



Ivo Hlobil – Milan Dospěl (eds.)

Gotické a raně renesanční umění ve východních Čechách 1200–1550

Příspěvky z vědecké konference

Hradec Králové 2014

Ivo Hlobil – Milan Dospěl (eds.)

**Gotické a raně renesanční
umění ve východních
Čechách 1200–1550**

Příspěvky z vědecké konference

Hradec Králové 2014

MUSEUM
MUZEUM VÝCHODNÍCH ČECH
V HRADCI KRÁLOVÉ

 ÚSTAV DĚJIN UMĚNÍ
AKADEMIE VĚD
ČESKÉ REPUBLIKY, v. v. i.

Vydalo: Muzeum východních Čech v Hradci Králové 2014.

Publikace vznikla v rámci projektu Regionální spolupráce AV ČR v. v. i.
s Královéhradeckým krajem (2014).

Jednotliví autoři odpovídají za původnost svých příspěvků
a za ošetření autorských práv obrazové dokumentace.

Titulní strana: Umučení sv. Voršily, kostel sv. Bartoloměje,
Kunětice, kolem 1400. Foto Tomáš Knoflíček

© Muzeum východních Čech v Hradci Králové, 2014

© Lucie Bartůňková, Martina Beková, Radek Bláha, Bogusław Czechowicz,
Pavol Černý, Jana Čevonová, Helena Dáňová, Milan Dospěl, Kateřina Horníčková,
Vladimír Hrubý, Tomáš Knoflíček, Miroslav Kovář, Pavel Mach, Aleš Mudra,
Magda Polanská, Šárka Radostová, Hana Runčíková, Jiří Slavík, Jan Štětina,
Eleonora Tehníková, Veronika Tobiášová, Hana Vítová, Hana Vorlová,
Zuzana Všetečková

ISBN 978-80-87686-05-8

Obsah

Předmluva Ivo Hlobil, Milan Dospěl	7
Architektura a kamenná skulptura	
Martina Beková – Jiří Slavík Klášter nad Dědinou, cisterciácký klášter Sacer campus – Svaté Pole. Nové nálezy a objevy	9
Jiří Slavík Nové poznatky o stavebním vývoji kláštera v Broumově před barokní přestavbou	18
Radek Bláha – Miroslav Kovář – Jiří Slavík Gotické prvky z lapidária Muzea východních Čech v Hradci Králové. O vzniku a charakteru sbírky	33
Helena Dáňová Středověká architektonická skulptura presbytáře chrámu sv. Ducha v Hradci Králové	43
Jana Čevonová Poznatky z výzkumu gotické architektury východních Čech doby Jiřího z Poděbrad	52
Vladimír Hrubý Rezidence pánů z Pernštejna v Pardubicích. Proměny architektury v letech 1491–1548. (K výtvarné kultuře a stavitelství pozdní gotiky a rané renesance na perňštejnských panstvích ve východních Čechách)	62
Jan Štětina Nová zjištění ze zámku v Moravské Třebové	72
Bogusław Czechowicz Architektura i biblia O chrudimskim kościele św. Katarzyny	86

Gotická skulptura a desková malba

- Milan Dospěl 96
Madona ze zámecké kaple v Žamberku.
Příspěvek k sochařství poděbradské doby (1448–1471)
ve východních Čechách
- Hana Runčíková 103
Gotická Pieta v kontextu barokní doby.
Několik poznámek k soše Piety z kostela
Narození Panny Marie v Popovicích u Jičína
- Šárka Radostová 109
Středověké vybavení kostela sv. Mikuláše v Dlouhé Vsi
- Hana Vorlová 118
Gotické sochy sv. Anny Samotřetí z východních Čech
- Aleš Mudra 124
Ikonografický program pastoforia v Hradci Králové
a strategie umírněnosti českého utrakvismu
na konci 15. století
- Kateřina Horníčková 132
Oltář z kostela sv. Kateřiny z Chrudimi
a utrakvistické oltáře se svatostánkem

Nástěnné a knižní malířství

- Zuzana Všecková 145
Nástěnné malby v kostele sv. Kříže v Ronově – pokračování
- Eleonora Tehníková 159
Ikonografie a stav nástěnných maleb v děkanské sakristii
v katedrále sv. Ducha v Hradci Králové
- Tomáš Knoflíček 166
K problematice šíření tzv. měkkého stylu.
Nástěnné malířství ve východních Čechách
v letech 1370–1420
- Veronika Tobiášová 175
Nástěnná malba na území litomyšlské diecéze
ve vztahu k tamním biskupům (1344–1421)

Pavol Černý 185
Pontifikál Albrechta ze Šternberka
Ideový význam jeho iluminátorské výzdoby

Magda Polanská 195
Misál ledečský – ikonografie a grafické předlohy

Restaurování

Pavel Mach 203
Restaurování středověkých nástěnných maleb
na faře v Broumově

Lucie Bartůňková 210
Restaurátorský průzkum gotické kamenné
polychromované menzy hlavního oltáře
v kostele Nejsvětější trojice v Klášterci nad Orlicí

Hana Vítová 219
Restaurátorská interpretace poškozeného uměleckého díla
na ukázkách raně renesančních nástěnných maleb
z Vojtěchova sálu na zámku v Pardubicích

Předmluva

–
7 V roce 2011 začaly práce směřující k uskutečnění výstavy gotického a raně renesančního umění východních Čech. Tato iniciativa ideově navazuje na obdobné, již uskutečněné velké výstavní expozice v jednotlivých regionech České republiky. Prvním z nich byla památná výstava o středověkém umění na Moravě a ve Slezsku v Brně v roce 1935, s odstupem následovaly výstavy Jihočeská pozdní gotika 1450–1530 (Alšova jihočeská galerie, Hluboká nad Vltavou, 1965), Gotika v západních Čechách 1230–1530 (Národní galerie v Praze, 1996), Od gotiky k renesanci: Výtvarná kultura na Moravě a ve Slezsku 1400–1550 (Moravská galerie v Brně, Muzeum umění v Olomouci, Slezské muzeum v Opavě, 1999–2000), Obrazy krásy a spásy: Gotika v jihozápadních Čechách (Západočeské muzeum, Plzeň 2013). Aktuálně se připravuje výstava gotického umění severozápadních Čech (Národní galerie v Praze, 2015).

Zemské a regionální výstavy jsou aktuální i v okolních zemích. Dosvědčuje to množství poválečných projektů, které definovaly specifika středověké výtvarné kultury jednotlivých oblastí Německa, Rakouska, případně Slovenska a Polska.

Ve dnech 3. až 5. prosince 2013 se v zasedacím sále Zastupitelstva Královéhradeckého uskutečnila první ze dvou zamýšlených přípravných konferencí východočeské výstavy. Realizována byla s podporou Hejtmanství Královéhradeckého kraje a ve spolupráci s Muzeem východních Čech v Hradci Králové, Ústavem dějin umění AV ČR v Praze a Katedrou dějin umění FF UP v Olomouci. V jejím průběhu zazněly na tři desítky referátů z oblasti regionální historie, výtvarné kultury, archeologie, památkové péče, včetně problematiky restaurování a galerijní prezentace. Konferenci navštívilo na sto deset posluchačů,

Konferenční sborník vznikl v rámci projektu regionální spolupráce Akademie věd ČR s Královéhradeckým krajem. Představuje první etapu výzkumného záměru, jehož základním cílem je vytvoření vědeckého katalogu a realizace výstavy. Je jistým předpokladem pro vypracování syntetického pojetí středověké výtvarné kultury východních Čech, včetně historických souvislostí tohoto regionu s uměleckými centry na Moravě, v Sasku, Lužici, Kladsku a ve Slezsku.

Poděkovat je třeba všem, kteří se podíleli na přípravě konference a bez jejichž pomoci by odborné setkání a vydání sborníku nebylo možné realizovat, zejména ředitelce Muzea východních Čech v Hradci Králové Mgr. Naděždě Machkové Prajzové PhD., vedoucí konzervátorského centra královéhradecké diecéze Mgr. Pavle Laštůvkové, prvnímu náměstkovi hejtmana Královéhradeckého kraje Ing. Otakaru Rumlovi, Mgr. Jolaně a Imrichu Dioszegi z hejtmanství Královéhradeckého kraje.

Ivo Hlobil a Milan Dospěl

Architektura a kamenná skulptura

Kláster nad Dědinou, cisterciácký klášter

Sacer campus – Svaté Pole.

Nové nálezy a objevy

–
9

Povědomí o existenci i názvu nevelkého východočeského mužského cisterciáckého kláštera Sacer campus, zaniklého na počátku husitských válek, se v průběhu staletí vytratilo jak z historického bádání, tak i v místě samotném. Lokalizaci kláštera provedl teprve Jan Karel Rojek,¹ písemné prameny k jeho dějinám shromáždil August Sedláček.² Listinu z roku 1378 vytěžil ve svém příspěvku Jan Kuběnka.³ Vznik kláštera v závěru třetí čtvrtiny 13. století objasnil Jaroslav Láska,⁴ když předchozí upozornění Dobroslava Líbala zůstalo skryto v odborném časopise.⁵ Na hmotné pozůstatky klášterní stavby se zaměřili Dušan Foltýn a Jiří Slavík.⁶ Souhrnně o klášteře pojednala Kateřina Charvátová⁷ a v samostatném tisku populárněji Jan Horák.⁸ Pojednání o klášteře neschází ani v encyklopedických dílech.⁹

Kláster vznikl na okraji staršího sídelního území východně od Hradce Králové v blízkém sousedství Vysokého Újezda s románským kostelem, zasvěceným sv. Jakubu.¹⁰ Pro monastické založení bylo zvoleno plato mírně vystupující nad pravobřežní nivou říčky Dědiny. [1] Založení se uskutečnilo někdy v letech 1272–1273, šlo o nevelkou soukromou fundaci nejspíše východočeských Drslaviců. Klášter vznikl jako dceřiný z Hradiště nad Jizerou. Bratři po svém příchodu nejprve vystavěli provizorium, nelze však vyloučit, že mohli využít starší objekty jinak nedoložené benediktinské fundace. Existenci stavby z třetí čtvrtiny 13. století dokládá nález klenebních žeber charakteristického profilu, druhotně užitých v nároží kostela sv. Jana Křtitele.¹¹ Teprve pak došlo k výstavbě trvalých objektů, především chrámu,

¹ Příspěvek vznikl v rámci plnění výzkumného cíle NPÚ *Výzkum nemovitých památek v ČR. Aktuální metodické otázky průzkumu a dokumentace, ohrožené druhy památek a jejich vybrané exempláře*, financovaného z institucionální podpory Ministerstva kultury ČR na dlouhodobý koncepční rozvoj výzkumné organizace. Jan Karel Rojek, *Příspěvky k dějepisům země České IV., Časopis českého museum* 19, 1845, s. 65–69.

² August Sedláček, *Kláster sv. Máří ve Svatém Polí*, in: *Výroční zpráva c. k. vyššího gymnázia v Táboře za školní rok 1898–1899*, Tábor 1899, s. 17–21.

³ Jan Kuběnka, *Příspěvek k dějinám kláštera Svaté pole u Třebchovic pod Orebem, Orlické hory a Podorlicko* 3, 1970, s. 71–89.

⁴ Jaroslav Láska, *Osídlování Opočenska pod Orlickými horami, Heraldika – genealogie* XXI/3, 1988, s. 187–204.

⁵ Dobroslav Líbal (rec.), Jiří Kuthan, *Gotická architektura v jižních Čechách, Umění* XXV, 1976, s. 565.

⁶ Dušan Foltýn – Jiří Slavík, *Stavební podoba cisterciáckého opatství Svaté Pole ve světle písemných a hmotných pramenů, Východočeské listy historické* 17–18, 2001, s. 345–367.

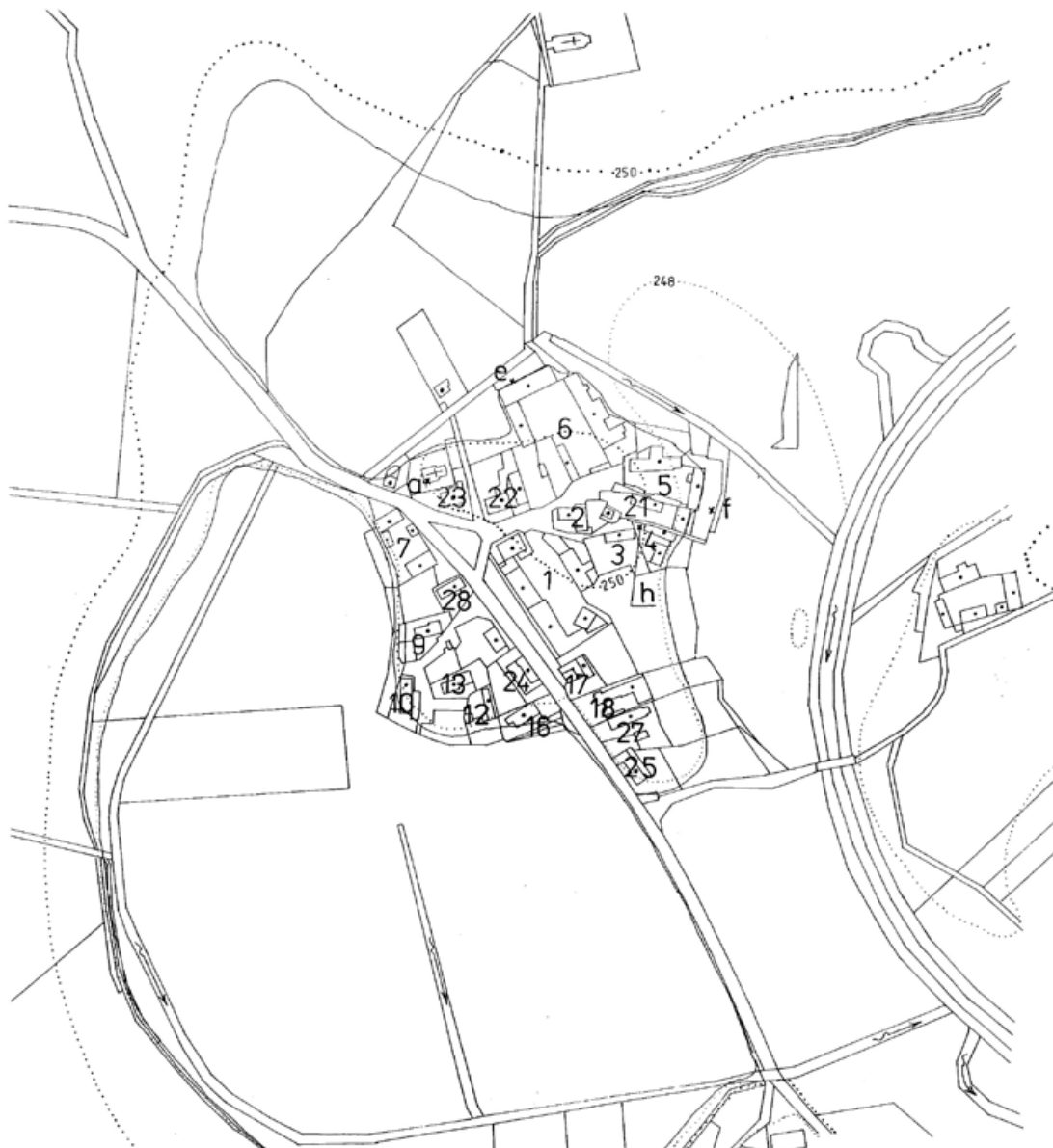
⁷ Kateřina Charvátová, *Dějiny cisterckého řádu v Čechách 1142–1420, 2. svazek, Kláštery založené ve 13. a 14. století*, Praha 2002, s. 149–181.

⁸ Jan Horák, *Kláster Svaté Pole*, Hradec Králové 2008.

⁹ Dušan Foltýn – Petr Sommer – Pavel Vlček, *Encyklopedie českých klášterů*, Praha 1997, s. 337.

¹⁰ Josef Duška, *Újezd Vysoký a jeho památnosti, Ratibor* IV, 1886, č. 8, s. 76. Nejnověji Milan Falta, *Vysoký Újezd nad Dědinou – K otázkám stavebního vývoje kostela sv. Jakuba Většího*, in: *Dějiny staveb 2010*, Plzeň 2011, s. 127–137.

¹¹ Viz Foltýn – Slavík (pozn. 6), s. 356.



[1] Situace obce Klášter nad Dědinou.

Čísla označují jednotlivá čísla popisná, písmena označují starší nálezy architektonických prvků.

Reprodukce: Dušan Foltýn – Jiří Slavík, *Stavební podoba cisterciáckého opatství Svaté Pole ve světle písemných a hmotných pramenů, Východočeské listy historické 17–18, 2001.*

zasvěceného podle řádového zvyku Panně Marii. V roce 1378 bylo shromážděno 178 kop českých grošů na jeho stavbu. S tímto finančním údajem koresponduje i skupina architektonických článků, okenních ostění a kružeb, uložených dnes v lapidáriu a archeologické sbírce královéhradeckého muzea.¹² Oprávněně lze předpokládat, že stavba kostela a klášterních budov nebyla do výbuchu husitských válek dokončena. Klášter zanikl v roce 1420 po útoku východočeských husitů. Přitom snad byla část bratří zabita, areál vyrabován (archiv snad mniši skryli v okolí), areál byl vypálen a následně dlouhodobě demolován. V polovině

¹² Miroslav Kovář a kol., *Svědkové zaniklých staveb, Katalog gotických architektonických prvků ze sbírek Muzea východních Čech v Hradci Králové, Hradec Králové 2008.*



[2] Bula papeže Inocence VII (1404–1406). Foto: František Vacek

15. století mohly zbytky klášterních objektů posloužit jako šlechtické sídlo.¹³ Na ruinách kláštera posléze vzniklo několik usedlostí, ještě v roce 1740 se zde nacházely poměrně vysoké zříceniny, pravděpodobně kostela, na nichž sídlili čápi.¹⁴ Do dneška se až na jeden diskutabilní zlomek zdi nedochovaly žádné nadzemní pozůstatky klášterních objektů.

V minulosti samozřejmě docházelo k nejrůznějším nálezům archeologické povahy, mnohé nepochybně zanikly při planýrování ruin. Někdy v druhé polovině 17. století nalezl pasáček pečetidlo s vyobrazením sv. Františka Serafinského v mandorle a opisem +S FRAT-
RUM MINORUM IN LA, které bylo opočenskými kapucíny předáno do pražského archivu.¹⁵ Další nálezy učinili obyvatelé obce při stavební činnosti. Tak došlo v sedmdesátých a osmdesátých letech 19. století k nálezu lidských koster v místě chrámu,¹⁶ při kopání sklepů hospody (čp. 2 a 21) bylo nalezeno zdivo, schodiště a kostra s měšcem s pokladem pražských grošů Václava IV.¹⁷ V poslední době došlo v okolí obce Klášter ke dvěma nálezům kovových předmětů souvisejících s klášterem. V obou případech se jedná o duplicity ke starším nálezům. K prvnímu nálezu došlo cca 0,5 km od kláštera. Jedná se o bulu římského papeže Inocence VII., jehož krátký pontifikát trval v letech 1404–1406.¹⁸ [2] Ke druhému nálezu došlo v bezprostřední blízkosti kláštera a jedná se o mincovní depot, sestávající z 47 kusů pražských grošů Václava IV., ukrytý za husitských válek.

Řádný archeologický výzkum oblasti klášterišť byl ovšem prováděn až v nedávné době a to vždy jako výzkum záchranný, doprovázející konkrétní stavební záměr. Všechny výzkumy provádělo archeologické pracoviště Muzea a galerie Orlických hor v Rychnově nad Kněžnou. Rýhy pro pokládku kabelů Telecomu v roce 1999 ve spodní části obce žádná zjištění nepřinesly, zlomem byl až výkop pro vodovodní přípojku čp. 4 a 11 z roku 2009 na akropoli drobné vyvýšeniny v nivě Dědiny, která poskytovala ideální přírodní podmínky pro založení kláštera, případně jakéhokoli jiného sídliště. Výkop zachytil opukové zdivo zděné na maltu, překryté cca 30 cm mocnou planýrkou. Samotné zdivo sahalo až do dna výkopu do hloubky

¹³ Viz Foltýn – Slavík (pozn. 6), s. 351.

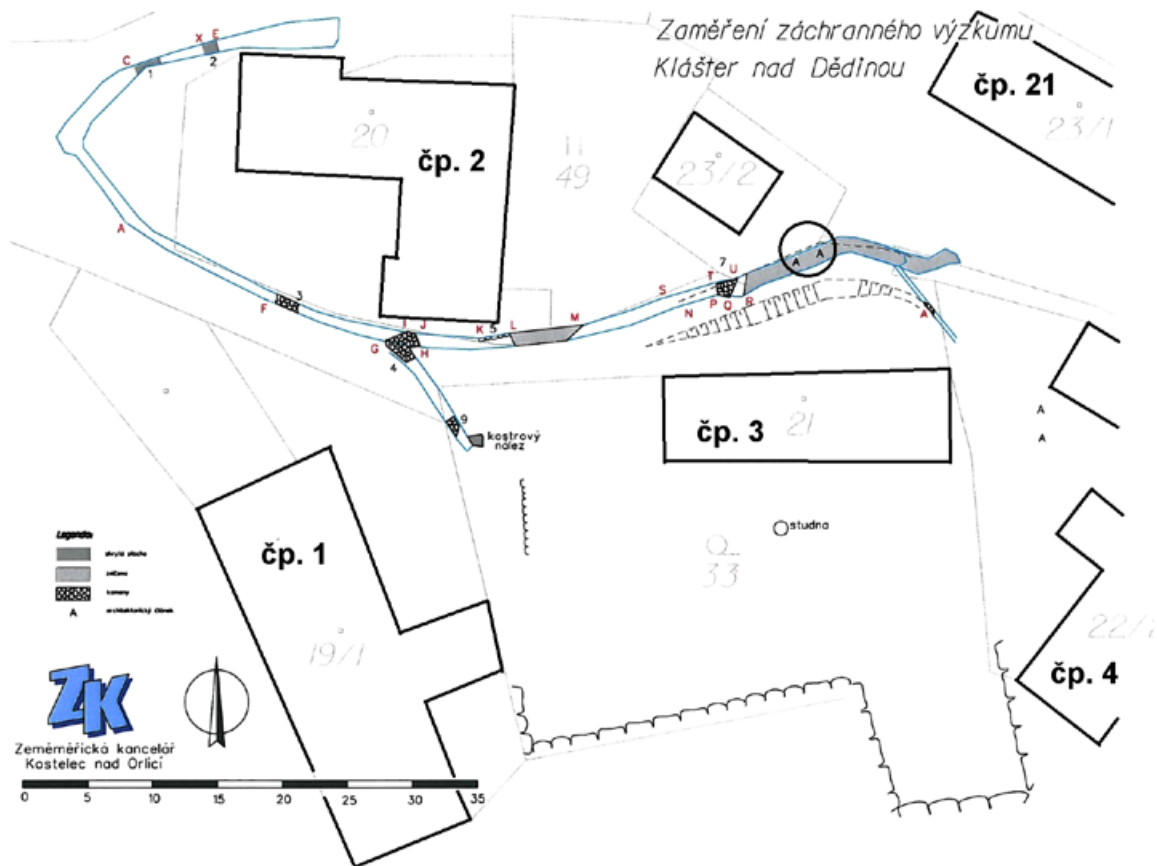
¹⁴ Karel Josef Bienenberg, *Versuch über einige merkwürdige Alterthümer in Böhmen 1*, Königgratz 1778, s. 6.

¹⁵ Ibidem, s. 11.

¹⁶ Viz Kuběnka (pozn. 3), s. 87.

¹⁷ Jaroslav Šůla, *Příspěvky k soupisu nálezů mincí v severovýchodních Čechách*, Hradec Králové 1966, s. 43.

¹⁸ Nález zpracovává a připravuje k publikaci Jan F. Křivohlávek.



[3] Situace archeologického výzkumu z r. 2013.

Vyznačeny polohy nalezených zdí, kroužkem místo nálezu architektonických článků.

130 cm od dnešního povrchu. Jednalo se o poměrně mohutné nároží protržené výkopem tak, že lze alespoň přibližně určit směrování zdiva. Nebyl zde nalezen žádný doprovodný datovací materiál, ale i tak jej lze vzhledem ke kvalitě a mohutnosti provedení prakticky s jistotou ztotožnit se stavebními pozůstatky kláštera.¹⁹

Stejný typ zdiva byl objeven i při stavbě kanalizace na návrší, která proběhla na podzim 2013. [3] Tyto výkopy pomyslnou akropoli těsně obcházely. Před nárožím nalezeným před vraty čp. 4 byla ve vzdálenosti cca 4 metrů zachycena rozsáhlá terénní deprese, zavezená podle nalézáných keramických zlomků na přelomu 17. a 18. století. Ve svahu pod ní západním směrem k dnešní návsi byla opět nalézána torza zdí, vždy překrytá planýrkovou vrstvou s vysokým podílem kamene a malty. Pokud se zde nalézal datovací materiál, jednalo se o zlomky keramiky a kachlů vyrobené v 15. století, případně 17. století (objekt č. 6 a 7). Nehomogenita nálezů odpovídá charakteru vrstev. Zdi jsou zachyceny prostřednictvím 50 cm širokého výkopu, a to ve všech typech možného průniku jako nároží, případně přímým průrazem nebo souběhem se zdí.

¹⁹ Martina Beková – Bohumír Dragoun, *Klášter nad Dědinou, Záchranný archeologický výzkum, Nálezová zpráva 10732/2009*. Uloženo v archivu nálezových zpráv Archeologického ústavu Akademie věd ČR v Praze.

Popis terénní situace

- 3/2013** Kamenná zeď z drobnějšího lomového kamene, zděná na velice hubenou maltu – skoro hlínu. Prořata výkopem prakticky napříč. Datovací materiál nenalezen. Zeď překryta kamennou rovinaninou o síle cca 30 cm. Zachován je pouze základ, tedy pouze ta část, která je zapuštěna do sprašovitého podloží o výšce 90 cm. Zdivo je natolik navětralé, že nelze jednoznačně rozeznávat líce. Hloubka zapuštění zdi prakticky koresponduje s hloubkou současného výkopu, respektive na jeho dně nalezena hraniční vrstva zdi zapouštěné do podloží. Datovací materiál nenalezen. Síla zdi 180 cm, vlastní zdivo kresleno schematicky (systém zdění nelze blíže popsat).
- 4/2013** Kamenná zeď z drobnějšího lomového kamene, zděná na velice hubenou maltu – skoro hlínu. Pod silnicí v síle 260 cm, směrem do zatravněného okraje jen 60 cm – nejpravděpodobněji bylo zachyceno nároží stavby. Charakteristika zdiva a jeho překryvu zcela koresponduje se situací 3/2013 a ani zde nebyl nalezen datovací materiál. Pokračování této zdi, respektive nároží, bylo nalezeno po otevření boční větve kanalizace. Obě situace od sebe byly v okamžiku průzkumu odtrženy a musely být dokumentovány zvlášť, propojeny byly až v celkovém zaměření.
- 5/2013** Kamenná zeď stejného složení a ve stejné situaci jako 3 a 4/2013. Zachována pouze v severním profilu (směrem do zahrady), na druhé straně výkopu není. Zachovaná část v délce 240 cm.
- 6 a 7/2013** Úsek 6 je v podstatě tvořen kulturní vrstvou č. 15 s hojnými nálezy keramických zlomků (i kachel) ze sklonku 17. stol., objevují se i polychromované talíře a zvířecí lebka. Evidentně planýrková vrstva nasedá na slabou velmi hutnou vrstvu č. 14, z níž pocházejí pouze 2 keramické zlomky, oba z 15. stol. Tato pak nasedá přímo na podloží. Vrstva č. 15 se ze západu přímo přimyká ke zdi č. 7. Samotná zeď – opět opukové zdivo na hubenou maltu – je dochována patrně jen částečně, tentokrát nezasahuje do podloží (!), ale je postavena na vrstvě č. 14. Maximální dochovaná výška zdiva je 60 cm.
- 8/2013** Úsek východně od zdi 7/2013. Hlubší deprese, která zde původně existovala, je vyplněna planýrkovými vrstvami s podílem kamene, cihloviny, omítky a malty, předpokládáme subrecentní datování. Úsek končí s koncem výkopu, tedy před vraty čp. 4.
- 9/2013** Kamenná zeď z lomového – opukového zdiva na hubenou maltu. Zdivo o maximální šířce 2 m dochováno ve výšce cca 60 cm, jeho výška je částečně zapuštěna do podloží, částečně je zeď obklopena kamenným závalem (planýrkou kamenných sutin?). Ze severní strany ke zdi přiléhá požárové souvrství sestávající z uhlíkaté vrstvy (shořelé dřevo), sytě černé hlinité a vespod do okrova vypáleného podloží.
- 11/2013** V souvislosti s kanalizací byla kopána i nádrž pro jímku na pozemku čp. 3 (parcela č. 33). Původně byla vykopána prakticky čtvercová sonda o hloubce 1 m, její východní strana byla tvořena zdí z lomového kamene, opracovaného do větších ne zcela pravidelných kvádrů. Ve výkopu byla následně vyhloubena zjišťovací sonda pro prozkoumání hloubky založení zdi. Ta byla dochována v celkové výšce 110 cm, z toho bylo 50 cm zahloubeno do sprašovitého podloží a zbylých 60 cm bylo patrně obsypáno hlinitým navezeným horizontem a následně pak vše překryto 40 cm silnou vrstvou zahradní hlíny. Sílu zdi bohužel nebylo možné prozkoumat, ale v partii utržené mechanizací (uprostřed sondy) bylo možné rozlišit, že zdivo z většího lomového kamene je lícem, za nímž pokračuje lité zdivo. Následně byl bez další konzultace výkop stavebníkem prodloužen, v jeho boku měla nalezená zeď pokračovat. Tento stav je zachycen na hlavním plánu.

Máme-li interpretovat nalezené pozůstatky zdí, tedy takto: Výkop směřující vzhůru do mírného svahu akropole postupně třikrát prořezal masivní opukové zdi o šíři kolem dvou metrů, další pak ve větvi k čp. 3 (objekty 3, 4, 5 a 9/2013). Zdivo ve všech případech skládané z lomového, spíše drobnějšího kamene, zděné na hubenou vápennou maltu, kompaktní v celém řezu (ne vylité mezi líci), zachováno je ve výšce kolem 60 cm. Převážná část této výšky se zanořuje do podloží, následně reliktů zdiva svrchu a částečně i z boku překryla kamenitá rovnanina s podílem hlíny – patrně planýrková vrstva, která připravovala terén pro další použití po zániku kláštera, neboť předpokládáme, že toto zdivo pochází z klášterních budov. Přímo z něj není k dispozici datovací materiál, ale oporou pro tento závěr je právě v podstatě kompaktní kamenný překryv celé situace. Ke zdi č. 9/2013 se přimyká propálené souvrství, které lze nejspíše interpretovat jako doklad požáru, který byl natolik silný, že dokázal propálit podloží. Nejspíše se v tomto případě dá uvažovat, že se jedná o interiér budovy.

Zed' č. 7/2013 se od výše popsaných liší, ne snad mechanismem zdění, ale jednak menší tloušťkou zdiva, ale především tím, že nezasahuje do podloží, ale je postavena na hutné černé, patrně pochozí vrstvě s nálezy z 15. století. Celý prostor kolem ní (prakticky pata akropole, lze-li tak vzhledem k vrcholku pahorku nazvat) nese stopy mohutných navezenin ze 17. století, které stejně jako tato zed' nasedají na zmíněnou černou pochozí vrstvu.

Opět do jiné kategorie spadá i zed' nalezená při výkopu pro jímku – 11/2013. Zdivo, byť opět opukové, je lícované, do podloží se poměrně mocně zahlubuje. Kamenná destrukce nad ním chybí, ale je možné, že tento prostor, užívaný jako zahrada (ostatní trasa kanalizace byla vedena v kraji původní komunikace) byl kamenů zbaven. Příkladíme se k interpretaci, že i toto zdivo patřilo do klášterního komplexu.

V samém konci výkopu pro kanalizaci vedoucí na pozemek čp. 3 byly objeveny složené lidské ostatky (lebky, dlouhé kosti končetin a masivnější části kostry – např. pánev), nepochybně karner (označen jako 10/2013). Nález lze interpretovat dvěma způsoby – buď jako úklid ostatků nalezených v ruinách kláštera v 17. století, kdy byla snaha pozemky zplanýrovat, zkultivovat a znovu zastavět vesnickými domy. Nebo při téže snaze, případně při stavbě čp. 3 mohly být narušeny hroby z interiéru, případně bezprostředního zázemí klášterního kostela a tyto byly s přiměřenou pietou uklizeny. Zde může další informace přinést antropologický rozbor, ke kterému byly kostry odeslány. Zůstává však otázkou, proč ostatky nebyly uloženy na hřbitově u kostelíka sv. Jana Křtitele.

V nastalé situaci se nebylo možné vyhnout hodnocení nadzemních staveb a zdí v bezprostředním okolí. Za součást původního areálu, na rozdíl od dříve vysloveného názoru,²⁰ považuje jeden z autorů tohoto příspěvku obvodovou zed' pozemku na jižní straně parcely čp. 3 a příklání se tak k tradičnímu určení.²¹ Silně destruované opukové zdivo částečně obtáčí nejvyšší partii pahorku z jižní strany. Jeho šíři vzhledem ke značnému rozkladu lze odhadovat asi na 2 m, dochovaná výška je z vnitřní strany pahorku cca 120 cm, z vnější strany cca o 1 m více. Z jinak pravidelného obvodu vybočuje čtvercový výběžek o rozměrech 4,5 × 4,5 m. V části zachycené v plánu nejsou žádné viditelné novější prvky, ty lze nalézt až při obvodu zahrady čp. 4, zde je zed' rekonstruována. Na pouhou dělicí zídku mezi pozemky se zdá být vskutku masivní.

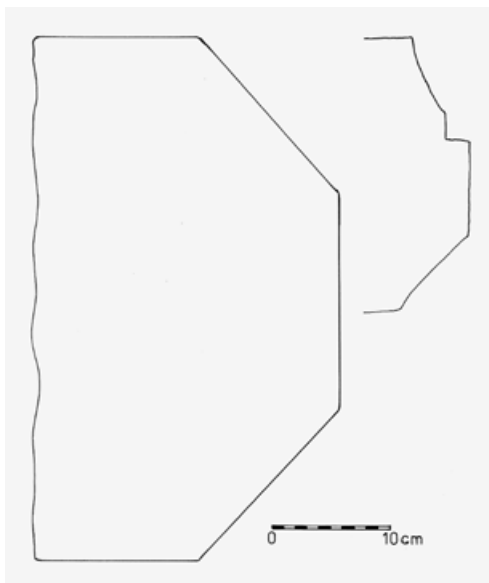
²⁰ Viz Foltýn – Slavík (pozn. 6), s. 355–356.

²¹ Viz Kuběnka (pozn. 3), obr. na s. 75.

Architektonické články

V průběhu výzkumu (navážka kolem zdi 7/2013) byla získána dvě kamenná ostění. [4] Na prvním z nich se nalézá na jedné straně okosení, přecházející v drobné vyžlabení, následuje ústupek a dlouhé kolmé zalomení, za kterým se profilace otáčí vyžlabením. Další průběh profilace byl odlomen. Jde o prutový prvek o rozměrech 23 × 36 × 62 cm, nepochybně o část ostění okna. Lze jej přiřadit ke dřívě do sbírek královéhradeckého muzea předanému středovému okennímu prutu.²² Druhý kus má poněkud menší rozměry 40 × 26 × 27 cm, jedná se o část polygonálního prvku s odlomenou horní a na ni navazující jednou boční částí. V půdorysném průmětu se jedná o polovinu osmiboku, nejspíše soklovou část přípory. [5] Následně se podařilo vyprosit od majitele stavení čp. 4 další kusy nalezené při dřívějších stavebních zásazích. Jednalo se o dva zlomky složitější kamenné okenní kružby, publikované v nedávné minulosti.²³ Tyto zlomky jsou uloženy v depozitáři Obecního úřadu Klášter nad Dědinou. Ve výkopech a posléze i na skládkách vykopané zeminy byly zjištěny části cihel vysokého formátu 9 × 12 cm sytě červené barvy s odroleným povrchem. Výjimečně se vyskytla i okrově oranžová tvarovka normálního formátu s výžlabkem podél kratší strany půdorysu, pravděpodobně výrobek z 19. století.²⁴ Z dřívě publikovaných architektonických článků je nutné připomenout dva kusy klenebních žeber, zazděných ve spodní partii jihozápadního nároží kostelíka sv. Jana Křtitele. Oba kusy jsou vyhotoveny z tvrdého bílého či světle šedookrového pískovce, profilované po stranách výžlabkem a uprostřed odsazeným vejčitým profilem. Datovat je lze do třetí čtvrtiny 13. století a jde tak o nejstarší architektonické články z prostoru kláštera.²⁵

—
15



[4] Profily architektonických článků – vpravo okenní ostění, dole patka. Zaměření a kresba Jiří Slavík



[5] Patka přípory. Foto: Jiří Slavík

²² Viz Foltýn – Slavík (pozn. 6), s. 357.

²³ Ibidem, s. 357–358.

²⁴ Jiří Slavík, *Klášteř nad Dědinou, Klášteřiště, Kanalizace, Nálezová zpráva operativní dokumentace z 30. 10. 2014*. Uloženo v odborné spisovně Národního památkového ústavu, územního odborného pracoviště v Josefově.

²⁵ Viz Foltýn – Slavík (pozn. 6), s. 356–358.

Ve vstupním portálu přízemí klasicistního špýchárku usedlosti čp. 1 je druhotně osazeno kované železné dveřní křídlo s vrcholem ve tvaru širokého lomeného oblouku, pokryté sítí diagonálních pásů. Jeho jednoduché provedení, prakticky bez zdobných prvků, omezených na puklicovou hlavu i nýtu v křížení hlavních diagonál, nedovoluje přesnější dataci. Prostota provedení umožňuje vyloučit tradičně uváděné použití dveří v portálu klášterního refektáře (večeřadla). Nelze vyloučit, že se jedná o dveře z druhé poloviny 15. století, kdy objekty kláštera sloužily jako šlechtické sídlo.²⁶ Při novém uspořádání lapidária Muzea východních Čech v Hradci Králové se podařilo identifikovat alespoň jeden kus okenní kružby ze 14. století s původním číslem 31 a nynějším označením HK/L-21.²⁷

Všechny nalezené situace jsou pochopitelně pouze fragmentem informací, které bude nutné stále doplňovat. Na konci této snahy by měla být alespoň přibližná představa o vzezření zaniklého kláštera. Nejsme zatím schopni vymezit půdorysy jednotlivých staveb, ale několik registrovaných zemních zásahů v budoucnu to nepochybně umožní. Zachovány jsou pouze základy zdiva, zapuštěné do podloží. Z nalezeného považujeme za pravděpodobné, že alespoň na akropoli pahorku převládaly stavby zděné. V planýrkách totiž základní složku tvoří kámen, zatím zcela chybí nálezy mazanice, které by indikovaly použití dřevo-hliněných konstrukcí (hrázděné zdivo). Prozkoumané výkopy jsou jen zlomkem ze zájmové plochy, ale absence mazanice by i tak měla být důležitým vodítkem. O architektonicky náročnějším ztvárnění klášterního kostela svědčí jednak při výzkumu nalezená kamenná ostění, ale především součásti okenních kružeb získané od nálezce ze sousedního stavení čp. 4. Jak z umístění nalezených kamenných prvků, tak z polohy karneru lze již dnes usuzovat na polohu kostela, a to někde v místě dnešního čp. 3.

Dosavadní i nové nálezy lze shrnout takto: v druhotné poloze se v nároží kostelíka sv. Jana Křtitele nacházejí dvě klenební žebra z období příchodu cisterciáků do této lokality. Klášterní objekty byly vystavěny jako architektonicky pojednané trvalé objekty. Výstavba kláštera byla před zničením v roce 1420 velice pokročilá, pravděpodobně se jednalo o zastřešené užitelné objekty. Z vlastní akropole zatím postrádáme nálezy klenebních žeber, z toho lze usuzovat, že na klenutí kostela a klášterních objektů (kapitulní síň, křížová chodba) nedošlo. Architektura klášterních staveb byla převážně kamenná s nárožními armaturami a s použitím cihel. Z architektonické výbavy staveb byla zaregistrována přípora, ostění oken a okenní kružby. Záchrannými archeologickými výzkumy byla potvrzena existence zděných zbytků klášterních objektů.

²⁶ Ibidem, s. 358

²⁷ Viz Kovář a kol. (pozn. 12), s. 16.

**Klášter nad Dědinou, the Cistercian
monastery of Sacer campus – Svaté Pole.
New finds and discoveries**

—
17

Two rescue archaeological research projects by the Museum and Gallery of the Eagle Mountains in Rychnov nad Kněžnou found the existence of stone constructions in the central part of the municipality of Klášter in 2009 and 2013, dateable to the High Middle Ages. It is not possible as yet to arrive at a reconstruction of the buildings from the massive, ca 2 m wide stonework from finer marlstone on thin mortar interrupted by sewage trenches. According to everything, it is the construction of buildings of the male Cistercian monastery of Sacer campus, founded at the end of 1272 and beginning of 1273 and closed at the beginning of the Hussite wars in 1420. The earlier research in the complex of the municipality found on its territory several architectural fragments of medieval origin, partially used secondarily and partially loose. The oldest are two vault ribs, secondarily used in the southwest corner of the church of St John the Baptist, built sometime in the course of the 16th century from older material. The mentioned vault ribs with offset egg-shaped profile coming from the end of the third quarter of the 13th century, hence from the time of the arrival of the Cistercians in Klášter. The vault ribs could come from the earliest sacral building; in the maximal variation it is hypothetically possible to consider a Benedictine provostry unproved in the written sources. The architecture of the monastic buildings was mainly stone with corner armatures and with the use of brick. Of the architectural furnishing of the buildings, a dossieret, window jambs and window tracery have been registered. The existence of stone remnants of monastic buildings have been confirmed by rescue archaeological research.

Nové poznatky o stavebním vývoji kláštera v Broumově před barokní přestavbou

—
18

Benediktinské proboštví a pozdější klášter v Broumově byly významným ekonomickým a kulturním činitelem východočeského pohraničí. Jeho budovy na první pohled náleží vrcholně barokní výstavbě, provedené za opata Otmara Zinka podle návrhu Kiliána Ignáce Dientzenhofera v letech 1727–1733, ze starších objektů jsou viditelné pouze části obvodového zdiva a některé detaily gotické stavby klášterního kostela sv. Vojtěcha. Další doklady středověké výstavby dosavadnímu bádání unikaly.

Stavební podobu formovaly obnovy po požárech předcházejících i následujících po této zásadní přestavbě. Historické prameny udávají celkem šest požárů tohoto místa, nejprve v letech 1300 či 1301 vyhořela při fojtském povstání dřevěná tvrz. Její místo pak zaujal hrad, při kterém se zformovalo proboštví. Jeho objekty pak vyhořely v letech 1559, 1664 a 1684. Vrcholně barokní stavba vyhořela nedlouho po svém dokončení v letech 1757 a 1779. O pozůstatcích starších staveb toho nebylo mnoho známo, na jejich existenci upozornil již akademický soupis památek vydaný v roce 1930.¹ Bližší poznání stavební historie areálu znemožnily jak události 2. světové války, tak pozdější proměna kláštera v internační středisko řeholníků a pak i řeholnic, které od roku 1974 vystřídalo ostře střežené zařízení ministerstva vnitra s archivy bezpečnostních složek režimu. Přesto se v rámci přípravy rekonstrukce celého zchátralého areálu podařilo v letech 1986–87 zpracovat stavebně historický průzkum budov prelatury a konventu. V Líbalově ateliéru pražského Státního ústavu pro rekonstrukce památkových měst a objektů jej vypracovali Milada Vilímková (archivní rešerše) a Mojmír Horyna.² Publikovány byly pouze výsledky archivní rešerše.³ Oba autoři průzkumu se zaměřili na barokní výstavbu areálu, uskutečněnou v několika stavebních akcích ve druhé polovině 17. století a v první polovině 18. století. Archivní rešerše pominula rozsáhlé prameny ke stavebním dějinám 19. a 20. století. Průzkum probíhal za provozu archivu bezpečnostních složek a některé prostory tehdy nebyly přístupné nebo byly přístupné jen zčásti. Stavebně historický průzkum měl v další etapě obsáhnout i kostel sv. Vojtěcha. K této etapě však již nedošlo a řada upozornění na konstrukce a prvky staršího než vrcholně barokního původu, zejména gotické, zůstala v rovině zjištění. Je pochopitelné, že se M. Horyna v rámci stavebně historického průzkumu věnoval především splendidní vrcholně barokní architektuře prelatury a konventu, zatímco nesouvislým fragmentům předchozích období se nedostalo

1 Antonín Cechner, *Soupis památek historických a uměleckých v politickém okrese broumovském*, Praha 1930, s. 29–115.

2 Milada Vilímková – Mojmír Horyna, *Broumov, bývalý klášter, stavebně historický průzkum*, SÚRPMO, Praha 1987. Elaborát uložen v odborné spisovně Národního památkového ústavu, územního odborného pracoviště (dále NPÚ ÚOP) v Josefově, sign. SHP NA 0002a.

3 Milada Vilímková – Pavel Preiss, *Ve znamení břevna a růží*, Praha 1989.

hlubší pozornosti. Nedlouho před standardním stavebně historickým průzkumem se opevnění kláštera dotkl Jan Čížek ve své diplomové práci, zaměřené na středověká opevnění východočeských měst.⁴ Nález základové partie polygonální stavby při severovýchodním nároží, zřejmě parkánové bašty, posléze zveřejnil v příspěvku o fortifikacích benediktinů na Broumovsku a Policku.⁵

Příprava a realizace projektu „Vzdělávací a kulturní centrum Broumov – revitalizace kláštera“ financovaného ze zdrojů Integrovaného operačního programu se proto staly vítaným důvodem pro prohloubení dosavadních poznatků o hlavním objektu kláštera. Povrchový průzkum zahájený v roce 2013 a následující operativní dokumentace vedlejších kostelních a přilehlých klášterních prostor potvrdily existenci předbarokních struktur. V některých případech doplnily poznatky M. Horyny, jinde je rozmnožily a přinesly i nové informace spolu s množstvím dalších otázek. Sumarizace nynější úrovně poznání středověké podoby klášterního kostela sv. Vojtěcha je zveřejněna zvlášť,⁶ proto se o jeho architektuře zmíníme jen v souvislostech nutných pro navazující budovy konventu a prelatury.⁷

Broumovské klášterství se od jiných českých a moravských benediktinských opatství a proboštství odlišuje několika specifiky. Prvním je jeho původ ve fortifikovaném areálu zvaném v písemných pramenech tvrz (munitio) či hrad (castrum). Tato fortifikace však nestála osamoceně při hraně ostrožny, ale na okraji městské lokace, což je druhé specifikum. Třetím je fakt, že městská lokace byla ve druhé polovině 14. století opatřena trvalou fortifikací s příkopy a hradební zdí s branami a věžemi či baštami. Čtvrté specifikum, totiž výrazný nepoměr mezi plochami konventu s kostelem a opatstvím a hospodářským zázemím, lze odůvodnit hradní minulostí areálu. Na hospodářské zázemí (Růžový dvůr) vybyla výrazně menší plocha, zcela chybí rozsáhlé užitkové zahrady uvnitř ohrazení kláštera. Nynější klášterní zahrada vznikla až v poslední čtvrtině 17. století.⁸

Areál konventu s opatstvím a kostelem sv. Vojtěcha vnímáme především jako vrcholně barokní areál vystavěný v podezřele krátkém období sedmi let 1727–1733,⁹ zřejmě v podobě umožňující provoz, ale bez štukové a malířské výzdoby doplňované v průběhu dalších dvou desetiletí. Jako reálnější se jeví rozmezí let výstavby 1726–1748, udávané některými autory.¹⁰ Monumentální palácová stavba navazuje na raně barokní kostel sv. Vojtěcha, přestavěný do dnešní formy po požáru Martinem Alliem za opata Tomáše Sartoria v letech 1684–1688 s použitím obvodového zdiva gotického kostela předhusitského původu. [1] Starší zdivo obsahuje i budova prelatury a z obrysu kláštera vystupující jihozápadní křídlo fary. Tuto představu stavebního vývoje zformuloval Antonín Cechner.¹¹ Poznatky broumovského benediktina Franze Bedy Menzela, vyšlé z jeho předválečného studia a zveřejněné po roce 1945, dovolující spekulace o dalších raně barokních a starších stavbách, nebyly českým badatelům

4 Jan Čížek, *Středověká městská opevnění v severovýchodních Čechách* (diplomní práce), Pedagogická fakulta Hradec Králové 1988.

5 Jan Čížek – Jiří Slavík, *Systém vojenského zajištění benediktinského majetku na Broumovsku a Policku*, in: *Dissertationes historicae 7, Vladimír Wolf et Opera Corcontica*, Hradec Králové 2002, s. 71–82.

6 Petr Sommer – Jiří Slavík, *Gotické části klášterního kostela svatého Vojtěcha v Broumově. Příspěvek přednesený na konferenci Via Benedictina 3. října 2013 v Broumově.* (v tisku)

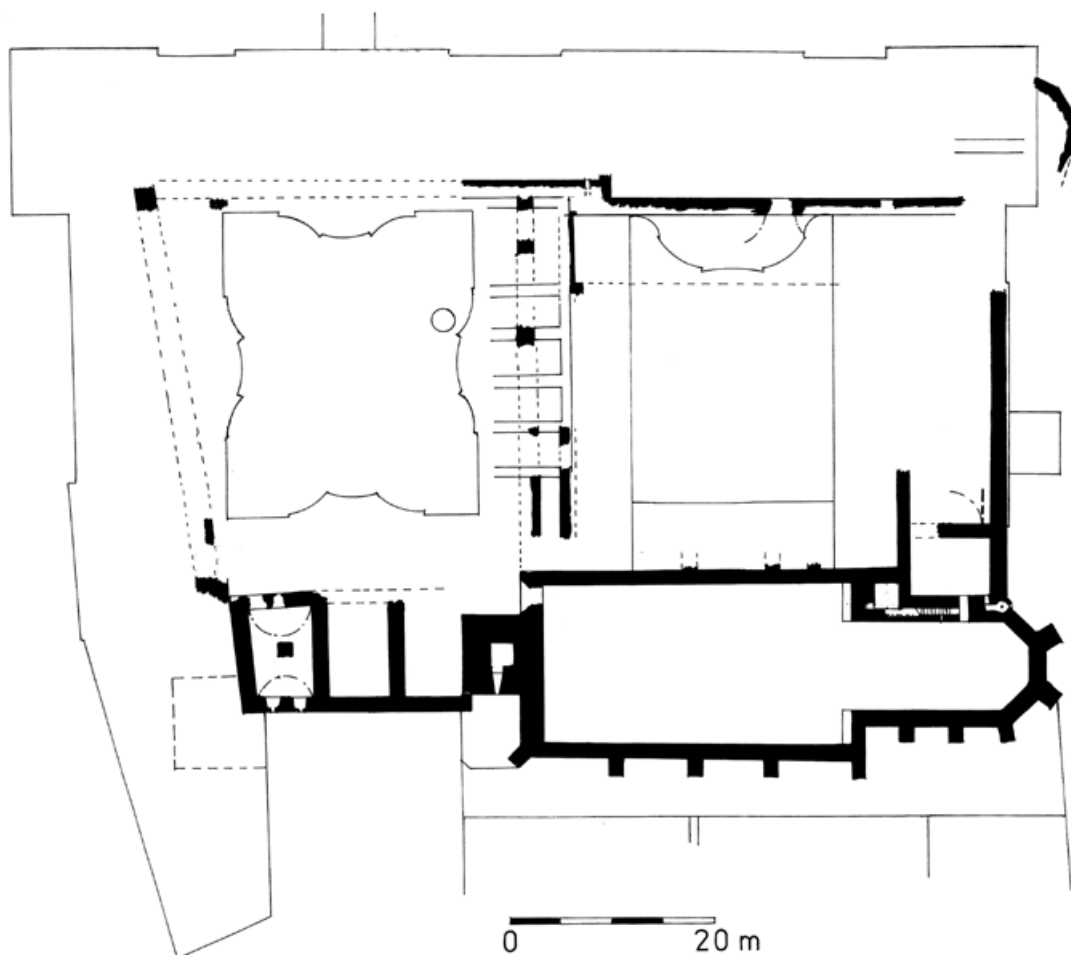
7 V době přípravy příspěvku ještě nebylo známo, že se podařilo s broumovským klášterem ztotožnit dvojici půdorysů z tzv. Dientzenhoferovské sbírky plánů v Mnichově. O plánech i gotické podobě kostela sv. Vojtěcha a možném umístění předbarokní kapitulní síně více Michal Patrný – Daniela Štěrbová, *Der immerwährende Kaiser – der Plan für die „Provinzkapitel“ in Braunau in dem Dientzenhofer-Skizzenbuch* (Nr. 4584 BNM), *Umění LXII*, 2014, s. 240–250.

8 Miloš Buroň, *Stavebně historický průzkum*, in: Jiří Látal et al.: *Restaurátorský průzkum, stavebněhistorický průzkum, dokumentace historicky cenných prvků – zahrada* (NKP Klášter v Broumově), Hradec Králové 2012, s. 3. Elaborát je uložen v odborné spisovně NPÚ ÚOP v Josefově.

9 Viz Vilímková – Preiss (pozn. 3), s. 88–90.

10 Karel Kuča, *Města a městečka v Čechách, na Moravě a ve Slezsku I*, Praha 1996, s. 334.

11 Viz Cechner (pozn. 1), s. 29–115.



[1] Schéma půdorysu kláštera, černě vyznačeny středověké konstrukce kostela, konventu a prelatury, bíle konstrukce raně novověké (renesanční a raně barokní).

Kresba: Jiří Slavík

prakticky přístupné. Další zbytky předdientzenhoferovských staveb našel až Mojmír Horyna při zpracování stavebně historického průzkumu v roce 1987.¹²

Poněkud stranou pozornosti zůstal soubor nejstarších vyobrazení broumovského kláštera, přestože většina z nich byla opakovaně publikována.¹³ Všechny zachycují dnešní dispozici s konventem v severovýchodním nároží, na západě navazující prelaturou a s kostelem podél jižní strany konventu. [2] Areálu dominují dvě věže: velká věž zvaná Červená osově předstupující před západní průčelí kostela a subdominanta štíhlé zvonice na severním boku presbytáře. Na vnějším obvodu vystupují na východním a západním průčelí subtilní hranolové rizality, největší z nich přibližně uprostřed východního průčelí. Na severovýchodním nároží vystupuje na těchto vyobrazeních věžový rizalit a na severozápadním věž zvaná Grunwald, zřejmě středověkého původu, která sloužila jako klášterní vězení. Její horní část byla na počátku 17. století náročně zdobena nárožními figurami v nadživotní velikosti, vzpírajícími ochoz v posledním patře. Severní strana klášterního areálu byla opatřena parkánem s hradební zdí, v severovýchodním nároží a před Grunwaldem zpevněnou polygonálními či půlkruhovými baštami. Tak zachytila klášterní areál veduta Broumova na spodní části votivního obrazu, pocházejícího ze hřbitovního kostela Panny Marie. Na mladších vyobrazeních se objevuje nárožní rizalit hranolového půdorysu i na jihozápadním nároží prelatury. [3]

¹² Viz Vilímková – Horyna (pozn. 2).

¹³ Viz Cechner (pozn. 1), s. 29–115. – Vilímková – Preiss (pozn. 3), s. 88–90.



[2] Klášter na vedutě ze hřbitovního kostela P. Marie v Broumově z r. 1609.
Foto: Martin Stecker



[3] Klášter od jihozápadu na kresbě k době před r. 1660.
Foto: Martin Stecker

Nad kostelem existovalo obranné patro se střílnami, západní věž byla opatřena v posledním patře ochozem, proti městu areál chránily dvě linie hradební zdi s klíčovými střílnami, mezi nimi se nacházely na západě příkop a na jihu zahrada. Několikapatrové budovy konventu i prelatury na vedutách ze 17. století kryly dovnitř skloněné pultové střechy. Nejstarší vyobrazení přinášejí i informace o dispozičním řešení západní části areálu. Hlavní vstup je vždy zobrazen v podobě kulisové brány v místě dnešního hlavního vstupu, průjezd jižním křídlem dnešní prelatury se na těchto vyobrazeních nachází hned u západní věže kostela, tj. východně od dnešního, a je opatřen příkopem.

Prakticky žádná pozornost nebyla věnována obrazu zavěšenému v lunetě nad vstupem z nádvoří prelatury do konventu v 1. patře západního ramene ambitu s vyobrazením scény se sv. Benediktem a Václavem s vedutou kláštera a klečícím opatem Tomášem Sartoriem. Malba na plátně datovaná do roku 1674 vyniká množstvím jinde nezaznamenaných detailů. Zřejmě od ní byla odvozena rytina z univerzitní teze Otmara Zinka.¹⁴ Zajímavé je především zachycení křídla, vybíhajícího od západní kostelní věže k jihu a v dalším vývoji až na trakt opatské kaple odstraněného. Pozoruhodné jsou i detaily architektur – podoby portálů na prvním nádvoří, širokého arkýře nebo sdruženého okna ve dvorním průčelí severního křídla prelatury, volutového štítu s hodinami ve střeše nad ním či arkádových oblouků ve 2. patře západního křídla konventu a v navazující části severního křídla prelatury. Většina vyobrazení vznikla ve druhé polovině 17. století a zobrazuje stav v průběhu raně barokních přestaveb, přičemž nelze vyloučit existenci renesančních zásahů, k nimž mohlo dojít např. při obnově po požáru v roce 1559.

Pozornost dosud nebyla věnována dispozičnímu a výškovému řešení kláštera. Připomeňme opět alespoň velmi malý prostor hospodářského zázemí jižně od kostela, zmenšený navíc objektem klášterní školy s gymnáziem, lékárnou a loretánskou kaplí, dispoziční zvláštnosti nynější stavby (tříramenný ambit v rajském dvoře, kapitulní síň vně konventu na jižním boku presbytáře) a výškové situování kostela a konventu, jejichž podlahy leží o jednu úroveň níže než úroveň vstupu a prelatury ve svahu městské ostrožny. Z přízemí prelatury se tak vstupuje do patra konventu.

Zděná výstavba nynějšího kláštera se na základě dochovaných účetních dokumentů klade do období opata Pavla II. (Bavora z Nečtin) na počátku 14. století. V nich se však hovoří o hradě, někdy o proboštví, ale nikdy o kostele. Výstavba kostela se všeobecně datuje do 14. století, M. Horyna předběžně uvažoval o výstavbě kostela v první polovině 14. století,¹⁵ zřejmě pod vlivem stávajícího poznání. Datování výstavby kostela lze výrazně upřesnit po podrobnějším studiu gotického západního (hlavního) portálu kostela a profilace portálů sakristie, zveřejněných již A. Cechnerem.¹⁶ Při poslední opravě fasád kostela a prelatury bohužel nebyly provedeny potřebné dokumentační práce, které by mohly upřesnit datování a výtvarnou úroveň stavby a jejích předchůdců. Zbývá tedy jen sledování nepravidelností v dnešní stavbě, zejména v jejích spodních partiích, a partií odkrývaných při stavebních zásazích. Přitom je nutné konstatovat, že v objektech konventu a prelatury lze v současnosti nalézt pouze druhotně použité architektonické články se základní profilací jednoduchým okosením bez možnosti přesnějšího datování. Objekty konventu i prelatury tedy buď měly velmi jednoduché provedení, anebo byly bohatěji profilované prvky při druhotném použití osazovány profilací do zdi a nebyly dosud identifikovány.

Mojmír Horyna určil v křídle fary a navazujícím jižním křídle prelatury některá zdiva jako starší než vrcholně barokní (předdientzenhoferovská) a západní zeď jižního sklepa za

¹⁴ Bez hlubšího ikonografického rozboru vyobrazených objektů Vlastimil Jiřík, Univerzitní teze Otmara Zinkeho z roku 1689, *Umění XIX*, 1971, s. 503–508.

¹⁵ Mojmír Horyna, *Broumov, bývalý klášter, jižní křídlo. Stavebně historický průzkum*, SÚRPMO, Praha 1987, s. 60. Elaborát je uložen v odborné spisovně NPÚ ÚOP v Josefově.

¹⁶ Viz Cechner (pozn. 1), s. 51.

gotickou. Další středověké konstrukce se dochovaly na severním a západním obvodu kostela sv. Vojtěcha. Půdorysný rozsah gotického zdiva kostela rozpoznal Antonín Cechner, limitovala jej však schematizující plánová dokumentace, pořízená zřejmě před rokem 1914 při přípravě soupisu památek biskupem A. Podlahou a broumovským benediktinem V. Winterou.¹⁷ Kostel podle jejich závěrů byl původně gotickým trojlodím s úzkými bočními loděmi, výškově vyvinutí kostela však Cechner neřešil. Pro rekonstrukci půdorysné podoby dispozice klášterního areálu s kostelem s obdélnou lodí a dlouhým pětibokým, mělce uzavřeným presbytářem se jeví jako zásadní umístění velkolepého západního portálu severně od osově západní věže. Portál míří do kouta lodi, výškově se nachází téměř v úrovni raně barokní hudební kruchty. Za portálem tedy muselo existovat velké schodiště, obdobně jako je tomu dodnes v menším rozsahu v městském kostele sv. Mikuláše v Jaroměři.¹⁸ Zatím neznáme polohu a podobu středověkého vstupu pro řeholníky, řešeného nepochybně podobnými prostředky, byť v menším měřítku. Pravděpodobně jím nebyl nynější vstup z kněžiště do sakristie, opatřený v obou lících gotickými, původně sedlovými portály s hruškovcovou profilací, orientovanými na vstup z kostela, z nichž se téměř v úplnosti dochoval pravoúhlý jižní portál.

—
23

Mezi portály sakristie začíná schodiště v tlušťce zdi, ukončené v patře malé věže (zvonce), vložené do kouta mezi východní stěnou lodi a severní stěnou chóru. Oba konce schodiště vymezují portálky s okosením hrany s trojúhelným výběhem, spodní s půlkruhovým obloukem v nadpraží, horní s lomeným. Klenbu nástupní podesty od stoupající klenby schodiště odděluje okosený pas. V místnosti v patře byla u jižního kouta západní stěny nalezena severní stojka okoseného portálku, podle všeho shodného s portálky schodiště. Novodobě půdorysně i výškově předělenou převýšenou místnost patra uzavírá křížová žebrová klenba s jednoduše vyžlabenými žebry. Jižní čelo klenby pokrývá gotická freska *Klanění tří svatých králů*, částečně odhalená v roce 1986 a restaurovaná v roce 1987.¹⁹ Oba dnešní vstupy do místnosti s freskou (od severu a východu) nekorespondují se středověkým stavem a zřejmě pocházejí z Dientzenhoferovy přestavby. Rozsah zachování vyšších částí věže nelze určit bez rozsáhlejšího snímání omítek. Zdá se však, že v úrovni 2. patra konventu má již její zdivo barokní charakter, který se plně ukazuje nad klenbou presbytáře, kde jsou ve zdivu požitý nejméně dva zlomky klenebních žeborů s okosením a vyžlabením, přecházejícím v odstraněný profil, nejspíše hruškovcový. Pozdně středověkou podobu věže dokládá i nejstarší vyobrazení Broumova na deskovém obraze z roku 1609 ze hřbitovního kostela P. Marie, kde hranol věže vystupuje nad úroveň okapní římsy kostela. Poslední patro věže bylo dle veduty mírně předsazené a včetně strmé jehlancové střechy zřejmě pocházelo z pozdně gotické přestavby, při níž bylo zřízeno i obranné podstřešní patro kostela se štěrbinovými a klíčovými střílnami.²⁰ Tloušťkou severní stěny presbytáře kostela probíhá ještě jedno schodiště. Vstupuje se k němu z jihovýchodního kouta nynější sakristie úzkým pravoúhlým neprofilovaným portálkem pravděpodobně barokního stáří. Za portálkem směřuje k východu krátká chodbička do točitého úseku s pláštěm z kvádrového zdiva. Točitý úsek schodiště po jedné otáčce končí vstupem do přímého schodiště v tlušťce zdi, směřujícího k západu. Těleso schodiště vystupuje před líc východního křídla konventu v podobě tří stran oktogonu, shora na něj nasedá pravoúhlý opěrák nároží presbytáře. Prostor točitého schodiště osvětlovala dvě okénka, dolní s masivní parapetní římsou a půlkruhovým záklenkem, profilované zvenčí výžlabkem. Horní kruhové okénko bylo opatřeno oboustranným okosením. Přímý úsek

¹⁷ Ibidem, s. V.

¹⁸ Příspěvek byl zpracován před zveřejněním nálezů plánů kláštera ze závěru 17. století, dokládajících v půdorysech raně barokní podobu kláštera včetně s kostelem s dvoulodím, klenutým křížovými klenbami se sítí žeborů. Plány z mnichovské dientzenhoferovské sbírky určili a uveřejňují Daniela Štěrbová – Michal Patrný, *Der immerwährende Kaiser, Der Plan für die „Provinzkapitel“ in Braunau in dem sog. Dientzenhofer-Skizzenbuch, Umění LXII 2014, s. 240–250.*

¹⁹ Viz Sommer – Slavík (pozn. 6).

²⁰ Tomáš Durdík, *Monastery castle in Broumov, Europa nostra Scientific Bulletin 60, 2006, s. 117–122.*



[4] Gotické zdivo na severní straně kostela – dole kvádrové zdivo s okénkem a zbytky shořelého fabionu dnešní Tadeášky, nad ním otisk klenby.

Foto: Martin Stecker

schodiště byl původně valeně klenutý, zachoval se však jen otisk východního čela klenby nad stěnami, opatřenými kovem hlazenou omítanou stěnou. Západní konec schodiště opět náleží vrcholně barokní úpravě, při které byl nad nynější sakristií zřízen provozně oddělený provoz špitálku (izolace). Schodiště končí nad úrovní podlah špitálku, který se kvůli výšce klenby sakristie nachází asi o 1,5 m výše než 1. patro konventu. Účel schodiště není jednoznačný, mohlo umožňovat vstup do půdního prostoru z přízemní stavby konventu anebo šlo o vedlejší vstup do chóru kostela z 1. patra konventu. Západní schodiště vedlo do věžní místnosti, která mohla sloužit jako oratoř či pokladnice.²¹

Poslední dnes přístupná situace návaznosti kláštera a kostela se nachází v podstřeší zdánlivého jižního ramene ambitu, tzv. Tadeášky. [4] Zde je možno pozorovat líc zdiva severní strany kostelní lodi, zřejmě středověkého původu. Nad patou klenby leží dvě řady velkých pískovcových kvádrů, stejných jako na závěru presbytáře. Výše vystupuje líc z lomového rádkového zdiva.²² Obě tyto partie bohužel odděluje pás cihelného či smíšeného zdiva mladšího, nejspíše raně barokního původu. Ve východní části se v kvádrovém zdivu nalézají pískovcové stojky úzkého otvoru s okosenou hranou, nejspíše okénka. Jeho parapet zazděný cihlami zřejmě leží pod úrovní tohoto prostoru, nadpraží zřejmě zaniklo při barokních zásazích. Poloha a šířka okénka i tloušťka severní stěny dovolují uvažovat o možnosti, že okénko osvětlovalo výše uvažované schodiště v tloušťce zdi, směřující snad do 1. patra severní věže. V západní části vystupují z líce zdiva dva opěráky z pískovcových kvádrů. Značně poškozená

²¹ Hypotézu vyslovil Jan Royt v rámci přednášky *Středověká nástěnná malba Klanění tří králů v areálu broumovského kláštera* na semináři Broumovské nástěnné malby od středověku do baroka, uskutečněném dne 22. 8. 2013 v Broumově. Hypotéza byla vyslovena před nálezem portálu v západní stěně.

²² Změna použitého materiálu nejspíše souvisí s ústupem od finančně náročného kvádrového obkladu líců, výše byly kvádry používány pouze v armaturách opěráků a oken.



[5] Středověké zdivo a část klenby v suterénu východního křídla, vpravo schodiště ze sakristie. Foto: NPÚ Josefov, Matouš Jirák

kordonová římsa s čitelným profilem výžlabku na zkosené spodní ploše je obíhá a v blízkosti okénka svým vystoupením vytváří substrukci pro subtilní třetí opěrák. Z opěráků se nad vrcholem římsy zachovaly pouze dvě vrstvy kvádrů a z ostění na výšku osazené patní kvádry. Římsa i okna nepochybně směřovaly do volného prostoru rajského dvora.

Ve východním křídle konventu se středověké konstrukce dochovaly především v obvodové stěně nad skalním srázem do údolí Stěnavy²³ a pod podlahou sakristie. Zde je v nevelkém suterénním prostoru odkryt líc východní zdi, v horní části pokryté železem hlazenou omítkou s typickým nerovným povrchem a se zazděnou spodní částí nevelkého okenního otvoru s ustoupeným parapetem. Svislé ukončení východní zdi v úzké chodbičce při severním boku této prostory by mohlo naznačovat polohu jižní špalety dalšího okénka, velikost fragmentu však toto nedovoluje určit s jistotou. Vlastní zdivo východní stěny tvoří nižší lomové kameny spojené tvrdší maltou okrové barvy a místy na povrchu pokryté hlíněnou omítkou. Při patě stěny se zachovala boční stěna sklepa s patou nízko nasazené valené klenby, v jižní stěně na ni navazuje téměř v úplnosti dochovaná východní polovina klenebního čela. [5] Východní stěna starého sklepa a klenba sklepa byly k obvodové stěně přiloženy na spáru. Severní pokračování stěny s klenbou zaniklo při stavbě nynější severní zdi sklepa. Ve stěnách i zbytku klenby pozorujeme mírně odlišný materiál s poněkud většími kusy pís-kovce. Absence cihel v obou případech naznačuje, že se jedná o starší středověké zdivo. Severní stěna suterénu s portálkem s lištami na stojkách a západní stěna úzkého prostoru po jeho severním boku vznikly v pozdně renesanční či raně barokní stavební etapě a podle rytých grafitti v omítce na severní straně byly nějakou dobu používány. Severní prostor byl opatřen plochým stropem s fabionem, jižní nebyl omítaný. V severozápadním koutě chodbovitého prostoru je viditelné nároží špalety otvoru, pravděpodobně vstupu z křížové chodby.

²³ Mojmír Horyna, *Broumov, bývalý klášter, východní křídlo, stavebně-historický průzkum*, SÚRPMO, Praha 1987, s. 39.

Určení využití obou prostor není v nynější době možné. Jižní a západní stěna suterénu, schodiště v jeho jižní stěně, klenba a zazdívká portálku vznikly až při vrcholně barokní přestavbě kláštera. Tehdy také při výstavbě severní stěny dnešní sakristie vznikl chodbovitý prostor a byl dle všeho vyplněn sutí. Suterénní prostor měl snad sloužit jako hrobka, vzhledem k nevelkým rozměrům nejspíše opatská. Masivní východní stěna středověkého stáří pokračuje až k nárožnímu rizalitu a její západní líc lze sledovat v obou suterénních prostorech, přístupných z točitého schodiště u záchodů. V obou místnostech prolamují tuto stěnu drobné okenní otvory, ve vrcholně barokní přestavbě využité jako větráky. V trasách ležaté i svislé kanalizace, budované ve východním křídle konventu na počátku roku 2014, se nové informace k podobě středověké stavby neobjevily. Odhalené zdivo východní stěny chodby podle použitého smíšeného stavebního materiálu pochází až z období novověku před vrcholně barokní přestavbou areálu.

Před východním průčelím severovýchodního nárožního rizalitu vystupuje nad terén opomíjené torzo objektu polygonálního půdorysu s lícem z kvádrového zdiva s důlky, dochovaným ve čtyřech řadách a s jádrem z řádkového zdiva z drobných spíše sbíraných než lomových kusů tenkovrstvé usazené horniny červenohnědé barvy (břidlice permského stáří), stejné jako ve starším zdivu kostela a konventu. Podle všeho se jedná o spodní partii severovýchodní nárožní parkánové bašty, zachycené na nejstarších vyobrazeních klášterního areálu. V severním křídle konventu se předbarokní, zřejmě středověká situace nachází pouze v linii dvorního průčelí. Plně čitelná je na nástupním rameni schodiště ze suterénu do přízemí,²⁴ vylámaném skrz mohutné 2,2 m široké zdivo z řádkového lomového zdiva z drobného materiálu stejného vzhledu jako ve stěnách kostela či v jádru zdiva výše popsané bašty. Oboustranně lícované zdivo na severní straně zeslabuje ústupek ve výši 3 m nad nynější úroveň suterénu. Nad ústupkem se dochovaly zbytky jednovrstvé omítky s hladkým lícem, nejspíše interiérové. Podobný ústupek se nachází v přibližně stejné výši na jižním líci na obou stranách schodišťového průrazu, kde na něj naléhá pata valené klenby, provedená ze stejného materiálu. Na východní straně situaci komplikuje přechod do barokního zdiva schodiště s oblým lícem, pod nímž se dle všeho zachoval východní bok pětiboké klenební výseče. Na popsané masivní zdivo půdorysně navazuje nádvorní stěna konventu, ze severní strany v celé délce zesílená tenkou plentou. V chodbě suterénu východně od schodiště přerušuje plentu mělký výklenek s odhaleným lícem z kamenného řádkového zdiva a s ústupkem v úrovni výše popsaného. Nad ústupkem se nachází hladká ustoupená omítaná šambrána zazděného, pravděpodobně okenního otvoru. Ve východním konci chodby je toto zdivo odhaleno v průrazu do záchodové komory. Západně od schodiště se líc tohoto zdiva objevuje v lešeňových kapsách za barokní přízdívkou. Chodba se v úrovni linie západního průčelí rajského dvora výrazně zužuje, z jižní strany zde do značné výšky vystupuje skalní podloží, na jehož koruně stojí patrný nízký pás starého zdiva. V zakončení zúžení vystupuje před líc tohoto zdiva nepravidelný jakoby odlámaný úsek zdiva, interpretovatelný jako opěrák. Směrem k západu se v líci nachází pravoúhlý otvor s předstupujícím parapetním kamenem, zřejmě ústím odpadního kanálku. Zjištěné zdivo tohoto úseku půdorysně odpovídá zdi středověkého stáří obsažené v jádru nádvorní stěny severního křídla suterénu prelatury, předpokládané v Horynově stavebně historickém průzkumu. V celé délce se zřejmě jedná o severní obvodové zdi středověkého klášterního areálu. K východní z nich přiléhala stavba severního křídla ambitu s nízkým valeně klenutým prostorem v suterénu.

Obdobně provedené slabší zdivo se nachází v severní části přízemí západního křídla konventu. Hloubkovými stěnami dvou severních místností prostupují zbytky zdi z řádkového lomového či sbíraného kamene, shodného se zdivem popisovaným výše. Oboustranně lícované zdivo v tloušťce 1,45 m, ukládané do bělavé vápenné malty, se dochovalo do výšky 1–1,6 m.

²⁴ Tato situace zřejmě nebyla M. Horynovi zpřístupněna.

V jižní stěně místnosti vybavené dymníkem již toto zdivo schází, možné vysvětlení jeho absence poskytl archeologicky sledovaný výkop pro kanalizaci v chodbě ambitu. Trasu výkopu totiž ve směru východ–západ přetíná masivní kamenná zeď. K ní se připojuje směrem k severu další kamenná zeď s patou cihelného klenebního pasu v místě napojení na východozápadní zeď. Toto zdivo končí na severu v místě napojení dvorní stěny severního křídla. Dále k jihu se ve východní části traktu objevují zbytky poměrně úzkého valeně klenutého sklepa, končícího až v blízkosti severní stěny kostela a provedeného z hrubě opracovaných kvádrů pískovce. V jižní části se dochovala i klenba tohoto neomítaného sklepa. Upřesnění stáří této konstrukce zůstává úkolem pro další bádání, situaci zde komplikují i dosud neúplně prozkoumané pozůstatky raně novověké výstavby. Severojižním směrem běžící zeď podle všeho navazovala na západní průčelí kostela.

V severním a západním traktu prelatury se zbytky jednoznačně středověkého zdiva najít nepodařilo. Jedním z náznaků je situace v severozápadním schodišti. V jeho jižní stěně se v nejspodnější části rýsují náznaky kolmo na schodiště směřujícího masivního zdiva s šikmým západním lícem vyzděným z pískovcových kvádrů. Druhým náznakem je výstup skalního podloží a úprava líce zdiva v prostoru mezi severním průjezdem a severozápadním schodištěm. Dnešní zdi zde respektují jakési ubourané masivní zdivo, jehož charakter zakrývají dozdivky líce. Trakt půdorysně nepravidelně do skály částečně tesaných sklepů západního křídla na první pohled budí podezření, že se jedná o upravený starší příkop. V jižním konci sklepního traktu se v koutovém pilíři nádvorní stěny a v chodbě od jihozápadního schodiště objevuje blok řádkového zdiva z nižších lomových či sbíraných kamenů bez líce, nejspíše odlámaného. Jižní stěnou chodby prostupuje i jeho západní líc, vyzděný z pískovcových kvádrů se strmým šikmým ústupkem. V navazující oktogonální místnosti pod průjezdem vystupuje v jihozápadní stěně pod patou klenby krátký úsek zdi s náběhem valené klenby, jejíž vrchol probíhal ve směru sever–jih. Ve východním rozšíření této místnosti vyhlíží starobyle východní stěna až pod patu valené klenby, zřejmě nejmladší části zaklenutí celého prostoru. Průchodem v jižní stěně, vylámaným v řádkovém zdivu z nízkých lomových či sbíraných kamenů, se prochází do rozlehlejšího sklepního prostoru dosahujícího až k jižnímu průčelí prelatury. Dnešní vstup do tohoto sklepa zřetelně vznikl v místě průchodu staršího, nižšího a užšího, vybaveného ve výši cca 1,7 m nad podlahou segmentovým cihelným záklenkem, jehož paty se dochovaly lépe v západní a v náznaku i ve východní stěně průrazu.

Rozlehlý půdorysně lichoběžný sklepní prostor z řádkového lomového zdiva z větších pískovcových hruběji opracovaných kamenů kladených do malty okrově bělavé barvy překlenuje kamenná valená klenba s vrcholnicí ve směru sever–jih. [6] Na povrchu klenby se dochovaly otisky bednění ze širokých fošen. Čelní jižní stěnu člení dva velké okenní výklenky se segmentovými záklenky a strmě stoupajícími parapety. V ose severní stěny lze rozpoznat polohu velkého, zřejmě vstupního výklenku se segmentovým nadpražím, při proražení dnešního vstupu přeměněného v menší skladovací výklenek s profilovaným pískovcovým parapetem. Středem místnosti prostupuje čtvercový pilíř z pečlivě opracovaných kvádrů pískovce, zřetelně procházející klenbou, a tedy starší než klenba. Účel pilíře, precizně vystavěného zdánlivě bez návaznosti na okolní konstrukce, nelze s jistotou určit. Nejspíše se jedná o středovou podporu stropního průvlaku stropu, předcházejícího dnešní klenbě, která k němu přiléhá. Zřetelně barokního původu je zúžení místnosti na východní straně, provedené ze smíšeného zdiva v úrovni pilíře a dosahující až nad patu klenby.²⁵ V severním úseku zúžení jsou použity i dva okosené architektonické články, vedle nich řada ostění s listou. Způsob provedení zdiva i klenby, absence cihel ve zdivu i otisky širokých prken bednění v kamenné klenbě nasvědčují tomu, že se jedná o zbytky středověké stavby. Ze středověké

²⁵ Horyna celý prostor datoval do ranějšího barokního období. Viz Horyna (pozn. 15), s. 61, a výkres stavebně historického průzkumu – 1. suterén, in: Vilímková – Horyna (pozn. 2).



[6] Suterénní prostor v jižním křídle prelatury, průhled k severu s kvádrovým pilířem, v pozadí čelní stěna se zazděným vstupem. Foto: NPÚ Josefov, Matouš Jirák

stavby se v jižním křídle prelatury dochovala přinejmenším část jižní obvodové stěny do výše patra. Půdorysné nepravidelnosti dovolují uvažovat, že v přízemí se mohly dochovat i příčné stěny a snad i zdivo dvorního průčelí. Jasným dokladem středověkého stáří jižní stěny je její jihovýchodní nároží, předstupující před průčelí velké věže v západním průčelí kostela. Jižní stěna stojí na předsazeném soklu, který v úrovni terénu nádvoří končí okosením z hladce opracovaných pískovcových kvádrů. Nároží nad i pod soklovou římsou armují hladce opracované pískovcové kvádry. Existence takto pohledově upraveného nároží ukazuje, že se před jižním průčelím nacházel příkop, doložený i na nejstarších vyobrazeních. Do budovy prelatury se pak muselo vcházet po mostě.

Stavebně historicky významné situace se nalézají v již zmiňované masivní západní věži kostela a na jejím plášti. Lomové řádkové zdivo věže a západní stěny lodi je ve viditelných partiích v přízemí pod opatskou kaplí souvisle provázáno. Tři spodní podlaží věže až po úroveň dnešní kruchty sloužila provozu kostela a jediný vstup do nich umožňoval okosený portál s půlkruhovým záklenkem, osazený v ose západní stěny kostelní lodi. Okosení končí zalomením a ukazuje, že se jedná o portál z období pozdní gotiky. Nejpozději při vzniku dnešního řešení prostoru pod kruchtou došlo k otočení portálu o 180° a posunutí do dnešní polohy. Portál se tak stal odvětrávacím otvorem cihelné přizdívky nesoucí malbu *Vyhnání penězoměnců z chrámu* od Jana Jakuba Stevense ze Steinfelsu z období 1690–1695,²⁶ kdy byl kostel po požáru z roku 1684 do dnešní podoby přestavěn a vyzdoben. Proti úrovni kostela je první podlaží ve věži zvýšené, nad ním se nachází další obdobně nízký prostor, oba plochostropé. Vysoko nasazená valená klenba zastropuje teprve 3. podlaží věže. Přízemí i třetí podlaží věže jsou dnes neosvětlené, druhé podlaží osvětlovalo úzké obdélné okénko

²⁶ Daniela Škopová, *Restaurátorský průzkum nástěnné malby „Vyhnání penězoměnců z chrámu“ v klášterním kostele sv. Vojtěcha v Broumově*, 2004, s. 4–6. Elaborát uložen v oddělení dokumentačních fondů a knihovny NPÚ Generálního ředitelství Praha.

s oboustranným okosením a mříží. Třetí podlaží věže snad přisvětlovaly dva otvory ze strany kostela, jižní z nich zřejmě sloužil jako průchod, využití širšího severního je nejisté, teoreticky se mohlo jednat o soukromou (opatskou?) oratoř.

Čtvrté podlaží věže odpovídá s jistou diferencí dnešnímu prvnímu patru prelatury. Podlaha vstupu se nachází 61 cm nad její úrovní a hlouběji v průchodu se podlaha dvěma stupni zdvihá o dalších 30 cm, snad kvůli kolizi s vrcholem klenby třetího podlaží. Vstup do čtvrtého patra věže uzavírá v líci západní stěny sedlový portál s dole zalomeným okosením a opatřený dvojicí kovaných gotických dveří v polodrážkách. Vnější část okosení portálu výrazně poškodilo dodatečné vtesání polodrážky pro dveřní křídlo, uprostřed nadpraží se v okosení dochovala část kamenické značky. Vnější dveře jsou celokovové, vnitřní dřevěné svlakové zvenčí pobité plechem. Obě dveřní křídla jsou snýtována z hamrovaných plechů s obvodovým rámem a diagonálně vedenými výztuhovými pásy na líci, u vnitřních dveří v nejjednodušším provedení s ondřejským křížem a dalšími pásy malovanými. Na rubu obou křídel se nacházejí starobylé otevřené zámky na lichoběžné podložce, nepochybně současné s celými dveřmi. Na předním líci nescházejí štítky klíčové dírky s obrysem kolčích štítů s naváděcí lištou a zavěšené oválné přítuhy. Vnitřní křídlo bylo zřejmě dodatečně vybaveno dvojicí petlic pro visací zámky. K prozkoumání stáří barevných úprav vnějších líců obou křídel zatím nedošlo. Vnější dveřní křídlo lze považovat za relativně mladší, jeho rozměry a provedení však dovolují určit, že se nejedná o jeho druhotné použití a křídlo bylo vyrobeno pro tento portál.

Ojedinělá sestava dvojice kovaných dveřních křídel v jednom portálu naznačuje, že se za nimi nacházel prostor s nejvyšší mírou ochrany – trezor, nejspíše archiv nebo pokladnice. Místnost se obecně nazývá Klenotnice. Její vysoký prostor z jihu osvětlovalo okno se zděnou lavicí ve východní špaletě. Pozoruhodný strmě stoupající záklenek okenního výklenku dle všeho náleží mladší stavební etapě. Místnost osvětlovalo velké pravoúhlé okno v kamenném ostění, dnes zazděné. Přecházející sedák lavice ve východní špaletě je pískovcový s mohutným okosením spodní hrany. Spodní část severní stěny pročlenily dva výklenky neznámého stáří, oba s kamenným ostěním s polodrážkou. Východnější z nich vyhlíží jako záchodový se zděným sedátkem, ostění je okosené dovnitř (!) s otočeným zalomením profilace. Sedátko v neznámé době pokryly velké cihelné dlaždice, stejné jako na podlaze. Široký západnější výklenek má podobu skříně s kovanými dvířky starobylého vzhledu s malým krabicovým zámkem a klasicistním štítkem. Vnitřní prostor zasahuje hluboko pod parapet, v jehož úrovni obíhá celý obvod výklenku ústupek, zřejmě pro položení prkenného dna horní části výklenku. Nepravidelný záklenek stoupá nesymetricky k západní straně. Místnost je zaklenuta vysokou hvězdovou klenbou s klínovými žebry s vyžlabením, osazenými na jednoduchých komolých jehlancových kamenných konzolách pravoúhlého půdorysu. Hustá nepravidelná síť trhlin na omítkách povrchu klenebních žeber a odkryté cihly v drobných poškozeních dokazují, že klenební žebra jsou cihelná. Zda zděná z tvarovek nebo přisekaných cihel nelze bez dalšího sondování zjistit. Profilace žeber se lokálně mění, pravděpodobně byla tažena „z ruky“ bez šablony. Klenutá místnost ve věži byla zřejmě zpočátku koncipována jako obytná či reprezentační, v průběhu výstavby se však změnilo její využití, zabezpečení zvýšilo vložení dvojích kovaných dveří, v severní stěně vznikl uzavíratelný výklenek a stal se z ní trezor či archiv. Obytný účel naznačený existencí záchodu však oslabuje neexistence vytápěcího zařízení.²⁷ Raně barokní přístavba křídla s opatskou kaplí dokončila proměnu původně obytné místnosti v tresorový prostor.

²⁷ Mělo by být v jihozápadním nároží úhlopříčně proti záchodu. Situaci dále komplikuje vyústění šachty záchodu, předpokládané v blízkosti hlavního portálu kostela. M. Horyna označil oba výklenky za barokní a zřejmě počítal se změnou užívání prostoru v tomto období. Viz Vilímková – Horyna (pozn. 2). Renesanční původ připsal vložení dřevěné konstrukci pavlázky s řídkým sledem štíhlých kuželek. Viz Horyna (pozn. 15), s. 47. Rovinnost hran a ploch, dokonalost truhlářského provedení, použití průběžných mělkých profilací na podélnících a absence stop stáří však dovolují oprávněně uvažovat o původu pavlázky v 19. století.

Další patro věže se vyznačuje neobyčejnou výškou. Vstup do něj umožňuje průchod opatřený v severním lici kamenným ostěním s kovovými (požárními) dveřmi zřejmě klasicistního stáří. Průchod za portálem charakterizují kolmé špalety a snížení segmentového záklenku v nejsevernější části. V dolní části obou špalet se přibližně uprostřed jejich hloubky nacházejí proti sobě vodorovně uložené zbytky ohořelých prkének, západní špaletu člení o něco výše jižním směrem drobný pravoúhlý odkládací výklenek. Celý interiér pokrývá zběžně hlazená omítka šedé barvy, v místech jejího narušení lze pozorovat líc kamenného zdiva poškozený ohněm. Ve východní stěně se otevírá průchod s kolmými špaletami, při východním lici zazděný. Východní líc zazdívkou překrývá ze strany kostela ciferník hodin, osazený nad hudební kruchtou v bohatě zdobeném štukovém rámu. Z portálu se v zazdínce zřejmě dochoval pískovcový práh, odhalený v průrazu rozvodu hodin, a přinejmenším část jižní stojky. V jižní stěně naznačují trhliny možnou polohu velkého (okenního?) výklenku, jako by se tu částečně opakovala dispozice předchozího patra s tím, že záchod by byl umístěn výše. Následují dvě patra na mírně zvětšeném půdorysu, s okénky v jižní stěně – spodní patro vysoké, horní nízké s hodinovým strojem. Obě okénka se špaletami z vysokých cihel (8 × 13 cm, 8 × 28 cm) ukončují cihelné segmentové záklenky. Záklenek horního okénka patra byl podložen pod starší záklenek z lomového kamene. Ve spodním okénku jsou jako stojky osazena drobně okosená ostění s konvexkonkávními výběhy. Na druhotnost osazení ukazuje otočení okosení směrem dolů. Dnešní nejvyšší patro věže s ciferníky hodin je zřejmě barokní nástavbou.

Věž v celé výšce charakterizují velké tloušťky stěn, ve spodních podlažích 2,5 m, v horních 1,5 m. Nepochybně šlo o věž obranného charakteru. Obrannou funkci měl ikonograficky doložený ochoz v posledním patře, sloužil však především požární a bezpečnostní observaci města a okolí. Obrannou funkci lze přiznat i pavlači na jižní straně věže, zachycené na nejstarších vedutách. Písemné prameny uvádějí, že při požáru v roce 1664 došlo k pádu horní části věže na kostel a prolomení kleneb lodi – zřejmě se jednalo o krov věže s krytinou, není však jasné, zda se jednalo o věž západní nebo severní.

Z architektonické výbavy klášterních budov se kromě výše popsaných prvků podařilo identifikovat pouze několik druhotně použitých částí okosených okenních a portálových ostění ve zdivu neomítaných suterénů a v místech poškození omítky v přízemí východní nádvorní stěny konventu. Většinou se jedná o ostění oken a portálů, v nádvorní stěně konventu o vodorovné úseky ostění pravoúhlých okének s otvory pro mříže. Prozatím se nepodařilo nalézt a dokumentovat bohatěji profilované prvky, které by mohly přispět k utvoření obrazu o architektonickém provedení a výtvarném výrazu nejvýznamnějších prostor, zejména kapitulní síně a křížové chodby. Hledané prvky mohly zaniknout při požárech, spíše však budou zazděny v barokním zdivu nynějšího konventu. Nejnověji se podařilo identifikovat kované dveřní křídlo, druhotně osazené ve vstupu ze severozápadního schodiště do severního podkroví. Na stáří jednoduše vypraveného křídla z hamrovaných plechů s diagonálními výztuhami upozorňuje především čtveřice klíčových dírek i dodatečná a v současnosti nefunkční petlice. Dveře vznikly nejpozději v průběhu 16. století.

Závěr

Kromě kostela se v konventní i prelaturní budově dochovaly zbytky objektů, předcházejících nynější dientzenhoferovské stavbě. Jejich deskripce a dokumentace zatím nebyla dokončena, datování lze předběžně určit do raného baroka a období středověku. Klášterní kostel sv. Vojtěcha podle zatím datovaných prvků portálů pochází ze třetí čtvrtiny 14. století.²⁸ Dosavadní předpoklady o vzniku kostelní stavby za opata Pavla II. (Bavora z Nečtin) jsou tedy liché. O tom, že gotický kostel byl stejnorodní, svědčí i vyvinutí souvislého jednotně působícího podstřešního patra se štěrbinovými okénky (střílnami), jen obtížně datovatelné do závěru 15. či 16. století, zřejmě nejpozději po požáru kláštera roku 1559.

Objekty konventu a prelatury vznikly podle všeho úpravou budov hradu, míru využití jeho staveb však nelze z dosud zjištěných fragmentů určit. Hrad byl vystavěn nad východním okrajem ostrožny a šíjovým příkopem městské lokace na pravouhlém či téměř pravouhlém půdorysu. Kamenný materiál (permská břidlice) získaný při hloubení rozměrného příkopu posloužil při výstavbě opevnění, klášterního hradu a později i probošství. Areál klášterního hradu a pozdějšího probošství končil na severní straně v úrovni nádvoří zdi severního křídla konventu a prelatury. Východní okraj areálu jasně vymezuje horní hrana skalnatého svahu údolí Stěnavy. Na ní se ve východní vrcholně barokní stěně konventu skrývají rozsáhlé zbytky středověkého zdiva, v meziokenních pilířích možná až do úrovně 1. patra. K severní i východní zdi přiléhaly zděné objekty s poměrně úzkými valeně klenutými suterény. Jižní vymezení hradního areálu není zatím jisté a je třeba předpokládat, že se zde před ohrazením nacházel příkop, probíhající před jižním průčelím prelatury a pokračující v šíři jižní části klášterního kostela. Západní ohrazení areálu se dochovalo nepoměrně hůře. S určitostí lze určit pouze průběh soklového zdiva s pískovcovým obkladem v rovině nádvoří stěny západního křídla prelatury. Areál se již ve středověku rozděloval na západní prelaturní a východní konventní část, nejpozději v raném baroku zde stála budova s úzkým klenutým traktem v přízemí. Ikonograficky doložený parkán s nízkou hradbou a dvojicí bašt, z nichž se zachovala spodní část východní, nelze přesně datovat, nejspíše vznikl v pokročilejším období středověku. Dispoziční a výškové členění středověkých staveb nelze z dosud zjištěných pozůstatků rekonstruovat.

—
31

²⁸ Viz Sommer – Slavík (pozn. 6).

New knowledge on the construction development of the monastery in Broumov before its Baroque reconstruction

—
32

Several specific things distinguish the monastery in Broumov from other Bohemian and Moravian Benedictine abbeys and provostries. Above all, it is its origin in the fortified complex called in the written sources stronghold (*munitio*) or castle (*castrum*). The second special feature is its creation on the edge of the town location. This led to the emergence of the third special feature – the larger part of the area of the monastic complex is taken by the convent with the church and abbey. A distinctly smaller area remained for the economic base (Rose Courtyard) and extensive utility gardens inside the enclosure of the monastery is entirely lacking. Although the current form of the main building of the monastery in Broumov looks like a High Baroque new building with a small remnant of the earlier buildings of the church of St Adalbert and wing of the parish office on the south side, it was possible in 2013 and 2014 to specify the size of the medieval and Early Baroque constructions, partially discovered by the already unpublished building historical survey of the convent and prelatore by Milada Vilímková and Mojmír Horyna from 1987.

