

Katedra pedagogiky
Jihočeská univerzita v Českých Budějovicích
Teologická fakulta

Bakalářská práce

KRISTUS NA HOŘE OLIVETSKÉ V DÍLE MISTRA VYŠEBRODSKÉHO OLTÁŘE
A MISTRA TŘEBOŇSKÉHO OLTÁŘE

Vedoucí práce: PhDr. Zuzana Svobodová, Ph.D.

Autor: Lenka Fílová

Studijní obor: Pedagogika volného času (KS)

Ročník: 4. ročník

2012

Bakalářská práce v nezkrácené podobě

Prohlašuji, že svoji bakalářskou práci jsem vypracovala samostatně pouze s použitím pramenů a literatury uvedených v seznamu citované literatury.

Prohlašuji, že v souladu s § 47b zákona č. 111/1998 Sb. v platném znění, souhlasím se zveřejněním své bakalářské práce, a to v nezkrácené podobě (v úpravě vzniklé vypuštěním vyznačených částí archivovaných Teologickou fakultou) elektronickou cestou ve veřejně přístupné části databáze STAG provozované Jihočeskou univerzitou v Českých Budějovicích na jejích internetových stránkách, a to se zachováním mého autorského práva k odevzdanému textu této kvalifikační práce. Souhlasím dále s tím, aby toutéž elektronickou cestou byly v souladu s uvedeným ustanovením zákona č. 111/1998 Sb. zveřejněny posudky školitele a oponentů práce i záznam o průběhu a výsledku obhajoby kvalifikační práce. Rovněž souhlasím s porovnáním textu mé kvalifikační práce s databází kvalifikačních prací Theses.cz provozovanou Národním registrem vysokoškolských kvalifikačních prací a systémem na odhalování plagiátů.

20. 3. 2012

Děkuji vedoucí bakalářské práce PhDr. Zuzaně Svobodové, Ph.D. za věcné a pečlivé vedení práce, svým přátelům za sdílení tématu a rodině za trpělivost.

Obsah	
Úvod.....	5
1 DOBA A UMĚNÍ.....	8
1.1 Obraz.....	8
1.1.1 Středověk.....	8
1.1.2 Symbol.....	9
1.1.3 Současnost.....	10
1.2 Doba.....	11
1.2.1 Gesta.....	12
1.2.2 Umělec.....	13
1.2.3 Dílny.....	15
1.2.3.1 Technika deskového malířství.....	15
1.2.3.2 Čechy.....	15
1.3 Ikonografie Krista na hoře Olivetské.....	17
1.3.1 Ikonografické schéma podle Réauové.....	18
1.3.2 Příklady zobrazení.....	19
1.3.2.1 Čechy.....	20
2. CISTERCIÁCI A OBRAZ MISTRA VYŠEBRODSKÉHO.....	22
2.1 Cisterciáci.....	22
2.1.1 Spiritualita.....	23
2.2 Obraz Mistra vyšebrodského.....	26
2.2.1 Popis.....	26
2.2.2 Základní data.....	27
2.2.3 Styl.....	28
2.2.4 Ikonografická interpretace.....	28
2.2.5 Výklad podle Neubauera.....	29
2.3 Vliv spirituality řádu na obraz Mistra vyšebrodského.....	31
3 AUGUSTINIÁNI KANOVNÍCI A OBRAZ MISTRA TŘEBOŇSKÉHO.....	33
3.1 Augustiniáni kanovníci.....	33
3.1.1 Devotio moderna.....	33
3.2 Obraz Mistra třeboňského.....	36
3.2.1 Popis.....	36
3.2.2 Základní data.....	36
3.2.3 Styl.....	37
3.2.4 Ikonografická interpretace.....	38
3.3 Vliv spirituality na obraz Mistra třeboňského.....	39
4 SROVNÁNÍ.....	40
4.1 Výtvarné.....	40
4.2 Osobní.....	40
Závěr.....	43
Seznam literatury.....	45
Příloha.....	47

Úvod

V práci se věnuji dvěma středověkým deskám, vytvořeným ve středověkých dílnách Mistra Vyšebrodského oltáře (dále jen Mistr vyšebrodský) a Mistra Třeboňského oltáře (dále jen Mistr třeboňský), stejného ikonografického tématu Kristus na hoře Olivetské. Oba obrazy pocházejí z větších oltářních celků. Oltář Mistra vyšebrodského je spjat s klášteřem cisterciáků ve Vyšším Brodě, druhý oltář s augustiniánskou kanonií v Třeboni. Zajímá mě, zda tyto dva obrazy stejného ikonografického tématu vypovídají o tomtéž.

Téma jsem si vybrala v souvislosti s výtvarným zaměřením svého studia pedagogiky volného času. Myslím si, že je důležité seznamovat děti s vlastní kulturní historií v širším kontextu, a to způsobem, který neklade důraz jen na získávání znalostí, ale i na zážitek, pochopení vztahů a na rozvoj osobnosti.

Představila jsem si středověkou malířskou dílnu, tak trochu podobnou dnešní restaurátorské, dílnu naplněnou soustředěnou prací řemeslníků, někdy ruchem a zmatkem, a vidím mistra, jak mívá svého kolegu. Najednou se zastaví, podívá se mu přes rameno a řekne: „*Hele, to tam nedávej, to je pro cisterciáky!*“ Od této představy se odvíjejí cíle práce. Jak to vlastně v takové středověké dílně vypadalo? Kdo určoval, jak bude obraz vypadat? Je na obraze znát duchovní směřování zadavatele? Jak lidé vůbec obrazy vnímali? Kdo je objednával a proč?

Obrazy mě zajímají v kontextu myšlení doby, ve které vznikly, zajímá mě i jejich význam a sdělení. Ráda bych se dozvěděla, zda se v dílech odráží specifickým způsobem spiritualita řádů, pro které byla díla určena.

Cílem práce je vytvořit náměty pro práci s dětmi, zjistit co obrazy „*řikají*“, posoudit vliv spirituality cisterciáckého řádu na obraz Mistra vyšebrodského a řádu augustiniánů kanovníků na obraz Mistra třeboňského a obrazy srovnat.

K naplnění cílů potřebuji především shrnout informace týkající se významu a vzniku obrazu ve středověku a ikonografie Krista na hoře Olivetské a následně zjistit, odráží-li se duchovní klima doby v díle a kdo se podílí na vzhledu zobrazení. Pokud se duchovní svět v díle odráží, budu dále zkoumat vliv konkrétní spirituality na konkrétním díle. Při práci s konkrétními obrazy se opírám o ikonografickou metodu, díla popíši a interpretuji.

Práci strukturuji do čtyř hlavních kapitol. V první kapitole se věnuji dobovým souvislostem, snažím se postihnout význam obrazu ve středověku, roli umělce ve společnosti, jeho vztah se zadavatelem zakázky. Sleduji vývoj gesta na obraze zobrazeného a seznamuji se na obecné rovině se symbolikou. Tato kapitola by mi měla pomoci nahlédnout do souvislostí, abych mohla k obrazu zaujmout vlastní postoj, a lépe mu porozumět. Ve druhé kapitole se zabývám cisterciáckým řádem, jeho duchovností a obrazem Mistra vyšebrodského, ve třetí pak

obdobně augustiniány kanovníky a obrazem Mistra třeboňského. V obou těchto kapitolách posoudím vliv spirituality řádu na obraz. V poslední kapitole oba obrazy srovnávám.

Práci stavím především na rešerších z literatury týkající se kulturních dějin středověku, dějin řádů cisterciáků a augustiniánů kanovníků se zaměřením na jejich spiritualitu a z literatury zaměřené na výtvarné dějiny a ikonografii .

Součástí práce jsou pedagogické náměty na zpracování jednotlivých témat, jsou řazeny do textového pole v závěru jednotlivých kapitol. Náměty nejsou zaměřeny jednooborově, dotýkají se více předmětů. Jsou využitelné jak pro práci při výuce, tak i ve volném čase. Jsou vhodné pro školu, ve které pedagogové vzájemně spolupracují mezioborově, vytvářejí projekty a spolupracují i s pedagogy volného času v rámci školních aktivit. Přestože se činnosti dotýkají různých oborů, nejvíce budou spadat do oblasti výtvarné výchovy.

Nechci předkládat hotové přípravy, spíše nápady, inspiraci, jak je možné rozličná témata uchopit a nabídnout dětem. Náměty směřuji pro věkovou skupinu 11–12 let a strukturuji většinou podle stejného klíče: klíčová slova, cíl-výstup, dílčí cíle, metody práce, zdroje. Zdroji rozumím konkrétní texty, ze kterých jsem při přípravě vycházela. Popřípadě pro srozumitelnost daného nápadu doplňuji dalšími kolonkami. Náměty nezahrnují, např. jak děti získají počáteční informace, zda čtením textu, vyprávěním, filmem, výkladem, zážitkem spojeným s výletem nebo jinak. Obecně předpokládám určitou pedagogickou zdatnost a představivost. I jak dělit děti do skupin a do jakých, určitě vychází z konkrétních cílů pedagoga zaměřených na konkrétní skupinu. Tudiž i cíle, které předkládám, jsou cíle orientační, aby bylo čitelné, kam svou činností směřuji. Záleží na pedagogovi, použije-li stejné cíle, nebo si stanoví jiné, a využije jen některých nápadů. Také považuji za samozřejmost, když děti plní nějaký úkol, jsou jim dána jasná kritéria pro jeho zpracování, ať formou písemných pokynů, či jiným způsobem. Pokud děti budou svou práci prezentovat, vědí (např. dostanou na papíru), co má prezentace obsahovat, kolik času mají na prezentaci (je-li čas omezen) i způsob prezentace (pokud je určen). Předpokládám, že setkání budou více postavena na spolupráci dětí, na herních aktivitách a na způsobech práce, které dětem umožňují aktivní přístup, sdílení nápadů a rozvíjení rozličných dovedností. Cílem námětů není a priori získání a zapamatování určitých znalostí, to by se mělo stát spíše druhotným výsledkem činnosti, která děti baví. Takovýto přístup považuji za vhodný i v běžných vyučovacích hodinách. Představuje ovšem angažovanost pedagoga a nárok na kvalitní přípravu takové lekce.

Práce je spíše pedagogickou přípravou než pokusem o ikonografickou studii, proto jsem zařadila do kapitoly Obraz Mistra vyšebrodského i výklad obrazu od Zdeňka Neubauera, který svůj výklad celého cyklu uvádí kapitolou o metodě, kde vysvětluje, co rozumí pod slovy subjektivní výklad. Chápání a pochopení považuje vždy za subjektivní činnost. Zařazuji citát z této jeho kapitoly nejen proto, abychom pak správně nahlíželi na jeho výklad obrazu, ale i proto, že ho považuji za podnětný pro práci s dětmi. „*Takový náhled totiž závisí na celkové*

vnitřní zkušenosti každého jednotlivce, která jeho pochopení vtiskuje osobní, jedinečný tvar. Pochopení nelze vynutit, a proto je nelze ani dokázat. „Dokázat“ znamená odvodit, odvodit z něčeho jiného: z jiných fakt, například z dokumentů, z měření, z pozorování a z jejich srovnávání. Výklad však chce dát vyvstat smyslu z věci samotné. Toto vyvstání se děje ukazováním: Podívej se! Všimni si! Sám si uvědom! To je však původní smysl výrazu důkaz – demonstratio, což znamenalo ukazování, předvádění, cestu. Důkaz v tomto smyslu – důkaz jako výklad, nikoliv vysvětlení – může sice udat směr našemu zraku, vnějšímu či vnitřnímu, avšak uvidět musí každý sám. Pravda výkladu nespočívá v jeho objektivitě, nýbrž v pravdivosti svědectví. Vykládající má ukazovat pouze to, co skutečně vidí. Zároveň má však být výklad pravdivý také upřímností úsilí o sdělitelnost: do výkladu by interpret neměl vnášet nic „ze svého“, co druhému nemůže ukázat na věci samotné. Výklad má vpravdě vykládat, nikoliv vkládat.“¹

¹ Neubauer, Z. *O pokladu v srdci Evropy*, s. 8

1 DOBA A UMĚNÍ

1.1 Obraz

1.1.1 Středověk

G. Duby odlišuje náš pohled na umělecká díla od pohledu lidí ve středověku. Středověká společnost považovala svět neviditelný za stejně skutečný jako viditelný, ale mocnější. Smrt pro ni neznamovala konec individuálního života. Proto i jejich vnímání obrazů se lišilo od našeho současného. My hledíme na stará umělecká díla stejně jako na díla moderní a očekáváme od nich především estetický požitek. Pro lidi středověku stavby, sochy, předměty a zobrazení plnily jiné funkce.

První funkce byla obětní, umělecká díla byla dary věnovanými Bohu jako projev díky, nebo touhy po odpuštění a přízni. Tato funkce vysvětluje krásu děl. „*Nic totiž nebylo považováno za dost krásné, mělo-li to být vystaveno pohledu Všemohoucího.*“² Proto se taky při tvorbě díla využívá nejlepších materiálů a uplatňuje se veškerá lidská inteligence, citlivost a dovednost.

Druhá funkce obrazu měla zajistit snazší komunikaci s neviditelným světem. Měla učinit neviditelný svět viditelným, přítomným, pomáhat rozeznávat Boží záměry, usměrňovat rozjímání věřících, vést jejich ducha od viditelného k neviditelnému.³ Umělec této doby nepoužívá perspektivu a řeší vztah mezi figurou a pozadím zcela odlišně. Umisťuje postavy nad sebe mimo prostorovou hloubku.⁴

To potvrzuje i Hlaváčková a vysvětluje tento jev. Bylo by podle ní absurdní se domnívat, že středověký člověk, který staví katedrály by nedokázal napodobit perspektivu. On o to neusiloval. On se nesnažil o zobrazení pozemského světa, jeho cílem bylo zobrazit to, co za zobrazení jedině opravdu stojí - svět posvátna, něco vlastně nezobrazitelného. Středověký obraz Hlaváčková vymezuje jako mezní jsoucnost. Svou podstatou je to hmotný, trojrozměrný objekt, tím je součástí našeho reálného světa, zobrazením provedeným malbou vědomě a záměrně poukazuje ke skutečnostem stojícím mimo tento svět.⁵

Tento rozměr přesahu obrazu za hranice reálného, viditelného světa podle Schmitta symbolizuje zlato, které se často nanáší na pozadí. Obraz tím získává nádech zjevení.⁶ Hlaváčková přirovnává takto pojatý obraz k oknu, které zprostředkovává světlo a komunikaci.⁷ „*Středověký obraz představuje a personifikuje zároveň, v antropomorfní podobě čehosi důvěrně*

² Duby, G. *Umění a společnost ve středověku*. Praha – Litomyšl: Paseka, 2002. s. 7

³ Srov. Duby, G. *Umění a společnost ve středověku*. Praha – Litomyšl: Paseka, 2002. s. 8

⁴ Srov. Schmitt, J-C. *Obrazy in Encyklopedie středověku*, s. 434

⁵ Srov. Hlaváčková, H. *Zobrazení posvátného in Posvátný obraz a zobrazení posvátného*, s. 83

⁶ Srov. Schmitt, J-C. *Obrazy in Encyklopedie středověku*, s. 434

⁷ Srov. Hlaváčková, H. *Zobrazení posvátného in Posvátný obraz a zobrazení posvátného*, s. 83

známého, neviditelné ve viditelném, Boha v člověku, nepřítomné v přítomném, minulé nebo budoucí v současném. ...to, co je transcendentní a nedostupné, získává Vtělením přítomnost, totožnost, hmotu a tělo.“⁸

Do této oblasti komunikace zařazuje Duby pedagogickou funkci díla, která měla ukázat negramotným, v co mají věřit. Řehoř Veliký na počátku 7. století vyjadřuje přesvědčení, že obrazem má být negramotným hlásáno to, co je gramotným hlásáno slovem.⁹ i Bernard z Clairveaux, který obecně nesouhlasí se zdobením klášterních kostelů a dává přednost před vizuálním vnímáním naslouchání Božimu hlasu, podporuje biskupy aby „*smyslovou zbožnost lidu rozněcovali viditelnými obrazy, pokud tak nemohou učinit obrazy duchovními*“¹⁰.

Další funkcí díla bylo potvrzení moci, moci Boží, moci Božích služebníků, moci vojevůdců i moci bohatých.¹¹

Mnoho středověkých obrazů vychází z textů. Nejsou však jeho pouhým znázorněním, přestože jsou na něj úzce navázány.

