hostií z rukou andělů a hostie, případně kalich s hostií, bývají někdy také jeho atributem.⁵⁶ Kruhový předmět v rukách světce v Cetvinách by mohl být jakousi zvětšenou hostií nebo kruhovým pozadím, na němž mohl být původně zobrazen kalich s hostií nebo samotná hostie. V mladší redakci onufriovské legendy z pera sv. Dimitrije Rostovského (1651 – 1709) vypráví sv. Onufrius, že mu anděl Páně pravidelně podává svaté přijímání a totéž dopřává také jiným asketům, kteří „ *kvůli Bohu žijí v pustině a nevidí lidské tváře. Když je jim svaté přijímání podáváno, naplňuje se jejich srdce nevyslovitelnou radostí. Jestliže si někdo z těchto poustevníků přeje..., tehdy ho anděl bere a povznáší k nebesům, aby uviděl svaté a zaradoval se.*“⁵⁷ Scéna s pozdvihováním sv. Onufria by ale i ve středoevropském kontextu byla zcela jedinečná a motivace cetvinských farníků k uctívání tohoto světce nejasná. Světec by mohl být interpretován také jako sv. Jan Křtitel. Nasvědčoval by tomu obvyklý kožešinový oděv i atribut, který by v tomto případě představoval kruhový terč, s Beránkem Božím – tzv. agnusek. Také ukazující gesto levé ruky je typické pro soudobá malířská i sochařská vyobrazení sv. Jana Křtitele. Ztotožnění světce v Cetvinách se sv. Janem Křtitelem ale brání skutečnost, že známé písemné prameny nevyprávějí o světcově pozdvihování jako v případě sv. Onufria nebo sv. Máří Magdaleny.

Výjevy svatokateřinského (?) cyklu, obraz Madony a obraz Pozdvihování sv. Marie Magdaleny a sv. Onufria (?) spolu časově souvisejí. Jsou stratigraficky totožné a shodují se v barevném akordu, figurálních typech i formálních detailech skladby drapérií. Při snaze o jejich přesnější dataci lze vycházet především z formální analýzy a komparace. Stavebně historické souvislosti bližší datování neumožňují a písemné prameny související se vznikem maleb se nezachovaly. Možnosti formální analýzy jsou ale limitované celkově fragmentárním stavem maleb, respektive skutečností, že barevná vrstva je z velké části setřená a postavy se prezentují až na detaily pouze v plošných siluetách bez plastické modelace a téměř zcela chybí kresba záhybů drapérií.

Výjevy stětí světice, pohřbívání a pozdvihování se odehrávají ve schematicky naznačeném skalnatém diagonálně zvrásněném terénu, který se ve středověké malbě české provenience objevuje poprvé výrazněji v díle iluminátorů bible Václava IV. (kolem roku 1370) a také u Mistra třeboňského oltáře (kolem roku 1380). Z hlediska přesnější datace jde ale o problematické vodítko, neboť obdobně diagonálně zvrásněný terén se uplatňuje i u podstatně mladších děl, mimo jiné například u oltáře sv. Kříže z Olomouce (tzv. Rajhradský oltář) datovaného do doby mezi roky 1420 – 1435 nebo nověji do doby kolem roku 1450. Obdobně široký časový rozptyl

⁵⁶ Hall, James, Slovník námětů a symbolů ve výtvarném umění, Praha 1991, str. 314.

Kirschenbaum, E., kol., Lexikon der Christlichen Ikonographie, Freiburg im Breisgau 1968-1976, sv. 8 str. 84-86. Zde také odkazy na další literaturu.

Středověká nástěnná malba sv. Onufria, bohužel fragmentární, se zachovala také v interiéru kostela sv. Vavřince v Brandýse nad Labem. K tomu viz: Pešina, Jaroslav, kol., Gotická nástěnná malba v zemích českých I, 1300 – 1350, Praha 1958, str. 222.

mezi roky 1370 - 1450 vyplývá také z komparace figurálních typů. Postavy, zřetelné zejména ve výjevech stětí, mučení nebo v pohřbívání, jsou charakteristické útlými pasy, vyklenutými hruděmi, štíhlýma nohama s dlouhými zašpičatělými chodidly v tanečních postojích. K bližšímu časovému určení by snad mohlo vést určení druhu popravčího meče z výjevu stětí sv. Kateřiny. Jedná se o tzv. malchus, krátký zahnutý meč, respektive tesák, zbraň původem z východu, která se ve středoevropském prostoru začala ve větší míře užívat až od počátku 15. století a ve výtvarném umění zdomácněla teprve ve 20. letech 15. století. Vzhledem k této skutečnosti a výše naznačené formální interpretaci by bylo možné malby přesněji datovat do období mezi roky 1420 – 1450.

V době kolem roku 1500 prošel kostel v Cetvinách stavební rekonstrukcí, na níž navázala kompletní výmalba interiéru v podobě výrazné červenošedé polychromie architektonických článků a souvisejících dekorativních prvků. Tato malířská výzdoba ve svém celku a stavu zachování představuje vzácný příklad výtvarného řešení pozdně gotických sakrálních interiérů. V sakristii jsou na líci jednoduché valené klenby namalována červenošedá žebra tvořící iluzivní síťovou klenbu. V presbytáři a trojlodí se uplatňuje obdobný systém polychromie kamenných architektonických článků spočívající v červenošedém kvádrování, které doplňují stylizované kytky u svorníků a vrcholů oblouků, pasparty oken a portálů. Plochy stěn a klenebních kápí pak dále zdobí nepravidelně rozmístěné červené pěti a šestilisté růže a hvězdice. Na stěně nalevo od vítězného oblouku je v pravidelně ohraničené ploše provedeno pozoruhodné iluzivní mramorování, tvořící snad původně pozadí pro oltář. Jeho existenci dokládá zachované torzo zděné menzy. Polychromie má charakter jednoduchého, přesto ale neobyčejně působivého iluzivně architektonického a dekorativního rozvrhu. Zvláštní půvab mu navíc dodává naivní provedení kytek, rámuječích linek a dalších dekorativních prvků.

Malby a polychromie jsou provedeny technikou al-secco na vápenném nátěru nebo v případě polychromie i přímo na kamenném materiálu. V některých vývojově starších partiích tvoří podklad pozdně gotické polychromie starší, cihlově červená nebo okrová barevnost. Laboratorní analýzy pigmentů a pojítka nebyly provedeny.

Konkrétní historické události související se vznikem starší malířské výzdoby nejsou známy. Obec byla již od počátku 14. století majetkem Rožmberků, kteří ji v roce 1325 zastavili Bohuňkovi z Harachu. Roku 1418 obdržela obec výsady od Oldřicha II. z Rožmberka a je od té doby nazývána městečkem. V roce 1498 potvrdil Petr IV. z Rožmberka městečku výsady z roku 1418, udělil mu trhová práva a povolil užívat znak s rožmberskou pětilistou růží. Nelze vyloučit, že v souvislosti s posílením statusu a předpokládanou prosperitou došlo i k přestavbě kostela včetně výše popsané pozdně gotické malířské výzdoby. Mezi lety 1490-1500 probíhala na

⁵⁷ <http://www.pravoslav.gts.cz/svati/onufrij.htm>

rožmberském panství intenzivní stavební činnost. Budovalo se přibližně 40 kostelů nebo jejich částí, z nichž jednu čtvrtinu představovaly stavebně velmi náročné projekty. Současně se upravovaly fary, rekonstruovaly a rozšiřovaly městské domy, zlepšovalo opevnění měst a hradů jak ostatně dokládá výrok vladaře Petra IV. z Rožmberka z roku 1497: „... na našem panství v kláštorech, kostelech, hradech, také v městech a městečkách denně se buduje mnoho staveb...“⁵⁸

Poznámky k restaurování a problematice památkové péče.

Restaurování interiéru kostela Narození Panny Marie v Cetvinách je specifickým příkladem obnovy historického objektu. Po celou dobu své existence plnil kostel funkci náboženského centra a architektonické dominanty živé pohraniční obce. Zásadním zlomem v dějinách obce se staly události po druhé světové válce. Na základě Benešových dekretů byli nejdříve během roku 1946 vysídleni zdejší Němci, tvořící téměř sto procent obyvatel. Posléze, po roce 1948, se obec stala součástí izolovaného pohraničního pásma a v letech 1955 – 56 byla provedena její demolice s výjimkou kostela a tří dalších budov. Za této situace kostel zcela ztratil svou původní funkci a začal postupně chátrat. Proces jeho destrukce vyvrcholil zřícením krovu a klenby presbytáře a následným rozsáhlým narušením zdiva a vnějších i vnitřních omítkových i barevných vrstev.

Po změně politického režimu v roce 1989 a následném zpřístupnění pohraničí se podařilo zorganizovat obnovu kostela a postupně získat k tomuto účelu potřebné finanční prostředky.⁵⁹ Koncepce obnovy kostela vycházela ze záměru komplexní rehabilitace původní funkce kostela, nikoliv konzervace zachovaného torzálního stavu. V rámci této koncepce projekt⁶⁰ navrhoval v případě absence nebo nevratného poškození konstrukcí a výplní jejich tvarové kopie nebo analogické rekonstrukce, v případě možnosti s částečným využitím původních materiálů. U méně poškozených prvků se postupovalo formou restaurování originálu.

Proces obnovy kostela probíhal ve specifických podmínkách, typických pro těžce poškozené sakrální stavby nacházející se v někdejší pohraničním pásmu. Římskokatolická církev jako vlastníček sice záslužně usilovala o opravu, vzhledem k odtrženosti kostela od běžné duchovní správy a naprosté absenci aktivních farníků nepovažovala ale tuto akci za svou prioritu. Úlohu zainteresovaných farníků v tomto případě zajišťovalo občanské sdružení a zejména někdejší němečtí obyvatelé, kteří se v podstatné míře podíleli na financování prací a svou aktivitou především v závěru akce výrazně přispěli k jejímu dokončení. Jejich představy o způsobu provádění prací se ale ne vždy shodovaly se záměry památkové péče, přičemž vzájemnou diskusi

⁵⁸ Mareš, Josef, Materiálie, PAM 15 (1893-1895), sloupec 300-301.

⁵⁹ Na financování opravy kostela se podílely Program záchrany architektonického dědictví MKČR, Římskokatolická církev, Sdružení bývalých německých obyvatel a Fond česko-německé budoucnosti. Výrazně se v organizaci obnovy kostela angažovalo občanské sdružení Cetviny.

⁶⁰ Koncepci a projekt obnovy navrhl ateliér MURUS s.r.o. České Budějovice, dokumentace je uložena v archivu Národního památkového ústavu České Budějovice a v archivu firmy MURUS.

značně komplikoval trvalý nedostatek financí a v neposlední míře také jazyková bariéra. Za této situace bylo často nutné věci řešit kompromisy, které by, vytrženy ze souvislostí, patrně neobstály před přísnější kritikou z hlediska čistě teoretických zásad památkové péče.⁶¹

Práce, probíhající v letech 1995 – 2003, byly zahájeny průzkumy,⁶² následovala oprava věže, rekonstrukce klenby presbytáře,⁶³ krovů a střech, obnova vnějších omítek a restaurování interiéru.⁶⁴

Při průzkumu fragmentárně zachovaných vnějších omítek se podařilo získat řadu důležitých informací. V relativně značném rozsahu se zachovala pozdně gotická omítka, řešená způsobem obvyklým u sakrálních i profánních staveb v období od konce 13. do počátku 16. století. Povrch této omítky je v plochách hrubý, strhávaný hranou zednické lžice, lemy architektonických prvků tvoří hladké pasparty. V Cetvinách, podobně jako u jiných středověkých staveb, byl tento obvyklý způsob omítání malířsky dotvářen jak dokládá nález barevného kvádrování v podobě diamantového řezu pasparty horního okna na východní straně věže. Vzácný je nález pozdně gotického hodinového ciferníku na severní a východní straně horního patra věže. Jedná se pravděpodobně o sluneční hodiny. Ciferník má podobu kruhu, provedeného v hladké omítce, obdobně jako u okenních paspart, jehož vnější okraj tvoří bílý pás s rytými černě zvýrazněnými číslicemi, lemovaný po obou stranách rytými červeně zbarvenými linkami.⁶⁵

Podle zjištění průzkumu měly následující mladší omítkové vrstvy charakter nesourodých vysprávek. Souvisleji se zachovalo pouze barokní řešení, pozoruhodné svým iluzivně architektonickým rozvrhem. Omítka v této vrstvě je hladká, dřevem hlazená, v plochách opatřená bílým vápenným nátěrem. Vlastní iluzivní architektura je rytá a zbarvená šedomodrým nátěrem. Kombinace bílé plochy s šedou iluzivní tektonikou byla v baroku velmi rozšířená, neobvyklá je ale v Cetvinách tvarová propracovanost iluzivní architektury a její vazba k reálné gotické architektuře kostela. Vedle standardních iluzivních šambrán a říms vyniká v tomto ohledu řešení opěrných pilířů, na jejichž bocích se v barokní vrstvě uplatňuje propracovaný systém iluzivních sloupů s bohatě profilovanými patkami a hlavicemi, kombinovaný s fiktivním kvádrováním na jejich čelech. Na severovýchodní stěně závěru je v této vrstvě namalováno

⁶¹ Kvůli nedostatku finančních prostředků nebyla například rekonstruována výklenková kaple z 19. století, situovaná u jižní strany kostela v koutu mezi kněžištěm a lodí. Její torzálně zachované zdivo bylo po dokumentaci strženo.

⁶² Kašička, František, Lancinger, Luboš, Cetviny, Kostel Narození Panny Marie, Stavebně historický průzkum, cit. d. v poznámce 51; Kápar, František, Cetviny, Kostel Narození Panny Marie, průzkum, zaměření, návrh úprav a barevnosti kostelní věže, Český Krumlov 1996, strojopis v archivu Národního památkového ústavu v Č. Budějovicích, arch. č. 3076.

⁶³ Horák, Zdeněk, Kostel Narození Panny Marie v Cetvinách, rekonstrukce zřícené klenby v presbytáři, Praha 1997, strojopis v archivu Národního památkového ústavu v Č. Budějovicích, arch. č. 1921.

⁶⁴ Součástí restaurování interiéru byly i stavební práce, zahrnující nové zadláždění kombinací kamene a cihly a obnovu zničené poprsnice kůru, která byla provedena jako analogická rekonstrukce.

⁶⁵ Obdobné pozdně gotické sluneční hodiny se nacházejí na jižním průčelí věže kostela Nanebevzetí Panny Marie v Kájově z doby dokončení kostela kolem roku 1485.

iluzivní kružbové okno. Je pravděpodobné, že tato úprava fasády je dílem zednického mistra Matěje Rathböka, který podle zachovaných zpráv⁶⁶ provedl v roce 1723 generální opravu fasád včetně věže.

Během 19. století a na počátku 20. století byla fasáda podle zjištění sondážního průzkumu řešena opakovaně plošným štukováním nebo monochromními nátěry v odstínech bílé nebo šedivé barvy, případně s jednoduše naznačenými lemy architektonických prvků.

Vlastní obnova kostela byla zahájena opravou věže a rekonstrukcí krovu lodi kostela. Na zdivu věže byly po dokumentaci v maximální možné míře ponechány a lokálně konzervovány zbytky starších omítkových a barevných vrstev a zakryty novou omítkou, provedenou jako rekonstrukce stavu z první poloviny 19. století, tj. s bílou základní plochou a jednoduchou šedou tektonikou. Obdobně se v další etapě postupovalo při rekonstrukci pláště lodě a presbytáře s tím rozdílem, že v severovýchodním poli závěru presbytáře bylo analyticky restaurováno a prezentováno pozoruhodné barokní iluzivně architektonické řešení.

Krov lodi, pocházející z 19. století, i barokní krov věže se nacházely v havarijním stavu a po jejich posouzení bylo rozhodnuto provést jejich rekonstrukci.

Technicky náročná byla rekonstrukce zřícené klenby západního pole presbytáře. Z původní gotické klenby se in situ zachovaly pouze čtyři poškozené náběhy žeber s konzolami. Zbytek se nacházel řadu let ve zvlhlé hromadě suti uprostřed kněžiště. Cihlový materiál byl vlhkostí zcela destruovaný, kamenná žebra byla na mnoha místech mechanicky poškozená a vykazovala pokročilý stupeň eroze. Barevné nátěry byly z velké části odpadlé, jejich fragmenty ale zřetelně vypovídaly o původním řešení, spočívajícím ve střídání pravidelných úseků červené a béžové bary s bílými iluzivními spárami.

Záměr rekonstrukce klenby počítal s využitím maximálního množství zachovaných dílů klenebních žeber, přičemž se zvažovaly dvě varianty jejich použití. Při první variantě by část klenby byla provedena se zachovaných dílů a část z dílů nových. Druhá varianta předpokládala střídání nových a původních dílů. Nakonec bylo rozhodnuto postupovat podle druhé varianty, která umožňovala přirozenější a vizuálně věrohodnější spojení starých a nových prvků klenby.

Z hromady suti byla vybrána použitelná kamenná žebra, která byla posléze očištěna a konsolidována. Přitom byla prozkoumána detailně jejich původní barevnost a nalezeny dvě kamenické značky na nepohledových styčných plochách žeber a jedna výrazná značka umístěná pohledově na svorníku. Nová žebra byla sekána z místní žuly, těžené pouze pro tuto příležitost v nedaleké lesní lokalitě, textura povrchu nových žeber byla provedena obdobně jako u původních kusů a jejich povrch byl barevně upraven, respektive patinován. Pro osazení žeber bylo zbudováno bednění s ramenáty, dolní část rekonstrukce se napojila na původní zachované

⁶⁶ Kašička, František, Lancinger, Luboš, cit. dílo v pozn. 51, str. 2.

náběhy. Obdobně jako u původních žeber se spáry mezi žebry vyplňovaly maltou a klínovaly úlomky břidlice. Po osazení žeber následovalo vyzdění klenebních polí v cihlovém zdivu a rekonstrukce omítky.⁶⁷

Mimořádně objevná byla etapa restaurování interiéru kostela.⁶⁸ V době, kdy nebyl kostel zastřešen, došlo v důsledku zatékání a zamrznání zvlhlých omítek k postupné destrukci zejména mladších omítkových a barevných vrstev a následnému rozsáhlému obnažení nejstarších středověkých omítek s výjimečně zachovanou malířskou výzdobou stěn i kamenných architektonických prvků. Restaurování proto v podstatě navázalo v bodě, kde skončil destruktivní proces. Během restaurování byly sejmuty zbytky nesoudržných povrchů a ve značném rozsahu obnaženy středověké polychromované kamenné prvky a omítky, které byly posléze konzervovány, tmeleny a retušovány. V přízemních partiích, kde se původní omítky nezachovaly, nebo byly za hranicí životnosti, byla provedena jejich rekonstrukce. Lokálně byl na středověké omítce ponechány a konzervovány fragmenty renesančních a barokních maleb, prolínajících se vizuálně s gotickou vrstvou, pokud to hodnota vyžadovala a fyzický stav dovoľoval.⁶⁹

⁶⁷ Detaily k rekonstrukci klenby uvádí Zdeněk Horák, cit. dílo v poznámce 42.

⁶⁸ K restaurování nástěnných maleb a polychromie kamenných prvků v interiéru kostela viz: Čech, Jiří, Restaurátorská zpráva, Praha 6.10. 2002, archiv Národního památkového ústavu v Českých Budějovicích; Špale, Václav, Čech, Jiří, Odkrytí a restaurování malířské výzdoby z druhé poloviny 15. století kostela Narození Panny Marie, v Cetvinách, in: Spektra nátěrových hmot, 1/2004, str. 88-91.

⁶⁹ Viz restaurátorské zprávy: Čech, Jiří, Špale Václav.



Obrázek 6 - Cetviny, kostel Narození Panny Marie, celek polychromie architektonických článků



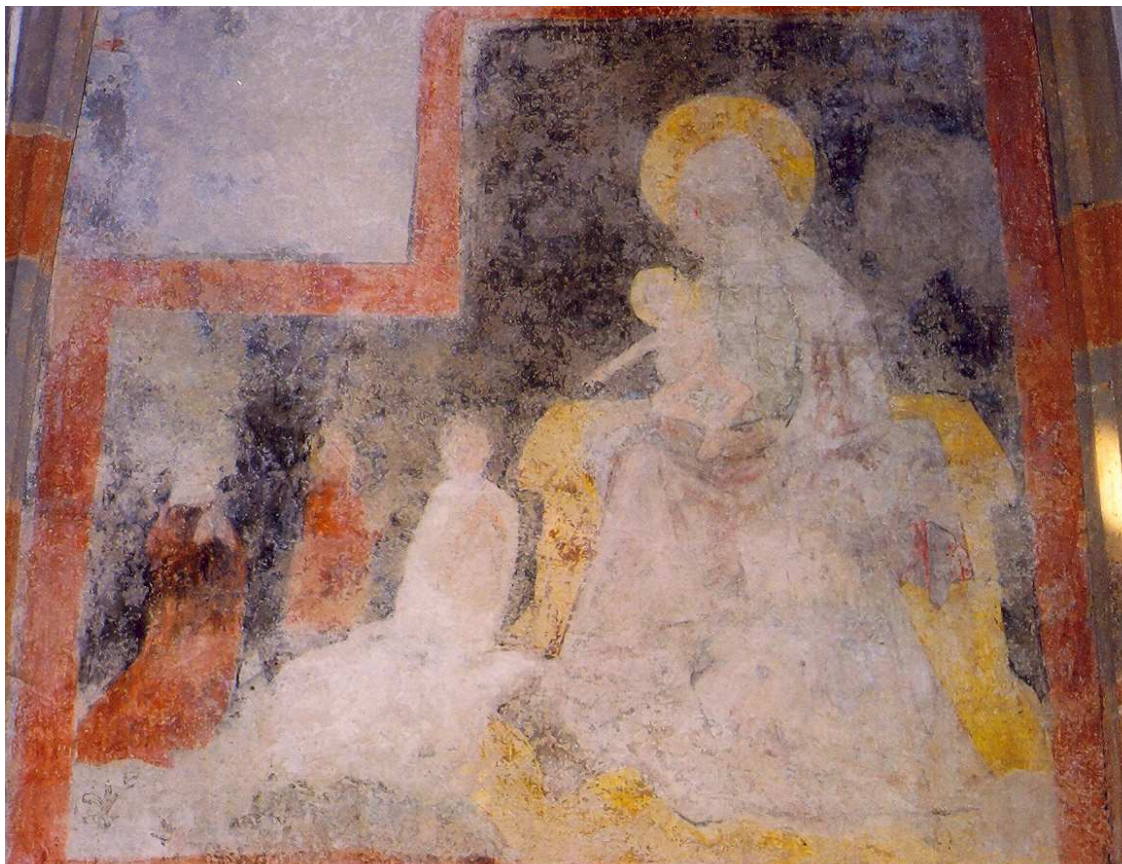
Obrázek 7 - Cetviny, kostel Narození Panny Marie, historické fotografie zaniklých obrazů



Obrázek 8 - Cetviny, kostel Narození Panny Marie, Stětí sv. Kateřiny



Obrázek 9 - Cetviny, kostel Narození Panny Marie, Pohřbívání sv. Kateřiny



Obrázek 10 - Cetviny, kostel Narození Panny Marie, Madona s dítětem a donátoři



Obrázek 11 - Cetviny, kostel Narození Panny Marie, Pozdvihování sv. Marie Magdaleny a sv. Onufria nebo sv. Jana Křtitele

2. 3 České Budějovice

okres České Budějovice

Nástěnné malby v ambitu někdejšího dominikánského kláštera a v kapli sv. Felixe a Adaukta v přízemí klášterní věže.

konec 13. století - 1. polovina 16. století

Popis objektu , stavební historie

Ambit bývalého dominikánského kláštera byl budován postupně v několika stavebních etapách. V první fázi po vyměření a založení kláštera v roce 1263 – 65 se pravděpodobně jednalo o jednoduchou plochostropou chodbu, jak naznačuje stavební spára, zjištěná pod mladšími omítkami restaurátorskými průzkumy v letech 2006 – 2011.⁷⁰ Stáří dřevěného trámu, zazděného v úrovni této spáry v západním křídle ambitu bylo dendrochronologicky datováno do doby po roce 1221.⁷¹ Z poslední třetiny 13. století pochází podle profilace pravděpodobně portál do někdejší kapitulní síně odkrytý ve východním křídle ambitu v roce 2008. V další etapě, realizované pravděpodobně v druhé polovině 14. století, bylo zaklenuto severní křídlo ambitu, jehož žebra mají shodnou profilaci a celé křídlo má menší počet polí, celkem pět, oproti šesti v ostatních křídlech ambitu. V poslední třetině 14. století byly zaklenuty východní a jižní křídlo ambitu se shodnou profilací žeber a postavena související studniční kaple. Tuto stavební etapu patrně potvrzují zachované záznamy z nejstarší budějovické městské knihy, v níž se uvádí, že 9. října roku 1382 odkázal Johlinus Munschel dominikánům 3 kopy „pro edificando ambitus“ a 5. srpna roku 1384 věnoval Václav „od kostela“ půl kopy „ pro ambitu claustrii“⁷². Jako poslední

⁷⁰ K restaurátorským průzkumům a vlastnímu restaurování nástěnných maleb viz: Čech, Jiří, Vstupní zpráva o restaurátorském průzkumu východní strany křížové chodby bývalého dominikánského kláštera v Českých Budějovicích , leden 2005, archiv NPÚ ČB ; Týž, Zpráva o restaurování severního ramene křížové chodby, 2006-07, archiv NPÚ ČB, arch. č. RZ 3507; Týž, Zpráva o restaurování severního ramene křížové chodby - část 2, 2007, archiv NPÚ ČB, arch. č. RZ 3636; Týž, Zpráva o restaurování severního ramene křížové chodby - dokončení, 2008, archiv NPÚ ČB, arch. č. RZ 3946; Týž, Zpráva o restaurování východního ramene křížové chodby, 2008, archiv NPÚ ČB, arch. č. RZ 3947; Týž, Zpráva o restaurátorském průzkumu západního ramene křížové chodby bývalého dominikánského kláštera v Č. Budějovicích, 2006, archiv Českobudějovického biskupství; Týž, Dodatek k restaurátorskému průzkumu západního ramene křížové chodby bývalého dominikánského kláštera v Č. Budějovicích, 2009, archiv NPÚ ČB, arch. č. RZ 3820; Týž, Restaurátorské práce v jižním ramenu křížové chodby bývalého dominikánského kláštera v Č. Budějovicích, 2010, archiv NPÚ ČB, arch. č. RZ 4368; Týž, Restaurátorské práce v západním ramenu křížové chodby bývalého dominikánského kláštera v Č. Budějovicích, 2010, archiv NPÚ ČB, arch. č. RZ 4367; Týž, zpráva o provedení restaurátorských prací v křížové chodbě bývalého dominikánského kláštera v Č. Budějovicích – restaurování a rekonstrukce polychromií na kamenných prvcích, 2009, archiv NPÚ ČB, arch. č. RZ 3958; Týž, Zpráva o restaurátorském průzkumu nádvorních fasád bývalého dominikánského kláštera, prosinec 2008, arch. č. RZ 3714; Hosnedl, Lukáš, restaurátorská zpráva, Restaurování kamenných prvků severního a jižního ramena ambitu v interiéru bývalého dominikánského kláštera v Českých Budějovicích, 2009, archiv NPÚ Č. Budějovice, arch. č. 3959.

⁷¹ U odebraného vzorku chyběly podkorní letokruhy jedná se tedy o dataci post quem, viz: <http://www.dendrochronologie.cz>.

⁷² Kuthan, Jiří, Gotická architektura v jižních Čechách, Zakladatelské dílo Přemysla Otakara II., Praha 1975, str. 180.

bylo pravděpodobně klenuto západní křídlo, kde byly ke klenutí použity cihlové tvarovky a realizován odlišný, výrazně zúžený tvar oken.

V polovině 15. století byla před konventní budovou postavena věž s kaplí sv. Felixe a Adaukta, zvanou také česká kaple.⁷³ Pozdně středověký vzhled kláštera představuje známá veduta J. Wilenberga (pohled od západu z roku 1602) a nedávno objevené zobrazení kláštera z doby kolem roku 1600 (pohled od východu)⁷⁴

Popis maleb, ikonografie, formální interpretace, datace, kulturně historický kontext

První zmínky o středověkých nástěnných malbách v křížové chodbě pocházejí z roku 1904, kdy zemský konzervátor Josef Braniš informoval vídeňskou centrální komisi, že při stavebních pracích v severním křídle křížové chodby byly objeveny nezřetelné fragmenty nástěnných maleb.⁷⁵ Nebylo je ale možné podle Braniše restaurovat, a proto byly znovu zakryty novou omítkou. Teprve po více než sto letech byl v letech 2006 – 2011 realizován projekt komplexního restaurování křížové chodby, jehož součástí byly detailní restaurátorské průzkumy a následné odkryvy a restaurování středověkých maleb ve všech křídlech křížové chodby.⁷⁶

Severní křídlo - ve východním poli severního křídla ambitu doložil průzkum několik vrstev historických omítek s nástěnnými malbami v různé míře zachování a pod nimi uprostřed klenebního pole zazděný středověký portál. Nejstarší omítková vrstva je provedená jako hrubá exteriérová a souvisí stratigraficky se zjištěným portálem. Jeho ostění je pouze jednoduše okosené a vrcholí štíhlým lomeným obloukem. Prostá profilace portálu a souvislost s hrubou exteriérovou omítkou naznačují, že se jedná o stavební fázi z doby po dokončení klášterního kostela, kdy ještě neexistovala křížová chodba. Tuto stavební fázi by bylo možné spojit s tradičním datem svěcení kostela v roce 1274.⁷⁷ Na této omítkové vrstvě se nacházejí fragmenty malířské výzdoby v podobě blíže neurčených ornamentálních kruhů – patrně nikoliv konsekračních křížů - v rovině záklenku portálu. V pořadí druhá nejstarší omítková vrstva, pokrývá větší část tohoto klenebního pole a souvisí stratigraficky, respektive časově s druhou etapou klenutí křížové chodby v poslední třetině 14. století. Omítku pokrývají fragmentárně

⁷³ Ke stavební historii konventu viz dále: Kuthan, Jiří, Česká architektura v době posledních Přemyslovců, Vimperk 1994, str. 92 -98; Thoma, Juraj, Dominikánský konvent, in: Kropáček, Jiří, ed., Encyklopedie Českých Budějovic, České Budějovice 1998, str. 95; Líbal, Dobroslav, Katalog gotické architektury v České republice do husitských válek, Praha 2001, s. 63.

⁷⁴ Kovář, Daniel, vyobrazení dominikánského kláštera v Českých Budějovicích z přelomu 16. a 17. století, Průzkumy památek XVI – 1/2009, str. 124-127.

⁷⁵ SÚA, Praha fond PÚ/R, karton 10, dopisy konzervátora J. Braniše Centrální komisi ze dne 2. a 8. 5.1904.

⁷⁶ Viz restaurátorské zprávy citované v poznámce č. 70.

⁷⁷ Podle dnes již neexistujícího nápisu, vytesaného nad schodištěm na hudební tribunu byl kostel vysvěcen v roce 1274 v neděli po sv. Trojici, která tehdy připadla na 3. června. K tomu: Köpl, Karel, Urkunden buch der Stadt Budweis, Prag 1901, č. 13, str. 8.

zachované nástěnné malby s mariánskými výjevy, rozvržené do dvou horizontálních pásů. V dolním pásu vlevo je vyobrazena scéna Zvěstování Panně Marii, vpravo Navštívení Panny Marie a v horních partiích vrcholí malířská výzdoba obrazem Panny Marie Ochránitelky. Podle formálních znaků a stavebně historických souvislostí bylo možné malby hned po odkrytí datovat do poslední třetiny 14. století. Přesnější dataci ale umožňuje ikonografická interpretace obrazu Panny Marie Ochránitelky. Ta pod svým pláštěm standardně ukrývá prosebníky – duchovenstvo po pravici a laiky po levici. Postavy prelátů jsou obvyklým způsobem hierarchicky rozlišeny pokrývkami hlav – mnišskou kápí, biskupskou mitrou, kardinálským kloboukem, tiárou a obdobně u světských postav lze rozlišit knížecí čapku a dvě panovnické koruny. Při bližším pozorování postav vladařů jsou ale zřetelné pozoruhodné detaily. Především se ukazuje, že tvar jejich korun nápadně připomíná korunu římských králů, známou z řady jiných vyobrazení z poslední třetiny 14. století. Korunovaná postava klečící blíže Panny Marie představuje staršího muže s vousem, mírně zakloněnou hlavou a sepjatýma rukama. Za ním klečí druhá postava, rovněž se sepjatýma rukama, s obličejem zjevně bezvousého mladého muže. Spojení korun římských králů s dvojicí postav – mladíkem a starším mužem s vousem a typicky nakloněnou hlavou umožňuje interpretovat scénu jako obraz Panny Marie chránící svým pláštěm reálné osobnosti, totiž římského císaře a českého krále Karla IV. a jeho syna Václava IV. Z nálezové situace lze také s velkou mírou pravděpodobnosti vyvozovat přesnější dataci obrazu, a to mezi roky 1376, kdy byl Václav IV. zvolen římským králem, a 1378, kdy Karel IV. zemřel. V této době, přesněji mezi 5. a 7. květnem 1378, pobýval císař Karel IV. se svým tehdy 17 letým synem Václavem v královském městě Budějovicích a vedl zde důležitá jednání o říšských záležitostech. Jednání se účastnila řada říšských knížat, arcibiskup Ludvík Míšenský a přední čeští páni i duchovní jako např. moravský markrabě Jošt, opavští vévodové Jan a Mikuláš, Jan Zhořelecký, pražský arcibiskup Jan Očko z Vlašimi, biskup Jan z Jenštejna a další.⁷⁸ Město se na přítomnost císaře a dalších významných osobností jistě připravovalo a nelze vyloučit, že součástí těchto příprav se stalo také dokončení výstavby křížové chodby a její malířské výzdoby s „portrétním“⁷⁹ vyobrazením vladařů. Obraz Panny Marie Ochránitelky v pohledově významném místě vedle vstupu do klášterního kostela s mariánským patrocinem lze v těchto souvislostech vnímat také jako dobově příznačný symbol samotné ochraňující církve, ale současně také církve chráněné vyvoleným panovníkem, patronem a tvůrcem její nebyvalé prosperity v poslední třetině 14. století. Obdobná „portrétní“ vyobrazení císaře a jeho syna jsou známá pouze z úzkého okruhu památek dvorského výtvarného umění. (Karlštejn, katedrála sv.

⁷⁸ Podrobněji k této schůzce viz: Kavka, František, Vláška Karla IV. za jeho císařství (1355-1378), II.díl, str. 227, Praha 1993.

⁷⁹ K portrétnímu zobrazení Karla IV. viz např. Fajt, Jiří, ed., Karel IV., Císař z Boží milosti, kultura a umění za vlády Lucemburků 1310-1437, Praha 2006, str. 126-128.

Víta v Praze, Staroměstská mostecká věž). Nejbližší známou analogií je vyobrazení Karla IV. se synem Václavem na Votivním obraze Jana Očka z Vlašimi z doby před rokem 1371. V prostředí královského města se na území Čech jedná o zcela jedinečnou památku, i když je nutné vzít v úvahu pravděpodobně velké množství nedochovaných památek a předpokládat původně mnohem hojnější výskyt obdobných vyobrazení na území královských měst.

Nález zazděného portálu, možnost relativně přesného datování obrazu Panny Marie Ochránitelky a další související stavebně historické informace vnesly také více světla do jedné z předcházejících etap restaurování. V roce 1994 došlo na jižní stěně transeptu klášterního kostela přímo proti klenebnímu poli s obrazem Panny Marie Ochránitelky v křížové chodbě k objevu zazděné niky, ozdobené nástěnnými malbami.⁸⁰ Malby v nice se zachovaly ve dvou vrstvách. Starší vrstva s námětem Svaté konverzace na čelní straně niky a dvěma světicemi po stranách byla datována na základě formální analýzy do doby kolem roku 1360 a mladší vrstva s obrazem Piety do doby kolem roku 1400.⁸¹ Diskuse se přitom vedla zejména o původní funkci nalezené niky a dataci starší malířské vrstvy. Po objevu zazděného portálu na straně křížové chodby je již zřejmé, že nika v interiéru kostela vznikla zazděním portálu po vybudování křížové chodby v poslední třetině 14. století. Nika byla poté vyzdobena nástěnnými malbami a využívána pravděpodobně jako kaple, respektive místo k individuální zbožnosti. Při dataci starších maleb v nice je nyní možné vycházet kromě formální analýzy také ze stavebně historických souvislostí. Nika byla vytvořena zazděním portálu při dokončování křížové chodby. To znamená, že dosavadní datování starší malířské vrstvy do doby kolem roku 1360 lze vnímat spíše jako dataci post quem, přičemž formální analýza maleb zásadně nebrání datování v širším časovém rozpětí mezi roky 1360 – 1380.

Sousední pole křížové chodby směrem k západu vyplňuje téměř vcelku hlavní portál do klášterního kostela, vybudovaný pravděpodobně v poslední třetině 14. století. Ve vedlejším poli se zachovala pozdně renesanční nástěnná malba s námětem Zákon a milost. Další středověké nástěnné malby byly odkryty v následujícím poli směrem k západu. Malby jsou zde zachovány ve třech vrstvách. Nejstarší vrstvu tvoří obdélné pole s nápisem v gotickém minuskulním písmu přibližně o osmi řádcích. Nápis je nečitelný a prolíná se s obrazem Ukřižování, provedeném v celé ploše klenebního pole. Obraz je proveden v duchu pozdně středověkého iluzionismu jako průhled trojdílným fiktivním portálem, kde v průhledu centrálního vstupu se prezentuje scéna ukřižovaného Krista s lotry po stranách. Svislé rameno kříže objímá u jeho paty sv. Máří Magdalena, po pravici Krista truchlí Panna Marie a po levici sv. Jan. V menších postranních portálech – arkádách se vlevo prezentuje sv. Ondřej a vpravo blíže neurčená světica s korunou na

⁸⁰ Martan, Alois, Zpráva k první etapě restaurátorských prací v nice na jižní straně transeptu, Praha 28.10. 1995, archiv Národního památkového ústavu v Č. Budějovicích, arch.č. 1612.

hlavě. Pozadí výjevu tvoří otevřená krajina, na jejímž horizontu se na levé straně zdvihá hora se siluetou hradu. Přestože jsou podstatné detaily obrazu nezřetelné v důsledku ztráty barevné vrstvy a hustého pekování, je základní formální struktura obrazu zřetelná. Charakteristické je především iluzivně architektonické rámování, „naturalistické“ krajinné pozadí a expresivně dynamické pojetí figur i jejich drapérií. Jako stylovou analogii by v jihočeském prostředí bylo možné uvést například mariánské výjevy archy z Trhových Svinů (mezi roky 1485 – 1515), přičemž uvedená datace je pravděpodobná i pro vznik nástěnné malby Ukřižování v ambitu. Třetí nejmladší malířskou vrstvu v tomto poli tvoří cihlově červený pás a fragmenty iluzivní drapérie v dolní části lunety.

Ve vedlejším klenebním poli se zachoval obraz sv. Augustina. Malba je situována v pravé dolní části poli, je provedena ve čtvercovém formátu, orámovaném zeleným pásem. Obraz se zachoval pouze v černé kresbě. Světec je zobrazen, jak stojí u vodního toku, v biskupském oděvu, v pravé ruce drží berlu a v levé atribut – srdce. Těsně u vodního proudu sedí dítě, které pomocí lžíce či naběračky přelévá vodu z proudícího toku. Nad dítětem je rozvinutá nápisová páska bez zachovaného textu a pozadí výjevu tvoří kopcovitá krajina s jezerem, městem a hradní architekturou. Jedná se námět Vidění sv. Augustina, který se objevuje až v 15. století. Legenda vypráví, že se sv. Augustin při úvahách o Nejsvětější Trojici procházel po mořském břehu a potkal přitom dítě, které hloubilo jamku v písku a snažilo se jí naplnit vodou z moře. Když se Augustin zmínil a marnosti jeho úsilí, dítě - Kristus mu odvětilo, že jí není více než v úsilí člověka o pochopení tajemství božské Trojice.⁸² Detaily formální struktury obrazu nejsou v důsledku absence barevné vrstvy dobře zřetelné, v obecné rovině se ale jedná o projev pozdně gotického „empirického realizmu“, v tradici Witzova Zázračného rybolovu (1444), na území českých zemí nejdříve reflektované Mistrem Svatojiřského oltáře (kolem 1470) nebo Oltářem velmistra Puchnera (1482), případně nástěnnými malbami v Zelených světnicích hradu Blatná (kolem 1480) a zámku v Žirovnici (kolem 1490). Malba Vidění sv. Augustina v budějovickém ambitu vznikla pravděpodobně někdy v poslední třetině 15. století. V partiích na úrovni klenebních konzol probíhá dekorativní pás s fragmenty iluzivní drapérie z mladší barevné vrstvy. Tento pás pokrčuje i ve vedlejším poli. V jeho střední části je barevná vrstva až na nepatrné fragmenty ztracená, v horní třetině klenebního pole je ale středověká malířská vrstva částečně zřetelná. Lze zde identifikovat výjev Posledního soudu. Ve střední části trůní Kristus - zřetelná je jeho svatozář a liliový květ na pravé straně jeho tváře. Po jeho levici se zachovaly siluety troubících andělů a skupina šesti vzrušeně gestikulujících apoštolů. Obraz je proveden v živých barvách na šedivém pozadí a je olemovaný zeleným pásem zdobeným bujnou rozvilinou, jejíž

⁸¹ Pavelec, Petr, Klášterní kostel Obětování Panny Marie, České Budějovice 1997.

⁸² Hall, James, Slovník námětů a symbolů ve výtvarném umění, Praha 1991, str. 67.

modelace je zvýrazněna černou kresebnou šrafurou. I při tomto fragmentárním stavu lze rozpoznat, že se jedná o typicky pozdně gotickou horizontální kompozici Posledního soudu, jejímiž prototypy jsou obrazy téhož námětu od Rogiera van der Weyden (1445 – 50) nebo Hanse Memlinga (kolem 1472), v jižních Čechách reprezentované například Posledním soudem z kostela sv. Máří Magdaleny ve Chvalšínách (1514). Typickým pozdně gotickým prvkem je také rámujeící šrafovaná rozvilina. Přesnější dataci malby lze při fragmentárním stavu obtížně stanovit, důležité je ale v tomto ohledu zjištění restaurátorského průzkumu, podle něhož je dolní barevný pás s fragmenty iluzivní drapérie stratigraficky starší než obraz Posledního soudu. Potom by tedy Poslední soud představoval mladší malířskou vrstvu než obraz Ukřižování⁸³ ve čtvrtém klenebním poli, který byl na základě formální analýzy a komparace datován do doby kolem roku 1500.

Následující klenební pole vyplňuje obraz Ukřižování, v dolních partiích přerušovaný nadpražím a římsou barokních dveří. Jinak je ale celek kompozice zřetelný, i když barevná vrstva je již značně oslabená. Obraz je lemován geometricky členěným zelenočerveným dekorativním pásem. V centru kompozice je situován Kristus na kříži, jehož barva je zelená, patrně jako aluze na zelený Strom života, po stranách jsou zřetelné postavy Panny Marie a sv. Jana a patu kříže objímá sv. Máří Magdalena. V pohledově pravém dolním rohu jsou zřetelné dvě postavy donátorů. V popředí klečí v zeleném oděvu muž s částečně zřetelným vousem, v pozadí klečí žena v červeném rouchu s šátkem na hlavě. Totožnost páru by snad bylo možné identifikovat podle erbů, situovaných ve střední části kompozice. Barva štítu je bílá, respektive heraldicky stříbrná, figurou erbu je trojí cimbuří v červené a černé barvě. Mohlo by se jednat o rod vladyků z Vojslavic, kteří vykonávali opakovaně funkci purkrabích na Jindřichově Hradci a na jihu Čech drželi i další majetek.⁸⁴ Přilehlou klenební výseč zdobí typicky pozdně gotická dekorace v podobě malovaných úponků s bujnými zelenými listy a červenými plody.

Na západní stěně tohoto rohového klenebního pole se dochovala relativně složitá nálezová situace. Nejstarší vrstvu tvoří vlastní západní zeď ambitu, ukončená v první fázi výstavby křížové chodby patrně plochým stropem. Omítková vrstva této fáze měla malířskou výzdobu, z níž se zachoval kruh o průměru cca 50 cm s ornamentálním lemem, obdobný jako u portálu pod mariánskými scénami v severním křídle ambitu (podle dalších souvislostí se nejedná o konsekrční kříž) a vedle něj fragment vrcholu ostře lomeného oblouku v podobě červeného lemu s černou konturou. Další malířská vrstva, představující obraz s námětem sv. Anny Samotřetí, vznikla až po zaklenutí prostoru. Obraz je totiž orámován malovaným lemem, který v horní části kopíruje tvar klenební lunety. Podle tradiční ikonografie spočívají na klíně sv. Anny

⁸³ Tento obraz je podle výše uvedeného průzkumu mladší než dolní dekorativní pás.

dětské postavy Krista a Panny Marie a po stranách u jejích nohou klečí donátoři. Podle oděvu je lze identifikovat jako laiky - muže a ženu. Pozadí je provedeno v plošné červené barevnosti. Formální struktura obrazu není v důsledku fragmentárního stavu barevné vrstvy v detailech zřetelná. Podle základní kompozice, barevnosti a obecných formálních znaků byl obraz pravděpodobně vytvořen ve stejné době jako mariánské scény v poli vedle vstupu do klášterního kostela, tj. kolem roku 1380.

Patrně dlouho před tímto datem, možná dokonce ještě v období před zaklenutím klenebního pole, byl v západní stěně otevřen portál s cihlovým ostěním s profilací ve formě jednoduchého výžlabku. Ostění je opatřeno iluzivním kvádrováním v červené barvě s bílými fiktivními linkami a lemováno pásem se zelenými rozvilinami, dnes zachovanými pouze ve fragmentech. Široká špaleta portálu je ozdobena fragmentárně zachovanými nástěnnými malbami, jejichž obsah lze identifikovat jenom částečně. V horní části severní špalety je zřetelná biskupská mitra s fragmentem svatozáře a vedle ní zavinuté ukončení biskupské berly. Toto částečně zachované obrazové pole je lemováno červenou a bílou páskou s fragmentárními nápisy v gotické majuskuli. Ve výše položeném pásu je zřetelný nápis MICHAEL a v nižší poloze jména S. ERHARDUS a S. CHUNEGU(ND)IS. Jižní špaletu rámuje obdobně koncipovaný systém lemů, v tomto případě ale bez zřetelných nápisů. Místo nich se v horních rozích obrazového pole objevují dvě drobné postavy andělů s nápisovými páskami, jejichž patrně dvouřádkový text je částečně zachovaný pouze u levého anděla. Rozpoznat lze majuskulní litery V...PARI.... Text se patrně nacházel i ploše vpravo od této nápisové pásky, lze zde ale rozpoznat pouze nepatrně stopy dvou nebo tří písmen. Směrem níž je vpravo zřetelný fragment hlavy, respektive knížecí koruny a vlasů. S torzem hlavy patrně souvisí níže situovaný fragment drapérie, před níž lze rozpoznat fragment berly nebo hole v diagonální poloze. Vedle jejího dolního konce se zachovala málo zřetelná postava psa nebo srny či laně. Nelze ale s jistotou určit, zda souvisí s popsány fragmenty postavy s knížecí korunou nebo s pravděpodobnou postavou situovanou pod pravým andělem. Z ní jsou zřetelné jenom nesouvislé zlomky drapérie v dolní části a snad fragment hlavy se svatozáří přímo pod andělem. Mezi těmito dvěma hypotetickými postavami je v horní části obrazu zřetelná koruna stylizovaného stromu. Podle majuskulního písma, formálního charakteru mitry a berly sv. Erharda, podle způsobu stylizace stromu a dalších formálních detailů v drapériích andělů nebo v kresbě jejich vlasů lze malířskou výzdobu špalet portálu datovat do doby kolem roku 1300, případně do první čtvrtiny 14. století. Tvarosloví portálu by této datací neodporovalo. Podle písemného pramene ze 17. století byla v této části ambitu situována kaple sv. Archanděla Michaela, považovaná barokní tradicí za nejstarší

⁸⁴ Chvojka, Jiří, Erb vladyků z Vojslavic v Českých Budějovicích, Výběr, časopis pro historii a vlastivědu jižních Čech, 3/XLIV/2007, str. 239-240.

sakrální prostor v prostorách konventu.⁸⁵ Tato informace by mohla souviset s uvedeným nápisem MICHAEL v horní části severní špalety.

Ve vedlejších klenebním poli západního křídla ambitu se ze středověké malířské výzdoby zachovalo dekorativní a iluzivní kvádrování portálu, pravděpodobně z konce 14. století. V následujícím klenebním poli se zachovaly fragmenty tří nebo čtyř ornamentálních kruhů, namalovaných na omítce ze středověké fáze plochostropé křížové chodby, stejně jako v severozápadním rohovém poli, pravděpodobně z konce 13. století. Součástí této malířské vrstvy je také drobný malovaný křížek. V levé části tohoto klenebního pole se dále nachází fragment hlavy světce se svatozáří, náležející do mladší malířské vrstvy, pravděpodobně středověké, kterou není možné pro nedostatek zřetelných formálních znaků přesněji datovat. V následujícím poli se zachoval pouze další malovaný kruh na omítce z plochostropé fáze z konce 13. století a v dalším poli obdobné kruhy, pravděpodobně tři, v kombinaci s blíže neurčitým pravoúhlým lemem. Ve vedlejších poli pokračuje obdobná nálezová situace – jsou zde zřetelné fragmenty patrně pěti malovaných kruhů a v dalším poli fragmenty čtyř kruhů. Všechny kruhy pocházejí z plochostropé fáze, je zřejmé že se nacházely i v partiích pod stávajícími náběhy kleneb a patrně lemovaly stropní partie chodby. Jejich význam ale zůstává nejasný. Na západní stěně rohového jihozápadního pole se nachází barokní malba Korunování Panny Marie, pod níž ale průzkum doložil omítkovou vrstvu s pokračující kruhovou výzdobou a také mladší gotickou vrstvu se sytou barevností, pravděpodobně ze stejného časového období jako v případě malby sv. Anny Samotřetí a Panny Marie Ochránitelky, tj. z doby kolem roku 1380.

V jižním křídle křížové chodby se středověké nástěnné malby zachovaly ve fragmentárním stavu ve dvou krajních jihovýchodních polích. Jejich stěny i klenby zdobila jednotně koncipovaná malířská výzdoba. Klenbu pokrývají iluzivní zelené rozviliny, tvořící v případě západního pole pozadí vyobrazení čtyř církevních otců (sv. Augustin, sv. Jeroným, sv. Řehoř a sv. Ambrož), v kombinaci se symboly evangelistů. Dobře zřetelné jsou postavy sv. Jeronýma s kardinálským kloboukem a sv. Řehoře s papežskou tiárou. Rozpoznat lze také okřídleného lva jako symbol evangelisty Marka a anděla respektive člověka jako symbol evangelisty Matouše. Zbývající dva Otcové a evangelisté se zachovali ve fragmentárním stavu. Fragmentární malířská výzdoba se nachází také v klenebních lunetách. Západní lunetu vyplňuje obraz Kristova křtu. Při fragmentárním stavu tohoto výjevu lze podle analogických vyobrazení s větší jistotou

⁸⁵ Watzl, Josef, Orodovnice před svatyní svatých, původ a dějiny zázračného obrazu P. Marie v kostele OO. Redemptoristů v Č. Budějovicích, 1410-1910, Český Krumlov, 1910, str. 82 (Penes magnam nunc dictam ecclesiam Bmae Virginis ex una parte ambitus ad orientem est magna capella SS. Felicis et Adaucti, quam credimus primitus servivisse loco ecclesiae tempore, quo maior aedificabatur, quaeque deinceps naturam domus capitularis induit, quamquam et alia capella domestica divo georgio sacra parva tamen, in ipso ambitu versus meridiem et adhuc minor ad s. michaelem dicta versus hortem conventualem, quam aiunt, esse omnium veterimam, reperiatur. Quodsi sit sermo de imo spatium una cum praefato prato, non erit amplius intra totam provinciam in Bohemia et Moravia)

identifikovat pouze nahé tělo Krista se sepjatými dlaněmi. Po jeho levé ruce lze spíše tušit postavu sv. Jana Křtitele v kožešinovém plášti a po stranách scény je možné rozpoznat patrně postavy asistujících andělů se svatozářemi.

Na vedlejší lunetě se nachází obraz Zesnutí Panny Marie. Malba je provedena v tradičním ikonografickém pojetí. V centru kompozice lze rozpoznat fragment hlavy ležící nebo polosedící Panny Marie, kolem níž je shromážděno 12 apoštolů. Jejich bližší identifikace je v důsledku fragmentárnosti malby problematická s výjimkou postavy sv. Petra ?, který oběma rukama pozdvihuje kadidelnici. Směrem výš lze rozpoznat drobnou korunovanou hlavu – patrně torzo symbolické postavy reprezentující duši Panny Marie. Nad ní lze ve fragmentech linií a barevných ploch spíše tušit figuru Krista v aureole - v poněkud atypické meandrovité formě. Na východní stěně byl původně situován obraz Ukřižování, zachovaný dnes ve fragmentárním stavu. Lze rozpoznat pouze horizontální břevno kříže s hlavou a rozpaženými rukama Krista, dále fragment dolní čísta svislého břevna kříže a zcela vpravo fragment jedné z asistujících postav.

Ikonografii maleb v jihovýchodních polích ambitu lze považovat za „konvenční“, zvýšenou pozornost ale vyžaduje jejich výtvarná kvalita a slohová orientace. U obrazů Křtu Páně a Ukřižování jsou formální znaky v důsledku fragmentárního stavu nezřetelné. V případě výjevu Zesnutí Panny Marie lze i při torzálnosti barevné vrstvy analyzovat postavu sv. Petra. Lze rozpoznat, že je oděný do dlouhého červeného pláště se zelenou podšívkou, jehož záhyby se eurytmicky vlní a splývají způsobem charakteristickým pro tzv. krásný sloh. Zřetelnější jsou tyto rysy u evangelisty Lukáše a zcela jasně je lze sledovat u postavy sv. Řehoře a zejména v případě sv. Jeronýma. Sedící postavu vcelku zahaluje červený kardinálský oděv, jehož bohaté, měkce modelované řasení je výtvarně bravurně zvládnuté a rafinovaně stylizované podle kánonu krásného stylu. Přímé analogie k užití figurální typice i k formálnímu utváření drapérií lze spatřovat přímo v iniciačním díle Mistra Třeboňského oltáře. Formální shody s postavami budějovických církevních otců jsou zřetelné například u postav Krista i apoštolů z obrazu Olivetské hory (kolem 1380), další formální analogie lze sledovat u sedící Madony z epitafu kanovníka Jana z Jeřeně (1395) nebo u virtuózní kresby sedícího proroka od Mistra knihy Jozue (kolem 1400). Na základě uvedených komparací lze konstatovat, že se jedná o malby výtvarně mimořádně kvalitní, formálně zřetelně ukotvené v dobově progresivním internacionálním, respektive krásném slohu.

Středověkými nástěnnými malbami byla vyzdobena i klenební pole ve **východním křídle ambitu**. V klenebním čele severního pole proti vstupu do rajské zahrady se nacházejí pouze blíže neidentifikovatelné fragmenty. Zřetelnější, i když rovněž torzální je malířská výzdoba vedlejšího pole navazující na portál a levé okno do někdejší kapitulní síně. Dobře lze rozpoznat

postavu muže bez svatozáře, který se k divákovi otáčí zády a loktem levé ruky se opírá o iluzivní lem levého kružbového okna. Oděný je do přiléhavých červenobílých kalhot – punčoch typu miparti, sepnutých v pase tenkým páskem. Vedle něj, směrem k centru kompozice, lze identifikovat torzo další postavy se svatozáří a také fragmenty dalších blíže neurčitelných postav. Námět výjevu nelze s jistotou určit. Na základě komparací by bylo možné s jistou mírou pravděpodobnosti výjev interpretovat jako jednu z pašijových scén, tj. Posmívání se Kristu, Bičování Krista nebo Kristus před veleknězem. Figurální typ postavy v punčochách a vyvinutý iluzionismus v podobě přesahu postavy mimo vlastní obrazovou plochu naznačují, že malba vznikla již v období pozdní gotiky, pravděpodobně v době kolem nebo po roce 1500.

V následujícím klenebním poli, vpravo od pravého okna do někdejší kapitulní síně, se zachoval fragment blíže neurčitelné malby. Jedná se o torzo postavy se svatozáří a snad také ještě fragment hlavy další postavy, vše na neurčitém barevném pozadí. V dalším klenebním poli je malba zachována ve větším rozsahu, i tak ale zůstává její námět neidentifikovaný. Pod vrcholem klenebního čela lze rozpoznat iluzivní obdélné okno, zasklené kruhovými terči. V nižších partiích zcela vlevo se nachází fragment blíže neurčené hlavy a vpravo od ní málo zřetelná silueta patrně ženské sedící ? postavy se svatozáří. V centru kompozice lze spíše tušit než rozpoznat stojící dětskou postavu a v pravé části kompozice jsou shromážděny tři další postavy - žena a dva muži v bohatých módních oděvech. Žena má hlavu pokrytou turbanovitě zavínutou rouškou a je oděná do černého přiléhavého živůtku, muž vlevo má na hlavě vysoký černý klobouk a jeho tělo pokrývá široký plášť. Druhý muž má hlavu pokrytou baretem a je oděný rovněž do širokého pláště. Podle typiky zobrazených figur a charakteru jejich oděvů lze malbu charakterizovat obecně jako pozdně gotickou a datovat ji přibližně do doby kolem roku 1500.

Také následující klenební čelo směrem k jihu bylo původně ve středověku ozdobeno nástěnnými malbami, zachovali se zde ale pouze blíže neidentifikovatelné barevné skvrny.

Nástěnné malby byly odkryty a restaurovány⁸⁶ také v někdejší **kapli sv. Felixe a Adaukta**, nazývané také Česká kaple,⁸⁷ situované v prostorách přízemí klášterní věže. Fragmentárně zachované nástěnné malby a polychromie kamenných prvků pokrývají všechny stěny kaple. Na jižní stěně jsou malby rozvrženy do tří pásů. V nejnižším se zachovala malovaná iluzivní drapérie, střední pás vyplňuje figurální malba. Zleva lze identifikovat stojící postavu v rytířské zbroji vedle vyvráceného stromu – je vychýlen doprava a jsou vidět jeho kořeny. Dále vpravo je patrná klečící postava, jejíž pozdvižené ruce směřující k rytíři jsou spoutané. Klečící postava je spoutaná i kolem pasu a konce provazů směřují opět k figuře ve zbroji. Dále napravo je další,

⁸⁶ Martan, Alois, Zpráva o restaurování středověké nástěnné malby v přízemí věže /tzv. kaple/ v areálu bývalého kláštera dominikánů v Českých Budějovicích, 3. 10. 1998, archiv Národního památkového ústavu v Č. Budějovicích.

patrně stojící postava, jejíž ruka spočívá na ramenou klečící postavy, a snad ještě další nezřetelná postava. Nejvyšší pás je překryt mladší klenbou a při průzkumu zde byl odkryt zatím nepřečtený nápis. Iluzivní drapérie a neidentifikované figurální scény pokrývaly také severní stěnu kaple. Na zbývajících plochách se malířská výzdoba omezila na polychromii portálového a okenního ostění.

I při fragmentárním stavu maleb se lze domnívat, že vzhledem k patrociniu kaple zde byly vyobrazeny výjevy ze života a umučení sv. Felixe a Adaukta. Naznačuje to fragment vyvráceného pohanského stromu, což byl jeden ze skutků sv. Felixe.⁸⁸ Podle duktu dochované kresby, typiky postav, iluzivního charakteru drapérie a pokročilého realizmu výjevů lze malby v kapli datovat do poslední třetiny 15. století. Zda jsou totožné s malbami, které zde měl podle písemných pramenů⁸⁹ provést v letech 1481 – 1485 budějovický malíř Mikuláš, bude nutné ještě ověřit dalším výzkumem.

Průzkumy zjištěné a restaurované nástěnné malby v ambitu vznikaly postupně od poslední třetiny 13. století (kruhové motivy u zazděného vstupu do klášterního kostela a v západním křídle ambitu) až do počátku 16. století (obrazy Ukřižování a Poslední soud v severním křídle), tj. po dobu více než dvou set let. Písemné prameny, které by detailněji ozřejmovaly kulturně historické nebo personální souvislosti vzniku maleb, se z tohoto období nezachovaly téměř žádné. Proto lze za tímto účelem pracovat převážně pouze s popisovanými artefakty nebo komparacemi. Na základě interpretace zachovaných nástěnných maleb se lze domnívat, že iniciativy k jejich vzniku vycházely patrně přímo z prostředí dominikánského konventu, od budějovických měšťanů nebo od nižší i vyšší šlechty spjaté různým vazbami se životem města. Až do druhé poloviny 15. století není z písemných pramenů také známo nic o malířských dílnách v Českých Budějovicích. Shodou okolností ale právě nejstarší písemné zprávy o činnosti malířů v Českých Budějovicích se vztahují k bývalému dominikánskému klášteru. Jedná se o stručnou zmínku v zachovaném zlomku rejstříku příjmů a vydání kláštera,⁹⁰ kde se uvádí, že v letech 1481 – 85 namaloval malíř Samson, představený budějovického malířského cechu, obraz sv. Barbory na jednom z mezilodních pilířů. Dále je doloženo, že v r. 1466 maloval mistr Janek v kapli sv. Kateřiny a mistr Mikuláš maloval v letech 1481 – 85 dominikánům štít a provedl blíže neurčené malířské práce v tzv. České kapli. Spojení těchto zpráv s některými ze zachovaných děl je ale velmi nejisté. V každém případě je to ale doklad živé činnosti malířského cechu ve vztahu ke klášteru. Na prosperitu cechu poukazuje také další zpráva, respektive

⁸⁷ Watzl, Josef, Orodovnice před svatyní svatých, původ a dějiny zázračného obrazu P. Marie v kostele OO. Redemptoristů v Č. Budějovicích, 1410-1910, Český Krumlov, 1910, str. 8

⁸⁸ Legenda Aurea, Berlín 1963, str. 719-720.

⁸⁹ Pletzer, Karel, Českobudějovičtí zlatníci, malíři a řezbáři na přelomu 15. a 16. století, Jihočeský sborník historický, 1994/LXIII, str. 17.

⁹⁰ Pletzer, Karel, Českobudějovičtí zlatníci, malíři a řezbáři na přelomu 15. a 16. století, in: Jihočeský sborník

zachovaná listina z roku 1499 s pečeti v podobě malířského znaku, v níž cech malířů a sklenářů Starého města pražského dává statuta malířům a sklenářům v Českých Budějovicích⁹¹ Podpora výstavby křížové chodby a její umělecké výzdoby ze strany českobudějovických měšťanů je zřejmá z již zmíněné zprávy z nejstarší budějovické městské knihy, v níž se uvádí, že 9. října roku 1382 odkázal Johlinus Munschel dominikánům 3 kopy „pro edificando ambitus“ a 5. srpna roku 1384 věnoval Václav „od kostela“ půl kopy „ pro ambitu claustru“⁹². Není zřejmé jakým sociálním statutem tyto měšťané disponovali a co konkrétně se za jimi darované prostředky skutečně v křížové chodbě vytvořilo. Je ale možné, že patrně řeznická sekýra, provedená jako polychromovaný reliéf na svorníku východního křídla ambitu, představuje zvěčnění vděčnosti a památky na štědré donátory z budějovického řeznického cechu v poslední třetině 14. století. Svorník ve vedlejší poli ambitu nese reliéf šikmé střely, což by podobně jako v případě řeznického cechu mohlo připomínat štědrý dar na výstavbu a výmalbu ambitu ze strany jihočeského rodu Bavorů ze Strakonice nebo jiného rodu s erbem střely. Časově i věcně by se tato heraldická prezentace mohla krýt s textem závěti, v níž Viléma ze Strakonice odkázal v roce 1359 budějovickým dominikánům významný finanční obnos.⁹³ Významným impulsem k dokončení výstavby i malířské výzdoby dominikánského ambitu i k výraznější finanční podpoře kláštera ze strany budějovických měšťanů i dalších osob se musel stát plánovaný pobyt císaře Karla IV., jeho syna Václava IV. a dalších prelátů a aristokratů v Českých Budějovicích v květnu roku 1378. Právě v této době pravděpodobně vznikl výše popsany obraz Panny Marie ochraňující císaře a další světské i církevní osoby v severním křídle ambitu. Nelze vyloučit, že císař se svými nejbližšími při pobytu v Budějovicích dokonce v čerstvě rekonstruovaném konventu krátce bydlel. Zainteresovanost dalších osob na malířské výzdobě ambitu v této době, pro níž chybí relevantní písemné prameny, dokládají také drobné postavy donátorů u obrazu Sv. Anny Samotřetí v severozápadním poli ambitu a obdobnou situaci pro dobu o sto let mladší ilustrují postavy donátorů u obrazu Ukřižování v západním poli severního křídla ambitu, identifikované jako členové vladyckého rodu Vojslavských z Vojslavic.

Poznámky k restaurování a problematice památkové péče

Popsané středověké nástěnné malby byly v ambitu někdejšího dominikánského kláštera objeveny a restaurovány v období mezi roky 2005 – 2010⁹⁴ jako součást projektu, který si kladl za cíl zpřístupnění a restaurování celého ambitu i rajského dvora. Od blíže neurčené doby, minimálně od pol. 19. století, byl budějovický ambit rozdělen několika zděnými příčkami na řadu funkčně i

historický, 1994/LXIII, str. 17.

⁹¹ Sekýra, Tomáš, ed., Umění a mistrovství, Pražská malířská bratrstva 1348-1783, Praha 1997, str. 53, 54,

⁹² Jiří Kuthan, Gotická architektura v jižních Čechách, Zakladatelské dílo Přemysla Otakara II., Praha 1975, str. 180

⁹³ Svoboda, Miroslav, Páni ze Strakonice, Vládcí Prácheňska a dobrodinci johanitů, Praha 2010, str. 156.

majetkově zcela separovaných částí. Souběžně s majetkovým a prakticko-komunikačním vypořádáním tohoto stavu postupovaly restaurátorské průzkumy a stavební a restaurátorské práce, jejichž cílem byla funkční i výtvarná rehabilitace ambitu. Finální koncepce tohoto projektu vznikala postupně podle výsledků průzkumů. Po dokončení průzkumů bylo rozhodnuto ambit restaurovat do podoby, která akcentovala původní zachované středověké architektonické řešení a zohlednila mimořádně významné nálezy středověkých nástěnných maleb a polychromie kamenných architektonických prvků. Tam, kde se zachovaly významnější mladší vrstvy jako například renesanční obraz *Zákon a milost* v severním křídle ambitu nebo barokní malba korunování Panny Marie v západním křídle, byly tyto vrstvy nenásilně zakomponovány do převažující středověké podoby ambitu. Restaurátorské práce byly financovány převážně z Programu regenerace městské památkové rezervace Ministerstva kultury ČR s příspěvkem magistrátu města České Budějovice a podílem vlastníka, tj. Biskupství českobudějovického.

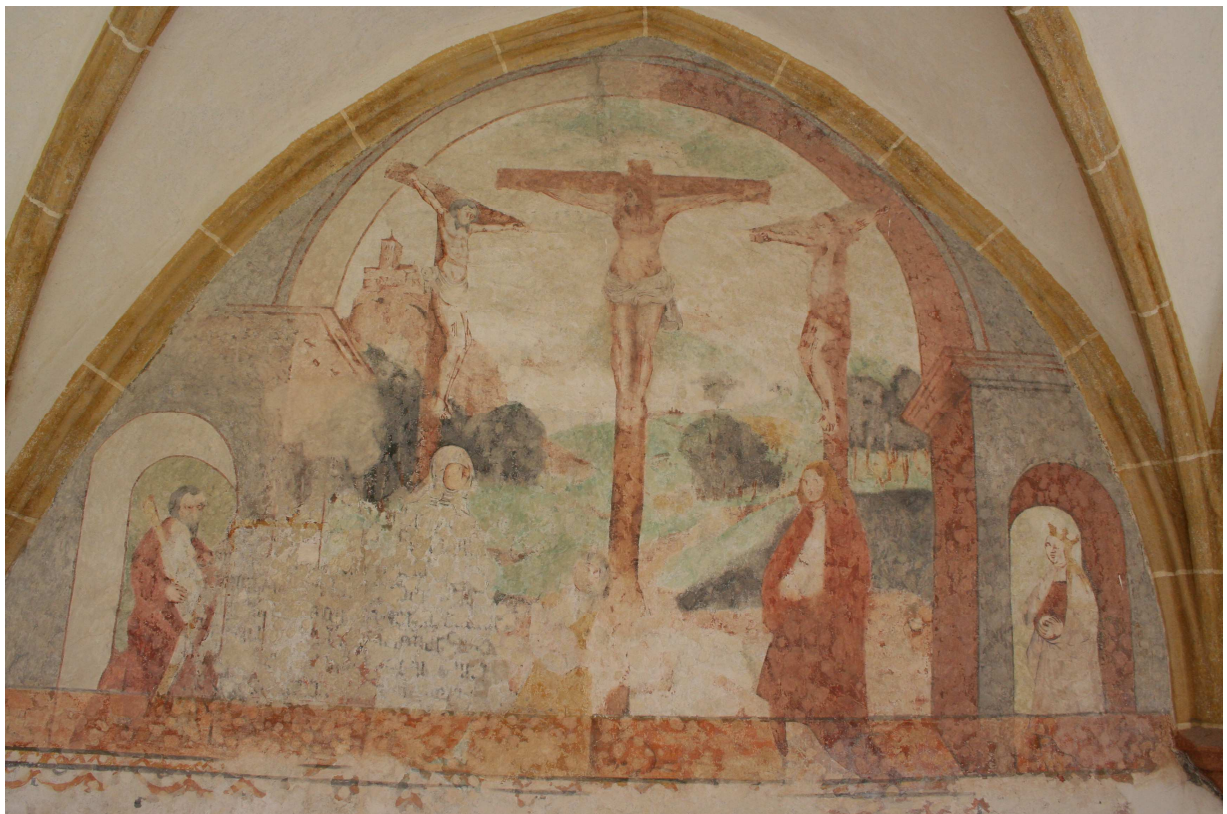
⁹⁴ Viz restaurátorské zprávy, citované v pozn. 70.



Obrázek 12 – ČB, ambit kláštera, Panna Marie Ochránitelka, Zvěstování Panně Marii, Navštívení Panny Marie



Obrázek 13 – ČB, ambit kláštera, detail postav pod pláštěm Panny Marie – Karel IV., Václav IV. (?)



Obrázek 14 - ČB, ambit kláštera, Ukřižování



Obrázek 15 - ČB, ambit kláštera, Ukřižování



Obrázek 16 - ČB, ambit kláštera, sv. Augustin



Obrázek 17 - ČB, ambit kláštera, sv.- Anna Samatřetí



Obrázek 18 - ČB, ambit kláštera, fragmenty maleb ve vstupu do někdejší kaple sv. Michaela (?)



Obrázek 19 - ČB, ambit kláštera, sv. Jeroným



Obrázek 20 – ČB, ambit kláštera, Zesnutí Panny Marie



Obrázek 21 – ČB, ambit kláštera, Křest Páně

2. 4 České Budějovice

okres České Budějovice

Nástěnné malby v klášterním kostele Obětování Panny Marie

konec 13. - 1. pol. 16. st.

Popis objektu , stavební historie

Klášterní kostel je vybudován jako bazilikální trojlodí s nevystupující příčnou lodí a pětiboce uzavřeným presbytářem se dvěma chórovými kaplemi. K jižní straně kostela přiléhají budovy konventu s ambitem.

Podle mladších opisů původních písemných pramenů poskytl v r. 1265 rytíř Hirzo jménem krále Přemysla Otakara II. pozemek pro stavbu kostela řádu dominikánů. K roku 1267 se vztahuje zpráva, že král Přemysl Otakar II. založil na paměť své první manželky Markéty Bábenberské kapli sv. Markéty při severní straně kněžiště a v r. 1274 měl být kostel vysvěcen. Roku 1298 vydal pasovský biskup Bernard odpustkovou listinu pro návštěvníky kostela. Pro následující období se nedochovaly spolehlivé písemné prameny a datace dokončení výstavby kostela na základě analýzy vlastní architektury a kamenných architektonických článků je v odborné literatuře nejednotná. Někteří autoři zastávají názor, že kostel byl dokončen již na počátku 14. století, jiní se domnívají, že stavba byla dokončena až v pozdním 14. století. Interiér kostela prošel výraznějšími barokními úpravami v 17. a 18. století, v době kolem roku 1865 byla provedena regotizace kostela, spočívající především ve výměně mobiliáře a nepodstatných úpravách interiéru. Výraznější zásah představovalo odstranění dvou chórových kaplí při jižní a severní straně kněžiště.⁹⁵ Během nebyl 20. Století nebyl kostel významněji stavebně upravován.

Popis maleb, ikonografie, formální interpretace, datace, kulturně historický kontext

První zmínky o středověkých nástěnných malbách v kostele pocházejí z let 1865 a 1893.⁹⁶ Malby byly tehdy odkryty při opravě kostela, měly být ale v tak špatném stavu, že je podle vyjádření Bernarda Gruebera (k r. 1865) a Josefa Braniše (k r. 1893) nebylo možné zachránit a měly být

⁹⁵ Ke stavební historii klášterního kostela viz: Kuthan, Jiří, Česká architektura v době posledních Přemyslovců, Vimperk 1994, str. 92-98; Denkstein, Vladimír, Stavební vývoj dominikánského kostela v Českých Budějovicích, Ročenka Kruhu pro pěstování dějin umění za rok 1932, Praha 1933, s. 3-19; Soukupová, Helena, Rekonstrukce dominikánského kláštera v Českých Budějovicích, in: Umění 13. století v Českých zemích, Praha 1983, s. 269-303; Thoma, Juraj, Dominikánský konvent, in: Kropáček, Jiří, ed., Encyklopedie Českých Budějovic, České Budějovice 1998, s. 95; Líbal, Dobroslav, Katalog gotické architektury v České republice do husitských válek, Praha 2001, s. 63.

⁹⁶ K tomu viz: Grueber, Bernard, Wandbilder in der Dominikanerkirche zu Budweis, in: Mittheilungen der k.k. Central - Commission zur Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale, 17/1872, s. XVI-XVII, také Braniš, Josef, Mittheilungen der k.k. Central - Commission der kunst-und historischen Denkmale, XIX/1893 (neue folge) Band 4, s. 240-241, nebo J.WATZL, Orodovnice před svatyní svatých, místo ani rok vydání neuvedeny, str. 86-87.

proto byly překryty novou omítkou. Nacházely se na jižní stěně kostela a směrem od západu se mělo jednat o zobrazení sv. Petra a sv. Tomáše vkládajícího prst do Kristovy rány, dále obraz sv. Šebestiána (?), následoval Útěk do Egypta, obraz sv. Antonína Poustevníka se sv. Pavlem, obraz Madony se sv. Petrem (Sacra Conversazione ?) a výjev Umučení sv. Vavřince. Při průzkumu v r. 1993⁹⁷ byly v místech jejich údajného výskytu prokázány pouze nepatrné zlomky malířské výzdoby. O dalších malbách v klášterním kostele se zmiňuje architekt Josef Mocker v souvislosti s jeho intervencí ve věci bourání bočních kaplí kostela v r. 1865.⁹⁸ Mockerem zmiňované malby měly být odkryty několik let před rokem 1865 na severní stěně severní lodi kostela a mělo jít o šest freskových obrazů ve dvou řadách. V horní řadě byly podle Mockerovy zprávy malby figurální, dolní pás byl pojednán malovanou drapérií. Ani tyto malby však nebyly průzkumem v r. 1993 doloženy, patrně z toho důvodu, že v severní lodi byly již několikrát v minulosti měněny omítky.

Na severní stěně **kněžiště** se nachází gotický konsekrační kříž a na jižní stěně fragment malovaného vimperku. Na východní stěně jižního travé **příčné lodi** se dochovala monumentální nástěnná malba představující sv. Kryštofa. Světec s Ježíšem na levém rameni stojí opřený o kmen stromu a brodí se vodou. Vodní plochu oživuje mořská panna, mořský koník, uhoř a dvě ryby. Obraz sv. Kryštofa se dochoval v překvapivě dobrém stavu, v kresbě i barevnosti, místy i s modelujícími světly a stíny. Přes své monumentální pojetí - světec je přes deset metrů vysoký - je malba v proporcích dobře zvládnutá, i když při pozorném pohledu lze pozorovat dílčí korekce prováděné malířem v průběhu prací.

Malířská výzdoba pokračovala původně i v partiích pod obrazem sv. Kryštofa, kde byla ale v minulosti zničena při rozšiřování vchodu do někdejší kaple sv. Dominika. Pouze v pravé přízemní části se dochovalo souvislejší torzo nástěnné malby představující Umučení deseti tisíc rytířů. Výjev zasahuje i na jižní stěnu transeptu. Napravo od výjevu Umučení rytířů je jižní stěna transeptu otevřena segmentově zaklenutou nikou s nástěnnou malířskou výzdobou. Malby se zde dochovaly ve dvou vzájemně prolnutých vrstvách. Na čelní stěně niky je ve starší vrstvě namalován votivní obraz představující Madonu s dítětem, klečícího donátora a sv. Dominika. Od sepjatých rukou donátora vychází nápisová páska s fragmentárně dochovaným nápisem: Deus propitius esto michi peccatorum (Bože buď milostivý ke mně hříšníkovi). Pozadí výjevu tvoří iluzivní architektonický baldachýn. Na bočních stěnách niky jsou namalovány svěťice. Nalevo patrně sv. Kateřina s fragmentárně dochovaným kolem a mečem v pravé ruce, napravo svěťice, u níž je v podkresbě zachyceno několik atributů (kniha, věž ?, hůlkovitý předmět ve

⁹⁷ Martan, Alois a Martin, Zpráva k dílčímu průzkumu v interiéru bývalého kostela dominikánů Obětování Panny Marie v Českých Budějovicích z 15. 5. 1993, archiv Národního památkového ústavu v Č. Budějovicích.

⁹⁸ Státní oblastní archiv Praha, fond PÚ/R (památkový úřad Rakousko), karton 10, dopis psaný ve vídni dne 8. 8. 1865, Tamtéž, nepodepsaný dopis ze dne 26.7. 1865, adresovaný "Hohe k.k. Stadthaltereí".

dvou polohách) a není jasné, který z nich se uplatnil ve finální podobě malby. V druhé vrstvě je na čelní stěně niky namalována Pieta. Světice na bočních stěnách zůstaly zachovány, došlo u nich ale k přemalbám, jejichž rozsah nelze přesně definovat.

Malířská výzdoba pokračovala i napravo od niky, ale dochovala se zde pouze ve fragmentech a opět minimálně ve dvou vrstvách, přičemž starší vrstva je gotická a druhá identifikovaná vrstva může být barokní. Ze starší gotické vrstvy lze rozpoznat pouze dvě postavy, bez oděvu, stojící na jakémsi nejasném terénu. Nad jejich hlavami, částečně přes hlavu pravé figury jsou umístěny dvě nad sebou situované nápisové pásky, které jsou ale z mladší fáze. Zdá se ale, že mladší vrstva - včetně nápisových pásek - kopírovala námět obrazu staršího. Do mladší fáze náleží také fragment lidské hlavy kousek napravo. Podle některých indicií – mimo jiné z obsahu částečně čitelné nápisové pásky - se lze domnívat, že šlo o výjev z legendy o Setkání tří živých a tří mrtvých.⁹⁹

Nad nikou se nachází rozměrný obdélný obraz ohraničený zeleným pruhem. Na jednotném červeném pozadí se zde představuje trojice námětů. Zleva se nachází sv. Jiří zápasící s drakem, uprostřed Zvěstování Panně Marii a napravo sv. Dorota, při jejímž pravém boku klečí donátor. Stejně jako v presbytáři byla i v transeptu prokázána **polychromie kamenných architektonických článků**. Na meziklenebních pasech a klenebních žebrech byl doložen sled barevných nátěrů, někdy ještě s členícími linkami.¹⁰⁰ Realisticky byly zbarveny také figurální konzoly. V době gotické byly figurálně pojednány i líce klenebních kápí v křížení. Nálezy zde ale byly značně fragmentární a nepodařilo se je blíže identifikovat.

Podobně bohatá polychromie architektonických článků - klenebních žeber, svorníků a konzol byla doložena i v hlavní a vedlejších lodích. V severní a jižní boční lodi jsou tyto nálezy navíc důležité i tím, že klenební žebra jsou zde skládána z cihlových tvarovek a z nálezu polychromie vyplývá, že hned od počátku byla tato materiálová nesourodost - vzhledem k navazujícím kamenným konzolám a kamenným žebřům v hlavní lodi a křížení - řešena sjednocujícím barevným nátěrem.

Další nástěnné malby se dochovaly **na mezilodních pilířích**. Na druhém pilíři severní arkády se nachází obraz, z něhož se dochovalo pouze černé pozadí. Nelze ale s jistotou určit, zda současný stav je výsledkem ztráty barevné vrstvy, nebo se jedná o nedokončený obraz. Na čtvrtém pilíři jižní arkády je v iluzivním rámu namalován výjev Adorace dítěte, na pátém pilíři obraz sv. Kateřiny a na posledním severním pilíři výjev Infantia Christi. Na jižní straně se na třetím pilíři od východu zachoval obraz Ecce homo a Veraikon, na následujícím pilíři obraz se sv. biskupem

⁹⁹ K námětu Setkání tří živých a tří mrtvých viz: Royt, Jan, Nástěnné malby v Aníně Mouřenci, in: zprávy památkové péče LIV/1994, str. 253. Zde také odkaz na další literaturu.

¹⁰⁰ Podrobnosti k polychromii uvádí restaurátorská zpráva A. Martana, archivovaná u Státního památkového ústavu v Č. Budějovicích.

a sv. mnichem (sv. Jiljí?) a na dalším obraz sv. Anežky Římské a sv. Barbory. Na posledním jižním pilíři je namalována sv. Apolena. Obrazy světců na pilířích jsou většinou umístěny v iluzivních kružbových baldachýnech a u obrazů sv. Barbory a sv. biskupa se sv. Jiljím jsou zřetelné i miniaturní postavy klečících donátorů.

Nástěnné malby v klášterním kostele vznikaly postupně a liší se proto malířskou technikou i slohovým charakterem. Všechny malby jsou provedeny technikou al-secco, a to buď na vápenném nátěru nebo přímo na omítce, výjimkou je starší vrstva maleb v nice jižního travé transeptu, kde jsou malby provedeny mastnou temperou.

Malovaný konsekrační kříž na severní stěně **kněžiště** vznikl pravděpodobně při prvním svěcení kostela v r. 1274. Jetelové ukončení jeho ramen tomu neodporuje. Fragment malovaného vimperku na jižní stěně je slohově indiferentní a nelze ho podle formálních znaků přesněji datovat. Nachází se ale na stejné omítkové vrstvě jako konsekrační kříž, a proto může pocházet ještě ze 13. století.

Samostatnou skupinu tvoří stratigraficky i z hlediska formální analýzy obraz sv. Kryštofa, výjev Umučení 10 000 rytířů, skupina světců v zeleném rámu a pravděpodobně také fragment výjevu Setkání tří živých a tří mrtvých v **jižním travé transeptu**. Formální znaky jsou relativně dobře identifikovatelné na obraze světců v zeleném rámu. Charakteristická je specifická stylizace a idealizace postav, dobře zřetelná například na postavě sv. Jiří. Svým „tanečním“ postojem, figurálním typem a oděvem (např. prostřihávané rukávy) se světec téměř shoduje se zbrojnošem z Ukřižování ze sv. Barbory (před r. 1400) nebo se strážcem hrobu z obrazu Zmrtvýchvstání Mistra třeboňského oltáře (kolem r. 1380). Blízký figurální typ představuje také bronzová socha sv. Jiří na pražském hradě (1373). Také monumentální postava sv. Kryštofa v Českých Budějovicích vykazuje znaky krásného slohu. Skladbou drapérií má sv. Kryštof blízko k postavám sv. Jakuba ml., sv. Bartoloměje a sv. Filipa z obrazu Mistra třeboňského oltáře (kolem r. 1380) a širokým obličejem s mohutným nosem připomíná karlštejnské světce Mistra Theodorika (1365 – 67). Detaily v traktování drapérií a typy obličejů se sv. Kryštofovi blíží také některé postavy z typologického cyklu kláštera Na Slovanech (kolem r. 1360) a z votivního obrazu v kapli sv. M. Magdaleny chrámu sv. Víta v Praze (kolem r. 1370).¹⁰¹ Při detailnějším pozorování jsou ale zřetelné i důležité formální znaky a detaily, které uvedené slohové afinity problematizují. Například v dolních partiích oděvů sv. Doroty a Panny Marie lze pozorovat výrazně ostře zalamované drapérie, odpovídající z hlediska formální analýzy již mladšímu období kolem poloviny 15. století. Velmi důležitá je v tomto ohledu skutečnost, že postava donátora je „oděna“ do plátové zbroje, která je pro období před nebo kolem roku 1400 velmi nepravděpodobná. Z toho lze usuzovat, že uvažovaná skupina obrazů představuje dílo ovlivněné

¹⁰¹ Stejskal, Karel, Klášter Na Slovanech, pražská katedrála a dvorská malba doby Karlovy, 1984, str. 260.

silně tradicí krásného slohu, vytvořené ale pravděpodobně až v době kolem roku 1450 jako produkt vědomého historizmu, případně individuálního autorského konzervatismu.

Malby v nice jižního travé transeptu se zachovaly ve dvou vrstvách. Umělecky mimořádně hodnotná je zejména starší vrstva maleb s votivním obrazem. Nika s malbami vznikla jako pozůstatek portálu zazděného pravděpodobně v době před rokem 1380¹⁰² a toto období lze také přijmout jako dataci starší vrstvy. Slohové paralely k obrazu Madony s donátorem a sv. Dominikem, provedeném v místě neobvyklou technikou mastné tempery, lze nalézat v okruhu dvorské malby doby Karla IV. Např. hlava Madony z budějovického obrazu je velmi blízká hlavě Ženy prchající na poušť z cyklu Apokalypsy Janovy na Karlštejně (kolem r. 1360).¹⁰³ Podobně tvář Krista na klíně Madony v Budějovicích se téměř shoduje s tváří anděla v 3. poli jižního křídla kláštera Na Slovanech (kolem r. 1360).¹⁰⁴ Ze stejné doby pocházejí pravděpodobně také světice na bočních stranách niky. V jejich případě je formální analýza komplikována fragmentárním stavem, respektive skutečností, že světice na pohledově pravé straně je zachována pouze v podkresbě a sv. Kateřina (?) na protější straně je zachována zčásti v podkresbě a v horních partiích patrně ve stavu po pozdně gotické přemalbě. V každém případě ale formální charakter podkresby nevyklučuje dataci do doby kolem roku 1380, tedy shodně s votivním obrazem na čelní straně niky. Z neznámých důvodů byl později votivní obraz přemalován obrazem Piety. Fragmentárnost malby a její současné propojení se starší vrstvou nedovoluje v detailech postihnout formální strukturu obrazu, je ale zřejmé, že se jedná o horizontální Pietu, jejímž prototypem je monumentální pieta v augustiniánském kostele sv. Tomáše v Brně (kolem r. 1385) a dále sem patří zejména Pieta z Jihlavy z poč. 15. st., Pieta z Všeměřic z doby kolem r. 1410, Pieta z Českého Krumlova z 1. čtvrt. 15. st. Současně s realizací obrazu Piety došlo pravděpodobně také k přemalbě světic na bočních stěnách niky. Výsledek přemalby je do jisté míry zřetelný v případě postavy sv. Kateřiny. Podle charakteru jejího obličej se lze domnívat, že druhá vrstva malířské výzdoby nika vznikla někdy ve třetí čtvrtině 15. století.

Malby na opěrných pilířích vznikaly postupně. Nejstarší je obraz sv. Barbory. Zachoval se v torzálním stavu, podle esovitého prohnutí postavy světice, detailu zvlněného lemu jejího svrchního pláště a v neposlední řadě podle charakteru iluzivního baldachýnu s volnou kružbou a kosočtvercovým desénem ji lze zařadit do stejného časového období jako malby ve starší vrstvě niky v transeptu, tj. do doby kolem r. 1380. O něco mladší jsou dva obrazy představující sv. Anežku Římskou a sv. Biskupa se sv. Jiljím. Figurálními typy i charakterem architektonického

¹⁰² Lze tak soudit podle nálezové situace, zřetelné na opačné straně zdi v křížové chodbě. Zde bylo odkryto ostění zazděného staršího vstupu do klášterního kostela, jehož zazdívku pokrývá omítka s nástěnnou malbou datovanou na základě formální analýzy a historicko ikonografických souvislostí do doby mezi roky 1376-1378.

¹⁰³ Dvořáková, Vlasta, Karlštejn a dvorské malířství doby Karlovy, in: Dějiny českého výtvarného umění I/1, Praha 1984, str. 318.

¹⁰⁴ Poche, Emanuel, Na Slovanech, Stavební a umělecký vývoj pražského kláštera, Praha 1956, str. 161.

pozadí jsou tyto malby příbuzné s obrazy tří světců (Jiljí, Řehoř, Jeroným) a světic (Kateřina, M. Magdalena, Markéta) Mistra třeboňského oltáře (kolem r. 1380). Postavy v budějovickém kostele jsou ale výtvarně slabší, poněkud tužší, loutkovité a pojaté více lineárně. V tomto ohledu mají blízko spíše k dílům jako je deska z Dubečka z doby před rokem 1400. Budějovické obrazy by mohly být ještě o něco mladší, snad z 1. desetiletí 15. století.

Rukou jednoho malíře s vyhraněným slohovým názorem vznikly další tři obrazy na mezilodních pilířích – obraz sv. Apoleny, sv. Kateřiny a výjev Infantia Christi. Jejich formální struktura je i přes značnou fragmentárnost zřetelná. Podobně jako v případě starších obrazů na pilířích umístil malíř figury do architektonických baldachýnů s pozdně gotickými kružbami a torčovanými sloupky. Pozadí sv. Apoleny tvoří neutrální barevná plocha, u sv. Kateřiny zavěšená drapérie a pozadí velmi torzální obraz Infantia Christi je patrně zasazen do iluzivní architektury. Postavy jsou ve všech případech zahaleny do pestře barevných, na okrajích široce lemovaných, těžkých a složitě skládaných drapérií. Obdobné formální rysy jako u těchto tří obrazů lze sledovat např. u obrazu Korunování Panny Marie z Rybníka (kolem r. 1480)¹⁰⁵ nebo v případě archanděla Michaela z ambitu františkánského kláštera v Plzni (kolem r. 1480)¹⁰⁶, přičemž původ tohoto slohu hledají autoři v německých oblastech, v prvním případě v oblasti horního a středního rýna, v druhém případě v památkách norimberského malířství. Autora budějovických obrazů ani jeho původ neznáme, podle formálních znaků a uvedených analogií lze ale soudit, že malby provedl v době kolem r. 1480.

Problematická je slohová provenience a datace obrazu Krista s nástroji umučení na třetím jižním pilíři. Slohová ráz obrazu je poněkud znešvažený přemalbami. Podle perspektivně ztvárněné podlahy, zalamované drapérie Kristovy bederní roušky a celkového pojetí figury Krista se lze domnívat, že malba vznikla spíše ke konci 15. st.

Ještě více problematická je datace obrazu Adorace dítěte na třetím severním pilíři. Šachovnicová perspektivní podlaha jej datuje do poslední třetiny 15. st., při rustikálním charakteru tohoto obrazu, pro nějž je charakteristický silný tradicionalismus a dlouhé dozívání slohových trendů je pravděpodobné, že obraz byl namalován až někdy během první třetiny 16. st.

