

STŘEDOVĚKÁ NÁSTĚNNÁ MALBA VE STŘEDNÍCH ČECHÁCH

ÚVOD

Výzkum středověké nástěnné malby ve středních Čechách navázal na předcházející grantovou práci, zabývající se středověkou nástěnnou malbou v Praze a okolí (Grant AV ČR č. 9 33 56), kterou jsem řešila ve spolupráci s PhDr. Marcelou Stránskou (Stará Boleslav) a PhDr. Hanou Hlaváčkovou (Karlštejn) v letech 1992-1994. Předložená práce rozšířila zkoumané památky o další objekty formou katalogových hesel. Z důvodů intenzivního restaurování památek v posledních letech se řešitelky vrátily k již zpracovaným několika objektům, které po restaurování vedly k jejich novému zhodnocení, neboť slohová i ikonografická interpretace se změnila po novém restaurování a odkrývání maleb, v případě kostela sv. Klimenta ve Staré Boleslavi a zejména hradu Karlštejna, jehož nástěnné malby v menší kostelní věži byly restaurovány J. Pasálkem a přemalby z 19. století na schodištních cyklech citlivě odstranili restaurátoři P. Bareš a J. Brodský. V případě Staré Boleslavi autorky změnilly ikonografický výklad, u hradu Karlštejna byla navržena H. Hlaváčkovou nová chronologie nástěnných maleb v jednotlivých sakrálních prostorách a na schodištních cyklech.

ROMÁNSKÉ OBDOBÍ

K prvním památkám románské nástěnné malby ve středních Čechách patřily již v předchozí práci analyzované malby v kostele sv. Klimenta ve Staré Boleslavi. Tehdy byla zdůraněna vysoká kvalita románských maleb, zaujala jejich ikonografie, v níž poprvé jsme se setkali se zobrazením legendy sv. Klimenta, patrona kostela a s alegorickými postavami ve třech medailonech na jižní a západní stěně lodi. Typická výzdoba konchy s Majestas Domini a apoštolů se dochovala jen torzálně, jezdci na koních autorky považovaly buď za profánní tematiku, nebo za apokalyptické jezdce, kteří by doprovázeli Krista v majestátu v adventním období, kdy se očekával dvojí příchod Vykupitele. Za slohové východisko malíře se považuje jihoněmecká oblast, zejména malby v Salzburku a v Řezně (Prüfening), ale můžeme zmínit i malby v Allerheiligenkapelle v ambitu řezenského dómu, kde v složitějším systému byly namalované korunované personifikace žen, z nichž u jedné se nachází páska s nápisem „*Lex sps*“, interpretovaná jako „*lex spiritus*“ nebo „*lex spiritualis*“. Ve staroboleslavských malbách zaujme až klasicky vyvážený figurální kánon se zdůrazněním ponderace, majestátnost v zobrazení dvou ženských alegorií, které snad představovaly personifikace Spes a Humilitas (?). Nicméně očištění maleb restaurátory P. Barešem a J. Brodským v roce 1995 zcela změnilo interpretaci zmíněných medailonů. Třetí medailon totiž představuje v jiném měřítku pouze polopostavu ženy, jejíž hlavu neobklopuje nimbus a která drží v pravé ruce malý srp. Pokusila jsem se interpretovat postavu jako dceru Sionskou, která mohla představovat personifikaci Posledního soudu, kdy srp v ruce dcery Sionské symbolizuje žeň obilí a sklizeň vína ve smyslu skonání světa (Micheáš 4, 13). Myšlenka Posledního soudu, často umístěného právě na západní stěně kostelů, odpovídá i postava sv. Michala na tribuně panského kostela, který patřil pravděpodobně k přemyslovskému hradu, zároveň však sv. Michal býval patronem westwerků. Staroboleslavské malby se kladou do pozdního období vlády krále Vladislava II. (1140-1172), který patřil k nejvýznamnějším panovníkům 12. století. Vladislav II. byl korunován roku 1158 Fridrichem Barbarossou, zúčastnil se četných tažení na východ v rámci křížáckých výprav nebo jako posila císařských vojsk při dobývání Milána i Polska. V roce 1166 se pokusil Vladislav dosadit na salzburský arcibiskupský stolec svého syna Vojtěcha proti vůli císaře Barbarossy. Roku 1169 císař odmítl na sněmu v Bamberku volbu Vojtěcha uznat. Přestože král Vladislav II. umírá v roce 1174 zcela nemocen v Duryňsku a v Čechách se několik let střídali více či méně úspěšní panovníci, byl to především Vladislav II., který se hrál důležitou roli při formování identity vrcholně středověkého přemyslovského státu. (J. Žemlička, 1997). Svou moc opřel i o významného pražského biskupa Daniela (1148-1167), který byl obratným diplomatem a blízkým příbuzným olomouckého biskupa Jindřicha Zdíka (1126-1150). Oba muži se podíleli na významných církevních reformách a olomoucký biskup také na uvedení zejména premonstrátů a později cisterciáků do našich zemí. Lze u všech osob předpokládat zájem o výzdobu kostelů kvalitními monumentálními malbami, provedenými mistry, kteří si sebou představitelé státu i církve mohli přivést.

Druhým významným kostelem s dochovanou románskou výzdobou je kostel sv. Jakuba v Rovné u Stříbrné Skalice. Na rozdíl od staroboleslavských maleb výzdoba konchy v kostele sv. Jakuba se dochovala v podstatně lepším stavu. I když

mandorla je dnes rovněž téměř nečitelná, po stranách spatřujeme dva anděly, kteří mandorlu přidržovali. Ti zaujmou svým figurálním kánodem, dochovanou kresbou obličejů i systémem kresebných záhybů, oživujících jejich poměrně přiléhavé pláště. Na rozdíl od staroboleslavských maleb malíř volil spíše prodloužený figurální kánon postav, který například u P. Marie vlevo a u sv. Jana Křtitele vpravo dokládá až manýristicky citěné figury, které jsme na jiném místě konstatovali již u maleb Evangelistů na klenbě kostela sv. Kateřiny ve Znojmě. Východiskem slohu malíře není zřejmě jen salzburská oblast, jistě analogie jsme shledali s výzdobou rukopisů zwiefaltenského kláštera, jehož mniši byli uvedeni do nově založeného benediktinského kláštera v Kladrubech. Malby v konše v Rovně doplňuje dvanáct stojících apoštolů, vzájemně oddělených iluzivní románskou architekturou, v dolním pásu zřejmě, podobně jako v předchozím zmiňovaném kostele, malíř na čelné místo umístil legendu patrona kostela, v tomto případě sv. Jakuba. K nejlépe zachovaným patří právě Stětí světce, který v naprosté bezmocnosti klečí a obrací hlavu směrem k věřícím. Na jižní stěně probíhal ze stejného období, zřejmě z 80. let 12. století christologický cyklus, který asi o něco později - kolem roku 1200 - doplnil pašijový cyklus s nejlépe dochovanou scénou, zobrazující Tři Marie u hrobu. Přestavovaná panská tribuna nese výrazný geometrický dekor, pod ní zřejmě v typickém pojetí západní scény spatřujeme dva medailony, které jsme interpretovali jako Sestoupení Krista do pekel a samotné Peklo s několika ďábly.

