

UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE
KATOLICKÁ TEOLOGICKÁ FAKULTA

Ústav dějin křesťanského umění

Ondřej Šindlář

**Krajina a prostor v díle Mistra
Litoměřického oltáře**

Bakalářská práce

Vedoucí práce: PhDr. Magdaléna Nespěšná Hamsíková, Ph.D.

Praha 2019

Prohlášení

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

V Praze dne

Ondřej Šindlář

Bibliografická citace

Krajina a prostor v díle Mistra Litoměřického oltáře [rukopis] : bakalářská práce / Ondřej Šindlář; vedoucí práce: PhDr. Magdaléna Nespěšná Hamsíková, Ph.D. -- Praha, 2019. – 203 s.

Anotace

Ve své bakalářské práci se budu zabývat utvářením prostoru a krajiny v obrazech Mistra Litoměřického oltáře, který je důležitým mezníkem českého malířství. To je velmi patrné, kromě figurální složky, také v jeho utváření obrazového prostoru a krajiny. Na tuto skutečnost již výrazně poukázali všichni dosavadní badatelé. Krajinná složka s budováním prostoru v obraze úzce souvisí, proto se pokusím o této problematice u Litoměřického mistra pojednat komplexněji.

Na úvod shrnu na základě studia dostupného díla Mistra a odborné literatury dosavadní bádání. Pro uvedení do dobového kontextu se pokusím velmi stručně načrtnout problematiku krajinné složky v českém malířství v období předcházejícím působení Litoměřického mistra. Hlavním obsahem mé práce bude rozbor utváření krajiny a prostoru v jednotlivých dílech Mistra Litoměřického oltáře z hlediska jeho možných východisek, a také z hlediska jeho způsobů a prostředků výstavby obrazového prostoru.

Vzhledem k tomu, že se práce bude věnovat aspektům, které primárně souvisejí s formální stránkou díla, bude využíváno především přístupů formálních a komparačních, přihlédnuto bude také k technické a technologické stránce.

Klíčová slova

Mistr Litoměřického oltáře, Litoměřický oltář, Strahovský triptych, Svatováclavská kaple, krajina, obrazový prostor, malířství

Abstract

My bachelor thesis will be devoted to formativ of space and landscape in the paintings of the Master of the Litoměřice Altar, an important landmark in the history of Czech painting. This is very clear not just in the figural komponent but also in his approach to space and landscape formation. All existing researchers have pointed it out. The landscape component of the image is closely related to its space construction, for this reason I will discuss this matter in the Master of the Litoměřice Altarpiece more complexly.

The prerequisite is the study of the Master's available paintings, art-historical literature, and a summary of previous research in the first part. To put it in the context of the period, a brief excursion into landscape component in the Czech painting preceding the Master of the Litoměřice Altar will follow. The main content of my work will be an analysis of landscape and space in the variol works of the Master of the Litoměřice Altar from the point of view of his possible origins as well as his ways and means of space construction.

As the thesis will deal with aspects primarily related to the formal side of the work, mainly formal and comparative approaches will be applied. Also the technical and technological aspects will be taken into account.

Keywords

Master of the Litoměřice altarpiece, Litoměřice altarpiece, Strahov triptych, Saint Wenceslaus chapel, landscape, image space, painting

Počet znaků (včetně mezer): 339 428

Poděkování

Rád bych poděkoval především paní PhDr. Magdaleně Nespěšné Hamsíkové, Ph.D. za vedení práce a zapůjčení literatury. Dále bych chtěl poděkovat těm, kteří mi pomohli s dílčími problémy, podpořili, či jakkoliv pomohli s psáním této práce, a ať už vědomě, či nevědomky: Jace Křížanovské OP, Filipu Facincanimu, Bc. Barboře Uchytlové, PhDr. Viktoru Kubíkovi, Ph.D., Ing. Petru Mackovi, Ph.D. a všem dalším, kteří mě podporovali.

Obsah

Úvod.....	10
1. Přehled stavu bádání a literatury k tématu Mistr Litoměřického oltáře.....	14
2. Mistr Litoměřického oltáře a současný stav bádání.....	37
3. Kontext situace obrazového prostoru a krajiny v českém malířství druhé a třetí třetiny 15. st.....	43
3.1. Proměny českého pozdně gotického malířství v 15. st.....	43
3.2. Na prahu pozdní gotiky	46
3.3. Počátky reflexe nizozemského malířství	48
3.4. Mistr Svatojiřského oltáře a jeho dílna.....	51
3.5. Mistr Křižovnického oltáře	56
3.6. Profánní nástěnné malby na Blatné	60
3.7. Mistr Smiškovské kaple a Kutnohorská produkce	62
3.8. Doudlebská archa a produkce okolo roku 1490	69
3.9. Chrudimská škola	71
3.10. Mistr Křivoklátského oltáře.....	72
3.11. Průměrná malířská produkce na konci 15. st.....	75
4. Prostor a krajina v díle Mistra Litoměřického oltáře.....	78
4.1. Litoměřický oltář.....	78
4.1.1. Navštívení Panny Marie.....	78
4.1.2. Kristus před Annášem.....	80
4.1.3. Narození	82
4.1.4. Nesení kříže.....	84
4.1.5. Kristus na hoře Olivetské.....	85
4.1.6. Bičování Krista	86
4.1.7. Korunování Krista trnovou korunou	88
4.1.8. Ukřižování.....	89
4.1.9. Prostor a krajina Litoměřického oltáře očima badatelů	90
4.1.10. Shrnutí a charakteristika souboru maleb	93
4.2. Strahovský triptych	96
4.2.1. Navštívení Panny Marie.....	96
4.2.2. Narození Krista	98
4.2.3. Útěk do Egypta.....	99
4.2.4. Vraždění neviňátek.....	100
4.2.5. Shrnutí a charakteristika souboru maleb	100
4.3. Votivní deska Jana z Vartenberka	103
4.3.1. Analýza	104
4.3.2. Shrnutí a charakteristika.....	105
4.4. Nástěnné malby ve Svatováclavské kapli.....	106

4.4.1. Malby středního pole západní stěny kaple	108
4.4.2. Zavraždění sv. Václava	110
4.4.3. Podiven v lázni	111
4.4.4. Sv. Václav okopává vinici	112
4.4.5. Shrnutí a charakteristika části souboru maleb	113
4.5. Komparace	114
4.6. Shrnutí	126
Závěr	133
Obrazová příloha	136
Seznam zkratk	188
Seznam vyobrazení	189
Seznam použité literatury	195

Úvod

Mistr Litoměřického oltáře bezesporu patří mezi důležité kapitoly dějin umění v českých zemích. Obecně je přijímána interpretace, že se jedná o mezník slohové proměny, kdy po roce 1500 končí středověké, pozdně gotické malířství, a nastupuje renesanční sloh. Ve všech poválečných syntézách českých dějin umění je mu proto vyhrazen nemalý prostor, pouze v té poslední z roku 2017 zůstal téměř opomenut. Badatelé, kteří se malbami podrobněji zabývali, si velmi často všímali ztvárnění obrazového prostoru a vůbec prostorového cítění, které považovali za progresivní. Hodnotili často také pozoruhodnou krajinnou složku, která dosahuje dosud nebývalé úrovně v českých zemích. Prostor a krajina spolu úzce souvisí, protože krajina ve své trojrozměrné dimenzi s prostorem pracuje, podrobuje se jeho principu, a tím utváří jeho podobu. A právě tyto dílčí části maleb připisovaných „Mistru Litoměřického oltáře“ jsem se rozhodl podrobit ve své práci detailnější analýze a srovnání. A to z toho důvodu, že jsou v případě děl „Mistra Litoměřického oltáře“ natolik významné, že si zaslouží podrobnější rozbor.

Předně je důležité si uvědomit, co pomocný termín „Mistr Litoměřického oltáře“ znamená, a co se jím myslí. Byl takto po první čtvrtině 20. století pojmenován anonym, jehož obrazy byly nalezeny v Litoměřicích, a později k nim byla připojena další díla, jevící značné podobnosti či shody v malířském přístupu a rukopisu. Nevíme vůbec nic o tom, kdo všechna tato díla namaloval, protože s jejich autorem, či autory, dosud nebyl spojen žádný písemný pramen, většinou pak ani není přímo známé určení díla, a často ani jeho objednatel. Právě otázka, zda jde o jednoho autora či více autorů, je nedostatkem tohoto pojmenování. Je zřejmé, a odpovídá to i obecné praxi, že na malbách, zejména oltářních celků, spolupracovalo více lidí, a nejinak tomu nejspíše bylo i v případě maleb, shromážděných pod pojmem „Mistr Litoměřického oltáře“. Tito lidé byli soustředěni v dílně, která nemusela čítat mnoho osob,¹ zato však pravděpodobně vyprodukovala o mnoho více maleb, než je nám známo.

Dílna, o které v této práci bude primárně řeč, její struktura, a východiska případných dílenských spolupracovníků, zatím nejsou nijak závažně, a už vůbec ne kompletně definovány. Jaroslav Pešina (a ještě více předcházející badatelé) pracoval s pojmem „Mistr Litoměřického oltáře“ jako s pojmenováním malířské osobnosti, která pracovala s blíže nespecifikovanými spolupracovníky, jejichž podíl byl jen velmi obecně a povrchně vymezen. S dělením na pomocníky pracoval Pešina až spíše u pozdních děl připisovaných tomuto mistru (Svatokateřinský oltář, Triptych s Nejsvětější Trojicí, nezvěstná deska ze Zmrtvýchvstalým Kristem), kde si tak pomáhal při vysvětlování klesající kvality, kterou pozoroval, a stylové proměny figurální složky.

Fakticky se tak pod tímto pomocným pojmenováním anonyma skrývala celá dílna, která, jak se zdá, pracovala na velkém množství malířských zakázek dvorského a snad i měšťanského určení. Závažnost vymezení tohoto termínu spočívá především v tom, že tento „Mistr“ byl

¹ Současné bádání považuje za obvyklé přibližně dva dílenské pomocníky, kteří se časem obměňovali (CHLUMSKÁ 2017, 13). Určitou praxi o dílnách lze vyčíst také z knihy staroměstského malířského cechu (CHYTYL 1906), kde lze dobře dokumentovat vyučení řady pražských malířů a přijímání pomocníků do dílny.

chápan jako konkrétní osobnost, tedy jako jeden člověk, který byl vyslán na různé cesty po Evropě, odkud měl čerpat inspiraci, která závažně ovlivnila všechny složky jeho maleb. Pakliže „Mistra Litoměřického oltáře“ chápeme jako jednu konkrétní osobnost, má tato konstrukce smysl. Pokud však tento pojem chápeme jako dílnu, byť dílnu, kde konkrétní mistr určil do značné míry její výtvarný charakter, ztrácí taková konstrukce aspoň zčásti svou logiku.

Tato práce nemá ambice se pokusit definovat konkrétní dílenský provoz dotyčné dílny, ani se primárně zabývat podílem jednotlivých malířů. Pokusí se pouze v tomto ohledu vyvodit závěr z hlediska krajinné složky. Komplexní zhodnocení provozu dílny „Mistra Litoměřického oltáře“ si žádá také komplexní podrobnou analýzu ostatních složek všech maleb, včetně hlubšího vhledu do jejich technologie, což svým rozsahem daleko přesahuje možnosti bakalářské práce.

Tato práce však bude na daný materiál pohlížet s vědomím terminologické dvojznačnosti, jakou pojmenování „Mistr Litoměřického oltáře“ poskytuje, a s vědomím, že se jednalo o dílnu, ve které působilo více lidí. Pokud se budu zmiňovat o „Mistru Litoměřického oltáře“ či o „Litoměřickém mistru“, budu mít na mysli právě tento dílenský provoz, a pokud budu hodnotit jeho dílo, bude hodnoceno optikou možného podílu více osob. Samozřejmě je nutné sledovat primárně hlavního mistra dílny, pravděpodobně konceptora kompozičních, prostorových a výtvarných řešení. Obzvláště při porovnávání s jinými díly na základě teorií Pešiny a jiných, kteří předpokládali cesty mistra po Evropě, se není možno vyhnout chápání pojmu jako konkrétní osoby, mistra dílny, který pochytil nové zkušenosti a inspiraci v malbách jiných malířů.

Ambicí této práce je tedy zhodnotit krajinu jako významnou složku maleb z dílny Litoměřického mistra po její formální stránce. Všítmat si bude detailů, srovnání, charakteru, ale také zasazení krajiny do celkového prostoru a její roli v něm. Právě obrazový prostor jako takový je další důležitou složkou těchto děl. Práce se bude zabývat jeho charakterem a způsobem výstavby. Již na počátku je třeba říci, že prostor ve sledovaných obrazech je výrazně definován malovanou architekturou, a proto bude velká pozornost věnována také jí. A je to právě tato malovaná architektura, která je charakteristická svým výtvarným pojetím pro skupinu děl z dílny Litoměřického mistra. Fakticky se tak práce bude zabývat prostředím, které je vytvořeno pro figury rozličných výjevů z Nového zákona a světeckých legend.

Naopak, figurální složku, která obvykle bývá zevrubně analyzována, tato práce ponechá stranou, a bude k ní přihlížet pouze v mezích potřeby zhodnocení obrazu jako celku. Zcela mimo cíle a ambice práce je ikonografická analýza a zhodnocení, kterému se nebudu věnovat. K ikonografickému hledisku přihlédnu pouze v mezích vztahu obrazového prostoru s obsahem výjevu.

Důvodem těchto omezení je pouze dílčí hledisko, týkající se primárně formy maleb. Tento formalistický přístup pramení z toho, že primárním, a de facto jediným pramenem pro bádání o dílně Mistra Litoměřického oltáře jsou díla samotná, respektive jejich forma. Právě forma je tím, z čeho je při bádání třeba vyjít. A mimo jiné je také tím, co je kromě technologického hlediska potřebné pro rozlišení podílu jednotlivých malířů. Díky tomu pak lze případně určit charakter a strukturu dílny. Až tak daleko ale práce nepůjde, a zůstane u analýzy a dílčích

závěrů. Pracovat budu především s popisy, formální analýzou, komparací děl, a to vše s přihlédnutím k fyzickému stavu díla a jeho technologie, tedy i s technologickým hlediskem. Naopak se nebudu podrobně zabývat kulturněhistorickým pozadím, které by jinak bylo podstatné při komplexním zhodnocení díla v kontextu dílny, jeho prostředí a doby.

Zcela na úvod práce zařadím také bibliografii a přehled dosavadního bádání, který by měl podat informace o většině badatelských příspěvků k tématu dílny Mistra Litoměřického oltáře. Během 20. století, ve kterém teprve umělekohistorické bádání v pravém slova smyslu, věnující se tomuto tématu započalo, bylo publikováno velké množství příspěvků, které však nejsou komplexně shrnuty. Bibliografie se tak potýká s určitou roztržitostí, což je způsobeno absencí moderní monografie, která by tyto informace sumarizovala. Většina podstatných příspěvků k tématu Mistr Litoměřického oltáře tak byla publikována v dílčích kapitolách umělekohistorických syntéz, v periodikách, především v časopise *Umění*, a v katalozích výstav a sbírek.

Pro předkládané formální zhodnocení považuji za důležité nastínit kontext proměny obrazového prostoru a krajiny v předcházejícím 15. st. od konce husitských válek. Proto před analýzu a zhodnocení maleb z dílny Litoměřického mistra zařadím kapitolu, která se utváření prostoru a krajiny v Čechách věnuje na příkladu několika vybraných děl z deskového, nástěnného a knižního malířství, které ilustrují buď dobový vrchol, anebo průměr. Zde nemám ambice podat ucelený přehled malířství pozdní gotiky, ale pouze uvést hlavní část práce do kontextu. Protože podstatným jevem v tomto období byla inspirace grafickým médiem, nezřídka dokonce v podobě doslovného přejímání včetně detailů, bude zdůrazněno i toto hledisko, které samozřejmě nebude opomenuto ani v hlavní části práce.

Jádrem práce bude analýza vybraných děl z dílny Mistra Litoměřického oltáře, jejich vzájemné komparace, a následné komparace s dalšími díly, která s nimi byl v minulosti dávána do souvislostí. Mezi analyzovaná díla jsem se rozhodl zařadit primárně Litoměřický oltář, protože jde o stěžejní dílo, na základě kterého byl „Mistr Litoměřického oltáře“ formálně definován, a který vždy sloužil jako podstatný referenční bod při srovnávání. Druhou stěžejní prací z dílny Mistra Litoměřického oltáře je minimálně část nástěnných maleb v horní části Svatováclavské kaple. Pro případné sledování určitého vývoje zařadím mezi rozebíraná díla také Strahovský triptych a Votivní desku Jana z Vartenberka, které se pravděpodobně nacházejí na časové ose mezi danými stěžejními díly. Do celkových komparací zařadím pak také fragment desky se sv. Ondřejem a desky Svatokateřinského oltáře, na kterých se taktéž nachází krajinná složka. Zbývající díla řazená do oevru Mistra Litoměřického oltáře (Portrét Albrechta z Kolovrat, Triptych s Nejsvětější Trojicí, Oltářní křídla z Týnského chrámu) s utvářením fyzického hmotného prostoru a krajiny nepracují.

Chronologii děl ve smyslu pořadí jejich vytvoření převezmu z Pešinova konceptu. Kriticky přehodnotit tuto chronologii, nacházející se na hranici rozlišovací schopnosti, obzvláště v případě, kdy nemáme ani jedno z posuzovaných děl přesně datováno, je třeba učinit až po komplexním zhodnocení všech maleb. Východiskem mi je široká shoda starších i současných badatelů na dataci Litoměřického oltáře krátce po roce 1500, a většinová shoda badatelů na

dataci výmalby Svatováclavské kaple do roku 1509, kde také převládá dle mého soudu přesvědčivější argumentace oproti jiným datačním teoriím.

Základním východiskem této práce je syntéza Pozdně gotické umění v Čechách, především kapitoly Josefa Krásy a Jaroslava Pešiny. Tato syntéza je i přes nové dílčí poznatky a rozšíření fondu o nově objevená díla stále platná. Další výchozí literaturou jsou všechny Pešinovy příspěvky k tématu Mistr Litoměřického oltáře, příspěvky Ivany Kyzourové, týkající se obrazového prostoru Litoměřického oltáře a příspěvky Štěpánky Chlumské, kde se věnuje technologické stránce děl. Všechna tato i další důležitá literatura bude podrobně rozepsána a citována v první kapitole a shrnuta ve druhé kapitole.

1. Přehled stavu bádání a literatury k tématu Mistr Litoměřického oltáře

Do přehledu literatury a historie bádání budou zahrnuty příspěvky, které se týkají všech maleb spojovaných s Mistrem Litoměřického oltáře a jeho dílny. To se týká také Křivoklátského oltáře, jehož část je s Litoměřickým mistrem spojována, jak vyplývá z následujícího textu. Obzvláště recentní bádání přineslo nová zjištění i hypotézy, které se opírají o celou tuto skupinu.² Proto zde bude zahrnuto i několik vybraných příspěvků týkajících se skupiny děl, která jsou s dílnou Křivoklátského mistra spojována. Pro moderní bádání je již nezbytnou náležitostí také technologické hledisko, a proto zde bude uvedena také část literatury týkající se technologie děl, případně restaurátorské zprávy. Z restaurátorských zásahů bude pojednáno o těch, které proběhly ve Svatováclavské kapli, protože zde měly vliv na současnou podobu maleb, oproti stavu před částečným sejmutím přemaleb z počátku 16. století, které výrazně zasáhly především krajinnou složku maleb.

Uměleckohistorické bádání o dílech spojených s tzv. Mistrem Litoměřického oltáře započalo až s 20. stoletím. Nejstarší zprávy, zmiňující se o deskách, které byly později v celku pojmenovány jako Litoměřický oltář, jsou již z 19. století.³ Tento oltář dal také později jméno anonymovi, který jej namaloval.

Díky velkému významu Svatováclavské kaple se objevují v 19. století zmínky také o výmalbě její horní části. Autorské určení a datace byla však nejasná, anebo mylná. Např. Karel Zap roku 1868 předpokládal vznik maleb ve svatováclavské kapli až po požáru v roce 1541, a připisuje je Danielu Alexiovi z Květné, který je měl namalovat roku 1614.⁴

Karel Chytil, který roku 1906 publikoval staroměstskou cechovní knihu malířů,⁵ se z děl, které budou později připisány Litoměřickému mistru, zmínil pouze o Svatováclavské kapli, a to bez pokusu o určení autorství. Žádná další díla s ní také nespojuje. Popsal však Pražského malíře Hanuše Elfeldera, kterého ztotožnil s malířem, jenž namaloval predelu s poslední večeří, jako součást rozměrného oltáře pro kostel sv. Jakuba v Kutné Hoře. Stejnému malíři připisoval také kutnohorskou Archu sv. Jana Křtitele, původně ze sv. Barbory, dnes v kostele P. Marie na Náměti. Právě Hanuš Elfelder bude některými badateli později hypoteticky ztotožňován s Mistrem Litoměřického oltáře.

Na počátku 20. století byla věnována pozornost hlavně Svatováclavské kapli, protože další práce, které by s její výmalbou souvisely, nebyly zatím známy. O malbách horní části kaple pojednal ve stručném průvodci chrámem sv. Víta Antonín Podlaha.⁶ Malby, tehdy „málo znatelné“, zasadil opět mylně do doby po roce 1541, tedy až po velkém požáru, o kterém

² Do skupiny spojitelné s Křivoklátským oltářem lze řadit Rakovnický oltář, Rokycanský oltář a desku s českými patrony z NG.

³ Podrobněji o historii bádání týkající se Litoměřického oltáře, kde jsou konkrétně zmíněny a citovány nejstarší zprávy viz KESNER 1990, 305–310.

⁴ ZAP 1868, 11–15.

⁵ CHYTEL 1906.

⁶ PODLAHA 1908, 9.

předpokládal, že zpusťošil vnitřek kaple. Zmiňuje Alexiovy přemalby, ale autorství originálu neřeší. Výmalba byla krátce nato restaurována Gustavem Mikskem, o čemž Antonín Matějček napsal roku 1914 článek do *Mitteilungen*,⁷ kde spatřoval vliv augšpurského malířství, a malby datoval velmi volně před rok 1520.

Desky Litoměřického oltáře byly do širšího povědomí uvedeny až roku 1928 díky výstavě Josefa Opitze Sochařství a malířství v severních Čechách.⁸ V katalogu výstavy dostal anonym své jméno, dvě oboustranně malované desky byly představeny souhrnně pod nadpisem „Meister der Leitmeritzer Passionsbilder“. Šlo o Narození Krista, Navštívení, Korunování trním a Bičování. Všechny byly Opitzem datovány 1500–1510. Ve velmi stručném komentáři uvedl, že malby jsou blízké oblasti Švábska svým koloritem, zmínil konkrétně B. Zeitbloma a H. Holbeina st. Uvedl také možnou souvislost s Kutnohorským obrazem Hanuše Elfeldera s poslední večeří. Odkázal se při tom na zachycení Elfeldera v knize staroměstského malířského cechu, kterou dříve publikoval Chytil.

Josef Opitz o rok později ve svém příspěvku ke zmíněné výstavě napsal o deskách Litoměřického oltáře, že (zřejmě figurální) typy „... *upomínají silně na Bernarda Strigela*“ a kolorit působí Švábským dojmem. Zároveň nevyloučil mladší dataci až po roce 1510.⁹

Opitzovo pojmenování anonymního mistra se ujalo. Krátce pojednal o Mistru Litoměřického oltáře ve Wirthově dějepisu umění z roku 1931 Antonín Matějček.¹⁰ Přisuzoval mu pouze dvě oboustranně malované desky z litoměřického muzea, a na jejich základě hodnotil malíře jako prvního, který korigoval gotické formy přímým pozorováním skutečnosti. Všiml si také prostorových a figurálních kvalit. Uvažoval jeho poučení v oblasti Podunají. Do sféry jeho vlivu řadí Rakovnický oltář a oltář hradní kaple v Košátkách.

V roce 1931 se Karel Chytil věnoval krátce deskám Litoměřického oltáře, jehož malíře označuje jako „mistr tabulí pašijových“.¹¹ Podléhal prý vlivu Cranacha, a Chytil spatřoval patrné spojitosti s Dürerovými pašijemi. Nesouhlasil však s Opitzovým názorem, že lze malíře ztotožnit s Hanušem Elfelderem, a argumentuje při tom odlišnou fyziognomií postav na litoměřických deskách a na predele z Kutné Hory.

Ve stejném roce se Karel Chytil vrátil také k malbám Svatováclavské kaple ve svém příspěvku o malířství počátku 16. století.¹² Změnil interpretaci královských portrétů na Vladislava Jagellonského a Marii z Foix (ve skutečnosti byla jeho manželka Anna z Foix), z čehož vyplývá datování portrétů k roku 1506. O něco starší hodnotí malby světců a andělů pod královskými portréty. Nástěnné malby horní části kaple pak datoval okolo roku 1510, a jako argument mu sloužila také citovaná zmínka o stavbě lešení v kapli k roku 1509.¹³ Zmínil ve stejných letech v královských službách působícího „Romana z Florencie“, ale přímo se k autorské atribuci nevyjádřil, a nerozpoznal ani souvislost s litoměřickými deskami, o kterých

⁷ MATĚJČEK 1914, 169–178.

⁸ OPITZ 1928, 54–55, č. kat. 209–211.

⁹ OPITZ 1929, 571

¹⁰ MATĚJČEK 1931, 354.

¹¹ CHYTEL 1931a, 25–26.

¹² CHYTEL 1931b.

¹³ PODLAHA 1903, 584.

rovněž pojednal v tomto roce. Kromě Svatováclavské kaple nebyla s Litoměřickým mistrem zatím spojována ani jiná, již známá díla.

Josef Opitz však v roce 1936 zmínil ve stručné zprávě o výstavě „Madona“, že vystavené Navštívení Panny Marie ze sbírky Strahovského kláštera je velmi příbuzné s deskami Litoměřického oltáře.¹⁴ Ve výstavním katalogu této výstavy z roku 1935 se Navštívení ze Strahovského kláštera, které by svým popisem odpovídalo malbě, později zcela jistě připsané Litoměřickému mistru, nenachází. Naopak se zde nachází „Křídlový oltář Božího trůnu“, tedy triptych s Nejsvětější Trojicí, kde v katalogovém hesle Opitz pozoroval stejný figurální typ jako na Litoměřickém oltáři.¹⁵ O vnitřní části oltáře soudil, že ho maloval mistr dílny, zatímco vnější křídla jeho žák.

Ve stručném průvodci státní sbírkou starého umění z roku 1938 byla Vincencem Kramářem¹⁶ zmíněna v katalogu oltářní křídla z Týnského chrámu se sv. Kateřinou a sv. Barborou. Pouze konstatoval saské vlivy, k autorství se nevyjádřil.

První, kdo podrobně analyzoval Litoměřický oltář, byl Jaroslav Pešina. V přehledové monografii o pozdně gotickém deskovém malířství v Čechách z roku 1940 pojednal o dotčeném materiálu.¹⁷ Mistra Křivoklátského oltáře hodnotil na základě nalezení řady analogií kompozic a typiky jako vyšlého z prostředí Kolína n. Rýnem. Vyučít se měl u Mistra Mariina života nebo jeho žáků, a šlo o učenlivého eklektika. Křivoklátský oltář datoval 1490–1495. Vyzdvihoval jeho prostorové a především iluzivní kvality. Pozorovaný rozdíl mezi pojetím vnitřní a vnější části archy nijak neinterpretovat. Odmítl Chytilův návrh spojovat Křivoklátského mistra s mistrem Hanušem.

Litoměřického mistra pak zařadil významově vedle osobností mistrů Třeboňského a Rajhradského k „největším zjevům deskové malby u nás“. Věnoval se především Litoměřickému oltáři, nejprve jeho rekonstrukci, poté formální stránce mistrovy tvorby, kde vyzdvihuje především zacházení s prostorem, kolorit, a všímá si klidného, nedramatického podání děje. Shodně s Matějčkem lokalizoval Litoměřického mistra do Podunají, a dal ho do užší souvislosti s Jörgem Breuem. Dle něj také navštívil Augsburg, a vyjádřil souhlas s Opitzovým návrhem příbuznosti typiky s B. Zeitblomem, působícím v nedalekém Ulmu. Ze Švábského poučení si měl odnést statičnost, klidné líčení děje a výrazovou pasivitu. Souhlasně s Matějčkem odmítl jeho příbuznost s Hanušem Elfelderem. Do souvislosti s tvorbou Litoměřického mistra dal Strahovský triptych, který zde mistru přímo nepřipisuje. Malíře Rakovnického oltáře zhodnotil jako méně zdatného a invenčně chabého, který byl poučen Litoměřickým mistrem, ale přesto dobře neovládl anatomii a celkově působí rustikálněji. Šlo dle něj o českého malíře, podle interpretace česky psaného nápisu na pavěze zbrojnoše.

V rámci drobných doplňků a oprav ke své publikaci¹⁸ se Pešina stručně vyjádřil k Litoměřickému mistru, kterého interpretoval jako hlavu dílny, která měla patřit k nejvýznamnějším v Čechách, která kolem roku 1515 měla přejít k renesanční slohovou

¹⁴ OPITZ 1936, 44.

¹⁵ OPITZ 1935, 16. č. kat. 59.

¹⁶ KRAMÁŘ 1938, č. kat. 52–53.

¹⁷ PEŠINA 1940, 152–167.

¹⁸ PEŠINA 1949a, 108–109.

základnu. Za přímá díla mistra považoval především desku s Navštívením ze Strahovského triptychu a nově objevenou desku s Korunováním trním, která se dochovala pouze v kopii, a kterou datoval kolem 1515. Před rokem 1520 konstatoval na příkladu Svatováclavské kaple augšpurské vlivy.

Pešina se vrátil k Litoměřickému mistru v příspěvku z roku 1949¹⁹ věnující se primárně nově objevené votivní desce Jana z Vartenberka a následně slohovému vývoji mistra. V Litoměřickém oltáři neshledal žádný průkazný renesanční motiv, ale hodnotil ho jako nejbližší renesančnímu umění v rámci českého materiálu. Votivní desku při srovnání s tímto oltářem dal do dílenské souvislosti, a hodnotil ji jako pokročilejší. Souhlasil s Opitzovým návrhem italských vlivů z okruhu L. Signorelliho, švábských, a také podunajských vlivů. Dal paralely v malířství severní Itálie. Švábsko mělo předcházet poučení podunajskou školou. Do dílny mistra nově řadil také oboustranně malovanou desku, z níž stranu se Zmrtvýchvstáním atribuuje k jeho dílu, přestože konstatuje řadu nápadných nedostatků, které odporují celé předchozí tvorbě mistra, po které tuto desku řadí jako jeho poslední dílo.²⁰

O rok později se Pešina v korpusu Česká malba pozdní gotiky a renesance²¹ opět věnoval danému tématu. Křivoklátský oltář datoval k roku 1490. U Litoměřického mistra shrnul jeho typické formální znaky. Uvažoval cestu do Augšpurku, odkud tušil ovlivnění mistra Augšpurského Narození a Hanse Holbeina st., a také do Ulmu, kde spatřuje možnost recepce B. Zeitbloma. Z těchto východisek má pocházet státnost figur, a celkový odstup od děje, líčeného bez afektu v Litoměřickém oltáři. Následující cesta do Podunají měla obohatit tvorbu Litoměřického mistra o nový přístup ke kompozici, vyvinutí krajiny, ovlivnit figurální typiku, barevnou skladbu a zintenzivnit zájem o člověka. V tomto ho měli ovlivnit především Jörg Breu, Rueland Frueauf st. a mistr z Grossgmain. Tyto nové prvky lze poté spatřit nejvíce ve Strahovském triptychu. Dále uvažoval cestu do severní Itálie, kterou považoval za nutnou pro vysvětlení některých formálních prvků, které nachází na Votivní desce Jana z Vartenberka a na malbách Svatováclavské kaple. Na oltářních křídlech z Týnského chrámu spatřoval saské vlivy z merseburského okruhu, kde zmiňuje Mistra byzantské Marie. Jako ojedinělý případ recepce tvorby Litoměřického mistra uvedl Rakovnický oltář.

Jaroslav Pešina se dotknul Litoměřického mistra také ve svém článku pojednávajícím o počátcích české krajinomalby v roce 1953.²² Období jeho působení bylo dle něj kulminací realismu v krajinné složce, který vycházel ze zkoumání skutečnosti. Na obrazech Litoměřického mistra spatřuje nově až renesanční názor na krajinu s převládajícími středověkými konvencemi, které však potlačuje tím, že se pokouší o optické sjednocení.

V roce 1955 uvedl Jaroslav Pešina do české literatury originál portrétu Albrechta z Kolovrat od Litoměřického mistra,²³ podle nějž byla malována tzv. Rychnovská kopie. Reagoval tak na

¹⁹ PEŠINA 1949b, 138–145.

²⁰ PEŠINA 1949b, 144. Má jít o desku tehdy v soukromém majetku v Kolíně n. Rýnem, na druhé straně namalováno Soslání Ducha svatého od jiného malíře.

²¹ PEŠINA 1950, 50–63.

²² PEŠINA 1953, 93–106.

²³ PEŠINA 1955, 153–158.

publikování portrétu Ernstem Buchnerem v roce 1953.²⁴ Buchner připsal portrét „muže se šestnácti prsteny“ Veitu Stossovi. Pešina vyvrátil Buchnerovu atribuci, a přisoudil ji Litoměřickému mistru a lokalizoval do českého prostředí. Hodnotil vysoký stupeň portrétní věrohodnosti, avšak s tím, že malíř se s tímto úkolem potýkal zjevně poprvé.

Otakar Votoček pojednal stručně o Litoměřickém oltáři v rámci přehledu deskové malby v Litoměřické galerii z roku 1957, kde v podstatě pouze souhlasil s Pešinovými závěry.²⁵

Dalším, velice zásadním příspěvkem Pešiny k danému tématu, byla v roce 1958 první, a dosud jediná publikace, která se Litoměřickému mistru věnuje souhrnně monograficky.²⁶ Hned na začátku Pešina zařadil Litoměřického mistra do kontextu českého malířství, jako vyučeného u Mistra Křivoklátského oltáře. V intencích svého předchozího bádání uvažoval zahraniční cesty. Nejprve Švábsko, kde zmiňuje Mistra augšpurského Navštívení a B. Zeitbloma, poté nepochybně návštěva Podunají, kde byl možný kontakt s Jörgem Breuem a působení R. Frueaufa st. Následně Pešina navrhnul možnou cestu Litoměřického mistra na sever Itálie, bez které, jak píše, nelze vyložit některé formální rysy. Uvažoval konkrétně Benátky, také jako analogii Albrechta Dürera, který je navštívil přibližně ve stejné době. Mistr si údajně prvky z širšího poučení vybíral eklektickým způsobem. Poté měl v Praze založit dílnu a jeho prvním dochovaným dílem byl Litoměřický oltář, určený do kapitulního kostela v Litoměřicích. Rozebíral i další díla připisovaná Litoměřickému mistru, přičemž ta pozdní kladl až do 30. let 16 st. a hodnotil jejich kvalitu jako klesající. Rakovnický oltář atribuoval dalšímu žáku Křivoklátského mistra.

Dalším významným badatelským příspěvkem je obsáhlý článek Josefa Kráasy v časopise Umění v roce 1958, týkající se nástěnných maleb horní části Svatováclavské kaple.²⁷ Krása analyzoval a porovnal všechny obrazy cyklu. Na základě tohoto srovnání určil podíl hlavního mistra, který je dominantní, a jeho obrazy mají největší kvality, především co se týče ztvárnění prostoru. Považoval ho také za konceptora rozvržení cyklu na stěnách. Měl s ním zde spolupracovat další mistr, který projevil své kvality v jiných ohledech. Toho Krása ztotožnil s Leonhardem Beckem. Uplatnili se zde údajně ještě další tři pomocníci, z nichž jednoho ztotožnil s pomocníkem, který byl účasten na Strahovském triptychu, především v utváření krajin, které jsou podunajsky laděné. Na základě srovnání s dalším materiálem viděl příbuznou typiku figur a prostorotvorných prvků s Votivním obrazem Jana z Vartenberka a Strahovským triptychem, avšak malby v kapli hodnotil jako pokročilejší. Na základě tohoto zjištění, a argumentací zmínkou o stavbě lešení v kapli z roku 1509, kterou interpretoval jako dlouhodobou činnost která by pasovala s dlouhodobou činností malířů v kapli, datoval výmalbu kaple před rok 1509. Augšpurská východiska, která byla v kapli badateli spatřována, vysvětlil tak, že se týkají především oděvů postav, a tento prvek přinesl z Augšpurku druhý mistr, dle krásy Leonhard Beck. Cestu Litoměřického mistra do Augšpurku tedy neshledával nutnou. U italského poučení navrženého Pešinou zvažoval oblast Ferrary. Malby světců a andělů za postavou sochy sv. Václava řadil ještě do doby Karla IV.

²⁴ BUCHNER 1953, 162–163, 217, č. kat. 183.

²⁵ VOTOČEK 1957, 11–13.

²⁶ PEŠINA 1958.

²⁷ KRÁSA 1958, 31–72.

Pešina se v roce 1959 krátce vrátil k portrétu Albrechta z Kolovrat v článku,²⁸ kde pojednal o další kopii, kdysi ve sbírce Christiana Hammera ve Stockholmu, poté prodané na aukci v Kolíně n. Rýnem a nyní nezvěstné. Na základě srovnání meersburgského originálu, rychnovské kopie a reprodukce stockholmské kopie usoudil, že rychnovský portrét byl malován již podle stockholmské kopie.

V roce 1958 Alfred Stange napsal do svého devátého dílu *Deutsche Malerei der Gotik* o českém malířství. Křivoklátský oltář dle něj vytvořil neznámý nizozemský malíř, který již dříve zanechal svá díla v Dinslaken a Schwäbisch Hall, spojil s ním také tři malby z Brněnské galerie.²⁹

O rok později Jaroslav Pešina reagoval na Stangeho publikaci.³⁰ Ve velkém množství, často ostrých a zásadních výtek, zde odmítl jeho přisouzení Křivoklátského oltáře Nizozemskému mistru. Odmítl i připsání některých děl z českého prostředí, které s ním zjevně nesouvisí. Poukázal naopak na jeho podstatnou roli v českém malířství, spočívající v učitelském vztahu k mistrům Rakovnického a Litoměřického oltáře.

V roce 1961 uvedl Jaroslav Pešina do literatury desku se svatým Ondřejem z deponitáře Moravského muzea v Brně.³¹ Jediný fragment oltáře neznámé provenience přiřadil na základě stylové příbuznosti k dílu Mistra Litoměřického oltáře, nebo spíše do jeho dílny. Na základě komparace s materiálem připsaným tomuto mistru pak určil dataci desky před rok 1510, přičemž nejbližší srovnání našel v Litoměřickém oltáři a Strahovském triptychu. Konstatoval, že Litoměřický mistr připomíná tvorbu B. Zeitbloma, se kterým sdílí především výrazovou kvalitu v podobě jakési trpné odevzdanosti postav.

Otakar Votoček ve stejném roce napsal článek do *Zpráv památkové péče*, kde se věnoval závěrům restaurování desek Litoměřického oltáře.³² V malbách spatřoval ještě pozdně gotická rezidua, avšak celkově malby hodnotil jako renesanční. Bičování Krista mu připomnělo Italské renesanční malby, jako příklad dává Pollaiuolo Umučení sv. Šebestiána. Věnoval se také původu oltáře, který je dle něj nejasný, a spojuje jeho umístění do kostela Všetech svatých s archivní zprávou z roku 1633, kdy královský rychtář Vilém Heroldt ze Stodu věnoval obrazy do tohoto kostela.³³

V katalogu *České umění gotické* z roku 1964 pojednal stručně o Litoměřickém mistru Ladislav Kesner.³⁴ V podstatě opakuje závěry dosavadního bádání, především Pešinova, a malíře zasadil do pražského prostředí. Souhlasil se školením u Mistra Křivoklátského oltáře a následně s cestami do oblasti Augšpurku, Porýní a Benátek. Z malířů, kteří jeho dílo ovlivnili, zmínil taktéž B. Zeitbloma, L. Cranacha a Jörga Breue. V katalogu se nachází oltářní křídla z Týnského chrámu a Strahovský triptych, na jehož výjevu s Útěkem do Egypta hodnotil krajinu

²⁸ PEŠINA 1959, 403–405.

²⁹ STANGE 1958, 140.

³⁰ PEŠINA 1960b.

³¹ PEŠINA 1961, 229–234.

³² VOTOČEK 1961, 21–25.

³³ cit. VOTOČEK 1961, 25, pozn. 8: „Item. Svaté Kateřiny, na velké tabuli dřevěné. Na velkém oltáři, obrazové k témuž. Celé pašijí Miraculum, a Kristus in Torculari.“

³⁴ HOMOLKA/KESNER 1964.

s podunajskou komponentou Ladislav Kesner jako první skutečně významnou krajinu v našem deskovém malířství.

V letech 1960–1965 proběhl ve Svatováclavské kapli kompletní restaurátorský zásah skupiny restaurátorů vedené Jiřím Josefíkem.³⁵ Jednalo se o na svou dobu o velmi pokročilý průzkum maleb, včetně využití infračervené reflektografie na vybraných částech. Byly konstatovány rozsáhlé přemalby Daniela Alexia z Květné (na některých výjevech až 90% plochy), které byly z velké části odstraněny (ponechány tam, kde nebyla dochována originální malba – především v krajinném pozadí některých výjevů). Odstraněny byly také téměř všechny retuše z let 1912–1913 provedené Gustavem Miksem. Malby byly konzervovány, bylo odhaleno maximum originální malby, a provedeny nové retuše. Na východní stěně byla doložena starší malba s totožnými výjevy, kterými byly tyto přemalovány aktuální vrstvou. Restaurátor Jiří Josefík konstatoval přítomnost ryté kresby v kameni, která měla být podkladem pro následnou malbu. Výsledky restaurování byly také prezentovány v periodikách.³⁶

Zoroslava Drobná se v roce 1966 věnovala Rokycanskému oltáři,³⁷ u kterého konstatovala vztah ke Křivoklátskému oltáři na základě typiky postav. Madonu s dítětem v obraze Klanění tří králů srovnala se stejným motivem na obrazech Mistra Litoměřického oltáře.

Jaroslav Pešina v roce 1967 napsal velmi obsáhlý článek do *Umění*,³⁸ ve kterém revidoval a doplňoval své bádání o českém pozdně gotickém malířství. Pro materiál týkající se Křivoklátského a Litoměřického mistra přinesl řadu nových poznatků. Křivoklátský oltář předatoval již do druhé poloviny 80. let 15. st. Znovu zopakoval tezi, kterou nyní více podložil argumenty, že u Křivoklátského mistra se vyučili mistři Rakovnického a Litoměřického oltáře, oba domácího původu. Konstatoval také blízkost Rokycanského oltáře. U něj souhlasí se Zoroslavou Drobnou, když postavu Marie s dítětem na Klanění připisal mistru Litoměřického oltáře. Hypoteticky uvažuje v kontextu domácího původu Litoměřického mistra také znalost kutnohorských maleb ve Smíškovské kapli a Sankturinovském domě. Oproti jeho dřívějším názorům nyní odmítá přímé švábské poučení, blízkost dílu B. Zeitbloma a H. Holbeina st. Cestu do Podunají měl Litoměřický mistr podniknout ještě před vytvořením Litoměřického oltáře, a to pravděpodobně do Vídně v období 90. let, nejpozději do roku 1501. Tam se měl seznámit s dílem R. Frueaufa (Klosteneuburský oltář) a J. Breue (Zwettelský a Aggbašský oltář), není však již patrné, že by již poznal dílo L. Cranacha st. nebo A. Altdorfera. Italskou cestu do Benátek, kde Pešina spatřoval jasnou recepci malířství V. Carpaccia v jeho obrazech ze Scuoly San Giovanni a také cyklu sv. Voršily, měl vykonat až po vytvoření prvních děl v Čechách a před prací na Svatováclavské kapli. Strahovský triptych předatoval až do druhé poloviny 1. desetiletí 16. st., stejně tak i desku se sv. Ondřejem. Obrazy s legendou o sv. Kateřině datoval krátce po dokončení Svatováclavské kaple, tedy po roce 1509, a spatřoval četná východiska ze staršího mistrova díla. Týnská křídla předatoval do let 1510-1515 s odmítnutím saského vlivu. Triptych s Nejsvětější Trojicí datoval před rok 1520. Nezvěstnou desku se Zmrtvýchvstáním datuje až po roce 1520, a opět ji hodnotil jako nekvalitní dílo tovaryše.

³⁵ JOSEFÍK 1965; MARTAN 1965; Alt 1964.

³⁶ KRÁSA/JOSEFÍK 1967; JOSEFÍK 1968.

³⁷ DROBNÁ 1966, 45–61.

³⁸ PEŠINA 1967, 217–259, 325–376.

V tomtéž roce přišly Jarmila Vacková a Jiřina Hořejší s odlišným pohledem na Litoměřického mistra, pojednaly však o něm jen velmi stručně.³⁹ Předpokládaly, že šlo o mistra ve dvorských službách, a vyslovily hypotézu, že byl povolán do Čech z Německé oblasti. Toto povolání do služeb českého dvora srovnaly analogicky s Benediktem Riedem, a uvažovaly, že obě tyto osobnosti přišly ze stejné oblasti. Vytvoření Litoměřického oltáře pak souhlasně s Pešinou zasadily do pražské dílny, avšak navíc uvažovaly o tomto díle jako o královské objednávkce, určené pro pražskou katedrálu. Dílna měla být později obohacena o nové členy, a v letech 1506–1509 takto vymalovala Svatováclavskou kapli. Právě zde se začalo dvojkolejné uvažování o Litoměřickém mistru jako buďto domácího, anebo příchozího ze zahraničí, což se stane později předmětem konfrontace původců obou teorií.

O rok později se pak Jarmila Vacková článkem v časopise *Umění* věnovala výmalbě svatováclavské kaple z kulturně-historického hlediska.⁴⁰ Souhlasně s Krásou datovala malby k roku 1509, vznik programu výmalby již k roku 1506. Objednavatelem byl údajně někdo blíže dvorskému prostředí, snad kruh budínských humanistů. Hlavní scéna západní stěny byla dle Vackové aktualizována událostí z roku 1486, kdy bylo Vladislavovi upřeno jeho hlasovací právo. Na malbách se také snažila hledat kryptoportréty dobových osobností. V souvislosti s udanou aktualizací vidí na západní stěně portréty císaře Bedřicha III., jeho syna Maxmiliána II. a italského finančníka Jakuba Fuggera (kde našla shodu s jeho pozdějšími portréty).

Christian Salm se roku 1969 v německé syntéze *Gotik in Böhmen* víceméně přihlásil k závěrům bádání Pešiny a Krásky.⁴¹ Zmiňuje výslovně patrný vliv Jörga Breue a Ruelnada Frueaufa st. při zahraničních cestách mistra.

Jaroslav Pešina v roce 1970 krátce pojednal o Litoměřickém mistru v kontextu recepcie italského malířství v českých zemích.⁴² Pouze zopakoval své poslední závěry, avšak postavil zde Litoměřického mistra do kontextu středoevropské malby jako jednoho z prvních průkopníků, který italské malířství přímo poznal a reflektoval ve svém díle.

Josef Krása vydal o rok později krátkou populárně naučnou monografii o svatováclavské kapli, práce však nemá badatelský charakter, a pouze stručně shrnuje své a Pešinovo dosavadní bádání o malbách.

V monografii *České gotické umění* z roku 1972 se Albert Kutal krátce věnoval pozdně gotické malbě, a tedy také Mistru Litoměřického oltáře.⁴³ V souladu s dosavadním bádáním, především Jaroslava Pešiny, napsal, že Křivoklátský mistr vyšel z oblasti Kolína, a že v jeho dílně vyrostly osobnosti mistrů Rakovnického oltáře a Litoměřického oltáře. Další poučení Litoměřického mistra viděl v podunajském a dolnorakouském malířství, a snad také v severní Itálii (zmiňován Mantegna). Pozdější svatováclavský cyklus (datoval před 1509) shledal natolik poučený benátským malířstvím, že předpokládal jeho druhou cestu do severní Itálie, a to konkrétně do Benátek.

³⁹ VACKOVÁ/HOŘEJŠÍ 1967, 14–17.

⁴⁰ VACKOVÁ 1968, 163–173.

⁴¹ SALM 1969, 394–395.

⁴² PEŠINA 1970, 352–357.

⁴³ KUTAL 1972, 195–196.

Jarmila Vacková a Jiřina Hořejší poté v článku o aspektech jagellonského dvorského umění⁴⁴ přišly s hypotézou, že Hanuše Elfeldera, který je přijat roku 1511 do staroměstského malířského cechu, lze ztotožnit s Mistrem Litoměřického oltáře. Litoměřický oltář hypoteticky situovaly do kaple Všech Svatých na Pražském hradě. Zároveň tamní probošt právě Elfeldera doporučil do malířského cechu, což je pramenně podloženo. Jak už uvedly dříve, viděly Mistra Litoměřického oltáře jako umělce příšlého z jižního Německa, jako paralelu uvedly opět Benedikta Rieda, a vůbec konstatují, že pro krále Vladislava pracovali v Čechách převážně umělci se vztahem k jihoněmecké oblasti.

Jaroslav Pešina o rok později, v roce 1974, v pojednání o počátcích Mistra Litoměřického oltáře,⁴⁵ zařadil opět malíře do domácí tradice, jako vyučeného u Mistra Křivoklátského oltáře. Do dílenské souvislosti Křivoklátského mistra zařadil Rokycanský a Rakovnický oltář, a také desku s českými patrony z NG. Oproti svému předchozímu bádání rozšířil tvorbu Litoměřického mistra i do doby před vznikem jeho eponymního oltáře. Počátky vidí, souhlasně s Christianem Salmem a dalšími autory, kteří poukazovali na odlišnost vnějších křídel Křivoklátského oltáře, právě na tomto oltáři na hradě Křivoklátu. Stejně tak již dříve atribuovanou postavu Madony na Klanění tří králů Rokycanského oltáře. Kolem roku 1500, před Litoměřický oltář, datoval Pešina také fragment desky se sv. Ondřejem.

O rok později se Pešina se znovu vrátil k Litoměřickému mistru článkem o Svatokateřinském oltáři.⁴⁶ Na základě komparace s ostatními díly malířova oevru zařadil oltář do doby po výmalbě Svatováclavské kaple, tedy s datací po roce 1510. Identifikoval ruku samotného mistra, ale i jeho dvou pomocníků, z nichž jeden se projevil pouze na desce Pohřeb sv. Kateřiny, a byl údajně ovlivněn švábskem. Jako původní provenienci hypoteticky navrhl kostel sv. Benedikta na Hradčanech, ke kterému nalezl v pramenech záznam o donaci z roku 1512 pro oltář zasvěcený několika svatým včetně sv. Kateřiny. Mimo to také článek uvedl tvrzením, že s Litoměřicemi neměl Litoměřický mistr nic společného, a všechna jeho díla lze předpokládat jako vzniklá v pražské dílně.

V roce 1978 se konala první souborná výstava Litoměřického mistra v jiřském klášteře v Praze. Byla zde vystavena všechna známá díla kromě těch, která se nacházela v zahraničí. Autorem výstavy byl Ladislav Kesner. Recenzi s kladným hodnocením poté napsal do časopisu *Umění* Jiří Kropáček.⁴⁷ Plánovaný rozsáhlý katalog výstavy nebyl vydán. Jedinou publikací tak zůstala pouze „skládačka“ z edice *Malé katalogy NG*.⁴⁸ V ní se Kesner odkazoval na badatelské závěry Pešiny. Litoměřický mistr se dle něj nepochybně vyškolil u Mistra Křivoklátského oltáře. Následně je rozpoznatelný na Klanění z Rokycanského oltáře, zde datovaném 1496. Měla následovat cesta do Podunají a poté vytvoření Litoměřického oltáře (zde datace 1501–1503). Poté měla následovat cesta do Benátek, a po roce 1505 vytvořen Strahovský triptych, o rok později portrét Albrechta z Kolovrat, a následně výmalba Svatováclavské kaple. K roku 1508 logicky datoval Votivní desku Jana z Vartenberka, a před rokem 1510 také fragment desky

⁴⁴ VACKOVÁ/HOŘEJŠÍ 1973, 496–512.

⁴⁵ PEŠINA 1974, 453–463.

⁴⁶ PEŠINA 1975, 219–225.

⁴⁷ KROPÁČEK 1980, 87–92.

⁴⁸ KESNER 1977, nepag.

se sv. Ondřejem. Kolem roku 1510 pak Kesner datoval Triptych s Nejsvětější Trojicí, Týnská oltářní křídla, Svatokateřinský oltář a až k roku 1550 již neznámé zmrtnýchvstání Krista.

V roce 1978 vyšel korpus Pozdně gotické umění v Čechách, kde se tématu Litoměřického mistra věnoval Jaroslav Pešina⁴⁹ (desková malba) a Josef Krása (nástěnné malby ve Svatováclavské kapli).⁵⁰ Křivoklátský oltář datoval Pešina do konce 80. let, jeho hlavní malíř měl být obeznámen s malířstvím v Kolíně n. Rýnem u Mistra Mariina Života a Mistra Mariiny Oslavy. Jeho vnější strany pohyblivých křídel přisoudil Litoměřickému mistru. Do dílenské souvislosti dal opět také Rakovnický a Rokycanský oltář, který měli namalovat dílejší tovaryši Mistra Křivoklátského oltáře. Na Klanění Rokycanského oltáře zároveň opět připsal postavu Madony s dítětem Litoměřickému mistru. Zmínil i desku s českými patrony z NG, kde spatřoval citace figur z vnějších křídel Křivoklátského oltáře. Širší vliv Křivoklátského mistra viděl také u Mistra Vejprnického oltáře na jeho eponymním oltáři a na oltáři z Budňan.

Litoměřický oltář měl být objednan po roce 1500 proboštem Janem z Vartenberka pro kapitulní kostel v Litoměřicích. Konstatovanou kolísající kvalitu vysvětlil podílem dílenských tovaryšů, a to hlavně na obrazech Korunování trním, Bičování, Nesení kříže a z menší části také na Ukřižování. Desku s Olivetskou horou zhodnotil jako kvalitativně nejhodnotnější. Snažil se určit, co převzal od svého učitele, kterým měl být Mistr Křivoklátského oltáře, a opět vyvodil z maleb nutnou cestu malíře do Podunají. Měl to být nejspíše Pasov a Vídeň, opět zmiňuje Ruelanda Frueaufa st. a Jörga Breue. Poté byl namalován Litoměřický oltář a ve stejnou dobu také dílo, ze kterého pochází fragment desky se sv. Ondřejem. Následovat měl Strahovský triptych, na kterém spatřoval výraznější posun k renesančnímu názoru. Poté měl roku 1506 vzniknout portrét Albrechta z Kolovrat a před rokem 1508 Votivní obraz Jana z Vartenberka, ve které spatřil další progres co v utváření prostoru. Z následující výmalby Svatováclavské kaple vyvodil závěry, že jeho recepce italského umění musela být přímá, a uvažuje nad cestou do Benátek, kde měl poznat díla Gentile Belliniho a Vittora Carpaccia, především zmiňuje Carpacciův cyklus sv. Voršily. Týnská oltářní křídla datoval okolo roku 1510, stejně jako Triptych s Nejsvětější Trojicí, na kterém spatřoval nové prvky, které vysvětlil účastí nového pomocníka. Na Kateřinském cyklu si všiml větší kompoziční nejistoty a účasti více pomocníků, z nichž jeden měl být znalý školy okolo Bernarda Strigela. Josef Krása se u výmalby Svatováclavské kaple držel své předchozí datace před rok 1509. Konstatoval severoitalské poučení před realizováním výmalby, a také vliv augšpurského maxmiliánského umění, které měl zprostředkovat jeden z pomocníků. V dalším z pomocníků spatřoval téhož, který byl účasten na Strahovském oltáři.

K vydanému korpusu se o dva roky později kriticky vyjádřily Jarmila Vacková a Jiřina Hořejší v roce 1980 článkem v časopise Umění, a vyzvaly autorský kolektiv k dialogu.⁵¹ Jejich poznámky týkající se Litoměřického mistra šly proti Pešinově interpretaci tohoto mistra jako domácího, vyšlého z místní tradice a vyškoleného v Pražské dílně. Dle autorek přišel do Čech již jako hotový umělec, který měl už v základu podunajské a severoitalské poučení. Nešlo dle

⁴⁹ PEŠINA 1978, 321–330, 350–370.

⁵⁰ KRÁSA 1978, 304–308.

⁵¹ VACKOVÁ/HOŘEJŠÍ 1980, 519–536.

nich tedy o syntézu místní tradice s nizozemským realismem, německým malířstvím a podunajských a italských vlivů. Uznaly však, že jeho tvorba kulminovala právě v Čechách. Jako paralelu uvádí Benedikta Rieda, který přišel do Prahy z jižního Německa, kde autorky vidí také původ Litoměřického mistra. U Benedikta Rieda uvažovaly hypoteticky i přímou spolupráci, kdy údajný Riedův portrét ve svatováclavské kapli má být odůvodněn jeho účastí na tvorbě architektonické složky obrazů.

Na výzvu k dialogu reagoval velice ostrým tónem v dalším roce Jaroslav Pešina, a své výtky adresoval Jarmile Vackové.⁵² Zpochybnil všechny zásadní interpretace, které Vacková uvedla o osobnosti a dílně Litoměřického mistra, přičemž nešetřil kritikou její nedostatečné argumentace. Litoměřický oltář dle Pešiny zcela jistě nemohl být určen do kaple Všech Svatých na pražském hradě, jak Vacková navrhovala, protože takto velký oltář není možné umístit do palácové kaple. Roli rodiny Fuggerů u výmalby Svatováclavské kaple hodnotil jako podceňování domácího prostředí. Účast Benedikta Rieda na malbách odmítl vůbec komentovat. Ztotožnění Mistra Litoměřického oltáře s Hanušem Elfelderem odmítá s odůvodněním, že probošt Duchek, díky jehož dopisu můžeme Elfelderu spojit s oltářem ve sv. Jakubu v Kutné Hoře, by jistě ve výčtu prací, které měl Elfelder na hradě vykonat, zmínil i výmalbu ve Svatováclavské kapli, která musela již být hotova. Zásadně odmítá názor Vackové, že Litoměřický mistr přišel z jižního Německa již jako hotový umělec, a stojí si za svou interpretací, kdy má vyjít z domácí tradice a vyučit se u Mistra Křivoklátského oltáře.

Ještě téhož roku, opět v časopise *Umění*, reagovaly na Pešinův příspěvek Jarmila Vacková a Jiřina Hořejší.⁵³ Ohradily se, že netvrdily, že by Fuggerové financovali výmalbu Svatováclavské kaple, ale že Jakub Fugger by mohl být vyobrazen v kapli jako člověk blízký Vladislavu Jagellonskému, což má být evropská aktualizace těchto maleb. Účast Benedikta Rieda na malbách podpořily analogií s účastí Donata Bramanteho při rozvrhu maleb Studiola Federica da Monfelftre v Urbinu. Cizí původ Mistra Litoměřického oltáře neviděly jako podceňování domácího prostředí, ale jako běžný v našem prostředí, kde v období pozdní gotiky docházelo k dialogu prostředí a tvůrce.

V roce 1982 se věnoval podrobněji ikonografii zázraku sv. Václava na císařském dvoře Ivo Hlobil.⁵⁴ Ta se významně uplatňuje právě ve Svatováclavské kapli. Na základě akcentace českého znaku společně s císařským, a zobrazením Jagellonců v souvislosti s úsilím Vladislava prosadit svého syna Ludvíka na císařský trůn, souhlasil s datováním maleb mezi roky 1506–1509.

Jiří Kropáček pojednal v roce 1983 o Litoměřickém mistru v korpusu *Praha středověká*, která je součástí čtvera knih o Praze.⁵⁵ V podstatě v soulase s předchozím bádám, především Pešiny, viděl Litoměřického mistra jako nejvýznačnější osobnost malířství české pozdní gotiky a pomalu nastupující renesance. Jeho počátky spatřoval na Křivoklátském oltáři, o jeho původu a vyučení však dále blíže nepojednal. V 90. letech měl podniknout cestu do Podunají a poznat dílo Jörga Breue, poté vytvořil Litoměřický oltář, který měl snad objednat Jan z Vartenberka.

⁵² PEŠINA 1981, 366–367.

⁵³ VACKOVÁ/HOŘEJŠÍ 1981, 463–465.

⁵⁴ HLOBIL 1982, 58–62.

⁵⁵ KROPÁČEK 1983, 628–636.

Strahovský triptych považuje za vrcholné dílo Mistra, spatřuje v něm vyšší kvality, než v Litoměřickém oltáři. Optiku obrazu předpokládal odvozenou z přímého poučení v severní Itálii, kde se zmínil Pešinův názor. Výmalbu horní části Svatováclavské kaple datoval před rok 1509, a spatřoval v ní ještě větší prostorové kvality.

Otakar Votoček vytvořil v roce 1983 průvodce a katalog sbírky starého umění Severočeské galerie v Litoměřicích.⁵⁶ V této sbírce se nachází desky Litoměřického oltáře, a proto se část této publikace věnuje právě jemu. Votoček shledal na kompozicích Litoměřického oltáře již raně renesanční charakter. Všiml si utváření a zaplnění obrazového prostoru architekturou a krajinou. To dle něj již nasvědčuje renesanční zájem o přírodu a krajinu. Postavy byly dle Votočka malovány podle živých modelů. Koncepce maleb dle něj spěla k vytvoření obrazu jako výseku skutečnosti. Zmínil obě teorie původu Mistra, tedy buďto domácí, s vyučením v dílně Křivoklátského mistra (Pešina), nebo že je příchozí hotový malíř z jihoněmecké oblasti (Vacková, Hořejší). Zmínil také navrženou hypotézu ztotožnění malíře s Hanušem Elfelderem, s doplněním, že mlčení cechovních záznamů o Elfelderovi začíná ve stejné době, kdy se odmlčuje Litoměřický mistr.

V syntéze Dějiny Českého výtvarného umění byl vymezen poměrně významný prostor Litoměřickému mistru. Deskovým obrazům se zde věnoval Jaroslav Pešina, který v podstatě jen stručně shrnul své dřívější závěry.⁵⁷ Stejně tak se zde mistrově výmalbě horní části svatováclavské kaple věnoval Josef Krása.⁵⁸

V katalogu sbírky starého umění Národní galerie z roku 1984⁵⁹ byly Litoměřickému mistru věnovány dvě katalogová hesla, vypracovaná Ladislavem Kesnerem. Jde o Navštívení P. Marie ze Strahovského triptychu a Umučení sv. Kateřiny. Obsahy hesel se odkazují k Pešinovu bádání. Kesner desku s Navštívením zhodnotil jako nejklassičtější dílo malíře.

V roce 1988 pak opět Ladislav Kesner v katalogu starého českého umění, expozice NG v Jiřském klášteře, pojednal stručně o Litoměřickém mistru.⁶⁰ Zopakoval opět výsledky předchozího bádání. Nejstarší dílo mistra shledával, v soulase s předchozím bádáním, na vnějších křídlech Křivoklátského oltáře, kde se dle něj projevil již jako hotový vyučený malíř. Spatřoval ovlivnění dolním Rakouskem, jmenovitě Rueland Frueauf a Jörg Breu, naopak o augšpurské ani italské lekci se nezmínil.

V roce 1989 se konala již druhá souhrnná monografická výstava Litoměřického mistra v Severočeské galerii v Litoměřicích, jejímž autorem byl opět Ladislav Kesner, také autor katalogu.⁶¹ V úvodu stručně zmínil historii bádání, a Jaroslava Pešinu jako nejpřínosnějšího badatele. Od něj také převážně přebral teorii o vyučení u Křivoklátského mistra a studijní cestě do Podunají (nezmiňuje opět Augšpurk ani severní Itálii). Litoměřický oltář spojil se zprávou z roku 1633, kdy měl císařský rychtář Jiří Vilém Heroldt ze Stodu věnovat městskému kostelu Všech Svatých v Litoměřicích různé kostelní zařízení, mezi ním také „... Celé pašijí Miraculum

⁵⁶ VOTOČEK 1983, nepag.

⁵⁷ PEŠINA 1984, 584–594.

⁵⁸ KRÁSA 1984, 576–578.

⁵⁹ KATALOG NG 1984, 278–281.

⁶⁰ KESNER 1988, 63–64.

⁶¹ KESNER 1989, nepag.

...“, což by měl být dle Kesnera onen oltář. Oltář s touto zprávou spojil již v roce 1961 Otakar Votoček.

Ladislav Kesner ještě o rok později, v rámci svého bádání o Litoměřickém mistru, napsal článek do časopisu *Umění o historii bádání a ikonografii Litoměřického oltáře*.⁶² Zabýval se nejstaršími zmínkami o deskách oltáře, které byly v předchozí literatuře často opomíjeny. Věnoval se také rekonstrukci oltáře, kde v zásadě souhlasil s Pešinovou druhou variantou, navrženou v roce 1950, ale sám ji dále doplnil. Za námět předely hypoteticky uvažuje mystický lis na základě zmínky darovací listiny z roku 1633, kde se píše „...celé pašjí Miraculum a Kristus in torculari“, z čehož vyvozuje právě lis. Sám ale přiznává, že archivní zmínku nelze s jistotou spojit s deskami tohoto oltáře.

Ivana Kyzourová a Pavel Kalina v katalogu Strahovské obrazárny z roku 1993 napsali krátce o Mistru Litoměřického oltáře.⁶³ Dle autorů nelze ze srovnání Litoměřického a Křivoklátského oltáře vyvodit vztah žáka a učitele, a pokud ano, tak v obráceném poměru, než jak navrhoval Pešina. Křivoklátský oltář považovali za regionální dílo, které je přes znaky kvality retardované, zpochybnili také dataci, která může být mladší. K Mistrovým žákům či okruhu řadili malíře Rakovnického a Rokycanského oltáře. Strahovský triptych datovali po roce 1510 a před 1515, má jít o syntézu mistrova dosavadního vývoje a poslední vrchol jeho tvorby.

Dalším ikonografickým příspěvkem k bádání byl rozbor oltáře s Nejsvětější Trojicí Janem Roytem. Na základě ikonografické analýzy určil jako inspirační oblast malíře Podunají a jižní Německo.⁶⁴

Zuzana Všečeková v roce 1994 krátce pojednala o výmalbě horní části Svatováclavské kaple v souhrnné publikaci o katedrále sv. Víta.⁶⁵ Resumovala předchozí bádání a přidržela se datace k roku 1509. Výrazný jihoněmecký augšpurský charakter maleb dle Všečekové prozrazuje, že malíři pocházeli z tohoto prostředí.

Do *Nové encyklopedie českého výtvarného umění*⁶⁶ napsala hesla týkající se mistrů Křivoklátského a Litoměřického oltáře Jarmila Vacková. U Mistra Křivoklátského oltáře viděla jeho německý původ, a jeho učitelský vztah k Mistru Litoměřického oltáře uvedla jako nepravděpodobný. Litoměřického mistra shledala německého původu. Zmínila opět také domněnku o jeho ztotožnění s Hanušem Elfelderem. Mistra uvedla ještě jednou pod heslem „Mistr svatováclavské kaple“ který měl přijít z jihoněmecké oblasti. Výmalbu horní části kaple datovala opět k roku 1509.

Litoměřického mistra zmínil Jan Royt v katalogu výstavy *Gotika v západních Čechách* z roku 1996,⁶⁷ kde vyjadřuje souhlas s Jaroslavem Pešinou ohledně přisouzení postavy Panny Marie z obrazu *Klanění tří králů Rokycanského oltáře Mistru Litoměřickému*.⁶⁸

⁶² KESNER 1990, 305–311.

⁶³ KYZOUROVÁ/KALINA 1993, 33–35.

⁶⁴ ROYT 1994, 213–223.

⁶⁵ VŠETEČKOVÁ 1994, 122–125.

⁶⁶ Jarmila Vacková In: HOROVÁ 1995, 517, 518, 521.

⁶⁷ ROYT 1996, č. kat. 44; č. kat. 45.

⁶⁸ Zároveň se Royt domnívá, že deska s poslední večeří z Rokycanského oltáře nebyla jeho původní součástí, a byla do něj přidána až druhotně, asi o 20 let později.

Jitka Zdražilová ve svém krátkém článku⁶⁹ v roce 1996 kritizovala Pešinovu teorii o původu Litoměřického mistra jako umělý konstrukt. Naopak protěžovala teorii Vackové a Hořejší. Připomněla již Opitzův pokus ztotožnění mistra s Hansem Elfelderem, který považovala za logický. S Benediktem Riedem měla přijít do Prahy skupina umělců, také malířů, mezi nimiž měl být Mistr Litoměřického oltáře, ale také třeba Mistr Smíškovské kaple. Dílna, ve které se tito malíři soustředili, měla pracovat zároveň na Litoměřickém oltáři i výmalbě Svatováclavské kaple. Stylové analogie Litoměřického oltáře viděla v Augšpurku, především v tvorbě Hanse Burgkmaira, Jörga Breue st. a Hanse Holbeina st. Svatováclavskou kapli klade bez podrobnější a pádné argumentace do blízkosti cyklu Sedmi římských bazilik pro klášter sv. Kateřiny, na kterém se Burgkmair a Holbein st. podíleli. Další vývoj Litoměřického mistra po výmalbě svatováclavské kaple dle autorky neexistuje. Strahovský triptych datovala po roce 1510, a výtvarný posun oproti Litoměřickému oltáři interpretuje zapojením dílenského spolupracovníka. Litoměřický mistr měl být vedoucím této dílny augšpurského původu, která pracovala v královských službách. Na závěr poznamenala, že není třeba hledat v jihoněmeckém prostředí přímé období, protože česká dvorská malba kolem roku 1500 byla jedinečná a souvisela se zvláštnostmi zdejšího prostředí.

V souvislosti akvizicí NG v podobě dvou desek s náměty Pohřeb sv. Kateřiny a Sv. Kateřina před císařem Maxentiem, které byly připsány Litoměřickému mistru, proběhl technologický průzkum a restaurování všech desek Svatokateřinského oltáře. Zkoumány byly také oltářní křídla z Týna a Triptych s Nejsvětější Trojicí, jakožto díla, u kterých se s oltářem předpokládala časová blízkost. Výsledky a monografické zpracování Svatokateřinského oltáře bylo publikováno Štěpánkou Chlumskou v roce 1999.⁷⁰ Bylo zjištěno, že v zásadě všechna tato díla spolu technologicky souvisí, nicméně na deskách oltáře byly zaznamenány určité technologické rozdíly. Souvislost byla konstatována také v podkresbách. Na Svatokateřinském oltáři byl předpokládán podíl přímo Litoměřického mistra, ale kvalita je hodnocena jako kolísavá, s výjimkou krajinné složky která kontrastuje svou vyrovnanou kvalitou na všech deskách. Byl tedy předpokládán specialista pro krajinnou složku. Oltář nejprve orientačně datovala k roku 1515. Původní umístění oltáře odhadovala, na rozdíl od Pešiny, kostel sv. Kateřiny na Novém Městě na základě ikonografie a archiválií, které dokládají nové vybavování interiéru po roce 1518 a nový hlavní oltář k roku 1522. Na základě toho uvažuje o dataci Svatokateřinského oltáře 1518–1522. Tímto začal systematický technologický průzkum děl Litoměřického mistra, na kterém se podílela právě Štěpánka Chlumská.