Pro dějiny klášterního kostela v období vzniku středověkých nástěnných maleb od konce 13. st do 1. pol. 16. st. se zachovalo relativně málo písemných pramenů. Po celé sledované období plnil kostel funkci konventního chrámu dominikánů, kteří se těšili přízni budějovických měšťanů, o čemž svědčí zprávy o donacích. Z umělecko-historického hlediska je důležité, že minimálně od 80. let 14. století byla v klášterním kostele socha nebo obraz Piety, jak dokládá

¹⁰⁵ Chamonikola, Kaliopi, ed., *Od gotiky k renesanci II, výtvarná kultura Moravy a Slezska 1400-1550*, Brno 1999, str. 338.

¹⁰⁶ Royt, Jan, *Pozdně gotická nástěnná malba*, in: *Gotika v západních Čechách II*, (katalog výstavy), Praha 1996, str. 447.

odpuštěný list arcibiskupa Jana z Jenštejna. Vztah této Piety k zachované nástěnné malbě Piety ve výklenku transeptu bude nutné ještě důkladně přezkoumat. Mimořádně důležité jsou informace ze zachovaného zlomku rejstříku příjmů a vydání kláštera,¹⁰⁷ kde se uvádí, že v l. 1481 – 85 namaloval malíř Samson, představený budějovického malířského cechu, obraz sv. Barbory na jednom z mezilodních pilířů. Dále je doloženo, že v r. 1466 maloval mistr Janek v kapli sv. Kateřiny a mistr Mikuláš maloval v letech 1481 – 85 dominikánům štít a provedl blíže neurčené malířské práce v tzv. České kapli. Všechny tyto údaje bude nutné ještě v souvislosti s odkrytými malbami v kostele a klášteře důkladně vyhodnotit.

Poznámky k restaurování a problematice památkové péče

Popsané středověké malby byly v kostele objeveny a restaurovány během stavební obnovy interiéru v letech 1993 – 1998 jako akce Programu regenerace městské památkové rezervace České Budějovice. Restaurátorské průzkumy, odkryvy a restaurování maleb prováděl ak. mal. Alois Martan.¹⁰⁸ Před odkrytím a restaurováním maleb bylo nutné učinit zásadní rozhodnutí, týkající se dosavadní výmalby kostela. Tu provedl v r. 1932 malíř Tomáš Peterka z Týna nad Vltavou. Peterkova výmalba měla eklectický historizující charakter, spočívající v uplatnění dekorativních rostlinných a geometrických vzorů, kombinovaných s mramorováním a barevným tónováním ploch. Malby neměly výraznější uměleckou hodnotu, představovaly ale určitý fenomén a zásadní dobový názor na výmalbu sakrálních prostor, neboť v první třetině 20. století vyzdobil Peterka tímto způsobem celou řadu jihočeských kostelů. Při následných opravách, zejména při intenzivní obnově kostelů v 90. letech 20. století tento typ výmalby většinou nebyl obnovován a téměř bezzbytku zmizel, většinou bez základní dokumentace. Proto se v případě budějovického kostela vedla diskuse o tom, zda v tomto místě Peterkovu výmalbu jako specifický styl a doklad dobového názoru na výmalbu sakrálních prostor nezachovat. Rozhodnutí

¹⁰⁷ Pletzer, Karel, Českobudějovičtí zlatníci, malíři a řezbáři na přelomu 15. a 16. století, in: Jihočeský sborník historický, 1994/LXIII, str. 17.

¹⁰⁸ K tomu viz restaurátorské zprávy: Martan, Alois, Zpráva o restaurování středověkých nástěnných maleb na jižní straně transeptu v kostele Obětování Panny Marie v Českých Budějovicích z 20. 10. 1995, archiv Národního památkového ústavu v Českých Budějovicích; Týž, Restaurátorská zpráva k třetí etapě průzkumu v interiéru bývalého kostela dominikánů Obětování Panny Marie v Českých Budějovicích z 19. 11. 1994; Týž, Restaurátorská zpráva o průběhu restaurátorských prací na odkryvu a restaurování středověké nástěnné malby Sv. Kryštofa na východní stěně jižního ramene transeptu v kostele Obětování Panny Marie v Českých Budějovicích z 1. 8. 1995; Týž, Restaurátorská zpráva k třetí etapě průzkumu v interiéru bývalého kostela dominikánů Obětování Panny Marie v Českých Budějovicích z 19. 11. 1994; Týž Zpráva k první etapě restaurátorských prací na středověké nástěnné malbě v nice na jižní stěně transeptu v kostele Obětování Panny Marie z 28. 10. 1995; Týž, Závěrečná zpráva o restaurování maleb ve výklenku na jižní straně transeptu v kostele Obětování Panny Marie v Českých Budějovicích z 25. 10. 1996; Týž, Dodatek dokumentace k první a třetí etapě průzkumu z 10. 3. 1995; Týž, Restaurátorská zpráva k nástěnným malbám jednotlivých pilířů v kostele Obětování Panny Marie v českých Budějovicích z 20. 11. 1996; Týž, Zpráva k restaurátorským pracím na středověkých nástěnných malbách v kostele Obětování Panny Marie v Českých Budějovicích z 20. 10. 1997; Týž, Restaurátorská zpráva interiéru v přízemí věže z 10. 3. 1995; Týž, Zpráva o restaurování středověké nástěnné malby v přízemí věže /tzv. kaple/ v areálu bývalého kláštera dominikánů v Českých Budějovicích z 3. 10. 1998.

bylo nakonec negativní, přičemž rozhodující roli sehrálo to, že malby byly ve velmi špatném stavu a jejich obnova by byla mimořádně nákladná, dále to, že výmalba budějovického kostela patřila mezi Peterkovými realizacemi spíše k těm slabším, a nakonec také skutečnost, že již v době realizace byla tato výmalba hodnocena památkářskými autoritami jako zásadně nevhodná.¹⁰⁹ Před odstraněním byla Peterkova výmalba fotograficky zdokumentována.

Koncepce restaurování byla určována průběžně během odkrývání maleb. Bylo požadováno maximální možné očištění maleb, provedení konsolidace podkladové omítky a barevné vrstvy a provedení retuší. Retuš se omezila v převážné míře na neutrální tónování omítkových doplňků a v některých partiích na doplnění lokální barevnosti, případně napodobivé spojení přerušovaných linií.

Povrchová konsolidace omítek a barevné vrstvy byla provedena vaječnou emulzí s minimálním přidáním polymerovaného oleje, k hloubkové injektáži byla použita směs vápna, křídly, jemného písku a akrylátové disperze Sokrat 2802 A. Na tmelení byla podle restaurátorských zpráv použita blíže nespecifikovaná vápenná omítková směs. Materiálová báze retuší není v restaurátorské zprávě uvedena.

¹⁰⁹ Denkstein, Vladimír, Oprava klášterního kostela v Č. Budějovicích, in: Za starou Prahu, XVII/1933, s. 20, 21.



Obrázek 22 – ČB, klášterní kostel Obětování Panny Marie, Madona se sv. Dominikem a donátorem (starší vrstva), Pietta, sv. Kateřina a další svěťice



Obrázek 23 – ČB, klášterní kostel Obětování Panny Marie, sv. Kryštof



Obrázek 24 - ČB, klášterní kostel Obětování Panny Marie, Bolestný Kristus



Obrázek 25–ČB, klášterní kostel
Obětování Panny Marie, Infancia
Christi



Obrázek 26– ČB, klášterní
kostel Obětování Panny Marie,
sv. Apolena



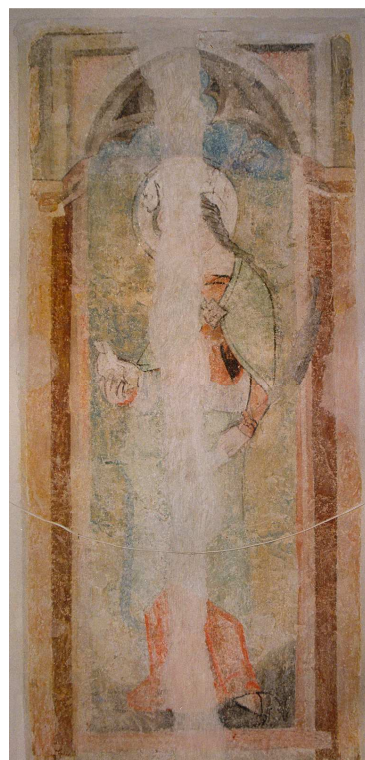
Obrázek 27– ČB, klášterní kostel
Obětování Panny Marie, sv.
Barbora



Obrázek 28 – ČB, klášterní kostel
Obětování Panny Marie, sv. Jiří



Obrázek 29 – ČB, klášterní
kostel Obětování Panny Marie,
sv. Jiljí a sv. Biskup



Obrázek 30 – ČB, klášterní kostel
Obětování Panny Marie, sv.
Anežka Římská

2. 5 České Budějovice

Okres české Budějovice

Nástěnné malby z průčelí domu čp. 10/1 na náměstí Přemysla Otakara II.

Začátek 15. století

Popis objektu, stavební historie

Dům čp.10/1 je situován na rohu náměstí Přemysla Otakara II. a Piaristické ulice. Jeho průčelí je do náměstí otevřeno loubím o dvou hrotitých arkádách, podloubí je plochostropé. Do objektu se vstupuje širokým gotickým portálem, na který navazuje obdélné trojdílné kružbové okno. Vzhledem k poloze domu na hlavním náměstí lze předpokládat jeho výstavbu záhy po založení města, patrně ještě na konci 13. století. Dochovaná architektura průčelí je výsledkem vrcholně gotické přestavby domu na konci 14. století. Od této doby je také doložen nepřetržitý sled vlastníků domu, zpravidla předních budějovických patricijů.¹¹⁰ Význam domu je mimo jiné vyjádřen také tím, že po prvním doloženém majiteli, Ondřeji Prundlovi (Andreas Prundlinus), byla již od 90-tých let 14. století nazývána celá městská čtvrť - Quartale Prundlini. Dům byl postupně stavebně upravován od 16. až do 20. století. Ze středověké fáze zůstaly zachovány kromě základní stavební dispozice pouze výše uvedené architektonické prvky přízemí a několik dalších prvků ve sklepních prostorách.

Popis maleb, ikonografie, formální interpretace, datace, kulturně historický kontext

Během stavební obnovy domu čp.10/1 na českobudějovickém náměstí v roce 1994, při restituci gotických architektonických prvků v přízemních partiích průčelí¹¹¹, byly na čelní stěně v podloubí odkryty a restaurovány fragmenty gotických nástěnných maleb.¹¹² Tyto fragmenty byly původně součástí rozsáhlejší malířské výzdoby, která se významně uplatňovala v rámci architektonicky bohatě utvářeného průčelí budovy. Část této malířské výzdoby byla na průčelí

¹¹⁰ Huyer, Reinholt, Zur Geschichte des Stadthauses No. 10 (Mallner), Separatabdruck aus der „Budweiser Zeitung“, Č. Budějovice 1910, s. 1n., nebo Kubák, Jaroslav, Topografie města Č. Budějovic 1540-1800, Č. Budějovice 1973, str. 8-9.

¹¹¹ Zpod mladších zadržek, omítkových a nátěrových vrstev byl v průběhu r. 1994 odkryt a posléze restaurován kamenný gotický portál, dále fragmenty trojdílného kružbového okna, kamenná ostění arkád podloubí včetně opěráků a nároží s konzolou, fragment rozety ve cviklu arkády podloubí (fragmentárně dochované články byly při restaurování rekonstruovány). V podloubí byla také snesena mladší obkročná hřebínková klenba (podle stavebně-historického průzkumu bylo podloubí původně zakryto trámovým stropem). K tomu a k dalším stavebně-historickým podrobnostem viz: Ing. Mičan, David, Stavebně-historický průzkum, 1993, archiv Národního památkového ústavu Č. Budějovice, arch. č. 2385; K restaurování kamenných architektonických prvků viz: Rudovský, Richard, Restaurátorská zpráva, 1995, archiv Národního památkového ústavu Č. Budějovice, arch. č. 1252 a, b.

¹¹² Novotný, Josef, Restaurátorská zpráva, 1994, archiv Národního památkového ústavu Č. Budějovice.

domu zjištěna již v roce 1910. O tehdejší nález informoval v tisku R. Huyer¹¹³, který tehdy odkrytou malbu, znázorňující Klanění tří králů, datoval do konce 15. století a autorsky ji připsal některému z malířů doložených tehdy v Českých Budějovicích.

Roku 1994 se pod náběhy stržené mladší klenby (podloubí bylo původně plochostropé) objevily další fragmenty nástěnných maleb, evidentně související se zmíněným obrazem Klanění tří králů. Ten se původně nacházel - jak je zřejmé z fotografie a akvarelové kopie - na čelní stěně (v místě lunety mladší klenby) v pravém poli podloubí. Dnes je zde volná plocha lemovaná zprava i zleva nově odkrytými fragmenty: nalevo je možné rozpoznat část postavy malého Krista a korunu stromu, zbytky rámuječích dekorativních pruhů a drobnými červenými a zelenými hvězdami pojednané nazelenalé pozadí. Svatozář Krista je žlutá s vepsaným černým křížem a červenými paprsky kolem Kristovy hlavy. Ježíšův oděv má podobnou nazelenalou barvu jako pozadí fragmentu. Mezi korunou stromu a malým Ježíšem je ještě zbytek linky ohraničující pouze v nepatrném fragmentu dochovanou žlutě zbarvenou plochu. Vzhledem k charakteru zakřivení linky a žluté barvě totožné s barvou svatozáře Krista lze soudit, že jde o konturu další svatozáře. Napravo od Ježíše - již ve vedlejším obrazovém poli - vidíme fragment střechy chýše přesně navazující na torzo chýše ze ztraceného obrazu Klanění. Napravo od volné plochy po obrazu Klanění můžeme dnes spatřit fragmenty koní s bohatými postroji a v pozadí architekturu hradu s oválnou věží. Totožný hrad - pouze opačně orientovaný - byl umístěn v pozadí ztraceného obrazu Klanění. Viditelné jsou tu rovněž zbytky rámuječích pruhů.

Přestože se malířská výzdoba dochovala takto torzálně, je možné ji ikonograficky a formálně analyzovat. Oporou je tu detailní ohledání fragmentů maleb přímo na stěně, ikonografické analogie a k dispozici je rovněž fotografie a akvarelová kopie obrazu Klanění tří králů ze sbírek Jihočeského muzea v Českých Budějovicích.

S velkou mírou pravděpodobnosti tak můžeme soudit, že fragment malého Ježíše nalevo je částí obrazu sv. Kryštofa s Ježíšem na ramenou.¹¹⁴ Svědčí pro to příznačné nahrbení trupu Ježíše a gesto pravé ruky - obojí bychom těžko mohly spojit s některým z dalších možných výjevů s malým Ježíšem. Na sv. Kryštofa usuzujeme také podle fragmentu kontury nimbu nalevo pod Ježíšovým tělem, konečně koruna stromu s torzem větví a kmene je patrně vrcholem stromu, o nějž se sv. Kryštof opírá. Napravo od sv. Kryštofa (?), oddělen dekorativním pruhem, byl původně pojednan fotografii a akvarelem dokládán obraz Klanění tří králů. I ten byl již v době odrytí v r. 1910 torzální, přesto ale ikonograficky přehledný: Šlo o tradiční podání, kdy dítě spočívá v klíně Panny Marie a tři králové mu vzdávají hold. První, nejstarší král v kleče podává Kristu svůj dar, další dva králové spolu ve stoje rozmlouvají a přední z nich ukazuje vzhůru -

¹¹³ Huyer, Reinhold, Zur Geschichte des Stadthauses No. 10 (Mallner), cit. d. v pozn. 110.

patrně na hvězdu (zřetelná je na fotografii, akvarel ji nepodává). Nalevo od Panny Marie, poněkud v pozadí, snad seděl ještě sv. Josef. (na fotografii není jeho postava zřetelná, zachycuje jí ale akvarelové kopie). Nad hlavami posledních dvou králů je v pozadí obrazu situována architektura hradu s okrouhlou věží. Fragment s koňmi zcela napravo je nejméně srozumitelný, mohlo tu ale jít o obraz tematicky související s Klaněním - Příjezd či Jízdu tří králů.¹¹⁵ Jezdecká scéna by se mohla vztahovat i k jinému námětu, na souvislost s Klaněním usuzujeme ale podle toho, že je v jeho sousedství, a také z toho důvodu, že i zde - v levé horní části pozadí - se objevuje architektura hradu s oválnou věží, stejná jako na obraze Klanění. Jednou jakoby směr putování králů orientovala, podruhé dosvědčovala jeho cíl. Malířsky byla snad pojednána i plocha pod obrazem Jízdy tří králů (?) a uprostřed pole, pod obrazem Klanění, byl pravděpodobně původně umístěn okenní otvor. Vzhledem ale k opakovaným stavebním úpravám, realizovaným v těchto partiích v minulosti, je možné takto usuzovat pouze z kompozičních důvodů, bez opory v nálezech.

Také slohový rozbor je komplikován fragmentárností nálezů, navíc kvalita fotografie není dobrá a akvarel může být zavádějící. Jisté charakteristické znaky jsou ale přeci jenom zřetelné.

Pozadí obrazů, respektive obrazový prostor je tu řešen dvojím způsobem: Bez zvláštní vypovídací schopnosti - hvězdami na neutrální jednobarevné ploše - u obrazu sv. Kryštofa (?); u výjevů Klanění a Jízdy tří králů (?) - s hradem na horizontu - pak již s aspirací na prohloubení obrazového prostoru a současně i rozvinutí dějové složky námětu. S příbuzně utvářeným obrazovým prostorem se v malířské tvorbě domácí provenience setkáváme ve větší míře nejdříve v knižní malbě kolem r. 1400, a to zejména v bibli Václava IV., v bibli Konráda z Vechty a v Geronském martyrologiu.¹¹⁶ Blízkou dobu a názor zastupuje v nástěnné malbě z dochovaných památek výzdoba kaple sv. Kříže v Opavě-Kateřinkách¹¹⁷. Pokud jde o typiku postav, u obrazu Klanění se uplatňuje kánon drobných živých figur s velkými klínovitými hlavami a do špičky střiženými vousy. Ruce jsou štíhlé, hůlkovité a vystupují - pokud lze z fotografie a akvarelu soudit - z bohatých, tělesný tvar příliš nerespektujících draperií. Koruny a schránky na dary jsou neúměrně veliké a manýristicky protažené. Příbuzné tvary nádob i figurální typy nacházíme opět v již zmíněném okruhu dvorských iluminátorů.¹¹⁸ Z nástěnné malby je třeba v této souvislosti připomenout polopostavu krále z kostela sv. Petra a Pavla v

¹¹⁴ K ikonografii sv. Kryštofa viz např.: E. Kirschenbaum (a kol.), *Lexikon der Christlichen Ikonographie*, Freiburg im Breisgau 1968 - 1976, 5. sv., s. 496-507.

¹¹⁵ Ikonografie Klanění a Jízdy tří králů je přehledně zpracována např. v: Schiller, Gertrud, *Ikonography of christian Art*, London 1971, sv. I., str. 94-110.

¹¹⁶ Pešina, Jaroslav, *Obraz krajiny v české knižní malbě kolem r. 1400*, in: *Umění 13/1965*, str. 233-285.

¹¹⁷ Stejskal, Karel, *Nástěnné malířství 2. poloviny 14. a počátku 15. století*, in: *Dějiny českého výtvarného umění I/1*, Praha 1984, str. 359.

¹¹⁸ Krása, Josef, *Rukopisy Václava IV.*, Praha 1974, zobrazení nádob na černobílých reprodukcích č. 119, 133, s příbuznými figurálními typy pracuje zejména *Mistr Zlaté Buly - černobílá reprodukce č. 179 a barevné reprodukce č. 35, 36, 40.*

Říčanech u Prahy.¹¹⁹ a hlavu symbolické postavy evangelisty sv. Matouše z téhož kostela s podobně kučeravými vlasy jako má Ježíš z fragmentárního obrazu se sv. Kryštofem. U tohoto obrazu se nabízí ještě jedno zajímavé srovnání. Typ zaoblené dětské tváře s výraznými očima a kučeravými vlasy, poněkud nahrbené tělo a gesto žehnající pravé ruky - to vše, ve velmi blízkém pojetí, lze spatřit u tematicky totožného výjevu z církvické desky Mistra třeboňského oltáře.¹²⁰

Z uvedeného vyplývá, že Huyerovo datování maleb do konce 15. století se jeví jako nepravděpodobné, a proto není možné uvažovat ani o zmíněném autorském okruhu. Rovněž Huyerův názor, že sloh architektury hradu v pozadí odpovídá 15. až 16. století - což je mu hlavní oporou pro datování - je nepravděpodobný. Pravdou je spíše to, že tvarosloví architektury nemá téměř žádnou vypovídací hodnotu. Pochybovat je třeba také o tom, že hrad v pozadí by mohl představovat někdejší podobu Hluboké nad Vltavou.

Na základě formální interpretace a uvedených komparací lze malby z průčelí domu čp. 10/1 datovat nikoliv do konce, ale spíše do začátku 15. století. Tomu by odpovídala i souvislost s restaurovanou architekturou průčelí, kterou lze datovat přibližně do poslední čtvrtiny 14. století nebo do doby kolem roku 1400.¹²¹

Malířská výzdoba průčelí domu č. 10/1 vznikla patrně velmi brzy po stavebním dokončení přízemních partií.¹²² Tehdy, až do r. 1415, patřil dům Ondřeji Prundlovi (Andreas Prundlinus), jednomu z nejbohatších budějovických měšťanů. Pokud jde o autorství malby, písemné prameny z této doby dokládají v Českých Budějovicích pouze jednoho trvale usazeného malíře¹²³ (cech malířů zde byl založen až na konci 15. století).¹²⁴ Jediný malíř ale nemohl uspokojit poptávku po obrazech všeho druhu, s níž je nutno v tehdejších Budějovicích počítat. Nástěnnými i deskovými obrazy byly vyzdobeny všechny sakrální objekty ve městě, s jejich uplatněním je třeba počítat také v interiérech a exteriérech některých městských domů a pro potřeby dominikánského kláštera a farního kostela mohly vznikat iluminované rukopisy. Ve městě tedy patrně působilo malířů více, přičemž daňovému zatížení, a tedy registraci v městských knihách se vymykali příslušníci dominikánského řádu, z nichž někteří mohli být činní - i když spíše pro potřeby církevní - jako malíři. Restaurované nástěnné malby v bývalém

¹¹⁹ Kroupa, Pavel, Kroupová, Jaroslava, Gotické nástěnné malby v kostele sv. Petra a Pavla v Říčanech u Prahy, *Průzkumy památek* II/1994, str. 109.

¹²⁰ Pešina, Jaroslav, Desková malba, in: *Dějiny českého výtvarného umění I/1*, Praha 1984, str. 381.

¹²¹ Mencl, Václav, Vývoj středověkého portálu v českých zemích, *ZPP* 1960/10, str. 8.

¹²² Malba je provedena technikou secco přímo na omítkové vrstvě, což z pohledu čistě technického svědčí pro minimální přestávku mezi omítnutím zdi a provedením malby.

¹²³ Kniha lozunků 1396-1416, in: Borská - Urbánková, Milena, Majetková a sociální struktura Č. Budějovic koncem 14. a počátkem 15. století, *Sborník archivních prací XIV/1*, Praha 1964, str. 141.

¹²⁴ Pletzer, Karel, Českobudějovičtí zlatníci, malíři a řezbáři na přelomu 15. a 16. století, in: *Jihočeský sborník historický 199/LXIII*, str. 15 n.

dominikánském klášterním areálu by tomu mohly nasvědčovat.¹²⁵ Vzhledem k vysoké umělecké kvalitě maleb z průčelí domu Ondřeje Prundla je také možné uvažovat o přímém spojení s dvorským uměním. V tehdejší královské městě Budějovicích je v letech před a kolem r.1400 opakovaně dokládán pobyt králův, arcibiskupův a dalších vysoce postavených světských i duchovních osob¹²⁶ a nelze vyloučit, že při těchto návštěvách docházelo ke kontaktům a zakázkám stran provedení malířských prací.

Poznámky k restaurování a k problematice památkové péče

Středověké malby na průčelí domu čp.10/1 byly zjištěny již roku 1910. Tehdy zde byl při stavebních úpravách odkryt nástěnný obraz představující Klanění tří králů,¹²⁷ zatímco fragmenty, které byly objeveny v r. 1994, zůstaly ještě skryty. Jako první přinesl o tehdejší nález rozsáhlejší zprávu archivář R. Huyer¹²⁸, který malbu datoval do konce 15.století a autorsky ji připsal některému z malířů doložených v té době v Českých Budějovicích (mistr Janků, Mikuláš, Samson, Hans, Christian). Spekuloval rovněž o tom, že architektura hradu v pozadí obrazu Klanění, jejíž tvarosloví měl za charakteristické pro 15.-16. století, by mohla představovat gotickou podobu dnešního zámku v Hluboké nad Vltavou. R. Huyer popisuje ve svém článku také průběh odkrývání, dokumentování a posléze transferování obrazu. Jeho informace nejsou ale v tomto ohledu zcela přesné a vyčerpávající. Lépe tyto události zaznamenal tehdejší c.k. konzervátor a ředitel muzea Richard Kristinus v dopise vídeňské Centrální komisi pro umělecké a historické památky.¹²⁹ Protože v této věci přetrvávaly donedávna nejasnosti,¹³⁰ věnujeme zde tomuto dopisu poněkud větší pozornost. R. Kristinus v něm sděluje, že malba byla objevena 21.4.1910, a protože nemohla být v důsledku plánovaných stavebních prací ponechána na svém místě, bylo rozhodnuto ji transferovat a deponovat v českobudějovickém muzeu. Snímáním malby byl pověřen muzejní konzervátor J.Wodiczka. Před transferem byla malba fotografována, opauzována a R. Kristinus vyhotovil její akvarelovou kopii v měřítku 1:5. R. Kristinus zmiňuje také zčásti techniku transferu (plátěný a papírový přelep), upozorňuje však na značné potíže při snímání a nepříliš dobrý výsledný stav transferu. Bohužel, jak se ukazuje, další osudy obrazu

¹²⁵ K tomu viz: Pavelec, Petr, Nové poznatky o klášterním kostele Obětování Panny Marie v Českých Budějovicích, Zprávy památkové péče LVI/1996, č. 9 - 10, str. 296-305.

¹²⁶ Spěvák, Jiří, Václav IV., Praha 1986, str. 40, 99, 149, 225, 240, 356 aj.

¹²⁷ Nástěnná malba Klanění tří králů je známa na náměstí Přemysla Otakara II. ještě z domů čp. 30/114 (publikován v článku Zuzany Všetečkové, Bemerkungen zu den Wandmalereien in Südböhmen, Umění XLI/ 1993, č. 3-4, s. 187.) a čp. 15/55. Z naposled jmenovaného domu byl ale obraz transferován a transfer uložen v Jihočeském muzeu v Č. Budějovicích. Obrazům Klanění tří králů z budějovického náměstí se v referátu na mezinárodním kolokviu ve Strakoniciích ve dnech 20. - 23. 5. 1992 věnoval J. Vítovský. Pokud jde o obraz z průčelí domu čp. 10/1, došlo od té doby, zejména v souvislosti s odkrytím dalších fragmentů v r. 1994, k novým zjištěním. Autor tohoto textu neměl zmíněný referát J. Vítovského k dispozici, nicméně děkuje tímto J. Vítovskému za některé cenné podněty.

¹²⁸ Huyer, Reinhold, citované dílo v pozn. 110, str. 1-2.

¹²⁹ SÚA, Fond PÚ/R (Památkový úřad Rakousko), karton 10.

Klanění tří králů nebyly šťastné. Výroční zpráva Spolku musejního za rok 1910¹³¹ uvádí, že transfer byl skutečně do muzea přenesen, je tu ale konstatován jeho špatný stav a nejistota v tom, zda jej bude možné úspěšně ošetřit a připravit k prezentaci. Podle všeho je to také poslední zpráva o tomto transferu. Přírůstkový katalog muzea hovoří totiž pouze o tom, že do muzejních sbírek byla zařazena akvarelová kopie a jedna fotografie obrazu Klanění tří králů.¹³² Chybí záznam o převzetí pauzové překresby, a hlavně o vlastním transferu nástěnné malby. Nabízí se vysvětlení, že transfer se muzejnímu konzervátorovi nepodařilo zachránit; při snímání přelepů se rozpadl a tato skutečnost nebyla úředně zaprotokolována.

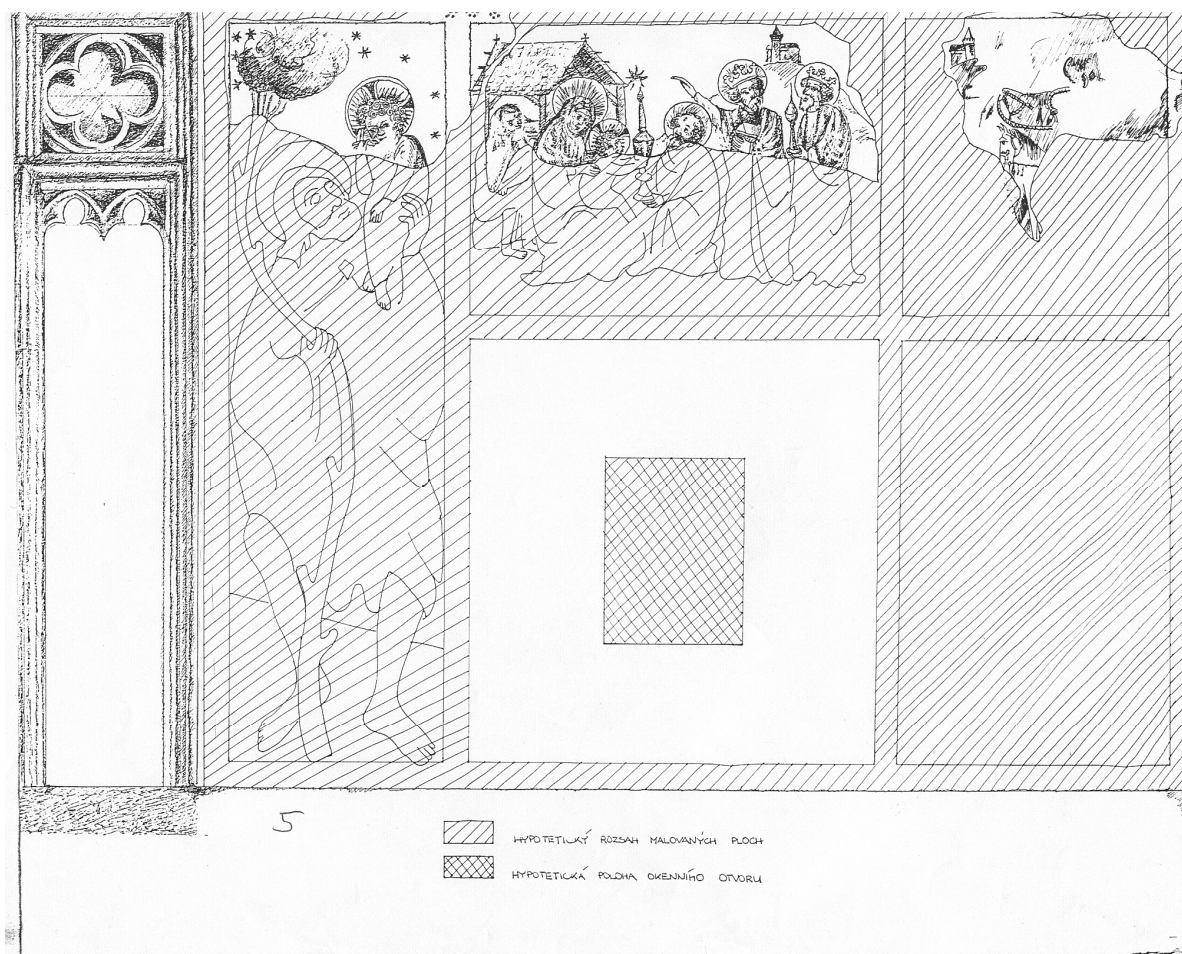
V roce 1994 byly středověké nástěnné malby zakryty vápennými nátěry a barokní omítkou. Nejprve byla sejmuta barokní omítka a posléze pomocí kladívek, špachtlí a skalpelů vápenné nátěry. V průběhu odkrývání bylo prováděno hloubkové zpevňování středověké omítky. K injektáži byla použita styrenakrylátová disperze Sokrat 2802 a větší dutiny injektovány vápeno-sádrovou směsí. Fixáž nestabilní podkladové a barevné vrstvy byla provedena roztokem lovozy s přísadou (10%) vaječné emulze a PVAC. Po vytvrdnutí byla fixáž s povrchu malby omyta spolu se zbytky nepůvodních vrstev a nečistot. Poté byla malba opět lehce fixována roztokem lovozy s přidáním 10% vaječné emulze a fungicidů Lastanox. K tmelení hlubších defektů byla použita hrubší vápenná omítka s 10% přísadou disperze Sokrat, k jemnějšími tmelení byl použit vápenný štuk. Retuše byly pouze neutrální, jako pojítka použita lovoza emulgovaná lněným olejem a přísadkou Lastanoxu.¹³³

¹³⁰ Jakub, Pavel, Šamánková, Eva, Č. Budějovice, Praha 1979, str. 40. Autoři zde chybně udávají, že malba Tří králů byla odkryta v r. 1919 v interiéru přízemní místnosti.

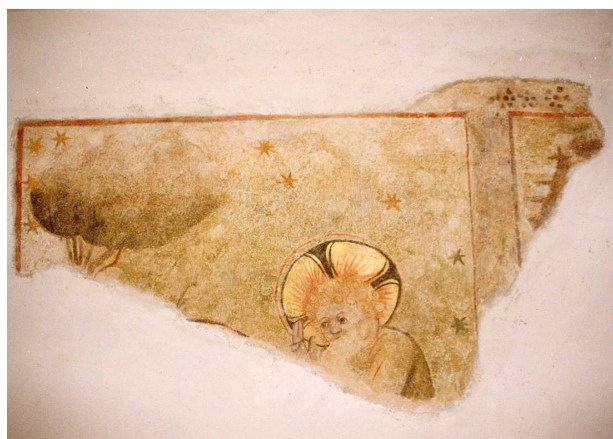
¹³¹ Výroční zpráva Spolku musejního, Č. Budějovice 1911, str. 14.

¹³² Přírůstkový katalog muzea za r. 1885-1921, r. 1910, č. 73, akvarelová kopie uložena pod zn. G 23 a fotografie pod zn. F 223. Fotografie se ale v muzejních sbírkách nepodařilo v současné době dohledat. Jediná známá fotografie se nachází v soukromé sbírce a majitel si nepřál její publikování. Autorovi této stati byla poskytnuta xerokopie fotografie.

¹³³ Novotný, Josef, restaurátorská zpráva citovaná v poznámce č. 112.



Obrázek 31- České Budějovice, dům čp. 10/1 na náměstí Přemysla Otakara II., hypotetická rekonstrukce maleb na průčelí podle zachovaných nálezů



Obrázek 32 - České Budějovice, dům čp. 10/1 na náměstí Přemysla Otakara II. , fragment postavy Krista z obrazu sv. Kryštofa



Obrázek 33 - České Budějovice, dům čp. 10/1 na náměstí Přemysla Otakara II. , zakreslení nálezů (v roce 1910) malby Klanění tří králů

2. 6 Český Krumlov

okres Český Krumlov

Nástěnné malby v interiéru vstupní síně domu čp. 29 v Radniční ulici

Kolem r. 1360

Popis objektu, stavební historie

Jedná se o jednopatrový nárožní dům na rohu Radniční a Dlouhé ulice s průčelím z druhé pol. 19. století. Hlavní průčelí o pěti okenních osách, boční průčelí o jedenácti s profilovanými šambránami oken v patře. Výraznými prvky průčelí jsou raně renesanční vystupující římsy mohutných oken, popř. krámských výkladů, v mladším období zrušených. V přízemí je rozsáhlá klenutá vstupní síň.

Dům vznikl pravděpodobně na místě dvou středověkých objektů v první polovině 14. století a prošel zásadními přestavbami na poč. 16. století, v barokním období a v r. 1867,¹³⁴ kdy bylo přestavěno zadní křídlo s vybudováním nových příček, se schodištěm a pavlačí. V této době bylo také upraveno průčelí.

Popis maleb, ikonografie, formální interpretace, datace, kulturně historický kontext

Malby byly objeveny pod mladšími omítkami při stavební rekonstrukci domu v letech 2000 – 2001. Dochovaly se na severní stěně vstupní síně a na valené klenbě, která uzavírá část téže místnosti. Na klenbě jsou namalovány pěticípé hvězdy na jednobarevném pozadí a na severní stěně místnosti se dochovalo torzo monumentální nástěnné malby, která je dnes v horní části přerušena výběhem barokní klenby dodatečně vložené do původně vyššího gotického prostoru, a ve střední části vertikálně rozdělena příčkou z 19.st. Z dochovaného torza figurální malby je zřejmé, že se původně jednalo o rozměrný obraz, rámovaný pásem s rostlinným dekorem a uvnitř rozčleněný pěti iluzivními nikami se světeckými postavami. Výška iluzivních nik se směrem ke středu zvyšuje - první nika nalevo se zachovala vcelku a u druhé je i přes její narušení vloženou barokní klenbou zřetelná vyšší úroveň ukončení. Nejvíce poškozená střední nika je o poznání širší a její dominantní výšku určuje monumentální postava sv. Kryštofa. Světec byl pravděpodobně zobrazen v tradičním ikonografickém pojetí, jak přenáší přes řeku na

¹³⁴ Muk, Jan, Lancinger Luboš, Český Krumlov, Radniční - Dlouhá 29, stavebně historický průzkum, Praha 1970, strojopis v archivu Národního památkového ústavu, územního pracoviště v Českých Budějovicích; www.encyklopedie.ckrumlov.cz/docs/cz/mesto_objekt_lat15.xml; Arteco B.M. s.r.o., Umělecko historický a hloubkový stavebně historický průzkum objektu Radniční čp. 29 v Českém Krumlově, Č. Krumlov 1999, strojopis v archivu Státního památkového ústavu v Č. Budějovicích
Müller Jan, Průzkumová zpráva, Český Krumlov, radniční ulice čp. 29, Č. Krumlov 1991, strojopis v archivu Státního památkového ústavu v Č. Budějovicích.

ramenech malého Ježíše. Zpravidla se při tom opírá o kmen stromu, jehož torzo se u krumlovské malby zachovalo u Kryštofovy pravé nohy. U nohou světce jsou také namalovány tři ryby a meluzína, tj. mořská panna se dvěma ocasy a korunou na hlavě. Postavy doprovázející sv. Kryštofa lze s výjimkou figury zcela napravo identifikovat podle zachovaných atributů. Nalevo je zobrazena sv. Marie Magdalena s nádobou na vonnou mast, vedle ní sv. Kateřina s popravčím kolem a napravo od sv. Kryštofa sv. Dorota s košíkem. Totožnost postavy zcela napravo zůstává ale nejasná. Jednoznačně lze určit, že se jedná o světici s korunou na hlavě, držící v pravé ruce pravděpodobně palmovou ratolest a levé ruce další blíže neurčený atribut.

Malby jsou provedeny technikou al-secco na vápenném nátěru, analýza pigmentů ani pojítka nebyla provedena. Zachovaly se ve fragmentárním stavu, přesto lze ale do jisté míry postihnout jejich slohový charakter. Světice v iluzivních nikách jsou zobrazeny v klidných postojích v mírném natočení a měkkém esovitém prohnutí. Kontrapost je výraznější u sv. Doroty a sv. Marie Magdaleny, zatímco postavy sv. Kateřiny a neurčené světice napravo působí statictěji. Tělesné proporce světic jsou relativně vyvážené s výjimkou poněkud větších hlav. Výraz tváří je v důsledku fragmentárnosti nezřetelný, gesta rukou jsou klidná a omezují se na prezentaci atributů. Charakter drapérií je v důsledku fragmentárního stavu obrazu špatně čitelný. Zřetelná je ale celkově měkká skladba záhybů, charakteristický mísovitý záhyb v úrovni pasu u postav sv. M. Magdaleny a Doroty a dobře zřetelné jsou také měkké smyčky lemů svrchního pláště sv. Doroty a zlomkovitě také u sv. Marie Magdaleny a sv. Kateřiny.

I při fragmentárním stavu malby je zřetelný výrazně lineární charakter malby. Lze sledovat, jak malíř nejdříve červenou barvou provedl přípravnou kresbu, posléze vlastní malbu a nakonec černou linkou zdůraznil kontury, přičemž ne vždy se přípravná kresba kryje s finální linií, jak je vidět např. u pravé nohy sv. Kryštofa. Důraz na linii je zřetelný také u prokreslení zvlněných vlasů sv. Kateřiny, u košíku sv. Doroty nebo u vodních živočichů u nohou sv. Kryštofa. Nejlépe je závěrečná kresba zachovaná u šátku sv. Máří Magdaleny, kde lze sledovat patrně i původní vztah mezi výraznou kresbou a spíše plošnou šedou barevností. Vlastní barevná škála není příliš výrazná, alespoň pokud lze při fragmentárním stavu soudit. Výrazněji se uplatňuje barva cihlově červená, šedá a okrová, méně zřetelné jsou fragmenty modré a zelené barevnosti. Intenzita a vzájemné vztahy barev jsou ale poznamenány různou mírou zachování vzhledem k původnímu stavu.

Celkovým charakterem postav, lineárním pojetím a skladbou drapérií se malby v krumlovském domě vřazují do slohové vrstvy, ovlivněné ještě zčásti tzv. lineárně gotickým slohem 1. poloviny 14. století, současně ale již inspirované progresivním slohovým vývojem, reprezentovaným především dílem Mistra Vyšebrodského oltáře. Z hlediska umělecké kvality se jedná spíše o průměrné dílo. Vliv tradice lineárního gotického slohu 1. poloviny 14. století lze doložit např.

na formálně příbuzné postavě sv. Doroty z obrazu na jižní stěně závěru kostela sv. Jana Křtitele v Jindřichově Hradci (před r. 1350). Navíc jindřichohradecký obraz se světeckými postavami v iluzivních nikách je také ikonografickou a kompoziční obdobou krumlovské malby. Formální analogie s dílem vyšebrodského mistra lze sledovat např. u třech ženských postav na obraze Zmrtvýchvstání Krista z Vyšebrodského oltáře (před r. 1350). Zřetelné je zde lineární pojetí, příbuzný figurální typ s větší hlavou a prokreslenými zvlněnými kadeřemi, charakteristický mísovitý záhyb a měkké smyčky lemu svrchního pláště jako u sv. Marie Magdaleny a Doroty v Č. Krumlově. Krumlovská Marie Magdalena má také obdobně zřasený šátek a její nádoba na vonnou mast se téměř shoduje s těmi, co drží ženy z vyšebrodského oltáře. Z významných památek jihočeské provenience zastupujících slohovou vrstvu, z níž čerpal autor maleb v domě čp. 29, je třeba uvést ještě obraz Madony mezi sv. Kateřinou a sv. Markétou (kolem r. 1360).

Na základě uvedených formálních znaků a komparací je možné malby ve vstupní síni domu čp. 29 datovat do doby kolem r. 1360, i když nelze vyloučit ani poněkud širší časové rozpětí možného vzniku malířské výzdoby v období mezi roky 1350 – 70.¹³⁵

Konkrétní historické události související se vznikem malby zůstávají nejasné. Není znám autor maleb ani jejich objednavatel, neboť z 2. poloviny 14. století nejsou v Krumlově známa žádná jména malířů a první zmínky o obyvatelích domu č. 29 pocházejí až z 1. poloviny 16. století. V době předpokládaného vzniku maleb kolem roku 1360 byl krumlovským vladařem Jošt I. z Rožmberka (zemřel 24.6. 1369), syn nejvyššího českého komorníka Petra I. z Rožmberka. Dům č. 29 v Radniční ulici byl v té době vzhledem k poloze v blízkosti náměstí pravděpodobně majetkem některého ze zámožnějších měšťanů nebo rožmberských úředníků. Vstupní síň, ve které se malba dochovala, měla důležitou komunikační funkci a sloužila většinou k provozování živnosti majitele domu. Je nepravděpodobné, že by v tomto ryze světském prostoru mohla být umístěna domácí kaple, jak by se mohlo zdát podle vyobrazení světeckých postav a fragmentu klenby s hvězdami. Skupinové obrazy světců a světic v různém počtu a složení se ale vyskytují i v profánních prostorách již od raného středověku. Smyslem takových vyobrazení byla vedle estetické funkce především snaha objednavatele získat prostřednictvím zobrazených světců co nejúčinnější přímluvu a ochranu pro dům a jeho obyvatele. Dominantní postava sv. Kryštofa je v tomto ohledu typická, neboť sv. Kryštof, který podle středověké legendy na svých bedrech nesl Krista, tj. symbolicky tíhu světa, býval obvykle v sakrálních i světských prostorách zobrazován podobně jako v Krumlově v pohledově exponovaných místech a jeho schopnost posilovat duši i tělo vyjadřoval nápis: „Kdokoli pohlédne na svatého Kryštofa, nebude v onen den přemožen žádnou slabostí.“

¹³⁵ Za kritické připomínky k formální interpretaci a dataci malby děkuji prof. J. Homolkovi, prof. J. Roytovi a kolegům ze semináře středověkého umění FFUK.

Ilustrativním dokladem obecné víry v záštitné působení svatých obrazů, a to i konkrétně ve formě nástěnných maleb ve světských budovách, je text středověké legendy o sv. Kateřině, zobrazené v domě čp. 29 vedle sv. Kryštofa. Světice v něm prosí před mučednickou smrtí Boha, aby: ... *tomu, kdo dá mé strádání malovati ve svém domě ... rač též odměnu dáti:/ ať jejich dům nenavštíví / náhlá smrt či blesk ohnivý / ani žádná jiná škoda, / ať v něm vládne dobrá shoda, / nic zlého se nepřihodí / a ať se v něm nenarodí / nikdy znetvořené dítě / avšak ve zdraví povité / krásným člověkem se stane, / který skrze mne dostane / znamenitých statků mnoho...*¹³⁶

O tom, že citovaná pasáž z legendy o sv. Kateřině není ojedinělým dokladem funkce sakrálních nástěnných maleb ve světských domech, svědčí také obdobná formulace z legendy o umučení 10 000 rytířů, v níž svatí mučedníci prosí Boha, aby, ... *bude-li kdo naše umučení / ve svém domě na stěně ...malováno, / nebo z dřeva vyřezáno / či z kamene vyryto /... pošli anděla svatého ihned v ten dům z království svého / by ho chránil ode všeho zlého / ... a všechny, kdo v něm přebývají / nebo v něm své věci mají, / zbav vši ďábelské moci / jak ve dne tak v noci / ...v tom domě buď zdraví, štěstí i kázeň, / stud ctnost milost i boží bázeň, / buď v něm vše potřebné s mírou / i pravá naděje s vírou...*¹³⁷

Druhá polovina 14. století byla v Českém Krumlově dobou významných stavebních i uměleckých aktivit. Mimo jiné byla založena a budována nová městská čtvrť, tzv. Nové město, postupovala stavba klášterního areálu minoritů a klarisek a stranou těchto aktivit nezůstával ani komplex hradních budov. Možnosti poznání umělecké tvorby v této době jsou ale značně omezené vzhledem k malému množství zachovaných uměleckých památek. Vedle známých děl jako je Pieta z klášterního kostela (po polovině 14. století), rukopis Liber depictus (před rokem 1350), Krucifix, sochy sv. Kateřiny, sv. Markéty z městského muzea (kolem r. 1380) jsou také nástěnné malby z domu čp. 29 mimořádně důležitou památkou, vypovídající o charakteru výtvarné kultury rezidenčního města pánů z Rožmberka v tomto období.

Poznámky k restaurování a problematice památkové péče.

Malby byly objeveny a restaurovány v roce 2001 během rekonstrukce objektu, realizované podle památkově progresivního projektu Girsy ateliéru. Projekt rekonstrukce, respektive restaurování objektu usiloval o maximální míru zachování a prezentace autentických konstrukcí včetně povrchů stěn s původními omítkami a výmalbami z různých období vývoje domu. V rámci této koncepce restauroval ak. mal. Karel Hrubeš i nově objevené nástěnné malby. Cílem restaurování bylo provést konsolidaci omítky i barevné vrstvy malby a pohledově scelit značně torzální,

¹³⁶ Text legendy vznikl ve 2. pol. 14.st., tedy přibližně ve stejné době jako malby v českokrumlovském domě. Citováno podle: Život svatě Kateřiny, Praha 1999, str. 283.

¹³⁷ Tzv. Kremsmünsterská legenda o 10 000 rytířích byla napsána na konci 14.st. podle předlohy z 1.pol. 14.st. Edici legendy s komentářem publikoval Vondrák Václav v: Listy filologické, XVI/1889, str. 21 n.

ikonograficky velmi pozoruhodný výjev. Užity byly neutrální, lokální i napodobivé retuše. Siluety figur byly mírně zvýrazněny scelením tmavého pozadí a celistvost obrazu byla posílena náznakovou rekonstrukcí jeho iluzivního rámu. Fixáž barevné vrstvy byla provedena směsí žloutku a polymerovaného oleje a přídavkem ajatinu proti plísni. Další materiály restaurátorská zpráva neuvádí.¹³⁸

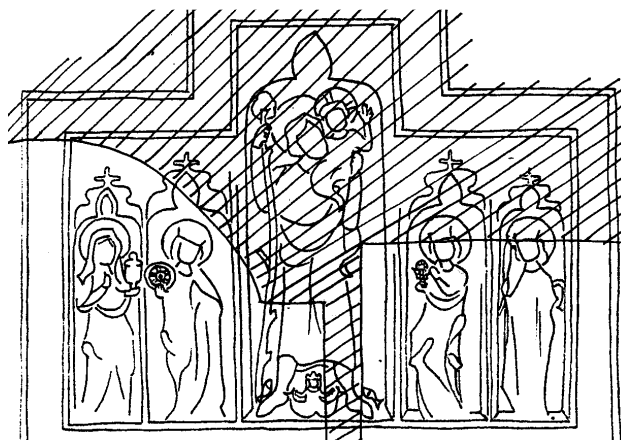
¹³⁸ Hrubeš, Karel, Restaurátorská zpráva, archiv Národního památkového ústavu Č. Budějovice.



Obrázek 34- Český Krumlov , dům čp. 29 Radniční ulice, sv. Marie Magdalena, sv. Kateřina ve vstupní síni



Obrázek 35 - dům čp. 29 Radniční ulice, detail malby sv. Doroty ve vstupní síni



Obrázek 36 - dům čp. 29 Radniční ulice, kresebná rekonstrukce celku malby ve vstupní síni

2. 7 Český Krumlov

Okr. Český Krumlov

Nástěnné malby v domě čp. 1, Náměstí Svornosti

Pol. 15. století

Popis objektu, stručná stavební historie

Budova současné radnice vznikla na konci 16. století spojením dvou domů.¹³⁹ V dnešní podobě se jedná o jednopatrovou nárožní budovu, která je krytá čtyřmi sedlovými střechami kolmými k průčelí. Průčelí v přízemí prolomeno šesti lomenými oblouky loubí na okosených hranolových pilířích. Loubí je zaklenuto křížovou klenbou. V horní části je průčelí ukončeno vysokou atikou se dvěma pásmy polopilířků a kuželek. V levé polovině průčelí jsou zazděná renesanční okenní ostění, vpravo ostění gotická a uprostřed čtyři malované znaky ve štukových rámech. Interiér budovy je zpřístupněn lomeným gotickým portálem, nad kterým je umístěn štítek s malovaným znakem pětilisté rožmberské růže. Po levé straně portálu se nachází fragment gotického okna s kružbou. Vstupní síň s hřebínkovou a valenou klenbou obsahuje fragmenty dvou gotických portálků s motivem přetínajících se prutů.

Původní parcela byla zastavěna kolem roku 1300, kdy se vytvářel základní městský půdorys. Až do konce 16. století byly na místě stávající radnice situovány dva domy, z nichž pravý patřil od roku 1309 zlatokorunskému klášteru¹⁴⁰ a levý byl v majetku krumlovských měšťanů. Při renesanční úpravě vzniklo rozsáhlé dvorní křídlo budovy a před rokem 1564 také hřebínková klenba vstupní síně. Roku 1796 byla atika upravena do dnešní klasicistní podoby a v 19. století došlo k jejímu snížení. V roce 1924 proběhla rozsáhlá rekonstrukce objektu, při níž bylo obnoveno zastavěné loubí a odkryty znaky na průčelí. V letech 1938 - 1940 demolován dvorní trakt s masnými krámy a realizována novostavba interiéru. Opravy fasád proběhly v letech 1966, 1968, 1986 a 1997/8.

Nástěnné malby se nacházejí v přízemní místnosti v levé části stávající radnice se vstupem přímo z podloubí. Místnost má obdélný, do hloubky domu směřovaný půdorys, a je zaklenutá valenou klenbou.

¹³⁹ Kubíková, Anna, K historii českokrumlovských radnic, Jihočeský sborník historický 65,1996, s. 144-147; táž, Historická topografie Českého Krumlova (1424) 1459–1654 I, Jihočeský sborník historický 71, 2002, s. 192; www.encyklopedie.ckrumlov.cz/docs/cz/mesto_objekt_lat15.xml.

Popis maleb, ikonografie, formální interpretace, datace, kulturně historický kontext

Středověké malby v přízemní místnosti byly odkryty a restaurovány v roce 1999.¹⁴¹ Nacházejí se na čelní stěně prostorné přízemní síně s valenou klenbou. Stav maleb je fragmentární, lze ale rozpoznat, že původně byly rozvrženy do obdélných, červeně rámovaných obrazových polí s figurálními výjevy, jejichž pozadí tvoří bujné, plasticky ztvárněné rozviliny. Náměty obrazů nejsou při torzálním stavu zcela zřetelné. Rozpoznat lze dva koně a postavu popíjející z jakéhosi měchu, dále na pozadí dobře zachovanou kresbu hradní nebo městské architektury a nejlépe je zřetelná postava krále v pravé části obrazu. Mohlo by s jednat o torzo výjevů Příjezdu a Klanění Tří králů.

Malba je charakteristická výraznou štětcovou kresbou v černé barvě, spíše plošně cítěnou barevností, alespoň pokud lze při fragmentárním stavu soudit, a nepříliš vysokou výtvarnou kvalitou. Těmito znaky jsou malby velmi blízké obrazům v domě č. p. 15 na Latráně a obdobnou výtvarnou kvalitou i stylové východisko představuje ze zachovaných deskových obrazů možné krumlovské provenience také Triptych ze Zátoně. Zajímavé je v tomto ohledu zejména srovnání typově a výrazově velmi blízkých obličejů sv. Víta z latránského domu, krále ze síně na náměstí a Salome ze zátoňských desek. Na základě uvedených formálních charakteristik a komparací lze malby datovat do doby kolem poloviny 15. století.

Malbami mohl nechat dům vyzdobit měšťan Mareš Zahrádecký, jenž dům vlastnil v letech 1459 a 1463, nebo soukeník Matyáš, jehož městské knihy registrují jako majitele v roce 1466.¹⁴² Jedná se tematicky typickou a výtvarně nepříliš náročnou malířskou výzdobu městského domu podobně jako v případě domu č. 15 na Latráně nebo v protějším domě č. 22 v Panském ulici, případně v domě č. 29 v Radniční ulici, i když v tomto posledním případě je malířská výzdoba přibližně o sto let starší.

¹⁴⁰ Pavelec, Petr, Počátky hradu a města. In: Gaži, Martin, Pavelec, Petr, (ed.): Český Krumlov. Od rezidenčního města k památce světového kulturního dědictví. České Budějovice 2010, s. 56.

¹⁴¹ Hrubeš, Karel, Restaurátorská zpráva v archivu NPÚ ČB.

¹⁴² Kubíková, Anna, Historická topografie I, s. 192.



Obrázek 37 – Český Krumlov, Náměstí Svornosti čp. 1, fragment obrazu Příjezd a Klanění tří králů



Obrázek 38 - Český Krumlov, Náměstí Svornosti čp. 1, detail obrazu Příjezd a Klanění tří králů

2. 8 Český Krumlov

Okres Český Krumlov

Nástěnné malby v domě čp. 15, Latrán

Polovina 14. století – začátek 16. století

Popis objektu, stručná stavební historie

Dvoupatrová budova na úzké hluboké parcele ve svažitém terénu pod zámeckou skálou. V průčelí je v přízemí trojice oblouků, z nichž ve středním je situován vstup do domu. První patro je v celé šířce průčelí vysazeno přes linii uliční čáry na kamenných krakorcích a opatřeno sgrafitovou rustikou. Druhé patro je hladce omítané s iluzivní nárožní bosází. Střecha je valbová, krytá šindelem, s hřebenem orientovaným kolmo k uliční čáře. Dva sklepní prostory půdorysně nekorespondují s dispozicí přízemí. Jsou valeně klenuté a v jednom z nich se nachází studna. Přízemí je hloubkovým dvojtraktem valeně klenutým. Místnost s nástěnnými malbami se nachází v levé přízemní části při ulici a je zaklenutá valenou klenbou.

Sklepní prostory, půdorysně zcela nekorespondující s přízemím, jsou pozůstatkem nejstarší gotické stavební etapy domu, patrně ze 14. století. Přízemní dispozice pochází z počátku 15. století. Při renesanční přestavbě ve druhé polovině 16. století došlo k zastavění větší části dvora a vznikly zadní klenuté prostory. Druhé patro je zřejmě rovněž renesančního původu. Klasicistní úpravy přinesly především vznik omítaných podhledů, které mohou především v prvním patře skrývat renesanční trámové stropy. Krov sedlové střechy původně zakrýval celý objekt a je renesančního původu.¹⁴³

Popis maleb, ikonografie, formální interpretace, datace, kulturně historický kontext

Nástěnné malby byly odkryty a restaurovány v roce 1951 a poté restaurovány opakovaně v letech 1981 – 82 a 1995.¹⁴⁴ Podle výsledků restaurátorských prací byla také postupně upřesňována související ikonografická a formálně stylová určení.¹⁴⁵

Stěny a valenou klenbu ve vstupní místnosti domu čp. 15 pokrývají červené rozviliny na světle šedém podkladu s drobnými postavami andělů, vepsanými do rozvilinových záhybů. Ve střední části protilehlých stěn jsou na způsob polyptychů zobrazeny postavy světců v obdélných, červeně rámovaných polích. Na jedné stěně se představují v levém poli tři čeští zemští patroni –

¹⁴³ Popis objektu podle : www.encyklopedie.ckrumlov.cz/docs/cz/mesto_objekt_lat15.xml.

¹⁴⁴ V roce 1951 malby restaurovali Jiří Kořán a Václav Terš, fotografická dokumentace je uložena ve fotografickém archivu Národního památkového ústavu v Praze pod č.: 51566, 51567, 51568, 56495-6, 73 773, 73776, 73778; V roce 1982 malby restauroval P. Prokopec, zpráva uložena v archivu Národního památkového ústavu v Českých Budějovicích; K restaurování v roce 1995 viz: Čech, Jiří, Restaurátorská zpráva, Český Krumlov, Latrán 15, 1995, archiv NPÚ ÚO ČB, č. 1283, 1284.

sv. Zikmund, sv. Ludmila, sv. Prokop a ve vedlejší poli zobrazil malíř scénu z legendy o umučení deseti tisíc rytířů. Na protější stěně ve středním poli je další skupina českých zemských patronů – sv. Vojtěch, sv. Zikmund a sv. Václav, v levém poli se nachází fragment obrazu představující Veraikon, respektive sv. Veroniku s rouškou s otiskem Kristovy tváře. V pravém poli je situována scéna Ukřižování. Kromě této základní výzdoby se na čelní stěně místnosti nachází fragment kresby městské architektury a v její blízkosti na klenbě s rozvilinami rožmberský erb. Na protilehlé čelní stěně vlevo od vstupu se zachoval fragment andělčí postavy. Podle zjištění restaurátorských průzkumů v roce 1995 vznikla malířská výzdoba ve dvou etapách. Starší vrstva zahrnovala rozvilinové pozadí, obrazy českých zemských patronů a výjev umučení rytířů. Ve druhé fázi doplnil malíř andělčí postavy do rozvilinových záhybů a k obrazu se sv. Vojtěchem, Vítem a Václavem přidal postranní křídla s vyobrazením sv. Veroniky a Ukřižování. Podle příbuzných formálních znaků lze soudit, že časový odstup mezi oběma vrstvami nebyl delší než několik let.

V minulosti malby analyzoval především Jan Müller, který je datoval do let 1435–1440 a nejbližší stylové paralely spatřoval v miniaturách hlavního mistra *Krumlovského sborníku* (kolem roku 1420), v Triptychu z Hýrova (votivní obraz Jana Rouse z Čemin, 1430–1440) a v malbách v tzv. kapli sv. Kateřiny v krumlovském kostele sv. Víta. Müller se ve shodě s názory předchozích badatelů domníval, že místnost původně sloužila jako domácí kaple se závěrem v místech dnešního vstupu, podle Müllera zřízeného druhotně až v souvislosti s renesančními úpravami. Autor také podpořil starší hypotézu Josefa Hejnice, že dům mohl v době vzniku maleb vlastnit v Krumlově žijící významný církevní hodnostář, bechyňský arcijáhen Jan z Lopřenic.¹⁴⁶ Z ikonografického hlediska spatřoval Müller v malbách dvě ideově vzájemně propojené roviny – myšlenku eucharistickou a ideu státně konstitutivní, reprezentovanou svatými českými patrony, a dále se na základě složité argumentace domníval, že výzdoba navozuje představu Nebeského Jeruzaléma. Müllerova promyšlená ikonografická analýza si může uchovat svou platnost, ovšem vznik malířské výzdoby, respektive výběr námětů lze interpretovat i mnohem prozaičtěji. Rozvilinový desén uplatněný jako pozadí obrazů patřil v polovině 15. století k nejčastěji užívaným dekorativním motivům v nástěnné, deskové i knižní malbě a značné oblibě a úctě se po dobu celého středověku těšili i čeští zemští patroni. Dobových dokladů je celá řada. Pro krumlovskou situaci je například v tomto ohledu důležité, že jeden z nejznámějších obrazových kodexů krumlovské provenience, *Liber depictus (Krumauer Bilderkodex)* z doby kolem poloviny 14. století obsahoval mimo jiné ilustrované legendy o svatých Václavu, Ludmile, Prokopu i Vítovi. Pro období před polovinou 15. století vyznívají v souvislosti s malbami v latránském

¹⁴⁵ Müller, Jan, *Nástěnné malby v domě čp. 15*, 1987, s. 20-25, zde i odkazy na další související literaturu.

¹⁴⁶ Hejnic, Josef, *Jan z Lopřenic, Jihočeský sborník historický XII./*, 1972, s. 47-49.

domě velmi ilustrativně například protihusitsky orientované verše, jejichž autor prosí „svatého Václava, jenž jest české země hlava, k tomu svatého Vojtěcha, ať Husy vžene do měcha.“ A dále pokračuje vzýváním dalších českých patronů: „*Svatý Zikmunde, Prokope, české země slavný pope: račte se již přičiniti, českú zemi vyčistiti, bychom Bohu posloužili, a vás v české zemi ctili, jako jsme dříve činili, potom se Bohu dostali. Amen.*“¹⁴⁷ Takové a podobné dobově ideologické vyostřené aktualizace jsou na místě zejména v situaci, kdy se vedle zobrazených českých patronů prezentuje rožmberský erb, představující v Čechách v době vzniku maleb i symbol bojovné katolické strany. Velmi populární byl v Čechách již od druhé poloviny 14. století také příběh umučení deseti tisíc rytířů, jenž mohl člověk vrcholné i pozdní gotiky „číst“ bez jakéhokoliv vzdělání z obrazové výzdoby stěn celé řady kostelů, kaplí i městských domů.¹⁴⁸ Známa *Legenda aurea* sice martýrium biskupa Hermoláa, knížat Achatia, Alexandra a dalších druhů neuvádí, jejich památku ale připomínaly dobové misály a breviáře ke dni 23. června a vzdělanější část populace měla k dispozici samostatná legendární zpracování včetně veršované české verze. Podobně jako např. u svatokateřinské legendy také text příběhu umučení deseti tisíc rytířů čtenáře přímo vybízí k vizualizaci legendárních scén a slibuje za to řadu benefitů. Svatí mučedníci prosí v legendě Boha, aby, „*bude-li kdo naše umučení / ve svém domě na stěně ... malováno, / nebo z dřeva vyřezáno / či z kamene vyryto /... pošli anděla svatého ihned v ten dům z království svého / by ho chránil ode všeho zlého / ... a všechny, kdo v něm přebývají / nebo v něm své věci mají, / zbav vši d'ábelské moci / jak ve dne tak v noci / ... v tom domě buď zdraví, štěstí i kázeň, / stud ctnost milost i boží bázeň, / buď v něm vše potřebné s mírou / i pravá naděje s vírou...*“¹⁴⁹

Za realizací maleb v domě č. p. 15 tedy nemusela stát sofistikovaná koncepce ani učený objednavatel nebo výjimečně vzdělaný malíř. Prostě a jednoduše mohl majitel domu, třeba pekař nebo koželuh, chtít pro svůj dům stejnou výzdobu, svatou ochranu nebo i vyostřenou ideovou agitaci jakou vnímal při mši ve svém kostele a místní malíř mu ji za peníze provedl podle malířských vzorníků a náčrtníků, jimiž jeho dílna z komerčních důvodů disponovala. Poté, co majitel usoudil, že vliv zemských patronů je omezený a že skutečné bezpečí poskytuje teprve obraz samotného Spasitele, neváhal a k obrazu světců dal domalovat na způsob polyptychu, který znal z kostela, ještě Ukřižování a Veraikon, tedy zaručeně pravou podobu Boží.

Při současném stavu poznání není nutné zásadněji přehodnocovat dataci maleb ani dosud uvažované stylové souvislosti, i když v případě datace nelze při fragmentárním stavu obrazů a

¹⁴⁷ Macek, Josef, *Ktož jsú boží bojovníci. Čtení o Táboře v husitském revolučním hnutí*, Praha 1951, s. 50-52.

¹⁴⁸ Kromě dvou krumlovských obrazů je možné připomenout stejný námět v hradní kapli ve Zvíkově, v klášterním kostele Obětování Panny Marie v Českých Budějovicích, v kostele Panny Marie ve Vimperku, v kostele v Kašperských horách, na hradě v Blatné a v Žirovnici a jinde.

tím pádem omezeným možnostem formální analýzy vyloučit ani o něco mladší dobu vzniku. Při současné znalosti většího množství komparačního materiálu je ale třeba kritičtěji hodnotit výtvarnou kvalitu maleb. Porovnájí-li se například obrazy mučených rytířů v domě č. p. 15 a v kapli nad vstupem do krumlovského kostela sv. Víta, je zjevný kvalitativní rozdíl a nelze uvažovat o stejném autorovi. Rytíře v latránském domě malíř zobrazil jako schematizované loutky a jeho omezené schopnosti mu nedovolily přivést jednotlivé postavy k individuálnímu výrazu, zatímco u mučedníků v děkanském kostele je i při fragmentárním stavu zřetelné detailní propracování drapérií i muskulatury mučedníků a zjevná je také individualizace obličejů jednotlivých postav. Kvalitativně rozdílné je i zpracování typově shodného rozvilinového pozadí. Oproti velmi elegantnímu ztvárnění v kostele jsou rozvilinové prstence v domě na Latráně v celkovém rozvrhu kompozičně nevyvážené a na mnoha místech tvarově deformované. Na omezené výtvarné schopnosti autora maleb poukazuje též řada detailů u postav světců či velmi schematizovaný fragment městské architektury na čelní straně místnosti. V této souvislosti lze i nadále uvažovat o stylové i výtvarné souvislosti maleb s ilustracemi *Krumlovského sborníku*. Stylovou příbuznost a obdobnou výtvarnou kvalitu lze konstatovat též v případě Triptychu sv. Jana Křtitele ze Zátone (1430–1460), jehož autora dosavadní literatura hledá v Českém Krumlově. Oproti tomu Müllerovo srovnání s Votivním obrazem Jana Rouse z Čemin lze přijmout pouze v rovině stylové afinity, nikoliv ale ve smyslu výtvarné kvality nebo dokonce autorství, neboť v případě Votivního obrazu se jedná o dílo výtvarně výrazně kvalitnější.

Pro dobu předpokládaného vzniku maleb před polovinou 15. století nejsou známy vlastníci domu. Po roce 1500 vlastnil tento dům mečíř Partl, vdova Důra zemřela roku 1523. Po nich jej obýval varhaník Florián, který ho v roce 1529 prodal malíři Lorenci Morgenrotovi (zemřel 1534). Zámečník Simandl zde žil na přelomu 30. a 40. let 16. stol. V 60. letech 16. stol. dům patřil ševci Jiřímu Hertzogovi, jenž jej prodal puškaři Vincenci Schindlerovi (zemřel 1574). Roku 1576 dům koupil malíř Gabriel de Blonde, který je autorem části malířské výzdoby zámku. Také další majitel, Ondřej Battori, byl malíř. Od roku 1661 patřil dům eggenberskému kuchyňskému písaři Joštu Böllingovi. V roce 1678 zde zastihujeme soukeníka Šebestiána Nutschku. V roce 1720 se sem nastěhoval zlatník Florián Mayer a od roku 1768 vlastnil dům městský sládek Jan Měřička.

Ve starší odborné literatuře se opakovaně objevuje názor, že místnost s malbami plnila původně funkci domácí kaple, neboť prostory v městských domech, které byly architektonicky náročněji řešené a v nichž se zachovala výraznější nástěnná malířská výzdoba se sakrální tematikou byly obvykle považovány za domácí kaple. Postupující výzkum ale tyto názory zpochybňuje.

¹⁴⁹Tzv. Kremsmünsterská legenda o deseti tisících rytířích byla napsána na konci 14. století podle předlohy z první polovice 14. století. Edici legendy s komentářem publikoval Václav Vondrák (ed. Kremsmünsterská legenda o 10 000

Zejména v případě přízemních síni (mazhauzů), které byly zpravidla využívány komerčně a plnily důležitou komunikační funkci, je provoz domácí kaple velmi nepravděpodobný. V případě domu č. p. 15 se navíc při posledním restaurátorském průzkumu prokázalo, že uliční vstup, považovaný starším výzkumem za druhotný, neboť těžko slučitelný s provozem kaple, je středověkého původu, respektive současný s nástěnnými malbami.¹⁵⁰ Mladší je pouze segmentový záklenek, vzniklý patrně při renesančních úpravách.

Jako poukaz na potřebnost kritického vyhodnocování informací je v souvislosti s domem čp. 15 velmi poučný také vývoj názoru na jeho obyvatele, respektive na sociální a ideové pozadí vzniku maleb. Jak již bylo výše uvedeno, pro dobu předpokládaného vzniku před polovinou 15. století nejsou známy vlastníci domu. Josef Hejnic ale ve své studii o krumlovském prelátovi Janu z Lopřenic naznačil, že tento muž mohl bydlet v domě č. p. 15 na Latráně. Hejnic tak usuzoval podle písemné zprávy z roku 1444, v níž se uvádí, že zlatokorunský opat Johann dal v letní jídelně blíže neurčeného krumlovského domu bechyňského arcijáhna Jana z Lopřenic přepsat důležitý dokument,¹⁵¹ a současně na základě informace o nově objevených nástěnných malbách v latránském domě, u nichž se vzhledem k sakrálním námětům předpokládalo, že zdobily prostor domácí kaple. Při tomto spojení naznačil, že by bylo lákavé spojit Lopřenicův krumlovský pobyt s domem č. p. 15 na Latráně. Müller později uvedl, že Hejnic hypoteticky a s rezervou spojil prelátův pobyt ve městě s latránským domem, dále rozvinul Hejnicem uváděné Lopřenicovy literární zájmy a naznačil jejich ideové souvislosti s ikonografickým programem maleb. Naposledy Bartlová¹⁵² již bez pochybnosti uvádí, že Müller spojuje malby s krumlovským pobytem Jana z Lopřenic. Tedy na začátku pouhý náznak spojení domu s konkrétní osobou, ovšem na základě hypotetické identifikace domu a nejisté premisy předpokládající domácí kapli, na konci už neproblematizovaná souvislost.

rytířích, *Listy filologické* 16, 1889, s. 21 n.

¹⁵⁰ Čech Jiří, *Restaurátorská zpráva*, 1995, situace původního vstupu se prokázala při odstranění mladších omítek v partiích stěny a špalety vstupu, kde je zachováno původní kamenné zdivo i středověká omítka bez známek po stavebních změnách.

¹⁵¹ Schmidt, V., Picha, A., *Urkundenbuch der Stadt Krummau in Böhmen II*, č. 212.

¹⁵² Bartlová, Milena, *Poctivé obrazy*, s. 265.



Obrázek 39 – Český Krumlov, Latrán čp. 15, sv. Vojtěch, Vít a Václav



Obrázek 40 - Český Krumlov, Latrán čp. 15, sv. Zikmund, Ludmila a Prokop



Obrázek 41 - Český Krumlov, Latrán čp. 15, Ukřižování



Obrázek 42 - Český Krumlov, Latrán čp. 15, celek klenby s rozvilinami

2.9 Český Krumlov

Okr. Český Krumlov

Nástěnné malby v domě čp. 22, Panská ulice

Mezi roky 1482 až 1493

Popis objektu, stavební historie

Jednopatrový rozsáhlý dům na nároží mezi Panskou a Radniční ulicí s mansardovou střechou a barokní fasádou z konce 18. století. Vstupní síň klenuta valenou klenbou. Ve zvýšeném přízemí nalevo místnost s valenou klenbou s výsečemi, při nároží místnost s křížovými klenbami. Nástěnné malby se nacházejí v plochostropé místnosti v patře, situované v nárožní části domu s okny do Radniční i Panské ulice.

Dům zřejmě vznikl na dvou středověkých parcelách, spojených patrně v 15. století. Byl přestavěn v renesanci, popř. v raně barokním období, jak naznačují klenby obou rozměrných místností ve zvýšeném přízemí. Výrazná přestavba proběhla na konci 18. století – nově bylo přeřešeno celé první patro, nová klenba vstupní síně, nová střecha, nově řešené průčelí. Na konci 19. století bylo vybudováno nové schodiště do patra, v první polovině 20. století vznikla nová klenba předního sklepa.¹⁵³

Popis maleb, ikonografie, formální interpretace, datace, kulturně historický kontext

Nástěnné malby byly odkryty a restaurovány v roce 1999.¹⁵⁴ Pokrývají stěny rohové místnosti v patře s výhledem na náměstí a do Radniční ulice. Malby jsou provedeny obvyklou technikou na jednovrstvé omítce s hladkým povrchem do vlhkého vápenného nátěru. Základ tvoří tenká černá štětcová kresba, následně jsou položeny barvy v kombinaci se silnější, jistě vedenou konturou v černé barvě. Na stěně vlevo od okna do Radniční ulice se zachoval fragment scény Umučení sv. Šebestiána. Pouze částečně zřetelná je postava vpravo s napjatým lukem, sv. Šebestiána lze v centru výjevu spíše tušit a relativně nejlépe je zřetelná figura vlevo, mířící samostřílem na světce. Postava střelce má hlavu ovinutou rozevlátým šátkem, zřetelná je kresba velkých očí a výrazného nosu a rozpoznat lze i celou postavu, výrazně štíhlou, pružnou, s útlým pasem a dlouhýma rozkročenýma nohama v upjatých červených kamaších. Další fragment malby se zachoval vpravo od okna. Přízemní část zdobí iluzivní drapérie, fiktivně zavěšená na horizontální žerdi. Nad ní se prezentuje vpravo erb Rožmberků s červenou růží a vlevo

¹⁵³ www.encyklopedie.ckrumlov.cz/docs/cz/mesto;

¹⁵⁴ Malby byly odkryty a restaurovány v roce 1999, blíže Hrubeš, Karel, Restaurátorská zpráva, archiv NPÚ ÚOP ČB, arch. č. 1705 a.

Gutnštejnů s trojicí paroží. Štíty jsou pojaty výrazně reliéfně s bohatými šedočervenými příkrývadly na způsob rozvilin. Součástí malířské výzdoby je také fragment jakési iluzivní architektury na vedlejší stěně vedle dveří, snad pozůstatek iluzivního architektonického rámování dveřního ostění. Malby v domě č. p. 22 vynikají vysokou výtvarnou kvalitou, zřetelnou i při fragmentárním stavu. Projevuje se především dynamickým pojetím štíhlé postavy střelce s kuší a bravurně zvládnutými iluzivně reliéfními erby. Z hlediska poznání chronologie středověkého malířství v Českém Krumlově je velmi důležité, že kombinace rožmberského a gutnštejnského znaku umožňuje relativně přesnou dataci vzniku maleb. Jediným případem, kdy došlo ke spojení obou rodů, totiž bylo manželství Voka II. z Rožmberka a Markéty z Gutnštejna, uzavřené v lednu roku 1482. Kromě toho je známo, že v roce 1493 Vok II. postoupil vladařství svému mladšímu bratru Petrovi IV. Lze tedy předpokládat, že malby vznikly právě v období mezi roky 1482 a 1493.

V době vzniku malířské výzdoby nárožní místnosti vlastnil dům jistý Petril, o němž bohužel není známo nic bližšího.¹⁵⁵ Snad to byl rožmberský úředník nebo zámožný živnostník, který si nechal v hlavní síni svého domu namalovat obrazy ze života světce a erbovní výzdobu, vyjadřující pravděpodobně jeho loajalitu a sounáležitost s vladařským domem.

Středověké malby v domě č. 22 se zachovaly ve fragmentárním stavu. Lze ale předpokládat, že malovaných interiérů bylo podstatně více a malířská výzdoba pokrývala stěny celoplošně jako v klenuté místnosti domu č. p. 15 na Latráně. Malířsky byly pravděpodobně pojednány také kamenné prvky, zejména ostění portálů a oken i žebra v klenutých místnostech. Příkladem takové výrazné polychromie je malý pozdně gotický sedlový portálek s rožmberskou růží v nadpraží vsazený do průjezdu radniční budovy. V celku tak nástěnná malba a polychromie kamenných prvků spolu se závěsnými obrazy, textilními závěsy a dřevěným polychromovaným táflováním ve středověku výrazně přispívala k velmi živému a esteticky výraznému vzhledu městských domů podobně jako tomu bylo u kostelů, kde je tato situace lépe známa.¹⁵⁶

¹⁵⁵ Kubíková, Anna, Českokrumlovský dům číslo 22, Výběr 34, 1997, č. 2, s. 131. Shodou okolností tento dům vlastnil po roce 1510 Hans Götzinger, vrchní mistr cechu kameníků na panství pánů z Rožmberka.

¹⁵⁶ Jedinečným příkladem polychromie kamenných prvků v interiéru gotického kostela na rožmberském dominiu je situace kostela Panny Marie v Cetvinách. K tomu blíže Pavelec, Petr, K stavební obnově a restaurování kostela Narození Panny Marie v Cetvinách na Českokrumlovsku, Zprávy památkové péče 66, 2006, č. 5, s. 401-408.



Obrázek 43 – Český Krumlov, Panská čp. 22, rožmberský erb

2. 10 Český Krumlov

Okr. Český Krumlov

Nástěnné malby na fasádě domu č. 35 Soukenická ulice

1478

Popis objektu, stručná stavební historie

Jednopatrový dům o třech okenních osách s hrotitým štítem, průčelí plasticky nečleněno, vstupní síň s valenou klenbou s mělkými hřebínky, vlevo je nástup jednoramenným schodištěm do patra. Objekt středověkého původu, ze 14. století zřejmě zachovány sklepy, ze nichž vedla komunikace jak do protější budovy pod ulicí, tak do dvora. Nelze vyloučit, že středověkého původu je i klenba levého předního přízemního prostoru a z doby kolem roku 1478 pochází vcelku zachované průčelí včetně nástěnných maleb. V pozdně renesančním období upravena vstupní síň i se vstupním jednoduchým portálem. Zadní část přízemí a patrové prostory byly novodobě upraveny v šedesátých letech 20. stol.

Popis maleb, ikonografie, formální interpretace, datace, kulturně historický kontext

Nástěnné malby na průčelí domu č. 35 byly odkryty a restaurovány v roce 1958 a znovu restaurovány v roce 2001.¹⁵⁷ Až do roku 2010 jim uměleckohistorická literatura věnovala minimální pozornost.¹⁵⁸ První patro domu původně prosvětlovala dvě rozměrná, asymetricky situovaná okna, jejichž špaletu zdobil malovaný žlutý lem s iluzivní profilací a ozdobným spirálovitým motivem, a dvě menší výše položená okna s červeným lemem. Mezi dolní okna namaloval malíř dvě postavy světců, sv. Floriána a blíže neurčeného sv. biskupa, a přímo nad střední okno umístil dva erby. Heraldicky vpravo erb Švamberský a vlevo štít, jehož heraldické figury nejsou zřetelné. O něco výše je vpravo zobrazena postava s opičím obličejem¹⁵⁹ v černém minoritském hábitu jak stojí na kazatelně, pravou rukou se ohání čímsi, co vypadá jako rákoska nebo meč, a levou ukazuje energickým gestem na vedlejší obraz, který znázorňuje koně v kolébce. Úplně vlevo, v jedné rovině s opičím kazatelem a koněm, se prezentuje rožmberský erb.

¹⁵⁷ V roce 1958 byly malby restaurovány Jiřím Němcem a Aloisem Martanem, v roce 2001 Petrem a Josefem Novotným, restaurátorské zprávy se nepodařilo dohledat.

¹⁵⁸ Malbám se věnoval: Müller, Jan, K charakteru výtvarné kultury Českého Krumlova v letech 1420-1470, Umění 33, 1985, s. 538. V roce 2010 je s využitím aktuálních poznatků z restaurování publikoval: Pavelec Petr, Středověká nástěnná malba v Českém Krumlově, In: Gaži, Martin, Pavelec, Petr (ed.): Český Krumlov. Od rezidenčního města k památce světového kulturního dědictví, České Budějovice 2010, s. 371-424.

¹⁵⁹ Tvář postavy je zachována fragmentárně, zřetelný je pouze dopředu vysunutý čumák s krátkými štetinami, určitě ne lidský, nejspíše opičí nebo prasečí, možná ježčí. Ve všech případech se jedná o zvíře, vnímané ve středověku s negativními symbolickými konotacemi.

Švamberský erb a dendrochronologická analýza krovu poskytují informace k velmi přesnému určení doby vzniku maleb. Dřevo krovu je datováno do let 1477–1478, přičemž ve stejné době, tj. mezi roky 1475–1478, vykonávali Bohuslav a jeho syn Hynek Švamberkové poručnickou správu rožmberského dominia z důvodu mentální nedostatečnosti Jindřicha V. a nedospělosti teprve šestnáctiletého Voka II. z Rožmberka. Formálně trvalo poručnictví tři roky, Švamberkové si ale značný vliv na mladé Rožmberky udržovali od smrti jejich otce Jana II. roku 1472 až do osmdesátých let. S velkou pravděpodobností malby vznikly v roce 1478. Nepříliš výrazné formální znaky malby této dataci neprotiřečí.

Svým obsahem zapadá malířská výzdoba průčelí domu v Soukenické ulici zčásti do obvyklých ikonografických schémat, známých i z jiných krumlovských domů. Ochranu domu zajišťují postavy světců a erbovní výzdobou se majitel domu hlásí ke krumlovské vrchnosti, v tomto případě ovšem ve specifické situaci švamberského poručnictví. Už tento stav je poněkud atypický a je potřebné jej blíže osvětlit a ještě více interpretačně dráždivé je možné významové propojení obrazů koně v kolébce, karikovaného kazatele a erbů Rožmberků a Švamberků.

Z odstupu staletí se švamberské poručnictví může jevit jako zanedbatelná epizoda ve staletém rožmberském panování a podobně nevýznamnými se může jevit nedospělost a mentální i fyzické indispozice rožmberských vladařů, přerušující zdánlivě pouze na krátkou dobu standardní vládnutí. Z perspektivy vnímání soudobého krumlovského měšťana se ale mohla situace jevit velmi odlišně.

V pohledově jednoznačně dominantní poloze je na fasádě umístěn švamberský erb. Druhý centrální znak, respektive alianční levý, tedy patrně ženský, by mohl reprezentovat manželku Bohuslava ze Švamberka. Zachoval se ale bez heraldické figury, což může být způsobeno ztrátou barevné vrstvy nebo, což je pravděpodobnější, zůstal od počátku prázdný, protože roku 1478, v době předpokládaného vzniku maleb, byl Bohuslav ze Švamberka vdovcem. Jeho první manželka Ludmila z Rožmberka zemřela v roce 1458 a podruhé se oženil až roku 1481, a to s Konstancií Šlikovou. Rožmberský erb je situován stranou, v levé horní části fasády, v úrovni kolébky s koněm a kazatelem. Tento způsob prezentace erbů lze interpretovat tak, že pro majitele domu byl skutečnou vrchností Bohuslav ze Švamberka, nikoliv upozadění mladí Rožmberkové. Jako by se majitel domu choval ve shodě s přáním otce nedospělých Rožmberků vyjádřeným v jeho testamentu z roku 1467. V něm apeluje na své úředníky, aby „*ihned po mé smrti všichni i každý zvláště s těmi zámky i všemi zbožními, vám ode mne svěřenými, hleděli k již psaným pánům poručníkům a k žádnému jinému*“.¹⁶⁰ V roce 1466 dům vlastnil krumlovský bednář Mikuláš

¹⁶⁰SOA Třeboň, Cizí rody, z Rožmberka 27/7, kart. 74. Citováno dle: Šimůnek, Robert, Správní systém šlechtického dominia v pozdně středověkých Čechách. Rožmberská doména 1418–1472, Praha 2005, s. 362.

Zbiják a v roce 1484 je již jako majitel uváděn tkadlec Hanzl s rodinou a pro dům se vžilo označení Hanzlovský.¹⁶¹

Obyvatelé rezidenčního města byli v první polovině 15. století zvyklí na pevnou vládu Oldřicha II. z Rožmberka, jehož posléze nahradil v úloze vladaře jeho syn Jan II. Poslední poručnictví mezi roky 1413–1418 si již krumlovští měšťané nepamatovali, a tak mohla být doba uprázdněného vladařství zdrojem neklidu a nejistoty a současně tématem soukromých i veřejných diskusí. Zejména v případě, že důvodem absence vladaře byla velmi neobvyklá situace duševní choroby mladého Jindřicha V. a dlouhodobá nepřítomnost, respektive zahraniční pobyt nedospělého Voka II. Nelze také vyloučit, že i on trpěl fyzickou a mentální nedostatečností, neboť když posléze v roce 1493 postoupil vladařství svému bratrovi Petrovi IV., uvedl jako důvod ve svých 34 letech slabost a nedostatečnost.¹⁶² S psychickými problémy se později potýkal i již zmíněný Petr IV. z Rožmberka. Duševní porucha Jindřicha V. byla prokazatelně velmi vážná, jak lze soudit z korespondence Jindřichova švagra Petra Holického ze Šternberka krumlovskému purkrabímu z 11.8. 1476 kvůli Jindřichově internaci na hradě Rožmberku: „...*nemeškej pana Jindřicha tam poslati a vedle něho někoho, ješto by se jeho bál, a to lékařství aby přijímal, byť se mu metlů mělo přinuceno býti...*“.¹⁶³ V jakém stavu asi musel v této době být rožmberský dům a jak tento stav mohli vnímat obyvatelé dominia a rezidenčního města? Poslední svéprávný rožmberský vladař zemřel v roce 1472, jeho nástupce byl z důvodu slabomyslnosti mrskán metlou od svých úředníků, další člen rodu, nedospělý a patrně rovněž ne zcela zdravý jinoch setrval v zahraničí.¹⁶⁴ Poručník Bohuslav ze Švamberka v Krumlově nepobýval, byl zaneprázdněn vyhrocenými politickými událostmi v zemi a, což je nejdůležitější, radikálním způsobem řeší zadluženost rožmberského dominia za cenu dočasné nebo trvalé ztráty sedmi měst a městeček a téměř dvou set vesnic.¹⁶⁵ Do současné doby se historiografie neshodla v názoru, které majetkové zásahy poručníka byly nutné a které byly vyvolány zjištěnými důvody v neprospěch indisponovaných Rožmberků. O to více musely být předmětem vzrušených polemik v době realizace a řada souvisejících událostí musela být pro obyvatele dominia velmi frustrující. V povědomí obyvatel dominia patrně žila také palčivá představa kletby, stíhající vladařský rod za násilné uchvácení církevního majetku v době husitství, která byla později jednou z příčin

¹⁶¹ Kubíková, Anna, Historická topografie Českého Krumlova (1424) 1459–1654 III, Jihočeský sborník historický 71, 2002, s. 200.

¹⁶² Kubíková, Anna, Rožmberské kroniky krátký a sumovní výtah od Václava Březana, České Budějovice 2005, s. 160.

¹⁶³ Archiv český XIV, s. 257, Kubíková, Anna, Rožmberské kroniky krátký a sumovní výtah, s. 150. Léčení psychických poruch bitím nebylo v 15. století neobvyklé. Stejnou kůru předepisoval na počátku 16. století také proslulý lékař Paracelsus: „Je lepší vzít pořádnou hůl a dát pacientovi výprask, a pak ho zavřít.“ Citováno dle: Philip Ball, Dáblův doktor. Paracelsus a svět renesanční magie a vědy, Praha 2009, s. 363.

¹⁶⁴ Kubíková, Anna, Krátký a sumovní výtah, s. 151.

¹⁶⁵ Míka, Alois, Osud slavného domu, České Budějovice 1970, s. 30.

trudnomyslnosti a nepřičetného jednání Petra IV. a která jej mimo jiné v roce 1521 přivedla k sepsání závěti s katastrofálními důsledky pro rožmberské dominium.

Neutěšený stav a způsob léčby Jindřicha V. je v zachovaných písemných pramenech dokumentován zlomkovitě, nelze ale vyloučit, že situace mohla být doprovázena řadou událostí kompromitujících rožmberský vladařský majestát. Jako paralela k doplnění toho, co chybí v písemných pramenech, se nabízí o více než století mladší krumlovský pobyt císařského levobočka Julia de Austria,¹⁶⁶ i když situace s Jindřichem samozřejmě nebyla tak dramatická. K tomu je nutné vzít v úvahu také závažnou skutečnost, že stav pomatení mysli, *stultitia* či *stupiditas*, v němž se nacházel Jindřich V., byl ve středověku považován nikoliv za nemoc ale za hřích a neřest. V klasické *Psychomachii* španělského básníka Prudentia je pomatení mysli vnímáno jako protiklad Moudrosti a v době nepříliš vzdálené od vzniku maleb, v díle Erasma Rotterdamského a Sebastiána Branta, je Bláznovství postaveno do čela všech lidských neřestí.¹⁶⁷ Nacházel-li se v takovém stavu pomatení mysli a hříchu sám vladař při tak neutěšených vnějších politických a hospodářských podmínkách, nemohlo být rozpoložení obyvatel dominia příliš vzdáleno pocitu, který několik desetiletí předtím vyjádřil středověký básník: „Jsme bídné klevetné třtiny / staré a chtivé a mdlé / všude jen blázniviny / popravdě blíží se konec / všechno jde zle“.¹⁶⁸

Za těchto neutěšených okolností představoval pravděpodobně krumlovský tkadlec Hanzl v roce 1478 svůj dům a objednával malířskou výzdobu jeho fasády. Do jejího středu dal namalovat alianční erby poručníka, respektive reálného krumlovského pána Bohuslava ze Švamberka a nad erby nechal namalovat kolébkou s koněm. Kůň v rožmberském sémantickém kontextu může představovat aluzi Rožmberského jezdce jako symbolu svrchované rožmberské moci, v naznačených souvislostech ale jako moci nereálné, nevykonávané nebo podlomené, jako koně bez jezdce, neosedlaného rožmberského hřebce, nedospělého a nedostatečného rožmberského rytíře v kolébce švamberského poručnictví. Rožmberský erb umístěný vlevo ve stejné úrovni by pak tohoto kolébaného, do sedla nedorostlého jezdce pojmenovával. Vedle stojící opičí kazatel svým zjevem opět odkazuje do sféry neřestného bláznovství,¹⁶⁹ jeho vyhrocená gesta jej velmi pravděpodobně spojují s kolébkou i rožmberským erbem a kazatelna snad odkazuje k veřejné sféře, v níž se mohly odehrávat vyhrocené polemiky spjaté s naznačenou neutěšenou situací rožmberského dominia v době švamberského poručnictví.