K malbám, které vznikly pravděpodobně ještě před rokem 1200, patří i dnes jen torzálně dochovaní dva biskupové na vnitřních stěnách triumfálního oblouku v kostele Nanebevzetí P. Marie v Tismicích. Hlavy obou biskupů jsou velmi podobné postavám biskupa Daniela a sv. Vojtěcha na dedikačním obraze s trojicí patronů pražského kostela z doby po polovině 12. století a na iluminaci Nebeského Jeruzaléma v rukopise Civitas Dei v Pražské Kapitulní knihovně. Podobné jsou zejména dvourohé mitry, které bývají vykládány ve smyslu napodobení dvou rohů Mojžíšových. K malbám z doby po roce 1200 patří dnes velmi špatně čitelná výzdoba kostela sv. Bartoloměje v Kondraci, která zaujme opět legendistickým narativním vyprávěním, snad líčícím dětství a působení sv. Mikuláše. K této interpretaci nás vede dnes nejlépe čitelná postava stojícího světce, který v jednodušších obrysových liniích není nepodobný dvěma stojícím biskupům na pilířích kostela sv. Jiří na Pražském hradě. Není vyloučeno, že k památkám raného 13. století patří i dosud nepublikované a zřejmě přemalované postavy světců v ostění oken rotundy P. Marie v Holubicích. Rotunda je datována nálezem pečeti biskupa Pelhřima z let 1224-1225. Kostel patřil od počátku 13. století pražské kapitule a zčásti králi. Přemysl Otakar I. královskou část na žádost biskupa Daniela II. věnoval pražskému kostelu. Jednotliví světci s výraznými žlutými svatozářemi jsou většinou dochovaní jen v poprsích, jejich obličejové byly asi výrazně přemalovány. Nicméně zaujme zachovaná stojící postava světce, jejíž hlava i tělo jsou zahaleny červeným pláštěm, který v barvě je traktován ještě spíše paralelními záhyby, ani v náznaku zalamovanými. Druhá stojící postava světce, silně porušena plombou, má zahalenou hlavu rouškou, která vytváří v partii čela ostřejší záhyby. Biskupské mitry světců ztratily typické dva rohy a představují klasické pojetí. Světci, dochovaní v ostění románských oken, zaujmou výraznou frontalitou, která je příznačná zejména pro rané 13. století. Určitou analogií jsou stojící postavy sv. Petra a Pavla a poprsí Krista, na sejmutých malbách z kostela sv. Jiří na Hradě. V závěru přehledu o románských malbách ve středních Čechách je třeba uvést hlavu sv. Kryštofa v kostele sv. Petra a Pavla v Časlavi, která je datovaná spíše vznikem architektury než malířským pojetím. Máme před sebou výrazně frontálně pojednanou hlavu světce, která zaujme především svojí expresivitou lineární kresby, předznamenávající počátek lineárního slohu, určujícího tvorbu raně gotického malířství.

RANÁ A VRCHOLNÁ GOTIKA

Příkladem pronikání a vzájemně se prostupujících vrstev zřejmě starší malby ze 13. století a asi časově nepříliš vzdálené raně gotické malby je kostel sv. Petra v Poříčí nad Sázavou. Apsida zachovává románský charakter výzdoby s typickým Kristem v majestátu, kterého obklopují medailony se symboly Evangelistů. V horním výzdobném pruhu konchy zřejmě probíhal pašijový cyklus s dochovanými scénami Nanebevstoupení Krista a Sesláním Ducha svatého. Tyto malby můžeme považovat za raně gotické, v nichž se projevil lineární sloh zejména v typice tváří a v podání draperií. K prostupování starší a mladší vrstvy došlo zřejmě ve spodním pásu, kde zejména u předpokládané scény Smrti P. Marie se objevuje postava apoštola, který svým figurálním kánodem a pojetím hlavy vychází ještě z estetiky 13. století. Díky nejasné další scéně se K. Stejskal domníval, že starší malíř umístil do téhož pruhu Abrahamovo lůno, nicméně namalované postavičky u spíše tradičně podané hlavy starce mají již výrazně gotický charakter.

Obliha mariánsko-christologického cyklu se projevila v presbytáři kostela sv. Vavřince v Brandýse nad Labem a v kostele sv. Václava v Bubovicích. V Brandýse kromě kvalitního cyklu s Korunováním P. Marie zaujal badatele výjev, interpretovaný jako Alegorie Církve, která kompozičně navazuje na Trůn Boží milosti, nicméně sedící postavou není Bůh Otec, ale zřejmě personifikovaná Církev. Brandýské malby pokrývají všechny stěny kostela, po stránce slohové k vynikajícím patří sv. Kryštof a sv. Onufrius a světice na severní stěně. V Bubovicích jsou malby rozvrženy do pěti pásů v presbytáři, jednotlivé scény od sebe odděluje jednoduché architektonické orámování. Na severní stěně presbytáře se odvíjí mariánský cyklus, začínající Zvěstováním P. Marie ve vrcholu gotické stěny. Ve druhém pásu pokračovalo zřejmě Narození Krista a Klanění tří králů, které díky špatnému stavu zachování je dnes téměř nečitelné. Ve třetím pásu se scénami

Představení Krista, Dvanáctiletý Kristus v chrámu a snad poměrně rané zobrazení Infantia Christi, se ve čtvrtém pásu v plně šíří rozvinula dobově oblíbená scéna Smrti P. Marie. Snad poprvé se zde setkáme s motivem, kdy P. Marie spočívá na mářách, které apoštolové přenesli do údolí Josafat, aby tam P. Marii uložili do hrobu. V dolním pásu, dnes rovněž téměř nečitelnému, následovalo pravděpodobně Korunování P. Marie za asistence andělského chóru. Pašijový cyklus na jižní stěně začínal ve vrcholu oblouku Poslední večeří, ve druhém pásu následovalo Bičování Krista, dále asi malíř umístil scénu Kristus před Pilátem. Ve čtvrtém pásu spatřujeme Sestoupení Krista do pekel a vyvedení spasených z hlavy Leviathana a následuje Zmrtvýchvstání Krista z otevřeného sarkofágu s praporcem v rukou. V posledním pásu zřejmě byly scény Nanebevstoupení Krista a Sslání Ducha svatého. Malby doplňují na klenbě andělé a znaky zřejmě tehdejších majitelů Bubovic. K. Stejskal dává malby do souvislosti s výpravnými christologickými cykly ve Strakonících a Starém Plzenci a jejich vznik klade do 40. let 14. století. Zmíněným cyklům odpovídá i výrazně lineární sloh maleb, v detailech pak překvapí italizující pojetí architektur i poměrně výrazná vegetace v podobě stromu s vinnými listy. Ikonografickým výběrem scén se bubovické malby podobají malbám v kostele sv. Vavřince v Brandýse nad Labem. Zřejmě ve stejné době byla provedena výzdoba kostela Narození P. Marie v Průhonicích, kde pozornost bude vždy přitahovat Bolestný Kristus s Arma Christi a Trůnící P. Marie, zřejmě ze 30. let 14. století. P. Marie je chápána jako Regina coeli s korunou na hlavě, sedí v italizujícím trůnu, který má určité analogie v rukopisech královny Rejčky. K rané vrstvě patří ještě sv. Kryštof a Zápas sv. Jiří nebo sv. Václav s Radslavem. Zaujme výzdoba triumfálního oblouku, kde v tradiční scéně Posledního soudu se vedle apoštolů objevují i přímluvci sv. Jiří a sv. Václav, předznamenávající o půl století mladší ikonografii mozaiky Zlaté brány Svatovítské katedrály v Praze.

Christologicko-mariánský cyklus byl odkryt v kostele Všech svatých v Kozohlodech restaurátorem J. Altem, doplněný o scénu Pekla z Posledního soudu. Scény z dětství Krista uvádí na triumfálním oblouku umístěné Zvěstování P. Marie, na severní stěně pak pokračuje Narození Krista, Představení v chrámu a Útěk do Egypta. Nad oknem se objevuje Veraikon, který známe z maleb v Průhonicích, v Hosině, v Dolním Bukovsku a ve Veselí nad Lužnicí, zřejmě ještě z doby před přivezením Veraikonu jako relikvie Karlem IV. do Prahy v roce 1355. Malby doplňují dobově oblíbená Smrt P. Marie a Korunování P. Marie. Pašijový cyklus zaujme scénou Křtu Krista, Bičováním, Nesením kříže, Přibíjením na kříž, Ukřižováním, Snímáním s kříže, Kladením do hrobu a neuvěřitelně expresivní scénou s Nevěřícím Tomášem, která zde mohla být namalovaná v souvislosti s patronem kostela - řádem německých rytířů, na jejichž pečetích se tato scéna často objevuje. Na triumfálním oblouku byl původně zřejmě namalován Poslední soud, z něhož se nejlépe zachovala část se zobrazením Pekla, v němž trůní Lucifer a k němuž jsou přiváděni hříšníci, kteří se modlí, svázáni provazem. Patří k nim rytíř, cválající na koni s apotropaickým štítem. Výzdobu doplňují polopostavy proroků jednak po stranách triumfálního oblouku, kde je zobrazen zřejmě král David nebo Šalamoun s korunou na hlavě, a pak další proroci, umístění obvykle v medailonech v ostění triumfálního oblouku. Malby zaujmou především slohovým charakterem, v němž došlo k syntéze výrazně lineárního slohu se slohem měkce modelovaných draperií, který známe především z iluminací Pasionálu abatyše Kunhuty. Výrazný je až manýristicky prodloužený figurální kánon postav, který ukazuje, že malíř své poučení nečerpá jen z kresebných předloh, ale asi i z rukopisů buď z oblasti Bodamského jezera, nebo spíše z Dolního Rýna. Předpokládáme, že objednavatelem maleb byl člen řádu německých rytířů, kteří měli komendu v nedalekých Drobovicích.

