

STŘEDOVĚKÉ NÁSTĚNNÉ MALBY V SUTERÉNU BROUMOVSKÉ FARY

JAN ROYT – JAN DIENSTBIER – ONDŘEJ FAKTOR

Středověké malby v suterénu dnešní fary u děkanského kostela sv. Petra a Pavla v Broumově (okres Náchod) byly objeveny již na konci 60. let minulého století. Zajímavé památce se tehdy bohužel nedostalo adekvátní ochrany ani publicity: započaté restaurování zůstalo nedokončeno a navazující prostor byl nadále využíván jako skladiště a dřevník. Výmalba tak až na výjimky unikala i pozornosti odborné literatury.¹⁾ Teprve nedávno proběhlo díky spolupráci zdejšího duchovního správce a příslušného odboru památkové péče odborné restaurování.²⁾ Cílem našeho příspěvku je připomenout pozoruhodnou malířskou památku, shrnout veškeré současné vědomosti o ní a pokusit se o její interpretaci.

Objekt, v němž se malby nacházejí, sloužil v minulosti jako obydlí zvoníka nebo kostelníka a v jádru tvoří součást někdejšího středověkého opevnění města. Blízký kostel sv. Petra a Pavla, založený společně s městem krátce po roce 1265, obklopoval až do pozdního novověku hřbitov. Nejspíš právě při jeho zrušení po josefinských reformách byla komora s malbami zcela vyplněna ostatky a následně zazděna. Tyto ostatky byly po probourání zazdívek a objevu maleb částečně odvezeny na hřbitov a částečně zůstávají pod úrovní dnešní podlahy.³⁾ Zjevně sakrální charakter neorientované stavby i ikonografie nástěnných maleb však nabízí domněnku, že komora sloužila nějakým způsobem jako kostnice už ve středověku. Hypotéza odpovídá i to, že na stěnách nebyly objeveny konsekrační kříže – právě karnery bývaly obvykle pouze benedikovány.

Celý prostor předpokládaného karneru se sestává z krátkého „presbytáře“, založeného na zhruba čtvercovém půdorysu, který je zaklenut valenou klenbou s mírným zahrocením. Navazuje na něj větší podélný, v baroku zaklenutý prostor s fragmenty mladší malířské výzdoby na stěnách. Středověké prostory jsou neorientované, čelní stěna je obrácena směrem ven z bývalých hradeb, na jihozápad, postranní stěny jej uzavírají ze severozápadu



Obr. 1: Broumov (okres Náchod), suterén pod budovou fary. Stav prostoru v roce 2006 (foto O. Faktor).

a jihovýchodu. Podlaha větší barokně zaklenuté komory je nad úrovní podlahy gotické části, ale ani ta původní nebude. Malby začínají nápisovými páskami jen několik centimetrů od země, můžeme proto předpokládat, že původně byla podlaha níže a dnes jde jen o navážku, pocházející snad až z novověku. Bez adekvátního archeologického a stavebněhistorického průzkumu však nemůžeme provést přesnou rekonstrukci středověké situace.

Zlomky středověkých maleb pokrývají všechny stěny i klenbu malé komory. Nejlépe se dochovaly na čelní, jihozápadní stěně. I zde jsou ovšem patrná zásadní poškození, která celkovou koncepci značně znečišťují. Na druhou stranu se ovšem v některých partiích dodnes vzácně za-

1) Okolnosti objevu maleb a prvních snah o jejich restaurování zmiňuje Jiří Slavík v navazujícím příspěvku v tomto čísle, na nějž tímto odkazujeme. Už v 70. a 80. letech v odborných kruzích zmiňoval malby Jakub Vítovský, který vyzdvihoval autenticitu jejich zachování neporušenou restaurátorskými zásahy, své poznatky však bohužel nepublikoval. V souvislosti s výmalbou v Mouřenci u Annína broumovskou malbu stručně zmiňuje J. Fajt – V. Horpeniak – J. Royt. Nástěnné malby v kostele sv. Mořice na Mouřenci u Annína, Zprávy památkové péče 54, č. 8, 1994, s. 249–259 a Z. Všečeková, Monumentální malířství v Čechách na přelomu 13. a 14. století, in: K. Benešová ed., Královský sňatek. Katalog výstavy. Praha 2010, s. 139 a 162. Další zprávy pocházejí z denního tisku, ze starších např. M. Otte, Naše památky – kostnice v hradbní věži, Broumovské noviny 6, 2005, s. 11. V současnosti pak restaurování maleb podnítilo otisknutí alespoň krátké zprávy ve více denících a internetových zpravodajských serverech.

2) Restaurování maleb provedli restaurátoři Miroslav Křížek a Pavel Padevět. Oběma chceme poděkovat za ochotnou spolupráci, jejímž výsledkem je tento článek, stejně tak za zprostředkování cenných poznatků, které vyšly najevo v průběhu restaurátorských prací. Dle Pro konkrétní zjištění odkazujeme na jejich článek v tomto čísle Průzkumů památek.

3) Tehdy došlo k vybourání příčky, která oddělovala komoru s malbami od místnosti zaklenuté až v novověku. Komora s malbami byla údajně plná kostí až po strop a ty byly vyváženy na hřbitov. Fotografii podlahy pokryté kostmi přináší J. Fajt – V. Horpeniak – J. Royt, o. c. v pozn. 1. Kostí jsou patrné i na obr. č. 4 doprovázející příspěvek J. Slavíka.



Obr. 2: Broumov, malby v suterénu fary. Čelní stěna před restaurováním (foto C. Royt).



Obr. 3: Broumov, malby v suterénu fary. Čelní stěna po restaurování (foto J. Dienstbier).

chovala i svrchní malířská vrstva, takže alespoň na zlomku původního celku můžeme i dnes obdivovat poměrně vysokou kvalitu malířského provedení.⁴⁾ Malby čelní stěny jsou rozčleněny do tří širších pásů oddělených lištami s nápisy. Hornímu pásu dominuje Kristus v mandorle, doprovázený čtveřicí symbolů evangelistů a dvěma přímluvci za duše zemřelých – po pravici Pannou Marií a po levici sv. Janem Křtitelem (tj. tradiční sestava tzv. Deesis). Za přímluvci pak z každé strany stojí anděl držící nástroj Kristova umučení (Arma Christi). Z původního celku však dnes vystupují jen útržky. Horní část pásu je zničena, spodní zase ve větší míře podlehlá sprášení svrchních vrstev. Do mandorly kolem Krista byl vepsán nápis, dnes natolik zničený, že jej není možné rekonstruovat.⁵⁾ Kristus sedí na duze a po jeho levici se vznáší symbol Měsíce, zatímco Slunce na druhé straně je dnes prakticky zničeno. Poblíž symbolů evangelistů rozeznáváme menší nápisové pásky s jejich jmény.⁶⁾ Ze dvou zmíněných andělů je pak zachován více ten, který stál po levici Krista za Janem Křtitelem. V rukou drží ratiště kopí, důtky a snad hřeby. Anděl, stojící za silně poškozenou postavou Panny

Marie, držel v ruce kříž s trnovou korunou pojatou jako široký věnec.

Horní pás s Kristem Soudcem odděluje od středního pásu žlutá lišta, nesoucí text zapsaný gotickou majuskulou. Ten lze rekonstruovat jako část biblického verše Mt 25:34 „*Quod vobis paratum est ab origine mundi*“ čili „*To, co vám bylo připraveno od počátku světa.*“⁷⁾ Stejný nápisový pruh, jako je ten mezi horním a středním pásem, se objevuje i mezi pásem středním a dolním, a pak i pod dolním pásem. Část nápisů pak pokračovala i na svislém pruhu dělícím střední a dolní pás.

Střední pás vyplňuje pět moudrých a stejný počet panen pošetilých z podobenství ve 25. kapitole Matoušova evangelia. V levé části, tj. po pravici trůnícího Krista, jsou na zeleném pozadí, představujícím pravděpodobně louku, zobrazeny postavy panen moudrých. Směřují s planoucími lampami v rukou k velké postavě anděla, jenž je vítá pozdvíženou pravicí. Na opačné straně pásu najdeme na červeném pozadí pět panen pošetilých se zhasnutými obrácenými lampami, symbolizujících promarnění příchodu Vykupitele. Zjevně zkroušené dívky jsou taženy

4) Ke zkoumání poškozených maleb jsme kromě vlastních prostředků použili fotodokumentace Petra Gläsera a Zdeňka Marka, jimž tímto chceme poděkovat. Odtud pochází poznatky ze studia fotografií pořízených v UV a IR části spektra. Podrobnější informace najde čtenář v jejich příspěvku, který doprovází tento článek.

5) Viditelné zůstaly jen znaky poblíž hlavy Jana Křtitele, snad „O“ a „EV“.

6) Čitelný je zbytek nápisu nad hlavou Jana Křtitele vedle fragmentu orla „[JOHA]NNES“. Naopak nápisové pásky spodních dvou symbo-

lů, lva sv. Marka a býka sv. Lukáše jsou dnes už prázdné. Anděl sv. Matouše je zničen spolu s horní částí mandorly. Při přepisu textů se přidržujeme editorských zásad *J. Roháček*, Epigrafika v památkové péči. Praha 2007, s. 102. Doplnujeme text (označeno hranatými závorkami) pouze v případě, kdy je ve zničené části pro doplnění dostatečné místo a není pochyb o tom, že celek lze takto doplnit.

7) „[QUOD] VOBIS PARATU(M) EST AB ORIGINE MUNDI.“ Doplněno dle biblického textu Vulgáty.

velkým řetězem přímo do pekla, zatímco jim ve vlasech skotačí čerti.