¹⁶⁶ Jakab, Martin, Císařův levoboček don Julius de Austria a jeho pobyt v Českém Krumlově, in: Zlatý věk Českokrumlovska 1550–1620, Český Krumlov 2002, s. 43-55.

¹⁶⁷ Foucault, Michel, Dějiny šílenství v době osvícenství. Hledání historických kořenů pojmu duševní choroby, Praha 1994, s. 25.

¹⁶⁸ Tamtéž, s. 19.

¹⁶⁹ V literární a výtvarné tradici evropského středověku má představa opice jednoznačně negativní konotace. Je zosobněním d'ábla, obrazem znetvořeného člověka a představuje lidi zchytralé a oddané hříchu. K tomu blíže Royt, Jan, Šedinová, Hana, Slovník symbolů. Kosmos, příroda a člověk v křesťanské ikonografii, Praha 1998, s. 151.

Smysl malířské výzdoby Hanzlovského domu s opičím kazatelem a kolébaným koněm nelze patrně hledat v obecně konvenčně založené satíře nebo moraliťe, neboť je velmi pravděpodobné, že „moralistní“ prvky jsou významově provázány se zobrazenými erby, tedy reálným časem, lidmi a událostmi. V tomto ohledu je naznačená ikonografická interpretace zčásti logicky zdůvodněná a opřená o historická fakta, zčásti ale pouze tušená ve spekulativní poloze, nikoliv ale v rovině cizí dobové mentalitě a zálibě v obrazném myšlení.

Dům v Soukenické ulici s figurální malířskou výzdobou ve středověkém Krumlově představoval z ikonografického hlediska spíše výjimku a pokud by uvažovaná ikonografická interpretace alespoň v základní intenci odpovídala skutečnosti, pak by taková výzdoba byla velmi ojedinělá i ve středoevropském kontextu. Ve středověkém Krumlově existovaly patrně i další fasády s figurální výzdobou, bohužel ale zatím nebyly zjištěny. Podle informací restaurátorských a stavebně historických průzkumů převažovala na fasádách jednodušší ornamentální a iluzivně architektonická malířská výzdoba. U takových domů byly plochy fasád pokryty typickou středověkou omítkou s hrubým povrchem v plochách a s hladkými lemy nároží a v okolí architektonických prvků. Hladké omítkové lemy byly poté ozdobeny barevnými linkami, iluzivními kvádry nebo ornamentálními motivy a v některých případech doplněny erby nebo jinými znaky a symboly. Typickým příkladem takového řešení je fasáda domu v Dlouhé ul. č. p. 22 z doby po roce 1500, kdy v domě bydlel rychtář Matyáš Ježíšek nebo jeho nástupce Ambrož. Pozdně gotickou rekonstrukci prováděl patrně krumlovský kameník Michal Rubik, jehož značka se v malovaném provedení prezentuje na průčelí domu.¹⁷⁰

V Českém Krumlově trvale rezonují slova někdejšího rožmberského historiografa Václava Březana o stavebních a uměleckých projektech posledních Rožmberků na konci 16. století, jež měly změnit „staré a neveselé město“ v spanilou renesanční rezidenci. Postupující výzkum ale staví Březanův soud do reálnějších souvislostí. Stále více se rozkrývá neobyčejně působivý obraz středověkého Krumlova nikoliv „starého a neveselého“ ale právě naopak naplněného výtvarným bohatstvím a umělecky vizualizovanými sakrálními a sociálními kontexty. Při utváření tohoto obrazu hrála nástěnná malba nepominutelnou úlohu.

¹⁷⁰ Bloch, Jiří, Vývoj povrchových úprav domu č. p. 32 v Českém Krumlově, Průzkumy památek II/1999, s. 114–121.



Obrázek 44 – Český Krumlov, Soukenická 35, celek maleb na průčelí domu

2. 11 Český Krumlov

Okr. Český Krumlov

Nástěnné malby v areálu Státního hradu a zámku

Pol. 14. století – zač. 16. století

Popis objektu, stavební historie

Hradní areál v Českém Krumlově patří k nejstarším a zároveň k nejrozsáhlejším v České republice.¹⁷¹ Nejstarší část hradu, dnešní budova tzv. Hrádku s věží pochází z konce 13. století. Sestávala z okrouhlého bergfritu na východní straně, obdélného severozápadního paláce a jednoduché spojující hradby. Nejstarší dřevěné prvky věže pocházejí podle dendrochronologických analýz z období mezi roky 1292 – 1308.¹⁷² V době kolem roku 1425 Hrádek opravoval Oldřich II. z Rožmberka (1402 – 1462) a přitom patrně také zvýšil věž. Úpravy paláce Hrádku pokračovaly ještě kolem roku 1445 a souvisely s Oldřichovými stavebními aktivitami v celém hradním areálu, motivovanými zejména husitskými válkami, které rožmberskou rezidenci vážně ohrožovaly. Vnější podobu Hrádku po Oldřichových úpravách zachycuje relativně věrohodně známý obraz Dělení růží z první poloviny 16. století.¹⁷³ Další stavební úpravy Hrádku proběhly až po roce 1580, kdy hrádek získal podobu zachovanou v zásadě až do současné doby.

Výstavba Horního hradu probíhala nejdříve kolem dnešního třetího nádvoří mezi dvěma hranolovými bergfrity, chránícími přístupy do hradu od západu a východu. Západně položený bergfrit je písemnými prameny doložen až z poloviny 15. století a ikonograficky na obraze Dělení Růží z poloviny 16. století. Jeho zbourání je v písemných zprávách uvedeno k roku 1683.¹⁷⁴ Východní věž je dendrochronologicky datována do rozmezí let 1336–1348 a hradní

¹⁷¹ Odkazy na všechny podstatné písemné prameny jsou uvedeny ve stavebně-historickém průzkumu: Lancinger, Luboš, Muk, Jan, Český Krumlov. Horní zámek. Stavebně historický průzkum, Praha 1991, strojepis v archivu Národního památkového ústavu ÚOP v Českých Budějovicích. Stavebním vývojem krumlovského hradního areálu se dále zabývali zejména: Sedláček, August, Hrady zámky a tvrze Království českého, díl třetí, Praha 1994, str. 21; Menclová, Dobroslava, České Hrady, sv. I, II, Praha 1972; Durdík, Tomáš, Ilustrovaná encyklopedie Českých hradů, Praha 2009, str. 104; Varhaník, Jiří, K počátkům hradů Rožmberka a Českého Krumlova, Průzkumy památek 9/1, 2004, s. 53-60; Pavelec, Petr, Počátky hradu a města. In: Gaži, Martin, Pavelec, Petr, (ed.): Český Krumlov. Od rezidenčního města k památce světového kulturního dědictví. České Budějovice 2010; Pavelec, Petr, Šnejd, Daniel, K stavebnímu vývoji českokrumlovského Horního hradu, in: Gaži, Martin, Pavelec, Petr, (ed.): Český Krumlov. Od rezidenčního města k památce světového kulturního dědictví. České Budějovice 2010.

¹⁷² K podrobným informacím o stavebním vývoji Hrádku viz: Muk, Jan, Lancinger, Luboš, Český Krumlov, čp. 59 – Hrádek, Stavebně historický průzkum, Praha 1990, archiv Národního památkového ústavu v Č. Budějovicích č. 3292; Kolektiv autorů, Hrádek, čp. 59 – Český Krumlov, Doplnující stavebně historický průzkum, Český Krumlov 2010, archiv Národní památkový ústav v Č. Budějovicích č....

¹⁷³ K vyobrazením Hrádku od 16. do 20. století viz: Müller, Jan, „Město běhalo se“ poznámky k ikonografii Českého Krumlova, in: Gaži, Martin, (ed.) Český Krumlov, od rezidenčního města k památce světového kulturního dědictví, České Budějovice 2010, str. 25 – 56.

¹⁷⁴ Lancinger, Luboš, Muk, Jan, Český Krumlov. Horní zámek. Stavebně historický průzkum, str. 33.

kaple je v písemných pramenech uváděna poprvé k roku 1334.¹⁷⁵ Uvedené datace spadají do období vlády Petra I. z Rožmberka, který zastával funkci nejvyššího komorníka Českého království a po celou dobu své vlády patřil k předním velmožům v zemi.

Další výrazné stavební úpravy Horního hradu probíhaly v době vlády Oldřicha II. z Rožmberka, který byl rožmberským vladařem od roku 1418 do roku 1451.¹⁷⁶ Zásadní přestavbou prošla v této době hradní kaple sv. Jiří. Její přestavba probíhala pravděpodobně souběžně s rozsáhlou rekonstrukcí a dispozičním sjednocením východního hradního bloku do podoby velkolepého severovýchodního paláce. Stavba zahrnuje vybudování traktu severně od průjezdu od úrovně přízemí až do třetího patra a propojení tohoto traktu s východním věžovým stavením (východní věží) a starším severním palácem. Při této transformaci pravděpodobně také vznikla místnost v přízemí, západně od někdejší východní věže, zaklenutá na střední sloup síťovou klenbou. Nově vybudovaný severovýchodní palác se stal nejvyšší a nejmohutnější budovou hradního areálu, jeho interiéry prosvětlovala obdélná okna s jednoduše okoseným kamenným ostěním a středními kříži, zachovaná do současné doby v různém počtu i stavu na všech stranách paláce. Patrně krátce po vybudování severovýchodního paláce byla k jeho jihovýchodnímu nároží přistavěna útlá schodišťová věž.¹⁷⁷

Nejrozsáhlejším stavebním počinem Oldřicha II. bylo vybudování zástavby kolem čtvrtého nádvoří. Dendrochronologická expertíza dřevěných prvků nalezených během průzkumu průčelí určila dobu vzniku této stavby do rozmezí let 1428–1430. Objekty obklopující čtvrté nádvoří byly vybudovány v místě původního hradního příkopu, který je i dnes patrný v prostorách tzv. Václavských sklepů. Na skalním výstupu při výjezdu na tzv. Plášťový most lze hypoteticky předpokládat objekt věžové brány, uzavírající areál hradu od západu. Přes hlubokou přírodní průrvu, kterou dnes překonává Plášťový most, jistě již v té době vedl padací most. Oldřichem nově vybudovaná křídla od samého počátku dosahovala značné výšky, a to až pod parapety oken dnešního nejvyššího patra.

Další významnou stavební etapou, kterou lze sledovat téměř na všech průčelích Horního hradu, jsou pozdně gotické úpravy, dendrochronologicky zařazené do rozpětí let 1506–1512.

Tato etapa je charakteristická řadou rozměrných a bohatě profilovaných pozdně gotických oken, které se objevují kromě vnitřních nádvoří i na severním a jižním průčelí hradu. Rozsáhlé stavební úpravy započaly při severozápadním nároží, a to snad už v roce 1507¹⁷⁸ Podle tvarosloví většiny zachovaných pozdně gotických oken lze tehdejší stavební úpravy Horního

¹⁷⁵ Schmidt, Valentin, Picha, Alois, *Urkundenbuch der Stadt Krummau in Böhmen I. 1253-1419*, Prag 1908, č. 66.

¹⁷⁶ Kubíková, Anna, *Oldřich II. z Rožmberka*, České Budějovice 2004, str. 102-103.

¹⁷⁷ Její zdivo není svázáno s nárožím paláce, tvarosloví obdélného gotického okna, skrytého dnes v podkroví, naznačuje velmi těsnou časovou návaznost.

hradu spojovat s působením „domácí“ kamenické huti Hanse Gezingera.¹⁷⁹ Tvarosloví ostění velkého okna na jižním průčelí je oproti tomu v prostředí Českého Krumlova zcela jedinečné a může být dokladem doloženého ročního působení stavitele Ulricha Pessnitzera z Burghausenu.¹⁸⁰

Datování pomocného lešení v zadržce kolem „getzingerovských“ pozdně gotických oken severního průčelí tzv. Starého paláce směřuje k roku 1510 a 1511 a dokládá, že všechna okna tohoto typu byla na Horním hradě instalována v úzkém časovém rozpětí. K pozdně gotickým úpravám lze také přiřadit výstavbu severního paláce při třetím nádvoří, kde byla instalována bohatě profilovaná dioritová ostění tzv. prachatického typu.

Další výraznější stavební úpravy probíhaly až v době renesance za vlády Viléma z Rožmberka a posléze v průběhu 17 a 18. století. Od poloviny 19. století až do současnosti je hradní areál předmětem průběžných stavebních oprav a restaurátorských projektů.

Popis maleb, ikonografie, formální interpretace, datace, kulturně historický kontext

V areálu někdejšího středověkého hradu Český Krumlov se z nejstaršího období zachovaly pouze nepatrné fragmenty nástěnných maleb a výjimečně se o nástěnné malířské výzdobě zmiňují i písemné prameny.¹⁸¹ V tzv. Hrádku byly průzkumem doloženy ve značném rozsahu původní středověké interiérové i vnější omítky, ovšem beze stop po malířské výzdobě. Absence nástěnných maleb v tomto objektu spolu s dalšími indiciemi naznačují, že Hrádek nebyl nikdy využíván jako sídlo krumlovských vladařů a patrně ani nebyl po velmi dlouhou dobu stavebně dokončen. Nástěnnými malbami byla ale s velkou pravděpodobností vyzdobena hradní kaple sv. Jiří vybudovaná Petrem I. z Rožmberka a vysvěcená v roce 1334. Podle stavebně historických průzkumů měla původní kaple podobu polygonálně ukončeného jednolodního prostoru a teprve patrně kolem roku 1425¹⁸² byla prodloužena a nad její východní částí, respektive presbytářem, byla vybudována věž. Při těchto stavebních úpravách došlo k přesunům a druhotnému užití kamenného zdiva a část materiálu se posléze druhotně použila při zdění jižního průčelí kaple. Tam byl při průzkumu fasády v roce 2005 identifikován kámen s fragmenty barevné vrstvy, původně pravděpodobně z interiéru kaple. Malba má charakter desénu napodobujícího

¹⁷⁸ Nejstarší dřevo datované v tomto úseku stavby pochází z roku 1501, nejmladší z roku 1507. Datace se vždy vztahuje k roku pokácení dřeva, přičemž nelze vyloučit jeho pozdější či až druhotné využití. K datu realizace stavby se tedy bude vždy blížit nejmladší kus datovaného dřeva.

¹⁷⁹ Lavička, Roman, Rožmberská stavební huť. K problematice studia jihočeské sakrální architektury pozdní gotiky, Jihočeský sborník historický 73, 2004.

¹⁸⁰ Lancinger, Luboš, Muk, Jan, Český Krumlov. Horní zámek. Stavebně historický průzkum, s. 6.

¹⁸¹ K jejich edici a interpretaci blíže Lancinger, Luboš, Muk, Jan, Český Krumlov. Horní zámek. Stavebně historický průzkum, Praha 1991, strojopis v archivu Národního památkového ústavu ÚOP v Českých Budějovicích; titíž, Český Krumlov č. p. 59 – Hrádek. Stavebně historický průzkum, Praha 1990, strojopis v archivu Národního památkového ústavu ÚOP v Českých Budějovicích.

¹⁸² Blíže Pavelec, Petr, Šnejd, Daniel, K stavebnímu vývoji českokrumlovského Horního hradu, cit. d. v pozn. 171.

mramorování, užívaného hojně v celém průběhu 14. století v interiérech sakrálních staveb.¹⁸³ Lze oprávněně předpokládat, že hradní kaple sv. Jiří byla vyzdobena i figurálními malbami obdobně jako řada jiných kostelů a kaplí první poloviny 14. století na rožmberském dominiu i jinde. Malířské výzdoby se nepochybně dostalo také nově rekonstruované kapli po roce 1425. Bohužel se z ní v důsledku rozsáhlých renesančních i barokních úprav do současnosti nic nedochovalo.

Nástěnnými malbami byla vyzdobena také tzv. rožmberská nebo malá kaple, v současném architektonickém řešení patrně z doby po roce 1425, situovaná při jižní straně hradní kaple sv. Jiří. Malby zde pouze velmi střídým způsobem dotvářely intimní prostor zaklenutý síťovou klenbou parlérovského typu. Klenební žebra i konzoly byly opatřeny bílou barvou a lemovány po obvodu červenou linkou, která pod náběhy konzol přešla do kruhových terčů o průměru přibližně 15 cm. Stěny kaple měly světle šedý nátěr, na němž byly namalovány konsekrační kříže.¹⁸⁴

Podobně malířsky střídě byla pravděpodobně řešena také místnost sklenutá síťovou klenbou na střední sloup v přízemí severovýchodního paláce, vedle tzv. Románské komory, vybudovaná při velké stavební kampani kolem roku 1425. Komplexní restaurátorský průzkum zde sice nabyt proveden, namátkovou sondáží byla ale zjištěna šedá barevnost klenebních žeber, obdobná jako například v slohově korespondující a časově nepřilíživě vzdálené sakristii farního kostela sv. Víta.

Malířsky byly zdobeny i fasády hradu. Na čtvrtém hradním nádvoří je analyticky prezentován fragment středověké omítky s malovanými červeno-bílými čtvercovými poli. Patrně se jedná buď o okenní lem nebo malovanou výzdobu římsy, podobně jako například u pozdně gotických fasád kostelů v Rožmberku, Zátoni nebo Dolním Dvořišti. O jiné výzdobě hradních fasád se zmiňuje mladší písemná zpráva z roku 1513, uvádějící, že jižní fasáda směrem k řece byla opatřena znaky Petra IV. z Rožmberka, jeho manželky Elišky z Kravař a Viléma z Pernštejna.¹⁸⁵

V tomto případě ale není jisté, zda se jednalo o malířské provedení, nebo byly znaky řešeny formou kamenných, popřípadě terakotových reliéfů jako erby ze stejné doby na čtvrtém hradním nádvoří.

Písemné prameny informují také o nezachovaných nástěnných malbách v hradních interiérech. V roce 1400 se píše o malovaném pokoji na zámku (*comodum pictum*) a k roku 1422 se vztahuje zpráva o blíže nespecifikované malované komoře.¹⁸⁶ Doposud se nepodařilo tyto místnosti přesněji lokalizovat. Oproti tomu je dobře známa poloha tzv. Zelené světnice, zmiňované poprvé

¹⁸³Např. v jihočeské oblasti v kostele Zesnutí Panny Marie v Kájově, v kostele sv. Martina v Polné, v kostele sv. Mikuláše v Ševětíně i jinde.

¹⁸⁴Novotný, Josef, Novotný, Petr, Restaurátorský průzkum Rožmberské kaple, dokumentace v archivu NPÚ ÚOP ČB č. 1472.

¹⁸⁵Lancinger, Luboš, Muk, Jan, Český Krumlov, Horní zámek, Stavebně historický průzkum, s. 6.

v inventáři z roku 1545.¹⁸⁷ Jedná se o místnost, která se nacházela v místě dnešního Maškarního sálu. Zelenými světnicemi se v aristokratických rezidencích nazývaly profánní místnosti zdobené rostlinnými ornamenty, krajinami a případně také figurální stafáží manifestující různé mytologické, náboženské, politické nebo jiné představy majitelů rezidencí nebo jejich uměleckých poradců. Lze předpokládat, že malířská výzdoba Zelené světnice na krumlovském hradě mohla vzniknout bezprostředně po vybudování západní části hradu v době po roce 1425 nebo až po roce 1498, kdy Petr IV. z Rožmberka dal podle písemných zpráv „palác mramorem dláždit“ a poté byl jeho interiér „na stropu nahoře ozdoben.“¹⁸⁸ Z dalších písemných pramenů a stavebně historických souvislostí vyplývá, že zmíněná dlažba byla provedena také v Zelené světnici v místě dnešního Maškarního sálu a tato rekonstrukce mohla být i příležitostí k provedení nástěnné malířské výzdoby. Na konci 15. století byly Zelené světnice již velmi rozšířeným typem dekorace aristokratických rezidencí. Nejbližší analogie představují Zelené pokoje pánů z Rožmitálu v Blatné z doby kolem roku 1469 a z konce osmdesátých let 15. století, dále Zelené světnice na hradě v Jindřichově Hradci, v Žirovnici a na Švihově, vše z doby po roce 1490.¹⁸⁹



Obrázek 45 – Český Krumlov, Hrad, tzv. Rožmberská kaple, detail dekorativní výzdoby klenební konzoly

¹⁸⁶ Kubíková, Anna, Středověký českokrumlovský hrad ve světle archivních pramenů, Průzkumy památek II/1999 s. 106.

¹⁸⁷ Lancinger, Luboš, Muk, Jan, Český Krumlov, Horní zámek, Stavebně historický průzkum, s. 5, 7; Kubíková, Anna, Zrcadlový a Maškarní sál českokrumlovského zámku, Zprávy památkové péče 53, 1993, s. 242.

¹⁸⁸ Lancinger, Luboš, Muk, Jan, Český Krumlov, Horní zámek, Stavebně historický průzkum, s. 5.

¹⁸⁹ K tomu blíže např. Vítovský, Jakub, Středověké zelené světnice, Cour d'honneur / Hrady zámky paláce 4, 2008, s. 60-63.

2. 12 Český Krumlov

Okr. Český Krumlov

Nástěnné malby v klášterním areálu minoritů a klarisek

Pol. 14. století – zač. 16. století

Popis objektu, stavební historie

Klášterní areál minoritů, klarisek a zbožných žen, tzv. bekyň v českokrumlovském Novém Městě prošel složitým stavebním vývojem. Základ tvoří budovy z druhé poloviny 14. století, přestavěné v období pozdní gotiky kolem roku 1490 a řada stavebních úprav a transformací pokračovala až do 18. století.¹⁹⁰

Podle klášterních nekrologií založila oba konventy roku 1350 manželka Petra I. z Rožmberka Kateřina se svými syny Petrem, Joštem, Oldřichem a Janem a v tomto roce už mohl stát klášterní kostel, jak naznačuje dendrochronologická datace dřevěného překladu ve štítové zdi mezi jeho presbytářem a krovem lodi.¹⁹¹ V roce 1358 vydal papež Inocenc VI. povolení ke zřízení klášterů, ve stejném roce byl klášter vysvěcen ke cti Božího těla a Panny Marie a teprve po usazení obou konventů v roce 1361 vydali bratři z Rožmberka Petr, Jošt, Oldřich a Jan dne 24. dubna 1362 zakládací listinu. K dalšímu rozšíření klášterního areálu přispěla sestra zakladatelů Anna z Rožmberka tím, že 17. října 1375 odkázala svůj dvůr a dům u kláštera minoritů „všem zbožným pannám a vdovám, které nechtějí vstoupit do manželství, ale chtějí žít společně ... ať jsou to panské dcery nebo z rytířského, měšťanského nebo selského stavu.“¹⁹² Předání domu mělo nastat po donátorčině smrti, jež nastala v roce 1388. Následovala patrně adaptace objektu, která se asi protahovala, neboť ještě v roce 1392 byly krumlovské zbožné ženy usazeny v domě Mikuláše kazatele vedle masných krámů. Ambit minoritské části klášterního areálu byl dokončen až téměř po jednom a půl století od založení kláštera, koncem druhé poloviny 15. století. Roku 1491 byla svčena kaple sv. Wolfganga.

Další stavební úpravy následovaly v průběhu 17. – 18. století. Působení klarisek ukončily reformy císaře Josefa II v r. 1785 a minorité zůstali v klášteře až do r. 1950. Poté byl klášterní areál využíván ke světským účelům bez dalších stavebních úprav.

¹⁹⁰K historii konventů blíže např. Soukupová, Hana, Klášter minoritů a klarisek v České Krumlově, Průzkumy památek II./1999, s. 69n.; Ke stavební historii pro období gotiky viz: Lavička, Roman, Kapitulní síň, - kaple sv. Wolfganga minoritského kláštera v Českém Krumlově, In: Gaži, Martin, Pavelec, Petr (ed.): Český Krumlov, Od rezidenčního města k památce světového kulturního dědictví. České Budějovice 2010, s. 455 – 474.

¹⁹¹Všechny další dendrochronologické odkazy přístupny na adrese www.dendrochronologie.cz.

Popis maleb, ikonografie, formální interpretace, datace, kulturně historický kontext

Významný soubor středověkých maleb se zachoval na stěnách křížové chodby někdejšího kláštera tzv. Bekyň. Spodní část stěn zdobilo původně iluzivní kvádrování, zachované ve dvou polích jižního křídla, obrazová pole v horní části lemovaly pásy s rostlinným motivem ovnutým kolem střední žerdi a v takto rámovaných plochách se prezentovali vedle sebe stojící významní členové řádu minoritů a klarisek, identifikovaní v některých případech atributy a nápisovými páskami. V západním poli jižního křídla ambitu, které je zčásti zastavěno malou rohovou místností nad vstupem do sklepních prostor, se takto zachoval obraz devíti klarisek v černých řádových oděvech a s knihami v rukách. V tomto místě se ale jedná až o druhou, respektive mladší malířskou vrstvu. Pod ní se nachází pozoruhodný starší obraz na červeném pozadí, představující blíže neidentifikované drobné postavy žen bez svatozáří a s věnci na hlavách. Tato starší vrstva maleb by mohla být součástí malířské výzdoby domu v době, kdy ještě sloužil k soukromým účelům Anny z Rožmberka. Nasvědčovala by tomu patrně profánní tematika maleb. Malby mohly vzniknout mezi rokem 1359, do něž je dendrochronologicky datováno dřevo podlahy přízemní místnosti, a rokem 1388, kdy Anna z Rožmberka zemřela a dům připadl podle odkazu „zbožným pannám a vdovám“.¹⁹³ Formální ráz maleb, vyznačující se výraznou kresebností, této dataci neprotiřečí.

Další skupinový obraz členů řádu se zachoval v západním poli severního křídla ambitu. Malba znázorňuje pět minoritů v řádových oděvech, přičemž dvě krajní postavy jsou velmi torzovité. Postavy doprovázejí nečitelné nápisové pásy. Muž uprostřed přidržuje knihu a vedle stojící mniši nesou cestovní vaky na knihy.¹⁹⁴ Z ikonografického hlediska jsou nejzajímavější malby ve třech jižních polích západního křídla ambitu. I zde jsou zobrazeni členové řádu, tentokrát již ale, výrazněji individualizovaní. Příslušnost k řádu je podobně jako u předchozích obrazů vyjádřena černým řádovým oděvem a blíže jsou muži diferencováni oděvními doplňky, specifickými atributy a částečně čitelnými nápisovými páskami. V levém poli jsou více zřetelné dvě postavy v černém řádovém hábitu se svrchním kardinálským oděvem, nápisové pásy nad jejich hlavami jsou ale již nečitelné. V pravém poli lze rozpoznat fragmenty tří postav, z nichž jednu doprovází nečitelná nápisová páska a u torza levé postavy lze identifikovat svatozář.

Podstatně zřetelnější je situace ve středním poli, kde se původně prezentovalo šest postav, z nichž dvě krajní jsou z větší části zakryty mladší renesanční klenbou ale střední čtyři jsou relativně velmi dobře zachované a identifikovatelné. Postava vlevo je oděná do černého řádového hábitu, rudého kardinálského roucha a klobouku a je přímo určena nápisovou páskou

¹⁹² Klimesch, Matthäus, *Urkunden- und Regestenbuch des ehemaligen Klarissinnen-Klosters in Krummau*, Praha 1904 č. XXII, s. 66-69.

¹⁹³ Blíže www.dendrochronologie.cz.

s částečně čitelným textem, uvádějícím světcovo jméno a místo narození („...Bonaventura de Balneo Regio...“). Sv. Bonaventura, vlastním jménem Giovanni di Fidanza, se narodil v roce 1217 nebo 1221 v italském Bagnoreggiu. V řádu působil jako kardinál – biskup a generální ministr, kanonizován byl v roce 1482 a tento rok lze vnímat jako horní hranici datování obrazu, neboť v Českém Krumlově je sv. Bonaventura zobrazen ještě bez svatozáře. Postava dále vpravo je zobrazená rovněž v černém řádovém hábitu se svrchním rudým šatem a papežskou tíarou na hlavě. V levé ruce drží papežský kříž a v pravé knihu. Podle částečně čitelné nápisové pásky („Fr. Jeronimus de Esculo...“) je zde zobrazen další důležitý člen řádu Gerolamo Mascio z Lisciana u Ascoli (+1292), který zastával funkce generálního ministra řádu, posléze kardinála - biskupa a v roce 1288 byl zvolen papežem se jménem Mikuláš IV.¹⁹⁵ Další postava vpravo představuje biskupa. Je oděný do černého řádového hábitu a rudého svrchního oděvu, na hlavě má mitru a v rukách přidržuje biskupskou berlu a knihu. Oproti vlevo stojícím členům řádu ho ale navíc charakterizuje svatozář a zcela chybí nápisová páska jako by se jednalo o postavu, která je v řádu všeobecně známá a nevyžaduje popisné označení. Takovou postavou ve středověkých dějinách řádu byl Konrád II. z Hildesheimu, zastávající od roku 1221 funkci biskupa v Hildesheimu. Proslul asketickým životem a schopností konat zázraky. Přestože nebyl církví oficiálně kanonizován byl již záhy po své smrti v roce 1249 považován za svätce a zobrazován se svatozáří. Také další člen řádu je zobrazen jako světec se svatozáří v černém řádovém hábitu, přepásaném cingulem se třemi symbolickými uzly. Jeho hlavu pokrývá pozoruhodná vysoká čepice a v levé ruce přidržuje specifický, nejednoznačně identifikovatelný atribut – drobný, oválný a směrem dolů se zužující předmět červené barvy. Vzhledem k absenci identifikační nápisové pásky se patrně i v tomto případě jedná o všeobecně známého a uctívaného člena řádu. S největší pravděpodobností je zobrazeným světcem sv. Antonín Paduánský (1195–1231), řeholník a církevní učitel, kanonizovaný záhy po smrti v roce 1232. Obvykle bývá zobrazován jako bezvousý minorita s Ježíšem v náručí nebo s lilií, případně s knihou, křížem, monstrancí, hořícím srdcem a dalšími atributy vázícími se k jeho životním a legendárním příběhům. Žádný z obvyklých atributů ale nelze ztotožnit s předmětem, zobrazeným v ruce světce v Českém Krumlově. Mohl by se ale jednat o jazyk, a ten by bylo možné spojovat s známou událostí, jež se měla odehrát během translace světcových ostatků. Třicet let po světcově smrti přenášeli podle legendy jeho ostatky do nově postaveného kostela Il Santo v Padově a přitom zjistili, že tělo sice zpráchnivělo, ale zachoval se neporušený jazyk. Přítomný sv. Bonaventura měl přitom v pohnutí prohlásit: „Ó blažený jazyku, který jsi vždy Boha chválil a jiné přivedl k tomu, aby ho chválili.

¹⁹⁴ Rozporuplnost františkánského vztahu ke knihám interpretoval Hlaváček, Petr, *Čeští františkáni na přelomu středověku a novověku*, Praha 2005, s. 94-107.

¹⁹⁵ Buben, M., Milan, *Encyklopedie řádů a kongregací v Českých zemích, žebravé řády*, Praha 2006 s. 159-163.

Nyní se tvou neporušeností ukazuje, jak milá byla tvoje služba Bohu.“¹⁹⁶ Určení světce jako sv. Antonína může být při stávajícím stavu informací pouze hypotetické, neboť ztotožnění zobrazeného atributu s jazykem není zcela bez pochybností a zobrazení sv. Antonína s tímto atributem je zatím ve známém fondu středověkého malířství jedinečné, respektive ikonografická literatura ho nezná. Jazyk jako atribut ve vztahu ke světcově kazatelské činnosti i translační legendě se ale přirozeně nabízí.

Z posledního světce vpravo se zachovala pouze část těla a pravá ruka, pozdvižená v gestu oranta. Kromě prostého řádového oděvu je jediným možným identifikačním znakem právě typické gesto a snad možná také drobná červená skvrna uprostřed pozdvižené a rozevřené dlaně, která by mohla být fragmentem stigmat. V takovém případě by obraz představoval zakladatele řádu sv. Františka.

Jednotně koncipovaná malířská výzdoba ambitu, znázorňující významné členy řádu, vznikla patrně v období mezi koncem 14. století, kdy zbožné ženy zabydlely někdejší dům Anny z Rožmberka, a rokem 1482, kdy byl kanonizován sv. Bonaventura, zobrazený zde ještě bez svatozáře. Přesněji je možné malby datovat na základě formální analýzy, i když její možnosti jsou v tomto případě omezené, neboť malby postrádají potřebnou stylovou vyhraněnost. Jediným výraznějším formálním rysem jsou měkké a oblé záhyby drapérií bez náznaků pozdně gotického zalamování, a to zejména v případě skupiny mnichů na severní stěně ambitu. Na druhou stranu stylová nevyhraněnost, určitá schematičnost malířského podání a současně nepříliš vysoká výtvarná kvalita vzdalují malby v čase od jejich přímé vazby k vrcholnému stádiu krásného stylu kolem roku 1400. V těchto souvislostech je možné datovat vznik maleb v ambitu bekyň v Českém Krumlově do druhé třetiny 15. století, kdy se v malířství na rožmberském dominiu ještě silně uplatňovala tradice krásného stylu a vznikala zde výtvarně kvalitní díla jako je Epitaf Jana Rouse z Čemin (po roce 1440) nebo nástěnné malby v kapli nad vstupem do krumlovského kostela sv. Víta (kolem roku 1450) a vedle toho díla sice stylově obdobně determinovaná ovšem na podstatně nižší výtvarné úrovni jako například známé Navštívení Panny Marie z Českého Krumlova (kolem roku 1450).¹⁹⁷

Nástěnná malba se výrazně uplatnila také při výzdobě sousedního kláštera minoritů, především v jeho křížové chodbě, i když původní rozsah a lokalizaci malířské výzdoby v klášterních prostorách lze při fragmentárním stavu zachování a nedokončenosti restaurátorských průzkumů pouze odhadovat.

Z doby po uvedení mnichů do kláštera v roce 1357 mohou pocházet nástěnné malby zachované ve fragmentárním stavu na východní stěně dvoulodí severního křídla ambitu. Malby byly zčásti

¹⁹⁶ Rulíšek, Hynek, Slovník křesťanské ikonografie, postavy, atributy, symboly, Hluboká nad Vltavou 2005, heslo Antonín Paduánský.

odkryty při restaurátorském průzkumu v roce 1999¹⁹⁸ a po následném odstranění příčky v dvoulodí severního křídla ambitu. Lze rozpoznat tři postavy světic v obdélných polích s červeným pozadím. U světice vpravo lze snad identifikovat část popravčího kola, které by mohlo být atributem sv. Kateřiny. Vlastní postavy se zachovaly pouze v negativní siluetě, bez kresebných a barevných detailů. Do doby počátků kláštera je lze datovat s omezenou verifikovatelností na základě stratigrafie souvisejících omítkových vrstev a podle náznaků formálních znaků, zejména částečně zřetelných typických kontrapostů zobrazených postav.

Budoucí restaurování zpřístupní také další středověké nástěnné malby v minoritském klášteře, prezentované dosud pouze v průzkumových sondách. Jedná se vesměs o malby vzniklé již po pozdně gotických úpravách ambitu a kaple sv. Wolfganga, jak lze bezpečně soudit podle jejich návaznosti na klenutí ambitu a kaple z konce 15. století, a také podle slohových znaků. Dobře zřetelný je obraz Nanebevzetí Panny Marie v západním křídle ambitu z doby kolem roku 1500 a pozoruhodné jsou také částečně odkryté malby v kapli sv. Wolfganga znázorňující monumentální postavu sv. Kryštofa, obraz Stigmatizace sv. Františka, výjev Agonie v Getsemanské zahradě, dále patrně obraz Klanění tří králů a ještě další dosud jen částečně v sondách zřetelné obrazy, vše patrně z konce 15. století.

Mimořádně pozoruhodná, i když torzální, je nástěnná malba ve střední části západního křídla ambitu, představující v redukované formě Poslední soud. Centrem výjevu je Kristus v mandorle, po jeho pravici klečí Panna Marie a po levici sv. Jan Křtitel jako přímluvci ve smyslu ikonografického typu Deesis.¹⁹⁹ V dolní části jsou zřetelné fragmenty drobných postav vstávajících z hrobů. Velmi důležitá je situace v horní části scény, kde se nad postavami přímluvců prezentují dva erby. Heraldicky vlevo nad postavou sv. Jana Křtitele je erb rožmberský a vpravo dělený štít s patrně žlutým dolním a černým horním polem, přes které je položeno předloktí pravé ruky, držící v ruce zatím těžko identifikovatelný předmět. Anna Kubíková jej určila jako buzikán, erb připsala významnému rakouskému rodu Pruschenků a na základě dalšího genealogického a heraldického výzkumu usoudila, že z tohoto rodu pocházela manželka Petra I. z Rožmberka a zakladatelka kláštera paní Kateřina, ve starší literatuře uváděná z Vartenberka.²⁰⁰ Obraz pak interpretovala tak, že na heraldicky pravé, respektive mužské straně je výjimečně situován erb zakladatelky kláštera paní Kateřiny a rožmberský erb představuje její syny jako spoluzakladatele. Tato podnětná interpretace přináší ale kromě pozitivních poznatků několik ne zcela vyjasněných momentů. Především je nutné se zabývat předpokládanou dobou

¹⁹⁷ Bartlová, Milena, *Poctivé obrazy*, s. 283.

¹⁹⁸ Stretti, Karel, *Zpráva o orientačním restaurátorském průzkumu v ambitu kláštera řádu Křížovníků v Českém Krumlově*, 1999, strojopis v archivu NPÚ ÚOP ČB, arch. č. 2193.

¹⁹⁹ Blíže k širokým souvislostem tohoto ikonografického typu např. Mazurkiewicz, Roman, *Deesis, Idea wstawiennictwa Bogarodzicy i św. Jana Chrzciciela w kulturze średniowiecznej*, Kraków 1994.

vzniku obrazu. Ten se zachoval ve velmi fragmentárním stavu, nebyl dosud restaurován a možnosti jeho datování na základě formální analýzy, případně podle technologických nebo technických detailů jsou velmi omezené. Relativně jistě lze stanovit dataci *ante quem*, neboť malba je přerušena výběhem pozdně gotické klenby datované podle tvarosloví architektonických článků a dendrochronologie krovu do konce 15. století. Z vlastní malby jsou relativně dobře zachované erby, ty ale neposkytují formální materiál pro detailnější dataci. Určitou indicií by mohlo být pouze jejich oválné dolní ukončení. Takový tvar štítu se v malířské a sochařské tvorbě české proveniencí vyskytuje v období pozdní gotiky a rané renesance, například v reliéfním kamenném vyhotovení na arkýři krumlovské Kaplanky z roku 1521 nebo na gotizujícím náhrobku Kryštofa ze Švamberka z roku 1534 z klášterního kostela v Bechyni. Ve 14. století se takto tvarovaný štít užíval v heraldice pouze výjimečně, jednoznačně převažovaly štíty se zahrocenou dolní částí. Alespoň částečně lze formálně a technicky analyzovat fragment klečící postavy Panny Marie. Užití výrazné černé kresby a absence přípravné kresby provedené červenou barvou naznačuje spíše pozdně gotický původ obrazu, neboť pro nástěnné malby ze 14. století je charakteristickým technickým prostředkem přípravná červená kresba. U obrysových linií a v náznaku také ve vnitřní skladbě drapérie lze pozorovat ostré záhyby a zřetelné je také oválné vyklenutí obrysových linií v partiích prsou a trupu klečící postavy. Obojí lze považovat za pozdně gotické formální charakteristiky, vyskytující se obecně ve větší míře od šedesátých let 15. století. Podle uvedených formálních znaků a stavebně historických informací by tedy bylo možné datovat obraz Posledního soudu spíše než do doby založení kláštera po polovině 14. století mezi roky 1460–1490. Při tomto časovém určení by ale erby jen stěží mohly reprezentovat manželku Petra I. Kateřinu Pruschenkovou (?) a její syny, snad pouze při záměrném historizmu, což ale v tomto případě není příliš pravděpodobné. Problematická je v tomto ohledu i vlastní identifikace heraldické figury, neboť ruka není krytá brněním, jak je tomu u pruschenkovského erbu, nesouhlasí barvy a určení drženého předmětu jako buzikánu je při fragmentárnosti malby rovněž velmi nejisté, mohl by to být také pohár, lovecká trubka nebo jiný podobný předmět. Diskuzi lze vést také o situování erbů, neboť je pravděpodobné, že v tomto případě je umístění erbů podřízeno ikonografii obrazu, totiž že mužský erb je proti heraldickým zvyklostem umístěn nad postavou sv. Jana Křtitele a ženský na straně Panny Marie, i když nelze vyloučit ani obrácené pořadí. Nezodpovězenou otázkou ale zatím zůstává, který donátorský pár se zde vlastně prezentuje. Podle uvažované datace mezi roky 1460–1490 by připadaly v úvahu manželské páry v generaci Jana II. z Rožmberka a jeho potomků. Definitivní odpověď snad přinese restaurování malby a detailní heraldický výzkum.

²⁰⁰ Kubíková, Anna, K původu druhé manželky Petra I. z Rožmberka, paní Kateřiny, in: *Per saecula ad tempora nostra*. Sborník prací k šedesátým narozeninám prof. Jaroslava Pánka I, Praha 2007, s. 112–117.



Obrázek 46- Český Krumlov, klášter bekyň, detail obrazu sv. Antonína Paduánského (?)



Obrázek 47 – Český Krumlov, klášter bekyň, galerie řádových sester



Obrázek 48 - Český Krumlov, klášter bekyň, galerie řádových bratrů



Obrázek 49 - Český Krumlov, klášter bekyň, galerie významných členů řádu



Obrázek 50 - Český Krumlov, klášter minoritů, detail neznámého erbu



Obrázek 51 - Český Krumlov, klášter minoritů, detail obrazu Klanění tří králů

2. 13 Český Krumlov

Okr. Český Krumlov

Nástěnné malby v kostele sv. Víta

Pol. 14. století – zač. 16. století

Popis objektu, stručná stavební historie

Římskokatolický kostel sv. Víta v Českém Krumlově je vedle zámku druhou architektonickou dominantou města. Je vybudován jako síňové trojlodí s pětiboce uzavřeným presbytářem, věží při západním průčelí, dvoupatrovou sakristií při severní straně presbytáře a původně gotickou kaplí Vzkříšení při severní straně lodi. Kostel dal na místě starší stavby, patrně z počátku 14. století, vybudovat v době po r. 1407 krumlovský farář Hostislav z Bílska podle zachované písemné smlouvy, uzavřené na krumlovském hradě mezi krumlovským farářem Hostislavem z Bílska a kamenickým mistrem Janem a jeho bratrem Křížem.²⁰¹ Podle této smlouvy měla být stavba kostela dokončena do tří let, což se pravděpodobně také stalo, i když k dokončení stavby v tomto termínu neexistují relevantní písemné prameny. Zpráva o svěcení kostela z roku 1439 se patrně spíše týká nového svěcení realizovaného v důsledku znesvěcení chrámu v průběhu husitských válek. V době kolem r. 1500 vybudovali měšťané v západní části kostela velkou hudební tribunu a další významnější úpravy následovaly v barokním období. Mimo jiné byla v r. 1638 postavena nová sakristie při jižní straně kostela a na severní straně vyrostla v l. 1725 - 1726 nákladem knížete Adama Františka ze Schwarzenberga a jeho ženy Eleonory Amalie kaple sv. Jana Nepomuckého. V jejím sousedství byla v 18. století upravena původně středověká kaple Vzkříšení. V barokní době získal kostel také nové oltáře i další vnitřní vybavení. Architektonický a umělecký vývoj kostela završily novogotické úpravy na konci 19. století. Od té doby probíhaly v kostele zejména opravy a restaurátorské práce. Významnější změna nastala pouze v interiéru severní původně středověké sakristie, kde byla v r. 1997 zřízena kaple sv. Václava.

Popis maleb, ikonografie, formální interpretace, datace, kulturně historický kontext

V interiéru kostela sv. Víta se dochoval významný soubor středověkých a nástěnných maleb i pozůstatky polychromie architektonických článků. Středověká polychromie byla téměř vcelku odstraněna bez dokumentace při regotizaci kostela na konci 19. století za účelem stylového

²⁰¹K stavebnímu vývoji kostela viz: Vítovský, Jakub, Krummenauer, Jan, in: Encyklopedie architektů, stavitelů, zedníků a kameníků v Čechách, Praha 2004, s. 271; Lavička, Roman, Kostel sv. Víta v Českém Krumlově ve světle smlouvy z roku 1407 In: Žena ve člunu. Sborník Hany J. Hlaváčkové, ed. Kateřina Horníčková, Michal Šroněk, Praha 2007, str. 345-370.

očištění a prezentace čistého kamene. Podle zjištění restaurátorského průzkumu byly původně všechny kamenné prvky podobně jako v jiných středověkých sakrálních interiérech velmi výrazně polychromovány.²⁰² Architektonické články byly zbarveny červeně a po jejich obvodu probíhaly malované iluzivně kvádrované pasparty. Plochy stěn měly slabě okrový odstín a klenební kápě byly zbarveny světle šedě. V pohledově exponovaném klenebním poli hlavní lodi kostela se do současné doby zachoval malovaný znak Linharta z Altenbergu, kamenického mistra, který měl podle aktuálních poznatků pracovat na opravě klenby v době kolem roku 1520.²⁰³ Znak má podobu korunovaného štítu nadepsaného „Linhart z Aldenberku“ s vyobrazením kamenického kladiva a zdvihacích kleští. Formou nástěnné malby byla také provedena monumentální rožmberská růže v čtvercovém, iluzivně profilovaném rámování, situovaná pod klenbou ve střední části západní stěny kostela přibližně 1 metr pod vrcholem lunety. Malba o rozměrech přibližně 2 x 2 metry je v současné době zabílená a plocha, kde se původně prezentovala, je pohledově zakryta varhanami.²⁰⁴ Dobu vzniku nelze přesněji určit, neboť růže se zachovala ve fragmentárním stavu a nevykazuje žádné detailnější formální charakteristiky. Její gotický původ lze vyvozovat pouze z obecných formálních znaků a ze stratigrafické situace. Je možné, že vznikla záhy po přestavbě kostela v roce 1410. V takovém případě by byla situována nad malou pavlačí na západní stěně, kudy se vcházelo do kostelní věže.²⁰⁵ Nebo byla namalována až po výstavbě západní hudební tribuny v první polovině 90. let 15. století.²⁰⁶ V každém případě při své pohledově dominantní poloze nepřehlédnutelně reprezentovala pány z Rožmberka jako patrony kostela a krumlovské vladaře.

Kromě polychromie kamenných prvků, znakové výzdoby a patrně také dalších figurálních a ornamentálních maleb zjištěných ve fragmentech během restaurátorských průzkumů se v interiéru kostela zachovalo několik celistvějších nástěnných obrazů. Jejich datace a ikonografická interpretace zůstávají ale zčásti i nadále v rovině neukončené diskuse.

Opakovaně byly již publikovány studie o dvou nástěnných obrazech v severní lodi kostela odkrytých v roce 1937. Malba pohledově vlevo představuje Ukřižování s Pannou Marií, sv. Janem a dvěma světci, doporučujícími donátorský pár. Druhý obraz znázorňuje skupinu čtyř světic. V krumlovské monografii Václava Mencla z roku 1948²⁰⁷ byly oba obrazy datovány do

²⁰² Müller, Jan, Restaurátorská zpráva, 1987, Na rožmberském dominiu byly podobně polychromovány např. kamenné prvky kostela v Cetvinách, blíže Pavelec, Petr, K stavební obnově a restaurování kostela Narození Panny Marie v Cetvinách na Českokrumlovsku, Zprávy památkové péče 68, 2006, č. 5, s. 401–408.

²⁰³ Vítovský, Jakub, Linhart z Altenbergu, in: Encyklopedie architektů, stavitelů, zedníků a kameníků v Čechách, Praha 2004, s. 371.

²⁰⁴ Malba byla náhodně odkryta při opravě mladších omítek na kruchtě a následně zase zaomítnuta a zabílena. Fragmentárně zachovanou malbu fotograficky zdokumentoval v roce 2005 autor této studie.

²⁰⁵ Lavička, Roman, Kostel sv. Víta v Českém Krumlově ve světle smlouvy z roku 1407, str. 345 – 370.

²⁰⁶ Lavička, Roman, Českokrumlovský kostel sv. Víta v pozdním středověku, in: Studia Medievalia Bohemica, 1/2009, str. 75- 98.

²⁰⁷ Mencl, Václav, a kol., Český Krumlov, jeho život a umělecký růst, Praha 1948, s. 56.

první poloviny 15. století. Autoři *Soupisu památek* z roku 1977 upřesnili dataci do doby po roce 1430. U scény Ukřižování určili světce vpravo jako sv. Bartoloměje a světice identifikovali jako Veroniku, Alžbětu, Máří Magdalenu a Kateřinu.²⁰⁸ Zuzana Všečeková datovala obraz Ukřižování do let 1430–1440 a světce přímluvce identifikovala jako sv. Tomáše. Skupinu světic zařadila časově do doby kolem roku 1440 a světice určila jako Anežku, Alžbětu, Barboru a Kateřinu. Stylově určila autorka obraz Ukřižování jako projev pozdní fáze krásného slohu a v případě skupiny světic upozornila na již pozdně gotické fyziognomické a typologické znaky.²⁰⁹ V případě obrazu se světicemi je podle formálních znaků skutečně zřejmé, že se jedná o pozdně gotický obraz. Jeho přesnější datace je ale v mnoha ohledech problematická. Výtvarná úroveň obrazu totiž není příliš vysoká, formální znaky jsou velmi povšechné a kresba i barevná vrstva fragmentární, což vše do značné míry limituje možnosti přesnější datace na základě formální analýzy. V těchto souvislostech by proto bylo vhodnější rok 1440 považovat spíše za dataci *post quem*, přičemž horní hranice je velmi otevřená a nelze vyloučit vznik malby až hluboko v druhé polovině 15. století.

V případě malby Ukřižování jsou možnosti datace na základě formální analýzy ještě více omezené. Obraz se zachoval v horším stavu než malba světic. Barevná vrstva i finální černá kresba zde téměř úplně chybí a obraz je zachován pouze ve fragmentární podkresbě, provedené červenou linkou. Malířská technika užívající červenou štětcovou podkresbou je sama o sobě znakem staršího původu maleb než v případě pozdně gotického obrazu světic. Při formální interpretaci je nutné vzít v úvahu, že podkresba má vzhledem k výslednému dílu pouze omezenou vypovídací hodnotu. Tuto skutečnost je možno sledovat např. na podkresbách Mistra Theodorika²¹⁰ nebo – aby byl uveden příklad z rožmberského dominia – na ilustrativním dokladu rozdílu mezi přípravnou kresbou a dokončeným obrazem světců a donátorů na nástěnných malbách v někdejší kapli sv. Kateřiny v Rožmberku.²¹¹ V případě obrazu Ukřižování v českokrumlovském kostele je také nutné velmi pozorně odlišovat originální podkresbu od partií, kde se uplatňují napodobivé retuše z opakovaných restaurátorských zásahů. I přes tyto komplikace je oproti obrazu se světicemi zřejmé, že se jedná o výtvarně relativně kvalitní dílo se zřetelným stylovým zakotvením v tradici krásného stylu. Vzhledem k obecné chronologii vývoje krásného stylu a při známém tradicionalismu krumlovského výtvarného prostředí se tak při snaze o datování vzniku obrazu Ukřižování podle formálních znaků otevírá značně široké časové období. V tomto ohledu by datování Všečekové do období mezi roky 1430–1440 bylo možné

²⁰⁸ UPČ, red. Poche, Emanuel, Praha 1977, str. 223, Později se malbám podrobněji věnoval Müller, Jan, Restaurátorská zpráva, 1987.

²⁰⁹ Všečeková, Zuzana, Středověké nástěnné malby v kostele sv. Víta, s. 87-94.

²¹⁰ Fajt, Jiří, Magister Theodoricus, dvorní malíř císaře Karla IV., Praha 1997, s. 548-563.

²¹¹ Pavelec, Petr, Nástěnné malby v bývalé kapli sv. Kateřiny v Rožmberku nad Vltavou, průzkum a záchrana, Zprávy památkové péče 61, 2001, č. 8, s. 263–269.

přijmout jako dataci *ante quem* a datací *post quem* by pak byla doba po roce 1380, neboť v případě malířské tvorby na rožmberském dominiu není nutné počítat s opožděnou recepcí krásného stylu, vždyť za jeho iniciační postavu je považován „rožmberský“ Mistr třeboňského oltáře.

K přesnější dataci obrazu by mohly přispět známé stavebně historické souvislosti, ale i v tomto ohledu se vyskytují určité nesnáze. Přestavba kostela sv. Víta byla dokončena nejdříve v roce 1410, což by výrazně zpřesnilo datování maleb v rámci naznačeného časového rozmezí. Přestavba ale nepochybně zahrnuje část kostela starého a nelze zcela vyloučit, že malby na severní stěně byly jeho součástí. Právě v místech návaznosti presbytáře a východního pole severní boční lodi kostela mohlo dojít k propojení staré a nové stavby. Nasvědčoval by tomu nálezy zazděného okna nebo blíže nespecifikovaného vstupu přímo nad malbou Ukřižování pod stávajícím velkým severním oknem. Průzkumem doložený otvor, skrytý pod současnou omítkou, má totiž poněkud odlišné tvarosloví oproti ostatním okenním a dveřním otvorům, které jsou součástí vrcholně gotické architektury svatovítského kostela. Jeho horní špaleta je ukončena elipsovým obloukem.²¹²

Další otazníky vyvolává ikonografická interpretace obrazu. Vlastní scéna Ukřižování se sv. Janem a Pannou Marií je ikonograficky přehledná. Neidentifikovaná zůstává světice, doporučující donátora, neboť její postava je zachovaná pouze fragmentárně bez zřetelného atributu. Světce na opačné straně určovali předcházející autoři někdy jako sv. Bartoloměje a jindy jako sv. Tomáše, což ale obojí vylučuje jeho zcela zřetelný atribut - halapartna. Ta celkem přesvědčivě světce určuje buď jako evangelistu sv. Judu, nebo sv. Matouše. Nejednoznačně identifikovatelná je postava klečícího donátora, zobrazeného ve splývavém rouchu s plnovousem a vizáží staršího muže. Dosavadní literatura jej obvykle bez pochybností ztotožňovala s Oldřichem II. z Rožmberka (1403–1462) s poukazem na související erb s růží a uvažovanou datací 1430–1440. V případě, že by ale malba byla součástí staršího kostela nebo vznikla v první etapě jeho přestavby po roce 1380, bylo by možné postavu rožmberského stařešiny ztotožnit s vladařem Oldřichem I. z Rožmberka, který zemřel v roce 1390. Pokud by zobrazeným donátorem byl jeho jediný syn Jindřich III., známý v souvislosti s kostelem především tím, že byl v roce 1407 jedním ze signatářů smlouvy na jeho dostavbu,²¹³ bylo by pravděpodobnější, že obraz vznikl až těsně před jeho smrtí v roce 1412, kdy by jeho tělesná schránka mohla odpovídat vzhledu, respektive stáří zobrazeného donátora. Pokud by měla platit datace Všetečkové do doby kolem roku 1430 až 1440, pak by zobrazeným rožmberským donátorem mohl být i Oldřich II.,

²¹² Hrubeš, Karel, Restaurátorská zpráva, kostel sv. Víta v Českém Krumlově, malba Ukřižování a Čtyři světice v severní lodi kostela, 1992, archiv NPÚ ÚOP ČB, č. 1296.

²¹³ Kubíková, Anna, K nejstarší historii českokrumlovského chrámu sv. Víta, Výběr 34, 1997, s. 118–121.

v době vzniku obrazu by mu ale bylo mezi 27 a 37 lety, což zejména v prvním případě je věk neodpovídající postaršímu vzhledu zobrazeného donátora.

Zcela do jiného světla ale staví identifikaci donátora poznámka v restaurátorské zprávě,²¹⁴ že růže na štítě donátora má zelenou barvu, tedy tinkturu, která je ne zcela bez pochybností připisována nejstarším krumlovským vladařům, pánům z Krumlova. Při prostém vizuálním prozkoumání se fragmenty barevnosti erbovní figury jeví jako černé, což by mohlo znamenat, že se jedná spíše o zčernalou, původně červenou barvu. V každém případě by tato situace mohla být v budoucnu ověřena exaktně laboratorní analýzou užitého pigmentu.

Zásadní otázka ale v tomto ohledu vyvstává právě při detailním pozorování nepatrných fragmentů erbovní figury. Abstrahuje-li se přitom totiž od všeho, co je zjevně výsledkem retuší, nezůstane téměř nic, co by bylo možné identifikovat jako růži. Toto zjištění podporuje také pokus o transliteraci fragmentárně zachovaného nápisu pod obrazem, z něhož by se dalo usuzovat, že donátorem nebyl člen rožmberského rodu. Tři torzální řádky lze číst:

1: „[...] Winereu[m?] [...] plenus moti nimis undiq[ue] lesus. Sic homo s[an]c[t]o pro[ven?]ti [...] penas desinemus“

2: „[...]neci X dam mors pena que tolleram. Ostendunt qua v(ir)i mise[...] [...] [m?]alam“

3: „[...] [...]ate(?) quanta tuli B[...]ard[us] Wine[...] [...]erum sex m[...] [...]a [...] l [...]s[...]“.²¹⁵

Autor tohoto textu se při krajně nejednoznačných stylových, ikonografických a stavebně historických souvislostech domnívá, že malba vznikla nejpozději do roku 1410, kdy byla pravděpodobně dokončena rekonstrukce krumlovského kostela a že jejím objednavatelem není člen rodu Rožmberků.

V interiéru kostela se zachoval ještě další obraz Ukřižování, jehož fragment byl odkryt v roce 1993 v severní lodi vpravo od vstupu do kaple Vzkříšení.²¹⁶ Zuzana Všečeková jej datovala do doby kolem roku 1480²¹⁷ a do současné doby se neobjevily nové skutečnosti, které by tuto dataci zpochybňovaly. Obraz charakterizují formální znaky a technické provedení v zásadě stejné jako v případě zmíněné malby čtyř světíc. Scéna je situována na neutrálním červeném pozadí, charakter drapérií i figurální typy jsou zjevně pozdně gotické, základem malby je výrazná černá kresba. Výjev je ohraničený iluzivním zeleným rámem, fiktivně zavěšeným na malované skobě. Pozornosti dosud unikal zajímavý detail. Vedle rámu jsou totiž namalovány dvě drobné, fragmentárně zachované postavy donátorů, z nichž první je doprovázena patrně erbem

²¹⁴ Hrubeš, Karel, Restaurátorská zpráva, 1992, archiv Národního památkového ústavu v Českých Budějovicích.

²¹⁵ 1: Winereu (m) ... plný hnutí odevšad zraněný. Tak člověk svatému... utrpení zanecháváme...; 2: ... dávám, smrt utrpením, kterou snáším. Ukazují, jak muži...; 3: ...věnoval jsem (já) B[ernh?]ardus Wine[reus?]... Za interpretaci nápisu děkuji Lukáši Reitingerovi.

²¹⁶ Hrubeš, Karel, Restaurátorská zpráva, kostel sv. Víta v Českém Krumlově, malba nad portálem a v severní lodi, 1993, archiv NPÚ č. 1300.

malířského cechu se třemi drobnými štíty. Pokud by datace obrazu do roku 1480 odpovídala skutečnosti, jednalo by se o nejstarší známý znak malířského cechu v Čechách, neboť dosud je za nejstarší vyobrazení považována pečeť listiny se statuty cechu malířů a sklenářů v Českých Budějovicích z roku 1499.²¹⁸

Důležitou součástí středověké malířské výzdoby kostela je nástěnná malba Korunované Assumpty v tympanonu hlavního severního portálu. Obraz je důležitý mimo jiné tím, že na dominantním místě představuje první titul patrocina kostela, který se poprvé objevuje v textu konsekrační listiny z roku 1439.²¹⁹ Představuje Madonu na půlměsíci v okvětěné sluneční záři s postavami klečících donátorů po stranách. Ikonograficky se obraz vřazuje do skupiny zahrnující především Assumptu z Deštné, Assumptu Lannovu a Assumptu z Bílé Hory a spojuje tři ikonografické typy, totiž Assumptu ve sluneční záři na půlměsíci čili Apokalyptickou ženu, obraz Panny Marie jako nespáleného keře²²⁰ a tradiční Reginu s donátory, v tomto konkrétním případě patronku nově vybudovaného kostela. Obraz byl odkryt a poprvé restaurován v roce 1904,²²¹ jeho současný, relativně celistvě působící stav je výsledkem restaurování v roce 1993.²²² Při jeho formální analýze je nutné pracovat s fotografiemi před restaurováním, které dobře ilustrují značnou fragmentárnost originálu, podstatně limitující možnosti formální interpretace. Přes toto omezení je zřejmé, že obraz je stylově zakotven v tradici krásného stylu, jak dokládá jemný oválný tvar hlavy Madony, mírně esovitě prohnutí těla a alespoň v náznaku zřetelná eurymtie záhybů drapérie. Podobně jako v případě obrazu Ukřižování v severní lodi kostela je i zde přesnější datace na základě stylové analýzy krajně problematická, neboť formální detaily u postavy Madony, dítěte i donátorů jsou již ztraceny a ani citlivě provedené scelující retuše v tomto případě originál nenahrazují. Přesnější časové určení by bylo možné odvodit ze stavebně historických souvislostí, i v tomto případě se ale může jednat pouze o hypotetické údaje. Podle smlouvy o dostavbě kostela z roku 1407 lze vyvozovat, že severní portál byl v roce uzavření smlouvy již dokončen,²²³ a nelze vyloučit, že v této době byl již proveden obraz Assumpty. Podle téže smlouvy měla být přestavba dokončena již v roce 1410 a část autorů se k tomuto termínu hlásí, i když písemné prameny to nepotvrzují. Pokud se tak skutečně stalo, bylo by logické, že obraz byl proveden současně s dokončením kostela po roce 1410. Třetí varianta možného časového zařazení obrazu vychází z písemné zprávy z roku 1439 o zasvěcení kostela

²¹⁷ Všetečková, Zuzana, Středověké nástěnné malby, s. 87–94.

²¹⁸ Sekyrka, Tomáš, (ed.), Umění a mistrovství. Pražská malířská bratrstva 1348-1783, Praha 1997, s. 53-54.

²¹⁹ Schmidt, V., Picha, Alois, Urkundenbuch der Stadt Krummau in Böhmen II, č. 149.

²²⁰ Bartlová, Milena, Poctivé obrazy, s. 370-372.

²²¹ Podrobnosti uvádí Müller, Jan, Restaurátorská zpráva, 1987, s. 4.

²²² Hrubeš, Karel, Restaurátorská zpráva, 1993.

²²³ „...kapličku nad dvěma tak vysoko vést, jakožby střecha na ní mohla přijíti“ – citováno dle: A. Kubíková, K nejstarší historii, s. 119.

„in honore Assumpcionis Marie Virginis“.²²⁴ Mělo se jednat o druhé vysvěcení kostela, motivované nikoliv jeho stavebním dokončením, ale církevním nařízením požadujícím nové vysvěcení kostelů, které byly znesvěceny utrakvistickými bohoslužbami.²²⁵ Krumlovský vladař Oldřich II. stál na počátku své kariéry od roku 1418 na straně kališníků a požadoval na svém panství sloužení mší pod obojí. V roce 1420 se ale od husitů pragmaticky odvrátil a nové svěcení kostela v roce 1439 mohlo být mimo jiné příležitostí k ostentativnímu rozšíření patrocina o „katolický“ mariánský titul a objednávku nástěnné malby s titulárním tématem Assumpty v pohledově zásadním místě nad hlavním portálem kostela. Jenom částečně zřetelné formální znaky malby se nevzpírají žádným z výše uvedených datací mezi roky 1407–1439.

Pozoruhodným způsobem se nástěnná malířská výzdoba uplatnila také v klenutém prostoru nad severním vstupem do kostela. Podle již zmiňované smlouvy z roku 1407 měl kameník Jan v těchto partiích „kapličku nad dveřmi tak vysoko vést, jakožby střecha na ní mohla přijíti ... a před tu kapličku kruchtíčku udělati ... a podle té kapličky ... sklépek učiniti, aby mohly státi varhany.“²²⁶ Kaple je postavena na obdélného půdorysu 300 x 418 cm a do interiéru chrámu se otevírá širokým lomeným obloukem s kamenným ostěním. Na protější severní straně ji prosvětluje rozměrné čtyřdílné kružbové okno. Původně pravděpodobně sloužila ve shodě s textem smlouvy jako prostor pro varhany a jejich obsluhu²²⁷ a tuto funkci si podržela až od konce 18. století, kdy do ní byly přeneseny barokní varhany ze zrušeného kostela sv. Jošta v Českém Krumlově. Nástěnným malbám v interiéru kaple věnovala již v minulosti odborná literatura opakovaně pozornost,²²⁸ neboť malby byly odkrývány a poznávány postupně. První známá zpráva o malířské výzdobě pochází z roku 1937, týká se ale pouze obrazu sv. Kateřiny na severní stěně kaple.²²⁹ Další zjištění přinesl průzkum a částečný odkryv maleb, provedený v roce 1987 státními restaurátorskými ateliéry,²³⁰ a nové zásadní informace se objevily po celkovém odkrytí a restaurování maleb v roce 2000.²³¹ Poznatky z posledního restaurování vyvolaly

²²⁴Schmidt, V., Picha, Alois, Urkundenbuch der Stadt Krummau in Böhmen II, č. 149.

²²⁵Vítovský, Jakub, Krummenauer, Jan, s. 271.

²²⁶Kubíková, Anna, K nejstarší historii, s. 118–121.

²²⁷Müller, Jan, Poznámky k nástěnné malbě pozdního krásného slohu v Českém Krumlově (1410–50), Výběr 32, 1995, s. 281 uvádí, že v kapli byl snad již v předhusitské době umístěn oltář sv. Kateřiny. Usuzuje tak podle zmínky v konsekrační listině: „Altare s. Katherine a dextris prope organe consecratum est in honorem s. Katherine et omnium virginum...“. Domnívám se, že tuto lokalizaci není možné z citovaného textu bezpečně odvodit.

²²⁸Tamtéž; Plátková, Zuzana, Nástěnné malby v Čechách a na Moravě 1390–1420, diplomová práce, FF UK Praha 1974, s. 75–78; Všetečková, Zuzana, Středověké nástěnné malby, s. 87–94. Zde také další odkazy na literaturu zabývající se malbami v kostele sv. Víta; Stejskal, Karel, Nástěnné malířství 2. pol. 14 a počátku 15. století, in: Dějiny českého výtvarného umění I/1, Praha 1984, s. 353.

²²⁹V Státním oblastním archivu Třeboň, pracoviště Český Krumlov, sbírka fotografií, č. 6032A-1276, 5645A-1276 se zachovaly dvě fotografie malby sv. Kateřiny, jedna před restaurováním z roku 1937 a jedna po restaurování v roce 1939. Na zadních stranách fotografií jsou stručné, německy psané poznámky, podle nichž měl malbu restaurovat ak. mal. František Fišer. Další zprávy o tomto restaurování nebyly dosud zjištěny.

²³⁰Müller, Jan, Restaurátorská zpráva, 1987.

²³¹Malby odkryl a restauroval ak. mal. Jiří Čech. K tomu viz: Čech, Jiří, Restaurátorská zpráva, Praha 2000, archiv Národního památkového ústavu ÚOP v Českých Budějovicích.

potřebu nového posouzení dosavadního datování maleb i jejich ikonografické a formální interpretace.²³²

Nástěnné malby, původně pokrývající stěny i klenbu kaple, se do současnosti zachovaly ve značně fragmentárním stavu. Na jižní stěně se v okolí vrcholu oblouku, jímž se kaple otevírá do lodi, nacházejí fragmenty rozvilin v červeno zelené barevnosti a přímo nad jeho vrcholem se zachovala blíže neurčená červená skvrna, snad pozůstatek květu nebo erbovní rožmberské růže.

Na západní stěně pod náběhem valené klenby lze pozorovat fragmenty středověkého nečitelného nápisu – pravděpodobně osm nebo devět řádků vysokých přibližně 15 cm v celé šířce stěny. Dále se zde zachovaly zbytky červeného malovaného rámování a v levé části stěny torzo blíže neidentifikovatelné postavy.

Severní stěnu kaple vyplňuje z větší části kružbové okno. Jeho kamennou kružbu pokrýval v době vzniku maleb šedý nátěr, zachovaný částečně v dolní části ostění a jinak odstraněný i s mladšími vrstvami při regotizaci kostela na konci 19.století. Šedý nátěr se zachoval také v navazující ploše stěny v podobě úzkého malovaného lemu okenního ostění, jehož vnější okraj zdobí iluzivní malování kraby a po stranách dvojice iluzivních fiál. Pozadí této fiktivní architektury tvoří červeně zbarvená plocha a ve střední části stěny rozviliny v obdobné červeno-zelené barevnosti jako na jižní stěně. V nižších partiích stěny po stranách okna se nacházejí figurální výjevy. Malby jsou zde rozčleněny do obdélných obrazových polí, ohraničených červeným pruhem. Nalevo od okna se v horním poli zachoval fragment blíže neurčené postavy a v dolním poli se nachází již z minulosti známý obraz sv. Kateřiny. V horním poli napravo od okna je zobrazena blíže neurčená fragmentární postava biskupa s mitrou a berlou a v dolním poli lze rozpoznat fragmentární výjev z legendy o umučení deseti tisíc rytířů.

Na východní stěně kaple jsou malby rozčleněny do nepravidelných obdélných polí, rámovaných červenými pruhy. Horní část stěny vyplňuje obdélný obraz, jehož horní čtvrtinu zdobí iluzivní zvlněná drapérie a dolní část vyplňuje skupina pěti nebo šesti postav. Jejich stav je fragmentární a nedovoluje bližší určení. Pouze první postavu zleva lze určit jako světce – biskupa s mitrou a berlou a v pravé ruce snad s modelem kostela. Podle těchto atributů by se mohlo jednat o sv. Norberta. U druhé postavy zleva je zřetelná svatozář a atribut – kříž v pravé ruce, z postavy zcela vpravo lze rozpoznat nohy a dolní část oděvu. Vlevo pod tímto obrazem je situováno úzké obdélné pole s blíže neurčenou postavou se svatozáří a splývavým, hustě vrapovaným oděvem. Napravo od tohoto obrazu je širší pole s fragmentárním obrazem Agónie v Getsemanské zahradě.

²³² Pavelec, Petr, Nástěnné malby v interiéru kaple nad severní předsíní kostela sv. Víta v Českém Krumlově, Umění 66, 2006, č. 3, s. 518-523.

Valenou klenbu člení malovaná žebra v šedé barevnosti, vytvářející iluzi jednoho pole křížové klenby. Její tři kápě zdobí červeno-zelené rozviliny a čtvrtou východní vyplňuje obraz Nejsvětější Trojice v podobě Trůnu Boží milosti. Svorník iluzivní klenby, který se nezachoval, měl pravděpodobně podobu paprscité záře, jejíž červené a zlatě okrové paprsky se ve fragmentech zachovaly v jižní klenební kápi.

Podle zjištění restaurátorského průzkumu jsou malby provedeny technikou al-secco na hladké omítce v jedné vrstvě, tj. v jednom časovém období. Nerovnoměrný stav zachování jednotlivých partií malířské výzdoby, v jehož důsledku se opakovaně vedla diskuse o rozdílném stáří, případně nedokončenosti některých částí maleb,²³³ je s největší pravděpodobností způsoben různými a v minulosti nestejně působícími destruktivními vlivy, zejména zatékáním dešťové vody, zakrytím novou omítkou a neodborným pokusy o odkrývání. Nejlépe se zachovaly obrazy sv. Kateřiny a Umučení rytířů, které byly pravděpodobně uvedených destruktivních vlivů ušetřeny. Jejich barevná vrstva, zejména v případě sv. Kateřiny, je relativně dobře zachovaná. Důležité je v této souvislosti také zjištění, že kamenné ostění severního kružbového okna je v místech navazujících na pozadí těchto dvou obrazů pokryté šedým vápenným nátěrem. To znamená, že v době regotizačních úprav kostela nedošlo v těchto partiích k odstranění barevné úpravy kamene jako u navazujících částí ostění a všech ostatních kamenných prvků v interiéru kostela. Tuto nálezovou situaci lze vysvětlit tak, že spodní část okna a navazující plochy stěn s obrazy sv. Kateřiny a Umučení rytířů byly v blíže neurčené době zakryty neznámým předmětem, který se zde nacházel ještě v době regotizačních úprav kolem roku 1900, a po jehož odstranění patrně došlo k objevu obrazu sv. Kateřiny.

Do roku 2000, kdy bylo provedeno kompletní odkrytí a restaurování maleb v kapli, se při jejich datování vycházelo především z formální analýzy obrazu sv. Kateřiny, známého již od roku 1937. Zápis na rubu výše uvedené fotografie z roku 1939 datuje obraz do počátku 15. století. Do doby před rokem 1412 datovala obraz sv. Kateřiny ve své diplomové práci Zuzana Všetečková.²³⁴ Karel Stejskal roku 1984 v akademických dějinách výtvarného umění posunul dobu vzniku malby sv. Kateřiny do doby před rokem 1420 a slohově ji zařadil do pozdní fáze krásného slohu.²³⁵ V roce 1992 informoval Jan Müller o dalším částečném odkrytí maleb souvisejících s obrazem sv. Kateřiny, a malby datoval do období 1410–1415.²³⁶ Naposledy se obrazem sv. Kateřiny v kontextu s ostatními středověkými malbami v kostele sv. Víta zabývala

²³³ Všetečková, Zuzana, *Středověké nástěnné malby*, 1999, s. 90 se domnívala, že obraz Umučení rytířů je „o něco mladší“ než obraz sv. Kateřiny a obraz Krista na Olivetské hoře považovala za nedokončený.

²³⁴ Plátková, Zuzana, *Nástěnné malby v Čechách a na Moravě*, Nepublikovaná diplomová práce na FF UK v Praze, 1974, s. 75-78.

²³⁵ Stejskal, Karel, *Nástěnné malířství 2. pol. 14 a počátku 15. století*, s. 353.

²³⁶ Práce byly provedeny v roce 1987. J. Müller o odkryvech referoval na kolokviu Středověké nástěnné malby 14. a počátku 15. století v jižních Čechách a Horním Rakousku, konaném ve Strakonících v roce 1992.

znovu Zuzana Všečeková. Upřesnila dataci do doby kolem roku 1410 a slohově malbu interpretovala jako projev vrcholné fáze krásného slohu.²³⁷

U samotného obrazu sv. Kateřiny se uvedení autoři shodují v tom, že slohovými analogiemi jsou miniaturní postavy téže světice na rámech Madony českobudějovické (počátek 15. století) a Madony vyšebrodské (po roce 1420).²³⁸ Datace těchto obrazů je ale stále předmětem diskuse. Milena Bartlová navrhuje datovat uvedené obrazy do doby kolem roku 1440 a do čtyřicátých let 15. století, přičemž vychází především z formální analýzy a komparace figur na rámech, zatímco u vlastního ústředního obrazu milostné Madony je podle ní analýza ztížena skutečností, že se jedná o repliku záměrně fixovaného prototypu, vzdorujícího formálním i obsahovým inovacím.²³⁹ Dlouhodobé doznívání vlivu krásného slohu a vědomý výtvarný tradicionalismus lze ale v malířské tvorbě pozorovat nejenom v případě „kanonizovaných“ obrazů milostných Madon. Tyto tendence jsou v období kolem poloviny 15. století relativně časté i u běžných hagiografických námětů. Příkladem může být Švaberské Navštívení Panny Marie (po roce 1450),²⁴⁰ řazené ostatně také do skupiny obrazů z Českého Krumlova, kde řešení obrazového prostoru a realistická fyziognomie Panny Marie i sv. Alžběty vykazují již pozdně gotické znaky, zatímco figurální typy a charakter drapérií světic jsou ještě výrazně ovlivněny tradicí krásného slohu.²⁴¹ U tohoto obrazu lze také pozorovat, že postava sv. Kateřiny je svým figurálním typem a výrazem obličeje velmi blízká obrazu sv. Kateřiny z krumlovského kostela, i když skladbou záhybů svrchního pláště se již vzdaluje od kánonu krásného slohu. Pokud jde o další formální afinity v rámci malířské tvorby českokrumlovské provenience tohoto období je třeba v souvislosti s obrazem sv. Kateřiny zmínit postavu sv. Jana Křtitele z oltáře z Hýrova, respektive epitafu Jana Rouse z Cemin (po roce 1440). Zřasení a plastická modelace jeho svrchního pláště a zejména charakter hlubokých mísovitých záhybů jsou téměř totožné s pláštěm sv. Kateřiny.

Slohově pokročilejší, respektive obecně pozdně gotické formální znaky lze i přes značnou fragmentárnost pozorovat také u figur z obrazu Umučení deseti tisíc rytířů a u postavy nad sv. Kateřinou. Jedná se zejména o naturalisticky pojaté a individualizované tváře i nahá těla mučených rytířů a ostře zalamované záhyby jejich bederních roušek. U postavy nad sv. Kateřinou jsou v tomto ohledu důležité ostré záhyby jejího spodního pláště. Tyto formální znaky jsou možné v době kolem roku 1450, nikoliv ale v období mezi roky 1410–1420, kam kladli výše uvedení autoři související malbu sv. Kateřiny.

²³⁷ Všečeková, Zuzana, *Středověké nástěnné malby*, s. 88.

²³⁸ Matějček, Antonín, *Česká malba gotická 1350–1450*, Praha 1950, s. 123, 146, 189.

²³⁹ Bartlová, Milena, *Poctivé obrazy*, s. 229, 232.

²⁴⁰ Matějček, Antonín, *Česká malba gotická*, s. 123, 146, 189.

Dataci maleb do doby kolem roku 1450 podporuje také formální interpretace obrazu Nejsvětější Trojice v klenbě kaple. Tento obraz se v mnohém téměř shoduje s Trojicí, kterou namaloval neznámý mistr do modlitební knížky Jana z Rožmberka z doby před roku 1454.²⁴² Obrazy jsou příbuzné v typu a výrazu obličeje Boha Otce a ve skladbě záhybů i barevnosti jeho svrchního pláště. Postava Krista z obrazu Trojice se v případě nástěnné malby zachovala fragmentárně, i tak je ale zřejmé, že se s Kristem na miniatuře v modlitební knížce shoduje v subtilní tělesné konstituci i skladbě bederní roušky. Pozadí obou obrazů tvoří neutrální plocha s rozvilinami. Podobnost obou obrazů je taková, že lze uvažovat o stejném autorovi, což výrazně podporuje skutečnost, že se v obou případech jedná o „rožmberská“ výtvarná díla.

Ve světle výše uvedených zjištění restaurátorského průzkumu a formální interpretace maleb po celkovém restaurování se jejich dosavadní datování do období 1410–1420 jeví jako problematické. Spíše než vrcholným nebo pozdním projevem krásného slohu jsou malby v kapli dokladem stylově přechodného období, ovlivněného ještě částečně krásným slohem, zejména v případě tradicí silněji fixovaného typu postavy sv. Kateřiny, současně již ale inspirovaného pozdně gotickým naturalismem a stylem zalamovaných drapérií, jak se ukazuje zejména v případě výjevu Umučení deseti tisíc rytířů.

Dataci maleb do doby kolem roku 1450 podporuje také statigrafická situace barevných vrstev v prostoru hudební tribuny. Podle zjištění restaurátorského průzkumu byla současně s figurální výzdobou stěn přízední žebra opatřena šedým vápenným nátěrem a stejnou barvou namalována žebra iluzivní křížové klenby. Na jednom místě severního přízedního žebra se pod touto šedou barvou zachoval fragment starší okrové barevnosti se zbytkem bílé iluzivní spáry, dokládající barevné řešení předcházející šedé barevnosti žeber, a tedy také souvisejícím figurálním malbám. Současně průzkum doložil starší červenou barevnost kamenného dílu severního okna pod vápenným nátěrem, který tvoří podklad malby umučení deseti tisíc rytířů. Oba tyto nálezy podporují názor, že kaple byla při stavebním dokončení kostela v roce 1410 nejdříve jednoduše vymalována a teprve s dalším časovým odstupem vyzdobena figurálními malbami a šedě zbarvenými reálnými a iluzivními žebry.

Dataci maleb do doby kolem roku 1450 lze podpořit také hypotetickou interpretací fragmentů paprscité záře v průsečíku iluzivních žeber klenby kaple. Je totiž možné, že fragmenty jsou torzem tzv. bernardinského slunce, tj. kotouče s písmeny YHS, obklopeného paprscitou září, který používal při kázání Bernardin Sienský jako viditelný symbol Boha. V Čechách tento

²⁴¹ V této souvislosti je třeba také zmínit dosud neukončenou diskusi k datování díla mistra Rajhradského oltáře (mistra Olomouckého oltáře), jehož ženské postavy vykazují mnohé formální a výrazové paralely s krumlovskou světicí. Navrhována je datace do doby kolem roku 1450.

²⁴² Stejskal, Karel, Voit, Petr, *Iluminované rukopisy*, s. 65, 167.

symbol zavedl při své protihusitské misi Bernardinův přímý následovník Jan Kapistrán²⁴³, který na pozvání krumlovského vladaře Oldřicha II. z Rožmberka navštívil v říjnu 1451 Český Krumlov. Kontakty Kapistrána s rožmberským vladařem byly velmi těsné, jak dokládá jejich vzájemná korespondence a listiny vydané během Kapistránova krumlovského pobytu.²⁴⁴ Z titulu své funkce generálního vikáře řádu sv. Františka přijal Kapistrán listinou z 28. 10. 1451 Oldřicha II. z Rožmberka, jeho děti a celý rod do bratrství svého řádu a učinil je účastny všech řádových milostí. Dne 13. 11. 1451 přivěsil Jan Kapistrán jako svědek svoji pečeť k listině, kterou Oldřich II. z Rožmberka postoupil správu rodových statků svým synům Jindřichovi, Janovi a Joštovi a ještě po odchodu z Českého Krumlova doporučoval dopisem z ledna 1452 Oldřicha z Rožmberka papeži Mikulášovi V. jako zvláštního ochránce víry. Korespondence obou mužů ve věcech víry a v politických záležitostech pokračovala i po tomto datu. V rámci uvedených kontaktů a významných událostí doprovázejících Kapistránův pobyt v Krumlově mohlo dojít k rozhodnutí vyzdobit prostor hudební tribuny, jehož vizuálním i ideovým vrcholem mohlo být zobrazení svatého jména v podobě zavedené Bernardinem Sienským a v českých zemích šířené primárně právě Janem Kapistránem.

Naznačená interpretace fragmentů paprscité záře je pouhou pracovní hypotézou a v rovině nepotvrzených hypotéz zůstávají také dříve publikované názory, že malířská výzdoba vznikala z přímého podnětu rožmberských vladařů a že prostor nad hlavním vstupem plnil funkci soukromé rožmberské oratoře.²⁴⁵ Poslední restaurování v této věci nepřineslo žádná nová zjištění²⁴⁶ a zachované písemné prameny o těchto záležitostech mlčí.

²⁴³ K tomu viz např.: Hlobil, Ivo, Bernardinské symboly jména Ježíš v českých zemích šířené Janem Kapistránem, *Umění* 44, 1996, s. 223–234.

²⁴⁴ Rynešová, Blažena, Pelikán, Josef, *Listář a listinář Oldřicha z Rožmberka IV*, Praha 1954, s. 323 n.; Kubíková, Anna, *Oldřich II. z Rožmberka*, České Budějovice 2004, s. 129–130.

²⁴⁵ Všečekková, Zuzana, *Středověké nástěnné malby*, s. 90. uvádí, že malbu sv. Kateřiny lze pokládat „za dílo bezpochyby vytvořené na objednávku Jindřicha III. z Rožmberka ... a jeho syn Oldřich ... mohl mít podíl na mladší malířské výzdobě rožmberské oratoře.“ O kapli jako rožmberské oratoři a o přímém vztahu Jindřicha III. k malířské výzdobě uvažuje také J. Müller, *Poznámky k nástěnné malbě pozdního krásného slohu*, s. 281.

²⁴⁶ Do těchto souvislostí mohl vnést světlo fragmentárně zachovaný nápis na západní stěně kaple. Bohužel jeho torzální stav jakýkoliv pokus o čtení vylučuje.



Obrázek 52 - Český Krumlov, kostel sv. Víta , Nejsvětější Trojice



Obrázek 53 – Český Krumlov, kostel sv. Víta , Ukřižování



Obrázek 54 - Český Krumlov, kostel sv. Víta , Svěťice



Obrázek 55 - Český Krumlov, kostel sv. Víta , Umučení deseti tisíc rytířů



Obrázek 57 - Český Krumlov, kostel sv. Víta , Assumpta



Obrázek 56 - Český Krumlov, kostel sv. Víta , sv. Kateřina

2. 14 Český Krumlov

Okres Český Krumlov

Nástěnné malby v interiéru bývalé prelatury

Polovina 14. století – konec 15. století

Popis objektu, stručná stavební historie

Bývalá krumlovská prelatura je součástí komplexu církevních staveb, budovaných v Českém Krumlově postupně od počátku 14. století až do období pozdního 18. století. Je postavena na nepravidelném čtyřkřídlém půdorysu kolem lichoběžníkového nádvoří. Na západní straně se spojuje úzkou chodbou s prelátskou oratoří ve farním kostele sv. Víta a na východě sousedí s někdejší jezuitskou kolejí. Její hlavní severní průčelí směřuje do českokrumlovské Horní ulice a jižní průčelí vyrůstá ze svahu nad řekou Vltavou.

Podle posledních poznatků²⁴⁷ byla Prelatura, původně patrně farní budova, postavena v době kolem poloviny 14. století a posléze opakovaně stavebně upravována. Nejdříve před koncem 15. století a poté v období renesance kolem roku 1576. V roce 1596 byl v levém křídle budovy vybudován prelátský pivovar, který fungoval až do roku 1865 a byl příčinou četných požárů budovy. Barokní úpravy proběhly po požárech v letech 1624, 1652 a 1768, kdy došlo k výraznějším a dodnes zachovaným rokokovým úpravám nádvorního schodiště, arkád a interiéru. V letech 1897 - 1902 vznikly v rámci restaurátorských zásahů historizující neorenesanční štíty a průčelí do Horní ulice byla opatřena sgrafity. V roce 1904 byly odhaleny zbytky gotických oken v jižním křídle, výraznější úpravy následovaly na přelomu 70. a 80. let 20. století a poslední opravy proběhly na počátku 21. století.

Popis maleb, ikonografie, formální interpretace, datace, kulturně historický kontext

Při stavebních úpravách mezi roky 2002 – 2004 byly ve velkém sále jižního křídla Prelatury odkryty a restaurovány středověké nástěnné malby.²⁴⁸ Zčásti se o těchto malbách vědělo již od doby rekonstrukce objektu na přelomu 70. a 80. let 20. st., kdy byly zjištěny při průzkumu²⁴⁹ a posléze znovu zakryty s výjimkou části malby Ukřižovaného, prezentované v malém

²⁴⁷ Ke stavebnímu vývoji viz zejména: Lancinger, Luboš, Muk, Jan, Český Krumlov čp. 155, stavebně historický průzkum, Praha 1967, strojopis v archivu Národního památkového ústavu v Českých Budějovicích.

²⁴⁸ Hrubeš, Karel, Restaurátorská zpráva k restaurování sálu s gotickými malbami a dřevěným polychromovaným stropem, Prelatura, Český Krumlov, strojopis v archivu Národního památkového ústavu v Českých Budějovicích, 2004, arch. č. 3133.

²⁴⁹ Martan, Alois, Informační průzkum malířské výzdoby v místnosti 1. patra za Prokyšovým sálem v objektu čp. 155 Horní ulice v Českém Krumlově, 1979, zpráva uložena v archivu Městského úřadu v Českém Krumlově.

analytickém výřezu na západní stěně místnosti. Částečně odkryté malby tehdy zmínil ve své materiálově bohaté studii J. Müller,²⁵⁰ posléze ale upadly téměř v zapomenutí.

Sál s malbami se nachází v druhém patře jižního křídla objektu. Má pravidelný obdélný půdorys, je z jihu prosvětlen okny a zdobí jej bohatě řezaný záklopový strop, datovaný dendrochronologicky do roku 1661.²⁵¹

Jižní stěna místnosti byla původně otevřena třemi okny, z nichž střední bylo později upraveno na dveře, jimiž se vstupuje na balkon. Přízemní partie stěny zdobila původně iluzivní malovaná drapérií, která se dochovala ve fragmentárním stavu. V partiích nad drapérií jsou mezi okny situovány postavy světic, označené ve spodní části fragmentárně zachovanými nápisovými páskami. Zcela vpravo je namalována sv. Kateřina, dále vlevo je obraz Assumpty v architektonickém baldachýnu a v dalším poli postava sv. Apoleny. Součástí malířské výzdoby stěny jsou také fragmentárně zachované lemy hlubokých okenních špalet, řešené jako iluzivní červené kvádrování.

Mimořádně zajímavá je malířská výzdoba západní stěny místnosti. Její celistvost je narušená dvojicí sekundárně umístěných dveří, původem patrně barokních, a záklopovým stropem z roku 1661, osazeným přibližně o 1 metr níže než byl nezachovaný středověký strop.²⁵² Ve střední části stěny je v pohledově dominantní poloze situován obraz Ukřižovaného a vlevo od něj se nachází fragment malby, jejíž základ tvoří rozvětvený strom s pravidelně umístěnými kruhovými terči s nápisy. Ze zachovaného fragmentu je zřejmé, že se jedná o tzv. strom pokrevní příbuznosti, arbor consanguinitatis, schéma používané v kanonickém právu od 12. století jako nástroj pro stanovení stupňů příbuznosti, které jsou překážkou manželského svazku. Ve střední části tohoto schématu bývá obvykle nápis „ego“ nebo „ipse“ nebo se zde prezentuje lidská tvář. Směrem výš jsou pak v kruhových polích uváděni předkové do čtvrtého pořadí: v prvním pořadí pater – mater, ve druhém avius – avia, ve třetím proavus - proavia, ve čtvrtém abavus – abavia. Směrem níž se prezentují potomci: filius - filia, nepos – neptis, pronepos - proneptis, abnepos – abneptis. V horní části se strom rozvětňuje do vedlejších větví, jejichž vzdálenost od „ego“ určuje přímo stupeň pokrevní příbuznosti. Až do začátku třináctého století byl zakázán sňatek do sedmého stupně příbuzenství. Zjednodušení přinesl teprve čtvrtý

²⁵⁰ Müller, Jan, K charakteru výtvarné kultury Českého Krumlova v letech 1420-1470, Umění 33, 1985, s 520-545.

²⁵¹ Při zahájení průzkumu se v dotčené místnosti nacházel strop, patrně z počátku 19. století s jednoduchým štukovým zrcadlem. Sondou do tohoto stropu bylo zjištěno, že zakrývá bohatě řezaný a polychromovaný záklopový strop, který byl posléze odkryt a restaurován. K restaurování stropu viz: Hrubeš, Karel, cit. d. v pozn 2. Dendrochronologická analýza je součástí restaurátorské zprávy a jejím autorem je Kyncl, Tomáš Průhonice 5. 8. 2003. Během restaurování stropu bylo zjištěno, že praskliny v trámech stropu, byly před jeho původní barevnou úpravou přelepeny pásky, které byly posléze identifikovány jako pergamenové listy ze středověkého kancionálu. Tyto pásky byly zdokumentovány a ponechány na svém místě.