Po ikonografické stránce jsou malbám v Kozohlodech částečně blízké i malby v kostele Narození P. Marie v Pičíně, které objednali páni ze Strakonice a snad i tamější komenda johanitek. Z části dochovaný pašijový cyklus završuje dnes zcela neobvykle pojatá scéna Pekla, kterou jsme interpretovali na základě mladší Redentinské pašijové hry jako Znovunaplnění Pekla hříšníky. Výjev dnes čteme od pravé strany, kde na sudu sedí Lucifer se zrcadlem v pravé ruce, levou na něj ukazuje. Sud symbolizoval neřest opilství, klečící postavu před sudem můžeme interpretovat jako šenkýřku, která čepovala pivo. Střed scény představuje Satana, který na zádech nese mnicha v bílé kutně a před sebou tlačí rytíře v kroužkové zbroji, cválajícího na koni nebo oslu přímo do otevřených čelistí Leviathana, jehož zuby obtáčí řetěz. Na rozdíl od kozohlodských maleb pičinské Peklo bylo zřejmě součástí větší kompozice Sestoupení Krista do Pekel, o kterém předpokládáme, že bylo namalováno v levé části téhož pruhu. Vlastní Peklo zobrazuje následné jeho naplnění hříšníky, po odvedení spasených Kristem. Malbu lze chápat především jako moralitu, kdy Velikonoce byly svátky pokání a odpuštění hříchů, neboť ve Zmrtvýchvstání Kristu se nám dostalo možnosti je překonat. Výzdoba pičinského presbytáře vznikla asi po roce 1342, sloh jejích maleb je výrazně lineární. Tematicky blízká scéna se dochovala i v kostele sv. Jakuba ve Chvojně. Zobrazení většinou označované scény Pekla se nachází v podvěží mezi lodí a vlastním presbytářem. Spatřujeme rovněž jen tlamu Leviathana s postavičkami zřejmě se modlících hříšníků. Již A. Podlaha označil scénu za Očistec. Ten se od vlastního Pekla odlišuje možností, že za splnění určitých podmínek hříšníci mohou být vyvedeni do Ráje. Tato cesta vedla opět přes pokání a vykonání dobrých skutků během života. Od počátku 13. století se věřící mohli z hříchů vykoupit formou almužen, zakoupením kajicných odpustků. Věřící měl především za úkol pravidelně vyznávat své hříchy a konat pokání, které patřilo k sedmi svátostem. Nezdá se, že by chvojenské Peklo doplňovalo výjev Posledního soudu, a lze tedy malbu snad skutečně považovat za Očistec. Malby ve Chvojně zaujaly badatele i umístěním Ptolemaiovy sluneční soustavy s vypsáním jednotlivých planet do soustředných kružnic, naznačujících nebeské sféry. Podobnou kompozici asi o něco dříve malíř namaloval v pražském patricijském domě v Jilské ulici 16, o kterém se předpokládá, že patřil univerzitně vzdělanému muži. Chvojenský kostel byl součástí opevněného dvorce již od poloviny 12. století, snad jeden z majitelů mladší tvrze měl rovněž univerzitní vzdělání. Malby v presbytáři chvojenského kostela zřejmě zaujmou určitou hieratičností v podání Korunované P. Marie dvěma anděly, která na levé ruce držela Ježíška. Před ní klečel donátor s páskou.

Nad P. Marií asi o něco později vznikl votivní výjev, na němž se ke sv. Filipu a Jakubu modlili dva donátoři. První mohl představovat pražského kanovníka Beneše a druhý s býčkem jeho bratra Dobeše, tehdejšího majitele nedalekého hradu Konopiště. Předpokládáme, že malby vznikly ještě ve 40. letech 14. století.

Na samém konci 40. let 14. století byla vymalovaná předsíň kostela Narození P. Marie v Holubicích, jejíž výzdobou jsme se znovu zabývali v souvislosti s osobností arcibiskupa Arnošta z Pardubic a jeho vztahem k monumentálním malbám. Holubické malby jsou důležité především tím, že na klenbě předsíně se dochovaly tři znaky: erb země české - bílý lev na červeném pozadí, erb Arnošta z Pardubic v podobě torzálně dochovaného bílého půlkoně na červeném pozadí a erb pluhu, který patřil kanovníkovi pražského kostela Tammovi z Pluhu, kterému prebenda v Holubicích náležela. Již dříve jsme upozornili na motiv ptáčka, kterého držel Ježíšek, těsně se vinoucí k tváři stojící P. Marie mezi sv. Kateřinou a pravděpodobně sv. Vojtěchem. Ikonograficky nová je zejména scéna Kamenování sv. Štěpána, jejímž předstupněm byla zřejmě šířeji pojatá legenda v kapli sv. Dominika v dominikánském kostele sv. Václava v Opavě. Malba v Holubicích je pravděpodobně mladší, navazuje již na prismatický terén, poprvé u nás se objevující na oltáři Vyšebrodském, namalovaném snad k příležitosti korunovace Karla IV. v roce 1344 (H. Hlaváčková). Tamm z Pluhu umírá kolem roku 1350, je tedy pravděpodobné, že malíř provedl výzdobu ještě před tímto datem. Druhá mučednická scéna - Stětí sv. Kateřiny jen dokládá vysokou kvalitu malířské dílny, o které se předpokládá, že zřejmě pracovala již dříve pro biskupa Jana IV. z Dražic a jejímž dílem je mnohofigurální Ukřižování na stromu života v ambitu augustiniánského kláštera v Roudnici. Malby v Holubicích představují zdařilou syntézu gotického lineárního slohu s italsky měkkým podáním záhybů draperií a zejména prismatickým skalním terénem. Motiv Madony s ptáčkem se již dříve objevil v monumentálních malbách v minoritském kostele v rakouském Steinu, vlastním se stal českým milostným Madonám deskových oltářů před a po polovině 14. století. Zřejmě i motiv ptáčka v rukách Ježíška, symbolizující jeho nesmrtelnost, má původ v italské malbě. V českém monumentální malbě se s ním setkáme na mladším Klanění tří králů v klášterním kostele v Broumově a pravděpodobně i na malbě v kostele sv. Martina (pův. sv. Ludmily) v Dražicích, který založil kolem roku 1340 biskup Jan IV. z Dražic. Podobně jako v kostele v Poříčí nad Sázavou i v Dražicích se jednotlivé časové vrstvy maleb mnohdy prolínají. K nejstarší vrstvě patří pravděpodobně polopostava Madony s Ježíškem na pravé ruce. Ježíšek v pravé ruce držel snad rovněž ptáčka, nicméně malba je silně konturovaná novodobou přemalbou, jen těžko určíme její slohovou podobu. Poněkud lépe se zachovaly polopostavy proroků s výraznými fyziognomiemi, jimž snad nejbližší jsou proroci, namalovaní v lodi kostela v Pohořelcích. Zřejmě ještě do první vrstvy patří neobvyklý motiv, zobrazující pravděpodobně Krista a podobenství o fíkovníku. Toto podobenství se neobjevilo v nejrozsáhlejší christologické cyklu ve Strakonici a zřejmě se úzce vázalo přímo k osobě biskupa, kterému možná podobenství připomnělo tehdejší chrámy, které neplnily své poslání. V 80. letech 14. století bylo podobenství o fíkovníku namalováno v kostele ve Slavětíně. Poměrně novým objevem jsou malby v kostele sv. Víta v Kojeticích, kde P. Bareš odkryl živě podanou scénu Zmrtvýchvstání Krista z horizontálně umístěného sarkofágu za přítomnosti bdělých strážců a sv. Maří Magdaleny, přinášející nádobu s mastí. Použití šablonového ornamentu a další částečně odkrytá výzdoba monumentální postavy sv. Kryštofa a dvorská scéna Klanění tří králů dokládá, že objednavatelem byl významný duchovní nebo šlechtic. Časově nepřiléhavě vzdálené výjevy Zmrtvýchvstání Krista jsou malby v kapli sv. Václava v katedrále sv. Víta v Praze a v 90. letech malby v kostele v Libiři.

