

Univerzita Karlova

Filozofická fakulta

Ústav pro dějiny umění

Bakalářská práce

Martin Kanaloš

Odras duchovního prostředí poslední čtvrtiny 14. století v díle
Mistra Třeboňského oltáře

The Reflection of the Ecclesiastical Environment of the Last Quarter of the 14th Century in
the Works of the Master of Trebon Altarpiece

Praha 2021

Vedoucí práce:
prof. PhDr. Ing. Jan Royt, Ph.D.

Poděkování

Chtěl bych poděkovat panu prof. PhDr. Ing. Janu Roytovi, Ph.D. za odborné vedení mé bakalářské práce, za jeho podporu a nadšení pro umění, které dokázal přenést i na své studenty. Dále bych chtěl poděkovat panu PhDr. Janu Klípovi, Ph.D. za konzultaci práce a cenné rady, které mi poskytl.

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci vypracoval samostatně, že jsem řádně citoval všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze

.....

Abstrakt

Bakalářská práce pojednává o duchovním prostředí poslední čtvrtiny 14. století, které se odráží v díle Mistra Třeboňského oltáře. Na Třeboňském oltáři lze vidět odraz dobového hnutí devotio moderna, úcty k Božímu tělu a krvi. Na dalším díle Třeboňského mistra Roudnické madoně je značná úcta k Panně Marii a k relikvii peplum cruentatum (Mariin zkrvavený závoj Kristovou krví). Tato úcta se projevuje i na dílenském obraze Mistra Třeboňského oltáře Madoně Aracoeli. Ve velké úctě měl Pannu Marii Jan z Jenštejna (1350-1400), který se podílel na propagaci jejího kultu a u kterého je možné, že měl vliv na Mistra Třeboňského oltáře, ba dokonce mohl být možným objednavatelem.

Klíčová slova:

Mistr Třeboňského oltáře, Třeboňský oltář, augustiniáni kanovníci, Jan z Jenštejna, desková malba 14. století

Abstract

The thesis deals with the ecclesiastical environment of the last quarter of the 14th century which reflects in the works of the Master of Trebon Altarpiece. In the Trebon Altarpiece it is visible the reflection of the devotio moderna movement, and the body and blood of Christ adoration. In another work of the Master of Trebon Altarpiece The Roudnice Madonna the veneration of the Virgin Mary and the relic of peplum cruentatum (the Virgin Mary's stained veil of Christ's blood) is highlighted. This veneration is also expressed in the painting of the workshop of the Master of Trebon Altarpiece Madonna Aracoeli. Jan of Jenstein (1350-1400) deeply venerated the Virgin Mary. He contributed in propagation of her cult and it is possible that he had an influence on The Master of Trebon Altarpiece, and he could be even the one who ordered paintings from the Master of Trebon Altarpiece.

Key words:

Master of Trebon Altarpiece, Trebon Altarpiece, Canons Regular of St. Augustin, John of Jenstein, 14th century panel painting

Obsah	
1. Úvod	6
2. Literatura věnující se duchovnímu prostředí poslední čtvrtiny 14. století	7
3. Literatura věnující se dílu Mistra Třeboňského oltáře	9
3. 1. Zahraniční literatura věnující se dílu Mistra Třeboňského oltáře	11
4. Duchovní prostředí poslední čtvrtiny 14. století	13
4. 1. Stručný úvod do dobové krize v církvi	13
4. 2. Augustiniáni kanovníci a stručný přehled hnutí devotio moderna	15
4. 3. Jan z Jenštejna	17
4. 4. Jan z Jenštejna a umění	19
4. 5. Dobová úcta k relikvii peplum cruentatum	20
4. 6. Dobová kritika funkce obrazu a reformní kazatelé	22
5. Mistr Třeboňského oltáře	25
5. 1. Osobnost Mistra Třeboňského oltáře	25
5. 2. Topografie dílny	25
5. 3. Stylové zařazení díla Mistra Třeboňského oltáře aneb „krásný sloh“	25
5. 4. Chronologie děl	26
6. Dílo Mistra Třeboňského oltáře, ve kterém se odráží duchovní prostředí poslední čtvrtiny 14. století	29
6. 1. Třeboňský oltář	29
6. 1. 1. Rekonstrukce oltáře	29
6. 1. 2. Datace	31
6. 1. 3. Kristus na hoře Olivetské	32
6. 1. 4. Svatá Kateřina, Máří Magdalena, svatá Markéta	32
6. 1. 5. Kladení do hrobu	34
6. 1. 6. Svatý Jiljí, svatý Augustin, svatý Jeroným	34
6. 1. 7. Zmrtvýchvstání Krista	36
6. 1. 8. Svatý Jakub Mladší, svatý Bartoloměj, svatý Filip	36
6. 2. Madona roudnická	38
6. 3. Madona Ara Coeli	40
6.4. Ukřižování ze Svaté Barbory	42
7. Další díla Mistra Třeboňského oltáře	44
7.1. Deska církvicíká	44
7.2. Adorace Krista z Hluboké	45
8. Závěr	47
Seznam použité literatury	48

1. Úvod

Během přípravování referátu na seminář středověku na téma Mistr Třeboňského oltáře mě při četbě odborné literatury zaujala kapitola *Duchovní zázemí tvorby Mistra Třeboňského oltáře* v monografii od Jana Royta a *Poznámky k Třeboňskému mistrovi* od Jaromíra Homolky. Zaujalo mě, jak umění dokáže mít blízko k duchovnu a jak se v díle odráží duchovní nálada doby. V této práci se pokusím ukázat, jak se dobové duchovní prostředí odráží v díle Mistra Třeboňského oltáře.

V první části práce se budu věnovat duchovnímu prostředí poslední čtvrtiny 14. století, které odvíjím od možných objednavatelů děl Mistra Třeboňského oltáře, jimiž s největší pravděpodobností byli augustiniáni kanovníci a Jan z Jenštejna. Augustiniáni kanovníci byli v poslední čtvrtině 14. století stoupenci hnutí devotio moderna, které se význačně projevuje na Třeboňském oltáři a ke kterému mohl samotný oltář vybuzovat. Představím osobnost třetího arcibiskupa pražského Jana z Jenštejna (1350-1400), jehož vztahu k umění bude věnována samostatná kapitola. Dále se budu věnovat relikvii peplum cruentatum (zkrvavený závoj Panny Marie), která se těšila velké úctě v poslední čtvrtině 14. století s rostoucí úctou k eucharistii. Právě rozdílný názor na eucharistii bude nastíněn v následující kapitole o dobové kritice funkce obrazu, kterou tím část o duchovním prostředí uzavřu.

Druhá část práce je věnována dílu Mistra Třeboňského oltáře. Pokusím se přehledně představit názory badatelů na jeho dílo. Následně uvedu v katalogové formě jednotlivá díla Mistra Třeboňského oltáře, ve kterých se odráží duchovní prostředí poslední čtvrtiny čtrnáctého století. Závěrem bude věnována pozornost dalším dílům Mistra Třeboňského oltáře.

2. Literatura věnující se duchovnímu prostředí poslední čtvrtiny 14. století

V práci, která se zabývá duchovním prostředím nelze necitovat osobnost české církevní historiografie jako je Zdeňka Hledíková. Její práce s dobovými prameny odhalila spoustu nejasností a zacementovala prázdna místa v historii. V jejích knihách *Biskup Jan IV. z Dražic (1301-1343)*¹ a *Pražské synody a koncily předhusitské doby*² se do hloubky věnuje církevní historii 14. století. Na knize *Pražské synody a koncily předhusitské doby* pracoval společně se Zdeňkou Hledíkovou i Jaroslav V. Polc, další osobnost české církevní historiografie. Jaroslav V. Polc se ve své disertační práci *De origine festi visitationis B.M.V.*³, kterou napsal v latinském jazyce, zabýval svátkem Navštívení Panny Marie. Tento svátek zavedl Jan z Jenštejna, kterým se Jaroslav V. Polc také zabýval a mimo jiné psal Jaroslav V. Polc o Janovi z Jenštejna i ve *Sborníku Katolické teologické fakulty*⁴.

Do hloubky se Janu z Jenštejna věnoval historik Jiří Ježek v *Jan z Jenštejna: třetí arcibiskup pražský*⁵ z roku 1900. Bohumír Červinka napsal článek *Příspěvky k životopisu Jana z Jenštejna, III. arcibiskupa pražského*⁶ do *Sborníku historického kroužku*.

Jana z Jenštejna také zmínil ve své práci *Světci a kacíři*⁷ František Michálek Bartoš. V roce 1968 vydal Ruben Ernst Weltsch knihu *Archbishop John of Jenstein (1348-1400): Papalism, Humanism and Reform in Pre-Hussite Prague*.⁸

Dalším významným církevním historikem, který se věnoval církevním dějinám byl Jaroslav Kadlec. Obzvláště mu patří dík za podrobné prozkoumání historických pramenů ke klášteru v Třeboni. Ve svém posledním vydaném díle *Kláster augustiniánských kanovníků v Třeboni*⁹ se věnuje právě oné kanonii. Samotnými augustiniány se rovněž věnoval například Milan Buben v *Encyklopedii řádů, kongregací a řeholních společností katolické církve v českých zemích*¹⁰. Augustiniáni kanovníci jsou zmíněni i u Zdeňka Kalisty v knize *Karel IV. a jeho duchovní tvář*¹¹.

O hnutí devotio moderna, kterému se také budeme věnovat, napsal Jiří Spěváček v *Devotio Moderna, Čechy a roudnická reforma*.¹² O původu devotio moderna napsal velmi zajímavý článek¹³ Pavel Spunar.

¹ HLEDÍKOVÁ 1991

² HLEDÍKOVÁ - POLC 2002

³ *De origine festi visitationis B.M.V.*

⁴ POLC 2000

⁵ JEŽEK 1900

⁶ ČERVINKA 1936

⁷ BARTOŠ 1949

⁸ WELTSCH 1968

⁹ KADLEC 2004

¹⁰ BUBEN 2003

¹¹ KALISTA 1971

¹² SPĚVÁČEK 1995

¹³ SPUNAR 1991

Směru devotio moderna se také věnuje Pavel Soukup v publikaci *Reformní kazatelství a Jakoubek ze Stříbra*¹⁴.

O relikvii peplum cruentatum psal americký badatel Jeffrey Hamburger v *Bloody Mary: Traces of the Peplum Cruentatum in Prague and in Strasbourg*¹⁵. Z českých badatelů se relikvii věnoval medievalista Michal Šroněk ve článku *Rouška Panny Marie relikvie ve sporu mezi římskými katolíky a utrakvisty v Čechách ve 14. a 15. století*.¹⁶ Mariin zkrvavený závoj je dále zmíněn v článcích od Iva Kořána a to konkrétně v *Byzantské vlivy na počátku české malby gotické a Roudnická madona v Krakově*¹⁷ a *Gotické Veraikony a svatolukášské Madony v Pražské katedrále*¹⁸.

O reformátorech, kterým bude věnována jedna kapitola, je bohatá literatura. Ferdinand Menčík napsal o Konrádovi Waldhauserovi knihu *Konrád Waldhauser, mnich řádu svatého Augustina*¹⁹. V roce 1909 vydal odborník na českou reformaci František Loskot knihu *Konrad Waldhauser, řeholní kanovník sv. Augustina, předchůdce Mistra Jana Husa*²⁰. František Michálek Bartoš ve své knize *Knihy a Zápasy* má kapitolu *Konrád Waldhauser a ohlas jeho díla u nás*²¹.

František Loskot napsal v roce 1911 *Milíč z Kroměříže, otec české reformace*²² a v roce 1912 knihu *Mistr Matěj z Janova*.²³

O Janu Milíčovi z Kroměříže ještě vydal v roce 1915 Václav Novotný v knize *Náboženské hnutí české ve 14. a 15. století*.²⁴ Do hloubky život Jana Milíče z Kroměříže zkoumal Miloslav Kaňák v knize *Milíč z Kroměříže*²⁵, kterou vydal v roce 1975.

I o Matějovi z Janova je bohatá literatura. Vlastimil Kybal o něm napsal knihu *Matěj z Janova, Jeho život, spisy a učení*.²⁶ Ondřej Petruš se věnuje Matějovi z Janova v *Matěj z Janova o častém svatém přijímání*²⁷.

¹⁴ SOUKUP 2011

¹⁵ HAMBURGER 2011

¹⁶ ŠRONĚK 2009

¹⁷ KOŘÁN 1976

¹⁸ KOŘÁN 1991

¹⁹ MENČÍK 1881

²⁰ LOSKOT 1909

²¹ BARTOŠ 1948

²² LOSKOT 1911

²³ LOSKOT 1912

²⁴ NOVOTNÝ 1915

²⁵ KAŇÁK 1975

²⁶ KYBAL 1905

²⁷ PETRŮ 1946

3. Literatura věnující se dílu Mistra Třeboňského oltáře

Nejstarší literatura, která zmiňuje dílo Mistra Třeboňského oltáře byla sepsána krátce po objevení desek ve Svaté Majdaleně jejich objevitelem Antonínem Jaroslavem Beckem v knize *Starožitnosti v jižních Čechách* v roce 1843.²⁸ Jan Erazim Wocel, který následně nechal desky převést do Prahy, se o deskách zmiňoval v *Bericht über eine Kunstarchäologische Reise in Böhmen und Mähren*²⁹. Obzvlášť ho zaujaly jejich estetické kvality. O třeboňských deskách Jan Erazim Wocel psal ještě i v článku *Tré obrazův karlštejnských*³⁰.

Co se týče datování, Viktor Barvitijs jako jeden z prvních se pokusil o dataci třeboňských desek po roce 1380 až do roku 1400 v *Katalogu obrazárny v Domě umělců Rudoflinum v Praze*³¹. V první polovině 20. století se třeboňským deskám a samotnému Mistru věnoval historik umění Antonín Matějček. Poprvé psal o deskách v roce 1913 v knize *Galerie v Rudolfině*³², kde si všiml vlivu italského umění na dílo Třeboňského mistra. V dalších letech Antonín Matějček porovnával dílo Mistra Třeboňského oltáře s dílem Mistra Vyšebrodského oltáře ve *Volných směrech*³³ a *Ročence kruhu pro pěstování dějin umění*³⁴. Antonín Matějček si také všiml slohové tendence odkazující na francouzské prostředí. O tomto fenoménu se zmiňoval již v roce 1915 v *Uměleckých pokladech Čech*³⁵. Dále na toto téma navázal v roce 1923 v *Památkách archeologických*³⁶.

V *Dějepisě výtvarného umění*³⁷ Matějček uvažuje o vyškolení Mistra třeboňského ve franko-vlámské oblasti, díky němuž vidí pokrok v české malbě a představení nového slohu.

Matějčkovu bádání pokračovalo do roku 1937, kdy vydal první monografii *Mistra třeboňského*³⁸, ve které shrnul své poznatky a teorie o Mistru Třeboňského oltáře, konkrétně o jeho školení ve franko-vlámské oblasti a jeho ranou tvorbu na nástěnných malbách na Karlštejně.

V *České malbě gotické*³⁹ se Matějček věnoval dataci. Matějček datoval Třeboňský oltář do doby kolem roku 1380 jako dílo pouze samotného mistra. Světice na rámu obrazu Madony Ara Coeli řadil před rok 1400, stejně tak Adoraci Krista z Hluboké. Oba obrazy považoval za dílo školy Mistra třeboňského. Ukřižování ze sv. Barbory datoval Matějček kolem roku 1400 a dle jeho názoru se jedná o dílenskou práci. Stejně tak datoval Ukřižování z Vyššího Brodu a Madonu mezi sv. Bartolomějem a sv. Markétou, kterou ovšem považoval za dílo následovníka. V určitých směrech navázal na Matějčka historik umění Vincenc Kramář. Konkrétně se jedná o vliv francouzského prostředí, jehož malířství vnímal jako pokročilejší.

²⁸ BECK 1843,

²⁹ WOCEL 1858, 172

³⁰ WOCEL 1868, 77

³¹ BARVITIUS 1889, 163

³² MATĚJČEK 1913, 25

³³ MATĚJČEK 1921, 105

³⁴ MATĚJČEK 1922, 30

³⁵ MATĚJČEK 1915, 63

³⁶ MATĚJČEK 1923, 238 až 240

³⁷ MATĚJČEK 1931

³⁸ MATĚJČEK 1937

³⁹ MATĚJČEK 1950, 21 až 23, 89 až 108

Psal tak v článku *La peinture et la sculpture du XIVe siècle en Bohême*⁴⁰, kde se mimo jiné zabýval i umístěním dílny Mistra třeboňského, která se dle jeho názoru nenacházela v Třeboni. Vincenc Kramář viděl určité výtavné spojitosti s domácím prostředím, konkrétně malbou 60. let 14. století na Karlštejně, ovšem v publikaci *Madona se sv. Kateřinou a Markétou*⁴¹ odmítl slohový vývoj Třeboňského mistra v závislosti na zahraničí.