²⁵² Výšku původního gotického stropu lze přibližně odhadovat podle rozsahu středověké malířské výzdoby, přerušené barokním stropem.

lateránský koncil v roce 1215, kde církev mimo jiné snížila hranici omezení sňatků s pokrevními příbuznými na čtvrtý stupeň.²⁵³

Zobrazení stromu pokrevního příbuzenství se objevuje v různých ikonografických variantách a obvykle ho doprovází příslušný text kanonického práva. Základní schéma, strom, prezentuje většinou mužská figura „Dominus arboris“. Na hlavě mívá korunu a někdy i nimbus a je interpretována jako prostá presentační postava nebo jako původce nebo učitel práva Justinián. Jindy lze postavu interpretovat jako Adama, v případě užití křížového nimbu jako Krista, božského dárce práva, jehož příkazy mají statut „lex divina“.

V případě krumlovského stromu pokrevního příbuzenstva se zachoval pouze fragment pravé střední části schématu. Je z něj ale zřejmé, že se jednalo o jednodušší typ zobrazení bez presentační figury s fragmentárně zachovaným obličejem v centrálním kruhovém poli.²⁵⁴

²⁵³ K problematice stromu pokrevního příbuzenství viz: Schadt, H., *Die Darstellungen der Arbores Consanguinitatis und der arboret affinitatis*, Tübingen 1979; Hana Hlaváčová, *Arbor Consanguinitatis et arbor affinitatis v rukopisu Osek 72*, Dušan Buran a kol., *Gotika, dějiny slovenského výtvarného umenia*, Bratislava 2003, str. 164, 778; Isidor ze Sevilly, *Etymologie IX*, Praha 1998, str. 75 n.; Jacques Le Goff, Jean-Claude Schmidt, *Encyklopedie středověku*, Praha 2002, str. 540-552.

²⁵⁴ Jedním z dobově nejfrekventovanějších výkladů stromu pokrevní příbuznosti je text doktora kanonického práva Johanna Andreae. Jeho popis detailně objasňuje funkci stromového schématu: „pokrevní příbuzenství (consanguinitas) je vztah osob vyplývající z toho, že jedna osoba pochází od druhé nebo obě od jedné. Nebo je to pouto mezi osobami ze stejného kmene potomků vzniklé tělesným zplazením, což je dost totéž. Pokrevní příbuzenství se nazývá consanguinitas, protože je to jakoby jednota krve (sanguis), podle slov con („s“) a sanguis („krev“), protože (příbuzné osoby) pocházejí ze společné krve. A pokud jde o zákaz manželství, nerozlišuji, zda takoví pokrevní příbuzní (consanguinei) vzešli z manželského nebo cizoložného styku...“

Řada (línea) je soubor osob pocházejících ze stejného kmene potomků obsahující stupně (generace) a rozlišující čísla. Jsou tři řady: stupňů předků (ascendentes), potomků (descendentes) a pobočně příbuzných (collaterales), jak bude patrné níže...

Stupeň (gradus) je poměr vzdálených osob, jehož pomocí se pozná, jak dalece jsou od sebe vzdáleny dvě osoby v agnátském (tj. právním, umělém) a pokrevním příbuzenství. A říká se jim gradus (stupně) kvůli podobnosti se stupni (gradus) u schodů nebo nakloněných míst; neboť stoupají od nejbližšího k nejbližšímu...

Strom se vytváří takto: Nejprve si všiměj rámečků předků, v druhé řadě pak potomků a nakonec příbuzných v pobočné linii. Postupuj nad prázdný rámeček, který zůstal prázdný, protože nemohl mít vlastní jméno, neboť jiné rámečky (s výjimkou těch, které se označují pomocí druhého pádu) odvozují své jméno, neboli počátek, od něj. Jak jinak totiž můžeme nazývat další rámeček, než tak, že řekneme „syn otce“, „bratr bratra“, „otec syna“ a tak podobně. A jiní tento prázdný rámeček nazývají Joachim, jiní Protheus, jiní „kmen stromu“ (truncus). My jej však nazveme jménem našeho soudního posla Petrucia. A měl bys vědět, že tyto prostřední rámečky předků a potomků jsou vhodně rozděleny přesně ve středu tak, aby po pravém boku byla umístěna jména mužů, jako prapraděd, praděd. Po levém boku pak jména žen, jako je praprabába, prabába, protože ti umístění po pravém boku pocházejí od mužů a naopak. Nad prázdným rámečkem je rámeček obsahující toto: „otec, matka“ (pater, mater) a nahoře jeden červený bod a dole jeden černý. Nad ním je rámeček „děd, bába“ (avus, avia), obsahuje dvě červené tečky a dvě černé. Nad ním je rámeček „praděd, prabába“ (proavus, proavia) se třemi červenými a třemi černými tečkami. Nad ním je „prapraděd, praprabába“ (abavus, abavia) se čtyřmi červenými a čtyřmi černými tečkami. Sestoupíme-li pod prázdný rámeček, v prvním je „syn, dcera“ (filius, filia) a je v něm jeden červený bod a druhý černý. Pod ním máš „vnuka, vnučka“ (nepos, neptis) a dva červené a dva černé body. Pod ním je „pravnuček, pravnučka“ (pronepos, proneptis) a tři červené a tři černé tečky. Pod ním „prapravnuk, prapravnučka“ (abnepos, abneptis) a čtyři červené a čtyři černé tečky. Než přejdeš k pobočně příbuzným, měl bys vědět, že počet teček představuje počítání stupňů vzhledem k prázdnému rámečku. A červené tečky shora a zdola naznačují počítání podle kanonického práva a černé tečky podle občanského práva. Tečky kanonického práva se kladou do horní části rámečků, občanského do dolní, aby byla zřetelná nadřazenost kanonického práva vůči občanskému: a to zejména v tom případě, kdy se poučujeme o manželství, zda mohou být uzavřena či ne. A protože manželství je svátost církve, u něj zejména má zákon menší váhu než kánon, jak (se praví v) *Extra de secund. nupt. předposlední a poslední kapitola*. A tečka má červenou barvu proto, že kanonické počítání si všímá pokrevního příbuzenství (consanguinitas), které je tak nazvané podle krve (sanguis), která je červené povahy, lépe řečeno červené barvy. Zákoníky se však nestarají o následnictví (*successio*), které se odehrává po smrti, a proto se správně označuje černými a temnými tečkami. Toto dokazuje 35. q. Ad sedem secundum Bern. (ardum de Botone) v jeho výkladu stromu.

Napravo od obrazu Ukřižovaného je jako obvyklý protějšek stromu pokrevního příbuzenství namalován strom švagrovství – arbor affinitatis. Jeho stav je rovněž fragmentární, míra zachování je ale podstatně větší než u jeho protějšku. Základ obrazu tvoří opět schéma stromu s nápisovými kruhovými poli. Kmen stromu ovíjí v dolní části nápisová páska s fragmentem nápisu arbor affinitatis a vlevo od kmenu je situován nečitelný třířádkový nápis v gotické minuskuli. Téměř bez porušení se zachovala horní řada kruhových polí, představující první z celkem čtyř stupňů příbuzenství - primus gradus. Kompletně se zachovala také druhá řada kruhových polí s příbuzenstvím v druhém stupni. Třetí a čtvrtý stupeň je zachován pouze částečně. Horní část obrazu je přerušena druhotně osazeným barokním stropem. Zřetelné je ukončení stromového schématu a začátky a konce vysvětlujících nápisových pásek. Páska spojující krajní pole nesla původně nápis : Iste due cellule ab extra posite ponuntur ad decorem et ad demonstrandum genera affinitatis, sed non habent prohibitionem, (Tyto dvě místa zadní přiložená jsou k ozdobě a k ukázání dalšího pokolení příbuznosti, ale není mezi nimi záповědi). Text dalších dvou pásek je shodný : Primum genus affinitatis quod hodie habet prohibitionem (První pokolení příbuznosti, které se zapovídá). K popisu stromu je opět vhodný text Johanna Andrea ²⁵⁵

Stejně jako v případě stromu pokrevního příbuzenstva se strom švagrovství prezentuje v Českém Krumlově bez figurálního doprovodu pouze v redukované podobě stylizovaného stromu. Zejména ale starší vyobrazení z období od 13. do první poloviny 15. století pracují s početným figurálním doprovodem. Stejně jako v případě stromu pokrevní příbuznosti představuje schéma někdy mužská presentační postava nebo učitel práva Justinián, případně Kristus jako božský dárce práva. Většinu vyobrazení doprovázejí po stranách stojící postavy

Vidíš však z uvedeného systému teček, že se v tečkách předků a potomků shoduje obojí právo, neboť u obou osoba přidaná zplozením druhé osobě vždy přidává stupeň... (citováno podle: Johannes Andreae, Super arboribus consanguinitatis, affinitatis et cognationis spiritualis et legalis, Lipsiae, Conradus Kachelofen, 1489, knihovna zámku Český Krumlov, 76 A 15750, překlad: Barbora Kocánová).

²⁵⁵ Nyní sestavme strom. Ve středu stromu jsou čtyři rámečky, v prvním horním je umístěn první stupeň, v druhém druhý, ve třetím třetí, ve čtvrtém čtvrtý stupeň. A o nich se nejprve zjišťuje: proč se do středu kladou bratrův a sestřin (rámeček)? Za druhé: Proč nevyjadřují příbuznost tím, že by říkaly „první stupeň švagrovství“, a tak podobně?

K prvnímú řekni, že to tak bylo zavedeno, aby bylo možno pochopit, že švagrovství vychází z pokrevní příbuznosti a že se švagrovství uzavírá u obou pohlaví, mužského i ženského. K druhému řekni: příbuznost nebyla vyjádřena, aby se počítání stupňů vztáhlo k pokrevní příbuznosti a švagrovství. Proto sestra a bratr jsou v prvním stupni pokrevního příbuzenství a bratr a manžel sestry jsou v prvním stupni švagrovství, a tak dále. Dále se z pravé strany řečené linie umísťuje jiná linie se čtyřmi rámečky: do první se píše „bratr“, do druhé „bratrův syn“, do třetí „bratrův vnuk“, do čtvrté „bratrův pravnuk“. Za ní je další linie obsahující čtyři jiné rámečky, do prvního z nich se píše „bratrova žena dříve ovdovělá“, do druhé „žena bratrova syna“, do třetí „žena bratrova vnuka“, do čtvrté „žena bratrova pravnuka“. Z levé strany jsou další čtyři rámečky, v prvním „sestra“, druhý „sestřina dcera“, třetí „sestřina vnučka“, čtvrtá „sestřina pravnučka“. A za ní jsou další čtyři: první „muž sestry dříve ovdovělý“, druhý „muž sestřiny dcery“, třetí „muž sestřiny vnučky“, čtvrtá „muž sestřiny pravnučky“. Dále se umísťují také další dva rámečky, z pravé strany obsahující „vdovec po vdově po bratrovi“, z levé „vdova po vdovci po sestře“, které se podle všech kladou k ozdobě a aby se ukázaly druhy švagrovství, na něž se dnes nevztahuje zákaz. K tomu máš dvě zahnuté linie, z nichž jedna začíná v rámečku bratra a končí v rámečku muže sestry, v níž se píše první druh švagrovství. A další zahnutá linie, která začíná v rámečku sestry a končí v rámečku ženy bratra, v níž se píše to samé.

muže a ženy, reprezentující mužské, respektive ženské členy „affinitatis“ a někdy se vyskytují i další postavy, které lze vykládat jako alegorie lidských věků nebo jako interprety zákona.

Středověká malířská výzdoba pokračuje i dále vpravo od stromu švagrovství. Zcela vpravo se zachovaly fragmenty červeného lemu staršího dveřního otvoru a nad ním fragment malovaného štítu s červenou růží – erbovním znamením krumlovské vrchnosti, pánů z Rožmberka.

Severní stěna místnosti je členěna dvěma obdélnými výklenky, jejichž čelní stěny jsou otevřeny menšími okny²⁵⁶. Výklenky jsou ukončeny segmentovými záklenky a v dolní části řešeny na způsob sedile s dřevěnými sedátky, datovanými dendrochronologicky²⁵⁷ do období mezi roky 1302 - 1367.

Plochu stěny vlevo od západního výklenku vyplňuje pozoruhodná malba znázorňující personifikovanou Smrt s typickými atributy - kosou a mečem. Smrt cválá na způsob dětské hry na koníčkovi v podobě tyče s koňskou hlavou, namalovanou na dřevěné desce, a nese na zádech rozměrnou nůši, z níž vyhlížejí lidské hlavy, reprezentující patrně různé společenské stavy. Přes fragmentární stav lze rozpoznat královskou a knížecí korunu i biskupskou mitru. Vlevo stojí drobná postava nabízející Smrti úplatu v podobě nádoby plné mincí a u nohou Smrti klečí druhá postava – patrně donátor v drahocenném kožešinovém pláští. Charakter oděvu a úprava dlouhých vlasů naznačují, že se jedná buď o zámožného krumlovského občana nebo šlechtice, případně člena vladařského rodu Rožmberků. Nohy Smrti ovívá nápisová páska, jejíž text byl ještě v době prezentace obrazu z neznámých důvodů zabílen. Bílý nátěr se nepodařilo odstranit ani během restaurování, a text je proto i nadále nečitelný.

Obraz Smrti v Prelatuře představuje téma pro středověk typické a velmi oblíbené, často alegoricky ztvárňované jako triumf nebo tanec smrti (Danse macabre, Totentanz) nebo narativně v podobě příběhu tří živých a tří mrtvých.²⁵⁸ V případě krumlovské malby se jedná o obrazovou moralitu, poukazující na Smrt jako neúplatnou a konečnou spravedlnost, nedbající na společenské postavení ani bohatství smrtelných lidí. Ikonografie krumlovského obrazu je mimořádně pozoruhodná a nemá ve středověké nástěnné malbě na území Čech srovnání.

Malířská výzdoba severní stěny pokračovala v ploše mezi dvěma nikami. Z větší části zde ale byla zničena při druhotném proražení dveřního otvoru. Původně zde byla namalována sv. Barbora, z níž se zachoval pouze fragment postavy s částí obličeje a s torzem věže jako atributu.

²⁵⁶ Situace před restaurováním maleb zde byla zcela odlišná. Ve střední části stěny byly situovány dveře do vedlejší místnosti. Při sondáži omítek bylo zjištěno, že dveře zde byly umístěny druhotně a pod mladšími omítkami a zazdívkami došlo k zjištění dvou gotických výklenků s okenními otvory. Při restaurování místnosti byly dveře zazděny a gotické okenní výklenky s dochovanou malířskou výzdobou plně rehabilitovány. Navíc sondáží na vnější straně oken, dnes otevřených do vedlejší místnosti Prelatury, byla zjištěna původní středověká exteriérová omítka s typickými hlazenými omítkovými paspartami. Tím byla bezpečně potvrzena starší hypotéza Stavebně historického průzkumu, která předpokládala, že severní zeď této místnosti původně uzavírala dispozici gotické Prelatury a tvořila její vnější stěnu.

²⁵⁷ Viz dendrochronologická analýza uvedená v poznámce 251.

²⁵⁸ Viz např. Baltrušaitis, Jurgis, *Fantastický středověk*, Praha 2008, str. 225-238.

Další postava světce nebo světice byla situována vpravo od niky, jak lze soudit podle malého fragmentu svatozáře, zachovaného v předpokládané výšce hlavy a ve stejné zelené barevnosti jako v případě svatozáře sv. Barbory.

Malířská výzdoba severní stěny mohla ještě pokračovat směrem k východu. Místnost zde byla ale v baroku zkrácena vložím východní příčky.²⁵⁹ Prostor v rohu poté sloužil k umístění kamen jak dokládají zachované kouřové otvory.

U středověké malířské výzdoby velkého sálu Prelatury lze identifikovat dvě časové vrstvy, související se stavebními úpravami místnosti. O celkovém rozsahu, obsahu a stylovém charakteru nejstarší vrstvy jsou k dispozici pouze omezené informace. Místnost, ve které se malby nacházejí vznikla podle dendrochronologické datace dřevěných sedátek v nikách severní stěny v období mezi roky 1302 - 1367. Toto časové vymezení poskytuje také širší rámec pro dataci starší malířské výzdoby, zahrnující červené lemy nik, oken a dveří s motivem diamantového řezu a zelený rostlinný dekor ve špaletách nik. Součástí této vrstvy je také malba Ukřižovaného na západní straně místnosti a zjištěna byla také malba rožmberské růže, později zakryté obrazem stromu švagrovství. Ze starší vrstvy je důležitá především malba Ukřižovaného, jejíž formální znaky spolu s daty zjištěnými výše uvedenou dendrochronologií umožňují přesnější dataci této vrstvy. Subtilní postava Krista má odlišnou barevnost inkarnátu než ostatní figury v místnosti je předkreslena jemným detailním rytím do omítky a tenkou černou štětcovou kresbou. Charakteristickými formálními znaky jsou především mírné esovité prohnutí těla Krista, jeho subtilní, jemně tvarovaná tělesná konstituce a měkce zvlněná bederní rouška s perlovým lemem. Z dochovaného fondu středověkého malířství domácí proveniencí lze příbuzné formální znaky sledovat u postavy Krista z Ukřižování z Vyššího Brodu (kolem 1370), dále u Krista z Ukřižování ze sv. Barbory Mistra třeboňského oltáře (70. léta 14. století), a také např. u postavy Krista z Vratislavské Nejsvětější Trojice (před rokem 1350). Tato formální a časová určení se shodují s horní časovou hranicí, zjištěnou dendrochronologickou datací (1302 – 1361), a lze na jejich základě datovat starší malířskou vrstvu do období mezi roky 1350 – 1380. V této době byl Český Krumlov rezidenčním městem pánů z Rožmberka, z nichž se ve vládě střídali synové Petra I. V letech 1347 – 1351 vládl Jošt I. a po jeho smrti do roku 1390 jeho bratr Oldřich I. Českokrumlovský kostel sv. Víta založil jejich otec Petr I. z Rožmberka v první

²⁵⁹ Východní příčka je podle stavebně historického průzkumu renesanční. Je téměř bez malířské výzdoby, pouze obdélný dveřní otvor je rámován jednoduchou paspartou s diagonálními linkami v rozích. V úrovni horní horizontální linky se nacházejí fragmenty další (mladší) malířské vrstvy znázorňující miniaturní postavy připoutané k horizontálnímu břevnu kříže, jakoby se jednalo o lotry, ukřižované s Kristem. V místech, kde by se očekával obraz Ukřižovaného, je poněkud výše fragment miniaturního anděla s křížem, nad nímž se vznáší nápisová páska s latinským textem IN HOC SIGNO VINCES, který výjev zřetelně identifikuje jako Sen sv. Konstantina Velikého. Vzájemný významový vztah mezi postavami ukřižovaných lotrů a andělem je nejasný. Miniaturní pojetí a fragmentární stav stěžují dataci na základě formální analýzy, a proto lze malby datovat pouze velmi obecně jako barokní. Linka lemující dveřní otvor je pravděpodobně součástí starší barokní vrstvy, související s barokním stropem z roku 1661.

polovině 14. století²⁶⁰ a současně byla pravděpodobně postavena i budova fary, pozdější Prelatura. Nejstarším známým farářem je kněz Ondřej, doložený k roku 1336 jako písař Petra I. z Rožmberka. Po něm farnost spravoval v letech 1346 – 1360 kněz Mikuláš a v letech 1360 – 1369 se zmiňují plebáni Martin, syn Heinzlina ze Strakonice a Florián z Hostína. Po nich farnost spravoval v letech 1369 – 1414 Hostislav z Bílka, současně působící ve funkci rožmberského rady a kancléře a spolu s Jindřichem II. z Rožmberka zakladatel nového vrcholně gotického kostela sv. Víta v Českém Krumlově. Uvedení kněží připadají v úvahu jako možní objednatelé starší malířské výzdoby velkého sálu farní budovy.²⁶¹

Není jisté jak dlouho zdobily tyto malby stěny velkého sálu. Stratigrafie zachovaných barevných vrstev ale naznačuje, že malby zůstaly odkryty až do druhé poloviny 15. století a ani poté nebyly zakryty ale přistoupilo se k jejich korekcím a doplnění. Tyto doplňky jsou dobře zřetelné u malby Ukřižovaného. Kříž byl prodloužen, změněna perspektiva dolní části svislého břevna, šedě hnědá barevnost změněna na oranžově okrovou a kříž obtažen silnější černou linií. Plochy stěn byly opatřeny světle šedým nátěrem, mezi okenní niky umístil malíř světice a postavu Smrti a do pohledově exponovaného místa po stranách Ukřižovaného namaloval Stromy přibuzenství. Při dataci mladší malířské vrstvy lze vycházet ve větší míře než u starší vrstvy z formální analýzy. V tomto ohledu je podstatná především skladba a charakter drapérií světíc a Assumpty. Jejich roucha jsou těžká a záhyby ostře zalamované. Charakteristická je také silná černá kontura uplatňující se u drapérií, atributů a schémat stromů a zásadní vypovídací hodnotu má také téměř protorenesančně ztvárněná postava Smrti. Oproti těmto formálně pokročilým znakům lze v případě nejlépe zachované, i když také fragmentární tváře sv. Barbory pozorovat fyziognomické rysy, vycházející ještě z tradice krásného slohu. Tento retrospektivní moment není ale v oblasti jižních Čech výjimkou a lze ho sledovat u celé řady památek z druhé poloviny 15. století.²⁶² Na základě výše uvedených formálních indicií lze malby mladší vrstvy datovat předběžně do druhé poloviny 15. století.

Přesněji lze mladší vrstvu maleb datovat podle formálních znaků stromových schémat. Při jejich analýze a komparaci je možné vycházet z tvarosloví schémat, prezentovaných v prvotiscích z konce 15. století. Stromová schémata ve starších iluminovaných rukopisech jsou odlišná a v deskovém a nástěnném malířství se analogie nedochovaly, respektive známá literatura je neuvádí. Zásadní komparační materiál poskytuje např. obrazový doprovod dobově velmi frekventovaného textu doktora obojího práva Johanna Andreae *Lectura super arboribus consanguinitatis et affinitatis*, který se ve všem podstatném shoduje se schématy v krumlovské

²⁶⁰ Hejnic, Josef, K zakládací listině českokrumlovského kostela, *Jihočeský sborník historický*, 40, 1971, s. 44-47; Kubíková, Anna, K nejstarší historii českokrumlovského chrámu sv. Víta, *Výběr*, 34, 1997, s. 118-121.

²⁶¹ Ke krumlovským farářům viz: Hejnic, Josef, Václava Březana Posloupnost krumlovských farářů, *Archivum Trebonense, Sborník studií pracovníků archivu a jeho badatelů, Státní archiv v Třeboni*, 1973, str. 217-247.

prelatuře.²⁶³ Tento typ zobrazení stromů příbuzenství je velmi rozšířený od sedmdesátých let 15. století a poskytuje tak vodítko k upřesnění datace mladší malířské vrstvy v Prelatuře do poslední čtvrtiny 15. století.

Není bez zajímavosti, že ve významných pozdně středověkých knihovnách na jihu Čech jsou doloženy prvotisky a staré tisky s uvedenými traktáty Johanna Andreae, z nichž některé mohou mít přímý vztah k nástěnným malbám v Prelatuře, respektive jejich ilustrací mohlo být použito jako předlohy k provedení těchto maleb. V úvahu je nutné vzít zejména proslulou rožmberskou knihovnu, která zahrnovala mimo jiné knihy ze zrušených klášterů v Borovanech a v Třeboni. Katalog rožmberského archiváře Václava Březana z roku 1602 uvádí jeden prvotisk spisu *Lectura super Arboribus consanguinitatis et affinitatis* z roku 1498 a dva další, u nichž se neuvádí, zda se jedná o prvotisky nebo rukopisy, patrně rovněž z doby před rokem 1500.²⁶⁴ Ještě bližší spojitost se vznikem maleb lze předpokládat u knih z bývalé kaplanské knihovny v Českém Krumlově, respektive z knihovny známého krumlovského protohumanisty a rožmberského kancléře Václava z Rovného.

Krumlovská fara jako centrum duchovní správy rožmberského dominia měla z hlediska církevně správního zcela zásadní význam. Ten byl ještě posílen poté, co byla v roce 1433 do Českého Krumlova přenesena církevní správa bechyňského kraje a krumlovský farář jmenován arciděkanem bechyňského kraje. V krumlovské faře byla tehdy již dobře fungující knihovna, jejíž počátky spadají do konce 14. století. Byla spravována podle zvláštního knihovního řádu a její zásadní rozvoj nastal během poslední třetiny 15. století.²⁶⁵ Zásahu na tom mají tehdejší učení krumlovští kněží - mistr Jan z Hořic, který byl farářem v Krumlově v letech 1471 – 1489, Alexandr z Krumlova, farářem v letech 1489 – 1496, dále Martin Mareš, ve funkci mezi roky 1496 – 1498, a Václav Picetinus, českokrumlovský farář v letech 1498 – 1524. Poslední tři uvedení pěstovali přátelské kontakty a vyměňovali si knihy s rožmberským kancléřem, vzdělaným bibliofilem a majitelem bohaté knihovny Václavem z Rovného. Ten posléze svou proslulou knihovnu daroval krumlovským farářům a umístil jí do nového kaplanského domu, který dal v roce 1521 značným nákladem vybudovat.²⁶⁶ Součástí takto vzniklé kaplanské knihovny, ve které byla řada starších spisů původem z krumlovské fary, byly i texty Johanna

²⁶² Pešina, Jaroslav, *Česká malba pozdní gotiky a renesance, deskové malířství 1450-1550*, Praha 1950, str.18.

²⁶³ Viz např. Johannes Andreae, *Super Arboribus consanguinitatis et affinitatis*, Nurnberk, Friedrich Creussner, po roce 1476, in: *The illustrated Barch, German book illustration before 1500*, 80, New York str. 105 nebo Johannes Andreae, *Super arboribus....*, cit. d. v poznámce 8.

²⁶⁴ Veselá, Lenka, *Knihy na dvoře Rožmberků*, Praha 2005, str. 143 a příložený CD katalog.

²⁶⁵ K počátkům a vývoji farní knihovny v Českém Krumlově, k jejímu knižnímu fondu a personálním souvislostem viz: Riedl, Mirko, *Katalog prvotisků jihočeských knihoven*, Praha; Weber, Jaroslav, Tříška, Josef, Spunar, Pavel, *Soupis rukopisů v Třeboni a v Českém Krumlově*, Praha 1958; Hejnic, Josef, *O knihovně Václava z Rovného*, in: *Sborník Národního muzea v Praze, Řada – Historie*, Sv. XXII, 1968/5.

²⁶⁶ K českokrumlovským kaplanským domům viz: Kubíková, Anna, *Dva českokrumlovské kaplanské domy, Jihočeský sborník historický*, 1994/LXIII, str. 158-159.

Andraea včetně Traktátu z roku 1475 a snad také prvotisk Traktátu z roku 1489 s dřevořezy stromových schémat shodujících se ve všem podstatném s malbami stromů v Prelatuře.²⁶⁷ Johannes Andraea v úvodu svého Traktátu uvádí, že „ vynález stromu byl zamýšlen za tím účelem, aby ti, kdo neznají svou pokrevní příbuznost a švagrovství, je poznali a ti, kdo je znají, je při pohledu na strom poznali úplně“²⁶⁸. Lze předpokládat, že ze stejných důvodů dal stromová schémata na stěnu velkého sálu krumlovské fary namalovat i jeden z krumlovských kněží, nejspíše Jan z Hořic, nebo Alexandr z Krumlova.



Obrázek 58– Český Krumlov, Prelatura, sv. Barbora

²⁶⁷ Riedl, Mirko, Katalog prvotisků jihočeských knihoven, str. 69; Hejnic, Josef, O knihovně Václava z Rovného, str. 314., Andraea, Johannes, Super arboribus...., cit. d. v poznámce 8.

²⁶⁸ Andraea, Johannes, tamtéž, přeložila Kocánová Barbora.



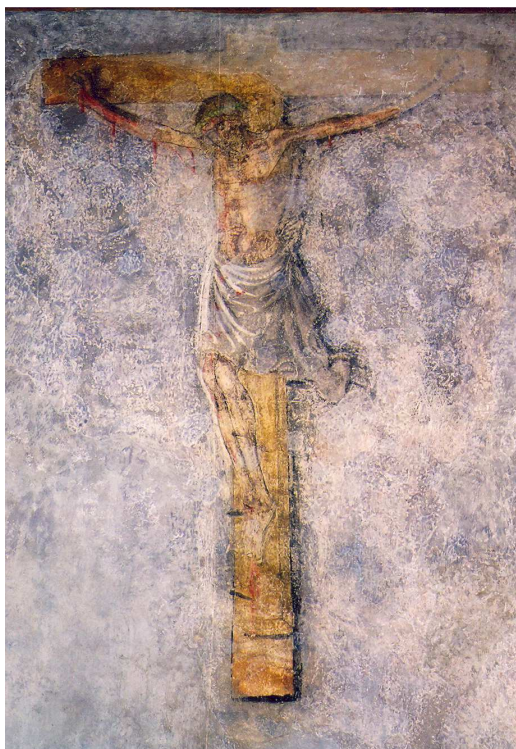
Obrázek 59 – Český Krumlov, Prelatura, sv. Kateřina



Obrázek 60 – Český Krumlov, Prelatura, Assumpta



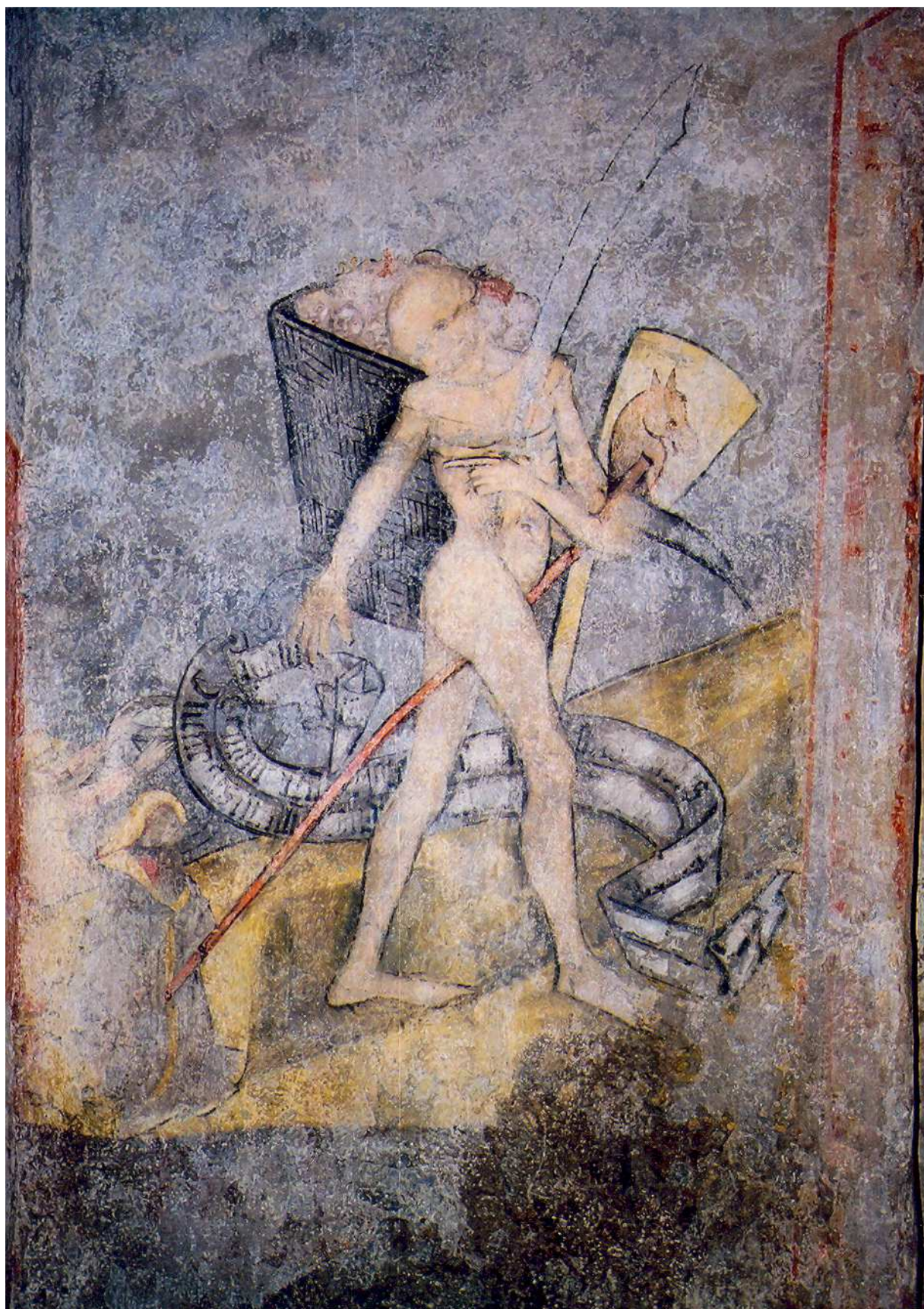
Obrázek 61 – Český Krumlov, Prelatura, sv. Apolena



Obrázek 62 – Český Krumlov, Prelatura, Ukřižovaný



Obrázek 63 – Český Krumlov, Prelatura, Arbor affinitatis



Obrázek 64 – Český Krumlov, Prelatura, Personifikace smrti

2. 15 Dolní Slověnice

okres České Budějovice

Nástěnné malby v presbytáři kostela sv. Mikuláše a Linharta

1. čtvrtina 14. století

Popis objektu, stručná stavební historie

Kostel sv. Mikuláše a Linharta je jednolodní s pětiboce uzavřeným presbytářem a sakristií při severní straně presbytáře. Presbytář o jednom poli a závěru je sklenutý gotickou křížovou klenbou s žebry vybíhajícími z oblých přípor s polygonálními hlavicemi. Loď je plochostropá. K západnímu průčelí je přistavěna věž a k jižnímu vstupnímu portálu do lodi je přistavena předsíň. Kostel byl vybudován pravděpodobně na konci 13. století a stavebně upraven ve 14. století. Západní věž a jižní předsíň jsou barokní z 18. století.

Popis maleb, ikonografie, formální interpretace, datace, kulturně historický kontext

Středověké nástěnné malby se nacházejí v presbytáři kostela, byly objeveny při restaurátorském průzkumu v roce 2000 a jsou pouze zčásti odkryté a restaurované.²⁶⁹ Z důvodu pouze částečného odkrytí maleb nelze zatím jednoznačně identifikovat celkové uspořádání maleb ani jejich vzájemnou obsahovou souvislost.

Středověké malby se zachovaly ve třech vrstvách. Z nejstarší vrstvy byly průzkumem zjištěny pouze dva konsekrační kříže na jižní stěně kněžiště. Kříže jsou rovnoramenné, vepsané do kruhů, horní rameno kříže je v horní části prodlouženo vně kruhu, kde tvoří další menší kříž. Druhá malířská vrstva je figurální a pokrývá podle zjištění průzkumů všechny stěny i klenbu kněžiště. Z třetí nejmladší vrstvy byl zjištěn pouze konsekrační kříž na závěrové stěně kněžiště, velikostí i tvarem blízký křížům v nejstarší vrstvě.

Z druhé malířské vrstvy se na východní straně vítězného oblouku prezentují ve dvou rozšířených sondách tři ženské postavy bez svatozáří. U dvou postav vlevo u vrcholu vítězného oblouku lze rozpoznat v jejich rukách dvě prázdné nádoby - lampy a u jedné postavy vpravo v nižších partiích není lampa zřetelná. Jedná se pravděpodobně o část kompozice představující Panny moudré a pošetilé podle Matoušova evangelia (25,1-3). Jednotlivé postavy panen byly pravděpodobně situovány po stranách vítězného oblouku podobně jako v případě obdobné kompozice v kostele Jakuba v Libiši (kolem roku 1390).²⁷⁰ Na severní straně kněžiště lze v sondách identifikovat obrazy Adama a Evy a v Čechách ojedinělý výjev Zabití Ábela. Další

²⁶⁹ Martan, Alois, Restaurátorská dokumentace, Nástěnné malby v kostele sv. Mikuláše v Dolních Slověnicích, 2001, archiv Národního památkového ústavu v Českých Budějovicích, arch. č. 2353.

fragment nástěnné malby byl odkryt na východní stěně závěru. V rozsáhlé obdélné sondě lze rozpoznat v dolní části výjevu ležící postavu bez svatozáře, přes níž přejíždějí dva koně, z nichž jsou viditelné pouze končetiny a část trupu včetně dolní části nohy jezdce. Koně směřují doleva směrem k dalším dvěma nebo třem postavám, z nichž jsou viditelné dolní partie, zahalené do splývavých drapérií. Při současném omezeném odkryvu malby zůstává námět obrazu neznámý. Pouze na jižní stěně, kněžiště je proveden celoplošný odkryv malby. Zachoval se zde výjev Posledního soudu, podobně jako například v kostele sv. Mikuláše v Boleticích²⁷¹. V horních partiích stěny, respektive v klenebním čele se v původním stavu nacházela patrně sedící postava Krista soudce a další obvyklé figury po jeho stranách, provedené ve větším měřítku. V partiích střední části stěny je situována skupina fragmentárně zachovaných postav, původně patrně apoštolů, a v nižších partiích stěny se rozvíjejí výpravně a „naturalisticky“ pojaté scény zmrtvýchvstání, zavržení hříšníků a shromažďování vyvolených. Dobře zřetelná je postava archanděla Michaela jako važiče duší a zejména partie s otevřenou tlamou Leviatana požírajícího zástupy hříšníků, mezi nimiž jsou výběrově zastoupeni provozovatelé různých řemesel a společenských stavů. Na pozadí této pekelné sféry vystupují rozšklebené tváře bez obrysných kontur, jacísi zlí duchové, známí např. z apokalyptických výjevů na Karlštejně nebo z výjevu Posledního soudu v kostele sv. Mikuláše v Boleticích.

Nástěnnými malbami byla ozdobena i klenba kostela, zde ale zůstává malířská výzdoba i nadále zakryta. Pouze na klenebních žebrech se prezentuje původní polychromie spočívající v iluzivním kvádrování a barevném „mramorování“ podobném jako u řady jiných středověkých kleneb.

I při fragmentárním stavu lze malby v kostele sv. Mikuláše a Linharta zařadit ze slohového hlediska do skupiny tzv. lineárního gotického stylu, široce rozšířeného ve středoevropské oblasti během první poloviny 14. století. Blízkými slohovými analogiemi v jihočeské oblasti jsou například autenticky datované malby v jihočeských kostelích v Malenicích (1315 – 1325)²⁷², Kašperských Horách (1340), Jindřichově Hradci (kolem 1350),²⁷³ v Polné na Šumavě (1325 – 1350), v Boleticích (1. tř. 14. st.) a jinde. Podle typiky slověnických postav, charakteru tělesných detailů, záhybového systému drapérií a některých oděvních detailů lze malby ve Slověnicích datovat do první čtvrtiny 14. století.

V držení kostela sv. Mikuláše a Linharta v Dolních Slověnicích se do poloviny 14. století střídali Vítkovci z Landštejnské větve a z Kosovy Hory. Někteří z nich se mohli společně s místními duchovními zasloužit o vznik malířské výzdoby.

²⁷⁰ Všetečková, Zuzana, *Středověká nástěnná malba ve středních Čechách*, Praha 2012, str. 193.

²⁷¹ Viz 2.1 - Boletice - této práce.

²⁷² Martan, Alois, *Malenice, Gotické nástěnné malby v kostele sv. Jakuba (1315?-1325?)*, in: *Umění 3-4, XLI/ 1993*, str. 269n.

²⁷³ Pešina, J., kol., *Gotická nástěnná malba v zemích českých I*, Praha 1958, str. 198 n.



Obrázek 65 – Slověnice , kostel sv. Mikuláše a Linharta, detail malby Posledního soudu



Obrázek 66 - Slověnice , kostel sv. Mikuláše a Linharta, Moudré Panny



Obrázek 67 - Slověnice , kostel sv. Mikuláše a Linharta, detail postavy Kaina ?



Obrázek 68 - Slověnice , kostel sv. Mikuláše a Linharta, detail malby Posledního soudu

2. 16 Horní Stropnice

okres České Budějovice

Nástěnné malby v kostele sv. Mikuláše

Poslední třetina 13. století - kolem r. 1520

Popis objektu, stručná stavební historie

Kostel sv. Mikuláše v Horní Stropnici byl podle novější odborné literatury²⁷⁴ postupně vybudován ve 13. st. V následujícím století byl stavebně upraven a zásadní přestavbou prošel v období kolem r. 1500. Další stavební úpravy následovaly v 16., 18. a 19. st. Současný kostel je hmotově i půdorysně poměrně složitě utvářený. K románské věži je na východě připojen gotický presbytář a na západě, na místě původní románské lodi, navazuje pozdně gotické trojlodí se západní předsíní. Do doby pozdní gotiky je datována i kaple sv. Kateřiny při severní straně věže. Součástí kostela je také barokní nástavba nad západní předsíní, schodiště z 19. st. při západním průčelí, renesanční předsíň, sakristie a výklenková kaple na jihu.

Popis maleb, ikonografie, formální interpretace, datace, kulturně historický kontext

Nástěnné malby v kostele sv. Mikuláše v Horní Stropnici byly objeveny během restaurátorských průzkumů při opravě kostela v letech 1996 – 1997.²⁷⁵ Nálezová zpráva byla publikována v roce 1999.²⁷⁶ Středověké malby se zachovaly v interiéru západní předsíně kostela, v jeho trojlodí i v kněžišti.

Na jižní vítězného oblouku se zachovala malba poprsí světce. Je zobrazen přísně frontálně, obrys čela a lící, silueta hlavy a dvě kontury svatozáře jsou konstruovány podle geometricky přesných soustředných kružnic se středem u kořene nosu. Základem tohoto archaického způsobu

²⁷⁴ K stavebnímu vývoji kostela viz: Poche, Emanuel, (kolektiv), Umělecké památky Čech 1, Praha 1977, str. 419-420; Kroupa, Pavel, Stavebně-historický vývoj kostela sv. Mikuláše v Horní Stropnici, in: Výběr z prací členů historického klubu při Jihočeském muzeu v Českých Budějovicích 19/1982, České Budějovice str. 8-11; Sommer, Jan, Ke stavebnímu vývoji kostela sv. Mikuláše v Horní Stropnici, in: Výběr z prací členů historického klubu při Jihočeském muzeu v Českých Budějovicích 23/1986, str. 120-123; Noll, Jindřich, Varhaník, Jiří, Westwerk kostela sv. Mikuláše v Horní Stropnici, in: archaeologia historica 21/96, str. 103-109; Herget, Vladimír, Horní Stropnice, kostel sv. Mikuláše, stavebně-historický průzkum, 1992-1996, archiv Památkového ústavu v Českých Budějovicích, arch. č. 2632; Kaigl, Jan, Chaloupek, Petr, Vesnické románské kostely s chórovou věží a apsidou, Zprávy památkové péče LVII/1998, č. 9, str. 268-273.

²⁷⁵ Martan, Alois, Zpráva k provedenímu průzkumu v kostele sv. Mikuláše v Horní Stropnici, 1997, archiv Národního památkového ústavu v Českých Budějovicích; Martan, Alois, Zpráva k provedenímu dílčímu průzkumu v kostele sv. Mikuláše v Horní Stropnici, listopad 1996, archiv Památkového ústavu v Českých Budějovicích; Týž, Zpráva o restaurování středověké nástěnné malby v interiéru předsíně kostela sv. Mikuláše v Horní Stropnici, říjen 1997, archiv Národního památkového ústavu v Českých Budějovicích. Již před uvedenými průzkumy byly ale malby v předsíni kostela zjištěny při její výmalbě v roce 1990. Autorovi tuto skutečnost sdělila osoba, která bílení i částečný odkryv v r. 1990 prováděla.

²⁷⁶ Pavelec, Petr, Středověké nástěnné malby v kostele sv. Mikuláše v Horní Stropnici na Českobudějovicku., in: Zprávy památkové péče LIX/1999, č. 8, str. 249-256.

zobrazení hlavy je byzantský proporční systém, známý z malířské příručky z hory Athos.²⁷⁷ Výtvarná kvalita malby je vysoká a stylově nemá obraz světce v dosud publikovaném fondu středověkých nástěnných maleb české provenience přímé analogie. Více stylových afinit lze nalézt na rakouském území.²⁷⁸ Svou přísnou frontálností a geometrickou vázaností vzdáleně připomíná alegorické postavy v kostele sv. Klimenta ve staré Boleslavi (třetí čtvrtina 12. století)²⁷⁹ a jim příbuzné byzantizující obrazy v Salzburgu a Prüfeningu.²⁸⁰ Ve srovnání s těmito malbami jsou ale rysy tváře i detaily světce v Horní Stropnici živější a realističtější a malba má spíše přechodný románsko-gotický ráz. Obraz mohl být součástí malířské výzdoby vítězného oblouku románského chóru ještě před odbouráním apsidy. Vznikl pravděpodobně v období poslední třetiny 13. století a představoval pravděpodobně původně poprsí jednoho z apoštolů. Malířská výzdoba byla zjištěna také v lodi kostela. Průzkumem byly prokázány malby rožmberských erbovních růží v klenebních čelech na východní, severní a jižní stěně trojlodí. Tyto malby pocházejí z doby pozdně gotické rekonstrukce trojlodí kostela v době po roce 1500. Součástí pozdně gotické malířské výzdoby byla také barevná úprava klenebních konzol, žeber, svorníků a pilířů ve žlutě okrové barvě přímo na kamenných člancích.

Další malířská výzdoba byla doložena sondami na stěnách a v klenbě kněžiště. V klenebních kápích západního pole se dochovaly symboly evangelistů a v závěrových kápích jsou pravděpodobně postavy andělů. Na západní stěně kněžiště byl pravděpodobně zobrazen Trůnící Kristus v mandorle, nebo Svatá Trojice v podobě Trůnu Boží Milosti. Časově související malby pokrývaly také severní a jižní stěnu kněžiště. Při omezeném rozsahu sond se ale nepodařilo identifikovat jejich obsah. Podle stavebně-historických souvislostí a omezených možností formální interpretace pocházejí malby v kněžišti z druhé poloviny 14. století.

Nejsouvisleji se středověké malby zachovaly v interiéru západní předsíně kostela. Na její východní stěně, nad portálem do lodi kostela, se fragmentárně dochoval obraz Panny Marie Ochránitelky. P. Marie stojí s rozprostřeným pláštěm, pod nímž se ukrývají drobné postavy prosebníků. Za Pannou Marií přidržuje dvojice andělů závěs, ozdobený brokátovým desénem a čtyřlísty vepsanými do kosočtvercových polí. Po stranách portálu jsou dvě torzálně dochované, neidentifikované postavy. Postava nalevo je zobrazena se svatozářím na hlavě má mitru, nalevo od její hlavy lze rozpoznat spirálovité ukončení berly a nad hlavou neidentifikovatelné fragmenty barevné vrstvy. Napravo od této postavy je umístěna červená pětilístá růže. Pravděpodobně jde o

²⁷⁷ Panovsky, Erwin, Dějiny teorie lidských proporcí jako obraz dějin uměleckých slohů, in: Význam ve výtvarném umění, Praha 1981, str. 67 n.

²⁷⁸ Lanz, Elga, Die Mittelalterlichen Wandmalereien in Wien Und Niederosterreich, Sien, 1983, obrazová příloha 269-276, na vítězném oblouku situované postavy apoštolů ve farním kostele v Michelstetten v Dolním Rakousku.

²⁷⁹ Mašín, Jiří, Románská nástěnná malba v Cechách a na Moravě, Praha 1954, s. 24-28.

²⁸⁰ Matějček, Antonín, Dějepis umění 2, Praha 1924, s. 100-101.

erbovní znamení tehdejších patronů kostela, pánů z Rožmberka,²⁸¹ a není vyloučeno, že v poškozených místech pod růží byla původně situována postava rožmberského donátora. Ještě méně zřetelná je postava napravo od portálu. Podle svatozáře lze bezpečně určit pouze to, že jde o světce či světici. Podobně jako u protější postavy se nad touto figurou dochovaly neidentifikovatelné fragmenty barevné vrstvy.

Na severní stěně je zobrazena skupina světců se sv. Kryštofem uprostřed. Kromě sv. Kryštofa lze ještě rozpoznat dalších devět fragmentárně dochovaných postav. Tento počet není ale patrně úplný, neboť další postavy mohly být také na pravé straně, kde barevná vrstva i s původní omítkou chybí, a v levém okraji, kde je barevná vrstva fragmentární. Sv. Kryštof je zobrazen obvyklým způsobem. Stojí s nakročenou pravou nohou, opřený o kmen stromu, jehož původně asi zelená koruna je zčernalá. Světec má na hlavě klobouk a jeho tvář je obrácena k malému Ježíšovi, který sedí na světcově levém rameni. Další postavy na severní stěně není možné s jistotou ikonograficky určit, i když některé atributy jsou zřetelné. S první postavou zprava, z níž se dochovala pouze část hlavy se svatozáří, lze spojit torzo opatské či biskupské berly. Stejnou berlu přidržuje i sousední postava s mitrou. Další figura nalevo drží v ruce bezlistou větev. Postavy nalevo od sv. Kryštofa stojí ve dvou řadách. První postava nalevo od sv. Kryštofa v zadní řadě přidržuje ne zcela zřetelný atribut. Mohlo by jít o lyru, rošt, železné hroty, nebo také stylizovaný hřeben. Postava dále nalevo má na hlavě korunu a napravo od její hlavy je umístěn nezřetelný tyčovitý či hůlkovitý předmět. Na základě ikonografické komparace se lze domnívat, že obraz na severní stěně předsíně znázorňuje Čtrnáct svatých pomocníků.²⁸² Nasvědčuje tomu zejména typické seskupení světců se sv. Kryštofem uprostřed a také jejich počet. Dochovalo se pouze deset postav, úplně nalevo ale chybí pravděpodobně jedna postava a v poškozené ploše napravo je místo pro tři nebo i čtyři postavy. Vedle sv. Kryštofa patří do skupiny čtrnácti svatých pomocníků svatí Achatius, Erasmus, Barbora, Blažej, Cyriak, Eustach, Jiljí, Diviš, Jiří, Kateřina Alexandrijská, Markéta Antiošská, Pantaleon a Vít. Místo sv. Cyriaka nebo Erasma bývá někdy přítomen sv. Linhart, místo Diviše Mikuláš z Miry a místo Pantaleona sv. Roch. Jako patnáctý pomocník bývá výjimečně zobrazována Panna Marie nebo také svatí Osvald, Magnus, Quirinus a Wolfgang. V případě stropnického obrazu by světec s bezlistou větví mohl představovat sv. Achatia, hřeby (?) směřující k prstům světce nalevo od sv. Kryštofa by mohly být atributem dalšího ze čtrnácti pomocníků, sv. Erasma, a světec s mitrou a berlou by mohl znázorňovat sv. biskupa Blažeje, nebo někdy alternujícího sv. Mikuláše z Miry.

²⁸¹ Údaje o patronátním právu uvádí: Sedláček, August, Místopisný slovník historický království českého, Argo, Praha 1998, str. 843-844.

²⁸² Hall, James, Slovník námětů a symbolů ve výtvarném umění, Praha 1991, str. 101-102. Dále k tomuto námětu srovnej např.: Kirschbaum, Emanuel, (kol.), Lexikon der Christlichen Ikonographie, Freiburg im Breisgau 1968-1976, sv. 8 str. 546-550.

Skupinové obrazy světců různého počtu a v různém složení se objevují od raného středověku. Smyslem takových zobrazení bývala obvykle snaha dovolat se co nejúčinnější ochrany a přímluvy při nemocích a nebezpečích života. S ohledem na tuto skutečnost byli vybíráni světcí disponující v tomto ohledu zvláštní mocí. První písemné zprávy, které se pravděpodobně týkají již ustáleného zobrazení čtrnácti sv. pomocníků pocházejí z německých oblastí.²⁸³ V r. 1284 vydal pasovský biskup Konrád odpustkový list pro kostel v Křemži, v němž je zmiňován oltář Čtrnácti sv. pomocníků. K r. 1348 se vztahuje zpráva, že mnichovský patricij Nikolaus Schrenk nadal oltář Čtrnácti sv. pomocníků v mnichovském kostele sv. Petra za účelem udržování věčného světla a výroby potřebného vosku. V 15. st. zpráv o kultu čtrnácti sv. pomocníků rychle přibývá. Nejstarším známým zobrazením tohoto námětu je nástěnná malba z r. 1331 v dominikánském kostele v Regensburgu a až do pol. 15. st. jsou podobná zobrazení vzácná. Zásadním předělem je r. 1445/46. V tomto roce měl mít pastýř cisterckého opatství Langheim v Horních Frankách vidění čtrnácti sv. pomocníků. Na místě zázraku, u kláštera Banz, byla posléze vybudována kaple Čtrnácti sv. pomocníků, předchůdkyně barokního kostela stejného zasvěcení (Vierzehnheiligen) od J. B. Neumanna, která se stala proslulým poutním místem a centrem, odkud v kult rychle šířil do dalších, zejména německých oblastí. Ve výtvarném umění postupně vznikly tři základní obrazové typy. Nejčastěji se vyskytuje řadové zobrazení, při němž jsou světcí seřazení vedle sebe, většinou se sv. Kryštofem na kraji. Druhým typem je zobrazení sv. pomocníků soustředěných kolem ústřední postavy nebo samostatného námětu. Hlavní postavou bývá v těchto případech opět sv. Kryštof, jindy Madona, Bolestný Kristus, Trůnící Kristus, Pieta, P. Marie Ochránitelka, nebo také téma Zasnoubení sv. Kateřiny či Strom Jesse. Někdy, zejména v 18. a 19. st., bývají svatí pomocníci zobrazováni jako dětské (andělské) bytosti.²⁸⁴

Od druhé poloviny 15. st. je kult sv. pomocníků doložen také v Čechách. Dva oltáře tohoto zasvěcení se v 2. pol. 15. st. nacházely v kostele Čtrnácti sv. pomocníků v Kadani. Jejich torza se dochovala až do současnosti.²⁸⁵ Oltář Čtrnácti sv. pomocníků byl také v kostele sv. Víta v Č. Krumlově, kde jej v r. 1509 založil rytíř Václav z Rovného,²⁸⁶ a dalším raným příkladem je dřevěný reliéf z r. 1493 z někdejší kaple sv. Kateřiny v Rožmberku nad Vltavou. Tento reliéf představuje méně obvyklý ikonografický typ s centrální postavou Trůnícího Krista, kolem nějž

²⁸³ Braun, Josef, *Tracht und Attribute der Heiligen in der deutschen Kunst*, Stuttgart 1943, s. 563-564.

²⁸⁴ Kirschbaum, Emanuel, (kol.), *Lexikon der Christlichen Ikonographie*, Freiburg im Breisgau 1968-72, str. 548.

²⁸⁵ Poche, Emanuel, (kol.), *Umělecké památky Čech*, Praha 1978, díl 2., str. 16-17, dále Pešina, Jaroslav, *Česká malba pozdní gotiky a renesance*, Praha 1950, str. 105, 106.

²⁸⁶ Trajer, Johann, *Historisch - statistische Beschreibung der Diöcese Budweis*, Budweis 1862, s. 61.

jsou sv. pomocníci shromážděni v kruhovém poli.²⁸⁷ Stropnický obraz je pravděpodobně jedinou dosud známou nástěnnou malbou českého původu z období středověku.

Námětem obrazu na pravé stěně předsíně je Svaté příbuzenstvo (Svaté společenství), nebo také Rodina sv. Anny. Obraz se dochoval fragmentárně, je ale ikonograficky přehledný. V centru výjevu se nacházejí sv. Anna s Pannou Marií a malým Ježíšem na široké lavici. Kolem nich jsou shromážděny čtyři ženské postavy s malými dětmi v náručí a pravděpodobně sedm mužských postav - celkem 18 figur. Další osoby mohly být ještě v dolních partiích obrazu, kde se barevná vrstva nedochovala, a v levé části obrazu zůstávají špatně čitelné fragmenty, na jejichž místě mohly původně být další dvě postavy. Kromě Panny Marie s Ježíšem a sv. Anny není možné určit přesně totožnost ostatních osob. Z literární předlohy²⁸⁸ a z ikonografických komparací ale vyplývá, že jsou zde zobrazeni tři muži sv. Anny, (Jáchym, Kleofáš a Salome) další dvě Marie se svými manžely (Alfeus a Zebedeus) a potomky (Jakub Menší, Josef Spravedlivý, Šimon, Juda, Jakub Větší a Jan Evangelista) a snad i další příbuzní. Všichni sedí nebo stojí v jedné místnosti, odkud se oknem otevírá pohled na krajinu s meandrovitou řekou a strmými vrchy.

Zobrazení svatého příbuzenstva vychází z legendy o narození Panny Marie, zahrnuté do Zlaté legendy, a částečně také z textu Nového zákona.²⁸⁹ Podle legendy byla sv. Anna, matka Panny Marie, celkem třikrát provdána a v každém manželství měla dítě jménem Marie. Všechny Marie se později provdaly a měly potomky. Do výtvarného umění pronikl tento námět v 1. pol. 15. st. Značný vliv přitom měl ohlas vyvolaný viděním františkánské jeptišky Colette z Corbie, jíž se rodina sv. Anny zjevila při modlitbě v r. 1408. Ve výtvarném umění se postupně ustálilo několik základních obrazových variant tohoto námětu. Jejich základem je vždy zobrazení sv. Anny Samotřetí, doplňované podle okolností různým počtem dalších členů příbuzenstva. Přítomni bývají manželé sv. Anny, její další dvě dcery se svými muži a dětmi a nechybí ani sv. Josef, manžel P. Marie. Někdy bývají zahrnuti také rodiče sv. Anny, její neteř Alžběta se synem sv. Janem Křtitelem a objevují se i další asistující postavy světců.

Množství dochovaných památek dokládá, že obrazy svatého příbuzenstva byly velmi oblíbené po celé 15. st. až do Tridentského koncilu v 2. pol. 16. st. Na území Čech se dochovaly dva středověké deskové obrazy s tímto námětem, a to hlavní obraz z oltáře křížovnického kláštera (1490)²⁹⁰ a hlavní obraz královéhradeckého oltáře (1494).²⁹¹ Podobně jako obraz Čtrnácti sv.

²⁸⁷ Denkstein, Vladimír, Matouš, František, Jihočeská gotika, Praha 1953, str. 99; Homolka, Jaromír, (kol.), Jihočeská pozdní gotika 1450-1530 (katalog výstavy), Hluboká nad Vltavou 1965, str. 180. Za informace o kultu Čtrnácti sv. pomocníků v Čechách děkuje autor také Mgr. Hlaváčkoví.

²⁸⁸ Voragine, Jakub, Legenda Aurea, Vyšehrad, Praha 1984, str. 221n.

²⁸⁹ K tomu viz: Bible, Ekumenický překlad, 1984, Mk 15,40; Mt 27,56; J19,25; Mk 3,18; Lk6,15; Mt 12, 46; Mt 13, 55; Mk 3, 31; J 2, 12; J 7, 3.

²⁹⁰ Pešina, Jaroslav, cit. d. v pozn. 8, str. 110,

²⁹¹ Tamtéž, str. 111.

pomocníků je pravděpodobně i hornostropnické Sváté příbuzenstvo jedinou dosud známou nástěnnou malbou tohoto druhu v Čechách.

Důležitou součástí malířské výzdoby předsíně je pozoruhodná polychromie klenebních žeber. Prostor předsíně je sklenut hvězdovou klenbou na svazkových příporách, profil žeber je okosený, vyžlabený a žebra jsou složena z cihlových dílců. Restaurátorský průzkum doložil, že cihlová žebra hvězdového klenebního vzorce, stejně jako kamenné konzoly a líc klenby, byly původně pojednány bílým vápenným nátěrem a pouze přízední žebra rámuující nástěnné obrazy byla polychromovaná cihlově červenou a ve výžlabku okrovou barvou.

Malířská výzdoba předsíně je pravděpodobně dílem jednoho malíře. Nasvědčuje tomu shodný malířský rukopis, souvislý barevný akord převážně okrových a červených tónů, jednotná technika al secco na vápenném nátěru, a v neposlední řadě také vyrovnaná, i když nepřilíhající vysoká výtvarná úroveň maleb. I přes jednotící rukopis jsou ale jednotlivé obrazy stylově poněkud nesourodé, pravděpodobně v důsledku různosti použitých předloh.

Obraz P. Marie Ochránitelky vychází z tradičních vzorů, často v Čechách užívaných v období od 14. do 16. st. Postava Panny Marie je statická, frontálně podaná a její svrchní šat i ochranný plášť splývají (pokud lze při fragmentárním stavu pozorovat) v slohově nevýrazných souběžných či paprscitých záhybech. Na pozdně gotický původ tohoto obrazu upozorňují pouze vlající, složitě skládané draperie asistujících andělů.

Obraz sv. pomocníků vyplňují téměř beze zbytku postavy světců. Charakter úzkého pruhu terénu je při fragmentárním stavu malby nejasný a jednobarevné neutrální pozadí se uplatňuje pouze v nepatrném rozsahu. Oproti statické a čelně viděné Panny Marii jsou postavy z tohoto obrazu nadány pohybem a oživeny četnými rozlišovacími znaky: Stojí čelně nebo se otáčejí, zpřímá i v měkkém esovitém prohnutí, pohybují typově diferencovanými hlavami, vzájemně se odlišují atributy, pokrývkami hlav a oděvy. Charakter rouch a jejich záhybový systém je při fragmentárnosti obrazů téměř nezřetelný, s výjimkou Ježíšova pláště, který se lámaně skládá a dynamicky vzdouvá do výšky. Podobně barokně utvářené draperie se v pozdně gotické malbě české proveniencí objevují kol. r. 1500, např. u anděla z predely chudnického oltáře (1505)²⁹² nebo na obraze Ukřižování (po r. 1500) Mistra litoměřického oltáře.²⁹³

Oproti abstraktně situovaným sousedním obrazům se scéna se svatým příbuzenstvem odehrává v interiéru místnosti s výhledem do perspektivně ustupující krajiny. Hloubka prostoru, v níž jsou členové příbuzenstva shromážděni, je naznačena zmenšením měřítka mužské postavy v pozadí.

²⁹² Tamtéž, str. 118.

²⁹³ Tamtéž, str. 119.

Podobně řešený obrazový prostor se u dochovaných památek české proveniencce objevuje poprvé na deskách oltáře z Doudleb (1494)²⁹⁴ a zejména u křivoklátského oltáře (kol. 1490).²⁹⁵

Postavy z obrazu rodiny sv. Anny jsou ve srovnání se sv. pomocníky drobnější a některé z nich živě gestikulují protáhlými dlaněmi s dlouhými prsty. Jednotlivé figury jsou realisticky rozlišeny pohlavím, tělesnými charakteristikami a oděvy. Muži jsou různého vzrůstu a typů hlav. Mají bradky a kníry nebo jsou bez vousů, jsou prostovlasí nebo v baretech či kloboucích a jejich oděvy se liší barvou i střihem. Podobně realisticky jsou rozlišeny i ženské postavy, upozorňující na sebe zejména renesanční garderobou. Ženy mají vlasy utažené sítkami nebo typickými vysokými čepci a oblečeny jsou do svrchních plášťů, dlouhých sukni a přiléhavých živůtků s hlubokými lemovanými výstřihy. Podobné renesanční kostýmy a oděvní doplňky se v českém malířství a sochařství začínají objevovat nejdříve na konci 15. st. a postupně jejich výskyt narůstá. Raným příkladem jsou oděvy žen na nástěnných malbách ve Smíškovské kapli v Kutné Hoře (1485 - 92),²⁹⁶ podobně je oblečena také sv. Kateřina na Mosteckém oltářním křídle (kol. 1520)²⁹⁷ a také ženské postavy na oltářních křídlech z Netolic (kol. 1520).²⁹⁸ Netolické desky jsou stropnickému obrazu velmi blízké i stylově a výtvarnou úrovní, a protože v obou případech jde o památky jihočeského původu, není vyloučeno, že jsou dílem stejného malíře.

Termínem *post quem* pro vznik maleb v předsíni je doba jejího stavebního dokončení. Literatura uvádí na základě analýzy architektonických článků dobu po r. 1500. Vezme-li se ale v úvahu renesanční charakter kostýmů žen z obrazu svatého příbuzenstva, slohové i výtvarné příbuznosti tohoto obrazu s netolickými deskami, a také možná provinční opožděnost stropnických obrazů za progresivními slohovými a výtvarnými trendy, je pravděpodobnější, že nástěnné malby v předsíni vznikly až v letech kolem r. 1520.

Horní Stropnici vlastnil v roce 1259 Vok I. z Rožmberka a po něm jeho syn Jindřich I., jenž svůj podíl v roce 1300 daroval do doživotního držení své matce Hedvice ze Schaunberka. Někdy v tomto období vznikla pravděpodobně malířská výzdoba, jejíž součástí je polopostava světce – apoštola (?). V době vzniku maleb v západní předsíni kostela byla Horní Stropnice znovu majetkem pánů z Rožmberka, kteří byli také držiteli patronátního práva. Vladařem rožmberského domu byl v letech 1493 - 1523 Petr IV. z Rožmberka a po něm v l. 1523 - 1526 Jindřich VII z Rožmberka. Jeden z nich mohl být i objednavatelem maleb, čemuž by nasvědčovalo i vyobrazení rožmberské růže vedle světce vlevo od dveří, označující původně patrně osobu donátora a patrona kostela stejně jako reliéfní polychromovaná růže v podobě

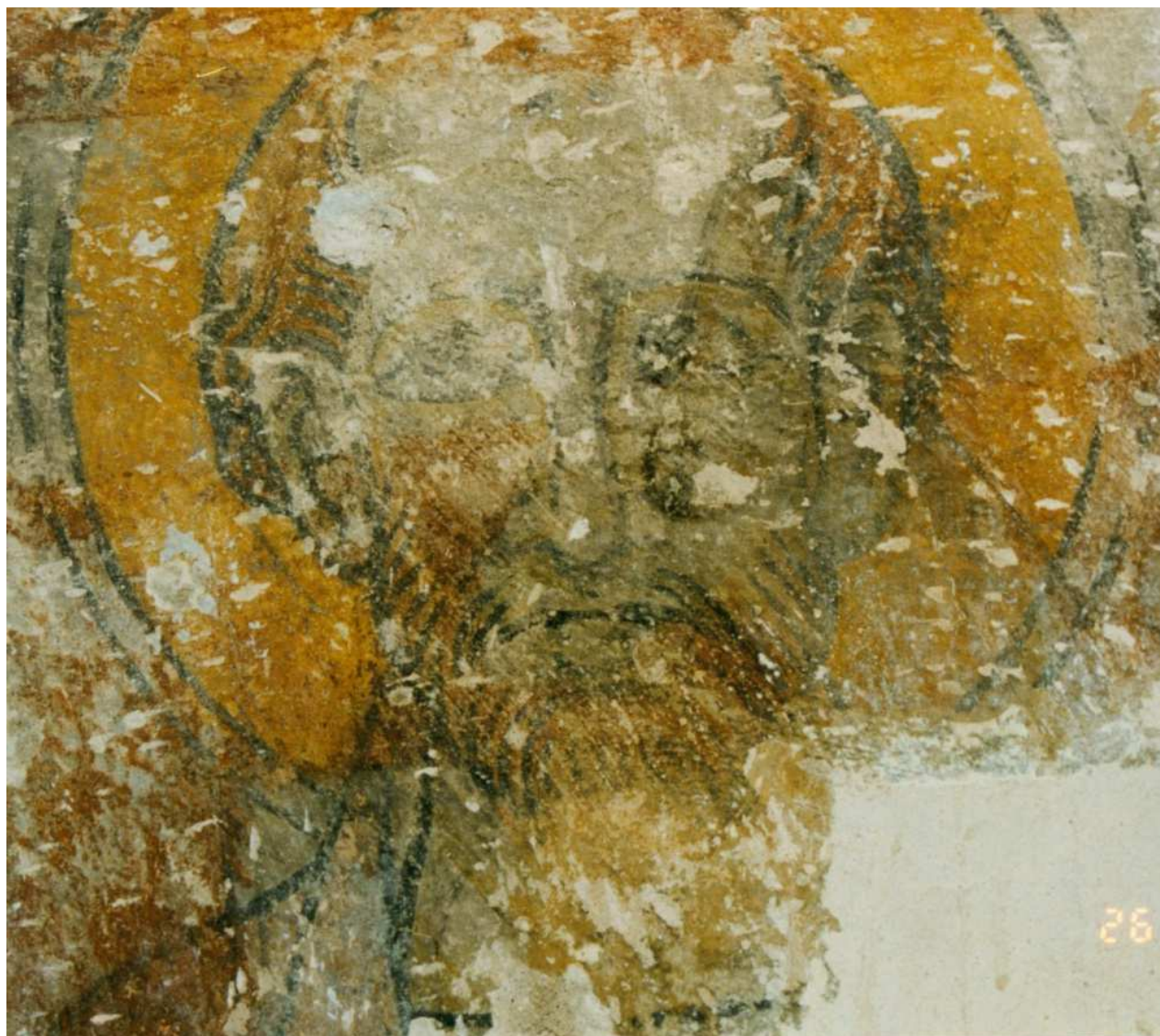
²⁹⁴ Tamtéž, str. 109.

²⁹⁵ Tamtéž, str. 110.

²⁹⁶ Krása, Josef, Nástěnná malba, in: Homolka, Jaromír, (kol.), Pozdně gotické umění v Čechách, Praha 1978, str. 257.

²⁹⁷ Pešina, Jaroslav, cit. d. v pozn. 290, str. 127.

svorníku síťové klenby předsíně. Příslušnost k rožmberskému dominiu vyjadřovalo ale především výše zmíněných devět monumentálních červených růží, namalovaných v klenebních čelech na jižní, severní a východní stěně trojlodí, a další růže na klenebních svornících a v polích malovaného lemu římsy na fasádě kostela.



Obrázek 69 – Horní Stropnice, kostel sv. Mikuláše, poprsí světce na vítězném oblouku

²⁹⁸ Tamtéž, str. 125; dále srovnej např. vysoký čepec sv. Máří Magdaleny z reliéfu Oplakávání ze Žebráku (1500-1510), varhanní křídlo se sv. Kunhutou (před 1520), Mistr I. W., Sebevražda Lukrecie (1525) ad.



Obrázek 70 - Horní Stropnice, kostel sv. Mikuláše, Svatá Rodina



Obrázek 71 - Horní Stropnice, kostel sv. Mikuláše, Panna Maria Ochránitelka



Obrázek 72 - Horní Stropnice, kostel sv. Mikuláše, sv. Mikuláš (?), rožmberská erbovní růže

2. 17 Chvalšiny

okres český Krumlov

Nástěnné malby v interiéru kostela sv. Marie Magdaleny

kolem r. 1500

Popis objektu, stručná stavební historie

Kostel sv. Marie Magdaleny ve Chvalšínách je jednolodní s trojboce zakončeným presbytářem, sakristií a barokní kaplí na severní straně a předsíní a věží při jižní straně lodi. Kněžiště je sklenuto hvězdovou síťovou klenbou, v lodi je klenba s krouženými přetínanými pruty. Podle dochovaných letopočtů přímo na stavbě byl kostel vybudován v letech kolem r. 1500. Stavba patří mezi vrcholná díla jihočeské pozdní gotiky.²⁹⁹

Popis maleb, ikonografie, formální interpretace, datace, kulturně historický kontext

Z původní nástěnné malířské výzdoby kostela byl do r. 1996 znám pouze obraz Dvanácti apoštolů na severní stěně kněžiště. Literatura uvádí, že pochází z poč. 16. století a byl přemalován v l. 1702 a 1933.³⁰⁰ Starší odborná literatura³⁰¹ obraz nezmiňuje, pravděpodobně z toho důvodu, že až do roku 1933 byl zakryt postranním oltářem Přátelství Kristova.³⁰² Při opravě kostela v r. 1933 byl oltář odstraněn a za ním skrytý nástěnný obraz obnoven malířem Jobstem.³⁰³ Naposledy byl obraz s apoštolou restaurován v r. 1995 ak.mal. Karlem Hrubešem.³⁰⁴ Obraz zabírá celou šířku travé, je široký 3.4 m a vysoký 2.6m. Obrazové pole je po stranách ohraničeno svazkovými příporami, v horní části červeným pásem a v dolní části pásy dvěma - červeným, s datací obou renovací (RENOVATUM 1702 a 1933), a šedivým se jmény apoštolů. Zleva jsou uvedena jména: S. MATHEUS, S. MATTHIAS, S. BARTHOLOMEUS, S.

²⁹⁹ K architektuře kostela srovnej: Lavička, Roman, Pozdně gotická sakrální architektura v rožmberském dominiu, in: Gaži, Martin, ed., Rožmberkové, rod českých velmožů a jeho cesta dějinami, České Budějovice 2011, str. 391-410; Hořejší, Jiřina, Pozdně gotická architektura, in: Dějiny českého výtvarného umění I/2, Praha 1984, str. 518; Mencl, Václav, Architektura, in: Pozdně gotické umění v Čechách, Praha 1978, str. 158; Birnbaum, Vojtěch, architektura, in: Dějepis výtvarného umění v Čechách, Praha 1931, str. 150-151; Kotrba, Viktor, Architektura, in: Jihočeská pozdní gotika 1450-1530, Hluboká nad Vltavou 1965, str. 79-80, 107-108. Na fasádě kostela se ve značném rozsahu dochovaly původní gotické omítky, k tomu viz: Mencl, Václav, Výtvarný vývoj středověkých omítek, Praha 1968, str. 70; Hošek, Jiří, Muk, Jan, Omítky historických staveb, Praha 1990, str. 16.

³⁰⁰ Poche, Emanuel, a kol., Umělecké památky Čech, sv. 1, Praha 1977, str. 555.

³⁰¹ Mareš, František, Sedláček, Jan, Soupis památek historických a uměleckých v království českém, okres českokrumlovský, str. 92-111.

³⁰² Situaci s oltářem před opravou r. 1933 dokládá fotografie na str. 156 ve farní pamětní knize (Gedenk Buch für den Pfarrbezirk Kalsching, Farní úřad Chvalšiny).

³⁰³ Text farní pamětnice (cit. d. v pozn. 4) bez dalších podrobností na nečíslovaných stránkách uvádí: „...13.9. Maler Jobst mit dem Erneuern des Gemäldes (Apostelbild) begonnen“.

³⁰⁴ Hrubeš, Karel, Restaurátorská zpráva, 1995, Archiv Památkového ústavu v Českých Budějovicích. Ve zprávě se konstatuje, že obraz je kompletně přemalovaný. Restaurování se z finančních důvodů omezilo na základní stabilizaci omítkové a barevné vrstvy a očištění malby. Přemalby nebyly odstraňovány.

PHILIPPUS, S. PAULUS, S. PETRUS, S. IOHANNES, S. IACOBUS MINOR, S. THOMAS, S. SIMON, S. ANDREAS. Apoštolové stojí v řadě vedle sebe a nad jejich hlavami se v oblacích vznáší polopostava žehnajícího Krista, doprovázená po stranách dvěma anděly.

Další nástěnné malby v interiéru kostela byly objeveny při restaurátorských průzkumech v l. 1995 - 96.³⁰⁵ Nálezová zpráva byla publikována v roce 2000.³⁰⁶ V partiích pod obrazem apoštolů doložil průzkum zabílenou iluzivní drapérii, která se stejně jako obraz s apoštolou nachází na gotické omítce s vápenným nátěrem, a patří tedy patrně také k původní pozdně gotické výzdobě kostela. Ve stejné vrstvě doložil průzkum fragment draperie v dolní části západní stěny kněžiště vedle vítězného oblouku.

Malby se nacházejí také v klenbě závěru kněžiště. V kosmo položeném čtverci klenebního vzorce se dochoval malovaný svitek s datací 1494, což je podle novodobého nápisu nad vítězným obloukem datum stavebního dokončení kostela (viz pozn. č. 10). Za svitkem se nacházejí fragmenty patrně dalšího nápisu nebo znaku. Přesněji se tyto fragmenty nepodařilo identifikovat, protože do tohoto místa zasahuje vrchol hlavního oltáře a sondáž zde nemohla být dokončena.

Ve východním klenebním poli severní stěny kněžiště prokázal průzkum v okolí okenního otvoru fragmenty malovaných architektonických článků - fiál a kroužených prutů - doprovázených rostlinným dekorem a neidentifikovaným figurálním motivem. Vertikálně komponovaná iluzivní architektura, navazující rostlinný dekor, fragment postavy a situování celé kompozice na severní stěně kněžiště naznačují, že jde o torzo iluzivního svatostánku,³⁰⁷ jehož základ mohl být vytesán v kameni.³⁰⁸

Pozdně gotická malířská výzdoba se zásadním způsobem uplatnila také v lodi kostela. V ploše východního klenebního čela byl pod mladšími vrstvami objeven a restaurován obraz Posledního soudu.³⁰⁹ V centru obrazu trůní Kristus na oblouku duhy s nohama na zemském glóbu. Je oděný do bohatě zřaseného červeného pláště s modrozelenou podšívku, trup s ranou na pravém boku má obnažený a pravou ruku zdvihá v žehnajícím gestu. Napravo od Kristovy tváře je situována

³⁰⁵ Průzkumy byly prováděny v souvislosti s komplexním restaurováním interiéru kostela. K tomu viz: Hrubeš, Karel, cit. d. v pozn.304.; Novotný, Petr, Průzkum interiéru kostela sv. M. Magdaleny ve Chvalšínách, 1996, archiv Národního památkového ústavu v Českých Budějovicích.

³⁰⁶ Pavelec, Petr, Pozdně gotické nástěnné malby v kostele sv. Máří Magdaleny ve Chvalšínách, in: Umění, XLVIII/2000, č.1-2, str. 86 - 92.

³⁰⁷ Sondami odkryté fragmenty svatostánku byly zdokumentovány, zakonzervovány a znovu zakryty.

³⁰⁸ Podobně v kamenném reliéfu a s iluzivní malířskou výzdobou byly v jižních Čechách v době pozdní gotiky podle zjištění průzkumů nebo dochovaného stavu řešeny svatostánky kostelů v Polné, Kájově, Zátoni, Českém Krumlově a jinde.

³⁰⁹ Rozhodnutí o odkrytí obrazu Posledního soudu předcházela diskuse o nálezech v mladších vrstvách. Nad vrcholem vítězného oblouku se ve dvou vrstvách (patrně z 19. st.) dochoval nápis o vybudování kostela v r. 1494 a obnově v l. 1750, 1810, 1846 a 1887. Z technických důvodů nebylo možné nápisy transferovat. Bylo rozhodnuto provést jejich fotodokumentaci, překreslení na pauzovací papír v měřítku 1:1 a nápisy odstranit. Dokumentaci nápisů a podrobnější informace viz: Novotný, Josef, Restaurátorská dokumentace, 1996, Archiv Národního památkového ústavu v Českých Budějovicích.

fragmentárně dochovaná lilie a nalevo meč. Po Kristově pravici klečí P. Marie, oděná do zelenomodrého spodního šatu, bílé roušky a dlouhého bílého pláště s červenou podšívkou. Nalevo od Panny Marie je umístěna hnědočervená věžovitá architektura s ochozem, jehož poprsnice je zdobena lichou flamboyantní kružbou. Spodní část architektury je rozdělena lizénovými rámy na dvě pole, z nichž levé je pročleněno kvádrováním a pravé iluzivně otevřeno dvěma okenními otvory s kružbou. Přes poprsnici věže se nahýbají dva andělé opásaní štolami, oba s korunou v pravé ruce. Třetí anděl se vznáší nad věží a vztahuje ruce k postavě vystupující z otevřeného hrobu. Situace s věžovitou architekturou je ale nejasná. V pravé části architektury se totiž ukazuje málo zřetelná drobná postava a není zřejmé, zda tato figura stála původně před architekturou, nebo nebyla nakonec do finální verze obrazu zahrnuta a zůstala zakryta věžovitou architekturou.³¹⁰ Postava je oděná do dlouhého spodního šatu a červeného pláště a v pozdvižené pravé ruce drží podlouhlý předmět. Poloha levé ruky je nezřetelná. Hlava je lemována dlouhými světlými vlasy a plnovousem. Věžovitá architektura znázorňuje ve zkratkovité podobě obvyklou rajskou bránu a postava s podlouhlým předmětem v ruce, pravděpodobně klíčem, představuje patrně sv. Petra. Mezi sv. Petrem (?) a klečící Pannou Marií, v místech s oslabenou a z části odpadnutou barevnou vrstvou, se ukazují fragmenty linií a barevných ploch, naznačující, že zde byla ještě jedna nebo i více blíže neurčených postav, nezahrnutých do konečné verze obrazu. Naproti Panně Marii, u druhého konce duhového oblouku klečí sv. Jan Křtitel, oděný do červeného, modře podšívaného pláště. Dále napravo je situována pekelná sféra s drobnými postavami d'áblů a skupinou zavržených, vedených trestajícím andělem do pekelného jícnu. Součástí kompozice jsou také postavy vstávající z otevřených hrobů umístěné v partiích pod duhovým obloukem a dva troubící, štolami opásaní andělé, vznášející se nad hlavami přímluvců. Plocha obrazu je rozvržena do tří základních barevných sfér - zemitě hnědé v spodních partiích, modrozelené ve střední části a zlatě okrové ve sféře horní. V šedém pásu pod obrazem, v místech pod postavou P. Marie je vepsáno jméno Jacob Pecka a letopočet 1514. Mezi jménem a letopočtem je namalován štítek se znakem cechu pekařů - preclíkem.

Ikonografie Posledního soudu ve Chvalšínách vychází z děl druhé a třetí generace nizozemské a německé pozdně gotické malby.³¹¹ Z dochovaných prací jsou v tomto smyslu směrodatné zejména obrazy Posledních soudů Rogiera van derWeyden, Stefana Lochnera a Hanse Memlinga. Nelze ale určit, zda měl autor chvalšinského obrazu možnost seznámit se přímo s uvedenými vrcholnými díly, nebo bylo jeho poznání zprostředkované.

³¹⁰ Situaci neřeší ani detailní ohledání, neboť zatímco kvádrování architektury končí u kontury postavy, lizénový rámec napravo a v úrovni hlavy běží i přes obrysy postavy. Věc by bylo možné v budoucnu vyřešit mikroskopickým vyšetřením nábrusu barevné vrstvy.

³¹¹ K ikonografii Posledního soudu viz např.: Kirschbaum, Emanuel, (kol.), *Lexikon der Christlichen Ikonographie*, Freiburg im Breisgau 1968-72, band IV., s. 513-522. Z hlediska hodnotové a výtvarné struktury se problematikou

Oproti převážně hieraticky komponovaným Posledním soudům byzantské a italské provenience jsou severské pozdně gotické obrazy charakteristické menším měřítkem, pokročilým realismem, narativním rozvinutím výjevů a příklonem k horizontální kompozici, která lépe vyhovuje potřebě zdůraznit symboliku kladné a záporné strany. Objevuje se symbolická lilie a meč v ústech Krista a v opozici k pekelné sféře je zpravidla užíván motiv rajske brány s asistujícími anděly a sv. Petrem. V době kolem r. 1500 byl tento způsob zobrazení Posledního soudu značně rozšířený i v jihočeské oblasti, jak kromě chvalšinského obrazu dokládají nástěnné malby v kapli zámku Žirovnice (1490), v kostele sv. Petra a Pavla ve Starých Prachaticích (poč. 16. st.), v kostele sv. Jiljí v Třeboni (konec 15. st.) nebo v kostele Nanebevzetí Panny Marie v Bechyni (kol. r. 1520). Původní malířskou výzdobu doložil restaurátorský průzkum také ve východním poli klenby lodi kostela. V jednotlivých výsečích klenebního vzorce kolem svorníku, který má podobu trnové koruny, se nacházejí stylizované květy a plody. K nim je v podélné ose lodi připojen rožmberský erb a nápisová páska se jménem vrchního mistra rožmberského cechu kameníků a zedníků Hannse Getzingera. Celá kompozice v okolí svorníku má vedle dekorativní funkce i své konkrétní symbolické a reprezentační poslání. Jednotlivé květy a plody v okolí lze zčásti identifikovat. Ve výseči proti rožmberskému erbu je namalován lískový ořech, vedle něj bodlák, naproti ořechu granátové jablko, vedle něj růžové květy a naproti snad pampeliška. Je možné, že květy i plody rozvádějí christologickou symboliku svorníku - trnové koruny.³¹² Samotný svorník v podobě trnové koruny mohl také odkazovat na skutečnost, že duchovní správu chvalšinského kostela náležela nedalekému cisterciáckému konventu ve Zlaté Koruně, nazývané původně Svatá Koruna. V této souvislosti není bez zajímavosti, že barokní klenební svorníky (původní gotická klenba se nedochovala) v klášterním kostele ve Zlaté Koruně mají rovněž podobu trnové koruny. Připojený Rožmberský erb reprezentuje světskou vrchnost - konkrétně tehdejšího vladaře Petra IV. z Rožmberka a vedle něj se sebevědomě představuje Hans Getzinger jako autor progresivního krouženého klenutí kostelní lodi.

Z původní malířské výzdoby se podařilo doložit ještě figurální obraz na čelní stěně výklenku na severní stěně lodi. Sonda restaurátorského průzkumu zde zachytila hlavu světce s královskou korunou na hlavě. Vzhledem k poloze hlavy v ploše výklenku mohlo jít o součást obrazu Klanění tří králů. Sonda byla ale znovu zakryta, a proto není možné v současné době tuto hypotézu ověřit.

Součástí původní malířské výzdoby byly také malované konsekrační kříže, z nichž jeden se nachází na severní stěně lodi, nalevo od výklenku s obrazem Klanění tří králů (?).

zobrazení Posledního soudu zabýval: Novák, Luděk, v: Obrazy Posledního soudu, in: Umění XVIII/1970, č. 5, s. 441-467.

³¹² K symbolice uvedených květů a plodů, poukazující na utrpení Krista srovnej např.: Royt, Jan, Šedinová, Hana, Slovník symbolů, Praha 1998, str. 83, 89, 91, 99, 103.

S malířskou výzdobou interiéru kostela souvisí také polychromie klenebních žebor (v lodi kamenných a v kněžišti cihlových) a dalších architektonických článků. Jejich současný rezný stav neodpovídá původní situaci, neboť z několika poznámek ve farní kronice vyplývá, že kamenné a cihlové architektonické články v interiéru chvalšinského kostela byly polychromie zbaveny při obnově kostela v r 1933.³¹³ Představu o původní polychromii architektonických článků v době po dokončení kostela si lze s jistou mírou pravděpodobnosti udělat pouze na základě analogií z rožmberského dominia. Oproti pestrým barvám a bohaté ornamentice rané a vrcholné gotiky převládají v pozdní gotice u architektonických článků monochromní nebo dvojbarevné nátěry. Pestřeji bývají polychromované zpravidla pouze figurální skulptury a kamenická díla typu sanktuářů, náročněji zpracovaných konzol apd. Například pozdně gotická žebra v sakristii a kněžišti nedalekém kostele sv. Martina Polné na Šumavě byla zbarvena šedě s dělicími bílými pruhy. Kamenný svatostánek ve stejném kostele byl polychromovaný žlutou, modrou, červenou a fialovou barvou.³¹⁴ V kostele Narození Panny Marie v Cetvinách byly architektonické články zbarveny střídající se šedivou a cihlovou barvou, na figurálních konzolách se dochovala realistická barevnost.³¹⁵ V kostele sv. Mikuláše v Horní Stropnici byly kamenné články v interiéru kostela monochromní, okrové, a v západní předsíni téhož kostela byla přízdní žebra přizdobena cihlovou a ve výžlabku okrovou barvou.³¹⁶ Podobně střídmá barevnost architektonických článků se mohla uplatnit také v interiéru chvalšinského kostela. Kromě uvedených maleb a předpokládané barevnosti architektonických článků se na stěnách kostela dochovaly téměř kompletně původní gotické omítky, které, jak doložil průzkum, nebyly opatřeny nástěnnými malbami. K rozsáhlejším ztrátám původní malířské výzdoby mohlo dojít pouze v 18. st. přístavbou západní kruchty a kaple Panny Marie při severní straně kostela. Malířská výzdoba se tedy v době pozdní gotiky v kostele uplatnila v relativně omezeném rozsahu v podobě samostatných obrazů s náboženskou, reprezentační, pamětní a dekorativní tematikou. Ostatní plochy stěn zůstaly bílé.

Malířská výzdoba interiéru kostela je stylově nesourodá a vznikala postupně v návaznosti na jeho stavební dokončení. Pravděpodobně bezprostředně po vybudování kostela byl v klenbě kněžiště namalován svitek s datací 1494. Současně mohla vzniknout také iluzivní architektonická dekorace svatostánku na severní stěně kněžiště, která se stejně jako svitek s letopočtem nachází na původní omítce a prvním vápenném nátěru. Vzhledem k tvarosloví

³¹³ Gedenk Buch für den Pfarbezirk Kalsching, „1933, 7. 8. Zwei... Mauer Freilegen des grossen Bogens begonen, 9. - 29. 8. steinernen Rippen am grossen Gewölbe freigelegt worden, 30. - 31. 8. Hauptportal freigelegt“.

³¹⁴ Čech, Jiří, Zpráva o restaurování gotických nástěnných maleb v presbytáři kostela sv. Martina v Polné na Šumavě, 1998, Archiv Památkového ústavu České Budějovice.

³¹⁵ Pavelec, Petr, K stavební obnově a restaurování kostela Narození Panny Marie v Cetvinách na Českokrumlovsku, in: Zprávy památkové péče LXVI/2006, č. 5, str.401 - 408..

³¹⁶ Pavelec, Petr, Středověké nástěnné malby v kostele sv. Mikuláše v Horní Stropnici na Českobudějovicku, in: Zprávy památkové péče, 59/1999, č. 8, str. 249-256.

iluzivní architektury, které je obecně pozdně gotické, nelze ale vyloučit ani její mladší dataci do doby kolem, nebo po r. 1500.

Obraz dvanácti apoštolů na severní stěně byl v minulosti opakovaně přemalovaný, jak potvrdil restaurátorský průzkum z r. 1995,³¹⁷ Typika postav i charakter drapérií zůstaly ale v podstatných rysech neporušené. Apoštolové jsou zobrazeni čelně nebo mírně pootočení, pohybují typově diferencovanými hlavami a ruce zaměstnávají prezentací atributů, přidržováním rouch a gestikulací. Z formálního hlediska je důležitá zejména skladba drapérií. Spodní roucha apoštolů, sepnutá v pasech, splývají ve svislých záhybech k zemi a vrchní pláště buď také jednoduše klesají k zemi, nebo je apoštolové přizdvihují a roucha pak klesají diagonálně, případně vytvářejí u boku světců mísovité záhyby.

Příbuzné figurální typy a obdobně utvářené draperie byly v Čechách značně rozšířené v době kolem roku 1500. Dokládají to zejména dochovaná sochařská díla. V jižních Čechách např. sochy sv. Ondřeje z Cepu, sv. Jakuba z Jílovic a Krista z Novosedel.³¹⁸ V sousední západočeské oblasti jsou celkovým výrazem, figurálním typem i charakterem drapérií chvalšinským apoštolům blízké např. sochy sv. Pavla ze západočeského muzea v Plzni (1490 - 1500), sv. Šimona a Judy Tadeáše z Dýšiny (1510 - 1520) a sv. Petra z Jarova (1500 - 1510).³¹⁹

Uvedená srovnání v zásadě potvrzují dosavadní dataci obrazu do poč. 16., i když vzhledem k nepřilíživé vysoké výtvarné kvalitě chvalšinského obrazu, doprovázené zpravidla opožděným přijímáním a dlouhým dozníváním slohových trendů, by se datace obrazu mohla posunout hlouběji do 16. st.