Střední Čechy jako centrum přemyslovské, později lucemburské a jagellonské dynastie koncentruje na svém území nejdůležitější památky, vážící se přímo k osobě panovníka nebo jemu blízké šlechtě a patriciátu. K nejdůležitějšímu a Karlem IV. před rokem 1348 založenému hradu Karlštejnu, stavěnému a malbami vyzdobenému až do 70. let 14. století, věnovali pozornost badatelé již od doby barokní. Zásadní analýzu i popis maleb provedl J. Neuwirth v letech 1896-1897, po II. světové válce následovaly studie Kroftovy, Pešinovy, Friedlový, monografie V. Dvořákové a D. Menclové z roku 1965, práce G. Schmidta, J. Homolky, K. Stejskala, O. Pujmanové, J. Vítovského, knižně v roce 1996 vydané Vzájemné vztahy tří karlštejnských kaplí na Karlštejně z pera F. Fišera, napsané již v 80. letech a vydané v roce 1996. Problematikou karlštejnských nástěnných maleb se zabýval J. Homolka v několika článcích. Roku 1997 vydala Národní galerie monumentální katalog Magister Theodoricus, Dvorní malíř císaře Karla IV., jehož editorem byl J. Fajt. H. Hlaváčková v tomto katalogu analyzovala návrhové kresby v kapli sv. Kříže, J. Fajt a J. Royt interpretovali malby v dolních kaplích mariánského kostela a ve velké kapli sv. Kříže, J. Homolka se zabýval především malbami v dolním kostele P. Marie. H. Hlaváčková upozornila v monografickém i katalogovém zpracování návrhových kreseb, že měly být skutečně chápány jako rozvrh pro budoucí deskové obrazy a nikoliv jako sinopie pro předpokládanou výzdobu nástěnnými malbami. V rámci dlouhodobého restaurování nástěnných a deskových maleb hradu Karlštejna badatelka spolu s restaurátory J. Třeštíkem a T. Beranovou objevili další dosud neznámé návrhové kresby v jednotlivých iluzivních polích, namalovaných v presbytáři kaple sv. Kříže. Badatelka rozlišila podíl několika mistrů na jednotlivých světeckých postavách a spolu s restaurátory se vyslovila k použité technice nástěnných maleb. J. Homolka po restaurování maleb v kostele P. Marie a v přilehlé kapli, dnes označované jako sv. Kateřiny, vyslovil nové hypotézy o patrociníích obou svatyní a změnil chronologii maleb. Asi nejvýznamějším zjištěním je určení menší svatyně za původní mariánský kostel, čemuž odpovídá zobrazení italicizující Madony v místě oltářní niky a později, kdy císař získal v roce 1350 korunovační klenoty a říšský poklad, byla tato kaple zasvěcena Ostatkům utrpení Páně, což vyjadřuje namalovaná scéna s pozdvižením „kříže Království českého“ císařem Karlem IV. a jeho manželkou. Po restaurování maleb v dnešním mariánském kostele, vysvěceném v roce 1357, dospěl badatel k názoru, že Madona ve slunci je nejmladší malbou apokalyptického cyklu, namalovaného v bezprostřední blízkosti tří nejvýznamnějších a zároveň asi nejstarších scén, zachycujících Karla IV. v momentu získání nejcen-

nějsích ostatků - trnu Kristovy trnové koruny a houby a jejich následné vložení právě do „relikviářového kříže Království českého“. Apokalyptickou ženu ve slunci vysvětlil z estetiky nového slohového zaměření a vedoucího k principům krásného slohu, hypoteticky uvažoval o díle mladého Mistra treboňského oltáře. Její datování do 70. let 14. století koresponduje zřejmě s aktivitou malířského ateliéru, působícího asi současně na schodištních cyklech, na jehož vnější stěně se odvíjí legenda sv. Václava a kolem vnitřní stěny schodištního šneku legenda o sv. Ludmile. H. Hlaváčková se v katalogovém hesle vyrovnává s názory badatelů, kombinuje historické prameny s výzdobou jednotlivých sakrálních prostor, interpretuje ikonografii zejména apokalyptického cyklu v mariánském kostele a především legendárních cyklů na schodišti velké věže. Její srovnání s literární předlohou přineslo nový výklad zejména scény sv. Ludmila vyučuje sv. Václava. Badatelka vychází rovněž ze studia rukopisů, které v případě genealogie, zapsané v rukopisech Jana z Udine, pomáhají vysvětlit posloupnost panovníků na dnes nedochovaném Lucemburském rodokmeni, namalovaném původně v císařském paláci. Malby v záklencích oken kaple sv. Kříže chápe jako Theofanii, scény vždy zdůrazňují božskou podstatu Krista, malířsky vyjádřenou až v grisaillově působící malbě, která měla zdůraznit drahocennost a výjimečnost. Malby připisuje malíři, který provedl kresbu sv. Jana Křtitele a kterého považuje za Mistra Theodorika. H. Hlaváčková na nejstarší dochované snad sienské malbě - P. Marii, před níž klečí císař Karel IV. a Anna Svídnická, upozornila na motiv plastických hvězd a svatozářé modelovaných z ruky, tedy na „pastiglia“ a na mladší štukové ozdoby, provedené z formy, které se obvykle označují jako plastické aplikace. Malíř je použil v kapli sv. Kateřiny u portrétu císaře Karla IV. pozdvihující spolu s císařovnou zemský kříž a na malbách v kapli sv. Kříže. Po slohové stránce badatelka zdůraznila znalost francouzské malby v případě „Ostatkových scén“ v mariánském kostele, které nově ikonograficky interpretovala jako „oslavu dobrého vládaře“. Za mladšího malíře považuje Mistra apokalypsy, který vyzdobil východní stěnu této sakrálního prostoru a pravděpodobně i Ukřižování v kapli sv. Kateřiny. Předpokládá, že vzorem byl dosud neznámý rukopis Apokalypsy. Za mladší malby považuje Zmrtvýchvstání Krista, Sestoupení do pekel a Zesnutí P. Marie v okenní nise, jejichž kvalita vynikla po posledním restaurování J. Pasálkem.

Restaurování karlštejnských schodištních cyklů nadále úspěšně pokračuje snímáním přemaléb z legendy o sv. Václavu a sv. Ludmile a lze již dnes vyslovit hypotézu, že zde pracovalo více malířů, kteří asimilovali italské i frankoflámské předlohy. Zaujaly především bohatě rozvinuté krajinné scénérie a mnohofigurální kompozice s italsky chápány pohybovými zkratkami. Zhodnocení slohové orientace jednotlivých mistrů se stane určující pro interpretaci karlovské dvorské malby a na ni navazující tvorbu v době vlády jeho syna Václava IV.