Střední pás je od spodního oddělen pruhem se dvěma texty, které se vztahují ke spodním scénám. Nápis ve směru po Kristově pravici přesahuje do vertikálního dělicího pásku a celý zněl: „*Quod sumus hoc eritis fuimus quandoque vos estis*“, tedy: „*Co jsme my, to budete i vy. Co jste vy, byli jsme jednou i my.*“⁸⁾ Nápis vpravo, po Kristově levici pak říkal: „*Mors iuvenes rapit atque senes*“ čili: „*Smrt bere mladé stejně jako staré.*“⁹⁾

V levé polovině pod moudrými pannami je na zeleném trávníku zobrazen námět Setkání třech živých a třech mrtvých. Moralita „Co jste vy, byli jsme i my“ se s tímto motivem běžně objevuje. Živé zastupují v souladu s tradiční verzí příběhu tři korunovaní a meči opásaní králové. Jsou oblečení v módních kabátcích s dlouhými cípy rukávů, které byly oblíbené od začátku 14. století. Zprava jim v ústretu vycházejí tři mrtví, zobrazení coby umrlci částečně porostlí masem a kůží. Sousední pole pod pošetilými pannami je podstatně více poničeno – zničený střed dnes zakrývá jen velká plomba. Z fragmentárních zlomků a červeného pozadí plyne, že zde bylo zobrazeno Peklo. Vpravo od středu stojí ženská (?) postava, nalévající obsah velkého džbánu do poháru, zatímco ji za její dlouhé vlasy smývá ďábel směrem k zemi. Před touto skupinou stojí velký předmět naznačený obdélníkem – snad jde o prostřený stůl, za nějž zasedl jeden z hříšníků.¹⁰⁾ Uprostřed spodního pole byla postava jedoucí na koni, za nímž stál další ďábel. Pod koněm trčí podlouhlý zužující se předmět, zpoza něhož vykukují drobná poprsí malých postavíček, žen i mužů, z nichž jedna nese na hlavě korunu. Jde o brit velké kopy, jejíž násada, dnes viditelná pouze z menší části, přechází do zničené části malby, takže nemůžeme s jistotou určit, kdo kopy držel a jel na koni (Srov. obr. 17–19). Nejpravděpodobněji se však v souvislosti s dochovaným nápisem jednalo o personifikovanou Smrt. Za ocasem jejího koně rozeznáváme těsně u středové dělicí lišty černého ďábla.

Spodní pás maleb uzavírá zdola nápisová páska, jejíž poškozený text lze doplnit na „*Vos qui transitis memores nostri rogo sitis*“, tedy „*Prosím vás, kteří procházíte, pamatujte na nás.*“¹¹⁾ Pod nápisem je již jen drobný fragment hnědě zbarvené omítky. Zda malba pokračovala ještě níže, nelze určit; středověká omítka je směrem k podlaze, ležící jen o pár desítek centimetrů níže, destruována až na kámen. Je to však pravděpodobné. Středověké nástěnné malby totiž obvykle od podlahy odděluje široký, alespoň metrový pás, zdobený maximálně ornamentem nebo iluzivní draperií – malíři museli počítat se vzlínáním vlh-



Obr. 4: Broumov, malby v suterénu fary. Poničené postavy Panny Marie a anděla nesoucího kříž a Kristovu trnovou korunu (detail výjevu Posledního soudu) – ultrafialová fluorescence. Stav před restaurováním (všechny snímky P. Gläser a Z. Marek, není-li uvedeno jinak).

kosti od země. Taková dekorace v našem případě chybí, a lze se proto domnívat, že zanikla při předpokládaném zvýšení podlahy.

Další scény pokrývaly původně také klenbu a boční stěny karneru, dnes jsou však velmi poničeny. Rozčleněny jsou, podobně jako na čelní stěně, nápisovými páskami.

Ve výzdobě severozápadní stěny, tj. té, která je umístěna po pravici trůnícího Krista na čelní stěně, převažuje zelená a bílá barva. Postavy jsou zde zachovány jen fragmentárně – můžeme opět identifikovat tři pásy. V horním rozeznáváme několik figur. Prostřední z nich je frontálně pojatá ženská (?) světecká postava se sepnatými rukama a nimbem, s vepsaným nápisem, z kterého se dochovalo pouze jediné písmeno. K této postavě se vztahuje muž, pravděpodobně také světec. Horní pás odděluje od spodního pruh s nápisem navazujícím bezprostředně na pás-

Daniele Rywikové, na základě analogií s Boleticemi jsme stůl předtím považovali za sud.

- 11) Podle fotodokumentace bylo možné přepsat zbytky nápisu takto: „VO[S] QU[] TRANSITIS MEM[O]RES [NOS]TR[]---[O]G[O] S[]---“. Nápis doplněn na základě srovnání s obdobnými památkami, kde se objevuje výjev Setkání tří živých a tří mrtvých, např. na nástěnné malbě z konce 15. století v kostele v dánské Tuse je doložen obdobný nápis (s prohozeným slovosledem), srov. *M.-L. Jørgensen – M. Vedso – H. Johannsen et al.*, Danmarks kirker: Holbæk Amt. Bind 4. København 1979, s. 587–617. V 15. století se uplatnil nápis ve funérálních monumentech, příkladem může být hrobka Fergusonů v Houff (Anglie), kde verš máme ve stejném tvaru a spojení jako v Broumově, viz *K. Cohen*, *Metamorphosis of a Death Symbol: The Transi Tomb in the Late Middle Ages and Renaissance*. Berkeley – Los Angeles – London 1973, s. 130.

8) Dnes lze číst včetně zalomení do svislé dělicí pásky „QUOD SUM[U] S HOC ERITIS FUIM[US] QUANDO / QUE [...] EST[IS]“. Chybějící dvě nebo tři litery ve svislé části snad tvořily pro smysl textu nadbytečné „VOS“.

9) Čitelné je „MORS IVENES RAPIT ATQV[E] [SE]NES“. Maxima se v průběhu středověku rozšířila zejména prostřednictvím známé satirické skladby Bernarda z Cluny *De contemptu mundi*. Verš nacházíme jen v některých opisech skladby, v původní Bernardově verzi chybí, srov. *E. Schröder*, *Ein Niederrheinische „Contemptus Mundi“ und seine Quelle*, Nachrichten Königlichen Gesellschaft der Wissenschaften zu Göttingen. Philologisch-historische Klasse. Berlin 1910. Taková verze byla zjevně známá i v českém prostředí. Na verš totiž přímo odkazuje autor kroniky Ždárského kláštera, viz *J. Ludvíkovský ed.*, *Cronica domus sarensis*. Brno, s. 218.

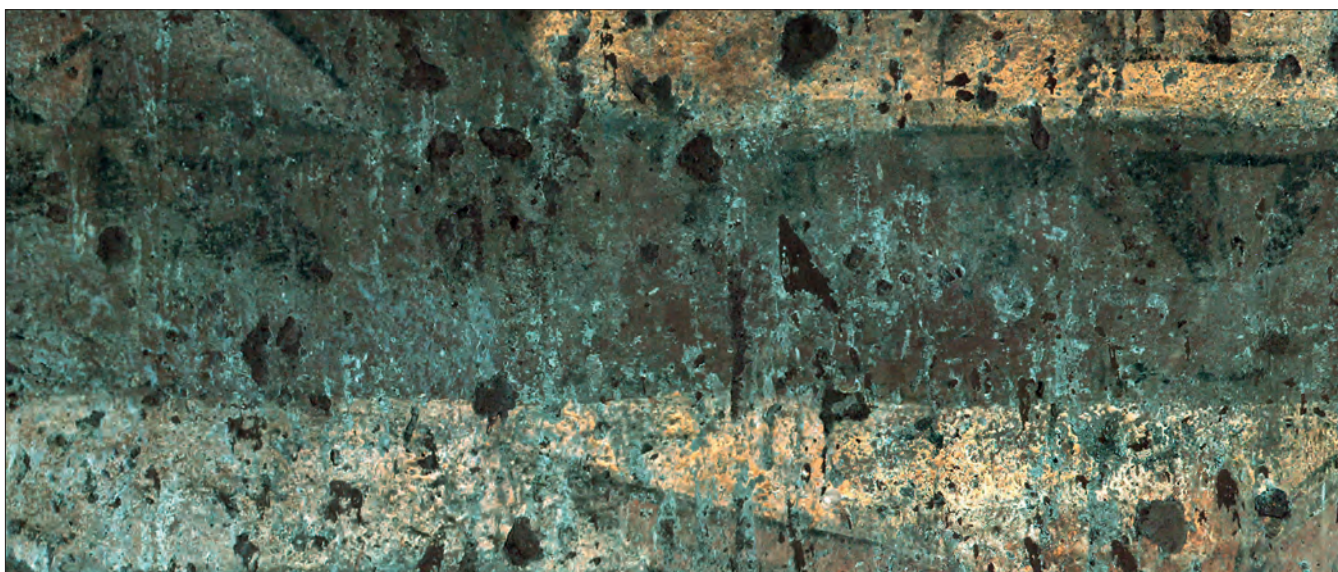
10) Za upozornění na pravděpodobný výklad této části malby děkujeme



Obr. 5: Broumov, malby v suterénu fary. Část nápisu se slovem „PARATU(M)” – viditelné spektrum. Stav před restaurováním.



Obr. 6: Broumov, malby v suterénu fary. Část nápisu se slovem „PARATU(M)” – infračervená reflektografie. Stav před restaurováním.



Obr. 7: Broumov, malby v suterénu fary. Část nápisu se slovem „PARATU(M)” – ultrafialová fluorescence. Stav před restaurováním.

ku čelní stěny „*Quod vobis...*“. Z pouze tří zachovaných liter na konci nápisu snad proto lze s jistou dávkou nejistoty text doplnit ve smyslu zmiňovaného verše Mt 25:35 takto: „*Venite benedicti patris mei percipite regnum*“ čili „*Pojďte blahoslavení mého Otce a přijměte království.*“¹²⁾ Pod nápisovou páskou totiž rozeznáváme zelené pozadí a anděla, který snad vítal u nebeské brány dnes už vybledlé postavy blahoslavených. Ve spodním pásu severozápadní stěny pak přechkal fragment postaviček, oblečených do hnědých kápí, umístěných mezi geometricky pojaté červeno-žluté trojúhelníky na modrém pozadí. Snad by se mohlo jednat o postavy zesnulých, vzkříšených při Posledním soudu.

