

UNIVERZITA KARLOVA
KATOLICKÁ TEOLOGICKÁ FAKULTA
Ústav dějin křesťanského umění

BcA. Michal Šelemba, DiS.

**Nástěnná malba Judy Tadeáše Suppera
v hřbitovním kostele Nalezení sv. Kříže
v Moravské Třebové**

Diplomová práce

Vedoucí práce: PhDr. Petra Oulíková, Ph.D.

Praha 2023

Prohlášení

1. Prohlašuji, že jsem předkládanou práci zpracoval samostatně a použil jen uvedené prameny a literaturu.
2. Prohlašuji, že práce nebyla využita k získání jiného titulu.
3. Souhlasím s tím, aby práce byla zpřístupněna pro studijní a výzkumné účely.

V Novém Sedle dne 30.04.2023

BcA. Michal Šelemba, DiS.

Bibliografická citace

Nástěnná malba Judy Tadeáše Suppera v hřbitovním kostele Nalezení sv. Kříže v Moravské Třebové [rukopis]: diplomová práce / Michal Šelemba; vedoucí práce: PhDr. Petra Oulíková, Ph.D. – Praha, 2023. – 298 s.

Anotace

Předmětem práce je nástěnná malba Judy Tadeáše Suppera v hřbitovním kostele Nalezení sv. Kříže na Křížovém vrchu v Moravské Třebové realizovaná roku 1755. Hlavní část práce se zabývá teologicky promyšleným ikonografickým konceptem maleb. V tomto smyslu jsou sledovány jednotlivé náměty doprovázené latinskými nápisy z Bible, liturgických textů a výňatků z děl církevních otců a zároveň jsou revidovány starší nepřesné či chybné názory týkající se ikonografie malby. Práce se dále hlouběji zabývá souvislostí mezi liturgickou funkcí kostela a ikonografií malby zobrazující Legendu sv. Kříže a náměty týkající se posledních věcí člověka a záchranných prostředků pro duše v očistci za výrazného přispění Eucharistie a kultu Pěti ran Páně podporovaných potridentskou teologií. Cílem práce je poukázat na zajímavý ikonografický program regionálního uměleckého díla, který svým zpracováním při komparaci se soudobými nejvýznamnějšími realizacemi nástěnného malířství zaujímá jedinečné postavení.

Klíčová slova

Nástěnná malba, baroko, Juda Tadeáš Supper, hřbitovní kostel, ikonografie sv. Kříže, očistec, peklo, kalvárie, Moravská Třebová

Abstract

The main purpose of the diploma thesis is the ceiling painting of Juda Tadeaus Supper in the cemetery church of the Finding the Holy Cross on the Cross's Hill in Moravská Třebová. The main part of the diploma work is about theologically well considered iconographical conception of the paintings. In the same line, the diploma work will talk about each topic accompanying by Latin inscriptions of Bible, liturgical texts and extracts of the Church Fathers, and also there will be older non-precise or false opinions related to the iconography of the painting. Further, the diploma work will be talking deeper about the link between the liturgical fiction and painting iconography showing the Legend of the Holy Cross and the themes concerning the last human things and the saving objects for the souls in the purgatory together with Eucharist and Five wounds of Christ supported by post-trident theology. The aim of the diploma work is to show the interesting iconography programme of the regional artistic work, whose thorough realisation is to be compared with the nowadays most interesting realisations of the mural paintings occupy takes up of the unique place.

Keywords

Ceiling Painting, Baroque, Juda Tadeáš Supper, iconography of the Holy Cross, purgatory, hell, Calvary, Moravská Třebová

Počet znaků (včetně mezer): 373 504

Poděkování

Děkuji PhDr. Petře Oulíkové, Ph.D. za vedení mé diplomové práce, za její rady a připomínky, zaměstnancům Konzervátorského centra a duchovním správcům Královéhradecké a Olomoucké diecéze za vstřícnost a ochotu, s níž mi umožnili přístup do kostelních interiérů, bez čehož by tato práce nemohla vzniknout. Zvláště pak panu PhDr. Josefovi Šimandlovi, Ph.D. za konzultaci k latinským překladům.

Obsah

Úvod.....	11
1. Přehled literatury.....	12
2. Malířství 17. a 18. století na Moravě.....	16
3. Stručná historie Moravské Třebové do roku 1771.....	24
4. Juda Tadeáš Supper a umělecké prostředí Moravské Třebové v 18. století.....	38
5. Hřbitovní kostel Nalezení sv. Kříže a kalvárie s křížovou cestou.....	53
5.1. Popis a historie objektu.....	53
5.2. Ikonografický popis nástěnné malby.....	81
5.3. Literární a obrazové zdroje ikonografického programu malby.....	100
5.4. Nejvýznamnější realizace nástěnného malířství s ikonografickým programem Nalezení a Oslavení sv. Kříže v Čechách a Střední Evropě v 18. století.....	122
5.5. Stylový rozbor díla.....	139
5.6. Určení autorství a datace.....	143
5.7. Technika nástěnné malby v tvorbě Judy Tadeáše Suppera.....	145
5.8. Restaurování nástěnné malby a její současný stav.....	148
Závěr.....	151
Obrazová příloha.....	155
Seznam vyobrazení.....	259
Seznam použitých pramenů a literatury.....	275

Úvod

Předmětem této diplomové práce je Supperova nástěnná malba, kterou v roce 1755 namaloval na strop a stěny presbyteria hřbitovního kostela Nalezení sv. Kříže na Křížovém vrchu u Moravské Třebové. Osoba Judy Tadeáše Suppera byla po jistou dobu opomíjena a v odborné uměleckohistorické literatuře se objevovaly pouze základní či kusé informace. Sledované autorovo dílo v moravskotřebovském hřbitovním kostele zahrnuje zajímavě zpracované ikonografické téma týkající se oslavy svatého Kříže spojené s očistcovou a funerální tematikou vyplývající z liturgické funkce kostela. Přestože byly osoba a dílo malíře Judy Tadeáše Suppera nesčetněkrát zpracovány v rámci uměnovědné literatury či několika vysokoškolskými pracemi, realizace nástěnné malby v kostele Nalezení sv. Kříže v Moravské Třebové popsáné v několika pracích již u Franze Fritschera a Aloise Czerneho či nověji v diplomové práci Jarmily Kovářikové zabývající se ikonografií Supperových děl na Moravskotřebovsku a článku Václava Paukrta, zůstává z hlediska její ikonografické koncepce a námětové výjimečnosti, stále dostatečně nedocenená. V tomto směru je jistě zajímavá osoba samotného autora a jeho umělecké školení, které spolu s předpokládaným částečným teologickým vzděláním získal v letech 1729–1733 v arcibiskupské Olomouci. Byla to nejspíše nejen spiritualita duchovního ovzduší jezuitského semináře, ale zřejmě také základní malířské školení v dílně Karla Josefa Haringera i vliv díla Jana Kryštofa Handkeho, což ovlivnilo další Supperovu malířskou dráhu. Proto se v této práci nejprve zaměříme v krátkosti na prostředí Moravské Třebové, její historii a dějinná specifika oblasti Hřebečska. V další kapitole budeme sledovat osobu autora maleb spolu s jeho intelektuálním i předpokládaným uměleckým školením v arcibiskupské Olomouci. V tomto smyslu budou také zmíněny autorovy nejvýznamnější realizace nástěnného malířství spolu s přihlédnutím k zajímavé umělecké kolonii a její produkci, vzniklé v Moravské Třebové během 18. století. V tomto zorném úhlu budou sledovány také lokality Křížového vrchu s Kalvárií a pašijovou cestou. Hlavním tématem práce jsou však nástěnné malby v interiéru moravskotřebovského hřbitovního kostela a jejich ikonografické téma sv. Kříže propojené s tématem posledních věcí člověka a jeho duše. Podrobnějším rozbořením jednotlivých námětů se pokusíme dohledat biblické, legendické případně liturgické zdroje a zasadit je do celkové ikonografické koncepce. Je pravděpodobné, že Juda Tadeáš Supper znal, buď z vlastní zkušenosti či zprostředkovaně, námětové zdroje ke sv. Kříži, ať už ze soudobých realizací nástěnného

malířství či zprostředkovaně pomocí grafických listů, skic či jiných návrhů, které byly nedílnou součástí každé kvalitnější malířské dílny. V této diplomové práci se proto pokusím nejen podrobně popsat, ale i nalézt alespoň některé analogie k ikonografickému programu nástěnné malby. Práce se také pokusí zodpovědět či alespoň naznačit otázku konceptora ikonografického programu. Byl to sám Supper či to byl ještě někdo jiný? I přes nabízenou možnost vedoucí k moravskotřebovskému děkanovi Albertu Wallitzkému se zdá, že pokud to nebyli oba protagonisté společně, musel být Supper nejen výtvarně zdatný, ale také dostatečně erudovaný umělec v oblasti teologie, architektury a dalších vědních oborů, aby byl schopen takovýto ikonografický koncept maleb samostatně vytvořit.

1. Přehled literatury

K osobě a umělecké činnosti Judy Tadeáše Suppera zásadním způsobem přispěla Hana Macháčková, která ve své diplomové práci *Děkanský kostel Nanebevzetí Panny Marie v Moravské Třebové* shromáždila dostupné informace k osobě autora včetně základního přehledu relevantní literatury.¹ Je evidentní, že Supperovo dílo bylo kladně hodnoceno již jeho současníky. Například výmalbu moravskotřebovského děkanského kostela zhodnotil velice příznivě již učený sochař Andreas Schweigl² a po něm ve svých soupisech Jan Petr Cerroni³ a Ignaz Chambrez ml.,⁴ kteří v obecnější rovině shromáždili informace k velké části dnes již zmapovaného malířova díla., které navíc doplnil Ernst Hawlik.⁵ Supperova díla se dotýkají také slovníkové práce Jana Bohumíra Dlabace,⁶ Georga Kaspara Naglera⁷ a Constantina von Wurzbach,⁸ které však nepřinesly nová zjištění. Zásadnější význam pro poznání Supperova života a jeho díla má přes určité nepřesnosti článek v *Brünner Wochenblatt* od Felixe Jaschkeho, který v něm podrobněji popsal malby v Chornici, Tatenicích a Moravské Třebové.⁹ Zcela zásadní význam k činnosti a životě malíře přinesl Franz Fritscher v *Gedenbuch der Stadt Mährisch Trübau und den zum ehemailig Mäher-Trübau* z roku 1880, který se kromě moravskotřebovského děkanského kostela zabýval také hřbitovním kostelem a shrnul

¹ MACHÁČKOVÁ 2006.

² SCHWEIGL 184, 185.

³ CERRONI 1807, 294–300.

⁴ CHAMBREZ 1854, 401–404.

⁵ HAWLIK 1838, 38.

⁶ DLABAČ 1815, 244.

⁷ NAGLER 1847, 569.

⁸ WURZBACH 1880, 365.

⁹ JASCHKE 1825, 193–194, 207–208, 215–216.

tak veškeré dostupné poznatky, které však nebyly dostatečně kriticky zhodnoceny.¹⁰ Celkové zhodnocení a výčet zmíněných prací nalezneme také v *Ottově slovníku naučném* od Františka Harlase.¹¹ Badatelský přístup zvolili Georg Wolny¹² a především Alois Czerny, který důsledným průzkumem matrik, účetních, městských a farních pamětních knih přehodnotil starší mylné údaje a také zachytil mnoho pramenů, které jsou dnes bohužel již nezvěstné. Czerny výsledky své činnosti prezentoval převážně v biografických statích v *Mitteilungen Mährischen Gewerbe-Museums*.¹³ Soustavnější zájem o Supperovo dílo se na vědecké bázi objevil až na konci 20. století, kdy byly některé Supperovy nástěnné malby nově restaurovány. Ze slovníkové literatury lze uvést heslo v *Algemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart* od K. Kühna¹⁴ se soupisem všech uvedených Supperových připsaných děl a jenž oceňuje malířovu dovednost iluzivních architektur. Naopak Tomanův *Nový slovník výtvarných umělců*, i když podává poměrně dobrý výčet dosavadní literatury, se přesto nedokázal vyvarovat mnohých chyb a nepřesností.¹⁵ I když Oldřich Blažíček zmínil Suppera v souvislosti s jeho zakázkami v Čechách, připsal mu však mylně Asamovy kladrubské malby.¹⁶ Kromě diplomové práce Jarmily Kalabisové¹⁷ ze šedesátých let 20. století, která je bohužel dnes nezvěstná, se výzkumem zaměřeným na malířství vrcholného a pozdního baroka na Moravě zabýval Ivo Krsek, který své závěry publikoval ve dvou studiích o malířství 2. poloviny 18. století a posléze v *Dějinnách českého výtvarného umění*¹⁸ spolu s Pavlem Preissem, jež se ve stati *Malířství pozdního baroka a rokoka v Čechách* dotkl Supperových realizací v Sedleckém klášteře a v kostele ve Slatinách u Jičína.¹⁹ Uvedené výsledky pak Ivo Krsek zúročil v roce 1996 v souborné publikaci *Umění baroka na Moravě a ve Slezsku*,²⁰ v níž bylo Supperovo dílo zařazeno do kontextu vývoje moravského barokního malířství. Nejnovější poznatky byly zpracovány jak ve výše uvedené diplomové práci Hanny Macháčkové o moravskotřebovském děkanském kostele, tak v diplomových pracích Jarmily

¹⁰ FRITSCHER 1880.

¹¹ HARLAS 1906, 385.

¹² WOLNY 1855, 446–456.

¹³ CZERNY 1906, 129–140, 145–158, 165–174.

¹⁴ THEIME/BECKER 1971, 298.

¹⁵ TOMAN 2000, 505.

¹⁶ BLAŽÍČEK 1967, 176.

¹⁷ KALABISOVÁ 1963.

¹⁸ KRSEK 1976, 65–69; KRSEK 1981, 7–33; KRSEK 1989b, 612–628; KRSEK 1989c, 790–816.

¹⁹ PREISS 1989, 771.

²⁰ KRSEK/KUDĚLKA/STEHLÍK/VÁLKA 1996.

Kováříkové²¹ zabývající se problematikou ikonografie Supperovy freskové výzdoby v moravskotřebovském regionu a Jany Kvaltinové, která se zaměřila především na Supperovo působení v českém prostředí.²²

K základnímu seznámení se s problematikou ikonografické koncepce nástěnných maleb v moravskotřebovském hřbitovním kostele mi posloužil článek *Malíř Juda Tadeáš Supper a restaurování jeho nástěnných maleb (včetně nově objevených)* od Václava Paukrta publikovaný ve Zprávách památkové péče v roce 2004 s odkazy na starší literaturu.²³ Z hlediska osoby samotného malíře a popisu jeho nástěnných realizací v Moravské Třebové to byl výše zmíněný Franz Fritscher a jeho *Gedenbuch der Stadt Mährisch Trübau und den zum ehemalig Mäher-Trübau*²⁴ a Alois Czerny: *Judas Thaddäus Supper. Ein Beitrag zur Maehrischen Kunstgeschichte* publikované v *Mitteilungen des Maehrischen Gewerbe-Museums in Brünn*.²⁵ Dále od stejného autora *Der politische Bezirk Mährisch-Trübau. Heimatkunde für Schule und Haus*.²⁶ K osobě malíře a jeho dílu přinesla informace seminární práce s názvem *Encyklopedické heslo Juda Tadeáš Supper* Jáchyma Krejčí.²⁷ K lokalitě Moravské Třebové a její historii to byla především monografie od Olivy Pechové,²⁸ Rudolfa Hikla²⁹ a Karla Kučy *Města a Městečka v Čechách a na Moravě a ve Slezsku IV*.³⁰ včetně přehledové práce Emanuela Pocheho *Umělecké památky Čech 2. K zasazení malířské produkce Judy Tadeáše Suppera do kontextu soudobého vývoje to byly především přehledové články Ivo Krška: Malířství pozdního baroka na Moravě*³¹ a Pavla Preisse: *Malířství pozdního baroka a rokoka v Čechách a na Moravě*³² v *Dějinách českého výtvarného umění II/2* a shrnutí v monografii *Umění baroka na Moravě a ve Slezsku*.³³ K Supperově malířské činnosti v Moravské Třebové to byly diplomové práce: výše zmíněné diplomová práce Jarmily Kováříkové,³⁴ Hany Macháčkové³⁵ a postupová práce Jany Weisserové.³⁶ Diplomová

²¹ KOVÁŘÍKOVÁ 1995.

²² KVALTINOVÁ 2000.

²³ PAUKRT 2004 51–68.

²⁴ FRITSCHER 1880.

²⁵ CZERNY 1906, 129–140, 145–158, 165–174.

²⁶ CZERNY 1904.

²⁷ KREJČA 1995.

²⁸ PECHOVÁ 1957.

²⁹ HIKL 1948.

³⁰ POCHÉ 1978, 422–428.

³¹ KRSEK 1989c, 790–816; PREISS 1989, 751–789.

³² PREISS 1989, 751–789.

³³ KRSEK/KUDĚLKA/STEHlíK/VÁlKA 1996.

³⁴ KOVÁŘÍKOVÁ 1995.

³⁵ MACHÁČKOVÁ 2006.

³⁶ WEISSEROVÁ 2000.

práce se také dotkla bohaté sochařské produkce s vazbou na Křížový vrch a to za pomoci příspěvků přednesených na semináři *Barokní sochařství v Moravské Třebové* vydaném pod stejným názvem roku 2011.³⁷ K autorství Pacákových děl v moravskotřebovském děkanském kostele, Pacákovy kalvárie na Křížovém vrchu včetně Pašijového souboru soch byly sledovány práce Miloše Stehlíka a Martina Pavlíčka.³⁸ Monografie *Malíři 16.–18. století v Moravské Třebové*³⁹ naopak sledovala malířskou produkci jak ve vztahu k ještě starší epitafní výzdobě hřbitovního kostela v článku Ondřeje Jakubce, tak k barokním autorům v článcích Hany Macháčkové a Petra Ariječuka.⁴⁰ K ikonografickému popisu a rozboru Supperových maleb v interiéru hřbitovního kostela byly použity ikonografické slovníky Engelberta Kirschbauma: *Lexikon der Christlichen Ikonographie*,⁴¹ Jamese Halla: *Slovník námětů a symbolů ve výtvarném umění*,⁴² Jana Royta: *Slovník biblické ikonografie*⁴³ a Hynka Rulíška: *Slovník křesťanské ikonografie. Postavy, atributy, symboly*.⁴⁴ Literární prameny k ikonografii dřeva kříže byly dohledány v *Missale Romanum*, *Breviarium Romanum*, *Rituale Romanum*⁴⁵ s překlady v *Římském misálu* Mariana Schallera (1935) a *Liturgie horarum–Denní modlitba církve i Legenda aurea* v překladu Anežky Vidmanové,⁴⁶ Dále v *Patristických čítankách* Josefa Nováka a v *Sedmé patristická čítance: Sokrates Scholastikus, Církevní dějiny*.⁴⁷ Kromě uvedeného to byly biblické texty ve vydáních *Jeruzalémské Bible* a Bognerova překladu *Nového Zákona*.⁴⁸ Z hlediska historie dřeva sv. Kříže to byl Gerhard Kroll: *Po stopách Ježíšových* (2002)⁴⁹ a opět *Liturgie horarum–Denní modlitba církve i Legenda aurea* (2012) v překladu Anežky Vidmanové.⁵⁰ Z hlediska námětů sv. Kříže v nástěnném malířství a jeho kultu posloužily články Martina Mádla, Carly Heussler, Sigrid Gensichen a dalších ve

³⁷ MARTÍNKOVÁ 2011b.

³⁸ STEHLÍK 1955, 83–85; STEHLÍK 1976; STEHLÍK 1982, 41–47; STEHLÍK 1994; STEHLÍK 2011, 12–16; PAVLÍČEK 2001; PAVLÍČEK 2006, 35–52; PAVLÍČEK 2008.

³⁹ MARTÍNKOVÁ 2012.

⁴⁰ JAKUBEC 2012, 4–15; MACHÁČKOVÁ 2012, 35–40; ARIJEČUK 2012, 55–72.

⁴¹ KIRSCHBAUM 1970.

⁴² HALL 1991.

⁴³ ROYT 2006.

⁴⁴ RULÍŠEK 2006.

⁴⁵ BREVIARIUM ROMANUM 1747a; BREVIARIUM ROMANUM 1747b; MISSALE ROMANUM 1759; RITUALE ROMANUM 1853.

⁴⁶ SCHALLER 1935; VIDMANOVÁ 2012.

⁴⁷ NOVÁK 1988a; NOVÁK 1988b; NOVÁK 1989.

⁴⁸ JERUZALÉMSKÁ BIBLE 2009; NOVÝ ZÁKON 2003.

⁴⁹ KROLL 2002.

⁵⁰ DENNÍ MODLITBA CÍRKVE 2005; VIDMANOVÁ 2012.

sborníku *Das Kreuz, Darstellung und Verherung in der Frühen Neuzeit*.⁵¹ Křížovou tematikou se v souvislosti s řádovou křížovnickou spiritualitou zabýval ve svých pracích Marek Pučalík a to ve své diplomové práci *Umělecký mecenát křížovnického velmistra Františka Matouše Böhmba 1722–50* a později vydané monografii *Křížovníci v době vrcholného baroka za generalátu Františka Böhmba 1722–50*.⁵² Pro přehled malířských realizací s ikonografií sv. Kříže byly použity monografie Pavla Preisse: *František Karel Palko, Václav Vavřinec Reiner* a Jiřího Fronka: *Johann Hiebel, Malíř fresek střeoevropského baroka*.⁵³ Pro benediktinské prostředí to byla monografie Milady Vilímkové a Pavla Preisse: *Ve znamení břevna a růží* a Martina Mádl a kol. *Benediktini I. a II. Barokní nástěnná malba v českých zemích Benediktini I. a II.* a další.⁵⁴ K námětům s očišcovou tematikou a posledních věcech člověka byla použita především monografie *Obrazy očišce. Studie o barokní imaginaci* Tomáše Malého a Pavla Suchánka.⁵⁵ K problematice Supperovy techniky nástěnné malby a jejího restaurování byly použity studentské práce Jáchyma Krejčí,⁵⁶ Jiřího Bláhy,⁵⁷ Daniely Urbanové⁵⁸ a restaurátorských dokumentací manželů Látalových spolu s ostatními studenty Vyšší odborné školy restaurování a konzervačních technik později transformované na Fakultu restaurování Univerzity Pardubice.⁵⁹

2. Malířství 17. a 18. století na Moravě

Během 17. a 18. století se na Moravě postupně profilují významná umělecká a malířská centra především v arcibiskupské Olomouci a také v Brně. Ve Slezsku to byly především Vratislav a Opava. Po třicetileté válce v průběhu 17. století dochází k obnovení náboženského života včetně církevní organizace. Buduje se síť far a na biskupský stolec usedl Karel z Liechtensteina–Kastelkornu (1664–1695). Hospodářský úpadek Moravy v důsledku válečných útrap a několika morových epidemií zdecimovalo obyvatelstvo natolik, že se stav vrátil k normálu až kolem poloviny 18. století. V jedné z posledních velkých morových vln, které zachvátily moravské prostředí v letech 1713–

⁵¹ MÁDL 2013a, 262–286; HEUSSLER 2013, 177–192; GENSICHEN 2013, 159–175.

⁵² PUČALÍK 2013; PUČALÍK 2017.

⁵³ PREISS 1999; PREISS 2013; FRONĚK 2013.

⁵⁴ VILÍMKOVÁ/PREISS 1989; MÁDL/HEISSLEROVÁ/ŠEFERISOVÁ-LOUDOVÁ/VÁCHA 2016a; MÁDL/HEISSLEROVÁ/ŠEFERISOVÁ-LOUDOVÁ/VÁCHA 2016b.

⁵⁵ MALÝ/SUCHÁNEK 2013.

⁵⁶ KREJČA 1995/1996.

⁵⁷ BLÁHA 2000.

⁵⁸ URBANOVÁ 2010.

⁵⁹ BLÁHA 1998; ČOBAN/LÁTAL 1998–1999; LÁTAL/LÁTALOVÁ/ŠVUGER/BĚLINOVÁ/LUSTIKOVÁ/POSPÍŠILOVÁ/ZILICH 1996.

1715 vyrůstají z vděku za přestáté rány morové sloupy, kterými vstupuje nový umělecký styl ve své vrcholně barokní formě do často ještě středověkého či pozdně manýristického urbanismu měst. Hlavními mecenáši nového umění jsou především knížecí rody Dietrichsteinů, Liechtensteinů a Kouniců, které ve svých rezidenčních aristokratických sídlech šíří nové kulturní trendy. Přednostní postavení však v tomto směru zastupují církevní instituce v čele s biskupským dvorem a církevními řády s jejich vazbou nejen na vídeňský dvůr, ale také na Itálii a Řím.⁶⁰

Spolu s velkými architektonickými projekty s promyšlenou sochařskou výzdobou se umělecké aktivity nového barokního stylu projevy také v oblasti malířství. Za jakési zakladatelské osobnosti podílející se v počátcích na vzniku moravského baroka jsou považováni kromě Slezana Martina Antonína Lublinského⁶¹ také četní cizinci, jako byli Carpofo a Giacomo Tencallové z Ticina,⁶² Filippo Abiatti a Paolo Pagani z Milana,⁶³ Innocenzo Monti z Boloně,⁶⁴ Justus van Nypoort z Utrechtu, Franz Anton Palko z Vratislavi,⁶⁵ Paul Troger a mnozí další. Větší úlohu postupně přejímá vedle Brna, Vratislavi a Opavy také arcibiskupská Olomouc spolu s Kroměříží, které se zároveň stávají věhlasnými uměleckými centry těchto mezinárodních komunit.⁶⁶ Naproti tomu ve šlechtickém a měšťanském prostředí ještě během 2. poloviny 17. století silně doznívá manýrismus,⁶⁷ jenž se výrazně projevuje především v komemorativních dílech malovaných epitafů, které jsou dokladem opožděného slohového vývoje po třicetileté válce. Za mnohé lze zmínit cyklus malovaných pašijových scén na poprsnici kruchty (1661) a malované epitafy ve hřbitovním kostele v Moravské Třebové.⁶⁸ Většina děl manýristického rázu a importovaných obrazů s náboženskou malbou chápanou barokně však zanikla již během třicetileté války a také následně během nových úprav interiérů na přelomu 17. a 18. století.⁶⁹ Jelikož se moravské barokní malířství silně orientovalo na Rakousko a vídeňský kulturní okruh, byl jeho vývoj poměrně pozdní, a proto se odvíjel především od umělecké produkce výše zmíněných „Austroitalů“⁷⁰ pracujících pro vídeňský dvůr a šlechtu až do

⁶⁰ KROUPA 2003, 37–77.

⁶¹ TOGNER 2004.

⁶² MLČÁK 1992, 20; MÁDL 2007, 225–236; MÁDL 2008, 38–64; MÁDL 2012; MÁDL 2013a.

⁶³ TOGNER 1997.

⁶⁴ ZAPLETALOVÁ 2005, 335–446.

⁶⁵ PREISS 1999; DANIEL 1996, 28–36; DANIEL 2009, 160.

⁶⁶ DANIEL 2011, 107–133.

⁶⁷ KRSEK/KUDĚLKA/STĚHLÍK/VÁLKA 1996, 112.

⁶⁸ IBIDEM, Obraz sv. Šebestiána namalovaný podle předlohy rudolfinského grafika J. Sadelera.

⁶⁹ KRSEK/KUDĚLKA/STĚHLÍK/VÁLKA 1996, 112.

⁷⁰ Mateo Namis, Paolo Pagani, Filippo Abbiati, Giuseppe Braghali, Carpofo a Giacomo Tencalla.

devadesátých let 17. století.⁷¹ Teprve na přelomu 17. a 18. století se zde vytvořila jakási domácí základna barokního malířství.⁷² Naopak v Čechách se barokní malířství vyvíjelo díky starší Škrétovské realistické tradici mnohem samostatněji.⁷³ Jakýmsi šířitelem Škrétova odkazu na Moravě byl od sedmdesátých let 17. století olomoucký augustiniánský malíř Martin Antonín Lublinský (1636–1690), který měl údajně navštěvovat Škrétův ateliér. Tento vzdělaný teolog se silnou orientací na soudobé italské malířství římského směru⁷⁴ a autor velkého množství oltářních a závěsných obrazů včetně ilustrací a návrhů pro univerzitní teze se stal jakýmsi zakladatelem domácí malířské barokní tradice na Moravě.⁷⁵ Pokračování italského vlivu na moravskou malířskou produkci můžeme vidět posléze u Lublinského žáka premonstráta Dionýsia Strausse (1660–1720), který sám navštívil v letech 1691–1694 Řím a Benátky, kde přišel do styku s Antoniem Molinarim a Antoniem Belluccim.⁷⁶ Přesto, že Straussovo malířské nadání nedosahovalo zvláštních kvalit, své zkušenosti zúročil při výzdobě premonstrátských residencí na Svatém Kopečku, Šebetově, Konici a jinde. Většina Straussových děl zanikla, a proto dnes máme kromě několika univerzitních tezí jubilejního spisu hradiského kláštera *Seminarium olivarium seu consanguinitas S. Norberti* (1707) dochovaný pouze jediný obraz *sv. Norberta* na Svatém Kopečku namalovaný v klasicizujícím stylu za malířova benátského pobytu roku 1694.⁷⁷ Za zmínku jistě stojí Straussův barokní skicář obsahující nejen autorovy kresby, ale též skici a grafické listy italských autorů.⁷⁸ Vedle Škrétova vlivu ovlivnili okrajově moravské prostředí také Michael Leopold Willmann,⁷⁹ Jan Jiří Heinsch,⁸⁰ a Michael Václav Halbax,⁸¹ který spolu Václavem Jindřichem Noskem vymaloval klenbu mariánské kaple při kostele sv. Jakuba v Jihlavě (1702).⁸² Zmíněný Václav Jindřich Nosek měl také roku 1711 vytvořit dnes již nedochované nástěnné malby „*Zeleného apartmá*“ kroměřížského zámku pro olomouckého biskupa. Výše uvedení umělci spolu

⁷¹ KRSEK 1989a, 357.

⁷² IBIDEM.

⁷³ Například Anton Stevens, Kristián Dittmann, následovník Karla Škréty Jan Jiří Heinsch a další.

⁷⁴ TOGNER 2004, 13.

⁷⁵ TOGNER 2005, 13.

⁷⁶ IBIDEM, 17; Zprávy o větším počtu nástropních maleb provedených Antoniem Belluccim pro Lichtenštejny na zámku ve Valticích, které však zatím nelze s určitostí doložit.

⁷⁷ KRSEK /KUDĚLKA/STEHLÍK/VÁLKA 1996, 116.

⁷⁸ TOGNER/ZAPLETALOVÁ 2010.

⁷⁹ Obraz Nanebevzetí Panny Marie na hlavním oltáři klášterního kostela (1692).

⁸⁰ KRSEK/KUDĚLKA/STEHLÍK/VÁLKA 1996, 113.

⁸¹ NEUMANN 1974, 85, 88–90, 91, 63, 94, 96, 97, 100, 108, 117, 256–257, 258, 259.

⁸² KRSEK/KUDĚLKA/STEHLÍK/VÁLKA 1996, 113. Nástěnná malba provedena technikou vaječné tempery s lněným olejem na bolusovém podkladě. In: PLESNÍKOVÁ 2010, 31; ŠEFERISOVÁ-LOUDOVÁ 2011, 181–193.

s Noskovým synem premonstrátem Siardem Noseckým⁸³ ovlivnili první generaci malířů Karla Františka Teppera, Františka Řehoře Ignáce Ecksteina a další, kteří se postupně na počátku 18. století usadili na Moravě. Ozvuky tvorby Petra Brandla a Václava Vavřince Reinera zasáhly do moravského prostředí velmi okrajově a lze je vysledovat především v počáteční tvorbě olomouckého Jana Kryštofa Handkeho (1694–1774) a jeho nedoloženého žáka sledovaného v této práci Judy Tadeáše Suppera (1712–1771).⁸⁴ Za přelomový mezník pro moravské umělecké prostředí bývá uváděno působení dvou hlavních protagonistů: císařského architekta Johanna Bernharda Fischera z Erlachu (1656–1723) a jeho spolupracovníka freskaře Johanna Michaela Rottmayera (1654–1730). Jestliže druhá polovina 17. a počátek 18. století byly ještě ve znamení působení italských, německých a nizozemských malířů, kteří importovali benátské a vlámské malířské impulsy, pak příchodem rodilých rakouských malířů jako byli například Johann Michael Rottmayr,⁸⁵ Jonas Drentwett (cca 1650–1736),⁸⁶ Martino Altomonte (1657–1745)⁸⁷ či Josef Anton Prenner (1683–1761)⁸⁸ proniká na Moravu tzv. „říšský styl“, kterým se prohloubily tradiční vztahy mezi Moravou a habsburským Rakouskem.⁸⁹ Freskaři moravské zakladatelské generace první třetiny 18. století však nenásledovali Rottmayerův důraz na figuru s potlačením ilusivní architektury, ale vydali se vlastní cestou spojením figurativní složky a architektonické iluze pozzovského ražení. Výzdobou sálu předků ve Vranově nad Dyjí přinesl Rottmayr na Moravu vrcholně barokní dekoraci založenou na souvislé ilusivní malbě, čímž byl překonán předchozí způsob výzdoby malbou uzavřenou do štukových rámců.⁹⁰ Zajímavý mezistupeň postupného uvolnění nástěnné malby ze štukového sevření byl použit ve výzdobě premonstrátské knihovny kláštera Hradisko u Olomouce (1702–1704) Innocenzem Montim a štukatérem Baldassarem Fontanou.⁹¹ K nejdůslednějším

⁸³ NEUMANN 1974, 90, 108–109.

⁸⁴ IBIDEM. Petr Brandl či Václav Vavřinec Reiner zasáhly do moravského prostředí jen velmi okrajově, i když jistě ozvuky můžeme vidět v rané tvorbě olomouckého Jana Kryštofa Handkeho či moravskotřebovského Judy Tadeáše Suppera a něhož dochází k syntéze brandlovských a Reinerových elementů.

⁸⁵ KRSEK 1989b, 612. Apoteóza rodu Althanů v sále předků na zámku Vranov nad Dyjí (1695).

⁸⁶ IBIDEM. Nezachovaná výzdoba dietrichštejnského zámku v Mikulově a výzdoba zámku Jaroměřice nad Rokytnou, kde pracovali kromě Italů D. M. Francia, F. Mesenta, G. Pellizuoli, také J. Kupecký, J. G. Auerbach, Martin von Meytens a jeden z Maulbertschových učitelů Vlám Peter de Roy.

⁸⁷ IBIDEM. Nezachovaná výzdoba dietrichštejnského zámku v Mikulově (1706–1707) a také pro Slavkovské Kounice (patrně 1705). In: KRSEK/KUDĚLKA/STEHlíK/VÁlKA 1996, 113; PREISS 1992, 212–213; PREISS 1996b, 14–21.

⁸⁸ IBIDEM, 612. Snad výzdoba zámku a kostela v Budišově.

⁸⁹ KRSEK/KUDĚLKA/STEHlíK/VÁlKA 1996, 119.

⁹⁰ KRSEK 1989b, 612.

⁹¹ ŠEFERISOVÁ-LOUDOV 2007, 89–95, 267.

následovníkům pozzovského iluzionismu pak vedle Johanna Hiebela (1679–1755)⁹² patřil jeho nevlastní syn Michaela Václava Halbaxe (1661–1711)⁹³ a již zmíněný František Řehoř Ignác Eckstein (1689–1741).⁹⁴ Ten v jezuitském kostele v Opavě (1731)⁹⁵ navázal na nástěnné realizace jezuitského frátera, architekta, malíře a významného teoretika Andrea Pozzu (1642–1709), který byl věhlasným tvůrcem maleb v kostele San Ignazio v Římě (1691–94), v jezuitském universitním kostele (1703) či v sálu Lichtenštejnského zahradního paláce ve Vídni (1704–08).⁹⁶ Kromě Ecksteinovy studijní cesty do Itálie, kam ho vyslal Velehradský klášter a kde přišel do styku nejen s dílem Andrea Pozza, ale také Giovanniho Batisty Gaulliho (zvaného Il Baciccio),⁹⁷ se nejspíše teoreticky poučil v Pozzově dvousvazkové práci "*Perspectiva pictorum et architectorum*" vydané roku 1708 v Německu.⁹⁸ Pozzova příručka primárně určená především pro architekty se pro svoji názornost stala hojně využívanou praktickou příručkou většiny freskařů-kvadraturistů nejen v Itálii, ale i po celé Evropě.⁹⁹ Výrazným Ecksteinovým pokračovatelem byl Ignác Depeé z Vratislavi, který v letech 1733–1734 vytvořil rozsáhlý *Cyklus nástěnných maleb ze života sv. Václava* a dominikánských světců v dominikánském kostele a klášteře v Opavě¹⁰⁰ V intencích „pozzovského“ iluzionismu tvořil také další významný umělec výše zmíněný Karel František Tepper (Töpper, Teppera, 1382-1738).¹⁰¹

Z vídeňského okruhu vyšel nejspíše také Karel Josef Haringer (1687–1734),¹⁰² který vymaloval interiér jezuitského kostela Panny Marie Sněžné v Olomouci (1716). Nadsazené měřítko zobrazených figur s nepochybnou snahou o monumentální koncepci však již v jeho době vyvolalo silnou kritiku. Jeho pozdější díla vytvořená po italské studijní cestě (1717–18) mají nesporně vyšší kvalitu a projevují se v nich již plně vlivy

⁹² PREISS 1956, 172–178; SPERLING 1986, 294–305; PREISS 1989a, 540–611; KARNER 1996, 183–187; PREISS 1996a, 431–440; NEVÍMOVÁ 2000, 169–175; OULÍKOVÁ 2007, 155–163; FRONEK 2013

⁹³ PAVLÍČEK 2000, 197–212; DANIEL 2007, 27–38, 240.

⁹⁴ Významný podíl architektonické složky nástěnné malby u Ecksteina zdůraznil Pavel Preiss. In: PREISS 1956, 172–178. Do kontextu vývoje moravské barokní malby 1. poloviny 18. století zasadili: KRSEK 1989b, 612–628; KRSEK/KUDĚLKA/STEHLÍK/VÁLKA 1996, 112–148, kat. 445–564; KRATINOVÁ 2003, 201–213; SCHENKOVÁ/OLŠOVSKÝL 2001, 14, 19, 35–36, 77, 139.

⁹⁵ Nástěnné malby zničené roku 1945.

⁹⁶ KRSEK/KUDĚLKA/STEHLÍK/VÁLKA 1996, 122.

⁹⁷ 1672–1679 vyzdobil kostel Il Gesu v Římě.

⁹⁸ V italském originále nazvané "*Prospettiva de' pittori e architetti*". První svazek vydaný roku 1693 a druhý roku 1700 v Itálii. In: KRSEK /KUDĚLKA/STEHLÍK/VÁLKA 1996, 122

⁹⁹ K tomu také přispěla koncepce spisu, který byl založen na obrazových rytinách a nepřilíš dlouhém vysvětlujícím textu.

¹⁰⁰ SCHENKOVÁ/OLŠOVSKÝ 2001, 14, 19, 33–34, 54, 139.

¹⁰¹ TRLÍKOVÁ 2011.

¹⁰² ŠRONĚK 1997.

římské a neapolsko-benátské malby.¹⁰³ Z Haringerovy tvorby těžili jak Jan Kryštof Handke, tak Juda Tadeáš Supper.¹⁰⁴ V olomouckém prostředí dále působil Maulbertschův předchůdce Paul Troger (1698–1762),¹⁰⁵ který pro premonstrátský klášter Hradisko u Olomouce provedl v sále prelatury (refektáře) jednu ze svých nejvýznamnějších nástěnných maleb s námětem *Zázračného rozmnožení chlebě* (1731).¹⁰⁶ Paul Troger spolu s Danielem Granem a Michelangelem Unterbergerem jako nositelé progresivní linie směřující k pozdně baroknímu a rokokovému vývoji nástěnného malířství, vstoupili na moravskou půdu ve druhé třetině 18. století.¹⁰⁷ Z domácích freskařů navázal na Granův barokní klasicismus Jan Jiří Etgens (1691–1757), představený brněnského malířského cechu sv. Lukáše¹⁰⁸ a jeho údajný žák František Řehoř Ignác Eckstein a zároveň jeden z iniciátorů návrhu na zřízení první malířské akademie na Moravě (1739).¹⁰⁹ V letech 1719–1724 pobýval Etgens nejspíše v Itálii, kde se zajímal o malíře S. Conca, C. Maratta, A. Pozzu, F. Solemina a o další freskaře tzv. eklektického směru jako byli L. Mazzanti či G. B. Gaulli, zv. Il Baciccio.¹¹⁰ Právě z gaulliovského koloritu, světlých tónů, měkké modelace a citovosti vyšel Etgens ve svých pracích. V letech 1725–33 provedl na stropě někdejší jídelny premonstrátské rezidence kláštera Hradisko v Konici malbu s apokryfním výjevem *Stolování Svaté rodiny*.¹¹¹

Zásadní uměleckou osobností pro Střední a Severní Moravu ve dvacátých letech 18. století se stal olomoucký malíř domácího původu Jan Kryštof Handke.¹¹² Ten má pro vývoj nástěnného malířství v tomto regionu nezastupitelné místo,¹¹³ a jak je patrné, velmi ovlivnil i ostatní soudobé regionální malíře jako byli uničovský malíř Ignác Oderlitzky (1710-1761)¹¹⁴ nebo Juda Tadeáš Supper. Velmi cenná je Handkeho autobiografie, kterou napsal na sklonku svého života a jenž obsahuje mnoho důležitých

¹⁰³ KRSEK/KUDĚLKA/STEHLÍK/VÁLKA 1996, 120.

¹⁰⁴ KRSEK 1989b, 614.

¹⁰⁵ JAKUBEC/PERŮTKA 2011, 248.

¹⁰⁶ KRSEK/KUDĚLKA/STEHLÍK/VÁLKA 1996, 473, 475, 476.

¹⁰⁷ KRSEK/KUDĚLKA/STEHLÍK/VÁLKA 1996, 123.

¹⁰⁸ KOMÁREK 2007, 136–146.

¹⁰⁹ Etgens přesvědčoval úřady, že tak jako dali rakouští stavové po založení císařské akademie ve Vídni přednost jejím absolventům, také na Moravě se šlechta a církevní instituce vzdají vlastních umělců a zaměstnají jen řádně vyškolené, což přinese prospěch zemi a státu. In: SUSCHÁNEK 2008, 136–146.

¹¹⁰ KRSEK 1989b, 618–619.

¹¹¹ IBIDEM..

¹¹² MLČÁK 1994; TOGNER 1994; SCHENKOVÁ/OLŠOVSKÝ 2001, 14, 15, 43–44, 86; TOGNER 2008, 85–109.

¹¹³ RYŠKA 1966, 79.

¹¹⁴ DĚDKOVÁ 1982, 109–130; KRIKOSOVÁ 2011; ŠELEMBA 2013.

informací o jeho vlastní tvorbě a postavení umělce v době baroka. Po předchozím školení u regionálních mistrů jako byli J. D. Langer v Bruntále¹¹⁵ a Christian David v Moravské Třebové přichází roku 1714 do olomoucké dílny Ferdinanda Nabotha (1664–1714).¹¹⁶ Velký vliv na Handkeho měla výše zmíněná výmalba Karla Josefa Harringera v olomouckém jezuitském kostele, na které se podíleli také Josef Františka Wickart (1691–1729) a Jan Jiří Schmidt (1691–1765).¹¹⁷ Nejspíše jejich prostřednictvím se Handke setkává s rakouským „velkým slohem.“ Z těchto podnětů vytvořil syntézu svého osobního malířského stylu obohaceného vlivem Petra Brandla (1668–1735), s jehož dílem se setkal za svého pobytu v Čechách.¹¹⁸ Od protagonistů rakouské malby Paula Trogera a Daniela Grana (1694–1757), kteří oba pracovali v Olomouci pro Hradiské premonstráty, pak přebírá podněty v akcentech dramatické modelace s expresivním zachycením citovosti a dekorativního koloristicko-světelného pojetí. Tím se Handke dostává na poměrně dobrou malířskou úroveň, která ovšem v důsledku ne příliš obtížných regionálních nároků nikdy nepřekročila kvalitu středoevropské malby.¹¹⁹ Handke vyzdobil zámecké interiéry v Linhartovech, Litulovicích, Bruntále, Štáblovicích a Desné.¹²⁰ Roku 1728 obdržel důležitou zakázku od olomouckých jezuitů, kde spolu se sochařem Filipem Sattlerem (1695–1738) vyzdobil kapli Božího Těla.¹²¹ Ve třicátých letech se jeho malířský styl utváří v dynamicky pojaté robustní figury šerosvitně modelované s výraznou fyziognomií. Nelze na tomto místě nezmínit, že Handke byl kromě svých výtvarných schopností velmi dobře obeznámen s dobovou hagiografií a ikonografickými příručkami včetně grafiky, díky čemuž je jeho dílo ikonograficky velmi bohaté.¹²² Roku 1731 maluje *Alegorie světadílů* na pendantivech kupole kostela Navštívení Panny Marie na Svatém Kopečku a následujícího roku provádí své nejpozoruhodnější dílo v Aule Leopoldiny jezuitské univerzity ve Vratislavi (1732) s *Oslavou Panny Marie jako patronky univerzity a Apoteóza věd a umění pod ochranou Prozřetelnosti a vlády Habsburků*. K témuž tématu se s malou obměnou posléze vrátil v dnes již nedochované nástěnné malbě auly

¹¹⁵ SCHENKOVÁ/OLŠOVSKÝ 2001, 15.

¹¹⁶ KRSEK 1989b; MLČÁK 1995, 41; KRSEK/KUDĚLKA/SSTĚHLÍK/VÁLKA 1996, 129; SCHENKOVÁ/OLŠOVSKÝ 2001, 43; TOGNER 2003, 185–199.

¹¹⁷ MLČÁK 1985, 259–268; TOGNER 2003; KOSTELNÍČKOVÁ 2008 158–160.

¹¹⁸ Roku 1729 navštívil Sedlec a Prahu u příležitosti kanonizace sv. Jana Nepomuckého. In: KRSEK 1989b, 621.

¹¹⁹ TOGNER 2003, 186.

¹²⁰ SCHENKOVÁ/OLŠOVSKÝ 2001, 14–15.

¹²¹ RYŠKA 1968a; RYŠKA 1968b; TOGNER 1973, 331–343; MÁDL 2006, 504–512.

¹²² TOGNER 1994, 9.

jezuitské univerzity v Olomouci (1735). Ve Vratislavi se projevila otevřenost Handkeho tvorby pro hledání nových podnětů, které ovlivnila svým koloritem a figurální složkou malba C. I. Carloneho v kurfiřtské kapli vratislavského dómu.¹²³ V zimě roku 1736–37 provedl spolu s Filipem Sattlerem dnes již nedochovanou malbu letohrádku zahrady augustiniánského kláštera ve Šternberku a malby jihovýchodní věže prelatury kláštera Hradisko (1738).¹²⁴ Ve čtyřicátých letech se u Handkeho projevila určitá stylová stagnace malířského projevu robustně pojatých figur s prosvětlenou barevností, které se dále nerozvíjejí. Handke díky svému naturelu a poměrně konzervativnímu prostředí severní Moravy a Slezska nepřijal rokokovou zjemnělost a živý kolorit příznačný pro vývoj tehdejší středoevropské malby, ale spíše ustrnul na pomezí klasicizujícího akademismu prezentovaného Danielem Granem, brněnským Janem Jiřím Etgensem a znojenským Johannem Michalem Fissé (1686–1732), jejichž díla poznal osobně na Hradisku u Olomouce.¹²⁵ Na vrcholu svých tvůrčích sil provedl svým žákem Josefem Ignácem Sadlerem (1725–1767) v intencích klasicizujícího směru oživeného živějším koloritem výmalbu zámecké kaple ve Velkých Losinách (1742–1743).¹²⁶ Přesto, že se v padesátých a šedesátých let začínají v Handkeho tvorbě projevovat znaky snížené kvality v důsledku úbytku sil, obsahují jeho díla intenzivnější citovou polohu.¹²⁷ Handkeho vliv je patrný v díle jeho následovníků Petra Hoheckera (1696–1748),¹²⁸ Jana Františka Hoffmanna (?–1766)¹²⁹ a Johanna Drechslera.¹³⁰ Pro Petra Hoheckera, jednoho z nejvýraznějších Handkeho žáků, který vymaloval prelátskou domácí kapli kanovnické rezidence v Křižíkovské ulici č. 6 v Olomouci (1730) je příznačné, že nástěnné malby prováděl v olejové technice jako jeho mistr.¹³¹ Významné místo mezi Handkeho žáky zaujímají také Josef František Pilz (1711–1797)¹³² a Antonín Richter

¹²³ KRSEK 1989b, 62; KRSEK/KUDĚLKA/STEHLÍK/VÁLKA 1996, 129

¹²⁴ OPPELTOVÁ 2011, 59.

¹²⁵ KRSEK 1989b, 624; KRSEK/KUDĚLKA/STEHLÍK/VÁLKA 1996, 129–130; TOGNER 2003, 187; OPPELTOVÁ 2011, 59.

¹²⁶ POLÁCH 1995; MACHÁČKOVÁ 2006; MACHÁČKOVÁ 2011.

¹²⁷ KRSEK 1989b, 624; KRSEK/KUDĚLKA/STEHLÍK/VÁLKA 1996, 129.

¹²⁸ MLČÁK/SVÁTKOVÁ 1977; MLČÁK 1981, 17–23; TOGNER 2008, 96–98.

¹²⁹ TOGNER 2008, 98–99.

¹³⁰ J. Drechsler pracoval roku 1743 na obraze *Madony* pro piaristický kostel v Bruntále, kdy pro tentýž kostel provedl Ignác Oderlický dnes již nedochovaný oltářní obraz *sv. Rodiny*. In: SCHENKOVÁOLŠOVSKÝ 2001, 15, 34–35; TOGNER 2008, 77, 98.

¹³¹ TOGNER 2008, 98–99.

¹³² J. F. Pilz provedl roku 1754 nástěnné malby v trinitářské kapli kostela sv. Anny v Holešově a roku 1757–58 fresku pro klášterní kostel trinitářů v Krakově a ještě roku 1773 se svým synem Janem Sarkanderem Pilzem fresky ve Slatinicích. In: MLČÁK 1982 62–108; KRSEK/KUDĚLKA/STEHLÍK/VÁLKA 1996, 144.

(?–1760) jejichž tvorba již silně inklinovala k rokokové malbě.¹³³ K širšímu okruhu umělců ovlivněných Handkeho tvorbou lze jistě přiřadit také Ignáce Oderlického¹³⁴ a v této práci sledovaného moravskotřebovského Judu Tadeáše Suppera, kteří spolu s prostějovským Františkem Antonínem Sebastianim (?–1789) a Josefem Ignácem Havelkou (1716–1788)¹³⁵ patří již mezi malíře moravského zlidovělého rokoka.¹³⁶

Před polovinou 18. století vyrostla v severomoravském regionu zajímavá menší umělecká kolonie v Moravské Třebové tvořená sochaři Františkem Seitlem, Severinem Tischlerem, František Pacák a vůdčí osobností malířem Judou Tadeášem Supperem.¹³⁷ Poté co tento mohelnický rodák opustil po třech letech teologická studia, vstoupil patrně kolem roku 1730 do učení u Karla Josefa Haringera a pravděpodobně také Jana Kryštofa Handkeho.¹³⁸ Obdobně jako Handke i Supper ponechal bez zájmu soudobou vídeňskou expresivní malbu trogerovského směru a orientoval se především na východiska presentovaná českým barokním malířstvím. Handkeovský vliv lze u Suppera vysledovat především ve figurální složce pojednané v podobě robustních postav, které jsou navíc obohaceny o typy tváří odvozených z pozdní Brandlovy a Reinerovy tvorby. Postupně se v Supperově tvorbě začíná projevovat jisté zdrobnění měřítka i kompozičního rytmu, což naznačuje již jeho příklon k rokoku.¹³⁹

3. Stručná historie Moravské Třebové do roku 1771

Kostel Nalezení sv. Kříže se nachází na Křížovém vrchu u Moravské Třebové a spolu s kamennou Kalvárií, děkanským kostelem Nanebevzetí Panny Marie, františkánským klášterem sv. Josefa a Mariánským sloupem na hlavním městském náměstí tvoří důležité doklady barokní umělecké produkce 18. století v Moravské Třebové a regionu Hřebečska (Schönhegast) rozkládající se na českomoravském pomezí, táhnoucí se od Březové a Svitav po Zábřeh a Mohelnici.¹⁴⁰

Na počátku byla tato část severní Moravy na pomezí mezi Čechami a Moravou velmi řídko osídlena a tvořila jakousi přirozenou hranici díky nepropustným hvozďům.

¹³³ TOGNER 2003, 187.

¹³⁴ DĚDKOVÁ 1982, 109–130, KRIKOSOVÁ 2011; ŠELEMBA 2013.

¹³⁵ KRATINOVÁ 2003, 233–245.

¹³⁶ SCHENKOVÁ 2004, 37.

¹³⁷ KALABISOVÁ 1963; KRSEK 1989c, 808; KRSEK/KUDĚLKA/STEHLÍK/VÁLKA 1996, 145; KREJČA 1995; BLÁHA 1998; KVALTINOVÁ 2000; MACHÁČKOVÁ 2006.

¹³⁸ KRSEK/KUDĚLKA/STEHLÍK/VÁLKA 1996, 145; PAUKRT 2004, 51–68.

¹³⁹ IBIDEM.

¹⁴⁰ LOUBAL 1996, 1.

Západní část kraje daroval král Vladislav II. roku 1167 premonstrátskému klášteru v Litomyšli, který se ihned ujal mýcení lesů a obdělávání polí. Východní část pomezí oblasti patřila v letech 1164–1173 olomouckému biskupství. Spor mezi litomyšlskými premonstráty a olomouckým biskupstvím spravovaným biskupem Brunem (1245–1281) přítelem a rádcem Přemysla Otakara II. vytýčil společnou hranici povodím řek Svitavy a Loučné.¹⁴¹ Oblast byla po polovině 13. století osídlena německými kolonisty. V letech 1245–1275 držel Moravskou Třebovou Boreš I. z Rýzmburka (1248–1276), který tento kolonizační újezd získal od Václava I. za věrné služby během konfliktu s Přemyslem Otakarem II.¹⁴² Kolem roku 1260 bylo starší osídlení osady Staré Město přeneseno do otevřenější a rovinné krajiny k řece Třebůvce a založeno „na zeleném drnu“ nové město Moravská Třebová, jako jedna z posledních osad Borešem zde založených. Zakládací listina města ani jméno lokátora se však nedochovala. Protože Moravská Třebová ležela stranou od nejdůležitějších zemských obchodních cest nenabyla nikdy zásadnějšího významu ve smyslu obchodního střediska, a proto zůstala omezena pouze na regionální obchod, což také utvářelo i její specifický charakter. Již ve 13. století je na prostranství jižně u hradeb zmiňována existence farního kostela Nanebevzetí Panny Marie s okolním hřbitovem a kaplemi sv. Antonína a sv. Markéty. Roku 1270 se zde připomíná farář Kristián.¹⁴³ Po smrti Boreše II. z Rýzmburka roku 1325 připadlo město jako odúmrť králi Janu Lucemburskému, který jej zastavil Janu Železnému z Lipé. Od něj zakoupil město s hradem, mýtem a patronátním právem a dalšími vesnicemi markrabě Jan Jindřich, čímž se stala Moravská Třebová na krátký čas zeměpanským městem. Markrabě Jan udělil roku 1372 městu dvě velké výsady: právo odúmrť a mílové právo. Hospodářský růst města byl dále podpořen dalším z řady markrabí Joštem, který podpořil první výroční trh na pondělí po sv. Rochu. V letech 1398–1412 byl pro dobročinné účely založen před Dolní branou špitál s chudobincem sv. Lazara udržovaný z darů a odkazů měšťanů. Doba rychlého vzestupu poddanského města skončila za markraběte Jošta., který je daroval Jiřímu Erhartu z Kunštátu. Roku 1408 přešlo město na Bočka z Kunštátu a později na jeho syna, pozdějšího krále Jiřího z Poděbrad. I když se město v době husitských bouří postavilo na stranu husitů, bylo uchráněno válečných pohrom. Roku 1422 se vydalo vratislavskému biskupu Konrádovi,

¹⁴¹ PECHOVÁ 1957, 3.

¹⁴² KUČA 2000, 117.

¹⁴³ PECHOVÁ 1957, 4, 8.

který táhl k Jihlavě.¹⁴⁴ Jiří z Poděbrad daroval roku 1464 Třebovou Zdeňku Kostkovi z Postupic za věrné služby u vojska proti Matyáši Korvínovi. Poté co padl u Zvole získal město jeho syn Albrecht, který přešel na Korvínovu stranu a přestoupil ke katolictví. Byl tolerantní k českým bratřím, kteří se na jeho panství začali rychle šířit. Z této doby také pochází nejstarší dochovaná česká listina (1475), kterou Albrecht potvrdil výsady třebovskému fojtovi Jakubu Fasanovi. Páni z Kunštátu vlastnili město do roku 1486, kdy je získali páni z Boskovic. Posledním majitelem panství z tohoto rodu byl Jiří Hrabíše Kostka, jenž postoupil celé zboží Heraltovi z Kunštátu. Ten je obratem ještě téhož roku prodal Ladislavu Velenovi z Boskovic.¹⁴⁵

Ladislav Velen z Boskovic (1455–1520) prožil své mládí pod vedením svého strýce Prothasia Černoorského, olomouckého biskupa, jednoho z prvních humanistů na Moravě. Jelikož byl vybrán jako druhorozený syn pro duchovní stav, byl na strýcovu přímělu poslán na studia do italské Pávie a po návratu se stal kanovníkem olomouckým a proboštem u sv. Petra v Brně. Teprve po smrti svého bratra na vlastní přání opustil duchovní službu a se svolením papeže přebral správu rodových majetků.¹⁴⁶ 16. století můžeme po právu nazvat rozkvětem Moravské Třebové. Vzdělaný humanista Ladislav Velen z Boskovic (†1520) podpořil rozsáhlé stavební aktivity, které přeměnily z větší části ještě dřevěné město na kamenné. Výstavbě napomohl veliký požár města roku 1509. Kolem roku 1500 byl přenesen i hlavní městský hřbitov od farního kostela na nedaleký Křížový vrch, kde byl vybudován nový svatostánek na místě předpokládané starší dřevěné stavby.¹⁴⁷ Když se v roce 1486 ujal panství, započal také s přestavbou starého hrádku na nové renesanční sídlo v podobě čtyřkřídlé dispozice uzavírající ve svém středu dvůr. Vliv renesančního umění je patrný v latinském nápise nad vstupním portálem „*Ladislaus de Boskovic et Nigromonte dominus castris huius me fecit sub anno domini 1492*“. Svou formou představuje jednu z nejranějších renesančních památek. Podobný portál vznikl v téže době na zámku Ctibora Tovačovského z Cimburka. Nelze ještě nezmínit další hodnotné renesanční dílo neznámého severoitalského sochaře dnes se nalézající po požáru zámku roku 1840 druhotně osazené spolu s renesančním portálem na zadní stranu brány zámeckého nádvoří. Jedná se o dva kruhové medailony z roku 1495 s portréty Ladislava a jeho manželky Magdaleny z Dubé v podobě reliéfu tesaného do bílého mramoru. Tonda

¹⁴⁴ PECHOVÁ 1957, 8.

¹⁴⁵ IBIDEM.

¹⁴⁶ PECHOVÁ 1957, 9–10.

¹⁴⁷ POCHE 1978, 422.

s portréty jsou rámována nápisy: „LADISLAW Z BOSKOWICZ, MAGDALENA Z DUBEE A LIPPEHO“.¹⁴⁸ Jejich původní umístění bylo dle starých záznamů nad vchodem do kaple. Roku 1510 jsou pak uváděni jako stavitelé zámku Jeronýma Dubenského a Kašpara Hardinka. Během panství Boskoviců byla Moravská Třebová nazývána „moravskými Athénami“. Humanistické prostředí dvora Matyáše Korvína a později Vladislava II. silně ovlivnila moravskou šlechtu natolik, že se stala jakýmsi zprostředkovatelem renesančního umění na Moravě.¹⁴⁹

Ladislav z Boskovic ještě setrval v katolické víře, nicméně jeho syn Kryštof z Boskovic přestoupil roku 1546 k evangelictví a započal provádět systematickou reformaci panství. Nahradil katolického kněze a obnovil městský farní kostel. Zrušil klášter v nedaleké Koruně a zakázal jinověrcům stavět kostely ve městě.¹⁵⁰ V mnohém těmito kroky předběhl o téměř osmdesát let později prováděné kroky Karlem z Liechtensteina v rámci návratu města ke katolické víře. Kvetoucí a bohaté město lákalo mnohé umělce z blízka i daleké ciziny. Matyáš Horn vytesal roku 1542 křtitelnicí pro farní kostel a roku 1575 bylo k hřbitovnímu kostelu postaveno kryté schodiště.¹⁵¹

V roce 1589 zdědil panství po bezdětném Janu z Boskovic jeho synovec Ladislav Velen ze Žerotína (1589–1622), který z Moravské Třebové vytvořil kulturní středisko hostící hudebníky, básníky, teology, astrology a alchymisty. Mezi mnohými lze jmenovat stavitele Jeronýma Firne a Hanse Balzera z Nisy, milánského lékaře a alchymistu Marca Eugenia Bonacina či umělce Matyáše Dreyleho, Urbana Klose a nejoblíbenějšího rodového portrétistu Boskoviců malíře Pietra de Petri z Brugg, který zakoupil několik domů ve městě a stal se i několikrát starostou města.¹⁵² Důležitým počinem byla úprava raně renesančního zámku v honosnou rezidenci s arkádovým nádvořím.¹⁵³ Ke stavbě byli povoláni stavitelé Jan Mottala de Bonnamone a jeho spolupracovníci Jan z Ferrary, Adam Motl a Abundí Alineysalus. Teprve roku 1611 uzavřel Žerotín smlouvu na novostavbu předního zámeckého křídla. Stavba se však vlekla a ještě roku 1618 nebyla dokončena.¹⁵⁴ Spojení manýristické přestavby zámku se jménem architekta Giovanniho Maria Fillippim (1565–1630) pracujícího pro Liechtensteiny není pramenně podložena a proto, jak uvedl Tomáš Knoz, je v tomto

¹⁴⁸ HOMOLKA 1985, 238; FAJT 2012, 157.

¹⁴⁹ PECHOVÁ 1957, 12.

¹⁵⁰ PECHOVÁ 1957, 16; LOUBAL 1996, 1; KUČA 2000, 117.

¹⁵¹ PECHOVÁ 1957, 28; LOUBAL 1996, 1; KUČA 2000, 117.

¹⁵² HIKL 1948, 26; PECHOVÁ 1957, 28.

¹⁵³ ŠTĚTINA 2010, 15.

¹⁵⁴ PECHOVÁ 1957, 30–31.

smyslu nutná určitá opatrnost.¹⁵⁵ Naposledy se o analýzu uvedené problematiky pokusila Vladislava Říhová.¹⁵⁶ V letech 1602–1604 byl přestavěn hřbitovní kostel na Křížovém vrchu. Rozvoj města nemohl nadále pokračovat, neboť se Ladislav Velen ze Žerotína přidal na stranu odbojných stavů, a dokonce získal titul moravského zemského hejtmána.¹⁵⁷ V čele evangelických oddílů, které zvítězily nad císařskými u Dolních Věstonic zabraly biskupská města Kroměříž a Vyškov. Stavové následně vypověděli kardinála Františka z Dietrichsteinu ze země a konfiskovali jeho rodové i biskupské majetky. Po volbě Fridricha Falckého dali stavové „Zimnímu králi“ k dispozici Dietrichsteinský palác na Zelném trhu v Brně,¹⁵⁸ biskupské sídlo v Kroměříži i Mikulov.¹⁵⁹ Po mnohých vítězstvích i nezdarech musel Ladislav ze Žerotína nuceně za odboj proti císaři Ferdinandovi II. Moravskou Třebovou opustit a odešel do emigrace, ze které i nadále v odboji pokračoval.¹⁶⁰

Po Ladislavově odchodu do exilu roku 1621 získal město člen starobylého rodu Karel z Liechtensteina (1569–1627). Předbělohorský konvertita ke katolictví, který byl spolužákem Karla staršího ze Žerotína v Ivančické českobratrské škole, se snažil rekatolizačními snahami většinou protestantské město navrátit zpět do lůna katolické církve. Aniž bychom chtěli zlehčovat jeho činy, kterými postupoval poměrně bezohledně a svým jednáním se neshodoval s umírněným názorovým proudem zastávaným uvnitř Katolické církve, například v Čechách kardinálem Arnoštem Harrachem, misionářem Valeriánem Magnim (1686–1734), na Moravě kardinálem Františkem z Dietrichsteinu či misionáři z řad jezuitů či kapucínů,¹⁶¹ je nutné podotknout, že Karel z Liechtenstein, ač zpočátku zdrženlivý vůči císařovým rekatolizačním instrukcím se záhy stal pobělohorským vykonavatelem státní moci.¹⁶² Jednal tím zcela v dobových intencích zásady „*Cuius regio eius religio*“, která byla uplatňována nekompromisně jak na katolické, tak protestantské straně již od Augsburského sněmu (1555).¹⁶³ Nelze proto v tomto směru nepřipomenout výše zmíněného Kryštofa z Boskovic, který o necelé století dříve, roku 1550 zahájil na svém moravskotřebovském panství reformaci po té, co přešel k evangelické konfesi.

¹⁵⁵ KNOZ 2013, 107.

¹⁵⁶ ŘÍHOVÁ 2008.

¹⁵⁷ HALADA 1994, 190.

¹⁵⁸ KROUPA 1998, 522–547.

¹⁵⁹ BALCÁREK 2008, 17; KREJČÍK 2008, 22.

¹⁶⁰ ROZTOMILÁ 2017, 20.

¹⁶¹ KADLEC 1987, 81; KREJČÍK 2008, 22.

¹⁶² ČORNEJOVÁ 2002, 99.

¹⁶³ PEKAŘ 1990, 218; KADLEC 1993, 264, 320.

Obdobným způsobem jako Karel z Liechtensteinu nejprve nahradil na moravskotřebovské faře katolického kněze za protestantského kazatele. Následně takzvaně „sekularizoval“ (zabral klášterní statky) nedalekému mužskému klášteři augustiniánů eremitů v Koruně a nedovolil již mnichům navrátit se zpět. Klášter tímto činem zanikl a již nebyl obnoven.¹⁶⁴ Aby nedošlo ve městě k náboženským sporům zakázal jinověrcům (katolíkům, Českým bratřím) stavět kostely uvnitř hradeb, a proto například Čeští bratři, ač jedna z nekatolických konfesí si museli postavit modlitebnu mimo město v lese u Udánek.¹⁶⁵ Liechtenstein se po vzoru ostatních aristokratů té doby příkloněných k absolutistickému způsobu vládnutí všemožně snažil, aby podlomil hospodářskou moc měšťanů a jejich samosprávy. Proto jim také hned v roce 1623 zakázal vařit pivo ve svých domech a zařídil ve městě velký knížecí pivovar, odkud museli odebírat pivo.¹⁶⁶

Po smrti Karla z Liechtensteina 12. února 1627 se správy panství a tím i Moravské Třebové ujímá jeho syn František Eusebius, který pokračuje v rekatolizačních krocích v otcových šlépějích. Během třicetileté války významnější umělecké aktivity ustaly. K tomu roku 1632 postihla celé město morová nákaza, která si vyžádala mnoho obětí a poté následovala jedna válečná pohroma za druhou. Během třicetileté války poklesl počet obyvatel Moravské Třebové natolik, že prý jen 36 domů bylo ve městě obydleno. V době největšího válečného útlaku během třicátých a čtyřicátých let se zasloužil o správu města syndikus Jan Weidlich z Jeseníku, který se vyznamenal svým neohroženým jednáním se švédským hejtmánem Jakubem Immesem v Litovli o výpalmém, a i později hájil práva města. Ve sporných věcech včetně potvrzování rozsudků se již městská rada neobracela o poučení do Olomouce, ale rozhodoval o tom knížecí kontrolní úřad ve Valticích. Liechtensteinský knížecí úřad odňal městské radě staré výsady, správu sirotčích peněz a na město byly uvaleny náklady na udržování císařského vojska. Válečné pohromy pak dokonaly hospodářský úpadek a přivodily chátrání zuboženého města. I když roku 1636 táhlo městem Valdštejnovo vojsko, které se vracelo z tažení proti Bethlenovi nedošlo k výraznějším ztrátám. Až ve švédsko-francouzské válce se přenesly boje do blízkosti města. Císařské i švédské vojsko si diktovalo výpalmé a vymáhalo kontribuce za ubytování i zaopatření vojáků. Domy

¹⁶⁴ FOLTÝN 2005, 682.

¹⁶⁵ PECHOVÁ 1957, 16.

¹⁶⁶ IBIDEM, 36.

napolo obydlené, chátraly, jejich obyvatelstvo chudlo a pole zůstávala ležet ladem.¹⁶⁷ Po třicetileté válce bylo město v důsledku vleklé války v těžkém hospodářském úpadku. Liechtensteinská vrchnost na sebe stáhla veškeré podnikatelské aktivity i přesto, že knížecí dvůr již na zámku nesídlil, zastupovalo jej úřednictvo s osobními zájmy. Vrchnost spolu s úředníky a vojenskými veliteli se začala pomalu svými donacemi zapojovat do obnovy města především v podobě církevních staveb či oltářů. Umělecké aktivity se soustředily do bočních lodí hřbitovním kostele nalezení sv. Kříže na Křížovém vrchu, ve kterém vznikly roku 1652–1653 epitafní oltáře dedikované protimorovým patronům sv. Rochu a Šebestiánovi. Oltář sv. Šebestiána vznikl nákladem liechtensteinského hejtmána Cipriana Mayera z Kamptensteinu a jeho manželky. U oltáře sv. Rocha není zcela jasná donace, ale podle latinského nápisu: „*Svatá Rochu oroduj za obec třebovskou*“ by se mohlo jednat o korporátní objednávku moravskotřebovské měšťanské komunity. Obdobně se také několik měšťanů podílelo v roce 1661 na obrazech křížové cesty na poprsní empory kostela, malované manýristicky orientovaným malířem, závislým ještě na pozdně gotických předlohách.¹⁶⁸ Jestliže Oliva Pechová zhodnotila situaci v Moravské Třebové kolem poloviny 17. století jako dobu, kdy postupně začalo do města pronikat barokní umění, pak Ondřej Jakubec svým zhodnocením epitafní výzdoby hřbitovního kostela poukázal na zcela opačnou tendenci moravskotřebovských měšťanů, kteří se nově vytvořenými epitafy vrátili k předbělohorské sebezprezentaci a komemorativní praxi a proto se zde v polovině 17. století baroko „žádné nekonalo“.¹⁶⁹

Až v poslední třetině 17. století dochází k opětnému oživení stavebních aktivit. Aby mohla být dokončena rekatolizace města a jeho okolí, byl dán podnět k založení františkánského kláštera ve městě na žádost provinciála Bernarda Sanniga a Karla Eusebia z Liechtensteina. Z jeho podnětu se roku 1678 započalo se stavbou kláštera s kostelem sv. Josefa při svitavské silnici na západním předměstí za obvodem městských hradeb. Počátky založení kláštera i jeho následná existence nesla další obtíže především ve vztahu k moravskotřebovským děkanům. Nejprve již na počátku za děkana Jiřího Bartoloměje Fischera, který považoval působení františkánů za zásah do svých kompetencí a později v roce 1722 to byly spory s děkanem Antonínem Stöhrem ohledně sloužení mší a vyzvánění zvonů. Jež byly vyřešeny na zásah římské kurie

¹⁶⁷ PECHOVÁ 1957, 36.

¹⁶⁸ IBIDEM, 38.

¹⁶⁹ JAKUBEC 2012, 4–15.

kompromisem.¹⁷⁰ Stavba kostela i kláštera probíhala v letech 1678–1695. Do roku 1680 se ujal stavby stavitel Jakob Brascha, ale stavba se dlouho vlekla a teprve roku 1690 bylo dokončeno klenutí kostela. Architektonicky strohá či spíše nenáročná stavba je řešena tak, aby bez zvláštních uměleckých záměrů rychle splnila úkoly vyžadované objednateli, kteří potřebovali pomoc františkánského řádu k dokončení rekatolizace. Na ploché fasádě, členěné jen pilastry, je zdůrazněna střední část portálem se strmým trojúhelníkovým štítem doprovázeným již značně archaickými volutami. Do mělkých nik na fasádě byly později osazeny sochy patrona kostela a řádových světců. Helena Zápalková upozornila na sochu sv. Josefa nad fortnou kláštera, kterou vytvořil roku 1721 svitavský sochař Jiří Antonín Heinz (1698–1759),¹⁷¹ jako svoje první signované dílo po svém vyučení ve Sturmerově dílně.¹⁷² Také interiér klášterního kostela je zcela jednoduchý: k jednodušnému prostoru zaklenutému valenou klenbou se stěnami členěnými plochými pilastry nesoucími souvisle probíhající hlavní římsu, který rozšiřují jen mělké boční kaple, přiléhá ploše uzavřený presbytář. Hlavní oltář vyřezal svitavský sochař Jiří Andres a ostatní oltáře pak byly postupně doplňovány během 18. století. V roce 1689 byl kostel dokončen a 28. června byly na věž vytaženy dva zvony odlité Paulem Sttreckfussem. Ke kostelu přiléhá prostá jednopatrová budova kláštera spolu s noviciátem, vedle kterého se od 40. let 18. století nacházela také filosofická studia.¹⁷³ K roku 1746 žilo v klášteře 25 řeholníků, jejichž obživa byla zajištěna převážně almužnami. Rozkvět kláštera a poklidný život byl ukončen válkou o rakouské dědictví, během níž byl klášter 11. dubna 1742 navštíven pruským králem Fridrichem II. Jeho návštěva naštěstí uchránila areál od rabování. O několik let později 3. července roku 1758 vzal král klášter opět pod svoji ochranu, nicméně františkáni byli nuceni ubytovat větší oddíl vojáků a zřídit v objektu lazaret. Došlo k rabování, vyloupení potravin a poničení klášterního vybavení včetně vydrancování kostela.¹⁷⁴ Tato událost si vynutila velkou úpravu mobiliáře kostela, která započala na konci padesátých let 18. století. Kromě dílčích úprav hlavního oltáře a oltářů sv. Kříže a sv. Antonína Paduánského, byly od roku 1768 vyměněny ze šesti bočních oltářů čtyři z nich. Na výzdobě oltářů se podíleli věhlasní umělci: domácí Juda Tadeáš Supper a v menší míře ve Znojmě usazený Johann Lukas Kracker (1719–1779) oslovený také k výzdobě klášterního

¹⁷⁰ FOLTÝN 2005, 435.

¹⁷¹ STEHLÍK 2011, 14.

¹⁷² ZÁPALKOVÁ 2011, 24–25, 28.

¹⁷³ PECHOVÁ 1957, 35–36; KUČA 2000, 128; VLČEK/SOMMER/FOLTÝN 2005, 435–438.

¹⁷⁴ VLČEK/SOMMER/FOLTÝN 2005, 435.

refektáře. Více k sledovanému tématu naposledy přinesl ve své studii Petr Arijčuk, který čtveřici obrazů na oltářních menzách (1771) dříve připisovaných Krackerovi nově přiřadil Františku Vavřinci Korompayeovi (1723–1779).¹⁷⁵

K roku 1691 byla rekatolizace Moravské Třebové oficiálně dokončena, a proto mohl již třebovský farář hlásit svému biskupovi, že se v jeho farnosti nenalézá žádný nekatolík.¹⁷⁶ I když zůstává otázkou, do jaké hloubky v duších obyvatel byla rekatolizace úspěšná. Za vnější projev vnitřní změny můžeme považovat vztyčení mariánského sloupu na náměstí v roce 1717 poté, co byla zažehnána morová epidemie, která v letech 1714–1715 postihla Moravu. Slib k postavení morového sloupu byl učiněn zbožnými měšťany již v říjnu roku 1715, kdy ve městě už třetí měsíc řádil mor.¹⁷⁷ V této době také vznikl první projekt na zamýšlené sousoší, který spolu s kresbou knížecího liechtensteinského znaku byl zaslán knížeti Antonu Floriánovi z Liechtensteina ke schválení do Vídně. Souběžně s tím byla nejspíše odeslána jiná kresba Janu Sturmerovi (1675–1729) do Olomouce,¹⁷⁸ neboť než stačil kníže odpovědět, již Sturmer slíbil vytvoření sloupu „*podle [jenu] předloženému plánu*“. Zajímavostí je, že dopis se žádostí ke stavbě sloupu poslaný několik dní před tím olomoucké biskupské konzistoři neobsahoval běžně přikládány popis či kresby zamýšleného díla.¹⁷⁹ Obsahoval pouze sdělení, že podoba sloupu a jeho sochařské výzdoby bude sdělena poté, „*co pominou nynější morové trable*“. Problematice přípravných kreseb, ideové koncepce a dílenské praxe ve vztahu k moravskotřebovskému mariánskému sloupu se podrobněji zabýval Pavel Suchánek.¹⁸⁰ Miloš Stehlík připisal inspirační podnět k návrhu sloupu olomouckému sochaři Václavu Renderovi (1669–1733)¹⁸¹ a svou jednoduchostí navržené formace je dáván do souvislosti s řadou morových sloupů vzniklých v okolí v Mohelnici, Zábřehu, Potštátě a jinde.¹⁸² Poté co dílo bylo svěřeno Janu Sturmerovi, usazenému v Olomouci, jehož dílna vytvořila v prvním desetiletí 18. století většinu mariánských a trojičních sloupů na

¹⁷⁵ ARIJČUK 2016, 64–73.

¹⁷⁶ PECHOVÁ 1957, 36.

¹⁷⁷ SOA Svitavy, Archiv města Moravská Třebová, inv. č. 972.; MAXOVÁ/NEJEDLÝ/SUCHOMEL/ZAHRADNÍK 1997, 39–42; KUČA 2000, 122; POCHE 1978, 427.

¹⁷⁸ SUCHÁNEK 1999.

¹⁷⁹ 1715 po d. 10 října v M. Třebové. – Rada městská žádá biskupskou konsistoř v Olomouci za dovolení, aby směla na náměstí postavit sloup na paměť moru. In: SUCHLZ 1901, 216.

¹⁸⁰ SUCHÁNEK 2011b, 17–23.

¹⁸¹ STEHLÍK 1989, 514, 527; KRSEK/KUDĚLKA/SSTEHlíK/VÁLKA 1996, 87, 90.

¹⁸² MACHÁČKOVÁ 2006, 11.

Olomoucku a Moravskotřebovsku, byly v roce 1717 položeny základy sloupu.¹⁸³ Sochy pro morový sloup byly pravděpodobně vytesány přímo v nedalekém mladějovském lomu a jejich osazení bylo ukončeno až o rok později, kdy je Sturmerova přítomnost doložena v jeho dopise, zaslaném do Litovle ze 13. července 1718.¹⁸⁴ Sochař vytvořil kompozici sloupu podle projektu, kdy rozeklaný podstavec rozmístil do dvou řad sochy morových patronů a do soklové partie umístil umělou jeskyni s ležící sv. Rozálií. Doprostřed na vyrůstající korintský sloup osadil sochu P. Marie Immaculaty. Své velkoryse modelované sochy zahalil do ztěžklých drapérií, které ožívují pouze vlající drapérie svrchních rouch. Uměřená gesta figur korespondují se stylizovaným výrazem plných hladce modelovaných tváří. Obdobný umělecký výraz můžeme nalézt také u výše zmíněné sochy sv. Josefa na fasádě františkánského kláštera z ruky Sturmerova učedníka Jiřího Antonína Heinze (1698–1759), který však oproti Sturmerovým typizovaným figurám staví individualizovanou sochu s emocionálním nábojem.¹⁸⁵

Další katastrofu pro město znamenal požár, který vypukl v květnu roku 1726 a zachvátil téměř celé vnitřní město, přičemž úplně vyhořel i farní kostel. V jádru gotická stavba po dílčích přestavbách v letech 1541 a 1572 vyhořela téměř do základů. Následky mohly být odstraněny jedině novostavbou, kterou Josef Jan Adam z Liechtensteina zadal svému dvornímu architektu Antoniu Mariovi Nicolaovi Beduzzimu (1675–1735), který pravděpodobně vyšel ze starších plánů Domenica Martinelliho (1675–1735).¹⁸⁶ Již Oliva Pechová určila autora obnovy kostela jako některého z Martinelliho následovníků.¹⁸⁷ Naopak Václav Richter uvažoval na základě podobností s některými díly Martinelliho o starším autorově projektu.¹⁸⁸ Nápadná disproporčnost západního průčelí, absence motivu vykrojeného nároží a charakteristických dekorativních prvků v Martinelliho díle přiměly Richtera později přehodnotit starší názor a připsat autorství Beduzzimu. Autorství plánů připsal Beduzzimu také Zdeněk Kudělka.¹⁸⁹ Nová stavba přinesla výjimečnou příležitost architektu, malířům i sochařům, aby zde v nově koncipovaném celku naplno zaznělo

¹⁸³ Dle soupisu, který byl vložen do základního kamene památního sloupu, zemřelo celkem 775 osob, z nichž byli 3 kněží, 7 radních, 163 osob cechovních, 2 studenti, 115 žen vdaných, 49 vdov, 80 panen, 299 dětí a 33 cizích osob služebných. In: SCHULZ 1901, 217.

¹⁸⁴ SUCHÁNEK 2011b, 20.

¹⁸⁵ ZÁPALKOVÁ 2011, 25.

¹⁸⁶ PECHOVÁ 1957, 38; POCHÉ 1978, 425; KUČA 2000, 122; MACHÁČKOVÁ 2006, 11–13; MACHÁČKOVÁ 2012, 30.

¹⁸⁷ PECHOVÁ 1957, 3, 40.

¹⁸⁸ RICHTER 1963, 49, 62.