Jiného druhu je malba Posledního soudu nad vítězným obloukem v lodi kostela. Obraz je provedený al secco vaječnou temperou s olejem na vápenném nátěru. Vyniká výtvarnou kvalitou, projevující se vyváženou kompozicí, kultivovanou barevností a zejména bravurní malířskou modelací měkce skládaných i dynamicky vzdušných draperií Panny Marie, Krista a anděla po Kristově pravici. Vzhledem k pokročilé dataci jde ale o dílo stylově značně konzervativní, čerpající ze starší domácí tradice ovlivněné nizozemskou a hornobavorskou pozdně gotickou malbou. Kultivovaným pojetím draperií a typikou postav má chvalšinská malba blízko např. k obrazu nevěřícího Tomáše monogramisty IVM (kol. 1480), k postavám z oltáře velmistra Puchnera (1482) nebo figurám z chudnického oltáře (1505), kde zejména u anděla z obrazu Zvěstování na predele jde o obdobný figurální typ a téměř shodné pojetí vzdušného svrchního pláště a skladby spodního roucha jako v případě anděla po Kristově pravici

³¹⁷ Hrubeš, Karel, cit. d. v pozn.304.

³¹⁸ Srovnej např. v: Denkstein Vladimír, Matouš, František, Jihočeská gotika, Praha 1953, str. 59, obr. č. 45, 43, 42; Homolka, Jaromír, Plastika, in: Jihočeská pozdní gotika 1450-1530 (katalog výstavy), Hluboká nad Vltavou 1965, str. 182-83, obr. č. 38.

³¹⁹ Fajt, Jiří, Chlíbač, Jan, Sochařství, in: Gotika v západních Čechách III. (katalog výstavy) Praha 1996, str. 750, 797, 867.

ve Chvalšínách. V dochovaném fondu pozdně gotické nástěnné malby v Čechách nemá chvalšinský obraz přímé slohové analogie, snad s výjimkou obrazu Smrti Panny Marie v zámecké kapli ve Zbiroze (po r. 1480).³²⁰

Velmi důležité je nápisové pole pod obrazem Posledního soudu se jménem Jakob Pecka, znakem pekařů a letopočtem 1514. Nález lze interpretovat dvojím způsobem. Buď v r. 1514 nechal obraz malovat pekař Jakob Pecka, nebo obraz namaloval malíř Jakob Pecka v r. 1514 nákladem chvalšinského cechu pekařů. První hypotézu by podporovala skutečnost, že na stavbě kostela se chvalšinský cech pekařů, doložený od r. 1463, prokazatelně podílel. Znak pekařů se jménem Jakub Krzechl je vytesán v tympanonu jižního portálu. Vzhledem k tomu, že je zde jméno vytesáno přímo na štítě s cechovním znakem, je velmi pravděpodobné, že se zde na pohledově exponovaném místě prezentuje člen cechu pekařů jako vlivný donátor. Oproti tomu u obrazu Posledního soudu je jméno uvedeno vedle štítu s cechovním znakem, což by spíše podporovalo druhou hypotézu, že Jakob Pecka je autorem obrazu a znak pekařů připomíná donátora. V písemných pramenech jihočeské provenience, které se vztahují k umělecké produkci, nebylo zatím jméno Jakob Pecka doloženo. Vyskytuje se ale opakovaně v registrech staroměstského malířského cechu a pražského magistrátu. Jako člen cechu je Jakub Pecka poprvé uváděn kolem r. 1413³²¹ a znovu v l. 1445 a 1454.³²² V r. 1435 ručí malíř Jakub Pecka za iluminátora Šimona z Loun při přijetí městského práva, r. 1445 prodává dům u Betléma, r. 1455 má dům u Zderazské brány a v r. 1464 prodává vdova po něm jiný dům.³²³ Známý je také malíř skla David Pecka, činný na Moravě v pol. 15. st. a iluminátor Matěj Pecka, který působil v l. 1560 v Klatovech a v Praze.³²⁴ Z dosud známých zpráv není jisté, zda mezi malířem Jakubem Peckou doloženým v Praze v l. 1413 - před 1464 a Peckou moravským a klatovským byl nějaký příbuzenský vztah. Jako pravděpodobná se jeví hypotéza, že autor chvalšinského obrazu byl synem či vnukem pražského měšťana a člena staroměstského malířského cechu Jakuba Pecky. Pro práci na rožmberském dominiu jej mohl angažovat rožmberský vladař Petr IV. z Rožmberka, který z titulu svého dvorského úřadu často pobýval v Praze a mohl mít zájem, získat pro práci na svém panství kvalitního malíře.

Malba květů a plodů s připojeným erbem a nápisovou páskou je oproti hutné temperové malbě Posledního soudu provedena lehčími vápennými barvami. Slohově vychází z pozdně gotického naturalizmu, přičemž detailnější formální interpretace a datace je vzhledem k obecně pozdně gotickému tvarosloví problematická. Při dataci je proto nutné vycházet zejména ze stratigrafické situace a stavebně historických souvislostí. Malby se nacházejí na první omítkové vrstvě a

³²⁰ Royt, Jan, Pozdně gotická nástěnná malba, in: Gotika v západních Čechách II., (katalog výstavy) str. 448-449.

³²¹ Pátková, Hana, (ed.), Cechovní kniha pražských malířů, Praha 1996, str. 35.

³²² Tamtéž, str. 7, 14.

³²³ Winter, Zikmund, Dějiny řemesel a obchodu v Čechách v XIV. a v XV. století, Praha 1906, str. 504.

vápenném nátěru a je pravděpodobné, že byly vytvořeny v bezprostřední návaznosti na zaklnutí kostela, tj. pravděpodobně před r. 1507.³²⁵

Z uměleckohistorického hlediska má mimořádný význam dochovaný malovaný svitek se jménem Hanse Getzingera, vrchního mistra kamenického cechu na území rožmberského dominia. Do této funkce jej r. 1497 jmenoval Petr z Rožmberka. Podle posledních poznatků³²⁶ pocházel Getzinger z hornorakouského Haslachu, odkud přišel do Českého Krumlova. Archivní prameny dokládají, že r. 1510 koupil Hans kameník dům na rohu českokrumlovských ulic Radniční a Panské a r. 1526 prodal „mistr Honz steinmetz dům nárožní v rynku Tomáši Turkovi,“ přičemž kameník měl v domě vyhrazen příbytek až do smrti. V pozůstalostních spisech českokrumlovských občanů se také dochoval záznam o tom, že v r. 1517 bylo mistru Hansovi z Hazel (Haslachu) vyplaceno 8 kop 12 grošů za zhotovení náhrobního kamene pro zesnulého měšťana Václava Sýkoru. Je pravděpodobné, že ve všech uvedených případech jde o mistra Hanse Getzingera. V názoru na autorství klenby lodi ve Chvalšínách zůstávala dosavadní literatura nejednotná. Autoři ji většinou připisují obecně rožmberské stavební huti.³²⁷ Pouze Václav Mencl ve své starší práci za jejího autora Getzingera.³²⁸ Později ale uvádí³²⁹ s odkazem na zjištění Evy Šamánkové jako autory burghausenské mistry Ulricha Peznitzera, Hanse Wechselbergera a Wolfganga Wiesingera z Branau. Nálezem nápisové pásky se jménem Hans Getzinger a dalším aktuálním výzkumem je autorství klenby lodi kostela ve Chvalšínách přesvědčivě prokázáno³³⁰ a je velmi pravděpodobné, že Hans Getzinger je také autorem tvarově příbuzné klenby kněžiště v Rožmberku a klenby kostela v Haslachu, odkud Getzinger pocházel a odkud také zaslal žádost o zřízení kamenického cechu rožmberskému vladaři.

³²⁴ Toman, Prokop, Nový slovník československých výtvarných umělců, Ostrava 1993, str. 254.

³²⁵ datum zaklnutí kostela lze přibližně odvodit z letopočtů dochovaných na stavbě. 1494 - datum zaklnutí kněžiště, 1499 - na okně nad jižním portálem lodi, 1507 - na arkýři západního štítu lodi.

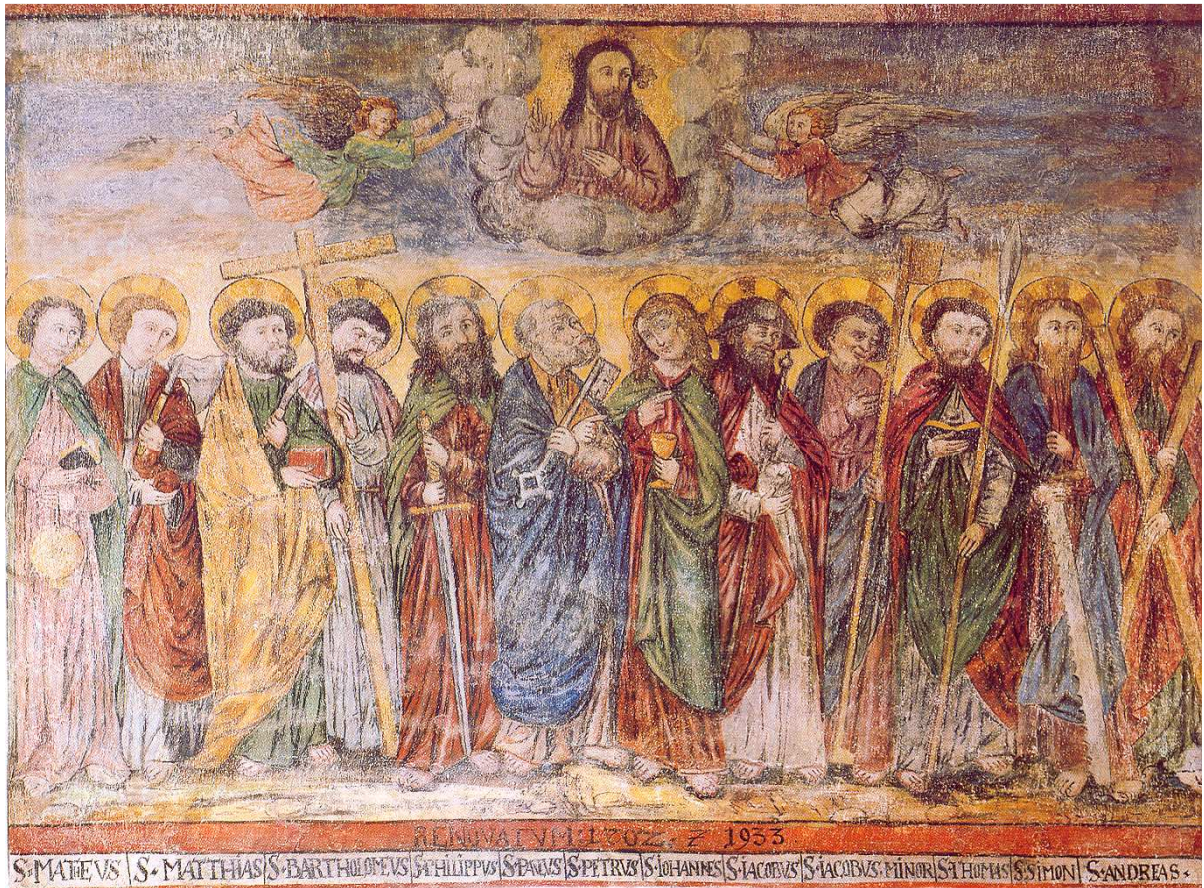
³²⁶ Kubíková, Anna, Příspěvek k životu a dílu Hanse Getzingera, in: Památkové listy 11, 1996, strana 8-9, příloha časopisu Zprávy památkové péče, roč. 56, 1996.

³²⁷ Všeobecně užívaný pojem rožmberská stavební huť neodpovídá skutečnosti a je poněkud zavádějící. Petr IV. z Rožmberka ve svém dopise Getzingerovi užívá termín spolek neboli cech. (K tomu srovnej: Mareš, František, Materiál k dějinám umění, uměleckého průmyslu a podobným, in: Památky archeologické a místopisné, 16, 1896, s. 300-301.

³²⁸ Mencl, Václav, Románská a gotická hlavice jako prostředek k datování české architektury, in: Zprávy památkové péče 10/1955, str. 23; Mencl, Václav, České středověké klenby, Praha 1974, str...

³²⁹ Mencl, Václav, Architektura, in: Pozdně gotické umění v Čechách, Praha 1978, str. 158.

³³⁰ Lavička, Roman, citované dílo v pozn. 299.



Obrázek 73 – Chvalšiny, kostel sv. Marie Magdaleny, Dvanáct apoštolů



Obrázek 74– Chvalšiny, kostel sv. Marie Magdaleny, malby v okolí hlavního svorníku lodi



Obrázek 75– Chvalšiny, kostel sv. Marie Magdaleny, Poslední soud



Obrázek 76– Chvalšiny, kostel sv. Marie Magdaleny, celek maleb na klenbě a na vítězném oblouku

2. 18 Kájov

okres Český Krumlov

Nástěnné malby v interiéru kaple Zesnutí Panny Marie

1350 - 1380

Popis objektu, stručná stavební historie

Kaple Zesnutí Panny Marie je součástí kájovského poutního areálu, jehož centrum tvoří pozdně gotický poutní kostel Nanebevzetí Panny Marie, vybudovaný v letech 1474 – 1485. Kaple se nachází při severní straně hlavního kostela a je s ním stavebně i komunikačně spojena prostorem jeho sakristie. Kaple Zesnutí Panny Marie je vybudována jako jednolodní prostor s pravoúhle zakončeným presbytářem, loď je plochostropá, presbytář sklenut dvěma poli křížové klenby. Podle jednoduché půdorysné dispozice a tvaru masivních klínových žeber se novější literatura v zásadě shoduje v názoru, že kaple pochází z konce 13. století.³³¹ V následujícím období byla opakovaně upravována, nejvýrazněji během 18. století. V roce 1762 dal tehdejší kájovský farář Jiří Holler přes presbytář kaple vybudovat spojovací chodbu z přilehlé farní budovy do sakristie hlavního kostela. Došlo při tom k nepřilíš šetrnému odbourání části klenebních žeber v presbytáři kaple a nedlouho poté, v roce 1769, byla kaple rozdělena dřevěnou přepážkou na dvě menší prostory. Z někdejší lodi se stala kaple sv. Linharta a presbytář si zachoval staré zasvěcení Zesnutí Panny Marie. V roce 1930 převzala správu fary v Kájově německá kongregace oblátů, kteří zde vytvořili malou klášterní komunitu. Během svého působení obláti mimo jiné opravili kapli Zesnutí Panny Marie. Přitom odstranili chodbu vedoucí z fary do sakristie hlavního kostela i dřevěnou přepážku z 1769 a vznikl tak znovu jednotný chrámový prostor s hlavním pozdně gotickým oltářem Zesnutí Panny Marie.³³²

Popis maleb, ikonografie, formální interpretace, datace, kulturně historický kontext

Při opravě kaple v roce 1930 bylo zjištěno, že stěny kaple pokrývají středověké figurální a ornamentální nástěnné malby. Odkryta byla mimo jiné postava sv. Václava. Zednické práce byly

³³¹ K dějinám a stavebně historickým souvislostem poutního místa v Kájově viz : Muk, Jan, Lancinger, Luboš, Kájov, kostel Panny Marie, Stavebně historický průzkum, Praha 1992, strojopis v archivu Národního památkového ústavu v Českých Budějovicích; Pavelec, Petr, Poutní místo Kájov, stručný průvodce, České Budějovice, 2005; Líbal, Dobroslav, Katalog gotické architektury v České republice do husitských válek, Praha 2001, str. 165; Látal, Hynek, Pozdně gotické kostely v jižních Čechách 1480-1520, Umění LII/2004, č. 2, str. 136-151; Lavička, Roman, Jihočeské pozdně gotické kostely, Umění LIII/2005, č. 4, str. 398-400; Prokopová, Zdeňka, Každodenní život poutního místa Kájov v letech 1656-1725, Jihočeský sborník historický 66-67, 1997-1997, str. 51- 63; Prokopová, Zdeňka, „Cultores Deiparae Cajoviensis“, Vazby dvora Jana Kristiána z Eggenberku k poutnímu místu, in: Opera historica 7, České Budějovice, 1999, str. 597- 613; Ve výše uvedených titulech také odkazy na další související literaturu a prameny.

³³² K oltáři viz: Jihočeská pozdní gotika 1450-1530, katalog výstavy (red. Jaromír Homolka) Hluboká 1965, str. 185

tehdy zastaveny a navázáno jednání s restaurátorem Jobstem. Výsledek jednání není v písemnostech zachován,³³³ ze situace před opravou kaple v 2. polovině 90. let 20. století ale vyplývá, že malby byly zakryty omítkou a jejich nález upadl v zapomnění.

Znovu byly malby zjištěny v roce 1997 při restaurátorském sondážním průzkumu, který předcházel stavební opravě kaple. Jejich odkrytí a restaurování provedli v l. 1997 – 1999 ak. mal. A. Hamsík a ak. mal. J. Hamsík.³³⁴ Nálezová zpráva byla publikována v roce 2007.³³⁵

Nástěnné malby původně pokrývaly kompletně stěny kněžiště a pravděpodobně i lodi někdejšího kostela. Do současnosti se dochovaly ve fragmentárním stavu. V kněžišti byly spodní partie stěn až do výšky cca 190 cm pokryty iluzivně architektonickou malbou, dochovanou pouze v malých fragmentech. Ve vyšších partiích se nacházejí fragmentárně dochované figurální výjevy.

Západní pole severní stěny kněžiště je poškozené druhotně zřízeným barokním oknem a z malířské výzdoby se zde zachoval pouze rozsáhlejší fragment iluzivní architektury v přízemních partiích stěny. Ve východním poli severní stěny je namalován výjev Zesnutí Panny Marie. Obrazová plocha je rámovaná malovaným přízedním žebrem, v podobě iluzivních dílů imitujících různě zbarvený a bohatě prokreslený mramor. Formou iluzivního mramorování jsou řešeny i povrchy dalších architektonických prvků v presbytáři.³³⁶ Výjev Zesnutí Panny Marie je v pravé části poškozený vstupem do farní budovy, proraženým druhotně v roce 1762, jinak je ale dobře zřetelný. Panna Marie leží na lůžku, kolem něhož jsou shromážděni apoštolové. Nad hlavami apoštolů se vznáší postava Krista v mandorle, držící v pravé ruce duši Panny Marie v podobě drobné postavy. Po stranách mandorly asistují andělé s kadidly. Horní část obrazu v klenebním čele rámuje přízední žebro s iluzivním mramorováním.

³³³ Muk, Jan, Lancinger, Luboš, cit. dílo v pozn. 331, str. 15.

³³⁴ Hamsík, Antonín, Hamsík, Josef, Restaurátorská zpráva, Praha 1999, Archiv Národního památkového ústavu v Českých Budějovicích, arch. č. 2451. Malby v kapli byly restaurovány v souvislosti s celkovou obnovou obou kostelů i s mobiliářem v rámci Programu záchrany architektonického dědictví MKČR. Po provedení průzkumu a odkrytí maleb byla stanovena koncepce restaurování, požadující očištění maleb, provedení konsolidace podkladové omítky i barevné vrstvy a provedení retuší. Retuš se měla omezit v převážné míře na neutrální tónování omítkových doplňků a v některých partiích na doplnění lokální barevnosti, případně napodobivé spojení přerušovaných linií. Při konzultacích mezi památkovým dohledem a restaurátory nedošlo k úplné shodě v míře retuší u maleb v kněžišti. Zejména u figurálních scén a vegetabilního pásu pod těmito obrazy bylo provedeno příliš intenzivní scelení barevného pozadí, čímž byl vytvořen přílišný kontrast mezi fragmentární figurou a sceleným pozadím.

³³⁵ Pavelec, Petr, Kaple Zesnutí Panny Marie v Kájově, Nové poznatky o nástěnných malbách a stavební historii, Zprávy památkové péče LXVII/2007, č. 6, str. 478-484.

³³⁶ Problematika iluzivního mramorování architektonických prvků v interiérech a exteriérech středověkých kostelů by vyžadovala samostatné zpracování. Autoři korpusu Gotická nástěnná malby v zemích Českých I 1300-1350, Praha 1954, považovali tento ve 14. století typický a široce rozšířený způsob povrchové úpravy architektonických prvků, zejména klenebních žeborů, vítězných oblouků a lemů okenních otvorů za specifický druh vegetabilního, případně geometrizujícího ornamentu. Teprve další objevy gotických maleb a postupující výzkum ukazují, že se jedná o imitaci ušlechtilého, tedy drahého a nedostupného materiálu, nebo se tímto způsobem realizuje středověká představa "živých kamenů" - hmoty prozářené vnitřním duchovním světlem. Vzhledem k nedostupnosti a ceně mramorů a polodrahokamů se jejich užití v sakrální architektuře omezovalo pouze na exkluzivní prostory typu císařské kaple sv. Kříže na Karlštejně nebo Svatováclavské kaple v katedrále sv. Víta na Pražském hradě. Jinde

Na východní stěně kostela se stejně jako na stěně severní dochovaly v přízemních partiích fragmenty iluzivně architektonického členění a téměř v úplnosti navazující dekorativní pás. Od úrovně tohoto pásu vybíhá ve střední části východní stěny vysoké gotické okno lemované kvádrováním s iluzivním mramorováním. Nalevo od okna je namalován architektonicky bohatě utvářený baldachýn, pod nímž stojí ženská postava se svatozáří. Světička se dochovala pouze v siluetě, téměř bez barevné vrstvy. Podle fragmentárně dochovaného meče v pravé ruce světičky lze soudit, že se jedná o sv. Kateřinu. Napravo od okna je namalován sv. Václav, identifikovatelný podle praporečky, knížecí koruny a meče se štítem v levé ruce. Obrazové pole na východní stěně je podobně jako na stěně severní v dolní části lemováno ornamentálním pásem.

Na jižní stěně jsou malby ve značném rozsahu poškozeny mladšími stavebními úpravami. Systém malířské výzdoby zde byl obdobný jako na ostatních stěnách kněžiště. V přízemních partiích se dochovaly fragmenty iluzivní architektury a dekorativního pásu. Východní pole jižní stěny bylo původně otevřeno gotickým oknem, jehož lomený záklenek, byl odkryt a restaurován současně s malbami. Zachovaný okenní záklenek je lemovaný dvěma fragmentárními ornamentálními pásy, s obdobným dekorativním systémem jako u vítězného oblouku. Vnitřní pás tvoří obdélná pole střídající různé typy mramorování, vnější pás sestává z listového dekoru na cihlově červeném pozadí. Nalevo od okna je namalovaný světec s korunou na hlavě a s žezlem v pravé ruce. Levá ruka světce se nedochovala. Jedná se pravděpodobně o sv. Zikmunda. Malby patrně původně pokrývaly také plochu napravo od gotického okna. Byly zde ale zničeny spolu se spodními partiemi gotického okna při vybourání mladšího, patrně barokního okna, spojujícího sakristii hlavního kostela s kostelem Zesnutí Panny Marie.

Jednotný výzdobný systém je zachován také v západní poli jižní stěny. V nižších partiích se nacházejí fragmenty iluzivní architektury a dekorativního pásu v horní části navazuje figurální výjev. Malby v horní části byly v minulosti poškozeny vybouráním barokního okna do sakristie. Kromě toho byl v tomto poli při odkrývání maleb zjištěn fragment špalety gotického okna. Oproti situaci ve vedlejším poli se ale v tomto případě patrně jedná o okenní otvor z období vrcholné nebo pozdní gotiky, neboť z nálezové situace vyplývá, že tímto oknem byla porušena popisovaná výmalba kostela. Podle dochovaných fragmentů se lze domnívat, že západní pole bylo původně bez okna a pokrýval ho jeden výjev. Jednalo se pravděpodobně o architektonicky utvářený trůn se sedící Madonou, tzv. Šalamounův trůn, typu Kladské madony, nebo o

zobrazení Nejsvětější Trojice v podobě Trůnu Boží Milosti, podobně jako např. u Vratislavské Nejsvětější Trojice³³⁷.

Výzdoba západní stěny a souvisejícího vítězného oblouku se téměř bezvýtku omezuje na imitaci mramorového kvádrování a jednobarevně tónované plochy s výjimkou dvou fragmentárně zachovaných kruhových polí u vrcholu západní strany vítězného oblouku. Stav jejich zachování a známé analogie umožňují identifikovat pravé pole jako měsíc a levé jako slunce. Jedná se patrně o motiv související s mariánským patrociniem kostela, vycházející z textů přirovnávajících Pannu Marii k slunci a měsíci jako například ve spisu papeže Innocence III (Sermo 2, de Assumptione): „ Marie měsíc náš v noci, Denice na úsvitě, Slunce ve dne “ nebo v Písni písní: „ Kdo je ta, jež jak jitřenka shlíží, krásná jak Luna, čistá jako žhoucí Slunce ... “³³⁸

Líce klenebních kápí pokrývají stejně jako u celé řady jiných středověkých kostelů malované hvězdy ale také motivy drobných kruhových terčů, umístěných v ploše a v pásových lemech klenebních žeber. Při fragmentárním stavu barevné vrstvy, respektive jejímu výraznému oslabení, je ale možné, že původně tvořily kruhové terče podklad pro motiv hvězdy. Jednalo by se tak o malířskou imitaci reliéfního štukového dekoru typu karlštejnské kaple sv. Kříže. Zde je klenba pokryta reliéfním zlaceným desénem se skleněnými puklicemi ve tvaru hvězd v kruhových polích. Kamenná žebra křížové klenby zdobí obdobně jako u ostatních architektonických článků imitace mramorového kvádrování.

V lodi kostela se nástěnné malby dochovaly na východní stěně v okolí vítězného oblouku a zčásti na severní stěně. Nalevo od vítězného oblouku je v horní části stěny umístěn obraz Nejsvětější Trojice v podobě Trůnu Boží milosti, rámovaný iluzivní architekturou.³³⁹ Zrcadlově k němu je na pravé straně oblouku situován fragmentárně dochovaný obraz. Jeho námět nelze identifikovat, je ale zřejmé, že stejně jako v případě Trojice byl rámován iluzivní architekturou. Pod obrazem sv. Trojice je v jednoduchém rámování namalován archanděl Michael, jak váží duše zemřelých (Psychostasis). Proti němu, napravo od vítězného oblouku je v jednoduchém rámování zobrazen mnich se svatozáří, v šedobílém hábitu a s berlou v pravé ruce. U nohou mnicha klečí dvě fragmentárně dochované drobné postavy. Mnich drží v pravé ruce jakýsi provaz, jímž je spojen s jednou z těchto postav. Zobrazený mnich představuje pravděpodobně sv. Linharta, respektive Leonarda, který bývá zobrazován v benediktinském rouchu, s berlou a osvobozenými zajatci u nohou. Jeho středověké zobrazení v Kájově dokládá, že barokní úcta k tomuto světcovi, reprezentovaná oltářem sv. Linharta z roku 1664, situovaným v bezprostřední

³³⁷ Uvedené obrazy Kladské madony a Vratislavské Trojice nověji publikovány a pospány např. v: Fajt, Jiří, (ed.), Karel IV., Císař z Boží milosti, kultura a umění za vlády Lucemburků 1310-1437, Praha 2006, str. 179 a 320.

³³⁸ Royt, Jan, Obraz a kult v Čechách v 17. a 18. století, Praha 1999, str. 129; Píseň písní 6, 10, Bible, ekumenický překlad 1984, str. 555. Fotografie tohoto obrazu publikovala Zuzana Všecková v časopise Umění, XLIX/2001, č. 2, str. 178 jako ilustrační materiál k recenzi publikace Iva Rosaria Art and propaganda a obraz datovala s otazníkem do roku 1370.

blízkosti středověkého obrazu, a skutečností, že od roku 1769 byla loď kostela samostatně zasvěcená sv. Linhartovi, má v Kájově starší tradici.

Na severní stěně kaple se dochovaly dvě řady drobných, jednoduše rámovaných obrázků kristologického cyklu, řazených vedle sebe na způsob poliptychu. Podle posloupnosti zachovaných výjevů lze soudit, že cyklus probíhal v celé šířce severní stěny. Začínal v horní řadě nalevo a pokračoval v dolní řadě rovněž zleva doprava. Začátek a střední část cyklu byly zničeny pravděpodobně při barokizaci kaple. Z prvního dochovaného obrazu v horní řadě se dochovala pouze část rámování, druhý výjev je fragmentární, znázorňuje ale pravděpodobně Krista před Pilátem. Následuje Bičování Krista a Posmívání se Kristu. Následující část cyklu se nedochovala s výjimkou posledních čtyř fragmentárně dochovaných výjevů. Prvním z nich je fragment obrazu Sestoupení do pekla, z dalšího výjevu je zřetelné torzo kvadratického předmětu, patrně otevřeného hrobu v dolní části a fragment svatozáře, původně pravděpodobně Kristovy v horní střední části. Vzhledem předpokládané posloupnosti výjevů se jedná o obraz Zmrtvýchvstání Krista. Následuje Nanebevstoupení Krista a Seslání Ducha svatého. Pod iluzivním polyptichem se v stratigraficky totožné vrstvě dochoval fragment nápisu ve čtyřech řádcích. V horním řádku lze číst "Anno do..." další řádky jsou již nečitelné.

Malby v kapli Zesnutí Panny Marie jsou provedeny technikou al-secco na vápenném nátěru. Bližší pozorování prozrazuje jednotné technické i stylové východisko ale rozdílnou výtvarnou kvalitu. Výtvarně nejkultivovanější jsou výjevy Zesnutí Panny Marie a Šalamounův trůn (?) v západním poli jižní stěny kněžiště. Přímé slohové souvislosti s obrazem Zesnutí Panny Marie v Kájově lze v rámci zachovaných památek pozorovat např. u obrazu se stejným námětem z tzv. Morganova diptychu (kolem r. 1345) nebo u dnes nezvěstného diptychu z klášterního kostela cisterciáček v Královci (kolem roku 1350), který je považován za pražský export na někdejší území řádu německých rytířů.³⁴⁰ Za další slohové paralely ke kájovskému Zesnutí Panny Marie a Šalamounovu trůnu lze považovat obrazy z Vyšebrodského oltáře (kolem r. 1350), Madonu mezi sv. Kateřinou a sv. Markétou z Alšovy jihočeské galerie (kolem r. 1360) a zejména obraz Kladské Madony (kolem r. 1350). Pozoruhodným příkladem zobrazení Šalamounova trůnu je nástěnná malba z benediktinského klášterního kostela ve sv. Lambrechtu v Rakousku (kolem r. 1360)³⁴¹, u které se předpokládá přímá inspirace českým italizujícím malířstvím doby Karla IV. Z nástěnných maleb české provenience mají ke kájovským malbám slohově velmi blízko architektonické motivy, které jsou součástí Ostatkových scén a Apokalypsy v karlštejnském kostele Panny Marie (kolem r. 1360).

³⁴⁰ Labuda, Adam, S., Vstříc moři – expanze na sever, in: Fajt, Jiří, (ed.), cit. dílo v pozn. 337, str. 412.

³⁴¹ Fajt, Jiří, Suckale, Robert, Okruh rádců, in: Fajt, Jiří, (ed.), cit. dílo v pozn. 337, str. 180.

Odlíšnější je formální pojetí i výtvarná kvalita postav sv. Zikmunda a Václava, hypoteticky připsané druhému malíři. Postavy jsou poněkud tužší v postojích, loutkovité a pojaté více lineárně. Jejich charakteristickým rysem jsou velké hlavy, vyklenutá prsa a zúžené pasy. Příbuzný figurální typ, i když ve formálně kultivovanější podobě, představuje postava setníka v Emauzském Ukřižování (před r. 1370) a velmi blízkou slohovou analogií je postava sv. Václava z oltáře z Mühlhausen (kolem r. 1385).

Výtvarně nejméně kvalitní jsou malby v lodi. Nepřehlédnutelný kvalitativní rozdíl oproti malbám v kněžišti by mohl dokonce vést k názoru, že se jedná o rozdílnou časovou vrstvu.³⁴² Při bližším pozorování se ale objevují charakteristické detaily, z nichž lze vyvozovat, že se jedná o práci jedné malířské dílny, vycházející ze stejného slohového zdroje a technického školení. Spojujícím prvkem je především subtilní červená podkresba maleb, jejíž součástí jsou drobné kroužky, jimiž si malíř naznačoval polohu očí u figurálních výjevů. Dobře zřetelné jsou tyto kroužky o postavy Krista ve scénách Bičování a Korunování trnovou korunou v poliptychu na severní stěně kaple. Obdobně jsou naznačeny oči u postavy Boha otce a sv. Linharta na východní straně lodi a stejně si polohu očí označují malíři pracující v presbytáři. Zřetelné jsou u Krista z obrazu Zesnutí Panny Marie nebo u postav sv. Zikmunda a Václava.

Pašijové výjevy, podobné těm na severní stěně lodi kaple, byly po celý středověk velmi frekventovaným námětem a do současnosti se dochovala řada analogií. Velmi blízkou paralelou z hlediska formy, obsahu i poněkud nižší výtvarné úrovně je např. oltářní poliptych (mezi roky 1361–67), původem nejspíše z cisterciáckého opatského kostela v Zinně na hranicích mezi tehdejšími Braniborskem a Dolní Lužicí. S českým prostředím je tento oltář spojen osobou svého pravděpodobného objednatele Dětricha z Portic, který v době kolem poloviny 14. století působil postupně ve službách císaře Karla IV. jako jeho kancléř, vyšehradský probošt a posléze arcibiskup v Magdeburku. Stejně jako v Kájově jsou na tomto poliptychu jednotlivé scény seřazeny do dvou řad, přičemž s výjimkou jednoho výjevu se náměty obrazů v horní i dolní řadě shodují a srovnají-li se počty výjevů na poliptychu a prostor na stěně v Kájově včetně plochy, kde byly malby v minulosti odstraněny při stavebních úpravách, lze předpokládat, že nástěnná malba pašijového cyklu v Kájově zahrnovala stejný počet scén jako cisterciácký retábl ze Zinny. Podobně jako v Kájově je pro autora poliptychu charakteristické úsporné podání figurálních typů, plošná barevnost a redukce dalšího obrazového aparátu jako je architektura či krajina.

Autor kristologického cyklu v Kájově patrně namaloval i čtyři samostatné obrazy na západní stěně vítězného oblouku, kde se v případě obrazu Trojice neúspěšně pokusil o napodobení iluzivní architektury maleb v kněžišti.

³⁴² Autor tohoto textu datoval malby v presbytáři ve starší publikaci (Pavelec, Petr, cit. dílo v pozn. 331) do doby kolem roku 1380 a malby v lodi do doby kolem roku 1400.

Na základě výše uvedené formální interpretace a komparace lze malby v Kájově datovat do období mezi lety 1350 – 1380. Malby jsou pravděpodobně dílem jedné malířské dílny, stylově výrazně inspirované italskými vlivy, které se od první poloviny 14. století prosazovaly v českém prostředí. Pro tento slohový názor jsou typické zejména složitě perspektivně konstruované architektonické prvky, teplý kolorismus obrazů a měkce utvářené figurální typy. V rámci této stylově a technicky jednotně orientované malířské dílny působili ale malíři různých výtvarných schopností.

Obec Kájov na Českokrumlovsku se připomíná nejdříve roku 1263 v zakládací listině zlatokorunského kláštera jako součást majetku darovaného klášteru králem Přemyslem Otakarem II. Existence kostela v Kájově je poprvé nepřímou doložena listinou zlatokorunského opata z r. 1340, ve které jako svědek vystupuje kájovský plebán Konrád. Roku 1400 je kájovská fara inkorporována cisterciáckému klášteru ve Zlaté Koruně. Od druhé poloviny 15. století je Kájov v písemných pramenech stále častěji uváděn jako známé mariánské poutní místo a v 18. století patří mezi nejvýznamnější poutní místa na území Čech.³⁴³

Průzkumy realizované během restaurování maleb přinesly také důležité poznatky o stavební historii kaple. Jak bylo uvedeno výše, novější literatura se většinou přiklání k názoru, že kaple Zesnutí Panny je původní kájovskou svatyní z konce 13. století. Tento názor se opírá o analýzu a komparaci jednoduché dispozice kostela, sestávající z obdélné lodi a pravoúhle zakončeného presbytáře, dále tvarosloví masivního jednoduše okoseného žebra křížové klenby presbytáře a prosté profilace vítězného oblouku. S velkou mírou pravděpodobnosti lze předpokládat, že právě při tomto kostele působil v roce 1340 zmiňovaný plebán Konrád. Nálezy nástěnných maleb a sondáže prováděné při restaurování dokládají, že severní stěna lodi i presbytáře byly původně bez oken. Východní okno presbytáře je nepochybně součástí původního řešení, neboť nejstarší středověká omítka i malby z doby mezi roky 1350-80 již s oknem počítají. Stejně je s původní omítkou i malbami z let 1350 – 80 spojeno okno ve východním poli jižní stěny kněžiště. Jinak je tomu ale s oknem v západním poli jižní stěny presbytáře, které bylo prokazatelně prolomeno po provedení nástěnných maleb. Lze ale předpokládat, že se tak stalo s určitým časovým odstupem poté co malby fyzicky i stylově zastaraly, tedy nejdříve někdy po roce 1400. Dvě okna s lomeným obloukem se nacházela také v jižní stěně lodi. Záklenek okna blíže západnímu průčelí byl zjištěn při opravě omítek v 90. letech a vrchol okna analyticky prezentován. V místě předpokládaného východního okna je umístěn barokní oltář sv. Linhart, který byl restaurován na místě a existence okna zde nemohla být ověřena sondou. V prostoru půdy přilehlé sakristie hlavního kostela, přistavěné k někdejší vnější stěně lodi kaple, je ale viditelně částečně obnažené kamenné zdivo, jehož skladba naznačuje vrchol lomeného oblouku v místě

³⁴³ Viz citovaná díla v pozn. 331.

předpokládaného druhého okna. Součástí původní dispozice byl pravděpodobně také západní portál, dnes zazděný. Při opravě fasády kaple na poč. 90. let 20. století byla vnější zazdívka portálu zčásti vyjmuta a obnaženo kamenné ostění, jehož lineárně tvarovaná profilace nevylučuje dataci do konce 13. století,³⁴⁴ tedy doby předpokládaného vzniku kaple. Tento názor potvrzuje i situace v interiéru. Při opravě vnitřních omítek během restaurování v letech 1997 – 99 bylo v přízemních partiích obnaženo kamenné zdivo západní stěny lodě s pravidelně vyzděnými špaletami portálu bez známek zásahů do zdiva, které by svědčily o druhotném osazení portálu.

Z výše uvedeného vyvstává vcelku zřetelná představa o vzhledu původního kájovského kostela, založeného na konci 13. století. Tento kostel byl během 14. a 15. století předmětem řady úprav, z nichž je dobře rozpoznána zejména výše popsaná malířská výzdoba, dále prolomení okna v presbytáři a osazení pozdně gotického portálu v severní stěně lodi. K těmto a patrně ještě dalším dosud neznámým úpravám lze bez vážnějších pochybností vztahovat zachované zprávy o nadáních, odpustcích³⁴⁵ i svěcení mariánského oltáře roku 1464.³⁴⁶ Lze předpokládat, že postupně upravovaný kostel Zesnutí Panny Marie sloužil až do druhé poloviny 15. století jako hlavní kostel v Kájově a není nutné uvažovat, jak činí někteří badatelé,³⁴⁷ že zachované zprávy o nadáních a odpustcích se vztahují k jinému kájovskému kostelu, předchůdci dnešního hlavního kostela Nanebevzetí Panny Marie. Teprve ve druhé polovině 15. století přestal starý kostel Zesnutí Panny Marie vyhovovat rostoucímu počtu poutníků a ambicím tehdejšího duchovního správce, mimořádně činorodého faráře Michaela Pilse. Ten inicioval a v letech 1474 – 1485 zorganizoval výstavbu nového, velkoryse a moderně koncipovaného poutního kostela Nanebevzetí Panny Marie. Starý kostel zesnutí Panny Marie ztratil svou původní funkci hlavní kájovské svatyně, ocitl se stranou zájmu a v následujících staletích prošel řadou více či méně šťastných transformací.

³⁴⁴ Mencl, Václav, Vývoj středověkého portálu v českých zemích, Zprávy památkové péče, XX/1960, str. 120 n. Obdobnou lineární profilaci lze pozorovat například u portálu kněžiště v Nymburce (kolem roku 1280) nebo u portálu kapitulní síně kláštera ve Zlaté Koruně (1280-1290).

³⁴⁵ Roku 1346 udělil kostelu nadání na věčné světlo Buzek z Rovné, odpustky získal od arcibiskupa Jana z Jenštejna a roku 1397 od jeho nástupce Volframa ze Škvorce. Další odpustky následovaly v roce 1410, 1448.

³⁴⁶ Jihočeská pozdní gotika 1450-1530, katalog výstavy (red. Jaromír Homolka) Hluboká 1965, str. 185.

³⁴⁷ Naposledy se polemika v této věci vedla na stránkách časopisu Umění. Viz: Látal, Hynek, cit. dílo v pozn. 1; Lavička, Roman, cit. dílo v pozn. 331.



Obrázek 77 – Kájov, Kaple Zesnutí Panny Marie, sv. Václav



Obrázek 78 – Kájov, Kaple Zesnutí Panny Marie, sv. Kateřina



Obrázek 79– Kájov, Kaple Zesnutí Panny Marie, Šalamounův trůn (?)



Obrázek 80– Kájov, Kaple Zesnutí Panny Marie, Nejsvětější Trojice



Obrázek 81 - Kájov, Kaple Zesnutí Panny Marie, Detail malby Zesnutí Panny Marie



Obrázek 82 Kájov, Kaple Zesnutí Panny Marie, Christologický cyklus

2. 19 Křtěnov

okres české Budějovice

Nástěnné malby v interiéru farního kostela sv. Martina

1320 - 1330

Popis objektu, stručná stavební historie

Kostel sv. Prokopa v Křtěnově byl podle aktuálních výzkumů postaven v době „kolem r. 1300, případně na poč. 14. století“,³⁴⁸ a to patrně na místě staršího objektu, jehož plebán je zmiňován v listině z r. 1261.³⁴⁹ Kostel je vybudován jako jednolodní s trojboce zakončeným presbytářem, obdélnou sakristií při jižní stěně a západní předsíní. Loď kostela je plochohropá, kněžiště, v němž se nacházejí gotické nástěnné malby, bylo původně zaklenuto křížovou žebrovou klenbou a při barokizaci překlenuto valeně s výsečemi.

Popis maleb, ikonografie, formální interpretace, datace, kulturně historický kontext

Gotické nástěnné malby v kněžišti kostela byly zčásti odkryty již v l. 1902 a 1912 při výmalbách kostela,³⁵⁰ a také roku 1977, když byly osazovány konzoly pro sochy.³⁵¹ Z dochované korespondence z r. 1912 vyplývá, že odkrytí bylo tehdy provedeno „rýžovým kartáčem“ a malby následně zabíleny. Znovu, tentokrát ale odborně byly malby doloženy při restaurátorském průzkumu na podzim r. 1993 a na jaře 1995 následovalo jejich odkrytí a restaurování.³⁵² Nálezová zpráva byla publikována v roce 1997.³⁵³

Gotické nástěnné malby se dochovaly v kněžišti kostela ve dvou obdélných obrazových polích o šířce 195 - 200 cm ohraničených šedou linkou a bílým pruhem na jižní a severní stěně. Na jižní stěně přesahuje obrazové pole na stěnu závěru. Samostatně je malířsky dotvářen výklenek svatostánku na severní stěně, rovněž s přesahem do závěrového pole.

³⁴⁸ Sommer, Jan, Gotická sanktusová věž kostela v Křtěnově, in: Zprávy památkové péče, LVI/1996, č.1-2, str.17-22.

³⁴⁹ Regesta Bohemie et Moraviae, 333.

³⁵⁰ SÚA, fond PÚ/R (památkový úřad Rakousko), karton 39. Neodborné odkrytí maleb v r. 1912 malířem provádějícím výmalbu kostela bylo předmětem sporu mezi tehdejšími c.k. konzervátorským úřadem pro království České a farním úřadem v Křtěnově. Dochovány jsou dopisy děkana F. Kukly z Týna nad Vltavou ze dne 5.6. 1912 a 12.1. 1913, konzervátora ve výslužbě Sedláčka Augusta ze dne 10. 6. 1912 a zemského konzervátora Jeřábka L. ze dne 10.3. 1913. V dopise z ledna 1913 se děkan Kukla zmiňuje mimo jiné o tom, že malby na jižní stěně kostela byly zčásti odkryty také při výmalbě r. 1902.

³⁵¹ Autorovi tuto skutečnost sdělil přímý účastník. Otvory pro konzoly byly vysekány dne 21. 5. 1977.

³⁵² Průzkum i restaurování prováděla ak. mal. Klára Šafářová, restaurátorské zprávy jsou archivovány u Památkového ústavu v Českých Budějovicích. Kromě gotických maleb v presbytáři byly při průzkumu zjištěny ještě neidentifikovatelné fragmenty patrně gotických maleb v lodi kostela a dobře dochované barokní malby (patrně iluzivní oltáře) na severní a jižní stěně lodi. Sondy v lodi byly opět zakryty.

³⁵³ Pavelec, Petr, Nástěnné malby v kostele sv. Prokopa v Křtěnově na Českobudějovicku, in: Zprávy památkové péče LVII/1997, č. 7-8, str. 183-193.

Na jižní stěně zprava se dochoval výjev představující sv. Martina, jak dělí mečem svůj plášť. Protože bylo v minulosti v těchto místech proraženo okno do sakristie, dochoval se tento výjev pouze torzálně. celý trup koně a nohy sv. Martina jsou již ztracené, dobře lze ale rozpoznat nazad natočené tělo světce a jeho pravou ruku s mečem přetínajícím plášť. Čitelné jsou i některé detaily - zdobený pás světce, pochva na meč a grošovaný krk koně s krátce stříženou hřívou. Plášť sv. Martina je narůžovělý, bíle podšíváný, oděv modrozelený. Napravo od koně jsou zobrazeni dva žebráci, od nichž vycházejí dvě nápisové pásy směřující ke sv. Martinovi. Dvě nápisové pásy jsou také nad hlavou koně a další tři nápisové pásy jsou situovány dále nalevo.³⁵⁴ Ty se ale již vztahují k následujícímu výjevu s donátorem a světcem-biskupem. Postava donátora je dochována pouze fragmentárně. Je vidět část hlavy a pozdvižené ruce předávající jakýsi neidentifikovaný předmět nalevo stojícímu světcovi biskupovi. Biskup je zobrazen s berlou a mitrou, v mírném natočení k donátorovi a je oděn do modrozeleného ornátu s červeným kosočtvercovým vzorem na rubu, narůžovělé dalmatiky a bílé alby. Nalevo od biskupa se nachází další postava světce v červeném ornátu, okrové dalmatice, bílé albě a s mitrou na hlavě. Berla tohoto světce je zakončena křížem. Tato postava je natočená doleva a váže se patrně k nalevo zobrazenému ději. Malby jsou zde ale těžko identifikovatelné. Jistým vodítkem je nám tu dopis děkana Kukly,³⁵⁵ který část maleb v r.1912 viděl a právě toto místo - jako jediné - podrobněji popsal ještě před tím, než bylo „rýžovým kartáčem „ oškrábáno. Z jeho dopisu se dovídáme, že se zde „ nacházejí ... tři osoby a sice vpravo pod osobou nahou... osoba polooblečená a výše nad touto posledně jmenovanou jiná osoba - ženská - též spoře oděná, a všechny tři se sepjatýma rukama jsou obráceny ku světcovi stojícímu s křížem v ruce ...“. Při současném stavu je možné k tomuto popisu dodat, že „nahá osoba“ představuje patrně z hrobu vstávající postavu - hrob s odkrytou vrchní deskou je dobře rozpoznatelný. „Spoře oděná ženská osoba „ je již téměř nerozpoznatelná a „osobu vpravo pod osobou nahou“ nenacházíme již vůbec. Komunikaci mezi popsányi osobami a světcem s křížem zajišťoval původně dnes již nečitelný text dvou nápisových pásek, umístěných nad nahou postavou vstávající z hrobu. Další výjevy nalevo jsou již téměř neidentifikovatelné. Rozpoznat lze ještě oltářní menzu zcela nalevo, překrytou rouchem s červeným vzorem a motivem kříže v kruhovém poli. Na menze spočívá kalich a svíce, od níž napravo se nachází nejasná červená skvrna. Nalevo od této skvrny se ve fragmentech ukazuje patrně Madona s dítětem, což by potvrdzovalo slova děkana Kukly, který v dalším dopise zmiňuje obraz „Panny Marie s božským děťátkem na rukou, a několik obrazů

³⁵⁴ Zmíněné nápisové pásy nesou fragmentárně dochované nápisy. Nápis ve výše položené pásce nad sv. Martinem se v dopise z r. 1913 pokoušel číst i děkan Kukla: „S. Martinus chlamidem dividit“.

³⁵⁵ Viz dopis z 12.1. 1913 citovaný v pozn. 3. V tomto dopise děkan Kukla také uvádí, že „zachytil ... tužkou náčrt starých těch maleb...“, který se ale nepodařilo nalézt.

svatých“ na pravé, tedy jižní stěně kněžiště.³⁵⁶ Před oltářem snad stojí figura světce - čitelná je svatozář kolem mitry a v barevné ploše dochované obrysy postavy a za touto figurou patrně klečí další dvě postavy, z nichž první drží vysokou svíci a druhá pozdvihuje kalich. Celá tato figurální skupina byla původně doprovázena dnes již nečitelným textem na pěti fragmentárně dochovaných nápisových páskách. Písemné sdělení mohlo být také umístěno v ploše tvaru obdélníka, situované napravo od vrcholu vysoké svíce. Pod obrazovým polem na jižní stěně se ještě nacházejí dva konsekrační kříže.

Lépe se dochovaly malby na severní stěně kněžiště. Nepochybně je to způsobeno tím, že se k nim v r. 1912, řečeno slovy děkana Kukly, „malíř nedobýval“, ač o nich z přirozeně odpadlých míst tehdy také věděl. Výzdoba je zde rozvržena do dvou celků - nalevo je figurální obraz v obdélném poli, napravo výjev vážící se k někdejšímu svatostánku. Obraz nalevo představuje Pannu Marii Ochránitelku mezi sv. Kateřinou a sv. Marií Magdalenou. U nohou sv. Marie Magdaleny klečí donátor v prosebném gestu a s nápisovou páskou, jejíž text se nedochoval. Dále nalevo se ukazuje postava světice bez atributu, přičemž pravá třetina těla této světice je překryta tmavým pozadím obrazu s Pannou Marií Ochránitelkou mezi světlicemi. Panna Marie je zobrazena s korunou na hlavě a svatozáří, jejíž kružnici opisují malované červené obloučky, imitující plastické vykládání. Ochranný plášť, pod nímž se ukrývají drobné postavy prosebníků, je červený, na rubu s bílým šupinovým desénem, na prsou sepnutý velkou kruhovou agrafou. Spodní šat je zelený. Sv. Kateřina je zobrazena se dvěma atributy. V pravé ruce přidržuje popravicí kolo a v levé meč. Svrchní šat světice je zelený, spodní roucho červené. Stejně barevný šat jako sv. Kateřina má i sv. Marie Magdalena, svrchní plášť navíc sepnutý kruhovou sponou. Hlava sv. Marie Magdaleny je zahalena šátkem, atribut - nádobu s vonnou masťou - přidržuje v levé ruce. Světice skrytá za pozadím votivního obrazu vyniká bohatě řaseným červeným svrchním šatem se sponou v podobě pětilistého květu. Její spodní šat je zelený. Rysy všech obličejů jsou již ztracené, dochovala se pouze narůžovělá barva inkarnátů a kresba pravého oka sv. Kateřiny. Nalevo pod obrazem s Pannou Marií Ochránitelkou se nachází fragment konsekračního kříže.

Pravé obrazové pole, vážící se k svatostánku, je značně torzální. V horní části je poškozeno barokním okenním otvorem, spodní partie byla narušena druhotným osazením kamenného reliéfu svatostánku. Rozpoznáváme zde na zeleném pozadí torzo stupňovitého Božího hrobu s fiálami a jakousi skeletovou iluzivní architekturou. Centrem obrazu je postava Bolestného Krista nad otevřeným hrobem. Tělo Krista je lukovitě prohnuté s pažemi zkříženými v úrovni břicha. Dochovalo se ale pouze do výšky prsou, v negativním otisku bez členící kresby a barevnosti.

³⁵⁶ Viz dopis z 5.6. 1912 citovaný v pozn. 350.

Ikonografie křtěnovských maleb zůstává v důsledku značné torzálnosti výjevů nejasná, a to zejména na jižní stěně, kde lze bezpečně určit pouze výjev se sv. Martinem dělícím plášť. Jde o námět dobře známý a ve středověku velmi rozšířený. Podle Zlaté legendy³⁵⁷ se tato scéna měla odehrát před branou města Amiens, kde měl světec při vjezdu do města obdarovat žebráka polovinou svého již tak malého pláště. V nástěnné malbě 14. století se v Čechách tento námět dochoval v nedalekém kostele sv. Mikuláše v Ševětíně³⁵⁸ a v Kralicích nad Oslavou.³⁵⁹ Doložen je také v blízké dolnorakouské oblasti.³⁶⁰ Zejména ale ve Francii, Itálii, Německu a od pozdního středověku v Uhrách byl tento námět v sakrálním umění velmi frekventovaný.³⁶¹ Méně srozumitelné jsou malby dále nalevo. Jednotlivé čitelnější výjevy jako je obraz s biskupem a donátorem³⁶², scéna s dalším světcem, postavou vstávající z hrobu a jednou (dvěma?) další postavou, motiv mše s fragmentárně dochovanými postavami, a dokonce i nejasná, ale děkanem Kuklou zmiňovaná Madona by tu připouštěly hypotetickou úvahu o pokračování svatomartinské legendy. Sv. Martin byl biskupem, mrtvého měl podle legendy vzkřísit celkem třikrát, téma mše se zjevivší se ohnivou koulí, již by v Křtěnově mohla odpovídat zmíněná červená skvrna, se v legendě také vyskytuje a podle legendy měl světec rozmlouvat i s Pannou Marií a dalšími svěťci.³⁶³ Všechny tyto scény ze života sv. Martina byly již od raného středověku často zobrazovány³⁶⁴ a je možné, že se jimi nechal inspirovat i křtěnovský malíř. V takovém případě by šlo v oboru nástěnné malby o jediné dochované středověké vyobrazení svatomartinské legendy v Čechách. Pro přesvědčivé určení ale chybí konkrétní detaily, neboť za současného fragmentárního stavu maleb není možné vyloučit také jiné hagiografické náměty, v nichž se uvedené výjevy vyskytují.

Také zobrazení Panny Marie Ochránitelky patří k tradičním námětům středověkého umění. U jeho zrodu³⁶⁵ stálo několik činitelů a již hotový obrazový typ je na západě doložen v pol. 13. Století. Právě duchovní klima 13. a následujícího století přispívalo k rychlému šíření tohoto typického devočního obrazu. Od první poloviny 14. století je zobrazení Panny Marie

³⁵⁷ Jakub de VORAGINE, *Legenda aurea*, Berlín 1963, str. 930.

³⁵⁸ Pavelec, Petr, *Nástěnné malby v kostele sv. Mikuláše v Ševětíně*, in: *Zprávy památkové péče*, LV/1995, č. 8, str. 288-298.

³⁵⁹ Stejskal, Karel, *Počátky gotického malířství*, in: *Dějiny českého výtvarného umění I/1*, Praha 1984, s. 304.

³⁶⁰ *Lokality Altpolla a st.Martin am Ybbsfelde*, k tomu viz: Elga LANC, *Die mittelalterlichen Wandmalereien in Wien und Niederosterreich*, Wien 1983, s. 50, 264.

³⁶¹ K literárním pramenům, ikonografií a rozšíření svatomartinské legendy viz: Kirschbaum E. a kol., *Lexikon der christlichen Ikonographie*, Freiburg im Breisgau 1968-1976, Band 7, s. 572-579.

³⁶² U tohoto výjevu přispěje snad k výkladu interpretace textu nápisové pásky, který je zde relativně dobře dochován. Již nyní je ale velmi pravděpodobné, že biskup komunikující s donátorem představuje sv. Martina, neboť na spodním konci nápisové pásky bližší biskupovi lze číst: S.M.A.

³⁶³ Viz text Zlaté legendy citovaný v pozn. č. 10.

³⁶⁴ K výskytu zmíněných tří motivů ve středověkém sakrálním umění viz cit. dílo v pozn. 14., s. 573-576.

³⁶⁵ U nás naposledy: Všetečková, Zuzana, *Bemerkungen zu den Wandmalereien in Südböhmen*, in: *Umění XLI/1993*, č. 3-4, str.179-181. V této stati jsou také odkazy na zahraniční literaturu.

Ochránitelky běžné i na českém území. V nástěnné malbě ho známe z blízkého Ševětína³⁶⁶, Doudleb,³⁶⁷ Strakonice i z jiných lokalit v Čechách.³⁶⁸ Velmi frekventovaný je také na území Slovenska.³⁶⁹ Od poloviny 14. století lze sledovat téma mariánské ochrany, přímluvy a milosrdenství i v dochované česky psané literární tvorbě.³⁷⁰ V Křtěnově je námět Panny Marie Ochránitelky rozšířen v duchu sacra conversatione postavami sv. Marie Magdaleny a sv. Kateřiny, ztělesňujícími zde snad křesťanské ctnosti - kajičnost a moudrost. Bez atributu, a tedy neidentifikovaná zůstává světice nalevo od votivního obrazu.

Zobrazení Bolestného Krista má svůj původ v byzantském umění, odkud se v polovině 13. století dostalo do západní Evropy. Jeho hojně rozšíření ve 14. st. je výrazem tehdy obecně rozšířeného kultu Kristových ran a pašijové tematiky vůbec. Na území Čech jej v soudobé nástěnné malbě známe například z kaple domu U kamenného zvonu v Praze³⁷¹ nebo z děkanského kostela v Písku.³⁷² V Křtěnově se obraz Bolestného Krista váže ke svatostánku a poukazuje tak na souvislost - reflektovanou rovněž v soudobé literatuře³⁷³ - mezi pašijovou tematikou a kultem eucharistie.

Při snaze o postižení formálních charakteristik křtěnovských maleb se podobně jako u větší části fondu nástěnných maleb první pol. 14. století ocitáme na nejisté půdě. Je to způsobeno špatným stavem maleb, respektive tím, že dochovaný stav a z něho plynoucí relace užitých výtvarných prostředků - zejména linie a barvy - nemusí vždy věrně odpovídat původní situaci, případně mohou být i velmi zavádějící. Nicméně některé partie křtěnovských maleb se jeví jako relativně dobře zachované a poskytují tak materiál k interpretaci.

Základní tvary postav a předmětů jsou zpravidla vymezeny širokou, jistě vedenou černou nebo červenou štetcovou kresbou. Dobře ji můžeme sledovat např. u kontur nimbů, tělesných obrysů postav žebráků na jižní stěně aj. Prokreslování tělesných detailů a traktování záhybů draperií se děje většinou subtilnější a živější linií. Lze ale rozpoznat různou kvalitu kresby. Např. u votivního obrazu na severní stěně dochází v rámci kresebné osnovy k zjednodušení, schematizaci (roucho P. Marie a sv. Kateřiny) a místy i k deformaci tvarů (nimbus P. Marie). Naopak formálně kultivovaná je kresba draperie neidentifikované světice rovněž na severní

³⁶⁶ Pavelec, Petr, cit. d. v pozn. 358.

³⁶⁷ Steinová, Iva, Ikonografie nástěnných maleb v sakristii kostela sv. Vincence v Doudlebech, in: Umění XLI/1993, č. 3-4, s. 199-205.

³⁶⁸ Pešina, Jaroslav, a kol., Gotická nástěnná malba v zemích českých I, Praha 1958, s. 127, 143, 167.

³⁶⁹ Dvořáková, Vlasta, Středověká nástěnná malba na Slovensku, Praha, Bratislava 1978, s. 95, 106, 121, 131, 134, 137, 141, 144, 161.

³⁷⁰ Viz např. text mariánské litanie, tzv. Vyzývání P. Marie : „Tys hříšných orudovnicě a nelénie spomocnice, k těm všem, ještě slúžie tobě, k těm voláš, zovúc je k sobě, ... pod svú paži, pod své křídlo, nebos tys milosti plná, ó Maria milosrdná!“ in: Jan LEHÁR, Česká středověká lyrika, Praha 1990, str. 172.

³⁷¹ Všetečková, Zuzana, Nástěnné malby v přízemní kapli domu U zvonu, Umění XXXVIII/1990, č., s. 377n., zde také odkazy na analogická vyobrazení domácí i zahraniční proveniencie a odkazy na příslušnou literaturu.

³⁷² Viz odkazy v citovaném díl. v pozn. 368.

³⁷³ Viz např. text tzv. Kunhutiny modlitby, in: Jan LEHÁR, cit. d. v pozn. 370, str. 127.

stěně. Barevnost se uplatňuje v zásadě dvojnásobem. První způsob je dobře zřetelný např. u výjevu se sv. Martinem dělícím plášť, kde zejména u postav žebráků má barva plošně kolorující funkci. V druhém případě, zřetelném na obrazech severní stěny, je barva zapojena i do pokusů o plastickou výstavbu obrazů. Děje se tak plynule zeslabovanými širokými tahy štětce kladenými souběžně s lineární osnovou obrazů. Zdařilá je tato malířská technika v případě bohatě řasené draperie neidentifikované světice na severní stěně a u špicí kola sv. Kateřiny. Schematičtěji se uplatňuje u ochranného pláště P. Marie a draperií sv. Kateřiny. V různých modifikacích známe tuto techniku již z románské nástěnné i knižní malby a své uplatnění nachází i v knižní a nástěnné malbě gotické.³⁷⁴ Barevná škála sama o sobě není příliš široká. Uplatňují se červené, zelené, okrové a narůžovělé tóny. V celé šíři je tato paleta uplatněna na jižní stěně, na severní stěně, u votivního obrazu, se střídá pouze červená a zelená na tmavém pozadí, u iluzivní architektury svatostánku je pozadí zelené.

Postavy jsou v Křtěnově podány bez složitých kontrapostů a esovitých prohnutí, buď frontálně nebo v tříčtvrtečním natočení. Jsou pevně připoutány k jednoduše naznačenému terénu, vcelku působí staticky a jejich gestikulace a pohyby se omezují na nejnutnější míru: přidržování atributů, přebírání darů od donátora nebo, jako u sv. Martina, zkratkovité tlumočení legendárního děje. Lze ale rozpoznat i určité rozdíly. Jistou gotickou subtilnost a pružnost vykazuje neidentifikovaná světice, lukovitě prohnuté tělo Bolestného Krista a snad i sv. M. Magdalena (postava této světice je ale téměř nezřetelná) na severní stěně a živěji jsou podány také postavy na jižní stěně. Naopak téměř inertně a blokovitě působí sv. Kateřina z votivního obrazu na severní stěně, navíc u tohoto obrazu neunikne pozornosti proporčně nezvládnuté, respektive nepřiměřeně zúžené a protáhlé tělo a tvář P. Marie Ochránitelky.

Pozoruhodné jsou rovněž některé detaily jako je například typ hlavy žebráka v modrém s chomáčkem vlasů na olýsalém čele, doložený rovněž u jedné postavy pod pláštěm P. Marie Ochránitelky ze strakonického ambitu. Zajímavý je také způsob, jakým je zobrazen atribut sv. Kateřiny - popravčí kolo. Obraz zde v duchu středověkého obrazového myšlení zahrnuje dva ve skutečnosti pouze odděleně vnímatelné pohledy - čelně podané kolo se špicemi a z profilu viděný náboj. Pozoruhodná ale nejasná zůstává situace s neidentifikovanou světicí nalevo na severní stěně. Tato postava je viditelná pouze ze dvou třetin, neboť její levá část je překryta pozadím votivního obrazu s P. Marií Ochránitelkou mezi světicemi. Vzniká tak živý prostorový dojem - jakoby tato postava vystupovala zpoza jakési zástěny. Tuto neobvyklou situaci by bylo možné vysvětlit jednoduše tak, že šlo o postavu, která byla z nějakého důvodu zčásti překryta

³⁷⁴ Příklady z knižní malby např. v: Krása, Josef, České iluminované rukopisy 13-16. století, Praha 1990, s. 33 (Mater verborum), s. 63 (Leg. sv. Hedviky) ad. Příklady z nástěnné malby: Mašín, Jiří, Románské malířství, in: Dějiny českého výtvarného umění I/1, Praha 1984 str. 125 (postava krále), Vítovský, Jakub, Nástěnné malby ve Čkyni, Památky a příroda 3/197, str. 150, (postava světice napravo).

votivním obrazem a zčásti zamalována a neměla se společně s ním prezentovat. Proti tomu ale svědčí ta skutečnost, že se v odpadlých ploškách pozadí votivního obrazu neukazují - s výjimkou nejasných fragmentů - zbytky jím zakryté postavy, a také to, že bílý pás lemující votivní obraz zahrnuje i světici nalevo.

Z formální interpretace vyplývají jisté nesourodosti, naznačující, že malby v Křtěnově nejsou dílem jednoho malíře. Zdá se (v rámci pracovní hypotézy), že lze rozlišit práci tří malířů. První z nich by byl autorem P. Marie Ochránitelky a sv. Kateřiny z votivního obrazu na severní stěně. Postava sv. Kateřiny se odlišuje svým statuárně blokovitým a výškově protaženým podáním. Podobnou protaženost vedoucí až k tělesné disproporci vykazuje i postava P. Marie Ochránitelky. Kresba těchto postav je sice jistě vedená, ale v postižení tělesných tvarů a skladby draperií často schematická a formálně nepřilíživě vyspělá. Podobně schematicky - ve srovnání s neidentifikovanou světici nalevo - vyznívá u těchto postav i úsilí o barevnou modelaci záhybů draperií.

Práci druhého, umělecky pokročilejšího malíře by byly malby na jižní stěně. Postavy jsou zde živější, což je dáno také vyprávěcím charakterem obrazů, s realistickými až naturalistickými detaily (zmrzačená těla žebráků.) Důraz je kladen na kresbu, charakteristickým rysem je plošně cítěná barevnost.

Třetímu, nejvyspělejšímu malíři by bylo možné připsat neidentifikovanou světici na severní stěně a pravděpodobně také Bolestného Krista s iluzivní architekturou svatostánku. Tento malíř vyniká jistou kresbou a přesvědčivou modelací svrchního pláště světice, jeho poučenost se projevuje také v měkce prohnutém figurálním typu Krista a prostorové projekci božího hrobu.

Nehledě na rozdílnou uměleckou vyspělost je společným slohovým východiskem malířů v Křtěnově tzv. lineárně gotický styl rozšířený v zaalpské oblasti od pol. 13. do pol. 14. st. Současný památkový fond poskytuje dnes relativně bohatý materiál ke komparaci. Např. postava biskupa (sv. Martina ?) s berlou a mitrou a nalevo od něj stojícího světce mají některé společné znaky s figurou sv. Vojtěcha ze skupinového obrazu v kněžišti kostela sv. J. Křtitele v J. Hradci.³⁷⁵ Vedle celkově příbuzného figurálního typu jde zejména o charakteristický motiv diagonálně zahnutého spodního okraje dalmatiky směrem k mírně předsunuté levé noze. Podobně je utvářené i roucho sv. Biskupa z podvěží kostela P. Marie v Holubicích.³⁷⁶ Malba v J. Hradci je datována do pátého desetiletí 14. st. a malba v Holubicích do období od r. 1343 - 50. Do 40-tých let je kladena také příbuzně utvářená soška sv. Mikuláše z kaple sv. M. Magdaleny v Puklici na Plzeňsku.³⁷⁷ Torzo Bolestného Krista s měkce prohnutým tělem a v pase zkříženýma rukama připomíná postavu Krista před Pilátem z kostela sv. Jakuba Většího v Křeči na

³⁷⁵ Pešina, J., Cit. d. v pozn. 368. obr. př. č. 154.

³⁷⁶ Pechová, Oliva, Gotické nástěnné malby v Holubicích, Zprávy památkové péče XVII/1957, str. 227-235.

Pelhřimovsku, kladenou do přelomu 30-tých a 40-tých let³⁷⁸ a neidentifikovaná světiice na severní stěně je zase traktací a modelací roucha (příznačný je motiv svislých záhybů spuštěných od lokte pravé ruky a návazných mísovitých záhybů) blízka pravé ženské postavě na východní stěně presbytáře kostela sv. M. Magdaleny ve Čkyni, datované do doby kolem r. 1330.³⁷⁹ P. Marie Ochraniitelka na severní stěně ve svém celkovém výrazu, a také tvarem koruny, připomene obraz se stejným námětem z kostela sv. Petra a Pavla v Dalešicích, datovaný do první čtvrti 14. st.³⁸⁰ Pozoruhodná je postava sv. Kateřiny, připomínající ve svém statuárním, obrysově uzavřeném a vertikálně protaženém tvaru raně gotické sochy-sloupy z portálů francouzských katedrál. Z památek domácí provenience je třeba v této souvislosti připomenout sošku sv. Bartoloměje z Drkolné.³⁸¹ Spíše ale než o skutečné staří či výraz vědomého tradicionalismu jde u postavy sv. Kateřiny, stejně jako v případě P. Marie Ochraniitelky, o projev rustikalizace.

Uvedená srovnání dovolují klást vznik maleb do období od třetího desetiletí do 50-tých let 14. st. Je ale třeba přihlídnout také k návaznosti malířské výzdoby na dostavbu kostela. V této souvislosti je důležité, že malby byly provedeny přímo na omítku, což svědčí pro menší časovou vzdálenost od doby výstavby kostela, a zdá se, že byly hotovy již při jeho vysvěcení. Ukazuje na to skutečnost, že draperie malované menzy na jižní stěně kostela je ozdobena křížem (kříž je nepochybně součástí malby), který je tvarem i rukopisem totožný se třemi konsekračními kříži, situovanými pod obrazovými poli na severní a jižní stěně kněžiště. Nápadný je také jednotný koncept výzdoby s obrazy v obdélných rámech a pod nimi situovanými konsekračními kříži. Přijmeme-li uvedenou dataci architektury kostela do zač. 14. st., pak se při datování maleb přikloníme spíše k dolní hranici uvedeného rozmezí, tj. do období mezi r. 1320 - 30.

Farní kostel v Křtěnově podléhal v pol. 14. st. v církevní správě děkanství a arcijáhenství v Bechyni.³⁸² a patronátní právo v této době vykonávali páni z nedalekého Březí a Knína.³⁸³ Z osob působících v duchovní správě a z okruhu patronů mohli pocházet donátoři spodobení na stěnách křtěnovského kostela, a odtud také mohl vyjít požadavek týkající se námětu nástěnných maleb.³⁸⁴

³⁷⁷ Fajt, Jiří, Chlíbač, Jan, Sochařství, in: Gotika v západních Čechách III., Praha 1996, str. 631-633.

³⁷⁸ Cit. d. v pozn. č. 368, obr. př. č. 142.

³⁷⁹ Vítovský, Jakub, Nástěnné malby ve Čkyni, Památky a příroda 3/1977, str. 150-152.

³⁸⁰ Cit. d. v pozn. 368, obr. př. č. 19.

³⁸¹ Kuthan, Jiří, ed., Umění doby posledních Přemyslovců, Roztoky u Prahy 1982, str. 110-111.

³⁸² Takto (Archidiaconatus Bechinensis, Decanatus Bechinensis) je uváděn v registrech papežského desátku k r. 1352, vydaných: Tomek, Václav, Vladivoj, Abhandlungen der böhmischen Gesellschaft der Wissenschaften, 1873, 6. Folge, 6. Band, s. 60.

³⁸³ Po smrti kněze Mikoláše prezentují v r. 1367 patroni z Březí a Knína kněze Konráda. Srovnej: Tingl, A., Borový, J. Libri confirmationum I b, str. 83.

³⁸⁴ Iniciátorem malířské výzdoby kostela v Křtěnově mohl být kněz Jaroslav, uváděný jako někdejší plebán v dotační listině z r. 1357 (Jaroslau olim plebanus ... in Krsszenow). Srovnej: Borový, C., Podlaha, Antonín, Libri erectionum I, str. 6. K historickým souvislostem viz také: Sakař, Josef, Dějiny města Týna nad Vltavou a okolí I, Týn nad Vltavou 1935, str. 21, 53, 55; Sedláček, August, Hradý VII, 1996, str. 278.



Obrázek 83 – Křtěnov, kostel sv. Martina, Panna Maria Ochránitelka, světice a Bolestný Kristus



Obrázek 84 – Křtěnov, kostel sv. Martina, výjevy ze života o sv. Martinovi

2. 20 Libínské Sedlo

okres Prachatice

Nástěnné malby v interiéru kostela sv. Anny

Pol. 15. století – kolem roku 1500

Popis objektu, stručná stavební historie

Kostel sv. Anny je jednolodní s polygonálně uzavřeným presbytářem sklenutým křížovou klenbou o jednom poli a závěru, sakristií při severní straně presbytáře a věží nad jižní předsíní. Podle dendrochronologické analýzy krovu lodi a dalších stavebně historických informací byl kostel postaven kolem roku 1458 včetně severní sakristie. Věž kostela byla přistavěna kolem roku 1525, ze kdy je její nejstarší zvon. Následovaly další méně významné úpravy v průběhu 17. až 19. století, z nichž nejvýznamnější byla vestavba hudební tribuny při západní stěně lodi v první polovině 19. století. Po roce 2000 proběhla celková rekonstrukce kostela.³⁸⁵

Popis maleb, ikonografie, formální interpretace, datace, kulturně historický kontext

Středověké nástěnné malby byly v interiéru kostela objeveny při restaurátorském průzkumu v roce 2000,³⁸⁶ restaurování následovalo v letech 2001 – 2003.³⁸⁷ Nálezová zpráva publikována v roce 2011³⁸⁸

Malby se zachovaly ve třech vrstvách. Nejstarší byla patrně vytvořena po výstavbě kostela v době kolem roku 1458. Tuto malířskou vrstvu reprezentuje především obraz Krista v getsemanské zahradě na severní stěně kněžiště. Obraz se zachoval ve fragmentárním stavu, základní kompozice i některé detaily jsou ale zřetelné. V centru kompozice je umístěna postava klečícího Krista v bohatě zřaseném šatu v červenohnědé barevnosti. Pozadí výjevu tvoří skalnatý terén a jakýsi plot nebo ohrazení a v horní části výjevu je na zeleném pozadí situován kalich s křížem. Součástí nejstarší malířské vrstvy je také malovaný lem s listovým ornamentem kolem dveří do sakristie a zbytky malby kalicha pod sanktuáriem. Další části této malované vrstvy zůstaly na severní stěně presbytáře překryty mladšími vrstvami s malbou. Na jižní stěně

³⁸⁵ K stavebně historickým informacím viz: Mareš, František, Sedláček, Josef, Soupis památek historických a uměleckých v politickém okresu Prachatickém, Praha 1913, str. 36n.; Sommer, Jan, Stavební vývoj kostela sv. Anny na Libínském Sedle, in: Mašek, Jiří, Skořepa, Tomáš, Restaurátorská zpráva, nástěnné malby v kostele sv. Anny na Libínském Sedle, 2001-2003, archiv NPÚ ČB č. 3139.

³⁸⁶ Mašek, Jiří, Skořepa, Tomáš, Restaurátorská zpráva, provedení restaurátorského průzkumu v interiéru kostela sv. Anny na Libínském Sedle, 2000, archiv Národního památkového ústavu v Českých Budějovicích č. 2443.

³⁸⁷ Mašek, Jiří, Skořepa, Tomáš, Restaurátorská zpráva, nástěnné malby v kostele sv. Anny na Libínském Sedle, 2001-2003, archiv Národního památkového ústavu v Českých Budějovicích, č. 3139.

³⁸⁸ 35. Petr Pavelec, Malířství - Další rožmberské lokality s dochovanými nástěnnými malbami, in: Martina Gaži, ed., Rožmberkové, rod českých velmožů a jeho cesta dějinami, České Budějovice 2011, str. 452.

presbytáře byla v této vrstvě kompozice, ze které se dochovaly pouze dolní části klečících postav a větší fragment postavy krále.

K druhé, mladší malířské vrstvě náleží v prvním poli severní stěny presbytáře nahoře malba Boha Otce na obláčku. Pod oblakem jsou části křídel holubice – Svatého Ducha. Po stranách a dole okolo mladšího obrazu se z této vrstvy zachovaly ještě blíže neurčené části figur. Červený pás pod touto kompozicí a kolem vchodu do sakristie náleží rovněž k mladší gotické vrstvě. V okolí svatostánku pak k této vrstvě patří dva andělé, výše část postavy Bolestného Krista, obklopeného dvěma blíže neurčenými svěťci na jedné a svěťci na druhé straně. Svěťce je blíže určena atributem - otevřenou nádobou, podle níž by ji bylo možné určit jako sv. Marii Magdalenu. Směrem výš se pak z této malířské vrstvy zachovala ještě postava anděla a dále vpravo, v úrovni svatostánku se ještě nachází torzo obrazu Ukřižování a Pannou Marií a sv. Janem. Postavy jsou malovány v živých barvách na bílém vápenném nátěru.

Mladší gotická malba v presbytáři patrně odpovídá časově a možná i autorsky rozsáhlé malbě Posledního soudu a obrazu Nanebevzetí Panny Marie na severní stěně lodi kostela. Obraz Posledního soudu je komponovaný na okrově zlatém pozadí a situovaný do širokého dekorativně lemovaného obrazového pole, připomínajícího rozměrnou tapisérii. Centrem kompozice je Kristus Soudce s lilí po pravé a mečem po levé straně jeho obličeje. Kolem Krista se vznášejí andělé s polnicemi a nástroji umučení. Nižle vlevo se dochovala postava Panny Marie a proti ní původně patrně klečel jako přímluvce sv. Jan Křtitel ve smyslu ikonografického typu Deésis. Ve spodní rovině obrazu jsou vlevo zobrazení vyvolení včele se sv. Petrem na prahu nebe symbolizovaného gotickým hradem. Vpravo se zachovaly fragmenty postav démonů a příslušných pekelných scén. Pod obrazem Posledního soudu je malovaný třibarevný závěs. Úvazy závěsu se dochovaly v jemné ryté kresbě. Dále vpravo je umístěn obraz kombinující téma Korunování Panny Marie a Panny Marie Ochránitelky, jejíž paprscitá záře je v důsledku stísněného prostoru namalovaná poněkud atypickým způsobem pouze u dolní části obrazu. V případě druhé malířské vrstvy se z výtvarného hlediska jedná o mírně rustikalizovaný výtvarný projev a malby lze podle užitých figurálních typů a charakteru skladby drapérií datovat do doby kolem roku 1500.

Třetí vrstva malby s obrazem Klanění Tří Králů v prvním poli severní stěny presbytáře a fragmentem malby světce a anděla v závěru presbytáře (Zjevení anděla sv. Josefovi?) souvisí patrně s opravou kostela v době kolem roku 1525 a má již raně renesanční charakter.

Vznik starších dvou malířských vrstev se zatím nepodařilo vložit do širších kulturně historických souvislostí. V době vzniku maleb byl kostel v Libínském Sedle součástí prachatického panství, které v 50 - tých letech 15. století i v době kolem roku 1500 vlastnil rod Rožmberků. Zda se tehdejší rožmberský vladař Oldřich II. z Rožmberka nebo jeho následovníci nějakým způsobem

podíleli na objednávce a financování maleb nebo zda tato iniciativa vzešla od zdejších duchovních správců zůstává zatím neobjasněno.



Obrázek 85 – Libínské Sedlo, kostel sv. Anny, Agonie v Getsemanské zahradě



Obrázek 86– Libínské Sedlo, kostel sv. Anny, celek maleb na severní stěně presbytáře



Obrázek 87 – Libínské Sedlo, kostel sv. Anny, Ukřižování



Obrázek 88 – Libínské Sedlo, kostel sv. Anny, Poslední soud, Korunování Panny Marie



Obrázek 89 – Libínské Sedlo, kostel sv. Anny, detail malby Posledního soudu

2. 21 Polná na Šumavě

okres Český Krumlov

Nástěnné malby v interiéru kostela sv. Martina

1325 - 1350

Popis objektu, stručná stavební historie

Kostel sv. Martina v Polné je vybudován jako jednolodní, s pravouhle zakončeným presbytářem, sakristií a předsíňkou na severní straně a hranolovou věží při západním průčelí.³⁸⁹ Loď je plochostropá, kněžiště zaklenuto jednoduchou křížovou klenbou, v sakristii je klenba hvězdová. V písemných pramenech je kostel v Polné uváděn poprvé k roku 1417, podle půdorysné dispozice, tvarosloví architektonických prvků a zachovaných nástěnných maleb byl ale pravděpodobně postaven již na počátku 14. století. Letopočtem 1488, vytesaným do kamenné desky vedle svatostánku, je datována pozdně gotická přestavba kostela, při níž byla mimo jiné vybudována nová sakristie a do severní stěny kněžiště osazen kamenný svatostánek. Stavební zásahy v následujících staletích měly charakter pouze menších úprav a nezasahovaly již zásadně do základní dispozice středověké stavby.³⁹⁰

Po roce 1946 došlo na základě Benešových dekretů k odsunu obyvatel německé národnosti, obec se vylidnila a posléze se stala součástí vojenského výcvikového prostoru. Kostel ztratil svou původní funkci a postupně chátral až do krajně havarijního stavu. Teprve po roce 1989 bylo možné přikročit k zásadní stavební obnově a restaurování.³⁹¹

³⁸⁹ Sumarizaci stavebně-historických informací uvádí: Mareš, František, Sedláček, Jan, Soupis památek uměleckých a historických v politickém okrese krumlovském, Praha 1918; Muk, Jan, Urban, Jan, Polná - kostel sv. Martina, stavebně-historický průzkum, Praha 1990, (strojopis v archivu Národního památkového ústavu v Českých Budějovicích), zde také podrobný soupis pramenů a literatury k danému tématu. Stavební historii a umělecko-historickým otázkám se dále věnují: Müller, Jan, Bloch, Jiří, Kápar, František, Blochová, Hana, Plášil, Milan, (firma ARTECO B.M.), průzkumové zprávy z l. 1992 a 1993, archiv Národního památkového ústavu v Českých Budějovicích, arch. č. 1153 (strojopis); Štulc, Josef, Kostel sv. Martina v Polné na Šumavě, umělecko-historická analýza a zhodnocení památkového významu, 1970, strojopis v archivu Národního památkového ústavu v Českých Budějovicích.

³⁹⁰ Ve výše uvedené literatuře se dosud nesjednotil názor na původ západní věže kostela. Mareš - Sedláček (1918) se na základě informace z farní pamětní knihy domnívali, že věž byla postavena v r. 1653. Tento názor přejal také Stavebně-historický průzkum autorů Muka a Urbana, neboť souhlasil v zásadě s formální interpretací klenby pod věží, stylově poněkud indiferentních říms věže, kamenných ostění oken a zejména s raně barokním řešením tektoniky posledního patra věže. Interiér věže autoři SHP nezkoumali z důvodu jeho nepřístupnosti v době zpracování SHP. S názorem Stavebně-historického průzkumu se ztotožnil také průzkum firmy ARTECO B.M. (1992, 1993) a potvrdil jej nálezem letopočtu 1653 vyrytém na klenáku okna v druhém patře věže. V zásadním rozporu s tímto názorem je skutečnost, že zdivo věže je provedeno ze stejného lomového kamene jako loď a kněžiště kostela a je svázáno se zdivem západní stěny kněžiště. Na tuto skutečnost upozornil ve své analýze také Josef Štulc.

Popis maleb , ikonografie, formální interpretace, datace, kulturně historický kontext

Středověké nástěnné malby v interiéru kostela byly zjištěny již v 60. letech 20. st. a od té doby postupně odkrývány nahodilými neodbornými nebo vandalskými zásahy a restaurátorským průzkumem v r. 1971.³⁹² K jejich celkovému odkrytí a restaurování došlo teprve v souvislosti se stavební obnovou kostela v letech 1991 – 1998.³⁹³ Nálezová zpráva publikována roce 2000.³⁹⁴ Středověká malířská výzdoba se dochovala ve dvou vrstvách. Starší, raně gotické malby se nacházejí na všech stěnách i v klenbě kněžiště a mezi prvním a druhým oknem od západu na jižní stěně lodi. Pozdně gotické malby se dochovaly souvisle na severní stěně kněžiště, kde zakrývají průzkumem doložené malby raně gotické, a fragmentárně na ostatních stěnách kněžiště s výjimkou klenby.

Na východní stěně kněžiště jsou malby ve starší vrstvě rozvrženy do tří horizontálních pásů. Uprostřed stěny je situováno okno, lemované červeným pruhem se dvěma bobulovitými výhonky. Plochu okenní špalety zdobí motiv zvlněného úponku s laločnatými listy, které přecházejí do horního horizontálního pásu, respektive klenebního čela. V jeho středu je namalována mužská hlava se svatozáří na obdélném , na okrajích zvlněném poli. Pravděpodobně se jedná o roušku s podobou Krista - Veraikon s méně obvyklým bezvousým Kristem, i když absence plnovousu může být důsledkem postupného sprášení barevné vrstvy. V prostředním pásu nalevo od okna se dochovala fragmentární scéna s pěti postavami a andělem v pravém horním rohu. Námětem obrazu je pravděpodobně Uvedení Páně do chrámu. Napravo je zobrazena Panna Marie se svatozáří, v červeném plášti, světle okrovém spodním šatu a s šátkem na hlavě, uprostřed na obětním stole stojí Ježíš a napravo kněz Simeon se svatozáří a v šedomodrém plášti. Uprostřed obrazového pole stojí mužská postava, pravděpodobně sv. Josef s rukama sepjatýma u prsou, v nichž drží nezřetelný předmět , pravděpodobně hrdličku jako narážku na obřad očišťování. Úplně nalevo stojí další postava, snad ženská s pozdviženou pravicí a u jejích nohou se nachází jakýsi neidentifikovatelný předmět. Ve středním pásu napravo od okna se nachází výjev představující Vraždění neviňátek. Scénu tvoří dva vojáci a šest dětských postav. Součástí výjevu je opět anděl v levém horním rohu a v horní střední části špatně zřetelná holubice se svatozáří (Duch svatý?), jejíž význam v rámci tohoto námětu není

³⁹¹ Přípravu a postup stavební obnovy kostela v letech 1989-2000 dokládají písemnosti a plány v archivu Národního památkového ústavu v Českých Budějovicích.

³⁹² Bareš, P., Sedlák, F., Průzkum nástěnných maleb v kostele sv. Martina v Polné na Šumavě, 1971, archiv Národního památkového ústavu České Budějovice, arch. č. 54 (pouze fotodokumentace).

³⁹³ Odkrývání a restaurování maleb prováděl ak. mal. Jiří Čech, postup prací dokládají restaurátorské zprávy z l. 1991–1998 v archivu Národního památkového ústavu v Českých Budějovicích č. 1216, 1212, 1660, 1519. Rozhodnutí k zajištění záchrany maleb vydal Okresní úřad v Českém Krumlově 2. 8. 1991 na základě odborného posudku J. Vítovského, který částečně odkryté malby datoval do doby po r. 1300. K tomu viz spisový archiv Národního památkového ústavu v Českých Budějovicích.

³⁹⁴ Pavelec, Petr, Středověké nástěnné malby v kostele sv. Martina v Polné na Šumavě, in: Zprávy památkové péče LXIII/2004, č. 5, str. 401-408.

jasný. Při pravém dolním rohu se dochoval fragment hlavy, patrně torzo jednoho z vražděných dětí. V dolním pásu, v obrazovém poli nalevo od okna jsou dva výjevy. Nalevo Kristus před Pilátem a napravo Bičování Krista. Uprostřed tohoto obrazového pole se dochoval fragment konsekračního kříže z mladší pozdně gotické vrstvy. V obrazovém poli napravo od východního okna jsou opět spojeny dva výjevy. Nalevo Korunování Krista trnovou Korunou a napravo Nesení kříže. Uprostřed tohoto obrazového pole se opět zachoval fragment konsekračního kříže z pozdně gotické malířské vrstvy.

Na jižní stěně byly malby v minulosti poškozeny rozšířením okna a podobně jako na ostatních stěnách v kostele odstraněním omítky v přízemních partiích. Obrazy jsou i zde rozvrženy do horizontálních pásů. Ve spodním pásu, který navazuje na dolní úsek východní stěny, se nachází pouze úzký pruh původní omítky s neidentifikovatelnými fragmenty maleb ze starší vrstvy a nalevo pod oknem torzo pozdně gotického konsekračního kříže. V horním pásu nalevo od okenního otvoru je zobrazen Útek do Egypta. Panna Marie s dítětem sedí na oslovi, kterého drží za ohlávku sv. Josef, dochovaný pouze fragmentárně. Napravo od okna je zobrazen Křest Páně. V levé části tohoto výjevu stojí nahý Kristus uprostřed vodního toku, který je vyjádřen symbolicky červeným oválem se zvlněnými prameny. Krista drží oběma rukama za levou paži Sv. J. Křtitel, oděný do dlouhého světle okrového splývavého oděvu – biblického šatu z velbloudí srsti. Nad hlavou sv. Jana Křtitele se nachází okrová skvrna se šlahounovitými paprsky po stranách. Jedná se o negativní otisk malby holubice v paprscité záři, symbolizující svatého Ducha. Napravo od sv. Jana Křtitele klečí dva asistující andělé.³⁹⁵

Na západní stěně kněžiště, v ploše nad vítězným obloukem nebyly gotické malby odkryty. Sondážní průzkum zde ale doložil fragment obdobné malířské výzdoby jako ve špaletě východního okna, tj. motiv propleteného úponku s laločnatými listy. Původní profil a podhled vítězného oblouku byly ale v pozdější době tvarově upraveny a gotická omítka, zdobená pravděpodobně malbami, přitom zčásti odstraněna.

Na severní stěně zakrývá raně gotické malby pozdně gotická malířská výzdoba, soustředěná zejména v okolí kamenného svatostánku, polychromovaného modrou, červenou a žlutou barvou. Na polychromovaný svatostánek navazuje malovaná architektura se dvěma iluzivními nikami s polopostavami andělů, původně snad s nápisovými páskami. Iluzivní architekturu ve střední části protíná římsa, z níž vystupují fiály, vzájemně u vrcholů spojené rozvilinovým dekorem. V krajních polích mezi fiálami se nacházejí dvě mužské polopostavy s nápisovými páskami. Dochovaly se fragmentárně, pouze v plošné barevnosti a negativních otiscích, bez kresebných a modelačních detailů. Na hlavách mají klobouky nebo barety, jejich ruce živě gestikulují a

³⁹⁵ Postava sv. Jana Křtitele a prvního anděla je lépe než při současném stavu zřetelná ve fotodokumentaci restaurátorské zprávy P. Bareše, F. Sedláka z r. 1971 citované v pozn. 389.

pohledy směřují k vrcholu svatostánku. V dalších dvou polích stojí na iluzivních konzolách dvě postavy, pravděpodobně Panna Marie a sv. Jan, a do středního pole ústí kamenná konzola svatostánku, na které pravděpodobně původně stála dřevěná nebo kamenná skulptura Bolestného Krista. Další dvě postavy se dochovaly nad sedlovým portálem do sakristie. Vzhledem k jejich fragmentárnímu stavu je ale nelze identifikovat. Součástí malířské výzdoby na severní stěně je také další konsekrační kříž umístěný napravo od svatostánku. Formální charakter pozdně gotických maleb naznačuje, že byly provedeny po dokončení stavebních úprav v r. 1488.