Žák Antonína Matějčka Pavel Kropáček vyzdvihl dílo Mistra Třeboňského oltáře ve své knize *Malířství doby husitské*⁴². Podrobně se také věnoval Desce církvické ve článku *Bolestná Panna Maria církvická*⁴³ a jako první si všiml spojitostí s tvorbou Mistra Třeboňského.

V druhé polovině 20. století zásadně ovlivnilo bádání o díle Mistra třeboňského restaurátorský průzkum Mojmíra Hamsíka a Věry Frömlové, kteří restaurovali třeboňské desky, Desku církvickou a Adoraci Krista. O svém restaurátorském průzkumu napsali články⁴⁴ do časopisu Umění. V témže časopise Josef Cibulka publikoval v roce 1967 článek⁴⁵ o rekonstrukci oltáře. Josef Cibulka ve svém článku *Vyšebrodské Narození Páně a hlubocké Klanění dítěti*⁴⁶ srovnával tato dvě díla. Antonín Friedl se ve sborníku⁴⁷ k šedesátinám Alberta Kutala pokusil identifikovat anonymního mistra s augustiniánským kanovníkem Michalem. Významný český historik umění Jaroslav Pešina se o třeboňském oltáři zmiňoval již v první polovině 20. století ve své práci⁴⁸ o třeboňském klášteře v roce 1942. Dílu Mistra Třeboňského oltáře se blíže věnoval v *Českém umění gotickém 1350-1420*⁴⁹, ve kterém píše o navázání Mistra třeboňského na Mistra Theodorika. Ohledně rekonstrukce Třeboňského oltáře se vyhradil vůči Cibulkovi. Pešina je toho názoru, že pašijové scény byly na vnějších stranách retáblu a světci a světice na vnitřních. Pešina se také zabýval datací. Většinu děl Mistra třeboňského datoval Pešina kolem roku 1380. Dataci se Pešina blíže věnoval v *Zur Frage der Chronologie des "Schönen Stils" in der Tafelmalerei Böhmen*⁵⁰ V katalogu *Die Parler und der Schöne Stil 1350-1400*⁵¹ se Pešina zabýval zahraničním vlivem na dílo třeboňského mistra. Nejvíce uvažoval o vlivu severní Itálie, konkrétně florentské školy. V článku *Některé ztracené obrazy Mistra Třeboňského oltáře*⁵² Pešina upozorňoval na fakt, že se dílo Třeboňského mistra nedochovalo celé a představuje dobová díla, která mohla z díla Mistra třeboňského vycházet.

Významný medievalista Albert Kutal se v *Českém gotickém umění*⁵³ zabýval Mistrem třeboňským a jeho dílem. Kutalův odkaz zpracoval jeho žák Jaromír Homolka, který si jako jeden z prvních badatelů všiml souvislost osobnosti Jana z Jenštejna s dílem Mistra

⁴⁰ KRAMÁŘ 1928, 210

⁴¹ KRAMÁŘ 1937, 19 až 22

⁴² KROPÁČEK 1946

⁴³ KROPÁČEK 1939, 52

⁴⁴ HAMSÍK - FRÖMLOVÁ 1965, 139 až 175

⁴⁵ CIBULKA 1967, 480 až 488

⁴⁶ CIBULKA 1955, 188

⁴⁷ FRIEDL 1964, 105 až 115

⁴⁸ PEŠINA 1942

⁴⁹ PEŠINA 1950, 223 až 229

⁵⁰ PEŠINA 1971, 167 až 190

⁵¹ PEŠINA 1978, 765 až 770

⁵² PEŠINA 1978, 297

⁵³ KUTAL 1972, 126

Třeboňského oltáře. Věnuje se tomu ve studii *Arcibiskup Jenštejn a výtvarné umění* ve sborníku *Jenštejn 1977*⁵⁴. O filozofické a duchovní rovině v díle Třeboňského mistra psal Homolka v *Poznámkách k Třeboňskému mistrovi*⁵⁵. K vlivu dobových duchovních směrů napsal Ivo Hlobil článek *Třeboňský mistr a Konrád Waldhauser?*⁵⁶

Helena Přibíková se věnovala Mistru Třeboňského oltáře ve své diplomové práci⁵⁷, jehož dílo se pokusila monograficky zpracovat. Následovníky Mistra třeboňského se zabývala Milena Bartlová v *Poctivých obrazech*⁵⁸.

Eva Kolářová v článku *Třeboňský oltář: dva retáblý Třeboňského mistra*⁵⁹ zcela popřela názory všech dosavadních badatelů a dle jejího názoru se celý oltář nenacházel v Třeboni. Jiří Fajt vycházel z bádání německých kunsthistoriků a v jeho publikaci *Karel IV., císař z Boží milosti*⁶⁰ si lze všimnout vlivu Roberta Suckale a to nejen co se týče bádání o tvorbě Mistra Třeboňského oltáře. Dílo Jiřího Fajta nepopře ani vliv svého učitele Jana Royta, který se v posledních dvaceti letech zabýval Mistrem třeboňským nejvíce a to v *Středověké malířství v Čechách*⁶¹, *Meister von Wittinagau* v *Geschichte der bildenden Kunst in Deutschland*⁶², příspěvek *Master of the Třeboň Altarpiece* v *Art and Architecture around 1400*⁶³ a hlavně byla vydaná první ucelená monografie *Mistr Třeboňského oltáře*⁶⁴. Také současný historik umění Jan Klípa se v *Ymago de Praga*⁶⁵ zabýval Mistrem třeboňským.

3. 1. Zahraniční literatura věnující se dílu Mistra Třeboňského oltáře

Ačkoliv všechna díla Mistra Třeboňského oltáře byla nalezena v Čechách, zahraniční badatelé projevíli také svůj zájem a výsledkem je nemálo publikací o tak významném umělci. K těm, které je důležité zmínit, neboť se důkladně zabývali Třeboňským mistrem patří například Friedrich Anton Martens, který ve *Wann ist der Wittingauer Altar entstranden?*⁶⁶ datoval Třeboňský oltář do 15. století. Tuto dataci razantně odmítl Karl Oettinger v *Der Meister von Wittingau und die böhmische Malerei des späteren 14. Jahrhunderts*⁶⁷. Německý historik Wilhelm Pinder se v *Die Kunst der ersten Bürgerzeit*⁶⁸ zabýval výtvarnými kvalitami díla Mistra třeboňského. Alois Elsen se snažil spojit vládce Karla IV. a jeho

⁵⁴ HOMOLKA 1977, 115 až 151

⁵⁵ HOMOLKA 1980, 25 až 31

⁵⁶ HLOBIL 1985, 270

⁵⁷ PŘIBÍKOVÁ 1972

⁵⁸ BARTLOVÁ 2001

⁵⁹ KOLÁŘOVÁ 2008, 137 až 191

⁶⁰ FAJT 2006

⁶¹ ROYT 2002, 88 až 90

⁶² ROYT 2007, 216 až 225

⁶³ ROYT 2012, 171

⁶⁴ ROYT 2013

⁶⁵ KLÍPA 2012

⁶⁶ MARTENS 1934, 176 až 193

⁶⁷ OETTINGER 1937, 398

⁶⁸ PINDER 1940, 116

dvorskou kulturu s tvorbou Mistra Třeboňského oltáře ve svém článku *Der Wittingauer Meister und Kaiser Karl IV.*⁶⁹

Přestože Eduard Winter působil v Čechách, své práce psal v němčině. Konkrétně ve své knize *Frühhumanismus*⁷⁰, která vyšla v Berlíně, se zasloužil o přiblížení duchovního prostředí doby, ve které působil Mistr Třeboňský. Líčí zde vliv augustiniánů kanovníků, dobového hnutí devotio moderna a myšlenky Konráda Waldhausera. Významný německý badatel Gerhard Schmidt se zabýval datováním a rekonstrukcí Třeboňského oltáře v *Gotik in Böhmen*⁷¹.

Barbara Bauer podrobila bádání desku Zmrtvýchvstání Krista ve svém článku *The Třeboň Resurrection and Innovation*⁷², ve kterém psala o zapečetěné tumbě jako symbolu Mariina panenství. Robert Suckale v *Kunst in Deutschland*⁷³ datoval dílo Mistra třeboňského později kolem roku 1390. V tomto ohledu si lze všimnout vlivu na českého historika umění Jiřího Fajta.

⁶⁹ ELSEN 1942, 1 až 8

⁷⁰ WINTER 1964

⁷¹ SCHMIDT 1964, 225

⁷² BRAUER 1983, 150 až 158

⁷³ SUCKALE 1998, 168

4. Duchovní prostředí poslední čtvrtiny 14. století

4. 1. Stručný úvod do dobové krize v církvi

V této kapitole uvedu období poslední čtvrtiny 14. století, tedy zhruba mezi lety 1375 až 1400, kterému se nebude možné věnovat hlouběji s ohledem na formu práce. Jedná se o závěr úspěšné vlády Karla IV. (1316-178). Stát i církve byly na vzestupu a těšily se velkého bohatství nejenom v Čechách, ale i ve zbytku Evropy.

Papež i vysocí hodnostáři z řad církve bohatli a nabývali světské moci, namísto toho aby byli prostředníci mezi Bohem a lidem, který naopak chudl. Prostý lid se stěhoval kvůli chudobě i moru z vesnic do měst, kde byl rozdíl mezi bohatými a chudými na první pohled zřetelný.⁷⁴ Za vlády Karla IV. byl nedostatek církevních obročí, a tak rostl počet klášterů, far a kněží. Z Prahy se hned po Avignonu a Římě stalo město s největší koncentrací duchovních v celé Evropě. S vysokým počtem kněží přibýval i mravní úpadek. Dochází k obchodu s církevními úřady, které lákaly blahobytem a společenskými výhodami.⁷⁵

Počátek krize v církvi měl ovšem svůj původ již na začátku 14. století. V té době byl papežem Bonifác VIII. (1230-1303), který měl silnou světskou moc a byl zcela nezávislý na panovnících, čímž se s nimi dostával do častého konfliktu. Jeden z nejzásadnějších konfliktů bylo papežovo odmítnutí korunovace francouzského krále Filipa Sličného (1268-1314) císařem. Po smrti papeže Bonifáce VIII. byl zvolen papežem Benedikt XI. (1240-1304), jehož pontifikát trval pouhý rok. Nastávajícího papeže Klementa V. (1264-1314) donutil Filip Sličný, aby přesídlil do Avignonu. Takzvané „avignonské zajetí“ papežského stolce trvalo sedmdesát let, během kterých úřad hlavy církve vystřídal pět papežů. Římané vnímali absenci papeže za velkou nevýhodu a po několika výzvách v roce 1377 přesídlil papež Řehoř XI. (1329-1378) zpět do Říma. Následující rok papež umírá a z 16 kardinálů má být zvolen nový papež. Z těchto 16 kardinálů bylo 11 Francouzů a Římané se obávali přesídlení francouzského papeže zpět do Avignonu. Ovlivnění voleb papeže mělo za následek, že papežem se stal italský kardinál Bartolomeo Prignano (1318-1389), který přijal jméno Urban VI. a zůstal v Římě. Francouzi ovšem nepovažovali volbu za platnou, a tak si zvolili svého papeže Roberta ze Ženevy (1342-1394), který přijal jméno Klement VII. a který měl své sídlo v Avignonu. Vzniklo tak papežské schizma, které trvalo až do roku 1415, kdy na Kostnickém koncilu jmenoval římský císař Zikmund (1368-1437) papeže Martina V. (1368-1431)⁷⁶ K papežskému schizmatu se přidala i politická nestabilita v Evropě, způsobena převzetím moci slabými panovníky. V Čechách to byl Václav IV. (1361-1419), korunován v roce 1378, ve Francii Karel VI. (1368-1422), korunovaný v roce 1380 a v Anglii Richard II. (1367-1400), který byl korunován roku 1377.⁷⁷

⁷⁴ BĚLINA 2012, 177

⁷⁵ LOSKOT 1909, 22

⁷⁶ SUCHÁNEK 2013, 345 až 358

⁷⁷ ČORNEJ 2003, 19

Situaci ani nepřilepšila epidemie moru, která nastala v roce 1380. Počet obyvatel klesal a hospodářství bylo oslabeno. Právě kvůli papežskému schizmatu a morovým ranám se rozšířily myšlenky o Božím trestu či blízkému příchodu Posledního soudu. Úpadek církevních autorit a konfrontace s pohromami vedli věřící k osobní zbožnosti a větší touze ke spasení. Stoupala víra v zázraky, stejně tak přímou úměrou stoupala návštěvnost zázračných míst a poutí. Objevili se reformní kazatelé, kteří nabádali lid k zbožnosti, zároveň ale kritizovali dobové uctívání relikvií a obrazů. V poslední čtvrtině 14. století se začínají vyskytovat zcela protichůdné názory na zbožnost a uctívání eucharistie. Jedna skupina vnímá eucharistii jako něco zcela mystického a transcendentního. Stále vnímá církev jako nevěstu Kristovu a zároveň matku, která zajistí pomoc v období pohrom. Tato skupina má hlubokou úctu k Božímu tělu a krvi a věří, že pouhým nazíráním na hostii při proměňování a meditací o utrpení Kristově substituují přijímání Božího těla. Druhá skupina propaguje eucharistii jako symbol spasení a vnímá církev jako jakýsi institut spásy. Nabízejí eucharistii i obyčejnému lidu, aby co nejvíce věřících bylo zachráněno.⁷⁸

⁷⁸ MACHILEK 1970, 209 až 227

4. 2. Augustiniáni kanovníci a stručný přehled hnutí devotio moderna

V této kapitole bych chtěl stručně představit augustiniány kanovníky. Právě augustiniáni kanovníci byli s největší pravděpodobností objednavatelé Třeboňského oltáře. Augustiniáni kanovníci jsou řeholní kanovníci, kteří se řídí Řeholí svatého Augustina, která byla sepsána kolem roku 400 samotným svatým Augustinem. Řád se dělí na “světské” kanovníky (canonici saeculares) a řeholní kanovníky (canonici regulares).⁷⁹

Do Čech byli uvedeni Janem IV. z Dražic (1260–1343). V roce 1316 Jan IV. z Dražic byl litoměřickým proboštem a dominikánem Jindřichem ze Schönburgu obžalován u papeže z chránění kacířů a heretiků. Papež roku 1318 povolal Jana do Avignonu, kde strávil celých 11 let. Jan IV. z Dražic ovšem svůj pobyt využil ve svůj prospěch a navázal zde kontakty s místními duchovními. Právě zde se seznámil s augustiniány kanovníky a rozhodl se je přivést do českých zemí⁸⁰.

Původně Jan IV. z Dražic přemýšlel vystavit klášter v Praze na Starém Městě. Ačkoliv získal povolení i od krále Jana Lucemburského, pražská obec postavení kláštera nepovolila. Rozhodl se tedy, že klášter postaví v Roudnici nad Labem, kde byl také biskupský hrad. Pro město to znamenalo velký hospodářský rozmach, neboť Jan IV. z Dražic zde nechal postavit i kamenný most přes řeku Labe. Základní kámen kláštera položil Jan IV. z Dražic osobně 25. května roku 1333. Stavbou byl pověřen francouzský mistr Vilém, kterého pravděpodobně Jan IV. poznal v Avignonu. Postaven byl i klášterní kostel Nanebevzetí Marie, který byl roku 1340 Janem IV. vysvěcen⁸¹.