V barevnosti jihovýchodní stěny, která leží po Kristově levé ruce, převládá červené pozadí. Červená chybí pouze v nejvyšším ze tří pásů, kde stojí několik nezřetelných figur světců, vztahujících se k centrálně umístěné a frontálně pojaté postavě s rozevřenými žehnajícíma rukama, jež patrně představuje Krista, ke kterému se přimlouvali další světci, nejspíše apoštolové. Prostřední pás už má pozadí červené. Byl od horního oddělen nápisovou páskou dnes bohužel zcela nečitelnou, z které na jednom místě vykukuje miniaturní hlavička, snad anděla (?). Rozeznáváme v něm skupinu postav spoutaných stejným řetězem jako panny pošetilé umístěné ve stejné výšce na sousední stěně. Řetěz a hříšníky pak táhne velký čert zhruba v polovině stěny. Směrem k severnímu rohu místnosti se oproti červenému pozadí rýsují ještě další postavy, zachycené v jakémsi tanci – jedna z nich pozdvihuje předmět kulatý, druhá hranatý a další dvě snad zápasí mezi sebou a navzájem se škrtní (srov. Obr. 21). Ve vlasech jedné z těchto postav skotačí malíř dáblík podobně jako na hlavách panen pošetilých. Spodní pás, tvořící pandán úrovni s postavičkami v kápích na jihovýchodní stěně, je bohužel prakticky nečitelný. Víme jen, že zde bylo v souladu s vyšším pásem (a na rozdíl od protější boční stěny) pozadí červené, takže zde musely být zobrazeny pekelné scény.

Výjevy zjevně pokračovaly i v zaklenutí stropu, kde však dnes zbylo jen několik nečitelných fragmentů.

12) Dnes lze přečíst bohužel už jen „[---]NUM“.



Obr. 8: Broumov, malby v suterénu fary. Panny moudré s částí vrchního výjevu Posledního soudu. V ultrafialové fluorescenci jsou patrné identické pigmenty použité v obou částech. Stav před restaurováním.



Obr. 9: Broumov, malby v suterénu fary. Panny moudré s částí vrchního výjevu Posledního soudu. Ve viditelném spektru jsou rozdíly mezi pigmenty jen málo patrné. Stav před restaurováním.

Je zřejmé, že malby představují jeden tematicky uzavřený celek. To, že celá výmalba vznikla v jedné časové etapě prostřednictvím jedné malířské dílny, potvrzuje nejen slohová ucelenost, ale též použití identických pigmentů, což demonstrují snímky pořízené v UV spektru. Je těžké rozhodnout, zda za autorstvím maleb hledat ruku jediného malíře – např. postavy panen moudrých se zdají trochu toporně zpracované, s průměrně propracovanými rukama a plochými tvářemi, což kontrastuje s monumentálními a zručně provedenými figurami Jana Křtitele a anděla o pás výše. S přihlédnutím k poškození maleb ale jakýkoliv pokus přesně oddělit autorské podíly bude nutně diskutabilní.

Písemné prameny, které by nám pomohly malby časově zařadit, chybí. Proto se můžeme spolehnout pouze na



Obr. 10: Broumov, malby v suterénu fary. Panny pošetilé – celek výjevu ve viditelném světle. Stav před restaurováním.

slohovou komparaci s dalšími památkami, přičemž však musíme přihlídnout ke stavu maleb, který rozhodně není k takovému srovnání ideální – draperie, včetně jemné kresebné modelace tvarů, jsou velmi porušené a lze je rekonstruovat jen v některých partiích. Objemy postav a draperií vymezuje výrazná černá linka, vedená jistou a suverenní rukou. Ta místy přechází do barvy hnědé (ruce, vlasy), přičemž v některých partiích malíř tloušťku linky měnil, což výrazně přispívá k živému a realistickému dojmu. Pokud je z fragmentů možné soudit, autoři se zcela obešli bez nanášení světél a chromatických přechodů barev. Malba se tak skládá z větších barevných ploch, které oddělují na ně kladené kresebné linie. Ty zároveň dotvářejí veškerou modelaci, např. tvary očí a úst. V organizaci draperií převládají delší dlouhé úseky, přerušované neorganicky vsazovanými zploštěnými smyčkami. Přítomny jsou ale i záhyby poměrně ostře zalamované, které patrně představují rezidua staršího lámaného slohu, tzv. *Zackenstil* (modelovým příkladem jsou draperie některých z moudrých panen, srov. Obr. 23–24). Nacházíme též další relikty starší stylové vrstvy – rozevláté vlasy Jana Křtitele, lehce konkávní prohnutí tváří anděla, který stojí za Křtitelem, nebo pojetí kříže, na kterém je nasazena Kristova trnová koruna, tvarovaná coby objemný „věnec“.

Malby v Broumově bezpochyby patří k tzv. lineárnímu slohu první poloviny 14. století. Zmíněné archaické prvky je přitom podle našeho názoru kladou spíše k první, než k druhé čtvrtině století. To potvrzuje srovnání s vrstvou gotických nástěnných maleb v sousedním Slezsku z doby před polovinou 14. století – zejména s postavami artušovského cyklu v Siedlecině (ze 40. let 14. století), s monumentální postavou sv. Kryštofa ze Świebodzic (asi 2. čtvrtiny 14. století) nebo s výmalbou ve svídnických Strzelcích (asi 2. čtvrtina 14. století).¹³⁾ Naopak kombinaci zaoblených a zalamovaných linií najdeme na poškozené malbě Ukřižování

vání ve františkánském kostele v Opolí, která bývá datována do 20. nebo 30. let 14. století.¹⁴⁾

Kombinace dlouhých obrysových linií s ostrým zalamováním a zároveň měkčími smyčkovými záhyby se naopak objevuje u více našich památek z první poloviny 14. století. Zatímco fragment hlavy Krista z Broumovu blízke Police nad Metují,¹⁵⁾ patří svou subtilností a modelací vlasů zjevně do ještě starší stylové vrstvy, bližší analogie nabízí některé nástěnné malby z jižních a jihozápadních Čech. Jsou to zejména poměrně dobře zachované malby v Janovicích nad Úhlavou,¹⁶⁾ kde se setkáme s podobně lehce prohnutými postavami, oblečenými do splývavých draperií, sestavených z dlouhých přímých linek s protáhlými smyčkami, ostrých linií cípů a zlomů látek. Janovické malby jsou tradičně datovány

do první čtvrtiny 14. století. Obdobné prvky (kombinace ostře lámaných hran a skladů v draperiích s protáhlými smyčkami a lehce zaoblenými linkami) můžeme najít také na podstatně více poškozených malbách v Boleticích a Dolních Slověnicích asi z let 1320–1330.¹⁷⁾ Z dalších památek, u nichž můžeme hledat spojitosti s Broumovem, připomeňme malby v Jihlavě – jde zejména o fragmenty postavy urozeného muže s mečem v dominikánském kostele nebo tzv. Ukřižování IV. v kostele minoritů.¹⁸⁾

Navrženému datování rovněž odpovídá použití zakulacené gotické majuskule v nápisových páskách. Písmo v Broumově charakterizuje stínování dřívků, manýristické

13) A. Karłowska-Kamzowa, *Malarstwo Śląskie 1250–1450*. Wrocław – Warszawa – Kraków – Gdańsk 1979, s. 17–22 a 117–118.

14) Tamtéž, s. 117, obr. 14.

15) V. Dvořáková, *Police nad Metují*, in: J. Pešina ed., *Gotická nástěnná malba v zemích českých 1300–1350*. Praha 1959, s. 149–151; J. Krása, *Police nad Metují*, in: J. Kuthan ed., *Umění doby posledních Přemyslovců*. Roztoky 1982, s. 42.

16) A. Merhautová-Livorová, *Janovice nad Úhlavou*, in: J. Pešina ed., o. c. v pozn. 15, s. 176–182; J. Krása, *Janovice nad Úhlavou*, in: J. Pešina ed., o. c. v pozn. 15, s. 42–43; O. Faktor, *Janovice nad Úhlavou*, in: M. P. Jindra – M. Ottová edd., *Obrazy krásy a spásy. Gotika v jihozápadních Čechách*. Revnice 2013, s. 212–215.

17) P. Pavelec, *Středověké nástěnné malby v kostele sv. Mikuláše v Boleticích*, in: J. Havlice a kol., *750 let Kájova*. České Budějovice 2013, s. 171–189; R. Lavička, *Kostel sv. Mikuláše v Boleticích – stavební vývoj objektu a jeho rekonstrukce na přelomu tisíciletí*, in: Monumentorum Tutela. Ochrana pamiatok 22, Bratislava 2010, s. 127–143; P. Pavelec, *hesla Dolní Slověnice a Boletice*, in: J. Pánek ed., *Rožmberkové: Rod českých velmožů a jeho cesta dějinami*. Katalog výstavy. České Budějovice: NPÚ 2011, s. 444–446. Naposledy J. Dienstbier, O. Faktor, *Obrázky z Pekla. Souvislosti několika vyobrazení Posledního soudu z počátku 14. století*, *Umění* 63, 2015, s. 434–457 (v tisku).

18) A. Bartušek, *Jihlava*, in: J. Pešina ed., o. c. v pozn. 15, s. 118–125; T. Knoflíček, *Nástěnná malba za vlády Lucemburků na Moravě*. Olomouc 2009, s. 92–95; *tjž*, *Monumentální malířství doby Jana Lucemburského na Moravě a ve Slezsku*, in: D. Majer ed., *Král, který létal. Moravsko-slezské pomezí v kontextu středoevropského prostoru doby Jana Lucemburského*. Ostrava 2011, zejm. s. 516–517.

ozdoby a uzavírání jednotlivých liter, typické pro památky z konce 13. a začátku 14. století. Tyto prvky naopak mizí blíže k polovině a po polovině 14. století.¹⁹⁾

Z výše uvedeného pak vyplývá pravděpodobná datace do 20. nebo 30. let 14. století, postavená na stylových komparacích s dalšími památkami středověké nástěnné malby. Je přitom nutné poukázat na limity našeho přístupu – vycházíme totiž z formálního srovnání s památkami, které byly určeny starší literaturou, především na základě komparace se zahraničím. Starší práce ovšem nemohly reflektovat některé z důležitých novějších objevů (např. Boletice, Dolní Slověnice nebo malby v kostele dominikánů v Jihlavě). Přesně datované malby přitom, až na výrazně přemalovanou legendu sv. Jiří v Jindřichově Hradci (1338), pro toto období bohužel chybí.