Pod pozdně gotickou vrstvou se na severní stěně dochovala raně gotická omítka s malbami. Jejich rozsah a charakter nebylo možné přesně určit. Z průzkumu ale vyplývá, že uprostřed severní stěny se před pozdně gotickou úpravou nacházelo okno a raně gotické malby byly stejně jako na jižní stěně rozděleny do dvou horizontálních pásů. Krátký úsek dělicího pruhu byl ve stejné výšce jako na východní stěně odkryt na pravé části stěny u výběhu klenebního žebra a fragment figurální malby vrstvy byl zdokumentován v místech nad pozdně gotickým portálem do sakristie. Nachází se zde dvě postavy. Figura nalevo má svatozář, ruce pozdvižené v žehnajícím gestu a hledí k postavě napravo. Nad její hlavou a za zády jsou barevné fragmenty připomínající křídla. Z postavy napravo byl odkryt pouze trup a ruce gestikulující směrem k levé figuře. Výjev pravděpodobně znázorňuje Zvěstování Panně Marii.

Malbami je pokryta také klenba kněžiště. V podhledově dominantní východní klenební kápi se představuje téma posledního soudu. V centru obrazového pole trůní Kristus Soudce v mandorle. Po stranách Kristovy tváře se dochovaly fragmenty meče a lilie a jeho hlavu obkružuje svatozář s obloučky, které imitují plastické vykládání drahými kameny. Ve spodních partiích výjevu jsou namalovány postavy vstávající z hrobů a po stranách dva troubící andělé. Pod andělem napravo, v dolním cípu klenební výseče, je polopostava muže, proroka (?), jehož pozdvižená paže ukazuje na trůnicího Krista. V protilehlém náběhu klenby je polopostava ženy, Sibylly (?), se vztyčeným prstem směřujícím ke Kristu. Jistou ikonografickou zvláštností lze pozorovat u postav vstávajících z hrobů. Tři postavy nalevo, obracející se prosebnými gesty a pohledy ke Kristovi, jsou obvyklým způsobem nakresleny červenou linkou a jejich inkarnát kolorován světle růžově. Oproti tomu tři postavy napravo jsou zobrazeny v plošné okrové barevnosti a jejich hlavy jsou sklopené a gesta pesimistická. Pravděpodobně je touto barevnou a výrazovou odlišností ve zkratce naznačena polarita vyvolených a zavržených, která bývá u výpravněji pojatých obrazů obvykle rozvedena do mnoha podrobností.

V sousedních klenebních kápích jsou na pozadí s hvězdami namalovány symboly evangelistů a andělé v kruhových medailonech. Andělé a hvězdy jsou také ve výseči proti Poslednímu soudu, hlavním motivem jsou zde ale postavy dvou blíže neurčených svatých biskupů.

Součástí malířské výzdoby klenby je také polychromie klenebních žeber. Žebra vybíhají bez konzol přímo ze stěn, mají hruškový profil a jsou sestavena z cihlových dílců. Jejich povrch je opatřen hustým vápenným nátěrem, na nějž je nanесena bohatá polychromie, která člení žebra na úseky v délce přibližně 70 cm, lišící se barevností i charakterem ornamentů - pásy, vlnovky, obloučky, růžicové, laločnaté motivy apd. V období pozdní gotiky byla podle zjištění průzkumu žebra v kněžišti dvakrát za sebou opatřena šedým vápenným nátěrem. Starší šedá vrstva, byla rozčleněna na díly bílou linkou, mladší šedý nátěr, poněkud tmavší, měl členící linku s vnitřním stínem - bílá - černá - bílá. Starší šedá úprava s bílou linkou byla doložena jako nejstarší vrstva také v pozdně gotické sakristii a fragmenty šedé polychromie se nacházely také na kamenném ostění okna na jižní stěně kněžiště.

Ikonografický program maleb v obou gotických vrstvách je i přes fragmentárnost některých obrazů vcelku zřetelný. Ve starší vrstvě se představuje christologický cyklus, opírající se téměř beze zbytku o líčení evangelií. Začínal v levém horním poli severní stěny, pokračoval v horním pásu východní a jižní stěny, navázal v dolním pásu na severní stěně a odtud postupoval až k pravému spodnímu poli na stěně jižní. Přízemní partie stěn byly patrně jako v mnoha obdobných případech ozdobeny iluzivní drapérií. Uprostřed severní stěny se před pozdně gotickou úpravou nacházelo okno a volné plochy byly stejně jako na jižní stěně rozděleny do dvou horizontálních pásů. Úvodním obrazem cyklu, dnes zakrytým pozdně gotickou vrstvou, je pravděpodobně Zvěstování Panně Marii. Námětem druhého výjevu mohla být jedna ze scén mezi předcházejícím Zvěstováním a Obětováním v navazujícím horním poli východní stěny. Z chronologie evangelií lze také vyvodit možné náměty nedochovaných výjevů v dolním pásu na severní a jižní stěně. Na severní stěně připadají v úvahu výjevy ohraničené Křtem v Jordánu a Kristem před Pilátem a na jižní stěně scény následující po Nesení kříže, tedy především Ukřižování.

Christologický cyklus vrcholí v klenbě obrazem Posledního soudu, inspirovaným zejména Matoušovým evangeliem: „Až přijde syn člověka ve své slávě a všichni andělé s ním, posadí se na trůnu své slávy a budou před ním shromážděny všechny národy. I oddělí jedny od druhých, jako pastýř odděluje ovce od kozlů, ovce postaví po pravici a kozly po levici.“ (Mat. 25, 31 - 33). Téma Vzkříšení mrtvých v souvislosti s konečným soudem se objevuje také ve knize Zjevení: „Moře vydalo své mrtvé, i smrt a její říše vydaly své mrtvé, a všichni byli souzeni podle svých činů“ (Zj. 20,13). Dalšími literárními předobrazy scény Vzkříšení jsou Ezechielovo proroctví (37, 1 - 14) a kniha Daniel: „Mnozí z těch, kteří spí v prachu země, procitnou; jedni k životu věčnému, druzí k pohaně a věčné hrůze“ (Dan.12,2). Přítomnost symbolů evangelistů po stranách trůnícího Krista umožňuje vnímat výzdobu klenby také jako téma Maiestas Domini, kde jsou inspiračním zdrojem zejména vize starozákonních proroků Ezechiela, Izajáše a čtvrtá

kapitola Zjevení: „A hle trůn na nebi... a kolem trůnu duha jako smaragdová... kolem trůnu čtyři bytosti... První podobná lvu, druhá býku, třetí měla tvář člověka, čtvrtá byla podobná letícímu orlu.“ (Zj. 4. 3 - 7.). „Viděl jsem ... jakýsi třpyt... Uprostřed něho bylo cosi podobného čtyřem bytostem. Jejich tváře se podobaly tváři lidské,...lví,...býčí a ...orlí. ...viděl jsem, co vypadalo jako oheň, šířící záři dokola. Vypadalo to jako duha, která bývá na mračnu za deštivého dne, tak vypadala ta záře dokola; byl to vzhled a podoba Hospodinovy slávy.“ (Ez.1. 4 - 10; 1. 27,28). „Toto praví Hospodin: Mým trůnem jsou nebesa a podnoží mých nohou země“ (Iz. 66,1).

Nejasná zůstává identifikace svatých biskupů ve výseči proti Poslednímu soudu a jejich vztah k celkové koncepci výzdoby. Jeden z nich by snad vzhledem k zasvěcení kostela mohl představovat sv. Martina.

Ucelený rozvrh malířské výzdoby presbytáře, jednotný malířský rukopis a vyvážená barevnost naznačují, že malby jsou dílem jednoho malíře. Jako celek se vyznačují rustikálním pojetím, projevujícím se kombinací proporčních a tvarových deformací se specifickou malebností a výrazovou sdílností. Obrazy kreslí malíř většinou tenkým štětcem, červenou barvou, přičemž kresba je jistá, beze stop po pentimentech. Tímto způsobem jsou provedeny např. postavy dětí z výjevu Vraždní nevinátek, Kristus ve scéně Křtu nebo postavy vstávajících z hrobů. Jinde používá širší štětce a rukopis je v těchto případech neklidnější jako například u evangelisty Lukáše, drapérie Krista soudce aj. Barvy nanáší malíř někdy plně krycí a plošné jako ve výjevech Korunování Krista, Nesení kříže nebo u biskupů v klenbě, jindy naopak pouze transparentně, jemným lavírováním jako např. u oděvu sv. Jana Křtitele. Povahu barevnosti a její vztah ke kresebné osnově obrazů je ale nutné v případě středověkých nástěnných maleb posuzovat obezřetně, neboť oproti deskové malbě či knižním iluminacím je u nástěnných maleb dochovaný stav často poznamenán různou mírou degradace, případně ztrátou barevné vrstvy.

Jednotlivé scény christologického cyklu zaplnil autor maleb drobnými, živě gestikulujícími postavami, umístěnými na plochem neutrálním pozadí. Pouze v případě Útěku do Egypta a Kristova křtu lze pozorovat konkrétněji ztvárněný terén a u obrazu Křtu Krista zaujme symbolickou zkratkou naznačená zvlněná hladina Jordánu. V klenbě je měřítko postav větší a postoje evangelistů i biskupů jsou oproti figurám christologického cyklu klidnější.

Podle výše uvedených formálních znaků představují malby ve starší vrstvě rustikalizovanou formu tzv. lineárního gotického slohu, rozšířeného široce v zaalpské oblasti v knižní i nástěnné malbě v době od pol. 13. až do pol. 14. st. Svým lineárním charakterem, barevností, typikou postav a skladbou drapérií mají blízko např. k nástěnným malbám v kostele sv. Jakuba v Malenicích (1315, nebo 1325),³⁹⁶ v kostele Narození Panny Marie v Dolním Bukovsku, v kostele

³⁹⁶ Pechová, Oliva, Martan, Alois, Restaurování maleb, katalog k výstavě, Blatná 1981, str. 10-11.

sv. Petra a Pavla v Hosíně (kolem r. 1340),³⁹⁷ v kostele sv. Mikuláše v Ševětíně (kolem r. 1340)³⁹⁸ nebo kostele sv. Bartoloměje ve Vimperku (kolem r. 1330)³⁹⁹ a lze předpokládat, že vznikly někdy v 2. čtvrt. 14. st.

I při celkově rustikálním pojetí tvoří forma a obsah maleb v Polné pozoruhodně vyvážený a neobyčejně působivý celek. Výpravným pasážíím christologického cyklu odpovídá drobné měřítko a živé ztvárnění figurálních scén, vyvrcholení ikonografického programu v klenbě kněžiště doprovází snaha o monumentální formu a hieratické pojetí výjevů. Příznačným rysem maleb je ale především jejich poutavá výpravnost a nekomplikovaná, současně ale neobyčejně účinná didaktická názornost. Plynulý děj a gradaci biblických výjevů ožívují a akcentují zejména gesta a mimika postav jako např. ve scéně Posledního soudu. Tuto událost zvěstuje zdvižený prst proroka a ohlašují troubící andělé. Naději věčného života vyjadřují prosebně zdvižené ruce, vzrušené výrazy tváří ale i „živé“ barvy vyvolených, naopak k beznaději a věčné hrůze odkazují truchlivá gesta a temné barvy zavržených. Konečně v centru eschatologické události trůní „monumentální“ Kristus – soudce, jehož klidný výraz a žehnající ruce garantují spravedlivý soud. Ve snaze o prohloubení emocionálního účinku a dramatizaci výjevů užívá malíř i výrazně naturalistické prostředky jako ve scéně Vraždění neviňátek, kde kat zdvihá dítě za vlasy, protíná mu břicho a z něj vyhřezávají vnitřnosti. Pozoruhodná jsou také gesta rukou a výrazy tváří andělů ve výjevech Obětování a Vraždění, kteří zde vystupují z oblaků jako božští zprostředkovatelé a interpreti zobrazených událostí.

Z doby vybudování kostela v Polné se nezachovaly žádné písemné prameny. Z r. 1259 se dochovala zpráva, podle níž Vok z Rožmberka v Polné vlastnil dvůr, z něhož desátek věnoval vyšebrodskému klášteru. V r. 1263 založil král Přemyslů Otakar II klášter ve Zlaté Koruně a daroval mu boletický statek se vsí Polnou, jejíž filiální kostel byl od té doby pravděpodobně ve správě zlatokorunských cisterciáků. Při téměř úplné absenci písemných pramenů k dějinám Polné v 1. polovině 14. století jsou zachované nástěnné malby jediným přímým zdrojem informací o duševních podnětech a estetických vlivech působících na obyvatele tehdy čerstvě kolonizovaného pohraničního území. Je pravděpodobné, že v drtivé většině nigramotní venkované neporozuměli hlouběji obsahové struktuře obrazů a jak dokládá odborná literatura,⁴⁰⁰ značná část nižšího duchovenstva se v tomto ohledu příliš od prostých lidí nelišila. Hlubší porozumění nelze očekávat ani od autora maleb, který spíše mechanicky opakoval jednou

³⁹⁷ Pavelec, Petr, Nástěnné malby v kostele sv. Petra a Pavla v Hosíně, in: Zprávy památkové péče LVI/1996, č. 3, str. 77-84.

³⁹⁸ Pavelec, Petr, Nástěnné malby v kostele sv. Mikuláše v Ševětíně, in: Zprávy památkové péče, LV/1995, č. 8, str. 288-298.

³⁹⁹ Berger, Vlastimil, Nástěnné malby v kostele sv. Bartoloměje ve Vimperku, in: Umění, XLI/1993, č. 3-4, str. 272-274.

⁴⁰⁰ Lidové kultury ve středověku a souvisejícím otázkám se věnuje např.: Gurevič, Aron, Nebe peklo svět, cesty k lidové kultuře středověku, Jinočany 1996.

naučená, řemeslně zvládnutá a mnohokrát osvědčená obrazová témata. Jeho zásadním přínosem je ale skutečnost, že výše uvedenými výtvarnými a výrazovými prostředky spontánně transformoval subtilní spirituální představy v názorně vnímatelné formy, vyhovující mentalitě prostých diváků. Tím beze zbytku naplnil opakovaně formulované požadavky středověkých církevních autorit, aby obrazy připomínaly památku světců i samotného boha, sloužily jako literatura nevzdělaných a současně zkrášlovaly chrám.⁴⁰¹

⁴⁰¹ K funkci obrazů ve středověku srovnej např.: Royt, Jan, úcta k obrazům a Libri Carolini, in: Posvátný obraz a zobrazení posvátného, Sborník z kolokvia, Praha 1995, str. 74-79.



Obrázek 90 – Polná, kostel sv. Martina,
christologický cyklus



Obrázek 91 - Polná, kostel sv. Martina,
christologický cyklus



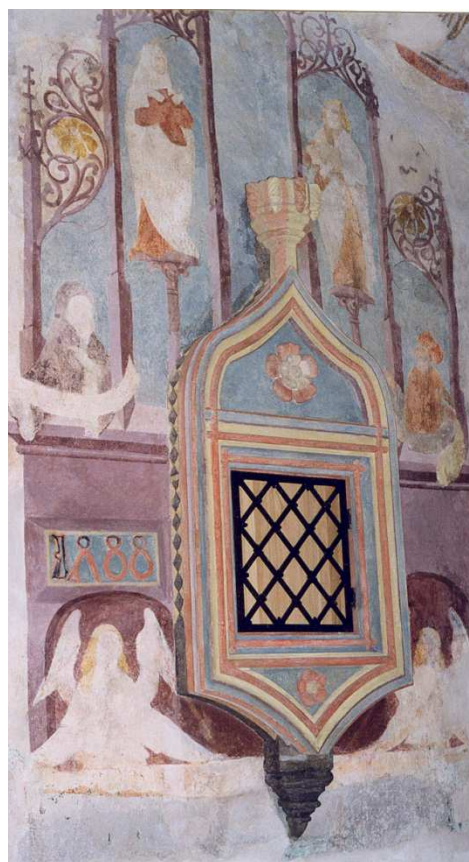
Obrázek 92 - Polná, kostel sv. Martina, Poslední soud



Obrázek 93- Polná, kostel sv. Martina, Kristus v mandorle, symboly evangelistů, světi



Obrázek 94 - Polná, kostel sv. Martina, christologický cyklus



Obrázek 95 - Polná, kostel sv. Martina, iluzivní pastoforium

2. 22 Pomezí pod Landštejnem

okres Jindřichův Hradec

Nástěnné malby v interiéru kostela sv. Jana Křtitele

Kolem roku 1200 – kolem roku 1300.

Popis objektu, stručná stavební historie

Kostel sv. Jana Křtitele se do současné doby zachoval v torzálním stavu. Byl vybudován pravděpodobně v období mezi roky 1188 a 1232. Původně byl dispozičně řešen jako jednodílná stavba ukončená na východní straně kvadratickým chórem a navazující apsidou s konchou a na západě s poněkud širší a výrazněji prodlouženou lodí. Dodatečně byla k západní stěně lodi přistavena zděná tribuna a pravděpodobně na počátku 14. století bylo do jižní stěny chóru vloženo kružbové okno, ukončené lomeným obloukem. Současně byl v severní stěně vybudován portál do nově přistavěné sakristie. Patrně ve stejné době došlo k výstavbě západní věže. V době pozdní gotiky, pravděpodobně po husitských válkách, byla v chóru zvýšena podlaha, změněna oltářní menza a prostor kostela zkrácen zadržím vítězného oblouku. V nově postavené zdi byl upraven portál. Nejpozději v průběhu 17. – 18. století byl do někdejší západní části loď vestaveno obytné stavení a prostor mezi nově vzniklou kaplí a profánním stavením postupně chátral a podle známé obrazové dokumentace se již na konci 19. století nacházel v torzálním stavu. V 90. letech 20. století získal kostel i s přilehlými pozemky nový majitel, který připravil projekt rekonstrukce kostela do podoby na počátku 14. století.⁴⁰²

Popis maleb , ikonografie, formální interpretace, datace, kulturně historický kontext

Na přelomu 80. a 90. let proběhl v interiéru kaple restaurátorský průzkum, který odhalil existenci středověkých nástěnných maleb. Průzkum prováděli restaurátoři Jaroslav Alt a Vlastimil Berger.⁴⁰³ Výsledky průzkumu ve stručnosti publikovala Zuzana Všecková.⁴⁰⁴ V této době byl kostel sv. Jana Křtitele dlouhodobě ve velmi špatném technickém stavu. Po částečných stavebních úpravách v následujících letech bylo v roce 1994 v kapli započato odkrývání a restaurování nástěnných maleb na severní stěně presbytáře, prováděné Michalem Tomkem.⁴⁰⁵

⁴⁰² K stavební historii kostela viz: Kuthan, Jiří, Středověká architektura v jižních Čechách do poloviny 13. století, České Budějovice, 1977, str. 229; Břicháček, Pavel, Muk, Jan, Kostel sv. Jana Křtitele na Pomezí – výsledky stavebně historického a archeologického průzkumu, Průzkumy památek, I/1996, str. 55-64; Razím, Vladislav, K počátkům hradu Landštejna, Průzkumy památek XVIII - 1/2011, str. 31-70; Kühtreiber, Thomas, Der Gründungsbau der Burg Landštejn, Průzkumy památek XVIII - 1/2011, str. 71-84.

⁴⁰³ Alt, Jaroslav, Berger, Vlastimil, Restaurátorská zpráva, průzkum nástěnných maleb v interiéru románsko – gotického kostela sv. Jana Křtitele v Pomezí pod Landštejnem, 1990, strojopis v archivu Národního památkového ústavu v Českých Budějovicích, (bez fotodokumentace), arch. č. 923.

⁴⁰⁴ Všecková, Zuzana, Bemerkungen zu den Wandmalereien in Südböhmen, Umění XLI 1993, str. 181.

⁴⁰⁵ Tomek, Michal, Restaurátorská zpráva, 1994, zpráva je k dispozici u majitele objektu.

Tato etapa prací byla dokončena v září 2000. Po změně vlastníka objektu pokračovalo v letech 2002- 2003 odkrývání nástěnných maleb v apsidě kolektivem restaurátorů pod vedením V. a T. Bergerových.⁴⁰⁶ Práce byly v průběhu započatého odkrývání přerušeny a posléze pokračovali jiní restaurátoři v letech 2004 - 2007.⁴⁰⁷

Nástěnné malby pokrývají stěny a klenbu kvadratického chóru i apsidy s konchou. Jedná se o obvyklé schéma nástěnné malířské výzdoby románských kostelů, spočívající ve vizualizaci biblických nebo apokryfních námětů v horizontálních pásích na stěnách chóru a apsidy, vrcholících dominantním výjevem *Maiestas Domini* v konše apsidy.

Malby se zachovaly ve fragmentárním stavu, zčásti jsou ale jejich obsah, formální struktura i detaily malířské techniky zřetelné. Malby jsou na stěnách rozvrženy do horizontálních pásů o šířce cca 1 m. Severní strana presbytáře je rozdělena do čtyř horizontálních částí vzájemně oddělených ornamentálními a iluzivně architektonickými pásy. Horní pás tvoří opakující se motiv stylizované palmy a průběžný obloučkový lem. V poli nad ním, respektive v čela klenební lunety, se žádné nástěnné malby nezachovaly. Střední ornamentální pás vyplňuje motiv perspektivně pojatého meandru. Nad ním je situováno románské okno, lemované dvojitou pásovou paspartou. Jeho hlubokou kónickou špaletu pokrývá celoplošně malovaný geometrický desén. Vlevo od okna je malířská výzdoba zatím pouze zčásti odkrytá, z restaurovaných fragmentů je ale patrné, že i po celkovém odkrytí zde budou malby velmi fragmentární. Zčásti je zřetelná postava v pravé části scény. Lze rozpoznat hlavu s nimbem, původně křížovým, jak naznačují fragmenty levého ramene kříže, dále část trupu s pozdviženou pravou rukou. Ta směřuje k další figuře. Její hlava je zachována v téměř již nezřetelné kresbě, lze ji ale bezpečně identifikovat podle nápisu EVA, provedeném v gotické majuskuli, rovněž fragmentárně zachované. Úplně v levé části tohoto obrazového pole lze identifikovat fragment temene hlavy se svatozářím a směrem výš další fragment svatozáře nebo spíše nejasného kruhového pole členěného uvnitř obloučky. Pravděpodobně se v tomto obrazovém poli nacházela jedna nebo dvě scény stvoření člověka, jak naznačuje zejména postava s křížovým nimbem gestikulující směrem k Evě. Obrazové pole vpravo od okna je vcelku odkryté a restaurované, interpretace maleb je zde ale v důsledku fragmentárního stavu obdobně komplikovaná. Ve střední části pole je situována postava, z níž je zřetelná hlava se svatozářím a fragmenty draperie v partiích trupu a nohou. Vlevo od této postavy je zřetelná hlava další figury, pravděpodobně mužské bez svatozáře a ještě dále vlevo další téměř již nezřetelná hlava ženy. Směrem vpravo od postavy se svatozářím lze

⁴⁰⁶ Berger, Tomáš, Berger, Vlastimil, Restaurátorská zpráva, 2002, 2003, zpráva je k dispozici u majitele objektu

⁴⁰⁷ Machačko, L., Vojtěchovský, J., Restaurátorská zpráva 2005, restaurátorská zpráva v archivu Národního památkového ústavu v Českých Budějovicích; Bodanský, Miroslav, Bodanská, Magda, Restaurátorská dokumentace, Odkrytí a restaurování středověkých nástěnných maleb v klenbě presbytáře kaple sv. Jana Křtitele 2007, strojopis v archivu Národního památkového ústavu v Českých Budějovicích, arch. č. 3542.

identifikovat objekt, který by mohl být interpretován jako fragment stylizovaného stromu. Přesněji lze zachované fragmenty určit podle málo zřetelných nápisů v gotické majuskuhi nad postavami. Zleva lze číst: EVA . ADAM . I + EXP... Pravděpodobně zde byla zobrazena další scéna týkající se Adama a Evy a jejich komunikace s Bohem, podle fragmentu nápisu se mohlo jednat o scénu vyhnání - vypuzení (expulsio) z ráje.

Spodní obrazový pás je výtvarně nejpropracovanější. Od přízemních partií je oddělen dekorativním lemem. Jeho plochu vyplňuje průběžný motiv proplétané pásky, vytvářející sérii kruhových medailonů, v nichž jsou situovány obrazy monster. Dobře zřetelná je figura s lidskou hlavou a rybím ocasem, vedle kentaur, dále vpravo patrně muž s obří nohou a vedle něj blíže neurčené zvířecí monstrum. Obrazová pole nad pásem s monstry jsou oddělena věžovitými architekturami románského tvarosloví, na něž navazují iluzivní arkádové prostory. V nich se odehrávají jednotlivé scény. Levá část obrazové plochy dosud nebyla odkryta a restaurována, vpravo od okenní osy je situován výjev Zvěstování Panně Marii. Zřetelná je horní část trupu, hlava a křídla archanděla Gabriela, částečně také obvyklé žezlo v jeho ruce. Panna Marie sedí na architektonicky utvářeném trůnu. Rozpoznat lze jeho spodní část a vrchol baldachýnu v podobě sedlové stříšky. Postava Panny Marie je již téměř nezřetelná. Viditelná je svatozář a geometrický desén spodní části jejího svrchního šatu. Částečně čitelné jsou také nápisy, zprostředkující událost Zvěstování. Blíže anděla lze číst titul v gotické majuskuhi: AVE MARIA GRACIA PLENA. V opačném směru je zaznamenána Mariina odpověď: ECCE ANCILLA DOMINI, na což dále v horizontální poloze navazuje nečitelný nápis. Čitelná je pouze zkratka S.V.A. Směrem výš je pak ještě v úrovni hlavy Panny Marie ve vertikální poloze fragment dalšího nápisu ANCILA a nad stříškou trůnu lze identifikovat fragment jména MARIA. Směrem vpravo je do iluzivní arkády umístěna scéna Navštívení Panny Marie. I při fragmentárním stavu je zřejmé, že světice spočívají v obvyklém těsném objetí a jejich svatozáře se vzájemně prolínají. Pannu Marii lze identifikovat vlevo podle desénu oděvu jako na předchozím obraze Zvěstování a také podle nápisu SANCTA MARIA. Druhou postavu identifikuje nápis ELISABETH v červeném pásu nad její hlavou. Sv. Alžběta je zobrazena i v následujícím poli na čelní straně vítězného oblouku, tentokrát v neobvyklé poloze jako trůnící světice. I v tomto případě ji určuje titul ELISABETH.

Obrazový cyklus pokračuje v navazujících partiích stěny apsidy. I zde jsou malby zachovány ve fragmentárním stavu a pouze částečně identifikovatelné. První obrazové pole na severní stěně apsidy je zleva vymezeno rohem vítězného oblouku a zprava iluzivní věžovitou architekturou podobně jako u výjevů na severní stěně kněžiště. V dolní části je ohraničeno stejně jako na severní stěně kněžiště pásem s monstry v medailonech a v horní části jednoduchým červeno okrovým pruhem. V levé části, v těsné blízkosti nároží vítězného oblouku, lze rozpoznat hlavu a

horní části trupu původně patrně sedící postavy. Směrem vpravo se zachoval fragment jakési diagonálně situované drapérie a vpravo od ní se nachází fragment ženské postavy se skloněnou hlavou, patrně klečící nebo sedící. Postava je zřetelná pouze při detailním pozorování zblízka nebo na fotografiích v ultrafialovém světle. Dále vpravo, v poloze nad vrcholem druhotně osazeného gotického svatostánku, jsou situovány dvě torzálně zachované postavy stojící částečně v zákrytu. Jsou natočené směrem k ženě se skloněnou hlavou, postava v zákrytu vztahuje pravou ruku ke skloněné ženě a prstem ukazuje na zalomenou nápisovou pásku s částečně čitelnými literami (VOBI...) v dolní diagonálně situované části pásky. Také v horní části pásky jsou na UV fotografii viditelné litery, jejich identifikace je ale nejistá. Směrem vpravo je zobrazena další postava, rovněž ve fragmentárním stavu. Stojí vzpřímeně a při detailním pozorování nebo na UV fotografiích lze rozpoznat, že se jedná o muže s vousem, který drží v levé ruce destičku nebo nápisovou pásku a pravou rukou na ní brkem cosi zapisuje. Vpravo od něj se odehrává patrně související scéna. V jejím centru je situován mohutný objekt připomínající kamennou křtitelnicí. K ní přistupují zprava a zleva dvě osoby s pozdviženými rukama, jakoby nad „křtitelnicí“ přidržovali malé dítě. Jeho obrysy nejsou ale na fragmentárně zachované malbě zřetelné. Úplně vpravo pak stojí ještě další blíže neurčená postava.

Ikonografická interpretace tohoto obrazového pole je nejistá. Vzhledem k některým obrazovým detailům a možné návaznosti na předcházející vyobrazení sv. Alžběty by se mohlo jednat o scénu spojující dvě novozákonní témata, Narození a Pojmenování sv. Jana Křtitele. Základním literárním předobrazem těchto výjevů je text Lukášova evangelia: *Alžbětě se naplnil čas a přišla její hodina: narodil se jí syn. A když uslyšeli její sousedé a příbuzní, že jí Pán prokázal tak veliké milosrdenství, radovali se spolu s ní. Osmého dne se sešli k obřízce dítěte a chtěli mu dát jméno po otci Zachariáš. Jeho matka na to řekla: "Nikoli, bude se jmenovat Jan." Řekli jí: "Nikdo z tvého příbuzenstva se tak nejmenuje!" Obrátili se na otce, jaké mu chce dát jméno. On požádal o tabulku a napsal na ni: Jeho jméno je Jan. A všichni se tomu divili. Ihned se uvolnila jeho ústa i jazyk a on mluvil a chválil Boha. Tu padla bázeň na všechny sousedy a všude po judských horách se mluvilo o těch událostech. Všichni, kteří to uslyšeli, uchovávali to v mysli a říkali: "Čím toto dítě bude?" A ruka Hospodinova byla s ním.* (Lukáš 1, 57 – 66). Okrajově tyto události zmiňují také novozákonní apokryfy a téměř shodně s evangelistou Lukášem je vypráví Serapionův život sv. Jana Křtitele z doby kolem roku 390.⁴⁰⁸ Poněkud podrobněji líčí narození sv. Jana autor *Meditationes de vitae Christi* z doby kolem roku 1300. Jejich staročeská verze uvádí, že *...když ten čas přišel, porodila sv. Alžběta syna svého, svatého Jana. Tu jest byla Matka božie a jako snažná služebnice nejprvé to děťátko svýma rukama pozdvihla i povila a to*

⁴⁰⁸ The Life of John the Baptist by Serapion, Mingana A. (Woodbrooke Studies: Christian Documents in Syriac, Arabic, and Garshuni, vol. 1, Cambridge 1927, pp. 138-287).

svaté dietě, jakžto by rozumělo, vešdy Matce boží v uoči bez přestání hledieše. A jakžto praví jedna řečská kniha, když Matka božie toho děťátka, svata Jana Krstitele, svatie Alžbětě svýma rukama podáváše, to děťátko vešdy na Matku boží se ohledáše. V nižto hodinu Matka Božie to vidúci, přítulejíc je čelováše. Ó přesčastné dietě, svatý Jane, ež si tak bohem darován, jež jsi boží Matku pěstúнку jměl. Potom osmý den podle Starého zákona svatý Jan jest obřezán, a tu jemu jest Johannes, točíš Jan, jmě vzděno.⁴⁰⁹

Dvě sedící ženské postavy a diagonálně situovaná drapérie v levé části scény by mohly být pozůstatkem scény Narození sv. Jana Křtitele, jak je známa z řady středověkých obrazů.⁴¹⁰ Sv. Alžběta je na nich většinou vyobrazena sedící nebo pololežící a v její blízkosti se pohybují další asistující ženské postavy. Velmi důležitá je v Pomezí mužská postava ve střední části obrazového pole s nápisovou deskou a s brkem v pravé ruce. S velkou pravděpodobností představuje velekněze Zachariáše, jež, dočasně oněmělý, zapisuje na desku své rozhodnutí o jménu novorozeného syna: „Johanes est nomen eius“. Poněkud složitější by ale v tomto kontextu byla interpretace navazující části scény s „křtitelnicí“ a souvisejícími postavami. Tu by bylo možné interpretovat ve středověkém smyslu doslovně i alegoricky. V doslovné interpretaci by objekt v centru scény představoval nikoliv křtitelnicí, ale stylizovanou nádobu, v níž by byl sv. Jan Křtitel po narození omýván. Podobně je například omýván na ilustraci goslarského evangeliáře (fol. 69 r) z doby mezi roky 1230 – 1240 a na řadě dalších středověkých vyobrazeních.

Alegorická interpretace by vycházela z významu slova baptisma – křest. To souvisí se slovesem ponořiti (baptizein, beptein) a jeho širším významem ve smyslu smýti nebo omýti. V biblickém smyslu má slovo křest (baptisma) především tři významy 1. Židovské ceremoniální omývání, 2. v přeneseném slova smyslu utrpení, neštěstí a 3. křesťanský obřad připojení se k církvi respektive ke společenství, které zdědí království Boží, svátost znovuzrození. V těchto souvislostech by „křtitelnice“ v Pomezí mohla v alegorickém smyslu evokovat proslulé měděné moře, tj. monumentální nádobu k rituálnímu omývání před Šalamounovým chrámem v Jeruzalémě. Do pomyslného vztahu s Kristem i se sv. Janem Křtitelem ji kladl mimo jiné i jeden z učitelů církve, sv. Beda Ctihodný (kolem 672 – 735), když napsal, že „...vhodně mělo toto umyvadlo, které předobrazilo křestní pramen, po obvodu třicet loket. To mělo vyjádřit, že Pánu bylo třicet let, když přišel k Jordánu a byl pokřtěn Janem. ...aby bylo naznačeno, že darem

⁴⁰⁹ Stluka, Martin, *Život Krista Pána*, Brno 2006, str. 28n.

⁴¹⁰ Srovnej například nástěnnou malbu Narození sv. Jana Křtitele v kapli sv. Dominika kostela sv. Václava v Opavě ze 40. let 14. století – k tomu viz: Knoflíček, Tomáš, *Nástěnná malba za vlády Lucemburků na Moravě*, Olomouc 2009, str. 135.

*toho, který bez hříchu se nechal pokřtít , byl nám všem , kteří v něj věříme , věnován křest na odpuštění hříchu “*⁴¹¹.

V tomto smyslu mohou být například chápána také vyobrazení Narození a Pojmenování sv. Jana na terakotovém reliéfu Benedetta da Maiano z londýnského Victoria and Albert Musea z doby kolem roku 1477. Sv. Alžběta je zde v duchu textu Lukášovo evangelia a zejména zmíněných *Meditationes* vyobrazena pololežící, obklopená množstvím asistujících osob. Sv. Jana Křtitele chová na klíně Panna Marie, vedle níž je přichystána nádoba k omytí, připomínající více kamennou křtitelnicí než běžnou nádobu k omývání. Na druhé straně je zobrazen Zachariáš, zapisující jméno Jan na nápisovou pásku. Obdobně tyto události zobrazuje nástěnná malba na klenbě baptisteria v Parmě z období mezi roky 1246 – 1255. Na této malbě je svatý Jan Křtitel zobrazen jako nahé dítě se svatozáří ponořené až do pasu v křtitelnicí. Na obraze je patrné, že autor námětu chtěl Janovo prosté omytí alegorizovat jako předznamenání jeho budoucí úlohy křtitele Páně. V Čechách není podobné vyobrazení známo, snad s výjimkou nástěnné malby v Boleticích z první čtvrtiny 14. století, kde se v rámci christologického cyklu, v chronologicky odpovídajícím místě, nachází fragmentární scéna na níž je podobně jako u výše uvedených výjevů vyobrazena skupina osob asistujících u „rituálního omývání“ dítěte se svatozáří (nejde o Krista).

Dále vpravo následuje scéna Narození Páně v obvyklém ikonografickém pojetí. V centru scény jsou situovány jesle s dítětem – Ježíšem, po stranách stojí andělé, mezi jejichž křídly se setkávají hlavy býčka a osla. Vlevo dole byla pravděpodobně původně v diagonální poloze namalována pololežící Bohorodička. Z její postavy je ale zachován jenom fragment svrchního pláště. Vpravo od jeslí stojí další fragmentárně zachovaná postava, opírající se o hůl. Pravděpodobně se jedná o sv. Josefa.

Předěl mezi malbou Narození a následujícím obrazem vypluje východní okno apsidy, v jehož levé špaletě se zachoval fragment blíže neurčené postavy se svatozáří.

V následující ploše stěny mezi východním a jižním oknem apsidy se zachovaly pouze nepatrné fragmenty malířské výzdoby. Vlevo lze rozpoznat fragment stojící postavy a před ní lépe zřetelné torzo klečící postavy s rukama vztaženýma dopředu a vzhůru jakoby ostentativně předávala nějaký předmět. Ještě dále vpravo se nachází zlomky barevné vrstvy, které by mohly být pozůstatkem nějaké architektury nebo architektonicky utvářeného trůnu. Podle chronologie vyprávění i zachovaných fragmentů malby se mohlo na tomto místě jednat o scénu Klanění tří králů.

Nástěnná malířská pokračovala i vpravo od jižního románského okna. Nálezová situace je zde ale narušena opakovanými mladšími přestavbami okenního otvoru. Teprve na rohu vítězného

⁴¹¹ Citováno podle: Kubínová, Kateřina, *Emauzský cyklus*, Praha 2012, str. 207.

oblouku apsidy se zachoval další celistvěji zachovaný obraz. Vlevo je fragment architektury, vpravo vousatý muž s mečem držící v levé ruce utnutou lidskou hlavu. Dále vpravo, již za nárožím vítězného oblouku stojí další postava, podle útlého tělesného profilu patrně žena, která z rukou vousatého muže přijímá uťatou hlavu. S největší pravděpodobností se jedná o scénu Stětí sv. Jana Křtitele.

Vrcholem malířské výzdoby závěru presbytáře z hlediska obsahu i formy je kompozice Krista ve Slávě – *Maiestas Domini* v konše apsidy. Kristus, obklopený mandorlou, spočívá na monumentálním trůnu, pravou ruku zdvihá v žehnajícím gestu v levé drží knihu. Mandorlu obklopují čtyři cherubové a další dvě fragmentárně dochované andělské bytosti. Nejdále od mandorly, v těsné blízkosti okraje vítězného oblouku, byly patrně zobrazeni vlevo sv. Jan Křtitel a vpravo Panna Maria ve smyslu ikonografického typu *Deesis*. Dochoval se ale pouze fragment postavy sv. Jana Křtitele, oděného do „velbloudí“ kožešiny. Na malby v konše navazuje výzdoba čela vítězného oblouku. Zde se ve fragmentárním stavu zachovala poprsí dvanácti světců, pravděpodobně apoštolů, situovaných ve čtvercových polích. Ve vrcholu vítězného oblouku je namalováno kruhové pole s obloučkovým lemem, v jehož středu byl patrně podle velmi špatně zřetelné siluety původně situován obraz beránka jako symbolu Krista.

Na jižní stěně presbytáře malby zatím nebyly vcelku odkryty. Střední část stěny vyplňuje mladší kružbové okno, pravděpodobně z počátku 14. století a nad ním a poněkud vpravo je zčásti odkryta špaleta a záklenek původního románského okna. Vpravo i vlevo od románského okna probíhá stejně jako na severní stěně střední dělicí pás s motivem meandru. V poloze nad ním lze v rozšířené restaurátorské sondě pozorovat zatím blíže neurčený desén s motivem zvlněných linií. Mohlo by se jednat o stylizované vody Jordánu, které jsou obvykle v této podobě součástí zobrazení Křtu Páně. V partiích stěny pod meandrovým pásem lze v sondách vlevo od okna identifikovat zatím blíže neurčené tři postavy, respektive jejich horní partie včetně hlav. Vpravo od okna je ve stejné rovině odkryta scéna, v jejímž centru je vyobrazena schematizovaná architektura s věží se zdvojeným románským oknem, vlevo od ní se nachází blíže neurčená postava a vpravo stojí vousatý muž oděný do kožešinového oděvu. S největší pravděpodobností se jedná o sv. Jana Křtitele. Směrem níž je stejně jako na severní stěně namalován dekorativní lem s medailony vyplněnými původně patrně monstry, dnes již nezachovanými. Podle jediné identifikované postavy představující patrně sv. Jana Křtitele a podle zvlněného desénu, který by mohl být součástí obrazu Křtu Páně lze předpokládat, že i na jižní stěně presbytáře byly původně zobrazeny některé scény ze života sv. Jana Křtitele. Určení případného narativního sledu těchto výjevů a jejich vazby k již identifikovaným obrazům v apsidě bude předmětem dalšího výzkumu po celkovém odkrytí maleb.

Relativně dobře je ale malba zřetelná v horních partiích stěny, v klenební lunetě nad vrcholem částečně odkrytého románského okna. V celé ploše lunety se zde prezentuje monumentálně koncipovaný obraz Bolestného Krista – *Imago pietatis*. V centru scény je polopostava Krista v rudém plášti s obnaženým trupem a rozpaženými rukama. Z ran na jeho rozevřených dlaních stékají prameny krve a i při fragmentárním stavu malby je viditelná otevřená rána v pravé části jeho trupu. Po stranách Krista jsou čtyři andělé, dva na každé straně, z nichž někteří patrně původně prezentovali nástroje Kristova umučení, jak je u tohoto obrazového typu obvyklé. Částečně je lze pozorovat u anděla pohledově zprava, který drží kopí, u jehož špice je viditelný kruh, který by mohl být fragment, respektive podkresbou trnové koruny.⁴¹² Úplně po stranách scény u náběhů klenební lunety a částečně také s přesahem na klenbu presbytáře byly původně patrně zobrazeny další osoby, z nichž jsou zřetelné pouhé fragmenty. Postavy jsou zobrazeny bez svatozáří, klečí nebo stojí a pokud lze při fragmentárním stavu malby soudit, vztahují ruce ke Kristu v prosebném gestu. Mohlo by se jednat o donátory nebo osoby jinak zainteresované na provozu a duchovní správě kostela.

Po stavebních úpravách kostela, které proběhly pravděpodobně na počátku 14. století, došlo také na novou malířskou výzdobu. Jejím pozůstatkem je postava sv. Erasma zachovaná pouze od prsou výše v úrovni pod dekorativním pásem s monstry na severní stěně presbytáře. Světec je zobrazen přísně frontálně, se svatozáří a s pozdviženými a rozevřenými dlaněmi za účelem ostentace svého martýria. Do konců jeho prstů, respektive pod nehty, mu směřují hřeby, připomínající způsob jeho mučení. Je oděný do kazule na hlavě má biskupskou mitru, jeho vlasy jsou zvlněné a lemují tvář s ostrými rysy a mandlovými očima. Světec je označen nápisem v gotické majuskule. Postava sv. Erasma je provedena pouze lineárně, jemnou štětcovou kresbou v červenohnědé barevnosti.

Z formálního hlediska se jedná o projev lineárního gotického slohu s řadou analogií v dochovaném fondu gotické nástěnné malby v Čechách na Moravě i ve střední Evropě. Za velmi blízkou slohovou analogií lze považovat například zobrazení biskupa Tobiáše v kostele sv. Bartoloměje v Praze Kyjích (kolem roku 1290)⁴¹³ nebo obraz sv. Onufria z kostela sv. Vavřince v Brandýse nad Labem (kolem roku 1320)⁴¹⁴ a především vyobrazení biskupa v ambitu johanitské komendy ve Strakoncích (před rokem 1300)⁴¹⁵ Na základě těchto a dalších analogií lze malbu sv. Erasma datovat do počátku 14. století. Lze se domnívat, že malba vznikla v těsné

⁴¹² Velmi blízké vyobrazení *Imago pietatis* včetně andělů se zachovalo v klenbě kostela sv. Jana Křtitele v Janovicích nad Úhlavou (počátek 14. století). K tomu viz: Pešina, Jaroslav, ed., *Gotická nástěnná malba v zemích českých*, Praha 1958, obr. př. č. 26.

⁴¹³ Všetečková Zuzana, *Středověká nástěnná malba ve středních Čechách*, Praha 2011, str. 22.

⁴¹⁴ Tamtéž, str. 23.

⁴¹⁵ Pešina, Jaroslav, ed., *Gotická nástěnná malba v zemích českých*, Praha 1958, str. 416, obr. př. č. 1.

návaznosti na stavební úpravy kostela, které jsou podle dosavadních poznatků datovány do doby kolem roku 1300 nebo do počátku 14. století.

V případě starší malířské vrstvy jsou možnosti její datace na základě formální analýzy omezené. Některé formální prvky jsou ale relativně lépe zachované a umožňují alespoň omezenou interpretaci a komparaci. Důležitou úlohu hraje v tomto smyslu celkové dekorativní rámování maleb, respektive dobře zřetelná ornamentika dělicích pásů a související architektonické motivy. Zásadní význam mají ale především partie, kde jsou dobře zřetelné jednotlivé figurální typy a skladba jejich drapérií.

Ve svém celkovém rozvrhu a formální koncepci se malby v Pomezí zásadněji neliší od obdobných nepočtených památek české provenience jako jsou malby v kostele sv. Jakuba v Rovné (poslední čtvrt. 12. století) nebo v kostele sv. Petra a Pavla v Albrechticích (třetí čtvrt. 12. století). Podobně je tomu s užitou ornamentikou, konkrétně s motivy stylizovaných palmetových listů, meandrů nebo specifických geometrických desénů totožných například v ploše špalety jižního okna presbytáře v Pomezí a v Albrechticích. V bližším středoevropském prostoru se početný a tematicky bohatý fond románských maleb s obdobnou ornamentikou zachoval v tyrolské oblasti, například v hradní kapli von Hocheppan v lokalitě Etschtal (kolem roku 1210).⁴¹⁶ Spodní ornamentální pás v Pomezí s monstry v medailonech je ale i v tomto srovnání výjimečný. Důležitou složkou celkového rozvrhu maleb je situování některých výjevů do architektonizovaných rámců, které se v Pomezí omezují na stylizované věžovité stavby propojované vzájemně jednoduchými obloukovými arkádami. Téměř totožně je architektonizován obrazový prostor v iluminovaném rukopise českého původu *Cursus Sanctae Marie* (kolem roku 1215)⁴¹⁷ a obdobné pojetí je patrné například také na vyobrazení Nebeského Jeruzaléma v rukopise *De civitate Dei* z pražské kapitulní knihovny (kolem roku 1200).⁴¹⁸ Pokud jde o užití figurální typy a skladbu jejich drapérií lze i v tomto ohledu spatřovat určité analogie mezi malbami v Pomezí s výše uvedenými rukopisy, i když miniaturizace postav v těchto rukopisech přináší určitou míru zjednodušení a stylizace jak v celku postav, tak v detailech draperií, jež je malbám v Pomezí vzdalují. Například ale postava Boha Otce v Mandorle uprostřed Nebeského Jeruzaléma v manuskriptu *De civitate Dei* se v základním figurálním typu, tělesných proporcích, v rozvrhu drapérií a v detailech hlavy a tváře včetně zašpičatělého knírku ve všem podstatném shoduje s Pantokrátorem v konše kostela v Pomezí. Detailní řešení drapérií není u většiny postav v Pomezí dobře zřetelné, v některých případech je ale situace relativně přehledná. Konkrétně například u postavy anděla a sv. Josefa (?) u výjevu Narození Páně nebo u postavy se svatozáří v levé špaletě východního okna apsidy, dále u dvou

⁴¹⁶ Stampfer, Helmut, Steppan, Thomas, *Die romanische Wandmalerei in Tirol*, Regensburg 2008, str. 218 n.

⁴¹⁷ Mašín, Jiří, *Románské malířství*, in: *Dějiny českého výtvarného umění*, I/1, Praha 1984, str. 116.

figur ve výjevu Pojmenování (?) a Rituální omývání sv. Jana Křtitele (?) a především u dolních částí tuniky Pantokratora. Ve všech těchto případech lze pozorovat, že autor maleb roucha výrazně lineárně stylizoval a schematizoval. Podobná schematizace, stylizace až ornamentalizace drapérií je u románské malby běžná, má ale svá lokálně stylová specifika. V tomto ohledu nemá malba v Pomezí těsnější analogie v zachovaném fondu Českého, Moravského ani v blízkého dolnorakouského nástěnného malířství. Stejně jako v případě ornamentálních prvků lze ale najít určité stylové afinity v oblasti Tyrol. Jedná se například o již zmíněné malby v hradní kapli Hocheppan, v klášterním kostele sv. Jana Křtitele in Müstair nebo v kostele Maria Trost v Meranu (vše z počátku 13. století).⁴¹⁹ V případě knižních iluminací je v tomto ohledu nutné zmínit ilustrace Olomouckého horologia (1136) a rukopisu De civitate Dei (2. čtvrt. 12. století) od známého iluminátora Hildeberta a jeho dílny, jehož způsob linearizace a stylizace drapérií je malbám v Pomezí z formálního hlediska velmi blízký.⁴²⁰

Při výše uvedených komparacích a souvisejícím relativně širokým časovým rozptylem památek s formálně příbuznými elementy je nutné vzít u románského malířství v úvahu značnou míru slohové statickosti a související široké časové extenze užívání neměnných formálních schémat, vycházející v mnoha ohledech ze silně nadčasově konstituovaného byzantského umění. Ve snaze o přesnější dataci vzniku maleb v Pomezí je proto nutné vycházet také ze stavebně a kulturně historických okolností. Ani ty ale neposkytují pevnější bod, neboť stavba kostela neobsahuje žádné přesněji datovatelné architektonické prvky a nejstarší známé písemné prameny, které lze považovat za doklad existence kostela v Pomezí pod Landštejnem, pocházejí z let 1231, 1232 a 1249.⁴²¹ Z hlediska technického provedení maleb je důležité, že starší malířská vrstva vznikla pravděpodobně záhy po dostavbě kostela, neboť je provedena na prvním vápenném nátěru, položeném na nejstarší omítce. Pokud by se tedy vycházelo z předpokladu, že v roce 1231 byl již kostel v Pomezí postaven a vzaly by se v úvahu výše uvedené formální komparace, bylo by možné starší vrstvu nástěnných maleb v kostele sv. Jana Křtitele v Pomezí pod Landštejnem datovat přibližně do období 1. třetiny 13. století, přičemž ale nelze vyloučit ani dataci o něco starší, tj. do doby před nebo kolem roku 1200.

Podle aktuálních výzkumů bylo tehdy území v okolí Landštejna, respektive pomezí Čech, Moravy a Rakouska předmětem výraznějších kolonizačních aktivit, při nichž se střetávaly zájmy českého panovníka a rakouských velmožů. Spory o území v této lokalitě musel řešit na říšském sněmu v Chebu v roce 1179 císař Fridrich I. Barbarosa. Jeho rozhodnutím byly tehdy jasně stanoveny hraniční linie mezi Rakousy a Čechami, čímž se na určitou dobu lokalita Pomezí,

⁴¹⁸ Tamtéž, str. 113.

⁴¹⁹ Viz příslušné kapitoly v knize: Stampfer, Helmut, Steppan, Thomas, Die romanische Wandmalerei in Tirol, Regensburg 2008.

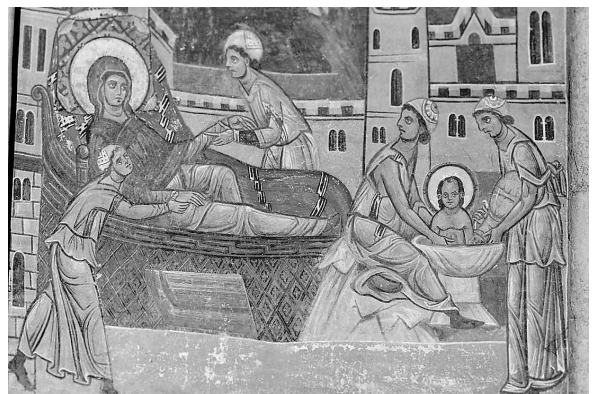
⁴²⁰ Mašín, Jiří, Románské malířství, in: Dějiny českého výtvarného umění, I/1, Praha 1984, str. 110-111.

respektive Landštejn s kostelem sv. Jana Křtitele ocitla na území Rakouska. Dnešní Pomezí bylo tehdy pravděpodobně rozvíjející se opevněnou tržní osadou s kostelem a vrchnostenským sídlem, sousedící s vlastním hradem Landštejnem. Majitelem obce byl patrně rod rakouských Zöbingů, který také prokazatelně držel podací právo ke zdejšímu kostelu, tehdy správně podléhajícímu pasovskému biskupství. Podle dalších indicií podložených písemnými prameny lze předpokládat, že Zöbingové udržovali těsné kontakty s johanitskou komendou v nedalekém rakouském Mailbergu a že tamější johanité drželi majetky a vykonávali duchovní správu na Novobystřicku. To by mohlo vysvětlit i původ patrocina kostela v Pomezí, neboť sv. Jan Křtitel byl patronem řádu a velký počet řádových kostelů včetně klášterního kostela v Mailbergu byl zasvěcen tomuto svěťci.



Obrázek 96 - Pomezí , kostel sv. Jana Křtitele, Narození, Pojmenování a rituální omytí sv. Jana Křtitel (?), elektronicky upraveno – zvýrazněna kresba

Analogie : Boboshtica – Albánie, 1601/1700?; Parma, Baptisterium, mezi roky 1246 – 1255.



⁴²¹ Razím, Václav, K počátkům hradu Landštejna, cit. d. v pozn. 402.



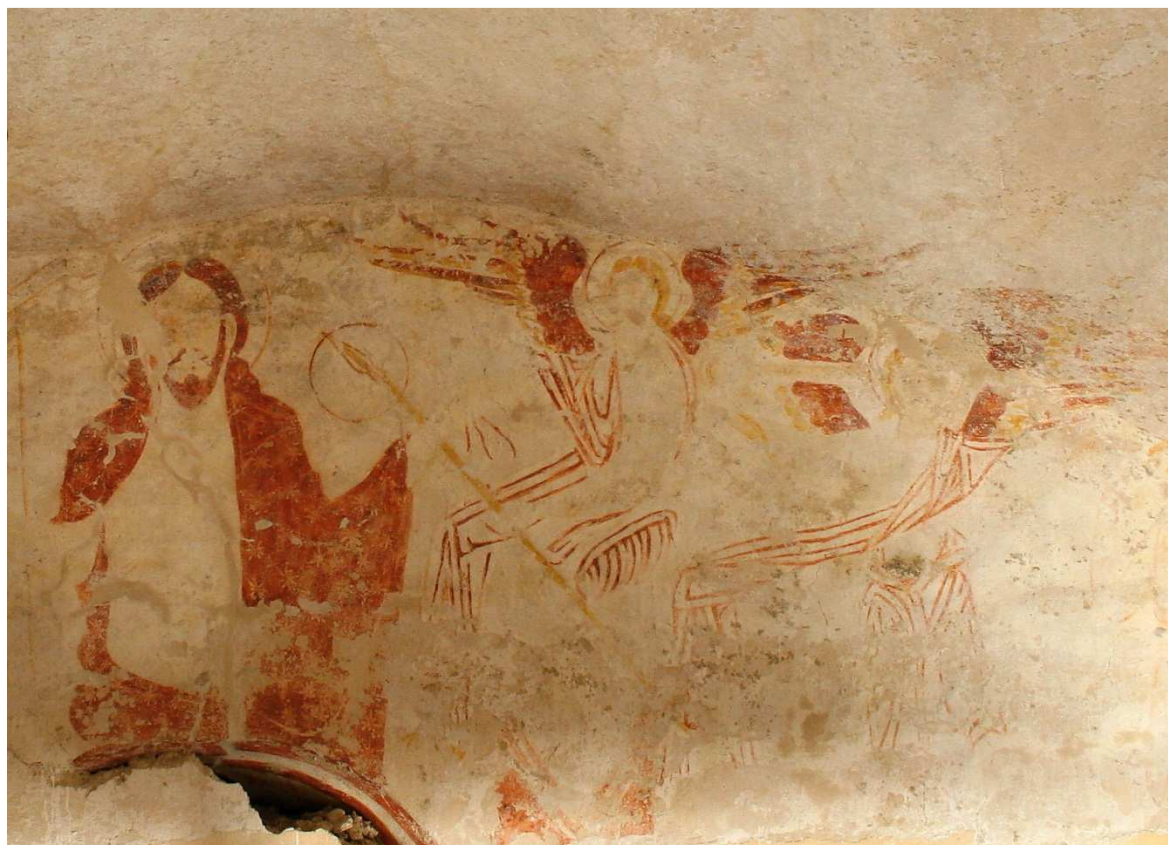
Obrázek 97 – Pomezí , kostel sv. Jana Křtitele, Zvěstování a Navštívení Panny Marie



Obrázek 98 - Pomezí pod Landštejnem, kostel sv. Jana Křtitele, Narození Páně



Obrázek 99– Pomezí pod Landštejnem, kostel sv. Jana Křtitele, Maiestas Domini



Obrázek 100 – Pomezí pod Landštejnem, kostel sv. Jana Křtitele, Imago Pietatis



Obrázek 101 – Pomezí pod Landštejnem , kostel sv. Jana Křtitele, sv. Erasmus

2. 23 Rožmberk nad Vltavou

okres Český Krumlov

Nástěnné malby v interiéru domu č. 6 (bývalá kaple sv. Kateřiny)

1380 - 1390

Popis objektu, stručná stavební historie

Dům čp. 6 je situován při severovýchodním obvodu areálu kostela sv. Mikuláše. Prostranství mezi kostelem a domem sloužilo původně jako hřbitov. Dům čp. 6 je řadový jednopatrový objekt o dvou místnostech v přízemí a jednou místností v patře. Průčelí je v přízemí otevřeno vstupem a jedním oknem, v patře jedním oknem. Fasáda je hladká nečleněná, střecha sedlová. Dům je společně s vedlejším objektem čp. 5 pozůstatkem středověké hřbitovní kaple sv. Kateřiny, založené v r. 1376. Na konci 18. století byla kaple zrušena, objekt přestavěn na obytný dům a později stavebně rozdělen na dvě samostatné části.⁴²²

Popis maleb, ikonografie, formální interpretace, datace, kulturně historický kontext

Malby byly v interiéru domu objeveny při stavební rekonstrukci v r. 1997 a následně podrobně zmapovány při restaurátorském průzkumu.⁴²³ Nálezová zpráva byla publikována v roce 2001.⁴²⁴ Nástěnné malby se nacházejí na jihovýchodní stěně někdejší kaple, původně rozdělené do tří klenebních polí. Malby na této stěně jsou značně poškozené mladšími stavebními úpravami. V prostředním klenebním čele jsou zobrazeny dvě postavy. Oběma chybí hlavy a části těla, jsou ale rozpoznatelné podle atributů. Nalevo je sv. Kateřina s mečem, popravčím kolem a pokořeným císařem Maxentiem u nohou. Druhá postava, blíže určená říšským jablkem v pravé ruce a královským hermelínovým pláštěm, představuje pravděpodobně sv. Zikmunda, nebo sv. Víta. Světcí stojí před iluzivní nikou s černým pozadím a bílým lemem. Po stranách tohoto obrazu se nacházejí nápisová pole, pod nimiž jsou zobrazeny dva páry klečících donátorů. V pravém nápisovém poli se dochovaly čtyři řádky textu. Nejnižší položený řádek je značně fragmentární a plocha pod ním byla v minulosti zbavena středověké omítky při přepatrování prostoru. Je ale pravděpodobné, že nápis zde nepokračoval, neboť do této úrovně zasahovaly hlavy donátorů, bohužel v důsledku uvedených úprav nezachované. Text pravého nápisového pole, psaný gotickou minuskulí, je zčásti čitelný:

⁴²² Lancinger, Luboš, Dějiny objektu, in: Sommer, Jan, Lancinger, Luboš, Stavebně historický průzkum domu čp. 6 (bývalé kaple sv. Kateřiny) v Rožmberku nad Vltavou, strojopis v archivu Památkového ústavu České Budějovice, 1997, str. 4. Zde také odkazy na prameny a literaturu.

⁴²³ Špale, Václav, Průzkumová zpráva bývalé kaple sv. Kateřiny v Rožmberku nad Vltavou, Praha 1997, Archiv Národního památkového ústavu České Budějovice, arch. č. 1625.

Anno . domini . m . ccclxxii . sabato . ante . adventum .(o)bii(t)

Fridricus . iudex . fundator . huius . capelle . legitim . v(...)rus

Anno . (...) . m . ccc . lxxix . se(...)

(...)im . obiit . Elizabeth . (...)

První dva řádky textu sdělují, že r. 1372 v sobotu před adventem zemřel zakladatel (fundator) kaple rožmberský rychtář Bedřich, známý také z dochované fundační listiny.⁴²⁵ Následující dvě řádky jsou značně fragmentární, jejich obsahová struktura byla ale patrně obdobná jako u předcházejících řádků. Informují o úmrtí (v r. 1379) Alžběty, která je z fundační listiny známa jako manželka rychtáře Bedřicha. Obsah textu je ve shodě se zobrazenými postavami. Jejich hlavy se sice nedochovaly, podle oděvů je ale zřejmé, že přední postava představuje muže, patrně tedy rychtáře Bedřicha, a druhá jeho ženu Alžbětu.

Nápis na levé straně centrálního obrazu se dochoval ve dvou řádcích. Není ale jisté, zda pokračoval i níže, kde byla omítka odstraněná podobně jako na pravé straně při přepatrování kaple. Zčásti čitelná je pouze horní řádka:

(...) . Johannes . pleba(...) . dotator . huius . capelle . die . (...)

Pod nápisem klečí dvě postavy. Blíže ústřednímu obrazu je pravděpodobně zobrazen kněz Jan, označený nápisem jako dotátor. Ve fundační listině je kněz Jan uvedený jako rožmberský farář a v dalších dvou doplňujících listinách jako rozmnožitel příjmů kostela a kaple. Identifikace druhé klečící osoby je problematičtější, neboť další část nápisu není čitelná. S největší pravděpodobností jde ale o rožmberského kaplana a vikáře Mikuláše, spoluzakladatele kaple, jehož dědictví bylo podle fundační listiny užito ve prospěch farního kostela, respektive nově založené kaple sv. Kateřiny.

Součástí malířské a nápisové kompozice na jihovýchodní stěně někdejší kaple je také nápisový pás probíhající horizontálně v úrovni donátorů. Podle zjištění průzkumu⁴²⁶ pokračoval i na jižní stěně kaple. Nápis je značně fragmentární a jeho obsah zůstává zatím neznámý. Vzhledem k tomu, že pokračoval minimálně i na jižní stěně, tedy v místech nesouvisejících s centrálním obrazem, lze pravděpodobně vyloučit jeho memoriální funkci. Obsah tohoto nápisu byl spíše náboženský.

Z uvedeného popisu vyplývá, že malby na jihovýchodní stěně měly dvojí úlohu. Centrální obraz s titulární sveticí a sv. Zikmundem (?) plnil zřejmě funkci oltářního obrazu nebo navazoval na skulpturálně či malířsky zdobenou oltářní archu. Umístění archy v tomto místě dokládá skutečnost, že nápisový pás probíhající v úrovni postav donátorů je pod centrálním obrazem

⁴²⁴ Nástěnné malby v bývalé kapli sv. Kateřiny v Rožmberku nad Vltavou, průzkum a záchrana, in: Zprávy památkové péče LXI/2001, č. 8, str.263 - 269.

⁴²⁵ Borový, C., .Libri erectionum, II, 1878, str. 133, č. 249.

záměrně přerušeny. Malby měly současně trvale připomínat akt založení kaple a osoby, které se o fundaci zasloužily. Ve fundační listině se výslovně uvádí, aby určený kněz pravidelně sloužil mši za „ Bedřicha, jeho manželku Alžbětu, jakož i pana Mikuláše a Jana plebána po šťastném skonu jejich ... na jejich památku; a ať je připomene lidu.“⁴²⁷

Malby jsou provedeny technikou al-secco přímo na jednovrstvé omítce. Laboratorní analýza pojítka a pigmentů nebyla provedena. Při formální interpretaci maleb je nutné vzít v úvahu jejich specifický stav, který by mohl být příčinou zavádějících závěrů. Konkrétně jde o to, že u postav donátora Bedřicha a jeho ženy Alžběty došlo oproti ostatním partiím obrazu k téměř úplné ztrátě barevné vrstvy a dochovala se pouze kresba, která byla pevněji než svrchní barevná vrstva spojená s omítkou. V případě, že by se v tomto stavu dochoval obraz donátorské dvojice samostatně, mohl by být z formálního hlediska posuzován jako anachronismus připomínající tzv. lineární styl první pol. 14. st. Tato situace poukazuje na obecnější problém formální interpretace fragmentárně dochovaných nástěnných maleb, kdy analyzovaná forma může být někdy spíše výsledkem degradace barevné vrstvy než autentického slohového projevu.

Pozitivním momentem fragmentárního stavu maleb, respektive stavu, při němž u části obrazu došlo k odpadnutí svrchní barevné vrstvy a v navazujících partiích se malba dochovala v relativně celistvém stavu, je možnost detailního studia malířské techniky. U obrazu donátorské dvojice lze sledovat, jak malíř nejdříve na uhlazenou omítku provedl červenou štětcovou podkresbu celé kompozice. Posléze doplnil plošnou barevnost a modelaci a nakonec silnou černou linkou zvýraznil kresebnou osnovu obrazu, přičemž téměř přesně sledoval červenou podkresbu. Postavy rychtáře a jeho ženy se dochovaly v červené podkresbě s fragmenty svrchní černé kresby. Ve větším rozsahu se barevná vrstva s černou kresbou dochovala u donátorů Jana a Mikuláše a k původnímu stavu obrazu mají nejbližší postavy sv. Zikmunda (?), sv. Kateřiny a pokořeného císaře Maxentia. Podle těchto figur lze soudit, že plastická modelace byla nevýrazná a barevnost měla původně spíše plošný charakter, zvýrazněný svrchní černou kresbou.

Podle shodného rukopisu se lze domnívat, že malby jsou dílem jednoho malíře. Určité odlišnosti lze ale pozorovat (pokud to fragmentární stav dovoluje) v typice a výrazu jednotlivých postav. Příčinou by mohl být autorův záměr rozlišit jednotlivé postavy s ohledem na jejich funkci v rámci významové hierarchie obrazu. Donátoři jako reálné osoby jsou zobrazeni v živých postojích, respektive poklecích a v případě kněží nalevo, u nichž se oproti protějším donátorskému páru dochovaly hlavy, je dokonce patrná snaha malíře zachytit jejich reálnou podobu. Podobně živě je vyobrazen také klečící císař Maxentius, i když jeho obličej je

⁴²⁶ Špale, Václav, Průzkumová zpráva bývalé kaple sv. Kateřiny v Rožmberku nad Vltavou, Praha 1997, Archiv Památkového ústavu České Budějovice, arch.č. 1625.

typizovaný. Postavy centrálních světců jsou naopak zobrazeny frontálně v tuhých oficiálních postojích.

Skladba draperií je nejlépe zřetelná u postavy sv. Kateřiny a pravého donátorského páru. Z hlediska formální interpretace je důležitý zejména typický motiv zvlněného lemu svrchního pláště pod pravou rukou sv. Kateřiny a táhlé záhyby svrchních pláštů donátorů, u země zřasených do drobných „háčkovitých“ záhybů. Příbuzně utvářená roucha jako v případě sv. Kateřiny lze v nástěnné malbě domácí provenience pozorovat např. u ženských postav z výjevu Zasnoubení Panny Marie v kapitulní síni sázavského kláštera (1370 - 80)⁴²⁸ a ve vytříbené formě u tří světic z obrazu Mistra třeboňského oltáře (kolem r. 1380).⁴²⁹ Typ štíhlé a pružné klečící postavy zahalené splývající, při zemi bohatě zřasenou drapérií jako v případě rychtáře Oldřicha a jeho ženy Alžběty lze v rámci dochovaných malířských památek české provenience pozorovat např. u postavy klečícího Krista z Brunšvického skicáře (po r.1380)⁴³⁰ a ve svrchované stylové formě a vrcholné výtvarné kvalitě u Krista na Olivetské hoře Mistra třeboňského oltáře (kolem r. 1380).⁴³¹ Velmi blízko mají k rožmberským malbám ilustrace Klementinského sborníku (1376). Např. klečící Panna Marie z miniatury Korunování Panny Marie⁴³² je figurálním typem a skladbou draperie včetně „háčkovitých“ záhybů v dolní části svrchního pláště téměř totožná s postavou Alžběty. Rožmberským malbám odpovídá i linearismus a spíše plošná barevnost miniatur z Klementinského sborníku. Pružnými postoji a záhybovým systémem draperií jsou rožmberským malbám blízké také postavy králů a královen z jihlavského rukopisu Zbraslavské kroniky (kolem 1390),⁴³³ i když u těchto kreseb se již projevuje rafinovaná stylizace a formalismus nastupujícího krásného slohu. Obsahem, kompoziční strukturou a do jisté míry také typem klečících donátorských postav má k rožmberské malbě blízko také výjev ze zadní strany oltáře z Mühlhausen, jehož donátorem byl pražský občan Reinhart z Mühlhausen.⁴³⁴ Podobně jako v rožmberské kapli je zde centrální sakrální námět - v tomto případě Ukřižování. Po jeho stranách jsou zobrazeni klečící donátoři Reinhart a jeho bratr Eberhart a nad nimi jsou obdobně jako v Rožmberku situovány pamětní nápisy udávající jména donátorů, dataci vzniku oltáře (1385) a datum úmrtí bratra Eberharta. Termín post quem 1379 (rok úmrtí rychtářovi manželky Alžběty) a uvedené komparace umožňují datovat malířskou výzdobu někdejší kaple sv. Kateřiny do období 80-tých let 14. st.

⁴²⁷ Borový, C., .Libri erectionum, II, 1878, str. 133, č. 249.

⁴²⁸ Viz např.: Vetečková, Zuzana, Středověká nástěnná malba ve středních Čechách, in: Průzkumy památek - příloha, IV/1999, Praha 1999, str. 162.

⁴²⁹ Pešina, Jaroslav, Desková malba, in: Dějiny Českého výtvarného umění I/1, Praha 1984, str. 380.

⁴³⁰ Neuwirt, Joseph, Das Braunschweiger Skizzenbuch, Praha 1897, obr. příloha č. XXIX.

⁴³¹ Pešina, Jaroslav, Desková malba, in: Dějiny Českého výtvarného umění I/1, Praha 1984, str. 376.

⁴³² Krása, Josef, České iluminované rukopisy 13.-16. st., Praha 1990, str. 134.

⁴³³ Zbraslavská kronika, Praha 1976, obr. příloha 39, 45.

⁴³⁴ Matjek, Antonín, Česká malba gotická, deskové malířství 1350-1450, Praha 1938, str. 79, obr. příloha č. 81.

Autor maleb byl zkušený malíř, čerpající ze starší umělecké tradice, současně již ale také ovlivněný novými slohovými trendy, směřujícími ke krásnému slohu.

Malby v někdejší kapli sv. Kateřiny jsou cenné mimo jiné také tím, že společně s dochovanou fundační listinou uchovávají památku na reálné historické osoby a události.

Poznámky k restaurování a k problematice památkové péče

Nalezení pozůstatků středověké kaple s původními nástěnnými malbami proběhlo za okolností, které byly z hlediska záchrany maleb velmi problematické a jsou v kladném i záporném smyslu příznačné pro praxi památkové péče.

Písemné vyjádření Památkového ústavu v Č. Budějovicích k záměru opravy domu č. 6 vycházelo z prohlídky objektu, informací standardního evidenčního listu kulturní památky v archivu Památkového ústavu a studia běžně užívané literatury, v tomto případě kompendia Umělecké památky Čech.⁴³⁵ Při obvyklé časové vytíženosti odborných referentů památkové péče jsou možnosti intenzivnější přípravy omezené. Bohužel v tomto případě obsahoval evidenční list kulturní památky zavádějící informaci, že dům č. 6 je jednopatrový objekt z konce 15. st., využívaný snad v minulosti ve spojení s vedlejším domem č.5 jako evangelická modlitebna. V publikaci Umělecké památky Čech tyto dva domy nejsou uvedeny vůbec. Matoucí byly ale také, jak se později zjistilo, informace staršího soupisu památek.⁴³⁶ V české verzi z r. 1921 lze v historickém úvodu k městu Rožmberku číst: „v r. 1378 uvádí se kaple sv. Kateřiny, jež byla v domě Rockertově a sloužila později za hřbitovní kapli (byla u hradeb na jižní straně města).“ Jiné údaje o kapli sv. Kateřiny česká verze soupisu neuvádí. V německé verzi z r. 1929 je uvedená věta z úvodu vypuštěna. Zato v kapitole „Ostatní význačnější stavby ve městě“ je oproti české verzi vsunuta věta: „V domě vedle farního dvora jsou ještě zastavěné zbytky někdejší v r. 1376 založené kaple sv. Kateřiny.“ Není ale uvedeno o který dům se jedná. Teprve později bylo zjištěno, že spolehlivou lokaci někdejší kaple sv. Kateřiny udává specializovaná umělecko-historická literatura,⁴³⁷ a to v souvislosti s pozdně gotickým reliéfem Čtrnácti sv. pomocníků, který se po určitou dobu v kapli nacházel,

Při běžné prohlídce domu před vydáním písemného vyjádření nebyly zjištěny žádné skutečnosti, které by naznačovaly starší a složitější stavební vývoj objektu, a zpochybňovaly tak opomenutí či omyly literatury užité k první orientaci. Vzhledem k tomu, že se situace jevila relativně

⁴³⁵ Poche, Emanuel, (red.), Umělecké památky Čech 3, Praha 1980, str. 258.

⁴³⁶ Cechner, Antonín, Soupis památek historických a uměleckých v politickém okrese Kaplickém, Praha 1921.

⁴³⁷ Denkstein, Vladimír, Matouš, František, Jihočeská gotika, Praha 1953, str. 99; Jihočeská pozdní gotika 1450 - 1530, (katalog výstavy) Hluboká nad Vltavou 1965, str. 180.

přehledná, nebylo požadováno ani zpracování SHP. Pouze pro potřeby opravy fasády byl zadán sondážní průzkum průčelí.⁴³⁸

Okresní úřad vydal po vyjádření Památkového ústavu nejdříve rozhodnutí k záměru a posléze k prováděcímu projektu opravy budovy, přičemž požadavkem památkové péče bylo - stručně řečeno - minimalizovat zásahy do vnitřních dispozic a vnější hmoty objektu. Situace se radikálně změnila až v průběhu schválené stavební obnovy, když relativně disciplinovaná stavební firma ohlásila nález nástěnných maleb. Odborný referent Památkového ústavu při první prohlídce zjistil, že se jedná o středověké malby a nápisy. Později byly nalezeny také fragmenty kamenných architektonických článků. Následovaly kroky nutné k záchraně nálezů a důkladnému průzkumu celého objektu. Bylo zadáno zpracování opominutého stavebně historického průzkumu, který posléze přesvědčivě identifikoval dům č. 6 jako pozůstatek středověké kaple sv. Kateřiny a poskytl spolehlivé podklady pro dataci a ikonografickou interpretaci objevených maleb. Okresní úřad mezitím rozhodl o obnově správního řízení. Jako podklad pro nové závazné stanovisko vydal Památkový ústav nové vyjádření, v němž navrhl tři možné způsoby řešení vzniklé situace :

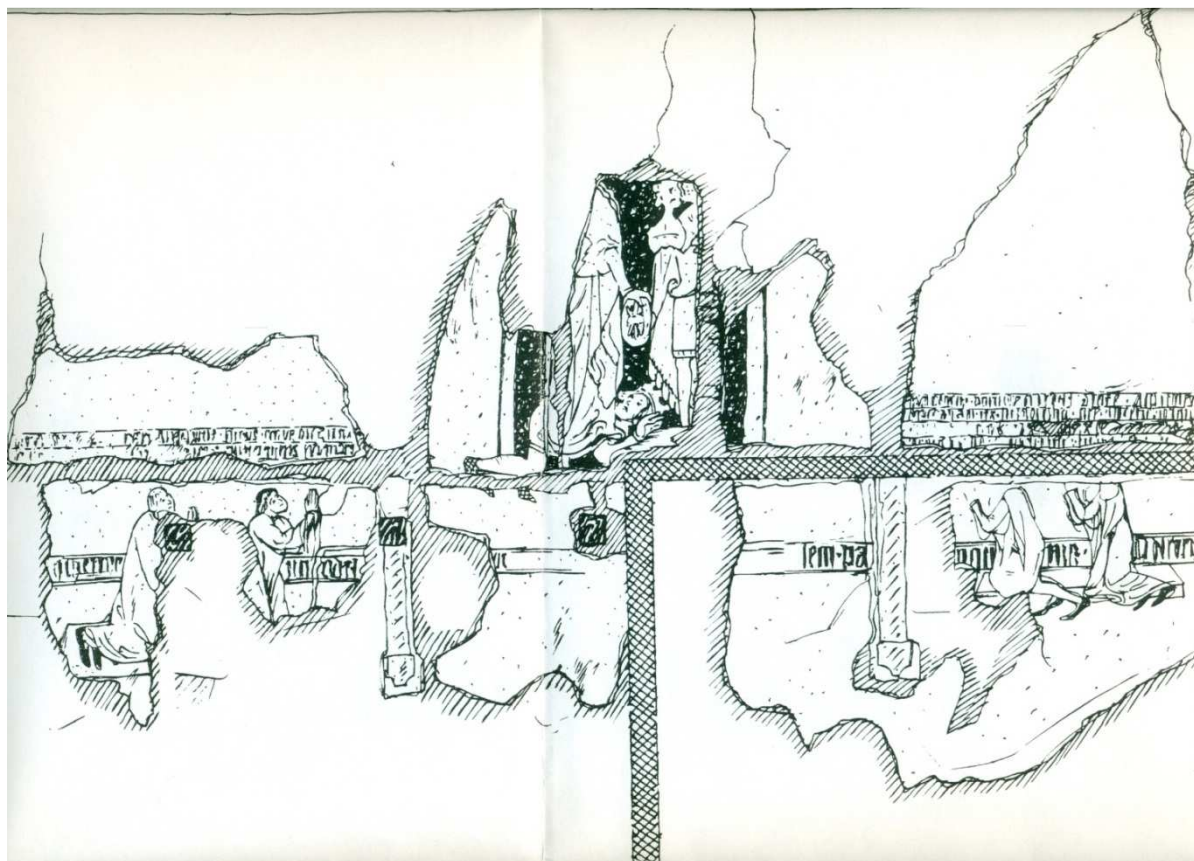
1. „Poznání objektu jako pozůstatku gotické kaple s nástěnnými malbami bude zcela zásadně přizpůsoben projekt obnovy a budoucího využívání objektu. Budou rozebrány některé již realizované konstrukce a projekt přepracován tak, aby bylo možné alespoň zčásti rehabilitovat architekturu objektu a presentovat dochované malby a nápisy. Majitel objektu se zaváže k takovému využívání objektu, které minimalizuje možnosti poškození prezentovaných artefaktů.
2. Objevené malby a nápisy budou zdokumentovány, konzervovány a separovány tak, aby bez nebezpečí poškození nálezů mohli práce pokračovat podle již schváleného projektu a objekt posléze využíván podle původního záměru majitele.
3. Malby na východní stěně budou v celém rozsahu transferovány a připraveny k prezentaci buď osazením na přenosnou konstrukci, nebo na zeď na jiném vhodném místě. Při výběru místa bude pokud možno zachována místní souvislost, tzn. že malby budou osazeny v rožmberském kostele nebo na hradě.

Jako optimální se z hlediska památkové péče jevílo první navržené řešení. Z důvodu rozpracovanosti stavby, plánovaného využití objektu a souvisejících finančních a časových problémů bylo ale toto řešení krajně problematické pro majitele. Transferování maleb navržené jako třetí varianta je z hlediska památkové péče přípustné a v praxi opakovaně vyzkoušené. Je ale považováno za krajní řešení z důvodu přerušování souvislosti mezi artefaktem a místem jeho původního výskytu a také vzhledem k možným technickým komplikacím. Pro majitele tato

⁴³⁸ Průzkumová zpráva, Rožmberk čp. 5,6, zpracoval Jiří Bloch, ARTECO B.M. s.r.o., Č. Krumlov, říjen 1996, uloženo v archivu Památkového ústavu České Budějovice. Průzkumu zachytil na průčelí budovy mimo jiné

varianta nepředstavovala vážný problém, z důvodu technické a časové náročnosti se ale v Rožmberku nepodařilo angažovat restaurátora, který by transfery v požadovaném termínu odpovědně provedl. Konzervování, separace a zakrytí maleb je řešení v praxi památkové péče často prováděné. Pokud má být při tomto řešení památka uchována pro budoucnost bez závažného poškození, klade vysoké nároky na technologii konzervace a separační vrstvy, neboť často prováděné pouhé zahazení vápennou maltou bez důkladné konzervace a separace je při zpětném odkrývání příčinou značné ztráty barevné vrstvy. I kvalifikované zakrytí nástěnné malby je ale problematické, neboť nelze většinou zajistit průběžnou efektivní kontrolu zakrytých maleb a zdrojem poškození zakrytých maleb se při obytném využívání objektu může stát např. havárie vodoinstalace, drobné bytové úpravy nepoučených majitelů apd.

Po konzultacích zainteresovaných stran byla v Rožmberku vybrána třetí varianta, tj. zakrytí maleb. Technologie zakrytí byla navržena tak, aby minimalizovala výše uvedená nebezpečí: Malby v odkrytých místech byly lehce očištěny a omítky zpevněny přípravkem Porosil Z30 Rapid. Dutiny a místa odtržená od zdiva byly injektovány opět Porosilem a dále injektážní směsí vápna, jemného plniva a 5 % přídatku Sokrat 2801A. barevná vrstva byla fixována slabou 3% akrylátovou disperzí Sokrat, modifikovanou karboxy-methylcelulózou pro zajištění reverzibility. Jednotlivé kry byly obtmeleny vápennou maltou a vytmelená byla také všechna místa větších poruch. Pro separaci byla vybrána metoda přelepení všech ploch originální omítky textilní bandáží karboxymethylcelulózou, která navíc tvoří separační nátěr. Před takto ošetřené a zajištěné nálezy byla postavena cihlová příčka, mezera mezi ní a stěnou s malbami byla vyplněna málo pojenou vápennou maltou v poměru 1: 6. Samonosná příčka probíhající po celé ploše východní stěny dovoluje majiteli další stavební činnost zcela oddělenou od původních nálezů, čistě alkalické prostředí bez přístupu vzduchu zamezí šíření plísní nebo jiných možných ohrožení barevné vrstvy i omítek. Před zakrytím a zarděním byly všechny nálezy fotograficky, kresebně a písemně zdokumentovány, dokumentace je archivována u Památkového ústavu v Č. Budějovicích.



Obrázek 102 – Rožmberk nad Vltavou, Kaple sv. Kateřiny, zakreslení nálezové situace



Obrázek 103 – Rožmberk nad Vltavou, Kaple sv. Kateřiny, vyobrazení zakladatelů kaple, rožmberského rychtáře Bedřicha a jeho ženy Alžběty



Obrázek 104 – Rožmberk nad Vltavou, Kaple sv. Kateřiny, rožmberský farář Jan



Obrázek 105 – Rožmberk nad Vltavou, Kaple sv. Kateřiny, torzo postav sv. Kateřiny a sv. Zikmunda



Obrázek 106 – Rožmberk nad Vltavou, Kaple sv. Kateřiny, detail obrazu rožmberského kaplana Mikuláše

2. 24 Rožmberk nad Vltavou

okres Český Krumlov

Nástěnné malby na fasádě kostela sv. Mikuláše a na klenbě jeho presbytáře

Kolem roku 1300, po roce 1500

Popis objektu, stručná stavební historie

Kostel sv. Mikuláše je vybudován jako síňové trojlodí s úzkými bočními loděmi, s pětibocí ukončeným presbytářem, hranolovou věží se sakristií v přízemí na severní straně kněžiště, s oratoří na jižní straně a se dvěma otevřenými předsíněmi na obou stranách lodi. Kostel byl vybudován pravděpodobně jako raně gotický po polovině 13. století a výrazně přestavěn v době kolem roku 1500. Další úpravy následovaly ve druhé polovině 17. století a na konci 19. století.⁴³⁹

Popis maleb , ikonografie, formální interpretace, datace, kulturně historický kontext

Nástěnné malby na fasádách kostela sv. Mikuláše v Rožmberku byly objeveny a restaurovány v letech 1996 – 1999.⁴⁴⁰ Malby erbů v interiéru kostela byly odkryty pravděpodobně na počátku 20. století. Na klenbě presbytáře je namalován rožmberský erb vedle erbu s bílou růží společně s erby Uherského a Českého království, pravděpodobně z doby po zaklnutí presbytáře v roce 1525. Erb s bílou růží na červeném poli je patrně výsledkem mladší nepoučené přemalby nebo rekonstrukce, spíše se původně jednalo o zlatou růží na modrém poli, představující erb Anny z Hradce, manželky tehdejšího rožmberského vladaře Jindřicha VII. z Rožmberka (1496 – 1526). Opodstatněnost této domněnky ověří budoucí restaurátorský průzkum. Dalších 19 rožmberských růží provedených formou nástěnné malby se nachází na pozdně gotických fasádách věže, presbytáře a trojlodí kostela. Růže jsou v některých případech koncipovány jako erbovní figury na štítech různých tvarů, jindy jsou namalovány samostatně bez štítů. Kromě toho jsou na jižní fasádě kostela připojeny pozdně gotické malované sluneční hodiny a alianční erby tehdejšího českého a uherského krále Vladislava Jagellonského a jeho manželky Anny z Foix a Candale (1484 - 1506).⁴⁴¹ Podle těchto erbů by bylo možné datovat vznik malované středověké

⁴³⁹ Ke stavební historii kostela viz: Sommer, Jan, K charakteru pozdně gotických přestaveb jihočeských kostelů. Kostel Panny Marie v Rožmberku, in: Sborník ze symposia o obnově Dobrše, problematice a údržby historických památek v regionu, Praha 1997, s. 33n.; Lavička, Roman, Pozdně gotická sakrální architektura v rožmberském dominiu, in: Gaži, Martin, ed., Rožmberkové, rod českých velmožů a jeho cest dějinami, České Budějovice 2011, str. 391-408.

⁴⁴⁰ Špale, Václav, restaurátorská dokumentace, archiv Národního památkového ústavu České Budějovice.

⁴⁴¹ Určení tohoto erbu není ale bez pochybností. Půlený erb s pruhy vlevo svislými a vpravo vodorovnými by mohl představovat redukovanou verzi erbu královny Anny. Bylo by to možné při vágní informovanosti malíře, což ale nelze vyloučit při velmi vzácném výskytu erbů královny v Čechách. Ostatně i erb Uherského království je zobrazen heraldicky chybně.

fasády do období mezi roky 1502, kdy byla Anna Korunována uherskou královnou, a 1506, kdy zemřela.

Malířská výzdoba interiéru a fasády kostela překvapuje početností růží, která je i v prostředí rožmberského dominia neobvyklá, a bylo by možné jí v prvním plánu vysvětlovat specifičností místa, totiž skutečností, že růžemi je označen kostel na „ Růžové hoře “, v místě, jež stojí na počátku rožmberské rodové mytologie i psané historie. Mytologicko-historická interpretace má své opodstatnění, nelze ale vyloučit, že „růžová“ výzdoba někdejšího rezidenčního chrámu má ještě jiný význam. Klíčem k němu by mohl být nálezný nástěnné malby v nadpraží jižního vstupu do rožmberského kostela. Jižní portál pochází podle profilace kamenného ostění ze starší stavební fáze kostela, pravděpodobně z poslední třetiny 13. století.⁴⁴² Plocha nad ním je dnes zakrytá předsíní postavenou po roce 1525, v jejímž podkroví je skrytý fragment malířské výzdoby, představující Nástroje Kristova umučení, respektive Arma Christi.⁴⁴³ Jedná se ale o velmi specifické, dalo by se říci „rožmbersky“ koncipované zobrazení tohoto jinak ve středověku velmi rozšířeného vyobrazení. Malba je zčásti překrytá mladšími nátěry a její dolní polovinu zakrývá zdivo klenby předsíně. Lze rozpoznat obdélné obrazové pole, orámované rozvilinovým motivem, v jehož ploše se prezentují Nástroje umučení – na levé straně žebřík s chodidly, kleště, patrně medailon s Kristovou ránou a další dva jenom zčásti viditelné nástroje. Vpravo je namalován kříž a v centru obrazu, kde je obvykle zobrazován Kristus na kříži nebo samostatný kříž, je namalována ve zvětšeném měřítku rudá pětilistá růže. Fragmentární stav malby a absence výraznějších formálních znaků neumožňují přesnější dataci na základě formální analýzy. Podle prostého lineárního charakteru rámuující rozviliny, lapidární červené kresby jednotlivých nástrojů umučení, jetelového ukončení ramen kříže a stratigrafie souvisejících omítek lze s jistou mírou pravděpodobnosti soudit, že nástěnná malba vznikla v návaznosti na dokončení portálu v poslední třetině 13. století nebo kolem roku 1300.

Růži zobrazenou uprostřed Arma Christi je možné přirozeně interpretovat jako symbol Krista, neboť její červená barva tradičně připomíná Kristovu prolitou krev. V tomto smyslu se také někdy objevují červené růže u středověkých obrazů na Kristových ranách nebo symbolicky přímo na kříži bez korpusu. Růži vnímá christologicky i středověká mystická literatura. Pětici okvětních lístků růže vykládal například Bernard z Clairvaux jako Kristovy rány a podobně obrazně hovoří o růži vedle jiných středověkých autorů také sv. Ambrož. Pannu Marii přirovnává k růžovému stvolu, jejímž květem je Kristus šířící po celém světě vůni víry, nebo

⁴⁴² Sommer, Jan, cit d. v pozn. 439.

⁴⁴³ Podkroví je nepřístupné, malby vyfotil autor tohoto textu v roce 1998 při opravě střechy předsíně.

hovoří o růžovém květu, který vypučel z panenského lůna a ještě krásněji vykvetl v purpuru na stvolu kříže.⁴⁴⁴

Christologická interpretace obrazu růže mezi Nástroji umučení by sama o sobě nevyvolávala zvláštní pozornost, i když je tento způsob vyobrazení Arma Christi ve známém fondu středověkého malířství ojedinělý. Řadu otázek a dosud neuvažovaných konsekvencí ale vyvolává přítomnost růže symbolizující Krista nad vstupem do chrámu v místě nazývaném Růžová hora, jež je současně rezidencí předního aristokratického rodu s erbem rudé růže. Lze si totiž jenom obtížně představit, že středověký vladař s erbem červené růže vchází do svého rezidenčního kostela, označeného nad hlavním vchodem symbolem Krista v podobě červené růže, aniž by vnímal evidentní symbolicko-alegorické konotace. Spíše se lze domnívat, že je jejich iniciátorem a sebevědomým nositelem nebo alespoň vědomým příjemcem. Vezme-li se ale v úvahu možnost ideového prolnutí růže jako symbolu Krista a erbovní figury předního aristokratického rodu českého království, vyvolá tato představa další závažné asociace a konsekvence, dotýkající se rožmberské rodové paměti a sebereflexe. V básni Jakuba Cantera Rosa Rosensis z konce 15. století se odvozuje původ rodu od italských Orsiniů a erbovní růže, původně bílá, je v tomto podání symbolem bohyně Venuše.⁴⁴⁵ Smyslem a cílem Canterovy fabulace je především oslava rodu nebo posílení jeho mocenských ambicí. Obsah tvoří poetická fikce. Christologická interpretace rožmberské růže by ale přiváděla původ erbovní figury do zcela odlišných souvislostí. Obdobné vyobrazení rudé pětilisté růže s Nástroji umučení jako se zachovalo v Rožmberku je v literatuře známo pouze v jednom případě, a to na vyobrazení Arma Christi ve východofrancouzské knize hodinek z knihovny pařížského Arsenálu z počátku 14. století.⁴⁴⁶ Základem tohoto obrazu je bílý štít s figurou kříže, na němž je namalováno pět krvácejících červených pětilistých růží, a vlastní nástroje umučení jsou symetricky umístěny na ploše štítu v okolí kříže. Vysvětlení obrazu se nachází v doprovodném autentickém textu: Bílá plocha je vyložena jako mrtvé tělo Krista, růže jsou jeho krvácející rány a jednotlivé nástroje připomínají Kristovo umučení. Téma nástrojů Kristova umučení nesených na štítě je dobře známé také z českého prostředí z vyobrazení v Pasionálu abatyše Kunhuty z doby kolem roku 1320. Jeho iluminátor zobrazil na fol. 3a téměř totožný štít s nástroji umučení jako autor iluminace francouzských hodinek, pouze symbolické růže jsou na něm nahrazeny „realistickými“ krvácejícími ranami. Popis tohoto štítu od dominikána Koldy je současně úvodem ke známému podobenství o nepřemožitelném rytíři – Kristovi: *„Toto jest štít, zbroj a odznaky zcela nepřemožitelného rytíře, který se nazývá Vítěz s pěti ranami, opřený o kopí a*

⁴⁴⁴ Royt, Jan, Šedivá, Hana, Slovník symbolů, Praha 1998, str. 92.