Gotické prvky z lapidária Muzea východních Čech v Hradci Králové. O vzniku a charakteru sbírky

—
33

Hradec Králové byl v průběhu svých dějin, snad více než jiná města, postižen různými událostmi, které se podepsaly na jeho celkovém vzhledu i dochování gotických i mladších staveb. V první řadě to byly požáry, z nichž ty, kterým padlo za obět celé město nebo jeho podstatná část, máme doloženy například k letům 1290, 1339, 1407, 1408, 1484, 1536 a 1763. Následky požárů byly okamžitě odstraňovány a záleželo jen na celkové hospodářské situaci, zda šlo o obnovy provizorní, konzervující předchozí stav, anebo o příležitost ke zvýšení architektonické kvality a technického standardu opravovaných objektů. V důsledku požárů druhé poloviny 15. a první poloviny 16. století došlo k celkové pozdně gotické přestavbě města. Nesmíme zapomenout na husitské období, během kterého sice zřejmě k rozsáhlým škodám nedošlo, nebo o nich nejsme zpraveni, ale právě tehdy zanikl královský hrad, konventy minoritů, dominikánů a některé předměstské kostely. Část jejich stavebního materiálu byla na počátku 16. století použita například do dolní městské zdi. Větší škody zejména na předměstích přinesla třicetiletá válka, ale i série prusko-rakouských konfliktů v 18. století. Také v jejich důsledku bylo rozhodnuto roku 1765 o přestavbě města na pevnost, což s sebou neslo dalekosáhlé proměny města a jeho okolí. Především byla zbořena téměř veškerá zástavba hradeckých předměstí včetně kostelů a klášterů, obnovených či nově vzniklých v pohusitském období. Stavební zásahy se nevyhnuly ani samotnému městu, kdy byla v místech předhusitského minoritského kláštera vybudována rozsáhlá vojenská nemocnice. Přesnější údaje o osudu některých staveb máme např. z pera Karla Josefa Bienera z Bienenberku, který tyto demoliční a stavební práce řídil.¹ Vedle archeologických nálezů přinesl údaje o starších stavbách, které byly bořeny v důsledku stavby pevnostních objektů. Litoval např. zkázy náhrobků od Sv. Jakuba, které byly v počtu asi 60 kusů složeny na hřbitově kolem Sv. Ducha a následně opracovány k dláždění dvorů na Pouchově a ve Věkoších a k dláždění kostnice.² Na základě nálezů architektonických prvků a částí zdív při úpravě pevnostního příkopu zhruba v místech dnešního muzea lokalizoval dominikánský klášter.³ Podobně se pokusil na základě nálezů zdív a kamenů určit polohu kostela sv. Mikuláše.⁴ K zajímavostem patří údaj o zřejmě kamenném prvku s korunovanou ženskou hlavou, který byl zasazen do vnější hradební zdi u Pražské brány.⁵ Popsal rovněž nedochovanou pozdně gotickou tzv. Jiříkovu kašnu, která do roku 1782 stála na Velkém náměstí.⁶

1 Aleš Doubrava, Přehled památkové péče v Hradci Králové, *Zpravodaj K MVČ* (mimořádné číslo věnované 750. výročí první zmínky o Hradci Králové jako o městu), 1975, s. 4–7.

2 Karel Josef Biener von Bienenberg, *Geschichte der Stadt Königgrätz*, Prag 1780, s. 31, pozn. 43, s. 78.

3 *Ibidem*, s. 77.

4 *Ibidem*, s. 129.

5 *Ibidem*, s. 89.

6 *Ibidem*, s. 347.

Další snahy v tomto směru jsou spojeny s jménem Morice Lüssnera, okresního komisaře, působícího v Hradci v polovině 19. století, který nejenže přinesl zprávy o archeologických nálezech a reliktech starých staveb včetně jejich popisů z Hradce i okolí, ale usiloval i o jejich ochranu právními prostředky.⁷ Zasloužil se například o opravu a odkrytí gotických částí kaple sv. Klimenta i záchranu a první popis náhrobků ze Sv. Ducha.⁸

Podmínky pro systematictější evidenci a záchranu náhodně nalezených či odkrytých stavebních prvků nastaly až se zřízením Městského muzea, ke kterému došlo roku 1880. Základ sbírky kamenných architektonických prvků je spojen s truhlářským mistrem Ladislavem Knyplem, který daroval do sbírek čerstvě založeného Městského muzea několik kusů kamenů ze štítu zbytku renesančního předbraní Pražské brány, zbořeného v roce 1884.⁹ Tyto kameny byly původně uloženy v bývalé pevnostní prachárně proti Adalbertinu, kde měl dílnu i Knypl.¹⁰ O něco později daroval M. Brády renesanční kamenný portál ze svého domu čp. 149. Tyto dary podnítily zájem L. Domečky, který se stal roku 1895 správcem sbírek Městského muzea v Hradci Králové: „Tyto první kamenné památky získané pro historické museum vzbudily ve mně úmysl zachraňovati pro ně dále kamenné památky...“¹¹ Po demolici prachárny roku 1899 byla část kamenů umístěna na chodbě přízemí v obecním domě čp. 230 v jižní části bývalého královského hradu. Protože se sem všechny kameny nevešly, byly některé umístěny na dvoře školní budovy čp. 33 na Velkém náměstí. Mimo to pod kolnou v městském stavebním dvoře¹² mělo muzeum uschováno šest náhrobních kamenů, které zde byly nalezeny a pocházely ze hřbitova u kostela sv. Jakuba. Roku 1913 se tyto předměty přestěhovaly do velké suterénní místnosti lapidária v nové budově muzea, navržené J. Kotěrou na základě požadavku L. Domečky. Portál pocházející z čp. 149 byl zazděn do vchodu mezi přední a zadní část lapidária a do výklenků ve stěnách byly zazděny náhrobky ze 16. a 17. století. Mimo kamenů byly do lapidária z prostorových důvodů ukládány i další předměty stavebního charakteru ze dřeva, hlíny a dalších materiálů. Další součástí lapidária se stala zvonařská a konvářská sbírka (hlavně sádrových odlitků). V roce 1926–1927 sepsal L. Domečka (na základě seznamu z roku 1921) katalog této sbírky.¹³ Již tehdy se nepodařilo určit původ některých předmětů. K roku 1927 bylo zapsáno cca 392 položek. Další předměty byly zapsány do roku 1935 na konečné (v tomto seznamu) 422 položky. Součástí sbírky se staly i stavební prvky z blízkého okolí Hradce Králové. Nejstarším prvkem, a také jedním z nejhodnotnějších, je románská hlavice z bývalého kláštera v Opatovicích nad Labem. Několik desítek kusů prvků bylo získáno při regotizaci chrámu sv. Ducha na přelomu

7 Obsah nařízení podkrajského (okresního) komisaře Morice Lüssnera ze 7. 8. 1851 „ohledně zachování se při nalezení starožitností“ publikoval František Tichý, Ochrana památek na Hradecku před 80 lety, *Osvěta lidu* XXXVII, 1934, č. 85, 12. 12., s. 2.: „Starobylé hrobové neb jiné nápisy opatřené kameny se dle zákona vždy do zdí kostela neb hřbitova nejbližšího zazdělí, ochraně veleb. p. duchovního pastýře odporoučejí a nikdy a pod žádnou záminkou k dláždění neobrátejí.“

8 Ludvík Domečka, Gotická kaple sv. Klimenta v Hradci Králové, *Kraj Královéhradecký* XVII, 1926, č. 94, s. 8. – Karel Vladislav Zap, Biskupský hlavní chrám v Králové Hradci, *Památky archaeologické a místopisné* III, 1859, s. 168, pozn. 52, s. 173–179, 186.

9 B. S., Bourání městské brány pražské a slezské před 50 lety, *Kraj Královéhradecký* XIV, 1923, č. 56–57, 21. 7., s. 5.

10 Šlo o válečný muniční sklad VII proti městské Pražské bráně.

11 Ludvík Domečka, Historicko-archaeologická sbírka měst. historického musea v Hradci Králové, *Královéhradecká ročenka* II, Hradec Králové 1913, s. 51–54. – Idem, *Sbírka památek z kamene, hlíny, dřeva a jiných z Hradce Král. i odjinud v suterénní místnosti budovy musejní*, Hradec Králové 1927, nepublikovaný rukopis uložený v Historickém oddělení Muzea východních Čech v Hradci Králové.

12 Jednalo se o prostor retranchementu XXVIII. mezi levým lícem ravelinu XVI. a levým břehem Labe, připojený k fortifikaci v roce 1774. Ležel zhruba v západní části dnešního bloku domů mezi nám. Osvoboditelů, ulicemi Divišovou a Ľ. Štúra.

13 Ludvík Domečka, Sběrka památek kamenných aj. v podzemí musea v Hradci Králové, *Kraj Královéhradecký* XVIII, 1927, č. 17, s. 1–2. Sběrka dokladů zvonařství a konvářství měla vlastní katalog.

19. a 20. století a zejména při opravách ve druhé polovině třicátých let 20. století.¹⁴ Další prvky pocházely z dalších míst historického jádra, například už zmíněný portál z čp. 149, cenné kusy (hlavice s rostlinným ornamentem, část gotického náhrobku) byly vyjmuty ze sklepení bývalé jezuitské koleje (dnes Nové Adalbertinum) apod.¹⁵ Zvláště je třeba zmínit stavební články z vodní věže Kropáčky, zejména reliéf se znakem města.¹⁶ Dobový tisk zmiňuje i řadu dalších nálezů starobylých zděných konstrukcí a stavebních kamenných prvků, ale není vždy jasné, co z toho se případně dostalo do muzea.¹⁷ Z bývalých středověkých předměstí byly stavební prvky nalezeny v místech předpokládaných zaniklých kostelů a klášterů a mohou být vodítkem k jejich lokalizaci (byť ne ve všech případech). Jedná se například o nálezy z míst bývalého dominikánského kláštera v dnešní Kotěrově ulici, dále prvky připisované kostelu sv. Petra z čp. 346 na Dukelské třídě¹⁸ či fragmenty z čp. 250 z dnešní ulice S. K. Neumanna. Právě posledně jmenovaný případ však ukazuje možné úskalí ztotožňování fragmentů s určitými stavbami: dobový článek nález (byť s opatrností) vztahuje ke kostelu sv. Petra či pravděpodobněji sv. Mikuláše, jak však ukázal nejnovější rozbor, jedná se o prvek mladší, související spíše s měšťanskou zástavbou.¹⁹ S měšťanským prostředím souvisejí pískovcové prvky objevené při přestavbách jednotlivých domů v historickém jádře, včetně bývalé radnice, i když v některých případech se může jednat o druhotně použitý materiál.²⁰

Některé prvky byly nalezeny druhotně použité v mladších stavbách, např. v pevnostních kůlnách v dnešních Žižkových sadech, nebo pocházejí z regulace Labe či Orlice. V takových případech se můžeme o jejich původním umístění jen dohadovat. Například kameny získané z řečiště a náplavek u dnešního Tyršova mostu je možné hypoteticky klást do souvislosti s kostelem a špitálem sv. Anny.

Velkou část sbírek tvoří také celé náhrobníky a jejich zlomky, nejčastěji získané z bývalého hřbitova u Sv. Jakuba z plochy bývalého stavebního dvora v místech dnešního sokolského stadionu a bloku mezi ulicemi L. Štúra a Šimkovou.²¹ Náhrobní kameny druhotně použité například jako materiál k dláždění byly nalezeny na Pouchově i ve Věkoších.²² Některé z náhrobních kamenů „putovaly“ po Hradci dosti kuriózním způsobem.²³ Mimo časový

¹⁴ Např. Anonym, Oprava věží kostela sv. Ducha, *Ratibor* XVIII, 1902, č. 29, 19. 7., s. 417. – L. D. [Ludvík Domečka], Nález žebra a dvou ostění z pískovce v základech kostela sv. Ducha, *Kraj Královéhradecký* XXVI, 1935, č. 86, 11. 12., s. 2. – L. D. [Ludvík Domečka], Nové kamenné nálezy v základech kostela sv. Ducha, *Kraj Královéhradecký* XXVI, 1935, č. 87, 14. 12., s. 4–5. – Srov. Anonym, Nové nálezy u kostela sv. Ducha, *Osvěta lidu* XXXVIII, 1935, č. 86, 7. 12., s. 5. – Anonym, Další nálezy kamenů ze staré stavby v základech kostela sv. Ducha, *Osvěta lidu* XXXVIII, 1935, č. 88, 14. 12., s. 5.

¹⁵ B. S., Nejstarší kamenické památky v Hradci Králové, *Kraj Královéhradecký* XIV, 1923, č. 45, s. 5–6. – Ludvík Domečka, Z Hradce Králové, *Časopis společnosti přátel starožitností českých v Praze* XXXIII, s. 149–154.

¹⁶ Ludvík Domečka, Zpráva o městském historickém muzeu v Hradci Králové za léta 1905–1908, *Hradecký kraj* 6, 1909, s. 42–44, 128–132, zvláště s. 128.

¹⁷ Zmínky o stavebních prvcích z bývalého hradu viz Anonym, Kde stával královský hrad, *Ratibor* XXIX, 1912, č. 11, 9. 3., s. 6. V případě kamenických značek byly pořizovány alespoň sádrové odlitky: Anonym, Kamenické značky, *Ratibor* XXIX, 1912, č. 11, 9. 3., s. 9.

¹⁸ Ludvík Domečka, Památky po kostele sv. Petra v Hradci Králové, *Hradecký kraj* 6, 1909, s. 56–57.

¹⁹ Miroslav Kovář a kol., *Svědkové zaniklých staveb. Katalog gotických architektonických prvků ze sbírek Muzea východních Čech v Hradci Králové*, Hradec Králové 2008, s. 24.

²⁰ Anonym, Při stavbě domu, *Ratibor* XVI, 1899, č. 24, 17. 6., s. 362. – Anonym, Památky z Královéhradeckého hradu, *Ratibor* XVI, 1899, č. 37, 16. 9., s. 554. – Anonym, Kámen s letopočtem, *Ratibor* XVII, 1900, č. 42, 20. 10., s. 610. – Anonym, Památku na původní radnici hradeckou, *Kraj Královéhradecký* XXVII, 1936, č. 1, 4. 1., s. 4. – Anonym, Zbytek gotické klenby staré radnice, *Osvěta lidu* XXXIX, 1936, č. 2, 4. 1., s. 4.

²¹ Anonym, Odkrytí zapomenutého hřbitova, *Ratibor* XIV, 1897, č. 26, 26. 6., s. 358. – B. S., Nové nálezy v býv. stavebním dvoře, *Kraj Královéhradecký* XIV, 1923, č. 45, s. 5–6. – L. D., Nálezy v bývalém stavebním dvoře, *Kraj Královéhradecký* XIX, 1928, č. 49, 29. 6., s. 7. a č. 57–58, 4. 8., s. 4–5; Anonym, Opět nález náhrobního kamene z býv. hřbitova sv. Jakuba v Hradci Králové, *Kraj Královéhradecký* XXX, 1939, č. 20, s. 9.

²² Viz Biener von Bienenberg (pozn. 2). – Ludvík Domečka, Zlomky starých náhrobních kamenů na Pouchově, *Hradecký kraj* 5, 1908, s. 145–146. Jiné doklady viz Anonym, Staré náhrobní kameny, *Ratibor* XIX, 1902, č. 39, 27. 9., s. 572–573.

²³ Anonym, Náhrobní kámen se znakem města Hradce Král., *Ratibor* XXVII, 1910, č. 17, 23. 4., s. 7.

rámec příspěvku je třeba zmínit i řadu stavebních prvků renesančních, barokních a mladších, zejména těch souvisejících s pevností, kam patří kvádry, mezníky, patníky, pamětní desky a podobně.²⁴

Kromě kamenných architektonických prvků a náhrobků, které tvořily a tvoří velkou část sbírky, se staly její součástí také sochy,²⁵ koule, závaží, terakoty a kovové předměty, většinou novověkého stáří. Většina předmětů pochází z Hradce Králové, některé z jeho okolí.²⁶ Rychle vzrůstající počet prvků již záhy způsobil prostorové problémy. Část kamenů byla deponována na tzv. spodním dvoře budovy hradeckého muzea. Některé kamenné prvky byly od počátku sedmdesátých let 20. století uloženy na dvoře bývalé školy v Bělči. Poslední kusy odtud putovaly zpět do Hradce Králové v roce 2007. K novému přesunu sbírky došlo v polovině devadesátých let 20. století, kdy byla velká většina předmětů převezena do budovy bývalých kasáren v Opletalově ulici, kde dnes sídlí odborná oddělení muzea, a zde zřízeno nové lapidárium. Během posledních desetiletí však došlo k informačním ztrátám, neboť částečně zaniklo původní číslování předmětů na papírových štítkách, zejména kamenných prvků, a řadu z nich nelze podle původního Domečkova soupisu identifikovat.

—
36

Vzhledem k dalšímu nárůstu sbírky architektonických prvků v posledních letech, souvisejícím s novou vlnou stavební činnosti, nedostačovaly ani prostory lapidária v Opletalově ulici. Nové soubory prvků byly získány z dolní městské hradby v roce 2001 při rekonstrukci pevnostního domu čp. 81, přistavěného k dolní městské hradbě.²⁷ Další fragmenty pocházejí z areálu bývalého pivovaru (dnes Administrativního sídla Královéhradeckého kraje), kde proběhl v letech 2004–2006 záchranný archeologický výzkum. Další prvky byly dokumentovány při opravě bývalé dolní hradby mezi schodišti Bono Publico a Gočárovým (2002). Z dolní městské hradby, jejíž havarijní úseky byly přezdívány na jižní straně proti zdravotní škole zejména v letech 2006–2008, pochází dalších několik desítek prvků. Menší soubory pocházejí z dolní městské hradby pod severními terasami (2006–2007), z prostoru bývalého hradu (2001), věznice v Tomkově ulici čp. 101–104 (2010), divadelního studia Beseda čp. 126 (2006) a z dalších míst. Početný soubor prvků, mezi nimiž jsou zastoupeny i zlomky gotických náhrobků, byl nejnověji (2012) získán při opravě dolní městské hradební zdi mezi Adalbertinem a pevnostním domem čp. 81.

Stálý prostorový deficit se podařilo roku 2008 zmírnit získáním prostor v části pevnostní budovy tzv. Paradosu v Josefově, kam byly přemístěny zvláště rozměrnější prvky. V roce 2014 byla celá sbírka přesunuta do nově získaných prostor v Rychnově nad Kněžnou.

Muzejní lapidárium je heterogenním souborem architektonických článků, k jehož dílčí dokumentaci a utřídění a revizi provenience bylo přistoupeno v posledních letech. Díky tomu je dnes možné provést podrobnější klasifikace některých fragmentů jak po stránce chronologické, tak funkční. Rovněž zjišťujeme, že skupiny některých detailů vytvářejí formální celky, které je možné interpretovat jako díly, především zaniklých, staveb. Na tomto místě se nebudeme detailně zabývat každým jednotlivým prvkem, ale spíše formálními skupinami prvků, sestávajícími přirozeně z jednotlivých artefaktů, které spolu formálně souvisejí. Řada nových přírůstků však čeká teprve na své očištění a klasifikaci, ale i dokumentaci.²⁸ Proto lze následující řádky chápat jako rámcové sdělení o profilu sbírky,

²⁴ Anonym, Památné kameny, Kraj Královéhradecký I, 1910, č. 10, 4. 6., s. 3. – Anonym, Kameny s nápisy, *Ratibor XXVII*, 1910, č. 23, 4. 6., s. 6. – Anonym, Základní kámen královéhradecké pevnosti, *Ratibor XXVI*, 1909, č. 34, 21. 8., s. 7.

²⁵ Bohužel jen velmi málo dobových údajů se dochovalo o nálezových okolnostech fragmentu sochy *Piety* z doby kolem r. 1400, vystavené v expozici: Anonym, Středověké nálezy, *Ratibor XVIII*, 1901, č. 43, 26. 10., s. 621.

²⁶ Viz Domečka (pozn. 16), s. 128.

²⁷ Jiří Slavík – Jan Sommer, Nález gotických architektonických článků v Hradci Králové, *Zprávy památkové péče* 61, 2001, s. 195–201.

²⁸ Protože soubor není dosud zcela zpracován, neuvádíme u jednotlivých prvků jejich inventární ani přírůstková čísla.

demonstrováné, jak již bylo nastíněno, výraznými artefakty nebo jejich skupinami. Je zřejmé, že zde prezentované vývody mají někdy pracovní charakter a mohou projít následnou korekcí. S tím ovšem souvisí další podrobné poznání hradeckých staveb.

Pokusme se nejprve z celého souboru architektonických článků, pokud to jejich zachování umožňuje, vyčlenit ty, které tvoří jednotlivé skupiny a celky – a to s ohledem na jejich předběžné rámcové chronologické zařazení – případně pak formálně výraznější jedince v případě, že blíže poukazují na slohový charakter nedochované stavby (staveb). Formální charakter jednotlivých prvků pak přirozeně determinuje utřídění materiálu. Výčet analogií omezujeme na demonstrativní výčet, vztažený na dataci jednotlivých prvků, kde by mohla být vedena diskuse o jejich zařazení do příslušné časové vrstvy.

Nejstarší ojedinělé fragmenty chované v lapidáriu jsou zastoupeny především zlomkem *románského* sloupku se v zásadě krychlovou hlavicí dekorovanou palmetou a pásem hvězdic v horní části hlavice. Tento detail pochází z benediktinského kláštera v Opatovicích nad Labem. Druhým zlomkem, odkazujícím na románské tvarosloví, je drobný zlomek desky (?), pokrytý palmetovým dekorem. V případě druhého detailu lze přirozeně uvažovat o jeho souvislosti s románskými svatyněmi raně středověké hradecké aglomerace.

—
37

Ve sbírce se dále nalézají velice pozoruhodné detaily, všechny nalezené v historickém městském intravilánu, které po formální stránce náležejí k období recepce *raně gotického* tvarosloví u nás. Je škoda, že právě tyto prvky opět tvoří pouze ojedinělé exempláře, které lze k sobě pouze volněji přiřadit na základě jejich rámcového pracovního časového zařazení. Nejprve uvedeme neprofilovaný klenák z hradeckého intravilánu, bohužel přesněji nedatovatelný, který tvořil patrně součást pasu. Z téhož prostoru pochází cenný, nedávno nalezený fragment, který můžeme interpretovat jako pozůstatek talířových patek sdružených, nepochybně okenních sloupků. Nelze vyloučit, že fragment pochází z oken klášterního ambitu jednoho ze zaniklých klášterů mendikantů. Tento detail má i v našem prostředí řadu analogií (Tišnov – ambit, Louka u Znojma – ambit, Osek – okna galerie kapitulní síně). Na tomto místě je důležité upozornit na půlkruhově zakončené ostění raně gotického okénka zazděného v severní zdi purkrabství, které může teoreticky obsahovat torza starší raně gotické výstavby kláštera minoritů. Jeho tvar se vyskytuje v českém prostředí ve druhé čtvrtině 13. století, ale dnes víme, že tato forma okének přežívá dosti dlouho, pokud je nechápeme jako integrální součást dobového slohového projevu.²⁹ K nejstarším raně gotickým detailům náleží i dílec klenebního žebra, opět hradecké provenience, tvořený hranolovým jádrem, kterému je podložen masivní vejčitý prut. Hodnotný je dále nález kamenného bloku, jehož profilaci tvoří dvojice oblounů, mezi kterými probíhá pás diamantování a na jedné z hran vyžlabení ukončené tzv. drápky. Náročný prut na neodlomené straně zakončuje náznak drobné hlavice. Tento dílec původně náležel nejspíše odstupněnému portálovému ostění. Rovněž charakter profilace tohoto prvku nevylučuje jeho časové zařazení do druhé čtvrtiny 13. století. Zajímavý je rovněž fragment klenebního žebra s charakteristicky výrazně ostře nasazeným vejčitým prutem, který je možné datovat do prostředních dvou čtvrtin 13. století, spíše pak do období Václava I. Tyto nejstarší raně gotické prvky je možné datovat do období vlády Václava I. s přesahem do doby okolo roku 1250.

Jedním z nejdůležitějších cílů budoucího výzkumu je ztotožnění těchto nejstarších raně gotických detailů s konkrétními stavbami v Hradci. Nelze vyloučit, že přibližnou orientaci budoucího výzkumu budou ovlivňovat i dřívější poznatky L. Domečky, který v základech kostela sv. Ducha identifikoval gotické architektonické články, z nichž alespoň některé, podle publikovaného popisu, mohou náležet nejstarší vlně raně gotické výstavby v Hradci. Tyto detaily jsou nově spojovány se starším raně gotickým farním kostelem, jehož fundace je

²⁹ K tomu Miroslav Kovář, Zur Interpretation formalen Gestaltung der Propsteikirche St. Johannes der Täufer auf dem Velíz, in: *Křivoklát-Pürglitz. Jagd, Wald, Herrscherrepräsentationen. Ostfildern. Studia Jagellonica Lipsiensia* 2014, s. 33–34.



[1] Dílec svazkové přípory, 3. čtvrtina 13. století,
Muzeum východních Čech, Hradec Králové.
Foto: Miroslav Kovář.



[2] Poškozený blok hlavice svazkové přípory.
Muzeum východních Čech, Hradec
Králové. Foto: Miroslav Beneš.

předpokládána již před polovinou 13. století.³⁰ Nelze přirozeně vyloučit, že fragmenty, alespoň dílem, mohou souviset s adaptací staršího hradeckého kostela sv. Jana Křtitele minority, případně pak s nejstaršími etapami výstavby dominikánského kláštera, spíše než s nejstaršími stavbami o něco později vzniklé skromné komendy německých rytířů.

V lapidáriu je zastoupeno množství detailů, které je možné spojovat s horizontem výstavby náležející nejpravděpodobněji *období vlády Přemysla Otakara II.* Prvky z této časové vrstvy byly získány opět z intravilánu historického jádra, případně jeho bezprostředního okolí. V některých případech je zřejmé, že prvky vytváří formálně celé skupiny, které je ojedinele umožňují si učinit představu o celém dílu stavby. To se týká především patky svazkové přípory, s níž po formální i proporční stránce souvisí celá řada dílců svazkové přípory (svazkových přípor) s válcovými dříky. [1] Důležité je zjištění, že patka přípory byla osazena nejspíše v polygonálním závěru blíže neznámé stavby. Svědčí pro to úhel, který svírají na patce viditelné hrany původně líčující s navazujícím zdivem. Utváření patky i svazkové přípory mají u nás celou řadu analogií. Domníváme se, že s těmito prvky souvisí i bohužel silně poškozený blok hlavic. Ten, pokud je možno podle průměru navazujícího dříku a jeho natočení soudit, náležel právě přípoře s válcovými pruty. [2] Z celého dílce je bohužel zachována jen jedna hlavice s kvadratickým abakem, která si podržuje náznak krychlového tvaru. Povrch hlavice pokrývají lipové listy, které vyrůstají z řapíku. Je možné, že s posledně uvedenými detaily mohou volněji souviset i některá klenební žebra trojlistého profilu, která vytvářejí několik subvariant. První podskupinu tvoří klenební žebra, jejichž střední vejčitý prut je sevřen dvojicí oblounů. Druhou podskupinu tvoří obdobné prvky, u kterých je střední zaostřený válcový prut opět svírá dvojicí masivních válcových prutů. Konečně třetí podskupinu tvoří prvky, jejichž střední prut hruškového profilu doprovází dvojicí oblounů. S uvedenými skupinami prvků lze snad teoreticky spojovat i řadu okenních ostění, která, jak napovídá jejich profilace, souvisela s kružbovými okny s „hůlkovými“ pruty. Takové zlomky raně gotických kružeb jsou rovněž zastoupeny v depozitáři. Pro řadu prvků nacházíme blízké analogie u nedalekého benediktinského kláštera v Opatovicích nad Labem, ale i ve středočeském prostoru. Je třeba ještě zmínit artefakty, které z hlediska jejich

³⁰ Vladimír Hrubý, *Katedrála sv. Ducha. Kaple sv. Klimenta. Biskupská rezidence*, Hradec Králové 2002, s. 30.

časového zařazení³¹ přísluší volně k této skupině raně gotických prvků. Jde především o hlavici s dekorem vinných listů, pro kterou nacházíme těsnou analogii v hlavici přípory, která je osazena v jižní stěně kostela sv. Ducha nad kruchtou. Posledně uvedená hlavice je spojována s výstavbou staršího farního kostela sv. Ducha, nelze tedy vyloučit, že hlavice s vinnými listy uložená v depozitáři by čistě teoreticky mohla také souviset s tímto prvotním kostelem sv. Ducha.³² Hlavice chovaná v muzejní sbírce však asi byla nalezena v zástavbě v místě dnešní Městské knihovny. Vhodné je dále též uvést dříve publikovanou a vhodně časově zařazenou svazkovou hlavici.³³ Sestává z drobných jednotlivých hlaviček kalichovitého tvaru, pokrytých vegetabilním dekorem již s patrným náznakem abstraktního pojetí. Byla nalezena v jezuitské koleji a je spojována s konstrukcemi kláštera minoritů. Toto připsání však není v současnosti přijímáno bez výhrad. Z dalších raně gotických detailů, které volně řadíme spíše k těmto dvěma nejstarším gotickým horizontům, uvádíme zlomek polygonální patky s výžlabkem a oblounem. Je pravděpodobné, že řada prvků této časové vrstvy souvisela s výstavbou mendikantských klášterů v Hradci.

Díky postupujícímu poznání řady domácích staveb je možná dílčí korekce časového zařazení dalších raně gotických detailů, které vytvářejí samostatnou skupinu prvků o dvou podskupinách. Tyto prvky klademe na závěr 13. století, opatrněji pak do poslední třetiny 13. století. Jedná se především o dílce klenebních žeber, jejichž subtilní vejčitý prut je odsazen od vlastního výžlabku dvěma stezkami. Vlastní prut je opatřen jemným asymetrickým nosem, nebo je prostě seříznut. Starší prvky této profilace jsou sice bez lokalizace, nicméně další prvky obdobné profilace byly nalezeny nedávno v Komenského třídě v Hradci Králové. Žebra je možno zařadit na základě těsné analogie (a to včetně výskytu jemného nosu) s obdobnými prvky v Hradišti nad Jizerou, kde, jak bylo nově zjištěno, náleží patrně samému závěru 13. století. Obdobně profilované prvky známe i ze staveb svatopolského konventu (patrně po 1272). Je škoda, že prozatím nedokážeme tyto detaily spojit s některou konkrétní stavbou hradecké aglomerace. Do tohoto období je možné nejspíše též datovat minimálně i jeden zlomek kružby ještě s hůlkovými pruty, která pochází z již zmíněného svatopolského kláštera. Rovněž k tomuto časovému horizontu poukazuje dílec archivolty, nejspíše portálu, v jehož ostění se uplatnily lalošky (drápky), ale i střední zaostřený prut. Velice blízký příklad pro takovou profilaci nalezneme například na portálu kostela Zvěstování Panny Marie v Zahájí (okr. České Budějovice).³⁴

Prozatím pouze obecně do *druhé poloviny 13. století* je snad možno zařadit dva shodně profilované masivní prvky válcového průřezu, artikulované na dřívku čtyřmi válcovými pruty. Prvky velmi pravděpodobně náležejí svislé podpoře, snad přípoře, osazené v tupouhlém koutu prostoru o polygonálním půdorysu. Je možné, že v *pozdním 13. století* byly vytesány i zlomky prutů, v jejichž profilaci se uplatnila dvojice oblounků.

Do období samého *sklonku 13. či počátku 14. století* řadíme početnou skupinu, jež v depozitáři tvoří klenební žebra o profilu hrušky, která přechází prostřednictvím výžlabků v profilaci lalošek („drápků“). S těmito žebry bezprostředně souvisí křížení hruškových klenebních žeber, která se stýkají v terčovém svorníku bez profilace. Nelze vyloučit, že tomuto časovému horizontu nebo době o něco pozdější náleží i terakotový dílec (ostění) s vejčitým prutem, který je doprovázen bočními laloškami (drápky). Všechny posledně uvedené artefakty mají

³¹ Oprávněnou dataci těchto prvků prezentoval již Kuthan, viz např. Jiří Kuthan, *Česká architektura v době posledních Přemyslovců*, Vimperk 1994, s. 133.

³² Helena Dáňová, *Chrám sv. Ducha v Hradci Králové. Příspěvek k poznání vývoje architektury kostela ve středověku*, in: Dalibor Prix (ed.), *Pro Arte. Sborník k počtě Ivo Hlobila*, Praha 2002, s. 112. Viz příspěvek H. Dáňové v tomto sborníku.

³³ Jiří Kuthan, *Architektura v přemyslovském státě 13. století*, in: *Umění doby posledních Přemyslovců*, Roztoky u Prahy 1982, s. 221.

³⁴ Jan Sommer, *Grafická dokumentace jako důležitý prostředek poznání středověké architektury*, *Památky a příroda* 15, 1990, s. 389, obr. s. 385. Detail je volně datován do poslední třetiny 13. století.

svůj původ v Hradci Králové a minimálně dílem opět souvisely s postupující výstavbou kláštera dominikánů a minoritů.

Značné množství prvků chované v lapidáriu lze pracovně zařadit *do průběhu vlády Lucemburků*, s tím, že u některých prvků nelze vyloučit vznik na samém konci 13. století. Tehdy, jak dokládají nově pečlivě zpracované monografické studie, dochází u nás k ústupu od klasického, stále ještě přežívajícího tvarosloví. Detaily z tohoto širokého období, pokud je jejich původ znám, pocházejí opět z hradeckých staveb. U některých prvků je snad možné pokusit se o přesnější časové zařazení. Jde především o dílec výběhu klenebních žeber, která, pokud lze soudit, měla podobu protáhlého klínu. Tato profilace žeber u nás nastupuje kolem roku 1300.³⁵ Je možné, že žebra již nekořenila v bloku náběžního štítu, ale jejich výběhy byly individualizovány. Toto pojetí výběhu se u nás objevuje od pozdního 13. století a běžně se uplatňuje v charakteristických tvarech na počátku 14. století. Rovněž je možné, že polovině 14. století náleží skupina okenních ostění, v jejichž profilaci se uplatnila dvojice nestejně širokých výžlabků. Toto utváření nalézáme na řadě staveb tohoto časového horizontu (Sázava, Roudnice, Teplá – chór). Do tohoto období může, čistě hypoteticky, již patřit například i zlomek kružby, v němž se již uplatnil sférický tvar. V kolekci vrcholně gotických zlomků se zřetelně rýsuje ještě jedna výrazná samostatná skupina, která je reprezentována bohatě profilovanými okenními ostěními, v jejichž profilaci se uplatnil výžlabek a navazující půloblounek. Předběžně je klademe spíše do tohoto časnějšího časového horizontu 14. věku. Řada vrcholně gotických prvků je zastoupena opět zlomky klenebních žeber. Jejich přesnější časové zařazení, pouze na základě hodnocení formy, není bezpečně možné. Upozorníme však, že některé profilace mají u nás období již na stavbách poloviny 14. století. To se týká především profilů klenebních žeber, kde se uplatnil hruškový profil odsazený od navazujícího profilu pásky, ale i dvojité vyžlabených klínových žeber.³⁶ Nelze vyloučit, že některé zlomky žeber, v jejichž profilaci se vyskytuje stlačený hruškový prut, by mohly (vzdáleně) souviset s ohlasem huti Matyáše z Arrasu, která stlačené hruškové pruty užívala.³⁷ Pouze volně do období vlády Lucemburků lze prozatím klást i celou řadu dalších detailů v depozitáři. Jde především o složitě utvářené polygonální sokl patrně z druhé poloviny 14. století. Nalézáme pro něj analogii např. u farního kostela sv. Michala v Praze. Dále výběh hruškových klenebních žeber, zlomky kružeb, v jejichž profilaci se uplatnil hruškový prut nebo jsou profilovány pouze výžlabky. Ve většině případů nelze bohužel bezpečně prozatím rekonstruovat tvar obrazců zmíněných kružeb. Komplikované je rovněž přesnější zařazení nevýrazných „univerzálně“ formovaných okenních ostění v zásadě s dvojicí výžlabků, mezi nimiž prochází drážka pro ukotvení vitráže. Z výraznějších stavebních prvků, které ovšem rovněž neumožňují bližší časové datování než do průběhu 14. století, je potřeba ještě uvést štítek opěrného pilíře a stupeň vřetenového schodiště. Pouze v ojedinělých případech lze však detaily spojovat s konkrétní stavbou, jako v případě věže kostela sv. Ducha, ze které pochází zlomek kružby. Je možné, že opět minimálně některé prvky souvisejí s postupnou dostavbou kláštera menších bratří nebo dominikánů či adaptací jejich starších staveb. Gotických staveb, kde mohly být vrcholně gotické prvky použity, bylo ovšem již v této době více. Podrobnější zhodnocení hradecké architektury tohoto období nebude možné bez komparace se sakrální architekturou věnných měst Elišky Rejčky a přirozeně s ohledem na architekturu slezskou.³⁸

35 Srov. Václav Mencl, *Praha*, Praha 1969, s. 51.

36 Stále nejlépe Václav Mencl, *Tvary klenebních žeber v české gotické architektuře*, *Zprávy památkové péče* 11–12, 1951–1952, s. 272.

37 Např. Dobroslav Líbal, *Gotická architektura středních Čech*, Praha 1983, s. 25.

38 Přehledně Klára Benešová, *Architektura doby Václava IV. – od programu oficiálního k soukromému 1378–1419*, in: Petr Kratochvíl (ed.), *Velké dějiny země Koruny české. Architektura*, Praha – Litomyšl 2009, s. 184–185.



[3] Pozdně gotický nástavec z věže „kropáčky“. Muzeum východních Čech, Hradec Králové. Foto: Matouš Jirák.



[4] Dílce pozdně gotického ostění. Muzeum východních Čech, Hradec Králové. Foto: Miroslav Kovář.



[5] Raně renesanční terakotové ostění. Muzeum východních Čech, Hradec Králové. Foto: Matouš Jirák.

Zajímavou skupinu představují v muzejním depozitáři pozdně gotické prvky pocházející z Hradce. Volné sumární datování níže uvedených skupin kolísá od doby „kolem roku 1500“ až (s přesahem) k polovině 16. století, kdy je (pozdně) gotická složka v tvarosloví detailů v severní polovině Čech stále ještě živá.³⁹

Pozdně gotické detaily [3] jsou reprezentovány především dílci ostění a nadpražími otvorů. Z hlediska formálního, v tomto případě spíše pomocně, je možné prvky rozdělit do dvou skupin. Prvá je reprezentována dílci, v jejichž profilaci se uplatnily drobné pruty klínového profilu, které se často přetínají, [4] ale i tordované patky či provazce. Druhá skupina je zastoupena dílci, v jejichž profilu se vyskytuje dvojice oblouků, které se v rozích navzájem přetínají.

Na závěr je třeba zmínit zajímavé raně renesanční terakotové dílce ostění, [5] s typickým raně renesančním motivem např. kandelábru, které nepochybně souvisejí s dobovou stavební aktivitou Pernštejnů v závěru první poloviny 16. století v Pardubicích.⁴⁰ Samostatnou skupinu tvoří i cihelné tvarovky, doložené v několika exemplářích dílců klenebních žeber.

S pozdně gotickou a renesanční architekturou v Hradci přirozeně souvisí i otázka možných vazeb na Sasko, Lužici a Slezsko.⁴¹ Zlomky posledně uvedených skupin souvisejí především s profánní zástavbou hradecké aglomerace.

³⁹ Srovnej například Jaroslav Panáček – Jan Panáček, Dva goticko-renesanční portály z České Lípy, *Průzkumy památek* 18, 2001, s. 150–152.

⁴⁰ Vladimír Hrubý, *Pozdní gotika a raná renesance v Pardubicích v letech 1491–1548. Malířství a sochařství*, Pardubice 2003, s. 158, 160.

⁴¹ Viz. Panáček – Panáček (pozn. 39), s. 166–168.

**Gothic elements from the lapidarium of
the Museum of East Bohemia in Hradec Králové.
On the creation and character of the collection**

—
42

The article presents the collection of Gothic stone elements in the lapidarium of the Museum of East Bohemia in Hradec Králové. The collection began to be created from the end of the 19th century in connection with the reconstruction of the town during the demolition of the Baroque fortress. The elements come from various places of the historical centre of the town and its immediate vicinity. Part of them are related to the architecture of the suburban churches and monasteries from the first half of the 13th to the 15th centuries, destroyed during the Hussite period and during the construction of the fortress in the last third of the 18th century. A large part of the collection is comprised also of tombstones and their fragments, most often from the 16th or beginning of the 17th centuries. Outside the timeframe of the article, we can mention also a number of building elements of the Renaissance, Baroque and later, particularly those related to the fortress, which included blocks, milestones, bollards, commemorative plaques and so on. It is also necessary to mention the Gothic specially shaped bricks and the Early Renaissance terracotta panels. Not even evidence of Romanesque architecture is lacking here (capitals from the monastery in Opatovice and fragments of panels with a palmetto decoration). In the last roughly 15 years, the collection has been further expanded significantly by collections of elements that have been acquired from the lower town walls and other structures. The museum lapidarium is a heterogeneous collection of architectural elements which has been made accessible only in the last few years for partial documentation and categorization and revision of the provenience. One of the tasks of the future research is identification of the elements with specific sources of the proved buildings in Hradec.

Středověká architektonická skulptura presbytáře chrámu sv. Ducha v Hradci Králové*

—
43

Katedrála sv. Ducha v Hradci Králové zaujímá v rámci vývoje architektury městského chrámu jedno z předních míst a je častým předmětem zájmu badatelů. Ve druhé polovině 20. století byla stavba zmiňována ve studiích Dobroslava Líbala, Viktora Kotrby a Václava Mencla.¹ Vladimír Hrubý byl pak autorem první drobné monografie (průvodce) věnované výhradně kostelu sv. Ducha.² Zájem o tuto stavbu značně stoupl v uplynulých patnácti letech,³ hradecká katedrála nebyla vynechána ani při zkoumání vztahů Slezska a zemí Koruny české u příležitosti výstavy *Slezsko – perla v České koruně*.⁴ Badatelé tehdy vycházeli pouze z vlastního pozorování stavby, k dispozici nebyl stavebně historický průzkum ani přesné zaměření stavby. Původní středověký krov kostela, na nějž jsem tehdy upozornila,⁵ nebyl podroben dendrochronologickému průzkumu.

Ve druhé polovině prvního desetiletí tohoto století se začalo s přípravami oslav sedmisetletého výročí založení kostela královnou Eliškou Rejčkou. V té době Územní pracoviště Národního památkového ústavu v Pardubicích provedlo přesné zaměření stavby, proběhla dendrochronologická analýza krovů i dalších dřevěných prvků stavby⁶ a v roce 2008 bylo dokončeno restaurování katedrály.⁷ Nově získané poznatky byly prezentovány na výstavě

* Příspěvek vznikl za podpory grantového projektu GAČR č. P 409-13-39192S /2013-2017: *Imago, imagines. Výtvarné dílo a proměny jeho funkcí ve středověku v českých zemích*.

1 Dobroslav Líbal, *Gotická architektura v Čechách a na Moravě*, Praha 1948. – Idem, *Katalog gotické architektury v České republice do husitských válek*, Praha 2001, s. 118–120. – Viktor Kotrba, *Česká středověká architektura cihlová*, rkp. disertační práce, Archiv UK, Praha 1951. – Idem, *Architektura*, in: *České umění gotické 1350–1420*, Praha 1970, s. 77–111. (Líbal předpokládá vznik kostela až po požáru města r. 1339, k tomuto názoru se přiklonil také Kotrba v obou svých studiích.) – Václav Mencl, *Východočeské kostely z doby kolem roku 1400*, *Umění XV*, 1942/43, s. 361–363. (Také Mencl považuje kostel za stavbu vzniklou v době vlády Karla IV.; překvapivé je, že ve své práci *Česká architektura lucemburské doby*, Praha 1948, kostel sv. Ducha v Hradci Králové zcela opomněl).

2 Vladimír Hrubý, *Katedrála sv. Ducha*, Hradec Králové 2002.

3 V roce 2002 jsem publikovala závěry diplomové práce na téma středověké architektury kostela sv. Ducha: Helena Dáňová, *Chrám sv. Ducha v Hradci Králové. Příspěvek k poznání vývoje architektury kostela ve středověku*, in: Dalibor Prix (ed.), *Pro arte. Sborník k poctě Ivo Hlobila*, Praha 2002, s. 107–125. Ve stejném roce vyšla obrazová monografie Vladimír Hrubý, *Katedrála sv. Ducha*, Hradec Králové 2002.

4 Dalibor Prix, *Ke slezsko-českým vztahům v architektuře lucemburské doby*, in: Mateusz Kapustka – Jan Klípa – Andrzej Kozieł – Piotr Oszczanowski – Vít Vlnas (eds.), *Slezsko – perla v České koruně. Historie, kultura, umění*, Praha 2007, s. 149–173.

5 Viz Dáňová (pozn. 3), s. 118–120.

6 Nепublikovaná zpráva: Tomáš Kyncl, *Výzkumná zpráva č. 088a–07, Dendrochronologické datování dřevěných konstrukčních prvků z podkroví katedrály sv. Ducha v Hradci Králové*, prosinec 2007. Za laskavé poskytnutí zprávy děkuji kolegyni Mgr. Janě Čevonové.

7 Při té příležitosti byl zpracován také průzkum pramenů, který je cenným dokumentem zvláště pro identifikaci regotizačních zásahů Františka Schmoranze. Viz Pavel Zahradník, *Dějiny objektu*, nepublikovaná archivní rešerše k dějinám chrámu sv. Ducha v Hradci Králové, s. d. (pravděpodobně 2006 až 2007). Za laskavé poskytnutí rešerše děkuji opět kolegyni Mgr. Janě Čevonové.

konané v Muzeu východních Čech v Hradci Králové⁸ a na konferenci pořádané Katedrou historie Pedagogické fakulty Univerzity v Hradci Králové.⁹ V roce 2008 se s nimi vyrovnal také Vladimír Hrubý, který publikoval druhou obrazovou monografii, která kromě kostela sv. Ducha obsáhla také sousední kapli sv. Klimenta, Bílou věž a další přílehlé stavby.¹⁰ Jako královskou stavbu interpretoval kostel sv. Ducha v Hradci Králové Jakub Vítofský.¹¹

Právě nové poznatky získané moderními průzkumovými metodami se pro mne staly výzvou k znovuposouzení předchozích závěrů bádání. Jako prostředek ke zhodnocení jsem zvolila architektonickou skulpturu, která bývá – až na výjimky – ve stavebně historických průzkumech opomíjena. S architekturou je ovšem neodmyslitelně svázaná a v podstatě dokumentuje její složitý vývoj. V příspěvku se soustředím zejména na architektonickou výzdobu presbyteria kostela sv. Ducha a zvláště na období konce 13. a první polovinu 14. století.

Královéhradecký kostel je cihlová stavba, kterou zdobí pískovcové dekorativní články. Nedochovala se zde žádná kamenná monumentální skulptura, výzdoba je omezena na hlavice přípor (figurální, vegetabilní, zoomorfní), dekorace klenebních žeber, okenní kružby a ostění portálů. Situaci v tomto ohledu komplikuje regotizační zásah Františka Schmoranze ze třetí čtvrtiny 19. století, který postupoval v duchu puristických tendencí pozdního 19. století, avšak zároveň se snažil zachovat a také zrekonstruovat co nejvíce z objevených středověkých fragmentů. Ačkoli restaurování stavby věnoval poměrně obsáhlý článek v roce 1875,¹² přesto nepublikoval veškeré zásahy, které na stavbě provedl. Zcela jisté vodítko neposkytuje ani dokumentace k regotizaci katedrály částečně zachovaná v chrudimském archivu.¹³ Do dnešní doby proto zůstává poměrně obtížné identifikovat prvky, které jsou na stavbě původní, a prvky, které rekonstruoval Schmoranz podle nalezených fragmentů pod omítkou či podle vlastních návrhů.

V duchu tradice udržované od pozdního baroka a pravděpodobně založené Karlem Josefem z Bienenberka měla kostel fundovat královna Eliška Rejčka, vdova po Václavu II. a Rudolfovi Habsburském.¹⁴ Podle K. J. Bienenberka měla Eliška založit kostel již v roce 1302, odvolával se na listinu, kterou se však nikdy nepodařilo identifikovat.¹⁵ Později se rok založení ustálil na datu, kdy na Elišku přešla věnná města, tj. rok 1307.¹⁶ Tato tradice byla pak v rámci národního uvědomění v Hradci Králové natolik silná, že v podstatě přežívá dodnes.¹⁷

⁸ Vladimír Hrubý – Pavla Laštůvková – Vít Borovička (eds.), *Od chrámu ke katedrále. 700 let historického a uměleckého vývoje katedrály Svatého Ducha v Hradci Králové*, Muzeum východních Čech, Hradec Králové 2008.

⁹ Jiří Štěpán (ed.), *Chrám Svatého ducha a královna Eliška Rejčka v Hradci Králové 1308–2008. Sborník příspěvků z mezinárodní vědecké konference konané ve dnech 15. a 16. října 2008 v Hradci Králové, Ústí nad Orlicí 2009*.

¹⁰ Vladimír Hrubý (ed.), *Chrám sv. Ducha v životě města a v proměnách času. Katedrála a její sousedé*, Hradec Králové 2008.

¹¹ Jakub Vítofský, *Stavebníci a mistři panovnického chrámu sv. Ducha v Hradci Králové. Architektonická skulptura na rozhraní Janovy a Karlovy éry*, in: Jiří Štěpán (ed.), *Chrám Svatého ducha* (pozn. 9), s. 97–112.

¹² František Schmoranz, *Die Restaurierung des Domes in Königgrätz. Mitteilungen der k. k. Central-Commission zur Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale, Neue Folge I.*, 1875, s. XXVII–XXXII.

¹³ Fond Pozůstalost F. Schmoranze st., inv. č. 7 a 68, Státní okresní archiv Chrudim.

¹⁴ Karel Josef Bienenberk, *Geschichte der Stadt Königgrätz*, I, Prag 1780.

¹⁵ *Ibidem*, s. 87.

¹⁶ Josef Emler (ed.), *Regesta diplomatica nec non epistolaria Bohemiae et Moraviae II.*, Praha 1882, č. 2149, s. 927–928.

¹⁷ František Pavel Švenda, *První zlatý a stříbrný obraz Králové Hradce; Druhý železný obraz Králové Hradce; Třetí měděný obraz Králové Hradce; Čtvrtý hliněný obraz Králové Hradce*, Hradec Králové 1799–1819. – Josef Jáchym Solař, *Dějepis Hradce Králové nad Labem a biskupství hradeckého*, Praha 1868. – B. V. Spiess, *Příspěvky ke starému místopisu a dějinám Hradce Králové*, Hradec Králové 1895. – Josef M. Král, *Průvodce po biskupství královéhradeckém aneb topografické a historické popsání*, Hradec Králové 1825. – Václav Vladivoj Tomek, *Místopisné paměti města Hradce Králové*, Praha 1885 (nové vydání: Hradec Králové 1997). – Josef Braniš, *Dějiny umění středověkého v Čechách*, II., Praha 1892. Z novější literatury: Antonín Cechner, *Soupis památek historických a uměleckých v politickém okresu královéhradeckém*, Praha 1904. – Vojtěch Birnbaum, *Gotická architektura*, in: *Dějepis výtvarného umění v Čechách I.*, Praha 1931, s. 119–179. – Ivo Kořán, *Hradec Králové*, in: Eduard Poche (ed.), *Umělecké památky Čech I*, Praha 1982, s. 450–455. – Hrubý (pozn. 2).

Ačkoli zmíněná tradice klade založení a výstavbu chrámu do prvního desetiletí 14. století, předchozím bádáním se podařilo prokázat, že na místě nynější stavby stál raně gotický kostel již ve druhé polovině 13. století.¹⁸ K roku 1267 archivní zprávy zmiňují plebána a děkana, v roce 1271 faráře Jana a správce školy.¹⁹ Ve třetí čtvrtině 13. století byl kostel sv. Ducha již postaven a fungoval jako farní. Podací právo k němu získal pravděpodobně řád německých rytířů, které do Hradce uvedl v padesátých letech 13. století král Přemysl Otakar I.²⁰ Jejich podací právo je později doloženo odkazem z roku 1315.²¹ Taková situace v Hradci Králové má řadu analogií v dalších českých královských městech lokovaných Přemyslem Otakarem I., v Plzni, Chebu nebo Opavě. Většině komend řádu německých rytířů bylo svěřeno podací právo hlavního městského farního kostela. Podací právo získávali němečtí rytíři od panovníka, jako tomu bylo v Opavě a Plzni, nebo případně od šlechtického lokátora města (např. v Havlíčkově Brodě, Jindřichově Hradci).²² Snad právě z důvodu, že stavba kostela byla spravována řádem německých rytířů, byl vyprojektován pro městské kostely ne zcela typický dlouhý presbytář o čtyřech klenebních polích. Němečtí rytíři drželi podací právo ke kostelu až do roku 1325, kdy jej Jan Lucemburský zastavil sedleckému klášteru.²³

—
45

Do komplikovaného stavebního vývoje vnesla nové světlo dendrochronologická analýza dubových konzol nesoucích původně krovní konstrukci v severní boční lodi, které byly touto metodou datovány do let 1305–1309.²⁴ Tehdy musela být severní loď postavena do výše korunní římsy a zastřešena.²⁵ Ukazuje se tak, že stávající stavba chrámu sv. Ducha obsahuje ve velké míře dochované středověké zdivo z konce 13. století, možná i z pokročilé druhé poloviny 13. století, tedy ze stavby, k níž by se vztahovaly archivní zmínky o faráři a správci školy. Koncem 13. století muselo být stavěno i trojlodí a celá stavba byla tak v současném půdorysném rozsahu vyprojektována už po druhé polovině 13. století.

Hradec Králové postihlo několik významných požárů: v roce 1290, 1339 a 1407. Po požáru v roce 1290 bylo město osvobozeno od všech daní a dalších poplatků.²⁶ Nelze stanovit, v jakém rozsahu požár postihl architekturu raně gotického kostela, vzhledem k cihlovému materiálu lze ale předpokládat, že oheň příliš velké škody nezpůsobil a zničené bylo spíše město tehdy s převážně dřevěnou obytnou architekturou.²⁷ V roce 1339 zachvátil město další velký požár, při němž utrpěl nějaké škody pravděpodobně i kostel sv. Ducha. Tehdy totiž Jan Lucemburský věnoval městu a výslovně i faráři čtyři lány lesa na opravu poškozených budov.²⁸ Mnoho badatelů předpokládalo, že kostel byl tehdy zcela poškozen a musel být postaven znovu.²⁹

¹⁸ Viz Dáňová (pozn. 3).

¹⁹ Pro rok 1267: Jindřich Šebánek – Soňa Dušková, *Codex diplomaticus et epistolaris regni Bohemiae*, V/2, Praha 1981, č. 490, s. 34. Pro rok 1271: Josef Emler, *Regesta diplomatica nec non epistolaria Bohemiae et Moraviae* IV., Praha 1892, č. 1828, s. 728–729. Dříve byly tyto zmínky vztahovány ke kapli sv. Klimenta, jež byla pokládána za první kostel ve městě.

²⁰ Jindřich Šebánek – Soňa Dušková, *Codex diplomaticus et epistolaris regni Bohemiae*, IV/1, Praha 1962, č. 223, s. 388–389.

²¹ Viz Bienenberk (pozn. 14), s. 255.

²² Podrobněji s odkazy na literaturu viz Dáňová (pozn. 3), s. 110–112.

²³ Josef Emler (ed.), *Regesta diplomatica nec non epistolaria Bohemiae et Moraviae* III., Praha 1890, s. 421, č. 181.

²⁴ Viz Kyncl (pozn. 6).

²⁵ Zda byla loď plochostropá nebo již zaklenutá, si netroufám v této chvíli rozhodnout. Vladimír Hrubý se přiklání k variantě plochostropých lodí a jejich zaklenutí až v polovině 14. století. Viz Hrubý (pozn. 10), s. 38.

²⁶ Jaroslav Čelakovský (ed.), *Codex juris municipalis regni Bohemiae (sbírka pramenů práva městského království českého)* II., *Privilegia královských měst venkovských (1225–1419)*, Praha 1895, č. 55, s. 118.

²⁷ Miroslav Richter – Vít Vokolek, *Hradec Králové. Slovanské hradiště a počátky středověkého města*, Praha 1995, s. 124.

²⁸ Emler, *Regesta* IV. (pozn. 19), č. 675, s. 265.

²⁹ Líbal, *Gotická architektura* (pozn. 1). – Idem, *Katalog* (pozn. 1). – Kotrba, *Česká středověká architektura* (pozn. 1). – Idem, *Architektura* (pozn. 1). – Mencl, *Východočeské kostely* (pozn. 1). – Hrubý, *Katedrála* (pozn. 2 a 3). – Dáňová 2002 (pozn. 3). – Prix (pozn. 4), a další. Mnohem větší ztráty způsobil požár v r. 1407, kdy byla poškozena věž, zanikl zvon Ossana a zničeny původní krovy (stávající krovy jsou dendrochronologicky datovány do doby kolem r. 1440. Viz Kyncl (pozn. 6). Po požáru byl pořízen soupis mobiliáře kostela, který je cenným pramenem pro identifikaci oltářů a jejich zasvěcení, viz Bienenberk (pozn. 14), s. 238–239.



[1] Konzola s vinnými listy a hroznem,
jižní stěna jižní lodi nad kruchtou,
kostel sv. Ducha v Hradci Králové.
Foto: Helena Dáňová

[2] Kružbová konzola
v presbytáři chrámu
sv. Ducha v Hradci Králové.
Foto: Helena Dáňová

Ve světle nových poznatků získaných moderními průzkumovými metodami se však zdá, že škoda, jež stavbu postihla, nebyla zdaleka tak ničivá. Pravděpodobně se až do dnešní doby dochovaly obvodové zdi presbytáře, stavěného už po polovině 13. století a dokončovaného na přelomu 13. a 14. století, i zdivo trojlodí. Krásná konzola s hroznem a vinnými listy, o níž jsem se původně domnívala, že je pozůstatkem původní stavby ze 13. století a z nějakého důvodu byla osazena druhotně do klenby západního pole jižní lodi nad varhanní kruchtou,³⁰ spočívá tedy pravděpodobně na svém původním místě. [1] Stylově patří do fáze poklasické gotiky třetí čtvrtiny 13. století charakterizované naturalistickým dekorem. Velmi podobná hlavice se nachází rovněž v lapidáriu Muzea východních Čech,³¹ v současnosti je vystavena v expozici a identifikována jako architektonický článek z bývalého minoritského nebo dominikánského kláštera v Hradci Králové. Obdobně pojaté vegetabilní hlavice lze najít v Anežském klášteře v závěru svatyně Krista Spasitele³² nebo v blízké Vratislavi v presbytáři katedrály sv. Jana Křtitele z téže doby.³³

Interiér chóru osvětlují vysoká okna dělená dvěma pruty profilovanými hruškovcem, jejichž kružbové vzorce byly rekonstruovány Františkem Schmoranzem podle objevených dochovaných fragmentů.³⁴ Svazkové přípory tvořené třemi pruty sbíhají bez hlavice až k podlaze do válcovitých soklů s talířovitou patkou. Štíhlé, jemně hruškovcem profilované architektonické články vertikálně člení hmotu zdi, absence dílčích prvků přispívá k odlehčení prostoru. Čtyři přípory nejsou svedeny až k zemi, ale jsou v úrovni okenní římsy ukončeny kružbovými konzolami. [2] Dnešní stav presbyteria je výsledkem zásahu Františka Schmoranze, který při regotizaci objevil pod omítkou a pod podlahou zbytky původních přípor a články doplnil podle zachovaných relikvů. Před jeho restaurováním byly přípory v presbytáři i v trojlodí ukončeny vysoko na zdi malými ostruhovitými konzolkami, jak

³⁰ Viz Dáňová (pozn. 3), s. 112.

³¹ Miroslav Kovář (ed.), *Svědkové zaniklých staveb. Katalog gotických architektonických prvků ze sbírek Muzea východních Čech v Hradci Králové*, Muzeum východních Čech, Hradec Králové 2008, tab. 51, s. 57.

³² Helena Soukupová, *Anežský klášter v Praze*, Praha 1989, s. 134, 135.

³³ Edmund Małachowicz, *Katedra Wroclawska. Dzieje i architektura*, Wrocław 2010, s. 65, obr. 7.

³⁴ Nákresy rekonstruovaných oken se dochovaly v pozůstalosti Františka Schmoranze v Archivu v Chrudimi, viz pozn. 13.

zachycuje celostránková iluminace v *Graduálu Matouše Radouše* z let 1592–1604,³⁵ ale i ilustrace v článku Karla Vladislava Zapa z roku 1859.³⁶ Tato situace pocházela nejspíš z opravy po požáru v roce 1407.

Kružbové konzoly se vyskytují již po polovině 13. století ve Francii, u nás se pak tyto hlavice ve své expresivní štíhlé jehlancovité podobě s ostře vyříznutými kružbičkami objevují v sedmdesátých letech 13. století v kapli na Zvíkově či v kostele dominikánů v Písku a později v osmdesátých a devadesátých letech 13. století v klášteře v Pohledu nebo v kostele v Nymburce.³⁷ Hradecké hlavice jsou však měkce tvarované s kružbami ve tvaru oblých trojlístů, ukončené dole prstencem, a postrádají tak expresivní vyhrocenost zmíněných příkladů z konce 13. století. I když se konzoly v Hradci Králové zdají být dosti doplňované při regotizačním zásahu – zvláště patrné je to u dekorativních stáčených listů mezi kružbami nebo u římsy prolamované pravidelnými čtyřlísty, za pozornost stojí i naprostá pravidelnost a souměrnost hlavice – mohou být ve svém základním tvaru původní. Velmi příbuzné kružbové hlavice, stejně měkce modelované a rozvedené spíše do šířky, najdeme totiž v cisterciáckém chrámu Nanebevzetí Panny Marie v Sedlci u Kutné Hory, stavěném již v letech 1290–1320,³⁸ jehož architektonické detaily se vyznačují podobnou subtilitou a zdůrazněnou vertikálitou hruškovcem profilovaných článků jako královéhradecká architektura. V případě konzol z kostela sv. Ducha nelze tedy zcela vyloučit jejich vznik ještě na sklonku 13. století.

Presbyterium kostela sv. Ducha po Schmoranzově regotizaci zachycuje pravděpodobně podobu interiéru presbytáře z přelomu 13. a 14. století. Sbíhání přípor bez přerušení hlavicí ve výši náběhu klenby je pro tuto dobu velmi pokročilým stylovým prvkem, běžněji v našem prostředí užívaným až před polovinou 14. století. S podobným řešením se však setkáme v již zmíněném presbyteriu klášterního kostela v Sedlci u Kutné Hory a analogická situace je také v německých oblastech. Před rokem 1293 byl dokončen chór kostela Panny Marie v Herrenbergu, kde přípory sbíhají bez přerušení k úrovni okenní římsy,³⁹ a v letech 1285 až 1290 byl stavěn nový chór kostela sv. Dionýsia v Eslingenu, jehož přípory běží až k podlaze.⁴⁰

V roce 1314 byl kostelu sv. Ducha věnován jeden masný krám na mešní víno⁴¹ a k roku 1335 byla již v kostele jistě varhanní kruchta, jak dokládají odkazy na opravu varhan z téhož roku.⁴² Ve druhém desetiletí 14. století musel tedy být kostel sv. Ducha dostavěn a liturgicky funkční. S liturgií souvisí také vnitřní zařízení presbyteria: jednoduchý odkládací výklenek v jihovýchodní stěně, sanktuárium na severní straně presbytáře a sedile na jižní stěně vedle vchodu do nynější jižní sakristie (bývalé kaple).

Výklenek v jihovýchodní stěně bývá označován jako piscinium, kam se ukládala nádoba se svćenou vodou při křtech, sloužil ale i jako odkládací prostor pro liturgické nádoby či

35 *Graduál Matouše Radouše* – letní část; celostránková iluminace, fol. 256v. Rukopis uložen ve sbírce Muzea východních Čech v Hradci Králové, sign. Hr-14 (II A 13b). Digitalizovaný rukopis je dostupný na <http://www.manuscriptorium.com/>.

36 Karel Václav Zap, *Biskupský hlavní chrám sv. Ducha v Hradci Králové, Památky archaeologické III*, 1859, s. 160–186, obr. na s. 193.

37 Václav Mencl, *Románská a gotická hlavice jako prostředek k datování architektury, Zprávy památkové péče 10*, 1950, s. 1–24, ke kružbovým hlavicím zvl. s. 13; kružbová hlavice v kostele dominikánů v Písku viz Jan Adámek – Jan Sommer, *Kostel dominikánů v Písku, jeho gotické pozůstatky a barokní proměna, Průzkumy památek 4*, 1997, s. 43–62, zvl. s. 49.

38 Aleš Pospíšil, *Stavebně-historický průzkum chrámu Nanebevzetí Panny Marie v Sedlci. Upřesnění podoby gotické architektury*, in: Radka Lomičková (ed.), *Sedlec. Historie, architektura a umělecká tvorba sedleckého kláštera*, (Opera Facultatis theologiae Universitatis Carolinae Pragensis. Historia et historia artium, vol. X), Praha 2009, s. 369–384.

39 Marc Carel Schurr, *Gotische Architektur im mittleren Europa 1220–1340. Vom Metz bis Wien*, Berlin 2007, s. 176, obr. 192.

40 *Ibidem*, s. 264, obr. 293.

41 Viz Bienenberk (pozn. 14), s. 255.

42 *Ibidem*, s. 256.



[3] Odkládací nika v jižní stěně presbytáře chrámu sv. Ducha v Hradci Králové.

Foto: Helena Dáňová



[4] Sanktuárium s mřížkou v severní stěně presbytáře chrámu sv. Ducha v Hradci Králové.

Foto: Helena Dáňová

knihy. [3] Jednoduchá nika je orámována silným kamenným obložením a ukončena trojlístem, v jehož středu je vyryto výrazné písmeno „f“. Stejná kamenická značka je dokumentována na trnoži portálu vedoucího z královské předsíně do presbytáře, který byl osazen ve stejné době, tj. v první čtvrtině 14. století.⁴³ Zda byl výklenek doplněn mřížkou, není jisté, neboť otvory po uchycení zde nejsou patrné. V úvahu je ale třeba vzít skutečnost, že výklenek byl upravován během restaurování kostela Františkem Schmorazem.

Nevelké obdélné sanktuárium v severní stěně presbytáře [4] bylo rekonstruováno opět Františkem Schmoranzem podle dochovaných fragmentů, které našel pod omítkou.⁴⁴ Vzniklo o málo později, ve druhé čtvrtině 14. století. Otvor ve zdi je uzavřen lomeným obloukem a lemován pilířky ukončenými fiálami a trojúhelným vimperkem dekorovaným stylizovanými akantovými listy. Dvě drobné hlavy osazené do kružeb po stranách vimperku jsou původním pozůstatkem sanktuária spolu s kovanou mřížkou s latinským nápisem z knihy Genesis (28, 17): „*O quam tremendus est locus Corporis Christi.*“ (Ó jak svatohrůzný jest stánek Kristova těla – v překladu Václava Kalaše z roku 1896).⁴⁵ Podle Josefa Solaře, královéhradeckého historika z konce 19. století, představují podobizny patriarchy Jakuba a Ježíše Krista, protože právě Jakub pronáší tyto starozákonní verše.⁴⁶ Naopak Jakub Vítovský tyto hlavy

⁴³ Klára Fischerová, *Francouzští mistři a architektura první poloviny 14. století v českých zemích*, (disertační práce), FF UK, Praha 1974, s. 129–134. – Viz Prix (pozn. 4), s. 155.

⁴⁴ Jakub Vítovský publikoval fotografii stavu sanktuária před Schmoranzovou opravou. Viz Vítovský (pozn. 11), obr. 6, s. 106.

⁴⁵ Václav Kalaš, *Katedrální kostel svatého Ducha v Hradci Králové*, Hradec Králové 1896.

⁴⁶ Viz Solař (pozn. 17).

označuje jako krále a královnu a spatřuje v nich důkaz královského mecenátu pro hradecký kostel.⁴⁷

Vimperk královéhradeckého výklenku lze srovnat s postranními nikami trojdílného oltářního výklenku v prvním patře Domu u Kamenného zvonu.⁴⁸ Dvě drobné hlavičky vložené do kruhových kružeb po stranách vimperku svým tvaroslovím odkazují na dobu vzniku v první čtvrtině 14. století. To dokládají blízké příklady soudobé brněnské monumentální skulptury, jak naposledy upozornil Jakub Vítofský.⁴⁹ Podobné pojetí sochařského ztvárnění hlavy lze ale také najít např. na vlysu jižní věže katedrály sv. Jana Křtitele ve Vratislavi z třicátých až čtyřicátých let 14. století či na portálu kostela sv. Máří Magdalény z doby kolem poloviny 14. století.⁵⁰ Zajímavým detailem je ztvárnění složité kružby zdobící vnitřek vimperku. Jeho analogie lze najít opět ve Vratislavi na portále kostela sv. Vojtěcha z první čtvrtiny 14. století.⁵¹ Na posledně zmíněném vratislavském oltáři jsou drobné hlavičky adjustovány do čtyřlístých kružeb ve cviklu portálu,⁵² tím upomínají na obdobně osazené hlavičky v tympanonu portálu královské předsíně při kostele sv. Ducha v Hradci Králové.

Sedile na jižní straně presbyteria bylo rovněž zrekonstruováno Františkem Schmoranzem podle dochovaných reliků pod omítkou. [5] Dochovala se pouze jeho spodní část – profílance přípor vrcholících drobnými listovými hlavicemi spočívající na prstencích vnějších přípor, zatímco podobu horní části sedile vytvořil architekt podle vlastního návrhu v duchu gotizujícího stylu. Hmotově rozvedený dekor listových hlavic je možno srovnat např. s listovými hlavicemi horního kostela sv. Kříže ve Vratislavi z šedesátých let 14. století.⁵³ Profílance ostění sedací niky se blíží ztvárnění západního portálu kostela sv. Máří Magdaleny ve Vratislavi z poloviny 14. století.⁵⁴ Původní podobu horní části niky zdobenou pravděpodobně slepými kružbami může částečně zprostředkovat sedile z Emauzského kláštera z poloviny 14. století.⁵⁵

Analýza architektonické výzdoby presbytáře kostela sv. Ducha v Hradci Králové ukázala, že je možné klást jeho dokončení již na přelom 13. a 14. století. V této souvislosti je také pravděpodobné, že jižní kaple (v současnosti využívána jako sakristie) byla přistavěna mnohem dříve než v polovině 14. století,⁵⁶ jak ukázal naposledy Jakub Vítofský. Autor její stavbu i funkci spojil s královským patronátem, který Jan Lucemburský zastavil sedleckému klášteru v roce 1325.⁵⁷ Tuto zajímavou hypotézu je nutno ještě prověřit, avšak v rámci nových poznatků o stavbě kostela sv. Ducha v Hradci Králové se jeví jako celkem pravděpodobná. Podrobnější argumentace přesahuje možnosti tohoto příspěvku a vyžádá si další důkladné komparativní studium včetně nového zhodnocení nástěnných maleb, kladených do čtyřicátých až padesátých let 14. století.⁵⁸ V nových souvislostech se ukazuje také výzdoba reprezentativní královské předsíně v původním stavu od kaple oddělené jen mříží.

47 Viz Vítofský (pozn. 11), s. 103.

48 Klára Benešová, *Královský sňatek. Eliška Přemyslovna a Jan Lucemburský – 1310*, (kat. výst), Praha 2010, s. 68, obr. II. 1.13.

49 Viz Vítofský (pozn. 11), s. 103. K tomu více Ivo Hlobil, Dvě světičky z gotické katedrály sv. Petra a Pavla v Brně, Památková péče na Moravě, *Monumentorum Moraviae tutela* 9, Národní památkový ústav, Brno 2005, s. 13–26.

50 Romuald Kaczmarek, *Rzeźba architektoniczna XIV wieku we Wrocławiu* (Acta Universitatis Wratislaviensis 2015), Wrocław 1999, s. 231, obr. 12.

51 Ibidem, s. 140, obr. 197.

52 Ibidem, s. 164–166, obr. 230.

53 Ibidem, s. 92–94, obr. 110–113.

54 Ibidem, s. 231, obr. 12.

55 Vyobrazení: Jiří Fajt (ed.), *Court Chapels of the high and late middle ages and their artistic decoration / Dvorské kaple vrcholného a pozdního středověku a jejich umělecká výzdoba*, Praha 2003, s. 226, obr. 226.

56 Opačný, konzervativní názor zastává Vladimír Hrubý (pozn. 10), s. 33. Výstavbu jižní kaple klade do 50. let 14. století.

57 Viz Vítofský (pozn. 11), s. 101.

58 Shrnuje Hrubý (pozn. 10), s. 45–48, podrobněji naposledy Eleanor Tehníková, Středověké nástěnné malby v děkanské sakristii chrámu sv. Ducha v Hradci Králové, in: Jiří Štěpán (ed.), *Chrám Svatého ducha* (pozn. 9), s. 129–133.



[5] Sedile v jižní stěně presbytáře chrámu sv. Ducha v Hradci Králové.
Foto: Helena Dáňová

Medieval architectural sculpture of the presbytery of the church of the Holy Spirit in Hradec Králové

—
51

Within the development of the architecture of the municipal church, the cathedral of the Holy Spirit in Hradec Králové takes one of the main places and is often the subject of the interest of researchers. In 2008, the restoration of this important monument was completed and on that occasion the precise orientation of the building was conducted and the dendro-chronological analysis of the roof frames and other wooden elements of the building took place. The new information acquired by modern research methods have become the basis for a repeated assessment of the previous conclusions of the research. The architectural sculpture inherently connected with the development of the building and documenting its complicated creation was selected as the means. The article focuses on the architectural decoration of the presbytery of the church of the Holy Spirit and particularly on the period of the end of the 13th and first half of the 14th centuries. It also includes an interpretation of some of the interventions conducted by František Schmoranz the Elder in the re-Gothization of the building in the third quarter of the 19th century. The presbytery of the church of the Holy Spirit after the mentioned re-Gothization apparently captures the appearance of the interior from the turn of the 14th century. In the 1320s, the church of the Holy Spirit was already liturgically functional. That is connected with the preserved internal equipment of the presbytery, which includes a simple suspensory recess in the southeast wall from the first quarter of the 14th century, the sacrament house with a lattice on the north wall of the presbytery from the second quarter of the 14th century and a sedille in the south wall next to the entrance to the now southern sacristy (former chapel), which was created before the middle of the 14th century.

Poznatky z výzkumu gotické architektury východních Čech doby Jiřího z Poděbrad

—
52

V souborných studiích o českém gotickém umění se objevuje poměrně ustálený seznam staveb východočeské architektury doby Jiřího z Poděbrad. Tři z nich lze považovat za klíčové, ačkoliv se dosavadní názory dosti zásadně různí v rozlišení předhusitských a pohusitských fází výstavby.¹ Již Bernhard Grueber (1879)² zmínil hrad Litice, který vedle pražského Týnského kostela považoval za hlavní královu stavební akci. Vojtěch Birnbaum (1925)³ připojil přestavbu kostela sv. Vavřince ve Vysokém Mýtě a obnovu kostela sv. Ducha v Hradci Králové. Následující příspěvek se zabývá zejména posledně uvedenou stavbou. V dílčích úvahách sleduje vazby pohusitské architektury hradeckého kostela k domněle staršímu trojlodí kostela sv. Jana Křtitele ve Dvoře Králové nad Labem.

Vymezení stavebního vývoje kostela sv. Ducha v Hradci Králové v 15. století lze opřít o záznamy o požárech města v letech 1407⁴ a 1484⁵ a latinský malovaný nápis na severní stěně hlavní lodi o dokončení blíže nespecifikovaného díla mistrem Jiřím Mánkem v roce 1463.⁶ Velký význam má zpráva Františka Schmoranze (1875)⁷ o nálezech uskutečněných při regotizaci kostela. V interiéru našel rozsáhlá poškození, která spojil s požárem v roce 1407. Následky ohně měly vést k druhotnému zaklnutí kostela. V trojlodí odkryl silně narušené cihlové zdivo severních arkádových pilířů, v němž se uplatnily tvarovky. Ohořelý byl také pilíř z kamenných kvádrů mezi severní lodí a přilehlou kaplí, jejíž severní stěna byla včetně okenních kružeb pouze zčernalá od sazí. U jižních arkádových pilířů tvarovky nenašel. Byly

1 Podrobněji Jana Čevonová, *Přehled dosavadního výzkumu architektury poděbradské doby v Čechách* (postupová práce), Katedra teorie a dějin výtvarných umění UP v Olomouci, Olomouc 2004.

2 Bernhard Grueber, *Die Kunst des Mittelalters in Böhmen*. Vierter Theil. Die Spät-Gothik, 1437 bis circa 1600, Wien 1879, s. 2.

3 V. B. [Vojtěch Birnbaum], *Gotické umění. Architektura*, in: Zdeněk Wirth (ed.), *Dějepis výtvarného umění v Čechách I. Středověk*, Praha 1931, s. 99–180, zvl. s. 144.

4 *Staré letopisy české* (dále jen SLČ): „Leta m° cccc° vii° Tu sobotu nanedieli po Boziem tiele kralowe hradecz vyhorzal“ – Národní knihovna České republiky (dále jen NKČR), sign. XIX C 19, *Kronika starodávních všelijakých příběhů v království českém*, fol. 137r (text C); „leta mcccc vii° Tu sobotu na nedielu po Bozijm tiele Kralowee hradecz vyhorzal“ – Knihovna Národního muzea (dále jen KNM), sign. V E 43, *Letopisové etc. Staré letopisy, text Sa*, fol. 45v.

5 „Leta m° cccc lxxxiiii° Hradecz kralowe wessen vyhorzal a wypalen tu sobotu po Boziem Tiele a to ge° giz podruhee se przihodilo“. – ibidem, fol. 107v.

6 Nápis odkrytý v r. 1851 se nachází pod druhým klenebním polem od západu: · Anno · domini · milesimo · cccc° · lx · iij° · sub · / · imperio · Illustrissimi · principis · et · domi / · d[omi]ni · Georgij · regis · Bohemorum · hoc · / · Opus · completum · est · per · magistrum · / · Georgium · Mancu[m] · Feria · qu[i]nta · p[ost]ap[osto]loru[m] · petri · et · p[au]li · . Poprvé o něm informoval M. L. [Mořic Lüssner], *Archaeologické zprávy z Čech, Památky archaeologické a místopisné II*, 1857, seš. II, s. 91–93, zvl. s. 93.

7 Franz Schmoranz, *Die Restaurierung des Domes in Königgrätz, Mittheilungen der k. k. Central-Commission zur Erforschung und Erhaltung der kunst- und historischen Denkmale. Neue Folge I*, 1875, s. XXVII–XXXII, zvl. s. XXX–XXXI.

postaveny z cihel menšího formátu spojených méně kvalitní maltou. Neshledal na nich stopy poškození, usoudil proto, že tato část trojlodí musela být požárem zcela zničena a následně postavena znovu.⁸ Přes Schmoranzovy nálezy zůstává rozsah obnovy kostela po roce 1407 a její postup nevyjasněnou otázkou. Do doby Jiřího z Poděbrad bývá kladena kruchta. Její vznik spojil Mořic Lüssner (1857)⁹ s uvedeným nápisem a rokem 1463. Karel Vladislav Zap (1858)¹¹ připojil okenní kružby západního průčelí, František Schmoranz (1863)¹² dokončení obnovy kostela po požáru, z níž Jan Sommer a Jiří Varhaník (1986)¹³ dále rozpoznali znovupostavení horní části severní stěny hlavní lodi. Helena Dáňová (1999)¹⁴ do let 1407–1463 zařadila i vznik severní předsíně. Názory na dobu zaklenutí kostela a stavbu severní kaple lodi v této etapě nejsou jednotné.¹⁵ Viktor Kotrba (1970)¹⁶ konstatoval, že obnova kostela byla hotova do roku 1424.¹⁷ Po něm zapochyboval také Dobroslav Líbal (2001),¹⁸ „zda byla dokončena až roku 1463“. Posun v datování přinesly výsledky dendrochronologického průzkumu. Již dříve Helena Dáňová¹⁹ rozpoznala pozdně gotické krovy v lodi i presbytáři. Tomáš Kyncl (2007)²⁰ nově zjistil, že krov nad hlavní lodí je ze dřeva skáceného na přelomu let 1439 a 1440, nad presbytářem 1484 a 1485.

⁸ Dochovaly se sokly pilířů z kamenných kvádrů. Helena Dáňová, Chrám sv. Ducha v Hradci Králové. Příspěvek k poznání vývoje architektury kostela ve středověku, in: Dalibor Prix (ed.), *Pro arte. Sborník k poctě Ivo Hlobila*, Praha 2002, s. 107–125, zvl. s. 110, obr. 10/c, nalezla na jednom z nich gotickou kamenickou značku. Srov. Dalibor Prix, O slezsko-českých vztazích ve středověké architektuře doby lucemburské, in: Mateusz Kapustka – Jan Klípa – Andrzej Kozielec et. al (eds.), *Slezsko – perla v České koruně. Historie – kultura – umění*, Praha 2007, s. 149–172, zvl. s. 158.

⁹ Viz Lüssner (pozn. 6), s. 93.

¹⁰ Vladimír Hrubý, *Katedrála sv. Ducha. Kaple sv. Klimenta. Biskupská rezidence*, Hradec Králové 2002, s. 60, předpokládá vznik bočních polí kruchty „snad až v další etapě“, po požáru města r. 1484.

¹¹ Karel Vladislav Zap, Biskupský hlavní chrám sv. Ducha v Králové Hradci, *Památky archaeologické a mistopisné III*, 1858, seš. IV., s. 160–186, zvl. s. 170.

¹² Národní archiv, fond: Památkový úřad Vídeň (dále jen NA, PÚ/R), ka 21, složka Hradec Králové, čj. 109/cc Praes z 24. června 1863, příloha 2 – zpráva F. Schmoranze z 1. května 1863 *Uiber den Zustand und die Restauration der Kathedralkirche zum heil. Geist in Königgrätz*. Zpráva byla následně publikována v původním znění a v českém překladu: Franz Schmoranz, *Uiber den Zustand und die Restauration der Kathedralkirche zum heil. Geist in Königgrätz*, in: *Die Restauration der Domkirche zum hl. Geist in Königgrätz*, Königgrätz 1863, s. 13–24, zvl. s. 16–17. – František Schmoranz, O nynějším stavu a opravení biskupského hlavního chrámu sv. Ducha v Hradci Králové, in: *Obnovení katedrálního chrámu Páně v Hradci Králové*, Hradec Králové 1863, s. 12–21, zvl. s. 14.

¹³ Jan Sommer – Jiří Varhaník, Tři neznámé gotické opěrné systémy v Čechách, *Umění XXXIV*, 1986, č. 6, s. 558–560, zvl. s. 559.

¹⁴ Helena Hubková, *Středověká architektura katedrály sv. Ducha v Hradci Králové* (diplomní práce), Katedra teorie a dějin výtvarných umění UP v Olomouci, Olomouc 1999, s. 64, 70.

¹⁵ Obsáhlý přehled starší literatury ke kostelu sv. Ducha viz Vladimír Hrubý a kol., *Chrám Svatého Ducha v životě města a v proměnách času. Katedrála a její sousedé*, Hradec Králové 2008, kromě důležitých prací: Dáňová 2002 (pozn. 8); Prix (pozn. 8), s. 154–160. – Pavel Zahradník, *Dějiny objektu* (nepublikovaný rkp. pro elaborát SHP kostela sv. Ducha v Hradci Králové), [2007], nestr.; nejnověji Vladimír Hrubý – Pavla Laštůvková (eds.), *Od chrámu ke katedrále. 700 let historického a uměleckého vývoje katedrály Svatého Ducha v Hradci Králové. Průvodce výstavou* (kat. výst.), Muzeum východních Čech v Hradci Králové 2008. – *Chrám Svatého Ducha a královna Eliška Rejčka v Hradci Králové 1308–2008. Historická tradice v dějinách města. Od chrámu ke katedrále. Sborník příspěvků z mezinárodní vědecké konference konané ve dnech 15. a 16. října 2008 v Hradci Králové*, Ústí nad Orlicí 2009. – František Nesejt – Vladimír Hrubý, Pozdní gotika ve východních Čechách, in: Ondřej Felcman (ed.), *Dějiny východních Čech v pravěku a středověku (do roku 1526)*, Praha 2009, s. 653–689, zvl. s. 666–667.

¹⁶ Viktor Kotrba, Katalog architektury, in: Jaromír Homolka – Jaroslav Pešina (eds.), *České umění gotické 1350–1420* (kat. nerealizované výst.), Praha 1970, s. 77–109, zvl. s. 103.

¹⁷ V roce 1424 měl být podle SLČ v královéhradeckém kostele sv. Ducha pohřben Jan Žižka z Trocnova. – KNM, sign. V E 43, fol. 67r.

¹⁸ Dobroslav Líbal, *Katalog gotické architektury v České republice do husitských válek*, Praha 2001, s. 118.

¹⁹ Viz Hubková (pozn. 14), s. 112–116, 120. – Viz Dáňová (pozn. 8), s. 117, 119–120.

²⁰ Tomáš Kyncl, *Výzkumná zpráva č. 088a–07. Dendrochronologické datování dřevěných konstrukčních prvků z podkroví kostela katedrály sv. Ducha v Hradci Králové* (nepublikovaný rkp.), Brno 2007. Děkuji Ing. Tomáši Kynclovi za poskytnutí průzkumu.



[1] nahoře: Hradec Králové, kostel sv. Ducha, detail pilíře středního pole kruchty.
dole: Dvůr Králové nad Labem, kostel sv. Jana Křtitele, detail hlavice sloupu trojlodí.
Foto: Jana Čevonová

Podle Petra Uličného (2005)²¹ Václav Mencl v roce 1948 poukázal na příbuznost dekorace klenebních žebíků středního pole hradecké kruchty s žebry klenby jižní předsíně kostela sv. Jana Křtitele ve Dvoře Králové nad Labem. Jaký z toho vyvodil závěr, Uličný neuvádí.²² Sám předsíní spojil s činností mistra Jiřího Mánka v Hradci Králové. Tzv. Dořina předsíní, dodatečně přistavěná před levý jižní portál lodi královédvorského kostela, se datuje do roku 1588.²³ Schematizace a zdobnění další výzdoby předsíně oproti hradecké kruchtě však spíše než Uličného atribuci či pozdní dataci odpovídá jejímu vzniku někdy na přelomu 15. a 16. století. Nicméně mezi kostely v Hradci a Dvoře Králové jsou zřetelnější vazby. Pod římsou dvojice pilířů, které podpírají arkádový oblouk středního pole kruchty, probíhá obloučkový vlys s listy vinné révy. Analogický motiv mají při spodním okraji kružbové prstence (hlavice) sloupů klenby královédvorského síňového trojlodí. [1] Listy – nikoliv lilie²⁴ – jsou zde oproti hradeckým zjednodušené.²⁵ Pilíře v Hradci i polygonální patky sloupů ve Dvoře mají shodný profil říms s výžlabkem mezi odsazenými drobnými oblouky. Také formy a motivy vysoko osazených konzol královédvorské klenby

²¹ Petr Uličný, *Kostel sv. Jakuba v Jičíně a jeho příspěvek k architektuře kolem roku 1400: symbolika, geometrie, konstrukce*, *Průzkumy památek* XII, 2005, č. 2, s. 121–150, zvl. s. 147, pozn. 142 na s. 147.

²² Václav Mencl, *Tisíc a sto let české stavební tvorby*, Praha 1957, s. 14, hradeckou kruchtou kladl do roku 1463.

²³ Datace 1588 se opírá o odkaz na stavbu předsíně kostela v městské knize testamentů. – Antonín Schulz, *Archivní prameny ku poznání života i strážně na širém Královédvorskou od smrti Husovy až do doby Koniášovy*, Dvůr Králové nad Labem 1913, s. 96. – Jiří Šíl, *Novogotické úpravy děkanského chrámu sv. Jana Křtitele ve Dvoře Králové nad Labem a činnost Jednoty pro jeho přestavbu v letech 1887–1901*, in: *Ročenka Státního okresního archivu v Trutnově 2001–2002*, Trutnov 2003, s. 224–232, zvl. s. 230. – Jiří Šíl, *Novogotické úpravy děkanského chrámu sv. Jana Křtitele a činnost Jednoty pro přestavbu v letech 1887–1901*, *Dvůr Králové nad Labem. Vlastivědné čtení o našem městě i jeho okolí* III, 2005, č. 9, 24. 11., s. 12–18, zvl. s. 15, zmiňuje, že Dořina předsíní byla v r. 1897 při regotizaci kostela „vystavěna znovu, v přiměřeném slohu“. Podle historických fotografií, Schmoranzových plánů a vzhledem k autenticitě architektonických článků došlo patrně pouze k úpravě zastřešení. – Státní okresní archiv Chrudim, fond: Rodinný archiv Schmoranzů – Frant. Schmoranz st. (dále jen SOKA Chrudim, Frant. Schmoranz st.), inv. č. 63. – Pavel Janoušek, *Dvůr Králové nad Labem*, Praha – Litomyšl 2006 (Zmizelá Čechy), obr. 18.

²⁴ Schmoranz zakreslil lilie – SOKA Chrudim, Frant. Schmoranz st., inv. č. 63, půdorys kostela před regotizací s detaily architektonických prvků z r. 1872. – Viz Líbal (pozn. 18), s. 91, popsal „pás obloučků ukončených lillemi“.

²⁵ Ve značně schematizované podobě se objevují na shodně formovaných sloupech kruchty ve Dvoře Králové, které snad vznikly současně se zmiňovanou předsíní.



—
55

[2] Hradec Králové, kostel sv. Ducha, zleva: konzoly klenby hlavní lodi na severním a jižním arkádovém pilíři, konzola klenby jižní lodi na arkádovém pilíři. Foto: Jana Čevonová



[3] Dvůr Králové nad Labem, kostel sv. Jana Křtitele, konzoly klenby trojlodí.
Foto: Jana Čevonová

lodi [2] jsou příbuzné konzolám kleneb trojlodí a kruchty kostela v Hradci Králové. [3] Soubor královéhradeckých konzol je stylově nejednotný. Lze nalézt dvě hlavní skupiny lišící se mírou schematizace, která se více projevuje u konzol kruchty. Nicméně i v rámci zjištěných skupin jsou patrné rozdíly. Stylově a zpracováním blíže mají konzoly ze Dvora Králové ke konzolám²⁶ a klenebním svorníkům kruchty. Jeden ze svorníků zdobí rotující dubové listy, v detailu podobné jako na královédvorské konzole s maskou vousatého muže. [4] Na meziklenebním pasu a arkádě středního pole kruchty se vyskytuje několik kamenických značek. Dvě z nich jsou až na drobné odchylky, které lze přičítat zběžnosti provedení, totožné se značkami na ostěních jižních portálů lodi kostela ve Dvoře Králové.

²⁶ S výjimkou patrně podstatně mladší figurální konzoly.



[4] Hradec Králové, kostel sv. Ducha, severní svorník klenby středního pole krucht.

Foto: Jana Čevonová

—
56

Konzoly trojlodí kostela sv. Ducha v Hradci Králové, osazené před regotizací interiéru (1868–1874) pod výběhy klenebních žebor, vyhodnotil František Schmoranz²⁷ jako součást klenby z doby po roce 1407, jejich další osud nezmínil. Bernhard Grueber (1877)²⁸ přisoudil jednu ze stávajících konzol původnímu projektu kostela z doby kolem roku 1305. Podobně následující badatelé považovali konzoly za současné s výstavbou trojlodí. Helena Dáňová²⁹ je v tomto smyslu datovala do druhé poloviny 14. století. Odvodila je z parlérovského umění. Měly být „zrekonstruovány F. Schmoranzem podle nalezených fragmentů“. Konzoly mladší klenby předpokládala prosté jehlancové, „pravděpodobně stejného typu“ jako u klenby v severní předsíni. Později konzoly v severní lodi datovala do doby po polovině 15. století.³⁰ Dobroslav Líbal³¹ konstatoval blízkou příbuznost konzol trojlodí s konzolami klenby presbytáře kostela v Libiši, které kladl do šedesátých let 14. století. Vladimír Hrubý (2002, 2009)³² konkretizoval parlérovské východisko poukazem na skulptury Svatováclavské kaple, opěrného systému a horního triforia pražské katedrály. Konzoly datoval do konce sedmdesátých nebo do osmdesátých let 14. století. Uvažoval, že jejich „Soubor ... byl zřejmě druhotně osazen F. Schmoranzem“, přičemž „Některé z nich byly při předchozích zásazích upraveny nebo v minulosti poškozeny.“

Kostel sv. Jana Křtitele ve Dvoře Králové nad Labem byl podle nedochovaného nápisu s letopočtem 1485 nebo 1486 dříve považován za pozdně gotický,³³ do doby kolem roku 1486

²⁷ Schmoranz (pozn. 7), s. XXX.

²⁸ Bernhard Grueber, *Die Kunst des Mittelalters in Böhmen*. Dritter Theil. Die Periode des Luxemburgischen Hauses 1310–1437, Wien 1877, s. 9–11, obr. 4 na s. 11.

²⁹ Viz Hubková (pozn. 14), s. 33, 63, 71, 119.

³⁰ Viz Dáňová (pozn. 8), s. 116, 119, pozn. 102 na s. 124.

³¹ Líbal (pozn. 18), s. 120, 230–231, od souboru oddělil raně gotickou konzolu na jižní stěně nad kruchtou.

³² Viz Hrubý (pozn. 10), s. 42–43. – Vladimír Hrubý – František Nesejt, *Kultura doby gotické*, in: Ondřej Felcman (ed.), *Dějiny východních Čech v pravěku a středověku (do roku 1526)*, Praha 2009, s. 453–506, zvl. s. 494–496. Srov. Hrubý (pozn. 10), s. 52.

³³ C. J. V. B. [Carl Joseph von Bienenberg], *Versuch einer kurzgefassten Geschichte der Stadt Koenigin-Hof*, Prag 1782, s. 38, uvádí letopočet (čte 1485) na klenbě presbytáře; Johann Gottfried Sommer, *Königreich Böhmen; statistisch-topographisch dargestellt*. Vierter Band. Königgrätzer Kreis, Prag 1836, s. 98. – A. P. Schmitt, *Výpisky z pamětních knih města Dvoru nad Labem, Lumír I*, 1865, č. 36, s. 569–572, zvl. s. 572, poukázal na románský původ kostela. – Antonín Konstantin Viták, *Dějiny královského věnného města Dvora Králové nad Labem*, Praha 1867, s. 138, píše o již zabíleném letopočtu 1486 na „hořejším oblouku“ presbytáře. – Grueber (pozn. 2), s. 55–56. – Emanuel Poche, *Soupis památek historických a uměleckých v okrese Královédvorském*, Praha 1937 (Soupis památek historických a uměleckých v Republice československé. A. Země česká XLVIII), s. 35, citoval neznámo odkud znění nápisu „PRESBYTERIVM AEDIFICATVM 1486 | ECCLESIA DEALBATA 1828“; po něm i následující autoři spojují datum s výstavbou či obnovou presbytáře podle Petra Uličného, *Městské znamení v kostele sv. Jana Křtitele ve Dvoře Králové nad Labem*, in: *Ročenka Státního okresního archivu v Trutnově 2000*, Trutnov 2001, s. 193–196, zvl. s. 194, byl letopočet zaznamenán ještě v r. 1892, tentokrát: „Na pasu dělicím křížové klenby loď od oněch v presbyteri vyznačen letopočet: 1486, dle kterého loď má původ v 15. století.“

jej datoval i Vojtěch Birnbaum.³⁴ Podle Emanuela Pocheho (1937)³⁵ měl být po požáru města v roce 1450 „zničený“ kostel „opraven a znovu zaklenut“. Václav Mencl (1943, 1948)³⁶ spojil výstavbu síňového trojlodí s činností pražské dvorské huti Václava IV., která stavěla kolem roku 1400 pro královnu Žofii Bavorskou kostel Nanebevzetí P. Marie v Chrudimi. Příslušnost k této huti zdůvodnil podobností hlavic královédvorských sloupů s „korunkami“ arkádových pilířů chrudimského trojlodí. Souzněla s ní také vyváženost výtvarně působivého prostoru stejnodolí. Pokud se podařilo přehlédnout, Menclovy závěry nebyly zpochybněny.³⁷

Obvyklé datování konzol v Hradci nekoliduje s datací trojlodí ve Dvoře Králové, ovšem vznik hradecké kruchty by bylo nutné posunout o několik desetiletí zpět. Dosavadní bádání neřešilo otázku, zda mohl Schmoranz v Hradci Králové nalézt konzoly, předpokládaně současné s výstavbou trojlodí, ve stavu umožňujícím rekonstrukci. Starší stav kleneb presbytáře a hlavní lodi zachycuje kolem roku 1600 vyobrazení v graduálu literátského bratrstva při kostele sv. Ducha.³⁸ Konzoly osazené pod výběhy žeber mají jehlancovitý tvar bez rozlišení detailů. V roce 1858 Karel Vladislav Zap³⁹ popsal, že klenební žebra „spočívají na nosičích ve výši hořejších oken, jenom v severní dvojnásobné boční lodi vystupují polosloupky po pilířích a stěnách vzhůru, a podpírají nahoře kamenná žebra klenby“. V projektu regotizace Schmoranz (1863)⁴⁰ v rámci stavebního materiálu kostela zmínil, že „Všechny otvory a ležiny („Consolen“⁴¹ – pozn. aut.) při krásném průřysu a čistě práci jsou pevným tesaným kamenem obloženy.“ V řezech kostelem ze stejné doby zachytil v bočních lodích – na rozdíl od presbytáře a hlavní lodi – přípory sbíhající do stávající úrovně. V presbytáři a severní lodi mají klenební žebra, resp. přípory, ostruhovité patky, v hlavní a jižní lodi dosedají na schematizované jehlancové konzoly, patrné jsou však specifické „římsy“ nad krycími deskami konzol.⁴² V údajích, které shromáždil Pavel Zahradník⁴³ ze spisů k regotizaci kostela, není o nálezů nebo rekonstrukci konzol žádná zmínka.⁴⁴ Stylizovanou rytinu jedné z figurálních konzol, bez zmíněné římsy,

³⁴ Viz Birnbaum (pozn. 3), s. 161.