¹⁸⁹ KRSEK/KUDĚLKA/STEHLÍK/VÁLKA 1996, 242.

barokní umění. Oproti původnímu renesančnímu kostelu, byla novostavba zvětšena a rozšířena. Při severní straně se přimkla k lodi kostela nová vysoká zvonice, která navázala na starší, při požáru zřícenou renesanční věž, dochovanou do úrovně prvního patra. Beduzziho navržená dispozice kostela představuje dobově obvyklé jednolodí zaklenuté valenou klenbou na pasech se třemi otevřenými mělkými kaplemi a je zakončené na východní straně protáhlým chórem s polygonálním závěrem a opěrnými přízvedními pilíři. Kulisovitě rozvinuté západní průčelí s konkávně vykrojenými nárožními a konzolovou atikou, sevřené ve středu dvojicemi jónských pilastrů vytvářejí konkávně prohnutá křídla, která zakryla boční nižší kaple. Mohutně vyložená profilovaná římsa odděluje od stěny horní nástavec, kde nad protáhlými volutovými konzolami se svislým vyžlabením plasticky modeluje obrys trojúhelníkového štítu měkká římsa. Interiér kostela byl zaklenut širokou valenou klenbou členěnou klenebními pasy. Prostor je prosvětlen segmentovými okny nad bohatě profilovanou římsou se zubořezem, která obíhá bez přerušení po obvodu kostela. Barevně malované půlkruhové arkády bočních kaplí se rytmicky střídají s mramorováním plochých pilastrů. O něco později byly k závěru presbyteria z vnější strany přistavěny výklenkové nízké kapličky (lunety) s půlkruhovým záklenkem vsazené mezi nárožní přízvední pilíře, do nichž byly druhotně osazeny sochy z nedaleké Kunčiny ztvárňující Pašijové scény s utrpením Krista.¹⁹⁰ Výzdoba interiéru probíhala v několika etapách. Již ve třicátých letech 18. století byly prováděny sochařské práce na bočním oltáři sv. Kříže s alegoriemi Víry a Naděje v nástavci s Bohem Otcem a andílky, dříve připisované Braunovu žáku v Litomyšli usazenému Jiřímu Pacákovi (1680–1742), dnes spojené spíše se jménem Severina Tischlera (1705–1742/43). Alegorie v podobě ženských postav bíle polychromované, s výraznou plastickou modelací a živých kontrapostních postojích, oblečené do široce rozevlátých drapérií zvrásněných do ostrých záhybů se svým zpracováním vymykají obvyklému sochařskému průměru. Petr Arijčuk upozornil na původní podobu oltáře sv. Kříže, s obrazem Kalvárie, který se dnes nachází ve sbírkách Městského muzea v Moravské Třebové.¹⁹¹ Severinu Tischlerovi byla dále přiřazena kazatelna a oltář sv. Jana Nepomuckého při vítězném oblouku a v něm především reliéfní scéna Svržení sv. Jana do Vltavy, která odkazuje na reliéfy morového sloupu v Uničově, na kterých spolupracoval s Jiřím Antonínem Heinzem. Nástavec oltáře s Apoteózou světce nese pak znaky sochařského rukopisu dalšího

¹⁹⁰ PECHOVÁ 1957, 38; POCHÉ 1978, 425; MACHÁČKOVÁ 2006, 11–13.

¹⁹¹ ARIJČUK 2012a, 42.

v Moravské Třebové usazeného umělce Josefa Františka Seitla (1704–1763). Shrnutí k problematice uvedeného díla provedli Martin Pavlíček s Milošem Stehlíkem.¹⁹² Výše zmíněný Braunův žák Jiří Pacák (1680–1742), se těsně před rokem 1739 přestěhoval do Moravské Třebové z Litomyšle patrně i se svojí dílnou a roku 1742 zde zemřel. Zřejmě souběžně s výzdobou zmíněných oltářů byla vybavována protějšková kaple Panny Marie Škapulířové. Sochařská výzdoba byla teprve nedávno Milošem Stehlíkem připisána Janu Jiřímu Schaubbergerovi (1700–1744).¹⁹³ V roce 1741 stavbu kostela vysvětil olomoucký biskup Jakub Ernest z Liechtensteinu-Kastelkornu (1690–1747).¹⁹⁴ Druhá etapa výzdoby interiéru kostela započala až v šedesátých letech 18. století za děkana Jiřího Bayera, kdy byly klenby, závěr presbyteria a boční kaple vymalovány v Moravské Třebové usazeným Judou Tadeášem Supperem. Když Supper započal roku 1765 výzdobou interiéru děkanského kostela, měla za sebou již řadu významných realizací především v mediu nástěnné malby (Chornice, Sedlec u Kutné Hory, hřbitovní kostel v Moravské Třebové Tatenice atp.). V první etapě malířské výzdoby Supper pojednal boční kaple kaple sv. Aloise Gonzagy a Vincence Ferrerského dále závěr presbyteria s ilusivní architekturou. Na klenbě presbyteria vymaloval Boha Otce ve Slávě a na stěnách výjevy ze Starého Zákona (Korunování Ester králem Ahašvérošem a Král Šalamoun s jeho matkou Betsabé s autoportrétem, signaturou a chronogramem vzniku mlaby). Ještě stihl dokončit scénu Narození Krista v prvním klenebním poli lodi. Ostatní plochy s Korunováním Panny Marie, Immaculaty a Boha Stvořitele již dokončil po Supperově smrti v roce 1771 jeho syn Karel František Silvestr (1743–1790).¹⁹⁵ Vedle Suppera a jeho syna se na výzdobě kostela podíleli i další umělci. Byli to olomoucký malíř Josef Ignác Sadeler (1725–1767) a sochař Jan Kammerieth (1715?–1769) v bočních kaplích sv. Vincence Ferrerského a sv. Aloise Gonzagy. Sadelerovy obrazy (obrazy Panny Marie Škapulířové, sv. Vincence, sv. Aloise) byly dříve mylně připisovány Janu Kryštofu Handkemu, Viktorinu Raabovi či Supperovi.¹⁹⁶ Obraz Nanebevzetí Panny Marie (1762–1768) na hlavním oltáři provedl Josef Reinisch v nepříliš vysoké kvalitě podle předlohy jiného mistrovského díla.¹⁹⁷ V případě sochařského vybavení je nutné ještě zmínit poměrně neznámého olomouckého sochaře

¹⁹² PAVLÍČEK 2008, 24–27; STEHLÍK 1982–83, 39, 41–47; STEHLÍK 1994.

¹⁹³ ARIJČUK 2012a, 42.

¹⁹⁴ MACHÁČKOVÁ 2006, 13.

¹⁹⁵ PAUKRT 2004, 64–65.

¹⁹⁶ CERRONI 1807, 33, 224–225; FRITSCHER 1880, 114; CZERNY 1899, 65; DORNER/DORNER 1969, 116; MACHÁČKOVÁ 2006, 62; ARIJČUK 2012a, 46.

¹⁹⁷ CERRONI 1807, 224; MACHÁČKOVÁ 2006, 19.

Antonína Losserta.¹⁹⁸ Současně byly pořízeny i vyřezávané lavice a v roce 1768 byla na náklady soukeníka Matyáše Klose přistavěna k severní stěně kostela loretánská kaple, jejíž venkovní stěny pomaloval Juda Tadeáš Supper mariánskými náměty (Zvěstování P. Marii, Přenesení Santy casy do Loreta a Klanění pastýřů). Požár roku 1840 malby poničil především v partii scény Klanění pastýřů, malby byly hrubě přemalovány, a nakonec v devadesátých letech 20. století zrestaurovány.¹⁹⁹ Podrobné zpracování Supperových maleb v moravskotřebovském kostele včetně sochařské výzdoby a závěsných obrazů shrnula ve své diplomové práci Hana Macháčková a v případě obrazového vybavení Petr Arijčuk.²⁰⁰

Kromě velkolepé barokní přestavby děkanského chrámu se ve druhém desetiletí 18. století umělecké aktivity zaměřily na Křížový vrch nad Moravskou Třebovou, kam byl přesunut hlavní městský hřbitov. Koncept barokní výzdoby vrchu navázal na starší situaci, kdy od 16. století měly stát na vrcholu kopce tři dřevěné kříže, na úpatí schody mrtvých a stranou hřbitovní kostel. Křížová cesta, respektive Pašijová cesta byla budována již od roku 1718 do roku 1730 a bylo jí završeno úsilí o sakralizaci příměstské krajiny.²⁰¹ Za moravskotřebovského děkana Jana Antonína Stöhra (Steyera), kolem roku 1723 vyrostly podél strmé stoupající cesty po úbočí kopce čtyři kaple, kolem kterých vystupoval zbožný poutník až na samý vrcholek Kalvárie v podobě kulisové stěny s předsazenými třemi kamennými kříži soch Krista, dvou lotrů, Panny Marie, sv. Jana doprovázené komparesem andělů a putti se stylizovanými oblačnými prstenci ve vrcholu sochou žehnajícího Boha Otce. Samotná Pašijová cesta byla vedena jižně od cesty ke hřbitovu v blízkosti hřbitovního kostela. Počínala u zastaveními v podobě pískovcových soch zobrazujících námět Rozloučení Krista s Pannou Marií (1722) na mostku u zámeckého mlýna, postavená na náklady zámeckého hejtmána Martina Neudeckera a pokračovala kolem brány Schodů mrtvých kolem sousoší Olivetské hory (1718).²⁰² Dále cesta pokračovala původně čtyřmi dnes dochovanými třemi kaplemi centrálního půdorysu, do nichž byla původně osazena dřevěná polychromovaná sousoší znázorňující sekvence Kristových pašijí a vrcholila vlastní kalvárií.²⁰³ Kalvárie byla vytvořena v roce 1730, k jejíž stavbě bylo toho roku povoleno

¹⁹⁸ PAVLÍČEK 2010, 130, 137; ARIJČUK 2012a, 44.

¹⁹⁹ CZERNÝ 1906, 167; PECHOVÁ 1957, 41; KREJČA/ZEMAN 1995, 23–26; ŠVUGER/ZEMAN 1996, 16–18; BUKOVSKÝ 2000, 147; PAUKRT 2004, 64–65; MACHÁČKOVÁ 2006, 29.

²⁰⁰ MACHÁČKOVÁ 2006; ARIJČUK 2012a; ARIJČUK 2012b.

²⁰¹ KUČA 2000, 128.

²⁰² PECHOVÁ 1957, 42; KOŠTÁLOVÁ 2011, 90–97.

²⁰³ STEHLÍK 1994, nepag.; PANOCH 2011, 41.

lámat kámen v Liechtensteinových lomech.²⁰⁴ Otázkou autorství Kalvárie se zabývala celá řada badatelů. Do nedávné doby byla spojována téměř nekompromisně se jménem Braunova žáka a Jiřího Františka Pacáka (1680–1742) z Litomyšle a jeho spolupracovníků Severina Tischlera (1705–1743) a Řehoře Thényho (1695–1759).²⁰⁵ Atribuci Kalvárie Jiřímu Pacákovi přisoudil Miloš Stehlík, který s jeho jménem spojil také boční oltář sv. Kříže v moravskotřebovském děkanském kostele Nanebevzetí Panny Marie.²⁰⁶ Josef Matzke později upozornil na osobu svitavského sochaře usazeného v Moravské Třebové Severina Tischlera,²⁰⁷ kterému Miloš Stehlík po přehodnocení dřívějšího názoru přisoudil roli Pacákova možného spolupracovníka.²⁰⁸ Naposledy se autorstvím Kalvárie zabýval ve své dizertační práci a posléze vydaném katalogu k výstavě o pozdně barokním sochaři Severinu Tischlerovi, kterému na základě formální analýzy a srovnáním s ostatními doloženými pracemi přisoudil hlavní roli při vzniku díla a zároveň upřesnil časové vymezení vzniku v letech 1730–1731.²⁰⁹

Vedle barokní úpravy Křížového vrchu s kalvárií se náležitá pozornost věnovala také výzdobě interiéru hřbitovního kostela Nalezení sv. Kříže, kterou prováděl výše zmíněný moravskotřebovský malíř Juda Tadeáš Supper. Nejdříve byla roku 1755 provedena výmalba presbytera s Legendou sv. Kříže, Peklem a Očistcem a později roku 1771 kvadrurní malba ilusivního bočního oltáře sv. Josefa, která byla také poslední umělcovo zakázkou.²¹⁰

Jakýmsi epilogem barokních uměleckých aktivit v Moravské Třebové se kromě výše zmiňované stavby loretánské kaple přiléhající k děkanskému kostelu (1767)²¹¹ stala výstavba piaristické koleje (1769) před Dolní bránou naproti špitálnímu kostelu sv. Františka Serafinského (sv. Josefa Kalasánského)²¹² Výstavba nejdříve rezidence později piaristické koleje započala po mnoha úředních obtížích 14. dubna 1769. Vše ovšem započalo již o několik let dříve, když movitý obchodník se sukrem a purkmistr J. Zecha (†1762)²¹³ odkázal ve své závěti 30 000 zlatých na vybudování piaristické

²⁰⁴ PECHOVÁ 1957, 42.

²⁰⁵ KRSEK/KUDĚLKA/STEHLÍK/VÁLKA 1996, 397; KUČA 2000, 122.

²⁰⁶ STEHLÍK 1955, 83.

²⁰⁷ MATZKE 1965, 36–37.

²⁰⁸ STEHLÍK 1975–1976, 34.

²⁰⁹ PAVLÍČEK 2008, 29, 90.

²¹⁰ FRITSCHER 1880, 119; CZERNY 1899, 60; CZERNY 1910, 6; KOVÁŘÍKOVÁ 1995; WAISSEROVÁ 2000; PAUKRT 2004, 51–56; MACHÁČKOVÁ 2006, 28.

²¹¹ BUKOVSKÝ 2000, 147.

²¹² FOLTÝN 2005, 438–440.

²¹³ PECHOVÁ 1957, 43.

koleje a nabídl část svého domu jako provizorium pro nově příchozí piaristy.²¹⁴ Městská rada spolu s purkmistrem v letech 1761–1764 jednali s olomouckou biskupskou konzistoří a v roce 1762 byla již žádost vyřízena ovšem pro pobyt pouze čtyřem řeholníkům a od školního roku 1770–1771 pěti. Při zakládání byla o pomoc požádána i Marie Terezie. Piaristé zde vyučovali na elementární škole založené roku 1763, k níž byla připojena vyšší aritmetika a roku 1770 i podvojný účetnictví pro státní úředníky. Od roku 1778 se již vyučovalo na hlavní škole a provozovala se zde intenzivně jako v ostatních piaristických kolejích hudba. Když tedy brněnské gubernium 14. dubna 1769 schválilo stavební plány zamýšlené stavby, bylo o deset dní později započato s kopáním základů za přítomnosti piaristického vicerektora P. Heliodora Knura a S. Joanne Evangelista z nedaleké Litomyšle, který byl osvědčený „starý architekt“. Zamýšlená dispozice měla být čtyřkřídlá, dvoutraktová se čtvercovým dvorem, složená z jednopatrových budov. Tuto podobu však nejspíš nikdy neměla, neboť ještě na mapě řádové provincie z roku 1780 jsou zakreslena pouze dvě a půl křídla.²¹⁵ Piaristická kolej byla poslední velkou pozdně barokní stavbou, která se výrazně zapsala do života a urbanismu Moravské Třebové. Nastupující éra osvícenského racionalismu spolu s josefinskými reformami způsobily postupný útlum rozsáhlých uměleckých projektů. Z hlediska tématu této práce se do jisté míry rok 1771, ve kterém odešel na věčnost Juda Tadeáš Supper, stal mezníkem pro vrcholný projev barokního umění, které zde po mnohých dějinných zvratech hluboce zakořenilo. Proto se v následující kapitole budeme zabývat podrobněji osobou malíře a jeho uměleckého působení především na poli nástěnné malby, kterou výrazně zasáhl do moravskotřebovského prostředí, jak bylo naznačeno výše.

4. Juda Tadeáš Supper a umělecké prostředí Moravské Třebové v 18. století

Kolem poloviny 18. století vznikla v Moravské Třebové pozoruhodná kolonie výtvarných umělců tvořená několika sochařskými a malířskými dílnami. V roce 1717 započala své aktivity sochařská dílna Františka Seitla (1704–1763), po roce 1732 dílna Severina Tischlera (1705–1742/43) a také nejslavnější dílna Františka Pacáka (1670–

²¹⁴ FOLTÝN 2005, 438.

²¹⁵ IBIDEM, 438–439.

1742) z Litomyšle. Vedle sochařů to byli malíř Christian Davida a nejvýznamnější osoba v oboru malby Juda Tadeáš Supper.²¹⁶

Juda Tadeáš Supper (Juda Thaddäu Supper někdy i Super) se narodil 29. března 1712 v moravské Mohelnici v rodině ševce a kostelníka manželům Anně Alžbětě a Martinu Supperovým.²¹⁷ [25] Rodinné prostředí nasměrovalo mladého Judu Tadeáše k duchovnímu povolání, a proto byl poslán na jezuitské gymnázium do Olomouce, kde následně studoval na teologické fakultě. Pro toto období Supperova života však existuje několik nezodpovězených otázek. Přesto, že matriky teologické fakulty z let 1730-1740 jméno Supperovo neuvádí,²¹⁸ měl podle Jana Petera Cerroniho na univerzitě dosáhnout bakalářského titulu.²¹⁹ Studia pravděpodobně nedokončil a po třech letech zahájil kolem roku 1730 patrně malířská učenická léta u Karla Josefa Harringera. Ze Supperovy pozdější malířské tvorby především v typologii zobrazovaných figur či barevné výstavbě prací lze vytušit také vliv Jana Kryštofa Handkeho.²²⁰ Tak jako u teologického vzdělání i v případě Supperova malířského školení nemáme žádné písemné doklady kromě pozdějších zmínek Cerroniho a Chambréze, a proto jsme v tomto případě odkázáni na stylovou kritiku malířova díla. První z možných učitelů v malířském řemesle byl zmíněný vídeňský malíř Karel František Harringer, který se do olomouckého prostředí bohatého na umělecké dění ve druhém desetiletí 18. století, zapsal v letech 1716–1717 nepříliš zdařilou nástrojnou malbou na klenbě presbyteria a lodi jezuitského kostela Panny Marie Sněžné, u které použil nevhodně nadsazené měřítko.²²¹ Karel František Harringer byl představitelem spíše konzervativněji orientovaného stylu malby ovlivněného italským prostředím zvláště benátským C. Lothem (1632–1698) a bolognským A. Carraccim (1560–1609). Vedle nepříliš povedené realizace výmalby jezuitského kostela vynikl Harringer především v produkci grafik a oltářních obrazů pro jezuitský kostel Panny Marie Sněžné, premonstráty v opatské kapli sv. Štěpána v Hradisku či v dolnorakouském Dürnsteinu. Přesto, že

²¹⁶ KRSEK 1989, 808.

²¹⁷ CZERNY 1906,129 - citovány výpisy Taufmatrik der Stadt Müglitz, Buch III, 1712 a 1713; E. Teichmann, Geschichte der Stadt Müglitz bis zur Heimkehr ins Reich. Müglitz 1942, 94 – narozen v Mohelnici v domě čp. 5 v Radniční ulici (bez udání zdroje); KOVÁŘÍKOVÁ 1995, 20 pozn. 33 – odkaz na Zemský archiv Opava, pobočka Olomouc, výpis z matrik narozených římskokat. fary v Mohelnici, III., pag. 16, sig. M 2308. – Juda Tadeáš Josef Supper, pokřten 29. 3. 1712 v Mohelnici v kostele sv. Tomáše; CERRONI 1807 uvádí jeho data narození 24. 12. 1723, kdy se podle Czerneho zjištění narodil Judův bratr Ignác Tadeáš.

²¹⁸ CZERNY 1906, 130.

²¹⁹ CERRONI 1807, 294.

²²⁰ CZERNY 1906, 130; KRSEK 1989, 808; KRSEK/KUDĚLKA/STEHLÍK/VÁLKA 1996, 145;

PAUKRT 2004, 5, TOGNER 2008,108–109.

²²¹ TIETZE 1907; REMEŠOVÁ 1980.

nemáme přímých důkazů o Supperově školení v Harringerově dílně, kromě výše uvedených zmínek u Cerroniho a Chambeze, lze předpokládat, že Supper přišel do styku s Harringerovým dílem během svých studií v Olomouci v letech 1728–1734. Napovídá tomu také Harringerův malířský styl, který lze vyčíst ze Supperova malířského přednesu v práci s kompozicí, obrysové uzavřenosti či v plastické modelaci tělesných objemů. Druhým z běžně uváděných Supperových nepsaných učitelů byl již také zmíněný Jan Kryštof Handke.²²² Handke byl nepochybně nejvýraznější tvůrčí osobností barokního malířství v Olomouci, jehož význam překročil regionální rámec moravského prostředí. Nelze nezmínit malířův životní příběh zaznamenaný v jeho výjimečné autobiografii vypovídající o atmosféře doby a úrovni výtvarné kultury barokní Olomouce.²²³ Poté co se Handke, jako tovaryš etabluje v malířské dílně Ferdinanda Nabotha a po mistrově smrti (20.11.1714) přebírá nejen dílnu, kdy dokončuje započatou rozsáhlou zakázku výmalby kaple v Lipkách u Rýmařova, ale také spolu s vdovou po Ferdinandu Nabothovi Marií Alžbětou vstupuje v manželský svazek. Handkeho věhlas na přelomu druhého a třetího desetiletí postupně stoupá a vedle mnohých zakázek většinou rozměrných oltářních obrazů realizuje jednu ze svých nejvýznamnějších prací, nástěnnou malbu s eucharistickým zázrakem v legendě Jaroslava ze Šternberka na stropě kaple Božího Těla (1728) v jezuitském konviktu.²²⁴ Vedle Harringerovy malířské tvorby, tak nejspíše i Handkeho nástěnná realizace Boží kaple s kvadraturní ilusivní malbou a mnohačetným figurálním komparesem zásadně ovlivnila další Supperův vývoj, i když Harringerův malířský styl prezentující „říšský styl“ vycházejícím z římsko-benátské tradice nebyl Supperem reflektován. Zásadním dílem pak mohly být pro Suppera ještě pozdější setkání s Handkeho nástěnnou malbou v kostele sv. Jana Křtitele v Křenově (1729) nedaleko Moravské Třebové, kam nakonec odchází a stává se jeho dlouholetým působištěm. Suppera navíc s Handkem pojí ještě osoba moravskotřebovského malíře Christiana Davida u něhož se Handke učil malířskému řemeslu, a který se stal později Supperovým tchánem, když se 25. června 1736 v Moravské Třebové oženil s Davidovou dcerou Annou Karolinou.²²⁵ Sňatkem získal zavedenou malířskou dílnu svého tchána a natrvalo se v Moravské Třebové usadil. 31.12. 1743 se mu narodil syn František Karel Silvestr a 4.3. 1746 dcera Josefa

²²² CZERNY 1906, 130; KRSEK 1989, 808; KRSEK/KUDĚLKA/STEHlíK/VÁlKA 1996, 145; PAUKRT 2004, 5, TOGNER 2008, 108–109.

²²³ KRAMPL 1971; KRSEK/KUDĚLKA/STEHlíK/VÁlKA 1996, 129; TOGNER 2008, 85–110.

²²⁴ TOGNER 2008, 85.

²²⁵ CZERNY 1906, 131; KOVÁŘIKOVÁ 1995, 23, pozn. 42, 44 - odkaz na MZA Brno, E 67, Moravská Třebová, Trauungsbuch II., 1688–1744, 505.

Helena. V téže době Supper maluje skupinu oltářních obrazů: Kristova křtu (kolem 1743) a následně oltářní plátina sv. Jan Nepomucký a Sv. Rodina se sv. Annou pro kostel v Křenově. Zatímco u obrazu sv. Rodiny je patrný vliv pozdní tvorby Brandlovy a Reinerovy u obrazu Kristova křtu (dnes uložená v Městském muzeu v Moravské Třebové) můžeme zaznamenat nejvýrazněji Handkeovské ozvuky, na což upozornil Ivo Krsek.²²⁶ Později u Suppera české vlivy převládly, zvláště po jeho pobytu v Sedlci u kutné Hory, kde se mohl setkat s Palkovou freskou (1752) ve voršilském kostele sv. Jana Nepomuckého či s obrazy Ignáce Raaba.²²⁷ Po smrti své první ženy se malíř ženil podruhé roku 1750 v Chornici s Veronikou Reichelsovou. Z obou manželství vzešlo celkem osm dětí, z nichž však Suppera přežili pouze dvě: František Karel Silvestr a Josefa Helena.²²⁸

Podobně jako Jan Kryštof Handke ani Juda Tadeáš Supper neopustil nikdy Moravu a svou tvorbou se orientoval především na domácí umělecké prostředí představované zmíněným J. K. Handkem a později V. V. Reinerem případně P. Brandlem.²²⁹ Významné místo v Supperově tvorbě zaujímá vedle figurální malby také ilusivní malovaná architektura, která dokládá autorovu zálibu v matematice, racionalistickém vnímání a znalost Pozzova traktátu o perspektivě.²³⁰ Zájem o kvadrurní ilusivní malbu se u Suppera projevil nejspíše již během olomouckých studií, kdy se mohla setkat s realizacemi znojemského Michaela Jana Fissé u hradiských a svatokopecckých premonstrátů.²³¹

Dílo Judy Tadeáše Suppera zahrnuje nemalý podíl závěsných oltářních obrazů, které Supper na rozdíl od nástěnných realizací nesignoval ani nedatoval. Přitom v závěsných obrazech je nejvíce patrný vliv cizích soudobých děl, umělců a proudů, s nimiž se malíř osobně či zprostředkovaně setkal. Na základě dochovaných písemných pramenů z pozdější doby díky Cerronimu a záznamům z inventářů a kronik jednotlivých církevních objektů, které zpracovali Hawlik, Fritscher a Czerný, bylo

²²⁶ KRSEK/KUDĚLKA/STEHlíK/VÁlKA 1996, 145; MACHÁČKOVÁ 2006, 31, České vlivy výrazně převládly po inspiračně hodnotném pobytu v Sedlci, kde v nedaleké Kutné Hoře mohl shlédnout vznikající působivé fresky Františka Xavera Palka, obrazy Ignáce Raaba ad., ale vyskytují se ještě před jeho návštěvou Čech na křenovských obrazech.

²²⁷ PREISS 1999, 121–126; MACHÁČKOVÁ 2006, 31.

²²⁸ CZERNY 1906, 132–v poznámkách odkaz na matriky a úmrtní knihy včetně přesných citací, ze kterých čerpal.; KOVÁŘÍKOVÁ 1995, 23 pozn. 42, 44 – odkaz na MZA Brno, E 67, Moravská Třebová. Trauungsbuch II., 1688–1744, 505; MACHÁČKOVÁ 2006, 23.

²²⁹ KRSEK 1989, 808; KRSEK/KUDĚLKA/STEHlíK/VÁlKA 1996, 145; MACHÁČKOVÁ 2006, 31–33.

²³⁰ KRSEK 1969, 90; KRSEK 1981, 27.

²³¹ KRSEK/KUDĚLKA/STEHlíK/VÁlKA 1996, 130–131; MACHÁČKOVÁ 2006, 26.

umělci připsáno téměř 28 obrazů.²³² V nichž ovšem nebyly zahrnuty obrazy v děkanském kostele v Moravské Třebové, Slatinách u Jičína, Sedlce, Zásmuk, včetně křenovského Křtu Páně uloženého v Městském muzeu v Moravské Třebové, jak upozornila Hana Macháčková. Tím je počet Supperových obrazů mnohem vyšší a pohybuje se kolem 40 děl.²³³

Kromě závěsných obrazů se Supper věnoval především monumentálnímu nástěnnému malířství, které bylo jeho mistrovským vyústěním osobního uměleckého vývoje. Ve výčtu mnoha realizací nástěnných maleb lze vybrat nejdůležitější z nich. Pomineme-li nedochovanou malbu v kapli sv. Rocha a sv. Šebestiána v Březině u Knírova, je první známou a dochovanou nástěnnou malbou výzdoba medailonů dušičkové kaple farního kostela sv. Jana Křtitele v Křenově (1740), na kterou upozornili Tomáš Malý a Pavel Suchánek.²³⁴ Zde se poprvé Supper námětově dotkl tématu Očistce a trpících duší, které jsou vysvobozovány milosrdnými prostředky (almužna, eucharistie růženec, škapulíř). [92]

Téma očistce se u Suppera objevuje i v druhé malbě vytvořené na západní stěně kaple Panny Marie Ochránitelky farního kostela sv. Vavřince v Chornici (1750).[93] Malba byla Supperem realizována pravděpodobně roku 1750 v době, kdy se malíř po smrti své první ženy ženil s výše zmíněnou Veronikou Reichelsovou. Kromě malby v kapli Supper zde provedl výmalbu presbyteria. Bohužel malba v presbyteriu zanikla již během 18. století, nicméně výmalba kaple se mírně pozměněná druhotnými opravami v roce 1903 dochovala dodnes.²³⁵ V uvedené malbě se Supper se podruhé zhostil úkolu zobrazit téma Očistce, smrti a posmrtných věcí člověka velmi oblíbené v německojazyčném prostředí Hřebečska na pomezí Čech a Moravy v 1. polovině 18. století.²³⁶ Ačkoliv se starší zmínky u Václava Paukrta či Hany Macháčkové správně vztahují k zobrazeným námětům (Alegorie smrti - rakev, lebka, kroupka, stařecká postava v rubáši spoutaná okovy) k symbolu naděje na spásu spojené se smrtí a pomíjivostí lidského života,²³⁷ v případě určení námětů Posledního soudu, Pekla či zátiší „krychle s kalichem“ jako symbolu konečnosti a pravdy,²³⁸ se jedná spíše o výjevy s očistcovou tematikou. Tedy téma vysvobození duše z Očistce na přímluvu

²³²CERRONI 1807– mnohá místa jsou uváděna nesprávně (Žďár nad Sázavou –záměna jména autora – Thaddeus Töpfer; Lanškroun – nejsou doklady o Supperově působení).; CZERNY 1906, 135.

²³³MACHÁČKOVÁ 2006, 62.

²³⁴MALÝ/SUCHÁNEK 2013, 75, 96, 104, 105, 123, 127, 133, 150, 183, 190, 263, 271, 290, 291, 292.

²³⁵PAUKRT 2004, 51.

²³⁶SUCHÁNEK 2013, 123.

²³⁷PAUKRT 2004, 51; MACHÁČKOVÁ 2006, 26.

²³⁸IBIDEM.

Panny Marie a sv. Vavřince, jako pomoc trpícím duším v očistci, v tomto případě mešní obětí (zádušní mši). Ta je zde akcentována zobrazenými bohoslužebnými předměty a nápisem: „*Sancta et salubris est cogitatio pro defunctis exorare, ut a peccatis solvantur*“ jak upozornil Pavel Suchánek.²³⁹ K dedikaci samotné kaple a kostela zároveň poukazuje Panna Maria jako Ochránitelka a přímlyvkyně trpících duší v očistci a sv. Vavřinec jako patron zdejšího farního kostela. Jelikož byl Juda Tadeáš Suppera schopen nalézt řadu variant, jak zobrazit a dát aktuální očišcové literatuře atraktivní podobu, stal se postupně jakýmsi specialistou na očišcové téma, které najdeme provedené z malířovy ruky ve značné části dušičkových kaplí či kostelích (Křenov, Chornice, Moravská Třebová, Tatenice) zaznamenaných v oblasti Hřebečska.²⁴⁰ [54–57, 92–95]

Juda Tadeáš Supper se v těchto letech stává nejen váženým a ctěným moravskotřebovským měšťanem, ale i na několik let zvolený městský radní, který pro své spoluobčany vytvářel výzdobu měšťanských interiérů i fasád domů s jejich portréty. Nástěnné malby se však do dnešní doby nedochovaly.²⁴¹

V letech 1752–1760 získal J. T. Supper jednu ze svých nejrozsáhlejších zakázek mimo pracovní okruh svého bydliště. Tvoří s menšími přestávkami rozsáhlý cyklus nástěnných maleb (zakladatelské scény, Čtrnáct svatých pomocníků, dvacet osm cisterciáckých svatých a církevních otců) v refektáři, přilehlém schodišti a v kaplích nově upravovaného kostela a konventu cisterciáckého kláštera v Sedlci u Kutné Hory.²⁴² V rozsáhlém cyklu s cisterciáckou tematikou a kultem Čtrnácti svatých pomocníků, šířeným v řádovém prostředí ze známého poutního místa spravovaného cisterciáky, Supper mistrně propojil figurální složku s malovanou architekturou pozzovského charakteru zasazenou do otevřeného krajinného prostoru prosvětleného atmosférickým světlem. Ač jsou zde ve svěžím až mírně tlumeném barevném koloritu mistrně zvládnuté proporce a perspektiva, přesto je na malbách především ve figurální složce patrná jistá rozkolísanost labilních či mírně disproporčních postav, kterou lze připsat velkému podílu pomocníků. Je jisté, že i přes tyto nedostatky je celkové vyznění tak rozsáhlého díla s výraznou krajinářskou složkou na velmi kvalitní freskařské úrovni, která výrazně obohatila českou uměleckou scénu, jenž do té doby neměla v české malbě

²³⁹ SUCHÁNEK 2013, 133.

²⁴⁰ IBIDEM, 127–128.

²⁴¹ CZERNÝ 1906; MACHÁČKOVÁ 2006, 26–27.

²⁴² BENEŠ 1884; CZERNÝ 1906, 145–150; KVALTINOVÁ 2000, 23–60; KRSEK 1989, 808; KRSEK/KUDĚLKA/STEHlíK/VÁlKA 1996, 145; ALTOVÁ 1996, 19–26; ALTOVÁ 2000, 460–467; PAUKRT 2004, 51.

obdoby.²⁴³ Kromě refektáře a přilehlého schodiště měl Supper po roce 1757 vymalovat ještě malby ve dvou kaplích, transeptu a ochozu restaurovaného sedleckého chrámu Janem Blažejem Santinim (1677–1723) a to v kapli Čtrnácti svatých pomocníků a Panny Marie Sedlecké.²⁴⁴ Původně měl tyto prostory v letech 1705–1706 vymalovat Jakub Stevens ze Steinfelsu (1651–1730). Zajímavá je dochovaná korespondence s příloženými návrhy, které Steinfels poslal opatu Jindřichu Snopkovi, ze kterých vyplývá, že malíř byl i schopným konceptorem, který vytvořil dvě varianty propracovaného, avšak nerealizovaného programu pro malířskou výzdobu kleneb závěru sedleckého kostela.²⁴⁵ Podrobný popis jednotlivých variant navrhovaného ikonografického programu (Hymnus tří mládenců, Žalm 95 až po hymnus Te Deum Laudamus atp.), do kterého opat Snopek několikrát zásadním způsobem zasahoval, zpracoval Štěpán Vácha.²⁴⁶ Kvalita Steinfelsova freskařského umění opata Snopka patrně nenaplnila, a proto se v říjnu roku 1707 rozhodl obrátit na proslulého kvadraturistu Andrea Pozza pobývajícího tou dobou ve Vídni. Ten mu sice přislíbil zastavit se v Sedlci během své plánované cesty do Prahy, kde měl vymalovat refektář v jezuitském Klementinu. Nicméně k plánovanému setkání již nedošlo, neboť oba muži téhož roku 1709 umírají a výmalba chórového ochozu a bočních lodí nebyla již v zamýšleném rozsahu nikdy realizována.²⁴⁷ V Sedlci se poprvé objevuje jako Supperův spolupracovník jeho syn Karel František Silvestr, který později s otcem realizuje další zakázky v presbytáři děkanského kostela Nanebevzetí Panny Marie v Moravské Třebové. Přesto, že se postupně podílel na všech významnějších zakázkách svého otce a některé dokonce sám dokončil, umu a věhlasu otcova již nedosáhl.²⁴⁸

Pro lepší pochopení Supperovy osoby jako erudovaného malíře je důležité zmínit jeho přátelství s malířem Ignázem Chambrezem, se kterým se seznámil v Sedlci a jehož syn nám zaznamenal důležité informace o Supperově zálibě v matematice, geometrii a optice. Pro tyto účely si měl Supper zřídit ve svém domě i studijní místnost, pro vytváření svých návrhových kreseb, převážně v tuši.²⁴⁹ Podle starého podání prostory Supperova domu svým vybavením, které tvořilo soubor odlitků antických soch, modely skelety, obrazy „dobrých“ mistrů a vybraná bibliothéka, připomínaly plně

²⁴³ KVALTINOVÁ 2000, 23–60; MACHÁČKOVÁ 2006, 28.

²⁴⁴ ALTOVÁ 2000, 460–467.

²⁴⁵ ŠEFERISOVÁ-LOUDOVÁ 2012, 137.

²⁴⁶ VÁCHA 2008, 384–408.

²⁴⁷ VÁCHA 2008, 384–408; VÁCHA 2009, 547–571.

²⁴⁸ MACHÁČKOVÁ 2006, 28.

²⁴⁹ CHAMBREZ 1854, 401; MACHÁČKOVÁ 2006, 26–27.

vybavenou akademickou učebnu. Proto již ve své době byl Supper svými současníky označován jako „*doctus artifex*“, který ze svého moravskotřebovského domu vytvořil jakousi soukromou Akademii, kterou provozoval spolu se svými sochařskými přáteli, zetěm Jiřím Františkem Pacákem, Severinem Tischlerem a Františkem Josefem Seitlem.²⁵⁰

Během provádění sedleckých maleb Juda Tadeáš Supper maluje roku 1755 ve hřbitovním kostele v Moravské Třebové. Autor zde vytvořil rozsáhlý cyklus narativních scén, emblémů a alegorií na téma sv. Kříže spolu s posmrtnými stavy lidské duše: Poslední soud, Peklo, Očistec či Chirographum decreti na zaoltářní stěně v souladu s dedikací a funkcí hřbitovního kostela.²⁵¹ I když není výzdoba moravskotřebovského hřbitovního kostela osamocená mezi ostatními realizacemi obdobných námětů, svou ucelenou formou a teologickou propracovaností vystupuje do popředí, a proto se tímto dílem budeme zabývat podrobněji v následujících kapitolách. Z hlediska vývoje Supperova malířského stylu můžeme říci, že v presbytáři moravskotřebovského kostela se nejvíce projevila střízlivá věcnost, zdvojnásobení měřítka kompozice a jejího rytmu s rokokovým tvaroslovím. Dále u malíře pokračuje zájem o prosvětlený krajinný prvek otevírající kompozici do prostoru. V ústřední scéně Nalezení sv. Kříže lze spatřit ve figurální složce bravurně zvládnuté anatomické zkratky a uvolněný barevný kolorit, který naznačuje vliv tiepolovské benátské malby.²⁵² [68, 121]

Následujícího roku 1756 provedl Supper na objednání Václava Seidla z Krasíkova malbu s náměty pomíjivosti života, Posledního soudu, Pekla a Vysvobození duše z očistcových muk ve hřbitovní kapli Panny Marie Ochránitelky v Tatenicích nedaleko malířova bydliště.²⁵³ I zde se plně ukázala již naznačená malířova erudice ve zobrazení očistcové a posmrtné tematiky. Námět Vysvobození duše z očistce na přímluvu Panny Marie, již je hřbitovní kaple zasvěcena, souzní s námětem předchozí autorovy realizace v Chornici (1750). [93] Kompozice troubících andělů na polnice a vzkříšení mrtvých v konše závěru kaple připomene stejný ikonografický námět na vnitřní straně vítězného oblouku moravskotřebovského hřbitovního kostela (1755). Zajímavým ikonografickým námětem je pak Zasnoubení duše s Bohem na klenbě nad kůrem či Supperův oblíbený motiv hada (urobora) stočeného do kruhu zakousnutého do

²⁵⁰ CERRONI 1807; JASCHKE 1825, 193–194; PAVLÍČEK 2006, 35; SLAVÍČEK 2008, 878.

²⁵¹ MALÝ/SUCHÁNEK 2013, 133, 151.

²⁵² CZERNÝ 1899; CZERNÝ 1904; CZERNÝ 1906, 150–155; KOVÁŘIKOVÁ 1995; WAISSEROVÁ 2000; PAUKRT 2004; 51–56; MACHÁČKOVÁ 2006, 28.

²⁵³ Jméno fundátora bylo objeveno při posledním restaurování malby v roce 1992–1995 na stěně vedle vchodu do kaple. In: PAUKRT 2004, 56–59.

vlastního ocasu, který symbolizuje věčnost pekelných muk, a který autor použil již v předchozí zakázce v Moravské Třebové.²⁵⁴ Jelikož je výmalba tatenické hřbitovní kaple částečným námětovým reziduem výše zmíněné výmalby moravskotřebovského hřbitovního kostela, budeme ji i nadále sledovat v následujících kapitolách. Vyobrazení Očistce je v tatenické kapli zasazeno Supperem mezi Smrt, Poslední soud a Peklo, pokrývá celou dolní část stěny závěru kaple a spolu s řezaným reliéfem Duší v očistcových plamenech na predela pod obrazem Panny Marie Pomocné (Pasovské) od neznámého malíře, který je součástí retabula jediného a zároveň hlavního oltáře od Severina Tischlera, vytváří ústřední téma celé kaple. Neméně zajímavá jsou pak zátiší se symboly vanitas (ležící sloup, nástroje hrobníka – rýč a lopata, kostlivec s kosou a přesýpacími hodinami, chlapec s bublinou atp.) na stěnách kaple.²⁵⁵

Po dokončení rozsáhlé sedlecké zakázky provádí Supper v letech 1760–1762 svou druhou, a tedy poslední zakázku v Čechách v kostele Nanebevzetí Panny Marie ve Slatinách u Jičína. Současně zde vymaloval také čtyři kaple, z nichž se do dnešních dnů dochovala pouze jedna s náměrem Posledního soudu a Ukřižování.²⁵⁶ Program ostatních tří zaniklých kaplí není znám a lze se jen domnívat, zda i v těchto kaplích nemohly Supperovy malby znázorňovat eschatologické náměty (čtyři poslední věci člověka), a tak tvořit významově jednotný celek²⁵⁷. Kostel obklopený čtyřmi kaplemi a hřbitovem vznikl z podnětu hraběnky Anny Josefy Šlikové z Kolowrat. Na klenbě kupole v lodi kostela namaloval Supper námět Oslavy Panny Marie jako Královny nebes, kterou očekávají v jásajících gestech mnoha figurové skupiny andělů a světců. Ikonografické určení v tomto případě nalezneme na klenbě v prostoru nad hudební kruchtou, kde jeden z andělů drží noty s nápisem mariánského hymnu Salve Regina. V námětu však chybí hlavní protagonistka Panna Maria, neboť ta je zobrazena na Supperově odlice Brandlova obrazu s námětem Nanebevzetí Panny Marie (1728), který je umístěn na hlavním oltáři kostela a jenž byl v originále obrazem hlavního oltáře v Sedlci, později prodaného do kostela sv. Vavřince ve Vysokém Mýtě.²⁵⁸ V nástrojní malbě tedy můžeme spatřit pouze uprázdněný trůn Královny nebes, Krista s lilií a Boha Otce očekávající její příchod spolu s početným komparsem andělů a přihlížejících

²⁵⁴ MALÝ/SUCHÁNEK 2013, 130.

²⁵⁵ PAUKRT 2004, 56–60; MALÝ/SUCHÁNEK 2013, 129–133, 146–147.

²⁵⁶ PREISS 1989b, 771; KRSEK/KUDĚLKA/STEHlíK/VÁlKA 1996, 145; PAUKRT 2004, 60.

²⁵⁷ PREISS 1989b, 771; KVALTINOVÁ 2000, 73–85; PAUKRT 2005, 526; URBANOVÁ 2010; MALÝ/SUCHÁNEK 2013, 263.

²⁵⁸ NEUMANN 1978; POCHE 1980, 345; KVALTINOVÁ 2000, 80; MACHÁČKOVÁ 2006, 29.

starozákonních proroků a svatých.²⁵⁹ Celá kompozice je rámována při spodním okraji kuželkovou ilusivní balustrádou s rokokově laděnými detaily a květinovými vázami.²⁶⁰ V pendantivech je ústřední scéna doprovázena starozákonními mariánskými předobrazy Betsabé a její syn Šalamoun, Ester, a perský král Ahašveroš, Rebeka přijíždějící k Izákovi a Abigail klečící před Davidem.²⁶¹ Václav Paukert však jednu ze starozákonních scén určil jako Královnu ze Sáby přijíždějící na velbloudu k Šalamounovi.²⁶² Na klenbě presbyteria se nachází malba běžně označovaná jako Povýšení sv. Kříže, ve které Kristus ukazuje ostentativně své rány a v kompozici je zdůrazněn velký dřevěný Svatý Kříž nesený většími anděly opět za asistence mnohačetného komparsu dalších andílků.²⁶³ Nápadně jsou však zde akcentovány Rány Páně Vzkříšeného Krista s křížem a koruna Panny Marie z dvanácti hvězd ve vrcholu nástavce hlavního oltáře směřující výzdobu k eschatologickému završení dějin spásy. Tento motiv je pak plně rozvinut Supperem na klenbě zmíněné márnice v kapli původního hřbitova, kde se opět v námětu Posledního soudu projevila bohatá malířova zkušenost v tématech Očistce, Posledního soudu a Posledních věcí člověka. Supperův malířský rukopis se ve Slatinách projevil v podobě odlehčené vzdušné malby, ve které byly malířem zúročeny zkušenosti nabyté na předchozích zakázkách.[111] Zaujme částečný odklon od monumentální ilusivní architektury s bohatou figurální složkou na pozadí otevřeného průhledu do nebe, ve kterém v anatomických zkratkách různě natočených a živě gestikulujících postav v rozevlátých drapériích se projevil zralý Supperův umělecký přístup, jak bylo také poukázáno v diplomových pracích Jany Kvaltinové a Jarmily Kovářkové.²⁶⁴ Některé použité formy a motivy na slatinských malbách zhodnotila Daniela Urbanová a spojila je s některými autorovými staršími vyobrazeními v Moravské Třebové a Tatenicích.²⁶⁵

V průběhu prací ve Slatinách provedl Supper malovanou ilusivní architekturu hlavního oltáře s figurální stafáží v jezuitském kostele sv. Františka Xaverského v Uherském Hradišti (1760),²⁶⁶ a následně se opět vrátil na českomoravské pomezí do

²⁵⁹ PAUKRT 2004, 61; URBANOVÁ 2010, 11–12.

²⁶⁰ PAUKRT 2004, 60.

²⁶¹ MACHÁČKOVÁ 2006, 29; URBANOVÁ 2010, 11–12.

²⁶² PAUKRT 2004, 61.

²⁶³ POCHE 1980, 540; PAUKRT 2004, 61; URBANOVÁ 2010, 13.

²⁶⁴ KVALTINOVÁ 2000, 78; KOVÁŘÍKOVÁ 1995, 37–38.

²⁶⁵ URBANOVÁ 2010, 19, 31.

²⁶⁶ Alois Czerny pochybuje o autorství a existenci maleb. In: CZERNY 1906, 173 pozn. 2.; KRSEK/KUDĚLKA/STEHlíK/VÁlKA 1996, 145 cit. v pozn. 3.; PAUKRT 2004, 62; MACHÁČKOVÁ 2006, 29; URBANOVÁ 2010, 19, 31.

Tatenic, kde ve farním kostele sv. Jana Křtitele vymaloval již v duchu zlidovělého rokoka rozsáhlý nástěnný cyklus námětů ze života sv. Jana Křtitele v lunetách. Na klenbě Oslavu trinitářského řádu, Korunování Panny Marie a Svaté Příbuzenstvo a výjevy s vazbou na dedikace bočních oltářů sv. Jana Nepomuckého a Snímání z Kříže (1763–1765).²⁶⁷ Na klenbě a stěnách hudební kruchty jsou andělé se sv. Cecílií hrající na hudební nástroje k oslavě Beránka Božího ležícího na zapečetěné Knize Života. Jednotlivé výjevy jsou doplněny vysvětlujícími latinskými nápisy buď přímo v obrazových kompozicích či monochromně červených medailonech. Na středové klenbě kolem Oslavy trinitářského řádu s Korunování Panny Marie jsou medailony s emblémy Nejsvětější Trojice. Objednavatelem zakázky byl již výše zmiňovaný krasíkovský Václav Seidl, pro kterého Supper maloval před sedmi lety tatenickou hřbitovní kapli. Zatímco nápis s chronogramem započetí prací se nachází na epištolní stěně presbyteria, chronogram dokončení prací se nalézá nad vchodem do kostela spolu s iniciálami malíře (ITS). U obou chronogramů jsou nápisy deklarující Seidlovy zásluhy.²⁶⁸ Juda Tadeáš Supper vytvořil za pomoci svého syna Karla Františka Silvestra v Tatenicích jednu ze svých nejpůsobivějších nástěnných maleb, kde se také již sebevědomě podepsal jako „pictor architectus triboviensis“.²⁶⁹ [43]

Během práce v Tatenicích byla Supperovi nabídnuta liechtenštejnskou kanceláří potažmo Josefem Václavem Liechtensteinem pravděpodobně na přímlovu moravskotřebovského děkana Jiřího Bayera, prestižní zakázka na provedení rozsáhlé výmalby děkanského kostela Nanebevzetí Panny Marie v Moravské Třebové,²⁷⁰ dostavěného podle návrhu dvorního liechtensteinského architekta, jímž byl Antonio Maria Nicolao Beduzzi, který vyšel nejspíše ze starších plánů Domenica Martinelliho.²⁷¹ Po počátečním Bayerově opomíjení Supperovy osoby při výběru umělců podílejících se na výzdobě děkanského kostela se domácímu malíři dostalo určité satisfakce a následně v letech 1765–1768 objednávku realizoval.²⁷² V první fázi výmalby probíhající do roku 1768 Supper vyzdobil protějškové kaple sv. Aloise Gonzagy a sv. Vincence Ferrerského,²⁷³ které byly v téže době vybavovány děkanem preferovanými olomouckými umělci sochařem Janem Kammeriethem a malířem

²⁶⁷ KRSEK/KUDĚLKA/STEHlíK/VÁlKA 1996, 556–557. PAUKRT 2004, 63–64.

²⁶⁸ PAUKRT 2004, 63.

²⁶⁹ KOVÁŘIKOVÁ 1995; PAUKRT 2004, 56; MACHÁČKOVÁ 2006, 29.

²⁷⁰ ARIČUK 2012b, 66.

²⁷¹ KRSEK/KUDĚLKA/STEHlíK/VÁlKA 1996, 56, 458; MACHÁČKOVÁ 2006, 11–13; MACHÁČKOVÁ 2012, 30.

²⁷² MACHÁČKOVÁ 2006, 29.

²⁷³ CZERNY 1899, 58.

Josefem Ignácem Sadelerem.²⁷⁴ Na úlohu objednavatele děkana Bayera jako skutečného „znalce“ orientovaného v dobové umělecké produkci upozornil Pavel Suchánek.²⁷⁵ Obrazy Panny Marie Škapulířové, sv. Vincence, sv. Aloise dnes připisované Ignáci Sadelerovi byly dříve mylně připisovány jiným autorům. Georg Wolny připsal obraz Panny Marie Škapulířové Janu Kryštofu Handkemu a plátna sv. Aloisia a sv. Vincence jezuitovi Viktorinu Raabovi.²⁷⁶ Hana Macháčková upozornila na sporné autorství obrazu sv. Vincence zakoupeného roku 1765. Fritscher připsal obraz Supperovi na rozdíl od Czerného, který se přiklonil k Raabově autorství jako Georg Wolny.²⁷⁷ Světeckými výjevy vážícími se k zasvěcení kaplí autor pokrýl vždy obě boční stěny a lunetovou výseč v zaklenutí kaple.²⁷⁸ Stěny za oltářní architekturou obou kaplí ilusivně vyzdobil pilastry, sloupy, okny a ozdobnými vázami. Na klenbě presbyteria vytvořil námět uváděný jako Bůh Otec ve Slávě či Nebeské Gloria, Bůh Otec se světci a patriarchy očekávající příchod Královny nebes. Malba klenby a její propojení s hlavním oltářním obrazem Nanebevzetí Panny Marie od dnes málo známého Josefa Reinische,²⁷⁹ vztahujícímu se k dedikaci kostela, obsahuje námětově obdobné zpracování jako výše zmíněná Supperova malba v kupoli kostela ve Slatinách u Jičína. Na rozdíl od ní však v moravskotřebovském děkanském kostele bližší určení hymnu Salve Regina chybí, neboť byl nahrazen andílkem držícím pouze notový zápis.²⁸⁰ Je nutné ještě zmínit Reinischův obraz Nanebevzetí Panny Marie (mezi lety 1762–1768) hlavního oltáře, který byl kopií nedlouho před tím pořízeného obrazu Vinzenzem Fantim pro hlavní oltář ve Valticích, který nahradil Rubensův originál, odvezený na příkaz Josefa Václava Liechtensteina.²⁸¹ Zřejmě narychlo vytvořený Reinischův obraz pro Moravskou Třebovou Supper právem zkritizoval.²⁸² V tomto smyslu se Cerroni zmínil o nepřilíš vysoké kvalitě Reinischova obrazu stejně jako Ignaz Chambrez, jenž připojil historku o uraženém Supperovi, který po spatření řečeného díla, aby ukázal, že by obraz namaloval

²⁷⁴ STEHLÍK 2006, 134–136; JEMELKOVÁ/ZÁPALKOVÁ 2009, 40–43; PAVLIČEK 2011, 235.

²⁷⁵ ARIJČUK 2012a, 41–54; O děkanu Bayerovi v kontextu Sadelerovy zakázky v Moravské Třebové. In: SUCHÁNEK 2011a, 40–42.

²⁷⁶ WOLNY 1855, 446–456; CZERNY 1899, 57–60, 65–67.

²⁷⁷ CERRONI 1807, 224–225; FRITSCHER 1880, 114; CZERNY 1899, 65; DORNER/DORNER 1969, 116; MACHÁČKOVÁ 2006, 14; ARIJČUK 2012a, 46.

²⁷⁸ CZERNY 1906, 58; MACHÁČKOVÁ 2006, 34–38; MLČÁK 2012, 41–54.

²⁷⁹ TOMAN 1950, 353.

²⁸⁰ KVALTINOVÁ 2000, 73–85; MACHÁČKOVÁ 2006, 39.

²⁸¹ MACHÁČKOVÁ 2011, 35; ARIJČUK 2012a, 51; ARIJČUK 2012b, 65–66.

²⁸² Ke kritice obrazu a postoji malíře Suppera již CERRONI 1807, 267; CHAMBREZ 1854; FRITSCHER 1880, 126; ARIJČUK 2012a, 51.

lépe, vytvořil malbu téhož námětu nad vstupem do věže²⁸³ Nejspíše jen malým zadostiučiněním se malíři dostalo možností namalovat do nástavce retabula hlavního oltáře obraz Vítězného Krista a na boční oltáře pak obrazy Čtrnácti svatých pomocníků a Apoteózu sv. Floriána nově Supperovi připsaný obraz, kterými se patřičně prezentoval.²⁸⁴ Přestože je Beduzzi uváděn také jako tvůrce návrhů oltární architektury a mobiliáře děkanského kostela, rakouský badatel Wilhelm Georg Rizzi upozornil na kresebné návrhy zachované v Liechtensteinském archivu, které vytvořil Vincenzo Fanti (1719–1776) malíř a inspektor liechtensteinské obrazové galerie ve Vídni, což potvrzuje také korespondence a soupis s vyúčtováním.²⁸⁵ Výmalbu stěn presbyteria prováděl Supper od roku 1768. V závěru presbyteria namaloval ilusivní průhled do architektury chrámu a na stěnách výjevy ze Starého Zákona s Korunováním Ester králem Ahašvérošem a Král Šalamoun s jeho matkou Betsabé. Ve výjevu Betsabé před králem Šalamounem se umělec namaloval s paletou štětcem a pravítkem jako člen královna doprovodu vykukující z poza sloupu spolu s osobní devizou a iniciálami „In Te Super Speravi“ vepsanými do tří drobných štítků při rámu výjevu. Pod oválem je nápis s vročením: „Pinx(it) A(nn)o D(omi)ni 1768; Architectus Triboviensis“.²⁸⁶ [25, 42] V uvedeném roce stihl Supper namalovat výše zmíněný obraz Čtrnácti svatých pomocníků vycházející z Willmanovy kompozice pro boční kapli téhož zasvěcení a ještě dokončil první klenební pole v lodi kostela s námětem Narození Krista.²⁸⁷ V obraze Čtrnácti svatých pomocníků Ivo Krsek spatřuje vliv ilusivního senzualizmu vídeňsko-benátské provenience, který měl do Supperova obrazu proniknout od Johanna Lukase Krackera. Ten na konci padesátých let pracoval pro moravskotřebovské františkány.²⁸⁸ Petr Arijčuk však Krakerův vliv na Supperův obraz považuje za neopodstatněný a přiklání se spíše k všeobecnějšímu vlivu vídeňské malby na moravské prostředí u předchozí generace malířů.²⁸⁹ Je evidentní, že kompozice dnes postrádaného obrazu Michaela Leopolda Willmana (1630–1706) v sedlecké kapli konventního chrámu, který do grafiky převedl roku 1687 Johann Jacob von Sandrart (1630–1706), se

²⁸³ CERRONI 1807, 224; CHAMBREZ 1854, 11; D'ELVERT 1856, 403; MACHÁČKOVÁ 2006, 19.

²⁸⁴ ARIJČUK 2012a, 51–52.

²⁸⁵ RIZZI 1990–1992, 205–207; MACHÁČKOVÁ 2006, 16–19; MACHÁČKOVÁ 2011, 31–36; Čtyři kresby představují návrh hlavního oltáře, tabernákl v půdorysu a narysu, půdorys presbytáře se zakreslením umístění oltáře, narys a půdorys presbytáře. Fanti získal školení jednak od svého otce, malíře perspektív a architekta, jednak na vídeňské akademii. Další zkušenosti si osvojil v Bologni, Turíně a Římě. In: ARIJČUK 2012a, 45.

²⁸⁶ PAUKRT 2004, 64–65; MACHÁČKOVÁ 2006, 29; MACHÁČKOVÁ 2012, 38.

²⁸⁷ MACHÁČKOVÁ 2011, 35; ARIJČUK 2012a, 51.

²⁸⁸ KRSEK/KUDĚLKA/STEHLÍK/VÁLKA 1996, 556, č. kat. 266.

²⁸⁹ ARIJČUK 2012a, 52.

stala inspirací i pro další malíře. Například Jan Kryštof Liška (1650–1712) ji použil pro obraz Českých patronů pro Strahovský klášter a Josef Stern pro své obrazy téhož námětu v kostele Nejsvětější Trojice v Drnholci a kapucínském kostele Čtrnácti svatých pomocníků v Mělníku.²⁹⁰ Po Supperově smrti klenbu hlavní lodi s Korunováním Panny Marie, Pannu Marii Immaculatu a nad hudební kruchtou Boha Stvořitele s klečícími postavami Víry a Naděje doplněné oslavným nápisem *Te Deum laudamus...* dokončil podle otcových návrhů František Karel Silvestr Supper (1743–1790).²⁹¹ Malba syna na klenbě lodi však již nedosáhla kvalit otce. V případě sochařského vybavení děkanského kostela je nutné zmínit poměrně neznámého olomouckého Antonína Losserta,²⁹² který měl vyzdobit jeden z bočních oltářů. Výzdoba bočního oltáře sv. Kříže spolu s kazatelnou a oltářem sv. Jana Nepomuckého, kolem jejichž autorství v minulosti probíhala živá diskuse, byla prováděna již ve třicátých letech 18. století. Dnes je autorství připisáno svitavskému Severinu Tischlerovi ovlivněnému Braunovým žákem usazeným v Litomyšli Jiřím Františkem Pacákem. Shrnutí k problematice uvedeného díla provedli Martin Pavlíček s Milošem Stehlíkem.²⁹³ Petr Ariječuk upozornil na nejstarší podobu oltáře sv. Kříže, kde místo dnešního obrazu pozadí za Krucifixem z prvního desetiletí 20. století mohl být umístěn obraz Kalvárie nacházející se dnes ve sbírkách Městského muzea v Moravské Třebové. Starší literatura na základě kostelních inventářů oceňovala dílo jako italskou práci.²⁹⁴ Pravděpodobně souběžně s výzdobou oltáře sv. Kříže, kazatelny a oltáře sv. Jana Nepomuckého při vítězném oblouku byla vybavována také kaple Panny Marie Škapulířové jejíž sochařská výzdoba byla před časem připisána Milošem Stehlíkem Janu Jiřímu Schaubbergerovi (1700–1744).²⁹⁵ Podrobné zpracování Supperových maleb v moravskotřebovském kostele včetně sochařské výzdoby a závěsných obrazů shrnula ve své diplomové práci Hana Macháčková.²⁹⁶

Roku 1767 v průběhu výzdoby děkanského kostela stačil Juda Tadeáš Supper vymalovat stěny interiéru a exteriéru loretánské kaple přistavěné k severní straně kostela, dotované soukeníkem Matoušem Klosem. K realizaci maleb přistoupil Supper

²⁹⁰ MACHÁČKOVÁ 2006, 32; KOZIEL 2003, 232–249; ŠEFERISOVÁ-LOUDOVÁ 2015, 152–154, 168.

²⁹¹ PAUKRT 2004, 64–65.

²⁹² PAVLÍČEK 2010, 130, 137; ARIJEČUK 2012a, 44.

²⁹³ PAVLÍČEK 2008, 24–27; STEHLÍK 1982–83, 39, 41–47; STEHLÍK 1994; BOUČEK 2015, 153–154, 159–161, kat. č. IV.27., IV.33, IV.34.

²⁹⁴ ARIJEČUK 2012a, 42.

²⁹⁵ IBIDEM.

²⁹⁶ MACHÁČKOVÁ 2006.

nejspíše na základě slibu o místě umělceva posledního odpočinku a jeho rodiny.²⁹⁷ Malby v interiéru „Svatého domku“ zanikly úplně, a máme o nich pouze písemné a obrazové záznamy.²⁹⁸ Nicméně se dá předpokládat, že byly provedeny obvyklým způsobem příznačným pro repliky Svaté kaple v Loretu. Exteriérové stěny kaple byly pokryty malbami Zvěstování Panně Marii, Přenesení Sancta Casy do Loreta a Klanění pastýřů doplněnými latinskými texty z Janova evangelia (J1, 14). Nápis: „*Et verbum caro factum est*“ nad Zvěstováním Panně Marii a „*Et habitavit in nobis et vidimus gloriam eijus quasi unigeniti Dei*“ nad výjevem Přenesení Sancty Casy a Klanění pastýřů, ze kterého se dochoval pouze fragment. Dnes již zaniklý výjev zachycený fotografiemi pořízenými v roce 1960 byl posléze restaurován v letech 1994–1995 již se značnými ztrátami.²⁹⁹ Václav Paukert upozornil na existenci obrazu Svěcení Loretánské kaple z roku 1767 deponovaného v Městském muzeu v Moravské Třebové, na kterém je zachycena v drobném měřítku původní výzdoba fasády kaple.³⁰⁰

Další Supperovou prací prováděnou během výmalby moravskotřebovského děkanského kostela byla výzdoba bočního oltáře sv. Josefa (1770–1771) v moravskotřebovském hřbitovním kostele Nalezení sv. Kříže na Křížovém vrchu. Jednalo se o poslední malířovu zakázku v technice nástěnné malby. Na trojrozměrnou architekturu oltářního retabula s menzou navazuje kvadrurní malba oltáře ilusivním průhledem do kupole s obíhající balustrádou a dvěma výjevy v náběžích klenby ze života sv. Josefa. Nad lomeným obloukem hlavní lodi před oltářem je pak zobrazen ve volutovém medailonu chronogramem 1771 s datem dokončení malby. Na pilířích před oltářem pak Supper znázornil ve dvou medailonech Město s dělem v popředí a nápisem *Memento mori* a pustou krajinu s letícím ptákem.³⁰¹ [80–87] Supperova výmalba oltáře sv. Josefa původně doplňovala oltářní obraz s námětem Smrti sv. Josefa (1770) od Franze Xavera Wagenschöna (1726–1790).³⁰² [81] Původně byl sice obraz připisován z důvodu okolní výmalby Supperovi, nicméně již v polovině 19. století Franz Fristcher a Alois Czerny uvedli autorství obrazu na pravou míru.³⁰³ Malba oltáře sv. Josefa byla

²⁹⁷ PAUKERT 2004, 65; MACHÁČKOVÁ 2006, 30; Zemský archiv v Opavě, pracoviště Olomouc, fond Arcibiskupská konzistoř (AOC) – G1, Moravská Třebová kt. 4691 - latinsky psaný dopis moravskotřebovského děkana Georga Bayera olomoucké konzistoři ze dne 7. srpna 1767.

²⁹⁸ PAUKERT 2004, 65.

²⁹⁹ CZERNY 1906, 167; KREJČA/ZEMAN 1995, 23–26; ŠVUGER/ZEMAN 1996, 16–18; BUKOVSKÝ 2000, 147; PAUKERT 2004, 64–65; MACHÁČKOVÁ 2006, 29.

³⁰⁰ PAUKERT 2004, 65.

³⁰¹ CZERNY 1899, 1904, 1906; WEISSEROVÁ 2000; KOVIŘÍKOVÁOVÁ 1995; PAUKERT 2004, 51–68; MACHÁČKOVÁ 2006, 30.

³⁰² POCHÉ 1987, 427; PAUKERT 2004, 66; ARIJČUK 2012b, 68.

³⁰³ FRITSCHER 1880, 119; CZERNY 1899, 60; CZERNY 1910, 6; ARIJČUK 2012b, 69.

z větší části dokončena Františkem Karlem Silvestrem Supperem, neboť Juda Tadeáš byl již na konci svého plodného uměleckého života a ještě téhož roku 1. května 1771 ve věku 59 let, po těžké nemoci, o které se zmínil i ve své závěti, umírá.³⁰⁴ Byl pochován v Loretánské kapli při děkanském kostele v Moravské Třebové. Nápisová deska na kapli nese tento text: „MALER UND ARCHITEKT JUD. THADDAEUS SUPPER GEB. 29./3. 1712 ZU MÜGLITZ SCHMÜCKTE UNSER GOTTESHAUS DURCH SEINE KUNST ER STARB 1./5. 1771 U. RUHT IN DIESER KAPELLE ...”³⁰⁵

Z přehledu děl plodného umělce života na předchozích stránkách jsme mohli sledovat postupný Supperův vývoj, který vyústil v poměrně kvalitní umělecké snažení orientované především na pole nástěnné malby. Jelikož bylo v tomto smyslu v posledních letech věnováno dílu Judy Tadeáše Suppera poměrně nemalé pozornosti a jeho zásadní díla v nástěnném malířství byla již podrobně zhodnocena, můžeme se vedle maleb v Sedlci, Slatinách či Tatenicích zaměřit na poměrně opomíjenou, a tedy dostatečně nezhodnocenou malbu v moravskotřebovském hřbitovním kostele Nalezení sv. Kříže. Sledovaná malba je po stránce výtvarné, kompoziční i ikonografické co do zpracovanosti námětové koncepce jednou, dle mého názoru, z nejdotaženějších malířových realizací, a proto se budeme v následujících kapitolách tímto dílem hlouběji zabývat.

5. Hřbitovní kostel Nalezení sv. Kříže a kalvárie s křížovou cestou

5. 1. Popis a historie objektu

Kalvárie s křížovou cestou

Spolu se zmíněnou velkolepou barokní přestavbou moravskotřebovského děkanského chrámu ve druhém desetiletí 18. století se umělecké aktivity a barokní úpravy zaměřily na nedaleký Křížový vrch vypínající se nad Moravskou Třebovou, kam byl přesunut hlavní městský hřbitov. Je nepochybné, že hřbitovní kostel Nalezení sv. Kříže s jeho interiérovou výzdobou nebyl v celkové koncepci osamoceným solitérem, ale navazoval na rozsáhlejší program celého Křížového vrchu včetně křížové cesty a

³⁰⁴ MACHÁČKOVÁ 2006, 30.

³⁰⁵ „Malíř a architekt Jud. Tadeáš Supper z Mohelnice, nar. 29. 3. 1712, který ozdobil náš chrám Páně svým uměním, zemřel 1. 5. 1771 a odpočívá v této kapli...” In: URBANOVÁ 2010, 17.

kalvárie. Koncept barokních úprav vrchu vznikl již v první třetině 18. století a navázal tak na starší situaci, kdy od 16. století měly stát na vrcholu kopce tři dřevěné kříže, na úpatí pak schody mrtvých a také hřbitovní kostel. Křížová cesta, přesněji řečeno Pašijová cesta, byla budována v letech 1718 až 1730 a lze ji považovat za jakési završení úsilí o sakralizaci příměstské krajiny.³⁰⁶ Jedním z impulsů ke vzniku Křížové cesty s Kalvárií byl pravděpodobně také výše zmíněný velký mor, který zasáhl město v letech 1715–1716 a s přestávkami se ve městě objevoval ještě v roce 1721.³⁰⁷ Další katastrofa, která nejspíš uspíšila dokončení křížové cesty postavením a výzdobou kamenné Kalvárie na vrcholu kopce, byl velký požár města v roce 1726, po němž musela být opravena značná část města včetně sakrálních staveb.³⁰⁸ Budovaný areál na Křížovém vrchu se měl stát jakýmsi zvoláním víry zkroušeného města a jeho obyvatel nesoucích kříž utrpení a pohrom spolu s původcem jejich spásy ukřižovaným Kristem a hledících s nadějí ke spáse a věčnému životu.

Celý komplex jednotlivých objektů a sochařských statui se nachází východně od města na vrchu, který se vypíná do výšky 424 m.n.m. Na vrcholu kopce je umístěna Kalvárie v podobě architektury kulisovité stěny spolu se sochařsky pojatým výjevem Ukřižování. [6] Na svahu kopce pod ní se rozprostírá hřbitov s pozdně gotickým kostelem Nalezení sv. Kříže s lapidáriem.³⁰⁹ V blízkosti hřbitova se z jižní strany stáčí cesta se třemi centrálními kaplemi vedoucími ke Kalvárii. [1–4] Historie Křížového vrchu sahá až do 16. století, kdy byly na vrcholu kopce osazeny tři dřevěné kříže.³¹⁰ Kříže měly být později nahrazeny za nové kamenné. Otázka přenesení křížů či jejich náhrada za kamenné nebyla doposud zcela rozřešena. V tomto směru existuje několik podání s různě uváděnými daty. Franz Fritscher se zmínil o nahrazení dřevěných křížů již roku 1610 za Ladislava Veleny ze Žerotína a jako autory křížů nových uvádí sochaře Faulera a Gatschnera.³¹¹ Další podání hovoří o křížích poškozených bleskem roku 1679, které byly na svém místě ponechány až do roku 1713, kdy byly na náklady zdejšího kaplana Johanna opět nahrazeny za nové. Osoba kaplana Johanna by mohla být

³⁰⁶ KUČA 2000, 128.

³⁰⁷ SCHULZ 1901, 249.

³⁰⁸ PECHOVÁ 1957, 38; POCHE 1978, 425; KUČA 2000, 122.

³⁰⁹ WOLNY 1855, 449; FRITSCHER 1880, 117–122; CZERNÝ 1904, 115; MATZKE 1965, 34;

POCHE 1978, 426–427; KUČA 2000, 122.

³¹⁰ CZERNÝ 1904, 128; ZLÁMAL 1972, 7; Dle kronikářských záznamů před rokem 1662. In: LOUBAL 1996.

³¹¹ FRITSCHER 1880, 121. Odkazuje na „Datenbuch des Tobias Haschke“ pozn. Pamětní kniha města Moravská Třebová a obcí dříve příslušných k tomuto dominiu. Sestavil Franz Fritscher, sluha obecní rady. In: FRITSCHER 1868, 40.

spojena s osobou pozdějšího moravskotřebovského děkana Johanna Antona Stöhra. Jiného podání se drží Alois Czerny, který se sice zmiňuje o děkanu Stöhrovi jako o iniciátoru translace, nicméně ten měl staré dřevěné kříže poničené povětrností přenést do hřbitovního kostela a nahradit novými až roku 1730.³¹² Czerného datace se v tomto případě ukazuje jako správná, neboť listina ze 14. března roku 1730 uvádí souhlas Josefa Jana Adama z Liechtensteina, majitele moravskotřebovského panství s darováním kamene pro plánované sousoší Kalvárie.³¹³ Podle Rudolfa Hikla nechal děkan Stöhr umístit tři dřevěné kříže za oltář hřbitovního kostela.³¹⁴ Právě za moravskotřebovského děkana Johanna Antona Stöhra (označován v literatuře jako Stehr, Sther), kolem roku 1723, vyrostly podél strmé stoupající cesty po úbočí kopce čtyři kaple, z nichž se do dnešních dnů dochovaly pouze tři. Kolem kaplí stoupal zbožný poutník až na samý vrcholek Kalvárie v podobě kulisové stěny s předsazenými třemi kamennými kříži soch Krista, dvou lotrů, Panny Marie, sv. Jana doprovázené komparem andělů a putti se stylizovanými oblačnými prstenci ve vrcholu se sochou žehnajícího Boha Otce. Pašijová cesta se počínala dole ve městě nedaleko renesančního zámku na mostku u zámeckého mlýna a to pískovcovým sousoším Rozloučení Krista s Pannou Marií, které vzniklo v roce 1722 na náklady zámeckého hejtmána Martina Neudeckera.³¹⁵ Donaci potvrzuje nápis s chronogramem v oválné kartuši s akantovým ornamentem na prostředním poli soklu „Vt honoretVr sal.Vator MarrI VaLeDICens statVae hae a MartIno neVDeCker ponVntVr.“, který Matzke přeložil: „a že byl od své matky rozloučivši se Spasitel ctěn, byly tyto obrazy zhotovené hejtmánem Martinem Neudeckerem“.³¹⁶ [5] Postavy loučícího se Krista s Pannou Marií jsou svými tvářemi obráceny k sobě. Ve tváři Kristovy matky je patrný smutek podtržený mírně pootevřenými ústy. Naopak u Krista lze spatřit odhodlání k nastoupené útrpné oběti zdůrazněné levou paží a rozevlátou drapérií. Eva Košťálová ve své diplomové práci upozornila na otázku autorství sousoší, které doposud nebylo rozřešeno. Zmínky o díle u Aloise Czerného, Josefa Matzkeho, Bohumila Zlámala či Emanuela Pocheho se většinou autorstvím sousoší nezabývají.³¹⁷ Pouze Ladislav Loubal a Jiří Šír s Kamilou

³¹² CZERNY 1904, 128.

³¹³ STEHLÍK 1955, 85 pozn. 4.

³¹⁴ HIKL 1948, 93.

³¹⁵ FRITSCHER 1880, 122; CZERNY 1904, 127; MATZKE 1965, 37.

³¹⁶ MATZKE 1965, 37; KOŠŤÁLOVÁ 2011, 91.

³¹⁷ CZERNY 1904, 127; MATZKE 1965, 34; ZLÁMAL 1972, 7; POCHE 1978, 427.

Šírovou-Motyčkovou přisoudili autorství Jiřímu Františku Pacákovi, což se však bez hlubší stylově formální analýzy díla jeví jako irelevantní.³¹⁸

Pašijová cesta dále pokračuje přes kamenný most přes říčku Třebůvku a po pravé straně míjí sochu sv. Jana Nepomuckého zhotovenou roku 1773 neznámým sochařem. Její výzdoba tematicky nesouvisí s utrpením Páně, ale má spojitost s vodou a ničivými povodněmi, na něž upomíná protějšková stěna s trojúhelným tympanonem, členěná třemi výklenky se segmentovými záklenky. V prostředním výklenku se nachází reliéfní Ukřižování tzv. „kánonového typu“. Do obou postranních výklenků jsou umístěny nápisové desky upomínající na ničivé povodně, které zasáhly Moravskou Třebovou během 17. a 18. století. Nápis na deskách pocházejí z roku 1772 a popisují nejprve povodeň ze 6. června 1663 za panování knížete, Karla Eusebia z Liechtensteina, která zaplavila oblast pod Křížovým vrchem a následnou povodeň, která se přihnala 5. září roku 1770. Obě kamenné desky jsou v horní části doplněny erbovními znaky rodu Liechtensteinů. Podrobný popis nápisů včetně erbovních znaků přinesla ve své práci Eva Košťálová.³¹⁹

Cesta následně pokračuje kolem vstupního portálu tzv. „Schodů mrtvých“, který je zdoben ve cviklech rolverkovými kartušemi s erby. V levé kartuši se nachází znak pánů z Boskovic a v pravé znak města. U kartuší se nachází dělený letopočet 1575 a na ukončující římsě portálu nápis: SELIG SIND DIE TODTEN DIE IN DEM HERRN STERBEN. APO XIII. v překladu *Blaženi jsou mrtví, kteří zemřeli v Pánu. Apokalypsa 14 ze Zjevení svatého Jana (Zj 14,13)*.³²⁰ Na zastřešené schody navazuje v horní části lipová alej končící před branou hřbitova se hřbitovním kostelem nalezení sv. Kříže a lapidáriem. O vysazení aleje již roku 1737 se zmiňuje Rudolf Hikl³²¹ a toto stromořadí je patrné také na mapě Moravské Třebové z roku 1787 od Carla Rudzinského.³²² [1]

Před portálem Schodů mrtvých pašijová cesta uhýbá vpravo po jižní straně úbočí kopce, kde stoupá kolem pískovcového sousoší Olivetské hory tvořeného klečící postavou Krista v modlitebním gestu (1718), k němuž se ze strmého, uměle vytvořeného skaliska sklání anděl s kalichem utrpení. [7,8] Zpracování figur sousoší z hlediska určité schematicnosti, opatrné modelace a tvarosloví s drobnými nedokonalostmi spíše odkazují k dílenské práci nějakého pomocníka. Do skály pod

³¹⁸ LOUBAL 1996, nepag.; ŠÍR/ŠÍROVÁ-MOTYČKOVÁ 2008, 120.

³¹⁹ KOŠŤÁLOVÁ 2011, 91–92, 139 pozn. 350, 351.

³²⁰ SEDLÁK 2012, 220.

³²¹ HIKL 1949, 78.

³²² Rudzinsky Carl, plán Moravské Třebové 1787. Městské muzeum v Moravské Třebové, PT 131 In: ŘÍHOVÁ 2011, 8–10.

andělem je umístěna deska s nápisem „*Gott zu Ehren ist dise Vorstellung im Jahre 1718 errichtet um in Jahre 1898 durch fromme Wohlthäter renoviert worden*“ odkazující na rok 1718 vzniku sousoší a jeho pozdější obnovu neznámým milosrdným dobrodincem roku 1898.³²³ Eva Košťálová upozornila na nesrovnalost u výše uvedené datace obnovy sousoší u Matzkeho přepisu, neboť v současnosti je zde čitelný rok 1846, což potvrdilo také poslední restaurování v letech 2008–2009.³²⁴ Otázkou dále zůstává také původní podoba druhotně upraveného sousoší. Vladislava Říhová upozornila na původní podobu díla zachyceného na Delsenbachově vedutě Moravské Třebové z let 1718–1720 vytvořené pár měsíců po osazení Krista na Olivetské hoře a zároveň potvrdila jeho dataci k roku 1718. Na rytině lze spatřit masivní architektonický podstavec pod klečící postavou Krista a samostatně stojící kříž.³²⁵ Jestliže Karel Kuča soudil, že sousoší bylo na své místo osazeno později,³²⁶ pak Delsenbachova veduta potvrdila názor Aloise Czerného, Josefa Matzkeho a Rudolfa Hikla, že sousoší vzniklo již roku 1718.³²⁷ [2]

Klidný výjev plný bolesti v Getsemanské zahradě kolemjdoucího poutníka připravil k následným pašijovým dramatickým scénám umístěných původně ve čtyřech centrálních kaplích stoupajících v pravidelných rozestupech směrem k vrcholu Kalvárie. Kaple byly nejspíše vystavěny kolem roku 1723 na centrálním půdorysu devítiúhelníku s dynamicky zvlněným pláštěm konvexně-konkávních ploch. Celkové pojetí kaplí by mohlo svojí dynamickou formou poukazovat na východiska architekta, který byl činný i na nedaleké Kalvárii v Jaroměřicích u Jevíčka.³²⁸ Dispozice jednotlivých kaplí je tvořena širším průčelím, do něhož je vsazen vchod a v bočních stěnách jsou prolomena oválná okna. Střechu kaple tvoří dvoupatrová zvonová střecha ve špici s patriarchálním křížem. Vnitřní prostor je nad obíhající profilovanou římsou zaklenut hvězdicovou klenbou o šesti polích. U bočních oválných oken jsou výklenky zaklenuté stlačeným obloukem a naproti vstupu do kaple je umístěna zděná menza. Některé kaple v současnosti obsahují druhotnou nepůvodní výzdobu nižší umělecké kvality. Také v případě datace vzniku kaplí nepanuje jednotný názor, neboť nejsou známy žádné pramenné zmínky. Zatímco Alois Czerny, Josef Matzke, Oliva Pechová a Emanuel Poche uvádějí rok 1722 nebo 1723 Bohumil Zlámal posouvá dobu vzniku k roku

³²³ MATZKE 1965, 34.

³²⁴ KOŠTÁLOVÁ 2011, 92, 139; POKORNÝ 2011, 47.

³²⁵ ŘÍHOVÁ 2011, 6.

³²⁶ KUČA 2000, 122.

³²⁷ CZERNÝ 1904, 127; HIKL 1949, 93; MATZKE 1965, 34.

³²⁸ PECHOVÁ 1957, 42.

1742.³²⁹ Na rozdíl od nich pak Franz Fritscher zmiňuje rok 1710, kdy měly být kaple postaveny z odkazu Alžběty Mayerové z Kempfensteinu vdovy po zámeckém hejtmanu.³³⁰

Jak již bylo naznačeno výše, kaple se v současné době nacházejí bez vnitřní výzdoby. Původně v nich byl osazen Pašijový cyklus v podobě polychromovaných dřevěných sousoší, která se v současné době nacházejí na chodbách moravskotřebovského františkánského kláštera. Pašijový cyklus je reprezentován výjevy Krista na Olivetské hoře s komparem spících apoštolů, Krista před Kaifášem a Krista korunovaného trním. [9, 12–16] I v tomto případě vyvstala poměrně složitá otázka autorství a původního umístění cyklu, který se již nenachází na svém původním místě a ve svém původním rozsahu, jak bylo naznačeno výše. Cyklus byl v minulosti připisován několika autorům. Miloš Stehlík a Oldřich Blažíček jej připsali Braunovu žáku Jiřímu Františkovi Pacákovi.³³¹ Stehlík spojil s Pacákovým jménem také výše zmiňovanou sochařskou výzdobu bočního oltáře sv. Kříže v moravskotřebovském děkanském kostele.³³² Vojtěch Václav Štech pašijový cyklus přisoudil dalšímu Braunovu žáku Řehoři Thénymu.³³³ Miloš Stehlík později přehodnotil dosavadní postoj a zvážil také větší podíl Severina Tischlera, jako pomocníka.³³⁴ U příležitosti výstavy Pašijového cyklu pořádané v roce 1994 v Moravské Třebové, byl soubor poprvé představen jako celek a Stehlík hypotézu rozšířil na větší okruh spolupracovníků, k nimž přiřadil vedle Jiřího Františka Pacáka a jeho syna Františka (1713–1757) také Severina Tischlera a Františka Josefa Seitla.³³⁵ Tito jmenovaní sochaři jsou spolu s Ignácem Rohrbachem (1691–1747) doloženi v Moravské Třebové na Pacákově svatbě, který si vzal 16. října 1738 Annu Marii Davidovou, vdovu po moravskotřebovském malíři Christianu Davidovi.³³⁶ Starší literatura proto předpokládala po Pacákově sňatku přestěhování do Moravské Třebové.³³⁷ Nicméně nález Pacákova kšaftu z 8. srpna 1742 a prodej jeho domu na litomyšlském Dolním Předměstí včetně zápisu v moravskotřebovské matrice zemřelých, kde je uváděn jako

³²⁹ CZERNÝ 1904, 127; PECHOVÁ 1957, 42; MATZKE 1965, 35; ZLÁMAL 1972, 7; POCHE 1978, 427; KOŠŤÁLOVÁ 2011, 92, 140.

³³⁰ FRITSCHER 1880, 122.

³³¹ STEHLÍK 1955, 85, pozn. 4.; BLAŽÍČEK 1958, pozn. 262.

³³² STEHLÍK 1955, 83.

³³³ ŠTECH 1959, 112.

³³⁴ STEHLÍK 1975–1976, 34.

³³⁵ STEHLÍK 1994, nepag.

³³⁶ SOA Zámorsk, sign. M–11 1681, folium 519; TEJKL 1981, 436; TEJKL 1988, 123; LOUBAL 1996, nepag.