1.1.2 Symbol

Symbol je nedílnou „*součástí duchovní výzbroje středověké kultury*“¹². Dokládá to škála slov, které dnes z latiny překládáme slovem symbol. Tato latinská slova: signum, figura, exemplum, memoria, similitudo nejsou však zaměnitelnými synonymy. Jsou jemně významově odlišena, jsou vyhraněnými termíny pečlivě volenými.

Slovo symbol pochází z řeckého symballein, tzn. dát dohromady, sestavit, srovnat a interpretovat. Slovo symbolon ve starověkém Řecku označovalo předmět – hůlku, tabulku, prsten, který přátelé, když se loučili, rozlomili na důkaz svého přátelství. Každý si pak odnesl svou polovinu předmětu. Pokud se někdo z nich dožadoval něčeho ve jménu přátelství, ukázal svou část symbolonu. Ještě po generacích bylo možné poznat podle zlomu má-li člověk právo dožadovat se něčeho ve jménu přátelství. Symbol je znakem, ne však obrazem druhé věci. Má smysl, který nemůžeme poznat z pouhého pohledu. K pochopení smyslu symbolu musíme buď sami znát jeho význam, nebo nám ho musí sdělit někdo, kdo ho zná. Znázorněný symbol znamená víc než znázorňuje, nevztahuje se k hmotné podobě věci, události, vztahu ale k jejich podstatě.¹³ Symbol podle Pastoureaua označuje určitý abstraktní celek, myšlenku, představu, pojem. Je součástí všech sfér života středověkého člověka. Je vyjádřen textem, obrazem, gestem, vírou, obřadem, způsobem chování. Je mnohotvárný, dvojsmyslný, náznakový, nepostižitelný, neurčitý.¹⁴ Kalina ve svém článku *Symbolismus a víceznačnost v díle*

⁸ Schmitt, J-C. Obrazy in *Encyklopedie středověku*, s. 434

⁹ Srov. Duby, G. *Umění a společnost ve středověku*, s.15

¹⁰ Duby, G. *Umění a společnost ve středověku*. Praha – Litomyšl: Paseka, 2002. s. 8

¹¹ Srov. Duby, G. *Umění a společnost ve středověku*. Praha – Litomyšl: Paseka, 2002. s. 8

¹² Pastoureau, M. Symbol in *Encyklopedie středověku*, s. 777

¹³ Srov. Studený, J. *Křesťanské symboly*, s. 9–11

¹⁴ Srov. Pastoureau, M. Symbol in *Encyklopedie středověku*, s. 777–780

Vyšebrodského mistra říká, že symboly musejí být zkoumány v kontextu celého díla, ve vztazích, nestačí jen odhalovat význam jednoho symbolu po druhém. A přes veškerou snahu nebude možné s jistotou vše plně odhalit.¹⁵

Zkoumání symbolu je nesnadné a hrozí, že ztratíme části jeho těžko postizitelných rozměrů, jako dimenzi poetickou, citovou, snovou nebo estetickou. Při jeho studiu bychom neměli promítat naše formy poznání do minulosti a zapomínat, že pro středověk je imaginárno vždy součástí reality.¹⁶ Středověká symbolika se vytvořila na základě sloučení předchozích hodnotových systémů. Staví především na biblickém odkazu, který je pro ni nejdůležitější, dále vychází z řecko-římských a barbarských tradic. V průběhu tisíciletí se překrývá a prolíná v množství vrstev. Neexistuje jednotná středověká symbolika, a proto je nutné ji zkoumat vždy v souvislostech společnosti v určitém okamžiku její historie.¹⁷

1.1.3 Současnost

Do současnosti se nám z celkového množství středověkých obrazů zachoval pouhý zlomek. Binski uvádí, že v Itálii se z tvorby do roku 1300 dochovalo 600 deskových obrazů a odhaduje, že tento počet odpovídá méně než pěti procentům celkové produkce. O dílech nevznikaly ani písemné záznamy, neboť jim nebyla připisována peněžní hodnota.¹⁸

Francastel se zabývá teorií umění a mluví o tom jak obraz dešifrovat. Říká, že obraz je stejně cenným, výmluvným a objektivním pramenem pro historika jako dílo psané. Umění však nepotvrzuje znalosti, které můžeme získat jiným způsobem, má své vlastní vyjadřovací prostředky, své principy, své zákony. O obraze dále dodává, že je vytvořen člověkem a má určitý vývoj. Jeho reálnost se pevně váže na příslušné historické období a společnost. Časem se ztrácí odkazy k systému představ i ke způsobu ztvárnění. Dílo se hůře dešifruje. Důsledkem toho nás okouzluje jeho estetické a řemeslné kvality samy o sobě. Vyvozuje z toho, že je mylné se domnívat, že bychom byli schopni umělecké dílo vnímat pouze tehdy, kdybychom pochopili jeho námět.¹⁹

Ukazuje se, že středověký obraz, pokud mu chceme kvalitně porozumět, nemůžeme chápat jako pouhý historický artefakt vystavovaný v muzeu. Podle Hlaváčkové²⁰ je mezním jsoucnem, součástí našeho světa, zároveň i jej přesahuje. Je posvátným objektem. Pro snadnější porozumění mu můžeme přiřadit stejnou hodnotu jako pravoslavným ikonám. Ty jsou chápány jako okna zprostředkávající komunikaci s transcendentem, jako okna vedoucí nejen „tam“, ale zároveň i „odtamud“ sem.

¹⁵ Srov. Kalina, P. *Symbolism and ambiguity in the work of the Vyšší Brod master* in *Umění* s. 149

¹⁶ Srov. Pastoureau, M. *Symbol* in *Encyklopedie středověku*, s. 777–780

¹⁷ Srov. Pastoureau, M. *Symbol* in *Encyklopedie středověku*, s. 786

¹⁸ Srov. Binski, P. *Medieval craftsmen PAINTERS*, s. 27

¹⁹ Srov. Francastel, P. *Figura a místo*, s. 29–30

²⁰ Srov. Hlaváčková, H. *Zobrazení posvátného* in *Posvátný obraz a zobrazení posvátného*, s. 83

Prohlídka obrazů v NG

Klíčová slova: středověk, deskové malířství, oltář, bible

Cíl-výstup: zpracovaný pracovní list, nejlépe s fotografiemi

Dílčí cíle: děti si uvědomí, že se některé motivy na středověkých obrazech opakují, skupinka vytvoří sadu fotografií, děti znají pravidla chování v muzeu

Metody práce: v malých skupinách (dvojice, trojice), práce s pracovními listy, fotografování

Postup: děti si vylosují, nebo vyberou motiv (např. Kristus na hoře Olivetské, Narození Páně, Ukřižování, Madona s dítětem,...)

Pracovní listy: najdi všechny obrazy s tímto tématem a vyfoť je, napiš jméno jeho tvůrce, vyber si jeden z obrazů, který se ti nejvíce líbí a popiš jej

Poznámky: využijte možnosti fotografování bez blesku v této expozici, děti mohou „svá“ témata fotografovat, využijte nabídky programů NG, v rámci přípravy navštivte galerii sami, ať víte, co vás čeká.

Symboly

Klíčová slova: symbol, znak, význam, smysl, podstata

Cíl-výstup: každý si vytvoří obraz a využije při tom symbolů

Dílčí cíle: děti rozumí pojmu symbol, dokážou vybrat nějaký běžně využívaný symbol a sdělit jeho význam

Metody práce: diskuse, výtvarné metody

Podněty do diskuse: co je to symbol, jaké používáme běžně symboly (gesta, piktogramy, značky,...), k čemu jsou nám dobré, používali lidé dříve stejné symboly jako my, má symbol pouze jeden význam, může mít symbol dva opačné významy, co symbolizují naše obrazy

Zdroje: Pastoureau, M. Symbol in *Encyklopedie středověku*, Slovníky symbolů

Studený, J. *Křesťanské symboly*.

<http://cs.wikipedia.org/wiki/Symbol>

1.2 Doba

Abych mohla odpovědět na otázky položené v Úvodu, potřebuji aspoň nahlédnout do společnosti doby, ve které se vytváří spiritualita řádů a vznikají obrazy mého zájmu. Dovoluji si ji označit jako střední středověk s přesahem do pozdního středověku. Jedná se tedy o křesťanskou Evropu po roce 1000 až do konce 14. století, o dobu, kdy v Evropě vznikají moderní národy se svými jazyky, městské demokracie, lomený oblouk. Dochází k rozvoji v dopravě, zemědělských technikách i řemeslných postupech. Kultura této doby užívá latinu, jež je „lingua franca“ celé oblasti, antický svět má zprostředkovaný patristickou tradicí a jejím základním textem je Bible.²¹

²¹ Srov. Eco, U. *Umění a krása ve středověké estetice*, s. 9–10

Tato doba je od 12. století poznamenána polemikou cisterciáků proti přepychu a zdobení chrámů. Sv. Bernard brojí proti zdobnosti chrámů ne proto, že by odsuzoval umění, nebo nevnímal jeho krásu. Ale naopak proto, že ji vnímal, a to jako zdroj odvádějící pozornost, která má být věnována Bohu: „*Zrak je zaujat relikviemi pokrytými zlatem, zatímco z měšců se sypou zlatáky. Předvádějí se překrásná vyobrazení světců či světic, a svatí jsou v očích věřících o to víc svatí, oč barevněji jsou vyvedeni.*“²² „*Lidé sem přibíhají, aby líbali, a jsou vyzýváni, aby přinášeli dary, a spíše se tu obdivují kráse, než aby uctívali to, co je posvátné.*“²³ Na druhé straně tu máme opata Sugera, který za svého působení mimořádným způsobem přestavěl a vyzdobil opatství St. Denis. Aby dokázal čelit Bernardově kritice, opírá se o komentáře a překlady Jana Scota-Eurigena díla Pseudo-Dionýsia, ztotožňovaného se sv. Denisem, patronem kláštera. V jeho díle objevil křesťanskou filosofii, ta mu umožnila považovat hmotnou krásu za nástroj k povznesení ducha: „*...naše duše není schopna postoupit k nehmotnému napodobení a nazírání nebeské hierarchie, pokud se nenechá vést přiměřenými hmotnými věcmi.*“²⁴

Od 13. století dochází k posunu v myšlení, vytváří se předěl mezi světským a duchovním, dogma přestává být slučitelné s rozumem. Oblast světská začíná více zdůrazňovat smyslové vnímání, pozorování a logické usuzování. Oblast duchovní více směřuje k individuální víře a zbožnosti, vede ke zvnitřňování křesťanství. V umění se projevuje např. výstavbou kaplí, ty jsou ve 14. století charakteristickou stavbou sakrálního umění (oratoř Karla IV.). Ukazuje na tendenci k osobní modlitbě, nebo modlitbě v okruhu blízkých. Pro nové formy zbožnosti vzniká nový typ obrazu tzv. andachtsbild. Je to obraz menších rozměrů sloužící k soukromé zbožnosti. Narativní popis děje ustupuje na obraze citovému vyjádření ústředního tématu, aby přitáhl mysl věřícího. Umění této doby stále slouží především Bohu. Jen jiným způsobem.²⁵

1.2.1 Gesta

Schmitt nazývá středověkou civilizaci civilizací gest. Lidská gesta mají význam nejen pro vzájemnou komunikaci, ale i pro komunikaci s Bohem. Gesta vytvářejí vztahy, jsou nesmírně důležitá při dodržování přísahy, hrají roli ve společenském postavení člověka, i ve věcech víry. Lidé do nich vkládají duši i tělo. Právě protichůdný vztah k tělu ve středověku vytváří zároveň i protichůdný vztah k gestům. Tělo je na jedné straně nástrojem hříchu a vězením duše, ale na straně druhé právě v těle, díky gestům milosrdenství a litoosti, může být člověk spasen. I gesta se vyvíjejí a mění. Přesto na středověkých zobrazeních rozeznáváme gesta nám dobře známá a srozumitelná, gesta, jejichž význam se v průběhu staletí nezměnil.²⁶

²² Bernard z Clairveaux, Apologia ad Guillelmum in Eco *Umění a krása ve středověké estetice*, s. 17

²³ Bernard z Clairveaux, Apologia ad Guillelmum in Eco *Umění a krása ve středověké estetice*, s. 18

²⁴ srov. Panofsky, E. Suger, opat ze St. Denis in *Skutky opata Sugera*, s. 30–37

²⁵ Srov. DUBY, G. *Umění a společnost ve středověku*, s. 64–68

²⁶ Srov. Schmitt, J-C. *Svět středověkých gest*, s. 15–18

Na zobrazení Krista na hoře Olivetské je nejvýraznějším gestem gesto modlitby Krista, který v úzkosti promlouvá k Bohu-Otci. O gestech spojených s modlitbou mluví již Augustin. Považuje je za viditelné příznaky modlitby, kdy ale hlavní smysl vidět není. Ve středověku je často citována jeho věta: „*Nevím, čím to je, že zatímco tělesné pohyby lze dělat pouze, předchází-li jim hnutí duše, i opačně je vnitřní a neviditelné hnutí, které je navozuje, posilováno těmi pohyby, které se provádějí viditelně a na povrchu.*“²⁷

V karolinské době jsou gesta uznávána jako něco, co k modlitbě patří, jsou však přesně vymezena a podřízena duchovním cílům.²⁸

Nejtypičtějším a nejrozšířenějším gestem modlitby se v 11. a 12. století stává pokleknutí s oběma koleny na zemi a ruce sepjaté ve výši prsou. Toto gesto nahradilo dřívější gesto modlitby vestoje s rukama rozpráženými do kříže nebo pozvednutými v modlitbě. Tento postoj se dříve chápal jako nejvhodnější, protože vyjadřoval postoj bojovníka, při modlitbě jde o boj proti zlu. Tento postoj byl v průběhu středověku nahrazen polohou vkleče. Vyjadřovala individuálnější rozměr modlitby, která se obracela k Bohu většinou před nějakým předmětem představující Boží přítomnost. Také zobrazení modlitby vkleče zcela převládla před zobrazeními vestoje.²⁹

Schmitt tuto změnu od otevřeného postoje k sepjatému kleku dává do souvislosti s tendencí k individuální a niterné modlitbě. Osobnější vztah k Bohu se odrážel i do vnějších projevů náboženské úcty.³⁰

1.2.2 Umělec

O postavení malíře v této době víme stále velmi málo. Informace získávají historici z písemných zdrojů, jako jsou různé kroniky, doklady o platbách, smlouvy a cechovní stanovy, dopisy. Dalšími historickými zdroji jsou pak značky a podpisy přímo na dílech.³¹

Na vztahy mezi zadavatelem a vykonavatelem zakázky můžeme usuzovat z dokladů a notářských smluv. Taková smlouva zavazuje k plnění ustanovení ohledně mzdy, kvality materiálu i způsobu zpracování, který je přesně stanoven. Pokud jde o vztah objednavatele a umělce, jednoznačně je role objednavatele prvořadá ze společenského, ekonomického i kulturního pohledu.³²

Umělec i řemeslník je označován výrazem *artifices*. Mezi různými druhy umění vzniká hierarchie, kdy je nejvíce ceněn architekt, i když představa architekta není jednotná. Dříve je chápán jako projektant a zedník v jedné osobě. Postupem času se architekt ztotožňuje se stavitelem. Vysoce hodnocena je nejen práce zlatníků, protože pracují s drahým materiálem, ale

²⁷ Schmitt, J-C. *Svět středověkých gest*, s. 220

²⁸ Srov. Schmitt, J-C. *Svět středověkých gest*, s. 221

²⁹ Srov. Schmitt, J-C. *Svět středověkých gest*, s. 226

³⁰ Srov. Schmitt, J-C. *Svět středověkých gest*, s. 226

³¹ Srov. Castelnovo, E. Umělec in *Středověký člověk a jeho svět*, s. 186–187

³² Srov. Castelnovo, E. Umělec in *Středověký člověk a jeho svět*, s. 189

i práce sklářů pro náročnost technických postupů. V historických pramenech je možné najít ocenění některých italských malířů. Také, že mnozí umělci pracují zároveň ve více uměleckých oborech.³³

Některé známé postavy dokládají, že umělec může být zároveň i duchovním jako např.: sv. Eligius, klerik Adelelmus, sv. Dunstan.³⁴ Jsou i laičtí umělci, působí buď na panovnických dvorech, nebo v kláštorech. Castelnuovo se domnívá, že do konce 11. století patřili mnozí umělci k duchovnímu stavu, ale možná jen proto, že většina informací pochází z klášterních a biskupských kronik. Castelnuovo se opírá o slova papeže Řehoře Velikého, podle nějž obrazy slouží především těm, kdo neumí číst. Vyvozuje, že ve středověku je více ceněn člověk píšící než malující. Tak i postavení umělce jako člověka manuálně pracujícího je poznamenáno smýšlením o práci manuální jako o práci podřadné. Tato situace se začíná měnit ve 12. století v souvislosti se společenskými změnami spojenými s prudkým rozvojem měst a se změnami myšlení doprovázejícími tento proces.³⁵

Ve 12. století si některý umělec může vydělat i tolik peněz, že se může stát donátorem uměleckého díla. Objevuje se více podpisů uměleckých děl, především v Itálii, skromněji pak ve Francii a Německu. Castelnuovo vidí souvislost s rozvojem měst, zvýšenou stavební a uměleckou činností spojenou s iniciativou městských komun. Na přelomu 13. a 14. století můžeme najít zmínky o povyšování umělců na francouzském dvoře do šlechtického stavu. Objevuje se nová postava dvorního umělce.³⁶ Setkáváme se záznamy o funkci královského malíře. Tato funkce se většinou spojovala s některou z drobných funkcí u dvora, jako třeba komorníka. Smlouvy nejsou už pro malíře tak závazné, ale panuje domněnka, že přidaná funkce u dvora zajišťovala jakousi náhradu smluvního závazku. Král měl značné pravomoci ohledně malíře, např. jej mohl donutit k práci v neděli, i když to bylo proti cechovním pravidlům.³⁷ I to svědčí o cestě změny ve společenském postavení umělce a jeho uznání.