I po smrti Jana IV. z Dražic, která nastala v lednu 1343 roudnický konvent nadále vzkvétal, a tak se Řád augustiniánů kanovníků rozšířil po celých Čechách. Kanonie, která nás nejvíce zajímá a se kterou historici umění spojují tři oboustranně malované desky je klášter augustiniánů kanovníků v Třeboni. V roce 1367 ho založili bratři Petr, Jošt, Oldřich a Jan z Rožmberka. Ti požádali arcibiskupa Jana Očka z Vlašimi (zemřel 1380), aby se z farního kostela stal kostel klášterní a 12. května 1367 byla jejich žádost vyslyšena. Arcibiskup pověřil roudnického probošta Mikuláše, aby vybral z roudnické kanonie tři muže, kteří odejdou do nového kláštera v Třeboni, o který se budou starat. Zvoleni byli kanovníci Martin, Mikuláš a Beneš, který byl zvolen jako probošt nové třeboňské kanonie. 8. prosince 1386 papež Urban VI. povýšil třeboňské proboštsví na opatství a 2. února 1389 probošt Beneš byl arcibiskupem Janem z Jenštejna jmenován opatem. Nedílnou součástí konventu byla klášterní knihovna. Inventář z roku 1415 eviduje přes 300 svazků. Svědčí to vzdělanosti a spiritualitě augustiniánů kanovníků.⁸²

Augustiniáni kanovníci se pevně drželi askeze a individuální zbožnosti, a tak jejich řád měl připravenou půdu pro působení hnutí devotio moderna, ke kterému se augustiniáni kanovníci hlásili. Devotio moderna je náboženské hnutí, které vede věřícího k hluboké individuální

⁷⁹ FOLTÝN 2005, 681

⁸⁰ BUBEN 2003, 22

⁸¹ HLEDÍKOVÁ 1991, 148

⁸² KADLEC 2004, 16 až 37

náboženské kontemplaci nad životem a utrpením. Zdůrazňuje vnitřní prožitek s utrpením Krista.⁸³

Své kořeny má devotio moderna v Nizozemsku. Zde je spojováno se svým zakladatelem Geertem Groote (1340-1384). Geert Groote byl nizozemský kazatel, mystik a reformátor. Společně se svými žáky se věnoval mystické teologii Mistra Eckharta (1260-1327), kterou interpretovali skrze obnovený augustinianismus. Hnutí devotio moderna se zaměřovalo na individuální modlitbu, meditaci a prožití eucharistie. Devotio (z latiny by se slovo dalo přeložit jako oddanost, zbožnost) se označovalo jako niterný náboženský postoj pokorné oddanosti, jehož důsledkem je milosrdenství a čtení náboženské literatury (kladl se i velký na četbu Bible v rodném jazyce). Významným žákem Grooteho byl Tomáš Kempenský (1380–1471), augustinian kanovník, který napsal spis *De imitatio Christi* (O napodobování Krista, někdy také překládáno jako Následování Krista), která se stala jednou z nejčtenějších příruček k osobní zbožnosti.⁸⁴

V Česku se devotio moderna objevuje v jisté formě již v první polovině 14. století ve spisu *Dialogus dictus Malo granatum* (Rozprava vyprávěna Malo granatem) ze zbraslavského kláštera. Tématem tohoto spisu je praxe zbožného života a rozpoznání boží blízkosti, kdy domem božím je srdce jedince. Ve druhé polovině 14. století bylo možné zahlédnout devotio moderna v mnoha podobách. Například v kanoniích augustinianů kanovníků se čím dál více kladl důraz na individuální studium a meditaci, ale také charitativní činnost, což byl velký posun od scholastické zbožnosti.⁸⁵

V jakém smyslu se devotio moderna odráží v díle Třeboňského mistra bude nastíněno v druhé části této práce o Třeboňském oltáři. V úzkém vztahu s augustiniany kanovníky byl Jan z Jenštejna, který pobýval na biskupském hradě v Roudnici a který s největší pravděpodobností doporučil Mistra Třeboňského oltáře augustinianům kanovníkům.

⁸³ SPUNAR 1991, 38

⁸⁴ SPĚVÁČEK 1995, 187

⁸⁵ SOUKUP 2011, 28

4. 3. Jan z Jenštejna

Jednou z nejdůležitějších osobností poslední čtvrtiny 14. století v Čechách je třetí pražský arcibiskup Jan z Jenštejna. Jeho duchovní obrat po roce 1380 a vše co mu předcházelo i nadcházelo mělo ohromný vliv na dobové umění. Proto je na místě se důkladně zabývat jeho životem.

Jan z Jenštejna se narodil do šlechtického rodu Jankovstích z Vlašimi a pánů z Jenštejna jako nejstarší syn. Jeho otec byl Pavel z Vlašimi a z Jenštejna (královský notář, jehož službu následně převzal Janův mladší bratr) a jeho strýc byl druhý arcibiskup pražský Jan Očko z Vlašimi. Díky svému urozenému původu měl Jan z Jenštejna přístup ke kvalitnímu vzdělání. Studoval v Praze, Padově, Bologni, Montpellier a Paříži.⁸⁶

Jan se rozhodl pro kněžství a do Prahy se vrátil v roce 1373. V roce 1375 byl jmenován císařem Karlem IV. míšeňským biskupem. Karel IV. také pověřil Jana z Jenštejna, aby se stal rádcem jeho synovi a budoucímu králi Václavu IV. a v roce 1393 byl jmenován nejvyšším zemským kancléřem již po boku krále Václava IV. V témže roce 19. března se také stal třetím pražským arcibiskupem po svém předchůdci a strýci Janovi Očko z Vlašimi.⁸⁷

Jan z Jenštejna byl člověk vzdělaný, vnímavý muž s literárním a básnickým nadáním. Za svého života napsal několik traktátů a básní. Z nich lze zmínit *Tractatus de potestate clavium* (Traktát o moci klíčů), *De consideratione* (O rozjímání), *Libellum de fuga mundi* (Pamflet o úniku ze světa) nebo *Sermones; Liber dialogorum* (Kázání; kniha rozprav). Před rokem 1380 bylo jeho dílo spíše světského rázu, ale po duchovním obratu, který nastal po roce 1380 byla jeho literární činnost hluboce spirituální. V druhé polovině 14. století vypukl v Evropě mor. Jan z Jenštejna se jím pravděpodobně nakazil již v roce 1371 během montpellierských studií, ovšem průběh nemoci nebyl tak závažný jako v roce 1380. Onemocněl během diplomatické cesty s Václavem IV. do Saska. U hořčnatého onemocnění, které trvalo dva měsíce se nepředpokládalo, že se Jan z Jenštejna uzdraví. V těchto chvílích se Jan z Jenštejna úpěnlivě modlil k Panně Marii za své uzdravení, které se následně dostavilo a které zcela změnilo Jenštejnův dosavadní život. Jan z Jenštejna tak zanechal světských radovánek a zasvětil svůj život askezi.⁸⁸

O průběhu askeze nás spravuje Jenštejnův životopisec a duchovní rádce Petr Clarificator (činný mezi lety 1382-1406):

*„... hned na počátku svého obrácení obrazy Krista, blahoslavené Marie a jiných svatých v takové uctivosti měl, že pro tělesné potřeby tam se bál ležet, kde kříž nebo obraz nějakého svatého se nalézal.“*⁸⁹

Jan z Jenštejna přenesl svůj asketický způsob života i do své církevní role arcibiskupa, kterou bral velmi vážně a snažil se jít vzorem ostatním duchovním. V té době byla pražská diecéze na vysoké úrovni, co se týče zákonodárství nebo správního aparátu. Diecézní synody byly

⁸⁶ ČERVINKA 1936, 10 až 15

⁸⁷ HOLINKA 1933, 26

⁸⁸ JEŽEK 1900, 21

⁸⁹ Vita Johannis de Jenczenstein, 441

pořádány Jenštejnem až dvakrát ročně. Jenštejn byl velmi důsledný a při konání svých úřadů se často dostával do střetu s králem, který viděl v Jenštejnovi překážku při plnění jeho politického programu. Král společně se svým okolím chtěl převzít církevní pravomoce a mít církev za své *instrumentum regni*⁹⁰. Napjatou situaci komplikovalo papežské schizma, které Jana z Jenštejna hluboce sužovalo. Sám pevně stál za římským papežem Urbanem VI. a neuznával avignonského vzdoropapeže. Urban VI. si to uvědomoval a věděl, že má v Jenštejnovi oporu, ovšem také potřeboval mít kladné vztahy s římským králem. Během několika let se vztahy mezi Jenštejnem a Václavem IV. stále zhoršovaly. Konflikt vyvrcholil, kdy se Václav IV. pokusil zřídit biskupství v Kladrubech, aby oslabil arcibiskupovo moc. Opat tamního benediktinského kláštera byl totiž starý a nemocný, a tak Václav IV. doufal v dosazení jednoho ze svých titulárních biskupů. Ovšem když opat zemřel, zvolil si konvent svého opata, kterého arcibiskup 10. března 1393 jmenoval. To Václava IV. rozzuřilo. Brzy ráno 20. března 1393 se Václav IV. setkal s Janem z Jenštejna. Po krátké hádce byl Jan z Jenštejna spolu se svými čtyřmi muži zajat. Janu z Jenštejna se podařilo uniknout, ovšem zbylí muži, generální vikář Jan z Pomuka (1345-1393) a Mikuláš Puchník z Černic (pohřben 1402), míšeňský probošt Václav Knobloch⁹¹ a hofmistr Něpr z Roupova (zemřel 1401), byli odvedeni na Pražský hrad a poté na Staroměstskou radnici, kde byli vyslýcháni. Na radnici byl držen Něpr, ostatní byli převezeni do staroměstské rychty, kde byli mučeni. Jan z Pomuka toto mučení nepřežil. Jan z Jenštejna byl ještě následující dny králem stíhán, avšak za pomoci Jindřicha z Rožmberku (zemřel 1412) 23. dubna 1393 uprchl z Čech do Itálie, aby podal papeži Bonifáci IX. (1356-1404) zprávu o událostech. S papežem jednal na konci června v Perugii. Tato zpráva dostala úřední verzi nazvanou *Acta in curia Romana* (Jednání v římské kurii), která obsahuje i trestní oznámení na krále Václava IV., ovšem papež vlivem schizmatu nemohl nic podniknout. Po kurii se Jan z Jenštejna vrátil do Čech. Ačkoliv byl Václav IV. v roce 1394 panstvem zajat, vztahy vůči královi okolí byly stále napjaté a proto se Jan z Jenštejna rozhodl 2. dubna 1396 abdikovat a přenechat svůj úřad svému synovci Olbramovi ze Škvorce (zemřel 1402), kterého osobně vysvětil. Od té doby žil v ústraní na svém hradě Helfenburku, kde se věnoval své literární tvorbě. V roce 1398 kvůli finančním problémům se opět odebral do Itálie, konkrétně do Říma, kde papeže žádal, aby byl pověřen jako misijní biskup, ale byl jmenován alexandrijským patriarchou. 17. července 1400 Jan z Jenštejna v Římě zemřel. Již kolem roku 1402 Jenštejnův nástupce Olbram ze Škvorce vyzval Jenštejnova duchovního poradce, roudnického augustiniána kanovníka, Petra Clarificatora, aby sepsal jeho životopis. *Vita Johannis de Jenczenstein* (Život Jana z Jenštejna) je jeden z hlavních pramenů, který nás zpravuje o životě Jana z Jenštejna.⁹²

⁹⁰ latinská fráze převzatá od římského historika a právníka Tacita (55-120). Jedná se o zneužití církve státem pro politické účely

⁹¹ datum narození a úmrtí neznámé

⁹² ČERVINKA 1936, 49 až 72

4. 4. Jan z Jenštejna a umění

Jak již bylo řečeno, Jan z Jenštejna byl velmi vzdělaný a citlivý muž s citem pro umění a to nejen literární, ale také výtvarné. Funkci obrazu vnímal jako prostřednictví mezi člověkem a Bohem, což také propagoval během svého působení a obzvlášť během synody v roce 1388. Jenštejn hluboce ctil Pannu Marii, které vděčil za své uzdravení z moru. Je patrné, že ctil mariánské obrazy, nelze však dokázat, že například Madona roudnická byla v jeho vlastnictví, či ji dokonce sám objednal, ačkoliv vše tomu nasvědčuje. Po svém duchovním obrácení kolem roku 1380 měl Jan z Jenštejna zjevení, která vnímal jako formu Boží milosti. Svá zjevení si nechával malovat na zdi svých komnat na arcibiskupském hradě v Roudnici i ve svém paláci v Praze. Tam si nechal namalovat své zjevení z noci před svátkem svatého Havla z roku 1388. Ve snu se mu zjevil černý satan ve žlutém plášti, který měl na hlavě biskupskou mitru a v jedné ruce držel toulec se šípy. V druhé ruce držel satan dva klíče. Za satanem stál Kristus „nevýslovné krásy“. Nedaleko seděla na louce Panna Maria s Ježíškem v náručí. Kristus řekl satanovi, ať předá klíče muži oblečenému v papežském purpurovém rouchu s tiárou na hlavě. Muž následně usedl na trůn a zčernal. Jan z Jenštejna si tento sen vykládal jako odraz papežského schizmatu, které probíhalo. Satan s mitrou na hlavě symbolizoval kardinály, kteří zvolili avignonského papeže Klementa VII., který byl ve zjevení reprezentován jako muž v purpurovém rouchu. Jenštejnovy se zdál ještě jeden sen, ve kterém viděl stát Krista. Po jeho pravici stáli dobří kněží a biskupové, kdežto po jeho levici falešní kněží, mezi kterými viděl Jenštejn i ďáblы. Tito kněží si stěžovali na biskupy a preláty. Kristus se na ně hněval a následně odebral papeži klíče. Kněží po Kristově levici se rozzlobili, začali vraždit a ničit kostely. Tento sen si nechal Jenštejn vyložit a namalovat ve své kapli. Zajímavý je motiv předání klíčů, který se objevuje i v Jenštejnově traktátu *De potestate clavium*, ve kterém se Jenštejn právě zabývá papežským schizmatem.⁹³ Jenštejn vychází z Matoušova evangelia, kdy Ježíš promlouvá k Petrovi:

„Dám ti klíče nebeského království: cokoliv svážeš na zemi, bude svázáno v nebi, a cokoliv na zemi rozvážeš, bude rozvázáno v nebi.“⁹⁴

Ono předávání klíčů je zobrazeno i v kostele svatého Apolináře v Praze, kde Kristus předává klíče svatému Petrovi. Tato nástěnná malba bývá spojována s Jenštejnovými spisy.⁹⁵ Jaromír Homolka dokonce spojuje sochu svatého Petra ze Slivice s Jenštejnovým traktátem.⁹⁶ V následující kapitole představím relikvii peplum cruentatum, která se pravděpodobně nacházela v agrafě na obraze Roudnické madony. Roudnická madona je spojována s Janem z Jenštejna, který mohl být jejím objednavatelem.

⁹³ HOMOLKA 1977, 120

⁹⁴ Matouš 16,19

⁹⁵ ROYT 2013, 85

⁹⁶ HOMOLKA 1977, 148

4. 5. Dobová úcta k relikvii peplum cruentatum

V této kapitole si představíme relikvii zvanou peplum cruentatum, což v překladu z latiny znamená zkrvavený závoj. Jedná se o závoj Panny Marie, který byl zkrvaven Kristovou krví během jeho ukřižování. Tuto relikvii daroval Karel IV. (1316-1378) do chrámu svatého Víta kolem roku 1354.⁹⁷ Další zkrvavená rouška je součástí svatovítského pokladu v kříži papeže Urbana V. a jedná se o část závoje, kterým byl zahalen Kristus visící na kříži.⁹⁸ Relikvie se uctívala a její popularita rostla společně s pašijovou a mariánskou úctou. V roce 1356 Karel IV. daroval byzantskou ikonu svému bratru Janovi (1322-1375), který v té době byl moravským markrabětem. Jan dal v roce 1403 vložit do spony na Mariině hrudi relikvii Mariina zkrvaveného závoje.⁹⁹ Tento obraz je dodnes uložen v starobrněnském kostele Nanebevzetí Panny Marie. Podobný, ale nedochovaný obraz s vloženou relikvií se zkrvaveným závojem se nacházel v klášteře augustiniánů kanovníků v Roudnici nad Labem. V roce 1358 byl nadán arcibiskupem Arnoštem z Pardubic (1297-1364) čtyřicetidenními odpustky.¹⁰⁰ Relikvie zkrvaveného závoje se dokonce nacházela v klášteře augustiniánů kanovníků v Třeboni. Z roku 1415 se nám dochoval záznam o monstranci, která obsahovala zkrvavený závoj Panny Marie.¹⁰¹

Dalším obrazem, ve kterém byl uložen závoj ve sponě Mariina šatu byl obraz Madony vyšehradské.¹⁰²

V 50. letech 14. století se začala objevovat zkrvavený závoj i v uměleckém zpracování na deskových malbách. Jedna z prvních maleb, kde se onen závoj objevuje je Ukřižování z Vyšebrodského cyklu od Mistra Vyšebrodského oltáře.¹⁰³ Dále je to již v díle Mistra Třeboňského oltáře, kterému je věnována tato práce. Konkrétní díla, na kterých je zobrazena Panna Maria se zkrvaveným závojem budou představena v druhé části této práce.