³³⁷ TEJKL 1988, 123.

sochař z Litomyšle potvrzují, že Pacák i po svém sňatku pobýval v Litomyšli a pouze příležitostně v rámci svých pracovních povinností v Moravské Třebové, kde během jedné z nich roku 1742 také zemřel.³³⁸ Posledně jmenované Severina Tischlera a jeho pomocníka Františka Josefa Seitla přesvědčivě doložil na základě formální analýzy a srovnáním s ostatními doloženými pracemi Martin Pavlíček ve své dizertační práci a posléze ve vydaném katalogu k výstavě o pozdně barokním sochaři Severinu Tischlerovi. Pavlíček také předpokládá vznik souboru bezprostředně po vytvoření kamenné Kalvárie na vrcholu Křížového vrchu, tedy po roce 1730.³³⁹ U Krista na Olivetské hoře shledal Pavlíček mnoho podobných znaků s lotry na Kalvárii a také upozornil na stylovou blízkost s figurální výzdobou oltářů v České Skalici a Hoříčkách u Jaroměře, a proto považuje tento výjev za jednu z Tischlerových raných prací.³⁴⁰ Základní rozvržením souboru byla pyramidální kompozice. Námět Krista na Olivetské hoře tvoří zemdlený Kristus podepíraný andělem, k němuž se sklání další anděl s kalichem utrpení a křížem, spící apoštolové, osamocený sv. Jan Evangelista a spolu sv. Petr a sv. Jakub. [9, 12–13] Na autorství Tischlera poukazují složitě traktované drapérie s ostrými liniemi záhybového systému s klínovitými a očkovitými tvary oděvů spících apoštolů, které přecházejí do klidnější polohy v drapérii Krista a odlehčuje se odhaleným hrudníkem a rozevřenými křídly anděla. U spících apoštolů jsou dalším typickým znakem pro Tischlera mandlovitá oční víčka³⁴¹ Na tomto místě je nutné upozornit na nejspíše nejstarší kresebný záznam sousoší Krista na Olivetské hoře, které je zachyceno při levém spodním rohu vedle Bolestné Panny Marie na jedné z kreseb pocházejících z pozůstalosti moravskotřebovského Judy Tadeáše Suppera, dnes uchovávaných v Moravské galerii v Brně.³⁴² [11] Do souboru návrhových kreseb patří také další návrhové kresby s náměty Mučení Krista a Kladení do hrobu, které mohl Supper zachytit podle dnes již nedochovaných sousoší pašijového cyklu.³⁴³ Ačkoliv je uvedený konvolut sedmnácti návrhových kreseb tradičně považován za část ateliérové pozůstalosti Judy Tadeáše Suppera, autor kreseb pokud jím nebyl sám Supper nebyl

³³⁸ PIPEK 2006, 109; BOUČEK 2015, 34–35.

³³⁹ PAVLÍČEK 2008, 29.

³⁴⁰ PAVLÍČEK 2001, 36–39, kat. č. 7; PAVLÍČEK 2008, 29–30, kat. č. I.5, II.6c.

³⁴¹ IBIDEM.

³⁴² Moravská galerie v Brně, Judas Thaddeus Supper, Náčrt: Kresba perem na papíře, délka 43cm x šířka 36,5cm, inv. č. B 110.

³⁴³ Moravská galerie v Brně, Judas Thaddeus Supper, Mučení Krista: Kresba tužkou na papíře, délka 21,5cm x šířka 24,3cm, inv. č. B 106, datum akvizice 1874; Judas Thaddeus Supper, Kladení do hrobu: Kresba tužkou na papíře, délka 39,8cm x šířka 25,8cm, inv. č. B 232.

prozatím upřesněn a čeká na hlubší zhodnocení.³⁴⁴ Další skupinu cyklu tvoří Kristus před Kaifášem. [14–15] Celkový výraz sousoší působí odlišně, neboť forma je jednodušší a gesta s pohyby figur nejsou zpracovány takovým naturalistickým způsobem, jako u předchozí skupiny. Drapérie u Kaifáše trhajícího si šat spolu s oděvem Krista je modelována jednoduchostí záhybů v podobě svislých řas včetně odlišného zpracování především Kristovy tváře, která je zpracována jemněji až subtilněji spolu s celou Kristovou štíhlou až křehkou postavou. Práce ukazuje spíše na větší podíl dílenského pomocníka, v tomto případě Františka Josefa Seitla.³⁴⁵ Poslední z cyklu polychromovaných pašijových sousoší je osamocená socha Krista korunovaného trním, která je opět provedena více v naturalizující poloze sochařského výrazu, který je patrný především u spoutaných Kristových rukou a dále také v Kristově tváři, která má plnější formy, plastická víčka a hmotný nos. [16] Obdobně jako u Krista na Olivetské hoře i Kristus korunovaný trním byl nejdříve zařazen mezi díla Jiřího Františka Pacáka. Až Martin Pavlíček na základě úvah Miloše Stehlíka o možné spolupráci Pacáka s Tischlerem³⁴⁶ a na základě stylového přiřazení moravskotřebovské řezby k soše Herkula z Piccolominské brány náhodského zámku a soše Ukřižovaného z České Skalice přisoudil autorství sochy pouze Severinu Tischlerovi.³⁴⁷

Jednou z dalších otázek týkajících se Pašijového souboru polychromovaných sousoší je jejich původní umístění. Soubor se nějakou dobu nacházel v lunetových výklencích při presbyteriu moravskotřebovského děkanského kostela, a proto někteří z badatelů usuzovali na jejich původní umístění právě zde. Sochy byly patrně přeneseny k děkanskému kostelu až v roce 1840 a to v důsledku velkého požáru města, kdy se oheň rozšířil až na „*třetí kapličku na Křížovém vrchu*“.³⁴⁸ [10] Nelze také opomenout důležitý archivní zápis na který upozornil Alois Czerný, že děkan Johann Stehr požádal o přenesení soch Pašijového cyklu ke kostelu na Křížovém vrchu z nedaleké Kunčiny a další zápis z roku 1718, kdy se ve čtyřech malých kaplích měly nacházet obrazy utrpení našeho Vykupitele vytvořené z odkazu vdovy po zámeckém hejtmanu Elizabeth Mayer von Kempfenstein. Podle Franze Fritschera však šlo o nadaci děkana Stehra.³⁴⁹ Z výše řečeného vyplývá, že soubor nejspíše nebyl původně určen pro kaple na Křížovém

³⁴⁴ V roce 2013 proběhla v Moravské galerii v Brně výstava s názvem: Disegno. Kresby z pozůstalosti malíře Judy Tadeáše Suppera, kurátor výstavy Zdeněk Kazlepka.

³⁴⁵ PAVLÍČEK 2008, 65.

³⁴⁶ STEHLÍK 1994, nepag.; PAVLÍČEK 1998, 53.

³⁴⁷ PAVLÍČEK 2001, 36–39, kat. č. 7.; BOUČEK 2015, 158–156, kat. č. IV.29., IV.30, IV.31.

³⁴⁸ HIKL 1949, 98.

³⁴⁹ CZERNÝ 1899, 65–67; HAVLÍČKOVÁ 2009, 25–26.

vrchu.³⁵⁰ Tomu by i nasvědčovalo zdvojení námětu Krista na Olivetské hoře, který byl přítomen nejdříve v kamenném sousoší na úbočí kopce a následně ještě jednou přímo v jedné z kaplí. Na základě těchto argumentů někteří badatelé jako Josef Tejkl a další uvažovali o dočasném umístění Pašijového cyklu buďto před hřbitovním kostelem, či přímo v něm.³⁵¹ Srovnáním jednotlivých pašijových výjevů, kde nejpočetnější skupinu postav tvoří sousoší Krista na Olivetské hoře oproti Kristu před Kaifášem tvořeným pouze dvěma postavami a Kristem korunovaným trním s jedinou postavou se lze domnívat, že soubor je neúplný, a proto je velmi složité učinit nějaký konkrétnější závěr.³⁵² I přes všechny nesnáze se lze však domnívat, že soubor byl spíše umístěn do interiéru jednotlivých kaplí, kde logicky dotvářel Kalvárii na vrcholu kopce.³⁵³ Podle Martina Pavlíčka byla jednotlivá sousoší umístěna takto: Kristus na Olivetské hoře v první kapli, Kristus před Kaifášem ve druhé a ve třetí Kristus korunovaný trním. Ve čtvrté kapli bylo dle autora pravděpodobně umístěn námět Ecce Homo.³⁵⁴

Pašijová cesta graduje vlastní kamennou Kalvárii na samém vrcholu Křížového vrchu, která se jako výrazná dominanta uplatňuje v celém širokém okolí. [3–4] Poměrně vysoká, architektonicky prolamovaná stěna členěná do tří vertikálních polí členěných uprostřed pilastry nahoře s bohatě profilovanou korunní římsou, tvoří pozadí k scéně ukřižování. Ukřižování je tvořeno třemi kříži zasazenými do uměle vytvořených skalisek při patě zadní stěny. Obvyklá sestava s Ukřižovaným Kristem umístěným v prostředním širším poli je doplněna o postavy Panny Marie a sv. Jana Evangelisty stojící po stranách na výrazných přízedních soklech. Středová skupina Ukřižování je dále po stranách doplněna ukřižovanými lotry. Lotr Dismas přiklánějící se ke Kristu po jeho pravici a Gesmas po levici s odvrácenou tváří. Celou sochařskou kompozici dotváří figury stojících andělů a žehnající Bůh Otec se symbolem Svatého Ducha-holubíci v oblačném prstenci a putti ve vrcholovém nástavci nad ukřižovaným Kristem.³⁵⁵ Drama výjevu ukřižování je umocněno střídavě rozmístěnými figurami s bohatě našasenými drapériemi bederních roušek ukřižovaných. Jiný systém řasení je uplatněn u roucha Bolestné Matky, které ve výrazných svisle probíhajících záhybech tvoří jakýsi kontrast vůči strnulému výrazu obličeje. Útrpný výraz je ve tváři Panny Marie podtržen

³⁵⁰ HAVLÍČKOVÁ 2009, 25–26.

³⁵¹ IBIDEM, 26.

³⁵² KOŠTÁLOVÁ 2011, 91

³⁵³ IBIDEM, 96.

³⁵⁴ PAVLÍČEK 2008, 29; KOŠTÁLOVÁ 2011, 96.

³⁵⁵ HIKL 1949, 78; PECHOVÁ 1957,42; POCHE 1978, 427; BLAŽÍČEK 1989, 506; KRSEK/
KUDĚLKA/STEHLÍK/VÁLKA 1996, 397; KUČA 2000, 122; BOUČEK 2015, 154–156, kat. č. IV.28.

pootevřenými ústy a zakloněnou hlavou. Neméně zajímavé je zpracování u sv. Jana, které připomíná sochu téhož apoštola, tentokrát spícího ve zmíněném polychromovaném sousoší Krista na Olivetské hoře. Sochu anděla z Olivetského sousoší také připomenou vlasy lotrů modelované do téměř rohovitých záhybů.³⁵⁶ [6]

Tak jako u Pašijového cyklu i autorstvím Kalvárie se zabývala celá řada badatelů, kteří ho do nedávné doby spojovali téměř nekompromisně se jménem Braunova žáka Jiřího Františka Pacáka a jeho spolupracovníků Severina Tischlera a Řehoře Thényho.³⁵⁷ Poprvé kdo do odborné literatury vnesl úvahy o Pacákově autorství byl Miloš Stehlík, který s jeho jménem spojil také boční oltář sv. Kříže v moravskotřebovském děkanském kostele.³⁵⁸ Později upozornil Josef Matzke na osobu svitavského sochaře usazeného v Moravské Třebové Severina Tischlera,³⁵⁹ kterému Miloš Stehlík po přehodnocení dřívějšího názoru připsal roli možného Pacákova spolupracovníka.³⁶⁰ K Tischlerově autorství se přiklonil ve své dizertační práci a posléze vydaném katalogu k výstavě o tomto pozdně barokním sochaři Martin Pavlíček.³⁶¹ Tischler zřejmě vyšel z Pacákovy dílny³⁶² a v Moravské Třebové si v letech 1730–1732 založil vlastní sochařskou dílnu.³⁶³ Pavlíček v rámci formální analýzy a komparací s ostatními doloženými díly upozornil na výrazné rozdíly v pojetí moravskotřebovské kalvárie s Pacákovými realizacemi ve 30. letech 18. století v Chrudimi a Žacléři.³⁶⁴ Pavlíček upozornil zejména na rozdílný přístup ve zpracování drapérie, která je u Pacáka traktována diagonálními řasami ve formě plochého reliéfu narozdíl od figur Tischlerových, obepnutých hmotnými, hluboce prořezanými lemy šatů.³⁶⁵ Dále popsal shodná umělecká východiska kamenného sousoší Kalvárie se sochami Víry a Naděje na bočním oltáři sv. Kříže v moravskotřebovském děkanském kostele. U obou sledovaných sochařských skupin byl shledán identický způsob zpracování povrchu a objemu soch, jejichž hutná, nepoddajná roucha jsou charakteristickým způsobem upravena v ploše drobnými vrypy.³⁶⁶ Podobným expresivním způsobem ve výrazu Ukřižovaného a obou lotrů Tischler reprodukuje

³⁵⁶ KOŠŤÁLOVÁ 2011, 93–94.

³⁵⁷ KRSEK /KUDĚLKA/STEHLÍK/VÁLKA 1996, 397; KUČA 2000, 122.

³⁵⁸ STEHLÍK 1955, 83.

³⁵⁹ MATZKE 1965, 36–37.

³⁶⁰ STEHLÍK 1975–1976, 34.

³⁶¹ PAVLÍČEK 2008, 29, 90.

³⁶² IBIDEM, 27–29.

³⁶³ LOUBAL 1996. nepag.; PAVLÍČEK 2008, 26.

³⁶⁴ PAVLÍČEK 2008, 27–29, kat. č. II.5.; BOUČEK 2015, 154–156, kat. č. IV.28.

³⁶⁵ PAVLÍČEK 2008, 27–29, kat. č. II.5.

³⁶⁶ PAVLÍČEK 2006, 43–44.

exaltovanost gest a mimiku tváří soch Víry a Naděje bočního oltáře sv. Kříže, z jehož nástavce použil na Kalvárii figuru Boha Otce, avšak zrcadlově obrácenou. Obdobně je pojata i figura ukřižovaného Krista, jako stranově obrácená varianta Ukřižovaného z kostela sv. Vavřince v Jilemnici.³⁶⁷ Srovnáním sochařského způsobu provedení moravskotřebovských realizací včetně Kalvárie na Křížovém vrchu s mladšími autorsky doloženými realizacemi na Piccolominské bráně zámku v Náchodě, výzdobě hlavního oltáře kostela Nanebevzetí Panny Marie v České Skalici nebo sv. Jana Nepomuckého v Rýmařově odpovídá Tischlerovu ranému tvůrčímu období, které Martin Pavlíček časově vymezil do let 1730–1731.³⁶⁸

Hřbitovní kostel Nalezení sv. Kříže

Jak bylo naznačeno výše spolu s barokní úpravou Křížového vrchu s kalvárií byla náležitá pozornost věnována také výzdobě interiéru hřbitovního kostela Nalezení sv. Kříže. [18, 21, 23, 26] Ačkoliv samotný kostel spolu se hřbitovem stály stranou Pašijové cesty byly důležitou součástí života a smrti obyvatel města. Prodělané morové rány, které postihly město, zvláště mor v letech 1715–1716 a později zmíněný požár města v roce 1726 postupně aktivovaly také snahy o výzdobu kostela, který sloužil nejen k liturgickým účelům zádušních mší a poslednímu rozloučení se zemřelými, ale také jako místo modliteb za duše v Očistci a proseb o ochranu proti moru. Jak bylo naznačeno výše, Křížový vrch s Kalvárií včetně hřbitovního kostela a hřbitova se staly spolu s morovým Mariánským sloupem na náměstí jakýmsi místem živé paměti moravskotřebovské společnosti na prodělané katastrofy. Nelze nepřipomenout jak spalování šatů a svršků po postižených morem přímo na Křížovém vrchu v říjnu roku 1715 z nařízení hejtmana panství,³⁶⁹ tak snahy obyvatel města odvrátit morovou ránu odsloužením mše sv. k svatým pěti ranám Páně po dobu pěti pátků téhož roku přímo na hoře Kalvárii z nadace barona Šubíře z Cobyně.³⁷⁰ Snaha odvrátit morové nebezpečí se pojí také se hřbitovním kostelem, neboť ještě roku 1721, kdy v dopise ze 7. února hejtman oznamuje knížeti z Liechtensteina, že přesto, že ve farním i filiálních kostelích potažmo i hřbitovním byly odslouženy mše k patronu proti moru sv. Šebestiánovi, nemoc dále řádila.³⁷¹

³⁶⁷ PAVLÍČEK 2008, 27–29, kat. č. II.5.

³⁶⁸ IBIDEM, 29, 90; BOUČEK 2015, 154–156, kat. č. IV. 28.

³⁶⁹ SCHULZ 1901, 215.

³⁷⁰ IBIDEM, 216.

³⁷¹ IBIDEM, 249.

Objekt kostela Nalezení sv. Kříže se nachází na hřbitově ve svahu Křížového vrchu, v jehož blízkosti při horní hřbitovní zdi stojí márnice původní kaple sv. Markéty později empírově upravená. První zmínky o kamenném kostele pocházejí z období kolem roku 1500 za Ladislava z Boskovic. Tehdy se započalo se stavbou nového kamenného kostela nejspíše na místě starší dřevěné sakrální stavby. Roku 1499 byl zrušen starý městský hřbitov při farním kostele a přenesen ke kostelu. Podle záznamu darování zvonů dochovaných v sanktusníkové věžici měla být stavba dokončena roku 1505.³⁷² Mělo se jednat o poměrně nenáročnou stavbu trojdílné dispozice s polygonálně uzavřeným presbytářem orientovaným k východu a stěnami členěnými plochými opěrnými pilíři.³⁷³ [17] Jelikož byla cesta k hlavnímu městskému hřbitovu na Křížovém vrchu dosti strmá, nechalo město roku 1575 vystavět na úbočí kopce kryté schodiště se vstupním půlkruhově zakončeným portálem popsáním v předchozí stati o Pašijově cestě na Kalvárii, pro které se vžil místní název „Schody mrtvých“.

Teprve v roce 1602 za Ladislava Vlena ze Žerotína rozhodla městská rada o zásadní přestavbě kostela, která následně probíhala v letech 1603–1605. Archivně je jako stavitel doložen Andreas Balzer ze slezské Nisy a kameník Christoph, možná totožný se saským sochařem Christophem Lielgenburgem, který se přistěhoval do Moravské Třebové v roce 1601. Ten dal kostelu podobu trojlodní halové stavby zaklenuté v lodi valenou klenbou s hluboko se zařezávajícími lunetami na čtyři oktogonální pilíře. [18] Na vztah architekta k architektuře luteránského kostela upozornila Vladislava Říhová na základě použitých gotizujících architektonických prvků konzervativně pojatých.³⁷⁴ V roce 1631 získal kostel při konsekraci olomouckým biskupem hrabětem Breunerem zasvěcení Nalezení sv. Kříže.³⁷⁵

Volně stojící orientovaná stavba kostela uprostřed hřbitova je opatřena polygonálním presbyteriem, k němuž je z jižní strany přistavěna patrová sakristie s pultovou šindelovou střechou. Střechu kostela tvoří sedlová střecha s šindelovou krytinou a sanktusníkovou věžicí. Stavební konstrukci stavby tvoří smíšené zdivo a fasády jsou omítnuté hrubou vápennou omítkou bez architektonického členění. Průčelí jsou horizontálně členěna průběžnou kamennou profilovanou římsou v úrovni parapetů oken a kamennou korunní římsou stejného profilu. Opěrné přízední pilíře jsou jednou odstupňované a jsou umístěny jak na nárožích lodi, tak nárožích presbyteria včetně

³⁷² PECHOVÁ 1957, 28; SEDLÁK 2012, 39.

³⁷³ PECHOVÁ 1957, 28; POCHE 1978, 426.

³⁷⁴ SEDLÁK 2012, 40.

³⁷⁵ CZERNY 1904, 115.

podélných stěn. Na opěrných pilířích jsou umístěny kamenné římsy s okapním profilem. Jižní fasáda je členěna opěráky na tři pole, přičemž v krajních polích jsou dvě hrotitá okna v rozevřených špaletách v kamenném vyžlabeném ostění. Ve středním poli nad vstupním portálem bylo prolomeno barokní obdélné okno se stlačeným segmentovým záklenkem, orámovaným profilovanou šambránou a omítkovým klenákem ve vrcholu.³⁷⁶ [17] Kostel byl roku 1603 opatřen v jižní stěně lodi kamenným portálem s mírně lomeným, profilovaným ostěním a klenákem.³⁷⁷ Portál se nachází v obdélném rámování ukončeném rovnou profilovanou římsou, která nese portálový nástavec se dvěma erby. Soklová partie ostění je zdobena probíjeným ornamentem. Klenák ve vrcholu portálového oblouku je opatřen městským znakem Moravské Třebové v podobě orlice a ve cviklech se nachází dělený letopočet 1603. Na portálu se dochovaly fragmenty původní polychromie.³⁷⁸ Západní průčelí kostela je členěno třemi okenními osami tvořenými hrotitými okny pozdně gotického tvarosloví v kamenném vyžlabeném ostění v rozevřené špaletě. Průčelí je zakončeno jedenkrát lomeným trojúhelníkovým štítem se dvěma hrotitými okny opět s vyžlabeným ostěním. Ve spodních partiích při okraji průčelního štítu jsou patrné zbytky ukončující kamenné profilované římsy. V ose průčelí se v přízemí dochoval renesanční sedlový portálek s půlkruhovým záklenkem bez klenáku s profilovaným ostěním a zdobený probíjeným ornamentem v soklové partii pod sedlem. V portálku se dochovaly původní hladké dveře. Severní průčelí je rovněž děleno opěrnými pilíři a hrotitými okny na tři pole, přičemž okno ve středním poli bylo v 18. století druhotně zazděno během barokních úprav interiéru obdobně jako okno v ose závěru presbyteria. Během barokizace vznikl nový hlavní oltář (před rokem 1755) a boční oltář sv. Josefa (1771) s doprovodnými nástěnnými malbami Judy Tadeáše Suppera.³⁷⁹ [26, 46, 80] Jak bylo řečeno výše, k jižní stěně presbyteria byla přisazena obdélná patrová sakristie s jednou okenní osou v jižní zdi. Okna v přízemí i patře jsou opatřena obdélným kamenným ostěním s páskou a ušima na kamenné římsě parapetu. V západní stěně sakristie je prolomen obdélný kamenný portál, taktéž

³⁷⁶ NPÚ Pardubice, Evidenční list nemovité památky evidenční č. 3224, zpracovala Jarmila Kovářiková 1988, nepag.

³⁷⁷ PECHOVÁ 1957, 28; POCHÉ 1978, 426.

³⁷⁸ NPÚ Pardubice, Evidenční list nemovité památky evidenční č. 3224, zpracovala Jarmila Kovářiková 1988, nepag.

³⁷⁹ FRITSCHER 1880, 119; CZERNÝ 1899; CZERNÝ 1904; CZERNÝ 1906; WAISSEROVÁ 2000; KOVÁŘIKOVÁ 1995; PAUKRT 2004, 51–68.

zdobený páskou s ušima s kapkami. Fasády sakristie jsou podobně jako na lodi a presbyteriu ukončeny profilovanou korunní římsou.³⁸⁰

Architektonickým typem moravskotřebovského hřbitovního kostela v podobě síňového trojlodí sklenutého na oktogonální pilíře se ve své diplomové práci zabývala Hana Myslivečková a přiřadila jej k dispozicím kostelů Nanebevzetí Panny Marie v Moravském Berouně (1606–1610), sv. Václava v Mikulově a Panny Marie v Mařaticích u Uherského Hradiště (1610–1614), jejichž architektem byl výše zmíněný Andreas Balzer z Nisy.³⁸¹

V interiéru kostela je v západní části lodi umístěna dřevěná hudební kruchta, nesená dvěma dřevěnými sloupky. Poprseň kruchty tvoří deskové obrazy křížové cesty (1661).[19] Východní část lodi je prolomena lomeným triumfálním obloukem do polygonálně zakončeného presbyteria s lunetami. K jižní straně presbyteria je přisazena sakristie s valenou klenbou a oratoří v patře, otevřenou do presbyteria otevřenou arkádou. Vysoká lomená okna s hrotitým záklenkem jsou prolomená do interiéru kostela v podobě sešikmených špalet. Ve východních koutech bočních lodí se z doby výstavby kostela zachovaly pískovcové kuželové patky s kanelurami a zubořezem a v jižní lodi dvě pískovcové konzoly s reliéfem andělů hlavičky a vegetabilním závěsem s granátovým jablkem uprostřed.³⁸² V soklové partii venkovních stěn je umístěna část souboru renesančních figurálních náhrobků a v nedaleké márnici, která byla původně kaplí sv. Markéty, též známou jako kaple Všech svatých adaptovanou na lapidárium byla druhotně osazována další část epitafního souboru již od sedmdesátých let 19. století.³⁸³

Nákladné epitafy tesané z kamene a polychromované si nechávali vytvořit především moravskotřebovští radní a purkmistři, významní řemeslníci a obchodníci jako součást komemorativní a společenské reprezentační praxe. V dobovém kontextu vnímání života a smrti byla snaha obyvatel postarat se o důstojný pohřeb svých členů, a proto se často sdružovali do různých cechů, které měly za povinnost zajistit slavný pohřeb s náležitou účastí. Německé nápisy na náhrobnících odkazují k činnosti jejich objednavatelů. Vedle prostých náhrobků ornamentální či pouze nápisové formy si velkou oblibu získala figurální zobrazení zemřelého v nevysokém reliéfu vyvedeném

³⁸⁰ NPÚ Pardubice, Evidenční list nemovité památky evidenční č. 3224, zpracovala Jarmila Kovářiková 1988 nepag.

³⁸¹ KUČA 2000, 122; MYSLIVEČKOVÁ 2011, 31.

³⁸² SEDLÁK 2012, 40.

³⁸³ IBIDEM.

někdy více jindy méně zdařile. Idealizované portréty měšťanů a jejich rodin v slavnostních dobových oděvech s dlouhými plášti a tuhými okružími jsou zajímavým dokladem dobového odívání. V souboru náhrobníků vynikají svou uměleckou hodnotou náhrobky šlechtické rodiny Litwitzů z roku 1618. Teprve roku 1632 byly zhotoveny ve hřbitovním kostele lavice pro příslušníky cechu s malovanými cechovními odznaky na bočnicích zdobené lištovými rámy doplněnými malovaným beschlagwerkovým (vybíjeným) ornamentem.³⁸⁴ [24]

Problematikou kamenných epitafů se podrobněji zabývala Jana Martínková.³⁸⁵ Zájem o renesanční náhrobníky byl oživen během oprav ve hřbitovním kostele v roce 1896, kdy byly ve dlažbě pod lavicemi některé desky položeny reliéfem nahoru. Alois Czerny se zmínil, že pravděpodobně již v sedmdesátých letech 19. století bylo prvních šest náhrobníků vyzdviženo z dlažby a osazeno do kostelní zdi.³⁸⁶ Jedním z nich byl nejspíše náhrobník Czischwitzů, jenž byl později Aloisem Czerným uváděn jako součást nálezů z roku 1896. Jana Martínková však upozornila, že tehdy mezi vyzdviženými náhrobníky popsán nebyl.³⁸⁷ Také Alois Czerny popsal v *Schönhengster Zeitung* deset náhrobníků a jejich fragmentů šlechtické rodiny Litwitzů (1618), neboť vynikaly nad ostatní svou zachovalostí a uměleckou kvalitou.³⁸⁸ Vzhledem k vysoké umělecké hodnotě zmíněných náhrobníků byla v době nálezů věnována patřičná pozornost i jejich autorství. Jelikož nebyl znám autor náhrobníků a nabyly nalezeny ani kamenické značky, bylo uvažováno vzhledem k úzkým vazbám Litwitzů k Ladislavu Velenovi ze Žerotína o některém kameníkovi jeho dvora.³⁸⁹ Náhrobek Litwitzů byl spolu s hodnotným a dobře zachovalým náhrobníkem Gregora Zehnmarcka po vyzdvižení z kostelní dlažby osazen za kamenný kříž na jižní venkovní zeď kostela. Czerny v roce 1897 zveřejnil popis náhrobku rodičů kata Lorenze Bohla (1690), který byl zasazen do východní zdi hřbitova, která vznikla ve stejné době jako náhrobek.³⁹⁰ Hřbitovní kostel byl až roku 1911 předlážděn a po odstranění lavic byly nalezeny další náhrobky, kterých Alois Czerny popsal celkem čtyřicet. V téže době byly nalezeny také fragmenty a úlomky dalších náhrobníků v základech hřbitovní zdi, a proto bylo rozhodnuto o jejich umístění v novém lapidáriu adaptovaném z márnice, původní kaple

³⁸⁴ PECHOVÁ 1957, 28; SEDLÁK 2012, 40.

³⁸⁵ MARTÍNKOVÁ 1995, 19–22.

³⁸⁶ CZERNY 1913, 97.

³⁸⁷ CZERNY 1907, 105; MARTÍNKOVÁ 1995, 19.

³⁸⁸ CZERNY 1896.

³⁸⁹ IBIDEM.

³⁹⁰ MARTÍNKOVÁ 1995, 19.

sv. Markéty.³⁹¹ Jana Martínková upozornila, že Moriz Grolig ani Czerny se ve svých publikovaných pracích nezabývali otázkou původního umístění náhrobníků a jaké okolnosti vedly k jejich vydláždění do kostelní podlahy.³⁹² Martínková dále upozornila na pochybnou interpretaci Gustava Korkische o vydláždění kostela při renovaci v roce 1653, během které měly být náhrobníky odstraněny z hrobů na hřbitově a osazeny do podlahy.³⁹³ Hana Myslivečková poukázala na skutečnost, že ač byly reprezentativní kamenné náhrobníky, šlechty, duchovních a význačných měšťanů původně určeny k zakrytí hrobu v podlaze kostela, později se tato vazba s hrobem uvolňovala a náhrobníky byly zavěšovány na stěny, čímž se přiblížily některým formám epitafu.³⁹⁴ Jestliže bylo obvyklé, že náhrobníky vyplňovaly interiéry kostelů, pak v případě Moravské Třebové tomu nebylo jinak. Ivo Kořán zmínil, že tento způsob výzdoby interiérů kostelů souvisel s reformací, která „*náhrobky mění kostely v memoriální galerie tehdejší společnosti*“.³⁹⁵ Projevy protestantského obrazoborectví doložil Ignaz Hübel v okolí Moravské Třebové, ve hlášení nového faráře Jobsta Kromerna v Rychnově a Kunčině, který si stěžuje olomoucké konzistoři, že „*predikanti*“ v předchozím období odstranili z kostelů oltáře a nahradili je epitafy svých žen a dětí.³⁹⁶ Podobná situace mohla být také v moravskotřebovském hřbitovním kostele, kde mohly být náhrobníky zapuštěny v dlažbě nebo zavěšeny na stěnách. Přestože Alois Czerný ve svém pojednání z roku 1903 uvedl přítomnost množství hrobů jak v lodi, tak i presbyteriu kostela, nezmínil možnost umístění náhrobníků s reliéfem přímo nad hroby v podlaze.³⁹⁷ Ze zachovaných náhrobníků zasazených do zdi kostela se dochoval záměrně poškozený náhrobek protestantského duchovního Martina Tottenwolfa z roku 1586 a další dva z 18. století patřící katolickým kněžím. V pobělohorské době byly z kostelů protestantské náhrobníky opět odstraňovány a záměrně ničeny. V důsledku toho byly používány jako dlaždice či stupně schodiště a v mnohých případech byly zakrývány alespoň novými oltáři.³⁹⁸ Podobná situace nastala také v Moravské Třebové, kde patrně za třetího faráře Andrese Leonarda Geritia byly z farního kostela odstraněny blíže neurčené náhrobky.³⁹⁹ Ty byly později nalezeny při výkopech v Cihlářské ulici a

³⁹¹ MARTÍNKOVÁ 1995, 19.

³⁹² IBIDEM, 20.

³⁹³ KORKISCH 1975, 208; MARTÍNKOVÁ 1995, 20.

³⁹⁴ MYSLIVEČKOVÁ 1994, 8.

³⁹⁵ KOŘÁN 1989, 121.

³⁹⁶ HÜBEL 1924, 47.

³⁹⁷ CZERNÝ 1903, příloha nepag.; MARTÍNKOVÁ 1995, 20.

³⁹⁸ MARTÍNKOVÁ 1995, 20.

³⁹⁹ HÜBEL 1924, 45.

jak upozornila Jana Martínková jejich původní umístění souviselo spíše s farním kostelem než se hřbitovem, který byl již za Ladislava z Boskovic přemístěn na Křížový vrch.⁴⁰⁰ Podle Franze Fritschera byl v době pobělohorské hřbitovní kostel zanedbáván až do roku 1653, kdy byl opraven, navrácen katolické církvi a opět vysvěcen olomouckým světícím biskupem Breunerem.⁴⁰¹ Ke konsekraci hřbitovního i farního kostela došlo však již roku 1631 za faráře zmíněného Geritia, kterému Hübel přisoudil likvidaci náhrobků ve farním kostele. Ignaz Hübel se také zmínil o Geritiově smrti již v roce 1629 po jeho údajné suspendaci na základě opakovaných stížností.⁴⁰² Archivní prameny však dokladují Geritiovu přítomnost jako moravskotřebovského faráře ještě roku 1636. Na základě farních účtů z let 1652 a 1653, ve kterých nejsou zmínky o dláždění kostela, Jana Martínková uvažovala o možnosti osazení náhrobků do dlažby hřbitovního kostela již před jeho slavnostním vysvěcením v roce 1631.⁴⁰³

Vedle kamenných polychromovaných náhrobků se v interiéru kostela až do roku 1967 nacházel významný soubor malovaných epitafů, který byl již ve značně špatném stavu, a proto byl posléze deponován v městském muzeu. Do dnešní doby se z pozoruhodného souboru památníků ze 17. století dochovalo pouze torzo. Historii maleb se věnovala opět Jana Martínková, která sumarizovala stav bádání,⁴⁰⁴ na jehož počátku stál Alois Czerny, který mohl ještě v roce 1915 téměř všechny dobře dochované epitafy vidět přímo ve hřbitovním kostele.⁴⁰⁵ O dobrému stavu dvou epitafů – Andrease Rollera a Andrease Kirschnera lze hovořit ještě v roce 1957, kdy byly reprodukovány v publikaci Olivy Pechové.⁴⁰⁶ Třetí ze souboru epitaf Martina Sparrenfftela byl v publikaci zmíněn, ale nebyl zobrazen, a proto se Martínková domnívá, že byl již ve značně poškozeném stavu. Dále se souborem moravskotřebovských epitafů hlouběji zabýval Ondřej Jakubec.⁴⁰⁷ Ten také poukázal na fatální devastaci epitafního souboru. Během adaptací městského muzea byly epitafy v osmdesátých letech 20. století navráceny moravskotřebovskému farnímu úřadu se záměrem je restaurovat a osadit v klášterním kostele sv. Josefa. Po návratu Menších bratří františkánů v devadesátých letech však nebyly epitafy dohledány a teprve v roce 2008 byly nalezeny v podobě pozůstatků v místnosti nad sakristií farního kostela,

⁴⁰⁰ MARTÍNKOVÁ 1995, 20.

⁴⁰¹ FRITSCHER 1880, 118; CZERNY 1904, 115.

⁴⁰² HÜBEL 1924, 45.

⁴⁰³ CZERNY 1904, 115; MARTÍNKOVÁ 1995, 20.

⁴⁰⁴ MARTÍNKOVÁ 2011a.

⁴⁰⁵ CZERNY 1914, 129–139; CZERNY 1915, 49–65.

⁴⁰⁶ PECHOVÁ 1957, 39, 41, 47.

⁴⁰⁷ JAKUBEC 2012, 4–15.

Jednalo se pouze o dvojici středových obrazů Andrese Rollera a Andrese Kirschnera. V jakém stavu byly epitafy vráceny do církevní správy však není zřejmé a podle Jakubce mohlo dojít k poškození již v průběhu šedesátých a sedmdesátých let,⁴⁰⁸ přestože fotodokumentaci z osmdesátých let, zachycující epitafy ještě v dobrém stavu použila ve své diplomové práci Ludmila Drozdová.⁴⁰⁹ [20]

Z původních čtyř malovaných epitafů z let 1582–1662 se do současnosti zachoval v celistvé podobě pouze nejstarší z nich namalovaný roku 1582 pro zdejšího bohatého měšťana Zachariase Schartena (v archivních pramenech je jméno rodiny uváděno „Schart“). Scharten nechal zhotovit epitaf po smrti manželky Juliány († 9. srpna 1581). Vedle upomínky na manželčinu smrt, epitaf pamatuje také na dříve zemřelé děti, Fridricha († 30. června 1575) a Katharinu († 3. července 1578), kteří jsou na desce označeni křížky přimalovanými v rámci skupinového portrétu rodiny v nástavci. Jak upozornil Ondřej Jakubec jedná se o typický přístup, který odráží raně novověkou mentalitu s jejím vztahem k zemřelým. Ten se také epitafem zabýval nejprve v katalogu výstavy o renesančních epitafech v českých zemích a posléze v publikaci o malířích 16.–18. století v Moravské Třebové.⁴¹⁰ Jakubec také poukázal také na to, že přestože Schartenův epitaf nepatří k špičkovým malířským dílům, představuje typický příklad renesančního památníku, jehož primárním účelem je označit místo pohřbu a zároveň nezávisle na něm připomínat věčnou památku na konkrétní zemřelé osoby. Proto epitaf zahrnuje portréty a identifikační nápisy komu je památka určena a je jakousi sebe prezentací objednavatele a dalších protagonistů. Důraz na světský aspekt sociálního postavení zobrazené osoby je patrný ze způsobu podání Zachariase Schartena, který je zde ztvárněn jako bohatý měšťan v luxusním kožešinovém kabátci (šubě) což potvrzuje skutečnost, kterou zaznamenal Franz Fritscher, že jako bohatší měšťan již roku 1550 zakoupil na moravskotřebovském náměstí dům č.p. 35.⁴¹¹ Tvůrcem epitafu byl Georg Fitz (Fritz, Fric, či Vieltz) z Turnova usazený v Moravské Třebové,⁴¹² z jehož ruky pochází také oltářní obraz Nejsvětější Trojice (dnes uložený ve sbírkách Moravské galerie v Brně) vytvořený podle grafické předlohy *Trůn milosti* od Albrechta Dürera. Lze předpokládat, že také u Schartenova epitafu byla využita podle dobových zvyklostí grafická předloha. Na

⁴⁰⁸ JAKUBEC 2012, 6.

⁴⁰⁹ DROZDOVÁ 1996, obr. 22b.

⁴¹⁰ JAKUBEC 2007, 114–115; JAKUBEC 2012, 6.

⁴¹¹ FRITSCHER 1887, 45; JAKUBEC 2012, 7.

⁴¹² PECHOVÁ 1957, 28.

centrální desce je vyobrazen námět Oplakávání, ve kterém je zastoupen mrtvý Kristus a v nástavci Bůh Otec s Duchem svatým. V Trojiční symbolice, která je ústředním tématem křesťanské víry je akcentována ve scéně Oplakávání, Kristova oběť jako křesťanské sdělení o smrti a vykoupení. S tím také souvisí nápis ve vlysu „*Mors tua Christe mihi vita est victoria reg(num): labe mea morior sanguine vivo tuo*“ – „Tvá smrt, Kriste, je můj život, vítězství a království. Skrze můj hřích umírám, skrze tvou krev žiji“. Text je volnou parafrází několika biblických textů vycházejících například z listu apoštola Pavla Římanům a jak zmínil Jakubec objevuje se jednak v jedné sbírce rčení z roku 1576, a také je znám i z dalších epitafů z Německa a Anglie v pozdním 16. století.⁴¹³ Hlavní náboženské téma epitafu zobrazuje křesťanskou naději na spásu, vzkříšení a život věčný, které je společné všem konfesím 16. století. V případě Schartenova epitafu zcela chybí obvyklé „katolické atributy“: růžence v rukou modlících se členů rodiny nebo postavy svatých přímluvců, kteří na katolických epitafech zastupují víru v očistec a zobrazují spásné prostředky pro lidskou duši v podobě sloužené zádušní mše a přímluvy svatých. Naopak nekatolická představa o nemožnosti živých v pomoci mrtvým v posmrtném údělu jejich duše, jejichž spása leží v rukách jednoho konkrétního člověka, byla převzata od Martina Luthera a oddělila tak striktně svět živých od mrtvých. Proto se můžeme domnívat, že objednavatel epitafu pocházel z nekatolického prostředí.⁴¹⁴ Je zajímavé, jakým způsobem s epitafní tradicí naložili o dvě až tři generace později katoličtí moravskotřebovští měšťané.

S pozdně renesanční epitafní tradicí byl spojen i následující nejstarší pobělohorský epitaf soukeníka Martina Sparrenfftela vytvořený v době po roce 1640, který se však do dnešních dnů nedochoval. Ondřej Jakubec upozornil na zajímavost zpracování tohoto epitafu typu edikulového rámu, ve kterém kombinoval řezby flankujících andělů s ústřední postavou Bolestného Krista s malovanou deskou zobrazující rodinu adorující krucifix. Nápis pod adorující rodinou oznamoval, že 9. ledna 1640 zemřel zdejší vážený měšťan M. Sparrenfftel v požehnaném věku 69 let a na závěr vyprošoval pro zemřelého a jeho ženu s dětmi milost u Boha. Nápis nad ústředním námětem Bolestného Krista oznamuje biblické označení „*Ejhle člověk*“ – „*Ecce homo*“. U Sparrenfftelova epitafu poukázal Ondřej Jakubec na určité paralely s předbělohorskou epitafní malbou v ikonografické koncepci blízké například k brněnskému epitafu luteránského měšťana Michaela Reicha. Dále také na to, že ačkoliv

⁴¹³ JAKUBEC 2012, 7.

⁴¹⁴ IBIDEM.

se koncepcie epitafu blíží luteránskému prostředí, objednatel mohl být katolického vyznání, neboť téma není striktně vyhraněné. Absence katolických atributů mohla být v tomto případě jakýmsi dozvukem předbělohorské vizuální tradice, která měla v praxi lokálních malířů a nejspíše i v představách moravskotřebovských měšťanů dlouhé trvání.⁴¹⁵

Dalším z řady pobělohorských epitafů ve hřbitovním kostele je epitaf radního Andream Kirschnera, který vznikl pravděpodobně po jeho smrti v květnu roku 1662 a připomíná rodinu radního včetně dvou žen po sobě zemřelých, Dorotu (†1648) a Sibylu (†1649). Konstrukce epitafu je podobná předchozímu Sparrenfftelou epitafu, tvořená pravoúhlým edikulovým rámem včetně obdobného řezbářského zdobení s hlavami putti místo konzol postranních polosloupů. Zajímavé je zpracování epitafu bez doprovodného textu s absencí obvyklých katolických prvků růžence v rukou členů rodiny adorujících krucifix, které nepředpokládají, že rodina radního by byla nekatolická, ale spíše navazují na starší typiku a předbělohorskou vizualitu, která přetrvávala za polovinu 17. století. Jakubec poukázal na hlavní námět epitafu se zmrtvýchvstalým Kristem, který vychází ze starší grafické předlohy, která je jednou z mnoha variací na kresby nizozemského Maartena de Vos šířenými ryteckou rodinou Sadelerů.⁴¹⁶ I když i v tomto případě není kvalita malby na vyšší úrovni, je jistě zajímavým dokladem praxe lokálních malířů navazujících na velké učitele a mistry.⁴¹⁷

Jiný epitaf, který vznikl přibližně ve stejné době jako Kirschnerův již nezapře svou katolickou orientaci a je jím epitaf moravskotřebovského purkmistra Andream Rollera, který zemřel v roce 1661. [20] Epitaf byl vytvořen na náklady manželky zemřelého Magdaleny, která následovala svého muže na věčnost o tři roky později. Bohatě zdobený epitaf dekorovaný řezbami se již vymezuje proti předchozímu pozdně renesančnímu způsobu výzdoby uvedených epitafů. Základní rozvržení v podobě obrazové edikuly „kvazi-oltářního!“ typu však přetrval. V predele je zasazena malovaná deska zobrazující dvanáctičlennou rodinu a námětem hlavního obrazu je Panna Maria-Immaculata, který je již zcela katolickým mariánským zobrazením. Postava Immaculaty s lilí se vznáší na zeměkouli obklopená komparsem andělů s emblémy vztahujícími se k její neposkvrněnosti. Jsou jimi zrcadlo bez poskvrny *speculum sine macula* z knihy Moudrosti VII. kap. 25 verš, která jako jedna z

⁴¹⁵ JAKUBEC 2012, 8.

⁴¹⁶ SCHEFFER 1995–1996; JAKUBEC 2012, 9.

⁴¹⁷ JAKUBEC 2012, 9.

deuterokanonických knih byla výhradně používána v katolickém prostředí. Dalším zdrojem jsou pravděpodobně invokace v Loretánské litanii – *zrcadlo spravedlnosti, růže tajemná*. Výjimečný motiv želvy má souvislost s antickou tradicí k Mariinu cudnému životu.⁴¹⁸ Motiv stromu má nejspíš vazbu na knihu Píseň písní s titulem cedr libanonský či k proroctví v knize Izaiáše proroka a jeho výroku o kmeni Jesse, z kterého vypučí ratolest jako předobraz příchodu Krista (Iz 11, 1). Svou matku Pannu Marii vítá na nebesích její syn Ježíš v podobě dítěte s křížem, který zároveň poukazuje na její spoluvykupitelskou úlohu v dějinách spásy. Ondřej Jakubec poukázal na skutečnost, že vyhraněná mariánská symbolika Rollerova epitafu se v polovině 17. století nevyskytovala tak často a lze ji spolu s několika dalšími rannými doklady výzdoby například v liechtensteinské zámecké kapli v Bučovicích či v kurfiřtské kapli v Mnichově považovat za první okázalé manifestace mariánského kultu s využitím loretánské litanie, která se ve formě výtvarných emblémů objevila v Itálii jen o několik desetiletí dříve.⁴¹⁹ I když otázka původního umístění epitafů na stěnách hřbitovního kostela nebyla plně zodpovězena, můžeme se domnívat, že jejich původní osazení bylo na podélných stěnách bočních lodí. To také naznačují fotografie v publikaci Olivy Pechové později reprodukované v článku Ondřeje Jakubce, které ukazují nálezovou situaci k roku 1957. Dořešení této problematiky by mělo být však předmětem dalšího badatelského zájmu.

V polovině 17. století se umělecké aktivity ve hřbitovním kostele zaměřily na dva oltáře v bočních lodích, které vznikly v letech 1652–1653. Epitafní oltáře dedikované protimorovým patronům sv. Rochu a Šebestiánovi souvisely nejspíše s předchozí morovou epidemií. Oltář sv. Šebestiána přisazený k východní stěně severní boční lodě kostela vznikl nákladem moravskotřebovského liechtensteinského hejtmana Cipriana Mayera z Kamptensteinu a jeho manželky Alžběty k počtě „Královný nebes a Matky Boží Marie, sv. Šebestiána, sv. Ondřeje, sv. Alžběty“, jak uvádí nápisová páska. Sochy osobních patronů donátorů jsou umístěny po stranách retabula. Součástí nápisu je také zmínka o místu jejich pohřbu v blízkosti oltáře a datum úmrtí připsané pouze u Mayera. Nápis je důležitým dokladem o způsobu vzniku epitafů a epitafních oltářů, které často vznikaly ještě za života objednavatelů, a tak předjímalý jejich očekávanou smrt. Opět se zde ukazuje propojenost světa živých a mrtvých s přijutím myšlenky na

⁴¹⁸ KONEČNÝ 2002, 217–232; JAKUBEC 2012, 11.

⁴¹⁹ JAKUBEC 2012, 11.

neodvratný konec.⁴²⁰ Tak tento epitafní oltář Andrease Mayera Ondřej Jakubec zařadil do řady děl lokálních malířských dílen vycházejících z grafických předloh „velkých“ mistrů jako byl například obraz Jacopa Palmy *il Vecchia* podle nějž Egidius Sadeler II. vytvořil grafický list, který se stal předlohou pro ústřední obraz sv. Šebestiána. Jakubec dále upozornil na nový katolický charakter oltáře s důrazem na mariánskou symboliku, který se objevil již u předchozího epitafu Andrease Rollera a postav svatých patronů, jako přímluvců za duše zemřelých. Také absence portrétů zemřelých a s tím spojené potlačení světské role donátorů ve prospěch kultovní a liturgické funkce poukazují na určitý rys potridentské obraznosti.⁴²¹

Oltář sv. Rocha na protější straně v jižní boční lodi pochází z roku 1652 a je také někdy považován za oltářní epitaf.⁴²² Není sice prokázána jeho donace, nicméně například Oliva Pechová jej bez relevantních důkazů spojila s objednavatelem předchozího oltáře s hejtmanem Andreasem Ciprianem Mayerem.⁴²³ Naproti tomu Ondřej Jakubec poukázal na znění latinského nápisu: *SANCTE ROCHE ORA PRO COMUNITATE TREBOVIENSI* – „Svatý Rochu oroduj za obec třebovskou“, a proto by se mohlo jednat o korporátní objednávku moravskotřebovské měšťanské komunity, nejspíše jako *ex voto* po morové či jiné epidemii. Obdobným způsobem se také několik měšťanů podílelo v roce 1661 na obrazech křížové cesty na poprsní hudební empory, které jsou doprovázeny nápisy dokumentujícími úmysl jednotlivců připomínat si Kristovu oběť. Malované desky vytvořil manýristicky orientovaný malíř, závislý ještě na pozdně gotických předlohách.⁴²⁴ [23]

Na význam souboru torzálně dochovaných a většinou jen dokumentovaných měšťanských epitafů v Moravské Třebové poukázal Ondřej Jakubec, který jej spojil s dalšími epitafními soubory dochovanými v Jáchymově, Jindřichově Hradci, Olomouci a Chrudími. Tak jako v Moravské Třebové i jinde začala díky změnám náboženských poměrů do epitafů postupně pronikat nová katolická ikonografie především mariánská.⁴²⁵ Jestliže Oliva Pechová zhodnotila situaci v Moravské Třebové kolem poloviny 17. století jako období, ve kterém postupně začalo do města pronikat barokní umění, pak Ondřej Jakubec svým zhodnocením epitafní výzdoby hřbitovního kostela poukázal spíše na zcela opačnou tendenci moravskotřebovských měšťanů, kteří se nově

⁴²⁰ JAKUBEC 2012, 11.

⁴²¹ IBIDEM.

⁴²² VACKOVÁ 1969, 153; JAKUBEC 2012, 11.

⁴²³ PECHOVÁ 1957, 38.

⁴²⁴ IBIDEM; KLOBUŠICKÝ 2001, 153–163.

⁴²⁵ JAKUBEC/MILTOVÁ 2009, 148–171; JAKUBEC 2012, 12.

vytvořenými epitafy vrátili k předbělohorské sebe prezentaci a komemorativní praxi, která se zde rozvíjela kolem roku 1600, a proto se v polovině 17. století ve městě ještě „žádné baroko nekonalo“. Křížový vrch spolu s hřbitovním kostelem zaplněným množstvím památníků předbělohorské éry zůstal i nadále hlavním pohřebištem moravskotřebovských měšťanů.⁴²⁶

Další etapa vybavení interiéru kostela započala kolem roku 1700 osazením sochy sv. Rocha do niky poblíž hlavního vchodu v jižní stěně boční lodi⁴²⁷ a následně byl v roce 1740 pořízen z odkazu neznámého dobrodince baldachýnový oltář Panny Marie Bolestné přisazený na severní straně k triumfálnímu oblouku.⁴²⁸ Tmavá černo zlatá barevnost s šedavými tóny v kontrastu bílé leštěné běli figur zapadá do kontextu hřbitovní funkce liturgického prostoru kostela a připomene například dušičkové oltáře sv. Kříže ve farním kostele ve Velkých Losinách (1745) v Holešově (1748) a jinde. U oltáře Panny Marie Bolestné se dnes v kostele nachází pouze architektura částečně odstrojená od drobných figurálních řezb andílků a sochy Panny Marie Sedmibolestné stojící pod křížem se sedmi meči směřujícími do jejího srdce, která stávala v podobě polychromované plastiky uvnitř prosklené skříně. Skříň je lemována rozevřenou drapérií baldachýnu s čabakou, která byla původně zdobena dvěma putti. Na vnějších stranách architektury na mohutných volutách seděli andílci s kartušemi a nápisovými páskami. V jedné z nich se nachází německý text z Nářku proroka Jeremiáše: „*Vy všichni, kdo jdete cestou kolem, pohleďte a vizte, je-li jaká bolest jako bolest, jež trápí mne. Jer 1-12*“ (Pláč 1,12).⁴²⁹ který se vztahuje k bolestem Panny Marie. Na oltářní menze pod retabulem se dochoval prázdný sarkofág pro ostatky v podobě ležící oblečené figury světce. V nástavci oltáře se dochovala socha žehnajícího Boha Otce sedícího na oblacích obklopená paprsky a po stranách doprovázená drobnými vázami. [21, 22]

Na protější straně u vítězného oblouku se nachází rokoková kazatelna na jejíž poprsní je umístěna kartuš s nápisem: „*Wer aus Gottist höret Gottest Wort*“ – „Kdo je z Boha slyší Boží slovo“. V nástavci na stříšce přikrytí je umístěn eschatologický motiv beránka ležícího na Knize života se sedmi pečetěmi, z jehož boku prýští krev. Ke kazatelně vede na epištolní straně presbyteria přisazené schodiště. Stylové znaky

⁴²⁶ JAKUBEC 2012, 4–15.

⁴²⁷ POCHE 1978, 427.

⁴²⁸ FRITSCHER 1880, 119; POCHE 1978, 427.

⁴²⁹ JERUZALÉMSKÁ BIBLE 2009, 1476.

provedení kazatelny jsou již rokokové, a proto lze předpokládat, že byla vytvořena souběžně nejspíše s hlavním oltářem v padesátých letech 18. století. [23]

Hlavní oltář je tvořený kulisou tří dřevěných křížů umístěných za oltářní menzu se svatostánkem při východní stěně závěru presbyteria. Podle jedné z verzí byly dřevěné kříže přeneseny do hřbitovního kostela před vznikem kamenné kalvárie na vrcholu Křížového vrchu. Svatostánek má formu modré koule se zlacenými dvířky s reliéfním krucifixem a původně na něm byla umístěna řezba archy úmluvy s deskami Desatera na vrcholu se zlaceným trojúhelníkem obklopeným zlacenými paprsky symbolem Nejsvětější Trojice a drobnými stojánky na svíce po stranách. Na tři velké dřevěné kříže byly původně osazeny polychromované plastiky Krista a dvou lotrů v životní velikosti. Scéna byla dále tvořena volně stojícími figurami Bolestné Panny Marie s mečem v srdci a sv. Jana Evangelisty umístěnými pod křížem na vyřezávaném nástavci imitujícím golgotskou skálu po stranách svatostánku. Socha Bolestné Matky na levé pohledové straně byla ztvárněna v postoji prohnutého těla silného kontrastu se zakloněnou hlavou a sepnutými pažemi vyjadřujícími zármutek. Na protější straně stál evangelista sv. Jan se zakloněnou hlavou obracel svůj pohled i vztyčenou pravici k ukřižovanému Kristu a levicí si přidržoval knihu svého evangelia. Výjev Ukřižování byl propojen se sochařskou stěnou, na které byla Judou Tadeášem Supperem v roce 1755 namalována nástěnná malba s iluzivní architekturou oltáře se štítem a volutami osazenými anděly nesoucí Arma Christi a uprostřed s námětem Smazání dlužního úpisu. Jeden z andělů smazává houbou nasáklou Kristovou krví dlužní úpis vin lidstva a svojí pravicí ukazuje na kříž do místa, kde byl původně připevněn korpus ukřižovaného Krista. [44–45] V současnosti jsou polychromované sochy souboru Ukřižování včetně výzdoby svatostánku odstrojeny z oltáře a deponovány v moravskotřebovském františkánském klášteře. O původní podobě kompozice a rozmístění jednotlivých soch si můžeme učinit představu pouze z fotografie pořízené Památkovým ústavem pro Moravu a Slezsko ve čtyřicátých letech 20. století.⁴³⁰ [46] Fritscher uvedl jako donátory hlavního oltáře zámeckého správce Andree Cipriana Mayera von Kempfenstein a jeho manželku Elisabeth.⁴³¹

Ohledně hlavního oltáře a jeho výzdoby je mnoho nezodpovězených otázek. Jednou z nich je již naznačený problém s přenesením dřevěných křížů. Dle Franze

⁴³⁰ Hřbitovní kostel Nalezení sv. Kříže. Hlavní oltář s třemi dřevěnými kříži. Inv. č. 37. 027. foto z doby okupace. Národní památkový ústav Brno. Fotoarchiv bývalého památkového úřadu pro Moravu a Slezsko.

⁴³¹ FRITSCHER 1868, 38; FRITSCHER 1880, 118–119; ARIJČUK 2012b, 69, pozn. 62.

Fritschera který zpracoval *Datenbuch des Tobias Haschke*, byly kříže z vrcholu Kalvárie přeneseny do hřbitovního kostela poté co byly nahrazeny kamennými již roku 1610 za Ladislava Veleny ze Žerotína.⁴³² Když byly roku 1679 zasaženy bleskem, byly tak ponechány v poškozeném stavu až do roku 1713 a poté nahrazeny za nové zdejším kaplanem již dříve zmiňovaný Johannem Antonem Stöhrem. Podle Aloise Czerného však mělo dojít k nahrazení dřevěných křížů až roku 1730, neboť byly poškozeny povětrnostními vlivy⁴³³ a Rudolf Hikl dřevěné kříže umístil za oltář hřbitovního kostela.⁴³⁴ Czerného datace je potvrzena listinou ze 14. března roku 1730, ve které Josef Adam, kníže z Liechtensteinu uděluje písemný souhlas s výstavbou a darováním kamene pro sousoší Kalvárie.⁴³⁵

Další nezodpovězenou otázkou zůstává nejasné datum vzniku hlavního oltáře. Přestože Emanuel Poche klade vznik hlavního oltáře k roku 1776 je zajímavé,⁴³⁶ že nástěnná malba Judy Tadeáše Suppera z roku 1755 dotváří na zaoltářní stěně scénu Ukřižování, se kterou je obrazově propojena, a proto je pravděpodobné, že výzdoba hlavního oltáře již k datu vzniku malby existovala nebo s ní alespoň počítala. Tuto úvahu by mohla podpořit také jedna z kreseb z výše zmiňovaného konvolutu kreseb tradičně považovaných za část ateliérové pozůstalosti Judy Tadeáše Suppera dnes uchovávané ve sbírkách Moravské galerie v Brně.⁴³⁷ [47] Autor mohl oltář zachytit či sám dokonce navrhnout. Na návrhové kresbě je zachycen svatostánek v mírně upravené podobě koule bez dvířek a monstrance na vrcholu archy úmluvy s deskami Desatera předsazenými částečně před archu namísto symbolu trojúhelníku Nejsvětější Trojice ve svatozáří. Kromě základních komponent návrhu tabernáku jsou shodné také dva drobné stojánky po stranách archy. Mohlo by se tak jednat o variantní návrh svatostánku, který v tomto případě Supper upravil pro potřeby výstavu Eucharistie ve farním kostele na rozdíl od liturgických potřeb hřbitovního kostela, kde se s touto liturgickou funkcí nepočítalo, neboť jeho určení bylo především komemorativní a zádušní. Kromě kresby svatostánku se v Supperově konvolutu zachovala také kresba uvedená v této práci v souvislosti s námětem Krista na Olivetské hoře v rámci sousoší Pašijové cesty. Na téže straně kresby je zachycena postava Panny Marie Bolestné v silném kontrastu se

⁴³² FRITSCHER 1880, 121.

⁴³³ CZERNÝ 1904, 128; KOŠTÁLOVÁ 2011, 90–91.

⁴³⁴ HIKL 1948, 93.

⁴³⁵ STEHLÍK 1955, 85, pozn. 4.

⁴³⁶ POCHE 1978, 426.

⁴³⁷ Moravská galerie v Brně, Judas Thaddeus Supper, Církevní námět, Kresba tužkou na papíře, délka 44,5cm x šířka 19,7cm, inv. č. B 112, datum akvizice 1874.

sepnutými pažemi a mečem v srdci, která svým zpracováním nápadně připomíná sochu původně stojící pod křížem na hlavním oltáři hřbitovního kostela.⁴³⁸ [11] Adam Sekanina zabývající se dílem sochaře Ignáce Tomáška (1729–1802) upozornil na obdobný typ Bolestné Panny Marie v Tomáškově tvorbě,⁴³⁹ a dokonce některé z jeho dalších děl (protějšková architektura křtitelnice a kazatelny ve farním kostele v Zábřehu na Moravě) identifikoval právě v konvolutu Supperových kreseb.⁴⁴⁰ Z uvedeného tedy vyplývá, že Supperovy kresby mohly být návrhy či již záznamy sochařské výzdoby hlavního oltáře na níž malíř navázal v mediu nástěnné malby.

I přes výše řečené však i nadále zůstává nezodpovězena otázka autorství sochařské výzdoby hlavního oltáře včetně zhodnocení stylově-formálního hlediska provedení s analogiemi k dalším sochařským realizacím. V případě ukřižovaného Krista by se mohlo uvažovat o společných znacích poměrně hladkého povrchu modelace těla, která je ve výrazném kontrastu vůči našasené drapérii bederní roušky, jak je můžeme spatřit na sochařsky zpracované figuře Ukřižovaného na kamenném kříži se soklem opatřeným kartuší se Zmrtvýchvstáním z roku 1753, který byl umístěn před jižní fasádu vchodu do hřbitovního kostela. I přes shodné znaky však zde nalezneme také na první pohled rozdílný projev robustnějšího pojetí Kristova těla, které mohlo být dáno jinými možnostmi při zpracování pískovce. Také v případě autorství kamenného krucifixu nepanuje jednoznačná shoda. Jednak byl jako autor někdy uváděn Ignác Sommer z Frýdlantu⁴⁴¹ či v poslední době dílenský pomocník Severina Tischlera František Josef Seitl patřící do kolonie moravskotřebovských umělců činných v okruhu Judy Tadeáše Suppera.⁴⁴² Dalším umělcem, který se pohyboval v Supperově blízkosti a který by mohl být případným potencionálním tvůrcem sochařské výzdoby hlavního oltáře, je zmíněný Ignác Tomášek. Ten pracoval v nedalekém Křenově a později v polovině sedmdesátých let 18. století vedle Jana Kammereitha v moravskotřebovském děkanském kostele.⁴⁴³ Adam Sekanina upozornil na výše zmíněný typ Tomáškových plastik Panny Marie Bolestné blížících se svým zpracováním soše na hlavním oltáři v moravskotřebovském hřbitovním kostele. A dále také popsal umělecký projev sochařovy práce, která se vyznačuje pevným jádrem figury halené do tuhých drapérií modelovaných ostrými

⁴³⁸ Moravská galerie v Brně, Judas Thaddeus Supper, Náčrt, Kresba perem na papíře, délka 43cm x šířka 36,5cm, inv. č. B 110, datum akvizice 1874.

⁴³⁹ SEKANINA 2017, 43.

⁴⁴⁰ IBIDEM, 46.

⁴⁴¹ LOUBAL 1995, 6; HAVLÍČKOVÁ 2009, 24.

⁴⁴² SEDLÁK 2012, 43.

⁴⁴³ KOVÁŘÍKOVÁ 2016; MACHÁČKOVÁ 2006, 86–89; MACHÁČKOVÁ 2011, 34; JAKUBEC/PERŮTKA 2011, 235.

záhyby a sklady, které si Tomášek osvojil u zmíněného Kammereitha,⁴⁴⁴ které obohatil o dramaticky zalamanou drapérii braunovského typu, kterou pochytil u Jiřího Antonína Heinze. Traktace v podobě tuhých ploškovitých skladů je pak u Tomáška neklamným důkazem znalosti díla Ondřeje Zahnera (1709–1752).⁴⁴⁵ Naopak v případě jemné modelace obličejů a vlasů našel inspiraci u bavorského řezbáře Ignáce Günthera (1725–1775) pracujícího ve farním kostele v Kopřivné v letech 1751–1753.⁴⁴⁶

Nástěnné malba Judy Tadeáše Suppera v interiéru hřbitovní kostela

Jak bylo naznačeno výše, výzdoba hřbitovního kostela Nalezení sv. Kříže vyvrcholila v padesátých letech 18. století výmalbou presbyteria, kterou provedl námi sledovaný moravskotřebovský Juda Tadeáš Supper. Strop presbyteria včetně triumfálního oblouku byly pojednány rozsáhlým cyklem narativních scén, emblémů a alegorií na téma sv. Kříže a jeho legendy s ideovou vazbou na dedikaci kostela. Na stěnách pak náměty Posledního soudu, Pekla, Očistce a Smazání dlužního úpisu (*Chirographum decreti*) související s funerální funkcí hřbitovního kostela.⁴⁴⁷ [48, 49, 54, 64] Souběžně s prováděním maleb Supper realizuje výzdobu refektáře a konventních kaplí v sedleckém cisterciáckém klášteře a kostele Nanebevzetí Panny Marie.⁴⁴⁸ Franz Fritscher uvedl v *Gedenkbuch der Stadt Mährisch Trübau*, jako donátorku nástěnné malby Paulinu Budovskou, (Paulina Budovsky) ženu místního obchodníka.⁴⁴⁹ Vznik malby se datuje k roku 1755, který je v podobě chronogramu doložen na několika místech v presbyteriu. První se nachází nad arkádou boční oratoře na epištolní straně presbytáře ve scéně Pekla, druhý na malovaném epitafu moravskotřebovského děkana Johannese Alberta Walitzkého a třetí dnes již nedochovaný se nacházel na evangelní straně presbytáře ve výjevu Sestoupení Krista do předpekli či Očistce, jak doložili Franz Fritscher i Alois Czerny.⁴⁵⁰ [54, 64] Není zcela jasné, zda za konceptem složitého ikonografického programu stál Juda Tadeáš Supper sám, či na něm spolupracoval s někým jiným? Erudice konceptora se také plně projevila v doprovodných nápisových

⁴⁴⁴ KOVÁŘOVÁ 2016; SEKANINA 2017, 43, 51.

⁴⁴⁵ JEMELKOVÁ/ZÁPALKOVÁ 2009, 40–43; JAKUBEC/PERŮTKA 2011, 239.

⁴⁴⁶ JŮZA 1956, 46–60; SCHENKOVÁ/OLŠOVSKÝ 2001, 215; JAKUBEC/PERŮTKA 2011, 234–235; KOVÁŘOVÁ 2015, 485; SEKANINA 2017, 56.

⁴⁴⁷ CZERNY 1899, 60; CZERNY 1904; CZERNY 1906, 150–155; FRITSCHER 1880, 119;

CZERNY 1910, 6; KOVÁŘÍKOVÁ 1995; WEISSEROVÁ 2000; PAUKRT 2004, 51–56; MACHÁČKOVÁ 2006, 28; SUCHÁNEK 2013, 133, 151.

⁴⁴⁸ ALTOVÁ 1996, 19–26; ALTOVÁ 2000, 460–467.

⁴⁴⁹ FRITSCHER 1880, 119; PAUKRT 2004, 53.

⁴⁵⁰ FRITSCHER 1868, 38; CZERNY 1906, 155.

textech, které jsou nedílnou součástí obrazového cyklu a vypovídají o promyšleném programu. Základním zadáním ikonografického konceptu malby byla dedikace kostela Nalezení sv. Kříže a spolu s liturgickou zádušní funkcí určila základní okruh zobrazených námětů. I když je pravděpodobné, že sám Supper byl na základě své erudice i získaného částečného teologického vzdělání schopen takovýto program vytvořit, mohlo by se v tomto směru uvažovat o moravskotřebovském děkanu a apoštolském protonotáři Johannesu Albertu Wallitzkém, který mohl zásadním způsobem jako duchovní správce hřbitovního filiálního kostela koncept zásadně ovlivňovat a nakonec schválit. Wallitzký zastával úřad moravskotřebovského děkana po smrti Johanna Stöhra v letech 1746 až 1759, kdy ho po jeho skonu nahradil Georg Bayer, za něhož byla dokončena výzdoba moravskotřebovského děkanského kostela.⁴⁵¹ Z hlediska Supperova freskařského vývoje malba v moravskotřebovském hřbitovním kostele stojí na prahu umělcova rozletu, který vedle sedleckých maleb předznamenává budoucí rozsáhlé freskařské zakázky v Tatenicích, Slatinách u Jičina, a nakonec v místě Supperova působiště v moravskotřebovském děkanském kostele.⁴⁵² Také Supperův malířský styl se zde nejvíce projevil ve střízlivé věcnosti v doprovodných emblémech a malovaných medailonech v podobě zdobného měřítka kompozice a rokokového tvarosloví v rytmu, a především v doprovodném rokajovém ornamentu malované architektury a zdobných ploch náběhů klenby. Zářivý barevný rokokový kolorit a prosvětlenost zobrazovaných výjevů, především v ústřední malbě Nalezení sv. Kříže s bravurně zvládnutými anatomickými zkratkami ve figurální složce, naznačují vliv tiepolovské benátské malby.⁴⁵³ [68–79]

V sedmdesátých letech 18. století se Juda Tadeáš Supper během prací na výmalbě moravskotřebovského děkanského kostela do hřbitovního kostela ještě jednou vrátil a namaloval v letech 1770–1771 kvadrurní malbu s medailony bočního oltáře sv. Josefa. Jednalo se o poslední autorovu práci v technice nástěnné malby. Na trojrozměrnou architekturu oltářního retabula s menzou navazuje kvadrurní malba oltáře ilusivním průhledem do kupole uprostřed s trojúhelníkem-symbolom Nejsvětější Trojice a kolem obíhající balustrádou doplněné v náběžích klenby o dva výjevy ze života sv. Josefa (Zjevení anděla Josefovi ve snu a sv. Josef se setkává s Pannou Marií).

⁴⁵¹ FRITSCHER 1868, 33–34.

⁴⁵² MACHÁČKOVÁ 2006.

⁴⁵³ CZERNÝ 1899, 60; CZERNÝ 1904; CZERNÝ 1906, 150–155; FRITSCHER 1880, 119; CZERNÝ 1910, 6; KOVÁŘÍKOVÁ 1995; WEISSEROVÁ 2000; PAUKRT 2004, 51–68; MACHÁČKOVÁ 2006, 28.

Nad lomeným obloukem hlavní lodi před oltářem je pak zobrazeno ve volutovém medailonu s chronogramem 1771, datum dokončení malby. Na pilířích před oltářem pak Supper znázornil ve dvou medailonech Město s dělem v popředí a nápisem *Memento mori*⁴⁵⁴ a ve druhém pak krajinu s letícím ptákem k nebi. [80, 82–87] Oltář sv. Josefa byl původně vybaven oltářním obrazem s námětem Smrti sv. Josefa (1770) od Franze Xavera Wagenschöna.⁴⁵⁵[81] Původně byl obraz připisován z důvodu okolní výmalby samotnému Supperovi. Nicméně již v polovině 19. století Franz Fristcher a po něm Alois Czerny uvedli na pravou míru autorství obrazu.⁴⁵⁶ Malba oltáře sv. Josefa byla z větší části dokončena již Supperovým synem Františkem Karlem Silvestrem, neboť Juda Tadeáš byl již na konci svého plodného uměleckého života, a ještě téhož roku 1. května 1771 ve věku 59 let umírá.⁴⁵⁷ Franz Fritscher uvedl jako donátory oltáře sv. Josefa Georga Zecha a Paulinu Schlesingerovou.⁴⁵⁸

5. 2. Ikonografický popis nástěnné malby

Ikonografie nástěnné malby na triumfálním oblouku a v presbyteriu kostela z roku 1755

Ikonografický program nástěnné malby se odvíjí ve dvou základních rovinách. První se týká zobrazení Legendy sv. Kříže s emblémy a doprovodnými obrazy v typologickém paralelismu k jednotlivým scénám. Hlavní námět ve středu klenby s Nalezením sv. Kříže císařovnou Helenou má spojitost s dedikací kostela, kterou dostal při konsekraci v roce 1631 olomouckým světícím biskupem Breunerem.⁴⁵⁹ Na ústřední scénu Nalezení sv. Kříže navazují po obvodu v náběžích klenby jednak výjevy s císařovnou Helenou (Sen sv. Heleny a Hledání Kříže) doprovobené v menších monochromních medailonech starozákonnými náměty Jákobův sen a prorok Eliáš u vdovy ze Sarepty a dále Konstantinova bitva s Maxentiem s předobrazem Davida s hlavou Goliášovou a na protější straně Císaře Heraklia s křížem s novozákonním předobrazem Šimona Cyrenského nesoucího Kristův Kříž. Zbylé plochy klenby doplňují monochromní emblémy s Alegoriemi sv. Kříže a v bohaté rokokovém ornamentu malování andělé s Arma Christi a téma Posledního soudu, kterému je

⁴⁵⁴ CZERNY 1899, 60; CZERNY 1904; CZERNY 1906, 150–155; FRITSCHER 1880, 119; CZERNY 1910, 6; KOVÁŘIKOVÁ 1995; WEISSEROVÁ 2000; PAUKRT 2004, 51–68; MACHÁČKOVÁ 2006, 28.

⁴⁵⁵ FRITSCHER 1880, 119; POCHE 1987, 427; PAUKRT 2004, 66; ARIJČUK 2012b, 68.

⁴⁵⁶ FRITSCHER 1880, 119; CZERNY 1899, 60; CZERNY 1910, 6; ARIJČUK 2012b, 69.

⁴⁵⁷ MACHÁČKOVÁ 2006, 30.

⁴⁵⁸ FRITSCHER 1880, 118–119; ARIJČUK 2012b, 69 pozn. 62.

⁴⁵⁹ CZERNY 1904, 115; PAUKRT 2004, 53.

vyhrazena plocha triumfálního oblouku. Ten je z vnitřní strany pojednán opět motivem sv. Kříže, který jako znamení září v oblacích za doprovodu andělů, kteří troubí na polnice a probouzejí mrtvé ke vzkříšení, kteří jsou vyobrazeni, jak vylézají z hrobů ve spodních partiích. Na vnitřní straně jižní části triumfálního oblouku je vyobrazen epitaf moravskotřebovského děkana Johanna Alberta Wlitzkého a na protější byla původně vyobrazena signatura tvůrce malby Judy Tadeáše Suppera, která se však do dnešních dnů nedochovala. Pohledová plocha vnější strany vítězného oblouku pak uvozuje celý prostor presbyteria výjevem Oslavy sv. Kříže v podobě letícího anděla troubícího na polnici s praporem a textem oslavného hymnu a doprovodnými atributy zářícího kříže, trnové koruny a rákosu s dvanácti plamínky kolem hlavy. Po stranách triumfálního oblouku jsou nad bočním oltářem Panny Marie Bolestné a protější kazatelnou vyobrazeny personifikace Církve a Synagogy. Další myšlenkovou rovinu tvoří výzdoba stěn s důrazem na poslední věci člověka a posmrtný stav lidské duše s vazbou na liturgickou funkci hřbitovního kostela. I v těchto námětech je akcentován motiv sv. Kříže, který všechny zobrazené výjevy propojuje a sjednocuje do celkového dramatu dějin spásy člověka. V tomto směru je zde kladen důraz na roli zádušní mše, která je myšlenkově vtělena do Smazání dlužního úpisu (*Chirographum decreti*) na zaoltární stěně hlavního oltáře, který se svými třemi dřevěnými kříži původně osazenými plastikami ukřižovaného Krista, dvou lotrů a postav Panny Marie a sv. Jana stojících pod křížem dotváří kulisu hlavního námětu. Výjev je navíc rámován ilusivní oltářní architekturou vrcholící nástavcem s volutami v jejímž středu je umístěn eucharistický motiv Pelikána krmícího svá mláďata. Smazání vin člověka je dále rozvinuto do výjevů Pekla na straně epištolní a Sestoupení Krista do předpekli – Očistce na protější straně evangelní. Stěny jsou členěny ilusivní architekturou pilastrů na jejichž dřících jsou kartuše s poprsím svatých mučedníků kříže Petra a Ondřeje. Na stěnách závěru presbyteria se po stranách hlavního oltáře dochovala pouze v torzální podobě figura sklánějícího se Krista z blíže neurčeného námětu a na straně protější Anděl rozrážející patou kříže bránu do nebe. Všechna uvedená zobrazení jsou doprovázena vysvětlujícími nápisy, které vycházejí z biblických, legendických či homiletických zdrojů.⁴⁶⁰

Námět Oslavy sv. Kříže uvozuje celý bohatý ikonografický program presbyteria, a proto je rozvinut již na vnější straně vítězného oblouku, kde je uprostřed nad hrotitým záklenkem znázorněn letící anděl troubící na polnici, na níž vlaje prapor s textem

⁴⁶⁰ CZERNY 1906, 150–155; PAUKRT 2004, 51–56.

hymnu Venantia Fortunata: „Vexilla regis prodeunt. Fulget Crucis Myfterium.“⁴⁶¹ V kartuši nad andělem je pak nápis: „ECCE CRUCEM D. N. IESU X^{ti}, fugite partes adverfae, vicit LEO de tribu Iuda.“ oslavující kříž jako trojaion proti nepřátelským mocnostem a vítězství toho, který na něm umřel, Lva z kmene Judova tedy Krista (Zj5,5).⁴⁶² [28, 29] Letící anděl má levici prostrčenou trnovou korunou a třímá v ní zářící kříž, roušku nejspíše Veroničinu a orobinec atributy Kristova umučení a zároveň jako zbraně „signa“ v boji s hříchem a ďáblem jsou majestátními symboly Kristova druhého příchodu.⁴⁶³ Anděl má kolem hlavy svatozář tvořenou dvanácti plamínky upomínající na Ducha svatého, který sestoupil na apoštoly a jenž zapaluje lidská srdce láskou k Bohu a vede svou Církev dějinami. Proto je odvrácen od Velekněze s atributy Staré smlouvy na protější jižní straně a letí vstříc k personifikaci Církev usazené na malované ilusivní volutě a oblaku nad bočním oltářem Panny Marie Bolestné. Církev zde zosobňuje Nový zákon nahrazující Starý zákon vyobrazený na protější straně vítězného oblouku. Církev, jako strážkyně Nového zákona, je prezentovaná postavou papeže oblečeného v modrém pluviálu a s tiárou na hlavě. V pravici drží patriarchální kříž a hledí do středu triumfálního oblouku k letícímu andělu. Holubice symbol Ducha svatého se snáší odshora k papeži a přináší mu v zobáku Petrovy klíče, které odkazují k udělené moci Petrovým nástupcům svazovat a rozvazovat pouta spáchaných hříchů. Postava papeže levicí ukazuje k nápisu „NOVA SINT OMNIA“.[30] Kolem jsou rozprostřeny ondřejský kříž, meč, pila, kopí, kloboučnický luk, svatopetrský obrácený kříž. Jsou to mučící nástroje a zároveň atributy těch, kteří šli pro Krista cestou mučednictví. Na protější straně vítězného oblouku nad kazatelnu je znázorněn starozákonní Boží lid představený postavou velekněze s pozvednutými pažemi k modlitbě otočeného směrem k letícímu andělu. Velekněz je oblečen do velekněžského roucha na prsou se zavěšeným štítkem s dvanácti drahými kameny—symbolem dvanácti izraelských kmenů a na hlavě má velekněžskou čepici. Pod veleknězem je umístěna Mojžíšova hůl ve tvaru tau s bronzovým hadem (předobrazem Ukřižovaného Krista), archou úmluvy pod jeho nohama a velká Davidova harfa v pozadí. Vše je pak doplněno

⁴⁶¹ BREVIARIUM ROMANUM 1747b, 324; BREVIARIUM ROMANUM 1747a, 520; „Korouhve královské jdou vpřed, kříž září ohněm tajemství...“ Venantius Fortunatus. Hymnus druhých nešpor k svátku Povýšení sv. Kříže. In: DENNÍ MODLITBA CÍRKVE 2005b, 1318.

⁴⁶² BREVIARIUM ROMANUM 1747b, 334; RITUALE ROMANUM 1853, 485; „Hle, Kristův kříž! Prchněte, nepřátelské mocnosti! Zvítězil lev z Judova kmene, Davidův potomek. Aleluja.“ Antifona z liturgie horarum k svátku Povýšení sv. Kříže. In: DENNÍ MODLITBA CÍRKVE 2005b, 1308.

⁴⁶³ ROYT 2006a, 169.

nápisem „RECEDANT VETERA.“⁴⁶⁴ [31] Motiv letícího anděla odvráceného od personifikace Synagogy směřujícího k personifikaci Církve je podpořen uvedeným nápisem „At' je vše nové, staré at' ustoupí“, který odkazuje významově k druhému listu Korint'ánům sv. Pavla a doslovně k eucharistickému hymnu *Sacris solemniis* k svátku *Corpus Christi* od sv. Tomáš Akvinského.⁴⁶⁵

Eschatologická idea s akcentem na symbol kříže pokračuje výzdobou vnitřní strany vítězného oblouku, kde je ve středu namalován zářící kříž v oblačném prstenci po stranách vždy s jedním andělem troubícím na polnici. [32–35] Pod nimi pak po stranách vstávají z hrobů skupinky vyvolených i zatracených žen a mužů k Poslednímu soudu.⁴⁶⁶ Ženy sedíce na náhrobních deskách vzhlížejí k zářícímu kříži, někteří muži teprve vylézají z hrobových jam, jeden si drží v pohnutí a překvapení hlavu v dlaních a další nadzvedává náhrobní desku nad sebou. Hrob za ženami je označen křížem, a naopak na protější straně za muži je umístěn obelisk. Pozadí je tvořeno skalisky hor, které oddělují pozemské dění od dramaticky ztvárněné oblačné oblohy. [36–38] Jako by zde zazníval „divně dunivý hlas trouby dne hněvu“, ze sekvence *Dies irae* z památky všech věrných zemřelých.⁴⁶⁷ Výjev vzkříšení je oživen na epištolní straně letícím andělem, který drží otevřenou knihu s textem 30. verše 24. kapitoly Matoušova evangelia o znamení Syna Člověka, které se na konci času objeví na nebi – „Tunc parebit Signum Filij hominis Math:24V.30“.⁴⁶⁸ [34] Spodní partie vnitřní strany triumfálního oblouku jsou důležité pro autorství a datování nástěnné malby. Pod scénou vzkříšení mrtvých se na evangelní straně nachází torzo malované oválné kartuše na obelisku, za nímž se skrývá klečící figura s bosýma nohama. Je to snad autor sám? V oválné kartuši je napravo vyobrazen na neurčitém vrcholu Mojžíšův bronzový had na tau kříži a nalevo je zachovaný nápis „Potenter sed frustra,“⁴⁶⁹ který je však pouhým torzem dnes již nedochovaného rozsáhlejšího nápisu. [40,41]

⁴⁶⁴ PAUKRT 2004, 52.

⁴⁶⁵ „At' je vše nové, staré at' ustoupí“. 2K 5, 17 In: Nový Zákon 2003, 579; „Sacris solemniis iuncta sint gaudia, et ex praecordiis sonent praeconia; recedant vetera, nova sint omnia, corda, voces, et opera.“ In: SCHMID 1841, 318; MURRAY 2013, 266; TŮCK 2018, 197.