KRÁSNÝ SLOH

K nejvýznamnější památkám nově se konstituujícího slohu, založeném na ideálu krásy, uměřenosti a harmonie, patří bezpochyby mariánský cyklus v kapitulní síni benediktinského kláštera na Sázavě. Dnes se zachovala jen polovina mariánského programu, jehož část spatřujeme na severní a jižní stěně kapitulní síně a podél oken. Z dochovaných scén zaujmou vedle Zvěstování P. Marie především kompozice Narození Krista s přípravou koupele, již bezpochyby byla předlohou kompozice Mistra Vyšebrodského oltáře. Poměrně neobvyklá je scéna Zasnoubení P. Marie se sv. Josefem, narativnost se uplatnila na scéně Klanění tří králů. Po stránce slohové vícefigurové zmíněné scény bezpochyby navazovaly na velké kompozice schodištních cyklů na Karlštejně a na malby v ambitu kláštera Na Slovanech v Praze. Nové slohové zaměření se nejvíce uplatnilo na devočně chápaných izolovaných malbách podél oken. K nejzdařilejším a ikonograficky ojedinelým patří Pochyby sv. Josefa, literárně odvozené z Jakubova Protoevangelia. Svým pojetím zaujme především sedící a předoucí P. Marie v naději, jejíž výrazně esovitě prohnutý se zdůrazněným životem ji jednoznačně určuje jako Maria Mater gravida. Její tvář nese idealizující rysy budoucích krásných Madon. Zaujme i stařecká hlava sv. Josefa, jehož oduševnělost rovněž koresponduje s nastupující estetikou krásného slohu. Zeštíhlení figurálního kánonu a určité až manýristické pojednání spatřujeme na dvou dalších mariánských zobrazeních, na P. Marii typu Eleusa a na P. Marii Ochrani telce. Poslední výjev, po stránce ikonografické rozpracovaný v německých zemích H. Wentzelem a do české umělecko-historické literatury uvedený V. Kotrbou, představuje devoční obraz Infancia Christi s P. Marií, držící Ježíška za ruku. Při rozboru maleb jsme si uvědomili, že na žádném z výjevů není P. Marie zobrazena jako Regina coeli, podobně jako v emauzském cyklu. Snad je to projev benediktinské úcty k P. Marii a zdůraznění spíše její pokory. To by odpovídalo i programu výzdoby kapitulní síně, kde se mniši shromažďovali zejména po ranní mši, aby zde četli z Martyrologia a Breviře, a kde se řeholníci rovněž vyznávali ze svých hříchů a konali pokání. K odpuštění hříchů byla mariánská úcta předurčena, neboť P. Marie představovala prostřednici mezi Kristem a Bohem Otcem. Pod její ochranný plášť se utíkali i benediktinští mniši. Na rozdíl od často zmiňovaných proroků, kteří doprovázeli výzdobu farních kostelů, na každé kápi dvou klenebních polí na Sázavě jsou namalováni stojící, často modlící se andělé, s výrazně oválnými idealizovanými tvářemi, zahalení do plášťů, s dynamicky pojednanou draperií. Důraz kladl malíř především na figuru a její vnitřní život, který se stal určující pro slohový proud, označovaný A. Kutalem jako „krásný sloh“. V datování souhlasíme s G. Schmidtem, který klade malby na přelom 70. a 80. let 14. století a jejich výtvarné pojetí považujeme za paralelní proud k tvorbě Mistra treboňského oltáře.

Do 70.-80. let můžeme vložit i mladší vrstvu maleb v kostele sv. Petra v Poříčí, kde zaujala zejména scéna Zvěstování P. Marii a sv. Kateřina, jejichž figurální kánon je velmi blízký právě sázavským malbám.

Další, zřejmě břevnovskými benediktiny navrženou výmalbu příčné lodi v kostele Nalezení sv. Kříže v Bříství, považujeme za méně slohově jednoznačně definovanou, nicméně zajímavou zejména pro svoji ikonografii. Spíše pozdní vlnu italismu spatřujeme na dvou úvodních, frontálně pojatých malbách - Krista mezi apoštoly a P. Marie Ochranitelky. Jejich tváře nejsou příliš zachované, ale zřejmě se na nich ještě neprojevovalo výrazně idealizující pojetí. To dokládají tři narativněji pojaté scény - Kázání sv. Jana Křtitele, pravděpodobně Kázání sv. Vojtěcha a Putování sv. Václava. Malby zaujaly bezpochyby silným vlivem dvorských cyklů, zejména v netradičních seskupeních skupin sedících posluchačů a na jejich oblečení, oživeném módními doplňky - například v podání účesů, ale i v přesných citacích páskových bot z karlštejnských maleb. J. Vítovský vyslovil domněnku, že scény, líčící kázání, souvisely s dobovou kazatelskou činností zejména Miliče z Kroměříže. Zda na kazatelskou činnost reagovaly i kláštery, není zcela jasné, nicméně kdyby byla akceptovaná scéna jako Kázání sv. Vojtěcha, v podobě světce jako řeholníka s mitrou na hlavě, bylo by pak možné zmínit jeho kázání proti neřestem, které zřejmě na základě starší legendy uvedl ve své Kronice i Příbík Pulkava. Malby klademe do konce 70. let 14. století.

Před několika lety zhodnotil nově odkryté nástěnné malby v kostele sv. Marka (pův. sv. Jiří) v Markovicích T. Hladík. Badatel se podařila zdářila analýza ikonografie i slohu maleb, které bezpochyby obohatily fond nástěnných maleb 2. poloviny 14. století. Vedle dnes těžko identifikovatelných scén z legend zaujmou na první pohled christologické výjevy v závěru presbytáře - Bolestný Kristus a Trůn Boží milosti. V horním pásu doprovází scény nedochovaná řada apoštolů, a zřejmě poutníků. Badatele zaujala dvojice andělů, držících roušku před bedry Bolestného Krista, dále kalich s hostií, na niž spadaly kapky krve z ran Kristových a zdola neobvyklému dění přihlížející sv. Petr. Uprostřed stěny zaujímalo významné místo zobrazení Trůnu Boží milosti s vyzáblým tělem Krista, spočívajícím na zeleném kříži v rukách Boha Otce. Zcela neobvykle v rámci ikonografie pod tímto výjevem spatřujeme Mojžíše s rohy, který si zouvá boty. Na vedlejší, jižněji situované stěně spatřujeme sv. Jana Křtitele s medailonem s Beránkem Božím a pod ním sedícího proroka Enocha. Malby nedosahují po stránce slohové kvalit sázavských maleb, živost podání obličejů a gest jednotlivých světců ve spíše devočních obrazech dokládá ještě doznívání dvorského slohu 60. a 70. let. Badatel uvedl malby do vztahu s J. Krásou označeným „naturalistickým“ slohem 70. až 90. let, který v knižní malbě má paralely v Klementinském sborníku Tomáše Štítného a v Pontifikálu Alberta ze Šternberka. G. Schmidt fenomén předdeckovského realismu označil jako „radikální antiidealistické tendence krásného slohu“. Po stránce ikonografické představovaly dnes dochované výjevy zřejmě Velkopáteční liturgii, ale lze je považovat za dobový ohlas svátku Božího Těla a sv. Trojice. Přítomnost Mojžíše, zobrazeného před přijetím Desek se Zákonem snad předznamenává mladší utrakvistickou ikonografii, bohatěji vyjádřenou v námětech Zákon a Milost.