Během 14. století, nejdříve ve florentské kultuře, získávají umělci svobodu a prostor. Napomohla tomu na jedné straně váha Dantových slov v Božské komedii, kde jmenuje dva iluminátory a dva malíře a srovnává je s literáty, tím je vyzvedá z podřadné sféry pohrdaných mechanických umění, a na straně druhé váha vysoce ceněného a váženého malíře Giotta.³⁸

Vzestup individualismu, a tudíž i autonomie umělce, je znát. Umělec si vyhrazuje volnost rozvádět dané téma a dát dílu vlastní senzibilitu a kulturnost.³⁹

Umělec byl až do konce 14. století totožný s řemeslníkem. Byl to „výrobce“ objednávky, návrh díla dostával od kněze nebo knížete. Podle církevní autority mu nepříslušelo vymýšlet

³³ Srov. Castelnuovo, E. Umělec in *Středověký člověk a jeho svět*, s. 186–187

³⁴ Srov. Castelnuovo, E. Umělec in *Středověký člověk a jeho svět*, s. 189

³⁵ Srov. Castelnuovo, E. Umělec in *Středověký člověk a jeho svět*, s. 186

³⁶ Srov. Castelnuovo, E. Umělec in *Středověký člověk a jeho svět*, s. 195–205

³⁷ Srov. Binski, P. *Medieval craftsmen PAINTERS*, s. 10–12

³⁸ Srov. Castelnuovo, E. Umělec in *Středověký člověk a jeho svět*, s. 195–205

³⁹ Srov. DUBÝ, G. *Umění a společnost ve středověku*, s. 66

obrazy. Ty už vytvořila církev, o jejich tématu, uspořádání, postavách rozhodovali preláti. Na umělci – řemeslníku bylo jen uplatnit své dovednosti a použít správné technické prostředky ke zhotovení díla.⁴⁰ Binski dodává, že si někteří zadavatelé navíc vymíňovali i kontrolu nad chováním umělce.⁴¹ Také Eco popisuje chápání středověkého umělce jako *předmětu použití a směny...jako člověka povolného k pokorné službě komunitě a víře*.⁴²

1.2.3 Dílny

Od konce 12. století přibývají ve velkých městech dílny, které vytvářejí umělecká díla. Práce v těchto dílnách byla pečlivě rozdělena v zájmu jejího dokonalého provedení. Každou operaci prováděl odborník dokonale ovládající určitou část procesu. Nejschopnější dílny si brali do svých služeb páni a církevní hodnostáři. Tyto dílny se pak po dobu zpracování zakázky stávaly součástí domu pána.⁴³

Dochované dokumenty z konce 13. století dokládají, že se dílna skládala z mistra a jeho pomocníků. Mistr podle platebních výčtů dostával o řád vyšší odměnu než ostatní malíři. Badatelé vyvozují, že mistr měl hlavní zodpovědnost za celkový vzhled obrazu, za jeho styl a kvalitní provedení práce.⁴⁴

1.2.3.1 Technika deskového malířství.

Popisy technik známe z Athoské knihy a z malířského traktátu žáka Cennino Cenniniho. Malovalo se na dobře vyschlou dřevěnou desku vzadu běžně zpevněnou svlaky, někdy potaženou plátnem. Ještě před malbou se deska připravovala. Nanášely se na ni vrstvy plavené křídly s klihem. Tyto vrstvy se vyhlazovaly, tak se připravoval podklad pro malbu. Umělec nejdříve do podkladu nakreslil, nebo vyryl obrysovou kresbu. Na místa, která měla být zlacena, naněs vrstvu pigmentu. Pak naněs plátkové zlato na pozadí a až nakonec provedl malbu temperou v několika vrstvách. Deskové malby byly většinou součástí oltáře. Malovaly se i volné dřevěné desky, které obsahovaly schránku na ostatky a procesní obrazy.⁴⁵

1.2.3.2 Čechy

Období míru a obrovský celospolečenský rozvoj za vlády Karla IV. zvýšil možnost uplatnění malířů při práci na vznikajících nových prostorách, jak sakrálních, tak profánních. Rozvíjí se malířství knižní, nástěnné i deskové. Stoupá i společenská prestiž umělce.⁴⁶

⁴⁰ Srov. DUBY, G. *Umění a společnost ve středověku*, s. 9

⁴¹ Srov. Binski, P. *Medieval craftsmen PAINTERS*, s. 34

⁴² Eco, U. *Umění a krása ve středověké estetice*, s. 163

⁴³ Srov. DUBY, G. *Umění a společnost ve středověku*, s. 46

⁴⁴ Srov. Binski, P. *Medieval craftsmen PAINTERS*, s. 17

⁴⁵ Srov. ROYT, J. *Středověké malířství v Čechách*, s. 51

⁴⁶ Srov. ROYT, J. *Středověké malířství v Čechách*, s. 50

V první polovině 14. století (1348) zakládají v Praze uměleční řemeslníci bratrstvo sv. Lukáše. Toto bratrstvo sdružuje malíře, sklenáře, řezbáře, pozlacovače a další řemeslníky různých národností. Statuta bratrstva ukazují na italizující vliv v tomto oboru. Statuta pražského bratrstva se v některých bodech shodují se statuty organizace v Sieně. Tento vliv je podpořen i pohybem mistrů mimo Prahu, povinným vandrem tovaryšů (byl součástí výuky), čilým obchodním a cestovním ruchem mezi Prahou a Benátkami (obchodní karavany, řemeslníci, poutníci), založením hospice pro české poutníky Karlem IV. v Římě a jeho vlastními cestami 1354–55 a 1368–69 do Itálie.⁴⁷ Ještě před vznikem bratrstva sv. Lukáše existoval v Praze cech zlatníků. Vznikl již za Jana Lucemburského a byl pojmenován po jejich patronovi sv. Eligiovi..

Pěšina uvádí, že v 50. a 60. letech 14. století působilo v Praze více dílen. Jejich tvorba byla přes slohovou jednotu diferencovaná. Předpokládá také styk mezi dílnami, výměnu zkušeností i uměleckých vzorníků.⁴⁸

Ze shromážděného materiálu bych si těžko nyní dokázala představit situaci nastíněnou v Úvodu. Pokud budu chápat umělce jako člověka povoláného ke službě komunitě a víře, jak napsal Eco, i jak vyplývá z dalších zdrojů, celá jeho práce bude směřovat k tomu, aby na obraze zobrazil to, co tam být zobrazeno má. Jde mu o dílo, tak jako celé dílně. Chce, aby bylo dokonalé. Těžko si představit v této době, v které je stále velmi silně cítit středověké ordo, že by umělec nebo jeho pomocník svévolně vkládal něco svého. Umělec byl jednoznačně vázán ikonografickou tradicí, zakázkou zadavatele, patrně dost jasně vymezenou. A v neposlední řadě byl stále ještě součástí jasného, daného a taky tak chápaného řádu věcí.

1. Práce v dílně

Klíčová slova: dílna, mistr, tovaryš, statuta

Cíl-výstup: děti vytvoří v 5–7členné skupině jedno dílo

Metody práce: společná tvorba založená na přísné dělbě práce

Poznámka: dejte dětem dílenská pravidla – kdo je za co zodpovědný, rozdělte role podle zadané práce (mistr, vystřihovač, lepič, apod.), vytvořte zakázky (kritéria) a smlouvy (způsob hodnocení), podle toho vyplatěte hotovou zakázku

2. Gesta aneb živé sochy

Cíl-výstup: fotografie živých obrazových kompozic

Cíl: děti vytvoří kompozice pomocí vlastních těl na náměty obrazů, nebo podle vlastní fantazie

Metody práce: dramatická výchova

Poznámky: pracujte s gesty, výrazem, prožijte si to, zahrajte si hru „štronzo“

⁴⁷ Srov. Stejskal, K. *Umění na dvoře Karla IV*, s. 51

⁴⁸ Srov. Pěšina, J. *Gotické malířství v Čechách*, s. 28

1.3 Ikonografie Krista na hoře Olivetské

Česky řekneme „Kristus na hoře Olivetské“ a tento motiv, téma, si dovedeme představit. Patrně s různými obměnami vidíme krajinu s klečící postavou se svatozáří, která směřuje svůj pohled k andělu a spící apoštoly. Možná kalich.

Je podnětné se obohatit o cizojazyčné termíny, rozšíří nám naše zorné pole. Latina tento obraz nazývá „Apostoli dormiunt“, tedy spící apoštolové. Francouzština a angličtina obdobně „The agony in the garden“ a L'agonie au jardin des oliviers“. Slovník nám pro anglické slovo agony nabídne sadu výrazů: agonie, muka, utrpení, trápení, zápas, bolest a pro francouzské agonie: agonie, skonávání, smrtelná hrůza, smrtelná úzkost, smrtelný zápas, umírání. A nakonec tu máme rusky „Molitva v sadu“, prostá Modlitba v zahradě. Je zajímavé, že latina, jazyk, který tuto scénu pojmenovává nejdříve z jazyků zde zmíněných, jako jediný vybírá jiný motiv. Spící apoštoly, nezmiňuje ani místo, jako všechny ostatní jazyky, ani Krista jako čeština a ani činnost Krista jako angličtina, francouzština a ruština.

Ikonografie Krista na hoře Olivetské vychází z textů evangelií Matouše (Mt 26,36-46), Marka (M 14,32-42) a Lukáše (L 22, 39-46). V Bibli je tato scéna nazvána Modlitba v Getsemane. Podle Matouše a Marka Ježíš přichází na místo Getsemane, kde nechává své učedníky čekat. Dále s sebou bere Petra, Jakuba a Jana. Padá na něj úzkost. Nechává tyto tři apoštoly, ať bdí s ním a poodchází stranou, padá tváří k zemi a modlí se. Po modlitbě se vrací ke třem apoštolům a nachází je spící. Budí je a znovu je vyzývá, aby bděli s ním. Sám poodchází a modlí se: „*Otče můj, není-li to možné, aby mne ten kalich minul, a musím-li jej pít, staň se tvá vůle.*“⁴⁹ Opět se vrací k apoštolům, kteří opět spí. Nechává je a jde se opět modlit. Vrací se a budí je s očekávaným příchodem Jidáše.

Podle Lukáše přichází Ježíš s apoštoly, kteří ho následují na Olivetskou horu. Poodchází od nich stranou, aby se modlil. Také je vyzývá k modlitbě, aby neupadli v pokušení. Pokleká a modlí se. Zjevuje se mu anděl a dodává mu sílu. Ježíš v úzkostech zápasí, usilovně se modlí a jako pot mu kanou krůpěje krve.

Této scéně předchází Večeře Páně a rozhovor cestou do Getsemane, kde Ježíš předpovídá Petrovi, který mu slíbujee věrnost, že ho zapře dříve než kohout třikrát zakokrhá. Pak následuje Ježíšova modlitba v Getsemane a po ní zatčení. Jidáš přivádí ozbrojence, polibkem prozrazuje Ježíše, kterého pak ozbrojenci zatýkají.

Ikonografický slovník zařazuje Krista na hoře Olivetské na počátek cyklu pašijí, tedy cyklu, zahrnujícího vyprávění o utrpení a smrti Ježíše Krista. Je devočním motivem, motivem zbožnosti, náboženské úcty, motivem vedoucím k hlubší kontemplaci. Kromě příběhu zmiňuje také legendu, ve které cestou do Getsemane překročí Ježíš s apoštoly potok Cedron po dřevěné lávce. Tento motiv můžeme najít také na některých vyobrazeních. Kalich, podle Starého zákona

⁴⁹ Mt 26,42b

symbol Božího hněvu a soudu, se v Novém zákoně při poslední večeři a modlitbě v Getsemane mění v kalich Boží milosti. Petr je v souvislosti s předcházejícím vyprávěním zobrazován s kohoutem. Může mít při sobě také meč.⁵⁰

Obraz Krista na hoře Olivové je běžně nazýván Agonie v getsemanské zahradě. Podle Halla slovo agonie zde vyjadřuje duchovní zápas mezi Kristovou přirozeností lidskou, která se obává přicházejícího utrpení a s přirozeností božskou, která ho posiluje. Tento námět nepovažuje do 13. století za příliš častý. Raná díla jsou zobrazována s hlavou Boha-Otce, nebo jeho symbolem pravou rukou. Později Boha nahrazuje anděl. Také gesto Kristovy modlitby bývá různé, od polohy vleže, která vychází ze slov Matouše a Marka, která jsou téměř shodná: „*Poodešel od nich, padl tváří k zemi a modlil se.*“⁵¹ Nebo podle slov Lukáše klečí. Jsou známa i vyobrazení se stojícím Kristem. Počet apoštolů se mění. Později, na konci středověku, se ikonografie ustaluje. Apoštolové bývají tři: šedovlasý Petr s kadeřavým vousem, někdy s mečem, Jakub s tmavými vlasy a vousy a mladý Jan s dlouhými, světlými vlasy splývajícími na ramena. Postava Krista klečí čelem ke skále, na níž je vyobrazen kalich. Kalich také může přinášet zjevující se anděl. Někdy anděl přináší nástroje utrpení. Kalich může být namalován spolu s hostií.⁵²

I další zdroje potvrzují, že se zobrazování Krista na hoře Olivetské nevyskytovalo až do konce 11. století příliš často. Až od 12. století se objevuje častěji, především jako součást christologických cyklů. Souhlasí s ustálením ikonografie tématu na konci 14. století s klečícím Kristem v centru obrazu a se třemi spícími apoštolů v popředí. Upozorňují na šíření tohoto tématu během 15. století v podobě sousoší, a to na jihu Německa, v Alsasku a Rakousku díky hnutí devotio moderna. Přitažlivým aspektem motivu je dramatický kontrast Kristovy úzkostné modlitby a spánku apoštolů.⁵³

1.3.1 Ikonografické schéma podle Réauové

Réauová rozebírá schéma zobrazování. Umělecké ztvárnění dělí do tří scén. V první se Ježíš modlí, v druhé mu anděl dodává síly. Třetí scéna představuje spící apoštolů. Ve třech horizontálních rovinách obrazu jsou tyto scény umístěny téměř vždy podle následujícího schématu. Uprostřed modlí se Kristus, nahoře anděl, někdy s kalichem, nad kterým se objevuje Boží ruka, dole spící apoštolové.⁵⁴

Scéna Kristovy modlitby podle Réauové představuje fyzický až pudový strach z utrpení a smrti. Kristus je tímto způsobem pokušen. Kristus odolává a přijímá Boží vůli. Většinou umělců je Kristus zobrazován na kolenou (L 22,41), se sepjatými dlaněmi, nebo s pažemi

⁵⁰Srov. Royt, J. *Slovník biblické ikonografie*, s. 130–131

⁵¹Mt 26,39

⁵²Srov. Hall, J. *Slovník námětů a symbolů ve výtvarném umění*, s. 39

⁵³Srov. Réau, L. *Iconographie de l'art chrétien II*, 2, s. 431

⁵⁴Srov. Réau, L. *Iconographie de l'art chrétien II*, 2, s. 427–432

rozpaženými, pozvednutými k nebi. Je to gesto hluboké modlitby. Bůh se zjevuje v nebi (poprsí), nebo je symbolizován Božskou rukou. Řídčeji Kristus leží na zemi s rozpaženými rukama (Mt 26,39; M 13,35).⁵⁵

Anděl je někdy znázorňován s nástroji utrpení. Od 15. století se objevuje kalich jako symbol Kristova utrpení, jako pohár hořkosti, který musí vypít až do dna. Kalich stojí na skále, s hostií zavěšenou nad ním. Kalich není nezbytným atributem.