³⁵ Viz Poche (pozn. 33), s. 35.

³⁶ Václav Mencl, Východočeské kostely z doby kolem roku 1400, *Umění. Sborník pro českou výtvarnou práci XIV*, 1942–1943, seš. 8–9, s. 361–363. – Václav Mencl, *Česká architektura doby lucemburské*, Praha 1948, s. 158, 160. – Václav Mencl, Románská a gotická hlavice jako prostředek k datování české architektury, *Zprávy památkové péče X*, 1950, seš. 1, s. 1–24, obr. 171 na s. 21, publikoval pouze fotografii královédvorské hlavice, v textu se o ní nezmínil.

³⁷ Výběrově: Dobroslav Líbal, *Gotická architektura v Čechách a na Moravě*, Praha 1948, s. 164. – Břetislav Štorm, Přehled architektury Hradeckého kraje, in: *Kulturní památky Hradeckého kraje*, Hradec Králové 1958, s. 19–33, zvl. s. 19. – Viz Kotrba (pozn. 16), s. 106–107. – [Jiřina Hořejší], Dvůr Králové nad Labem, in: Emanuel Poche (ed.), *Umělecké památky Čech 1*, Praha 1977, s. 338–341, zvl. s. 340. – Dobroslav Líbal, Dvůr Králové, St. Johannes d. T., in: *Die Parler und der Schöne Stil 1350–1400. Europäische Kunst unter den Luxemburgen 2*, Köln 1978, s. 642. – Dobroslav Líbal, Gotická architektura, in: *Dějiny českého výtvarného umění I/1*, Praha 1984, s. 145–215, zvl. s. 194. – Norbert Nussbaum, *Deutsche Kirchenbaukunst der Gotik*, Darmstadt 1994, pozn. 560 na s. 388. – Vladislav Razím, Sakrální stavby v systému obrany středověkých měst, in: *Archaeologia historica 21*, 1996, s. 151–167, zvl. s. 157. – [Klára Benešová], Kostel sv. Jana Křtitele, Dvůr Králové nad Labem, in: *Architektura gotická* (kat. výst.), Praha 2001, s. 243, kat. č. 2.163. – Líbal (pozn. 18), s. 90–91. – Jiří Fajt – Barbara D. Boehm, Václav IV. 1361–1419. Panovnická reprezentace v otcových šlápějích, in: Jiří Fajt (ed.), *Karel IV.–Císař z Boží milosti. Kultura a umění za vlády Lucemburků 1310–1437*, Praha 2006, s. 461–482, zvl. s. 477. – Klára Benešová, Architektura doby Václava IV. – od programu oficiálního k soukromému 1378–1419, in: Petr Kratochvíl (ed.), *Velké dějiny země Koruny české. Architektura*, Praha – Litomyšl 2009, zvl. s. 186. – Viz Hrubý – Nesejt (pozn. 32), s. 492. – Jiří Kuthan, *Královské dílo z Jiřího z Poděbrad a dynastie Jagellonců*. Díl druhý. *Města, církve, korunní země*, Praha 2013, s. 157, 171.

³⁸ Muzeum východních Čech v Hradci Králové, sign. Hr-14 (II A 13b), Matěj Litoměřický – Matouš Radouš – Jiří Rychnovský, *Graduál český – letní část*, fol. 256v.

³⁹ Viz Zap (pozn. 11), s. 168.

⁴⁰ Schmoranz, O nynějším stavu (pozn. 12), s. 13.

⁴¹ NA, PÚ/R, ka 21: „alle Öffnungen und Consolen bei schöner Profilierung und reiner Arbeit mit einem sehr festen Haustein ausgelegt“; shodné znění Schmoranz, *Die Restauration* (pozn. 12), s. 15.

⁴² SOkA Chrudim, Frant. Schmoranz st., inv. č. 68. Srov. Dáňová (pozn. 8), pozn. 62 na s. 123, pozn. 90 na s. 124.

⁴³ Podle Zahradníka (pozn. 15) chybí z 1. poloviny 70. let 19. století o probíhajících pracích podrobnější zprávy.

⁴⁴ Pouze do rozpočtu na opravu lodi z dubna 1868 Schmoranz zahrnul položku: „vysazení přípor a vytažení“ – ibidem, Později, při rekapitulaci skončených prací jen uvedl, že byla žebra „svedena dolů jako přípory až do výše 10' nad dlažbu“ – Schmoranz (pozn. 7), s. XXX.



[5] Hradec Králové, kostel sv. Ducha, detail
klenebních žeber a arkády středního pole kruchty.

Foto: Jana Čevonová

publikoval Bernhard Grueber – aniž by ji však lokalizoval (dnes na arkádovém pilíři v jižní lodi), který mohl znát situaci před obnovou.⁴⁵ Otázku původnosti konzol trojlodí nelze bez prozkoumání zblízka jistěji rozhodnout.⁴⁶ Kdyby je Schmoranz našel a obnovil, pravděpodobně by se o tom zmínil jako v jiných případech.⁴⁷ Pokud pocházejí z poslední čtvrtiny 14. století, měly by na nich být patrné stopy po ohni roku 1407. Jsou však v relativně dobrém stavu, což naznačuje souvislost teprve s následující přestavbou.⁴⁸ Míra jejich stylizace, velmi vzdálená pracím pražské parléřovské huti, odpovídá spíše druhé čtvrtině 15. století.⁴⁹ Uvažovat lze o době kolem roku 1440, v kterém pravděpodobně vznikly krovy trojlodí.⁵⁰ K patrně až následnému sklenutí kostela došlo nejdříve na počátku čtyřicátých let 15. století.

Západní kruchta jistě vznikla po obnově trojlodí. Mezi arkádové pilíře je vložena dodatečně a nenese stopy požáru. Pro charakter výzdoby klenebních žeber,⁵¹ stejně jako pro formy obloučkového vlysu a liliové arkatury [5] schází v umění kolem roku 1400 analogie.

⁴⁵ Grueber (pozn. 28), obr. 4 na s. 11. Z Prahy do Bavorska přesídlil Grueber v roce 1870, o rok později vyšel první díl jeho syntézy. – PV [Pavel Vlček], Grueber, (Anton) Bernhard, in: idem (ed.), *Encyklopedie architektů, stavitelů, zedníků a kameníků v Čechách*, Praha 2004, s. 205–206. – Bernhard Grueber, *Die Kunst des Mittelalters in Böhmen*. Erster Theil. *Der romanische Styl, beiläufig 1070–1230*, Wien 1871.

⁴⁶ Pochybnost vzbuzuje provedení figurální konzoly na severním pilíři v hlavní lodi – viz obr. 2. Ve sbírkách královéhradeckého muzea je uložena jehlanová konzola s pásem dubových listů v zásadě shodná s jednou z konzol na jižní stěně jižní lodi a blízká některým konzolám kruchty. – Srov. Miroslav Kovář a kol., *Svědkové zaniklých staveb. Katalog gotických architektonických prvků ze sbírek Muzea východních Čech v Hradci Králové*, Hradec Králové 2008, s. 24, tab. 52 na s. 57.

⁴⁷ Schmoranz (pozn. 7), s. XXVIII–XXIX.

⁴⁸ S výhradou, že se Schmoranzem zaznamenané destrukce skutečně vztahují k požáru v r. 1407 a ne již v r. 1339. Relativní chronologie výstavby trojlodí takovou variantu zcela nevylučuje – srov. pozn. 8. O tom, že požár zasáhl také kostel, píše až Hájek: „Wyhořalo Miesto Králowé Hradecz z gruntu, také y Zámek y Kostel, přytom také shořal gim Hradeckym welmi weliky Zwon, genž wisal na Krchowie, a slul Osanna“. [Václav Hájek z Libočan], *Kronyka Česká*, [Praha] 1541, s. CCCLXV – srov. pozn. 4.

⁴⁹ Srov. parléřovskou konzolu s divým mužem ve slovinském Pokrajinski muzej Ptuj – Ormož z doby kolem 1405 nebo konzoly v presbytáři a nad archivoltou vítězného oblouku v hlavní lodi kostela sv. Mikuláše ve Znojmě z doby před r. 1419. – *Die Parler und der Schöne Stil 1350–1400. Europäische Kunst unter den Luxemburgen* 2, Köln 1978, obr. na s. 444. – Petr Kroupa, Farní kostel svatého Mikuláše ve Znojmě, *Průzkumy památek* III, 1996, č. 2, s. 73–100, obr. 27 na s. 91.

⁵⁰ Srov. Hrubý (pozn. 15), s. 38. Dnes mladší krovy bočních lodí obsahují prvky dřeva skáceného na přelomu let 1439 a 1440, v jižní lodi druhotně použité – srov. Kyncl (pozn. 20).

⁵¹ Viz Zap (pozn. 11), s. 169, a Schmoranz, O nynějším stavu (pozn. 12), s. 13. Předpokládali, že byla volnou kružbou původně zdobena všechna žebra a pasy kleneb kostela sv. Ducha, dokazovaly to „dírký v žebrách od železných skobek, [...] a roku 1851 našly se v rumu pod dlažbou ještě dva pozlacené kusy této gotické kružby z tesaného kamene“ (Zap).

Klenební žebra s plošně uplatněnou volnou kružbou jsou známa ze 14. století, mimo jiné z hradecké královské předsíně. Jedno z východisek transformace tohoto motivu směrem k pozdně gotickému dekorativismu lze spatřovat na klenbě druhého patra oktogonu věže katedrály ve Štrasburku z doby po roce 1419; jejím autorem je Johannes Hültz z Kolína nad Rýnem.⁵² Do doby kolem roku 1420 se klade kaple rodu van Heyde farního kostela v dolnoslezské Lehnici; připisuje se francouzskému kameníkovi, kterého poslal lehnický kníže Ludvík II. z Paříže do Lehnice kvůli stavbě zámecké věže.⁵³ Hradci Králové bližší schéma mají žebra klenby předsíně kostela ve štýrském Sankt Marein od Niklause Velbachera z roku 1448. Dosavadní literatura bohatost její výzdoby odvozuje od kaple Nanebevstoupení Krista z doby mezi lety 1439–1450 hradu ve Vídeňském Novém Městě.⁵⁴ V Sankt Marein oproti štrasburským či lehnickým žebřům nedoplňují kružbovou arkaturu lilie či rozety. Shodně s nimi jsou ale v obloučcích vloženy trojlisty, které v Hradci schází. Motiv jednoduché krajky svěšené kružby je rovněž známý již ze 14. století.⁵⁵ V první polovině 15. století se v monumentální podobě uplatnil na hlavním portálu klášterního kostela v Hronském Beňadiku z doby mezi lety 1410–1435.⁵⁶ Na Moravě je obdobně před rokem 1419 dekorován záklenek sedile v presbytáři kostela sv. Mikuláše ve Znojmě, před rokem 1442 také otvor v klenbě hlavní lodi.⁵⁷ Stylové východisko obou staveb je spojováno se svatoštěpánskou hutí ve Vídni. Ve Štrasburku, Lehnici i Sankt Marein se stejně jako v Hradci Králové objevuje ve spojení s volnou kružbou obdobný tvar klínových vyžlabených žeber s drobným prutem při horním konci výžlabku, případně od výžlabku odsazeným. V Čechách mají podobný profil, byť bez kružby, klenební žebra z druhé poloviny 15. století: sál věže středočeské tvrze Tucheraz z roku 1477, presbytář kostela sv. Gotharda ve Slaném ze stejné doby.⁵⁸

Z výstavby hradu Litice v době Jiřího z Poděbrad je nápisem na znakové desce datována do roku 1468 věžovitá vstupní brána.⁵⁹ Shodná kamenická značka jako na desce a na kvádrech ostění vjezdu a branky pro pěší se vyskytuje, mezi jinými, v průjezdu a na ostění portálu prvního patra tuchorazské tvrze.⁶⁰ Podle nápisu na znakové desce v jejím průčelí vedl stavbu v roce 1477 „Mistr kwieton“.⁶¹ S hradeckým kostelem sv. Ducha nemá architektura litického hradu zjevnější vazby. Nicméně kameník, později činný v Tucherazi, který stavěl litickou hradní bránu, je patrně již v první polovině šedesátých let doložen na jiné východočeské

52 Barbara Schock-Werner, *Das Straßburger Münster im 15. Jahrhundert. Stilistische Entwicklung und Hüttenorganisation eines Bürger-Doms*, Köln 1983 (23 Veröffentlichung der Abteilung Architektur des Kunsthistorischen Instituts der Universität zu Köln), s. 153–154, 156. – Dany Sandron, »L'art n'a jamais rien produit de plus élevé«: l'octogone et la flèche, in: Cécile Dupeux – Philippe Lorentz (eds.), *Strasbourg 1400. Un foyer d'art dans l'Europe gothique* (kat. výst.), Strasbourg, Musée de l'Ouvre Notre-Dame 2008, s. 100–117, zvl. s. 111–115.

53 Romuald Kaczmarek, Umění ve Slezsku, umění v českých zemích a lucemburský mecenát: mezi svízelným sousedstvím a bezvýhradným přijetím?, in: Mateusz Kapustka – Jan Klípa – Andrzej Koziel et. al (eds.), *Slezsko – Perla v české koruně. Historie – kultura – umění*, Praha 2007, s. 115–147, s. 147, obr. 26 na s. 145.

54 Anton Schifter, *Eine Gruppe spätgotischer Sakralbauten im Umfeld der Admonter Bauhütte* (disertační práce), Universität Wien, Wien 2010, s. 53–54.

55 U nás např. na nástěnné malbě druhé Ostatkové scény v kapli P. Marie hradu Karlštejn.

56 Václav Mencl, Kláštor sv. Beňadika nad Hronom, *Vlastivedný časopis* XV, 1966, č. 4, s. 147–160, zvl. s. 158. – Karol Kahoun, *Gotická sakrálna architektúra Slovenska*, Bratislava 2002, s. 38.

57 Kroupa (pozn. 49), s. 90–91. – PK [Petr Kroupa], Farní kostel sv. Mikuláše ve Znojmě, in: Kaliopi Chamonikola (ed.), *Od gotiky k renesanci. Výtvarná kultura Moravy a Slezska 1400–1550*, II. Brno, (kat. výst.), Moravská galerie v Brně – Muzeum umění Olomouc 1999, s. 131–135, kat. č. 024, zvl. s. 132–133.

58 Krov slánského presbytáře je ze dřeva skáceného na přelomu let 1476 a 1477. – *Dendrochronologie*, <http://www.dendrochronologie.cz/databaze?stext=slan%FD&kde=1&search=filtr> vyhledáno 4. 12. 2008.

59 Přepis nápisu: *reg nanti / a · d · M^o / cccc sex^o / viii regi / geor gio / Ta[to] wieze dielana / za na[g]iasniessiego kr / ale [g]irz[i]ho czeskeho k / mar[krabie] [m]oravsk[eg]o.*

60 Jana Čevonová, Kamenné antependium z roku 1452 v kostele Nejsv. Trojice v Klášterci nad Orlicí, in: Helena Dáňová – Klára Mezihoráková – Dalibor Prix (eds.), *Artem ad vitam. Kniha k počtě Ivo Hlobila*, Praha 2012, s. 77–85, zvl. s. 79. Vazby Tucheraze k Liticím, převážně na základě analýzy architektonické formy, předpokládala již Dobroslava Menclová, *České hrady* 2, Praha 1972, s. 279–290.

61 Přepis nápisu: *Leta · bozieho · M^o cccc ix / vii · Tato · wieze · dielana · gest / skrze · naklad · vrozeného · pana / pana · Mikulasse · z lanského · pisarze · desk / kralowstwie · czeskeho · adielal / gest · Mistr · kwieton · AMEN.*

stavbě vážící se jak ke kostelu v Hradci, tak i ve Dvoře Králové. Jeho kamenickou značku lze nalézt na klenbě západní předsíně kostela sv. Jakuba (dnes sv. Ignáce) v Jičíně.⁶² Přístavbu předsíně vedl podle dochované smlouvy v letech 1463–1464 mistr Jíra, zedník z Hradce. V roce 1464 s ním byla uzavřena smlouva o zaklenutí síňového trojlodí jičínského kostela.⁶³ Na římsách polygonálních patek sloupů klenby, jejichž zhotovení bylo rovněž součástí dohody, se uplatnila obdobná profilace jako v Hradci a Dvoře Králové. Navíc se na vřetenu schodiště při severní předsíni jičínské lodi vyskytuje kamenická značka analogická k zjištěným v Hradci a Dvoře Králové.⁶⁴

Uvedené dílčí poznatky a naznačené vazby nedovolují klást stávající trojlodí kostela sv. Jana Křtitele ve Dvoře Králové nad Labem dříve než do poloviny 15. století, případně jej lze spojit, jak předpokládal Emanuel Poche, s obnovou města po požáru v roce 1450.⁶⁵ Teprve s pracemi z doby kolem roku 1450 je srovnatelná královédvorská konzola s maskou vousatého muže,⁶⁶ což – mimo další zmíněné souvislosti – podporuje datování hradecké kruchty do stejné doby, resp. před rok 1463. Trojlodí kostela ve Dvoře Králové se většinou pokládalo za novostavbu na místě románského kostela.⁶⁷ Dobroslav Líbal⁶⁸ však rozpoznal ještě raně gotického předchůdce dnešní stavby, k němuž se mohou vázat písemné zprávy z přelomu 14. a 15. století.⁶⁹ Vyhrazený prostor příspěvku nedovolil podrobnější rozvedení časového a stylového zařazení zmiňovaných staveb. Nicméně umožnil alespoň v hrubých rysech nastínit provázanost zdánlivě skrovného fondu architektury východních Čech druhé a třetí čtvrtiny 15. století.

62 Viz Uličný (pozn. 21), obr. 27b na s. 140, obr. 28 na s. 141.

63 Ibidem, s. 141–145. – Pavel Zahradník, *Dějiny objektu*, in: Jan Beránek – Pavel Zahradník – Lucie Chotěborská, *Jičín. Kostel sv. Ignáce. Stavebně-historický průzkum* (nepublikovaný rkp.), Praha 2008, s. 4–56, zvl. s. 6. Za poskytnutí průzkumu a obsáhlé fotografické a plánové dokumentace kostela děkuji Janu Beránkovi.

64 Schodiště datoval Jan Beránek, *Stavební vývoj*, in: ibidem, s. 62–77, zvl. s. 69, širěji do období mezi r. 1464 a 1. čtvrtinou 16. století.

65 Požár města v r. 1450, bez zmínky o kostele, uvádí text G (křižovnický) SLČ. – Miloslav Kaňák – František Šimek (eds.), *Staré letopisy české z rukopisu křižovnického*, Praha 1959, s. 214: „Téhož léta v pondělí po svatém + na den svatého Hotarta <= Gotharda, 5. května> vyhořalo město Dvůr zradú.“ V rozšířeném zápisu kostel nezmiňuje ani Hájek (pozn. 48), s. CCCXXVIa. Z písemných zpráv týkajících se kostela nebo jeho záduší kolem poloviny 15. století lze zmínit k r. 1443 odkaz 4 kop grošů „kostelu a na záduší“, 1453 odkaz 8 kop „k záduší a k špitálu“, 1464 odkaz 100 kop na nadaci pro druhého kněze. – Státní okresní archiv Trutnov, fond: Archiv města Dvůr Králové nad Labem, inv. č. p11, *Pamětní kniha města od roku 1417*, fol. 15r, 22r, 26r.

66 Srov. sochy sv. Petra a Pavla původem z kostela P. Marie na Předhradí v Olomouci z doby kolem 1450–1460 nebo divého muže z reliéfní výzdoby sloupů předsíně západního portálu katedrály ve Vratislavi z let 1465–1468. – IH [Ivo Hlobil], *Sv. Petr a Pavel*, in: Ivo Hlobil – Marek Perůtka (eds.), *Od gotiky k renesanci. Výtvarná kultura Moravy a Slezska 1400–1550 III*. Olomoucko (kat. výst.), Moravská galerie v Brně – Muzeum umění Olomouc 1999, s. 293, kat. č. 181, obr. na s. 292–293; Romuald Kaczmarek, *Rzeźba architektoniczna XIV wieku we Wrocławiu*, Wrocław 1999, s. 64–65.

67 Naposledy Benešovská, *Architektura doby Václava IV.* (pozn. 37), s. 186.

68 Líbal (pozn. 18), s. 91. – Vladislav Razím, *Městské opevnění Dvora Králové nad Labem* (K metodice památkových konzervací), *Památky a příroda* 10, 1986, s. 577–588, zvl. s. 582, pozn. 32 na s. 588, předpokládal druhotné osazení raně gotického portálu v severní stěně lodi. – Jiří Slavík, *Zbytky románského kostela ve Dvoře Králové nad Labem a jeho přestavba ve 2. polovině 13. století*, in: *Krkonoše – Podkrkonoší* 20, Trutnov 2012, s. 439–445, zvl. s. 441–442, se přiklonil k Líbalovu závěru.

69 Publikovány zejm. v Joanne Carolo Rohn, *Antiquitas ecclesiarum, capellarum et monasteriorum aliarumque aedium sacrarum discretus et respective diaecesis Reginae-Hradecensis, Pragae 1777*, s. 28–30. – Viz Bienenberg (pozn. 33), s. 27–32. – Josef Kurka, *Archidiakonáty kouřimský, boleslavský, hradecký a diecese litomyšlská (místopis církevní do r. 1421)*, Praha 1914, s. 542–543. – Antonín Schulz, *Archivní prameny ku poznání života i strážně na širém Královédvorskou od smrti Husovy až do doby Koniášovy*, Dvůr Králové nad Labem 1913, s. 92–93 (církevní do r. 1421), Praha 1914, s. 542–543. Krásný prostor síňového trojlodí ve Dvoře Králové by nebyl v naší architektuře druhé poloviny 15. století osamocen. U jeho předpokládaného následovníka, trojlodí kostela Nejsv. Trojice u Kutné Hory, se recentní literatura vrací od datace na začátek 15. století k Birnbaumovu datování do doby po r. 1488. – Helena Štroblová – Blanka Altová (eds.), *Kutná Hora*, Praha 2000, s. 349–350. – Klára Benešovská, *Čechy doby jagellonské (1420–1526)*, in: Petr Kratochvíl (ed.), *Velké dějiny země Koruny české. Tematická řada I. Architektura*, Praha 2009, zvl. s. 247–248. – Viz Birnbaum (pozn. 3), s. 160. S výjimkou: viz Kuthan (pozn. 37), s. 154–159, 171. Srov. Aleš Pospíšil, *Zmizelá Kutná Hora*, Praha – Litomyšl 2009, s. 56.

Knowledge from the research of the Gothic architecture of East Bohemia of the time of George of Poděbrady

—
61

The article in component considerations follows the connections of the post-Hussite architecture of the church of the Holy Spirit in Hradec Králové, which is one of the key buildings of the Late Gothic architecture of East Bohemia of the time of George of Poděbrady, to the supposedly earlier three-nave church of St John the Baptist in Dvůr Králové nad Labem. The kinship was stated of the architectural division of the pillars of the central field of the Hradec Králové western choir loft with the columns of the vaulting of the three-nave church in Dvůr Králové, of the vaulting console of the three naves and the choir loft in Hradec Králové with the consoles of the vaulting of the Dvůr Králové three naves. The identical stonemasons' signs were found on the Hradec Králové choir loft and on the southern portals of the three naves in Dvůr Králové. The dating of the consoles of the three naves in Hradec Králové in the art-historical literature so far to the last quarter of the 14th century does not collide with the stable dating of the three naves in Dvůr Králové, which are placed in the period around 1400, but the creation of the Hradec Králové choir loft would be necessary to shift from the anticipated period of its creation before 1463 by several decades earlier. The consoles of the three-nave church in Hradec Králové were newly joined with the renewal of the vaulting after a fire in 1407, or with the period around 1440, in which the roof frames of the three naves were likely made. The correctness of the dating of the western choir loft of the Hradec Králové church to the period around 1450 was further justified. The stated connection between the two buildings and further their connection with the three-nave church of St Ignatius in Jičín, which according to the preserved contracts was built in 1463–1464, does not allow the dating of the existing three-nave church of St John the Baptist in Dvůr Králové earlier than in the middle of the 15th century. The limited scope of the article enabled an outline of the interconnectedness of the seemingly modest collection of the architecture of East Bohemia of the second and third quarter of the 15th century.

**Rezidence pánů z Pernštejna v Pardubicích.
Proměny architektury v letech 1491–1548.
(K výtvarné kultuře a stavitelství pozdní gotiky
a rané renesance na pernštejnských panstvích
ve východních Čechách)**

—
62

Počátky expanze rodu erbu zubří hlavy ve východních Čechách souvisely s Vilémem (II.) z Pernštejna, který získal v roce 1490 panství Kunětická hora a následně o rok později Pardubice, jež se staly hlavním sídlem rodu.¹ Zde vznikla nová rezidence spojená se širokým hospodářským zázemím rezidenčního města a panství.² Původní hrad ze 14. a 15. století neodpovídal již požadavkům a představám Viléma z Pernštejna na bydlení, reprezentaci a obranu.³ Nejstarší fáze pernštejnské výstavby se uskutečnila v západním křídle, které bylo již na počátku devadesátých let 15. století společně s přílehlou věží adaptováno jako obydlí nového majitele. Dobu Viléma z Pernštejna připomínají např. sedlové portálky a klenby trojprostorového paláce (např. síň se síťovou klenbou) a ve věži. Jednotlivá podlaží velké věže a západního křídla byla vertikálně propojena vřetenovým schodištěm a v patře dřevěnou pavlačí. Stavební práce zde pokračovaly i na přelomu 15. a 16. století, jak je dokládá pokročilejší provedení ostění s typickou přetínávanou „pernštejnskou“ profilací (např. segmentový oblouk černé kuchyně, portál v arkádě s renesanční římsou ad.). Ve velkém rozsahu se vyskytuje shodná profilace ostění oken a portálů v interiéru a v exteriéru pardubického zámku (s renesanční římsou i bez ní). Původ římsy odkazuje k huti B. Rieda (Vladislavský sál, křídlo jezdeckých schodů).⁴

1 Text vychází z referátu předneseného na konferenci, ale v předložené verzi se koncentruje na tu část příspěvku, která se zabývala vývojem architektury pernštejnské rezidence v období pozdní gotiky a renesance v Pardubicích a nebyla v této podobě dosud publikována.

2 Pernštejnské sídlo s poddanským městem a předměstími tvořilo jeden celek, který se opíral o zázemí dvou panství pardubického a kunětickohorského. Petr Vorel, Vývoj pozemkové držby pánů z Pernštejna v 15–17. století, in: *Pernštejnové v českých dějinách. Sborník příspěvků z konference konané 8.–9. 9. 1993 v Pardubicích*, Pardubice 1995, s. 66–69 (s přehledem literatury a pramenů). – Petr Vorel, *Páni z Pernštejna. Vzestup a pád rodu zubří hlavy v dějinách Čech a Moravy*, Praha 1999, s. 93.

3 Na původní podobu hradu před r. 1491 existují diametrálně odlišné názory. Interpretaci ztěžuje absence písemných pramenů, ale také nedostatek dochovaných architektonických článků, které by datovaly před pernštejnskou etapu výstavby. Postrádáme také zhodnocení výsledků dílčích stavebních a archeologických průzkumů, které se prováděly na zámku v uplynulých desetiletích. Ke stavebnímu vývoji naposledy Tomáš Durdík, *Ilustrovaná encyklopedie českých hradů*, Praha 2000, s. 419–421. Zde je také shrnuta základní literatura. Viz Idem, *Ilustrovaná encyklopedie českých hradů, Dodatky 4*, Praha 2011, s. 83. – Dobroslav Líbal – Milada Vilímková, *Zámek Pardubice. Stavebně historický průzkum*, SÚRPMO, Praha 1977, s. 7 a 12, architektonický a stavební rozbor, nestr. Podrobněji Vladimír Hrubý, *Pozdní gotika a raná renesance. Architektura, urbanismus a stavitelství za vlády Pernštejnů v Pardubicích 1491–1548* (nepubl. rukopis). K renesančnímu vývoji Pavel Vlček, *Ilustrovaná encyklopedie českých zámků*, Praha 2001, s. 407–408. Vzhledem k limitovanému rozsahu textu odkazují dále na příslušnou literaturu.

4 Např. Kunětická hora, domy v Pardubicích (po r. 1507), hrad Pernštejn a další pernštejnské stavby v Čechách a na Moravě. Její četný výskyt souvisí s typizací architektonických článků. – Hana Kadeřávková, *Vzájemný vztah architektury na pernštejnských panstvích v Čechách a na Moravě se zaměřením na zámek v Pardubicích*, FF UK, katedra dějin umění Praha 1965. – Dobroslava Menclová, *České hrady II.*, Praha 1972, s. 509. K renesančním římsám a portálům na Pražském hradě Václav Mencl, *Architektura*, in: Jaromír Homolka – Josef Krása – Jaroslav Pešina et al., *Pozdně gotické umění v Čechách*, Praha 1978, s. 120–124.



[1] Pardubice, pohled z východní strany na zámek s Labskou bránou a opevněním. Foto: Václav Hovorka

Současně s přestavbou hradu zahájil Vilém z Pernštejna budování parkánového opevnění se čtyřmi válcovými dělostřeleckými baštami (rondely), jejichž umístění odpovídá nárožím jednotlivých křídel. Parkánová hradba se rozvinula na půdorysu lichoběžníka. K důležitým obranným faktorům patřil výškový rozdíl mezi úrovní nádvoří a okolním terénem (cca 5 m) a také mezi střílnami a patou hradby. V průběhu výstavby jižního a severního křídla byla jejich nároží dodatečně zajištěna třemi hranolovými věžicemi, které byly plně vyzděné a postavené nakoso. V jihozápadní věžici byl umístěn arkýř.⁵ [1]

V devadesátých letech 15. století se soustředila pozornost Viléma z Pernštejna na výstavbu severního křídla, které bylo určeno k reprezentačním účelům a současně představovalo vstupní část rezidence. Budova paláce byla založena pod úrovní nádvoří v parkánu a obě podlaží severního křídla zaklenuly valené (v suterénu) a křížové klenby (v přízemí a v suterénu). Středem křídla v prvním nadzemním podlaží prochází průjezd, jenž vedl přes bránu přímo do nádvoří a sloužil k nástupu do hlavních reprezentačních a přijímacích sálů raného perňštejnského období s křížovými klenbami na těžkých klínových žebrech (velký a malý gotický sál). V kontextu dobové pozdně gotické architektury působí oba sály vzhledem ke své funkci překvapivě prostým, jednoduchým, ale také hmotným dojmem. Přes uvedené hodnocení nelze upřít celkovému řešení velkého gotického sálu jistou míru monumentality. Průjezd vymezený lomenými portály byl sklenut dvěma poli křížové klenby s žebry hruškového profilu, jež se zasekávají do stěny a byla ukončena svorníky s motivy píště a bubeníka.⁶ V další stavební fázi byla k severní straně průjezdu připojena brána vystupující až do parkánu. Obě

⁵ K opevnění – viz Menclová (pozn. 4), s. 506, časově zařadila do pozdní gotiky a rané renesance, podobně viz Líbal – Vilímková (pozn. 3); grafická část rozboru, stavební historie, viz Durdík (pozn. 3), s. 420, před počátkem 16. stol., předperňštejnský původ – František Šebek a kol., *Dějiny Pardubic*, Pardubice 1990, s. 182, pozn. 137. Nárožní věžice použil Jan z Pernštejna v Prostějově jako určitou analogii k hlavnímu rodovému sídlu, ale již bez obranného efektu. V Pardubicích měly věžice roli pouze pasivní a na obou objektech symbolickou úlohu.

⁶ Tato část architektury se výrazně diferencuje od dochované pozdně gotické tvorby v Pardubicích. Dobroslav Líbal je datoval do třetí čtvrtiny 14. století. Viz Líbal – Vilímková (pozn. 3), s. 2. Reliéfy svorníků ovšem odpovídají pozdní gotice.



[2] Pardubice, pohled na východní křídlo zámku s parkánem. Foto: Václav Hovorka

podlaží s křížovými klenbami s vyžlabenými klínovými žebry působí poměrně konzervativně. Ke shodnému autorskému rukopisu se hlásí také klenby v hranolové věži východního křídla.

Portály v průjezdu reprezentují kvalitativně vyšší architektonickou a kamenickou úroveň než sály severního křídla. Specifické postavení mezi nimi zaujímá sedlový portál s bohatě profilovaným plastickým ostěním, osazený na vstupu do malého gotického sálu.⁷ Další portály patří k typu, který spojuje bohatá pozdně gotická přetínavá profilace ostění doplněná renesanční římsou (velký gotický sál, vstup do parkánu). Jižní křídlo vzniklo na substrukcích starší zástavby předpernštejnského původu a navazuje na východní straně na vnitřní hradbu. S protilehlým severním křídlem vytváří dvoupalácovou dispozici, jež byla komunikačně propojena se západním křídlem. Složitý stavební vývoj jižního křídla dokládá obvodové zdivo s hranolovou věžicí s arkýřem. Prostor byl sklenut hvězdovou klenbou s bohatou kame-nochoařskou výzdobou a do sálu se otevíral vysokým lomeným obloukem z pravidelných opracovaných kamenů, které dodatečně zakryla raně renesanční malba. Vilém z Pernštejna našel inspiraci v audienční síni Vladislava Jagellonského na Pražském hradě (Hans Spiess z Frankfurtu, 1490). Arkýř měl specifickou funkci jako Vilémova oratoř, jež navozuje společně s přilehlými pozdně gotickými síněmi 1. patra jižního a přilehlého západního křídla privátní, společenskou a reprezentativní úlohu této části sídla.⁸ S výjimkou arkýře bylo patro jižního křídla za Vojtěcha z Pernštejna přestavěno a dostalo dnešní raně renesanční podobu. Starší pozdně gotickou etapu připomínají zazděná ostění oken a portálu s přetínavou profilací.⁹ [2]

⁷ Např. jihočeské kostely v Nových Hradech, ve Chvalšínách, Stropnici, vnitřní portál Staroměstské radnice v Praze, zvláště portál do přijímacího sálu v 1. patře hradu Pernštejna. – Václav Mencl, *Vývoj středověkého portálu v českých zemích*, *Zprávy památkové péče* XX, 1960, s. 145–147. – Bohumil Samek, *Pernštejn. Středověký hrad na jižní Moravě*, Brno 1996, s. 34, 40.

⁸ K tomu Vladimír Hrubý, *Pozdní gotika a raná renesance v Pardubicích v letech 1491–1548*, Pardubice 2003, s. 109–111, zde i další literatura. O činnosti Spiesse v Pardubicích viz Durdík (pozn. 3), s. 420. Shodný rukopis Spiesse nebo příslušníka jeho huti se projevil také na průčelí arkýře v dnešním přízemí východního křídla.

⁹ Viz ostění okna, jež bylo zazděno ve východní stěně Mázhausu a nemá v Pardubicích analogii. K Vilémově éře patří goticko-renesanční okna na jižní straně a okno arkýře (rekonstrukce Muzejní spolek).

V prvních dvou desetiletích 16. století se jádro hradu postupně rozšiřovalo do parkánu západním, severním a východním směrem, zčásti také do nádvoří. Původní fortifikace měla od počátku pouze provizorní úlohu a nemohla do budoucna zajistit adekvátní obranu pernštejnské rezidence. Uvedeným požadavkům stavebníka odpovídalo až nové rondelové opevnění, které reprezentovalo v této podobě a v kombinaci s využitím výhodných přírodních podmínek nejvýznamnější projev „pernštejnské fortifikační školy“. Z hlediska účinnosti obranného systému nemělo u nás analogii. Vilém z Pernštejna vybudoval kolem hradu mohutný zemní val na půdorysu lichoběžníka se čtyřmi velkými rondely v rozích, s vnější hradbou se střílnami a chráněný širokým vodním příkopem. Jediný přístup do hradu zajišťovala jednopatrová zděná brána. Reliéfní deska na jejím průčelí je datována nápisem do roku 1511. V této době byla fortifikace pravděpodobně dokončena.¹⁰ Rondelové opevnění přineslo ztrátu obranné funkce parkánu a ovlivnilo v dalším vývoji vznik východního křídla hradu. Pozdně gotická zástavba vyrůstala postupně po obou stranách východní hradební zdi. Předjímalá tak velkorysý záměr výstavby pernštejnské rezidence, která směřovala k vytvoření čtyřkřídlé dispozice. Exponovanou pozici zaujala hranolovitá hmota kaple, jejíž obvodové zdivo vyrůstalo na parkánové hradbě (po roce 1500).¹¹ Jednolodí s polygonálním závěrem o pěti stranách osmiúhelníka bylo vestavěno do pravoúhlého pláště a zaklenuto hvězdovou klenbou o dvou polích s žebry klínového profilu, jež přecházejí v chóru do oblých přípor na šroubovitě kanelovaných patkách a v lodi přímo do stěny. Znaky Viléma z Pernštejna a Johanky z Liblic se objevují na svornících klenby a na parapetu panské empory. K hlavnímu přístupu z nádvoří do lodi sloužil lomený portál.¹² Kaple navazovala na severní křídlo patrovým spojovacím traktem. [3]

Umístění arkýře za parkánovou hradbou znamenalo faktické i symbolické prolomení původní obranné linie parkánu v prostoru mezi kaplí a jihovýchodní válcovou baštou. Slepé pozdně gotické kružby nad bočními okny arkýře vycházejí z tvorby H. Spiesse na Křivoklátě. Ve Vilémově době měla tato část hradu zřejmě obytné a reprezentační využití, jak je dokládá také nálezy raně renesančních nástěnných maleb s erbovním vývodem Viléma z Pernštejna a znakem Rožmberků v tzv. zadní Jetmarce, jež byla s arkýřem spojena v jeden celek.¹³

Z nádvoří byl přistavěn k hradební zdi patrový trakt, který se v přízemí otevírá arkádou nesenou pěti lomenými oblouky na oktogonálních kamenných sloupech a sklenutou křížovou klenbou bez žeber. Chodba v 1. patře a arkáda v přízemí vytvořily důležité komunikační propojení mezi oběma protilehlými křídly, jižním a severním. Ostění oken v patře se

¹⁰ Technické údaje, in: Šebek (pozn. 5), s. 93, 94, pozn. 81 (rozbor Vladimír Hrubý). – Viz Menclová (pozn. 4), s. 509–511. – Durdík (pozn. 3), s. 421. – K Moravě Miroslav Plaček, *Hrady a zámky na Moravě a ve Slezsku*, Praha 1996, s. 343, 344, 381, 382. – *Bastejowe fortyfikacje w Polsce*. Práce Naukowe Instytutu Historii Architektury, Sztuki i Techniki Politechniki Wrocławskiej Nr 9, Studia i Materiały 3, Bastejowe fortyfikacje w Polsce, Wrocław 1975, 171 s., v celém díle, zvláště Janusz Bogdanowski, Basteje ziemne Malopolski w swietle traktatu Rei tormentariae. (XV–XVI w), s. 25–32, zejména 27–31, příklady na území Slezska, Polska, Itálie, Německa. – František Chupík, Fortifikační stavitelství mezi pozdní gotikou a renesancí, in: Dalibor Prix (ed.), *Pro arte. Sborník k počtě Ivo Hlobila*, Praha, s. 239–245. – Jindřich Noll – Jiří Varhaník, Příspěvek k poznání vnějšího opevnění Kunětické Hory (K otázce původní podoby pernštejnských rondelových fortifikací), in: *Průzkumy památek* 11, 2004, č. 2, s. 155–165. Výstavba rondelového opevnění probíhala v prvním desetiletí 16. století a souvisela s velkými terénními úpravami v okolí hradu a města (vodní kanály, úpravy Chrudimky apod.). Viz např. Kunětická hora, Pardubice (město), Tovačov, Hluboká, Židlochovice, Chlumeč n. C. aj. V dobovém kontextu představují pernštejnská rondelová opevnění specifický fenomén, kde se spojují italské podněty (typ rondelu) s tradicí záalpského stavitelství – Polsko, Slezsko, Německo (hliněné valy) ve specifické syntéze. Rozbor rondelového opevnění je záležitostí samostatné studie.

¹¹ Viz Líbal – Vilímková (pozn. 3), s. 3. – Viz Durdík (pozn. 3). – Viz Menclová (pozn. 4), s. 509. V suterénu kaple se nachází mohutná dubová truhla – pernštejnská pokladnice.

¹² Na vnitřní straně portálu letopočet 1883 (datum opravy n. transferu). Viz Líbal – Vilímková (pozn. 3), s. 3 (stavební historie), předhusitské období. K pozdně gotickému původu viz Kadeřávková (pozn. 4), s. 17, dokládá kamenickou značkou.

¹³ Z hlediska nádvoří se nachází přístup do arkýře na úrovni přízemí, ale ve vztahu k původnímu příkopu parkánu je zde výškový rozdíl cca 5 m.



[3] Svorník s perněštejským erbem na hvězdové klenbě v přízemí východního křídla zámku, 90. léta 15. století. Foto: Václav Hovorka

dochovala bez původních středních křížů. Profilace přechází do tordovaných kanelovaných patek. Arkáda nepochybně zvýšila celkový reprezentativní účín nádvoří a pochází zřejmě z prvního nebo pravděpodobněji z počátku druhého desetiletí 16. století.¹⁴

V druhém desetiletí 16. století rozšířil Vilém z Pernštejna severní křídlo směrem do parkánu a stávající budovu zvýšil o další podlaží. V závěru jeho vlády tak získala vstupní část hradu monumentální charakter a adekvátní zázemí.¹⁵ Součástí této etapy se stala výstavba třípodlažního objektu, který byl připojen k severnímu křídlu v severozápadním nároží hradu a zaujal plochu v parkánu na půdorysu písmene L. Ustoupila mu část parkánové hradby a válcová bašta. Pozdně gotická architektura byla poznamenána pozdně renesančními úpravami v exteriéru a barokními přestavbami v interiéru.¹⁶ Barokní tzv. Kaňkův sál vznikl na místě dvou pozdně gotických sálů sklenutých křížovou klenbou na střední pilíř a oddělených střední zdí. Z průčelí vystupovaly dva arkýře, jeden na nároží a další ve středu severní fasády. Okna byla osazena v pozdně gotických ostěních s raně renesančními římsami. Do dnešní doby se dochoval objekt v přízemní podobě se suterénem, ale původně měl ještě patro, pravděpodobně hrázděné, ukončené na východní straně štítem.¹⁷

¹⁴ Vychází z poučení saskou pozdní gotikou. Stejný typ oken se objevuje i na hradě Pernštejně, ale také na domě čp. 16/24 v Litoměřicích z r. 1513. Dále viz Kadeřávková (pozn. 4), s. 15, 20. – Viz Menclová (pozn. 4), s. 507. – Viz Líbal – Vilímková (pozn. 3). – Viz Šebek (pozn. 5), s. 94. Existenci okna podobného typu na Pernštejně dokládá fotografie kresby z minulého století z archivu Národního památkového ústavu v Brně č. 9844. Naposledy Jiří Kuthan, *Královské dílo za Jiřího z Poděbrad a dynastie Jagellonců, I. Král a šlechta*, Praha 2010, s. 482.

¹⁵ Klenby a portály pocházejí z 2. nebo z počátku 3. desetiletí 16. století. Typ portálu je odvozen z Ludvíkova křídla na Pražském hradě. Obecně k Ludvíkovu křídlu Eva Šamánková, *Architektura české renesance*, Praha 1961, s. 13. – Mencl, *Architektura* (pozn. 4), s. 122. – Viz Kuthan (pozn. 14), s. 90–100.

¹⁶ Po roce 1573 byla nahrazena původní pozdně gotická ostění oken pozdně renesančními (U. Aostalli). Interiér byl radikálně přestavěn a zaklenut barokními klenbami (F. M. Kaňka, 1726). Původní stav ukazují plány se zaměřením starší situace z roku 1723 a 1726 uložené v Archivu Pražského hradu, Sběrka starých plánů, i. č. 199/1, 2, 4, a 199/10, 11, 12, 13, 14, 15, a reprodukováné také v roce 1930 arch. Mangoldem (plán z roku 1726). Dále také axonometrický pohled od severu: Archiv Pražského hradu, i. č. 199/ 9, 14, 18. Kopie Státní okresní archiv Pardubice. Viz Kadeřávková (pozn. 4), s. 14, 15. – Viz Líbal – Vilímková (pozn. 3), s. 73, 119–121.

¹⁷ Milada Lejsková-Matyášová, Willenbergův náčrt severního průčelí pardubického zámku, *Zprávy památkové péče* 22, 1962, s. 102, 103. Viz Kadeřávková (pozn. 4), s. 32. a Vilímková in: Líbal – Vilímková (pozn. 3), s. 126.

Obvodové zdivo severního křídla bylo zesíleno na severním a východním průčelí masivní přízdívkou nesenou oblouky až do úrovně 1. patra. V přízemí dokládají hluboké niky změnu stavební situace. Do nich byla osazena goticko-renesanční okna s okosenými kříži. V druhém desetiletí 16. století nebo v jeho závěru se renesance prosadila v interiéru severního křídla. Novou slohovou orientaci připomínají nástěnné malby, ale také portály ve východní části sálu a v chodbě do Arnoštova rondelu, který byl po ztrátě obranné funkce adaptován pro obytné využití a znovu přestavěn na konci třicátých let 16. století.¹⁸ Architektonická a stavební proměna severního křídla vyvrcholila v 1. patře vybudováním velkého sálu s malovaným záklopovým renesančním stropem, neseným mohutnými trámy. Zaujal dvě třetiny plochy křídla. Jeho zázemí vytvářely dvě síně, jedna na východě s pozdně gotickými portály a s raně renesančními římsami, další na severu v pozdně gotickém předbraní a nezbytný prevet na západě. V závěru Vilémovy éry zde vznikl hlavní reprezentační prostor rezidence.¹⁹

Nové východní křídlo vyrůstalo ve dvacátých a třicátých letech 16. století za vlády Vojtěcha z Pernštejna a v prostoru za hradební zdí v dlouhém úseku bývalého parkánu mezi kaplí a nárožní jihovýchodní věžicí. Architektura se musela vyrovnávat s rozdílnou výškou mezi nádvořím a bývalým parkánem a zejména se vztahem ke starší pozdně gotické výstavbě ke kapli, k podlažím v adaptované starší hranolové věži a k arkýři. Složitý stavební vývoj se odrazil v různé výšce jednotlivých traktů v suterénu, v přízemí a v 1. patře, jež se v této části východního křídla dílčím způsobem prostupují. Až ve 2. patře se celé křídlo výškově sjednotilo. Nástup rané renesance dokládají ostění oken a portálů a hřebínkové klenby. S výstavbou východního křídla souviselo vybudování trojramenného schodiště, jež bylo situováno uprostřed arkád a vedlo za hradební zdí. Spojovalo síně a sály ve východním křídle a Mázhaus v jižním křídle.²⁰ V této etapě se završil architektonický a stavební vývoj Sloupovým sálem s přilehlou síní v 1. patře jihovýchodního nároží zámku. Sál byl přímo propojen s tzv. Mázhausem v jižním křídle a z druhé strany s pozdně gotickou síní v bývalé hranolové věži. Výšková úroveň podlah v této části 1. patra východního křídla odpovídá jižnímu a západnímu křídle. Výškový rozdíl mezi Mázhausem na jedné straně a chodbou nad arkádou východního křídla překonávalo schodiště s kamenným madlem. Sloupový sál byl nasvětlen sdruženým oknem rozděleným na vnitřní straně meziokenním tordovaným pilířkem, jenž se ještě vrací k tvarosloví huti B. Rieda.²¹

Stavební a architektonický vývoj 1. a 2. patra východního křídla charakterizuje soubor raně renesančních portálů a krbových ostění inspirovaných pozdně gotickou profilací s bohatým protínáním v nadpraží, v rozích a s typickým motivem oslího hřbetu. Často je doplňují různé typy květů a listů. Profilace říms se inspirovala tvaroslovím B. Rieda (Ludvíkovo křídlo, Pražský hrad), obohatily ji vejcovce, listovce a perlovce (Mázhaus a Sloupový sál 1. patra východního křídla). Ostění představují současnou paralelu k portálům na Wawelu v Krakově z let 1527–1530. Díla na pardubickém zámku se od nich liší podstatně menším akcentem na výslednou dekorativnost díla a ve většině případů i zcela odlišnou profilací ostění bez doprovodné výzdoby. V chronologii výstavby pardubického zámku lze zařadit

¹⁸ Typ portálu vychází z Ludvíkova křídla Pražského hradu. – Viz pozn. 14.

¹⁹ Aleš Vošahlík, Objev renesančního stropu v pardubickém zámku, *Památková péče* 23, 1963, s. 140–146. Dále viz Líbal – Vilímková (pozn. 3), s. 116. – Hrubý (pozn. 8), s. 39–42. Strop vznikl ve dvou fázích, jež na sebe těsně navazovaly. Rekonstrukce stropu – projekt ing. arch. Libor Toman. K restaurování Yvonne Ďuranová – Peter Stirber – Hana Vítová, *Malovaný trámový záklopový strop* (restaurovátká zpráva), Pardubice 1994–1997, nestr. K období Vojtěcha z Pernštejna náleží také polychromie žeber a svorníku v přilehlé síní bývalé vstupní brány.

²⁰ Viz pozn. 15.

²¹ Je jedním z projevů pozdně gotických reminiscencí a historismu v období rané renesance v Pardubicích. Portál do křídla sněmovny na Pražském hradě ve Vladislavském sále, 1493, B. Ried. – Mencl, *Architektura* (pozn. 4), s. 121.



[4] Portál v přízemí východního křídla zámku, kolem 1530.

Foto: Václav Hovorka

soubor raně renesančních gotizujících ostění do konce dvacátých nebo do počátku třicátých let 16. století.²² [4]

Za vlády Vojtěcha z Pernštejna pokračovala také proměna rodového sídla v interiérech 1. patra jižního a východního křídla datovaná do doby kolem roku 1532.²³ Nejstarší typ stropu se dochoval ve Vojtěchově sále. Skládá se z mělkých velkých čtvercových kazet lemovaných jednoduchými lištami. Byl rekonstruován s použitím některých původních částí ve třicátých letech 20. století. Podobný osud měl i druhý strop v tzv. Mázhausu obnovený Muzejním spolkem ve stejné době. Poměrně pokročilý vzorec kazet, kombinujících motivy rovnoramenných křížů, osmistěnů, šestibokých i lichoběžníkových tvarů, má obdobu v návrzích publikovaných S. Serliem v roce 1537, ale jejich původ bude starší. Ve vzornících je přinesli italští mistři, kteří zde působili. Analogický vzorec stropu se vyskytuje také v sousedním Sloupovém sálu v 1. patře východního křídla, kde se dochovala malířská výzdoba.²⁴

²² Inspirace Riedovou tvorbou sehrála na pardubickém zámku zřejmě dominantní roli a stala se specifickým projevem historismu. Základní literatura k tématu viz Eva Šamánková (pozn. 15), s. 19. – Kadeřávková (pozn. 4), s. 48–49. – Menclová (pozn. 4), s. 509. – Jarmila Krčálová, *Die Kunst zur Zeit der Renaissance und des Manierismus*, in: *Die Kunst der Renaissance*, Praha 1979, s. 76. – Viz Vladimír Hrubý, in: František Šebek a kol. (pozn. 5), s. 117, 195. – Jan Bialostocki, *Remarks on doorways between late gothic and Renaissance, north and south of the Carpathians*, in: *Acta historiae artium* 1982, s. 247–250, zde starší literatura.

²³ Hrubý (pozn. 8), s. 171–176.

²⁴ *Sebastiano Serlio On Architecture*, Vol. One, Books I–V, *Of „Tutte L’Opere D’Architettura Et Prospetiva“* (Peter Hicks, Vaughan Hart), Yale University Press 2005, s. 384, LXXII v (194 v). – Ondřej Jakubec, *Sebastiano Serlio a renesanční architektura v českých zemích. Několik poznámek*, in: Ladislav Daniel (ed.), *Italská renesance a baroko ve střední Evropě*, Olomouc 2005, s. 91–105.

Patrně již v druhé polovině dvacátých let 16. století byla zahájena výstavba 2. patra severního a východního křídla, kterou byla završena proměna pozdně gotického hradu v raně renesanční zámek. Uzavřela se na počátku čtyřicátých let 16. století za vlády Jana z Pernštejna. Stávající čtyřkřídlá patrová dispozice paláce byla rozšířena o další obytnou a reprezentační část. Ve 2. patře severního křídla byl situován velký sál, který odpovídal rozlohou celému severnímu křídlu. Ve východní části zámku byly umístěny panské pokoje. Součástí architektonického řešení se stal nový monumentální nástup do rodového sídla, jenž nahradil staré pozdně gotické předbrání. Tuto etapu raně renesanční výstavby vymezuje datace sochařských prací na vstupním zámeckém portále (1529–1541), který byl osazen do patrového vstupního křídla. Na úrovni 2. patra byl vytvořen altán (altana) – otevřená terasa.²⁵

Interiér velkého sálu byl nasvětlen ze všech stran okny, na obou nárožích rozšířen dvěma arkýři. Stejný typ dvoj a trojdílných oken raně renesanční profilace byl použit v 1. a ve 2. patře severního křídla. Jejich cihlově červená barevnost zvyšovala celkovou malebnost a „veselost“ fasád zámku.²⁶ Původní dřevěný renesanční strop se nedochoval. Velkorysé architektonické řešení dotvářela otevřená terasa – altana (altán), jež vznikla na severní straně na ploché střeše patrového vstupního křídla. Na obvodu ji lemovala balustráda. Sál se tak otevíral do krajiny po vzoru italských renesančních paláců. V českých zemích nemá uvedené řešení analogii. Jedním portálem se vstupovalo ze sálu přímo na terasu a druhým portálem do uzavřené části altánu (komora) nasvětlené dvěma okny, jež sloužila za nepříznivých povětrnostních podmínek. Její obvodová zeď sahala přibližně do dvou třetin terasy.²⁷

Druhé patro východního křídla dostalo jasnou a přehlednou skladbu. Vzniklo zde šest místností navzájem komunikačně propojených na centrální ose. Tři z nich byly přístupné přímo z chodby a další tři tvořily zřejmě uzavřený celek panských pokojů, do něhož se vstupovalo ze střední síně. V dispozici se střídalo tradiční schéma větší síně na čtvercovém půdorysu a menší obdélné komory. Síně byly vybaveny topením a kamna byla obsluhována z chodby. V poslední komoře na jižní straně se nacházel záchod. Do dnešní doby se zde dochoval jediný kazetový strop.²⁸

Existenci raně renesančních štítů na průčelích zámku naznačuje nálezy obloučkového profilu na jižní straně východního křídla. Malý obloučkový štít na střeše tzv. Arnoštova rondelu je jediným dochovaným příkladem na perněštejském sídle. Architektura rezidence zřejmě korespondovala v širších urbanistických vztazích s analogickým řešením, které se ve stejné době použilo na atikách a štítech pardubických domů po požáru v roce 1538.²⁹ V raně renesančním období bylo sídlo vybaveno větším počtem portálů, ale také ostěními oken, jejichž absence je zde patrná jak po stavební, tak i po architektonické stránce.³⁰

Shrnutí. V letech 1491–1521 přestavěl Vilém z Pernštejna v Pardubicích původní středověký hrad v reprezentativní pozdně gotickou rezidenci, která v závěru této éry byla významně ovlivněna renesancí. Při budování sídla lze pozorovat určitý rozpor mezi obdivuhodným rozsahem výstavby a kvalitou pozdně gotické architektury. V Pardubicích vznikl velkoryse koncipovaný areál hradu s rozlehlým předhradím obklopený rondelovým opevněním, nejmodernějším v našich zemích. Jádro rezidence tvořil patrový palác se třemi křídly a s velkou věží.

²⁵ Zaměření 2. patra zámku na plánu Ulrica Aostallio de Sala z r. 1573. SÚA - MV, Sběrka map a plánů, sign. B XVI/14/1, i. č. 1667. – Viz Líbal – Vilímková (pozn. 3), s. 33, 34, 117, 118. Ke vstupnímu portálu viz Hrubý (pozn. 8), s. 131–140.

²⁶ Viz Líbal – Vilímková (pozn. 3), s. 119–126, a také grafický rozbor. – Jiří Hošek – Jan Muk, *Omítky historických staveb*, Praha 1989, s. 39.

²⁷ Viz pozn. 25. Plán U. Aostallio z r. 1573. Ve 30. letech 16. století se objevil altán (altana) na zámku v Torgau v Sasku, ale měl odlišné architektonické řešení.

²⁸ Viz pozn. 24 a 27.

²⁹ Za informaci děkuji ing. arch. Janu Kadlecovi z NPÚ, pracoviště Pardubice.

³⁰ Do dnešní doby se dochovaly různé renesanční architektonické články ve sbírkách Východočeského muzea v Pardubicích.

V architektuře převládal konzervativní přístup bez větších uměleckých ambicí (zvláště v rané fázi výstavby). V dalších dvou desetiletích se uplatnilo tradiční tvarosloví pozdní gotiky (klenby, portály a okna), charakterizované typizací a prefabrikací architektonických článků s bohatou přetínavou profilací ostění, jež se stala progresivním faktorem stavební činnosti. Odlišnou uměleckou orientaci představoval podíl huti H. Spiesse a ohlas saské pozdní gotiky. Po roce 1500 přicházely nové podněty z huti B. Rieda. Renesanční římsy odvozené z portálů Vladislavského sálu byly připojeny k ostěním oken a portálů s přetínavou profilací. Jednoznačný příklon k renesanci přinesly až v druhém desetiletí 16. století portály převzaté z Ludvíkova křídla. Pozdní reflexi díla B. Rieda dokládají ještě gotizující raně renesanční ostění z konce dvacátých let 16. století. Dlouhodobý vztah k huti B. Rieda lze vysvětlit pouze působením některého z jejich kameníků v Pardubicích.

V období synů Viléma z Pernštejna Vojtěcha (1521–1534) a jeho bratra Jana (1534–1548) se odehrál rozhodující proces proměny pozdně gotického hradu v raně renesanční zámek. Ve dvacátých a třicátých letech 16. století získalo východní křídlo definitivní podobu, bylo zvýšeno o další podlaží a na ně navázalo 2. patro severního křídla s velkým sálem. Privátní a reprezentativní funkce zámku se soustředila v 1. patře jižního křídla a ve východním a severním křídle, (resp. v jeho 2. patře). Interiéry s bohatou malířskou výzdobou, s portály a kazetovými stropy nemají v českých zemích ve třicátých a čtyřicátých letech 16. století analogii, nepochybně i v záalpském prostředí představují fenomén svého druhu. Malířství a sochařství vycházelo převážně ze středoevropského uměleckého zázemí. Odlišný původ měla raně renesanční architektura zámku, která byla spjata více s Itálií, s činností vlášských umělců, kteří v té době jistě působili v Pardubicích (dispozice 2. patra východního křídla, altán, kazetové stropy, zlomky některých portálů aj.). Severní průčelí rezidence mělo vskutku monumentální a reprezentativní charakter, který ještě akcentovalo připojené vstupní křídlo s altánem ve 2. patře, s velkým edikulovým portálem se sochařskou výzdobou a kamenným mostem přes parkán (1543). Štíty s obloučkovými motivy se podílely na působivé siluetě renesančního zámku v Pardubicích.

**The residence of the lords from Pernštejn in Pardubice.
The development of architecture in 1491–1548.
(On the art culture and architecture of the Late Gothic
and Early Renaissance Periods on the Pernštejn estates
in East Bohemia)**

—
71

In 1491–1548 the lords from Pernštejn reconstructed the original medieval castle in Pardubice into a representative Late Gothic and Early Renaissance residence, the architecture and rich decoration of which had to correspond to the position of the wealthiest aristocratic family in the lands of the Bohemian Crown. Exceptional attention was devoted to the defence of the main Pernštejn seat, which was furnished with a progressive system of roundel fortification (around 1511). The Late Gothic period was characterized by a wide range of architectural expressions of varying levels and quality. Special attention should be paid to the orientation on the Saxon milieu (north Bohemia), but also to the builder's group under the guidance of Hans Spiess from Frankfurt (Prague Castle, Křivoklát). In the course of the first decades of the 16th century, the builder's group under B. Ried (Prague Castle, Vladislaus Hall, etc.) influenced by the Early Renaissance penetrates into the Late Gothic architecture. The new style was first applied to the cornices in connection with the Late Gothic moulding of the portals and windows, which were so characteristic for the Pernštejn milieu. In the next stage, they were replaced by Renaissance styles inspired by the Louis Wing at Prague Castle (B. Ried). In the 1520s to 1540s, a decisive transformation of the Late Gothic castle into a Renaissance palace took place. The halls and atria with painted coffered ceilings, cornices of the portals and windows and with extensive mural decoration are the earliest Renaissance interiors at an aristocratic seat in the Czech lands. The Gothizing Renaissance mouldings, which appear in numerous modifications in Bohemia and in other places in Europe is a phenomenon of its own kind. In the 1540s, the construction of the Pernštejn residence was completed. The Renaissance period at the Pardubice palace enriched with many Italian stimuli assumed an important place in the context of Central European art.

Nová zjištění ze zámku v Moravské Třebové

—
72

Předkládaný, spíše materiálově pojatý text nabízí souhrn aktuálních poznatků, týkajících se stavebního vývoje hradu (zámku) v Moravské Třebové (okr. Svitavy). Zaměří se na rekonstrukci pravděpodobné podoby středověkého hradu i některé aspekty jeho velkorysé pozdně gotické přestavby v závěru 15. století, neodmyslitelně spjaté se jménem příslušníka významného moravského rodu Ladislava z Boskovic (cca 1455–1520). Přestože stavební aktivity Boskoviců se dlouhodobě soustředily spíše do oblasti střední a severní Moravy, na přelomu 15. a 16. století se velmi výrazně dotkly i českomoravského pomezí, především pak řady objektů na moravskotřebovském panství, z nichž nejvýznamnějším byl právě Ladislavův rezidenční hrad v Moravské Třebové. Tematického vymezení sborníku, zaměřeného na umění gotiky a rané renesance ve východních Čechách v letech 1200–1550, se sice obsah článku dotýká pouze okrajově, velkorysá stavební činnost Boskoviců v pozdní gotice a renesanci může však sloužit ke srovnání se stavebními aktivitami Pernštejnů, koncentrujícími se mimo jiné také do východočeského regionu. Nápadné podobnosti lze ostatně nalézt i ve struktuře rezidenční sítě boskovických a perňštejnských sídel.

Hradu (zámku) v Moravské Třebové se sice v uplynulých letech dostalo nemalé badatelské pozornosti, poznání objektu však stále nedosahuje hloubky potřebné k precizní rekonstrukci stavebního vývoje této mimořádné památky.¹ Jedinečnou příležitostí k dalšímu poznání hradu, později přebudovaného v renesanční zámek, z větší části odstraněný po katastrofálním požáru v roce 1840, se na jaře roku 2012 stal archeologický výzkum vybraných partií nádvoří. Výzkum proběhl v přípravné fázi projektu „*Cesta od renesance k baroku*“, v jehož rámci měl být v zatravněném nádvoří dlažbou vyznačen půdorys zmizelých částí hradu. Výzkum provázelo několik drobných badatelských aktivit autora tohoto článku, navazujících na starší, zčásti již publikované průzkumy objektu.²

1 Nejnověji především Jana Martinková (ed.), *Moravskotřebovský zámek – renesance v evropském kontextu. Problematika nových objevů, rekonstrukce, prezentace*, Moravská Třebová 2010.

2 Ke stavebnímu vývoji zámku v Moravské Třebové dosud především Alois Czerny, *Das alte Schloss zu Mährisch-Trübau und sein Portal*, *Mitteilungen des mährischen Gewerbe-Museums* 19, April 1901, s. 49–52. – Zdeněk Kudělka, *K dějinám hradu v Moravské Třebové*, *Umění* 6, 1958, č. 3, s. 253–262. – Zdeněk Kudělka, *Prameny ke stavebním dějinám Moravské Třebové*, *Umění* 9, 1961, č. 1, s. 85–88. – Eva Šamánková, *Architektura české renesance*, Praha 1961, s. 11–12. – Emanuel Poche (ed.), *Umělecké památky Čech K/O*, svazek druhý, Praha 1978, s. 422–424. – Pavel Vlček, *Ilustrovaná encyklopedie českých zámků*, Praha 1999, s. 375–376. – Luboš Lancinger – Jan Muk, *Moravská Třebová – zámek. Stavebně-historický průzkum*, SÚRPMO, Praha 1982, strojopis, 115 stran textu, přílohy. – Ivo Hlobil – Eduard Petrů, *Humanism and the Early Renaissance in Moravia*, Olomouc 1999, s. 153–157. – Ivo Hlobil, *Severoitalský sochař, Medailóny Ladislava z Boskovic a Magdaleny z Dubé a Lipé*, in: Ivo Hlobil – Marek Perůtka (eds.) *Od gotiky k renesanci. Výtvarná kultura Moravy a Slezska 1400–1550*, III, *Olomoucko*, Olomouc 1999, s. 316–317. – Miroslav Plaček, *Zámek Moravská Třebová*, in: ibidem, s. 182. – Miroslav Plaček, *Ilustrovaná encyklopedie moravských hradů hrádků a tvrzí*, Praha 2001, s. 400–403. – Jan Štětina,

Již před započatím výzkumu byla zřejmá vysoká věrohodnost historických půdorysů zámku. Ty společně s nověji objevenými a záslužně publikovanými popisy stavby z doby před osudovým požárem³ umožňovaly vcelku detailní představu o dispozičním utváření starého zámku i jeho stavebním vývoji. Dosud však chyběla možnost posouzení stratigrafických vztahů a návazností jednotlivých konstrukcí, která by zpřesnila dosavadní představy o vývojových fázích, jimiž se starší středověký hrad měnil v pozdně gotickou rezidenci pánů z Boskovic.⁴ Dílčí odkrytí stavebních substrukcí zaniklého hradu se nakonec stalo hlavním přínosem archeologického výzkumu, protože náleзовé soubory z jednotlivých sond vydaly pouze minimum spolehlivého datovacího materiálu.

Prohlubující se poznání stavebního vývoje moravskotřebovského hradu, které (díky pokračujícímu terénnímu průzkumu i znalosti několika autentických letopočtů z architektonických detailů stavby) dospělo až k relativně přesné periodizaci výstavby Ladislavova rezidenčního sídla,⁵ nenalezlo však prozatím adekvátní reflexi v odborné literatuře. Známa a již vícekrát publikovaná fakta o přestavbě moravskotřebovského hradu v závěru 15. století zrekapituloval Jiří Kuthan ve své monumentální syntéze pozdně gotického umění.⁶ Naopak značně inovativní pohled na vývoj hradu v pozdním 15. století předložil Jiří Šmeral.⁷ Představil hypotézu o možné etapizaci pozdně gotické výstavby hradu, při níž by jako první ještě před rokem 1485 mohlo vyrůst východní křídlo, jehož výstavbu navrhuje spojit se jmény Dobeše a Beneše ČernoHORSTÍ z Boskovic. Poté, co se majitelem Třebové stal Ladislav z Boskovic, Šmeral předpokládá stavbu dalších částí hradu, obohacených již raně renesančními architektonickými detaily. Autor poukázal na Ladislavovu vazbu k Vratislavi, kde hledá jeden ze zdrojů raně renesančních architektonických motivů. Proměna Moravské Třebové v rezidenční město a zejména přestavba hradu na honosnou Boskovicovu rezidenci se nejnověji stala předmětem zájmu Roberta Šimůnka.⁸ Autor působivě představil „fascinující zakladatelské dílo“ Ladislava z Boskovic a jeho manželky Magdaleny z Dubé a Lipé. Z objektů někdejšího hradu se soustředil zejména na dochované východní křídlo s křížově klenutým,

Umělecko-historická analýza vybraných staveb Ladislava z Boskovic (1485–1520). Příspěvek k poznání architektury na přelomu pozdní gotiky a renesance (diplomní práce), Katedra teorie a dějin umění FFUP, Olomouc 2006. – Jan Štětina, Několik poznámek k architektuře Ladislava z Boskovic, in: Ivo Hlobil – Marek Perůtka (eds.) *Historická Olomouc XVII*, Olomouc 2009, s. 251–267. – Vladislava Říhová, Umělecká výbava Moravské Třebové v době Ladislava z Boskovic – nové objevy, in: *ibidem*, s. 269–282.

3 Vladislava Říhová, Architektonické fragmenty ze zámku Ladislava z Boskovic, *Moravskotřebovské vlastivědné listy* 19, 2008, s. 6–13.

4 K rodu pánů z Boskovic a osobnosti Ladislava z Boskovic dosud nejpodrobněji Alois Vojtěch Šembera, *Páni z Boskovic a potomní držitelé hradu Boskovického na Moravě*, Vídeň 1870. – Jan Skutil, *Boskovické listiny a listy*, Boskovice 1972. – K pánům z Boskovic ve 2. polovině 15. století Zdeněk Měřínský, ČernoHORSTÍ z Boskovic na vídeňské universitě v pozdním středověku a raném novověku, in: Bronislav Chocholáč – Libor Jan – Tomáš Knoz (eds.), *Nový Mars Moravicus*, Brno 1999, s. 285–306.

5 Základní chronologii pozdně gotické přestavby hradu lze rekonstruovat následovně: před r. 1492 – výstavba východního křídla s žebrově klenutým sálem s erbovní minigalerií v I. patře, 1492 – stavba vstupního, severního křídla s raně renesančním portálem a nápisem LADISLAVS . DE . BOZKOWICZ . ET . NIGROMONTE . DOMINVS / CASTRI . HVIVS . ME . FECIT . SVB . ANNO . DOMINI . 1 . 4 . 9 . 2., do r. 1495 – výstavba jižního křídla včetně dvorní arkády a chodby v patře s dvojicí datovaných portrétních medailonů Ladislava z Boskovic a Magdaleny z Dubé a Lipé, 1497 – dokončení kaple umístěné v rizalitu při vnějším průčelí jižního křídla.

6 Jiří Kuthan, *Královské dílo za Jiřího z Poděbrad a dynastie Jagellonců. Díl první, Král a šlechta*, Praha 2010. Stavební dílo a mecenát pánů z Boskovic na Moravě je pojednán na s. 503–509, přestavba zámku v Moravské Třebové především na s. 505–508.

7 Jiří Šmeral, Ladislav z Boskovic a raná renesance v Moravské Třebové, in: *Historica Olomucensia*, č. 39, Olomouc 2011, s. 9–17. – K dějinám a majetkovým poměrům Moravské Třebové v 80. letech 15. století blíže Jiří Šmeral, Záhada růže vyřešena? Několik poznámek k interpretaci heraldické výzdoby rytířského sálu v M. Třebové, *Moravskotřebovské vlastivědné listy* 16, 2005, s. 9–16. Šmeral předpokládá, že páni z Boskovic drželi Moravskou Třebovou již od počátku 80. let 15. století. V letech 1480–1483 to měli být bratři Dobeš a Beneš ČernoHORSTÍ z Boskovic, do r. 1485 starší syn Václava ČernoHORSTÍ z Boskovic Jaroslav a v letech 1485–1490 Ladislav z Boskovic, v jehož rukou se „vlastnictví a držba v roce 1490 opět spojily“ (s. 13).

8 Robert Šimůnek, *Reprezentace české středověké šlechty*, Praha 2013, s. 60–63.

erbovní galerií vybaveným sálem ve druhém podlaží. Renesanční portál z roku 1492 však z neznámých příčin lokalizuje do přízemí staré, podle názoru autora vstupní (!) hranolové věže, kde se ve skutečnosti nikdy nenacházel. Je zřejmé, že další, tolik žádoucí poznání moravskotřebovského zámku vyžaduje interdisciplinární studium, které by mělo zohlednit i výsledky nejnovějších dílčích průzkumů, nevyjímaje provázání aktuálních archeologických zjištění s poznatky získanými průběžnými stavebními průzkumy zbylých částí hradu.⁹

Sondy archeologického výzkumu z roku 2012, jež přinesly nejzásadnější výsledky, byly situovány v místech klíčových situací dispozice zmizelého hradu, známých z historických plánů. Koruny zdiv odstraněného hradu dosahovaly do hloubky pouhých 0,2 – 0,3 m pod stávajícím povrchem nádvoří, tvořeným recentními vyrovnávacími vrstvami a navážkami, vzniklými po odstranění nadzemních partií stavby v roce 1841.¹⁰

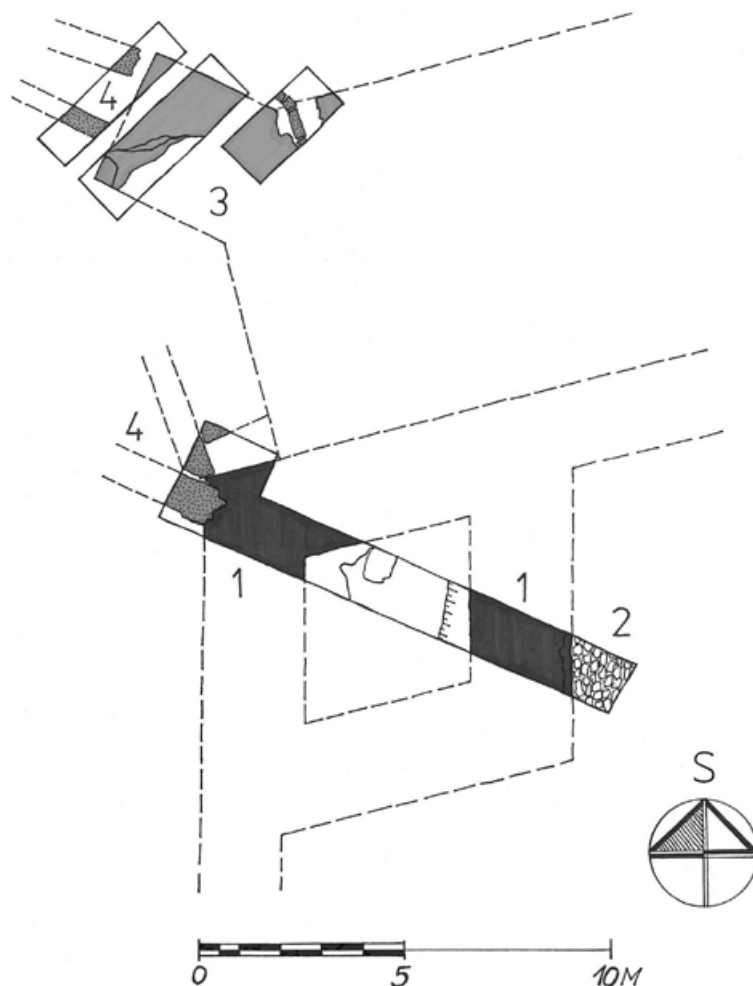
Nejpozoruhodnější nálezy se podle očekávání koncentrovaly do severozápadního nároží někdejšího hradu, v němž historická ikonografie i plány zaznamenávají rozměrnou hranolovou věž, od závěru 15. století zčásti ukrytou ve hmotě mladšího severního křídla. V sondě před vstupem do suterénu objektu někdejší kuchyně (dnešní „geologické expozice“) byla odkryta spodní partie lehce kosodélné nárožní věže o tl. zdiva cca 2,5 m a délce strany asi 9,2 m. Použitým kamenem a způsobem zdění se snahou o pravidelné vrstvení a lícem tvořeným rozměrnějšími bloky lomového kamene, jehož některé kusy byly přitesány do podoby nepravidelných kvádrů, se věž výrazně odlišuje od mladších zdív, vzniklých při přestavbě za Ladislava z Boskovic v pozdním 15. století. Zdivo věže bylo pojeno kvalitní a velmi pevnou vápennou maltou. Architektonické prvky, které by napomohly dataci věže, nebyly nalezeny v primární ani sekundární poloze, odhalenému severozápadnímu nároží věže chyběla i armatura z tesaných kvádrů. K vnějšímu líci východní zdi věže dobíhala kamenná dlažba nádvoří, položená v hloubce cca 0,3 m pod stávající úrovní terénu. [1]

K odhalenému severozápadnímu nároží věže se pojila mladší, zčásti cihlová zdiva vnějšího traktu, zřejmě na počátku 17. století vloženého do zasypaného příkopu pod věží. Rozsah a dispozici objektu lze vyčíst z dochovaných historických plánů – jednalo se o dvoutraktovou stavbu, k jejímuž jihozápadnímu boku se pojil nevelký dvorek, využívající volný prostor při patě hranolové věže a vymezený ohradní zdí, dobíhající k severozápadnímu nároží kuchyňského stavení.

Další sonda odkryla spodní část nárožní věžice, diagonálně nasazené na severozápadní nároží severního křídla zámku, odstraněného po roce 1840. Nároží zpevňovaly rozměrné armovací bloky z tesaných pískovcových kvádrů, které se u starší hranolové věže neobjevují. Uplatnění kvádrů dokládá, že se původně jednalo již o nadzemní partii (věžice vyrůstala ze dna okružního příkopu). Nárožní věžice měla přibližně čtvercový půdorys cca 3,5 × 3,4 × 3,2 m. Její návaznost na průčelní zdivo severního křídla nebyla patrná kvůli narušení souvisejícímu s osazením mladšího tesaného kanálku, ústícího patrně do severního příkopu. Jádro zdiva věžice bylo však organicky provázáno se zdivem navazujícího severního křídla. Věžici v severozápadním nároží severního křídla lze tedy nepochybně považovat za současnou s obvodovým zdivem křídla, vystavěným Ladislavem z Boskovic a datovaným renesančním portálem do roku 1492. I v případě severního křídla tedy archeologický výzkum plně potvrdil věrohodnost historických plánů zámku ze závěru 18. a první poloviny 19. století. [2]

⁹ Zjišťovací archeologický průzkum nádvoří zajistila společnost Labrys, o.p.s., vedoucím průzkumu byl Mgr. Ladislav Rytíř. Průzkum probíhal ve dnech 29. 3.–17. 4. 2012, autor článku po dohodě s vedoucím archeologického průzkumu realizoval vlastní dokumentaci odkrytých situací dne 27. 4. 2012. Předkládaný text zčásti využívá údaje o výsledku archeologického průzkumu lokality, obsažené v nálezové zprávě. – Ladislav Rytíř, *Cesta od renesance k baroku (parc. č. 256, 272, 268 a 273, k.ú. Moravská Třebová). Nálezová zpráva*, Labrys, Praha 2012. Výsledky nálezové zprávy jsou doplněny vlastními pozorováními autora.

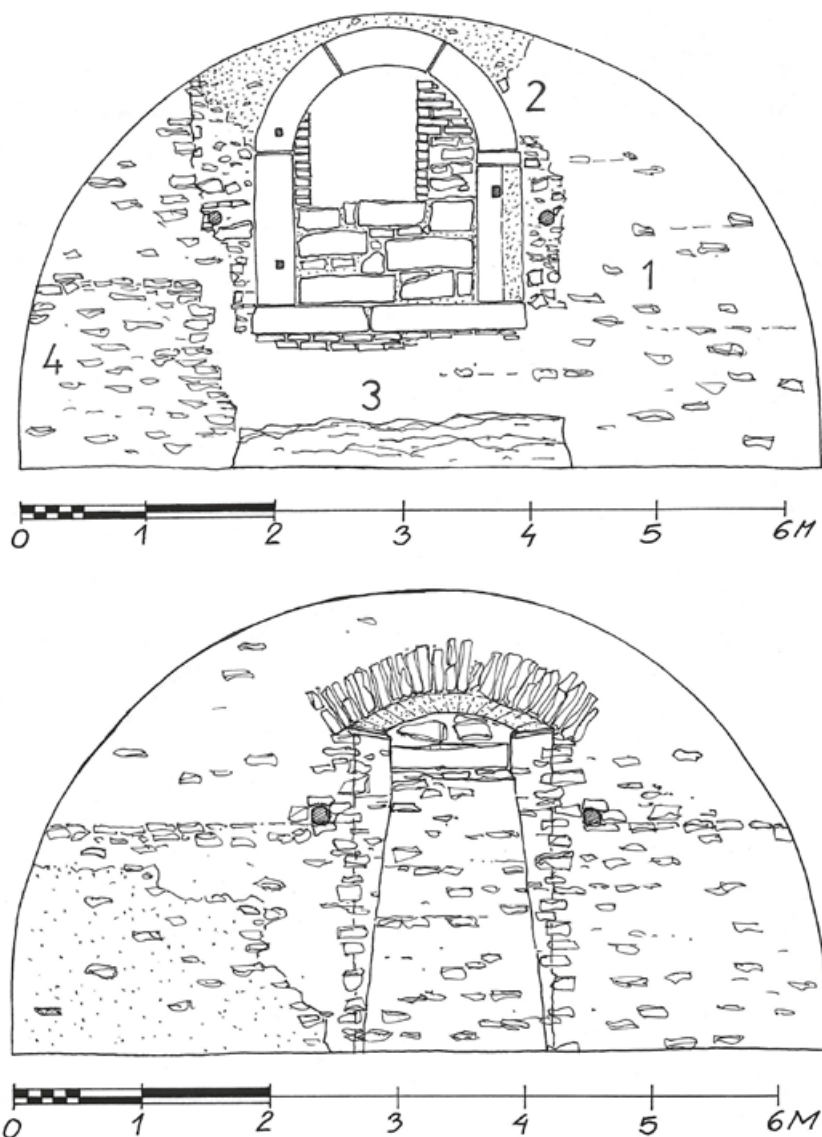
¹⁰ Archeologický potenciál lokality dosud odhalilo několik záchranných průzkumů. Jaroslav Hudec, Záchranný archeologický výzkum nádvoří zámku v Moravské Třebové, *Moravskotřebovské vlastivědné listy* 9, 1998, s. 5–9. – Jana Němcová, Přehled archeologických výzkumů provedených na zámku v Moravské Třebové, *Moravskotřebovské vlastivědné listy* 21, 2010 – 2011, s. 4–13.



- [1] Moravská Třebová, hrad, půdorys zdív v severozápadním nároží hradu, odkrytých archeologickým výzkumem v roce 2012. 1 – zdív hradní věže zřejmě z druhé čtvrtiny 14. století, 2 – kamenná dlažba nádvoří při patě východní zdi věže, 3 – věžice v severozápadním nároží severního křídla stavěného Ladislavem z Boskovic kolem roku 1492, 4 – zdíva patrně renesančního traktu z počátku 17. století. Podklad podle Rytíř (pozn. 9), kresba: Jan Štětina.



- [2] Moravská Třebová, hrad, spodní partie severního nároží věžice v severozápadním nároží severního křídla z doby kolem roku 1492, po požáru v roce 1840 demolované. Foto: Jan Štětina.



- [3] Moravská Třebová, hrad, suterén severního křídla, nahoře jižní zeď. 1 – gotická severní hradba ze druhé čtvrtiny 14. století, 2 – vstupní portál z nádvoří, dodatečně osazený při výstavbě severního křídla kolem roku 1492, 3 – základová spára hradby, odkrytá v souvislosti s výstavbou severního křídla, 4 – část líce gotické hradby, přezděná v pozdní gotice. Dole severní zeď s okénkem, ústícím původně do severního příkopu. Kresba: Jan Štětina

Odkryv části zdiv severního křídla doplnil průzkum poslední, dodnes téměř autenticky dochované části severního křídla – suterénu nacházejícího se pod místností přiléhající od východu k někdejšímu průjezdu do vnitřního nádvoří. Sklep je dnes přístupný renesančním schodištěm ze severního oddělení východního křídla zámku. Rozměrný suterén mírně nepravidelného obdélného půdorysu délky cca 8–8,5 m a šířky cca 6,3–6,4 m je zaklenut valenou klenbou severojižní orientace, zděnou z lomového kamene s dobře dochovanými otisky dřevěných desek zdicího bednění. Severní zdí sklepa prostupuje nika sklepního okna s velmi šikmým okenním bankálem a z lomového kamene zděným segmentovým záklenkem, jenž si uchoval negativy bednění na spodním líci. V protějším, jižním líci sklepa zaujme rozměrný, půlkruhově završený a neprofilovaný portál vytesaný z jemnozrnného (patrně maletínského) pískovce. Portál, osazený ve vnitřním líci zdiva, je vůči zdivu jižní

zdi sklepa dodatečný, jak prozrazuje zdivo odlišného charakteru, dobře patrné po obou stranách stojek portálu i nad jeho záklenkem. Práh portálu se nachází asi 1,3 m nad podlahou sklepa a je tedy zřejmé, že portál s nádvořím muselo spojovat schodiště, jehož pokračování v interiéru sklepa bylo po zazdění vstupu odstraněno. Charakter zdiva jižní zdi sklepa a její podobnost se zdívy archeologicky odkryté hranolové věže prozrazují, že se jedná o zdivo gotické severní hradby, před níž bylo v pozdní gotice (podle datace portálu, jenž byl jeho součástí pravděpodobně roku 1492) předloženo nové vstupní, severní křídlo. Tento závěr potvrzuje také odkrytá základová spára někdejší severní obvodové hradby, odhalená teprve při výstavbě zmíněného sklepa v závěru 15. století.¹¹ [3]

Stručnou zmínku věnujeme i sondě vykopané při vnější, jižní zdi kaplového rizalitu, vystupujícího z vnější fasády jižního křídla zámku. Výkop prokázal, že v hloubce asi 1,5 m pod stávajícím terénem při patě jižního křídla se již nachází základová spára bloku zdiva, jenž ve vyšších partiích obsahoval kapli Ladislavova hradu. Odkrytá stratigrafie neprokázala přítomnost příkopu na jižní straně hradu a současně doložila, že v těchto partiích v průběhu staletí nedošlo k významným změnám nivelety terénu, který zde i v pozdním středověku zřejmě volně spadal do údolí říčky Třebůvky.

Archeologická zjištění z prostoru starého boskovického hradu i navazující stavebně-historická pozorování podstatným způsobem doplňují naše vědomosti o středověkých vývojových fázích stavby. Než však přikročíme k interpretaci nově odkrytých konstrukcí, doložitelně spojených s gotickou a pozdně gotickou výstavbou, musíme zmínit nález zdiva v sondě před dvorním, západním průčelím východního křídla. Lomové, hlinitou maltou pojené zdivo, jehož ubouraná koruna byla odkryta v hloubce cca 1,1 m pod terénem nádvoří a cca 20 m před dvorním průčelím pozůstatku jižního křídla, přibližně dodržovalo severojižní orientaci s lícem na západě. Zeď, jejíž další návaznosti se z důvodu omezeného rozsahu výzkumu nepodařilo prověřit, pravděpodobně nemůžeme spojit s konstrukcemi vrcholně středověkého hradu ani s žádnou ze staveb vzešlých z boskovických stavebních aktivit v posledním desetiletí 15. století.¹² Pravděpodobně se jednalo o stavební pozůstatky, ztotožnitelné s prvotní opevněnou stavbou rámcově datovatelnou do období druhé poloviny 13. – první čtvrtiny 14. století. Nejstarší fáze opevněného sídla mohla nejpravděpodobněji vzniknout současně se středověkým městem, jehož jihovýchodní nároží toto sídlo zaujímalo. Bližší časové zařazení i rekonstrukci dispozice sídla však znemožňuje nedostatek hmotných pozůstatků i datačního materiálu. Archeologicky odkryté zdivo však nekoresponduje s pravoúhlou dispozicí mladší hradní stavby, v porovnání s dalšími odkrytými zděnými relikty je nápadná i odlišná skladba zdiva a niveleta, do níž zdivo zůstalo po odbourání dochováno. Nabízí se proto (do jisté míry hypotetická) možnost ztotožnění zdiva, odkrytého před východním křídlem, buď s obvodovou hradbou nejstaršího opevněného sídla, vedenou v odlišné půdorysné stopě nežli pozdější hradba gotického hradu, nebo se zdívm vnitřní zástavby přiložené k této hradbě při vnitřním obvodu nádvoří.

Na pevnější půdu se dostáváme při hodnocení následné stavební fáze. Při ní vznikl kamenný hrad o mírně deformovaném, téměř čtvercovém půdorysu velikosti cca 37 × 40 m, jehož dominantu tvořila věž na lehce kosočtverečné základně (asi 9,2 × 9,2 m), vztyčená v severozápadním nároží. Věž zaujímal nároží orientované k městu a předpokládáme, že při její patě se pravděpodobně v severní obvodové hradbě nacházela vstupní brána do hradu. Vnitřní prostor věže o půdorysné velikosti cca 4,2 × 4,2 m ve vyšších podlažích

11 Podle výsledků archeologického průzkumu z r. 1997 měla severní hradba tloušťku cca 2 m, což odpovídá dimenzi dochované hradby východní. Pozdně gotické severní křídlo mělo v odkryté západní partii hloubku asi 8,5 m, na východě se mírně rozšiřovalo; srov. Hudec (pozn. 10). Půdorys zámku před demolicí publikovala naposledy Vladislava Říhová, *Zámek Moravská Třebová. Renesanční perla České republiky*, Moravská Třebová 2006, s. 21.

12 Srov. Ladislav Rytíř, *Cesta od renesance k baroku (parc. č. 256, 272, 268 a 273, k.ú. Moravská Třebová)*. *Nálezová zpráva, Labrys*, Praha 2012. Na s. 9 autor archeologického výzkumu soudil, že odkryté zdivo „svou povahou odpovídá zdívům, která na lokalitě přisuzujeme boskovickému hradu“.

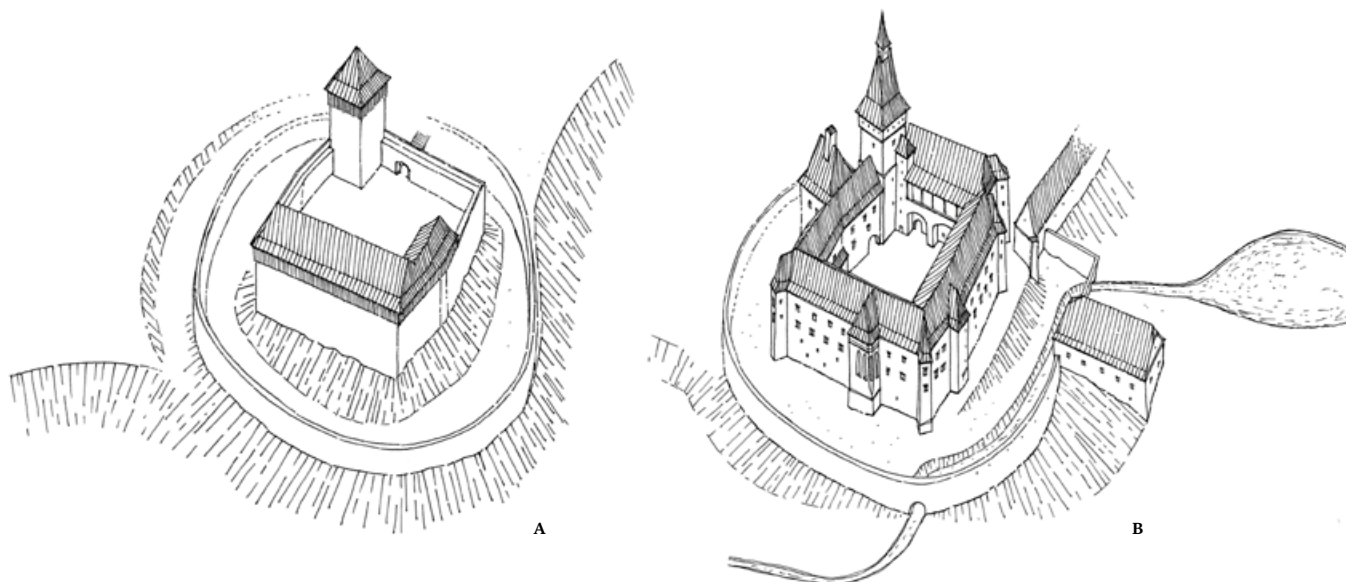
dovoloval i využití k obytným účelům. Jak naznačuje ústupek zdíva vnějšího pláště věže, vyznačený na tzv. bouracích plánech zámku z roku 1841, původní čtyřpodlažní věž dosahovala do výšky cca 18 m nad úroveň nádvoří. Struktura obvodového zdíva věže se shoduje s charakterem lomového zdíva uplatněného v interiérovém líci spodní partie vnější, východní obvodové zdi východního křídla. Na základě těchto indicií tedy předpokládáme vznik věže a východní hradby o tloušťce cca 1,8–2 m ve stejné stavební fázi. Polohu ochozu východní hradby před zbudováním pozdně gotického východního křídla nejspíše určuje zřetelný horizontální ústupek nad okny druhého podlaží, nacházející se ve výšce asi 7 m nad stávajícím terénem vnitřního dvora (tj. asi 8,5 m nad dnešním terénem vně východního křídla).¹³ Historické plány spolehlivě dokládají také průběh protilehlé, půdorysně zalomené západní hradby. Problematická zůstává lokalizace nejstaršího hradního paláce, jenž zřejmě vyplňoval jižní stranu dispozice. Severní a západní obvod hradu lemoval příkop, ponechaný, resp. rozšířený při boskovické přestavbě v závěru 15. století. Pouze v úrovni úvah zůstává možná podoba vnějšího opevnění hradu, jehož existenci v období před pozdně gotickou boskovickou přestavbou naznačuje výběh hradby tl. asi 2 m, vystupující z jihovýchodního nároží východního křídla pozdně renesančního Nového zámku. Mohutná zeď, stavěná z lomového kamene, patrně předcházela výstavbu severního křídla Ladislava hradu (tj. před rokem 1492). Dochovaný výběh hradby, půdorysně orientovaný k jihovýchodu, naznačuje možné pokračování hradby v linii dochovaného východního segmentu renesanční ohradní zdi.¹⁴ [4A]

Výše rekonstruovaná hradní dispozice neumožňuje přesnější časové zařazení, zvláště neznáme-li detailně podobu nadzemních částí paláce a věže. U věže dokonce nelze rozhodnout ani to, zda v době výstavby sloužila jako bergfrit (tedy obranná věž, čemuž by mohla napovídat její poloha při předpokládané bráně vedoucí z hradu k městu), nebo donjon (obytná věž, jaké se na našich hradech budovaly nejčastěji v závěru 13. a průběhu 14. století). Nejasno zůstává také v otázce stavebníka hradu. Jeho poměrně velkorysý rozvrh napovídá, že jeho zakladatelem mohl být nejspíše moravský velmož Jindřich z Lipé, který Třebovou získal v roce 1327 od krále Jana Lucemburského. Prvotní sídlo nevelkého rozsahu nemohlo vyhovovat rezidenčním nárokům mocných pánů z Lipé, kteří někdy ve druhé čtvrtině 14. století v místě starší fortifikace zbudovali nový hrad.¹⁵ Jeho existence je písemně doložena poprvé v roce 1346 a předpokládáme, že nejpozději po poškození v průběhu husitských válek hrad prošel důkladnou obnovou. Určité úpravy jistě probíhaly i ve druhé polovině 15. století, kdy hrad drželi Kostkové z Postupic a páni z Kunštátu.