Malby v Broumově nejsou zajímavé jen pro své stáří a stylovou polohu, nýbrž také pro ikonografii, která nemá ve svém celku v našem prostředí obdoby. Vedle běžných eschatologických motivů, vtahujících se k Posledního soudu, jako hříšníků tažených na řetězu do pekla nebo znázornění Krista-Soudce v mandorle, doprovázeného přímluvci, symboly evangelistů a anděly s Arma Christi, se zde setkáváme se scénami, které jsou vzácné nebo přímo unikátní. Jedná se především o čtyři výjevy pod zobrazením Deesis, které lze seskupit kolem rozvinutí podobenství o pannách z 25. kapitoly Matoušova evangelia. Podobenství, které vypráví o pěti opatrných dívkách, čekajících na ženicha s planoucími svíčkami, a zároveň o dívkách pošetilých, které nechaly lampy zhasnout a ženi-
chův příchod promeškaly, je vztaženo k Poslednímu soudu už v biblickém textu. Malíři broumovských maleb však tento motiv na základě starších tradic osobitě rozvedli.

Zobrazení panen moudrých a pošetilých není v předpokládané době vzniku maleb žádné *novum*. Ve výtvarném umění se masivně rozšířilo už ve 13. století, kdy se stalo



Obr. 11: Broumov, malby v suterénu fary. Detail panen pošetilých trýzněných dábly – viditelné spektrum. Stav před restaurováním.



Obr. 12: Broumov, malby v suterénu fary. Detail panen pošetilých trýzněných dábly – infračervená reflexografie. Stav před restaurováním.

obvyklou součástí kompozic Posledních soudů na chrámových portálech (např. tympanon svatohavelské brány dómu v Basileji, portály katedrál ve Štrasburku, Erfurtu, Magdeburgu).²⁰⁾ Kromě portálů se motiv uplatnil v nástěnné

20) V portálech jsou postavy panen poměrně často doprovázeny personifikacemi *Ecclesie* a *Synagogy*. Tak je tomu právě např. na Rájské bráně dómu v Magdeburku (1240–1250), na pravém portálu západní fasády katedrály ve Štrasburku (kolem 1300) či na severním bočním portále katedrály v Erfurtu (kolem 1330). P. Williamson, *Gothic Sculpture 1140–1300*. New Haven – London 1995, s. 174–177.

19) Obdobné písmo nalezneme např. v nápisech gotických maleb v johanitské komendě ve Strakonici nebo na náhrobnících z Anežského kláštera v Praze, srov. J. Roháček, o. c. v pozn. 6, s. 34.



Obr. 13: Broumov, malby v suterénu fary. Setkání třech živých a třech mrtvých – viditelné spektrum. Stav před restaurováním.



Obr. 14: Broumov, malby v suterénu fary. Setkání třech živých a třech mrtvých – ultrafialová fluorescence. Stav před restaurováním.

ném malířství, zejména při výzdobě triumfálních oblouků. V našem prostředí podobenství o deseti družičkách najedeme třeba na vítězném oblouku kostelů v Dolních Slověnicích (asi 1320–1330),²¹⁾ Dolním Bukovsku (patrně 50.–60. léta 14. stol.)²²⁾ a v Libiši (kol. 1390).²³⁾ Motiv se též objevuje v okenních špaletách presbytáře kostela v Černochově (po 1350),²⁴⁾ tedy v umístění, pro nějž máme starší

21) Viz v pozn. 17.

22) P. Kroupa – J. Kroupová, K ikonografii nástěnných maleb v kostele Narození P. Marie v Dolním Bukovsku, *Umění* 36, 1988, s. 558–560; *titiž*, Opět k nástěnným malbám v Dolním Bukovsku, *Průzkumy památek* IV, č. 2, 1997, s. 3–18; Z. Všecková, Dolní Bukovsko, in: J. Pánek ed., o. c. v pozn. 17, s. 447.

23) Z. Všecková, Středověká nástěnná malba ve středních Čechách. Praha 2011, s. 193–206.

24) P. Kroupa – J. Kroupová, Presbytář středověkého kostela v Černochově a jeho nástěnné malby, *Umění* 35, 1987, s. 560–564. O. Faktor, Gotické nástěnné malby v Černochově u Loun a specifika svatováclavské ikonografie doby lucemburské, in: A. Mudra, M. Ottová edd., *Trans Montes. Podoby středověkého umění v severozápadních Če-*

chách, Praha 2014, s. 315–329. Z pozdějšího období ještě vzpomeňme prozřetelné a pošetilé panny namalované počátkem 16. století na klenbu ochozu v chrámu sv. Barbory v Kutné Hoře.

25) E. Lanc, Die mittelalterlichen Wandmalereien in der Wien und Niederösterreich. Wien 1983, s. 293–308.

26) R. Weidl, Kirchliche Bauwerke in Tulln. Salzburg 1989.

27) S.-M. Weitzel, Die romanischen Wandmalereien im Chor und Querschiff der St.-Marien-Kirche in Bergen auf Rügen – Original und Erfindung, in: *Baltische Studien: pommersche Jahrbücher für Landesgeschichte. Neue Folge Band 91 (Gesamtreihe Band 137)* 2005. Kiel 2006, s. 39–60 upozorňuje na špatný stav maleb před restauro-

příklad v Göttweigerhofkapelle v dolnorakouském Steinu (kol. 1310).²⁵⁾
V Broumově je ale téma využito poněkud jinak než v uvedených lokalitách; je zasazeno přímo do centra celé kompozice Posledního soudu. Jeho smysl tak netkví pouze v dekoraci okrajových částí, kde by tak jako tak nebylo možné rozvinout větší kompozice. Z podobenství se stalo v Broumově hlavní téma, čemuž odpovídá neobvyklá akcentace osudu pošetilých panen. Ty jsou umístěny přímo do pekla – z červeného pozadí, stejně jako z jejich těl, šlehají drobné plamínky, po hlavách jim poskakují čerti a těla dívek obepíná masivní řetěz, kterým jsou nemilosrdně taženy směrem od Krista přímo do hlubin pekla. Biblické podobenství je tak rozvinuto podle vzoru, jaký dobová výtvarná tradice předepisovala pro podání zavrženců. Tento vzor se ale obvykle v podání pošetilých panen neprojevuje. Ve fondu naší nástěnné malby podobný příklad neznáme, starší analogie najdeme pouze v zahraničí. Patrně nejbližší z nich se nachází v karneru (resp. kapli Tří Králů) v dolnorakouském Tulln an der Donau. Na tamní (v 19. století bohužel hrubě přemalované) malbě z poloviny 13. století se po pravé straně (pohledem od oltáře) nacházejí moudré panny, vedené andělem k rajske bráně; na opačné straně pak panny

pošetilé se zhaslými lampičkami. Prvou z nich vede za ruku velký ďábel do pekla, osazeného dalšími rarachy a drobnými postavami hříšníků, jako je například piják s velkým sudem.²⁶⁾ Podobně je téma zavržených panen rozvedeno na pozdně románských malbách v kostele Panny Marie v Bergenu na Rujáně. Panny pošetilé se tu objevují přímo uvnitř rozsáhlejší kompozice pekla. Kromě nich zde najdeme opět pijáka, kterého u sudu trýzní pekelní démoni, a patrně také představitele dalších řemesel.²⁷⁾ Námět

chách, Praha 2014, s. 315–329. Z pozdějšího období ještě vzpomeňme prozřetelné a pošetilé panny namalované počátkem 16. století na klenbu ochozu v chrámu sv. Barbory v Kutné Hoře.

25) E. Lanc, Die mittelalterlichen Wandmalereien in der Wien und Niederösterreich. Wien 1983, s. 293–308.

26) R. Weidl, Kirchliche Bauwerke in Tulln. Salzburg 1989.

27) S.-M. Weitzel, Die romanischen Wandmalereien im Chor und Querschiff der St.-Marien-Kirche in Bergen auf Rügen – Original und Erfindung, in: *Baltische Studien: pommersche Jahrbücher für Landesgeschichte. Neue Folge Band 91 (Gesamtreihe Band 137)* 2005. Kiel 2006, s. 39–60 upozorňuje na špatný stav maleb před restauro-

podobnosti o pannách se tedy ve spojení s Posledním soudem a mučením hříšníků vyskytoval přeci jen častěji. Jasně poselství se přitom hodilo právě pro výzdobu karnerů – kromě Tullnu lze jako další příklad uvést výzdobu karneru v komplexu cisterciáckého kláštera v Bad Doberan v Pomoří. Malované postavy panen moudrých a pošetilých jsou spolu s rytinami symbolů čtyř evangelistů jedinou figurální výzdobou zdejší úzké věžovité stavby.²⁸⁾