⁴⁶⁶ HALL 1991, 363–364; PAUKRT 2004, 52; ROYT 2006, 239–244; RULÍŠEK 2006, nepag.

⁴⁶⁷ MISSAE PRO DEFUNCTIS. In: MISSALE ROMANUM 1759, 67–68; „Onen den, den hněvu lkavý zruší čas, dým vzejde tmavý, David, Sibylla tak praví. Strašné chvění bázeň hrozná, až se tvorstvo soudci přizná... Zní hlas trouby divně duní, volá spáče z hrobu lůně Pán, kde sedí na svém trůně. Smrt a příroda tu trnou, když se těla z hrobu hrmou k Soudci, každý s hříšnou skvrnou.“ Sekvence *Dies Irae*. Památka všech věrných zemřelých 2. listopadu. In: SCHALLER 1935, 1194–1196.

⁴⁶⁸ „Tehdy se objeví na nebi znamení Syna člověka.“ Mt 24, 30 In: NOVÝ ZÁKON 2003, 96.

⁴⁶⁹ „Mocně, ale marně.“ In: KREJČA 1995, 39.

Václav Paukert ve svém článku upozornil na Aloise Czerného, který zaznamenal původní podobu kartuše s úplným zněním textu ještě před jeho poškozením. Na úpatí kopce měl být oválný malířský znak se třemi štítky s iniciálami ITS a devizou autora maleb „In Te Super speravi“. Pod kartuší je dodnes patrné torzo původního nápisu, které Czerny zaznamenal takto: „Symbolu hocce confidentali penicillio Pictori Super acidit Licentia.“⁴⁷⁰ Supperova osobní deviza se signaturami mohla být řešena obdobným způsobem jako ta, která se dochovala v presbyteriu děkanského kostela v námětu Ester korunované králem Ahasverem.⁴⁷¹ [25, 42] Jestliže Hana Macháčková přeložila osobní devizu „In Te Super Speravi“ jako „V tebe Supere jsem doufal“, bylo by jistě správnější text přeložit „V tebe Nejvyšší jsem doufal“, neboť i když by mohl být text vyjádřením umělceva sebevědomí, přeci jen v kontextu s místem, kde se nalézá, je spíše vyjádřením náboženského postoje vycházejícího z vědomí konečnosti lidského bytí a naděje na věčnou spásu. Malíř jej pravděpodobně použil jako parafrázi na antifony z Graduale a k Offertoriu mše Za šťastnou smrt „In te, Domine, speravi, ...“.⁴⁷²

Epištolní strana vítězného oblouku nese malovanou pamětní desku s textem věnovaným titulárnímu protonotáři, apoštolskému kanovníkovi a třebovskému děkanovi Janu Albertu Wallitzkému, za jehož působení byla výzdoba presbyteria provedena. [38] Důležitost nápisu podtrhuje chronogram s letopočtem 1755 (Morte a CrVCe DeLeta). Uprostřed nápisu je umístěný Wallitzkého znak rozpuřený příčným břevnem s řeckým křížem s knížecí hodnostní korunou a krytý kloboukem s šesti střapci po každé straně fialové tinktury označující duchovní děkanovu hodnost protonotáře, apoštolského soudce a Knížete Palatina.⁴⁷³ V horní polovině nese hlavu andílka a spodní je pak rozdělena svisle na dvě poloviny. Pravá strana nese eucharistický motiv pelikána krmícího mláďata vlastní krví doprovázený textem – Dat suis vitam. V levé polovině je namalován pták Fénix vzlétající z popela, symbol Kristova vzkříšení opatřený nápisem – Funus nova vita sequetur.⁴⁷⁴ [39] Alois Czerny v článku *Judas Thaddäus Josephus Supper v Maehrisches Gewerbe-Museum* a Franz Fritscher ve své publikaci *Gedenktbuch der Stadt Mährisch Trübau* uvedli celé znění textu na pamětní desce dnes již zčásti nečitelného, ovšem s menšími nepřesnostmi či chybami v přepisu.⁴⁷⁵

⁴⁷⁰ „Tento symbol připojila obratným štětcem umělecká licence malíře Suppera.“ In: KREJČA 1995, 39; CZERNY 1906, 151 pozn. 2.

⁴⁷¹ MACHÁČKOVÁ 2012, 38.

⁴⁷² „V tebe Pane, jsem doufal“ In: SCHALLER 1935, 167–168.

⁴⁷³ HEROUT 1980, 256–262, 129; BLAŽÍČEK 1991, 59; BUBEN 1997, 31, 46, 296–297.

⁴⁷⁴ FRITSCHER 1880, 119; PAUKRT 2004, 52–53.

⁴⁷⁵ FRITSCHER 1868, 38–39; FRITSCHER 1880, 119–120; CZERNY 1906, 151–152.

Text zní: Infelix Mater viventium EVA, Praecepta Pandora, Diviso non minus incauté, quam improbé pyxidis inftar malô Genus omne malorum generi humano aperuit, Lactantesq(ue) oes lacte gratiae privans inevitabile(m) mortis fugere necessitavit amaritudinem Contra quam Divin(us) Medic(us) in Ligno Sancto quinta(m) Vulneru(m) suoru(m) Effsentia(m) defftilatê Sangvineu(m) praefscripsit Recipe, ex quo propinata est non tantúm Salus Infirmorum, Refurectio mortuorum, sed et Morte a CrVCe DeLeta VITA ÆTERNA; In hanc respiciens sub Cruce militans, et condolens IOANNES ALBERT(US) WALLITZKY SS-Th & I.U. Licent: Proto-Notari(us) Ap(osto)licus Jurat(us), Comes Palatin(us), et Decan(us) Fora e(us) Tribovienſiu(m) reveritiſſimus, etc. Cultu Latrevtico Prebyterium hocce exornarii Eccl(es)iamq(ue) intus, et a Foris admiraculantibus oviculis olim Montis Crucis futuris Incolis, et ip(s)e Crucis cum Christo Die illa magna refurecturis resſtaurari fecit Paſtor bonus. Cujus dum Inſigniali Pelicano ovicularis affectus et Phœnicem appinxit Symbolizando parentat: Vive diu felix, fun(u)s nova vita se ſeqvet(ur) Nec (p)oteris letho nobiliore mori.⁴⁷⁶[39]

Téma vzkříšení mrtvých k Poslednímu soudu na vítězném oblouku pokračuje a zároveň vrcholí na východní stěně za hlavním oltářem, kde je akcentován eucharistický význam Kristovy oběti ve mši obrazně vyjádřený smazáním dlužního úpisu (Chirographum decreti). [44,48–49] Hlavní oltář je tvořen mensou a svatostánkem v podobě modré koule představující svět. Místo klasického oltářního retáblu jsou osazeny v zadním plánu tři velké dřevěné kříže, na nichž byly původně připevněny plastiky Krista a dvou lotrů. Pod kříži přímo na oltářní menze stály sochy Panny Marie a sv. Jana. Všechny sochy byly vyřezány v životní velikosti a v současnosti jsou deponovány v moravskotřebovském františkánském klášteře. Celé sousoší představující Kalvárii bylo ideově propojeno s nástěnnou malbou na zaoltářní stěně. Tam je vyobrazen v pravé části kompozice Bůh Otec s trojúhelníkovým nimbem a bílým nerozčesaným vousem jako „Věkovitý,“ který usedl na svůj trůn, jak čteme u proroka Daniela⁴⁷⁷ a opět v sekvenci *Dies Irae*.⁴⁷⁸ Jednoduchá forma jeho nařasené drapérie podtrhuje monumentální charakter postavy. V pozadí na protější straně je vyobrazeno zatměné slunce. Přesto, že Václav Paukert identifikoval motiv jako zeměkouli plující

⁴⁷⁶ „Nešťastná matka živých Eva, unáhlená (svedená) Pandora...

⁴⁷⁷ Dan 7, 9–14. In: JERUZALÉMSKÁ BIBLÉ 2009, 1578–1579.

⁴⁷⁸ MISSAE PRO DEFUNCTIS. In: MISSALE ROMANUM 1759, 67–68; „Zní hlas trouby divně duně, volá spáče v hrobu lůně, Pán kde sedí na svém trůně... Přinesena psaná kniha, je v ní všecka hříchů tíha z ní pak Soudec viny stíhá. Soudec zasedat až bude, zjeví se co skryto všude... Pro mne byl kůl Kříže vstaven. Nebuď čin ten plodů zbaven!... Slzavým dnem bude, Pane, o němž viník k Soudu vstane hrobového svého lože“ In: Sekvence *Dies Irae*. Památka všech věrných zemřelých 2. listopadu. In: SCHALLER 1935, 1194–1196.

v oblacích,⁴⁷⁹ jedná se spíše o úkaz na nebi, který doprovází Den hněvu, jak ho lze například najít u proroka Joela. (Joel 3,4).⁴⁸⁰ Pod postavou žehnajícího Boha Otce sedícího na oblaku, který v levici drží žezlo moci nad světem, je namalován latinský nápis osvětlující celý výjev „Donans vobis omnia de:glicta : delens, quod adverbūs nos erat chirographu(m) decreti-affigens iliud CRUCI. Coll:II v:13 et 14.“,⁴⁸¹ který je součástí 3. lekce Liturgie horarum in na svátek Nalezení sv. Kříže.⁴⁸² Téma dlužního úpisu s našimi hříchy, který Kristus vynesl na dřevo kříže v době, kdy my jsme byli ještě hříšníky (Kol 2,14) ze druhé kapitoly listu Kolosanům (Kol 2,14), poukazuje na dramatickou scénu s anděly na protější straně kompozice. Jeden ze dvojice andělů drží knihu s přeškrtnutou číslicí 1000, kterou druhý asistující anděl v modré drapérii umazává houbou nasáklou Kristovou krví. Pravicí pak ukazuje na dřevěný kříž, na němž byla původně osazena plastika ukřižovaného Krista. [46] Celý výjev za hlavním oltářem je rámován malovanými pilastry a nahoře završen nástavcem s postranními volutami. Štít nese oválnou rokajovou kartuš s námětem pelikána krmícího mláďata svou vlastní krví s textem: „UT VITAM HABEANT Joa:10.“ z Janova evangelia jako další odkaz na eucharistickou Kristovu oběť.⁴⁸³ [51] Na postranních volutách nástavce jsou vedle hořících obětních nádob vyobrazení dva andělé s nástroji Kristova umučení (Arma Christi). Nástroje jsou jako „signa“ logickým pokračováním majestátních symbolů druhého Kristova příchodu z triumfálního oblouku.⁴⁸⁴ Andělé s Arma Christi tak tvoří pomyslnou korunu stěn a propojují tematicky jejich výmalbu s centrálním výjevem Nalezení sv. Kříže na klenbě. V levé části sedí anděl se sloupem bičování a Longinovým kopím a na protější volutě druhý anděl třímá v levici nabodnutou Stefanovu houbou na tyči a pravicí pozvedá kalich s přetékající Kristovou krví. [52–53] Téma Nástrojů Kristova umučení se dále rozvíjí v náběžích po obvodu klenby, které jsou pokryty bohatým rokajovým dekorem oživeným květinovými trsy, na němž jsou usazeni andělé vždy jeden velký a jeden menší v podobě putti. Na evangelní straně to je andílek s Jidášovým měšcem opatřeným číslicí třicet označující třiceti stříbrnými za zradu Krista a větší anděl s konvicí, ze které lije vodu na mísu jako aluze na Pilátovo gesto umytí rukou po Kristově odsouzení. Na protější epištolní straně jsou opět menší

⁴⁷⁹ PAUKRT 2004, 54.

⁴⁸⁰ „Slunce se promění v temnoty, měsíc v krev, dokud nenadejde Jahvův Den, veliký a hrůzyplný!“ Joel 3, 4. In: JERUZALÉMSKÁ BIBLE 2009, 1614–1615.

⁴⁸¹ „Odpustil vám všechna provinění, zničil (vymazal) dlužní úpis který byl proti nám a přibil ho na kříž.“ Kol 2,13–14, In: NOVÝ ZÁKON 2003, 656.

⁴⁸² Die III. Maii Festo Inventionis Sanctae Crucis. In: BREVIARIUM ROMANUM 1747, 522–523.

⁴⁸³ „Aby měly život...“ Jan 10,10. In: NOVÝ ZÁKON 2003, 318.

⁴⁸⁴ HALL 1991, 295, 393–394; ROYT 2006a, 167–170; RULÍŠEK 2006, nepag.

anděl s důtkami a větší s cedulí a hřeby.⁴⁸⁵ [73–76, 79] Po stranách ilusivních pilastrů oltáře je na levé pohledové straně zobrazen v torzálním stavu sklánějící se Kristus s křížem a na straně protilehlé anděl rozrážející patou kříže bránu do nebe. [59–62] Kristus je vyobrazen jako Zmrtvýchvstalý oděný do červeného pláště, jak drží v levici velký kříž. Na jeho těle jsou patrné rány po hřebech i rána v boku. Námět byl bohužel poškozen a lze se pouze domnívat, že původně zobrazoval například Zjevení Krista po zmrtvýchvstání apoštolům, ženám atp. Podobně jako u předchozí scény i Anděl rozrážející patou kříže veřeje bránu do nebe je pouhým torzem, ze kterého se v důsledku druhotně vsazeného renesančního epitafu dochovala pouze figura anděla s křížem a blíže neurčená postava v jihovýchodním koutu, která by se mohla interpretovat jako jedna ze zástupu spravedlivých vysvobozených z předpekli. [59–62]

Námět Smazání dlužního úpisu ideově pokračuje na stěně epištolní, kde je ve spodní partii stěny znázorněno Peklo v podobě žhavých ohnivých plamenů, z nichž se vynořují svíjející se nahé postavy hříšníků odsouzených do věčného zatracení. Zavržené duše v podobě lidských těl jsou přikovány okovy a vedle neuhasínajícího ohně pekla jsou trápeny ovíjenými hady, kteří své oběti ovíjejí a koušou. V levé části malby je vidět okřídleného d'ábla, který zatlačuje hříšníka do pekelného ohně. V pravé části v pozadí a také částečně na jihovýchodní stěně je vidět obvyklý Supperův motiv zamřížovaného okna v oblačném dýmu, který podtrhuje hrůzostrašnost zobrazeného místa v podobě jakéhosi vězení či jeskyně. Peklo obepíná d'ábel v podobě hada urobora, který je zakousnut do svého ocasu, a tak tvoří kruh, kterým je naznačena věčnost a konečnost stavu zavržených v pekle.⁴⁸⁶ [64] Ve vrcholu stěny nad otvorem oratoře je namalován Bůh jako Soudce se vztaženou pravicí s křížem v náruči trůnící na oblacích. O něco níže po pravici Otce jsou vyobrazeny Kristovy rány v podobě probodených části rukou a nohou se srdcem uprostřed. [65] Z probodeného srdce tryská krev, která je zachycena kalichem Božího hněvu v ruce archanděla Michaela s váhami v levé ruce. Kristova krev procházející kalichem se mění ve světelné paprsky blesků srážejících d'ábla a jeho služebníky do stavu věčného zavržení. [66, 67] *Legenda Aurea* zmiňuje výrok sv. Jana Zlatoústého o Kristově kříži a jeho jizvách, které budou na soudě jasnější než paprsky slunce.⁴⁸⁷ V pravé partii stěny vidíme v pozadí prchající bazilišky v podobě drobných

⁴⁸⁵ PAUKRT 2004, 55.

⁴⁸⁶ HALL 1991, 404, 150.

⁴⁸⁷ Jan Zlatoústý: „Kříž a Kristovy jizvy budou na soudě jasnější než paprsky slunce.“ In: VIDMANOVÁ 2012, 261.

dráčeků, které však Václav Paukert mylně určil jako podivné ptáky.⁴⁸⁸ Celé scéně pak vévodí figura žehnajícího Boha Otce držícího kříž, která nám naznačuje, že Otec poslal svého Syna, aby mocí svých ran vykoupil lidstvo a zvítězil nad d'áblem a smrtí, které uzavřel do ohnivého močálu, jak ostatně potvrzuje nápis s chronogramem „oCCLVDaM“⁴⁸⁹ nad záklenkem arkády oratoře. Jako bychom zde slyšeli ozvěnu ze Zjevení apoštola Jana „Potom jsem viděl anděla sestupujícího z nebe...Popadl draka, toho starého hada, to je d'ábla čili satana, spoutal ho na tisíc let, svrhl do propasti, zavřel ji a svrchu zapečetil...“ (Zj 20,1–3)⁴⁹⁰ a Pavlových slov z listu Kolosanům „Knížata a mocnosti pekla odzbrojil, veřejně je vystavil potupě a křížem nad nimi triumfoval“ (Kol 2,15)⁴⁹¹ která textově navazují na námět Chirographum decreti zaoltární stěny.

Protějšší evangelní stěna je pokryta malbou „Sestoupení Krista do předpekli“ či také Očistce.⁴⁹² [54–57] V horní partii stěny je zapečetěný hrob ve skalním otvoru v pozadí s Golgotou a třemi kříži. Po stranách sedí dva hlídající zbrojnoši, které nechal ke hrobu na žádost velekněží postavit Pilát. Jeden z nich se opírá o kopí a druhý se dochoval pouze v torzu bez horní části těla. Uprostřed kompozice sestupuje Kristus s ranami a křížem ověčený vavřínovým věncem vítězství a palmovým listem (symbolem mučednictví) k duším uvězněných spravedlivých, patriarchů a proroků, mezi nimiž jsou také první lidé Adam s Evou,⁴⁹³ jak je to zmíněno například ve druhém listu sv. Petra (2Pt3,18-20),⁴⁹⁴ ve čtení: „Sestoupení Páně do pekel“ ze starobylé homilie na Velkou a svatou sobotu⁴⁹⁵ či v kázání sv. Efréma o „Kristově kříži, spáse lidstva“. Vavřínový věnec obepínající Kristův kříž, je naopak odkazem na chvalozpěv Venantia Fortunata „*Crux fidelis*“, kde je opěvován „vavřín v slavném boji získaný.“⁴⁹⁶ Kristus je vyobrazen, jak slétá do jakési podzemní jeskyně zahalen do červeného pláště obklopený oblačným prstencem s rozevřenou náručí vstříc postavám v očišťovacích plamenech. Některé z nich jsou přikovány k mříži, jiné vzpínají své ruce k přicházejícímu Spasiteli. Ani zde nechybí živá gestikulace v podobě otevřených úst

⁴⁸⁸ PAUKERT 2004, 56.

⁴⁸⁹ „Uzavřu“ In: IBIDEM.

⁴⁹⁰ Zj 20,2. In: NOVÝ ZÁKON 2003, 862.

⁴⁹¹ Kol 2, 15. In: NOVÝ ZÁKON 2003, 656.

⁴⁹² Na spojení námětu Sestoupení Krista do předpekli s Očistcem v katolickém prostředí doby baroka upozornili Tomáš Malý a Pavel Suchánek. In: MALÝ/SUCHÁNEK 2013, 58.

⁴⁹³ FRITSCHER 1880, 119 pozn. 7.

⁴⁹⁴ HALL 1991, 404–405; PAUKERT 2004, 55–56; ROYT 2006a, 262; RULÍŠEK 2006, nepag.

⁴⁹⁵ Pravda víry je součástí prastaré víry Církve a jejího apoštolského vyznání. Tohoto tématu se dotýká také dochovaná starobylá homilie na Velkou a svatou sobotu z 2. století, která se i dnes čte ve čteních kněžského breviáře. In: DENNÍ MODLITBA CÍRKVE 2005a, 427–429.

⁴⁹⁶ „Opěvujte ústa vavřín v slavném boji získaný, o skvělém vítězství kříže pějte slavný chvalozpěv: kterak Vykupitel zvítězil.“ In: DENNÍ MODLITBA CÍRKVE 2005a, 346.

výkřiků očišcového trápení či zamřížované okno. Kristův zářící kříž se dole mění v kotvu, symbol naděje pro vysvobozované duše. Proto drží anděl v pravé ruce kalich s Kristovou krví, která přetéká přes okraj kalicha a dopadá do očišcových plamenů a levicí se dotýká záchranné kotvy, což je opětůný poukaz na svátostnou moc Eucharistie slouženou za duši zemřelého.⁴⁹⁷ [56, 57] Jak uvedl Alois Czerný měl být námět Sestoupení do předpekli opatřen v dolní části nápisem s chronogramem „CrVCe reDeMtor soLor“ (1755),⁴⁹⁸ který se však do dnešních dnů nedochoval.⁴⁹⁹ Výjev je z pravé strany rámován ilusivním pilastrem, na němž je medailon s poprsím sv. Petra objímajícího pravicí svislé dřevo kříže po levé straně s papežským trojramenným křížem. [58] Petr, první papež byl podle tradice z úcty ke Kristu na vlastní přání ukřižován hlavou dolů. Medailon s poprsím Petrova bratra a zároveň také mučedníka kříže sv. Ondřeje je namalován na protější epištolní stěně.⁵⁰⁰ [63] Ondřej je zobrazen z profilu jako asketa s nepěstěným vousem a pleší. Ve Zlaté legendě je zmínka o pozdravu apoštola ke kříži „Bud' zdrav, drahocenný kříži.“⁵⁰¹

Ikonografický program stěn presbyteria se dá shrnout do slov pronesených v promluvě sv. Ondřejem Krétským, která jsou součástí liturgie hodin na svátek Povýšení sv. Kříže: *“Bez kříže by totiž nebyl ukřižovaný Kristus, bez kříže by nebyl Život přibitý na dřevo. A kdyby život nebyl přibitý na kříž, nevytryskly by z Kristova boku prameny nesmrtelnosti, krev a voda, smíření světa, a dlužní úpis hříchu by nebyl zničen, nebyli bychom propuštěni na svobodu, neokoušeli bychom z ovoce stromu života, neotevřel by se nám ráj. Bez kříže by nebyla přemožena smrt, peklo by nebylo připraveno o moc nad námi, neboť jím byl sražen ďábel a přemožena smrt, brány pekelné byly vyvráceny a celému světu byla přinesena spása.“*⁵⁰²

Na stěnách presbyteria jsme měli možnost sledovat drama Smazání dlužního úpisu, Svržení ďábla do podsvětí a Peklo, „Sestoupení Páně do předpekli či Očištec“. U všech těchto námětů je různým způsobem přítomný kříž jako nástroj utrpení a vítězství. Na klenbě presbyteria téma vrcholí v podobě nástrovní malby Nalezení sv. Kříže a doprovodných paralel v typologickém paralelismu v podobě obrazů z Legendy o sv.

⁴⁹⁷ „Majíce být nasyceni Tělem a krví Ježíše Krista, Pána našeho, jímž je posvěcena korouhev Kříže, prosíme Pane Bože náš, jako jsme jej směli uctívati, tak získali věčné plody jeho spásné slávy...“ Tichá modlitba v mešním oficiu svátku Povýšení sv. Kříže. In: SCHALLER 1935, 1121.

⁴⁹⁸ „Křížem Vykupitel utěšuje.“ In: CZERNÝ 1906, 155; PAUKRT 2004, 56; KREJČA 1995, 45.

⁴⁹⁹ CZERNÝ 1906, 155 pozn. 2; PAUKRT 2004, 55.

⁵⁰⁰ CZERNÝ 1906, 155; PAUKRT 2004, 56; ROYT 2006a, 185.

⁵⁰¹ VIDMANOVÁ 2012, 261.

⁵⁰² Oratio 10 in Exaltatione sanctae crucis. Ondřej Krétský. In: DENNÍ MODLITBA CÍRKVE 2005b, 1312–1313.

Kříži, starozákonních předobrazů, které lze najít ve *Zlaté legendě* či ve spisech církevních otců. Zobrazení Nalezení sv. Kříže je hlavním, a tedy nejdůležitějším námětem v kostele, neboť se vztahuje k samotnému patrociniu.⁵⁰³ [68–71] Malba je jako *guardo riportato* z pohledu *sotto in su* umístěna do středového zrcadla, rámovaného profilovaným ilusivním rámem. Rám je obloukovitě zakrojený a silně zalamovaný, ozdobený kartušemi, rokajovými motivy a bohatou vegetabilní výzdobou včetně hlav putti. Kompozice obrazu je tradičně dělena na sféru nebeskou a pozemskou. Sféru nebeskou představují andělé v oblacích přihlížející z nebe momentu nalezení křížů, které dle tradice našla ve 4. století sv. Helena matka císaře Konstantina.⁵⁰⁴ Slavnostnost této chvíle podtrhuje okušující anděl s kadidelnicí, který má nejspíše připomenout libou vůni kouře z koření, který se podle Zlaté legendy objevil poté, co žid Jidáš pozdější biskup Quiriak ukázal sv. Heleně místo, kde bylo zakopané dřevo kříže, které od dob Hadriánových překrýval nános země a pohanský Venušin chrám. V pozemské sféře je vyobrazena sv. Helena, jak stojí v přepychovém šatě s císařskými insigniemi zlaté koruny, žezla a v hermelínovém plášti, který nadzvedává nějaký chlapec. V pozadí za hlavní scénou je vidět v levé části obelisk v podobě pyramidy a na protější straně architekturu jeruzalémských domů s rovnými střechami, před kterými v popředí na zídce sedí přihlížející děti chlapec s dívkou. Císařovna stojí pod slunečníkem přidržovaným služebnou a hledí do vykopané jámy, ze které jsou vytahovány tři kříže. [70] Jeden Kristův a dva lotrů, kteří byli ukřižováni spolu s ním.⁵⁰⁵ Na malbě lze vidět tři muže, jak s námahou vytahují velký dřevěný kříž z hluboké jámy plné fragmentů antických soch a architektury. Jeden z mužů shlíží na kříž ležící pod ním a evidentně přemýšlí, který z nich je ten pravý. Kříž navíc jakoby kompozičně přesahuje rám obrazu a za pomoci stínu pod ním je zde vytvořena dokonalá iluze trojrozměrného prostoru. Obdobným způsobem je řešena také figura klečícího muže před Pilátovou tabulí, jehož pravá noha také vyčnívá přes okraj obíhajícího rámu. Druhý z mužů nadzvedávající kříž má upřený pohled na diváka a obdobně jako biskup Makarius ukazující na polomrtvou ženu s pozorovatelem komunikuje. [71] O něco výše v levé pohledové části vidíme starce, mudrce s turbanem ozdobeným pérem a ženu, kteří diskutují nad právě

⁵⁰³ CZERNY 1904, 115.

⁵⁰⁴ KIRSCHBAUM 1970, 642–648; NOVÁK 1989, 37–38; HALL 1991, 373–374; ROYT 2006a, 138; RULÍŠEK 2006, nepag.; VIDMANOVÁ 2012, 169–175.

⁵⁰⁵ Toto historicky doložitelné místo můžeme dnes nalézt v jeruzalémském chrámu Božího hrobu a skrývá se v kapli sv. Heleny, která podle raně křesťanské tradice stojí na místě odpadkové jámy pod Golgotou, kam byly nástroje ukřižování, (dle židovské představy) jako nečisté předměty, odhozeny po vykonání poprav. In: KROLL 2002, 376–401.

nalezenou nápisovou desku z kříže, kterou nechal při Kristově ukřižování zhotovit Pilát Pontský. Na ceduli je hebrejský, řecký a latinský text: „ישוע הנצרי מלך היהודים“⁵⁰⁶ ΙΗΣΟΥΣ ΝΑΖΩ: Ο ΒΑΣΙΛΕΥΣ ΤΩΝ ΙΟΥΔΑΙ: ΙΕΣΟΥΣ ΝΑΖΑ:(ΡΕΝΟΥΣ) ΡΕΧ ΙΟΥδαο(um)“.⁵⁰⁷ V pravé části výjevu při okraji velké jámy vylézá malý hoch s podnosem, na němž jsou umístěny hřeby. Nad ním je pak skupinka jeruzalémských duchovních v čele s biskupem Makariem. Biskup oblečený do liturgických rouch, zlatavého pluvíálu a mitry drží v levici berlu a vztaženou pravicí ukazuje k umírající ženě, kterou polomrtvou přinesli na nosítkách a již nadzvedává statný muž. Mnohačetný kompars figur stojících za biskupem je zástup kleriků, kteří doprovázejí svého představeného. Někteří se modlí a pozvedají své paže, jiný okuřuje kadidelnicí a další nese procesní červený prapor s bílým řeckým křížem (crux quadrata). Jako by zde byla propojena pozemská i nebeská liturgie, podtrhující slavnostnost okamžiku. *Legenda Aurea* zmiňuje hned dvě verze identifikace pravého dřeva Kristova kříže. V první z nich se hovoří o vzkříšení mrtvého jinocha naopak ve druhé je popisováno uzdravení polomrtvé ženy. Ve hřbitovním kostele se Juda Tadeáš Supper námětově přiklonil k druhé verzi, podle které sám biskup Makarius po obdržení znamení od Boha přikládal jednotlivé kříže na tělo umírající ženy a ta se následně uzdravila. Tak byl rozpoznán pravý Kristův kříž. Nejen že *Legenda Aurea* ještě zmiňuje sv. Ambrože, podle nějž měla sv. Helena identifikovat pravý kříž díky nalezené Pilátově ceduli, ale také striktně odděluje nalezení křížů od pozdějšího nálezu hřebů zářících jako zlato, které měl později najít na císařovninu žádost opět Jidáš – Quiriakus.⁵⁰⁸ Dle *Zlaté legendy* a raně křesťanského církevního historika Sokrata Scholastika, nechali sv. Helena a Konstantin postavit na místě nálezu kříže a Golgoty baziliku tzv. „Martyrionu“ a velkou rotundu „Anastasis“ na připomínku smrti a zmrtvýchvstání Páně.⁵⁰⁹ Stavba byla uskutečněna roku 326 na příkaz císaře Konstantina, jak píše Eusebius z Caesareje v *Životě Konstantinově* (III.25–40),⁵¹⁰ který zároveň přinesl podrobnější popis Konstantinovy baziliky s rotudou. Biskup Echerius z Lyonu ve svém dopise z roku 440 podal stručnější popis téže stavby.⁵¹¹ Nejstarší písemný záznam o místě nalezení sv.

⁵⁰⁶ Ve výtvarném umění existuje řada variant nápisu, který v hebrejských překladech Janova evangelia zní „ješua ha-noceri melech ha-jehudim“. In: GLANCOVÁ 2017, 17; KROLL 2002, 362.

⁵⁰⁷ „Ježíš Nazaretský, král židovský“. Jan 19, 19–20 In: NOVÝ ZÁKON 2003, 349.

⁵⁰⁸ KIRSCHBAUM 1970, 642–648; NOVÁK 1989, 37–38; HALL 1991, 373–374; ROYT 2006a, 138; RULÍŠEK 2006, nepag. písmeno N; VIDMANOVÁ 2012, 169–175.

⁵⁰⁹ NOVÁK 1989, 38.

⁵¹⁰ KROLL 2002, 381, pozn. 282.

⁵¹¹ GEYER 1988, 126; KROLL 2002, 382.

Kříže přinesl Breviarus de Hierosolyma kolem roku 530.⁵¹² Část ostatků zůstalo přímo v Jeruzalémě, kde byly každoročně na Velký Pátek veřejně uctívány, jak to zaznamenala mezi mnohými poutníky poutnice Egerie, mniška, která ve 4. století navštívila o Velikonocích Jeruzalém a Svatou zemi a vše zaznamenala v *Peregrinatio Aetherae* v letech 381–384.⁵¹³ Podle legendy se hřeby dostaly do Konstantinových rukou a ten z nich podle Sokrata Scholastica nechal udělat uzdu, kterou používal ve válce a jiné dal připevnit na svou přílbu.⁵¹⁴ Je jisté, že mnohé další částičky dřeva kříže byly z důvodu úcty rozesety po celém křesťanském světě.⁵¹⁵ Relikvie spojené s Kristovým utrpením se staly ve středověku výsostnými symboly císařské a královské moci a střediskem jejich kultu se stala od raného středověku římská bazilika S. Croce in Gerusalemme⁵¹⁶ Velké fragmenty svatého Kříže byly uloženy u sv. Jana Lateránského a například sloup u něhož byl Kristus bičován v chrámu sv. Praxedy.⁵¹⁷ Zajímavou informací nám podává Ignaz Chambrez syn Supperova spolupracovníka při výzdobě sedleckého kláštera, který upozornil na Supperův testament napsaný 20. března 1771 z „*Prothocolum Testamentorum*“ města Moravská Třebová a zveřejněný po malířově smrti 6. května roku 1771. V něm se píše o partikuly Svatého Kříže „cum autentico“ (s potvrzením pravosti), kterou malíř zanechal svému nejmilejšímu synovi Františkovi a jeho potomkům, aby byla uchovávána v domě Supperů dokud budou členové rodu živí a po vymření aby byla předána jednomu z nejhudších kostelů.⁵¹⁸ Tato zmínka dokládá malířovu osobní úctu ke sv. Kříži.

V nábězích klenby kolem obrazu Nalezení sv. Kříže se legenda rozvíjí jednak ve formě barevně provedených medailonů vztahujících se přímo k průběhu hledání sv. Kříže a dále pod každým medailonem v podobě menšího monochromního výjevu červené barevnosti jako předobrazy vyňaté ze Starého či Nového Zákona. Legenda se chronologicky odvíjí od námětu Konstantinova vítězství nad Maxentiem na evangelní straně a dále pokračuje na téže straně při triumfálním oblouku obrazem Sen sv. Heleny, na protější pak sv. Helena hledá Kristův kříž a cyklus je následně zakončen na epištolní straně vyobrazením: Císař Herakleius vchází s Kristovým křížem do Jeruzaléma.“

⁵¹² KROLL 2002, 382.

⁵¹³ NOVÁK 1988a, 73–79; ROYT 2006, 54–58.

⁵¹⁴ NOVÁK 1989, 38.

⁵¹⁵ ROYT 2006a, 54–58.

⁵¹⁶ IBIDEM, 169.

⁵¹⁷ PYSIAK 2009, 212.

⁵¹⁸ KREJČA 1995, 12.

Cyklus imperiální legendy sv. Kříže počíná chronologicky v náběhu klenby na evangelní straně výjevem Císař Konstantin vítězí nad Maxentiem u Milvijského mostu. V levé části obrazu je vyobrazen císař jedoucí na bílém koni v čele vojenského zástupu, ve kterém můžeme vidět kromě zbraní v podobě kopí i labarum s římským orlem a červeným praporcem s bílým křížem. Konstantin oblečený do zbroje třímá v pravici kopí a střemhlav se vrhá na Maxentia, který je zde vyobrazen, jak padá i s koněm do hlubiny. V pravé části kompozice je vidět část dřevěného mostu a nad celým výjevem v oblacích září zlatý kříž řeckého typu obklopený do půlkruhu latinským nápisem „In hoc Signo vinces.“⁵¹⁹ Zlatá legenda vypráví podle Eusebiova životopisu císaře Konstantina (I, 27–32), že když Konstantin přišel k Albinskému mostu, aby se utkal s Maxentiem, přepadla ho veliká úzkost. Tehdy spatřil na nebi na východní straně ohnivou zářící kříž obklopený anděly, kteří mu řekli: „Konstantine v tomto znamení zvítězíš!“ Následující noci se císaři zjevil Kristus se znamením kříže a přikázal mu, aby toto znamení nechal zhotovit. On pak si nechal udělat znamení na čele, odznaky vojenských oddílů dal předělat na kříže a sám vzal do pravé ruky zlatý kříž a pomodlil se, aby jeho pravice ozbrojená spásným znamením kříže nebyla poskvrněna římskou krví.⁵²⁰ *Legenda Aurea* zmiňuje Augustinův výrok: „Kříž, který byl nástrojem k popravování lupičů, přešel na čela císařů.“⁵²¹ Námět je ve hřbitovním kostele zachycen ve chvíli, kdy Maxentius poté co vyjel i s doprovodem proti Konstantinovi zapomněl na jím připravenou lest, když nechal podkopat most a potopil se do hlubiny řeky.⁵²² Eusebius popisující ve svých *Církevních dějinách* Konstantinovu bitvu přirovnal Maxentiův pád ke starozákonnímu obrazu pádu faraónových vozů a jeho vojáků, kteří se zřítily do hlubiny jako kámen, jak se zpívá ve vítězné Mojžíšově písni po přechodu Rudým mořem (Ex 15).⁵²³ Pod obrazem se nachází doprovodný nápis: „SI VIS TANTA SIGNO?“⁵²⁴ a monochromně červený medailon se starozákonním předobrazem: David držící hlavu poraženého Goliáše.⁵²⁵ David oblečený v pastýřském oděvu s kloboukem a mošnou u pasu stojí nad bezvládným tělem mrtvého Goliáše, jehož hlavu drží spolu s pastýřskou holí ve své levici. V pravé ruce pak třímá meč, který drží ve vodorovné poloze vůči holi, a tak tvoří pomyslné znamení kříže. Popsaná vyobrazení na

⁵¹⁹ „V tomto znamení zvítězíš.“ In: HALL 1991, 224–225.

⁵²⁰ VIDMANOVÁ 2012, 171.

⁵²¹ IBIDEM, 261.

⁵²² IBIDEM, 172.

⁵²³ NOVÁK 1988b, 170–171; Ex 15, 1–18. In: JERUZALÉMSKÁ BIBLE 2009, 126.

⁵²⁴ „Má toto znamení takovou moc?“

⁵²⁵ CZERNÝ 1906, 153; HALL 1991, 108–111; KREJČA 1995, 42; PAUKRT 2004, 53; ROYT 2006a, 67–70; RULÍŠEK 2006, nepag.

severovýchodním náběhu klenby se nesou v rovině moci Kristova kříže, se kterým se vítězí nad zlem, v tomto případě personifikovaným vzdorocísařem Maxentiem a Goliášem. [74]

Křížová legenda pokračuje v náběhu klenby na evangelní straně při triumfálním oblouku, kde je vyobrazena císařovna Helena spící pod baldachýnem s podepřenou hlavou a odloženými císařskými insigniemi koruny a žezla na modré drapérii v popředí. Nad baldachýnovým závěsem vyčnívá antická architektura v podobě zdvojených sloupů a kladí s římsou zobrazená z pohledu. Podle Socrata Scholastica dostala imperátorka ve spánku pokyn z nebe, aby se vypravila do Jeruzaléma a tam hledala Kristův hrob i kříž.⁵²⁶ V pozadí za ležící světící je znázorněna Golgota jako hora s pohanskou sochou Afrodity,⁵²⁷ neboť za císaře Hadriána ve 2. století byla Golgota při přestavbě Jeruzaléma na antické město s názvem Aelia Capitolana zavezena hlínou a na jejím vrcholu byl postaven pohanský kultovní háj.⁵²⁸ Motiv zjevení Boží vůle ve snu pak pokračuje ve starozákonním předobrazu v podobě malého monochromního medailonu, kde je představen Spící Jákob a andělé sestupující a vystupující po nebeském žebříku.⁵²⁹ Patriarcha Jákob usnul v Betelu na cestě ke svému strýci Lábanovi a měl sen o nebeském žebříku, po němž vystupovali a sestupovali andělé a dostal v něm také zvláštní Boží příslib a požehnání.⁵³⁰ Sen o nebeském žebříku, je předobrazem Kristova kříže jako nástroje spásy⁵³¹ a nápis nad ním, který zní: „FESSOS VEL VISA SOLATUR“ navíc podtrhuje jeho význam⁵³² [72]

Příběh hledání pravého kříže dále pokračuje na protější epištolní straně při vítězném oblouku kde sv. Helena se služebníky počíná kopat jámu za hradbami Jeruzaléma. Císařovna s pozvednutou pravicí v kázajícím gestu stojí pod slunečníkem, který přidržuje služebná. Je oděna do červeného pláště s císařskou korunou a žezlem tak, jak jsme ji mohli vidět na stropě ve scéně Nalezení sv. Kříže. Stejně oblečení spolu s obeliskem v podobě pyramidy a architektura v pozadí dávají tušit, že místo je identické s hlavním námětem. Před císařovnou v předním plánu kompozice počínají dva muži kopat lopatou a rýčem jámu. V levé části v pozadí přihlížejí dva muži, přičemž ten vousatý by mohl být opět Jidáš, pozdější jeruzalémský biskup Quriakus, který dle Zlaté

⁵²⁶ NOVÁK 1989, 37.

⁵²⁷ NOVÁK 1988a, 73–79.

⁵²⁸ IBIDEM; KROLL 2002, 380–381; VIDMANOVÁ 2012, 173.

⁵²⁹ PAUKRT 2004, 53.

⁵³⁰ Gn 28, 10–19. In: JERUZALÉMSKÁ BIBLE 2009, 76.

⁵³¹ KOBIELEUS 2011, 40; ROYT 2006a, 85–86; RULÍŠEK 2006, nepag.

⁵³² „Znavené utěšuji viděným (křížem) ve snu.“ In: PAUKRT 2004, 54.

legendy prozradil sv. Heleně po několikadenním mučení hladem místo, kde byl ukryt Kristův kříž. Místo bylo poznáno po Jidášově modlitbě, který začal vzývat Krista, když okusil, že se země pohnula a „bylo cítit kouř z koření podivuhodné vůně“.⁵³³ Myšlenka hledání a nalezení je dále opět rozvinuta ve spodním starozákonním předobrazu představujícím Příchod proroka Eliáše k vdově ze Sarepty. Alois Czerný sice identifikoval námět jako malého chlapce Krista hrajícího si s křížem,⁵³⁴ nicméně Václav Paukert správně upozornil na námět proroka u vdovy v Sareptě.⁵³⁵ Scéna se odehrává za městskou branou ve chvíli, kdy vdova sbírá dříví k uvaření poslední placky, pro ni a jejího syna, aby poté umřeli hlady. Eliáš ji ujistil, že pokud mu tento pokrm uvaří, mouka v džbánů a olej v lahvi nebudou, dokud Hospodin nesešle na vyprahlou zemi déšť a budou zachráněni.⁵³⁶ Prorok v levici drží knihu a pravici vztahuje k sedící vdově, která nasbíraná polena dříví drží ve tvaru kříže. Motiv překřížených polen v rukou vdovy ze Sarepty se často vyskytuje v typologických cyklech jako předobraz Kristovy oběti.⁵³⁷ Také otevřená brána v pozadí ve hradbě města naznačují souvislost s místem Kristova utrpení za hradbami Jeruzaléma a místo, kde byl nalezen jeho kříž. Kromě motivu hledání pravého kříže je ve zmíněných námětech akcentována myšlenka vdovy v podobě sv. Heleny a vdovy ze Sarepty, které hledají dříví, které jim přineslo život. Vdově ze Sarepty a jejímu synu fyzický, sv. Heleně a jejímu synu život duchovní. To opět podtrhuje doprovodný nápis mezi medailony, který zní: „QUI ME INVENERIT, INVENIAT VITAM“.⁵³⁸[73]

Protější část klenby na epištolní straně nese výjev císaře Heraklia, který získal v 7. století ukradenou relikvii pravého dřeva kříže od perského krále Chosroa II. poté, co ji Peršané odnesli jako válečnou kořist.⁵³⁹ Námět je protiváhou Konstantinova vítězství nad Maxentiem vyobrazeného na protější evangelní straně a je logickým propojením s Herakleiovým vítězstvím nad Chosroem, kterým se celý příběh legendy chronologicky uzavírá. V popředí v levé části obrazu je sedící žena s dítětem, která ukazuje svojí levicí k císaři. Na protější straně stojí malý chlapec držící odložené císařské insignie a za ním jde císař s trnovou korunou na hlavě v prostém spodním šatě nesoucí pokorně kříž směrem k nedalekému Jeruzalémskému chrámu umístěnému na

⁵³³ VIDMANOVÁ 2012, 173.

⁵³⁴ CZERNÝ 1906, 153; KREJČA 1995, 42.

⁵³⁵ PAUKERT 2004, 54.

⁵³⁶ „Když přicházel ke vchodu do města, byla tam jedna vdova a sbírala dříví...“ 1 Kr 17, 7–16. In: JERUZALÉMSKÁ BIBLE 2009, 497–498.

⁵³⁷ KOBIELUS 2011, 56; ROYT 2006a, 74.

⁵³⁸ „Kdo mě najde, najde život.“ In: PAUKERT 2004, 54.

⁵³⁹ KIRSCHBAUM 1970, 642–648.

vrchol kopce. V levé části obrazu přichází Herakleiovi vstříc tehdejší jeruzalémský biskup Zachariáš oblečený do pallia a mitry červené liturgické barvy za doprovodu kléru nesoucího dva procesní kříže. Na jednom z nich je zavěšen červený praporec. Biskup drží v levici berlu a gestem pravice se zdviženými prsty hovoří k císaři. Podle Zlaté legendy, když císař sestupoval z Olivové hory, jeruzalémská brána, kterou chtěl císař v císařských šatech projít s křížem se zřítila a povstala až poté, když anděl s křížem, který sestoupil z nebe, poradil císaři, aby si sundal přepychový šat, neboť sám král nebe, když tudy procházel, nepřijížděl v královské nádheře, ale na pokorném oslíku, a tak dal příklad pokory svým ctitelům. Poté anděl zmizel. A tak se císař plný slz zul, svlékl svůj oděv až na košili a vzal kříž Páně a na nebeský rozkaz ho vnesl znovu postavenou branou do města.⁵⁴⁰ Kolem císaře nesoucího kříž je vidět zástup mnoha postav. V pravé části hned za císařem nese voják v dobové zbroji bílý prapor. V bráně za císařem jsou vidět pozvednuté zbraně císařova vojenského doprovodu a před branou jsou dva trubači, kteří svým trubením dodávají lesk slavnostní chvíli. *Legenda Aurea* vypráví, že poté co zbožný panovník donesl kříž, začal pronášet chvalozpěv, který připomíná volnou parafrázi hymnu Venantia Fortunata „*Crux fidelis*“ ze svátku Povýšení sv. Kříže.⁵⁴¹ Myšlenka pokory a následování Krista a nesení jeho kříže se proto dále rozvíjí v menším monochromním medailonu, kde Šimon z Kyrény pomáhá Kristu nést kříž spolu s nápisem: „IMITANDU PRAEBET EXEMPLU.“⁵⁴² Zatímco Šimon nese Kristův kříž, Kristus spoutaný řetězem vláčený biřicem se ohlíží k Šimonovi. [75]

Historii dřeva pravého kříže doplňují v klenebních výsečích na stropě presbyteria monochromními medailony zelené barevnosti s emblémy nesoucími Alegorie sv. Kříže a předobrazy ze Starého zákona, které jsou doprovázeny již zmíněnými figurami andělů s Arma Christi.⁵⁴³ Emblémy svým obsahem ztvárňují jednotlivé invokace v hymnech Venantia Fortunata, *Vexilla regis prodeunt a Crux fidelis*, tak jak se používají v *Missale Romanum* a v *Officium divinum liturgie*

⁵⁴⁰ VIDMANOVÁ 2012, 262.

⁵⁴¹ BREVIARIUM ROMANUM 1747b, 327. „Kříži jasnější nad všechny hvězdy, proslulý po celém světě, předměte velké lásky lidí, světější než všechno, který jediný jsi byl hoden nést poklad světa, sladké dřevo, sladké hřeby, sladký meči, sladké kopí, ty, jenž jsi nesl sladké břímě, spas tento zástup, který se dnes shromáždil k tvé chvále a který je označen tvou korouhví.“ In: VIDMANOVÁ 2012, 263; Venantius Fortunatus. *Crux fidelis*. Ranní chvály ze svátku Povýšení sv. Kříže (14. září). In: DENNÍ MODLITBA CÍRKVE 2005b, 1314.

⁵⁴² „Dává příklad k napodobení.“ In: PAUKRT 2004, 55.

⁵⁴³ HALL 1991, 295, 393–394; ROYT 2006a, 167–170; RULÍŠEK 2006, nepag.

horarum.⁵⁴⁴ Na evangelní straně mezi Konstantinovým vítězstvím a Snem sv. Heleny jsou umístěny dva medailony, které zobrazují Noemovu archu a Krajínu s křížem. Archa pluje na rozbouřených vlnách potopy a nad ní se vznáší holubice se zelenou snítkou olivové ratolesti v zobáku jako symbolu naděje.⁵⁴⁵ Druhý medailon ukazuje Krajínu s křížem, který je položený svým svislým břevnem směrem k zářícímu městu na kopci v pozadí a představuje cestu kříže vedoucí do nebeského Jeruzaléma. Nad emblémy je vysvětlující nápis: “ SALVETUR UT ORBIS.”⁵⁴⁶ [76] Emblémy připomínají jednak jednu z invokací hymnu Venantia Fortunata „*Crux fidelis*“, který se zpívá při velkopátečních obřadech, v němž je kříž Kristův přirovnán k arše a přístavu ztroskotaného světa,⁵⁴⁷ a dále od téhož autora část oslavného hymnu „*Vexilla regis prodeunt*“, ve kterém se zpívá: „*Tajemství kříže uzdrav nás a přived' k slávě na nebi.*“⁵⁴⁸

Další starozákonní předobraz ukřižovaného Krista můžeme nalézt v duchu typologického paralelismu nad severovýchodním oknem závěru presbyteria, kde je Mojžíš ukazující na bronzového hada připevněného na žerdi hole.⁵⁴⁹ Drobná postava Mojžíše s deskami Desatera ukazuje holi na měděného hada, který je připevněn na poutnické holi ve tvaru T. Námět připomene starozákonní událost popsanou v knize Numeri⁵⁵⁰ a také připomíná Kristův výrok z Janova evangelia: „Jako Mojžíš vyvýšil na poušti hada, tak musí být vyvýšen Syn člověka...“.⁵⁵¹ Nad emblémem je nápis: “AFFERT VI:DISSE SALUTEM.”⁵⁵² [77]

Na protější epištolní straně pod nápisem: „GRAVIA EN, SUPERAT LEVE PONDUS AMORIS“⁵⁵³ jsou opět dva medailony. V jednom je Boží ruka držící váhu; na jedné misce leží kříž a na druhé jablka. Miska s křížem převažuje druhou miskou s jablky. Symbolické vyobrazení ukazuje na teologický výklad církevních otců o dřevě

⁵⁴⁴ BREVIARIUM ROMANUM 1747a, 520; BREVIARIUM ROMANUM 1747b, 334; MISSALE ROMANUM 1759, 158–159.

⁵⁴⁵ Gn 7, 1–14. In: JERUZALÉMSKÁ BIBLE 2009, 50–51.

⁵⁴⁶ „Aby byl zachráněn svět.“

⁵⁴⁷ BREVIARIUM ROMANUM 1747b, 334 „Sola digna tu fuisti ferre mundi victimam: atque portum praeparare arca mundo naufrago: quam sacer cruor perúnxit, fusus Agni corpore.“ – „Tys jen byl jedině hoden nésti oběť na zemi, jako archa přístav připravuješ světu ztroskotalému, kterou svatá skropila krev, z těla Beránkova tekoucí.“ In: Venantius Fortunatus. *Crux fidelis*. Veliký pátek – Missa Praesantificatorum. In: SCHALLER Praha 1935, 464. Ranní chvály ze svátku Povýšení sv. Kříže (14. září). In: DENNÍ MODLITBA CÍRKVE 2005b, 1314.

⁵⁴⁸ *Vexilla regis prodeunt*. In: DENNÍ MODLITBA CÍRKVE 2005b 2005, 345.

⁵⁴⁹ ROYT 2006a, 159; RULÍŠEK 2006, nepag.

⁵⁵⁰ Num 21, 4–9. In: JERUZALÉMSKÁ BIBLE 2009, 232–233.

⁵⁵¹ J 3, 14. In: NOVÝ ZÁKON 2003, 288.

⁵⁵² „Vidět jej přináší spásu.“

⁵⁵³ „Těžké věci překonává lehké břímě lásky.“

stromu života (kříže), které zahladilo vinu, jenž přišla na svět skrze plod stromu poznání v ráji. Tento motiv je opět shrnut v jedné z částí hymnu Venantia Fortunata „*Crux fidelis*“ z *Liturgie horarum* ke svátku Povýšení sv. Kříže⁵⁵⁴ Druhý medailon zachycuje muže s těžkým křížem vystupujícího po schodech do nebe, v němž září trojúhelník symbol Nejsvětější Trojice. [79]

A konečně poslední medailon z emblematické řady alegorií sv. Kříže znázorňuje Kříž jako most položený přes propast, po němž přechází poutník k protější straně se zářícím trojúhelníkem Nejsvětější Trojice. Poutník opírající se o poutnickou hůl, oblečený do poutnického oděvu s kloboukem přechází po kříži přes propast do věčnosti naznačené kruhem kolem trojúhelníku. Nápis vztahující se k tomuto výjevu praví: „*HOC SOLO PASCHATE FELIX*“⁵⁵⁵ [78] Obsah textu připomíná kázání sv. Efréma „Kristův kříž, spása lidstva“ z lekce *Liturgie horarum* v pátek 3. týdne velikonočního: „*Sláva tobě, Kriste, neboť tys postavil svůj kříž jako most nad smrtí, aby po něm přecházely duše z krajiny smrti do krajiny života.*“⁵⁵⁶

Ikografie nástěnné malby bočního oltáře sv. Josefa z let 1770–1771

Poslední prací Judy Tadeáše Suppera pro moravskotřebovský hřbitovní kostel byla v letech 1770–1771 výzdoba oltáře sv. Josefa v severní boční lodi. [80] Na trojrozměrnou architekturu oltářního retabula s menzou navazuje kvadrurní malba s ilusivním průhledem do kupole s obíhající balustrádou a dvěma výjevy v náběžích klenby ze života sv. Josefa, Zjevení anděla Josefovi ve snu a sv. Josef se setkává s Pannou Marií. Výjevy jsou doprovázeny citacemi z Matoušova evangelia (Mt 1,20) a z antifony ke *Communio* svátku sv. Josefa: „*Ioseph filii David noli timere accipere Mariam. Quod incarnatum est, de Spiritu sancto est. Mathaei I.^{mo}v. 20.*“ [82–84] Nad lomeným obloukem hlavní lodi před oltářem je pak zobrazen ve volutovém medailonu chronogram 1771 s datem dokončení malby. Na levé volutě je Davidova koruna a žezlo s vykvetlou holí – odkaz na původ Josefův z Davidova rodu, na pravé volutě pak květy růží s pastýřskou holí a brašnou, které upomínají na životní cestu sv. Josefa s Pannou

⁵⁵⁴ „S prarodiči svedenými Tvůrce soucit projevil: zakázaný plod když snědli, a tak smrti propadli, naznačil, že jiné dřevo vzniklou škodu napraví. Venantius Fortunatus. *Crux fidelis*. Ranní chvály ze svátku Povýšení sv. Kříže (14. září). In: DENNÍ MODLITBA CÍRKVE 2005b, 1314.

⁵⁵⁵ „Tímto samotným překročením budete šťastni.“ „Pouze tímto překročením budeš šťastný.“ PAUKRT 2004, 55.

⁵⁵⁶ „Slavný syn tesařův vztyčil svůj kříž nad všepohlcující propastí smrti a převedl lidstvo do příbytku života. Skrze dřevo rajského stromu padl celý lidský rod do hlubin, po dřevě kříže přechází do příbytku života... Sláva tobě, Kriste, neboť jsi postavil svůj kříž jako most nad smrtí, aby po něm přecházely duše z krajiny smrti do krajiny života.“ Kristův kříž, spása lidstva. Homilie Liturgie horarum. In: DENNÍ MODLITBA CÍRKVE 2005a, 640–641.

Marií. V nástavci nad tím je pak monogram Josefova jména JOS.⁵⁵⁷ Pod ním chronogram vzniku malby v nápise „DVLCe est tibi SANCTE IOSEPHE In IesVnVd Marl“. Na pilířích před oltářem pak Supper znázornil ve dvou medailonech Město s dělem v popředí a nápisem *Memento mori*.⁵⁵⁸ Ve druhém pak krajinu s letícím ptákem k nebi. [85–87] Supperova výmalba oltáře sv. Josefa původně doplňovala oltářní obraz s námětem Smrti sv. Josefa (1770) od Franze Xavera Wagenschöna.⁵⁵⁹ [81] Ve středu obrazu byla zachycena postava ležícího sv. Josefa po levé straně se sedící postavou Panny Marie. Nad lůžkem byl vyobrazen Kristus se zvednutou pravicí k požehnání a kolem dokola bylo možné spatřit mnohačetný kompars andělů, kteří byli vyobrazeni v různých modlitebních gestech či jeden z nich držel hořící svíci. Z nebeské sféry v horní části obrazu byl namalován Duch svatý v podobě holubice a andělé s korunou z květů.

5. 3. Literární a obrazové zdroje ikonografického programu malby

Literární zdroje ikonografického programu malby

Pro nástěnnou malbu Judy Tadeáše Suppera ve hřbitovním kostele v Moravské Třebové lze vymezit hned několik literárních okruhů, ze kterých autor mohl čerpat. Jak již bylo naznačeno výše v ikonografickém popisu maleb, lze hledat v několika základních námětových okruzích. Můžeme předpokládat, že erudovaný malíř s nedokončeným teologickým vzděláním měl k dispozici vedle *Bible* i *Latinský breviář*, *Římský misál* či od středověku velmi rozšířenou Voraginovu *Legendu Aureu*. Těchto zdrojů nejspíše používal k základní koncepci svého díla. Na základě doprovodných literárních nápisů pod jednotlivými obrazy, lze vymezit určité literární okruhy. První se samozřejmě týká námětu dřeva svatého Kříže zpracovaného ve středověkých legendách, které byly shromážděny do *Zlaté Legendy* Jacopa da Voragine. K tématu kříže to byly hymny, antifony či homilie církevních otců jako součásti lekcí *Liturgie horarum* či misálu. Ve vztahu ke zobrazení pekla a očistce to pak byla literatura v podobě rytin, modlitebních lístků s přípravou na šťastnou smrt pěstovaných v prostředí špitálů či náboženských bratrstev. V neposlední řadě to byla očistcová literatura, která byla

⁵⁵⁷ PAUKRT 2004, 66.

⁵⁵⁸ CZERNÝ 1899, 60; CZERNÝ 1904; CZERNÝ 1906, 150–155; FRITSCHER 1880, 119; CZERNÝ 1910, 6; KOVÁŘIKOVÁ 1995; WEISSEROVÁ 2000; PAUKRT 2004, 51–68; MACHÁČKOVÁ 2006, 30.

⁵⁵⁹ POCHE 1987, 427; PAUKRT 2004, 66; ARIJČUK 2012b, 68.

v mnohých případech na hraně oficiální očišcové doktríny díky svému často až barvitému popisu trápených duší.

Základní zpracování narrativní historie o lignu (dřevě) sv. Kříže lze nalézt v tzv. legendách o svatém Kříži, které vyprávějí různé verze příběhu. V samotné *Zlaté legendě* Jacopa da Voragine ze 13. století můžeme nalézt několik variant, které si navzájem odporují. *Legenda Aurea* je jakýmsi kompilátem několika starších zdrojů.⁵⁶⁰ Na jedné straně to jsou oficiální výklady historie sv. Kříže u církevních dějepisců jako byli výše zmínění Eusebius z Caesaree či Sokrates Scholastikus⁵⁶¹ a na druhé straně se jedná o tradované příběhy plné lidové obrazové zbožnosti, tak jak byly zaznamenány v tzv. apokryfních spisech, mezi něž můžeme zařadit například *Nikodémovo evangelium* a další doprovodné texty, které legendy činí srozumitelnější širšímu publiku posluchačů.

Příběh dřeva Kristova kříže je v nich spojen již s Adamovým synem Šétem, kterého jeho nemocný otec, v naději na uzdravení, poslal do ráje pro plod ze stromu života. Nikodémovo evangelium vypráví, že Šét měl přinést olej vytékající ze stromu života, nicméně byl zadržen andělem, který mu zvěstoval příchod jednorozeného syna Božího, který Adama pomaže olejem a poté ho vzkřísí z mrtvých.⁵⁶² Podle Zlaté legendy byl sice Šét propuštěn bez oleje, nicméně dostal od archanděla Michaela nějakou větvíčku, kterou měl zasadit na Libanonu.⁵⁶³ Větvíčka měla přecházet z ruky do ruky, až se po dlouhé době objevila jako hůl v ruce Mojžíšových, který na ni připevnil bronzového hada. Motiv tradičně chápaný jako předobraz ukřižování Krista.⁵⁶⁴ *Legenda Aurea* říká, že podle jiné řecké verze měl Šét dostat větvíčku ze stromu, který byl příčinou Adamova pádu. Šét ji sice přinesl svému otci, ale bylo již příliš pozdě, neboť Adam mezitím zemřel. Proto semeno rajskeho stromu života zasadil na jeho hrobě, který se měl nacházet na Golgotě, kde byl později ukřižován Kristus – „druhý Adam“. Ze semene později vyrostl velký strom, který nechal porazit král Šalamoun pro stavbu krovu nového Jeruzalémského chrámu. Trám ze dřeva stromu z ráje se však nikam nehodil, neboť byl buď příliš dlouhý, nebo krátký, a proto se vždy zázračně vrátil na své místo. Nakonec skončil jako lávka přes potok Cedron, na níž se setkal král Šalamoun s královnou ze Sáby, která na základě vidění pověšeného Spasitele nechtěla po ní přejít a vzdala jí úctu. Podle jiné verze měla královna ze Sáby zahlédnout jmenovaný strom

⁵⁶⁰ VIDMANOVÁ 2012, 169–176, 261–266.

⁵⁶¹ NOVÁK 1989, 37–38.

⁵⁶² DUS/POKORNÝ 2001, 345.

⁵⁶³ VIDMANOVÁ 2012, 169.

⁵⁶⁴ HALL 1991, 373.

v chrámu a sdělila Šalamounovi, že na onom stromě bude jednou ukřižován člověk, který zničí židovstvo, a proto nechal král strom zakopat. Později v tom místě byla vykopána nádrž na koupání ovcí. Rybník dostal jméno Bethesda a voda v něm se díky dřevu ze stromu života a sestoupením anděla bouřila a byli v ní uzdravováni nemocní.⁵⁶⁵ Když se pak blížilo Kristovo ukřižování, vyplavalo dřevo na hladinu, a proto židé z něho udělali kříž. Podle legendy měl být kříž sestaven ze čtyř rozdílných druhů dřeva z olivy, palmy, cypřiše a cedru. Po Kristově ukřižování leželo dřevo kříže zakopáno v zemi, až jej ve 4. století objevila císařovna Helena.⁵⁶⁶ Předcházela tomu událost, popsaná ve *Zlaté legendě* a v životopise císaře Konstantina Velikého od Eusebia z Caesareje. Tehdy se mělo dostat Heleninu synu císaři Konstantinu zjevení kříže spolu s andělským ujištěním „Konstantine v tomto znamení zvítězí!“ – „In hoc Signo vinces“.⁵⁶⁷ Konstantin si nechal udělat znamení na čele, uchopil do pravé ruky zlatý kříž. Přikázal předělat odznaky vojenských oddílů na kříže, a pomodlil se, aby jeho pravici ozdobenou spásným znamením nebyla prolita římská krev. Konstantin tak ve znamení kříže zvítězil v bitvě nad Maxentiem u Milvijského mostu a jak zmiňuje *Legenda Aurea* Augustinův výrok: „Kříž, který byl nástrojem k popravování lupičů, přešel na čela císařů.“⁵⁶⁸ Konstantin nebyl v západní církvi oficiálně uctíván, neboť nebyl kanonizován jako ve východní části církve, a proto se na Západě přenesla jeho úcta spíše na jeho matku sv. Helenu. Císařovna měla dle tradice nalézt dřevo svatého Kříže 14. září roku 320 na Kalvárii v Jeruzalémě poté, co našla Kristův hrob i další relikvie spojené s Kristovým umučením, hřeby a Pilátovu ceduli.⁵⁶⁹ Existují dva základní prameny k „Nalezení dřeva pravého Kříže“: mnohokrát zde zmiňovaná *Legenda Aurea* a *Církevní dějiny* Sokrata Scholastika, které se však v jednotlivostech rozcházejí. Jak již bylo vypsáno výše císařovna na základě snu, ve kterém viděla chrám bohyně Afrodity a za pomoci žida Jidáše pozdějšího biskupa Quiriaka, kterého podle Zlaté legendy nechala mučit několik dní hladem. Místo bylo poznáno po Jidášově modlitbě, kdy se země pohnula a „bylo cítit kouř z koření podivuhodné vůně“.⁵⁷⁰ Byly nalezeny tři kříže. Nevědělo se však, který je ten pravý, a protože matka imperátora byla smutná, jak píše Socrates Scholasticus, jeruzalémský biskup Makarius prosil o znamení a byl vyslyšen. Kristův kříž byl poznám podle zázraku uzdravení. V jednom případě se

⁵⁶⁵ HALL 1991, 373.

⁵⁶⁶ VIDMANOVÁ 2012, 170.

⁵⁶⁷ „V tomto znamení zvítězíš.“ In: HALL 1991, 224–225.

⁵⁶⁸ VIDMANOVÁ 2012, 261.

⁵⁶⁹ HALL 1991, 151; RULÍŠEK 2006, nepag.

⁵⁷⁰ VIDMANOVÁ 2012, 173.

hovoří o nemocném jinochovi, který se uzdravil a v dalším to byla naopak umírající žena, která byla vzkříšena z mrtvých.⁵⁷¹ *Legenda Aurea* zmiňuje ještě třetí variantu ověření pravosti kříže, a to na základě slov Ambrožových, že Helena určila pravý kříž díky Pilátově ceduli udávající příčinu popravu Nazaretského. Také hřeby měly být nalezeny později, a to opět Jidášem (Quiriakem), který je našel v podobě zářící, jako zlato.⁵⁷² Hřeby se podle legendy dostaly do Konstantinových rukou a podle Sokrata Scholastica z nich nechal udělat uzdu, kterou používal ve válce a jiné umístil na svou přílbu.⁵⁷³ Z důvodu vysoké úcty k relikviím Kristova utrpení byly ostatní části kříže rozesety po celém křesťanském světě a později zvláště v období středověku se staly výsostnými symboly královské a císařské moci.⁵⁷⁴ Na místě jeruzalémských nálezů nechali podle *Zlaté legendy* a Sokrata Scholastica císař Konstantin se svou matkou vystavět roku 326 na Golgotě komplex kostelů v podobě pětিলodní baziliky „Martyrionu“ nad místem ukřižování a „Anastasis“ v podobě velké rotundy, jako *memoriae* nad místem Kristova hrobu a jeho zmrtvýchvstání.⁵⁷⁵ Podrobnější popis baziliky s rotundou přinesl Eusebius z Caesareje v *Životě Konstantinově* (III.25–40),⁵⁷⁶ který se však o nález křížů v místě bývalé cisterny, kam se odhazovaly odpadky a kde byla později vystavěna také kaple sv. Heleny jako součást komplexu chrámu Božího hrobu, vůbec nezmínil. Hans Kroll upozornil, že podle Gustafa Dalmana byl při stavbě „martyria“ místu nalezení kříže přisuzován zvláštní význam, který však Eusebios zamlčel.⁵⁷⁷ Na počátku Konstantinovy stavební činnosti v Jeruzalémě postrádáme jakoukoli historickou zmínku o nalezení kříže. První zmínky o nějaké relikvii kříže můžeme nalézt v katechezích pronesených v postní době z roku 348 připisovaných Cyrilu Jeruzalémskému, a i když se o pravosti míst vedou spory, můžeme zde číst: „Dřevem kříže je nyní naplněn celý svět“ (Kat. IV,10); „svaté dřevo kříže je u nás vidět až dodnes“ (Kat.X,19) a podobně v Kat. XIII,4.⁵⁷⁸ Existence relikvií dřeva kříže je také dosvědčena dvěma latinskými nápisy v severní Africe. Jeden z roku 359 v Tixtre-Toqueville v Alžírsku a druhý v Cap Matifou. Řehoř z Nyssy dosvědčil, že jeho sestra

⁵⁷¹ NOVÁK 1989, 38.

⁵⁷² KIRSCHBAUM 1970, 642–648; NOVÁK 1989, 37–38; HALL 1991, 373–374; ROYT 2006a, 138; RULÍŠEK 2006, nepag.; VIDMANOVÁ 2012, 169–175.

⁵⁷³ NOVÁK 1989, 38.

⁵⁷⁴ ROYT 2006a, 54–58.

⁵⁷⁵ NOVÁK 1989, 38.

⁵⁷⁶ KROLL 2002, 381, pozn. 282.

⁵⁷⁷ DALMAN 1929, 122; KROLL 2002, 381, pozn. 284.

⁵⁷⁸ KROLL 2002, 451, pozn. 284.

Makrina (†379) vlastnila relikvii kříže.⁵⁷⁹ Část ostatků sv. Helena odvezla do Říma a podle tradice velkou část kříže uložila jednak v papežském kostele sv. Jana Lateránského, dále v bazilice S. Croce in Gerusalemme, a sloup Kristova bičování v chrámu sv. Praxedy. Tato místa se stala od ranného středověku středisky kultu relikvií spojených s Kristovým utrpením.⁵⁸⁰ Druhou část ostatků císařovna ponechala v Jeruzalémě, kde byly každoročně ukazovány na Velký pátek v rámci veřejné liturgické úcty, jak to bylo zaznamenáno mniškou Egerií (Aetherií) v *Peregrinatio Aetheriae* v letech 381–384, která navštívila o Velikonocích Svatou zemi a Jeruzalém.⁵⁸¹ V Egeriině podrobného popisu Velkopáteční liturgické slavnosti uctívání kříže na místě „post cruce“ však nenajdeme žádnou zmínku o sv. Heleně a jejímu nálezu dřeva kříže.⁵⁸² Historické zdroje legendy o nalezení kříže jsou nejasné a k této události se váže legenda v trojí podobě. Jednak je to legenda o sv. Heleně, legenda o sv. Qyriakovi a legenda o sv. Protonice.⁵⁸³ První historicky doložitelný záznam o nalezení kříže sv. Helenou je v pohřební řeči milánského biskupa sv. Ambrože, pronesené k úmrtí císaře Theodosia 26. února roku 395 (De obitu Theodosii, c. 43–47). V této fázi je legenda o sv. Heleně ještě poměrně jednoduchá. Císařovna nachází na základě vnuknutí Ducha svatého Kristův kříž, který pozná podle nápisu „Jesus Nazarenus Rex Judaeorum“. Kolem roku 400 se legenda o nalezení kříže objevuje na Východě, kde se postupně přetváří v legendu o sv. Qyriakovi. Podle legendy měl Žid jménem Judas poté co byl přinucen ukázat na svaté místo, které mu sice sdělil jako tajemství jeho dědeček, ale přesně to nevěděl, a proto poprosil o znamení. V Sýrii pak se v 5. století z legendy o sv. Qyriakovi vyvinula legenda o sv. Protonice, manželce císaře Claudia (41–47), která měla na základě kázání apoštola Petra pátrat v Jeruzalémě po kříži. Od Jakuba „bratra Páně“ se dozví, že svatá místa jsou v rukou Židů a Kristův kříž je opět potvrzen zázrakem. Proti výše řečeným legendám se měl vyslovit jeden z dekretů římské synody v roce 494 připisovaný papeži Gelasiovi I., který je pranýřuje jako „novellae relationes“ (vymyšlené příběhy).⁵⁸⁴

Legenda Aurea dále přináší pokračování příběhu Ligna svatého kříže, který se odehrál v 7. století při vpádu Peršanů do Jeruzaléma. Tehdy roku 614 zapálilo vojsko sásánovského krále Chosroése II. nádhernou Konstantinovu baziliku a vyplenilo i

⁵⁷⁹ KROLL 2002, 381, pozn.282.

⁵⁸⁰ ROYT 2006a, 169; PYSIAK 2009, 212.

⁵⁸¹ NOVÁK 1988a, 74–79; ROYT 2006a, 54–58.

⁵⁸² NOVÁK 1988a, 74–79; KROLL 2002, 381, pozn. 282.

⁵⁸³ KROLL 2002, 451, pozn. 284.

⁵⁸⁴ IBIDEM, 381, pozn. 282.

„Anastasi“. Votivní Kříž s ostatkem sv. Kříže spolu s patriarchou Zachariášem a velkým množstvím zajatců byli odvečeni do Persie. Patriarcha Zachariáš se už nevrátil, nicméně v jedné verzi výkladu Zlaté legendy čteme, že se vrátil živ spolu se svatým křížem, který přinesl zpět do Jeruzaléma až byzantský císař Herakleios v triumfálním průvodu 3. května roku 628.⁵⁸⁵ Legenda vypráví, že při vjezdu císaře do města, který sestupoval z Olivetské hory, projížděl na svém královském koni branou, kterou před svým ukřižováním procházel Kristus s křížem. Brána se zhroutila a císař na výzvu zjevení anděla musel svléknout císařské insignie, aby po vzoru Krista v prostém a pokorném šatě mohl dřevo kříže donést.⁵⁸⁶

Obě uvedené události nalezení a navrácení dřeva Kristova kříže se staly základem pro církevní liturgické svátky s názvy „*Inventio sanctae crucis*“ (Nalezení sv. Kříže) a „*Exaltatio sancte crucis*“ (Povýšení sv. Kříže). Svatá Helena připomínána i se svým synem při těchto svátcích byla především pro svoji úctu ke svatým relikviím kanonizována. K určitému omylu došlo ve vztahu k datumu slavení. Nejprve se začal slavít svátek „*Nalezení*“ a později od 8. století „*Povýšení*“ s vazbou na návrat kříže císařem Herakleiem. Svátek navazoval na tradici z 5. století, ve které byl 14. září slaven svátek „*Posvěcení baziliky v Jeruzalémě*“ a svátek sv. Kříže a v kostelech, které vlastnily relikvii dřeva kříže, se v tento den během obřadu *exaltatio* vystavovaly k veřejnému uctění. Přestože se liturgický svátek Nalezení sv. Kříže slavil 3. května a připomínal nalezení kříže sv. Helenou, ve skutečnosti se datum vázalo k události znovunabytí relikvie císařem Herakliem 3. května roku 628 a naopak datum 14. září připomínané jako Povýšení sv. Kříže má souvislost s nálezem kříže císařovnou Helenou 14. září 320 a jeho pozdějším vystavením v nově vysvěcené jeruzalémské bazilice až 14. září 335.⁵⁸⁷ Motiv zářícího kříže v podobě stromu doznal na Západě velké obliby v podobě liturgických hymnů, které jsou připisovány Venantiu Fortunatovi (535–605) z konce 6. století. Hymny *Vexilla regis prodeunt* a *Crux fidelis* se staly nedílnou součástí *Liturgie horarum* používaných během Svatého týdne, svátku Povýšení sv. Kříže či v rámci obřadů Velkého pátku. Venantius Fortunatus je složil na přání bývalé královny Redegundy u příležitosti přenesení relikvie sv. Kříže z Tours do kláštera sv. Kříže v Poitiers 19. listopadu roku 569. Renegunda po založení kláštera v Poitiers získala relikvii Kristova kříže nalezenou sv. Helenou od byzantského císaře Justiniana

⁵⁸⁵ VIDMANOVÁ 2012, 263; KROLL 2002, 389.

⁵⁸⁶ VIDMANOVÁ 2012, 261–266.

⁵⁸⁷ ADAM 2001, 385–386; KUBÍNOVÁ 2006, 200; PUČALÍK 2013, 71 pozn. 217, 218.

II. Venantiovy hymny jsou považovány za pokladnici liturgických textů a staly se na Západě základním inspiračním zdrojem pro hudební i výtvarná díla.⁵⁸⁸ Kult císaře Konstantina a jeho matky Heleny a císaře Heraklia byl opět aktualizován v 17. století, a to nejspíše v důsledku s tureckou expanzí do střední Evropy.⁵⁸⁹ Souhrnné informace ke Kristově kříži, jeho Nalezení a Povýšení včetně vyjádření církevních otců a kultu v tradici církve, přinesl v potridentské době na přelomu 16. a 17. století jezuita Jacob Gretser SJ v obsáhlém pojednání „*De Sancta Cruce*“ v několika vydáních.⁵⁹⁰ Dále to byli například Justus Lipsius „*De Cruce libri tres*“ (1593) či Christian Ludwig Schlichter „*Exercitatio historica-antiquaria de Cruce apud Judaeos, Christianos et Gentiles Signo Salutis*“ (1733).⁵⁹¹

Dalším námětovým okruhem Supperovy malby na stěnách moravskotřebovského kostela je téma posmrtného údělu duše zemřelého člověka ztvárněné v podobě výjevů: Smazání dlužního úpisu „*Chirographum decreti*“ z listu sv. Pavla Kolosanům (Kol 2,13–14), vyobrazení Pekla a Očistce v podobě *descensu* Krista do předpekli. Nauka o Očistci latinsky *purgatorium* se v církvi postupně konstituovala již od raně křesťanských dob v podobě odpustků a modliteb za duše zemřelých. O očistci se učí, že existuje a je „místem“ očišťování (*status purgatorium*) duší zemřelých v boží milosti ospravedlňující, které však musejí nahradit utrpením časné tresty za lehké hříchy, které jim brání v plném sjednocení s Bohem v lásce, jak to stanovily v některých dokumentech církevní koncily.⁵⁹² Duše v očistci jsou si svou spásou jisty⁵⁹³ a v souvislosti se způsobem očišťování se používá biblického obrazu ohně pro soud,⁵⁹⁴ jehož charakter byl v různých časových obdobích popisován různě. Základním motivem pro očistec byla v katolickém prostředí přímluvná modlitba a oběť Judy Makabejského ve Starém zákoně, který nechal poslat sbírku 2000 drachem do jeruzalémského chrámu, jako oběť za padlé vojáky (2Mak 12, 39–45).⁵⁹⁵ Dále pak výroky samotného Krista o sejmutí hříchů na onom světě v Matoušově evangeliu (Mt 12, 31–32) či zmínka o Abrahámově lůně v příběhu O Lazarovi a boháči (Lk 16, 19–31). O posmrtném očištění

⁵⁸⁸ JENSEN 2017, 127–128.

⁵⁸⁹ ROYT 2006b, 272.

⁵⁹⁰ Grestser Jacob: *Opera Omnia de Sancta Cruce*... Ed. Ingolstadt 1616, Lib. I. In: HECHT 2013, 98–99, 106; DIETRICH 2013, 243.

⁵⁹¹ HECHT 2013, 106.

⁵⁹² I. Lyonský koncil 1254; DH838; II. Lyonský koncil, 1274; vyznání víry císaře Michaela Palaiologa, DH856–885; bula „Benedictus Deus“; Florentský koncil 1439, „Laetantur caeli“, DH1304–1306; Tridentský koncil „Decretum de purgatorio“ 1563, DH 1820. In: MÜLLER 2010, 528.

⁵⁹³ Proti Lutherovi, *Errores Martini Lutheri*, prop. 38, DH 1488. In: MÜLLER 2010, 528.

⁵⁹⁴ „*Ignis transitorius*“ nebo „*temporaneus*“; DH 838. In: MÜLLER 2010, 528.

⁵⁹⁵ JERUZALÉMSKÁ BIBLE 2009, 796–797.

ohněm některých hříšníků se píše v prvním listě sv. Pavla Korint'anům (1Kor 3,11–15) a později v ranném novověku také slova ze Zjevení svatého Jana, že do ráje nevejde nic neposkvrněného (Zj 21, 27). Druhou argumentační rovinou pro existenci očištěnce byla vyjádření církevních koncilů a jednotlivých církevních otců. Rozsah problematiky očištěnce přesahuje možnosti této práce, a proto se zaměříme pouze na základní vymezení tématu s vymezením především na dobu potridentskou a dále. Církevní nauka o očištění je úzce spojena s peklem (*infernum*) do něhož vstoupí, bude uvržen ten, kdo setrvává v aktuálním smrtelném hříchu až do smrti.⁵⁹⁶ Důležité je učení církve o věčnosti pekelných trestů, kterou Juda Tadeáš Supper zdůraznil ve scéně pekla motivem hada urobora zakousnutého do svého ocasu v podobě kruhu obepínajícího scénu s ďáblem a zavrženými. Tím naznačil konečnost jejich údělu na rozdíl od dočasnosti očištěnce na protější straně presbytáře. Synoda v Konstantinopoli v roce 543 přijala anathematismy císaře Justiniána proti Origenově učení o apokatastasis (obrácení démonů a všech zatracených).⁵⁹⁷ Synoda v Arles v roce 473 a *Fides Pelagii papae* (557) stanovily, že důvodem věčného odsouzení je vlastní svobodná vůle, která si svými *facta capitalia* přivodí odsouzení Bohem⁵⁹⁸, protože až do své smrti setrvává bez lítosti a pokání ve smrtelném hříchu.⁵⁹⁹ Tridentský koncil dále stanovil v dekretu o mešní oběti a dekretu o očištění, že i když duše ve stavu očišťování nemohou udělat nic pro zkrácení času, který musejí odpykat, mají účast na společenství svatých a živí jim mohou pomoci slavením mešní oběti, přímluvnou modlitbou, skutky činné lásky k bližnímu a jinými zbožnými úkony.⁶⁰⁰ Doktrína o očištění byla ve 12. století teologicky propracována a do širšího povědomí a náboženské praxe se rozšířila až v 15. století.⁶⁰¹ Očištěnce se jako téma i díky odmítnutí reformátorů v ranném novověku konfesijně vymezuje na katolické prostředí, kde se navíc úzce spojuje s modlitbou za zemřelé, obřadem mše a skutků milosrdenství v podobě almužny, jak byly stanoveny na 25. zasedání Tridentského koncilu v *Dekretu o očištění* v roce 1563.⁶⁰² Proto můžeme nemalé množství potridentských knih o pekle a očištění zařadit mezi meditativní knihy o čtyřech posledních věcech člověka, jak bylo o nich souhrnně pojednáno naposledy v monografii

⁵⁹⁶ „Benedictus Deus“, DH 1002; Florentský koncil, DH 1306. In: MÜLLER 2010, 529.

⁵⁹⁷ DH 409, 411. In: MÜLLER 2010, 529.

⁵⁹⁸ Synoda v Arles, 473, DH 342; „Fides Pelagii papae“, 557, DH 443. In: MÜLLER 2010, 529.

⁵⁹⁹ Valencie, 855, DH 627; Lyon I, 1245, DH 838; bula „Benedictus Deus“, DH 1002; Florentský koncil, 1439, DH 1306. In: MÜLLER 2010, 529.

⁶⁰⁰ Tridentský koncil „Dekret o mešní oběti“, DH 1753; „Dekret o očištění“, DH 1802. In: MÜLLER 2010, 529; HRDINA 2015, 241.

⁶⁰¹ MALÝ/SUCHÁNEK 2013, 15.