¹³ Pod ústupkem byl mezi dvojicí oken prvního patra (tj. severně od pozdně gotického záchodového rizalitu) zjištěn záklenek rozměrného okenního otvoru bez tesaného ostění. Okno nekoresponduje s výškovým členěním východního křídla, daným pozdně gotickou přestavbou a patrně indikuje existenci nějaké zástavby při východní hradbě již před výstavbou „boskovického“ křídla. Patrně se jednalo o dvorní, dodatečně vystavěné křídlo jižního paláce.

¹⁴ Subtilní vícekrát obnovovaná ohradní zeď je v nadzemních partiích sice teprve renesančního původu, nelze však vyloučit že nasedá na starší, středověkou substrukci. Torzálně dochovaná situace uvažovaného vnějšího opevnění nedovoluje bez archeologického vyšetření jednoznačnou interpretaci, ale zdá se nasvědčovat domněnce, že vnější opevnění třebovského hradu před pozdně gotickou boskovickou přestavbou na východě a jihovýchodě zajišťovala půdorysně oble vedená hradba, jejíž půdorysný průběh může dokonce indikovat půdorys nejstaršího sídla z doby před výstavbou gotického hradu (tedy před 2. čtvrtinou 14. století). Nevíme, zda hradba, kterou pouze hypoteticky datujeme do rozpětí 2. poloviny 14.–poloviny 15. století, existovala i na jihu a západě, kde je situace převrstvena mladšími stavebními zásahy. V této souvislosti je zajímavá i situace zámeckého mlýna, podle architektonických detailů (okének s okosením) vystavěného na počátku 16. století. Mlýn evidentně představuje mladší doplněk, jenž porušil obloučnou linii předpokládaného vnějšího opevnění hradu. Složitá situace v oblasti zámeckého mlýna si však vyžádá ještě další průzkum.

¹⁵ Pavel Bolina – Jana Němcová – Pavel Šlězár, K počátkům hradů na Moravskotřebovsku, in: Tomáš Durdík (ed.), *Castellologica bohémica* 11, Praha 2008, s. 53–88, zvl. s. 76–81.



[4] Moravská Třebová, hrad, pokus o rekonstrukci stavu hradu v polovině 15. století, před boskovickou přestavbou (A) a v první polovině 16. století, po přestavbě realizované Ladislavem z Boskovic (B); pohled od jihovýchodu.

Kresba: Jan Štětina.

V devadesátých letech 15. století byl gotický hrad Ladislavem z Boskovic přebudován ve čtyřkřídlovou a zřejmě třípodlažní rezidenci.¹⁶ Z gotického hradu přetrvala, kromě základní půdorysné struktury, pouze hranolová věž, zvýšená o dvě podlaží a zapojená do obytného provozu hradu.¹⁷ Typickým znakem objektu se staly nakoso posazené hranolové věžice, uplatněné v nárožích severního, východního i jižního křídla. [4B] Z jižního křídla hradu vystupoval vysoký rizalit s křehkou kaplí v interiéru, před západní křídlo předstupoval mohutný podsklepený objekt s hradní kuchyní v přízemí. Komunikaci ve vnitřním nádvoří zajišťovala pozdně gotická arkáda při jižním křídle a podklenutá pavlač před křídlem severním. Pokud můžeme soudit z dochovaných fragmentů, kamenická výbava Ladislavova hradu měla zčásti ještě tradiční pozdně gotické tvarosloví, objevily se však již i raně renesanční detaily – zejména edikulový vstupní portál severního křídla, kruhové medailony s portréty stavebníků v křídle jižním a snad i další detaily v kapli. Ladislav přestavbu svého moravskotřebovského sídla dokončil zřejmě někdy kolem roku 1500. Námětem pro úvahy o složitějším stavebním vývoji hradu v první polovině 16. století zůstávají požáry města v roce 1509 a 1541, které mohly zavdat příčinu k dalším přestavbám.

Prohlubující se poznání stavebního vývoje moravskotřebovské rezidence pánů z Boskovic umožňuje její srovnání s dalšími objekty, jejichž podobu v závěru 15. století formovala stavební aktivita členů rodu se stříbrným sedmizubým hřebenem v rudém štítu. Velmi pozoruhodnou analogii nabízí především hrad v Černé Hoře (okr. Blansko), jehož gotickou a zejména pozdně gotickou podobu zastřela renesanční přeměna a řada mladších zásahů, završených velkolepou neorenesanční adaptací v sedmdesátých letech 19. století. Nejnovější literatura, zabývající se vývojem černohorského hradu, sice v pozdní gotice předpokládá přestavbu staršího hradního objektu vzniklého již ve druhé polovině 13. století, rozsah a kvalita

¹⁶ Jan Štětina, Stavební vývoj zámku v Moravské Třebové v době Ladislava z Boskovic, in: Jana Martinková (ed.), *Moravskotřebovský zámek* (pozn. 1), s. 15–30. V této studii zařazeny i půdorysy předpokládaných stavebních fází hradu se stavem znalostí k r. 2010.

¹⁷ Plány zámku pořízené po požáru r. 1840 prozrazují, že obě nejvyšší podlaží kryl trámový strop, jehož lůžka nad nejvyšším podlažím zavdala příčinu k neopodstatněným domněnkám o završení věže cimbuřím.

pozdně gotických zásahů však doposud nebyly zcela přesvědčivě definovány, stejně jako souvislosti s přestavbami dalších sídel pánů z Boskovic.¹⁸

Černá Hora náležela k významným sídlům boskovického rodu a po ztrátě hradu v Boskovicích v závěru 14. století sloužila až do roku 1458 jako hlavní rodové sídlo. Význam černohorského hradu v rámci rodové rezidenční sítě však neupadal ani v posledních desetiletích 15. století, kdy náležel bratrům Dobešovi a Benešovi Černoohorským z Boskovic, jejichž jména jsou spojena především s pozdně gotickými přestavbami hradu Hukvaldy,¹⁹ tvrze v Kelčích²⁰ nebo Nového hradu u Blanska.²¹ Zatímco Dobeš Černoohorský zemřel již roku 1493, Beneš mladší Černoohorský z Boskovic žil až do roku 1507. Po jeho smrti panství spravoval Ladislav z Boskovic, poručník Benešových nezletilých dětí Tasa, Jaroslava, Dobeše, Jana a Kateřiny.²² Právě v desetiletích kolem přelomu 15. a 16. věku proběhla zásadní pozdně gotická přestavba černohorského hradu.²³ Bližší soudy o dispozici hradu v období 13. – druhé poloviny 15. století nejsou možné především proto, že v závěru 15. století byl mohutnou navážkou o mocnosti cca 2–2,5 m zvýšen terén v jádru a vnitřní zástavba z většiny zanikla. Ze staršího rozvrhu gotického hradu tak pozdní gotika převzala jen deformovaně obdélnou dispozici rozměrného hradního jádra (max. 63 × 32 m) s palácovou stavbou v severovýchodním nároží.²⁴ Severovýchodní objekt byl prodloužen podél celé severní strany a jeho vnější, severní průčelí obohatilo několik pilířů vynášejících arkýře. Severovýchodní a severozápadní nároží jádra zpevnily nakoso postavené hranolové věžice. Od druhého podlaží obsahovaly interiéry, napojené na obytné prostory palácových křídel. Dodatečné napojení severozápadní věžice k nároží starší hradby prostřednictvím svislé spáry je zjevné; kulatinu ze stavebního lešení, která mohla přispět k přesnému časovému zařazení výstavby věžice, se však ani prostřednictvím dendrochronologické analýzy nepodařilo datovat. Protějškem rozšířeného severního paláce se stal rozměrný palác jižní, který svou mohutnou hmotou předstoupil před linie navazujících starších hradeb. Tříprostorový suterén jižního paláce překryly valené klenby, vstup vedl schodišťovou šíjí s půlkruhově završeným portálem v západním čele paláce. Úroveň podlahy prvního nadzemního podlaží paláce koresponduje s niveletou zvýšeného vnitřního nádvoří, palác tedy jednoznačně vznikl až při pozdně gotické přestavbě.²⁵

18 Souhrnně Bohumil Samek, *Umělecké památky Moravy a Slezska, A/I*, Praha 1994, s. 349–351. – Plaček, *Ilustrovaná encyklopedie (pozn. 2)*, s. 170–174. – Miroslav Plaček, Ke stavebnímu vývoji zámku v Černé Hoře do konce 16. století, *Dějiny staveb* 2007, Plzeň 2007, s. 44–52. Zde i analytické půdorysy sklepů a přízemí. – Štětina, Několik poznámek (pozn. 2), s. 264.

19 Plaček, *Ilustrovaná encyklopedie (pozn. 2)*, s. 256–261.

20 Ibidem, s. 298–299.

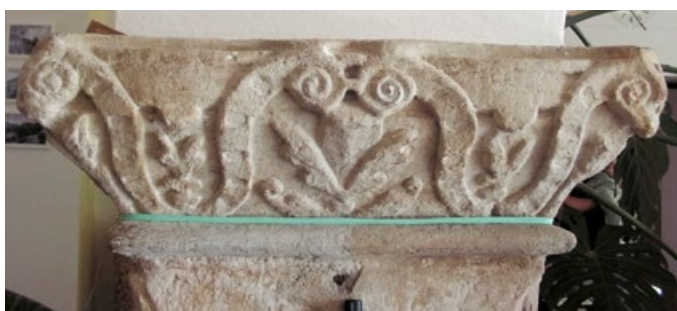
21 Jan Štětina, Stavební vývoj Nového hradu u Adamova, in: Tomáš Durdík (ed.), *Castellologica bohemica* 8, Praha 2002, s. 339–374.

22 Josef Pilnáček, *Paměti městyse Černé Hory*, Černá Hora 1926, s. 66. – K renesanční přestavbě zámku tamtéž, s. 103–108.

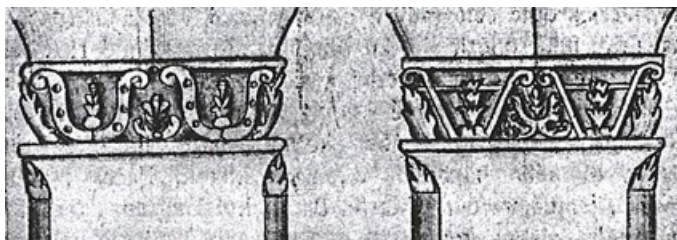
23 Ke stavebnímu vývoji hradu naposledy a velmi zjednodušeně Aleš Flídr – Michal Konečný – Radim Štěpán, *Průvodce krajinou hradů*, Kroměříž 2014, s. 83–86. Nelze však souhlasit s názory autorů, že v závěru 15. století „Nevelký hrad byl jen jedním ze sídel v poměrně rozsáhlé rodové rezidenční síti, nicméně i navzdory tomu pokračovaly jeho úpravy [...] Kromě drobných fragmentů se však z této fáze nedochovalo téměř nic.“ (ibidem, s. 86).

24 Předpokládáme, že jádro středověkého hradu se nacházelo v dnes nezastavěné západní polovině zadního zámku, změněné v 19. století na parkově upravenou terasu. Středověký stav této části neznáme vyjma polohy obvodové hradby, dosud zčásti dochované v obvodových zdech terasy. Neprůkazná zůstává i existence středověké hranolové věže v jižním křídle, která je nejspíše teprve renesanční. Můžeme pouze hypoteticky předpokládat, že do východní vstupní poloviny zadní části hradu se zástavba rozšířila teprve v mladších středověkých vývojových fázích hradu, snad někdy ve 14. či 1. polovině 15. století – a tehdy nejspíše vyrostla i stavba v severozápadním nároží jádra. Tento objekt je vůči obvodové hradbě sekundární, jelikož zaslepl pravděpodobně původní vstupní bránu, jejíž široká vnitřní nika je dosud patrná ve východním čele východního suterénu. Brána byla proto posunuta přibližně do středu východního průčelí, kde se nachází dodnes. Poloha niky brány v dnešních suterénech, původně přízemí severovýchodního křídla současně potvrzuje i předpoklad o podstatně nižší úrovni nádvoří před přestavbami v závěru 15. století.

25 Protože jižní palác (na rozdíl od paláce severního) postrádal nárožní, diagonálně posazené věžice, předpokládáme výstavbu paláce až v závěrečné fázi pozdně gotické přestavby. Portál v západní zdi sklepa jižního paláce,



A



B



C

- [5] A – Černá Hora, zámek, renesanční ornament na hlavicích klenebních pilířů v přízemí severního křídla předzámčí, pískovec, patrně kolem poloviny 16. století. Foto: Jan Štětina.
 B – Černá Hora, zámek, kresebná dokumentace dvou druhů hlavic v severním křídle předzámčí. Podle J. Pilnáčka (pozn. 22).
 C – Moravská Třebová, zámek, hlavice východního polosloupu edikuly vstupního portálu někdejšího severního křídla, 1492, maletínský pískovec. Foto: Jan Štětina.

Objekt sice změnila hned následující renesanční přestavba, přesto v jeho vnitřní dispozici rozeznáváme rozměrný, původně snad plochostropý sál obdélného půdorysu a několik menších prostor. Spojovací východní křídlo se vstupem v přízemí může být ještě pozdně gotické, vykazuje však teprve renesanční architektonické prvky. Architektonická výbava přestavěného palácového komplexu zanikla při mladších úpravách, v druhotné poloze se dochovaly alespoň dílce rozměrných pozdně gotických oken s křížovým dělením a profilací, jejíž hranolové pruty se v rozích protínají.

Rovněž budovy dvoukřídlého předzámčí, rozprostírajícího se na obdélném půdorysu před šíjovým příkopem oddělujícím předhradí a jádro, vznikly složitějším vývojem. Zatímco pozůstatky středověkých objektů v dochovaných budovách hledáme marně, zřetelné stopy rozsáhlé (raně) renesanční výstavby předzámčí zůstávají dobře patrné. Zcela zjevně nejstaršího původu je severní křídlo předzámčí, dosud dochované v původní třípodlažní podobě. Přízemí severního křídla ukrývalo konírny, obě vyšší podlaží zaujímal sýpka. Dvorní průčelí členily pouze půlkruhově završené portály s okosenou hranou a v horních podlažích nevelká obdélná okna, rovněž opatřená ostěním s jednoduchým okosením. Celé přízemí mělo křížové klenby se štukovými hřebínky na hranách a rozmezí klenebních polí. Klenby v ose budovy podpírá řada masivních hranolových pilířů se sejmutými hranami. Nízké římsové hlavice pilířů zachovávají lapidární tvar se spodní, široce okosenou hranou, mají však pozoruhodnou reliéfní výzdobu.²⁶ Schematicky podaný vegetabilní ornament hlavic s dominantním motivem listů, stočených do volut, nezapře inspiraci v kvalitněji provedených hlavicích vstupního portálu hradu v Moravské Třebové, datovaného rokem 1492. [5] Hřebínkové klenby přízemí severního křídla černohorského předzámčí, podepírané zmíněnými pilíři,

završený půlkruhovým záklenkem, dovoluje pouze obecné datování do závěru 15. nebo počátku 16. století. Stranou ponecháváme složitější vývoj niky západního portálu.

²⁶ Nákresy dvou hlavic pilířů publikoval zatím pouze Pilnáček (pozn. 22), s. 113.

však mohly vzniknout nejdříve kolem poloviny 16. století. Pokud předpokládáme společnou výstavbu pilířů a kleneb někdy v padesátých letech 16. století, hlavice moravskotřebovského portálu mohly kameníkům, zhotovujícím hlavice koníren černohorského zámku, sloužit pouze jako volný inspirační zdroj. Severní křídlo předzámčí je evidentně starší nežli vstupní východní křídlo, zbudované podle letopočtu nad bosovaným portálem roku 1561. Východní křídlo, vybavené pravoúhlými okenními ostěními s typickými rozetami a horizontálami podokenních a nadokenních říms, vyrůstalo tedy až v době Albrechta Černohorského z Boskovic, jak ostatně uvádí i nápis nad branou. Na počátku šedesátých let 16. století zřejmě budovy doplnila mohutná válcová bašta, dodatečně přiložená k pravoúhlému severovýchodnímu nároží předzámčí, armovanému tesanými kvádry.²⁷

Jak vyplývá z podaného přehledu, stavební vývoj hradu v Černé Hoře na předělu pozdní gotiky a renesance byl velmi dynamický, a není proto překvapivé, že lze vypočítávat některé společné znaky právě s přestavbou moravskotřebovského hradu ze závěru 15. století. Ponecháme-li stranou vytvoření vícekřídlé obytné zástavby, jejíž vznik ulehčil téměř pravidelný půdorys moravskotřebovského i černohorského hradu, bylo společným formálním znakem obou rozsáhlých stavebních akcí zejména uplatnění diagonálně situovaných hranolových věžic v nárožích palácových křídel. V případě Moravské Třebové máme věžice poměrně přesně datovány (u severního křídla do r. 1492, kdy vznikl raně renesanční vstupní portál) a můžeme tedy důvodně předpokládat, že i obdobné prvky černohorského hradu vyrostly před či kolem roku 1500. Jak dokládají výsledky stavební analýzy, přibližně ve stejné době vzepřely mohutné věžice i obvod paláce boskovického hradu. Vznikly nejpravděpodobněji také v období, kdy boskovický hrad radikálně přestavoval Ladislav z Boskovic (tedy mezi lety 1486–1520).²⁸

Pozoruhodným jevem jsou také zmíněné podobnosti vegetabilního dekoru na hlavicích moravskotřebovského portálu a klenebních pilířů černohorského předzámčí, snad z doby před polovinou 16. století. Přestože se dataci hlavic pilířů v černohorských konírnách sotva podaří posunout hlouběji k počátku 16. věku, jejich formální členění je spojuje s o několik desetiletí staršími hlavicemi portálu zámecké věže v Tovačově (1492) a zejména renesančního vstupního portálu hradu v Moravské Třebové (1492). Stavebníka severního křídla černohorského předzámčí nelze jednoznačně určit, mohl jím být nejspíše jeden ze synů Beneše mladšího – Jaroslav z Boskovic, zemřelý v roce 1546.²⁹

V textu jsme si mohli přiblížit jen úzký segment stavebních aktivit Ladislava z Boskovic, spojený s Moravskou Třebovou, resp. Boskovicemi a nacházející bezprostřední, v případě některých architektonických prvků však i vzdálenější ohlas v dispozici a detailech další boskovické rezidence – hradu v Černé Hoře. Zmíněná trojice staveb však tvoří pouze úzký segment objektů, jejichž podobu na přelomu středověku a novověku výrazně formovali páni s erbem sedmizubého hřebene. V desetiletích kolem přelomu 15. a 16. století totiž na

²⁷ Roli Černé Hory v rámci boskovických sídel 2. poloviny 16. století se naposledy okrajově věnovala Kateřina Dufková, *Jan Šembera Černohorský z Boskovic. Moravský Petr Vok*, Praha 2013. Zde i stručné zmínky k renesančním přestavbám černohorského zámku v době Albrechta a Jana Šembery z Boskovic.

²⁸ František Kašička, *Hrad Boskovice v minulosti a dnes, Památková péče XXXIII*, 1973, č. 7, s. 216–226. – Lubomír Konečný, *Státní hrad Boskovice – dílčí stavebně historický a archeologický průzkum 1984 (vnitřní parkán) a návrh dalších opatření z odborného hlediska státní památkové péče*, Brno 1984, strojopis, nestr. – Jaroslav Bránský, *Boskovice v proměnách času*, Boskovice 1990, s. 53–58. – Samek (pozn. 18), s. 110–111. – Miroslav Plaček, *Hrad Boskovice*, in: Hlobil – Perůtka (pozn. 2), s. 140–141. – Plaček, *Ilustrovaná encyklopedie* (pozn. 2), s. 111–115. – Štětina, *Několik poznámek* (pozn. 2), s. 251–255. – Jan Štětina, *Velký sál hradu Boskovice*, in: Helena Dáňová – Klára Mezihoráková – Dalibor Prix (eds.), *Artem ad vitam. Kniha k poctě Ivo Hlobila*, Praha 2012, s. 315–332.

²⁹ Josef Pilnáček (pozn. 22), s. 73–78. Stavební vývoj černohorského předzámčí nebyl dosud detailněji studován. Výraznou determinantu budoucího poznání představují novodobé úpravy objektu, provedené ve 2. polovině 20. století v souvislosti s využitím zámeckého areálu pro ústav sociálních služeb. S opatrností, současně však bez jakýchkoliv důkazů, nelze však zcela odmítnout ani domněnku o užití časové souvislosti moravskotřebovských a černohorských hlavic. Tato hypotéza by předpokládala složitější vývoj kleneb v přízemí severního křídla černohorského předzámčí, což vzhledem k absenci stavebně-historických zjištění nelze doložit.

boskovických panství docházelo k velmi rozsáhlé stavební činnosti, kvantitou i kvalitou srovnatelné snad jen se zadavatelskou činností pánů z Pernštejna. I při vědomí fragmentárního stavu fondu zejména boskovických staveb té doby si můžeme dovolit alespoň pokus o nalezení užších spojitostí mezi boskovickými a pernštejnskými stavbami. Bezprostřední souvislosti se jeví mezi hradem Ladislava z Boskovic v Moravské Třebové a hradem Viléma z Pernštejna v Pardubicích. Podobně jako v Moravské Třebové i ve východočeských Pardubicích, které Vilém zakoupil v roce 1491, byl starý hrad přestavěn ve čtyřkřídlé sídlo s nárožními, diagonálně posazenými hranolovými věžicemi.³⁰ Oběma souběžně vznikajícím stavbám (Moravská Třebová cca 1490–1500, Pardubice cca 1491–1511), stojícím na pomezí mezi pozdně středověkým hradem a novověkým zámekem, byla předurčena funkce trvalého sídla svých stavebníků, v obou případech vázaného na bezprostředně ležící rezidenční města, náročně přebudovaná podle jednotného urbanistického plánu.³¹

Jak již bylo výše uvedeno, v popředí zájmu Ladislava z Boskovic nestál jen jeho rezidenční hrad v Třebové, ale i staré rodové sídlo ve středomoravských Boskovicích. Hrad, jenž se Boskovicům navrátil roku 1458, ve druhé polovině 15. století změnilo pozdně gotické přestavby, jež započal již Ladislavův otec Václav Černoorský z Boskovic. Ladislav se soustředil především na dokončení přestavby obytného jádra, jež zvýšil, ve druhém podlaží zaklenul a při vnějším obvodu rozčlenil řadou subtilních věžic, pilířů a arkýřů rozšiřujících interiéry. Zdá se, že kamenické články, nezřídka opatřené protínajícími se pruty, měly ještě výhradně pozdně gotickou tvářnost. Z dochované dispozice lze soudit, že reprezentativní sály, napojené na zděný dvorní peron, zaujímaly druhé podlaží jižního paláce. V jeho interiéru byl vyhrazen prostor i pro žebrově zaklenutý sál, vybavený – podobně jako sál ve východním křídle moravskotřebovského hradu – erbovní minigalerií na klenebních svornících.³² Přestože možnosti přestavby jádra boskovického hradu výrazně determinovala jeho sevřená plášťová dispozice, v době kolem roku 1500 zde vznikl rozsáhlý obytně-reprezentativní komplex, svým rozsahem a architektonickou úrovní srovnatelný s Ladislavovým moravskotřebovským sídlem. Vysvětlení důvodů, které boskovické pány v desetiletích kolem přelomu 15. a 16. století vedly k realizaci architektonicky mimořádně kvalitní přestavby boskovického hradu, zřejmě spočívá ve významu, jaký v rámci svých rodových tradic páni s erbem sedmizubého hřebene přikládali právě starému rodovému sídlu, spojenému se samotnými počátky rodu a jeho bájným prapředkem, ptáčníkem Velenem.

Zdá se tedy, že hrad v Boskovicích měl ve struktuře Ladislavových panství podobnou roli, jakou pro pány erbu zubří hlavy zastával hrad Pernštejn, ukrytý daleko od pernštejnských východočeských statků v hlubokých hvozdech Českomoravské vrchoviny. Pernštejn již v závěru 15. století svým majitelům nesloužil k trvalému obývání, přesto byl mimořádně náročným způsobem přestavěn a dokonce vybaven novým obytným palácem. Pozornost, jakou Pernštejnové po několika generacích věnovali přestavbám svého rodového hradu, je opět vysvětlitelná symbolickým významem hradu v rámci rodových tradic. Zdejší kraj je totiž spojen s příběhem o praotci rodu uhlíři Věňavovi a v okolí Pernštejna se od již od druhé poloviny 13. století vytvářela majetková doména, vybavená sítí dalších pernštejnských sídel. Důležitost pernštejnského panství na předělu středověku a novověku stvrdila i v roce 1535 zahájená výstavba kostela Povýšení sv. Kříže v Doubravníku, jenž sloužil jako pernštejnské mauzoleum.³³

³⁰ Dobroslava Menclová, *České hrady*, 2, Praha 1972, s. 505–513. – Vlček (pozn. 2), s. 407–408. – Tomáš Durdík, *Ilustrovaná encyklopedie českých hradů*, Praha 1999, s. 419–421.

³¹ K urbanismu Moravské Třebové souhrnně Karel Kuča, *Města a městečka v Čechách na Moravě a ve Slezsku*, IV, *ML-Pan*, Praha 2000, s. 115–130. – K Pardubicím týž, *Města a městečka v Čechách na Moravě a ve Slezsku*, V, *Par-Pra*, Praha 2002, s. 45–78.

³² Štětina, Velký sál (pozn. 28).

³³ Jaroslav Sadílek, Počátek 16. století a stavba kostela Povýšení sv. Kříže, in: Mojmír Hrádek – Jan Lacina – Jaroslav Sadílek et al., *Doubravník v dějinách 1208 – 2008*, Doubravník 2008, s. 101–122, tab. VIII–X. – Nejnověji Flídr – Konečný – Štěpán (pozn. 23), s. 135–144.

Uvedené příklady stavebních aktivit dvou předních moravských rodů – Boskoviců a Pernštejnů bylo sice nutno vyjmout ze širšího kontextu, je však jisté, že velkorysá stavební činnost, kterou lze považovat za jeden ze signifikantních projevů pozdně středověké a raně novověké šlechty, nebyla motivována jen funkčními požadavky kladenými na jednotlivá sídla, ale stala se svébytným vyjádřením rodové reprezentace i prostředkem k uchování historické paměti. Výmluvný pohled do mentality raně novověkého magnáta a jednoho z nejpilnějších stavebníků své doby, Jana z Pernštejna, zprostředkovávají slova, vyřčená nedlouho před Janovým skolem v roce 1548: „A poněvadž nám pán Bůh, že sme tak velikého panství došli, dopustiti a pomoci ráčil, Pernštejna nikdy, aby prodán byl, nedopúšťjte, nýbrž ať se na Pernštejně vždycky staví. Nebude-li se jmíti co na něm stavěti, nechť se něco boří a zase staví.“³⁴ Nepřeberné množství staveb, spojených se jmény členů řady předních šlechtických rodů v pozdním středověku a raném novověku, dovoluje předpokládat, že Pernštejnovu výroku můžeme přisoudit obecnější platnost.³⁵

³⁴ Petr Vorel, *Páni z Pernštejna. Vzestup a pád rodu zubří hlavy v dějinách Čech a Moravy*, Praha 1999, s. 176.

³⁵ Předložený text si nečiní ambice na celistvé shrnutí problematiky stavebního vývoje moravskotřebovského hradu, spíše se snaží naznačit směr, jímž by bylo vhodné se při studiu staveb spojených s pány z Boskovic dále ubírat. V souvislosti s prohlubujícími se znalostmi o moravskotřebovské rezidenci pánů z Boskovic i jejím širším kontextu se však stále naléhavěji jeví nutnost monografického zpracování všech badatelských témat, která Moravská Třebová poskytuje.

New finding from the castle in Moravská Třebová

—
85

The castle in Moravská Třebová (Svitavy District) is an exceptionally important monument, particularly thanks to the Early Renaissance details (entry portal and portrait medallions of the builders), with which Ladislav of Boskovice had his residential building furnished in the 1490s. Despite the castle having been removed except for the east wing after a fire in 1840, we know its layout from the historical ground plans and numerous depictions. Further information was provided by the archaeological research of the courtyard, conducted in 2012. The existence of a square tower with a ground plan of ca 9.2 × 9.2 m and thickness of its walls of about 2.5 m, situated in the northwest corner of the castle, was verified. We also know the position of the walls, of which the eastern was used at the end of the 15th century as the outer wall of the east wing, and likely place of the palace in the south. The probe in front of the courtyard façade of the east wing apparently unearthed relics of the oldest residence, perhaps from the second half of the 13th century. The castle was founded apparently sometime in the second quarter of the 14th century by Jindřich of Lipá and still before radical Boskovice reconstruction in the 1490s certainly underwent several modifications, perhaps connected with the construction of the outer fortification. With the reconstruction at the time of Ladislav of Boskovice, the regular four-wing layout almost emerged, furnished with corners, oblique with set spires. The building itself is relatively well known thanks to the research of recent years, and therefore it is possible to develop considerations of a consideration of the Moravská Třebová residence with other residences of the lords of Boskovice, particularly Černá Hora. Another set of problems relates to the interpretation of individual objects of the extensive Boskovice residential network.

Architektura i biblia.

O chrudimskim kościele św. Katarzyny

—
86

Czasem także w nauce warto przypominać prawdy podstawowe, zgoła banalne. Jedną z nich jest to, że człowiek średniowiecza żył w świecie postrzeganym, interpretowanym według zasad Biblii. O tym aksjomacie trochę zapomniano w badaniach nad średniowieczną architekturą, poszukując w niej tego, co kolejne epoki konstituowało. Zatem na przykład w romantyzmie fascynował profetyczny mistycyzm i uduchowienie, a w modernizmie, którego dziedzictwem są klasyczne studia Erwina Panofskiego czy Otto von Simsona, widziano w gotyku swoistą materializację scholastycznego scientyzmu.¹

Niemal każdy ze sposobów interpretowania owej sztuki jest uzasadniony, choćby dlatego, że dzieło sztuki trwa i istnieje w naszym życiu, a nasze życie nie jest i nie może być życiem ludzi czasów opata Sugera, króla Ludwika IX Świętego, cesarza Karola IV czy kardynała Mikołaja z Kuzy. Z doba tą wiążą nas jednak nie tylko same dzieła, ale także kilka innych nici, wśród których chyba najważniejszą jest Pismo Święte. Patrząc na architekturę XII-XVI wieku przez okulary Biblii, „przetarte” na przykład badaniami Stephena Murraya, trudno dziś uciec od przekonania, że jednym z nadrzędnych celów, jakie stawiali sobie budowniczowie katedr w Chartres czy Durhan było upodobnienie tych świątyń do form znanych z Jerozolimy, tak samo zresztą, jak ewoluowało wówczas w stronę form pisma hebrajskiego pismo, nazwijmy je-europejskie.² Podniet ku nowej stylistyce, ku gotykowi, jak go dziś nazywamy, dostarczały także inne budowle, jakie krzyżowcy spotykali na swej drodze do Ziemi Świętej, z potężnymi łukami przyporowymi justyniańskiej świątyni Hagia Sophia na czele. Wzmógł się od schyłku XI wieku kontakt z tym dziedzictwem przyspieszył dawniejsze poszukiwania, znane choćby z fasady kolegiaty Panny Marii w Poitiers.³ Jej charakterystyczne dwie wieże po bokach – podobne znane są także z francuskich Sainte-Chapelle – to przecież nic innego, jak nawiązanie do opisanych w Biblii kolumn ustawionych przez Świątynią Salomona.⁴

¹ Erwin Panofsky, *Gothic Architecture and Scholasticism*, Latrobe 1951. – Otto von Simson, *Die gotische Kathedrale*, Darmstadt 2010 (wydanie oryginalne *The Gothic Cathedral*, 1962).

² Dieter Kimpel – Robert Suckale, *Die Gotische Architektur in Frankreich 1130–1270*, München 1985, s. 400–405. – Beat Brenk, *The Sainte-Chapelle as a Capetian Political Program*. in: Virginia Ch. Ragun – Chieffo Bruschi – Kathrin Draper (eds.), *Artistic Integration in Gothic Buildings*, Toronto 1996, s. 195–213. – Daniel H. Weisse, *Architectural symbolism and the decoration of the Ste.-Chapelle*, *The Art Bulletin* LXXVII, 1995, s. 308–320. – Stephen Murray, *The Architectural Envelope of the Sainte-Chapelle*, *Avista Forum. Journal of The Association Villard de Honnecourt for the Interdisciplinary Study of Medieval Technology, Science, and Art* X, 1996–1997, 1, s. 21–25. – Idem, *Beauvais Cathedral: Architecture of Transcendence*, Princeton N. J. 1989. – Robert Bork – Robert Mark – Stephen Murray, *The Openwork Fluing Buttresses of Amiens Cathedral. „Postmodern Gothic“ and the Limit of Structural Rationalism*, *Journal of the Society of Architectural Historians* LVIII, 1997, 4, s. 478–493.

³ Thorsten Droste, *Romanische Kunst in Frankreich*, Köln 1989, s. 288–289.

⁴ Viz Murray (przyp. 2), s. 23–24. O Templum Salomonis ostatnio: William J. Hamblin – David Rolph Seely, *Solomon's temple. Myth and history*, London 2007.

Motyw ten, szeroko rozpowszechniony w architekturze niemal całej Europy, znany także w obszarze Czech: z kościołów farnych w Chebie,⁵ Kourzimi, ⁶ Hradcu Králové,⁷ czy - w prowincjonalnej postaci - z kościoła w Nachodzie.⁸ Znakomitym przykładem morawskim będzie tu kościół farny w Kromierzyżu⁹ oraz świątynia kapitulna w Brnie,¹⁰ a śląskim – kolegiata Świętego Krzyża we Wrocławiu¹¹ czy fundowany przez Karola IV kościół św. Doroty tamże.¹² Wszędzie tam dwie wieże flankują zachodnią część prezbiterium, wyraźnie podkreślając jego odrębność od korpusu – niczym biblijna *sanctum sanctorum* odizolowana od *sanctum*.¹³

Język ten albo modus formalny w ciągu XIV wieku stopniowo tracił na znaczeniu. W architekturze, chyba głównie pod wpływem świątyń zakonów żebraczych, zarysowała się tendencja do ujednoczenia przestrzeni świątyni, dobrze znana z kreacji południowoczeskich, takich, jak kościół farny w Trzeboniu,¹⁴ szpitalny w Sobieslavi,¹⁵ a we wschodnich Czechach – kościół farny w Dvorze Králové.¹⁶ W tym kierunku, choć nieco inną drogą, podążali też kreatorzy małych, silnie zwartych świątyń na planie prostokąta, bez wyodrębnionego prezbiterium, takich, jak kościół św. Małgorzaty w Zlatej Korunie,¹⁷ św. Bartłomieja w Chebie,¹⁸ Podwyższenia Krzyża Świętego w Czeskiej Lipie,¹⁹ wreszcie – praska kaplica betlejemka.²⁰ W ten nurt wpisuje się także chrudimski kościół św. Katarzyny

- 5 [Anežka Merhautová–Livorová], heslo Cheb, in: Emanuel Poche (ed.), *Umělecké památky Čech 1*, Praha 1977, s. 493–494.
- 6 Ibidem, s. 121–122. – Dalibor Prix, Mnohotvárnost raně gotického stavitelství (1233–1310), in: Petr Kratochvíl (ed.), *Velké dějiny země Koruny české. Architektura*, Praha – Litomyšl 2009, s. 82–83.
- 7 [Ivo Kořán], heslo Hradec Králové, in: Poche (przyp. 5), s. 451–452. – Helena Dáňová, Chrám sv. Ducha v Hradci Králové. Příspěvek k poznání vývoje architektury kostela ve středověku, in: Dalibor Prix (ed.), *Pro arte. Sborník k počtě Ivo Hlobila*, Praha 2002, s. 107–125. – Bogusław Czechowicz, Królewska świątynia hradeckich mieszczan. Między historiá sztuki a biblijnym dylematem, in: Jiří Štěpán (ed.), *Chrám Svatého Ducha a královna Eliška Rejčka v Hradci Králové 1308–2008. Historická tradice v dějinách města. Od chrámu ke katedrále. Sborník příspěvků z mezinárodní vědecké konference konané ve dnech 15. a 16. října 2008 v Hradci Králové, Ústí nad Orlicí 2008*, s. 61–79. – František Musil, K chronologii a lokalizaci nejstarších hradeckých kostelů (do počátku 14. století), *Východočeské listy historické XXVI*, 2009, s. 149–156 (tu próba zasadniczej korekty datowania kościoła na przełom XIII i XIV w.).
- 8 [Jiřina Hořejší], heslo Náchod, in: Emanuel Poche (ed.), *Umělecké památky Čech 2*, Praha 1978, s. s. 449–450.
- 9 Bohumil Samek, *Umělecké památky Moravy a Slezska 2*, Praha 1999, s. 238–240. – Ivo Hlobil, Peripetie vývoje a poznání významné středověké architektury. (Doplňky k průzkumu kolegiátního kostela sv. Mořice v Kroměříži), *Památky a příroda VI*, 1984, s. 341–345. – Viz Prix (przyp. 6), s. 95.
- 10 Karel Kuča, *Památky Brna*, Brno 1989, s. 56–57. – Bohumil Samek, *Umělecké památky Moravy a Slezska 1*, Praha 1994, s. 160–162.
- 11 Andrzej Grzybowski, Die Kreuzkirche in Breslau–Stiftung und Funktion, *Zeitschrift für Kunstgeschichte LI*, 1988, s. 461–478. – Bogusław Czechowicz, *Między katedrą a ratuszem. Polityczne uwarunkowania sztuki Wrocławia u schyłku średniowiecza*, Warszawa 2008, s. 91–104.
- 12 Ewa Łużyńska, *Gotyckie świątynie Wrocławia. Kościół Bożego Ciała. Kościół świętych Wacława, Stanisława i Doroty*, Wrocław 1999, s. 73–142.
- 13 Jacqueline Elaine Jung, *The Gothic Screen: Space, Sculpture, and Community in the Cathedrals of France and Germany, ca. 1200–1400*, Cambridge 2013, s. 12.
- 14 Jan Jakub Outrata, Kostel sv. Jiljí v Třeboni, *Acta Universitatis Carolinae: Philosophica et Historica IV*, 1980, s. 107–136. – [Jarmila Krčálová], heslo Třeboň, in: Emanuel Poche (ed.), *Umělecké památky Čech 4*, Praha 1982, s. 98–101. – Jaroslav Kadlec, *Kláster augustiniánů kanovníků v Třeboni*, Praha 2002, s. 17–18. – Klára Benešová, Architektura pozdní lucemburské doby – návraty, variace, slepé uličky, krásný sloh (1360–1420), in: Petr Kratochvíl (ed.), *Velké dějiny země Koruny české. Architektura*, Praha – Litomyšl 2009, s. 211–212. – Robert Šimůnek – Roman Lavička, *Páni z Rožmberka 1250–1520. Jižní Čechy ve středověku. Kulturněhistorický obraz šlechtického dominia ve středověkých Čechách*, České Budějovice 2011, s. 69–71, 101–103, 113, 236.
- 15 [Jarmila Vacková], heslo Tábor, in: Emanuel Poche (ed.), *Umělecké památky Čech 3*, Praha 1980, s. 382. – Viz Benešová (przyp. 14), s. 213. – Viz Šimůnek – Lavička (przyp. 14), s. 236.
- 16 [Jiřina Hořejší], heslo Dvůr Králové, in: Poche (przyp. 5), s. 339–340. – Viz Benešová (przyp. 14), s. 186–188, 213.
- 17 [Jiřina Hořejší], heslo Zlatá Koruna, in: Poche (przyp. 14), s. 369. – Viz Benešová (przyp. 14), s. 200.
- 18 Viz Merhautová, in: Poche (przyp. 5), s. 496. – Viz Benešová (przyp. 14), s. 207.
- 19 [Anežka Merhautová–Livorová], heslo Česká Lípa, in: Poche (przyp. 5), 1, s. 198–199.
- 20 Klára Benešová, *Betlémská kaple*, in: Pavel Vlček (ed.), *Umělecké památky Prahy. Staré Město. Josefův*, Praha 1996, s. 58–61.



[1] Kościół św. Katarzyny w Chrudimi, widok od południowego zachodu. Foto: Boguslav Czechowicz.

sytuowany na Przedmieściu Kateřińskim, datowany w swych początkach na drugą połowę XIV wieku, wzbogacony około 1470 roku o prezbiterium i gruntownie rozbudowany w latach 1514–1536, kiedy to uformowano zachowany do dzisiaj trójnawowy, czteroprzęsłowy halowy korpus.²¹ [1] W niniejszym opracowaniu chciałbym podjąć się naświetlenia dwóch elementów tej skromnej, ale jakże charakterystycznej budowli. Chodzi o jej dawne dachy oraz portal zachodni.

Przekazy ikonograficzne wyraźnie informują nas o tym, że w wyniku późnogotyckiej przebudowy kościół św. Katarzyny uzyskał najpewniej krótko przed 1536 rokiem dachy namiotowe²² [2] bardzo charakterystyczne dla architektury tego okresu na obszarze Czech i w zasadzie nigdzie poza nimi nie spotykane. Na terenie wschodnich Czech znamy je z kościoła farnego w Czaślawiu (zapewne z lat 1537–1539)²³ oraz przede wszystkim z monumentalnej świątyni św. Barbary w Kutnej Horze z lat 1540–1547.²⁴ Dachy takie odnajdziemy także na kościołach parafialnych na terenie północnych Czech – w Lounach (zapewne krótko przed rokiem 1538)²⁵ oraz w Litomierzycach na kościele Wszystkich Świętych. To chyba najpóźniejszy przykład takich dachów, datowany na 1570 rok.²⁶ Nade wszystko wskazać tu trzeba trzy

²¹ [Jarmila Vacková], heslo Chrudim, in: Poche (przyp. 5), s. 542–543. W dobie pohusyckiej świątynia ta pełniła funkcje parafialne; František Nesejt – Vladimír Hrubý, Pozdní gotika ve východních Čechách, in: Ondřej Felcman (ed.), *Dějiny východních Čech v pravěku a středověku (do roku 1526)*, Praha 2009, s. 666.

²² Jan Frolík – Petr Grulich – Vladimír Hrubý et al., *Chrudim, Historický atlas měst České republiky* 13, Praha 2003, s. 5, il. 8, s. 7, il. 10, s. 9, il. 12 oraz list. 34, il. 22 i 23, list. 35, il. nr 24.

²³ [Jiřina Hořejší], heslo Čáslav, in: Poche (przyp. 5), s. 172–173. Sądząc z przekazu ikonograficznego opublikowanego w pracy Martina Šandery, *Zikmundovi věrní na českém severovýchodě. Opočenská strana v husitské revoluci*, České Budějovice 2005, s. 53 (autor określił źródło ilustracji jako „archiwum autora”), można sądzić, że dachy namiotowe wieńczyły całą bryłę czaślawskiego kościoła.

²⁴ [Emanuel Poche], heslo Kutná Hora, in: Poche (przyp. 8), s. 188–190. – Václav Mencl, Architektura, in: Josef Krása – Václav Mencl – Jaroslav Pešina et al., *Pozdně gotické umění v Čechách 1471–1526*, Praha 1978, s. 134–138. – Pavel Kalina, *Benedikt Ried a počátky záalpské renesance*, Praha 2009, s. 57–61, 163–174 (badacz nie zajmował się wszakże dachami). – Viz Benešová (przyp. 14), s. 248–252 (także bez podjęcia kwestii dachów).

²⁵ [Jarmila Krčálová], heslo Louny, in: Poche (przyp. 8), s. 318–319. – Viz Mencl (przyp. 24), s. 139–144. – Viz Kalina (przyp. 24), s. 193–202.

²⁶ [Otakar Votoček], heslo Litoměřice, in: Poche (przyp. 8), 2, s. 279–280.



[2] Kościół św. Katarzyny w Chrudimi, widok od południowego zachodu z pierwotnymi dachami namiotowymi, rysunek sprzed 1850. Reprodukce: Jan Frolík – Petr Grulich – Vladimír Hrubý et al., *Chrudim, Historický atlas měst České republiky* 13, Praha 2003.

przykłady strzelających dachami kościołów Pragi, których oryginalne formy przekazała ikonografia²⁷ – to staromiejska świątynia dominikanów św. Idziego (w interesującym nas okresie służąca utrakwistom)²⁸ oraz dwie budowle na Nowym Mieście: parafialny (zatem utrakwistyczny) kościół św. Henryka i św. Kunegundy²⁹ oraz rotunda Panny Marii i św. Karola.³⁰

Mogę się mylić, ale nie pokuszono się dotąd o głębsze wyjaśnienie genezy i znaczenia ideowego tych specyficznych elementów. Tymczasem na zrozumienie tego przekazu naprowadza chyba ówczesne malarstwo³¹, w którym niejednokrotnie odnajdziemy podobne formy

²⁷ Chodzi o widok Pragi Jana Kosela i Michaela Peterlega z 1562 r.; o nim Jan Kozák – Krystyna Szykuła, *Prag 1. 5. 6. 2. Das Prager Stadtpanorama aus dem Jahre 1562 von Jan Kozel und Michael Peterle nach dem Exemplar der Universitätsbibliothek Wrocław/Breslau* 1995.

²⁸ Klára Benešová – Antonín Jirka – Pavel Vlček – Zuzana Všecková, Kostel sv. Jiljí, in: Pavel Vlček (ed.), *Umělecké památky Prahy. Staré Město* (przyp. 20), s. 84-85. Owe dachy pozwalają wskazać na niedostrzeżoną dotąd chyba fazę prac budowlanych przy tej świątyni – ich (dachów) powstanie kłaść trzeba w przedziale czasowym wyznaczonym datami powstania najstarszych i najpóźniejszych tego rodzaju dachów, zatem (pomińjąc katolicki przykład ołomuniecki zapewne z końca XV w.) od około 1535 do około 1570 roku.

²⁹ Na dachy kościoła uwagę zwrócił Jiří Kuthan, *Královské dílo za Jiřího z Poděbrad z dynastie Jagellonců 1, Král a šlechta*, Praha 2010, s. 160.

³⁰ Ibidem, s. 159-160. Zostaje sprawą otwartą, czy dach pochodzi z czasów Władysława Jagiellończyka, czy Maksymiliana II (około 1575), to późniejsze datowanie wobec późnego czasu wykonania namiotowych dachów kościoła w Litomierzycach nie powinno dziwić.

³¹ Na przykład miniatura ukazująca festyn pod Trzebnicą z okazji kanonizacji św. Jadwigi w obrazowej legendzie Tejże w tzw. kodeksie Hornigowskim, 1451; Biblioteka Uniwersytecka we Wrocławiu, Oddział Rekopisów, sygn. IV F 192, k. 93 (Anna Palińska – Barbara Miodońska, *Legenda obrazowa św. Jadwigi śląskiej zwana Legendą wrocławską lub legendą Horniga* [...], in: Adam S. Labuda – Krystyna Secomska (eds.), *Malarstwo gotyckie w Polsce 2*, Warszawa 2004, s. 438-429. Oraz kwatera na południowej ścianie nawy kościoła w Małujowicach koło Brzegu na Dolnym Śląsku, przed 1483r. (Alicja Karłowska-Kamzowa, *Małujowice* [...] Kościół par. p.w. Wszystkich Świętych [...], in: ibidem, s. 73-74).

nie tyle w dziełach architektury, co w przedstawieniach namiotów. Dotyczy to zwłaszcza scen z czterdziestoletniej wędrówki Narodu Wybranego z Egiptu do Ziemi Obiecanej. Nasuwa się zatem utożsamienie owych specyficznych czeskich dachów – *nomem omen* – namiotowych właśnie z namiotami dawnych Żydów. Istotne wydaje się to, że form takich nie znajdziemy na ówczesnych wizualizacjach miast (np. imaginowanych obrazach Jerozolimy w przedstawieniach chrystologicznych) czy tych współcześnie istniejących, poza wspomnianą Pragę.

Poczucie własnej odrębności Czechów było, jak wiadomo, silnie zakotwiczone w mesjanizmie, w przeświadczeniu o własnej predestynacji, czemu chyba najpełniejszy wyraz dawał w swych kazaniach Jan Želiwski: *Neni žádný jiný národ tak vzněšený, jemuž by byli vice nakloneni bohové, než tomu je v případě Čechů*.³² Nabożeństwa husyckie odbywane na łąkach, pod gołym niebem (one to były jednym z celów ataków ze strony przedstawicieli rzymskiej ortodoksji³³) znajdowały biblijną sankcję właśnie w owych pustynnych epizodach Żydów widzianych przez Mojżesza i Aarona. Biograf Jana Husa Jiří Heremita pisał w drugiej połowie XV wieku: *A tak jest dokonal život svůj ten věrný muž a slavný kazatel Mistr Jan Hus, Čech z Čechův pošlý a pravý oud z pokolení Jůda, [...] A my za takového dědice pánu Bohu poděkujíce, stůjme zmužile u víře Kristově [...]*.³⁴ Postrzegane w takim kontekście formy czeskich dachów namiotowych dadzą się odczytywać jako przywołanie ducha biblijnych zdarzeń i wskazanie, że utrakwistyczny kościół – ten lub inny – nie odwołuje się do wielowiekowej tradycji form i typów zwanych przez nas gotyckimi. W utrakwistycznych Czechach z niezwykłym rozmachem upowszechniono nowe formy, adekwatne dla chęci uzasadnienia swojego miejsca we wspólnocie chrześcijańskiej poprzez ściślejsze nawiązanie do tradycji Starego Testamentu. Dachy namiotowe były więc najpewniej plastycznym znakiem dokonującej się konfesjonalizacji gmin utrakwistycznych w Pradze, Kutnej Horze, Chrudimiu, Czaślawiu, Lounach i Litomierzycach. Być może także w innych ośrodkach.

Taka interpretacja znajduje potwierdzenie w topografii owych dachów. Roli Pragi jako ideowego centrum kalikstynów podkreślać nie trzeba. Świątynia kutnohorska to wszak niedoszła utrakwistyczna katedra Czech,³⁵ a Chrudim i Czaślaw, podobnie jak wiele innych miast wschodnich Czech – to bastiony utrakwizmu.³⁶ Ważne miejsce w kalikstyńskiej topografii Czech zajmowały Louny – widać to szczególnie w czasach aktywności biskupa Augustina Lucianiego i zwoływanych przezeń w 1482 roku i później konfederacji „*strany podobojí*”.³⁷ Po tej stronie konfesyjnego sporu lokowały się też północnoczeskie Litomierzyce.³⁸

Przeciwnik proponowanej interpretacji sensu ideowego dachów czeskich kościołów spytać może, dlaczego nie jeżyły się nimi kościoły Hradca Kralove, Taboru czy Kolina. Nie potrafię na to pytanie odpowiedzieć, tak samo, jak nie mam pewności, czy tak jak wyżej należy interpretować las namiotowych dachów rezydencji królewskiej na Zamku Praskim,

³² Amadeo Molnár (ed.), *Dochovaná kázání Jana Želivského*, 1, Praha 1953, s. 192. – František Šmahel, *Idea národa v husitských Čechách*, Praha 2000, s. 167–168. – Petr Čornej, *Velké dějiny země Koruny České 5, 1402–1437*, Praha – Litomyšl 2000, s. 111–112. Bogusław Czechowicz, *Dvě centra v Koruně. Čechy a Slezsko na cestach integrace a rozkolu v kontextu ideologie, politiky a umění (1348–1458)*, České Budějovice 2011, s. 159–160.

³³ Hermann Margraf (ed.), *Politische Correspondenz Breslaus im Zeitalter Georgs von Podiebrad, zugleich als urkundliche Beilage zu Eschenloers Historia Wratislaviensis 1, 1454–1463*, Breslau 1873, s. 21, nr 20. – Jerzy Smolucha, *Polityka Kurii Rzymskiej za pontyfikatu Piusa II (1458–1464) wobec Czech i krajów sąsiednich. Z dziejów dyplomacji papieskiej w XV wieku*, Kraków 2008, s. 174.

³⁴ František Kavka, *Husitská revoluční tradice*. Praha 1953, s. 31, cały tekst na s. 273–282, cytowany fragment ze s. 282.

³⁵ Obok prac cytowanych w przyp. 24 ostatnio także Michaela Ottová, *Pod ochranou Krista Spasitele a svatě Barbory. Sochařská výzdoba kostela svatě Barbory v Kutné Hoře (1483–1499)*, České Budějovice 2010, s. 19–27.

³⁶ Jaroslav Čechura, *Jagellonská éra ve východních Čechách*, in: Felcman (ed.), *Dějiny východních Čech* (przyp. 21), s. 645–650.

³⁷ František Palacký (ed.), *Archiv český čili staré písemné památky české i moravské 5*, Praha 1862, s. 406–411. – Jaroslav Porák – Jaroslav Kašpar (eds.), *Ze starých letopisů českých*, Praha 1980, s. 257.

³⁸ Jan Smetana – Oldřich Kotyza – Eda Mikušek et. al, *Dějiny města Litoměřic*, Praha 1997.

przekazany na wędzicie z 1537 roku.³⁹ Jeśli tak, to stoimy przed możliwością reinterpretacji znaczenia ideowego całej zamkowej kreacji Benedikta Rieda, co jednak wykracza poza ramy tego referatu i pozostaje wyzwaniem na kolejne strony przygotowywanej przez mnie obszernej książki o historii i kulturze Korony Czeskiej między połowami XV i XVI wieku.

Kontrargumentem dla proponowanej tu interpretacji może być dach namiotowy nad trójnawowym korpusem kościoła obserwanckiego w Ołomuńcu, znany z osiemnastowiecznej mapy czeskiej prowincji zakonu minorytów.⁴⁰ Wątpliwe, by powstał on w pierwszych dekadach XVI wieku, w dobie postępującego upadku konwentu.⁴¹ Bardziej prawdopodobne, że jest tu dokonanie z około 1470 roku, a zatem – najstarsze w całej grupie. Ten strzelający w górę dach ołomunieckiego kościoła można interpretować tak samo, jak dachy czeskich świątyń utrakwistycznych – jako nawiązanie do pustynnego epizodu dawnych Izraelitów, co da się uzasadnić zarówno homiletyką Jana Kapistrana,⁴² jak i biblijnymi, jerozolimskimi asocjacjami klasztoru kadańskiego, odczytanymi niedawno przez Petra Hlaváčka.⁴³ Nie pierwsza to przecież sytuacja, gdy podmioty stojące po dwóch stronach barykady – tu po przeciwnych stronach konfesyjnego rozłamu – mówią tym samym językiem, a w tym przypadku – operują analogicznym repertuarem form architektonicznych i treści przez nie niesionych.

Powróćmy wszakże nad Chrudimkę. Kościół św. Katarzyny eksponuje na fasadzie portal, określany przeważnie jako wczesnorenensansowy. [3] Z racji podobieństwa form oraz występowania tego samego znaku kamieniarskiego wiązany jest on z okazalszym portalem zachodnim kościoła farnego w Czaślawiu.⁴⁴ W obu przypadkach uwagę zwraca silne wyeksponowanie kolumn flankujących otwór wejściowy, a zwłaszcza – ich kapiteli. Można w nich – myślę o głowicach chrudimskich – widzieć wprawdzie jakieś dalekie echo kapiteli jońskich, ale patrząc na ich dziwaczność w stosunku do grecko-rzymskich wzorców oraz uwzględniając inne współczesne dokonania nasuwa się domniemanie, że mamy tu dzieło sięgające do ówczesnych wyobrażeń o architekturze jerozolimskiej czasów króla Salomona. Owe inne dokonania, to portal ratusza w Nymburku, którego dwie kolumny niczego nie podpierają. Nie tworzą zatem układu antycznej aediculi, ale tłumaczą się chyba tylko nawiązaniem do jerozolimskich słupów Jachim i Boáz. W tym przypadku miało by to uzasadnienie z racji eksponowanej w napisie na portalu roli sprawiedliwości, której biblijnym wzorem był król Salomon.⁴⁵

³⁹ Przypadkiem lub nie, dachów tych – nie licząc wieży – jest 12. – Angelika Marsch – Josef H. Biller – Frank D. Jacob (eds.) *Die Reisebilder Pfalzgraf Ottheinrichs aus den Jahren 1536/1537 von seinen Ritt von Neuburg a. d. Donau über Prag nach Krakau und zurück über Breslau, Berlin, Wittenberg und Leipzig nach Neuburg* 1–2, Weissenborn 2001. O rozbudowie Praskiego Zamku w tym okresie Viktor Kotrba, *Baukunst und Baumeister der Spätgotik am Prager Hofe*, *Zeitschrift für Kunstgeschichte* XXXI, 1968, s. 181–183. – Viz Mencl (przyp. 24), s. 76–131. Ostatnio viz Kalina (przyp. 24), s. 106–139. – Kuthan, *Královské dílo* (przyp. 29), s. 76–109, o dachach s. 83–85. Dachy namiotowe zamkowego pałacu są tu interpretowane jako przejaw sakralizacji rezydencji królewskiej. Dawniej sądziłem, że dachy są odpowiedzią na najeżoną wieżo-dachami południowa elewacje ratusza we Wrocławiu, będącego w czasach Macieja Korwina swoistym substytutem zamku tego monarchy jako króla czeskiego viz Czechowicz, *Między katedrą a ratuszem* (przyp. 12), s. 246.

⁴⁰ Mapa *Tabula conventuum almae & magna provinciae Bohemiae S. Wenceslai, D & M ord: fratrum min: S. P. Francisci stroct. obs. reformatorem, complectentis anno 1737*, publikowana w: Ondřej Felcman – Eva Semotanová, *Kladsko. Proměny středoevropského regionu. Historický atlas*, Hradec Králové – Praha 2005, s. 109, list 3, nr 7 (+ CD).

⁴¹ Martin Elbel – Tomáš Vitek – Slavomíra Kašpárková – Josef Bláha, *Bývalý konvent františkánů „U sv. Barnardina” s kostelem Neposkvrněného početí P. Marie, dnes konvent dominikánů*, in: Dušan Foltýn (ed.), *Encyklopedie moravských a slezských klášterů*, Praha 2005, s. 498–503, gdzie przywołana starsza literatura.

⁴² Kazimierz Dola, *Św. Jan Kapistran a próby reformy życia kleru diecezji wrocławskiej w połowie XV wieku*, *Studia Teologiczno-Historyczne Śląska Opolskiego* VIII, 1980, s. 215.

⁴³ Petr Hlaváček, *Nový Jeruzalém? Spirituální rozměr kadaňské rezidence Jana Hasištejnského z Lobkovic (+1517)*, in: Dana Dvořáčková–Malá (ed.), *Dvory a rezidence ve středověku*, Praha 2006, s. 237–272.

⁴⁴ Por. prace w przyp. 21–23.

⁴⁵ [Ivo Kořán], heslo Nymburk, in: Poche (przyp. 8), s. 512. – Ivan P. Muchka, *Urbanistický vývoj měst*, in: Petr Kratochvíl (ed.), *Velké dějiny země Koruny české. Architektura*, Praha – Litomyšl 2009, s. 332. – Bogusław Czechowicz, *Codziennosc uświęcona. Uwagi o sakrotopografii miast Korony Czeskiej w XV–XVI wieku (ze szczególnym uwzględnieniem Wrocławia)*, in: Antoni Barciak (ed.), *Realia życia codziennego w Europie Środkowej ze szczególnym uwzględnieniem Śląska*, Katowice – Zabrze 2009, s. 40.



[3] Portal zachodni kościoła
św. Katarzyny w Chrudimi.
Foto: Bogusław Czechowicz.

To samo można powiedzieć – z odwołaniem do jakże zasadnej hipotezy Vladimíra Hrubego – o północnym portalu kościoła parafialnego św. Bartłomieja w Pardubicach⁴⁶ (być może także o portalach kościoła w Jachymowie⁴⁷ i o południowym portalu kościoła dziekańskiego w Chomutovie⁴⁸).

Portal ratusza w Nymburku, tak bliski portalowi pardubickiemu w kościele św. Bartłomieja, pozwala w podobnym, biblijnym, salomonowym duchu zinterpretować namiotowy dach dawnego ratusza w Pardubicach. Jego pierwotny kształt został przekazany na weducie Jana Willenberga z początku XVII wieku.

Analogie dla tego rodzaju poszukiwań formalno-treściowych można w owym czasie wskazać także poza Czechami – przede wszystkim w dawnym kościele cmentarnym św. Mikołaja pod murami Świdnicy intensywnie upodabniającej się na przełomie XV i XVI wieku do jakiejś wizji Jerozolimy⁴⁹ oraz na nowej fasadzie zamku koryfeusza śląskiej reformacji luterńskiej, po kądzieli wnuka króla Jerzego, księcia legnickiego Fryderyka II.⁵⁰ W tym nurcie mieściłaby się także szesnastowieczna w swym zrębie biblicyzująca fasada kościoła farnego w zachodnioczeskim miasteczku górniczym Horni Blatna,⁵¹ z dwoma wieżami po bokach fasady – niczym wspomniana na wstępie tego referatu kolegiata Panny Marii w Poitiers.

⁴⁶ [Jarmila Vacková], heslo Pardubice, in: Poche (przyp. 15), s. 22–23. – Vladimír Hrubý, *Pozdní gotika a raná renesance v Pardubicích v letech 1491–1548. Malířství a sochařství*, Pardubice 2003, s. 116–118.

⁴⁷ [Jarmila Vacková], heslo Karlovy Vary, in: Poche (przyp. 5), s. 564.

⁴⁸ [Viktor Kotrba], heslo Chomutov, in: Ibidem, s. 518–519.

⁴⁹ Dachy należy wiązać z przebudową starszego kościoła w 1510. Kościoły św. Mikołaja ostatnio Sobiesław Nowotny, *Kościół średniowiecznej Świdnicy*, *Rocznik Świdnicki XXVII*, 1999, s. 35–39. O „jerozolimizacji” miasta viz Bogusław Czechowicz, *Późnogotycka kaplica św. Barbary w Świdnicy*, in: ibidem (ed.) *Dziedzictwo artystyczne Świdnicy*, Wrocław–Świdnica 2003, s. 79–100.

⁵⁰ Idem, *Książęcy mecenat artystyczny na Śląsku u schyłku średniowiecza*. Warszawa 2005, s. 174–180.

⁵¹ [Jarmila Vacková], heslo Horní Blatná, in: Poche (przyp. 5), s. 402.

I tak dochodzimy do ogólniejszego zagadnienia – do możliwej, może nawet nieuchronnej relatywizacji powszechnego przekonania o istnieniu form gotyckich i renesansowych, o egzystencji dwóch stylów, których koincydencja – zwłaszcza w twórczości Benedikta Rieda – od tak dawna konsternuje i zarazem fascynuje badaczy.⁵² Gdy spojrzymy na te dokonania w kontekście kolejnych faz i wariantów biblicyzmów jako przejawów jerozolimizacji przestrzeni kulturowej Europy, aplikowanych mniej lub bardziej wyraźnymi w danym czasie wpływami tradycji antyczno-rzymskiej, uzyskamy przesłanki do przewartościowania całej dotychczasowej wizji sztuki europejskiej nie tylko chyba doby średniowiecza; przewartościowania idącego w kierunku odczytywania stylu nie jako wszechogarniającej normy, ale jako języka formalnego adekwatnego dla wyrażenia określonych postaw, aspiracji czy klimatu ideowego. Istotne wydaje się to, że punktem wyjścia do owych zmian paradygmatów stają się tu nie tylko realizacje w tak zwanych wiodących centrach kulturowych Europy, ale również dokonania na tych jej obszarach, które z perspektywy Rzymu, Paryża czy Londynu postrzegane są jako peryferyjne. Przedstawione propozycje pokazują chyba, że takimi peryferiami nie były w XV i XVI wieku wschodnie Czechy. Nad Tybrem, Sekwaną czy Tamizą czytano tę samą Biblię, co nad Chrudimką, interpretując nad dopływem górnej Łaby zawarty w świętej księdze przekaz w sposób indywidualny, niezależny od wzorców idących z dalszego zachodu czy południa.

⁵² Viz Kalina (przyp. 24), s. 106–139. – Viz Kuthan, (przyp. 29), s. 76–109.

Architecture and the Bible.

On the church of St Catherine in Chrudim

—
94

In its original form, the Late Gothic church of St Catherine in Chrudim had a steep tent-like roof, like we know from many other churches in Bohemia (Prague, Kutná Hora, Louny, Mělník, Čáslav), but also from individual cases in Moravia (Olomouc) and in Silesia (Svídnice). The spread of this type of roof in Bohemia apparently has its very beginning in Bohemian Messianism. It seems that it refers to the tents of the Israelites from the time of their forty-year wandering in the desert from Egypt to the Promised Land, as is proved in examples of contemporary painting. Such an interpretation even applies in the case of the earliest roofs of this group at the Franciscan church in Olomouc. It is a rare case from the Catholic milieu arising from the preaching of John of Capistrano, who compared priests to Moses and Aaron (the roof of the church in Svídnice is not interpretable currently).

The western portal of the Chrudim church is also an expression of Biblism. Along with the portals of the churches in Čáslav and Pardubice (as well as the portal of the town hall in Nymburk), it is reminiscent of the Temple of Solomon in Jerusalem, because the pillars of these portals do not support an architrave and such refer to the Biblical pillars Jachin and Boaz.

The remarks above are a part of a wider scientific movement, which turns away from the traditional stylistic paradigm (here from the antithesis of the Gothic and Renaissance) towards the understanding of architecture as a form that defined the boundaries of piety then. The Bible was supposed to have main position here. Therefore, it must also be the main tool of the contemporary scientist who examines this issue.

Středověká skulptura a desková malba

**Madona ze zámecké kaple v Žamberku.
Příspěvek k sochařství poděbradské doby (1448–1471)
ve východních Čechách**

—
96

Aktuální výsledky studia jednotlivých aspektů výtvarné kultury východočeského regionu ve vrcholném a pozdním středověku ukazují široce vrstevnaté spektrum nejrůznějších vztahů a souvislostí. Posun lze zaznamenat také v médiu sochařské produkce i deskové malby, kde se postupně krystalizují podmínky pro budoucí důkladnou syntézu na toto téma. Pokusíme-li se na úvod stručně definovat charakter fondu sochařských i malířských prací jednotlivých etap gotické epochy, jednoznačně převažují díla z období vlády polsko-litevské dynastie Jagellonců na českém trůně. Několik desítek pozdně gotických děl představuje nejširší základnu výtvarných artefaktů dochovaných v tomto regionu vůbec v průběhu celého středověku a dané území se projevuje jako oblast, kde jagellonské období znamenalo velmi intenzivní obnovu výtvarné kultury. Podstatně méně artefaktů již můžeme spojit s Lucemburky, ovšem i zde je řada zcela unikátních prací, kterým budeme věnovat pozornost na jiném místě. V následujícím textu, který je redukcí původního konferenčního příspěvku zaměřeného na sochařství v letech 1400 až 1526, je vzhledem k limitujícímu prostoru kladen důraz na solitérní řezbářské dílo východočeské proveniencí z období, které můžeme označit jako poděbradské, vymezené volbou Jiřího z Poděbrad zemským správcem v roce 1448 a nástupem Vladislava Jagellonského na český trůn v roce 1471.¹ Umění poděbradské doby, kolidující částečně v širším středoevropském kontextu s obdobím označovaným pojmem „temné období – dunkel zeit“, který užil německý historik umění Wilhelm Pinder pro etapu mezi pozdním krásným slohem a pozdní gotikou,² představuje v české uměnovědě v poslední době častěji frekventované téma, rozpracované především Milenou Bartlovou,³ v médiu architektury pak velmi dobře pojednané ve studiích Jany Čevonové.⁴

Pozornost bude věnována dosud méně poznané řezbě, kterou je Madona ze zámecké kaple v Žamberku. Geografický prostor, kde se socha nachází, souvisí s teritoriální hranicí východních Čech, kterou je prvně možné přesněji definovat za vlády lucemburské dynastie na českém trůně. V této době se postupně začínaly utvářet historické kraje mající původ

¹ Jaroslav Pešina, Studie k malířství poděbradské doby, *Umění VII*, 1959, č. 3, s. 198.

² Wilhelm Pinder, *Die deutsche Plastik des ausgehenden Mittelalters und der Frührenaissance II.*, Potsdam 1929, s. 243–260.

³ Milena Bartlová, Vlastní cestou. Výtvarné umění ve službách vladařské reprezentace Jiřího z Poděbrad a českých stavů v době jagellonské, in: Lenka Bobková – Milada Holá (eds.), *Lesk královského majestátu. Pocta prof. Františku Kavkovi k nedožitým 85. narozeninám*, Praha – Litomyšl, 2005, s. 243–258. – Idem, kultura doby husitské, výtvarné umění, in: Petr Čornej – Milena Bartlová, *Velké dějiny země Koruny české VI. 1437–1526*, Praha, Litomyšl 2007, s. 393–402.

⁴ Jana Čevonová, *Výzkum architektury poděbradské doby v Čechách* (diplomní práce). Katedra teorie a dějin výtvarných umění FF UP, Olomouc 2009. – Idem, Poznatky z výzkumu gotické architektury východních Čech doby Jiřího z Poděbrad, in: Ivo Hlobil – Milan Dospěl (eds.), *Gotické a raně renesanční umění ve východních Čechách 1200–1550. Sborník příspěvků úvodní konference k připravované výstavě*, Praha 2014.



[1] **Madona ze Žamberka, kolem 1450–1455, topolové dřevo, v. 64 cm, Zámecká kaple Nanebevzetí P. Marie, Žamberk.**

Foto: Tamara Beranová

v raně středověkých kasteláníích, které vznikaly jako správní části Českého království.⁵ Ve vrcholném a pozdním středověku byl východočeský region trvale utvářen třemi správními kraji, jimiž se staly Hradecko, Chrudimsko, Čáslavsko a do roku 1459 i Kladsko.⁶ Při postupném mapování středověkého sochařství a deskové malby v těchto lokalitách se jasněji krystalizuje představa o charakteru lokální produkce a každé další nově identifikované dílo představuje neobyčejně cenný informační zdroj. Madona z hlavního oltáře zámecké kaple Nanebevzetí P. Marie v Žamberku náleží k nemnoha velmi vzácně dochovaným nejstarším příkladům pozdně gotických sochařských děl ve východních Čechách. Její vznik lze předpokládat v době po ukončení husitských válek,⁷ kdy se umělecký mobiliář začal znovu navracet do kostelních interiérů.⁸ [1] Skulptura spíše privátního charakteru (64 cm)

⁵ Ondřej Felcman, Geografické vymezení, in: Ondřej Felcman (ed.), *Dějiny východních Čech. V pravěku a středověku (do roku 1526)*, Praha 2009, s. 21.

⁶ Ibidem, s. 22.

⁷ Ivo Kořán sochu datoval do 40. let 15. století. Viz [Ivo Kořán], heslo Žamberk, in: Emanuel Poche (ed.), *Umělecké památky Čech 4*, Praha 1982, s. 387–391. Vladimír Hrubý madonu ze zámecké kaple datoval do 2. pol. 15. století, poukázal na půvab matky i dítěte, který vychází z tradice krásného slohu, a dále upozornil na nejistý původ díla. Viz Vladimír Hrubý, Pozdní gotika ve východních Čechách, *Výtvarné umění, Sochařství*, in: Ondřej Felcman (ed.), *Dějiny východních Čech* (pozn. 5), s. 674.

⁸ Restaurátorské práce rozdělené do dvou etap zahrnovaly sondážní průzkum barevných vrstev inkarnátu a šatu. Pod nánosy novodobých přemalby byly v oblastech inkarnátu nalezeny dvě tenké starší fragmentární barevné vrstvy. Na Mariině oděvu se pod olejovým nátěrem dochovala barevná temperová vrstva. Druhá fáze zákroku, provedeného na inkarnátech a vlasových partiích, se zaměřila na sejmutí olejových přemalby a respektování druhé temperové vrstvy. Z šatu Marie byly odstraněny olejové přemalby a izolační bílá. Šaty mají jednu temperovou vrstvu se zažloutlým lakem, který byl zachován. K pozdějším doplňkům řezby patří obě ručičky, špička levé nohy dítěte a pravá ruka Marie. Nepůvodní jsou také obě korunky, žezlo, jablko i podstavec. Viz Tamara Beranová, *Restaurátorská zpráva. Madona ze zámecké kaple v Žamberku*, 1994, nestr.

provedená z topolového dřeva⁹ se vyznačuje malebným způsobem organizace tvaru.¹⁰ Její celkové klidné a lyrické podání vykazuje retrospektivní tendence jednoznačně vycházející z předhusitské tradice. Vytríbeným formálním projevem konvenuje sochařské produkci, která se v průběhu druhé třetiny 15. století vyvíjela na panství jihočeských Rožmberků, pevně zakořeněná v tradici internacionálního stylu,¹¹ rovněž však hledající nový výtvarný názor.¹² Pro základní kompoziční uspořádání sochy lze nalézt analogie u vysoce hodnocené Madony, pocházející z kaple sv. Jana Nepomuckého při poutním kostele P. Marie v Kájově, považované za ústřední dílo jihočeského sochařství čtyřicátých a padesátých let 15. století.¹³ Vyjma radikálního esovitého prohnutí Kájovské madony lze shledat styčné prvky v traktování pláště ve velkém mísovitém závěsu vedeném z pravého boku a nařasení draperie na straně levé, v případě Žamberské madony poněkud redukovánější. Obdobné řešení vykazují volněji řazená díla z okruhu kájovské sochy, jako je Madona ze Střížova a Madona z Kameného Újezdu. U této skupiny děl byl několikrát konstatován společný výchozí prototyp, kterým měly být sochy toruňsko-vratislavského typu a snaha jejich autora o jakousi renesanci krásného slohu.¹⁴ Madona ze Žamberka však na rozdíl od této skupiny soch již vykazuje jasně rozlišené řešení kontrapostu, čímž se více blíží poněkud mladší řezbě sv. Máří Magdaleny z Majdaleny,¹⁵ s kterou sdílí obdobné fyziognomické rysy obličeje, nebo Sv. Máří Magdaleny z Černice z doby kolem roku 1450.

U Madony ze Žamberka je zajímavý nejen retrospektivní stylový charakter, zřetelný především v postavě mohutného Krista s extrémně vytočenou hlavou a lyrickém výrazu Marie, ale i nový způsob členění povrchu sochy lámanými záhyby, velmi přehledné řešení draperiové skladby v plných sumárních tvarech, jakož i jasné rozložení tělesných hmot svědčící o plastickém rozvinutí díla. Tyto tendence rovněž naznačují orientaci k novému stylovému projevu, který v nepříliš vzdálené poloze představuje kvalitní řezba Světice z okruhu Mistra Kalvárie ze sv. Bartoloměje v Plzni z doby před rokem 1450.¹⁶ Určité stylové souvislosti žamberecké řezby můžeme také pozorovat ve vztahu k Madoně z hlavního oltáře farního kostela Nanebevzetí Nejsvětější P. Marie v nedalekém Kladsku, ačkoliv východočeská práce nedosahuje kvality jejího provedení. [2] Zde můžeme sledovat užití obdobného formálního aparátu, vycházející snad ze stejné předlohy. Milena Bartlová na základě způsobu utváření a kompozice záhybů draperie i spodního oděvu sochy konstatovala zařazení díla do tzv. "multscherovské" skupiny děl a konkrétně uvedla dvě díla spjatá s norimberskou sochařskou produkcí kolem poloviny 15. století, jako je Oertelova Madona na hradě v Norimberku a Madona ze Starých Hor u Banské Bystrice.¹⁷ Zároveň ovšem zmínila, že se dílo svým tvaroslovím odlišuje od

⁹ V. 65 cm, š. 23 cm, hl. 18 cm. Identifikaci dřeva provedla Ivana Vernerová, laboratoř NG v Praze.

¹⁰ Postava Madony ze Žamberka stojí na nízkém, mírně zakulaceném soklu, v levé ruce drží mohutnou postavu nahého Ježíška a v pravici žezlo. Tělesné proporce figury mají plnější charakter a uzavřený obrys. Mírně esovitý pohyb postavy je završen v nepatrně skloněné hlavě vlevo k malému Kristovi. Mariin postoj vyjadřuje rozlišený kontrapost. Špička střevice pravé volné předsunuté nohy se zřetelně rýsuje pod draperií pláště, opírá se o hranu podstavce. Směr střevice sleduje vytočení kolene vpřed. Levá zatížená noha se pod těžkou draperií neprojevuje. Zadní strana skulptury je hloubená. Oděv tvoří svrchní plášť, vnitřní šat a závoj vedený z temene Mariiny hlavy.

¹¹ Jiří Fajt, Late Gothic Sculpture in Bohemia during the Reign of Wladislaw II. (1471–1516), in: Robert Suckale – Dietmar Popp (eds.), *Die Jagiellonen. Kunst und Kultur einer europäischen Dynastie an der Wende zur Neuzeit*, Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg 2002, s. 253.

¹² Jaromír Homolka, Plastika, in: Jaromír Homolka – Jiří Kropáček (eds.), *Jihočeská pozdní gotika*, (kat. výst.), AJG Hluboká nad Vltavou 1965, s. 125.

¹³ Jan Müller, K charakteru výtvarné kultury Českého Krumlova 1420–1470, *Umění XXXI*, 1985, s. 536.

¹⁴ Milena Bartlová, kat. č. 48, Madonna von Gojau (Kájov), in: Ladislav Kesner (ed.), *Prag um 1400. Der Schöne Stil. Böhmische Malerei und Plastik in der Gotik*, (kat. výst.), Wien 1990, s. 112.

¹⁵ Hynek Rulišek, *Gotické umění v jižních Čechách*, (kat. výst.), Praha 1990, kat. č. 10, s. 21–23.

¹⁶ (jf) [Jiří Fajt], kat. č. 277, Mistr Ukřižování ze sv. Bartoloměje?, Světice, in: Jiří Fajt (ed.), *Gotika v západních Čechách (1230–1530)*, III, (kat. výst.), Národní galerie v Praze 1996, s. 685–687.

¹⁷ Milena Bartlová, Uměleckohistorické úvahy o vizi Arnošta z Pardubic, in: *Arnošt z Pardubic (1297–1364). Osobnost – okruh – dědictví*, Praha – Pardubice – Wrocław 2005, s. 224.



[2] **Madona z Kladska, kolem 1455–60, dřevo,**
Kostel Nanebevzetí P. Marie, Kladsko.
Foto: archiv autora



[3] **Madona z Otovic, kolem 1455–60,**
dřevo, nezvěstné.
Foto: archiv Miroslava Otteho

norimberské i vratislavské produkce a konstatuje spíše blízkost tradičním rysům českého sochařství, které pokračovalo v konvencích krásného slohu počátku 15. století. V domácím materiálu shledala nejbližší stylové paralely ve Světici z Národní galerie připisované do skupiny tzv. Mistra plzeňské Kalvárie¹⁸ a kladskou řezbu datovala do šedesátých let 15. století nebo kolem 1470. Na základě výše uvedené stylové komparace sochy však není zcela vyloučeno uvažovat o dataci řezby již do padesátých let 15. století. Jiří z Poděbrad Kladsko získal jako zástavu od Viléma z Lichtenburka již v roce 1454 společně se sousedním Minsterberskem,¹⁹ které od roku 1459 spravoval jeho syn Viktorin a od povýšení Kladska na hrabství v roce 1462 společně se svými bratry Jindřichem a Hynkem. Na nedalekém Broumovsku je evidováno jiné sochařské dílo, které můžeme z hlediska formy a kompozice řadit do blízkosti žambercké i kladské řezby, ovšem bez jakýchkoliv dílenských souvislostí. Jedná se o dnes bohužel nezvěstnou sochu Panny Marie z Otovic, [3] jež vznikla pravděpodobně spíše v šedesátých letech 15. století či kolem roku 1470. Do doby kolem roku 1450 bylo nedávno zařazeno jiné dílo dochované na území východních Čech, a to Madona z bývalého hřbitovního kostela Nejsvětější Trojice v Chlumci nad Cidlinou.²⁰ U této práce však musíme středověký původ vyloučit s tím, že se jedná o barokní multiplikaci Madony svatohorské z 18. století. Na území východních Čech lze považovat za díla z této časové vrstvy pozoruhodnou řezbu Madony z Jilemnice a v širším teritoriálním kontextu pak Madonu z Tatenic²¹ z českomoravského

¹⁸ Ibidem.

¹⁹ Ladislav Hladký, Poděbradská větev pánů z Kunštátu a východní Čechy, in: Vladimír Wolf (ed.), *550 let hrabství kladského*, Trutnov 2009, s. 125–131.

²⁰ Viz Hrubý (pozn. 7), s. 673–674. Za poskytnutí fotografie skulptury velmi děkuji Mgr. Veronice Cinkové z Národního památkového ústavu v Pardubicích.

²¹ ZJ [Zdeňka Jeřábková], kat. č. 179, Madona, in: Ivo Hlobil – Marek Perůtka (eds.), *Od gotiky k renesanci. Výtvarná kultura Moravy a Slezska 1400–1550*, III. Olomoucko, (kat. výst.), Muzeum umění Olomouc 1999, s. 291, obr. 179.

pomezí či Madonu ze studniční kaple klášterního kostela Nanebevzetí P. Marie ve Žďáru nad Sázavou.²² Tyto práce však vykazují odlišná slohová východiska.

Ačkoliv původ žamberecké skulptury není zcela jistý, můžeme předpokládat, že socha byla na hlavní oltář osazena v době po dokončení barokních úprav v roce 1691 provedených za hraběte Františka z Bubna a Litic.²³ Z této doby totiž pochází současný stav jednolodní obdélné kaple s odstupňovaným trojboce uzavřeným presbytářem. V jádře gotická kaple patří spolu s hranolovou věží opevnění v parku k původním částem staršího gotického hradního areálu.²⁴ Městečko Žamberk bylo založeno před rokem 1332 na pravoúhlém půdorysu jako tržní středisko litického panství, jehož správním centrem byl hrad Litice.²⁵ Do sedmdesátých let 14. století prošlo litické panství rukama mnoha pánů. Změna nastala v roce 1371, kdy panství na dlouhých 124 let (1371–1495) získává rod Bočků z Kunštátu, k jejichž majetku rovněž náleželo městečko Žamberk.²⁶ V roce 1427 se stal držitelem panství tehdy sedmiletý Jiří z Poděbrad a Kunštátu, který panství udržel až do své smrti v roce 1471, kdy přechází do rukou jeho synů.²⁷ Za Jiříkovy správy se hrad Litice stal jedinou velkou jím budovanou hradní stavbou, z níž po roce 1450 vytvořil mohutnou pozdně gotickou pevnost, jejíž přestavba byla ukončena pravděpodobně v roce 1468.²⁸ Žamberk byl sídlem vrchnosti litického panství až do roku 1628.²⁹ Pokud přijmeme předpoklad, že madona do zámecké kaple nebyla dodána hrabaty z Bubna odjinud, lze v hypotetické rovině předpokládat, že mohla patřit k původnímu vybavení kaple na hradě v Žamberku. Možným řešením je rovněž původ díla v hradní kapli litického hradu, která byla obsažena v hmotě věže přistavěné k jihovýchodnímu paláci za Jiřího z Poděbrad. Ať řezba pochází z Litic či Žamberka, zásadní roli hraje osobnost majitele litického panství. Tím od roku 1427 až do své smrti byl přední exponent pohusitské politické scény v Čechách, od roku 1458 český král, Jiří z Poděbrad a Kunštátu. Madona ze zámecké kaple je pozoruhodným dokladem kvalitního sochařského díla, s největší pravděpodobností původně určeného pro utrakvistické publikum. Motivický aparát řezby reaguje na aktuální formování nového výtvarného programu rané fáze pozdně gotického sochařství v Čechách.³⁰ Zároveň zde máme zajímavou ukázkou jakési regionalizace sochařství ve východních Čechách kolem roku 1450.

Velmi důležité téma studia starého umění východních Čech představuje problematika uměleckých děl nekatolických konfesí a otázky týkající se vůbec jeho rozpoznání, původu, tedy kde a kdo ho vytvořil, jeho obsahové stránky, funkce a jeho kulturně společenského kontextu. K vlastnímu rozpoznání umění nekatolických konfesí se nedávno velmi instruktivně vyjádřila opět Milena Bartlová, v reakci na výstavní projekt Umění české reformace, kde byla představena rovněž mnohá umělecká díla z oblasti východních Čech.³¹ Badatelka poukázala na fakt, že řada objektů v expozici se ničím zvláštním neodlišovala od známého obrazu starého umění a tento fakt komentovala slovy: „*Je to samozřejmé – ze starších památek mohly rekatolizaci přetrvat pouze ty, které byly schopny fungovat bez potíží i v římskokatolickém prostředí. Hlavním poznávacím měřítkem se tedy stává skutečnost, že obraz nebo socha byly*

22 Jan Mikeš, The Pieta of Lásenice and Sculpture of the Late Beautiful Style in South Bohemia, *Bulletin of the National Gallery in Prague* XVIII–XIX / 2008–2009, s. 26.

23 Viz Kořán (pozn. 7), s. 387–391.

24 Ibidem, s. 387.

25 Karel Kuča, *Atlas památek. Česká republika O/Ž*, Praha 2002, s. 1312–1313.

26 Karel Kuča, *Města a městečka v Čechách, na Moravě a ve Slezsku III*, Praha 1998, s. 520.

27 Ibidem.

28 Tomáš Šimek (ed.), *Hrady, zámky a tvrze v Čechách, na Moravě a ve Slezsku, IV, Východní Čechy*, Praha 1989, s. 276.

29 Viz Kuča (pozn. 26), s. 520.

30 Antonín Liška, České sochařství v době slohové přeměny kolem roku 1450, *Umění IX*, 1961, s. 372–388.

31 Milena Bartlová, Tatranci neuziteční. Umění české reformace, *Art + Antiques* 02, 2010, s. 38–42. – K tomu obšírněji naposledy Kateřina Horníčková, Konfesionalita díla, in: Kateřina Horníčková – Michal Šroněk (eds.), *In puncto religionis. Konfesní dimenze předbělohorské kultury Čech a Moravy*, Praha 2013, s. 9–20.

*určeny pro kostel, který sloužil kališníkům či luteránům“.*³² Soubor středověkých sochařských děl východních Čech, na rozdíl od některých malířských prací tzv. chrudimské skupiny, skutečně nevykazuje specifické námětové odlišnosti od umění katolického a jeho případný vznik pro nekatolické prostředí lze tedy pouze hypoteticky předpokládat na základě historických reálií, týkajících se konfesních otázek majitele konkrétního panství či držitele patronátního práva apod. Z hlediska objednatelských aktivit členů nekatolických konfesí bychom o podílu utrakvistického objednavatele mohli uvažovat právě v případě Madony ze Žamberka.

³² Viz. Bartlová (pozn. 31), s. 41.

**Madonna from the castle chapel in Žamberk.
On the sculpture of the period of George
of Poděbrady (1448–1471) in East Bohemia**

—
102

The chamber carving of the Madonna from the castle chapel of the Assumption of the Virgin Mary, in Žamberk from around 1450 is one of the very rarely preserved, earliest examples of Late Gothic sculptural works in East Bohemia, the creation of which can be supposed after the end of the Hussite wars. With its refined formal expression, the sculpture corresponds to the sculptural production which developed in the course of the second third of the 15th century on the estate of the South Bohemian Rožmberks, solidly rooted in the tradition of the international style. What seems to be interesting with the Madonna from Žamberk is not only the retrospective stylistic character, pronounced particularly in the figure of the massive Christ with extremely turned head and the lyrical expression of the Virgin Mary, but also the new method of dividing the surface of the statue with broken folds, the very well-arranged solution of the drapery composition in full overall shapes, as well as the clear layout of the body masses testifying to the plastic development of the work. These tendencies also indicate an orientation to a new stylistic expression, which not far away is represented by the quality woodcarving of the Saint from the circle of the Master of the Calvary from St Bartholomew's in Pilsen, from before 1450. The Madonna from the palace chapel is a noteworthy proof of a high-quality sculptural work with the highest likelihood originally intended for the Utraquist public. Motif apparatus of the carving reacts to the current forming of a new artistic programme of the early phase of Late Gothic sculpture in Bohemia. The owner of the estate in Litice from 1427 became the leading exponent of the post-Hussite political scene in Bohemia George of Poděbrady and Kunštát, in 1458 elected King of Bohemia.

Gotická Pieta v kontextu barokní doby. Několik poznámek k soše Piety z kostela Narození Panny Marie v Popovicích u Jičína

—
103

Gotická Pieta z kostela Narození Panny Marie v Popovicích u Jičína [1] není českému uměnovědnému bádání neznámá.¹ Socha o výšce přibližně 80 cm byla zhotovena patrně z lipového dřeva. Její vznik se klade do první poloviny 15. století, a to recentně do rozmezí třicátých až čtyřicátých let.² Větší nejasnosti panují v otázce provenience. Do konce 20. století stála Pieta na hlavním oltáři barokního kostela Narození Panny Marie v Popovicích.³ Tento chrám však jičínští jezuité, kteří vlastnili polovinu obce Popovice spolu s dalšími statky,⁴ postavili až v letech 1663–1670, umístění sochy tak nutně musíme pokládat za druhotné. Její předchozí umístění bohužel neznáme, v úvahu nicméně přichází do dnešních dnů nedochovaná kaple sv. Anny,⁵ která sloužila coby místní kostel a stála do roku 1780⁶ (či 1784)⁷ na místě dnešní fary. Pieta však mohla být do kostela Narození Panny Marie přenesena také odjinud. Cílem příspěvku ale není objasnit provenienci a původní umístění popovické Piety, jakkoli se to zdá být lákavé, nýbrž pokusit se za pomoci písemných pramenů poodhalit jednu etapu v historii tohoto uměleckého díla.

Kdy se Pieta do kostela Narození Panny Marie v Popovicích dostala a jakou roli hrála v kontextu barokní zbožnosti? Tyto otázky vyplynuly ze studia dvou inventářů⁸ vztahujících se ke kostelu v Popovicích a podnítily vznik této studie. Obsáhlejší spis představuje hlavní inventář popovického kostela a pochází z roku 1773, tedy z období zrušení řádu Tovaryšstva Ježíšova, pod jehož správu kostel náležel. V oddílu *De imaginibus* se pod zápisem o hlavním

1 Přehled odborné literatury o Pietě z Popovic: Antonín Bartušek – Jarmila Krčálová – Anežka Merhautová-Livorová et al., heslo Popovice (Jičín), in: Zdeněk Wirth (ed.), *Umělecké památky Čech*, Praha 1957, s. 611. – [Ivo Kořán], Popovice /Jičín/, in: Emanuel Poche (ed.), *Umělecké památky Čech 3*, Praha 1980, s. 136. – MŠ [Milena Štefanová-Bartlová], Pieta ze Železného Brodu, č. kat. 25, in: Jan Chlíbec – Milena Štefanová-Bartlová, *Mistr Týnské kalvárie. Pražská řezbářská dílna předhusitské doby*, (kat. výst.), Národní galerie v Praze 1990, s. 75. – Pavel Kroupa, K vývoji českých piet 14. a 15. století, in: *Muzejní a vlastivědná práce. Časopis společnosti přátel starožitností*, 1994, č. 3, s. 140–149. – VH [Vladimír Hrubý], Pieta, č. kat. 1, in: Vladimír Hrubý – Pavel Panoch (eds.), *Ke slávě Ducha. Sedm století církevního výtvarného umění v královéhradecké diecézi*, (kat. výst.), Východočeská galerie v Pardubicích 2003, s. 41. – Jan Mikeš, *Dřevěné piety 1. poloviny 15. století v Čechách*, (diplomní práce), Seminář dějin umění FF MUNI, Brno 2007. – Vladimír Hrubý – František Nesejt, Vrcholně gotické sochařství, in: Ondřej Felcman (ed.), *Dějiny východních Čech v pravěku a středověku (do roku 1526)*, Praha 2009, s. 497.

2 Viz Mikeš (pozn. 1), s. 79.

3 Pieta se v současné době nachází ve vlastnictví Římskokatolické farnosti – arciděkanství Jičín.

4 V roce 1624 odňal Albrecht z Valdštejna městu Jičínu popovické zboží a spolu s dalšími statky je věnoval jičínské jezuitské koleji. Druhou polovinu Popovic vlastnil rod Kamenických z Vitiněvsí. Barbora Klípcová, *Dějiny obce Popovice, Muzejní noviny – Regionální muzeum a galerie v Jičíně* 25, 2004, č. 1, s. 3–4.

5 Lenka Nyklová, *Kostel Narození Panny Marie v Popovicích u Jičína, Muzejní noviny – Regionální muzeum a galerie v Jičíně* 25, 2004, č. 1, s. 10.

6 Viz Bartušek – Krčálová – Merhautová-Livorová et al. (pozn. 1), s. 611.

7 Viz Kořán (pozn. 1), s. 136.

8 Státní okresní archiv Jičín, fond Arciděkanství úřad Jičín, knihy č. 100 a 101.



[1] Pieta, kolem 1430–1440, dřevo (lípa?), v. 80 cm, Římskokatolická farnost–arciděkanství Jičín.
Foto: Hana Runčíková

oltářním obrazu Immaculaty nachází záznam o soše: „*Statua in capsula sub vitro B. V. M. Dolorosae cum corona, velo, filamentis 7 gemularum bonarum cum immixtis lapillis vulgo granat et corallis et 2^{bus} nummis argenteis et uno lapillo imposito, catena cum 17 lapillis vulgo jaspis nec non tribus majoribus nummis argenteis et uno minore, et annulo argenteo lapillis 3^{bus} exornato, duobus cruculis lapillis ornatis, et reliquiario parvo, quo omnia et singula sunt in vesticula appensa. Preterea duo fila argentea cum 4 corallis et minoribus 8 et duobus majoribus unionibus, et duo fila fictorum unionum.*“⁹ Popisuje se zde socha Panny Marie Bolestné, umístěná v zasklené skříňce či schránce, ozdobená korunou a závojem a opatřená drahokamy, dalšími kameny (granát, jaspis), korály, stříbrnými mincemi, stříbrným prstenem, malým relikviářem a dalšími předměty, které byly připevněny na stuhách či šňůrkách a na soše zavěšeny. Výčet předmětů a jejich charakter¹⁰ nasvědčuje tomu, že šlo o votivní dary,¹¹ které věřící přinášeli jako poděkování za vyslyšení proseb a modliteb. Zásadní je ale informace o umístění sochy. V kostele Narození Panny Marie v Popovicích se schránka odpovídající popisu zachovala jako součást hlavního oltáře. A právě v této schránce byla dříve umístěna gotická socha Piety,

⁹ Státní okresní archiv Jičín, fond Arciděkanství Jičín, kniha č. 100. [transkr. aut.]

¹⁰ „Mariánská vyobrazení byla rovněž ověšována závoji či šátky, drahocenná roucha byla obětována pro zhotovení baldachýnů nebo oděvů, do nichž byla socha zahalována dle období liturgického kalendáře. Plocha oděvu následně sloužila pro upevňování dalších obětí v podobě osobních šperků (např. řetízky, šňůrky s granáty, mince, medaile, řády), které okázaly přepych uctívaného zobrazení násobily.“ Hana Dvořáková, „Panno Maria, pomoz, stůj při mně...“ Na okraj problematiky votivních darů, in: Jiří Mihola (ed.), *Na cestě do Nebeského Jeruzaléma. Poutnictví v českých zemích ve středoevropském kontextu*, Brno 2010, s. 211.

¹¹ Votivní (z lat. *votum* = slib, *ex voto* = podle slibu) dary přinášeli příslušníci všech společenských vrstev ve městech i na venkově, kteří ve chvíli nemoci, ohrožení života či nouze přislíbili za pomoc vyšší moci dar; takový slib byl chápán jako závazný. Jednalo se v podstatě o projevy mající své kořeny v předkřesťanské době, které byly během staletí sice potlačovány, avšak ne zcela vymýceny. Na nebyvalé rozšíření této praxe v období baroka reagoval císař Josef II. v letech 1782–1785 dekrety nařizujícími odstranění votivních darů z chrámů. Ibidem, s. 205–206.

jak dokládá soupisová literatura ještě k roku 1957¹² a 1980¹³ a fotografie¹⁴ z roku 1994. Uvědomíme-li si, že termín *B. V. M. Dolorosa* se užíval rovněž jako synonymum pro znázornění Panny Marie držící na klíně tělo ukřižovaného Krista, tedy Piety, pak se přímo nabízí spojit s uvedeným záznamem v inventáři popovickou Pietu.