Postava pijáka, která se objevuje v rámci zobrazení pekla jak v Bergenu, tak Tullnu, je na broumovské kompozici patrně ženského pohlaví, na což poukazuje oblečení a dlouhé vlasy. Za ty ji tahá ďábel, podobně jako pošetilé panny o pás výše. Postavy pijáků a pijaček nacházíme na středověkých malbách pekla po celé Evropě, třebaže se vzhledem k celkovému počtu dochovaných památek jedná spíše o méně běžný motiv.²⁹⁾ Pijačka z Broumova není ojedinělá ani v rámci naší středověké nástěnné malby. Obdobná ženská postava jako v Broumově nalévá nápoj ze džbánů do pohárku na Posledním soudu v Dolních Slověnicích (asi 1320–1330), kde ji doprovází další muž pijící z číše. Ještě bližší Broumovu je však zobrazení pekla v Pičíně (kolem 1340), je-li muž dominuje postava šenkýřky (?), již nutí čert čepovat pivo či víno ze sudu, na němž sedí další ďábel a s úšklebkem jí ukazuje zrcátko.³⁰⁾ Motiv pijáků, odsouzených do pekla, přežil až do pozdního středověku, jak dokládá monumen-

rováním na konci 19. století, které výrazně ovlivnilo podobu maleb a to zejména ve spodních partiích, kde se objevují i panny pošetilé. Táž, *Das Romanische Ausmalungsprogramm der Marienkirche in Bergen auf Rügen: Überlegungen zu einer Bildkomposition der Weltrichtungs-darstellung*, in: M. Altripp hrsg., *Byzanz in Europa – Europas östliches Erbe. Akten des Kolloquiums, „Byzanz in Europa“ vom 11. bis 15. Dezember 2007 in Greifswald, Turnhout 2011*, s. 329–341, dokonce předpokládá, že Panny pošetilé jsou až dodatkem restaurátorů. Na černobílých fotografiích, které přetiskuje, je ale patrné, že zde v podkladu byly zachovány minimálně dvě postavy s převrženými lampičkami/nádobami odpovídající dnešní kompozici – tehdejší restaurátoři tak patrně jen dotvořili už existující koncept. Fotografie dále ukazuje, že překreslení zachovaných částí maleb v dobovém příspěvku -s- (*E. Kistenmacher*), *Die romanische Malereien in der Marienkirche in Bergen auf Rügen, Die Denkmalpflege* 7, 1905, s. 18–21, z kterého Weitzel vychází, nezachycuje situaci přesně a o hůře poškozených částech malby tvrdí, že zcela chybí. Činnosti restaurátorů lze ale přesto patrně připsat celou řadu detailů scény, podle všeho též zápasící muže s kostkami, kteří se tu objevují.



Obr. 15: Broumov, malby v suterénu fary. Triumf Smrti – viditelné spektrum. Stav před restaurováním.



Obr. 16: Broumov, malby v suterénu fary. Triumf Smrti – ultrafialová fluorescence. Stav před restaurováním.

28) G. Dehio – H.-Ch. Feldmann – G. Baier et al., *Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler. Mecklenburg Vorpommern*. München – Berlin 2000.

29) Srov. např. W. Bergmeyer, *Das Bild des Menschen*, in: R.-J. Grote – K. van der Ploeg edd., *Wandmalerei in Niedersachsen, Bremen und im Groningerland. Fenster in die Vergangenheit (Aufsatzband)*. Hannover – München – Berlin 2001, s. 228–232; R. Rosewell, *Medieval Wall Paintings in English and Welsh Churches*. Woodbridge 2011, s. 74–76, ještě další příklady srov. pozn. 13.

30) A. Merhautová-Livorová, *Pičín*, in: J. Pešina ed., o. c. pozn. 16, s. 263–265; Z. Všecková, *Die Wandmalereien in der Maria-Geburts-Kirche in Pičín*, in: K. Benešová ed., *King John of Luxembourg (1296–1346) and the Art of His Era. Proceedings of the International Conference, Prague, September 16–20, 1996*. Praha 1998, s. 320–331; táž o. c. pozn. 23, s. 223–227. Žánrový výklad scény jako kritiky panské vrstvy obyvatelstva ale můžeme na základě dalších analogií s vysokou pravděpodobností odmítnout. Už Všecková upozorňuje na uplatnění totožného motivu stáčení ze sudu, na němž nebo vedle něj sedí Satan v pomořské Bystrzi (Bisterfeld) z doby kol. 1400 a slezských Strzelců, z 2. poloviny 14. stol. K Strzelcům viz pozn. 13. Ke karneru v Bystrzi, který je zajímavou pozdější analogií Broumova (výrazný Poslední soud, peklo s hříšníky a spojení s farním hřbitovem) viz A. Karłowska-Kamzowa – M. Kornecki – H. Matkiewiczówna, *Gotyckie malarstwo ścienne w Polsce*. Poznań 1984.



Obr. 17: Broumov, malby v suterénu fary. Detail Triumfu Smrti s poničeným jezdce. Stav po restaurování (foto P. Padevěřt).

tální malba Posledního soudu ve hřbitovním kostele ve Starých Prachaticích (1501–1520), kde se v houfu zapuzených tlačí žena s velkým džbánkem.³¹⁾ Soudek se rýsuje i v rámci pekla na rozměrné kompozici Posledního soudu v nedalekém Libínském Sedle (kol. 1500).³²⁾ Oblibě pijanů a pijaček ve vyobrazeních pekla a Posledního soudu nebyla v minulosti věnována větší pozornost. Pravděpodobně však představují moralitu proti nemístné konzumaci alkoholu, související úzce s hříchem obžerství, což platí zejména pro případy, kdy démoni v pekle přímo ubožáky nutí jíst a pít.³³⁾ K pěstování této neřesti mělo podle dobových názorů přispívat zejména prostředí krčem, které jsou kritizovány v soudobé literatuře.³⁴⁾

31) Z. Všečeková, Weltgerichtsdarstellungen in der Spätgotischen Wandmalerei in Südböhmen, in: E. Wetter ed., Die Länder der Böhmisches Krone und ihre Nachbarn zur Zeit der Jagiellonenkönige (1471–1526): Kunst – Kultur – Geschichte. Ostfildern 2004, s. 151–161.

32) J. Mašek – T. Skořepa, Nález a restaurování nástěnných maleb, in: J. Mašek a kol., Kostel sv. Anny na Libínském Sedle: Kirche der hl. Anna in Pfefferschlag. Prachatic 2004, s. 23–26, P. Pavelec, Heslo Libínského Sedla (Fefry), in: J. Pánek ed., o. c. pozn. 17, s. 453.

33) Jako Obžerství interpreтуje postavu již nalévá čert cosi do pohárku na nástěnných malbách v Bludesch (první polovina 14. stol.) Ch. Piske, Die Ikonographie des Weltgerichts am Beispiel der St. Nikolauskirche in Bludesch-Zitz (nepublikovaná diplomová práce na Universität Wien). Wien 2011, s. 59, počet postav se ale s počtem smrtelných hříchů neshoduje a některé z hříchů se autorce spojit s postavami přesvědčivě nepodařilo. Naopak jasné oddělení hříchů podle obecných konceptů je patrné na italských a francouzských příkladech, v nichž démoni násilím krmí a napájejí hříšníky páchající obžerství, srov. např. deskový obraz Giovannio di Paolo (po 1445) v Pinacoteca Nazionale Siena, reprodukováný v M. Blanc, Voyages en Enfer. Paris 2004, s. 106–107, nebo rukopis Bibliothèque nationale de France, fr. 20107, f. 17, reprodukováný tamtéž, s. 38.

34) Kromě pití jsou krčmy kritizovány pro hazardní hry, srov. J. Hrabák ed., Staročeské satiry Hradeckého rukopisu a Smilovy školy. Praha 1962, s. 92 (Satiry o řemeslnících a konšelích, verše 35–120) nebo s. 57–58 (Desatero kázání boží, verše 35–114). To, že pijáci jsou pravděpodobně odrazem tohoto obrazu krčem a hospod lze demonstrovat minimálně na pozdních příkladech, jako jsou slovenské a západo-krajinské ikony Posledního soudu z pozdního středověku, kde postava se džbánkem nebo pohárkem bývá jasně označena jako „šerikar-

Od souvislosti s odkazem na hříchy obžerství lze vést analogii i k vlastnímu významu panen pošetilých – podle komentáře k Vulgátě v *Glossa ordinaria* personifikují panny pošetilé pět tělesných smyslů, vedoucích k rozkoším a zatracení.³⁵⁾ Zobrazování rozkoší – hříchů, které přivedly provinilce do pekla, je přitom poměrně obvyklé. Na různých obrazech pekla se setkáváme např. s bohatě oblečenými šviháky (monumentální malba v kostele sv. Ruprechta v Bruck an der Mur ve Štýrsku),³⁶⁾ lichváři nebo nenasytými žrouť (freska Posledního soudu Taddea Bartola v kolegiálním kostele v San Gimignano z 90. let 14. století), často vybavenými předměty, které jejich hříchy ilustrují – šťavnaté pečinky nebo velké



Obr. 20: Broumov, malby v suterénu fary. Detail koně a špičky kopy ve výjevu Triumfu Smrti – viditelné spektrum. Stav před restaurováním.

ka“, srov. Š. Tkáč, Ikony zo 16. – 19. storočia na severovýchodnom Slovensku. Bratislava 1980, s. 146, obr. 66 (ikona z 16. století).

35) *Bibliorum Sacrorum cum glossa ordinaria* a Strabo Fulgensi Collecta, Tomus Quintus. Venetiis 1603, s. 407–408.

36) E. Lanc, Die mittelalterlichen Wandmalereien in der Steiermark. Wien 2002, s. 59–64.

měšce.³⁷⁾ Toto pojetí se patrně uplatnilo v Broumově – výjevy severozápadní stěny obsahují snad dvě zápasící postavy, stejně jako další, zachované pouze v obrysu, jak pozdvihují jakési předměty. Postavy mají přímou analogii ve výpravném podání pekla v Dolních Slověnicích a především v Boleticích. V obou lokalitách jsou v rozevřené Leviathanově tlamě umístěni kromě jiného řemeslníci, kteří podle všeho ukazují předměty, jejichž výroba tak či onak byla příčinou zatracení svých tvůrců.³⁸⁾

Apelativní vyznění broumovských maleb, které akcentuje na jedné straně motiv neustálého úsilí spasených a na straně druhé liknavosti zatracených, aktualizují, takřkajíc přímo do divákovy současnosti, výjevy ve spodním páse. Oba dva hlásají nevyhnutelnost a bezprostřední nebezpečí smrti. Výjev, který je zobrazen na straně naděje a spasení, tj. po pravici Kristově, představuje příběh o setkání třech živých a třech mrtvých. Tento motiv byl ve středověku neobyčejně populární, třebaže z našeho prostředí jej známe pouze ve dvou dalších příkladech – z fresky Posledního soudu v lodi kostela sv. Mořice v Anníně na Šumavě (kol. 1310)³⁹⁾ a přemalované scény v bývalém dominikánském kostele v Českých Budějovicích (zřejmě kol. 1380?).⁴⁰⁾ V západoevropské malbě se objevuje již od poloviny 13. století. Řadu příkladů ze 13. a počátku 14. století najdeme především v Itálii, Německu, Francii a Anglii. Námět snad pochází z byzantské legendy, přeložené v Itálii, odkud se dále rozšířila po celé Evropě. Prvním literárním zpodobněním příběhu, jehož rozšíření můžeme zřetelněji zachytit, se však stala až francouzská *Dit des trois mort et des trois vives* od Balduina de Condé a Nicolase de Margival z konce 13. století.⁴¹⁾ Nezávisle na



Obr. 18: Broumov, malby v suterénu fary. Detail kosy ve výjevu Triumf Smrti – viditelné spektrum. Stav před restaurováním.