V souvislosti s novou akvizicí se také na přelomu let 1999 a 2000 konala výstava Obrazy z legendy o sv. Kateřině v NG. Dvě recenze této výstavy napsali Jarmila Vacková⁷¹ a Ladislav Kesner.⁷² Jarmila Vacková se ve své recenzi v literárních novinách vrátila ke svým předešlým hypotézám o Jagellonském umění a Litoměřickém mistru jako příchozím malíři z jižního Německa. Čechy měl pak dle ní mistr k roku 1509, po dokončení svatováclavské kaple, opět opustit, a Svatokateřinské desky jsou tak dle ní pouhým dozníváním jeho činnosti. Připustila, že

⁶⁹ ZDRAŽILOVÁ 1996, 41–44.

⁷⁰ CHLUMSKÁ 1999.

⁷¹ VACKOVÁ 2000, 13.

⁷² KESNER 2000, 1.

pro ztotožnění s Hanušem Elfelderem neexistuje pevná opora. Ladislav Kesner pak výstavu pouze zhodnotil kladně, a pozastavil se nad tím, že po čtyřech generacích badatelů o Litoměřickém mistru stále nevíme prakticky nic.

Následně se Alena Volrábová věnovala ikonografii Svatokateřinského oltáře.⁷³ Na závěr vyslovila domněnku, že oltář byl vytvořen na významově bohatých podkladech. Nachází zde ikonografický motiv ve středoevropském prostředí neobvyklý, avšak běžný ve frankovlámské oblasti. Domnívá se tedy, že mohlo jít o vzdělaného objednavatele se širokými znalostmi a tvůrčími ambicemi.

V krátké souhrnné publikaci průvodcovského charakteru určené širší veřejnosti, věnované Svatováclavské kapli v pražské katedrále, bylo objednání maleb přisouzeno Vladislavu Jagellonskému, a tedy zadatováno před rok 1509.⁷⁴

V přehledné publikaci Jana Royta o středověkém malířství z roku 2002 pojednal autor ve zvláštní kapitole o Jagellonském období.⁷⁵ S předpokládanou pražskou dílnou spojil Křivoklátský, Rakovnický a Rokycanský oltář. V této dílně měl být vyškolen Mistr Litoměřického oltáře, největší osobnost této epochy. Royt tak navázal na Pešinovu interpretaci.

Milena Bartlová se v tomtéž roce stručně vyjádřila ke Křivoklátskému oltáři,⁷⁶ jakožto královské objednávce, která má dle ní překvapivě nízkou kvalitu. Možný důvod vidí v nutnosti schvalování králových výdajů na umělecká díla. V tomto svém názoru zůstane dále osamocena.

Jan Royt se poté v roce 2005 krátce věnoval Křivoklátskému oltáři v rámci svého příspěvku o Křivoklátské kapli.⁷⁷ V primárně ikonograficky zaměřeném příspěvku také charakterizoval Křivoklátskou archu jako velmi kvalitní práci umělce obeznámeného s produkcí v oblasti Porýní, a odkázal se zároveň na stejná tvrzení Jaroslava Pešiny a Michaely Probst. Konstatoval inspirační zdroje grafik Martina Schongauera a Mistra E.S. a recepci první i druhé generace nizozemského malířství. Věnoval se také predele oltáře, kterou na základě ikonografie (andělé nesoucí arma christi) charakterizoval jako místo uložení svatých relikvií spojených s Kristovým utrpením. Domníval se proto, že Křivoklátskou kapli tak lze považovat za „Svatou kapli“.

Ještě jednou se tentýž rok Jan Royt dotkl okruhu Křivoklátského mistra, a to uvedením desky s českými zemskými patrony z NG do odborné literatury.⁷⁸ Inspiraci umělce v typice tváří spatřoval již ve starších památkách české deskové malby (Deska z Dubečka, Veraikon Svatovítský, Madona Svatotrojická). Zároveň však typiku tváře sv. Víta hodnotil jako paralelní s tváří sv. Víta na východní stěně Svatováclavské kaple. Shledal blízkost s malbami vnějších křídel Křivoklátského oltáře, v typice i kompozici postav, obzvláště v postavě sv. Víta. Na základě tohoto srovnání uvažoval její dílenskou souvislost. Všiml si vysoké kvality presbrokátu, na základě kterého se uvažoval o obeznámení autora s jihoněmeckou tvorbou. Zmínil také afinity k italizujícímu proudu malby v případě Smíškovské kaple. Desku datoval okolo roku 1480 na základě srovnání s Křivoklátským oltářem a vývojem ikonografie světců,

⁷³ VOLRÁBOVÁ 2001, 124–131.

⁷⁴ KOSTÍLKOVÁ/CHOTĚBOR 1999.

⁷⁵ ROYT 2002, 117.

⁷⁶ BARTLOVÁ 2002.

⁷⁷ ROYT 2005a, 355–363.

⁷⁸ ROYT 2005b, 237–246.

a její původní umístění situuje do významného prostoru Jagellonské prahy jako světskou objednávkou.

Ve stejném sborníku (jde o sborník konference z roku 2003) publikovala článek také Petra Čemus, která se podrobněji věnovala ikonografii svatováclavského cyklu ve Svatováclavské kapli.⁷⁹ Na základě bádání především Jarmily Vackové, a také Ivo Hlobila, interpretovala podrobněji jednotlivé scény v kontextu jagellonské dvorské kultury a politiky. Cyklus, který je svým obsahem vzhledem k tradičním svatováclavským legendám atypický, vnímala jako aktualizovaný politickými a reprezentačními faktory. Obsah a uspořádání výjevů svatováclavské legendy tak zde odkazuje přímo k Vladislavu Jagellonskému, který se zde se svatým Václavem takřka až ztotožňuje, a to nejen jeho monumentálním portrétem na východní stěně. To mělo podepřít jeho politické nároky. Dataci výmalby horní části kaple držela v 1. desetiletí 16. st.

Milena Bartlová se také v tomtéž roce věnovala nástěnným malbám v horní části Svatováclavské kaple.⁸⁰ Předpokládala, že původně byla kaple vymalována už za Karla IV. malbami, které byly zničeny, avšak nové malby se jim měly přizpůsobit. Co se týče datace, připomněla, že ve skutečnosti o tom, že by Vladislav nosil plnovous (který měl nosit po roce 1506, a je s ním vyobrazen v kapli), nevíme nic, a v kapli má jít spíše pouze o sakrální identifikaci se sv. Václavem. Zpochybnila, že by královské portréty vznikly před rokem 1516, protože ještě za života panovníka by v takovém měřítku a pozici nebyli zobrazeni. Za objednavatele považovala stavovskou vládu, mezi jinými konkrétně Zdeňka Lva z Rožmitálu, přičemž zde mohl být ještě prostředníkem konceptor. V řešení architektonických kulis spatřovala podobnost s kresbami Historie Friderici et Maximiliani z roku 1516, v oděvech postav zase vztah k rukopisům Theuerdank a Weisskunig. Nalezla několik stylových shod se Smíškovskou kaplí v Kutné Hoře, a to především intenzivní perspektivní zkratku zobrazené stavby, tvar císařské koruny, utváření architektonických kulis a krajinné pozadí. Zpochybnila také dataci k roku 1509 v souvislosti s korunovaci Ludvíka, ve které kaple nehrála natolik významnou roli, navíc podotkla, že se v cyklu nijak neakcentuje svatováclavská koruna. Sama dala malby do souvislosti s účastí stavovských volitelů jako nositelů českého kurfiřtského hlasu při volbě Karla V. roku 1519. To mělo být dle Bartlové nejvyšší uznání, jakého se české stavovské vládě kdy dostalo. V této souvislosti také spatřuje na západní stěně několik portrétů členů královské delegace při volbě (Ladislav ze Šternberka, Radslav Beřkovský ze Šebířova), starší interpretaci Vackové, týkající se muže v turbanu však zpochybnila.

Milena Bartlová se věnovala malbám v kapli ve stejném roce ještě jednou, a to v kontextu výtvarného umění ve službách vladařské a stavovské reprezentace.⁸¹ Malby měly vzniknout ze tří důvodů: obnovení maleb v novém stylu (předpokládala nahrazení výmalby z doby Karla IV.), který měl navodit asociace s uměleckým okruhem okolo císaře Maxmiliána, kvůli scéně západní stěny a kvůli královským portrétům na východní stěně. Co se týče datace, opakovala svá předchozí tvrzení ze stejného roku. Nově však také zmínila ještě možnou dataci maleb až do

⁷⁹ ČEMUS 2005, 293–313.

⁸⁰ BARTLOVÁ 2005a, 57–70.

⁸¹ BARTLOVÁ 2005b, 243–258.

druhé poloviny 20. let, v souvislosti s nástupem Habsburků na český trůn. Tuto interpretaci, jak uvedla v poznámce, navrhla Lenka Bobková se svými doktorandy, a Bartlová ji nevyloučila s tvrzením, že slohová povaha maleb by tomu neodporovala.

V roce 2006 vznikl katalog dlouhodobé expozice NG v Anežském klášteře,⁸² kde je vystaveno také několik děl z oeuvre Litoměřického mistra a jeho dílny.⁸³ Štěpánka Chlumská uvedla, že je třeba na malíře pohlížet jako na putujícího umělce, který dostal v Praze významné dvorské zakázky. Na základě tohoto nového chápání tvrdila, že je třeba přehodnotit dosavadní datace a také atribuce děl patřící do skupiny prací vázaných na tezi „domácího“ původu mistra. Litoměřický oltář měl být určen do některého z pražských kostelů.

Ivana Kyzourová v roce 2007 napsala článek o transformaci středoevropských a italských vzorů v díle Litoměřického mistra,⁸⁴ který je významným badatelským příspěvkem k tématu. Pokusila se zhodnotit vliv grafických předloh a způsob, jakým s nimi mistr zacházel. Pro Litoměřický oltář hledala možné grafické předlohy, které našla především u Dürera, Martina Schongauera, Mistra E.S., Mistra I.A.M a Israhela van Meckenem. Část italských vlivů v díle mistra přisoudila už jejich přítomnosti v grafikách, jimiž byl inspirován, část však, jak konstatovala, z grafických předloh převzít nemohl. Na rozdíl od předchozích badatelů předpokládala cestu do Itálie již před vytvořením Litoměřického oltáře, a to oproti dřívějším teoriím nikoliv do Benátek, ale do Toskánska. Souhlasně s Bartlovou zpochybnila Pešinovy a Krásovy závěry ohledně Benátského poučení, přičemž navrhla namísto toho poučení z maleb piccolominiovské knihovny při katedrále v Sieně od Pinturicchia, které byly vytvořeny do roku 1507. V nich vidí paralely ve výzdobě Svatováclavské kaple. Tu datovala souhlasně s Krásou před rok 1510 s tvrzením, že jak Litoměřický oltář, tak Votivní deska Jana z Vartenberka (datovaná před 1508) s ní vykazují řadu shodných rysů. O dva roky později podpořila tvrzení o možné inspiraci sienskou piccolominiovskou knihovnou tím, že se v ní na jedné ze scén nachází také portrét Vladislava Jagellonského.⁸⁵

Ve stejném roce se v katalogu výstavy věnované Bohuslavu Hasištejnskému⁸⁶ objevilo několik katalogových hesel věnovaných malbám Svatováclavské kaple od Ivo Hlobila, Pavla Kaliny a Ivany Kyzourové. Ivo Hlobil se opět věnoval výjevu zázraku sv. Václava na říšském sněmu, kde zpochybnil pozdější datování Bartlové. Pavel Kalina ztotožnil postavu architekta na výjevu Král Erik si přichází prohlédnout kostel sv. Václava, s portrétem architekta Benedikta Rieda.

V roce 2007 vyšel katalog Národní galerie německé a rakouské malby 14.–16. století, do kterého Olga Kotková zařadila malbu Sv. Anny samotřetí,⁸⁷ kterou atribuovala (s otazníkem) Mistru Litoměřického oltáře, a datovala do rozmezí let 1510–1520. Obraz se dochoval ve špatném stavu a s rozsáhlými přemalbami. Šlo o uvedení této malby do literatury, ani Pešina

⁸² CHLUMSKÁ 2006, 114–116.

⁸³ Jde o fragment desky se sv. Ondřejem, dlouhodobě zapůjčený z Moravské galerie v Brně, dvě oboustranně malované desky z rozebraného oltáře sv. Kateřiny, Oltář s Nejsvětější Trojicí a Týnská oltářní křídla. Ke skupině těchto prací patří také jedna deska s Klaněním tří králů z Rokycanského oltáře.

⁸⁴ KYZOUROVÁ 2007a, 45–52.

⁸⁵ KYZOUROVÁ 2009, 176, pozn. 16.

⁸⁶ KYZOUROVÁ 2007b; č. kat. 26, 32, 36, 37, 39.

⁸⁷ KOTKOVÁ 2007, 172, č. kat. 119.

tuto desku v literatuře nijak nereflektoval, přestože se nacházela v depozitu NG. Předtím byla pouze uvedena Opitzem v katalogu výstavy Madona, kde ji však atribuoval škole Albrechta Altdorfera a datoval okolo 1520.⁸⁸

Drobným příspěvkem k ikonografii Litoměřického oltáře byla navržena teze Lubomíra Konečného⁸⁹, že ikonografie byla inspirována viděním sv. Brigity.

V letech 2006 – 2009 proběhlo kompletní restaurování maleb Svatováclavské kaple.⁹⁰ Nový průzkum přinesl nová, avšak ne tak zásadní zjištění z hlediska bádání o Litoměřickém mistru. Infračervená reflektografie odhalila pentimenti na postavách ve scéně kurfiřtské síně na západní stěně. Několik menších pentimenti bylo odhaleno i na dalších scénách, a restaurátorka Milena Nečásková usoudila, že jsou výsledkem přemalby Alexia z Květné. Byla hledána rytá kresba konstatovaná při restaurování v letech 1960–1965, na základě které Jarmila Vacková a Jiřina Hořejší vyslovily hypotézu o možné účasti Benedikta Rieda. Tato kresba byla nalezena jen minimálně, a to v případech pomocných kružnic kol a svatozáří, nebo tvarů erbů. Nález malby ze 14. století pod malbou z počátku 16. st. nebyl potvrzen. Výsledky restaurátorského průzkumu byly publikovány Ivanou Kyzourovou a Milenou Nečáskovou v odborném periodiku.⁹¹ Ivana Kyzourová právě zde odmítla připsání autorství mnohafigurální scény západní stěny Litoměřickému mistru, přestože jinak považuje jeho účast za dominantní, a autorství této scény vidí v díle neznámého augsburského malíře. Zároveň souhlasila s datací k roku 1509. Postavu v bohatém zlatém plášti nasedající na koně hypoteticky ztotožnila s Ludvíkem Jagellonským, který je zde namalován starší. Věnovala se také komparaci figur s malbami Litoměřického oltáře.

Pavel Kalina spatřoval na malbách svatováclavské kaple dvě zobrazení skutečných existujících architektúr.⁹² Pohled na Vladislavský sál od jihu na výjevu Sv. Václav kácí šibenici, a pražský hrad od východu na výjevu Sv. Václav okopává vinici.

Ivana Kyzourová se věnovala v roce 2009 utváření obrazového prostoru v díle Litoměřického mistra.⁹³ V úvodu nejprve zmínila, že ze srovnání s grafickými vzory, ze kterých mistr vycházel, vyplývá, že Litoměřický oltář lze datovat již před rok 1500. Jako přímý odkaz na italské malířství uvedla postavu pastýře na litoměřickém Narození, shodnou s postavou na témže výjevu od Pierra della Francesca. Spatřovala také blízkost postavy ve žlutém plášti ze západní stěny Svatováclavské kaple s obrazem tří králů opouštějících Betlém od Hanse Memlinga, čímž potvrdila Hlobilovu hypotézu o reinterpretaci scény příjezdu svatého Václava na odjezd svatého Václava. Konstatovala, že v budování prostoru se severské schéma prolíná již s italskou inovací, a ukázala, že k té se mohl dostat i jiným způsobem, než že by sám do Itálie cestoval. Poukázala tak na traktáty pojednávající o perspektivě. Obrazy Litoměřického mistra sice matematickou perspektivu v podstatě nedodržují, ale i tak působí renesančním italizujícím dojmem. Úběžníků malovaných architektúr je vícero a vždy se nacházejí v ploše obrazu,

⁸⁸ OPITZ 1935, 23, č. kat. 129.

⁸⁹ KONEČNÝ 2007, 287–297.

⁹⁰ ZÁHOŘ 2008; NEČÁSKOVÁ 2009; NEČÁSKOVÁ 2011.

⁹¹ KYZOUROVÁ 2010, 319–325; KYZOUROVÁ 2012, 411–419; NEČÁSKOVÁ 2012, 420–424.

⁹² KALINA 2009a, 25–27; KALINA 2009b, 18–20.

⁹³ KYZOUROVÁ 2009, 165–176.

pohledových stanovišť je vícero. Prostor působí, že je budovaný hloubkově, ale ve skutečnosti není sjednocen. Litoměřický oltář má diskontinuítní časoprostor, složený z více celků s různým časem a dějem, do nichž jsou zasazeny postavy inspirované pozdně gotickými grafickými předlohami. Tyto předlohy však byly malířem upraveny, aby více odpovídaly jeho představě o renesančním obrazu. Autorka v případě svatováclavské kaple, která bývá spojována s přímou italskou zkušeností Litoměřického mistra, uvažovala, že mistr mohl toto poznání, které se týká perspektivního principu, čerpat z traktátů, zejména ze spisu Jeana Pélerin, který byl široce rozšířen. A to právě proto, že nabízel konkrétní příklady užití perspektivy v praxi, včetně návodu pro ztvárnění centrálně viděného interiéru, nebo sbíhání linií dlaždicové podlahy. Dataci výmalby kaple opět vidí k roku 1509, na základě komparace utváření prostoru se severskými malíři.

Jakožto skupinu významných děl vycházejících z tvorby Mistra Křivoklátského oltáře byly v roce 2008 Štěpánkou Chlumskou a Radkou Šefců ve spolupráci s restaurátorkou A. Třeštílkovou zkoumány desky Rakovnického, Rokycanského a Litoměřického oltáře, a to z hlediska technologie cínovaných reliéfů.⁹⁴ Zkoumání proběhlo v návaznosti na přecházející průzkum a také zjištění přítomnosti fluoritu, velmi specifického pigmentu v malbě. Bylo zjištěno, že na Rokycanském a Rakovnickém oltáři byla použita přímo stejná forma pro ražbu desénů. U Rokycanského a Litoměřického oltáře byla také zjištěna těsnější shoda v použití plniva desénů.

V roce 2010 byly publikovány výsledky dalšího technologického průzkumu, dotýkajícího se dílny Litoměřického mistra. V rámci zkoumání používání fluoritu, specifického pigmentu užívaného okolo přelomu 15. a 16. st., byla zkoumána řada děl spojených s Litoměřickým mistrem a také další díla vzniklá v Čechách v tomto období.⁹⁵ Všechny zkoumané malby Litoměřického mistra fluorit obsahovaly, jeho přítomnost však byla potvrzena i v mnoha dalších případech, a to i v méně kvalitních dílech provinčního charakteru, která s dílnou Litoměřického mistra nemají nic společného. Přesto, že použití fluoritu zůstává charakteristické pro dílnu Litoměřického mistra, není již ničím výjimečným, a nelze jej tedy použít jako výlučně atribuční argument.

S dalšími výsledky dlouhodobého technologického průzkumu oevru děl Litoměřického mistra přišel badatelský tým v roce 2012.⁹⁶ Nově byla zkoumána deska se sv. Ondřejem a Strahovský triptych. Z podstatných zjištění lze zdůraznit zejména materiál podložek, které u starších děl – desky se sv. Ondřejem a Litoměřického oltáře, jsou ze smrkového dřeva, všechna ostatní díla připsána Litoměřickému mistru pak na lipovém dřevě. Fluorit byl zjištěn téměř na všech deskách. Bylo prokázáno, že všechna díla – Litoměřický oltář, deska se sv. Ondřejem, Strahovský triptych, Oltářní křídla z Týna (pouze světice), Oltář s Nejsvětější Trojicí a Oltář Svatokateřinský spolu technologicky souvisí, a odchylky jsou vysvětlitelné pouze v rámci běžného dílenského provozu. U méně kvalitnějších maleb je pak patrné zjednodušení technologických postupů. Vnější strany Týnských křídel s postavami apoštolů

⁹⁴ CHLUMSKÁ/ŠEFCŮ 2008, 66–97.

⁹⁵ CHLUMSKÁ/ŠEFCŮ/PECHOVÁ/TŘEŠTÍKOVÁ 2010, 165–188.

⁹⁶ CHLUMSKÁ/ŠEFCŮ/TŘEŠTÍKOVÁ 2012, 3–17.

byly pro značné technologické rozdíly, včetně podkresby, charakterizovány jako dílo, které nesouvisí ani autorsky, ani dílensky.

Jiří Kuthan v první části syntézy Královské dílo napsal o výmalbě horní části Svatováclavské kaple.⁹⁷ Svatováclavský cyklus má být koncipován jako apoteóza posvátného postavení českých králů, a výjev západní stěny vyjadřuje nároky Jagellonců na postavení v říši jakožto českým králům – kurfiřtům. Dataci udal také k roku 1509, a jinak pouze shrnul předchozí bádání Krásovo a Pešinovo. Stručně v publikaci pojednal také o Křivoklátském oltáři,⁹⁸ jakožto královské objednávce, kde v případě maleb vnější části pouze odkázal k Pešinovým závěrům. O malbách vnějších stran křidel se nezmínil.

V nejnovější obsáhlé monografii svatovítské katedrály od Jiřího Kuthana a Jana Royta napsali autoři o výmalbě horní části svatováclavské kaple.⁹⁹ Jde spíše o resumování předchozího bádání, přičemž autoři se přímo neklonili k žádné z datačních teorií, které zmiňují. Mistr Litoměřického oltáře je zde považován za sice za nejkvalitnějšího malíře Čech své doby, avšak s tím, že jeho umělecký projev zůstává poněkud pozadu za díly vznikajícími v Podunají, Norimberku a dalších uměleckých centrech.

Tři velmi stručná katalogová hesla věnoval Jiří Fajt Litoměřickému mistru v průvodci výstavou *Europa Jagellonica* v roce 2012.¹⁰⁰ Šlo o část Litoměřického oltáře, Oltář Nejsvětější Trojice a Strahovský triptych. Opakuje pouze již známá zjištění a konstatuje, že do Prahy přišel z Podunají.

V roce 2014 byl dražen v aukčním domě Zezula deskový obraz s námětem Vraždění neviňátek. V aukčním katalogu je obraz připisán Mistru Litoměřického oltáře, a má jít o část levého křídla tzv. Strahovského triptychu.¹⁰¹ Obraz se již v roce 1991 objevil v aukci aukční síně Christie's, kde atribuci a příslušnost k Strahovskému triptychu potvrdil Ladislav Kesner.¹⁰²

V témže roce vyšel článek Štěpánky Chlumské,¹⁰³ která se zabývala restaurováním a technologickým průzkumem nedávno publikované malby Sv. Anny samotřetí, původem z Ringhofferovy sbírky, hypoteticky připisané Olgou Kotkovou Mistru Litoměřického oltáře. Souhlasila s atribucí, kterou argumentovala jednak příbuzností figurálního typu s tím, který lze nalézt na deskách Svatokateřinského oltáře, především však technologickou analýzou díla. Byl dokumentován charakteristický postup při úpravě podložky a tvorby přípravné kresby, nalezeny specifické pigmenty a jejich charakteristické míšení, včetně fluoritu, který byl pro dílnu Mistra Litoměřického oltáře typický. Přestože se dílo už od roku 1945 nacházelo ve sbírkách NG, bylo až doposud zcela přehlíženo. Chlumská se zabývala možnou příslušností díla k některým z již známých maleb. Hypoteticky viděla pouze možnou spojitost se Svatokateřinským oltářem, i ta podle ní ale není průkazná.

⁹⁷ KUTHAN 2010, 111–118.

⁹⁸ KUTHAN 2010, 141–147.

⁹⁹ KUTHAN/ROYT 2011, 398–410.

¹⁰⁰ FAJT 2012, č. kat. II.57, II.58, II.59.

¹⁰¹ AUKČNÍ KATALOG ZEZULA 2014, 24–25.

¹⁰² AUKČNÍ KATALOG CHRISTIES 1991, č. kat. 51.

¹⁰³ CHLUMSKÁ/KOTKOVÁ/TRÉŠTIKOVÁ/ŠEFCŮ 2014, 51–69.

V roce 2014 také vyšla německojazyčná kniha, komplexně se věnující hradu Křivoklát. Předně důležitou informací bylo, že autoři Jiří Fajt a Markus Hörsch¹⁰⁴ předatovali dokončení kaple až do konce 90. let 15. st., pravděpodobně k roku 1499. S touto dobou pojí také vznik Křivoklátského oltáře, čímž posunují jeho dataci o několik let, neboť nedává smysl, aby vznikl dříve. Oltáři byly věnovány také další příspěvky.

Jedním z nich byla stať o technologickém průzkumu Křivoklátského oltáře nedestruktivními metodami Štěpánkou Chlumskou, Radkou Šefců a Annou Třeštíkovou.¹⁰⁵ Vyplyvá z něj, že celý oltář je kompaktní celek, který spolu technologicky souvisí, což ukazuje také na úzkou dílenskou spolupráci při tvorbě malířské i sochařské části. Byly prokázány technologické souvislosti s Rokycanským a Rakovnickým oltářem, s deskou s Českými patrony z NG a stejná technologie presbrokátu byla konstatována také na malbách tvořící pozadí Parlérovy sochy sv. Václava ve Svatováclavské kapli pražské katedrály. Byl konstatován výrazný rozdíl mezi malbou vnitřní a vnější částí oltáře, nebyla však nalezena žádná jasná technologická souvislost se starším dílem Litoměřického mistra (Litoměřický oltář). Nebyl také nalezen fluorit, který je charakteristický pro všechna další díla spojovaná s dílnou Křivoklátského i Litoměřického mistra.

Manželé Kroupovi se v téže knize o Křivoklátu věnovali řezbářské složce oltáře.¹⁰⁶ Řezby zhodnotili jako velice blízké tvorbě Jörga Syrlina ml. a jeho dílny, a to i kvalitou. Nejbližší analogií jsou Syrlinovy řezby na oltáři v Blaubeuren. Křivoklátský oltář tak lze zařadit do kontextu Ulmského řezbářství, dokonce i do dílenské souvislosti Syrlinovy dílny. Oltář však vznikl nejspíše v Čechách, a v této souvislosti Kroupovi připomínají německý dílenský model, kdy vedoucí mistr byl zároveň podnikatel, který pod sebou soustředil dílenské spolupracovníky, kteří mohli být i různých slohových východisek.

Formou rozsáhlého katalogového hesla se Jan Royt věnoval Litoměřickému oltáři v rámci souhrnné publikace deskového malířství v severních Čechách.¹⁰⁷ V záhlaví katalogového hesla ho datoval 1505–1507. Oltář především popsal z ikonografického hlediska, včetně možné rekonstrukce původní podoby, poté se věnoval historii bádání. Přínos Litoměřického mistra viděl především v uvedení podunajského typu krajiny do našeho prostředí. Dále viděl jeho kvalitu v tvůrčím přetváření předloh, kterými se inspiroval. Charakteristickým rysem bylo dle něj podřízení konstrukce prostoru figurální složce. Tuto konstrukci prostoru a kontrast mezi naturalistickými detaily a čistou architekturou si dovedl jen těžko představit bez italské lekce (uvádí rodinu Pacherů a Belliniů).

Ještě jednou se ve stejném roce Jan Royt věnoval opět Litoměřickému oltáři v katalogovém heslu v katalogu *Bez hranic*, které obsahuje stručněji tytéž informace.¹⁰⁸

Libor Šturc v nejnovějším katalogu Strahovské obrazárny z roku 2016 napsal krátce o Strahovském triptychu.¹⁰⁹ V díle spatřoval prvky italské a solnohradské malby a oprávněný

¹⁰⁴ FAJT/HORSCH 2014, 72–80.

¹⁰⁵ CHLUMSKÁ/ŠEFCŮ/TŘEŠTIKOVÁ 2014.

¹⁰⁶ KROUPA/KROUPOVÁ 2014.

¹⁰⁷ ROYT 2015, 134–143.

¹⁰⁸ Jan Royt, č. kat. II–20 In: KLÍPA/OTTOVÁ 2015.

¹⁰⁹ ŠTURC 2016, č. kat. 4.

náznak severoitalského školení malíře. Zmínil obraz vraždění nevinátek, uložený nyní v soukromé sbírce, který má být částí pravého oltářního křídla.

Jan Fířt se v roce 2016 ve své disertační práci o recepci nizozemského realismu v pozdně gotické malbě v Čechách věnoval podstatně Křivoklátskému oltáři a dílům ze skupiny okolo mistra Křivoklátského oltáře.¹¹⁰ Východiska řezbářské i malířské složky oltáře shledal v prostředí Švábském. Sochařskou část dal do souvislosti s tvorbou švábského řezbáře Weckmanna, přičemž však nepopřel jinak dříve mnohočetné opakované přisouzení vlivu norimberského sochařství, což vysvětlil intenzivními vztahy norimberka a švábska a možnému výtvarnému poučení. Odkázal se na zjištění manželů Kroupových, kteří řezby oltářní architektury přisoudili do těsné souvislosti ulmského sochařství. Malířskou složku Křivoklátského oltáře pak zhodnotil jako kvalitní, s východisky ve švábském malířství. Hypoteticky zasadil minimálně dva různé malíře, činné na oltáři, do souvislosti s tvorbou ulmského malíře B. Zeitbloma a jeho okruhu. Do této souvislosti dal především malíře vnějších stran křídel, považovaného za Mistra Litoměřického oltáře. Zmínil obzvláště Zeitblomův oltář z Blaubeuren, vytvořený v roce 1494, kde shledává nejvíce formálních znaků, především co se týče typiky postav. Tento rok dal také jako datum ante quem pro vytvoření Křivoklátského oltáře, který dle jeho tvrzení nelze vysvětlit bez znalosti oltáře z Blaubeuren, minimálně co se týče částí malovaných Mistrem Litoměřického oltáře. Touto datací také reagoval na nově předatovaný stavební vývoj křivoklátské kaple Jiřím Fajtem a Markusem Hörschem do konce 90. let 15. st. Křivoklátský oltář spojil s Rakovnickým a Rokycanským oltářem, jako dílo jedné dílny, přišlé do Čech ze Švábska, přičemž podíl osob pracujících v této dílně je na každém díle jiný. Na základě toho přišel s novou hypotézou ohledně počátků tvorby Litoměřického mistra a jeho původu. Podobně jako Hořejší a Vacková tvrdí, že mistr přišel ze zahraničí. Učitelství vztah Mistra Křivoklátského oltáře k Mistru Litoměřickému zcela odmítá a nakládá s nimi jako se dvěma již vyučenými malíři, pracujícími vedle sebe v jedné dílně na jednom díle. Mistra Litoměřického dal Fířt jako pojítka celé skupiny děl okolo Křivoklátského oltáře, přičemž se vlastnoručně měl podílet jen na těch prestižnějších zakázkách. Soudil tak ze srovnávání Křivoklátského, Rakovnického a Rokycanského oltáře, jejich možných předloh a určení podílu účasti jednotlivých malířů. Pokusil se doložit, že mistr Rakovnického oltáře nevycházel z oltáře Křivoklátského, ale že se inspiroval přímo Zeitblomovým dílem. Mistr Litoměřického oltáře měl být vůdčí osobností dílny, přišlé do Čech po roce 1494. Dobu vzniku dotčených děl popsal Fířt jako rané období Litoměřického mistra. U malířů Rakovnického a Rokycanského oltáře usoudil, že mohlo jít o původem české dílenské tovaryše.

V katalogu „Očím skryté“ z roku 2017 byly publikovány některé infračervené reflektogramy děl připsaných Litoměřickému mistru, společně s nově zpracovanými katalogovými hesly Štěpánkou Chlumskou.¹¹¹ Šlo o fragment desky se sv. Ondřejem, Oltář Nejsvětější Trojice a Oltářní křídla z Týna. Desky se sv. Kateřinou nebyly zpracovány formou katalogového hesla, ale bylo o nich pojednáno v úvodních kapitolách. Zařazena do katalogu byla také Deska s českými zemskými patrony a deska s Klaněním tří králů z Rokycanského oltáře. Štěpánkou

¹¹⁰ FÍŘT 2016, 80–126.

¹¹¹ DÁŇOVÁ/CHLUMSKÁ 2017, č. kat. 41, 42, 43, 44.

Chlumskou bylo konstatováno, že kvalitativně je podkresba a výsledná malba u Litoměřického mistra srovnatelná. Týnská oltářní křídla hodnotila kvalitativně hluboko pod průměr dílenských prací Litoměřického mistra, Adam Pokorný u nich ve stejné publikaci spatřoval značné rozdíly ve způsobu podkresby.¹¹² I přes určité technologické shody dílny, vyplývající z předchozích průzkumů, položila Chlumská otázku, zda jsou tyto desky řazeny k dílu Litoměřického mistra oprávněně. Stejně rysy vykazuje totiž také podkresba maleb apoštolů na druhé straně těchto desek, které jsou atribuovány neznámému saskému umělci. Kvalita obou stran desek je však odlišná, a Chlumská toto vysvětlila buď působením nového dílenského spolupracovníka, který se výrazně odlišoval, anebo dokončením rozpracované zakázky dílnou Litoměřického mistra, což by vysvětlovalo neobvykle rozsáhlé pentimenti.

Stanislav Nauš ve své diplomové práci uvažoval o možných formálních souvislostech díla Mistra Litoměřického oltáře s mnichovskou tvorbou Jana Polacka.¹¹³ Ty viděl především v zájmu o krajinu a městské scenérie uplatňující se v krajinném pozadí. Našel i několik dalších motivů objevujících se v díle Jana Polacka i Litoměřického mistra, které však nemohou být přesvědčivým argumentem pro přijetí hypotézy o poučení malíře v Mnichovském prostředí. Tohoto nedostatku si byl autor sám vědom, a zůstal pouze v rovině úvah. V souhlase se závěry zahraničního bádání však nepokládal za nutné hledat poučení pro „podunajsky“ utvářenou krajinu a zájem o atmosféricnost pouze v úzké oblasti Podunají a Vídně, jak to dříve vyplývalo z Pešinových závěrů. Přiklonil se také k názoru Kyzourové, že malíř nutně nemusel navštívit Italské prostředí.

Nejnovější přehledovou literaturou českého umění je syntéza „Dějiny umění v českých zemích 800–2000“,¹¹⁴ kde není Mistru Litoměřického oltáře věnován téměř žádný prostor. Je pouze třikrát, jakoby mimochodem, zmíněn ve výčtu umělců pracujících pro Vladislavský dvůr, a stručně je pojednáno o části výmalby svatováclavské kaple. Svatováclavský cyklus v kapli je zde datován 1509, ovšem Zázrak na říšském sněmu je dáván do souvislosti s událostmi z roku 1515 a královské portréty hodnoceny jako posmrtné, což by však datovalo minimálně portrét Vladislava až k roku 1516.¹¹⁵ Z posledního nejaktuálnějšího souborného přehledu dějin českého umění tak byla osobnost, která byla dříve stavěna svým významem v kontextu českého malířství po bok mistrů Vyšebrodského, Třeboňského a Theodorika, prakticky vypuštěna.

¹¹² POKORNÝ 2017, 37.

¹¹³ NAUŠ 2018.

¹¹⁴ PETRASOVÁ/ŠVÁCHA 2017.

¹¹⁵ BENŠOVSKÁ/HLOBIL/CHLÍBEC 2017, 309.

2. Mistr Litoměřického oltáře a současný stav bádání

Nejvýznamnějším badatelem, který se tématu Mistr Litoměřického oltáře věnoval, byl od 40. až do 70. let minulého století Jaroslav Pešina, který k jeho poznání a zpracování přispěl nepochybně zdaleka nejvíce. Předchozí badatelský zájem¹¹⁶ se omezil pouze na pomocné pojmenování mistra a hypotetické určení jeho východisek ve Švábsku či Podunají, avšak bez podrobnější analýzy díla, tehdy ještě poznaného jen z malé části. Teprve Pešina jeho dílo podrobně zpracoval a rozšířil jeho oeuvre. Základní teze publikoval již ve své první práci o pozdně gotickém deskovém malířství v Čechách v roce 1940, ucelené syntetické pojednání pak v jediné monografii „Mistr Litoměřický“ v roce 1958. Tento základ později ještě doplňoval a upravoval i v polemice s ostatními badateli. Závěry Pešinovy mnohaleté badatelské činnosti k tématu Mistra Litoměřického oltáře by se daly stručně shrnout takto:¹¹⁷

Mistr Litoměřického oltáře, jak je anonym a jeho dílna pojmenován, narozený někdy v době okolo 1470, vyšel z českého prostředí a vyučil se v pražské dílně Mistra Křivoklátského oltáře, který sám byl vyučen v Kolíně nad Rýnem u Mistra Mariina Života nebo jeho okruhu, a přišel do Čech nejspíše s Hansem Spiessem. V domácím prostředí měl poznat i malíře dvorského okruhu, jako Mistra Smíškovské kaple, nebo italské malíře činné v Praze a Kutné Hoře. Je tedy dokladem kontinuity českého malířství na konci středověku. Křivoklátského mistra měl později nahradit jako nejvýznamnější umělec dvorského okruhu. Jeho účast je patrná již na *Křivoklátském oltáři*, v malbách vnějších stran pohyblivých křídel. Na nich se Litoměřický mistr vyznačuje monumentalitou, která je výrazným znakem jeho tvorby. Následně již jako hotový vyučený malíř podnikl cesty snad do oblasti jižního Německa, určitě ale do Podunají a do severní Itálie, a pravděpodobně také do Benátek, což se podstatně odráží v jeho díle. V dolních Rakousích měl být ve styku s uměním Ruelanda Frueaufa st. a ml. a Jörga Breue. Vlivným měl být především Breu a jeho oltáře ve Zwettlu, Aggsbachu a Melku. Jeho prvním samostatným dílem byl *Litoměřický oltář* (před 1505) určený do Litoměřic, namalovaný po návštěvě Podunají. Především na něm, jako na stěžejním díle, je čitelná snaha o sjednocení a prohloubení obrazového prostoru, zájem o krajinnou složku, a koloristické mistrovství. Také na něm lze, i přes zbytky gotického cítění, pozorovat již nový renesanční názor. Současně s Litoměřickým oltářem, nebo snad i před ním, vznikl neznámý oltář, z něhož se dodnes dochoval pouze *fragment desky se sv. Ondřejem* (po 1500). Krátce nato snad vznikl tzv. *Strahovský triptych* (okolo 1505), kde byl příklon k renesančnímu názoru ještě výraznější, a více rozvedená krajinná složka již nese prvky podunajské školy. V Čechách Litoměřický mistr působil jako dvorský umělec ve službách krále nebo nejvyšší šlechty. Byl v kontaktu s vlivnými humanistickými osobnostmi, jako je Albrecht z Kolovrat či Jan z Vartenberka, kteří mu zprostředkovali některé zakázky. V roce 1506 tak byla namalována *Podobizna nejvyššího kancléře Albrechta z Kolovrat*, což je nejstarší dochovaný portrét českého malířství. Před rokem

¹¹⁶ OPITZ 1928, 54–55; OPITZ 1929, 571; CHYTL 1931a, 25–26; MATĚJČEK 1931, 354; OPITZ 1935, 44.

¹¹⁷ Následující odstavec je stručným souhrnem Pešinovy teorie, jak ji lze souhrnně najít v PEŠINA 1940, 152–164; PEŠINA 1958, 5–19; PEŠINA 1978, 350–370; PEŠINA 1984, 590–594.

1508 pak vznikla *Votivní deska Jana z Vartenberka*, který ji objednal pro chrám sv. Víta. Jde o námět Posmívání Kristu, dochovaný dodnes pouze v pozdější, byť relativně přesné, kopii, ze které je opět patrný silnější příklon k renesančnímu názoru. Vysoká kvalita je především v prostorovém řešení jeviště. Nejprestižnější zakázkou pak byla *výmalba horní části svatováclavské kaple chrámu sv. Víta výjevy ze svatováclavské legendy* (okolo 1509), která údajně vznikla po malířově návštěvě severní Itálie. V Benátském prostředí ho inspirovaly díla Jacopa a Gentile Belliniho a Vittore Carpaccia. Kapli však vymaloval s účastí dalších umělců odlišné stylové orientace, přičemž zůstal hlavním konceptorem rozvržení výjevů. Šlo o kulminační bod malířské kariéry, po kterém je patrná stagnace a nakonec úpadek. Již měšťanskou zakázkou byla *Oltářní křídla z Týnského chrámu* (kolem 1510), a *Triptych se sv. Trojicí* (kolem 1510), na kterých je patrný větší podíl dílenských spolupracovníků. To se týká také tzv. *Svatokateřinského oltáře* (kolem 1510), kde se údajně uplatnil mladší pomocník švábského slohového východiska, snad z okruhu Bernharda Strigela. Posledním známým dílem je neznámá deska se *Zmrtvýchvstalým Kristem*, která je výrazně nižší kvality, a jde navíc o téměř doslovné převzetí kompozice Dürerova dřevorezu. Tvorbu Litoměřického mistra lze sledovat od konce 80. let 15. st. do 20. let 16. st., přičemž kolísavá kvalita děl (způsobená účastí pomocníků) kulminuje svatováclavskou kaplí. Šlo o poslední velkého českého malíře deskových obrazů, a jeho význam spočívá jednak v doložení kontinuity domácího uměleckého prostředí, hlavně však v osobité syntéze české tradice s nizozemským a italským malířstvím, čímž změnil slohovou orientaci české pozdně gotické malby v renesanci.

Na příkladu Litoměřického oltáře navíc Pešina definoval typiku postav, kterou používal jako referenční prvek při komparaci a atribuci dalších děl.¹¹⁸ Je to vysoký vzrůst postav, dlouhé nohy, poměrně malé hlavy, silně vyvinuté lícní kosti, vysoká lesklá čela, dlouhé na špičce se lesknoucí nosy, plné rty, problematické zasazení očí a rtů při pohledu z profilu, naběhlá oční víčka, váčkovitě povolená kůže pod očima, zvlněné vlasy a vousy ve světle vytažených pramenech s kovovým leskem, výrazné velké kostnaté ruce se zduřelými klouby. Figury se vyznačují také pokročilou stavbou a logickou mechanikou pohybu, včetně adekvátně ztvárněných kloubů, svalů a kůže.

Pešinovu koncepci doplňovali další badatelé, především Josef Krása, který se souběžně s Pešinovým bádáním zabýval malbami ve Svatováclavské kapli, které připisoval z podstatné části Mistru Litoměřického oltáře. Z jeho bádání vyplývá nutná spolupráce mistra na těchto malbách s dalšími malíři, kteří nebyli pouze na úrovni dílenských pomocníků. Všiml si komponenty švábského malířství, které však přisuzoval právě spolupracujícímu malíři.¹¹⁹ Spolupracujícího malíře se Krása pokusil identifikovat jako Leonharda Becka,¹²⁰ od čehož sám později upustil, a toto ztotožnění nebylo přijato. Rozpoznal také účast pomocníka Mistra Litoměřického oltáře, který byl účasten již na dřívějším Strahovském triptychu.¹²¹ I přesto, že se všichni badatelé shodují na účasti Mistra Litoměřického oltáře na nástěnných malbách kaple, je

¹¹⁸ PEŠINA 1978, 351.

¹¹⁹ KRÁSA 1978a, 308.

¹²⁰ KRÁSA 1958, 62.

¹²¹ KRÁSA 1958, 63.

otázka podílu jeho autorství v rozsáhlém cyklu maleb nejasná, stejně tak jako zůstává otevřena interpretace účasti ostatních malířů. Polemika se vedla i okolo datace výmalby Svatováclavské kaple, pro kterou existuje hned několik datačních teorií v rozpětí od roku 1506 do 2. poloviny 20. let 16. st. U badatelů však převažuje shoda na dataci do let 1506–1509, pro kterou existují dle mého soudu nejpřesvědčivější argumenty, a s touto datací bude pracovat i tato práce.¹²²

Krásovy závěry Pešina zahrnul do svého bádání, jehož závěry vřadily Mistra Litoměřického oltáře výhradně do českého malířství. Stalo se tak i v rámci polemiky s německými autory, kteří se snažili interpretovat malíře jako německého,¹²³ což byla obecně se objevující tendence Pešinových současníků. Jeho teorii se později snažily zčásti reinterpretovat Jiřina Hořejší s Jarmilou Vackovou. Ty spatřovaly v Mistru Litoměřického oltáře umělce, který byl jihoněmeckého původu, a přišel do Čech, podobně jako Benedikt Ried, aby pracoval primárně na dvorských zakázkách. Podobně jako Ried se však neomezoval jen na ně. Kromě toho se badatelky také pokusily hypoteticky ztotožnit malíře s Hanušem Elfelderem, pro což však neexistují spolehlivé doklady.¹²⁴ Tento spor otevřel otázku původu a školení mistra, která zůstala dodnes nevyřešena.¹²⁵

Pešinovu teorii, jež se stala dominantní, převzal také Ladislav Kesner, který byl autorem jediných dvou souhrnných monografických výstav Mistra Litoměřického oltáře (1978 a 1989).¹²⁶

V posledních letech významněji doplnila bádání především Ivana Kyzourová, která se podrobněji zabývala možnými italskými východisky pro malířovo dílo, především ve svatováclavské kapli. Odmítla poučení benátskou malbou, a navrhla piccolominiovskou knihovnu v Sieně, pro což uvedla řadu argumentů, které se však pohybují spíše v obecné rovině. S touto hypotézou zůstala badatelsky osamocena.¹²⁷ Později italské poučení zcela zrelativizovala teorií o možném přenosu schémat a prostorových řešení prostřednictvím traktátů, zejména dostupného traktátu Jeana Pélerina.¹²⁸ Upřesnila také hledisko možné inspirace grafickými předlohami, kterým v případě Litoměřického mistra nevěnoval Pešina přílišnou

¹²² Především jde o stylovou blízkost skupině děl s Votivní deskou Jana z Vartenberka, Strahovským triptychem a Podobiznou Albrechta z Kolovrat, které všechny lze datovat nebo jsou datovány do prvního desetiletí 16. st. Viz PEŠINA 1978, 359; PEŠINA 1984, 594. KRÁSA 1958, 65–67; KRÁSA 1984, 576–577 pak tuto dataci obhajuje jejím dokončením za účelem korunovace Ludvíka Jagellonského, stejně tak PEŠINA 1958, 16; VACKOVÁ 1968 168; VACKOVÁ/HOŘEJŠÍ 1980, 532; a později KYZOUROVÁ 2007, 52; KYZOUROVÁ 2012, 413–416.

¹²³ STANGE 1958, 140.

¹²⁴ Písemné doklady o působení Hanuše Elfeldera se časově víceméně shodují s díly připisovanými Litoměřickému mistru, nelze je však s nimi jakkoliv spojit. Jediným dochovaným dílem spojeným s osobou Hanuše Elfeldera je kutnohorská predela s Poslední večeří, která v literatuře nebyla s dílem Litoměřického mistra srovnávána. Je však nepochybné, že se jedná o jiného, méně kvalitního malíře. Je nutné vzít v potaz, že predelu jinak velice významného a nákladného svatojakubského oltáře maloval nejspíše pomocník Mistra, a tedy nelze na predelu nahlížet nutně jako na dílo hlavního mistra dílny. Je také třeba si všimnout italské komponenty v podobě kompozičního typu námětu.

¹²⁵ VACKOVÁ/HOŘEJŠÍ 1973, 498; VACKOVÁ/HOŘEJŠÍ 1980; VACKOVÁ/HOŘEJŠÍ 1981; VACKOVÁ In: HOROVÁ 1995, 517, 518, 521; VACKOVÁ 2000, 13; S Vackovou a Hořejší souhlasí ZDRAŽILOVÁ 1996, 41–44; Učitelský poměr Mistra Křivoklátského k Mistru Litoměřickému relativizuje také KYZOUROVÁ/KALINA 1993, 33.

¹²⁶ KESNER 1977; KESNER 1989.

¹²⁷ KYZOUROVÁ 2007, 51–52.

¹²⁸ KYZOUROVÁ 2009, 169–176.

pozornost. Ty spatřovala v případě Litoměřického oltáře v grafikách Mistra E.S., Mistra I.A.M., Israhela van Meckenem, Martina Schongauera a Dürera.¹²⁹

Velmi podstatnými badatelskými příspěvky jsou zjištění Štěpánky Chlumské,¹³⁰ která společně s restaurátory zkoumala a interpretovala díla z technologického hlediska. Celá Pešinova teorie byla postavena bez možnosti zásadně využít tohoto přístupu, a protože žádné další prameny kromě děl samotných neexistují, je technologické hledisko novým významným pramenem poznání. Je nutno poznamenat, že Pešinova připsání děl byla moderním technologickým zkoumáním většinou potvrzena.¹³¹

Za úzce specifický prvek pro atribuci děl dílně Litoměřického mistra mohla být považována přítomnost fialového pigmentu fluoritu. Tento pigment lze nalézt na všech připsaných dílech, ale také na skupině děl spojitelných s Křivoklátským oltářem, tedy Rakovnickém oltáři, Rokycanském oltáři a desce s českými patrony z NG.¹³² Na samotném Křivoklátském oltáři však nalezen nebyl.¹³³ Přítomnost fluoritu se ale potvrdila i na dalších malbách, s dílnou Litoměřického i Křivoklátského mistra nesouvisejících, a také na polychromiích soch a nástěnných malbách.¹³⁴ Nejde tedy o absolutní atribuční argument, nicméně jde stále o zcela typickou dílní charakteristiku technologie dílny Mistra Litoměřického oltáře.¹³⁵ Tento pigment se jinak vyskytuje v soudobém malířství nejčastěji v oblasti jižního Německa,¹³⁶ což může hrát určitou roli v argumentaci o možném původu mistra či celé dílny.

Byly však dány i nové podněty pro řešení otázky původu mistra a jeho dílny. Počátky, ať už s příklonem k teorii Pešiny či Vackové, vždy souvisí se skupinou děl okolo Křivoklátského oltáře, které zahrnují kromě něj také Rokycanský oltář, Rakovnický oltář a desku s českými patrony z NG. Přímou k počátkům tvorby mistra pak lze řadit vnější strany křídel Křivoklátského oltáře, postavu Madony na Klanění Rokycanského oltáře a raná tvorba je zakončena samotným Litoměřickým oltářem. Určitou roli v jeho počátcích pak pravděpodobně hraje roli fragment desky se sv. Ondřejem, který se nejen charakterem malby, ale i charakterem podkresby a technikou malby, blíží více Křivoklátskému oltáři.¹³⁷

¹²⁹ KYZOUROVÁ 2007, 45–52.

¹³⁰ CHLUMSKÁ 1999; CHLUMSKÁ 2006; CHLUMSKÁ/ŠEFCŮ 2008; CHLUMSKÁ/ŠEFCŮ/PECHOVÁ/TŘEŠTÍKOVÁ 2010; CHLUMSKÁ/ŠEFCŮ/TŘEŠTÍKOVÁ 2012; CHLUMSKÁ/ŠEFCŮ/TŘEŠTÍKOVÁ 2014.

¹³¹ Je otázka, zda Oltářní křídla z Týnského chrámu po zjištěních technologického průzkumu lze stále spojovat s dílem Mistra Litoměřického oltáře. Podkresba se od kresby Litoměřického mistra zásadně liší, a to i dílensky. Je naopak shodná s podkresbami druhých stran těchto desek, na kterých se nachází malby, které s Litoměřickým mistrem spojovány nebyly, a jedná se o malby saské inspirace inspirované grafikami Lucase Cranacha st. Viz DÁŇOVÁ/CHLUMSKÁ 2017, 254–259.

¹³² CHLUMSKÁ/ŠEFCŮ/PECHOVÁ/TŘEŠTÍKOVÁ 2010, 169.

¹³³ CHLUMSKÁ/ŠEFCŮ/TŘEŠTÍKOVÁ 2014, 102.

¹³⁴ CHLUMSKÁ/ŠEFCŮ/PECHOVÁ/TŘEŠTÍKOVÁ 2010, 169–170.

¹³⁵ CHLUMSKÁ/ŠEFCŮ/TŘEŠTÍKOVÁ 2014, 94.

¹³⁶ TŘEŠTÍKOVÁ 1999, 70; ŠEFCŮ 1999, 78–82; obě v poznámkách odkazy na další literaturu k výskytu fluoritu v jihoněmeckém malířství.

¹³⁷ DÁŇOVÁ/CHLUMSKÁ 2017, 246.

Právě zásluhou Chlumské, a také zásluhou Olgy Kotkové, byl teprve před několika lety zařazen k oeuvru děl z dílny Litoměřického mitra také obraz Sv. Anny samotřetí,¹³⁸ který se nacházel v depozitu NG už od roku 1945 a dřívějšími autory nebyl povšimnut.

V posledních letech bylo kromě zmíněných badatelských příspěvků řešeno dílo Mistra Litoměřického oltáře spíše z hlediska jednotlivých podrobností, které nepřinesly zásadní změny či posuny v řešení otevřených otázek. Příspěvky autorů se nezdálo omezily jen na sumarizaci názorů, které většinou nepolemizovaly s teorií Pešiny či Vackové. Pešinovy závěry však v souhrnných publikacích převažují, a jsou z větší části stále platné, a recentní odbornou literaturou jsou přijímány jako základ bádání.

Ne však bez výhrady. Hlavním problémem Pešinovy teorie je neuspokojivé vysvětlení mistrova původu a počátků jeho působení, což bylo již příčinou sporu, který zůstal v podstatě otevřen. Jde o zásadní problém, jak interpretovat význam tohoto mistra vzhledem k českému prostředí, a to při vědomí, že šlo o umělce působícího jistě aspoň zčásti ve dvorských službách. To má zásadní vliv na zhodnocení umělecké tvorby Jagellonské éry. Pozdější příspěvky badatelů sice Pešinovu teorii víceméně přijímají, avšak zároveň se odklánějí od názoru na domácí původ umělce.¹³⁹ Ne zcela jasně je dořešena datace některých děl, stejně tak i atribuce jeho pozdní tvorby. Je nutno si uvědomit, že Pešinovy závěry, jdoucí daleko nad rámec formální analýzy, jsou konstrukt postavený na hypotézách, vycházejících z kulturněhistorického bádání, pro které existuje jen minimální opora v argumentech na úrovni zcela objektivních faktů, nebo neexistuje vůbec. Přestože Pešina pracoval i s konceptem dílenského provozu Mistra, není ani tato otázka zcela vyjasněna, a tím spíše se nabízí k řešení z hlediska moderního bádání.

Mistr Litoměřického oltáře také prakticky není monograficky zpracován. Jedinou monografií, které se mu dostalo, je právě ta od Jaroslava Pešiny, která je však rozsahem devatenácti stran textu dnes již neadekvátní významu mistra a jeho dílny. Kromě toho již zčásti není platná, neboť Pešina sám v pozdější době toto bádání revidoval a doplňoval. Malíř, kterého Pešina významově řadil po bok Mistrům Vyšebrodského a Třeboňského oltáře, si nepochybně žádá komplexní monografické zpracování. To však není dost dobře možné za aktuálního stavu poznání. Bádání posledních let přineslo zpracování dílčí problematiky na základě Pešinovy teorie, avšak pro celkové revidování bude pravděpodobně nutné vyjít znova z úplného základu.

Domnívám se, že za účelem vyřešení problému původu a působení Mistra Litoměřického oltáře bude nutné Pešinovu konstrukci, založenou na komplexní analýze díla jak z formálního, tak také z kulturněhistorického pohledu, dekonstruovat. Dekonstrukce by v tomto případě neměla být chápána jako apriorní odmítnutí Pešinových závěrů, které jsou výsledkem mnohaletého bádání, jemuž věnoval podstatnou část svého života. Tyto závěry jsou dosud platné, a měly by být nadále brány jako reference při dalším bádání.

¹³⁸ KOTKOVÁ 2007, 172, č. kat. 119; CHLUMSKÁ/KOTKOVÁ/TŘEŠTÍKOVÁ/ŠEFCŮ 2014, 51–69.

¹³⁹ CHLUMSKÁ 2006, 114 tvrdí, že je třeba na něj pohlížet jako na putujícího umělce; ZDRAŽILOVÁ 1996, 44; FIŘT 2016, 80–124.

O částečnou dekonstrukci a postavení nové teorie se již pokusil Jan Fiřt ve své disertační práci,¹⁴⁰ kde zpochybnil jednoznačnost podunajské orientace Litoměřického mistra a především jeho ovlivnění tvorbou Jörga Breue. Východiska spatřoval naopak ve tvorbě Bartholomea Zeitbloma, což je do jisté míry návratem ke staršímu bádání, a ve Švábské oblasti viděl také původ malíře. Provázanost děl okolo Křivoklátského oltáře zpochybnil také, a navrhl spojení Rakovnické a Rokycanské archy primárně s tvorbou Litoměřického mistra, respektive přímo dílenskou souvislost.

Úplným základem a primárním pramenem pro bádání jsou pouze samotná díla, která Litoměřickému mistru připisujeme na základě formální analýzy, což již učinil právě Pešina. Jde zároveň o jediný existující pramen. Žádaný další sekundární pramen, třeba v podobě písemných zpráv, pro studium tohoto mistra, který sám je již konstruktem, neexistuje. Pešina vyšel nejprve z formální analýzy tohoto jediného pramene, a následné atribuce děl anonymi, „Litoměřickému mistru“. Teprve poté využil především kulturněhistorických konstruktů, které aplikováním na výsledky formální analýzy daly vzniknout hypotézám, jejichž zřetězením vznikla jakási představa o působení významné osobnosti českého malířství na přelomu pozdní gotiky a nastupující renesance v Čechách. Bude nutné znovu vyjít pouze z tohoto primárního pramene, jímž je skupina maleb, které můžeme zcela bezpečně atribuovat jedné osobě (či „ruce“), která byla účastna na všech těchto dílech. Pešina měl ve své době k dispozici pouze výsledné dílo, a jediným výchozím nástrojem mu mohla být formální analýza. Dnes je však základním materiálem, ze kterého lze vycházet, kromě podoby samotných děl i jejich moderní technologický průzkum optickými i destruktivními metodami, tedy fotografie podkreseb, a materiálová analýza. Exaktnost této metody odůvodňuje považovat technologické hledisko jako rozšíření pro východisko bádání. Formální analýzu lze o tato technologická zjištění doplnit, což posouvá možnosti zpřesnění atribuce děl a sestavení chronologické řady, definování užších souvislostí mezi jednotlivými obrazy, a také přesnější vymezení podílu dílenských spolupracovníků.

Podstatné je, že pro nové komplexní bádání k tomuto tématu budou vždy základním východiskem přístupy týkající se formální stránky děl. To je dáno charakterem jediného pramene, který snese v počátcích bádání pouze aplikaci formální analýzy. Bude nutné se na dochované dílo podívat znovu z formálního hlediska utváření figur, krajiny, detailů, celkového prostoru a rukopisu. Bude nutné hledat nové úhly pohledu na formu, které v minulosti nebyly dostatečně využity.

¹⁴⁰ FIŘT 2016, 80–124.

3. Kontext situace obrazového prostoru a krajiny v českém malířství druhé a třetí třetiny 15. st.

3.1. Proměny českého pozdně gotického malířství v 15. st.

Během husitských válek české umění utrpělo obrovské ztráty jak na svém fondu díky obrazoborectví, tak na svých schopnostech díky značnému úbytku dílenských provozů. Obzvláště ve středních Čechách měla být malířská činnost ochromena.¹⁴¹ Oproti názoru, že husitské války prakticky zničily české umění, může být tato situace chápána jako určitá přestávka, po které byla umělecká činnost obnovena, jak se domnívá Bartlová.¹⁴² Nedostatečnou úroveň malířské produkce lze pak vysvětlit ekonomicky a politicky nevýhodným postavením českých zemí.¹⁴³ Bartlová se pokusila ukázat, že české, a především pražské malířství navazovalo na předhusitskou tradici už ve 30. letech. To se dále rozvíjelo plynule, přičemž postupně docházelo k odklonu reflexe krásného slohu a příklonu k pozdně gotickému tvarosloví, který nastal už v polovině století.¹⁴⁴

A právě druhá polovina století je vyplněna v českých zemích slohem pozdní gotiky. Pešina kladl úplné prosazení tohoto slohového názoru až k působení Mistra Svatojiřského oltáře, tedy do doby nástupu Vladislava Jagellonského na český trůn v roce 1471.¹⁴⁵ S tím, že již dříve zde skromně pronikaly určité dílčí prvky západního malířství, které již mělo pozdně gotický charakter, a počátek pozdní gotiky proto vidí přibližně k roku 1450.¹⁴⁶ Dodává ale, že v padesátých a šedesátých letech, kdy máme největší počet památek dochovaných z oblastí jižních Čech, se právě tato oblast stylově značně odkazovala k době předhusitské.¹⁴⁷

Krásnoslohá tradice přežila husitské války především v oblasti jižních Čech, které byly dotčeny nejméně.¹⁴⁸ Dle Pešiny se tamní produkce skutečně blížila již ve 30. letech pozdně gotickému názoru, avšak ve 40. letech nastal příklon právě k domácí tradici krásného slohu, a to díky katolické orientaci jihočeské šlechty a obnově devočního obrazu.¹⁴⁹ Ten se projevil obzvláště v mariánských obrazech,¹⁵⁰ kde obrazový prostor nebyl rozvíjen, natož případná krajina v něm.¹⁵¹ Proměna stylu tak nešla zcela kontinuálně od krásnoslohého formalismu

¹⁴¹ PEŠINA 1984, 579.

¹⁴² BARTLOVÁ 2001, 419.

¹⁴³ BARTLOVÁ 2001, 419.

¹⁴⁴ BARTLOVÁ 2001, 394–395 formuluje tuto tezi na základě předcházejícího rozsáhlého katalogu děl.

¹⁴⁵ PEŠINA 1984, 579.

¹⁴⁶ PEŠINA 1967, 219, 224.

¹⁴⁷ PEŠINA 1967, 218.

¹⁴⁸ PEŠINA 1984, 579.

¹⁴⁹ PEŠINA 1984, 579.

¹⁵⁰ PEŠINA 1984, 579.

¹⁵¹ Pešina do této skupiny děl navracejících se ke krásnoslohému vyznění řadí např. Oltář z Majdaleny, Assumptu Lannovu, Švamborské Navštívení P. Marie, Madonu Krumlovskou a pozdější Assumptu z Deštné. PEŠINA 1984, 579.

k realistické tendenci. Paralelně vedle sebe existovaly rozvíjející se pozdně gotický sloh, zatímco dozníval krásný sloh, ke kterému se na nějakou dobu malířství opět vrátilo.¹⁵²

Na obrazech, i těch, které reflektují tradici krásného slohu, se však začínají v podobě jednotlivin objevovat rysy přicházející pozdní gotiky. Těmi jsou např. ostré záhyby draperií, terén, který je pokryt přirozenými rostlinami, nebo robustnost figur.¹⁵³ Tyto znaky sílí, a projevují se okolo poloviny století čím dál častěji. Malíři, kteří se hlásili k pozdně gotickému výrazu, buď sami pocházeli, nebo čerpali ze zahraničí, často z německých zemí. Proměny stylu v malbě patnáctého století jsou vůbec charakteristické tím, že malířství bylo, i řemeslně, posouváno dále jednotlivci či dílnami, kteří přicházeli, nebo se školili v zahraničí.

Nelze však mluvit o proměně jako o kontinuitě jedné, či několika sledovatelných liniích malířů, jejichž generace k sobě mají vztah učitele a žáka, jako lze sledovat právě v německých zemích. Většina významných „osobností“ malířství, či snad přímo dílen, přišla ze zahraničí, nebo tam byla minimálně vyučena, jako např. Mistr Svatojiřského oltáře, Mistr Křížovnického oltáře, Mistr Žirovnických maleb, Mistr Smiškovské kaple či Mistr Křivoklátského oltáře. Každá z těchto „osobností“, či spíše dílen, měla jiné stylové východisko, u některých neznáme ani žádné jejich následovníky, proto nelze sledovat přímou vývojovou linii.

Pozdně gotické malířství německých zemí, ze kterých české čerpalo, bylo zasaženo nizozemskou realistickou tendencí. Čechy samotné nikdy přímo nečerpaly z nizozemské malby bezprostředně, ale tyto proudy byly Čechům vždy zprostředkovány filtrem německých malířských center.¹⁵⁴ Díky realismu výrazně stoupl zájem o krajinu, o schopnosti prostorového vidění. Od 30. let se tento zájem o krajinnou složku objevuje právě v německých malířských centrech,¹⁵⁵ zejména v Kolíně n. Rýnem. Německá centra byla zasažena především druhou generací nizozemských malířů, kterou reprezentoval Rogier van der Weyden a Dieric Bouts. Právě jejich kompozice se stanou v německých zemích mnohdy určující, potažmo také v Čechách. Nakonec, nizozemské malířství a jeho inovativní přístupy nakonec ovládly prakticky všechna umělecká centra Zaalpí.¹⁵⁶ Díky realismu se obraz interiéru a krajiny stal do jisté míry odrazem skutečnosti.¹⁵⁷ Nizozemci dosahovali iluze trojrozměrnosti a hlubokého prostoru za pomoci vzdušné perspektivy, centrální perspektivy,¹⁵⁸ i jednotlivých objektů, pro jejichž realistické vyznění bylo třeba empiricky studovat optické účinky světla.¹⁵⁹

Z hlediska utváření obrazového prostoru a krajinné složky prošlo malířství 15. st. podstatnou změnou. Krásnoslohá východiska pracují s figurální složkou jako dominantní, totálně ovládající

¹⁵² Teprve až přenesení těžiště malířství do středních a severozápadních Čech přineslo ryze pozdně gotické malířství, viz PEŠINA 1967, 219. Poslední dozvuk tradicionalismu, kterým Pešina označoval remeniscenti předhusitského malířství, viděl až v replice Vyšebrodské Madony z roku 1489 – PEŠINA 1967, 219.

¹⁵³ PEŠINA 1984, 579.

¹⁵⁴ FIŘT 2016, 7, 10.

¹⁵⁵ PEŠINA 1953, 94.

¹⁵⁶ FIŘT 2016, 7.

¹⁵⁷ PEŠINA 1953, 93.

¹⁵⁸ I když ne vždy nutně důsledně centrální. Řada děl pracuje s několika úběžníky, přesto s dojmem věrohodnosti vzhledem ke skutečnosti. Centrální perspektiva však Nizozemcům byla známa. FIŘT 2016, 13.

¹⁵⁹ FIŘT 2016, 13.

obrazový prostor, respektive je to ikonografický námět, který je právě prostřednictvím figurální složky vyjádřen. Jednota prostoru tak závisí na figuře a ikonografii, nikoliv na optice skutečného prostoru, uplatňuje se tedy především hieratická perspektiva. Po většinu století budou dominantní složkou obrazu ikonograficky nosné motivy, které budou náležitě zveličeny na úkor ostatních složek obrazu, avšak ke konci století bude tato tendence překonána.

Krajinná složka se v obrazovém prostoru během první poloviny 15. st. uplatňuje v rovině symbolické. Počínaje již Mistrem Rajhradského oltáře však začne hrát čím dál podstatnější roli, a vzhledem ke konstrukci prostoru se bude postupně stávat svébytnějším organismem s tím, jak se prostor bude stávat postupně logičtější a přirozenějším systémem výstavby obrazu. Stane se tak díky realistické tendenci, která vyžaduje podrobnější charakterizaci prostředí, do kterého je výjev zasazen.

Ke konci století se pak začal hlásit ke slovu renesanční výtvarný názor, který se projevil ovšem pouze v dílech jednotlivých solitérních malířů či jejich dílen, kteří do Čech přišli ze zahraničí. Máme např. zmínky o přímo italských malířích, kteří pracovali v Praze¹⁶⁰ i Kutné Hoře,¹⁶¹ kde se dokonce dochovaly fragmenty těchto maleb. Tento nový sloh již počítal s vytvořením přirozeného prostoru včetně krajiny jako jeho součástí.

Na takovou formalistickou proměnu nelze ani v pozdním středověku pohlížet pouze optikou přibližování se reálnému prostoru, protože středověký obraz byl předmět, jehož estetická a umělecká stránka nebyla tou primární, šlo o komunikační prostředek.¹⁶² Nepochybně podstatná část tvorby 15. století v českém prostředí byla určována především z tohoto hlediska. Na druhou stranu, velká část 15. st. byla v Zaalpi, především na západě, ovládnuta příklonem k realistické tendenci, která přiblížení se reálnému prostoru a krajině vyžadovala. Kritéria hodnocení malby jako nově vytvořeného prostoru se tak během 15. st. mění. Umění konce 15. st. již lze hodnotit i z hlediska zvládnutí prostoru jako svébytné složky díla, které se blíží určitému stupni napodobení a navození reality.

Proměnu prostoru a krajiny v malířství 15. st. po husitských válkách, především však jeho poslední třetiny, se pokusím ilustrovat na několika vybraných dílech, které s prostorem a krajinnou složkou pracují s různým stupněm zaujetí. Půjde především o ta nejvýznamnější díla, která posunula tyto kvality v českém malířství o něco dál, ale i o sondy do dobového průměru. Podstatou bude zhodnocení těchto složek a dále jejich komparace s případnými předlohami. Půjde pouze o stručný exkurz na příkladu vybraných děl, který si rozhodně neklade ambice zpracovat kompletní přehled pozdně gotického malířství z těchto hledisek, ani postihnout všechna díla obsahující krajinnou složku. Účelem tohoto přehledu bude pouze vytvoření představy o době, do které se svým utvářením prostoru a krajiny vstupuje na konci tohoto století Mistr Litoměřického oltáře, který již bezpečně přenáší malířství do renesanční slohové polohy. Ke konci 15. st. je navíc patrný značný nárůst počtu dochovaných památek, díky velkolepým dostavbám městských kostelů.¹⁶³

¹⁶⁰ KRÁSA 1978a, 258.

¹⁶¹ KRÁSA 1978a, 275.

¹⁶² BARTLOVÁ 2010, 41.

¹⁶³ HORNÍČKOVÁ 2010, 176.

3.2. Na prahu pozdní gotiky

Počátek této proměny je třeba hledat již ve vrstvě navazující na krásnoslohá východiska předhusitské doby. Jako příklad předcházející pozdně gotickému malířství v Čechách je třeba uvést *Mistra Rajhradského oltáře*. Značná část jeho děl se sice nachází na Moravě, šlo však nejspíše o původně pražskou dílnu. Ta pravděpodobně hledala útočiště mimo Prahu v době husitských válek,¹⁶⁴ a ve třicátých letech se do Prahy snad opět vrátila.¹⁶⁵ Ladislav Kesner na mistra pohlížel jako na dovršitele procesu vývoje českého malířství 14. století,¹⁶⁶ a jistě šlo o dílnu, která byla i svým rozsahem ve své době velice důležitou. Slohově spadá ještě do konce vrcholné gotiky a reflektuje její krásnoslohé prvky, zároveň však dochází k proměně díky reflexi nového frankovlámského realismu. Je možno u něj nalézt odkazy k Mistru třeboňského oltáře, jak v kompozičních schématech, tak ve způsobu modelace. K nim se přidává nový dílčí realismus a narativní přístup frankovlámský, který měl čerpat z knižní malby.¹⁶⁷

Významnou památkou z této dílny je *Rajhradský oltář*, či někdy také nazývaný Olomoucký oltář. Původně byl datován ještě do doby před husitskými válkami, např. Kropáček jej po zevrubném rozboru datoval okolo roku 1415,¹⁶⁸ dnes je však považován za dílo pohusitské éry. Bartlová předpokládá původní umístění Rajhradského oltáře v Olomouckém kostele sv. Mořice, kam měl být pořízen až okolo poloviny 15. st.¹⁶⁹ Milada Studničková souhlasila se vznikem oltáře až v pohusitské době, na základě polemiky s argumenty Bartlové však oltář datovala již okolo roku 1440.¹⁷⁰ Ke stejné dataci se kloní také Wilfried Franzen.¹⁷¹ Dle Franzena šlo v případě tzv. Rajhradského oltáře o změnu obrazové koncepce, patrnou již na dřívějším Svatojakubském oltáři z téže dílny, která souvisela s husitskou kritikou výtvarného umění. Proto mělo být dílo zredukováno o krásný a slavnostní výraz.¹⁷²

Nesení kříže Rajhradského oltáře [I] vychází z tradičního kompozičního schématu, které má svůj počátek u Giotta, Rajhradské však dle Kropáčka vychází nejspíše z frankovlámské oblasti.¹⁷³ Ve znázornění prostoru pak pozoroval Kropáček větší zájem o realitu.¹⁷⁴ Prostředí je více konkretizováno. Ve druhém plánu se setkáme s narativními prvky, které jsou zasazeny do prostředí v návaznosti na krajinu. Jde o pracující kopáče, kteří připravují jámu pro vztyčení kříže. Dále je zde motiv tří postaviček chlapců, motiv posmívajících se dětí, který patřil v 15. století k výrazovým prostředkům pašijového vyprávění. Motiv zde však neplní zcela svou funkci, proto je pravděpodobné, že byl převzat jako celek odjinud, a zde byl zasazen bez

¹⁶⁴ Jan Klípa. In: DÁŇOVÁ/CHLUMSKÁ 2011, č. kat. 20.