Ježíš budí apoštoly. Jedinými svědky Kristova zápasu jsou tři apoštolové - Petr, Jakub a Jan, ale unavení usínají, zatímco se Ježíš modlí. Ježíš je musí budit až třikrát. Spánek apoštolů Réauová pečlivě rozlišuje. Petr se budí a nadskakuje, Jakub má výraz vytržení ze zlého snu. Nejmladší Jan je ponořen do pokojného spánku. Scéna se odehrává v zavřené zahradě s olivovníky, ohraničené proplétaným proutěným plotem. Za plůtkem s brankou, opatřenou přístřeškem, spí apoštolové. V dálce se objevuje chrámová garda s pochodněmi a lucernami. Garda vedená Jidášem překračuje malý dřevěný most přes potok Cedron.⁵⁶

1.3.2 Příklady zobrazení

Schillerová uvádí pouze dva následující příklady zobrazení Krista na hoře Olivetské ze 4. století. Prvním příkladem je reliéf na krabičce ze slonoviny (Lipsanotek), na které začíná pašijový cyklus vyobrazením Krista kráčejícím mezi dvěma olivovníky. Kristus je zobrazen mladistvý, bezvousý, jeho tvář nenese známky utrpení. Druhý příklad je z poničeného sarkofágu (Servannes). I zde scéna uvádí do pašijového cyklu. Kristus má pozvednutou pravou ruku, stojí na kopci mezi dvěma stojícími a dvěma spícími apoštoly.⁵⁷

Zobrazení Krista na hoře Olivetské z kostela Sant'Apollinare Nuovo v Raveně bývá často udáváno jako nejstarší. Jedná se o mozaikový obraz, součást obrazového christologického cyklu, který čítá dvacet šest vyobrazení. Pochází z počátku 6. století. Na této mozaice můžeme vidět stojícího Krista, s mírně rozpaženými rukama, ve středu obrazu čelem k nám, na zlatém pozadí. U nohou mu sedí jedenáct apoštolů. Krajina po levé i pravé straně Krista je kopcovitá, po obou stranách se třemi stromy. Kristus je znázorněn v hnědém rouchu a apoštolové v bílých.⁵⁸ Schillerová popisuje Krista jako oranta, jehož pozice ho vyjímá z pozemské sféry. Gesta apoštolů vyjadřují zmatení a údiv. Na Olivetskou horu odkazují kopce se stromy.⁵⁹

⁵⁵ Srov. Réau, L. *Iconographie de l'art chrétien II*, 2, s. 427–432

⁵⁶ Srov. Réau, L. *Iconographie de l'art chrétien II*, 2, s. 427–432

⁵⁷ Srov. Schiller, G. *Iconography of Christian Art*, s. 48

⁵⁸ Obrázek z: Sacred Destinations [online]. © 2005-10 Sacred Destinations [cit. 2012-03-09]. Dostupné na WWW: <http://www.sacred-destinations.com/italy/ravenna-sant-apollinare-nuovo-photos/slides/xti_6928p.htm>.

⁵⁸ Srov. Schiller, G. *Iconography of Christian Art*, s. 48

⁵⁹ Srov. Schiller, G. *Iconography of Christian Art*, s. 48

V Kodexu Purpureus Rossanensis ze 3. čtvrtiny 6. století je Kristus zobrazen podle slov Matouše a Marka, leží tváří k zemi a má širokou svatozář. Znovu se pak objevuje na levé straně obrazu, kde se sklání ke třem apoštolům a budí je.⁶⁰

V Evangelii sv. Augustina (kolem roku 600) je Kristus také zobrazen ležící na svahu skály a pak ještě jednou vpravo dole na úpatí kopce, jak jde ke třem spícím apoštolům. Na tomto zobrazení se poprvé objevuje Boží ruka nad Kristem jako symbol Boží přítomnosti, nebo jako odpovědi na Kristovu modlitbu. Může být výrazem Boží vůle, kterou je Kristus připraven splnit, nebo může vyjadřovat přiznání se Boha-Otce ke svému Synu v jeho utrpení.⁶¹

Mozaikové zobrazení můžeme také vidět v kostele San Marco v Benátkách. Tato mozaika vzniká mezi lety 1200 – 1250. Na této mozaice je rozfázovaný příběh do tří scén. Celá mozaika má zlaté pozadí a nahoře nápis: SVATVRBA SOPORAT ADQVOSMOX TENDI TETEOSSVPHO CREPREHENDIT. Ve středu obrazu na kopci je postava Krista, modlí se vkleče, sehnutý, s rukama pozvednutýma vzhůru. Pohled směřuje také vzhůru. Vpravo pod úpatím kopce stojí Kristus a mluví s apoštolem sedícím s podepřenou hlavou a hledícím na Krista. Za zády Krista, ještě více vpravo, se tyčí další skála. V levém dolním rohu můžeme vidět opět Krista, mluví ke dvěma sedícím apoštolům, z nichž jeden spí. V obou případech stojícího Krista jeho pravá ruka směřuje k apoštolům v gestu s ukazovákem a prostředníčkem mírně nataženými, palec přidržuje prsteníček a malíček. V krajině se skalisky se nacházejí stromy, keře i květiny.⁶²

Jedno z dalších vyobrazení známe z deskového oltáře Duccia di Buoninsegna *Maesta* z roku 1311, původně byl umístěn v sienské katedrále Panny Marie na hlavním oltáři, je součástí čtrnácti pašijových výjevů, namalovaných na zadní straně oltáře. Scéna je zasazena do zlatého pozadí, kopcovité krajiny se stromy. Ve středu obrazu stojí Kristus mírně skloněný, s pravou rukou v žehnajícím gestu směrem ke třem apoštolům, z nichž jeden spí. V pravém horním rohu anděl natahuje ruku s otevřenou dlaní ke Kristu, který se vkleče na skalisku modlí s rukama pozdviženýma, ne zcela sepjatýma směrem k andělu. V levé polovině v popředí pak vidíme skupinu osmi spících apoštolů.⁶³

1.3.2.1 Čechy

Z českého prostředí známe zobrazení Krista na hoře Olivetské z Vyšehradského kodexu (cca 1070 – 1086). Nachází se na foliu 40. Strana je olemována ornamentální bordurou, rozdělena do tří pásů, ve kterých jsou zobrazeny výjevy. Výjev Krista na hoře Olivetské je umístěn v horním pásu. Nad ním je latinský nápis, který nahrazuje borduru: TER PATRI DNS NOS

⁶⁰ Srov. Schiller, G. *Iconography of Christian Art*, s. 49

⁶¹ obrázek na: Wikipedia Commons [online]. Posl. úpravy 7. 1. 2012 [cit. 2012-03-09]. Dostupné na WWW: < http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Unknown_artist_-_Agony_in_the_Garden_-_WGA16282.jpg >.

⁶² obrázek na: Wikipedia Commons [online]. Posl. úpravy 7. 1. 2012 [cit. 2012-03-09]. Dostupné na WWW: < http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Duccio_di_Buoninsegna_-_Agony_in_the_Garden_-_WGA06790.jpg >.

COMMENDAT MORITVRS, v překladu: *Po třikrát Bohu modlí se za nás, smrti oddán*. V pravé části obrazu je zobrazen klečící Kristus v zeleném rouchu a červeném plášti. Ruce a pohled pozvedá k žehnající Boží ruce podložené zeleným křížem. Za zády Krista je strom a od něj vlevo spí tři apoštolové vsedě a pololeže.⁶⁴

V pasionále abatyše Kunhuty (1313 – 1321) najdeme vyobrazení Krista na hoře Olivetské dvakrát. Tento pasionál vznikl v klášteře sv. Jiří a objednala ho abatyše Kunhuta. Za autora latinských textů je považován dominikán Kolda z Koldic, ovlivněný mystikou Mistra Eckharta a dominikána Susa, názorově blízký abatyši.⁶⁵ Na fol. 6r vidíme Krista napůl stojícího a napůl klečícího na skále, vztahuje ruce a upírá pohled k Božské ruce. Z čela rukou i nohou mu kane krev. V popředí spí tři apoštolové.⁶⁶ Na fol.10r je téma znovu na stránce spolu s veraikonem, Kristem trpítelem s nástroji utrpení. Zde je Kristus klečící s rukama vztaženýma k Božské ruce. I zde mu z rukou a nohou kane krev.⁶⁷

1. Ikonografie – hledání kritérií

Klíčová slova: důvod, kritéria

Cíl-výstup: srovnat ve skupině chronologicky obrázky podle toho jak si skupina myslí, že jsou staré a udat důvod proč (např. je špinavý = je nejstarší)

Dílčí cíle: děti se učí zdůvodnit svá tvrzení

Metody práce: práce ve skupinách, diskuse

Poznámky: pro práci vytiskněte dostatek obrázků se stejným ikonografickým tématem Krista na hoře Olivetské z různých období

Diskuse: Bylo to těžké? Z jakého důvodu ano? Z jakého důvodu ne? Podle čeho jste se rozhodovali? Co by vám pomohlo k rozhodování? Jsou na obrázcích rozdíly? Jaké? Malujeme dnes stejně jako kdysi?

Závěr: porovnáme vytvořené chronologické řady vytvořené dětmi se správnou chronologickou řadou

Zdroje obrázků:

Schiller, G. *Iconography of Christian Art*

Royt, J. *Středověké malířství v Čechách*,

www.manuscriptorium.com, www.commons.wikimedia.org

2. Co se mi líbí

Cíl-výstup: každé dítě srovná obrázky podle toho, jak se mu líbí, ke každému obrázku napíše, co se mu na něm líbí, kdo chce, může svoji řadu obrázků ukázat ostatním dětem

⁶⁴ Srov. Merhautová, A., Šprunar, P. *Kodex vyšehradský*, s 128–129

⁶⁵ Srov. Royt, J. *Středověké malířství v Čechách*, s. 28

⁶⁶ obrázek na: Národní knihovna ČR [online]. © Národní knihovna České republiky, 2006

[cit. 2012-03-09]. Dostupné na WWW:

<http://www.manuscriptorium.com/apps/main/index.php?request=show_te_i_digidoc&virtnum=1&client=>.

⁶⁶ obrázek na: Národní knihovna ČR [online]. © Národní knihovna České republiky, 2006

[cit. 2012-03-09]. Dostupné na WWW:

<http://www.manuscriptorium.com/apps/main/index.php?request=show_te_i_digidoc&virtnum=1&client=>.

2. CISTERCIÁCI A OBRAZ MISTRA VYŠEBRODSKÉHO

V zalesněné krajině Jižních Čech najdeme klášter, ve kterém se od nepaměti nacházelo devět deskových obrazů. Jedním z nich je právě obraz Krista na hoře Olivetské. Tímto obrazem se budu dále zabývat. Klášter patří řádu cisterciáků. Obrazy jsou pak přičítány neznámému mistru nazvanému podle místa nálezu těchto obrazů, Mistr Vyšebrodského oltáře.

2.1 Cisterciáci

Cisterciáci se do Čech dostávají již v době expanze nového řádu, za života nejznámějšího představitele Bernarda z Clairveaux, který umírá 1153. V této době jsou na území Čech založeny tři kláštery a další dva v době stabilizace řádu (1150–1200). Klášter ve Vyšším Brodě je založen až po poměrně dlouhé pauze, v roce 1259, Vokem z Rožmberka, který chtěl vytvořit duchovní a kulturní centrum pro svou rodinu a region.⁶⁸ Jaké bylo duchovní zaměření tohoto řádu?

Cisterciácká spiritualita se rodí v duchu širokého reformního hnutí 11. století. I velké benediktýnské kláštery zasahuje touha po samotě pouště. Ozývají se hlasy proti obvyklé benediktýnské, clunyjské praxi. Vystává potřeba nové duchovnosti směřující k návratu k eremitství, odchodu do samoty a chudoby, kterou je snadnější uskutečňovat mimo velké kláštery. Nová forma klášterního života volá po dodržování Benediktovy řehole v její původní čistotě a opírá se o dva pilíře: život v samotě i společenství.⁶⁹ V tomto duchu začíná opat Robert z Molesme spolu s 12 bratry na darovaném pozemku v Citeaux nový život. Neodchází ze svého původního působiště ze vzdoru: „*To, co zachovávali předchůdci, mniši v Cluny či Tours a jiní, my neopustíme. Nechceme být odsouzeni našimi bratřími jako nerozumní vyhledavači novot.*“⁷⁰ Po roce práce je povolán zpět. Na místě zůstává část mnichů, pokračují v díle a chtějí dát společenství jasný řád a program. Opatem se stává Alberich a po něm Štěpán Harding, za kterého vznikají nová založení podle vzoru Citeaux. Štěpán proto vytváří Carta caritatis, dokument, který by měl zajistit jednotu mnichů ze Citeaux v různých kláštorech. Nejednalo se jen o institucionalizaci, ale o vazbu založenou na dialogu a smlouvě ochraňující lásku. Jednotu měla zajišťovat vazba mezi mateřskými a dceřinými kláštery. Opat mateřského kláštera měl právo vizitace kláštera dceřiného, tzn. kontroly. Tuto vazbu ještě podporovala generální kapitula, konala se každý rok a měli se jí účastnit opati všech klášterů. Generální kapitula probíhala v Citeaux – matce všech ostatních klášterů, měla pečovat o duchovní jednotu. Cílem

⁶⁸ srov. Cisterciácké opatství Vyšší Brod [online]. © Cisterciácké opatství [cit. 2012-02-22]. Dostupné na WWW: <<http://www.klastervyssibrod.cz/Historie/Zalozeni-klastera>>.

⁶⁹ Srov. Frank, K. S. *Dějiny křesťanského mnišství*, s. 68

⁷⁰ *Op. cit.*, s. 208 in Ventura, V. Duchovní rozměr cisterciáckého řádu in *Cisterciáci na Moravě*, s. 108

těchto ustanovení bylo jednotné chápání a dodržování Řehole Benediktovy. Způsob života cisterciáků se odlišoval od života ostatních mnichů a představoval novou podobu benediktýnského mnišství.⁷¹

2.1.1 Spiritualita

Ventura říká, že v „*cisterciácké interpretaci řehole je úhelným kamenem návrat ke Kristově chudobě*“. Za revoluční pokládá i požadavek rovného vztahu k laickým bratřím. Laiky – konvrše, cisterciáci přijímají do společenství pro velké množství zemědělské práce, bez jejich účasti by nemohli splňovat podmínky řehole.⁷²

Své kláštery zakládají mimo města, v místech vzdálených lidskému ruchu. Chtějí vlastnit jen to, co je nezbytné pro jejich vlastní potřebu. Usazují se na nehostinných místech, která jim poskytují klid na modlitbu a kontemplaci. Díky jejich práci a modlitbě se místo postupně kultivuje. Z původních dřevěných objektů, sloužících komunitě dvanácti mnichů a opatovi, se postupně stávají kamenné stavby, do kterých se promítají esteticko-duchovní hodnoty cisterciáků.⁷³

Dalším znakem jejich spirituality je jednoduchost. Tato jednoduchost se nejviditelněji odráží v cisterciácké architektuře. Cisterciácké chrámy se liší od vyzdobených chrámů, které měly ukazovat jak nádheru Božího království, tak i moc církve (např. Chartres). Jsou jednoduché, prosté výzdoby, osvětlené světlem přicházejícím z nezdobených oken, místem vyzývajícím k modlitbě a kontemplaci. Ventura cituje Bernarduse: „*Ticho cisterciáckého opatství prozářené světlem nám může pomoci vrátit se k sobě samým, a tak k Bohu, k jehož obrazu jsme stvořeni. To je poselství cisterciáckého chrámu, skrytá skutečnost za tím, co vidíme.*“⁷⁴ Tato jednoduchost a prostota je ovlivněna myšlenkami Bernarda z Clairveaux, jedné z nejznámějších cisterciáckých osobností. Bernard přiznává možnost výzdoby v kostelech spravovaných biskupy k podnícení zbožnosti lidí: „*Je mi jasné, že biskupové jsou povinováni službou jak vůči rozumným lidem, tak vůči nerozumným, a když nemohou použít duchovní prostředky, podněcují zbožnost požívačného lidu hmotnými příkrasami.*“⁷⁵ Takový přístup však považuje za naprosto nevhodný v kostelech mnichů (nezapomeňme, že klášterní kostely nebyly přístupné veřejnosti). Ptá se, či zbožnost by se pozdvihovala pohledem na „*nákladné, ale obdivuhodné marnotratnosti*“ v prostředí mnichů, lidí, kteří pro Krista opustili cennosti a krásy světa a vzdali se všeho světského. Myslí si, že bohatá výzdoba spíše odvádí od modlitby, a vede k povrchním estetickým zážitkům než k hluboké vnitřní zbožnosti.⁷⁶ Ve statutech cisterciáckého řádu jsou přísně zakázány: hedvábí, zlato, stříbro, barevná vitráž, sochy, malby a koberce.