⁶⁰² HRDINA 2015, 241.

o literatuře a náboženské očistcové praxi v době potridentské Tomáše Malého a Pavla Suchánka.⁶⁰³ První vyobrazení očištěnce se objevují již na přelomu 13. a 14. století, nicméně jejich četnost se rozšíří až během následujícího období a dospěje vrcholu teprve v 18. století, kdy téma hojně proniklo do lidového prostředí.⁶⁰⁴ V 17. století se protestantské prostředí díky polemické literatuře snažilo napadnout existenci očištěnce a vymezit se proti nauce Církve a také například proti knize *Liber de Purgatorio* od Roberta Bellarmina.⁶⁰⁵ K rozšíření široké škály námětů očištěnce se objevuje v souvislosti rozprav o posledních věcech člověka. Christine Göttler upozornila, že mnoho prací s očištěncovou tematikou bylo v potridentské době vydáno v jižním Nizozemí zejména v Antverpách, kde měli téma na starosti především jezuité jako Robert Bellarmino, Stephanus Broustin, François de Coster, Pierre Cotton, Giovanni Battista Manni, Luca Pinelli, Luis de la Puente a další. Jejich díla, založená na základě cvičení sv. Ignáce z Loyoly, se v 17. století těšila velké oblibě a dočkala se mnoha překladů.⁶⁰⁶ Mezi nejvýznamnější práce lze zařadit rozsáhlé pojednání Theodora Peltana, který se vyjádřil k otázkám podstaty a vztahu lidské duše k tělu, osobnímu soudu po smrti člověka či popisu pěti míst onoho světa, včetně dvou předpekli.⁶⁰⁷ Největšího ohlasu však dosáhly traktáty Roberta Bellarmina. Bellarmino se věnoval ve svých *Disputacích* (1586–1596) v kapitolách *De Purgatorio* a *De circumstantiis Purgatorii*, ve kterých nejen dokazuje existenci očištěnce, ale zabývá se také jeho fungováním, včetně určení, místa, trestů a činnosti duší, času v očištěnci, povahou ohně a pomocnými prostředky.⁶⁰⁸ Z Bellarmina i Peltana následně čerpal ve snad nejobsáhlejších dílech o očištěnci antverpský karmelitán Elias a S. Teresia, který v něm shrnul veškeré prvky očištěncové problematiky včetně pramenů a diskusí od 10 do 17. století.⁶⁰⁹ Ve vztahu k diskusím o existenci a povaze očištěnce nelze ještě nezmínit velké téma *descensus ad inferos*, sestup Krista do pekla, které bylo živě diskutováno právě v době potridentské. Zatímco na luterské straně lze vysledovat mnoho pohledů na toto téma, na katolické vzniklo jen několik málo děl. Katolická tradice spojila Kristovo sestoupení odehrávající se mezi ukřižováním a zmrtvýchvstáním, s topografií onoho světa, když identifikovala předpekli jako „*Abrahámovu lůno*“, kde přebývají duše spravedlivých v tzv. předpekli otců (*limbus*

⁶⁰³ MALÝ/SUCHÁNEK 2013, 17.

⁶⁰⁴ IBIDEM.

⁶⁰⁵ IBIDEM, 18.

⁶⁰⁶ GÖTTLER 2010, 16–17; MALÝ/SUCHÁNEK 2013, 32.

⁶⁰⁷ MALÝ/SUCHÁNEK 2013, 32.

⁶⁰⁸ BELLARMINO 1596, 1321–1412.

⁶⁰⁹ MALÝ/SUCHÁNEK 2013, 33.

patrum), které před Kristovou obětí nemohly přijít přímo do nebe. Podle katolických teologů duše v limbu otců na rozdíl od pekla či očistce netrpěly žádnými bolestmi, jen nemohly v důsledku prvotního hříchu patřit na Boží tvář, a proto bylo katolické pojetí *descensu* svázáno s tématem vysvobození duší od trestu, který si odpykávaly, podobně jako duše v očistci ve vězení a stínu smrti „*in umbra mortis*“.⁶¹⁰ K tematickému spojení *descensu* a očistce nedošlo pouze v teologické rovině, ale také v náboženské praxi, ve které modlitební knihy obsahují modlitby za vysvobození duší z předpekli. Vzácně lze najít i ikonograficky zpracované téma Sestoupení do předpekli v souvislosti s dušičkovou úctou, což je například případ i výzdoby dušičkové kaple ve hřbitovním kostele sv. Jiljí ve Svitavách či právě v moravskotřebovském hřbitovním kostele na evangelní straně presbyteria.⁶¹¹ [90–91] V Čechách a na Moravě se očistcová doktrína prakticky až do tridentského koncilu nijak zvlášť neprosadila. Zásadní vliv na české a moravské prostředí měly synody konané v Praze (1591) a v Olomouci (1605), které potvrdily závěry Tridentina. Spolu s rekatolizačním úsilím se téma očistce spolu s modlitbami za zemřelé dostalo do náboženského diskurzu propagace, která intenzivně probíhala až do poloviny 18. století.⁶¹²

Jak bylo naznačeno výše, literární i obrazové zdroje ikonografického programu Supperovy výmalby presbytáře kostela úzce souvisí především s *Legendou o Lignu svatého Kříže* a zádušní tematikou posledních věcí člověka vyplývající z liturgické funkce hřbitovního kostela. Pro hlavní námět Nalezení sv. Kříže na stropě presbyteria si mohl autor vzít předlohu z některých soudobých realizací v podobě závěsných obrazů či nástěnných maleb. Na tomto místě bychom mohli zmínit rozměrné nástěnné malby s námětem Nalezení sv. Kříže, které mohly být hypotetickým zdrojem Supperovy inspirace. V tomto smyslu můžeme uvažovat o malbě v zámeckém kostele sv. Kříže v Rasttatu (1722) od Johanna Hiebela,⁶¹³ výmalbě bavorského freskaře Cosmy Damiana Asama (1686–1739) v benediktýnském kostele sv. Kříže a sv. Hedviky v Lehnickém Poli (1733) či v jezuitském prostředí rozsáhlý cyklus nástěnných maleb v kostele Povýšení sv. Kříže v Brzegu (1741–1746) od jezuita Johanna Kubena (1697–1771)⁶¹⁴ a malbě v kostele sv. Kříže v Landsbergu od Christopa Thomase Schefflera (1699–

⁶¹⁰ MALÝ/SUCHÁNEK 2013, 36.

⁶¹¹ IBIDEM, 38.

⁶¹² IBIDEM, 41.

⁶¹³ FRONEK 2013, 163–190.

⁶¹⁴ PŁAZAK 1972; ZLAT 1979; SZYBKOWSKI 2000; ŽABA 2009, 7; OULÍKOVÁ 2009, 66–67.

1756).⁶¹⁵ Zdá se, že kromě maleb v Lehnickém Poli a Landsbergu je svým provedením v kompozici a základním rozvrhu Supperově malbě hřbitovního kostela velmi blízká také nástropní malba v presbytáři poutního kostela sv. Kříže v Bergenu u Neuburgu (1758) od Johanna Wolfganga Baumgartnera (1702–1761), která však vznikla o několik let později než Supperova malba v Moravské Třebové.⁶¹⁶

Je tedy evidentní, že základním literárním zdrojem se pro Judu Tadeáše Suppera stala *Bible*, tedy knihy Starého a Nového zákona používané v katolickém prostředí 17. a 18. století především v podobě latinského překladu klementinské *Vulgaty*.⁶¹⁷ Dále to byla středověká legenda janovského arcibiskupa ze Jacopa da Voragine *Legenda Aurea* ze 13. století⁶¹⁸ popisující význam a původ svátků Nalezení a Povýšení sv. Kříže. Neméně důležitý zdroj byl nalezen v liturgických knihách *Missale Romanum* (1759), *Breviarium Romanum* (1747), *Rituale Romanum* (1853)⁶¹⁹ a to v textech hymnů, sekvence, antifon či lekcí z homilií Církevních otců jako například homilie jáhna sv. Efréma „*Kristův kříž, spása lidstva*“ či Ondřeje Krétského „*Kříž je slávou a vyvýšením Kristovým*“.⁶²⁰

Pokud se podrobněji zaměříme na zdroje ikonografického programu Supperovy malby ve hřbitovním kostele jsou jimi především výše zmíněné hymny ze 6. století od Venantia Fortunata *Vexilla regis prodeunt a Crux fidelis*.⁶²¹ Použití liturgických hymnů pro nástěnnou výzdobu nevybočuje z běžné praxe nástěnných malířů té doby. Venantiovy hymny oslavující Kristův kříž byly ve svých krátkých verších používány jak v nástěnné malbě, tak ve štukových zrcadlech. V tomto smyslu lze jmenovat například úryvek hymnu „*Vexilla regis prodeunt, fulget crucis mysterium*“ který je ve dvou částech proveden ve štukových supraportách podkruchtí zámeckého kostela v Rasttatu, kde doprovází Hiebelův námět Andělské adorace sv. Kříže na klenbě podkruchtí (1722).⁶²² [118] Další variantu úvodního verše Venantiova hymnu „*AVE CRUX/DOMINI/TV SPES VNICA*“ nalezneme v ilusivní kartuši doplňující Nalezení Sv. Kříže od Cosmase Damiana Asama na stropě benediktýnského proboštského kostela

⁶¹⁵ DIETRICH 2013, 245–246.

⁶¹⁶ BUSHART/PÖTZL/SEITZ/STEINGRÄBER 1986.

⁶¹⁷ MÁDL/HEISSLEROVÁ/ŠEFERISOVÁ-LOUDOVÁ/VÁCHA 2016a, 80.

⁶¹⁸ VIDMANOVÁ 2012, 169–175, 261–266.

⁶¹⁹ BREVIARIUM ROMANUM 1747a; BREVIARIUM ROMANUM 1747b; MISSALE ROMANUM 1759; RITUALE ROMANUM 1853.

⁶²⁰ DENNÍ MODLITBA CÍRKVE 2005b, 1312–1313.

⁶²¹ ROYT 2006a, 141.

⁶²² FRONEK 2013, 170.

v Lehnickém Poli.⁶²³ Křížový hymnus v redukované podobě se také nachází v drobné diezenhoferovské kapli Nalezení sv. Kříže v Motole v Praze,⁶²⁴ kterou kolem roku 1754 vymaloval František Antonín Müller (1693–1753). Část hymnu „FVLGET CRUCIS MYSTERIUM“ je zde vepsaná kolem paty lucerny, na jejímž stropě je namalován anděl nesoucí zářící kříž. [119] Ve čtyřech stropních polích jsou putti nesoucí čtyři koruny: císařskou, českou, uherského království a rakouskou vévodskou čepici. V konše apsidy nad zaoltární malbou s Nalezením sv. Kříže je Anděl nesoucí kříž vyobrazený nad personifikacemi světadílů s doprovodnou páskou „O CRVX AVE SPES VNICA“.⁶²⁵ [150]

V moravskotřebovském hřbitovním kostele na triumfálním oblouku byly Supperem použity také počáteční verše „Vexilla regis prodeunt. Fulget Crucis Mysterium“⁶²⁶ na praporci zavěšeném na trubce letícího anděla a v kartuši nad andělem: „ECCE CRUCEM D. N. IESU X^{ti}, fugite partes adversae, vicit LEO de tribu Iuda.“ [114] Jedná se o antifonu z Liturgie horarum k svátku *Exaltatio crucis* složenou z exorciční modlitby sv. Antonína Paduánského oslavující kříž jako trojici proti nepřátelským mocnostem a z biblického citátu ze Zjevení sv. Jana o vítězství Krista jako lva z kmene Judova. (Zj 5,5).⁶²⁷ S textem exorciční modlitby sv. Antonína Paduánského se můžeme setkat například v podobě votivního nápisu na obelisku uprostřed svatopetrského náměstí v Římě, který nechal postavit a vytesat v roce 1586 františkán a papež Sixtus V.⁶²⁸ [116] Také v nástěnné malbě našel široké uplatnění. V roce 1715 Johann Jacob Eybelwischer (1667–1744) použil text „Ecce cruce Domini fugites partes adversae“ ve výjevu: Archanděl Michael zahání do pekel padlé anděly. Ten je součástí rozsáhlejšího cyklu nástěnných maleb s tématem sv. Kříže a řádové historie křížovníků s červenou hvězdou v pětadvaceti polích v kupoli letní prelatury konventu sv. Matěje ve Vratislavy.⁶²⁹ Identický text exorciční modlitby byl vyobrazen jezuitským knězem a malířem Johannem Kubenem v letech 1741–1746 na klenbě

⁶²³ RUPPRECHT 2013, 229; MÁDL/HESSLEROVÁ/ŠEFERISOVÁ-LOUDOVÁ/VÁCHA 2016b, 882.

⁶²⁴ MACEK/BIEGEL/BACHTÍK 2015, 464.

⁶²⁵ MÁDL 2013a, 267, 268.

⁶²⁶ REVIARIUM ROMANUM 1747b, 324; BREVIARIUM ROMANUM 1747a, 520; „Korouhve královské jdou vpřed, kříž září ohněm tajemství...“ Venantius Fortunatus. Hymnus druhých nešpor k svátku Povýšení sv. Kříže. In: DENNÍ MODLITBA CÍRKVE 2005b, 1318.

⁶²⁷ BREVIARIUM ROMANUM 1747b, 334; RITUALE ROMANUM 1853, 485; „Hle, Kristův kříž! Prchněte, nepřátelské mocnosti! Zvítězil lev z Judova kmene, Davidův potomek. Aleluja.“ Antifona z Liturgie horarum k svátku Povýšení sv. Kříže. In: DENNÍ MODLITBA CÍRKVE 2005b, 1308.

⁶²⁸ CHALINE 2013, 293; ADAMCOVÁ/ZAHRADNÍK 2017, 28.

⁶²⁹ TURSKA 2001; PUČALÍK 2003; PUČALÍK 2013, 72–73; MÁDL 2013a, 271–272; PUČALÍK 2017, 90–91.

kostela Povýšení sv. Kříže v Brzegu.⁶³⁰ V náběhu klenby hlavní lodi je scéna s vymítáním posedlé ženy, ze které vycházejí démoni v podobě dráček. Exorcismus provádí infulovaný biskup za asistence kleriků s pozvednutým křížem a otevřenou knihou obsahující text „ECCE CRUCEM DOMINI FUGITE PARTES ADVERSAE“.⁶³¹ [115]

Biblické citáty nalezneme v Supperově malbě ve dvou typech použití. Jednak v podobě nápisu na triumfálním oblouku u Posledního soudu, či na zaoltární stěně citací listu sv. Pavla Kolosanům (Kol 2, 13–14). Biblické náměty jsou dále provedeny jednak v obrazové formě v podobě starozákonních předobrazů či jako alegorické náměty v monochromních emblémech kolem ústřední scény Nalezení sv. Kříže. Biblická citace je použita na vnitřní straně vítězného oblouku ve výjevu Vzkříšení mrtvých k Poslednímu soudu, kterému dominuje uprostřed místo Krista znamená zářícího kříže. [117] Zářící kříž je často opakovaným námětem a analogie k tomuto námětu můžeme najít opět u výše zmíněné realizaci Johana Hiebela v podkruchtí zámeckého kostela v Rasttatu či na malbě v lucerně kaple sv. Kříže v Praze-Motole.[119] Motiv zářícího kříže je akcentován také v námětu „Konstantinovy bitvy“ na stropě presbyteria zmíněného jezuitského kostela v Landsbergu (1754) od Christopha Thomase Schefflera.⁶³² [131] V Moravské Třebové je navíc výjev doplněn otevřenou knihou s textem Matoušova evangelia „Tunc parebit Signum Filij hominis Math:24V.30“.⁶³³ [34] Nápadnou obsahovou podobnost s nápisem „Hoc signum erit in coelis“ má doprovodný nápis k malbě Posledního soudu od Václava Vavřince Reinera v kupoli hlavního křížovnického kostela sv. Františka u Karlova mostu v Praze (1722). Reiner, nejspíše ovlivněný Michelangelovým Posledním soudem v Sixtýnské kapli (kolem 1540) i Rubensovým tzv. Velkým posledním soudem v Neuburgu an der Donau objednaným roku 1617 Wolfgangem Wilhelmem, zde obsahově čerpal z řadových křížovnických zdrojů i z děl patera Františka Beckovského, na jejichž základě zachytil Poslední soud, ve kterém hlavní roli hraje oslavený Kříž s akcentem na Kristovy zářící rány.⁶³⁴ Beckovský roku 1691 vydal spis „*Korunka pěti ran Krista Pána*“ a později roku 1694 rozsáhlejší práci s titulem „*Studnice vod živých pěti prameny skrze nejsvětější Kristovy rány jakožto pateré skalnaté rozsedliny (neb skála byl Kristus)*“

⁶³⁰ PŁAZAK 1972; ZLAT 1979; SZYBKOWSKI 2000; ŽABA 2009, 7; OULÍKOVÁ 2009, 66–67.

⁶³¹ SZYBKOWSKI 2000, 44 obr. 13.

⁶³² DIETRICH 2013, 245–246.

⁶³³ „Tehdy se objeví na nebi znamení Syna člověka.“ Mt 24, 30. In: NOVÝ ZÁKON 2003, 96.

⁶³⁴ LUDVÍK 1928, 175–179; PUČALÍK 2013, 70; PUČALÍK 2017, 89, 91, 93.

hojně prýštících, duši lidskou pěti střelami raněnou k životu věčnému uzdravuje; tj. rozjímání a uctění pěti ran na kříži pnějícího Spasitele“.⁶³⁵ [100] Voragínova legenda k svátku *Exaltatio crucis* připomíná výrok Jana Zlatoústého o Kristově kříži, který spolu s jeho ranami budou při posledním soudu zářit jako slunce.⁶³⁶ Kult Pěti ran Páně nalezneme hojně rozšířený ve špitálních prostředí v podobě pobožnosti k pěti ranám Páně, která byla součástí spirituality bratrstev šťastné smrti v prostředí Tovaryšstva Ježíšova. Později byla přijata také dalšími řády například křížovníky, kteří je horlivě šířili dále až se stala rozšířenou pobožností mezi křesťanským lidem. V tomto směru Marek Pučalík upozornil na osobnost křížovnického velmistra Jiřího Ignáce Pospíchala, který se výraznou měrou zasadil o rozšíření této pobožnosti vydáním knížky v rámci křížovnických špitálů.⁶³⁷ Kult Pěti ran Páně našel v křížovnickém řádovém prostředí také odezvu ve výtvarném prostředí, a to například v obrazech výzdoby oltáře Pěti ran Páně v kostele sv. Petra na Poříčí od Jana Jiřího Heinsche (1647–1712), které nesly náměty Kristových ran zachraňujících umírajícího a Kristovy rány zachraňující duše z očištěnce, které do grafiky převedl rytec Augustin P. Neurätter.⁶³⁸ [101] V moravskotřebovském hřbitovním kostele jsou Kristovy rány namalovány na epištolní straně ve scéně Svržení ďábla a hříšníků do pekla. Zatímco na dobových rytinách doprovázejících pobožnosti jsou Kristovy rány vyobrazeny jako záchranný prostředek pro duše v očištěnci, ve hřbitovním kostele mají spíše podobu vítězného znamení nad ďáblem a spravedlivého odsouzení pro hříšníky, neboť paprsky z nich vycházející se v kalichu archanděla Michaela mění v blesky, které srážejí zavržené do pekla. [67,99] Juda Tadeáš Supper, který studoval u olomouckých jezuitů a mnozí další v jeho okolí, nejspíše nejen takovou pobožnost k Pěti ranám Páně znali, ale i praktikovali. Úzkou vazbu na zářící kříž má ve hřbitovním kostele nápis „In hoc Signo vinces.“ ve výjevu Bitva Konstantina u Milvijského mostu, která byla podrobně zpracována ve *Zlaté legendě*.⁶³⁹ [101] Námět byl v barokním nástěnném malířství hojně používán od maleb drobnějších rozměrů až po rozsáhle komponované celky. Za mnohé můžeme nejprve zmínit malby menšího rozsahu namalované buď ve štukových či ilusivních zrcadlech a kartuších. V kapli Šternberského paláce na Hradčanech (1707) se dochovala ve fragmentu „Konstantinova bitva“ s nápisem „IN HOC SIGNO VINCES“ zasazená do

⁶³⁵ PREISS 2013a, 306.

⁶³⁶ VIDMANOVÁ 2012, 261.

⁶³⁷ BĚLOHLÁVEK 1928, 54; PUČALÍK 2017, 93.

⁶³⁸ PUČALÍK 2017, 107, 108.

⁶³⁹ „V tomto znamení zvítězíš.“ In: HALL 1991, 224–225.

kvadrurní malby italského kvadraturisty Pompea Augusta Aldovrandini (1677–1735).⁶⁴⁰ Opět v křížovnickém prostředí to byly malby téhož námětu od Johanna Jacoba Eybelwissera (1667–1744) v kupoli vratislavské prelatury sv. Matěje (1715),⁶⁴¹ A tentýž námět v kompozičně protáhlé malbě Václava Vavřince Reinera (1722) na klenbě nad bočním oltářem s obrazem Nalezení sv. Kříže od slezského malíře Michaela Leopolda Willmanna (1630–1706) v kostele sv. Františka Serafinského v Praze.⁶⁴² [140, 143] Přímo v malbě Posledního soudu je vyobrazen mezi světci císař Konstantin se štítem zdobeným křížem a nápisem „In hoc signo vinces“.⁶⁴³ Konstantinova bitva byla vymalována také v křížovnickém refektáři v Praze a v kostele v Hloubětíně, kde však během regotizace zanikla.⁶⁴⁴ V souvislosti s křížovnickým prostředím je nutné ještě zmínit malbu Konstantinovy bitvy na stropě sakristie poutního kostela v Chlumu nad Ohří, kterou vytvořil západočeský malíř Elias Dolhopf (1703–1773). V jezuitském prostředí je nutné zmínit nejprve malbu „Konstantinovy bitvy“ Johanna Kubena na klenbě empory kostela Povýšení sv. Kříže v Brzegu (1741–1746)⁶⁴⁵ a velmi rozměrnou malbu „Konstantina u Milvijského mostu“ se zářícím křížem a nápisem „IN HOC VINCE.“ (1754) na klenbě presbyteria kostela sv. Kříže v Landsbergu od Christopha Thomase Schefflera.⁶⁴⁶ [127, 131]

K námětu Posledního soudu by se mohlo uvažovat vedle biblických pasáží starozákonních i novozákonních knih týkajících se posledního dne (Sof 1, 15–16) také o zádušní, sekvenci *Dies irae* od františkána Tommasa da Celano (1200–1260),⁶⁴⁷ ve které je expresivně popsán „Den hněvu“ s dunivými polnicemi, otevřenou knihou vin či vzkříšení mrtvých. V jedné strofě hymnu je zmíněn kříž vsazený jako kůl pro záchranu hříšníka.⁶⁴⁸ Téma Posledního soudu s akcentem na symbol kříže bylo v moravskotřebovském hřbitovním kostele použito Supperem poprvé. Později se s obdobným námětem v můžeme setkat v autorově tvorbě ještě několikrát. Například u postav lidí vylézajících z hrobových jam, které nadzvedávají náhrobní kameny použil podobným způsobem v konše závěru hřbitovní kaple v Tatenicích (1756), kde jsou opět

⁶⁴⁰ DANIEL 2007, 29; MÁDL 2013a, 267–268.

⁶⁴¹ PUČALÍK 2017, 90, 92.

⁶⁴² PUČALÍK 2003, 70–73; MÁDL 2013a, 275.

⁶⁴³ PUČALÍK 2017, 88–89.

⁶⁴⁴ IBIDEM, 89.

⁶⁴⁵ PŁAZAK 1972; ZLAT 1979; SZYBKOWSKI 2000; ŽABA 2009, 7; OULÍKOVÁ 2009, 66–67.

⁶⁴⁶ DIETRICH 2013, 245–246.

⁶⁴⁷ SCHALLER 1935, 1194–1196.

⁶⁴⁸ MISSAE PRO DEFUNCTIS. In: MISSALE ROMANUM 1759, 67–68; „Pro mne byl kůl Kříže vstaven. Nebuď čin ten plodů zbaven!“ In: SCHALLER 1935, 1195.

součástí Posledního soudu s Kristem-Soudcem. [108, 109] Obdobným způsobem se k námětu Juda Tadeáš Supper vrátil ještě jednou v kupoli kostnice ve Slatinách u Jičína (1760–1765), kde je výjev Posledního soudu doplněn nápisem z poslední sloky zmíněné sekvence *Dies irae*.⁶⁴⁹ [111] U obou zmíněných realizací použil malíř obdobným způsobem figury andělů, které však nejspíše za pomoci šablon přizpůsobil danému místu. Nápadná podobnost je i u vyobrazení Krista držícího velký kříž a meč v pozvednuté pravici. Obrazovou předlohu pro Supperovy malby s námětem *Vzkříšení mrtvých při Posledním soudu* nalezneme v souboru rytin augsburského rytce Bernarda Göze, který podle Johanna Georga Bergmüllera vytvořil v roce 1730 obrazový cyklus *Symbolum Apostolicum*.⁶⁵⁰ V rytině s názvem Vzkříšení těla z Apoštolského vyznání víry jsou vyobrazeni mrtví vstávající z hrobů a andělé troubící na polnice s otevřenou knihou, které nápadně připomínají stejný námět Supperovy výmalby.⁶⁵¹ [110] Gözova sbírka byla Judou Tadeášem Supperem nejspíše hojně používána, neboť jednotlivé rytiny můžeme identifikovat jak v moravskotřebovském hřbitovním kostele, i jinde. Ve scéně pekla hřbitovního kostela to jsou figury v levé části epištolní stěny, kde ďábel spolu se zatracenými padají do pekelných plamenů. Supperovo provedení je tentokrát téměř identické s Gözovou rytinou,⁶⁵² [103, 104] obdobně jako Zasnoubení duše s Bohem na stropě tatenické hřbitovní kaple.⁶⁵³ [112, 113] Götzovy rytiny použil malíř ještě později ve výjevu Zmrtvýchvstání v boční kapli tatenického kostela (1765). Změť svíjejících se těl hříšníků spolu s ďábly a démony ve scéně pekla na epištolní straně hřbitovního kostela napovídá, že Supper nejspíše znal námět alespoň zprostředkovaně díky početné produkci dobových grafik některých děl „velkých“ umělců. V tomto smyslu mohl mít k dispozici grafiku z díla jezuitského autora Jeremiase Drexela *Der Verdambten fewrige immerwehrende Höllgfäncknuß* s názvem Peklo „NON MORIETUR“ (1631) od Philippa Sadelera zachycující zavržené v pekelných mukách

⁶⁴⁹ “LACRIMOSA DIES ILLA”, “QUA RESURGET EX FAVILLA †”, “JUDICANDUS HOMO REUS”, “HUIC ERGO PARCE DEUS”, “PIE JESU DOMINE”. In: URBANOVÁ 2010, 14–15.

⁶⁵⁰ TACKE 1998, 17; MALÝ/SUCHÁNEK 2013, 264 obr. 129.

⁶⁵¹ Glaubensbekenntnis, 11. Artikel: Carnis Resurrectionem. Symbolum Apostolicum 1730, G. B. Götz. Herzog Anton Ulrich-Museum Wolfenbüttel, Signatur GBGöz AB 3.15, Inv. Nr 5929

⁶⁵² Glaubensbekenntnis, 7. Artikel: Inde venturus est Symbolum Apostolicum 1730, G. B. Götz. Herzog Anton Ulrich-Museum Wolfenbüttel, Signatur GBGöz AB 3.11, Inv. Nr 5925; In: MALÝ/SUCHÁNEK 2013, 264 obr. 129.

⁶⁵³ Glaubensbekenntnis, 12. Artikel: Et Vitam Aeternam. Symbolum Apostolicum 1730, G. B. Götz. Herzog Anton Ulrich-Museum Wolfenbüttel, Signatur GBGöz AB 3.16, Inv. Nr 5930; In: MALÝ/SUCHÁNEK 2013, 132 obr. 62.

ovíjenými hady, kteří se zakousávají do jejich těl.⁶⁵⁴ [105] Znal alespoň zprostředkovaně obraz Pádu hříšníků (1616) od Petra Pavla Rubense, který spolu s ostatními dvěma obrazy Posledního soudu namaloval pro jezuitský kostel v Neuburgu am Donau.⁶⁵⁵ Dále rytinu Johanna Sadelera Poslední soud (1590) podle Christopha Schwarze či nástěnnou malbu s námětem Pádu hříšníků do pekla (1715–1716) od Johanna Cyriaka Hackhofera v sakristii augustiniánského kláštera ve Vorau,⁶⁵⁶ [106] Marek Pučalík upozornil na několik předloh a možných vzorů základního ikonografického rozvrhu ve vztahu k Reinerově Poslednímu soudu v kupoli hlavního křížovnického kostela v Praze. Jednak zmínil obdobné stylové znaky v Reinerově figurální složce s Michellangelovým Posledním soudem v Sixtinské kapli (1540)⁶⁵⁷ a dále Rubensův Poslední soud (1617) namalovaný na objednávku Wolfganga Wilhelma pro dvorní kostel v Neuburgu, který byl nejvýrazněji reflektován Reinerovou realizací v českém prostředí.⁶⁵⁸ Kromě bavorského Neuburgu zmínil také další možný přímý zdroj Rottmayerovu fresku v kostele sv. Petra ve Vídni (1713–1714). Všechna tato vyobrazení jsou svým námětovým provedením blízka Supperově malířské produkci v Moravské Třebové i hřbitovní kapli v Tatenicích, kde ve výjevu pekla podruhé použil motiv velkého hada urobora, který stočený do kruhu kouše do vlastního ocasu, a tak obepíná zavržené v pekle. Tento Supperův oblíbený motiv jako u předchozí realizace v moravskotřebovském hřbitovním kostele naznačuje věčnost pekelných muk zavržených oproti dočasnému stavu duší v očištění.⁶⁵⁹ Věčnost, a tedy bezčasí pekla byly také vyobrazeny na jedné z rytin Philippa Sadelera výše zmíněného Drexelova spisu (1631).⁶⁶⁰ [102]. Téma očištění a pekla ve hřbitovním kostele v Moravské Třebové a kapli v Tatenicích Supper expresivně vyobrazil jako vězení v podzemní jeskyni se zamřížovanými otvory, které je plné svíjejících se postav zatracenců či duší odpykávajících si tresty v očištcových plamenech. Rozměrné scény autor doplnil okřídlenými démony s vidlemi, bazilišky dštící oheň a jedovatými hady. Supperovy starší realizace v Chornici a Křenově, kde se téma očištění v malířově tvorbě poprvé objevilo, již tehdy naznačily pozdější umělcův vývoj. [92, 93] Ze Suppera se stal jakýsi

⁶⁵⁴ Menschen in der Hölle, qualvolle Schmerzen erleidend 1626–1650. Sadeler, Philipp (Stecher). Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel, Signatur Graph. A1: 2412; GÖTTLER 2010, 303; MALÝ/SUCHÁNEK 2013, 260 obr. 125.

⁶⁵⁵ VOLK-KNÜTTEL 2007, 5–32; SAUERLÄNDER 2014, 41–47.

⁶⁵⁶ ALLMER 2017, 6–12.

⁶⁵⁷ PREISS 1971, 33–34.

⁶⁵⁸ PUČALÍK 2013, 71; PUČALÍK 2017, 61.

⁶⁵⁹ MALÝ/SUCHÁNEK 2013, 130.

⁶⁶⁰ IBIDEM, 165–166.

specialista na realizace podobného druhu,⁶⁶¹ a proto malířská výzdoba značné části očišťovacích kaplí v oblasti Hřebečska, kromě kaple zemřelých ve hřbitovním kostele sv. Jiljí ve Svitavách, je právě jeho dílem.⁶⁶²

K Poslednímu soudu mají úzkou vazbu Nástroje Kristova umučení „Arma Christi“ v rukách andělů usazených na oltářní architektuře či v rokajových ornamentech kolem výjevu z Legendy o sv. Kříži na stropě presbytáře moravskotřebovského kostela. [50–53, 135] Kult k nástrojům umučení se rozvinul již v raném středověku. Poté co účastníci křížové výpravy dobyli Jeruzalém, vztyčili na Golgotě sloup s Arma Christi na způsob antického trojaionu. Ve středověkých Čechách se symbolika Nástrojů Kristova umučení rozšířila jednak díky spiritualitě některých řádů, jako byly například benediktýnky u sv. Jiří, kde vznikl známý *Passionál abatyše Kunhuty Koldy z Koldic* (kolem 1320) s vyobrazením Nástrojů mučení nebo také díky paraliturgickým hrám o utrpení Páně v témže klášteře a nemalou měrou také ve spojení s kultem relikvií shromažďovaných ve středověku jako výsostné symboly císařské a královské moci. Jako „signa“ se postupně stávaly majestátním symbolem druhého příchodu Krista a podle jednoho z výkladů Zjevení Janova Mikulášem z Lyry, sestoupí Kristus v den Posledního soudu tam, kde budou shromážděny nástroje Kristova umučení, které se po uchopení anděly stanou zbraněmi, jimiž budou bojovat proti silám ďábla.⁶⁶³ V tomto významu je také nacházíme v podobě Jidášova měšce, Pilátovy konvice, důtek, Pilátovy tabulky, Longinova kopí a sloupu bičování na Supperově malbě v Moravské Třebové. Je evidentní, že Supper vyšel ze zmíněného středověkého konceptu, který použil obdobně, jako například Johann Hiebel v zámeckém kostele v Rasttatu (1722), kde andělé s nástroji Kristova umučení jsou vyobrazeni po obvodu klenby kolem hlavního výjevu Nalezení sv. Kříže s identifikačním portrétem donátorky Franzisky Sibylly Augusty markraběnky Bádenské jako „druhé Heleny“.⁶⁶⁴ Obdobným způsobem jako rasttatský hlavní oltář od Franze Pflegela z Ostrova nad Ohří řešil Supper ilusivní nástavec hlavního oltáře se dvěma usazenými anděly s Longinovým kopím a Stefatonovou houbou.[135] Na rozdíl od ilusivní Supperovy malby jsou však andělé v Rasttatu provedeni v podobě monochromních soch v leštěné běli, kteří navíc doplňují berniniovsky koncipovaný oltářní nástavec tvořený věncem oblaků s anděly plastikami

⁶⁶¹ MALÝ/SUCHÁNEK 2013, 263.

⁶⁶² IBIDEM, 127.

⁶⁶³ ROYT 2006a, 167–170.

⁶⁶⁴ IBIDEM, 271–278; FRONEK 2013, 173.

Boha Otce a holubicí Ducha svatého.⁶⁶⁵ [136] Arma Christi jsou také nedílnou součástí výzdoby křížovnických kostelů v Praze a Chlumu nad Ohří. Hlavní řádový kostel sv. Františka v Praze nese Jäckelovy sochy andělů s Arma Christi na atice Matheyova chrámu. [141, 142] Marek Pučalík poukázal na vzor těchto nadživotních pískovcových soch dle řádové objednávky vytvořených podle soch andělů na Ponte Sant'Angelo v Římě.⁶⁶⁶ Nástroje Kristova umučení jsou také provedeny v plastické formě v interiéru kostela, kde doplňují jednak ozdobný rám Willmannova obrazu Nalezení sv. Kříže a dále ve čtyřech kartuších osazených ve vlysu doprovázejí Reinerův Poslední soud v kupoli.⁶⁶⁷ [139, 143] Na počátku šedesátých let 18. století římsky školený mašťovský sochař Jakub Eberle (1718–1783) vytvořil v ambitu křížovnického poutního areálu v Chlumu nad Ohří anděly s téměř třiceti Arma Christi.⁶⁶⁸ K tématu nástrojů Kristova umučení se Juda Tadeáš Supper vrátil ještě později, když v letech (1763–1765) namaloval některé z nich v malbě Ukládání Krista do hrobu nad bočním oltářem kostele sv. Jana Křtitele v Tatenicích.⁶⁶⁹

Jestliže ještě na konci 16. století existovaly pro umělce určité pochybnosti, jakým způsobem propojit eschatologický koncept posledních věcí člověka s osobním soudem duše a jejího očišťování před posledním soudem, pak pro Judu Tadeáše Suppera se očištec stal již logickou a přirozenou součástí ikonografie posledních věcí. Malíř jej umístil doprostřed mezi Smrt, Poslední soud a Peklo, které pokrývají spodní partie stěn presbytáře hřbitovního kostela a stávají se tak hlavním tématem celého prostoru.⁶⁷⁰ [32, 54, 64] Jak již bylo naznačeno výše, propojení motivu Sestoupení do předpekli s Limbem Otců se v katolickém prostředí barokní doby stalo dalším logickým vyústěním vývoje zobrazování očištee. Sestoupení do předpekli je jedním z nejstarších vyznání církve, které je hluboce zakořeněnou v tradici, jež sahá až do nejranějších dob, jak to ostatně dokazuje druhý list sv. Petra (2Pt3,18-20),⁶⁷¹ a také starobylá *Homilie na Velkou a svatou sobotu*, která je dodnes součástí lekce liturgie hodin.⁶⁷² V Moravské Třebové je tento vzácně používaný motiv pojednán nekonvenčním způsobem, neboť je zde akcentován velký Kristův kříž měnící se v kotvu v rukou sestupujícího Spasitele. Výjev je obohacen o eucharistický motiv kalicha přetékajícího Kristovu krví, která

⁶⁶⁵ FRONEK 2013, 168–169.

⁶⁶⁶ PUČALÍK 2017, 61.

⁶⁶⁷ PREISS 2013, 307; PUČALÍK 2017, 99.

⁶⁶⁸ PUČALÍK 2017, 61.

⁶⁶⁹ KRSEK 1996, 556–557; PAUKRT 2004, 63–64.

⁶⁷⁰ MALÝ/SUCHÁNEK 2013, 131.

⁶⁷¹ HALL 1991, 404–405; PAUKRT 2004, 55–56; ROYT 2006a, 262; RULÍŠEK 2006, nepag.

⁶⁷² DENNÍ MODLITBA CÍRKVE 2005a, 427–429.

skrání postavy trpících duší v očišcových plamenech.⁶⁷³ [90, 91] Silný eucharistický akcent na Supperových malbách je obrazovou reflexí potridentské teologie, která zdůraznila ústřední úlohu mešní oběti pro vysvobození duší z očišcovce. Za tímto účelem byly zřizovány privilegované oltáře, u nichž mohli věřící získávat odpustky vyhrazené duším v očišcovci. Mezi nejstarší obrazy speciálně vytvořené pro první privilegované oltáře papeže Řehoře XIII. (1572–1785) lze jmenovat obraz Bernarda Baldiho (†1615) na oltáři kaple sv. Františka v kostele S. Maria ai Servi v Boloni (před 1600) či o něco pozdější obraz Dionysia Calvaerta (1540–1619) v kostele S. Maria delle Grazie taktéž v Boloni.⁶⁷⁴ V 17. století bylo nejvýznamnějším centrem propagace očišcovce na sever od Alp Nizozemí a Antverpy díky zdejším ryteckým a tiskařským dílnám, které vydávaly nejen velký počet příruček meditativně zaměřených na poslední věci člověka,⁶⁷⁵ ale také velké množství rytin s očišcovou tematikou. Za všechny lze jmenovat Rubensův obraz Svatá Terezie z Ávily prosí Krista za duše v očišcovci, který vznikl kolem roku 1630 na objednávku portugalské šlechtičny Filipy Mendes Borghesové pro bosé karmelitány v Antverpách,⁶⁷⁶ a který se stal postupnou transpozicí přes olomouckou rytinu z tisku *Missae defunctorum* (1683) vzorem pro tvůrce obrazu v dušičkové kapli ve Svitavách (1676–1682).⁶⁷⁷ Rubensův obraz je příkladem nového přístupu k rozvíjené imaginaci věřícího v podobě vizualizovaného efektu zádušních mší u privilegovaného oltáře, který má za úkol pohnout zbožné věřící k slitování nad ubohými dušemi. Již ve své době byl uvedený Rubensův obraz natolik úspěšný, že byl několikrát vydán v podobě rytiny devočního obrázku, který nejprve antverpští karmelitáni objednali roku 1635 u Schelte Bolswerta (kolem 1586–1659)⁶⁷⁸ [96] a později jezuitští objednatelé objednali rytinu u Cornelise Gallé (1576–1650) v mírně redukované podobě bez karmelitánské svěčice pouze s monogramem IHS.⁶⁷⁹ [97] Potridentské učení o očišcovci je v úzkém propojení s tématem eucharistie. Literární produkce se v tomto období zaměřila na otázky Kristovy oběti ve vztahu k umírání, eschatologie, skutků milosrdenství a charity včetně lítosti nad hříchy a trestání duší na onom světě.⁶⁸⁰ Proto eucharistický akcent na Supperových malbách vygradoval na zaoltářní stěně moravskotřebovského hřbitovního kostela námětem *Chirographum peccati*, ve kterém dva andělé pod křížem asistují při

⁶⁷³ MALÝ/SUCHÁNEK 2013, 190–191.

⁶⁷⁴ GÖTTLER 1996, 116–119; MALÝ/SUCHÁNEK 2013, 66.

⁶⁷⁵ MALÝ/SUCHÁNEK 2013, 66.

⁶⁷⁶ GÖTTLER 1999, 133–151.

⁶⁷⁷ MALÝ/SUCHÁNEK 2013, 82–84.

⁶⁷⁸ VELDMAN 2006, 174–175.

⁶⁷⁹ IBIDEM; MALÝ/SUCHÁNEK 2013, 79–81.

⁶⁸⁰ MALÝ 2011, 222–224.

smazání dlužního úpisu [88] Obdobné provedení poměrně vzácného námětu Smazání dlužního úpisu bylo provedeno neznámým autorem v lunetě na jižní stěně dušičkové kaple piaristického kláštera v nedaleké Litomyšli (1732–1733), kde v levé části dva putti houbami se zachycenou Kristovou krví prýšticí z kalicha s hostií smazávají soupis hříchů, zatímco v pravé polovině je malba doplněna očištěm v podobě zamřížovaného vězení.⁶⁸¹ [89] Při každém pozdvihování svátostí během sloužení mše se doporučovalo věřícím připomínat si prolití Kristovy krve, jejímž prostřednictvím jsou smazávány hříchy a vysvobozovány duše z očiště.⁶⁸² Specializovaná bratrstva zaměřená na pomoc duším v očištěci a na otázky nezbytné přípravy na smrt spojené se zásadami dobrého umírání byla v baroku spojena s kultem sv. Josefa, jako patrona dobré smrti, jehož obrazy se staly jakýmsi vzorem pro odchod z tohoto světa. V literatuře i na obrazech byla smrt pěstouna Páně prezentována v intencích *ars moriendi* či *ars vivendi*.⁶⁸³ Také ve hřbitovním kostele V Moravské Třebové se takový obraz se Smrtí sv. Josefa od Franze Xavera Wagenschöna nachází na bočním oltáři, který jako svůj epilog Juda Tadeáš Supper namaloval.⁶⁸⁴ [81]

Eucharistický akcent spolu s motivem dřeva Kristova kříže prostupuje většinu zobrazených scén v moravskotřebovském hřbitovním kostele a je navíc zesílen výňatky z eucharistického hymnu *Sacris solemniis* k svátku *Corpus Christi* od sv. Tomáše Akvinského,⁶⁸⁵ které na triumfálním oblouku doprovázející personifikace Synagogy a Ecclesiae, a také emblematickým medailonem v kartuši nástavce ilusivní architektury hlavního oltáře, kde je vyobrazen Pelikán krmící svá mláďata vlastní krví s textem z Janova evangelia „UT VITAM HABEANT Joa:10.“ Obdobný emblém Pelikán krmící svá mláďata a Fénix vzlétající z popela s doprovodnými devízami Supper použil v dedikačním nápisu Alberta Wallitzkého na vnitřní straně vítězného oblouku a jsou dokladem malířovy obeznámenosti s dobovými emblematickými příručkami jako byla například *Devises et emblemes Daniel de la Feuille* (1691) a mnohé další. [39, 51] Intelaktuální prostředí jezuitských kolejí, na kterých bylo od 17. století podstatou výuky „vyjadřování námětů v emblémech“, posluchači vytvářeli vlastní emblémy na religiózní téma či z morální filosofie.⁶⁸⁶ Emblematické medailony s vhodně namalovanými symboly často doplňovaly hlavní figurální výjev vztahující se k patrociniu kaple či

⁶⁸¹ MALÝ/SUCHÁNEK 2013, 51.

⁶⁸² IBIDEM, 12.

⁶⁸³ IBIDEM, 111.

⁶⁸⁴ POCHE 1987, 427; PAUKRT 2004, 66; ARIJČUK 2012b, 68.

⁶⁸⁵ SCHMID 1841, 318; MURRAY 2013, 266.

⁶⁸⁶ INGRLE 2006, 61.

kostela, jak tomu bylo také v případě moravskotřebovského hřbitovního kostela, kde emblémy doplňují hlavní téma Nalezení sv. Kříže. Užití emblémů v nástěnných malbách sakrálních objektů různých církevních institucí bylo poměrně časté. Setkáme se s nimi například při výzdobě bočních kaplí jezuitského kostela sv. Ignáce, která probíhala od 70. let 17. století⁶⁸⁷ u premonstrátů v Hradisku u Olomouce, piaristů v Příboře, milosrdných bratří v Prostějově a jinde.⁶⁸⁸ Způsobem jezuitské výuky s praktickým použitím emblematických příruček zvláště na jezuitských gymnáziích ve vyšších ročnících se zabývala ve své disertační práci Kateřina Dolejší.⁶⁸⁹ V olomoucké koleji se Juda Tadeáš Supper s touto praxí jistě setkal, a proto můžeme předpokládat, že byl v tomto směru dostatečně vzdělán a tak v rámci své malířské praxe byl schopen ztvárňovat i komplikovanější náměty a emblémy, jak to vidíme nejen v moravskotřebovském hřbitovním kostele, ale také později v emblematických medailonech s Trojiční symbolikou doprovázející malby na stropě kostela sv. Jana Křtitele v Tatenicích.⁶⁹⁰

Pokud stručně shrneme téma literárních a obrazových zdrojů pro Supperovu malbu v moravskotřebovském hřbitovním kostele, pak můžeme konstatovat, že liturgické texty mešního oficína či liturgie hodinek složené z biblických citátů stojí často za komplikovanými ikonografickými programy rozsáhlých cyklů nástěnných maleb nejen ve farních kostelech, ale také v řádovém prostředí konventních chrámů a jejich klášterů. Připomeňme zde například již výše naznačenou v této práci několikrát změněnou koncepci výzdoby sedleckého cisterciáckého kostela, jehož původně zamýšlený ikonografický program „*Hymnus tří mládenců*“, *Žalm 95* a naposledy hymnus „*Te Deum laudamus*“, byl zásadním způsobem ovlivňován opatem Jindřichem Snopkem a nakonec zcela změněn a realizován Jakubem Steinfelsem ze Steinfelsu.⁶⁹¹ Ambrosiánský hymnus „*Te Deum laudamus*“ stál za výzdobou závěru chóru v letech 1725–1726 od bavorského Cosmy Damiana Asama v benediktýnském klášterním kostele v Kladrubech u Stříbra za opata Mauruse Fintzgutha.⁶⁹² Vedle hymnů to samozřejmě byly texty hlavních používaných modliteb jako například *Andělského pozdravení Ave Maria* od Johanna Hiebela v Oratoři Zvěstování Panně Marii

⁶⁸⁷ NEVÍMOVÁ 2003a, 232–236.

⁶⁸⁸ DOLEJŠÍ 2013, 38 pozn. 183.

⁶⁸⁹ IBIDEM, 37–40.

⁶⁹⁰ KRSEK/KUDĚLKA/STEHLÍK/VÁLKA 1996, 556–557; PAUKRT 2004, 63–64.

⁶⁹¹ VÁCHA 2008, 384–408; VÁCHA 2009, 547–571.

⁶⁹² NEUMANN 1985, 118; VILÍMKOVÁ/PREISS 1989, 233; MÁDL/HEISSLEROVÁ/ŠEFERISOVÁ-LOUDOVÁ/VÁCHA 2016a, 81; MÁDL/HEISSLEROVÁ/ŠEFERISOVÁ-LOUDOVÁ/VÁCHA 2016b, 709–710, 743.

v pražském Klementinu (1723)⁶⁹³ či Loretánských litaní spolu se starozákonními předobrazy a invokacemi od téhož autora na stropě klášterního kostela Narození Panny Marie v Doksanech (1720–1721, 1729, 1732).⁶⁹⁴ V neposlední řadě to byly rozsáhlé mariologické a hagiografické cykly, jako například výzdoba poutního chrámu na Svatém Kopečku u Olomouce z let 1675–1677 od Martina Antonína Lublinského (1636–1690), Giacoma Tencally (1644–1689) a Johanna Stegera (†1710).⁶⁹⁵ I když se Juda Tadeáš Supper spíše pohyboval mimo hlavní centra tehdejší umělecké produkce, kromě dvou nejvýznamnější zakázek pro cisterciáky v Sedlci a později pro Annu Františku Šlikovou ve Slatinách u Jičína,⁶⁹⁶ vytvořil většinu svých uměleckých děl na českomoravském pomezí Hřebečska. Přesto svým až teologickým ikonografickým konceptem nástěnné malby v moravskotřebovském hřbitovním kostele jistě svou kvalitou nezaostává za současnou dobovou produkcí velkých freskařů. Kvalitou svých maleb vycházející z hymnů *Venantia Fortunata*, biblických i liturgických textů včetně očištcové tematiky a posledních věcí člověka výraznou měrou obohatil prostor nástěnné malby druhé poloviny 18. století na Moravě a částečně i v Čechách. I nadále zůstává otázka, zda za konceptem tak složitého programu stál sám, či mu byl nápomocen nebo snad přímo do něj zasahoval vzdělaný moravskotřebovský děkan Albert Wallitzky. Z výše řečeného spíše vyplývá, že Supper jako erudovaný malíř, který ve svém moravskotřebovském domě vytvořil jakousi soukromou uměleckou akademii, byl schopen samostatně dostát požadavkům zadavatele, což ostatně potvrzují i jeho další malířské realizace šedesátých let v Tatenicích a posléze v moravskotřebovském děkanském kostele.

5. 4. Nejvýznamnější realizace nástěnného malířství s ikonografickým programem Nalezení a Oslavení sv. Kříže v Čechách a Střední Evropě v 18. století

V předchozí kapitole, která se zabývala literárními a obrazovými zdroji ikonografického programu Supperových maleb ve hřbitovním kostele byly již zmíněny ty nejdůležitější nástěnné malby, které Juda Tadeáš Supper mohl znát přímo z autopsie, či zprostředkovaně pomocí grafických předloh. V této kapitole se pokusíme sledovat a

⁶⁹³ FRONEK 2013, 191–211.

⁶⁹⁴ NEVÍMOVÁ 2003b, 197–232; FRONEK 2013, 100–162.

⁶⁹⁵ MÁDL 2013a, 193–371.

⁶⁹⁶ PAUKRT 2004, 60–62; URBANOVÁ 2010.

krátce připomenout alespoň ty nejdůležitější realizace s tématem svatého Kříže, které byly v 18. století poměrně živé a reflektovaly kult sv. Kříže v náboženském i světském prostředí. Kult sv. Kříže byl neodmyslitelně spjat s panovnickou ideologií křesťanského vládce jako pokračovatele císaře Konstantina, který spolu s matkou sv. Helenou stáli podle tradice nejen u nálezů relikvií Kristových pašijí, ale byli zároveň ochránci svatých míst ve Svaté zemi. Císař nechal přímo na golgotském pahorku osadit zlatý kříž ozdobený drahými kameny *Crux gemata*, a ten se pak v podobě triumfálního kříže stal hojně používaným motivem na četných mozaikách v římské říši jako například v apsidě sv. Pudenziany v Římě (384–389), či v konše apsidy S. Apollinare in Classe (kol 549).⁶⁹⁷ V byzantském prostředí pak vznikly svátky Nalezení a Povýšení sv. Kříže a s ním spojený námět *Exaltatio crucis*. Později Legenda o Svatém kříži pronikla i na Západ a byla živá především na francouzském dvoře za Ludvíka IX. Svatého, který se prezentoval jako legitimní Konstantinův nástupce. Proto Ludvík IX. nechal pro získané relikvie sv. Kříže a Kristových pašijí vystavět v Paříži roku 1248 St. Chapelle.⁶⁹⁸ Bylo pravidlem, že každý významný panovník si nechával zřídit ostatkový kříž k uchování pašijových relikvií a kříže. Ne jinak tomu bylo také u českého krále a římskoněmeckého císaře Karela IV., který byl sám velkým ctitelem pašijových relikvií, což dokazuje zlatý kříž, uložený na hradě Karlštejně nejprve v menší kapli Ostatků utrpení Páně zvané sv. Kateřiny, později přenesený do kaple sv. Kříže. V kapli sv. Kateřiny se nachází nad vchodem nástěnná malba *Exaltatio crucis*, ve které je panovník vyobrazen se svojí manželkou Annou Svídnickou po způsobu Konstantina a sv. Heleny, jak pozdvihují sv. Kříž. V pohřební řeči za zemřelého Karla IV. ztotožnili panovníka Jan Očko z Vlašimi i Vojtěch Raňků z Ježova s císařem Konstantinem.⁶⁹⁹ Ostatkové scény s relikviemi utrpení Páně včetně sv. Kříže jsou pak vyobrazeny na stěně před vstupem do této kaple v kolegiálním kostele Panny Marie (1357).⁷⁰⁰ Karlův syn císař Zikmund byl naopak na několika dílech vyobrazen v podobě Konstantina jako odpůrce husitů a Turků. Jednu z dobových událostí, které jako aktualizace pronikly do cyklu s legendou o sv. Kříži, byla například událost Florentského koncilu s byzantským císařem Janem Paleologem, který chtěl zachránit zbytky své říše ohrožované Turky unií s Římem. Jeho kryptoportrét se objevuje v Konstantinově bitvě s Maxentiem jako součást cyklu

⁶⁹⁷ ROYT 2006b, 138.

⁶⁹⁸ ROYT 2006a, 271; KOVÁČ 2009.

⁶⁹⁹ FAJT 1997, 189–190; ROYT 2006a, 271.

⁷⁰⁰ VŠETEČKOVÁ 1999, 44–49; VŠETEČKOVÁ/HLAVÁČKOVÁ/KROUPOVÁ/KROUPA/STRÁNSKÁ 2011, 112–116; MÁDL 2013b, 264.

Křížové legendy vyobrazené Pierem della Francesca ve františkánském kostele v Arezzu (1464).⁷⁰¹ Díky turecké expanzi během 15. století obnovili konstantinovský kult Habsburkové. Císař Fridrich III. shromažďoval po způsobu Karla IV. relikvie, které měly zajistit Boží pomoc v boji proti Turkům. Na přání matky Eleonory Portugalské měl Maxmilián I. (1459–1519) obdržet při křtu jméno Konstantin, aby tak byl naznačen symbolický úmysl císařova poslání osvobodit křesťanstvo od Turků.⁷⁰² Od Maxmiliánova dvorního malíře Bernarda Strigela se na zámku Kynžvart dochovaly čtyři desky s náměty z legendy sv. Kříže, v nichž ve scéně s nesením sv. Kříže Jaroslav Pěšina rozpoznal kryptoportrét císaře Maxmiliána.⁷⁰³ V letech 1592–1593 byla kaple sv. Heleny při bazilice Snata Croce in Gerusalemme v Římě za Albrechta Rakouského titulárního kardinála baziliky vyzdobena freskami s legendou o sv. Kříži od Nicola Circignianiho.⁷⁰⁴ Zásadní vliv na konsolidaci legendy o pravém kříži mělo v tomto období nové vydání *Breviarium Romanum* roku 1568 a také tři svazky církevních dějin *Annales Ecclesiastici* od Cesare Baronia roku 1592.⁷⁰⁵ V letech 1630–1633 vymaloval křížovou legendou Guidobaldo Abbiatini (1600–1656) kapli sv. Longina ve svatopetrské bazilice.⁷⁰⁶

V polovině 17. století můžeme sledovat stavební a výzdobné aktivity v prostředí kapucínského řádu v Brně, kam v roce 1653 namaloval norimberský Joachim Sandrart hlavní oltářní obraz Nalezení sv. Kříže pro kostel téhož zasvěcení od architekta Andrese Erna (†1652).⁷⁰⁷ Z okruhu téhož autora pocházely také velmi kvalitní oltářní obrazy v chrudimském kapucínském kostele, které vznikaly pravděpodobně nákladem Eleonory Gonzagy, manželky císaře Ferdinanda III., jejíž identifikační kryptoportrét s velkou pravděpodobností nese vyobrazená sv. Helena mezi františkánskými svěťci. Hypotézu podporuje přítomnost císařského orla se znakem mantovských Gonzagů na prsou, který je umístěn na rámu hlavního oltářního obrazu s nápisem: 6. ROM. IMPERATRIX.⁷⁰⁸ Císařovna Eleonora stála také u zrodu společenství dam k uctívání a vzývání sv. Kříže s názvem *Řád hvězdového kříže (Ordo Stellatae Crucis)*, jehož podnětem k založení byl velký požár 23. února 1668 v Leopoldovském traktu vídeňského Hofburgu, během něhož přečkala bez úhony krystalová schrána obsahující

⁷⁰¹ ROYT 2006a, 271.

⁷⁰² WINKLER 1950; ROYT 2006a, 271–272.

⁷⁰³ PEŠINA 1954, 148; EISENBEIS 2005, 217–230; ROYT 2006a, 272.

⁷⁰⁴ HEUSSLER 2013, 181–184.

⁷⁰⁵ IBIDEM, 184.

⁷⁰⁶ IBIDEM, 186.

⁷⁰⁷ PREISS 1996c, 59–73.

⁷⁰⁸ PREISS 2002, 6, 21–22, 25; MÁDL 2013b, 265–266.

dva úlomky Kristova kříže. Zázračný úkaz včetně titulu řádu byl na základě dopisu papeže Klementa IX. biskupu Breunerovi z 28. července 1668 schválen.⁷⁰⁹ Ze stejného období po roce 1668 pochází také výmalba kaple sv. Petra Canisia ve dvorním vídeňském kostele s námětem Osvobození zajatců sv. Helenou od Carpofora Tencally.⁷¹⁰

Z počátku 18. století pochází výmalba privátní kaple Šternberského paláce na Hradčanech (1707), kterou provedl na objednávku knížete Václava Vojtěcha Šternberka italský kvadraturista původem z Bologne Pompeus Augustus Aldovrandini.⁷¹¹ Italský umělec vymaloval na stropě kaple Pád andělů, ve kterém je zachycen archanděl Michael s křížem spolu s dalšími anděly, jak zahánějí padlé anděly. [120] Na stěnách jsou putti držící kartuše a stojící figury pravděpodobně proroků a světců. Jedna ze dvou kartuší nese nápis „Crux Amor Patriae“ a druhá, ve které se ve fragmentu dochovala Konstantinova bitva „IN HOC SIGNO VINCES“.⁷¹²

V zemích Koruny české se nejvýrazněji prosadil kult sv. Kříže, sv. Heleny a císaře Konstantina v řádovém prostředí křížovníků s červenou hvězdou. Ti se považovali za součást širšího společenství křížovníků, a proto u nich nacházíme až na nepatrné výjimky stejné patrony jako například u zderazských křížovníků zvaných Božehrobců či křížovníků s červeným srdcem - cyriaků.⁷¹³ Na hlavní oltář cyriackého klášterního kostela sv. Kříže na Starém Městě pražském namaloval Matthias Strasser roku 1649 obraz Nalezení sv. Kříže, který byl po zrušení kláštera přenesen do týnského chrámu.⁷¹⁴ Základním předmětem úcty všech řádů se znakem kříže je samo dřevo Kristova kříže „*Lignum crucis*“.⁷¹⁵ Rozšíření kultu v křížovníckém prostředí úzce souvisí se vznikem nové řádové legendy o rytířském původu křížovníků, jejichž kořeny hledali křížovník František Beckovský a Florian Hammerschmid ve Svaté zemi, odkud „crucigeri“ přišli přes Akvitánii roku 1217 do Čech ke kostelu sv. Jiří v Hloubětíně.⁷¹⁶ Mezi rozsáhlejší cykly s tematikou Oslavy sv. Kříže patří výmalba Matheyovy kupole křížovnícké letní prelatury sv. Matěje ve Vratislavě. V roce 1715 Johann Jacob Eybelwischer vymaloval pětadvacet polí s výjevy vztahující se ke sv. Kříži a řádové

⁷⁰⁹ PREISS 2002, 6, 21–22.

⁷¹⁰ GENSICHEN 2013, 167.

⁷¹¹ BIRNBAUMOVÁ 1925, 41.

⁷¹² DANIEL 2007, 28–29; MÁDL 2013b, 267–268.

⁷¹³ BUBEN 2002, 123–152.

⁷¹⁴ MÁDL 2013b, 269.

⁷¹⁵ PUČALÍK 2013, 69.

⁷¹⁶ BĚLOHLÁVEK 1931, 119–122; PUČALÍK 2003; ROY 2006a, 272.

historii. Malba je vročena a signována „J. J. Eybelwisser pinxit 1715“.⁷¹⁷ Do lucerny Eybelwisser vymaloval Arma Christi a sv. Kříž nesený anděly, do čtyř medailonů pak zjevování sv. Kříže čtyřem kontinentům. V dalších zrcadlech Nalezení sv. Kříže, Konstantinovo vítězství u Milvijského mostu, založení pražského hospitálu sv. Anežkou a založení vratislavského konventu Annou Přemyslovnou se syny Jindřichem III., Boleslavem, Konrádem a Vladislavem.⁷¹⁸ [137, 138] Ač byly malby během druhé světové války silně poškozeny, pod okny kupole se zachovaly alespoň malby řádových působišť⁷¹⁹ a dále apokalyptické výjevy jako Poslední soud s vybranými křížovníky označenými křížem s nápisem „Tribus signatorum“. Apokalyptická linie dále pokračuje náměty: Archanděl Michael zahání do pekel padlé anděly (Zj 7,3; 12, 9) s nápisem u archanděla „Ecce cruce Domini fugite partes adversae“ a dále Michael křížem zahání zlo. V medailonech jsou vyobrazeni rodní bratři a učedníci kříže sv. Petr se sv. Ondřejem, kteří jsou opět odkazem na křížovníky, jako rytíře, kteří prolili svou krev v Palestině a ty, kteří oslavují Kristův kříž. Tento význam je v malbách podtržen nápisem u sv. Petra „Comunicantes Christi passionibus“ (1P 4, 13) a u nohou sv. Ondřeje „O bona crux“. Poslední čtyři kvadrilobní medailony nesou vyobrazení Mojžíšova měděného hada na poušti s nápisem: „Sicut Moyses exaltavit serpentem in deserto“ (J 3, 14). Na protilehlé straně je motiv kříže jako archy spásy vyobrazený na šňůře jako signum v rukách postavy Církve s nápisem „Archa salutis“ a poslední dvě malby s motivem kříže jako stromu života. První s nápisem „Arbor vitae in medio paradisi situata“ (Zj 2,7; 22, 14) a druhá námět Ukřižovaného uprostřed stromů s textem „Cruce fidelis inter omnes arbor una nobilis“.⁷²⁰

Další významnou nástěnnou realizací v křížovníckém prostředí byla výzdoba hlavního řádového kostela sv. Františka Serafinského u Karlova mostu v Praze za generalátu Františka Matouše Bömba, kterou provedl roku 1722 vynikající freskař Václav Vavřinec Reiner (1689–1743).⁷²¹ Reiner zde dostal za úkol zachytit poměrně neobvyklým způsobem Poslední soud, ve kterém byl akcentován Kristův zářící kříž s pěti ranami odpovídající křížovnícké řádové spiritualitě.[139] Marek Pučálík určil jako možného původce ikonografického programu této první velké Reinerovy zakázky

⁷¹⁷ TURSKA 2001; PUČALÍK 2003; PUČALÍK 2013, 72–73; MÁDL 2013a, 271–272; PUČALÍK 2017, 90–91.

⁷¹⁸ PUČALÍK 2013, 72–73; MÁDL 2013b, 271–272; PUČALÍK 2017, 90–91.

⁷¹⁹ PUČALÍK 2017, 90, 333 pozn. 389.

⁷²⁰ TURSKA 2001; PUČALÍK 2003; PUČALÍK 2013, 72–73; MÁDL 2013b, 271–272; PUČALÍK 2017, 90–91.

⁷²¹ PREISS 2013a, 293–326; PUČALÍK 2013, 61–83; PUČALÍK 2017, 84–101.

křížovnického historika a teologa P. Františka Beckovského.⁷²² V pásu pod kupolí navazují na malbu Posledního soudu štukové dekorace dvou nápisů „Hoc signum erit in coelis“ z Matoušova evangelia (Mt 24, 30) vycházející z řádového officia o slavnosti Nalezení sv. Kříže poukazující na uzdravující moc Kristova kříže a druhý nápis „In hoc signo vinces“ odráží Konstantinovu bitvu u Milvijského mostu, kterou Reiner vymaloval nad bočním oltářem Nalezení sv. Kříže na úzkém klenebním pasu.⁷²³ [140] Nápis „In hoc signo vinces“ můžeme nalézt ještě na štítu s křížem u jedné z postav vyvolených při Posledním soudu, která představuje císaře Konstantina. Po stylové stránce se Reiner nejspíš inspiroval jak u Michelangelova Posledního soudu v Sixtinské kapli (1540), tak u Rubensova „Velkého posledního soudu“ v Neuburgu an der Donau objednaného roku 1617 Wolfgangem Wilhelmem pro místní dvorní kostel.⁷²⁴ Marek Pučalík upozornil, že kromě neburgské inspirace mohla být pro Reinera předlohou také Rottmayerova freska v kupoli kostela sv. Petra ve Vídni z let 1713–1714, která se jeví ve stejných zachycených tématech mnohem „křížovničtější“, než jak je najdeme u sv. Františka v Praze.⁷²⁵ Výzdoba hlavního řádového kostela probíhala již v předchozích letech za Bedřicha Valdštejna, Františka Ignáce Pospíchala, Frachimonta, během nichž byl kostel postaven a vybaven.⁷²⁶ Do Matheyova centrálního prostoru s kupolí byla již na konci 17. století pořízena oltářní plátna Slezanů Jana Kryštofa Lišky a Michaela Leopolda Willmanna. Liška provedl hlavní oltářní obraz se Stigmatizací sv. Františka z Asissi a boční oltář Nanebevzetí Panny Marie a jeho nevlastní otec Willmann pak obraz s motivem Nalezení sv. Kříže a vyhnání kupců z chrámu nad vstupem do kostela. Nástrovní malbu Ducha svatého uprostřed reje andělských kůrů v presbyteriu provedl Liška již po vysvěcení kostela roku 1688 a jako možnou inspiraci použil kompozici Quida Reniho (1575–1642) na stropě kaple Quirinálského paláce z roku 1610, kterou spatřil nejspíše při svém pobytu v Římě.⁷²⁷ Námět Ducha-Utěšitele s vybranými ctnostmi v pendentivech (Naděje, Lásky, Spravedlnosti a Mírnosti) se vztahují k zasvěcení křížovnického hospitálu. I když nepanuje úplná jistota, zdá se, že výmalbu úzkých klenebních pasů nad hlavním oltářem s náměty Klanění králů nad varhanami a Klanění pastýřů nad zpěváčkou kruchtou provedl spíše Václav Vavřinec Reiner v roce

⁷²² PUČALÍK 2017, 88.

⁷²³ MÁDL 2013b, 270–272; PUČALÍK 2017, 88–89.

⁷²⁴ LUDVÍK 1928, 175–179; PUČALÍK 2013, 70; PUČALÍK 2017, 89, 91, 93.

⁷²⁵ PUČALÍK 2017, 89.

⁷²⁶ IBIDEM, 80.

⁷²⁷ PREISS 2013, 293–326.

1722⁷²⁸. Téma oslavy sv. Kříže je u křížovníků doplněno nástroji Kristova umučení, které se objevují jednak v rukách pískovcových soch andělů od Matěje Václava Jäckla (1655–1738) na atice chrámu, a dále v interiéru kostela v podobě štukových kartuší od Thommase Soldatiho (1665–1743) jako doprovodná signa k Reinerově malbě Posledního soudu a k bočnímu oltáři s Willmannovým obrazem Nalezení sv. Kříže (1701).⁷²⁹[139, 141–143]

Ve stejné době jako Václav Vavřinec Reiner realizuje svoji rozměrnou nástěnnou malbu s tematikou Nalezení sv. Kříže Johann Hiebel na klenbě zámeckého kostela sv. Kříže v Rasttatu.⁷³⁰ Výzdoba kostela byla prováděna z podnětu Franzisky Sibylly Augusty, princezny sasko-lauenburské markraběnky Bádenské, která měla hluboké vazby k Čechám, zvláště rodovému sídlu Ostrovu nad Ohří, a proto není náhoda, že malby provedli malíři z Čech.⁷³¹ Poté co markraběnka ovdověla, věnovala veškeré úsilí zámeckému areálu a farnímu kostelu v Rasttatu. Roku 1718 zřídila nedaleko oblíbeného letohrádku Favorit v Rastattu centrální eremitáž sv. Marie Magdalény, patronky kajícnic.⁷³² Stavbě kostela předcházela pouť markraběnky Sybilly a jejího syna do Říma a Loreta. Vedle mnohých tamních kultovních míst jako například kaple Sancta sanctorum se Svatými schody, mariánskou bazilikou S. Maria Maggiore a bazilikou S. Praesede s kaplí sv. Zenona se sloupem bičování Krista na ní silně zapůsobila bazilika S. Croce in Gerusalemme s pašijovými relikviemi, která je součástí původního paláce sv. Heleny. Inspirována těmito místy nechala po návratu z pouti zřídit kostel, jako posvátný okrsek s Božím hrobem, betlémskou jeskyní se sloupem bičování a Svatými schody.⁷³³ V zámecké zahradě nechala zřídit loretánskou kapli vysvěcenou roku 1722. V roce 1717 dokonce markraběnka Sibylla založila bratrstvo sv. Kříže a v témže roce byla vysvěcena na zámku kaple Panny Marie Sedmibolestné obdařená papežskými odpustky. Rytina anonymního tvůrce z roku 1720 ukazuje slavnostní procesí bratrstva sv. Kříže, které v průvodu neslo vzácné relikvie po předem vytýčené trase ve tvaru kříže.⁷³⁴ Projekt na stavbu kostela typu Wandpfeilerhalle s baldachýnovým zaklenutím vypracoval dvorní stavitel Johann Michael Ludwig Rohrer

⁷²⁸ PUČALÍK 2017, 80–81.

⁷²⁹ IBIDEM, 55.

⁷³⁰ FRONEK 2013, 163–190; GENSICHEN 2013, 159–175; HEUSSLER 2013, 177–192.

⁷³¹ ROYT 2006a, 271.

⁷³² IBIDEM, 274; GENSICHEN 2013, 170.

⁷³³ HEUSSLER 2013, 187–188.

⁷³⁴ ROYT 2006a, 275; GENSICHEN 2013, 161.

(1683–1738).⁷³⁵ Stavba kostela probíhala od roku 1720 a vyvrcholila jeho vysvěcením v roce 1723.⁷³⁶ Vedením prací na vybavení kostela byl pověřen Franz Pflieger z Ostrova nad Ohří a štukové dekorace provedl Giovanni Battista Artario. Práce ve stucco-mramoru s dekorem in scagliola vytvořil mramorář Matthias Brückner. Nástrovní malby provedl v roce 1722 výše zmíněný Johann Hiebel a oltářní obrazy Jan Onghers (1656–1735).⁷³⁷ Přesto, že nástěnné malby měl nejdříve provádět Lazaro Maria Sanguenetti a Luca Aurelio Colombo, nakonec se markraběnka nejspíše na základě setkání s vrcholnými díly římského baroku včetně Pozzova díla přiklonila k Johannu Hieblovi, jehož malby nejspíše viděla již dříve u své sestry Anny Marie Francisky na zámku v Zákupích (1709–1711), či při jejím pobytu v Praze jeho svatoklimentský cyklus v kostele sv. Klimenta u jezuitů (1714–1715).⁷³⁸ Ikonograficky zajímavá nástrovní malba představuje legendu Nalezení sv. Kříže císařovnou Helenou a jeho navrácení zpět císařem Herakliem, jak jsou popsány ve *Zlaté legendě* Jacopa da Voragine.[122, 123] Kompozice je navíc obohacena o motiv Boření pohanského chrámu. Císařovna Helena nese nápadné rysy markraběnky bádenské, neboť se jedná o sakrální identifikační portrét Franzisky Sybilly ve vdovském oděvu, což také zmínil ve svém kázání světitel kostela. Po obvodu hlavního výjevu jsou ve výsečích klenby namalováni andělé s Arma Christi. Dva z nich sedí přímo v nástavci hlavního oltáře s Longinovým kopím a Stefatonovou houbou. Hlavnímu oltáři tvořenému sloupovou architekturou s kladím dominuje ukřižovaný Kristus, který je součástí Nejsvětější Trojice v glorii nástavce oltáře.⁷³⁹ Šestice dutých sloupů oltáře tvořených díly z translucidního albastru byla osvětlována olejovými lampami, které vytvářely světelné efekty při zvláštních liturgických příležitostech.⁷⁴⁰ [136] Oslava svatého kříže byla dále akcentována v podkruchtí, kde na klenbě Hiebel provedl Zářící kříž adorovaný anděly doprovázený na stěnách nápisy Venantiova hymnu „*Vexilla regis prodeunt*“ umístěné do štukových kartuší.[118] Vedle křížové tematiky se ve výzdobě Rastattského kostela uplatnily v bočních kaplích náměty vztahující se k dedikaci oltářů apoštolských knížat sv. Petra a Pavla, sv. Josefa a také jezuitských řádových patriarchů sv. Ignáce a Františka

⁷³⁵ FRONEK 2013, 167; GENSICHEN 2013, 160.

⁷³⁶ ROYT 2006a, 275.

⁷³⁷ FRONEK 2013, 168.

⁷³⁸ IBIDEM, 171.

⁷³⁹ ROYT 2006a, 275.

⁷⁴⁰ IBIDEM; FRONEK 2013, 169.

Xaverského. Franziska Sibylla povolala do Bádenska členy Tovaryšstva Ježíšova, aby zde mezi většinově protestantským obyvatelstvem působili misijně.⁷⁴¹

Další rozměrnou kompozici s motivem Nalezení sv. Kříže nalezneme tentokrát v benediktýnském řádovém prostředí, a to v proboštském kostele sv. Kříže a sv. Hedviky v Lehnickém Poli provedenou věhlasným bavorským freskařem Cosmasem Damiánem Asamem (1686–1739) roku 1733. Nejmladší probošství podléhající břevnovsko-broumovskému opatství bylo založené teprve v 18. století za opata Otmara Zinkeho,⁷⁴² který se souhlasem Leopolda I. koupil panství Lehnické Pole od zadluženého šlechtice Hanse Sigmunda von Braun.⁷⁴³ Probošství vzniklo na místě, kde se podle legendy odehrála v roce 1241 bitva mezi křesťanskými bojovníky a mongolskými nájezdníky, při které zahynul slezský a polský vévoda Jindřich II. pobožný (1196–1241) syn Jindřicha I. Bradatého (†1238) a Hedviky Slezské (1174–1243). Jindřichova matka sv. Hedvika snad za pomoci vdovy po Jindřichovi I. Anny České (†1230), dcery Přemysla Otakara I. (†1230), založila na památku zabitého syna probošství, do kterého přivedla benediktiny z českých Opatovic. Hedvika věnovala klášteru část Kristova kříže, jemuž byl zdejší kostel zasvěcen.⁷⁴⁴ Kostel byl budován podle projektu břevnovsko-broumovského domácího architekta Kiliána Ignace Dietzenhofera (1689–1751) v letech 1719–1731,⁷⁴⁵ kdy byl slavnostně vysvěcen vratislavským pomocným biskupem Eliášem von Sommerfeld, a teprve poté bylo započato s jeho výzdobou a vnitřním vybavením.⁷⁴⁶ Obrazy na bočních oltářích s Mučením sv. Markéty, sv. Benediktem mezi světci, Snímáním z Kříže s Bolestnou Pannou Marií a se sv. Vojtěchem na Zelené Hoře vytvořil Václav Vavřinec Reiner. Hlavní oltářní obraz sv. Hedviky sklánějící se nad mrtvým tělem svého syna provedl antverpský malíř Frans de Backer (†kolem 1750), který byl tehdy dvorním malířem vratislavského biskupa Františka Ludvíka Falcko-Neuburského.⁷⁴⁷ Sochařskou výzdobu oltářů dodal v letech 1728–1729 Karel Josef Hiernle (1693–1748).⁷⁴⁸

⁷⁴¹ ROYT 2006a, 275.

⁷⁴² VILÍMKOVÁ/PREISS 1989, 119.

⁷⁴³ IBIDEM, 120; MÁDL/HEISSLEROVÁ/ŠEFERISOVÁ-LOUDOVÁ/VÁCHA 2016b, 870.

⁷⁴⁴ MÁDL 2013b, 276–280; MÁDL/HEISSLEROVÁ/ŠEFERISOVÁ-LOUDOVÁ/VÁCHA 2016b, 869.

⁷⁴⁵ MACEK/BIEGEL/BACHTÍK 2015, 424–426.

⁷⁴⁶ MENZEL 1964, 101; MENZEL 1978, 239–243; MENZEL 1986, 77–79; VILÍMKOVÁ 1986, 116–118; VILÍMKOVÁ/PREISS 1989, 122; HORYNA 1993, 97–99, č. kat. VI/8; MÁDL/HEISSLEROVÁ/ŠEFERISOVÁ-LOUDOVÁ/VÁCHA 2016b, 870.

⁷⁴⁷ MENZEL 1964, 117–118; MENZEL 1978, 243–244; MENZEL 1986, 81–82; VILÍMKOVÁ/PREISS 1989, 226; MÁDL/HEISSLEROVÁ/ŠEFERISOVÁ-LOUDOVÁ/VÁCHA 2016b, 872.

⁷⁴⁸ MENZEL 1986, 81–82; MÁDL/HEISSLEROVÁ/ŠEFERISOVÁ-LOUDOVÁ/VÁCHA 2016b, 872.

Ústřední téma zázračného Nalezení sv. Kříže provedl Asam na baldachýnové klenbě nad lodí kostela a má vazbu k výše zmíněné relikvii sv. Kříže, kterou věnovala sv. Hedvika zdejšímu kostelu. Motiv Nalezení sv. Kříže tvoří součást složitější alegorické kompozice oslavující Kříž a je doprovázen malbami na ostatních klenebních polích, které se vztahují k benediktýnskému řádovému prostředí a historii daného místa.[124] V pozadí monumentálně pojaté nástropní malby zobrazil Asam Chrám Božího hrobu v Jeruzalémě, k němuž přichází personifikovaná Církev za doprovodu teologických ctností následovaná věřícími. Pod hlavní scénou při okraji obrazu je vyobrazena chiaroscurová postava anděla sedícího na oblaku. Anděl má na klíně otevřenou knihu a krucifix a drží Mojžíšova hada. Nalevo od něj je klečící andílek s položenými dŭtkami a Adamovou lebkou. Důležitou obsahovou složkou jsou zde vyobrazení příslušníci církevních řádů, které se zasloužily o osvobození Sváté země. Řádoví bojovníci v čele s německými rytíři odstraňují pohanský chrám Venuše, jejímž protějškem je triumfující Panna Maria Immaculata se svatozáří s dvanácti hvězdami kolem hlavy šlapající na hada ve společenství ctností, představená jako Apokalyptická žena, pod jejíž ochranu se uchylují trpící a potřební. Na kamenném soklu pod Pannou Marií je nápis s citátem mariánského hymnu „*Ave maris stella*“ s Asamovou signaturou a vrocením. Na západní straně malby u varhanní kruchty je malovaná ilusivní kartuš s nápisem a chronogramem 1733 „AVE CRVX / DOMINI / TV SPES VNICA,“ který je variantou úvodního verše hymnu *Vexilla Regis prodeunt* od Venantia Fortunata (kolem 530–kolem 600).⁷⁴⁹ Kristus je pak v ústřední scéně Nalezení vyobrazen jako triumfátor, nad nímž se vznáší zářící kříž a monogram „IHS“. Jestliže Benediktův kříž byl výsostným znamením benediktýnského řádu a v Lehnickém Poli je umístěn ve svatozáří na štítu průčelí proboštského kostela, pak monogram Ježíšova jména uvnitř na Asamově malbě lze chápat jako odpověď na malířskou výzdobu jezuitského kostela Nejsvětějšího jména Ježíš ve Vratislavu, kterou provedl v letech 1703–1706 Johann Michael Rottmayer. Jestliže vratislavská malba parafrázuje slavnou fresku římského kostela Il Gesú, kde jsou pod oslavným Ježíšovým monogramem shromážděni jezuitští světci, pak v Lehnickém Poli to jsou naopak benediktini v čele s opatem Otmarem Zinkem, kteří vzhlížejí ke sv. Kříži, ke Kristu a k jeho monogramu.⁷⁵⁰ S tím také souvisí výzdoba ostatních částí kostela. V chóru je ve scéně Vidění sv. Benedikta vyobrazen následovník Krista a zakladatel řádu sv. Benedikt, který je zde ve společnosti

⁷⁴⁹ MÁDL/HEISSLEROVÁ/ŠEFERISOVÁ-LOUDOVÁ/VÁCHA 2016b, 882.

⁷⁵⁰ IBIDEM, 877.

nejvýznamnějších prelátů, panovníků a svatých mučedníků jeho řádu. Námět je doprovázen deskou v rukou anděla, na níž jsou vypsány historické počty osob z řad benediktinů. Téma Vidění sv. Benedikta a počty Benediktových následovníků lze spatřit také v dalších řádových kostelech sv. Vojtěcha v Broumově a sv. Markéty v Břevnově v Praze.⁷⁵¹ V sousedním poli na klenbě presbyteria je malba Oslavy Panny Marie a Ježíše Spasitele. Nad bočními oltáři jsou Ukřižování a výjevy z řádových dějin: sv. Benedikt vysílá sv. Maura do Galie, zakladatelská scéna sv. Vojtěch a kníže Boleslav II. zakládají břevnovský klášter a sv. Hedvika uvádí břevnovsko-broumovské benediktini s opatem Otmarem do nového probošství a na varhanní tribuně sv. Hedvika a kněžna Anna nad tělem zabitého Jindřicha II. Malby jsou doprovázeny v náběžích klenby chiaroscurovou ilusivní malbou představující Kajícnost a Zbožnost v chóru, čtyři evangelisty s Trůnem Boží milosti a Poslední soud v lodi a alegorie Píle a Učenosti v ilusivních frontonech nad hudební kruchtou. Program vnitřní výzdoby i architektura kostela sv. Kříže a sv. Hedviky se v základním rozvržení blíží výzdobě břevnovského chrámu sv. Markéty.⁷⁵²

Vedle křížovníků byl námět oslavy sv. Kříže používán také v jezuitském prostředí. Jistě nejrozsáhlejší cyklus s tematikou oslavy sv. Kříže provedl v kostele Povýšení sv. Kříže ve slezském Brzegu jezuita P. Johann Kuben v letech 1741–1746.⁷⁵³ Kuben zde provedl bohatě koncipovanou kvadrurní malbu v duchu pozzovského ilusionismu, která dotváří reálnou architekturu kostela a zároveň tvoří jakýsi rám k jednotlivým vyobrazeným scénám. Hlavní oltář je proveden v podobě fiktivní architektury s ilusivním obrazem Vztyčení kříže v jeruzalémském chrámě v nástavci se zářícím monogramem Ježíšova jména „IHS“ s křížem a třemi hřeby.[130] Na stropě presbyteria se nachází starozákonní předobraz Vztyčení měděného hada, k němuž se vztahuje latinský nápis ve velké malované kartuši na klenebním pase mezi presbyteriem a lodí „SICUT MOYSES EXALTAVIT SERPENTEM IN DESERTO; ITA EXALTARI OPORTET FILIUM HOMINIS Jan: 3v: 14“ z Janova evangelia. Z téhož evangelia je použita druhá část téhož nápisu na protější straně u varhanní kruchty „UT OMNIS QUI CREDIT IN IPSUM, NON PEREAT, SED HABEAT VITAM ÆTERNAM. Ibidem:V:15“. Na stropě lodi je rozměrná malba Oslavy sv. Kříže

⁷⁵¹ VILÍMKOVÁ 1989, 74–75; HORYNA 1993, 97–99, č. kat. VI/8; BIEGEL/MACEK 2015, 424–426; MÁDL/HEISSLEROVÁ/ŠEFERISOVÁ-LOUDOVÁ/VÁCHA 2016b, 874.