¹⁶⁵ FAJT 2006a, 60.

¹⁶⁶ Ladislav Kesner. In: KATALOG NG 1984, 272.

¹⁶⁷ KROPÁČEK 1946, 79.

¹⁶⁸ KROPÁČEK 1946, 67.

¹⁶⁹ BARTLOVÁ 2001, 307, 364.

¹⁷⁰ STUDNIČKOVÁ 2003, 240–245.

¹⁷¹ Wilfried Franzen. In: FAJT 2006, č. kat. 233.

¹⁷² Wilfried Franzen. In: FAJT 2006, č. kat. 233.

¹⁷³ KROPÁČEK 1946, 58.

¹⁷⁴ KROPÁČEK 1946, 64.

pochopení původního významu.¹⁷⁵ Celkově lze v díle spatřovat zvýšený zájem o narativní přístup, jakožto nový prvek.¹⁷⁶

Neuplatňuje se zde volně rozvinutá krajina, natož její dálkový průhled. Krajina je složena pouze z jednotlivých schematických článků. Obzor je na deskách Rajhradského oltáře naznačen pouze mohutnými skalnatými kopcí, které primárně slouží jako podium pro jednotlivé části scény, což opět napomáhá naraci. Zbytek pozadí je však tradičně vykryt zlacením. Do předního plánu zasadil malíř architekturu, jakýsi neorganicky vložený blok, který má symbolizovat bránu Jeruzaléma, ze kterého vychází průvod s Kristem nesoucí kříž. Je patrná snaha tento blok definovat v trojrozměrném prostoru přibližným sbíháním jeho hloubkových přímek, které však na cimbuří není dodrženo. Pokročilým prostorotvorným prvkem, jak tvrdí Bartlová, je samotný průvod vycházející z městské brány nalevo, a napravo pak stáčeující se úvoz, spojující přední a zadní plán.¹⁷⁷

Olivetská hora Rajhradského oltáře [2] se svým kompozičním schématem vztahuje ke starší české tradici. Připomene Olivetskou horu Třeboňského oltáře [3], která se stala určujícím dílem pro české malířství i v 15. st. Toto schéma však prochází určitou proměnou, od druhé čtvrtiny 15. st. se prostředí Olivetské hory proměňuje v jakousi zahradu s rostlinstvem a potůčkem, jako na Rajhradském oltáři.¹⁷⁸

Základ kompozice tedy navazuje na kompoziční řešení Olivetské hory Třeboňského oltáře, avšak rozvedení motivu potoka před brankou je pokročilou inovací, stejně jako proměna skalnaté krajiny v zahradu. Při srovnání děl Třeboňského a Rajhradského mistra je však patrný ještě další, zásadní posun, který spočívá v novém názoru na prostor. Třeboňský mistr ve svých dílech nijak nectil logiku prostorových vztahů, jednotlivé figury, objekty a krajinné rekvizity spolu prostorově nesouvisely. Šlo o jiný názor, ve kterém došla většího uplatnění hieratická perspektiva. Proto lze na Třeboňské Olivetské hoře najít strom v prvním plánu menší, než apoštol, který u něj sedí, ale stejně velký, jako stromy v zadním plánu, na kterých sedí ptáci, stejně velcí, jako ptáci v prvním plánu. Proto skaliska postrádají, i v Třeboňském Kladení do hrobu, svou logiku vzhledem k umístění v prostoru. U Rajhradského mistra však již funguje systém obrazových plánů, které se snaží vázat logikou jejich odstupněním v prostoru. V takovém systému se již nemůže v prvním plánu objevit strom stejné velikosti, jako v zadním plánu. Rozložení vegetace, která člení a charakterizuje terén, postupuje od podrobností v předním plánu v podobě jednotlivých konkretizovaných rostlin, k obecnějším přírodninám v zadním plánu.

Tento princip funguje i u ostatních děl Rajhradského mistra, a vychází z příklonu k dílčímu realismu. Např. i vržený stín za Kristovými nohama prozrazuje znalost realistického přístupu malíře.¹⁷⁹ Kristus i apoštolové mají již srovnané měřítko. Vojáci s Jidášem v pozadí jsou sice vzhledem ke krajině značně předimenzovaní, je to však odůvodněno tím, že jsou jednou z podstatných součástí výjevu. Jsou ikonograficky podstatní, a všechny ikonograficky nosné

¹⁷⁵ BARTLOVÁ 2001, 314–315.

¹⁷⁶ KROPÁČEK 1946, 67.

¹⁷⁷ BARTLOVÁ 2001, 315.

¹⁷⁸ BARTLOVÁ 2001, 327–328.

¹⁷⁹ BARTLOVÁ 2001, 328.

prvky jsou naddimenzované, ostatně i Kristus s apoštoly jsou vzhledem ke krajině nadměrně velcí. Tento princip zveličení ikonograficky nosných prvků se bude objevovat i dále v 15. st., najdeme ho později např. u Svatojiřského mistra, avšak postupně bude docházet ke srovnávání měřítka s prostředím a tím ke sjednocování prostoru jako celku.

Se stejným principiálním řešením krajinné scenerie se lze setkat např. i na časově nepříliš vzdáleném *Kristově křtu ze Zátoňského oltáře* [4], vytvořeném po 1430.¹⁸⁰ I zde je respektována určitá logika rozložení krajinných prvků vzhledem k prostoru. Na tomto oltáři lze sledovat také snahu o prohloubení prostoru u scény *Salome před králem Herodem* [5], která je zasazena do strohého interiéru, budovaného pomocí primitivního kubického prostoru jakési „krabice“, prolomeného okny. Místnost je centrálně nahlížena z mírného nadhledu, ve kterém se uplatňuje sbíhání hloubkových linií. Architektura trůnu je však symbolická v intencích staré tradice, bez ohledu na prostorové kvality jak v konstrukci, tak osvětlení. Pro architektonický rozvrh zde byla užita rytá kresba.¹⁸¹ Stejně řešení prostoru interiéru se uplatnilo také na Navštívení českobudějovickém (kolem 1430)¹⁸² a Navštívení z Českého Krumlova (kolem 1450).¹⁸³

Toto primitivní zasazení do kubického interiéru se uplatnilo i na *Svatojakubském oltáři Rajhradského mistra*, v mariánské scéně Navštívení [6]. Interiér je konstruován prakticky shodně, s patrnou deformací způsobenou nepřesným vedením linií. Na Svatojakubském oltáři je stejně jako u Rajhradského oltáře patrná snaha o znázornění krajinných a architektonických částí. Franzen situoval oltář do staroměstského kostela sv. Jakuba v Praze, a spojil ho s pobytem Zikmunda Lucemburského v Čechách, z čehož určil dataci k roku 1436.¹⁸⁴ Obecně se na něm uplatňuje obrazový prostor viděný v klasickém středověkém nadhledu, do kterého je projektován frontální pohled na figury a jednotlivé dějově důležité rekvizity. Mistr Rajhradského oltáře však buduje i v tomto systému již pokročilejší krajiny, které usilují o větší věrohodnost, oproti souboru objektů které svou symbolikou určují prostředí.¹⁸⁵

3.3. Počátky reflexe nizozemského malířství

Patrný příklon k pozdně gotickému výtvarnému názoru a recepci nizozemské produkce (filtrované německou produkcí) lze sledovat až ve vrstvě děl z doby okolo 1460. Jedním z nich je poměrně malá deska s námětem *Zvěstování* [7], neznámé provenience, dnes v expozici NG. Ta je datována okolo poloviny století, převažuje datace kolem roku 1460.¹⁸⁶ Jde o jednu z velkého množství parafrází střední desky oltáře z Merode (kolem 1425–1430) Roberta Campina,¹⁸⁷ které byly vytvářeny v mnoha materiálech, plošných i plastických podobách. Možná právě podle některé z těchto parafrází bylo pražské *Zvěstování* vytvořeno, navrženy byly např. dřevěné či hliněné reliéfy. Pražské *zvěstování* má však o něco blíže Campinovu

¹⁸⁰ KATALOG NG 1988, č. kat. 59.

¹⁸¹ Jan Klípa. In: DÁŇOVÁ/CHLUMSKÁ 2017, č. kat. 24.

¹⁸² DENKSTEIN/MATOUŠ 1953, 109.

¹⁸³ DENKSTEIN/MATOUŠ 1953, 110.

¹⁸⁴ Wilfried Franzen. In: FAJT 2006, č. kat. 232.

¹⁸⁵ KROPÁČEK 1946, 167.

¹⁸⁶ PEŠINA 1950, 21; VACKOVÁ 1985, 220; BARTLOVÁ 2001, 398.

¹⁸⁷ KEMPERDICK/SANDER 2009, č. kat. 4.

Zvěstování z Bruselu¹⁸⁸ ze stejné doby, jako merodeská malba. Vzhledem k tomu, že v Čechách ani na Moravě nelze najít s tímto dílem žádné spojitosti, je oprávněné se domnívat, že dílo je možná pozdějším importem z Německa, kde vzniklo.¹⁸⁹ Starší názor Pešínův však určité spojitosti s českým prostředím konstatuje.¹⁹⁰ Otázka původu díla a cesty, jakou byl motiv zprostředkován, zůstává stále otevřenou, respektive povaha díla umožňuje širší možnosti výkladu, a to i co se týče datace, která se pohybuje okolo poloviny století. Pro tuto práci zůstává podstatným, že jde o příklad díla, které je z formálního hlediska totálně určeno svým slavným vzorem, na nějž se odvolává.

Jde o příklad doslovného převzetí kompozice, tedy i prostorového řešení, včetně detailů a rekvizit, které proběhlo pouze zhrubnutím formy. Kompozice obrazu je navíc oproti svému nizozemskému východisku výrazně deformovaná stísněním. Značné množství realistických rekvizit a detailů bylo redukováno a ztratilo svou iluzivní dimenzi, čímž se také vytratila původní bohatá symbolika. Dochází u nich k násilným deformacím, které nabývají až absurdního vyznění. Takovou absurditou je zalomení dřívku nohy stolu, nebo ucho džbánů, které je nesmyslně ukotveno k jeho nálevce. Dochází také k deformaci lavice a bočních oken vzhledem k zákonitostem pohledu do kubického prostoru, kterým se dílo snaží být, a kterým nizozemské východisko bezpochyby je.

Zásadní změnou je konstrukce stropu, která se z trémového změnila ve valenou klenbu posetou zlatými hvězdami. Již byly navrženy hliněné či dřevěné reliéfy jako možné předlohy pro pražskou malbu, a právě takovým může být hliněný kachel z Krefeldu,¹⁹¹ který využívá stejného utváření stropu. Stejně tak se jako pražská malba vyznačuje inovací oproti Merodeskému a Bruselskému oltáři, kdy je celý pohled vložen do jakéhosi „okna“, a do prostoru je tak nahlíženo přes architektonické orámování v podobě sloupků s hlavicemi při krajích malby a stlačeném segmentovém oblouku, který na ně dosedá. Tektonika a konstrukční logika architektury na malbě postrádá logiku při srovnání předních a zadních hlavic sloupků a především částí na ně dosedajících. Je patrné, že malíř pražského Zvěstování používal ještě středověké vidění ve smyslu předhusitského malířství.¹⁹²

Průhled otevřenými okny do zelené krajiny je dle Bartlové převzat z původní verze obrazu – středního obrazu triptychu z Merode, protože zprostředkování takového motivu grafikou je málo pravděpodobné.¹⁹³ Bruselská verze totiž uplatňuje v pohledu z oken zlacení. Vzhledem k primitivnímu krajinnému obsahu, kdy jde v podstatě jen o zelenou plochu pročleněnou náznaky rostlin, může jít o invenci samotného malíře pražské desky.

Vedle zmíněného Zvěstování je dalším, avšak odlišným, příkladem rané reflexe nizozemského malířství první generace tradiční typ Ukřižování s P. Marií a sv. Janem, nazvané *Votivní obraz pána ze Všechlap [8]*, datovaný okolo 1470.¹⁹⁴ Jde o příklad průměrné dílenské

¹⁸⁸ KEMPERDICK/SANDER 2009, č. kat. 3; VACKOVÁ 1985, 220; VLČKOVÁ 2009b, 13.

¹⁸⁹ VLČKOVÁ 2009a, 66; VLČKOVÁ 2009b, 16. Zde Vlčková předpokládá vznik na základě hliněného reliéfu ve Vestfálsku.

¹⁹⁰ PEŠINA 1950, 21.

¹⁹¹ KEMPERDICK 1997, obr. 104.

¹⁹² VACKOVÁ 1985, 220.

¹⁹³ BARTLOVÁ 2001, 398.

¹⁹⁴ PEŠINA 1950, 105,23 hodnotí desku jako opožděnou reflexi malířství Eyckovského okruhu.

práce, která byla navíc později výrazně přemalována.¹⁹⁵ Pod průměrnou malbou se však nachází velmi osobitá, kvalitnější kresba, utvářená svižnými, s jistotou vedenými liniemi, a lze při srovnání s malbou vidět četné pentimenti.¹⁹⁶

Jde o obecný, široce rozšířený motiv, který je možno nalézt i na grafických listech více autorů. Chlumská uvádí např. od Mistra E.S. list L.30, nebo od Israhela van Meckenem L.35,¹⁹⁷ dalšími grafikami mohou být jen namátkou od Mistra E.S. listy L.31, L.32, nebo L.44. Krajina se na tomto obraze uplatňuje jen minimálně, v podstatě jde jen o jakousi podnož scény, která identifikuje prostor scény a základně ho charakterizuje. Stejně se krajina uplatňuje i na zmíněných grafikách, kde jde také pouze o kulisu předního plánu. Tento princip byl u takovýchto kánonových ukřižování obvyklý, a bude se objevovat během celého 15. st. Prostorové kvality zde nejsou podstatné, vše je podřízeno účinku námětu. Ani postavy Marie a Jana nemají vůči Kristu velikostně shodný poměr. Náznak krajiny však má svou logiku, která počítá s detailní drobnou vegetací v předním plánu, zatímco v zadním je rozvíjena obecněji.

Kolem roku 1470 již mění české malířství zásadně svou orientaci, a začíná reflektovat aktuální trendy západoevropské produkce. Zároveň právě v této době nastupuje Vladislav Jagellonský na český trůn. České malířství bylo tehdy výrazně zasaženo a určováno německým, a německé malířství té doby silně reflektovalo nizozemský realismus. Nizozemský realismus zásadně určoval podobu malířské produkce všech významných uměleckých center v Německu, obzvláště Kolína n. Rýnem, který bývá někdy označován za „vstupní bránu“ nizozemských vlivů do německých zemí. V důsledku rozvinutí kontaktů s cizinou můžeme v Čechách sledovat značný vzestup kvality děl domácí produkce, a to ve všech malířských oborech. Že jsou sedmdesátá léta v českém malířství dobou rozkvětu, dokládá i staroměstská cechovní kniha, kde k roku 1470 lze nalézt cca 20 malířů, což jistě není úplný počet, který se v dalších letech navíc značně rozšiřuje.¹⁹⁸ Rostl počet dílen, a začínají se prosazovat výraznější individuality, a to především v knižní malbě.¹⁹⁹ Malíři buďto reagovali na produkci malířských center na západ od Čech, anebo zde přímo tvořili umělci příchozí z těchto center. Čechám geograficky nejbližší bylo významné centrum Norimberk, jehož produkce ovlivňovala české malířství v sedmdesátých letech možná nejpodstatněji,²⁰⁰ a to jak recepcí malířství, ale také produkcí grafiky. Nizozemské inovace do tamního malířství přinesl především Hans Pleydenwurff, a šlo o recepci druhé generace reprezentované Weydenem a Boutsem.²⁰¹

¹⁹⁵ Štěpánka Chlumská. In: DÁŇOVÁ/CHLUMSKÁ 2017, č. kat. 32.

¹⁹⁶ Viz. infračervený reflektograf publikovaný v katalogovém hesle: Štěpánka Chlumská. In: DÁŇOVÁ/CHLUMSKÁ 2017, č. kat. 32.

¹⁹⁷ Štěpánka Chlumská. In: DÁŇOVÁ/CHLUMSKÁ 2017, č. kat. 32.

¹⁹⁸ PEŠINA 1978, 319.

¹⁹⁹ KRÁSA 1978b, 397.

²⁰⁰ PEŠINA 1940, 59.

²⁰¹ PEŠINA 1940, 59.

3.4. Mistr Svatojiřského oltáře a jeho dílna

Prvním, kdo se programově přihlásil k novému stylovému proudu v Čechách, byl v oboru deskového malířství *Mistr Svatojiřského oltáře*, který čerpal právě z norimberského malířství. Jaroslav Pešina formální analýzou jeho díla dospěl k závěru, že malíř byl vyučen u tamního Mistra Tucherova oltáře,²⁰² později přesněji specifikoval jeho školení ve starší vrstvě Mistra Tucherova oltáře a mladší vrstvě Mistra Löffelholzského oltáře.²⁰³ Šlo tedy o malíře, který poznal tamní malířství z vlastní zkušenosti, a to vlivy první i druhé vlny nizozemských vlivů, pronikajících do Norimberka od 40. let. Jeho dílna fungovala v Praze v sedmdesátých a osmdesátých letech. Muselo jít ve své době o jednu z nejvýznamnějších českých dílen. Přínosem této dílny do českého malířství je, že symbolizující náboženskou rovinu již posunula ke konkrétní současnosti a obecnou typologii proměnila v realistický popis. To bude důležité z hlediska utváření prostoru a krajiny v obrazech, neboť tento pozdně gotický výtvarný názor umožní jejich rozvoj. Nově je potřeba větší popisnost, charakteristika, přesnější zasazení do času i prostoru, a to se neobejde bez zájmu o prostorové a krajinné složky obrazu. Nejstarším a stěžejním dílem Mistra je *Svatojiřský oltář*, určený do kostela sv. Jiří na Pražském hradě, vytvořený kolem roku 1470.

Na střední desce Svatojiřského oltáře s námětem *Smrti P. Marie* (typ poslední modlitba) [9] je možno najít mnoho prvků realistického výrazu, v intencích nizozemského výtvarného názoru. Postavy jsou více individualizovány, nelze tu již najít dvě stejné hlavy a stejné výrazy v obličejích. Každá postava je psychologicky charakterizována. Charakterizován je i věk postav, a to nejen klasicky šedivou barvou vlasů a vráskami na čele, ale celkovým pojetím tváří. Objekty, které postavy drží, se chovají téměř až hapticky, jako jejich reálné vzory ve skutečnosti – otevřená kniha má některé listy zdvižené, a to podle toho, jakým způsobem je kniha přidržována. Kadidelnice, kterou nese postava v levém horním rohu, evidentně aspoň přibližně cituje reálně používané kadidelnice, zde navíc zobrazena v momentu, kdy jí byla nadzvednuta její horní část. Desény látek jsou provedeny v rámci imitace brokátových látek daleko blíže skutečnosti. Technika presbrokátu je kromě zlacených ploch také kolorována černě a červeně. V místě, kde lomené draperie dopadají na podlahu nedefinovaného prostoru, ve kterém se postavy nacházejí, je pracováno se stínem. Neostrý stín, přestože zatím nejde o vržený stín, funguje jako prvek, který určuje prostorový vztah objektu a plochy, na které se nachází. Prostor zde ještě není zcela definován, postavy se nacházejí v abstraktním prostoru tvořeném pouze monochromní podlahou a skrytém ve zlaceném pozadí. Jednotlivé figury a objekty jsou cítěny v prostoru, a celková kompozice kruhu postav shromážděných okolo lůžka má prostorotvorný charakter. Neuplatňuje se v ní však ubývání měřítka se vzdáleností, všechny postavy, v přední i zadní řadě, jsou stejně velké a nahuštěné těsně k sobě. Je patrné, že v tomto oltáři ještě není projeven přílišný zájem o prostor, který se nachází pouze tam, kde je nutný.

²⁰² PEŠINA 1940, 60–63.

²⁰³ PEŠINA 1984, 580–582.

Pro ilustraci práce s krajinou a prostorem je na tomto oltáři proto velmi důležitý obraz *sv. Jiří bojujícího s drakem* [10] na vnitřní straně levého křídla, kde byl zájem o krajinu a prostor již vynucen námětem. Jaroslav Pešina obraz označil za vůbec první krajinu v českém malířství.²⁰⁴ Později prvenství zájmu o krajinu spatřoval v *nástěnných malbách v chóru kostela v Bořitově*, kde se také nachází zápas sv. Jiří.²⁰⁵ Zmínil také cyklus *svatobarborské legendy v kapli františkánského kláštera v Plzni*, vytvořený okolo roku 1460. Ve svatobarborském cyklu je velmi schematická krajina členěna jednoduchými „obloučkovitými“ kopcí, které jsou spoje osazeny stromy a opakující se schematickou architekturou, která má pouze symbolický význam.

Svatojiříský oltář a jeho mistr je však určitým mezníkem v dějinách českého malířství, včetně jeho obrazu krajiny. Ta je zde, jak psal Pešina, volněji odstupněna do hloubky a to i za pomoci odstupnění odstínů barvy, která také napomáhá budovat prostor.²⁰⁶ Použití chladnějších tónů barev se zvětšující se vzdáleností se však na malbě ve skutečnosti uplatňuje jen minimálně. Chladnějšími tóny je malován pouze nejvzdálenější horizont, v malém průhledu, a stromy horizontu na pravé straně obrazu. Malíř tak možná na tomto oltáři se vzdušnou a barevnou perspektivou nepracoval vědomě, rozhodně ne s plným pochopením. Přechody mezi jednotlivými plány zde nejsou skryty za architekturou či hloučkem figur, natož aby krajina byla jen pouhým doplňkem v pozadí scény. Zde je celá scéna zasazena přímo do krajinného prostředí, ve kterém se odehrává.

Ikonografie sv. Jiří bojujícího s drakem si lokalizaci do krajinného prostředí přímo vynucuje, a je snad možné to považovat za důvod, proč se obrazy krajiny začínají v našem prostředí objevovat právě v souvislosti s touto ikonografií.²⁰⁷ Krajina proto ubíhá kontinuálně od prvního plánu až k vysokému horizontu, umístěném ve třech čtvrtinách výšky kompozice. Je zaplněna vegetací a rekvizitami, které však nerespektují zákonitosti vzájemné prostorové vztahy. Proto např. nejvzdálenější stromy jsou větší, než stromy ve druhém plánu. Nápadně velká, zcela bez vazby na prostředí, je postava princezny umístěná na skalisku. Stejně tak je silně předimenzovaný hrad v zadním plánu, včetně hlav krále a královny vykukujících z okna, které jsou větší, než drobná nenápadná figurka jezdce nacházející se mezi tímto hradem a sv. Jiřím. Je evidentní, že předimenzované objekty a postavy jsou tematicky nosné, a malíř je umístil do krajiny se zveličením za účelem ikonografické názornosti. Krajina je zde tedy pouhou charakterizací prostředí – exteriéru, který je podřízen nosným prvkům výjevu. Tato charakterizace je však již zde, v českém malířství nově, zásadně rozvinuta, a prohloubena. Stejně jako je prohlouben prostor, který taková krajina nutně zpracovává, byť zčásti z hlediska reality (některé prvky se se vzdáleností přeci jen zmenšují) a zčásti z hlediska ikonografie (nosné prvky prostor zcela nerespektují).

²⁰⁴ PEŠINA 1940, 56.

²⁰⁵ PEŠINA 1953, 98.

²⁰⁶ PEŠINA 1953, 99.

²⁰⁷ Předpokladem je výtvarný názor, který pracuje s popisnějším charakterizováním prostoru, ve kterém se výjev odehrává, a nevystačí si pouze s jakýmsi „zeleným paloučkem“ pod kopyty koně sv. Jiří a jinak kompletně zlaceným pozadím. Tento výtvarný názor, obsažený v nizozemském malířství, se u nás právě v této době začal prosazovat.

K utvoření krajiny však patrně nedošlo díky umělcově tvůrčí fantazii. Již Jaroslav Pešina vysvětloval takový příklon k utváření krajiny přínosem Hanse Pleydenwurffa do Norimberského malířství, u kterého se učil právě Mistr Löffelholzského oltáře, od kterého měl dle Pešiny Svatojiřský mistr dostat poučení. Právě na Löffelholzském oltáři (1462)²⁰⁸ se nachází také scéna sv. Jiří bojujícího s drakem²⁰⁹ [11], a na příbuznost obou scén upozornila (kromě Pešiny) naposledy Jitka Vlčková.²¹⁰ Obě malby jsou si blízké mnoha prvky. Základní kompoziční rozložení je téměř shodné, český obraz je však stranově převrácený, schází na něm řeka, která na Löffelholzské scéně prostorotvorně propojuje zadní plány, a jinou roli zde hraje další kůň a jezdec. Situování hradu, princezny, typ prostředí, detailněji rozvinutý kvetoucí trávník v prvním plánu, vysoko čnící stromy v zadním plánu, jsou nápadnými shodnými prvky. Je otázka, nakolik a zda vůbec se malíř Löffelholzským obrazem inspiroval, rozhodně nejde o doslovnou citaci, avšak jedná se o tentýž typ.

Tento typ však může být určen i grafikou. Jitka Vlčková uvedla, že ho rozvinul v grafice již Mistr E.S. před rokem 1467 na listech L.144 a L.145.²¹¹ Vztah těchto grafik ke Svatojiřskému oltáři podrobila kritice Kristina Ketmanová ve své diplomové práci. Pro tuto malbu spatřuje jako možné východisko list L.145 [12] díky umístění hradu do horního rohu, jistě pak inspiraci vidí v listu L.146 [13], kde vidí podobu kromě figur také v utváření krajiny.²¹²

Základní kompoziční rozvrh mají obě grafiky prakticky stejný a shodný s malbou. Při bližším srovnání je skutečně více patrná možná inspirace listem L.146. Z krajinných prvků by malíř převzal především skalní blok, na kterém se nachází princezna s beránkem. Obě grafiky i výše zmíněná malba, které by mohly být východiskem pro malíře pražského obrazu, konstruují krajinné prostředí jako kontinuálně ubíhající bez rušení překryvy až k vysoko umístěnému horizontu. Všechny pracují s jejím členěním pomocí hmot skalních bloků, které slouží jako podium pro postavu či objekt, což dodržuje i pražská malba. Pracují také s vysoko čnícími stromy, jejichž koruny přecházejí přes zadní plán výrazně nad horizont, a tím dávají vzniknout kontrastu, kdy se překrývají objekty ob jeden plán. Tento efekt již pražská malba nereflektuje, přestože typus stromu přebírá.

Na dalších obrazech Svatojiřského oltáře již není znát přílišný zájem o prostor a rozvedení prostředí, ve kterém jsou figury situovány. Jinak je tomu na další dochované práci z dílny mistra, tzv. *Thunovském triptychu*, datovaném kolem roku 1480, a také na tzv. *Svatobarborském triptychu*, také datovaným okolo 1480. Jak poznamenal Pešina, oba oltáře jsou ve výstavbě prostoru pokročilejší oproti Svatojiřskému, avšak charakterizační složka figur byla oslabena.²¹³ Prostor, ve kterém se výjevy odehrávají, je již charakterizován, a to v případě interiéru i exteriéru.

²⁰⁸ STRIEDER 1993, 196–197, č. kat. 41.

²⁰⁹ STRIEDER 1993, Abb. 305.

²¹⁰ VLČKOVÁ 2009, 74.

²¹¹ VLČKOVÁ 2009, 74.

²¹² KETMANOVÁ 2010, 35.

²¹³ PEŠINA 1940, 1967.

Na Thunovském triptychu se v blíže neurčeném prostředí nachází pouze ústřední scéna Panny Marie mezi světicemi. Další mariánské výjevy na vnitřních stranách křídel jsou zasazeny do interiéru (Zvěstování a Zasnoubení P. Marie) a exteriéru (Navštívení a Narození).

Téměř shodná kompozice *Navštívení* [14] se nachází i na Svatojiřském oltáři, na Thunovském je však na pozadí výjevu rozvinuta zelená krajina s opevněným městem na horizontu. Vzdušná perspektiva se neuplatňuje. Krajina ve druhém plánu je porostlá stromy, jejichž typ se neustále opakuje, a lze mezi nimi najít i ubíhající cesty. Umenšování objektů se vzdáleností funguje opět pouze částečně, z tohoto principu se vymyká především město, které je oproti stromům druhého plánu nápadně velké.

Kompozice figur byla snad převzata z grafického listu Mistra E.S. L.15,²¹⁴ či dalších jeho listů L.14, L.16 a L.17 [15].²¹⁵ Všechny tyto listy pracují s kontinuálně ubíhající krajinou k horizontu, do které je vložena architektura jako její podstatná složka. Přestože kompozice figur (způsob kontaktu rukou) odpovídá nejvíce listu L.15, krajinné prostředí se naopak blíží nejvíce listu L.17. Na něm se také nachází na horizontu výrazně roztažená veduta města, ke kterému krajinou probíhá cesta. Navštívení z Thunovského triptychu ale na rozdíl od všech grafických listů samotnou krajinu hmotově nijak nečlení např. skalisky nebo kopci, tedy je v případě jejich reflexe reduktivní.

Další exteriérovou scénou je *Narození* [16], situované do dřevěné chýše na krajinném pozadí s vysokým horizontem. Krajina v pozadí je dokonce oživena drobnými figurami, včetně jezdce na koni. Průčelí chýše tvoří zároveň rámováním scény, neboť její podpory kopírují kraje obrazu. Jako inspirační zdroj této malby bývají uváděny opět grafiky Mistra E. S., listy L.23 a L.25 [17]. Na obou se nachází prakticky totožná chýše z dřevěných trámů, na kterých je patrně truhlářské zpracování jejich spojů, včetně spojujících hřebů či čepů. Stejně tak je tomu také na malbě, a i na ní je dřevěná stavba tradičně doplněna zděnou částí, která však není tak výrazná, jako na grafikách. List L.23 mohl být určující spíše pro postavu Josefa, list L.25 se kompozici malby již blíží podstatně více, a to včetně krajinného pozadí.

Interiérová scéna *Zvěstování* [18] je zasazena do místnosti, jejíž hloubka je navozena ubíhající podlahou a zalomením stěny v rohu místnosti. Významným motivem malby je především mobiliář této místnosti. Jak napsal Pešina, je to poprvé od husitských válek, kdy se projevil v malířství zájem o zátiší.²¹⁶ Dřevěná otevřená skříňka obsahující předměty, a klekátka s pootevřenými dvířky, je nepochybně prvek, který byl přinesen s vlnou nizozemského realismu. Pešina hodnotí v tomto díle taky vliv italského malířství na základě motivu iluzivního prvku pootevřených dvířek na straně klekátka. Právě tato iluzivní hříčka se objevuje v Itálii ve 2. pol. 15. st., ovšem zároveň také v Nizozemí.²¹⁷ I když jde o předměty, jejichž zobrazení je motivováno námětem, je patrné, že malíř vědomě překročil hranice daného tématu. Mariinu komnatu lze pro dané potřeby charakterizovat méně podrobně, aniž by byla porušena ikonografická čitelnost. Tento motiv se v českém malířství 15. století objeví ještě několikrát,

²¹⁴ KETMANOVÁ 2010, 37.

²¹⁵ Těmito grafikami se pravděpodobně inspiroval také v Navštíveních Svatojiřského a Svatoborského oltáře.

²¹⁶ PEŠINA 1960a, 8.

²¹⁷ PEŠINA 1960a, 8–9.

často spojený právě s námětem Zvěstování. Vržený stín u skříňky dle Pešiny dokládá, že byl malíř inspirován jiným vzorem, neboť u jiných objektů takový stín nezachytil.²¹⁸ Chlumská soudí, že navržená inspirace grafikou Mistra E.S., listem L.8, se potvrzuje tím, že podkresba malby se blíží grafice ještě více.²¹⁹

Svatojiřský mistr funguje jako jakýsi mezník malířství 15. století v Čechách, a to i z hlediska technologického. Jeho podkresby poprvé využívají kombinace štětcové kresby a kresby psacím brkem, přičemž brk umožňuje jemnější naznačení modelace objemů kříženou šrafurou. Touto kombinací Mistr Svatojiřského oltáře předznamenává vývoj podkreseb až do 16. st.²²⁰

Do okruhu Svatojiřského mistra byl také autory řazen *Triptych s Nevěřícím Tomášem* neznámé proveniencí ze Strahovské obrazárny, datované okolo roku 1480. V minulosti byl jeho malíř označován jako Mistr I.V.M.²²¹ podle signatury, nebo jako Mistr Pražského oltáře sv. Tomáše.²²² V signatuře umístěné na architektuře ve spodní části malby spatřoval Kropáček dokonce vůbec první signaturu v českém malířství.²²³ Ivana Kyzourová s Pavlem Kalinou však určili jako inspirační zdroj grafiku Israhela van Meckenem, Mytí nohou z pašijového cyklu (L.142). Na tomto listu se nachází Israhelova signatura I.M. na zcela stejném místě, přičemž jinde signoval také běžně jako I.V.M., a proto je signatura strahovského obrazu považována pouze za doslovný přepis grafiky.²²⁴ Tato interpretace signatury byla přijata.²²⁵ Zdroje malířova poučení byly spatřovány v Mistru Svatojiřského oltáře, včetně technologických souvislostí, jehož měl být talentovaným pomocníkem, který se osamostatnil.²²⁶ Mezi jeho východisky pro typiku postav je viděn i kapucínský cyklus a kresby v ambraském náčrtníku.²²⁷ Hlavním východiskem však mělo být norimberské malířství, které Pešina spatřoval ve vrstvě 70. let a Michaela Wolgemuta.²²⁸ Vliv tohoto malíře na další dochovaná díla není patrný.

Na obraze s Nevěřícím Tomášem [19] malíř pracoval již se složitějším komponováním prostoru, než Svatojiřský mistr. Opomíjí sice zcela krajinné pozadí, nahrazené zlaceným pozadím, tím víc se ale věnuje architektuře. Právě Kropáček spatřoval v utváření prostoru pokrok ve srovnání s mistrem svatojiřského oltáře,²²⁹ a Pešina tento progres viděl v dvojplánovém řešení architektury.²³⁰

Jak však již bylo uvedeno, tyto prostorotvorné kvality malíř převzal z grafické předlohy. Israhel van Meckenem na grafice Mytí nohou (L.142) [20] komponoval scénu tak, že nosnou část výjevu zasadil do architektury otevřené arkádami, ve které je lehce vyvýšená podlaha jako jakési podium, na které se stoupá po schůdkách z boční strany. Tyto schůdky jsou umístěny již

²¹⁸ PEŠINA 1960a, 8.

²¹⁹ Štěpánka Chlumská. In: DÁŇOVÁ/CHLUMSKÁ 2017, č. kat. 36.

²²⁰ POKORNÝ 2017, 34.

²²¹ PEŠINA 1950, 27.

²²² SALM 1969, 362; Salmovo pojmenování, odůvodněné zpochybněním signatury, se neujalo.

²²³ KROPÁČEK 1983, 620.

²²⁴ KYZOUROVÁ/KALINA 1993, 30–31.

²²⁵ BARTLOVÁ 2002, 245–250; Štunc 2016, č. kat. 3.

²²⁶ PEŠINA 1984, 582.

²²⁷ KROPÁČEK 1983, 620.

²²⁸ PEŠINA 1950, 27.

²²⁹ KROPÁČEK 1983, 620.

²³⁰ PEŠINA 1984, 582.

v exteriéru, který je dále dělen na přední a zadní část stupňovitou zdí. Z exteriéru do interiéru prostupují postavy, které jsou tak částečně překryty pilířem. Interiér je také rozdělen na přední a zadní část, pomocí arkády, která se otevírá do zadní místnosti, do níž je situován další figurální výjev, přičemž figury jsou poměrně zmenšeny. Zadní místnost je ještě prolomena oknem s pohledem na krajinný horizont, který však vůbec neodpovídá horizontu, znázorněném v exteriérové části. Všechny tyto prvky přejal také malíř strahovského obrazu. Doslovně citoval nejen kompoziční rozvrh, ale také jednotlivé části, jako stupňovitou zalamující se zeď se stříškou, schodiště, pilíř i s jeho profilací, utváření obou místností včetně trámového stropu a okna zadní místnosti.

Oproti grafice naopak zcela ignoroval krajinný rozvrh, ještě více prohlubující prostor, jak v exteriérové scéně, tak v okně zadní místnosti. Podlahu nečlenil rozvrhem dlaždic, na kterých lze dobře demonstrovat ubíhání prostoru, jako to učinil Israhel van Meckenem. Podlaha se naopak téměř celá ztrácí, neboť malíř podstatnou část předního prostoru zalidnil nahuštěným hloučkem lidí, který svou „blokovitostí“ snižuje prostorové kvality. S tímto problémem se už lépe vyrovnal v zadní místnosti.

Dovolím si tvrdit, že ze srovnání vyplývá, že malíři nešlo tolik o prostorové principy, ale primárním zájmem byla poměrně přesná citace grafiky, což dokládá i citace její signatury, byť v jiné variantě. Vzhledem k tomu, že není možno zhodnotit další tvorbu tohoto malíře, není tak možno soudit nic o tom, jak on sám pracoval s prostorem. Protože se však snažil citovat grafickou předlohu s upřením některých jejích prostorových kvalit, lze očekávat, že jeho způsob zacházení s prostorovými kvalitami byl snad na úrovni děl spojovaných s dílnou Svatojiřského mistra.

Poukážu ještě na jednu grafiku Israhela van Meckenem, která pracuje s podobným prostorotvorným principem a kompozicí. Jde o stěti Jana Křtitele,²³¹ [21] kde sice schází exteriérová část, ale princip otevřených arkád s představeným pilířem a prolomení zdi do zadní místnosti za účelem prohloubení prostoru zůstává stejný. Tento kompoziční princip zobrazující zčásti exteriér, zčásti interiér a to při snaze o demonstraci ubíhání interiéru do hloubky, se uplatnil již na desce se Zvěstováním od Roberta Campina.²³²

3.5. Mistr Křižovnického oltáře

Svatojiřský mistr měl ve svém díle přeci jen, kromě reflexe nového výtvarného názoru, také i něco ze starší tradice. Oproti němu byla nová velká malířská osobnost, *Mistr Křižovnického oltáře*, již zcela poplatný tomuto novému výtvarnému názoru, který se postupně prosadil v celém Zaalpí. Je mu připisáno pouze jedno dílo, *Křižovnický oltář* (tzv. *Puchnerova archa*) z roku 1482, který je v dochovaném fondu jakýmsi solitérem, neboť k němu nelze přiřadit další malby dílenské či bližší souvislosti.²³³

²³¹ BERNHARD 1980, 333.

²³² KEMPREDICK/SANDER 2009, č. kat. 9.

²³³ FIŘT 2016, 69.

Ze stylového hlediska lze na Křižovnické arše pozorovat silnou orientaci na nizozemské malířství. Ta byla Pešinou původně interpretována jako přímé školení malíře v Nizozemí.²³⁴ Později však Pešina tento názor přehodnotil, a východiska malíře spatřoval ve školení v Kolíně nad Rýnem, který byl jedno z center, kde druhá vlna nizozemského malířství zazněla nejsilněji.²³⁵ Mělo jít o školení u Mistra Lyversbergerových pašijí, které Pešina zdůvodnil důkladnou formální analýzou. Pešinův názor o Kolínském školení zpochybnila až Bartlová, která spatřovala stylovou blízkost k vídeňskému Mistru oltáře skotských mnichů.²³⁶ Jitka Vlčková zase v tomto díle spatřovala pouze norimberský import, tedy ho vyjmula z českého malířství.²³⁷ Jan Fiřt Pešinův názor odmítl jako vysvětlitelný obecnou rovinou vsudypřítomného vlivu druhé vlny nizozemského realismu, reprezentované vrstvou Weydena a Boutse, a jako východisko navrhl Švábský Ulm, konkrétně dílenskou souvislost s malbami čtyřech pašijových desek, vzniklých pod vlivem Mistra oltáře ze Sterzingu.²³⁸ Stylové východisko tohoto oltáře je stále, při odmítnutí Pešinovy teorie, otevřenou otázkou. Podstatným pro ilustraci v českém malířství budiž silné stylové východisko nizozemského realismu přefiltrovaného přes německé malířství. Právě tento oltář je této recepcí nejilustrativnějším příkladem.²³⁹

Malíř na Křižovnickém oltáři oproti předchozí tvorbě v Čechách pracoval pokrokově s prostorem a také s krajinou. Pešina již ve svém prvním zhodnocení oltáře považoval malířův názor na prostor za konzervativní, pro jeho užívání zlatého pozadí a nedůsledné dodržení jednoho stanoviska nazírání, což narušuje prostorovou kontinuitu a iluzivnost. To měl být argument pro malířův údajný český původ.²⁴⁰ Progresem v utváření prostoru je zde především, jak následně Pešina napsal, význam jeviště na stejné úrovni, jako samotný děj v něm, a podrobnosti světa se stávají téměř rovnocenné významu děje.²⁴¹ To se projevuje ve zvýšené iluzivnosti a organizaci prostoru, kterému však chybí jednotící přístup. I Kropáček spatřoval kolísavou kvalitu pojetí prostoru.²⁴²

V progresivnější podobě, než v předcházející tvorbě Svatojiřského mistra, je zde demonstrován také zájem o zobrazení iluzivního zátiší. Jako úplně první skutečné zátiší v českém malířství hodnotí Pešina mísu s ovocem a džbán na obraze Sv. Hedvika ošetřuje nemocného.²⁴³ V obrazech archy lze nalézt i více podobných čistě světských jednotlivin, v podobě samostatných předmětů jdoucích nad rámec nutné ikonografie.

S krajinným prostředím pracuje malíř nejvíce v obraze *Stigmatizace sv. Františka* [22]. Výjev je zde tradičně zasazen do volné krajiny, která ubíhá od prvního plánu až k vysoko umístěnému horizontu. Rozlišení jednotlivých plánů je nejasné. Z prvního plánu míří do dále středem cesta, která je však ve středním plánu patrná v jiných místech, a na první pohled

²³⁴ PEŠINA 1940, 85–87.

²³⁵ PEŠINA 1950, 28; PEŠINA 1984, 583; KROPÁČEK 1983, 624.

²³⁶ BARTLOVÁ 2002, 247.

²³⁷ VLČKOVÁ 2009a, 100.

²³⁸ FIŘT 2016, 71–79.

²³⁹ FIŘT 2016, 54.

²⁴⁰ PEŠINA 1950, 28–29.

²⁴¹ PEŠINA 1950, 28.

²⁴² KROPÁČEK 1983, 625.

²⁴³ PEŠINA 1960a, 10.

nenavazuje. Vztah jednotlivých figur a objektů, a objektů mezi sebou, neodpovídá realitě. Jejich poměrná velikost v závislosti na vzdálenosti totiž není sourodá. Především postavy jsou nepoměrně veliké. Obzvláště patrné je to u františkána opírajícího se o skálu.

V krajině lze najít i několik drobných postaviček, které doplňují krajinné rekvizity, ty se však svou velikostí nevztahují k architektuře, poblíž které se nacházejí. Samotné architektonické objekty, evidentně vzdáleny od sebe, jsou všechny přibližně stejně velké, a není patrná snaha o zmenšení měřítka architektury na horizontu. Jedinou výjimkou je jakási pevnostní architektura nacházející se na horizontu, nad svatozáří sv. Františka. Architektura i skalnatý terén byl v tomto obraze rozvržen již v podkresbě, včetně pomocných úběžníků.²⁴⁴

Jednotný světelný režim je přibližně dodržen, malíř však výrazně nepracoval s vrženým stínem a vztahem figury a jejího doteku s prostředím. V podkresbě je patrný naznačený stín křížovou šrafurou u postavy sv. Františka, ale výsledná malba klade jeho stín na opačnou stranu. Stín je v podkresbě naznačen také u skalisek na pravé straně, výsledná malba však opět zvolila osvětlení z opačné strany. Tyto stíny naznačené v podkresbě odpovídají světelné režii grafického listu L.143 Mistra E.S. [23]

Možná východiska z grafických předloh jsou spatřována právě v díle Mistra E.S., list L.143, a v díle Israhela van Meckenem, listy L.337 a L.308.²⁴⁵ Ke grafice Mistra E.S. je deska blízká kompozicí a strukturou krajiny, malíř také stejně jako na zmíněné grafice chybil v počtu křídel Ukřížovaného. Vlčková již na základě této komparace soudila, že bližší malbě je grafice Mistra E.S.²⁴⁶ Meckenemovy grafiky jsou jen velmi obecným schématem, a šlo by o příliš volnou inspiraci, aby bylo možno grafiku určit za inspirační zdroj.

Grafiky Mistra E.S. [23] se však malíř držel téměř věrně, jak zhodnotila již také Ketmanová.²⁴⁷ Základní kompoziční rozložení je kromě zadního plánu zachováno. Sv. František se spícím mnichem se nachází na stejném místě, i když jejich pohyb byl upraven. Zachována je skála, o kterou se mnich opírá, avšak grafik si poradil s prostorovým řešením toho to problému o něco lépe. Rozmístění dvou dominantních skalních útvarů po stranách je víceméně dodrženo, byť se značnou deformací vzhledem k předloze i k objektu na obraze jako takovému. Takovéto rozmístění skal ve středním plánu i s jejich případnou vazbou na děj, a nižší skalní bloky jako součást terénu v prvních plánech se u Mistra E.S. objevuje v případě zcela otevřených exteriérů častěji, jak bylo již možno vidět na jeho grafikách se sv. Jiřím výše.²⁴⁸ Zadní plán si však malíř dotvořil zcela sám, byť také s použitím architektonické veduty, avšak bez prostorového členění s pomocí skalních bloků a kopců. Navíc, jak již jsem již zmínil, zde příliš nepracoval s prostorovým odstupněním vzhledem ke vzdálenosti, a tak zadní plán působí spíše jako uměle vložený pohled na město ve zcela jiné perspektivě.

²⁴⁴ Štěpánka Chlumská. In: DÁŇOVÁ/CHLUMSKÁ 2017, č. kat. 38.

²⁴⁵ BARTLOVÁ 2002, 248–249; Vlčková 2009, 97.

²⁴⁶ VLČKOVÁ 2009a, 97

²⁴⁷ KETMANOVÁ 2010, 40.

²⁴⁸ L.145; L.146, dále jen pro příklad zcela jiné náměty L.29, L.87, L.144, L.149, L.150, L.151, L.169, částečně dokonce i v případě moře u sv. Kryštofa na L.140.

Výjev *Sv. Hedvika slezská ošetřuje nemocného*²⁴⁹ [24] je situován do interiéru viděného z nadhledu. Jeho podlaha je tvořena, jako i na dalších malbách oltáře, sbíhající se dlažbou sestavenou ze střídajících se dvoubarevných dlaždic. Samotná architektura se nachází pouze v zadním plánu, a je bohatě pročleněna vlysem a otevřena románským sdruženým oknem a arkádou. Z konstrukčního hlediska postrádá zídka zasahující do prostoru arkády logiku, a byla vynucena pravděpodobně za účelem umístění zátiší v podobě nádoby a talíře hrušek. Utváření jednotného prostoru není dodrženo, protože je narušeno dvojím pohledovým stanovištěm. Z jednoho je nahlížena podlaha a lůžko, ze druhého architektura jeviště. To je patrné ve výrazně odlišném směru ubíhání hloubkových přímků architektury a dlažby. Ani lůžko se jako podélný objekt v prostoru nechová dle perspektivních zákonitostí, a dochází tak k deformaci. Kruhovátka umístěná na podstavci lůžka je sice správně viděna jako elipsa, avšak chybně natočená, kdy evidentně kopíruje hranu lůžka.

Malíř se tedy dopustil hned tří prostorotvorných deformací: nedodržení jednotného pohledového stanoviště, nedodržení zákonitosti chování podélného objektu ubíhajícího v prostoru, a nepochopení chování objektu v prostoru jako samostatného geometrického útvaru. Průhledy do krajiny pak nahradil zlatým pozadím, krajina je naznačena pouze v otevřené arkádě pohledem na strohou kopcovitou krajinu, kterou opět probíhá cesta.

Případnou inspirací grafickou předlohou se podrobněji zabývala Ketmanová, která spatřovala možná východiska v grafikách Mistra E.S. L.175, L.177. a L.178 z cyklu *Ars moriendi*. Sama uznává, že šlo o ikonograficky neobvyklý námět, což zhoršuje interpretaci, zda se mohlo jednat o tyto grafiky nebo obecné schéma. Z hlediska prostorového řešení se nabízí ke srovnání pouze lůžko, a to jen jeho šikmé postavení, neboť jeho podoba je zcela jiná. Domnívám se tedy, že v případě malby šlo spíše o obecné schéma, nebo o inspiraci jiným neznámým grafickým či malířským dílem.

Na obraze se *sv. Ludmilou a Voršilou* [25] je v podkresbě, stejně jako u *Stigmatizace sv. Františka*, definován vržený stín pomocí postupně se rozvolňující křížené šrafury.²⁵⁰ Výsledná malba však opět ani zde podkresbu stínu nerespektovala, stíny se nachází na opačné straně. Světelný režim se však snaží o jednotu, což dokládá i vržený stín svíce u *sv. Ludmily*. Světlo zapálené svíce však do světelné režie zapojeno není.

Na výjevu se *sv. Ludmilou a Voršilou*, i v případě *sv. Hedviky ošetřující nemocného*, *bl. Anežka odevzdává křížovnickému velmistru* *sv. Augustin* vyučuje křížovníky i na *Smrti Panny Marie* jsou tyto scény posazeny na podiu, které je utvořeno dlaždicovou podlahou, a v předním plánu ukončeno stupněm, jakýmsi schodem, který toto podium definuje. Kromě výjevu se *sv. Augustinem* je toto podium navíc hmotově projmuté, což připomene starší tradici.

Pozoruhodným prvkem je na výjevu *bl. Anežka odevzdává kostel křížovnickému velmistru* samotný model románského kostela. Kompozice a schéma předání kostela vychází ze starší miniaturní téhož výjevu *breviře velmistra Lva* z roku 1356,²⁵¹ a jde o přihlášení se k tradici

²⁴⁹ Na mylnou interpretaci světičky jako *sv. Anežky České* upozornil ROYT 2002, 116. Ve skutečnosti by dle něj mělo jít o *sv. Hedviku Slezkou*.

²⁵⁰ Na malbách s ošetřující *sv. Hedvikou* a *Smrtí P. Marie* takto stíny v podkresbě naznačeny nejsou.

²⁵¹ PEŠINA 1940, 83.

formou historismu. Zjevně románský kostel se objevuje dokonce ještě jednou, v již pojednané scéně Stigmatizace sv. Františka. Srovnatelné je rozložení hmot, sanktusník, a romanizující charakter.

3.6. Profánní nástěnné malby na Blatné

V poslední třetině 15. století se také rozvíjí nástěnná malba, jakožto bohatá výzdoba komnat panských sídel šlechty a majetných měšťanů. Malířská výzdoba sloužila k reprezentaci, avšak měla také často hlubokou symboliku. Objevují se celkově malbou vyzdobené místnosti, kde se mísí obrazy krajin, architektury, figurální náměty s heraldickou reprezentací a bohatým rostlinným dekorem. Tyto prostory nazval Josef Krása „zelenými světnicemi“, pro dominanci zelené barvy rostlinného dekoru.²⁵² V rámci ikonografie, která se kromě heraldiky, alegorií ctností a kurtoazních scén hojně týkala lovů a turnajů, se rozvíjel také zájem o utvoření krajiny, jejich architektonických kulís a vedut. V poslední třetině 15. st., právě v nástěnné malbě šlechtických sídel, se začínají objevovat vůbec první zobrazení skutečných, lokalizovatelných míst. Šlo o šlechtická sídla, případně města jejich panství. Jedním z prvních příkladů, kde v nástěnné malbě panských sídel najdeme vyobrazení krajiny, jsou malby na hradě *Blatná*, mezi další známé příklady patří Žirovnice, Švihov, Zvíkov, či Písek.

Malby ve druhém patře severního, „starého“ paláce Blatné vznikly nejspíše po roce 1467. Na základě neobvyklé ikonografie a provedení odlišujícího se od domácí tvorby jsou dávány blatenské malby do souvislosti s diplomatickou cestou Jaroslava Lva z Rožmitálu po evropských dvorech, která skončila návratem z Burgundska v roce 1467.²⁵³ S rozsáhlou profánní výzdobou sídel, která u nás prozatím neexistovala, se pravděpodobně v zahraničí setkal. Malíře si pan Lev nejspíše přivedl odněkud ze své cesty, jeho stylové znaky však nejsou natolik vyhraněné, aby bylo možno s jistotou určit jeho východiska a původ.²⁵⁴ V každém případě však byl ovlivněn burgundským dvorským malířstvím.²⁵⁵

Na severní stěně se nachází krajina s figurální stafáží a hradní architekturou. Dle Petráně se jedná o alegorii dobré vlády, kterou lze jako námět sledovat už od poloviny 14. století.²⁵⁶ V pravém rohu se nachází veduta hradu obehnaného zdí, ve kterém lze snad spatřovat samotný hrad *Blatná*.²⁵⁷ Bylo-li by tomu tak, šlo by o nejstarší známé zobrazení skutečné lokalizovatelné architektury, vycházející ze své reálné podoby, v českém malířství.

Nároky Lva z Rožmitálu na výzdobu svých sídel dokládají také, dnes již nedochované *malby na hradě v Písku*. Zničeny byly roku 1902, kdy byly otlučeny, a namalovány znova podle nepřesných kopií.²⁵⁸ Malby, nejspíše z roku 1479,²⁵⁹ obsahovaly také dvě scény turnaje a bitvy s širokým pohledem do krajiny, včetně rozvinutých vedut měst. [26, 27] Jak již poznamenal

²⁵² KRÁSA 1964, 282.

²⁵³ PETRÁŇ 1985, 53; KRÁSA 1978, 276.

²⁵⁴ KRÁSA 1978, 279.

²⁵⁵ KRÁSA 1978, 280.

²⁵⁶ PETRÁŇ 1985, 53.

²⁵⁷ KRÁSA 1978, 279.

²⁵⁸ KRÁSA 1978, 280; Kresebné kopie publikovány v SEDLÁČEK 1996, 182–183.

²⁵⁹ KRÁSA 1978, 280.

Krásy, tyto pohledy do krajiny se vyznačují znakovostí architektury, jsou nahlíženy z nadhledu, v jednotlivých pásech nad sebou bez kompoziční vazby.²⁶⁰ Toto primitivnější uspořádání krajiny obsahovala především scéna s turnajem. Druhá, s bitvou, byla prostorově sofistikovanější, kde se uplatnily terénní zákryty pohybujícího se vojska.

Na Blatné se však dochoval ještě jeden malovaný prostor. Její výzdobu objednal Lev z Rožmitálu kolem roku 1480.²⁶¹ *Komnata ve 2. patře vstupní věže Blatné* je nejstarší známý příklad české „zelené světnice“.²⁶² Tato místnost měla světský účel, přestože může připomínat sakrální prostor.²⁶³ Prolínají se zde výjevy se světskou a sakrální tematikou a bohatý dekor zelených rozvilin, do kterých jsou zasazeny erby pánů z Rožmitálu a dalších šlechtických rodů. Práce s pohledem do krajiny se zde uplatnila ve čtyřech klenebních čelech, do kterých byly zasazeny scény se sv. Jiřím (severní stěna), štvanice či lov na jelena (jižní stěna) [28], ikonograficky neurčený výjev s krajinou a opevněným městem²⁶⁴ (západní stěna) [29], a malba s fragmentem postavy sv. Václava (východní stěna).

Nejčastěji je v literatuře zmiňována právě malba jižní stěny se štvanicí. Jde o čistě světský výjev. Jak si všiml již Petráň, malba je dosti schematická, a malíř zde tápal v prostorových vztazích a kompozici.²⁶⁵ Průchodem v představeném plotě se otevírá obora, ve které se odehrává štvanice. V zadním plánu se nachází architektury, ve kterých jsou spatřována Rožmitálská sídla hrad Rožmitál a město Blatná.²⁶⁶ Zobrazení reálné architektury se tak v českém malířství uplatňuje poprvé právě zde.²⁶⁷ Zanedlouho poté jej budeme moct spatřit také na Žirovnici, která bude rozebírána dále.

Pešina v tomto přístupu spatřoval vzor, který se v podobě zobrazení skutečných objektů uplatnil také později, např. na Housece či na Švihově.²⁶⁸ Zobrazení reálných objektů lze s počátkem 16. století najít již více, jako příklad dalších lze uvést malby v chóru kostela Čtrnácti sv. pomocníků v Kadani, kde se nachází nápadně realistická veduta téhož kláštera²⁶⁹ a v jiné malbě zase hrad Hasištejn.²⁷⁰ Další příklad se objeví také ve Svatováclavské kapli, kde se dvě malá, nevýrazná zobrazení reálných objektů objeví před rokem 1509.²⁷¹

²⁶⁰ KRÁSA 1978, 280.

²⁶¹ KRÁSA 1978, 283; DIENSTBIER 2018, 122.

²⁶² KRÁSA 1964, 287.

²⁶³ KRÁSA 1978, 282.

²⁶⁴ Snad by mohlo jít o výjev z legendy o sv. Alžbětě Durynské, dle PETRÁŇ 1985, 54; KRÁSA 1978, 283 to však zpochybňuje.

²⁶⁵ PETRÁŇ 1985, 54 vysvětlil tento defekt nemožností čerpat z tradičních schémat či předloh.

²⁶⁶ PEŠINA 1953, 99; Krása 1978, 283.

²⁶⁷ PEŠINA 1953, 99; Krása 1964, 287; DIENSTBIER 2018, 102.

²⁶⁸ PEŠINA 1953, 103–105.

²⁶⁹ ROYT 2017, 100.

²⁷⁰ HLAVÁČEK/PACHNER 2005, 167–169; jako zobrazení reálné architektury relativizuje DIENSTBIER 2018, 102.

²⁷¹ KALINA 2009a, 125–126; KALINA 2009b, 18–20.

3.7. Mistr Smíškovské kaple a Kutnohorská produkce

Reprezentace měst a měšťanů rostla v této době se zvětšujícím se bohatstvím. Z českých měst to byla především Kutná Hora, která měla dost finančních prostředků, aby mohla financovat znovu první náročnější umělecké zakázky.²⁷² Díky obrovskému bohatství a potřebě umělecké reprezentace bohatých měšťanů se ve druhé polovině 15. st. značně rozvíjelo tamní umění, a to ve všech oborech. Jedny z nejcennějších památek malířství se nacházejí právě v tammém kostele sv. Barbory, kde ve výmalbě bočních kaplí vznikla jedinečná galerie nástěnných maleb, z nichž některé dosahují mimořádné kvality.

Kapli sv. Barbory, označovanou jako *Smíškovskou kapli*, si nechal vymalovat Michal Smíšek z Vrchovišť. Právě kutnohorský patricijský rod z Vrchovišť byl významným mecenášem umění konce 15. st., kteří pro svá díla vybírali velice kvalitní umělce. Díla, která pro ně byla vytvořena, patří k nejhodnotnějším z českého fondu děl.

Michal Smíšek získal kapli sv. Barbory již v roce 1485.²⁷³ Malby pak musely být vytvořeny nejpozději před rokem 1492, a to na základě nepolepšené verze Smíškovského erbu, snad již krátce po roce 1485.²⁷⁴ *Mistr Smíškovské kaple* byl dle Pešiny orientován na nizozemskou malbu vrstvy následovníků Weydena a Boutse.²⁷⁵ V jeho díle je však patrná i Italská komponenta, které se dále věnovala Seifertová a Vacková. Vacková shledává poznání umbrijsko římského okruhu malířství v předraffaellovském období, a jmenuje konkrétně výzdobu urbinského zámku.²⁷⁶ Přišla také hypotézou, že malíř přišel až po roce 1490 z budínského dvora.²⁷⁷ Italské poučení mistra lze vyčíst z malby spodní části kaple, a jejího jednotícího, nehieratického pojetí.²⁷⁸

Pozoruhodným výjevem je scéna na čelní stěně pod oknem, která je jakýmsi samostatným prostorem prohlubující prostor jinak relativně mělké kaple. Ikonografie výjevu balancuje na hraně profánní a sakrální. Dle Krásky jde o *Michala Smíška a jeho dva syny, jak připravují oltář k mešní oběti*.²⁷⁹ [30] Značná nezávislost výjevu na náboženském námětu, ke kterému jsou v podstatě profánní výjevy jen připojeny, jako jakási příloha v podobě žánrových scén, týkajících se přípravy liturgie. Tato velká míra svébytnosti z nich dělá prakticky samostatné obrazy. Nejde už pouze o jakousi nadstavbu ikonografické nutnosti, o překročení kodifikovaného ikonografického rámce prostřednictvím zájmu o realie, ale o již nový motiv, který má svou vlastní ikonografii. Jaroslav Pešina připomíná značně starší analogie, ve kterých jde o podobný princip – iluzivně předstírané kaple Giottovy výmalby kaple Scrovegni v Padově, nebo iluzivní výklenek na malbě Taddea Gaddiho v Santa Croce ve Florencii.²⁸⁰

Výjev je zasazen do samostatného prostoru otevřeného segmentovým obloukem, který je perspektivně sestaven tak, aby vytvořil iluzi skutečného prostoru. Iluzivní prostor je

²⁷² KUTAL 1972, 161.

²⁷³ KRÁSA 1978, 264.

²⁷⁴ PEŠINA 1939, 255; KRÁSA 1978, 268.

²⁷⁵ PEŠINA 1939, 260–264.

²⁷⁶ VACKOVÁ 1971, 267.

²⁷⁷ VACKOVÁ 1971, 271–272.

²⁷⁸ KRÁSA 1978, 268.

²⁷⁹ KRÁSA 1978, 266.

²⁸⁰ PEŠINA 1960a, 11.

konstruován tak, jako by byl nahlížen nikoliv důsledně frontálně, ale mírně zleva, jakoby směrem od hlavního oltáře chrámu. Tomu odpovídá nahlížení iluzivních bočních stěn, kdy jedna je perspektivně zúžena více, než druhá. Zároveň i segmentový oblouk, vyvedený v iluzivní plasticitě své hmoty, je s tímto směrem pohledu opticky sjednocen, takže vnitřní plocha oblouku je na pravé straně širší.

Celý prostor je ještě více prohlouben drobným detailem iluzivně malovaného zvonku, zavěšeného před celou segmentovou nikou, který visí do prostoru. Vypadá, jakoby visel na reálné stěně kaple,²⁸¹ a zachovává také pravidlo jednoty nahlížení prostoru. Stejně se chová i iluzivní nika na zadní stěně tohoto iluzivního prostoru, do které jsou uloženy knihy, a podobně také pulpit postavený v předním plánu. Je evidentní, že měřítko figur a objektů, jejich zasazení do prostoru, jejich vzájemné vztahy a vůbec konstrukce prostoru je primárně podřízena jednotlicímu principu, který je součástí iluzivního účinku realisticky pojaté malby. Lineární perspektiva se zde však uplatňuje pouze tušeně, nikoliv důsledně, nicméně byla pro konstrukci malby podstatná. [31] V obraze nelze najít jeden úběžný bod, ale pouze přibližnou oblast v místě ukazovátka drženého prostřední postavou, kam směřují všechny hloubkové přímky.

Ve spodní části kaple jsou na západní stěně ještě další dva pozoruhodné iluzivní výjevy. Po stranách skutečného obdélného výklenku západní stěny se nachází dva *iluzivně pojednané výklenky*. Nalevo se nachází otevřený výklenek obsahující liturgické předměty a knihy [32], napravo je namalovaný výklenek zakryt iluzivními pootevřenými dvířky [33]. Tento motiv trompe l'oeil byl rozšířen již i v zaalpském malířství, v Italském však našel uplatnění jako součást monumentální koncepce.²⁸² Ke srovnání se tak nabízí intarzie ve studiu Federiga da Montefeltre v Urbinu a také jeho studiola v Gubbio.²⁸³ Právě zde se uplatnilo sepětí těchto motivů s architekturou prostoru, ve kterém se nacházejí.²⁸⁴ Pro navození takto dokonalé iluze bylo nutno využít prostředků lineární perspektivy a pochopení optických zákonitostí. Malíř zde vcelku úspěšně sestrojil přesvědčivý pohled do trojrozměrného prostoru se zvládnutím perspektivních zkratk v nadhledu i podhledu. Protože tato zátiší byla nahlížena z chrámové lodi, a zeď, na které jsou namalována je vzhledem k zadní stěně šikmá, docházelo by k optickému zkreslení poměru obou zátiší. S tím se malíř, jak soudí Seifertová, vyrovnal tím, že vzdálenější zátiší namaloval poměrově větší.²⁸⁵

Malby spodní části kaple jsou daleko za ikonografickou nutnost, a to i v případě velice rozvinuté ikonografie. Iluzivní výklenky jsou v podstatě zátišími, které mají se sakrální tematikou kaple něco společného jen nepřímou. Podobné zátiší lze v českém fondu maleb nalézt už na Thunovském triptychu svatojiřského mistra, kde jde sice také nad ikonografickou nutnost (což je v jeho kontextu již pokročilý prvek), ale je stále pouze součástí interiérových rekvizit scény Navštívení. Dalším stupněm byly prvky zátiší na Křižovnickém oltáři, kde jednotlivým předmětům byla věnována zvláštní péče o jejich realistické plastické vyznění a jejich ukotvení v prostoru (hořící svíce, na zemi položená kniha, talíř hrušek,...). Na Křižovnickém oltáři tak

²⁸¹ SEIFERTOVÁ 1970, 8.

²⁸² KRÁSA 1978, 268.

²⁸³ SEIFERTOVÁ 1970, 9.

²⁸⁴ SEIFERTOVÁ 1970, 9.

²⁸⁵ SEIFERTOVÁ 1970, 8.

šlo o prvky, které se již stávaly svébytnějšími, byť byly stále součástí interiérových rekvizit, které však šly nad rámec ikonografie. Ve smiškovské kapli Jsou zcela svébytná zátiší vytržena z kontextu sakrálních scén, a spolu s výjevem příprav liturgie tvoří již vlastní, svébytný ikonografický program, který je ovšem stále určitým způsobem vázán na prostor kaple.

Vacková poukázala na podstatný rozdíl v iluzivnosti spodní a horní části kaple,²⁸⁶ který je záměrný, a nesouvisí s rukopisem dílenských pomocníků.²⁸⁷ V horní části je plasticita a iluzivní prohloubení prostoru již potlačeno, a jednotlivé výjevy jsou i přes práci s hloubkou prostoru pojednány plošněji. Na bočních stěnách se nachází vždy dva rozměrné výjevy nad sebou, nad kterými jsou v záklenku umístěny ještě jakési edikuly, ze kterých zpoza parapetu s přehozenou draperií hledí postavy. Na oltářní stěně se jedná o výjevy Ukřižování [36] a Octavian Augustus a Tiburtinská Sibyla [34], na protější stěně jde o Setkání Šalamouna s královnou ze Sáby [35] a Trajanův soud [37].

Všechny scény pracují s hloubkou prostoru v exteriéru, který je zdůrazněn výrazným prvkem spojujícím jednotlivé plány. U všech maleb s výjimkou Ukřižování je to architektura. Na těchto třech malbách jde o pohled na palácovou architekturu prolomenou hrotitými arkádami či okny, a která je jedním z dominantních prvků obrazu. Tyto stavby jsou „obydleny“ dalšími postavami, které jsou umístěny do interiéru či exteriéru těchto staveb nezávisle na hlavním výjevu, odehrávajícím se vždy v popředí. Komparzní postavy zasazené do architektury jednají nezávisle na ději, konverzují spolu, jsou dokonce natočeny téměř zády k diváku. Celkově všechny malby pracují s rozvinutým figurálním komparzem, který přirozeně obývá většinu ztvárněného prostoru. V tomto prostoru fungují i vzájemné prostorové vztahy figur a objektů, a je patrná snaha o jednotící princip prostoru. Úběžníky nejsou důsledné, a jde opět pouze o přibližnou oblast, kde se hloubkové přímky střetávají. Tato oblast je umístěna na kraji či těsně za hranici obrazového pole. Součástí všech výjevů je daleký průhled do krajiny.

V případě maleb s architekturou je takový průhled nejvýraznější ve scéně *Augusta se Sibylou* [34, 38], kde je patrný již mírný pokles umístění horizontu oproti starším malbám české proveniencí. Ten se nyní nachází přibližně ve dvou třetinách výšky obrazového pole. Jde o krajinu nahlíženou shora, což má tentokrát ale vlastní logiku, vzhledem k přednímu plánu s výjevem umístěným evidentně v patře palácové architektury. V krajině, tvořené z podstatné části vodní plochou a na souši pročleněné organicky komponovanou vegetací stromů, se uplatňuje vzdušná perspektiva, kdy nejvzdálenější část tvořená nízkými horami je malována chladnými tóny.

Tato malba je z hlediska utváření prostoru vůbec nejzajímavější, neboť pracuje již zdařile s poměrně složitou architektonickou kulisou v popředí. V prvním plánu najdeme také téměř kolmo nahlíženou zeď, která svou výraznou prostorovou zkratkou podstatně prohlubuje tento plán. Takový prvek připomene Italské malířství, zejména nápadnou zeď v Ghirlandaiově Navštívení ve Florentské kapli Tornabuoni kostela Santa Maria Novella, namalovaném přibližně ve stejné době.²⁸⁸

²⁸⁶ VACKOVÁ 1971, 258.

²⁸⁷ VACKOVÁ 1971, 267.

²⁸⁸ FRANCASTEL 2003, příloha XV, obr. 15.

O trochu více je pohled do krajiny rozvedený ve scéně *Ukřižování* na oltářní stěně, kde lze sledovat snahu o kontinuitu ubíhání prostoru od paty kříže v popředí až po horizont, umístěný opět přibližně ve dvou třtinách výšky obrazu. Uplatňuje se zde opět vzdušná perspektiva, byť ne zcela důsledně. Na pozadí je do krajiny zasazena široce rozvinutá veduta hradbami opevněného města s věžemi a vodním příkopem. Zajímavým detailem je most spojující město a jakýsi skalnatý ostrůvek. [39] Nebe je pojednáno s určitou dramaturgií mračny, která na pravé straně odkrývají modrou oblohu.