Hlavní oltář včetně zasklené skříňky, v níž byla Pieta umístěna, pochází z období kolem poloviny 18. století.¹⁵ Z kroniky jičínské jezuitské koleje¹⁶ se ze zápisu k roku 1759 dozvídáme o pořízení nového hlavního oltáře: „*Peculiare habet Popovicensis, quod decorem domus Dei sibi ad pietatis officia designatae promoturus, aram templi principem sub titulo B. V. sine macula originali conceptae a fundamentis opere statuario elegantem erexerit impensis 400 circiter 1(?) partim est arario coetus, partim est munificentia capituli collegii acceptis.*“¹⁷ Podle zápisu nesl oltář zasvěcení Neposkvrněnému početí Panny Marie a mělo na něm být osazeno sochařské dílo (*a fundamentis opere statuario*); náklady na zhotovení oltáře hradil zčásti coetus (náboženské bratrstvo) a zčásti jičínská jezuitská kolej. Vzhledem k doloženému umístění Piety na hlavním oltáři a výše citovanému záznamu inventáře vede zmínka o sochařském díle v kronice k závěru, že oním sochařským dílem byla právě socha Piety.

—
105 Obrátme nyní pozornost k samotnému popovickému coetu. Kronika jezuitské koleje jej zmiňuje poprvé k roku 1678, jen několik let po vysvěcení¹⁸ popovického kostela. Zápis hovoří o nově založené kongregaci v Popovicích, jež nesla patrocinium „*našeho Pána Ježíše Krista na Kříži umírajícího a jeho Bolestné Matky neboli Smrtných úzkostí Kristových*“¹⁹ a byla schválena papežským breve; se založením coetu bylo také spojeno udělení odpustkového privilegia vztahujícího se k hlavnímu oltáři.²⁰ Coetus byl typem náboženského bratrstva, které zakládali a spravovali jezuité.²¹ U všech barokních bratrstev hrála příprava jejich členů na smrt a posmrtný život významnou roli,²² pro jezuitské coety to však platí dvojnásob. Tematika smrti a dobrého umírání se promítala nejen do činnosti konfraternity, ale často, jako u popovického coetu, i do jejího názvu.²³ Tituly spojené s motivy Kristova umučení²⁴ a s patrony dobré smrti²⁵ nebyly obecně u barokních náboženských bratrstev ničím neob-

12 „*Na hlav. olt. soška Piety (ze 16. století)*“. Viz Bartušek – Krčálová – Merhautová-Livorová et al. (pozn. 1), cit. s. 611.

13 „*hlav. oltář rokok. [...] na něm v zaskl. skříňce gotic. dřev. Pieta ze zač. 15. stol.*“ Viz Kořán (pozn. 1), cit. s. 136.

14 Viz Kroupa (pozn. 1), s. 146.

15 Ibidem, s. 136.

16 Kronika jičínské jezuitské koleje zahrnuje léta 1623–1762 a zaznamenává události spjaté především s životem koleje a působením Tovaryšstva Ježíšova v Jičíně a okolí. V současné době se kronika (sign. VIII D 22) nachází ve sbírkách Národního muzea v Praze.

17 Národní muzeum v Praze, Historia collegii Giczinensis Societatis Iesu, sign. VIII D 22, p. 741. [transkr. aut.]

18 Kostel Narození Panny Marie v Popovicích byl vysvěcen roku 1671. Viz Kořán (pozn. 1), s. 136.

19 „[...] *sub titulo Domini nostri Jesu Christi in Cruce moribundi et Matris eius Dolorosae seu Agonia* [...]“. Národní muzeum v Praze, Historia collegii Giczinensis Societatis Iesu, sign. VIII D 22, p. 303. [překl. aut.]

20 „*Congregationibus binis, Latinas et Boemicas, quas quidem in suo statu et probitate perseverant, accessit tertia, iam annis elapsis coagmentari capta, sub titulo Domini nostri Jesu Christi in Cruce moribundi et Matris eius Dolorosae seu Agonia erecta et a Sede Apostolica per breve confirmata et pulchro privilegio ara maioris locupletata, quo sit potestas celebranti certo tempore, liberandi animam ex purgatorio.*“ Ibidem, p. 303. [transkr. aut.]

21 Na rozdíl od jezuitských mariánských družin (sodalitates), kladoucích dosti vysoké nároky na mravnost a disciplinovanost svých členů, nebyla pravidla coetů tolik přísná, umožňovala členství mužům i ženám, a přibližovala tak coety blíže k běžným barokním náboženským bratrstvům. Markéta Holubová, Jezuité a významná mariánská poutní místa v českých zemích, in: Jiří Mihola (ed.), *Na cestě do Nebeského Jeruzaléma* (pozn. 10), s. 111–112.

22 „*Náboženská bratrstva plnila v souvislosti se smrtí tři důležité úkoly: Měla formovat život členů tak, aby byli připraveni na zbožnou smrt, měla se podílet na jejich pohřbení a konečně prostřednictvím modliteb a zádušních mší podporovat jejich duše v posmrtném životě. Tyto úkoly plnila prakticky všechna barokní bratrstva, ovšem některá se jim věnovala ve zvýšené míře, někdy i překračovala okruh členů a plnila pohřební a zádušní poslání pro celou farnost.*“ Jiří Mikulec, *Barokní náboženská bratrstva v Čechách*, Praha 2000, cit. s. 35.

23 Viz Holubová (pozn. 21), s. 112.

24 Často se vyskytovala zasvěcení bratrstva Smrtným úzkostem Kristovým, Pěti ranám Krista Pána, svatého Kříže, popř. také Křížové cestě nebo Božímu hrobu. Viz Mikulec (pozn. 22), s. 32.

25 Velké oblíbené se těšili zejména sv. Barbora, sv. Josef, ale také Panna Maria (zvláště kult Nanebevzetí Panny Marie, Panny Marie Bolestné, dále také Narození Panny Marie a Jména Panny Marie). Existovala také mariánská bratrstva, která měla v názvu pouze přídomek „za šťastnou smrt“ či „za šťastnou hodinku smrti“. Ibidem, s. 35–36.

vyklým. Volbu názvu ovlivňovaly různé faktory, např. rozhodnutí zakladatele bratrstva nebo vliv kultu titulárního patrona kostela či kaple, při níž bratrstvo působilo, vedoucí následně k převzetí daného patrocina; významnou úlohu mohla sehrát také úcta k místním kultovním a zázračným sochám a obrazům.²⁶

Otázkou zůstává, co rozhodlo při volbě patrocina v případě popovického coetu. Jak jsme již naznačili, zasvěcení Smrtným úzkostem Kristovým, příp. umírajícímu Kristu a Bolestné Panně Marii bylo u jezuitských coetů v souladu s jejich zaměřením na problematiku umírání a posmrtného života a také se třemi hlavními aspekty jejich činnosti, tj. s rozjímáním o utrpení Krista, Panny Marie a modlitbami za zemřelé.²⁷ Nabízí se zde však také jiné vysvětlení, a sice že zvolení titulu konfraternity souviselo s gotickou Pietou. Obrazy a sochy středověkého původu se v období baroka těšily zvláštní úctě, neboť v kontextu pobělohorské doby odkazovaly ke katolické tradici země před vypuknutím husitských válek.²⁸ Domněnku o vazbě patrocina popovického coetu na úctu ke gotické Pietě však nelze doložit písemnými prameny, stejně jako není možno rozhodnout, zda se v Popovicích pěstoval kult této sochy a zda se tak dělo v období, do něhož spadá založení konfraternity.

106 — Vraťme se nyní k zápisu v kronice jičínské koleje týkajícímu se nového hlavního oltáře. Finanční účast coetu na úhradě nákladů za pořízení oltáře naznačuje, že na něm konfraternita měla zvláštní zájem. Pokud – jak se domníváme – bratrstvo vykonávalo své pravidelné pobožnosti před hlavním oltářem, pak by se rozhodnutí zakomponovat do skladby oltáře sochu Piety, která tematicky souzněla se zasvěcením coetu a jeho duchovní náplní, jevílo jako logické. Umístěním na čestném místě v zasklené schránce situované přímo nad svatostánkem se Pieta dostala do bezprostřední blízkosti svátosti oltářní, a tím i do nového kontextu. V něm je akcentován eucharistický podtext obsažený v ikonografickém námětu Piety a dále prohloubený motivem *ostentatio Christi*, jenž je vyjádřen natočením Kristova trupu k divákovi. Souvislost s eucharistickou symbolikou se zřetelně vyjevila během slavení mše svaté, zvláště v okamžiku pozdvihování darů proměněných v Tělo a Krev Páně.

Spolu s novými zjištěními vyvstaly také nové otázky. Socha Piety byla patrně předmětem zbožné úcty, nevíme však, kdy se jí stala. O pozornosti, které se jí dostávalo, vypovídají již zmíněné votivní dary zaznamenané v inventáři kostela a patrně také nová polychromie sochy. Minimum zpráv vztahujících se k popovické Pietě nicméně ukazuje na její nejspíše pouze lokální význam, jak vyplývá ze srovnání s ikonou Panny Marie Rušánské, kterou uctívali v nedalekém Jičíně a o níž se zachovaly pravidelné záznamy v kronice jezuitské koleje i v dalších písemných pramenech. V kronice koleje se v souvislosti s popovickým kostelem sice objevují zmínky o „*icon B. V. M. Dolorosae*“,²⁹ spojovat je s Pietou se ale jeví jako poměrně problematické. Neznáme ani podobu původního hlavního oltáře, který byl podle zápisu v kronice roku 1689 poškozen bleskem³⁰ a v roce 1759 nahrazen oltářem novým. A není ani jasné, kdy přesně se socha Piety do kostela Narození Panny Marie v Popovicích dostala – stalo se tak v období vymezeném dostavbou kostela (1670) a pořízením nového hlavního oltáře (1759), přičemž za nejzazší možný termín pro umístění Piety na hlavním oltáři je třeba považovat rok sepsání inventáře kostela (1773).

²⁶ Ibidem, s. 37–38.

²⁷ Zdeněk Orlita, „Non multi, sed boni.“ Mariánské sodality při jezuitské koleji sv. Jiří v Opavě v 17.–18. století a vývoj v ostatních částech olomoucké diecéze, in: Tomáš Jiránek – Jiří Kubeš (eds.), *Bratrstva. Světská a církevní sdružení a jejich role v kulturních a společenských strukturách od středověku do moderní doby*. III. pardubické bienále, 29.–30. dubna 2004, Pardubice 2005, s. 104, pozn. 4.

²⁸ K problematice milostných obrazů a soch středověkého původu více Jan Royt, *Obraz a kult v Čechách 17. a 18. století*, Praha 2011, s. 295–301.

²⁹ Národní muzeum v Praze, *Historia collegii Giczinensis Societatis Iesu*, sign. VIII D 22, pp. 355, 360, 647.

³⁰ Ibidem, p. 360.

Otázkou pro budoucí bádání nadále zůstává, ze které geografické oblasti socha Piety pochází či ve které dílně vznikla. Odpověď na ni je třeba hledat za pomoci srovnávací formálně-stylistické analýzy. Nové poznatky by jistě přinesl také restaurátorský průzkum, na který socha stále čeká. Důkladné archivní rešerše a podrobné zpracování dějin popovického kostela a coetu by mohly pomoci objasnit podrobnosti týkající se proměn užívání a funkce Piety v průběhu staletí. I ony jsou koneckonců součástí „života“ uměleckého díla, mohou ovlivnit jeho vnější podobu, a tím nepřímo i způsob, jakým na dílo dnes nahlížíme; neměly by proto být opomíjeny.

**Gothic Pieta in the context of the Baroque Period:
Several notes on the statue of the Pieta from the church
of the Birth of Our Lady in Popovice near Jičín**

—
108

The Gothic wood sculpture of the Pieta was created approximately in the 1420s–1430s. Until the end of the 20th century, the Pieta was on the main altar of the Baroque church of the Birth of Our Lady in Popovice, which was under the administration of the Jesuits in Jičín. We find an earlier record on the placement of the statue in a glass cabinet, which to this day forms a part of the main altar, in the inventory of the church in Popovice for 1773. The inventory also mentions items that decorated the statue and by their character correspond to votive gifts. The article submitted reveals with the aid of the written sources one stage in the history of this artistic work and endeavours to clarify what role the statue of the Pieta from Popovice played in the context of Baroque piety. The entry in the chronicle of the Jesuit College in Jičín for 1759 informs on several important facts: a sculptural work was to be installed on the new main altar of the church in Popovice, the financing of which was partly shared by a local religious fraternity (coetus of the Mortal Agony of Christ). This work is interpreted in the article as the Gothic statue of the Pieta from Popovice. It further outlines the possible connections between the Pieta and the coetus, which likely performed its regular devotions before the altar on which the statue was placed. Through its placement in the glass cabinet above the shrine of the main altar, the statue of the Pieta came to be in new spatial and importance relations, accenting the symbolism of the Eucharist.

Středověké vybavení kostela sv. Mikuláše v Dlouhé Vsi *

—
109

Podnětem k revizi středověkých památek v kostele sv. Mikuláše v Dlouhé Vsi u Havlíčkova Brodu byla vzpomínka Ivo Kořána spojená s obavou o osud děl, která poznal při práci na akademickém soupisu památek: „*Tak mi utkvěl v paměti kostel v Dlouhé Vsi u Havlíčkova Brodu, jehož barokní hlavní oltář střežily dvě pozdně gotické světice, ve výklenku zdi zářila parléřovská kamenná pieta zcela neznámého typu (publikoval ji pak prof. Kutal na kongresu v Bonnu) a za presbytářem v trávě se krčila miniaturní, nejvýš 20 cm vysoká pozdně gotická pietka, celá nasáklá dešťovou vodou. Bojím se zeptat, co se s nimi stalo.*“¹

V dlouhoveském kostele se skutečně dochovalo neobvyklé množství středověkých či gotizujících soch různorodé ikonografie i slohových období. Udivující mnohost není náhodná, její opodstatnění nalezneme v historii lokality i kostela sv. Mikuláše, která nevyklučuje ani přímou provenienční příslušnost středověkých soch do Dlouhé Vsi. První písemná zmínka o obci se datuje již k roku 1256 v souvislosti s kolonizací kraje řádem německých rytířů a rozvojem těžby stříbrné rudy. V roce 1308 se objevuje jméno Langendorf, které souvisí s typickým protáhlým tvarem osídlení. Od roku 1437 je zaznamenán také český překlad Dlouhá ves a v rámci existence tzv. Jihlavského jazykového ostrova (německého) se pak obě jména vyskytují společně (do roku 1945). Počátkem 14. století náležela Dlouhá Ves vilémovskému benediktinskému klášteru (Vilémov u Golčova Jeníkova, zakladatelem Vilém ze Sulzbachu). Výměnou statků přešla ves do majetku Lichtenburků, v roce 1308 zastavil Raimund z Lichtenburku Dlouhou Ves cisterciáckému klášteru v Sedlci. V roce 1316 koupil Dlouhou Ves arcijáhen Ropoto, který ji věnoval klášteru cisterciáček Údolí P. Marie v Pohledu (Vallis beatæ Virginis) a od roku 1335 pak byl dlouhoveský kostel sv. Mikuláše postaven pod patronát pohledské abatyše. V období husitských válek Jihlava i Německý Brod patřily k důležitým oporám katolické strany, což posléze vedlo k úplnému zpusťování Brodu, vypálení, poboření a vybití klášterů, hradů a tvrzí na území oblasti. Cisterciáčky získaly celé panství zpět v roce 1483 darem mecenáše Jana Bočka z Kunštátu a zřejmě záhy započaly náročnou stavební obnovu kláštera v Pohledu.² Původní dlouhoveský kostel byl také pozdně goticky výrazně přestavěn, ze zdobných prvků se dochovaly především portály z doby kolem roku 1500, západní pravouhlý s ostěním bohatě profilovaným s protínajícími se pruty a jižní portálek

* Příspěvek vznikl v rámci programu Ministerstva kultury *Podpora dlouhodobého koncepčního rozvoje výzkumné organizace, výzkumný záměr Výzkum, dokumentace a prezentace movitého kulturního dědictví.*

¹ Ivo Kořán, *Práce na Uměleckých památkách Čech, Zprávy památkové péče 70*, 2010, s. 53.

² Pohledský cisterciácký klášter byl obnovován po husitských nájezdech v poslední čtvrtině 15. století, kdy jsou v r. 1486 králem Vladislavem II. Jagellonským stvrzena jeho předhusitská privilegia a majetek. Stavební činnost bohatě nadaného kláštera neutichá po celé 16. století. Viz Pavel Vlček – Petr Sommer, *Pohled (Havlíčkův Brod)*, in: *Encyklopedie českých klášterů*, Praha 1998, s. 433–435.



[1] **Pieta, kolem 1370–1380, pískovec, v. 80 cm, kostel sv. Mikuláše, Dlouhá Ves. Foto: Šárka Radostová**

do lodi s lomeným obloukem.³ Roku 1599 ves koupilo město Německý Brod. Správa kostela nadále náležela pohledské farnosti.⁴

Z nejstaršího sochařského vybavení kostela se zachovala kamenná pieta, která je zřejmě již několik století umístěna ve vyvýšeném barokním výklenku severní stěny presbytáře.⁵ [1]

Panna Marie piety je usazena v krajině naznačené skaliskem, její pokrčené nohy jsou vahou těla stlačeny do strany a uplatňují se z mírného poloprofilu. Volně natažené mrtvé tělo Krista je uloženo v jejím klíně hlavou pohledově vlevo, s horní polovinou těla vysoko při pravém boku matky v téměř vertikální poloze. Marie objímá Krista levou rukou kolem pasu, pravou ruku klade na jeho tvář. Kristovy paže visí volně přes matčinu levici, nohy jsou paralelně uloženy na diagonále. Hmotnější záhyby modrého pláště, který kryje Mariinu postavu, v dolní části podtrhují diagonální směřování a barevností poskytují rámec nahému tělu

³ Z pozdně gotické přestavby kostela pravděpodobně pochází torzo těla kamenné křtitelnice, později doplněné dřikem i podstavcem, jehož nejstarší část je datována na patce rokem 1671. Křtitelnice, š. kupy 40,5 cm, celková v. 100 cm, rejstř. č. 61136-36-5437, evidenční list movité kulturní památky zpracovala Zdena Paukertová v roce 1979 a doplnila Irena Tobiášková v r. 1996, kdy se křtitelnice nacházela bez nového dříku, který byl doplněn později. Soupis zmiňuje umístění křtitelnice v torzálním stavu v márnici na hřbitově, viz [Ivo Kořán], heslo Dlouhá Ves, in: Emanuel Poche (ed.), *Umělecké památky Čech*, 1, Praha 1977, s. 262.

⁴ K dějinám obce, kláštera a regionu viz Zbyněk Sviták, Počátky kláštera cisterciáček v Pohledu, in: *Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity, řada historická C*, č. 43, 1996, s. 5–16. – Petr Adam, *Řád německých rytířů a jeho působení v Čechách, na Moravě a ve Slezsku*, Praha 2005. – Kateřina Charvátová – Dobroslav Líbal, *Řád cisterciáků v českých zemích ve středověku*, Praha 1994. – Ondřej Felcman (ed.), *Dějiny východních Čech. V pravěku a středověku (do roku 1526)*, Praha 2009. – Jan Urban, *Lichtenburkové. Vzestupy a pády jednoho šlechtického rodu*, Praha 2003.

⁵ Pieta, kolem 1370–1380, pískovec, novodobá polychromie, v. 80 × 58 cm, (rejstř. č. 67130/36-2246), evidenční list movité kulturní památky zpracovala A. Kubínová v r. 1964 a doplnila Irena Tobiášková v r. 1996, sochu datují podle *Uměleckých památek Čech*, Praha 1957, s. 126, do doby kolem 1380.

krytému jen bederní rouškou. Tkanina perizonia je oproti plášťové draperii tenká a měkce splývavá, na pravém boku se pohledově uplatňuje motiv kaskádovitého závěsu.

Současný stav sochy ztěžuje její datování, komparování i slohové zařazení. Pískovcovou sochu kryje hrubá barevně matoucí novější polychromie značně komplikující poznání díla, které je navíc vzhledem k umístění i váze materiálu obtížně přístupné průzkumu. Přes novodobou polychromii jsou zřetelná vážná poškození sochařského tvaru. Některé partie jsou deformovány a je obtížné určit, zda jde o následek úbytku hmoty mechanickým poškozením, či naopak následek nevhodného scelení při přípravě podkladu pro polychromii. Nečitelný je např. průběh a tvar pramenů vlasů a levé ucho Krista, které je zřejmě skryto pod nánosem hnědé vrstvy polychromie. Podobně je část Kristova perizonia mylně barevně sjednocena s draperií Mariina pláště. V sochařském zpracování tváří není zřetelný tvar a způsob postavení očí Krista, malba je charakterizuje jako zavřené. Mariinu tvář vyznačuje sumární pojetí s výrazným nosem a drobnými ústy. Levou tvář skrápějí slzy, u kterých opět netušíme, zda jsou součástí sochařského tvaru nebo druhotně tvořené v polychromii. Hladké čelo Marie původně snad brázdily vrásky bolesti na čele a u kořene nosu. Také tvar draperie maforia přetaženého přes hlavu není původní, především nad čelem je úbytek hmoty nejvýznamnější.

—
111

Adjustace v nice v zásadě neomezuje vnímání sochy vytvořené pro průčelní pohled. Charakteristické je téměř reliéfní řešení kompozice rozvíjející sochařské dílo do šířky. Socha tak působí malebným dojmem. Jasná a ve středoevropském kontextu ojedinělá je ikonografie piety. Právě usazením v krajině se pieta zásadně liší od v té době převažujícího typu s trůnicí madonou. Neobvyklá je rovněž inklinace k pojetí vertikálních piet.

Výjimečný ikonografický typ upoutal pozornost Alberta Kutala, který rozpoznal italský původ kompozice navazující na malířská řešení první poloviny třecenta v Itálii a vyložil prostředí děje jako skálu Kalvárie, a tedy okamžik pašijového děje s přesně určeným místem a časem. Tedy rozdílně od vertikálních a horizontálních piet s Madonou trůnicí, kde je téma Kristovy oběti i Mariina soucitu abstrahováno.⁶ Skupina piety je v dlouhoveské kompozici izolována od děje apokryfní lamentace, ale vazba k prostředí děje je zřetelně zachována. Konkrétně pak souvisí kompoziční typ s Madonou usazenou na zemi s tzv. Pokornými Madonami (v Čechách v malířském provedení Vyšehradská Madona). V západní Evropě došel typ rozšíření během 14. a především v 15. století pak především prostřednictvím vlámského malířství. Kotal při hledání inspiračního zdroje typu pro českého sochaře připouští prostředkovatelský frankovlámský vliv či italský import⁷ a sochu datoval především na základě užití struktury a tvaru draperiového schématu do sedmdesátých let 14. století či do doby kolem roku 1380.⁸ Zpřesnění datace není za současného stavu poznání díla možné.

Kdy a jak se socha do kostela dostala, nevíme, a nemůžeme vyloučit, že jde o její původní určení. Materiálové provedení spolu s neobvyklým ikonografickým typem ukazuje snad k významnějšímu objednavateli náročné zakázky, přičemž právě prostší narativní podání tématu piety mohlo konvenovat vnímání v duchovním prostředí ženského cisterciáckého kláštera v Pohledu. Hypoteticky mohla být socha původně pro klášter přímo určena a odtud se mohla do kostela sv. Mikuláše⁹ dostat druhotně, např. po poškození ohněm (klášter vypálili husité opakovaně v roce 1422 a 1424) či při komplexní barokní přestavbě kláštera a pořízení jednotného vybavení interiéru ve druhé čtvrtině 18. století.

Původ z pohledského kláštera je možný i v případě dalších středověkých děl v kostele v Dlouhé Vsi. Soupis památek¹⁰ zmiňuje jako druhé nejstarší dílo v kostele dřevěnou sošku

⁶ Albert Kotal, Gotické sochařství, in: *Dějiny českého výtvarného umění I/1*, Praha 1984, s. 257, 258, se starší literaturou. Zvl. Albert Kotal, Pieta ve farním kostele v Dlouhé Vsi, in: *Sborník Národního muzea v Praze*, řada A – Historie, Praha 1967, s. 247–252.

⁷ Kotal, Gotické sochařství (pozn. 6).

⁸ Viz Kořán, in: Poche (pozn. 3), s. 262.

⁹ Kostel byl od počátku zasvěcen sv. Mikulášovi.

¹⁰ Viz Kořán, in: Poche (pozn. 3), s. 262.

Vzkříšeného Krista umístěnou v sakristii a datovanou po roce 1400. Ve vybavení kostela se dochovala jediná socha této ikonografie, umístěná druhotně na pohledově levé brance hlavního oltáře zřejmě po krádeži pozdně gotických světeckých figur.¹¹ Plně plastickou polychromovanou dřevořezbu vyznačuje pro téma příznačné konzervativní pojetí kompozice. Stojící Kristus pravou rukou žehná, postava je orientována průčelně, pohled směřoval k divákovi. Široký strnulý postoj rozkročených nohou nevyužívá kontrapostu, v horní polovině těla sledujeme jen mírné esovité prohnutí tělesné osy. Nahé tělo kryje hmotná draperie červeného pláště uplatňující se především v trojúhelném motivu pravého cípu vedeného před tělem a v paralelních dlouhých vertikálních záhybech (s mírným zalomením nad podstavcem) na reversu. Zpracování vlasů spadajících na ramena je schematické. Předsunutí a lehký náklon hlavy umožňuje spolu s naddimenzovanou rukou v gestu žehnání předpokládat obvyklé umístění figury na stříšce kazatelny. Socha byla podobně jako pieta novodobě renovována a tato úprava ztěžuje upřesnění datace. Určité detaily poškození polychromie (linie vlasů nad čelem, trhliny na předloktí pravé ruky) naznačují vážné poškození dřevořezby před jejím posledním restaurováním. Nevhodná polychromie zkresluje rysy tváře, tvar vousů i pramenů vlasů, druhotné mohou být i formulace krátkých záhybů v mísovitém záhybu přeložené plášťové draperie vedené před tělem. Novodobým doplňkem je korouhev i paprsky svatozáře. Středověký původ sochy není vyloučen. Slohově je ovšem třeba, vzhledem pokročilému stupni rustikalizace řezby, dataci posunout až do druhé poloviny, respektive nejlépe do poslední čtvrtiny 15. století. Určitou možností, kterou vyloučí případný restaurátorský průzkum, zůstává také původ sochy z období historismu 19. století.

Z fondu středověkého sochařství bude nutné vyjmout dlouhoveskou dvojici světeckých figur sv. Barbory¹² a sv. Kateřiny, které byly volně postaveny na menze bočního oltáře Panny Marie Pomocné z doby po roce 1700. Na místě zůstává socha sv. Barbory, zatímco Sv. Kateřina byla odcizena a je nezvěstná. Polychromie amatérského charakteru kryje zřejmé zásahy do řezby, v partiích vlasů a hlavy sv. Barbory došlo k doplnění bloku dřeva. Účel a vymezení zásahů je bez restaurátorského průzkumu obtížné stanovit. Gotizující charakter se odvolává k tvorbě počátku 16. století (Sv. Barbora z Vranova).¹³ Dataci kolem roku 1500 uvedenou v soupise (s odkazem na přerezání soch v baroku)¹⁴ však bude lepší posunout do 17. století či dále. Barokní tváře spolu s úpravou roucha u krku a struktury plášťové draperie jsou tomu největší oporou. Původní podobu obou soch před destruktivní renovací může ukazovat drobná soška sv. Mikuláše na stříšce kazatelny, kterou soupis pominul, ale která může rovněž pocházet z raně barokního vybavení kostela.

Jinou již nepochybně středověkou práci představuje kvalitní polychromovaná dřevořezba stojící sv. Anny Samotřetí,¹⁵ o které se traduje, že pochází z dnes neexistující kaple sv. Anny za vsí. [2] Tomu odpovídá situace v kostele, kde měla socha podle soupisu nejprve místo v jižní předsíni a později byla volně přistavena ke stěně lodi.

¹¹ Vzkříšený Kristus, v. 53,5 cm, rejstříkové číslo kulturní památky 55650/36-5436, evidenční list movité kulturní památky zpracovala Zdena Paukertová v r. 1979 a doplnila Irena Tobiášková v r. 1996, sochu datují do poloviny 15. století s údajem o rokokové svatozáři a nové polychromii.

¹² Sv. Barbora, Sv. Kateřina, v. cca 60 cm, rejstříkové č. kulturní památky 32368/6-131/36-2243. Sv. Kateřina odcizena v roce 1996 a zůstává nezvěstná. Evidenční list movité kulturní památky zpracovala Alexandra Kubínová v r. 1964 a doplnila Irena Tobiášková v r. 1996.

¹³ Kaliopi Chamonikola, kat. č. 188. Sv. Barbora z Vranova, in: Kaliopi Chamonikola (ed), *Od gotiky k renesanci. Výtvarná kultura Moravy a Slezska 1400–1550*, II. Brno, (kat. výst), Brno 1999, s. 385–386.

¹⁴ Viz Kořán, in: Poche (pozn. 3), s. 262.

¹⁵ Sv. Anna Samotřetí, topolové dřevo, v. 170 cm, rejstříkové č. kulturní památky 57019/36-5431. Evidenční list movité kulturní památky zpracovala Zdena Paukertová v r. 1979 a doplnila Irena Tobiášková v r. 1996, sochu datují do 90. let 15. století s údajem o silném napadení červotočem. Viz: UPČ, o. c. pozn. 4, s. 262, vč. fotografie sochy zachycující stav před restaurováním. Za poskytnutí dokumentace a informací k restaurování díla jsem zavázána Kristýně Bulínové. K ikonografickému typu stojící sv. Anny Samotřetí viz: Hana Vorlová, *Svatá Anna Samotřetí v gotické plastice českých zemí*, (diplomní práce), Katedra teorie a dějin výtvarných umění FF UP, Olomouc 2002, kat. č. 10, s. 79. Za zpřístupnění práce Hany Vorlové děkuji Milanu Dospělovi.



[2] Sv. Anna Samotřetí, kolem 1500, dřevo,
v. 170 cm, kostel sv. Mikuláše, Dlouhá Ves.
Foto: Šárka Radostová

Socha byla restaurována v roce 2001 Annou a Jiřím Třeštíkovými. Restaurátoři laboratorně určili materiál jako topolové dřevo. V rámci restaurování došlo k sejmutí rozsáhlých přelepů tkaninou a byly odebrány doplňky rukou a papírová rouška v klíně Ježíška. Paradoxně jediná v poslední době odborně restaurovaná socha je napadena červotočem (podstavec).

Polychromovaná dřevořezba je mírně nadživotní velikosti. Stojící figuru světice s dětskými postavami P. Marie a Krista v náručí vyznačuje sevřená kompozice s uzavřeným obrysem. Pro draperiovou strukturu je charakteristické kontrastní řasení spodního roucha ve vertikálních paralelách a prostorově utvářeného objemu trojúhelného motivu pláště vedeného před tělem. Kompaktní v zalamovaných mísovitých záhybech utvářená draperie kryje dolní polovinu těla. Při levém boku se otevírá a poskytuje hloubkový průhled k jádru sochy. Slohové vazby ukazují k franckému a především saskému řezbářství konce 15. století. Pokročilejší fázi téhož proudu představuje např. Bolestná P. Maria z kostela sv. Mikuláše v Chebu, kladená do okruhu tvorby Petra Breuera a datovaná kolem roku 1500.¹⁶ Společné znaky vykazují srovnání ženských hlav zavinitých rouškou, typ tváře a s určitou opatrností – se zřetelem na problematický stav dochování – také torzální původní polychromie.

V Dlouhé Vsi se nacházela ještě počátkem devadesátých let minulého století také světecká dvojice Sv. Mikuláše [3]¹⁷ a Sv. Floriána [4], která pravděpodobně představuje torzo pozdně gotické výzdoby výpravného hlavního oltáře z první čtvrtiny 16. století. Obě sochy byly druhotně protějškově umístěny na brankách barokního hlavního oltáře. V roce 1990 byly odcizeny, socha sv. Mikuláše byla objevena v roce 2012 v Mnichově a posléze vrácena,

¹⁶ Michaela Ottová, kat. č. 58, Panna Marie Bolestná z kostela sv. Mikuláše v Chebu, in: Karel Halla – Jiří Vykoukal et al., *Umění gotiky na Chebsku. Gotické umění na území historického Chebska a sbírka gotického sochařství Galerie výtvarného umění v Chebu*, Cheb 2009, s. 234–235.

¹⁷ Sv. Mikuláš, v. 110 cm, rejstříkové číslo kulturní památky 32368/6-131/36-2242.



[3] Sv. Mikuláš, kolem 1520, dřevo,
v. 110 cm, církevní depozitář.
Foto: Šárka Radostová



[4] Sv. Florián, kolem 1520, dřevo, odcizeno.
Foto: Archiv NPÚ

a je tak k dispozici výzkumu.¹⁸ Socha sv. Floriána zůstává neznámá. Pozoruhodné sochy do středověkého fondu v kontextu jihočeské tvorby zařadil Jaromír Homolka.¹⁹

V literatuře se vyskytující nesrovnalosti ohledně ikonografie sochy sv. Mikuláše (sv. biskup, sv. Vojtěch, sv. Mikuláš?) byly rozptýleny průzkumem sochy po jejím vrácení: na zavřené knize (poloha knihy je přísně horizontální) jsou zřetelné pozůstatky po neseném atributu tří zlatých hrud. Kromě zasvěcení kostela sv. Mikuláši tuto verzi podporují analogická kompoziční řešení.

Statickou vzpřímenou figuru oživuje jemný náznak kontrapostu, mírný úklon předsunuté hlavy a přehledné schéma draperie. Blok dřeva je mělký, v tělesných partiích dosahuje reliéfního charakteru, což odpovídá umístění ve skříni oltáře. Biskupský oděv tvoří dlouhá splývavá alba a pluvíál sepnutý na prsou agrafou. Výrazným motivem draperie je

¹⁸ Sv. Biskup, položka č. 1269 v aukčním prodeji starožitností Hampel, Fine Art Auctions, Mnichov. http://www.hampel-auctions.com/de/onlinecatalog-search.html?search_txt=1269 vyhledáno 16. 5. 2012

¹⁹ Evidenční list movité kulturní památky zpracovaný Alexandrou Kubínovou v r. 1964 a doplněný Irenou Tobiáškovou v r. 1996 datuje sochy sv. Vojtěcha (?) a sv. Floriána do 2. pol. 15. století s poznámkou o barokních úpravách, Jaromír Homolka, in: *Jihočeská pozdní gotika*, Hluboká 1965, s. 48, 49. – Viz Kořán, in: Poche (pozn. 3), s. 262. datuje sochu sv. Mikuláše, ikonograficky určenou jako sv. biskup (snad Vojtěch) do 3. čtvrtiny 15. století, sv. Floriána do 4. čtvrtiny 15. století s předpokladem jejich přerézání a doplnění v baroku. Michaela Ottová – Aleš Mudra, kat. č. 18, sv. Mikuláš (?), konec 1. čtvrtiny 16. století a katalog č. 19, sv. Florián, konec první čtvrtiny 16. století (?), in: *Katalog odcizených a neznámých děl*, III, Praha 2000, s. 17–18, se vrací k Homolkově dataci, chybně uveden rok odcizení památek.

pravý cíp pláště vedený před tělem k levé ruce a formovaný v mohutných paralelních měkkých mísovitých záhybech. S pravého ramene spadá druhý cíp pláště volně k podstavci, kde se skládá. Výrazné rysy starší tváře se širokou bradou a vyzrálý sloh paralelních linií ukazují k pozdnímu dílu Mistra Zvíkovského Oplakávání přibližně z konce dvacátých let 16. století. Od slohu tohoto anonyma jej odlišuje typika tváře. Sochu jsme spojili volněji s jihočeským okruhem s výraznější návazností na podunajskou tvorbu, k této slohové variantě náleží kromě další sochy v kostele také nedávno nově objevená socha trůnící sv. Anny Samotřetí ze soukromého majetku v Ostravě.²⁰

Proporčně a slohově blízkou sochu sv. Floriána je z dostupné dokumentace obtížné hodnotit. Po krádeži zůstal na místě jen atribut – hořící domek středověkého typu, který kryje nános novější polychromie. Typ brnění i kompozice draperie pozdně gotický původ sochy nevylučují a také přítomnost patrona ochránce proti ohni je na oltářích tohoto období častá, zvláště v oblasti jižních Čech, Bavorska a Rakouska.

Poslední středověkou sochou, kterou zde chceme představit, je trůnící Sv. Anna Samotřetí,²¹ vzhledem k dočasnému deponování v době zápisu sochy do seznamu kulturních památek někdy označovaná jako z České Bělé. Drobná socha byla v minulosti vážně poškozena a špatný stav této sochy v sedmdesátých letech zmiňuje také soupis, který registroval uložení sošky v márnici přilehlého hřbitova. K ní se také nejspíše vztahuje vzpomínka I. Kořána na v trávě ležící zetlelou sošku piety.

Horní polovina figury je subtilní, její reliéfní charakter se nejvýrazněji projevil v zúžení hmoty dřeva v oblasti krku – tato partie zátěž pozdějšího masivního poškození hmoty dřeva neunesla a došlo k odlomení hlavy. Poškozeny úbytkem hmoty jsou rovněž povrchy řezby včetně hlav a obličejů obou postav (místy fatálně). 50 cm vysoká soška udivuje drobnou figurou v kombinaci s jasnou, perspektivně organizovanou hmotou s řadou působivých zkratk, které dobře ukazují kvality řezbáře. Pro sedící figury často užívaný motiv horizontálního esovitého motivu opodstatněného přehozením draperie pláště přes klín a spodní polovinu těla je zde vyjádřen pregnantně a může mít svůj vzor jak v grafice, tak v řadě řezbářských realizací (Madona z Kájova, Madona z Cetvin). Charakteristika starší ženské figury – subtilní hrudník, úzká ramena a velká hlava s jemně propracovaným obličejem, šikmo položené oči, široká kulatá brada s podbradkem, nepatrně pootevřená ústa s masitými rty, výrazný nos a postavení hlavy v mírném záklonu s předsunutou bradou – je typická pro autorský rukopis neznámého anonyma a spojuje sošku s výše zmíněným Sv. Mikulášem. Zároveň se především tvář odlišuje od typů uplatňovaných v dílně Mistra Zvíkovského Oplakávání a autora staví do širšího okruhu dílny. Původ sochy je možný jak v pohledském klášterním prostředí, tak v jeho okolí. Obliba sv. Anny (patronka matek, manželství, horníků, mlynářů...) prudce stoupá v závěru středověku, významně posílená v roce 1481 uznáním anenské úcty určením svátku světice v římském kalendáři (papež Sixtus IV.).

Mezi zbývajícimi díly v kostele, dosud literaturou nezmíněnými, znepokojují možnostmi středověkého původu další sochařské památky. Podněty k hlubšímu průzkumu představuje dosud literaturou neregistrovaný Krucifix pozdně gotického typu zavěšený na novějším kříži na vertikální části triumfálního oblouku v lodi. Jeho ramena kryje bandáž, jako druhotný jev obvyklá u korpusů ukřížovaného Krista s pohyblivými pažemi. Kromě způsobu zobrazení nahého lidského těla, typu hlavy a trnové koruny pozdně středověkou inspiraci ukazuje také princip utváření perizonia s volným cípem. Druhým zajímavým prvkem

²⁰ Šárka Radostová, Přírůstky středověkého fondu kulturních památek v roce 2013: Panna Marie Bolestná z pražského majetku a sv. Anna s Pannou Marií z Ostravy, *Průzkumy památek XX-II*, 2013, s. 147–153.

²¹ Socha sv. Anny Samotřetí, v. 48,5 cm, lipové dřevo, rejstříkové č. kulturní památky 57844/36-5433, restaurována Heřmanem Kotrbou v r. 1975 a v r. 1997 Hanou Vítovou. Evidenční list movité kulturní památky zpracovala Alexandra Kubínová v r. 1964 a doplnila Irena Tobiášková v r. 1996, uvádí původní umístění na půdě márnice, stav před restaurováním popisuje jako silně zchátralý s postižením červotočem a dřevomorkou. K ikonografickému zařazení typu trůnící sv. Anny viz Vorlová (pozn. 15), kat. č. 7, s. 77.

v mobiliáři kostela je podstavná kamenná část barokní kazatelny neobvyklé ikonografie – koruny rajského stromu obsypané jablky s hadem ve větvích.²² Obě díla kryje vrstva barokní polychromie s novodobými přemalbami.

Obava Ivo Kořána o osud středověkého vybavení kostela sv. Mikuláše v Dlouhé Vsi, která se stala podnětem k tomuto příspěvku, byla oprávněná. Naplnilo ji několikrát vyloupení kostela, kdy zmizely sochy sv. Mikuláše, sv. Floriána a sv. Kateřiny, a poté byla z důvodu ohrožení část soch deponována z kostela, řada děl je také napadena červotočem a stav většiny dochovaných prací není uspokojivý. Připravovaný výstavní projekt Východočeské gotiky tak bude zatížen nutností stabilizace stavu středověkých dřevořezb a v ideálním případě nákladným restaurováním. Nezbytným východiskem přitom bude provedení restaurátorského průzkumu celého souboru. Přesto odborné zpracování a prezentace neobvykle bohatého vybavení venkovského kostela v Dlouhé Vsi, sestávajícího z řady středověkých sochařských děl různé kvality a zčásti dochovaných in situ, z většiny odborné literatury neznámých či okrajově zmíněných, v kontextu vazby na významný klášter cisterciáček v Pohledu, poskytuje jasnou představu o mimořádném přínosu projektu v oblasti zachování a poznání středověkého fondu východních Čech.

²² Kazatelna, rejstříkové č. kulturní památky 2244, evidenční list movité kulturní památky zpracovala Alexandra Kubínová v r. 1964 a doplnila Irena Tobiášková v r. 1996, kazatelnu datují do doby kolem 1650. Vyloučit středověký původ umožní podrobnější průzkum. Za konzultaci na základě fotografie děkuji Janu Beránkovi.

Medieval furnishings of the church of St Nicholas in Dlouhá Ves

—
117

The furnishings of the rural church of St Nicholas in Dlouhá Ves in the district of Havlíčkův Brod contain a numerous and various collection of medieval woodcuts from the period from the 14th to the last quarter of the 16th centuries. It is an important stone pieta of a rare iconographic type from the last quarter of the 14th century, a woodcut of the Resurrected Christ from the last third of the 15th century, a woodcut of a standing St Anne the Grandmother of Jesus from the end of the 15th century and a group of three woodcuts – an enthroned St Anne the Grandmother of Jesus, St Nicholas and St Florian – associated with the Danube production of the first quarter of the 16th century and close to the production of the workshop of the South Bohemian Master of the Zvíkov Lamentation of Christ. At the given time, the municipality with the church owned the cloister of the Cistercian nuns in nearby Pohled, from whose original furnishings some works could come. The majority of the statues of the collection are registered in the academic list of monuments. The paper revises the knowledge listed in the list and partially proposes a shift in the dating of two works, namely it removes two works from the collection of medieval sculpture (St Catherine and St Barbara). Considering the prepared exhibition project of East Bohemian Gothic, the paper provides information on the problematic current state of the collection, on the need for restoration surveys and the restoration of selected works.

Gotické sochy sv. Anny Samotřetí z východních Čech

—
118

Zobrazení sv. Anny Samotřetí patří k jednomu z nejoblíbenějších pozdně gotických ikonografických schémat.¹ Proto i ve velmi torzálně dochovaném fondu gotického umění z oblastí východních Čech nalezneme hned několik plastických zpodobení této specifické ikonografie.² K naší velké škodě jsou však hned dvě z položek tohoto nevelkého souboru od počátku divokých devadesátých let nezvěstné, jsou zachovány pouze na nepříliš kvalitních archivních fotografiích a pro bádání už patrně navždy ztracené.

Dalším mírně problematickým momentem tohoto drobného exkurzu bylo prostorové vymezení projektu – oblast východních Čech, proto jsem se rozhodla držet se vymezení daného královéhradeckou diecézí, a nebrat v potaz, že Havlíčkův Brod už v současné době nespadá ani do jednoho z dvou hlavních pohrobků bývalého východočeského kraje (krajů královéhradeckého a pardubického), ale do kraje Vysočina.

Dvě (obě z oblasti Svitavska, z toho jedna z odcizených) se také nedávno dočkaly badatelského zájmu a tím aktuálního zhodnocení – ve své diplomové práci z roku 2011 se jim obšírně věnoval Milan Dospěl.³

Patrně nejstarší dochovanou plastikou sledované ikonografie je Sv. Anna Samotřetí z Dlouhé Vsi z doby kolem roku 1500, o něco mladší patrně Sv. Anna s Pannou Marií a Ježíškem z Nového Města nad Metují-Krčína (po 1500) a další čtyři pak pocházejí vesměs z období první čtvrtiny 16. století, Sv. Anna Samotřetí z České Bělé u Havlíčkova Brodu a ze Svitav a také obě nezvěstné – torzální, v pase odříznutá a do novodobého soklu osazená Sv. Anna s dětmi ze Žďáru nad Sázavou i velkolepá reliéfní Sv. Anna Samotřetí z Radiměře u Svitav, adjustovaná do barokního oltáře.

I přesto, že je fond svatoanenského tématu v daném prostorovém rozmezí takto skromný, je možné na něm úspěšně demonstrovat jak typologii této specifické ikonografie, tak i značnou stylovou rozmanitost.

Nejprve k typologii: jsou zde vedle sebe zastoupeny obě u nás se objevující ustálené varianty této ve středověku tak oblíbené ikonografie, jak starý tzv. atributivní, tak i pozdější tzv. realistický nebo také gerhaertovský typ.⁴ Pro úplnost je nutné zmínit ještě třetí kompoziční

¹ Více k tomuto tématu v diplomové práci autorky tohoto textu: Hana Vorlová, *Svatá Anna Samotřetí v gotické plastice českých zemí. Soupis a ikonografie*, (diplomní práce), Katedra dějin umění FF UP v Olomouci, Olomouc 2002.

² Autorka doposud v této oblasti evidovala celkem šest soch dané ikonografie. O další položkou tento soubor obohacuje Milan Dospěl. Jde o Sv. Annu Samotřetí z Nového Dvora u Jaroměřic (u Jevíčka), dnes uloženou v depozitáři Arcibiskupství Olomouc: Milan Dospěl, Olomoucká dílna Mistra Ukřižování z Kunčic kolem roku 1500. K výtvarné kultuře střední Moravy a východních Čech, *Umění LX*, 2012, s. 26–38, obr. 4.

³ Milan Dospěl, *Gotické sochařství ve východních Čechách do roku 1526 (Území pardubického kraje)*, (diplomní práce), Katedra dějin umění FF UP v Olomouci, Olomouc 2011.

⁴ Ludwig Grote, Albrecht Dürers Anna Selbdritt. Ein Auftrag von Linhart Tucher, in: *Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums*. Nürnberg 1969, s. 75–88.

variantu, ve Florencii zformulovaný tzv. pyramidální typ, oblíbený kromě Itálie, kde vznikl, také např. v nizozemských oblastech. V českých zemích, tedy ani ve východočeské oblasti, žádné zástupce této varianty nenalezneme.

Nejběžnější a obecně – a to i v rámci celoevropského kontextu – nejrozšířenější je právě schéma nejstarší – atributivní, nazývané tak podle toho, že drobné postavy Ježíška a Panny Marie tvoří pouhé atributy v rukou sv. Anny. Tento starší typ reprezentují sochy pocházející z Dlouhé Vsi a z Nového města nad Metují-Krčína, obě v podtypu se stojící sv. Annou.

V obou případech je zde sv. Anna zachycena jako matrona zahalená ve velmi bohatě drapovaném plášti s dlouhou, na záda spadající splývavou rouškou a obě další postavy výjevu, Ježíšek i Panna Marie, jsou velice drobné, podobné loutkám. Je to patrné především u Sv. Anny Samotřetí z Krčína, kde určitou loutkovitostí trpí i hlavní aktérka výjevu, velkou vinu na tom má i novodobá polychromie, která byla v případě Sv. Anny z Dlouhé Vsi odstraněna při restaurátorském zásahu v roce 2001 (restaurováno v Praze v ateliéru Anny Třeštíkové). Socha pak byla jedním z exponátů výstavy Ke slávě Ducha, která se uskutečnila Východočeské galerii v Pardubicích v letech 2002–2004.⁵

119 — Zcela odlišnou kapitolu tvoří vysoký reliéf sv. Anny s Pannou Marií a Ježíškem z Radiměře u Svitav, kde vzhledem k tomu, že šlo o kvalitní práci, můžeme o to více litovat jeho ztráty odcizením. Podle Ivo Kořána (1980) měl reliéf vytvořit autor z okruhu Mistra Oplakávání ze Žebráka. Také Michaela Ottová (1998) spatřovala u tohoto díla stylově „blízké paralely“ v jihočeské tvorbě prvních desetiletí 16. století, „zejména v dílech Mistrů Žebráckého a Zvíkovského Oplakávání“.⁶ Bližší atribuce už bohužel nebude možná, celkový výraz reliéfu navíc narušila nepůvodní polychromie, zlacení a doplňky (svatozáře, patrně i Ježíškova rouška), které jeho vnímání značně zkreslují.

Reliéf z Radiměře byl tím cennější, že šlo o jedinou východočeskou ukázkou nejmladšího, tzv. gerhaertovského schématu sv. Anny Samotřetí, nazývaného tak podle gerhaertovský orientovaného sousoší sv. Anny Samotřetí z farního úřadu v Trimbachu u Weissenburgu v Alsasku (1475–80), od roku 1910 deponovaného ve sbírkách berlínského Bode-Musea (v rámci Staatliche Museen zu Berlin), které bylo dříve připisováno přímo Nicolausu Gerhaertovi van Leyden či jeho okruhu. Jindy se tento typ zobrazení sv. Anny Samotřetí nazývá také typem realistickým, protože jde o zpodobení dvou dospělých, věkově uvěřitelně diferencovaných žen a s dítětem mezi sebou.

Z hlediska typologického by bylo na místě se ještě před radiměřským reliéfem zmínit o anenských skulpturách ze Svitav [1] a z České Bělé, [2] ale jejich zařazení je poněkud složitější a co se kvality týče, zaslouží si více pozornosti. Bráno čistě technicky, zařadili bychom obě k výše zmíněnému staršímu atributivnímu schématu a k podtypu se sedící sv. Annou. V obou případech se zde však atributivní schéma nezdá být příliš přesným označením, dobře se na nich dá demonstrovat vývoj od atributivního k realistickému typu, ke kterému docházelo postupně, v souvislosti s rozvojem kultu Neposkvrněného početí. Pod jeho vlivem začala Panna Marie, zdrobňovaná a „zneživotnělá“ někdy až na úroveň loutky, získávat vedle své matky stále „lepší postavení“. Nejprve „vyspěla“ v mladou dívku, ještě setrvávající matce na klíně – jako zde v případě Sv. Anny z České Bělé. Obměnou pak vzniklo přechodné schéma s dívkou Marií již stojící či sedící samostatně po Annině boku – zde tento typ zastupuje Sv. Anna ze žitavského hřbitovního kostela sv. Jiljí, kde Panna Marie stojí po Annině levém boku se sepjatýma rukama v gestu modlitby. Naprosté dovršení Mariiny „emancipace“, ke kterému došlo poprvé v případě výše zmíněného berlínského gerhaertovský orientovaného

⁵ Vladimír Hrubý – Pavel Panoch (eds.), *Ke slávě Ducha. Sedm století výtvarného umění v královéhradecké diecézi*, (kat. výst.), Pardubice 2003.

⁶ Emanuel Poche (ed.), *Umělecké památky Čech*, III, Praha 1980, s. 202, obr. na s. 202. – Krádeže uměleckých děl, *Zprávy památkové péče* LIV, 1994, s. 166. – Michaela Ottová – Petra Červinková – Petr Bašta et al., *Katalog odcizených a nezvěstných uměleckých děl I*, Praha 1998, kat. č. 41, s. 27, obr. na s. 27.



- [1] Sv. Anna Samatřetí, kolem 1520, dřevo, kostel sv. Jiljí ve Svitavách.
Reprodukce: Ivo Hlobil – Marek Perůtka (eds.), *Od gotiky k renesanci. Výtvarná kultura Moravy a Slezska 1400–1550 III. Olomoucko* (kat. výst.), Olomouc 1999, s. 360.
- [2] Sv. Anna Samatřetí, kolem 1520, dřevo, církevní sbírka, dříve farní úřad v České Bělé.
Foto: NPÚ v Pardubicích



- [3] Sv. Anna Samatřetí (odcizena 3. 3. 1993),
kolem 1510–1520, dřevo, kostel sv. Anny
v Radiměři. Reprodukce: Michaela Ottová –
Petra Červinková – Petr Bašta et al., *Katalog
odcizených a nezvěstných uměleckých děl*, I.
Praha 1998.



[4] Sv. Anna Samotřetí (odcizena 25. 5. 1991), počátek 16. století, dřevo, Muzeum Convent ve Žďáru nad Sázavou. Reprodukce: Michaela Ottová – Petra Červinková – Petr Bašta et al., *Katalog odcizených a neznámých uměleckých děl*, I. Praha 1998.

sousoší, pak zde reprezentuje radiměřský reliéf, kde dcera již „dorostla“ matčiny velikosti a usedla vedle ní na společném trůně. [3]

Typologicky začlenit nám zbývá už jen druhou neznámou sochu – Sv. Annu Samotřetí ze Žďáru nad Sázavou. [4] Její přesné zařazení ztěžuje to, že byla druhotně odříznuta v pase – nelze tedy se stoprocentní přesností určit, zda sv. Anna původně seděla či stála, ale podle několika ukazatelů – jako např. nařazení Annina pláště pod sedícím Ježíškem – se zdá, že spíše seděla a Panna Marie stála po jejím levém boku, stejně jako je tomu v případě Sv. Anny ze Svitav.

Věnujme zde ještě trochu pozornosti zatím poněkud opomíjené soše sv. Anny Samotřetí z České Bělé u Havlíčkova Brodu. Pokud je mi známo, dosud nebyla publikována, pomíne-li zcela strohou zmínku čistě technického rázu o jejím restaurování ze Zpráv památkové péče z roku 1999 a také nepublikovanou diplomovou práci autorky tohoto textu z roku 2002.⁷ Teprve v poslední době se k této skulptuře právem obrací pozornost badatelů, nejen kvůli jejím nesporným kvalitám, ale také kvůli jejímu současnému žalostnému stavu.⁸

Jde o kvalitní skulpturu z první čtvrtiny 16. století zajímavou především tím, že jde o zdařilou ukázkou vlivu podunajské školy v našem sochařství. Podobný případ představuje i Sv. Anna Samotřetí ze Svitav, ale té již byla věnována badatelská pozornost: např. Zdena Jeřábková v rámci velkého výstavního projektu *Od gotiky k renesanci*⁹ a poté Milan Dospěl ve své diplomové práci o gotickém a raně renesančním sochařství ve východních Čechách.¹⁰

Zpět však ke Sv. Anně Samotřetí z České Bělé: pokud budeme hledat paralely k této zajímavé skulptuře a podržíme se pouze domácího fondu, tak v rámci našich sbírkových institucí musíme zamířit do pražské Národní galerie a poté do Alšovy jihočeské galerie

⁷ Viz Vorlová (pozn. 1).

⁸ V rámci konference *Gotické a raně renesanční umění ve východních Čechách 1200–1550* (3.–5. 12. 2013, v Hradci Králové) se jí ve svých příspěvcích věnovali Milan Dospěl a Šárka Radostová a shodně ji uváděli jako Sv. Annu Samotřetí z Pohledu (z tamního kláštera cisterciáků), která se do farního úřadu v České Bělé dostala až druhotně. Šárka Radostová ve svém vstupu informovala o jejím aktuálním, zcela tristním stavu, kde došlo k odlomení její už dříve fixované hlavy, a také o jejím současném deponování v kostele sv. Mikuláše v Dlouhé Vsi.

⁹ Zdena Jeřábková, *Svatá Anna Samotřetí*, in: Ivo Hlobil – Marek Perůtka (eds.), *Od gotiky k renesanci. Výtvarná kultura Moravy a Slezska 1400–1550*, III. Olomoucko, (kat. výst.), Olomouc 1999, kat. č. 239, s. 360, obr. 239.

¹⁰ Viz Dospěl (pozn. 3), s. 178–183.

v Hluboké nad Vltavou. Ve sbírkách Národní galerie nás upoutá určitá formální spřízněnost se Sv. Annou Samotřetí od tzv. Mistra sedleckého Kladení do hrobu (kolem 1520).¹¹ Ze stejného autorského okruhu pochází také další, tentokrát torzálně dochovaná (chybí postavy Ježíška a Panny Marie) skulptura sv. Anny Samotřetí (po 1520) z Alšovy jihočeské galerie.¹² Zde také nalezneme patrně nebližší analogii k námi sledované soše – ve Sv. Anně Samotřetí z Prachatic připisované tzv. Mistrovi zvíkovského Oplakávání (1520–30).¹³

U všech zmíněných plastik vidíme souvislosti v na první pohled blízkém zpracování podobně nepoměrně velké postavy Ježíška ve srovnání s Pannou Marií (u torzální se můžeme domnívat, že šlo o tutéž situaci) či v obdobném způsobu aranžování typické turbanovité roušky, spadající z levé strany a přehozené přes Annin hrudník a pravé rameno. V případě Sv. Anny z Prachatic jde navíc o obdobně precizně propracovaný složitý záhybový systém leinbergerovských vlnic, vzdouvajících se po pravé dolní straně Annina pláště a tvořící jakýsi nadýchaný mrakovitý polštář, který jakoby Ježíška zezadu chránil a zespoda nadnášel. Sv. Anna z České Bělé je o to vzácnější a hodna zachování (viz její současný velmi chatrný stav, zmiňovaný v pozn. 12), že v českých zemích se mnoho příkladů tohoto specifického podunajského typu atributivní sv. Anny Samotřetí nedochovalo.

¹¹ Jaromír Homolka (ed.), *Jihočeská pozdní gotika 1450–1530*, (kat. výst), Hluboká nad Vltavou 1965, kat. č. 214, s. 254, obr. 91.

¹² *Ibidem*, kat. č. 213, s. 253–254, obr. 92.

¹³ *Ibidem*, kat. č. 191, s. 243–244, obr. 82.

Hana Vorlová

Gothic statues of St Anne with the Virgin and Child from East Bohemia

—
123

This short text using the examples of several preserved Late Gothic statues from the East Bohemian region attempts to demonstrate the qualitative and stylistic diversity within one specific iconographic schemata – St Anne with the Virgin Mary and Jesus. Apparently, the earliest preserved sculpture of the given iconography is the relief St Anne with the Virgin and Child from Dlouhá Ves from the period around 1500, somewhat later seemingly St Anne with the Virgin Mary and Jesus from Nové Město nad Metují–Krčín (after 1500) and another four – stylistically more interesting and less common in the collection of our Gothic sculptures – the come mostly from the period of the first quarter of the 16th century, St Anne with the Virgin and Child from Česká Běla near Havlíčkův Brod and from Svitavy and also the two missing – a torso, cut off at the waist and placed in a modern plinth of St Anne with children from Žďár nad Sázavou and the relief St Anne with the Virgin and Child from Radiměř near Svitavy, adjusted to the baroque altar.

Ikonografický program pastoforia v Hradci Králové a strategie umírněnosti českého utrakvismu na konci 15. století

—
124

Po zrušení basilejských kompaktát a uzavření kutnohorského míru se česká utrakvistická církev dostala do situace, kdy se v zájmu udržení naděje na uznání své pravověrnosti ze strany Svatého stolce a v zájmu pokojného soužití s jeho českými přívrženci musela snažit vyvarovat jakýchkoliv excesů a kontroverzí. V kostelích i na venkovních veřejných prostranstvích utrakvistických měst se na přelomu 15. a 16. století objevilo několik komplexních programů kombinujících obraz a text. K takovým vzácným památkám české reformace patří pastoforium v kostele sv. Ducha v Hradci Králové. [1] V promyšleném programu zde na celkem osmi výškových úrovních deklarují Hradečtí svou pravověrnost, reformní zásady a podmínky spásy, přičemž se v použitých textech důsledně vyhýbají jakýmkoliv potenciálně kontroverzním pasážím. Výsledky analýzy tohoto pozoruhodného a dosud přehlíženého svědka tehdejšího balancování mezi herezí a přimknutím se k Římu představuje tento příspěvek.

Při prvním pohledu mohou vyvstat dvě následující otázky: 1. Proč se poměrně rozsáhlý program odkazující k základním věroučným otázkám objevuje právě na monumentální věžové schránce na eucharistii, tzv. pastoforiu? 2. Proč není většina nápisů z pozice běžného pozorovatele čitelná? Odpovědí na první otázku je kult eucharistie strmě rostoucí v poslední čtvrtině 14. století a ústřední role Nejsvětější svátosti v teologii i náboženské praxi české reformace. V častém přijímání byl nejprve spatřován lék na schisma a morální úpadek církve. Poté, co laické přijímání pod obojí církev ještě více rozdělilo a po zrušení kompaktát, kdy byli utrakvisté z římského pohledu vyloučeni z obecné církve a tím i ze spásy, dostala u nich úcta k eucharistii další rozměry. Vedle pojetí jako základního prostředku spojení s Kristem bez prostřednictví hierarchie římské církve a jako podmínky osobní spásy do popředí vystupuje rozměr sociální neboli koinonický.¹ Představitelé utrakvismu si uvědomovali a využívali obrovský potenciál eucharistie jako prostředku posilování identity a vzájemnosti obce věřících a utvrzování víry v jejich příslušnost ke společenství vyvolených ke spáse. Oproti ostatním zemím křesťanského Západu, které setrvaly plně ve svazku římské církve, byla v Čechách potřeba zahánění pochybností pochopitelně pocíťována o mnoho naléhavěji. Díky tomu má spojení sanktuaria s fundamentálními věroučnými texty v utrakvistickém kostele na konci 15. století zřejmé opodstatnění. K druhé otázce: Když vstoupíme do kostela sv. Ducha a zaměříme pohled z lodi na pastoforium, zjistíme, že nápisové pásky v nástavci nelze z této perspektivy vůbec přečíst.² Kněz přistoupivší do jeho blízkosti mohl s obtížemi dešifrovat jen ty na přivrácené straně a pouze do určité výšky. Nápisové pásky většinou

¹ Jana Nechutová, K charakteru eucharistie v české reformaci, *SPFFBU* B 18, 1971, s. 31–44.

² To je nepochybně hlavním důvodem, proč se jimi dosud nikdo nezabýval. Šance zdokumentovat a přečíst všechny nápisy nastala až díky lešení přistavenému v průběhu restaurování v roce 2013. Srov. Aleš Mudra – Michal Patrný, Pastoforia v českých zemích v období konfesionalizace, *Průzkumy památek* XXII, 2015 (v tisku).



[1] Pastoforium, Matěj Rejsek, 1497, celkový pohled od jihovýchodu, Hradec Králové, kostel sv. Ducha. Foto: Aleš Mudra



[2] Pastoforium, Matěj Rejsek, 1497, detail polopostavy anděla v nástavci, obráceného čelem ke zdi, Hradec Králové, kostel sv. Ducha. Foto: Aleš Mudra

obepínají těla svých nositelů tak, že při čtení každého musí pozorovatel dvakrát popojít. Přechít všechny ze země je prakticky nemožné, protože zčásti zůstávají v zákrytu architektonických článků nebo soch. Když si navíc uvědomíme, že laický účastník bohoslužeb byl v drtivé většině ngramotný a neovládal latinu, vyvstává otázka smyslu nápisů, které zjevně nebyly určeny ke čtení. František Šmahel, který nedávno na tento fenomén upozornil, je vykládá jako jakási memoranda, trvale platné dokumenty, které jsou aktivovány mluveným slovem kazatele.³ Nešlo zřejmě o jev náhodný, jak naznačují rozličné okolnosti, proč nápisy nebyly čitelné: nápisy mohly být nepřekonatelně vzdálené od pozorovatele (klenba chóru kostela sv. Barbory v Kutné Hoře),⁴ neúplné, ale také zkomolené (kostel sv. Jakuba tamtéž)⁵ nebo zcela neviditelné (některé nápisy na hradeckém pastoforiu).⁶ [2] Ve spojení s těmito okolnostmi nepomáhaly čitelnosti ani ve středověku běžné zkratky a ligatury.

Ikonografický program svatostánku v Hradci Králové kombinuje figurální a textovou složku, přičemž textová složka má nad figurální mírně navrch. Zřejmé je to zejména v nástavci, kde andělské postavy plní hlavně roli nositelů nápisových pásek a jako nebešťané dokreslují kontext předpokladů spásy, zachycených v nápisech. Význam nápisů nespočívá pouze ve vztahu k ikonografii sochařské složky a k biblickým textům, ale váže se také k jejich umístění v rámci architektonické struktury sanktuaria. Nápisy jsou rozvrženy do celkem osmi výškových úrovní: 1. Ve vlysu pod schránkou pásky identifikují polopostavy

³ František Šmahel, *Das Lesen der unlesbaren Inschriften: Männer mit Zeigestäben*, in: Anna Adamska et al. (ed.), *The Development of Literate Mentalities in East Central Europe*, Turnhout 2004, s. 453–467.

⁴ Michaela Ottová, *Pod ochranou Krista Spasitele a svaté Barbory. Sochařská výzdoba kostela svaté Barbory v Kutné Hoře (1483–1499)*, České Budějovice 2010, s. 68–77.

⁵ Aleš Mudra, *Ecce panis angelorum. Výtvarné umění pozdního středověku v kontextu eucharistické devoce v Kutné Hoře (kolem 1300–1620)*, České Budějovice – Praha 2012, s. 186.

⁶ Jde o andělíci hlavičky na zadní straně nástavce, z nichž některé jsou obráceny přímo do zdi v odstupu pouze několika centimetrů.



[3] Pastoforium, Matěj Rejsek, 1497, detail mřížky na východní straně, Hradec Králové, kostel sv. Ducha. Foto: Aleš Mudra



[4] Pastoforium, Matěj Rejsek, 1497, detail anděla s nápisovou páskou, Hradec Králové, kostel sv. Ducha. Foto: Aleš Mudra

apoštolů Petra a Pavla a symboly evangelistů Lukáše a Matouše. 2. Na mřížkách schránky se nacházejí útržky eucharistických a mariánských hymnů. [3] 3. Ve vlysu nad schránkou symboly zbylých dvou evangelistů doplňuje další odkaz na mešní zpěv (*Sanctus sanctus sanctus*). 4. Čtyři andělci v první etáži nad schránkou [4] drží nápisové pásky, které skládají část Ježíšovy promluvy u Tiberiánského jezera, označující přijímání pod obojí jako předpoklad spásy (Jan 6, 54–59). 5. Sochy proroků pocházejí z 19. století.⁷ 6. Andělé v druhé etáži mají pásky s texty Blahoslavenství (Mt 5, 3–11). 7. V poslední etáži se text vztahuje k Nejsvětější Trojici (*Unus deus, Pater Et Filius Et Spiritus s.*). 8. Páska na vrcholové kytce se k programu nevztahuje (datace a signatura). Ve vztahu k umístění nápisů lze program číst jako třístupňový v přirozeném sledu odspodu směrem vzhůru. Pod schránkou se nachází minulost

⁷ Pásky nesou Ježíšova slova pronesená při Poslední večeři (Mt 26, 26–27). Text se zdá do programu patřit, jeho autenticitu však dnes nedokážeme ověřit.

a fundament církve, ztělesněné dvojicí nejdůležitějších apoštolů a evangeliem. Schránka s eucharistií a s textovými odkazy na liturgický zpěv představuje současnou církev, která je integrována sdílenou účastí na mešní oběti. Celý nástavec je pak věnován předpokladům spásy, kde se nejvíce uplatňují akcenty příznačné pro utrakvismus. Aby křesťan nakonec obstál u Posledního soudu tváří v tvář Nejsvětější Trojici (nápisy na 7. úrovni), musí být věrný Písmu (symboly evangelistů), přijímat pod obojí a mít některou z vlastností blahoslavených. Zcela obecně jde o aplikaci schématu minulost – přítomnost – budoucnost, aktualizovaného křesťanským lineárním pojetím dějin a eschatologií.

Popsaný program by byl sám o sobě zajímavý, pro zmiňovanou strategii umírněnosti se ovšem jeví příznačně spíše to, co v ikonografickém programu schází. Na třech příkladech chybějících textů lze doložit, že absence není náhodná a dává smysl v kontextu náboženské situace na konci 15. století.⁸ V případě známé sekvence ke svátku Kristova Těla z hymnu sv. Tomáše Akvinského *Lauda Sion Salvatorem (Ecce panis angelorum...)* obecná církev interpretovala chybějící dvojverší *vere panis filiorum/ non mittendus canibus* tak, že Tělo Kristovo se nemá podávat heretikům, kteří nepatří do společenství spasených.⁹ Stálo tedy v protikladu ke snahám utrakvistů o uznání svých reformních nároků a o sjednocení církve.

—
128

Verše šesté kapitoly evangelia sv. Jana na páskách andělů v první etáži nad schránkou (*Nisi manducaveritis...*) patří k fundamentálním textům utrakvismu. Sám Kristus v nich dává přijímání pod obojí do přímé souvislosti se vzkříšením mrtvých a věčným životem jako jejich nutnou podmínku: *kdo jí mé tělo a pije moji krev, má život věčný, a já jej vzkřísím v soudný den*. Objevují se v polemikách o laický kalich od samého počátku (1414–1415) jako hlavní argument. Odkazy na ně najdeme na četných místech traktátů Jakoubka ze Stříbra (*Magna cena*),¹⁰ Petera Paynea (*Quia nostri temporis homines*)¹¹ nebo Mikuláše z Drážďan (*Contra Gallum*,¹² *Sermo ad clerum de materia sanguinis*)¹³. Měly dokonce místo mezi nápisy na zdech Betlémské kaple a kostela sv. Michala na pražském Starém Městě, jednom z prvních kostelů, kde se podávalo laikům pod obojí. V Betlémské kapli byla Ježíšova slova od Tiberiadského jezera uvedena v rámci excerpce traktátu Jakoubka ze Stříbra *Spasitel náš (O duchovním a svátostném přijímání úplném pod dvojí způsobou chleba a vína pro všechny křesťanský lid)*.¹⁴ U Sv. Michala šlo o pasáž z textů patristických.¹⁵ Také v pozdějších letech se k této pasáži utrakvističtí myslitelé stále odvolávali.¹⁶ Na hradeckém sanktuariu se však namísto citované kontroverzní pasáže o přijímání pod obojí objevuje eucharistie pouze pod způsobou chleba (*qui manducat hunc panem vivet in aeternum...*).¹⁷

O patro výše schází mezi Blahoslavenstvími příznačně *beati estis cum maledixerint...* (Mt 5, 11).¹⁸ Vynechané blahoslavenství bylo z perspektivy dvou století utrakvismu patrně vůbec nejčastější perikopou svátku Jana Husa. Svátek českých mučedníků, rodící se v průběhu

⁸ Určitě lze namítnout, že argumentace chybějícími texty není metodicky v pořádku. Proto u každého případu uvádím korektiv z jiné lokality, který smysluplnost absence textu v Hradci Králové podpoří.

⁹ Korektiv: Znojmo, pastoforium v kostele sv. Mikuláše – srov. Mudra, *Ecce* (pozn. 5), s. 146–147.

¹⁰ Helena Krmíčková, *Studie a texty k počátkům kalicha v Čechách*, Brno 1997, s. 132, 133, 134, 136.

¹¹ *Ibidem*, s. 159–164.

¹² *Ibidem*, s. 165, 167, 171–179, 186–188.

¹³ Nechutová (pozn. 1), s. 42.

¹⁴ *Betlémské texty*, vydal Bohumil Ryba, Praha 1951, s. 108.

¹⁵ Pavel Spunar, *Neznámé pražské nápisy v kodexu ÖNB 4550, Studie o rukopisech 12*, 1973, s. 175–187, zde s. 182, č. 1. Zdrojový text publikován zde: Prosperus Aquitanus (Prosper Tiro z Akvitánie): *Sententiae ex Augustino delibatae*, in: *Patrologia latina* 45, Paris 1890, sent. CCCXLI (Qui edunt corpus Christi).

¹⁶ Dušan Coufal, *Polemika o kalich mezi teologií a politikou 1414–1431. Předpoklady basilejské disputace o prvním z pražských artikulů*, Praha 2012, s. 133.

¹⁷ Korektivem je zde nápis na kazatelně kostela sv. Jakuba v Kutné Hoře, kde pasáž s pitím krve taktéž chybí – srov. Mudra (pozn. 5), s. 189.

¹⁸ Korektiv skýtají série nápisů na klenbě kostela sv. Barbory v Kutné Hoře, kde je toto blahoslavenství rovněž vynecháno – Ottová (pozn. 4), s. 72.

15. století,¹⁹ byl přirozeně potenciálním trnem v oku římské kurie při jakýchkoliv jednáních o uznání utrakvismu.²⁰ Výklad tohoto blahoslavenství čteme v mnohých utrakvistických postilách, například: „[...] kteří pro spravedlnost, totiž pro víru, pro Kristův zákon, nebo pro nějakou duchovní ctnost, nechcíc ustoupit, ti jsou blahoslavení, neboť tak trpěl pán Kristus i jeho apoštolé i mučedníci, i dnes jeho vyvolení trpí a berou za to nebeské království [...]“.²¹ Blahoslavenství mohlo být aktualizováno nejen uctíváním Jana Husa, ale i dalších utrakvistických mučedníků od těch nejranějších z roku 1412 až po ty zcela recentní.²²

Všechny chybějící pasáže můžeme tedy oprávněně považovat za potenciální zdroj kontroverze, rozkolu a nepřátelství. Za situace, kdy byla již revoluční ostří dávno otupena a přáním většiny bylo žít v klidu a svornosti, je snaha vyvarovat se provokace pochopitelná. Nemuselo to být ovšem chápáno jako ústupek Římu, jelikož sečtělému kazateli k vyvolání známého biblického nebo patristického textu, tedy i toho kontroverzního, postačoval krátký útržek. Tím se vracíme k úvodní otázce, zda a jak mohly být nečitelné nápisy recipovány a jakou měly funkci. Podle článku Mileny Bartlové o nápisích v Betlémské kapli „důležitou složkou významu nápisů byla samotná jejich přítomnost [...] jejich smysl spočíval ve viditelném ukázání a trvalém zpřítomnění znaků odkazujících k nové autoritě“.²³ Na tuto myšlenku lze navázat i při interpretaci hradeckého pastoforia. Schránka na proměněné hostie je v první řadě místem tělesného zpřítomnění Spasitele v tomto světě, uprostřed obce věřících. V případě hradecké schránky jsou zde zpřítomněna navíc Spasitelova vlastní slova, jak je reprodukuje evangelista. V utrakvistické obci hrál tento aspekt zvláště významnou roli, neboť ospravedlňoval hlavní odchylku od liturgie římské církve. Pokud jde o něco tak zásadního jako spása, je přece nezbytné řídit se slovy Krista bez ohledu na mínění církevních hodnostářů.

K dokonalosti bylo ztvárnění skutečné Kristovy přítomnosti dovedeno ve zmiňovaném kostele sv. Jakuba v Kutné Hoře. V závěru jeho chóru poutaly na konci 15. století pohled dvě niky obklopené nástěnnými malbami (pohled je dnes prakticky znemožněn barokním retáblem). Domnívám se, že tato sestava spolu s ikonografií reliéfů na (dnes nedochované) kazatelně, dovoľovala kazateli aktivovat některé teologické koncepty a názorným způsobem do nich uvést své posluchače shromážděné v kostele. Sanktuarium spolu s malbou a reliéfem představuje Boží přítomnost trojím způsobem. Proměněná hostie uložená v nice je Kristovým pravým tělem, malba veraikonu v tympanonu nad nikou představuje Kristovu pravou podobu a reliéf na kazatelně jeho pravé slovo (*qui manducat...*). Opět tedy jde o jednoduchou a názornou prezentaci předpokladů spásy: Kdo Krista vidí (Jan 6, 40),²⁴ přijímá jeho tělo a jeho krev (Jan 6, 54–59) a poslouchá jeho slovo, bude spasen. Boží přítomnost uprostřed

¹⁹ Výročí Husovy mučednické smrti bylo sice připomínáno již počínaje rokem 1416 (František Michálek Bartoš, *M. Jan Hus v bohoslužbě a účtě církve podobojí a v podání prvního století po své smrti, Národopisný věstník československý XVII*, Praha 1924, s. 20–38, zde s. 20), ale poprvé se jako oficiální svátek objevuje teprve v rámci článků Hromničního sněmu v roce 1524 (Josef V. Šimák (ed.), *Fontes rerum bohemicarum. Tom VI. Kronika pražská Bartoše písaře. Paměti o bouři pražské roku 1524. Listy a kronika Mistra Jiřího Píseckého. Přílohy*, Praha 1907, s. 25).

²⁰ Konkrétní případy, kdy držení svátku vzbuzovalo hněv a protesty katolíků, uvádí např. David Ralph HOLETON, „O felix Bohemia – o felix Constantia“. Liturgická úcta Mistra Jana Husa, in: *Jan Hus mezi epochami, národy a konfesemi*, Praha 1995, s. 154–170, zde s. 157.

²¹ Královská kanonie premonstrátů na Strahově, signatura DE IV 23, rukopis Svátečních kázání, fol. 193a. Za poskytnutí transkripce a výklad děkuji Otovi Halamovi.

²² Ota Halama, *The Martyrs of Kutná Hora 1419–1420*, in: *Bohemian Reformation and Religious Practice*, Vol. 5, Part I, eds. Zdeněk V. David – David R. HOLETON, Praha 2004, s. 139–146, zde zvl. 141–142.

²³ Milena Bartlová, *Prout lucide apparet in tabulis et picturis ipsorum. Komunikační úloha obrazů a textů v počátcích husitismu, Studia mediaevalia bohemica 3*, 2011, s. 249–274, 272. Je ovšem zajímavé, že v průběhu času se tato autorita posouvala vzhůru od žijících reformních učenců (Jan Hus a Jakoubek ze Stříbra v Betlémské kapli), přes církevní otce (Augustin či Ambrož ve staroměstském kostele sv. Michala) až po samotného Krista (Kutná Hora, klenba chóru kostela sv. Barbory, kazatelna v kostele sv. Jakuba; Hradec Králové). Jako příznačné to lze chápat vzhledem k vývoji situace od živých polemik předválečných reformátorů až po snahu o stabilizaci poměrů na konci 15. století, které vyhovovala spíše nezpochybnitelná nejvyšší autorita Božího slova.

²⁴ Nebo ta jest vůle otců mého, aby každý, ktož vidí syna a uvěří veň, jmel věčný život, a já jej vzkřiesím v súdný den.

shromážděné obce, vnímaná všemi smysly, byla pro utrakvisty důležitá kvůli utvrzování víry, že Bůh je na jejich straně navzdory představě, že spása je možná jen v rámci církve bezvýhradně poslušné papeži. Z jiného pohledu umožňuje též sestava přivést názorně k pochopení trojího smyslu Nejsvětější svátosti, jak jej formuloval Tomáš Akvinský: 1. je to význam vůči minulému, je totiž připomínkou utrpení Páně (Nástroje Kristova umučení v rukou andělů), 2. význam vůči věci přítomné, tj. jednotě církve, k níž jsou lidé přičleňováni prostřednictvím přijímání eucharistie (sanktuarium), 3. význam vůči budoucímu, eucharistie je totiž předobrazem spojení s Bohem na věčnosti.²⁵ Veraikon může být v této souvislosti nazírán jako eschatologický obraz, to jest podoba pravého Boha, kterému člověk pohlédne do tváře na konci věků. S otevřenými očima Krista na veraikonu bývala spojována epištola sv. Pavla Židům 4, 13: *Nenie nižádne stvořenie nevidětedlné v obezřění jeho. Nebo všecko náho i otevřeno jest očima jeho, k němuž nám jest řeč.* Odkazuje tedy na Poslední soud, k jehož spravedlnosti upírali utrakvisté své naděje a kde po ústrcích a opovržení na tomto světě očekávali konečné uznání správnosti své cesty a nároku na spásu.

Představené programy kombinující uměleckou formu (architekturu, sochu či obraz) a text nesou tedy společné rysy, které lze vykládat jako příznačné pro charakter českého utrakvismu na konci 15. století. Obecně přijatelné, „katolické“ vizuální prvky (tradiční forma sanktuaria, ikonografie obrazů, typologie liturgického vybavení apod.) doplňují texty, které samy o sobě rovněž nemohou být vnímány jako kontroverzní či provokativní. Teprve při rituálu s jeho orálními a performativními složkami může dojít k vyvolání méně přijatelných poselství, která zakládají specifické odchylky utrakvismu od linie římské církve. Může se zdát, že forma vztahu textu a obrazu zde předjímá luteránské oltáře či epitafy. Avšak zatímco utrakvistický svatostánek či kazatelna předpokládá a vyžaduje aktivní dekódování a interpretaci, u luteránů se zamýšlený význam téměř vyčerpává připojeným nápisem. Cílem je jednoznačnost a potlačení ambivalence obrazového sdělení.²⁶ Pokud lze vůbec z fragmentárního památkového fondu vyvozovat obecnější závěry, u utrakvistů byla komunikace prostřednictvím obrazu a textu směřována spíše dovnitř komunity, ke konfesní sebeidentifikaci, luteránské památky naopak (pokud to okolnosti umožňovaly) směřovaly spíše k interkonfesní komunikaci a deklaraci své identity navenek. Utrakvistům vyhovovala dočasnost kontroverzních sdělení, jejichž význam se konstituoval plně pouze v rámci rituálu, luteráni prezentovali své pravdy jednoznačně a trvale. Strategie naznačená na příkladech Hradce Králové a Kutné Hory tedy odpovídá kompromisnímu nastavení hlavního proudu utrakvismu, který se stále nevzdával směřování k obnově jednoty s římskou církví, ovšem za předpokladu uznání svých minimalizovaných požadavků.

Jak známo, umělecké památky na utrakvistickou éru byly po Bílé hoře cílevědomě likvidovány a dnes známe jen jejich nepatrné zbytky, samozřejmě právě ty na první pohled konfesně „nezávadné“. Tento příspěvek se pokusil ukázat, že i náhodně zachované fragmenty nám mohou při pozorném čtení zprostředkovat alespoň částečné přiblížení se jejich původnímu smyslu a funkci. Díla malířství, sochařství a architektury zjevně hrála v utrakvistické kultuře významnou roli, což je dosud v obecném povědomí poněkud zastíněno známým a opakovaně diskutovaným husitským obrazoborectvím. Spolu s psaným, mluveným a zpívaným slovem, hudbou a liturgií mohla tvořit vyšší, komunitou sdílené komunikační rámce, které pro účastníky bohoslužeb v nejisté době konfesního rozkolu představovaly bezprostředně smyslově přístupnou garanci smyslu jejich života a potvrzení naděje ve spásu.²⁷

²⁵ Parafrázováno podle Nechutová (pozn. 1).

²⁶ Obecně k pojetí reformačního obrazu srov. Milena Bartlová, *Renesance a reformace v českých dějinách umění: otázky periodizace a výkladu*, in: Kateřina Horníčková – Michal Šroněk (eds.), *In puncto religionis. Konfesní dimenze předbělohorské kultury Čech a Moravy*, Praha 2013, s. 23–48, zde zvl. s. 44, 47.

²⁷ Studie vznikla za podpory grantu GAČR č. 13-32696S „Vizuální kultura v kontextu eucharistické devoce v českých zemích pozdního středověku“.

Iconographic programme of the sacrament house in Hradec Králové and the strategy of the moderation of Bohemian Utraquism at the end of the 15th century

—
131

After the cancellation of the Basel Compactates and conclusion of the peace of Kutná Hora, the Bohemian Utraquist Church reached a situation when in the interest of maintaining hope in the recognition of their orthodoxy on the part of the Holy See and in the interest of peaceful coexistence with its Bohemian adherents it had to avoid any kind of excesses and controversies. In the churches and outdoor public areas of the Utraquist towns, several complex programmes combining an image and text appeared at the turn of the 16th century. These rare monuments of the Bohemian Reformation include the sacrament house in the church of the Holy Spirit in Hradec Králové. In the thought-out programme, the people of Hradec declare their orthodoxy, reform fundamentals and conditions for salvation here, while consistently avoiding any potentially controversial passage in the texts used. This paper presents the results of the analysis of this noteworthy and so-far overlooked witness of the balance then between heresy and alignment with Rome. It also concerns the question of why some inscriptions in the churches were illegible. It seems from the examples from Hradec Králové and Kutná Hora that the inscriptions were decoded according to legible extracts by the preacher and activated during Mass, awareness of their presence was sufficient for the rest. The programmes presented combining artistic form (architecture, statue or image) and text have common features, which can be interpreted as typical for the character of Bohemian Utraquism at the end of the 15th century. Generally acceptable, “Catholic” visual elements (traditional form of the sanctuary, iconography of the images, typology of the liturgical furnishings etc.) complement the texts, which in and of themselves could not be perceived to be controversial or provocative. Only during the ritual with its oral and performance components could the evocation of less acceptable messages occur, which establish the specific deviations of Utraquism from the line of the Roman Church.

Oltář z kostela sv. Kateřiny z Chrudimi a utrakvistické oltáře se svatostánkem

—
132

Přestože tvoří významnou část dochovaného památkového fondu české pozdně gotické deskové malby, zaujímají malované utrakvistické deskové oltáře v současných českých dějinách umění nedoceněné postavení. A to i přesto, že jde z historického a kulturněhistorického pohledu o unikátní církevní památky pozdně středověké kultovní praxe utrakvistických Čech. Často torzovitě dochovaná díla, která zčásti dosud slouží liturgické funkci či dekoraci kostelů, případně jsou deponována v regionálních muzeích, tvoří slohově i kvalitativně heterogenní skupinu a teprve čekají na své zhodnocení. To by do budoucna mělo zahrnovat nejen aspekty umělecko-historické, ale zejména jejich specifické postavení v kontextu našich kulturních a náboženských dějin.

Výraznou skupinu mezi dochovanými utrakvistickými oltáři tvoří křídlové monumentální oltáře, jež spojuje zvláštní ikonografie centrální desky s anděly držícími svatostánek. Vzhledem k velkým ztrátám v této části českého památkového fondu je hned na první pohled překvapivé, že se dodnes částečně či ve zlomcích dochovalo dokonce deset těchto malovaných křídlových oltářů. Oltáře tedy musely být poměrně rozšířeny, což napovídá i jejich geograficky rozsáhlá současná distribuce. V přibližně chronologickém sledu jsou to oltář z Národního muzea (pocházející původně ze Slavětína), oltář z Chrudimi, Libiše, Jílového, oltář ve Slavětíně, Rohenicích, Brozánkách, z Oblastního muzea v Litoměřicích (vystaven v Severočeské galerii Litoměřice) a dvě postavy andělů z Třebenic a další dva andělé z Národní galerie z dílny Mistra Oplakávání ze Žebráku, pocházející snad z okolí Českých Budějovic. Specificky utrakvistická ikonografie střední desky řadí oltáře mezi ty původně utrakvistické památky, které přežily rekatolizaci – mimo jiné díky tomu, že byly, zejména ve své středové části, upraveny a poté začleněny do nových náboženských kontextů.¹ Pro nový pohled na tato díla je důležitá vlastní identifikace děl, objasnění jejich ikonografických inspirací a náboženské funkce, ale také pochopení jejich vývoje a fyzických manipulací, které měly později přizpůsobit oltáře katolickému prostředí.

I přes dílčí zmínky o některých oltářních deskách i celcích, shodný centrální motiv andělů nesoucích svatostánek, díky němuž jsou někdy označovány jako „oltáře s nikou“, zůstal v literatuře téměř nepovšimnut.² To bylo zřejmě důvodem, proč oltáře nebyly nikdy zkoumány jakou skupinu. Pouze pět z nich je známo z černobílých fotografií publikace Jaroslava Pešiny

¹ K proměnám památek v rekatolizačním období viz např. Kateřina Horníčková – Michal Šroněk, *The Bydžov Altarpiece and its Denominational Transformations*, *Umění LX*, 2012, s. 363–383.

² Karel Chytil, *Tabulové obrazy ve sbírkách zemského musea*, *Památky archeologické*, 1918, č. XXX, s. 21, ponechává ikonografickou stránku bez vysvětlení. Stejně tak Pešina (Jaroslav Pešina, *Česká malba pozdní gotiky a renesance. Deskové malířství 1450–1550*, Praha 1950) ponechává otázku ikonografie a náboženské funkce oltářů zcela stranou. Ikonografie si všímá pouze Milena Bartlová, *Poctivé obrazy. Deskové malířství v Čechách a na Moravě 1400–1460*, Praha 2001, s. 289.

z roku 1950.³ Jsou to oltář z Národního muzea (původně ze Slavětína), oltář z Jílového (oltář je částečně rozebraný, střed je v Jílovém, křídla v Národní galerii), oltář z Libiše, oltář ze Sv. Kateřiny v Chrudimi a oltář ze Slavětína. Pro Pešínův přístup je ovšem charakteristické, že právě středové části oltářů z obrazové části často vynechává. Čestnou výjimkou je oltář z Národního muzea, který uvádí ještě Milena Bartlová, i když opět pouze v černobílé fotografii⁴ a všímá si přitom i ikonografie centrálního motivu, který dává do souvislosti s utrakvisty. Oltář ze Severočeské galerie v Litoměřicích byl publikován ve sbírkovém katalogu.⁵ Oltář z Libiše a oltář z Chrudimi byly publikovány ještě v roce 2010 v katalogu výstavy Umění české reformace (1380–1620).⁶ Oltář z Brozánků u Ústí nad Labem⁷ a oltář z Rohenice u Opočna⁸ nemají, pokud je mi známo, běžně dostupnou publikovanou fotografii vůbec.

Důvodů, proč byla tato skupina oltářů ignorována badateli, je více. Jedním je donedávna uplatňované kvalitativní měřítko, soustřeďující pozornost na stylovou rovinu děl, a tím i na kvalitativně výraznější dvorský a pražský okruh. Druhým je malý zájem o ikonografii a nábožensko-kulturní pozadí děl vlivem marxisticky orientovaných dějin umění v minulých desetiletích. Třetím je přežívání tradičních pohledů ignorujících nekatolickou uměleckou produkci kořenící ještě v infiltraci pobělohorského výkladu kulturních dějin do zaběhlého narativu českých dějin umění. Pro díla pocházející z městského a venkovského prostředí, která do výkladu nezapadala, přinesl nové impulsy interpretační rámec akcentující vlastní náboženskou funkci a konfesně-kulturní kontext děl a s nimi spojené významy.⁹ Díla je tak možno nahlížet jako média symbolické (náboženské, kulturní a společenské) komunikace a zároveň jako média symbolického ovládnutí prostoru.¹⁰ Vedle metodologických důvodů však pro komplikovanost studia těchto památek – z nichž několik je monumentálních rozměrů – existují i důvody praktické: je to zejména fragmentární dochování oltářů, jejich nejasný původ a nesnadný přístup k některým z nich a někdy i jejich tristní stav, jakož i omezené badatelské zpracování regionálních památek a sbírek jdoucí zřídka za základní evidenci.

Vzhledem k monumentálním rozměrům i k současnému umístění je přinejmenším u šesti dochovaných oltářů s touto ikonografií centrální desky pravděpodobné, že byly původně archami na hlavním oltáři.¹¹ Dva z nich jsou dokonce pětidílné, ostatní jsou trojdílné, u třebenických andělů a andělů z Národní galerie nelze původní podobu stanovit. Jejich vznik pokrývá časové rozpětí od poloviny 15. století do čtyřicátých let 16. století, tedy zhruba necelé jedno století. Je ale třeba zmínit hned na začátku, že většina z nich byla vytvořena až kolem či po roce 1500 a překvapivě nejméně čtyři z nich až po 1530 (doložitelně 1531 a 1533 pro Slavětín a Rohenice, dále oltář ze Severočeské galerie a zřejmě i z Brozánků), obě dvojice andělů z Třebenic a Národní galerie pocházejí též až z první třetiny 16. století. Obliba těchto oltářů stoupá tedy zřejmě ve dvou vlnách – na přelomu 15. a 16. století a potom po

³ Pešina (pozn. 2): oltář z Národního muzea, s. 100, obr. 1, z Jílového, s. 113, obr. 73–78, z Libiše, s. 115, obr. 94, z Chrudimi, s. 112, s. 70–71, a Slavětína, s. 134, obr. 249–253.

⁴ Bartlová (pozn. 2), s. 288–289.

⁵ Inv. č. 346, Oblastní muzeum v Litoměřicích, zapůjčeno do Severočeské galerie v Litoměřicích. Otakar Votoček, *Severočeská galerie výtvarného umění v Litoměřicích – sbírka starého umění: stručný průvodce a katalog vystavených děl*, Litoměřice 1983, nestr. Zprávu o něm podává už Otakar Votoček, *Deskové malby a plastiky 16. století v litoměřické krajské galerii, Zprávy památkové péče 1957/17*, č. 1, s. 18–19. Za informace k oltáři děkuji A. Beránkové a Dr. L. Turčanovi.

⁶ Kateřina Horníčková, V/23, Oltář sv. Jakuba Většího z Libiše, in: Kateřina Horníčková – Michal Šroněk (eds.), *Umění české reformace (1380–1620)*, Praha 2010, s. 152–155. – Kateřina Horníčková, *Mezi tradicí a inovací. Náboženský obraz v českém utrakvistu*, in: *ibidem*, s. 91.

⁷ Emanuel Poche (ed.), *Umělecké památky Čech I*, Praha 1978, s. 131.

⁸ *Světozor 25*. II. 1891, <http://archiv.ucl.cas.cz/getting?path=SvetozorII/25.1891/6/71.png>, vyhledáno 23. 3. 2014. – Pešina (pozn. 2), s. 136, kat. č. 441–446 (uvádí bez fotografie).

⁹ Viz eseje Kateřina Horníčková – Michal Šroněk (eds.), *In puncto religionis. Konfesní dimenze předbělohorské kultury v Čechách a na Moravě*, Praha 2013.

¹⁰ Joseph L. Koerner, *The Reformation of the Image*, London 2004, s. 56.

¹¹ Slavětín, Jílové, Chrudim, Rohenice, Libiš a Brozánky.

roce 1530, což zřejmě souvisí s vnitřním vývojem utrakvismu a s jeho vymezováním se vůči svým náboženským konkurentům: jednak jednotě bratrské, jež se na přelomu 15. a 16. století stále více veřejně projevuje a jejíž remanentní chápání eucharistie stojí v příkrém rozporu jak s utrakvisty, tak s katolíky,¹² a jednak nástupu luterství ve dvacátých a třicátých letech 16. století.