⁷¹ Srov. Frank, K. S. *Dějiny křesťanského mnišství*, s. 68–71

⁷² Srov. Ventura in *Cisterciáci na Moravě*, s. 109

⁷³ Srov. Ventura in *Cisterciáci na Moravě*, s. 110–111

⁷⁴ Srov. Ventura in *Cisterciáci na Moravě*, s. 112

⁷⁵ Bernard, Malby, sochy, zlato a stříbro v kláštorech in *Skutky opata Sugera*, s. 128

⁷⁶ Srov. Bernard, Malby, sochy, zlato a stříbro v kláštorech in *Skutky opata Sugera*, s. 128–129

Oproti nedůvěře k vnější kráse a k její pomíjivosti je vyzdvihována krása vnitřní, krása milosti naplněné duše.⁷⁷

Dalším argumentem pro prostotu bez zbytečné výzdoby je morální aspekt. Jak ospravedlnit zlato v chrámu, určené pro oko návštěvníků, když není možné uspokojit potřeby chudých.⁷⁸

Dalším prvkem jejich spirituality je práce. Chápali ji jako spolupráci s Bohem na stvoření, jako naplnění lidského údělu i jako přirozenou formu askeze, jako příležitost konkretizovat lásku. Úctu k obyčejnému životu, ve kterém prožívali své transcendentní učení, můžeme číst také z architektury staveb cisterciáků: kováren, sýpek, dílen, dokonce i hygienických zařízení. Mají lomené oblouky a připomínají chrám.⁷⁹

Jako další prvky cisterciácké spirituality zmiňuje Ventura zkušenost lásky a mystiku. Zkušeností lásky prožívané ve všednodennosti, v plnění každodenních úkolů, v konkrétní lásce k lidem se sjednocujeme s Bohem. Je to zkušenost víry, lásky a pokory.⁸⁰ Jako všechno ostatní i mystika cisterciáků není nic snového, parapsychologického, ale jak říká Ventura „*jde o mystiku všedního dne, mystiku opřenou o Písmo, mystiku, jež je přístupná všem, kdo žijí věrně své křestní zasvěcení*“. Mnich může prožít mystickou zkušenost jak při čtení žalmů, či modlitbě, tak i v nemoci, při vyčerpání, při jídle, i při pokušení opustit klášter.⁸¹

Pro cisterciáckou spiritualitu je charakteristická niterná úcta k Panně Marii. Všechny jejich kostely jsou jí zasvěceny. Sv. Bernardovi je tradičně připisováno závěrečné oslovení v textu jedné z nejslavnějších mariánských modliteb „Salve Regina“. Cisterciáčtí mniši se stali šířiteli modlitby Zdrávas Maria.⁸²

⁷⁷ Srov. Eco, U. *Umění a krása ve středověké estetice*, s. 15–21

⁷⁸ Srov. Bernard, Malby, sochy, zlato a stříbro v kláštorech in *Skutky opata Sugera*, s. 129

⁷⁹ Srov. Ventura in *Cisterciáci na Moravě*, s. 112–113

⁸⁰ Srov. Ventura in *Cisterciáci na Moravě*, s. 115

⁸¹ Srov. Ventura in *Cisterciáci na Moravě*, s. 116

⁸² Srov. Zentner, J. V. *Sv. Bernard z Clairveaux a založení cisterciáckého řádu*, s. 5

I Historické bádání – řád cisterciáků

Klíčová slova: řád, řehole, pravidla, rozvrh, ora et labora,

Cíl-výstup: skupina si vytvoří řeholi fiktivního řádu, ve kterém by chtěli všichni členové skupiny žít a denní rozvrh tohoto řádu, vlajku (pečeť, výtvarný symbol)

Dílčí cíle: děti rozumí a správně používají klíčová slova, dokážou vysvětlit význam pravidel

Metody práce: práce s textem, práce ve skupině, výtvarná práce, prezentace

Závěr: jednotlivé skupiny představí svůj řád, nakonec každý napíše, který z prezentovaných řádů by si vybral pro svůj život a společně zjistíme, který z vymyšlených řádů je nejpřitažlivější

Zdroje: Charvátová, K. Život v cisterciáckém klášteře in *Řád cisterciáků v Českých zemích ve středověku*

II Historické bádání – odkud se vzali cisterciáci v Čechách

Klíčová slova: mateřské a dceřiné kláštery, filiace

Cíl-výstup: skupina vybarví předtištěnou mapu Evropy (min. A3, lépe A2) – hory, řeky, atd., na mapu umístí genealogickou řadu kláštera své skupiny

Prezentace: děti představují genealog. řady s názvy zemí, ve kterých se kláštery nacházejí

Dílčí cíle: děti se orientují na mapě Evropy, dokážou najít ČR, Německo, Francii, Rakousko, vědí, že hranice států i názvy zemí se v průběhu času měnily

Metody práce: práce s mapou, výtvarná práce, práce ve skupině (každá skupina vytváří filiační řadu jiného kláštera), hra (např. hledání nebo získávání jednotlivých klášterů)

Poznámka: využijte průhledných folií (tuhých igelitů) ke kreslení hranic států v různých dobách, vrstvěte je na sebe na mapu

Zdroje: Charvátová, K. Život v cisterciáckém klášteře in *Řád cisterciáků v Českých zemích ve středověku*

Mapy dostupné na:

<http://www.klaster.vyssibrod.cz/cesky/historie/ostatni/mapa%20klasteru%20u%20nas.gif>

<http://www.klaster.vyssibrod.cz/cesky/historie/ostatni/nejvyzn%20klastery.gif>

<http://www.klaster.vyssibrod.cz/cesky/historie/ostatni/mapa%20klasteru%20ve%20stredni%20evrope.gif>



Mistr Vyšebrodského oltáře, *Kristus na hoře Olivetské*, cca 1350, fotografie vlastní

2.2 Obraz Mistra vyšebrodského

2.2.1 Popis

Na téměř čtvercovém obraze nás nejprve oslní zlaté pozadí, na kterém se zdánlivě vznášejí v levé části obrazu tři stromy. Tento dojem vyvolávají svatozáře apoštolů, které zakrývají spojení stromů se zemí. Obzor skalnaté krajiny dělí obraz diagonálně zleva doprava stoupající křivkou. Hora je ostře strukturována a poseta drobnými kvítky. V pravém dolním rohu jsou dva stromy s kulatými, téměř se dotýkajícími korunami. Na pravé polovině obrazu vidíme klečícího

Krista s rukama i pohledem vztaženými k andělu, jehož hlava s křídly se zjevuje z modrošedého oblaku v pravém horním rohu. Kristus má červený plášť, modře podšitý a šedý šat. Svatozář je znázorněna puncováním, tak ji lze odlišit od zlatého pozadí. V levé části obrazu sedí tři apoštolové, pohrouženi do spánku. Mladý Jan a dospělý Jakub v popředí, s hlavou složenou na rukách opřených o koleno. Za nimi spí šedovlasý Petr, s hlavou mírně zakloněnou, bradou opřenou do dlaně. Všechny postavy mají bosé nohy. Na svahu kopce, mezi Kristem a andělem, jsou další čtyři stromky. Téměř uprostřed obrazu, mezi Kristem a apoštoly, vyrůstá vysoký strom, jehož koruna je poseta žaludy a v koruně sedí pták. Nalevo od tohoto stromu je další strom, ještě více vlevo dva stromy, v jejich překrývajících se korunách sedí ještě dva jiní ptáci. Obraz působí klidnou a vyrovnanou atmosférou.

2.2.2 Základní data

Obraz je dílem z dílny Mistra vyšebrodského. Pochází ze svátkového cyklu devíti desek nalezeného ve Vyšším Brodě. Podle většiny badatelů tvořily čtvercové retablum, součást oltáře ve vyšebrodském klášterním kostele Nanebevzetí Panny Marie. Hlaváčková přináší jinou hypotézu - desky byly vytvořeny k příležitosti korunovace Karla IV. pro starou Svatovítskou baziliku na Pražském hradě, řazeny do řady, měly být umístěny na lettneru – přepážce mezi chórem a chrámovou lodí. Do Vyššího Brodu se dostaly až později, když nevyhovovaly prostoru nového chrámu.

Donátorem obrazu je Petr I. z Rožmberka, je vyobrazen na desce s narozením Páně. Vidíme ho klečet v pravém dolním rohu s kostelem v ruce a erbem u nohou.

Vznik oltáře ve vyšebrodském klášteře, nebo pro něj, podporuje argumentace, opírající se ikonografii celého oltáře a vykládající ji jako výrazně mariánskou. Kromě toho, že cisterciáci prosluli mariánskou úctou, i inovace v ikonografii jednotlivých desek podle tohoto pohledu korespondují s hodnotami výkladů Písně písní Bernarda z Clairveaux.⁸³

Stejskal předpokládá vznik oltáře v renomované pražské dílně vzhledem k postavení Petra I. z Rožmberka.⁸⁴ Vznik v dvorské dílně uvádí i Pěšina a datuje jej v nejširším rozmezí mezi léta 1342–1353, za místo určení považuje hlavní oltář vyšebrodského chrámu.⁸⁵ Ve srovnání s jinými christologickými celky (jako Giottův cyklus v padovské Aréně (30), nebo Ducciova *Maesta* (26)) čítá vyšebrodský cyklus podstatně méně scén, z teologického hlediska je však jako christologický cyklus úplný, neboť zahrnuje všechny zásadní výjevy ze života Krista, nutné k pochopení významu jeho života z hlediska křesťanské víry. Cyklus je rozvržen na výjevy Kristova dětství, utrpení a oslavení.⁸⁶

⁸³ Srov. Royt, J. *Středověké malířství v Čechách*, s. 52–54

⁸⁴ Srov. Stejskal, K. *Umění na dvoře Karla IV.*, s. 55

⁸⁵ Srov. Pěšina, J. *Mistr vyšebrodského cyklu*, s. 12

⁸⁶ Srov. Pěšina, J. *Mistr vyšebrodského cyklu*, s. 15

Celý cyklus představuje soubor devíti dřevěných desek téměř stejných rozměrů 99 cm na výšku a 93 cm na šířku. Rozdíly v rozměrech se pohybují mezi 6 až 26 mm. Dřevěné desky jsou ze tří kusů, nahoře spojených kolíčky. Většina je z javorového dřeva. Deska je potažena lněným plátnem, na němž jsou nanесeny dvě vrstvy plavené křídly. Na deskách se nezachovala kresba uhlem, která předchází ryté kresbě a po jejímž provedení se uhel sраšuje. Pod zlato je nanесen poliment. Zlato je leštěné, místy puncované, malba je nanесena ve dvou až pěti tenkých vrstvách temperové barvy široké barevné škály. Desky jsou provedeny, až na malé rozdíly, stejnou technikou malby. Ukazují na vznik v jediné dílně pod vedením mistra a činných pomocníků.⁸⁷

2.2.3 Styl

Mistr vyšebrodský je první velká osobnost českého deskového malířství. Ve svých dílech představuje syntézu české výtvarné tradice a italských vlivů. V jeho práci rozeznáváme lineární styl. V některých jeho obrazech vidíme snahu o potlačení kresby a obrysů a o změkčení tvaru. Hlavním působícím činitelem je světlo. Barevnost je bohatá, vyvážená v protikladech teplých a studených tónů, stejně jako světlých a tmavých odstínů. Tváře vyjadřují pocity postav: bolest, spánek, radost i úžas. Výjevy jsou řazeny přehledně zleva doprava. Postavy jsou tvarově plné. Prostor neprokazuje hloubku a je konkrétně charakterizován.⁸⁸

2.2.4 Ikonografická interpretace

Pěšina považuje ikonografii obrazu za klasickou, odpovídající tradici zobrazování, staví spánek apoštolů do protikladu s bdělostí Krista a upozorňuje na kladné i záporné rozlišení jeho smyslu. Také ptáky identifikuje naprosto jednoznačně jako stehlíka, hýla a dudka. Stehlík je symbolicky často chápán jako obraz duše v protikladu k tělu, jako duševní síla v protikladu k síle pozemské. Ve středověku se jeho symbolika stále více váže k utrpení Krista. Toto chápání podporuje i středověký názor, že se stehlík živí bodláky. Jejich trny nás vedou k trnové koruně a ke Kristově utrpení. Symbolika hýla je rovněž spojena s utrpením Krista. Legenda vypráví o ptáčkovi, přiletěl, aby ulehčil Kristu v jeho utrpení a byl potřísněn jeho krví - odtud červeně zbarvené peří hýla. Pomoci Kristu mohl i díky svému zahnutému zobáčku, který mu umožňuje vytahovat hřeby z kříže. Význam dudka se Pěšinovi však nedaří odkrýt, ale poukazuje na možný odkaz trojúhelníkovité kompozice ptáků ke sv. Trojici.⁸⁹

Kalina popisuje obraz jako diagonálně rozdělený z levého spodního rohu do pravého horního. Hlavní akce směřuje ze středu obrazu do pravého horního rohu, kde se zjevuje anděl. Stehlíka a hýla interpretuje obdobně jako Pěšina, tzn. jako symbol utrpení, na něž odkazují jejich červená peříčka. Na rozdíl od Pěšiny identifikuje ptáka na stromě se žaludy jako

⁸⁷ Srov. Pěšina, J. *Mistr vyšebrodského cyklu*, s. 229–230

⁸⁸ Srov. Pěšina, J. *České gotické malířství*, s. 15–16

⁸⁹ Srov. Pěšina, J. *Mistr vyšebrodského cyklu*, s. 23

chocholouše, který podle Klaretova slovníku říká „*trpím, trpím*“, což by ukazovalo na jeho přímý vztah k trpícímu Kristu. Svou symbolickou interpretaci rozšiřuje o motiv stromu uprostřed obrazu. Strom identifikuje jako dub a přiřítá mu mariánskou symboliku, na kterou odkazuje u prvních tří obrazů cyklu. Keř či kulatý strom na vrcholu kopce by mohl být, podle trojlaločných listů s pilovitým okrajem, kalinou obecnou. Kalina je v lidové tradici označována jako trpká, tato trpkost by mohla být předmětem teologické interpretace.⁹⁰

Tyto popisy doplňuje ještě symbolika ptáků jako bdělých duší v protikladu ke spícím apoštolům.⁹¹

Nemůžeme přehlédnout jas zlatého pozadí. Zlato jako nejvzácnější kov, odolávající teplotě, rzi a kyselinám, symbolizuje neměnnost, věčnost a dokonalost, svou barvou symbolizuje nebeské světlo a v rovině duchovní pak poznání. Zlato je zároveň symbolem nejdůležitější ze všech křesťanských ctností, lásky. Zlaté pozadí na středověkých obrazech vyjadřuje nebeské světlo a dává obrazu umístěnému bez ohraničení místa a času, věčnou platnost.⁹²

2.2.5 Výklad podle Neubauera

Tento výklad zařazují právě proto, že není čistě ikonografický, i když se o ikonografii opírá. Je inspiračním zdrojem toho, jak je možno na obrazy pohlížet na základě vlastního jedinečného poznání světa. Odkazují na citát v Úvodu, který se tohoto výkladu týká a doplňují: „*Z tohoto pojetí pravdivosti, respektive správnosti, výkladu pro nás vyplývá, že v žádném případě nechceme popírat výklady jiné, ani trvat jedině na výkladech svých. Chceme je nabídnout jako jednu plošku na diamantu poznání, jež může při jeho pohybu zazářit, nebo pohasnout, podle toho, zda někdo zachytí, či nezachytí odražený paprsek.*“⁹³