Po dokončení restaurování maleb v kostele sv. Klimenta na Levém Hradci jsme museli kompletně přepracovat původní text. Díky restaurování maleb Z. Dobošovou byly zřetelnější některé scény a po dalším odkrývání i dosud neznámé náměty. Malby v presbytáři představují mariánsko-christologický cyklus, začínající Zvěstováním s andělem z pravé strany a s klečícím donátorem. Pokračuje Narození Krista, Klanění tří králů a právě nově očištěná kompozice Smrti P. Marie, která ji jednoznačně určuje jako Poslední modlitbu P. Marie s klečící Madonou. Tato scéna patří k nejstarším dochovaným ve fondu nástěnných maleb, její dřívější zobrazení známe z iluminací Antifonáře z Vorau a z Opatovického breviáře, tedy z děl 60.-80. let 14. století. Nově byly odkryty i některé scény ze spodního pašijového cyklu - Nesení kříže, Svlékání roucha, Losování o roucho Kristovo a starozákonní výjev Adam a Eva u stromu poznání, umístěný přímo v ose presbytáře. Při opravě původního sedile restaurátorka odkryla postavu světce - biskupa v šedočerném mnišském šatě, kterou jsme v roce Vojtěchovského milenia považovali za sv. Vojtěcha, neboť on byl v tomto kostele 19. února 982 zvolen druhým pražským biskupem. Možnost považovat sv. Biskupy v mnišském šatě za sv. Vojtěcha jsem se pokusila vysvětlit v publikované přednášce k mileniu sv. Vojtěcha. Po slohové stránce malby, pokrývající i jednotlivé klenební kápě, dokládají již naznačenou dvojí orientaci krásného slohu, zejména v jeho počátcích. Zatímco pojetí Krista, P. Marie a andělů, přinášejících nástroje umučení, svými krásnými tvářemi a záhybovým systémem dlouhých smyček odpovídají estetice rané fáze slohu, naturalistické tváře apoštolů, proroků a církevních otců se shodují v knižní malbě s tvorbou ateliéru Mistra Pavlových epistol a v plastice pojetí biřiců na Týnském tympanonu. Malby klademe na přelom 80. a 90. let 14. století. K této časové vrstvě patří dnes v transferu dochované malby z kostela v Dolních Kralovicích, které zaujaly především zobrazením izolované Piety - sedící P. Marie na trůně před křížem. Ve svém klíně přidržuje lehce vertikálně pojeďané vyhublé tělo svého Syna. Draperie pláště dvěma velkými mísovitými záhyby ukazuje na 80. léta 14. století. Tomu odpovídá P. Marie Ochranitelka, rozevírající plášť nad církevní i světskou hierarchií, kde zaujmou vysoké koruny se zdobenými kamary krále a královny. Nový slohový proud zastupuje i štíhlá postava sv. Doroty. Malby lemoval kružbový ornament velmi blízký malbám v kostele sv. Jakuba v Libiší, kterým jsem věnovala obsáhlou studii v roce 1980. V současné době se malby restaurují, a tak jen stručně shrneme, že představují jeden z nejúplnějších nástěnných malbami vybavený venkovský kostel, jehož patronem byl zřejmě člen Václavova dvora. Badatele vždy zaujaly především velké scény v presbytáři - Sibiyla ukazuje Augustovi P. Marii ve slunci, Klanění tří králů a Korunování Krista trním. S Václavovým dvorem spojuje malby zejména motiv točenice na hlavě Sibiyla, podivuhodná koruna s vysokou kamarou císaře Augusta a šablonovitý dekor s heraldickým lvem. Malby v presbytáři, kde jsou v dolním pásu namalováni apoštolové a ve špaletách oken zejména čeští patroni - např. sv. Ludmila, Vít a Prokop s čertem a další světci, doplňují malby na triumfálním oblouku a na stěnách

jednoduchého kostela. Zejména Panny moudré a pošetilé svými mladistvými obličejí a štíhlým figurálním kánonem, spolu s P. Marií Ochranitelkou a sv. Kateřinou, plně odpovídají rané fázi idealizovaného proudu krásného slohu. Nicméně postavy bířiců i některé tváře v christologickém cyklu ukazují zmíněný druhý, spíše naturalisticky chápaný proud. Malby klademe na počátek 90. let 14. století. Snad ještě s ranou fází krásného slohu zmíníme druhou fázi maleb v Dražicích, zejména často připomínaný výjev se dvěma světicemi, často interpretovaný jako Navštívení P. Marie. Téměř nečitelné jsou dnes malby v kostele Nanebevzetí P. Marie v Chrašticích, které zaujmou především monumentální postavou sv. Václava a archanděla Gabriela ze Zvěstování, z pašijového cyklu s figurami s protáhlým kánonem již téměř nic neurčíme. Rozvinutou legendu o sv. Markétě v kostele sv. Bartoloměje v Rakovníku jsme analyzovali ještě před její poslední restaurací, i ona patřila po stránce slohové k typickým antiidealistickým tendencím krásného slohu. Podobně pašijový cyklus v kostele sv. Jiljí v Uhlířských Janovicích čeká restaurování, neboť jeho stav je dnes havarijní. Zde zaujala zejména rozměrná mnohofigurální scéna Nesení kříže, která vlastně předznamenala mladší kompozice Nesení kříže (například Mistra Rajhradského oltáře). Štíhlé figury odpovídaly časovému vřazení do 90. let, ale projev idealizovaného krásného slohu spatřujeme na postavách sv. Petra a Pavla, jejichž draperie ovládaly hluboké mísovité záhyby a klikatky lemů rouch. Za dobovou morálitu považujeme malby v kostele Všech svatých ve Zdětíně, kterým jsem v roce 1992 věnovala obsáhlou studii. Na základě perokresebného Nového zákona (Wien, ÖNB cod. 485) jsem určila scénu na severní stěně presbytáře jako Podobenství o bohatém mladíkovi, nad nímž v horním pásu se nacházelo česky a latinsky zapsané Desatero a v dolním pásu Šest skutků milosrdenství. Protější stěnu vyplňuje velká kompozice Sedmi svátostí s Ukřižovaným Kristem, před nímž kněz celebruje svátost eucharistie. J. Vítovský upozornil na starší kompozici stejného námětu, dochovanou v původním klášterním kostele dominikánek u sv. Anny v Praze. Po stránce slohové lze těžko určit kvalitu maleb, protože jsou silně přemalované, ale za pravděpodobné východisko malíře považujeme starší perokresebnou Mettenskou Bibli chudých, dnes v Mnichovské BNB, z roku 1414. Ve středních Čechách patří malby v kostele sv. Petra a Pavla v Říčanech, které publikovali P. a J. Kroupovi, za nej kvalitnější projev monumentální malby doby Václava IV., zejména v neuvěřitelně kvalitních a monumentálně citěných hlavách proroků, namalovaných v ostění oblouku postranní kaple. Malby lze datovat rokem 1400, kdy je známa zpráva, že bratři Jimram a Diviš z Říčan založili v kostele oltář 10 000 rytířů, který je v podobě nástěnné malby realizován na západní stěně kaple. V rámci nástěnných maleb kolem roku 1400 jim po stránce kvality konkurují jen nedávno odkrytí proroci s Mojžíšem v kostele P. Marie ve Starém Městě u Bruntálu a nově odkryté malby v kryptě v Kouřimi. Pozdní fázi krásného slohu spatřujeme ve výzdobě hradní kaple v Poděbradech, kde zejména torzo Posledního soudu a scény Umučení 10 000 rytířů dokládají typický projev krásnoslohového pojetí s bohatou draperií záhybu roucha Krista - Soudce a v typice hlav umučených rytířů. Za dílo mladšího malíře můžeme považovat scénu Davida a Goliáše a zřejmě další výjevy z jeho života. Původně označovaná scéna Samson na lvu jsem na základě románských perokresebných ilustrací rukopisu Komentářů Petra Lombarda, dnes v Bamberku, určila jako scénu David zabíjí lva, další pak jako David a Abigail a snad David předává královskou moc Šalamounovi. Hradní kaple byla ještě vymalována dalšími, dosud neurčenými výjevy, k nimž patří muži táhnoucí zvíře a drobné, černou kresbou podané výjevy s koňmi a povozem. Po stránce slohové výjevy ze života Davidova dokládají pozdní fázi krásného slohu, kdy zejména mladistvé obličejí lemují prstýnkovitě zvlněné vlasy, připomínající iluminace Mistra Krumlovského sborníku, některé kostýmové detaily nás vedou až k malíři iluminací v Žaltáři Hanuše z Kolovrat ze 30. let 15. století. Lze předpokládat, že objednavatelem maleb mohl být mladý Jiřík z Poděbrad, který se zřejmě svého rodového majetku ujal kolem roku 1437, malby však mohly vzniknout až ve 40. letech 15. století. Za podobný projev považujeme též malby v sakristii kostela sv. Kateřiny ve Velvarech, kde nás zaujalo torzálně dochované Ukřižování a zejména postavy stojících apoštolů, kteří upoutají protažením figurálního kánonu, ale i zachováním principů traktování draperií krásného slohu. Podobně jako v Poděbradech malby doplňuje vegetabilní ornamentika, v Poděbradech spíše eucharistického významu - listy vinné révy s hrozny, ve Velvarech ztuhlé listy akantu, pro něž analogii shledáváme v malbách sv. Klimenta v Praze. J. Alt ml. v současné době odkrývá malby v kostele sv. Šimona a Judy ve Viticích, je pravděpodobné, že vedle starší vrstvy - postava za oltářem -, patřil k mladším malbám apoštolů na jižní stěně a anděl na klenbě. Kresebný projev dokládá vliv pozdní fáze krásného slohu, výrazné rysy tváře apoštola se v mnohém podobají apoštolům ve Velvarech. K novým objevům patří v létě 1999 odkryté malby v kouřimské kryptě, zachycující výjev z legendy o sv. Kateřině z počátku 15. století.