Oltář z kostela sv. Kateřiny a pobělohorské reinterpretace utrakvistických děl

Oltář z kostela sv. Kateřiny v Chrudimi je z korpusu oltářů se svatostánkem a anděly nejpoškozenější – do té míry, že mu bez brzkého restaurátorského zásahu hrozí zánik. Poškozená, ale kvalitní monumentální práce Mistra královéhradeckého oltáře [1] sloužila zřejmě jako původní hlavní oltář kostela, který po přesunu k jižní stěně již nemohl sloužit liturgickému účelu a postrádá menzu. Dnešní nástavec s Kamenováním sv. Štěpána nepatří k původní podobě oltáře, je dodatkem zřejmě až pobělohorským z první poloviny 17. století. Z hlediska patronátu je to spojení těžko pochopitelné, když je kostel zasvěcen sv. Kateřině. Naopak predela s apoštoly je původní součástí oltáře, není však vytvořena rukou mistra, ale jeho schopného chrudimského pomocníka, od něhož je ještě v Chrudimi další oltář – oltář Zmrtvýchvstání Krista, dnes v chrudimském muzeu.¹³ Na vnějších křídlech (feriální strana) jsou vyobrazeny Kristovy pašije, uvnitř jsou vyobrazeny scény se světicemi (dvakrát sv. Kateřina, sv. Barbora, sv. Dorota). [2] Střed je silně upraven, kromě postav andělů – pozadí pokrývá modrá šmolková malba přímo na podkladu (tu najdeme i na oltáři v Brozánkách, šedou zase na libišském), v centrální části je „nika“, architektonické orámování symbolizující svatostánek, vytvořená tordovanými sloupky zakončenými zkroucenými fiálami s jezuitským monogramem IHS ve slunci. Kryje snad úpravu původních dvířek, jak napovídá struktura desky, jejíž střed je dnes svisle rozříznut. „Svatostánek“ s monogramem je sice z pobělohorské doby, ale souvisí snad až s pozdější vlnou rekatolizace. Je zjevně historizující (fiály), což spíše odpovídá „učeneckému“ reinterpretativnímu přístupu první poloviny 18. století, tak jak ho známe z Berghauerových úprav oltáře v Brozánkách. Monogram IHS ve slunci je památkou na jezuity, kteří v osobě pátera Antonína Koniáše a jeho pomocníků osobně kostel navštívili za účelem rekatolizace. Koniáš byl v Chrudimi pověřen rekatolizací památek hned po svém příchodu 28. 6. 1738, kdy nechal vyříznout 39 listů graduálu příslušejícímu ke kostelu sv. Kateřiny.¹⁴ Úpravy oltáře symbolizují definitivní vítězství nad reformací a překrytí paměti, kterou kultovní předmět zosobňoval. Dokončil se tak proces, který začal hned po Bílé hoře převrácením chrudimských měšťanů ke katolictví. Jako důležité centrum nekatolictví ve východních Čechách musela komunita demonstrativně předvést svoji konverzi veřejně – dochovala se nám velká, 160 cm vysoká stříbrná monstrance, která byla symbolicky ulita z „kacířského“ stříbra utrakvistických kostelů vydaných v roce 1630 městskou radou a následně ostentativně nošena v katolických procesích.¹⁵

Obdobně jako u chrudimského oltáře došlo v pozdější době přinejmenším u tří dalších oltářů k razantním zásahům do struktury a interpretace oltáře. Střed oltářů podstoupily i několik fází úprav, v různých obdobích od pobělohorské doby po nedávnou minulost. Pro budoucí pochopení složitého osudu, jímž oltáře se svatostánkem prošly, jsou klíčové nápisy

¹² Dóra Sallay, *Eucharistic Man of Sorrows*, *Annual of Medieval Studies at CEU*, 2000, č. 6, 66 dovozuje, že eucharistická symbolika v obrazech svým propojením hostie a vína s Tělem a Krví Kristovou je vizuálním argumentem směrem k věřícím na podporu doktríny transsubstanciace, viz také <http://www.keresztenyмуzeum.hu/content/SallayEucharisticManSorrows.pdf>.

¹³ Inv. Č. U-44a,b, U-45a,b, U-46a,b.

¹⁴ Barry Graham, *Bohemian and Moravian Graduals, 1420–1620*, Turnhout 2006, s. 125.

¹⁵ Kateřina Horníčková, XV/3 David Klement Broumovský z Kutné Hory, Monstrance z Chrudimi, in: Horníčková – Šroněk (pozn. 6), s. 480–482.



[1] Křídlový oltář z kostela sv. Kateřiny v Chrudimi, po 1500, nástavec, modrá šmolka a svatostánek s jezuitským symbolem IHS pozdější, Chrudim Římskokatolická farnost – arciděkanství Chrudim.
Foto: Kateřina Horníčková



[2] Křídlový oltář z kostela sv. Kateřiny v Chrudimi, zavřený oltář.

Foto: Kateřina Horníčková

na zadních stranách retáblů (Libiš, Brozánky), které dokládají pobělohorskou manipulaci s oltáři. Předběžně lze říci, že k tomu docházelo zřejmě spíše v období zvýšeného barokního zájmu o minulost v první polovině 18. století (kromě Chrudimi ještě Jílové a Brozánky), než hned těsně po Bílé hoře, kdy byly zásahy razantnější a směřovaly k totální proměně děl a interiéru kostela – jako tomu ostatně bylo v případě Nového Bydžova. (O razantnosti proměn nakonec svědčí právě výjimečnost dochování tohoto kusu.) V případě oltáře



[3] Hlavní oltář z kostela sv. Jakuba Většího z Libiše, po 1500, detail středu, Římskokatolická farnost Neratovice. Foto: Kateřina Horníčková

z Libiše [3] mohlo snad dojít k úpravám v roce 1666 v souvislosti s nápisem na zadní straně oltáře. V úpravách a přetváření staršího předbělohorského mobiliáře¹⁶ můžeme rozeznat tedy nejméně tři vlny – první v letech přibližně 1622–1630 (1650),¹⁷ která se zaměřovala na (mnohdy demonstrativní) odstranění nevhodných památek a celkovou fyzickou proměnu kostelního interiéru, dále v druhé polovině 17. století v souvislosti s barokizací a úpravami mobiliáře v rámci podpory zbožnosti a nového vkusu a v první polovině 18. století, kdy byla snaha v rámci barokního historického zájmu zbylé „husitské“ předměty symbolicky přeinterpretovat a po odstranění vadných prvků nově využít.

Přes četná poškození se nám ve většině případů dochovalo alespoň základní uspořádání středověké desky s anděly a svatostánkem i u ostatních oltářů této skupiny, které pocházejí z přelomu 15. a z první poloviny 16. století. Mimo chrudimský se nám oltáře dochovaly s trojdimenzionální nikou nebo alespoň otvorem po ní, což ale nevylučuje, že jde o pozdější úpravy, vzniklé možná až v rámci moderního restaurování.

¹⁶ To nevylučuje, spíše doplňuje tvrzení M. Bartlové o „barokizaci“ vizuálního prostředí. V souvislosti s barokním historismem se pozměnily podmínky pro fungování starších (reformačních) děl v katolickém interiéru – místo eliminace nastoupila apropriace.

¹⁷ Horníčková – Šroněk, *The Bydžov Altarpiece* (pozn. 1), s. 363–383.

Ikonografické zdroje a vývoj oltáře se svatostánkem a anděly

Společné všem zmiňovaným oltářům je to, že středová část centrální desky nese stejný motiv proti sobě obrácených andělů v liturgickém rouchu s rozpjatými křídly držících či adorujících svatostánek. Kompozice andělů je osově souměrná – mezi nimi je architektonicky orámovaný prostor, kde je ve většině případů dnes vložen výklenek nebo malovaná deska, případně je střed poničen pozdějšími zásahy natolik, že původní podobu středu desky nelze bez důkladné restaurátorské analýzy uspokojivě zjistit. Pomocí srovnání a pramenného studia však lze odhalit historické, teologické i kompoziční zdroje tohoto ikonografického uspořádání.

Vzhledem ke kristocentrické eklesiologii jsou eucharistická témata pro utrakvismus doktrinálním tématem, umístovaným do centra pozornosti věřících, tedy na hlavní oltář. Jakkoliv subtilně – vynucené politicko-náboženskou situací – zněly oficiální výklady katolických i utrakvistických teologů ohledně spásonosnosti přijímání pod obojí, pro věřící pod obojí byla eucharistická úcta dominantním teologickým požadavkem na cestě ke spasení. V obrazové rovině se důležitost tématu projevila rozmachem symbolických zobrazení Těla Božího, a to buď ve formě kalichu s hostií, monstrance nebo kompozicemi Krista Ukřižovaného a Bolestného, přičemž obliba motivu souvisela s dobovou náboženskou praxí a teologickým učením utrakvistů. Základním kompozičním schématem těchto zobrazení navázali utrakvisté na ikonografické inovace silného náboženského proudu eucharistické úcty 14. století. V pramenech z utrakvistického prostředí se tento druh eucharistické symboliky v zobrazení zmiňuje již pro třicátá léta 15. století.¹⁸

Kompozice andělů adorujících Boží Tělo je převzata z předhusitské výzdoby svatostánků – schrán na Tělo Boží v interiéru středoevropských kostelů,¹⁹ kde je tato ikonografie běžná již od první poloviny 14. století v nástěnné malbě²⁰ jako projev rozmachu eucharisticky orientované ikonografie související s dobovým růstem kultu Těla Božího.²¹ Motiv dvou andělů kolem svatostánku vychází z biblického popisu archy úmluvy – starozákonního svatostánku v jeruzalémském chrámu, nad kterým bděli dva cherubíni s rozpjatými křídly: „*Kněží vnesli schránu Hospodinovy smlouvy na její místo do svatostánku domu, do velesvatyně, pod křídla cherubů. Cherubové rozprostírali křídla nad místem, kde byla schrána, takže cherubové zakrývali shora schránu i její tyče.*“ (2 Pa 5, 7–9, obd. 1 Kr 8, 6–8, dále 2 Pa 3, 10–13, kde i popis cherubů s křídly). Novozákonní interpretace spojila archu s Tělem Kristovým, nejcennější obětí, jež stvrdila „úmluvu“ o lidské spáse,²² čímž se andělé nesoucí svatostánek stali nedílnou součástí ikonografie vystaveného Těla Božího, a to v obou jeho formách – nejprve jako vystavené hostie ve svatostánku ve stěně kostela, posléze i eucharisticky ovlivněné ikonografie Krista Bolestného. Toto spojení vyjadřuje i staročeský termín „archa“, znamenající jak oltář, tak i starozákonní archu úmluvy.²³

¹⁸ Milena Bartlová, *The Divine Law Incarnated in the Man of Sorrows. Specific Iconography of the Hussite Bohemia*, *Iconographica* 2005, č. 4, s. 103.

¹⁹ Ideový počátek vývoje tohoto oltáře můžeme hledat v oltářích zasvěcených Tělu Božímu, jako byl např. hlavní oltář v kostele Panny Marie u Týna, kam pravděpodobně byla umístována monstrance již v závěru 14. století, a ve výdobě sanktuářů ve zdech kostelů.

²⁰ Viz Sallay (pozn. 12), s. 49.

²¹ Míri Rubin, *Corpus Christi. The Eucharist in Late Medieval Culture*, Cambridge 1991. První si klíčového významu eucharistické ikonografie pro utrakvisty všimla Zuzana Vsetečková, *Iconography of the Mural Paintings of St. James's Church in Kutná Hora, Bohemian Reformation and Religious Practice* 2000, č. 3, <http://www.brrp.org/proceedings/brrp3/vseteckova.pdf>, vyhledáno 29. 3. 2014.

²² O tabernáklu jako o dokladu úmluvy (*testimonium*) mluví např. Petrus Comestor v *Historia scholastica* a připisuje jeho formu Šalomounovi, viz úpravy archy z doby úmluvy na hoře na tabernákl v Šalomounově chrámu, *capitulum xLi*. https://play.google.com/books/reader?id=9OvSmuosoboC&printsec=frontcover&output=reader&authuser=0&hl=en_GB&pg=GBS.RA2-PT305, vyhledáno 29. 3. 2014.

²³ Vokabulář webový [on-line]. Verze 0.4.2. [citováno ze dne 7. 10. 2014]. Oddělení vývoje jazyka Ústavu pro jazyk český AV ČR, v. v. i. Dostupný na <http://vokabular.ujc.cas.cz> s.v. archa.

Zdrojem aktualizované ikonografie byla sama náboženská praxe. Husité – dle sdělení Vavřince z Březové – byli od raných dob ctitelé Těla božího a do čela chrámové úcty stá-
 věli svatostánek s tělem Božím: „[...] V monstrancích se svátost pod způsobou chleba a vína
 na oltářích vystavuje“,²⁴ „[...] ve všech kostelích byla na hlavním oltáři kamenná archa, v které
 bylo vystavováno tělo Kristovo v monstranci, aby se mu věřící klaněli“.²⁵ Symbolika tohoto ritu-
 álu byla všem zřejmá natolik, že se tento akt považoval za identifikační znak husitů a tyto
 svatostánky – ač obsahovaly posvěcenou hostii – se staly terčem odvetného útoku protivné
 strany, jako tomu bylo ve Slaném v roce 1420 a v Kutné Hoře v roce 1421. „V týchž dnech také
 papežský legát Fernand, biskup lucenský, pobývá ve Slaném s pražským biskupem Konrádem,
 rozkázal strhnouti archu s tělem Kristovým, postavenou na hlavním oltáři, a uložil podávati lidu
 jen pod jednou způsobou. Ba vypravuje se, že spálil svátost těla a krve Pána našeho Ježíše Krista od
 kněží husitských posvěcenou [...]“.²⁶ „Také jednoho starého kněze šedivého a ctihodného, kterého
 našli klečícího před oltářem před Tělem a Krví Kristovou, bez studu poranili a zahubili, až vypus-
 til duši; i archu čisté práce, nově postavenou (mezi dubnem 1421 a prosincem 1421?), odnesli
 z kostela a roztřískali na mnoho kusů.²⁷ U domů pak byly narychlo vystavovány obrazy Kristovy
 nebo svatých, dříve schované, aby tím se dalo na známost (protivníkům husitům na čas ovláda-
 jícím město), že nejsou a nebyli ze sekty Pražských kacířů. A ty obrazy opět s ohromnou radostí
 postavili v kostelích na oltáře nadávajíce [...] táborům, Pražanům a viklefovcům [...]“.²⁸ Sdělení
 Vavřincovo je podpořeno i vizuálním pramenem z počátků husitského hnutí – vyobrazením
 v Krumlovském sborníku (pag. 190), kde se čtyři muži a žena modlí k oltáři, na němž je
 sluncová monstrance s tělem a kalich.

Přes vyhocení ve válečných letech se kristocentrická ikonografie a eucharistický symbol
 (svatostánek, kalich) na hlavním oltáři staly charakteristickým znakem formující se utrak-
 vistické obce, který ji odlišoval od radikálnějších směrů. Radikální skupiny v začátku hnutí
 neuznávali žádné obrazy ani uchovávaní těla Božího do druhého dne, a tím spíše ne na
 oltáři. Proměňovali chléb pouze před přijímáním a pro tento účel. Utravisté se naopak
 k obrazu jako prostředku přesvědčování, doktrinálního poučení, symbolické identifikace
 a vnitřní evangelizace obrátili velmi brzy – nejpozději ve třicátých letech 15. století. Vznik
 jednoduché symbolické kompozice potvrzuje i nejstarší zmínka o malovaném utrakvistic-
 kém oltáři z roku 1434, která se týká kostela sv. Mikuláše na Malé Straně v Praze. Tam měl být
 vyobrazen Kristus na kříži a kalich s hostií namočenou v Kristově krvi.²⁹ Již dva roky před-
 tím, v roce 1432, husitské poselstvo do Basileje vjíždějící do Norimberku neslo na korouhvi
 zobrazení Ukřižování a na druhé straně kalich s hostií a nápisem “Veritas omnia vincit”.³⁰
 Kristocentrická zobrazení, zejména zobrazení Umučení a Oslavení Krista, také propagují
 česky psané *Artykuly na kompakтата* z roku 1437, kterými je pro tyto obrazy dokonce dovolen
 i vyšší stupeň uctívání, totiž klanění.³¹

V kompaktní době tento typ oltáře dobře vyhovoval postojům křídla vedeného Rokycanou
 a snad i jeho osobním, formulovaným v jeho Postile z přelomu padesátých a šedesátých
 let. Rokycana zdůrazňuje v duchu husitských tradic, že věřící se nemají obracet k nejis-
 tým prostředníkům (tedy obrazům a relikviím), ale v centru pozornosti věřícího má být
 Tělo boží, obrazně i fyzicky.³² Též odkaz peněžní částky 1 kopy grošů „*super labore arche*“

²⁴ Vavřinec z Březové, *Husitská kronika. Píseň o vítězství u Domažlic*, přel. F. Heřmanský, M. Bláhová, J. B. Čapek, Praha 1979, s. 148.

²⁵ Vavřinec z Březové, *Husitská kronika*, přel. F. Heřmanský, Praha 1954, s. 99.

²⁶ *Ibidem*, s. 71.

²⁷ *Ibidem*, s. 275.

²⁸ *Ibidem*, s. 276.

²⁹ Václav Vladivoj Tomek, *Dějepis města Prahy*, Praha 1891, s. 27. – Bartlová (pozn. 2), s. 48, 289.

³⁰ František Palacký, *Dějiny národu českého v Čechách a v Moravě*, XIII, Praha 1872, s. 65.

³¹ Michal Šroněk, *Artikulové smlouvení na držení kompakttát a teorie náboženského obrazu v době pohusitské*, *Umění* 58, 2010, č. 5–6, 384–387.

³² František Šimek, *Postilla Jana Rokycany*, 1, Praha 1928, s. 102.



[4] Kachel s kalichem adorovaným anděly, 2. polovina 15. století, Husitské muzeum v Táboře, inv.č. SA-T 158.

v roce 1452 v Týnském kostele za úřadování Rokycany také nejspíš směřoval k svatostánku, který měl být v ideovém centru chrámu, v jeho čele a na očích věřících, tedy pravděpodobně v místě hlavního oltáře, odkud odstranil Rokycana sochu sedící madony s dítětem, zřejmě onu známou práci Mistra týnského Ukřižování.

V utrakvismu je tedy třeba hledat prostředí vzniku malovaného deskového oltáře se svatostánkem a anděly, kterým utrakvismus navazuje na husitské, ale zároveň i na předhusitské tradice eucharistické úcty. Utrakvistům, již se hlásili k prvotní apoštolské církvi, jistě vyhovovalo symbolické zobrazení, které staví Tělo boží do středu úcty v chrámu, i jeho archaická starozákonní podoba, podpořená popisem v bibli. Význam eucharistie odsunuje postavy světců z centra pozornosti do vedlejší pozice asistenčních figur, svědků Kristovy oběti, umístěných na křídlech oltářů. Kompozice dvojice andělů s eucharistickým symbolem uprostřed dostala pro utrakvisty zvláštní rozměr také svojí vazbou na kalich, což dokládá srovnání s kamnovými kachli s motivem andělů flankujících kalich z Husitského muzea v Táboře a z hradu Rábí.³³ [4] Jak úzká tato vazba byla a zda aspoň rané oltáře z poloviny 15. století (jejichž jediným dochovaným exemplářem je oltář z Národního muzea) skutečně nesly ve svém středu kalich, však nedokážeme dnes blíže z materiálu zjistit.

Otázkou tak zůstává, proč a kdy začínají utrakvisté upřednostňovat motiv Krista ve svatostánku před zobrazením kalicha a zda oba symbolické motivy nejsou používány paralelně. Motiv eucharistického Krista ve svatostánku jako oblíbeného motivu utrakvismu už kolem poloviny 15. století dokládá nástěnná malba v kostele sv. Jakuba v Kutné Hoře, v němž se nachází mimo jiné též vyobrazený kalich s nápisem *Veritas vincit*. [5] Malba je datovaná Zuzanou Všečekovou do doby kolem 1450.³⁴ Vzkříšený Bolestný Kristus ukazuje své rány

³³ Husitské muzeum v Táboře inv. č. SA-T 72, SA-T 158. České muzeum stříbra v Kutné Hoře inv. č. K-497, 4979. – Horníčková – Šroněk (pozn. 6), s. 117–118.

³⁴ Viz Všečeková (pozn. 14), 144, <http://www.brrp.org/proceedings/brrp3/vseteckova.pdf>, vyhledáno 3. 4. 2014. Další malby v kostele datuje autorka do 60. a 70. let 15. století.



[5] Bolestný Kristus ve svatostánku, nástěnná malba v kostele sv. Jakuba v Kutné Hoře, kol. 1450. Foto: Kateřina Horníčková

a zároveň je umístěn tam, kde je v kostele uloženo proměněné Tělo Páně, tedy ve svatostánku. Svatostánek je zároveň chrámem, jak naznačuje architektonická forma a symbolické užití perspektivy v zobrazené architektuře a na podlaze. Dle staršího snímku stál u nohou Krista kalich s hostií v typickém propojení eucharistické a Kristovy oběti v chápání *sub utraque*, jak tomu bylo již na zmíněném oltáři ve Sv. Mikuláši na Malé Straně v Praze i na praporci poselství do Basileje. Nápis *Miserere. nostri. domine. miserere. nostri. miserere. mei. vite. dei* a *chr(is)us/Passus/est sic pro te p..* v kombinaci s kalichem s hostií odkazuje opět na oběť Kristovu jako zdroj života a na spásanosnost eucharistie pod obojí.

Kompozice oltářů s flankujícími anděly nápadně připomíná jinou kutnohorskou nástěnnou malbu, v mincířské kapli v západní části chrámu sv. Barbory v Kutné Hoře, datovanou kolem 1480 (na vnitřní západní stěně chrámu), kde jsou pod dvojicí hudoucích andělů opět zobrazeni letící andělé v pokleku obráceni proti sobě. Dnes drží kadidelnice v nepřirozeném gestu, což je nejspíše výsledkem pozdějších úprav. V dolní části jsou vyobrazeni mincíři při práci. Uprostřed andělské kompozice mohl být právě snad svatostánek či kalich, který byl zřejmě zničen v pobělohorské době katolickým mincmistrem Vilémem Vřesovcem, kdy došlo k důkladnému očištění chrámu, jak nás zpravují Dačického *Paměti*. Zničení středu malby pak pravděpodobně vedlo Mockera k prolomení okna v této části.

Z jistých náznaků se tak zdá, že polovina 15. století je dobou, kdy dochází k určitému tříbení názorů na to, jak má vypadat „pravověrný“ utrakvistický oltář, resp. čeho se má držet jeho výzdoba. Zajímavá zmínka v tomto směru je u Z. Wintra: „[...] hejtman prachatický si r. 1468 stěžuje na sedláky patřící k prachatické farnosti, že nechtějí přispět na obraz do kostela a že je jim jedno, zda nějaký obraz bude, jelikož dříve je ničili a vybodávali jim oči, jak je dodnes znát v kostele sv. Petra. A že kdyby měli přispět na archu (svatostánek, případně oltář s tímto motivem), tak by proti tomu nebyli – ale obrazy neradi v kostelích vidí a považují je za rouhavé.“³⁵ Prachatice byly v té době již plně utrakvistické město. Zmínka se zřejmě vztahuje k opravě kostela po husitských válkách za panství katolických Rabštejnů, takže zde snad máme zaznamenán jeden z prvních dokladů konfesní konfrontace katolických pánů a utrakvistických

³⁵ Zikmund Winter, *Kulturní obraz českých měst: Život veřejný v XV. a XVI. věku*, 1, Praha 1890, s. 441.

poddaných. Je symptomatické, že k ní došlo skrze obrazy – nicméně i přes odpor Prachatických byl ale kostel obrazy doplněn.

Vzhledem k cíleným zásahům proti centrálnímu motivu oltáře s anděly lze doložit motiv eucharistického Krista spolehlivěji až pro dobu kolem 1500, jako je tomu na oltáři z Libiše (a i to je oslabeno pochybami autorky tohoto textu o pravosti střední desky libišského oltáře). Že alespoň část těchto oltářů v 16. století však motiv Bolestného Krista v centrální části původně měla, lze nicméně doložit vyobrazením v Královéhradeckém graduálu z let 1592–1604 od Matouše Radouše (fol. 256v), tedy z doby kdy značná část utrakvistů již podléhá luteranizaci. Iluminace nám zároveň dokládá dlouhé přežívání tohoto utrakvistického typu oltáře s Bolestným Kristem na konci století, neboť na iluminaci je vyobrazen zcela jistě ještě pozdně gotický oltář. Situaci ovšem problematizuje iluminace z graduálu taktéž z Hradce Králové, tzv. Franusova z roku 1505, kde ve scéně Mše sv. Řehoře na fol. 28r je zobrazena v centrální nice oltáře monstrance, nikoliv Kristus Bolestný. Vzhledem k tomu, že autorem iluminace je pražský iluminátor Janíček Zmilelý z Písku, nemusel – na rozdíl od Matouše Radouše – přesnou podobu královéhradeckého oltáře znát, zřejmě ale věděl, že Hradečtí mají v kostele právě tento charakteristický typ oltáře. To ostatně potvrzuje i Radoušova iluminace.

—
142

K zobrazování andělů v utrakvistickém prostředí – a snad i k utrakvistickým oltářům se svatostánkem – se vztahuje text u Jana Jiřího Beckovského,³⁶ nedávno vysvětlený v kontextu jezuitské snahy o záměrnou dezinterpretaci minulosti. Podle Beckovského měli „husité“ v kostelích stavět anděla s kalichem, „*aby tím obrazem k Přijímání z Kalicha jako z Nebe přineseného a od Boha poručeného prostý lid Přivábyti mohli*“. V následující svérázné interpretaci se Beckovský snaží odvést pozornost od kalicha jako biblí podloženého symbolu utrakvistického přijímání podobojí, vyplývajícího z Kristova přikázání u Poslední večeře, a vysvětluje obraz odkazem na scénu v Getsemanské zahradě, čímž původní význam zcela zastírá. Je možné, že Beckovský znal nějaké utrakvistické oltáře s anděly, neboť zobrazení andělů nesoucích kalich vnímá jako klíčové obrazové médium komunikace uvnitř utrakvistického kostela. Je také možné, že Beckovský si byl vědom nebezpečí, které z této jasné, přesvědčivé ikonografie adorujících andělů s eucharistickým symbolem vyplývalo – a snažil se jej nějak zlehčit. Jeho poznámka nás také vrací k problému vztahu svatostánku a kalicha v centrální části oltáře. Lze, dle mého názoru, zatím alespoň hypoteticky uvažovat o tom, že už na konci 15. či v 16. století byl středový kalich nahrazen méně konfrontační monstrancí či Bolestným Kristem, symbolizujícím celistvost Těla Božího a zejména odmítnutí remanence, a reprezentující tak smířlivější teologii utrakvismu směrem ke katolictví, s nímž byl utrakvismus spjat kompaktně. Další bádání by mělo tuto hypotézu ověřit a zodpovědět i další otázky kolem této zajímavé skupiny dokladů nekatolické náboženské praxe.

Pro poměrně dobré dochování děl ve srovnání s jinými oblastmi Čech se východní Čechy jeví jako zajímavá oblast pro studium tvorby pro utrakvisty, zejména v městském prostředí. Například utrakvistické památky v Hradci Králové (kam mimo skvělý konvolut chorálních rukopisů z katedrály sv. Ducha patří také zajímavá kolekce liturgického náčiní z kostela sv. Jana Husa na kopci Konstance u Hradce, deskový oltář Příbuzenstva Kristova a pastoforium v katedrále sv. Ducha a utrakvistické ciborium se lžičkami a původně s kalichem z radnice) nám poskytují vhléd do škály obrazových médií, na nichž se mohla uplatnit více či méně konfesně identifikovatelná výzdoba spoluvytvářející identitu utrakvistického města. Mezi těmito památkami zaujímají oltáře se svatostánkem a anděly přední místo. Chrudimský oltář sv. Kateřiny bezpochyby patří k nejmonumentálnějším a nejkvalitnějším ukázkám této specifické eucharistické ikonografie, která se stala obrazovým vyjádřením teologických názorů utrakvismu.

³⁶ Michal Šroněk, Jan Beckovský, protireformační ikonoklasmus a husitské obrazy, in: Ivana Čornejová, (ed.), *Acta Universitatis Carolinae. Historia Universitatis Carolinae Pragensis. Příspěvky k dějinám Univerzity Karlovy. Sborník k životnímu jubileu PhDr. Michala Svatoše, CSc.*, Praha 2007, s. 193–196.

Kateřina Horníčková

The altar of the church of St Catherine from Chrudim and the Utraquist altars with a shrine

—
143

With a new perspective on the image production of Utraquism, East Bohemia appears as an especially interesting region in terms of the preservation of monumental painting production, particularly altars. One of the crucial works not only in terms of quality and size but also in terms of the fates of Utraquist works during the Counter Reformation is the former main altar from the church of St Catherine in Chrudim, a monumental work dated to around 1500 from the workshop of the Master of the Hradec Králové altar, intended for an important urban Utraquist church. The study shows the work both in the context of similar Utraquist monumental altars, the so-called Eucharistic altars with a shrine, which became an expression of Utraquist theological ideas on the Eucharist and the genesis of which the study follows, and in the context of the uncommonly rich collection of Utraquist panel painting from Chrudim and its adaptation and interpretation in the period of the Counter Reformation in the 17th and 18th centuries.

Nástěnné a knižní malířství

Nástěnné malby v kostele sv. Kříže v Ronově – pokračování

—
145

K románským nástěnným malbám v Ronově se nedávno v monografii o šlechtickém rodu pánů z Lichtenburka vyslovil v poznámce historik Jan Urban.¹ Z hlediska objednavatelů maleb zpochybnil závěry Marcely Stránské, která jako první v roce 1983 napsala poměrně vyčerpávající studii, věnující se problematice nástěnných maleb a jejich ikonografii.² Publikace Jana Urbana je velmi inspirativní a otázky, ke kterým se badatel vyslovil, jsou pro historiky umění velmi přínosné. Problémem je, že ke středověkým nástěnným malbám nemáme často žádné přímé prameny, a je to právě ikonografie a sloh maleb, které nás vedou k hypotézám o době jejich vzniku a možných objednavatelích.

V původním jednolodním románském kostele sv. Kříže, ukončeném mladším gotickým presbytářem, zaujme podoba západní tribuny, spočívající na třech arkádách nesených dvěma sloupky s přízemními polopilíři. Ve výši tribuny je na venkovní straně patrný vstup, dnes zazděný. Václav Mencl předpokládal, že tribuna byla původně do lodi uzavřena stěnou, prolomenou dvěma postranními arkádami, což naznačují polopilíře na severní a jižní stěně lodi. Stavbu datoval do doby kolem roku 1280.³ Střední arkáda byla menší a otevírala se na balkonový výstupek, částečně dochovaný. Podobu tribuny vysvětlil Dalibor Prix v souvislosti s konstrukcí věže, zbudované nad tribunou.⁴ Loď se do mladšího presbytáře otevírá původním půlkruhovým triumfálním obloukem s horní profilovanou římsou, pod kterou se nachází románská výzdoba. Poměrně velký jednolodní kostel s tribunou naznačuje, že kostel, nacházející se v původní vsi Protivany, situovaný pod Železnými horami, byl poměrně významný. Anežka Merhautová jej datovala až do první čtvrtiny 13. století.⁵ Marcela Stránská v článku shrnula dostupné prameny, určila méně obvyklou ikonografii a navrhla okruh osob, které mohly malby objednat. Zároveň vyhodnotila i restaurátorskou zprávu Kašparové a Sukdolákové z let 1976–1978.⁶

Stručně uvedeme popis nástěnných maleb, které se dochovaly především na triumfálním oblouku, na jeho vnitřním pasu, na poprsnici tribuny a pod tribunou kostela. Malby jsou situované pod horizontální římsou, na jižní straně vnitřního pasu triumfálního oblouku byla namalována poměrně monumentální postava rytíře s přilbou na hlavě, oblečeného do šatu sahajícího ke kolenům, přes který měl přehozený plášť. [1] Jeho nohy chránily zřejmě

¹ Jan Urban, *Lichtenburkové: Vzestupy a pády jednoho panského rodu*, Praha 2003, s. 391, pozn. 48.

² Marcela Stránská, Příspěvek k nově odkrytým raně středověkým nástěnným malbám, in: *Umění 13. století v českých zemích*, Praha 1983, s. 353–367.

³ Václav Mencl, Panské tribuny v naší románské architektuře, *Umění XIII*, 1965, s. 353–367.

⁴ Dalibor Prix mi ústně vysvětlil, proč má kruchta méně obvyklou střední arkádu užší než postranní. Spojil to s konstrukcí věže.

⁵ Anežka Merhautová, *Raně středověká architektura v Čechách*, Praha 1971, s. 302.

⁶ Viz. Stránská (pozn. 2), s. 353–367.



[1] Sv. Jiří (?) a archanděl Michael,
kolem 1230–1250, kostel sv. Kříže,
Ronov. Foto: Zuzana Všečeková

nohavice a nepříliš zřetelná zbroj a boty. Šat světce byl přiléhavý, členily jej dnes nevýrazné vertikální linie. Světec držel v levé ruce červený štít mandlovitého tvaru, s bílým křížem, který dosahoval ke kolenům, a v druhé ruce kopí. Zobrazen byl téměř frontálně, jeho mírně natočená tvář směřovala pohledem doprava, k lodi kostela. Stál rozkročenýma nohama na postavě ležícího poraženého muže, bránícího se pravou rukou, který zpravidla představoval tyrana. Tituli se jménem světce se nedochovaly, vpravo, na vertikální liště je uveden nápis FRATER. Marcela Stránská považovala světce za sv. Václava nebo sv. Jiří, popřípadě za rytíře Thébské legie. Určení rytíře jako sv. Václava by odpovídalo nápisu (FRATER – bratr), kterým byl kníže Boleslav, ale bílý kříž na červeném štítě není pro českého patrona obvyklý. Jediné vysvětlení v tomto případě by souviselo se symbolikou sv. Václav – „*alter Christus*“. Praporec by měl stejnou barvu jako vítězný prapor na scénách Zmrtvýchvstání Krista a Sestoupení do pekel.⁷

Pravděpodobněji rytíř představoval svatého Jiří, který stál na pokořeném císaři Diokleciánovi. Ve 13. století motiv světce, stojícího na pokořeném mučitel, byl poměrně rozšířený,

⁷ Sv. Václav stál na postavě Boleslava (Radslava?) – viz nástěnné malby v kostele sv. Apolináře v Praze, kolem 1380. – Jaromír Homolka, *Studie k počátkům krásného slohu v Čechách*, Praha 1974, s. 81–83. – Zuzana Všečeková, *Gotické nástěnné malby v kostele sv. Apolináře v Praze*, in: Dalibor Prix (ed.), *PRO ARTE. Sborník k počtě Ivo Hlobila*, Praha 2002, s. 157–168. – Sv. Jiří jako patron řádu německých rytířů, viz Jarmila Krčálová, *Svatojiřská legenda v Jindřichově Hradci*, *Umění IV.*, 1956, s. 311–321. Světec uctíváný řádem německých rytířů by měl černý kříž, podobně jako sv. Jiří má černý kříž, doložený na malbách v Jindřichově Hradci.

upozornit můžeme například na sochu sv. Jana Evangelisty stojícího na císaři Domitianovi ze skupiny Ukřižování, nacházející se na horizontálním břevnu v triumfálním oblouku v dómu ve Wechselburgu. Podobně i světci na portálu Zlaté brány v dómu ve Freibergu nad Odrou stojí na pokořených tyranech.⁸ Se sv. Janem Evangelistou ve Wechselburgu spojuje s malbou rytíře v Ronově gesto pozvednuté ruky poraženého panovníka. Sochařská výzdoba se datuje do doby kolem roku 1220–1230. Slovo FRATER mohlo patřit též objednavateli, zřejmě mnichu cisterciáckého kláštera, který byl vysvěcen na kněze a mohl působit i mimo klášter.

Marcela Stránská upozornila ještě na další světce-rytíře, k nimž se řadili sv. Mauritius a sv. Gereon, velitelé Thébské legie.⁹ Vojsko se později rozdělilo a pod vedením sv. Mořice působili vojáci ve Francii, zatímco pod vedením sv. Gereona zejména v severním Německu. Sv. Mořic byl též patronem dómu v Magdeburgu, odkud se jeho kult šířil do střední Evropy, sv. Gereona známe jako patrona Kolína nad Rýnem. Marcela Stránská upozornila na legendu světce, namalovanou v kostele sv. Gereona v Kolíně nad Rýnem, kde byl zobrazen jeho život, umučení a anděl, unášející duši světce na nebesa.¹⁰ V Čechách v době románské byl postaven například kostel sv. Mořice v Anníně u Sušice, později například farní kostel v Olomouci a v Kroměříži.¹¹ Ostatky obou světců se nacházely v kapitulním chrámu sv. Petra a Pavla na Vyšehradě, zde se uctívalo i kopí sv. Mořice, které získal král Vratislav I. za pomoc císaři Jindřichu IV. Kopí sv. Mořice se dlouho považovalo za Svaté kopí, které původně bylo součástí říšského pokladu, později se úcta k říšské relikvii spojila s kultem sv. Longina. Sv. Gereonovi byla zasvěcena kaple paláce na Vyšehradě již před rokem 1264.¹² Sv. Gereon mohl mít na štítě namalovaný zlatý kříž na modrém poli. Štítý, o které se světec opíral, nesly různé znaky, zpravidla ve tvaru kříže. V malířství jsou doloženy i skupiny světců-rytířů, kteří měli štítý zdobené též křížem. Rytíři-světci se ve 12. a 13. století uctívali především v souvislosti s křížovými výpravami, často byli patrony rytířských řádů a vzorem pro šlechtice, cvičené k boji.¹³

Pod malbou rytíře se nachází stojící archanděl Michael, natočený směrem do presbytáře a troubící na pozoun k Poslednímu soudu. Jeho postava je uvolněná a mírně předkloněná, pravá noha nakročená, zobrazen byl částečně z profilu. Pohyb těla respektuje i jeho oděv v podobě kratší spodní tuniky se širokými rukávy a pláště hnědočervené barvy. Světcovu oválnou tvář lemovaly krátké tmavé vlasy a bílá svatozář. Obrisy křídel byly provedeny červenohnědou barvou, bílá pera pak určovaly černé linie. Postava anděla patří k nejlépe dochovaným. V textu staročeské legendy O umučení sv. Jiří, čteme: „*S nebes přijde Boží hlas, skrze troubu Michalovu, přikazuje archandělovi, ať vždy chválí tvůrce svého, že mimo něj není jiného. Když jej sv. Michal vzkřísí, tehdy do myesta pospíší, svého ihu xpa chválí.*“¹⁴

Na protější severní straně namaloval malíř do horního pole pod římsou frontální postavu sv. Vojtěcha, určeného nápísem + s. ADALB(ER)TU(S). Oděn byl do alby a dalmatiky, na hlavě

⁸ Sv. Jan Evangelista ze sousoší ve Wechselburgu. – Edit Frint, Wechselburg, in: *Sakrale Plastik*, Hanau 1966, s. 243. – Zlatá brána dómu ve Freibergu nad Odrou, ibidem, s. 213–216.

⁹ Hannelore Sachs – Ernst Badstübner – Helga Neumann, *Christliche Ikonographie im Stichworten*, Leipzig 1973, s. 253, 146. – Gude Suckale-Redlefsen, *Mauritius: Der heilige Mohr*, München 1987, s. 42–43. – Matthias Becher, Vitus von Corvey und Mauritius von Magdeburg: Zwei sächsische Heilige in Konkurrenz, *Westfälische Zeitschrift* 147, 1997, s. 235–249.

¹⁰ Viz Stránská (pozn. 2), s. 353–367.

¹¹ Jiří Fajt – Vladimír Horpeniak – Jan Royt, Nástěnné malby v kostele sv. Mořice na Mouřenci u Annína, *Zprávy památkové péče* 54, 1994, s. 249–259. – Jan Royt, Wandmalereien in der St.-Mauritiuskirche in Maurenzen bei Annatal (Mouřenec u Annína), in: Klára Benešová (ed.), *King John of Luxembourg (1296–1346) and the Arts of his Era*, Praha 1998, s. 304–312.

¹² Ivo Kořán, Vyšehradské inventáře mezi gotikou a barokem, *Umění XXXV*, 1987, s. 540–547. Badatel cituje oltář sv. Mořice i sv. Gereona z doby před rokem 1269. – Zuzana Všecká, Sarkofág krále Vratislava II. v kostele sv. Petra a Pavla na Vyšehradě?, in: *Královský Vyšehrad III*, Praha 2007, s. 203–242.

¹³ Libor Jan – Jiří Knap (eds.), Světy středověkého rytíře, *Dějiny a současnost* 2013, č. 6, s. 9–26.

¹⁴ Adolf Patera, O umučení sv. Jiří, *Časopis Českého Muzea* 1887, s. 77–99, s. 89. – Převezení ostatků sv. Vojtěcha do Prahy za knížete Břetislava I. (1035–1055), část ostatků světce přivezli libičtí bratři v roce 1215. – Jaroslav Kadlec, Svatovojtěžská úcta v českých zemích, in: *Svatý Vojtěch. Sborník k miléniu*, Praha 1997, s. 42–75.

měl mitru a v ruce držel, snad příčně, biskupskou berlu. Tváří se obracel zřejmě do presbytáře. Z dochované malby, porušené velkými plombami, je zřejmé, že malíř zvolil uzavřený obrys figury, což by odpovídalo i figurálnímu kánonu dalších postav. Úcta ke sv. Vojtěchu, patronu českých biskupů, souvisela s jeho historickým významem a s misijními cestami do Pomořan, na kterých po odchodu z Čech šířil křesťanskou víru mezi pohany a kde byl i 23. dubna roku 997 zabit. Jeho ostatky byly uloženy v katedrále ve Hnězdně, odkud je kníže Břetislav I. (1035–1055) převezl do Prahy. Svatovojtěšská úcta vzrostla na počátku 13. století, kdy část ostatků světce přinesli libičtí bratři do Prahy. Na přelomu 12. a 13. století, za vlády Přemysla Otakara I., se do českých zemí rozšířila rytířská kultura. K rytířům patřil i sv. Václav – kníže a vojín.¹⁵

Pod postavou sv. Vojtěcha se částečně dochovaly zřejmě dvě postavy, snad donátorů, zobrazené z profilu a natočené pravým bokem směrem do presbytáře. Nad vyšší postavou vpravo se dochovala bílá páska. Částečně dochovaná písmena mají výrazně menší měřítko než široká páska, Marcela Stránská část nápisu přečetla jako ADORAT (?).¹⁶ Vyšší muž byl oblečen do dlouhého světlého roucha s kapucí, řaseného vertikálními a snad i prodlouženým záhyby dole zašpičatělými ve tvaru písmene V. Jeho oválná hlava je mírně natočena vzhůru, obrys určuje tmavší hnědočervená kresba. Menší, snad klečící postava muže zachytila asi jiného donátora. Oba byli namalováni před červeným pozadím a zřejmě neměli kolem hlavy nimbus.

Na severní straně východní stěny je podél triumfálního oblouku a pod horizontální římsou zobrazen sv. Bernard z Clairvaux, určený nápisem pod římsou v podobě BERNART. [2] Zachycen je téměř frontálně, hlavou se obrací směrem doprava. Poměrně dobře se dochoval jeho mladistvý obličej s naznačenou fyziognomií, lemovaný krátkými vlasy s tonzurou. Oblečen byl do bílého roucha s kapucí, v dochované části jeho šat řasily vertikální záhyby. Částečně jej zahaloval i hnědočerný plášť spadající volně z ramen. Levá část jeho postavy je porušena velkou plombou, v levici držel dlouhou pásku. Pozornost zaujme především nevelký červeno-hnědý kříž namalovaný na jeho prsou, který lze považovat za znak opata, ale i rytíře-účastníka křížové výpravy ve smyslu miles christianus. Sv. Bernard (1090–1153) vstoupil do kláštera s přísnou benediktinskou regulí, od roku 1112 působil v klášteře v Citeaux, kde byl i opatem a v roce 1118 založil se dvanácti mnichy klášter v Clairvaux. Reformoval benediktinské Regule, stal se poradcem papeže Evžena III. a vyzval rytíře k účasti na II. křížové výpravě, která nebyla příliš úspěšná. K tématu napsal spis *O chvále nového rytířstva*, v níž obhajoval smysl křížových cest. Patřil k významným mystikům a pěstoval především mariánský kult. Svatořečen byl papežem Alexandrem III. v roce 1173, kanonizační proces doprovázela řada zázraků.¹⁷

Pod sv. Bernardem se nachází Umučení proroka Izaiáše, který byl zobrazen frontálně, v okamžiku, kdy velkou a širokou tvář obklopenou svatozáří rozřezávali dva pacholci pilou. Z částečně dochované postavy, kterou malíř zachytil červenou obrysovou kresbou, určíme ještě pozvednuté ruce, zřejmě byly přivázané ke kůlu.¹⁸ O něco mladší iluminace se nachází například ve Františkánské bibli z druhé poloviny 13. století, dnes uložené v Knihovně Národního muzea v Praze (fol. 2v).¹⁹ Hlava proroka byla vklíněná mezi rameny, dva pacholci rozřezávali pilou jeho stařeckou hlavu. Shora k hlavě proroka směřovala pravice Boží – Dexter a Domini. Z torzálně dochované malby v Ronově je zřejmé, že zejména pravá polovina

¹⁵ Josef Cibulka, *Obraz sv. Václava*, in: Markéta Jarošová (ed.), *Professori Josef Cibulka ad honorem*, Praha 2009, s. 155–168. – Vratislav Vaníček, *Velké dějiny země Koruny české II. 1197–1250*, Litomyšl – Praha 2000, s. 145. – Zuzana Všetěčková, *Nástěnné malby v přízemní kapli domu U Zvonu*, *Umění XXXVIII*, 1990, s. 377–400.

¹⁶ Viz Stránská (pozn. 2), s. 353–367.

¹⁷ Bernhard z Clairvaux, in: Sachs – Badstübner – Neumann (pozn. 9), s. 57–58. – Viz Jan – Knap (pozn. 13), s. 9–26.

¹⁸ Ad Isaias, Sachs – Badstübner – Neumann (pozn. 9), s. 57–58. – Isaias, in: *Lexikon der christlichen Ikonographie*, III, Freiburg 1972, s. 354–359.

¹⁹ Lenka Panušková – Hana Hlaváčková, *Tzv. Františkánská bible*, in: Klára Benešová (ed.), *Královský sňatek: Eliška Přemyslovna a Jan Lucemburský – 1310*, Praha 2010, s. 533–540.



[2] Sv. Bernhard z Clairveaux a Umučení Izaiáše, kolem 1230–1250, kostel sv. Kříže Ronov.

Foto: Zuzana Všečeková

těla byla obnažená, zatímco levé rameno zahaloval tmavší plášť. Nad hlavou světce se v kostele sv. Kříže dochovaly tituli (I)SAIAS . PTE (?). Podle apokryfní legendy, jež se poměrně rychle rozšířila, král Manasse vydal příkaz k rozřezání jeho těla.²⁰ Isaiášovo proroctví se vztahovalo též k mariánské úctě, dokládají to slova kapitoly 14, 7 (Ejhle, panna počne a porodí Vykupitele), zpravidla byla napsána na pásce anděla ze scény Zvěstování Panny Marie. Vazbu k pašijové tematice naznačuje text (Izaiáš, 53, 3–7), popisující utrpení Muže bolesti, který za nás podstoupil všechna protivenství, aby vykoupil lidstvo z hříchu. Text se čte zpravidla při velkopáteční liturgii.²¹

Na jižní straně východní stěny podél triumfálního oblouku se pod římsou nahoře dochovala malba, zachycující snad dva stojící muže vpravo a klečící postavu vlevo (?). Prostřední

²⁰ Richard Bernheimer, *The Martyrdom of Isaiah*, *Art Bulletin* XXXIV, 1952, č. 1.

²¹ Také na iluminaci v Aich v Bibli z kláštera ve Sv. Floriánu z doby kolem r. 1300 je zobrazeno Umučení Izaiáše v podobě klečícího a frontálně zobrazeného modlícího se proroka. Z obou stran stojí biřící, kteří pilou rozřezávali jeho tělo. – G. Schmidt, *Die Malerschule von St. Florian*, Graz 1962. – V mladším Krumlovském sborníku v Praze, Knihovna Národního muzea, kol. 1420, fol. 2v, Pavel Brodský Izaiášovo mučení, 1 A C 75/1-5, Čechy (?), fol. 27v. Umučení Izaiáše je podáno jako typologický předobraz Přibíjení Krista na kříž. Na fol. 2r je prorok pověšen za nohy hlavou dolů, jeho tělo dva pacholci rozřezávají mezi nohama směrem k hlavě. – Pavel Brodský, *Katalog iluminovaných rukopisů Knihovny Národního muzea Praze*, Praha 2000, s. 313, č. 294, fol. 27v, dále v Bibli Jaroměřské z 3. čtvrti 13. stol., Praha, KNM, XII A 10; v Bibli Jaroměřské, Francie, fol. 257v (?), v Bibli Jana z Dražic, Praha, KNM, XV A 6, Francie, konec 13. stol., fol. 240r U (V)isio.



[3] Světec a sv. Dionisius, kolem 1230–1250,
kostel sv. Kříže Ronov.

Foto: Zuzana Všečeková

postava zřejmě zobrazovala světce, protože k jeho hlavě směřuje z levého horního rohu pravice Boží – *Dextera Domini*. [3] Natočen byl doleva, zobrazen z profilu a v pravici držel dlouhou pásku. Na sobě měl prostou bílou tuniku, tváří se obracel k Boží ruce. Vlevo před ním se pravděpodobně modlil donátor nebo donátorka, pohlížející směrem nahoru. Podle Marcely Stránské postavy představovaly dva cisterciácké mnichy (světce?) v ruce s páskou s nápisem: *POST MUNDI CURSU(M)*, střední část se nedochovala. Ale J. Hejnic doplnil text – snad *ECCE DOMINUS*, páska končila slovem *RURSU(M)*. Podle badatele se snad jednalo o text hymnu, začínajícího slovy: *POST ISTIUS MUNDI CURSUM / DIRUM VINCENTES URSUM / MEREAMUR FERRI SURSUM / UBI CORONEMUR RURSUM / IN ETERNA GLORIA*, který se objevil u hymnu ke sv. Zikmundovi (*DE SANCTO SIGISMUNDO*).²² Kdo byl námi předpokládaný světec, zatím není jasné. Také v královské kapli cisterciáckého kláštera v Plasích byli zobrazeni cisterciáckí světci, oblečení do bílých spodních rouch a černého pláště, s mučednickou palmou v rukách.²³ K cisterckým svatým mnichům patřil například Robert z Molesme (+ 1111), předchůdce Bernarda z Clairvaux v klášteře v Cîteaux.²⁴

²² Viz Stránská (pozn. 2), s. 353–367.

²³ Josef Krása, Plasý, nástěnné malby v přízemku tzv. královské kaple, in: *Umění doby posledních Přemyslovců*, Roztoky 1981, s. 41.

²⁴ Robert z Molesme je považován za prvního zakladatele cisterciáckého řádu a předchůdce Bernarda z Clairvaux. – Donald Attwater, *Slovník svatých*, Praha 1993, s. 333.



[4] Bratři žádají Josefa Egyptského
o pomoc, kolem 1230–1250, kostel
sv. Kříže Ronov. Foto: Zuzana Všetečková

Do prostředního pole malíř vkomponoval zřejmě sv. Dionysia, pařížského biskupa a patrona Francie, kterému byla setnuta hlava, již světec zpravidla držel v rukách.²⁵ Dnes můžeme určit postavu světce stojícího za oltářem, snad držel v rukou rovněž svoji hlavu, která obličejem směřovala do presbytáře. Vynikla jeho fyziognomie, výrazné oči a obočí a krátké vlasy, na nichž spočívala mitra. Hlavu obklopovala velká svatozář, provedená zdvojenou černou a červenou kresbou. Na oltáři, zdobeném paramenty, stál vlevo kalich. Dnes je malba již málo zřetelná, poměrně nesnadno se určuje pohyb světceva těla, neboť velká část pravé strany se nedochovala. Vpravo shora k světcově hlavě směřovala opět Dexter a Domini – Boží pravice. Sv. Dionysius byl uctíván též v Bavorsku a Rakousku, dokládá to iluminace v Misálu Petra Krügera z roku 1406, dnes v Mnichově, (BNB Clm 14045, fol. 10v). Na trůně spolu seděli sv. Emmeram, Wolfgang a Dionysius, který svoji hlavu držel v klíně. Iluminace se datuje do roku 1406. Do Čech se úcta ke světcovi šířila z Řezna a Niederalteichu prostřednictvím nejstarších benediktinských klášterů v Břevnově a Ostrově u Davle.²⁶

Dolní scéna zachycuje dva muže v popředí, kteří jsou oděni do kratšího přepásaného šatu, první z nich je natočen doprava, jeho pravá dlaň směřuje též doprava. [4] Tato postava patří k nejlépe dochovaným, určíme oválnou tvář a hnědočerné vlasy naznačené paralelními čarami. Pod kratším šatem má muž oblečené přiléhavé nohavice a snad špičaté boty, zachycené jen obrysovou linií. Vlevo od muže stála zřejmě jeho žena se zahalenou hlavou a oděná do červenohnědé šaty. Také její pravice směřovala doprava. Ve druhé řadě stál snad další muž, patrná je oválná tvář a okrové vlasy, vpravo od něj vidíme opět ženu se zahalenou hlavou. Malba vpravo je porušena velkou plombou, zasahující do horní poloviny těla stojící postavy, obrácené ke skupině mužů a žen. Spodní část hnědočerveného roucha spadala až k zemi, členila je vertikální linie. Také plášť měl hnědočervenou barvu. Postava mohla být

²⁵ Sv. Dionysius: Sachs – Badstübner – Neumann (pozn. 9), s. 96. – Dionysius von Paris, in: *Lexikon der christlichen Ikonographie*, VI, Freiburg 1974, s. 61–67.

²⁶ Robert Suckale, *Die Regensburger Buchmalerei von 1350–1450*, in: *Regensburger Buchmalerei*, Regensburg 1987, s. 100–101. – Josef Vintr, *Ostrovské rukopisy*, Olomouc 2014, s. 34–51.

namalovaná i frontálně. Dochovala se část nápisu v horní liště, zachycující písmena SEPH (JOSEPH), což vedlo Marcelu Stránskou k určení výjevu jako Josefa Egyptského, před nímž stáli jeho bratři s otcem Jakobem a svými blízkými. Josef je v době nuzných let přestěhoval do Egypta a daroval jim obilí. Starozákonní výjev by bylo možno chápat jako odpuštění viny bratřím, i jako Josefovou schopnost předvídat budoucnost (vysvětlovat sny) a prorokovat budoucnost. Tím se podobal protějším zobrazení Umučení proroka Izaiáše. Badatelka považovala výjev i za typologickou paralelu ke Klanění tří králů, tak jak to zachytil malíř v cyklu maleb v ambitu kláštera Na Slovanech v Praze z šedesátých až sedmdesátých let 14. století.²⁷

Vnitřní pas triumfálního oblouku nad horizontální římsou zdobila vegetabilní a geometrická ornamentika v podobě kosočtverců, do nichž byla vkládána poprsí světců nebo proroků. Základem se stala kosočtverečná pole, plynule navazující na sebe, po stranách zdobená motivem polopalmety, lemujícím kosočtverce po obvodu. Motiv je částečně blízký ornamentice na vnitřním pasu v podvěží v kostele v Muthmansdorfu v Dolním Rakousku z druhé čtvrtiny 13. století, na kterém se střídají pravidelně kosočtverce a medailony.²⁸

Na protější, vnější stěnu kruchtly uprostřed a nad kamenný sokl situoval malíř frontálně pojednané poprsí anděla, z něhož se dochovala tvář lemovaná vlnitými vlasy. Ve fyziognomii tváře zaujal tvar velkých, půlkruhových očí s panenkami, náznak obočí, linie nosu a dvěma čarami naznačená ústa. Malíř použil okrové a černé linie, odlišné od hnědočervených paralelních vlnitých vlasů. Anděl měl pozvednuté ruce, dobře patrné jsou širší rukávy spodního světlého roucha a stylizované linie hnědočerveného otevřeného pláště. Symetrická křídla dokreslují hieratickou podobu anděla, ochránce a přímluvce, obráceného směrem do lodi. Zpravidla byl ochránce velmože, který během bohoslužby stál na kruchtě. Nad arkádou směrem k jižní stěně zachytil malíř sedícího muže, z něhož určíme část těla a pokrčené levé koleno. Zahaloval jej okrový šat a hnědočervený plášť členěný plynulými paralelními záhyby. Motiv půlkruhového záhybu nad levým kolenem je blízký sedícímu Kristu v majestátu, namalovanému v severní boční lodi v bazilice sv. Jiří na Pražském hradě v poslední čtvrtině 12. století.²⁹ Je pravděpodobné, že muž pravicí žehnal a v levé ruce držel knihu. Koho představovala monumentální postava, opět jen torzálně dochovaná, za současného stavu zachování maleb neurčím. Snad máme před sebou žehnajícího Krista, i když bychom předpokládali, že by byl zobrazen spíše uprostřed.

Na jižní stěně v podkruchtí malíř zachytil postavu muže, zobrazeného z profilu a obráceného do lodi. Má obličej s karikujícími rysy, vyniká především velký nos. Vkomponovaný byl do půlkruhového iluzivního oblouku, na kterém se nacházel nápis. Arkády podklenuté kruchtly zdobila zvlněná rozvilina s vloženými polopalmetovými listy, typická pro románské malířství. Pozadí světlé rozviliny je červené. Blízký je ornament na dedikační kresbě v rukopise Flores Bernardi, dnes v Olomouci, Kapitulní knihovna, z doby po roce 1160.³⁰ Po stránce slohové malby na kruchtě působí konzervativněji než výzdoba na triumfálním oblouku, snad byla dílem staršího malíře nebo jejich vznik souvisel s první fází výzdoby kostela v poslední čtvrtině 12. století, do této doby datoval stavbu kostela Václav Mencl.

²⁷ Starozákonní postava sv. Josefa, Bratři se klaněli Josefovi je namalovaná v ambitu kláštera Na Slovanech, kolem 1360/70. Dalším možným zobrazením by mohlo být Josef povýšen faraonem po výkladu snů, podle Život Josefa, viz Bible v Merseburgu, 1. čtvrtina 13. století. – Reiner Hausscherr, *Die Zeit der Staufer. Geschichte – Kunst – Kultur*, (kat. výst.), Stuttgart 1977, s. 604–606, obr. 565. – Joseph von Ägypten, in: *Lexikon der christlichen Ikonographie*, II, Freiburg 1970, s. 423–435.

²⁸ Elga Lanc, *Die mittelalterlichen Wandmalereien in Wien und Niederösterreich*, Wien 1983, s. 181–183.

²⁹ Zuzana Vsetečková, Nástěnné malby v bazilice sv. Jiří na Pražském hradě, in: *Castrum Pragense* 6, 2005, s. 23–56.

³⁰ Rukopis Flores Bernardi, Olomouc, SA CO 174, fol. 1v, po pol. 12. stol. – Jiří Mašín, Románské malířství, in: Rudolf Chadraha (ed.), *Dějiny českého výtvarného umění*, I/1, Praha 1984, s. 111. Ornament v podobě zvlněné úponky s půlpalmetovými listy je typický například pro rukopis žaltáře ze St. Blasien, který po slohové stránce byl ovlivněn jihozápadním Německem. – Renate Kroos, Notizien zu St.-Blasien-Psalter, in: *Die Zeit der Staufer*, V., Stuttgart 1979, s. 353–387.

Předpokládaným objednavatelem mohl být Protiva nebo jeho bratr Ulricus. Podle Antonína Profouse jsou doloženi kolem roku 1180 a 1213, po Protivovi se mohla jmenovat i ves Protivany.³¹ Výrazněji zvlněná rozvilina se objevuje ještě na malbě světice sv. Alžběty Durynské v domě U Zvonu v Praze, kterou jsme datovali až do počátku 14. století.³²

Postavy na nástěnných malbách v kostele sv. Kříže v Ronově po stránce slohové mají poměrně uzavřený obrys těla, jejich mírné natočení zdůrazňují paralelní plynulé a protažené záhyby šatů, dole zašpičatěné do písmene V. Spíše hieratické postavy a karikující rysy tváře pacholka ukazují, že malby mohly vzniknout již na počátku 13. století. Podoba mandlovitého štítu, který sv. Jiří držel v levé ruce, naznačuje, že malby jsou blízké kompozici Posledního soudu v kostele sv. Petra a Pavla v Albrechticích nad Vltavou. Podobné jsou především dva světci-rytíři, kteří drželi v pravé ruce štít podobného tvaru, který rovněž dosahoval až ke kolenům.³³ Albrechtice patřily pod premonstrátský klášter ve Windbergu, kostel pravděpodobně vysvětil salcburský biskup Albrecht v roce 1179.³⁴ August Sedláček upozornil, že ves Albrechtice mohla dostat jméno podle salcburského biskupa. Malby mohly být provedeny již kolem roku 1180 nebo až po roce 1200. V apsidě románského kostela dva stojící rytíři, mírně natočení směrem do presbytáře, uzavírali kolegium apoštolů sedících pod mandorlou s Kristem, který podle Ž 91, 13: *po lvu a hadu (baziliškově) bude šlapat, pošlape lvíce i draka*. Mezi spasenými malíř namaloval i postavy tří stojících benediktinských mnichů, oděných do hnědých hábitů. V Albrechticích v podkruchtí se dochovala menší scéna, zachycující slavení mše svaté. Z profilu zobrazený kněz stál u oltáře za přítomnosti dalšího klerika a kostelníka (?). Figurální kánon a jednodušší řasení šatu naznačuje, že malba mohla být starší, pojetí postav bylo velmi podobné postavám na narativnějších scénách v Ronově. Tato malba nebyla přemalovaná, Jiří Mašín ji po slohové stránce vřadil do poslední třetiny 12. století a slohové východisko maleb hledal oprávněně v jižním Německu.³⁵ Zaujala postava sv. Bernarda v kostele sv. Kříže, která je málo čitelná, ale zřejmě byla mírně prohnutá. Určitý dynamismus naznačuje zvlněná páska, kterou světec držel před sebou v pravé ruce.

V posledních desetiletích odkryté románské malby rozšířily okruh našich znalostí. Románské malby v kostele sv. Vavřince pod Petřínem v Praze považujeme za starší, zatímco malby v Dolních Počernicích, které jsou pozoruhodné určitou dynamikou a narativností, považujeme za mladší. Malby v kostelíku sv. Vavřince jsem datovala do doby kolem 1200, malby v Dolních Počernicích až do doby kolem poloviny 13. století.³⁶ Malby v Počernicích vycházely z jiných předloh, ale uvolněné postavy pastýřů a typ jejich šatu naznačují stejnou konzervativnost vůči slohu „lámaných“ záhybů. Slohovou příbuznost upomínají iluminace a kresby skriptoria v Helmarshausenu a Weingartenu, které byly ovlivněny uměním Anglie a Flander. Upozornit můžeme na velum s kompozicí Narození Krista, dnes v Clevelandu. Dalším příkladem jsou iluminace Mistra Bertholdova misálu, pro kterého byly typické protažené a dole ostřeji pojednané plynulé záhyby bez výrazně zalamovaných záhybů draperie šatů. Misál se datuje do let 1215–1232. Mladším příkladem je Graduál a Sakramentář Hainrica Sacristy, který navázal na umění Mistra Bertholdova misálu, zejména v pojetí draperií. Rukopis je vročen do let 1225–1251.³⁷ Marcela Stránská upozornila na rukopis Cursus San-

³¹ Antonín Profous, *Místní jména v Čechách III*, Praha 1951, s. 493.

³² Zuzana Všečeková, Nástěnné malby v přízemní kapli domu U Zvonu, *Umění XXXVIII*, 1990, s. 377–400.

³³ Jiří Mašín, *Románská nástěnná malba v Čechách a na Moravě*, Praha 1954, s. 29–32.

³⁴ August Sedláček, Albrechtice u Týna n. Vlt., *Místopisný slovník historický*, Praha 1908, s. 2. Albrechtice byly starodávnou vsí, která patřila klášteru Windberskému v Bavorsku. Král Vladislav II. věnoval ves a dvůr svému synovi, biskupu Albrechtovi, který vysvětil kostel v roce 1179, odtud ves nese jméno Albrechtice.

³⁵ Viz Mašín (pozn. 33), s. 30–31.

³⁶ Zuzana Všečeková, Příspěvek k románským nástěnným malbám v kostele sv. Vavřince na Malé Straně v Praze, in: Milada Studničková (ed.), *Čechy jsou plné kostelů*, Praha 2010, s. 304–325. – Zuzana Všečeková a kol., *Středověká nástěnná malba ve středních Čechách*, Praha 2011, s. 83–89.

³⁷ Konrad Hoffmann, *The Year 1200*, New York 1970, s. 279–282.

ctae Mariae, zejména na ilustrace na fol. 9r–12v. Meta Harrsen jmenované rukopisy spojila s tímto rukopisem do jedné skupiny.³⁸ Vliv byzantské malby v Ronově spatřovala badatelka na postavě anděla, namalovaného na poprsnici krucht. Předpokládala, že se předloha mohla do našich zemí dostat prostřednictvím Benátek nebo Sicílie, odkud přišla do střední Evropy i dynastie štaufských panovníků. Dále upozornila na malby v Porýní, zejména v kostele sv. Gereona v Kolíně. Podobu ronovského sv. Jiří a sv. Bernarda se sv. Vojtěchem bylo možné hledat na pěti monumentálních postavách světců. Zmínila i malby v kostele v Brauweileru a ve Schwarzheindorfu jako možné východisko pro získání předloh.³⁹ V českých nástěnných malbách lze upozornit ještě na anděla, namalovaného v pasu portálu kostela sv. Jiří na Pražském hradě, vedoucího do ambitu, motiv draperie na kolena druhé postavy na kručtě připomíná trůnícího Krista v konše severní boční lodi v bazilice sv. Jiří na Pražském hradě.⁴⁰

Marcela Stránská v souvislosti se zasvěcením kostela sv. Kříže interpretovala výzdobu v kontextu s dobovými křížovými výpravami, k jejich účasti vyzýval především cisterciácký opat Bernard z Clairveaux, ale i později další představitelé církve spolu s panovníky. Jmenujme například papeže Inocence III. a jeho křížovou výpravu do Konstantinopole v roce 1204.⁴¹ Zmínili jsme, že patronem bojujících rytířů byl sv. Jiří, stal se i patronem řádu německých rytířů a mnoha bratrstev, v neposlední řadě i anglického království. Sv. Jiří zpravidla držel v rukou štít s červeným křížem na bílém poli, v případě patrona řádu německých rytířů měl kříž barvu černou, podobně jako v Legendě sv. Jiří, namalované v komnatě hradu v Jindřichově Hradci v roce 1338. Zde byly připojeny erby šlechticů, kteří se s králem Janem Lucemburským zúčastnili dvou křížových výprav do Pruska a na Litvu.⁴² Bílý kříž na červeném štítě světce, zobrazeném v kostele v Ronově, byl méně obvyklý. Upozornit můžeme na malby v triumfálním oblouku v kolegiálním kostele v Griffenu, na kterých je sv. Jiří též namalován s červeným štítem a bílým křížem, spolu se sv. Mikulášem, sv. Jindřichem II. a sv. Kunhutou. [5] Malby byly provedeny v době před rokem 1236. Také sv. Jiří na výpravné legendě, namalované v kostele St. Georgen ob Judenburg, má na sobě plášť a červený štít s bílým křížem. I tato malba pochází z doby před polovinou 13. století.⁴³ Hlavní poslání rytířských řádů spočívalo v ochraně poutních míst ve Svaté zemi a v boji proti pohanům. Marcela Stránská uvažovala i o možném vlivu templářů, řád byl do Čech uveden Václavem I. v roce 1232. Král založil komendu u kostela sv. Vavřince na Starém Městě v Praze, dnes na tomto místě stojí klášterní kostel dominikánek u sv. Anny a sv. Vavřince. Řád byl v roce 1311 zrušen, jejich majetek byl rozdělen mezi další rytířské řády, zejména jej získali maltézští rytíři. Je třeba upozornit, že templáři měli jako řádový oděv bílý plášť s červeným křížem a znak s červeným křížem na stříbrném (bílém) poli. Je tedy barevnost znaku i oděvu obrácená.⁴⁴

Zasvěcení kostela sv. Kříže se zpravidla spojovalo se dvěma svátky – Nalezení sv. Kříže a Pozdvižení sv. Kříže. První je spojen se sv. Helenou, matkou Konstantina Velikého,

³⁸ Meta Harrsen, *Cursus Sanctae Mariae. A thirteenth-century manuscript, now M. 739 in The Pierpont Morgan Library*, New York 1937, fol. 10. Zde je zajímavá postava Abrahama jako rytíře a Melchisedecha jako kněze u oltáře. Abraham oproti malbám v Ronově je mírně prohnut a nepůsobí jako bez života, což na monumentálních malbách mohlo souviset s ochrannou funkcí zobrazeného. – Gude Suckale-Redlefsen zpochybnila český původ rukopisu a na základě zobrazení sv. Jindřicha a Kunhuty jej lokalizovala do Bavorska, do okruhu bamberského skriptoria.

³⁹ Ehrenfried Kluckert, Románské malířství, in: Rolf Toman (ed.), *Románské umění*, Slovart 2006, s. 382–260. Zde jsou publikovány malby v kostele v Schwarzheindorfu a v kostele sv. Gereona v Kolíně nad Rýnem.

⁴⁰ Analogie shledáme na malbě v severní lodi baziliky sv. Jiří v Praze. – Zuzana Všečeková, Nástěnné malby v bazilice sv. Jiří na Pražském hradě, in: *Castrum Pragense* 6, 2005, s. 23–56.

⁴¹ Viz. Vaníček (pozn. 15), s. 53.

⁴² Jarmila Krčálová, Svatojiřská legenda v Jindřichově Hradci, *Umění* IV, 1956, s. 311–321. – Rostislav Nový, Jindřichohradecká znaková galerie z r. 1338, *Z pomocných věd historických AUC* 1971, s. 179–197.

⁴³ Elga Lanc, Stift Griffen, „Alte Pfarrkirche Unsere Liebe Frau“, in: Hermann Fillitz (ed.), *Früh und Hochmittelalter*, München 1998, s. 444–445. – Idem, St. Georgen ob Judenburg, in: *Mittelalterlichen Wandmalereien in der Steiermark*, Wien 2002, s. 466–482.

⁴⁴ Templáři, in: Luděk Jirásko, *Církevní řády a kongregace v zemích českých*, Praha 1991, s. 32.



[5] Sv. Jiří, Před 1236, Stift Griffen.

Foto: Zuzana Všečeková

slavený 3. května.⁴⁵ Podle legendy se sv. Helena vydala do Jeruzaléma hledat dřevo sv. Kříže, skutečně objevila tři kříže. Pravý kříž určila tak, že zemřelého položila ke každému kříži a ten, u kterého byl mrtvý muž vzkříšen, určila jako pravé dřevo sv. Kříže, na kterém byl Spasitel umučen. V roce 313 Konstantin Veliký vydal Milánský dekret, ve kterém bylo křesťanství uznáno jako státní náboženství. Svátek Povýšení sv. Kříže se slaví 14. září. Podle legendy císař Heraklius bojoval s králem Chosroem o znovuzískání sv. Kříže a jeho navrácení do Jeruzaléma, odkud jej Chosroes odvezl. Část dřeva sv. Kříže zůstala v Jeruzalémě a část se dostala do Konstantinopole.⁴⁶ Na ilustraci ve zwiefaltenském martyrologiu ze 12. století je zobrazeno Nalezení sv. Kříže i Povýšení sv. Kříže na fol. 39r a 63r, na nichž jsou svátky slavené v měsíci květnu a září bohatě vylíčeny.⁴⁷

⁴⁵ Dva svátky k legendě sv. Kříže uvádí *Legenda Aurea*. Nalezení sv. Kříže císařovnou Helenou se slavil 3. května. K méně známým patří kompozice s císařem Konstantinem Velikým, kterému se zjevil kříž před bitvou na Milvijském mostě v Římě. Císař pod ochranou kříže bojoval a dosáhl vítězství nad císařem Maxentiem v roce 312. Svátek Povýšení sv. Kříže se slavil 14. září, tehdy císař Heraklius vrátil sv. Kříž do Jeruzaléma.

⁴⁶ Anežka Vidmanová, *Legenda Aurea*, Praha 1984, s. 175–181, 229–233. Císař Heraklius sv. Kříž získal zpět, chtěl s ním slavnostně vstoupit do Jeruzaléma branou, kterou vešel Kristus do města o Květné neděli. Tehdy spadly kameny a brána do města se uzavřela. Anděl, stojící na hradbách města, císaři sdělil, aby sestoupil s koně a pokorně s křížem na rameni přišel nebo přijel na oslu k bráně, podobně jako Kristus. Když se Heraklius v pokoře přiblížil k bráně, ta se opět otevřela.

⁴⁷ Zwiefaltenské martyrologium, in: Sigrid von Borries-Schulten, *Die Romanischen Handschriften der Württembergischen Landesbibliothek Stuttgart*, Provenienz Zwiefalten, Stuttgart 1987, s. 97–111. Ad svátky sv. Kříže: Zwiefaltenské Kapitelfiziumsbook, Kloster Zwiefalten, kolem 1162, Stuttgart, WLB, cod. Hist 20, 415, fol 63r. – Ibidem, Nalezení sv. Kříže – fol. 39r. V horním pásu malíř zachytil císaře Heraklia se sv. Křížem v rukách, jedoucího na koni směrem k bráně Jeruzaléma, na níž stál anděl. Scénu uvádí nápis: Exaltacio S. Crucis. Vpravo je zobrazeno umučení sv. Biskupa. V prostředním páse – Umučení sv. Eufemie, vpravo Umučení sv. Matouše apoštola, který byl zabit mečem v okamžiku, kdy klečel před oltářem. V rukou držel kalich, symbol Kristovy sv. Krve. V dolní části je zobrazen sv. Mořic a umučení vojáků Thébské legie. Sv. Mořic byl oblečen jako rytíř v helmě a v brnění, pravíci se opíral o kopí s praporem a levíci o štít mandlovitého tvaru, dosahující k zemi. Zprava vojáky Thébské legie vraždil jiný žoldněš, zobrazený z profilu. Pod vojáky se nachází nápis: *exercitus sci mauricii*, nad hlavami vojáků *legio*. Okraje stránky zdobí polopostavy nebo postavy mučedníků. Zwiefaltenský klášter poslal své mnichy do Kladrub, aby zde založili benediktinský klášter. Tehdy byli spříznění páni z Bergu s Přemyslovci(?).

Kolem roku 1200 vzrostlo úsilí papeže Inocence III. o sjednocení západní a východní církve, související s ohrožením křesťanské víry východoasijskými kmeny. Tehdy papež Inocenc III. svatořečil i řadu světců – patřili k nim císařovna sv. Kunhuta, manželka císaře Jindřicha II. v roce 1200 a v roce 1204 například sv. Prokop, který během svého života (+ 1053) sloužil liturgii na Sázavě ve slovanském jazyce.⁴⁸ V roce 1204 se konala IV. již zmíněná křížová výprava – zda lze spojit ronovské malby s touto křížovou výpravou nebo až s dalšími, neurčím. Křížáci v roce 1204 dobyli Konstantinopol a do západní Evropy přivezli velké množství ostatků, uměleckých předmětů a dalších cenností, ovlivnili tak umění především západní církve, ale díky darům, přivezeným do Byzance, se ohlas západního umění projevil i v byzantském umění.⁴⁹

Malby v Ronově datovala Marcela Stránská do třicátých až čtyřicátých let 13. století. Příspěvek k nástěnným malbám v Ronově však publikovala bez poznámek a bez obrázků. Pokusila se určit i donátora, nicméně její závěry kritizoval Jan Urban, který důkladně analyzoval rod Lichtenburků.⁵⁰ Badatelka zaměnila na několika místech Smila Světlíka se Smilem z Lichtenburka. Smil Světlíky zastával poměrně významné posty na dvoře krále Přemysla Otakara I., často jej doprovázel na jeho cestách. Zemřel kolem roku 1220. Měl dva syny Jindřicha Žitavského a Častolova. Jindřich patřil k oblíbeným šlechticům, získal lukrativní post purkrabího na hradě v Žitavě.⁵¹ Badatelka v této souvislosti zdůraznila stavbu hradu Lichnice a upozornila, že tehdy Lichtenburkové žili v Protivanech, nedaleko hřbitovního kostela sv. Kříže. Dále uvedla, že malby mohly vzniknout po smrti Smila Světlíckého ve smyslu rodové memorie, měly upozornit na jeho rytířský život. V tomto případě mohl malby objednat též Jindřich ze Žitavy, syn Smila Světlíckého. Spolu s králem Václavem I. se dostal na dvůr Wettinů i knížat z Bogenu.⁵² Kvalita maleb na triumfálním oblouku odpovídá poměrně vysokému společenskému postavení člena rytířského stavu v první polovině 13. století.

Jan Urban vyvrátil možnost, že by objednavatelem maleb byl Smil Světlíky, neboť postrádá listinu, která by přítomnost Smila na počátku 13. století na území kolem hradu Lichnice a ve východních Čechách doložila.⁵³ Legendární Smil Světlíky je doložen zřejmě jen u Dalimila. Jméno Světlík se spojovalo s lokalitou Světlice, což je volný překlad hradu Lichnice-Lichtenburk. Jan Urban spojil až jeho vnuka Smila z Lichtenburku s državami a stavbou hradu Lichnice, syna Jindřicha Žitavského. Zastával významné posty na královském dvoře Václava I. a později Přemysla Otakara II. Smil z Lichtenburku se narodil kolem roku 1220. Na dvoře krále Václava I. zastával úřad purkrabího Pražského hradu, poprvé se objevil v listině z roku 1242 jako svědek panovnických listin. „Smil, syn Jindřicha ze Žitavy“.⁵⁴ Jan Urban předpokládá, že tehdy získal území v podhůří Železných hor na Českomoravské vrchovině, postupně podstoupil své pozemky v Lužici a v západních a severních Čechách jiným šlechticům a majetek zřejmě investoval do území kolem Železných hor. Důvodem bezpochyby bylo otevření dolů na těžbu stříbra, zejména kolem Německého Brodu. Majetek získaný dolováním stříbra poskytl Smilovi možnost budování velkého hradu Lichnice asi 10 km od vesnice Protivany.⁵⁵ V roce 1251 se objevil i hrad v pramenech. Rodinné prostředí Lichtenburků mohla ovlivnit Sibyla z Křižanova, která se po smrti manžela Přibyslava z Křižanova provdala za Jindřicha ze Žitavy, otce Smila Světlíckého. Její dcera Eliška se provdala za Smila z Lichtenburku. Sibyla z Křižanova přišla do Čech s dvorem královny

⁴⁸ Unionistické snahy papeže Inocence III.: kolem 1200 kanonizace řady světců, v českých zemích byl v r. 1204 kanonizován sv. Prokop. – Petr Sommer, *Svatý Prokop. Z počátku Českého státu a církve*, Praha 2007.

⁴⁹ Kennet M. Setton, *The Fourth Crusade*, in: *Symposium The Year 1200*, Baltimore – New York 1975, s. 33–52.

⁵⁰ Viz Stránská (pozn. 2). – Viz Urban (pozn. 1).

⁵¹ Viz Urban (pozn. 1), s. 14–21. – Petr B. Elbl, *Smil z Lichtenburka. Rytíř, velmož a zakladatel*, Třebíč 2007.

⁵² Viz Urban (pozn. 1), s. 22. – Viz. Vaniček (pozn. 15), s. 82 ad.

⁵³ Viz Urban (pozn. 1), s. 23–32, 42–44.

⁵⁴ Ibidem, s. 46, 49–57.

⁵⁵ Ibidem, s. 78, 80–82.

Kunhuty Štaufské, manželky krále Václava I. Podílela se na založení a výstavbě cisterciáckého kláštera ve Žďáru nad Sázavou, klášter podporoval již její manžel Přibyslav z Křižanova, mocný velmož, působící ve východní části Českomoravské vysočiny. Sibyla s ním měla tři dcery, Zdislavu, Eufémii a zmíněnou Elišku. Jan Urban i Vratislav Vaníček předpokládají, že Sibyla přišla z prostředí jihofrancouzského nebo jihoněmeckého, zřejmě byla vzdělaná a s neobyčejným kulturním potenciálem kultivovala své okolí.⁵⁶ Je zřejmé, že mohla ovlivnit i donátory maleb v Protivanech, kterými mohl být Jindřich nebo jeho syn Smil. Sňatek Smila z Lichtenburku a její dcery Elišky byl uzavřen asi v letech 1240–1245. Tehdy museli Ronovci být ve východních Čechách již usazeni. Jindřich a jeho syn Smil našli novou mocenskou základnu na Českomoravské vrchovině a Časlavsku. V listině z roku 1251 je zapsáno „Smil, dei gracia miles de lichtenburg“, tehdy Smil prodal polovinu vsi Lovosic cisterciáckému (?) klášteru v Alzelle. Smil z Lichtenburka, „rytíř z Boží milosti“ mnohé zřejmě zdědil po otci. V roce 1255 se zúčastnil křížové výpravy do Pruska, spolu s králem Přemyslem Otakarem II. se vydali na pomoc řádu německých rytířů.⁵⁷

—
157

Konceptorem maleb v kostele sv. Kříže v Protivanech byl pravděpodobně některý z mnichů cisterciáckého kláštera, který byl vysvěcen na kněze a mohl působit v prostředí laiků. Malby na poprsnici kruchty mohl ovlivnit farář nebo vlastník kostelíka v Protivanech Mladší malby na triumfálním oblouku lze snad spojit se stavbou dvou cisterciáckých klášterů. Starší založil Jan z Polné, velmož, jehož majetky se rozkládaly kolem Jihlavy a jeho lesy dosahovaly až ke Žďáru nad Sázavou.⁵⁸ Blízko Polné založil cisterciácký klášter „*Cella sancti Bernhardi*“ s kostelem sv. Mikuláše. Nově založený klášter byl osazen mnichy z Oseka, ale po pěti letech opět oseckým opatem zrušen. Později se Jan z Polné spojil s Přibyslavem z Křižanova, kterému podstoupil lesy kolem Žďáru nad Sázavou, kde spolu začali budovat druhý cisterciácký klášter – „*domus sarensis*“ – *Fons Beatae Mariae Virginis* – žďárský klášter. Přivedl sem mnichy z jihočeského Pomuku, jednoho z nejstarších cisterciáckých klášterů u nás. Za zakladatele žďárského kláštera se považuje Přibyslav z Křižanova a jeho manželka Sibyla, ale na počátku záměru stál i Jan z Polné, který pravděpodobně zemřel v roce 1244.⁵⁹ Na úsilí Přibyslava z Křižanova navázal i Smil z Lichtenburka, syn Jindřicha ze Žitavy spolu s manželkou Eliškou, dcerou Sibylou z Křižanova. Jindřich ze Žitavy se po smrti Přibyslava z Křižanova oženil se Sibylou. Je zřejmé, že šlechtici žijící na území východních Čech a přilehlé Moravy byli vzájemně propojeni, v jejich okruhu lze hledat i možné objednavatele maleb v Protivanech (Ronově). Mladý Smil z Lichtenburka pokračoval v budování žďárského kláštera, který se stal i místem posledního odpočinku Smila a Elišky z Křižanova. Později se zasloužili i o vybudování kláštera cisterciáček v Pohledu.⁶⁰

Starší malby na tribuně jsme spojili snad s Protivou, předpokládaným původním vlastníkem kostela sv. Kříže v Protivanech, v případě, že údaj u Profouse a Sedláčka je správný. Podobně jako Meta Harrsen do jedné skupiny zařadila rukopisy z konce 12. století až z poloviny 13. století, nezbyvá než nástěnné malby v kostele sv. Kříže datovat asi do třicátých až čtyřicátých let 13. století a konceptora hledat v okruhu cisterciáckých klášterů.⁶¹

⁵⁶ Sibyla z Křižanova viz Urban (pozn. 1), s. 42–45. – Jaroslav Ludvikovský – Rudolf Mertlík – Metoděj Zemek, *Cronica domus Sarensis*, Brno 1964, s. 161. – Václav I. (nar. 1205) a Kunhuta Štaufská, dcera Filipa Švábského, přišla snad již kolem r. 1215 do Čech.

⁵⁷ Viz Urban (pozn. 1). – Viz Elbl (pozn. 51).

⁵⁸ Jan z Polné, in: *Cronica domus Sarensis* (pozn. 55), s. 163–168, 238–240.

⁵⁹ Ibidem, s. 163–168, 238–240.

⁶⁰ Viz Urban (pozn. 1), s. 65. Smil z Lichtenburka založil klášter v Pohledu v roce 1269.

⁶¹ Meta Harrsen, *Central European Manuscripts in the Pierpont Morgan Library*, New York 1958.

Murals in the church of the Holy Cross in Ronov – continuation

The murals in the church of the Holy Cross in Ronov (Protivany) was published by Marcela Stránská in 1983. Her conclusions on the possible commissioners were entirely challenged by Jan Urban in 2003. The researcher wrote an exhaustive monograph on the aristocratic family of the Lichtenburks, who could have been behind the paintings in the church of the Holy Cross. The results of the author's research allowed again dealing with the figures of Smil Světlický, Jindřich of Žitava and Smil of Lichtenburk. We add to them also the magnate Protiva, from whom the village could have gotten its name. An important role was played also by Sibyla of Křižanov and Jan of Polná. The effort to map the possible donors was influenced particularly by the iconography of the paintings. At the triumphal arch, the figure of St George is preserved, standing on a humiliated Dacian. The painter situated St Adalbert across from him, and a less common depiction of St Bernhard of Clairveaux and St Dionysius. The Passion of the Prophet Isaiah and perhaps of scene of the life of Josef of Egypt follows, in which his brothers ask for help in the time of a bad harvest. The decoration of the bust of the choir, with a frontal figure of an angel and to the south a sitting figure perhaps of Christ preserved as a torso, is probably earlier. The figural canon of the figures came from Late Romanesque art with typical oval heads and moderate hand gestures. I believe that the painting at the triumphal arch were influenced by the Cistercian milieu and I dated them to the 1230s to 1240s. The theme could be connected with the crusades, which along with the patron saint of the church indicates that the commissioner of the paintings was an aristocrat – a knight – *miles christianus*. Bernhard of Clairveaux, who participated in the Second Crusade and wrote a treatise *De Laude Novae Militiae*, (*In Praise of the New Knighthood*), also called knights to partake in the crusades. The monumentality of the figures proves the importance of the paintings; it can be assumed that the commissioner was a wealthy and educated conceptor, influenced by the French milieu. We can see an analogy of St George in the paintings in Albrechtice nad Vltavou, but also in churches in Griffen and in St. Georgen ob Judenburg in Austria.

Ikonografie a stav nástěnných maleb v děkanské sakristii v katedrále sv. Ducha v Hradci Králové

—
159

Malby ukryté v interiéru děkanské sakristie, která sousedí s tzv. Královskou předsíní, zůstávaly dlouho v minulosti téměř neznámé. V průběhu historie byly značně poškozeny a neodborně zasaženy přemalbami. K jejich výraznému poškození došlo poprvé v době baroka v průběhu 17. a 18. století a poté opětovně ve století dvacátém. Restaurovány byly celkem dvakrát. První restaurování se uskutečnilo mezi lety 1939–1942. Tehdy byly objeveny zbytky maleb na severní a jižní stěně, které byly poté odkryty a následně konzervovány. V této době byly provedeny také některé přemalby. V letech 1986–1988 bylo uskutečněno druhé restaurování, které se však potýkalo s nedostatkem financí a muselo být předčasně ukončeno.

Nástěnným malbám jako celku nebyl věnován v předchozí době potřebný dostatek pozornosti, přestože se řadí k významným dokladům středověkých památek. Malby byly původně koncipovány do tří horizontálních pásů nad sebou a byly rozvrženy na všech čtyřech stěnách sakristie. Do dnešních dnů umožňuje celková barevnost prostoru sakristie, spolu s náměty, vytvořit si konkrétní představu o podobě výzdoby středověkého interiéru. V současnosti je možné studovat celkem 16 obrazů různého stavu dochování rozmístěných na všech čtyřech stěnách a v jejich přilehlých kápích.

Hlavní těžiště výzdoby dosud spočívá v námětech s mariánsko-christologickou tematikou, v zobrazení postav světců či námětů z jejich života. Významné a monumentální zobrazení se nachází na severní stěně v podobě Korunování Panny Marie se sv. Štěpánem, sv. Vavřincem a dvojicí donátorů. [1] Také je zde zastoupen námět jednoho z tzv. Zázračných uzdravení Krista na východní stěně. Námětově i rozsahem je důležité Vzkříšení Krista na jižní stěně sakristie. V rámci větší míry narace vystupuje potom na téže stěně scéna Stětí sv. Kateřiny Alexandrijské. V celkové výtvarné výzdobné koncepci je obsažen devoční ráz maleb¹ a je v ní patrný také odraz dobového proudu pašijové mystiky, odrážející se na východní stěně v námětu a zobrazení Krista Trpitele se dvěma donátory.² [2]

Nejzávažnější a nejvíce patrné zásahy do maleb byly provedeny na jižní stěně u poloviční postavy sv. Václava, kde se prakticky jedná o celkovou přemalbu postavy světce, českého zemského patrona, realizovanou v pohnutém období protektorátu. Podobný stav je také viditelný u postav dvou klečících donátorů ve scéně Krista Trpitele na východní stěně. Dokladem tohoto faktu je výrazná černá kontura, úprava oděvu, jeho detailů a celková výraznější barevnost.³ Příklady některých konkrétních detailů nástěnného souboru byly provázeny v minulosti nejasnostmi nebo značně problematickými výklady.

¹ Upozornil již Vladimír Hrubý, *Katedrála sv. Ducha*, Garamon Hradec Králové 2002, s. 40

² Eleonora Tehníková, *Středověké nástěnné malby v kostele sv. Ducha v Hradci Králové*, (diplomní práce), Filozofická fakulta Univerzity Karlovy, Praha 2011, s. 83–85.

³ *Ibidem*, s. 85.



[1] Korunování Panny Marie se sv. Štěpánem, sv. Vavřincem a dvěma donátory (severní stěna-střed). Foto: Eleonora Tehníková



[2] Kristus Trpitel se dvěma donátory (severní stěna, pravá boční kápě-horní pás). Foto: Eleonora Tehníková



[3] Donátorka? nebo sv. Kateřina Alexandrijská? (jižní stěna, vlevo od levého okna-horní pás). Foto: Eleonora Tehníková

V souvislosti s donátorskou postavou po levici Bolestného Krista vznikly v minulosti polemiky a domnělé interpretace o zobrazení Elišky Rejčky jakožto donátorky maleb, a to na základě rozboru fyziognomie její tváře z iluminovaných rukopisů, která byla srovnávána s podobou hradecké klečící postavy po levici Bolestného Krista.⁴ Vznikla domněnka, že by na tomto místě mohlo existovat starší zobrazení královny Rejčky, než je v případě iluminací. Bylo poukazováno na blízkost a vazby k opatovickému klášteru, považovanému za místo zhotovení kodexů královny Rejčky. Další názory odkazovaly na údajně viditelné pozůstatky pokrývky hlavy v podobě roušky nebo královské koruny.⁵ Tyto názory však nelze doložit a obhájit, chybí pro ně totiž konkrétní doklady v podobě písemných zpráv o donátorské činnosti v přímé souvislosti s výmalbou děkanské sakristie. Hradecká donátorská postava prokazuje značné stopy přemalby a její celková podoba nese větší míru rustikálnosti ve srovnání s ostatními postavami zdejších světců či donátorů. Dnešní stav neumožňuje identifikovat existenci pokrývky hlavy ani určit ženskou či mužskou fyziognomii, pokud ji porovnáváme s monumentální klečící postavou na jižní stěně. [3]

Důležité je vyjasnění stanoviska, které plyne z pátrání po původu heraldického motivu erbu s lilíí na štítě. [4] V minulosti vyslovenou domněnku o vyobrazení erbu Blanky z Valois nelze na tomto místě doložit vzhledem k potvrzení teze, že znak s rostoucí lilíí z boku štítu je s nejvyšší pravděpodobností původu měšťanského. Měšťanská heraldika a sfragistika je důležitou oblastí, kde se často setkáváme s aristokratickým pojetím patriciátu. Hovoří pro to např. ta skutečnost, že podobný znak, tj. erb s lilíí na štítě, měly dva německé augsburské rody – „von Schrott“ a „von Holl“⁶. Podobný znak měl např. také norimberský rod „Sachs“⁷. Od roku 1262 se objevují měšťanské pečeti ve tvaru štítu. Nejbližším srovnávacím materiálem

⁴ V této souvislosti byla provedena tzv. lineární rekonstrukce typiky tváře.

⁵ Věra Němečková – Michal Vitanovský, Hradecká královna Eliška Rejčka, in: *Sběratelské zprávy* č. 50, Hradec Králové 1985, s. 320–325.

⁶ V Rollandových znakových tabulích k tomuto Armorialu jsou znaky uvedeny ve 3. dílu na tab. CCXIV (von Holl) a v 5. dílu na tab. CCLXXX (von Schrott)

⁷ V Rollandových znakových tabulích je znak vyobrazen v 5. dílu na tab. CCXIX



[4] Erb s lilíí na štítě (východní stěna, vpravo od okna).

Foto: Eleonora Tehníková



[5] Sv. Václav (jižní stěna, dále vpravo od levého okna-dolní pás).

Foto: Eleonora Tehníková

k hradeckému erbu je erb ze hřbitovní kaple kostela sv. Petra ve Stříbře, umístěný v pásu sedmi heraldických znaků, dokládajících torzo erbovní galerie. V tomto případě, zrovna tak jako v případě hradeckém, se jedná o erb vybíhající lilie z boku štítu a jasně artikulovanou erbovní figuru. Stříbrský erb se liší pouze barevností (v červeném poli je umístěná stříbrná lilie). Zdejší erby patřily regionálním dobrodincům z řad okolní šlechty nebo měšťanů. Zuzana Všetečková dala již v minulosti erb do souvislosti s Václavem ze Stříbra. Štít s touto heraldickou figurou je doložen také ve sbírce pečetí na katedře PVH FFUK. V tomto případě se jedná o pečeť pražského měšťana Mikuláše Planera z roku 1364.⁸ Pečeť je přivěšena k listině, kterou bratři Václav, farář z Lysé, a Linhart s Mikulášem, synové zemřelého Mikuláše Planera, zakládají oltář sv. Alexia a Anežky. Na pečetí je znamení zrcadlově obrácené, než je tomu na nástěnné malbě. Královéhradecká lilie je však stejná jako na pečetí Mikuláše Planera. Otázka zní: lze ztotožnit osobu Václava, faráře z Lysé, a Václava ze Stříbra a spojit je s malbami královéhradeckými? Vzhledem k okolnosti, že faráři v této době migrovali po farách, by to v rovině hypotézy možné bylo. Královéhradecká lilie by mohla patřit rodu Planerů za předpokladu, že se tentýž erb neobjevuje u jiných měšťanů paralelně.⁹

Hradecká postava sv. Václava [5] má v závěru první poloviny 14. století řadu analogií, a to např. v kostele v Myšenci, Krupce, Jindřichově Hradci. Kolem roku 1350 je datován sv. Václav v Třebosicích. Dobovému srovnání původního hradeckého originálu by typikou oděvu a jeho detailů jistě posloužila i parléřovská socha sv. Václava ze stejnojmenné kaple ve Svatovítské katedrále, datovaná rokem 1373. Zobrazení sv. Václava, které se však ve zdejší fragmentu dochovalo ve velmi neautentické podobě, se rámci středověkého časového zařazení zcela vymyká. Celkovým pojetím a typikou obličeje se hlásí zdejší zobrazení ke vzorům byzantských ikon. Poněkud netypická kombinace detailů na oděvu svědčí o přemalbě těchto částí. Stylovým pojetím také zcela zjevně nesouvisí tato postava s žádnou z maleb v sakristii. Prvotní hypotéza, že tato postava vznikla jako zcela samostatný výjev, vyvrátilo

⁸ Viz sbírka fotografií pečetí na Katedře PVH FFUK v Praze, č. neg. 1177/49 (72).

⁹ Viz Tehníková (pozn. 1) s. 71–73.



[6] Medailony ve vegetabilní borduře (jižní stěna, vpravo od levého okna-dolní pás).