V 90. letech 14. století došlo ke zvýšení úcty relikvie zkrvaveného závoje Panny Marie. Vedly se poutě k relikviím zkrvaveného závoje do chrámu svatého Víta, Roudnice nad Labem či na Vyšehrad, kde se prodávaly odpustky.¹⁰⁴

Kult zkrvaveného závoje silně kritizoval Matěj z Janova (1350-1393) ve svém díle *Regulae Veteris et Novi Testament* (v češtině Pravidla Starého a Nového zákona). Tvrdil, že by z kostela měla být odstraněno všechno, co odvádí pozornost od eucharistie, která náleží úcta, nikoliv k jiným předmětům.¹⁰⁵ Podobného názoru byl i Mistr Jan Hus (1370-1415) Ve svém spise *De sanguine Christi* (O Kristově krvi) se zabývá Kristovou krví. Dle Husa je krev na relikviích neoslavená. Oslavená krev je pouze na těle Kristově, které vystoupilo na nebesa.¹⁰⁶

⁹⁷ PUJMANOVÁ 1998, 256

⁹⁸ PODLAHA 1903, 178

⁹⁹ KOŘÁN 1976, 219

¹⁰⁰ Ibidem, 224

¹⁰¹ HLAVÁČEK 1964, 46

¹⁰² KOŘÁN 1976, 271

¹⁰³ MATĚJČEK 1950, 101

¹⁰⁴ KOŘÁN 1991, 299

¹⁰⁵ NECHUTOVÁ 2000, 28

¹⁰⁶ FLAIŠHANS 1903, 9

Matějem z Janova, Mistrem Janem Husem i dalším reformním kazatelům, kteří kritizovali uctívání nejen relikvií, ale i obrazů, bude věnována následující kapitola.

4. 6. Dobová kritika funkce obrazu a reformní kazatelé

Dávno před Mistrem Janem Husem, působilo v Čechách několik kazatelů, kteří se snažili o reformaci církve a kteří měli ohromný vliv na utvoření duchovního prostředí ve 14. století. Jedním z nich byl Konrád Waldhauser (1326–1369). Konrád Waldhauser pocházel z rakouského augustiniánského kláštera ve Waldhausenu. Kázal po celém Rakousku, na vesnicích i ve Vídni. Tam a nebo v Praze, kam v roce 1363 Konrád Waldhauser přišel, si ho všiml král Karel IV., který mu nabídl místo na faře Všech svatých v Litoměřicích. Následně Konrád Waldhauser začal kázat i u svatého Havla v Praze. Kázal německy a latinsky proti simonii (svatokupectví) a dekadenci společnosti.¹⁰⁷

Ostre také kritizoval žebravé řády, obzvlášť minority a dominikány, kteří se vůči kritice ohradili takovým způsobem, že podali na Konráda Waldhausera žalobu k arcibiskupovi Arnoštu z Pardubic. Ten byl ovšem zastánce Konrádova učení, a tak žaloba neuspěla. V roce 1365 se Konrád Waldhauser stal farářem na faře, která spravovala kostel Matky Boží před Týnem. Spory s dominikány a dalšími žebravými řády zašly až tak daleko, že se Konrád Waldhauser musel obhajovat u samotného papeže. Papež Urban V. obhajobu přijal a proti žebravým řádům zasáhl. Svoji obhajobu sepsal Konrád Waldhauser i písemně v knihách *Apologia* (Obrana) a *Libellus responsionis* (Kniha odpovědí). Konrád Waldhauser dále napsal *Postilla studentium universitatis Pragensis* (Postila studentům Pražské univerzity), *Postilla accurata* (Přesná postila) a *Prothemata magistri Conradi de Baltusa* (Protemata Mistrovi Konrádovi z Baltuse). Jedná se o soubor kázání, která byla velmi oblíbená i po Konrádově smrti, která nastala v prosinci 1369. Pohřben je na hřbitově kostela Matky Boží před Týnem.¹⁰⁸ Významným žákem Konráda Waldhausera byl Jan Milíč z Kroměříže (1325–1374).

Jan Milíč z Kroměříže se patrně narodil v Tečovicích kolem roku 1325. Pravděpodobně byl vzdělán v Olomouci a působil jako kněz v Kroměříži. Od roku 1358 působil ve službách Karla IV. jako notář, a dokonce s ním podnikal diplomatické cesty do zahraničí. Toto místo pravděpodobně získal díky kontaktům s tehdejší olomouckým biskupem Janem Očkem z Vlašimi. V roce 1363 začal působit jako kanovník v katedrále svatého Víta v Praze, kde se setkal s Waldhauserovým kázáním, které na něj mělo tak ohromný vliv, že opustil svou vysokou funkci a začal se plně věnovat kázání a asketickému životu¹⁰⁹.

Jan Milíč z Kroměříže kázal jak v latině pro vzdělance, tak v češtině pro obecný lid, u kterého se záhy stal velmi oblíbený. Kázal v kostele svatého Mikuláše na Malé Straně a u svatého Jiljí. Ve svém kázání kritizoval majetné kněze a dožadoval se morální obrody z řad kněží i laiků. Milíčova kázání v latině pro studenty a kněží byla sepsána i písemně do sbírky, kterou nazval *Abortivus* (Nedonošený plod). V Milíčově kázání se začal objevovat vliv dobových eschatologických a chiliastických hnutí, a tak Milíč celá svá kázání a literární tvorbu postavil na ideu o Antikristovi. Dle Milíče Antikrist již přišel a působí ve světské sféře.¹¹⁰

¹⁰⁷ HEROLD 2011, 163 až 166

¹⁰⁸ Ibidem, 164 až 165

¹⁰⁹ Ibidem, 167 až 168

¹¹⁰ KAŇÁK 1975, 15 až 26

Milíč ztotožnil Antikrista se samotným císařem Karlem IV. a v roce 1366 byl za toto tvrzení dokonce uvězněn arcibiskupem Janem Očkem z Vlašimi a uložil Mistrovi Vojtěchovi z Rankova a vyšehradskému děkanovi Vilémovi z Hazmburka, aby dílo Milíče z Kroměříže prošetřili. Ti ovšem neshledali nic kacířského v Milíčově díle, a tak byl Milíč propuštěn z vězení. V roce 1367 odešel Jan Milíč z Kroměříže do Říma, kde se měl setkat s papežem Urbanem V., který se navracel z Avignonu, kde do té doby sídlil, aby mu jeho domněnku o Antikristovi stvrdil. Ještě před návratem Urbana V. se však Jan Milíč z Kroměříže rozhodl kázat v chrámu svatého Petra. Přibitím oznámení svého kázání na dveře chrámu svatého Petra vzbudilo pozornost inkvizice, která ho uvěznila. Milíč byl propuštěn až po příjezdu papeže. Po této události se Milíč vrátil do Prahy, ale do Říma se zanedlouho zase navrací, aby papežovi předložil návrh na reformu církve ve formě traktátu *Epistula ad papam Urbanum VI.* (Dopis papeži Urbanovi VI.), ve kterém apeluje na papeže, aby svolal koncil. V Římě se Milíč horlivě věnoval kázání, ovšem když se k němu dostala zpráva o úmrtí Konráda Waldhausera, ihned se rozhodl k návratu do Prahy. V Praze se nadále věnoval kázání a nyní i charitativní činnost vůči lehkým ženám. Na Starém Městě nedaleko jilského kostela, kde kázal, se nacházel vykřičený dům Benátky. Ten nechal strhnout a na jeho místě postavil dům, který nazval Jeruzalém, čímž odkazoval na nebeský Jeruzalém, o kterém je psáno ve Zjevení Janově. V Jeruzalémě se shromažďovali Milíčovi následovníci, kteří se společně s Milíčem snažili obracet nevěstky ke křesťanské víře. Denně sloužil mše v tamní kapli, kterou zasvětil svatě Maří Magdaléně, která se taktéž před obrácením věnovala prostituci. Při mších podával eucharistii denně i laikům, což v té době byla nevídaná praxe, kvůli které byl Milíč obviněn z kacířství v roce 1373. Jan Milíč z Kroměříže se v roce 1374 vydal obhájit do Avignonu. Obhájit se z kacířství se mu pravděpodobně podařilo, neboť je zaznamenáno, že Milíč byl pověřen v Avignonu, aby vedl svatodušní kázání s kardinály, což by jako kacíř nesměl. Téhož roku Jan Milíč z Kroměříže v Avignonu umírá a je zde i pochován.¹¹¹ Veliký vliv měl Jan Milíč z Kroměříže na reformátora a kazatele Matěje z Janova (1355-1393), který silně kritizoval funkce obrazu. Matěj z Janova pocházel z jihočeského Janova. Z Janova se v mládí vydal do Prahy, kde na něj silně zapůsobil Jan Milíč z Kroměříže, u kterého i krátce studoval. V roce 1373 začal studovat v Paříži na Sorbonně, na které ho podporoval Vojtěch Raňkův z Ježova. V roce 1376 dosáhl titulu mistra svobodných umění. Roku 1381 opustil Paříž, protože nepodporoval avignonského papeže, podporovaného francouzským králem. Kdokoliv nesouhlasil s jeho podporou, musel odejít ze země. Matěj z Janova se vrátil do Prahy, kde se stal kanovníkem u svatovítské kapituly. V roce 1388 získal farnost ve Velké vsi u Podbořan. Na faře osobně nežil, stále pobýval v Praze, kde se věnoval biblickému studiu, své spisovatelské činnosti a kázání¹¹². Matěj z Janova kázal proti obrazům a sochám svatých. Uctívání obrazů přirovnával k uctívání Antikrista, který svádí věřící vkládat víru v dřevěný nebo kamenný obraz. Podle Matěje z Janova je dřevo i kámen bez života a bez citu. Je neposvěcený a nepožehnaný slovem Božím. Matěj z Janova ovšem uznává didaktickou funkci obrazů, pro ty, kteří neumí číst.¹¹³

¹¹¹ KAŇÁK 1975, 28 až 31

¹¹² HEROLD 2011, 176

¹¹³ KAŇÁK 1954, 26

„Nechť chrám je zdoben obrazy, jen když jest tu obezřetnost proti démonům ... avšak to směle tvrdím, že jakmile některý obraz jest více uctíván než jiné obrazy v chrámě obětováním svící, klekáním či jinak, ihned má být vytržen z chrámu jako pohoršení lidu. Item, jestliže některé soše přiřítají se nějaká znamení, má býti tato socha rozbita, protože je obava, že ďábel chce tu klamati lid a poskvrňovat úctu k tělu a krvi Ježíše Krista. Veliká znamení a zázraky dějí se lstivostí Satanovou ve jménu Kristově, aby tím spíše oblouzeni byli věřící ...”¹¹⁴

Brzy se Matěj z Janova dostal do konfliktu s arcibiskupem Janem z Jenštejna, který byl velkým ctitelem obrazů. 18. října 1388 byl předvolán před synodu pražské arcidiecéze kvůli herezi. Arcibiskup ho zbavil oprávnění kázat v Praze. Místo kázání Matěj z Janova pracoval na svém životním díle *Regulae Veteris et Novi Testamenti* (Pravidla Starého a Nového zákona). V této knize kritizoval kult svatých a uctívání relikvií. Naopak propagoval časté přijímání eucharistie. Jeho knihy pobuřovaly i nadále, a tak byl Matěj z Janova zbaven kněžství až do roku 1392, kdy byl předvolán před arcibiskupský soud, kde slíbil věrnost arcibiskupovi. Nadále tak mohl působit jako kněz. Matěj z Janova zemřel 30. listopadu 1393 a je pohřben v chrámu svatého Víta v Praze.¹¹⁵

Nejenom Matěj z Janova, ale i Mistr Jan Hus kritizoval funkci obrazu:

„... když bude krásný obraz nebo malovanie, tehdy všichni mysl obratie k té pěknosti a v té se obierajúce myslí s kocháním, chvále maléře, že krásně maloval nebo vyřezal, a zapomenú, že Kristus Pán ohavně potupen a umučen; a někteřie mužie, vidouce pěkné obrazy svatých panen, jež kráše malují, než sú tělesně způsobeny, mají zlá myšlenie a hnutí a vpadajú v pokušeni.”¹¹⁶

Následovníci Husova učení si jeho dílo vykládali po svém a podněcovali lid v radikalizaci, což v praxi znamenalo drancování kostelů a obrazoborectví. Co původně byla podnětná kritika dobové církve a impuls k hlubší spiritualitě, nakonec nejvíce odnesly hmotné doklady o dobové zbožnosti.

¹¹⁴ KYBAL 2000, 133

¹¹⁵ HEROLD 2011, 176

¹¹⁶ HUS 1930, 110

5. Mistr Třeboňského oltáře

5. 1. Osobnost Mistra Třeboňského oltáře

Anonymní malíř nazývaný Mistr Třeboňského oltáře je jednou z nejdůležitějších osobností českého gotického malířství. V jeho díle lze zaznamenat progresivní prvky dobového evropského umění. Historici umění ovšem nejsou jednotní, co se týče datace chronologie, topografie či připsání děl Mistru třeboňskému.

Většina historiků umění (Pešina¹¹⁷, Homolka¹¹⁸, Fajt¹¹⁹, Royt¹²⁰) zastávají názor, že Mistr Třeboňského oltáře přišel z franko-vlámské oblasti a krátce působil na dvoře Karla IV. a v blízkosti arcibiskupa Jana z Jenštejna, který měl svůj hrad v Roudnici nad Labem, kde také sídlili augustiniáni kanovníci, kterým mohl arcibiskup doporučit malíře.

Dle Jakuba Vítovského byl Mistr Třeboňského oltáře hradčanský malíř Bohuněk¹²¹. Antonín Friedl se pokusil ztotožnit Mistra Třeboňského oltáře s třeboňským augustiniánem Michalem, který byl malířem.¹²²

5. 2. Topografie dílny

Je otázkou, kde Mistr Třeboňského oltáře měl svou dílnu. Jaroslav Pešina zasazuje dílnu Mistra Třeboňského oltáře do Prahy.¹²³ S tímto názorem většina odborníků souhlasí, ovšem vyskytují se i tací, kteří lokalizují dílnu přímo do Třeboně, jako například Karel Stejskal.¹²⁴

5. 3. Stylové zařazení díla Mistra Třeboňského oltáře aneb „krásný sloh“

Dílo Mistra Třeboňského oltáře se kanonicky řadí ke „krásnému slohu“. Termín „krásný sloh“ poprvé použil Jaromír Pečírka ve svém článku *K dějinám sochařství v lucemburských Čechách*¹²⁵ z roku 1933. Pečírka tento termín převzal od Johanna Joachima Winckelmanna. Antonín Matějček vztáhl termín „krásný sloh“ i na malířství.¹²⁶ Matějčkův žák Pavel

¹¹⁷ PEŠINA 1970, 225

¹¹⁸ HOMOLKA 1997, 364 až 367

¹¹⁹ FAJT 1997

¹²⁰ ROYT 1997

¹²¹ VÍTOVSKÝ 1979, 142 až 153

¹²² FRIEDL 1964, 105 až 115

¹²³ PEŠINA 1970, 225

¹²⁴ STEJSKAL 1984, 346

¹²⁵ PEČÍRKA 1933, 12 až 35

¹²⁶ MATĚJČEK 1950, 13

Kropáček rozvíjí Matějčkovu tezi a aplikuje ji na malířství, které reaguje na francouzské umění.¹²⁷

Vincenc Kramář v *La peinture et la sculpture du XIVe siècle en Bohême*¹²⁸ říká, že na konci čtrnáctého století neexistuje jednotný styl, ale několik, ze kterých vévodil proud, do kterého řadíme Mistra Třeboňského oltáře.

Albert Kutal vnímal „krásný sloh“ jako formu internacionálního stylu.¹²⁹ Termín internacionální styl použil poprvé Louis Courajod pro umění na konci 14. století, které bylo stylově jednotné ve Francii a Itálii.¹³⁰

Jaroslav Pešina společně s Jaromírem Homolkou reagují na Kutala. V jejich pojetí je ovšem „krásný sloh“ součástí internacionálního stylu, ale zároveň samostatná entita, která má své kořeny v českém umění a duchovní sféře.¹³¹

Albert Kutal rozšířil rozpětí „krásného slohu“ od roku 1380, kde vidí i počátky tvorby Mistra Třeboňského oltáře. Podle Kutala sochařství i malířství na sebe reagovalo, což dokazuje na působení parlérovské hutě a na díle Třeboňského mistra.¹³² Jaroslav Pešina posouvá „krásný sloh“ až k sedmdesátým letům 14. století.¹³³ Na Pešinu navázal Homolka, který se zabýval duchovní rovinou „krásného slohu“. Vyzdvihl osobnost Jana z Jenštejna a jeho teze o kráse.¹³⁴

Jan Royt vnímá Třeboňský oltář jako prvopočátek „krásného slohu“ v Čechách.¹³⁵

5. 4. Chronologie děl

Díla Mistra Třeboňského oltáře nebyla v době vzniku datována, tudíž si každý badatel vytvořil svou vlastní chronologii. Následnost děl je ovlivněna několika faktory, které jsou založeny na restaurátorských průzkumech, srovnávacích analýz a také znalosti doložených dokumentů jako je například založení kostela nebo svěcení oltáře.