POZDNÍ GOTIKA

Nejvýznamnějším centrem pozdněgotické nástěnné malby byla především Kutná Hora, která se stala již v době Václava II. důležitým mincovním městem. Mincovní privilegia potvrdil i v roce 1318 král Jan Lucemburský. Hornictví, které umožnilo, že z Kutné Hory se stalo privilegované královské město, způsobilo, že těžiště královské správy se přesunulo do rukou městského patriciátu. S významným postavením městského patriciátu souviselo i budování hlavních městských kostelů a patricijského Hrádku. Významně posílila stavba královského Vlašského dvora, nové centrální královské mincovny a sídlo krále při jeho pobytu ve městě. Prameny je doloženo, že kostel sv. Jakuba v 1. polovině 14. století zabezpečovaly finančně přední patricijské rody a význační horní úředníci Mikuláš Puš, perkmistr Petr Hopf, Ruthardové a cech

mincířů a pregéřů. Ruthardové, Rotlevové, Pušové, Pirknerové a Welfovicové aktivně zasahovali do české politiky a stáli v pozadí odboje proti Jindřichovi z Lipé. Později stejné rody podporují Václava IV. ve sporech s panskou jednotou a s jeho bratrem Zikmundem. Kolem roku 1384 vzniklo bratrstvo „z cechu“, které zajišťovalo organizačně stavbu kostela sv. Barbory. Na počátku husitství Kutnou Horu ovládl katolický, převážně německý patriciát, který byl i oporou Zikmundova dvora. Po bitvě u Malešova a obsazení Kutné Hory Janem Žižkou ve dvacátých letech 15. století se změnil náboženské a mocenské poměry ve městě ve prospěch českého patriciátu. Nejvýznamnějším obdobím pro město byla doba jagellonská, kdy Kutná Hora sehrála vedle Prahy nejdůležitější roli politického i hospodářského života v zemi. Ve městě se konaly zemské sněmy a utrakvistické synody. Dne 27. května 1471 byl zde zemským sněmem zvolen Vladislav II. Jagellonský českým králem. Na sněmu v roce 1485 bylo dosaženo náboženské dohody utrakvistické a katolické strany o náboženské svobodě. Kutnohorské stříbro po několika staletí financovalo především královské stavební aktivity a stálo za vznikem všech významných staveb v Kutné Hoře. Doba jagellonská umožnila dostavbu chrámu sv. Barbory a její nákladnou malířskou výzdobu, přestavbu Vlašského dvora, Hrádku, výstavbu Kamenného domu a velké kašny. Dokončena byla stavba kostela P. Marie na Náměti.

Spory utrakvistů a katolíků ovlivnily i výzdobu městského kostela sv. Jakuba, kde první datovaná památka, (pravděpodobné datum vzniku je 1473), představuje P. Marii jako Assumptu, pod níž se nachází znak zkrřížených kladívek (Kutné Hory) a nápis, jednoznačně určující donátora zlatníka Bartoše Waysse, voleného kostelníka u sv. Jakuba v letech 1469-1470. Assumpta musela být uctívána především katolíky, a to na velmi exponovaném místě, neboť je namalovaná na přípoře třetího pilíře severní lodi. Oblíbený typ Assumpty mohl malíř převzít ještě z ikonografického repertoáru krásného slohu, kterému je blízký idealizovaný mladistvý obličej P. Marie, živě podaný Ježíšek a motiv jablka v pravé ruce Madony. Nicméně není zde již výrazné esovitě prohnuté krásných Madon, ale spíše zdůrazněna tělesná objemovost P. Marie, zalamované záhyby spíše jen tušíme, neboť záhyby se v červeně pojednané draperii nedochovaly. Obliba mariánské tematiky, která je doložena rovněž v dobové deskové malbě a na iluminacích, se též objevuje v čele severní lodi, kde malby byly zakryty částečně pozdějším vestavěním Charvátovské kruchty. Malíř zde zachytil pozdněgotickou scénu Zvěstování P. Marii a Assumptu, na východní straně pak výrazně utrakvistickou ikonografií s důrazem na Bolestného Krista, Ukřížování a zobrazení kalicha s hostií a s nápisem: *veritas vincit*. Dnes jsou tyto malby znehodnoceny výraznou obrysovou kresbou z roku 1941, nicméně právě volba námětů dokládá dvojí orientaci náboženského života ve městě. Utrakvistickou ikonografií v podobě kalicha s husitskou devizou „*veritas vincit*“, Ukřížováním a Bolestným Kristem doplňují dvě mariánské kompozice, z nichž Zvěstování P. Marie lze interpretovat jako inkarnaci Krista a Assumptu můžeme vyloučit z ohlasů k Písní Písní jako „*Gaude Dei Genitrix*“. Malby na Charvátovské kruchtě považujeme za starší než Assumptu v lodi a klademe je na přelom 50. a 60. let 15. století. Do 70.- 80. let 15. století můžeme klást výzdobu obou sanktuarií, severního s torzálně dochovanými anděly, nesoucími svíce a se zobrazením Veraikonu a jižního s lépe dochovanými anděly, kteří přinášeli Arma Christi. Také jejich dnešní podoba je ovlivněna přemalbou z doby, kdy malby byly odkryty.

Bezpochyby nejvýznamnější malby tvořily výzdobu jednotlivých ochozových kaplí v chrámu sv. Barbory. Nejstarší je kaple v západní části jižní boční lodi, kterou mincíři a pregéři z Vlašského dvora koupili od Pavla z Písku v roce 1463. I zde v závěrové stěně mincíři nechali zazdít původní okno a na vzniklé ploše byla namalovaná Assumpta, kterou doprovázelo šest andělů s hudebními nástroji a s kadelnicemi, kteří měli zpřítomnit mešní obřad a okuřování oltáře. Pod vysloveně mariánskou tematikou se nechali zpodobnit sami pregéři a mincíři při vlastní práci. Neobvyklou ikonografií z mincovnického prostředí tedy v horní části pod svou ochranu vzala P. Marie, v dolním pásu snad na zlomcích starší výzdoby spatřujeme část pašijového cyklu, na němž jsme konstatovali sice vliv již rané fáze pozdní gotiky, ale předstupuň jsme spatřovali například na podobně chápaných kubizujících architekturách již zmíněného perokresbami zdobeného českého Nového zákona, dnes ve Vídni. Nový rys, který jakoby stojí proti estetice krásného slohu - totiž výrazný naturalismus tváří akterů pašijového týdne -, zřejmě navázal a zdůraznil naturalismus již zmíněného „antiidealistického směru“, uplatněného v krásném slohu. Pokusili jsme se naznačit, že Kutná Hora je určitým článkem, který dovoluje postihnout snad ještě ranou fázi pozdně gotické nástěnné malby. Za mladší vrstvu maleb považujeme výzdobu kaple sv. Doroty. Dominuje jí na východní stěně nadživotní postava sv. Kryštofa, jehož figurální kánon ovlivňuje ikonografický typ. Zaujme moře oživené živočichy a mořskou pannou. Tradičněji chápal malíř scénu Mytí nohou v dolním pásu západní stěny kaple, která svou kresebností navazuje na starší kompozice Boskovické bible. Řadu slohových motivů lze odvodit z krásného slohu, nicméně původně měkké záhyby draperií jsou výrazně ztuhlejší a lehce se zalamují. K nejkomplicovanější patří vícefigurová kompozice Ukřížování s expresivně prohnutým tělem Krista a také s neobvykle uspořádaným komparesem. Novým prvkem je bezpochyby muž, sedící na koni a vedoucí kopí slepého Longina k boku Krista. Předpokládáme, že tento malíř přišel do českého prostředí z ciziny, snad z frankoflámského prostředí. Pro náboženskou orientaci Kutné Hory je příznačné, pokud jsem scénu dobře prohlédla, zobrazení Žida na pravé straně kříže, který držel kopí s praporem, na němž spatřujeme židovskou hvězdu a snad i hebrejský nápis. Z hlediska liturgického v kapli kladl objednavatel důraz na dva významné dny velikonočního týdne - na Zelený čtvrtek s Mytím nohou a na Velkopáteční scénu Ukřížování.