Neubauer vidí tento obraz, který otevírá druhý rozměr spásy – utrpení, jako nejvýraznější a nejoriginálnější z celého cyklu. Zlaté pozadí označuje jako oponu, před kterou se nachází svět viditelných, rozumových jsoucen a za ní svět *nestvořený, skutečnost absolutní transcendence, sídlo neporušené a neproměnné Boží slávy*⁹⁴. Kmenem dubu – osou obrazu dělí obraz na dvě poloviny: vlevo Getsemanskou zahradu se spícími apoštoly a vpravo Olivetskou horu s Ježíšem. Ježíš svou modlitbou a bdělostí zosobňuje a vytváří svět ducha, prostor transcendence. Vlevo se spícími apoštoly je svět těla. Další rozdělení vidí na svět pozemský – dole a svět archetypů – nahoře. Toto rozdělení vymezuje diagonála obzoru svahu. Tyto dimenze vnímá jako propojené. Dotekem Krista s Jakubem, přešlapem osy, propojuje prostor těla a transcendence. Svět

⁹⁰ Srov. Kalina, P. *Symbolism and ambiguity in the work of the Vyšší Brod master* in *Umění* s.162–163

⁹¹ Srov. Royt, J. *Slovník biblické ikonografie*, s. 131

⁹² Srov. Studený, J. *Křesťanské symboly*, s. 345

⁹³ Neubauer, Z. *O Pokladu v srdci Evropy*, s. 9

⁹⁴ Neubauer, Z. *O pokladu v srdci Evropy*, s. 16

pozemský a archetypální pak propojují obdobné motivy: dvojitému stromu vlevo nahoře odpovídají dva stromy vpravo dole.⁹⁵

Ve trojici apoštolů vidí Neubauer archetyp tří fází lidského života: stáří, dospělosti a mládí a zároveň „časové rozměry věčnosti“, tzn. přítomnost, minulost a budoucnost, zosobněné projevy času. Nejen to, rozeznává v nich i dimenze církve. „janovskou“, která „představuje spodní proud radostné zvěsti“, a která „jako kvas bude působit obrácení a stane se tak nositelem skrytého života, duchovní vlády Kristovy a eschatologické naděje“.⁹⁶ Petr, s modrým poutnickým pláštěm zlatě podšitým, reprezentuje jako její budoucí královský představitel „petrovskou církev“. „Církev putující – aktuálně přítomnou v tomto světě.“⁹⁷ Hluboce spící Jakub představuje církev „jakubskou“, která byla spojena se synagogou.

V kompozici postav pak vidí Jana a Jakuba, kteří jsou znázorněni symetricky zády k sobě, jako duši a tělo. Z jejich vztahu vystupuje Petr jako spojení protikladu duše a těla, nitra a vnějšku, jako symbol církve – probouzejícího se sebeuvědomování. Apoštolové jsou od Krista odděleni a Neubauer poukazuje, čím jsou spojeni. S Jakubem je spojen Ježíš dotekem, tedy tělesností. S Petrem je spojen hlavou. I Petrova hlava sleduje směr Ježíšova pohledu. S Janem srdcem. Jan spí jako by veden andělem, v meditativním pohroužení. S Ježíšem jej spojuje pohroužení a modlitba.⁹⁸

Ptáky interpretuje jako symboly duší spících apoštolů. Jednotlivé ptáky přiřazuje jednotlivým apoštolům. Stehlíka přičítá Petrovi. Opírá se o symboliku stehlíka jako symbolu umělců a stavitelů, kterým se stává pro svou dovednost stavět krásná hnízda a pro své krásně zbarvené peří. Rozeznává zde možný odkaz na Petra jako skálu, na které Kristus zbudoval svou církev. S odkazem na symboliku hýla jako ptáčka potřísněného Kristovou krví, když se snažil zmírnit jeho utrpení na kříži, uvažuje o spojitosti s Janem, jediným učedníkem, který vytrval u kříže. Naproti tomu spojitost dudka, tvrdého spáče, s hluboce spícím Jakubem, považuje za jednoznačnou.⁹⁹

Identifikuje i stromy zleva – podvojný strom jako břečťan, prostřední s pochybnostmi jako vavříň a strom uprostřed obrazu jednoznačně jako dub. Symboliku všech stromů dává do souvislosti s vírou. Stále zelený břečťan jako stálost, vavříň jako symbol vítězství a vytrvalosti a dub jako symbol síly a pevnosti.¹⁰⁰

⁹⁵ Srov. Neubauer, Z. *O pokladu v srdci Evropy*, s. 42

⁹⁶ Neubauer, Z. *O pokladu v srdci Evropy*, s. 42

⁹⁷ Neubauer, Z. *O pokladu v srdci Evropy*, s. 43

⁹⁸ Srov. Neubauer, Z. *O pokladu v srdci Evropy*, s. 43

⁹⁹ Srov. Neubauer, Z. *O pokladu v srdci Evropy*, s. 43

¹⁰⁰ Srov. Neubauer, Z. *O pokladu v srdci Evropy*, s. 44

1. Zlatá opona aneb pokládáme zlato

Klíčová slova: plavená křída, poliment, plátkové zlato

Cíl-výstup: každý si vytvoří vlastní obrázek na dřevěné desce (cca 10 cm x 15 cm) se zlatým pozadím a nalepeným motivem z obrazu

Dílčí cíle: děti si vyzkouší práci s opravdu drahým materiálem, prožijí napětí („ani nedýchat“) z mimořádné činnosti

Metody práce: pozorování, řemeslné práce spojené s výrobou

Poznámky:

- veškerý potřebný materiál je možno zakoupit ve výtvarných potřebách,
- doporučuji domluvit si návštěvu u restaurátora – pozlacovače, nebo ho pozvat na lekci
- možné provést i amatérsky, ale nutno předem vyzkoušet (nejlépe s pozlacovačem)
- rozdělit do více lekcí (1. návštěva restaurátorské dílny, 2. příprava desky – destičky + výběr motivů z obrazů Mistra vyšebrodského, 3. pokládání zlata + lepení obrázku)

2. Jak to vlastně bylo – výzkum v základech pod katedrálou

Klíčová slova: lettner – chrámová přepážka, bazilika sv. Víta, hypotéza, výzkum

Cíl-výstup: každá skupina vytvoří hypotézu o místě určení Vyšebrodského oltáře a podpoří ji důvody z dodaných informací

Metody práce: práce ve skupině, návštěva vykopávek baziliky sv. Víta, práce s informacemi, měření, vytváření modelů, náčrtů

Poznámky: pozor při přípravě informačních materiálů dbejte na jejich srozumitelnost a jednoduchost

Zdroje: Royt, J. *Středověké malířství v Čechách*, s. 52–54

Pěšina, J. *Mistr vyšebrodského cyklu*, s. 11–13

2.3 Vliv spirituality řádu na obraz Mistra vyšebrodského

K projevům spirituality na obrazech mohu konstatovat, že materiály jednoznačně potvrzují odraz duchovní atmosféry, duchovního chápání světa v obrazech. Z významu středověkého obrazu jako zdroje komunikace se světem, který nás přesahuje, kdy za zobrazování stojí především to, co je věčné a neměnné, jednoznačně vyplývá, že bude obraz odrážet duchovní svět člověka. Dále jsem sledovala odraz duchovního prožívání světa v gestu modlitby, vývoj od gesta vzpřímeného postoje ke gestu vkleče. I v ikonografii Krista na hoře Olivetské se poloha Krista mění, až se ustaluje zobrazování Krista modlícího se ve vzpřímeném kleku tak, jako se ustálila v gestu modlitby. I gesto na obraze Mistra vyšebrodského tomu odpovídá. Odráží se však v díle konkrétně spiritualita řádu? Ze vztahů mezi zadavatelem a umělcem i rolí umělce ve společnosti je znatelné, že osobní vklad umělce se omezuje na zpracování zakázky. Zadavatel také patrně vybíral umělce, který by dokázal zpracovat zakázku podle jeho představ. Vzhled, náplň, materiál je v rukou zadavatele. Na rozpor narážím s místem určení cyklu, neboť v tomto mezi badateli nepanuje shoda. Je možné, že cyklus obrazů nebyl pro cisterciáky vůbec určen.

Proč by se na obrazech měl pak vliv jejich spirituality objevovat? Na tuto stranu vah možno ještě přidat honosnost cyklu a jeho dvorský styl, i myšlenky velké duchovní osobnosti cisterciáckého řádu Bernarda z Clairveaux a statutární zákaz zlata, soch a maleb v jejich chrámech. Neměla bych však zapomínat, že cyklus vznikl o více než 200 let později a o více než 1000 km dále od doby a místa vzniku cisterciáckého řádu a jeho duchovních myšlenek a hodnot.

Na druhou stranu vah je třeba položit názory Kaliny a Royta, kteří se přiklánějí k interpretaci poukazující na ovlivnění cisterciáckou spiritualitou. Kalina interpretuje první čtyři desky oltáře na základě textů, o kterých lze předpokládat, že byly v dané době ve Vyšším Brodě známy a čteny. Konkrétně se opírá o kázání Bernarda z Clairveaux a Legendu aureu od Jakuba de Voragine.¹⁰¹

Bylo-li by mým cílem vliv cisterciácké spirituality prokázat, vyžadovalo by to průzkum ve zcela jiné kvalitě.

¹⁰¹ Srov. Kalina, P. *Symbolism and ambiguity in the work of the Vyšší Brod master in Umění*

3 AUGUSTINIÁNI KANOVNÍCI A OBRAZ MISTRA TŘEBOŇSKÉHO

Druhý obraz, který mě zajímá, pochází původně z kostela sv. Jiljí v Třeboni, postavili ho, spolu s klášterem, augustiniáni kanovníci. I tento obraz je součástí oltáře vytvořeného neznámým mistrem. I tento mistr získává jméno podle místa původu svého díla, Mistr Třeboňského oltáře.

3.1 Augustiniáni kanovníci

Řád augustiniánů kanovníků vzniká ze zájmu o pospolitý život kléru v době gregoriánské reformy. Synody roku 1059 a 1063 za papežů Mikuláše II. a Alexandra II. vybízely kněze, jáhny a podjáhny k apoštolskému životu ve starokřesťanské tradici – ke společnému užívání důchodů, obydlí a stolu. V 11.–12. století mnohé katedrální a kolegiální kapituly přijaly řeholi. Většina kanovníků přijímá Augustinovu řeholi, vytvářela vhodný prostor k prosazení a úspěchu řádu.¹⁰²

Augustinova řehole vznikla z pravidel sv. Augustina vytvořených pro komunitní život kleriků, se kterými Augustin žil ve svém domě ve městě Hippo, kde byl biskupem. Řehole je stručná a nechala svým následovníkům i dostatek prostoru k činnosti vně komunity.¹⁰³

Jednotlivé domy, zpočátku samostatné, časem vytvářely kongregace augustiniánských kanovníků. Každá kongregace se kromě řehole sv. Augustina řídila svými vlastními statuty.¹⁰⁴

V Třeboni se augustiniáni kanovníci usazují na základě potvrzené nadace Rožmberků pražským arcibiskupem Janem roku 1367. Zakladateli jsou bratři Petr, Jošt, Oldřich a Jan, synové Petra z Rožmberka, kteří svými dary podporují rozvoj kanonie. Kanonie je součástí širokého duchovního hnutí „devotio moderna“, které je podporováno Karlem IV. i primasem Arnoštem z Pardubic.¹⁰⁵ Klášter se během padesáti let rozrostl, mohl se chlubit bohatou knihovnou, a stal se (vedle kanonie roudnické) centrem duchovní reformy.¹⁰⁶ Duchovním přínosem tohoto řádu ve 14. století je šíření duchovní obrody církve právě skrze devotio moderna.

3.1.1 Devotio moderna

Devotio moderna bylo duchovním hnutím šířícím se z Nizozemí. Jeho původcem byl holandský učenec, kazatel a mystik Geert Groote (1340–1384). Hnutí navázalo na mystiku Mistra Eckharta a H. Susa. Směřovalo k individuální, vnitřní zbožnosti, k následování Krista. Zdroji nové

¹⁰² Srov. Kadlec, J. *Klášter augustiniánských kanovníků v Třeboni*, s. 38

¹⁰³ Čačík, B.; Kodet J. *Sv. Augustin a řehole* [online]. Praha: Strahovští premonstráti, 2010 [cit. 2012-02-28]. Dostupné na WWW: <<http://www.premonstrati.org/?s=augustin>>

¹⁰⁴ Srov. Kadlec, J. *Klášter augustiniánských kanovníků v Třeboni*, s. 39

¹⁰⁵ Srov. Vlček, P. *Encyklopedie českých klášterů*, s. 674

¹⁰⁶ Srov. Buben, M. *Encyklopedie řádů a kongregací v Českých zemích*, s. 36

duchovnosti byla osobní modlitba, meditace a úcta ke svátosti oltářní, která člověku umožňuje osobní setkání s Kristem. Zdůrazňovala tichou pokoru, lásku a vnitřní opravdovost. Cílem této zbožnosti byla osobní spása a život věčný s Kristem.¹⁰⁷ Témata vnitřního obrácení a vnitřního následování Krista v jeho utrpení měla význam pro vznik nových ikonografických schémat. I pohledem na trpícího Krista může věřící pozvedat sám sebe a směřovat k jeho nápodobě.¹⁰⁸

Řádový život

Klíčová slova: refektář, dormitář, vizitace

Cíle: podpora vztahů ve skupině, vyzkoušet si „jiná“ pravidla

Zkuste vytvořit jednodenní až týdenní speciální program ve škole. Na začátku týdne připravte materiály spolu s dětmi, které budete potřebovat, do společného „koše“. Děti ať do školy nic nenosí – ať „nic nemají“. Domluvte si jídlo v jídelně, ale jezte ve třídě – refektáři, za povinného mlčení a předčítání, obsluhuje služba. Svačiny mějte také společné a jednotné, připravené ve škole. Vyučovací hodinu po obědě věnujte spánku, kdo nemůže spát, může v tichosti studovat. Odpoledne nezapomeňte na povinný „korbel nápoje“ (Kadlec s. 43) a společné popovídání. Program vytvořte podle svých možností ve škole a možností dané skupiny. Děti motivujte k dodržování řádu: postavte to jako etapovou hru, děti rozdělte do dvou nebo tří skupin, které budou získávat body. Body může udělovat vizitátor (třeba z druhé skupiny podle jasných kritérií). Celý program by měl být postaven k podpoření skupinového soužití a podpoře dobrých vztahů.

Zdroje: Kadlec, J. *Klášter augustiniánských kanovníků v Třeboni*, s. 42–45

¹⁰⁷ Wikipedie, *Devotio moderna* [online]. Posl. aktualizace 27. 9. 2011 [cit. 2012-02-26]. Dostupné na WWW: <http://cs.wikipedia.org/wiki/Devotio_moderna>

¹⁰⁸ Srov. Rywiková, D. *Úvod do křesťanské ikonografie*, s. 46



Mistr Třeboňského oltáře, *Kristus na hoře Olivetské*, cca 1380, fotografie vlastní

3.2 Obraz Mistra třeboňského

3.2.1 Popis

Kristus na hoře Olivetské Mistra třeboňského je namalován na obdélníkové desce. Obraz je rozdělen dvěma diagonálami, skalisky. Bližší dělí obraz téměř úhlopříčně z levého dolního rohu do pravého horního. Tato skála odděluje spící apoštoly na pravé straně obrazu od modlícího se, klečícího Krista v levé polovině. Za Kristem druhá souběžná diagonála skaliska vymezuje roh obrazu. V rohu se objevují ozbrojenci se zbraněmi vedení Jidášem, který rukou zachycen o propletaný proutěný plůtek vyhlíží směrem ke Kristu. V jeho obličejí vidíme živý výraz, pozvednuté obočí. Expresivitu výrazu podtrhuje záklon hlavy. Kristus se zlatou svatozáří se modlí shrben, s rukama pevně sepjatýma, s mírně zakloněnou hlavou, s pohledem směřujícím k andělu. Na jeho čele, krku a rukou vyráží krvavý pot, „*jeho pot kanul na zem jako krůpěje krve*“¹⁰⁹. Je bos, v obyčejném šedavém šatě. Anděl se zjevuje jako poprsí s křídly na modrošedém oblaku. Na skále mezi apoštoly stojí pohár v úrovni sepjatých Kristových dlaní. Apoštolové jsou řazeni za sebou – nad sebou. Nejblíže Petr spí s hlavou opřenou o pravou ruku, podepřenou skaliskem, v modrém červeně podšitém plášti a modrých šatech. Za ním plavovlasý bezvousý Jan s rukama založenýma, hlavou skloněnou, zabalen do červeného zeleně podšitého pláště, z něhož mu vykukuje pravá noha. Spí klidným spánkem. Za ním hnědovlasý, vousatý Jakub v hnědém, bokem ke skále, stejně jako Petr spí s hlavou podepřenou, rukou opřenou o koleno. Všichni apoštolové mají svatozář. Živou krajinu, porostlou trávou s květinami a stromy v zelenohnědých barevných tónech, obývá plno drobných bdělých ptáčků. Krajina zaujímá více jak tři čtvrtiny obrazu, s potůčkem v levém dolním rohu. Na červeném nebi září množství zlatých hvězd.