Dle Krásky jsou kompozice čtyř maleb na bočních stěnách odvozeny z Nizozemí. Trajanův soud má být odvozen z Rogierových kompozic z bruselské radnice, známých dnes jen z tapiserie z let 1460/1470.²⁸⁹ Srovnání malby s tapisérií je však velmi volné.

Lze zde také najít citace grafických předloh Martina Schongauera, např. v doslovné citaci postavy velekněze nesoucího Kristův rozsudek v *Ukřižování*, převzaté z jeho velkého *Nesení kříže* na listu L.9.²⁹⁰ Na tomto listu však také zaujme drobný detail v architektuře rozprostírající se ve vzdálené krajině. Most na malý ostrůvek je velmi podobný zmíněnému mostu na *Ukřižování* ze Smíškovské kaple, avšak jde o obecnější schéma. Připomínána je také Schongauerova grafika L.14 s *Ukřižováním*,²⁹¹ ze které by však byl převzat pouze Kristus na kříži.

Dosud ne zcela jasně poznány Mistr Smíškovské kaple v Kutné Hoře nejspíše nepůsobil dlouho. Uměleckohistorické bádání nenalezlo žádné další jeho díla, či díla s bližší návazností na jeho tvorbu. Jedinou výjimkou, kterou snad lze přiřadit k tvorbě tohoto mistra, je *malba v Sankturinovském domě* v Kutné Hoře.²⁹² [40] Malba nemohla vzniknout dříve, než klenba mistra Brikcí ze Zhořelce z doby po roce 1490,²⁹³ a nejspíše až po roce 1492, podle erbu v klenbě, který Beneš z Trmice získal právě v tomto roce.²⁹⁴ Rozsáhlá výpravná kompozice vyplňující prakticky celou jednu stěnu je bohužel zčásti značně poškozena, díky čemuž je její ikonografické určení nejasné. Jde snad o scénu z dvorského prostředí, profánní antické, či snad starozákonní ikonografie.²⁹⁵

Budování prostoru je zde již velmi pokročilé, jak soudil Krása²⁹⁶ a Pešina.²⁹⁷ Zobrazeno je průčelí paláce nahlížené z tříčtvrtečního pohledu, které tak ubíhá do hloubky, a celkově prohlubuje prostor. Vedle něj je dále rozvíjen krajinný průhled k horizontu, stejně, jako ve Smíškovské kapli. I architektura je složitě pročleněná, otevřena okny a arkádami se schodištěm, pracující s průhledem na další architekturu v pozadí. Jedná se již o renesanční architekturu, která je však pojednána bez podrobnějšího zájmu o drobné detaily a strukturu materiálu.

²⁸⁹ KRÁSA 1978, 268.

²⁹⁰ KRÁSA 1978, 268; BERNHARD 1980, 49.

²⁹¹ KETMANOVÁ 2010, 79.

²⁹² PEŠINA 1970, 353; KRÁSA 1978, 273.

²⁹³ MATĚJKOVÁ 1962, 63–64.

²⁹⁴ VŠETEČKOVÁ 2011, 184.

²⁹⁵ KRÁSA 1978, 273.

²⁹⁶ KRÁSA 1978, 273.

²⁹⁷ PEŠINA 1970, 353.

Významným prostorotvorným prvkem je také zábradlí,²⁹⁸ které umožňuje překrývání prvků různě vzdálených od sebe, a tím vytváří kontrasty v hloubkově pojednaném prostoru.

Krajinná část je značně poškozena, ale šlo o krajinu ubíhající od předního plánu po horizont. Ten je umístěn značně vysoko, až ve čtyřech pětinach výšky obrazového pole, které je však deformováno od počátku otvorem ve zdi pro vstupní portál. Fragment krajiny je výrazně pročleněn skalisky a různorodou vegetací. Ve srovnání se Smíškovskou kaplí je zde zájem o krajinnou složku větší, je jí věnováno více prostoru a je ztvárněna s daleko větší podrobností terénu i jednotlivých naturalističtějších detailů. Uplatnění vzdušné perspektivy není patrné nijak výrazně, což však může omezovat i špatný stav dochování. Na horizontu se nachází fragment blíže neurčitelné architektury s výraznou věží. Skrze palácovou architekturu popředi je veden průhled, do pozadí, kde se však nerozvíjí tatáž naturalistická krajina, ale výsek městské veduty, zřejmě městské ulice s patrovými domy. Horizont je zakryt, avšak zdá se, že bylo počítáno s jeho jednotou.

Celkově lze konstatovat snahu o jednotící princip prostoru. Úběžník, který je dodržen pouze přibližně, jako na malbách ve Smíškovské kapli, se nachází na poškozené části malby, v prostoru pod fragmentem architektury na horizontu. [41] O jeho dodržení se snaží většina hloubkových přímek palácové architektury s výjimkou jejich hlavic, jejichž přímký míří o něco výše. Úběžník domů uliční řady v drobném průhledu v pozadí je také posazen, či spíše jen přibližně tušen o něco výše.

Vedle Smíškovské kaple v chrámu sv. Barbory vznikla také výzdoba tzv. *Hašplířské kaple*. Cech hašplířů ji získal po roce 1493, kdy vznikly také její nástěnné malby.²⁹⁹ Oproti Smíškovské kapli zde již není natolik jednotná koncepce, nabízí se však určitá srovnání. Malíř byl již jiné umělecké orientace, nejspíše jihoněmecké, avšak v mnohém se sousední kapli inspiroval.

Na západní stěně se nachází po stranách obdélného výklenku dvě polopostavy, stojící jakoby za závěsem, které připomenou donátorskou scénu ze spodní části smíškovské kaple. Na oltářní stěně se nachází *Ukřižování* [42] s bledou modravou krajinou a městské veduty na horizontu. Oproti Ukřižování ze Smíškovské kaple je zde patrná větší snaha o znázornění pohledu na rozvinutější a rozmanitější krajinu, scelenou ubíhající cestou od předního až k zadnímu plánu. S prostorovými vztahy si však již malíř nebyl tolik jist. To dokládá už nepoměr figur P. Marie a sv. Jana pod křížem vzhledem ke Kristu. Uplatňuje se zde i vzdušná perspektiva, a na horizontu se rozkládá široká veduta města.

Dalším dílem spojeným s Kutnohorským prostředím je utrakvistický *Kutnohorský graduál*, objednaný pro kostel sv. Jakuba v Kutné Hoře.³⁰⁰ Jde o jeden z mnoha dokladů rozvoje krajinné složky v knižní malbě během druhé poloviny 15. století a za vzestupu knižního malířství okolo roku 1490.³⁰¹ Protože knižní malba není primárním zájmem této práce, dotknu se jí pouze touto

²⁹⁸ PEŠINA 1970, 353 tento prvek odvozuje z Italského Benátského malířství okruhu Jacopa Belliniho. Stejně bude soudit totéž o kovovém zábradlí na malbách Mistra Litoměřického oltáře, což bude jeden z argumentů pro nutnou cestu mistra do Benátek.

²⁹⁹ KRÁSA 1978, 273, 274.

³⁰⁰ KRÁSA 1978b, 419.

³⁰¹ KRÁSA 1978b, 411.

vybranou sondou v podobě titulního listu Kutnohorského graduálu (fol.1r.). Ten vznikl kolem 1490 v dílně iluminátora Matouše,³⁰² která působila v Praze na konci 15. st.³⁰³ Jde o příklad místní unikátní hornické ikonografie, charakteristické také pro výzdobu kutnohorských rukopisů. Známými analogiemi jsou úvodní folio *Kutnohorského antifonáře* z roku 1471 od Valentina Noha³⁰⁴ a ikonograficky bohatší a o něco mladší *Kutnohorská iluminace*.³⁰⁵ Jde v podstatě o názorné popisné zobrazení postupu dolování, prodej a zpracovávání rudy dle dobových reálií. Jde o cenný pramen poznání hornického prostředí Kutné Hory. Oproti iluminaci Kutnohorského graduálu zobrazuje o trochu mladší Kutnohorská iluminace kromě těžby i kompletní postup zpracování rudy. Už sama ikonografie si tedy žádá určitý realistický přístup, o popis skutečnosti. Skutečnost je zde zachycena převážně v názorném výčtu konkrétních výjevů týkajících se procesu těžby a zpracování či prodeje. Tedy jde o konkrétní realistické jednotliviny, ze kterých je celá kompozice sestavena, nikoliv o snahu zachytit reálný výsek skutečnosti. Jednotící princip je zde proto zcela potlačen.

Celá kompozice je rozčleněna do tří částí, jakoby plánů, řazených nad sebou. Dvě z částí znázorňují hornický proces, třetí část pak tvoří této popisné „skládačce“ jakousi krajinnou kulisu. Ve spodní části se nachází podzemí. Prostor horníků dobývajících rudu není nijak prostorově prohloubeno ani modelováno. Lze však najít logickou vazbu šachet na jejich vyústění ve střední, nadzemní části kompozice. Ta je opět plošná, figury stejných velikostí jsou řazeny po celé její ploše nad sebou, a primárním prvkem udávající kompozici je názornost jednotlivých úkonů v procesu primárního zpracování rudy. Druhá část je částečně vymezena již výrazným prostorotvorným prvkem dvakrát se zalamující zdi prolomené rozměrnými okny s průhledem do krajiny, tvořící třetí část kompozice.

Samotná architektura je špatně cítěna v prostoru. Přestože má architektura vymezovat kubický prostor hornickým výjevům, pravá část má chybně natočenou pohledovou část ostění okna. Světelný režim architektonického celku také není jednotný. Třemi okenními otvory se otevírá jednotný průhled do široce rozvinuté krajiny v dálce. Ten již není přímo ikonograficky vázán z hlediska popisného znázornění hornického prostředí, na zbytku kompozice tak nabývá větší samostatnosti. Tato samostatnost se projevuje i svým výrazným prostorovým prohloubením, oproti plošně pojatému zbytku malby. Ubývání měřítka se vzdáleností, ne vždy zcela zdařené, vzdušná perspektiva a nízký horizont krajiny nahlížené z mírného nadhledu dodává krajině na prostorovém účinku. Vydělením krajiny z kompozice se tato část stává svébytnou, nezávislou na figurální scéně. Malíř této části věnoval značnou péči, když do krajiny zasadil řadu staveb, cest, kopců, stromů i lesíků, či také přirozeně letící ptáky na nebi. Nejde o zcela fiktivní krajinu. Nachází se v něm totiž jihozápadní předměstí Kutné Hory a kostelíky v nedalekých vesnicích.³⁰⁶

³⁰² STUDNIČKOVÁ/PURŠ 2010, 21.

³⁰³ STUDNIČKOVÁ/PURŠ 2010, 27.

³⁰⁴ STUDNIČKOVÁ/PURŠ 2010, 21.

³⁰⁵ STUDNIČKOVÁ/PURŠ 2010, 117.

³⁰⁶ KRÁSA 1978b, 424.

Zájem o krajinu se objevuje i ve *Smíškovském graduálu* ze stejné dílny, datovaném 1490–95, objednaný opět Michalem Smíškem z Vrchovišť.³⁰⁷ V něm se uplatňuje na řadě iluminací, např. Martyrium faráře Chůdka, Kristus na Olivetské hoře, Smrt. P. Marie.³⁰⁸ Tyto krajiny lze charakterizovat snahou o záběr širší krajiny ubíhající k dalekému horizontu, nahlížené z nadhledu, někdy výrazného. Terén je členěn mírnými kopci a skalisky, jen spoře vegetací, a naopak často bohatě architekturami měst i jednotlivých staveb. Na Smrti P. Marie se práce s architektonickými kulisami projevila výrazně. Malíř se zde pokusil o výrazné prohloubení scény přímým pohledem s perspektivní zkratkou do ulice, kterou navíc zalidnil náhodnými chodci. S tímto efektem ostře kontrastuje předimenzovaná hlavní scéna zasazená do architektury v prvním plánu navazující na uliční řadu domů. Přibližná jednota tak ustupuje názornosti ikonografie.

S rodem z Vrchovišť se lze vrátit opět k malbám na hradech. Nástěnné malby na Žirovnici objednal Vencelík z Vrchovišť, kutnohorský důlní podnikatel, který koupil hrad v roce 1485.³⁰⁹ Hned nato dal hrad rozšířit a bohatě vyzdobit nástěnnými malbami. Kolem roku 1490 tak vznikly *malby žirovnické „zelené světnice“*.³¹⁰

V Žirovnici pracoval umělec na výzdobě celého zámku včetně kaple. Byla hledána jeho vazba na Kutnohorské malby, ta však nebyla potvrzena.³¹¹ Je zvažována souvislost s mladšími malbami v kapli Jindřichohradeckého zámku,³¹² a uvažována byla i souvislost s malbami v červené baště na hradě Švihov.³¹³ Jeho východiska jsou také v reflexi zprostředkovaného nizozemského realismu, pravděpodobně Porýním.³¹⁴

„Zelená světnice“ je kompletně vyzdobena bohatou malířskou výzdobou, a v některých jejích částech se výrazněji uplatňuje práce s krajinou a prostorem. Ve dvou protějších čelních polích místnosti zaklenuté valenou klenbou se nachází scény turnaje a lovu. Ve scéně lovu se nad předním plánem s loveckými motivy zvedá lesní krajina, která se v levé části otevírá průhledem k horizontu. Ten je vyplněn rozsáhlou vedutou architektury fiktivního opevněného města. Do krajiny kromě něj zasazeny další fiktivní architektury hradů. Protější západní pole zabírá scéna rytířského turnaje.

Na severní stěně sálu je zachycen *pohled na hrad Žirovnici* [43] po její čerstvé přestavbě, který jde do pozoruhodného detailu. Hrad je nahlížen v pohledu od severozápadu. Patrná je hmota paláce s dřevěným podsebitím, dnes neexistující vstupní věž, a nově přistavěné křídlo s malovanou bosáží.³¹⁵ Již Krása při srovnání s Blatenskými malbami krajiny spatřoval v krajinomalbě žirovnické „zelené světnice“ velký vývojový skok od kulisovitě skládané krajiny

³⁰⁷ KRÁSA 1978b, 418.

³⁰⁸ Reprodukce KRÁSA 1978b, 419–420.

³⁰⁹ KRÁSA 1964, 290.

³¹⁰ O malbách žirovnické „zelené světnice“ recentně DIENSTBIER 2017, 2–25; Dienstbier 2018, který se zabývá hlubším významem maleb a jejich souvislostmi.

³¹¹ KRÁSA 1964, 296.

³¹² KRÁSA 1978, 290.

³¹³ KRÁSA 1964, 297.

³¹⁴ KRÁSA 1978, 296.

³¹⁵ KRÁSA 1964, 292.

k prostorově cítěnému pohledu.³¹⁶ Hrad, jako skutečné zobrazení šlechtického sídla, zde již, jak Krása poznamenal, není pouhou součástí pozadí výjevu, ale stal se hlavním objektem zobrazení. A to včetně středověké huti nedaleko hradu.³¹⁷ Nemá zde jít o reminiscenci kutnohorské huti, ale zpodobnění žirovnického podhradí, do kterého Vencelík nechal kutnohorskou rudu dovážet a zpracovávat.³¹⁸

Krajinné prostředí je charakterizováno zvlněným terénem a skromně pročleněno skupinami keřů a stromů. Prostorové vztahy terénu a jednotlivých objektů jsou nejisté, ale je patrná snaha o určitou logiku reálné krajiny. Hrad tvoří pomocí předimenzování vzhledem k terénu patřičnou dominantu, jakožto hlavní námět. Uplatňuje se vzdušná perspektiva. Krása spatřoval v malbách vyspělý názor na prostor, neboť krajiny malíř konstruoval empiricky, a v podkresbách architektur si dokonce několikrát zkoušel přibližný úběžník.³¹⁹ Celek nemá jednotnou výstavbu, a dělí se na několik ohnisek se samostatnou, odhadovanou perspektivou, na rozdíl od Smíškovské kaple, která se vždy snaží o jednotu obrazového prostoru.³²⁰

3.8. Doudlebská archa a produkce okolo roku 1490

Kvalitním souborem děl jihočeské proveniencie jsou desky *Doudlebské archy*, části křídlového oltáře z roku 1494.³²¹ Jde o tři oboustranně malovaná křídla se scénami ze života Krista a Panny Marie: Narození, Poslední večeře, Nesení kříže, Ukřižování, Seslání ducha sv. a Smrt P. Marie. Jde o dílo stylově vycházející z Norimberského malířství okruhu Michaela Wolgemuta, jak soudil Pešina.³²² Byla však také spatřována paralela s Mnichovským malířstvím okruhu Jana Polacka.³²³ O kvalitě lze mluvit pouze v kontextu české produkce, která byla stále dosud limitována omezenými podmínkami, a malíř se v tomto díle pokusil o jejich překročení.

Dle Pešiny tento oltář vznikl kompilací značného množství grafických předloh. Uvádí grafiky Schongauera, Mistra E.S., Mistra AG, Mistra F.V.B., Václava Olomouckého a Israhela van Meckenem.³²⁴ Z nich měla být přejímána kromě figurální složky také architektura a celková kompozice, konkretizuje však jen několik málo případů, z nichž některé jsou snadno zpochybnitelné. Konkrétní srovnání navíc nejsou téměř vůbec uvedena.

V scéně *Narození* [44] byla dle Pešiny pro architekturu použita Schongauerova grafika B.4, a od Mistra E.S. listy L.22 a L.23.³²⁵ Schongauerova grafika³²⁶ však nevykazuje žádné blízké vztahy s Doudlebskou malbou, a malíř se nanejvýš inspiroval postavou P. Marie, jejíž gesta poupravil. Stejně tak je to i s grafikami Mistra E.S., které nejeví žádné bližší spojitosti s malbami. Architektura je zcela jiného charakteru, i kompozice je jiná. Scéna Narození se

³¹⁶ KRÁSA 1964, 293.

³¹⁷ KRÁSA 1964, 293; DIENSTBIER 2018, 94.

³¹⁸ KRÁSA 1964, 293; DIENSTBIER 2018, 94.

³¹⁹ KRÁSA 1964, 296.

³²⁰ KRÁSA 1964, 296.

³²¹ Archa je datována přesně letopočtem v obraze Smrti P. Marie.

³²² PEŠINA 1940, 100–101.

³²³ NAUŠ 2018, 138; ŠIMÁNEK/STERNECK/LAVIČKA/HAVLICE 2008, 62–64.

³²⁴ PEŠINA 1940, 98.

³²⁵ PEŠINA 1940, 98.

³²⁶ BERNHARD 1980, 43, Narození Krista.

odehrává v mírně zvlněné krajině, do které jsou zasazeny architektonické kulisy. Přístřešek, do kterého bývá Maria s dítětem jindy zasazena, se proměnil v ruinu tří stěn vymežujících kubický prostor, zastřešené částečně slaměnou střechou. Tyto stěny jsou prolomeny okny a vchodem, skrze které nakukují dovnitř postavy a zároveň je skrze ně vidět průhled do krajiny. Výše horizontu krajinného průhledu v oknech však nesouhlasí s umístěním horizontu krajiny nahlížené mimo tuto architekturu.

Hmota architektury je malována bez zájmu o strukturu materiálu, jde o hladké monochromní stěny, kde dokonce ani v pobožené části není charakterizován stavební materiál. I přes určitý minimalistický či reduktivní přístup k hmotě architektury je stavba osazena rostlinami, které z ní přirozeně, jakožto z ruiny, vyrůstají. Celá architektura je zasunuta příliš dozadu, a není tak dějištěm, ale spíše pouhou kulisou pozadí hlavního výjevu. Na pravé straně je otevřen průhled k horizontu, kde se uplatňuje, i když poněkud tvrdě, vzdušná perspektiva. Tento průhled je zcelen a převážně vyplněn vodní plochou, přes kterou v přední části vede most ústící ve vysoké věži. Od věže pak ubíhá řada patrových domů, jakoby v průhledu městskou ulicí, jejichž hloubkové linie se přibližně sbíhají v tušené perspektivě. Vchody domů ústí na jakési schodiště, které stoupá z vodní plochy, a celkový pohled tak působí určitou nepřirozeností architektury typické pro středoevropské prostředí. Tento prvek architektury položené na břeh řeky dán jako analogie k tvorbě Jana Polacka.³²⁷ Ani tato architektura neprojevuje charakteristiku materiálu. Jde pouze o hmotovou charakteristiku, a jediným členěním kubických bloků jsou funkční prvky a architektonický dekor. Světelný režim této architektury v pozadí nesouhlasí se snahou zachovat jeho jednotu v předních plánech.

V *Ukřižování* [45] měly být dle Pešiny použity jako předlohy grafiky Schongauera B.22 a B.23.³²⁸ Na těchto grafikách s námětem Ukřižování ale není rozvíjen pohled na krajinu. Ze Schongauerova Ukřižování³²⁹ byla převzata pouze postava setníka s ukazujícím gestem ruky. Na malbě je za výjevem i s celým komparzem umístěným do prvního plánu rozvíjen pohled do široké krajiny, pročleněné kopci, skalami a vegetací. Na horizontu se uplatňuje vzdušná perspektiva opět poněkud tvrdě, stejně jako obláčky na obloze. Terén krajiny je rozbrázděn dvěma údolími s řekou propojující celou hloubku pozadí. Ve střední části krajiny je zasazeno město s mostem přes jednu z řek a hradní architektura na skále. Ve městě je možno nalézt bohatě zdobenou stavbu Jeruzalémského chrámu, která se objevuje na mnoha vyobrazení ukřižování. Jde o odkaz k městu Jeruzalému a tedy lokalizaci děje do biblického místa.

Krajinu v obrazech *Narození* a *Ukřižování* Pešina připodobnil k rytinám Mistra E.S., na kterých se objevuje podobná: L.22, L.192, L.17, L.144, L.43, L.145.³³⁰ Krajina je sice podobného typu, ale s grafikami Mistra E.S. nejeví žádné blízké souvislosti, a takovou krajinu lze nalézt i na jiných grafických či malířských soudobých i starších dílech.

³²⁷ NAUŠ 2018, 136.

³²⁸ PEŠINA 1940, 99.

³²⁹ BERNHARD 1980, 50, Kristus na kříži.

³³⁰ PEŠINA 1940, 99.

Doudlebská archa dosáhla v kontextu českého malířství vyšších kvalit. Naopak za dobový průměr Pražské produkce okolo roku 1490 lze označit *Budňanskou archu*,³³¹ stylisticky vycházející z Norimberského malířství vrstvy Michaela Wolgemuta, která byla bez větší tvořivosti zkomponována z grafických předloh.³³² Na rozdíl od dalších děl dílny Mistra Budňanského oltáře, tedy Křižovnického triptychu a Průhonického oltáře, se zde neuplatňuje krajinná složka. Všechny Mariánské scény jsou zasazeny do interiéru, který postrádá jednotící princip a není nahlížen z jednoho stanoviště. Na Křižovnickém triptychu je patrna větší snaha o prohloubení prostoru, obzvláště ve scéně Mariiny cesty do chrámu, kde se malíř nejspíše potýkal s problémem do značné hloubky ubíhajícího protáhlého interiéru.

3.9. Chrudimská škola

Na konci 15. st. působila lokální malířská škola v Chrudimi. O lokální škole lze mluvit díky řadě památek, které jsou vázány slohovou jednotou, na rozdíl od jiných míst, např. Kutné hory, kde se dochovaný fond vyznačuje slohovou různorodostí.³³³ Šlo tedy zřejmě o jednu produktivní dílnu, která dodávala zakázky i do vzdálenějších míst, jako byl Hradec Králové.

Nejlépe zachovaným dílem tohoto okruhu je právě *oltář Královehradecký* z roku 1494, podle kterého dostal vedoucí mistr dílny jméno.³³⁴ Slohová východiska Královehradeckého oltáře spatřuje Pešina v Kolíně nad Rýnem v dílně Mistra Mariina života a Mistra Mariiny oslavy, odkud přebírá celý svůj formální výraz.³³⁵ Proto i kompozice vychází z tohoto zdroje poučení.³³⁶ Oproti svému současníku Mistru křivoklátského oltáře, který má stejná východiska, je v tomto ohledu méně tvořivý a důsledněji se drží výrazu a kompozic kolínských malby.³³⁷

Na hlavním výjevu *sv. Rodiny* se krajina vůbec v charakterizaci prostoru neuplatňuje. Bohatá figurální kompozice je rozdělena do dvou prostorových plánů pomocí dvakrát zalomené zídky, a postavy v jednotlivých plánech mají logicky odvozené měřítko od jejich vzdálenosti vzhledem k divákovi. Pozadí je, stejně jako i částečně na dalších malbách oltáře, vykryto zlacením, které narušuje utváření hloubky prostoru. Typově stejně je utvářena i kompozice obrazu *sv. Rodiny* na přibližně současném tzv. Křižovnickém triptychu z Prahy (po 1490),³³⁸ kde se však uplatňuje namísto zlaceného pozadí vzdálená kopcovitá krajina pod modrým nebem.

Na čtyřech mariánských výjevech vnitřních křídel oltáře je však práce se zasazením výjevu do prostoru a krajinnou složkou znatelná. *Zvěstování [46]* je zasazeno do relativně strohého interiéru vymezeného zdí s pravoúhlým oknem, na kterém je výrazně patrný pokus o jeho formování dle perspektivních zákonitostí. Východiskem zde bylo nejspíše typově kompoziční

³³¹ PEŠINA 1940, 105.

³³² PEŠINA 1950, 35–36.

³³³ PEŠINA 1950, 38.

³³⁴ PEŠINA 1950, 38.

³³⁵ PEŠINA 1950, 39.

³³⁶ PEŠINA 1940, 112 uvádí konkrétní příklady děl Mistra Mariina života a Mistra Mariiny oslavy.

³³⁷ PEŠINA 1950, 39.

³³⁸ PEŠINA 1950, 110.

uspořádání Weydenova Zvěstování ze slavného oltáře kostela sv. Kolumbána z roku 1455, které zde připomene baldachýn, zmíněné okno, a základní kompoziční rozložení prostoru.³³⁹

Perspektivní zákonitosti se týkají také scén *Narození* [48] a *Klanění* [49], kde je architektonická kulisa cítěna v tušené perspektivě. Oba tyto výjevy se z ikonografického hlediska mají odehrávat v totožném prostředí, a tak je tomu i na obou těchto obrazech Královehradeckého oltáře, kdy se jedná o prakticky totožnou architektonickou kulisu. Ta je o něco podrobněji rozvedena ve scéně Narození, a to především otevřeným průhledem do krajiny, do které je zasazena zídka s otevřenou bránou věžovitého typu. Tradiční motiv nahlížejících postav do prostoru, kde se nachází Maria s dítětem, je odsunut právě až za tuto zídku. Vztah architektury a figur postrádá logickou vazbu.

Krajina samotná je velmi strohá, terén je pročleněn pouze jednoduchými kopci a je charakterizován převážně jen barvou. Nejvíce se krajina uplatňuje na *Navštívení* [47]. V 15. století jde o tradiční zasazení výjevu do exteriéru s otevřeným pohledem do krajiny pročleněné kopci, vegetací, skaliskem a městskou architekturou na horizontu. Zde krajina působí příliš plošně, neiluzivně, vegetace je charakterizována ledabyle, dominantní strom v pozadí narušuje prostor svou blokovitostí. Je patrný celkově jen malý zájem o charakterizaci krajinného prostředí. Pešina v tomto díle shledal menší zájem o budování hloubky a vůbec prostředí, zatímco figurální složka narostla v měřítku.³⁴⁰

3.10. Mistr Křivoklátského oltáře

Druhým příkladem v Čechách působícího malíře, jehož východisko leželo v Kolínské malbě, je *Mistr Křivoklátského oltáře* a jeho eponymní dílo *Křivoklátský oltář*. Ten však svým významem a kvalitou díla ční vysoko nad zmíněnými oltářními díly z 90. let. V literatuře již bylo přijato, že byl na tomto oltáři účasten také Mistr Litoměřického oltáře, avšak pouze na vnějších stranách křídel, kde se práce s krajinou neuplatňuje, a prostorová složka není podstatnou. Aspoň se tak domnívají někteří badatelé.³⁴¹

Sporná je datace oltáře, který se v Čechách jako jediný dochoval v celku na místě svého určení. Pešinou byl datován nejprve do let 1490–1495,³⁴² poté posunut dataci před rok 1490.³⁴³ Pešinova datace byla víceméně přijímána, poslední stavebně historický průzkum Jiřího Fajta a Markuse Hörsche publikovaný v roce 2014 ale předatoval dokončení stavebních úprav kaple až na konec 90. let 15. st., čímž se logicky posouvá i datace oltáře, který tak mohl vzniknout až ve 2. pol. 90. let.³⁴⁴

Pešina rozpoznal vyučení mistra v Kolíně nad Rýnem, v dílně Mistra Mariina života či jeho žáků.³⁴⁵ Později shledal také znalost vestfálské malby, odkud měl odvodit prostorovou

³³⁹ KEMPERDICK/SANDER 2009, obr. 58.

³⁴⁰ PEŠINA 1950, 38.

³⁴¹ Výběrově nejdůležitější příspěvky k problematice: DROBNÁ 1966, 45–61; PEŠINA 1967, 217–259; PEŠINA 1974, 453–463.

³⁴² PEŠINA 1940, 105.

³⁴³ PEŠINA 1967, 241.

³⁴⁴ FAJT/HÖRSCH 2014, 81.

³⁴⁵ PEŠINA 1940, 103–105.

konstrukci za pomoci prudkého sbíhání a hloubkových průhledů do krajin.³⁴⁶ O jeho příchodu do Čech a působení není známo nic, a není nijak pramenně doložen. Pešina se domnívá, že malíř přišel z Německa do Čech jako příslušník skupiny umělců s Hansem Spiessem.³⁴⁷

Vzhledem k tomu, že dle recentního technologického průzkumu tvoří malířské a sochařské části oltáře jeden kompaktní celek,³⁴⁸ a řezbářská část byla nově zařazena do vztahu k Ulmskému řezbářství,³⁴⁹ nabízí se otázka nového přehodnocení východisek autora maleb. Fiřt navíc předpokládá zásahy Mistra Litoměřického oltáře i na malbách vnitřních stran křídel, a to v případě figurálního komparzu a městského prospektu v architektonických průhledech.³⁵⁰ Určitou blízkost lze v těchto figurách u vytvoření pohledů do městských ulic pozorovat, ale je otázkou, zda to lze nutně vysvětlit zásahem téže osoby, která malovala stejné motivy např. na Litoměřickém oltáři. Otázka Křivoklátského mistra a jeho dílny je stále otevřena, protože je úzce navázána na počátky Litoměřického mistra, jejichž interpretace je stále nejasná. Vzhledem k charakteru zakázky Křivoklátského oltáře lze považovat Křivoklátského mistra za dvorského umělce.

Křivoklátský mistr namaloval čtyři mariánské výjevy na vnitřních stranách oltářních křídel. Jde o Zvěstování [50], Narození [51], Obětování v chrámě [52] a Klanění tří králů [53]. V těchto malbách vysoké kvality výrazně pracoval s utvářením prostoru navozujícího skutečnost s vědomím perspektivních zákonitostí. Ten je charakterizován obrazovou architekturou, do které jsou výjevy přímo zasazeny. Interiér kubického architektonického jeviště, je dominantním prvkem prostředí. Krajinná složka se uplatňuje jen málo, avšak pokročile.

Pešina již ve své první práci o pozdně gotickém malířství spatřoval na malbách neobyčejnou hloubku prostoru, které malíř dosáhl správným perspektivním zmenšováním architektur a distancováním krajinných kulis, a to bez vysoko umístěného horizontu. Celkový účín na oko má dle něj vyvolávat iluzi skutečnosti v míře dosud nepoznané.³⁵¹ V utváření krajiny, nacházející se pouze ve scénách Narození a Klanění, spatřoval Pešina východiska v krajinách Mistra Mariina života a Mistra Mariiny oslavy.³⁵² Uplatňuje se v nich vzdušná perspektiva, propojení celé hloubky ubíhající cestou. Terén je jen mírně zvlněn, a na Klanění doplněn o výrazné skalisko. Vegetace je vzhledem k vzdálenosti mírně předimenzovaná, její účín je přesto přirozený. Nebe je vykryto zlacením.

Kromě krajiny je ve scéně Narození otevřen také pohled do městské zástavby. Ta není již pouhou jednoduchou perspektivně se sbíhající řadou domů, ale je modelována ve složitější, členitější hmotě.³⁵³ Prostranství před budovami je pak zalidněno náhodnými kolemjdoucími postavkami, přičemž je dodrženo jejich měřítko vzhledem k architektuře. Pozoruhodným

³⁴⁶ PEŠINA 1984, 584.

³⁴⁷ PEŠINA 1978, 323.

³⁴⁸ CHLUMSKÁ/ŠEFCŮ/TŘEŠTIKOVÁ 2014, 88–112.

³⁴⁹ KROUPA/KROUPOVÁ 2014, 120.

³⁵⁰ FIŘT 2016, 102–103.

³⁵¹ PEŠINA 1940, 102.

³⁵² PEŠINA 1940, 103.

³⁵³ Nabízí se např. srovnání s utvářením prospektu husté městské zástavby na Doudlebské arše, iluminací Smíškovského graduálu, nástěnnou malbou v Sankturinovském domě v Kutné Hoře.

detailem je motiv kovového zábradlí a mříže na jednom z domů. Podobný průhled do zástavby se nachází také na Zvěstování.

Pohledy na nebe a krajinou jsou utvořeny pouze skrze stěny interiérů prolomených okny a arkádami. Architektura samotná není materiálově nijak charakterizována, je holá, jednoduší, plošná. Členěna je pouze tektonickými prvky, jako je hlavice, římsa, klenební žebro či dřevěný trám. Jediným popisným prvkem architektury jsou její defekty v podobě prasklin zdíva na Klanění. Jednotlivé hmoty stavby jsou odděleny pomocí barevného rozlišení na šedé a cihlově červené.

Základem rozložení stavební hmoty je klasické jednoduché schéma, kdy v zadní části je umístěna frontálně nahlížená zeď, na kterou jsou do pravého úhlu po stranách připojeny další dvě zdi, perspektivně krácené a ubíhající od předního plánu. Tento prostor je pak zastřešen klenbou, či slaměnou střechou. Jde o běžná schémata architektonického jeviště objevující se v grafikách vrstvy Schongauera, ale již i Mistra E.S., hojně také v nizozemském malířství, a v německém malířství, které z nizozemského čerpá. Objevuje se navíc i v předcházejících dílech domácí produkce.

Na křivoklátském oltáři je však oproti dřívějším dílům české provenience kladen větší důraz na pohled do dále skrze výraznou otevřenost architektury, který není omezen pouze malými okénky. V scéně Narození je většina plochy zadní stěny prolomena, aby se otevřel pohled do další navazující místnosti, klenuté křížovou klenbou. Tento efekt je rozvíjejícím prvkem obecného schématu, protože ještě více prohlubuje prostor pomocí hloubkových kontrastů blízkých a vzdálených prvků v prostoru. Není však zcela novým ani v českém prostředí, neboť je možné jej např. objevit již na Svatotomášském triptychu (okolo 1480) ze Strahovské obrazárny, kde byl tento efekt převzat z grafiky Israhela van Meckenem, jak již bylo zmíněno. Objekty zasazené do těchto interiérů taktéž podléhají perspektivnímu účínu souhlasně s architekturou. Objevují se kontrasty překrývání blízkých a vzdálených objektů.

I postavy hlavního výjevu jsou malovány v měřítku odpovídající architektuře a ostatním rekvizitám, z čehož vyplývá snaha o jednotící princip obrazového prostoru. Ten je navíc silně podpořen jednotným důsledným světelným režimem, který je tvořen pomocí osvětlení z pravé strany, odpovídajícímu světelnému režimu Křivoklátské kaple.³⁵⁴ Postavy i objekty vrhají stín jehlancovitých tvarů, který se při svém kraji mírně rozptyluje. Stíny postav se někdy promítají také na stěny, kde již vzdáleně připomínají tvar objektu, na nějž jsou vázány. Tak je tomu v Případě Marie na Narození, anděla na Zvěstování a Marie na Klanění.

Další díla s přímou účastí Křivoklátského mistra (ruky, která byla primárně účastna na Křivoklátském oltáři) nejsou dochována v Čechách ani jinde. Dílenskou souvislost však lze shledat u Rokycanského oltáře, Rakovnického oltáře a Desky se zemskými patrony z NG. Tato souvislost byla nedávno potvrzena technologickým průzkumem.³⁵⁵ Dle Fírta, který navrhl jinou teorii dílenských vztahů skupiny děl okolo Křivoklátského a Litoměřického mistra, mělo jít

³⁵⁴ PEŠINA 1978, 323.

³⁵⁵ CHLUMSKÁ/ŠEFCŮ/TŘEŠTIKOVÁ 2014, 88–112.

o díla vzniklá v dílně pod vedením Mistra Litoměřického oltáře.³⁵⁶ Nejblíže se figurálním typem Křivoklátskému oltáři blíží Deska s patrony z NG, ta však s krajinou a prostorem nepracuje.

Rakovnický oltář byl vytvořen v roce 1496 a měl být namalován mistrem školeným u Mistra Křivoklátského oltáře.³⁵⁷ Oproti Křivoklátským malbám se na Rakovnických malbách uplatňuje charakterizace stavebního materiálu architektur. Snaha o prohloubení prostoru je patrná na Narození, tvořené opět architektonickým interiérovým kubickým jevištěm s průhledy do krajiny. Nahlížení na prostor z jednoho stanoviště je narušeno občasným nepochopením. Samotná krajina na oltáři obecně daleko primitivnější, a není na ni kladen velký důraz. Architektura do ní umístěná je nápadně mohutná, pozoruhodným detailem jsou překryvy střech jednotlivých domů za hradbami města na Narození.

Rokycanský oltář měl vzniknout až po Rakovnickém, tedy po roce 1496.³⁵⁸ Pešina trefně zhodnotil prostor tohoto souboru maleb jako neutrální, s plošnou a bezradnou kompozicí.³⁵⁹ Krajinný prospekt s městskou vedutou na Oplakávání působí silně ploše, kulisovitě, a typově připomene již zmíněné kresebné kopie nedochovaných nástěnných maleb z hradu Písku z roku 1479. V dílně byl při práci na Klanění tohoto oltáře účasten také Mistr Litoměřického oltáře, který se projevil pouze v malbě postavy Marie s dítětem.

Význam Mistra Křivoklátského oltáře spočívá v posunu malířského názoru, a jeho působení na české prostředí. Míra jeho vztahu k dalším malířům působících v Čechách se však odvíjí od jedné z podstatných otázek týkajících se zdejšího pozdně gotického umění, a tou je přímá kontinuita české malířské školy. Ta spočívá v hypotéze, že se u něj v dílně vyučil jinak domácí malíř Mistr Litoměřického oltáře. Autorem této teze je Pešina, který ji obhajoval ve všech svých příspěvcích k tomuto tématu,³⁶⁰ byla však některými badateli rozporována.³⁶¹ Činil tak i v duchu snahy vřadit umělce a díla jasně do českého prostředí oproti německým autorům.

3.11. Průměrná malířská produkce na konci 15. st.

Další památkou konce 90. let reprezentující zacházení s krajinou v obraze může být *Epitaf Jiříka Řepického ze Sudoměře* [54], datovaný přesně 1497. Význam díla pro přehled spočívá i v jeho přesné dataci. Objednavatelem byla nižší šlechta katolického vyznání.³⁶² Jde o tradiční námět zápasu sv. Jiří s drakem. Dle Pešiny byla kompozice inspirována obrazem téhož námětu z Löffelholzského oltáře Hanse Pleydenwurffa [11], avšak typika je již z vrstvy norimberského pozdního 15. st. Wolfa Trauta.³⁶³ Fiřt oproti tomu namítá, že pravděpodobnějším východiskem

³⁵⁶ FIŘT 2016, 119, 124.

³⁵⁷ PEŠINA 1967, 241.

³⁵⁸ PEŠINA 1967, 244.

³⁵⁹ PEŠINA 1967, 244.

³⁶⁰ Výběrově PEŠINA 1940, 152–164; PEŠINA 1958, 5–19; PEŠINA 1974, 453–463; PEŠINA 1978, 350–370; PEŠINA 1981, 366–367 PEŠINA 1984, 590–594.

³⁶¹ VACKOVÁ/HOŘEJŠÍ 1980; VACKOVÁ/HOŘEJŠÍ 1981; VACKOVÁ In: HOROVÁ 1995, 517, 518, 521; VACKOVÁ 2000, 13.

³⁶² FIŘT 2016, 53.

³⁶³ PEŠINA 1950, 44.

je boj sv. Jiří z Vestfálska.³⁶⁴ [55] Epitaf se Vestfálskému obrazu blíží skutečně více, než Löffelholzskému. V obou případech se však kompozičně odlišuje krajinné prostředí. Šlo o běžný kompoziční typ, který se uplatnil např. také na malbě hornorýnského mistra z roku 1460,³⁶⁵ která je Epitafu Jiříka Řepického také blízká, byť s prostorem zachází podstatně realističtěji. Protože jde o dílo průměrného malíře, je třeba za přenos námětu považovat spíše nějakou neznámou společnou předlohu.³⁶⁶ V souvislosti s již zmíněným Svatojiřským oltářem lze uvažovat např. grafiku L.146 Mistra E.S.,³⁶⁷ jde však spíše o schody vysvětlitelné jednoduchými obecnými schémata.

Jde o příklad kolísavé kvality krajinné složky a utváření prostoru. Prostorové plány jsou nejasné, a i přes snahu o ubíhající krajinu k obzoru se nepovedlo docílit hloubky prostoru. Terén je jen mírně pročleněný. V popředí není charakterizován prakticky vůbec, v pozadí jsou jako kulisy postaveny vysoké skalní útvary, z nichž jeden slouží jako podstavec pro princeznu. V druhé skupině skal se skrývá jakási městská architektura, neorganicky vsazená do hmoty skalního průsmyku.

Dobovým průměrem, který lze použít jako kontrast s kvalitními díly mistrů Křivoklátského a Litoměřického oltáře, budiž pro příklad *Oltářní křídla s mariánskými výjevy* z Oblastního muzea v Chomutově, datované okolo roku 1500. Dvě oboustranně malované desky, původně pohyblivá křídla nedochovaného retáblu, byla vytvořena regionálním malířem, který je recentní literaturou řazen do chomutovsko–kadaňského regionu, a jeho stylová východiska jsou spatřována v norimberském malířství.³⁶⁸

Zcela jistě malíř vycházel z grafických předloh Martina Schongauera, což potvrzuje téměř doslovné citování anděla ze Zvěstování z jeho rytiny.³⁶⁹ Volněji se pak v obraze *Narození* [59] inspiroval Schongauerovou grafikou téhož námětu,³⁷⁰ odkud přebírá utváření architektonické složky prostoru, do kterého je výjev zasazen. Téměř důsledně je převzat pohled do jednoho pole křížové žebrové klenby s terčovým svorníkem, spočívající a čtyřech podporách, mezi kterými otevírají prázdné arkády do všech stran pohled do volné krajiny. Oproti předloze výjev nezasadil do této architektury, ale předsadil ho před ni. Naturalismus rozpadajícího se zdíva grafické předlohy, které prorůstá drobnou vegetací, autor zcela pomíjí, zato oproti předloze podstatně rozvinul krajinnou složku, která je nahlížena výhradně prostřednictvím architektonického průhledu. Zachoval její vlastní „první plán“ v podobě postav nahlížejících arkádou dovnitř architektury (které však díky odsunutí výjevu pryč z architektury mají již pouze formální opodstatnění), pouze povšechné krajinné pozadí v zadním plánu této složky však prohloubil a obohatil o architekturu, kterou zasadil do krajiny s prostorotvorným vědomím. Již z otevřené arkády běží cesta, napojující se na most přes řeku, která prostorově člení krajinu a tvoří v ní údolí. Most je namalován v tušené perspektivní zkratce a náleží k městu,

³⁶⁴ FIŘT 2016, 53; BUSCH 1940, 42, obr. 41.

³⁶⁵ KEMPERDICK/SANDER 2009, obr. 153.

³⁶⁶ FIŘT 2016, 53.

³⁶⁷ KETMANOVÁ 2010, 79.

³⁶⁸ DÁŇOVÁ/GUBÍKOVÁ 2014, č. kat. 42–43.

³⁶⁹ DÁŇOVÁ/GUBÍKOVÁ 2014, obr. 172; Rytina L. 2 datována okolo roku 1475.

³⁷⁰ DÁŇOVÁ/GUBÍKOVÁ 2014, obr. 173; Rytina L. 5 datována 1470–1474.

nacházejícímu se na druhém břehu. Za městem se pak zvedá nepravidelně stromy porostlý kopec, a následně další zvlněná krajina s vegetací, která již vůbec neodpovídá perspektivnímu zmenšování měřítka s rostoucí vzdáleností. Jako výrazný prostorotvorný prvek zaujme právě onen most, který propojuje plány krajinného pozadí.

Stejný záměr s méně účinným efektem lze nalézt na druhém křídle ve scéně *Navštívení* [58], kde lze spatřit opět most přes řeku v tušené perspektivní zkratce. Města jsou zde dvě, vzdálena od sebe, a malíř se zde pokusil vědomě o perspektivní zmenšení měřítka s rostoucí vzdáleností, byť nepřesně. Všechna architektura je zde velmi podrobně vykreslena do detailu a je viděna v prostoru. Krajina je prorostlá nezvykle vysokými stromy.

Do obou scén *Navštívení* i *Narození* umístil malíř zcela do popředí část travnatého porostu, který napomáhá traktovat hloubku prostoru, a uvádí tak diváka do obrazu.

Na vnějších stranách křídel se scénou *Zvěstování* [56, 57] je krajina omezena pouze průhledem malými okénky, a evidentně zde měla být pouze jakýmsi doplňkem scény, která je zasazena výhradně do interiéru, a dominují jí její protagonisté anděl a Maria. Přesto však vykazuje větší prostorové kvality, než na druhé straně křídel.

Již zde lze spatřit efekt blížící se vzdušné perspektivě, kdy vzdálenější partie krajiny jsou malovány chladnějšími barvami. Celkově je však krajinná složka všech čtyř maleb podána hrubě, souhlasně s figurální složkou obrazu, která vykazuje nižší stupeň kvality větší schematičností a disproporcí. Nápadných prostorotvorných chyb, se malíř dopustil při budování interiérů na vnějších stranách křídel. Interiér je nahlížen prostřednictvím otevřených arkád nesených poněkud rustikalizovanými sloupy. Potenciál šachovnicové podlahy v akcentaci prostoru není využit, a omezuje se pouze na nelogické zešíkvení, které neodpovídá frontálně nahlíženému prostoru. Ležící kniha na stole je naopak nápadně deformována přehnaným efektem perspektivního krácení, které navíc není pochopeno ani ve svém principu. Stejného nepochopení se dostalo otevřené skřínce s uloženými předměty, jejíž vnitřní prostor malíř zvládl zkonstruovat dobře, neporadil si však s jejími dvířky, která zcela nerespektují prostorovou iluzi. Jednotlivé prvky, včetně krajiny, které nad rámec nutné ikonografie vykreslují obraz reálného prostoru, jsou také odvozeny z německé recepce nizozemského realismu. Jejich prostorová iluze, která spoluvytváří realistickou složku, však zůstává nepochopena, a jednotliviny jsou malířem převzaty spíše v ikonografickém smyslu, bez formálních kvalit nutných k dosažení iluzivního efektu uměleckého díla.

4. Prostor a krajina v díle Mistra Litoměřického oltáře

4.1. Litoměřický oltář

Litoměřický oltář je obecně považován za stěžejní dílo Mistra Litoměřického oltáře. Stal se východiskem pro konstruování jeho „osobnosti“ a základním referenčním prvkem při formální analýze a atribuci dalších děl, řazených do jeho oeuvre. Oltář je považován za ranou tvorbu, respektive kulminaci mistrovsky rané tvorby, a převážně panuje shoda na dataci někdy v letech 1500–1505.³⁷¹ Jde o mimořádné dílo jak z hlediska kvality, jíž v českém prostředí své doby vysoce vyniká, tak i svými rozměry. Není jasné, kdo jej objednal, ani kam bylo určeno, byť bylo navrženo několik hypotéz, pro které však neexistují žádné spolehlivé doklady.³⁷² Všeobecně se usuzuje, že bylo vytvořeno v pražské dílně. Do dnešní doby se dochovalo pouze šest desek, z toho dvě oboustranně malované, s pašijovými náměty a náměty ze života Panny Marie. Jedná se o oboustranně malovanou desku s Navštívením a Kristem před Annášem,³⁷³ oboustranně malovanou desku s Narozením Krista a Nesením kříže, a jednostranné desky s Bičováním, s Korunováním Krista trním, s Ukřižováním a s Kristem na Olivetské hoře.

4.1.1 Navštívení Panny Marie

Na obraze Navštívení [60] je prostor charakterizován jako otevřený pohled do vzdálené krajiny, kombinovaný s monumentální architekturou jakožto podiem pro figurální scénu. Kompozice je členěna do dvou obrazových plánů oddělených motivem zídky rovnoběžné s obrazovou plochou. V prvním plánu se nachází architektonické podium s figurami, ve druhém pohled do blízké i vzdálené krajiny. Jednotlivé plány jsou uzavřeny, a postrádají prvek, který by je plynule propojil. Přední a zadní plán tak spolu významně nesouvisí, oba lze chápat samostatně. Celá scéna je nahlížena z mírného nadhledu, horizont se tak nachází relativně vysoko, přibližně ve čtyřech pětinach výšky kompozice, nad hlavami ústředních figur.

Prostor je mírně prohlouben jak v architektonickém podiu prvního plánu, tak podstatně výrazněji v pohledu do krajiny, který je nosný pro efekt hloubky celého obrazu. Je patrná jasná snaha o sjednocení prostoru, jako by byl nahlížen z jednoho pevného stanoviště, konstruovaného za pomoci principu sbíhání hloubkových linií do úběžníku. [61] Přímký kolmý k obrazové rovině se sice nesbíhají důsledně v jednom bodu, ale míří do relativně malé oblasti uvnitř obrazové plochy, kde se různě protínají (jak soudil již Pešina). Jednotlivá protnutí jsou tak blízko sebe, že nelze pochybovat o práci s konkrétním úběžníkem, ke kterému se malíř při práci vztahoval přibližně, avšak ne zcela přesně. Ve vzdálené krajině se pak uplatňuje ubývání

³⁷¹ KYZOUROVÁ 2007a, 49 navrhla možnou dataci oltáře již před rok 1500 s ohledem na časovou vrstvu grafických listů, kterými byly malby inspirovány.

³⁷² Pešina (PEŠINA 1958, 8; a jeho další pojednání na toto téma) předpokládá, že byl oltář určen do kapitulního kostela sv. Štěpána v Litoměřicích. Vacková a Hořejší předpokládaly určení nejprve do svatovítské katedrály (VACKOVÁ/HOŘEJŠÍ 1967, 14–17), poté do kaple Všech svatých na Pražském hradě (VACKOVÁ/HOŘEJŠÍ 1973, 496–512), což bylo vyvráceno Pešinou (PEŠINA 1981, 366–367). Votoček uvažoval nad některým z Premonstrátských klášterů (VOTOČEK 1983, nepag.).

³⁷³ Malba Krista před Annášem byla dříve označována jako Kristus před Kaifášem. Jan Royt (ROYT 2015, 134) a dříve již Ivana Kyzourová (KYZOUROVÁ 2007a, 47–48) toto ikonografické určení změnil pro chybějící komparz zákoníků a starších, stejně tak pro chybějící mitry a roztržená roucha.

měřítku se zvětšující se vzdáleností. Iluzi prostoru napomáhá překrývání vzdálenějších prvků bližšími. Hlavy P. Marie a Alžběty se nacházejí na pozadí skaliska a vegetace, pilíř portálu pak přeřezává celou kompozici, včetně nejvzdálenějších prvků. Pilíř vymezuje také menší průhled do krajiny společně se vzdálenější architekturou. Klasickým prostorotvorným prvkem, tvořícím iluzi hlubokého prostoru, je zkratka, která se zde však téměř neuplatňuje, spíše je patrná snaha se jí vyhnout. Iluzi hloubky narušuje jednolitě zlaté pozadí namísto modré oblohy. Snaha o sjednocení prostoru se týká také figur, jenž jsou zde zasazeny do přirozeného prostředí, s logickou návazností na ostatní prvky, které již nejsou tupými kulisami, ale stávají se místem děje.

Jevištěm je část monumentální architektury nejasné funkce, na jejímž prahu probíhá setkání dvou žen. Otevřenou arkádou v boční stěně, která odpovídá velikosti figur, je umožněn částečný náhled do prázdného mělkého a dále nerozvinutého interiéru. Z monumentální hmoty stavby je zobrazena její boční stěna, která však nenavazuje správně na zadní zeď, prolomenou oknem, již lze spatřit průhledem do interiéru. Předpokládaný roh za ostěním okna chybí, neboť boční stěna není dostatečně dlouhá. Umístění úběžného bodu do dvou třetin výšky kompozice způsobilo prudké ubíhání hloubkových linií spodní části stavby. Perspektivní princip je patrný i ve vyžlabení rohu ostění arkády, která se ve vrcholu oblouku správně logicky ztrácí při bočním pohledu.

Architektura zaujme strohostí, jednoduchostí, redukováním formy na naprosté minimum při snaze o základní tektoniku. Dekor je zcela vypuštěn, jediným narušením jednolitých ploch kubického objektu je naznačení patek pilířů a vyžlabení jeho hrany. Není nijak charakterizován stavební materiál, nejsou patrné spáry ve zdivu, ani jeho případné defekty. I barevný charakter je pouze symbolický, a chladná šed' se nevztahuje k materiálu, spíše definuje jednotku konkrétního bloku architektury, a umožňuje hru stínů na jejím povrchu. Na zídce v pozadí figur se uplatňuje jiná barevnost, ale objevuje se také členění na kvádry, a dokonce technologie jejich zpevnění železnými prvky. Funkcí utvořené architektury je charakterizace prostředí, jak se typicky objevuje u námětu Navštívení, a zároveň vytvoření hloubky prostoru předního plánu.

Krajinná složka je zde pouze doplněna do pozadí výjevu, od něhož je oddělena zídkou. Jedná se o velice mírně zvlněný terén, na jehož horizontu se přirozeně zvedají zelené kopce a skalisko. Nepřirozeně působí vložení dvou výrazných skalních bloků prorostlých vegetací do popředí krajinné scenerie tak, jak je známe z prostředí objevujícím se často na námětech Olivetské hory. Terén je porostlý vegetací se snahou o rozmanitost, avšak malovanou stále stejnými tahy štětce. Vegetace ubývá na měřítku se vzdáleností, což podporuje efekt ubíhání do dálky, který je však narušen pro tuto logiku předimenzovaným stromem na horizontu v průhledu architekturou. Prostorové cítění je oslabeno jen málo využitou vzdušnou perspektivou, a ubývání sytosti a kontrastu barev se vzdáleností není ani zamýšleno.

Do krajiny je zasazen kostelík a věžovitá stavba. Kostelík je nahlížen z boku. Věž kostela na půdorysu polygonu je v hmotě stavby dominantní, ční výrazně vysoko, a je odstíněna zúžením horní etáže a zastřešena stanovou stříškou. Celá její hmota je v obou etážích maximálně prolomena okny s plaménkovými kružbami. Všechna okna mají tvar klasického oblouku, stejně tak i na boční stěně lodi. Vzhledem k tektonické nelogičnosti takto bohatého prolomení hmoty

nosných stěn věže je zde patrná snaha o dekorativismus, bez ohledu na tektoniku staveb. O tom svědčí i atypický půdorys kostelní věže. Věžovitý objekt je naopak na kruhovém půdorysu, a jedná se pravděpodobně o obranný prvek, charakterizovaný zveličeným cimbuřím v koruně zdiva. Hmoty stěn je však s nejistotou členěna oblouky, které značí buďto prolomení okny, nebo členění stěny lizénami. Na vrcholu věže je možno nalézt pozoruhodný detail v podobě stavebního jeřábu, zvedajícího břemeno. [62] Podobný motiv se na ostatních malbách oltáře již nenachází.

Krajina jako celek, včetně architektonických rekvizit, se snaží o prostorové vztahy objektů s určitými odchylkami, a i přes absenci koloristických efektů působí lehce atmosférickým dojmem.

Jednotný světelný režim podporuje jednotící princip obrazu. Osvětlení je v předním i zadním plánu dodrženo zprava, přičemž světelný zdroj není charakterizován. Vzhledem ke směru osvětlení a nasvícení architektury by mělo světlo, osvětlující figury, procházet skrze tuto architekturu, což poněkud postrádá určitou logiku, protože to by se postavy ocitly ve stínu. Vržené stíny se prakticky neuplatňují, pouze u plášt'ů postav je charakterizován jejich vztah k zemi pomocí stínu. Z logiky světelného režimu by měla být postava Marie zastíněna postavou Alžběty, což se neděje. Architektura stín nevrhá. I přes snahu o jednotu tak nedostatečně pochopený světelný režim narušuje iluzivní dojem obrazu.

K malbě byly hledány možné inspirační zdroje ve třech grafikách. První byla grafika Mistra E.S. L.15 s Navštívením,³⁷⁴ kde je ale shodné pouze základní schéma, konkrétnosti malíř z této grafiky nepřebíral. Další byla Meckenemova grafika L.172.³⁷⁵ Dále pak Dürerova grafika B.84 z cyklu Život Panny Marie, které však dle Kyzourové spíše vzniklo pouze paralelně.³⁷⁶ I to opět používá stejné základní schéma, ale nemá žádný vliv na utvoření prostoru a krajiny v litoměřickém obraze.

4.1.2. Kristus před Annášem

Na opačné straně desky s Navštívením se nachází malba s námětem Kristus před Annášem. [63] Prostor je charakterizován jako městské prostředí, popsané pomocí části architektury jeviště ústřední scény, a pomocí pohledu do uliční sítě města. Krajinná složka, utvořená přírodním terénem, se neuplatňuje. Prostorové plány jsou dva. V prvním se nachází ústřední scéna s Kristem, Annášem a skupinou dalších figur, které jsou částečně nahuštěny na sebe a z větší části tento plán vyplňují. Druhý plán sestává ze zmíněného pohledu do intravilánu města, který oproti mělkému prvnímu plánu prohlubuje obrazový prostor. Ten je nahlížen z otevřeného interiéru, tvořícího první plán, oba plány však nejsou zcela propojeny. Jejich přímou spojnicí je ulice, ubíhající odpředu dozadu, ta však není nijak členěna, nelze na ní tedy její ubíhání v prostoru demonstrovat. I díky kompozici figur prvního plánu jsou jednotlivé plány spíše uzavřeny, bez nutné vzájemné závislosti.

³⁷⁴ ROYT 2015, 134.

³⁷⁵ KYZOUROVÁ 2007a, 46.

³⁷⁶ KYZOUROVÁ 2007a, 46.

Celek je nahlížen z mírného nadhledu, díky čemuž je horizont posazen vysoko, i když není jasně patrný. Celý prostor je viděn z jednoho nehybného stanoviště, a celkově je patrná snaha o prostorovou jednotu. Prostředkem sjednocení je uplatnění konstruované perspektivy, kdy se hloubkové přímkové stýkají v malé oblasti, blíží se jednomu konkrétnímu bodu. [64] Tento úběžník je umístěn nalevo, mimo obrazový prostor. Nachází se ve výši Annášových očí, tedy zbytek figur se nachází v nadhledu. Nejdůležitější se drží bodového úběžníku nejbližší budova se schodištěm ve druhém plánu, ostatní budovy městské veduty tohoto úběžníku dosahují jen povrchně, snad byly jejich hloubkové linie vytvořeny jen nahodile, odvozením od první budovy. Vzdušná perspektiva se zde neuplatňuje vůbec, a ubývání kontrastu barev se vzdáleností jen minimálně. Na figurách lze najít několik částí namalovaných ve zkratce, samotné prostředí však kromě rozvržení podle perspektivního principu další rozvíjející prostorotvorné a iluzivní prvky postrádá. Prostředí ale odpovídá figurálnímu měřítku, a proto i v jeho nezávislosti na ikonografii lze spatřit snahu o jednotu prostoru.

Monumentální architektura prvního plánu je interiérem volně otevřeným do městské ulice. Nahlížena je ze svého vnitřku, a je tvořena pouze částí obvodové zdi a částí Annášova trůnu, vyvýšeného na podiu. Interiér tvoří prostorově poměrně mělké jeviště, které se však jasně hlásí ke své trojrozměrné dimenzi. Velice jednoduchá, strohá architektura, jejíž pohledová část v obraze se omezuje pouze na holé, nečleněné zdi bez charakterizace materiálu, je barevně pojata spíše symbolicky pro rozlišení jednotlivých hmotových celků.

Drobnější architektury městské veduty jsou rozmístěny na složitějším půdorysu uliční sítě. To napomáhá hloubkovému členění prostoru. Jednotlivé patrové domy jsou strohé, redukované na holé zdi bez zdobení či jakékoliv charakterizace materiálu. Kubické, blokované hmoty budov jsou pouze prořezány okny a nezdobnými vchody. Pouze průčelní štíty jsou ozdobeny cimbuřím. Mezi domy se nachází ve středu ulice situovaná kašna na kruhovém půdorysu. Její centrální vertikální část tvoří gotická fiála, z jejíž spodní části prýští z výšky voda. Nejnápadnějším objektem v této části je výrazná věžovitá architektura „houbovitého“ tvaru, zastřešená jakousi kupolí, zdvihající se nad cimbuřím v koruně zdiva. Nepochybně plní obranou funkci brány. Z průchodu pochoduje zástup ozbrojenců i se vztyčenými píkami. Nad budovami zadního plánu se v místě oblohy nachází zlatené pozadí.

Ve světelné režii je čitelná snaha o jednotu v podobě dodržovaných vržených stínů a osvětlení objektů, vždy důsledně zprava a mírně zepředu. Stíny vrhají pouze postavy a objekty v prvním plánu. Tvar stínu vržený na zem nesouhlasí s objektem, na který je vázán, a má pouze podobu ostroúhlých trojúhelníků s tvrdou, nerozptýlenou hranou. Stín vržený lucernou na biřice, který ji nese, však vychází ze tvaru fyzického objektu.

V literatuře byly zmíněny dvě grafiky, ve kterých byl viděn možný inspirační zdroj. První byla Schongauerova grafika L.21.³⁷⁷ Poukazováno bylo na analogii s postavou Annáše, u které lze nalézt podobný typ figury. Pokud byla grafika Litoměřickému mistru známa, rozhodně nečerpal z jejího utvoření prostoru a architektonické složky. Druhou grafikou měla být

³⁷⁷ ROYT 2015, 134.

Dürerova grafika Nesení kříže z Velkých pašijí,³⁷⁸ avšak podoba byla shledána pouze ve figurální složce. Z hlediska prostoru grafika s malbou nijak nesouvisí.

4.1.3. Narození

Na další desce se nachází námět Narození. [65] Prostor a prostředí jsou definovány prostřednictvím zasazení ústředního výjevu do ruiny architektury, nacházející se v krajině. Hloubka prostoru je rozdělena do tří obrazových plánů, které jsou spíše uzavřené, a mohou existovat samostatně, nezávisle na sobě. V předním plánu se nachází ústřední scéna Narození, ve druhém architektonická kulisa ruinózního chléva s postavami, nahlížejícími zpoza zdi, a ve třetím pohled do méně i více vzdálené krajiny s kostelíkem. Celý prostor je nahlížen z mírného nadhledu, díky čemuž je horizont umístěn do přibližně čtyř pětiny výšky obrazové plochy, nad úroveň výšky postav.

Celý poměrně hluboký prostor se nachází v exteriéru, z něhož je také nahlížen. Snaha o sjednocení prostoru je umocněna přesvědčivým umenšováním měřítka objektů se vzdáleností i perspektivním ubíháním části architektury středního plánu, na kterém však nelze spolehlivě doložit práci s úběžníkem. Jednotné pohledové stanoviště je narušeno hloubkovou přímkou zídky v pozadí vola, která ubíhá ve zcela odlišném úhlu. Samotná zadní zeď chléva je však také zobrazena ve své perspektivnosti nelogicky, neboť její ruinózní zakončení v podobě pohledu na sílu zdi je zobrazeno ve frontálnějším pohledu, než by bylo přirozené. Ve figurální složce prvního plánu se uplatňuje dvojitá měřítka, jedno pro Josefa a Marii s dítětem, druhé pro anděly, kteří se navíc nacházejí ještě jednou v menším měřítku na střeše chléva, kde jim schází jakékoliv spojení s objektem, na němž klečí. Jan Royt v obraze hodnotil velikost figur jako závislou na významu: „Mezi postavami vítězí spíše významové vztahy, jak je patrné z různého měřítka klečící P. Marie a stojícího Josefa.“³⁷⁹ Vzdálenost od temene hlavy ke kolenu je však u obou postav shodná, navíc Josefa lze předpokládat spíše většího vzhledem k tomu, že se nachází více vepředu. Rozdílné měřítka figur se jeví spíše díky ne zcela zvládnutým proporcím postavy Josefa. Neuplatňuje se zde akcentování hloubky prostoru pomocí překrývání objektů zadního plánu objekty předního plánu, jako na jiných obrazech oltáře.

Dominantním prvkem, charakterizujícím prostředí, je blokovitá architektonická kulisa chléva. Ta sestává ze dvou zdí kolmých na sebe, z nichž jedna je z podstatné části otevřena jakýmsi průchodem, druhá pak ubourána. Pouze na tomto obraze se v litoměřickém oltáři objevuje určitý naturalismus v architektuře v podobě pobořeného zdiva, které je navíc popraskané. Jinak jsou však stěny opět hladké, monochromní, bez jakéhokoliv dekoru, i bez naznačení charakteru zdiva a jeho materiálu. Charakter materiálu není popsán ani v naturalistickém prvku prasklin a ubouraném zdivu, kde by se jinak měl nutně projevit. Slaměná střecha je již popisnější, je jasně identifikovatelná díky materiálovému rozlišení. Architektonický celek se sice podílí na hloubkovém účínu prostoru ubíháním boční stěny, avšak také narušuje snahu o sjednocení prostoru a pohledu do něj.

³⁷⁸ KYZOUROVÁ 2007a, 48.

³⁷⁹ ROYT 2015, 136.

Krajina zde hraje až sekundární roli. A nikoliv větší, než je obvyklé v běžném užití pohledu do krajiny u tohoto námětu. Jde o mírně zvlněný terén, do kterého je různorodě zasazena rozmanitá vegetace. Pohled je rozdělen na dvě části architekturou středního plánu. V levé části pohledu se uplatňuje daleký pohled, sjednocený řekou, tekoucí téměř kolmo na obrazovou plochu, což podporuje hloubkový účín. V pravé části je umístěn na návrší kostelík, a vedle něj masivní blokovité skalisko, zčásti porostlé vegetací. Návrší, z něž je v průhledu viděna jen část, tvoří odlišnou úroveň horizontu, než lze spatřit v pravé části, což působí nejednotným dojmem. Jen málo je v obou pohledech využita vzdušná perspektiva a snižování kontrastu a intenzity barev se vzdáleností. Tím zůstává nevyužit potenciál většího prohloubení prostoru, a také atmosféricnosti, která je navíc srážena zlaceným pozadím namísto nebe.

Výrazným a jediným objektem zasazeným do krajiny je středověký kostelík, jednodlní, s masivní věží na půdorysu polygonu, a zastřešenou stanovou střechou. Všechny stěny věže jsou nepřirozeně otevřeny velkými okny, která by se hodila spíše do lodi a presbytáře chrámu. Ozdobeny jsou jednodušší plaménkovou kružbou, stejně jako okna kostelní lodi. Dekorativní prvek zde patrně dominuje nad tektonikou a přirozeným vzhledem stavby.

Světelný režim je sjednocen za využití světla, dopadajícího zprava a mírně zepředu. To dodržují i vržené stíny, které se uplatňují pouze u postav, zvířat a architektury chléva. Jsou rozdílného charakteru. Stín Josefa je omezen na drobný ostroúhlý trojúhelník u jeho nohou, který vůbec nerespektuje fyzický tvar, z něž vychází. Stín Marie je také trojúhelného tvaru, avšak protáhlejší, a navíc je hravě veden a správně lomen přes práh otevřeného vstupu ve stěně. Poměrně ostrý a hluboký stín je vrhán slaměnou střechou na vnitřní stěny chléva, který sám ale stín již nevrhá. Správně by stín chléva měl zastínit drobnou zídku nacházející se těsně za ním.

Malba byla srovnávána s několika grafikami, které byly považovány za možný inspirační zdroj. Nejstaršími jsou grafické listy Mistra E.S. L.21³⁸⁰, L.20 a L.23.³⁸¹ Ty však mohly posloužit skutečně jen jako inspirace pro figurální složku. Dalšími možnými inspiracemi mohly být Schongauerovy grafiky L.4 a L.6.³⁸² Ty jsou oproti grafikám Mistra E.S. svým kompozičním schématem o něco blíže litoměřickému obrazu, krajinu mají ale zcela odlišnou. Snad jen utvoření architektury chléva na listu L.4 se typově blíží více, nicméně tento typ byl používán širěji.

Dalšího srovnání se dostalo s oltářem Klanění tří králů z Norimberka od Mistra Löffelholzského oltáře.³⁸³ Narození má sice totožný typ konfigurace postav v obrazovém prostoru, prostor samotný je však ztvárněn jinak. Detaily, a celkové pojetí architektonické i krajinné složky se liší. Zajímavější je však srovnání s ústředním obrazem Klanění tří králů, kde je v popředí rozvíjena téměř stejně utvořená stavba chléva, jako na litoměřickém Narození. Pojetí architektury v detailech a charakteristice materiálů se však zcela liší. Na Vražďení neviňátek je zase stejný motiv nahlížející a o ruce se opírající postavy v okně, jako na Bičování Litoměřického oltáře.

³⁸⁰ ROYT 2015, 136.

³⁸¹ KYZOUROVÁ 2007a, 46.

³⁸² ROYT 2016, 136; Kyzourová 2007a, 136.

³⁸³ ROYT 2015, 136; Oltář publikován ve STRIEDER 1993, 59, Abb. 60–64.

4.1.4. Nesení kříže

Na druhé straně desky s Narozením se nachází námět Nesení kříže. [66] Prostor v obraze je utvářen jako pohled na část blízké monumentální architektury s výrazným pohledem do krajiny. Členěn je do dvou uzavřených obrazových plánů. Přední je zcela vyplněn skupinou figur z výjevu Nesení kříže a částí stavby, zadní pak pouze pohledem do otevřené krajiny. Celý prostor je nahlížen z mírného nadhledu, který tak klade horizont do přibližně čtyř pětín výšky kompozice. Celý je viděn v exteriéru se snahou o výrazné prohloubení prostoru. I přes tyto snahy však celek působí poněkud plošně díky uzavřenosti obou plánů, zobrazených v nadhledu, a díky nedostatečnému využití prostorotvorných prostředků. Perspektivní princip nelze dokumentovat ubíhajícími hloubkovými liniemi, ubíhající prostor je charakterizován pouze umenšováním měřítka se vzdáleností.