Antonín Matějček označil Třeboňský oltář za nejstarší dílo Mistra Třeboňského oltáře a datuje ho do období kolem roku 1380. Dále dle Matějčka bylo dílnou zhotoveny obrazy Ukřižování ze Svaté Barbory před rokem 1400 a Madona Ara Coeli po roce 1400.¹³⁶

Rakouský kunsthistorik Gerhard Schmidt kolem tohoto roku také datuje Adoraci Krista z Hluboké a Ukřižování ze Svaté Barbory. Po roce 1390 datuje postavy na rámu obrazu Madony Ara Coeli a Madonu roudnickou. K roku 1395 datuje Schmidt Církvickou desku. Díla žáka Mistra Třeboňského oltáře jsou podle Schmidta obrazy Ukřižování z Vyššího

¹²⁷ KROPÁČEK 1946, 26

¹²⁸ KRAMÁŘ 1928, 202

¹²⁹ KUTAL 1972, 110

¹³⁰ COURAJOD 1899, 22

¹³¹ PEŠINA-HOMOLKA 1970, 50

¹³² KUTAL 1972, 111

¹³³ PEŠINA 1970, 207

¹³⁴ HOMOLKA 1977, 115

¹³⁵ ROYT 2013, 176

¹³⁶ MATĚJČEK 1950, 104

Brodu a Madona mezi svatým Bartolomějem a svatou Markétou, která měla vzniknout po roce 1395.¹³⁷

Jaroslav Pešina v *Českém umění gotickém*¹³⁸ vyslovuje teorii, že díla samotného mistra jsou Třeboňský oltář a Deska církvicí, které podle něj vznikly před rokem 1380. Madonu roudnickou datuje po roce 1380. Stejně tak datuje Adoraci Krista z Hluboké, kterou již atribuuje dílně společně s Ukřižováním ze Svaté Barbory a Madonou Ara Coeli, kterou ale datuje kolem roku 1380. Jaroslav Pešina vnímá Madonu mezi svatým Bartolomějem a svatou Markétou jako dílo okruhu Mistra Třeboňského oltáře a datuje tuto desku až po roce 1390.¹³⁹ Později Jaroslav Pešina názor na chronologii díla Mistra Třeboňského oltáře změnil. Jako nejstarší dílo vnímá Desku církvicí, Adoraci Krista z Hluboké a Ukřižování ze Svaté Barbory před rokem 1380. Okolo roku 1380 Pešina datuje Třeboňský oltář. Po roce 1380 klade Pešina Madonu roudnickou a postavy namalované na rámu obrazu Madony Ara Coeli. Ukřižování z Vyššího Brodu dává dokonce až k roku 1385.¹⁴⁰

Za nejstarší dílo považuje Jiří Fajt Ukřižování ze Svaté Barbory a datuje ho do konce 70. let 14. století. Stejně tak datuje Adoraci Krista z Hluboké. Třeboňský oltář klade krátce po roce 1380. Mezi lety 1385 až 1390 vznikly dle Fajta Madona roudnická a Madona Ara Coeli. Za nejmladší dílo považuje Desku církvicí, kterou datuje k roku 1390. Za dílo žáka považuje Madonu mezi svatým Bartolomějem a svatou Markétou a Cibulkův triptych.¹⁴¹

Albert Kutal uvádí jako díla Mistra Třeboňského oltáře Třeboňský oltář, který datuje kolem roku 1380 stejně tak jako Desku církvicí a Adoraci Krista z Hluboké. Madonu roudnickou a Madonu Ara Coeli, které datuje do počátku 90. let 14. století, připisuje také samotnému mistrovi. Jako dílenskou práci označil Ukřižování ze Svaté Barbory. Ukřižování z Vyššího Brodu vnímá jako příbuzné s tvorbou Mistra Třeboňského oltáře.¹⁴²

Jan Royt se orientuje dle restaurátorských průzkumů, které odhalily červenou a rytou kresbu v tvorbě Mistra Třeboňského oltáře. Za nejstarší považuje Desku církvicí a Adoraci Krista z Hluboké, které klade před rokem 1380. Důvodem, proč je udává za nejstarší je jejich výtvarný styl, který navazuje na malbu královského dvoru Karla IV. v sedmdesátých letech 14. století. U Církvicí desky u plasticity tváře svatého Kryštofa vidí předstupeň v theodorikovské malbě. Jako předstupeň subtilní postavy Panny Marie na malbě Adorace Krista z Hluboké vidí postavu Panny Marie z Klanění tří králů na nástěnné malbě v ambitu benediktinského kláštera v Emauzích a Panny Marie v Saské kapli v chrámu svatého Víta. Royt klade vznik Třeboňského oltáře kolem roku 1380. Řídí se tak podle dochovaných zpráv o vysvěcení oltáře v třeboňském kostele svatého Jiljí, který byl zasvěcen Maří Magdaléně. Stejně tak datuje Madonu roudnickou, na které Ježíšek působí dle Royta daleko subtilněji než Ježíšek na ramenou svatého Kryštofa na Církvicí desce. Světice na rámu Madony Ara Coeli datuje kolem roku 1390. Ukřižování ze Svaté Barbory označuje Royt za dílenskou práci a

¹³⁷ SCHMIDT 1969, 225 až 229

¹³⁸ PEŠINA 1970, 208

¹³⁹ PEŠINA 1970, 223 až 231

¹⁴⁰ PEŠINA 1984, 375 až 382

¹⁴¹ FAJT 2006, 507

¹⁴² KUTAL 1972, 126 až 128

datuje jí po roce 1380. Mezi lety 1390 až 1400 řadí Ukřižování z Vyššího Brodu a Madonu mezi svatým Bartolomějem a svatou Markétou.¹⁴³

¹⁴³ ROYT 2013, 169 až 171

6. Dílo Mistra Třeboňského oltáře, ve kterém se odráží duchovní prostředí poslední čtvrtiny 14. století

6. 1. Třeboňský oltář

Jedná se o tři dochované oboustranně malované desky. Materiál, malířská technika i velikost (výška 132 cm, šíře 92 cm) jsou u všech zachovaných desek shodné. Desky jsou složeny ze smrkových prken a oboustranně potaženy plátnem. Podklad tvoří základní vrstva z hrubozrné křemičité hlínky a další vrstva z jemné křídly. Kresba je provedena štětcem a železitou červenou hlínkou. Zlacení je bez polimentu, za použití olejnatého pojidla. Všechny zlacené plochy mají shodný typ puncování.¹⁴⁴ Všechny tři malby spojuje stejné kompoziční rozvržení. Na každé malbě se objevuje diagonála. Na malbě, kde je zobrazen Kristus na hoře Olivetské tuto diagonálu tvoří skály, na Kladení do hrobu tvoří diagonálu hrob, na Zmrtvýchvstání tvoří diagonálu zapečetěná tumba.

Všechny tři malby spojuje červené pozadí, které umocňuje meditativní charakter maleb. Nabízí se možnost, že symbolizuje Boží krev, kterou měli augustiniáni jako eucharistii k úctě. Kristova krev se objevuje na všech třech malbách. Na hoře Olivetské Kristus potí krev, na Kladení do hrobu teče krev z Kristovy rány z boku podél těla a je přítomna i na závoji Panny Marie a nakonec na Zmrtvýchvstání vytéká z té samé rány. Značí to nejen úctu k eucharistii, ale i důraz na utrpení Krista. Nazírání na zobrazeného trpícího Krista mohlo pomáhat v hluboké kontepletaci. V následujících kapitolách budou představeny jednotlivé desky, na kterých je zachycen onen odraz duchovního prostředí.

6. 1. 1. Rekonstrukce oltáře

Z původního oltáře se dochovaly pouze tři oboustranně malované desky. Není známo jak oltář vypadal, kolik ještě dalších malovaných desek obsahoval a jak byly tyto desky poskládány společně s dochovanými deskami.

František Mareš a Jan Sedláček vyslovili teorii, že desky nalezené ve Svaté Majdaleně a deska z Domanína tvoří retábl oltáře, jehož středem je Ukřižování ze Svaté Barbory.¹⁴⁵ Bernhard Grueber¹⁴⁶ považoval desky ze Svaté Majdaleny za křídla oltáře. Eva Kolářová

¹⁴⁴ FRINTA 1998, 1

¹⁴⁵ MAREŠ - SEDLÁČEK 1918, 14

¹⁴⁶ GRUEBER 1879, 163

usuzuje, že střed oltáře měl rozměry 133 x 200 cm.¹⁴⁷ Henry Thode¹⁴⁸, Jan Loriš¹⁴⁹ a Richard Ernst¹⁵⁰ se domnívali, že uprostřed oltáře bylo přímo Ukřižování ze Svaté Barbory.

Německý historik umění Alfred Stange měl několik teorií o původní podobě oltáře. Jednou z nich je, že pašijové scény byly na vnější straně oltáře a světci na vnitřní a Ukřižování ze Svaté Barbory bylo součástí jednoho z křídel.¹⁵¹

Antonín Matějček viděl Třeboňský oltář jako retábl s pohyblivými křídly, která obsahovala tři oboustranně malované desky. Uprostřed se dle Matějčka měla nacházet deska o šířce třech metrů a výšce dvou metrů.¹⁵²

Josef Cibulka byl toho názoru, že pašijové scény byly na vnitřní straně a světci a světice na vnější. Světci dle Cibulky formují pseudo-dionýsovskou hierarchii. Za zmizelou desku považuje Flagelování Krista. Uprostřed retáblu bylo dle Cibulky Ukřižování, kolem kterého byly pašijové scény při této posloupnosti. Vlevo nahoře byla na pohyblivém křídle deska s Kristem na hoře Olivetské, pod touto deskou byla deska s Kladením do hrobu. Napravo od Ukřižování byla dle Cibulky nahoře zmizelá deska s Bičováním, pod ní deska se Zmrtvýchvstáním. Při zavřeném oltáři byly na levé straně tři světice, pod nimi tři vyznavači, na pravé straně byli tři mučedníci a pod nimi tři apoštolové.¹⁵³

Dle rekonstrukce podle Jaroslava Pešiny jsou pašijové scény na vnější straně a světci se světlicemi na straně vnitřní. Dle Jaroslava Pešiny mohl původní oltář mít podobu jako oltář z Graudenz nebo Rajhradský oltář.¹⁵⁴

Eva Kolářová se nepřiklání k žádným z dosavadních teorií a předkládá svou vlastní teorii o dvou retáblech. Jeden retábl byl dle Kolářové umístěn v Třeboni a druhý v poustevně u Svaté Majdaleny.¹⁵⁵

Jan Royt má dvě teorie původní podoby retáblu Třeboňského oltáře. V první vychází z rekonstrukce Josefa Cibulky. Na vnitřní straně byly pašijové scény s akcentovaným červeným pozadím, které mělo meditativní charakter a na vnější straně světci. Uprostřed bylo Ukřižování a na zmizelé desce bylo zobrazeno buď Noli me tangere nebo Sestup Krista do předpekli. Druhá Roytova teorie vychází z Rajhradského oltáře, to znamená, že střed retáblu mohl obsahovat dvě malované desky a to Ukřižování a Nesení kříže. Royt se domnívá, že v tomto případě bylo pozadí i těchto desek červené.¹⁵⁶

¹⁴⁷ KOLÁŘOVÁ 2009, 145

¹⁴⁸ THODE 1891, 46

¹⁴⁹ LORIŠ 1950, 92

¹⁵⁰ ERNST 1912, 20

¹⁵¹ STANGE 1934, 55

¹⁵² MATĚJČEK 1915, 133

¹⁵³ CIBULKA 1967, 478

¹⁵⁴ PEŠINA 1978, 289

¹⁵⁵ KOLÁŘOVÁ 2009, 137 až 191

¹⁵⁶ ROYT 2013, 149

6. 1. 2. Datace

Antonín Matějček označil Třeboňský oltář za nejstarší dílo Mistra Třeboňského oltáře a datuje ho k roku 1380.¹⁵⁷ Gerhard Schmidt datuje Třeboňský oltář až k roku 1385.¹⁵⁸ Jaroslav Pešina datuje oltář před rokem 1380.¹⁵⁹ Jiří Fajt zas po roce 1380.¹⁶⁰ Albert Kutal¹⁶¹ i Jan Royt¹⁶² ho kladou kolem roku 1380.

¹⁵⁷ MATĚJČEK 1950, 104

¹⁵⁸ SCHMIDT 1969, 225

¹⁵⁹ PEŠINA 1970, 223

¹⁶⁰ FAJT 2006, 507

¹⁶¹ KUTAL 1972, 126

¹⁶² ROYT 2013, 169

6. 1. 3. Kristus na hoře Olivetské

Na obraze [1] je zobrazen pašijový námět, kdy se Ježíš naposledy před ukřižováním modlí k Bohu v Getsemanské zahradě na Olivetské hoře, zatímco tři apoštolové spí, byť je prosil, aby bděli. Námět vychází z evangelií, kdy Ježíš odešel s učedníky na místo zvané Getsemany a řekl učedníkům, aby naň počkali. Vzal s sebou tři apoštoly: Petra a bratry Zebedeovy (Jakub starší a Jan Evangelista). Ježíš začínal cítit duševní muka a poprosil apoštoly, aby zůstali s ním a byli vzhůru. Když se Ježíš vzdálil k modlitbě, apoštolové usnuli. Ježíš se po modlitbě navrátil k apoštolům, pokáral je a prosil je, aby nespali, ale bděli s ním. Při Ježíšově odchodu, apoštolové znovu usnuli. Tak se stalo třikrát. Nakonec je Ježíš vyzval, aby šli s ním naproti tomu, kdo ho zradil. Byl to Jidáš, který přišel se zástupem ozbrojeným holemi a meči¹⁶³. Centrem obrazu je modlící se Kristus, jehož postava je větší než ostatní vyobrazené postavy. Jeho postava je subtilní, zcela zbavena hmoty a je formována do písmene S. Kristus je oděn do hnědého roucha a jeho hmota je navíc potlačena modelací světlem. Kristus má kolem hlavy svatozář a potí krůpěje krvavého potu na tváři, rukou, ale i na patách. Jeho osamocení je akcentováno skalisky. Kvůli kompozičním účelům a pevnější opření o narativní rovinu obrazu jsou na obraze zobrazeny dvě skály. Zobrazení těchto skal má blízko k realismu. Na skalách si je možné všimnout rostoucích stromů, na kterých jsou realisticky zobrazení zpěvní ptáci. Těchto ptáků si je možné všimnout již na obrazech Mistra Vyšebrodského oltáře, kde jsou zobrazeni schematicky. V horní části na pravé straně obrazu je zobrazen líbezný anděl na oblaku s křídly a svatozáří kolem hlavy. Podává Kristovi kalich hořkosti, jak je psáno v Lukášově evangeliu¹⁶⁴. Tento kalich se nalézá na skalisku. V pravé části obrazu jsou zobrazení spící apoštolové. Nejbližší k divákovi se nachází apoštol s plnovousem (s největší pravděpodobností sv. Petr) v modrém plášti podšitým červenou látkou. Nad ním spí bezvousý apoštol mladického vzhledu (pravděpodobně Jan Evangelista) v rudém plášti podšitým zelenou látkou. Třetí apoštol má hlavu podepřenou rukou a jeho šat je hnědozelené barvy. Na levé straně obrazu je za skalisky zobrazen Jidáš s vojskem. Ve tváři Jidáše malíř mistrně vystihl jeho pokřivený charakter. Za ním jsou vojáci tmavého inkarnátu ve zbroji. Na této desce lze odraz duchovního prostředí vnímat v rámci uměleckého zpracování Kristova (Božího) těla, které je zdůrazněno svou subtilitou. Je zde i viditelná úcta k Boží krvi, kterou potí Kristus.