3.2.2 Základní data

Mistr třeboňský získal své jméno podle místa svých děl, nalezených převážně v nejbližším okolí města Třeboně. Royt se zamýšlí nad umělcovou dílnou a jejím působišťem, jež je tradičně kladeno do dvorského prostředí, do Prahy. Pokládá za nápadné, že významná díla umělce se dochovala v prostředí augustiniánských klášterů, které byly institucionálně propojeny. Nabízí hypotézu, zda umělec nepracoval přímo pro řád augustiniánů kanovníků, nebo pro pražského arcibiskupa, pod jehož pravomoc a patronát řád spadal.¹¹⁰

Obraz Krista na hoře Olivetské je součástí oltářního celku, jehož vznik se datuje kol. r. 1380. Z oltáře se zachovaly tři oboustranně malované desky. Z jedné strany desky zachycují pašijové výjevy, ze strany druhé trojice světců, nebo světic. Dvě z těchto desek byly od 18. století uchovávané v kostele Sv. Majdaleny u Třeboně. Jedna nese z čelní strany obraz

¹⁰⁹ L 22,44

¹¹⁰ Srov. Royt, J. *Středověké malířství v Čechách*, s. 89

Krista na hoře Olivetské (132 cm x 92 cm) a z druhé strany obrazy světic Kateřiny, Magdaleny (které byl zasvěcen oltář v kostele sv. Jiljí v roce 1378)¹¹¹ a Markéty. Druhá nese z čelní strany obraz Zmrtvýchvstání (132 cm x 92 cm) a z druhé strany sv. Jakuba, Bartoloměje a Filipa. V kapli v Domaníně se zachovala deska z čelní strany s obrazem Kladení do hrobu (135 cm x 92 cm) a z rubu s postavami sv. Jiljí, Řehoře a Jeronýma.¹¹² Tyto tři desky jsou považovány za součást oltářního polyptychu, jehož střední deska a jedno z křídel se nedochovaly. Rekonstrukcí celého oltáře na ikonografickém základě se zabýval Cibulka. Při rozboru oltáře a identifikaci světců rozbořem jejich atributů došel k závěru, že na domanínské desce prostředním světlem není sv. Řehoř, ale sv. Augustin.¹¹³ Toto odpovídá i řádové ikonografii. Na desce je tedy zobrazen sv. Jiljí, jemuž je zasvěcen klášterní kostel, sv. Augustin jako zakladatel řádové řehole a sv. Jeroným, patron překladatelů Bible a teologů.¹¹⁴

Deska s horou Olivetskou je zhotovena ze smrkového dřeva, potaženého hrubým plátnem. Na plátno byl nanesen křídový podklad, do kterého byla vyryta kresba jako základní vodítko pro malbu temperou.¹¹⁵

3.2.3 Styl

Mistr třeboňský navazuje na dílo Mistra Theodorika a ve svém díle zdůrazňuje význam světla. Zjemňuje lidskou postavu, typ tváře i řeč gest. Výraz díla posouvá z roviny transcendence do roviny hlubokého osobního zážitku tím, že vnáší do výrazu postav citové napětí. Je představitelem tzv. krásného slohu. Nový přístup umělce se projevuje především v citovém výkladu a intenzivním osobním prožitku postav. Děj neztrácí svůj náboženský význam a smysl, je však transponován do roviny lidského bytí. Postava zůstává nositelkou děje a ve vztahu k prostoru si zachovává velké měřítko. Krajina již vytváří nehluboký prostor, ale objekty zůstávají řazeny nad sebou. Přesto je znát zájem malíře o jevovou skutečnost. Postavy jsou jemné a štíhlé s hlubokým citovým výrazem. K dosažení emocionálního působení používá Mistr třeboňský různých dokonale zvládnutých výrazových prostředků. Kouřový šerosvit odlehčuje tvarům. Zjemnění určitosti kresby zase napomáhá vázat postavy s prostředím. V neposlední řadě barva, která si uchovává svou symbolickou hodnotu, je rozehrána do škály odstínů. Ve spojitosti barvy a světla vzniká nová metoda použitá v evropské malbě poprvé. Tato metoda umožnila Mistru třeboňskému jemnou modelaci tvarů a vytvoření plynulých přechodů mezi světlem a stínem.¹¹⁶

Matějček považuje Mistra třeboňského za „*zhodnotitele všech vývojových výtěžků malířství staršího i jako razitele a ukazovatele cesty nové*“. Rozbořem děl, pocházejících z kostelíka Sv.

¹¹¹ Srov. Cibulka J. *Rekonstrukce oltáře třeboňského mistra na základě ikonografickém* in Umění, s. 484

¹¹² Srov. A. Matějček, *Mistr Třeboňský*. In Prameny

¹¹³ Srov. Cibulka J. *Rekonstrukce oltáře třeboňského mistra na základě ikonografickém* in Umění, s. 484

¹¹⁴ Srov. Royt, J. *Středověké malířství v Čechách*, s. 89

¹¹⁵ Srov. Cibulka J. *Rekonstrukce oltáře třeboňského mistra na základě ikonografickém* in Umění, s. 477

¹¹⁶ Srov. Pěšina, J. *Česká gotická desková malba*, s. 43–44

Majdaleny, dokládá, že prostor je ještě budován prvky, které patří ke gotické krajině: vertikálně protáhlé, do hloubky odstupňované kulisy. Postavy jsou však do krajiny včleněny ve shodném měřítku. Malířova snaha o optickou jednotu prostoru a tvaru přesahuje abstraktnost a symbolismus krajiny gotické.¹¹⁷

3.2.4 Ikonografická interpretace

Ikonografie díla odpovídá tradičnímu zobrazování. I zde vidíme tři spící apoštoly, modlícího se, klečícího Krista, s pohledem upřeným k andělu. Vlevo dole potok Cedron. Potok Cedron je zmíněn v evangeliu sv. Jana. Sv. Jan nepopisuje modlitbu v Getsemanské zahradě, zmiňuje však Ježíšův příchod do zahrady: „*Po těch slovech šel Ježíš se svými učedníky za potok Cedron, kde byla zahrada a do ní vstoupil on i jeho učedníci.*“¹¹⁸ Zahrada je zde symbolizována proplétaným proutěným plůtkem, vlevo za skaliskem. Na obraze se objevuje Jidáš, přivádí „*zástup ozbrojený meči a holemi*“¹¹⁹. Další symbol představuje kalich naplněný krví. V motivu hory Olivetské se symbol kalicha objevuje od 12. století a v Čechách poprvé právě na tomto obraze.¹²⁰ Kalich, jak bylo zmíněno výše se ze starozákonního symbolu Božího hněvu a soudu mění při Večeři Páně, a zde – v Getsemanské zahradě, v kalich Boží milosti. Kalich je zde i symbolem utrpení, ukázka převodu slovního symbolu „*...chceš-li, odejmi ode mne tento kalich, ...*“ do obrazu hmotné věci.¹²¹

Na tomto obraze je Kristus znázorněn s krvavým potem, jak píše Lukáš. Krvavý pot podtrhuje tíhu Kristova utrpení i usilovnost jeho modlitby. Podle Royta prozrazuje krvavý pot a bolestný výraz Krista hloubku duchovního prožitku, kterou měli po vzoru Krista prožít stejně i augustiniánští kanovníci.¹²²

Nebe je červené poseté hvězdami. K symbolice hvězd uvádí Studený¹²³ množství odkazů. Hvězdy svítící na tmavé obloze symbolizují duchovní světlo pronikající temnotu. To by mohlo symbolizovat sílu, kterou Ježíši dodává anděl v jeho utrpení. Dále jsou také svědky Stvořitelova majestátu: „*on určuje počet souhvězdí, on je všechna volá jménem*“¹²⁴. I toto by mohlo odkazovat na Boží vůli, které se Ježíš podřizuje. Další možné vztahy mezi uvedenou symbolikou a tímto obrazem nechávám na zvážení. Pro středověkou teologii je množství hvězd obrazem duchovního společenství lidí všech ras a národů v církvi. Opírá se Starozákonní přirovnání Abrahamova potomstva k počtu hvězd na nebi. Prorok Daniel přirovnává hvězdy

¹¹⁷ Srov. A. Matějček, *Mistr Třeboňský* in Prameny

¹¹⁸ J 18,1

¹¹⁹ M 14,43

¹²⁰ Srov. Bartlová, M. *Původ husitského kalicha z ikonografického hlediska* in Umění s. 168

¹²¹ Srov. Bartlová, M. *Původ husitského kalicha z ikonografického hlediska* in Umění s. 168

¹²² Srov. Royt, J. *Slovník biblické ikonografie*, s. 131

¹²³ Srov. Studený, J. *Křesťanské symboly*, s. 93

¹²⁴ Ž 147, 4

k lidem modrým: „budou svítit jako záře oblohy, a ti, kteří mnohým dopomáhají ke spravedlnosti, jako hvězdy, na věky a navždy“¹²⁵.

Symbolika červené barvy, zde barvy nebe, je nesmírně široká. Do červeného pláště může být oděn jak ďábel, tak i Bůh. Zde by mohla odkazovat na bezmeznou Boží lásku, která vedla ke stvoření světa a k vykoupení lidstva. Červená jako barva krve může symbolizovat i Kristovo utrpení, i když tento význam nese už symbol kalicha a krvavý Kristův pot.

Zajímavě koresponduje i symbolika bosé nohy. Rulíšek¹²⁶ vychází z biblických citátů a uvádí úctu, pokoru a smutek¹²⁷. Zde by to mohlo vyjadřovat úctu k Bohu-Otci, jehož vůli Kristus, s duší smutnou až k smrti, pokorně přijímá. Ptáčci na obraze patrně symbolizují bdělé duše v kontrastu ke spícím apoštolům.

1. Hra s pozadím

Klíčová slova: pozadí, atmosféra, pocit

Cíl-výstup: každé dítě si vytvoří obrázek s vystřiženým ikonografickým motivem na vlastním pozadí

Metody práce: výtvarné: vystřihování, práce s barevnými papíry, tuší a perem

3.3 Vliv spirituality na obraz Mistra třeboňského

Vliv augustiniánů kanovníků na vzhled oltáře v díle Mistra třeboňského v nejzákladnější rovině je vcelku přehledný, nejjasněji např. na výběru světců sv. Jiljí, Augustina a Jeronýma na druhé straně desky třeboňského oltáře se zobrazením Kladení do hrobu, jak bylo zmíněno v kapitole 3.2.2. Mezi světicemi se nachází sv. Magdaléna na rubové straně Krista na hoře Olivetské. Právě jí a sv. Augustinovi byl zasvěcen oltář v klášterním kostele sv. Jiljí. Vliv spirituality augustiniánů kanovníků podporuje nejen Roytův odkaz na vztah mezi zbožností augustiniánů kanovníků a hlubokým citovým výrazem obrazu Krista na hoře Olivetské, ale i jeho hypotéza o možném působení Mistra třeboňského přímo pro řád.

¹²⁵ Dan 12,3

¹²⁶ Srov. Rulíšek, H. *Postavy, atributy, symboly*, s. 113

¹²⁶ Srov. Ex 3,5; Lk 10,4; Ez 24,23

4 SROVNÁNÍ

4.1 Výtvarné

Matějček poukazuje na posun v zobrazování forem u Mistra třeboňského. Půdu již nezachycuje jako sestavu krystalických tvarů, ale jako malebnou plastickou hmotu. Přechází od abstraktních tvarů zobrazovaných bez ohledu na skutečné měřítko ke konkrétnějšímu zobrazování skutečnosti s citem pro charakter přírody. Matějček vidí u Mistra třeboňského mocnější schopnost vyjádření citového pohnutí a rozšíření výrazových prostředků. Vnímá to jako malířský pokrok k naplnění cíle doby: „*zceliti obraz v optickou jednotu skutečného výseku přírody, prolnutí tvary nejvyšším možným poznáním jejich organického ustrojení*“¹²⁸. Mistr třeboňský více směřuje k novodobé malbě, ustupuje význam linie jako tvárného prvku, barva nemá jen vybarvovací funkci, ale tvoří již vlastními prostředky objem a tvar. Mistr vyšebrodský oproti Mistru třeboňskému, pro kterého je barva hlavním výrazovým prostředkem, tonality barev nevyužívá. Právě svou prací s barvou se odděluje Mistr třeboňský od starší malířské tradice a stává se předchůdcem mistrů 15. století zakládajících novodobou malbu a stává se nejvýznamnější uměleckou osobností své doby.¹²⁹

4.2 Osobní

Z předešlého vyvozují, že výtvarný styl Mistra třeboňského je často chápán jako pokrok ve výtvarném umění. Jde však jen o pokrok v oblasti výtvarné, nebo je tato změna projevem jiných příčin? Nechci předložit odpověď na tuto otázku, jen nabízím malé zamyšlení.

Osobně vnímám obrazy jako hluboce odlišné, nechci hledat pět rozdílů, ale chci se zamyslet trochu jiným způsobem, patrně ne zcela exaktním.

Postavím-li oba obrazy vedle sebe, vlevo Mistra vyšebrodského, vpravo Mistra třeboňského, co vidím?

Na obraze vlevo vidím ze zlatém pozadí vystupovat tři stromy se třemi ptáky, tři spící apoštoly, Krista s andělem a dole krajinu. Na obraze vpravo pozoruji krajinu s ptáčky a v ní Krista, spící apoštoly, Jidáše s ozbrojenci a kalich na skále, anděla na obláčku a za vším červené nebe poseté zlatými hvězdami.

Kristus na obraze vlevo klečí, vztažen k andělu s rukama sepjatýma, mírně pootevřenýma, v gestu dávání i dostávání. Kristus zde má tvář vážnou, možná smutnou, ale klidnou a vyrovnanou. Modlí se sám, ale apoštolové mu spí blízko za zády. Nejsou mu oporou, ale jsou

¹²⁸ A. Matějček, A. Mistr vyšebrodský a Mistr třeboňský in Volné směry, s. 105

¹²⁹ Srov. Matějček, A. Mistr vyšebrodský a Mistr třeboňský in Volné směry, s. 102–106

tam. Svatozář s křížem splývá se zlatým pozadím, zaznamenávám ji díky puncování, ale zlehka, jen jako dech.

Kristus na pravém obraze je zcela osamocen, oddělen skalisky, klečící a shrben, v úpěnlivé modlitbě s pevně sepjatýma rukama, s krvavým potem. Jeho svatozář s křížem září na tmavém pozadí skaliska. Jeho tvář je smutná „až k smrti“, těžce se pozvedá, překonává tíhu těla tlačného k zemi. I anděl zde je vtažen do zemského prostoru. Obláček, na kterém spočívá, jako by se vznášel ještě před skaliskem. Levé křídlo anděla zasahuje do prostoru mezi skaliskem a stromem.

Na levém obraze se anděl zjevuje z nebeského oblaku. Oblak s andělem obklopuje zlaté pozadí.

Motivy a kompozice na pravém obraze vytvářejí napětí a dynamiku děje. Jidáš s ozbrojenci se tlačí za plůtkem v protipólu ke spícím apoštolům. Mezi nimi Kristus, sevřen skalisky, vzhlíží k andělu. Jedině zde vystupuje děj mimo krajinu, na nebeské pozadí, ale protože anděl je zároveň součástí zemské atmosféry, díky obláčku a křídlu, nebe zůstává pozadím a já v prostoru země. Jsem vtažena do situace nabitě napětím, prožívám strach, úzkost a tíhu zápasu.

Vlevo mě zaplaví zlaté světlo. Celé těžiště děje: spící apoštolové, trojice ptáků na stromech, Kristus s andělem je zalito zlatem, jako by stojí v neměnnosti, a přesto se děje. I zde prožívám děj, ale v naprosto jiné, nadpozemské rovině.