Krajinná složka je pouhým pozadím děje, a její funkcí je pouze prostor prohloubit a charakterizovat exteriér, který patří k této ikonografii. Zobrazení Kalvárie či Jeruzaléma, případně stoupání na kopec, jak bývá u tohoto námětu časté, se však neuplatnilo. Jedná se o kopcovitý, ve větší vzdálenosti hornatý terén, do něhož se zařezává klidně protékající řeka téměř kolmo na obrazovou plochu. Tím je akcentována trojrozměrná dimenze krajiny. Vegetace v krajině čítá jen několik málo druhů keřů či stromů, které jsou rozmístěny přirozeně a nenuceně v terénu. Jednotě a hloubce prostoru se zcela vymyká osamocený, silně předimenzovaný vysoký strom na pravé straně, zvedající se vysoko nad horizont. Podobně neorganicky působí také předimenzované blokované skalisko na levé straně, jakoby složené z několika mohutných balvanů. Téměř na horizontu je do krajiny zasazeno ohrazené město, které je definováno pouze hradbou s věžemi, malovanou pouze monochromně světlou linií. To odpovídá zjednodušení prvků a snížení kontrastu s větší vzdáleností, která však pro dokonalý hloubkový účín není dostatečně využita. Vzdušná perspektiva se pak neuplatňuje vůbec. Atmosférickost je díky absenci vzdušné perspektivy potlačena, stejně tak i díky stříbrnému pozadí namísto oblohy.

Mohutná architektura brány, z níž vychází průvod s Kristem, nesoucím kříž, je pojata pouze jako blokovitá monolitní stavba bez dekoru, tektonických prvků a jakékoliv charakterizace zdiva a materiálu. Zakryty jsou všechny její hloubkové linie, a lze předpokládat, že je nahlížena z boku.

Světelný režim zachovává v prvním plánu jednotu, kdy jsou postavy a architektura nasvíceny zprava zepředu. Krajina je pak namalována v rozptýleném světle. Vržené stíny se uplatňují pouze v podobě krátkých ostroúhlých trojúhelníků, a jsou poměrně tvrdé. Vrženy jsou pouze na zem, postavy se mezi sebou nezastíňují, přesto že by k tomuto efektu zjevně docházelo.

Malba byla v literatuře srovnávána s řadou děl. Z grafik jsou to především Schongauerovo Velké Nesení a Meckenemovo Nesení L.31.³⁸⁴ Schongauerova grafika je srovnávána s řadou uměleckých děl, kde bylo přebráno buď základní schéma nebo vybrané detaily. Litoměřická malba snad některé také reflektuje, nicméně utváření prostoru se liší. V pravé části krajiny lze najít určitou volnější podobu s mírnými oblými kopci, řazenými nad sebe, které podobně tvoří krajinu na litoměřickém obraze. Meckenemova grafika se litoměřické malbě blíží pouze

³⁸⁴ KYZOUROVÁ 2007a, 48–49.

obecným schématem, kdy je Kristus pod křížem, který mu vzadu přidržuje muž, a biřic vede Krista na provaze. Žádná bližší srovnání provést nelze, a charakter krajiny i prostoru je také zcela jiný.

Stejně základní schéma má také Nesení kříže Blaubeurenského oltáře Bartholomea Zeitbloma, [67] které bylo s litoměřickou malbou rovněž srovnáváno.³⁸⁵ Dle Fírta je zde blízkost v kompozičním řešení. Neshoduje se jen obecné schéma, které se čteněji objevuje v grafice i malířství (poloha Krista pod křížem, přidržování kříže, vedení biřicem), ale i rozmístění Marie a Jana i jejich gesty, a umístění a gesto biřice se zdviženou rukou jsou velice blízké. Opět jde také o dvouplánovou kompozici obrazového prostoru, kdy přední plán vyplňuje sama ikonografická podstata v podobě poměrně hustého hloučku překrývajících se postav. Zadní plány obou maleb pracují s odlišným principem, Blaubeurenský rozvíjí ikonografickou naraci, litoměřický pouze krajinné pozadí jako kulisu, a to bez ikonografického rozvedení v podobě Kalvárie.

4.1.5. Kristus na hoře Olivetské

V obraze Olivetské hory [68] je prostor ztvárněn zasazením figurální scény do otevřené krajiny, což je ikonografickou náležitostí tohoto tématu. Jde o variaci klasického schématu Krista z profilu, klečícího před skaliskem, a spících apoštolů, rozmístěných v popředí, zatímco v pozadí otevřenou brankou vchází vojáci s Jidášem. K této kompozici se dále připojuje anděl a případný pohled na město, které lze považovat za Jeruzalém.

Celý obraz je rozčleněn do několika prostorových plánů, které jsou mezi sebou propojeny. V prvním, nejbližším, se nachází spící apoštolové. Ve druhém samotný Kristus a skalisko s kalichem. V dalším plánu následuje skalisko za Kristem, a napravo otevřená branka s vojáky a Jidášem. Zadní plán se projevuje pouze v pravé části kompozice, a jde o ohrazené město – Jeruzalém, za kterým se zvedá krajinný hornatý horizont.

Prostor je nahlížen z mírného nadhledu, který tak situuje horizont do přibližně čtyř pětín výšky kompozice. Jednota prostoru je v tomto obraze narušena. To je způsobeno měřítkovým nesouladem jednotlivých figur a objektů. Prostorové vztahy jsou zde vázány z části na významovou rovinu, či snad také na již zaběhlé kompoziční schéma, které podstatně s významovou rovinou pracovalo. Kristus ve druhém plánu je téhož měřítka, jako apoštolové, umístění zcela do popředí. Skaliska působí svébytným dojmem jako nezávislá na okolí, a to včetně vegetace, která porůstá skalisko před Kristem. Branka, kterou vojáci přicházejí, je výrazně předimenzovaná vzhledem k figurám, a její vložení do kompozice působí příliš násilně. Ne zcela jasnou prostorovou vazbu má anděl s křížem v levém horním rohu.

Lineární perspektiva či práce s úběžníky jistě není využita, princip umenšování měřítka se vzdáleností je využit pouze částečně. Jednoty prostoru tak technicky nebylo dosaženo, a to nikoliv kvůli nedostatkům či lokálním pochybením, ale programově. Tvorba prostoru zde totiž podléhá ikonografické složce. Nicméně, celé prostředí výjevu je sjednoceno jinými výtvarnými prostředky, jako je světelná režie a barevnost. Do tohoto prostředí je figurální složka vložena ne zcela organicky, nepřírozně, bez zjevných vazeb ke krajině.

³⁸⁵ FÍRT 2016, 122; MORAHT-FROMM 2002, obr. 192, obr.197.

Architektonické jeviště či monumentální architektura v popředí se v kompozici neuplatňuje. Podstatou utváření prostředí je krajina, která je tvořena neorganicky vloženými skalisky do jinak mírně zvlněného terénu. Mezi nimi spadá vodopád do jezírka, jehož charakter je vystihnout specifickým leskem. Pozoruhodným detailem je odlesk skaliska a traviny na vodní hladině. [117] Vegetací jsou porostlá především skaliska, nejvíce to zadní, kde se vegetace s větší mírou virtuozity, blížíci se divoké přírodě, stává dominantní. I další jednotlivé přírodniny jsou malovány drobnopisně, jistými tahy štětce. Drobné rostliny v popředí imitují druhově nspecifické traviny, a jsou malovány ve svém lesku i stínu. Na skalisku s kalichem lze nalézt velmi detailně namalovanou květinu, kterou lze identifikovat jako konvalinku. [116]

Skrze otevřenou branku v pozadí vchází do prostoru průvod vojáků, který je ztvárněn podobně, jako průvod postav ve scéně Krista před Annášem. Za nimi se otevírá drobný průhled na cestu, lemovanou stromy, které se dále rozvíjejí za brankou do výšky. Ostatní prostor mimo branku je sjednocen cestou, ubíhající směrem k městu, které lze považovat za Jeruzalém. Je obeháno hradbou s cimbuřím a s branou ve věži na kruhovém půdorysu. Za hradbou se pak zvedá vysoká věž na polygonálním půdorysu se zúženou etáží v horní části a se stanovou stříškou. Všechny stěny věže jsou prolomeny vysokými okny s kružbami. Za městem dále pokračuje krajina k horizontu, zčásti porostlému stromy. Vzdušná perspektiva se v malbě uplatňuje jen lehce, ubývání kontrastu a jasu barev se vzdáleností jen mírně.

Světlo do prostoru vpadá zprava zepředu, a malíř tento princip dodržel na figurách i objektech. Vržené stíny se uplatňují pouze u figur Krista a ležícího apoštola v popředí, u jejich nohou. Ztvárněné jsou opět trojúhelně, beze vztahu ke skutečnému objektu, a relativně tvrdě.

V literatuře byla malba srovnávána se dvěma možnými grafickými předlohami. První z nich je Schongauerova Olivetská Hora L.19.³⁸⁶ Základní schéma klečícího Krista před blokovitým skaliskem, a spících apoštolů v popředí je již dáno starší tradicí. Určité drobné podobnosti lze vysledovat ve figurální složce, avšak i ty se objevují na malbách a grafikách tohoto námětu obecněji. Utváření krajiny grafikou ovlivněno nebylo. Druhou srovnávanou grafikou je grafika L.3 Mistra I.A.M. ze Zwolle, opět s námětem Olivetské Hory. Zde při srovnávání platí totéž, co u předchozí Schongauerovy grafiky. Vliv na krajinnou složku malby tato grafika jistě neměla.

4.1.6. Bičování Krista

Na obraze s Bičováním [69] je prostor definován utvářením prostředí interiéru, v jehož středu je situován ústřední výjev. Relativně hluboký prostor je rozdělen do dvou obrazových plánů. První zahrnuje skupinu postav výjevu Bičování a sloup, jakožto centrální podporu klenuté místnosti, druhý plán pak zadní stěny, prolomené okny, a nahlížející postavy. Oba plány jsou uzavřeny, pouze složeny za sebe jako divadelní kulisy. V horní části kompozice je jim představena ještě architektura záklenku sedlového portálu, skrze který je celý prostor uvnitř místnosti nahlížen. Přestože je nahlížen opět z mírného nadhledu, záklenek je naopak ve své trojrozměrnosti namalován viděný z mírného podhledu, čímž narušuje jednotné pozorovací stanoviště. Jednotící princip se však uplatňuje ve zbytku malby.

³⁸⁶ KYZOUROVÁ 2007a, 47; ROYT 2015, 13.

Základem pro konstrukci architektonických kulis byl přibližný úběžník, který se nachází ve středním okně za sloupem, v oblasti hrudi nahlízejícího muže. [70] Nejdůsledněji jej dodržují ostění oken, o něco nepřesněji ostatní hloubkové linie architektury. Zcela mimo tento i jakýkoliv jiný úběžník se sbíhají linie sedlového portálu, rámuujícího scénu.

Architektura samotná se stala jevištěm, či spíše kulisou jeviště, před kterou je výjev zasazen. Jde o místnost, sklenutou na centrální podporu v podobě sloupu, na jehož hlavici dosedají nejspíše barevně vydělené klenební pasy, a kápě, snad křížové, klenby. Tento sloup je zároveň aktivně využit pro výjev Bičování, avšak svou barevností i nejasnou návazností na okolní architekturu může působit i jako samostatný prvek, uzavřený ve svém obrazovém plánu. Hloubku interiéru navozuje projmutí části místnosti v podobě trojbokého pravoúhlého zalomení stěny. Do něj je vsazena lavice, na které lze nejlépe vidět prudké ubíhání hloubkových linií. Jednotlivé zdi jsou prolomeny pravoúhlými okny, do nichž bylo místo průhledu do krajiny aplikováno zlacení. Architektura byla ve své strohosti opět redukována téměř na nutné minimum, bez užití dekoru či charakterizace materiálu či technologie stavby. Jde o hladké bloky zdí, monochromně zbarvené pouze symbolicky. Na sloupu byly respektovány tektonické prvky patky, prstenců a hlavice ve své nejjednodušší podobě, a jeho výrazný lesk je jedinou podrobností této složky malby.

Kromě ubíhání architektury do hloubky na základě perspektivního principu však již malíř s iluzí prostoru nijak zásadně nepracoval. Už jen u figur se vyhnul přílišnému zdůraznění prostorových zkratk. Jednotlivé postavy kolem Krista jsou rozestaveny příliš blízko na to, aby mohly uspokojivě vykonávat danou činnost, a zaclání si navzájem, takže jde spíše o symbolickou, názornou kompozici, než o výjev, odvolávající se ke skutečnosti. Přesto zde lze najít v případě figurální složky iluzivní hříčku, a to opřenou ruku muže, nahlízejícího ze zadního okna, která je vysunuta přes okraj parapetu, a vrhá drobný stín na zeď. Ne zcela srozumitelný je průhled do exteriéru v pravé části, kde se nad dvěma schody začíná otevírat pohled na krajinný terén, který je záhy zcela přerušen zdí nejasné funkce.

Světlo do celé kompozice vpadá zprava, jak je patrné z vržených stínů, avšak také mírně zepředu, což již stíny nerespektují. Vržené stíny se uplatňují pouze u nohou figur ústřední scény, u paty sloupu, ruky nahlízejícího muže v okně, na okenních parapetech a zahaleny do stínu jsou horní části stěn. Stíny, které vrhají figury a sloup, jsou opět v podobě ostrého trojúhelníka s ostrými hranami, naprosto nerespektující výchozí objekt. V případě ruky nahlízejícího muže již stín věrně kopíruje výchozí objekt pro iluzivní účín. Ve světelné režii okenních ostění lze vyzorovat nesrovnalost s ostatními stíny v obraze, které jsou vedeny v jiném úhlu. Z hlediska umístění zdroje osvětlení vzhledem ke stavbě jako celku by okna nalevo, především jejich parapety, mely být ponořeny do stínu, či do hlubšího stínu. Stín, vržený na horní části stěn a výběhy kleneb, je jednotný, jakoby vznikl frontálním osvětlením sedlového záklenku. V takovém případě by se jednalo o důsledné nasvícení zepředu, což se opět vymyká jednotné světelné režii.

Ze dvou grafik, které byly s malbou srovnávány jako její možné předlohy, se jako první nabízí grafický list Mistra E.S. L.40. [71] Dle Kyzourové byl z tohoto výjevu Bičování převzat

právě prostor.³⁸⁷ Shoda je zde v kompozičním rozložení, kdy celý výjev je situován do interiéru, zaklenutého na centrální podporu, jež je zároveň sloupem, k němuž je Kristus připoután. Stejně tak jsou ve zdech prolomena okna a průhled do krajiny, kterou Mistr E.S. na rozdíl od Litoměřického mistra rozvinul. Konkrétní podoba objektů se však již zcela liší, a figurální složka je také úplně odlišná, včetně její kompozice. Shodné je orámování scény pomocí architektury jakéhosi portálku, jen s odlišnou profilací. Pokud mlíř z této grafiky čerpal, převzal pouze základní schéma. Totožné či podobné schéma však lze nalézt i na jiných grafikách či malbách. Jako případnou inspiraci by bylo možné vidět i u grafiky téhož námětu od Mistra Kalvárie,³⁸⁸ [72] kde se jedná o téměř stejné schéma, obohacené o motiv skrze okno nahlížející postavy. Tento motiv se nachází právě i na Litoměřickém oltáři.

Druhou grafikou, kterou literatura uvádí jako možný inspirační zdroj, je Schongauerovo Bičování L.22.³⁸⁹ Zde je však srovnávána spíše postava biřice s metlou a některé další detaily. Prostor je sice utvářen podle téhož schématu jako grafika Mistra E.S., ale na architektonickou složku je kladen menší důraz, respektive je více upozaděna dominancí figurální složky. Litoměřické malbě se navíc blíží pouze ve velmi obecné rovině, a nelze tedy tvrdit, že by z ní malíř čerpal utváření prostoru a architektury.

4.1.7. Korunování Krista trnovou korunou

Obraz Korunování Krista trnovou korunou [73] se nedochoval kompletně, jeho levá spodní část byla značně poničena, a doplněna zčásti neutrální, zčásti napodobivou retuší.

Prostor v tomto obraze je utvářen pomocí prostředí interiéru s ústředním výjevem a pohledem do městské zástavby. Prohloubený prostor, viděný z nadhledu, je rozčleněn do dvou obrazových plánů. První je poměrně široký, a zahrnuje Krista se skupinkou biřiců, umístěných do architektonického jeviště. Druhý pak spočívá v pohledu do exteriéru, městské zástavby s naznačeným terénem.

Prostor a jeho sjednocení je utvářeno za pomoci perspektivního principu sbíháním hloubkových linií do úběžníku. [74] Ten se nachází na turbanu levého horního biřice, a i když se linie neprotínají důsledně v jednom konkrétním bodě, jsou tato protnutí velice blízko sebe, z čehož je malířův zájem o konstrukci pomocí úběžníku patrný. Tento úběžník je respektován veškerou architekturou. Jedinou výjimkou jsou praskliny v dlažbě, či snad samotné označení dlaždic v podobě čar pod Kristovými nohama, které jsou vedeny pouze přibližně, rovnoběžně, mimo úběžník.

Krajinná složka se v obraze neuplatňuje, dominantní je architektura. Ta je monumentální, blokovitá, vyvedená jen ve svém základním tvaru, bez charakterizace materiálu, bez dekoru, bez architektonického článkování, pouze monochromně pojatá v symbolické barevnosti jednotlivých hmot. Jde o neurčitou místnost, prolomenou rozměrným vchodem a oknem. Nahlížena je ze svého vnitřního prostoru. Do středu této místnosti je umístěno nízké podium, na

³⁸⁷ KYZOUROVÁ 2007a, 48.

³⁸⁸ GEISBERG 1923, 64.

³⁸⁹ KYZOUROVÁ 2007a, 48; ROYT 2015, 137.

keré je posazeno hranolovité sedátka z jednoho plného bloku, na které je posazen Kristus. Tento prvek pomáhá členit a traktovat prostor, a tím zvyšovat jeho hloubkový účín.

Architektura městské zástavby je zobrazena jen jednoduše, frontálně, bez oživení pomocí dalších prvků, např. figur, naznačení uliční sítě, nebo podrobnější charakterizace. Jde o patrové domy s půlkruhovým portálem a dvoudílnými pravoúhlými okny. Přestože jsou průčelní fasády nahlíženy důsledně frontálně, je ostění portálu nahlíženo zleva, neboť pouze na jeho pravé straně je viditelná síla zdi. Mezi domy je další průhled vyplněn zlatým pozadím, stejně jako celá plocha okna boční zdi interiéru. Před pohled do městského prostředí je vložena neurčitá zídka, která tvoří částečně pozadí biřici s napřaženým kyjem. Jiné odůvodnění jejího využití není zřejmé, a svou přítomností působí spíše proti hloubkovému účínu prostoru.

Světlo vpadá do kompozice zprava a mírně zepředu. Vržené stíny se uplatňují pouze u figury pravého biřice, Krista a jeho sedátka. Stín biřice je veden pouze důsledně zprava, na rozdíl od stínu Krista a jeho sedátka. Z tohoto hlediska je jednota očividně narušena.

S malbou byly srovnávány dvě grafiky, které mohly sloužit jako předlohy. V grafice Mistra E.S. L.41 viděla Kyzourová možné inspirační východisko v konfiguraci figur a Krista na trůnu.³⁹⁰ V obecné rovině bylo toto schéma dodrženo, avšak pouze v rovině schématu. Prostředí se odlišuje, i když jde o kubické interiéry s prudce ubíhajícími stěnami, mají zcela jinou podobu, a Mistr E.S. nijak nerozvedl průhled do exteriéru. Z hlediska prostoru tak mohla být litoměřická malba inspirována skutečně pouze skutečně konfigurací postav, které obrazový prostor spoluutvářejí. To však může vycházet i z určité logiky centrality kompozice, kdy Kristus uprostřed je obklopen biřici. V rozvedené podobě se tohoto schématu drží další srovnávaná³⁹¹ grafika Schongauerova L.23. Z hlediska utváření prostoru či architektonické složky však nemá s litoměřickou malbou prakticky nic společného, i když určité bližší srovnání některých detailů by bylo možné nalézt ve figurální složce.

4.1.8. Ukřižování

Na Ukřižování [75] není obrazový prostor rozvinut. Prostředí je charakterizováno pouze naznačením terénu Kalvárie, jaké je běžné na mnoha ukřižováních v malbě i grafice. Terén je charakterizován na horizontu, který se nachází přibližně v polovině výšky kompozice. Je tvořen kopci, které podléhají vzdušné perspektivě. Jde však pouze o minoritní prvek, patrný jen v drobných průhledech mezi figurami v popředí, jejichž měřítko je srovnáno. Zbytek obrazové plochy je vyplněn zlacením, které tvoří pozadí ukřižovanému Kristu. Právě na tomto výjevu je nejvíce patrná jeho symbolická přítomnost, umocňující sakralitu, navazující na dosavadní středověké malířství.

Kříž Ukřižovaného je natočen důsledně frontálně, avšak boční hrany jeho trojrozměrné hmoty jsou rozvedeny na pravé straně, což odporuje přirozenému pohledu. Jde o jeden z mnoha prvků, které lze na Litoměřickém oltáři označit za přežitky gotického malířství.

Scéna je osvětlena světlem zprava a zepředu. Vržené stíny se uplatňují ve dvou podobách, a to opět jako ostré trojúhelníky u nohou figur, a poté v některých případech rovněž na

³⁹⁰ KYZOUROVÁ 2007a, 48.

³⁹¹ KYZOUROVÁ 2007a, 48.

draperiích postav. Ne všude, kde by se stíny měly logicky objevit, je lze najít, a pokud ano, stíny fungují jako odpoutání objektu od jiného pomocí jejich optických vztahů. Pozoruhodným momentem je vržený stín levé ruky Panny Marie, který se nachází na plášti sv. Jana, kde přesně reflektuje tvar a gesto skutečné ruky. Tento efekt také napomáhá lokálně prohloubit prostor.

Scéna Ukřižování byla srovnávána v literatuře s možnými grafickými předlohami,³⁹² ale pouze co se týče postojů figur. Z hlediska prostoru a krajiny nemá smysl v těchto grafikách hledat inspiraci, protože litoměřická malba tyto složky nerozvíjí.

4.1.9. Prostor a krajina Litoměřického oltáře očima badatelů

Jako zásadnímu dílu se Litoměřickému oltáři dostalo v literatuře přirozeně největšího prostoru. Prakticky všichni autoři si určitým způsobem všímali utváření prostoru, krajinné komponenty a světelné režie. Nejpodrobněji se těmto zhodnocením prostorotvorných a krajinných prvků věnoval Jaroslav Pešina, od kterého většina dalších badatelů přejala jeho názor.

Ve všech souhrnných pojednáních si Pešina všímal vysoké úrovně kompozičního řešení *„Mocný kompoziční účín obrazů je podmíněn jasným tektonickým smyslem, s nímž jsou rozvrženy hmoty, zdůrazněny dějové vrcholy a rozestaveny figury, které spoluploží obrazový prostor...“*³⁹³

Všímal si nejvíce prostorových kvalit a utvoření hloubky prostoru: *„Malíř se zmocňuje prostoru také prudkým krácením a téměř perspektivně přesným sbíháním bočních kulis, střídáním směrů kolmých i šikmých k obrazové rovině, odstíněním hloubkových vrstev, vytvářením kontrastů a hloubkových vrstev, iluzivních průhledů.“*³⁹⁴ *„Lidé a věci teď žijí v obraze jako ve svém přirozeném prostředí. ...dobře odměřený vzájemný vztah, prostor se váže figurami, které jsou rozestaveny v odstupněném měřítku i v různých plánech do hloubky obrazu.“*³⁹⁵

Tento, sice progresivní přístup, však byl dle Pešiny poznamenán starší tradicí: *„...malíř byl v litoměřickém oltáři poután ještě mnoha pozdně gotickými představami ... mnohé také plynou z příznačného rozporu mezi středověkou ještě pojmovostí a novou empirií. Odtud určité nejasnosti a přežitky v konstrukci prostoru, která ještě není podložena znalostí centrální perspektivy, odtud přílišná nadhledovost, nadměrná ubíhavost hloubkových přímek a měřítkové diskrepance...“*³⁹⁶

V případě názoru na neznalost perspektivy jde u Pešiny o korektiv předchozího tvrzení *„Perspektivní znalost malířova je vůbec obdivuhodná a po prvé se s ní setkáváme v takové dokonalosti.“*³⁹⁷ I jeho názor na nadhledovost byl dříve trochu jiný *„...nadhledovost je překonána volným ústupem prostorových plánů a jejich hladkým zapojením do sebe.“*³⁹⁸

³⁹² KYZOUROVÁ 2007a, 49; ROYT 2015, 138–139.

³⁹³ PEŠINA 1984, 592.

³⁹⁴ PEŠINA 1984, 592.

³⁹⁵ PEŠINA 1958, 10.

³⁹⁶ PEŠINA 1978, 354.

³⁹⁷ PEŠINA 1940, 153.

³⁹⁸ PEŠINA 1940, 153.

Nešlo však o skepsi, protože oltář je dokladem významného slohového posunu českého malířství „...jeho uvědomění si kauzality, jeho logika a jasný smysl pro výstavbu obrazu – to vše je možno pokládat za rysy nového pojetí, které posouvalo české malířství na základnu zvolna nastupujícího nového renesančního názoru.“³⁹⁹

Tyto formální prvky dle Pešiny z velké části přejal od svého údajného učitele, Mistra křivoklátského oltáře „...od něho převzal také řadu znaků, které pak budou procházet celým jeho dílem. Je to konstrukce architektonického prostoru, je tu i něco z utváření krajinného prospektu, ...“⁴⁰⁰

Jako charakteristický rys utváření jeviště děje spatřoval Pešina pro mistra typickou jednoduchost provedení architektonických kulis: „Nic tu však nesmí odvádět pozornost od děje. Proto je omezena inscenace na nejmenší míru, dřívější drobnopisný rozbor ustoupil souhrnnému, objímavému pohledu a syntetickému zření, v němž je vše redukováno a zjednodušeno do velkých objemů a jasných ploch. Z vnitřního, opticky už téměř sjednoceného prostoru se stal přísně kubický útvar, podlahy i stěny se jeví jako hladké, nezdobné, pouze barevně odstíněné plochy, proti kterým se o to určitěji zdvihají figury... na této velké hospodárnosti s výrazovými prostředky, ... je založen monumentální účín, který byl jedním z hlavních malířových záměrů.“⁴⁰¹

Utváření architektonických kulis měl převzít na své předcházející cestě do Podunají od Jörga Breue Ruelanda Frueaufa st. „...prázdnost interiérů, hladkost architektonických kulis a jejich ostrá, nadměrná ubíhavost jsou tu i tam společné rysy.“⁴⁰² Možnost inspirace Litoměřického mistra v hladkých architekturách Frueaufa i Breue připouštěl i Fířt, který Pešinovy závěry o podunajském školení relativizoval, a vysvětloval spíše švábským východiskem „Snad jen v jediném výtvarném aspektu mají Breuovy práce blíže k Litoměřickému oltáři než bychom našli ve švábské malbě – a sice v pojetí chladných kubických stěn interiérových scén.“⁴⁰³

Pešina si dále všiml, že krajinná složka se v tomto díle také značně rozvinula „... platí to především o krajinně tvořící pozadí výjevů všude tam, kde to děj připouští. Ta není ještě chápána jako výkroj skutečnosti a přírodního pásma, ale blíží se mu přirozeností záběru, volným ústupem plánů, svěžestí pohledu a pozorováním vzdušné perspektivy.“⁴⁰⁴ Jde opět o určitý korektiv jeho dřívějšího názoru „Krajina svým charakterem odpovídá zřejmé snaze o náhodný výkroj skutečné přírody, s bohatou náplní krajinných kulis, vegetace a architektur, avšak právě v této zálibě v malebných motivech je dán výraz přesvědčení pozdního gotika, jemuž je krajina ještě stále uměle vytvořeným jevištěm svatého děje.“⁴⁰⁵

Právě krajinná složka údajně byla ovlivněna mistrovou cestou do Podunají před vznikem tohoto oltáře, kde měl čerpat inspiraci především v díle Jörga Breue „U Breue poznal stavbu obrazu, ... obeznámil se s myšlenkou realistického studia skutečnosti, s chromatikou dunajské

³⁹⁹ PEŠINA 1978, 354.

⁴⁰⁰ PEŠINA 1978, 354.

⁴⁰¹ PEŠINA 1984, 592.

⁴⁰² PEŠINA 1950, 56.

⁴⁰³ FÍŘT 2016, 122.

⁴⁰⁴ PEŠINA 1984, 592.

⁴⁰⁵ PEŠINA 1940, 153.

školy, s funkcí vrženého stínu a ovšem i s významem krajiny v obrazovém celku.“ „...sdílí s ním jeho malířský přednes a krajinný romantismus, ale staví se odmítavě k jeho dramatickosti...“⁴⁰⁶

Pešina spatřoval v obrazech Litoměřického oltáře také progres, co se týče světelné režie, která spoluutváří a jednotí prostor. „... Značná úloha je v obraze přiřčena světlu, které proniká jakoby z blízkého a silného zdroje důsledně zleva dopředu, a je pak sledováno ve svém dopadu i odrazu. Osvětlené objemy vrhají stín, který není sice ještě vázán obrysem tvaru, ale znovu prokazuje, že malíř si byl již vědom vztahu mezi příčinou a následkem a že z něho dovedl také vyvodit umělecké důsledky.“⁴⁰⁷ „Vržený stín ... má stále podobu krátkého trojúhelníku, pomáhá však vyložit lépe poměr postavy k základně a umožňuje jí tím také, aby vystoupila v přesvědčivější fyzický vztah k okolí. Práce se světelnými hodnotami v litoměřickém oltáři jde opravdu daleko za meze dosud dosažené v českém malířství.“⁴⁰⁸

Nejpozitivněji hodnotil Pešina obraz Olivetské hory, kde „...dosáhl mistr vrcholu svých tvořivých možností v obrazovém sjednocení, v pevné kompoziční výstavbě, v spojení figur s prostorem, v citu pro přírodu, ...“⁴⁰⁹ Tento obraz byl dle Pešiny vytvořen Mistrem samotným, stejně jako podle něj sám vytvořil mariánské výjevy. Na ostatních pašijových obrazech spatřoval výrazný podíl pomocníka, který se odlišuje „menší jistotou v postavení a umístění figury a v prostorových vztazích, v dekorativnosti kompozičních osnov, v tvrdším zacházení s šatem a nedostatky v kresbě, především v zkratkách...“⁴¹⁰

Ke konstrukci prostoru se vyjádřil i Jan Royt, který naopak spatřuje určitou podřízenost konstrukce prostoru figurální složce „...charakteristickým rysem je to, že konstrukce prostoru je podřízena figurální složce“ a dodává, že „překvapí kontrast čistoty architektonických prvků a naturalistického detailu. ... zvláštní kontrast mezi detailem a celkem si lze jen těžko představit bez italské lekce“.⁴¹¹

Pešina rozlišoval také autorství maleb, kdy Mariánský cyklus byl malován samotným mistrem, zatímco pašijové výjevy převážně pomocníky.⁴¹² Ve figurální složce by při detailní analýze pravděpodobně bylo skutečně možno nalézt určité odlišnosti, při srovnání krajin se však zdá, že byly malovány na obou cyklech totožným malířem. Z toho vyplývá možná hypotéza o specialistovi na krajinné pozadí, činném na tomto oltáři,⁴¹³ případně o odlišném rozdělení autorského podílu jednotlivých osob, které by si v každém případě zasloužilo celkový detailnější rozbor.

⁴⁰⁶ PEŠINA 1950, 56.

⁴⁰⁷ PEŠINA 1984, 592.

⁴⁰⁸ PEŠINA 1978, 351.

⁴⁰⁹ PEŠINA 1950, 54.

⁴¹⁰ PEŠINA 1950, 54.

⁴¹¹ ROYT 2015, 143.

⁴¹² PEŠINA 1950, 54.

⁴¹³ Tuto domněnku formulovala již CHLUMSKÁ 1999, 33.

4.1.10. Shrnutí a charakteristika souboru maleb

Z hlediska utváření prostoru, krajinné i architektonické složky, a stejně tak i světelné režie, jsou si všechny obrazy blízké. Pokud bychom měli určit podíl jednotlivých osob, činných na tomto díle, bude se toto rozlišování pohybovat na hraně možného vývoje či variování konkrétního malíře. Toto hledisko je dokumentovatelné spíše na figurální složce, kde lze spatřit určité rozlišení přístupu k utváření obličejů a draperií.

Osobně se domnívám, že konstrukce prostoru má na většině maleb totožný charakter. Vždy se jedná o dva či tři obrazové plány, které jsou z valné většiny zcela uzavřeny. Přední plán si neklade ambice na výrazné prohloubení prostoru, a je primárně nositelem ikonografické podstaty – ústředních (často jediných) figur, které jsou situovány na jeviště, tvořené kulisami monumentální blokovité architektury. Takovýto přední plán lze typicky spatřit na Narození, Navštívení, na obraze Krista před Annášem a Nesení kříže, podobně také na Korunování trním a Bičování. V případě Ukřižování se jedná pouze o tento jediný obrazový plán.

Druhý či zadní plán je zpravidla pasivní, a jeho úlohou je pouze dotvořit a prohloubit prostředí výjevu. Takto je tomu na Navštívení, Nesení kříže a Korunování trním. V některých případech zadní plán mírně rozvíjí děj prvního plánu, který je však nositelem dějové podstaty. Tak je tomu na Narození, Bičování, na obraze Krista před Annášem, a Olivetské hoře. Přitom však především na Olivetské hoře je tento princip odůvodněn kompoziční tradicí, podobně jako běžným schématem nahlížejících postav zpoza zdi v Narození.

Motiv pohledu do přírodní krajiny se uplatňuje pouze na obou Mariánských obrazech Navštívení a Narození, z pašijového cyklu pak pouze na Nesení kříže a Olivetské hoře (v Ukřižování se jedná o minoritní nerozvinutý prvek). Lze tedy polemizovat s již citovaným názorem Pešiny, že krajina se objevuje všude tam, kde to připouští děj.

Domnívám se, že na všech těchto čtyřech obrazech s rozvinutou krajinou byl autorem přírodních prvků stromů, keřů a skalisek jeden malíř. [121] Skaliska jsou pojata vždy jako shluky mohutných balvanů, které jsou neorganicky vloženy do terénu, a následně osazeny vegetací. Vegetace je jen málo rozmanitá a druhově neurčitelná, jednotlivé typy se neustále opakují. Vytvořena byla tak, že malíř nejprve namaloval celkovou hmotu jednotlivých částí porostu, např. koruny stromu, a rozlišil pouze celkové ponoření do stínu či světla. Teprve na něj pak nasadil světlejší barvou členění této hmoty, které ve své schematicnosti může znamenat buď lístky, nebo spíše drobné shluky zeleně. To provedl pomocí drobných opakujících se spojených obloučků světlé barvy, na kterých je dobře patrná práce se štětcem, která byla provedena v rutinní rychlosti svižnými tahy. Na obrazech Narození a Navštívení je možno najít také naturalistický motiv ze suchých větví, trčících ze skalisek. Na Olivetské hoře se na podobně formovaných skaliskách již tento motiv nenachází, na Nesení kříže se pak nenachází ani příležitost k takovému motivu.

Nesení kříže je svým utvářením krajiny specifitější. Kromě stejného, již uvedeného principu utváření vegetace, je zde další prvek jakýchsi kulovitých, či oválných prvků, snad stromů, které jsou naznačeny pouhým minimalistickým obrysem, namalovaným světlejší a tmavší barvou svižnými tahy. Tento typ vegetace lze nalézt, i když méně výrazný, i v tmavých vzdálených partiích krajiny. V krajině je navíc téměř na horizontu namalována nevýrazná městská

architektura, pomocí světlých linií naznačujících tvar a hmotu schematické veduty. Tento prvek také nelze nalézt na ostatních malbách oltáře. Ve všech obrazech krajiny hraje roli vodní plocha.

Do krajiny byly na některých obrazech (Navštívení, Narození, Olivetská hora) zasazeny drobné stavby. Ty jsou také rozvíjeny na obraze Krista před Annášem v rámci pohledu do intravilánu města. Vždy se vyznačují blokovitostí a dekorativností. Na všech těchto malbách se objevují prvky věží na kruhovém či polygonálním půdorysu, naopak nikdy na klasickém pravoúhlém půdorysu. Obzvláště použitý polygonální půdorys je v případě architektury věží zcela atypický. Ještě více fantazijně působí prolomení těchto věží rozměrnými okny s kružbami, pokud jsou stavby svázány se sakrální funkcí, (v případě Navštívení, Narození a Olivetské hory). Tento ve skutečné architektuře nereálný prvek dodává motivům staveb a tím i krajině určitou dávku fantasknosti. Věže, které mají obrannou funkci, jsou pak vždy na kruhovém půdorysu, a s prvkem cimbuří.

Na většině maleb se nachází monumentální architektura, která plní funkci jeviště, v prvním plánu. Jde vždy jen o pohled na část stavby, která nemusí být nutně identifikovatelná. Na všech obrazech je charakteristická svým až minimalistickým provedením, kdy hmota stavby je oproštěna od dekorativních prvků a stavebních tektonických článků, a redukována na pouhé holé stěny. Vždy schází také snaha o jakoukoliv bližší charakterizaci materiálu, technologie stavby, či jiných podrobností. Jde o přesné kubické tvary, do kterých se prořezávají okna či vstupy. Barevnost je pouze symbolická, a nemá žádný vztah ke skutečnosti. Určena je pouze jednotlivými bloky hmot, z nichž každá jednotlivá je vymezena monochromní barevností. Jak již poznamenal Jan Royt, jedná se o překvapující kontrast hladkých, plochých, jednoduchých stěn architektury s jinak naturalistickými detaily, přítomnými především ve figurální složce.⁴¹⁴

Jistou výjimkou je malba s námětem Narození Krista, kde je tato schematická hmota zdíva rozvinuta o zdánlivě naturalistický prvek prasklin a ruinózního ubouraného zdiva. Jde však pravděpodobně pouze o záměr vyjádřit chudé, prosté prostředí, jako místo narození Spasitele. Úplně stejný princip lze pozorovat na budově chléva na Klanění tří králů z Křivoklátského oltáře, [120] kde je podobně popraskané a ubourané zdivo namalováno pouze monochromně, bez charakterizace a rozlišení materiálu v prasklinách – stejně, jako na Litoměřickém oltáři. „Naturalismus“ v architektuře tak zůstává pouze ve významové rovině, nikoliv v realistické rovině.

O něco podrobněji je architektonická složka rozvedena na obraze Bičování. Její hmota je ucelenější a složitější, jedná se o pohled do interiéru komplexnější, než na jiných obrazech. Nejvíce zaujme sloup, ke kterému je připoután Kristus, a který zároveň slouží jako centrální podpora klenutí tohoto prostoru. Po celé jeho výšce je veden pečlivě utvořený lesk, který by snad mohl blíže charakterizovat jinak monochromně malovanou část jako lesklý kámen, snad mramor. Klenba, dosedající na hlavici sloupu, je barevně členěna. Tektonické prvky klenebních pasů jsou malovány červeně, zatímco plocha kápí klenby žlutě.

V prostředí výjevů na malbách lze nalézt i opakující se motivy. Jde například o nízkou zídku, která tvoří jakési pozadí prvkům prvního plánu či traktuje prostor v jeho hloubce. Nachází se na výjevech Navštívení jako pozadí Marie a Alžběty, na Narození jako pozadí vola, na Korunování

⁴¹⁴ ROYT 2015, 143.

trním jako pozadí bířice s kyjem, a na Bičování, kde uzavírá pohled do exteriéru. Svou přítomností většinou spíše zplošťuje, než prohlubuje prostor, a její funkce, kromě utváření monochromního pozadí, je nejasná.

Na všech obrazech se uplatňuje zlacené či stříbřené pozadí, které nahrazuje nebeskou modř. Svou přítomností jde proti iluzivnímu principu a prohlubování prostoru, o které je však v malbách patrná snaha. Protože se jedná o prvek, který umocňuje sakralitu obrazu, lze hovořit o v určitém smyslu podřízení prostorové složky a jednotícího principu ikonografické složce.

Z cyklu oltářních obrazů se nejvíce vymyká Ukřižování a Olivetská hora. Ukřižování je pojato pouze v jednom plánu, bez rozvinutí prostorové, natož krajinné či architektonické složky. Dominantně se uplatnilo zlacení, a vše je soustředěno na vnímání děje Ukřižování, nikoliv jeho prostředí. Olivetská hora sice užívá stejných principů jako ostatní obrazy (vyjma Ukřižování), avšak komponování prostoru se výrazně liší. Lze rozpoznat více obrazových plánů, které jsou tentokrát otevřeny a propojeny. Zároveň se zde však objevují měřítkové nesrovnalosti, a je patrný o něco větší důraz na významovost na úkor realistického náhledu. Tato odlišnost mohla být způsobena pravděpodobně východiskem ze staršího či běžně používaného základního kompozičního schématu.

Ze souboru maleb vyplývá, že malířův postup tvorby obrazového prostoru spočíval v práci s perspektivou, při níž si významně pomáhal prací s úběžníkem, který byl nosný pro základ kompozice a rozvržení prostoru. Tento úběžník nebyl dodržen zcela doslovně, ale jen přibližně, některé k obrazové ploše kolmé linie byly navíc jen odušeny. Ostatní prvky krajiny, drobné architektury a detaily byly do této koncepce dosazeny intuitivně. Malíř si byl vědom existence prostorových vztahů, snažil se s nimi vědomě pracovat, ale ne vždy byly zcela pochopeny, a ne vždy byly nadřazeny ikonografické názornosti. Základem přítomné perspektivy již není ikonografický motiv, ale úběžník. U prostorového ztvárnění figury se malíř většinou vyhýbal pohledům, pro které by bylo nutné výraznější uplatnění prostorové zkratky. To však nijak nesnižuje plastické cítění tělesných objemů, které je v českém malířství dosud nebyvalé.

Celý prostor se malíř snažil osvětlit světlem z jednoho zdroje, čemuž podřídil stíny a světla. Tento efekt umocnil uplatněním vržených stínů, které ztvárnil většinou v podobě ostrých trojúhelníků. Přestože světlo je denní, přirozeně rozptýlené, jsou stíny ostré, jako by vznikly za působení silného umělého světla. Místy se objevuje i snaha stíny více přizpůsobit skutečnému objektu, k němuž se vztahují, ale jde jen o několik málo případů. Ne vždy byl světelný režim dodržen ve své jednotě, směry vržených stínů se na některých malbách rozcházejí či ne zcela odpovídají osvětlení samotných objektů. Často jsou jen vágně, anebo spíše vůbec, využity u postav a objektů nacházejících se v zadním plánu.

Celkově je tedy patrná snaha o sjednocení obrazového prostoru, jako by byl nahlížen divákem z jednoho stanoviště. Tento přístup je však místy poznamenán do jisté míry významovou nadřazeností, a také některými defekty v utváření takového trojrozměrného prostoru. Malíř se jasně snažil zobrazit prostor věrohodně v jeho trojrozměrnosti, s jednotícím přístupem. Zákonitosti některých optických jevů však nebyly zcela pochopeny, a snaha o jejich ztvárnění je naroubována na pozdně gotický přístup. Trojrozměrnost a hloubku prostoru vyjádřil

malíř především architektonickou složkou, ve které pracoval s úběžným bodem, neboť prostorový potenciál krajinné složky nebyl využit v takové míře.

Nelze souhlasit s Pešinou, který o krajinné složce na tomto oltáři tvrdil, že tvoří „*pozadí výjevů všude tam, kde to děj připouští*.“⁴¹⁵ Tento potenciál také nebyl, a to tím spíš při předpokládaném vzoru podunajské školy, zcela využit. Je však pravdou, že krajina, ale i ztvárnění městských vedut, do jisté míry napomáhají naraci, ne však více, než jak bylo běžné v německém malířství, natož jimi byl děj více rozvíjen. Krajina i architektura mají většinou typickou úlohu jako součást prostředí daných ikonografických námětů, které stále zůstávají dominantní.

Při této analýze je nutno počítat s tím, že jde pouze o část desek oltářního celku, z nichž několik není dochováno. To podkopává možnost vyřknout některá zobecnění s jistotou, a stále se tak budou pohybovat aspoň zčásti v rovině hypotéz.

4.2. Strahovský triptych

Takzvaný Strahovský triptych (či jinde také Strahovský oltář) ze Strahovské obrazárny je dalším dílem, vzniklým v druhé polovině prvního desetiletí 16. st.⁴¹⁶ v dílně Mistra Litoměřického oltáře. V obrazárně na Strahově se dnes nachází pouze část oltáře, centrální deska s Navštívením a levé křídlo s Narozením Krista a Útěkem do Egypta. Na vnější straně křídla se nachází polovina scény Zvěstování. Desky pocházejí ze Strahovského kláštera, avšak původní provenience je neznámá. V soukromé sbírce se dnes nachází obraz s námětem Vraždění neviňátek, který byl nedávno prodán v aukci ze soukromé sbírky ve Španělsku, a byla rozpoznána jeho příslušnost ke Strahovskému triptychu.⁴¹⁷ Střední deska je připisována samotnému mistru dílny, obrazy křídel pak s větší či menší jistotou dílenskému pomocníkovi.

4.2.1. Navštívení Panny Marie

Na ústředním obraze Strahovského triptychu s námětem Navštívení, [76] je prostředí charakterizováno jako architektonické jeviště s dalekým pohledem do krajiny. Obrazový prostor je rozdělen do tří uzavřených plánů. První zahrnuje figurální složku ústřední scény, druhý architektonické kulisy, třetí pak krajinné pozadí. Prostor je nahlížen z mírného nadhledu. Horizont je umístěn až do přibližně čtyř pětiny výšky kompozice, a není dodržen v celé své šíři, neboť v okenním průhledu předsazené architektury se krajina ani pod rovinou horizontu neobjevuje.

Obraz působí dojmem jednoty prostoru, což je umocněno důsledným ubýváním měřítka se vzdáleností a přesvědčivým zasazením figur do prostředí. Jednota prostoru je ale narušena nedůsledným dodržením úběžníku hloubkových přímek, se kterým malíř pracoval. [77] Úběžníků je tak hned několik relativně daleko od sebe, a všechny se nacházejí mimo plochu obrazu. Jeden úběžník dodržují hloubkové přímky římsy stavby ve druhém plánu, další úběžník definuje nadpraží portálu téže stavby, okenní mříže jsou vedeny jen přibližně na jiný úběžník

⁴¹⁵ PEŠINA 1984, 592.

⁴¹⁶ KYZOUROVÁ/KALINA 1993, 35 datují v katalogu strahovské obrazárny oltář až po roce 1510.

⁴¹⁷ AUKČNÍ KATALOG ZEZULA 2014, 24–25.

(pokud však nejsou dělány spíše jen nahodile), a další úběžník využívá část schodiště, přičemž jeden schod jej nerespektuje. Použití více úběžníků, které jsou značně vzdáleny, působí mírnější úhel hloubkových linií, a nedochází tak k jejich prudkému kácení. Prohloubení prostoru napomáhá překrytí zadního plánu postavou Panny Marie ob jeden plán, tedy přes nízkou zídku.

Důležitým prvkem, který utváří a prohlubuje obrazový prostor, je architektonické jeviště a kulisy, do kterých byl výjev zasazen. Jde o typ připomínající palácovou architekturu. Postavy jsou umístěny na vyvýšené podium se schody, které se nachází na terase, vymezené nízkou zídkou. Za terasou se zvedá hmota stavby s otevřeným portálem, zamřížovaným oknem, římsou a dalším patrem, obehnaným zábradlím. Na blok stavby jsou nasazeny základní tektonické a architektonické prvky, jako je profilovaná římsa, profilace supraporty a ostění portálu, orámování okna, a sloupky v portálu a na nároží stavby. Sloupky jsou osazeny hlavicemi a prstenci a vyvedeny v odlišné barevnosti a na jejich povrchu je zdůrazněn jasný lesk, odpovídající nasvícení prostoru.

Celá hmota stavby je tak pročleněna, a podobně členěna je i hmota zídky terasy. Pouze podium se schody je zcela hladké a strohé ve své kubické hmotě. Výrazné okno stavby je kryto kovanou mříží, na níž jsou jednotlivá křížení železných prutů svázána prstenci, které jsou dekorativně střídavě natočeny. Kovaným zábradlím s šikmými podporami je osazeno horní patro budovy a také zeď nacházející se v průhledu skrze portál stavby. Zábradlí a kované prvky celkově umocňují dekorativnost, ale také přirozenou prostorovou dimenzi objektu. Základem architektury jsou strohé kubické hmoty zdí s monochromní barevností, která je určena pouze rozlišením jednotlivých hmot. Charakteristika zdiva se nijak neuplatňuje.

Krajina v obraze doplňuje prostředí a prohlubuje prostor. Celá je odsunuta do pozadí, a je jí vyčleněn celý zadní plán. Terén je rovinatý, ohraničený na pozadí hornatou krajinou, a v popředí je utvořen skalnatými bloky. Krajina je cítěna v prostoru. Jednotlivé objekty jsou do ní přesvědčivě zasazeny a rozmístěny ve vzájemných prostorových vztazích. Tyto vztahy porušuje pouze výrazná vertikála stromu, značně předimenzovaného vzhledem ke svému okolí, a také předimenzované skalisko v levé části, porostlé vegetací. Pro vyjádření prostoru je uplatněna také vzdušná perspektiva a ubývání jasu a kontrastu barev se vzdáleností.

Vegetace je jen málo různorodá, často se opakuje, a je vždy malována jen schematicky pomocí modelovaného objemu a následných nasazení svižných světlejších tahů štětce. Barevně je variována pouze do dvou typů. Poblíž horizontu je redukována jen na schematické oválné tvary s tmavými a světlými obrysy. Naturalistické prvky trčících suchých olámaných větví jsou až mírně zvětšeny vzhledem k celku. Naturalistickým prvkem je také trs trávy, spadající dolů ze skaliska.

Do krajiny je zasazeno několik drobných a jedna dominantní architektura. Dominantní architekturou je hrad se dvěma oválnými věžemi, zastřešenými stanovou a jakousi atypickou střechou, a jednou věží na polygonálním půdorysu se zúženou horní etáží, a zastřešenou také stanovou střechou. Na základě analogií s Litoměřickým oltářem by se mohlo jednat o věž sakrální stavby. Jedna z válcových věží je obehnána hradbou s cimbuřím, vedle které stojí palácová stavba se stupňovitým průčelným štítem, obráceným na nepohledovou stranu.

Malba stavbiček v krajině zabíhá do větší popisnosti ztvárněním některých detailů, ale také do naturalističnosti, kdy se na hladkých stěnách objevuje pod okny znečištění fasády. Ve větší vzdálenosti je namalován dům, situovaný mezi stromy, na kterém je i při velkém zjednodušení patrná snaha o popisnost. Ta je zřejmá i na siluetách věžovitých staveb na horizontu, které jsou i při své velké vzdálenosti rozlišeny aspoň v barevnosti. Při celkovém pohledu na krajinu pod modrým nebem působí na diváka její atmosférický účinek.

Světlo do obrazu vpadá zleva zepředu a mírně shora. To respektuje vržený stín Panny Marie, který je ztvárněn jako trojúhelník s rozostřenými okraji. Stíny fungují také jako definování vztahu figur k terénu. Jednotu světelného režimu narušuje drobný trojúhelný stín mříže v okně, který je veden, jako by vznikl osvětlením zprava. Práce se stíny se uplatňuje i v krajině, kde je část skalisek plošně zastíněna, což vytváří působivý atmosférický prvek.

4.2.2. Narození Krista

V obraze s námětem Narození Krista [78] je prostor ztvárněn jako pohled do interiéru, ze kterého je možno spatřit průhledy do daleké krajiny. Je rozdělen do tří obrazových plánů. První vyplňuje pouze figurální složka Panny Marie s dítětem, druhý architektonické kulisy a sv. Josef, třetí pak části vzdálené krajiny. První dva plány jsou částečně propojeny, zadní plán je zcela uzavřen a osamostatněn. Celá scéna je nahlížena z nadhledu a nepravidelný horizont je umístěn přibližně do tří čtvrtin výšky kompozice.

Prostor je prohlouben jak v architektuře, tak v krajinném pozadí. Je sjednocen užitím tušené perspektivy, avšak ne dokonale. [79] Lze předpokládat práci s přibližným úběžníkem, který ale hloubkové linie nedodrží. Pohled z jednotného stanoviště pozorovatele narušuje okno s půlkruhovým záklenkem zadní stěny, jehož římsa je šikmá, jakoby celá stěna nebyla rovnoběžná s obrazovou plochou, přestože je tak konstruována. Malíř se ve figurální složce vyhnul prostorovým zkratkám, jak to jen šlo, výrazně se neuplatňuje ani překrývání objektů. I přes snahu o prohloubení působí malba poněkud plošněji oproti ostatním obrazům.

Interiér stavby je nahlížen z jejího vnitřku, a jde o hladkou, strohou architekturu, která nenese žádný dekor, pouze minimální profilaci stavebních článků. Materiál ani technologie stavby nejsou nijak charakterizovány. Barevnost se omezuje na symbolické rozlišení jednotlivých hmot. Samotná stavba má v ostění portálu, v němž klečí sv. Josef, okosenou hranu, která je kousek nad zemí ukončena a přechází v pravouhlou hranu. Ostění okna je lemováno profilací, jejíž nasvícení ovšem neodpovídá zamýšlenému světelnému režimu. Druhým výrazným architektonickým objektem je krb, který je ztvárněn podobně, jako krb na Zvěstování Křivoklátského oltáře, pouze s menším důrazem na členění jeho hmoty, naopak má ještě více blokovitý a monumentální charakter.

Krajina v této malbě hraje spíše minoritní roli, a její funkcí je pouze více prostorově prohloubit a doplnit prostředí výjevu. Jde o hornatou, jen málo vegetací zarostlou krajinu, do které jsou zasazeny drobné stavbičky. Terén je charakterizován převážně jen barevností, a vegetace je namalována jen velice schematicky, povšechně, bez zájmu o podrobnosti či akcentaci tvaru. Stavby, zasazené do krajiny, vytváří město, skupinka věží na zarostlém kopci by snad mohla představovat hrad. Tyto stavbičky jsou malovány pouze ve tmavé siluetě

a s naznačenými okny, vždy důsledně frontálně, a neorganicky zasazené do prostoru. Celkový atmosférický dojem je potlačen, a krajina působí pouze dojmem schematické kulisy.

Světlo vpadá do prostoru zepředu a mírně zleva. Vržený stín lze najít pouze u Panny Marie, kde je pouze lehce ztvárněn jako trojúhelný, s rozptýlenými okraji. Do hlubokého stínu se přirozeně noří vrchní část vnitřku krbu. Stíny se také místy snaží upřesnit vztah figury a podlahy, nicméně na řadě míst zcela schází očekávaný vržený stín. Ostění okna v zadní stěně místnosti je nasvíceno chybně.

4.2.3. Útěk do Egypta

Další částí triptychu je malba s výjevem Útěk do Egypta. [80] Celé prostředí, v němž se výjev nachází, je utvořeno jako pohled do hluboké krajiny. Obrazový prostor je členěn do tří plánů. V prvním se nachází pouze figurální složka Panny Marie s dítětem na oslu a sv. Josef, ve druhém skaliska s částí vegetace, a ve třetím pak zbytek dalekého průhledu krajinou a pohledem na město. Zadní plány jsou částečně propojeny plynulým průhledem na centrální ose. Přední je však pojednán zvlášť, nezávisle na ostatních.

Krajinná složka samotná je jedinou složkou, tvořící prostředí. Hloubka prostoru, kterou umocňuje daleký průhled, je lehce potlačována masivním plošným blokem skalisek v popředí, který ale s průhledem tvoří potřebný kontrast. Masivní skaliska jsou až poněkud neorganicky zasazena do jinak rovinnatého terénu, který se až teprve na horizontu zvedá v hory. Jsou porostlá vegetací, keři, spadající trávou, a také osazena trčícími suchými větvemi.

Keře a stromy jsou poznamenány určitou mírou naturalismu, byť rozhodně nejde o doslovnou studii přírodnin. I když nejsou druhově určitelné, snaží se o přirozené utvoření hmot listím porostlých větví, na jejichž okraji jsou zdůrazněny lesky. Uplatňuje se, i když jen povšechně, charakterizace listů, jejich tvarů, a podrobnější je také popis travnatého porostu.

Pohled do daleké krajiny v zadním plánu akcentuje hloubku prostoru díky uplatnění vzdušné perspektivy a ubývání kontrastu a jasu barev se vzdáleností. V tomto průhledu je dominantní veduta opevněného města. Množství věžovitých staveb je namalováno zčásti frontálně, zčásti ze tříčtvrtečního pohledu na dvě stěny staveb. Některé stavby se barevně mírně odlišují, na jejich hmotách jsou nasazena světla a stíny, jinak jde o již velmi schematické zobrazení vyplývající z umístění do značné dálky v prostoru.

Celková krajina jako taková působí rozhodně atmosférickým dojmem. Akcentována je její divokost, a také přirozenost, která je však omezena dekorativním přístupem. I přestože je krajina víceméně v soulase s měřítkem figur hlavního výjevu, je na něm nezávislá, a tvoří spíše pouhé pozadí, jakoby jen kulisu scény.

Světelný režim je sjednocen pro světlo dopadající zepředu a zleva. Vržené stíny se uplatňují u kopyt osla a nohou sv. Josefa, a jejich základem je ostroúhlý trojúhelník, který je dosti rozostřen.

Scéna byla v literatuře srovnávána s grafikou Israhela van Meckenem L.74.⁴¹⁸ Jediným odkazem ke grafice je tu však stejný typ Josefovy hole, jinak jde pouze o podobné kompoziční

⁴¹⁸ KYZOUROVÁ/KALINA 1993, 34.

schéma, které má určité odlišnosti. Nelze s jistotou tvrdit, že by malíř použil tuto grafiku jako inspirační zdroj.

4.2.4. Vraždění neviňátek

Nepříliš dlouho známý obraz s námětem Vraždění neviňátek [81] se nyní nachází v neznámé soukromé sbírce, a není tedy možné prostudovat originál.

Celý prostor v obraze je utvořen architektonickým jevištěm blíže nespecifikovaného interiéru. Nahlížen je z nadhledu, a rozdělen do dvou obrazových plánů, které jsou otevřeny, a vzájemným překryvem částečně propojeny. V prvním se nachází čtyři figury ústřední scény, ve druhém pak další tři figury a celková architektura. Krajinná složka se vůbec neuplatňuje. Jednotné pozorovací stanoviště je v podstatě dodrženo, ale trpí určitými drobnými nedostatky. Hloubkové linie lavice v interiéru se sbíhají do jednoho bodu, linie okna boční stěny pak do jiného úběžníku. Okno zadní stěny není zobrazeno frontálně, jak by logicky mělo být, což vyplývá i z obou možných úběžníků. Celkově působí prostor spíše plošně. [82]

Architektura je tvořena hladkými stěnami, které nenesou charakterizace materiálů či technologie stavby. Není ozdobena dekorem, pouze lehkou profilací v ostění oken a v hmotě obvodové lavice interiéru. V oknech jsou zasazeny železné pruty, podobně jako u zábradlí na Navštívení téhož oltáře.

Světlo do obrazu vpadá zleva a lehce zepředu, a projevuje se vrženými stíny figur. Jsou ztvárněny jako trojúhelné, s rozptýlenou hranou.

4.2.5. Shrnutí a charakteristika souboru maleb

Všeobecně se badatelé shodují, že v tomto díle je znatelný větší příklon malíře směrem k renesančnímu slohovému názoru. Nejpodrobnějšího zhodnocení se dostalo opět od Jaroslava Pešiny: „*Udivuje zde rozhodný posun k renesančnímu slohovému názoru. Zvláště ve střední desce, kterou maloval jistě mistr sám ... je patrný tento obrat v rychlém odlivu gotismu, který se jeví utlumením subjektivismu, odstraněním zlatého abstraktního pozadí, bezpečným zasazením figur do prostoru, zkrácením jejich proporcí.*“⁴¹⁹

V utváření prostoru pomocí architektonických kulis spatřoval nyní další posun, který odůvodnil přímou zkušeností malíře s italskou malbou: „*Konstrukce architektonického jeviště má tutéž podobu, avšak jako nový a závažný prvek vplynul sem iluzivní motiv železné mříže a zábradlí, který je pak zhodnocen později.*“⁴²⁰ „*Ohlas italské renesance je ... patrný v příbytku sensualismu, v upevnění statiky figur a konečně v benátském motivu zamřížovaného okna...*“⁴²¹

Krajinnou komponentu Pešina opět odvozoval ze školení v Podunají, obzvláště z poznání díla Jörga Breue „*Podunajská lekce zní ve strahovském oltáři zvláště v krajině, která má z Breue více než litoměřický oltář sám.*“⁴²² „*...pozadí se tu konečně prolamuje do krásné hluboce odstíněné krajiny, která má, podobně jako na obraze křídel, neklamné znaky nového*

⁴¹⁹ PEŠINA 1950, 57.

⁴²⁰ PEŠINA 1984, 594.

⁴²¹ PEŠINA 1950, 58.

⁴²² PEŠINA 1950, 58.

romantismu.⁴²³ Krajinná složka je tak oproti předcházejícímu Litoměřickému oltáři více rozvinuta. „*Krajina – skalnaté říční údolí s architekturami a vegetací – je malebnější než dříve, má větší hloubku a rozlišuje s vyvinutým krajinářským smyslem prostorové plány i barevně.*“⁴²⁴

Určitým paradoxem, či minimálně zajímavostí, je, že na tvorbě pomocníka spatřuje v krajinné složce ještě vyšší kvalitu, než u samotného mistra. „*...křídla oltáře jsou malována povrchnější rukou dílenského pomocníka, který zůstává daleko za mistrem v stavbě figury, ... zato však ještě zesiluje důležitost krajiny a její pitoresknost.*“⁴²⁵

Na strahovském triptychu došlo nepochybně, oproti Litoměřickému oltáři, k proměně. Ta je výrazně cítit z figurálního typu, ale je patrná také ve způsobu utváření krajiny a architektonických kulis.

Z hlediska základního utváření prostoru jsou si všechny čtyři malby blízké, a používají stejné principy. Uplatňuje se trojplánová kompozice, kdy v popředí jsou vždy umístěny hlavní, případně také jediné, figury, skrze které je popsána ikonografická podstata výjevu. Do druhého plánu byla umístěna architektura, či v případě Útěku do Egypta mohutná skaliska, která tuto jinde přítomnou architekturu v podstatě suplují. Do třetího pak krajinné pozadí, ztvárněné jako vzdálená krajina s drobnými stavbičkami, podléhající vzdušné perspektivě. Plány jsou většinou uzavřené, vždy ale do značné míry nezávislé na sobě.

Architektura vždy tvoří pouhou kulisu jeviště, krajina je jen pozadím scény, a nevstupuje do ní. V případě Vraždění neviňátek, které se souboru děl nejvíce vymyká, se krajina neuplatňuje vůbec, naopak figury jsou o něco více v kontaktu s architektonickým jevištěm. Krajina i architektura však hraje spíše pasivní roli, pouze blíže charakterizuje běžným způsobem prostředí výjevu, a navíc mu dodává prostorovou hloubku. Vždy je patrná snaha o jednotící princip celého obrazu, ovšem ve srovnání se starším Litoměřickým oltářem není dodržena tak důsledně. Co se týče perspektivního principu, hloubkové přímky sice míří přibližně stejným směrem, protínají se však porůznu, nemíří často ani do konkrétní oblasti okolo hypotetického úběžníku, případně je úběžníků více.

Malovaná architektura, která se nachází v popředí jako jeviště scény, má na všech malbách stejný charakter. Je blokovitá, bez charakterizace stavebního materiálu a technologie, bez dekoru, což působí monumentálním účinem. Její barevnost se omezuje pouze na symbolické odlišení hmot jednotlivých celků. Oproti předcházejícímu Litoměřickému oltáři je však více pročleněna profilací ostění, římsy, nebo jiných prvků.

Nejpokročilejší je v tomhle smyslu hlavní obraz Navštívení, kde lze nalézt bohatší profilace, a také samostatné sloupky s hlavicemi a prstenci, byť nedokonale zkonstruovanými, což způsobuje i jejich atektoničnost vzhledem ke zbytku stavby. Především právě zde, ale i v obraze Vraždění neviňátek, je k architektuře připojen motiv železné mříže a zábradlí, které pomáhají navodit prostorový efekt, v kompozici obrazu však hrají pouze pasivní roli.

Na všech obrazech, kde je ztvárněna krajina, je do ní zasazena drobná architektura. Její pojetí se však liší. Na Navštívení a Útěku do Egypta si je ztvárnění blízké znázorněním hmot

⁴²³ PEŠINA 1984, 594.

⁴²⁴ PEŠINA 1950, 58.

⁴²⁵ PEŠINA 1950, 58.

stavbiček v jejich trojrozměrnosti. Jsou natočeny z různého úhlu, vyvedeny i ve stínech a lescích, a siluety vzdálených staveb jsou odlišené jinými odstíny barev. V Útěku do Egypta však tato architektura působí méně monumentálně a více dekorativně. Zásadní rozdíl je však viditelný na Narození. Tam jsou stavby malovány pouze plošně, v jednoduchých tmavých siluetách, které znázorňují důsledný frontální pohled. Jsou tak značně vzdáleny podobným drobným stavbám v jiných malbách Strahovské triptychu, ale i Litoměřického oltáře.

I krajinná složka ve svém celku se právě na desce s námětem Narození odlišuje. Je plošnější, povšechná, utvářená spíše barevností terénu, než zasazením objektů do něj. Chybí jí určitá míra naturalismu a podrobně pojednaná vegetace, což jsou charakteristické projevy ostatních dvou krajin na malbách triptychu. Zdá se tedy, že ji maloval jiný malíř než ten, který maloval krajinu na Navštívení a Útěku do Egypta.

Malby Navštívení a Útěk do Egypta mají shodný charakter krajiny. Jde o divokou, atmosférickou krajinu s naturalistickými rysy. Skaliska jsou obdobného charakteru, a ve srovnání s Litoměřickým oltářem mají o něco přirozenější strukturu. Jejich ne zcela přirozené zasazení do terénu, kdy monumentalita skaliska kontrastuje s relativně rovinnou krajinou, je s krajinami Litoměřického oltáře podobné. Stejně tak jsou osazeny bujnou vegetací, ze které trčí množství suchých pokroucených větví.

Vegetace je na obou malbách ztvárněna nejprve ve své základní hmotě, jednotlivé části jsou vymodelovány pouze schematicky, a na ně jsou nasazeny detaily světlou barvou v podobě svižně malovaných spojitých drobných obloučků, které znázorňují světla, lístky či členění objemu porostu. Stejným způsobem je na obou malbách utvořen i spadající travnatý porost. Na obou malbách je také možné nalézt typ vzdálených stromů či keřů v podobě kulovitých či oválných objektů, které jsou plošné, a vymezené pouze svižnou světlou a tmavou obrysovou linkou. Zcela stejně specificky jsou malovány vzdálené stromy na Nesení kříže Litoměřického oltáře.

Zmíněné shody opravňují k domněnce, že krajiny v Navštívení a Útěku maloval tentýž malíř, který snad maloval také zmíněné Nesení kříže. [121] Otázka odlišného autorství maleb strahovského triptychu byla již v literatuře zmiňována,⁴²⁶ a to ve smyslu, že Navštívení maloval mistr sám, zatímco Narození a Útěk do Egypta ztvárnil jiný malíř, který ještě více pracoval s naturalistickou atmosférickou krajinou, snad inspirován podunajskou školou. Je nepochybné, že figurální složku maloval na deskách s Narozením i Útěkem shodný malíř, a zdá se pravděpodobné, že v Navštívení maloval figury odlišný malíř.

Jestliže platí, že figurální složku v Narození a Útěku do Egypta maloval tentýž malíř na rozdíl od Navštívení, a zároveň platí, že krajinnou složku maloval v Navštívení a Útěku do Egypta totožný malíř na rozdíl od Narození, pak se díky této disproporci nabízí otázka, zda krajiny na tomto oltáři nemaloval specialista, který se zaměřoval právě na tuto složku malby. Protože prvky jako vegetací obrostlé skalní bloky, z níž trčí suché větve, nebo kulovité stromy, malované pouze v obrysech svižnými tahy, lze spojit také s krajinami Litoměřického oltáře,

⁴²⁶ Výběrově např. PEŠINA 1950, 57–58; PEŠINA 1958, 13; KYZOUROVÁ/KALINA 1993, 34; ŠTURC 2016, č. kat. 4.

bylo by možné identifikovat práci takového specialisty již v Litoměřickém oltáři. Je otázkou, proč by však takovému specialistovi nebyla svěřena i krajina v Narození strahovského triptychu.

Důvod kvalitnějších krajin na dvou zmíněných obrazech může být čistě hypoteticky i ten, že na hlavním obraze triptychu bylo třeba dbát na vyšší kvalitu, a obraz útěku do Egypta zase poskytoval příležitost pro rozvedení krajinářského umu. Zde je totiž krajinná složka podstatná vzhledem k ikonografii, na rozdíl od Narození, kde dominuje architektonická složka.

Mezi další sledovatelné motivy patří např. nízká zídka na Navštívení, která by snad mohla být rozvinutím motivu, objevujícího se na některých výjevech Litoměřického oltáře. Oproti Litoměřickému oltáři je vůbec celkově znát posun, a to jak ve stavbě figur, tak v krajině. Na Strahovském triptychu se více experimentuje s krajinnými motivy a druhy vegetace. Charakter některých materiálů je pozměněn směrem k realitě, což je vidět hlavně na způsobu provedení povrchu skalisek. Je patrný větší zájem o osazení volné krajiny drobnými stavbami. Zcela bylo opuštěno zlacení pozadí, a běžně se objevuje obloha, která plynule přechází od bílé těsně nad horizontem k jasně modré.

Při srovnávání s Litoměřickým oltářem je určitý nedostatek v neznámé úrovni významu objednávky. Ani o jednom oltáři není známo, kým byl objednán a kam byl určen, nicméně se lze domnívat, že Litoměřický oltář byl vzhledem ke své výpravnosti a velikosti opravdu nákladný, a byl určen do skutečně velkého prostoru. Dá se předpokládat, že takto velkým prostorem možná disponovala sakrální stavba vyššího významu. Mohlo tak jít o významné dílo, kterému tak nejspíše byla věnována i větší péče samotným dílenským mistrem.

I přes určité formální pokročilosti, které se významně týkají také figurální složky, nevíme, zda nebyl Strahovský triptych ve své době srovnatelně významnou zakázkou. Případným nižším významem by se dala vysvětlit jinak paradoxně menší důslednost v jednotné konstrukci prostoru oproti Litoměřickému oltáři.

4.3. Votivní deska Jana z Vartenberka

Votivní deska Jana z Vartenberka, [84] označovaná také dle svého námětu jako Posmívání Kristu, je dochována pouze v pozdější kopii ze 16. století. Do dneška nedochovaný originál vznikl určitě nedlouho před rokem 1508. Kopie, dnes ve sbírkách Národní galerie v Praze, byla badateli vždy hodnocena jako kvalitní, zachovávající formální i stylové kvality originálu. Je neřešitelnou otázkou, nakolik je kopie skutečně věrná originálu, dá se však očekávat, že kompoziční rozvrh a budování prostoru bylo zachováno. Objednavatelem originálu byl nejpravděpodobněji Jan z Vartenberka, probošt svatovítské kapituly, který je na obraze sám vyobrazen i s erbem. Obraz byl právě proto určen pravděpodobně do katedrály sv. Víta. Ostatně, právě tam byl doložen, orámován edikulovou architekturou s korintskými sloupky,⁴²⁷ a byl odtud odstraněn při puristické restauraci. Šlo však již pravděpodobně o nám známou kopii originálu, snad z roku 1615.⁴²⁸

⁴²⁷ KESNER 1989, nepag.

⁴²⁸ Datum opravy na objednávku Jiřího z Vartenberka uvedené na nedochovaném štítku. KESNER 1989, nepag.