Foto: Eleonora Tehníková

až vyjádření restaurátora.¹⁰ Původní autentické detaily gotické malby jsou mizivě zachovány především v oblasti světcovy hlavy, jsou jimi kadeře vlasů a pozůstatky šupinovité zbroje v krční oblasti. Celkově zřetelná je nápadně pestrá barevnost, výrazná obrysová linie, kterou byly „oživeny“ konkrétní detaily. Přemalba však nebyla realizována bez konkrétní znalosti a zájmu o typologii středověkých zobrazení tohoto námětu.¹¹

Kompozice stylizovaného ornamentu v okolí medailonů, v kombinaci s nápisem v horní části fragmentu na jižní stěně [6], je dokladem úzkého sepětí mezi malbou knižní, nástěnnou a také sklomalbou.¹² Myšlenka geometrického uspořádání výjevů, které k sobě mají úzký vztah, je pravděpodobně reprezentována také v hradeckém souboru Stromem života, jehož kompozice byla inspirována spisem sv. Bonaventury „Lignum vitae“. Řada obrazů tohoto námětu vznikla v první čtvrtině 14. století v oblasti Sieny a Florencie. Četné příklady užití medailonů se vyskytují také v českém prostředí. Kolem roku 1320 jsou doloženy v kostele sv. Prokopa v Krupce, koncem první čtvrtiny 14. století v kostele sv. Petra a Pavla v Dalešicích. Další doklady máme z kostela sv. Jana Křtitele z Janovic nad Úhlavou, z padesátých let 14. století pocházejí medailony z kostela sv. Havla v Myšenci. Malíři biblí chudých vtěšňovali po celé 14. století své představy do kruhových medailonů. Motiv medailonů se uplatnil v českých iluminovaných rukopisech kolem roku 1410 jako postranní okrajová výzdoba stránek iluminovaných Mistrem geronského martyrologia. Námět Zvěstování Panny Marie u Stromu života se vyskytuje počátkem 15. století také v nástěnné malbě kostela sv. Václava na Zderaze. U hradeckých medailonů je vegetabilní rámeček více stylizován, analogie je zde patrná v propojení medailonů liniemi, ve florální ornamentice v jejich těsném

¹⁰ Restaurátorské práce realizoval v letech 1986–1988 Karel Stretti se žáky AVU, také ze snímků SÚPPOP, které zachycují stav maleb v 50. letech 20. stol., je patrné, že výjevy Zmrtvýchvstání a postava sv. Václava byly do této doby nejpoškozenější a byly přemalovány při předchozí opravě.

¹¹ Viz. Tehníková (pozn. 1), s. 77–78.

¹² Dle Jaroslava Pešiny je situace s kompozičním prvkem medailonů složitá, neboť jako rámeček hlavních figur se ve 14. století neobjevuje, zato však v této době i dříve, se vyskytuje v malbě knižní

okolí a v bohatě rozvinutém námětu tohoto zobrazení. Vzhledem ke značnému poškození medailonů je obtížné klasifikovat záhybový systém obou postav. Je zde možná interpretace, že medailonů zde bylo zobrazeno více s námětem Zvěstování, David a Jesse.¹³

S ohledem na stylovou různorodost pojednání jednotlivých vyobrazení a druhotné zásahy do maleb lze předpokládat vznik nástěnného souboru v nestejných časových rovinách. V prvotní fázi vzniku malířské výzdoby sakristie lze uvažovat o celkové výmalbě prostoru, zejména o malířském pojetí oblohy původně s hvězdami na klenbě a polychromii žeber. Nejstarší časovou rovinu reprezentují pravděpodobně malby na severní stěně a v její přilehlé levé boční kápi. Jedná se o námět Korunování Panny Marie, možné zobrazení sv. Jana Evangelisty (?) a sv. Josefa z Arimatie(?). Nejbližšími analogiemi této fáze výmalby jsou nástěnné malby z johanitské komendy ve Strakoněch, nástěnné malby s profánní tematikou z polského hradu Siedlecina, fragment postavy sv. Vavřince z kostela sv. Jiljí v Praze na Starém Městě a také malby z kostela sv. Jana Křtitele z Janovic nad Úhlavou.

V mladší fázi pravděpodobně vznikly malby na východní a jižní stěně, zastoupené námětem Krista Trpitele, motivem gotického okna, erbem s lilií, medailony ve vegetabilní borduře a pravděpodobně i postavou sv. Václava. Srovnávacím materiálem této časové roviny jsou malby z přízemní kaple Domu U Zvonu v Praze se zobrazením Bolestného Krista, malby z klášterního kostela minoritů v Jindřichově Hradci, malby v Myšenci nebo iluminovaný rukopis legendy o sv. Hedvice. Pro vyslovení konkrétního časového stanoviska vzniku maleb kromě stylové analýzy, která nejbližší analogie shledává v období 1340/1345 a později, hovoří také události spojené se stavební obnovou královéhradeckého chrámu po požáru roku 1339, a to především provedení a podoba architektonických detailů tvarosloví v interiéru sakristie, které mohly být uplatněny nejdříve po roce 1345. Vznik maleb a jejich realizace proto může být nejpravděpodobněji vymezena časovými údaji po roce 1345 až koncem šedesátých let 14. století.

Odpověď na otázku, zda děkanská sakristie plnila původně funkci samostatné kaple, by mohl poskytnout a reálně posoudit pouze a jedině stavebně historický průzkum. Současná situace kolem malířského souboru odhaluje nepříliš uspokojivý až neutěšený stav¹⁴ a žádá opětovné odborné restaurování nástěnných maleb. Jen tak bude možné do budoucna zamezit nežádoucímu chátrání a zániku tohoto jedinečného souboru, řadícího se nedělitelně do proudu středověké produkce nástěnného malířství kolem poloviny 14. století, a zachovat jeho čitelnost, dokumentární i uměleckou hodnotu budoucím generacím.¹⁵

¹³ Viz Tehníková (pozn. 1), s. 74–76.

¹⁴ Jsou zde patrné stopy po zatékání, v partiích medailonů na jižní stěně jsou viditelné stopy po odloupení svrchní barevné vrstvy omítky.

¹⁵ Viz. Tehníková (pozn. 1), s. 84–85.

Iconography and state of the murals in the dean's sacristy in the cathedral of the Holy Spirit in Hradec Králové

—
165

The paper deals with the theme of the medieval murals in the cathedral of the Holy Spirit in Hradec Králové. It sets its aim to describe and categorize by time and style the collection in the context of the period production of mural painting of the 14th century in Bohemia. The main part is focused on the description, placement, the iconographic determination of the murals and their current state of preservation. Primary attention is devoted to an evaluation and specification of the iconography of the individual visual scenes, figures of the saints and donors. The stylistic analysis defines the stylistic similarities, analogies, parallels and compares the murals with the period book, mural and sculptural production. Other than that, it deals with the issue of the share of painting over and secondary interventions in the monument within the whole collection. This section deduces the time consequences for the likely creation of the whole decoration conception of the interior of the dean's sacristy. The conclusion evaluates and recapitulates the overall issue.

K problematice šíření tzv. měkkého stylu. Nástěnné malířství ve východních Čechách v letech 1370–1420

—
166

Východní Čechy patří k oblastem s poměrně omezeným uměleckým fondem z období středověku a stojí spíše ve stínu zájmu medievistů. Jejich po léta tradovaný obraz coby převážně „barokní krajiny“ však není zcela objektivní a především vůči středověkým památkám i poněkud zaujatý. Důkaz o tom poskytuje i středověká nástěnná malba, jejíž fond sice nepatří k nejbohatším, skladba dochovaných lokalit však vykresluje východní Čechy jako poměrně živou oblast formovanou jak kulturními impulsy nedaleké Prahy, tak například sousedního Slezska. Zvláště podnětná se pak prostřednictvím dochovaného fondu jeví situace na sklonku 14. a na počátku 15. století v období vlády Václava IV., kdy lze lokální produkci nahlížet jako malý, leč poměrně vypovídající odraz stavu monumentálního malířství v celých Čechách a na Moravě.

Teď mám na mysli především její formální synkretismus. Prostředí nástěnného malířství bylo vždy více než jiné výtvarné disciplíny náchylné k různým retrográdním projevům a několik formálních východisek v rámci jedné časové vrstvy tak v tomto prostředí nebylo ničím výjimečným. Na sklonku 14. století je však situace přece jen v něčem nová. Zatímco v minulosti šlo vždy jen o konfrontaci toho staršího, přežívajícího s tím novým, aktuálním. V této době nelze to, co udává směr budoucnosti, a to, co pouze přežívá, jednoznačně rozlišit. Paralelně vedle sebe se zde totiž etablojí alespoň tři formálně plnohodnotné a časově relevantní výtvarné proudy. Vedle dlouhotrvajícího vlivu měkkého slohu s jeho kořeny ve dvorském umění padesátých a šedesátých let, je to především proud inspirovaný tvorbou Mistra Třeboňského oltáře, ústící do podoby krásného slohu, a současně cosi jako jeho koncepční a formální protějšek, tzv. naturalistický styl, jehož původ je spatřován v prostředí iluminátorských dílen Václava IV.

Situace je tedy značně diverzifikovaná a komplikuje ji i fakt, že jen výjimečně se můžeme setkat s malířskou výzdobou, která je dotčena pouze jedním ze tří uvedených projevů. Mnohem běžnější je jejich kombinace, prolínání, a to buď přímo na jediném výjevu či alespoň v rámci výzdoby jedné časové vrstvy.¹

¹ K otázce stylového synkretismu v umění kolem roku 1400 například Rolf Wallrath, Über das wechselseitige Verhältnis der deutschen Skulptur und Malerei um 1400, in: *Mouseion*. Studien aus Kunst und Geschichte für O. H. Förster, Köln 1960, s. 205–209. – Gerhard Schmidt, Kunst um 1400. Forschungsstand und Forschungsperspektiven, in: Götz Pochat – Brigitte Wagner (eds.), *Internationale Gotik in Mitteleuropa. Kunsthistorisches Jahrbuch Graz XXIV*, 1990, s. 34–49. – Jaroslav Pešina – Jaromír Homolka, K problematice evropského umění kolem roku 1400, *Umění XI*, 1963, s. 161–206. – Frédéric Lyna, Les miniatures d'un ms. du „Ci nous dit“ et le réalisme préecckien, *Scriptorium I*, 1946–47, s. 106–118. – Erwin Panowsky, *Early Netherlandish Painting: its Origins and Character*, Cambridge 1953. – Wojciech Marcinkowski, Sztuka około roku 1400 – spór o pojęcia, in: *Magistro et amico. Amici discipulique*. Lechowi Kalinowskiemu w osiemdziesięciolecie urodzin, Kraków 2002, s. 51–62. – Herbert Beck (ed.), *Kunst um 1400 am Mittelrhein. Ein Teil der Wirklichkeit*, Frankfurt am Main 1975. – Tomáš Knoflíček, Malířská výzdoba kostela sv. Jiří ve slezském Kałkówe a její vztah k dvorskému umění Václava IV., in: *Artis historia I*, 2006, s. 56–67.

Přítomnost každého ze tří projevů má bezpochyby svou váhu, za historicky nejdůležitější však možná považují výskyt maleb vykazujících inspiraci dvorskou monumentální produkcí třetí čtvrtiny 14. století, kterou s výjimkou Prahy a jejího bezprostředního okolí nelze v tak širokém spektru jako ve východních Čechách nikde jinde doložit. Tyto malby, jimž zpravidla dominují robustní, objemově sevřené figurální typy zdrženlivé motoriky, jsou totiž v první řadě svědectvím toho, že měkký sloh, dříve nahlížený jako úzce teritoriálně vymezený, sehrál – byť v poněkud modifikované a často i rustikalizované podobě – významnou úlohu také v prostředí českého a moravského venkova. Je prozatím předčasné hledat hlubší příčiny této situace, příčiny, které jdou za rámec geografické blízkosti východních Čech a Prahy. Otvírá se zde však významný prostor pro systematictější výzkum těchto vztahů, které patrně přesahují i běžný rámec osobních vazeb donátorů.

Jednou z relevantních možností při tázání se po příčinách tohoto stavu je i posouzení role nově založeného litomyšlského biskupství, které skrze své čelní představitele udržovalo nadstandardní vztahy s pražským, a vlastně i brněnských lucemburským dvorem. Asi nejlogičtější je argumentovat biskupskou objednávkou přímo v Litomyšli v případě výzdoby kaple sv. Josefa při klášterním kostele Povýšení sv. Kříže. Indicií, které hovoří ve prospěch této argumentace, je poměrně hodně a jsou obecně známé, nadto se jim na jiném místě věnuje Veronika Tobiášová.² Jen letmo proto připomeňme, že augustiniánský klášter, jehož je kaple součástí, představuje biskupskou fundaci Jana ze Středy, který zde také po svém skonu v roce 1380 našel místo svého posledního odpočinku. Jako soukromá biskupská oratoř pravděpodobně sloužil i jeho nástupcům, otázka proto nestojí ani tak na tom, zdali jsou zde dochované malby skutečně biskupskou fundací, jako spíše, který konkrétní biskup se na jejich vzniku podílel. Zdali již Jan ze Středy, což je vzhledem k pokročilému charakteru malby, málo pravděpodobné, či další biskupové v pořadí, například Jan III. Soběslav, bratr markraběte Jošta, který je také podle Royta jedním z rytířů zpodobněných na malbě.³ S litomyšlskými biskupy je rovněž tradičně spojována i výzdoba nedalekého kostela sv. Petra a Pavla v Morašicích.⁴ Další z biskupů, Jan IV. Železný, je zde dokonce připomínán nápisem coby strůjce posvěcení kostela v roce 1393, a i když to přímo nepotvrzuje jeho donátorství, forma a vlastně i ikonografie, vykazující těsnou vazbu na pražský dvorský okruh, naznačují, že zde přinejmenším sehrál aktivní úlohu prostředníka.⁵ Navíc po formální stránce mají tyto malby mnoho společného s malbami litomyšlskými, ačkoli to odlišné restaurátorské přístupy, jež zde byly uplatněny, poněkud zastírají.⁶

Jak ale naložit s dalšími v oblasti dochovanými malbami podobného formálního založení, u nichž podobně explicitní vodítka chybí. Domnívám se, že i mezi nimi nalezneme takové, které poskytují alespoň dílčí indicie vedoucí přinejmenším ke zvážení aktivního podílu litomyšlských biskupů. Platí to zejména pro nástěnné malby z kostela Nejsvětější Trojice v Pouchobradech. Magnetem zdejší výzdoby je především monumentální výjev Smrti Panny Marie [1], který Jakub Vítovský zařadil do kontextu měkkého slohu tím, že upozornil na jeho formální a kompoziční souvislosti s deskou téže ikonografie

² Na význam nástěnných maleb v kapli sv. Josefa jako první poukázal Jan Royt, Syn Meluzíny (K ikonografii panovnické ideologie Lucemburků), in: *Schodištní cykly velké věže hradu Karlštejna, Průzkumy památek – příloha XIII*, Praha 2006, s. 91–94. K malbám ve vztahu k litomyšlským biskupům rovněž Veronika Tobiášová, *Nástěnná malba litomyšlského biskupství 1344–1421*, (diplomní práce), Katedra dějin umění FF UP, Olomouc 2011, s. 51–66.

³ Royt (pozn. 2), s. 54.

⁴ K malbám zejména Karel Stejskal, *Nástěnné malby v Morašicích a některé otázky českého umění z konce 14. století*, *Umění VIII*, 1960, s. 135–160. – František Fišer, *Zpráva o odkrytí a konservaci nástěnných maleb ve farním kostele sv. Petra a Pavla v Morašicích u Litomyše*, 1952. – Viz Tobiášová (pozn. 2), s. 67–84.

⁵ Prvním, kdo takto interpretoval nápis, byl farář Josef Malý. K tomu Stejskal (pozn. 4).

⁶ K tomu Dana Christianová, *Kostel sv. Petra a Pavla v Morašicích* (nepublikovaná absolventská práce na IRKT), Litomyšl 1996.



[1] Smrt Panny Marie, kolem 1380, nástěnná malba, Pouchobrady, kostel Nejsvětější Trojice. Foto: Tomáš Knoflíček



[2] Papež, kolem 1380, nástěnná malba, Pouchobraty, kostel Nejsvětější Trojice. Foto: Tomáš Knoflíček

z Moravské galerie v Brně.⁷ Týž autor si také jako první všiml v lunetě nad výjevem umístěné postavy papeže, kterou interpretoval jako sv. Petra.⁸ [2] Podle něj prý dokonce sv. Petr opustil svoji tradiční úlohu v komparsu apoštolů a byl pozičně i měřítkem nadřazen zbytku postav (včetně Krista) proto, aby akcentoval mocenské ambice objednavatelů, rekrutujících se jeho slovy „z vyšších církevních kruhů“.⁹ A i když jeho teze, dle mého přesvědčení, v detailu neobstojí (sv. Petr je přítomen i dole a jeho kněžská role zde je naznačena kropáčem), jako výraz reprezentace objednavatele lze tuto juxtapozici scény Smrti Panny Marie a papeže chápat i dnes. Připomenu jen, že spojení papeže a sv. Petra není v domácí ikonografii umění 14. století ničím unikátním, počínaje hypotetickým kryptoportrétem papeže Inocence IV. na tzv. Morganově diptychu,¹⁰ přes přítomnost sv. Petra–papeže na výjevu Smrti Panny Marie z Drásova¹¹ či na iluminaci v Misálu Zbyňka Zajíce z Hazmburka.¹² V Pouchobradech je však rozdíl v tom, že tato postava je nejen vytržena z kontextu děje, ale – a to je možná to nejpodstatnější – nedisponuje nimbem, což nás nutí zabývat se i možnostmi – byť sebevzácnější – že by mohla reprezentovat například podobiznu aktuálního papeže, podobně jako je tomu například podle Zuzany Všetečkové na nástěnné malbě ze sedile slavětínského

⁷ Smrt Panny Marie, kolem r. 1375, Brno, Moravská galerie. – Jakub Vítovský, *Nástěnná malba v letech 1370–1380 v Čechách*, (diplomní práce), Ústav pro dějiny umění FFUK, Praha 1975, s. 104–105, 174–175. Tento názor přejímá i Karel Stejskal, *Nástěnné malířství 2. poloviny 14. a počátku 15. století*, in: Rudolf Chadraba (ed.), *Dějiny českého výtvarného umění I/I*, Praha 1984, s. 347. K pouchobradským malbám též Tomáš Knoflíček, *Gotická nástěnná malba na Chrudimsku, Pardubicku a Havlíčkovobrodsku 1300–1420*, (diplomní práce), Katedra teorie a dějin výtvarných umění FF UP, Olomouc 2001, s. 152–160. – Viz. Tobiášová (pozn. 2), s. 92–109. – Tomáš Knoflíček, *Středověká výzdoba kostela Nejsvětější Trojice v Pouchobradech*, *Chrudimské vlastivědné listy* XIX, 2010, č. 2, s. 13–18.

⁸ Viz Vítovský (pozn. 7), s. 104.

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ Morganův diptych, 1355–1360, New York, The Pierpont Morgan Library, inv. č. AZO 22.1, AZO 22.2: viz Jiří Fajt (ed.), *Karel IV., císař z boží milosti*. Praha 2006, s. 98–102.

¹¹ K malbám v kostele Povýšení sv. Kříže v Drásově s odkazy na další literaturu Tomáš Knoflíček, *Nástěnná malba za vlády Lucemburků na Moravě*, Olomouc 2010, s. 78–87

¹² Misál pražského arcibiskupa Zbyňka z Hazmburka, 1409–1410, Wien, Österreichische Nationalbibliothek, cod. 1844: viz Fajt (pozn. 10), s. 553.



[3] **Madona s dítětem a řada apoštolů, 80. léta 14. století, nástěnná malba, Kostelec u Heřmanova Městce, kostel sv. Petra a Pavla. Foto: Veronika Tobiášová**

kostela sv. Jakuba.¹³ Stejně jako tam i v Pouchobradech lze tak přítomnost této scény číst v kontextu aktuálního politického dění, v němž církev usilovala o návrat důvěry papežskému stolci, jehož autorita byla podlomena v důsledku vypuknutí papežského schizmatu, přičemž legitimnost vlády římského papeže vyjadřovala mimo jiné právě jeho vazbou na prvního římského biskupa, sv. Petra. Pouchobrady byly litomyšlskému biskupství podstoupeny nedlouho po jeho založení v roce 1349, a tuto skutečnost o dva roky později potvrdila i listina tehdejšího papeže Klimenta VI. Malbu papeže, ale i obecně povahu výzdoby akcentující dobově aktuální eucharistický kult a konečně i její formální charakter, z jehož stylového amalgámu vystupuje do popředí dvorsky laděný měkký sloh, tak lze určitě brát jako argumenty ke zvážení možnosti, zdali do její podoby nemohl významněji promluvit některý z církevních činovníků zastávajících, podobně jako tehdejší pražský metropolita Jan z Jenštejna, přísný prořímský kurz. Snad by to mohl být právě i některý z úřadujících litomyšlských biskupů. Jde ale o to, který, když prakticky po celá osmdesátá léta na biskupském stolci působil z hlediska římské kurie poněkud kontroverzní Jan III. Soběslav, jenž se sám po nějakou dobu ocitl v klatbě pražského arcibiskupa. Pokud vůbec, podnět ke vzniku malby papeže by tedy musel nejspíš přijít ještě v době, kdy v Litomyšli působil jeho předchůdce Albert ze Šternberka, nedlouho po samotném vypuknutí schizmatu v roce 1378.¹⁴

Další cenné svědectví o rozlivu dvorsky laděného měkkého slohu ve východních Čechách nalezneme jen pár kilometrů od Pouchobrad, v kostele sv. Petra a Pavla v Kostelci u Heřmanova Městce. Tuto malířskou polohu zde zastupuje řada apoštolů ústící k vyobrazení Panny Marie na severní straně presbytáře. [3] Jednotlivé postavy – jak už jsme si zvykli – vynikají robustní výstavbou a objemově uzavřenou siluetou, umocněnou i pytlovitou strukturou šatů, jejichž záhyby jsou spíš než kresebnou linií artikulovány s pomocí kontrastu světla a stínu. Příležitostně se apoštolům dochovaly i obličejové rysy, vyznačující se příznačně zádumčivým výrazem, který jim propůjčují především výrazné, zpravidla sklopené oči s naběhlými víčky. V každém případě, ať už figurálním kánodem či fyziognomií tváří, dávají kostelecké malby vzpomenout tradiční díla měkkého slohu, Morganovým diptychem počínaje, přes zobrazení domácích patronů na Oltáři z Mühlhausenu¹⁵ a například Madonou z Bostonu konče.¹⁶

¹³ Zuzana Vsetečková, Slavětín, nepublikované heslo z připravovaného korpusu Středověká nástěnná malba v Čechách a na Moravě, nestr.

¹⁴ Knoflíček, Středověká výzdoba (pozn. 7), s. 13–18.

¹⁵ Oltář z Mühlhausenu, 1385, Stuttgart, Staatsgalerie, inv. č. 1038: viz Antonín Matějček, *Česká malba gotická. Deskové malířství 1350 – 1450*, Praha 1938, obr. 79.

¹⁶ Madona z Bostonu, 1355–1360, Boston, Museum of Fine Arts, inv. č. 34.1459: Viz Fajt (pozn. 10), s. 99–102.



[4] Sv. Pavel, kolem 1400, nástěnná malba,
Přelouč, kostel sv. Jakuba Většího – sakristie.
Foto: Tomáš Knoflíček

Pozoruhodně pojedenané je ale v Kostelci i pozadí v podobě iluzivních výklenků, posilujících prostorový účín maleb a vybízejících snad i k jejich interpretaci ve smyslu imitace sochařské výzdoby zasazené do dřevěné oltářní skříně. Tento architektonický rámec je totiž poněkud jiný (především ve smyslu určité zdrženlivosti) než pro domácí prostředí typická idealisticky-ornamentální architektura, jež se „stala takřka obchodní značkou italizujícího českého malířství třetí čtvrtiny 14. století“.¹⁷ I ona však umožňuje srovnání s dobovou středoevropskou produkcí dotčenou italismy.

Kostecké malby, které pravděpodobně vznikly někdy v osmdesátých letech 14. století, stojí kdesi uprostřed dvou pólů dvorský laděného stylu, které ve východních Čechách registrujeme. Ten první možná nejnámenněji reprezentují malby v kostele sv. Petra a Pavla v Kojicích,¹⁸ ten druhý pak malby v kostele sv. Jakuba Většího v Přelouči.¹⁹ Kojická malba sv. Kryštofa, vznikem spadající již do sedmdesátých let, dokonce představuje jednu z nejčasnějších recepcí měkkého stylu mimo dvorský okruh vůbec a jeho těsnou vazbu na pražské centrum, kromě samotné formy zpracování stvrzuje i užitý technologický postup nanášení barev přímo na hladce opracované kvádríkové zdivo, který konvenuje s technikou užitou na dvorských malbách v závěrových kaplích Svatovítské katedrály. Na druhé straně pak stojí malby v sakristii kostela sv. Jakuba Většího v Přelouči, které v oblasti zaujímají roli pozdního výhonku stylu. Naši pozornost si zde vynucují především obličje dvojice dochovaných apoštolů sv. Petra (na hlavě mimochodem znovu s papežskou tiárou) a Pavla. [4] Recepce dvorského stylu je opět jako v Kojicích nezpochybnitelná, je ale přece jen volnější, obohacená o další podněty. Příznačné lapidárnosti výrazu je zde dosaženo malířsky svobodnějším a strukturovanějším rukopisem, jemuž nejsou zcela cizí ani jemnější polohy (viz zpracování vousů a vlasů) nebo smysl pro naturalistický detail (mohutné chřípí nosu sv. Pavla). V tom se zjevně blíží například známějším malbám ve Starém Městě u Bruntálu, u nichž

¹⁷ Jiří Fajt – Robert Suckale, Okruh rádců, in: Fajt (pozn. 10), s. 179.

¹⁸ K malbám viz Zuzana Všecková, Středověká nástěnná malba ve středních Čechách, *Průzkumy památek* – příloha, Praha 1999, s. 65–66.

¹⁹ O malbách informoval Václav Paukert, Nález gotických maleb v sakristii kostela sv. Jakuba Většího v Přelouči, *Zprávy památkové péče* LXIII, 2003, s. 283–284; stručně o malbách též Zuzana Všecková, K nástěnným malbám krásného slohu v Čechách a na Moravě, *Ars* XXXVII, 2004, s. 86.



[5] Apoštolové, kolem roku 1400, nástěnná malba (stav po odkryvu v roce 1897), Kunětice, kostel sv. Bartoloměje – evangelijní strana vítězného oblouku.
Foto: archiv Ústavu dějin umění AV ČR

dokonce nelze vyloučit možnost, že pocházejí až z bezprostředně předhusitské éry.²⁰ Co se týče objednatelských vazeb, je zajímavé, že jak kojický, tak přeloučský kostel spadaly ve 14. století pod patronát dvojice nejvýznamnějších klášterů v oblasti. V případě Kojic to byl klášter sedlecký a Přelouče klášter opatovický.²¹ A i když přímá účast opata či některého z klášterních hodnostářů, na vzniku maleb není příliš pravděpodobná, zprostředkovatelská role kláštera, například v podobě výběru malířské dílny, je už mnohem přijatelnější. Konečně, něco v tomto směru snad naznačuje i výzdoba dalšího kostela spadajícího pod patronát opatovického kláštera, kostela sv. Bartoloměje v Kuněticích.²² [5] Už před časem jsem navrhl hypotetickou možnost, že by mohla dílna, která pracovala na malbách v Přelouči být zodpovědná i za část výzdoby kunětického kostela, a to především tu, která je dnes známá pouze prostřednictvím fotodokumentace pořízené během regotizace kostela na sklonku 19. století (zejména postavy apoštolů, jež se zde objevují jako součást Posledního soudu).²³ V Kuněticích je ale možno registrovat i přítomnost obou zbývajících domi-

²⁰ K malbám především ZV [Zuzana Vsetečková], kat. č. 17, Nástěnné malby v kostele Panny Marie, dnes Neposkvrněného Početí Panny Marie, in: Kaliopi Chamonikola (ed.), *Od gotiky k renesanci IV, Výtvarná kultura Moravy a Slezska 1400–1550*. Opava, (kat. výst.), Brno 1999, s. 71–78. – Knoflíček, Nástěnná malba (pozn. 11), s. 152–161.

²¹ Ke Kojicím viz Josef Emler, *Libri confirmationum de beneficia ecclesiastica Pragensem per archidiocesim I.2*, Praha 1874, s. 5. K Přelouči viz Emanuela Nohejlová, *Příběhy kláštera Opatovického*, Praha 1925, s. 46–47. – Přeloučská fara byla ke klášteru inkorporována v r. 1397 (*Monumenta Vaticana V*, s. 611–612), v r. 1403 se jí dostalo povýšení na převorství (*Monumenta Vaticana V*, s. 1263–1264).

²² *Monumenta Vaticana II.*, s. 20. – *Monumenta Vaticana V*, s. 1261–1262. – *Acta Judiciaria I.*, 177–178. – *Libri Confirmationum VII*, s. 188.

²³ Tomáš Knoflíček, Malířská výzdoba kostela sv. Bartoloměje v Kuněticích, *Umění LVII*, 2009, č. 6, s. 537–548.

nantních formálních proudů konce 14. a počátku 15. století, ať už jde o krásný sloh, jímž je dotčený především donátorský výjev s postavami domácích patronů (Vít, Václav, Ludmila a svaté panny sv. Barbora s Kateřinou), či styl takzvaně naturalistický (Umučení sv. Erasma, Peklo a částečně i Umučení sv. Voršily).

Více světla do problematiky objednatelských vazeb by mohly vnést i malby v Hněvkovicích u Ledče nad Sázavou vykazující rovněž řadu formálních a ikonografických souvislostí s pražskou produkcí poslední čtvrtiny 14. století.²⁴ Měkce slohový aparát využívají například tamní výjevy Klanění tří králů či Zvěstování Panny Marie, postavy zemských patronů zase vybízejí ke srovnání třeba s iluminacemi ze Zbraslavské kroniky.²⁵ Objevuje se tu ale pravděpodobně ještě explicitnější důkaz vazeb s pražským centrem prostřednictvím malby Zápasu sv. Jiří s drakem, kterou nelze než považovat za cosi jako venkovskou verzi známé hradčanské bronzové skulptury.²⁶ Hněvkovice po značnou část 14. století spadaly do obediencie pražské svatovítské kapituly.²⁷ Je proto poměrně pravděpodobné, že se z pražského prostředí rekrutovali i autoři výzdoby hněvkovické výzdoby.

Nakolik lze ale tyto a další spekulace považovat za relevantní, snad alespoň částečně odpoví výzkum v příštích letech.

²⁴ K malbám zejména Magdalena Hamsíková, Nástěnné malby v kostele sv. Bartoloměje v Hněvkovicích, in: Kateřina Horníčková – Michal Šroněk (eds.), *Žena ve člunu. Sborník Hany J. Hlaváčkové*, Praha 2007, s. 121–144.

²⁵ Zbraslavská kronika, fol. 6v, Postavy českých králů a královen, 1393, Jihlava, městský archiv 1 (1649): viz Zoroslava Drobná, *Die Gotische Zeichnung in Böhmen*, Praha 1956, obr. 65–68.

²⁶ Ke komparaci vybízí jak celkové pojetí, jemuž dominuje dynamický zpětný pohyb hlavy koně, tak například detail v podobě do copu spletených žíní ocasu.

²⁷ Josef Emler, *Libri confirmationum de beneficia ecclesiastica Pragensem per archidiocesim III–IV*, Praha 1879, s. 94.

**The issue of the spread of the so-called soft style.
Mural painting in East Bohemia in 1370–1420**

—
174

At the end of the 14th and beginning of the 15th centuries, a number of localities with paintings stylistically coming from the artistic tradition of the court art of Charles IV can be traced in the monumental painting production of East Bohemia. First of all, we can consider their frequency and formal variability as evidence that the so-called soft style, earlier seen as narrowly defined territorially, played – albeit in a somewhat modified and often rusticalized form – an important role also in the milieu of the Bohemian rural area. The situation in East Bohemia is nevertheless unique in something, because with the exception of Prague and its immediate vicinity, this expression does not have such a strong representation elsewhere. Although the causes for this situation are still not sufficiently clarified, also the ties of the commissioners of the paintings to the Prague centre can naturally be considered as one of the decisive factors. One of the most active mediating roles in this can be attributed to the important regional players in the field of culture, whether it be the newly established bishopric in Litomyšl or the important monasteries like Opatovice nad Labem or Sedlec.

Nástěnná malba na území litomyšlské diecéze ve vztahu k tamním biskupům (1344–1421)

—
175

Papež Klement VI. bulou *Ex supernae providentia maiestatis*, vydanou 30. dubna 1344 v Avignonu, zřídil samostatnou českou církevní provincii s arcibiskupstvím v Praze. Stejnou bulou dále založil nové biskupství v Litomyšli, které spolu s olomouckým podřídil pražské metropoli.¹ Litomyšlská diecéze neměla dlouhého trvání, zanikla již ve dvacátých letech 15. století v důsledku husitských válek, přesto se na jejím biskupském stolci vystřídala celá řada významných osobností s vazbami na královský dvůr.²

Význam litomyšlské diecéze pro výtvarnou kulturu na území v její církevní správě dosud nebyl v celku prozkoumán. Připojený přehled fundační a donátorské činnosti tamních biskupů tak jistě není úplný.³ [TAB. 1] Předložený text chce na příkladu nástěnné malby [1] dílčím způsobem přispět k poznání objednatelské činnosti litomyšlského biskupského dvora.⁴

O objednatelích nástěnných maleb dochovaných na území diecéze máme většinou alespoň obecnou představu. Často jsou na malbách přímo zobrazeni, s donátorskou scénou se setkáváme u všech šlechtických objednávek – v Třebosicích,⁵ v Kostelci u Heřmanova Městce a ve Starém Svojanově,⁷ a patrně i u objednávky vzešlé z královského dvora v Kočí.⁸ Vznik zmíněných maleb s biskupským dvorem v Litomyšli tudíž bezprostředně nesouvisel. Pozornost proto zaměříme na zbývající dochované nástěnné malby – v Morašicích u Litomyšle, v Litomyšli, v Pouchobradech a v Perálci.

1 O vzniku diecéze a důvodech volby Litomyšle pojednává František Musil, Vznik biskupství litomyšlského, in: Ondřej Felcman (ed.), *Dějiny východních Čech. V pravěku a středověku (do roku 1526)*, Praha 2009, s. 405–409. – Dále Zdeněk Nejedlý, *Dějiny města Litomyšle a okolí*. Díl I., Litomyšl 1903.

2 Výčet biskupů viz tab. 1. Zevrubně o jednotlivých biskupech viz Milan M. Buben, *Encyklopedie českých a moravských sídelních biskupů*, Praha 2000.

3 V přehledu fundační a donátorské činnosti litomyšlských biskupů (tab. 1) není zahrnut Mikuláš († 1364), který zemřel dříve, než se biskupského úřadu ujal. Uvádí se pouze doložené fundace a donace.

4 Příspěvek vychází z mé diplomové práce: Veronika Tobiášová, *Nástěnná malba litomyšlského biskupství 1344–1421*, (diplomní práce), Katedra dějin umění, FFUP Olomouc 2011, <http://theses.cz/id/su6c2q>, vyhledáno 31. 3. 2014.

5 Na nástěnných malbách v kostele sv. Kříže v Třebosicích (kolem 1350) čtyři příslušníci nižší šlechty předávají model kostela svatému Jiří (?). Více viz Tobiášová (pozn. 4), s. 138–152, 214–216, s odkazy na další literaturu.

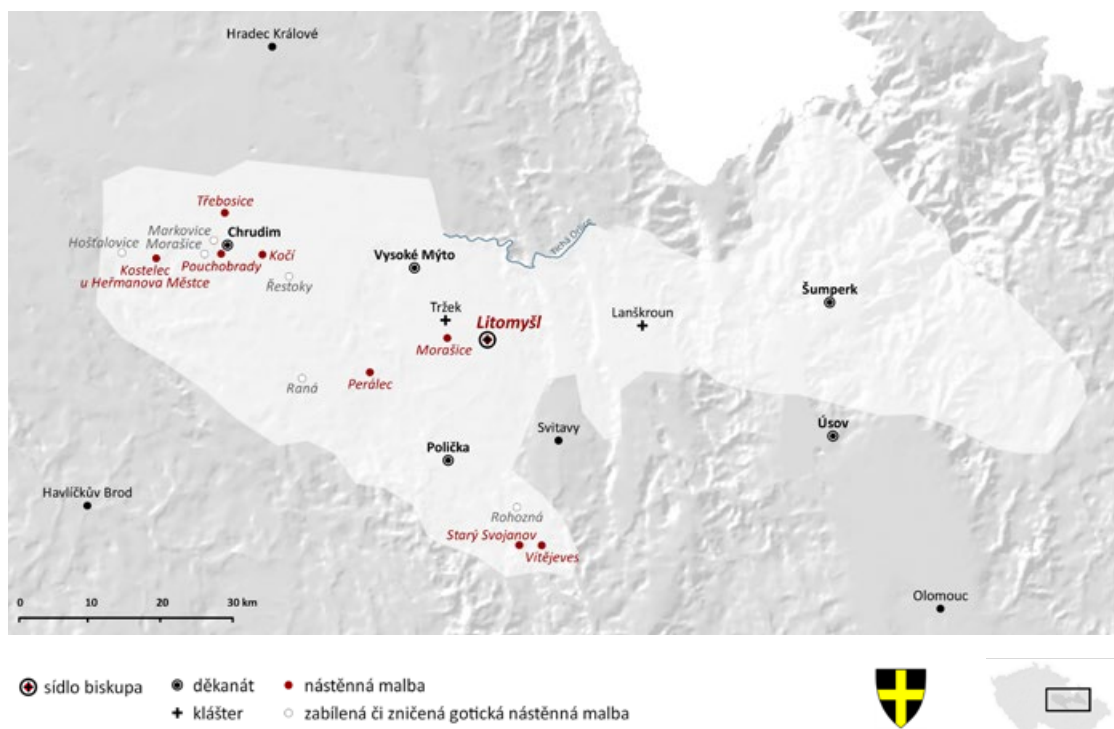
6 Za objednavatele nástěnných v kostele sv. Petra a Pavla v Kostelci u Heřmanova Městce (před r. 1382) lze hypoteticky pokládat pány z Mrdic. Na malbě (přemalované v 16. století a v r. 1694) klečí devět rytířů. O malbách, s odkazy na další literaturu Tobiášová (pozn. 4), s. 41–50, 191–194.

7 Objednavatelem nástěnných maleb v kostele sv. Mikuláše ve Starém Svojanově (80. léta 14. století) byl pravděpodobně správce královského hradu Svojanova, kterému kostel sloužil. V donátorské scéně klečí přinejmenším jedenáct postav (mezi nimi i rytíř) před fragmentem trůnu Trůnící Panny Marie (?). Více viz Tobiášová (pozn. 4), s. 110–137, 209–212 s odkazy na literaturu. Stejný objednavatel i malířská dílna stojí za malbami v kostele sv. Kateřiny ve Vítějvsi (II. fáze, 80. léta 14. století), více viz Tobiášová (pozn. 4), s. 153–165, 217–219.

8 Kostel sv. Bartoloměje v Kočí byl postaven nákladem královny Žofie Bavorské v roce 1397. Fragment figurální malby v ploše sedile by mohl být donátorskou scénou. Více s odkazy na další literaturu viz Tobiášová (pozn. 4), s. 36–40, 188–190.

biskup	klášterní fundace	umělecké předměty a relikvie	nástěnné malby
Jan zv. Loucký 1344–1353	—	—	—
Jan ze Středy 1353–1364	1356 augustiniáni v Litomyšli, (1380 u nich pohřben)	1359 ostatek sv. Tomáše a kousek sv. Kříže augustiniánům v Litomyšli kolem 1360 <i>Liber viaticus</i>	—
Albert ze Šternberka 1364–1368 1371–1380	1371 augustiniáni ve Šternberku 1378 kartuziáni v Tržku	1371–1378 Bible z Jagellonské knihovny 1375 přenosný oltář pro klášter v Admontu 1376 relikvie sv. Viktorina biskupské katedrále 1376 Pontifikál Alberta ze Šternberka 1380 nedochovaný <i>Liber viaticus</i> kartuziánům v Tržku	před 1376 Šternberk, hradní kaple
Petr Jelito 1368–1371	1371 augustiniáni v Lanškrouně, (1387 u nich pohřben)	ornáty a kalichy augustiniánům v Lanškrouně	1370 Praha, kostel sv. Tomáše
Jan Soběslav 1380–1388	—	—	—
Jan Železný 1388 (?)–1418	1393 výstavba nové budovy augustiniánského kláštera v Lanškrouně „druhý zakladatel“	1388–1393 Kodex v knihovně ve Stamsu	1393 Morašice u Litomyše, kostel sv. Petra a Pavla
Aleš z Březí 1418–1421	—	—	—

[TAB. 1] Přehled fundační a donátorské činnosti litomyšlských biskupů.



[1] Nástěnná malba na území litomyšlské diecéze 1344–1421.



[2] Klanění tří králů, 1393, kostel sv. Petra a Pavla, Morašice u Litomyšle. Foto: Veronika Tobiašová

Konkrétní vliv litomyšlské diecéze lze s největší jistotou doložit v případě nástěnných maleb v kostele sv. Petra a Pavla v Morašicích.⁹ Ves Morašice původně patřila litomyšlským premonstrátům, v roce 1350 připadla diecézi. Kostel postavený v první polovině 14. století byl v letech 1391–1393 přestavěn. Morašický farář Petr pro tuto přestavbu získal od litomyšlského biskupa Jana Železného a od arcibiskupa Jana z Jenštejna odpustky.¹⁰ Při přestavbě byl presbytář vyzdoben nástěnnými malbami.

Vysoko na evangelijní stěně presbytáře spatřujeme v prvním poli Klanění tří králů, [2] v druhém poli Bolestného Krista obklopeného Nástroji umučení a dole na téže stěně dva anděly flankující sanktuář. Malby pro nás mají mimořádný význam pro dochování nápisu pod výjevem Klanění tří králů. Tento latinský nápis, současný s malbami, je pevně datuje a pravděpodobně také ukazuje na jejich objednavatele.¹¹ Díky němu se dozvídáme, že nově vystavěný kostel byl vysvěcen léta Páně 1393 na svátek sv. Matouše (21. září) litomyšlským biskupem Janem. Text dále obsahuje výčet jmen světců, jimž byly zasvěceny jednotlivé oltáře v kostele. Mezi světcí nechybí ani sv. Viktorin, patron litomyšlské diecéze.

Zmíněného biskupa Jana lze ztotožnit s Janem Železným. Vedle toho, že podpořil přestavbu kostela vyhlášením odpustků a následně jej i vysvětil, existuje ještě další důvod, proč o jeho přímém vztahu k malbám v Morašicích uvažovat. Svědčí o něm točenice namalovaná mezi Nástroji umučení obklopujícími Bolestného Krista. Točenice podle *Legendy aurey* Jacoba de Voragine posloužila k zavázání očí Krista při prvním posmívání v domě Annášově,¹² přirozeně tak náleží mezi Nástroje umučení. Avšak morašická točenice zaujme svou formou, známou jako dvorský emblém krále Václava IV.¹³ Emblematickou podobu točenice

⁹ Morašickým malbám se v širších dobových souvislostech věnoval Karel Stejskal, *Nástěnné malby v Morašicích a některé otázky českého umění z konce 14. století*, *Umění VIII*, Praha 1960, s. 135–160.

¹⁰ *Ibidem*, s. 137.

¹¹ Text nápisu viz Stejskal (pozn. 9), s. 137–138. Překlad do češtiny od faráře Josefa Malého, objevitele maleb, viz Dana Christianová, *Kostel sv. Petra a Pavla v Morašicích, okres Svitavy*, (absolventská práce), Archiv katedry humanitních věd, Škola restaurování a konzervačních technik v Litomyšli, Litomyšl 1996, s. 4–5.

¹² Jacobus de Voragine, *Legenda Aurea*, ed. Anežka Vidmanová, Praha 1984, s. 141.

¹³ K morašické točenici se vyjádřil Josef Krása: „Tyto malby ve venkovském kostele u Litomyšle souvisí nepřímo s osobou litomyšlského biskupa Jana Železného, jednoho z členů Bratrstva obruče a kladiva. (...) Je možné, že zde, kde točenice nemá ani vladařský ani kurtoazní smysl, je symbolem především christologickým.“ *Rukopisy Václava IV.*, Praha 1974, s. 96. – K významu točenice dále Klára Benešová, *Drobná poznámka k původnímu významu točenice*, in: Kateřina Horníčková – Michal Šroněk (eds.), *Žena ve čtunu. Sborník Hany J. Hlaváčkové*, Praha 2007, s. 371–382.



[3] Sv. Viktorin (?) a sv. Kateřina doporučují dvojici rytířů Trůnící Panně Marii, 80. léta 14. století (?), kostel Povýšení sv. Kříže, kaple sv. Josefa, Litomyšl.
Foto: Veronika Tobiášová

patrně běžně užíval i dvůr litomyšlského biskupa, soudě dle jejího vyobrazení v rukopisu Jana Železného uloženého v knihovně kláštera ve Stamsu (1388–1392).¹⁴ Na titulní straně tohoto rukopisu se kromě točenice objevuje i znak litomyšlského biskupství a osobní znak biskupův. Rovněž zde nacházíme vyobrazení Jana Železného klečícího před Bolestným Kristem. Biskupova obliba eucharistické tematiky a motivu Bolestného Krista se mohla projevit i ve volbě námětu výzdoby kostela v Morašicích. Autora nástěnných maleb v Morašicích je tak nejspíše třeba hledat právě v okruhu biskupského dvora Jana Železného.

V roce 2001 byla odkryta zatím poslední nástěnná malba na území diecéze, a to přímo v biskupské Litomyšli. Nástěnnou malbu v kapli sv. Josefa, přiléhající k presbytáři kostela Povýšení sv. Kříže v Litomyšli, pojí po slohové stránce množství styčných prvků s malbami v Morašicích.¹⁵

Vysoko na severní stěně kaple je namalována dvojice klečících rytířů, za které se přimlouvají Svatá panna a Svatý rytíř u Trůnící Panny Marie. [3] Svatou pannu určuje atribut v ruce – kolo – jako sv. Kateřinu. Svatého rytíře lze hypoteticky pokládat za sv. Viktorina, patrona litomyšlského biskupství.¹⁶ Koho představují dva zobrazení rytíři, nebylo prozatím s jistotou objasněno.¹⁷ Nepodařilo se dosud určit ani erbovní štít namalovaný vlevo pod scénou.¹⁸

¹⁴ Kodex biskupa Jana Železného, 1388–1393, Stams, knihovna cisterckého kláštera, cod. 12. Viz Krása (pozn. 13), obr. 29.

¹⁵ Ke vztahu maleb v Morašicích a v Litomyšli viz Tobiášová (pozn. 4), s. 62.

¹⁶ Kult sv. Viktorina v Litomyšli je úzce spjat s osobností litomyšlského biskupa Alberta ze Šternberka. Albert přivezl relikvii sv. Viktorina z Magdeburgu, kde byl v letech 1368 až 1371 arcibiskupem. Tuto relikvii nejprve uložil v moravském Šternberku a v roce 1376 vystavil k veřejné poctě v Litomyšli v katedrále Panny Marie. Tím byl sv. Viktorin učiněn svatým patronem litomyšlského biskupství a jeho svátek stanoven na 5. září. Viz Nejedlý (pozn. 1), s. 156, 161, 181, 268. – Viz Buben (pozn. 2), s. 326.

¹⁷ Jan Royt rozvinul hypotézu určující jednoho z rytířů jako Jošta Lucemburského, a to skrze rytířův klenot na přilbici – Meluzínu (?). Viz Jan Royt, *Syn Meluzíny* (k ikonografii panovnické ideologie Lucemburků), in: *Schodištní cykly velké věže hradu Karlštejna, Průzkumy památek – příloha XIII*, Praha 2006, s. 91–94.

¹⁸ K pokusům o určení erbu viz Tobiášová (pozn. 4), s. 59.

Augustiniánský klášter spolu s kostelem Povýšení sv. Kříže založil v roce 1356 Jan ze Středy, tehdejší litomyšlský biskup. Fundace ale byla jeho osobním aktem, neboť ji financoval i v době svého olomouckého episkopátu. Výstavba, zahájená zřejmě hned v roce 1356, byla v zásadě ukončena kolem roku 1380, kdy byl Jan ze Středy v kostele pohřben. Po roce 1364, kdy skončil Janův litomyšlský episkopát, na budování kláštera dohlížel biskup Albert ze Šternberka.¹⁹

Kaple Panny Marie, dnes zasvěcená sv. Josefu, je doložena k roku 1379.²⁰ Presbytář kaple vyniká nejen zpracováním architektonických prvků, ale i reliéfní výzdobou. Pozornost poutají kamenné portrétní hlavičky na vrcholech okenních lomených oblouků, nad východním oknem se nachází hlavička biskupa. Výzdobný program nasvědčuje tomu, že tento prostor sloužil biskupovi, a proto kaple bývá pokládána za soukromou modlitebnu litomyšlských biskupů. Kterým biskupům takto sloužila? Pravděpodobným se zdá být názor Petra Macka a Pavla Zahradníka, kteří se domnívají, že ji využíval přímo zakladatel kláštera Jan ze Středy. Z dalších biskupů pak přichází v úvahu ještě Albert ze Šternberka, který na výstavbu dohlížel. Pokud by nástěnná malba vznikla před rokem 1380, tedy rokem úmrtí Jana ze Středy i Alberta ze Šternberka, pak by na ní zobrazení rytíři (donátoři) museli být v dobrých vztazích s těmito biskupy. V případě vzniku malby po roce 1380 již není vazba na litomyšlské biskupy tak jednoznačná, nevíme totiž, v jakých vztazích byli další biskupové s tímto augustiniánským klášteřem.²¹

Další z dochovaných nástěnných maleb se nachází v kostele Nejsvětější Trojice v Pouchobradech. Jednolodní kostel, postavený v první polovině 14. století, byl postoupen litomyšlské diecézi v roce 1349.²² Nástěnné malby v presbytáři a lodi vznikly v jediné etapě v osmdesátých letech 14. století za účasti více malířů.²³

Na evangelijní straně presbytáře se nalézá pro donátorskou otázku podstatný výjev. V klebební výseči nad monumentální kompozicí Smrt Panny Marie [4] spatřujeme polopostavu papeže v červeném liturgickém rouchu s jednoduchou bílou papežskou tiárou na hlavě.²⁴ Papež ve své levici drží kříž (?) a pravicí žehná scéně pod sebou. Jakub Vítovský polopostavu interpretoval jako svatého Petra, prvního papeže.²⁵ Zobrazení sv. Petra s tiárou na hlavě není ve scéně Smrti Panny Marie neobvyklé.²⁶ Výjimečné je nadřazení papeže nad Krista, což slovy Vítovského „akcentuje církevní moc a ukazuje na blízkost objednavatele vyšším

¹⁹ Petr Macek – Pavel Zahradník, Bývalý augustiniánský klášter v Litomyšli a jeho stavební proměny, *Průzkumy památek* 1/1995, s. 3–20. – František Musil, Charakteristika řádových církevních institucí, in: Ondřej Felcman (ed.), *Dějiny východních Čech. V pravěku a středověku (do roku 1526)*, Praha 2009, s. 413.

²⁰ Viz Macek – Zahradník (pozn. 19), s. 4.

²¹ Avšak již samotný námět výjevu – rytíři vzdávající hold Panně Marii – podporuje možnost, že malba s některým z biskupů souvisí. Panna Marie se v litomyšlské diecézi těšila obzvláštní úctě, zřejmě díky vlivu premonstrátské kanonie, z níž biskupství vzešlo. Dokladem toho je časté užívání mariánského motivu na biskupských pečetích. Oldřich Pakosta přišel s poznatkem, že u biskupů olomouckých, pražských a vrtislavských převažují pečeti portrétní či se sv. Václavem. Tudíž oblibu litomyšlských biskupů v mariánských motivech je skutečně nutno nahlížet jako určitou anomálii. Viz Oldřich Pakosta, Počátek episkopátu litomyšlského biskupa Jana IV. Železného a typologie jeho pečeti, *Východočeský sborník historický* 4, Pardubice 1994, s. 59–60.

²² August Sedláček, *Místopisný slovník historický království českého*, Praha 1998, s. 721.

²³ K pouchobradským malbám viz Tomáš Knoflíček, Středověká výzdoba kostela Nejsvětější Trojice v Pouchobradech, *Chrudimské vlastivědné listy* 19, 2010, č. 2, s. 13–18.

²⁴ Stěna v ploše výseče mírně ustupuje, malba je dílem jiné ruky než scéna Smrt Panny Marie pod ní. K podílu jednotlivých malířů viz Tobiášová (pozn. 4), s. 104–105.

²⁵ Jakub Vítovský, *Nástěnná malba v letech 1370–1380 v Čechách*, (diplomní práce), Katedra dějin umění a estetiky, FFUK, Praha 1975, s. 104.

²⁶ S papežskou tiárou je sv. Petr u Mariina lůžka zachycen například na diptychu českého původu z Morganovy knihovny (1355–1360), z nástěnných maleb lze zmínit Drásov (po 1370). Pozoruhodným příkladem pro vztah k polským církevním kruhům je deska z křídlového oltáře na biskupském sídle v severopolském Fromborku (kolem 1380–1390). Viz Gyöngyi Török, Die Ikonographie des letzten Gebetes Mariä, in: *Acta Historiae Artium Academiae Scientiarum Hungaricae* XIX, Budapest 1973, s. 157, obr. 8.



[4] Papež, Smrt Panny Marie, 80. léta 14. století,
kostel Nejsvětější Trojice, Pouchobraty.

Foto: Veronika Tobiášová

církevním kruhům“.²⁷ Tomáš Knoflíček zpochybnil určení papeže jako sv. Petra poukázáním na absenci nimbu a upozorněním na přítomnost tohoto světce mezi apoštoly u lůžka Panny Marie. Nevyloučil přitom možnost, že je na malbě zobrazen papež zastávající svůj pontifikát v době vzniku malby.²⁸ Otázka, o kterého papeže by se mohlo jednat, zůstává prozatím nezodpovězena.

S názorem Jakuba Vítovského o objednateli se vztahem k vyšším církevním kruhům můžeme souhlasit, a to i vzhledem k ikonografické koncepci výzdoby kostela. Při pohledu k oltáři, vysoko na závěrové stěně, spatřujeme Veraikon vynášený dvěma anděly. Umístěním nad oltář byl Veraikon symbolicky spojen se svátostí eucharistie,²⁹ která je stěžejním tématem ikonografické koncepce.³⁰ Na epištolní straně presbytáře namalovaný Bolestný Kris-

²⁷ Viz Vítovský (pozn. 25), s. 104.

²⁸ Jako tomu je v případě nástěnné malby v kostele sv. Jakuba ve Slavětíně. Viz Knoflíček (pozn. 23), s. 14.

²⁹ K ikonografii Veraikonu viz Daniela Rywíková, „V chlebej tváři ty se skrýváš...“ Obraz Veraikonu v kontextu eucharistické zbožnosti pozdně středověkých Čech, *Umění* LVIII, 2010, s. 366–383.

³⁰ „Očím věřících byl permanentně přístupný [...] Tato vyobrazení Veraikonu jsou vždy začleněna do určitého ikonografického konceptu výtvarné výzdoby kostela [...]“ Daniela Rywíková, *Eucharistická zbožnost v českých zemích pozdního středověku jako vizuální fenomén*, (disertační práce), Katedra dějin umění, FFUP, Olomouc 2009, s. 90.

tus ukazuje pravou rukou na kalich s hostií u svých nohou. Kristus zobrazený zde jako *Vir dolorum* tak připomíná, že jeho fyzické tělo je zdrojem svátosti eucharistie a jejího spásného účinku.³¹ Zároveň lze vyobrazení číst jako poukaz na svátek Božího Těla.³² V kontextu scény Smrti Panny Marie, která věřícího nabádá za účelem dobré smrti k *imitatio Mariae*,³³ pak kalich s hostií u Kristových nohou upozorňuje na zprostředkovatelskou roli církve. Z vedlejšího výjevu s Pannou Marií Ochránitelkou se dochoval pouze fragment jejího ochranného pláště.³⁴ Stojí za zmínku, že ve skupině ochraňovaných nechybí biskup s mitrou na hlavě. Výzdobu stěny dotváří pelikán v hnízdě, namalovaný v klenební výseči nad zmíněnými výjevy. Pelikán zdůrazňuje aspekt vykupitelské síly Kristovy krve.³⁵ Spojení výjevů Bolestného Krista, Panny Marie Ochránitelky a pelikána v jeden ikonografický celek jasně vyjadřuje ideu spásy.

Vzhledem k naznačené ikonografické koncepci a poměrně vysoké výtvarné kvalitě maleb se přirozeně nabízí uvažovat o objednavateli z vyšších církevních kruhů a hledat jej v blízkosti litomyšlských biskupů, pod jejichž patronát kostel patřil. Logicky se jeví možnost, že by malby vznikly v době episkopátu Alberta ze Šternberka, který nejenže byl významným donátorem umění (viz tab. 1), ale rovněž i ctitelem kultu Božího těla.³⁶ Slohová stránka však svědčí spíše pro vznik maleb až v osmdesátých letech 14. století, kdy na litomyšlský biskupský stolec usedl Jan Soběslav a po něm Jan Železný.

Kostel sv. Jana Křtitele v Perálci, obdobně jako kostel v Pouchobradech, byl litomyšlskému biskupství postoupen v roce 1349.³⁷ Žádné mladší zprávy se k němu nevztahují, a tak jediným vodítkem k určení donátora jsou malby samotné.

V devadesátých letech 14. století malíř v presbytáři kostela namaloval dva apoštoly, dva anděly flankující sanktuář a nad vstupem do sakristie rozměrnou figurální scénu. [5]³⁸ Vzhledem ke stavu dochování je výklad figurální scény značně ztížen, přece však rozpoznáme světeckou postavu, která se vznáší v pusté krajině nad zemí. Tuto bokem natočenou postavu, spínající ruce ve výši obličeje, vyzdvihují dva andělé. Vlevo dole výjevu snad přihlíží další postava. Tomáš Knoflíček výjev interpretuje jako Povýšení sv. Máří Magdaleny (?).³⁹ Podle legendických textů žila sv. Máří Magdalena po Kristově Nanebevstoupení po třicet let v poušti bez jídla. Namísto přijímání pozemské stravy ji andělé pravidelně vynášeli do nebe, aby naslouchala nebeským zpěvům, kterými se sytila. Povýšení sv. Máří Magdaleny jednoho dne náhodou přihlížel poustevník.⁴⁰ Potud se legendický text a naše malba shodují. Malba se

31 Daniela Rywiková, Bolestný Kristus a vizuální manifestace praesentia realis v umění pozdního středověku, in: *Sborník prací Filozofické fakulty Ostravské univerzity*, č. 15, Ostrava 2008, s. 11.

32 Podobného Bolestného Krista s kalichem a hostií u nohou nacházíme v médiu knižní malby v Opatovickém breviři (kolem 1380) v iniciále S[acerdos in aeternum Christus], jež uváděla text antifony k vigílii svátku Božího Těla. Souvislost samostatné postavy Bolestného Krista se svátkem Božího těla tak můžeme pokládat za jistou. Viz Barbara Miodońska, Opatovický breviř, neznámý český rukopis 14. století, *Umění XVI*, 1968, s. 213–253.

33 Viz Rywiková (pozn. 30), s. 32–33.

34 K ikonografii Panny Marie Ochránitelky viz Hana Nováková, *Zobrazení Madony Ochránitelky na území Čech a Moravy ve středověku 1330–1500*, (diplomní práce), Katedra dějin umění, FFUP, Olomouc 2000.

35 Podle *Fysiologu* (I,1) si pelikán svá mláďata tři dny po jejich smrti přivine na prsa a živí je vlastní krví, pročez opět obživnou. Viz Jan Royt – Hana Šedinová, *Slovník symbolů. Kosmos, příroda a člověk v křesťanské ikonografii*, Praha 1998, s. 131.

36 Vztah Alberta ze Šternberka ke kultu Božího Těla dokládají iluminace s Bolestným Kristem v jeho *Liber pontificalis*, 1376, Čechy, Praha, Královská kanonie premonstrátů na Strahově, DG I 19, fol. 34v. a 199r. Viz Knoflíček (pozn. 23), s. 16.

37 Viz Sedláček (pozn. 22), s. 687.

38 Nástěnné malby v lodi zůstávají skryty pod omítkou. Viz Vendula Látalová, *Restaurování gotických maleb na stěnách presbytáře kostela sv. Jana Křtitele v Perálci*, (restaurátorská zpráva uložena v NPÚ ú.o.p. v Pardubicích pod číslem 2880), 1998.

39 Tomáš Knoflíček, *Gotická nástěnná malba na Chrudimsku, Pardubicku a Havlíčkovodsku 1300–1420*, (diplomní práce), Katedra teorie a dějin výtvarných umění, FFUP, Olomouc 2001, s. 148. – Jakub Vítovský výjev považoval za Poslední soud (?), viz Vítovský (pozn. 25), s. 189.

40 William Caxton (překl.), Mary Magdalene in the desert, in: Jacobus de Voragine, *Golden Legend*, <http://www.aug.edu/augusta/iconography/goldenLegend/magdalene.htm>, vyhledáno 24. 2. 2014.



[5] Povýšení sv. Maří Magdalény (?), 90. léta 14. století,
kostel sv. Jana Křtitele, Perálec. Foto: Veronika Tobiášová

však poněkud odlišuje od české tradice zobrazování tohoto výjevu. Běžně andělé vynášejí sv. Máří Magdalenu zobrazenou frontálně, nikoliv z profilu.⁴¹ Navíc se zdá, že postava není zcela zahalena do vlasů, jako tomu je na většině výjevů. Srovnatelné pojetí scény – třebaže jediné – v českém středověkém umění nacházíme v *Liber depictus* (před 1350).⁴² Interpretace výjevu ve smyslu Povýšení sv. Máří Magdaleny se tak zdá být možná.

S Povýšením sv. Máří Magdaleny se v českém umění často setkáváme v souvislosti s vyššími církevními kruhy. Významnou úlohu v šíření tohoto námětu sehrál zejména arcibiskup Arnošt z Pardubic, který mj. užíval pečeť s touto scénou. Zajímavý je její výskyt také v rukopisech z benediktinského kláštera v nepříliš vzdálených Opatovicích nad Labem, kde byl kult sv. Máří Magdaleny snad více rozvíjen (Opatovický misál⁴³ a breviář⁴⁴). Z těchto a dalších

⁴¹ Dalibor Prix – Zuzana Vsetečková, Středověký kostel sv. Bartoloměje v Praze 9–Kyjích do počátku husitských válek, *Umění* XLI, 1993, s. 256.

⁴² *Liber depictus*, Povýšení sv. Máří Magdaleny, před 1350, Vídeň, ÖNB, Cod. 370, fol. 80r: Gerhard Schmidt (ed.), *Krumauer Bildkodex*, Österreichische Nationalbibliothek Codex 370, faksimile, Graz 1967.

⁴³ Opatovický misál, Povýšení sv. Máří Magdaleny v iniciále G (audeamus), polovina 14. století, Olomouc, VKOL, M III 106, fol. 158vb.

⁴⁴ Breviář opatovický, Povýšení sv. Máří Magdaleny v iniciále C, kolem 1380, Krakow, Archiwum Krakowskiej Kapituły Katedralnej, sine, fol. 152r.

případů je patrné, že v církevních kruzích její ikonografie značně rezonovala.⁴⁵ Pro výskyt kompozice Povýšení sv. Máří Magdaleny uvažujeme o objednateli z církevních kruhů. Vzhledem k postoupení kostela litomyšlskému biskupství nelze vyloučit vazbu donátora na tuto diecézi.

Vzhledem k fragmentárnosti památkového fondu představují nástěnné malby důležitý pramen pro studium výtvarné kultury na území litomyšlské diecéze (1344–1421).⁴⁶ Z doby před jejím založením žádné nástěnné malby neznáme,⁴⁷ množství i kvalita maleb vzniklých v průběhu druhé poloviny 14. století tak svědčí o uměleckém rozkvětu oblasti. Ukázalo se, že zhruba u poloviny z dochovaných nástěnných maleb lze doložit či alespoň předpokládat vztah objednatelů k litomyšlskému biskupskému dvoru. Po výtvarné stránce mimořádně kvalitní nástěnné malby v Morašicích, v Litomyšli a také velmi hodnotné malby v Pouchobradech dokazují, že ustanovením litomyšlské diecéze se tato oblast na pomezí Čech a Moravy vymanila ze svého periferního charakteru.

⁴⁵ Více k sv. Máří Magdaleně v českém umění viz Hana Runčíková, *Zobrazení sv. Maří Magdaleny v umění českého středověku*, (diplomní práce), Katedra dějin umění, FFUP, Olomouc 2013, <https://theses.cz/id/a154ez>, vyhledáno 31. 3. 2014.

⁴⁶ Podle dosavadního bádání se například nedochovala žádná volná socha. K východočeskému gotickému sochařství viz Milan Dospěl, *Gotické sochařství ve východních Čechách do roku 1526 (Území pardubického kraje)*, (diplomní práce), Katedra dějin umění, FFUP, Olomouc 2010.

⁴⁷ S výjimkou dnes zabílené nástěnné malby v kostele Nanebevzetí Panny Marie ve Vraclavi u Vysokého Mýta, o níž se Zdeněk Wirth domníval, že vznikla v 1. polovině 14. století. Viz Zdeněk Wirth, *Soupis památek historických a uměleckých v politickém okrese poličském*, Praha 1906, s. 232, obr. 247.

Mural painting on the territory of the Litomyšl diocese in relation to the bishops there (1344–1421)

Nine localities with murals, which were created in period of its ecclesiastic administration (1344–1421), have been preserved to this day on the territory of the former Litomyšl diocese. Considering the fragmentary nature of the monument collection, these murals are a very important source for the study of art culture on the territory of the Litomyšl diocese. The relationship of the commissioners to the Litomyšl episcopal court can be proved or at least assumed in the case of four localities, which are presented in the text through questions of the donors. A painter from the circle of the episcopal court of Jan Železný created the murals in Morašice near Litomyšl in 1393. It is testified to inter alia by the emblematic form of the torse, which we find both in the paintings in Morašice and in the Codex of Jan Železný deposited in the library in Stams. The donors of the mural in Litomyšl, if naturally it was created before 1380, were with the highest probability in good relations with Bishop Jan of Středa or Albert of Šternberk. The iconographic conception and quality of the murals in Pouchobradý testifies to a donor from the higher ecclesiastical circles. His proximity to the bishops of Litomyšl can be inferred, under whose patronage the church belonged. A donor with a tie to the Litomyšl diocese cannot be ruled out even in the case of the paintings in Perálec, where the scene of St Mary Magdalene Raised appears, popular in higher ecclesiastical circles. The quality of the presented murals proves that the establishment of the Litomyšl diocese contributed to the extrication of this area on the border of Bohemia and Moravia from its peripheral character.

Pontifikál Albrechta ze Šternberka. Ideový význam jeho iluminátorské výzdoby

Mezi zachovalými památkami gotické knižní malby z českých zemí zaujímá specifické místo pontifikál Albrechta ze Šternberka (dále PAŠ), chovaný dnes v knihovně premonstrátské kanonie v Praze na Strahově pod signaturou DG I 19. Opis jeho textu byl dokončen, jak vyplývá z nápisu na jeho počátku (fol. 1r), v roce 1376, podle všeho v Praze a vybaven bohatou iluminátorskou výzdobou.¹ V dosavadní odborné literatuře byla malířskému dekoru kodexu věnována zatím poměrně jednostranná pozornost, zaměřená vesměs na jeho formálně stylistické kvality. Početné iluminace PAŠ byly připsány jednomu malíři, který „patří ke starší umělecké generaci spojené s Karlovým císařským stylem 60 let (14. století)“.² Jeho výtvoř se totiž vyznačují opakovaným podáním několika málo stereotypních schémat, jež jsou nápadná zejména v podání obličejové typiky „z rodu záměrně ošklivých postav naturalistického proudu české malby 60. let (14. století)“,³ a kdy malíř i díky jeho „nevelké invenci, někdy spíše řemeslné úrovni zůstal stranou hlavního vývojového proudu“.⁴ Tomuto iluminátorovi je dále připisována výzdoba dvou dalších zachovalých rukopisů – nedokončená zobrazení ve dvoudílné bibli, uložené dnes v Krakově a dále v graduálu vzniklém pro augustiniány-eremity v Ročově, dnes chovaném v Lounech.⁵

Naproti tomu další aspekty, které badatelsky nabízí výzdoba tohoto kodexu, zůstaly doposud prakticky nepovšimnuty. Jde nejen o skutečnost, že mezi zachovalými, resp. známými památkami středověké knižní malby před 15. stoletím představuje nejen v kontextu českých zemí, ale i střední Evropy, jediný příklad typu pontifikálu, který je doprovázen figurálními zobrazeními. Přiměřenou a nově orientovanou badatelskou pozornost zasluhuje však PAŠ i z hlediska programové koncepce a ikonografie svých početných iluminací. Už na základě jejich předběžného posouzení a zejména srovnání s ilustracemi jiných středověkých pontifikálů, zachovalých daleko početněji zejména ve Francii a v Itálii, vyplyne celá řada nových zjištění. Než zde bude přikročeno ke zkoumání ve zmíněném směru, nutno podotknout, že výše naznačené a níže ještě upřesněné výjimečné postavení PAŠ vděčí v první řadě osobnosti jeho objednavatele a majitele, Albrechta ze Šternberka (1333–1380).⁶ Tento nepochybně jeden z nejmarkantnějších činitelů církevní hierarchie v českých zemích, resp. ve střední Evropě tehdejší doby, vděčil za své prominentní postavení především přízni císaře Karla IV.,

1 Pavel Brodský, in: Pavel Brodský – Jan Pařez, *Katalog iluminovaných rukopisů Strahovské knihovny*, Praha 2008, kat. č. 59, s. 143–144, zde shrnuta dosavadní bibliografie.

2 Jiří Fajt, kat. č. 63, Pontifikál Albrechta ze Šternberka, in: Jiří Fajt (ed.), *Karel IV. císař z boží milosti. Kultura a umění za vlády Lucemburků 1310–1437*, (kat. výst.), Praha 2006, s. 191.

3 Josef Krása, *Rukopisy Václava IV.*, Praha 1974, s. 112.

4 Josef Krása, kat. č. 358, in: Jaroslav Pešina (ed.), *České umění gotické 1350–1420*, (kat. výst.), Praha 1970, s. 277.

5 Bible, Krakov, Bibl. Jagell. 284/1–2; graduál, Louny, Okresní archiv (bez sign.).

6 O osobnosti Albrechta ze Šternberka zatím nejpodrobnější studie Ludwig Schmutge, Albert von Sternberg, in: Ferdinand Seibt (ed.), *Lebensbilder zur Geschichte der böhmischen Länder*, Bd 3. *Karl IV. und sein Kreis*, München – Wien 1978, s. 43–64.

do jehož nejbližšího okruhu dvořanů patřil a kdy jeho prostřednictvím se těšil i benevolenci římské kurie. Díky tomu zahájil Albrecht ze Šternberka svou dráhu preláta jako biskup severoněmeckého Zvěřinu (Schwerinu) (1356–1361). Nicméně po neshodách s tamním klérem se vrátil do Čech, aby v roce 1364 převzal uprázdněné místo biskupa Litomyšle. Jakmile se však uvolnil arcibiskupský stolec v Magdeburgu, získal Albrecht ze Šternberka opět na základě intervence jak císaře, tak i papeže vedení této církevní metropole (1368–1371), kde mimořádná prestiž jeho představitelů byla manifestována i čestným titulem „*Primas Germaniae*“. Avšak stálé napětí mezi Albrechtem ze Šternberka na jedné straně a tamní kapitulou a městem na straně druhé ho posléze vedlo k rezignaci na tento významný úřad a k opětovnému návratu do Čech. Zde v roce 1371 převzal tak už podruhé svou někdejší funkci biskupa Litomyšle, kde pak setrval až do konce života. Prominentní postavení Albrechta ze Šternberka v rámci církevní hierarchie tehdejší doby ilustruje skutečnost, že i v době svého druhého působení si jako biskup Litomyšle na základě papežského breve mohl ponechat svůj někdejší prestižnější titul arcibiskupa magdeburského včetně nošení pallia jako jeho hlavní insignie. O některých charakterových vlastnostech tohoto nepochybně mimořádně ambiciózního preláta přinášejí ne právě lichotivá svědectví dobové prameny, které ho viní ze záliby v přepychu a v marnotratnosti. I když u mnoha z těchto zpráv je možné rozeznat tendenční záměr, souvisí podle všeho s dalším povahovým rysem osobnosti Albrechta ze Šternberka, který, jak vyplývá z pozdějších hodnocení jeho osobnosti, byl „*otevřen duchovním a kulturním podnětům doby*“.⁷ O tom svědčí i skutečnost, že udržoval živé a pravidelné kontakty s Janem ze Středy, dalším významným prelátem doby Karla IV., který byl jeho předchůdcem na biskupském stolci v Litomyšli a potomním biskupem olomouckým a zároveň jednou z nejvýraznějších postav českého protohumanismu i mecenášem umění. Své styky s tímto vzdělavcem zúročil Albrecht ze Šternberka zejména v závěrečné fázi svého života, jak svědčí kromě některých zachovalých památek luxusního uměleckého řemesla⁸ a nástěnných maleb právě zmíněné iluminované rukopisy. K nim patří i PAŠ, představující specifický typ neeucharistických liturgických textů, určených především pro nositele vyšších svěcení, pro biskupy, arcibiskupy či pro papeže. Textová struktura pontifikálů vyhranila v Římě během 13. století, kdy příslušné kodexy mohly být doprovázeny příležitostně více či méně rozsáhlými figurálními iluminacemi. Opisy tohoto pontifikálu se rozšířily pak prakticky po celém západním křesťanstvu. Charakter jejich ilustrací ztrácel však časem na své normativnosti zejména v Anglii a ve Francii v důsledku recepce lokálních liturgických zvláštností a přežíváním starších domácích tradic.⁹ K těmto pontifikálům náleží i PAŠ, v jehož textu, jak zjistil Ludwig Schmutge, se prolínají prvky oficiální římské tradice s místními formami, zejména pokud jde o pozornost věnovanou českým patronům, ale kdy jsou zde přijímány i početné prvky z anglických, francouzských a německých liturgických formulářů. Citovaný badatel se dále domnívá, že kompozitní charakter textu PAŠ, jehož vznik viděl navíc v souvislosti s hnutím liturgické reformy pražského dvora, není výsledkem náhodného užívání různorodých předloh znesnadňujících jinak zařazení rukopisu do příslušné tradice, ale vyznačuje se „*promyšlenou koncepcí*“.¹⁰

Exemplář PAŠ obsahuje v jeho dnešním stavu 45 figurálních zobrazení, která se objevují v rámci velkých malovaných iniciál, umístěných na počátcích příslušných textů. Vzhledem

⁷ Ibidem, s. 61.

⁸ Je to např. portativní oltář, vzniklý zčásti v Horním Porýní a v českých zemích během 14. století, dnes Admont, Benediktinerstift, Stiftsmuseum. – Franz Kirchweger, in: Fajt (pozn. 2), č. 64, s. 191.

⁹ Eric Palazzo, *L'évêque et son image. L'illustration du Pontifical au Moyen Age*, Turnhout 1999, s. 111–145. K tomu dvě recenze s oprávněnými kritickými připomínkami: Susane L'Engle, *Speculum*, 77, 2002, s. 618–621, a Christian Heck, *Bulletin monumental* 2001(02), s. 366–368. K těm se možno připojit s politováním, že pozornosti autora zcela unikly iluminované středověké pontifikály zachované ve střední Evropě. Kromě opomenutí druhého svazku slavného pontifikálu lotrinského biskupa Renauda z Baru, chovaného dnes v pražské Národní knihovně, sign. XXIII C 120, je to i PAŠ a dále luxusní pontifikály z 15. století (k tomu viz níže pozn. 24).

¹⁰ Ludwig Schmutge, *Das Pontifikale des Bischofs Albert von Sternberg*, *Mediaevalia Bohemica* 1970/3, s. 49–86.

k tomu, že rukopis se nezachoval v úplnosti (jeho text končí abruptně na posledním fol. 250v), není vyloučeno, že dnešní celkový počet malovaných iniciál mohl být původně o něco vyšší. Po úvodních textech vigilií Zjevení Krista a Velikonočního týdnu, doprovázených 10 zobrazeními, je zařazeno celkově 32 scén biskupských a arcibiskupských ordinací jakožto hlavních složek této liturgické knihy.¹¹ Svou koncepcí vykazují tyto ilustrace nejvíce analogií s těmi iluminovanými pontifikály, které Eric Palazzo zařadil do „*druhé skupiny*“ jejíž ilustrace se soustřeďují na liturgické obřady celebrowané biskupy a arcibiskupy. Tím se liší jednak od „*skupiny první*“, kde se příslušné scény vyznačují „*archaickým charakterem*“, neboť námětově preferují christologická či hagiografická zobrazení a dále od „*skupiny třetí*“, představující specifickou kategorii, jejíž ilustrace se vztahují vesměs k rituálům korunovace panovníků.¹²

Z poměrně velkého počtu figurálních zobrazení v PAŠ budou zde blíže povšimnuty jen ty, které se jeví jako nejvíce indikativní pro objasnění jejich celkové programové koncepce. Jsou to na prvním místě postavy infulovaných prelátů, stejného figurálního, resp. obličejového typu a diferencovaných pouze jejich oděním. Tito hodnostáři kromě svých pontifikálních insignií (berly a mitry) nesou z velké části svrchní pluvíál, méně často pak kasuli s palliem položeným na ní. Na rozdíl od prvně uvedeného případu, kdy pluvíál mohl být užíván prakticky všemi kleriky, i když se objevuje obvykle u kněží a biskupů, je zobrazení pallia distinktivní jednoznačně pro arcibiskupskou hodnost jejího nositele.¹³ Lze se tak domnívat, že preláti zobrazení v PAŠ představují s největší pravděpodobností opakovaně postavu Albrechta ze Šternberka, ať už v jeho úřadě biskupa litomyšlského nesoucího pluvíál (celkem 31 případů) a odpovídajícího jeho skutečné hodnosti v době vzniku rukopisu, nebo méně často (14 zobrazení) jako arcibiskupa ozdobeného palliem, evokujícím jeho někdejší hierarchicky vyšší hodnost metropolity magdeburského, a manifestují tak snad snahu vyrovnat se prestižně arcibiskupovi pražskému, jak navrhuje Schmutge.¹⁴ Nicméně je zde nutno podotknout, že zobrazení prelátů podle zmíněné jednotné fyziognomie je vysvětlitelné spíše už výše připomenutým sklonem iluminátora ke stereotypům než snahou o individualizaci vizuální podoby Albrechta ze Šternberka, nemluvě zde už o „*portrétnosti*“ v tom smyslu, který je doložen na některých vývojově pokročilejších soudobých památkách i v českých zemích. Zvláště markantně se tento fenomén projevuje v závěrečné kompozici zasedání koncilu (fol. 236v), kde skupina čtyř vedle sebe sedících infulovaných prelátů v pluvíálech působí jako čtyřnásobné zobrazení jedné a téže osoby. [1]

Indikativní se zde dále jeví detailnější srovnání některých iluminací v PAŠ se stejnou kategorií luxusně iluminovaných pontifikálů zachovaných v západní Evropě, zejména ve Francii. Za bližší povšimnutí stojí ta zobrazení, která se jinak v cizích kodexech tohoto typu objevují jen výjimečně, jako je benedikce zvonu (fol. 74r), loď (fol. 76v) či nového hřbitova (fol. 81v). K těmto výjimkám patří mezi staršími pontifikály např. exemplář pro Avignon z doby mezi 1359–90.¹⁵ Navíc v PAŠ možno nalézt i některé další jinak zcela unikátní scény jako je procesí novokřtěnců na Velikonoce (fol. 60v), inkardikace kleriků (fol. 118r) či jejich inkluze (fol. 179r). Zvláštní pozornosti mezi nimi zasluhuje scéna udělení pallia arcibiskupovi (fol. 171r), kde uprostřed kompozice frontálně sedícímu a infulovanému prelátovi, klade pallium na ramena jiný, za ním po jeho levici stojící biskup. [2] S velkou pravděpodobností jde tedy o scénu, která se týká osobnosti Albrechta ze Šternberka, byť i vzhledem k obličejové uniformitě, zde několikrát konstatované, nelze jednoznačně identifikovat jeho

¹¹ Úplný přehled figurálních zobrazení v PAŠ přináší Brodský (pozn. 1), č. 59, s. 140–141.

¹² Viz Palazzo (pozn. 9), s. 153–164.

¹³ Joseph Braun, *Liturgisches Handlexikon*, Regensburg 1924, s. 270 a 255.

¹⁴ Schmutge (pozn. 6), s. 52.

¹⁵ Pontifikál, Paříž, Bibliothèque Sainte Geneviève, ms. lat. 143, ff. 161, 179v, 145v, 149v, 155v (<http://liberfloridus.cines.fr>).



[1] Zasedání církevního koncilu,
Pontifikál Albrechta ze Šternberka,
Praha, Knihovna kanonie
premonstrátů na Strahově,
DG I 19, fol. 236v,



[2] Udělení pallia arcibiskupovi,
Pontifikál Albrechta ze Šternberka,
Praha, Knihovna kanonie
premonstrátů na Strahově,
DG I 19, fol. 171r.

osobu s jedním či druhým prelátem vystupujícím v této scéně. Hypoteticky by zde připadaly v úvahu tři možnosti výkladu. S větší pravděpodobností může scéna představovat udělení hodnosti arcibiskupa magdeburského Albrechtovi ze Šternberka, kterou získal během své účasti na římském tažení Karla IV. v roce 1368 u Borgoforte od papeže Urbana V. z rukou jeho pověřenců, akvilejského patriarchy Markvarda z Randeggu a olomouckého biskupa Jana ze Středy. Méně schůdné se zde pak jeví zbývající dvě eventuality, kdy by se jednalo o udělení arcibiskupského pallia Janu Očkovi z Vlašimi v roce 1364, jemuž tento atribut udělený papežem Urbanem V. předali kromě biskupa z Wormsu Dětricha Beyera z Boppardu i Albrecht ze Šternberka, či o vylíčení analogické události z roku 1371, kdy Albrecht po své rezignaci na hodnost arcibiskupa z Magdeburgu předal spolu s olomouckým biskupem Janem ze Středy pallium svému nástupci Petru Jelitovi.¹⁶

Na zvláště ambiciózní programové pojetí výzdoby PAŠ poukazují pak dále i některé další a ve svém pojetí rovněž zcela singulární scény. Týká se to jmenovitě závěrečných

¹⁶ Schmugge (pozn. 6), s. 48, 49, 54.



[3] Udělení eucharistie nemocnému,
Pontifikál Albrechta ze Šternberka,
Praha, Knihovna kanonie
premonstrátů na Strahově,
DG I 19, fol. 223v



[4] Pomazání nemocného,
Pontifikál Albrechta ze Šternberka,
Praha, Knihovna kanonie
premonstrátů na Strahově,
DG I 19, fol. 224v

zobrazení výjevu navštívení nemocného, kterému biskup uděluje eucharistii v podobě hostie (fol. 223v) [3], dále pomazání nemocného svčným olejem (fol. 225v) [4] či konečně modlitba biskupa nad zemřelým (fol. 229v), tj. scény, které v rámci výzdoby jiných pontifikálů patří spíše k výjimkám doloženým pouze ve dvou starších exemplářích pro Lyon a pro Sens.¹⁷ Jejich konkrétní podání v PAš je však zcela unikátní, a sice zobrazením obou nemocných, stejně jako nebožtíka v podobě muže s plnovousem a s panovnickou korunou na hlavě, tj. způsobem, který může vybízet prvoplánově k jejich identifikaci s trojím zobrazením Karla IV. Navzdory lákavosti tohoto výkladu nutno však podotknout, že Karel IV. zemřel 29. 11. 1378, čili zhruba dva roky po datu, které je zapsáno na titulní stránce PAš. I když není zcela vyloučena možnost, že dokončování rozsáhlých iluminací kodexu, zejména těch, které jako zmíněné scény byly zařazeny na jeho konec, se protáhlo i po roce 1376. K zdrženlivosti

¹⁷ Pomazání nemocných biskupem se objevuje v pontifikálu ze Sens, 3. čtvrtina 14. století, Arras, Bibliothèque municipale, ms. 986, fol. 109; zatímco modlitba preláta nad zemřelým je zobrazena ve zhruba současném pontifikálu z Lyonu, Carpentras, Bibliothèque municipale, ms. 96, fol. 108r <http://www.enluminures.culture.fr>, vyhledáno 10. 10. 2013.



[5] Císař Karel IV. a Albrecht ze Šternberka v hodnosti arcibiskupa adorují Bolestného Krista. Pontifikál Albrechta ze Šternberka, Praha, Knihovna kanonie premonstrátů na Strahově DG I 19, fol. 34v

nutí dále i nedostatek jakýchkoliv zpráv o případném duchovním zaopatření nemocného a umírajícího císaře ze strany Albrechta ze Šternberka.

Zmíněná tři zobrazení mohou být ale chápána v širších souvislostech jako úsilí o manifestaci prestižních záměrů objednavatele a adresáta kodexu. To lze rozeznat i na dalších zobrazeních, jmenovitě u iniciály „T“e igitur na počátku mešního kánonu (fol. 34v), kde se objevuje arcibiskup identifikovatelný nepochybně díky svému palliu jako Albrecht ze Šternberka, který adoruje vkleče centrální postavu stojícího Bolestného Krista spolu se svým protějškem císařem Karlem IV. [5] Bližší pozornost zde zasluhuje jinak subtilní významový rozdíl mezi oběma adorujícími hodnostáři, kdy císař zaujímá místo po Kristově pravici, který se navíc k němu obrací, zatímco Albrecht ze Šternberka se objevuje na méně prestižním místě po Kristově levici. Diferencovaným podáním je tato iniciála srovnatelná s jiným, o něco starším zobrazením představitelů nejvyšší moci světské i církevní, a sice s votivní deskou Jana Očka z Vlašimi, kterou si tento arcibiskup pražský dal vymalovat pro svou privátní kapli na hradě Roudnici před rokem 1371.¹⁸ V horní polovině horizontálně rozdělené kompozice se objevuje uprostřed trůnící P. Maria s děckem, kterou adorují vkleče císař Karel IV. se svým synem Václavem IV. za asistence sv. Zikmunda a sv. Václava, zatímco ve významově méně prestižní dolní polovině je zobrazen arcibiskup Jan Očko z Vlašimi,

¹⁸ Votivní obraz Jana Očka z Vlašimi, Praha, před 1371, Národní galerie v Praze, inv. č. O 84. Publikováno nejnověji viz Fajt (pozn. 2), č. 33, s. 126–128.

přijímající vkleče svůj úřad z rukou sv. Vojtěcha za přítomnosti dalších českých patronů sv. Víta, sv. Prokopa a sv. Ludmily. Podobně jako na této deskové malbě se tedy diskrétní přiřazení prestižního prvenství nejvyššího představitele světské moci před zástupcem moci církevní objevuje i ve výzdobném programu v PAŠ, kterým se odlišuje od mnoha cizích luxusně provedených pontifikálů, především z Francie, kde, jak několikrát připomněl Eric Palazzo, je naopak jednoznačně vyjádřena převaha moci duchovní nad světskou.¹⁹ S tímto rozdílem souvisí dle všeho skutečnost, že v PAŠ jsou postavy duchovních a světských hodnostářů zobrazeny zcela konkrétně v jejich historické, byť sotva fyziognomické individualitě, zatímco v ilustracích francouzských pontifikálů vystupují tito činitelé jako anonymní reprezentanti příslušných církevních hodností a navíc ve scénických souvislostech, které mají obecný charakter. Zmíněný subtilní významový rozdíl mezi jejich představiteli, naznačený jak v PAŠ, tak i ve zmíněné desce Jana Očka z Vlašimi, odpovídá nejspíše reálné situaci ve vztazích obou společenských složek v českých zemích za vlády Karla IV., tj. vztazích, které se vyznačovaly doposud nevídanou vstřícností a vzájemným respektem, stejně jako ochotou k oboustranné spolupráci.²⁰ Zmíněná zobrazení není proto možno chápat jako ostentativní manifestaci nadřazenosti císaře, ale spíše jako subtilnější projev jeho prvořadé autority ve společenském organismu českých zemí. Na druhé straně určitý výraz morální převahy moci duchovní nad nižšími stupni světské společenské hierarchie by bylo přece jen možno spatřovat zde ve scéně svěcení zbraní a rytířů biskupem (fol. 18ov).²¹

Z tohoto srovnání vyplývají pak i některé další odchylky programové koncepce výzdoby PAŠ od iluminací francouzských pontifikálů. V protikladu k nadosobnímu a oficiálnímu charakteru posledně zmíněných rukopisů se výzdoba PAŠ vyznačuje, jak vyplývá z výše uvedených zjištění, spíše „individualistními“ rysy, ke kterým patří v neposlední řadě i častý výskyt erbů nejen arcibiskupství magdeburského a biskupství litomyšlského, které Albrecht ze Šternberka spravoval, ale i užívání jeho osobního rodového erbu, a to pravidelně na každé straně, kde se objevují figurální scény. Tato podoba propůjčuje tak PAŠ povahu spíše privátně užívaného rukopisu, spojeného více s postavou objednavatele, resp. adresáta, a kterou se tak řadí spíše do kategorie liturgických knih určených pro soukromou potřebu, než pro oficiálně a veřejně provozované rituály. V této souvislosti je možno dále poukázat na některé zachované luxusní rukopisy, vzniklé o něco dříve pro Jana ze Středy, s nímž, jak bylo už výše připomenuto, udržoval Albrecht ze Šternberka přátelské styky, jež nezůstaly bez vlivu i na charakter uměleckých zakázek tohoto preláta. V první řadě se zde nabízí srovnání se známým rukopisem *Liber viaticus*, mezi jehož bohatou iluminátorskou výzdobou se podobně objevuje několikrát postava objednavatele a majitele kodexu Jana ze Středy v podobě adoranta a také postavy P. Marie i Krista a kde podobně jako v PAŠ téměř na každé straně vybavené figurálním dekorem se vyskytuje rovněž opakovaně nejen znak biskupství olomouckého, které tehdy Jan ze Středy spravoval, ale i jeho erb osobní.²²

Ideová koncepce iluminátorské výzdoby PAŠ se tedy vyznačuje pozoruhodně svérázným charakterem, v němž se nicméně uplatňují, byť spíše méně nápadně, jak prvky domácího původu – především dvojí zobrazení Bolestného Krista, tak i některé motivy převzaté

¹⁹ Viz Palazzo (pozn. 9), s. 152, 172, 179–180.

²⁰ Problematice poměru mezi světským panovníkem a představiteli církevní hierarchie v českých zemích doby Karla IV. věnovali v odborné literatuře spíše jen příležitostnou pozornost např. Jiří Spěváček, *Karel IV. Život a dílo (1316–1378)*, Praha 1979, s. 494. – Ludwig Schmugge, *Kurie und Kirche in der Politik Karls IV.*, in: Ferdinand Seibt (ed.), *Kaiser Karl IV. Staatsmann und Mäzen*, (kat. výst.), München 1978, s. 73–87. – Zdeňka Hledíková, *K otázkám vztahu duchovní a světské moci v Čechách ve druhé polovině 14. století*, *Československý časopis historický* 24, 1976, s. 244–277, zaměřuje se pouze na sféru nižšího kléru.

²¹ Není jisté, zda toto zobrazení může představovat narážku na pasování 23 mužů na rytíře Albrechtem ze Šternberka během jeho účasti na italském tažení v roce 1368, poté co získal hodnost arcibiskupa magdeburského. Viz Schmugge (pozn. 6), s. 49.

²² *Liber Viaticus*, Praha 1355–1360, Praha, Knihovna Národního muzea, XIII A 12, k tomu recentně: Jiří Fajt, kat. č. 14. *Liber Viaticus*, in: Fajt (pozn. 2), s. 96–98.

ze starších cizích předloh, jmenovitě výše citovaná zobrazení benedikce zvonu, lodě, hřbitova, které poukazují nejvíce na pontifikály z jihofrancouzských diecézí. V této oblasti získal tehdy dominantní postavení papežský dvůr v Avignonu, s nímž církevní i světské kruhy v českých zemích karlovske doby udržovaly intenzivní a pravidelné kontakty. Tato zjištění by potvrdzovala postřeh Ludwiga Schmuggeho, který poukázal na možnost uplatnění předloh z Avignonu na utváření figurální výzdoby rukopisu.²³ Naopak se lze rovněž domnívat, že PAŠ zapůsobil dále i na některé iluminované pontifikály vzniklé později během 15. století. Týká se to jmenovitě polských zemí, kde by v tomto připadal v úvahu kodex vzniklý kolem roku 1430 v Krakově pro tamního biskupa Zbygniewa Olešnického (1423–1455). Jeho koncepce iluminátorské výzdoby překračuje rovněž dosavadní normativně obecný charakter a vykazuje navíc podobnosti s malířskou výzdobou PAŠ jak počtem svých scén, tak jejich výběrem či konečně programovým záměrem, v němž jsou zdůrazněny konkrétní vazby ke katedrále v Krakově a k roli biskupa jako korunátora polských králů.²⁴

Ve shrnujícím pohledu se tak strahovský rukopis PAŠ jeví jako mimořádný doklad luxusně vybaveného pontifikálu z několika důvodů. Kromě zmíněného ojedinělého postavení mezi iluminovanými kodexy tohoto textového typu ve střední Evropě před 15. stoletím zasluhuje pozornost přinejmenším ze dvou důvodů: Na rozdíl od početných o něco starších či soudobých pontifikálů v západní Evropě, jejichž ilustrační doprovod je koncipován v nanejvýš obecné rovině, se v PAŠ uplatňují nepřehlédnutelně narážky na konkrétní osoby či události. Ať už jde o výše zmíněné zobrazení scény udělení pallia arcibiskupovi, korunovace krále, případně zmínky v textu o kostele sv. Jiří v Litomyšli (ff. 8r, 111r) či zejména osoby, v jejich individualizovaně rozpoznatelném podání, byť spíše prostřednictvím příslušného scénického kontextu, než v jejich reálné fyziognomii. Závažnější je však nesporně ideová koncepce jeho početných iluminací. V protikladu k ilustracím francouzských pontifikálů, kde v drtivé většině převažuje manifestace nadřazenosti vysoké církevní hierarchie jako instituce nad reprezentanty světské moci navzdory tomu, že byla v rozporu s tehdejší faktickou situací v těchto oblastech, je pro ideový program iluminací v PAŠ příznačná daleko více snaha o mimořádně ambiciózní ostentaci osobní prestiže Albrechta ze Šternberka, objednavatele a majitele rukopisu. Luxusní rukopis PAŠ měl tedy sloužit manifestaci prestiže jeho objednavatele a majitele spíše než původnímu praktickému účelu jako liturgické knihy. Hlavní motivy zde nutno hledat zřejmě v úzkém osobním vztahu Albrechta ze Šternberka k císaři Karlovi IV. a jeho dvoru, a dále ve snaze o ostentativní důraz na hodnost arcibiskupa, kterou však v době vzniku rukopisu už nezastával. Tato zjištění vyvolávají další otázky. Lze se totiž ptát, zda představitelé světské moci vystupující v tehdejší společenské struktuře jako protějšek zástupců duchovní autority, nalézali v médiu luxusních rukopisů analogický prostředek manifestace jejich prestiže. V tomto ohledu se zdají být výmluvné některé už výše zmíněné luxusní francouzské pontifikály vzniklé na sklonku kapetovské doby a zařazené do „třetí skupiny“²⁵, které měly poněkud paradoxně sloužit nikoliv prestižní manifestaci biskupů a arcibiskupů, nýbrž světských panovníků, jak vyplývá ze zcela jedinečné koncepce jejich obrazového doprovodu, omezeného téměř výhradně na scény korunovace, pomazání a instalace krále. Není možná náhodné, že to byly rukopisy liturgického charakteru, které měly přispět ke zvýšení prestiže světského vladaře a které vznikaly ve Francii na sklonku 13. století v dobách vyhrocujícího se napětí mezi Regnum a Sacerdotium, a kdy se současně

²³ Schmugge (pozn. 6), s. 60. Recentní publikace Zdeňky Hledíkové, *Počátky Avignonského papežství a české země*, Praha 2013, se soustřeďuje téměř výhradně na problematiku styků ve sféře církevní hierarchie.