Když to zcela zjednoduším: na levém obraze Mistra vyšebrodského jsem s Kristem v nebi, na obraze pravém pak s Kristem na zemi.

Znova mi vyvstává více otázek než odpovědí. Jednu z nich tu vyslovím. Není příčinou rozdílu mezi obrazy přechod neviditelného, transcendentního světa, do té doby pro společnost v reálném prostoru evidentního, do prostoru individuálního a soukromého, společnosti skrytého?

1. Symboly aneb na obrazy s baterkou

Klíčová slova: symbol, znak, význam, obraz

Dílčí cíle: děti se naučí vyhledávat ve slovníku, zjistí nejednoznačnost symbolů a obtížnost jejich interpretace

Metody práce: práce ve skupině (maximálně tříčlenné), pozorování, práce se slovníky

Příprava: Vytvoříme v copy centru barevné kopie obrazů na průhlednou fólii, do každé skupiny jednu. Kopii podložíme černým lesklým papírem a slepíme po dvou kratších stranách izolepou tak, aby ze dvou delších stran bylo možno zasunout papírovou baterku. Papírová baterka je černý rozšiřující se pruh papíru na konci s bílým kruhem. Baterka, respektive bílý kruh, umožní dobře rozeznat, co je na folii. (viz příloha)

Činnost: Pomocí baterky hledají děti detaily obrazu, snaží se rozpoznat, co je symbol. S pomocí slovníku vyhledají význam symbolu.

Závěr: Každá skupina sdělí ostatním, jaké symboly na svém obraze našla a jaký jim přiřazují význam.

Pomůcky: „neviditelné obrazy“ (viz výše), papírové baterky, slovníky symbolů

Závěr

V práci jsem se zabývala středověkým obrazem, nejprve v obecných souvislostech a pak konkrétně obrazem Krista na hoře Olivetské od Mistra vyšebrodského a obrazem stejného ikonografického tématu od Mistra třeboňského. Na začátku jsem charakterizovala středověký obraz pomocí jeho funkcí. Nastínila jsem, že obraz ve své době nebyl pouhým artefaktem tak jako dnes, ale jsoucnem, které mělo zprostředkovávat komunikaci s transcendentem. Dále jsem se krátce zaměřila na tvůrce obrazu. Na otázku *Jaký je osobní vliv umělce na obraz?* se mi však nepodařilo odpovědět. Role umělce, jako myšlenkového tvůrce, se ukázala velmi omezená. Malíř-mistr byl vázán ikonografickou tradicí a jasně specifikovanou smlouvou se zadavatelem. Byl vykonavatelem zakázky. Přes tyto danosti zůstává v tvorbě pro osobní vliv umělce prostor. Tato oblast historického poznání zůstává neodkryta především pro nedostatek písemných zdrojů a pro nízký počet dochovaných děl.

V kapitole Ikonografie Krista na hoře Olivetské seznamuji čtenáře s tímto ikonografickým tématem a nabízím příklady vyobrazení v průběhu času. V dalších dvou kapitolách se věnuji konkrétním obrazům a vlivu konkrétních spiritualit. U obrazu Mistra vyšebrodského se nepodařilo z využitých materiálů vliv duchovnosti cisterciáckého řádu jednoznačně prokázat. U obrazu Mistra třeboňského všichni badatelé vliv augustiniánů kanovníků potvrzují a nesetkala jsem se s žádným rozporem.

Pro mě, jako pedagoga volného času, jsou zjištění, která jsem učinila, dostačující. Uvědomuji si, že kdybych chtěla jednoznačně prokázat vliv konkrétní spirituality řádu v jediném obraze, vyžadovalo by to jiný přístup. Znamenalo by to hlouběji charakterizovat spiritualitu daného řádu, a následně zkoumat projevy této spirituality v rámci celého oltáře, popř. díla. To znamená provést ikonografický rozbor na základě četby primární duchovní literatury, ze které spiritualita vychází, s ohledem na čas a místo. Teprve potom by bylo možné poznatky získané při zkoumání celku aplikovat na jednotlivé obrazy.

V závěru práce jsem provedla subjektivní srovnání obrazů, abych si odpověděla na otázku, zda oba obrazy sdělují totéž. Toto srovnání mi přineslo spíše otázky než odpovědi, otázky osobního rozměru týkající se duchovního prožívání.

Tématem jsem se zabývala z důvodu vytvoření vhledu a náhledu do oblasti středověkého obrazu jako základu pro následnou přímou práci s dětmi (viz textová pole v závěru jednotlivých kapitol).

Kapitoly jsem doprovodila pedagogickými náměty vztahujícími se k dané problematice. Jak jsem uvedla v Úvodu, jsou spíše inspirací než komplexní pedagogickou přípravou. Pedagogické náměty se ukazují jednoznačně křesťansky zabarvené. Považuji za vhodné, pokud by pedagog zpracovával tuto látku jako dlouhodobější projekt v prostředí, které není přímo

křesťansky zaměřené, seznámit rodiče se svým plánem. Vysvětlit jim cíle své práce, i proč se do ní promítá křesťanský pohled na svět, a tak předejít možnému znepokojení rodičů z manipulování jejich dětí.

Hlavní metodou práce bylo zpracovat přístupné odborné zdroje, srovnat je do vzájemných souvislostí. Tuto metodu jsem zvolila, protože jsem se tímto oborem (pokud pominu, že ráda prohlížím obrazy) ještě hlouběji nezabývala. Potřebovala jsem získat dostatek informací, abych mohla k celkové problematice zaujmout postoj a vytvořit konkrétní náměty pro práci s dětmi. Právě novost se šíří otázek mi nedovolila hlouběji zpracovat jednotlivé součásti práce.

Pro práci s obrazy jsem zvolila ikonografickou metodu, v mezích svých osobních kompetencí. Tato metoda mi umožnila obrazy popsat a následně interpretovat. Použití této metody mě připravilo i na vlastní srovnání obrazů. Uvědomila jsem si, co vlastně na obrazech srovnávat chci, resp. nechci.

Práce slouží jako úvod do tématu středověkého obrazu. Její přínos spatřuji v možnosti nahlédnout středověký obraz z širšího pohledu než jen z pohledu výtvarného, v obecné rovině, následně konkrétně na dvou obrazech. Práce ukazuje hloubku problematiky zasahující do sféry umění, historie, teologie a kultury. Pedagogovi nabízí vybrat si pro svou práci oblast, která je mu nejbližší a v ní pak realizovat svou činnost. Poskytuje mu nabídku konkrétních aktivit, ze které může bezprostředně čerpat, nebo ji využít jako inspirační zdroj pro vlastní přípravu.

Osobně jsem se díky této práci vydala na objevnou cestu do vlastní historie. Přiblížila jsem se ke kořenům evropské kultury a uvědomila si provázanost jejího myšlení. Středověk pro mě přestal být dobou začínající pádem říše Západořímské a končící rokem objevení Ameriky, dobou rozčleněnou jednotlivými daty jako pravítka úsečkami vyznačujícími centimetry. Odhalil se mi jako živé období rodící se z myšlenkových proudů antiky a utvářejícího se křesťanství. Období dospívající v bohatém myšlenkovém a názorovém kvasu, předávající své poznání a svou zkušenost dále v čase svým potomkům, tudíž i mně.

Zamyslela se jsem se nad jazykem výtvarného díla, nad jeho vyjadřovacími prostředky, jeho sdělením. Dotkla se zlata transcendence.

Seznam literatury

- BARTLOVÁ, M. *Původ husitského kalicha z ikonografického hlediska* in Umění ročník XLIV. Praha: Nakladatelství ČSAV 1996.
- BERNARD z Clairveaux, Malby, sochy, zlato a stříbro v kláštorech. In ŠOUREK, P. *Skutky opata Sugera*. Praha: Triáda, 2003. ISBN 80-86138-34-8.
- BINSKI, P. *Medieval craftsmen PAINTERS*. London: British Museum Press, 1991. ISBN 0-7141-2052-9.
- BUBEN, M. *Encyklopedie řádů a kongregací v Českých zemích*. II. díl, I. svazek: *Řeholní kanovníci*. Praha: LIBRI, 2003. ISBN 80-7277-086-1.
- CIBULKA J. *Rekonstrukce oltáře třeboňského mistra na základě ikonografickém* in Umění, ročník XV. Praha: Nakladatelství ČSAV 1967.
- DUBY, G. *Umění a společnost ve středověku*. Praha – Litomyšl: Paseka, 2002. ISBN 80-7185-448-4.
- ECO, U. *Umění a krása ve středověké estetice*. 2. vydání. Praha: Argo, 2007. ISBN 978-80-7203-892-3.
- FRANCASTEL, P. *Figura a místo*. Praha: Odeon, 1984. ISBN 01-525-84.
- FRANK, K.S. *Dějiny křesťanského mnišství*. Praha-Břevnov: Benediktinské arcipátství sv. Vojtěcha a sv. Markéty, 2003. ISBN 80-902682-8-5.
- HALL, J. *Slovník námětů a symbolů ve výtvarném umění*. Praha: Mladá fronta, 1991. ISBN 80-204-0205-5
- HLAVÁČKOVÁ, H. *Zobrazení posvátného*. In *Posvátný obraz a zobrazení posvátného. Sborník z kolokvia pořádaného Českou křesťanskou akademií a Ústavem filozofie a religionistiky Filozofické fakulty Univerzity Karlovy dne 16. dubna 1994 v pražském Emauzském klášteře*. Praha: Česká křesťanská akademie, 1995. ISBN 80-85795-20-5.
- CHARVÁTOVÁ, K. *Dějiny cisterciáckého řádu v Čechách 1142–1420*. 2. svazek. Praha: Karolinum, 2002. ISBN 80-246-0385-3.
- CHLUMSKÁ, Š. *Čechy a Střední Evropa 1200–1550*. Praha: Národní galerie, 2006. ISBN 80-7035-327-9.
- KADLEC, J. *Kláster augustiniánských kanovníků v Třeboni*. Praha: Karolinum, 2004. ISBN 80-246-0695-X.
- KALINA, P. *Symbolism and ambiguity in the work of the Vyšší Brod master* in Umění XLIV/1996, Praha: Nakladatelství ČSAV, 1996.
- LE GOFF, J. (ed.) *Středověký člověk a jeho svět*. 2. vyd. Praha: Vyšehrad, 2003. ISBN 80-7021-682-4.
- LE GOFF, J.; SCHMITT, J-C. (eds.) *Encyklopedie středověku*. Praha: Vyšehrad, 2002. ISBN 80-7021-545-3.
- MATEJČEK, A. *Mistr Třeboňský*. Praměny, svazek 13. Praha: SVU Mánes, 1937.
- MATEJČEK, A. *Česká malba gotická, Deskové malířství 1350–1450*. Praha: Melantrich, 1938. ISBN neuvedeno.
- MATEJČEK, A. *Mistr vyšebrodský a Mistr třeboňský*. VOLNÉ SMĚRY, umělecký měsíčník V., ročník XXI. Praha: SVU Mánes, 1921-1922.
- MERHAUTOVÁ, A.; ŠPRUNAR, P. *Kodex vyšehradský*. Praha: Academia, 2006. ISBN 80-200-1354-7.
- NEUBAUER, Z. *O pokladu v srdci Evropy*. Praha: MALVERN, 2011. ISBN 978-80-87580-02-8.
- PANOFSKY, E. *Suger, opat ze St. Denis*. Praha: Triáda, 2003. ISBN 80-86138-34-8.
- PĚŠINA, J. *Česká gotická desková malba*. Praha: Odeon, 1976. ISBN neuvedeno.
- PĚŠINA, J. *Mistr vyšebrodského cyklu*. Praha: Odeon, 1982. ISBN neuvedeno.
- RÉAU, L. *L'iconographie de l'art chrétien* II. 2. svazek. Paris: Presse universitaire de France, 1957. ISBN neuvedeno.
- ROYT, J. *Slovník biblické ikonografie*. Praha: Karolinum, 2006. ISBN 80-246-0963-0.
- ROYT, J. *Středověké malířství v Čechách*. Praha: Karolinum, 2002. 80-246-0265-2.
- RULÍŠEK, H. *Postavy, atributy, symboly*. Hluboká nad Vltavou: Alšova Jihočeská galerie. ISBN 80-85857-48-0.

- RYWIKOVÁ, D. *Úvod do křesťanské ikonografie*. Ostrava: Ostravská univerzita, 2010. ISBN 80-7368-251-6.
- SCHILLER, G. *Iconography of Christian Art*. Volume 2. London: Lund Humphries, 1972. SBN 85 331 324 5.
- SCHMITT, J-C. *Svět středověkých gest*. Praha: Vyšehrad, 2004. ISBN 80-7021-729-4.
- STEJSKAL, K. *Umění na dvoře Karla IV*. Praha: Artia, 1978. ISBN neuvedeno.
- STUDENÝ, J. *Křesťanské symboly*. Olomouc, 1992. ISBN neuvedeno.
- VENTURA, V. Duchovní rozměr cisterciáckého řádu. In *Cisterciáci na Moravě. Sborník k 800. výročí příchodu cisterciáků na Moravu a počátek Velehradu*. Pojzl, M. (ed.), Olomouc: UP, Cyrilometodějská teologická fakulta, Katedra církevních dějin a dějin křesťanského umění, 2006.
- VLČEK P.; SOMMER, P.; FOLTÝN, D. *Encyklopedie českých klášterů*. Praha: Libri, 1997. ISBN 80-85983-17-6.
- ZENTNER J. V. *Sv. Bernard z Clairveaux a založení cisterciáckého řádu* [online]. Praha: Univerzita Karlova, Filosofická fakulta [cit. 2012-02-22]. Dostupné na WWW: <http://pvh.ff.cuni.cz/exkurze07/referaty/zentner_sv_bernard.pdf>

Příloha

ABSTRAKT

FÍLOVÁ, L. *Kristus na hoře Olivetské v podání Mistra Vyšebrodského oltáře a Mistra Třeboňského oltáře*. České Budějovice, 2012. Bakalářská práce. Jihočeská univerzita v Českých Budějovicích. Teologická fakulta. Katedra pedagogiky. Vedoucí práce Zuzana Svobodová.

Klíčová slova: středověký obraz, ikonografie, Kristus na hoře Olivetské, Mistr Vyšebrodského oltáře, Mistr Třeboňského oltáře, cisterciáci, augustiniáni kanovníci, pedagogické náměty

Práce slouží jako úvod do tématu středověkého obrazu. Zabývá se tématem středověkého obrazu z širšího pohledu než jen z pohledu výtvarného. Práce ukazuje hloubku problematiky zasahující do sféry umění, historie, teologie a kultury. Konkrétně popisuje dva obrazy stejného ikonografického námětu Kristus na hoře Olivetské, jeden pochází z dílny Mistra Vyšebrodského oltáře, druhý z dílny Mistra Třeboňského oltáře. Snaží se postihnout vliv spirituality cisterciáků na obraz od Mistra Vyšebrodského oltáře a vliv spirituality augustiniánů kanovníků na obraz Mistra Třeboňského oltáře.

Kapitoly jsou doprovázeny pedagogickými náměty vztahujícími se k dané problematice. Pedagogovi poskytují nabídku konkrétních aktivit, ze které může bezprostředně čerpat, nebo ji využít jako inspirační zdroj pro vlastní přípravu.

ABSTRACT

Christ's Agony in the Garden by the Master of the Hohenfurt Altar and the Master of the Wittingau Altar.

Key words: medieval painting, iconography, Christ's Agony in the Garden, Master of the Hohenfurt Altar, Master of the Wittingau Altar, Cistercians, Augustinian Canons, pedagogical suggestions

This work is an introduction to the theme of medieval painting. Besides the artistic point of view, it offers to deal with the matter from a wider angle. It reveals that in depth this issue touches not only art, but also history, theology and culture. It analyzes in detail two paintings of the same iconographic theme, Christ's agony in the Garden. One of the paintings is by the Master of the Hohenfurt Altar and the other one by the Master of the Wittingau Altar. It intends to show on one hand the influence of the Cistercian spirituality on the painting by the Master of the Hohenfurt Altar and the influence, and on the other the influence of the Augustian Canons on the painting by the Master of the Wittingau Altar.

Each chapter is completed by pedagogical suggestions related to the theme at hand. This provides a wide scale of specific activities from which teachers can draw or use them as a source of inspiration for their own preparation.