⁷⁵² VILÍMKOVÁ/PREISS 1989, 215–247; RUPPRECHT 2013, 218–133; MÁDL/HEISSLEROVÁ/ŠEFERISOVÁ-LOUDOVÁ/VÁCHA 2016b, 879–895.

⁷⁵³ MÁDL 2013b, 280.

umístěná do otevřeného nebe, kde se v oblačných prstencích vznáší početný kompars světeckých figur vzhlížejících do středu kompozice ke Kristu a Panně Marii. [129] Výrazně je zde akcentován právě kříž v rukách Krista. Celý výjev je lemován jakýmsi rámem ilusivní architektury, která tvoří přirozený rám obrazu po obvodu v náběhu klenby. Zde jsou pak umístěny skupinky postav představující vítězného znamení kříže v boji se zlem, jako je exorcismus, vítězství nad bludem, svržení d'ábla a jeho pomahačů či jako misijní prostředek ke hlásání evangelia. U exorcismu je požit text exorciční modlitby „ECCE CRUCEM DOMINI FUGITE PARTES ADVERSÆ“ [115] a na protější straně pak u shromáždění věřících s kříži před biskupem verš z knihy Moudrosti „DABIT LIGNUM AGRI FRUCTUM Sap:10“. Skupina s vojáky je doplněna nápisem v kartuši „EXTINXERUNT IMPET IGNIS Hebra.XI.34“. Ve skupině zobrazující svržení d'ábla je na štítě kříž sv. Benedikta s úryvkem světcovy exorciční modlitby. Jezuitské téma je personifikace ctnosti v podobě ženy otesávající kříž s kladivem a dlátem, na jehož příčném břevně je nápis „CRUCIFIGEMINI CARNEM“. Na protější straně skupina trpících s papežem je doprovázena nápisem v kartuši při okraji opatřené nápisem „SIGNUM SALUTIS“. Personifikace míru se zeměkoulí s křížem a zelenou ratolestí sedící na válečných trofejích za asistence přemožených nepřátel je doplněna nápisem „PACIFICANS PER SANGUINEM CRUCIS“. Vše je doprovázeno několika monochromními kartušemi s výjevy jezuitských světců s křížem. Na klenbách bočních empor Kuben vymaloval výjevy z Legendy o sv. Kříži: Konstantinovo vítězství, sv. Helena hledá dřevo kříže, Identifikace pravého dřeva kříže, Herakleius navrací kříž, Císař Konstantin jako fundátor baziliky sv. Kříže v Římě a na klenbách bočních kaplí výjevy s jezuitskou tematikou a také náměty Nanebevzetí Panny Marie, Sen sv. Josefa a sv. Jan Nepomucký adorující kříž..⁷⁵⁴ [125–128]

V jezuitském prostředí lze ještě zmínit rozsáhlý cyklus nástěnných maleb v kostele sv. Kříže při jezuitském noviciátě v Landsbergu od Christoha Thomase Schefflera z roku 1753–1754.⁷⁵⁵ Nový kostel byl stavěn Franzem Xaverem Schmädlem z Weilheimu a vyzdoben místním štukatérem Nicolausem Schützem, spolupracovníkem Dominika Zimmermanna. Oltáře dodal Dominik Bergmüller a oltární plátna malíři z Augsburské malířské školy, ředitel akademie Johann Georg Bergmüller a jeho žák Johann Baptist Bader, Christoph Thomas Scheffler a Gottfried Bernhard Göz.⁷⁵⁶

⁷⁵⁴ PŁAZAK 1965, 301–318; ZLAT 1979; SZYBKOWSKI 2000; ŽABA 2009, 7; OULÍKOVÁ 2009, 66–67.

⁷⁵⁵ DIETRICH 2013, 234–261.

⁷⁵⁶ IBIDEM, 239–240.

Asamův žák Christoph Thomas Scheffler vymaloval na stropě presbyteria rozměrnou malbu Konstantinova boje s Maxentiem u Milvijského mostu. [131] Malba prosvětleného barevného koloritu je zaplněná množstvím postav v dramaticky vzrušivých pohybech boje, který vrcholí pádem vzdorocísaře z mostu, na němž v čele vojska přijíždí Konstantin. Nad scénou se v oblacích vznáší zářící kříž s nápisem „IN HOC VINCE“ obklopený anděly s ratolestmi troubícími na polnice. Jeden z nich nese labarum s křížem. Ve podobném duchu rozvržení kompozice Scheffler provedl také nástropní malbu v lodi kostela s Nalezením sv. Kříže, které se odehrává na pozadí bohatě členité architektury jeruzalémských chrámů a paláců. Pravý Kristův kříž je pak naznačen paprsky vycházejícími ze středu otevřeného nebe, kde je umístěna sféra v podobě koule obklopená postavami Nejsvětější Trojice.[132] Paprsky vycházejí z Kristovy pravice a končí na pravém kříži, který je zrovna přikládán k umírající ženě. Kompozice výjevu je plná početného komparsu postav, které ji obklopují po obvodu zrcadla. Hlavní oltářní obraz s Ukřižováním vytvořil výše zmíněný Johanna Baptist Bader podle oltářního obrazu v Dillingen od Johanna Georga Bergmüllera. Nad varhanní emporu Scheffler umístil Povýšení sv. Kříže císařem Herakliem. Ve výzdobě kleneb bočních kaplí se tak jako v Landsbergu, tak i v Brzegu, projevuje spiritualita jezuitského řádu a souvisí s patrociniem jednotlivých oltářů. Nástropní malby jednotlivých kaplí doplňují oltářní obrazy od výše zmíněných Christopa Thomase Schefflera z roku 1755 a Johanna Baptisty Badera z let 1763–1764. Ve východních protějškových kaplích jsou christologické výjevy Loučení Krista se svojí matkou a Loučení Krista se svým umírajícím pěstounem sv. Josefem. V kaplích zachytil Scheffler na oltářních obrazech náměty: Maria přináší Jezulátko Nebeskému Otci a sv. Josef před chlapcem Ježíšem držícím velký kříž. V prostředním a západním páru kaplí to je opět křížová tematika ve scénách ze života jezuitských řádových světců. Na klenbě severní kaple je zachycen sv. Ignác ve Vidění v La Stortě u Říma s oltářním obrazem Kristus bere Tovaryšstvo Ježíšovo pod svou ochranu a předává Ignáci řádovou vlajku se znamením IHS. Na stropě druhé jižní kaple je Vize sv. Františka Xaverského ve snu a pod ní obraz s námětem Smrt sv. Františka Xaverského, který nahradil původní obraz od Gotfrieda Bernharda Göze sv. František Xaverský křtí pohany. Ve zbývajících kaplích to jsou sv. Alois Gonzaga a sv. Stanislav Kostka. U všech uvedených námětů je akcentován kříž jako nástroj následování Krista, které se obsahově plně projevuje na

stropě noviciátní empory, kde je vyobrazeno Ukřižování třech japonských jezuitů v Nagasaki.⁷⁵⁷

Pokud ještě zůstaneme v bavorském jezuitském prostředí, pak je nutné zmínit výzdobu poutního kostela sv. Kříže v Bergenu u Neuburgu (1758) od Johanna Wolfganga Baumgartnera. Zde se nacházejí malby Povýšení sv. Kříže císařem Herakliem na stropě lodi a Nalezení sv. Kříže v presbyteriu.**[133]** V bočních lodích pak Stigmatizace sv. Františka z Asissi, Vidění sv. Huberta, Vidění sv. Ignáce v la Stortě a sv. Eustach“. Na stropě hudební kruchty je namalována Oslava sv. Kříže hrajícími andělskými chóry a v podkruchtí sv. Karel Boromejský nesoucí kříž.⁷⁵⁸

Také v Čechách a na Moravě po polovině 18. století můžeme nalézt nástěnné malby s křížovou tematikou. Jednak v podobě osamocených scén či jako rozměrné realizace. Jednou z nich je nástropní malba Zkouška pravého Kříže od Jana Ezechiela Vodňanského (1673–1758) v kostele Nanebevzetí Panny Marie a sv. Mořice v Řevnici (po roce 1750). **[134]** Pražský malíř Vodňanský spolu s pomocníkem vymalovali klenby farního kostela spravovaného řádem křížovníků s červenou hvězdou. Nová stavba kostela, kterou prováděl nejspíše lokální stavitel, nahradila původně dva starší kostely zasvěcené Panně Marii a sv. Mořici a jejich patrocinia sloučila v jedno. Ve výzdobě objektu však převážilo svatomořické zasvěcení, pravděpodobně také v důsledku přátelství litoměřického biskupa Mořice Saského a velmistra řádu Julia Františka Wahy. Thébská legie v čele se sv. Mořicem s ostatními rytíři, kteří měli na labarech červené kříže, byla zachycena také Reinerovou výmalbou v kupoli u sv. Františka Serafinského v Praze (1723).⁷⁵⁹ Lod' s kněžištěm jsou sklenuty plackami s pasy, které vybíhají z pilastrů. Námět Zkouška pravého kříže a jeho pozdvižení je namalován na klenebním poli v lodi kostela při triumfálním oblouku a obsahuje také scénu Nalezení sv. Kříže císařovnou Helenou za přítomnosti jeruzalémského biskupa Makaria, která nese nápadné rysy Marie Terezie. V pendentivech malbu doprovázejí alegorie Prozřetelnosti, Míru, Lásky a Vítězství, které nejspíše naznačují utišení zbraní mezi domem rakouským a francouzským.⁷⁶⁰ S tím je spojena také zajímavá ikonografie malby na klenbě presbyteria, kde je namalováno Nanebevzetí Panny Marie a Oslavení sv. Mořice za přítomnosti personifikace Víry a světských i církevních reprezentantů rytířských řádů. Mezi nimi můžeme spatřit vedle Marie Terezie (1717–1780) také Františka I. Štěpána

⁷⁵⁷ DIETRICH 2013, 234–261.

⁷⁵⁸ BUSHART/PÖTZL/SEITZ/STEINGRÄBER 1986.

⁷⁵⁹ PUČALÍK 2017, 298.

⁷⁶⁰ IBIDEM, 306.

Lotrinského (1708–1765) jako representanta Řádu zlatého rouna. Ve zbroji je zde namalován Karl Emanuel III. Savojský (1701–1773) jako král sardinský a zároveň představitel řádu sv. Mořice. Překvapující je zde také přítomnost tradičního rivala habsburského domu francouzského krále Ludvíka XV. (1710–1774),⁷⁶¹ který je vyobrazen v řádovém oděvu řádu sv. Ducha. Malbu obepínají tři koruny. Nad Nejsvětější Trojicí koruna Víry, na evangelní straně u Panny Marie koruna s nápisem: „Hanc tibi cor nostrum, Virgo sacra verat aedem, ut post exilium des coeli scannere sedem.“ U sv. Mořice je pak mučednická koruna s textem: „Mauritii ducis clypeo militia crucis semper laetetur, divus sibi patrocientur.“⁷⁶² Ikonologickou souvislost s freskou má výzdoba oltářního retabula hlavního oltáře, kde je umístěno oltářní plátno z roku 1752 s námětem sv. Mořic přijímá od Krista labarum s červeným křížem od Františka Antonína Müllera (1693–1763). V nástavci je pak osazen reliéf s Nanebevzetím Panny Marie a architekturu oltáře flankují sochy svatých bojovníků sv. Floriána a Šebestiána.⁷⁶³ Nad vstupem do lodi se nachází výjev Pobití Thébské legie se sv. Mořicem. Téma je navíc aktualizováno přítomností pohanských bojovníků v turbanech se standartou nesoucí turecký půlměsíc.⁷⁶⁴

V křížovnickém prostředí je nutné zmínit ještě dvě významnější nástěnné realizace. První z nich se nachází v sakristii kostela Panny Marie v Chlumu nad Ohří, kterou provedl kolem poloviny 18. století západočeský malíř Elias Dollhopf (1703–1773). Dollhopf provedl v sakristii tři malby v rokokových rámech s náměty Konstantinova bitva, Nalezení a rozpoznání Kristova kříže a Povýšení sv. Kříže císařem Herakleiem.⁷⁶⁵ Druhá nástropní malba s Nalezením sv. Kříže (1766) pochází z ruky Franze Antona Maulbertsche (1724–1796) a nachází se v kupoli proboštského kostela sv. Hypolita v Hradišti u Znojma. Maulbertsch pojednal plochu kupole nad vysokým tamburem množstvím postav. V partii nebe umístil Nejsvětější Trojici, alegorii Církve se znamením kříže a nápisem: „IN HOC SIGNO VINCES“. Jsou zde zpodobeni titulární světec sv. Hypolit, zakladatelka řádu sv. Anežka Česká a patron místního farního kostela sv. Antonín Paduánský. Ve spodních partiích jsou pak zobrazeny scény Nalezení sv. Kříže, Ověření pravosti kříže a Vztyčení kříže za přítomnosti svaté Heleny a patriarchy Makaria. V pozadí jsou přítomni rytíři s křížovou standartou vpředu na

⁷⁶¹ LOBKOWICZ 1999, 65.

⁷⁶² PUČALÍK 2017, 305.

⁷⁶³ IBIDEM, 305–306.

⁷⁶⁴ MÁDL 2013b, 272.

⁷⁶⁵ PUČALÍK 2003, 70–73; MÁDL 2013b, 275.

čestném místě zástupce křížovníků s červenou hvězdou a rytíř ve zbroji a řádový komtur.⁷⁶⁶ [144]

Kromě řádového prostředí se ikonografické téma Legedy sv. Kříže objevuje také jako lokální kult. Za mnohé lze jmenovat výmalbu děkanského kostela sv. Kříže v Liberci (Reichenberg) od Clam-gallasovského dvorního architekta Jana Josefa Kunze z let 1751–1761.⁷⁶⁷ Zde roku 1761 za děkana Antonína Kopsche namaloval cyklus s motivem Křížové legendy pražský malíř Johann Wenzel Spitzer (1703–1773). Na klenbách chrámové lodi vytvořil Nalezení a Povýšení sv. Kříže jako přenesení císařem Herakliem. [145, 146] Na klenbě presbyteria jsou vyobrazeni Andělé s nástroji Kristova umučení. Nástěnný program je završen na hlavním oltáři obrazem sv. Heleny s Kristovým křížem od Franze Karla Palka (1724–1767), k němuž se dochovala také autorova návrhová kresba.⁷⁶⁸

Velkým epilogem monumentálního nástěnného malířství v Čechách s křížovou tematikou jsou malby z let 1791–1792 od Josefa Kramolína (1730–1802) v kostele Povýšení sv. Kříže v Děčíně (Tetschen). Kostel na půdorysu latinského kříže s kupolí na vysokém tamburu vznikl v letech 1687–1691 jako náhrada staršího kostela téhož zasvěcení.⁷⁶⁹ Malíř původně pracující v prostředí jezuitského řádu až do jeho zrušení namaloval na stěně za hlavním oltářem s dřevěným křížem ze staršího kostela výjev Nejsvětější Trojice v nebesích obklopená anděly. Nad hlavním oltářem na klenbě presbyteria vymaloval Kramolín starozákonní výjev Mojžíšova měděného hada (Num 21, 9). Na zaklenutí bočních lodí malby Konstantinova bitva a Kříž jako útěcha zarmoucených. V kupoli pak námět Nalezení a Ověření pravosti sv. Kříže. Dvě klenební pole lodí zobrazují Povýšení sv. Kříže (Vztyčení) císařem Herakliem a Umístění sv. Kříže na oltář v jeruzalémském chrámu. Děčínské malby náleží k posledním velkým barokním nástěnným cyklům na území českých zemí.⁷⁷⁰

Vedle výše zmíněných rozsáhlých nástěnných programů vznikaly také malby drobnějších rozměrů, které však někdy svojí složitější výzdobnou koncepcí na ty velké a rozměrné reagují a mohou s nimi, co se obsahu týče, směle konkurovat. Jednou z nich je kaple Nalezení sv. Kříže v Praze-Motole postavená Kiliánem Ignácem Dientzenhoferem

⁷⁶⁶ KRSEK/KUDĚLKA/STEHLÍK/VÁLKA 1996, 508; PUČALÍK 2003, 105–110; MÁDL 2013b, 275–276.

⁷⁶⁷ MACEK/BIEGEL/BACHTÍK 2015, 581.

⁷⁶⁸ CHOUTKA 1959, 109–115, 168–169; CHOUTKA 1962, 179–201; PREISS 1999, 206–209; MÁDL 2013b, 281–282.

⁷⁶⁹ MÁDL 2013b, 262–286.

⁷⁷⁰ IBIDEM, 282–284.

(1689–1751) ve 40. letech 18. století.⁷⁷¹ Kaple vznikla z odkazu samotné císařovny Marie Terezie jako připomínka události nalezení kovového kříže v poraženém stromě během táboření vojska jejího manžela vévody Františka Štěpána Lotrinského v roce 1742. Kapli před jejím vysvěcením v roce 1754 vymaloval František Antonín Müller (1693–1753). Na zaoltární stěně vytvořil námět Nalezení sv. Kříže a nad ním v konše apsidy Vítězství kříže v podobě anděla s křížem vznášejícího se nad čtyřmi personifikacemi světadílů (Evropy, Asie, Afriky a Ameriky). Malba je doplněna textovou páskou s úryvkem z Venantiova hymnu „O CRVX AVE SPES VNICA“. Další část hymnu „FVLGET CRUCIS MYSTERIUM“ je vepsaná kolem paty kupolovité klenby, v jejíž lucerně je malba anděla nesoucího zářící kříž. Ve čtyřech stropních polích jsou putti nesoucí čtyři koruny: korunu římského císaře, českou svatováclavskou korunu, uherskou svatoštěpánskou korunu a rakouský arcivévodský klobouk.⁷⁷² [149–151]

Další drobná nástěnná realizace s křížovou tematikou se nachází v kupoli konventní kaple sv. Kříže a archanděla Michaela cisterciáckého kláštera v Marienthalu v Horní Lužici. Byla vymalována roku 1756 Františkem Karlem Palkem (1724–1767). Ten zde na klenbě kaple vymaloval jednak starozákonní předobraz kříže ve scéně Vztyčení Mojžíšova měděného hada, i samotné Nalezení sv. Kříže. [147] K patrociniu kaple zasvěcené též svatému Michaelu se vztahuje oltář nesoucí obraz neobvyklého námětu Zjevení sv. Michaela v podobě býka na hoře Gargano od jezuitského koadjutora Ignáce Viktorina Raaba (1715–1787).⁷⁷³

V řadě dalších kaplí na tomto místě zmíníme výmalbu kaple sv. Kříže ve Svatém Janu pod Skalou s námětem Nalezení sv. Kříže z roku 1764 připisovaná pražskému malíři Janu Václavu Spitzerovi (1703–1773), který se k námětu z legendy o svatém Kříži vrátil poté, co před několika lety vyzdobil výše zmíněný kostel sv. Kříže v Liberci. Malba je v ilusivním rámu doprovázena nápisem s vrocením: „[IN] LIGNO CRVCIS IESVM ADORATE“.⁷⁷⁴ [148]

Přehled nejdůležitějších nástěnných maleb s křížovou tematikou zakončíme výmalbou drobné kaple sv. Anny zvané též „Umrličí“ postavené roku 1699 nákladem N. Schmidta ze Schmidtfeldu přisazené k severní boční lodi františkánského klášterního kostela Zvěstování Panny Marie a Čtrnácti svatých pomocníků v Kadani. Kolem roku

⁷⁷¹ MACEK/BIEGEL/BACHTÍK 2015, 464.

⁷⁷² MÁDL 2013b, 267–268.

⁷⁷³ PREISS 1999, 110–112, 114–115; MÁDL 2013b, 262–286.

⁷⁷⁴ PODLAHA 1908, 59–60; MÁDL/HESSLEROVÁ/ŠEFERISOVÁ-LOUDOVÁ/VÁCHA 2016b, 833–834.

1775 vytvořil regionální malíř Josef Franz Fux (1743–1786) na klenbě kupole s lucernou fresky s náměty: Nalezení a ověření pravosti sv. Kříže, Povýšení sv. Kříže a Herakleios navracející Kristův kříž do Jeruzaléma, které navázaly na oltář kaple s obrazem Uctívání sv. Kříže.⁷⁷⁵ [152]

Výčtem nejvýznamnějších nástěnných maleb zobrazujících legendu o sv. Kříži jsme se pokusili učinit přehled dobových realizací, které svým provedením a ikonografickým programem mohly mít přímý či nepřímý vliv na Supperovu výmalbu presbyteria moravskotřebovského hřbitovního kostela Nalezení sv. Kříže. Velký vliv na tvůrce maleb mělo jistě řádové prostředí Tovaryšstva Ježíšova (Brzeg, Landsberg), křížovníků s červenou hvězdou (výmalba letní prelatury ve Vratislavu) či benediktýnů (Lehnické Pole). Z hlediska propracovanosti ikonografického programu Supperovy malby se jeví jako nejbližší analogie malby Jakuba Eybelwissera v letní křížovnícké prelatuře u sv. Matěje ve Vratislavu (1715) a rozsáhlá výzdoba jezuitského kostela Povýšení sv. Kříže v Brzegu (1741–1746) od Johanna Kubena. U obou děl byla promyšlená ikonografická koncepce se systémem starozákonních předobrazů, teologicky vyjádřených symbolů v podobě emblémů, které doprovázejí hlavní náměty Legendy o sv. Kříži navíc obohacené o prvky řádové historie a spirituality.

5. 5. Stylový rozbor díla

Již od počátku Supperovy ranné tvorby lze v malířově tvorbě sledovat prolínání vlivů klasicizující či akademizující malby moravského barokního prostředí, ve kterém zásadní úlohu hrála osoba Supperova nepsaného učitele Jana Kryštofa Handkeho, s nímž měl po umělecké stránce své tvorby mnoho společného. Ivo Krsek upozornil na Handkeovské ozvuky nejvíce patrné na Supperově oltářním plátně Křtu Kristova z roku 1743, který byl původně vytvořen pro kostel sv. Jana Křtitele v Křenově, a který je dnes deponován v moravskotřebovském Městském muzeu. Dále také shledal v obrazech sv. Jana Nepomuckého a sv. Rodiny patřící do stejného souboru pro křenovský kostel nejvýraznější ozvuky české malby první poloviny 18. století představované Václavem Vavřincem Reinerem a ovlivněné i pozdní tvorbou Petra Brandla.⁷⁷⁶ Především malířské zpracování hlavy sv. Anny v obraze sv. Rodiny je téměř doslovnou citací Reinerova obrazu Vyučování Panny Marie. Také pozdější díla Supperovy tvorby vykazují silný vliv české malby, s níž se mohl autor blíže seznámit během svého pobytu

⁷⁷⁵ POCHE 1978, 17; ŠELEMBA 2011, 7.

⁷⁷⁶ MACHÁČKOVÁ 2006, 31.

při výmalbě refektáře v letech 1752–1760 v nedaleké Kutné Hoře. Zde mohl Supper vidět vznikající nástěnné malby Františka Karla Palka nebo obrazy Ignáce Viktorina Raaba. Například malířův obraz Nanebevzetí Panny Marie ve Slatinách je pouze s malou obměnou citací Brandlova oltářního obrazu téhož námětu pro cisterciácký kostel v Sedlci. Obraz je dnes umístěný v kostele sv. Vavřince ve Vysokém Mýtě a je možné na něm spatřit jistou podobnost zpracování tváří i gest zobrazených figur.⁷⁷⁷ Reinerovský vliv je u Suppera patrný v kompoziční lyričnosti a také v barevné škále šedých a šedomodrých tónů, které Supper přetvořil do tlumenější polohy. Dalším z vlivů působících na Supperovu práci s kompozicí byl dnes již ztracený obraz Čtrnácti sv. Pomocníků Michaela Leopolda Willmanna umístěný původně v sedlecké kapli cisterciáckého kostela,⁷⁷⁸ z něhož Supper vyšel roku 1768 v obraze stejného námětu pro boční kapli moravskotřebovského děkanského kostela. V obraze Supper použil Willmanovovu netradiční kompozici věnce světeckých postav rotujícího pohybu spirály. Ivo Krsek zde sice spatřuje vliv ilusivního sensualizmu vídeňsko-benátské provenience, který do Supperova obrazu měl proniknout díky Johannu Lucasu Krackerovi pracujícímu na konci padesátých let ve františkánském klášteře, nicméně Petr Arijčuk se spíše přiklání k všeobecnému vlivu vídeňské malby na moravské prostředí u předchozí generace malířů.⁷⁷⁹ Willmannův expresivní malířský rukopis však zůstal pro Suppera cizí. Willmanovské dynamice se blíží drobná kresba autorsky neurčená nacházející se v konvolutu kreseb ze Supperovy pozůstalosti uložené v Moravské galerii v Brně.⁷⁸⁰ V moravskotřebovském obraze zůstaly Supperovy zobrazené figury pohybově a psychicky zklidněné, provedené v tlumené barevnosti se svižnějším malířským pojetím s hladší štětcovou strukturou a důrazem na obrysovou uzavřenost a kresebnost.⁷⁸¹

Ještě během působení v Sedlci u Kutné Hory Supper pracuje na výmalbě presbyteria moravskotřebovského kostela Nalezení sv. Kříže. Zde se také nejvíce projevilo zdrobnění měřítko a kompozičního rytmu především v ploše klenby klem hlavního námětu Nalezení sv. Kříže, která je vyplněna ornamentem rokokového tvarosloví a jednotlivými výjevy z Legendy o sv. Kříži a monochromními kartušemi se starozákonní a novozákonními předobrazy včetně emblémů osazených do rokajových rozvilin. V nich jsou pak v rokokově rozverných pozicích

⁷⁷⁷ NEUMANN 1978, 32; KVALTINOVÁ 2000, 80.

⁷⁷⁸ ALTOVÁ 1996, 19–26; ALTOVÁ 2000, 460–467.

⁷⁷⁹ KRSEK/KUDĚLKA/STEHLÍK/VÁLKA 1996, č. kat. 266; ARIJČUK 2012a, 52.

⁷⁸⁰ Moravská galerie Brno, sbírka kreseb, fond Pozůstalost Judy Tadeáše Suppera, fol. B 101, Panna Marie s Ježíškem, svatým Josefem a Čtrnácti svatými pomocníky, tužka na papíře, 22,3×18,4 cm; zadní strana – smrt sv. Luitgardy.

⁷⁸¹ MACHÁČKOVÁ 2006, 32.

zobrazení andělci s Arma Christi. Ve figurálních scénách je patrná střízlivá věcnost, precizní zájem o krajinu, která je nezastupitelnou kompoziční složkou při modelaci prostoru a je navíc podtržena atmosférickou perspektivou za pomoci lehkého, barevně umírněného rokokového koloritu.⁷⁸² Ten je také patrný ve zobrazených scénách, kde lze spatřit výrazný posun k benátské malbě, především ve zpracování postav sv. Heleny a dalších protagonistů, kteří jsou téměř tiepolovsky pojaté.⁷⁸³ Zajímavá je i různorodost rozvlátných rouch a drapérií figur. Rokoková lehkost, s níž Supper vymaloval klenbu, leží v určitém napětí k monumentálně pojednaným malbám Smazání dlužního úpisu, Pekla, Očistce a Posledního soudu, ve kterých se v náznacích projevuje v jedné poloze Reinerovský vliv zemité barevnosti, v druhé pak expresivní dramatičnost sytě rudých, žlutých a modrých tónů vedoucích až k Brandlovsky razantnímu malířského projevu. Na Supperově malbě ve hřbitovním kostele lze vysledovat podobné znaky v utváření figur, jejich gest, natočení těla i výrazů obličejů. Anatomické zkratky malíř využil především v centrálním námětu, který pojednal v ostrém perspektivním zkrácení pohledu *soto in su*. Razantní pohledové zkratky umocňují dojem hloubky obrazu a navozují tak dojem přepadnutí z vymezeného ilusivního rámu, které je navíc podtrženo malovanými vrženými stíny nohou figur a nalezených křížů. Anatomická zkrácení, například v pažích mužů zvedajících těžký kříž s potlačením velikosti jejich dalších částí těla, nám dávají tušit erudovaného umělce, který ve svém moravskotřebovském ateliéru, plném odlitků antických soch a modelů lidských skeletů, připomínal podle slov malíře Ignaze Chambreze plně vybavenou akademickou učebnu.⁷⁸⁴ Některé z postav mají obdobně perspektivně namalované končetiny vysunuté z draperie, jiné se shodují v celém natočení těla. A právě repusoárové postavy zasazené do scén s vysunutými chodidly přes okraje výjevu jsou s největší pravděpodobností podle Václava Paukrtu ovlivněny tvorbou Supperova učitele Jana Kryštofa Handkeho. Jiří Bláha i Václav Paukrt upozornili na pravděpodobnou existenci vzorníku, který byl běžnou dílenskou pomůckou pro nástěnného malíře, a podle kterého Supper nejspíše také maloval a sestavoval figury.⁷⁸⁵ Obdobně pojaté figury jsou patrné především u letících andělů a mrtvých vstávajících z hrobů k Poslednímu soudu na vnitřní straně vítězného oblouku moravskotřebovského hřbitovního kostela, které Supper použil ještě několikrát nejdříve ve hřbitovní kapli v Tatenicích a později v kostnici ve Slatinách u Jičína. V uvedených malbách také použil téměř identickou postavu s menšími obměnami Krista-Soudce.⁷⁸⁶ [108, 111, 112] Obdobný typ Zmrtvýchvstalého Krista s velkým křížem stojícího při ilusivním oltáři v závěru hřbitovního kostela použil podle otcovy předlohy František Karel Silvestr na klenbě boční kaple moravskotřebovského děkanského

⁷⁸² KVALTINOVÁ 2000, 88.

⁷⁸³ CZERNÝ 1906, 129–140, 145–158, 165–174; KOVÁŘÍKOVÁ 1995; WEISSEROVÁ 2000; PAUKRT 2004, 51–68.

⁷⁸⁴ CHAMBREZ 1854, 401; MACHÁČKOVÁ 2006, 26–27.

⁷⁸⁵ BLÁHA 2000, 8–9; PAUKRT 2004, 68.

⁷⁸⁶ PAUKRT 2004, 68.

kostela. Identickou figurální kompozici d'ábla se zavrženým hříšníkem ve scéně Pekla ve hřbitovním kostele vycházející z Götzovy rytiny *Posledního soudu* podle Johanna Georga Bergmüllera (1730)⁷⁸⁷ ovšem stranově obrácenou vytvořil malíř na klenbě kostnice ve Slatinách u Jičína (1760–1762).⁷⁸⁸[103, 104, 111]

Vedle figurální složky se Supper samozřejmě zabýval i kvadraturní malbou, která byla součástí malovaných kompozic v podobě ilusivních rámců či architektury. Jako součást ilusivní malované architektury používal malíř často kuželkovou balustrádou, malované pilíře, římsy a sokly s oblíbenými květinovými či hořícími vázami. Ty můžeme spatřit v nástavci ilusivního oltáře na zaoltářní stěně kostela na Křížovém vrchu. Ilusivní architekturu oltáře spolu s kuželkovou balustrádou použil o dvacet let později na bočním oltáři sv. Josefa ve hřbitovním kostele. Supperova oblíbenost malované ilusivní architektury byla dána autorovým studiem matematiky, geometrie a perspektivy obsažené ve známých traktátech jezuity Andrea Pozzy⁷⁸⁹ Na Pozzovy traktáty nejvíce navázal působivou ilusivní malbou z roku 1757 v kapli Panny Marie Sedlecké, jejíž klenbu prolomil fiktivní kupolí odvozenou ze zmíněné předlohy. I když přímo ve hřbitovním kostele nenalezneme rozsáhlou kvadraturní malbu pozzovského ilusionismu můžeme konstatovat, že jejím ozvukem je redukovaná architektura pilastrů s oltářním nástavcem hlavního oltáře na zaoltářní stěně.[50–53] Tato malba stála na počátku pozdějších Supperových realizací kvadraturní malby v několikrát zmíněné zakázce pro sedlecké cisterciáky, kde vymaloval rozsáhlou plochu stěn refektáře, která má asi nejbližší k pozzovským předlohám a později roku 1757, kdy vymaloval kapli Panny Marie Sedlecké. Zde vytvořil podle Pozzovy předlohy fiktivní kupoli s tamburem prolomeným čtyřmi obloukovitými arkádami s okulovými okny a balustrádou, členěným římsou, hladkými sloupy a ozdobený hořícími vázami a alegoriemi v podobě monochromních soch. Také stěny kaple doplnil malbou mramorových sloupů a hladkých pilastrů se zlacenými hlavicemi. Kvadraturní výmalbu kaple doplnil figurální složkou světeckých postav umístěných v pendentivech. Vzdušný kolorit a světelné efekty jemně pastelových barev dotvářejí celkové prostorové vyznění malby. Obdobným způsobem Supper pracoval také ve druhé sedlecké kapli, kde přímo do kupole umístil starozákonní scénu Ester před Ahašverošem a v pendentivech starozákonní předobrazy Panny Marie.⁷⁹⁰ Nejspíše největším Supperovým počinem v intencích pozzovského ilusionismu byla výmalba ilusivního oltáře v závěru presbyteria jezuitského kostela sv. Františka Xaverského v Uherském Hradišti.⁷⁹¹ Zde v roce 1760 malíř vytvořil rozsáhlou oltářní architekturu doplněnou sochami andělů a světeckých postav technikou *grisaille*. Takto rozsáhlá kvadraturní malba je v celém Supperově díle ojedinělá a její ozvuky můžeme tušit v redukované

⁷⁸⁷ TACKE 1998, 17; MALÝ/SUCHÁNEK 2013, 264 obr. 129.

⁷⁸⁸ URBANOVÁ 2010, 61 obr. 48.

⁷⁸⁹ KRSEK 1969, 90; KRSEK 1981, 27; BLÁHA 2000, 3; PAUKRT 2004, 68.

⁷⁹⁰ KVALTINOVÁ 2000, 65.

⁷⁹¹ MACHÁČKOVÁ 2006, 58–59.

podobě v pozdějších realizacích ve Slatinách u Jičína, Tatenicích i v moravskotřebovském děkanském kostele. Jakýsi poslední ozvuk pozzovské kvadrurní malby můžeme spatřit kolem bočního oltáře sv. Josefa v moravskotřebovském hřbitovním kostele, kde stárnoucí umělec vytvořil ilusivní architekturu tvořenou sloupy a pilastry s hlavicemi a v nástavci pak ilusivní průhled do chrámového závěru prolomeného dvěma okny. Na stropě nad oltářem lze spatřit ve velmi redukované podobě průhled do nebe s obíhající kuželkovou balustrádou. [84]

Pokusili jsme se alespoň v krátkosti dotknout Supperova malířského stylu, vycházejícího z výše zmíněných vrcholně barokních zdrojů, které nacházíme nejen v moravském prostředí v okruhu Jana Kryštofa Handkeho, ale také v prostředí českém ovlivněném tvorbou význačných umělců Václava Vavřince Reibera a Petra Barndla. Nezanedbatelný vliv na malířovu tvorbu měly bezesporu také ozvuky benátské malby a pozzovský architektonický iluzionismus. V moravskotřebovském hřbitovním kostele se v Supperově freskařském díle poprvé objevuje rokoková poloha malířského projevu, která se následně plně rozvine v autorově pozdějších nástěnných realizacích. V nich se již naplno projevila Supperova malířská uvolněnost se schopností kompozičně skloubit figurální a architektonickou složku spolu s bohatostí typů figur a pestrostí drapérií oděvů.⁷⁹²

5. 6. Určení autorství a datace

Franz Fritscher zpracoval prameny k moravskotřebovskému hřbitovnímu kostelu obsahující účty a zmínky o donacích vybavení mobiliáře kostela, které zveřejnil v *Gedenkbuch der Stadt Mährisch Trübau*, uvedl jako donátorku nástěnné malby Paulinu Budovskou, (Paulina Budovsky) ženu místního obchodníka.⁷⁹³ Fritscher také klade vznik výmalby presbyteria k roku 1755 na základě tří dochovaných chronogramů použitých v nápisech na stěnách kněžiště. První z nich se dochoval nad arkádou boční oratoře na epištolní straně presbytáře ve scéně Pekla v nápise „oCCLVDaM“.⁷⁹⁴ [65] Druhý se nachází v malovaném epitafu moravskotřebovského děkana Johannese Alberta Walitzkého na vnitřní straně vítězného oblouku v části textu: „Morte a CrVCe DeLeta VITA ÆTERNA“.⁷⁹⁵ [39] Děkan Wallitzký spravoval úřad moravskotřebovského děkana po smrti Johanna Stöhra v letech 1746 až 1759 a po jeho smrti ho nahradil Georg Bayer, za něhož byla dokončena výzdoba moravskotřebovského děkanského

⁷⁹² KOVÁŘÍKOVÁ 1995, 37–38; KVALTINOVÁ 2000, 78; URBANOVÁ 2010, 20.

⁷⁹³ FRITSCHER 1880, 119; PAUKRT 2004, 53.

⁷⁹⁴ „Uzavřu“ In: FRITSCHER 1880, 119; PAUKRT 2004, 56.

⁷⁹⁵ FRITSCHER 1880, 119–120; CZERNY 1906, 151–152.

kostela.⁷⁹⁶ Třetí chronogram, dnes již bohužel nedochovaný, který zněl podle Franze Fritchera i Aloise Czerneho „CrVCe reDeMtor soLor“, se nacházel na evangelní straně presbytáře jako součást malby s námětem Sestoupení Krista do předpekli.⁷⁹⁷ Fritscher uvádí kromě donace Pauliny Budovské také autora maleb Judu Tadeáše Suppera, když píše: „*Die Gemälde des Presbiterium find von Suppers Pinfel, auf kosten der Handelsfrau Paulina Budovsky gemalt.*“⁷⁹⁸ Fritscherova zmínka o Supperově autorství malby je navíc podpořena článkem Aloise Czerneho z roku 1906, na který upozornil Václav Paukrt, v němž se vyskytuje popis oválné kartuše na obelisku v severní části vnitřní strany vítězného oblouku.⁷⁹⁹ Spodní partie oblouku je nesmírně důležitá pro autorství malby a zároveň tvořila jakýsi pandán k protější straně s Walitzkého epitafní deskou. Bohužel se tato partie nástěnné malby dochovala v torzálním stavu v důsledku vzlínající vlhkosti, a proto jsme dnes odkázáni pouze na starší popisy, kdy malba byla ještě čitelná. Za torzem malované oválné kartuše na obelisku se skrývá klečící figura z bosýma nohama, která nejspíše zobrazuje samotného tvůrce malby, jak bylo naznačeno v této práci v kapitole s ikonografickým popisem malby. V oválné kartuši je napravo na vrcholu hory zobrazen Mojžíšův bronzový had na tau kříži. Od něj v levé části je zachovaná část původně rozsáhlejšího nápisu „Potenter sed frustra.“⁸⁰⁰ [41] Na úpatí kopce byl původně umístěn oválný malířský znak se třemi štítky s iniciálami ITS a devizou autora maleb „In Te Super speravi“. Pod kartuší je dodnes patrné torzo původního nápisu, který viděl ještě celý Alois Czerny v roce 1906 a zaznamenal ho takto: „Symbolu hocce confidentiali penicillio Pictori Super acidit Licentia.“⁸⁰¹ Supperova osobní deviza se signaturami mohla být kompozičně řešena obdobným způsobem jako ta, která se dochovala spolu s malířovým autoportrétem v presbyteriu děkanského kostela v námětu „Ester korunované králem Ahasverem“.⁸⁰²[25, 42] Jak již bylo naznačeno výše, Hana Macháčková přeložila osobní devizu „In Te Super Speravi“ jako „V tebe Supere jsem doufal“. I když by mohl být text vyjádřením umělcova sebevědomí, přeci jen v liturgickém zádušním prostoru kostela vyjadřuje spíše Supperův náboženský postoj vycházející z vědomí konečnosti lidského bytí a naděje na věčnou spásu. Proto by bylo jistě správnější text přeložit „V tebe Nejvyšší jsem doufal“.

⁷⁹⁶ FRITSCHER 1868, 33–34.

⁷⁹⁷ „Křížem Vykupitel utěšuje.“ In: CZERNY 1906, 155; PAUKRT 2004, 56; KREJČA 1995, 45.

⁷⁹⁸ FRITSCHER 1880, 119.

⁷⁹⁹ CZERNY 1906, 151; PAUKRT 2004, 52.

⁸⁰⁰ „Mocně, ale marně.“ In: KREJČA 1995, 39.

⁸⁰¹ „Tento symbol připojila obratným štětcem umělecká licence malíře Suppera.“ In: KREJČA 1995, 39; CZERNY 1906, 151 pozn. 2.

⁸⁰² MACHÁČKOVÁ 2012, 38.

Malíř svou osobní devizu použil pravděpodobně jako parafrázi na antifony z *Římského misálu v Graduale* a k *Offertoriu mše Za šťastnou smrt* „In te, Domine, speravi“.⁸⁰³

Téměř všechna svá díla Supper signoval, nebo alespoň datoval a někde dokonce uváděl oboje či se dokonce zobrazil v podobě autoportrétu s malířským náčiním, jak to můžeme vidět v Sedlci či ve zmíněném děkanském kostele v Moravské Třebové. [25] U velkých malířských zakázek se podepisoval se zvýrazněním svých iniciál jako „pictor architectus tribovenus“ v tatenickém farním kostele⁸⁰⁴ či „Architektus Tribovensius“ v děkanském kostele v Moravské Třebové.⁸⁰⁵ [42, 43]

5. 7. Technika nástěnné malby v tvorbě Judy Tadeáše Suppera

Technikou nástěnné malby v díle Judy Tadeáše Suppera se zabýval ve své absolventské práci Jáchym Krejča.⁸⁰⁶ Podrobněji pak ve své absolventské práci ji zpracoval Jiří Bláha⁸⁰⁷ a nakonec výsledky shrnul ve svém článku Václav Paukert.⁸⁰⁸ Daniela Urbanová svou bakalářskou prací sledovala Supperovu techniku nástěnné malby ve vztahu k autorově malbám ve Slatinách u Jičína.⁸⁰⁹ Také jako u mnoha jiných děl provedených v technice nástěnné malby i v případě Judy Tadeáše Suppera se můžeme setkat s často nepřesným označením maleb jako fresky v obecně chápané rovině. Restaurování Supperových nástěnných maleb, které započalo ve větší míře v posledním desetiletí 20. století, přineslo nové poznatky k provedení nástěnné techniky.⁸¹⁰

Juda Tadeáš Supper většinou používal techniku fresco-secco, ve které převažuje secco část.⁸¹¹ Tento způsob malby nalezneme u většiny Supperových nástěnných realizací v Moravské Třebové ve hřbitovním i děkanském kostele, ve hřbitovní kapli Panny Marie Ochránitelky v Tatenicích i v Sedlci u Kutné Hory.⁸¹² Při malbě v technice fresco-secco byla nutná specifická i příprava podkladů. Supper často prováděl své malby na již vyzrálé či staré podkladové omítkové vrstvy starších sakrálních prostorů,

⁸⁰³ „V tebe Pane, jsem doufal“ In: SCHALLER 1935, 167–168.

⁸⁰⁴ CZERNY 1906, 135; PAUKRT 2004, 63.

⁸⁰⁵ PAUKRT 2004, 68.

⁸⁰⁶ KREJČA 1996

⁸⁰⁷ BLÁHA 2000.

⁸⁰⁸ PAUKRT 2004, 67–68.

⁸⁰⁹ URBANOVÁ 2010.

⁸¹⁰ LÁTAL/LÁTALOVÁ/ŠVUGER/BĚLINOVÁ/LUSTIKOVÁ/POSPÍŠILOVÁ/ZILICH 1996; BLÁHA 1998.

⁸¹¹ „...typ malby započaté technikou fresky a v poslední fázi dokončované některou z technik all secco“ In: KUBIČKA/ZELINGER 2004, 75.

⁸¹² PAUKRT 2004, 67; URBANOVÁ 2010, 17.

kteře maloval během jejich renovačních úprav. Obdobná situace byla i ve hřbitovním kostele Nalezení sv. Kříže v Moravské Třebové, jehož přestavba probíhala v letech 1603–1605.⁸¹³ Jiří Bláha podrobně popsal Supperovu techniku provedení nástěnné malby, která byla zjištěna během restaurátorského zásahu v letech 1997–1998.⁸¹⁴ Na stropě presbyteria Supper naněsl intonako na starší kletovanou renesanční omítku s malbou šedého kvádřování, kterou musel malíř z důvodu provázání napekovat a zároveň odstranit starší plastické renesanční hřebínky. Na stěnách pak bylo naněseno intonako bez pekování pouze v podobě tenké vrstvy naněsené štětcem. Proto se síla intonaka pohybuje na stropě a v horních partiích někde mezi 5–6 mm a na stěnách pouze několik milimetrů v závislosti na nanášení štětcem.⁸¹⁵ Obdobný způsob přípravy zvolil Supper také ve hřbitovní kapli Panny Marie Ochránitelky v Tatenicích. Zde však byl na rozdíl od předchozí hladké kletované omítky pouze vápenný nátěr, kterým byla kaple po výstavbě původně vybílena. Při výmalbě kaple Supper napekoval klenbu a intonako naněsl v tenké vrstvě opět za pomoci štětce. Freskovou techniku do vlhkého podkladu používal Supper jako základní barevnou podmalbu, do níž provedl rozvržení kompozice červenou kresbou pod figury a rytou kresbou geometrické a architektonické prvky.⁸¹⁶ Rytá kresba je patrná i na dalších Supperových malbách v bočních kaplích moravskotřebovského děkanského kostela, v refektáři Sedleckého kláštera či ve Slatinách u Jičína a nejspíše také na malované architektuře hlavního oltáře v Uherském Hradišti.⁸¹⁷ V námi sledovaném hřbitovním kostele Supper provedl rozvržení kompozice částečně rytou kresbou do vlhké omítky naměřením hlavních linií ilusivního rámu hlavního obrazu spolu s kříží. K rozvržení použil Supper jednoduchou metodu za pomoci nataženého provázku mezi dva hřebíky umístěné do hran zaklenutí klenby. Po napnutí provázku a jeho puštění se linie otiskla do vlhkého podkladu. Stopy po hřebících jsou patrné na povrchu omítky. Figury umístěné v hlavním námětu provedl malíř nejspíše podle šablon z menších skic či návrhů, které jsou rozvrženy částečně rytou kresbou a dílem malovanou podkresbou. Na několika místech je tento způsob zjednodušeného přenášení dobře patrný. Pomocná čtvercová síť (částečně rytá i malovaná) k přenášení jednotlivých kompozic je na několika místech dobře patrná. Ostatní části malby byly rozvrženy v náznaku svižnou červenou podkresbou, která

⁸¹³ SEDLÁK 2012, 40.

⁸¹⁴ BLÁHA 1998.

⁸¹⁵ IBIDEM, 11.

⁸¹⁶ PAUKRT 2004, 67.

⁸¹⁷ URBANOVÁ 2010, 18.

umožnila větší variabilitu pro další úpravy. V případě obličejových partií figur je podkresba přesnější.⁸¹⁸ Autorské pentimenti⁸¹⁹ byly běžnou praxí malířské práce a zde jsou patrné u břevna kříže, kde došlo k posunutí oproti původní ryté kresbě. Jelikož nebyly v razantním světle zachyceny hranice denních plánů (giornat),⁸²⁰ je pravděpodobné, že malíř vykryl plochy základní barevnou podmalbou bez propracování detailů. Dokončeny ve fresce byly pouze méně náročné partie nebe hlavního výjevu a ostatní část byly domalovány nejspíše již kaseinovou temperou s přídavkem vápna v technice secco, která umožnila Supperovi propracovat modelaci s akcenty světla a stínu. I když není zcela prokázáno, zda nalezený kasein identifikovaný chemicko-technologickou analýzou byl použit jako pojivo finální secco malby nebo zda nepochází z mladších restaurátorských zásahů, je však zřejmé, že jeho použití v rámci secco malby bylo zcela běžné.⁸²¹ V některých místech je finální barevná vrstva kladena v silné pastě.⁸²² Použité pigmenty malby presbyteria nebyly bohužel při kompletním restaurování v letech 1997–1998 analyzovány, nicméně srovnáním pigmentů použitých při předchozím restaurování Supperových maleb u bočního oltáře sv. Josefa byly identifikovány tyto pigmenty: smalt, rumělka, červený železitý pigment „caput mortuum“, žlutý okr, umělý malachit (použitý na postavě sv. Josefa), zem zelená a vápno.⁸²³ Jako poslední úkon při výmalbě bylo provedeno zlacení v podobě linek a bodů, které zdobilo rámy a výplně kartuší včetně květinových zátiší. Zlacení, které dodává malbě určité světelné efekty bylo, provedeno na plastický nejspíše mordantový podklad.⁸²⁴

Z výše řečeného je evidentní, že v technice nástěnné malby Juda Tadeáš Supper i přes určité specifické postupy své práce nevybočuje z běžné praxe nástěnných malířů 2. poloviny 18. století.

⁸¹⁸ BLÁHA 1998, 11.

⁸¹⁹ „pentimento, pentimenti (ital.). Změna záměru během malířské práce.“ In: KUBIČKA/ZELINGER 2004, 204.

⁸²⁰ „giornáty (ital. giorno – den) v technice pravé fresky pracovní díly, které musely být definitivně malířsky zpracovány během jediného dne. In: KUBIČKA/ZELINGER 2004, 78.

⁸²¹ KUBIČKA/ZELINGER 2004, 75.

⁸²² BLÁHA 1998, 11.

⁸²³ LÁTAL/LÁTALOVÁ/ŠVUGER/BĚLINOVÁ/LUSTIKOVÁ/POSPÍŠILOVÁ/ZILICH 1996; BLÁHA 1998, 11.

⁸²⁴ „mordant velmi pružný podklad pod zlacení. Směs benátského terpentýnu, vosku, oleje a loje v různých poměrech.“ In: KUBIČKA/ZELINGER 2004, 176; BLÁHA 1998, 11; PAUKRT 2004, 68.

5. 8. Restaurování nástěnné malby a její současný stav

V minulosti byla Supperova nástěnná malba několikrát opravována nebo restaurována. Alois Czerny se ve svém článku *Judas Thaddäus Supper – Ein Beitrag zur mährischen Kunstgeschichte* zmínil, že Supperova nástěnná malba byla u příležitosti částečné obnovy hřbitovního kostela očištěna od prachu, a tím se její charakter plně uplatnil.⁸²⁵

Objekt kostela byl desítky let soustavně poškozován zatékající dešťovou vodou a vzlínající vlhkostí ve spodních partiích stěn, v důsledku čehož došlo k vážnému poškození nejen mobiliáře, ale také nástěnných maleb. K největším ztrátám došlo především ve spodních partiích stěn presbyteria, kde se nachází Sestoupení Krista do předpekli, o němž ještě v roce 1880 hovoří Franz Fritscher před jeho zatřením.⁸²⁶ Od roku 1994 byl prováděn rozsáhlý restaurátorský průzkum nástěnných maleb, stěn a klenby lodi, stěn presbyteria a kruchty, který prováděli studenti 2. ročníku školy restaurování a konzervačních technik v Litomyšli pod vedením manželů Látalových. Během průzkumu byla zkoumána stratigrafie dochovaných vrstev, včetně stavu dochování hodnotných malířských vrstev a byly zároveň odebrány vzorky pigmentů k mikrochemickým analýzám. Průzkum zdokumentoval stav dochování maleb z jednotlivých časových etap od renesance až po dekorativní malbu z 19. století. Shrnutí výsledků průzkumu zaměřeného na dochované nástěnné malby v interiéru kostela zpracovala ve své absolventské práci Eva Vymětalová.⁸²⁷ Průzkum provedený roku 1995 na stěnách presbyteria odhalil, že pod novodobým okrovým nátěrem a starším šedofialovým monochromním nátěrem se dochovala figurální nástěnná malba Judy Tadeáše Suppera, o níž se zmiňovali Fritscher i Czerny. O malbě navazující na výmalbu klenby a zaoltární stěny se soudilo, že byla nenávratně zničena v důsledku plísní a vzlínající vlhkosti.⁸²⁸ Uvedené průzkumy odhalily havarijní stav barokní malby. Barevná vrstva byla na mnoha místech zpráškovatělá a lokálně se v šupinkách odlupovala od podkladu v důsledku zvlhčení a poškozená mikrobiologickým napadením v podobě plísní. V některých místech inkarnátů zčernaly barevné vrstvy. Na povrchu malby byly výkvěty vodorozpustných solí a bílý zákal, který pokrýval větší plochu stěn. Vlhkost narušila také soudržnost podkladových omítek a intonaka. Tmely

⁸²⁵ CZERNY 1906, 152; KREJČA 1996, 40; BLÁHA 1998, 5, 9.

⁸²⁶ FRITSCHER 1880, 119.

⁸²⁷ VYMĚTALOVÁ 1996.

⁸²⁸ PAUKRT 2004, 55.

byly sádrové a spolu s některými defekty byly částečně překryty barevnými opravami, které měly charakter přemalb zakrývajících i originální barevnou vrstvu.⁸²⁹

Kromě barokních maleb byla v severní boční lodi objevena také starší renesanční dekorativní výmalba v podobě malovaných rámu doplňujících původně zavěšené kamenné či dřevěné epitafy, jejichž odkrytí a restaurování proběhlo v roce 1996.⁸³⁰

V témže roce bylo rozhodnuto o odstrojení dřevěných částí bočního oltáře sv. Josefa včetně pozlacených torz řezeb a přistoupilo se k samotnému restaurování Supperovy nástěnné malby. Sondážní průzkum prokázal četné přemalby především na iluzivní architektuře. Stav maleb byl velmi kritický a intonako v některých místech odpadlo až na podkladovou vrstvu i s jádrovou omítkou. V některých místech inkarnátů zčernaly barevné vrstvy.⁸³¹

Restaurování Supperových maleb v kněžišti probíhalo v několika etapách a před samotným restaurováním v letech 1997–1998 byl proveden před zahájením počáteční upřesňující průzkum maleb, který potvrdil jejich havarijní stav. V důsledku dlouhodobého zatékání poškozenou střechou se voda shromažďovala v místech klenebních náběhů, které vedlo k narušení soudržnosti mezi vrstvami podkladových omítek a intonaka. Tam, kde malba byla provedena v technice secco, navíc na velmi tenkém intonaku, došlo k odpadnutí celé barevné vrstvy malby (například ve vrcholu klenby v drapérii služebné doprovázející sv. Helenu). Nejvíce zpraškovatělé byly modré a červené pigmenty. Bílý zákal se vyskytoval především v monochromních medailonech v náběžích klenby, v hlavním výjevu jen na postavě sv. Heleny a na zaoltářní stěně na andělech mazajících dlužní úpis. Výkvěty solí v podobě drobných bílých teček se objevovaly zejména ve vrcholu klenby okolo sv. Heleny a malba byla také slabě napadena plísní v podobě tmavě zelenohnědých teček.⁸³² Lokálně byly identifikovány sádrové tmely s přesahem do originální malby. Mechanické defekty v podobě škrábanců byly při předchozích opravách „vyretušovány“ a na některých místech lze mluvit i o rozsáhlejších přemalbách. Pojivem těchto barevných úprav byl pravděpodobně klíh, který bylo možné odstranit pouze vodou. Nejspodnější části

⁸²⁹ BLÁHA 1998, 5; PAUKRT 2004, 55.

⁸³⁰ Restaurátorská dokumentace. Odkrytí renesančních maleb na severní straně kostela Nalezení sv. Kříže v Moravské Třebové, 1996 uložena v Archivu Fakulty restaurování Univerzity Pardubice v Litomyšli.

⁸³¹ LÁTAL//ŠVUGER/BĚLINOVÁ/LUSTIKOVÁ/POSPÍŠILOVÁ/ZILICH 1996.

⁸³² BLÁHA 1998, 5.

klenebních náběhů pod ilusivními hlavicemi pilastrů byly přemalovány světlou hlinkou, která byla zřejmě součástí prvního zabílení stěn. Jednotlivé etapy a jejich časová posloupnost však nejsou zcela jasné.⁸³³ Během restaurátorského zásahu byly odebrány vzorky k mikrochemickým analýzám, které však nebyly provedeny a vzorky byly pouze uloženy v laboratoři školy restaurování v Litomyšli.⁸³⁴

Během restaurátorského zásahu na klenbě presbyteria byla nejprve provedena opakovaná zajišťující fixáž uvolněné barevné vrstvy vaječnou emulzí a její přitlačení k podkladu za pomoci tamponů. Jelikož se spodní část klenebních náběhů dochovala v dobrém stavu, tyto plochy byly fixovány až po injektáži a vyčištění malby. Byla provedena protiplísňová sanace a hloubková injektáž dutin Ledanem TA, TB, LD a zároveň byl odzkoušen tehdy nově vyráběný prostředek na obdobné bázi Terrako Injekt (SÚPP Praha). Tam, kde i po plošné fixáži byly v barevné vrstvě puchýře či odlupující se šupinky byly defekty proinjektovány 3–5% roztokem Primalu. Trhliny ve zdivu byly vyplněny montážní pěnou Soudal. Následně bylo provedeno čištění povrchu malby na základě provedených zkoušek. Byla vybrána metoda čištění povrchu barevné vrstvy od nečistot a lokálních přemaleb 5–15% vodným roztokem uhličitanu amonného v Lovose, aplikovaným na povrch přes netkanou textílii. Čištěný povrch byl odmyt destilovanou vodou a odolné staré tmely a přemalby byly navíc odstraňovány mechanicky skalpelem a částečně toulenem. Pro tmelení defektů a trhlin byl zvolen klasický vápenný tmel s frakcí a povrchovou úpravou struktury vycházející z doplňovaných originálních podkladů. Ve finálních vrstvách doplňujících intonako byla k zjemnění přidávána mramorová moučka. Finální barevná retuš byla provedena nápodobivou technikou minerálními pigmenty pojenými 3% Primalem AC 35. Na několika místech byly provedeny scelující rekonstrukce o něco světlejší než originál bez přesnějšího tvarového vymezení.⁸³⁵

Na restaurování klenby navázala další etapa a to odkryv, konzervace a restaurování zamalovaných stěn presbyteria, která probíhala v letech 1998–1999. Odkryv na nejstarší vrstvu se Supperovou figurální malbou byl proveden mechanickou cestou za pomoci kladívek, skalpelu a skelného vlákna. Během odkryvu stěn byl na jihovýchodní stěně závěru objeven omítnutý epitaf z roku 1586, druhotně do tohoto

⁸³³ BLÁHA 1998, 5.

⁸³⁴ IBIDEM, 8.

⁸³⁵ IBIDEM, 5–8; PAUKRT 2004, 55.

místa osazený, který byl zde ponechán.⁸³⁶ Plošná fixáž byla provedena Funcosilem R v ethanolu na bázi organokřemičitanu. Metodika restaurování navázala, co se týká způsobu provedení, na malbu stropu presbyteria kromě pojiva závěrečných retuší, které bylo zvoleno s ohledem k fixáži, a proto byl použit 10% roztok Porosilu Z v ethanolu.⁸³⁷ Chybějící spodní partie stěn byly poté barevně sceleny, tak aby plně vyhovovaly požadavkům kompaktnosti liturgického prostoru. Podrobnější informace o jednotlivých restaurátorských zásazích lze nalézt v uvedených restaurátorských zprávách deponovaných v archivu vlastníka objektu, NPÚ Pardubice i archivu dnes již Fakulty restaurování Univerzity Pardubice.

Současný stav maleb je stabilizován a objekt hřbitovního kostela Nalezení sv. Kříže je sice po většinu roku uzavřen, přesto však je příležitostně liturgicky využíván a také zpřístupněn veřejnosti po předchozí domluvě se správcem objektu, kterým je Římskokatolická farnost v Moravské Třebové spravovaná františkánským řádem sídlícím v nedalekém klášteře u kostela sv. Josefa na moravskotřebovském předměstí.

Závěr

Sledovaná nástěnná malba Judy Tadeáše Suppera ve hřbitovním kostele Nalezení sv. Kříže je zajímavým dílem malíře, který vyšel z olomouckého uměleckého prostředí, v němž získal základní malířské poučení nejspíše u Jana Kryštofa Handkeho, které skloubil se svým vzděláním u olomouckých jezuitů. Poté, co se malíř přizemil do Moravské Třebové, se zde usadil natrvalo a město i jeho okolí se staly jeho uměleckým působištěm, kde můžeme nalézt také většinu jeho děl. Moravská Třebová si během první třetiny 18. století prošla mnohými katastrofami v podobě morové rány v letech 1714–1715 a velkého požáru města v roce 1726. Tyto zásadní události znamenaly hybnou sílu pro nárůst nových stavebních a uměleckých projektů, do kterých byly vtisknuty naděje zkoušených obyvatel. V intencích barokní zbožnosti vzniká morový Mariánský sloup na hlavním náměstí, vyrůstá nová Kalvárie na Křížovém vrchu včetně Pašijové cesty vedoucí k ní a je prováděna nová výzdoba hřbitovního kostela, kterou provádí Juda Tadeáš Supper. Malíř touto svou první rozsáhlejší nástěnnou realizací navazuje na své malby drobnějších rozměrů nejdříve v nedalekém Křenově a posléze v Chornici. Supper se zároveň stává vůdčí osobností malé umělecké kolonie tvořené sochaři Františkem Pacákem, Severinem Tischlerem a Františkem Seitlem. Potřeba

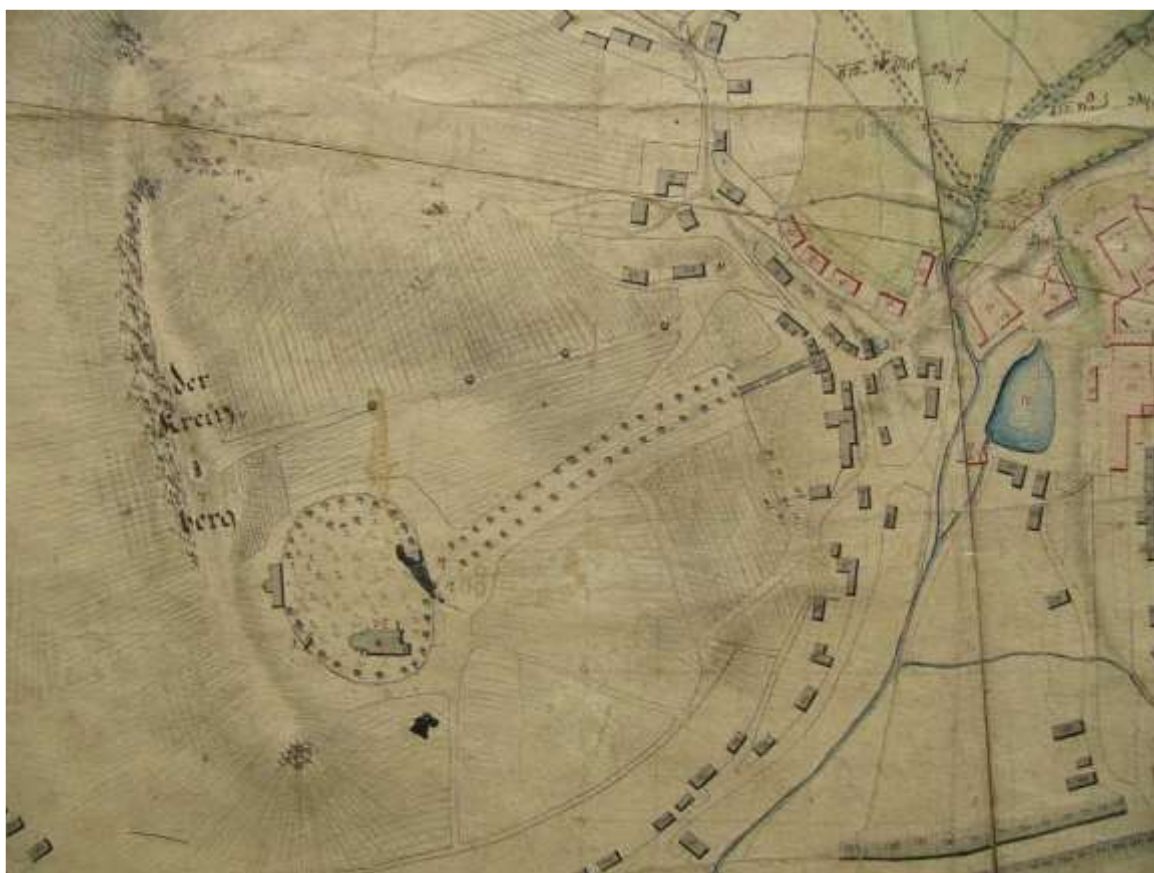
⁸³⁶ PAUKRT 2004, 55 pozn. 14.

⁸³⁷ ČOBAN/LÁTAL 1998–1999, 5–8; PAUKRT 2004, 55.

nové výzdoby interiéru hřbitovního kostela s patrociniem Nalezení sv. Kříže, jehož starší ještě manýristická výzdoba tvořená náhrobníky a epitafy vyjadřujícími starší komemorativní praxi protestantského měšťanského prostředí již nedostačovala nové barokní katolické zbožnosti. Ta byla založená na víře v moc přímelné modlitby, mše a dalších skutků milosrdenství za duše v očistci. Potridentská katolická teologie podpořila nauku o posledních věcech člověka včetně očistce a ta se následně začala postupně prosazovat zřizováním privilegovaných oltářů i díky působení jednotlivých řeholních řádů. Ve hřbitovním kostele stál Supper před úkolem vtisknout očistcovou doktrínu do konceptu výzdoby nástěnné malby, ve kterém byl zároveň nucen zohlednit patrocinium kostela Nalezení sv. Kříže. Náměty z Legendy o sv. Kříži se proto staly pro malíře hlavním nosným tématem, který prostupuje nejen hlavní výjevy s legendickými obrazy historie dřeva Kříže, ale také vyobrazení Posledního soudu, Očistce a Pekla. Zajímavý námět autor použil na zaoltární stěně, kde vyobrazil ústřední scénu se Smazáním dlužního úpisu, která je myšlenkově úzce propojena s hlavním oltářem ozdobeným sochařsky ztvárněnou kalvárií. Eucharistický akcent na výkupnou hodnotu zádušní mše, tedy zpřítomnění Kristovy krvavé oběti za duše v očistci, je v jednotlivých zobrazeních nástěnné malby akcentována v podobě Kristovy krve, která jednou přetéká přes naplněný okraj kalicha a schlazuje utrpení duší v očistci, jindy prýští z Kristových ran a sráží ďábla a hříšníky do pekla, nebo v podobě nasáklé houby v ruce andělově smazává dlužní úpis lidských hříchů. Nade vším se pak klene znamení zářícího sv. Kříže v ruce letícího anděla Posledního soudu, které je vyobrazeno na pohledové straně vítězného oblouku a je doprovázeno personifikacemi Církve a Synagogy. Juda Tadeáš Supper všechny obrazy opatřil doprovodnými latinskými texty, které vycházejí převážně z běžně používaných biblických i liturgických knih zahrnujících Římský misál, breviář i rituál. Zvláštní úlohu v tomto směru mají hymny, jednak *Venantia Fortunata Vexilla regis prodeunt* a *Crux fidelis*, jejichž obsah Supper částečně převedl do doprovodných emblémů na stropě kněžiště, a také zádušní sekvence *Dies Irae* Tomasa da Celano vyjadřující Poslední soud. Z hlediska možných inspiračních obrazových zdrojů byla sledována také soudobá produkce nástěnného malířství s křížovou tematikou, s níž se mohl Supper, buď přímo z autopsie či zprostředkovaně za pomoci dobových grafik, setkat. Obdobný postup při pojednání prostoru presbytáře a jeho rozvržení s anděly s *Arma Christi* kolem ústřední scény Nalezení sv. Kříže byl shledán v nástropní malbě Johanna Hiebela v Rasttatu. Hlubší myšlenkové propojení s jednotlivými náměty symbolického charakteru pak byly dohledány především v křížovnickém prostředí

v malbách Johanna Jacoba Eybelwissera v letní prelaturě sv. Matěje ve Vratislavi a ve výzdobném programu hlavního řádového kostela sv. Františka Serafnského v Praze. Při porovnání těchto realizací se Supperovou nástěnnou malbou ve hřbitovním kostele lze konstatovat, že i když jeho malby lze zařadit spíše mezi méně rozsáhlé realizace, přesto neztrácejí na své monumentálnosti malířského projevu, a dokonce jsou při porovnání s ostatními malbami téhož druhu koncepčně propracovanější. I když se Juda Tadeáš Supper ve své tvorbě orientoval tak jako jeho nedoložený učitel Handke, na domácí prostředí, kterému z hlediska objednavatelů vyhovovala spíše konzervativnější poloha jeho malířského stylu, po stránce ikonografické a námětové nezaostával, alespoň co do obsahu koncepce maleb, za předními umělci tehdejší doby. Jako tvůrce nástěnných maleb se projevil i jako velmi schopný figuralista a kvadraturista navazující na pozzovské principy ilusivní architektury, které do hloubky studoval. Ne náhodou se pak na svých malbách označil jako „třebovský architekt“, neboť jeho „domácí akademie“, kterou vytvořil ze svého moravskotřebovského domu, byla známkou erudovaného člověka a umělce, který se orientoval nejen na problematiku umění, ale také dalších přidružených vědních disciplín.

Obrazová příloha



1. Moravská Třebová, mapa Moravské Třebové Carla Rudzinského 1787, detail: Křížový vrch s Kalvárií



2. Moravská Třebová, Johann Adam Delsenbach 1718–1720, Pohled na Moravskou Třebovou, v pravé dolní části sousoší Olivetské hory, Moravská zemská knihovna Brno, Schrammova sbírka



3. Moravská Třebová, Křížový vrch s Pašijovou cestou a hřbitovním kostelem, pohled od západu



4. Moravská Třebová, Křížový vrch s Pašijovou cestou, schody mrtvých a hřbitovním kostelem, pohled od západu



5. Moravská Třebová, mostek u zámeckého mlýna, Pašijová cesta, neznámý autor, Rozloučení Krista s Pannou Marií, které vzniklo v roce 1722 na náklady zámeckého hejtmana Martina Neudeckera



6. Moravská Třebová, Křížový vrch s Kalvárií od Severina Tischlera a spolupracovníků po roce 1730, pohled od západu



7. Moravská Třebová, Křížová cesta, Olivetská hora, 1718, pohled od jihozápadu



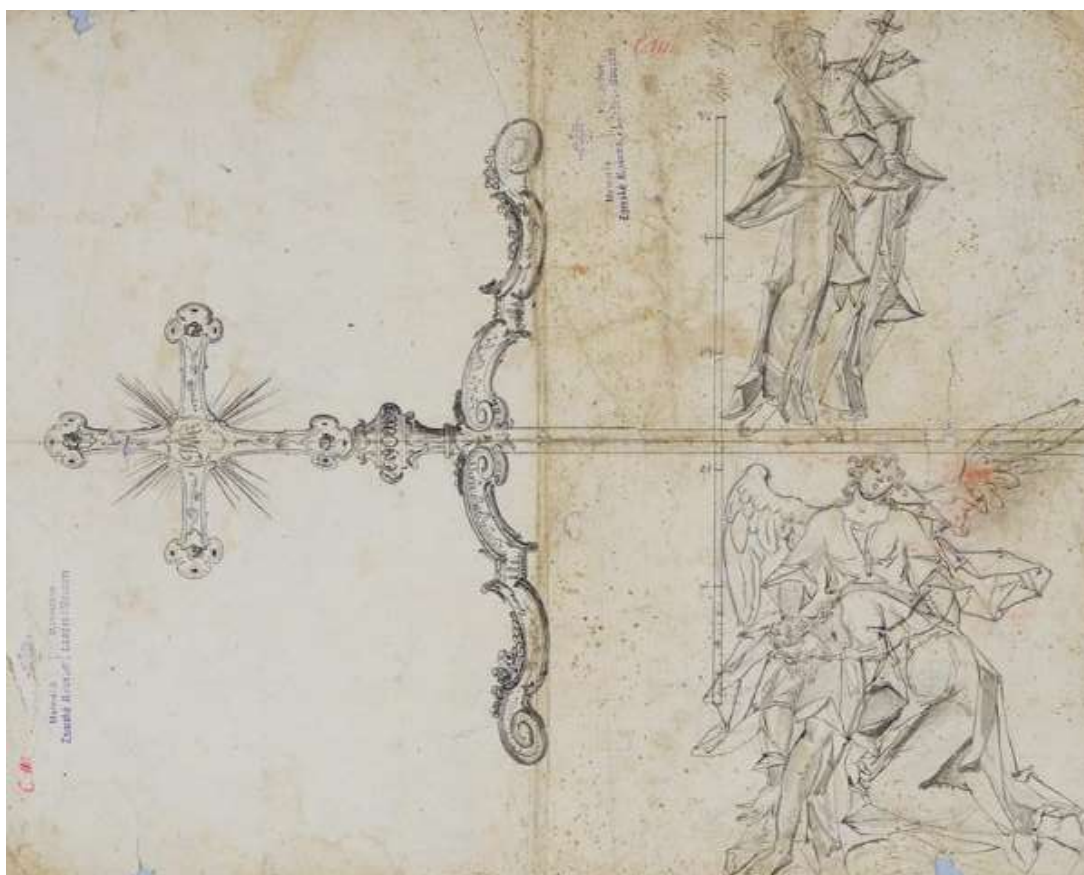
8. Moravská Třebová, Křížová cesta, Olivetská hora, 1718, pohled od jihozápadu. In: Fotoarchiv NPÚ ú. o. p. Josefov



9. **Moravská Třebová**, františkánský klášter, Severin Tischler a spolupracovníci kolem 1730, Pašijový cyklus. Sousoší Krista na hoře Olivetské, Kristus podpíraný andělem



10. **Moravská Třebová**, Pašijový cyklus, Severin Tischler a spolupracovníci, sousoší Olivetské hory, druhotné umístění u děkanského kostela v Moravské Třebové, Inv. č. 48. 239. Národní památkový ústav Brno. Fotoarchiv bývalého památkového úřadu pro Moravu a Slezsko



11. **Moravská galerie v Brně**, Judas Thaddeus Supper, Náčrt, Kresba perem na papíře, délka 43 cm x šířka 36,5cm, inv. č. B 110, datum akvizice 1874



12. **Moravská Třebová**, františkánský klášter, Severin Tischler a spolupracovníci kolem 1730, Pašijový cyklus. Sousoší Krista na hoře Olivetské, spící apoštolové Petr a Jakub



13. **Moravská Třebová**, františkánský klášter, Severin Tischler a spolupracovníci kolem 1730, Pašijový cyklus. Sousoší Krista na hoře Olivetské, spící apoštol Jan



14. 15. **Moravská Třebová**, františkánský klášter, Pašijový cyklus, Severin Tischler a spolupracovníci kolem 1730, Kristus před Kaifášem



16. **Moravská Třebová**, františkánský klášter, Pašijový cyklus, Severin Tischler a spolupracovníci kolem 1730, Kristus korunovaný trním



17. Moravská Třebová, Křížový vrch, kostel Nalezení sv. Kříže, 16–19. století, pohled od jihovýchodu



18. Moravská Třebová, kostel Nalezení sv. Kříže, 16–19. století, pohled do interiéru kostela směrem k presbyteriu



19. **Moravská Třebová**, kostel Nalezení sv. Kříže, 16–19. století, pohled do interiéru kostela směrem k hudební kruchtě s Pašijovou cestou na poprsnici zábradlí



20. **Moravská Třebová**, kostel Nalezení sv. Kříže, Epitaf Andrease Rollera 1661., foto padesátá léta 20. století



21. Moravská Třebová, kostel Nalezení sv. Kříže, výzdoba 18. století, pohled do interiéru kostela směrem k presbyteriu, boční oltář Panny Marie Bolestné, stav po odstrojení mobiliáře



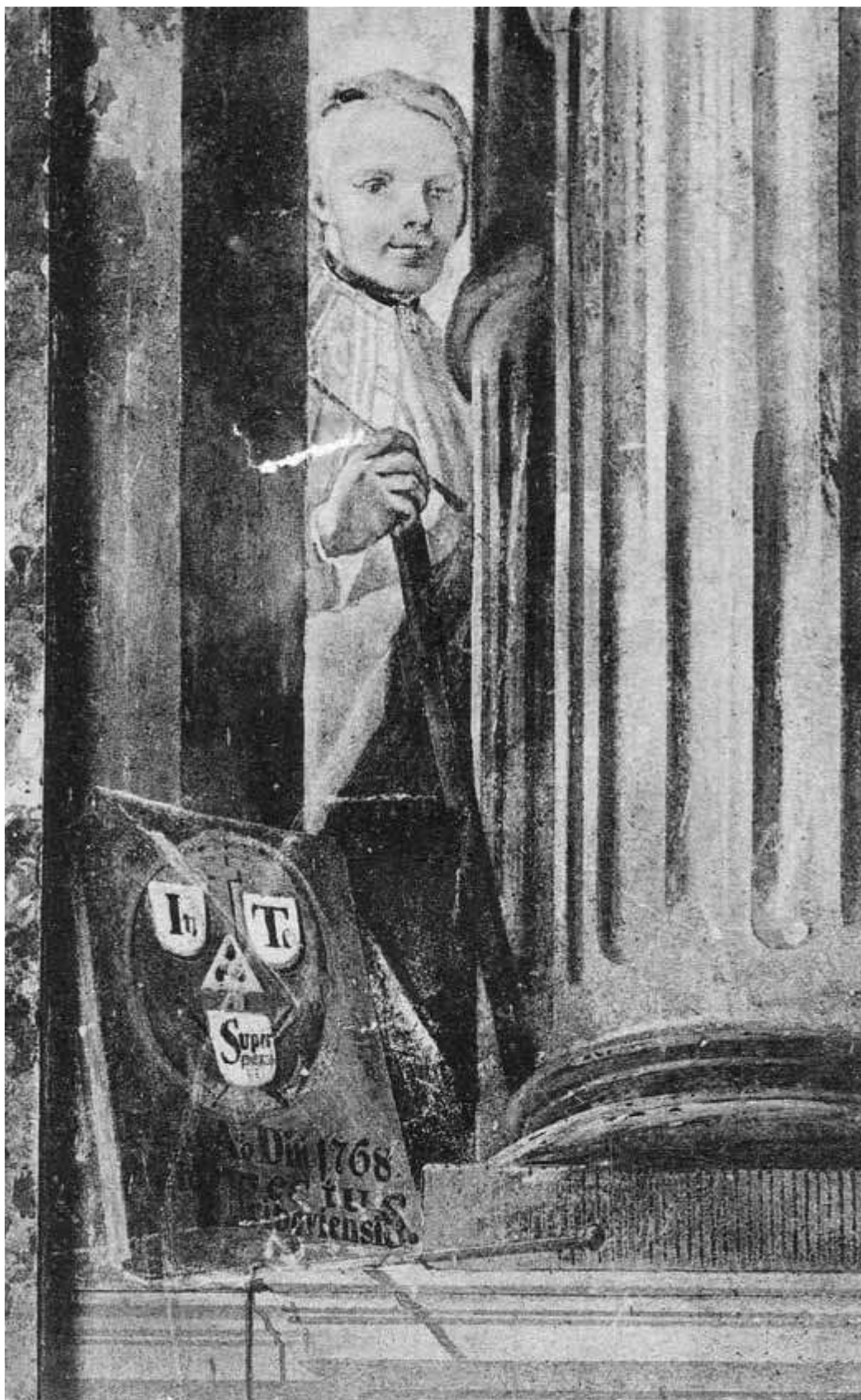
22. Moravská Třebová, kostel Nalezení sv. Kříže, výzdoba 18. století, pohled do interiéru kostela směrem k presbyteriu, boční oltář Panny Marie Bolestné, původní stav výzdoby před odstojením



23. **Moravská Třebová**, kostel Nalezení sv. Kříže, výzdoba 18. století, pohled do interiéru kostela směrem k vítěznému oblouku, kazatelna a boční oltář sv. Rocha, stav výzdoby po odstrojení bočního oltáře



24. **Moravská Třebová**, kostel Nalezení sv. Kříže, kostelní lavice z roku 1632 se šablonovou dekorativní malbou



25. Moravská Třebová, děkanský kostel Nanebevzetí Panny Marie, autoportrét Judy Tadeáš Suppera, malba na evangelijní straně presbytáře, 1768, Fotoarchiv muzea Moravská Třebová



26. **Moravská Třebová**, kostel Nalezení sv. Kříže, nástěnná malba Judy Tadeáše Suppera z roku 1755, fresco-secco, vítězný oblouk s presbyteriem, celkový pohled



27. **Moravská Třebová**, kostel Nalezení sv. Kříže, nástěnná malba Judy Tadeáše Suppera z roku 1755, fresco-secco, prostor presbyteria s třemi kříži, stav po odstrojení plastik hlavního oltáře



28. Moravská Třebová, kostel Nalezení sv. Kříže, nástěnná malba Judy Tadeáše Suppera z roku 1755, fresco-secco, pohledová strana vítězného oblouku, letící anděl s polnicí a personifikacemi Starého a Nového Zákona po stranách



29. Moravská Třebová, kostel Nalezení sv. Kříže, nástěnná malba Judy Tadeáše Suppera z roku 1755, fresco-secco, pohledová strana vítězného oblouku, letící anděl s křížem troubící na polnici s praporcem



30. **Moravská Třebová**, kostel Nalezení sv. Kříže, nástěnná malba Judy Tadeáše Suppera z roku 1755, fresco-secco, pohledová strana vítězného oblouku, personifikace Církve – Nového Zákona



31. **Moravská Třebová**, kostel Nalezení sv. Kříže, nástěnná malba Judy Tadeáše Suppera z roku 1755, fresco-secco, pohledová strana vítězného oblouku, personifikace Synagogy – Starého Zákona



32. **Moravská Třebová**, kostel Nalezení sv. Kříže, nástěnná malba Judy Tadeáše Suppera z roku 1755, fresco-secco, vnitřní strana vítězného oblouku, Poslední soud, Znamení Syna člověka, zářící kříž a vzkříšení mrtvých, vnitřní strana vítězného oblouku



33. **Moravská Třebová**, kostel Nalezení sv. Kříže, nástěnná malba Judy Tadeáše Suppera z roku 1755, fresco-secco, vnitřní strana vítězného oblouku, zářící kříž s anděly troubícími polnice k Poslednímu soudu



34. **Moravská Třebová**, kostel Nalezení sv. Kříže, nástěnná malba Judy Tadeáše Suppera z roku 1755, fresco-secco, vnitřní strana vítězného oblouku, troubící anděl s knihou a nápisem z Matoušova evangelia (Mt, 24, 30)



35. **Moravská Třebová**, kostel Nalezení sv. Kříže, nástěnná malba Judy Tadeáše Suppera z roku 1755, fresco-secco, vnitřní strana vítězného oblouku, Poslední soud, troubící anděl s knihou