Bezpochyby největší pozornost přitahuje výzdoba Smíškovské kaple, jednoznačně určená nepolepšeným erbem Michala Smíška z Vrchovišť z doby před rokem 1485. Ten se spolu s dvěma dalšími muži nechal zobrazit v dolním výzdobném pásu, zřejmě při přípravě mše, zároveň jako průvodce, který hůlkou ukazoval na nejvýznamnější zobrazení - Ukřížování - a snad vysvětloval obsah i dalších tří významných, často imperiálně interpretovaných témat - zobrazujících Tírburtinskou Sibylu, ukazující císaři Augustovi Pannu ve slunci, Setkání královny ze Sáby s králem Šalamounem a Tra-

jánův soud. J. Krása spatřoval v jednotlivých zobrazeních pokoru, neboť všichni z císařů a královna ze Sáby se sklonili ze svého císařského a královského postu, aby vzdali úctu P. Marii, dřevu kříže a k nápravě nespravedlnosti. Je zřejmé, že to nebyla jen obsahová interpretace, která zaujala badatele, ale především nevšední kvalita nástěnných maleb, jejichž slohové východisko se hledá právem v italských i nizozemských kompozicích.

Poslední Hašplířská kaple se svojí ikonografií opět vrací k základním tematům Svatobarborského chrámu. Na východní stěně spatřujeme expresivní, výrazně německou malbou ovlivněné třífigurální Ukřižování s akcentovanými krvácejícími ranami Kristovými, přičemž krev Vykupitele spadá na roušku P. Marie, motiv, který do kontextu českého malířství přinesl Mistr Vyšebrodského oltáře. Nicméně kaple zaujme svým profánním zobrazením hornického prostředí, kde dva hašplíři jsou zachyceni při práci s rumpálem, druhá dvojice mužů odváží rudu na kolečku. Dalšího muže v černém šatě J. Krása považoval za výběřčího kolekty pro kapli, která před cechem hašplířů patřila kutnohorskému báňskému podnikateli Janu Knajzlíkovi ze Světic. Na západní stěně podél sanktuaria malíř zachytil polopostavy dvou mužů, snad představitelů nebo zástupců cechu hašplířů. Cech reprezentovali i dva slavnostně oblečení havíři, kteří nesli znak Kutné Hory a korunovaný vladislavský erb v podobě dvojitého W s korunkou. Vznik maleb klade J. Krása až za rok 1493 a předpokládá, že v kapli existovala starší výzdoba. Nad havíři se znaky se torzálně dochovala rovněž výrazná expresivně pojednaná scéna Zázraku sv. Kateřiny, kdy na její modlitbu se rozbilo kolo a pohaní byli zasaženi bleskem. Malby doplňuje na východní stěně zelený vegetabilní ornament, v sakrálních prostorách snad symbolizující zahradu Ráje. Malby v kaplích doprovázejí ještě polopostavy proroků, andělů, symboly Evangelistů, Panny moudré a pošetilé, které doprovázejí polopostavu Krista, obklopeného paprsky slunce a žehnajícího kalichu. Opět máme před sebou dvojí náboženskou orientaci královského města, které z části bylo utrakvistické a z části katolické.

V Kutné Hoře nás zaujaly ještě malby v kapli v Hrádku a v menší přilehlé místnosti. Již E. Matějková u dnes přepečených maleb upozornila na použití grafické předlohy Martina Schongauera pro zobrazení stojícího Krista-dítěte, pravici žehnajícího a v levici držícího jablko s křížkem. Nicméně na kutnohorské malbě spatřujeme pod rukou Ježíška též kalich s hostií, který měl bezpochyby eucharistický význam. Druhá malba zachycuje Pannu s jednorozcem, zřejmě aluzi na Smíškovský erb, neboť těm Hrádek patřil, a snad i aluzi na kurtoázní význam věrnosti. V kapli spatřujeme na klenbě opět polopostavu Žehnajícího Krista, tentokrát bez kalichu, kterého obklopují symboly Evangelistů a několik proroků s páskami. Podél triumfálního oblouku asi o něco později byli přimalováni čeští patroni - sv. Václav a Vojtěch, v menším měřítku sv. Ludmila a sv. Dorota, kteří představovali patrony rodiny Smíšků a kteří se u vchodu do kaple nechali poměrně nenáročnou malbou zobrazit.

Jiným významným královským městem byl Slaný, jehož kostel byl poničen v husitských válkách a zřejmě již v 60. letech 15. století opraven. Presbytář kostela sv. Gotharda ve Slaném nese síťovou klenbou, na níž v roce 1890 byly odkryty zbytky původní výzdoby. I tady se setkáme s polopostavou Žehnajícího Krista ve smyslu „Lux mundi“ s kalichem v levé ruce. Podobně jej obklopovaly symboly Evangelistů, z nichž se dnes zachoval jen anděl a orel a dále andělé s nástroji umučení Páně. Malby jsou velmi podobné malbám na klenbách v Kutné Hoře, přesto jsme vyslovili domněnku, že právě malby ve Slaném mohly být namalovány již kolem roku 1470.

K poměrně rané fázi pozdní gotiky patří též symboly Evangelistů na klenbě venkovského kostela sv. Jakuba a Filipa v Mnichovicích, na nichž pozorujeme určitou rustikalizaci a expresivitu zejména v podání očí.

Zaujaly i rustikální malby světic v rotundě sv. Václava v Libouni, které v současné době restaurují a dále odkrývají restaurátorky M. Nečásková a R. Hamsíková. Přehled uzavírá dnes velmi poničená výpravná scéna Posledního soudu v kostele sv. Jakuba v Srbči, který jen dokládá vliv nizozemské kompozice na naši pozdně gotickou nástěnnou malbu. K nejmladším malbám podle mého soudu patří perspektivní kompozice paláce s průhledem do krajiny, namalovaná v Sanktulinovském domě v Kutné Hoře, na níž se bezpochyby uplatnilo přímé poučení italskou renesanční malbou.

Středověké nástěnné malby ve Středních Čechách patří k významným památkám regionu, jejich kvalitu vysvětlíme především z blízkosti pražského dvorského umění a ojedinělého postavení hradu Karlštejna, v případě Kutné Hory jsme upozornili na postavení patriciátu v rámci královských měst. V širší koncipovaných katalogových heslech předkládáme popis maleb, jejich slohové zařazení a ikonografický výklad, který často pomohl jednotlivé památky datovat. Pokusili jsme se určit donátora nebo vliv klášterní komunity, kteří se podíleli na výzdobě volbou námětů a umělců. Řada maleb byla v nedávné době odkryta, jiné se nově restaurují a zbavují starších přemaleb. Předkládaný katalog se snaží k těmto skutečnostem přihlídnout.

Bibliografické údaje pod katalogovými hesly nejsou řazeny abecedně, ale ve většině případů respektují strukturu hesla tak, jak byly při jeho vypracování použity.

ZUZANA VŠETEČKOVÁ