⁴⁴⁵ Šimek, Jakub, Básnické zpracování orsiniovské fikce, Dramatická báseň Rosa Rosensis od Jakuba Pantera, in: Gaži, Martin, ed., Rožmberkové, rod českých velmožů a jeho cest dějinami, České Budějovice 2011, str. 266-270.

*ozdobený korunou.*⁴⁴⁷ Nástroje umučení jsou v dobovém mystickém kontextu vnímány současně jako Kristovy zbraně, Arma Christi, které si rytíř – Kristus klade na štít a takto vyzbrojen vítězí nad svými nepřáteli, tj. v mystickém výkladu nad nepřáteli víry nebo nad silami ďábla manipulujícího lidskou duší. Druhá polovina 13. století, kdy se formuje představa nástrojů umučení jako Kristových zbraní je současně dobou kulminace rytířské kultury s její vzájemně prolnutou kurtoazní a sakrální symbolikou, v níž obraz růže hraje často zásadní roli a rytíř je vnímán jako miles christianus, křesťanský rytíř, následující předobraz „nepřemožitelného rytíře“, Krista. Neobyčejně výmluvně se takové symbolické prolínání i metaforická hra s obrazem růže objevují například v proslulém eposu Tristan ve zpracování Heinricha von Freiberg z konce 13. století. Básník nejdříve v kurtoazní rovině připodobní lásku Tristana a Isoldy k objímající se spleti růže a vinné révy, posléze ale toto objetí označí za pomíjivé a jako jedinou jistotu vyzdvihne lásku ke Kristu, jenž „*skonal na kříži smrti mučedníka/ s krvavou růží jenž se týká / svou velkou obětí nás všech/ s touž růží v srdci , na údech, / na rukou, nohou se mu skvěla ! / Křesťané, povzňte svá těla/ i duše k němu, kéž ji zjeví / v nás jako ve výhoncích révy / a skrze něj spěšme požádat / i Otce nebeského syna / nechť v nás, v lístky jeho vína, / dá vplést svou Růži, pravý květ / své dítě, Krista , a náš svět ...*“⁴⁴⁸

Důležité je, že Heinrich von Freiberg tvořil v době krále Přemysla Otakara II a jeho syna Václava II. a svého Tristana psal konkrétně pro pány z Lichtenburka, kteří spolu s Vokem I. i jeho synem Jindřichem působili na dvoře českých králů. Obraz sakralizované rudé růže tedy nebyl tomuto prostředí cizí. V těchto kulturních a duchovních souvislostech nelze vyloučit, že zakladatel dynastie Rožmberků, Vok I, přijal v duchu sakrálního vnímání úlohy křesťanského rytíře za svůj erb znamení Krista v podobě rudé růže na bílém poli, reprezentujícím podobně jako na obraze Arma Christi z francouzské knihy hodinek bílé tělo Krista a jeho mučednickou smrt. Nelze ani vyloučit, že Vok I. přijal tento erb již od svého otce Vítka mladšího, jehož pečeť s vyobrazením růže na štítě je nejstarším známým panským erbem v Čechách. Sakrální konotace by pak získával i název původní rožmberské rezidence – Růžové hory, jejíž posvátné květy by v duchu uvedených veršů připomínaly Krista a podle slov sv. Ambrože šířily vůni křesťanské víry.

Ze známých písemných ani hmotných pramenů nevyplývá explicitně, že by společnost v době kolem roku 1300 nebo i později reflektovala tento uvažovaný sakrální význam rožmberského erbu. Existují ale autentické artefakty, jež možnost této reflexe nebo recepce podporují. Patří

⁴⁴⁶ K tomu viz: Urbánková, Emma, Stejskal, Karel, Pasionál Přemyslovny Kunhuty, Praha 1975, str. 72; Schiller Gertrud, Iconography of christian art, vol. 2, London 1972, p. 192.

⁴⁴⁷ Martínková, Dana, Bratr Kolda z řádu dominikánů, O statečném rytíři O nebeských přibytcích, in: Fontes Latini Bohemorum II, Praha 1997, str. 7.

⁴⁴⁸ Bok, Václav, Pokorný, Jindřich, (ed.), Moravo, Čechy, radujete se!, (Němečtí a rakouští básníci v českých zemích za posledních Přemyslovců), Praha 1998, s. 159.

mezi ně například pečeti pravnuka zakladatele rožmberského rodu, Petra II. (1326 – 1384), který prošel významnou církevní kariérou, završenou funkcí probošta královské kaple Všech svatých na Pražském hradě. Na jeho pečeti z roku 1352 je rožmberská růže vložena do kvadrilobu, jehož listy nesou symboly korunovaných mariánských M. Ještě zajímavěji je v tomto ohledu řešena pečeť, kterou Petr II. užíval na listinách od roku 1354 do své smrti v roce 1384. Na ní rožmberská růže vyrůstá ze středu větší pětilisté růže ozdobené rovněž mariánskými literami.⁴⁴⁹ Symboliku těchto pečeti lze interpretovat tak, že rožmberská růže, respektive rožmberský vladař se nachází pod ochranou Panny Marie, nebo, zejména ve druhém případě, zde dochází k prolínání symbolických významů, tj. i zde chrání Panna Marie v podobě růže rožmberskou růží a současně, v duchu výše uvedených mystických textů, rožmberská růže, odkazující ke Kristu, pučí z lůna nebo kvete na stvolu Panny Marie. V případě Petra II., pražského probošta a mimo jiné zakladatele třeboňského augustiniánského kláštera, by takové vnímání symboliky rodové erbovní figury nemuselo překvapovat.

Za obdobné prolínání profánní a sakrální symboliky rožmberské růže by bylo možné považovat vyobrazení růží v podobě kamenných reliéfů, maleb nebo kovových aplikací na středověkých kamenných svatostáncích. Lze se s ním setkat i na svatostáncích mimo rožmberské dominium⁴⁵⁰ a v těchto případech by jiný než christologický význam postrádal opodstatnění. Na rožmberském dominiu je ale podle dosavadního výzkumu výskyt růží na svatostáncích podstatně četnější a v těchto případech lze taková vyobrazení považovat za dvojnásobná, což lze vyvozovat také z toho, že někde je růže na svatostánku samostatně, jindy jako erbovní figura na štítě nebo souběžně v obou formách. Růže zde odkazuje současně ke Kristovu tělu i ke světské vrchnosti, respektive světská vrchnost si vědomě přisvojuje sakrálně-symbolickou roli nebo ji alespoň pasivně přijímá. Například u svatostánku kostela sv. Jiljí v Třeboni je růže na štítě umístěna v tympanonu, v Polné na Šumavě je zdvojená růže, obdobná jako na pečeti Petra II., vyobrazena v tympanonu svatostánku a druhá, prostá, pod schránkou. V Kájově je růže dvakrát na kované mřížce sanktuáře, zde s erbovním štítkem a v Kamenném Újezdu na čelní straně mezi penta a hexagramem. Růžemi je ozdoben také svatostánek kostela sv. Václava v Netolicích a v kostele sv. Kateřiny v Hořicích se růže na štítě velmi výmluvně prezentuje na vrcholu svatostánku pod konzolou, na níž stával Bolestný Kristus.⁴⁵¹

Obdobně lze interpretovat malířská nebo reliéfní vyobrazení růže na svornících kleneb. Klenební svorníky se velmi často stávají místem vrchnostenské, municipální nebo korporativní

⁴⁴⁹ Truc, Miroslav, Rožmberské pečeti XIV. století, Jihočeský sborník historický, XXVIII/1959, str. 1-11; Milec, Miroslav, Přehled pečeti pánů z Růže, České Budějovice, 2007, s. překreslenými pečetěmi, nestránkováno.

⁴⁵⁰ Např.: Stusyně, kostel sv. Martina, k tomu viz: Birnabaumová, Alžběta, Soupis památek historických a uměleckých v politickém okrese Čáslavském, Praha 1929, str. 327; Kočí, kostel sv. Bartoloměje, viz: Chytil, Karel, Soupis památek historických a uměleckých v politickém okrese Chrudimském, Praha 1900, str. 143.

⁴⁵¹ Za upozornění děkuji Romanu Lavičkovi.

reprezentace, ale také sakrální symboliky, v níž hraje důležitou roli růže, odkazující v těchto případech podle souvislostí ke Kristu nebo k Panně Marii, v případě zdvojených růží patrně k oběma osobám. Podobně jako u svatostánků je ale výskyt růží na svornících v rožmberském dominiu podle dosavadního stavu poznání podstatně četnější než v jiných oblastech – v křížové chodbě augustiniánského kláštera v Třeboni je jich např. 24, a růže se i zde objevují v prosté i erbovní formě. Také v těchto případech pak lze podobně jako u svatostánků uvažovat o prolínání sakrálních a profánních významů.

Christologická interpretace rožmberského erbu by mohla také přispět ke strukturovanějšímu vnímání symbolického významu tzv. Rožmberského jezdce, který jako paralelní rodový symbol reprezentuje Rožmberky již od poslední čtvrtiny 13. století na pečetích a později i v podobě kamenných reliéfů, nástěnných maleb a jiných výtvarných děl.⁴⁵² Proslulý rožmberský jezdec by v těchto souvislostech představoval ideálního křesťanského rytíře se znamením Krista v podobě rudé růže na bílém štítě. Jeho předobrazem by byl Nepřemožitelný rytíř – Kristus, ve smyslu zmiňované Koldovy paralely z Pasionálu abatyše Kunhuty, nebo sv. Jiří, zápasící se zlem v podobě draka. Ukotvenost takové sakralizované představy jezdce v dobové mentalitě vyjadřuje výmluvně popis křesťanského rytíře ve spise *Summa de vitiis* z poloviny 13. století, označující jednotlivé části rytíře křesťanskými ctnostmi.⁴⁵³ Přilba v této pozoruhodné vizi představuje *spes futuri gaudii*, krk *caritas*, meč *verbum domini*, sedlo *christiana religio*, čabraka *humilitas*, kůň *bona voluntas*, uzda *discrecio*, třmen *prepositum boni operis*, praporec *regni celestis desiderium* a štít, v případě Rožmberků s rudou pětilistou růží, symbolizuje v této představě to nejdůležitější – křesťanskou víru - *fides*.

⁴⁵² Maráz, Karel, Úvod do problematiky jezdeckých pečetí Rožmberků, Jihočeský sborník historický 71/2002, str. 123-149.

⁴⁵³ Krejčík, Tomáš, Pečeť v kultuře středověku, Ostrava 1998, str. 142.



Obrázek 107 – Rožmberk , kostel sv. Mikuláše, malby rožmberských erbů na fasádě



Obrázek 108– Rožmberk , kostel sv. Mikuláše, Arma Christi v podkroví jižní předsíně

2. 25 Strakonice

okres Strakonice

Nástěnná malba kola Štěstěny v komnatě strakonického hradu

konec 13. století

Popis objektu, stavební historie

Areál strakonického hradu je vybudován na půdoryse trojúhelníka se základnou obrácenou k západu. Jihovýchodní část areálu zaujímá kostel sv. Prokopa s někdejší komendou johanitů, na níž navazuje na západě hradní palác vybudovaný z podstatné části v průběhu 13. století. Místnost s nástěnnou malbou se nachází v prvním podlaží jihozápadního nároží hradu.

Popis maleb, ikonografie, formální interpretace, datace, kulturně historický kontext

Středověkým nástěnným malbám v areálu strakonického hradu věnovala doposud uměleckohistorická literatura značnou pozornost. Zájem se ale soustředil téměř výhradně na nástěnné malby v bývalé komendě johanitů, která je součástí hradního komplexu.⁴⁵⁴

Malba kola Štěstěny byla zčásti nešetrně odkryta v dosud nezjištěné době a její odborné doodkrytí a následné restaurování se uskutečnilo v l. 1994-95⁴⁵⁵ Nálezová zpráva byla publikována v roce 1999.⁴⁵⁶

Kolo Štěstěny má podobu dvou soustředných kruhů, spojených vzájemně příčkami. Do plochy mezi soustřednými kruhy je vepsán fragmentárně dochovaný nápis v majuskulním písmu. Jde o formuli, která obvykle námět kola Štěstěny doprovází. Odshora doprava lze číst: (RE)GN(O) - REGNAVI - SU - SINE - REGNO - REGN(ABO) (vládnou, vládnul jsem, jsem bez vlády, budu vládnout). Na vnějším kruhu kola se nacházejí tři fragmentárně dochované postavy. Postava napravo odkazuje k nápisu regnavi. Je obrácená (klesá) hlavou dolů a má napůl oslí tělo (zadní část trupu, ocas a končetiny s kopyty). Dobře je zřetelná její ruka opřená o vnější kruh kola a směrem dolů rozevláté vlasy. Tvář se nedochovala. Další postava, k níž se vztahuje věta

⁴⁵⁴ Poche, Emanuel, Strakonický hrad a jeho malířská výzdoba, in: Ročenka Kruhu pro pěstování dějin umění za rok 1932, Praha 1933, str. 30-46.; Wagner, Václav, Fresky kláštera ve Strakonících, in: Život XV/1936-1937, str. 168-173; Pešina, Jaroslav, (red.), Gotická nástěnná malba v zemích českých, Praha 1958, str. 126-149, zde také odkazy na další literaturu; Stejskal, Karel, Die Wandmalereien in Strakonice und ihre Beziehung zur höfischen Kunst Böhmens, in: Umění XLI/1993, č. 3-4, str. 153-160. Schmidt, Gerhard, Die Fresken von Strakonice und der Krumauer Bildercodex, in: Umění XLI/1993, č. 3-4, str. 145-152.

⁴⁵⁵ Restaurátorský průzkum a vlastní restaurování prováděl ak. mal. Alois Martan. Restaurátorská zpráva je archivována u Národního památkového ústavu v Českých Budějovicích a v Muzeu středního pootaví ve Strakonících.

⁴⁵⁶ Pavelec, Petr, Nástěnná malba kola Štěstěny v komnatě strakonického hradu, in: Umění XLVII/3/1999, str. 169-174. Předtím si blíže neurčených fragmentů středověkých nástěnných maleb v dotčené místnosti všimli pouze autoři stavebně-historického průzkumu. K tomu viz: Líbal, Dobroslav, Vilímková, Milada., Heroutová, M., Strakonický

sum sine regno, je zobrazena ležící pod kolem. Dochovala se z ní pouze část jedné dolní a jedné horní končetiny a málo zřetelné, pouze v plošné barevnosti dochované obrysy těla a hlavy. Nalevo sedí jakoby obkročmo na vnějším kruhu kola třetí postava. Váže se k ní nápis regn(abo). I tato figura je fragmentární, zřetelné jsou pouze její nohy, od kolen nahoru zahalené krátkou suknicí. Horní partie kola se kromě torza nápisu (re)gn(o) nedochovaly a uprostřed kola, v ploše ohraničené vnitřním kruhem se nachází špatně zřetelné fragmenty linií a okrových barevných ploch.

Kolo Štěstěny je dílem zkušeného malíře. Kruhová kompozice je geometricky přesná, obraz je proveden jistou štětcovou kresbou černé barvy a plošně kolorován okrovými, šedými a černými tóny. Průměr vnějšího kruhu činí 155 cm. Technicky jde o malbu al secco na vápenném nátěru.

Téma kola Štěstěny je odvozeno z antické mytologie, kde bylo kolo jedním z atributů bohyně štěstí a osudu Fortuny (Týché). Prostřednictvím raně křesťanských autorů, zejména ve středověku velmi oblíbeného Boëthia,⁴⁵⁷ pronikla představa Štěstěny, měnící svým kolem náhle a nečekaně osudy lidí, do středověké literatury⁴⁵⁸ i výtvarného umění.⁴⁵⁹ Svým obsahem zůstalo ale toto téma po celý středověk poněkud nejednoznačné. Kolo Štěstěny (Glückrad, Fortune's wheel) bylo někdy v poněkud spekulativnější a abstraktněji zobrazované formě spojováno s tématem neodvratného a proměnlivého osudu, nebo byl v symbolice otáčejícího se kola akcentován moment nevyhnutelného a změnám podléhajícího plynutí lidského či světového času. Vedle významové nejednoznačnosti se autoři textů i výtvarných děl rozdílně vypořádávali s problematickým postavením pohanské bohyně vzhledem ke křesťanské ortodoxii. Sám Boëthius, rodinnou tradicí spojený s římským polyteismem, současně ale již věřící křesťan a autor teologických spisů, představuje někdy Štěstěnu jako svrchovanou pohanskou bohyni, aniž by dál vysvětloval její vztah ke křesťanskému bohu. Jindy - to ale místo Štěstěny jmenuje osud - hovoří o mocnosti působící pouze ve sféře časnosti a v posledku podřízené božské prozřetelnosti.⁴⁶⁰ Křesťansky přijatelnou verzi Štěstěny představil na přelomu 13.-14. st. Dante v Božské komedii, když o ní v sedmém zpěvu Pekla hovoří jako o Bohem stvořené a Bohu podřízené andělské bytosti: „... *Ten, jehož moudrost se vším hospodaří, nebe i ony (anděly) stvořil, již je řídí, ... Tak určil také vůdkyni a paní (Štěstěnu), jež rozvrhuje lesk i v říši lidí, by statky občas v náhlém vystřídání přenesla z rodu na rod k nové správě, ať jakkoli se*

hrad, stavebně-historický průzkum (strojopis), Praha 1967, str. 125, archiv Národního památkového ústavu v Českých Budějovicích, arch. č. 567.

⁴⁵⁷ Téma kola Štěstěny se objevuje v Boëthiově díle *Consolatio Philosophiae*. Viz Boëthius, *Filosofie utěšitelkou*, in: Boëthius, *Poslední Říman*, Praha 1982, str. 53, 54, 64-66 aj.

⁴⁵⁸ Patch, Howard, R., *The Goddess Fortuna in Mediaeval Literature*, London 1965.

⁴⁵⁹ Heider, Gustav, *Das Glückrad und dessen Anwendung in der christlichen Kunst*, in: *Mittheilungen der k.k. Central-Commission zur Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale*, 1859/4, str. 113-124.

⁴⁶⁰ Boëthius, cit.d. v pozn. 457, str. 126.

*tomu člověk brání. ...*⁴⁶¹ Zajímavá je v tomto ohledu příhoda, která se stala dalšímu z italských básníků, Petrarcovi, v době jeho pobytu u francouzského dvora. Když byl francouzský král Jan Dobrý v r. 1360 osvobozen z Anglického zajetí, básník k němu u dvora promlouval a přitom všechnu vinu za příkoří, která král vytrpěl, svaloval na nestálou Štěstěnu. Přítomní to ale nesli nelibě a panovník při nejbližší příležitosti žádal Petrarca, aby svou představu Štěstěny blíže vysvětlil. Když se otázce vyhnul, vyslyšali jej posléze soukromě tři teologové. V pozdějším dopise o této záležitosti zaujal Petrarca ortodoxní pozici a jakoukoli reálnou existenci bohyně popřel.⁴⁶² Petrarcův současník Boccaccio, jehož texty jsou plné antických bohů včetně Štěstěny, ve svém komentáři k Dantovi hovoří o Štěstěně zcela jasně jako o pouhé poetické fikci.⁴⁶³ Uvedené přístupy k fenoménu Štěstěny pocházejí z italského prostředí, v podstatě stejné názory se ale ve středověku vyskytovaly i v zaalpských zemích.

Základní obrazový typ kola Štěstěny⁴⁶⁴ je předznamenán již v textu Boëthiovy Konsolace : „... otáčím kolem stále dokola, působí mi radost zaměňovat nejnižší za nejvyšší a nejvyšší za nejnižší. Nastup si, máš-li zájem, ale s podmínkou, že v žádném případě nebudeš považovat za křivdu, budeš-li muset z kola sestoupit, jakmile si to budou žádat pravidla mé hry.“⁴⁶⁵ Nejstarší známá vyobrazení pocházejí z 12. st. Patří mezi ně např. miniatura v Hortus deliciarum abatyše Herrady von Landsberg z posl. třetiny 12.st. Trůnící Štěstěna zde otáčí kolem, na němž alegorické postavy střídavě stoupají a klesají podle vrtkavé vůle bohyně.⁴⁶⁶ Tento ikonografický typ byl v různých kompozičních a tematických variantách užíván po celý středověk. Na kole Štěstěny se někdy otáčí více postav a scéna je podle souvislostí doplňovaná různým počtem asistujících postav, nebo se objevují pouze čtyři základní figury - jedna trůnící na vrcholu kola, druhá klesající, třetí ležící pod kolem a čtvrtá stoupající k vrcholu- doprovázené čtyřformulí (Viererformel, formula of four) regno, regnavi, sum sine regno regnabo. Bohyně Štěstěna, zobrazovaná jako mladá žena, obvykle trůní stranou a kolo pohání různě složitými mechanismy, nebo stojí uprostřed kola a točí jím vlastníma rukama. V soulase s dobovými texty bývá někdy zobrazována jako slepá či se zavázanýma očima. U ortodoxněji koncipovaných obrazů ji v pohánění kola nahrazuje božská moc ztělesňovaná obvykle rukou vystupující z oblaků,⁴⁶⁷ nebo je abstraktněji v centru kola jako v pevném a nepomíjivém středu situován křesťanský Bůh a vnější kruhy kola pak symbolizují pomíjivou a nestálou pozemskou sféru, která je v moci

⁴⁶¹ Alighieri, Dante, Božská komedie, přeložil O.F. Babler, Praha, 1989, str. 49.

⁴⁶² Patch, Howard, R., cit.d. v pozn. 458, str. 21.

⁴⁶³ Tamtéž str. 22.

⁴⁶⁴ Obecně k ikonografii kola Štěstěny: Kirschbaum, E.,(kol.), Lexikon der Christlichen Ikonographie, Freiburg im Breisgau 1968-1976, sv. 8 str. 492-494. Zde také odkazy na další literaturu.

⁴⁶⁵ Boëthius, cit d. v pozn. 457, str. 66.

⁴⁶⁶ Miniatura reprodukována např. v: Kirschbaum, E.,(kol.), cit díl. v pozn. 14. str. 493.

⁴⁶⁷ Viz např. dřevořez z Lodi bláznů Sebastiana Branta (1494) reprodukovány např. v: Sachs, Hannelore, (kolektiv), Christliche Ikonographie in Stichworten, Leipzig 1973, str. 295.

Štěstěny či osudu.⁴⁶⁸ I tyto abstraktnější představy byly pravděpodobně inspirovány textem Boëthiovy Konsolace : „ *Je to jako se soustřednými kruhy, otáčejícími se kolem téže osy. Nejvnitřnější kruh se nejvíc přibližuje k jednoduchosti středu a je jakousi osou ostatních ... otáčejících se kolem něho , kdežto kruh nejvnějšnější, otáčející se ve větším okruhu, se rozvíjí v tím větším prostoru, čím víc je vzdálen od nedělitelného středového bodu. Jestliže se však něco ... víc vzdálí od oné první myslí, zaplete se do mohutnějších pout osudu, a naopak čím víc se něco přibližuje oné ose věcí, tím víc se osvobozuje od závislosti na osudu. ... V jakém poměru je tedy uvažování k rozumu, to, co vzniká, k tomu co je, časnost k věčnosti, kruh ke středu, v takovém poměru je hybný běh osudu k pevné jednoduchosti (božské) prozřetelnosti.*“⁴⁶⁹ Zejména v pozdní gotice se při zobrazení kola Štěstěny uplatňují karikaturní prvky. V takových případech pak na vrcholu kola trůní osel a také postavy po stranách kola mají zčásti lidskou a zčásti oslí podobu, poukazující na čiré bláznovství těch, kdo usilují o přízeň vrtkavé Štěstěny.⁴⁷⁰ Nestálost charakteristická pro Štěstěnu bývala ve středověku chápána také jako neřest či nerozvážnost, a proto někdy na vyobrazeních oponuje Štěstěně personifikovaná ctnost či moudrost.⁴⁷¹ V případech, kdy otáčející se kolo akcentuje spíše téma cyklicky plynoucího a změnám podléhajícího lidského, případně světového času, zůstává kompoziční struktura obrazů stejná, pouze je vzhledem, textem nebo symbolickými odkazy odstupňován věk postav otáčejících se na kole a do vyobrazení bývají navíc zahrnuty symbolizované časové úseky - dny, měsíce a roční období. Hybatelem kola bývá v těchto případech personifikovaný Čas (Chronos).⁴⁷² Vyskytují se také méně obvyklé narativní výjevy. Příkladem je miniatura ostrova Štěstěny z Románu o Růži z poč. 15. st., na níž je ostrov Štěstěny představen jako zdroj a symbolické dějiště světské nestálosti. Ostrov má podobu skalnatého útesu a je rozdělený na šťastnou a nešťastnou polovinu. Šťastnou polovinou protéká pramenitá bystřina, je porostlá rozkvetlými stromy a květinami a stojí na ní polovina paláce bohyně Štěstěny, vybudovaná z pevného materiálu. Navazující druhá část příbytku bohyně má podobu rozpadávající se chatrče a stojí již v nešťastné polovině ostrova. Ta je porostlá odumírající vegetací a protéká jí potok s černou a páchnoucí vodou. Bohyně Štěstěna, vyobrazená jako mladá žena s korunou na hlavě zavázanýma očima a s kolem jako atributem, obývá svůj napůl výstavný a napůl rozpadlý palác a prochází v něm třemi stadii. Nejdříve stojí vzpřímená uprostřed pevné výstavné části, podruhé sehnutá s

⁴⁶⁸ Příkladem takového zobrazení je pečeť města Tyrnau v Maďarsku (13. st.) reprodukována v: Heider, Gustav, cit. d. v pozn. 459, str. 119.

⁴⁶⁹ Boëthius, cit. d. v pozn. 457. str. 126.

⁴⁷⁰ Viz např. vyobrazení uvedené v pozn. 467.

⁴⁷¹ Illuminace v Cambridgském rukopise Imago Mundi (13. st.), reprodukována v: Patch, Haward, cit. d. v pozn. 458, str. 112.

⁴⁷² Viz popis vyobrazení v Malířské příručce z hory Athos, in: Heider, Gustav, cit. v pozn. 9. str. 467.

hlavou již v rozpadlé chýši a potřetí sedící s pokleslou hlavou uprostřed rozpadávající se chýše.⁴⁷³

Kromě nástěnných maleb a vyobrazení v iluminovaných rukopisech mají kola Štěstěny a jim příbuzná vyobrazení také podobu rozetových oken na průčelích středověkých katedrál.

Poměrně frekventované je téma kola Štěstěny i ve středověké literatuře české provenience, naopak vzácné jsou v Čechách výtvarné památky. Štěstěnu často ve své České kronice připomíná Kosmas (+1125), když potřebuje zdůraznit nezajištěnost a nestálost lidských osudů: „*Štěstěno... nestálým kolem svým květ velmožů topíš až ke dnu.*“ Nebo jinde : „*... přítel Štěstěny klamně byl z vrcholu jejího kola stržen takovou smrtí.*“⁴⁷⁴

Štěstěnu (Fortunu) jako sestru válečné Bellony zná i jeden z Kosmových pokračovatelů.⁴⁷⁵ Jeho zmínka, související s válečnými přípravami Přemysla Otakara II. v r. 1276, je důležitá také z toho důvodu, že je časově blízká době předpokládaného vzniku strakonického obrazu. To, že představa nestalé Štěstěny byla v době dramatických událostí spojených s nevídaným vzestupem a tragickým pádem krále Přemysla i časem nadějného panování mladého Václava II. velmi aktuální, dokládají i další dochované texty. Příznačné jsou v tomto ohledu nabádavé verše básníka Siegehera, který působil na dvoře Přemysla Otakara II. v době jeho největší slávy :

*„Ze čtvera mužů jeden výš
míří díky Štěstěně, jež další tři pak níž
nejníž a vposled nejvýš nese na svém kole.
Vy miřte nejvýš králi!
Kdo sedí nahoře, ten se všem strážním vzdálí,
kdo sedí proti němu, končí zas dole.
Chcete-li získat, králi, trůn a nabýt moci,
chopit se tedy vlády,
všem s láskou k Bohu buďte štědře ku pomoci,
dbalý vždy moudré rady,
zvlášť když jste předčil otce v růstu pokladnic:
Alexandra, jenž neuskrbil nikdy nic,
svět, vezte, slaví dodnes bez výhrady!“⁴⁷⁶*

Vyčítavě a pesimisticky znějí naopak slova zbraslavského opata Oty, který v souvislosti s tragickou smrtí krále Přemysla Otakara II. píše: *Štěstěny kolo, ty kolo nestalé ...pročpak jsi*

⁴⁷³ Miniatura z Románu o Růži je publikována v: Die Parlerund der Schöne Stil 1350-1400, Kolín 1978, sv. 3, str. 79. Patch, Haward, ve své knize (cit.v pozn. 458, str. 126-129) dokládá, že představu ostrova Štěstěny převzal autor Románu o Růži, Jean de Meun, a z díla Anticlaudianus Alaina z Lilles (12. st.).

⁴⁷⁴ Kosmova kronika Česká, Praha 1972, str. 91, 131, srovnej také na str. 23, 175.

⁴⁷⁵ Pokračovatelé Kosmovi, Praha 1974, str. 143.

*svolilo jen, aby žalostnou smrtí král padl, ač jsi ho povzneslo tak, když dalos' mu sousední země pod moc.*⁴⁷⁷

Výtvarné památky s námětem kola Štěstěny z období rané gotiky se v Čechách kromě strakonického obrazu nedochovaly. Znamé je pouze mladší vyobrazení v astronomickém rukopise krále Václava IV. z l. 1392-93.⁴⁷⁸ Illuminace v astronomickém rukopise představuje často užívaný ikonografický typ, kde je Štěstěna zobrazena stojící uprostřed realisticky ztvárněného kola, na jehož vnějším kruhu se otáčejí čtyři postavy doprovázené obvyklou formulí.

Strakonické kolo se oproti tomu vyznačuje méně častým, abstraktně geometrickým pojetím, v překvapivé kombinaci s realistickým a karikovaným figurálním doprovodem. Při fragmentárním stavu malby umožňuje toto ikonografické řešení různou interpretaci původní podoby obrazu. Vzhledem k tomu, že postava napravo má napůl oslí tělo, lze podle příbuzných vyobrazení předpokládat, že figura trůnicí na vrcholu kola měla podobu osla. Oslí hlavu a horní polovinu těla mohla mít také stoupající postava nalevo. Nejasná ale zůstává situace ve střední části kola. Mohl zde být otáčecí mechanismus kola, ovládaný zvnějšku Štěstěnou nebo božskou mocí. Tato varianta je ale nepravděpodobná, neboť průzkum neprokázal ani nejmenší stopy malby mimo kompozici s kolem a s ním spojenými postavami. V centru kola mohla být umístěna také postava Štěstěny, ovládající kolo vlastníma rukama, podobně jako např. na obraze z astronomického rukopisu Václava IV. Tato interpretace je velmi pravděpodobná a svědčí pro ni do jisté míry i charakter fragmentů linií a barevných ploch v centru kola. Nabízí se také jiný výklad, který vychází z méně obvyklého abstraktního pojetí kola. Je možné, že autor obrazu nebo předlohy vycházel z výše uvedené pasáže Boëthiovy Konsolace (nebo příbuzného textu), v níž se hovoří o kruzích soustředěných kolem střední osy, z nichž ty vzdálenější od středu reprezentují sféru světské nestálosti, zatímco neměnný střed je symbolem božské prozřetelnosti. V takovém případě by podobně jako např. u pečeti města Tyrnau mohla být v centru kola umístěna místo Štěstěny postava Krista, Boha Otce, nebo symbol Trojice.

Možnosti slohové interpretace jsou vzhledem k fragmentárnosti obrazu značně omezené. Při dataci malby je proto nutné vycházet zejména ze stavebně historických souvislostí a stratigrafické situace. Obraz je namalován na první omítkové vrstvě a vápenném nátěru v místnosti, která vznikla při stavební etapě v 2.pol. 13. st. Přesněji, do sedmdesátých let 13. st., je

⁴⁷⁶ Bok, Václav, Pokorný, Jindřich, (ed.), *Moravo, Čechy, radujete se!*, (Němečtí a rakouští básníci v českých zemích za posledních Přemyslovců), Praha 1998, str.41.

⁴⁷⁷ Zbraslavská kronika, Praha 1976, str. 40. První autor kroniky, zbraslavský opat Ota, psal v období 1305-1314. Také Petr Žitavský, který v l. 1314-1338 pokračoval v sepisování Zbraslavské kroniky, zná a užívá (s. 296, 334, 403) příměr s kolem Štěstěny.

⁴⁷⁸ Publikováno např. v: Krása, Josef, *Rukopisy Václava IV.*, Praha 1974, str. 192. Dosud nepublikovaná renesanční nástěnná malba kola Štěstěny se nachází v interiéru domu č. 14 na náměstí Svornosti v Českém Krumlově.

tato stavební fáze datována podle tvarosloví portálu,⁴⁷⁹ jímž se z místnosti s obrazem vstupuje do prostoru v nitru dnes již neexistující nárožní věže. Vápenný nátěr, který tvoří podklad malby, mohl být na omítku nanesen buď bezprostředně po jejím zavadnutí, nebo nanejvýš několik let po stavebním dokončení a omítnutí místnosti.⁴⁸⁰ Podle těchto skutečností je možné malbu datovat do poslední čtvrtiny 13. století. Tuto dataci nezpochybňuje ani formální ráz malby, který se i při fragmentárnosti obrazu do jisté míry projevuje v duktu lapidární kresby poněkud loutkovitě utvářených postav na kole. Příkladem příbuzného stylového názoru v nepříliš bohatém památkovém fondu české provenience by mohla být rytá kresba opata Heřmana na náhrobku z Ostrova u Davle z let kolem r. 1300.⁴⁸¹ Důležitou informací ohledně datace by mohla přinést dosud nerealizovaná paleografická analýza písma nápisu.

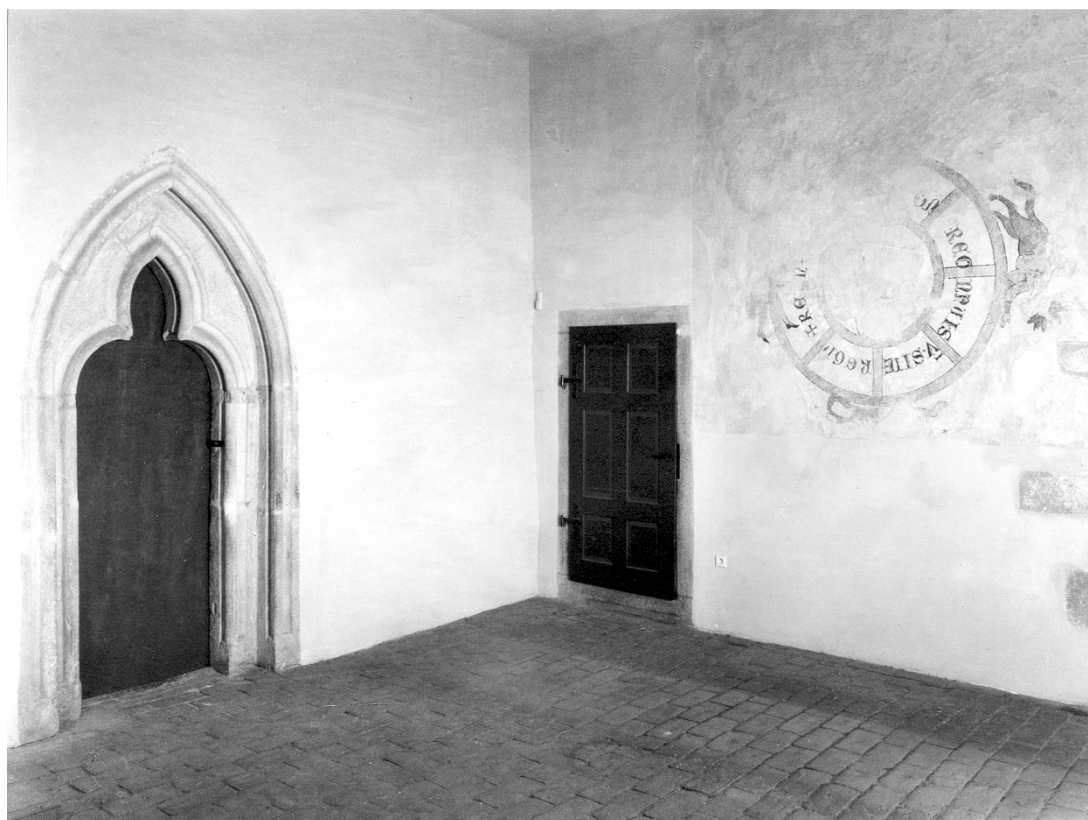
Poloha obrazu kola Štěstěny v hlavních prostorách raně gotického paláce naznačuje, že objednavatelem malířské výzdoby byl strakonický vladař Bavor II († 1279, nebo 1289), nebo jeho syn Bavor III († 1318). Případně jím mohl být někdo z jejich blízkého okolí. Oba strakoničtí vladaři zastávali vysoké královské úřady a byli aktivními podporovateli politiky posledních Přemyslovců. Bavor II. se dokonce patrně oženil s levobočnou dcerou krále Přemysla Otakara II.⁴⁸² Při kontaktech s kultivovaným dvorským prostředím se mohli Bavorové setkat s námětem kola Štěstěny, mohli jej ale poznat i z vlastní zkušenosti, nebo prostřednictvím vzdělaných osob působících na strakonickém dvoře. Objednávka obrazu mohla být výrazem obecně pocítované životní nejistoty, nebo se v ní odrazily bezprostřední zážitky dramatických událostí v zemi na konci 13. století Pohnutkou k objednavce obrazu s výrazně filosofickým a moralistním námětem mohly být i dosud neznámé převratné události v úzkém okruhu rodu Bavorů ze Strakonice.

⁴⁷⁹ Kuthan, Jiří, Česká architektura v době posledních Přemyslovců, Vimperk 1994, str. 377. Zde také další podrobná bibliografie k stavebnímu vývoji hradu.

⁴⁸⁰ Při delší časové vzdálenosti mezi nahozením omítky a provedením vápenného nátěru by se při tehdejším způsobu vytápění a osvětlování místnosti nacházela mezi omítkou a vápenným nátěrem vrstva nečistot.

⁴⁸¹ Fajt, Jiří, Sršeň Lubomír, Lapidárium Národního muzea v Praze, Praha 1993, str. 49.

⁴⁸² Birnbaumová, Alžběta, Strakonický hrad, Praha 1947, 7-8.



Obrázek 110 – Strakonice, hradní komnata, celek místnosti s malbou Kola Štěstěny



Obrázek 111 - Strakonice, hradní komnata, detail malby Kola Štěstěny

2. 26 Ševětín

okres České Budějovice

Nástěnné malby v interiéru kostela sv. Mikuláše

2. čtvrtina 14. století

Popis objektu, stručná stavební historie

Kostel sv. Mikuláše v Ševětíně je jednolodní, s polygonálně uzavřeným presbytářem, odděleným od lodi dvěma hrotitými vítěznými oblouky. K severní straně presbytáře přiléhá sakristie. Presbytář je zaklenut křížovou klenbou. Žebra klenby jsou hranolová s vyžlabením, vybíhají ze zkrácených přípor, stýkají se v puklicovitém svorníku. Okenní otvory presbytáře byly v novější době přesazeny, při odkrývání maleb byly ale jejich původní tvar a poloha doloženy včetně zazděné původní gotické kružby. Podle půdorysné dispozice a tvarosloví architektonických článků byl kostel vybudován na počátku 14. století, v písemných pramenech se objevuje poprvé v roce 1356, stavebně byl výrazněji upravován v roce 1568 a 1635.⁴⁸³

Popis maleb, ikonografie, formální interpretace, datace, kulturně historický kontext

Středověké nástěnné malby byly objeveny při restaurátorském průzkumu v roce 1993⁴⁸⁴ a nálezová zpráva publikována v roce 1994.⁴⁸⁵ Malby se zachovaly na stěnách a klenbě presbytáře. Povrch stěn je v celku tónován zlatě okrovou barevností a v horizontálních pásech pokryt figurálními a dekorativními malbami. Malířsky jsou pojednány rovněž klenební kápě, kamenné architektonické články a východní strana vítězného oblouku (oblouk do presbytáře). Jednotlivá obrazová pole jsou oddělena svislými pruhy, případně jsou výjevy situovány v iluzivně architektonickém rámování. V přízemních partiích jsou stěny zdobeny iluzivní drapérií, směrem vzhůru jsou na severní stěně zleva doprava následují figurální výjevy: fragment Boha Stvořitele (čitelná je pouze ruka), jenž tvoří Evu z Adamova žebra, následuje Adam s jablky, Strom poznání ovinutý hadem a postava Evy. Tyto výjevy jsou vertikálně i horizontálně rámovány červeným pruhem a následující scéna je umístěna do iluzivního arkádového prostoru. Dochovala se zde postava světce v klobouku (sv. Jeroným?), dále klečící postava bez svatozáře před knězem-světcem s tonzurou, za nímž je zřetelný obětní stůl s kalichem a svícem. Pod posledním obloukem je zobrazena sv. Dorota s Ježíškem, jenž nese

⁴⁸³ Mareš, František, Sedláček, Josef, *Soupis památek historických a uměleckých v politickém okresu třeboňském*, Praha 1900, str. 51; Prokopová, Zdeňka, *Ševětín, Hosín, Dolní Bukovsko, České Budějovice 1995*, str. 11.

⁴⁸⁴ Restaurátorské zprávy o průzkumu a restaurování maleb jsou uloženy v archivu Národního památkového ústavu v Českých Budějovicích (pouze textová část) a na Farním úřadu v Ševětíně (kompletní dokumentace).

⁴⁸⁵ Pavelec, Petr, *Nástěnné malby v kostele sv. Mikuláše v Ševětíně*, in: *Zprávy památkové péče*, LV/1995, č. 8, str. 288-298.

košík s růžemi. Ve vyšším pásu je slabě čitelná figura jezdce na koni (sv. Jiří ?), ze zvlněného terénu zde vyrůstají široké listy a před koněm se zdvihá kmen stromu se stylizovanými větvemi a listy. Vpravo od stromu klečí drobná žena (princezna ?), dále napravo lze ještě rozpoznat fragment drobné hlavy a vysokou stojící postavu bez svatozáře. V nejvyšším pásu, v čele klenby se dochoval výjev Korunování Panny Marie s anděly a klečícími světci po stranách.

Na jižní stěně kněžiště jsou v pásu nad draperií zobrazeny další figurální motivy. Zprava Klanění tří králů, další obraz je narušen přestavbou okenního otvoru, čitelná je pouze loďka s fragmentárně dochovanou postavou s veslem a dalšími, patrně dvěma figurami (Povolání rybářů?). Následuje sv. Martin dělící svůj plášť. Zřetelný je žebrák a klečící figura před sv. Martinem. Ve vyšším pásu, který je rovněž narušen přesazením okenního otvoru, lze rozpoznat dvě postavy biskupů a fragment patrně klečící figury. Na pravé straně okenního otvoru je pouze zčásti dochovaný obraz Panny Marie Ochránitelky, asistující andělé a postava blíže neurčené světice. V dalším pásu, v čele klenby, se nacházejí pouze fragmenty figur (anděl?, klečící postava) a červenou paspartou lemované zakončení původního okenního otvoru.

Klenební kápě pokrývají malované hvězdy a apokalyptické bytosti, v klenebních kápích závěru jsou situováni andělé. Žebra klenby jsou polychromovaná.

Na stěnách závěru se dochovala malířská výzdoba pouze ve fragmentech - hlavní příčinou poškození jsou mladší úpravy oken. Pod jižním oknem závěru lze identifikovat fragmentární scénu stětí světice: čitelné je dopředu nachýlené tělo bez hlavy, od přetátného krku odpadává hlava se svatozáří, napravo stojí další figura se svatozáří, dále je zde postava kata, snad také další figury, dnes již nečitelné. Pod východním oknem závěru je ve čtvercovém poli namalována velká pětilistá růže, částečně narušená přestavbou okna. Podobně jsou poškozeny i neidentifikované figury při hranách tohoto i dalších závěrových okenních výklenků. U všech okenních otvorů v závěru presbytáře se nad stávajícím půlkruhovým zakončením zachovaly původní malované pasparty, uplatňující stylizovaný rostlinný dekor, u okna severovýchodního a jihovýchodního náleží tento dekor mladší gotické fázi. Nad severním oknem závěru se dochovala frontálně pojatá hlava světce s mitrou.

Malířsky je ozdobena také východní stěna východního vítězného oblouku. Malby jsou zde rozvrženy do horizontálních pásů - v poloze nejvyšší, v klenebním čele, je zobrazena kompozice Nejsvětější Trojice s adorujícími světci a klečícími anděly. V pruhu nižším následují postavy světců bez zřetelných atributů, dolní pruh je opatřen malovanou draperií.

Z formálního hlediska náleží ševětínské malby do skupiny tzv. lineárního slohu, rozšířeného široce ve střeoevropské oblasti během první poloviny 14. století. Blízkými analogiemi jsou

například autenticky datované malby v jihočeských Malenicích⁴⁸⁶, Kašperských Horách⁴⁸⁷, J. Hradci⁴⁸⁸, v Polné na Šumavě a jinde. Linie se u ševětínských maleb uplatňuje v obryse i ve vnitřní kresbě figurálních výjevů, tvaruje tělesné formy – výrazně například u muskulatury Ukřižovaného v kompozici Nejsvětější Trojice, viditelně méně kultivovaně u nahých postav Adama a Evy. Fragmentárnost dochovaných výjevů nedovoluje plně postihnout její uplatnění při traktování rouch - pouze u Panny Marie Ochránitelky lze zřetelně sledovat lineární modelaci záhybů. Spodní šat Panny Marie je nad pasem stažen, v partiích prsou zde linie kreslí oblé sbíhající se záhyby, dolní část roucha je rozvlněna dlouhými, k pasu se scházejícími řasami, naznačeno je pokrčené levé koleno, nad pravým kolenem je roucho nálevkovitě zvlněné. V soudobé nástěnné i knižní malbě lze vyzorovat mnoho analogií. Podobně traktovaná roucha najdeme na nástěnných malbách ve strakonickém ambitu, u postav svatojiřské legendy na zámku v J. Hradci, v kostele sv. Jakuba v Křeči, v kostele sv. Havla v Myšenci⁴⁸⁹ nebo v případech iluminovaných rukopisů jako je Liber depictus, Velislavova bible, Hedvičina legenda⁴⁹⁰ a dalších. Postavy v Ševětíně jsou štíhlé, zčásti mírně natočené, dílem, jako u biskupa a Panny Marie Ochránitelky na jižní stěně, zobrazeny přísně frontálně. Tam kde to charakter obrazu vyžaduje jsou postavy výrazně „rozpohybovány“, přičemž nositelem pohybu jsou zde především končetiny. Nohy jsou rozkročené, s vysokým zdvihem paty, s „rozpářenými“ chodidly. U chodidel mrzáka ve scéně se sv. Martinem je zřetelný pokus o perspektivní zkratku. Hlavním hybným činitelem, současně ale také výrazovým prostředkem a nositelem obsahového sdělení jsou u ševětínských maleb gestikulující ruce. Paže figur jsou štíhlé, většinou po loket přimknuté k tělu, od lokte již rozpohybované, k zápěstí protáhle zúžené. Dlaně jsou neúměrně zvětšené, uvolněné v zápěstí, podle potřeby se zdůrazněnými prsty; zvadlé ruce s'até světice, v úžase zdvihnuté a rozevřené dlaně svatého nalevo od Nejsvětější Trojice, sepnuté dlaně u korunované Panny Marie, tvořící Hospodinova ruka, vzrušeně pozdvižená dlaň klečící princezny - to vše jsou gesta, která rozvíjí děj, současně tlumočí jeho niternou stránku.

Poměrně významnou úlohu - pokud lze z dochovaných fragmentů soudit - sehrála při výzdobě ševětínského kostela barva. Uplatňují se hlavně žluté a hnědé okry, dále červené, černé a zelené tóny. Nejlépe se barevná vrstva zachovala na rouchu sv. Doroty, dále u klečící princezny ze svatojiřské scény, také na oděvu krále Melichara. Zdá se, že užití barev zde zásadně nevybočuje z dobového názoru - barva se uplatňuje převážně v lokálním monochromním tónu, patrně pouze na malovaném závěsu v dolním pásu lze doložit výraznou barevnou modelaci, která se děje

⁴⁸⁶ Martan, Alois, Malenice, Gotické nástěnné malby v kostele sv. Jakuba (1315?-1325?), in: Umění 3-4, XLI/1993, str. 269n.

⁴⁸⁷ Pešina, Jaroslav, kol., Gotická nástěnná malba v zemích českých I, Praha 1958, str. 198 n.

⁴⁸⁸ Ibid., str. 229 n..

⁴⁸⁹ Ke zmíněným analogiím viz: cit. dílo v pozn. 487, str. 126-149, 229-247, 258-263, 282-290.

prosvětlováním a zatemňováním lokálního tónu. Významně se na celkovém barevném akordu podílí zlatě okrově zbarvené pozadí.

Ikonografický program maleb zůstává prozatím pouze částečně identifikovaný. Příčinou je značná fragmentárnost obrazů. Lépe zřetelné jsou v tomto ohledu malby na jižní stěně. První obraz napravo, Klanění tří králů, představuje ve středověku dobře známé a široce rozšířené téma. Madona sedí na levé straně, s Ježíškem na klíně, šedovlasý král Kašpar mu vkleče podává svůj dar. Zřetelná je koruna na jeho hlavě, vous, oděný je do spodního roucha a pláště. Za ním stojí rusovlasý král Melichar, opět s korunou a v bohatém šatě. Pravou rukou ukazuje na velikou šesticípu hvězdu nad Madonou. Z třetího krále, Baltazara, se dochovaly pouze fragmenty rukou. Celý výjev je rámován půlkruhově ukončovanou arkaturou. Téma klanění vychází z evangelia Matoušova (2,1 n.)⁴⁹¹. Podle něj králové - mudrcové „vešli do domu a uviděli dítě s Marií, jeho matkou; padli na zem, klaněli se mu a obětovali mu přinesené dary - zlato, kadidlo a myrhu.“ Matouš neříká kolik bylo mágů, píše, že přišli z východu. Historicky mohlo jít o babylonské astrology, nebo o astrology vůbec. Podle starých vyobrazení to byli mithrovci nebo zoroastrovci. Teprve tradice začala hovořit o králich, jejich počet, snad podle zmíněných darů, se ustálil na třech. Motiv byl postupně obdařen symbolickým obsahem, dary, tak jak jdou za sebou - zlato, kadidlo, myrha, odkazovaly ke královské důstojnosti, božství a smrti. V pozdním středověku se králové stali ztělesněním tří částí známého světa, rovněž symbolicky vyjadřovali podřízenost světské moci autoritě církve⁴⁹².

Následující výjev zůstává pro svou fragmentárnost nejasný. V celku je čitelná loďka, částečně je srozumitelná i figura s veslem na zádi (chybí jí hlava). Uprostřed loďky lze rozeznat patrně stojící postavu - od prsou výš je již ztracená - součástí této figury je také pozdvižená dlaň, jakoby ve sdělujícím či žehnajícím gestu. Na přídi lodi se dochovaly fragmenty černé kresby, které však nelze prozatím identifikovat. Loď je poměrně častým atributem svatých (sv. Voršila, sv. Erasmus, sv. Petr, sv. Mikuláš z Myry...), vyskytuje se také v narativních a devocionálních výjevech. V soudobé nástěnné malbě se zachovala například v kostele sv. Havla v Myšenci⁴⁹³ - zde v souvislosti s legendou o sv. Voršile. Jako Alegorie církve je znázorněna na stěně kostela sv. Vavřince v Brandýse nad Labem⁴⁹⁴. V Pasionálu abatyše Kunhuty⁴⁹⁵ (fol.15b) je zobrazena scéna se dvěma loďkami, představující Zjevení v Galileji (Jan 28,1n.). Vzhledem k omezenému počtu osob v ševětínském výjevu je možné první dvě témata vyloučit. Ani scéna z Pasionálu nevyhovuje, neboť zde je ústřední postavou Kristus, jenž se apoštolům zjevuje a stojí mimo loď,

⁴⁹⁰ Viz např. in: Krása, Josef, České iluminované rukopisy 13.-16. století, Praha 1990. Zde také dostatek obrazového materiálu a odkazy na další literaturu.

⁴⁹¹ Bible, ekumenický překlad, Stuttgart 1984, platí rovněž pro další biblické citace.

⁴⁹² Hall, James, Slovník námětů a symbolů ve výtvarném umění, Praha 1991, str. 218 n.

⁴⁹³ Pešina, cit. d. v pozn.487, str.282-290.

⁴⁹⁴ Tamtéž, str. 217-226.

zatímco v Ševětíně jsou všechny postavy soustředěny v lodi. Je ale možné, že ševětínské scéna vychází z evangelisty Lukáše a znázorňuje Povolání rybářů: „Vstoupil (Kristus) do jedné z lodí, která patřila Šimonovi, a požádal ho, aby odrazil kousek od břehu. Posadil se a z lodi učil zástupy...“ (Lukáš 5, 3n.). Sedící postava s pádlem by tak představovala Šimona Petra, prostřední stojící či sedící postava se vztaženou rukou by znázorňovala učícího Krista, fragmenty na přídi by mohly odkazovat k dalšímu apoštolovi - zmíněný text totiž neříká výslovně kolik apoštolů bylo v tu chvíli s Kristem a Petrem na lodi; hovoří pouze v množném čísle: „spusťte své sítě k lovu“ (Luk.5, 4).⁴⁹⁶

Další scéna nalevo znázorňuje sv. Martina z Toursu jak se dělí se žebrákem o svůj plášť.⁴⁹⁷ Sv. Martin, zvaný také apoštol Galie, se narodil v rodině setníka v římské provincii Panonii, sloužil v římském vojsku, poznal křesťanství, posléze se nechal pokřtít. Významně se zapsal do dějin křesťanství ve Francii - byl biskupem v Tours, založil mnišskou osadu, ze které později vzniklo opatství Marmoutier. Obraz v Ševětíně se drží legendy, která říká, že když v zimě projížděl sv. Martin branou do Amiens, spatřil chladem se třesoucího žebráka či mrzáka, kterému daroval půlku svého pláště. Následující noci se mu zdálo, že vidí Spasitele, oděného do onoho darovaného pláště, jak říká: „Tímto rouchem mě přioděl Martin ještě nepokřtěný.“ Záhy poté Martin vystoupil z vojska a nechal se pokřtít. Na ševětínském obraze je sv. Martina na bohatě postrojeném koni, natočený nazad a pravou rukou pozdvihuje meč, jímž roztíná svůj plášť. Žebrák o berlích stojí za koněm a zachytává oběma rukama část darovaného pláště. Před koněm je ještě zobrazena klečící postava se sepjatýma rukama bez svatozáře, kterou legenda výslovně neuvádí - mohlo by jít o postavu donátora. V pozadí se rýsuje půlkruhem zakončená brána.

Výjev s biskupy a s fragmentem klečící figury zůstává zatím neurčený, vzhledem ale k patronu kostela by jeden z biskupů mohl být sv. Mikuláš, klečící postava bez nimbu by opět mohla naznačovat, že jde o votivní obraz. Zobrazení Panny Marie Ochránitelky lze označit jako tradičně pojaté - v Dalešicích, Koběřicích na Moravě, také v jižních Čechách ve Strakoncích a Doudlebech (zde je obraz zabílen) lze spatřit soudobá analogická vyobrazení⁴⁹⁸. Světici napravo od Panny Marie chybí atribut - nelze jí proto zatím blíže určit.

Stěna s vítězným obloukem zaujme především vznosnou kompozicí Nejsvětější Trojice v podobě Trůnu Boží milosti. Asistující postavy světců a fragmenty figur v pásu nižším zůstávají nadále bez bližšího určení.

⁴⁹⁵ Stejskal, Karel, Pasionál přemyslovny Kunhuty, Praha 1975, obraz. část.

⁴⁹⁶ K tomu viz: Schiller, Gerhard, Ikonography of christian art, London 1972, volume I, str. 167, obr.č.492.

⁴⁹⁷ K tomu viz: Kirschbaum, E., (kol.), Lexikon der christlichen Ikonographie, Freiburg im Breisgau 1968-76, Band 7, s.572-79, zde také prameny, další vyobrazení a ikonografie.

⁴⁹⁸ K malbám v Doudlebech viz: Steinová, Iva, Ikonografie nástěnných maleb v sakristii kostela sv.Vincence v Doudlebech, in.: Umění 3-4, XLI (1993, str. 199-205. K dalším příkladům viz příslušné statě v l.c.2.

Po obsahové stránce je pozoruhodná malířská výzdoba severní stěny kněžiště, zejména výjev s jezdcem a dalšími figurami. Vertikální dělení pásu je nezřetelné, a proto není jisté, zda se jedná o jeden nebo dva výjevy. Pokud by zde byly zobrazeny výjevy dva, pak by levý obraz mohl znázorňovat sv. Jiří. Klečící žena by pak představovala osvobozenou princeznu. Drak by mohl být podobně jako u analogických výjevů umístěn pod trupem koně čemuž by nasvědčoval fragment kopí (?), které je viditelné u boku koně. Fragменты postav dále vpravo mohly být původně součástí další scény s nejasným námětem. Mohly být ale také součástí scény s jezdcem a s klečící ženou. Pak by bylo možné uvažovat o ikonografické spojitosti této scény se známým vyobrazením paraboly o statečném rytíři z Pasionálu abatyše Kunhuty, v němž rytíř probodává lotra věznického princeznu. Postavě lotra z Pasionálu by v Ševětíně odpovídala stojící postava vpravo bez svatozáře. Do této interpretace ale nezapadá fragment drobné postavy u nohou lotra (?). Podobně neuzavřená je interpretace ikonograficky blízkého výjevu z kostela Narození Panny Marie v Průhonicích. Zde také odborná literatura spatřuje možnou ikonografickou souvislost s ilustracemi v Pasionálu abatyše Kunhuty, současně se ale nabízela možnost interpretovat tento výjev jako téma svatováclavské⁴⁹⁹.

Při absenci relevantních písemných pramenů lze ševětínské malby datovat pouze podle stavebně historických souvislostí a na základě formální analýzy. Podle restaurátorského průzkumu se malby nacházejí na nejstarší omítkové vrstvě a prvním vápenném nátěru. Předpokládá-li se, že kostel byl omítnut záhy po stavebním dokončení, je termínem post quem pro dataci maleb uvažovaná doba stavebního dokončení kostela po roce 1300. Na základě formálních znaků a komparací (Strakonice, Myšelec, Jindřichův Hradec, Polná na Šumavě ad.) lze malby datovat přesněji do 2. čtvrtiny 14. století.

Kostel je poprvé zmiňován v konfirmačních knihách k roku 1356, kdy byl Ševětín součástí lomnického panství. V roce 1360 obsadil po smrti faráře Mikuláše majitel lomnického panství, Vítkovec Ješek z Kosovy Hory, zdejší faru knězem Jiřkem.⁵⁰⁰ Za těchto souvislostí lze uvažovat o tom, že právě farář Mikuláš, nebo patron kostel Ješek z Kosovy Hory mohli být iniciátory malířské výzdoby ševětínského kostela sv. Mikuláše. V těchto souvislostech je také možné uvažovat o významu a funkci pětিলisté růže vyobrazené ve východním poli závěru kostela. Barevnost růže sice zcela nevylučuje christologickou nebo mariánskou symboliku, spíše je ale možné interpretovat ji jako dosud neznámou erbovní figuru výše uvedeného Ješka z Kosovy Hory.

⁴⁹⁹ Zuzana Všecková, *Středověká nástěnná malba ve středních Čechách*, Praha 2012, str. 193.

⁵⁰⁰ K historickým souvislostem viz: Prokopová, Zdeňka, Ševětín, Hosín, Dolní Bukovsko, České Budějovice 1995, str. 11.



Obrázek 112 – Ševětín, kostel sv. Mikuláše, Stvoření Evy, Prvotní hřích



Obrázek 113– Ševětín, kostel sv. Mikuláše, Nejsvětější Trojice



Obrázek 114– Ševětín, kostel sv. Mikuláše, Symbol evangelisty Jana



Obrázek 115– Ševětín, kostel sv. Mikuláše, Korunování Panny Marie



Obrázek 116– Ševětín, kostel sv. Mikuláše, sv. Martin obdarovává žebráka

2. 27 Varvažov

okres Písek

Nástěnné malby v presbytáři kostela sv. Kateřiny

1490 – před rokem 1516

Popis objektu, stavební historie

Kostel sv. Kateřiny je jednolodní s pětiboce uzavřeným presbytářem bez opěráků, s obdélnou sakristií po severní straně a s hranolovou věží nad východní částí lodi. Presbytář je zaklenutý paprscitou klenbou na klínových žebrech, vybíhajících z jehlancových konzol, sakristie a loď jsou plochohostropé.

Kostel je v jádře raně gotický, z konce 13. století, rozšířený patrně v době kolem poloviny 17. století, podruhé barokizován po roce 1718 a následně opakovaně upravován v průběhu 19. století.⁵⁰¹

Popis maleb, ikonografie, formální interpretace, datace, kulturně historický kontext

Středověké nástěnné malby byly v interiéru kostela sv. Kateřiny ve Varvažově objeveny během stavební obnovy v roce 1999.⁵⁰² Restaurátorský průzkum identifikoval dvě malířské vrstvy. Ze starší vrstvy, provedené na omítce o síle cca 1cm a vápenném nátěru, zachytil průzkum okrovou barevnost v podkladu klenebních polí, červenou barevnost klenebních žebor, špalet a šambrán východního okna presbytáře, stuhu s fragmentem nápisu a fragmentem evangelisty v klenbě a v souvislejší ploše dva mírně zvlněné hnědé stonky, doprovázené černě konturovanou zelenou rozvilinou po stranách východního okna. Starší malířskou vrstvu lze datovat pouze přibližně podle charakteru zachované zelené rozviliny. Tento typ rostlinného dekoru se výrazně uplatňoval v pozdní gotice po r. 1470. V této době, v souvislosti s dobovým proromantickým kultem přírody, vznikaly tzv. zelené světnice - interiéry, jejichž stěny zdobily rostlinné motivy obdobného typu jako ve starší malířské vrstvě ve Varvažově. Charakteristickými příklady užití tohoto vegetabilního stylu jsou interiéry zelených světnic na zámčích v Blatné (kolem 1480), v Žirovnici (kolem r. 1490) a Jindřichově Hradci (po r.

⁵⁰¹ K stavebnímu vývoji viz: Vlček, Pavel, kostel sv. Kateřiny ve Varvažově, stavebně-historický průzkum, Praha 1989, strojopis v archivu Národního památkového ústavu Praha; Sommer, Jan a kol.: Varvažov (okres Písek), kaple sv. Kateřiny. Poznátky o gotické podobě, Nakladatelství Jalna, Praha 2003.

⁵⁰² Podrobnosti k nálezové situaci a restaurování maleb uvádí: Novotný, Josef, Restaurátorská dokumentace – Kaple sv. Kateřiny, Varvažov, 1999, archiv Národního památkového ústavu v Českých Budějovicích, arch. č. 2115.

1490).⁵⁰³ Přibližně ve stejné době, tj. kolem r. 1490, mohla vzniknout také starší malířská vrstva se zelenou rozvilinou ve Varvažově.

Ve větším rozsahu se zachovala druhá malířská vrstva. Její podklad tvoří bílý vápenný nátěr, který kompletně zakryl starší malířskou výzdobu a vytvořil kontrastní pozadí pro novou ornamentální a figurální výzdobu. Původně červená klenební žebra a okrový svorník byly natřeny šedou barvou a na svorník byl namalován erb velkopřevora řádu Jana ze Švamberka v šedobílé barevnosti. Šedivá žebra byla olemována dvojitou linkou. Vnější linka je červená, vnitřní zlatě okrová. Při pozdějších opravách byly monochromní nátěry žeber téměř vcelku odstraněny, lemující linky se ale zachovaly. Z nepatrných fragmentů je také zřejmé, že z vnitřní okrové linky vybíhaly kolmo pásy, tvořící iluzivní spáry, rozdělující šedou hmotu žebra na pravidelné články. Každá spára byla ještě zvýrazněna tenkou bílou a černou linkou, imitující světlo a stín. Rámec malířské výzdoby dotvářely červené pásy lemující klenební čela, dobře zachované zejména u východního a severního klenebního pole. Špaletu východního okna zdobí velmi dobře zachovaný zlatě okrový akantový list, konturovaný černou linkou a čelo vítězného oblouku a navazující klenební výseč pokrývá fragmentárně zachovaná červeno okrová rozvilina.⁵⁰⁴ Součástí dekorativní výzdoby kaple byla také obvyklá iluzivní drapérie v přízemních partiích. Její fragmenty se zachovaly v okolí klenebních konzol.

Ve volných plochách stěn se výrazněji uplatnily figurální motivy. Dochovaly se fragmentárně, základní kompoziční řešení a ikonografie jsou ale ve velké míře zřetelné. V klenebním poli nad východním oknem je zobrazen sv. Václav držící v pravé ruce praporec s orlicí a v levé meč. V ostatních výsečích závěru byly pravděpodobně zobrazeny symboly evangelistů – Matouš jako člověk, Marek lev, Lukáš býk a Jan orel. Při současném fragmentárním stavu lze ale jednotlivé symboly těžko přesně identifikovat. V jižní výseči je snad zobrazen symbol evangelisty Lukáše, neboť kromě křídel a nápisové pásy je zde zřetelný fragment čehosi, co mohlo být býkem a v jihovýchodní výseči je zřetelná hlava člověka symbolizující evangelistu Matouše. Zbývající dva symboly jsou ještě méně zřetelné. Vpravo od východního okna je namalována postava sv. Ludmily. Světice je oděná do spodního šatu zelené barvy a svrchního hnědého pláště. Na hlavě má bílý šátek a kolem krku závoj, jímž byla podle legendy uškrcena. Proti sv. Ludmile vlevo od okna je zobrazen sv. Florián. Barevná kombinace jeho oděvu je obdobná jako u protější světice, pouze v obráceném pořadí - spodní šat hnědý, svrchní plášť zelený, hnědě podšíváný. Světec drží korouhev s křížem a vědro, z něhož vylévá vodu na fragmentárně zachovaný dům u jeho pravé nohy.

⁵⁰³ Krása, Josef, Nástěnné malířství, in: Dějiny českého výtvarného umění I/2, Praha 1984, s. 568-570. Nástěnné malby v Zelené světlici, tzv. Stříbrnici jindřichohradeckého zámku nebyly dosud publikovány.

⁵⁰⁴ Rozvilina na čele vítězného oblouku byla téměř vcelku zničena při jeho barokní úpravě.

Malby se zachovaly také na severní stěně kněžiště. Jsou zde fragmenty výjevu, který původně pokrýval celou plochu klenebního čela. V levé části je patrný fragment křídla a hlavy – mohlo jít původně o anděla. Dále napravo je torzo nápisové pásky a fragment architektury. Z obsahového charakteru fragmentů a jejich polohy v obrazové ploše lze s určitou mírou pravděpodobnosti vyvodit, že námětem malby byl výjev Zvěstování Panně Marii. Podobně jako u analogických obrazů, přichází ve Varvažově archanděl Gabriel zleva, fragment nápisové pásky zachovaný ve střední části obrazu může být pozůstatkem pásky tlumočící obvyklá slova anděla: „Ave gratia plena Dominus tecum“ a torzo architektury v pravé části obrazu mohlo původně představovat budovu, v jejímž interiéru se výjev odehrává nebo to mohlo být křeslo či trůn, na němž Panna Marie v analogických výjevech sedí.

Vcelku vychází tematika malířské výzdoby kaple sv. Kateřiny z osvědčených středověkých obrazových schémat: evangelisté na klenbě, pohledově exponované zobrazení dvou hlavních českých patronů i výjev Zvěstování Panně Marii, to vše jsou témata často užívaná v nástěnném malířství v období od rané do pozdní gotiky. Méně obvyklé je na území Čech ve středověkém malířství zobrazení sv. Floriána. Podle legendy byl Florián římský válečný veterán, jenž se obrátil na křesťanství a zemřel mučednickou smrtí v r. 304. Sv. Florián je hornorakouským patronem a ochráncem proti požárům. Na nejstarších vyobrazeních z 12. – 13. st. je zobrazován jako římský voják nebo středověký rytíř s mečem a korouhví s křížem. Teprve od konce 15. st. bývá zobrazován s vědrem a hořícím domem jako ochránce proti ohni. Takto se představuje např. na křídlovém oltáři z r. 1487 v galerii kláštera ve sv. Floriánu v Horním Rakousku nebo na vyřezávaném oltáři z r. 1490 v Kefermarktu rovněž v Horním Rakousku. Z roku 1508 pochází nástěnná malba sv. Floriána v klenbě kostela Nanebevzetí Panny Marie při klášteře minoritů v Jihlavě⁵⁰⁵ a do období mezi r. 1510 – 1520 je datován obraz sv. Floriána na křídlovém oltáři z Mostiště na Moravě.⁵⁰⁶ V jižních Čechách se kromě Varvažova zachovalo vyobrazení sv. Floriána z doby pozdní gotiky na fasádě domu čp 35 v Soukenické ulici v Českém Krumlově.⁵⁰⁷

Při dataci mladší malířské vrstvy ve Varvažově je pevnou oporou erb velkopřevora Jana ze Švamberka, namalovaný na klenebním svorníku. Tento erb je podle zjištění restaurátorského průzkumu stratigraficky totožný s mladší vrstvou maleb. Jan ze Švamberka byl v letech 1468 – 1516 velkopřevorem řádu Johanitů, vlastníků varvažovského kostela. Rok 1468 je tedy termínem post quem pro vznik mladší malířské vrstvy. Předpokládáme-li, že starší malby vznikly v době

⁵⁰⁵ Vítovský, Jakub, Monumentální malířství a sgrafito, in: Od Gotiky k renesanci, výtvarná kultura Moravy a Slezska 1400-1550, II. Brno, katalog výstavy, Brno 1999, str. 222-223.

⁵⁰⁶ Chamonikola, Kaliopi, Kapitoly k sochařství a deskové malbě, in: Od Gotiky k renesanci, výtvarná kultura Moravy a Slezska 1400-1550, II. Brno, katalog výstavy, Brno 1999, str. 413.

⁵⁰⁷ Pavelec, Petr, Středověké nástěnné malby v rezidenčních městech Rožmberku a v Českém Krumlově, in: Gaži, Martin, ed., Rožmberkové, rod českých velmožů a jeho cesta dějinami, České Budějovice 2011, str. 440-441.

kolem r. 1490 a alespoň 10 až 20 let zdobily stěny kostela, je pravděpodobné, že mladší malířská výzdoba byla vytvořena někdy v období mezi lety 1500 – 1516.

Této dataci neodporuje ani formální charakter maleb, i když malby nejsou slohově příliš vyhraněné a možnosti formální interpretace omezuje do značné míry jejich torzální stav. Figurální typy postav sv. Václava, Ludmily a Floriána a skladba drapérií, zřetelná nejlépe v případě sv. Ludmily, vykazují určitý stupeň eklektické stylizace a tvarové schematizace, typické pro provinční, umělecky ne příliš náročnou malířskou tvorbu po r. 1500.



Obrázek 117 – Varvažov, kostel sv. Kateřiny, sv. Florián



Obrázek 118– Varvažov, kostel sv. Kateřiny, sv. Ludmila



Obrázek 119– Varvažov, kostel sv. Kateřiny, sv. Václav



Obrázek 120– Varvažov, kostel sv. Kateřiny, ornament ve špaletě

2. 28 Vimperk

okres Prachatice

Nástěnné malby v interiéru kostela sv. Bartoloměje

1. pol. 14. – pol. 15.st.

Popis objektu, stručná stavební historie

Kostel je jednolodní s pravouhle ukončeným kněžištěm, sklenutým jedním polem křížové klenby. Loď byla původně plochostropá, v 17. století sklenutá valenou klenbou s lunetami. Ve stejné době byla pravděpodobně postavena i kruchta u západní stěny lodi.⁵⁰⁸ Původně farní kostel vybudovaný pravděpodobně v době kolem r. 1300.

Popis maleb, ikonografie, formální interpretace, datace, kulturně historický kontext

Odkrytí maleb a jejich restaurování provedli v letech 1969 – 71 ak. mal. Alena a Vlastimil Bergrovi a Eva a Josef Němcovi⁵⁰⁹ v rámci celkové rekonstrukce kostela na smuteční obřadní síň. Protože ale během této rekonstrukce nebyla provedena izolace stěn kostela proti vlhkosti, došlo v relativně krátké době k vážnému narušení maleb vlhkostí a následnou kontaminací solemi. Preventivní zajištění provedl v r. 1996 Vlastimil a Tomáš Bergerovi a nové restaurování realizoval v r. 1999 ak. mal. Jiří Čech.⁵¹⁰

Malby pocházejí ze tří časových období a pokrývají kompletně stěny kněžiště, východní stěnu lodi a dvě pole severní stěny lodi. Zachovaly se ve fragmentárním stavu.

V kněžišti jsou malby rozděleny do horizontálních pásů, dělených dále na jednotlivá obrazová pole obdélného tvaru. Námětem maleb v kněžišti je christologický cyklus, klenbu zdobí symboly evangelistů a poprsí blíže neurčených postav, snad proroků. Ti jsou patrně také námětem maleb na podhledu vítězného oblouku. Přízemní partie stěn pokrývá iluzivní drapérie.

Severní stěna kněžiště je rozdělena do tří pásů. V horním pásu, respektive vrcholu klenebního čela jsou namalovány tři blíže neurčené postavy s nápisovými páskami. Christologický cyklus začíná pravděpodobně v prostředním obrazovém pásu, jehož první pole je ale nezřetelné. Původně zde snad mohl být obraz Zvěstování Panně Marii, jímž obvykle obdobné cykly začínají. V následujícím středním poli je namalována skupina žen, z nichž dvě uprostřed se objímají.

⁵⁰⁸ Mareš, František, Sedláček, Josef, *Soupis památek historických a uměleckých v politickém okrese Prachatickém*, Praha 1913, str. 335.

⁵⁰⁹ Restaurátorské zprávy jsou uloženy v archivu Národního památkového ústavu v Českých Budějovicích, arch. č. 34, 36.

⁵¹⁰ Berger, Tomáš, Berger, Vlastimil, *restaurátorská zpráva*, archiv Národního památkového ústavu v Českých Budějovicích, arch. č. 1673; Čech, Jiří, *Zpráva o provádění restaurátorských prací na nástěnných malbách v interiéru kostela sv. Bartoloměje ve Vimperku*, Praha 1999, archiv Národního památkového ústavu v Českých Budějovicích, arch. č. 1991.

Pravděpodobně se jedná o výjev Navštívení Panny Marie. Vedlejší obraz představuje Narození Páně. Cyklus pokračuje na východní stěně. Výjev v horním pásu nalevo představuje Obětování v chrámu. Následuje scéna na levé okenní špaletě. Lze zde rozpoznat sedící postavu s královskou korunou a dvě blíže neurčené stojící postavy. Podle chronologie vyprávění a srovnání s obdobnými nástěnnými malbami⁵¹¹ se patrně jedná o výjev rozhněvaného židovského krále Heroda, který vydává příkaz k povraždění nemluvňat, jak o tom informuje evangelista Matouš: „*Když Herodes poznal, že ho mudrci oklamali, rozlítil se a dal povraždit všechny chlapce v Betlémě a v celém okolí ve stáří do dvou let, podle času, který vyzvěděl od mudrců.*“⁵¹² V pravé okenní špaletě lze rozpoznat stojící postavu patrně s dítětem v náručí a další, snad čtyři dětské (?) hlavy. Jedná se patrně o výjev Vraždění neviňátek a vpravo od okenní špalety je vyobrazen Útěk do Egypta.

Rozvržení malířská výzdoby na jižní stěně je oproti ostatním stěnám asymetrické. Uprostřed stěny je umístěno okno, v jehož pravé špaletě se zachovaly fragmenty dvou výjevů. Z horního lze rozpoznat hlavu koně, z dolního fragment jedné postavy. Nalevo od okna se nachází v šířce dvou pásů obraz Ukřižování. Jedná se ale patrně o druhotné řešení, neboť pod velkým obrazem Ukřižování se nacházejí dvě nad sebou umístěná obrazová pole, odpovídající rozvržení obrazů na ostatních stěnách. V horním obrazovém poli vlevo od okna patrně pokračoval christologický cyklus, výjev ale nelze rozpoznat kvůli mladší vrstvě s obrazem Ukřižování. Následující obrazy ve špaletách jsou nezřetelné a zcela jasně nelze identifikovat ani následující výjev vpravo od okna. Pravděpodobně je zde ale zobrazeno Klanění tří králů. Částečně zde lze rozpoznat vlevo dva stojící krále, uprostřed klečí první z králů, který podává otevřený pohár Kristu, stojícímu na klíně Panny Marie. Pokud se skutečně jedná o výjev Klanění tří králů, pak ale tento výjev nebyl zařazen chronologicky správně, neboť v Matoušově evangeliu, ale i například v apokryfním Pseudo-Matoušově evangeliu, předchází událost Klanění scéně Vraždění neviňátek.

Po tomto výjevu se christologický cyklus vrací pravděpodobně zpátky na severní stěnu presbytáře, kde jsou ale jeho další dvě navazující scény výrazně poškozeny mladšími stavebními úpravami a ani následující dvě scény nejsou ikonograficky zcela srozumitelné. Na pouze částečně zachované malbě vpravo od druhotně osazeného svatostánku lze rozpoznat postavu sedící na trůnu, obracející se v gestikulaci na již nezachované postavy nebo postavu vlevo. Vpravo od sedící figury stojí patrně další ženská figura. Následující výjev zachycuje mladou ženu bez svatozáře, obracející se na sedícího muže. Ten se pohledem vztahuje k ženě, ruce ale natahuje na druhou stranu, kde je zobrazena v dalším zmenšeném obrazovém poli drobná postava muže v židovském klobouku. Další výjev je již situován na východní stěně kněžiště a

⁵¹¹ Například v presbytáři kostela sv. Mikuláše v Boleticích.

⁵¹² Matouš 2, 16-17.

představuje bičování Krista. Vzhledem k opakovanému vyobrazení sedícího muže bez svatozáře vedle ženy bez svatozáře, postavě v židovském klobouku a následné scéně Bičování by se mohlo jednat o výjevy představující pasáže z Matoušovo evangelia, líčící předvedení Krista před Piláta. K němu se s obavami o výklad snu obrací jeho žena, následuje Pilátovo gesto mytí rukou, volání židů po Kristově odsouzení a Kristovo bičování. Podle Matouše byl „*Ježíš postaven před vladaře. Vladař mu položil otázku: „Ty jsi král Židů?“ Ježíš odpověděl: „Ty sám to říkáš.“ Na žaloby velekněží a starších nic neodpovídal. Tu mu řekl Pilát: „Neslyšíš, co všechno proti tobě svědčí?“ ... Když seděl na soudné stoličce, poslala k němu jeho žena se vzkazem: „Nezačínej si nic s tím spravedlivým! Dnes mě kvůli němu pronásledovaly zlé sny.“ Velekněží a starší však přiměli zástup, aby si vyžádali Barabáše, a Ježíše zahubili. Vladař jim řekl: „Koho vám z těch dvou mám propustit?“ Oni volali: „Barabáše!“ Pilát jim řekl: „Co tedy mám učinit s Ježíšem, zvaným Mesiáš?“ Všichni volali: „Ukřižovat!“ Namítl jim: „Čeho se vlastně dopustil?“ Ale oni ještě víc křičeli: „Ukřižovat!“ Když Pilát viděl, že nic nepořídí, ale že pozdvižení je čím dál větší, omyl si ruce před očima zástupu a pravil: „Já nejsem vinen krví toho člověka; je to vaše věc.“ A všechen lid mu odpověděl: „Krev jeho na nás a na naše děti!“ Tu jim propustil Barabáše, Ježíše dal zbičovat a vydal ho, aby byl ukřižován.“*

Po výjevu Bičování následuje na východní stěně kněžiště obraz Nesení kříže a na jižní stěně kněžiště výjev Ukřižování v dolním obrazovém poli, převrstvený později výše zmíněným větším obrazem Ukřižování. V dolním pásu jsou dva dobře rozpoznatelné výjevy. Nalevo je Zmrtvýchvstání a následuje Sestoupení do pekla.

Středověké nástěnné malby se zachovaly také v lodi kostela, kde tvoří dva, respektive tři samostatné celky. Na severní stěně lodi se zachoval fragment christologického cyklu, na východní stěně cyklus ze života světce, pravděpodobně titulárního svatého Bartoloměje, a v dolní části východní stěny navazují na tento cyklus dva starší obrazy – nalevo Agonie v Getsemanské zahradě a napravo Mše sv. Řehoře.

Obrazy christologického cyklu jsou rozděleny do čtvercových polí s ornamentálními rámy. Původně cyklus obsahoval osmnáct obrazů, v současné době jsou obrazy po stranách a uprostřed narušeny přizděnými barokními pilíři a v dolní části nalevo zazděnými náhrobními kameny. Cyklus začíná v horním pásu nalevo a postupuje směrem doprava a dolů. První výjev je v důsledku fragmentárnosti nečitelný. Následují Narození Páně, Klanění tří králů, Vjezd do Jeruzaléma, Kamenování (?) Krista, Poslední večeře, Kristus před Pilátem (?), Bičování Krista, Korunování trním, Nesení Kříže (?), Přibíjení na kříž, Ukřižování. První výjev v dolní řadě je nečitelný, následuje fragmentární Oplakávání nebo Kladení do hrobu. Následující výjev se nedochoval, na jeho místě se nachází malovaná drapérie ze starší výmalby kostela. Za ní opět

pokračuje christologický cyklus obrazy Zmrtvýchvstání, Nanebevstoupení a poslední výjev je nečitelný.

Systém malířské výzdoby na východní stěně lodi je obdobný jako na severní stěně. Jednotlivé scény jsou umístěny v ornamentálních rámech přibližně čtvercového formátu a výrazného vizuálního efektu se docílují střídáním červeného a bílého pozadí u legendárních výjevů. Ty pravděpodobně vycházejí z svatobartolomějské legendy uveřejněné ve Zlaté legendě včetně způsobu vyobrazení samotného titulárního světce. Jeho podoba je Zlaté legendě velmi podrobně vylíčena démonem Becherem, který svým uctívacům sděluje, že sv. Bartoloměj „ má černé vlasy, světlou pleť, velké oči, krásné chřípí, jeho uši se skrývají za vlnitými vlasy ... je prostřední postavy ... a oděný do bílého pláště ... “ Autor vimperských maleb si jako specifikující charakteristiku vybral právě zmíněný bílý plášť, který je jinak u maleb tohoto typu a z tohoto časového období neobvyklý. V jednotlivých scénách cyklu vystupuje vždy jako ústřední postava sv. Bartoloměj s delšími vlasy a plnovousem, oděný do bílého pláště. První obraz cyklu, situovaný v horním pásu vlevo se zachoval pouze částečně. Lze na něm rozpoznat profilovaný sloup s patkou a hlavicí, k němuž se obrací muž s gestem oranta. Patrně se jedná o pasáž legendy, kde se hovoří o tom, že sv. Bartoloměj se usadil u indického chrámu, kde lidé uctívali falešného boha Astarotha. Jeho socha byla patrně vyobrazena na pilíři v dnes již ztracené části malby. Na dalším obraze se představuje skupina osob, v jejímž centru stojí sv. Bartoloměj obračející se k další, fragmentárně zachované postavě. Má ruce sepjaté v prosebném gestu a její postoj je poněkud labilní, jakoby se o světce opíral nebo jakoby se ho světec dotýkal. Mohlo by se jednat o zobrazení navazující části legendy, kde se vypráví, že sv. Bartoloměj zbavil člověka posedlosti démonem. V centru následujícího obrazu je umístěno jakési lůžko, v němž sedí patrně mladá žena, nad níž se sklání sv. Bartoloměj. Kolem něj stojí další muži, z nichž jeden má na hlavě korunu. Zde patrně pokračuje legenda scénou, v níž sv. Bartoloměj uzdravuje dceru krále Polymia, posedlou démonem. Následuje relativně dobře zachovaná scéna, v níž sv. Bartoloměj křtí královskou rodinu. Následující scéna je fragmentární a její obsah je nejasný. Podle chronologie vyprávění by mohla představovat setkání sv. Bartoloměje s králem Astregesem, zatvrzelým bratrem pokřtěného krále Polymia. V následujícím obrazovém poli je zobrazen sv. Bartoloměj bořící pohanské modly. Světec stojí v centru scény, umístěné do iluzivního arkádového prostoru, v jedné ruce drží patrně knihu a druhou rukou směřuje k bořícímu se sloupu s modlou. Další výjev je dobře zřetelný – představuje počátek martýria sv. Bartoloměje. Světce bijí dva muži holemi a třetí přihlíží. Z následujícího obrazu se zachovala pouze horní polovina. Na ní patrně dva muži stahují světce z kůže, čemuž přihlíží král Astreges, soudě podle koruny spočívající na jeho hlavě. Také další obraz se zachoval torzálně a představuje patrně stětí sv. Bartoloměje. Na posledním obraze lze dobře rozpoznat postavu sv.

Bartoloměje, jak se nad čímsi sklání. Přihlíží dva muži, z nichž jeden má na hlavě korunu. V tomto případě by se mohlo jednat o jednu z blíže neurčených scén představujících posmrtné zázraky, při nichž se světec zjevoval různým osobám.

Christologický cyklus v kněžišti je podle jednotného rukopisu dílem jednoho malíře. Malby jsou typickým příkladem rustikalizovaného lineárního gotického slohu, vyznačujícího se kresebným pojetím, plošnou barevností a živou výpravností jednotlivých scén. Vznikly pravděpodobně ve 2. čtvrtině 14. století. Velmi blízkou slohovou analogii představují malby v Polné na Šumavě (2. čtvrtina 14. st.), v Hosíně (před r. 1350)⁵¹³ nebo v Boleticích (1. třetina 14. století). Někdy v druhé polovině 14. století mohl vzniknout obraz Ukřižování na jižní stěně, který je namalovaný přímo na starší vrstvě.

Christologický cyklus a legenda o sv. Bartoloměji v lodi představují rovněž formálně jednotné dílo, provedené jedním malířem. Ve figurálním typu štíhlých, živých postav s většími hlavami se tento malíř inspiroval ještě živou tradicí krásného slohu. Oděvní doplňky a naturalismus některých scén (např. narození Páně) jsou ale již pozdně gotické. Příbuzný slohový názor na rozhraní tradice krásného slohu a již nového pozdně gotického názoru představují v malířské produkci české proveniencí např. malby v kapli sv. Kříže v Opavě Kateřinkách (30. léta 15.st.),⁵¹⁴ iluminace Olomoucké právní knihy (1430) nebo ilustrace Krumlovského sborníku (kolem 1420). Malby ve Vimperku vznikly o patrně něco později, někdy před pol. 15.st., neboť představují rustikalizovanou formu tohoto slohového proudu.

Obrazy Agónie v Getsemanské zahradě a Mše sv. Řehoře pod cyklem ze života světce jsou starší, svým formálním pojetím souvisejí s tradicí krásného slohu, v tomto případě rustikalizovaného, a lze je datovat do doby po roce 1400.

Vznik nástěnných maleb v kostele sv. Bartoloměje ve Vimperku v druhé čtvrtině 14. století a ve 30-tých letech 15. století se zatím nepodařilo spojit konkrétněji s žádnou historickou osobností. Ve 14. století byl majitelem vimperského hradu i města rod pánů z Janovic, jehož členové byli také patrně patrony kostela sv. Bartoloměje. Ten spolu s městským farním kostelem Navštívení Panny Marie patřil do volyňského děkanátu a do bechyňského arcijáhenství. Od konce 14. století drželi vimperský hrad a město páni Kaplíři ze Sulevic.⁵¹⁵ Ani v jejich případě není doložen jejich kontakt s kostelem a nejsou známa ani jména jeho tehdejších duchovních správců.

⁵¹³ Pavelec, Petr, Nástěnné malby v kostele sv. Petra a Pavla v Hosíně, in: Zprávy památkové péče LVI/1996, č. 3, str. 77-84; Týž, Středověké nástěnné malby v kostele sv. Martina v Polné na Šumavě, in: Zprávy památkové péče LXIII/2004, č. 5, str. 401-408.

⁵¹⁴ Všetečková, Zuzana, Cyklus patnácti znamení konce světa v kapli Sv. Kříže, in: Od gotiky k renesanci, výtvarná kultura Moravy a Slezska 1400-1550, IV. Opava, Brno 1999, str. 78-85.

⁵¹⁵ Hajník, Roman, Vimperk, Praha 2007, str. 7-10; John, Josef, Vimperk - město pod Boubínem. České Budějovice 1979.



Obrázek 121 – Vimperk, kostel sv. Bartoloměje, christologický cyklus na severní stěně presbytáře



Obrázek 122 – Vimperk, kostel sv. Bartoloměje, christologický cyklus na východní stěně presbytáře



Obrázek 123 – Vimperk, kostel sv. Bartoloměje, legenda o sv. Bartoloměji, Agonie v Gatsemanské zahradě, Mše sv. Řehoře (?) na východní stěně lodi



Obrázek 124 – Vimperk, kostel sv. Bartoloměje, christologický cyklus na severní stěně lodi



Obrázek 125 – Vimperk, kostel sv. Bartoloměje, christologický cyklus na severní stěně lodi

2. 29 Záblatí

okres Prachatice

Nástěnné malby v lodi kostela sv. Jana Křtitele

Poslední třetina 15. století

Popis objektu, stručná stavební historie

Kostel je dvoulodní s polygonálně zakončeným presbytářem, sakristií při severní straně kněžiště a věží v jihozápadním nároží. Původně plochostropá loď byla v 1. pol. 16.st. sklenuta síťovou klenbou na dva pilíře, presbytář je uzavřen jedním polem křížové klenby a v závěru paprscitě, sakristie dvěma poli křížové klenby. Kostel sv. Jana Křtitele byl vybudován v první pol. 14. století, přestavěn na počátku 16.stolrtí a barokizován v 18. století.⁵¹⁶

Popis maleb, ikonografie, formální interpretace, datace, kulturně historický kontext

Nástěnné malby na severní stěně lodi byly zčásti neodborně odkryty v přesně nezjištěné době, pravděpodobně při výmalbě kostela někdy v první pol. 20. století. Jednalo o odkryv výjevů Zmrtvýchvstání, Nanebevstoupení a Seslání Ducha svatého v dolních partiích stěny. V r. 1997 byl před opravou interiéru kostela proveden ak. mal. Aloisem Martanem restaurátorský průzkum a částečný odkryv nových nálezů. Následně, ve stejném roce, dokončil ak. mal. Jiří Čech průzkum a provedl restaurování nově objevených nástěnných maleb.⁵¹⁷

Nástěnné malby na severní stěně lodi jsou vkomponovány do čtvercových, iluzivně rámovaných polí, pokrývajících původně ve třech řadách nad sebou severní stěnu kostela a plochy nad menzami mladších bočních oltářů na východní stěně lodi. Při zaklnutí kostela v 1.pol. 16.st. a rozšíření kruchtý na severní stěnu byla velká část maleb zničena nebo poškozena. Z horní řady obrazů se dochovaly pouze tři v torzálním stavu, ve střední řadě jsou tři obrazy fragmentární a tři relativně dobře zachované a spodní řada se zachovala kompletně s výjimkou prvního obrazu zleva, který je torzální.