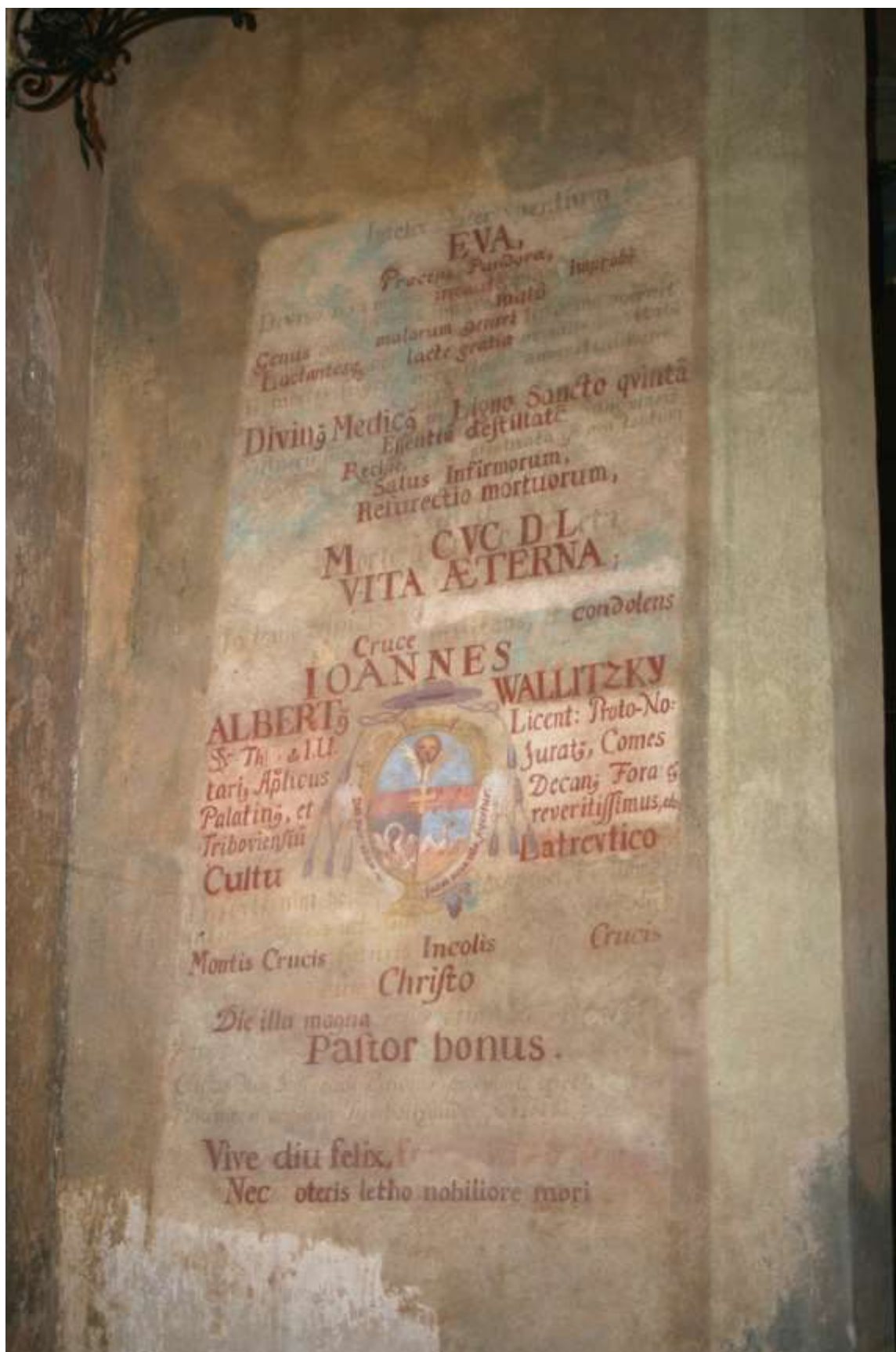
36. **Moravská Třebová**, kostel Nalezení sv. Kříže, nástěnná malba Judy Tadeáše Suppera z roku 1755, fresco-secco, vnitřní strana vítězného oblouku, Poslední soud, vzkříšení mrtvých



37. Moravská Třebová, kostel Nalezení sv. Kříže, nástěnná malba Judy Tadeáše Suppera z roku 1755, fresco-secco, vnitřní strana vítězného oblouku, Poslední soud, vzkříšení mrtvých



38. Moravská Třebová, kostel Nalezení sv. Kříže, nástěnná malba Judy Tadeáše Suppera z roku 1755 fresco-secco, vnitřní strana vítězného oblouku s Posledním soudem a část epištolní stěny s peklem



39. Moravská Třebová, kostel Nalezení sv. Kříže, nástěnná malba Judy Tadeáše Suppera z roku 1755, fresco-secco, vnitřní strana vítězného oblouku, nápisová deska Jana Alberta Walitzkého s chronogramem



40. **Moravská Třebová**, kostel Nalezení sv. Kříže, nástěnná malba Judy Tadeáše Suppera z roku 1755, fresco-secco, vnitřní strana vítězného oblouku, Vzkříšení mrtvých, fragment obelisku s medailonem a bronzovým hadem za nímž je hypotoeticky vyobrazen autor maleb



41. **Moravská Třebová**, kostel Nalezení sv. Kříže, nástěnná malba Judy Tadeáše Suppera z roku 1755, fresco-secco, vnitřní strana vítězného oblouku, fragment obelisku s medailonem a bronzovým hadem, který před svým poškozením nesl autorovu signaturu v podobě devizi „In Te Super speravi“



42. **Moravská Třebová**, děkanský kostel Nanebevzetí Panny Marie, nástěnná malba Judy Tadeáše Suppera z roku 1768 (fresco-secco), evangelní strana presbyteria, ve výjevu Ester korunovaná Ahasverem, malířova signatura s devizou „In Te Super speravi“, vročením a označením „ArchITectuS Triboviensis“



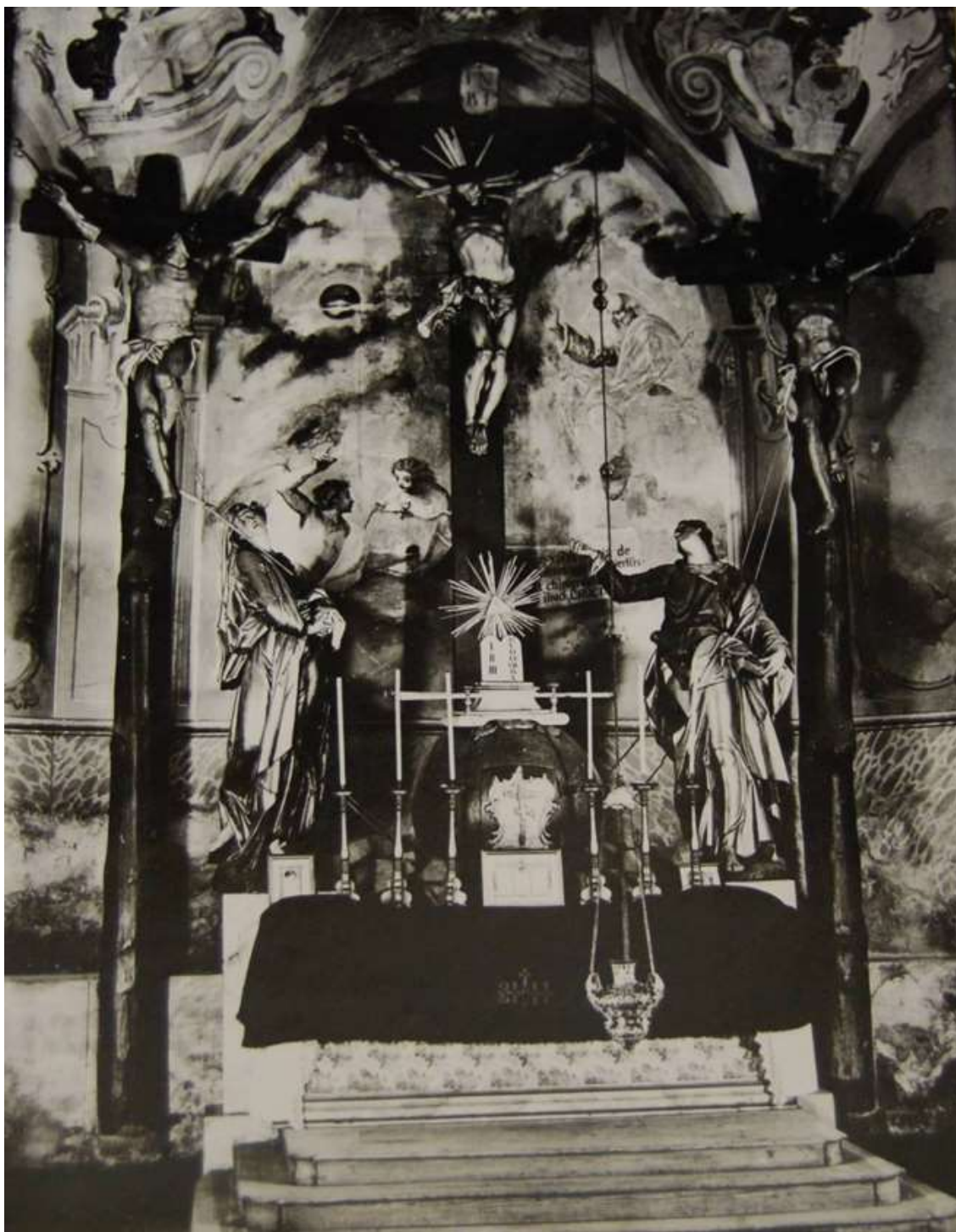
43. **Tatenice**, farní kostel sv. Jana Křtitele, nástěnná malba Judy Tadeáše Suppera z roku 1763–1765, fresco-secco, evangelní strana presbyteria, dedikační nápis s malířovou signaturou a chronogramem „pictor archITectuS tribovenus.“



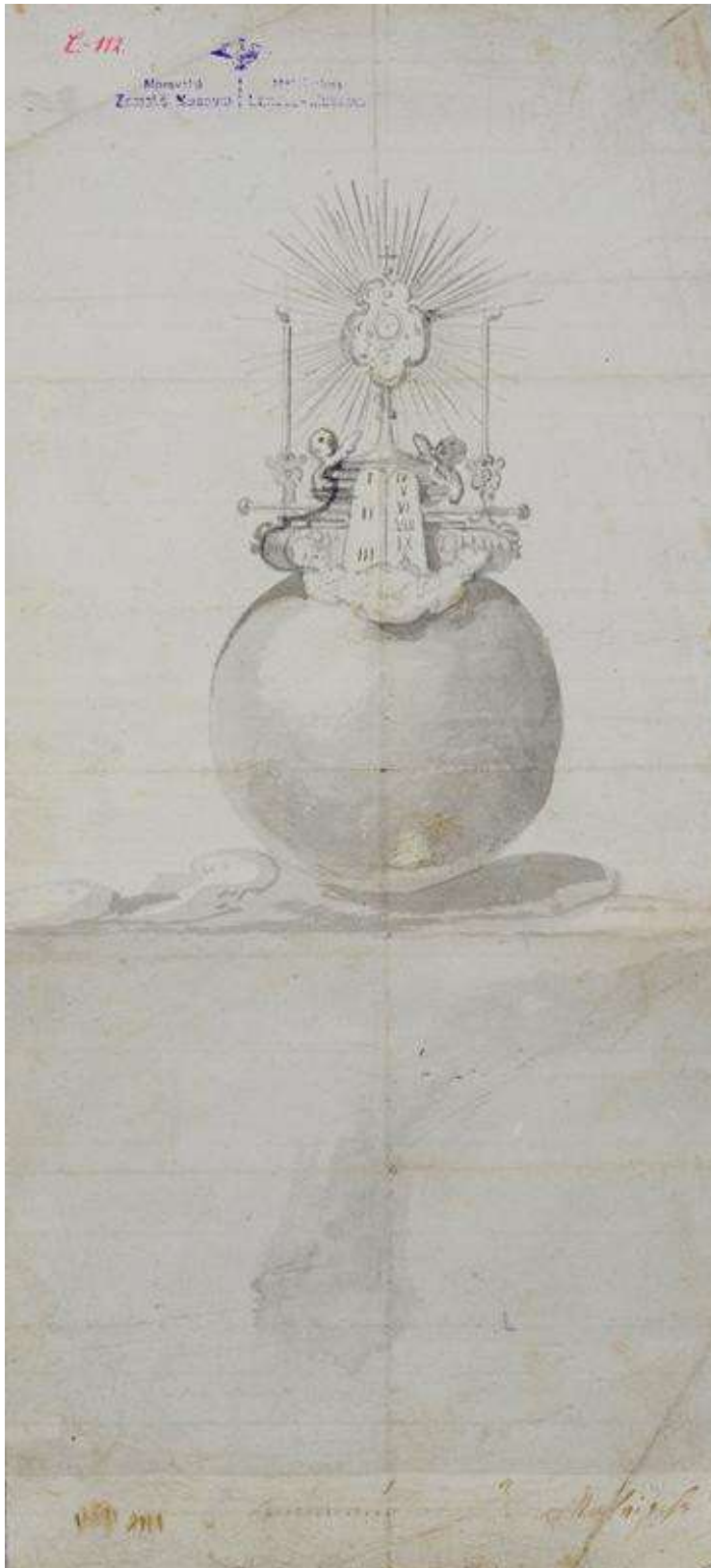
44. **Moravská Třebová**, kostel Nalezení sv. Kříže, nástěnná malba Judy Tadeáše Suppera z roku 1755, fresco-secco, zaoltářní stěna s námětem Smazání dlužního úpisu



45. Moravská Třebová, kostel Nalezení sv. Kříže, nástěnná malba Judy Tadeáše Suppera z roku 1755, fresco-secco, zaoltární stěna s námětem Smazání dlužního úpisu, stav pod odstrojení sochařské výzdoby



46. Moravská Třebová, kostel Nalezení sv. Kříže, neznámý autor, hlavní oltář s třemi dřevěnými kříži a sochařskou výzdobou. Inv. č. 37. 027. foto z doby okupace. Národní památkový ústav Brno



47. Moravská galerie v Brně, Judas Thaddeus Supper, Církevní námět, Kresba tužkou na papíře, délka 44,5cm x šířka 19,7cm, inv. č. B 112, datum akvizice 1874



48. **Moravská Třebová**, kostel Nalezení sv. Kříže, nástěnná malba Judy Tadeáše Suppera z roku 1755, fresco-secco, zaoltářní stěna s námětem Smazání dlužního úpisu „Chirographum decreti“



49. Moravská Třebová, kostel Nalezení sv. Kříže, nástěnná malba Judy Tadeáše Suppera z roku 1755, fresco-secco, zaoltářní stěna s námětem Smazání dlužního úpisu „Chirographum decreti, Bůh-Soudce



50. **Moravská Třebová**, kostel Nalezení sv. Kříže, nástěnná malba Judy Tadeáše Suppera z roku 1755, fresco-secco, zaoltářní stěna s ilusivním nástavcem s kartuší s Pelikánem krmícím mláďata a anděly s Arma Christi



51. **Moravská Třebová**, kostel Nalezení sv. Kříže, nástěnná malba Judy Tadeáše Suppera z roku 1755, fresco-secco, zaoltářní stěna, malovaná architektura nástavce s volutami s kartuší opatřenou námětem Pelikána krmícího mláďata vlastní krví



52. **Moravská Třebová**, kostel Nalezení sv. Kříže, nástěnná malba Judy Tadeáše Suppera z roku 1755, fresco-secco, zaoltární stěna, malovaná architektura nástavce s volutami, anděl s Longinovým kopím a sloupem bičování



53. **Moravská Třebová**, kostel Nalezení sv. Kříže, nástěnná malba Judy Tadeáše Suppera z roku 1755, fresco-secco, zaoltární stěna, malovaná architektura nástavce s volutami, anděl s Longinovým kopím a kalichem Krve Páně



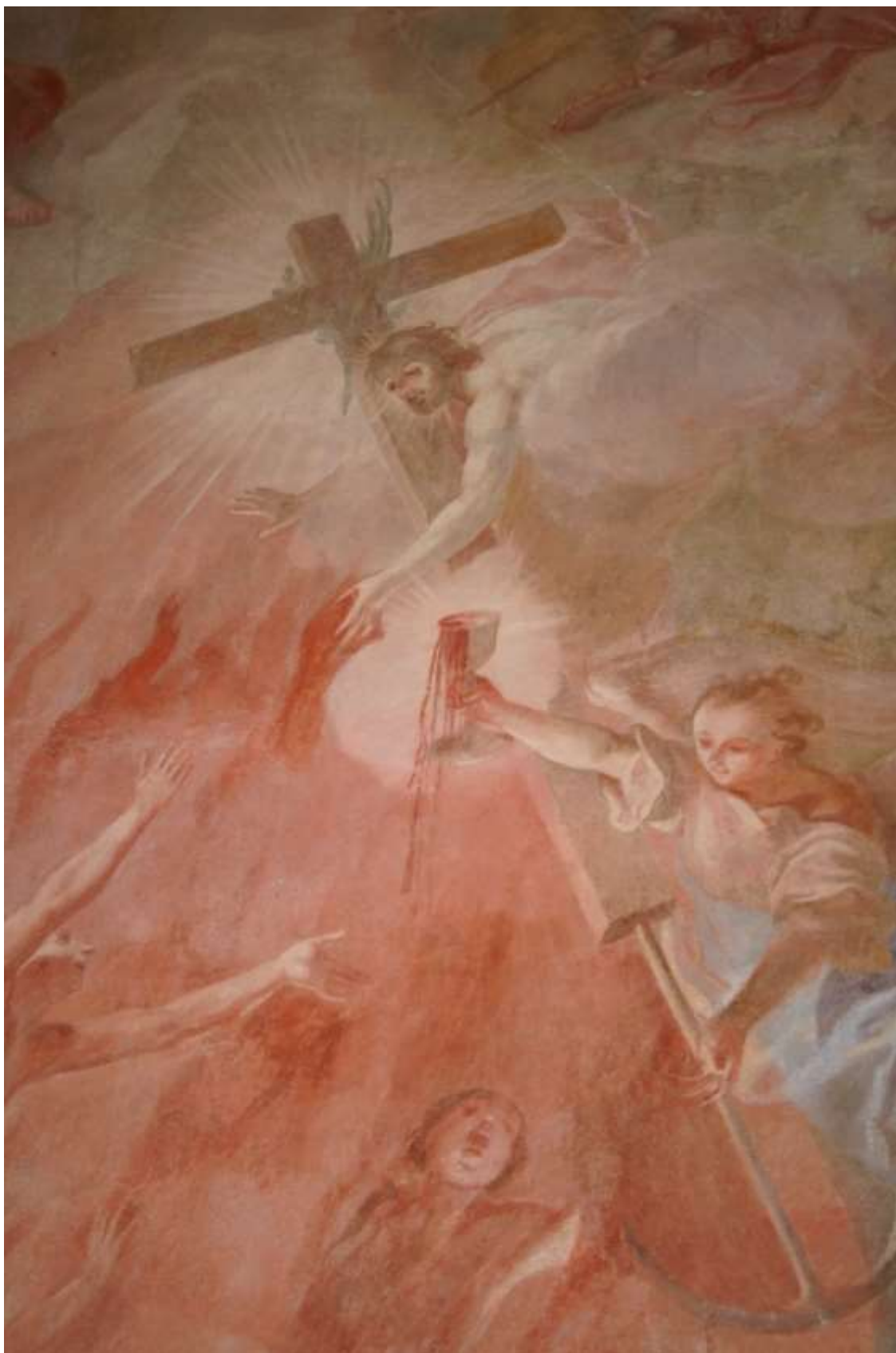
54. **Moravská Třebová**, kostel Nalezení sv. Kříže, nástěnná malba Judy Tadeáše Suppera z roku 1755, fresco-secco, evangelní stěna presbyteria, Sestoupení Krista do předpekli spojený s motivem Očistce



55. **Moravská Třebová**, kostel Nalezení sv. Kříže, nástěnná malba Judy Tadeáše Suppera z roku 1755, fresco-secco, evangelní stěna presbyteria, Sestoupení Krista do předpekli



56. **Moravská Třebová**, kostel Nalezení sv. Kříže, nástěnná malba Judy Tadeáše Suppera z roku 1755, fresco-secco, evangelní stěna presbyteria, Sestoupení Krista do předpekli spojený s Očistcem. Kristův kříž s kotvou a kalich Kristovy krve zchlazující očistcová muka



57. **Moravská Třebová**, kostel Nalezení sv. Kříže, nástěnná malba Judy Tadeáše Suppera z roku 1755, fresco-secco, evangelní stěna presbyteria, Sestoupení Krista do předpekli spojený s Očistcem. Kristův kříž s kotvou a kalich Kristovy krve zchlazující očistcová muka



58. Moravská Třebová, kostel Nalezení sv. Kříže, nástěnná malba Judy Tadeáše Suppera z roku 1755, fresco-secco, evangelní stěna presbyteria, sv. Petr s nástrojem svého umučení a papežským křížem



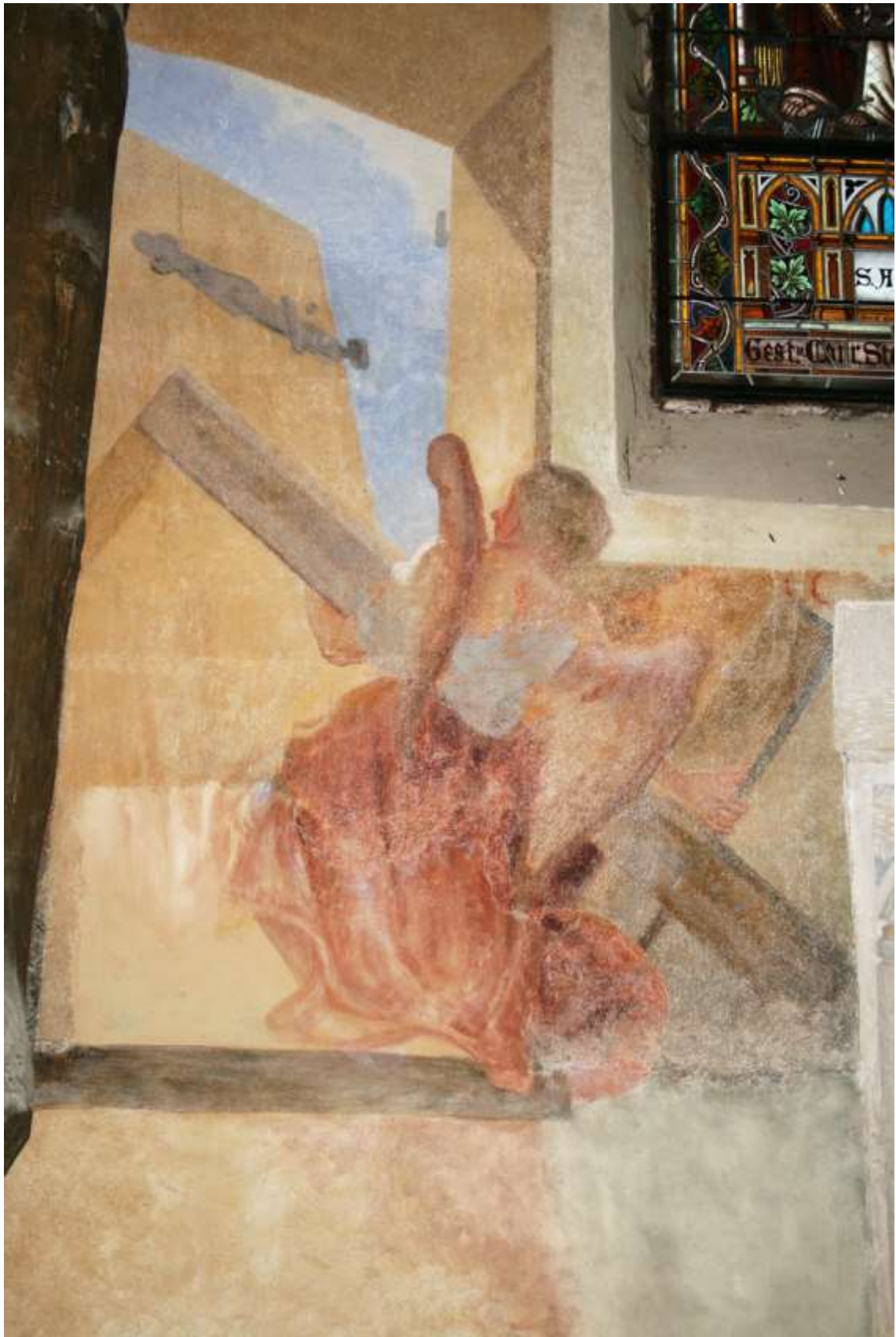
59. **Moravská Třebová**, kostel Nalezení sv. Kříže, nástěnná malba Judy Tadeáše Suppera z roku 1755, fresco-secco, severovýchodní stěna presbyteria, Kristus s křížem



60. Moravská Třebová, kostel Nalezení sv. Kříže, nástěnná malba Judy Tadeáše Suppera z roku 1755, fresco-secco, severovýchodní stěna presbyteria, sklánějící se Kristus s křížem, fragment



61. **Moravská Třebová**, kostel Nalezení sv. Kříže, nástěnná malba Judy Tadeáše Suppera z roku 1755, fresco-secco, jihovýchodní stěna presbyteria, anděl rozrázející křížem veřeje brány do nebe



62. **Moravská Třebová**, kostel Nalezení sv. Kříže, nástěnná malba Judy Tadeáše Suppera z roku 1755, fresco-secco, jihovýchodní stěna presbyteria, anděl rozrážející křížem veřeje brány do nebe, fragment



63. **Moravská Třebová**, kostel Nalezení sv. Kříže, nástěnná malba Judy Tadeáše Suppera z roku 1755, fresco-secco, evangelní stěna presbyteria, sv. Ondřej s nástrojem svého umučení křížem



64. Moravská Třebová, kostel Nalezení sv. Kříže, nástěnná malba Judy Tadeáše Suppera z roku 1755, fresco-secco, epištolní stěna, Svržení mocností pekelných do pekla



65. **Moravská Třebová**, kostel Nalezení sv. Kříže, nástěnná malba Judy Tadeáše Suppera z roku 1755, fresco-secco, epištolní stěna, Svržení mocností pekelných do pekla, Pět ran Páně, chronogram vzniku malby „oCCLV DaM“



66. **Moravská Třebová**, kostel Nalezení sv. Kříže, nástěnná malba Judy Tadeáše Suppera z roku 1755, fresco-secco, epištolní stěna, Svržení mocností pekelných s hříšníky do pekla, had uroboros značící věčný úděl zavržených



67. **Moravská Třebová**, kostel Nalezení sv. Kříže, nástěnná malba Judy Tadeáše Suppera z roku 1755, fresco-secco, epištolní stěna, Svržení mocností pekelných s hříšníky do pekla, archanděl Michael s vahami a kalichem Božího hněvu v němž se mění proudy krve prýstící z Kristových ran v blesky, had uroboros značící věčný úděl zavržených



68. **Moravská Třebová**, kostel Nalezení sv. Kříže, nástěnná malba Judy Tadeáše Suppera z roku 1755, fresco-secco, strop presbyteria, Nalezení sv. Kříže císařovnou Helenou



69. **Moravská Třebová**, kostel Nalezení sv. Kříže, nástěnná malba Judy Tadeáše Suppera z roku 1755, fresco-secco, strop presbyteria, Nalezení sv. Kříže císařovnou Helenou a ověření jeho pravosti



70. **Moravská Třebová**, kostel Nalezení sv. Kříže, nástěnná malba Judy Tadeáše Suppera z roku 1755, fresco-secco, strop presbyteria, Nalezení sv. Kříže, přihlížející císařovna sv. Helena a jeruzalémský biskup Makarius



71. **Moravská Třebová**, kostel Nalezení sv. Kříže, nástěnná malba Judy Tadeáše Suppera z roku 1755, fresco-secco, strop presbyteria, Nalezení sv. Kříže, jeruzalémský biskup Makarius ukazuje na umírající ženu, která byla posléze uzdravena přiložením pravého Kristova kříže



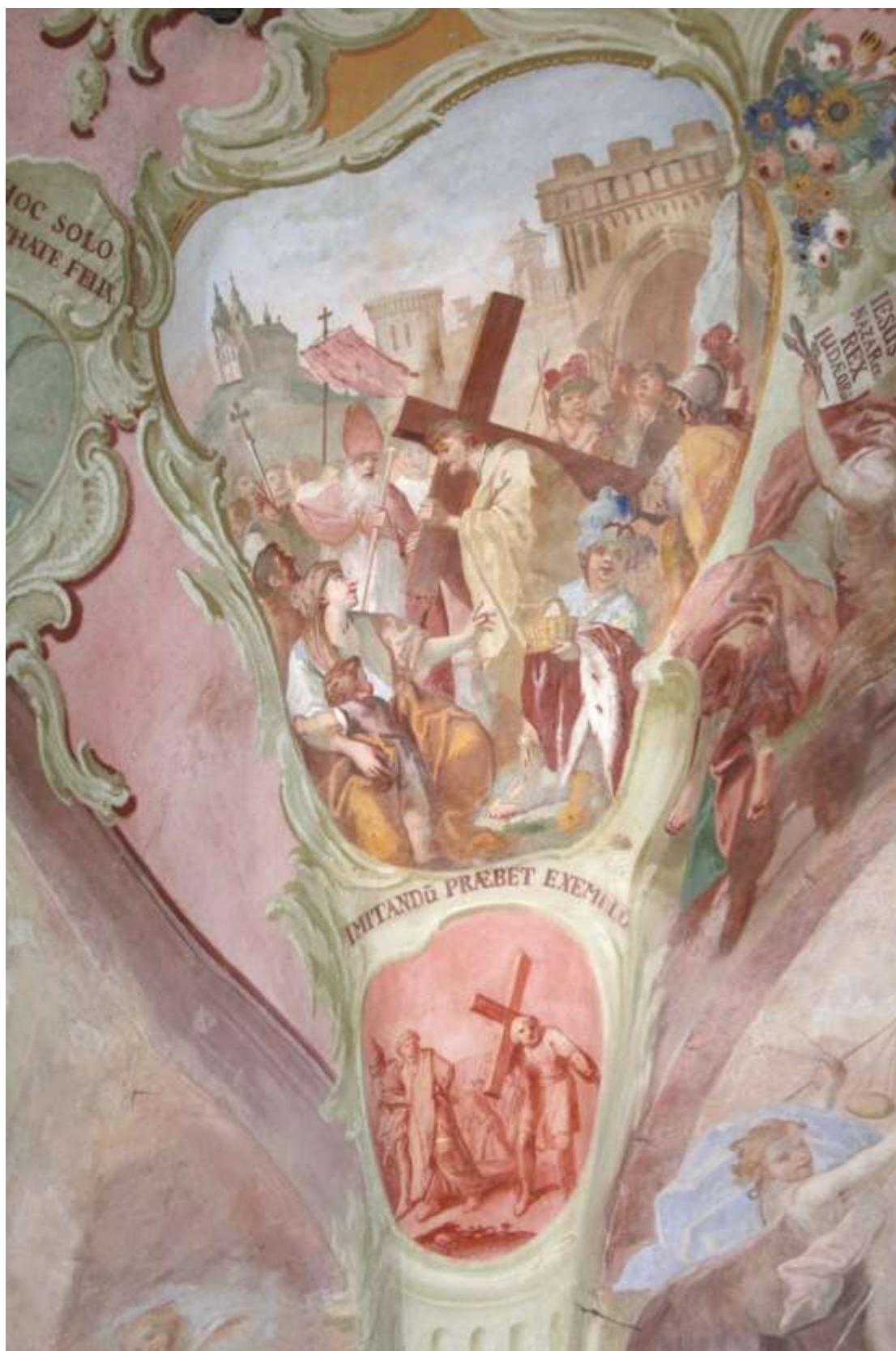
72. Moravská Třebová, kostel Nalezení sv. Kříže, nástěnná malba Judy Tadeáše Suppera z roku 1755, fresco-secco, náběh klenby, Spící sv. Helena, Sen Jákobův, anděl s měšcem se třiceti stříbrnými (Arma Christi)



73. **Moravská Třebová**, kostel Nalezení sv. Kříže, náběh klenby, nástěnná malba Judy Tadeáše Suppera z roku 1755, fresco-secco, císařovna Helena přihlíží hledání kříže, Eliáš u vdovy ze Sarepty, anděl s důtkami (Arma Christi)



74. Moravská Třebová, kostel Nalezení sv. Kříže, nástěnná malba Judy Tadeáše Suppera z roku 1755, fresco-secco, náběh klenby, Vítězství Konstantina nad Maxentiem, Vítězství Davida nad Goliášem, anděl s Pilátovu konvicí (Arma Christi)



75. Moravská Třebová, kostel Nalezení sv. Kříže, nástěnná malba Judy Tadeáše Suppera z roku 1755, fresco-secco, náběh klenby, Herakleios nesoucí kříž, Šimon Kyrenský pomáhá nést Kristu kříž, anděl s hřeby a Pilátovou cedulí (Arma Christi)



76. **Moravská Třebovž**, kostel Nalezení sv. Kříže, nástěnná malba Judy Tadeáše Suppera z roku 1755, fresco-secco, severní část stropu, emblémy s archou úmluvy a křížem jako cestou do nebe



77. **Moravská Třebovž**, kostel Nalezení sv. Kříže, nástěnná malba Judy Tadeáše Suppera z roku 1755, fresco-secco, severovýchodní část stropu, emblém s Mojžíšem a bronzovým hadem



78. **Moravská Třebová**, kostel Nalezení sv. Kříže, nástěnná malba Judy Tadeáše Suppera z roku 1755, fresco-secco, jihovýchodní část stropu, emblém s křížem jako bezpečným mostem pro přechod do věčnosti



79. **Moravská Třebová**, kostel Nalezení sv. Kříže, nástěnná malba Judy Tadeáše Suppera z roku 1755, fresco-secco, jižní část stropu, emblémy s dřevem kříže vyvažující misku vah s jablkem z ráje, trpělivé nesení kříže



80. Moravská Třebová, kostel Nalezení sv. Kříže, boční oltář sv. Josefa, nástěnná malba Judy Tadeáše Suppera a jeho syna Karla Františka Silvestra z roku 1771, fresco-secco, stav po odstrojení polychromované výzdoby oltáře



81. **Moravská Třebová**, kostel Nalezení sv. Kříže, boční oltář sv. Josefa, obraz Smrt sv. Josefa od Franze Xavera Wagenschöna 1770, původní stav oltáře Foto NPÚ – ú. o. p. v Pardubicích



82. Moravská Třebová, kostel Nalezení sv. Kříže, boční oltář sv. Josefa, nástěnná malba Judy Tadeáše Suppera a jeho syna Karla Františka Silvestra z roku 1771, fresco-secco, náběh klenby, Sen sv. Josefa



83. Moravská Třebová, kostel Nalezení sv. Kříže, boční oltář sv. Josefa, nástěnná malba Judy Tadeáše Suppera a jeho syna Karla Františka Silvestra z roku 1771, fresco-secco, náběh klenby, sv. Josef s Pannou Marií



84. **Moravská Třebová**, kostel Nalezení sv. Kříže, boční oltář sv. Josefa, nástěnná malba Judy Tadeáše Suppera a jeho syna Karla Františka Silvestra z roku 1771, fresco-secco, ilusivní průhled s kuželkovou balustrádou a trojúhelníkem symbolu Nejsvětější Trojice



85. **Moravská Třebová**, kostel Nalezení sv. Kříže, boční oltář sv. Josefa, nástěnná malba Judy Tadeáše Suppera a jeho syna Karla Františka Silvestra z roku 1771, fresco-secco, klenební kápě před oltářem v hlavní lodi, ilusivní volutový nástavec s nápisovou kartuší a atributy sv. Josefa



86. Moravská Třebová, kostel Nalezení sv. Kříže, boční oltář sv. Josefa, nástěnná malba Judy Tadeáše Suppera a jeho syna Karla Františka Silvestra z roku 1771, fresco-secco, pilř s námětem „Memento mori“



87. **Moravská Třebová**, kostel Nalezení sv. Kříže, boční oltář sv. Josefa, nástěnná malba Judy Tadeáše Suppera a jeho syna Karla Františka Silvestra z roku 1771, fresco-secco, pilíř s námětem pusté krajiny s ptákem



88. **Moravská Třebová**, kostel Nalezení sv. Kříže, nástěnná malba Judy Tadeáše Suppera z roku 1755, fresco-secco, zaoltářní stěna s námětem Smazání dlužního úpisu „Chirographum decreti“



89. **Litomyšl**, piaristická kolej s kostelem Nalezení sv. Kříže, dušičková kaple, neznámý autor 1732–1733. Nástěnná malba s námětem Smazání dlužního úpisu a Anděl posledního soudu s dušemi v očisti



90. Moravská Třebová, kostel Nalezení sv. Kříže, nástěnná malba Judy Tadeáše Suppera z roku 1755, fresco-secco, evangelní stěna presbyteria, Sestoupení Krista do předpekli spojený s motivem Očistce



91. **Moravská Třebová**, kostel Nalezení sv. Kříže, nástěnná malba Judy Tadeáše Suppera z roku 1755, fresco-secco, evangelní stěna presbyteria, Sestoupení Krista do předpeklí spojený s motivem Očistce, Kristův kříž s kotvou a kalich Kristovy krve zchlazující očistcová muka jako eucharistický motiv pomoci trpícím duším



92. **Křenov**, farní kostel sv. Jana Křtitele, dušičková kaple, nástěnná malba Judy Tadeáše Suppera kolem 1740, Duše v očistci



93. **Chornice**, farní kostel sv. Vavřince, nástěnná malba Judy Tadeáše Suppera kolem 1750, Panna Maria s Ježíškem a sv. Vavřincem s motivem vysvobození duše z očistce



94. **Tatenice**, hřbitovní kaple Panny Marie Pomocné, nástěnná malba Judy Tadeáše Suppera 1756, stěna závěru kaple, Vysvobození duše z očistce a očistcová muka



95. **Tatenice**, hřbitovní kaple Panny Marie Pomocné, nástěnná malba Judy Tadeáše Suppera 1756, stěna závěru kaple, Duše v očistci



96. Schelte à Bolswert, podle Petra Paula Rubense, Sv. Terezie z Ávily prosí za duši Bernardina z Mendosy a další duše v očistci, kolem 1635, soukromá sbírka



97. Cornelis Galle starší, Duše v očistci, před 1650, soukromá sbírka



98. Moravská Třebová, kostel Nalezení sv. Kříže, nástěnná malba Judy Tadeáše Suppera z roku 1755, fresco-secco, epištolní stěna, Svržení mocností pekelných do pekla, celkový pohled



99. **Moravská Třebová**, kostel Nalezení sv. Kříže, nástěnná malba Judy Tadeáše Suppera z roku 1755, fresco-secco, epištolní stěna, Svržení mocností pekelných do pekla, Pět ran Páně, chronogram vzniku malby „oCCLVDM“



100. **Rytina z Beckovského spisu**, Die betruete und nach ihrem geliebten seufzende Turteltaube Oder bussfertige Christliche Seele, die denen zergaenglichen Wolluesten..., Prag 1721, Nuernberg 1724



101. **Jan Jiří Heinsch**, grafika býv. oltářního obrazu Kristových ran v kostele sv. Petra Na Poříčí, návrh ryl P. Neuräutter



102. **Philipp Sadeler**, Konec času – „Tempus non erit amplius“. rytina z díla Jeremiase Drexela *Der Verdambten fewrige immerwehrende Höllgfäncknuß*, München 1631



103. Moravská Třebová, kostel Nalezení sv. Kříže, nástěnná malba Judy Tadeáše Suppera z roku 1755, fresco-secco, epištolní stěna, Svržení mocností pekelných s hříšníky do pekla, had uroboros značící věčný úděl zavržených



104. Gottfried Bernhard Göz podle Johanna Geoga Bergmüllera, rytina z obrazového cyklu Symbolum Apostolicum, 7. Artikel: Inde venturus est..., Augsburg 1730



105. **Philipp Sadeler**, Peklo, rytina z díla Jeremiase Drexela
Der Verdambten fewrige immerwehrende Höllgfäncknuß, München 1631



106. **Vorau**, sakristie augustiniánského kláštera, nástěnná malba Johanna Cyriaka Hackhofera z let 1715–1716, Pádu hříšníků do pekla



107. **Moravská Třebová**, kostel Nalezení sv. Kříže, nástěnná malba Judy Tadeáše Suppera z roku 1755, fresco-secco, vnitřní strana vítězného oblouku, troubící anděl s knihou a nápisem z Matoušova evangelia (Mt, 24, 30)



108. **Tatenice**, hřbitovní kaple Panny Marie Pomocné, nástěnná malba Judy Tadeáše Suppera 1756, koncha závěru kaple, Poslední soud a Vzkříšení mrtvých s anděly troubícími na polnice



109. Moravská Třebová, kostel Nalezení sv. Kříže, nástěnná malba Judy Tadeáše Suppera z roku 1755, fresco-secco, vnitřní strana vítězného oblouku, Poslední soud, vzkříšení z mrtvých



110. Gottfried Bernhard Göz podle Johanna Geoga Bergmüllera, rytina z obrazového cyklu Symbolum Apostolicum, 11. Artikel: Carnis Resurrectionem, Augsburg 1730



111. Slatiny u Jičína, hřbitovní kaple Panny Marie Pomocné, nástěnná malba Judy Tadeáše Suppera 1760–1762, hřbitovní kaple, Poslední soud, Vzkříšení mrtvých s anděly troubícími na polnice



112. **Tatenice**, hřbitovní kaple Panny Marie Pomocné, nástěnná malba Judy Tadeáše Suppera 1756, strop kaple, Zasnoubení duše s Bohem



113. **Gottfried Bernhard Göz** podle Johanna Georga Bergmüllera, rytina z obrazového cyklu *Symbolum Apostolicum*, 12. Artikel: *Et vitam aeternam*, Augsburg 1730



114. **Moravská Třebová**, kostel Nalezení sv. Kříže, nástěnná malba Judy Tadeáš Suppera z roku 1755, fresco-secco, pohledová strana vítězného oblouku, letící anděl s křížem troubící na polnici s praporem nesoucím text hymnu „Vexilla regis prodeunt. Fulget Crucis Mysterium“ a antifonu „ECCE CRUCEM D. N. IESU X^{ti}, fugite partes adverfae, vicit LEO de tribu Iuda.“



115. **Brzeg**, kostel Povýšení sv. Kříže, nástěnná malba Johanna Kubena z let 1741–1746, náběh klenby hlavní lodi, text exerciční modlitby „ECCE CRUCEM DOMINI FUGITE PARTES ADVERSAE“ v otevřené knize používané během vymítání posedlé ženy



116. **Rím**, obelisk na svatopetrském náměstí, votivní nápis s textem exerciční modlitby sv. Antonína Paduánského „ECCE CRUCEM DOMINI FUGITE PARTES ADVERSAE VICIT LEO DE TRIBU IVDA.“, který nechal postavit a vytesat v roce 1586 františkán a papež Sixtus V.:



117. **Moravská Třebová**, kostel Nalezení sv. Kříže, nástěnná malba Judy Tadeáše Suppera z roku 1755, fresco-secco, vnitřní strana vítězného oblouku, zářící kříž s anděly troubícími polnice k Poslednímu soudu



118. **Rastatt**, zámecký kostel sv. Kříže, nástěnná malba Johanna Hiebela z roku 1722, klenba pod kruchtou, Andělská adorace sv. Kříže s úryvky hymnu „VEXILLA REGIS PRODEUNT“ a „FULGET CRUCIS MYSTERIUM“ ve štukových supraportách bočních vchodů.



119. **Praha-Motol**, Kaple Nalezení sv. Kříže, František Müller, 1754 Další část hymnu „FVLGET CRVCIS MYSTERIUM“ je vepsaná kolem paty kupolovité klenby v jejíž lucerně je malba anděla nesoucího zářící kříž



120. **Praha-Hradčany**, Šternberský palác–kaple, nástěnná malba Pompea Augusta Aldovrandini z roku 1707, Pád andělů



121. **Moravská Třebová**, kostel Nalezení sv. Kříže, nástěnná malba Judy Tadeáše Suppera z roku 1755, fresco-secco, strop presbyteria, Nalezení sv. Kříže císařovnou Helenou a ověření jeho pravosti



122. **Rastatt**, zámecký kostel sv. Kříže, nástěnná malba Johanna Hiebela z roku 1722, klenba hlavní lodi, Nalezení sv. Kříže, císařovna Helena (kryptoportrét markraběnky Sibylly Augusty) s biskupem Makariem



123. **Rastatt**, zámecký kostel sv. Kříže, nástěnná malba Johanna Hiebela z roku 1722, klenba hlavní lodi, Nalezení sv. Kříže a Povýšení sv. Kříže, v lunetových výsečích andělé s Arma Christi



124. **Lehnické Pole**, proboštský kostel Nalezení sv. Kříže a sv. Hedviky, Cosmas Damian Asam 1733, fresco-secco, klenba lodi kostela, Nalezení sv. Kříže



125. Brzeg, kostel Povýšení sv. Kříže, nástěnná malba Johanna Kubena z let 1741–1746, východní empora, Identifikace dřeva pravého kříže



126. Brzeg, kostel Povýšení sv. Kříže, nástěnná malba Johanna Kubena z let 1741–1746, západní empora, sv. Helena hledá dřevo kříže



127. **Brzeg**, kostel Povýšení sv. Kříže, nástěnná malba Johanna Kubena z let 1741–1746, západní empora, Vítězství císaře Konstantina u Milvijského mostu



128. **Brzeg**, kostel Povýšení sv. Kříže, nástěnná malba Johanna Kubena z let 1741–1746, východní empora, Návrat sv. Kříže do Jeruzaléma



129. Brzeg, kostel Povýšení sv. Kříže, nástěnná malba Johanna Kubena z let 1741–1746, klenba hlavní lodi, Oslava sv. Kříže



130. **Brzeg**, kostel Povýšení sv. Kříže, nástěnná malba Johanna Kubena z let 1741–1746, ilusivní malba hlavního oltáře, Povýšení sv. Kříže



131. **Landsberg**, kostel sv. Kříže, nástěnná malba Christopa Thomase Schefflera z roku 1754, klenba presbyteria, Konstantinova bitva na Milvijském mostě



132. Landsberg, kostel sv. Kříže, nástěnná malba Christopa Thomase Schefflera z roku 1754, klenba lodi, Nalezení a Zkouška pravosti sv. Kříže



133. **Bergen bei Neuburg**, poutní kostel sv. Kříže, nástěnná malba od Johanna Wolfganga Baumgartnera z roku 1758, klenba presbyteria, Nalezení sv. Kříže



134. **Řevnice u Prahy**, farní kostel Nanebevzetí Panny Marie a sv. Mořice, nástěnná malba Jana Ezechiela Wodňanského, z roku 1752, klenba lodi, Zkouška pravého Kříže



135. **Moravská Třebová**, kostel Nalezení sv. Kříže, nástěnná malba Judy Tadeáše Suppera z roku 1755, fresco-secco, zaoltární stěna s ilusivním nástavcem s kartuší s Pelikánem krmícím mláďata a anděly s Arma Christi



136. **Rastatt**, zámecký kostel sv. Kříže, nástěnná malba Johanna Hiebela z roku 1722, klenba hlavní lodi, Nalezení sv. Kříže a Povýšení sv. Kříže kolem v lunetách andělé s Arma Christi včetně nástavce hlavního oltář



137. **Vratislav**, konvent sv. Matěje, letní prelatura, pohled do kupole J. B. Mathey, nástěnné malby od Johanna Jacoba Eybelwissera z roku 1715, stav pod novodobé rekonstrukci



138. **Vratislav**, konvent sv. Matěje, letní prelatura, pohled do kupole J. B. Mathey, nástěnné malby od Johanna Jacoba Eybelwissera z roku 1715, Anežka Přemyslovna zakládá špitál u pražského mostu, ricordo k nástěnné malbě v kupoli letní prelatury konventu sv. Matěje



139. Praha, kostel sv. Františka, pohled do kupole J. B. Mathey, nástěnná malba Václava Vavřince Reinera z roku 1723, Oslava Kříže s pěti ranami ve výjevu Posledního soudu



140. **Praha**, kostel sv. Františka, pohled do klenebního pasu nad oltářem sv. Kříže, nástěnná malba Václava Vavřince Reinerera z roku 1723, Konstantinova bitva s Maxenciem



141. 142. **Praha**, kostel sv. Františka, atika, sochy Matěje Václava Jäckela z roku 1717, andělé s Arma Christi (křížem, Longinovým kopím)



143. **Praha**, kostel sv. Františka, oltářní obraz Michaela Leopolda Willmanna z roku 1701, Nalezení sv. Kříže



144. **Hradiště u Znojma**, proboštský kostel sv. Hypolita, nástěnná malba Franze Antona Maulbertsche z roku 1766, kupole, Nalezení sv. Kříže



145. **Liberec (Reichenberg)**, kostel sv. Kříže, nástěnná malba Johanna Wenzela Spitzera z roku 1761, klenba lodi, Přenesení sv. Kříže



146. **Liberec** (Reichenberg), kostel sv. Kříže, nástěnná malba Johanna Wenzela Spitzera z roku 1761, klenba lodi, Nalezení a Vztyčení sv. Kříže



147. **Marienthal**, klášter cisterciáček, kaple sv. Kříže a archanděla Michaela, nástěnná malba Františka Karla Palka po roce 1750, Nalezení sv. Kříže



148. **Svatý Jan pod Skalou**, kaple sv. Kříže, nástěnná malba připisovaná Janu Václavu Spitzervi z roku 1763, Nalezení sv. Kříže



149. **Praha-Motol**, Kaple Nalezení sv. Kříže, nástěnná malba Františka Müllera 1754, Zářící kříž, andělé s korunami zemi Rakouska Uherska, hymnu „FVLGET CRVCIS MYSTERIUM“ jejíž lucerně je malba anděla nesoucího zářící kříž



150. **Praha-Motol**, Kaple Nalezení sv. Kříže, nástěnná malba Františka Müllera 1754, Vítězství kříže v podobě anděla s křížem vznášejícího se nad čtyřmi personifikacemi světadílů (Evropy, Asie, Afriky a Ameriky). Malba je doplněna textovou páskou s úryvkem z Venantiova hymnu „O CRVX AVE SPES VNICA“



151. **Praha-Motol**, Kaple Nalezení sv. Kříže, nástěnná malba Františka Müllera 1754, Zářící kříž, andělé s korunami zemí Rakouska Uherska, hymnu „FVLGET CRUCIS MYSTERIUM“ jejíž lucerně je malba anděla nesoucího zářící kříž



152. **Kadaň**, kostel Zvěstování P. Marii a Čtrnácti svatých pomocníků, kaple sv. Anny zvaná „Úmrlčí“, nástěnná malba Josefa Franze Fuxe kolem 1775, Nalezení a ověření pravosti sv. Kříže, Povýšení sv. Kříže a Herakleios navracející Kristův kříž do Jeruzaléma

Seznam vyobrazení

1. **Moravská Třebová**, mapa Moravské Třebové Carla Rudzinského 1787, detail: Křížový vrch s Kalvárií. Reprodukce z: HAVLÍČKOVÁ 2009, nepag., obr. 1
2. **Moravská Třebová**, Johann Adam Delsenbach 1718–1720, Pohled na Moravskou Třebovou, v pravé dolní části sousoší Olivetské hory, Moravská zemská knihovna Brno, Schrammova sbírka. Reprodukce z: ŘÍHOVÁ 2011, 5
3. **Moravská Třebová**, Křížový vrch s Pašijovou cestou a hřbitovním kostelem, pohled od západu. Foto: Der Schönhengstgau-Bildarchiv, mt-kirchenkreuzbergkirche.003.k.jpg
4. **Moravská Třebová**, Křížový vrch s Pašijovou cestou, schody mrtvých a hřbitovním kostelem, pohled od západu. Foto: Der Schönhengstgau-Bildarchiv, mt-kirchenkreuzbergkirche.008.k.jpg
5. **Moravská Třebová**, mostek u zámeckého mlýna, Pašijová cesta, neznámý autor, Rozloučení Krista s Pannou Marií, které vzniklo v roce 1722 na náklady zámeckého hejtmana Martina Neudeckera. Reprodukce z: HAVLÍČKOVÁ 2009, nepag., obr. 44
6. **Moravská Třebová**, Křížový vrch s Kalvárií od Severina Tischlera a spolupracovníků po roce 1730, pohled od západu. Foto: Jiří Bureš
7. **Moravská Třebová**, Křížová cesta, Olivetská hora, 1718, pohled od jihozápadu. Reprodukce z: POKORNÝ 2011, 78
8. **Moravská Třebová**, Křížová cesta, Olivetská hora, 1718, pohled od jihozápadu. In: Fotoarchiv NPÚ ú. o. p. Josefov
9. **Moravská Třebová**, františkánský klášter, Severin Tischler a spolupracovníci kolem 1730, Pašijový cyklus. Sousoší Krista na hoře Olivetské, Kristus podpíraný andělem. In: HAVLÍČKOVÁ 2009, nepag., obr. 59
10. **Moravská Třebová**, Pašijový cyklus, Severin Tischler a spolupracovníci, sousoší Olivetské hory, druhotné umístění u děkanského kostela v Moravské Třebové. Foto: Fotoarchiv bývalého památkového úřadu pro Moravu a Slezsko. Národní památkový ústav Brno. Inv. č. 48. 239
11. **Moravská galerie v Brně**, Judas Thaddeus Supper, Náčrt, Kresba perem na papíře, délka 43 cm x šířka 36,5cm, inv. č. B 110, datum akvizice 1874. Reprodukce z: Moravská Galerie. Sbírký on-line
12. **Moravská Třebová**, františkánský klášter, Severin Tischler a spolupracovníci kolem 1730, Pašijový cyklus. Sousoší Krista na hoře Olivetské, spící apoštolové Petr a Jakub. In: HAVLÍČKOVÁ 2009, nepag. obr 57

13. **Moravská Třebová**, františkánský klášter, Severin Tischler a spolupracovníci kolem 1730, Pašijový cyklus. Sousoší Krista na hoře Olivetské, spící apoštol Jan. In: HAVLÍČKOVÁ 2009, nepag. obr. 58
14. **Moravská Třebová**, františkánský klášter, Pašijový cyklus, Severin Tischler a spolupracovníci kolem 1730, Kristus před Kaifášem. In: HAVLÍČKOVÁ 2009, nepag. obr. 60
15. **Moravská Třebová**, františkánský klášter, Pašijový cyklus, Severin Tischler a spolupracovníci kolem 1730, Kristus před Kaifášem. In: HAVLÍČKOVÁ 2009, nepag. obr. 61
16. **Moravská Třebová**, františkánský klášter, Pašijový cyklus, Severin Tischler a spolupracovníci kolem 1730, Kristus korunovaný trním. In: HAVLÍČKOVÁ 2009, nepag. obr. 64
17. **Moravská Třebová**, Křížový vrch, kostel Nalezení sv. Kříže, 16–19. století, pohled od jihovýchodu. Foto: Lehotský
18. **Moravská Třebová**, kostel Nalezení sv. Kříže, 16–19. století, pohled do interiéru kostela směrem k presbyteriu. Foto: Petr Šilar
19. **Moravská Třebová**, kostel Nalezení sv. Kříže, 16–19. století, pohled do interiéru kostela směrem k hudební kruchtě s Pašijovou cestou na poprsnici zábradlí. Foto: Petr Šilar
20. **Moravská Třebová**, kostel Nalezení sv. Kříže, Epitaf Andrese Rollera 1661, foto padesátá léta 20. století. Reprdukce z: JAKUBEC 2012, 10
21. **Moravská Třebová**, kostel Nalezení sv. Kříže, výzdoba 18. století, pohled do interiéru kostela směrem k presbyteriu, boční oltář Panny Marie Bolestné, stav po odstrojení mobiliáře. Foto: autor
22. **Moravská Třebová**, kostel Nalezení sv. Kříže, výzdoba 18. století, pohled do interiéru kostela směrem k presbyteriu, boční oltář Panny Marie Bolestné, původní stav výzdoby před odstrojením. Foto: Der Schönhengstgau-Bildarchiv, mt-kirchen-kreuzbergkirche.005.k.jpg
23. **Moravská Třebová**, kostel Nalezení sv. Kříže, výzdoba 18. století, pohled do interiéru kostela směrem k vítěznému oblouku, kazatelna a boční oltář sv. Rocha, stav výzdoby po odstrojení bočního oltáře. Foto: autor
24. **Moravská Třebová**, kostel Nalezení sv. Kříže, kostelní lavice z roku 1632 se šablonovou dekorativní malbou. Foto: autor

25. **Moravská Třebová**, děkanský kostel Nanebevzetí Panny Marie, autoportrét Judy Tadeáš Suppera, malba na evangelijní straně presbytáře 1768. Fotoarchiv muzea Moravská Třebová. Reprodukce z: Jana MARTÍNKOVÁ: Juda Tadeáš Supper (1712–1771). In: Moravskotřebovský zpravodaj 11. roč. č. 1, leden 2013, 11
26. **Moravská Třebová**, kostel Nalezení sv. Kříže, nástěnná malba Judy Tadeáše Suppera z roku 1755, fresco-secco, vítězný oblouk s presbyteriem, celkový pohled. Foto: autor
27. **Moravská Třebová**, kostel Nalezení sv. Kříže, nástěnná malba Judy Tadeáše Suppera z roku 1755, fresco-secco, prostor presbyteria s třemi kříži, stav po odstrojení plastik hlavního oltáře. Foto: autor
28. **Moravská Třebová**, kostel Nalezení sv. Kříže, nástěnná malba Judy Tadeáše Suppera z roku 1755, fresco-secco, pohledová strana vítězného oblouku, letící anděl s polnicí a personifikacemi Starého a Nového Zákona po stranách. Foto: autor
29. **Moravská Třebová**, kostel Nalezení sv. Kříže, nástěnná malba Judy Tadeáše Suppera z roku 1755, fresco-secco, pohledová strana vítězného oblouku, letící anděl s křížem troubící na polnici s praporcem. Foto: autor
30. **Moravská Třebová**, kostel Nalezení sv. Kříže, nástěnná malba Judy Tadeáše Suppera z roku 1755, fresco-secco, pohledová strana vítězného oblouku, personifikace Církve – Nového Zákona. Foto: autor
31. **Moravská Třebová**, kostel Nalezení sv. Kříže, nástěnná malba Judy Tadeáše Suppera z roku 1755, fresco-secco, pohledová strana vítězného oblouku, personifikace Synagogy – Starého Zákona. Foto: autor
32. **Moravská Třebová**, kostel Nalezení sv. Kříže, nástěnná malba Judy Tadeáše Suppera z roku 1755, fresco-secco, vnitřní strana vítězného oblouku, Poslední soud, Znamení Syna člověka, zářící kříž a vzkříšení mrtvých, vnitřní strana vítězného oblouku. Foto: autor
33. **Moravská Třebová**, kostel Nalezení sv. Kříže, nástěnná malba Judy Tadeáše Suppera z roku 1755, fresco-secco, vnitřní strana vítězného oblouku, zářící kříž s anděly troubícími polnice k Poslednímu soudu. Foto: autor
34. **Moravská Třebová**, kostel Nalezení sv. Kříže, nástěnná malba Judy Tadeáše Suppera z roku 1755, fresco-secco, vnitřní strana vítězného oblouku, troubící anděl s knihou a nápisem z Matoušova evangelia (Mt, 24, 30). Foto: autor

35. **Moravská Třebová**, kostel Nalezení sv. Kříže, nástěnná malba Judy Tadeáše Suppera z roku 1755, fresco-secco, vnitřní strana vítězného oblouku, Poslední soud, troubící anděl s knihou. Foto: autor
36. **Moravská Třebová**, kostel Nalezení sv. Kříže, nástěnná malba Judy Tadeáše Suppera z roku 1755, fresco-secco, vnitřní strana vítězného oblouku, Poslední soud, vzkříšení mrtvých. Foto: autor
37. **Moravská Třebová**, kostel Nalezení sv. Kříže, nástěnná malba Judy Tadeáše Suppera z roku 1755, fresco-secco, vnitřní strana vítězného oblouku, Poslední soud, vzkříšení mrtvých. Foto: autor
38. **Moravská Třebová**, kostel Nalezení sv. Kříže, nástěnná malba Judy Tadeáše Suppera z roku 1755 fresco-secco, vnitřní strana vítězného oblouku s Posledním soudem a část epistolní stěny s peklem. Foto: autor
39. **Moravská Třebová**, kostel Nalezení sv. Kříže, nástěnná malba Judy Tadeáše Suppera z roku 1755, fresco-secco, vnitřní strana vítězného oblouku, nápisová deska Jana Alberta Walitzkého s chronogramem. Foto: autor
40. **Moravská Třebová**, kostel Nalezení sv. Kříže, nástěnná malba Judy Tadeáše Suppera z roku 1755, fresco-secco, vnitřní strana vítězného oblouku, Vzkříšení mrtvých, fragment obelisku s medailonem a bronzovým hadem za nímž je hypotoeticky vyobrazen autor maleb. Foto: autor
41. **Moravská Třebová**, kostel Nalezení sv. Kříže, nástěnná malba Judy Tadeáše Suppera z roku 1755, fresco-secco, vnitřní strana vítězného oblouku, fragment obelisku s medailonem a bronzovým hadem, který před svým poškozením nesl autorovu signaturu v podobě devizi „In Te Super speravi“. Foto: autor
42. **Moravská Třebová**, děkanský kostel Nanebevzetí Panny Marie, nástěnná malba Judy Tadeáše Suppera z roku 1768 (fresco-secco), evangelní strana presbyteria, ve výjevu Ester korunovaná Ahasverem, malířova signatura s devizou „In Te Super speravi“, vročením a označením ArchITectuS Triboviensis. Foto: NPÚ, ú. o. p. v Pardubicích
43. **Tatenice**, farní kostel sv. Jana Křtitele, nástěnná malba Judy Tadeáše Suppera z roku 1763–1765, fresco-secco, evangelní strana presbyteria, dedikační nápis s malířovou signaturou a chronogramem „pictor archITectuS tribovenus.“ Foto: NPÚ, ú. o. p. v Pardubicích

44. **Moravská Třebová**, kostel Nalezení sv. Kříže, nástěnná malba Judy Tadeáše Suppera z roku 1755, fresco-secco, zaoltářní stěna s námětem Smazání dlužního úpisu. Foto: autor
45. **Moravská Třebová**, kostel Nalezení sv. Kříže, nástěnná malba Judy Tadeáše Suppera z roku 1755, fresco-secco, zaoltářní stěna s námětem Smazání dlužního úpisu, stav pod odstrojení sochařské výzdoby. Foto: autor
46. **Moravská Třebová**, kostel Nalezení sv. Kříže, neznámý autor, hlavní oltář s třemi dřevěnými kříži a sochařskou výzdobou. Inv. č. 37. 027. foto z doby okupace. Národní památkový ústav Brno. Foto: Fotoarchiv bývalého památkového úřadu pro Moravu a Slezsko
47. **Moravská galerie v Brně**, Judas Thaddeus Supper, Církevní námět, Kresba tužkou na papíře, délka 44,5cm x šířka 19,7cm, inv. č. B 112, datum akvizice 1874.
Reprodukce z: Moravská Galerie. Sbírkový on-line
48. **Moravská Třebová**, kostel Nalezení sv. Kříže, nástěnná malba Judy Tadeáše Suppera z roku 1755, fresco-secco, zaoltářní stěna s námětem Smazání dlužního úpisu „Chirographum decreti“. Foto: autor
49. **Moravská Třebová**, kostel Nalezení sv. Kříže, nástěnná malba Judy Tadeáše Suppera z roku 1755, fresco-secco, zaoltářní stěna s námětem Smazání dlužního úpisu „Chirographum decreti, Bůh-Soudce. Foto: autor
50. **Moravská Třebová**, kostel Nalezení sv. Kříže, nástěnná malba Judy Tadeáše Suppera z roku 1755, fresco-secco, zaoltářní stěna s ilusivním nástavcem s kartuší s Pelikánem krmícím mláďata a anděly s Arma Christi. Foto: autor
51. **Moravská Třebová**, kostel Nalezení sv. Kříže, nástěnná malba Judy Tadeáše Suppera z roku 1755, fresco-secco, zaoltářní stěna, malovaná architektura nástavce s volutami s kartuší opatřenou námětem Pelikána krmícího mláďata vlastní krví. Foto: autor
52. **Moravská Třebová**, kostel Nalezení sv. Kříže, nástěnná malba Judy Tadeáše Suppera z roku 1755, fresco-secco, zaoltářní stěna, malovaná architektura nástavce s volutami, anděl s Longinovým kopím a sloupem bičování. Foto: autor
53. **Moravská Třebová**, kostel Nalezení sv. Kříže, nástěnná malba Judy Tadeáše Suppera z roku 1755, fresco-secco, zaoltářní stěna, malovaná architektura nástavce s volutami, anděl s Longinovým kopím a kalichem Krve Páně. Foto: autor

54. **Moravská Třebová**, kostel Nalezení sv. Kříže, nástěnná malba Judy Tadeáše Suppera z roku 1755, fresco-secco, evangelní stěna presbyteria, Sestoupení Krista do předpekli spojený s motivem Očistce. Foto: autor
55. **Moravská Třebová**, kostel Nalezení sv. Kříže, nástěnná malba Judy Tadeáše Suppera z roku 1755, fresco-secco, evangelní stěna presbyteria, Sestoupení Krista do předpekli. Foto: autor
56. **Moravská Třebová**, kostel Nalezení sv. Kříže, nástěnná malba Judy Tadeáše Suppera z roku 1755, fresco-secco, evangelní stěna presbyteria, Sestoupení Krista do předpekli spojený s Očistcem. Kristův kříž s kotvou a kalich Kristovy krve zchlazující očistcová muka. Foto: autor
57. **Moravská Třebová**, kostel Nalezení sv. Kříže, nástěnná malba Judy Tadeáše Suppera z roku 1755, fresco-secco, evangelní stěna presbyteria, Sestoupení Krista do předpekli spojený s Očistcem. Kristův kříž s kotvou a kalich Kristovy krve zchlazující očistcová muka. Foto: autor
58. **Moravská Třebová**, kostel Nalezení sv. Kříže, nástěnná malba Judy Tadeáše Suppera z roku 1755, fresco-secco, evangelní stěna presbyteria, sv. Petr s nástrojem svého umučení a papežským křížem. Foto: autor
59. **Moravská Třebová**, kostel Nalezení sv. Kříže, nástěnná malba Judy Tadeáše Suppera z roku 1755, fresco-secco, severovýchodní stěna presbyteria, Kristus s křížem. Foto: autor
60. **Moravská Třebová**, kostel Nalezení sv. Kříže, nástěnná malba Judy Tadeáše Suppera z roku 1755, fresco-secco, severovýchodní stěna presbyteria, sklánějící se Kristus s křížem, fragment. Foto: autor
61. **Moravská Třebová**, kostel Nalezení sv. Kříže, nástěnná malba Judy Tadeáše Suppera z roku 1755, fresco-secco, jihovýchodní stěna presbyteria, anděl rozrážející křížem veřeje brány do nebe. Foto: autor
62. **Moravská Třebová**, kostel Nalezení sv. Kříže, nástěnná malba Judy Tadeáše Suppera z roku 1755, fresco-secco, jihovýchodní stěna presbyteria, anděl rozrážející křížem veřeje brány do nebe, fragment. Foto: autor
63. **Moravská Třebová**, kostel Nalezení sv. Kříže, nástěnná malba Judy Tadeáše Suppera z roku 1755, fresco-secco, evangelní stěna presbyteria, sv. Ondřej s nástrojem svého umučení křížem. Foto: autor

64. **Moravská Třebová**, kostel Nalezení sv. Kříže, nástěnná malba Judy Tadeáše Suppera z roku 1755, fresco-secco, epištolní stěna, Svržení mocností pekelných do pekla. Foto: autor
65. **Moravská Třebová**, kostel Nalezení sv. Kříže, nástěnná malba Judy Tadeáše Suppera z roku 1755, fresco-secco, epištolní stěna, Svržení mocností pekelných do pekla, Pět ran Páně, chronogram vzniku malby „oCCLVDM“. Foto: autor
66. **Moravská Třebová**, kostel Nalezení sv. Kříže, nástěnná malba Judy Tadeáše Suppera z roku 1755, fresco-secco, epištolní stěna, Svržení mocností pekelných s hříšníky do pekla, had uroboros značící věčný úděl zavržených. Foto: autor
67. **Moravská Třebová**, kostel Nalezení sv. Kříže, nástěnná malba Judy Tadeáše Suppera z roku 1755, fresco-secco, epištolní stěna, Svržení mocností pekelných s hříšníky do pekla, archanděl Michael s vahami a kalichem Božího hněvu v němž se mění proudy krve prýšící z Kristových ran v blesky, had uroboros značící věčný úděl zavržených. Foto: autor
68. **Moravská Třebová**, kostel Nalezení sv. Kříže, nástěnná malba Judy Tadeáše Suppera z roku 1755, fresco-secco, strop presbyteria, Nalezení sv. Kříže císařovnou Helenou. Foto: autor
69. **Moravská Třebová**, kostel Nalezení sv. Kříže, nástěnná malba Judy Tadeáše Suppera z roku 1755, fresco-secco, strop presbyteria, Nalezení sv. Kříže císařovnou Helenou a ověření jeho pravosti. Foto: autor
70. **Moravská Třebová**, kostel Nalezení sv. Kříže, nástěnná malba Judy Tadeáše Suppera z roku 1755, fresco-secco, strop presbyteria, Nalezení sv. Kříže, přihlížející císařovna sv. Helena a jeruzalémský biskup Makarius. Foto: autor
71. **Moravská Třebová**, kostel Nalezení sv. Kříže, nástěnná malba Judy Tadeáše Suppera z roku 1755, fresco-secco, strop presbyteria, Nalezení sv. Kříže, jeruzalémský biskup Makarius ukazuje na umírající ženu, která byla posléze uzdravena přiložením pravého Kristova kříže. Foto: autor
72. **Moravská Třebová**, kostel Nalezení sv. Kříže, nástěnná malba Judy Tadeáše Suppera z roku 1755, fresco-secco, náběh klenby, Spící sv. Helena, Sen Jákobův, anděl s měšcem se třiceti stříbrnými (Arma Christi). Foto: autor
73. **Moravská Třebová**, kostel Nalezení sv. Kříže, náběh klenby, nástěnná malba Judy Tadeáše Suppera z roku 1755, fresco-secco, císařovna Helena přihlíží hledání kříže, Eliáš u vdovy ze Sarepty, anděl s důtkami (Arma Christi). Foto: autor

74. **Moravská Třebová**, kostel Nalezení sv. Kříže, nástěnná malba Judy Tadeáše Suppera z roku 1755, fresco-secco, náběh klenby, Vítězství Konstantina nad Maxentiem, Vítězství Davida nad Goliášem, anděl s Pilátovu konvicí (Arma Christi).
Foto: autor
75. **Moravská Třebová**, kostel Nalezení sv. Kříže, nástěnná malba Judy Tadeáše Suppera z roku 1755, fresco-secco, náběh klenby, Herakleios nesoucí kříž, Šimon Kyrenský pomáhá nést Kristu kříž, anděl s hřeby a Pilátovou cedulí (Arma Christi).
Foto: autor
76. **Moravská Třebová**, kostel Nalezení sv. Kříže, nástěnná malba Judy Tadeáše Suppera z roku 1755, fresco-secco, severní část stropu, emblémy s archou úmluvy a křížem jako cestou do nebe. Foto: autor
77. **Moravská Třebová**, kostel Nalezení sv. Kříže, nástěnná malba Judy Tadeáše Suppera z roku 1755, fresco-secco, severovýchodní část stropu, emblém s Mojžíšem a bronzovým hadem. Foto: autor
78. **Moravská Třebová**, kostel Nalezení sv. Kříže, nástěnná malba Judy Tadeáše Suppera z roku 1755, fresco-secco, jihovýchodní část stropu, emblém s křížem jako bezpečným mostem pro přechod do věčnosti. Foto: autor
79. **Moravská Třebová**, kostel Nalezení sv. Kříže, nástěnná malba Judy Tadeáše Suppera z roku 1755, fresco-secco, jižní část stropu, emblémy s dřevem kříže vyvažující miskou vah s jablkem z ráje, trpělivé nesení kříže. Foto: autor
80. **Moravská Třebová**, kostel Nalezení sv. Kříže, boční oltář sv. Josefa, nástěnná malba Judy Tadeáše Suppera a jeho syna Karla Františka Silvestra z roku 1771, fresco-secco, stav po odstrojení polychromované výzdoby oltáře. Foto: autor
81. **Moravská Třebová**, kostel Nalezení sv. Kříže, boční oltář sv. Josefa, obraz Smrt sv. Josefa od Franze Xavera Wagenschöna 1770, původní stav oltáře Foto: NPÚ – ú. o. p. v Pardubicích. Reprodukce z: ARIČUK 2012b, 69
82. **Moravská Třebová**, kostel Nalezení sv. Kříže, boční oltář sv. Josefa, nástěnná malba Judy Tadeáše Suppera a jeho syna Karla Františka Silvestra z roku 1771, fresco-secco, náběh klenby, Sen sv. Josefa. Foto: autor
83. **Moravská Třebová**, kostel Nalezení sv. Kříže, boční oltář sv. Josefa, nástěnná malba Judy Tadeáše Suppera a jeho syna Karla Františka Silvestra z roku 1771, fresco-secco, náběh klenby, sv. Josef s Pannou Marií. Foto: autor

84. **Moravská Třebová**, kostel Nalezení sv. Kříže, boční oltář sv. Josefa, nástěnná malba Judy Tadeáše Suppera a jeho syna Karla Františka Silvestra z roku 1771, fresco-secco, ilusivní průhled s kuželkovou balustrádou a trojúhelníkem symbolu Nejsvětější Trojice. Foto: autor
85. **Moravská Třebová**, kostel Nalezení sv. Kříže, boční oltář sv. Josefa, nástěnná malba Judy Tadeáše Suppera a jeho syna Karla Františka Silvestra z roku 1771, fresco-secco, klenební kápě před oltářem v hlavní lodi, ilusivní volutový nástavec s nápisovou kartuší a atributy sv. Josefa. Foto: autor
86. **Moravská Třebová**, kostel Nalezení sv. Kříže, boční oltář sv. Josefa, nástěnná malba Judy Tadeáše Suppera a jeho syna Karla Františka Silvestra z roku 1771, fresco-secco, pilíř s námětem „Memento mori“. Foto: autor
87. **Moravská Třebová**, kostel Nalezení sv. Kříže, boční oltář sv. Josefa, nástěnná malba Judy Tadeáše Suppera a jeho syna Karla Františka Silvestra z roku 1771, fresco-secco, pilíř s námětem pusté krajiny s ptákem. Foto: autor
88. **Moravská Třebová**, kostel Nalezení sv. Kříže, nástěnná malba Judy Tadeáše Suppera z roku 1755, fresco-secco, zaoltářní stěna s námětem Smazání dlužního úpisu „Chirographum decreti“. Foto: autor
89. **Litomyšl**, piaristická kolej s kostelem Nalezení sv. Kříže, dušičková kaple, neznámý autor 1732–1733 Nástěnná malba s námětem Smazání dlužního úpisu a Anděl posledního soudu s dušemi v očistci. Foto: autor
90. **Moravská Třebová**, kostel Nalezení sv. Kříže, nástěnná malba Judy Tadeáše Suppera z roku 1755, fresco-secco, evangelní stěna presbyteria, Sestoupení Krista do předpekli spojený s motivem Očistce. Foto: autor
91. **Moravská Třebová**, kostel Nalezení sv. Kříže, nástěnná malba Judy Tadeáše Suppera z roku 1755, fresco-secco, evangelní stěna presbyteria, Sestoupení Krista do předpekli spojený s motivem Očistce, Kristův kříž s kotvou a kalich Kristovy krve zchlazující očistcová muka jako eucharistický motiv pomoci trpícím duším. Foto: autor
92. **Křenov**, farní kostel sv. Jana Křtitele, dušičková kaple, nástěnná malba Judy Tadeáše Suppera kolem 1740, Duše v očistci. Reprodukce z: MALÝ/SUCHÁNEK 2009, 79, obr. 9
93. **Chornice**, farní kostel sv. Vavřince, nástěnná malba Judy Tadeáše Suppera kolem 1750, Panna Maria s Ježíškem a sv. Vavřincem s motivem vysvobození duše z očistce. Reprodukce z: MALÝ/SUCHÁNEK 2013, XXXI, obr. XXXIX

94. **Tatenice**, hřbitovní kaple Panny Marie Pomocné, nástěnná malba Judy Tadeáše Suppera 1756, stěna závěru kaple, Vysvobození duše z očištěnce a očištěncova muka. Reprodukce z: MALÝ/SUCHÁNEK 2013, XXX, obr. XXXVII
95. **Tatenice**, hřbitovní kaple Panny Marie Pomocné, nástěnná malba Judy Tadeáše Suppera 1756, stěna závěru kaple, Duše v očištěnci. Reprodukce z: MALÝ/SUCHÁNEK 2013, XXX, obr. XXXVII
96. **Schelte à Bolswert**, podle Petra Paula Rubense, Sv. Terezie z Ávily prosí za duši Bernardína z Mendosy a další duše v očištěnci, kolem 1635, soukromá sbírka. Reprodukce z: MALÝ/SUCHÁNEK 2013, 80, obr. 21
97. **Cornelis Galle starší**, Duše v očištěnci, před 1650, soukromá sbírka. Reprodukce z: MALÝ/SUCHÁNEK 2013, 82, obr. 22
98. **Moravská Třebová**, kostel Nalezení sv. Kříže, nástěnná malba Judy Tadeáše Suppera z roku 1755, fresco-secco, epištolní stěna, Svržení mocností pekelných do pekla, celkový pohled. Foto: autor
99. **Moravská Třebová**, kostel Nalezení sv. Kříže, nástěnná malba Judy Tadeáše Suppera z roku 1755, fresco-secco, epištolní stěna, Svržení mocností pekelných do pekla, Pět ran Páně, chronogram vzniku malby „oCCLVDaM“. Foto: autor
100. **Rytina z Beckovského spisu**, Die betruete und nach ihrem geliebten seufzende Turteltaube Oder bussfertige Christliche Seele, die denen zergaenglichen Wolluesten..., Prag 1721, Nuernberg 1724. Reprodukce z: PREISS 2013, 306, pozn. 76
101. **Jan Jiří Heinsch**, grafika býv. oltářního obrazu Kristových ran v kostele sv. Petra Na Poříčí, návrh ryl P. Neuräutter. Reprodukce z: PUČALÍK 2017, 107, obr. 78
102. **Philipp Sadeler**, Konec času – „Tempus non erit amplius“. rytina z díla Jeremiase Drexela Der Verdambten fewrige immerwehrende Höllgfäncknuß, München 1631. Reprodukce z: MALÝ/SUCHÁNEK 2013, 166, obr. 77
103. **Moravská Třebová**, kostel Nalezení sv. Kříže, nástěnná malba Judy Tadeáše Suppera z roku 1755, fresco-secco, epištolní stěna, Svržení mocností pekelných s hříšníky do pekla, had uroboros značící věčný úděl zavržených. Foto: autor
104. **Gottfried Bernhard Göz** podle Johanna Georga Bergmüllera, rytina z obrazového cyklu Symbolum Apostolicum, 7. Artikel: Inde venturus est..., Augsburg 1730. Reprodukce z: Herzog Anton Ulrich-Museum Braunschweig: museum-digital:deutschland
105. **Philipp Sadeler**, Peklo, rytina z díla Jeremiase Drexela Der Verdambten fewrige immerwehrende Höllgfäncknuß, München 163. Reprodukce z: MALÝ/SUCHÁNEK 2013, 260, obr. 125

106. **Vorau**, sakristie augustiniánského kláštera, nástěnná malba Johanna Cyriaka Hackhofera z let 1715–1716, Pádu hříšníků do pekla. Staženo z:
https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Stift_Vorau_43_N7D_3851.jpg
107. **Moravská Třebová**, kostel Nalezení sv. Kříže, nástěnná malba Judy Tadeáše Suppera z roku 1755, fresco-secco, vnitřní strana vítězného oblouku, troubící anděl s knihou a nápisem z Matoušova evangelia (Mt, 24, 30). Foto: autor
108. **Tatenice**, hřbitovní kaple Panny Marie Pomocné, nástěnná malba Judy Tadeáše Suppera 1756, koncha závěru kaple, Poslední soud a Vzkříšení mrtvých s anděly troubícími na polnice. Reprodukce z: PAUKRT 2004, 57, obr. 14
109. **Moravská Třebová**, kostel Nalezení sv. Kříže, nástěnná malba Judy Tadeáše Suppera z roku 1755, fresco-secco, vnitřní strana vítězného oblouku, Poslední soud, vzkříšení z mrtvých. Foto: autor
110. **Gottfried Bernhard Göz** podle Johanna Georga Bergmüllera, rytina z obrazového cyklu Symbolum Apostolicum, 11. Artikel: Carnis Resurrectionem, Augsburg 1730. Reprodukce z: Herzog Anton Ulrich-Museum Braunschweig: museum-digital:deutschland
111. **Slatiny u Jičína**, hřbitovní kaple Panny Marie Pomocné, nástěnná malba Judy Tadeáše Suppera 1760–1762, hřbitovní kaple, Poslední soud, Vzkříšení mrtvých s anděly troubícími na polnice. Reprodukce z: URBANOVÁ 2010, 56, obr. 34
112. **Tatenice**, hřbitovní kaple Panny Marie Pomocné, nástěnná malba Judy Tadeáše Suppera 1756, strop kaple, Zasnoubení duše s Bohem. Reprodukce z: PAUKRT 2004, 57, obr. 15
113. **Gottfried Bernhard Göz** podle Johanna Georga Bergmüllera, rytina z obrazového cyklu Symbolum Apostolicum, 12. Artikel: Et vitam aeternam, Augsburg 1730. Reprodukce z: Herzog Anton Ulrich-Museum Braunschweig: museum-digital:deutschland
114. **Moravská Třebová**, kostel Nalezení sv. Kříže, nástěnná malba Judy Tadeáše Suppera z roku 1755, fresco-secco, pohledová strana vítězného oblouku, letící anděl s křížem troubící na polnici s praporcem nesoucím text hymnu „Vexilla regis prodeunt. Fulget Crucis Mysterium“ a antifonu „ECCE CRUCEM D. N. IESU X^{ti}, fugite partes adverfae, vicit LEO de tribu Iuda.“. Foto: autor
115. **Brzeg**, kostel Povýšení sv. Kříže, nástěnná malba Johanna Kubena z let 1741–1746, náběh klenby hlavní lodi, text exerciční modlitby „ECCE CRUCEM DOMINI FUGITE PARTES ADVERSAE“ v otevřené knize používané během vymítání posedlé ženy. Reprodukce z: SZYBKOWSKI 2000, 44, obr. 13

116. **Řím**, obelisk na svatopetrském náměstí, votivní nápis s textem exerciční modlitby sv. Antonína Paduánského „ECCE CRUCEM DOMINI FUGITE PARTES ADVERSAE VICIT LEO DE TRIBU IVDA.“, který nechal postavit a vytesat v roce 1586 františkán a papež Sixtus V. Staženo z: <http://stpetersbasilica.info/Pics/SQR/obelisk-inscr-twdom-01.jpg>
117. **Moravská Třebová**, kostel Nalezení sv. Kříže, nástěnná malba Judy Tadeáše Suppera z roku 1755, fresco-secco, vnitřní strana vítězného oblouku, zářící kříž s anděly troubícími polnice k Poslednímu soudu. Foto: autor
118. **Rastatt**, zámecký kostel sv. Kříže, nástěnná malba Johanna Hiebela z roku 1722, klenba pod kruchtou, Andělská adorace sv. Kříže s úryvky hymnu „VEXILLA REGIS PRODEUNT“ a „FULGET CRUCIS MYSTERIUM“ ve štukových supraportách bočních vchodů. Reprodukce z: FRONEK 2013, 184 obr. VI.B.
119. **Praha-Motol**, Kaple Nalezení sv. Kříže, František Müller, 1754 Další část hymnu „FULGET CRUCIS MYSTERIUM“ je vepsaná kolem paty kupolovité klenby v jejíž lucerně je malba anděla nesoucího zářící kříž. Foto: Václav Brodský
120. **Praha-Hradčany**, Šternberský palác–kaple, nástěnná malba Pompea Augusta Aldovrandini z roku 1707, Pád andělů. Reprodukce z: DANIEL 2007, 241, Taf. XIV.
121. **Moravská Třebová**, kostel Nalezení sv. Kříže, nástěnná malba Judy Tadeáše Suppera z roku 1755, fresco-secco, strop presbyteria, Nalezení sv. Kříže císařovnou Helenou a ověření jeho pravosti. Foto: autor
122. **Rastatt**, zámecký kostel sv. Kříže, nástěnná malba Johanna Hiebela z roku 1722, klenba hlavní lodi, Nalezení sv. Kříže, císařovna Helena (kryptoportrét markraběnky Sibylly Augusty) s biskupem Makariem, Reprodukce z: FRONEK 2013, obr. VI.A.
123. **Rastatt**, zámecký kostel sv. Kříže, nástěnná malba Johanna Hiebela z roku 1722, klenba hlavní lodi, Nalezení sv. Kříže a Povýšení sv. Kříže, v lunetových výsečích andělé s Arma Christi. Staženo z: <http://www.deckenmalerei.eu/9aff0133-3d01-45c3-8eb6-ce56b2517760>
124. **Lehnické Pole**, proboštský kostel Nalezení sv. Kříže a sv. Hedviky, Cosmas Damian Asam 1733, fresco-secco, klenba lodi kostela, Nalezení sv. Kříže. Reprodukce z: MÁDL/HEISLEROVÁ/ŠEFERISOVÁ-LOUDOVÁ/VÁCHA 2016b, 883, č. kat. XXIIIa/3.a
125. **Brzeg**, kostel Povýšení sv. Kříže, nástěnná malba Johanna Kubena z let 1741–1746, východní empora, Identifikace dřeva pravého kříže. Reprodukce z: SZYBKOWSKI 2000, 56, obr. 29

126. **Brzeg**, kostel Povýšení sv. Kříže, nástěnná malba Johanna Kubena z let 1741–1746, západní empora, sv. Helena hledá dřevo kříže. Reprodukce z: SZYBKOWSKI 2000, 56, obr. 28
127. **Brzeg**, kostel Povýšení sv. Kříže, nástěnná malba Johanna Kubena z let 1741–1746, západní empora, Vítězství císaře Konstantina u Milvijského mostu. Reprodukce z: SZYBKOWSKI 2000, 55, obr. 26
128. **Brzeg**, kostel Povýšení sv. Kříže, nástěnná malba Johanna Kubena z let 1741–1746, východní empora, Návrat sv. Kříže do Jeruzaléma. Reprodukce z: SZYBKOWSKI 2000, 57, obr. 31
129. **Brzeg**, kostel Povýšení sv. Kříže, nástěnná malba Johanna Kubena z let 1741–1746, klenba hlavní lodi, Oslava sv. Kříže. Staženo z: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Poland_Brzeg_-_Johann_Kuben_art_in_Feast_of_the_Cross_church.jpg
130. **Brzeg**, kostel Povýšení sv. Kříže, nástěnná malba Johanna Kubena z let 1741–1746, ilusivní malba hlavního oltáře, Povýšení sv. Kříže. Foto: Andrzej JURKOWSKI
131. **Landsberg**, kostel sv. Kříže, nástěnná malba Christopa Thomase Schefflera z roku 1754, klenba presbyteria, Konstantinova bitva na Milvijském mostě. Reprodukce z: HEUSSLER/GENSICHEN 2013, 300, Farbtaf. 12
132. **Landsberg**, kostel sv. Kříže, nástěnná malba Christopa Thomase Schefflera z roku 1754, klenba lodi, Nalezení a Zkouška pravosti sv. Kříže. Reprodukce z: HEUSSLER/GENSICHEN 2013, 301, Farbtaf. 13
133. **Bergen bei Neuburg**, poutní kostel sv. Kříže, nástěnná malba od Johanna Wolfganga Baumgartnera z roku 1758, klenba presbyteria, Nalezení sv. Kříže. Staženo z: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Bergen_bei_Neuburg_Heilig_Kreuz_Kreuz_auffindung_109.jpg
134. **Řevnice u Prahy**, farní kostel Nanebevzetí Panny Marie a sv. Mořice, nástěnná malba Jana Ezechiela Wodňanského, z roku 1752, klenba lodi, Zkouška pravého Kříže. Reprodukce z: HEUSSLER/GENSICHEN 2013, 303, Farbtaf. 15
135. **Moravská Třebová**, kostel Nalezení sv. Kříže, nástěnná malba Judy Tadeáše Suppera z roku 1755, fresco-secco, zaoltářní stěna s ilusivním nástavcem s kartuší s Pelikánem krmícím mláďata a anděly s Arma Christi. Foto: autor
136. **Rastatt**, zámecký kostel sv. Kříže, nástěnná malba Johanna Hiebela z roku 1722, klenba hlavní lodi, Nalezení sv. Kříže a Povýšení sv. Kříže kolem v lunetách anděl s Arma Christi včetně nástavce hlavního oltář. Staženo z: <https://www.schloss-rastatt>.

de/en/visitor-experience/the-palace-and-garden/the-buildings/the-palace-church-of-the-holy-cross#img-pagewide-1

137. **Vratislav**, konvent sv. Matěje, letní prelatura, pohled do kupole J. B. Mathey, nástěnné malby od Johanna Jacoba Eybelwissera z roku 1715, stav pod novodobé rekonstrukci. Foto: Grzegorz Polak
138. **Vratislav**, konvent sv. Matěje, letní prelatura, pohled do kupole J. B. Mathey, nástěnné malby od Johanna Jacoba Eybelwissera z roku 1715, Anežka Přemyslovna zakládá špitál u pražského mostu, ricordo k nástěnné malbě v kupoli letní prelatury konventu sv. Matěje. Reprodukce z: PUČALÍK 2017, 92, obr. 59
139. **Praha**, kostel sv. Františka, pohled do kupole J. B. Mathey, nástěnná malba Václava Vavřince Reinera z roku 1723, Oslava Kříže s pěti ranami ve výjevu Posledního soudu. Reprodukce z: PREISS 2013, 311, F7a
140. **Praha**, kostel sv. Františka, pohled do klenebního pasu nad oltářem sv. Kříže, nástěnná malba Václava Vavřince Reinera z roku 1723, Konstantinova bitva s Maxenciem. Reprodukce z: PREISS 2013, 321, F7
141. **Praha**, kostel sv. Františka, atika, sochy Matěje Václava Jäckela z roku 1717, andělé s Arma Christi (křížem, Longinovým kopím). Reprodukce z: PUČALÍK 2017, 60, obr. 34
142. **Praha**, kostel sv. Františka, atika, sochy Matěje Václava Jäckela z roku 1717, andělé s Arma Christi (křížem, Longinovým kopím). Reprodukce z: PUČALÍK 2017, 60, obr. 36
143. **Praha**, kostel sv. Františka, oltářní obraz Michaela Leopolda Willmanna z roku 1701, Nalezení sv. Kříže. Reprodukce z: PUČALÍK 2017, obr. 20
144. **Hradiště u Znojma**, proboštský kostel sv. Hypolita, nástěnná malba Franze Antona Maulbertsche z roku 1766, kupole, Nalezení sv. Kříže. Foto: Dominik Matus
145. **Liberec** (Reichenberg), kostel sv. Kříže, nástěnná malba Johanna Wenzela Spitzera z roku 1761, klenba lodi, Přenesení sv. Kříže. Reprodukce z: HEUSSLER/GENSICHEN 2013, 304, Farbtaf. 16
146. **Liberec** (Reichenberg), kostel sv. Kříže, nástěnná malba Johanna Wenzela Spitzera z roku 1761, klenba lodi, Nalezení a Vztyčení sv. Kříže. Reprodukce z: MÁDL 2013b, 280, Abb. 11
147. **Marienthal**, klášter cisterciáček, kaple sv. Kříže a archanděla Michaela, nástěnná malba Františka Karla Palka po roce 1750, Nalezení sv. Kříže. Reprodukce z: PREISS 1999, 111, obr. 82

148. **Svatý Jan pod Skalou**, kaple sv. Kříže, nástěnná malba připisovaná Janu Václavu Spitzervi z roku 1763, Nalezení sv. Kříže. Reprodukce z: MÁDL/HEISLEROVÁ/ŠEFERISOVÁ-LOUDOVÁ/VÁCHA 2016b, 834, obr. XXI/38
149. **Praha-Motol**, Kaple Nalezení sv. Kříže, nástěnná malba Františka Müllera 1754, Zářící kříž, andělé s korunami zemí Rakouska Uherska, hymnu „FVLGET CRUCIS MYSTERIUM“ jejíž lucerně je malba anděla nesoucího zářící kříž. Foto: Václav Brodský
150. **Praha-Motol**, Kaple Nalezení sv. Kříže, nástěnná malba Františka Müllera 1754, Vítězství kříže v podobě anděla s křížem vznášejícího se nad čtyřmi personifikacemi světadílů (Evropy, Asie, Afriky a Ameriky). Malba je doplněna textovou páskou s úryvkem z Venantiova hymnu „O CRVX AVE SPES VNICA“. Foto: Václav Brodský
151. **Praha-Motol**, Kaple Nalezení sv. Kříže, nástěnná malba Františka Müllera 1754, Zářící kříž, andělé s korunami zemí Rakouska Uherska, hymnu „FVLGET CRUCIS MYSTERIUM“ jejíž lucerně je malba anděla nesoucího zářící kříž. Foto: Václav Brodský
152. **Kadaň**, kostel Zvěstování P. Marii a Čtrnácti svatých pomocníků, kaple sv. Anny zvaná „Úmrlčí“, nástěnná malba Josefa Franze Fuxe kolem 1775, Nalezení a ověření pravosti sv. Kříže, Povýšení sv. Kříže a Herakleios navracející Kristův kříž do Jeruzaléma. Foto: autor

Seznam použitých pramenů a literatury

Staré tisky do roku 1800:

BELLARMINO 1596 — Roberto BELLARMINO: Disputationum Roberi Bellarmini. De controversis christianae fidei adversus huius temporis haereticos. Sexta controversia generalis. De Ecclesia quae est in Puratorio. Lugduni 1596, 1321–1412

BREVIARIUM ROMANUM 1747a — Breviarium Romanum ex Decreto Sacro-sancti Concilii Tridentini restitutum, S. Pii V. Pontificis Maximi Jussu editum, et Clementis VIII. Primum, nunc denuó Urbani PP. VIII. Auctoritate recognitum, In quo omnia suis locis ad longum posita sunt, pro majori retitantium commoditate. Pars verna. Roma 1747

BEVIARIUM ROMANUM 1747b — Breviarium Romanum ex Decreto Sacro-sancti Concilii Tridentini restitutum, S. Pii V. Pontificis Maximi Jussu editum, et Clementis VIII. Primum, nunc denuó Urbani PP. VIII. Auctoritate recognitum, In quo omnia suis locis ad longum posita sunt, pro majori retitantium commoditate. Psalterium sispositum per hebdomadam, Cum Ordinario Officii de Tempore. Pars Autumnalis. Roma 1747

MISSALE ROMANUM 1759 — Missale Romanum ex Decreto Sacrosancti Concilii Tridentini restitutum, S. Pii V. Pontificis Maximi jussu editum, Clementis VIII. et Urbani VIII. Auctoritate recognitum, in quo Missae novissimae sanctorum accuraté sunt dispositae. Roma 1759

Symbolum Apostolicum 1730, G. B. Götz. Herzog Anton Ulrich-Museum
Wolfenbüttel, Signatur GBGöz AB 3.11–16

Archivní prameny:

CERRONI 1807 — Jan Peter CERRONI: Skitze einer Geschichte der bildenden Künste in Mähren und dem österreichischen Schlesien. 1807. In: Moravský zemský archiv Brno, fond G12, sig. Cerr. I, č. 33, 224–225

HAWLIK 1838 — Ernst HAWLIK: Zur Geschiste der Baukunst, der bildenden und zeichnenden Künste im Markgrafthume Mähren. Brünn 1838, 3

CHAMBREZ 1854 — Ignaz CHAMBREZ: Nachlass eines mährischen Künstler zur Belehrung seiner Söhne in fünf Hefte. 1854. In: Moravský zemský archiv Brno, fond G13, sig. 198, 11, 15

D'ELVERT 1856 — Christian D'ELVERT: Schriften der historisch-statistischen Sektion der k.k. mahr. schles. Gesellschaft des Ackerbaues, der Natur- und Landeskunde, IX. Bd., Brünn 1856, 403

Moravská galerie Brno, sbírka kreseb, fond Pozůstalost Judy Tadeáše Suppera, inv. č. B 106, B 110, B 232

Moravská zemská knihovna Brno. Schrammova sbírka. (Dohledaná rytina je bez inv. č.)