Obr. 19: Broumov, malby v suterénu fary. Detail kosy ve výjevu Triumf Smrti – ultrafialová fluorescence. Stav před restaurováním.

37) K zobrazení obžerství srov. J. Grollová – D. Rywiková, *Militia est vita hominis. Sedm smrtelných hříchů a sedm skutků milosrdenství v literárních a vizuálních pramenech českého středověku*. České Budějovice – Ostrava 2013, s. 154–155.

38) Srov. pozn. 17.

39) Srov. pozn. 1.

40) P. Pavelec, *Nové poznatky o klášterním kostele Obětování Panny Marie v Českých Budějovicích*, *Zprávy památkové péče* 56, č. 9–10, 1996, s. 296–305; *týž*, *Dominikánský klášter v Českých Budějovicích*. České Budějovice 2008, s. 17.

41) M.-Q. Smith, *Drei Lebende und drei Tote*, in: E. Kirschbaum ed., *Lexikon der christlichen Ikonographie* Bd. 1. Rom – Freiburg – Basel – Wien 1990, s. 550–552, kde je však označení typologie a chronologie

zpracování však příběh připomínal, nakolik je nutné neustále pamatovat na vlastní smrt a včasné pokání, bez něhož není možné doufat v odpuštění hříchů a spasení. V literárních vzorech proto mrtví bývají popsáni jako revenanti, kteří s živými rozmlouvají. Uvádí, že je vyslal Bůh, aby tři živí prověřili sílu své víry, a barvitě jim popisují umírání a pekelná muka.

V Broumově se setkáváme s typem, který známe z okolních německých zemí, kde mrtvé představují tři mladí králové, kteří si bezstarostně vyjeli za zábavou na lov. Mrtví jim v tomto typu zobrazení aktivně vycházejí v ústřety, zatímco na jiných zobrazeních stejného námětu pouze leží v otevřených rakvích v různém stadiu rozkladu.⁴²⁾ Ze soudo-

motivu je poněkud zavádějící – tzv. francouzský typ, který máme v Broumově, tj. ten, kde živí potkávají stojící mrtvé, má totiž své zá-
stupce o něco dříve v jižní Itálii než ve Francii. Na to upozorňuje už J. Baltrušaitis, *Fantastický středověk*. Antické a exotické prvky v gotickém umění. Praha 2008, s. 225–227. K původu a souvislostem legendy též A. Corvisier, *Tance Smrti*. Praha 2002, s. 9–11.

42) Druhý, tzv. italský typ zobrazuje tři mrtvé ležící v rakvích – někdy v různém stadiu rozkladu. Typickým představitelem je pojetí námě-



Obr. 21: Broumov, malby v suterénu fary. Detail výjevu Pekla na severozápadní stěně. Dvojice zápasících postav / milenců (?). Stav před restaurováním (foto P. Padevět).



Obr. 22: Broumov, malby v suterénu fary. Hlava Jan Křtitele a anděla nesoucího nástroje utrpení Krista. Stav před restaurováním.

bých německých maleb našeho typu můžeme uvést malby v kostelech ve Wildeshausen,⁴³⁾ Scharenstettenu,⁴⁴⁾ nebo v Oberbreisig.⁴⁵⁾ V této souvislosti není bez zajímavosti že v Broumov stejně jako Mouřenec u Annína patří do okrajových oblastí Čech, tedy území, která byla osídlena v průběhu kolonizace vesměs německy mluvícím obyvatelstvem. Zatímco východiska maleb z Mouřence se bezprostředně váží k malířské dílně z rakouského kláštera v St. Florian,⁴⁶⁾ původ malířů z Broumova je dosud nejasný. S velkou pravděpodobností ale také zde musíme počítat s inspiračními vzory mimo vlastní jádro českého království.

O to více musíme hledat vztahy k obdobným památkám v zahraničí v případě unikátního výjevu s peklem a triumfem Smrti, který je umístěn v dolním pásu po Kristově leviči, v zóně zatracených. Triumf Smrti – čili vyobrazení personifikované Smrti, která velikou kosou nemilosrdně zabíjí živé – nenajdeme na žádné z našich dosud známých maleb před polovinou 14. století. V této době navíc takových zobrazení není mnoho ani v kontextu celé Evropy. Emblematické příklady, jako je Buffomalcův Triumf Smrti v Camposantu v Pise nebo Orcagnovy fragmentárně dochované fresky v Santa Croce ve Florencii pocházejí nejdříve ze 40. let 14. století či jsou dokonce mladší. Proto je, jako byt vzdálený inspirační zdroj, můžeme pro Broumov vyloučit.⁴⁷⁾ Pouze dva příklady vycházející z italského umění, kde tradičně bývá hledána geneze výtvarného typu, lze zařadit do podob-

né časové vrstvy jako Broumov – malby v poutní jeskyni sv. Benedikta v Sacro Speco v Subiacu a potom malby Giottových žáků v tyrolském Bolzanu.⁴⁸⁾ Oba dva příklady lze ale jen stěží datovat dříve než do 30. let 14. století. Pakliže by tedy broumovský příklad byl skutečně tak

tu v Camposanto v Pise.

43) R.-J. Grote – K. van der Ploeg – V. Kellner, *Wandmalerei in Niedersachsen, Bremen und im Groningeland*. Katalogband. München – Berlin 2001, s. 245–247. Poškozené malby (chybí prakticky celá trojice mrtvých) pochází už z doby kolem roku 1270.

44) B. Kadauke, *Wandmalerei der Gotik im südöstlichen Baden-Württemberg*. Reutlingen 1991, s. 76–77. Malby jsou z doby před polovinou 14. století.

45) M. Hoellen, *Katholische Pfarrkirche St. Viktor Oberbreisig*. Schnell Kunstführer Nr. 2385, Regensburg 2000. Poškozené malby, z nichž zůstala především obrysová linka, pochází snad ještě ze druhé poloviny 13. století.

46) Srov. J. Fajt – V. Horpeniak – J. Royt, o. c. pozn. 1, s. 255–256.

47) M. Meiss, *Painting in Florence and Siena after the Black Death*. New

York 1964, s. 74–78. Ke zmíněným dvěma prominentním příkladům lze přidat Triumf Smrti v Lucignanu od Bartola di Fredi snad z 60. let 14. stol.

48) W. Kofler-Engl, *Malerei von 1270 bis 1430*, in: P. Naredi-Rainer – L. Madersbacher edd., *Kunst in Tirol. Vol. 1 – Von den Anfängen bis zur Renaissance*. Innsbruck 2007, s. 299–300, kde je uvedena další literatura.



Obr. 23: Broumov, malby v suterénu fary. Detail drapérie Panen moudrých s jasně patrným zalamováním záhybů – viditelné spektrum. Stav před restaurováním.



Obr. 24: Broumov, malby v suterénu fary. Detail drapérie Panen moudrých s jasně patrným zalamováním záhybů – ultrafialová fluorescence. Stav před restaurováním.

starý, jak naznačuje stylové srovnání maleb, a zároveň byl co do námětu inspirován italskými vzory, je otázkou, jak se mohla během pár let rozšířit až do česko-slezského pohraničí znalost italské formy motivu bez toho, aby zároveň malíř nepřejal žádné jiné italismy. Jistým modelem takového přenosu by mohly být fresky v St. Kathrein v Tyrolsku, kdysi tvořící výzdobu kaple hradu Aufenstein, které bývají odvozovány od blízkého Bolzana.⁴⁹⁾ Ty podle posledních výzkumů vznikly krátce před vysvěcením hradní kaple roku 1330.⁵⁰⁾ Jejich námět a lineární styl je velmi blízký broumovskému příkladu. Fresky kombinují širší cyklus pekla se symbolickým zobrazením různých neřestí (Chamtivost, Pýcha atd.) právě s triumfem Smrti. Ikonografie maleb v St. Kathrein je částečně severského původu a částečně zjevně pracuje s prvky podle všeho zprostředkovanými italizujícími freskami v Bolzanu. Pak-liž nebudeme uvažovat původ motivu Smrti s kosou a na koni, tak na italské vzory, přejaté pravděpodobně právě z Bolzana, poukazuje především přítomnost chromých žebřáků, kterých si Smrt na svém tažení ostentativně nevšímá, zatímco oni ji marně prosí, aby ukončila jejich trápení. Na rozdíl od Aufensteinu (a italských příkladů v Bolzanu, Florencii i Subiacu) však tuto skupinu starců a nemocných v Broumově zcela postrádáme.

49) Týž, *Frühgotische Wandmalerei in Tirol*. Bozen – Innsbruck 1995, s. 92–112 a 206–211.

50) Tamtéž. Vzhledem k tomu, že malby v dolní části kaple jsou provedeny *al fresco* hned na první vrstvě středověkých omítek, jediná další (nepravděpodobná) možnost je, že kaple byla vysvěcena zcela neomítnutá.