4.3.1. Analýza

Prostor je v obraze ztvárněn jako členité architektonické jeviště. Rozdělen je do tří plánů, z nichž první dva nesou každý svou vlastní ikonografickou podstatu. V prvním plánu se nachází modlíci se Jan z Vartenberka s odloženým rouchem, mitrou a berlou na schodišti. Za ním stojí dva gestikulující svatí přímluvci. Tento plán je oddělen od druhého kovovým zábradlím, oba plány jsou však propojeny pohledem jednoho ze světců směrem do druhého plánu. Druhý plán je vyplněn scénou posmívání Kristu. Kristus je umístěn ve středu, a kolem něj jsou rozmístěny ostatní figury. Zakončením druhého plánu je pak průhled ke vzdálenější architektuře na pozadí nebeské modře, který by mohl být třetím, uzavřeným plánem, zatímco první dva plány jsou určitým způsobem propojeny.

Celá scéna je viděna z nadhledu, a předpokládaný horizont se nachází přibližně ve třech čtvrtinách výšky kompozice. Ze směru ubíhání hloubkových linií je patrná vědomá snaha o sjednocení prostoru pomocí úběžníku a perspektivního principu. [85] Na obraze lze najít úběžník, ke kterému se sbíhají téměř všechny hloubkové přímky, a to včetně hran schodiště z prvního plánu. Jen mírně mívají tento úběžník hloubkové linie, které nejsou příliš výrazné, nebo je z nich vidět pouze malá část. Je možné, že se tak stalo díky pouze odhadnutému sklonu linií ne zcela podstatných prvků do celkové perspektivní konstrukce architektury.

Tuto analýzu perspektivy je však nutno brát s rezervou, protože se jedná o kopii, vytvořenou pravděpodobně o století později. Přesto, že je pravděpodobně poměrně přesnou kopií, podle utvoření a charakterizace různých detailů srovnatelných s jinými díly Litoměřického mistra, nelze ji srovnat s originálem. Je možné, že na originále tento úběžník dodržovaly úplně všechny hloubkové linie. I přesvědčivé zasazení figur do prostoru, věrohodné prostorové vztahy mezi figurami a objekty, a obecné umenšování figur a objektů vzhledem ke vzdálenosti svědčí o principu zobrazení prostoru jako nahlíženého z jednoho stanoviště.

Krajina se v obraze vůbec neuplatňuje, zato architektonická složka tvoří bohaté jeviště a výrazně utváří celkový prostor. Figurální výjev je zasazen na jakési vyvýšené prostranství, jakoby podium, zepředu ohraničené zábradlím a opatřené schodištěm. Zezadu je tento prostor ukončen nízkou zídkou na níž spočívají dva sloupy. To napovídá, že se jedná pravděpodobně o jakousi lodžii, skrze jejíž arkádu lze je vidět ven. Nalevo, se nachází krb s ohněm, podobný, jaký lze spatřit na Narození ze Strahovského triptychu. Za zídkou se nacházejí budovy s dělenými okny a arkýřem. Za nimi probíhá jakési cimbuří na zdi s půlkruhovými nikami. Proluky a stínky cimbuří jsou namalovány tak, jako by zeď byla nahlížena nefrontálně, ale tomu neodpovídají její rovnoběžné linie.

Celkově architektonické kulisy nemají tak výrazný monumentální charakter, jako předchozí díla, jde však o výrazně složitější řešení, než v předchozích mistrových dílech. I přes množství architektonických prvků, tvořících podrobnější popis, jde spíše o schematickou architekturu, která je charakterizována pouze hladkými bloky hmoty, do nichž se prořezávají nebo z nich vystupují další útvary. Jejich materiál není ani naznačen, a barevnost je opět symbolická, odkazující k jednotlivým blokům. Pouze na sloupech je rozvedeno mramorování, na všech ostatních dílech Litoměřického mistra a této dílny se však takový prvek nenachází, a lze spíše předpokládat, že se jedná o invenci kopisty.

Prostorovou jednotu podporuje sjednocený světelný režim, který prozrazuje také množství drobných vržených stínů jedním směrem. Ty mají podobu ostroúhlého trojúhelníka, a nacházejí se pouze na zemi.

4.3.2. Shrnutí a charakteristika

Desce se věnoval ponejvíce opět Jaroslav Pešina, který v ní spatřoval následný ještě vyšší příklon k renesančnímu názoru než u předcházejícího Litoměřického oltáře a poté Strahovského triptychu. To se dle něj projevuje především kvalitou konstrukce obrazového prostoru. „*Deska znamená další rozhodný krok na cestě k novému slohu, obzvláště v prostorové koncepci obrazového jeviště, které je přísně osově řešeno a rozvrženo do dvou rozlišených plánů. Malíř tu použil některých nových prostorotvorných a kompozičních prostředků, jejichž souhrn povyšuje wartenberský obraz na projev již zcela renesanční.*“⁴²⁹ „*Lepší zacházení s vrženým stínem, ale také ještě důslednější užívání směrů kolmých na obrazovou plochu a důmyslnější odstupnění hloubkových plánů, zesilují prostorové napětí a zvyšují kubickou ilusi.*“⁴³⁰

Renesanční názor se zde projevuje již do důsledku využitým principem „*...sjednocení optického prostoru, jehož problematika se teď vedle komposice figur stává pro malíře hlavní složkou výtvarného úkolu.*“⁴³¹ A to i přes stále přítomné určité drobné nedostatky: „*Průměr kruhového oběžníkového pole je velmi malý, což svědčí o nepatrné pohyblivosti zorného bodu, a tím i o značné vyspělosti malířova optického názoru.*“⁴³²

Ještě více než v případě Strahovského triptychu se Pešina věnoval motivu kovového zábradlí, který dle něj nutně musel být převzat ze severní Itálie: „*Ze strahovského oltáře je převzat motiv zábradlí, avšak je vědoměji prostorotvorně zužitkován a rozveden.*“⁴³³ „*Motiv zábradlí jako ilusivní prostředek se objevuje v benátském malířství zvláště u V. Carpaccia.*“⁴³⁴ Zde i celkové utváření prostoru odvodil z Italského prostředí: „*Dvojplánové řešení komposice a myšlenku centrálně nazíraného vnitřního prostoru s podiovitým vyvýšením jeviště pro hlavní děj, lze pochopit jen z podnětu, kterého se malíři dostalo ze severní Itálie z okruhu Jacopa Belliniho, v jehož skicářích se tento námět častěji objevil.*“⁴³⁵

Ve srovnání s předchozími díly mistra jde o sofistikovanější kompozici, využívající pro dvě ikonografické roviny dva prostorové plány a dvě různá podia, které na sebe navazují a společně tvoří zcela jednotný prostor. Podobný princip je na západní stěně Svatováclavské kaple, kde jsou tři zcela odlišné, avšak velice úzce související ikonografické celky propojeny jednotou prostoru. I to je jeden z důvodů pro blízké datování obou děl, a lze tušit, že obě díla mohla vzniknout přibližně současně.⁴³⁶

Motiv nízké zídky v pozadí figur asi není tentýž, jako motivy nízkých zídek na Litoměřickém oltáři a Strahovském triptychu, protože zde má tato zeď nosnou funkci a je tedy

⁴²⁹ PEŠINA 1984, 594.

⁴³⁰ PEŠINA 1950, 58.

⁴³¹ PEŠINA 1958, 15.

⁴³² PEŠINA 1950, 58.

⁴³³ PEŠINA 1950, 59.

⁴³⁴ PEŠINA 1950, 59.

⁴³⁵ PEŠINA 1950, 59.

⁴³⁶ To soudí také PEŠINA 1978, 359, i jinde k tématu.

jasně odůvodněna. Scénu lze do jisté míry porovnat s Korunováním trním Litoměřického oltáře, kde byl Kristus posazen na monolitický blok. Na Votivní desce je posazen na dřevěnou stoličku, která sice přispívá k určitému zdobnění, avšak působí přirozenějším dojmem včetně své logické trojrozměrnosti. Jeho tělo bylo také podrobena větší hříčce s prostorovou zkratkou.

Složitost architektonické složky v zadním plánu ve funkci pozadí se dá srovnat pouze s Kristem před Annášem Litoměřického oltáře, které působí o něco méně jistě. Na Korunování trním Litoměřického oltáře byl podobný motiv značně redukován na frontální pohled.

Na Votivní desce také celkově stoupla míra prostorového členění hmoty staveb. Shodné utvoření krbu jako na dřívějším díle odkazuje také jasně k dílně Litoměřického mistra. Zde je opět potřeba připomenout také Zvěstování Křivoklátského oltáře. V kontextu díla Litoměřického mistra a jeho dílny se tak obraz jeví jako značně pokročilý oproti Litoměřickému oltáři i Strahovskému triptychu, především, jak tvrdil Pešina, ve sjednocení prostoru, a je srovnatelný těmi kvalitnějšími malbami Svatováclavské kaple.

4.4. Nástěnné malby ve Svatováclavské kapli

Bohatá výmalba horní části svatováclavské kaple byla provedena pravděpodobně ve druhé polovině prvního desetiletí 16. st.⁴³⁷ V oevru děl připisovaných Mistru Litoměřického oltáře jde o významné dílo nejen z hlediska kvality provedené malby, ale také z hlediska čitelnějších kulturně historických souvislostí. U většiny ostatních děl není s jistotou znám objednavatel ani provenience. Výmalba svatováclavské kaple sice až překvapivě postrádá jakékoliv spojení s písemnými prameny, není jasný ani objednavatel. Určení maleb je však zcela jasné – svatováclavská kaple pražské katedrály. Z toho vyplývá, že muselo jít o jednu z nejprestižnějších, či snad vůbec nejprestižnější zakázku své doby v českých zemích.⁴³⁸ Objednavatel takového díla musel pocházet z těch nejvyšších kruhů, a dá se předpokládat, že o ní byl samotný král, v té době sídlící v Budíně, minimálně informován, pakliže sám nebyl objednavatelem.

Jde o třicet výjevů zobrazujících legendu o sv. Václavu, přednímu světci a patronu českých zemí. K nim byla připojena také dvojice portrétů královského páru přímo na východní stěně kaple, na protější západní byla pak silně akcentována a rozvedena scéna Kurfiřtské síně, přímo propojena se scénami týkajícími se Václavovy účasti na kurfiřtském sněmu. O bohatém politickém a kulturním významu maleb pro dobu svého vzniku, i o zvláštním ztvárnění legendy, bylo již mnoho napsáno, a tato práce si neklade za cíl pracovat s touto jinak významnou rovinou.

⁴³⁷ Stručný souhrn problematiky datování a odůvodnění příklonění se ke zmíněné dataci bylo již napsáno v kapitole „Mistr Litoměřického oltáře a současný stav bádání“, a jednotlivé interpretace byly také zmíněny v souhrnu literatury k tématu.

⁴³⁸ S tímto kontrastuje paradoxně velice neuspokojivá technologická příprava podložky maleb. Malovalo se přímo na kamenné zdivo, které nebylo pro malbu nijak upravováno, ani tmeleno. A to přesto, že jednotlivé kvádry zdiva v některých místech nelícovaly, na kvádrech se vyskytovaly rýhy, záseky, i kamenické značky. Dobře patrné jsou tyto defekty dodnes v bočním osvětlení stěn. Tato prestižní zakázka byla namalována na vlastně neuspokojivě připravený povrch.

Při bližším zkoumání lze snadno zjistit, že se některé malby liší výtvarným názorem i kvalitou provedení. Josef Krása provedl již v roce 1958 podrobnou formální analýzu, na základě které určil podíl jednotlivých malířů. Nejjasněji dle něj vystupuje individualita hlavního mistra pro výraznější kvalitu děl, ale také pro největší rozsah účasti.⁴³⁹ Za hlavního mistra tak logicky označil malíře, jehož činnost na malbách dominuje, ale také zároveň malíře, který ztvárnil dějově stěžejní výjevy z legendy. Toho identifikoval, souhlasně s Pešinou, jako Mistra litoměřického oltáře.⁴⁴⁰ Přiřkl mu celkem 11 výjevů, tedy největší počet scén. Dle Kráasy tedy měl namalovat *hlavní obraz západní stěny, Přijímání a Ukládání ostatků sv. Víta, Podiven v lázni, Zavraždění sv. Václava, Sv. Václav kope hrob, Sv. Václav přisluhuje při mši, Král Erich prohlíží kostel, Sv. Václav přináší dřevo, oba královské portréty*, a snad také *Sv. Václav radí Podivenovi, aby kráček v jeho šlépějích*.⁴⁴¹ Jednotlivé rozdíly mezi jmenovanými scénami pak vysvětluje prodělaným vývojem při práci na cyklu, a vrchol tohoto vývoje spatřuje ve scénách *Zavraždění sv. Václava a Podiven v lázni*.⁴⁴²

Zbylé obrazy připisuje buďto dílenským spolupracovníkům, anebo jinému, ale také jemu podřízenému, malíři. Několik scén pak označil za dílo zcela odlišného umělce, který se svým pojetím výrazně liší.⁴⁴³ Skutečně silnou odlišnost v malířském názoru lze spatřit především ve dvou scénách týkajících se souboje sv. Václava s Radslavem. Scény *Sv. Václav okopává vinici, Sv. Václav seje obilí, Sv. Václav mlátí obilí a Sv. Václav peče hostie* měl malovat právě dílenský pomocník, kterého Krása identifikoval s tím, který byl účasten na obrazech křídel strahovského triptychu. Právě jeho krajina, kterou označil za pitoresknější a romantičtější, se dle něj uplatnila také v kapli na těchto čtyřech malbách. Blízkost viděl i v pojetí figur.⁴⁴⁴

Podíl účasti různých malířů a jejich stylové východisko zůstává dosud ne zcela vyřešenou otázkou. Krása takto podrobně malby zhodnotil ještě před restaurátorským zásahem v šedesátých letech, kdy byly malby z velké části přemalovány. Přestože byl u restaurování přítomen, své závěry už nijak zásadně nerevidoval.⁴⁴⁵ Vzhledem k ne zcela jasnému autorství jednotlivých scén jsem vybral pro účely této práce pouze několik, které by měly vystihnout práci Mistra Litoměřického oltáře v kapli. Je jimi především scéna Kurfiřtské síně, která je do jisté míry svázána s níže položenými scénami *Odjezdu sv. Václava*⁴⁴⁶ a *Setkání sv. Václava s císařem*. Dále scénu *zavraždění sv. Václava a Podiven v lázni*. Pro zahrnutí předpokládaného pomocníka, hypoteticky spojitelného se strahovským triptychem, také scénu *Sv. Václav okopává vinici*.

⁴³⁹ KRÁSA 1958, 54.

⁴⁴⁰ KRÁSA 1958, 55.

⁴⁴¹ KRÁSA 1958, 54.

⁴⁴² KRÁSA 1958, 54.

⁴⁴³ KRÁSA 1958, 54.

⁴⁴⁴ KRÁSA 1958, 63.

⁴⁴⁵ KRÁSA 1978, 307–308; KRÁSA 1984, 576–579.

⁴⁴⁶ Ivo Hlobil reinterpretoval ikonografii této scény, která byla dříve pojmenována jako „Příjezd...“, viz HLOBIL 1982, 58–62; Ivo Hlobil in: KYZOUROVÁ 2007b, č. kat. 36.

4.4.1. Malby středního pole západní stěny kaple

Scénu *Kurfirštské síně* přiřkl hlavnímu mistru nejen Krása, ale také restaurátorský průzkum v 60. letech.⁴⁴⁷ Značné přemalby pozdějších let byly při tomto restaurování zdokumentovány a z velké části odstraněny. Případné stávající přemalby a retuše nijak nezasahují do konstrukce prostoru a ztvárnění architektury.

Krása celkovou malbu na západní stěně z hlediska pojetí prostoru popsal takto: „*První dvě scény v podobě průvodů jsou umístěny na mělkých jevištích. Z prvního vede schodiště na jakousi kamennou podestu a nahoře se prostor prohlubuje v sklenutou sloupovou síň, zakončenou trůnem. Nad ním malíř umístil hlavní bod scény, k němuž se sbíhají hloubkové přímky síně a k němuž míří i prodloužené strany dolního schodiště. Tím dojemově scelil všechny části obrazu, přestože každá ze scén má vlastně svůj samostatně nazíraný prostor.*“⁴⁴⁸ A vyjádřil se také k pokročilé práci s lineární perspektivou: „*Prostor (kurfirštské síně) je budován v duchu pokročilého stupně znalosti centrální perspektivy. Z jeho konstrukce vyplývá, že autor ovládal již spolehlivě pravidlo o sbíhavosti hloubkových přímků v jednom bodě a uměl je uplatňovat. ... Nedovedl ještě správně zvolit vzdálenost svého stanoviště od zobrazeného prostoru, která je zde příliš krátká, a pouze empiricky odhadoval také rozmístění pravidelně od sebe do hloubky vzdálených svislic. I ubývání jejich hmoty stanovil pouze odhadem.*“⁴⁴⁹ I v renesančních malbách však spatřoval určitou stylovou odchylku: „*Prostor je již v zásadě renesanční, ale v jednotlivostech má ještě řadu gotických residuí. Z renesančního dekoru, který pronikal do zaalpské malby v první vlně, přejal malíř pouze ojedinělé prvky.*“⁴⁵⁰

Badatelky Vacková a Hořejší se později domnívaly, že na výmalbě kaple, a týkalo se to především této scény, mohl s Litoměřickým mistrem spolupracovat také Benedikt Ried. Argumentovaly přítomností ryté kresby v kameni, která měla být jakýmsi rozvržením architektury a prostoru, konstatované restaurátorským průzkumem v 60. letech.⁴⁵¹ Rytá kresba však při novém průzkumu nebyla nalezena, respektive pouze výjimečně ve funkci pomocných kružnic.⁴⁵²

Prostor Kurfirštské síně [86] je utvořen jako interiér velkého slavnostního sálu otevřeného sloupořadím do exteriéru. Jde o plynule utvořený kubický prostor, nahlížený frontálně, do jehož přední části jsou po stranách posazeni kurfiřtí. V zadní části se pak nachází císařský trůn s baldachýnem. Celý prostor je výrazně prohlouben pomocí sbíhání hloubkových linií do úběžníku ve středu kompozice, v podobě jednoho bodu. Prakticky všechny hloubkové linie tento úběžník respektují. Respektují ho dokonce i hloubkové linie schodiště spodní scény Setkání sv. Václava s císařem, která je tak s touto scénou propojena. [87] Prostorový efekt je způsoben také umenšováním, byť pouze tušeným umenšováním, objektů a figur se zvětšující se vzdáleností. Výrazným prvkem budujícím hloubku prostoru je také koberec umístěný na střed kompozice, který běží plynule od úplného popředí až úplně dozadu obrazového prostoru, a jeho

⁴⁴⁷ JOSEFÍK 1965, nepag.

⁴⁴⁸ KRÁSA 1958, 42.

⁴⁴⁹ KRÁSA 1958, 44.

⁴⁵⁰ KRÁSA 1958, 44.

⁴⁵¹ JOSEFÍK 1965, nepag.

⁴⁵² KYZOUROVÁ 2010, 222.

dekor se přizpůsobuje optické deformaci způsobené vzdalováním se diváku. Jde zároveň o jednotící prvek, který sjednocuje jinak zcela otevřené obrazové plány, a také celkový prostor, který se vyznačuje jednotou nazírání.

Interiér monumentální architektury je bohatě pročleněn v hmotě. Po bocích se nacházejí lavice, na kterých sedí kurfiřtí. Dále prostor běží k nízkému schodišti, které vede na vyvýšené podium, na nějž je umístěn císařský trůn s baldachýnem. Po jeho bocích jsou umístěny dva mohutné kanelované sloupy s jednoduchými válcovými hlavicemi, které nesou sochy puttů. Jejich ozdobné části, a také části sochařské výzdoby, jsou zlaceny. Celá prostora je sklenuta křížovou žebrovou klenbou, jejíž žebra jsou také zlaceny. Její přízední žebra tvoří segmentové oblouky. Zadní stěna, spočívající na profilovaném soklu za baldachýnem je otevřena oknem se segmentovým záklenkem, jehož ostění je částečně vyžlabeno. Boční stěny jsou otevřeny sloupořadím. Jednotlivé sloupy jsou rozmístěny jen v přibližných vzdálenostech od sebe tak, aby evokovaly efekt jejich vzdalování se v prostoru, stejně tak ne zcela přesvědčivě je zacházeno i s jejich průměrem. Sloupy jsou kanelované, se zlacenými výzdobnými prvky prstenců. Mezi ně je vloženo a zasazeno do jejich dřívků jednoduché kovové zábradlí v podobě železné tyče. Na podlaze, obzvláště na její zaoblené hraně, tvořící jakýsi „schod“ a ukončení prostoru zcela v popředí scény, je naznačen charakter mohutných kamenných bloků, z nichž je tento prvek sestaven. Zbytek architektury je hladký, bez podobné charakterizace. Krajina se zde nijak neuplatňuje, a průhledy do exteriéru jsou vyplněny pouze nebeskou modří.

S horní částí výmalby západní stěny v podobě Kurfiřtské síně souvisí také dva níže položené výjevy ve vodorovných pásech. Hned pod Kurfiřtskou síní se nachází výjev Setkání sv. Václava s císařem. Utvořena je pouze hloučkem postav, které mezi sebou komunikují pomocí gest. Tato scéna je však umístěna na prostorově velice mělké podium, které jako by bylo jakýmsi pojítkem mezi horní a spodní scénou. Od horní scény ji odděluje pouze kamenný „schod“, přes nějž mírně přesahují některé rekvizity postav. Se spodní scénou Odjezdu sv. Václava je propojena otevřeným schodištěm v centru, po bocích pak limitována představeným jednoduchým železným zábradlím. Toto zábradlí tvoří na jinak velice mělkém prostoru větší hloubku. Spodní scéna je umístěna taktéž na mělkém jevišti a tvořena shlukem gestikulujících postav, její prostor však prohlubuje právě ono schodiště vedoucí k horní scéně. Schodiště propojující obě scény je prostorově sjednoceno se scénou kurfiřtské síně, protože jeho hloubkové linie zcela respektují její úběžník.

Osvětlení všech scén je jednotné, frontální a mírně zleva. Na to reagují vržené stíny, které se nacházejí především na zemi, kde se snaží částečně respektovat tvar, z nějž vychází, a kde napomáhají definovat vztah postavy a místa, na němž se nachází.

4.4.2. Zavraždění sv. Václava

Scéna Zavraždění sv. Václava [88] byla hlavnímu mistru připsána opět i restaurátory při zásahu v 60. letech. Byly konstatovány rozsáhlé přemalby z let 1612 a 1912, které však byly téměř kompletně odstraněny. Případné zbylé přemalby či nové retuše tak nijak neovlivňují původní konstrukci prostoru a ztvárnění architektury.⁴⁵³

Prostředí výjevu je lokalizováno do interiéru stavby, snad jakési předsíně chrámu. Dle ikonografické náležitosti by se výjev měl totiž odehrávat přede dveřmi kostela, tedy v exteriéru. Tato architektura utváří poměrně mělký prostor, který je rozdělen do dvou hloubkových rovin. V popředí, v prvním plánu, se nachází sv. Václav se svým bratrem u dveří kostela. Těsně za nimi pak skupinka tří vojáků. Výjev je nahlížen jen z velmi mírného nadhledu, téměř frontálně, kdy horizont, určitelný pomocí úběžníku hloubkových přímek, se nachází lehce nad polovinou výšky kompozice.

Při analýze hloubkových přímek jasně vyplyne, že malíř konstruoval trojrozměrnou architekturu, či aspoň její část, pomocí jednoho úběžníku, který se nachází v místě hlavy vojáka stojícího v zadní skupince vlevo. [89] Je dodržen téměř přesně, a to nejen mříží ve dveřích kostela, ale také ostěním okna zadní stěny a soklem stěny u ostění vchodu. Jednotlivé postavy se navzájem přirozeně překrývají, a jsou přesvědčivě rozestaveny do kubického prostoru. Jejich měřítko je srovnané, a logické vzhledem k architektuře. Malíř se vyhnul přílišným prostorovým zkratkám figur.

Dominantní složkou prostředí je blokovitá architektura, která vytváří iluzi prostoru. Logika stavby vzhledem k její podobě není moc jasná. Jde evidentně o interiér, avšak zcela nalevo je stavba kostela již členěna okny, která nelogicky sousedí velice těsně se vstupem. Nelogická je i zobrazení stěny exteriéru, která takto vybíhá z interiéru. Představit si stavbu trojrozměrně ve své hmotě jako samostatný objekt je dosti nereálné.

Podstatou je kubický prostor zaklenutý křížovou žebrovou klenbou. Žebra klenby dosedají na čisté válcové hlavice sloupů v rozích zadní stěny. Kam dosedá klenba v dalších místech je nejasné, neboť uspořádání architektury v prostoru postrádá logiku, která takové klenbě neumožňuje podporu. Frontálně nahlížená zadní stěna je prolomena rozměrným oknem se segmentovým záklenkem, jehož ostění je profilováno okosením hrany, které končí kousek nad parapetem. Je děleno polygonálním sloupkem s hlavicí v podobě polygonálního a probraného válce, který stojí mírně nakřivo. Boční stěny jsou viděny v perspektivě. Levá je prolomena vstupem do kostela, který je opatřen zavřenými dveřmi s mříží a klepadlem v podobě lví hlavy, které je jasným ikonografickým prvkem daného výjevu. Pravá stěna je otevřena arkádou do jen velice povrchně naznačené krajiny, která se v obraze prakticky jinak neuplatňuje. Průhled zadním oknem je také omezen pouze na modrou oblohu. Monumentalita architektury je mírně potlačena, avšak přispívá jí monochromní pojetí jednotlivých hmot, které tvoří jednotlivé bloky stavby. Ty nejsou charakterizovány znázorněním materiálu. Profilace těchto bloků se omezují na okosení či vyžlabení hran. Dekorativním prvkem jsou zlacená žebra, která však spadají na hlavice, které jsou zcela zbaveny jakéhokoliv dekoru. Jediným dekorativním prvkem architektury tak je zvláštní kanelovaný sloupek dělicí zadní okno na dvě části.

⁴⁵³ JOSEFÍK 1965, nepag.

Světelný režim je jednotný, využívá nasvícení zleva a zepředu, což se občasně projevuje vrženými stíny. Stín u nohy jednoho z vojáků má trojúhelný tvar s rozptýlenou hranou, a nevztahuje se ke skutečnému varu, z nějž vychází.

4.4.3. Podiven v lázni

Scéna Podiven v lázni zabíjí vraha a je oběšen [90] je dochována ve značně porušeném stavu, byly ztraceny i celé plochy původní malby, a je proto nutno počítat s určitou rezervou při zhodnocení.

Kompozice se skládá ze dvou částí, a to z pohledu do interiéru lázně a do exteriéru. Jde o dvě různá prostředí, z nichž každé má svůj vlastní prostor. Interiér je tvořen pouze architekturou, která je nahlížena z exteriéru skrze portál, za nímž tvoří nepříliš hluboký kubický prostor. Do něj jsou přesvědčivě zasazeny figury. Je nahlížen z mírného nadhledu, téměř frontálně, a úběžník, který lze odvodit z hloubkových přímek, se nachází lehce nad polovinou výšky kompozice. [91] Hloubkové přímkové se sbíhají téměř přesně v jednom bodě, a je proto jasné, že pro konstrukci útvarů v interiéru malíř zcela vědomě použil centrální perspektivu. Té podléhá i parapet okna, ovšem kovové části okenní výplně jsou již vedeny pouze přibližně, kde kopírují sklon hrany parapetu. Figury v prostoru se navzájem překrývají, občas se objeví lehká prostorová zkratka.

Exteriérová část je tvořena dvouplánově, kdy první plán zcela vyplňuje sv. Václav se dvěma postavami, druhý pak oběšenec na šibenici s okolním stromovým porostem. Tato část je komponována plošně, a prostorové vztahy jsou nejasné, především co se týče oběšence a postavení šibenice.

Dominantní složkou prostředí je architektura, která je výrazná především portálem zcela v popředí scény. Tím je nahlíženo interiéru, a teprve v něm se hned v popředí odehrává ikonografická podstata výjevu. Z portálu lze spatřit jen část, neboť scéna je limitována profilací ostění skutečného okna kaple. Viditelný je pouze jeden sloup ze dvou, na které dosedá segmentový záklenek. Sloup má velice schematicky zdobenou hlavici, která vzdáleně připomíná či odkazuje ke korintské hlavici, která zde podlehla rustikalizaci. Také je opatřen prstencem a patkou. Stěny interiéru jsou hladké, prolomeny pouze okny, která jsou zasklena. Boční stěna je viděna v příkré prostorové zkratce, zatímco zadní stěna je nahlížena frontálně. Do interiéru jsou zasazeny v různých výškách lavice, na které jsou posazeny figury. Barevnost architektury je z velké části monochromní, nedochází k charakterizaci materiálu, jsou pouze barevně odlišeny jednotlivé bloky útvarů. Ozdobné prvky sloupu jsou však opatřeny zlacením, a segmentový záklenek je dekorativně zbarven do modra.

Krajinná složka se omezuje na nahuštěnou vegetaci v pravé části. Jde o skupiny stromů, které oddělují skupinu postav v prvním plánu od oběšence, a tvoří také jeho pozadí. Svým uspořádáním netvoří iluzi hloubky, a neuplatňuje se ani vzdušná perspektiva.

Obraz jako celek postrádá jednotu díky rozdělení na dva prostory s vlastním časem a dějem, pro větší narativnost celého cyklu. Část situovaná do interiéru je však zcela sjednocena pomocí centrální perspektivy. Její užití však také není vhodné, neboť přední a boční stěna díky umístění jednoho úběžníku do středu výjevu způsobuje jejich sevření nepřírodně ostrého úhlu.

Krása scénu Podivena v lázni srovnal s vedlejšími scénami Zavraždění sv. Václava a Sv. Václav přináší dřevo, a vyzoroval prostorotvorný princip. Malíř zde vybudoval prostor pomocí sevření stěn tak, kdy jedna je viděna průčelně a druhá v perspektivní zkratce, zároveň je také vidět, jak Krása soudí, že malíř neznal perspektivní řešení pomocí dvou úběžníků, které by bylo pro konstrukci takových objektů logičtější.⁴⁵⁴

4.4.4. Sv. Václav okopává vinici

Scéna Sv. Václava okopávajícího vinici, [92] která byla Krásou připsána pomocníku z dílny Mistra Litoměřického oltáře byla dle závěru restaurátorského průzkumu z roku 1963 v minulosti silně poškozena. Původní malba měla být na některých místech zcela opadaná, a byly nalezeny rozsáhlé přemalby z let 1612 a 1912, a to zejména v postavě okopávajícího muže a kompletní oblohy. Všude, kde se pod přemalbami nacházela malba původní, byly přemalby v šedesátých letech sejmuty.⁴⁵⁵ Pozdější přemalba oblohy však dle zjištění pozdějšího průzkumu zůstala.⁴⁵⁶

Celé prostředí je exteriérem, otevřeným pohledem do daleké krajiny. Prostor je výrazně prohlouben pomocí umenšování objektů s jejich rostoucí vzdáleností. Celý prostor je nahlížen z mírného nadhledu, s horizontem umístěným kousek nad polovinou výšky kompozice, a kompozici lze rozdělit do dvou plánů. První plán zahrnuje pouze figury stojící v poli, které jsou nositelem ikonografické podstaty. Druhým plánem je pak celý zbytek obrazu, tedy otevřená krajina s pohledem na opevněné město. Oba plány mohou existovat nezávisle na sobě, jsou však otevřeny a propojeny plynule ubíhajícím terénem.

Terén je převážně rovinný, až na horizontu se zvedají vysoké hory. Do terénu jsou ne zcela organicky vloženy bloky skal, které mají přirozenou strukturu a jsou bohatě porostlé vegetací keřů a stromů. Výrazným prvkem je vysoký strom, který je vzhledem k pravidlu umenšování objektů se vzdáleností mírně předimenzován. Pomáhá však spoluutvářet celkový atmosférický dojem. K němu přispívá i vzdušná perspektiva a ubývání kontrastu a jasu barev se vzdáleností. Výrazným atmosférickým prvkem je také zářící nebe přecházející ze světlých do středně modrých odstínů, které je však třeba považovat za nepůvodní.

Do krajinného pozadí zasadil malíř několik vzdálených staveb, tvořících město, včetně městské brány. Dominuje jim stavba gotické katedrály, charakteristická svým věncem kaplí okolo chóru, opěrnými oblouky, a vysokou stanovou střechou. Dle Kaliny jde o pohled na pražský hrad s katedrálou od východu.⁴⁵⁷ Takové zobrazení odůvodňuje spojením sv. Václava s pražským hradem, jak sám ale poznamenává, tento detail nemohl běžný návštěvník ani postřehnout, neboť ze země téměř není vidět.

⁴⁵⁴ KRÁSA 1958, 45.

⁴⁵⁵ ALT 1964, nepag.

⁴⁵⁶ ZÁHOŘ 2008, nepag.

⁴⁵⁷ KALINA 2009a, 125–126; KALINA 2009b, 19–20.

4.4.5. Shrnutí a charakteristika části souboru maleb

Malby svatováclavské kaple, které lze přiřknout Mistru Litoměřického oltáře či jeho dílenským pomocníkům, se oproti jeho předcházející tvorbě skutečně vyznačují ještě větším příklonem k renesančnímu cítění. Horizont již přestal být vysokým, nadhledovost prostoru se výrazně zmírnila, někde dokonce vymizela. Stejně, jako v předcházejících dílech, je cítit snaha o jednotu prostoru, která je zde o něco důslednější. Je patrná jasná práce s perspektivním principem v podobě jednoho úběžníku, který byl víceméně dodržován. Jednotu podpořil i ucelený světelný režim, srovnaná měřítka postav, a celkově srovnané, logické prostorové vztahy objektů.

Krajina se uplatnila jen na malé části výjevů, a zdaleka ne všude tam, kde by se teoreticky mohla uplatnit. Rozvinuta byla pak jen u vysloveně exteriérových scén, kde však jejímu podrobnějšímu zhodnocení brání neúplné dochování původní malby. Právě do krajiny zasáhl na počátku 17. st. Alexius z Květné nejvíce, a tam, kde byla již tehdy poškozena, jeho přemalba zůstala. To poněkud problematizuje spojení dílenského pomocníka činného na některých scénách s částí maleb strahovského triptychu. Typová podobnost a celkový dojem tato díla spojují, avšak některé detailní motivy, které lze nalézt na některých deskách Strahovského triptychu, ale i Litoměřického oltáře, potvrdit nelze. Tam, kde byla krajina rozvinuta, je cítit její hloubka, umocněná použitím vzdušné perspektivy a ubýváním jasu a kontrastu barev s rostoucí vzdáleností.

Místy byla krajina obohacena o pohledy na vzdálené stavby, nejvýrazněji na výjevech Sv. Václav kácí šibenice a Sv. Václav vzdělávající pole. Právě na těchto dvou výjevech se uvažuje dokonce o zobrazení skutečných lokalizovatelných objektů. U skutečně rozvinutých krajin je cítit jejich atmosférický nádech, umocněný fantaskní architekturou či skalními bloky porostlými vegetací, zasazenými do volně plynule ubíhající krajiny. Takovou je třeba scéna Sv. Václav Kácí šibenice, Sv. Václav okopává vinici a Sv. Václav seje obilí. V krajinách se již, oproti předchozím malbám, neobjevuje motiv trčících suchých větví, které umocňovaly krajinný naturalismus. Na úkor rozvinuté krajiny však ve většině scén zcela dominuje architektonická složka, utvářející trojrozměrné kubické prostory.

Architektura sama je členitější, ubylo na její mohutnosti a minimalistickém vyznění. Používá se více profilací, sloupů, žeber, a také jejich zlacení. Přesto barevnost zůstává spíše v symbolické rovině odlišení jednotlivých hmot. Nejde o čistě renesanční architekturu. Z ní si malíř vypůjčil pouze několik málo prvků, které použil. Jde např. o kanelování sloupů, ozdobné hlavice připomínající korintské (avšak s velkou mírou rustikalizace), sochařskou výzdobu v podobě volných soch, sloupořadí nesoucí architráv. Objevuje se také historizující prvek, jako je románská rotunda s obloučkovým vlysem.

Řada dříve používaných prvků, vycházejících ze středověké architektury, či slohově blíže neurčitelných, zůstala. Motiv kovového zábradlí je, jako již dříve na Strahovském triptychu a Votivní desce Jana z Vartenberka, opět použit, a mírně rozvinut tak, aby se dobře prostorově uplatnil, což ostatně již dříve soudil Pešina.⁴⁵⁸ Mezi další prvky, které lze vysledovat v dřívějším díle mistra, patří např. motiv nízké zídky nejasné funkce uzavírající prostor scény, či tvořící

⁴⁵⁸ PEŠINA 1958, 16–17.

pozadí figurální složce. Ten lze najít např. na obraze Sv. Václav vykupuje pohanské děti, kde je jeho funkce nejvíce podobná s předchozí tvorbou, dále např. na Sv. Václav navštěvuje vězně, Král Erich si prohlíží kostel, či Sv. Václav kope hrob. Dalším prvkem může být obdobné zacházení s barevností a uplatnění hladkých monochromních bloků architektury.

Vyznění architektury ale není na všech malbách jednotné. Na některých malbách je více znát charakterizace materiálu, z něhož je architektura postavena, např. na obraze Sv. Václav mlátí obilí, nebo ještě více v obraze Hostina v Boleslavi. Na některých výjevech je malovaná architektura ne zcela pochopena, a trpí tak prostorovými nebo logickými defekty. Velmi patrné je to např. v obraze Sv. Václav radí Podivenovi, aby kráčel v jeho šlépějích, kde je celkově krajinná a architektonická složka malby velice slabá.

4.5. Komparace

Dílo spojitelné s Mistrem Litoměřického oltáře či jeho dílnou bylo badateli v literatuře z různých hledisek srovnáváno s řadou jiných malířů a jejich děl, která se nacházela v Čechách, v oblasti jižního Německa, Rakouska, ale také Itálie. Tato srovnání sloužila jako argumenty pro mistrova východiska a případné další školení na cestách. Právě jakési „studijní cesty“, které měl podniknout především dle Pešiny, měly být pro Litoměřického mistra zásadní. Obzvláště v oblasti Podunají měl být inspirován utvářením krajiny v její hloubce, naturalismu, atmosféričnosti a celkově jejím bohatém užití.

Jako první se nabízí srovnání s Mistrem Křivoklátského oltáře, tedy přímo s Křivoklátským oltářem. [50–53] Jeho malby jeví ze známých děl, dochovaných v Čechách, s tvorbou Mistra Litoměřického oltáře největší podobnost. Právě proto Pešina považoval Křivoklátského mistra za učitele Mistra Litoměřického.⁴⁵⁹ Pokud má Pešina pravdu, měl by právě od něj Litoměřický mistr převzít podstatnou část výrazových prostředků. Ty by měly být patrné obzvláště na Litoměřickém oltáři jakožto raném díle.

Z hlediska vystavění celkového obrazového prostoru jsou malby obou mistrů blízké. Oba mají obecně tendenci tvořit trojplánové kompozice, kde každý plán je samostatně uzavřen. Ikonografická podstata je uzavřena vždy do prvního plánu, který by mohl existovat nezávisle na ostatních.

Figury ústřední scény jsou v prvním plánu rozestaveny do kubického architektonického jeviště velkých, blokovitých staveb s hladkými monochromními stěnami. Stěny jsou charakterizovány pouze svou téměř minimalisticky formovanou hmotou, která je členěna jen jednoduchými základními profilacemi některých prvků, opět monochromně, bez rozlišení materiálů. Hmota je však nereálná, při pohledu na sílu zdí i formu stavby z hlediska měřítek je patrné, že se jedná spíše o divadelní kulisy, než o napodobení realistické architektury. Tento popis až nápadně souhlasí s popisem Litoměřického oltáře. Srovnatelný je i způsob poškození architektury ve scéně Klanění tří králů Křivoklátského oltáře a Narození Litoměřického oltáře, kde šlo pouze o symboličnost tohoto motivu.

⁴⁵⁹ Např. PEŠINA 1974, 463–463, kde tuto tezi obhajuje proti opačnému názoru. Zmínka o vyučení na str. 457.

Litoměřický mistr se však v architektonické složce vyznačuje větší monumentalitou, a na rozdíl od Křivoklátského mistra si nikdy nedovolí pohled na celek stavby, ať už interiéry či exteriéry. Křivoklátský Mistr také více rozvádí klenby, a ve Zvěstování dokonce odlišuje dřevěnou valenou klenbu od zbytku stavby. Zajímavým motivem pro srovnání je jistě krb ve scénách Zvěstování Křivoklátského oltáře a Narození Strahovského triptychu, kde jde o zcela totožně utvořený prvek interiéru, pouze nahlížený pokaždé z jiného úhlu.

Blízké jsou si ale i stavby, umístěné do zadního plánu. Jde o pohledy na celé stavby v exteriéru, v intravilánu města. Na Křivoklátském oltáři ve scénách Zvěstování a Narození jsou pojednány s citem pro jejich prostorovost, a přirozeně zasazeny do prostředí. Nejde o primitivně poskládanou řadu opakujících se stejných domů, ale o prostorově členitou hmotu staveb, vybíhající do ulic. S nimi je srovnatelný především obraz Krista před Annášem Litoměřického oltáře, kde je tento motiv rozvinut nejlépe. [93] V podstatě steným způsobem se zachází s členitostí městské uliční sítě, a shodně také s citem pro trojrozměrnost hmoty. Stavby jsou však pojaty stroze, téměř bez podrobností. Daleko více opět připomínají spíše divadelní kulisy. Stejně jsou na srovnávaných malbách také do tohoto městského prostoru vpuštěny drobné, podobně utvořené figury, pohybující se po ulici. [94] Na tuto nápadnou shodu poukázal již Jan Fířt, který na základě této zjevné podobnosti vyslovil hypotézu o možné účasti Litoměřického mistra také na vnitřních stranách křídel křivoklátského oltáře.⁴⁶⁰

Na obraze Narození Křivoklátského oltáře lze nalézt na vzdálené stavbě motiv kovového zábradlí a zamřížovaného okna. Podobné zábradlí ve stejné funkci nalezneme také na obraze Navštívení Strahovského triptychu, kde se však již nachází na dominantní architektuře. Stejně tak motiv zamřížovaného okna.

Dalším srovnatelným detailem může být způsob, jakým je utvořena slaměná střecha na Narození a Klanění Křivoklátského oltáře, a zároveň na Narození Litoměřického oltáře. Výtvarně srovnatelný je i způsob, jakým Křivoklátský mistr namaloval dřevěnou podporu této střechy s podobnými dřevěnými prvky na Litoměřickém oltáři.

Na Křivoklátském oltáři je i místy rozvedena krajina, které však nebyl věnován příliš velký prostor. Uplatnil se pouze vzdálený pohled na krajinu, ubíhající do dále, která podléhá vzdušné perspektivě. Ve srovnání s krajinami na Litoměřickém oltáři působí poněkud tvrdě. Krajiny Litoměřického mistra už na Litoměřickém oltáři jsou zcela jistě na vyšší úrovni, a to i přesto, že příliš neuplatňují vzdušnou perspektivu. I na Křivoklátském oltáři lze nalézt drobné stavbičky, zasazené do krajiny, a motiv mohutného balvanovitého skaliska, neorganicky vloženého do terénu.

Lze se jistě ztotožnit s Pešinovým hodnocením, že Litoměřický mistr se oproti Křivoklátskému vyznačuje především monumentalitou.⁴⁶¹ V některých principech a výtvarných prostředcích jsou si však oba malíři blízcí, až téměř shodní. Prakticky shodně ostatně vytvářejí i stíny, i když tento způsob ostrých trojúhelných stínů se vyskytuje obecněji.⁴⁶² I vzhledem k tomu, že oba mistry lze spojit s díly, určenými do dvorského prostředí, je třeba předpokládat

⁴⁶⁰ FÍŘT 2016, 103.

⁴⁶¹ PEŠINA 1974, 460–461.

⁴⁶² V českém prostředí je možné takové stíny nalézt např. na malbě v Sankturninovském domě v Kutné Hoře.

jejich možný vztah. Pešina tento vztah hodnotil jako učitelský, to však pro převyšující kvalitu žáka nad mistrem relativizovali někteří badatelé.⁴⁶³ Fiřt se pokusil tento vztah hypoteticky navrhnout jako dílenský.⁴⁶⁴

Pešina dále soudil, že v oblasti Podunají poznal Litoměřický mistr především díla Ruelanda Frueaufa st. i ml. a Jorga Breue.⁴⁶⁵ Z nich se údajně poučil kompoziční strukturou a novým romanticky zabarveným, pitoreskním pojetím krajin, a realistickým studiem skutečnosti.⁴⁶⁶ V případě přijetí jak Pešinovy hypotézy o učitelství Křivoklátského mistra, tak Fiřtovy hypotézy o dílenské souvislosti, lze očekávat určitou míru základního východiska, které spočívá v zatím ne přesně definovatelném východisku základního školení. S tímto vědomím je třeba přistupovat k možné inspiraci oblastí Podunají i jinými případnými malířskými centry.

Celkové pojetí prostoru maleb Ruelanda Frueaufa st. je podobně jako u Litoměřického mistra často děleno do dvou či tří obrazových plánů, přičemž v předním se nachází architektonické jeviště s ikonografickým námětem, a tento plán je spíše uzavřen. Pokud by Litoměřický mistr byl školený v Čechách či v jižním Německu, jak soudí Vacková,⁴⁶⁷ nebylo by toto srovnání podstatné.

Frueauf, rozvíjí krajiny o něco více, pokud je uplatňuje jako prostředí výjevu, než Litoměřický mistr. Výrazněji pracuje se vzdušnou perspektivou a atmosféricností, která je umocněna i rozvedením nebe, bohatého na barevné tóny a členěné oblaky, jako je např. na jeho Útěku do Egypta.⁴⁶⁸ [95] Určitý naturalismus v krajině i jednotlivých přírodninách je cítit u obou malířů. Stupeň, jakým rozvíjejí krajinu, se zdá být velice blízký, a jistě je hypoteticky možné, že by se zde Litoměřický mistr inspiroval.

Frueaufovy architektury jsou hladké, nečlenité, v podstatě se jedná o kulisy. Zacházení s takovým typem architektury v prostoru lze dobře srovnat například u neúplně dochované malby jinak silně poškozeného Narození Krista ze Salzburského oltáře datovaného 1490,⁴⁶⁹ [96] a u maleb Narození Krista na Litoměřickém oltáři i Strahovském triptychu. Obecně se dá říct, že Frueauf s architekturou v popředí pracuje jako s kulisami, které vytváří jeviště hlavního výjevu. Jsou nereálné, atektonické, monochromní, bez zájmu o charakter materiálu, ze kterého jsou postaveny.

Ze Salzburského oltáře lze s Litoměřickým oltářem srovnat také Bičování [98], kde byla střední část jeviště scény se sloupem pojata typově prakticky stejně. Kompozice figur v tomto prostoru se již samozřejmě liší, Frueauf st. na rozdíl od Litoměřického mistra ani dále nerozvíjí zadní část místnosti. V celkovém zkomponování jeviště mohlo jít o inspiraci stejnou grafickou předlohou.

⁴⁶³ KYZOUROVÁ/KALINA 1933, 33 tvrdí, že pokud by se měl vůbec uvažovat učitelský vztah těchto dvou malířů, pak spíše v obráceném poměru. Zejména pak VACKOVÁ/HOŘEJŠÍ 1973, 498; VACKOVÁ/HOŘEJŠÍ 1980, 531 toto vyučení relativizují zcela. Tato problematika podrobněji rozebrána v kapitole „Mistr Litoměřického oltáře a současný stav bádání“.

⁴⁶⁴ FIŘT 2016, 80–124.

⁴⁶⁵ Kromě Pešiny i další badatelé, např. KROPÁČEK 1983, 632; SALM 1969, 394–395.

⁴⁶⁶ PEŠINA 1958, 13.

⁴⁶⁷ VACKOVÁ/HOŘEJŠÍ 1973, 498; VACKOVÁ/HOŘEJŠÍ 1980, 531.

⁴⁶⁸ Björn Blauensteiner / Lothar Schultes In: ROLLING/BLAUENSTEINER 2017, č. kat. 3.

⁴⁶⁹ Björn Blauensteiner In: ROLLING/BLAUENSTEINER 2017, č. kat. 1/2.

Jako součást jeho malovaných architektur lze nalézt motiv polygonálního sloupku. Ten se nachází na Zvěstování Salzburského pašijového oltáře.⁴⁷⁰ [97] Podobný polygonální, sloupek lze nalézt na výjevu Zavraždění sv. Václava ve svatováclavské kapli.

Polygonální sloupek jistě není relevantním argumentem, nicméně lze předpokládat, že celkovým pojetím utvoření jeviště hlavního děje mohl být Litoměřický mistr inspirován, ovšem s předpokladem, že znal už způsob ztvárnění architektonického jeviště na Křivoklátském oltáři. Na malbách vyšlých z Frueaufovy dílny,⁴⁷¹ kde je kvalita pojednání krajiny velice nízká, je typ jednoduchých, hladkých architektur zachován.

Také Rueland Frueauf ml. používá v architekturách zasazených do krajiny podobné prvky, jaké je možno najít na Litoměřickém i Strahovském oltáři. Hladké stěny jsou jen mírně barevně odlišeny a charakterizovány, případně tuto charakteristiku dokonce postrádají. Na sakrálních stavbách se však uplatňuje poměrně bohatý dekor. Na jeho Ukřižování z roku 1496 [101] se nachází kostel, který je prolomen okny s bohatými kružbami, podobně jako na litoměřickém Navštívení a Narození, nicméně jde o zobrazení konkrétního kostela sv. Nikola v Pasově.⁴⁷²

Ve vzdálené krajině používá abstrahovanou vegetaci v podobě kulovitých, ale plošně pojednaných stromů, vymezených světlou linií. Typově stejně je utvářena část vegetace na Nesení kříže Litoměřického oltáře, ale i na Navštívení a Útěku do Egypta Strahovského oltáře. Nutno však poznamenat, že podobný typ lze najít v soudobé malbě obecně, např. také na Blaubeurenském oltáři, který bude rozebírán dále. Výrazně se uplatňuje v krajinách vzdušná perspektiva, která je někdy zvětšena až ad absurdum pro výrazný atmosférický efekt. Takto umocněný efekt krajiny Litoměřického mistra postrádají.

Architektura je místy charakterizována stavebním materiálem, místy zcela hladká, využívající jen základní profilace, jako jsou např. římsy. V tomto ohledu je s tvorbou Litoměřického mistra srovnatelný především Oltář sv. Jana Křtitele z Klosteneuburgu,⁴⁷³ zejména jeho desky se Zajetím sv. Jana a Stětím sv. Jana.⁴⁷⁴ [99, 100] Monochromní chladné stěny bez členění a výrazného dekoru připomenou některé prostory, konstruované Litoměřickým mistrem. Zcela zde respektují jeden úběžník, do kterého se sbíhají hloubkové linie.

Na Zajetí sv. Jana od Frueaufa ml. lze nalézt i další podobnosti s Litoměřickým oltářem. Pohled do městského prospektu, jenž byl oživen zmenšenými figurami postav, které se velikostně správně vztahují k architektuře, je možné nalézt na litoměřické malbě Krista před Annášem. Zde je sice samotný výjev zasazen přímo do tohoto městského prospektu, a nikoliv zcela uzavřen do architektonického jeviště, nicméně vzdálené postavy s pohledem na městské stavby působí podobným dojmem. Typově stejný motiv, a to i výtvarně, lze najít, jak již bylo zmíněno, i na Křivoklátském oltáři.

⁴⁷⁰ Björn Blauensteiner In: ROLLING/BLAUENSTEINER 2017, č. kat. 1., zde dokonce podoba kanelovaného sloupku včetně jeho patky s drápky vychází z reálné podoby románského sloupku v kostele sv. Petra v Salzburku.

⁴⁷¹ Björn Blauensteiner In: ROLLING/BLAUENSTEINER 2017, č. kat. 5

⁴⁷² STANGE 1971, 150, Taf. 1, Taf. 6.

⁴⁷³ STANGE 1971, 151.

⁴⁷⁴ PEŠINA 1967, 342–343 právě tento oltář zmiňuje v souvislosti s možnou inspirací v Podunají.

V souvislosti s předpokládanou cestou do Podunají viděl Pešina ještě větší inspiraci Litoměřického dílem Jörga Breue, než dílem Frueaufů. Konkrétně viděl podobnosti s oltáři ve Zwettlu, Aggsbachu (Herzogenburgu) a Melku.⁴⁷⁵ Breuovo dílo jako možný inspirační zdroj Litoměřického mistra uvedl také Jiří Kropáček⁴⁷⁶ či Christian Salm.⁴⁷⁷

Malby Breuova Zwettelského oltáře mají v krajinné i architektonické složce blízko rozebíraným malbám dílny Mistra Litoměřického oltáře, a to stylově, i výtvarně. Celkový vývin krajiny je o něco málo vyšší, na Zwettelském oltáři je více akcentována různorodost dřevin, krajinný terén je místy obydlen drobnou zvěří, a nízký travnatý porost v popředí je konkrétněji rozveden v druhově odlišitelné rostliny. Celkové vyznění krajiny je velice blízké, kdy v popředí se nachází mírně zvlněný terén s místy vloženými skalisky nebo návršími, a u horizontu se zvedají hory. Nejbližší souvislost je vidět na malbě se Sv. Bernardem na poli.⁴⁷⁸ **[102]** Na všech malbách, kde se uplatnily stromy a křoviny, jsou jejich zelené části modelovány obdobně jako na rozebíraných malbách z dílny Litoměřického mistra. Určitou podobnost by bylo snad možné hledat i ve výtvarném zpracování vzrostlého obilí na poli, kde lze srovnávat zmíněný obraz Sv. Bernarda na poli s výjevem Sv. Václav mlátí obilí ve Svatováclavské kapli. Blízkost krajin Zwettelského a Litoměřického oltáře naznačuje, že bychom zde mohli hledat určitou inspirační souvislost. V takovém případě je třeba tuto podunajskou inspiraci nebo východisko zasadit do doby před vznikem Litoměřického oltáře.

Breu nevyužívá monumentálních blokovitých architektonických jevišť, a figurální složku, nositele ikonografického námětu, zasazuje většinou přímo do krajiny, vždy do prvního plánu. S prostorovostí architektury se tolik neváže ke skutečnosti, jak je vidět např. na Smrti sv. Bernarda,⁴⁷⁹ kde je využito nahlížení stavby z několika stanovišť pozorovatele. Blízký je typ hladkých nečleněných architektur, do kterých se prořezávají okenní a vstupní otvory. Architektura na malbách z dílny Litoměřického mistra má však i ve své disproporčnosti větší charakter jakýchsi „divadelních“ kulis.

Na Aggsbašském oltáři má architektura ve svém pojetí k malbám dílny Litoměřického mistra o trochu blíže. Lze zde nalézt i motivy zamřížovaných oken podobně jako na Navštívení Strahovského triptychu. Dalším srovnatelným detailem je způsob, jakým je naznačen lesk na sloupech, který se zcela shodně nachází na sloupu v Bičování Litoměřického oltáře.

V krajinách dosahuje Aggsbašský oltář větší exprese a atmosféričnosti. Takto divoce vyhlížející skalnaté krajiny jako na Navštívení⁴⁸⁰ **[103]** již na malbách z dílny Litoměřického mistra nenajdeme, nicméně typ skal porostlých vegetací, jako na Narození Krista⁴⁸¹ **[104]** nebo Útěku do Egypta⁴⁸² se zdá být blízký.

⁴⁷⁵ PEŠINA 1940, 161–162.

⁴⁷⁶ KROPÁČEK 1983, 632.

⁴⁷⁷ SALM 1969, 394–395.

⁴⁷⁸ MORALL 2001, Plate 1.

⁴⁷⁹ MENZ 1982, Abb. 8.

⁴⁸⁰ MENZ 1982, Abb. 13.

⁴⁸¹ MENZ 1982, Abb. 14.

⁴⁸² MENZ 1982, Abb. 18.

Na oltáři z Melku není krajině věnován tak velký prostor, ale zato její charakter jeví známky většího příklonu k naturalismu.⁴⁸³ Srovnání snese spíše architektonická složka, která se opět svými hladkými, nečleněnými, často monochromně pojednanými hmotami blíží Litoměřickému oltáři a Strahovskému triptychu. Srovnatelná je naprostá strohost a minimalismus architektonických kulis na Bičování.⁴⁸⁴

Dalšími motivy, které mohly být pro dílnu Litoměřického mistra inspirativní, jsou drobné postavičky, umístěné do krajinného či architektonického pozadí, a také stíny hlavních figur, které jsou však méně důsledné. V malbách Jörge Breue je ale obecně cítit větší příklon k expresi, ať už krajiny nebo i figur. Pešina soudil, že právě tuto tendenci Litoměřický mistr nepřejal.⁴⁸⁵

Pešinovu teorii o inspiraci Breuovým dílem zpochybnil Jan Fiřt. Spatřoval určité shody v dílčích motivech, jako jsou stíny, hladká kubická architektura a drobné postavy v pozadí, jinak však celkový názor a přístup zhodnotil jako zcela odlišný.⁴⁸⁶ Pešina v tomto srovnání odkazoval na prostor, vývin krajiny, pojetí interiéru a kompozice.⁴⁸⁷ Fiřt Pešinovo srovnání krajiny s Breuem relativizuje tím, že srovnání s krajinou na Blaubeurenském oltáři je dle jeho mínění ještě bližší.⁴⁸⁸ Sám ale připouští, že chladné hladké stěny kubických prostor Litoměřického oltáře mají stále blíže k Breuově tvorbě, než k Zeitblomově.⁴⁸⁹

Na možné návaznosti na dílo Bartholomea Zeitbloma upozornil již dříve v roce 1940⁴⁹⁰ sám Pešina, který toto jméno ve spojení s Mistrem Litoměřického oltáře ještě několikrát poté skloňoval, avšak v mladší literatuře jej již vypustil. Již před Pešinou tuto blízkost zmínil Opitz.⁴⁹¹

Fiřt se pokusil tuto možnou návaznost blíže analyzovat.⁴⁹² Tvorbu ulmské školy, kam Zeitblom spadá, viděl jako formující pro tvorbu Litoměřického mistra. Podobnosti viděl nejen v celkovém dojmu klidné, ztišené monumentality, ale i v typice postav. Srovnání provedl s mladšími pracemi Zeitbloma, především však s jeho malbami na oltáři z Blaubeuren, kde spolupracoval s Bernhardem Strigelem a Mistrem Blaubeurenského Ukřižování.⁴⁹³ Z této komparace mimo jiné vyvodil závěr, že Zeitblomův projev je o stupeň realističtější a věrnější skutečnosti.⁴⁹⁴ Argumentem pro provedení takové komparace mu byla i studie manželů Kroupových o řezbářské části křivoklátského oltáře, jejímž závěrem je značná blízkost

⁴⁸³ Např. Útěk do Egypta (MENZ 1982, Abb. 31), Zajetí Krista (MENZ 1982, Abb. 35) nebo Mytí rukou (MENZ 1982, Abb. 41).

⁴⁸⁴ MENZ 1982, Abb. 39.

⁴⁸⁵ PEŠINA 1940, 163.

⁴⁸⁶ FIŘT 2016, 120.

⁴⁸⁷ PEŠINA 1940, 160–163.

⁴⁸⁸ FIŘT 2016, 121.

⁴⁸⁹ FIŘT 2016, 122.

⁴⁹⁰ PEŠINA 1940, 152–164.

⁴⁹¹ OPITZ 1928, 54–55, č. kat. 209–211.

⁴⁹² FIŘT 2016, 103–124.

⁴⁹³ FIŘT 2016, 27; Zeitblomovo dílenské napojení na dílnu Hanse Schuchlina je předmětem polemik, viz. FIŘT 2016, 27, pozn. 76. Mistr Blaubeurenského ukřižování je pomocné pojmenování anonyma, který namaloval část maleb, a je tak označován Fiřtem, který toto označení přebírá od MORATH–FROMM 2002, 205–2017.

⁴⁹⁴ FIŘT 2016, 103–105.

s tvorbou Jörga Syrlina ml., jehož dílna zhotovila také řezby Blaubeurenského oltáře.⁴⁹⁵ Předpokladem pro takovou komparaci je také předatování Křivoklátského oltáře na základě předatování dokončení Křivoklátské kaple, snad k roku 1499,⁴⁹⁶ protože Blaubeurenský oltář vznikl až v roce 1494.⁴⁹⁷

Zeitblomovi lze díky signatuře s jistotou připsat minimálně scénu Nesení kříže,⁴⁹⁸ dále pak scény Narození a Obřezání sv. Jana⁴⁹⁹, Hle Beránek Boží a Křest Krista,⁵⁰⁰ Prorocství a Zajetí sv. Jana.⁵⁰¹ Na těchto malbách najdeme do krajiny obdobně ne zcela organicky zasazená mohutná blokovitá skaliska, ta se typově obdobně vyskytují také na malbách ostatních autorů oltáře. Obzvláště ve scénách Hle Beránek Boží a Zajetí sv. Jana [105] tato skaliska ční do výrazné výšky nad horizont. Také skalisko ve scéně Zajetí sv. Jana je lehce porostlé vegetací, a najdeme na něm i naturalistický motiv trčící suché větve. Navíc je však skála doplněna o drobná, monochromně a velice schematicky malovaná zvířata, která se obecně vyskytují nejen v Zeitblomových krajinách Blaubeurenského oltáře. Podobně se tu nachází také motiv člověka, šplhajícího na skálu, stejně jako drobné figury, kterými jsou oživeny i vzdálené krajiny a architektura desek maleb oltáře. Litoměřický oltář tyto motivy zvířat nepoužívá vůbec, motivy drobných postav, oživujících prostor, pak pouze z ikonografické potřeby, nikoliv nezávisle. Podstatné však je, že obecný typ skalisek, jejich zasazení do krajiny, je Litoměřickému oltáři blízký. Celkový charakter krajiny na deskách Blaubeurenského oltáře, připsaných Zeitblomovi, je vždy o stupeň vyvinutější, než na Litoměřickém oltáři, nicméně celkový charakter je podobný. Krajina je vždy převážně odsunuta do zadního plánu, i když v některých případech vstupuje i do podstatného děje v prvním plánu, obzvláště na Křtu Krista, kde však jde o ikonografickou nutnost. Jde o mírně zvlněné krajiny, které se směrem k horizontu zvedají v hory, a které jsou pročleněny zasazením skalisek a skalnatých návrší. Způsob rozmístění vegetace v prostoru je podobný. Blízkost lze vidět i v charakteru zasazení drobných architektur porůznu do krajiny, na Blaubeurenském oltáři výrazně organičtěji. Zde se možná ještě více nabízí srovnání s částí Strahovského triptychu. Skaliskům je zde věnována větší pozornost, co se týče jejich popisnosti, včetně barevnosti.

Interiérové scény jsou dle mého názoru zcela odlišného charakteru než na Litoměřickém oltáři. Zeitblomovo Narození a Obřezání sv. Jana [106] má jiný přístup k budování architektonických kulis. Ty nejsou tak monumentální, blokovité, a je jim ve srovnání s Litoměřickým oltářem, ale i se Strahovským triptychem a Votivní deskou Jana z Vartenberka, věnován daleko menší prostor. Jsou popisnější, charakterizované svým materiálem, a barevnost se typově blíží skutečnosti, na rozdíl od symboličnosti Litoměřického mistra. V Prorocství a Zajetí sv. Jana je první plán s figurami umístěn před zeď, za kterou se rozvíjí krajinný prospekt, a ta tak figurám tvoří pozadí. Tento princip lze vysledovat v díle Litoměřického

⁴⁹⁵ KROUPA/KROUPOVÁ 2014, 113–129.

⁴⁹⁶ FAJT/HÖRSCH 2014, 64–85.

⁴⁹⁷ MORAHT-FROMM 2002, 131.

⁴⁹⁸ MORAHT-FROMM 2002, obr. 202; Signatura je na lemu pláště sv. Jana.

⁴⁹⁹ MORAHT-FROMM 2002, 181–182.

⁵⁰⁰ MORAHT-FROMM 2002, 188.

⁵⁰¹ MORAHT-FROMM 2002, 188–193.

mistra, v jakési minimalistické podobě na Litoměřickém oltáři, ale také na Strahovském triptychu, a především později na Svatokateřinském oltáři.

V případě Blaubeurenského oltáře se dle mého mínění snad o trochu více blíží Litoměřickému oltáři i Strahovskému triptychu malby Odchodu sv. Jana a Kázání sv. Jana, které namaloval Mistr Blaubeurenského Ukřižování. [107] Srovnání lze provést v utvoření vegetace i staveb, zasazených do krajiny, tyto stavby jsou však podstatně složitější a členitější.

Kdyby mělo být ulmské prostředí, zejména Zeitblomova tvorba, reprezentovaná především částí Blaubeurenského oltáře, pro Litoměřického mistra jakožto příchozího do Čech z této oblasti východiskem, je nutné hledat opět řadu podstatných shod vycházejících ze základního školení. Podobně je tomu při srovnání s Křivoklátským oltářem na základě Pešinovy teorie. Naopak rozdíl oproti srovnáváním s podunajskou produkcí je ten, že podunajská malba měla být pro Litoměřického mistra pouhým inspiračním zdrojem, nikoliv východiskem. Pokud ovšem nespátujeme východisko, tedy původ Litoměřického mistra právě v Podunají. Srovnání s Blaubeurenským oltářem se však pohybují stále pouze v obecné rovině. Můžeme najít pouze určité typy, kompozice a principy, nikoliv jednotliviny, detaily či dokonce rukopis. Takové zobecnění se ovšem dostává na velmi tenký led, obzvláště při značné inspirační síle grafických předloh, kterých se v pozdně gotickém malířství velmi často užívalo. V krajinné a prostorové složce, stejně tak v utváření architektonických rekvizit, nelze s jistotou vysledovat přímé souvislosti s Litoměřickým oltářem, potažmo dalšími díly Litoměřického mistra a jeho dílny. Tvorba malířů, účastných na Blaubeurenském oltáři, a jejich okruhu by však jistě z tohoto hlediska zasloužila širší a podrobnější zkoumání.

Další dílčí srovnání Litoměřického oltáře provedl Jan Royt, který srovnal malbu Narození s oltářem Klanění tří králů z Norimberka od Mistra Löffelholzského oltáře z let 1465–1470.⁵⁰² Dle mého soudu je podrobnější komparace však ještě zajímavější. Jak již bylo napsáno, litoměřické i norimberské Narození se shoduje pouze v konfiguraci figur, nikoliv však v detailech, ani v celkovém utváření prostoru, krajiny a architektonické kulisy. Také jsem již zmínil, že naopak ústřední obraz Klanění tří králů [108] má v popředí stejně utvořenou architekturu chléva jako na litoměřickém Narození, tedy pouze ve hmotě a typu, nikoliv v detailech.

V norimberském Vraždění neviňátek se nachází motiv postav, nahlízejících do interiéru skrz okno v zadní stěně, přičemž se postavy opírají rukama o okenní parapet. Stejný motiv lze nalézt také na Bičování Litoměřického oltáře. Na Strahovském triptychu se nachází také námět Vraždění neviňátek, které je však zkomponováno a utvořeno zcela jinak, a nelze najít žádné spojitosti s norimberským oltářem.

Nicméně, Útěk do Egypta Strahovského triptychu má figury komponovány téměř shodně, jako na norimberské malbě téhož námětu. [110] Rozdíl je pouze v natočení hlavy Marie, poloze dítěte a Josefově holi. Zcela jiným způsobem už je ztvárněna krajina. Na norimberském oltáři lze nicméně najít obecný motiv nízké zídky, tvořící pozadí figuře, který se na Litoměřickém oltáři vyskytuje častěji.

⁵⁰² ROYT 2015, 136; Oltář publikován ve STRIEDER 1993, 59, Abb. 60–64.

Podobná srovnání v dílčích motivech snesou i oltární křídla Löffelholzského (Kateřinského) oltáře,⁵⁰³ [109] na kterých se vyskytuje také motiv kovového zábradlí, ohraničující podium, které je viděno jak frontálně, tak bočně, s efektem ubíhání do prostoru, a má tak výrazný prostorotvorný efekt. Vyjma zábradlí jde o motivy, které se obecně vyskytují u více malířů či dílen v německém malířství druhé poloviny 15. st., zajímavá je však četnost těchto možných srovnání. Navíc lze těžko předpokládat, že by se takto progresivní dílna po roce 1500 inspirovala dílem z počátku šedesátých let. Proto lze toto dílo brát spíše jako doklad, že určité motivy, zejména kovové zábradlí, se vyskytovaly v malířství německých zemí už během druhé poloviny 15. st. Pešina totiž motiv kovového zábradlí používal jako pádný argument pro nutnost přímé italské zkušenosti malíře.⁵⁰⁴ K tomu je třeba dodat, že kovové zábradlí lze nalézt i v grafikách Albrechta Dürera.⁵⁰⁵

Obzvláště malby Svatováclavské kaple srovnával Pešina s tvorbou Belliniů a Vittora Carpaccia působících v Benátkách, které považoval za místo, které Litoměřický mistr osobně navštívil.⁵⁰⁶

Carpaccio vytváří vzdálené stavby často jednodušší, nečleněné, pouze s prořezávajícími si okny, arkádami, portály a cimbuřími. Architektura se ale vyznačuje italizujícím výrazem a bohatstvím tvarů a objemů. Stavby v popředí jsou pak ozdobeny renesančním tvaroslovím všude tam, kde je to možné. Podrobněji je charakterizována i pevnostní architektura. Interiéry působí monumentálně, a jsou bohatě zdobeny dekoracemi mramorových obkladů,⁵⁰⁷ a i zde je jasně patrná renesanční slohová příslušnost architektury.

Monumentální scéna Příjezdu vyslanců⁵⁰⁸ [111] byla tou, kterou Pešina srovnával s tvorbou Litoměřického mistra, když mluvil o motivu kovového zábradlí.⁵⁰⁹ Jde však o prakticky jediný motiv, který by Litoměřický mistr, a to v takovém případě při rustikalizaci, převzal. Jinak se jedná o malbu zcela jiného vyznění i pojetí prostoru. Ikonograficky nosná scéna je sice umístěna do předního plánu, ale tomu je ještě představeno několik objektů, vymezujících obrazovou rovinu, což je princip, který u kompozic Litoměřického mistra nalezneme jen vzácně, a to až ve svatováclavské kapli.⁵¹⁰ Obecně Carpaccio používá v cyklech podstatně složitější kompozice, které pracují s větším počtem úrovní hloubky prostoru, a jeho obrazové plány jsou mnohdy otevřené a propojené buď zcela plynule, nebo nějakým jednotícím či spojujícím prvkem.

Carpacciovy malby, a to nejen z daného cyklu, jsou bohaté na renesanční dekor, [112] který Litoměřický mistr použil až ve svatováclavské kapli, avšak pouze v dílčích motivech a s nemalou mírou rustikalizace tvarosloví. V Carpacciových cyklech se hojně objevují

⁵⁰³ STRIEDER 1993, 60, Abb. 65–66.

⁵⁰⁴ PEŠINA 1958, 17.

⁵⁰⁵ Navštívení Panny Marie a Útěk do Egypta z cyklu Života Panny Marie (okolo 1503).

Tento motiv sice již mohl být Dürerem převzat právě z Benátek, nicméně mohl být v Zaalpi dále šířen i jeho grafikami.

⁵⁰⁶ Např. PEŠINA 1978, 363–366. Obzvláště zmiňuje cyklus Sv. Voršily.

⁵⁰⁷ Např. na Rozloučení s vyslanci z cyklu Scuoly sv. Voršily, viz MASON 2000, 49.

⁵⁰⁸ MASON 2000, 38–39.

⁵⁰⁹ PEŠINA 1958, 17.