²⁴ Pontifikál Zbygniewa Olešnického, Krakov, cca 1430, Krakov, Archiwum i Biblioteka Kapituły Metropolitalnej na Wawelu, rkp. Nr. 12 KP. Jeho iluminace sloužily evidentně jako předloha pro pozdější dva krakovské pontifikály, uložené dnes v téže knihovně: pontifikál biskupa Tomáše Strzepinského, 1455–1460, rkp. 13 KP, a pontifikál Bedřicha Jagellonského, 1493–1494, rkp. 14 KP. K tomu posledně Barbara Miodońska, in: Adam Labuda – Krystyna Secomska (eds.), *Malarstwo gotyckie w Polsce II*, Warszawa 2004, s. 353–354, 358–360.

²⁵ Viz Palazzo (pozn. 9), s. 160–161.

utvářejí Velké francouzské kroniky (*Les Grandes Chroniques de France*) jako vlastní domény reprezentace světských vladařů.²⁶ Naproti tomu v českých zemích vrcholícího a pozdního středověku by bylo marné hledat mezi iluminovanými rukopisy typ srovnatelný se zmíněnou „*třetí skupinou*“ francouzských pontifikálů, tím méně kronikářské texty.²⁷ Přesto se zde nabízí cimelie, která je určitým způsobem srovnatelná s rukopisem PAŠ. Jde o slavný exemplář tzv. Zlaté buly, vydané původně Karlem IV. v roce 1356, který je dnes uložen ve Vídni v tamní Österreichische Nationalbibliothek pod signaturou Cod. 338. Vídeňský opis tohoto jednoho z nejvýznamnějších státoprávních dokumentů vznikl dle všeho v pražských dílnách v roce 1400, dle explicitního znění jeho kolofonu. V tomto roce byl český král Václav IV. a objednavatel rukopisu zbaven říšskými kurfiřty své hodnosti římského krále. Bohatá výzdoba vídeňského exempláře, která jinak patří k nejkvalitnějším dokladům knižní malby václavské doby, reaguje totiž zcela bezprostředně na tuto obtížnou situaci českého krále, neboť obsahuje celou řadu aktualizací narážek, které se jinak mohou jevit v rozporu se zmíněným nadosobním, oficiálním a v říši univerzálně platným charakterem jeho textů.²⁸ Z tohoto hlediska je proto možné vídeňský exemplář Zlaté buly považovat za určitý protějšek staršího rukopisu PAŠ. Jestliže posledně jmenovaný kodex manifestuje svou bohatou iluminátorskou výzdobou prestižní nároky biskupa Albrechta ze Šternberka jako církevního hodnostáře, pak vídeňská cimelie sloužila dle všeho podobným cílům ze strany představitele světské moci krále Václava IV., který se jeví příznačně jako první známý bibliofil mezi českými vladaři lucemburské dynastie.

²⁶ K tomu obecně: A. D. Hedeman, *The Royal Image Illustrations of the Grandes Chroniques de France 1274–1422*, Berkeley – Los Angeles – London 1991.

²⁷ Jistou výjimku v tomto ohledu představuje fragment tzv. Dalimilovy kroniky, dnes Praha, Národní knihovna ČR, XII E 17, která však vznikla v Boloni během 30. let 14. století, asi pro krále Karla, a do českých zemí se během středověku zřejmě nikdy nedostala. K tomu Pavol Černý, *Pařížský fragment kroniky tzv. Dalimila a jeho iluminátorská výzdoba*, Olomouc 2010.

²⁸ K tomu nověji Armin Wolf, *Die Goldene Bulle. Glanzlichter der Buchkunst*, Bd. 11, (Faksimile-Kommentar), Graz 2002, s. 42–104.

Pontifical of Albert of Šternberk

The ideological significance of his illuminator's decoration

—
194

The subject of the study is the rich illuminator's decoration of the pontifical of Albert of Šternberk, deposited today in the library of the Premonstratensians at Strahov in Prague and created for this important prelate of the second half of the 14th century in the Czech lands. While the remarkably numerous decoration of the manuscript has been dealt with by the research so far almost exclusively from the perspective of their formal-stylistic qualities, or the relations to the contemporary production of book painting, the ideological programme and iconography of the relevant scenes has so far remained practically unnoticed. This article deals with the last mentioned aspects. The exceptional character of the pontifical of Albert of Šternberk in several perspectives arises from the relevant analyses: Firstly, before the 15th century it represents the only preserved exemplar of this type in Central Europe decorated with numerous illuminations, which subsequently influenced similar manuscripts created in the Polish lands. Moreover, the Prague codex is also unique in its ideological conception of its illuminations, in which besides the prestige of the representative of the ecclesiastical authority also the importance of the secular sovereign is emphasized, represented by the person of Emperor Charles IV. From this perspective, the pontifical of Albert of Šternberk is a certain counterpart of the rich and somewhat later illuminator's decoration of the Golden Bull, preserved today in Vienna, which was created for King Wenceslas IV, representing hence the category of bibliophiles of the secular status.

Misál ledečský – ikonografie a grafické předlohy

—
195

Ledečský misál je pozdně gotický iluminovaný rukopis, který pochází z majetku děkanského kostela sv. Petra a Pavla v Ledči nad Sázavou. Vzhledem k tomu, že misál byl již v minulosti podrobně popsán, zaměříme se v následujícím příspěvku na některá vybraná témata související s ikonografií Krista ve vinném lisu a především na otázku grafických předloh jakožto možných předloh iluminací. Literatura vztahující se k ledečskému misálu většinou sestává ze stručných popisů nebo zmínek. První zprávu o rukopisu najdeme možná už v soupisu majetku kostela z roku 1529, který otiskl v *Památkách archeologických* roku 1906 Jan Valchář.¹ Jedná se o obvyklý stručný zápis v inventáři seznamující nás jen s materiálem a typem knihy. V roce 1895 byl misál vystaven na Národopisné výstavě československé v Praze, o čemž svědčí i dva štítky vlepené na předním přideštní knihy. V katalogu najdeme rukopis pod číslem 2031 v 7. oddělení, *Cenných památkách práce výtvarné: Památkách psaných s drobnomalbami*. Autor této statě, etnograf Jan Soukup, po stručném nástinu knižní malby v českých zemích vysvětluje, že sbírka zde vystavených exponátů „má sloužiti jen ke srovnání s drobnomalbou lidovou“.²

Podrobněji se rukopisu věnoval časlavský historik Kliment Čermák. Ve svém článku popsal výzdobu a zachytil tak stav, v jakém se rukopis dochoval až dodnes.³ Zmínku o rukopisu najdeme i v *Soupisu památek historických a uměleckých v politickém okresu Leděčském* vytvořeném ve spolupráci Josefa Soukupa a Jana Valcháře.⁴ Misál neunikl ani pozornosti historiků umění, okrajově jej zmiňuje Antonín Matějček i Josef Krása,⁵ který charakterizoval výzdobu rukopisu jako „značně konzervativní, i při dobré technické kvalitě malby pouze řemeslná“.⁶ Barry F. H. Graham zařadil rukopis do své knihy *Utraquistic Eucharistic Documents of the Jagellonian era (1471–1526)*⁷ a zmínil jej i ve své následující práci *Bohemian and Moravian*

¹ Výstup projektu Vnitřních grantů Filozofické fakulty Univerzity Karlovy v Praze 2013 (VG127). Jan Valchář, Inventáře děkanského chrámu sv. Petra a Pavla v Ledči nad Sázavou v 16. a 17. století, *Památky archeologické* 22, 1906, sl. 111.

² Jan Soukup, Památky psané s drobnomalbami, in: Josef Kafka (ed.), *Národopisná výstava československá v Praze: Hlavní katalog a průvodce*, Praha 1895, s. 342–343. Krom Leděčského misálu bylo vystaveno i několik kancionálů z 16. století, dále lidové modlitební knížky z 18. a 19. století, cechovní knihy a několik předmětů uměleckého řemesla ke knihám se vázicích.

³ Kliment Čermák, Misál ledečský, *Památky archeologické* 21, 1904–1905, sl. 507–510, vyobrazení přílohy XXXVII–XL.

⁴ Josef Soukup – Jan Valchář, *Soupis památek historických a uměleckých v politickém okresu Leděčském*, Praha 2010, s. 139–140.

⁵ Antonín Matějček, Malířství, in: Vojtěch Birnbaum – Josef Cibulka – Antonín Matějček, *Dějepis výtvarného umění v Čechách I*, Praha 1931, s. 378. – Josef Krása, Knižní malířství, in: Jaromír Homolka – Josef Krása – Václav Mencl et al., *Pozdně gotické umění v Čechách*, Praha 1978, s. 456, pozn. 85.

⁶ *Ibidem*, s. 456.

⁷ Barry F. H. Graham, *Utraquistic Eucharistic Documents of the Jagellonian era (1471–1526)*, a *Codicological and Textual Study*, Toronto 1998, s. 11, 96–99.

Graduals 1420–1620.⁸ Graham misál řadí mezi utrakvistické dokumenty spíše na základě provenience, předpokládá, že i písař Jan Humpolecký byl utrakvistického vyznání. Dále srovnává Leděčský misál s Kutnohorským misálem signovaným stejným písařem. Reprodukce některých iluminací a přepis rodových přípisů Meziříčských z Lomnice přináší ve svých pracích také ledečský historik František Pleva.⁹

Nejpodrobněji se v nedávné době věnoval misálu Stanislav Petr, který zpracovával knihy v majetku ledečského děkanství pro soupis fondů církevních knihoven.¹⁰ Své poznatky poté podrobně shrnul v článku zabývajícím se misály na východočeských farách, kde provedl skvělý kodikologický popis a přepsal rodové zápisy vepsané na konec rukopisu.¹¹ Jako poslední se rukopisu věnovala autorka příspěvku na studentské vědecké konferenci v rámci výstavy *Europa Jagellonica*, velká část textu se věnovala historii rukopisu a popisu iluminátorské výzdoby.¹²

Samotný rukopis nám poskytuje několik vodítek k rekonstrukci jeho historie. Ač objednavatel je neznámý, zachovala se signatura a datace – na f. 230v ve formě *Iohannes de Humpolecz me fecit Anno 1493*. Už na štítku nalepeném na přední desce rukopisu je odhadováno, že Jan Humpolecký byl pravděpodobně písařem, tuto hypotézu podporuje i naše znalost ohledně praxe středověkých skriptorií, kdy iluminátor se většinou podepisuje v rámci výzdoby, zatímco písař na konci textu. Shodou náhod se ovšem současně s tímto domnělým písařem objevuje v druhé cechovní knize pražských malířů osoba malířského mistra Jana Humpoleckého, a to od roku 1491 až do roku 1530.¹³ U něj sice není uvedena profese iluminátora, avšak spojit tato dvě jména v jednu osobu se nabízí.

Další nápovědou jsou rodové zápisy držitelů ledečského panství na f. 243r-v, které pocházejí z doby, kdy na Ledči vládl Zdeněk Meziříčský z Lomnice. Ten ledečské panství zdědil po smrti Buriana Leděčského z Říčan v roce 1541 díky sňatku s jeho dcerou Markétou. Jak Burian Leděčský z Říčan, tak jeho zeť se velkou měrou zasloužili o současnou podobu ledečského kostela a za Zdeňka Meziříčského z Lomnice probíhaly i rozsáhlé stavební úpravy na ledečském hradě, na který chtěl s manželkou přesídlit ze své dosavadní rezidence Vranova.

Misál má původní vazbu z dřevěných desek, dnes rozlomených a značně poškozených červotočem, potažených hnědou usní.¹⁴ Je vázaný na 4 dvojité vazy, z kterých je částečně vytržen, a má původní mosazné kování. Na přední desce jsou dochované 4 nárožnice, středové kování, štítky dvou háčkových spon a lístek pravděpodobně z doby národopisné výstavy.¹⁵ Na zadní desce jsou poté jen 4 nárožnice, chybí středové kování i štítky spon, po obou zbyly viditelné stopy. Kovové prvky odpovídají produkci první poloviny 16. století, v našich knihovnách najdeme několikero podobných či přímo totožných exemplářů.¹⁶

Rukopis je psaný na pergamenu foliového formátu (43,5 × 31,5 cm) o 244 foliích, až na několik chybějících listů na počátku temporálu je kompletní a perfektně zachovaný. Psán

⁸ Barry F. H. Graham, *Bohemian and Moravian Graduals 1420–1620*, Turnhout 2006, s. 38–39.

⁹ František Pleva, *Ledeč nad Sázavou: dějiny města*, Ledeč nad Sázavou 1997, s. 26–27. – Idem, *Ledečské dominanty: Děkanský kostel sv. Petra a Pavla*, Ledeč nad Sázavou 2002, s. 36–37.

¹⁰ Pavel Brodský – Marta Hradilová – Stanislav Petr – Marie Tošnerová, *Rukopisné fondy centrálních a církevních knihoven v České republice*, Praha 2004, s. 310, č. 245.

¹¹ Stanislav Petr, *Středověké misály na farách středních a východních Čech*, in: *Opera romanica* 11, České Budějovice 2009, s. 151–166.

¹² Magda Polanská, *Ledečský misál*, in: *Studentská konference Europa Jagellonica, Kutná Hora, 24.–26. srpen 2012*.

¹³ Karel Chytil, *Malířstvo pražské XV. a XVI. věku a jeho cechovní kniha Staroměstská z let 1490–1582*, Praha 1906.

¹⁴ Je zajímavé, že v *Soupisu památek historických a uměleckých v politickém okrese Leděčském*. (Viz Josef Soukup – Jan Valchář /pozn. 4/, s. 139) je zmínka o slepotiskové výzdobě vazby, po které však v dnešní době již není stopa.

¹⁵ Misál ledečský psaný od Jana Humpoleckého roku 1493. Další dva lístky z téže doby jsou na předním přidešti.

¹⁶ Viz Karina Sojková, *Kovové prvky v knižní vazbě: terminologie, vývoj, výroba, restaurování a konzervace*, (diplomní práce), Fakulta restaurování UPCE, Pardubice 2010. Štítku spony zcela odpovídá vyobrazení č. 18 na s. 110, středovému kování se velmi blíží vyobrazení č. 55–57 na s. 111.

je (f. 1ra-243ra) jednou rukou kaligrafickou bastardou ve dvou sloupcích, jiný písař je rozoznatečný až u rodových přípisů na f. 243r-v.¹⁷ V rukopise je dochovaná notace a výzdoba: 1 celostránková iniciála kánonového listu na f. 102v (Ukřižování s Pannou Marií a sv. Janem Evangelistou), 5 figurálních iniciál (f. 71r R(essurexi) – Zmrtvýchvstání Krista, f. 82v U(iri galilei) – Nanebevstoupení Krista, f. 86r S(piritus domini) – Soslání Ducha Svatého, f. 91r C(ibaut) – Kristus ve vinném lisu, f. 103r T(e igitur) – Kristus Bolestný), 8 ornamentálních iniciál, 1 drobná zoomorfní iniciála (f. 148r S(uscepimus Deus) – písmeno je tvořené tělem draka) a florální výzdoba s několika drobnými výjevy (f. 71r – muž útočí kyjem na ptáka, pes hryzájící kost, pes, f. 82v – medvěd hrající na buben a opice na housle, f. 90r – pták, postava hrbáče s holí).

Kniha je pozdním příkladem iluminovaného ručně psaného misálu, v dané době byly již upřednostňovány misály tištěné. Pro pražskou diecézi byly v roce 1493 k dispozici již dvě vydání, první vytištěné v Plzni Tiskařem Arnoštových statut v roce 1479 a druhé v Bamberku Johannem Sensenschmidtem v roce 1489.¹⁸ V prvním vydání byly kánonové obrazy Ukřižování doplněny později iluminátorem, ale u druhého vydání je již tato iluminace nahrazená dřevorezem se stejným tématem. Johannem Sensenschmidtem vytištěný misál pro pražskou diecézi je úzce spjatý s misálem pro diecézi olomouckou vydaným ve stejné oficíně o rok dříve. Prodej obou liturgických knih byl zprostředkován špýrským nakladatelem Peterem Drachem a lipským knihkupcem Johannem Schmiedhofferem, z fragmentů Drachových účetních knih můžeme vyčíst informace o objednavce a distribuci obou misálů.¹⁹ Těmito dvěma tisky se zabýváme proto, že oba byly potencionálně dostupné pro iluminátora Misálu ledečského a v obou je otištěný dřevorez, který je inspirací pro postavu sv. Jana Evangelisty v témže rukopise. V případě olomouckého misálu z roku 1488 předpokládáme otištění tohoto štočku v celém nákladu, v pražském vydání jen v části, protože v zachovaných 22 exemplářích najdeme dva odlišné štočky znázorňující námět Ukřižování. V případě postavy Panny Marie a Krista se prozatím nepodařilo najít přímé grafické předlohy. [1, 2]

Postava sv. Jana Evangelisty je na iluminaci s výjimkou tváře překopírovaná do podrobností, včetně záhybů splývavého roucha a pláště zachyceného pod loktem levé ruky, i gesta rukou a detailu knoflíku spínajícího plášť. Odlišný je typ obličeje, na rozdíl od ostrých rysů sv. Jana na dřevorezu najdeme na iluminaci jemnější chlapeckou tvář. Stejně jako Panna Maria a Kristus na stejné iluminaci se výrazem odlišují od postav ve figurálních iniciálách ve zbytku rukopisu, které jsou dílem konzervativnějšího malíře. Oproti tomu kánonový list se svým provedením řadí k produkci devadesátých let 15. století.

Kromě postavy sv. Jana Evangelisty bychom mohli pravděpodobnou inspiraci pro iluminátora hledat v tištěné knize ještě v případě dvou detailů. Prvním z nich je motiv ptáků vmalovaných do písmene C v iniciále na fol. 91r. Vzhledem ke spojení s misálem olomouckým a pražským z oficíny Johanna Sensenschmidta by bylo možné vidět podobnost s tiskařovou abecedou vyplněnou zvířaty, převážně ptáky, kterou použil i při tisku těchto dvou liturgických knih. [3] Druhým detailem je zoomorfní iniciála, kde je písmeno S tvořené tělem draka. Tento motiv je k nalezení v inkunábulích některých německých tiskařů,²⁰ ale také v iluminovaných rukopisech v období tištěné knize předcházejícím. Zde se ukazují limity určování

¹⁷ Viz Petr (pozn. 11), s. 159.

¹⁸ Petr Voit, *Encyklopedie knihy: starší knihtisk a příbuzné obory mezi polovinou 15. a počátkem 19. století*, Praha 2009, s. 597.

¹⁹ Kamil Boldan, Bamberké vydání olomouckého a pražského misálu (1488 a 1489), in: *Problematika historických a vzácných knižních fondů Čech, Moravy a Slezska. Počátky v dějinách knihtisku. Sborník z 8. odborné konference. Olomouc, 20.–21. října 1999*, <http://www.vkol.cz/cs/aktivity/konference-a-odborna-setkani/8--rocnik-odborne-konference/clanek/bamberske-vydani-olomouckeho-a-prazskeho-misalu--1488-a-1489-/>, vyhledáno 1. 12. 2013.

²⁰ Jako příklad objevující se v obrazové příloze jmenujme alespoň Lucase Brandise působícího v Merseburgu, Magdeburgu a Lübecku.



[1] Kánonový list, Ledecský misál, 1493, Ledec nad Sázavou, Farnost Ledec nad Sázavou, bez signatury, f. 102v.
Foto: Magda Polanská

[2] Kánonový list, 1488, *Missale olomucense*, Bamberg, Johann Sensenschmidt.
Foto: archiv autorky



[3] Iniciály B, C, D, 1488, *Missale olomucense*, Bamberg, Johann Sensenschmidt.
Foto: archiv autorky



[4] Iniciála C(ibavit), Ledecský misál, 1493, Ledec nad Sázavou, Farnost Ledec nad Sázavou, bez signatury, f. 90r.
Foto: Magda Polanská

grafických předloh pro iluminované rukopisy, především v případě florálních a zoomorfních prvků. Zatímco v případě figurálních námětů je možné opřít se o analýzu draperie, typiky tváře či kompozice v případě celé skupiny postav, u případů jako je výše zmíněný dráček, můžeme jen konstatovat popularitu tohoto archaicky působícího motivu. Do knihtisku byl prvek přenesen z iluminovaných rukopisů, ale do rukopisu jako je Ledecský misál, se mohl dostat jak skrze dílenskou tradici fixovanou v podobě vzorníku, tak převzetím z některé německé inkunábule.

Iniciála C(ibavit) s Kristem ve vinném lisu ilustruje na fol. 91r Slavnost Těla a Krve Páně. [4] Zobrazuje Krista jako již Zmrtvýchvstalého, na ramenu nese břevno lisu v podobě kříže, šlape v kádi hrozny, víno z nich je zachycováno do kalichu stojícího před kádí. Výjev se odehrává v blíže neurčeném prostředí, pravděpodobně v exteriéru, což naznačuje i pokus o zobrazení atmosférické perspektivy pomocí bílých teček na modrém pozadí. Zajímavostí je i podoba písmene C, které je vyplněno pěti modrými ptáky na červeném pozadí. Písmeno je umístěno na zlacené ploše a zasazeno do světle zeleného iluzivního rámu. Pozoruhodná je i florální ornamentika, která je krom akantových listů tvořena výhradně květy růže.

Ikonografie Krista ve vinném lisu má kořeny ve starozákonních textech a spisech církevních otců. V západní církvi se rozšiřuje ve 12. století, v druhé polovině 14. století je zvýrazněn její eucharistický výklad.²¹ V Čechách je motiv v 15. století oživen v knižní malbě po roce 1470, a to především v iluminátorské dílně Valentina Noha z Jindřichova Hradce. Jedná se o iluminace v Breviři Hanuše z Kolovrat z roku 1470,²² Kutnohorském graduálu z roku 1471,²³ v Misálu svatovítském Martina Starého datovaného ke konci sedmdesátých let 15. století,²⁴ v Antifonáři opata Zikmunda zhotoveném před rokem 1488/25 a v Kutnohorském a Smíškovském graduálu z devadesátých let 15. století.²⁶ Na první pohled se od sebe tyto

²¹ Pro podrobnější výklad o vzniku a rozšíření tohoto ikonografického typu a další literaturu viz Jan Royt, Fragment desky s Kristem ve vinném lisu z Moravské galerie v Brně, in: Alena Martyčáková (ed.), *Sborník symposia Podzim středověku, Vyhraňování geografických teritorií, městská kultura a procesy vzniku lokálních uměleckých škol ve střední Evropě 15. století*, Brno 2001, s. 117–123.

²² Kapitulní knihovna v Praze, sign. P11, f. 304r.

²³ Národní knihovna ČR, sign. XXIII A 2, f. 141v.

²⁴ Knihovna Národního muzea, sign. XVI A 17, f. 109r.

²⁵ Národní knihovna ČR – Klášterní knihovna Teplá, sign. E 11 A, f. 61v.

²⁶ Österreichische Nationalbibliothek Wien, sign. Mus. Hs. 15501, f. 86v; Österreichische Nationalbibliothek Wien, sign. Mus. Hs. 15492, f. 385v.

miniatury příliš neliší – ukazují Krista šlapajícího v kádi hrozny pod břemenem břevna na ramenou, mění se pouze detaily, jako je podoba břevna lisu, od jednoduché klády do podoby kříže (Kutnohorský graduál z roku 1471, Antifonář opata Zikmunda, Leděčský misál), u čtyř vyobrazení je vinná šťáva vytékající z lisu zachycována přistaveným kalichem (Antifonář opata Zikmunda, Kutnohorský a Smíškovský graduál, Leděčský misál)²⁷ a v některých případech drží Kristus v pravé ruce hůlku, o kterou se opírá (Misál svatovítský, Kutnohorský a Smíškovský graduál). V případě Kutnohorského graduálu z roku 1471, Kutnohorského graduálu a Leděčského misálu je iniciála doplněná květy a výhonky růží rámuujícími okraje textu,²⁸ iluminace v Leděčském misálu se ještě odlišuje ptáky zobrazenými v písmenu C.

Je také možné sledovat změny v umístění vyobrazení ve vztahu k textu, který ilustruje. U většiny případů (Breviř Hanuše z Kolovrat, Kutnohorský graduál z roku 1471 a Antifonář opata Zikmunda) je Kristus ve vinném lisu vsazen do iniciály ilustrující antifonu nešpor k svátku Božího Těla *Sacerdos in aeternum Christus*, stejně tak i v Leděčském misálu ilustruje toto vyobrazení text ke svátku Božího Těla. Ve Svatovítském misálu najdeme tento námět v iniciále T(e igitur), tedy na počátku textu mešního kánonu, v Kutnohorském a Smíškovském graduálu²⁹ jsou obě iluminace umístěné při dolním okraji strany. V případě Kutnohorského graduálu je na stejném foliu ještě vyobrazena Poslední večeře v rozměrné iniciále C(i-bavit), při levém okraji textu je v medailonu vytvořeném růžovými úponky postava proroka Elijáše spícího pod stromem, jemuž anděl přinesl potravu, a dole je již zmíněné vyobrazení Krista ve vinném lisu. Znovu se jedná o náměty doplňující svátek Božího Těla, u většiny jmenovaných rukopisů tedy platí názor Milady Studničkové, že v těchto případech je připomínáno Kristovo kněžství, „*Kristus je současně «ipse sacerdos et sacerdotium»*. Skloněná postava Krista, přidržující jednou rukou břevno lisu–kříže současně připomíná Krista nesoucího kříž.“³⁰

Leděčský misál je charakteristický spíše konzervativními iluminacemi, které jsou však provedeny s řemeslnou zručností. Velmi cenný je rukopis díky provenienčním přípisům, které ukazují jeho spojení s ledečským kostelem po pět století, mohli bychom se s jistou pravděpodobností domnívat, že byl pro kostel přímo objednan. Je o to vzácnější, že se vzhledem k vyplenění švédskými vojsky za třicetileté války a opakujícím se záplavám a požárům ze středověkého vybavení kostela mnoho předmětů nezachovalo. Kromě tohoto regionálního významu je rukopis zajímavý jakožto pozdní příklad rukopisného misálu v době nástupu tištěných liturgických knih, mohli bychom tedy předpokládat zdůraznění reprezentativní funkce knihy a jejího objednavatele. Díky užití předlohy z tištěného misálu může ledečský rukopis posloužit i jako dobrý příklad přejímání motivů z volných i knižních grafik, a to včetně limitů našich představ o možném průběhu takové inspirace. V neposlední řadě doplňuje Leděčský misál výčet příkladů užití motivu Krista ve vinném lisu.

27 Kalich je tedy použitý u iluminací určených jak pro katolické, tak pro utrakvistické objednavatele.

28 Růžové květy chybí v Breviři Hanuše z Kolovrat a ve Svatovítském misálu, známé reprodukce iluminací z Antifonáře opata Zikmunda a Smíškovského graduálu se omezují pouze na výřezy iniciál, není tedy možno posoudit případný florální dekor. Viz Milada Studničková, Tepelské rukopisy opata Zikmunda, in: *Gotika v západních Čechách (1230–1530): sborník příspěvků z mezinárodního vědeckého symposia*, Praha 1995, s. 121.

29 U Krista ve vinném lisu ve Smíškovském graduálu není z dostupných reprodukcí možné určit text, který vyobrazení doprovází.

30 Viz Studničková (pozn. 28), s. 120.

Missal of Ledeč – The iconography and graphic models

—
201

The Missal of Ledeč is a Late Gothic illuminated manuscript dated to 1493 and signed by Jan Humpolecký. Formally, the decoration is assessed as a conservative; the more progressive canon document with a depiction of the Crucifixion is influenced by the period graphic production. Specifically the figure of St John the Evangelist is inspired by the woodcut from the *Missale olomucense* or *Missale pragense* printed in Bamberg in 1488 and 1489 in the workshop of Johann Sensenschmidt. The missal also contains the initial C(ibavit) with the theme of Christ in a winepress, placed on f. 90r at the feast day of Corpus Christi. This initial complements the list of the illuminations with this theme, which appears in Bohemian book painting after 1470, most often in manuscripts attributed to Valentin Noh from Jindřichův Hradec, or illuminators influenced by his work. The theme can be found in manuscripts used both by Catholics and Utraquists. The Missal of Ledeč has already been in the property of the Ledeč parish for five hundred years, which makes it into an important monument of regional significance. In addition, it is an example of when an illuminator was inspired by an illustration in a printed book. It is also an interesting link in the development of Bohemian book painting – as a late example of a handwritten missal at a time when printed books were already preferred and in terms of style as an example of conservative but artistically skilfully executed illuminations.

Restaurování

Restaurování středověkých nástěnných maleb na faře v Broumově

—
203

Broumovsko, kopcovitý kraj barokních kostelů Kryštofa a Kiliána Ignáce Dientzenhoferů, není jen místem, kde bychom měli hledat pouze tyto architektonicky vyspělé stavby. Samotné město Broumov s monumentálním benediktinským klášteřem skrývá řadu dalších starších i mladších cenných skvostů architektury, výtvarného umění i uměleckého řemesla. Jedním z dokladů jsou i středověké nástěnné malby z let 1320–1340 nacházející se v prostoru broumovského děkanství římskokatolické farnosti.

Kolem dnešního farního kostela sv. Petra a Pavla, v těsné blízkosti středověkého opevnění, se již od jeho založení nacházel jediný hřbitov uvnitř městských hradeb. Vzhledem k pravděpodobně malému prostoru hřbitova a vysoké úmrtnosti v době středověku byly hroby předčasně vykopávány a nalezené kosterní ostatky házeny do šachty ve věži, tvořící součást opevnění. Takto vzniklá kostnice, či karner, se stala unikátní jednak svým umístěním v prostoru středověké hradební věže chránící výpadní branku na parkány, ale zejména svojí malovanou figurální výzdobou s tématem Triumfu smrti.

Tak jak role karnerů upadala, jevil se i broumovský jako nepotřebný. Zcela zaplněná kostnice byla někdy na konci 18. století zazděna. Teprve v roce 1967 došlo k otevření prostoru a postupnému vyvážení kosterních pozůstatků do prázdných hrobek na hřbitově. Ne však všechny ostatky byly přemístěny. Zhruba metr vysoká vrstva byla ponechána, zasypána štěrkem a překryta dřevěnými fošnami. Již v průběhu prací na vyklizení se zjistilo, že přízemní prostora a z velké části i plocha pod úrovní skrývají neobyčejně kvalitní nástěnnou malbu.

Na základě těchto skutečností byly na přelomu sedmdesátých a osmdesátých let zahájeny restaurátorské práce pod vedením restaurátora Jiřího Brodského. Ty však byly po krátké době zastaveny. Realizováno tehdy bylo pouze základní zajištění omítkových vrstev spolu s fixáží, přičemž na bočních stěnách provedli restaurátoři několik gázových přelepů proti odpadnutí omítkových vrstev. Na nejcennější čelní straně dále došlo alespoň k částečným doplňkům ve vápenném tmelu. Z těchto prací se však nedochovala v archivu vlastníka ani v Národním památkovém ústavu případná restaurátorská zpráva či fotodokumentace. Od osmdesátých let 20. století tak malby opět upadly v zapomnění.

Výrazný zvrat nastal až v druhé polovině roku 2012, kdy broumovský děkan Martin Lanži projevil zájem o záchranu středověkých figurálních maleb. Ve spolupráci s římskokatolickou farností, občanským sdružením Omnium a Národním památkovým ústavem v Josefově se podařilo navázat úzkou spolupráci s historikem umění Janem Roytem z Filozofické fakulty Univerzity Karlovy. I na základě jeho odborných vyjádření získal vlastník pro rok 2013 finanční prostředky z Havarijního programu Ministerstva kultury České republiky i Královéhradeckého kraje na restaurování čelní stěny karneru. Prací na obnově se ujali restaurátoři Miroslav Křížek a Pavel Padevět. [1]



[1] Nástěnná malba v karneru, kolem 1320 – 1340, Římskokatolická farnost, Broumov.
Stav před započítím prací. Foto: Miroslav Křížek, Pavel Padevět

Před samotným zahájením však bylo nezbytně nutné provedení důkladného restaurátorského průzkumu, zaměřeného zejména na celkový aktuální stav díla včetně stability omítkových vrstev, určení techniky malby, pigmentů, pojítek, případných přemaleb, zkoušky fixáže, hloubkového zpevnění, čištění a dalších neméně důležitých informací. Vzhledem k úrovni druhotné podlahy byly odebrány laboratorní vzorky omítky i malby za účelem zjištění salinity a vlhkosti omítky a dále odebrání vzorků pro určení pojítek barevné vrstvy a složení pigmentů. V jednom ze vzorků omítky byl zjištěn vyšší obsah dusičnanů, což patrně v minulosti způsobila vlhkost vztlínající ze zdiva. Celková vlhkost omítky však byla a je v normě. Jako pojítka pigmentů byl identifikován kostní klič. Pigmenty ze tří odebraných vzorků prokázaly azurit, tedy nejběžnější modrý pigment, dále železitou červeň a uhlovou čern. Tento nedestruktivní i destruktivní průzkum se stal základem pro vhodné navržení pracovních postupů, materiálů, stejně jako technologií. Na základě všech jeho



[2] Detail anděla s nástroji Kristova umučení, kolem 1320 – 1340,
Nástěnná malba v karneru, Římskokatolická farnost, Broumov.
Foto: Miroslav Křížek, Pavel Padevět

výsledků bylo možno konstatovat, že podkladem omítky je zdivo z neopracovaného lomového zdiva. Klasická středověká omítka je jednovrstvá s malým podílem vápenné složky, přičemž nahození omítky bylo provedeno úsporně v maximální výšce dvou centimetrů s respektem nerovnosti zdiva. Vzhledem k tomuto faktu vyslovili restaurátoři domněnku, že omítka nemusela být původně určena malované výzdobě, protože v takových případech se ve středověku omítky připravovaly mimořádně pečlivě, jejich povrch býval hladký a malta obsahovala jemné plnivo s velkým obsahem vápna. Tuto teorii dále potvrzuje poměrně hrubé provedení vápenného pačoku, jenž je na omítce zachován na mnoha místech nerozetřený se zavadlými stékajícími reliéfy. Povrch omítek není zároveň homogenní, ale střídají se zde partie zcela hladké s těmi, kde je na povrchu zřetelná struktura písku. Nástěnná malba byla před zahájením prací značně poškozena zejména mechanicky díky vhadzování kosterních pozůstatků i zbytků rakví na stěnu v době, kdy prostor již neplnil svoji původní funkci, ale sloužil jen jako jakési „odkladíště“. V horní části čelní stěny se nachází značně poškozená mandorla se zbytky malby Krista, vpravo pak postava Jana Křtitele, za ním anděl s nástroji Kristova umučení. Vlevo od mandorly klečí torzální figura Panny Marie a anděl. Kolem mandorly bylo před zahájením prací možné rozeznat symboly čtyř evangelistů. Restaurátorský průzkum a bádání Jana Royta potvrdilo umělecky kvalitnější způsob provedení malby v horních partiích než ve spodních. [2] Z toho lze usuzovat, že se v tomto případě jedná o dílenskou práci. Směrem dolů se nacházejí výjevy s Pannami moudrými před andělem, vpravo pak Panny pošetilé obemknuté řetězem. Ve spodní části se nachází fragmentárně dochované náměty ze setkání Třech živých a Třech mrtvých, dole vpravo pak výjev s ďáblem, který strhává za vlasy do pekla pijáka nalévajícího si víno ze džbánu. Scény ve spodní polovině stěny člení pásy s latinskými nápisy. Tato střední část byla celkově nejlépe dochována. Omítka i malba u podlahy zcela chyběla, zbylo lomové zdivo. Restaurátorský průzkum dále prokázal, že originální malba byla založena na výrazné štětčové podkresbě, na níž byly nanášeny jemné barevné valéry i výraznější syté odstíny. Barevná vrstva byla místy značně zpráškovatělá, zejména v modrém pozadí u Panen moudrých. Značně uvolněné byly okrové odstíny. Kompletní restaurátorský průzkum však nakonec

potvrdil poměrně dobrou celkovou stabilitu nástěnné malby, bez výraznějších známek vlhkosti omítkových vrstev a s tím související degradace ve formě plísní a výkvětů.

Současně s restaurátorským průzkumem provedl restaurátor Petr Gläser a specialista na prostorovou digitalizaci a speciální metody Zdeněk Marek unikátní kompletní dokumentaci čelní stěny metodou 3D skenování a multisnímkové fotografie (viditelné, ultrafialové, infračervené světlo). Tento projekt významně napomohl k rozluštění celé řady detailů a technik neviditelných pro lidské oko. Zároveň usnadnil a zpřesnil práci restaurátorů a historiků umění, protože vyhotovené snímky lze mnohonásobně přibližovat do posledních detailů. Tento průzkum moderními metodami mimo jiné poukázal i na různorodost omítnuté plochy, jejíž rozdílná výška se pohybovala do osmi centimetrů v celé ploše.

Samotné práce na čelní stěně o ploše 14,2 m² byly zahájeny velice šetrným sejmutím atmosférických a dalších nečistot za pomoci jemných prachových štětců vzhledem ke zpráškovatělym pigmentům. V další etapě restaurátoři aplikovali celoplošnou opakovanou fixáž malby akrylovou disperzí v ideální koncentraci. Následně byl tampony přitahován zpráškovatělý pigment. Etapa fixáží se opakovala i v průběhu dalších prací v partiích s extrémně uvolněnou barevnou vrstvou. Pro injektáž rozvolněných omítek byla zvolena aplikace injektážní restaurátorské maltoviny, a to buď formou přímé injektáže nebo malými štětci spolu s přitahováním omítek k podkladu. Dutiny, u nichž byla prokázána stabilita, byly ponechány. Je také možné, že tyto dutiny jsou na omítkách přítomny již od svého vzniku. V hlubších defektech, kde vykazoval povrchový vápenný nátěr velice malou soudržnost, přistoupili restaurátoři ke zpevnění za pomoci opakovaného nanášení vápenné vody s vodnou disperzí. Roztok byl realizován vhodnými štětci tak, aby nedošlo k potřísnění okolního originálního povrchu. Kvalitní tmely pocházející z minulé nedokončené obnovy byly buď ponechány, popř. tvarově a strukturou přizpůsobeny. Následující etapě čištění povrchu malby předcházelo několik zkoušek jak mokrou, tak suchou cestou. Po vyhodnocení se ukázalo, že ideální variantou je čištění suchou cestou za pomoci houby Wischab. Jednou z nejnáročnějších etap restaurátorského zásahu bylo nepochybně tmelení několika stovek defektů. Tato časově velice náročná práce zahrnovala doplnění výraznějších i méně patrných poškození v omítkách. Ke tmelení se využíval písek kopaný, říční, do spodních vrstev také hrubší písek sklářský. Jako plnivo bylo využito mramorové moučky, pojidlem třicet let staré kvalitní vápno renomované německé firmy. Práce restaurátoři prováděli od spodního nejhrubšího tmelu, až k jemnému závěrečnému. Ten byl vyhlazen špachtlí, aby splýval s plochou omítek v nejbližším okolí. V některých partiích byly však tmely upraveny pouze filcovým hladítkem s ponechanou strukturou písku. Řada tmelů byla upravena do požadované struktury za pomoci lehkého broušení. Jednoznačným požadavkem bylo, aby tmelení nezasahovalo do okolí defektu s cenným originálem. [3] Po vyzrání tmelů mohlo být přistoupeno k etapě barevných retuší. Také v tomto případě bylo nutno najít ideální postup a vhodný optický účinek. Ve shodě mezi restaurátory, vlastníkem a památkovou péčí byla zvolena scelující metoda, a to bez doplňování původní kresby či malby. Retuš byla zvolena čárková, při níž je při bližším pohledu zcela patrná a rozpoznatelná originální malba od retuše. Čárková metoda má zároveň menší tendenci k tmavnutí. Pouze rozsáhlejší tmely byly nejdříve tamponovány houbou do neutrálního barevného tónu a jejich okraje se čárkovou metodou zapojily do barevného vyznění originálu. K pracím byly využity kvalitní akvarelové a kvašové barvy. [4] Po dostatečném proschnutí bylo nutné ošetřit plochu celkovou fixací. V rámci zkoušek restaurátoři aplikovali fixáž s velkým podílem polymerovaného lněného oleje, aby se maximálně zvýraznila malba, která je v určitých partiích nevýrazná. Po konzultaci se zástupcem památkové péče bylo od této metody ustoupeno a byla dohodnuta fixáž totožná s fixáží upevňovací. Finální závěrečná fixáž měla za cíl sjednotit partie originálu a barevných retuší stejným lomem světla.

V současné době je kompletně zrestaurována čelní stěna bývalého karneru. [5] Restaurátorské práce však tímto neskončily. Vše směřuje k tomu, aby byly v roce 2015 obnoveny



[3] Panny moudré, kolem 1320 – 1340, Nástěnná malba v karneru, Římskokatolická farnost, Broumov. Stav po doplnění tmelů. Foto: Miroslav Křížek, Pavel Padevět



[4] Panny Pošetilé, kolem 1320 – 1340, Nástěnná malba v karneru, Římskokatolická farnost, Broumov. Stav po barevných retuších. Foto: Miroslav Křížek, Pavel Padevět



[5] Kristus v mandorle, kolem 1320–1340, Nástěnná malba v karneru, Římskokatolická farnost, Broumov. Stav po dokončení. Foto: Miroslav Křížek, Pavel Padevět

z velké části také boční stěny, kde se nachází torzální pozůstatky maleb s motivy přecházejícími z čelní stěny. V těchto partiích je dochování bohužel velice malé. I přesto je však zcela zásadní provedení restaurátorských prací, aby nedošlo k zániku posledních fragmentů originálu a kdysi monumentální karner získal alespoň něco málo nazpět ze své původní krásy. Spolu s restaurátorskými pracemi se postupně započalo i s řešením zpřístupnění tohoto unikátního prostoru. To sebou ovšem nese celou řadu otázek od zachování vhodného klimatu, formu prezentace, přístupu, osvětlení, až po zabezpečení. Pokud se ovšem vše bude ubírat správným směrem, mohou se návštěvníci Broumova těšit, že se jim od roku 2016 či 2017 naskytne příležitost shlédnout unikátní středověké nástěnné malby s tematikou Triumfu smrti.

Pavel Mach

The restoration of the medieval murals at the parish office in Broumov

—
209

In the complex of the parish office in Broumov at the church of Sts Peter and Paul, there was until recently a forgotten mural, whose artistic and art-historical value eluded the lay and professional publics. Although we have the first attempts for the restoration of this valuable painting on the theme of the Triumph of Death from 1320–1340 proved already in the 1970s, complex restoration works were begin only recently, namely in 2012. The mural produced with the fresco secco technique is divided into three narrative strips and is located on the front wall and the side walls. The masterfully executed painting of the drawing style is along with the matchless iconographic motif a unique proof of the fine arts of the first half of the 14th century in Bohemia. The articles acquaints the reader with the course of the restoration works of the front wall with an area of 14 m² that took place in 2012.

Restaurátorský průzkum gotické kamenné polychromované menzy hlavního oltáře v kostele Nejsvětější trojice v Klášterci nad Orlicí

—
210

Pozdně gotická kamenná menza hlavního oltáře v kostele Nejsvětější Trojice v Klášterci nad Orlicí se nachází v obci Klášterec nad Orlicí v Pardubickém kraji. [1] Na seznamu kulturních památek je evidována pod číslem 20546/6-3932. Kamenné desky, tvořící menzu, jsou polychromované olejovými barvami s prvky zlacení a stříbření. Reliéfní nápis nese dataci vzniku díla 1452. Základní rozměry oltářního stolu: výška 90 cm, délka 201 cm, hloubka 88 cm. Předchozí restaurátorské zásahy nejsou známy. Jsou zde však patrné dílčí opravy a ve farní kronice se nachází záznam z roku 1849 o nové polychromii kamenných desek. Orientační restaurátorský průzkum byl proveden roku 1994 restaurátory Bergerovými a v roce 2006 byl proveden stavebně-historický průzkum.

V Klášterci nad Orlicí stál již na konci 13. století cyriacký klášter Orlitz s farním kostelem Panny Marie. Za husitských válek, zřejmě již v první třetině 15. století, klášter i s kostelem zanikl. Kostel, nyní již pouze laický, byl zřejmě obnoven kolem poloviny 15. století a získal nové patrocínium jako kostel Nejsvětější Trojice. Objekt byl koncipován jako konventní kostel s výrazně protáhlým chórem. Dendrochronologický průzkum prokázal rok 1447 jako rok mýcení stromů použitých na konstrukci krovu nad chrámovou lodí. Z tohoto období pochází rovněž kamenné antependium menzy hlavního oltáře, které je datováno rokem 1452. Kostel několikrát vyhořel a byl přestavován. Opravy objektu a mobiliáře jsou zaznamenány na nápisech v kostele a ve farní pamětní knize, založené v roce 1837. V létě roku 1956 byly při výkopu u hřbitovní zdi objeveny základy hlavní zdi bývalého kláštera a pod omítkou na fasádě kostela otvory po trámech. Potvrdilo se, že jednopatrová budova kláštera byla součástí kostela a zabírala s největší pravděpodobností většinu prostoru nynějšího hřbitova. Existenci kláštera napovídá i sedlový portálek ze 14. století v úrovni prvního patra na jižní straně kostela, který původně sloužil ke vstupu z kláštera přímo na mnišské tribuny v kostele.¹ Farní kostel Nejsvětější Trojice je jednou z nejvýznamnějších středověkých sakrálních památek Pardubického kraje. K jednolodní stavbě s dlouhým, polygonálně uzavřeným presbytářem, přiléhá na západní straně k průčelí lodi polygonální předsíň a na severní straně presbytáře čtvercová sakristie z konce 17. století. Okna na jižní stěně byla zřejmě v minulosti zčásti kryta stěnou přiléhajícího kláštera.

Závěr presbytáře je tvořen třemi stěnami, v nichž se nacházejí gotická hrotitá okna. Strop je plochý a omítnutý. Kněžiště je od ostatního prostoru lodi odděleno dřevěným balustrovým zábradlím a jedním kamenným stupněm. Podlaha až po úroveň hlavního oltáře je cemitová. Za hlavním oltářem se nachází kamenná dlažba. Hlavní oltář je barokní, portálový, s obrazy a po stranách se sloupy, plastikami andělů a akantovými rozvilinami.

1 [Ivo Kořán], heslo Klášterec nad Orlicí, in: Emanuel Poche (ed.), *Umělecké památky Čech 2*, Praha 1978, s. 62–63.



[1] Menza hlavního oltáře v kostele Nejsvětější Trojice, Klášterec nad Orlicí, 1452, pískovec, v. 90 cm, d. 201 cm, h. 88 cm. Stav po restaurování. Foto: Lucie Bartůňková

Pozdně gotická kamenná menza

Pozdně gotická kamenná menza z roku 1452 je součástí hlavního barokního oltáře Nejsvětější Trojice. K oltáři vedou tři kamenné stupně, nyní zakryté dřevěným obložením. Menza je vyzděná z pískovcových kvádrů, lomového kamene a cihel. Nejhodnotnější částí menzy je reliéfní kamenné, novodobě polychromované antependium, tvořené čtyřmi samostatnými nápisovými deskami s erby a tordovanými, od spodní strany pravotočivými nárožními, ze tří čtvrtin pohledovými sloupky po stranách. Materiálem je nazelenalý jemnozrný pískovec. Horní deska je kamenná: „Pískovcová krycí deska je na jižní straně zachovaná v původní jednoduché zespod okosené podobě, je však posunuta tak, aby nepřechývala. Ostatní dvě pohledové strany jsou hrubě osekane do líce menzy.“² Nyní je však na vrchní části menzy upevněna dřevěná, profilovaná deska, jež vnitřek menzy zcela zakrývá. Boční strany menzy, vyzděné z cihel a kamene, jsou omítnuty vápennou maltou. Jak je uvedeno ve stavebně-historickém průzkumu kostela z roku 2006, je tato památka „významným dokladem sociálně-kulturních souvislostí v oblasti reprezentačních nároků pohusitské šlechty, zvláště té, která se etablovala v oblasti bývalé církevní držby. I když lze poukázat na obdobný způsob reprezentace jako na desce na vstupní bráně litického hradu z roku 1466, je klášterecký příklad spíše výrazem progresu objednatelů než kvalitativně řemeslným protějškem. To platí i při srovnání s dalšími, i když mladšími „vlastnickými“ či „zakladatelskými“ reliéfy z čestných míst na branách hradů (Tuchoraz, Smečno, Blatná atd.). Cenu tohoto pozoruhodného díla však zvyšuje jeho poměrně raný vznik.“³ Síla jednotlivých desek se pohybuje okolo 16 cm. Krajní desky se sloupky jsou široké asi 55 cm

² František R. Václavík – Pavel Zahradník, *Stavebně-historický průzkum kostela Nejsvětější Trojice v Klášterci nad Orlicí*, Pardubice 2006, s. 76.

³ *Ibidem*, s. 56.



[2] Kamenická značka.

Foto: Lucie Bartůňková

—
212

a vnitřní desky asi 35 cm, desky jsou 89 cm vysoké. Jednotlivé desky k sobě těsně nepřiléhají. Vzniklý prostor mezi nimi (6–8,5 cm) je vyzděn. Písmena a erby jsou provedeny ubíráním hmoty, jedná se tedy o pozitivní reliéf, vysoký 1–1,5 cm. Spodní část desek zakrývá dřevěné obložení kamenného stupně. Vlastní plocha menzy je rozdělena svisle na čtyři díly, v prvním a druhém horizontálním řádku je proveden plastický nápis gotickou minuskulí s datací: ADM / CCCCL / II M / IKESS ANA / IAN / MATI / MA. Řádky nápisu jsou členěny horizontálními pásky a letopočet je od ostatního textu oddělen páskem svislým. Tyto pásky jsou patrné rovněž při horní hraně všech desek. Pod nápisem jsou nakoso umístěny erby. Pouze erb pánů z Kunštátu je položen rovně. Z pravé heraldické strany (z čelního pohledu od leva) rod Šternberků (zlatá osmicípá hvězda v modrém poli). Páni z Kunštátu (tři nakoso postavené červené pruhy ve stříbrném poli) zde tři nakoso postavené zlaté pruhy v červeném poli. Páni z Potštejna a ze Žampachu (tři vodorovné černé pruhy na stříbrném podkladu), zde erb se třemi nakoso postavenými červenými pruhy na zlatém podkladu. Erb pánů z Lichtenburka, z Lipé? (zkřížené černé ostrve na zlatém podkladu). Zde se nachází přemalba. Původně zlaté ostrve na modrém podkladu jsou nyní černé na zeleném podkladu. V minulosti došlo zřejmě ke snaze navrátit ostrvím v erbů heraldicky odpovídající barevnost. Na tordovaných sloupcích, tvořených patnácti zákruty, se střídá šedá a zlatá barva. Podklad předních kamenných desek je modrý. Svislé členění je nyní tvořeno zlatými pásky. Horizontální členění mezi slovy je provedeno bílou barvou s tenkými červenými okraji. Krajní dva erby mají rovněž rámování provedeno v kombinaci bílé s červeným okrajem. Zcela vpravo, na desce s erbem pánů z Lichtenburka, je v kameni vytesána kamenická značka. [2] Opravy menzy jsou písemně doloženy zřejmě až v polovině 19. století.

O opravách provedených v roce 1849 se ve farní pamětní knize uvádí: „Dne 21. máje se u velkého oltáře v kostele rám zpředu docela odstranil a malíř J. Miller ze Žamberka ten kámen stafirovati začal. Slova se pozlatili i ti znaky a nechal se dělati toliko rám na hoře okolo oltáře z duboviny s politurou v Kunvaldě u Jána Urbana za 7 zl. 30 kr. c. m.“⁴ V běžně dostupné literatuře se o menze nachází pouze drobné zmínky. Popsána je například v knize Umělecké památky Čech: „Čelní stěnu menzy hlav. oltáře tvoří kámen s tesanými erby mezi tordovanými sloupkami s nápisem AD MCCCCLII MIKESS ZENA (nebo ANNA) JAN MATL MA. – význam. kamenic. dílo české pozdní gotiky (srov. též bránu hradu Litic).“⁵

Z umělecko-historického hlediska se antependiem zabývala Jana Čevonová, která se ve svém textu podrobně věnuje nejen plastickému nápisu s erby, ale zabývá se i otázkou možných

⁴ Fara Klášterec nad Orlicí, *Gedenkbuch der Localie Kloesterle* (1849), s. 629.

⁵ Viz Ivo Kořán (pozn. 1), s. 63.

analogií kláštereckého antependia s jinými sochařskými díly 15. století.⁶ Významným zdrojem informací je pak především farní pamětní kniha z roku 1838.⁷ V knize lze nalézt mnoho údajů o dějinách kostela, stavba je zde podrobně popsána, jak exteriér, tak interié, včetně mobiliáře. Zmíněny jsou jednotlivé opravy kostela. Nachází se zde i poměrně rozsáhlý odstavec věnovaný kamenné menze: „*Tento kámen byl věnován stolu hlavního oltáře a byl vytesán dlouho po vzniku kláštera za času Jiřího z Poděbrad, když byl ještě správcem království a panství Litice držel v r. 1452. Sestává ze 4 dílů nebo spojených kamenů, na nichž stojí písmo ve dvou řádcích: ADMCCCCLII MIKES ZENA JAN MATI MA, tj. asi léta Páně (Anno Domini) 1452 Mikuláš (zkráceně Mikeš), žena, Jan, matka má. Pod těmito jmény v posledním řádku jsou čtyři erby a po obou stranách kamene točené sloupky; ve druhém kamenu jest čtyřhranný otvor pro vsazení svěcení oltáře (zur einsetzung der Altar Weihung.) Domnívám se, že písmo a erby jsou následek farního práva (eine Folge des Pfarrechtes.) První erb je Šternberský a Kateřinu nebo Kunigundu ze Šternberku krále Jiřího první manželku znamená, která asi před tímto rokem 1449, 19. listopadu zemřela a v Poděbradech pohřbena byla, ale přece jako velebná dobročinná paní tímto zvěčněna byla. Konečně byla dcera krále Jiřího Eliška nebo Alžběta také za Jana Jiřího Hollického ze Šternberka provdána a zemřela 1468 v 50. roce věku svého v Divišově, kdež v hrobce kostela sv. Bartoloměje odpočívá. Druhý erb dává tušiti těch, kteří hrabství Kladské vedou, ale také Potštýnské, jakož i Konecchlumské, ale přece schází souvislost, zvláště že příčné čáry od protější strany taženy jsou. Pro Potštýnské je domněnka, že to místo tomu rodu náleželo, a že Jan mladší z Potštýna a Žampachu i s manželkou Eliškou ze Zábříště obraz sv. Trojice, který nyní ve vnější kapli na hřbitově zavěšen jest na prkno malovati dali. Třetí erb jest pánů z Kunštátu a čtvrtý Berky nebo Kříneckého, které oba, když Jiří z Poděbrad na tom podíl má, dají se užiti na jeho sestru Elišku, která nejprv z Jindřicha Berku z Dubé a Lípy, zemského maršálka království českého a na to za Mikuláše bezdružického z Kolovrat a konečně za Jana Kříneckého z Ronova provdána byla, se vysvětliti dají. Není-li ale toto vysvětlení vlastní věci přiměřené, bude se asi písmo Jana Staršího z Potštejna, jehož otec Mikuláš, matka ale rozená z Kunštátu a Poděbrad, týkati. Jan měl za manželku Šternberkovnu, se kterou měl syna Jana mladšího, který s Eliškou ze Zábříšti oddán byl. Tento Jan starší je také znovu budovatel zámku Žampachu. Všechny tyto okolnosti předvádím jen proto, abych dokázal, jak daleko mylně Balbín zašel. Nicméně nemohu jiné nápisy, které se tu a tam v kostele na stěnách nacházejí pomínouti, jelikož historické souvislosti poslouží!“⁸*

Z uvedeného textu mimo jiné vyplývá, že by se v jedné z kamenných desek menzy měl nacházet otvor pro vložení relikvie: „[...] ve druhém kamenu jest čtyřhranný otvor pro vsazení svěcení oltáře (zur einsetzung der Altar Weihung)“.⁹ Mnohé katolické oltáře v sobě nesou ostatky svatých. Od karolínské doby obsahuje menza ostatky světců (oltářní kámen se zabezpečenými relikviemi). Pečeť toho, kdo místo světil, dokládá, že jde skutečně o ostatky, a nikoliv o podvrh. Ve středu oltáře má být oltářní kámen zapuštěný do jeho desky, ve které se ukládají ostatky svatých, nejlépe světce, kterému je příslušný kostel zasvěcen. Otvor pro vložení ostatků se však může nacházet i v čelní straně menzy. Až do II. vatikánského koncilu byl pak zvyk ukládání ostatků do oltáře závazný, takže každý oltář uchovával relikvie světce. Spolu s relikvií by v otvoru mohla být uložena i oltářní autentika, tedy písemný doklad o původu relikvie, garantovaný nejčastěji biskupem. Obvykle je na ní uvedeno jméno a datum uložení, výčet svatých a název oltáře, kde bude uložena. V případě menzy v Klášterci nad Orlicí by mohla být relikvie skutečně uložena v kamenné desce s erbem pánů z Potštejna, tedy ve druhé desce, jak je uvedeno ve farní pamětní knize, neboť je zde mezi nápisy dostatečný prostor pro

⁶ Jana Čevonová, Kamenné antependium z roku 1452 v kostele nejsv. Trojice v Klášterci nad Orlicí, in: Helena Dáňová – Klára Mezihoráková – Dalibor Prix (eds.), *Artem ad vitam: kniha k počtě Ivo Hlobila*, Praha 2012, s. 77–85.

⁷ Fara Klášterec nad Orlicí, *Gedenkbuch der Localie Kloesterle* (1838), s. 34

⁸ Ibidem, s. 34–35. Zde uveden přesný přepis zápisu z pamětní knihy, včetně stylistických nesrovnalostí v textu.

⁹ Ibidem, s. 34.



[3] Menza s odkrytou vrchní deskou.

Foto: Lucie Bartůňková

otvor na uložení relikvie. V rámci restaurátorského zásahu, který se uskutečnil roku 2014, byl proveden doplňující průzkum prostoru pro uchovávání relikvie. Na druhé desce z levé strany byla provedena sonda v místě domnělého otvoru pro uložení relikvie, která potvrdila existenci spáry, kterou se podařilo po všech stranách odhalit. Vzniklá štěrbina se vyčistila a postupným vysouváním části omítky se přistoupilo k vyjmutí krycí desky otvoru, tvořené kouskem cihly se silnou vrstvou pačoku a souvrstvím polychromií. Pod krycí destičkou se nachází 20 cm hluboký otvor, který je však vyplněn pouze úlomky cihel. Cihly byly vyjmuty a prostor následně fotograficky zdokumentován. Relikvie ani jiný předmět není v otvoru ve druhém kameni uložen. Je pravděpodobné, že v minulosti byla relikvie přesunuta do kamenné krycí desky stolu menzy. Tuto domněnku potvrzuje i průzkum vrchní plochy menzy.¹⁰ [3]

¹⁰ Menza je kryta silnou kamennou pískovcovou deskou se zkoseným profilem. V kameni je vytesán čtvercový otvor, do něhož je vložena mramorová deska, v níž lze předpokládat uložení zapečetěné relikvie. Mezi kamenem a mramorovou deskou se nachází napevno vložený dřevěný rámeček s datací 18. 8. 26. Dle stylu písma se zřejmě jedná o rok 1926. Vložení relikvie do obětního stolu je pro farnost významná událost. Můžeme předpokládat, že se ve farní kronice nachází k tomuto dni záznam.

Restaurátorský průzkum v roce 2013

Restaurátorský průzkum polychromie: MgA. Lucie Bartůňková

Restaurátorský průzkum kamene: Akad. soch. Arnold Bartůněk

Chemicko-technologický průzkum barevných vrstev: Dorothea Pechová

Petrografický průzkum: RNDr Zdeněk Štaffen

Průzkum salinity kamene: Ing. Michal Pech

Památkový dohled: PhDr. Václav Paukert

Vizuální průzkum stavu kamene v rozptýleném denním světle

215 Kámen je znečištěn, pokrývají jej prachové depozity a jiné nečistoty (uhynulý hmyz, stopy po bílých nátěrech). Hmota kamene je homogenní, povrch vykazuje stopy mechanického poškození především v horní oblasti kamenných desek a na tordovaných sloupcích, kde se také nachází zřejmě druhotné vysprávkky, které nerespektují původní plasticitu sloupků. Kámen nejeví známky zasolení, pouze ve spodních partiích reliéfních erbů se objevuje bílý povlak, který však nemusí být důsledek působení solí. Špatný stav kamene (sprašování, drolicí se povrch) je znatelný především při spodním okraji menzy, v místech, kde přiléhaly dřevěné stupně.

Vizuální průzkum stavu polychromie a zlacení v rozptýleném denním světle

Polychromie je plošně pokryta prachovým depozitem, pavučinami a lokálně se objevují kapky vosku. Barevná vrstva je tvrdá, velice křehká a vykazuje sníženou adhezi k podkladu. Při sebemenším dotyku jeví tendence k úplnému odpadnutí.

Nejrozsáhlejší ztráty polychromie se vyskytují na tordovaných sloupcích a dále ve spodních středových partiích menzy. Na některých místech, kde chybí souvrství polychromie, lze vysledovat původní barevnost menzy, kdy bylo malováno přímo na kámen. Při okraji jednoho z erbů je patrné červené zabarvení. Světlá omítka, která je nanášena na tordovaných sloupcích (zřejmě dílčí oprava) a na bocích menzy, je relativně jemnozrná s velkými úlomky uhlí (až 3 cm) a nevyhašeného vápna (až 3 cm).

Průzkum v bočním nasvícení

V razantním bočním nasvícení je velmi dobře patrná v šupinách se odlupující barevná vrstva, a to především ve spodních partiích menzy a na tordovaných sloupcích.

Průzkum v UV světle

Použitá technika: UV světlo UVA SPOT 400T značky Hönle UV

Průzkum v UV světle napomáhá k odhalení sekundárních zásahů, především přemaleb a fixází, identifikaci některých pigmentů a pojiv. Dále poukazuje na poškození materiálu (mikrobiologického napadení nebo zasolení). Po nasvícení UV světlem došlo především ke zvýraznění přemaleb (erb pánů z Lichtenburka), čímž bylo možno ověřit jejich rozsah. Luminovala barytová běloba. Nasvícení UV světlem pak může být v budoucnu využito i pro kontrolu při eventuálním snímání přemaleb.



[4] **Stratigrafie barevných vrstev.**

Foto: Lucie Bartůňková

Sondážní stratigrafický průzkum barevných vrstev

V rámci sondážního stratigrafického průzkumu bylo provedeno několik sond, jejichž účelem bylo objasnění stratigrafie barevných úprav na kameni. [4] Dále byly provedeny sondy za účelem zjištění skladby kamenných desek, tvořících menzu. Stratigrafickým a vizuálním průzkumem jsou doložitelné minimálně čtyři vrstvy celoplošné polychromie. Dále několik vrstev dílčích úprav. První vrstva, kterou lze pozorovat v místech chybějících vrstev mladších polychromií, byla tvořena pravděpodobně jen několika tóny (přímo na kameni bylo nalezeno pouze červené a bílé zbarvení). Následující vrstva je doložitelná celoplošně na předních kamenných deskách menzy, na tordovaných sloupcích i v místech spár mezi jednotlivými deskami. Jedná se o růžový nátěr, připomínající svým charakterem pačok. Tato vrstva je zároveň na mnoha místech vyrovnávací. Domníváme se, že by se mohlo jednat i o imitaci mramoru v malbě, neboť narůžovělé zbarvení je různorodé intenzity. Třetí vrstva je tvořena modrým podkladem, na němž je provedeno zlaté písmo, stříbrné lišty s červeným horizontálním lemem mezi nápisy a krajní erby mají zlaté rámování. Čtvrtá vrstva se víceméně shoduje s vrstvou třetí, kterou kopíruje, místo stříbrné fólie byla použita bílá barva a jsou patrné změny ve vedení červených linek v liniích mezi texty. Na současné vrstvě se nachází několik přemaleb, které snad měly sjednotit vzhled menzy s oltářem, který ji obklopuje. Sondy za účelem zjištění skladby kamenných desek prokázaly, že je menza vytvořena ze čtyř dílů, které jsou vzájemně provázány maltou a cihlami. Krajní desky s erby tvoří jeden celek s tordovanými sloupky, středové desky stojí samostatně.

Chemicko-technologický průzkum

Analýza barevných vrstev a zlacení

K analýze barevné vrstvy bylo odebráno šest vzorků. Důraz byl kladen na zjištění stratigrafie barevných vrstev, zlacení a dataci některých pigmentů. Jak je zřejmé z výsledků provedeného rozboru, pochází většina barevných vrstev, obsahujících pruskou modř nebo případně ultramarín lapis lazuli, nejdříve z první čtvrtiny 18. století. Další vrstvy, ve kterých byla zachycena barytová běloba, pocházejí až z konce 18. století nebo začátku 19. století. Z průzkumu dále vyplývá, že dvě nejmladší vrstvy celoplošně dochované polychromie, které

byly doloženy vizuálním a stratigrafickým sondážním průzkumem, mohou pocházet nejdříve z konce 18. století, neboť ještě pod nimi, v jedné ze starších vrstev byla identifikována barytová běloba, jejíž produkce začala teprve okolo roku 1782. V odebraných vzorcích byla prokázána přítomnost zlaté i stříbrné fólie, v jednom případě zlaté fólie s příměsí stříbra (vzorek 3 – ostrve v erbu pánu z Lichtenburka).

Průzkum salinity kamene

Ve spodní části menzy byly z jednoho místa a rozdílné hloubky odebrány dva vzorky kamene. Salinita obou zkoumaných vzorků je velmi nízká, vzorky neobsahují vodorozpustné sírany ani chloridy, obsahují jen velmi malé množství dusičnanů.

Dle Ing. Michala Pecha z výsledků průzkumu vyplývá, že poškození polychromie menzy je pravděpodobně způsobeno jinými vlivy než obsahem solí v kameni. Příčinou tak mohou být například výkyvy vlhkosti nebo teploty vzduchu v interiéru kostela.

Petrografický průzkum

Materiál byl identifikován jako sedimentární hornina, kterou lze na základě získaných hodnot označit jako středně zrnitý křemenný pískovec s hrubozrnnou příměsí, přičemž převážnou většinu úlomků sedimentu tvoří křemen. Dalším výrazným minerálem pískovce je zelený glaukonit. V současné době jsou tyto pískovce těženy v obci Záměl u Potštejna. Tyto pískovce jsou po staletí v regionu intenzivně využívány navzdory jejich nižší kvalitě ve srovnání s křemičitými.

Restoration research of the polychrome altar stone of the main altar in the church of the Holy Trinity in Klášterec nad Orlicí

—
218

The Late Gothic altar stone of the main altar in the church of the Holy Trinity in Klášterec nad Orlicí is in the municipality of Klášterec nad Orlicí in the Pardubice District. The stone panels, forming the altar, are polychromed with oil colours with elements of gold and silver gilding. The relief inscription bears the dating of the creation of the work in 1452. Previous restoration interventions are not known, but partial repairs are apparent and in the parish commemorative book there is a record from 1849 of a new polychromy of the stone panels. Restoration research, which took place in 2013, focused mainly on assuring the state of the stone and the polychromy. Six samples were taken for the analysis of the layers of paint. It arises from the results of the analysis conducted that the majority of the paint layers containing Prussian blue or ultramarine were created in the first quarter of the 18th century at the earliest. Other layers, in which barium sulphate was captured, come from as late as the end of the 18th century or from the beginning of the 19th century. The gold and silver gilding appears mainly in one or two layers. Petrographic research identified material like sedimentary rocks, which based on the acquired values can be labelled as medium-grained quartz sandstone with coarse additives. For the research of the salinity, two samples of stone were removed in the lower part of the stone altar from one place and different depths. Within the probing stratigraphic research, several probes were conducted the aim of which was to clarify the stratigraphy of the paint modifications on the stone. Probes were further conducted for the purpose of determining the composition of the stone panels, comprising the altar. At least four layers of area-wide polychromy are provable with the stratigraphic research. Several layers of partial modifications are also provable.

Restaurátorská interpretace poškozeného uměleckého díla na ukázkách raně renesančních nástěnných maleb z Vojtěchova sálu na zámku v Pardubicích

—
219

Vojtěchův sál je situován v druhém nadzemním podlaží jihozápadního nároží pardubického zámku. Z jihozápadního nároží vystupuje původní, pravděpodobně obranná věž čtvercového půdorysu, ve které pak po renesančních přestavbách zámku vznikly arkýře sálů ve 2. a 3. nadzemním podlaží. Samotný Vojtěchův sál má půdorys nepravidelného čtyřúhelníku o stranách přibližně 10 × 11 m s navazujícím arkýřem. Úhlopříčně proti arkýři je do rohu vezděna čtvercová šachta o straně 150 cm. Výška sálu je 6 m. Strop vlastního sálu tvoří tvarová replika renesančního kazetového stropu zhotovená ve třicátých letech 20. století. Arkýř je zaklenut hvězdicovou klenbou.

Stěny sálu jsou stavebně členěny poměrně četnými hlubokými otvory. Nynější vstup do sálu umožňují dvoje dveře v severní stěně. První z těchto dveří ústí do sálů západního křídla, druhé pak na arkádu. V této stěně je ještě okenní otvor do nádvoří zámku. Původní hlavní vstup z mázhauzu je situován ve východní stěně. Ve stěně západní jsou dva okenní otvory, zaslepený východ s kamenným ostěním a lomený vítězný oblouk, tvořící vstup do arkýře. Jižní stěna je členěna dvěma okenními nikami. Hloubka všech okenních a dveřních nik vychází z tloušťky zdí. Niky jsou zaklenuty mělkými oblouky.

Konečná malířská výzdoba Vojtěchova sálu je datována rokem 1532. Toto vročení je zakomponováno v levé spodní části obrazu „*Samson a Dalila*“.

Poměrně složité stavební členění sálu je dotvářeno a rytmizováno velkoryse pojatou, malovanou iluzivní architekturou, jejímž výsledným dojmem je jednodušnost sálu jako celku. Vertikálně je sál členěn sloupy a pilastry, nesoucími na svých hlavicích nadokenní či nadedveřní římsy, v rozích pak zelenočernými sloupy nesoucími vlýs.¹ Dveřní i okenní niky jsou tak malířsky orámovány edikulami s převažující barevností černozeleňého mramoru. Vrch nadokenních říms zdobí cihlově červené rozviliny. Nad dveřmi do sousedních sálů a nad vítězným obloukem arkýře jsou malovány rodové znaky Pernštejnů a s nimi spřízněných rodů se strážci štítu nebo štítonoši. Spodek stěn mezi edikulami lemuje vysoký červený sokl v odstínu terakoty. Sloupy v rozích spočívají patkami na tomto soklu. V horní části stěny uzavírá malovaný vlýs, který v první etapě souvisel s malířským pojetím kazetového stropu. Byl zde použit bílý motiv podle horizontální osy zrcadlově převráceného antemionu na červeném pozadí, zvýrazněný černou lineární kresbou, ve spodní části s motivy listovce a šupin. Vlýs byl druhotně překryt iluzivní, hladce profilovanou červenohnědou římsou, stínovanou tmavými červenohnědými a bílými linkami, ve spodku zdobenou provazovým pletencem. Tato římsa navazovala na současnou výmalbu Vojtěchova sálu. Mezi sloupy je podírána perspektivně ubíhajícími černozeleňými konzolami s okrovými kruhovými oky na

¹ Vladimír Hrubý, *Pozdní gotika a raná renesance v Pardubicích v letech 1491–1548*, Pardubice 2003, s. 49.

podhledu. Do ok jsou uchyceny konce festonů, ve středu zdvižené šňůrou se štrápci k římse nad konzolami. Festony ze zavínutých listů s plody jsou převázané stužkou. Pojednány jsou v terakotové barevnosti, stínované zelenou barvou, navrchu s černou lineární kresbou. Záklenky a boky hlubokých okenních nik nad soklem zdobí rozviliny s dětskými postavkami. Výjimku tvoří pravá okenní nika na jižní stěně, kde byly na levém boku zaznamenány slabě zřetelné stopy figurálního výjevu v krajině – jehličnatý strom a čtveřice postav (?). Boky a záklenky dveřních nik jsou čistě bílé.

Plochy stěn mezi edikulami jsou vyzdobeny figurálními výjevy. Fragment malby s figurálním motivem a hlubokým průhledem do krajiny se vyskytuje na severní stěně u vezděné šachty.

Mezi okenními edikulami nad soklem je na jižní stěně vyobrazena obnažená postava „Štěstěny vrtkavé“. Latinský nápis nad hlavou „Fortuna Volubilis“² typem písma vychází zjevně z římské kapitály. Nahá Štěstěna stojí v kontrapostu na vratké zlatookrové kouli s doprovodným textem v pozadí a hledí do zrcadla či kola štěstí (?) ve zdvižené levici. Palec pokrčené ruky zdvíhá pravé ňadro a ukazovák směřuje přes levé rameno, na které snad právě usedl motýlek, k zrcadlu či kolu štěstí. Přes pravé předloktí a ohnutý loket levé paže má přehozen našasený zelený pléd, který jí vpředu zakrývá klín a v záhybech volně splývá podél jejích boků. Zlaté vlasy má stažené sítkou a hlavu jí kryje šikmo posazený široký červený mělký klobouk s vetknutým pštrosím perem.

Největší figurální kompozice Vojtěchova sálu *Samson a Dalila* měla od počátku, díky svému cihlově červenému orámování a kovovému oku s úchytem, působit dojmem závažného obrazu. Je situována na pravé části východní stěny. Ústřední, do pyramidy³ komponovaný motiv je umístěn lehce napravo od vertikální osy. Zobrazuje sedící Dalilu, odstříhávající velkými nůžkami prameny vlasů z hlavy spícího Samsona, spočívající v jejím klíně. Z obou stran se k nim přibližují ozbrojenci s kopími, zleva jezdcí a zprava pěší. Od okrajů malby do středu ústředního motivu směřují po diagonálních osách svažující se terénní útvary, členěné vegetací. Zleva klesající osou prochází detailně propracovaná kamenitá cesta. Zprava klesající osu tvoří spojnice mezi vrcholem hory, na kterou Samson vynáší městskou bránu Gazy, a jejím úpatím, na kterém Samson zápasí se lvem. Za oběma svahy se rozprostírá údolí s jezerem či meandrující řekou. Na jezerním poloostrově, či ostrožně meandrující řeky, můžeme vidět precizně drobnopisně propracované opevněné město, rozšiřující se na protilehlém břehu vzhůru, po mírně svažitém úbočí, ke strmému štítu hory nad ním. Město je s okolní krajinou spojeno dvěma mosty. Dřevěný most, ústící na úpatí hory napravo, je prázdný. Zde můžeme opět obdivovat precizní drobnokresbu, umožňující pozorovat i příčné uložení trámů. [1, 2]

Kamenný obloukový most vlevo od ústředního motivu zaplňuje tisíc Pelištejců, kteří postupně podléhají ve střetu se Samsonem, vyzbrojeným oslí čelistí. [3, 4]

Tento výjev se odehrává na úpatí hory homolovitého tvaru, jejíž vrchol je korunován nezřetelně dochovanou, pravděpodobně pevnostní architekturou. Na jejím úbočí je patrná málo zřetelná postava, klečící na levém kolenu, s rozpaženými rukama, s dlaněmi výmluvně obrácenými vzhůru v jednoznačném gestu prosby. Snad je to Samson, žízňící po boji s Pelištejci a prosící Hospodina o vodu. Za zmínku rovněž stojí dvě samostatné, málo zřetelné postavy, které klopotně vystupují po strmém svahu nad klečícím mužem. Jedná se pravděpodobně o děj rozvinutý v čase. V pronikavém kontrastu se zuřící bitvou jsou naprosto nezúčastněné postavičky rybáře, který svůj prut nahodil jen pár kroků od kamenného mostu, a veslaře provázeného malým hejnem kachniček, směřujícího k dřevěnému mostu. Rozvinutý děj je na horizontu uzavřen jasně modravým pásem vysokých hor. Stromy keře ba i byliny, tráva a kameny na cestách jsou, stejně jako i hroty kopí, neuvěřitelně dopodrobna prokresleny.

² Ibidem, s. 55–57.

³ Ibidem, s. 60.



[1] Samson a Dalila, průhled do údolí s kamenným mostem a tisíci Pelištejci nalevo od svislé osy. Očištěný a vytmelený originál.
Foto: Hana Vítová



[2] Samson a Dalila, průhled do údolí s kamenným mostem a tisíci Pelištejci nalevo od svislé osy. Stav po retuši v roce 1994.
Foto: Luděk Vojtěchovský



[3] **Samson a Dalila, průhled do údolí s dřevěným mostem
napravo od svislé osy. Stav před restaurátorským zásahem.**
Foto: Hana Vítová



[4] **Samson a Dalila, průhled do údolí s dřevěným mostem
napravo od svislé osy. Stav po retuši v roce 1994.**
Foto: Luděk Vojtěchovský

Charakteristickým autorským rysem je kresba oblázků, jednotlivých lístečků a okrajů pažitu do oválného tvaru.

Dalila má bohatě řasené široké šaty, pod ňadry stažené. Otevřený výstřih, částečně zahalený lehkou průhlednou látkou, je zakončen černým, bohatě zdobeným lemem s velkými iniciálami D.G.M.I (?). Šaty mají převažující růžový odstín se žlutou modelací záhybů, se širokými našasenými rukávy nahoře vsazenými do lemu a nad lokty staženými do úzkého rukávu. Dlouhé vlasy, uprostřed s pěšinkou, má Dalila hladce sčesané a za ušima svázané jemnou sítkou, na vrchu s posazeným věncem. Na krku nese fragmenty perlového náhrdelníku.

Samsona charakterizuje ocelově černé brnění s motivy rotujících sluncí na ramenou a loktech. Přes nohy má shrnutý jasně zelený plášť (?) se zářivě žlutou modelací zalomených záhybů.

Od doby, kdy zámek přestal sloužit jako reprezentační sídlo Pernštejnů, byl využíván především účelově.⁴ Z tohoto důvodu docházelo i ve Vojtěchově sále k mnoha stavebním zásahům. Nejstarší stavební úprava zde však byla provedena ještě v době renesanční. Do již vymalované místnosti bylo vsazeno kamenné ostění vchodu vedle arkýře, ústícího pravděpodobně na mostek vedoucí na valy. Ostění je přizděno renesančními cihlami. Omítka na bocích výklenku i na vyduté zadržce nad vchodem má též místní charakteristickou renesanční strukturu. Doplněná malířská výzdoba nad tímto vchodem je z téhož období. V době baroka vyústění vchodu pozbylo smyslu a bylo zazděno. Dokladem toho jsou použité cihly a struktura omítky. Soudě podle rozvržení malované architektury kolem dveřního výklenku vedoucího na arkádu, musel být výklenek původně větší. Na obnaženém zdivu zvenčí byly zřetelně patrné barokní zadržky pod kamenným ostěním nynějších okenních otvorů. Podle toho by původní okna měla mít zřetelně nižší parapet. V 18. století zde byly vestavěny přepážky a strop byl snížen. Otvory po trámech jsou patrné po obvodu celého sálu. Malby byly nejprve přebíleny vápnem, poté hustě posekány kladívkem a omítnuty. V této době byl zřejmě proražen stěnou s vyobrazením Samsona a Dalily druhý dveřní otvor do mázhauzu. K vytlučení většiny obličejů došlo s největší pravděpodobností ještě před zabílením.

Na počátku třicátých let 20. století byly příčky na popud muzejního spolku zbourány a snížený strop stržen. Původní strop byl nahrazen tvarovou replikou. Druhotně proražený vchod, otvory po kapsách vestavěných příček a uložení trámů byly zazděny a omítnuty. Malby byly objeveny při odbourávání vestaveb. Odhalil je a restauroval akademický malíř a restaurátor Bohumír Číla.⁵ Odstranění ulpívajících, leckdy zřetelných vápenných vrstev a odkryv malby použité vrstvené nástěnné techniky je velice náročný a zdoluhavý. Při odstraňování vápenných krust dochází v závislosti na míře degradace pojidla, pojení jednotlivých pigmentů a vzájemné přilnavosti vrstev k jejich nerovnoměrnému rozštěpení. Kompaktně uzavřené vrstvy se separují, zpráškovatělé ulpívají na svrchní vápenné vrstvě. Svou roli hraje i vlhkost zdiva. Ta může být jak pozitivní, tak i negativní. Bohužel v současnosti neexistuje dostupná technika, která by se s tímto problémem vypořádala beze ztrát. Intenzita původní pestré barevnosti tak byla výrazně oslabena. Výtvarně restaurátorské pojetí Bohumíra Číly vyšlo z dobových tendencí. Hustě napekované stěny byly rychlým způsobem nedbale vytmeleny vápenným štukem. Barevné retuše měly sice scelující charakter, ale míchány byly ve středním tónu dané barvy, a tím potlačovaly modelaci a hloubku malby. Velké plochy původní omítky se zbytky fragmentů barevné vrstvy byly kompletně přetupovány, na velkých plombách byly provedeny schematické rekonstrukce. Chybějící obličejové tváře byly načrtnuty, poškozené motivy byly přelavírovány či zavádějícím způsobem šikovně domalovány. Toto malířské schematické rekonstrukční pojetí vedlo ke snížení působivosti originálu. Velmi příznivé však bylo zjištění, že Bohumír Číla použil snadno odstranitelnou temperovou techniku.

4 Hana Vítová, Odkryv a restaurování renesančních nástěnných maleb na zámku v Pardubicích, in: *Sborník z konzervátorského a restaurátorského semináře*, Brno 2002, s. 9–10.

5 *Ibidem*, s. 9–10. – Yvona Ďuranová – Peter Stürber – Hana Vítová, *Restaurátorská zpráva*, 1994, nestr.

V roce 1979 byly tyto malby zajištěny organitýnovým přelepem pomocí karboxymetylcelulózy. Měly tak být po nezbytně nutnou dobu chráněny před poškozením v průběhu stavebních prací. V sále byla prováděna nová nosná konstrukce stropu. Po čtrnácti letech, ve kterých došlo k vytlučení okenních tabulí a kdy do sálů pronikala v suchravém období vlhkost, kterou střídalo sucho, se začaly přelepy postupně oddělovat a vlastní vahou samovolně nekontrolovaně sjíždět dolů. Ochrana malby tak paradoxně vedla k druhému, v tomto případě zcela zbytečnému poškození skladby barevných vrstev rozštěpením.⁶ Nenávratně ztráty byly zaznamenány především na obraze se Samsonem a Dalilou, kde byly přelepem strženy vrchní vrstvy malby v partiích s motivem zápasu Samsona se lvem na pravé straně. Ke stejnému poškození došlo u kopiníků nad zazděnými dveřmi, vrchní části pařezu s terénním hrbolem a jízdou nad ním v levé spodní části. Štěpením, ať prvotním či druhotným, byla stržena i mladší vrstva s fragmenty iluzivní profilované římsy nesené konzolami, která na podkladu se starší malířskou výzdobou, s motivem antemionu na červeném pozadí vlysu, působí chaoticky.

Figurální výjev v krajině na levém boku západní špalety na jižní stěně se dochoval pouze v nepatrných barevných stopách bez souvislosti. Hustota pekování omítky fragmentu malby se třemi postavami a hlubokým průhledem do krajiny na východním okraji severní stěny snížila čitelnost výjevu a jeho výpověď na minimum.

Výmalba stěn, s výjimkou vlysu, je provedena technikou vrstvené, pravděpodobně vaječné tempery na hrubém vápenném nátěru, ve kterém jsou zřetelné svislé tahy štětkou. Vápenná omítka se strženým povrchem má charakteristickou strukturu, která se vyskytuje v pozdně gotickém a raně renesančním zdivu a omítkách ve stavbách historického jádra Pardubic. Její barevnost se nahodile mění v závislosti na podílu vápna. Převažuje bílé zbarvení s nádechem okru. Struktura omítky je různorodá, s výraznými vápennými peckami, kousky uhlíků a slámy. Je nanášena v jedné vrstvě v nestejnětloušťce a kopíruje zdivo. Ze zvláště modelace povrchu stěn lze usuzovat, že zdivo je smíšené, pravděpodobně s vysokým podílem kamene.

Starší malířská výzdoba vlysu je provedena technikou fresko na utážené omítce.⁷ Skladbu vrstvení barev lze vysledovat soustředěným pozorováním partií poškozených rozštěpením. Nábrusy příčného řezu vzorků, odebraných v roce 1993, provedla Ing. Barbora Hřebíčková v laboratoři AVU. Ve většině případů postrádají výpověď o kompletní malířské skladbě. Odebírání dalších vzorků s cílem zhotovit nábrus a sledovat vrstvení postrádá smysl a je neetické vůči torzálnímu dochování cenného díla. Výstavbu obrazu se skladbou vrstev lze vysledovat soustředěným pozorováním a doložit fotograficky. Úroveň chemicko-technologického rozboru vychází z tehdejších možností. V rámci tohoto průzkumu byla v modři a ve výrazně jasně zeleni identifikována měď.⁸ Malířská paleta, použitá ve Vojtěchově sále, opticky odpovídá škále barev, které byly použity při výmalbě klenby síně v přízemí v jihovýchodní části zámku a ve velkém gotickém sále, pravděpodobně ještě před rokem 1520 i mladší výmalbě po roce 1530 v dalších prostorách zámku. Byla odhadnuta na základě chemicko-technologických rozborů vzorků, odebraných při odkryvech maleb v prostorách východního křídla v roce 1997, které zpracoval Ing. Ladislav Kryl a Dorothea Pechová v roce 2003.

*„Modrý pigment byl ve všech vzorcích identifikován jako přírodní minerál-azurit. U některých vzorků se vyskytuje v asociaci s révovou černí-podkladovou vrstvou azuritu.“*⁹ Modré hory na horizontu i jezerní krajina s městem jsou položeny jasně modrými odstíny, využívajícími ve světlech bílého vápenného podkladu. Stíny jsou modelované černí.

⁶ Viz Vítová (pozn. 4.), s. 9–10. – Viz Ďuranová – Stirber – Vítová (pozn. 5).

⁷ Viz Ďuranová – Stirber – Vítová (pozn. 5).

⁸ Barbora Hřebíčková, Chemicko-technologický rozbor, 1994, nestr.

⁹ Ladislav Kryl, Mineralogické studium barevných vrstev vzorků nástěnné malby Pardubice – zámek, „Jetmarka“, SV nároží, 1. patro, kaple, rizalit, 1997, nestr.

„Červené pigmenty byly identifikovány jako čistý hematit a rumělka. Pro červené dekorativní plochy je pro pardubické malby typické, že se zde používalo směsí hematitu a rumělky. Pro vytvoření světlejších, oranžových odstínů se přidávala olovnato-cínčitá žluť, mnohde i křída.“¹⁰

„V zelených partiích se hojně vyskytuje zelený pigment připravený syntetickou cestou, příbuzný minerálnímu malachitu. Rovněž byl zjištěn další pigment s obsahem mědi, snad měděnka. Jasně žlutý pigment byl identifikován jako olovnato-cínčitá žluť typu I.“¹¹ Zde se dá odvodit, že jasných valérů v krajině s figurálními výjevy malíř dosáhl přimícháním zářivé olovnato-cínčité žluti a křídly. Ve všech zkoumaných vzorcích s obsahem černého pigmentu byla zjištěna révová čern.¹²

Dále se dá předpokládat užití zemitých pigmentů, jako jsou okry, sieny a umbry. Přítomnost vápenné běloby – karbonizovaného vápna v barevné vrstvě u jednotlivých vzorků nebyla uváděna, protože nelze objektivně rozhodnout, zda je v barevné vrstvě přítomna záměrně nebo zda pochází z podkladové vrstvy.¹³ Malba je kresebná a v detailech až miniaturisticky drobnopisná. Provedena je technikou vrstvené tempery. Na obraze se Samsonem a Dalilou, přibližně od středu dolů, je finální malba terénu podložena světlým okrem ještě do vlhkého vápna. Na této vrstvě je na rozsáhlé ploše položena temperou zelená vrstva vegetace, obklopující jízdu a kopiníky. Křoviny, kmeny stromů, Samson zápasící se lvem a kopiníci napravo jsou i s obličejí malováni na okrové vrstvě. Světlé akcenty a černá kresebná linka jsou nanášeny jako poslední. Inkarnát ústředních postav Samsona a Dalily a jízdy tvoří bělavý podkladový tón. Modelace je provedena stínováním, lazurou s fialovým nádechem.¹⁴

Významný restaurátorský zásah na nástěnných malbách ve Vojtěchově sále proběhl v letech 1993 a 1994. Prováděla jej skupina restaurátorů, akademických malířů: Hana Vítová, Yvona Ďuranová a Peter Stirber. Práce byly zahájeny fotodokumentací, studiem dostupných materiálů a opatrným odstraněním ještě ulpívajících „ochranných přelepů“. V této fázi byly odmyty plošné hlinkové přetěry z bílých partií stěn, postupně pak schematické zavádějící barevné rekonstrukce vysokého soklu, vlysu i mramorované architektury, rámuující vítězný oblouk, okenní a dveřní výklenky, provedené na plombách. Na zahajovací fixáž výmalby stěn navazoval cyklický proces upevňování barevných vrstev a čištění s dostatečně dlouhými technologickými přestávkami. Čištění vždy předcházela důkladná fixáž pomocí vysoce ředěné žloutkové emulze s příměsí fungicidního prostředku. Film dlouhodobě působící emulze jednak chránil povrch originálu a mimoto jeho mastná složka postupně uvolňovala a do sebe nabalovala nečistoty a barevné opravy. Ty pak byly odstraňovány společně s vaječnou emulzí. Touto historicky ověřenou a zde správně použitou metodou se podařilo zcela bezpečně odstranit druhotné barevné zásahy Bohumíra Číly bez dalších ztrát, a vymezit tak fragmenty originálu. Mezi jednotlivými cykly byly vymezeny fragmenty původní omítky. Uvolněné partie byly upevněny hloubkovou injektáží. Dále bylo prováděno tmelení sítě statických trhlin, omítání a štukování v rámci fragmentů napojení na novodobé omítky, jejich sbrušování a přirozená modelace. K těmto úkonům bylo používáno klasických materiálů, jako dlouhodobě uleželého hašeného vápna, jemně mletého vápence či mramorové moučky, křemičitého písku, netučného tvarohu a vajec. Metodou opakovaných emulzních fixáží a čištění byla kromě finální drobnopisné kresby podpořena i záře a jas pestrých barevných tónů na plochách a čistota malířské palety, charakteristická pro toto období. Předpokladem věrné interpretace originálu a získání optimálního podkladu pro retuš bylo především jeho očištění a odstranění druhotných vrstev.¹⁵ Současná retuš byla zvolena podle charakteru malby

10 Ibidem, nestránkováno.

11 Ibidem, nestránkováno.

12 Ibidem, nestránkováno.

13 Ibidem, nestránkováno.

14 Viz Ďuranová – Stirber – Vítová (pozn. 5).

15 Viz Vítová (pozn. 4.), s. 9–10. – Viz Ďuranová – Stirber – Vítová (pozn. 5).

a stupně jejího poškození. Je rovněž scelující. S cílem podpořit důležité charakteristické detaily malířského rukopisu a slohového období je v drobnopisných obrazech s figurálními výjevy užita velmi jemná šrafura. Náročnost retuše obrazů spočívala v dosažení maximálního zčítelnosti a přitom nezkreslení autorova podání. V případě obrazu *Samsona a Dalily* bylo rozhodnuto pojednat i rušivé plomby po kapsách druhotně vezděných trámů a zazděného dveřního otvoru. Nejprve byla bělobou, s příměsí světlého okru, vykryta tmavá defektní místa, která nebylo možné dočistit. Pak byly položeny podkladové tóny, vždy v barevné shodě s dochovaným okolím. Vyretušováním drobných defektů se vyjasnil charakter malby, která je kresebná a až miniaturisticky drobnopisná. Chybějící kresba v obličejích nebyla doplňována. Nejnáročnější byla retuš jízdy, kde se v partiích koňů dochovala změť zbytků podkladové, světle okrové barvy nanesené ve fresku, a fragmentů zeleného porostu a horních barevných vrstev. Koňské hlavy bylo možné vysledovat podle rotujících sluncí na udidlech. Siluety koňských figur bylo možné jen odtušit. Citlivou retuší pozadí s přísným respektováním siluet se podařilo výřad koní konkretizovat. Přelepem stržená postava Samsona zápasícího se lvem u pravého okraje byla doplněna, spíše jen jako stín, spojením nepatrných zbytečků barvy a podle předlohy – velice špatně čitelné fotografie stavu před přelepováním z roku 1979. V dekorativních motivech, architektuře a monochromních plochách převažuje volnější, vzdušnější šrafura, jež respektuje míru poškození a přiznává vyskytující se starší malířskou koncepci. V roce 2008 bylo plošné barevné dotvoření rámce obrazu se Samsonem a Dalilou v partiích zadržky dveří, z důvodu zachování jednoty názoru fragmentární prezentace, zatřeno lehce zatónovaným bílým vápnem.

Velmi cenným přínosem pro celkové vyznění raně renesanční výzdoby a bohatou ikonografickou výpověď malířského díla byly odborné konzultace s Vladimírem Hrubým. Nejenže inicioval záchranu devastovaných malířských děl, ale v průběhu restaurátorských prací rytířské sály navštěvoval a s osobním zaujetím se snažil jednotlivé výjevy identifikovat. Přispěl tak neopominutelným podílem k současné podobě malířské výzdoby rytířských sálů.

Restoration interpretation of the damaged art work using examples of early Renaissance murals from Adalbert Hall at the Palace in Pardubice

—
227

The illusive painting decoration of Adalbert Hall is dated to 1532. The central motif is an image of “Samson and Delilah”. The painting was damaged by numerous construction modifications, notching and splitting of the colour composition after the removal of the limestone repainting after their discovery during the dismantling of the installations at the beginning of the 1930s and further after the spontaneous separation of the protective bandage after fourteen years in 1993. The colour retouching had a uniting character, but the given colours were mixed in a medium tone and that suppressed the modelling and depth. The painting reconstructions were misleading and schematic. The original painting work is drawing and in the details almost miniaturist etching. The colour underlay of the areas is partially applied on the damp lime layer. The modelation layers were applied to the dry foundation. The light accents and black drawing line are applied last. A significant restoration intervention in the murals in Adalbert Hall took place in 1993 and 1994. The clinging “protective plasters” were carefully removed. The prerequisite of a faithful interpretation of the damaged work with high iconographic and artistic values and the acquisition of an optimal base for retouching was primarily its cleaning and the removal of the secondary layers. The method of repeated emulsion fixations and cleaning was supported besides the final etching drawings by the radiation and shine of the colour tomes on the surfaces and the purity of the painter’s palette characteristic for this period. The current retouching was selected according to the character of the painting and level of their damage. It is unifying and also supports the etching details characteristic for the painting manuscript and stylistic period. Its demandingness lies in achieving the maximal possible legibility and at the same time not distorting the author’s rendition.

MUSEUM

MUZEUM VÝCHODNÍCH ČECH
V HRADCI KRÁLOVÉ

 ÚSTAV DĚJIN UMĚNÍ
AKADEMIE VĚD
ČESKÉ REPUBLIKY, v.v.i.

Ivo Hlobil – Milan Dospěl (eds.)

Gotické a raně renesanční umění
ve východních Čechách 1200–1550.
Příspěvky z vědecké konference

redakce: Marek Perůtka, Milan Dospěl
překlad resumé: Sean Mark Miller
jazyková redakce: Tatiana Štemberová
grafická úprava a sazba: Ondřej Bouška

Publikace vznikla v rámci projektu
Regionální spolupráce AV ČR v. v. i.
s Královéhradeckým krajem (2014).

Vydání první
Publikace byla vydána pouze elektronicky.
Muzeum východních Čech v Hradci Králové, 2014

ISBN 978-80-87686-05-8