Italské vzory zároveň ukazují, jak rozdílně mohlo být téma personifikované Smrti pojednáno – Smrt se objevuje v podobě ženy s netopýřími křídly s velkou kosou (Camposanto), jako stará žena na koni (Lucignano), démon (Bolzano, Florencie) nebo přímo revenant (Sacro Speco). Ikonograficky různorodá jsou ale i zobrazení Smrti v Zaalpi. To, že toto téma zde nebylo na počátku 14. století žádnou novinkou, dokazuje řada příkladů, za něž uvedme marginální iluminaci v misálu z Amiens, datovaném do roku 1323 a dnes uloženém v Královské knihovně v Haagu. Jde o pozoruhodné zobrazení Smrti jedoucí na krávi, vyzbrojené velkým kopím a rakví jako štítem, související snad s lidovou tradicí ještě indoevropského charakteru.⁵¹⁾ Vyobrazení Smrti jako jezdce ale nečerpalo jen z archetypální folklórní tradice. Smrt se mnohem častěji objevuje na bílém koni v odkazu na verše Zj 6, 7–8, a to jak v Itálii tak i v Zaalpi. Takto ji najdeme v rámci cyklů Apokalypsy a Posledního soudu na katedrálních portálech z 13. století v Paříži a Remeši. Nejpozději v první čtvrtině 14. století přitom bývá čtvrtý jezdec zobrazován i samostatně jako revenant v podobě umrlce, která se blíží zobrazení v Sacro Speco. Od pozdějších zobrazení se liší pouze tím, že nemá kosu, ale jinou zbraň, většinou meč – tak jej najdeme na nástěnných malbách na klenbě v dolním kostele v Asissi (2. desetiletí 14. století),⁵²⁾ v iluminovaných rukopisech Apokalypsy – např.

51) L. White Jr., *Indic Elements in the Iconography of Petrarch's Trionfo della Morte*, in: *Speculum* No. 2. Vol. 49, 1974, s. 201–221.

52) Zde je Smrt vybavena jako zbraní jakýmsi nožem.



Obr. 25: Siedlecin (okres Jelenia Góra, Polsko), tvrz, část nástěnných maleb s postavou sv. Kryštofa. 40. léta 14. století (foto J. Izduň).

francouzském z British Library (1. polovina 14. století)⁵³⁾ a lotrinském z Dresden Landesbibliothek.⁵⁴⁾

Neméně staré je přitom zobrazení Smrti jako sekáče, nejprve se srpem, později pak s kosou, které vychází z (Job 5,26): „Vejdeš v šedinách do hrobu, jako odnášino bývá zralé obilí časem svým“. Sekáče se srpem nalezneme už v otonském kodexu abatyše Uty z Niedermünsteru (poč. 11. století). V první polovině 13. století pak porýnský cisterciák Cesarius z Heisterbachu ve své populární sbírce *exempel Dialogus Miraculorum* zmiňuje, že Smrt si někteří představují v lidské podobě s kosou a takto ji údajně i malují.⁵⁵⁾ Jeho tvrzení dosvědčují některé nástěnné malby ze švábského prostředí, které nebyly dosud v souvislosti s problémem Triumfů smrti příliš zmiňovány. Jde například o malby v kapli sv. Mořice v Schemmerhofen (kolem 1330–1340), kde se setkáváme s opěšalou Smrtí, která velkou kosou ohrožuje skupinu tří postav.⁵⁶⁾ Ještě starší jsou malby v kostele sv. Afry v jihoněmeckém Schelklingenu (kol. 1310). Téma zdejších maleb není zcela jasné – šklebící se Dábel (anebo zpodobení Smrti s dā-



Obr. 26: Mouřenec u Annína (okres Klatovy), kostel sv. Vavřince, nástěnná malba s tématem Setkání třech živých a třech mrtvých, okolo 1310 (foto F. Záruba).

belským charakterem?) zachytává srpovitým předmětem, uchyceným na dlouhé rukojeti, skupinu drobných, nahých postaviček, na jejichž obranu vystupuje nadměrně velká modlící se postava. Starší literatura ztotožňuje předmět, patrně pod dojmem restaurování v 19. století, s loďkou (povrch pod předmětem je zvlněný), nověji, po odstranění zkreslující přemalby pak bylo navrženo, že se jedná o ruční síť – jakýsi čerem.⁵⁷⁾ Mohlo by ale jít i o kosu.⁵⁸⁾ Ve Švábsku přežíval typ stojící Smrti třímající kosu patrně nezávisle na italských vzorech také později, jak dokládají dva příklady ze začátku 15. století: nástěnná malba ve špitálním kostele v Horbu am Neckar – Freudenstadtu⁵⁹⁾ a ilustrace v rukopisu, pocházejícího ze zámeckých sbírek švábského Harburgu.⁶⁰⁾ Mezitím však jinde docházelo ke spojování jednotlivých tradic – kolem poloviny 14. století se Smrt se objevuje jako jezdec s kosou místo obvyklejšího meče, nese rakev, nebo jede s kosou na voze taženém kravami či voly.⁶¹⁾

Nepočítáme-li Broumov, tak se nejstarší personifikovaná Smrt objevuje v našich zemích na Karlštejně. Patrně z 50. let 14. století pochází obraz jezdce v rámci zdejšího apokalyptického cyklu. Jezdec „na bledém koni“, tedy Smrt, je vyobrazen zcela podle dobového úzu způsobem, který biblický text přímo nesleduje, ale svébytně jej interpretuje – jako šklebícího se umrlce, jehož zbraní

53) British Library, ruk. Add. 22493, fol. 3v.

54) Dresden Sächsische Landesbibliothek, MS.Oc.50, fol. 14r. Citace podle snímku dostupného na <http://www.bildindex.de/>, Microfiche-Scan mi00459f07 [vyhledáno 20. 12. 2015].

55) J. Strange ed., *Caesarii Heisterbacensis Dialogus Miraculorum*, Vol. 2. Köln – Bonn – Bruxeless 1851, s. 313 (tj. *Distinctio XI, Capitulum LXI*): „*Quidam putant mortem esse personam; quibus concordat quod mors in specie hominis cum falce in picturis repraesentatur.*“ K recepci Heisterbachových Dialogů v našem umění ve 14. stol. srov. P. Skalický – J. Dienstbier, *Mezi vzpomínkou, exemplum a obrazem: nástěnné malby v kostele sv. Vavřince v Brandýse nad Labem*, Umění 60, č. 2, 2013, s. 109–126.

56) B. Kadauke, o. c. pozn. 44, s. 63–64.

57) Tamtéž, s. 35–36; M. Hörsch, *Sankt Afra in Schelklingen. Die Wandmalereien*. Biberach 2004.

58) Kose nasvědčují jakoby useknuté končetiny pod nohama postavy Dábla-Smrti, které nejsou v literatuře přesvědčivě interpretovány. Naopak případu kosy (dřevěné s kovovým břitem?) odporuje fakt, že je srpek pod postavičkami rozdělen do více pruhů. Ty ale nejsou propojeny, což naopak odporuje síti, srov. M. Hörsch, o. c. pozn. 57, s. 34–36 resp. s. 111, obr. 85.

59) Horb am Neckar – Freudenstadt, bývalý špitální kostel Panny Marie. Malba se nachází na jižní stěně chóru. Fotografie dostupné na <http://www.bildindex.de/>, Microfiche-Scan č. mi05853b05 [vyhledáno 20. 12. 2015].

60) Augsburg, Bibliothek Oettingen-Wallerstein, Ms. 1. 2. fol. I. Citace podle snímku z roku 1937 dostupného přes fotobanku <http://www.bildindex.de/>, Microfiche-Scan mi00800e10 [vyhledáno 20. 12. 2015].

61) Pro vývoj této ikonografie viz pozn. 51.

se místo meče stala právě kosa. Pro druhou polovinu 14. století tento typ dosvědčuje dobová literatura – Smrt o sobě mluví jako o sekáčovi s kosou v Oráči z Čech od Jana ze Žatce, stejně jako v Tkadlečkově.⁶²⁾ Z pozdějších příkladů ve výtvarném umění můžeme uvést malbu v sále prelatury v Českém Krumlově, kde je groteskní rys Smrti-jezdce podtržen tím, že kůň je podán pouze coby dřevěná hračka.⁶³⁾

Výše naznačené analogie pomáhají ukotvit broumovský Triumf Smrti v dobovém kontextu. Z francouzských a švábských příkladů plyne, že zobrazení charakteristiky, které se objevují v Broumově – za prvé Smrt jako jezdec s kosou, a za druhé Smrt přímo vraždící lidi bez jakéhokoliv přímého odkazu na apokalypsu, se objevovaly a vzájemně propojovaly i jinak než v bezprostřední závislosti na dnes známých italských předobrazech. Ke spojení motivů pravděpodobně nedošlo poprvé v Bolzanu, kde jsou místní malby zjevně závislé na vyspělejších toskánských vzorech, a dost možná ani na malbách v Subiacu. Nelze se omezit pouze na Itálii, genezi motivů je nutné hledat v celé Evropě. Jakkoli je tedy zobrazení tématu v Broumově rané, není nemožné, a není tak ani ve sporu s navrženou datací maleb. Naopak, ikonografie motivu oporu k datování památky příliš neposkytuje, protože dochované památky (St Kathrein, Bolzano, Subiaco) a písemné zprávy (Caesarius z Heisterbachu) odkazují na ještě starší nedochovaná archetypální vyobrazení.

Na základě těchto dílčích poznatků můžeme závěrem obrátit pozornost k celku, do něhož jsou jednotlivé motivy zapojeny. Ten námětově vyrůstá z dramatických podání Posledních soudů, které se objevují v nástěnné malbě od poloviny 13. století – do jeho první polovi-



Obr. 27: Dolní Slověnice (okres České Budějovice), kostel sv. Mikuláše a Linharta, detail nástěnné malby s vyobrazením Pekla, 20. nebo 30. léta 14. století (foto O. Faktor).



Obr. 28: Pičín (okres Příbram), kostel Panny Marie, fragment nástěnné malby s vyobrazením Pekla. 30. léta 14. století (foto J. Dienstbier).