6. 1. 4. Svatá Kateřina, Máří Magdalena, svatá Markéta

Na opačné straně hory Olivetské jsou zobrazeny tři světice - Svatá Kateřina, Maří Magdalena, svatá Markéta [2]. Maří Magdalena je v centru, neboť jí je zasvěcen oltář. Všechny tři světice jsou zobrazeny pod baldachýny se svými atributy. Kolem hlavy mají svatozář. Nalevo je svatá Kateřina. Její atributy jsou meč a kolo, jelikož byla těmito nástroji umučena. Její tvář je líbezná. Svým účesem i tváří může připomínat Madonu roudnickou,

¹⁶³ Matouš 26, 36 až 47

¹⁶⁴ Lukáš 22, 43 až 44

kteřá je taktéž dílem Mistra třeboňského. Svatá Kateřina je oděna v modrém šatu, který je podšíť purpurovou látkou. Na hlavě má světice bohatě zdobeno korunu. V levici drží meč a v pravici kolo. Vedle svatě Kateřiny je svatá Maří Magdaléna. Maří Magdaléna má na sobě červený šat podšíť hnědou látkou. Na hlavě má šlojř. V levici drží schránku na masti, pravici lehce drží ve vzduchu. Jako jediná z trojice komunikuje očima s divákem. Poslední z třetice světic je svatá Markéta. Ta má podobný účes jako svatá Kateřina, ovšem její uši jsou odhaleny. Svatá Markéta má na sobě zelený plášť. V levici drží malého dráčka a pravici se drží za dekoraci, kterou má zavěšenou přes ramena.

Třeboňský oltář byl zasvěcen Máří Magdaléně¹⁶⁵, proto je zobrazena uprostřed. Svatá Kateřina a svatá Markéta jsou v umění běžně zobrazovány společně jako ženské mučednice.

Historie díla

Deska s Kristem na hoře Olivetské byla objevena v kostele svatě Maří Magdalény v obci Majdalena. Již v roce 1843 se o nich zmiňuje Antonín Jaroslav Beck a roku 1857 navštívil kostel historik umění Jan Erazim Wocel, který si všiml i dalších fragmentů. Německý historik umění Bernard Grueber si povšiml této desky, když navštívil kostel a zmiňuje ji ve své knize o středověkém umění. V roce 1872 nabídla třeboňská městská rada desky k prodeji. Původně nabízela desky Českému muzeu. To ovšem nedisponovalo požadovanou částkou. Desku s Kristem na hoře Olivetské tedy koupil hrabě Kounic společně i s deskou Zmrtvýchvstání. Ony desky následně daroval Společnosti vlasteneckých přátel umění.¹⁶⁶

¹⁶⁵ ROYT 2013, 169

¹⁶⁶ Ibidem, 100

6. 1. 5. Kladení do hrobu

Na malbě [3] je zobrazen námět, kdy mrtvý Kristus je kladen do hrobu Nikodémem a Josefem Arimatejským. Kristovo mrtvé tělo je zahaleno do průsvitného roucha. Tělo je subtilní, dlouhé a vyzáblé, jakoby postrádala hmotnost. Jeho hlava je lehce zvrácena a lze si povšimnout kapek krve na čele a na nose. Kristova krev také teče ze jeho ran na rukou a na nohou, ale hlavně z rány na boku, kdy krev stéká skrz rouchou obvázané přes Kristovy bedra až k patě jeho pravé nohy. Toto stékání krve si lze povšimnout na Velké pietě od Jeana Maloule, která je datována až po Třeboňském oltáři okolo roku 1400. Dále se toto krvácení objevuje i na Kladení do hrobu z Louvru a miniatura Kladení do hrobu z Museum of Fine Arts v Bostonu. Bledá pleť kontrastuje s tmavým vnitřkem tumby, do které je Kristus vkládán. Muž v horní části obrazu, který vkládá Krista do hrobky, je označován za Nikodéma. Je zobrazen s plnovousem a dlouhými vlasy, oděn v prostý hnědý šat s kloboukem. Vedle něho stojí u tumby čtveřice Kristových blízkých. Zcela napravo nejbliže k Nikodému je Panna Marie. Je oděna v modrý šat, který je podšitý rudou látkou. Přes hlavu má Panna Maria bílý závoj. Lze si na něm všimnout kapek krve. Panna Marie má mladistvou a líbeznou tvář. Za ní ji lehce podpírá svatý Jan Evangelista, který smutným pohledem hledí na mrtvého Krista. Oděn je v červeném rouchu, které je podšité žlutou látkou. Vedle něj stojí dvojice žen, které je těžko identifikovat. Jisté je, že se jedná o ženy jménem Maria, které byly přítomny u ukřížování. Žena, která stojí blíže ke svatému Janu Evangelistovi, je zobrazena z profilu, přes hlavu má přehozený hnědý šat a bílou roušku. Druhá žena z dvojice, která stojí zcela nalevo je celá zahalena v rudém plášti. Svoji zahalenou pravici si lehce zakrývá svou líbeznou tvář.

Muž, který stojí zcela v levé části obrazu, držíc Krista za nohy je označován za Josefa Arimatejského. Josef Arimatejský je zobrazený s plnovousem ve žlutém hábitu. Vzhlíží k tváři Kristově, zatímco lehce klade jeho tělo do hrobu. U pasu má zavěšený měšec. Dobové duchovní prostředí se zde projevuje v individuální zbožnosti. Všechny postavy prožívají smrt Krista individuálně a jsou pohrouženy do sebe, což může být odkaz na dobové devotio moderna. I na této malbě vidíme úctu k Božímu tělu, které postrádá jakoukoliv hmotnost a je tím důraz na boží podstatu Krista. Boží krev je zde jak na Kristově těle, tak i na závoji Panny, což odkazuje na relikvii peplum cruentatum, které byla věnována kapitola v první části této práce.

6. 1. 6. Svatý Jiljí, svatý Augustin, svatý Jeroným

Na druhé straně Kladení do hrobu jsou zobrazeni tři světcí [4]. Dva z nich jsou církevní otcové, jednomu je zasvěcen kostel. Onen světec je svatý Jiljí, který je zobrazen zcela vlevo. Svatý Jiljí je zobrazen jako mnich v mnišském rouchu s tonzурou. V pravici má knihu a v levici drží berlu, která je bohatě zdobená. V hrudi má svatý Jiljí šíp jako svůj atribut, stejně tak laň, která spočívá u jeho nohou. Šíp i laň jsou odkazy na legendu o svatém Jiljí, kterak svatý Jiljí byl poustevník v lese pouze ve společnosti ochočené laně, jejíž mléko ho živilo. Podle legendy byl jednou vizigótský panovník Flavius Vamba na lovu a nešťastnou náhodou,

když mířil na laň, postřelil šípem svatého Jiljí. Tomu na místě postřelení nechal postavit klášter, kde ho jmenoval opatem.¹⁶⁷

Vedle svatého Jiljí je svatý Augustin. Světec a hlavně církevní otec, podle jehož řehole se augustiniáni kanovníci řídili, proto je zobrazen uprostřed. Svatý Augustin je zobrazen jako biskup, to znamená, že je oděn ve zlatém biskupském rouchu s mitrou a berlou, jejíž křivka a celková dekorace je odlišena od berly svatého Jiljí. Svatý Augustin drží v obou rukách, na kterých má pontifikální rukavice, otevřenou knihu. Jako atribut mu u ucha sedí holubice. Zcela z prava stojí svatý Jeroným, který ztělesňuje poslání mnichů - studium Bible, neboť dle legendy o svatém Jeronýmovi to byl právě svatý Jeroným, kdo přeložil Bibli do latiny (Vulgata)¹⁶⁸. Svatý Jeroným je oděn v kardinálském rouchu, který je podšitý bílou látkou, na hlavě má kardinálský klobouk, zatímco hledí do knihy, kterou drží v ruce. Jako jediný z trojice nehledí před sebe. Zde je akcentováno ono studium Písma svatého. U nohou má jako svůj atribut lva, neboť dle legendy při svém pobytu na poušti ošetřil nohu lvovi, který následně zůstal se svatým Jeronýmem.

Na závěr si lze všimnout, že každému muži z trojice jsou zahaleny nohy, stejně jako tomu je u trojice světic z desky, na které je zobrazen Kristus na Olivetské hoře. Lze si také povšimnout vrásnění draperie a zobrazení realistických tváří z tříčtvrtečního profilu.

Historie díla

Deska, na které je zobrazeno Klazení do hrobu byla nalezena v kapli v Domaníně. V roce 1900 se o desce poprvé zmínil František Mareš s Janem Sedláčkem v *Soupisu památek historických a uměleckých v království Českém: Politický okres Třeboňský*.¹⁶⁹ Deska byla poškozená a obsahovala několik přemaleb. V roce 1913 desku restauroval Jan Böhm a v roce 1921 byla získána Společností vlasteneckých přátel umění.¹⁷⁰

¹⁶⁷ *Vita sancti Aegidii*, 299-304

¹⁶⁸ *Vitae eremitarum*, 32

¹⁶⁹ MAREŠ-SEDLÁČEK 1900, 14

¹⁷⁰ ROYT 2013, 101

6. 1. 7. Zmrtvýchvstání Krista

Malba [5] zobrazuje pašijové téma, kdy pohřbený Kristus vstal z mrtvých před zraky vojáků, kteří střežili hrob. Subtilní postava Krista, který je zobrazen ve vší slávě, stojí na zapečetěné tumbě. Kolem hlavy má Kristus svatozář. Jeho tělo je nahé, pouze má přes sebe přehozený rudý plášť, který je podšitý zelenou látkou. Kristovy rány stále krváčí. Pravicí žehná a v levici drží vexillum. Na pravé straně obrazu od Krista jsou dva vojáci. Voják, který je blíž ke Kristovi stále spí, ovšem voják, který je vedle něj, v úžasu hledí na Krista. Na levé straně obrazu a tumbě jsou další dva vojáci. Jeden z nich je shrbený a stále spí, ovšem druhý pozoruje Krista. Třetí voják, který je v levém dolním rohu, je zobrazen celý. Důvodem může být kompozice, neboť vojákovo odění je červené barvy, stejně tak Kristův plášť a je tomu tak i u oblohy. Celkově na obrazu dominuje rudá, zelená, šedá a hnědá.

Na této malbě je silný akcent na Kristovo tělo, které vrhá stín, což může být chápáno, jako odkaz na lidskou podstatu Krista. Tím by se jednalo i o výtvarný pokrok, neboť vržený stín se v deskové malbě 14. století objevuje vzácně. Kristovo tělo se ale bez jakékoliv známky tíže vznáší nad tumbou. To by mohlo být chápáno jako odkaz na boží esenci Krista. Boží krev zde vytéká z rány v boku. Všimněme si zapečetěné tumbě. Ikonografii zapečetěné tumbě se věnoval Ivo Hlobil¹⁷¹, který spojil jedno z velikonočních kázání Konráda Waldhausera s deskou Zmrtvýchvstání Krista. Konrádu Waldhauserovi byla věnována pozornost v kapitole o reformních kazatelích.

6. 1. 8. Svatý Jakub Mladší, svatý Bartoloměj, svatý Filip

Trojice apoštolů stojí ve zvláštním uskupení. Dokonce není známo, proč zrovna tito apoštolové byli zobrazeni na opačné straně Zmrtvýchvstání [6]. Každý z trojice má kolem hlavy svatozář, stojí pod baldachýnem a jejich bosé nohy jsou odhaleny. Svatý Jakub Mladší, který je zobrazen zcela vlevo, stojí hlavou otočenou k ostatním apoštolům. Jeho tělo je také lehce pootočeno k dvojici. Je zobrazen plnovousý s valchářskou tyčí jako svým atributem a knihou v cestovním vaku. Jeho plášť je zelené barvy, podšitý rudou látkou. Vedle něho stojí svatý Bartoloměj. Jeho vlasy a vousy jsou hnědé a kudrnaté. Stojí tváří tvář svatému Jakubovi. V ruce má nůž jako svůj atribut, v druhé ruce drží knihu. Oděn je v modrý šat, který je podšitý sytě rudou látkou. Vedle něho stojí svatý Filip, zobrazen jako stařec s plnovousem. V pravé ruce drží zavřenou knihu, v levici kříž. Oděn je v hnědo-rudém rouchu podšitým zelenou látkou.

Historie díla

Deska se Zmrtvýchvstáním Krista byla společně s deskou, na které je zobrazen Kristus na hoře Olivetské nalezena v kostele svaté Máří Magdalény v obci Majdalena. Antonín Jaroslav Beck o nich podal jako první zprávu v roce 1843, dále pak roku 1857 historik umění Jan Erazim Wocel. V roce 1872 byly desky k prodeji. Desku Zmrtvýchvstání Krista tedy koupil

¹⁷¹ HLOBIL 1985, 270 až 272

hrabě Kounic společně i s deskou Kristem na hoře Olivetské. Ony desky následně daroval Společnosti vlasteneckých přátel umění.¹⁷²

¹⁷² ROYT 2013, 100

6. 2. Madona roudnická

Jedná se o temperu na lipovém dřevě potaženém plátnem o šířce 68 cm a výšce 90 cm.¹⁷³ Na obrazu [7] je zobrazená madona s dítětem v náručí. Madona má na sobě modrý plášť, který je podšitý purpurovou látkou. Na hlavě ji spočívá majestátní koruna, která je bohatě zdobena drahokamy. Z hlavy ji spadá bílá rouška až k hrudi, kde má Madona agrafu, která spíná šat. Madona má vlnité blondřaté vlasy, které jí zahalují uši a jsou sčesány k její šíji. Madony tvář je mladistvá a líbezná. Poetické ódy o kráse Panny Marie Jana z Jenštejna v jeho básnické tvorbě¹⁷⁴ korespondují s líbeznou tváří Madony roudnické. O Panně Marii Jan z Jenštejna psal, že je „Venus almae venustis”¹⁷⁵, „Plande pellis Salamonis”¹⁷⁶, nebo “O Christi mater fulgida”¹⁷⁷.

Její klenuté čelo uvádí pozorovatele k pouze jemně naznačenému obočí. Madonin nos je rovný, pod kterým jsou plné rudé rty. Její výrazné hnědé oči se sklání k Ježíškovi, kterého madona drží zahalenou pravíci a dlouhými prsty levé ruky ho jemně přidržuje. Ježíšek je zcela nahý. Ježíšek je zobrazen jako neviňátko s blondřatými vlasy. Jeho tvář je v detailech velmi podobná Mariině. Jeho hnědé oči k ní vzhlíží a natahuje k ní ručičky. Kolem hlavy má svatozář, stejně jako Marie.

Zde je na místě zdůraznit ikonografii tohoto díla. Nahý Ježíšek může odkazovat na „druhého Adama”, tudíž Panna Maria je takzvaná *novissime Eve*. Důraz je na účtě k Božímu tělu. Madona svojí zahalenou rukou akcentuje božství Ježíše. V agrafě Panny Marie se pravděpodobně ukrývala relikvie zbroceného závoje Panny Marie,¹⁷⁸ které jsme se věnovali v první části práce.

Datace

Jaroslav Pešina klade Madonu roudnickou do období kolem roku 1380¹⁷⁹. Jiří Fajt jí ovšem datuje do let mezi lety 1385 až 1390.¹⁸⁰ Gerhard Schmidt jí klade až po roce 1390.¹⁸¹ Stejně tak Albert Kutal vidí zhotovení Madony roudnické na počátku 90. let 14. století.¹⁸² Jan Royt datuje Madonu Roudnickou kolem roku 1380.¹⁸³

Historie díla

V roce 1925 byl obraz nalezen na chodbě kapucínského kláštera v Roudnici nad Labem se silnými barokními přemalbami. V roce 1939 byla deska zapůjčena do Národní galerie. V roce 1946 byla malba restaurována Bohuslavem Slánským. Tento obraz bývá v literatuře spojován

¹⁷³ PEŠINA 1950, 227

¹⁷⁴ DREVES 1886, 1n

¹⁷⁵ Ibidem, 96

¹⁷⁶ Ibidem, 53

¹⁷⁷ Ibidem, 69

¹⁷⁸ PEŠINA 1977, 131

¹⁷⁹ Ibidem

¹⁸⁰ FAJT 2006, 504

¹⁸¹ SCHMIDT 1969, 226

¹⁸² KUTAL 1972, 127

¹⁸³ ROYT 2013, 170

s Janem z Jenštejna, který byl velikým mariánským ctitelem a Panně Marii vděčil za své uzdravení z morové nákazy. Je dost možné, že tento obraz osobně objednal u Mistra Třeboňského oltáře a že byl uctíván Jenštejnem v jeho kapli na roudnickém biskupském hradě. Je také možné, že milostný obraz Roudnické madony byl uctíván roudnickými augustiniány kanovníky v roudnické kanonii.¹⁸⁴

Devoční kopie

Madona roudnická se stala unikátním prototypem, podle kterého byly vytvářeny devoční kopie až do konce 15. století. Ivo Kořán označil Madonu roudnickou jako typ “Reginy” (korunovanou madonu, narozdíl od Madony svatovítské, která postrádá korunu, tu označil jako “Beatu”).¹⁸⁵

¹⁸⁴ ROYT 2013, 155

¹⁸⁵ KOŘÁN 1981, 193 až 217

6. 3. Madona Ara Coeli

Ve středu obrazu Madona Ara Coeli [8] je zobrazena polopostava Panny Marie v modrém plášti, která svými rukama naznačuje přimluvnické gesto. Pravou ruku má zdviženou a levou má na prsou. Nad levou rukou má křížek nad kterým je náprsní spona ve tvaru pětilisté růže. Přes hlavu, kolem které je svatozář má Panna Maria přehozený modrý plášť, jehož lem je zlatý. Vlasy Panny Marie jsou hnědé stejně tak jako její oči, které upřeně sledují diváka s obočím ve tvaru úzkých obloučků. Tvář i plášť Panny Marie je zbrocena krví.