⁵¹⁰ Např. Sv. Václav ukládá ostatky sv. Víta, Sv. Václav peče hostie, Sv. Václav seje obilí. Na pozdějších malbách z cyklu se sv. Kateřinou se tento princip opět neobjevuje.

dekorativní prvky architektury jako kandelábrové sloupky, medailony na soklech s hlavami císařů, různorodé mramorové obklady, rozličně utvářené hlavice, vlysy, perlovce, rozměrné reliéfy, barevně odlišné materiály zdiva, atd. Nic z toho Litoměřický mistr nijak nerefletoval, pouze v relativně malé míře ve Svatováclavské kapli.

V architektonické složce Carpacciových obrazů lze najít motivy věžovitých staveb s polygonálním půdorysem s výraznou kupolí, případně odsazených polygonálních etáží věží.⁵¹¹ Pokud bychom chtěli vidět inspiraci Litoměřického mistra v Carpacciových malbách, mohly by tyto stavby být jakýmsi východiskem pro věžovité, polygonální i válcové stavby v jeho tvorbě. V takovém případě by se jednalo opět o značnou rustikalizaci bez reflexe renesančního tvarosloví v době před výmalbou Svatováclavské kaple.

Jestliže jediný prvek, který bychom mohli považovat za přejatý od Carpaccia, je motiv kovového zábradlí, které však Carpaccio používá jako prostorotvorný prvek daleko sofistikovaněji, je třeba znovu si položit otázku, zda Litoměřický mistr skutečně z těchto maleb čerpal. Utváření krajiny z italského prostředí pravděpodobně nerefletoval, neboť jeho krajiny nemají ani vzdáleně italizující charakter. Jsou navíc zcela vysvětlitelné možnou inspirací či východiskem v jižním Německu nebo Podunají.

Pešina dával jako příklad benátské inspirace také tamní malířskou rodinu Belliniů. Zmiňoval konkrétně ve starší literatuře Jacopa⁵¹² a později Gentile Belliniho.⁵¹³

Ve skicách Jacopa Belliniho⁵¹⁴ je možné najít také motivy zábradlí a zamřížovaných oken. Hmoty blokovitých, kubických architektur, přítomných v některých kresbách, ubíhají hlubokým prostorem v závislosti na úběžníku, a tvoří přirozené prostředí. V tomto by se dala hledat určitá blízkost k malbám z dílny Litoměřického mistra. Obecně se však vždy objevuje výhradně renesanční tvarosloví staveb, které jsou ozdobeny renesančním dekorem. Celkové zkomponování architektury v prostoru je velkolepé, bohaté, a prostor je tak členěn do vícero propojených plánů. Naopak krajina působí svou výraznou stylizací terénu, a především skalisek, nereálně.

Carpaccio i Gentile Bellini používají také monumentální blokovitou architekturu, která ale působí zcela přirozeným dojmem. Toho je dosaženo nejen díky zvládnutým proporcím a tvarům v trojrozměrném perspektivním vidění, ale také díky naznačenému či přímo doslovnému popisu materiálů, stavební technologie či realistického dekoru, který někdy zabíhá až do velice drobnopisných detailů. Oba programově nepracují minimalisticky či reduktivně s velkými čistými monochromními plochami. Naopak, pokud jde o celek reprezentativní budovy, je ztvárněna ve vší bohaté zdobnosti. Své kompozice zalidňují přirozeně, postavy zabydlují porůznu celý prostor. Jsou rozmístěny jednotlivě tak, aby každá postava měla svůj vlastní prostor při svém přirozeném pohybu. Hloučky či zástupy postav tvoří pouze tam, kde si to žádá námět. V tom bychom mohli spatřovat možný inspirační zdroj, ovšem je třeba počítat s tím, že na malbách z dílny Litoměřického mistra je tento drobný figurální komparz využit jen minoritně, je na o něco nižší úrovni vývinu, a v takové podobě jde bez problému vysvětlit

⁵¹¹ Příjezd vyslanců, Návrat vyslanců, Loučení mužů z cyklu Scuoly sv. Voršily.

⁵¹² PEŠINA 1958, 17.

⁵¹³ např. PEŠINA 1978, 363.

⁵¹⁴ GOLUBEW 1912.

mnoha příklady zaalpského malířství, z nichž některé již byly zmíněny. Krajiny Belliniů mají odlišný, a přirozeně italizující charakter.

Jestliže Mistr Litoměřického oltáře přímo čerpal z děl Belliniů či Carpaccia, došlo k značné rustikalizaci a redukci malovaných architektur. Možnou inspirací by bylo rozložení její hmoty při pohledu do města, takový moment se však v díle Litoměřického mistra uplatňuje jen málo, a ne vždy je rozvinut a využit jeho potenciál. Především by se však dalo očekávat, že by renesanční tvarosloví zaznělo na malbách, vyšlých z dílny Litoměřického mistra, daleko více.

Kyzourová odmítla Pešinovu hypotézu, že by tvorba Litoměřického mistra mohla být obohacena inspirací malbami Vittore Carpaccia, jmenovitě cyklem zázraků sv. Kříže z benátské Scuoly S. Giovanni, a naopak navrhla možnou inspiraci Pinturicchievými malbami piccolominiovské knihovny v Sieně, která by se uplatila na výmalbě Svatováclavské kaple.⁵¹⁵ Později se však přiklonila k možnosti převzetí konstrukce prostoru ze soudobých traktátů, konkrétně traktátu Jeana Pélerina, namísto toho, aby mistr vůbec Itálii navštívil.⁵¹⁶ Zmíněný traktát přinášel konkrétní příklady využití centrální perspektivy, včetně případu centrálně ztvárněného interiéru.⁵¹⁷ [113] Dané řešení se k centrálně ztvárněnému kubickému prostoru, jakým je v kapli obraz Kurfirštské síně, vztahuje jen velmi obecně. Společná je pouze centralita, a princip deformace prostoru při jeho iluzivním prohloubení. Šlo by tedy pouze o princip uplatnění lineární perspektivy na kubický prostor, do kterého jsou vloženy objekty.

Tento princip, kdy byl důsledně dodržen úběžný bod, však byl již zcela dosažen na Votivním obraze Jana z Vartenberka, a blízko přesnému dodržení už i na obrazech Litoměřického oltáře. Je však samozřejmě možné, že takový traktát, který obsahoval více využitelných příkladů principů, mohl pomoci malíři, který scény rozvrhl, aby prohloubil prostorový účín, a přitom zachoval jednotu prostoru. Je nutno poukázat na to, že pravidly centrální perspektivy se řídí již také díla Ruelanda Frueaufa st. i ml., kterými se Litoměřický mistr snad mohl inspirovat.

Zmíněné srovnání s Pinturicchievými malbami je Kyzourovou formulováno ve velmi obecné rovině. Jelikož se Mistr Litoměřického oltáře v malbách Svatováclavské kaple jednoznačně hlásí k renesančním motivům, minimálně co se týče tvarosloví architektonických prvků, lze předpokládat, že renesanční výraz jako takový znal, a vnímal jej jako progresivní, hodný následování. Přesto však v malbách Svatováclavské kaple přejal pouze dílčí prvky, a také komponování prostoru, které však vychází již z jeho předchozího díla. Hypoteticky se lze domnívat, že kdyby skutečně znal malby Pinturicchie, se vším bohatým renesančním dekorem, že by toto dílo, které musel obdivovat, pečlivě studoval. V jeho díle by se pak více projevil zájem o tyto prvky italské renesance, které by pravděpodobně byly kladně přijaty i v objednavatelském prostředí litoměřického mistra. Podobně, jako bylo kladně přijato renesanční tvarosloví architektury Benedikta Rieda. Pinturicchio v Sienské knihovně pracoval ještě o úroveň více s prostorem a demonstrací iluzivních efektů při zasazení objektů do prostoru, stejně tak figury jsou do rozsáhlých ploch zasazeny organicky. Vše je charakterizováno a rozvedeno do podrobností. I přes několik málo zdánlivých tvarových či kompozičních

⁵¹⁵ KYZOUROVÁ 2007a, 50–51; PEŠINA 1970, 354–355.

⁵¹⁶ KYZOUROVÁ 2009, 167–176.

⁵¹⁷ PELERIN 1509, nepag.

podobností se jedná o dva zcela odlišné světy. Toto relativizování se do značné míry týká také výše uvedených hypotéz o recepci benátské malby.

V historii bádání proběhlo několik letných pokusů srovnat až ztotožnit Litoměřického mistra s Hanušem Elfelderem,⁵¹⁸ který je pramenně doložen v knize Staroměstského malířského cechu.⁵¹⁹ Nebyla ale zmíněna konkrétní srovnání. To lze provést s predelou s námětem Poslední večeře z kostela sv. Jakuba v Kutné hoře, [114] kam byl také oltář, z nějž zbyla pouze tato predela, určen jako hlavní.⁵²⁰

Z hlediska utváření prostoru a architektury, která je jeho podstatnou složkou, je tato predela relativně dobře s dílem Litoměřického mistra srovnatelná. Krajina se v obraze nijak neuplatňuje, zato jeviště je tvořeno hladkými monochromními bloky architektury, jejichž barevnost je spíše symbolická. Jen minimálně je využit dekor či členění hmoty. Děje se tak lehce v ostění oken a dveří staveb v pozadí, ale dekor je použit také ve výrazné profilaci ostění portálu, které rámuje scénu. Podobný typ členění a dekoru nalezneme již na Strahovském triptychu, a především na malbách Svatováclavské kaple. Ve sledovatelném vývoji architektonické složky v obrazech z dílny Litoměřického mistra od minimalistického pojetí k přirozenějšímu vyznění, by při dataci 1515 dávala predela naprostou logiku.

Zmíněné ostění portálu s výraznou profilací prutů nás ale přivádí k další podstatné věci, a to je celková konstrukce prostoru. Celému výjevu je představena část tohoto portálu včetně jeho prahu, skrze který je výjev nahlížen. Tento iluzivní moment je ještě zesílen další iluzionistickou hříčkou v podobě opřené tabulky s letopočtem. Motiv nahlížení skrze další představenou architekturu zazní u děl z dílny Litoměřického mistra jen málo, iluzivní prvky podobné zdejší tabulce vůbec. Jde však o pokročilé prvky, které by opět mohly zapadat do určitého vývoje ať už mistra, či dílny. Celá kompozice v podobě stolu téměř dokola obsazeného postavami je umístěna do prvního plánu, pohled do vzdálené architektury do druhého plánu. To je obecný princip vysledovatelný i u Litoměřického mistra, ale je také velmi obecný a na predele ani nelze čekat nic moc jiného. Pozoruhodná je perspektiva, která je zcela, a to včetně detailů, určena jedním, centrálně umístěným úběžníkem, který je důsledně dodržen. [115] Tento úběžník je respektován dokonce i představenou architekturou, i vzdálenými domy v pozadí scény. K tomu se již, nejspíše před rokem 1509, Litoměřický mistr ve svém vývoji dostal ve svatováclavské kapli.

⁵¹⁸ OPITZ 1928, 54–55, č. kat. 209–211; HOŘEJŠÍ/VACKOVÁ 1973, 498; Jarmila Vacková In: HOROVÁ 1995, 517, 518, 521; jako logické vidí ztotožnění také ZDRAŽILOVÁ 1996, 42. S tím nesouhlasil již CHYTIL 1931a, 25–26.

⁵¹⁹ CHYTIL 1906, 63–64, 260–265.

⁵²⁰ Jan Royt In: ZÁPALKOVÁ 2017, č. kat. I/3.

Tato komparace nemůže nijak rozhodnout o souvislosti kutnohorské predely s dílnou Litoměřického mistra, protože je pouze dílčí. Podstatné by bylo především srovnání figurální složky, které jeví určité odlišnosti. Kdybychom chtěli toto dílo srovnat s Litoměřickým mistrem komplexně, je ovšem nutno počítat s hypotetickým místem tohoto díla ve vývoji mistra. Především mít na paměti stupeň, kterého dosáhl ve svatováclavské kapli, a také s tím, že šlo pouze o predelu sice významného a nákladného oltáře, která však mohla být svěřena dílenským pomocníkům, zatímco mistr se věnoval ostatním částem. Jakkoliv je propojení kutnohorské predely s dílnou Litoměřického mistra lákavé, v dosavadním bádání neexistuje žádný přesvědčivý argument pro potvrzení takové hypotézy.

4.6. Shrnutí

Pokud bychom chtěli stavět vývojovou řadu maleb, lze sledovat několik prvků, souvisejících s krajinnou složkou, malovanou architekturou, a celkovým obrazovým prostorem jako takovým.

Nejprve je třeba se podívat na utváření obrazového prostoru. Na všech analyzovaných dílech z dílny Litoměřického mistra byly ústřední děj a ikonografická podstata vloženy do prvního uzavřeného plánu. V tomto zůstávají obrazy neměnné. Specifickou výjimkou je obraz Olivetské Hory Litoměřického oltáře, kde je, jak bylo obvyklé, variováno již dlouho zaběhlé kompoziční schéma. Zároveň není možné nalézt na žádné z maleb nějaký předsunutý prvek, jakýsi repoussoir, např. v podobě travnatého pásu či nějakého předmětu, který by uváděl do obrazového prostoru.

Vedle tendence uzavírání ikonografické podstaty do prvního plánu se však objevuje paralelně druhá tendence, která se projevila na Votivní desce Jana z Vartenberka a ve Svatováclavské kapli. Jde o rozdělení obrazového prostoru na více jevišť, z nichž každé nese svou vlastní ikonografickou podstatu. Tyto podstaty jsou však v určité ideové souvislosti, která snad mohla být přáním objednavatele. A tak na Votivní desce klečí Jan z Varteberka v prvním plánu, zatímco ve druhém plánu se odehrává výjev Posmívání Kristu. Oba téměř uzavřené plány jsou propojeny aspoň gestikou a pohledem figur. Na západní stěně Svatováclavské kaple jsou to pak perspektiva a architektura, které různé po sobě jdoucí výjevy z legendy spojují.

V celé sledované tvorbě se zároveň objevuje tendence členit kompozici do dvou až tří základních obrazových plánů, které jsou většinou uzavřeny. Do prvního plánu bývá zpravidla kromě ikonografické podstaty umístěno také architektonické jeviště, někdy se vyskytuje i ve druhém plánu. Zadní plán pak patří pohledu do krajiny, anebo do města, případně je tento plán vypuštěn či na Litoměřickém oltáři nahrazen zlacením.

Na všech dílech podléhá prostor perspektivě. Na Litoměřickém oltáři je vidět snaha o dodržení úběžníku, či několika úběžníků pro různé objekty, které jsou však těsně u sebe. Je evidentní, že již zde malíř pracoval vědomě s lineární perspektivou aspoň v základním komponování. Hloubkové linie se střetávají ne zcela přesně v jednom bodě, ale v relativně malé oblasti okolo tohoto předpokládaného bodu. Tohoto stupně perspektivy dosáhly v Čechách již

dříve malby ze Smíškovské kaple a Sankturninovského domu v Kutné Hoře.⁵²¹ Na Strahovském triptychu je tento princip dodržen méně důsledně, a je patrné, že úhel sklonu některých hloubkových linií byl zvolen jen přibližně. Z Votivní desky Jana z Vartenberka lze tento princip sledovat jen se značnou rezervou díky charakteru kopie originálu, ale i tam lze cítit zcela jasný vědomý záměr práce s jedním úběžným bodem. Ve Svatováclavské kapli je sbíhání hloubkových linií do úběžného bodu již zcela dodrženo.

Důležitým motivem je kovové zábradlí, které se objevuje poprvé na Strahovském triptychu v Navštívení, kde je však ne zcela podstatným prvkem, spíše doplňkem architektury, který ale přece jen člení prostor. Nevíme, jestli a jak se uplatnil tento prvek na jedné ze ztracených maleb triptychu, na ostatních známých se však nenachází. Proto se lze domnívat, že jde o progresivní prvek oproti Litoměřickému oltáři, na kterém se neuplatňuje vůbec.

Na Votivní desce Jana z Vartenberka se podobně utvořené zábradlí uplatnilo jako prvek, který napomáhá členit celkový hloubkový účín scény, a který odděluje prostorové plány. Dá se předpokládat, že i vzhledem k uspořádání prostoru zde malíř předjímal výmalbu západní stěny svatováclavské kaple, kde toto zábradlí uplatnil ve stejné funkci o něco výrazněji a nápadněji. Je však možné, že Votivní deska Jana z Vartenberka uplatnila zábradlí v menší míře proto, že do jinak téměř totožného schématu bylo potřeba vložit postavu donátora s přímluvci, kteří zakryli druhou symetrickou část zábradlí. Mohlo jít o schéma, které Mistr nebo jeho dílna používali obecně, a zde bylo pouze upraveno. Na oltáři se Svatokateřinskou legendou se již tento motiv neuplatnil vůbec.

Kdybychom hledali východisko Litoměřického mistra u Mistra Křivoklátského oltáře, tak motiv kovového zábradlí a zamřížovaného okna se objevil již na Křivoklátském oltáři, a to v obraze Narození Krista, kde se nachází na domě v pozadí scény. Myslím, že není nutné hledat východisko tohoto motivu v severní Itálii, protože se v té době již v zaalpské Evropě vyskytoval. Ostatně i Kyzourová již relativizovala nutnou recepci malířství severní Itálie, tak, jak ji navrhl Pešina.⁵²² Již jsem v této práci uvedl příklady jako Löffelholzský oltář z 60. let 15. st. nebo některé Dürerovy grafiky z počátku 16. st. Není samozřejmě doložitelné, že by z těchto konkrétních příkladů Litoměřický mistr čerpal, nicméně jich lze nalézt více.

Nejzajímavějším je však další příklad přímo z českého prostředí. Jde o již zmíněnou nástěnnou malbu v Sankturninovském domě v Kutné Hoře z počátku 90. let 15. st., která bývá opatrně připisována Mistru Smíškovské kaple.⁵²³ Právě na ní najdeme prostorově velice dobře rozvedený motiv kovového zábradlí, podléhající jen s drobnými nepřesnostmi lineární perspektivě. Jestliže lze dílnu Litoměřického mistra spojit s pražským centrem, je dost dobře možné, aby působila také v Kutné Hoře. Takový pohyb umělců mezi Prahou a Kutnou Horou je dobře doložen ve Staroměstské knize malířského cechu.⁵²⁴ Je tedy reálné, že malbu v Sankturninovském domě mohl Litoměřický mistr spatřit. Ostatně, zajímavé je také připomenout Pešinovu domněnku, že Litoměřický mistr znal nepochybně Mistra Smíškovské

⁵²¹ O tomto jsem již pojednal v přehledné kapitole věnující se stavu prostoru a krajiny v českém malířství 15. století.

⁵²² KYZOUROVÁ 2009, 175–176.

⁵²³ PEŠINA 1970, 353; KRÁSA 1978, 273.

⁵²⁴ Viz např. Hanuš Elfelder v CHYTL 1906, 63–64.

kaple a jeho pokročilá prostorová řešení, a přišel patrně i do styku s italskými malíři, činnými pro dvůr.⁵²⁵ Pešina tak vysvětloval a obhajoval český původ mistra. Ať už s jeho teorií o českém původu lze či nelze souhlasit, je třeba brát v úvahu, že je vysoce pravděpodobné, aby dílna Litoměřického mistra přišla do styku s Mistrem Smíškovské kaple i italskými malíři pracujícími jak v Kutné Hoře, tak v Praze, obzvláště pokud pracovali ve dvorském okruhu, kam směřovaly také zakázky z dílny Litoměřického mistra.

Vývoj motivů lze sledovat i na příkladu nízké zídky, umístěné do pozadí figurálního výjevu, či jako prvku uzavírajícího prostor. Tvoří však také figurám určité pozadí, i když ne podstatně. Uplatnil se na Litoměřickém oltáři ve scénách Navštívení, Bičování a Korunování trním, a vždy má podobu samostatného, ne zcela logicky umístěného prvku. Na Strahovském triptychu se tato zídka uplatňuje ve scéně Navštívení, kde je rozvedená profilací. V malbách Svatováclavské kaple lze nízkou zídku jako pozadí najít hojněji. Na tento motiv pak nejspíše bylo navázáno v pozdějším Svatokateřinském oltáři, kde je totožný motiv v pozadí figurální scény rustikalizován a použit více na úkor prohloubení celkového prostoru.

Celkově architektura, namalovaná na obrazech z dílny Litoměřického mistra, má spíše charakter „divadelních“ kulis. Jde to cítit z její neproporčnosti, kdy stavba nepracuje s měřítkem. Vchody jsou tak příliš úzké vzhledem ke své výšce, někdy naopak široké. Pilíře či sloupy jsou neadekvátně silné pro jejich nosnou funkci. Síla zdí je příliš tenká, aby šlo o tak masivní architekturu, jakou se snaží být. Jde o monumentální blokované budovy, pojednané plošně až chladně monochromně, bez rozvedení jejich charakteru, a bez barevnosti, odkazující se ke skutečnosti. Takto utvořené stavby, které fungují vždy jako jeviště pro ústřední figurální scénu, jsou až nereálné, a spíše symbolické. Ostře kontrastují ve své nereálné minimalistické podobě s jinak realisticky až naturalisticky pojatou figurální složkou a krajinnou složkou. To se týká všech děl, vyšlých z dílny Litoměřického mistra. Lze tedy vyloučit, že by takovéto pojetí obrazové architektury určil objednavatel, neboť se nevyskytuje jen na jednom díle, a musí tak jít o záměr dílenského mistra či případného dílenského pomocníka, specializujícího se na architekturu.

Obzvláště na Litoměřickém oltáři působí architektonická složka ve svém minimalismu a nahosti až odcizeně. Na něm jsou stavby opatřeny jen minimální profilací a jsou zcela bez dekoru. Architektonická skladba místy postrádá tektonickou i konstrukční logiku. Jediným blíže charakterizovaným prvkem je sloup, ke kterému je Kristus připoután v obraze Bičování. Slouží zároveň jako součást architektury, jako centrální podpora klenby místnosti. Patrně pro svůj zásadní ikonografický význam je však taková architektura pojednána odlišně. Ve stejném obraze s tímto sloupem ostře kontrastuje ta nejodcizenější architektonická kulisa zadních stěn místnosti. Na Strahovském triptychu bylo toto základní východisko obohaceno o četnější profilace a kovové prvky, mříže a zábradlí, a obdobného charakteru je i Votivní deska Jana z Vartenberka. V malbách Svatováclavské kaple doznala architektonická složka výraznější proměny. Především jde o dílčí využití renesančního tvarosloví hlavic sloupů. Objevuje se četněji segmentový oblouk. Místy se uplatňuje charakterizace typu zdíva nebo střešní krytiny,

⁵²⁵ PEŠINA 1978, 355.

i výplně zasklených oken, četnější je dekor v podobě zlacení některých prvků. Základní typ staveb Litoměřického oltáře ale zůstává patrný.

Krajinnému prospektu je umožněno se rozvinout pouze na některých malbách. Už na Litoměřickém oltáři má jistý atmosférický účín i přes zlaté pozadí namísto nebe, které tento efekt poněkud potlačuje. O něco více je tento účín zesílen na Strahovském triptychu, a ještě více ve Svatováclavské kapli, kde je však krajinná složka často znehodnocena poškozením. Na všech analyzovaných dílech hraje krajina pasivní, sekundární roli. I přes své výrazné kvality tvoří pouze pozadí výjevu. Krajina sama tak není přímou organickou součástí výjevu, ústřední figury na ni nijak nereagují, a to dokonce ani v obraze Útěku do Egypta Strahovského triptychu, kde je zasazení scény přímo do přírody integrální součástí ikonografického námětu. Jedinou výjimkou je opět Olivetská hora Litoměřického oltáře, kde hraje krajinná složka významnou roli, což však také vyplývá z variování již zaběhlého kompozičního a ikonografického schématu.

Zároveň jde o krajinu, která není aktivní ani sama v sobě. Není obydlena zvířectvem, nejsou do ní umístěny postavy. Drobné figury v pozadí lze nalézt pouze na Olivetské hoře, kde jejich přítomnost plyne z ikonografické nezbytnosti, a pak v pohledu do městského prospektu na obraze Krista před Annášem. Příroda obsahuje pozoruhodné detaily ztvárnění rostlin, keřů a stromů. Obzvláště na Olivetské hoře Litoměřického oltáře jsou tyto přírodniny malovány velice precizně, a to včetně kvetoucích rostlin, přičemž jednu z nich lze identifikovat jako konvalinku. [116] Velice pozoruhodným detailem na tomtéž obraze je zrcadlení skály a traviny na vodní hladině pod vodopádem, které v českém prostředí nemá obdoby. [117] V německém malířství lze podobné zacházení s odrazem objektů na vodní hladině najít ve starší vrstvě u Konráda Witze, který tento efekt používá v kontextu recepcí nizozemského malířství.⁵²⁶

Do vzdálené krajiny jsou zasazeny drobné stavby i městské veduty, a to jak na Litoměřickém oltáři, tak na desce se sv. Ondřejem, na Strahovském triptychu i ve Svatováclavské kapli. Jejich nejprimitivnější podoba v těch nejvzdálenějších partiích je pouze lineární malba světlou barvou na tmavě zeleném pozadí kopců. [118] Sofistikovaněji se pak zobrazují stavby v prostorové dimenzi včetně oken, profilací a dekoru. Odlišeny jsou také barevně. Na Litoměřickém oltáři je možno sledovat jak celý pohled do městského intravilánu, tak jednotlivé kostelíky, rozmístěné na návrší v krajině. Právě u těchto kostelů silně zaznívá dekorativní přístup, který až omezuje konstrukční logiku staveb. Objevuje se atypické tvarosloví v podobě polygonálních věží. Tyto i další městské veduty na většině analyzovaných obrazů jsou cítěny plasticky, v prostoru. Pozoruhodným detailem je drobný stavební jeřáb, zvedající břemeno, umístěný na vrcholu věže na obraze Navštívení Litoměřického oltáře. [62]

Součástí realisticky pojatých detailů jsou jednotlivé přírodniny, jejichž struktura byla věnována velká péče. Jde o dřevěné klády, větve či hole kruhového profilu, které se objevují na obrazech Narození, Kristus před Annášem, Korunování trním a Nesení kříže Litoměřického oltáře, ale také ve Svatováclavské kapli. Jejich povrch v podobě kůry je výtvarně zpracován tak,

⁵²⁶ Např. na malbách Zázračný rybolov z oltáře sv. Petra (BRINKMANN 2011, 129), Sv. Kryštof (BRINKMANN 2011, 157). Dále např. na malbě Mistra ze Siernetz Sv. Jiří zabíjí draka (BRINKMANN 2011, 279).

že je využíváno nesplývavých stop štětce pro členění přírodního povrchu kontrastními barvami. V dřevě se objevují praskliny, a to jak na povrchu, tak v řezu, namalované jednou s jistotou taženou tmavou linkou. Silně realisticky působí ve svých optických vlastnostech hůl ze suchého rákosu, kterou Kristovi podává biřic na Korunování trním Litoměřického oltáře. Zde je však nutno počítat s rozsáhlými retušemi.

Určitý vývoj lze sledovat na výtvarném pojetí skalisek. [119] Na Litoměřickém oltáři jsou pojaty jako mohutné balvanovité útvary se spíše schematickou strukturou. Dá se však vycítit jejich prostorová dimenze na naznačené modelaci, která využívá osvětlených a zastíněných ploch. Případné praskliny jsou malovány jednou tmavou jistě vedenou linkou. Na Strahovském triptychu se balvany proměnily spíše v mohutné stěny, které jsou zvrásněny strukturou, připomínající kámen. Imitace kamene využívá širší paletu barev, působí však o něco plošněji než předchozí řešení. Drobné praskliny jsou malovány ve svém stínu i světle, který vytvářejí.

Krajinnou složku na Litoměřickém oltáři maloval ve všech případech jejího uplatnění (Navštívení, Narození, Nesení) totožný malíř. To lze tvrdit díky srovnání typu výtvarného zpracování přírodnin. Na malbách se opakuje několik typů vegetace. [121] Předně jde o různé křoviny a stromy, které jsou modelovány tak, že je nejprve tmavší barvou plošně namalována hmota zeleně, na některých místech lehce modelována světlem. Na ni je nasazena modelace hmoty zeleně v podobě uspořádaných řad drobných spojitých obloučků, svižně namalovaných světlou barvou. Místy tyto obloučky téměř přechází v tečkování. Tento princip se uplatňuje i u rozdílně tvarovaných korun stromů a keřů. Druhým srovnatelným typem vegetace je typ kulovitého stromu, který je utvořen tak, že koruna je namalována plošně, a vymezena je pouze tmavou a světlou svižně jedním tahem namalovanou linií po obvodu plochy. Tyto linie naznačují modelaci světlem a stínem. Tento typ stromů se vždy nachází až ve velmi vzdálené krajině. Dalším společným znakem vegetace je naznačení travnatého porostu v bližším terénu. Hrany tohoto porostu jsou jakoby „ozubené“ díky kladení stejně silných tahů štětce těsně vedle sebe kolmo nebo téměř kolmo na hranu porostu. Na mariánských výjevech lze také najít motivy trčících suchých větví. Všechny tyto prvky nesou charakter totožného rukopisu.

Na Strahovském triptychu (pouze Narození a Útěk do Egypta) je vegetace pojednaná velice podobně. [121] Opět je možno v nejvzdálenější krajině, v o něco menší míře než na Litoměřickém oltáři, nalézt kulovité stromy, vymezené světlou a tmavou linií. Ztvárnění bližších stromů a křovin se oproti Litoměřickému oltáři trochu proměnilo, a to tak, že řady drobných svižných světlých obloučků, modelující zeleň byly rozrušeny, a jakoby byly nahozeny volněji. Jejich podklad, který je tmavší a definuje celkovou hmotu vegetace, je více rozvinut ve světelné modelaci. Tato proměna by šla vysvětlit určitým vývojem, neboť i ve figurální a architektonické složce je na tomto oltáři možno shledat oproti Litoměřickému oltáři určitý posun. Proměnu prodělala i skaliska, která již nepřipomínají balvanovité útvary. Že nejde o jiného malíře napoví trčící suché větve, které jsou sice uplatněny v daleko větší míře, ale typově zcela shodně jako na Litoměřickém oltáři. Úplně stejně je pak pojednán travnatý porost, který má na svém okraji „ozubení“, vytvořené jednotlivými tahy štětce kladenými těsně vedle sebe.

Totožnou krajinu lze nalézt i na fragmentu desky se sv. Ondřejem, [83, 121] připisované Litoměřickému mistru. Na ní je možné nalézt několik zcela shodných typů vegetace jako na Litoměřickém oltáři a Strahovském triptychu. Jde o typ naznačení travnatého porostu, který má při své hraně „ozubení“ vytvořené jednotlivými tahy štětce, kladenými těsně vedle sebe. Dále typ stromu, který má zelenou část modelovanou pomocí drobných spojitých svižně malovaných obloučků světlou barvou, nasazených na plošnou tmavou zeleň, definující objem vegetace. A nakonec také typ kulovitých stromů v dáli, plošně pojednaných a ohraničených světlou a tmavou svižnou linkou po okraji. Křoviny namalované v pravém dolním rohu desky mají modelaci zeleně provedenou také pomocí světlých svižných spojitých obloučků a skvrn, avšak již ne tak uspořádaně. Tento o něco „divočejší“ rukopis jinak totožné modelace ostatní vegetace, lze najít více na krajinách v Navštívení a Útěku do Egypta Strahovského triptychu. Na Litoměřickém oltáři tuto nepravidelnost v modelaci vegetace nelze nalézt, a proto se lze domnívat, že deska se sv. Ondřejem se datačně nachází mezi Litoměřickým oltářem a Strahovským triptychem. V krajině desky se sv. Ondřejem se nachází i pouze v linii naznačená veduta města, vytvořená zcela shodně, jako náznak městské veduty na Nesení kříže Litoměřického oltáře. Litoměřickému oltáři se více blíží také figurální složka.

Podobnosti až shody lze nalézt také na Svatokateřinském oltáři, [121] především se tam objevuje opět motiv kulovitých stromů v dáli a stejně výtvarně i typově pojednaných trčících suchých větví. Silnou blízkost jeví také modelace hmot stromů a křovin. Přesto, že figurální část na deskách Svatokateřinského oltáře ukazuje na účast více malířů,⁵²⁷ krajina je na všech deskách pojednána shodně.⁵²⁸

Z grafických předloh pravděpodobně dílna při vytváření rozebíraných děl čerpala, avšak zdá se, že pouze v dílčích motivech a detailech. To se týká především figurální složky, případně základního kompozičního schématu a jeho variování. Naopak jednota a skladba obrazového prostoru již byla v režii dílny Litoměřického mistra, snad mistra samotného. To samé platí o krajině, která nejeví jakýkoliv vztah k případné krajině na grafických předlohách, které byly doposud zkoumány jako možné inspirace. Spíše než z grafických předloh, je třeba inspiraci k takovému typu a výtvarnému zpracování krajiny hledat v malířství, pravděpodobně v oblasti Podunají a jižního Německa. Je však možné, že konceptorem výtvarné stránky a kompozice maleb byl někdo jiný, než kdo maloval jejich krajinnou složku.

Na všech rozebíraných malbách má krajina sekundární charakter. Není přímou součástí děje, ale jeho kulisou. Vždy hraje pasivní roli. A to i v Útěku do Egypta Strahovského triptychu, kde jsou postavy spíše vloženy do krajinného prostředí, než aby byly jeho součástí. Větší roli hraje krajina na Olivetské hoře Litoměřického oltáře, ale i tam není organicky svázána s figurami, které jsou do krajiny vkomponovány variováním již dlouho zaběhlého schématu.

Zdá se, že všechny krajiny na Litoměřickém oltáři, krajinu na fragmentu desky se sv. Ondřejem a část krajin na Strahovském triptychu maloval jeden konkrétní malíř. Tato myšlenka dovoluje další uvažování nad strukturou dílny, která se ukrývá pod pojmenováním „Mistr Litoměřického oltáře“. Nejprve je třeba zvážit, zda malíř většiny krajin maloval také figury.

⁵²⁷ CHLUMSKÁ 1999, 29–32.

⁵²⁸ CHLUMSKÁ 1999, 32.

Vzhledem k tomu, že figury jsou do krajinného prostředí spíše zasazeny, než aby se v ní organicky vyskytovaly, lze uvažovat o tom, že jde o dva odlišné malíře.⁵²⁹ Už zde se tedy rýsuje možnost účasti dílenského specialisty – krajináře.⁵³⁰ Při srovnávání krajin jsem konstatoval minimálně dva odlišné typy, které evidentně musely být namalovány dvěma různými malíři, liší se však pouze jedna krajina.⁵³¹ Zároveň, pokud budeme srovnávat figurální složku, nalezneme minimálně dva odlišné typy figur na Litoměřickém oltáři, a zcela jistě dva odlišné typy figur na Strahovském oltáři.⁵³² To ostatně potvrzuje i průzkum podkreseb.⁵³³ V případech obou oltářů se totožné figurální typy nevyskytují na všech obrazech, které rozvádějí krajinu. Je tedy evidentní, že na žádném z děl nepracoval Litoměřický mistr sám, respektive, že „Litoměřický mistr“ tak funguje jako označení pro celou dílnu. Kterého konkrétního malíře z této dílny označit za Mistra Litoměřického oltáře je otázkou. Vzhledem k tomu, že právě figurální složka se zdá být na malbách tím nejkvalitnějším, mohl by tento vynikající figuralista být právě oním mistrem.⁵³⁴ Především budoucí bádání se bude muset vyrovnat s otázkou, jak interpretovat podunajské školení mistra v případě účasti krajinářského specialisty.⁵³⁵

I přes výraznou kvalitu krajinné složky v kontextu českého malířství kolem a po roce 1500 nesou obrazy z dílny Litoměřického mistra stěžejní hodnotu právě ve figurální složce. V evropském měřítku krajinná složka maleb již tolik nevynikne. Je však nepochybné, že i krajina je svým charakterem v českém malířství progresivním prvkem. Pokud bychom viděli původ těchto krajin v oblasti Podunají, byla by dílna Litoměřického mistra skutečně prvním, kdo by podunajské malířství v Čechách reflektoval. V této souvislosti je třeba připomenout, že až po roce 1515 působil v Čechách iluminátor, Mistr Litoměřického graduálu, který podunajské malířství reflektoval velice silně.⁵³⁶ V nástěnné malbě probíhala reflexe Cranachovy tvorby, která souvisí s jeho raným podunajským obdobím, už od kolem roku 1510.⁵³⁷ V této době již Cranach působil ve Wittenbergu, a podunajský výraz k nám tak pronikal z oblasti Saska. Ostatně i titulní list knihy *Životy otců*, iluminované zmíněným Mistrem Litoměřického graduálu, byl pravděpodobně inspirován Cranachovým obrazem.⁵³⁸ Zdá se tedy, že Mistr Litoměřického oltáře byl prvním, kdo do Českého malířství vnesl reflexi podunajské školy.

⁵²⁹ Pro tuto úvahu mě inspiroval příspěvek docentky Michaely Ottové pronesený v Litoměřicích 13. 4. 2019 při příležitosti návratu obrazu Olivetské hory Litoměřického mistra z restaurátorského ateliéru po náročném restaurování.

⁵³⁰ Tuto domněnku formulovala již CHLUMSKÁ 1999, 33.

⁵³¹ Toto srovnání bylo provedeno v kapitole týkající se analýzy prostoru a krajiny na Strahovském triptychu. Krajina v obraze *Narození* se od ostatních výrazně odlišuje, a je nižší kvality. K těmto srovnáním jsem si netroufl zahrnout krajinu v malbách svatováclavské kaple pro jejich nejasnost dochování a odlišné médium. KRÁSA 1958, 63; KRÁSA 1978, 308 však i na malbách v kapli shledal projev dílenského pomocníka účastného na strahovském triptychu.

⁵³² KYZOUROVÁ/KALINA 1993, 34.

⁵³³ PEŠINA 1950, 57–58; PEŠINA 1947, 352; CHLUMSKÁ 1999, 28.

⁵³⁴ Tato hypotéza pracuje s předpokladem, že nejkvalitnější, či nejpřínosnější malíř byl zároveň dílenským mistrem. Pro potvrzení hypotézy by bylo nutno zahrnout poznatky z dobové dílenské praxe.

⁵³⁵ V takovém případě by podunajským malířstvím mohl být inspirován pouze krajinářský specialista, a samotný dílenský mistr mohl být zcela odlišného stylového východiska.

⁵³⁶ KRÁSA 1978b, 446–448, Mistr reflektuje podunajskou školu druhé generace a dle Krásky patřil k „nejpříťažlivějším“ malířům této generace.

⁵³⁷ NESPĚŠNÁ-HAMSÍKOVÁ 2016, 155–156. Nejranějším příkladem je nástěnná malba *Ukřižování* na severní straně ambitu minoritského kláštera v Jindřichově Hradci, inspirovaná Cranachovým dřevořezem.

⁵³⁸ NESPĚŠNÁ-HAMSÍKOVÁ 2016, 159–160.

Závěr

V práci jsem se nejprve pokusil podat relativně stručný přehled zacházení s obrazovým prostorem a krajinnou složkou v českém malířství druhé a třetí třetiny 15. st., tedy v době po husitských válkách. Z velmi širokého fondu, který pracuje s výraznými prostorotvornými a krajinnými prvky, jsem pro potřeby práce vybral pouze zástupné příklady, které reprezentují jak kvalitní a významná díla, tak dobový průměr. Zastoupena jsou jak díla pravděpodobně ryze českých malířů, tak malířů, kteří sem přišli ze zahraničí, respektive tam byli vyškoleni. Právě mix domácích a zahraničních malířů, s převahou těch, kteří byli vyučeni v zahraničí, charakterizuje toto období, kdy bylo české malířství z podstatné části určováno především malířstvím německých zemí, jehož charakter byl ve druhé a třetí třetině 15. st. podstatně určen nizozemským realismem. Čím více se doba blíží roku 1500, tím více lze také spekulovat o možných vkladech či italského malířství, či je dokonce přímo doložit.

Četnost maleb, pracujících s prostorem, který se odkazuje ke skutečnému trojrozměrnému prostoru, a maleb pracujících s krajinnou složkou, rovněž narůstá s blížícím se rokem 1500. Již před tímto rokem se prostor stává svébytným, ne nutně závislým na ikonografickém ději, a přítomnost krajinné složky začíná být samozřejmostí. Tento relativně stručný exkurz měl nastínit kontext sledované problematiky v době před počátkem tvorby dílny Mistra Litoměřického oltáře. Pro ucelený přehled českého malířství druhé a třetí třetiny 15. st. lze jediné odkázat na v zásadě stále platnou syntézu Pozdně gotické umění v Čechách, příslušné kapitoly v DČVU, ale i starší Pešinovy souhrnné práce o deskové malbě, ze kterých přehledná kapitola o 15. století v mé práci podstatně vychází.

Na základě shromážděné literatury k tématu Mistr Litoměřického oltáře a příbuzné problematiky a na základě přehledu historie badání jsem zpracoval jen velmi stručnou kapitolu, která přehledně sumarizuje širší pohled na toto téma. Než abych se pokusil o ucelený syntetický pohled na Mistra Litoměřického jako osobnost či dílnu, věnoval jsem pozornost spíše kritice a nedostatkům předchozího badání, což se mi dá vhodnější. Řada rozporů a nedostatečný stav poznání zatím brání formulování uceleného syntetického závěru.

Na základě nastíněného kontextu proměn sledovaných složek malířských děl, který byl zpracován na začátku, jsem se v jádru práce zabýval analýzou jednotlivých děl, která jsou připisována Mistru Litoměřického oltáře a jeho dílně. Jednalo se především o Litoměřický oltář, který i v minulosti sloužil vždy jako základ a podstatný referenční prvek badání, Strahovský triptych, Votivní desku Jana z Vartenberka, a část nástěnných maleb v horní části Svatováclavské kaple. Sledoval jsem tak dvě stěžejní díla a práce, které pravděpodobně vznikly v době mezi jejich vytvořením. Přirozeně jsem se z logiky tématu práce věnoval především těm malbám, kde je výrazně pracováno s tvorbou celkového prostoru a s krajinnou složkou. V případě maleb Svatováclavské kaple je však analýza neúplná, neboť krajina na malbách, které jsou připisovány dílně Litoměřického mistra, je postižena starším poškozením a následnými přemalbami. Do následných celkových komparací jsem zahrnul také krajinnou složku fragmentu desky se sv. Ondřejem a desek Svatokateřinského oltáře.

V závěrečné kapitole jsem se pokusil o celkové komparace analyzovaných děl s díly, které byly předchozími badateli uváděny jako možná východiska, inspirační zdroje, či analogie.

Jednalo se především o ta nejvýznamnější srovnání, jako je Křivoklátský oltář a v dílčích motivech také některá díla české provenience, díla některých malířů zakladatelské generace podunajské školy, Blaubeurenský oltář jihoněmecké provenience, především části malované Bartolomějem Zeitblomem, a také benátské malířství, které zastupuje zejména rodina Belliniů.

Následně jsem se pokusil učinit závěry vyplývající z předchozí analýzy děl a z jejich vzájemných komparací i komparací s ostatním materiálem. Došel jsem k závěru, že krajinnou složku v dílně Mistra Litoměřického oltáře měl pravděpodobně na starosti jeden konkrétní malíř. Vyplývá to ze srovnávaných detailů vegetace, vyznačujících se shodným rukopisem. Tato domněnka byla již dříve zmíněna v literatuře, nebyla však dosud obsažena v souhrnném pojednání, jaká psal dříve např. Jaroslav Pešina. Jaké postavení mohl tento malíř mít v rámci dílny, a zda nešlo o samotného dílenského mistra, je jistě otázkou pro další bádání. Krajinná složka také určitě nebyla přejímána z grafických předloh, jejichž receptce se u dílny Litoměřického mistra obecně předpokládá. To platí také ve většině případů u celkových řešení ztvárnění obrazového prostoru.

Na základě analýzy jsem charakterizoval krajinu na sledovaných dílech jako sice jako svébytnou, poměrově nezávislou na ikonografii, nicméně stále pouze sekundárního významu. Z analýzy řazení prostorových plánů, které je na všech dílech v principu stejné, vyplývá, že krajině bývá vymezen pouze zadní plán. Figury a ikonografická podstata není zasazena přímo do krajiny, která tak hraje pouze pasivní roli.

Na základě komparací s jinými díly vyplynulo, že nejbližší analogie k vytvoření krajinné složky se nachází pravděpodobně v oblasti Podunají, v díle Jörga Breue a Ruelanda Frueaufa st. Podobnou blízkost však také jeví ve sledovaném ohledu Blaubeurenský oltář. Naopak krajiny Křivoklátského oltáře jsou krajinám na malbách z dílny Litoměřického mistra značně vzdáleny.

Z hlediska utváření celkového prostoru jsou však především malby Litoměřického oltáře blízké Křivoklátskému oltáři. Kdybychom tak chtěli tento oltář vidět jako východisko dílny Litoměřického mistra, odlišný názor na pojetí krajinné složky lze vysvětlit právě dílenským specialistou. Východiska, především vyučení malíře, který určil charakter dílny Mistra Litoměřického oltáře, je však rozhodně otevřenou otázkou, vyžadující další zevrubné bádání. Stejně tak další případně pozdější inspirace, čerpané jinde v Evropě.

V této práci jsem se také přiklonil k názoru, že není nezbytné hledat přímou inspiraci malíře v Italském malířství prostřednictvím údajné návštěvy Benátek. Motivy, které bychom mohli vidět jako přejaté z Italské malby, byly již v německém malířství, a dokonce i v českém přítomny. Zejména jsem relativizoval nutnost převzetí motivu kovového zábradlí, členícího prostor. Ani celkové utváření prostoru pomocí lineární perspektivy, definované jedním úběžníkem není nutné vysvětlovat pouze přímou italskou zkušeností. Nedůsledné, avšak vědomé bližení se principu centrální perspektivy je možno nalézt již v českém malířství 90. let 15. st., ale také v jihoněmeckém i podunajském malířství. Domnívám se, že na to, z jakých maleb měl „Mistr Litoměřického oltáře“ utváření prostoru a architektury čerpat, je taková bezprostřední reflexe příliš slabá. Zhodnocení případné přímé italské receptce, jak ji navrhoval Pešina, je však stále podstatným námětem pro následné zkoumání.

Další bádání věnující se tématu „Mistr Litoměřického oltáře“ by se mělo zaměřit předně na strukturu dílny, tedy počet dílenských pomocníků, jejich specializaci, a jejich východiska. Podstatné je defínování role hlavního mistra v dílně, a jeho podíl na známých malbách. Teprve poté bude možné defínovat vztah dílny k podunajské škole, k českému prostředí, a k případným dalším uměleckým centrům. Původ mistra, respektive jeho dílny, je totiž stále otevřenou otázkou, která může významně přispět k pochopení českého malířství sklonku gotiky a začínající renesance. Do řešení této problematiky nově vstupuje technologické hledisko. Již od úplného konce minulého století proběhl postupný technologický průzkum velké části maleb dotčené skupiny, který poukázal na souvislosti v technologii pressbrokátu, charakteristicky použitých pigmentech, v charakteru podkreseb, a samozřejmě poskytnul konečně také fotografie podkreseb samotných. Donedávna nepoznané hledisko dává dnes jako součást moderního umělecko-historického bádání, naději, že problematika Mistra Litoměřického oltáře by mohla dostat v budoucnu nový, ucelený pohled.

Obrazová příloha



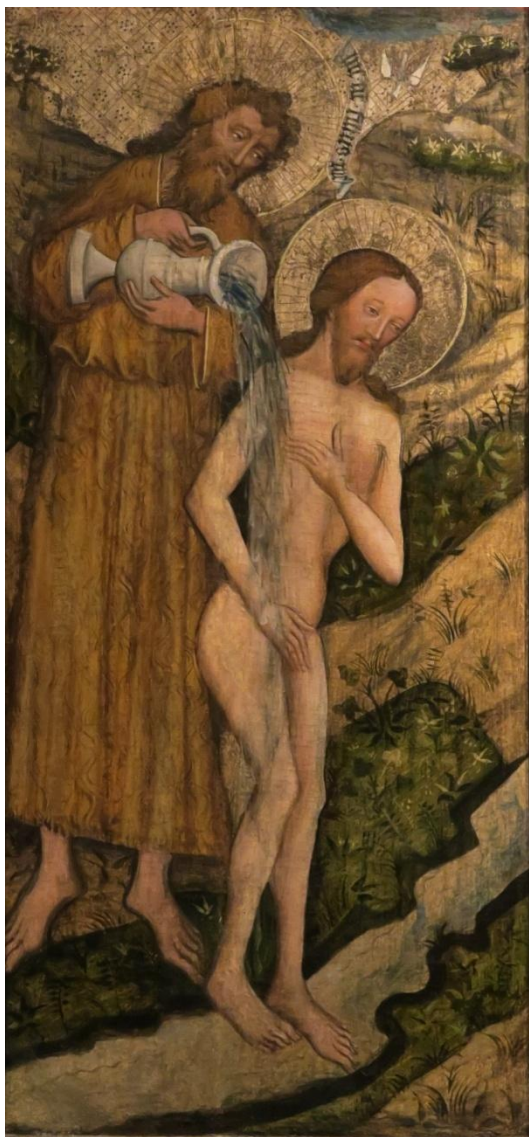
1. **Mistr Rajhradského oltáře:** Nesení kříže, Rajhradský oltář, Moravská galerie v Brně



2. **Mistr Rajhradského oltáře:** Kristus na Olivetské hoře, Rajhradský oltář, Moravská galerie v Brně



3. **Mistr Třeboňského oltáře:** Kristus na Olivetské hoře, Třeboňský oltář, Národní galerie v Praze



4. **Zátoňský oltář**, Křest Krista, Národní galerie v Praze

5. **Zátoňský oltář**, Salome před králem Herodem, Národní galerie v Praze



6. **Mistr Rajhradského oltáře**: Navštívení, Svatojakubský oltář, Národní galerie v Praze



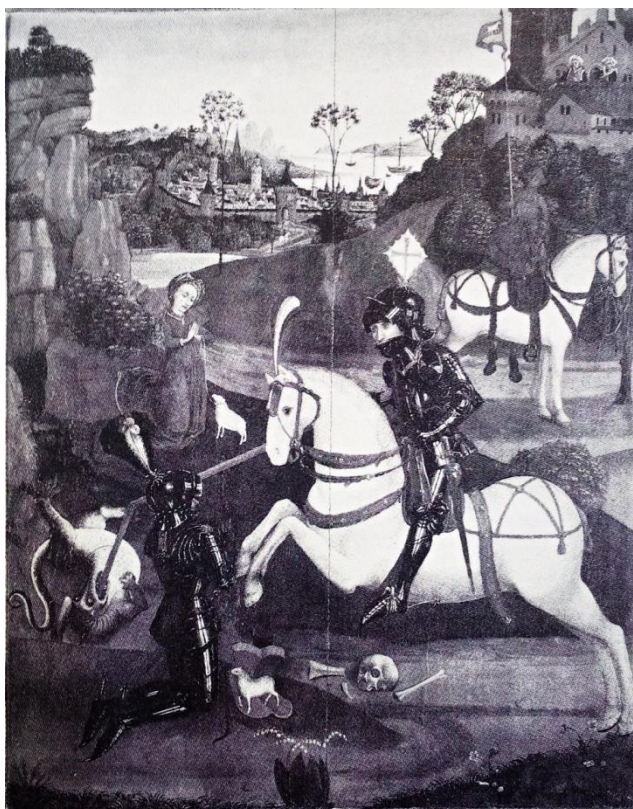
7. Zvěstování, Národní galerie v Praze



8. Votivní obraz pána ze Všechlap, Národní galerie v Praze
139



9. Mistr Svatojiřského oltáře: Smrt Panny Marie, Svatojiřský oltář, Národní Galerie v Praze



10. **Mistr Svatojiřského oltáře:** Svatý Jiří zabíjející draka, Svatojiřský oltář, Národní Galerie v Praze

11. **Mistr Löffelholzského oltáře:** Sv. Jiří zabíjející draka, Löffelholzský oltář

12. **Mistr E.S.:** Svatý Jiří zabíjející draka, dřevorez L. 145

13. **Mistr E.S.:** Svatý Jiří zabíjející draka, dřevorez L. 146





14. **Mistr Svatojiřského oltáře a dílna:** Navštívení, Thunovský triptych, Národní galerie v Praze

15. **Mistr E.S.:** Navštívení, dřevorez L. 17



16. **Mistr Svatojiřského oltáře a dílna:** Narození, Thunovský triptych, Národní Galerie v Praze

17. **Mistr E.S.:** Narození, dřevorez L. 25



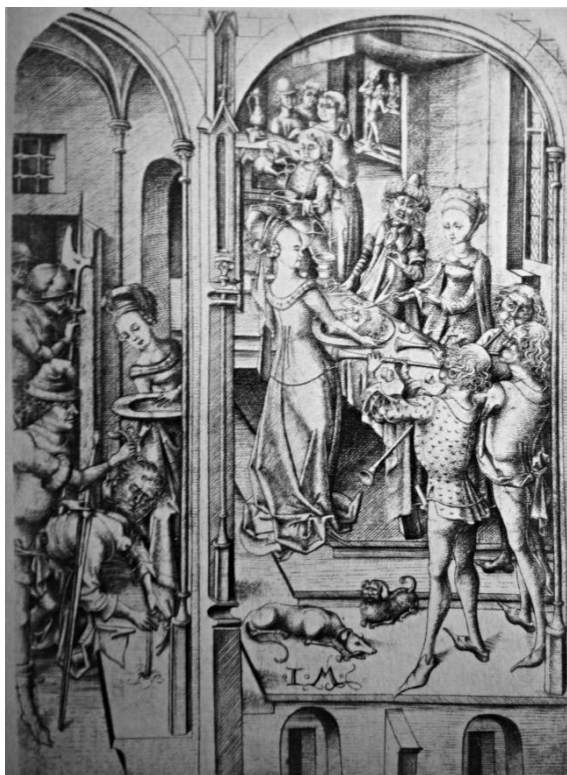
18. **Mistr Svatojiřského oltáře a dílna: Zvěstování**, Thunovský triptych, Národní Galerie v Praze



19. Okruh Mistra Svatojirského oltáře (Mistr Svatotomášského oltáře): Nevěřící Tomáš, Triptych s nevěřícím Tomášem, Strahovská obrazárna v Praze

20. Israhel van Meckenem: Mytí nohou, dřevorez L. 142

21. Israhel van Meckenem: Stětí sv. Jana Křtitele, dřevorez





22. **Mistr Křížovnického oltáře:**
Stigmatizace sv. Františka,
Křížovnický oltář, Národní Galerie
v Praze



23. **Mistr E.S.:** Stigmatizace sv.
Františka, dřevořez L. 143



24. **Mistr Křižovnického oltáře:**
Sv. Hedvika Slezská ošetřuje
nemocného, Křižovnický oltář,
Národní Galerie v Praze

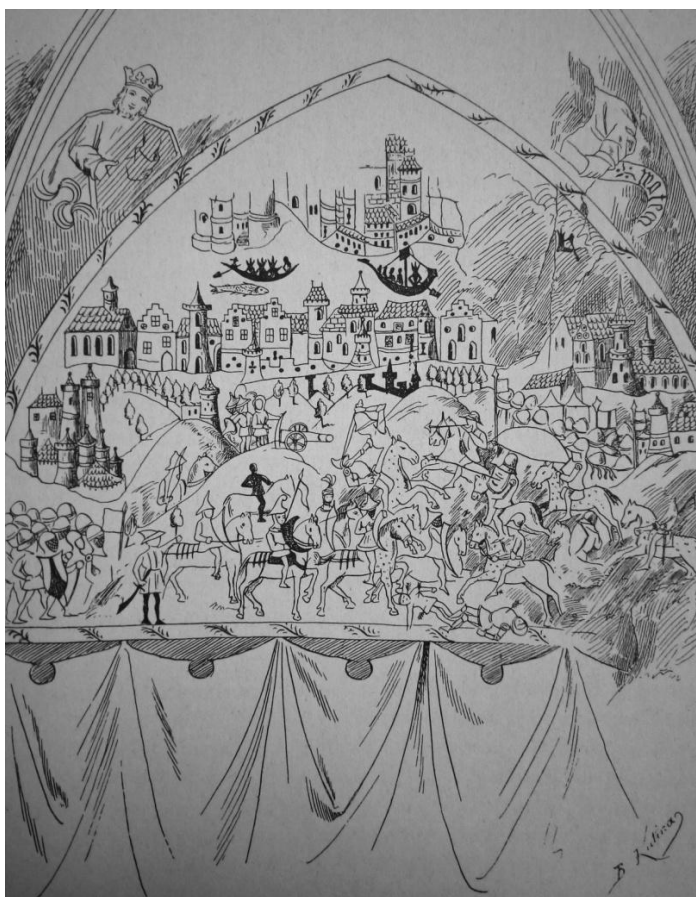


25. **Mistr Křižovnického oltáře:**
Sv. Ludmila a sv. Voršila,
Křižovnický oltář, Národní
Galerie v Praze



26. Nástěnná malba v síni
Píseckého hradu, kresebná kopie

27. Nástěnná malba v síni
Píseckého hradu, kresebná kopie





28. **Blatná**, Lov na jelena, zelená světnice ve vstupní věži hradu Blatná



29. **Blatná**, výjev s krajinou a opevněným městem, zelená světnice ve vstupní věži hradu Blatná



30. **Mistr Smíškovské kaple:** Michal Smíšek a jeho dva synové připravují mši, Smíškovská kaple v chrámu sv. Barbory, Kurná Hora



31. **Mistr Smíškovské kaple:** Michal Smíšek a jeho dva synové připravují mši, analýza sbíhání hloubkových přímek

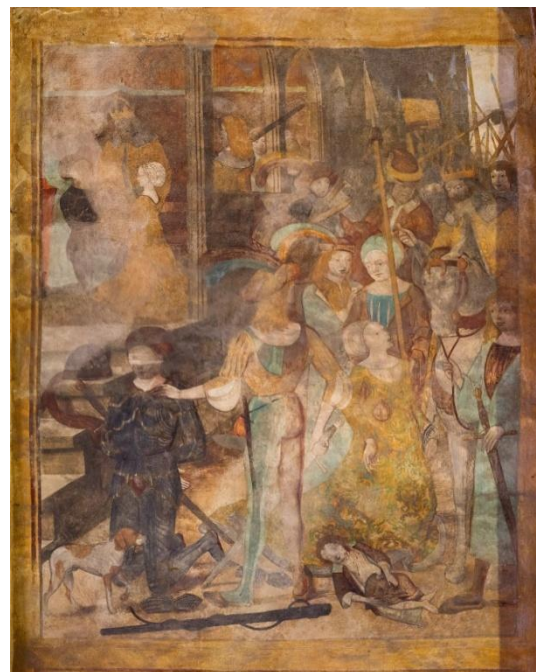


32. **Mistr Smiškovské kaple:** iluzivní výklenek východní stěny Smiškovské kaple

33. **Mistr Smiškovské kaple:** iluzivní výklenek s pootevřenými dvířky na západní stěně Smiškovské kaple



34. **Mistr Smiškovské kaple:** Octavian Augustus a Tiburtinská Sibyla, Smiškovská kaple, chrám sv. Barbory v Kutné Hoře
 35. **Mistr Smiškovské kaple:** Setkání Šalamouna s královnou ze Sáby, Smiškovská kaple, chrám sv. Barbory v Kutné Hoře
 36. **Mistr Smiškovské kaple:** Ukřižování, Smiškovská kaple, chrám sv. Barbory v Kutné Hoře
 37. **Mistr Smiškovské kaple:** Trajánův soud, Smiškovská kaple, chrám sv. Barbory v Kutné Hoře





38. **Mistr Smíškovské kaple:** Octavian Augustus a Tiburtinská Sibyla, analýza sbíhání hloubkových linií



39. **Mistr Smíškovské kaple,** Ukřižování, detail



40. **Mistr Smiřkovské kaple (?)**: nástěnná malba v Sankturinovském domě, Kutná Hora



41. **Mistr Smiřkovské kaple (?)**: nástěnná malba v Sankturinovském domě, Kutná Hora, analýza sbíhání hloubkových linií



42. **Ukřižování**, Hašplířská kaple, chrám sv. Barbory v Kutné Hoře



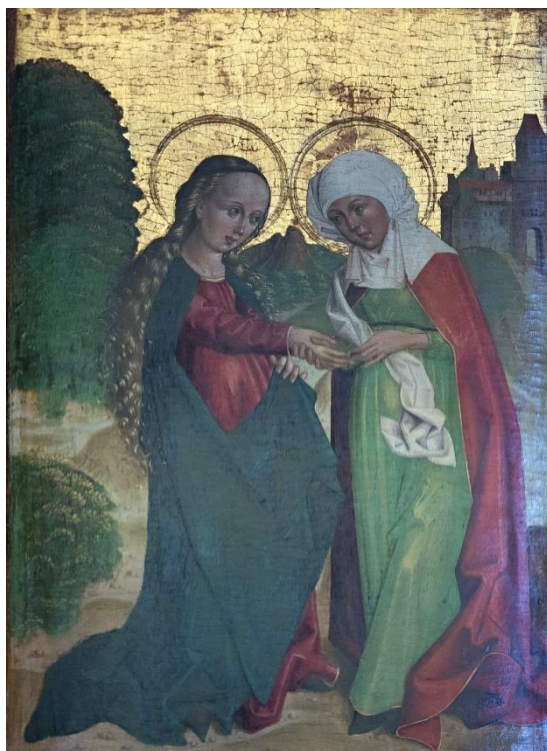
43. **Mistr Žirovnických maleb**: Pohled na hrad Žirovnici, zelená světlice na hradě Žirovnice



44. Doudlebská archa, Narození Krista, Alšova jihočeská galerie



45. Doudlebská archa, Ukřižování, Alšova jihočeská galerie

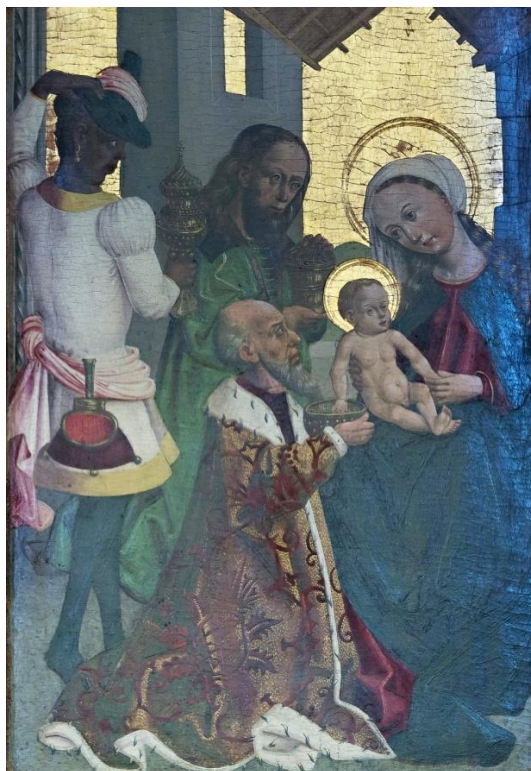
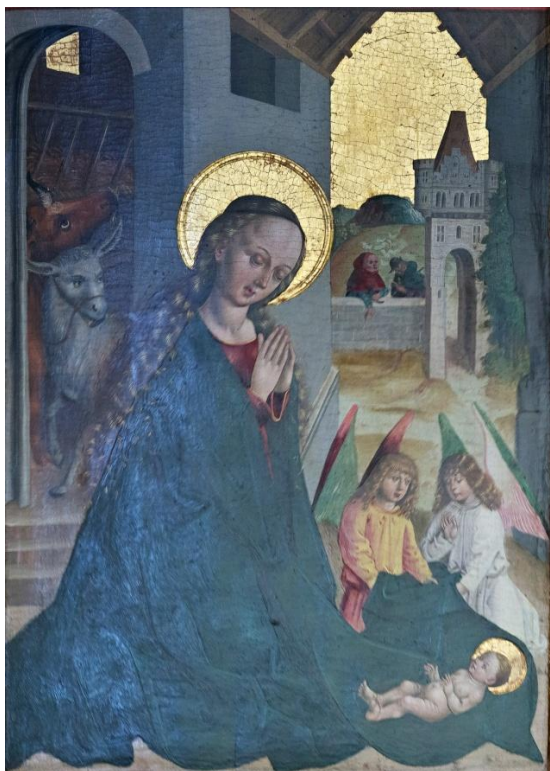


46. **Mistr Královehradeckého oltáře:** Zvěstování, Královehradecký oltář, katedrála sv. Ducha v Hradci Králové

47. **Mistr Královehradeckého oltáře:** Navštívení, Královehradecký oltář, katedrála sv. Ducha v Hradci Králové

48. **Mistr Královehradeckého oltáře:** Narození, Královehradecký oltář, katedrála sv. Ducha v Hradci Králové

49. **Mistr Královehradeckého oltáře:** Klanění tří králů, Královehradecký oltář, katedrála sv. Ducha v Hradci Králové





50. **Mistr Křivoklátského oltáře:** Zvěstování, Křivoklátský oltář, státní hrad Křivoklát

51. **Mistr Křivoklátského oltáře:** Narození Krista, Křivoklátský oltář, státní hrad Křivoklát

52. **Mistr Křivoklátského oltáře:** Obětování v chrámu, Křivoklátský oltář, státní hrad Křivoklát

53. **Mistr Křivoklátského oltáře:** Klanění tří králů, Křivoklátský oltář, státní hrad Křivoklát





54. Epitaf Jiříka
Řepického ze Sudoměře,
Národní galerie v Praze

55. Sv. Jiří zabíjející draka





56. **Anděl ze Zvěstování**, Oltářní křídla s Mariánskými výjevy, Oblastní muzeum v Chomutově
 57. **Maria ze Zvěstování**, Oltářní křídla s Mariánskými výjevy, Oblastní muzeum v Chomutově



58. **Navštívení**, Oltářní křídla s Mariánskými výjevy, Oblastní muzeum v Chomutově

59. **Narození Krista**, Oltářní křídla s Mariánskými výjevy, Oblastní muzeum v Chomutově



60. **Mistr Litoměřického oltáře:** Navštívení Panny Marie, Litoměřický oltář, Severočeská galerie výtvarného umění v Litoměřicích

61. **Mistr Litoměřického oltáře:** Navštívení Panny Marie, analýza sbíhání hloubkových linií

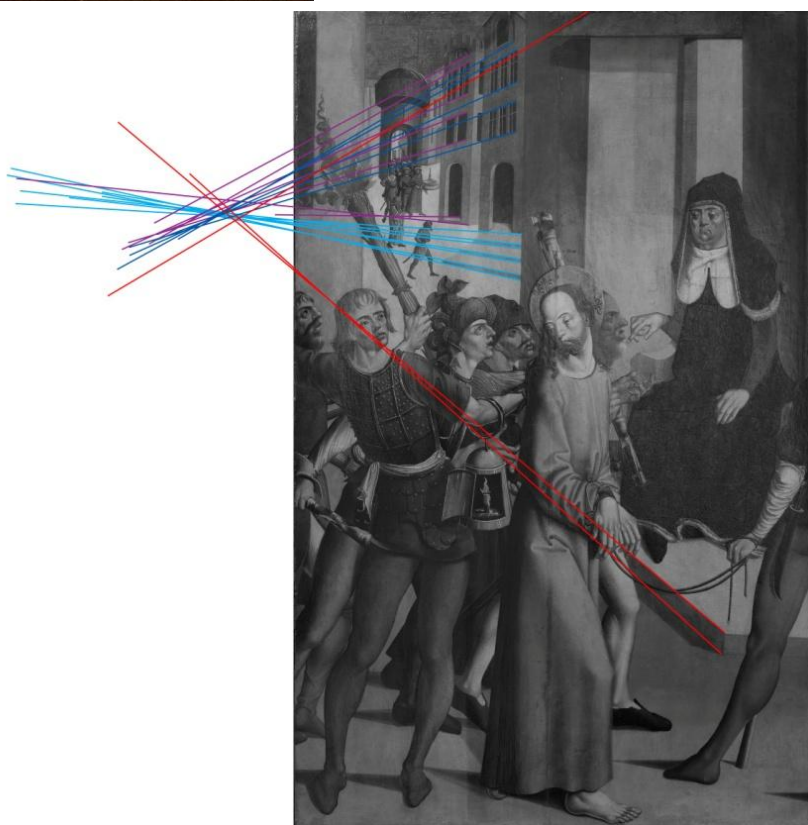


62. **Mistr Litoměřického oltáře:** Navštívení Panny Marie, Litoměřický oltář, detail



63. **Mistr Litoměřického oltáře:**
Kristus před Annášem, Litoměřický
oltář, Severočeská galerie výtvarného
umění v Litoměřicích

64. **Mistr
Litoměřického
oltáře:** Kristus před
Annášem, analýza
sbíhání hloubkových
linií



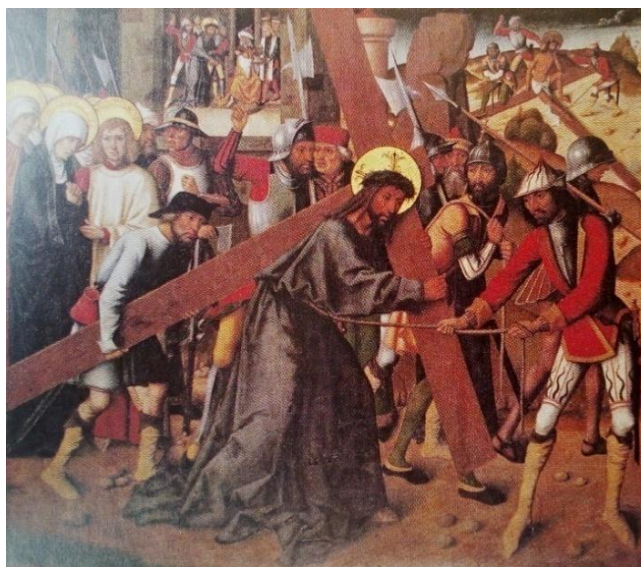


65. **Mistr Litoměřického oltáře:** Narození Krista, Litoměřický oltář, Severočeská galerie výtvarného umění v Litoměřicích



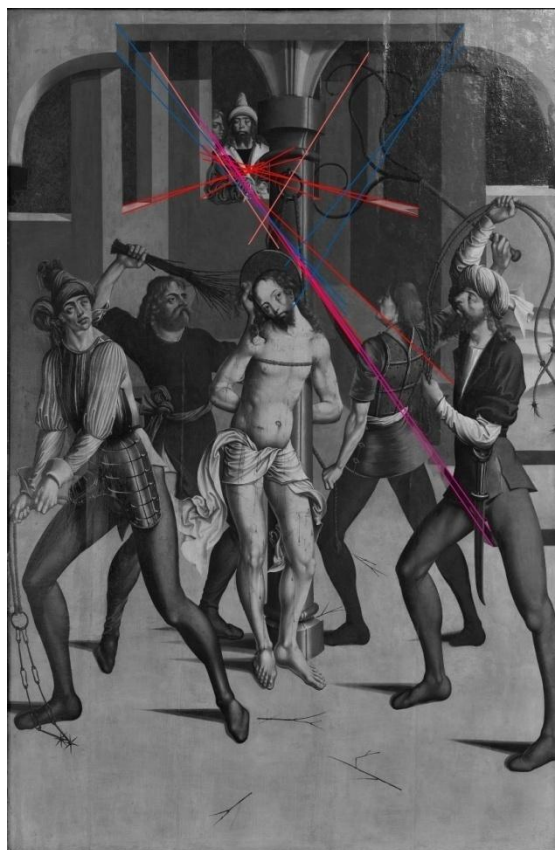
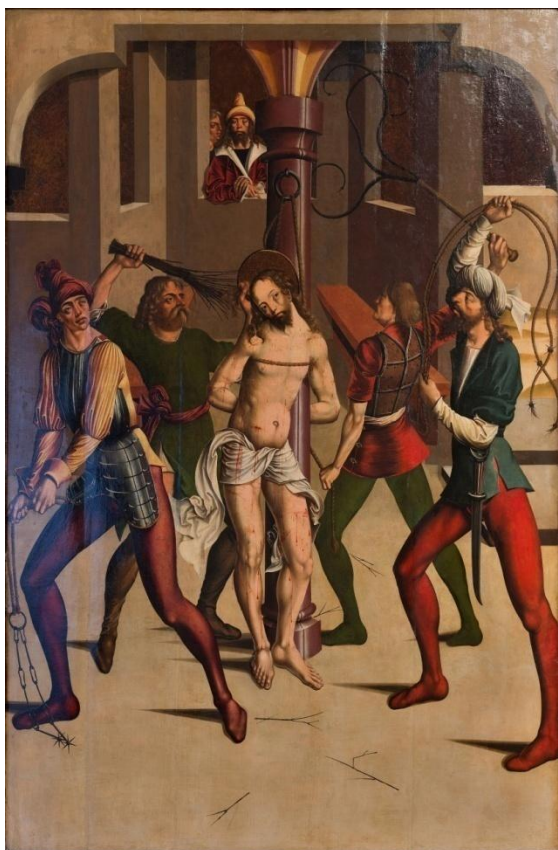
66. **Mistr Litoměřického oltáře:** Nesení kříže, Litoměřický oltář, Severočeská galerie výtvarného umění v Litoměřicích