62) Smrt v Ackermanovi říká "Wir sey Gottes hant' herr Tot, ein rechter würcender meder. Unser sennge get für sich" atd., podobně v Tkadlečkově: „Myt sme ten sienosieszec, gehozto kosa gest pilkowana siem y tam.“, K. Bertau ed., Johannes de Tepla, civis Zacensis, Epistula cum Libello Ackerman und Das Büchlein Ackerman. Bd 2. Berlin – New York 1994, s. 300–301.

63) P. Pavelec, Středověké nástěnné malby v rezidenčních městech Rožmberku a Českém Krumlově, in: J. Pánek ed., o. c. pozn. 17, s. 435–436.

ny spadá nejstarší ze zmíněných analogií v Bergenu na Rujaně. Už v Bergenu se setkáváme s motivem, který se objevuje také v Broumově – Peklo není naplněno anonymním davem hříšníků, kteří reprezentují maximálně jednotlivé společenské vrstvy,⁶⁴⁾ ale naopak konkrétními reprezentativními postavami s jasnými důvody, které vedly k jejich zatracení – v Bergenu to je piják, snad pekař spolu s dalšími řemeslníky a symbolicky rovněž panny pošetilé.⁶⁵⁾ Zatracenci jsou zpodobňováni ve zkarikované podobě, pravděpodobně při opakování té činnosti, která je do pekla přivedla. Tento princip známe ze soudobých literárních pramenů, které na základě různých vidění

64) Např. v Kozohlodech viz Z. Všečeková, o. c. pozn. 23, s. 156 nebo hradní kapli v Bečově nad Teplou, srov. T. Velímský, Hrabišici, páni z Rýzmburka. Praha 2002, s. 208–215.

65) Srov. pozn. 27.

a vizí peklo popisují.⁶⁶⁾ Právě takový typ znázornění pekla v rámci Posledního soudu jako v Bergenu nacházíme od přelomu 13. a 14. století také u nás. Příkladem budiž zmíněná kompozice v Dolních Slověnicích s postavami pijáků, patrně zlodějem a výrobcem kostek. Podobně bylo naplněno zkarikovanými řemeslníky, kteří se v jednom případě pokoušejí navzájem zabít, peklo v Boleticích a mnohé spojitosti najdeme i na dobře známých malbách v Pičíně.⁶⁷⁾ Oproti těmto příkladům, kde Poslední soud zabírá pouze část většího, obvykle christologického, cyklu, představují malby v broumovském karneru zúženější sestavu. V Broumově je vše soustředěno na téma umírání a jeho souvislosti s Posledním soudem. Ten není pouze vyvrcholením celé kompozice, ale stává se sám svébytným rámcem maleb.⁶⁸⁾ Integrovaným činitelem bylo podle všeho přímo využití objektu jako karneru, popř. hřbitovní kaple. Podobně jako v zahraničních analogiích (Tulln an der Donau, Bad Doberan, Bystrze) zde účel prostoru ovlivnil ikonografický program maleb. Ty vynikají jednoznačným vyzněním a vzájemnou provázaností námětů. Smrt je v Broumově všudypřítomná, nelze jí uniknout. Autoři maleb vyplňují celý stísněný prostor, tomuto poselství podřídili vše. Chtěli přitom upozornit nejen na neodvratnost, ale i na nepředvídatelnost smrti. „*Smrt bere mladé stejně jako staré*“ praví nápis, který uvozuje pekelné scény. Konec tedy může přijít kdykoliv a nikdo před ním neuteče – „*To, co jsme my, budete i vy*“. Mrtvými, na které mají návštěvníci pamatovat, přitom nejsou míněni jen tři umrlci na malbě, ale zároveň všichni, jejichž ostatky odpočívají poblíž, ať už přímo v téže budově nebo na blízkém hřbitově. Na ně, stejně jako na diváky maleb, čeká soud, který bude strašlivý a nemilosrdný. Soud, který oddělí spasené od zatracených. Soud, který byl přichystán od počátku věků. V něm mohou obstát jen ti, kdo nepoleví v bdělosti ve smyslu biblického verše, který podobenství o pannách moudrých a pošetilých uzavírá – „*Bděte tedy, protože neznáte den ani hodinu, v níž přijde Syn člověka.*“ (Mt25, 13)

Broumovské malby jsou naší dosud nejstarší známou památkou, která v rozvinuté podobě formuluje téma *memto mori*, ideu, která se teprve měla v pozdním středověku a baroku ukázat jako neobyčejně inspirativní a dát vzniknout řadě výtvarných zpracování, ať už jde o anonymní tisky *Tanců smrti*, nebo díla vysoké umělecké hodnoty, jako epitaf z Pšovky či Zlíchovský oltář. Právě ideový základ, stojící za vznikem broumovských maleb, naznačuje, že je nesmíme chápat jen v jedné rovině jako pozoruhodné dílo středověkého malířství, ale jako mnohavrstevnou památku, kterou můžeme pochopit a prožít

jen v souvislosti s jejím kontextem. Malby nikdy nestály samostatně, ale tvořily nedělitelný celek s hřbitovem a farním kostelem sv. Petra a Pavla ve svém okolí. Hřbitov, který dnes připomíná jen několik náhrobků zasazených do jižní stěny chrámu, hrál svou roli ještě v době objevu maleb – pamětníci uvádějí, že sklepní komoru našli zaplněnou kostmi až po strop. Jakkoli se pravděpodobně jednalo až o sekundární využití prostoru, neměli bychom jej přehlížet. Komora s malbami byla přeci určena mrtvým už od začátku. Zde se mohli setkávat se živými, přinutit je k přímluvným modlitbám a upozornit je na jejich vlastní smrtelnost a potřebu pokání. K tomu, aby komunikace živých a mrtvých fungovala, se tvůrci celého areálu rozhodli působit na návštěvníky expresivní emocionalitou – obrat živých k mrtvým měl být zprostředkován prostřednictvím zděšení a šoku.⁶⁹⁾ Malby vlastně komentovaly lidské ostatky jak v budově karneru, tak na hřbitově, a naopak ostatky zesnulých samy o sobě představovaly kulisu k ději, který se odvíjel na malbách.

Toto sepětí nám tak může být jistým vodítkem k probíhajícímu restaurování památky a k její následné prezentaci návštěvníkům. Rozklad maleb a jejich poškození, způsobené druhotným použitím komory k uskladnění lidských ostatků, totiž patří nedílně k jejich dějinám a měli bychom jej chápat jako jejich součást. Tak jako si umírání broumovských měšťanů kdysi vynutilo vznik maleb, proměna hřbitova a změna pohřebních ritů znamenala jejich pohřbení a zapomenutí, trvající až do jejich znovuobjevení v roce 1967. Naším současným cílem by proto měla být především konzervace stavu této památky, co nejbližší tomu, v jakém nám jej po všech ztrátách dějiny zanechaly. Jen tak můžeme poselství maleb zprostředkovat budoucím generacím. Jde přitom o poselství, které platilo stejně ve středověku jako dnes: „*To, co jsme my, budete i vy. To co jste vy, byli jsme kdysi i my.*“⁷⁰⁾

*Příspěvek vznikl v rámci Institucionální podpory na dlouhodobý koncepční rozvoj výzkumné organizace (DKR-VO), financované Ministerstvem kultury ČR, jako výstup výzkumného cíle **Tematické průzkumy památek (10H30PP110).***

69) Vypjatá expresivita maleb – např. v podobě zatracených a jejich činností – v sobě však mohla nést některé rysy komična, jak upozorňuje M. Camille, *Master of Death, The Lifeless Art of Pierre Remiet Illuminator*. New Haven – London 1996, s. 158–159 pro případ pozdějších *Tanců smrti*.

70) Malby jsme měli jedinečnou možnost poznávat před restaurátorským zásahem, dosud omezeným jen na čelní stěnu, v průběhu restaurování i po jeho ukončení. Výtvarně citlivý a precizní zásah restaurátorů bezesporu uchoval kvality stávajících zbytků maleb a zároveň zvýraznil některé předtím sotva patrné scény. Hrubá poškození byla potlačena pomocí scelujících barevných ploch a čárkové retuše, které zakryly i tmely pocházející z předchozího restaurování. Po technické a výtvarné stránce nelze provedení restaurování nic vytknout. Zvolený koncept nicméně staví otázku, nakolik si budoucí návštěvníci prostoru (mimo úzkou odbornou veřejnost) vědomi původních hrubých poškození, která, jak jsme se pokusili ukázat, k životu památky patří a měla by být tedy divákům odpovídajícím způsobem prezentována. Zejména v případě bočních stěn a stropu, však mohlo, vzhledem k mizivému dochování, dojít jen k barevnému scelování větších ploch, jehož výsledkem je sice zdánlivě intaktní povrch, který však přesto nenese prakticky už žádnou obrazovou informaci. Nabízí se tak otázka, zda se koncept neměl odvíjet spíše od nejpoškozenějších částí a hledání způsobu, jak by bylo možné tyto ztráty související s dlouhým životem maleb prezentovat se vši krutou upřímností i divákovi.

66) Připomeňme alespoň příklady z Thurkillova vidění, kde se objevuje případ rytíře, který za života vraždil na koni a po smrti musí jezdit na koni ohnivém se sedlem pobitým ostrými hroty, viz P. G. Schmidt ed., *Visio Thurkilli relatore, ut videtur, Radulpho de Coggeshall*. Leipzig 1978, s. 22–23; nově též k dispozici český překlad v M. Moravcová, *Ráj peklo a očištěc ve středověkých viděních*. Praha 2011, s. 215–216. Podobné motivy se ale objevují v populárním Pavlově vidění, kde např. ti, co přerušili půst, jsou zavěšeni nad vodním tokem, v němž jsou četné plody, z nichž ale nemůžou nic okusit, J.-A. Dus ed., *Proroctví a apokalypsy: Novozákonní apokryfy III*. Praha 2007.

67) Pičínské peklo je ovšem zachované pouze z poloviny. Část zanikla pozdějším zvětšením okna.

68) Např. v Pičíně a Boleticích byl Poslední soud součástí christologického cyklu. V Dolních Slověnicích byl patrně vyvrcholením cyklu, který začínal Stvořením člověka a Prvotním hříchem.