Námětem maleb je christologický cyklus, doprovázený mariánskou tematikou a obrazy světců. Podle chronologie zachovaných výjevů lze soudit, že christologický cyklus začínal v horní řadě vlevo a postupoval směrem doprava a postupně směrem dolů. Předpokládané první tři výjevy v horní řadě se nedochovaly. Další dva výjevy jsou v důsledku fragmentárnosti nečitelné a poslední obraz v horní řadě znázorňuje Poslední večeři Páně. Z následujících tří výjevů se

⁵¹⁶ Mareš, František, Sedláček, Josef, Soupis památek historických a uměleckých v politickém okrese Prachatickém, Praha 1913, str. 370.

⁵¹⁷ Čech, Jiří, Zpráva o provedených restaurátorských pracích v kostele sv. J. Křtitele v Záblatí u Prachatic, (strojopis) Praha 1997, archiv Národního památkového ústavu v Českých Budějovicích, č. 1671.

dochovala pouze spodní část, z níž nelze náměty identifikovat a zbytek byl zničen při osazení kruchty. Podle chronologie cyklu zde mohly být výjevy mezi Poslední večeří a nesením kříže, tedy snad Kristus před Pilátem, Posmívání nebo Ecce homo, případně i jiné méně obvyklé scény. Za těmito třemi torzálními obrazy následuje výjev Nesení kříže, Zastavení, Přibíjení na kříž. V dolní řadě pokračuje cyklus obrazy Zmrtvýchvstání, Nanebevstoupení, Seslání Ducha svatého a Deesis. Tímto obrazem christologický cyklus končí a následují dva tematicky odlišné obrazy. První z nich představuje zatím neidentifikovanou postavu světice nebo světce s knihou, neurčitým podlouhlým předmětem v pravé ruce a fragmentem zvonku (?) v pravém horním rohu obrazu. Dále napravo je obraz znázorňující Madonu se sv. Dorotou a sv. Barborou a vedle tohoto obrazu, již ale na východní stěně lodi byl při průzkumu doložen výjev Zvěstování Panně Marii. Tento obraz se ale nachází v místě, kde je umístěn barokní oltář, a proto byl po zdokumentování a konzervaci znovu zakryt omítkou.

Malby jsou provedeny technikou al-secco na vápenném nátěru, laboratorní analýza pigmentů a pojítka nabyla provedena. Podle jednotného malířského rukopisu lze soudit, že malby jsou dílem jednoho malíře. Ze slohového hlediska se jedná o rustikalizovaný projev pozdně gotického „stylu lámaných drapérií“ z doznívajícími vlivy krásného slohu, zřetelnými zejména v případě tradičního obrazu Madony se sv. Dorotou a Barborou. Pole těchto základních stylových charakteristik lze malby datovat přibližně do období poslední třetiny 15. století.

Nástěnné malby v sakristii kostela sv. Jana Křtitele v Záblatí z konce 14. století byly podrobněji publikovány Karlem Stejskalem v roce 1984.⁵¹⁸

Patrony kostela sv. Jana Křtitele v Záblatí byli majitelé nedalekého hrádku Hus. V roce 1341 to byli bratři Jenšík, Vavřinec, Herbort a Pešek z Janovic. V jejich majetku zůstal do roku 1363, kdy se hrad stal majetkem královské komory. Kolem roku 1390 zastavil Václav IV. hrad Hus svému oblíbenci, Zikmundu Hulerovi. Ten byl majitelem hradu, města Záblatí a okolních vesnic až do své popravky v roce 1405. Poté Václav IV. dosadil na hrad jako dědičného purkrabího Mikuláše z Pístného, který se později začal psát jako Mikuláš z Husi. Ten před svou smrtí v roce 1420 postoupil Hus Smilovi z Křemže, popravenému posléze Oldřichem II. z Rožmberka v roce 1439. Hrad Hus tak zůstal bez pána a zmocnil se jej loupeživý rytíř Habart Lopata z Hrádku. V roce 1441 na něj zaútočili Přibík z Klenové, Petr Zmrzlík ze Svojšína a Jan Sedlecký z Prachatic se svými vojsky. Hrad dobili a zapálili od té doby zůstal ruinou. Majetkové vztahy a konkrétní obsazení kostela duchovními správci v době předpokládaného vzniku maleb v poslední třetině 15. století nejsou známy.⁵¹⁹

⁵¹⁸ Stejskal, Karel, Nástěnné malířství, 2. polovina 14. století a počátku 15. století, in: dějiny českého výtvarného umění I/1, Praha 1984, str. 347-348.

⁵¹⁹ Sedláček, August, Místopisný slovník historický Království českého, Praha 1998, str. 997.



Obrázek 126 – Záblatí , kostel sv . Jana Křtitele, malby na severní stěně lodi



Obrázek 127– Záblatí , kostel sv . Jana Křtitele,
Nanebevstoupení Páně



Obrázek 128– Záblatí , kostel sv . Jana Křtitele,
Madona se svčicemi

2. 30 Žumberk

okres České Budějovice

Nástěnné malby v interiéru kostela Stětí sv. Jana Křtitele

konec 14. století – 1513.

Popis objektu , stručná stavební historie

Kostel sv. Jana Křtitele byl vybudován patrně v době kolem roku 1300 jako jednolodní objekt s pravouhle ukončeným presbytářem a na konci 14. století došlo k přístavbě sakristie při severní straně presbytáře. V devadesátých letech 15. století následovala stavba zvonice s hvězdově sklenutým přízemím před západním průčelím a ve stejné době byl k severní zdi interiéru presbytáře přistavěn kamenný svatostánek. Kolem roku 1505 došlo k rozšíření lodi do podoby čtyřlodí na téměř čtvercovém půdorysu, které bylo posléze k roku 1513 zaklenuto síťovou klenbou mistrem Hansem z Trhových Svinů. Ve stejné době byla v interiéru kostela vybudována čtyřdílná empora, přístupná dnes již zaniklým točitým schodištěm vpravo od hlavního vstupu. Vývoj kostela pokračoval kolem roku 1550 vybudováním předsíně na jižní straně lodi a v následujících staletích docházelo již pouze k nepodstatným úpravám a výměně mobiliáře.⁵²⁰

Popis maleb, ikonografie, formální interpretace, datace, kulturně historický kontext

Na jižní straně kněžiště byly v roce 2010 odkryty výjevy představující Příjezd a Klanění tří králů a samostatný obraz sv. Zikmunda.⁵²¹ V levé části obrazu Příjezdu tří králů je situována stylizovaná iluzivní architektura s vysokou věžní bránou, z níž vyjíždějí tři koně. Jeden je bílý, druhý hnědý a třetí grošovaný. Vedle bílého koně projíždějícího bránou lze rozpoznat blíže neurčenou ženskou postavu, prostřední hnědý kůň je osedlaný jezdcem a grošovaného koně vede osoba, která současně vehementně popíjí ze zvláště tvarované karafy. Obdobně koncipovaná postava se nachází také na výjevu Příjezdu a Klanění tří králů v domě č. 1. na Náměstí Svornosti v Českém Krumlově⁵²² a ikonograficky i slohově blízké obrazy Příjezdu a Klanění tří králů včetně pijáka s neobvyklou karafou se zachovaly také ve štyrských lokalitách Oberzeiring a St. Peter am Kammersberg⁵²³ Dále vpravo jsou zobrazeni tři králové, charakterizovaní výstředními

⁵²⁰ K stavebnímu vývoji viz: Lavička, Roman, Pozdně gotická sakrální architektura v rožmberském dominiu, in: Gaži, Martin, ed., Rožmberkové, rod českých velmožů a jeho cesta dějinami, České Budějovice 2011, str. 398, 401, 402, 408; Líbal, Dobroslav, Katalog gotické architektury v České republice do husitských válek, Praha 2001, s. 603.

⁵²¹ Hamsík, Antonín, Hamsík, Jan, Hála, Pavel, Restaurátorský sondážní průzkum, kostel sv. Jana Křtitele Žumberk, 2009, archiv archív NPÚ v Českých Budějovicích, arch. č. 3934; Hamsík, Antonín, Hamsík Jan, Restaurátorská zpráva, restaurování nástěnných maleb, kostel sv. Jana Křtitele Žumberk, 2010, archiv NPÚ v Č. Budějovicích.

⁵²² Pavelec, Petr, Středověká nástěnná malba v Českém Krumlově. In: Gaži, Martin, ed., Český Krumlov. Od rezidenčního města k památce světového kulturního dědictví, České Budějovice 2010, s. 371-424, obr. př. LVII.

⁵²³ Ikonograficky i slohově blízké obrazy Příjezdu a Klanění tří králů včetně pijáka s neobvyklou karafou se zachovaly ve štyrských lokalitách Oberzeiring a St. Peter am Kammersberg. K tomu viz: Lanz, Elga, Die

oděvy a orientálně stylizovanými korunami. Pozornost poutá zejména nejmladší z nich zobrazený v módní přiléhavé haleně s široce rozevřenými rukávci. Jeho výrazně stylizovaná, štíhlá a pružná postava je typická pro stylový proud z konce 14. století, reprezentovaný nejvýrazněji malíři rukopisů krále Václava IV. (1380 – 1400) nebo autorem skicáře z Braunschweigu (1380 – 1390). Příbuzné figurální typy představují také postavy králů na nástěnné malbě stejného námětu z hradní kaple v Bečově (kolem 1370).⁵²⁴ Ze sedící Madony s dítětem se zachoval pouze fragment svatozáře, zbytek byl poškozen osazením kamenného svatostánku, pravděpodobně na konci 15. století. Vpravo od Madony je v odděleném iluzivním rámu zobrazena postava světce, patrně sv. Zikmunda. Obraz se dochoval ve fragmentárním stavu, lze ale rozpoznat, že světec je oděný do zeleného pláště, v pravé ruce drží žezlo, které má spíše podobu berly ukončené v horní části stylizovanou „kytkou“, a v levé ruce přidržuje druhý atribut – říšské jablko. Je zobrazen s dlouhými vlasy a s hustým vousem a jeho korunovanou hlavu obkružuje svatozář. Na základě výše uvedených formální komparací a stavebně historických souvislostí (přístavba sakristie) lze malby na jižní stěně presbytáře datovat do devadesátých let 14. století.

Středověká nástěnná malba se v interiéru kostela zachovala také na východní stěně jižní lodi. V obdélném obrazovém poli, orámovaném úzkým červeným pásem, jsou zobrazeny dvě světice, adorované zprava klečícím donátorem, původně identifikovaným erbem, dnes již nezřetelným. Malba se zachovala ve fragmentárním stavu s výrazně oslabenou barevnou vrstvou, což výrazně limituje detailnější formální a ikonografická určení. U světice vlevo, pravděpodobně sv. Kateřiny, lze rozpoznat atribut – meč a světicí vpravo, patrně sv. Markétu, identifikoval původně atribut při jejím levém boku. Podle nejasných kontur a barevných ploch by to mohl být drak, podobně jako například u desky s trojicí světic Mistra Třeboňského oltáře. Světice stojí v mírném esovitém prohnutí s bohatě zřasenými a kaligraficky zpracovanými drapériemi. Obdobné figurální typy i formálně příbuznou stylizaci drapérií lze na území Čech pozorovat například na obraze Madony mezi sv. Kateřinou a sv. Markétou (kolem 1360)⁵²⁵ nebo u malířů z okruhu Mistra Viatiku Jana ze Středy (1355 - 64) a zejména v dílech rané fáze krásného slohu, např. u již zmíněné desky Třeboňského mistra (kolem 1380) nebo u mužských postav epitafu Jana z Jeřeně (1395). Ve výtvarné úrovni ale žumberská malba za svými slohovými prototypy zaostává, pokud lze při fragmentárním stavu malby soudit. Spíše průměrnou výtvarnou kvalitou ale i formální strukturou je žumberské malbě blízká nástěnná malba pěti světic v nepřilíh vzdálené dolnorakouské lokalitě Schweiggers (kolem roku 1420), kde je v tamějším farním

mittelalterlichen Wandmalereien in der Steiermark. (Corpus der mittelalterlichen Wandmalereien Österreichs, 2.) Vienna: Österreichische Akademie der Wissenschaften, 2002, obrazová příloha 428- 430, 790-792.

⁵²⁴ Fajt, Jiří, Karel IV., císař z Boží milosti, kultura a umění za vlády Lucemburků 1310-1437, Praha 2006, str. 130.

⁵²⁵ Matějček, Antonín, Česká malba gotická, Praha 1950, str. 56.

kostele sv. Jiljí situována shodou okolností stejně jako v Žumberku na východní stěně jižní lodi.⁵²⁶ Na základě výše uvedených formálních komparací lze malbu v Žumberku datovat do období mezi roky 1360 - 1390. Při vědomí obvyklého zpoždování pronikání formálních inovací do periferních oblastí a vzhledem k dlouhému dozrívání oblíbenosti krásnoslohých forem, zejména v jihočeské oblasti, nelze ale vyloučit ani podstatně mladší dobu vzniku obrazu v průběhu první třetiny 15. století.

Mimořádně významná malířská výzdoba se zachovala v pozdně gotickém čtyřlodi. Nad vítězným obloukem byl pod mladšími omítkovými vrstvami při restaurátorském průzkumu v roce 2010 objeven pamětní nápis označující vedoucího kamenického mistra a rok dokončení přestavby kostela (*maister hans zu Schweincz [15]XIII^o*) doprovázený znakovým štítem s mistrovskou značkou. Obdobné „autorské“ označení je na jihu Čech známo z kostela sv. Máří Magdaleny ve Chvalšínách, kde se na klenbě lodi z roku 1507 zachovala nápisová páska se jménem vrchního rožmberského kameníka Hannse Getzingera⁵²⁷ nebo z fasády domu čp. 32. v Dlouhé ulici v Českém Krumlově, kde se prezentuje mistrovská značka kameníka Michala Rubíka z doby kolem roku 1500.⁵²⁸ Mimořádná hodnota nápisu spočívá v tom, že přesně datuje dokončení přestavby kostela v Žumberku a současně představuje dosud neznámého kameníka Jana z Trhových Svinů (*maister hans zu Schweincz*), který patrně také působil jako polír při pozdně gotické přestavbě kostela v nedalekých Trhových Svinech.⁵²⁹

Klenba lodi byla patrně záhy po dostavbě v roce 1513 ozdobena 26 erby či znaky.⁵³⁰ Jsou namalovány ve střední části klenutí na lících klenebních výsečích ve třech řadách mezi jižní a severní stěnou kostela. Výjimku z tohoto jednotného symetrického rozvrhu tvoří dva erby, situované ve dvou výsečích u východní stěny severní lodi. U některých erbů je barevná vrstva částečně setřená nebo barevně proměněná, což stěžuje jejich identifikaci. Celkem pětkrát se zde prezentuje rožmberský rod, z toho čtyřikrát erbem s červenou pětilistou růží na stříbrném poli a jednou čtvrceným štítem s figurami dvou pětilistých růží a dvou maltézských křížů, tj. erbem Jana III. z Rožmberka z období mez i roky 1511 – 1532, kdy zastával funkci generálního převora řádu Johanitů v Čechách. Dále se zde nachází jeden štít s okřídlenou střelou na žlutém,

⁵²⁶ Lanz, Elga, Die mittelalterlichen Wandmalereien in der Steiermark. (Corpus der mittelalterlichen Wandmalereien Österreichs, 2.) Vienna: Österreichische Akademie der Wissenschaften, 2002, str. 277-8, obrazová příloha č. 478.

⁵²⁷ Pavelec, Petr, Pozdně gotické nástěnné malby v kostele sv. Máří Magdaleny ve Chvalšínách, in: Umění, XLVIII/2000, č. 1-2, str. 86-92; Lavička, Roman, kroužené klenby Hannse Getzingera na jihu Čech, Svorník 5, 2007, str. 141-160.

⁵²⁸ Bloch, Jiří, Vývoj povrchových úprav domu č. p. 32 v Českém Krumlově, Průzkumy památek II/1999, s. 114-121; Pavelec, Petr, Český Krumlov, kouzelné město uprostřed Evropy, České Budějovice 2007, str. 35; Kubíková, Anna, Lavička, Roman, Kameník Rubík, Michal a jeho rodina, in: Gaží, Martin, Pavelec, Petr, Český Krumlov – od rezidenčního města k památce světového kulturního dědictví, České Budějovice 2010, str. 681 n.

⁵²⁹ Lavička, Roman, Šimůnek, Robert, Městský farní kostel ve středověkých Čechách, Trhové Sviny 1280 - 1520, České Budějovice 2011.

respektive zlatém poli, pět štítů s černým břevnem na zlatém poli (v jednom případě je černá barevnost břevna téměř vcelku ztracená) , dva čtvrcené černo zlaté štíty, jeden štít s řemeslnou (kamenickou) značkou na zlatém poli, případně by se mohlo jednat o osobní občanskou značku – merku⁵³¹ , jeden štít s černo zlatou kosmou šachovnicí (figura i tinktury jsou ale poněkud nejasné), jeden štít s nádobou ? na černém poli, jeden štít se zlatým břevnem pošikem na stříbrném poli a jeden štít se zlatým břevnem na stříbrném poli, jeden štít s černým maltézským křížem na zlatém poli a jeden štít se stříbrným maltézským křížem na zlatém poli, dva štíty se zkříženými černými klíči na zlatém poli, jeden štít s černým břevnem na stříbrném poli, jeden štít dělený pětkrát pošikem černo zlatý a jeden štít dělený šestkrát (?) pošikem, kombinující zelené, stříbrné, černé (?) a červené tinktury.

Malířská výzdoba klenby a vítězného oblouku představuje pozoruhodnou erbovní a znakovou galerii kombinující patrně erby vyšší a nižší šlechty, znaky církevních institucí nebo konkrétních duchovních osob (štíty s maltézskými kříži a zkříženými klíči), cechovní znamení (štít s nádobou?) a osobní řemeslné nebo měšťanské znaky (štíty s geometrickou značkou). Jednoznačně lze identifikovat pouze rožmberské erby a osobní značku mistra Jana ze Svinů, zbytek znaků vykazuje různé formy standardních i méně obvyklých heraldických figur, jejichž ztotožnění s konkrétními osobami nebo jinými subjekty může být zatím pouze hypotetické.

Za tohoto stavu poznání by bylo možné považovat erbovní výzdobu za pouhý dekorativní prvek interiéru kostela bez konkrétního sociálního kontextu a explicitních reprezentačních či memoriálních záměrů. Tomu ale neodpovídá přítomnost rožmberských erbů, prezentace osobního erbu Jana III. z Rožmberka a znak mistra Jana. Čistě dekorativní uplatnění znaků zpochybňuje také zmíněné asymetrické umístění dvou z nich v severní lodi. Pokud by záměrem objednavatelů malířské výzdoby byla pouhá dekorace, omezil by se patrně počet znaků tak, aby vytvořil určitou vhodnou kompozici, tj. například právě tři řady ve střední části čtyřlodí. Dva erby navíc mimo tuto souměrnou kompozici ale spíše naznačují, že zde byl určitý konkrétní počet zainteresovaných osob, jejichž památku bylo žádoucí zvěčnit, tj. že smyslem erbovní galerie byla konkrétní osobní reprezentace a fixace paměti, nikoliv pouhý estetický záměr. Za tohoto předpokladu je žádoucí pokusit se doložit konkrétněji, čí paměť měla zůstat zachována a z jakého sociálního prostředí a specifických motivací mohl tento záměr vycházet.

V době dokončení pozdně gotické rekonstrukce kostela v roce 1513 představovali v Žumberku vrchnost páni z Rožmberka, čemuž odpovídá i vyobrazení pěti rožmberských erbů. V případě již zmíněného Jana III. má erb svého konkrétního nositele. Ostatní čtyři erby mohou v obecně

⁵³⁰ V následujícím textu se přísně pojmově neodlišují termíny erb a znak, kdy se v užším heraldickém smyslu pod pojmem erb rozumí znamení dědičného charakteru, náležející šlechtě. Pojem znak se v tomto smyslu váže ke znamením nedědičným, reprezentujícím konkrétní osobní znaky prelátů, měšťanů, řemeslníků, cechů apd.

reprezentační rovině odkazovat k Rožmberskému rodu jako celku, nebo za nimi lze spatřovat konkrétní osoby. Druhou zmíněnou možností by podporovala skutečnost, že vedle tehdejšího rožmberského vladaře Petra IV. z Rožmberka (1462 – 1523) se v dospělém věku nacházeli vedle převora Jana III. i další tři Petrovi synovci a budoucí vladaři rožmberského domu Jindřich VII. (1496 – 1526), Jošt III. (1488 – 1539) a Petr V. (1489 – 1545). Původ dalších erbů je nutno hledat mezi vlastníky žumberského statku, širší rožmberskou klientelou a dalšími osobami zainteresovanými na výstavbě, provozu a duchovních funkcích kostela. Za analogickou situaci z hlediska sociálních vazeb a zdrojů i účelů financování stavby menšího městského nebo venkovského kostela na jihu Čech lze považovat podrobněji zmapovanou situaci kostelů v Trhových Svinech mezi roky 1470-1520⁵³² a v Zátóni v letech 1480 – 1520⁵³³. Mimořádně bohatý fond písemných pramenů z této oblasti, zejména kšaftů osob různého sociálního původu, byl prozkoumán u církevních institucí na území Kadaňska mezi roky 1465 - 1522.⁵³⁴ V případě Žumberka má mezi nepočtenými písemnými prameny významnou vypovídací hodnotu ve smyslu lokálně blízké analogie například kšaft Pavla Hocha z roku 1512, v němž tento krumlovský měšťan odkazuje finanční prostředky za účelem věčné památky a spásy své duše i relativně vzdáleným církevním institucím jako například klášterům v Borovanech a ve Vyšší Brodě, dále na probíhající stavbu kostela v Dolním Dvořišti nebo faráři v již zmíněných Trhových Svinech i jinam.⁵³⁵ Podobně čerstvě nobilitovaný rožmberský úředník Silvestr Perger podporoval finančně v roce 1517 stavbu a relativně náročnou uměleckou výzdobu malého venkovského kostela sv. Jana Křtitele v Zátóni, kde byl posléze vyobrazen se svým erbem na kostelních vitrážích. Malovanými „portréty“, doprovodnými pamětními nápisy a možná i osobními znaky byli o více než století dříve zvěčněni podporovatelé výstavby, výzdoby a provozu kaple sv. Kateřiny v Rožmberku nad Vltavou. Jednalo se o rožmberské kněze Jana a Mikuláše a rožmberského rychtáře Bedřicha s manželkou Alžbětou, jejichž donaci potvrdili tehdejší patroni kostela bratři Jan a Petr II. z Rožmberka. V příslušné ratifikační listině se výslovně uvádí, aby určený kněz pravidelně sloužil mši za “ Bedřicha, jeho manželku Alžbětu,

⁵³¹ K merkám obecněji viz: Žurek, Karel, Osobní značky olomouckých renesančních a barokních kameníků, Zprávy památkové péče 4/1992, str. 31-33; Milec, Miroslav, Občanské pečete a znamení na pečeti, Brno 2011.

⁵³² Lavička, Roman, Šimůnek, Robert, Městský farní kostel ve středověkých Čechách, Trhové Sviny 1280-1520, České Budějovice 2011.

⁵³³ Lavička, Roman, Šimůnek, Robert, Venkovský kostel v pozdním středověku, Zátón 1480-1520, Jihočeský sborník historický 77-78/2008-2009, str. 258n.

⁵³⁴ Hlaváček, Petr, Architektura, mobiliář a paramenta sakrálních objektů na Kadaňsku ve světle testamentů kadaňských měšťanů (1465-1522), in: Týž, Kadaň mezi středověkem a novověkem. Deset kapitol z kulturních a náboženských dějin severozápadních Čech, Ústí nad Labem 2005.

⁵³⁵ Lavička, Roman, Šimůnek, Robert, cit. d. v poznámce 529, str. 79 (otištěno plné znění kšaftu).

jakož i pana Mikuláše a Jana plebána po šťastném skonu jejich ... na jejich památku a ať je připomene lidu.”⁵³⁶

Obdobný okruh patronů a donátorů z místa samého i z relativně vzdálených lokalit i jejich rozličné důvody k donátorským aktivitám jsou pravděpodobné také v případě přestavby kostela v Žumberku a z tohoto relativně širokého sociálního a motivačního kontextu lze také odvozovat smysl a význam žumberské erbovní galerie. Navíc je nutné vzít v úvahu, že na jihu Čech v době kolem roku 1500 kulminovala intenzivní stavební činnost, během které se doložitelně budovalo několik desítek kostelů nebo jejich částí a současně probíhaly i další početné stavební aktivity.⁵³⁷

Za těchto okolností je nutné předpokládat mnohem početnější donátorské aktivity jednotlivých osob, korporací a institucí než prokazatelně dokládají zlomkovitě zachované písemné prameny.

Konkrétní držitelé žumberské tvrze s kostelem, a možná také podílníci na patronátním právu jsou z písemných pramenů známi pouze zlomkovitě. Již od 14. století se psali ze Žumberka a pokud je známo užívali erb s figurou poprsí muže s mečem. V době předpokládaného vzniku erbovní galerie vlastnili Žumberk patrně bratři Stach a Jiřík z Rajbolce (Reibolcz).⁵³⁸ Jejich znak není znám, analogicky k situaci s rožmberskými erby by ale členové rodu vladyků z Rajbolce mohli být reprezentováni zobrazenými pěti štíty s černým břevnem na zlatém poli. Náležet jim mohl ale i jiný erb na klenbě kostela. Znak s břevnem s neznámou barevností užívali podle zachovaných pečeti také jiné rytířské a vladycké rody na jihu Čech, jejichž členové mohli být na stavbě kostela zainteresováni. V 15. století a patrně i v době po roce 1500 to mohl být rod Žestovců, držících nedaleké tvrze Svěbohy, Světví a další majetky v blízkosti Žumberka.⁵³⁹ Obdobný erb užívali také vladykové z Vlášenic⁵⁴⁰ nebo z Mostku.⁵⁴¹ Velmi frekventovaný byl mezi nižší šlechtou výskyt erbu s figurou okřídlené střely, spojovaný na jihu Čech především s Bavory ze Strakonice, vymřelými na počátku 15. století. Figuru okřídlené střely neznámé barevnosti užívali na jihu Čech také vladykové z Újezdu a jejich potomci i příbuzní, vladykové na Štěkni a jejich potomci, Ploskovští z Drahonic⁵⁴² nebo vladykové z Pořešína⁵⁴³. Erb s břevnem pošikem neznámé barevnosti, prezentovaný v Žumberku ve dvou barevných

⁵³⁶ Pavelec, Petr, Středověké nástěnné malby v rezidenčních městech Rožmberku a Českém Krumlově, in: Gaži, Martin, ed., Rožmberkové, rod českých velmožů a jeho cesta dějinami, České Budějovice 2011, str. 434.

⁵³⁷ Lavička, Roman, cit.d. v pozn. 520.

⁵³⁸ Pletzer, Karel, Tvrz v Žumberku u Nových Hradů, Výběr 11/1974, č. 2. str. 74 – 76; Kovář, Daniel, Tvrze, hrady a zámky Českobudějovicka, České Budějovice, 2011, str. 337.

⁵³⁹ Sedláček, August, Atlasy erbů a pečeti české a moravské středověké šlechty, Praha 2001 sv. 2, str. 158-161; Mílec, Miroslav, Šlechtické pečeti, České Budějovice 2011, str. 160.

⁵⁴⁰ Sedláček, A., Atlasy 2, cit. d. v pozn. 537, str. 160; Mílec, M., Šlechtické pečeti, cit. d. v pozn. 537, str. 160.

⁵⁴¹ Sedláček, August, Atlasy erbů a pečeti české a moravské středověké šlechty, Praha 2001 sv. 3, str. 351; Mílec, Miroslav, Šlechtické pečeti, České Budějovice 2011, str. 102.

⁵⁴² Sedláček, August, Českomoravská heraldika II. Praha 1997 str. 34, 35; Sedláček, August, Atlasy erbů a pečeti české a moravské středověké šlechty, Praha 2001 sv. 3, str. 282-284; Mílec, Miroslav, Šlechtické pečeti, České Budějovice 2011, str. 122.

variantách, užíval na jihu Čech na pečeti v roce 1493 jindřichohradecký hejtman Václav z Myslína.⁵⁴⁴ Znak se zkříženými klíči a maltézskými kříži mohou odkazovat na duchovní osoby z řad místních kněží nebo členů a představených církevních řádů působících v bližším okolí jako byly augustiniáni v Třeboni nebo v Borovanech, cisterciáci ve Vyšším Brodě, ve Zlaté Koruně nebo v nedalekém rakouském Zwettlu, případně Johanité z blízkosti převora Jana III. z Rožmberka. Zkřížené klíče (v odlišných barvách) měla ve znaku například pražská vyšehradská kapitula, majetkově přítomná mimo jiné v jihočeských Prachaticích a obdobnou figuru měl v mladší době ve znaku například opat vyšebrodského cisterciáckého kláštera Jan Clavey (1669 – 1687).⁵⁴⁵ Vzájemná komunikace těchto osob a institucí a jejich rozličná zainteresovanost na majetcích a duchovní správě na území nejjižnější části Čech v době pozdní gotiky je pouze zčásti prozkoumaná stejně jako poznání heraldiky nižší šlechty, prelátů, měšťanů a cechů. Nelze proto vyloučit, že s postupujícím výzkumem v této oblasti dojde v budoucnu také k identifikaci dosud pouze hypoteticky nebo analogicky určených erbů z klenby žumberského kostela.

Nejbližší obdobnou středověkou erbovní galerií na klenbě sakrálního prostoru v Čechách je velkolepá znaková výzdoba chrámu sv. Barbory v Kutné hoře z roku 1499,⁵⁴⁶ kombinující podobně jako v Žumberku, ale ve větším rozsahu a v širším sociálním spektru, znaky institucí, rodů a osob různého společenského statutu, jejichž společným jmenovatelem je účast na společném díle, respektive angažovanost na stavbě i vybavení chrámu a zainteresovanost na jeho provozu. Obsahově i kvantitativně úžeji je koncipována například znaková cechovní symbolika na klenbě hlavní lodi trojlodní kostela Proměnění Páně v Táboře, sklenuté mistrem Staňkem roku 1512, nebo úzce státně a rodově reprezentační erbovní výzdoba klenby kostela sv. Mikuláše v Rožmberku nad Vltavou z roku 1525 s erby českého království a Rožmberků, respektive Vítkovců.⁵⁴⁷ Velmi privátní – rodinný charakter má erbovní výzdoba mariánské kaple na hradě v Jindřichově Hradci z roku 1493⁵⁴⁸ a ryze osobní je erbovní prezentace jindřichohradeckého měšťana Petra Berana na klenbě tzv. Špulířské kaple v kostele Nanebevzetí Panny Marie

⁵⁴³ Sedláček, August, Českomoravská heraldika II. Praha 1997 str. 34, 35; Sedláček, August, Atlasy erbů a pečeti české a moravské středověké šlechty, Praha 2001 sv. 3, str. 278-281; Milec, Miroslav, Šlechtické pečeti, České Budějovice 2011, str. 117.

⁵⁴⁴ Sedláček, August, Českomoravská heraldika II. Praha 1997 str. 34, 35; Sedláček, August, Atlasy erbů a pečeti české a moravské středověké šlechty, Praha 2001 sv. 3, str. 25; Milec, Miroslav, Šlechtické pečeti, České Budějovice 2011, str. 191.

⁵⁴⁵ Hlinomaz, Milan, Heraldika kláštera Vyšší Brod, in: Gaži, Martin, Ouroda, Vlastislav, Památky jižních Čech 2, České Budějovice 2009, str. 56.

⁵⁴⁶ Ottová, Michaela, Pod ochranou Krista Spasitele a svaté Barbory, Sochařská výzdoba kostela svaté Barbory v Kutné Hoře (1483 – 1499), České Budějovice, 2010, str. 148-149.

⁵⁴⁷ Lavička, Roman, Pozdně gotická sakrální architektura v rožmberském dominiu, in: Gaži, Martin, ed., Rožmberkové, rod českých velmožů a jeho cesta dějinami, České Budějovice 2011, str. 406.

⁵⁴⁸ Kuthan, Jiří, Královské dílo za Jiřího z Poděbrad a dynastie Jagellonců, díl první - Král a šlechta, Praha 2010, str. 345.

v Jindřichově Hradci z doby mezi roky 1511 – 1521.⁵⁴⁹ Naopak státně a dynasticky reprezentačně a současně výtvarně nejnáročněji je koncipována kamenná reliéfní erbovní výzdoba klenby tzv. Královské ložnice na Pražském hradě z doby před rokem 1490,⁵⁵⁰ i když v tomto případě se nejedná o prostor sakrální. Uvedené památky dokládají společně s erbovní a znakovou galerií v Žumberku dobově obvyklou a obecně srozumitelnou praxí erbovních prezentací v sakrálních prostorách, vyjadřujících zájem donátorů z různých sociálních vrstev o personální reprezentaci, zvěčnění osobní památky i poskytnuté podpory a zajištění posmrtných beneficí.

⁵⁴⁹ Lavička, Roman, Špulířská kaple při kostele Nanebevzetí Panny Marie v Jindřichově Hradci, Jindřichohradecký vlastivědný sborník 15., Jindřichův Hradec 2003, s.11-29; Kuthan, Jiří, Královské dílo za Jiřího z Poděbrad a dynastie Jagellonců, díl první - Král a šlechta, Praha 2010, str. 352-354.

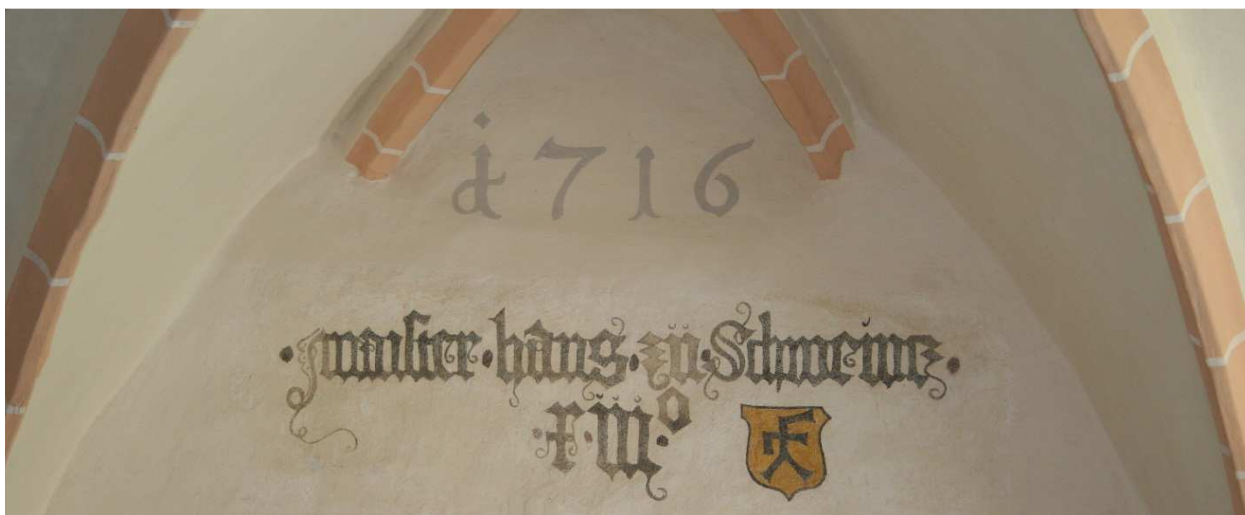
⁵⁵⁰ Tamtéž, str. 70-74.



Obrázek 129 – Žumberk, kostel Stětí sv. Jana Křtitele, Půjezd a klanění tří králů



Obrázek 130– Žumberk, kostel Stětí sv. Jana Křtitele, Světice s donátory



Obrázek 131– Žumberk, kostel Stětí sv. Jana Křtitele, Autorský a datační nápis nad vítězným obloukem



Obrázek 132– Žumberk, kostel Stětí sv. Jana Křtitele, malby erbů na klenbě lodi

3. SEZNAM POUŽITÝCH PRAMENŮ A LITERATURY

Adámek, Jiří, Sommer, Jan, Všetečková, Zuzana, Středověký kostel Panny Marie v Písku, Písek 2001.

Alighieri, Dante, Božská komedie, přeložil O.F. Babler, Praha, 1989.

Alt, Jaroslav, Berger, Vlastimil, Restaurátorská zpráva, průzkum nástěnných maleb v interiéru románsko-gotického kostela sv. Jana Křtitele v Pomezí pod Landštejnem, 1990, strojopis v archivu Národního památkového ústavu v Českých Budějovicích, arch. č. 923.

Arteco B.M. s.r.o., Umělecko historický a hloubkový stavebně historický průzkum objektu Radniční čp. 29 v Českém Krumlově, Č. Krumlov 1999, strojopis v archivu Státního památkového ústavu v Českých Budějovicích.

Ball, Philip, Ďáblův doktor. Paracelsus a svět renesanční magie a vědy, Praha 2009.

Baltrušaitis, Jurgis, Fantastický středověk, Praha 2008.

Bareš, Petr, Sedlák, František, Průzkum nástěnných maleb v kostele sv. Martina v Polné na Šumavě, 1971, archiv Národního památkového ústavu České Budějovice, arch. č. 54.

Bartlová, Milena, Pochtivé obrazy, Praha 2001.

Bartlová, Milena, Skutečná přítomnost, Středověký obraz mezi ikonou a virtuální realitou, Praha 2012.

Benešová, Klára, Královna Eliška Rejčka a klášter cisterciáček Aula Sanctae Mariae , in: Benešová Klára, ed., Královský sňatek, Eliška Přemyslovna a Jan Lucemburský – 1310, Praha 2010.

Berger, Tomáš, Berger, Vlastimil, restaurátorská zpráva k nástěnným malbám v kostele sv. Bartoloměje ve Vimperku, archiv Národního památkového ústavu v Českých Budějovicích, arch. č. 1673.

Berger, Vlastimil, Nástěnné malby v kostele sv. Bartoloměje ve Vimperku, in: Umění, XLI/1993, č. 3-4, str. 272-274.

Birnbaum, Vojtěch, Architektura, in: Dějepis výtvarného umění v Čechách, Praha 1931.

Birnbaumová, Alžběta, Strakonický hrad, Praha 1947.

Bloch, Jiří, Vývoj povrchových úprav domu č. p. 32 v Českém Krumlově, Průzkumy památek II/1999, s. 114–121.

Bodanský, Miroslav, Bodanská, Magda, Restaurátorská dokumentace, Odkrytí a restaurování středověkých nástěnných maleb v klenbě presbytáře kaple sv. Jana Křtitele v Pomezí pod Landštejnem, 2007, strojopis v archivu Národního památkového ústavu v Českých Budějovicích, arch. č. 3542.

Boëthius, Poslední Říman, Praha 1982.

- Bok, Václav, Pokorný, Jindřich, (ed.), *Moravo, Čechy, radujete se!*, (Němečtí a rakouští básníci v českých zemích za posledních Přemyslovců), Praha 1998.
- Borská, Věra, Urbánková, Milena, Majetková a sociální struktura Č. Budějovic koncem 14. a počátkem 15. století, *Kniha lozunků 1396-1416*, in: *Sborník archivních prací XIV/1*, Praha 1964, str. 141.
- Braniš, Josef, *Mittheilungen der k.k. Central - Commission der kunst-und historischen Denkmale*, XIX/1893 (neue folge) Band 4, s. 240-241,
- Braun, Josef, *Tracht und Attribute der Heiligen in der deutschen Kunst*, Stuttgart 1943.
- Břicháček, Pavel, Muk, Jan, *Kostel sv. Jana Křtitele na Pomezí – výsledky stavebně historického a archeologického průzkumu*, *Průzkumy památek*, I/1996, str. 55-64.
- Buben, M., Milan, *Encyklopedie řádů a kongregací v Českých zemích, žebravé řády*, Praha 2006.
- Cechner, Antonín, *Soupis památek historických a uměleckých v politickém okresu Kaplickém*, Praha 1921.
- Čech, Jiří, *Restaurátorské práce v jižním ramenu křížové chodby bývalého dominikánského kláštera v Č. Budějovicích*, 2010, archiv NPÚ ČB, arch. č. RZ 4368.
- Čech, Jiří, *Restaurátorské práce v západním ramenu křížové chodby bývalého dominikánského kláštera v Č. Budějovicích*, 2010, archiv NPÚ ČB, arch. č. RZ 4367.
- Čech, Jiří, *Zpráva o restaurátorském průzkumu nádvorních fasád bývalého dominikánského kláštera v Českých Budějovicích*, 2008, archiv NPÚ ČB, arch. č. RZ 3714.
- Čech, Jiří, *Zpráva o restaurátorském průzkumu západního ramene křížové chodby bývalého dominikánského kláštera v Č. Budějovicích*, 2006, archiv Českobudějovického biskupství.
- Čech, Jiří, *Zpráva o restaurování severního ramene křížové chodby bývalého dominikánského kláštera v Českých Budějovicích - dokončení*, 2008, archiv NPÚ ČB, arch. č. RZ 3946.
- Čech, Jiří, *Zpráva o restaurování východního ramene křížové chodby bývalého dominikánského kláštera v Českých Budějovicích*, 2008, archiv NPÚ ČB, arch. č. RZ 3947.
- Čech, Jiří, *Dodatek k restaurátorskému průzkumu západního ramene křížové chodby bývalého dominikánského kláštera v Č. Budějovicích*, 2009, archiv NPÚ ČB, arch. č. RZ 3820.
- Čech, Jiří, *Vstupní zpráva o restaurátorském průzkumu východní strany křížové chodby bývalého dominikánského kláštera v Českých Budějovicích*, leden 2005, archiv NPÚ ČB.
- Čech, Jiří, *Zpráva o provádění restaurátorských prací na nástěnných malbách v interiéru kostela sv. Bartoloměje ve Vimperku*, Praha 1999, archiv Národního památkového ústavu v Českých Budějovicích, arch. č. 1991.

- Čech, Jiří, Zpráva o provedení restaurátorských prací v křížové chodbě bývalého dominikánského kláštera v Č. Budějovicích – restaurování a rekonstrukce polychromií na kamenných prvcích, 2009, archiv NPÚ ČB, arch. č. RZ 3958.
- Čech, Jiří, Zpráva o provedených restaurátorských pracích v kostele sv. J. Křtitele v Záblatí u Prachatic, (strojopis) Praha 1997, archiv Národního památkového ústavu v Českých Budějovicích, č. 1671.
- Čech, Jiří, Zpráva o restaurování gotických nástěnných maleb v presbytáři kostela sv. Martina v Polné na Šumavě, 1998, Archiv Památkového ústavu České Budějovice.
- Čech, Jiří, Zpráva o restaurování severního ramene křížové chodby bývalého dominikánského kláštera v Českých Budějovicích , 2006-07, archiv NPÚ ČB, arch. č. RZ 3507.
- Čech, Jiří, Zpráva o restaurování severního ramene křížové chodby bývalého dominikánského kláštera v Českých Budějovicích - část 2, 2007, archiv NPÚ ČB, arch. č. RZ 3636.
- Denkstein, Vladimír, Matouš, František, Jihočeská gotika, Praha 1953.
- Denkstein, Vladimír, Oprava klášterního kostela v Č. Budějovicích, in: Za starou Prahu, XVII/1933, s. 20, 21.
- Denkstein, Vladimír, Stavební vývoj dominikánského kostela v Českých Budějovicích, Ročenka Kruhu pro pěstování dějin umění za rok 1932, Praha 1933, s. 3-19.
- Durdík, Tomáš, Ilustrovaná encyklopedie Českých hradů, Praha 2009.
- Dušan Buran a kol., Gotika, dějiny slovenského výtvarného umenia, Bratislava 2003.
- Dvořáková, Vlasta, Krása Josef, Stejskal Karel, Středověká nástěnná malba na Slovensku, Praha, Bratislava 1978.
- Fajt, Jiří, (ed.), Karel IV., Císař z Boží milosti, kultura a umění za vlády Lucemburků 1310-1437, Praha 2006.
- Fajt, Jiří, Chlíbec, Jan, Sochařství, in: Gotika v západních Čechách III. (katalog výstavy) Praha 1996.
- Fajt, Jiří, Magister Theodoricus, dvorní malíř císaře Karla IV., Praha 1997.
- Fajt, Jiří, Sršeň Lubomír, Lapidárium Národního muzea v Praze, Praha 1993.
- Faktor Ondřej, Nově objevené pozdně gotické nástěnné malby v presbytáři kostela sv. Jakuba Většího v Prachaticích , Průzkumy památek, 12/2010, č. 1, s. 121 – 137.
- Frodl, Walter, Die romanische Wandmalereien in Kärtner, Wien, 1942.
- Foucault, Michel, Dějiny šílenství v době osvícenství. Hledání historických kořenů pojmu duševní choroby, Praha 1994.
- Gedenk Buch für den Pfarbezirk Kalsching.
- Grueber, Bernard, Wandbilder in der Dominikanerkirche zu Budweis , in: Mittheilungen der k.k. Central - Commission zur Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale, 17/1872, s. XVI-XVII.

- Gurevič, Aron, Nebe peklo svět, cesty k lidové kultuře středověku, Jinočany 1996.
- Hajník, Roman, Vimperk, Praha 2007.
- Hamsík, Antonín, Hamsík Jan, Restaurátorská zpráva, restaurování nástěnných maleb, kostel sv. Jana Křtitele Žumberk, 2010, archiv Národního památkového ústavu v Českých Budějovicích.
- Hamsík, Antonín, Hamsík, Jan, Hála, Pavel, Restaurátorský sondážní průzkum, kostel sv. Jana Křtitele Žumberk, 2009, archiv archiv Národního památkového ústavu v Českých Budějovicích, arch. č. 3934.
- Hamsík, Antonín, Hamsík, Josef, Restaurátorská zpráva, kostel Panny Marie v Kájově, 1999, Archiv Národního památkového ústavu v Českých Budějovicích, arch. č. 2451.
- Havlice, Jiří, Kostel sv. Mikuláše v Boleticích na Českokrumlovsku ve světle archeologie, in: Monumentorum Tutela, Ochrana pamiatok 22, Bratislava 2010, str. 115-126.
- Havlice, Jiří, Středověké dlaždice z kostela sv. Mikuláše v Boleticích, Památky Jižních Čech, , České Budějovice, 2010.
- Heider, Gustav, Das Glücksrad und dessen Anwendung in der christlichen Kunst, in: Mittheilungen der k.k. Central-Commission zur Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale, 1859/4, str. 113-124.
- Hejnic, Josef, K zakládací listině českokrumlovského kostela, Jihočeský sborník historický, 40, 1971, s. 44-47;
- Hejnic, Josef, Jan z Lopřenic, Jihočeský sborník historický XII/1972, s. 47-49.
- Hejnic, Josef, O knihovně Václava z Rovného, in: Sborník Národního muzea v Praze, Řada – Historie, Sv. XXII, 1968/5.
- Hejnic, Josef, Václava Březana Posloupnost krumlovských farářů, Archivum Trebonense, Sborník studií pracovníků archivu a jeho badatelů, Státní archiv v Třeboni, 1973, str. 217-247.
- Herget, Vladimír, Horní Stropnice, kostel sv. Mikuláše, stavebně-historický průzkum, 1992-1996, archiv Památkového ústavu v Českých Budějovicích, arch. č. 2632.
- Hlaváček, Petr, Architektura, mobiliář a paramenta sakrálních objektů na Kadaňsku ve světle testamentů kadaňských měšťanů (1465-1522), in: Kadaň mezi středověkem a novověkem. Deset kapitol z kulturních a náboženských dějin severozápadních Čech, Ústí nad Labem 2005.
- Hlaváček, Petr, Čeští františkáni na přelomu středověku a novověku, Praha 2005.
- Hlaváčová, Hana, Arbor Consanguinitatis et arbor affinitatis v rukopisu Osek 72, Praha 1998.
- Hlinomaz, Milan, Heraldika kláštera Vyšší Brod, in: Gaži, Martin, Ouroda, Vlastislav, Památky jižních Čech 2, České Budějovice 2009, str. 56.
- Hlobil, Ivo, Bernardinské symboly jména Ježíš v českých zemích šířené Janem Kapistránem, Umění 44, 1996, s. 223-234.

- Hlobil, Ivo, ed., *Od gotiky k renesanci. Výtvarná kultura Moravy a Slezska 1400–1550. III* Olomoucko, Olomouc 1999.
- Homolka Jaromír, kol., *Pozdně gotické umění v Čechách*, Praha 1978.
- Homolka, Jaromír, (kol.), *Jihočeská pozdní gotika 1450-1530* (katalog výstavy), Hluboká nad Vltavou 1965.
- Horák, Zdeněk, *Kostel Narození Panny Marie v Cetvinách, rekonstrukce zřícené klenby v presbytáři*, Praha 1997, strojopis v archivu Národního památkového ústavu v Č. Budějovicích, arch. č. 1921.
- Horová, Veronika, *Pozdně středověká reprezentace šlechty a měšťanů Prachatic. Nově odkryté nástěnné malby v kostele v. Jakuba*, *Umění LVIII/2010*, č.3, str. 211- 226.
- Hořejší, Jiřina, *Pozdně gotická architektura*, in: *Dějiny českého výtvarného umění I/2*, Praha 1984.
- Hosnedl, Lukáš, *restaurátorská zpráva, Restaurování kamenných prvků severního a jižního ramena ambitu v interiéru bývalého dominikánského kláštera v Českých Budějovicích*, 2009, archiv NPÚ Č. Budějovice, arch. č. 3959.
- Hošek, Jiří, Muk, Jan, *Omítky historických staveb*, Praha 1990.
- Hrubeš, Karel, *Restaurátorská zpráva k restaurování sálu s gotickými malbami a dřevěným polychromovaným stropem*, *Prelatura, Český Krumlov*, strojopis v archivu Národního památkového ústavu v Českých Budějovicích, 2004, arch. č. 3133.
- Hrubeš, Karel, *Restaurátorská zpráva, kostel sv. Víta v Českém Krumlově, malba Ukřižování a Čtyři světice v severní lodi kostela*, 1992, archiv NPÚ ÚOP ČB, č. 1296.
- Hrubeš, Karel, *Restaurátorská zpráva, kostel sv. Víta v Českém Krumlově, malba nad portálem a v severní lodi*, 1993, archiv NPÚ č. 1300.
- Huyer, Reinholt, *Zur Geschichte des Stadthaus No. 10 (Mallner)*, Separatabdruck aus der „Budweiser Zeitung“, Č. Budějovice 1910, s. 1n.
- Chamonikola, Kaliop, ed., *Od gotiky k renesanci II, výtvarná kultura Moravy a Slezska 1400-1550*, Brno 1999.
- Chvojka, Jiří, *Erb vladyků z Vojslavic v Českých Budějovicích*, *Výběr, časopis pro historii a vlastivědu jižních Čech*, 3/XLIV/2007, str. 239-240.
- Isidor ze Sevilly, *Etymologie IX*, Praha 1998.
- Jacques Le Goff, Jean-Claude Schmidt, *Encyklopedie středověku*, Praha 2002.
- Jakab, Martin, *Císařův levoboček don Julius de Austria a jeho pobyt v Českém Krumlově*, in: *Zlatý věk Českokrumlovska 1550–1620*, Český Krumlov 2002, s. 43-55.
- Jakub de Voragin, *Legenda aurea*, Praha 1984.
- John, Josef, *Vimperk - město pod Boubínem*. České Budějovice 1979.

Kadlec, Jaroslav, Dějiny Zlaté Koruny, Praha 1949.

Kaigl, Jan, Chaloupek, Petr, Vesnické románské kostely s chórovou věží a apsidou, Zprávy památkové péče LVII/1998, č. 9, str. 268-273.

Kápar, František, Cetviny, Kostel Narození Panny Marie, průzkum, zaměření, návrh úprav a barevnosti kostelní věže, Český Krumlov 1996, strojopis v archivu Národního památkového ústavu v Č.Budějovicích, arch. č. 3076.

Kašička, František, Lancinger, Luboš, Cetviny, Kostel Narození Panny Marie, Stavebně historický průzkum.

Kašička, František, Lancinger, Luboš, Cetviny, Kostel Narození Panny Marie, Stavebně historický průzkum, Praha 1995, strojopis v archivu Národního památkového ústavu v Českých Budějovicích.

Kavka, František, Vláda Karla IV. za jeho císařství (1355-1378), Praha 1993.

Kirschbaum, Engelbert, ed., Lexikon der Christlichen Ikonographie, Freiburg im Breisgau 1968-1976.

Klimesch, Matthäus, Urkunden–und Regestenbuch des ehemaligen Klarissinnen–Klosters in Krummau, Praha 1904 č. XXII.

Knoflíček, Tomáš, Nástěnná malba za vlády Lucemburků na Moravě, Olomouc 2009.

Kolektiv autorů, 600 Jahre Pfarikirche Zetwing, „Zu Unserer Lieben Frauen Geburt“ 1384-1984, München 1984, Herausgeber: Pfarrgemeinschaft Zettwing.

Köpl, Karel, Urkunden buch der Stadt Budweis, Prag 1901.

Kosmova kronika Česká, Praha 1972.

Kovář, Daniel, Tvrze, hrady a zámky Českobudějovicka, České Budějovice, 2011.

Kovář, Daniel, vyobrazení dominikánského kláštera v Českých Budějovicích z přelomu 16. a 17. století, Průzkumy památek XVI – 1/2009, str. 124-127.

Krása, Josef, České iluminované rukopisy, Praha 1990.

Krása, Josef, Nástěnné malířství, in: Dějiny českého výtvarného umění I/2, Praha 1984.

Krása, Josef, Rukopisy Václava IV., Praha 1974.

Krejčík, Tomáš, Pečeť v kultuře středověku, Ostrava 1998.

Kroupa, Pavel, Kroupová, Jaroslava, Gotické nástěnné malby v kostele sv. Petra a Pavla v Říčanech u Prahy, Průzkumy památek II/1994, str. 109.

Kroupa, Pavel, Stavebně-historický vývoj kostela sv. Mikuláše v Horní Stropnici, in: Výběr z prací členů historického klubu při Jihočeském muzeu v Českých Budějovicích 19/1982, České Budějovice str. 8-11.

Kubák, Jaroslav, Topografie města Č. Budějovic 1540-1800, Č. Budějovice 1973.

Kubíková, Anna, Českokrumlovský dům číslo 22, Výběr 34, 1997, č. 2.

- Kubíková, Anna, Dva českokrumlovské kaplanské domy, Jihočeský sborník historický, 1994/LXIII, str. 158-159.
- Kubíková, Anna, Historická topografie Českého Krumlova (1424) 1459–1654 III, Jihočeský sborník historický 2005/LXXII, str. 161 n.
- Kubíková, Anna, Historická topografie Českého Krumlova (1424) 1459–1654 I, Jihočeský sborník historický 71, 2002, s. 192.
- Kubíková, Anna, K historii českokrumlovských radnic, Jihočeský sborník historický 65, 1996, s. 144-147.
- Kubíková, Anna, K nejstarší historii českokrumlovského chrámu sv. Víta, Výběr, 34, 1997, s. 118-121.
- Kubíková, Anna, K původu druhé manželky Petra I. z Rožmberka, paní Kateřiny, in: Per saecula ad tempora nostra. Sborník prací k šedesátým narozeninám prof. Jaroslava Pánka I, Praha 2007, s. 112–117.
- Kubíková, Anna, Lavička, Roman, Kameník Rubík, Michal a jeho rodina, in: Gaži, Martin, Pavelec, Petr, Český Krumlov – od rezidenčního města k památce světového kulturního dědictví, České Budějovice 2010, str. 681 n.
- Kubíková, Anna, Oldřich II. z Rožmberka, České Budějovice 2004, s. 129-130.
- Kubíková, Anna, Oldřich II. z Rožmberka, České Budějovice 2004.
- Kubíková, Anna, Příspěvek k životu a dílu Hanse Getzingerera, in: Památkové listy 11, 1996, strana 8-9, příloha časopisu Zprávy památkové péče, roč. 56, 1996.
- Kubíková, Anna, Rožmberské kroniky krátký a sumovní výtah od Václava Březana, České Budějovice 2005.
- Kubíková, Anna, Středověký českokrumlovský hrad ve světle archivních pramenů, Průzkumy památek II/1999 s. 106.
- Kubíková, Anna, Zrcadlový a Maškarní sál českokrumlovského zámku, Zprávy památkové péče 53, 1993, s. 242.
- Kubínová, Kateřina, Emauzský cyklus, Praha 2012.
- Kühtreiber, Thomas, Der Gründungsbau der Burg Landštejn, Průzkumy památek XVIII - 1/2011, str. 71-84.
- Kuthan, Jiří, Česká architektura v době posledních Přemyslovců, Vimperk 1994.
- Kuthan, Jiří, ed., Umění doby posledních Přemyslovců, Roztoky u Prahy 1982.
- Kuthan, Jiří, Gotická architektura v jižních Čechách, Zakladatelské dílo Přemysla Otakara II., Praha 1975, str. 180.
- Kuthan, Jiří, Gotická architektura v jižních Čechách, Zakladatelské dílo Přemysla Otakara II., Praha 1975.

- Kuthan, Jiří, Královské dílo za Jiřího z Poděbrad a dynastie Jagellonců, díl první - Král a šlechta, Praha 2010.
- Kuthan, Jiří, Středověká architektura v jižních Čechách do poloviny 13. století, České Budějovice, 1977.
- Lancinger, Luboš, Dějiny objektu, in: Sommer, Jan, Lancinger, Luboš, Stavebně historický průzkum domu čp. 6 (bývalé kaple sv. Kateřiny) v Rožmberku nad Vltavou, strojopis v archivu Památkového ústavu České Budějovice, 1997.
- Lancinger, Luboš, Muk, Jan, Český Krumlov čp. 155, stavebně historický průzkum, Praha 1967, strojopis v archivu Národního památkového ústavu v Českých Budějovicích.
- Lancinger, Luboš, Muk, Jan, Český Krumlov. Horní zámek. Stavebně historický průzkum, Praha 1991, strojopis v archivu Národního památkového ústavu v Českých Budějovicích.
- Lancinger, Luboš, Muk, Jan, Český Krumlov č. p. 59 – Hrádek. Stavebně historický průzkum, Praha 1990, strojopis v archivu Národního památkového ústavu v Českých Budějovicích.
- Lanz Elga, Gotische Monumentalmalerei in Oberösterreich, in: Gotik Schätze Obreösterreich, Linz 2002.
- Lanz, Elga, Die mittelalterlichen Wandmalereien in der Steiermark. Wien, 2002.
- Lanz, Elga, Die mittelalterlichen Wandmalereien in Wien und Niederösterreich, Wien 1983.
- Látal, Hynek, Pozdně gotické kostely v jižních Čechách 1480-1520, Umění LII/2004, č. 2, str. 136-151.
- Lavička Roman, Kostel sv. Mikuláše v Boleticích – stavební vývoj objektu a jeho rekonstrukce na přelomu tisíciletí, in: Monumentorum Tutela, Ochrana pamiatok 22, Bratislava 2010.
- Lavička, Roman, Českokrumlovský kostel sv. Víta v pozdním středověku, in: Studia Medievalia Bohemica, 1/2009, str. 75- 98.
- Lavička, Roman, Jihočeské pozdně gotické kostely, Umění LIII/2005, č. 4, str. 398-400.
- Lavička, Roman, Kapitulní síň, - kaple sv. Wolfganga minoritského kláštera v Českém Krumlově, In: Gaži, Martin, Pavelec, Petr (ed.): Český Krumlov, Od rezidenčního města k památce světového kulturního dědictví. České Budějovice 2010, s. 455 – 474.
- Lavička, Roman, Kostel sv. Víta v Českém Krumlově ve světle smlouvy z roku 1407 In: Kateřina Horníčková, Michal Šroněk, ed., Žena ve člunu. Sborník Hany J. Hlaváčkové, Praha 2007, str. 345-370.
- Lavička, Roman, kroužené klenby Hannse Getzingera na jihu Čech, Svorník 5, 2007, str. 141-160.
- Lavička, Roman, Pozdně gotická sakrální architektura v rožmberském dominiu, in: Gaži, Martin, ed., Rožmberkové, rod českých velmožů a jeho cesta dějinami, České Budějovice 2011, str. 391-410.

- Lavička, Roman, Rožmberská stavební huť. K problematice studia jihočeské sakrální architektury pozdní gotiky, in: Jihočeský sborník historický, 73/2004, str. 50,51.
- Lavička, Roman, Šimůnek, Robert, Městský farní kostel ve středověkých Čechách, Trhové Sviny 1280 - 1520, České Budějovice 2011.
- Lavička, Roman, Šimůnek, Robert, Venkovský kostel v pozdním středověku, Zátoň 1480-1520, Jihočeský sborník historický 77-78/2008-2009, str. 258n.
- Lavička, Roman, Špulřířská kaple při kostele Nanebevzetí Panny Marie v Jindřichově Hradci, Jindřichohradecký vlastivědný sborník 15., Jindřichův Hradec 2003, s.11-29.
- Lehár, Jan, Česká středověká lyrika, Praha 1990.
- Líbal, Dobroslav, Katalog gotické architektury v České republice do husitských válek, Praha 2001.
- Líbal, Dobroslav, Vilímková, Milada., Heroutová, M., Strakonický hrad, stavebně-historický průzkum (strojopis), Praha 1967, archiv Národního památkového ústavu v Českých Budějovicích, arch. č. 567.
- Macek, Josef, Ktož jsou boží bojovníci. Čtení o Táboře v husitském revolučním hnutí, Praha 1951, s. 50-52.
- Machačko, L., Vojtěchovský, J., Kostel sv. Jana Křtitele v Pomezí, 2005, Restaurátorská zpráva v archivu Národního památkového ústavu v Českých Budějovicích.
- Maráz, Karel, Úvod do problematiky jezdeckých pečetí Rožmberků, Jihočeský sborník historický 71/2002, str. 123-149.
- Mareš, František, Sedláček, Jan, Soupis památek uměleckých a historických v politickém okrese krumlovském, Praha 1918.
- Mareš, František, Sedláček, Josef, Soupis památek historických a uměleckých v politickém okrese prachatickém, Praha 1913.
- Mareš, František, Sedláček, Josef, Soupis památek historických a uměleckých v politickém okrese třeboňském, Praha 1900.
- Martan, Alois a Martin, Zpráva k dílčímu průzkumu v interiéru bývalého kostela dominikánů Obětování Panny Marie v Českých Budějovicích z 15. 5. 1993, archiv Národního památkového ústavu v Č. Budějovicích.
- Martan, Alois, Restaurátorská zpráva k nástěnným malbám jednotlivých pilířů v kostele Obětování Panny Marie v českých Budějovicích z 20. 11. 1996, archiv Národního památkového ústavu v Č. Budějovicích.
- Martan, Alois, Dodatek dokumentace k první a třetí etapě průzkumu z 10. 3. 1995, archiv Národního památkového ústavu v Č. Budějovicích.

Martan, Alois, Restaurátorská zpráva interiéru v přízemí věže z 10. 3. 1995, archiv Národního památkového ústavu v Č. Budějovicích.

Martan, Alois, Restaurátorská zpráva k třetí etapě průzkumu v interiéru bývalého kostela dominikánů Obětování Panny Marie v Českých Budějovicích z 19. 11. 1994, archiv Národního památkového ústavu v Č. Budějovicích.

Martan, Alois, Závěrečná zpráva o restaurování maleb ve výklenku na jižní straně transeptu v kostele Obětování Panny Marie v Českých Budějovicích z 25. 10. 1996, archiv Národního památkového ústavu v Č. Budějovicích.

Martan, Alois, Zpráva k restaurátorským pracím na středověkých nástěnných malbách v kostele Obětování Panny Marie v Českých Budějovicích z 20. 10. 1997, archiv Národního památkového ústavu v Č. Budějovicích.

Martan, Alois, Zpráva o restaurování středověké nástěnné malby v přízemí věže /tzv. kaple/ v areálu bývalého kláštera dominikánů v Českých Budějovicích z 3. 10. 1998, archiv Národního památkového ústavu v Č. Budějovicích.

Martan, Alois, Informační průzkum malířské výzdoby v místnosti 1. patra za Prokyšovým sálem v objektu čp. 155 Horní ulice v Českém Krumlově, 1979, zpráva uložena v archivu Městského úřadu v Českém Krumlově.

Martan, Alois, Malenice, Gotické nástěnné malby v kostele sv. Jakuba (1315?-1325?), in: Umění 3-4,XLI/ 1993, str. 269n.

Martan, Alois, Presbytář kostela sv. Mikuláše v Boleticích, Umění XLI/1993, č. 3-4, str. 270-272.

Martan, Alois, Restaurátorská dokumentace, Nástěnné malby v kostele sv. Mikuláše v Dolních Slověnicích, 2001, archiv Národního památkového ústavu v Českých Budějovicích, arch. č. 2353.

Martan, Alois, Restaurátorská zpráva k třetí etapě průzkumu v interiéru bývalého kostela dominikánů Obětování Panny Marie v Českých Budějovicích z 19. 11. 1994, archiv Národního památkového ústavu v Č. Budějovicích.

Martan, Alois, Restaurátorská zpráva o průběhu restaurátorských prací na odkryvu a restaurování středověké nástěnné malby Sv. Kryštofa na východní stěně jižního ramene transeptu v kostele Obětování Panny Marie v Českých Budějovicích z 1. 8. 1995, archiv Národního památkového ústavu v Č. Budějovicích.

Martan, Alois, Zpráva k provedenému dílčímu průzkumu v kostele sv. Mikuláše v Horní Stropnici, listopad 1996, archiv Památkového ústavu v Českých Budějovicích.

Martan, Alois, Zpráva k provedenému průzkumu v kostele sv. Mikuláše v Horní Stropnici, 1997, archiv Národního památkového ústavu v Českých Budějovicích.

- Martan, Alois, Zpráva k první etapě restaurátorských prací na středověké nástěnné malbě v nice na jižní stěně transeptu v kostele Obětování Panny Marie z 28. 10. 1995, archiv Národního památkového ústavu v Č. Budějovicích.
- Martan, Alois, Zpráva k první etapě restaurátorských prací v nice na jižní straně transeptu, Praha 28.10. 1995, archiv Národního památkového ústavu v Č. Budějovicích, arch.č. 1612.
- Martan, Alois, Zpráva o restaurování středověké nástěnné malby v interiéru předsíně kostela sv. Mikuláše v Horní Stropnici, říjen 1997, archiv Národního památkového ústavu v Českých Budějovicích.
- Martan, Alois, Zpráva o restaurování středověké nástěnné malby v přízemí věže /tzv. kaple/ v areálu bývalého kláštera dominikánů v Českých Budějovicích, 3. 10. 1998, archiv Národního památkového ústavu v Č. Budějovicích.
- Martan, Alois, Zpráva o restaurování středověkých nástěnných maleb na jižní straně transeptu v kostele Obětování Panny Marie v Českých Budějovicích z 20. 10. 1995, archiv Národního památkového ústavu v Českých Budějovicích.
- Martínková, Dana, (ed.), Bratr Kolda z řádu dominikánů, O statečném rytíři, O nebeských příbytcích, Praha 1997.
- Mašek, Jiří, Skořepa, Tomáš, Restaurátorská zpráva, nástěnné malby v kostele sv. Anny na Libínském Sedle, 2001-2003, archiv Národního památkového ústavu v Českých Budějovicích, č. 3139.
- Mašek, Jiří, Skořepa, Tomáš, Restaurátorská zpráva, provedení restaurátorského průzkumu v interiéru kostela sv. Anny na Libínském Sedle, 2000, archiv Národního památkového ústavu v Českých Budějovicích č. 2443.
- Mašín, Jiří, Románská nástěnná malba v Cechách a na Moravě, Praha 1954.
- Mašín, Jiří, Románské malířství, in: Dějiny českého výtvarného umění, I/1, Praha 1984.
- Matějček, Antonín, Česká malba gotická 1350–1450, Praha 1950.
- Matějček, Antonín, Dějepis umění 2, Praha 1924.
- Mazurkiewicz, Roman, Deesis, Idea wstawiennictwa Bogarodzicy i św. Jana Chrzciciela w kulturze średniowiecznej, Kraków 1994.
- Mencl, Václav, a kol., Český Krumlov, jeho život a umělecký růst, Praha 1948.
- Mencl, Václav, Architektura, in: Pozdně gotické umění v Cechách, Praha 1978.
- Mencl, Václav, Románská a gotická hlavice jako prostředek k datování české architektury, in: Zprávy památkové péče 10/1955, str. 23; Mencl, Václav, České středověké klenby, Praha 1974.
- Mencl, Václav, Výtvarný vývoj středověkých omítek, Praha 1968.
- Mencl, Václav, Vývoj středověkého portálu v českých zemích, ZPP 1960/10.
- Menclová, Dobroslava, České Hrady, sv. I, II, Praha 1972.

- Míka, Alois, *Osud slavného domu, České Budějovice* 1970.
- Mílec, Miroslav, *Občanské pečete a znamení na pečetích, Brno* 2011.
- Mílec, Miroslav, *Přehled pečeti pánů z Růže, České Budějovice, 2007, s překreslenými pečeti, nestránkováno.*
- Mílec, Miroslav, *Šlechtické pečete, České Budějovice* 2011.
- Moravcová, Magdalena (ed.), *Ráj, peklo a očištec ve středověkých viděních, Praha* 2011.
- Muk, Jan, Lancinger L., *Český Krumlov, Radniční - Dlouhá 29, stavebně historický průzkum, Praha* 1970, strojopis v archivu Státního památkového ústavu v Č. Budějovicích.
- Muk, Jan, Lancinger, Luboš, Kájov, *kostel Panny Marie, Stavebně historický průzkum, Praha* 1992, strojopis v archivu Národního památkového ústavu v Českých Budějovicích.
- Muk, Jan, Urban, Jan, *Polná - kostel sv. Martina, stavebně-historický průzkum, Praha* 1990.
- Müller, Jan, *Průzkumová zpráva, Český Krumlov, Radniční ulice čp. 29, Č. Krumlov* 1991, strojopis v archivu Státního památkového ústavu v Č. Budějovicích.
- Müller, Jan, „*Město běhalo se*“ poznámky k ikonografii Českého Krumlova, in: Gaži, Martin, (ed.) *Český Krumlov, od rezidenčního města k památce světového kulturního dědictví, České Budějovice* 2010, str. 25 – 56.
- Müller, Jan, *K charakteru výtvarné kultury Českého Krumlova v letech 1420-1470, Umění* 33, 1985, s 520-545.
- Müller, Jan, *Poznámky k nástěnné malbě pozdního krásného slohu v Českém Krumlově (1410–50), Výběr* 32, 1995.
- Neuwirt, Joseph, *Das Braunschweiger Skizzenbuch, Praha* 1897.
- Noll, Jindřich, Varhaník, Jiří, *Westwerk kostela sv. Mikuláše v Horní Stropnici, in: archaeologia historica* 21/96, str. 103-109.
- Novák, Antonín, *Z historie omítek a nástěnné malby II, Živé kameny, Spektra nátěrových hmot, 2/2004, str. 76-80.*
- Novák, Luděk, *Obrazy Posledního soudu, in: Umění XVIII/1970, č. 5, s. 441-467.*
- Novotný Josef, *Restaurování románsko-gotické polychromie kostela Navštívení Panny Marie v Milevsku, archiv Národního památkového ústavu v Českých Budějovicích* 2006, arch. č. 3315.
- Novotný, Josef, Novotný, Petr, *Restaurátorský průzkum Rožmberské kaple na hradě v českém Krumlově, archiv Národního památkového ústavu v Českých Budějovicích.*
- Novotný, Josef, *Restaurátorská dokumentace – Kaple sv. Kateřiny, Varvažov, 1999, archiv Národního památkového ústavu v Českých Budějovicích, arch. č. 2115.*
- Novotný, Josef, *Restaurátorská dokumentace, Chvalšiny, 1996, Archiv Národního památkového ústavu v Českých Budějovicích.*

- Novotný, Petr, Průzkum interieru kostela sv. M. Magdaleny ve Chvalšínách, 1996, archiv Národního památkového ústavu v Českých Budějovicích.
- Ottová, Michaela, Pod ochranou Krista Spasitele a svaté Barbory, Sochařská výzdoba kostela svaté Barbory v Kutné Hoře (1483 – 1499), České Budějovice, 2010, str. 148-149.
- Panovsky, Erwin, Dějiny teorie lidských proporcí jako obraz dějin uměleckých slohů, in: Význam ve výtvarném umění, Praha 1981, str. 67 n.
- Pátková, Hana, (ed.), Cechovní kniha pražských malířů, Praha 1996.
- Pavel, Jakub, Šamánková, Eva, Č. Budějovice, Praha 1979.
- Pavelec Petr, Středověká nástěnná malba v Českém Krumlově, In: Gaži, Martin, Pavelec, Petr (ed.): Český Krumlov. Od rezidenčního města k památce světového kulturního dědictví, České Budějovice 2010, s. 371-424.
- Pavelec, Petr, K stavební obnově a restaurování kostela Narození Panny Marie v Cetvinách na Českokrumlovsku , in: Zprávy památkové péče LXVIII/2006, č. 5, str.401 - 408.
- Pavelec, Petr, Nástěnné malby v kostele sv. Prokopa v Křtěnově na Českobudějovicku, in: Zprávy památkové péče LVII/1997, č. 7-8, str. 183-193.
- Pavelec, Petr, Nástěnné malby v kostele sv. Mikuláše v Ševětíně, in: Zprávy památkové péče, LV/1995, č. 8, str. 288-298.
- Pavelec, Petr, Český Krumlov, kouzelné město uprostřed Evropy, České Budějovice 2007, str. 35.
- Pavelec, Petr, Kaple Zesnutí Panny Marie v Kájově, Nové poznatky o nástěnných malbách a stavební historii, Zprávy památkové péče LXVII/2007, č. 6, str. 478-484.
- Pavelec, Petr, Klášterní kostel Obětování Panny Marie, České Budějovice 1997.
- Pavelec, Petr, Nástěnná malba kola Štěstěny v komnatě strakonického hradu, in: Umění XLVII/3/1999, str. 169-174.
- Pavelec, Petr, Nástěnné malby v bývalé kapli sv. Kateřiny v Rožmberku nad Vltavou, průzkum a záchrana, Zprávy památkové péče 61, 2001, č. 8, s. 263–269.
- Pavelec, Petr, Nástěnné malby v interiéru kaple nad severní předsíní kostela sv. Víta v Českém Krumlově, Umění 66, 2006, č. 3, s. 518-523.
- Pavelec, Petr, Nástěnné malby v kostele sv. Mikuláše v Ševětíně, in: Zprávy památkové péče, LV/1995, č. 8.
- Pavelec, Petr, Nástěnné malby v kostele sv. Petra a Pavla v Hosíně, in: Zprávy památkové péče LVI/1996, č. 3, str. 77-84.
- Pavelec, Petr, Nové poznatky o klášterním kostele Obětování Panny Marie v Českých Budějovicích, Zprávy památkové péče LVI/1996, č. 9 - 10, str 296-305.

- Pavelec, Petr, Počátky hradu a města. In: Gaži, Martin, Pavelec, Petr, ed., Český Krumlov. Od rezidenčního města k památce světového kulturního dědictví, České Budějovice 2010, str. 38,
- Pavelec, Petr, Poutní místo Kájov, stručný průvodce, České Budějovice, 2005.
- Pavelec, Petr, Pozdně gotické nástěnné malby v kostele sv. Máří Magdaleny ve Chvalšínách, in: Umění, XLVIII/2000, č. 1-2, str. 86-92.
- Pavelec, Petr, Středověké nástěnné malby v kostele sv. Martina v Polné na Šumavě, in: Zprávy památkové péče LXIII/2004, č. 5, str. 401-408.
- Pavelec, Petr, Středověké nástěnné malby v kostele sv. Mikuláše v Horní Stropnici na Českobudějovicku., in: Zprávy památkové péče LIX/1999, č. 8, str. 249-256.
- Pavelec, Petr, Středověké nástěnné malby v rezidenčních městech Rožmberku a v Českém Krumlově, in: Gaži, Martin, (ed.), Rožmberkové, rod českých velmožů a jeho cesta dějinami, České Budějovice 2011, str. 430- 433.
- Pavelec, Petr, Šnejd, Daniel, K stavebnímu vývoji českokrumlovského Horního hadu, in: Gaži, Martin, Pavelec, Petr, (ed.): Český Krumlov. Od rezidenčního města k památce světového kulturního dědictví. České Budějovice 2010.
- Pechová, Oliva, Gotické nástěnné malby v Holubicích, Zprávy památkové péče XVII/1957, str. 227-235.
- Pechová, Oliva, Martan, Alois, Restaurování maleb, katalog k výstavě, Blatná 1981.
- Pešina, Jaroslav, a kol., Gotická nástěnná malba v zemích českých I, Praha 1958, s. 127, 143, 167.
- Pešina, Jaroslav, Česká malba pozdní gotiky a renesance, deskové malířství 1450-1550, Praha 1950.
- Pešina, Jaroslav, Desková malba, in: Dějiny českého výtvarného umění I/1, Praha 1984, str. 381.
- Pešina, Jaroslav, Obraz krajiny v české knižní malbě kolem r. 1400, in: Umění 13/1965, str. 233-285.
- Petrů, Eduard, ed., Život svaté Kateřiny, Praha 1999.
- Plátková, Zuzana, Nástěnné malby v Čechách a na Moravě, Nepsublikovaná diplomová práce na FF UK v Praze, 1974, s. 75-78.
- Pletzer, Karel, Českobudějovičtí zlatníci, malíři a řezbáři na přelomu 15. a 16. století, Jihočeský sborník historický, 1994/LXIII, str. 17.
- Pletzer, Karel, Tvrz v Žumberk u Nových Hradů, Výběr 11/1974, č. 2. str. 74 – 76.
- Poche, Emanuel, (kol.), Umělecké památky Čech 1, Praha 1977.
- Poche, Emanuel, (kol.), Umělecké památky Čech 2, Praha 1978.
- Poche, Emanuel, Na Slovanech, Stavební a umělecký vývoj pražského kláštera, Praha 1956, str. 161.

- Poche, Emanuel, Strakonický hrad a jeho malířská výzdoba, in: Ročenka Kruhu pro pěstování dějin umění za rok 1932, Praha 1933, str. 30-46.
- Prix, Dalibor, Všečeková, Zuzana, Středověký kostel sv. Bartoloměje v Praze 9 – Kyjích do počátku husitských válek, Umění XLI 1993/3-4, str. 255-257.
- Prokopová, Zdeňka, „Cultores Deiparae Cajoviensis“, Vazby dvora Jana Kristiána z Eggenberku k poutnímu místu, in: Opera historica 7, České Budějovice, 1999, str. 597- 613.
- Prokopová, Zdeňka, Každodenní život poutního místa Kájov v letech 1656-1725, Jihočeský sborník historický 66-67, 1997-1997, str. 51- 63.
- Prokopová, Zdeňka, Ševětín, Hosín, Dolní Bukovsko, České Budějovice 1995.
- Radocsay, Dénes, A kozépkori Magyarország tábleképei (Středověká desková malba v maďarsku), Budapest 1955.
- Razím, Vladislav, K počátkům hradu Landštejna, Průzkumy památek XVIII - 1/2011, str. 31-70.
- Riedl, Mirko, Katalog prvotisků jihočeských knihoven, Praha 1978.
- Rosewell, Roger, Medieval Wall Paintings in English and Welsh Churches, London 2009.
- Royt Jan, Pozdně gotická nástěnná malba, in: Fajt, Jiří, ed., Gotika v západních Čechách II. (1230 – 1530) Praha 1995.
- Royt, Jan, Nástěnné malby v Aníně Mouřenci, in: Zprávy památkové péče LIV/1994, str. 253.
- Royt, Jan, Středověké deskové a nástěnné malířství na Chebsku, in: Vykoukal, Jiří, ed., Umění gotiky na Chebsku, Cheb 2009.
- Royt, Jan, Středověké malířství v Čechách, Praha 2002.
- Royt, Jan, Šedinová, Hana, Slovník symbolů, Praha 1998.
- Royt, Jan, úcta k obrazům a Libri Carolini, in: Posvátný obraz a zobrazení posvátného, Sborník z kolokvia, Praha 1995, str. 74-79.
- Rulíšek, Hynek, Slovník křesťanské ikonografie, postavy, atributy, symboly, Hluboká nad Vltavou 2005, heslo Antonín Paduánský.
- Rynešová, Blažena, Pelikán, Josef, Listář a listinář Oldřicha z Rožmberka IV, Praha 1954.
- Sachs, Hannelore, (kolektiv), Christliche Ikonographie in Stichworten, Leipzig 1973, str. 295.
- Sedláček, August, Atlasy erbů a pečeti české a moravské středověké šlechty 1 – 3, Praha 2001.
- Sedláček, August, Českomoravská heraldika II. Praha 1997.
- Sedláček, August, Hrady zámky a tvrze Království českého.
- Sedláček, August, Místopisný slovník historický Království českého, Praha 1998.
- Sekyrka, Tomáš, ed., Umění a mistrovství, Pražská malířská bratrstva 1348-1783, Praha 1997.
- Schadt, H., Die Darstellungen der Arbores Consanguinitatis und der arboret affinitatis, Tubingen 1979.
- Schiller, Gertrud, Ikonography of christian Art, London 1 – 4, 1971.

- Schmidt, Valentin, Picha, Alois, Urkundenbuch der Stadt Krummau in Böhmen I. 1253-1419, Prag 1908.
- Sommer, Jan a kol.: Varvažov (okres Písek), kaple sv. Kateřiny. Poznatky o gotické podobě, Nakladatelství Jalna, Praha 2003.
- Sommer, Jan, Gotická sanktusová věž kostela v Křtěnově, in: Zprávy památkové péče, LVI/1996, č.1-2, str.17-22.
- Sommer, Jan, K charakteru pozdně gotických přestaveb jihočeských kostelů. Kostel Panny Marie v Rožmberku, in: Sborník ze symposia o obnově Dobrušky, problematice a údržby historických památek v regionu, Praha 1997.
- Sommer, Jan, Ke stavebnímu vývoji kostela sv. Mikuláše v Horní Stropnici, in: Výběr z prací členů historického klubu při Jihočeském muzeu v Českých Budějovicích 23/1986, str. 120-123.
- Sommer, Jan, Stavební vývoj kostela sv. Anny na Libínském Sedle, in: Mašek, Jiří, Škořepa, Tomáš, Restaurátorská zpráva, nástěnné malby v kostele sv. Anny na Libínském Sedle, 2001-2003, archiv NPÚ ČB č. 3139.
- Soukupová, Hana, Klášter minoritů a klarisek v České Krumlově, Průzkumy památek II./1999, s. 69n.
- Soukupová, Helena, Rekonstrukce dominikánského kláštera v Českých Budějovicích, in: Umění 13. století v Českých zemích, Praha 1983, s. 269-303.
- Spěváček, Jiří, Václav IV., Praha 1986.
- Stampfer, Helmut, Steppan, Thomas, Die romanische Wandmalerei in Tirol, Regensburg 2008.
- Steinová, Iva, Ikonografie nástěnných maleb v sakristii kostela sv. Vincence v Doudlebech, in: Umění 3-4, XLI (1993, str. 199-205.
- Stejskal, Karel, Die Wandmalereien in Strakonice und ihre Beziehung zur höfischen Kunst Böhmens, in: Umění XLI/1993, č. 3-4, str. 153-160. Schmidt, Gerhard, Die Fresken von Strakonice und der Krumauer Bilderlexikon, in: Umění XLI/1993, č. 3-4, str. 145-152.
- Stejskal, Karel, Nástěnné malířství 2. poloviny 14. a počátku 15. století, in: Dějiny českého výtvarného umění I/1, Praha 1984, str. 359.
- Stejskal, Karel, Pasionál přemyslovny Kunhuty, Praha 1975.
- Stejskal, Karel, Počátky gotického malířství, in: Dějiny českého výtvarného umění I/1, Praha 1984.
- Stejskal, Karel, Voit, Petr, Iluminované rukopisy, Praha 1991.
- Stluka, Martin, Život Krista Pána, Brno 2006.
- Stretti, Karel, Zpráva o orientačním restaurátorském průzkumu v ambitu kláštera řádu Křížovníků v Českém Krumlově, 1999, strojopis v archivu NPÚ ÚOP ČB, arch. č. 2193.
- Svoboda, Miroslav, Páni ze Strakonice, Vládcí Prácheňska a dobrodinci johanitů, Praha 2010.

Šimek, Jakub, Básnické zpracování orsiniovské fikce, Dramatická báseň Rosa Rosensis od Jakuba Pantera, in: Gaži, Martin, ed., Rožmberkové, rod českých velmožů a jeho cest dějinami, České Budějovice 2011, str. 266-270.

Škabrada, Jiří, Konstrukce historických staveb, Praha 2003.

Špale, Václav, Čech, Jiří, Odkrytí a restaurování malířské výzdoby z druhé poloviny 15. století kostela Narození Panny Marie, v Cetvinách, in: Spektra nátěrových hmot, 1/2004, str. 88-91.

Špale, Václav, Průzkumová zpráva bývalé kaple sv. Kateřiny v Rožmberku nad Vltavou, Praha 1997, Archiv Národního památkového ústavu České Budějovice, arch. č. 1625.

Štulc, Josef, Kostel sv. Martina v Polné na Šumavě, umělecko- historická analýza a zhodnocení památkového významu, 1970, strojopis v archivu Národního památkového ústavu v Českých Budějovicích.

Švéda, Tomáš, Průzkum a 1. etapa restaurování Románské kaple hradu Landštejna, 1999, restaurátorská zpráva v archivu Národního památkového ústavu v Českých Budějovicích, arch. č. 1977.

Thoma, Juraj, Dominikánský konvent, in: Kropáček, Jiří, ed., Encyklopedie Českých Budějovic, České Budějovice 1998, s. 95.

Toman, Prokop, Nový slovník československých výtvarných umělců, Ostrava 1993.

Trajer, Johann, Historisch - statistische Beschreibung der Diöcese Budweis, Budweis 1862.

Truc, Miroslav, Rožmberské pečeti XIV. století, Jihočeský sborník historický, XXVIII/1959, str. 1-11.

Varhaník, Jiří, K počátkům hradů Rožmberka a Českého Krumlova, Průzkumy památek 9/1, 2004, s. 53-60.

Vítovský, Jakub, Monumentální malířství a sgrafito, in: Chamonikola, K. (ed.), Od gotiky k renesanci. Výtvarná kultura Moravy a Slezska 1400 – 1550. II., Brno 1999.

Vítovský, Jakub, Gotické nástěnné malby v Kozohlodech, Památky a příroda 1, 1976, s. 456-460.

Vítovský, Jakub, Nástěnné malby ze XIV. století v Pražské katedrále, Umění XXIV, 1976, s. 473-503.

Vítovský, Jakub, Krummenauer, Jan, in: Encyklopedie architektů, stavitelů, zedníků a kameníků v Čechách, Praha 2004, s. 271;

Vítovský, Jakub, Linhart z Altenbergu, in: Encyklopedie architektů, stavitelů, zedníků a kameníků v Čechách, Praha 2004, s. 371.

Vítovský, Jakub, Nástěnné malby v bývalém klášterním kostele sv. Anny na Starém Městě v Praze a některé otázky ikonografie českého monumentálního malířství předhusitské doby, in: AUC Phil et Hist. 4, , příspěvky k dějinám umění III., Praha 1980.

- Vítovský, Jakub, Nástěnné malby v kostele Panny Marie v Telči, in: Chamonikola, K. (ed.) *Od gotiky k renesanci. Výtvarná kultura Moravy a Slezska 1400 – 1550. II.* Brno 1999.
- Vítovský, Jakub, Nástěnné malby ve Čkyni, *Památky a příroda* 3/1977, str. 150-152.
- Vítovský, Jakub, Pozdně gotické nástěnné malby Pět lidských věků v zámku Blatná, *ZPP LXI/2001*, s. 89-107.
- Vítovský, Jakub, Středověké zelené světnice, *Cour d'honneur / Hrady zámky paláce* 4, 2008, s. 60-63.
- Vlček, Pavel, kostel sv. Kateřiny ve Varvažově, stavebně-historický průzkum, Praha 1989, strojopis v archivu Národního památkového ústavu Praha.
- Vondrák, Václav, Kremsmünsterská legenda o 10 000 rytířích in: *Listy filologické*, XVI/1889, str. 21 n.
- Všetečková Zuzana, Raně a vrcholně gotická nástěnná malba, in: Fajt, Jiří, ed., *Gotika v západních Čechách (1230 – 1530)* Praha 1995.
- Všetečková Zuzana, *Středověká nástěnná malby ve středních Čechách*, Praha 2012.
- Všetečková, Zuzana, *Bemerkungen zu den Wandmalereien in Südböhmen*, *Umění* XLI/ 1993, č. 3-4, s. 187 n.
- Všetečková, Zuzana, Cyklus patnácti znamení konce světa v kapli Sv. Kříže, in: *Od gotiky k renesanci, výtvarná kultura Moravy a Slezska 1400-1550, IV.* Opava, Brno 1999, str. 78-85.
- Všetečková, Zuzana, Monumentální malířství v Čechách na přelomu 13. a 14. století, in: *Královský sňatek, Eliška Přemyslovna a Jan Lucemburský – 1310*, Praha 2010.
- Všetečková, Zuzana, Nástěnné malby v domě „U kohouta“ čp. 2/I na Staroměstském náměstí v Praze, *Umění* XLII, 1994, s. 399-404.
- Všetečková, Zuzana, Nástěnné malby v přízemní kapli domu U zvonu, *Umění* XXXVIII/1990, č., s. 377n.
- Všetečková, Zuzana, Nástěnné malby v sakristii kostela sv. Kateřiny ve Velvarech a jejich vztah k pražským nástěnným malbám první poloviny 15. století, in: *Znovuzrozené památky*, Kladno 1994 s. 20-23.
- Všetečková, Zuzana, Raně a vrcholně gotická nástěnná malba, in: *Gotika v Západních Čechách. II.* Praha 1996.
- Všetečková, Zuzana, Schodišťové cykly na Karlštejně – Legenda sv. Ludmily, in: *Průzkumy památek* XIII, 2006, s. 37-49.
- Všetečková, Zuzana, Středověká nástěnná malba ve středních Čechách, in: *Průzkumy památek - příloha*, IV/1999, Praha 1999.
- Všetečková, Zuzana, Gotické nástěnné malby v křížové chodbě kláštera Na Slovanech, *Umění* XLIV, 1996, s. 131-148.

Všetečková, Zuzana.: Ikonographische Aspekte zu Moraldarstellungen der Wandmalereien in Zdětín, Umění XXXX, 1992, s. 290-300.

Wagner, Václav, Fresky kláštera ve Strakonících, in: Život XV/1936-1937, str. 168-173.

Watzl, Josef, Orodovnice před svatyní svatých, původ a dějiny zázračného obrazu P. Marie v kostele OO. Redemptoristů v Č. Budějovicích, 1410-1910, Český Krumlov, 1910.

Weber, Jaroslav, Tříška, Josef, Spunar, Pavel, Soupis rukopisů v Třeboni a v Českém Krumlově, Praha 1958.

Winter, Zikmund, Dějiny řemesel a obchodu v Čechách v XIV. a v XV. století, Praha 1906.

Zbraslavská kronika, Praha 1976.

Zuzana Všetečková, Středověká nástěnná malba ve středních Čechách, Praha 2012.

Žurek, Karel, Osobní značky olomouckých renesančních a barokních kameníků, Zprávy památkové péče 4/1992, str. 31-33;