Obraz zarámovaný malovaným rámem, ve rozích jsou čtyři proroci a po stranách rámu je šest světic.

V horní části nalevo je v rohu zobrazena biblická postava krále Davida s nápisovou páskou. Vpravo v opačném rohu je zobrazen prorok Izajáš také s nápisovou páskou. Pod Izajášem je zobrazena svatá Barbora s věží jako se svým atributem. Pod svatou Barbarou stojí svatá Dorota, která drží pletený koš. Svatou Apolenu nalezneme hned pod ní se svým atributem kleštěmi. Nyní se nacházíme v pravém dolním rohu, kde je zobrazen prorok Ezechiel s nápisovou páskou. Na protější straně, tedy v levém dolním rohu, je zobrazen další prorok s nápisovou páskou. V tomto případě je to prorok Jeremiáš. Nad ním stojí v levé liště svatá Voršila se šípem. Nad svatou Voršilou je zobrazena svatá Markéta s drakem a nad ní svatá Kateřina, která drží kolo v pravé ruce jako svůj atribut.

Na obrazu se odráží dobová úcta ke zkrvavenému závoji Panny Marie. Na původní ikoně, podle které obraz kopírován, není krev zobrazena, což dokazuje vliv dobové úcty k relikvii *peplum cruentatum*.

Datace

Matějček datuje obraz Madony Ara Coeli po roce 1400.¹⁸⁶ Schmidt obraz klade do období kolem roku 1390.¹⁸⁷ Stejně tak datuje Madonu Ara Coeli Jaroslav Pešina.¹⁸⁸ Jiří Fajt si myslí, že Madona Ara Coeli vznikla mezi 1380 až 1390.¹⁸⁹ Počátkem 90. let jí datuje Albert Kutal.¹⁹⁰ Jan Royt ji vnímá jako pozdní dílo Mistra Třeboňského oltáře a datuje jí do konce 90. let 14. století.¹⁹¹

Historie díla

Obraz je kopií devočního obrazu Panny Marie z římského kostela Santa Maria Ara Coeli na Kapitolu, která je samotná kopií mariánské ikony, která je považována za obraz, který namaloval samotný svatý Lukáš. V roce 1928 byl obraz získán do sbírek Národní galerie v Praze. V šedesátých letech restaurovala desku Věra Frömlová. Díky tomuto restaurátorskému průzkumu byla Madona Ara Coeli spojena s Mistrem Třeboňského oltáře. Deska má

¹⁸⁶ MATĚJČEK 1950, 104

¹⁸⁷ SCHMIDT 1969, 226

¹⁸⁸ PEŠINA 1977, 131

¹⁸⁹ FAJT 2006, 504

¹⁹⁰ KUTAL 1972, 127

¹⁹¹ ROYT 2013, 169

dvouvrstevný podklad, rytou a červenou kresbu, zlacení na černý poliment a olovnatou bělobu v pleti Panny Marie.¹⁹²

¹⁹² ROYT 2013, 163

6.4. Ukřižování ze Svaté Barbory

Jedná se o temperu na smrkovém dřevě, které je potažené plátnem. Zlacení bylo provedeno na černý poliment. Deska je složena ze sedmi prken. Malba [9] je vysoká 136 cm a široká 106 cm. Tento obraz je dle recentní literatury označován za dílenskou tvorbu.¹⁹³

Na malbě je zobrazen námět ukřižování, které je mnohofigurální. Malbě dominuje robustní kříž, jehož boční strany jsou vystínované. Na kříži visí umírající subtilní Kristovo tělo. Jeho hlava je svěšená a jeho dlouhé vlasy jsou sčesány na jednu stranu a spadají po Kristově pravém rameni. Na Kristově hlavě je dominující trnová koruna se svatozáří. Z Kristových hubených rukou, které jsou přibité na kříž, kape podélně krev. Krev vytéká také z Kristova boku a stéká až k jeho kyčlím, které jsou opásány průhledným rouchem. Krev stéká také z Kristových nohou, které jsou přibité ke kříži, po kterém krev dále stéká až na zem.

Po Kristově pravici stojí Kristovi blízcí. Nejbližší ke kříži stojí svatý Jan Evangelista, jehož tvář posmutněle vzhlíží k ukřižovanému Kristovi, zatímco jeho tělo je od Krista odvráceno a svýma zahalenýma rukama přidržuje Pannu Marii. Šat Jana Evangelisty je rudé barvy a zakrývá většinu jeho těla, ovšem jeho bosá noha zůstává odhalena. Panna Maria, která stojí zemdlená vedle Jana Evangelisty, sklápí oči k zemi a její celé tělo je odvráceno od kříže. Na sobě má modrý šat, který je podšitý červeným šatem. Je možné si všimnout záhybů a vrásnění drapérie, které jsou typické u soch tohoto období. Důležitým detailem je Mariin plášť, který má Maria přehozený přes hlavu a který je potříštěn Kristovou krví. Vedle Marie je žena, která Marii přidržuje. Je možné, že se jedná o matku synů Zebedeových. Její šat je zelené barvy, ovšem tato část malby je poničena. Za trojicí se zjevně nachází ještě dvě ženy. Zřejmě Salome, sestra Panny Marie a Marie, matka Jakuba Většího a Josefa¹⁹⁴. Všechny postavy na levé straně obrazu mají kolem hlavy svatozáře. Na pravé straně obrazu jsou z většiny Kristovi odpůrci, vévodí voják s plnovousem, který pravou rukou ukazuje na ukřižovaného Krista a svým zrakem se dívá na odvrácenou stranu. V levé ruce drží obličejový štít. Tento štít s obličejem je velmi zajímavý. Obdobný se objevuje i na Ukřižování z Rajhradského oltáře. Je možné, že se jedná o odkaz na antickou bohyni Pallas Athénu, která měla na svém štítu připevněnou hlavu Medúzy, která se v podobě Gorgony objevovala na štítech a brnění válečníků v antickém Řecku i Římě. Nabízí se zde zajímavá analogie, kdy pohled Medúzy proměňoval v kámen, stejně tak se proměnil v kámen pastýř, který prozradil svatou Barboru, když utíkala před svým otcem Dioscorem.¹⁹⁵

Na obraze si lze všimnout, že tato postava vojáka jaksi není uchycena v prostoru, neboť její nohy spočívají na svém plášti bez jakéhokoliv znaku tíže. Vedle vojáka stojí po jeho pravici Stefaton, který drží na holi houbu nasátou octem. Po vojákově levici stojí vousatý muž v červeném plášti. Za trojicí stojí skupina ozbrojených vojáků.

Na tomto obraze zase vidíme dobovou úctu k Boží krvi, která je zřetelná a vytéká z jeho boku podél Kristova těla. Mariin závoj je zbrocen krví, což je zase odkaz na relikvii *peplum cruentatum*.

¹⁹³ ROYT 2013, 149

¹⁹⁴ Marek 15, 40

¹⁹⁵ HALL 1991, 517

Datace

Jiří Fajt datuje Ukřižování ze Svaté Barbory do sedmdesátých let čtrnáctého století.¹⁹⁶ Jaroslav Pešina datuje Ukřižování ze Svaté Barbory před rok 1380.¹⁹⁷ Jan Royt po roce 1380.¹⁹⁸ Antonín Matějček klade vznik Ukřižování ze Svaté Barbory před rokem 1400.¹⁹⁹ Dle Alberta Kutala vznikla deska v devadesátých letech čtrnáctého století.²⁰⁰ Gerhard Schmidt klade Ukřižování ze Svaté Barbory až po roce 1400.²⁰¹

Historie díla

Třeboňský pekař Šenolda měl tento obraz ve vlastnictví od doby, kdy obraz získal z poustevnické kaple sv. Barbory u Děbolína, který se nachází blízko Jindřichova Hradce. Tato kaple byla zrušena za josefínských reforem. Vdova pekaře Šenoldy, Barbora Šenoldová, prodala obraz za 300 zlatých obrazárně Společnosti vlastneckých přátel umění (dnešní Národní galerie) v roce 1888.²⁰²

Mojmír Hamsík s Věrou Frömlovou prokázali díky svým restaurátorským průzkumem, že se jedná o malbu z dílenského okruhu Mistra Třeboňského oltáře v souvislosti s technikou malby.²⁰³

¹⁹⁶ FAJT 1996, 132

¹⁹⁷ PEŠINA 1937, 95-97

¹⁹⁸ ROYT 2013, 170

¹⁹⁹ MATĚJČEK 1950, 104

²⁰⁰ KUTAL 1972, 127

²⁰¹ SCHMIDT 1969, 227

²⁰² LORIŠ 1950, 92

²⁰³ HAMSÍK - FRÖMLOVÁ 1965, 165

7. Další díla Mistra Třeboňského oltáře

V těchto dílech se již neodráží dobové duchovní prostředí jako tomu je u výše zmíněných děl, byť se jedná o sakrální náměty, které jsou bohatě umělecky zpracované.

7.1. Deska církvicí

Deska církvicí je tempera na lipovém dřevě potaženém plátnem o výšce 89 centimetrů a šířce 77,6 centimetrů. Jedná se o fragment levého křídla oltáře. Deska je seřízlá.²⁰⁴ Na přední straně je zobrazena Panna Maria s Kristem [10]. Má na sobě modrý šat, který je podšitý bledě červenou látkou. Tento šat společně s bílou rouškou má přehozený přes hlavu. Ruce má sepjaté. Její tvář je posmutnělá a zrakem hledí na mrtvého Krista, který byl ovšem domalován později. Kristus leží, má ruce přes sebe a upozorňuje tak na své rány na rukou, ale i na nohách a v boku. Krev na Kristově těle je zaschlá. Kristus má zavřené oči a na hlavě má stále posazenou trnovou korunu. Kolem hlavy má svatozář, stejně tak jako Panna Maria. Z druhé strany je zobrazen svatý Kryštof s Ježíškem [11]. Svatý Kryštof je oděn v rudém hábitu. V žilnatých rukou drží kus stromu či listnatého klacku. Je zobrazen jako starší muž s plnovousem a dlouhými vlasy. Zrakem hledí dolů. Za šijí mu sedí Ježíšek, který je oblečen v modrém šatu. Ježíšek je zobrazen jako děťátko s blondatými kudrnatými vlasy a komunikuje s divákem. Levicí se opírá o Kryštofovu hlavu, zatímco pravíci žehná.

Datace

Jan Royt se domnívá, že Deska církvicí vznikla v sedmdesátých letech čtrnáctého století.²⁰⁵ Podle Jaroslava Pešiny Deska církvicí vznikla před rokem 1380.²⁰⁶ Albert Kutal uvádí, že vznikla kolem roku 1380.²⁰⁷ Jiří Fajt jí datuje k roku 1390.²⁰⁸ Gerhard Schmidt datuje Desku církvicí kolem roku 1395.²⁰⁹

Historie díla

Církvicí deska byla v roce 1685 věnována hraběnkou Barborou Věžníkovou. V dalších stoletích byla zobrazená Panna Maria uctívána jako zázračná.²¹⁰ Eva Kolářová dle erbů usuzuje, že obraz byl zakoupen Půtou Švihovským.²¹¹

²⁰⁴ ROYT 2013, 161 až 163

²⁰⁵ Ibidem, 169

²⁰⁶ PEŠINA 1970, 207

²⁰⁷ KUTAL 1972, 128

²⁰⁸ FAJT 2006, 507

²⁰⁹ SCHMIDT 1980, 227

²¹⁰ ROYT, 2013, 161

²¹¹ KOLÁŘOVÁ 2008, 160

7.2. Adorace Krista z Hluboké

Adorace Krista z Hluboké [11] je temperová malba namalovaná na desce ze sedmi smrkových prken potažených plátnem. Zlacení bylo provedeno na černý poliment. Samotná deska je vysoká 129 cm a široká 98 cm, ovšem samotná malba má rozměry 127 x 96,3 cm.²¹² Obrazu dominuje subtilní postava Panny Marie, modlící se k Ježíškovi, který leží zavinitý v jesličkách. Panna Marie je oděna v bledě modrý šat, který je podšitý bledě růžovou látkou. Mariina tvář je líbezná a mladistvá. Kolem hlavy má svatozář. Marie klečí na polštáři, který je zdoben ornamenty. Ježíšek, ke kterému se Panna Marie modlí je uložen v prostých proutěných jeslích. Kolem jeho hlavy je svatozář. Ježíška i dokonce adorují vůl s oslem, kteří sklání své hlavy k jeho tělu. Ve stínu prosté chýše se v levé straně obrazu objevuje svatý Josef, jehož tvář s plnovousem a mohutnýma rukama prozrazuje určitý vliv theodorikovské malby. Svatý Josef je zobrazen jako stařec, který nezúčastněně hledí na Pannu Marii. Stříška, pod kterou se trojice nachází, je určitým odkazem na giottovskou malbu a malířství severní Itálie.

V pravé části obrazu je vyobrazena narativní scéna, která vypráví o pastýřích, kterým bylo zvěstováno narození Spasitele, o kterém píše Lukášovo evangelium²¹³ V pravé horní části obrazu je zobrazen anděl s nápisovou páskou, na které je napsáno: *Ecce ego annun[t]io vobis Gaudium*. Pod ním jsou dva pastýři, kteří se sepjatýma rukama a v pokleku naslouchají k andělu, který jim zvěstuje radostnou zprávu a sděluje jim, kde mají narozeného mesiáše najít. Pastýři jsou vizuálně odlišeni. Pastýř na levici je oděn v žlutý nuzný šat a má kápi přehozenou přes hlavu a na zádech má hnědou brašnu. Zajímavým detailem je díra na pravém kolenu, která akcentuje pastýřovu nuznost. Druhý Pastýř je oděn v hnědém hávu se slaměným kloboukem zavěšeným na zádech. Pod pastýři jsou na obraze zobrazen dobytek. Narativní scéna pokračuje horizontálně směrem dolů, kdy se pastýři setkávají s narozeným Spasitelem. Oba stojí před stříškou, ovšem zde je aplikována hierarchální perspektiva, kdy pastýři jsou v menší měřítku než svatá rodina.

Datace

Jaroslav Pešina datoval Adoraci Krista z Hluboké jako rané dílo Mistra třeboňského z období před rokem 1380.²¹⁴ Stejně tak jí datuje Jan Royt.²¹⁵ Jiří Fajt jí dokonce klade na závěr sedmdesátých let čtrnáctého století.²¹⁶ Kolem roku 1380 jí klade Albert Kutal.²¹⁷ Gerhard Schmidt vidí vznik Adorace Krista z Hluboké až kolem roku 1400.²¹⁸

²¹² ROYT 2013, 152

²¹³ Lukáš 2, 8 až 14

²¹⁴ PEŠINA 1984, 377

²¹⁵ ROYT 2003, 169

²¹⁶ FAJT 2006, 507

²¹⁷ KUTAL 1972, 127

²¹⁸ SCHMIDT 1969, 229

Historie díla

Obraz je zaznamenán v inventáři zámku v Hluboké nad Vltavou. Dokonalost malby odhalilo až restaurování v 60. letech. V roce 2006 byla deska restaurována Tomášem Bergrem.²¹⁹

²¹⁹ ROYT 2013, 152

8. Závěr

Cílem bakalářské práce bylo ukázat odraz dobového duchovního prostředí v díle Mistra Třeboňského oltáře. Ono duchovní prostředí odvozuji od dvou pravděpodobných objednavatelů Mistra Třeboňského oltáře augustiniánů kanovníků a arcibiskupa Jana z Jenštejna, kteří se mohli znát z Roudnice nad Labem, kde augustiniáni měli svou kanonii a Jan z Jenštejna zde měl svůj biskupský hrad. Jan z Jenštejna měl vřelý vztah k umění a nechával si malovat své sny o papežském schizmatu. Ctil Pannu Marii a vděčil jí za uzdravení z morové nákazy. S největší pravděpodobností si Jan z Jenštejna objednal Madonu roudnickou. Na obrazu je vyjádřena úcta k Božím tělu v Mariině ruce zakryté šatem, která drží tělo Ježíška. V agrafě, kterou má Panna Maria na hrudi se pravděpodobně ukrývala relikvie závoje Panny Marie zkrvaveného Kristovou krví (peplum cruentatum).