MZA Brno — Moravská zemský archiv Brno, E 67, Moravská Třebová. Trauungsbuch II., 1688–1744, 505

Národní památkový ústav Brno, Fotoarchiv bývalého památkového úřadu pro Moravu a Slezsko, autor fotografií: Č. Šíla, 1951. (Fotografie jsou uloženy ve složce *Moravská Třebová*, inv. č. jsou uvedena pod fotografiemi v obrazová příloze.)

NPÚ Pardubice, Evidenční list nemovité památky evidenční č. 3224, zpracovala Jarmila Kovářiková 1988, nepag.

RITUALE ROMANUM 1853 — Rituale Romanum Pauli V, Pontificis Maximi jussu editum, atque a felicis recordationis Benedicto XIV auctum et castigatum. Parisiis 1853

SOA Svitavy — Státní okresní archiv Svitavy, Archiv města Moravská Třebová, inv. č. 972

SOA Zámorsk — Státní okresní archiv Zámorsk, sign. M–11 1681, folium 519

ZA Opava — Zemský archiv v Opavě, pracoviště Olomouc, fond Arcibiskupská konzistoř (AOC) – G1, Moravská Třebová kt. 4691

Restaurátorské dokumentace:

BLÁHA 1998 — Jiří BLÁHA: Restaurování nástěnných maleb Judy Tadeáše Suppera v presbytáři kostela sv. Kříže v Moravské Třebové – Restaurátorská dokumentace. Vyšší odborná škola restaurování a konzervačních technik v Litomyšli 1998

ČOBAN/LÁTAL 1998–1999 — Josef ČOBAN / Jiří LÁTAL: Restaurování nástěnných maleb J. T. Suppera na stěnách presbyteria kostela Nalezení sv. Kříže v Moravské Třebové. Vyšší odborná škola restaurování a konzervačních technik v Litomyšli 1999

LÁTAL/LÁTALOVÁ/ŠVUGER/BĚLINOVÁ/LUSTIKOVÁ/POSPÍŠILOVÁ/ZILICH 1996 — Jiří LÁTAL / Vendula LÁTALOVÁ / Karel ŠVUGER / Hana BĚLINOVÁ / Jitka LUSTIKOVÁ / Kateřina POSPÍŠILOVÁ / Daniel ZILICH 1996: Restaurování nástěnných maleb J. T. Suppera při oltáři sv. Josefa ve hřbitovním kostele Nalezení sv. Kříže v Moravské Třebové Restaurátorská zpráva A 06/96 archiv školy. Vyšší odborná škola restaurování a konzervačních technik v Litomyšli 1996.

Literatura:

- ADAM 2001 — Adolf ADAM: Liturgika. Křesťanská bohoslužba a její vývoj. Praha 2001
- ADAMCOVÁ/ZAHRADNÍK 2017 — Kateřina ADAMCOVÁ / Pavel ZAHRADNÍK: Mariánský sloup na Hradčanském náměstí. Praha 2017
- ALLMER 2017 — Gottfried ALLMER: Sakrallandschaft rund um Stift Vorau. In: Josef HOFER (ed.) Sakralkunst Oststeiermark 1/2017. Stubenberg am See 2017, 6–12
- ALTOVÁ 1996 — Blanka ALTOVÁ: Činnost J. T. Suppera v Sedlci u Kutné Hory. In: Moravskotřebovské vlastivědné listy 6, 1996, 19–26
- ALTOVÁ 2000 — Blanka ALTOVÁ: Kutná Hora v době baroka. In: Helena ŠTROBLOVÁ / Blanka ALTOVÁ (ed.): Kutná Hora. Praha 2000, 460–467
- ARIJČUK 2012a — Petr ARIJČUK: Josef Ignác Sadler a Juda Tadeáš Supper. In: Jana MARTÍNKOVÁ (ed.): Malíři 16.–18. století a Moravská Třebová. Moravská Třebová 2012, 41–54
- ARIJČUK 2012b — Petr ARIJČUK: Kracker, Leicher, Palko, Fanti, Wagenschön. K činnosti malířů z okruhu vídeňské umělecké Akademie pro Moravskou Třebovou ve druhé polovině 18. století. In: Jana MARTÍNKOVÁ (ed.): Malíři 16.–18. století a Moravská Třebová. Moravská Třebová 2012, 55–72
- ARIJČUK 2016 — Petr ARIJČUK: Malířské výzdoby bočních oltářů františkánského kláštera v Moravské Třebové. Příspěvek k tvorbě Františka Korompaye. In: Opuscula Historiae Artium / 65, 2016, 64–73
- BALCÁREK 2008 — Pavel BALCÁREK: Kardinál František z Dietrichsteina a jeho doba. In: Leoš MLČÁK (ed.): Kardinál František z Dietrichsteina (1570-1636). Prelát a politik neklidného věku. Olomouc 2008, 17
- BENEŠ 1884 — František BENEŠ: Fresky ve veliké síni bývalého cisterciánského kláštera, nyní c.k. továrny na tabák v Sedlci. Kutná Hora 1884
- BĚLOHLÁVEK 1928 — Václav BĚLOHLÁVEK: Decantatus Bohemiae historicus. In: Od Karlova mostu I/1928, 81–93
- BĚLOHLÁVEK 1931 — Václav BĚLOHLÁVEK: Řádové báje. In: Od Karlova mostu IV, č. 3., 1931, 119–122
- BIEGEL/MACEK 2015 — Richard BIEGEL / Petr MACEK: Mnohotvárná architektura Kiliána Ignáce Dientzenhofera. In: BIEGEL/MACEK/BACHTÍK 2015, 419–471
- BIRNBAUMOVÁ 1925 — Anežka BIRNBAUMOVÁ: Příspěvky k dějinám umění 17. století z archivu Šternbersko-Mandercheidského. In: Památky archeologické 34. Praha 1925, 41

- BLÁHA 2000 — Jiří BLÁHA: Juda Tadeáš Josef Supper (1712-1771). Poznámky k technice a ikonografii nástěnných maleb. (absolventská práce na Institutu restaurování a konzervačních technik v Litomyšli). Litomyšl 2000
- BLAŽÍČEK 1958 — Oldřich Jakub BLAŽÍČEK: Sochařství baroku v Čechách. Plastika 17. a 18. věku. Praha 1958
- BLAŽÍČEK 1989 — Oldřich Jakub BLAŽÍČEK: Sochařství vrcholného baroka v Čechách. In: DČVU II/2, 480–509
- BLAŽÍČEK 1991 — Oldřich Jakub BLAŽÍČEK: Slovník pojmů z dějin umění. Názvosloví a tvarosloví architektury, sochařství, malby a užitého umění. Praha 1991
- BOUČEK 2015 — Jan BOUČEK: Jiří František Pacák a jeho tvorba ve východních Čechách (diplomová práce na Katolické teologické fakultě Univerzity Karlovy v Praze). Praha 2015
- BUBEN 1997 — Milan BUBEN: Encyklopedie heraldiky. Světská a církevní titulatura a reálie. Praha 1997
- BUBEN 2002 — Milan BUBEN: Encyklopedie řádů, kongregací a řeholních společností katolické církve v českých zemích. I. díl: Řády rytířské a křížovníci. Praha 2002
- BUKOVSKÝ 2000 — Jan BUKOVSKÝ: Loretánské kaple v Čechách a na Moravě. Praha 2000
- BUSHART/PÖTZL/SEITZ/STEINGRÄBER 1986 — Bruno BUSHART / Walter PÖTZL / Reinhard SEITZ / Erich STEINGRÄBER: Bergen bei Neuburg an der Donau. Kloster Bergen bei Neuburg an der Donau und seine Fresken von Johann Wolfgang Baumgartner (=Kunst in Bayern und Schwaben 3). Weißenhorn 1986
- CZERNY 1896 — Alois CZERNY: „Ecclesiam S. Crucis in monte ad Treboviam“. In: Schönhengster Zeitung – 21.11., 1896
- CZERNY 1899 — Alois CZERNY: Zur Kunstgeschichte Mähr.-Trübau's. In: Mittheilungen des Mährischen Gewerbe-Museums 17. 1899
- CZERNY 1903 — Alois CZERNY: Die Friedhofskirche zu Mähr.-Trübau. In: Verein für Fortbildung des Handels – u. Gewerbestandes in Mährisch-Trübau. Bericht über die Tätigkeit im 30. Vereinsjahre vom 1. Jänner bis 31. Dezember 1902. Moravská Třebová 1903, příloha
- CZERNY 1904 — Alois CZERNY: Der politische Bezirk Mährisch-Trübau. Heimatkunde für Schule und Haus. Mährisch-Trübau 1904
- CZERNY 1906 — Alois CZERNY: Judas Thadäus Josephus Supper. Ein Beitrag zur Mährischen Kunstgeschichte. In: Mitteilungen des Mährischen Gewerbe-Museums in Brünn 1906, 151

- CZERNY 1907 — Alois CZERNY: Denksteine. In: Mitteilungen zur Volkskunde des Schöngengster Landes, 1907, 101–115
- CZERNY 1910 — Alois CZERNY: Mährisch-Trübauer Künstlernamen. In: Mitteilungen des Erzherzog Rainer-Museums für Kunst und Gewerbe 27, 1910, 1–7
- CZERNY 1913 — Alois CZERNY: Das Lapidarium am Friedhofe zu Mähr-Trübauer. In: Mitteilungen des Erzherzog Rainer-Museum für Kunst und Gewerbe, 1913, 97–107, 118–123
- CZERNY 1914 — Alois CZERNY: Mährisch-Trübauer Epitaphien. In: Mitteilungen des Erzherzog Rainer-Museum für Kunst und Kunstgewerbe 32, č. 14, 1914, 129–139
- CZERNY 1915 — Alois CZERNY: Epitaphien in Mähr.-Trübau. In: Mitteilungen des Erzherzog Rainer-Museum für Kunst und Kunstgewerbe 33, 1915, 49–65
- ČORNEJOVÁ 2002 — Ivana ČORNEJOVÁ: Továřstvo Ježíšovo. Jezuité v Čechách. Praha 2002
- DALMAN 1929 — Gustaf DALMAN: Studien zur Grabeskirche in Jerusalem. In: Zeitschrift des Deutschen Palästina-Vereins 52, 1929, 122
- DANIEL 1996 — Ladislav DANIEL: Filippo Abbiati. In: Ladislav DANIEL / Olga PUJMANOVÁ / Milan TOGNER (ed.): Olomoucká obrazárna Italské malířství 14–18. století z olomouckých sbírek. Olomouc 1996, 28–36
- DANIEL 2007 — Ladislav DANIEL: „Vidimus stellam eis in oriente“. Notes on Mural Paintings in the Sternberg Palace in Prag. In: Martin MÁDL / Michaela ŠEFERISOVÁ-LOUDOVÁ / Zora WORGÖTTER (ed.): Baroque Ceiling Painting in Central Europe- Barocke Deckenmalerei in Mitteleuropa. Praha 2007, 27–38
- DANIEL 2009 — Ladislav DANIEL: Obrazárna. In: Ladislav DANIEL / Marek PERŮTKA / Milan TOGNER (ed.): Arcibiskupský zámek a zahrady v Kroměříži. Kroměříž 2009, 151–170
- DANIEL 2011 — Ladislav DANIEL: Evropská malířská centra a barokní Olomouc. In: Ondřej JAKUBEC / Marek PERŮTKA (ed.): Olomoucké baroko 3. Výtvarná kultura let 1620–1780, Historie a kultura. Olomouc: Muzeum umění. Olomouc 2011, 107–133
- DENNÍ MODLITBA CÍRKVE 2005a — Denní modlitba církve II. díl. Kostelní Vydří 2005
- DENNÍ MODLITBA CÍRKVE 2005b — Denní modlitba církve IV. díl. Kostelní Vydří 2005
- DĚDKOVÁ 1982 — Libuše DĚDKOVÁ: Ignác a Jan Oderličtí a Jakub Zink – barokní malíři v Uničově. In: Sborník památkové péče v Severomoravském kraji 1982, č. 5, Ostrava 1982, 109–130

- DIETRICH 2013 — Dagmar DIETRICH: Zum Bildprogramm der Landsberger Jesuitenkirche Heilige Kreuz. Ein Beispiel jesuitischer Kreuzes-Ikonographie. In: Carla HEUSSLER / Sigrid GENSICHEN (Hg.): Das Kreuz – Darstellung und Verherung in der Frühen Neuzeit. Regensburg 2013, 234–261
- DOLEJŠÍ 2013 — Kateřina DOLEJŠÍ: Symboly ilustrované barokní tisky olomouckých jezuitů „*Naše zvědavé století se chce bavit novotou a nenadálou krásou*“ (disertační práce na Filosofické fakultě Masarykovy univerzity v Brně). Brno 2013
- DORNER/DORNER 1969 — Gottlieb DORNER / Friedrich DORNER: Mährisch Trübau. Die perle des Schönhemgestgaues. Göppingen 1969
- DROZDOVÁ 1996 — Ludmila DROZDOVÁ: Příspěvek ke studii malovaných epitafů na Moravě od 2. poloviny 16. století do poloviny 18. století (diplomová práce na Pedagogické fakultě Univerzity Palackého v Olomouci). Olomouc 1996
- DUS/POKORNÝ 2001 — Jan Amos DUS / Petr POKORNÝ: Neznámá evangelia. Novozákonní apokryfy. Praha 2001
- EISENBEIß 2005 — Anja EISENBEIß: Einprägsamkeit en gros Die Porträts Kaiser Maximilians I. Ein Herrscherbild gewinnt Gestalt. Inauguraldissertation zur Erlangung des Doktorgrades an der Ruprecht-Karls-Universität Heidelberg, Philosophische Fakultät, Zentrum für Europäische Geschichte und Kulturwissenschaften, Institut für Europäische Kunstgeschichte. Heidelberg 2005
- FAJT 1997 — Jiří FAJT (ed.): Magister Theodoricus, dvorní malíř Karla IV. Umělecký výzdoba posvátných prostor hradu Karlštejna. Praha 1997
- FAJT 2012 — Jiří FAJT (ed.): Europa Jagellonica 1386–1572 Umění a kultura ve střední Evropě za vlády Jagellonců – Průvodce výstavou. Praha 2012, 157
- FOLTÝN 2005 — Dušan FOLTÝN (ed.): Encyklopedie moravských a slezských klášterů. Praha 2005
- FREIMANOVÁ 1988 — Milena FREIMANOVÁ (ed.): Matyáš B. Braun 1684–1738. Sborník vědecké konference v Praze 26. a 27. listopadu 1984. Praha 1988
- FRITSCHER 1868 — Franz FRITSCHER: Gedenkbuch der Stadt Mährisch-Trübau und der zum ehemalig Mähr. Trübauer Dominium gehörigen Gemeinden. Prag 1868
- FRITSCHER 1880 — Franz FRITSCHER: Gedenkbuch der Stadt Mährisch Trübau und den zum ehemalig Mähr. Trübauer Dominium gehörigen Gemeinden, welche jetz den land-und forstwirthschaftlichen Vereins- bezirk bilden. G. Nowotny. Mähr. Trübau 1880
- FRITSCHER 1887 — Franz FRITSCHER: Häuserbeschreibung und deren Besitznachfolger, 1887
- FRONEK 2013 — Jiří FRONEK: Johann Hiebel (1679–1755). Malíř fresek střeoevropského baroka. Praha 2013

- GENSICHEN 2013 — Sigrid GENSICHEN: Die Kreuzfrömmigkeit der Markgräfin Sibylla Augusta von Baden-Baden. Verbindungen zur böhmischen, habsburgischen Und wittelsbachischen Kreuzverehrung. In: Carla HEUSSLER / Sigrid GENSICHEN (Hg.): Das Kreuz – Darstellung und Verherung in der Frühen Neuzeit. Regensburg 2013, 159–175
- GEYER 1988 — Paul GEYER: Itinera Hierosolymitana: CSEL XXXIX. Wien 1988
- GLANCOVÁ 2017 — Alžběta GLANCOVÁ: Reprezentace hebrejského písma v křesťanské ikonografii a jeho funkce (bakalářská práce na Filosofické fakultě Univerzity Karlovy v Praze). Praha 2017
- GÖTTLER 1996 — Christine GÖTTLER: Die Kunst des Fegefeuers nach der Reformation: kirchliche Schenkungen, Ablass und Almosen in Antwerpen und Bologna um 1600. In: Berliner schriften zur Kunst, Bd. 7. Mainz 1996
- GÖTTLER 1999 — Christine GÖTTLER: Securing space in a foreing place. Peter Paul Rubens's Saint Theresa for the Portuguese merchant-bankers in Antwerp. In: Journal of the Walters Art Gallery 57, 1999, 133–151
- GÖTTLER 2010 — Christine GÖTTLER: Last Things: Art and Religious Imagination in the Age of Reform. Turnhout 2010
- HALADA 1994 — Jan HALADA: Lexikon české šlechty: Erby, fakta, osobnosti, sídla a zajímavosti. díl 1. 2. Praha 1994, 190
- HALL 1991 — James HALL: Slovník námětů a symbolů ve výtvarném umění. Praha 1991
- HARLAS 1906 — František HARLAS: Super: 1) S. Juda Tadyáš malíř český. In: Ottův slovník naučný. Ilustrovaná encyklopedie obecných vědomostí XXIV. Praha 1906, 385
- HAVLÍČKOVÁ 2009 — Ivana HAVLÍČKOVÁ: Pravděpodobný fenomén Křížové cesty v Moravské Třebové. (bakalářská práce na Fakultě restaurování Univerzity Pardubice v Litomyšli). Litomyšl 2009
- HECHT 2013 — Christian HECHT: Das Kreuz in den nachtridentischen Bildertraktaten. In: Carla HEUSSLER / Sigrid GENSICHEN (Hg.): Das Kreuz – Darstellung und Verherung in der Frühen Neuzeit. Regensburg 2013, 97–113
- HEROUT 1980 — Jaroslav HEROUT: Slabikář návštěvníků památek. Praha 1980
- HEUSSLER 2013 — Carla HEUSSLER: Von Rom nach Rasstat - Markgräfin Sibylla Augusta von Baden-Baden als „neue Helena“. In: Carla HEUSSLER / Sigrid GENSICHEN (Hg.): Das Kreuz – Darstellung und Verherung in der Frühen Neuzeit. Regensburg 2013, 177–192
- HIKL 1948 — Rudolf HIKL: Moravská Třebová v dějinách. Moravská Třebová 1948

- HOMOLKA 1985 — Jaromír HOMOLKA: Sochařství: In: Jaromír HOMOLKA / Josef KRÁSA / Václav MENCL / Jaroslav PEŠINA / Josef PETRÁŇ (ed.): Pozdně gotické umění v Čechách /1471–1526/. Praha 1985, 167–254
- HORYNA 1993 — Mojmír HORYNA: Lehnické Pole – probošství s kostelem sv. Kříže a sv. Hedviky. In: Dagmar HEJDOVÁ /Pavel PREISS / Libuše UREŠOVÁ (edd.): Tisíc let benediktínského kláštera v Břevnově 993–1993, Katalog výstavy k oslavám milénia založení kláštera, Praha 1993, 97–99
- HRDINA 2015 — Ignác Antonín HRDINA: Dokumenty Tridentského koncilu. Praha 2015
- HÜBEL 1924 — Ignaz HÜBEL: Beiträge zur Geschichte der Reformation und Gegenreformation im Schönhengster Lande. In: Mitteilungen zur Volks- und Heimatkunde des Schönhengster Landes, 1924, 5–52
- CHALINE 2013 — Olivier CHALINE: Bílá hora. Praha 2013
- CHOUTKA 1959 — Václav CHOUTKA: Malířské dílo J. V. Spitzera (diplomová práce na Filosofické fakultě Univerzity Karlovy v Praze). Praha 1959
- CHOUTKA 1962 — Václav CHOUTKA: Malíř J. V. Spitzer a jeho práce na Liberecku. In: Sborník Severočeského musea. Historia 3, 1962, 179–201
- INGRLE 2006 — Petr INGRLE: Paris Gille: Infula pro Karla II. z Liechtensteinu-Castelkorna. Emblematická apologie církevního aristokrata. In: Beket BUKOVINSKÁ / Lubomír SLAVÍČEK (ed.): Pictura verba cupit. Sborník příspěvků pro Lubomíra Konečného. Praha 2006, 57–68
- JAKUBEC 2007 — Ondřej JAKUBEC: Georg Fitz. Epitaf rodiny Zachariáše Schartena s Oplakáváním, Bohem Otcem a Duchem svatým. In: Ondřej JAKUBEC (ed.): Ku věčné památce. Malované renesanční epitafy českých zemích (kat. výst.). Olomouc 2007, 114–115
- JAKUBEC/MILTOVÁ 2009 — Ondřej JAKUBEC / Radka MILTOVÁ: Elias Hauptner a Matouš Radouš – malíři umírajícího času. Manýristické epitafy v českých zemích kolem roku 1600. In: Umění LVII, 2009, 148–171
- JAKUBEC/PERŮTKA 2011 — Ondřej JAKUBEC / Marek PERŮTKA: Olomoucké baroko 3. Historie a kultura. Výtvarná kultura let 1620–1780. Olomouc 2011
- JAKUBEC 2011 — Ondřej JAKUBEC: Soubor malovaných epitafů v Moravské Třebové v bezčasí „dlouhé renesance“ a ztracené „kultury vzpomínání.“ In: Jana MARTÍNKOVÁ (ed.): Malíři 16.–18. století a Moravská Třebová. Moravská Třebová 2012, 4–15
- JASCHKE 1825 — Felix JASCHKE: Judas Thaddäs Supper. Ein Beitrag zur mährischen Kunstgeschichte, Brüner Wochenblatt zur Beförderung der Vaterlandskunde zur Belehrung und Unterhaltung 2/49, 1825, 21. 6., 193–194

- JEMELKOVÁ/ZÁPALKOVÁ 2009 — Simona JEMELKOVÁ / Helena ZÁPALKOVÁ: Ondřej Zahner 1709–1752 (kat. výst.). Olomouc 2009, 40–43
- JENSEN 2017 — Robin JENSEN: *The cross. History, art, and controversy*. Harvard University Press. Cambridge / Massachusetts / London 2017
- JERUZALÉMSKÁ BIBLE 2009 — JERUZALÉMSKÁ BIBLE: Písmo svaté vydané Jeruzalémskou biblickou společností. Praha 2009
- JŮZA 1956 — Václav JŮZA: Neznámé dílo Ignáce Günthera na Moravě. In: *Umění a svět I, 1956*, 46–60
- KADLEC 1987 — Jaroslav KADLEC: *Přehled českých církevních dějin 2*. Praha 1987
- KADLEC 1993 — Jaroslav KADLEC: *Dějiny katolické církve III*. Olomouc 1993
- KALABISOVÁ 1963 — Jarmila KALABISOVÁ: *Moravskotřebovský rokokový malíř Juda Tadeáš Josef Supper (1712–1771) (diplomová práce na Filosofické fakultě Masarykovy univerzity v Brně)*. Brno 1963
- KARNER 1996 — Herbert KARNER: *Andrea Pozzo e la finta architettura d'altare*. In: *Austria e Boemia*. In: Alberta BATTISTI (ed.): *Andrea Pozzo*. Milano 1996, 83–187
- KIRSCHBAUM 1970 — Engelbert KIRSCHBAUM: *Lexikon der christlichen Ikonographie. Zweiter Band. Allgemeine Ikonographie, Fabelwesen–Kynokephalen*. Rom / Freiburg / Basel / Wien 1970
- KLOBUŠICKÝ 2001 — Jan KLOBUŠICKÝ: *Soubor obrazů křížové cesty v kostele sv. Kříže v Moravské Třebové*, In: *Výroční zpráva Památkového ústavu v Pardubicích za rok 2000*. Pardubice 2001, 153–163
- KNOZ 2013 — Tomáš KNOZ: *Lichtenštejnská zámecká sídla v kontextu moravsko-rakouské renesance a manýrismu. Zámek Rabensburg*. *Časopis matice moravské, Supplementum 5, 132/2013*, 107
- KOBIELUS 2011 — Stanisław KOBIELUS: *Kryž Chrystusa. Od znaku i figury do symbolu i metafory*. Kraków 2011
- KOMÁREK 2007 — Filip KOMÁREK: *Vznik a vývoj malířského bratrstva sv. Lukáše v Brně v 1. polovině 18. století (magisterská diplomová práce na Filosofické fakultě Masarykovy univerzity v Brně)*. Brno 2007
- KONEČNÝ 2002 — Lubomír KONEČNÝ: *Santiniho kostel Navštívení P. Marie v Obytčově a emblematika*. In: Lubomír KONEČNÝ (ed.): *Mezi obrazem a textem. Miscelanea z historie emblematiky*. Praha 2002, 217–232
- KORKISCH 1975 — Gustav KORKISCH: *Geschichte des Schönhengstgaves, 2*. Mníchov 1975

- KOŘÁN 1989 — Ivo KOŘÁN: Renesanční sochařství v Čechách a na Moravě. In: DČVU II/1, 1989, 117–135
- KOSTELNÍČKOVÁ 2008 — Martina KOSTELNÍČKOVÁ: Josef František Wickart: P. Maria s dítětem přijímá skrze přímluvu sv. Anny sv. Jana Sarkandera. In: Martina KOSTELNÍČKOVÁ (ed.): Olomoucká obrazárna III. Středoevropské malířství 16–18. století, z olomouckých sbírek. Muzeum umění Olomouc. Olomouc 2008, 158–160
- KOŠŤÁLOVÁ 2011 — Eva KOŠŤÁLOVÁ: Kalvárie a Křížové vrchy doby baroka v českých zemích (magisterská diplomová práce na Filosofické fakultě Univerzity Palackého v Olomouci). Olomouc 2011
- KOVÁČ 2009 — Peter KOVÁČ (ed.): Kristova trnová koruna. Paříž, Sainte-Chapelle a dvorské umění svatého Ludvíka (=Stavitelé katedrál 2). Praha 2009
- KOVÁŘÍKOVÁ 1995 — Jarmila KOVÁŘÍKOVÁ: Juda Tadeáš Josef Supper 1712-1771. Ikonografie freskařského díla v moravskotřebovském regionu (diplomová práce na Filosofické fakultě Univerzity Karlovy v Praze). Praha. 1995
- KOVÁŘOVÁ 2015 — Martina KOVÁŘOVÁ: Franz Ignaz Günther und sein Werk in Olmütz. In: Umění LXIII, 2015, č. 6, 485–491
- KOVÁŘOVÁ 2016 — Martina KOVÁŘOVÁ: Olomoucký sochař Jan Kammereit (1715?–1769) a kubizující formy ve výtvarném umění pozdního baroka (disertační práce na Filosofické fakultě Univerzity Palackého v Olomouci). Olomouc 2016
- KOZIEL 2003 — Andrzej KOZIEL: Świeci Pomocnicy z Podlesia kolo Lubawki. Kilka uwag na temat ślaskiej ikonografii Czternastu Wspomo zycieli w czasach baroku. In: Perspectiva. Legnickie Studia Teologiczno-Historyczne II, 2003, č. 2, 232–249
- KRAMPL 1971 — Jan KRAMPL: Jan Kryštof Handke, život a dílo (disertační práce na Filosofické fakultě Masarykovy univerzity v Brně). Brno 1971
- KRATINOVÁ 2003 — Vlasta KRATINOVÁ: Styly a stylové tóniny pozdního baroku. In: Jiří KROUPA (ed.): V zrcadle stínů, Morava v době baroka 1670-1790. Brno 2003, 233–245
- KREJČA 1995 — Jáchym KREJČA: Juda Tadeáš Supper. Encyklopedické heslo (seminární práce na Vyšší odborné školy restaurování a konzervačních technik v Litomyšli). Litomyšl 1995
- KREJČA 1996 — Jáchym KREJČA: Technika nástěnné malby v díle Judy Tadeáše Suppera (absolventská práce na Vyšší odborné školy restaurování a konzervačních technik v Litomyšli). Litomyšl 1996
- KREJČA/ZEMAN 1995 — Jáchym KREJČA / David ZEMAN: Loretánská kaple při farním kostele Nanebevzetí P. Marie v Moravské Třebové. Restaurování nástěnných maleb Judy Tadeáše Suppera. In: Moravskotřebovské vlastivědné listy 5, 1995, 23–26

- KREJČÍK 2008 — Tomáš KREJČÍK: Náboženské poměry ve střední Evropě. In: Leoš MLČÁK (ed.): Kardinál František z Dietrichsteina (1570-1636). Prelát a politik neklidného věku. Olomouc 2008, 22
- KRIKOSOVÁ 2011 — Lenka KRIKOSOVÁ: Umělecká tvorba Ignáce, Jana, Jana Nepomuka a Antonína Oderlických (diplomová práce na Filosofické fakultě Univerzity Palackého v Olomouci). Olomouc 2011
- KROLL 2002 — Gerhard KROLL: Po stopách Ježíšových. Kostelní Vydří 2002
- KROUPA 1998 — Jiří KROUPA: Dietrichsteinský palác v Brně a Ludwig Sebastian Kaltner. In: Umění XLVI, 1998, 522–547
- KROUPA 2003 — Jiří KROUPA: Umělecká úloha, objednavatelé a styl na Moravě doby barokní. In: Jiří KROUPA (ed): V zrcadle stínů, Morava v době baroka 1670-1790. Brno 2003, 37–77
- KRSEK 1969 — Ivo KRSEK: Náčrt dějin moravského malířství 18. století. In: Sborník prací Filosofické fakulty Masarykovy univerzity v Brně. roč. XVIII. Brno 1969
- KRSEK 1981 — Ivo KRSEK: Malířství 2. poloviny 18. století na Moravě. In: Sborník prací Filosofické fakulty Masarykovy univerzity v Brně. roč. XXX. Brno 1981
- KRSEK 1989a — Ivo KRSEK: Barokní malířství 17. století na Moravě. In: DČVU II/2, 357–371
- KRSEK 1989b — Ivo KRSEK: Malířství vrcholného baroka na Moravě. In: DČVU II/2, 612–628
- KRSEK 1989c — Ivo KRSEK: Malířství pozdního baroka na Moravě. In: DČVU II/2, 790–816
- KRSEK/KUDĚLKA/STEHLÍK/VÁLKA 1996 — Ivo KRSEK / Zdeněk KUDĚLKA / Miloš STEHLÍK / Josef VÁLKA: Umění baroka na Moravě a ve Slezsku. Praha 1996
- KUBIČKA/ZELINGER 2004 — Roman KUBIČKA/Jiří ZELINGER: Výkladový slovník malířství, grafiky a restaurátorství. Praha 2004
- KUBÍNOVÁ 2006 — Kateřina KUBÍNOVÁ: Imitatio Romae. Karel IV. a Řím. Praha 2006
- KUČA 2000 — Karel KUČA: Města a městečka v Čechách na Moravě a ve Slezsku. IV. díl. Praha 2000
- KVALTINOVÁ 2000 — Jana KVALTINOVÁ: Juda Tadeáš Josef Supper (1712-1771), jeho práce v Čechách a působení českého prostředí na jeho tvorbu (diplomová práce na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy v Praze). Praha 2000
- LOBKOWICZ 1999 — František LOBKOWICZ: Encyklopedie řádů a vyznamenání. Praha 1999

- LOUBAL 1995 — Ladislav LOUBAL: Městská památková rezervace Moravská Třebová.
In: Moravskotřebovské vlastivědné listy 5, 1995, 3–7
- LOUBAL 1996 — Ladislav LOUBAL: Hřebečské baroko – Schönhengster Barock.
Moravská Třebová 1996
- LUDVÍK 1928 — Michael LUDVÍK: Kult dřeva kříže vůbec a zvláště v řádu křížovníků
s červenou hvězdou. In: Od Karlova mostu I. Praha 1928
- MACEK/BIEGEL/BACHTÍK 2015 — Petr MACEK / Richard BIEGEL / Jakub BACHTÍK
(edd.): Barokní architektura v Čechách. Praha 2015
- MACHÁČKOVÁ 2006 — Hana MACHÁČKOVÁ: Děkanský kostel Nanebevzetí Panny
Marie v Moravské Třebové. Malířská a sochařská výzdoba (diplomová práce na
Filosofické fakultě Masarykovy Univerzity v Brně). Brno 2006
- MACHÁČKOVÁ 2011 — Hana MACHÁČKOVÁ: Kostel Nanebevzetí Panny Marie.
Výzdoba interiéru s přihlédnutím k sochařství vrcholného a pozdního baroka.
In: Jana MARTÍNKOVÁ (ed): Barokní sochařství v Moravské Třebové. Problematika
připisování autorství, restaurování, prezentace. Moravská Třebová 2011, 30–36
- MACHÁČKOVÁ 2012 — Hana MACHÁČKOVÁ: Fresky Judy Tadeáše Suppera
v děkanském kostele Nanebevzetí Panny Marie v Moravské Třebové. In: Jana
MARTÍNKOVÁ (ed): Malíři 16.–18. století a Moravská Třebová. Moravská Třebová
2012, 35–40
- MÁDL 2006 — Martin MÁDL: Handkeho skica ze Strahovské obrazárny a malba v
olomoucké kapli Božího Těla [Handke's sketch from the Strahov Gallery and his
painting in the Holy Body Chapel in Olomouc]. In: Umění LIV, 2006, 504–512
- MÁDL 2007 — Martin MÁDL: Distinguishing-Similarities. Style, Carpofo and
Giacomo Tencalla in Czech Lands. In: Ars 40, Ústav dejín umenia, Bratislava 2007,
225–236
- MÁDL 2008 — Martin MÁDL: Giacomo Tencalla and Ceiling Painting in 17th Century
Bohemia and Moravia. In: Umění LVI, 2008, 38–64
- MÁDL 2012 — Martin MÁDL (ed.): Tencalla. Barokní nástěnná alba v českých zemích I.
Statě o životě a díle ticinských freskařů, o objednavatelích a o umělcích z jejich
okruhu. Praha 2012
- MÁDL 2013a — Martin MÁDL (ed.): Tencalla. Barokní nástěnná alba v českých zemích
II. Katalog nástěnných maleb Carpofo a Giacoma Tencally na Moravě a
v Čechách. Praha 2013
- MÁDL 2013b — Martin MÁDL: Heiligkreuzlegenden in der böhmischen Wand und
Deckenmalerei des 17. und 18. Jahrhunderts. In: Carla HEUSSLER / Sigrid
GENSICHEN (Hg.): Das Kreuz – Darstellung und Verherung in der Frühen Neuzeit.
Regensburg 2013, 262–286

- MÁDL/HEISSLEROVÁ/ŠEFERISOVÁ-LOUDOVÁ/VÁCHA 2016a — Martin MÁDL / Radka HEISSLEROVÁ / Michaela ŠEFERISOVÁ-LOUDOVÁ / Štěpán VÁCHA: Benediktíni I. Barokní nástěnná malba v českých zemích. Praha 2016
- MÁDL/HEISSLEROVÁ/ŠEFERISOVÁ-LOUDOVÁ/VÁCHA 2016b — Martin MÁDL / Radka HEISSLEROVÁ / Michaela ŠEFERISOVÁ-LOUDOVÁ / Štěpán VÁCHA: Benediktíni II. Barokní nástěnná malba v českých zemích. Praha 2016
- MALÝ/SUCHÁNEK 2009 — Tomáš MALÝ / Pavel SUCHÁNEK: Mezi realitou a symbolem. K historické interpretaci (barokního) ztvárnění očiště. In: *Opuscula historiae artium* 53, 1–2, 2009, 53–82
- MALÝ 2011 — Tomáš MALÝ: Christianizace obrazem: „Barokní via purgativa“ jako afektivní internalizace víry. In: Jiří HANUŠ (ed.): *Christianizace českých zemí ve středoevropské perspektivě*. Brno 2011, 194–227
- MALÝ/SUCHÁNEK 2013 — Tomáš MALÝ / Pavel SUCHÁNEK: *Obrazy očiště. Studie o barokní imaginaci*. Brno 2013
- MARTÍNKOVÁ 1995 — Jana MARTÍNKOVÁ: Renesanční náhrobníky a lapidárium na hřbitově v Moravské Třebové. In: *Moravskotřebovské vlastivědné listy* 5, 1995, 19–22
- MARTÍNKOVÁ 2011a — Jana MARTÍNKOVÁ: Moravskotřebovské malované epitafy. K osudům čtyř památek pozdně renesančního malířství, rukopisný příspěvek přednesený na semináři Malíři 16.–18. století a Moravská Třebová, konaném v Moravské Třebové 14. června 2011. Moravská Třebová 2011
- MARTÍNKOVÁ 2011b — Jana MARTÍNKOVÁ (ed.): *Barokní sochařství v Moravské Třebové. Problematika přepisování autorství, restaurování, prezentace*. Moravská Třebová 2011
- MARTÍNKOVÁ 2012 — Jana MARTÍNKOVÁ (ed.): *Malíři 16.–18. století a Moravská Třebová*. Moravská Třebová 2012
- MATZKE 1965 — Josef MATZKE: *Religiöse Barockdenkmäler im Ostsudetenland*. 2. Königstein 1965, 36–37
- MENZEL 1964 — Beda Franz MENZEL: Ein Blick in die barocke Welt der Äbte Othmar Zinke und Benno Löbl Břevnov-Braunau 1700–1751. In: *Stifter-Jahrbuch* 8, 1964, 84–124
- MENZEL 1978 — Beda Franz MENZEL: Abt Othmar Daniel Zinke 1700–1738. Ein Prälat des Böhemischen Barocks In: *Studien und Mitteilungen zur Geschichte des Benediktiner-Ordens* 89, Augsburg 1978, 239–243
- MENZEL 1986 — Beda Franz MENZEL: Abt Othmar Daniel Zinke und die Ikonographie seiner Kirchen in Břevnov – Braunau – Wahlstatt. In: *Studien und Mitteilungen zur Geschichte des Benediktiner-Ordens und seiner Zweige – Sonderdruck*. St. Ottilien 1986, 77–79

- MAXOVÁ/NEJEDLÝ/SUCHOMEL/ZAHRADNÍK 1997 — Ivana MAXOVÁ / Vratislav NEJEDLÝ / Miloš SUCHOMEL / Pavel ZAHRADNÍK: Mariánské, trojiční a další světecké sloupy a pilíře v okrese Svitavy, Praha 1997, 39–42
- MLČÁK 1981 — Leoš MLČÁK Neznámé barokní malby Petra Hocheckera. In: Zprávy Krajského vlastivědného muzea v Olomouci 207, Olomouc 1981, 17–23
- MLČÁK 1982 — Leoš MLČÁK: Malířské dílo Josefa Františka Pilze (1711-1797). In: Sborník památkové péče v Severomoravském kraji V, Ostrava 1982, 62–108
- MLČÁK 1985 — Leoš MLČÁK: Malíř Josef František Wickart. In: Jan BISTRICKÝ (ed.): Historická Olomouc a její současné problémy V. Olomouc 1985, 259–268
- MLČÁK 1992 — Leoš MLČÁK: K nástěnným malbám Carpofoara Tencally v arcibiskupské rezidenci v Olomouci. In: Zprávy památkové péče 52, 1992, 20–21
- MLČÁK 1994 — Leoš MLČÁK: Jan Kryštof Handke. Vlastní životopis 1694-1774. Olomouc 1994
- MLČÁK 1995 — Leoš MLČÁK: Fresky Ferdinanda Nabotha v kapli „V lipkách“ u Rýmařova. In: Střední Morava I, 1995, 41
- MLČÁK/SVÁTKOVÁ 1977 — Leoš MLČÁK / Libuše SVÁTKOVÁ: Několik poznámek k dějinám barokního malířství 18. století na Moravě (Josef Ignác Sadler, Antonín Richter, Petr Hochecker). In: Sborník památkové péče v Severomoravském kraji 3. Ostrava 1977, 118–200
- MURRAY 2013 — Paul MURRAY: Aquinas at prayer. The Bible, mysticism and poetry. London 2013
- MÜLLER 2010 — Gerhard Ludwig MÜLLER: Dogmatika pro studium i pastorači. Kostelní Vydří 2010
- MYSLIVEČKOVÁ 1994 — Hana MYSLIVEČKOVÁ: Dva pozdně renesanční portrétní památníky Adama Merckela na Jesenicku. In: Severní Morava 67, 1994, 3–9
- MYSLIVEČKOVÁ 2011 — Hana MYSLIVEČKOVÁ: Moravská sakrální architektura 1590–1650. Příspěvek ke stylovým otázkám longitudinální architektury. (diplomová práce na Filozofické fakultě Univerzity Palackého v Olomouci). Olomouc 2011
- NEUMANN 1974 — Jaromír NEUMANN: Český barok. Praha 1974
- NEUMANN 1978 — Jaromír NEUMANN: Petr Brandl a jeho Nanebevzetí ve Vysokém Mýte. Vysoké Mýto 1978
- NEUMANN 1985 — Jaromír NEUMANN: Ikonologie Santiniho chrámu v Kladrubech. In: Umění 33, 1985, 97–136

- NEVÍMOVÁ 2000 — Petra NEVÍMOVÁ: Johann Hiebels Deckenfresko in der Prager Spiegelkapelle. In: Markus HÖRSCH / Elisabeth OY-MARRA (ed.): Kunst-Politik-Religion. Studien zur Kunst in Süddeutschland, Österreich, Tschechien und der Slowakei. Festschrift für Franz Matsche zum 60. Geburtstag. Petersberg / Imhof 2000, 169–175
- NEVÍMOVÁ 2003a — Petra NEVÍMOVÁ: Vliv spirituality Tovaryšstva Ježíšova na výzdobné programy řádových kostelů. In: Ivana ČORNEJOVÁ (ed.) 2003: 217–249
- NEVÍMOVÁ 2003b — Petra NEVÍMOVÁ: VIRGA NOTAT VIRGINEM ET FLOS DEUM HOMINEM freskový cyklus J. Hiebela v Doksanech. In: Petr HRUBÝ / Michaela HRUBÁ (ed.): Barokní umění v severozápadních Čechách. Ústí nad Labem 2003, 197–232
- NOVÁK 1988a — Josef NOVÁK: Patristická čítanka. Praha 1988
- NOVÁK 1988b — Josef NOVÁK: Patristická čítanka. Eusebius Pamphili. Církevní dějiny (Ecclesiastica historia). Praha 1988
- NOVÁK 1989 — Josef NOVÁK: Sedmá patristická čítanka. Socrates Scolasticus. Církevní dějiny. Praha 1989
- NOVÝ ZÁKON 2003 — NOVÝ ZÁKON: Nový Zákon. Praha 2003
- OPPELTOVÁ 2011 — Jana OPPELTOVÁ: Premonstrátská kanonie Hradisko u Olomouce a její kulturní prostředí, In: Ondřej JAKUBEC / Marek PERŮTKA (ed.): Olomoucké baroko 3. Výtvarná kultura let 1620-1780, Historie a kultura. Olomouc 2011, 53–65
- OULÍKOVÁ 2007 — Petra OULÍKOVÁ: Der Bibliothekssaal des Clementinum zu Prag. In: Martin MÁDL / Michaela ŠEFERISOVÁ-LOUDOVÁ / Zora WÖRGÖTTER (ed.): Baroque Ceiling Painting in Central Europe, Barocke Deckenmalerei in Mitteleuropa. Proceedings of the international conference, Brno-Prague (27th of September -1st of October 2005). Prague 2007, 155–163
- OULÍKOVÁ 2009 — Petra OULÍKOVÁ: Przycynek do życia i twórczości Jana Kubena v Czechach. In: Antonina ŽABA (ed.): Kościół Pw. Podwyższenia Krzyża świętego Brzeg. Monografia Spotkanie z zabytkiem. 3 (III). Gliwice 2009, 63–80
- PANOCH 2011 — Pavel PANOCH: Křížové cesty: geneze, ikonografie, italsko-české souvislosti. In: Jana MARTÍNKOVÁ (ed.): Barokní sochařství v Moravské Třebové. Problematika připisování autorství, restaurování, prezentace. Moravská Třebová 2011, 37–46
- PAUKRT 2004 — Václav PAUKRT: Malíř Juda Tadeáš Supper a restaurování jeho nástěnných maleb (četně nově objevených). In: Zprávy památkové péče 64, 2004, 51–68
- PAUKRT 2005 — Václav PAUKRT: Jan Ludvík Klemens a Juda Tadeáš Josef Supper. In: Zprávy památkové péče 65, 2005, 526

- PAVLÍČEK 1998 — Martin PAVLÍČEK: Následovníci M. B. Brauna na Chrudimsku a Pardubicku. Pokus o vymezení autorských hranic (diplomová práce na Filozofické fakultě Univerzity Palackého v Olomouci). Olomouc 1998
- PAVLÍČEK 2000 — Martin PAVLÍČEK: K dílu Michaela Václava Halbaxe. Zum Werk von Michael Wenzel Halbax. In: *Historia Artium III*. Katedra dějin umění UP. Olomouc 2000, 197–212
- PAVLÍČEK 2001 — Martin PAVLÍČEK: Severin Tischler (dizertační práce na Filozofické fakultě Univerzity Palackého v Olomouci). Olomouc 2001
- PAVLÍČEK 2006 — Martin PAVLÍČEK: Severin Tischler (1705–1742/1743). In: *Průzkumy památek II*, 2006, 35–52
- PAVLÍČEK 2008 — Martin PAVLÍČEK: Severin Tischler. Sochař pozdního baroka na pomezí Moravy a Čech (kat. výst.). Olomouc 2008
- PAVLÍČEK 2010 — Martin PAVLÍČEK: Sochaři a sochařství baroka v Olomouci. In: Ondřej JAKUBEC / Marek PERŮTKA (ed.): *Olomoucké baroko. Výtvarná kultura let 1620–1780 (2/ kat. výst.)*. Olomouc 2010, 130, 137
- PAVLÍČEK 2011 — Martin PAVLÍČEK: Jan Kammerreith. In: Ondřej JAKUBEC / Marek PERŮTKA (ed.) *Olomoucké baroko. Výtvarná kultura let 1620–1780 (3/ Historie a kultura)*. Olomouc 2011, 235.
- PEKAŘ 1990 — Josef PEKAŘ: O smyslu českých dějin. Praha 1990
- PEŠINA 1954 — Jaroslav PEŠINA: Kynžvartský oltář dílem Bernarda Strigla. In: *Zprávy památkové péče* 14, 1954, 148
- PEŠINA 1985 — Jaroslav PEŠINA / Josef PETRÁŇ: Pozdně gotické umění v Čechách 1741–152/. Praha 1985, 238 (167–254)
- PIPEK 2006 — Jan PIPEK: Pověstný řezbář Pacák, žirečtí jezuité a Pelzelova sbírka životopisů věhlasných učenců a umělců. In: *Ročenka Státního okresního archivu v Trutnově 2003–2004*, 2006, 107–155
- PLAZAK 1965 — Ignacy PŁAZAK: Działalność artystyczna morawskich malarzy-dekuratorów na Śląsku w XVIII wieku. In: *Biuletyn Historii Sztuki* 4, 1965, 301–318
- PLAZAK 1972 — Ignacy PŁAZAK: Jan Kuben. Dekoracja malarska kościoła parafialnego pod wezwaniem Św. Krzyża w Brzegu, *Opolski Rocznik Muzealny*, 1972, Opole 1972, 201–231
- PLESNÍKOVÁ 2010 — Kateřina PLESNÍKOVÁ: Václav Jindřich Nosecký 1661-1732 (diplomová práce na Filozofické fakultě Palackého Univerzity v Olomouci). Olomouc 2010.
- PODLAHA 1908 — Antonín PODLAHA: Posvátná místa království českého. řada I. Arcidiecéze pražská díl II. vikariáty Berounský, Bystřický a Plzeňský. Praha 1908

- POCHE 1978 — Emanuel POCHE: Umělecké památky Čech 2. Praha 1978
- POCHE 1980 — Emanuel POCHE: Umělecké památky Čech 3. Praha 1980
- POKORNÝ 2011 — Martin POKORNÝ: Restaurování barokních kamenných plastik v Moravské Třebové. In: Jana MARTÍNKOVÁ (ed): Barokní sochařství v Moravské Třebové. Problematika přepisování autorství, restaurování, prezentace. Moravská Třebová 2011, 47–54, 78–80
- POLÁCH 1995 — Drahomír POLÁCH: K tvorbě malíře Jana Kryštofa Handkeho v okrese Šumperk. In: Vlastivědný sborník Severní Morava 69. Šumperk 1995, 31–48
- PREISS 1956 — Pavel PREISS: Baroková iluzivní výmalba architektury a Čechy. In: Umění věků. Věnováno k sedmdesátým narozeninám profesora dr. Josefa Cibulky. Praha 1956, 172–178
- PREISS 1971 — Pavel PREISS: Václav Vavřinec Reiner. Praha 1971
- PREISS 1989a — Pavel PREISS: Malířství vrcholného baroka v Čechách. In: DČVU II/2, 540–611
- PREISS 1989b — Pavel PREISS: Malířství pozdního baroka a rokoka v Čechách. In: DČVU II/2, 751–789
- PREISS 1992 — Pavel PREISS: Eine Entwurfszeichnung des Martin Altomonte zum Alexanderzyklus in der Salzburger Residenz. In: Barockberichte. Informationsblätter des Salzburgermuseums, Heft 5/6, 1992, 212–213
- PREISS 1996a — Pavel PREISS: Pozzo e il pozzismo in Boemia. In: Alberta BATTISTI (ed.): Andrea Pozzo. Milano 1996, 431–440
- PREISS 1996b — Pavel PREISS: Michael Angelo Unterberger. In: Rakouská kresba 18. století. Vybraná díla z českých a moravských sbírek. Praha 1996
- PREISS 1996c — Pavel PREISS: „Sola est invicto Caesare digna.“ Úvahy o Sandrartově Nalezení sv. Kříže v brněnském kapucínském kostele. In: Opusculum historiae atrium. Studia minora facultatis philosophicae Universitatis Brunensis, F 40, 1996, 59–73
- PREISS 1999 — Pavel PREISS: František Karel Palko. Život a dílo malíře sklonku středoevropského baroka a jeho bratra Františka Antonína Palka. Praha 1999
- PREISS 2002 — Pavel PREISS: Kapucínský kostel v Chrudimi. Obrazy z hlavního oltáře. Chrudim 2002
- PREISS 2013 — Pavel PREISS: Václav Vavřinec Reiner. Dílo, život a doba malíře českého baroka I. Praha 2013

- PUČALÍK 2003 — Marek PUČALÍK: Ikonografie řádu křížovníků s červenou hvězdou (nepublikovaná diplomová práce na Teologické fakultě Univerzity Karlovy v Praze). Praha 2003
- PUČALÍK 2013 — Marek PUČALÍK: Umělecký mecenát křížovnického velmistra Františka Matouše Böhmba 1722–1750 (disertační práce na Ústavu dějin Katolické teologické fakulty Univerzity Karlovy v Praze). Praha 2013
- PUČALÍK 2017 — Marek PUČALÍK: Křížovníci v době vrcholného baroka za generalátu Františka Matouše Böhmba 1722–1750. Opera facultatis theologiae catholicae Universitatis Carolinae Pragensis, Historia et historia artium XXV. Praha 2017
- PYSIAK 2009 — Jerzy PYSIAK: Kult relikvií umučení Páně v ideologii královské vlády ve Francii a v Anglii ve 13. století: Ludvík Svatý a Jindřich III. In: Peter KOVÁČ (ed.): Kristova trnová koruna. (=Stavitelé katedrál 2). Praha 2009, 210–233
- REMEŠOVÁ 1980 — Miroslava REMEŠOVÁ: Karel Josef Haringer (diplomová práce na Filosofické fakultě Jana Evangelisty Purkyně v Brně). Brno 1980
- RICHTER 1963 — Václav RICHTER: Náčrt činnosti Domenica Martinelliho na Moravě. In: Sborník prací Filosofické fakulty brněnské univerzity F7, 1963, 49, 62
- RIZZI 1990–1992 — Wilhelm Georg RIZZI: Ein Hochaltarentwurf für Mährisch Trübau von Vincenzo Fantí. In: Sborník Filosofické fakulty brněnské univerzity F 34–36, 1990–1992, 205–207
- ROYT 2006a — Jan ROYT: Slovník biblické ikonografie. Praha 2006
- ROYT 2006b — Jan ROYT: Franzyska Sybilla Augusta markraběnka bádenská jako „Druhá Helena“. K ikonografii výzdoby zámeckého kostela sv. Kříže v Rastattu. In: Beket BUKOVINSKÁ / Lubomír KONEČNÝ (ed.): Pictura verba cupit, Praha 2006, 271–278
- ROZTOMILÁ 2017 — Barbora ROZTOMILÁ: Lichtenštejnové jako nabyvatelé žerotínských konfiskátů po roce 1620 (bakalářská práce na Filosofické fakultě Masarykovy Univerzity v Brně). Brno 2017
- RUPPRECHT 2013 — Bernhard RUPPRECHT: In hoc signo vinces. Die Schleische Benediktinerprobstei Wahlstatt zum Heiligen Kreuz im Brennpunkt konfessioneller Spannungen. In: Carla HEUSSLER / Sigrid GENSICHEN (ed.): Das Kreuz – Darstellung und Verherung in der Frühen Neuzeit. Regensburg 2013, 218–133
- RULÍŠEK 2006 — Hynek RULÍŠEK: Slovník křesťanské ikonografie. Postavy, atributy, symboly. 2006
- RYŠKA 1966 — Jaroslav RYŠKA: Fresky Jana Kryštofa Handkeho. In: Střední Morava 1. Olomouc 1966
- RYŠKA 1968a — Jaroslav RYŠKA: Freska Jana Kryštofa Handkeho v olomoucké kapli Božího Těla. In: Střední Morava 2. Olomouc 1968

- RYŠKA 1968b — Jaroslav RYŠKA: Freska Jana Kryštofa Handkeho v olomoucké kapli Božího Těla z roku 1728. Olomouc: Galerie výtvarného umění v Olomouci sv. 4. Olomouc 1968
- ŘÍHOVÁ 2008 — Vladislava ŘÍHOVÁ: Sochařská výzdoba manýristické části zámku v Moravské Třebové (disertační práce na Filozofické fakultě Univerzity Palackého v Olomouci). Olomouc 2008
- ŘÍHOVÁ 2011 — Vladislava ŘÍHOVÁ: Moravská Třebová v 18. století. In: Jana MARTÍNKOVÁ (ed.): Barokní sochařství v Moravské Třebové. Problematika připisování autorství, restaurování, prezentace. Moravská Třebová 2011, 4–11
- SAUERLÄNDER 2014 — Willibald SAUERLÄNDER: The Catholic Rubens. Saints and Martyrs. Los Angeles 2014
- SEDLÁK 2012 — Jan SEDLÁK (ed.): Cesta od renesance k baroku. Slavné stavby Moravské Třebové. Moravská Třebová 2012
- SEKANINA 2017 — Adam SEKANINA: Ignác Tomášek (1729–1802). Jedelský sochař pozdního baroka na pomezí severní Moravy a východních Čech. In: Zprávy Vlastivědného muzea v Olomouci. Společenské vědy 314. Olomouc 2017, 37–60
- SCHALLER 1935 — Marian SCHALLER: Římský misál. Praha 1935
- SCHEFFER 1995–1996 — Hoop de Dieuwke SCHEFFER (ed.): Hollstein's Dutch and Flemish Etching, Engravings and Woodcuts ca. 1400–1700, XLV. Maarten de Vos. Amsterdam 1995–1996
- SCHENKOVÁ/OLŠOVSKÝ 2001 — Marie SCHENKOVÁ / Jaromír OLŠOVSKÝ: Barokní malířství a sochařství v západní části českého Slezska. Opava 2001
- SCHENKOVÁ 2004 — Marie SCHENKOVÁ: Malířství-Katalog autorsky určených děl. In: Marie SCHENKOVÁ / Jaromír OLŠOVSKÝ (ed.): Barokní malířství a sochařství ve východní části českého Slezska. Opava 2004, 27–66
- SCHMID 1841 — Xaver SCHMID: Kultus der christkatholischen kirche. Pasau 1841
- SCHULZ 1901 — Václav SCHULZ: Příspěvky k dějinám moru v zemích českých z let 1531–1746. č. 20, Historický archiv. Z archivu Musea království českého. In: Česká akademie císaře Františka Josefa pro vědy, slovesnost a umění. Praha 1901, 152–154
- SLAVÍČEK 2008 — Lubomír SLAVÍČEK: „Honestus et eruditus civis et artifex“. Umělecké a knižní sbírky vzdělaných měšťanských umělců 18. století (Brno, Moravská Třebová, Praha). In: Václav LEDVINKA / Jiří PEŠEK: Město a intelektuálové od středověku do roku 1848. Sborník statí a rozšířených příspěvků z 25. vědecké konference Archivu hlavního města Prahy, uspořádané ve spolupráci s Institutem mezinárodních studií Fakulty sociálních věd Univerzity Karlovy v Praze ve dnech 10. až 12. října 2006 v Clam-Gallasově paláci v Praze. Praha 2008, 875–914

- SPERLING 1986 — Ivan SPERLING: Jan Hiebel a Andrea Pozzo. In: Itálie, Čechy a střední Evropa. Referáty z konference Katedry dějin umění a estetiky Filozofické fakulty Univerzity Karlovy v Praze. Praha 1986, 294–305
- STEHLÍK 1955 — Miloš STEHLÍK: K činnosti J. F. Pacáka na Moravě. In: Umění III, 1955, 83–85
- STEHLÍK 1975–1976 — Miloš STEHLÍK: Nástin dějin sochařství 17. a 18. století na Moravě. In: Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity, F 19–20. Brno 1975–1976, 23–40
- STEHLÍK 1982–1983 — Miloš STEHLÍK: Heinz, Pacák, Thény, Rohrbach nebo Tischler? In: Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity F 26, Brno 1982–83, 39, 41–47
- STEHLÍK 1989 — Miloš STEHLÍK: Sochařství vrcholného baroka na Moravě. In: DČVU II/2, 514, 527
- STEHLÍK 1994 — Miloš STEHLÍK: Moravskotřebovské pašije. Moravská Třebová 1994
- STEHLÍK 2006 — Miloš STEHLÍK: Slohová podstata sochařského díla Ondřeje Zahnera. In: Miloš STEHLÍK: Barok v soše. Výběr statí. Brno 2006, 134–136
- STEHLÍK 2011 — Miloš STEHLÍK: K interpretaci uměleckého díla. Moravská Třebová–barokní sochařství. In: Jana MARTÍNKOVÁ (ed.): Barokní sochařství v Moravské Třebové. Problematika připisování autorství, restaurování, prezentace. Moravská Třebová 2011, 12–16
- SUCHÁNEK 1999 — Pavel SUCHÁNEK: Johann Sturmer. Olomoucký sochař počátku 18. století (diplomová práce na Filozofické fakultě Masarykovy Univerzity v Brně). Brno 1999
- SUCHÁNEK 2008 — Pavel SUCHÁNEK: Učený umělec. Příklad Ondřeje Sweigla. In: Jiří MALÍŘ: Člověk na Moravě ve druhé polovině 18. století. Brno 2008, 136–146
- SUCHÁNEK 2011a — Pavel SUCHÁNEK: Sběratelé, učenci, znalci. Tři mecenáši Josefa Ignáce Sadlera. In: Jiří KROUPA / Martina MILÁČKOVÁ / Leoš MLČÁK / Pavel SUCHÁNEK: Josef Ignác Sadler 1725-1767. Olomouc 2011, 35–42
- SUCHÁNEK 2011b — Pavel SUCHÁNEK: Jan Sturmer v Moravské Třebové a v lomech u Mladějova: Příklad dílenské praxe barokního sochaře. In: Jana MARTÍNKOVÁ (ed.): Barokní sochařství v Moravské Třebové. Problematika připisování autorství, restaurování, prezentace, Moravská Třebová 2011, 17–23
- SZYBKOWSKI 2000 — Bogusław SZYBKOWSKI (ed.): Magia iluzji. Dzieło Jana Kubena. Opole: 2000

- ŠEFERISOVÁ-LOUDOVÁ 2007 — Michaela ŠEFERISOVÁ-LOUDOVÁ: Barockbibliotheken in Mähren. In: Martin MÁDL / Michaela ŠEFERISOVÁ-LOUDOVÁ / Zora WÖRGÖTTER (ed.): Baroque Ceiling Painting in Central Europe, Barocke Deckenmalerei in Mitteleuropa. Prague 2007, 89–95, 267–271
- ŠEFERISOVÁ-LOUDOVÁ 2011 — Michaela ŠEFERISOVÁ-LOUDOVÁ: Wandmalerei um 1700 in der Stadt Jihlava (Iglau). Bürger als Mäzene, Bürger als Publikum. In: Acta historiae artis Slovenica 16., 2011, 81–193
- ŠEFERISOVÁ-LOUDOVÁ 2012 — Michaela ŠEFERISOVÁ-LOUDOVÁ: Bohatá pokladnice konceptů a idejí: ikonografické programy a jejich tvůrci v období baroka na Moravě. In: Opuscula historiae artium 61 [56], 2012, 134-155
- ŠEFERISOVÁ-LOUDOVÁ 2015 — Michaela ŠEFERISOVÁ-LOUDOVÁ: Josef Stern 1716–1775. Olomouc 2015
- ŠELEMBA 2011 — Michal ŠELEMBA: Příspěvek k technice Franze Josepha Fuxe v kontextu barokní nástěnné malby 18. století v žateckém a kadaňském regionu (semestrální práce na Fakultě restaurování Univerzity Pardubice). Litomyšl 2011
- ŠELEMBA 2013 — Michal ŠELEMBA: Nástěnné malby Ignáce Oderlitzkého ve městě Šumperku (teoretická část bakalářské práce na Fakultě restaurování Univerzity Pardubice). Litomyšl 2013
- ŠÍR/ŠÍROVÁ-MOTYČKOVÁ 2008 — Jiří ŠÍR / Kamila ŠÍROVÁ-MOTYČKOVÁ: Klenoty českého baroka. Praha 2008
- ŠRONĚK 1997 — Michal ŠRONĚK: Pražští malíři 1600–1650. Mistři, tovaryši, učedníci a štolíři v Knize Staroměstského malířského cechu. Praha 1997
- ŠTECH 1959 — Vojtěch Václav ŠTECH: Die Barockskulptur in Böhmen. Praha 1959
- ŠTĚTINA 2010 — JAN ŠTĚTINA: Stavební vývoj zámku v Moravské Třebové v době Ladislava z Boskovic. In: Jana MARTÍNKOVÁ (ed.): Moravskotřebovský zámek. Renesance v evropském kontextu. Problematika nových objevů, rekonstrukce, prezentace. Moravská Třebová 2010, 15–30
- ŠVUGER/ZEMAN 1996 — Karel ŠVUGER / David ZEMAN: Loretánská kaple při farním kostele Nanebevzetí Panny Marie v Moravské Třebové. Restaurování nástěnných maleb Judy Tadeáše Suppera. In: Moravskotřebovské vlastivědné listy 6, 1996, 16–18
- TACKE 1998 — Andreas TACKE (Hrsg.): Herbst des Barock. Studien zum Stilwandel; die Malerfamilie Keller (1740 bis 1904). München 1998, 13–23
- TEJKL 1981 — Josef TEJKL: Počátky tvorby Jiřího Františka Pacáka a její sociální kořeny. In: Umění XXIX, 1981, 427–436
- TEJKL 1988 — Josef TEJKL: Nové poznatky o vztahu Braunovy dílny k sochařské tvorbě ve východních Čechách. In: FREIMANNOVÁ 1988, 121–129

- TIETZE 1907 — Hans TIETZE: Österreichische Kunsttopographie. Die Denkmale des politischen Bezirkes Krems Bd. I., Wien 1907
- TOGNER 1973 — Milan TOGNER: Kaple Božího Těla v Olomouci. In: Umění XXI, 1973, 331–343
- TOGNER 1994 — Milan TOGNER: Jan Kryštof Handke 1694–1774, malířské dílo. Olomouc 1994
- TOGNER 1997 — Milan TOGNER: Paolo Pagani, Kresby-Drawings. Olomouc 1997
- TOGNER 2003 — Milan TOGNER: Malíři první poloviny 18. století v Olomouci. In: Jiří KROUPA (ed.): V zrcadle stínů, Morava v době baroka 1670-1790. Brno 2003, 185–199
- TOGNER 2004 — Milan TOGNER: Antonín Martin Lublinský 1636-1690. Olomouc 2004
- TOGNER 2005 — Milan TOGNER: Italská kresba 17. století ve sbírce Vědecké knihovny v Olomouci. Sbírka Antonína Martina Lublinského ve Vědecké knihovně v Olomouci. Olomouc 2005
- TOGNER 2008 — Milan TOGNER: Jan Kryštof Handke a jeho okruh. In: Barokní malířství v Olomouci. Olomouc 2008, 85–110
- TOGNER 2010 — Milan TOGNER / Jana ZAPLETALOVÁ (ed.): Mezi Římem a střední Moravou. Barokní skicář Dionýsia Strausse (1660-1720). Olomouc 2010
- TOMAN 1950 — Prokop TOMAN: Nový slovník československých výtvarných umělců II (L–Ž). Praha 1950
- TOMAN 2000 — Prokop TOMAN: Nový slovník československých výtvarných umělců II (L–Ž). Praha 2000
- TRLÍKOVÁ 2011 — Michaela TRLÍKOVÁ: Nástěnná malba v díle Karla Františka Antonína Teppera (diplomová práce na Filosofické fakultě Masarykovy Univerzity v Brně). Brno 2011
- TÜCK 2018 — Jan Heiner TÜCK: A Gift of Presence. The Theology and Poetry of the Eucharist in Thomas Aquinas. Washington 2018
- TURSKA 2001 — Agnieszka TURSKA: Dekoracja freskowa Sali kopulowej dawnego Kastoru kryżowsów s czervona gwiazda i jej znaczenie ideowe (Praca licencjacka). Wrocław 2001
- URBANOVÁ 2010 — Daniela URBANOVÁ: Malířská výzdoba kostela a kostnice ve Slatinách u Jičína (bakalářská práce na Fakultě restaurování Univerzity Pardubice). Pardubice 2010
- VACKOVÁ 1969 — Jarmila VACKOVÁ: Epitafní obrazy v předbělohorských Čechách. In: Umění XVII, 1969, 131–156

- VÁCHA 2008 — Štěpán VÁCHA: Antiquitatis illustre monimentum: Die Klosterkirche in Sedletz und ihre Restaurierung von 1700–1709. In: Umění LVI, 2008, 384–408
- VÁCHA 2009 — Štěpán VÁCHA: Fresky Jana Jakuba Steinfelse v klášterním kostele v Sedlci ve světle písemných pramenů In: Sedlec. Historie, architektura a umělecká tvorba sedleckého kláštera ve středoevropském kontextu kolem roku 1300 a 1700. Mezinárodní sympozium, Kutná Hora 18. - 20. září 2008. In: Radka LOMIČKOVÁ (ed.): Opera Facultatis Theologiae catholicae Universitatis Carolinae Pragensis; Historia et historia atrium. Praha 2009, 547–571
- VELDMAN 2006 — Ilja M. VELDMAN: Purgatory in the Low Lands. In: Beket BUKOVINSKÁ / Lubomír KONEČNÝ (ed.): Pictura verba cupit. Praha 2006, 169–180
- VLČEK/SOMMER/FOLTÝN 2005 — Pavel VLČEK / Petr SOMMER / Dušan FOLTÝN: Encyklopedie moravských a slezských klášterů. Praha 2005
- VIDMANOVÁ 2012 — Anežka VIDMANOVÁ: Legenda aurea. Praha 2012
- VILÍMKOVÁ 1986 — Milada VILÍMKOVÁ: Stavitelé paláců a chrámů. Kryštof a Kilián Ignác Dietzenhoferové. Praha 1986
- VILÍMKOVÁ 1989 — Milada VILÍMKOVÁ: Klášter benediktinů s proboštským kostelem sv. Kříže a sv. Hedviky. In: FIMANOVÁ / HORYNA / ROLLOVÁ 1989, 74–75, kat. č. 42
- VILÍMKOVÁ/PREISS 1989 — Milada VILÍMKOVÁ / Pavel PREISS: Ve znamení břevna a růží. Historický a umělecký odkaz benediktinského opatství v Břevnově. Praha 1989
- VOLK-KNÜTTEL 2007 — Brigitte VOLK-KNÜTTEL: Überlegungen zum ursprünglichen Standort von Rubens' "Engelsturz" für Neuburg, Neuburger Kollektaneenblatt 155, 2007, 5–32
- VŠETEČKOVÁ 1999 — Zuzana VŠETEČKOVÁ: Středověká nástěnná malba ve středních Čechách. Průzkumy památek roč. VI., příloha. Praha 1999
- VŠETEČKOVÁ/HLAVÁČKOVÁ/KROUPOVÁ/KROUPA/STRÁNSKÁ 2011 — Zuzana VŠETEČKOVÁ / Hana HLAVÁČKOVÁ / Jaroslava KROUPOVÁ / Pavel KROUPA / Marcela STRÁNSKÁ: Středověká nástěnná malba ve středních Čechách. Praha 2011
- VYMĚTALOVÁ 1996 — Eva VYMĚTALOVÁ: Hřbitovní kostel Nalezení sv. Kříže v Moravské Třebové. Shrnutí dosavadních průzkumů a dokumentace současného stavu nástěnných maleb v interiéru. Absolventská práce. IRKT Litomyšl 1996
- WAISSEROVÁ 2000 — Jana WAISSEROVÁ: Nástěnná malba v presbytáři kostela Nalezení sv. Kříže na Křížovém vrchu u Moravské Třebové z dílny moravskotřebovského malíře Judy Tadeáše Suppera (oborová práce na Univerzitě Palackého v Olomouci. Olomouc 2000
- WINKLER 1950 — Will WINKLER: Kaiser Maximilian I. Zwischen Wirklichkeit und Traum. München 1950

- WOLNY 1855 — Georg WOLNY: Kirchliche Topographie von Mähren, meist nach Urkunden und Handschriften. Abt. I, Olmützer Erzdiöcese, Brünn 1855, Bd. I–IV, Dechant Trübau–Bd. II, 446–456
- ZÁPALKOVÁ 2011 — Helena ZÁPALKOVÁ: Několik poznámek ke genezi rukopisu moravského barokního sochaře Jana Jiřího Antonína Heinze. In: Jana MARTÍNKOVÁ (ed.): Barokní sochařství v Moravské Třebové. Problematika připsování autorství, restaurování, prezentace. Moravská Třebová 2011, 24–29
- ZLAT 1979 — Mieczysław ZLAT: Brzeg. Wrocław: Ossolineum 1979
- ŽABA 2009 — Antonina ŽABA: Kościół pw. Podwyższenia Krzyża Świętego. Brzeg. In: Stanisław MAJEWSKI (red.): Spotkanie z Zabytkiem: nr 3 (III), Gliwice 2009
- ZAPLETALOVÁ 2005 — Jana ZAPLETALOVÁ: Mezi Boloňou a Krakovem, Život a dílo italského malíře Innocenza Montiho (1653-1710). In: Umění LIII, 2005, 335–446
- ZLÁMAL 1972 — Bohumil ZLÁMAL: Poutní tradice na Moravě 2. (studijní text). Olomouc 1972