Jan z Jenštejna mohl doporučit augustiniánům kanovníkům Mistra Třeboňského oltáře pro potřebu nového oltáře pro augustiniánský klášter v Třeboni. Augustiniáni kanovníci byli stoupenci dobového hnutí devotio moderna, které vedlo k individuální zbožnosti a kontemplaci Kristova utrpení. Samotný Třeboňský oltář mohl svým zpracováním uvádět kanovníky do meditací o Božím těle a krvi. Jsem toho názoru, že červené pozadí na deskách symbolizuje Boží krev, která je akcentována na všech deskách. Na desce s Kristem na hoře Olivetské Kristus potí krev, na desce s Kladením do hrobu stéká Kristovi krev z rány a je viditelná krev na závoji Panny Marie, což zase odkazuje na relikvii peplum cruentatum. Na této desce lze také vidět, že každá osoba přítomná u kladení do hrobu prožívá onu událost individuálně a je pohroužena do sebe, což může být odkaz na devotio moderna. Na desce se Zmrtvýchvstáním teče Kristovi krev z rány v boku. Zároveň je na desce akcentován dualismus Krista, který byl plně člověkem, což je vyjádřeno stínem, který vrhá a také byl Bohem, což je zobrazeno vznášením se nad zapečetěné tumbě. O zapečetěné tumbě mluvil v jednom ze svých kázání reformátor Konrád Waldhauser.

Úctu k Boží krvi vidím i na dílenských obrazech Mistra Třeboňského oltáře. Na Madona Aracoeli jsou zobrazeny kapky Kristovy krve na oděvu Panny Marie, které ovšem nejsou zobrazeny na předloze ikony, podle které byla Madona Aracoeli namalována. Umělecky zpracovaný Mariin zkrvavený závoj je i na Ukřižování ze Svaté Barbory.

Na raných dílech Adoraci z Hluboké a Desku církvické není tak znatelný dobový kult Božího těla a krve jako na výše zmíněných dílech. I přesto se jedná o vysoce kvalitní díla dokonce i v evropském kontextu.

Seznam použité literatury

- BARTLOVÁ, Milena: Pochivé obrazy, Praha 2001
- BARTOŠ, František Michálek: *Světcí a kacíři*: Husova československá evangelická fakulta bohoslovecká, Praha 1949
- BARVITIUS, Viktor: *Katalogu obrazárny v Domě umělců Rudoflinum v Praze*, Praha 1889
- BECK, Antonín Jaroslav: Starožitnosti v jižních Čechách, in: *Časopis Českého Musea XVII*, 1843
- BĚLINA, Pavel: "Duchovenstvo v Českých zemích", in: *Kronika Českých zemí*, Praha 2012
- BRAUER, Barbara: The Třeboň Resurrection and Innovation, in: *Umění 31*, 1983
- BUBEN, M.: Encyklopedie řádů a kongregací v českých zemích, II. díl, 1. svazek, Praha 2003
- CIBULKA, Josef: Rekonstrukce oltáře třeboňského mistra na základě ikonografickém, in: *Umění 15*, Praha 1967
- CIBULKA, Josef: Vyšebrodské Narození Páně a hlubocké Klanění dítěti, in: *Duchovní pastýř 5*, Praha 1955
- COURAJOD, Louis: Leçons professées à l'École du Louvre (1887–1896), díl II. Paris 1899–1903
- ČERVINKA, Bohumír : Příspěvky k životopisu Jana z Jenštejna, III. arcibiskupa pražského, 1936
- ČORNEJ, Petr Tajemství českých kronik: cesty ke kořenům husitské tradice, Praha 2003
- DREVES, Guido M.: Die Hymnen Johans von Jenstein, Erzbischofs von Prag. Praha 1886
- ELSEN, Alois: Der Wittingauer Meistr und Kaiser Karl IV., in: *Pantheon XXIX*, Mnichov 1942
- FAJT, Jiří, ROYT, Jan: Magister Theodoricus. Dvorní malíř císaře Karla IV. Praha 1997
- FLAIŠHANS, Václav: Spisy Mistra Jana Husa, Praha 1903
- FOLTÝN, Dušan: Encyklopedie moravských a slezských klášterů. Praha 2005
- FORST, Vladimír, a kol. Lexikon české literatury, Praha 1993
- FRIEDL, Antonín: Die Persönlichkeit des Meisters von Wittingau und sein verhältnis zur Francözischen und Italienischen Malerei, in: *Sborník prací Filosofické fakulty Brněnské university*, řada F 8/1964
- FRINTA, Mojmír Svatopluk: Punched decoration on late Medieval panel and miniature painting, Praha 1998
- GRUEBER, Bernhard: Die Kunst des Mittelalters in Böhmen nach den bestehenden Denkmalen geschildert, IV. Wien 1879
- HAMBURGER, Jeffrey Bloody Mary: Traces of the Peplum Cruentatum in Prague—and in Strasbourg, in: *Image, Memory, and Devotion: liber amicorum*, Cambridge 2011
- HAMSÍK, Mojmír - FRÖMLOVÁ, Věra: Mistr Třeboňského oltáře, in: *Umění 13*, 1965
- HEROLD, Vilém: Politické myšlení pozdního středověku a reformace, Praha 2011
- HLAVÁČEK, Ivan: Studie k dějinám knihoven v českém státě v době předhusitské, in: *Sborník historický XII*, Praha 1964
- HLEDÍKOVÁ, Zdeňka: Biskup Jan IV. z Dražic (1301-1343), Praha 1991
- HLEDÍKOVÁ, Zdeňka – POLC, Jaroslav: Pražské koncily a synody předhusitské doby. Praha 2002

- HLOBIL, Ivo: Třeboňský mistr a Konrád Waldhauser? Poznámka k ikonografii obrazu Zmrtvýchvstání v Národní galerii Praha, in: *Umění* 33
- HOLINKA, Rudolf, Církevní politika arcibiskupa Jana z Jenštejna za pontifikátu Urbana VI., Praha 1933
- HOMOLKA, Jaromír: Arcibiskup Jenštejn a výtvarné umění, in: *Jenštejn 1977*
- HOMOLKA, Jaromír: Poznámky k Třeboňskému mistrovi, in: *Sborník prací Filosofické fakulty brněnské university*, 1980
- HOMOLKA, Jaromír: Malíři a dílny pracující na výzdobě kaple sv. Kříže vedle Mistra Theodorika, in: FAJT, Jiří: *Magister Theodoricus. Dvorní malíř císaře Karla IV.* Praha 1997
- HUS, Jan: *Výklad víry*, Praha 1930
- CHRONICA ecclesiae Pragensis FRB IV
- JEŽEK, Jiří: *Jan z Jenšteina : třetí arcibiskup Pražský*, Praha 1900
- KALISTA, Zdeněk: *Karel IV. a jeho duchovní tvář*, Praha 1971
- KAŇÁK, Miloslav: „Život a dílo Matěje z Janova“, in M. MATĚJ Z JANOVA. *Výbor z Pravidel Starého a Nového Zákona (Regulae Veteris et Novi Testamenti)*, Praha 1954
- KAŇÁK, Miloslav: *Milíč z Kroměříže*, Praha 1975
- KLÍPA, Jan: *Ymago de Praga. Desková malba ve střední Evropě 1400-1430.* Praha 2012
- KOLÁŘOVÁ, Eva: *Třeboňský oltář: dva retábly Třeboňského mistra*, in: *Jihočeský sborník historický* 77–78, 2008–2009
- KOŘÁN, Ivo: *K vývoji tzv. svatovítského typu Madony*, in: *Umění* 29, Praha 1981
- KOŘÁN, Ivo: *Byzantské vlivy na počátku české malby gotické a Roudnická madona v Krakově*, in: *Umění XXVII*, 1976
- KOŘÁN, Ivo: *Gotické Veraikony a svatolukášské Madony v Pražské katedrále*, in: *Umění XXXIX*, Praha 1991
- KRAMÁŘ, Vincenc: *La peinture et la sculpture du XIVe siècle en Bohême*, in: *L'Art Vivant*, 1928
- KRAMÁŘ, Vincenc: *Madona se sv. Kateřinou a Markétou Městského musea v Českých Budějovicích*, Praha 1937
- KRÁSA, Josef: *České iluminované rukopisy 13.–16. století*, Praha 1990
- KROPÁČEK, Pavel: *Malířství doby husitské.* Praha 1946
- KROPÁČEK, Pavel: *Bolestná Panna Maria církvická*, in: *Zprávy památkové péče III*, 1939
- KUTAL, Albert: *České gotické umění.* Praha 1972
- KUTAL, Albert: *České gotické sochařství 1350–1450.* Praha 1962
- KYBAL, Vlastimil: *Matěj z Janova, jeho život, spisy a učení.* Brno 2000
- LORIŠ, Jan: *Ukřižování ze Sv. Barbory*, in: MATĚJČEK, Antonín: *Česká malba gotická. Deskové malířství 1350–1450.* Praha 1950
- LOSKOT, František: *Konrad Waldhauser, řeholní kanovník sv. Augustina, předchůdce Mistra Jana Husa*, Praha 1909
- LOSKOT, František: *Matěj z Janova*, Praha 1912
- MACHILEK, Franz: *Die Frömmigkeit und die Krise des 14. und 15. Jahrhunderts.* In *Mediaevalia Bohemica* Praha 1970
- MAREŠ, František – SEDLÁČEK, Jan: *Soupis památek historických a uměleckých v království Českém. Politický okres Třeboňský.* Praha 1918
- MARTENS, Friedrich Anton: *Wann ist der Wittingauer Altar entstranden?*, in: *Zeitschrift des deutschen Vereins für Kunstwissenschaft I.*, Berlin 1934

- MATĚJČEK, Antonín: Die Restaurierung des Tafelbildes des Wittingauer Meisters in Domanín, in: Mittheilungen der K. K. Central-Commission zur Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale, Dritte Folge XIV., Vídeň 1915
- MATĚJČEK, Antonín: Části bývalého oltáře třeboňského, in: *Umělecké poklady Čech*
- MATĚJČEK, Antonín: O českém malířství XIV. století, in: *Ročenka kruhu pro pěstování dějiny umění za rok 1920-1921*, Praha 1922
- MATĚJČEK, Antonín: Příspěvky k dějinám deskového malířství českého, in: *Památky archeologické XXX*, 1923
- MATĚJČEK, Antonín: Malířství, in: *Dějepis výtvarného umění I. díl*, Praha 1931
- MATĚJČEK, Antonín: Mistr Třeboňský, Praha 1937
- MATĚJČEK, Antonín: *Česká malba gotická. Deskové malířství 1350-1450*, Praha 1950
- MATĚJČEK, Antonín: *Volné směry XXI*, 1921
- MATĚJČEK, Antonín: *Galerie v Rudolfině*, 1913
- MENČÍK, Ferdinand. *Konrád Waldhauser, mnich řádu svatého Augustina*, Praha 1881
- MILÍČ z Kroměříže, Jan: Poslání papeži Urbanu V: Spisek o Antikristovi, Praha 1948
- NECHUTOVÁ, Jana: Mladá Vožice k počtě Mistra Matěje z Janova, Mladá Vožice 2000
- OETTINGER, Karl: Der Meister von Wittingau und die böhmische Malerei des späteren 14. Jahrhunderts, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 6, 1933
- PEČÍRKA, Jaromír: K dějinám sochařství v lucemburských Čechách, in: *Český časopis historický* 39, 1933
- PEŠINA, Jaroslav: Ukřižování třeboňské, in: *Památky archeologické XXXX*, 1937
- PEŠINA, Jaroslav: *Klášter třeboňský*, Praha, 1942
- PEŠINA, Jaroslav: Zur Frage der Chronologie des "Schönen Stils" in der Tafelmalerei Böhmen, in: *Sborník prací Filosofické fakulty brněnské university*, 1971
- PEŠINA, Jaroslav: *Die Parler und der Schöne Stil 1350-1400*
- PEŠINA, Jaroslav: Některé ztracené obrazy Mistra Třeboňského oltáře, in: *Umění* 26, 1978
- PEŠINA, Jaroslav: České umění gotické 1350–1420. Praha 1970
- PEŠINA, Jaroslav: Studie k ikonografii a typologii obrazu Madony s dítětem v českém deskovém malířství kolem poloviny 14. století, in: *Umění* 25, 1977
- PEŠINA, Jaroslav – HOMOLKA, Jaromír: České země a Evropa, in: PEŠINA, Jaroslav: České umění gotické 1350–1420. Praha 1970
- PEŠINA, Jaroslav: Desková malba, in: CHADRABA, Rudolf – KRÁSA, Josef: Dějiny českého výtvarného umění I/1. Praha 1984
- PINDER, Wilhelm: *Die Kunst der ersten Bürgerzeit*, Lipsko 1940
- PODLAHA, Antonín: Chrámový poklad u sv. Víta v Praze : jeho dějiny a popis, Praha 1903
- PŘIBÍKOVÁ, Helena: *Mistr Třeboňského oltáře*, Diplomová práce, Dějiny umění FF UK, Praha 1972
- PUJMANOVÁ , Olga: Iconographie de la Crucifixion du Missel d`Henri Thesauri, in: Klára Benešová, King John of Luxembourg (1296–1346) and the Art of his Era, Praha 1998
- ROYT, Jan: Mistr Třeboňského oltáře, Praha 2013
- ROYT, Jan: *Středověké malířství v Čechách*, Praha 2002
- ROYT, Jan: Meister von Wittinagau, in: *Geschichte der bildenden Kunst in Deutschland*, Kolín 2007
- ROYT, Jan: Master of the Třeboň Altarpiece, in: *Art and Architecture around 1400*, Praha 2012
- SCHMIDT, Gerhard: Malerei bis 1450. Tafelmalerei – Wandmalerei – Buchmalerei, in: SWOBODA, Karl: *Gotik in Böhmen*, München 1969
- SOUKUP, Pavel: Reformní kazatelství a Jakoubek ze Stříbra, Praha 2011

- SPĚVÁČEK, Jiří: Devotio moderna, Čechy a roudnická reforma, In: Mediaevalia historica bohemica 1995
- SPUNAR, Petr K počátkům české devotio moderna. In: Acta Universitatis Carolinae – Historia Universitatis Carolinae Pragensis 1991
- SPĚVÁČEK, Jiří: Václav IV. 1361–1419. K předpokladům husitské revoluce, Praha 1986
- ŠRONĚK, Michal: Rouška Panny Marie. Relikvie ve sporu mezi katolíky a utrakvisty v Čechách ve 14. a 15. století, in: *Umění 2009*
- STANGE, Alfred: Deutsche Malerei der Gotik II. Berlin 1934
- STEJSKAL, Karel: Počátky gotického malířství, in: KRÁSA, Josef: Dějiny českého výtvarného umění I/1, Praha 1984
- SUCHÁNEK, Drahomír: Církevní dějiny - Antika a středověk, Praha 2013
- SUCKALE, Robert: *Kunst in Deutschland*, 1998
- SVOBODA, Pavel: Reformní kazatelství a Jakoubek ze Stříbra, Praha 2011
- THODE, Henry: Die Malerschule von Nürnberg im XIV. und XV. Jahrhundert in ihrer Entwicklung bis auf Dürer. Frankfurt am Main 1891
- VITA Johannis de Jenczenstein, FRB I.
- VÍTOVSKÝ, Jakub: Nové poznatky o malířích Karlova dvora, in: Historická Olomouc a její současné problémy II. Olomouc 1979
- WELTSCH, Ruben Ernest : Archbishop John of Jenstein (1348-1400): Papalism, Humanism and Reform in Pre-Hussite Prague, Praha 1968
- WINTER, Eduard: *Frühhumanismus, seine Entwicklung in Böhmen und deren europäische Bedeutung für die Kirchenreformbestrebungen im 14. Jahrhundert*, Berlin 1964
- WOCEL, Jan Erazim: Bericht über eine Kunstarchäologische Reise in Böhmen, in: *Mitteilungen der Kaiserslich Königlichen Central-Commision zur Erfoschung und Erhaltung der Baudenkmale* 3, 1858
- WOCEL, Jan Erazim: Tré obrazův karlštejnských, in: *Památky archeologické a místopisné* VII, 1868