67. **Bartoloměj Zeitblom:** Nesení kříže, Blaubeurenský oltář





68. **Mistr Litoměřického oltáře:** Kristus na hoře Olivetské, Litoměřický oltář, Severočeská galerie výtvarného umění v Litoměřicích

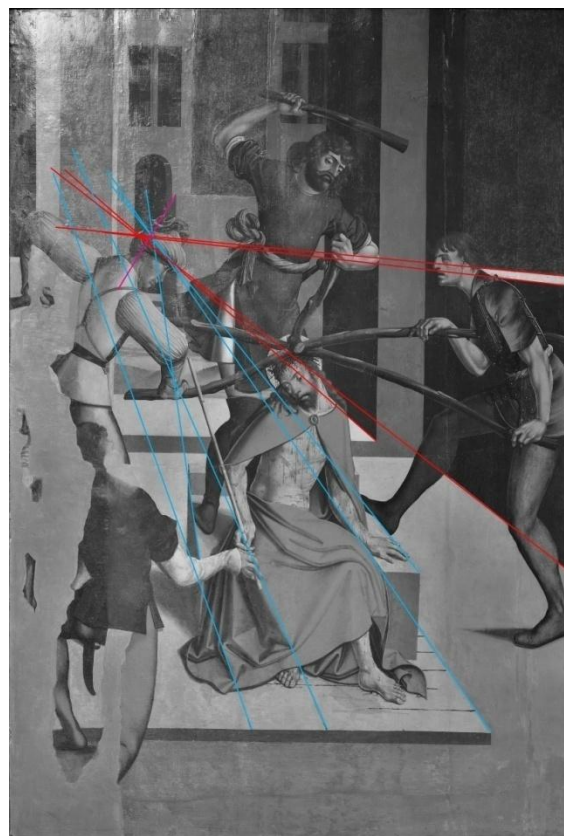


69. **Mistr Litoměřického oltáře:** Bičování Krista, Litoměřický oltář, Severočeská galerie výtvarného umění v Litoměřicích

70. **Mistr Litoměřického oltáře:** Navštívení Panny Marie, analýza sbíhání hloubkových linií. Červeně: stěny, fialově: schodiště, růžově: stíny, modře: sedlový portál

71. **Mistr E.S.:** Bičování Krista, dřevořez L. 40

72. **Mistr Kalvárie:** Bičování Krista, dřevořez L. 1



73. **Mistr Litoměřického oltáře:**
Korunování trním, Litoměřický oltář,
Severočeská galerie výtvarného
umění v Litoměřicích

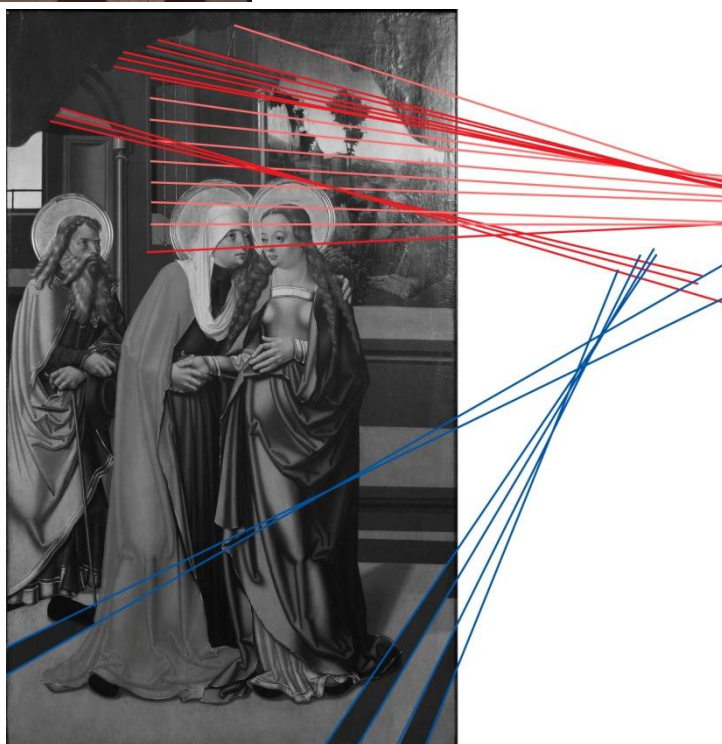
74. **Mistr Litoměřického oltáře:**
Korunování trním, analýza sbíhání
hloubkových linií. Červeně: stěny,
fialově: zídka v pozadí, modře:
podium

75. **Mistr Litoměřického oltáře:**
Ukřižování, Litoměřický oltář,
Severočeská galerie výtvarného
umění v Litoměřicích



76. **Mistr Litoměřického oltáře:**
Navštívení Panny Marie, Strahovský
triptych, Strahovská obrazárna v
Praze

77. **Mistr Litoměřického
oltáře:** Navštívení Panny Marie,
analýza sbíhání hloubkových
linií. Červeně: budova, modře:
schodiště, růžově: zábradlí a
mříže

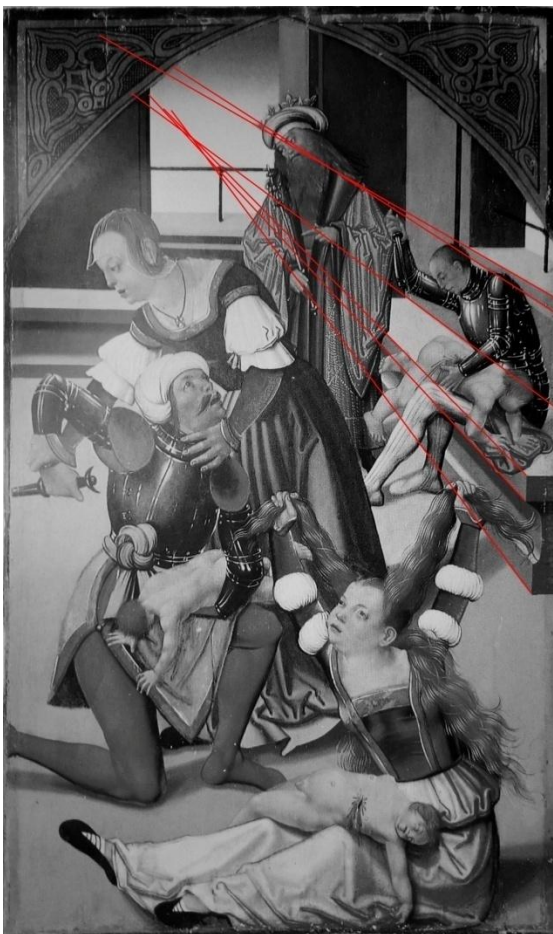




78. **Mistr Litoměřického oltáře:** Narození Krista, Strahovský triptych, Strahovská obrazárna v Praze

79. **Mistr Litoměřického oltáře:** Narození Krista, analýza sbíhání hloubkových linií

80. **Mistr Litoměřického oltáře:** Útěk do Egypta, Strahovský triptych, Strahovská obrazárna v Praze

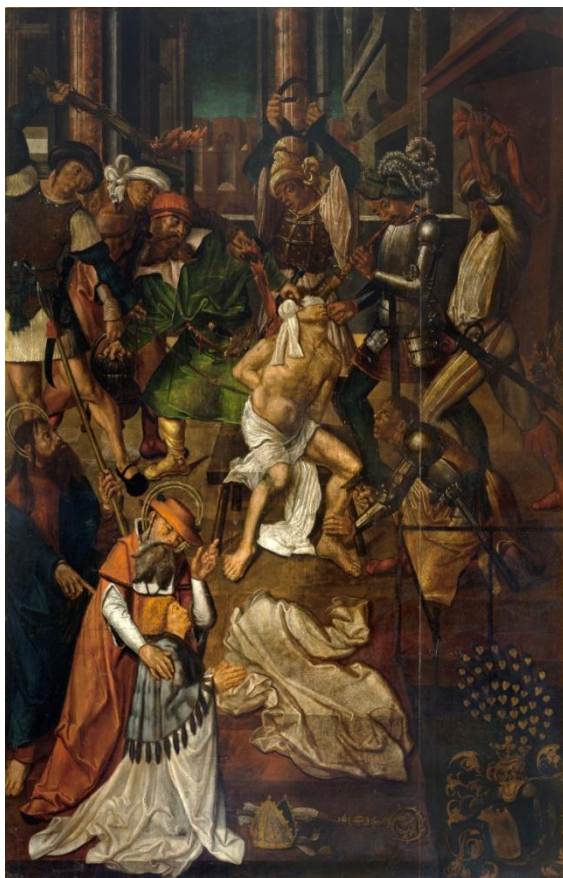


81. **Mistr Litoměřického oltáře (?):** Vraždění neviňátek, Strahovský triptych (?), neznámá soukromá sbírka

82. **Mistr Litoměřického oltáře (?):** Vraždění neviňátek, analýza sbíhání hloubkových linií

83. **Mistr Litoměřického oltáře:** fragment desky se sv. Ondřejem, Národní Galerie v Praze (Dlouhodobě zapůjčeno z Moravské Galerie Brno)

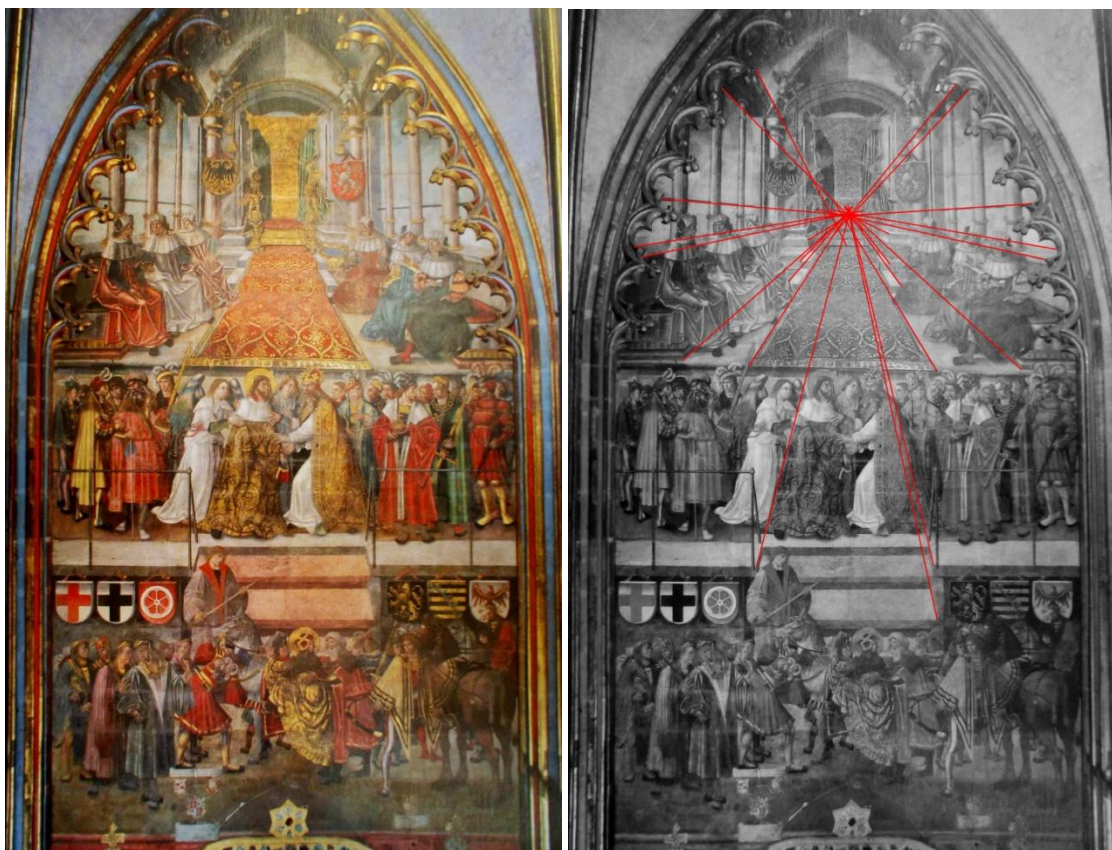




84. Votivní deska Jana z Vartenberka, kopie dle originálu Mistra Litoměřického oltáře, Národní Galerie v Praze



85. Votivní deska Jana z Vartenberka, kopie dle originálu Mistra Litoměřického oltáře, analýza sbíhání hloubkových linií



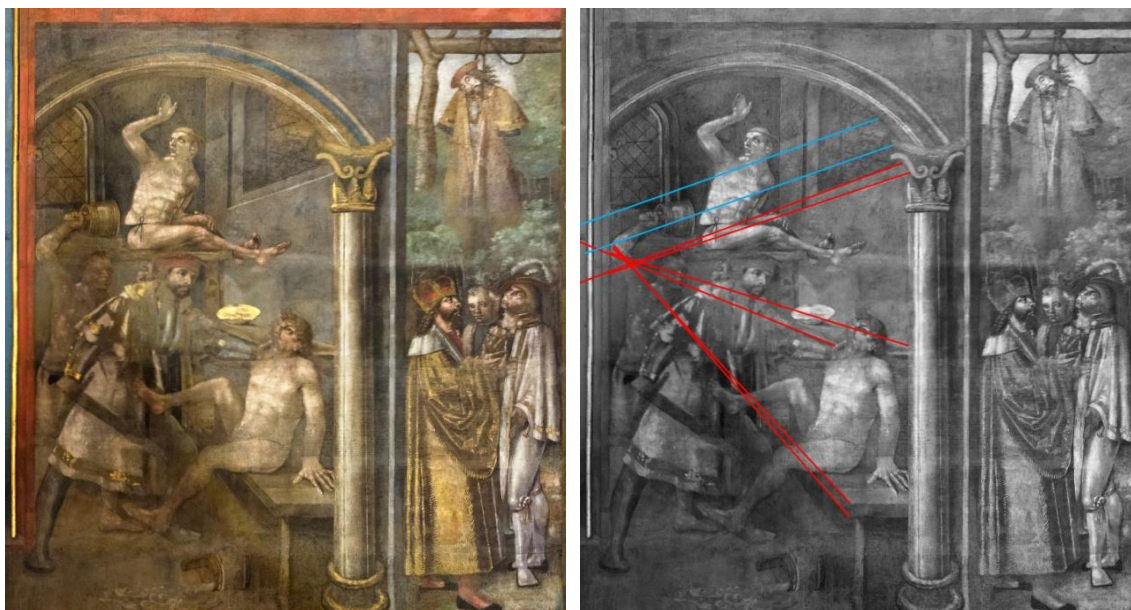
86. **Západní stěna Svatováclavské kaple**, nástěnná malba s náměty Kurfiřtské síně, setkání sv. Václava a odjezdu sv. Václava, Katedrála sv. Víta v Praze

87. **Západní stěna Svatováclavské kaple**, nástěnná malba s náměty Kurfiřtské síně, setkání sv. Václava a odjezdu sv. Václava, analýza sbíhání hloubkových linií



88. **Zavraždění svatého Václava**, nástěnná malba, Katedrála sv. Víta v Praze

89. **Zavraždění svatého Václava**, analýza sbíhání hloubkových linií



90. **Podiven v lázni**, nástěnná malba, Katedrála sv. Víta v Praze

91. **Podiven v lázni**, analýza sbíhání hloubkových linií, červeně: architektura, modře: okenní výplň



92. **Svatý Václav okopává vinici**, nástěnná malba, Katedrála sv. Víta v Praze



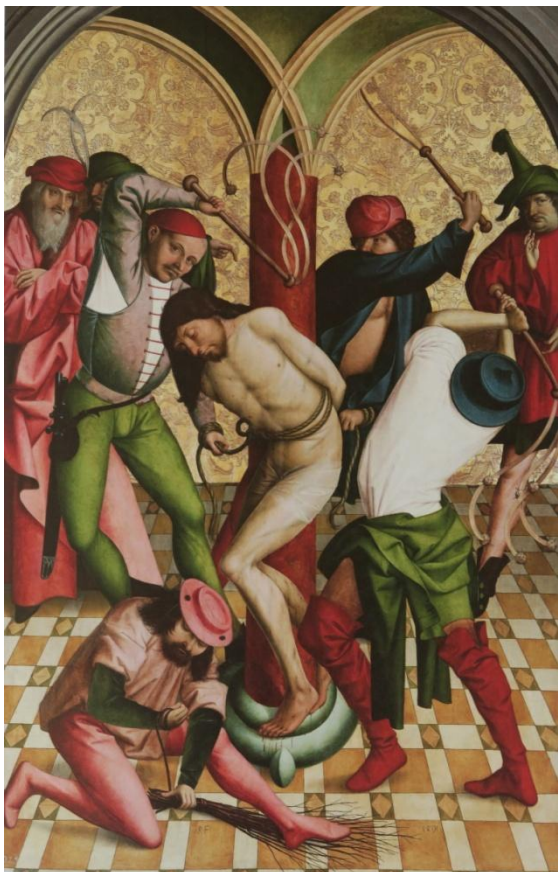
93. Srovnání městských staveb v pozadí výjevů, zleva: Narození Křivoklátského oltáře, Zvěstování Křivoklátského oltáře, Kristus před Annášem Litoměřického oltáře, detaily



94. Srovnání drobných figur v pozadí scén, zleva: Olivetská hora Litoměřického oltáře, Kristus před Annášem Litoměřického oltáře, Narození Křivoklátského oltáře, Zajetí sv. Jana svatojánského a pašijového oltáře Frueaufa ml., Sv. Bernardin v poli Zwettelského oltáře Jörga Breue, Nesení kříže Aggsbašského oltáře Jörga Breue



95. Rueland Frueauf st.: Útěk do Egypta, 1488



96. **Rueland Frueauf st.:** Narození Krista, Salzburský pašijový oltář, okolo 1490

97. **Rueland Frueauf st.:** Zvěstování, Salzburský pašijový oltář, okolo 1490

98. **Rueland Frueauf st.:** Bičování, Salzburský pašijový oltář, okolo 1490



99. **Rueland Frueauf ml.:** Zajetí sv. Jana, svatojánský a pašijový oltář, okolo 1500

100. **Rueland Frueauf ml.:** Stětí sv. Jana, svatojánský a pašijový oltář, okolo 1500

101. **Rueland Frueauf ml.:** Ukřižování, 1496





102. Jörg Breu: Sv. Bernard v poli, Zwettelský oltář



103. **Jörg Breu:** Navštívení, Aggsbašský oltář



104. **Jörg Breu:** Narození Krista, Aggsbašský oltář



105. Bartoloměj Zeitblom: Hle beránek Boží a Křest Krista, Blaubeurenský oltář



106. Bartoloměj Zeitblom: Narození a Obřezání sv. Jana, Blaubeurenský oltář

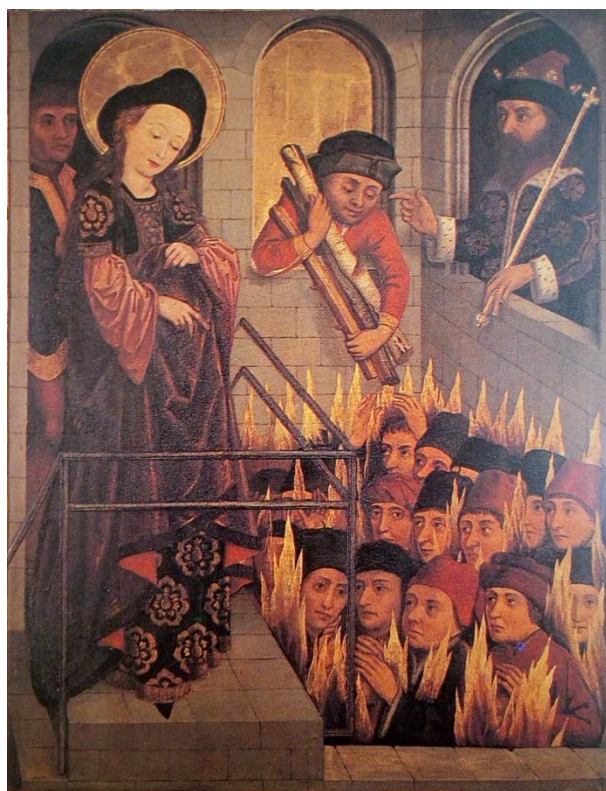


107. Mistr Blaubeurenského Ukřižování: Odchod a Kázání sv. Jana, Blaubeurenský oltář

108. **Mistr Löffelholzkého**
oltáře: Klanění tří králů, Oltář
klanění tří králů

109. **Mistr Löffelholzkého**
oltáře: Upálení filozofů,
Löffelholzský oltář

110. **Mistr Löffelholzkého**
oltáře: Útěk do Egypta, Oltář
klanění tří králů

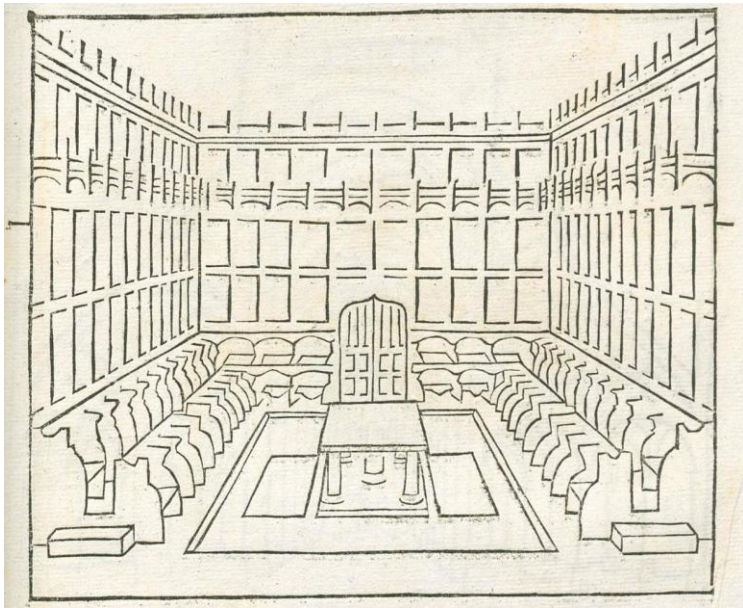




111. Vittore Carpaccio: Příjezd vyslanců, Gallerie dell' Accademia, Benátky



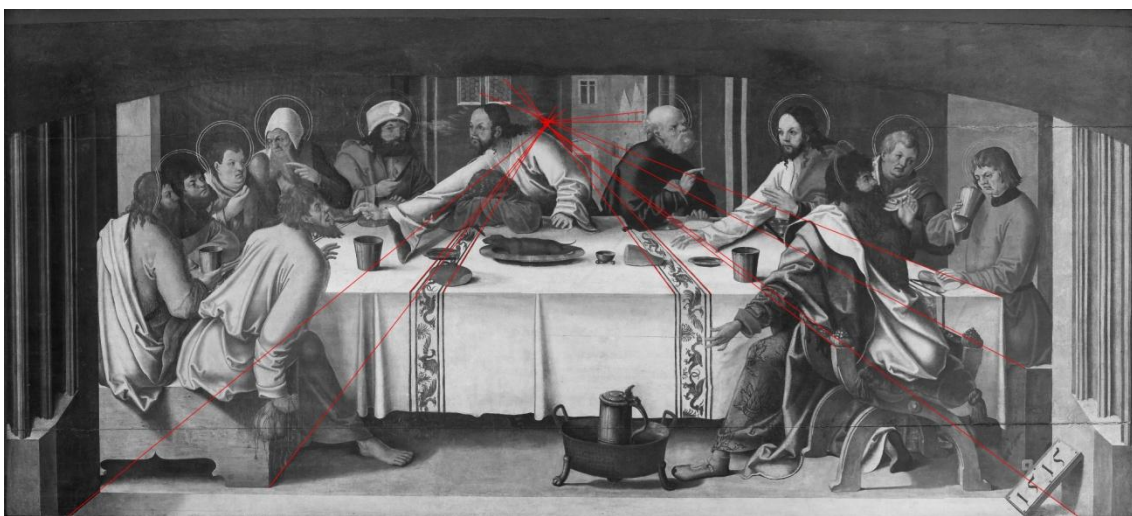
112. Vittore Carpaccio: Loučení s vyslanci, Gallerie dell' Accademia, Benátky



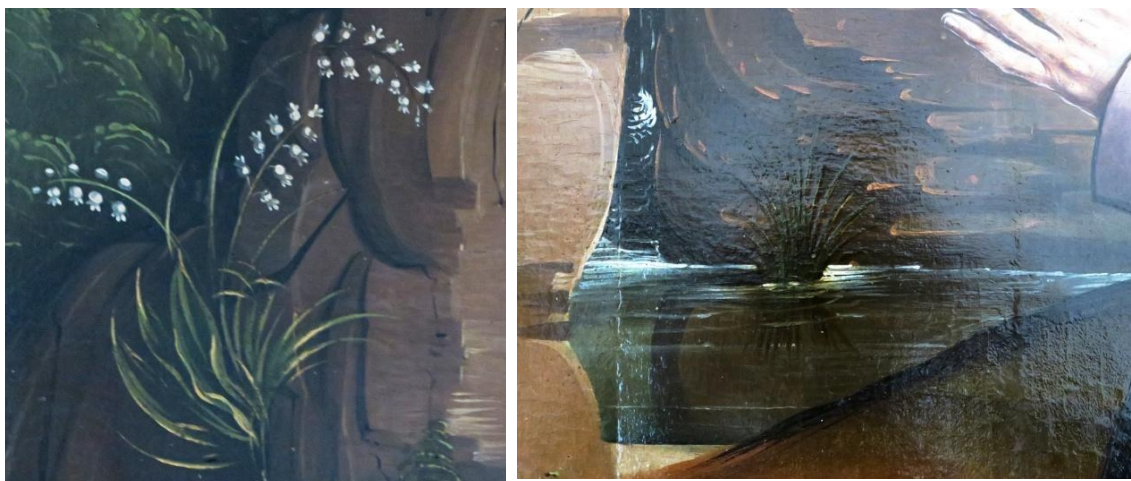
113. Ilustrace z knihy Jeana Pélerina, De artificiali perspectiva



114. Hanuš Elfelder: Predela s Poslední večeří, Kutná Hora, Kostel sv. Jakuba



115. Hanuš Elfelder: Predela s Poslední večeří, analýza sbíhání hloubkových linií



116. **Mistr Litoměřického oltáře:** Kristus na hoře Olivetské, detail

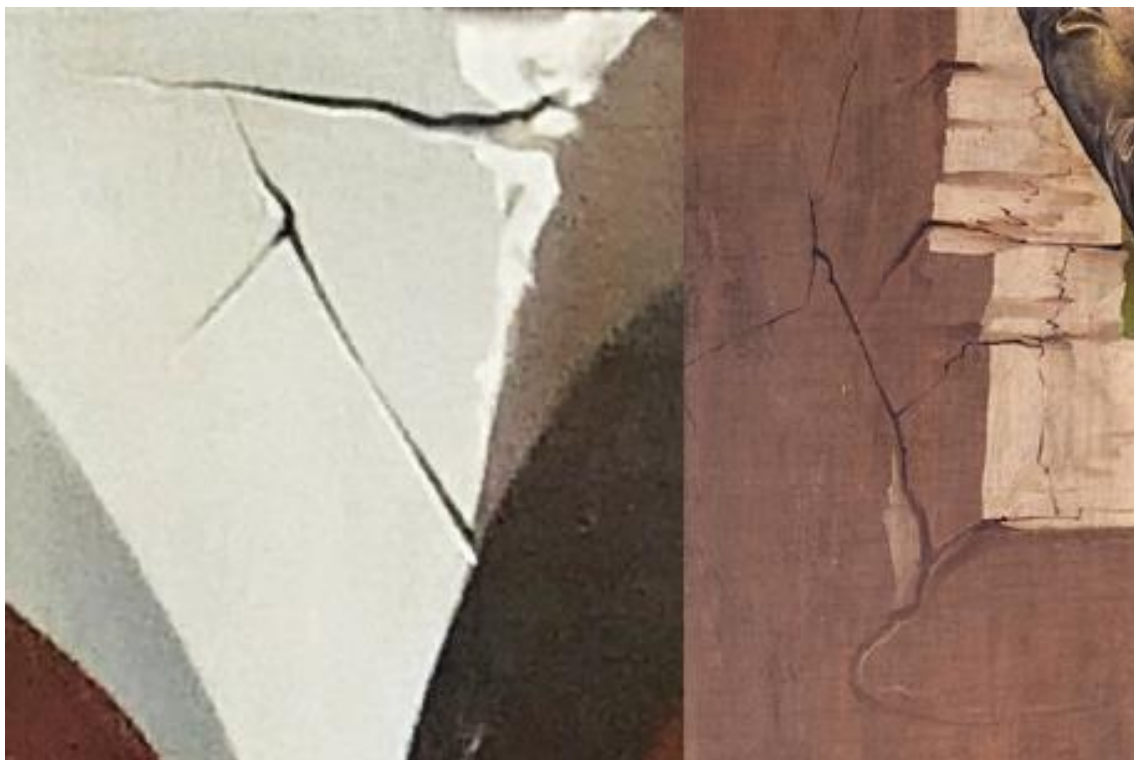
117. **Mistr Litoměřického oltáře:** Kristus na hoře Olivetské, detail



118. **Srovnání městských na krajinných horizontech,** Mistr Litoměřického oltáře, vlevo deska se sv. Ondřejem, vpravo Nesení kříže Litoměřického oltáře



119. **Srovnání skalnatých útvarů,** Mistr litoměřického oltáře, zleva: Olivetská hora a Navštívení Litoměřického oltáře, Útěk do Egypta Strahovského triptychu



120. **Srovnání typu malovaných prasklin**, zleva Klanění tří králů Křivoklátského oltáře, Narození Krista Litoměřického oltáře

	Travnatý terén	Skaliska	Typ 1	Typ 2a	Typ 2b	Typ 2c	Typ 3
Olivetská hora LO							
Nesení kříže LO							
Navštívení LO							
Narození LO							
sv. Ondřej							
Navštívení ST							
Útěk do Egypta ST							
Čtoucí sv. Kateřina SO							
Umučení sv. Kateřiny SO							
Pohřeb sv. Kateřiny SO							

121. Komparace detailů přírodnin

Seznam zkratk

DČVU – Dějiny Českého výtvarného umění

LO – Litoměřický oltář

NG – Národní galerie

NPÚ – Národní památkový ústav

SO – Svatokateřinský oltář

SH – Státní hrad

ST – Strahovský triptych

ÚPS – Územní památková správa

Seznam vyobrazení

1. **Mistr Rajhradského oltáře:** Nesení kříže, Rajhradský oltář, Moravská galerie v Brně. Foto: Moravská galerie v Brně
2. **Mistr Rajhradského oltáře:** Kristus na Olivetské hoře, Rajhradský oltář, Moravská galerie v Brně. Foto: Moravská galerie v Brně
3. **Mistr Třeboňského oltáře:** Kristus na Olivetské hoře, Třeboňský oltář, Národní galerie v Praze. Reprodukce z: ROYT 2013, obr. 42
4. **Zátoňský oltář,** Křest Krista, Národní galerie v Praze. Foto: Ondřej Šindlář
5. **Zátoňský oltář,** Salome před králem Herodem, Národní galerie v Praze. Foto: Ondřej Šindlář
6. **Mistr Rajhradského oltáře:** Navštívení, Svatojakubský oltář, Národní galerie v Praze. Foto: Ondřej Šindlář
7. **Zvěstování,** Národní galerie v Praze. Foto: Ondřej Šindlář
8. **Votivní obraz pána ze Všechlap,** Národní galerie v Praze. Reprodukce z: Pešina 1950, obr. 19
9. **Mistr Svatojiřského oltáře:** Smrt Panny Marie, Svatojiřský oltář, Národní Galerie v Praze. Foto: Ondřej Šindlář
10. **Mistr Svatojiřského oltáře:** Svatý Jiří zabíjející draka, Svatojiřský oltář, Národní Galerie v Praze. Foto: Ondřej Šindlář
11. **Mistr Löffelholzského oltáře:** Sv. Jiří zabíjející draka, Löffelholzský oltář. Reprodukce z: STRIEDER 1993, Abb. 305
12. **Mistr E.S.:** Svatý Jiří zabíjející draka, dřevořez L. 145. Reprodukce z: GEISBERG 1924, Taf. 32
13. **Mistr E.S.:** Svatý Jiří zabíjející draka, dřevořez L. 146. Reprodukce z: GEISBERG 1924, Taf. 40
14. **Mistr Svatojiřského oltáře a dílna:** Navštívení, Thunovský triptych, Národní galerie v Praze. Foto: Ondřej Šindlář
15. **Mistr E.S.:** Navštívení, dřevořez L. 17. Reprodukce z: GEISBERG 1924, Taf. 16
16. **Mistr Svatojiřského oltáře a dílna:** Narození, Thunovský triptych, Národní Galerie v Praze. Foto: Ondřej Šindlář
17. **Mistr E.S.:** Narození, dřevořez L. 25. Reprodukce z: GEISBERG 1924, Taf. 32
18. **Mistr Svatojiřského oltáře a dílna:** Zvěstování, Thunovský triptych, Národní Galerie v Praze. Foto: Ondřej Šindlář
19. **Okruh Mistra Svatojiřského oltáře (Mistr Svatotomášského oltáře):** Nevěřící Tomáš, Triptych s nevěřícím Tomášem, Strahovská obrazárna v Praze. Foto: Ondřej Šindlář
20. **Israhel van Meckenem:** Mytí nohou, dřevořez L. 142. Reprodukce z: KYZOUROVÁ/KALINA 1993, 31
21. **Israhel van Meckenem:** Stětí sv. Jana Křtitele, dřevořez. Reprodukce z: BERNHARDT 1980, 333
22. **Mistr Křižovnického oltáře:** Stigmatizace sv. Františka, Křižovnický oltář, Národní Galerie v Praze. Foto: Ondřej Šindlář
23. **Mistr E.S.:** Stigmatizace sv. Františka, dřevořez L. 143. Reprodukce z: GEISBERG 1924, Taf. 50
24. **Mistr Křižovnického oltáře:** Sv. Hedvika Slezská ošetřuje nemocného, Křižovnický oltář, Národní Galerie v Praze. Foto: Ondřej Šindlář
25. **Mistr Křižovnického oltáře:** Sv. Ludmila a sv. Voršila, Křižovnický oltář, Národní Galerie v Praze. Foto: Ondřej Šindlář

26. **Nástěnná malba v síni Píseckého hradu**, kresebná kopie. Reprodukce z: SEDLÁČEK 1996, 182
27. **Nástěnná malba v síni Píseckého hradu**, kresebná kopie. Reprodukce z: SEDLÁČEK 1996, 183
28. **Blatná**, Lov na jelena, zelená světnice ve vstupní věži hradu Blatná. Foto: Ondřej Šindlář
29. **Blatná**, výjev s krajinou a opevněným městem, zelená světnice ve vstupní věži hradu Blatná. Foto: Ondřej Šindlář
30. **Mistr Smíškovské kaple**: Michal Smíšek a jeho dva synové připravují mši, Smíškovská kaple v chrámu sv. Barbory, Kurná Hora. Foto: Ondřej Šindlář
31. **Mistr Smíškovské kaple**: Michal Smíšek a jeho dva synové připravují mši, analýza sbíhání hloubkových přímek. Foto: Ondřej Šindlář, grafická úprava: Ondřej Šindlář
32. **Mistr Smíškovské kaple**: iluzivní výklenek východní stěny Smíškovské kaple. Foto: Ondřej Šindlář
33. **Mistr Smíškovské kaple**: iluzivní výklenek s pootevřenými dvířky na západní stěně Smíškovské kaple. Foto: Ondřej Šindlář
34. **Mistr Smíškovské kaple**: Octavian Augustus a Tiburtinská Sibyla, Smíškovská kaple, chrám sv. Barbory v Kutné Hoře. Foto: Ondřej Šindlář
35. **Mistr Smíškovské kaple**: Setkání Šalamouna s královnou ze Sáby, Smíškovská kaple, chrám sv. Barbory v Kutné Hoře. Foto: Ondřej Šindlář
36. **Mistr Smíškovské kaple**: Ukřižování, Smíškovská kaple, chrám sv. Barbory v Kutné Hoře. Foto: Ondřej Šindlář
37. **Mistr Smíškovské kaple**: Trajánův soud, Smíškovská kaple, chrám sv. Barbory v Kutné Hoře. Foto: Ondřej Šindlář
38. **Mistr Smíškovské kaple**: Octavian Augustus a Tiburtinská Sibyla, analýza sbíhání hloubkových linií. Foto: Ondřej Šindlář
39. **Mistr Smíškovské kaple**, Ukřižování, detail. Foto: Ondřej Šindlář
40. **Mistr Smíškovské kaple (?)**: nástěnná malba v Sankturinovském domě, Kutná Hora. Foto: Ondřej Šindlář
41. **Mistr Smíškovské kaple (?)**: nástěnná malba v Sankturinovském domě, Kutná Hora, analýza sbíhání hloubkových linií. Foto: Ondřej Šindlář
42. **Ukřižování**, Hašplířská kaple, chrám sv. Barbory v Kutné Hoře. Foto: Ondřej Šindlář
43. **Mistr Žirovnických maleb**: Pohled na hrad Žirovnici, zelená světnice na hradě Žirovnice. Reprodukce z: DIENSTBIER 2017, 13, obr. 14
44. **Doudlebská archa**, Narození Krista, Alšova jihočeská galerie. Reprodukce z: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Archa_z_Doudleb_\(Naroz%C3%AD_P%C3%A1n%C4%9B\),_AJG_Hlubok%C3%A1_nad_Vltavou.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Archa_z_Doudleb_(Naroz%C3%AD_P%C3%A1n%C4%9B),_AJG_Hlubok%C3%A1_nad_Vltavou.jpg)
45. **Doudlebská archa**, Ukřižování, Alšova jihočeská galerie. Reprodukce z: ŠIMÁNEK/STERNECK/LAVIČKA/HAVLICE 2008, 15
46. **Mistr Královehradeckého oltáře**: Zvěstování, Královehradecký oltář, katedrála sv. Ducha v Hradci Králové. Foto: Ondřej Šindlář
47. **Mistr Královehradeckého oltáře**: Navštívení, Královehradecký oltář, katedrála sv. Ducha v Hradci Králové. Foto: Ondřej Šindlář

48. **Mistr Královehradeckého oltáře:** Narození, Královehradecký oltář, katedrála sv. Ducha v Hradci Králové. Foto: Ondřej Šindlář
49. **Mistr Královehradeckého oltáře:** Klanění tří králů, Královehradecký oltář, katedrála sv. Ducha v Hradci Králové. Foto: Ondřej Šindlář
50. **Mistr Křivoklátského oltáře:** Zvěstování, Křivoklátský oltář, státní hrad Křivoklát. Foto: sbírka NPÚ, ÚPS v Praze, SH Křivoklát
51. **Mistr Křivoklátského oltáře:** Narození Krista, Křivoklátský oltář, státní hrad Křivoklát. Foto: sbírka NPÚ, ÚPS v Praze, SH Křivoklát
52. **Mistr Křivoklátského oltáře:** Obětování v chrámu, Křivoklátský oltář, státní hrad Křivoklát. Foto: sbírka NPÚ, ÚPS v Praze, SH Křivoklát
53. **Mistr Křivoklátského oltáře:** Klanění tří králů, Křivoklátský oltář, státní hrad Křivoklát. Foto: sbírka NPÚ, ÚPS v Praze, SH Křivoklát
54. **Epitaf Jiříka Řepického ze Sudoměře,** Národní galerie v Praze. Reprodukce z PEŠINA 1950, obr. 84
55. **Sv. Jiří zabíjející draka.** Reprodukce z: BUSCH 1940, obr. 41
56. **Anděl ze Zvěstování,** Oltářní křídla s Mariánskými výjevy, Oblastní muzeum v Chomutově. Foto: Ondřej Šindlář
57. **Maria ze Zvěstování,** Oltářní křídla s Mariánskými výjevy, Oblastní muzeum v Chomutově. Foto: Ondřej Šindlář
58. **Navštívení,** Oltářní křídla s Mariánskými výjevy, Oblastní muzeum v Chomutově. Foto: Ondřej Šindlář
59. **Narození Krista,** Oltářní křídla s Mariánskými výjevy, Oblastní muzeum v Chomutově. Foto: Ondřej Šindlář
60. **Mistr Litoměřického oltáře:** Navštívení Panny Marie, Litoměřický oltář, Severočeská galerie výtvarného umění v Litoměřicích. Foto: Ondřej Šindlář
61. **Mistr Litoměřického oltáře:** Navštívení Panny Marie, analýza sbíhání hloubkových linií. Foto: Ondřej Šindlář, grafická úprava: Ondřej Šindlář
62. **Mistr Litoměřického oltáře:** Navštívení Panny Marie, Litoměřický oltář, detail. Foto: Ondřej Šindlář
63. **Mistr Litoměřického oltáře:** Kristus před Annášem, Litoměřický oltář, Severočeská galerie výtvarného umění v Litoměřicích. Foto: Ondřej Šindlář
64. **Mistr Litoměřického oltáře:** Kristus před Annášem, analýza sbíhání hloubkových linií. Foto: Ondřej Šindlář, grafická úprava: Ondřej Šindlář
65. **Mistr Litoměřického oltáře:** Narození Krista, Litoměřický oltář, Severočeská galerie výtvarného umění v Litoměřicích. Foto: Ondřej Šindlář
66. **Mistr Litoměřického oltáře:** Nesení kříže, Litoměřický oltář, Severočeská galerie výtvarného umění v Litoměřicích. Foto: Ondřej Šindlář
67. **Bartoloměj Zeitblom:** Nesení kříže, Blaubeurenský oltář. Reprodukce z: MORAHT-FROMM 2002, obr. 192, obr. 197
68. **Mistr Litoměřického oltáře:** Kristus na hoře Olivetské, Litoměřický oltář, Severočeská galerie výtvarného umění v Litoměřicích. Foto: Ondřej Šindlář

69. **Mistr Litoměřického oltáře:** Bičování Krista, Litoměřický oltář, Severočeská galerie výtvarného umění v Litoměřicích. Foto: Ondřej Šindlář
70. **Mistr Litoměřického oltáře:** Navštívení Panny Marie, analýza sbíhání hloubkových linií. Červeně: stěny, fialově: schodiště, růžově: stíny, modře: sedlový portál. Foto: Ondřej Šindlář, grafická úprava: Ondřej Šindlář
71. **Mistr E.S.:** Bičování Krista, dřevořez L. 40. Reprodukce z: STRAUSS 1980, 25
72. **Mistr Kalvárie:** Bičování Krista, dřevořez L. 1. Reprodukce z: GEISBERG 1923, 64
73. **Mistr Litoměřického oltáře:** Korunování trním, Litoměřický oltář, Severočeská galerie výtvarného umění v Litoměřicích. Foto: Ondřej Šindlář
74. **Mistr Litoměřického oltáře:** Korunování trním, analýza sbíhání hloubkových linií. Červeně: stěny, fialově: zídka v pozadí, modře: podium. Foto: Ondřej Šindlář, grafická úprava: Ondřej Šindlář
75. **Mistr Litoměřického oltáře:** Ukřižování, Litoměřický oltář, Severočeská galerie výtvarného umění v Litoměřicích. Foto: Ondřej Šindlář
76. **Mistr Litoměřického oltáře:** Navštívení Panny Marie, Strahovský triptych, Strahovská obrazárna v Praze. Foto: Ondřej Šindlář
77. **Mistr Litoměřického oltáře:** Navštívení Panny Marie, analýza sbíhání hloubkových linií. Červeně: budova, modře: schodiště, růžově: zábradlí a mříže. Foto: Ondřej Šindlář, grafická úprava: Ondřej Šindlář
78. **Mistr Litoměřického oltáře:** Narození Krista, Strahovský triptych, Strahovská obrazárna v Praze. Foto: Ondřej Šindlář
79. **Mistr Litoměřického oltáře:** Narození Krista, analýza sbíhání hloubkových linií. Foto: Ondřej Šindlář, grafická úprava: Ondřej Šindlář
80. **Mistr Litoměřického oltáře:** Útěk do Egypta, Strahovský triptych, Strahovská obrazárna v Praze. Foto: Ondřej Šindlář, grafická úprava: Ondřej Šindlář
81. **Mistr Litoměřického oltáře (?):** Vraždění neviňátek, Strahovský triptych (?), neznámá soukromá sbírka. Reprodukce z: AUKČNÍ KATALOG ZEZULA 2014, 24
82. **Mistr Litoměřického oltáře (?):** Vraždění neviňátek, analýza sbíhání hloubkových linií. Reprodukce AUKČNÍ KATALOG ZEZULA 2014, 24, grafická úprava Ondřej Šindlář
83. **Mistr Litoměřického oltáře:** fragment desky se sv. Ondřejem, Národní Galerie v Praze (Dlouhodobě zapůjčeno z Moravské Galerie Brno). Foto: Ondřej Šindlář
84. **Votivní deska Jana z Vartenberka,** kopie dle originálu Mistra Litoměřického oltáře, Národní Galerie v Praze. Foto: Národní galerie Praha, 2019
85. **Votivní deska Jana z Vartenberka,** kopie dle originálu Mistra Litoměřického oltáře, analýza sbíhání hloubkových linií. Foto: Národní galerie Praha, 2019, grafická úprava: Ondřej Šindlář
86. **Západní stěna Svatováclavské kaple,** nástěnná malba s náměty Kurfiřtské síně, setkání sv. Václava a odjezdu sv. Václava, Katedrála sv. Víta v Praze. Reprodukce z: KYZOUROVÁ 2007b, č. kat. 36
87. **Západní stěna Svatováclavské kaple,** nástěnná malba s náměty Kurfiřtské síně, setkání sv. Václava a odjezdu sv. Václava, analýza sbíhání hloubkových linií. Reprodukce z: KYZOUROVÁ 2007b, č. kat. 36, grafická úprava: Ondřej Šindlář

88. **Zavraždění svatého Václava**, nástěnná malba, Katedrála sv. Víta v Praze. Foto: Ondřej Šindlář
89. **Zavraždění svatého Václava**, analýza sbíhání hloubkových linií. Foto: Ondřej Šindlář, grafická úprava: Ondřej Šindlář
90. **Podiven v lázni**, nástěnná malba, Katedrála sv. Víta v Praze. Foto: Ondřej Šindlář
91. **Podiven v lázni**, analýza sbíhání hloubkových linií, červeně: architektura, modře: okenní výplň. Foto: Ondřej Šindlář, grafická úprava: Ondřej Šindlář
92. **Svatý Václav okopává vinici**, nástěnná malba, Katedrála sv. Víta v Praze. Reprodukce z: ZÁHOŘ 2008, nepag.
93. **Srovnání městských staveb v pozadí výjevů**, zleva: Narození Křivoklátského oltáře, Zvěstování Křivoklátského oltáře, Kristus před Annášem Litoměřického oltáře, detaily. Foto: sbírka NPÚ, ÚPS v Praze, SH Křivoklát; Ondřej Šindlář
94. **Srovnání drobných figur v pozadí scén**, zleva: Olivetská hora Litoměřického oltáře, Kristus před Annášem Litoměřického oltáře, Narození Křivoklátského oltáře, Zajetí sv. Jana svatojánského a pašijového oltáře Frueaufa ml., Sv. Bernardin v poli Zwettelského oltáře Jörga Breue, Nesení kříže Aggsbašského oltáře Jörga Breue. Foto: Ondřej Šindlář; sbírka NPÚ, ÚPS v Praze, SH Křivoklát; reprodukce z: ROLLING/BLAUENSTEINER 2017, č. kat. 12/3; MORALL 2001, obr. 1; MENZ 1982, Abb. 22, grafická úprava: Ondřej Šindlář
95. **Rueland Frueauf st.:** Útěk do Egypta, 1488. Reprodukce z: ROLLING/BLAUENSTEINER 2017, č. kat. 3
96. **Rueland Frueauf st.:** Narození Krista, Salzburský pašijový oltář, okolo 1490. Reprodukce z: ROLLING/BLAUENSTEINER 2017, č. kat. 1/2
97. **Rueland Frueauf st.:** Zvěstování, Salzburský pašijový oltář, okolo 1490. Reprodukce z: ROLLING/BLAUENSTEINER 2017, č. kat. 1/1
98. **Rueland Frueauf st.:** Bičování, Salzburský pašijový oltář, okolo 1490. Reprodukce z: ROLLING/BLAUENSTEINER 2017, č. kat. 1/6
99. **Rueland Frueauf ml.:** Zajetí sv. Jana, svatojánský a pašijový oltář, okolo 1500. Reprodukce z: ROLLING/BLAUENSTEINER 2017, č. kat. 12/3
100. **Rueland Frueauf ml.:** Stětí sv. Jana, svatojánský a pašijový oltář, okolo 1500. Reprodukce z: ROLLING/BLAUENSTEINER 2017, č. kat. 12/4
101. **Rueland Frueauf ml.:** Ukřižování, 1496. Reprodukce z: STANGE 197, Taf. 1
102. **Jörg Breu:** Sv. Bernard v poli, Zwettelský oltář. Reprodukce z: MORALL 2001, obr. 1,
103. **Jörg Breu:** Navštívení, Aggsbašský oltář. Reprodukce z: MENZ 1982, Abb. 13
104. **Jörg Breu:** Narození Krista, Aggsbašský oltář. Reprodukce z: MENZ 1982, Abb. 14
105. **Bartoloměj Zeitblom:** Hle beránek Boží a Křest Krista, Blaubeurenský oltář. Reprodukce z: MORAHT-FROMM 2002, obr. 227
106. **Bartoloměj Zeitblom:** Narození a Obřezání sv. Jana, Blaubeurenský oltář. Reprodukce z: MORAHT-FROMM 2002, obr. 214
107. **Mistr Blaubeurenského Ukřižování:** Odchod a Kázání sv. Jana, Blaubeurenský oltář. Reprodukce z: MORAHT-FROMM 2002, obr. 218
108. **Mistr Löffelholzského oltáře:** Klanění tří králů, Oltář klanění tří králů. Reprodukce z: STRIEDER 1993, 59

109. **Mistr Löffelholzského oltáře:** Upálení filozofů, Löffelholzský oltář. Reprodukce z: STRIEDER 1993, Abb. 65
110. **Mistr Löffelholzského oltáře:** Útěk do Egypta, Oltář klanění tří králů. Reprodukce z: STRIEDER 1993, Abb. 66
111. **Vittore Carpaccio:** Příjezd vyslanců, Gallerie dell' Academia, Benátky. Reprodukce z: MASON 2000, 38–39
112. **Vittore Carpaccio:** Loučení s vyslanci, Gallerie dell' Academia, Benátky. Reprodukce z: MASON 2000, 49
113. **Ilustrace z knihy Jeana Pélerina,** De artificiali perspectiva. PELERIN 1509, nepag.
114. **Hanuš Elfelder:** Predela s Poslední večeří, Kutná Hora, Kostel sv. Jakuba. Foto: Ondřej Šindlář
115. **Hanuš Elfelder:** Predela s Poslední večeří, analýza sbíhání hloubkových linií. Foto: Ondřej Šindlář, grafická úprava: Ondřej Šindlář
116. **Mistr Litoměřického oltáře:** Kristus na hoře Olivetské, detail. Foto: Ondřej Šindlář
117. **Mistr Litoměřického oltáře:** Kristus na hoře Olivetské, detail. Foto: Ondřej Šindlář
118. **Srovnání městských na krajinných horizontech,** Mistr Litoměřického oltáře, vlevo deska se sv. Ondřejem, vpravo Nesení kříže Litoměřického oltáře. Foto: Ondřej Šindlář, grafická úprava: Ondřej Šindlář
119. **Srovnání skalnatých útvarů,** Mistr litoměřického oltáře, zleva: Olivetská hora a Navštívení Litoměřického oltáře, Útěk do Egypta Strahovského triptychu. Foto: Ondřej Šindlář, grafická úprava: Ondřej Šindlář
120. **Srovnání typu malovaných prasklin,** zleva Klanění tří králů Křivoklátského oltáře, Narození Krista Litoměřického oltáře. Foto: Ondřej Šindlář; sbírka NPÚ, ÚPS v Praze, SH Křivoklát
121. **Komparace detailů přírodnin.** Foto: Ondřej Šindlář, grafická úprava: Ondřej Šindlář

Seznam použité literatury

- ALT 1964 — Jaroslav ALT: Raně renesanční nástěnné malby ve svatováclavské kapli v katedrále svatého Víta (nepublikovaná restaurátorská zpráva uložená na Pražském hradě). Praha 1964
- AUKČNÍ KATALOG CHRISTIES 1991 — Christie's. Important and Fine Old Master Pictures. London 1991
- AUKČNÍ KATALOG ZEZULA 2014 — Zezula. Starožitnosti a umělecké předměty 6. 12. 2014. Prosinec 2014
- BARTLOVÁ 2001 — Milena BARTLOVÁ: Poctivé obrazy. Deskové malířství v Čechách a na Moravě 1400–1460. Praha 2001
- BARTLOVÁ 2002 — Milena BARTLOVÁ: Panel Painting in Bohemia during the last Third of the Fifteenth Century: The Question of Continuity. In: POPP/SUCKALE 2002
- BARTLOVÁ 2005a — Milena BARTLOVÁ: Nástěnné malby legendy o sv. Václavu ve světcově kapli svatovítské katedrály. In: Castrum Pragense 6, 2005, 57–74
- BARTLOVÁ 2005b — Milena BARTLOVÁ: Vlastní cestou. Výtvarné umění ve službách vladařské reprezentace Jiřího z Poděbrad a českých stavů v době jagellonské. In: Lenka BOBKOVÁ / Mlada HOLÁ (ed.): Lesk královského majestátu ve středověku. Praha – Litomyšl 2005
- BARTLOVÁ 2010 — Milena Bartlová: Obraz jako náboženský problém. In: HORNÍČKOVÁ/ŠRONĚK 2010
- BENEŠOVSKÁ/HLOBIL/CHLÍBEC 2017 — Klára BENEŠOVSKÁ / Ivo HLOBIL / Jan CHLÍBEC: Vladislav II. Jagellonský – pokračovatel karlovských tradic. In: PETRASOVÁ/ŠVÁCHA 2017
- BERNHARD 1980 — Marianne BERNHARD: Martin Schongauer und sein Kreis. München 1980
- BRINKMANN 2011 — Bodo BRINKMANN (ed.): Konrad Witz. Stuttgart 2011
- BUCHNER 1953 — Ernst BUCHNER: Das Deutsche bildnis der Spätgotik und der frühen Dürerzeit. Berlin 1953
- BUSCH 1940 — Harald BUSCH: Meister des Nordens - die altniederdeutsche Malerei 1450 – 1550, Hamburg 1940
- ČEMUS 2005 — Petra ČEMUS: Svatý Václav jako dynastický světec Jagellonců. In: KUBÍK 2005
- DÁŇOVÁ/GUBÍKOVÁ 2014 — Helena DÁŇOVÁ / Renáta GUBÍKOVÁ: Všemu světu na útěchu. Sochařství a malířství na Chomutovsku a Kadaňsku 1350–1590. Chomutov 2014
- DÁŇOVÁ/CHLUMSKÁ 2017 — Helena DÁŇOVÁ / Štěpánka CHLUMSKÁ (ed.): Očím skryté. Průzkum podkreseb na deskových malbách 14.–16. století ze sbírek Národní galerie v Praze. Praha 2017
- DENKSTEIN/MATOUŠ 1953 — Vladimír DENKSTEIN / František MATOUŠ: Jihočeská gotika. Praha 1953
- DIENSTBIER 2017 — Jan DIENSTBIER: Vain and transistory Love: Mural Paintings in the Žirovnice Chamber and Mural Decoraiton in Late Gothic Secular Interiors. In: Umění 65, 2017, 2–25
- DIENSTBIER 2018 — Jan DIENSTBIER: Zelené světnice a malba v profánních prostorech na konci středověku (Disertační práce na FF UK v Praze). Praha 2018

- DROBNÁ 1966 — Zroroslava DROBNÁ: Zlomky pozdně gotického křídlového oltáře z děkanského kostela v Rokycanech. In: Časopis národního muzea, 135, 1966, 45–61
- GOLUBEW 1912 — Victor GOLUBEW: Die Skizzenbücher Jacopo Bellinis. Erster Teil. Brusel 1912
- FAJT 2006a — Jiří FAJT: Umění a prezentace ve vrcholném středověku. In: CHLUMSKÁ 2006
- FAJT 2012 — Jiří FAJT (ed.): Europa Jagellonica 1386–1572 Průvodce výstavou. Praha 2012
- FAJT/HÖRSCH/RAZÍM 2014 — Jiří FAJT / Markus HÖRSCH / Vladislav RAZÍM: Křivoklát–Pürglitz. Jagd, Wald, Herrscherrepräsentation. Ostfildern 2014
- FAJT/HÖRSCH 2014 — Jiří FAJT / Markus HÖRSCH: Die Pürglitzer Burgkapelle – Baugeschichte, Nutzung, Künstler. In: FAJT/HÖRSCH/RAZÍM 2014
- FEHR 1961 — Götz FEHR: Benedikt Ried. Ein deutscher Baumeister zwischen Gotik und Renaissance in Böhmen. München 1961
- FIŘT 2016 — Jan FIŘT: Recepce nizozemského realismu v pozdně gotické deskové malbě v Čechách (Disertační práce na FF UK v Praze). Praha 2016
- FRANCASTEL 2003 — Pierre FRANCASTEL: Malířství a společnost. Výtvarný prostor od renesance ke kubismu. Praha 2003
- GEISBERG 1923 — Max GEISBERG: Die Anfänge des Kupferstichs. Leipzig 1923
- GEISBERG 1924 — Max GEISBERG: Meister der Graphik. Band X. Der Meister E.S. Münster 1924
- HORNÍČKOVÁ/ŠRONĚK 2010 — Kateřina HORNÍČKOVÁ / Michal ŠRONĚK (ed.): Umění české reformace: 1380–1620. Praha 2010
- HORNÍČKOVÁ 2010 — Kateřina HORNÍČKOVÁ: Město jako komunikační prostor. Utrakvismus, obrazy a reprezentace. In: HORNÍČKOVÁ/ŠRONĚK 2010
- HOROVÁ 1995 — Anděla HOROVÁ (ed.): Nová encyklopedie českého výtvarného umění. A–M. Praha 1995
- HLAVÁČEK/PACHNER 2005 — Petr HLAVÁČEK / Jaroslav PACHNER: K ikonografickému programu nástěnných maleb v presbytáři františkánského kostela Čtrnácti sv. Pomocníků v Kadani. In: Umění 53, 2005, 165–170
- HLOBIL 1982 — Ivo HLOBIL: Státnicko–politický význam středověkých vyobrazení zázraku sv. Václava na císařském dvoře. In: Michal SVATOŠ (ed.): Mezinárodní vědecká konference Doba Karla IV. v dějinách národů ČSSR. Praha 1982
- HLOBIL/PERŮTKA 2009 — Ivo HLOBIL / Marek PERŮTKA (ed.): Historická Olomouc XVII. Olomouc 2009
- HOMOLKA/KESNER 1964 — Jaromír HOMOLKA / Ladislav KESNER: České umění gotické. Praha 1964
- HOMOLKA/KRÁSA/MENCL/PEŠINA/PETRÁŇ 1978 — Jaromír HOMOLKA / Josef KRÁSA / Václav MENCL / Jaroslav PEŠINA / Josef PETRÁŇ: Pozdně gotické umění v Čechách. Praha 1978
- CHLUMSKÁ 1999 — Štěpánka CHLUMSKÁ(ed.): Obrazy z legendy o sv. Kateřině Alexandrijské. Praha 1999

- CHLUMSKÁ 2006 — Štěpánka CHLUMSKÁ (ed.): Čechy a střední Evropa 1200–1550. Dlouhodobá expozice sbírky starého umění Národní galerie v Praze v klášteře sv. Anežky České. Praha 2006
- CHLUMSKÁ 2017 — Štěpánka CHLUMSKÁ: Podkresba deskové malby bohemikální provenience – kontext. In: DÁŇOVÁ/CHLUMSKÁ 2017
- CHLUMSKÁ/KOTKOVÁ/TŘEŠTÍKOVÁ/ŠEFCŮ 2014 — Štěpánka CHLUMSKÁ / Olga KOTKOVÁ / Anna TŘEŠTÍKOVÁ / Radka ŠEFCŮ: St Anne with the Virgin Mary and the Christ Child: A Work Newly Ascribed to the Master of the Litoměřice Altarpiece and his Workshop in the Collections of the National Gallery in Prague. In: Bulletin of the National Gallery in Prague, XXIV, 2014, 51–69
- CHLUMSKÁ/ŠEFCŮ 2008 — Štěpánka CHLUMSKÁ / Radka ŠEFCŮ: Technika cínovaného reliéfu na deskových malbách Rakovnického, Rokycanského a Litoměřického oltáře. In: Technologia artis, 6, 2008, 66–83
- CHLUMSKÁ/ŠEFCŮ/PECHOVÁ/TŘEŠTÍKOVÁ 2010 — Štěpánka CHLUMSKÁ / Radka ŠEFCŮ / Dorothea PECHOVÁ / Anna TŘEŠTÍKOVÁ: Příklady použití fluoritu v malbě a sochařství pozdní gotiky a rané renesance v rámci památkového fondu Čech a Moravy. In: David HRADIL / Janka HRADILOVÁ: Acta Artis Academica. Praha 2010
- CHLUMSKÁ/ŠEFCŮ/TŘEŠTÍKOVÁ 2012 — Štěpánka CHLUMSKÁ / Radka ŠEFCŮ / Anna TŘEŠTÍKOVÁ: Materiálový průzkum vybraných děl Mistra Litoměřického oltáře a jeho dílny. Technika deskové malby. In: Fórum pro konzervátory-restaurátory, 2012, 3–17
- CHLUMSKÁ/ŠEFCŮ/TŘEŠTÍKOVÁ 2014 — Štěpánka CHLUMSKÁ / Radka ŠEFCŮ / Anna TŘEŠTÍKOVÁ: Das Marienkrönungsretabel der Purglitzer Burgkapelle. Bericht über die Untersuchungsergebnisse. In: FAJT/HÖRSCH/RAZÍM 2014
- CHYTIL 1906 — Karel CHYTIL: Malířstvo pražské XV. a XVI. věku a jeho cechovní kniha staroměstská z let 1490–1582. Praha 1906
- CHYTIL 1931a — Karel CHYTIL: České malířství prvních desetiletí XVI. stol. Praha 1931
- CHYTIL 1931b — Karel CHYTIL: České malířství prvních desetiletí XVI. stol. In: Ročenka kruhu pro pěstování dějin umění za rok 1930. Praha 1931
- JOSEFÍK 1965 — Jiří JOSEFÍK: Raně renesanční nástěnné malby ve svatováclavské kapli v katedrále svatého Víta (nepublikovaná restaurátorská zpráva uložena na Pražském hradě). Praha 1965
- JOSEFÍK 1968 — Jiří JOSEFÍK: Farbschichtuntersichungen an Wandmalereien von Jiří Josefík. In: Palette, 28, 1968, 13–24
- KALINA 2009a — Pavel KALINA: Benedikt Ried a počátky zaalpské renesance. Praha 2009
- KALINA 2009b — Pavel KALINA: Renaissance nebo „renesance“ ve střední Evropě? In: HLOBIL/PERŮTKA 2009
- KATALOG NG 1984 — Jiří KOTALÍK (ed.): Národní galerie v Praze. Díl I. Praha 1984
- KATALOG NG 1984 — Otakar VOTOČEK / Lubomír SLAVÍČEK: Staré České umění. Sbírkový katalog Národní galerie v Praze, Jiřský klášter. Praha 1988
- KEMPERDICK 1997 — Stephan KEMPERDICK: Der Meister von Flémalle. Die Werkstatt Robert Campins und Rogier van der Weyden. Turnhout 1997

- KEMPERDICK/SANDER 2009 — Stephan KEMPERDICK / Jochen SANDER (ed.): The Master of Flémalle and Rogier van der Weyden. Berlin 2009
- KESNER 1977 — Ladislav KESNER: Mistr litoměřického oltáře. Praha 1977
- KESNER 1988 — Ladislav KESNER: Malířství. In: KATALOG NG 1984
- KESNER 1989 — Ladislav KESNER: Mistr litoměřického oltáře. Litoměřice 1989
- KESNER 1990 — Ladislav KESNER: Poznámky k historii bádání o litoměřickém oltáři a jeho ikonografické podobě. In: Umění 38, 1990, 305–311
- KESNER 2000 — Ladislav KESNER: Mistr Litoměřického oltáře. In: Ateliér č. 5, 2000, 1
- KETMANOVÁ 2010 — Kristina KETMANOVÁ: Grafické předlohy v českém pozdně gotickém umění (Diplomová práce na FF MU v Brně). Brno 2010
- KLÍPA/OTTOVÁ 2015 — Jan KLÍPA / Michaela OTTOVÁ: Bez hranic. Umění v Krušnohoří mezi gotikou a renesancí. Praha 2015
- KONEČNÝ 2007 — Lubomír KONEČNÝ: Mistr litoměřický, ostentatio genitalium a Vidění sv. Brigity Švédské. In: Kateřina HORNÍČKOVÁ / Michal ŠRONĚK (ed.): Žena ve člunu. Sborník Hany J. Hlaváčkové. Praha 2007
- KOSTÍLKOVÁ/CHOTĚBOR 1999 – Marie KOSTÍLKOVÁ / Petr CHOTĚBOR: Kaple sv. Václava. Praha 1999
- KOTKOVÁ 2007 – Olga KOTKOVÁ: German and Austrian painting of the 14th–16th centuries. Praha 2007
- KRAMÁŘ 1938 — Vincenc KRAMÁŘ: Stručný průvodce státní sbírkou starého umění. Praha 1938
- KRÁSA 1958 — Josef KRÁSA: Renesanční výzdoba kaple svatováclavské v chrámu sv. Víta v Praze. In: Umění 6, 1958, 31–69
- KRÁSA 1964 — Josef KRÁSA: Nástěnné malby Žirovnické Zelené světlice. In: Umění 12, 1964, 282–300
- KRÁSA 1971 — Josef KRÁSA: Svatováclavská kaple. Praha 1971
- KRÁSA 1978a — Josef KRÁSA: Nástěnná malba. In: HOMOLKA/KRÁSA/MENCL/PEŠINA/PETRÁŇ 1978
- KRÁSA 1978b — Josef KRÁSA: Knižní malířství. In: HOMOLKA/KRÁSA/MENCL/PEŠINA/PETRÁŇ 1978
- KRÁSA 1984 — Josef KRÁSA: Nástěnné malířství. In: DČVU I/2. Praha 1984
- KRÁSA/JOSEFÍK 1967 — Josef KRÁSA / Jiří JOSEFÍK: Nové poznatky v průzkumu barevných vrstev některých obrazů v kapli sv. Václava. In: Památková péče 27, 1967, 11–21
- KROPÁČEK 1946 — Pavel KROPÁČEK: Malířství doby husitské. Česká desková malba první poloviny XV. století. Praha 1946
- KROPÁČEK 1980 — Jiří KROPÁČEK: K výstavě „Mistr litoměřického oltáře“ v Národní galerii v Praze. In: Umění 28, 1980, 87–92
- KROPÁČEK 1983 — Jiří KROPÁČEK: Malířství. In: Emanuel POCHE (ed.): Praha středověká. Praha 1983

- KROUPA/KROUPOVÁ 2014 — Pavel KROUPA / Jaroslava KROUPOVÁ: Das Pürglitzer Retabel – ein Hauptwerk spätgotischer Schreinerarchitektur in Böhmen und seine kunsthistorische Stellung. In: FAJT/HÖRSCH/RAZÍM 2014
- KUBÍK 2005 — Viktor KUBÍK (ed.): Doba Jagellonská v zemích české koruny (1471–1526). České Budějovice 2005
- KUTAL 1972 — Albert KUTAL: České gotické umění. Praha 1972
- KUTHAN 2010 — Jiří KUTHAN: Královské dílo za Jiřího z Poděbrad a dynastie Jagellonců. Díl první, král a šlechta. Praha 2010
- KUTHAN/ROYT 2011 — Jiří KUTHAN / Jan ROYT: Katedrála svatého Víta, Václava a Vojtěcha. Svatyně českých patronů a králů. Praha 2011
- KYZOUROVÁ 2007a — Ivana KYZOUROVÁ: Transformace středoevropských a italských vzorů v díle mistra litoměřického oltáře. In: Sborník národního muzea v Praze, řada C–Literární historie, 52, 2007, 45–52
- KYZOUROVÁ 2007b — Ivana KYZOUROVÁ (ed.): Básník a král Bohuslav hasištejnský z Lobkovic v zrcadle jagellonské doby. Praha 2007
- KYZOUROVÁ 2009 — Ivana KYZOUROVÁ: Utváření obrazového prostoru v díle Mistra Litoměřického oltáře. In: Hlobil/Perůtka 2009
- KYZOUROVÁ 2010 — Ivana KYZOUROVÁ: Restaurování nástěnných maleb v kapli sv. Václava. In: Zprávy památkové péče 70, 2010, 319–325
- KYZOUROVÁ 2012 — Ivana KYZOUROVÁ: Nová zjištění k renesančním nástěnným malbám ve Svatováclavské kapli katedrály sv. Víta v Praze. In: Zprávy památkové péče 72, 2012, 411–419
- KYZOUROVÁ/KALINA 1993 — Ivana KYZOUROVÁ / Pavel KALINA: Strahovská obrazárna. Od gotiky k romantismu. Praha 1993
- MARTAN 1965 — Alois MARTAN: Raně renesanční nástěnné malby ve svatováclavské kapli v katedrále svatého Víta (nepublikovaná restaurátorská zpráva uložena na Pražském hradě). Praha 1965
- MASON 2000 — Stefania MASON: Carpaccio. I grandi cicli pittorici. Milano 2000
- MATĚJČEK 1914 – Antonín MATĚJČEK: Die freigelegten Wandmalereien der St. Wenzels–Kapelle im Prager Dome. In: Mitteilungen der K.K. Zentral–Kommission für Denkmalpflege 13, III. folge, 1914
- MATĚJČEK 1931 — Antonín MATĚJČEK: Středověké malířství. In: Zdeněk Wirth (ed.): Dějepis výtvarného umění v Čechách. Praha 1931
- MATĚJKOVÁ 1962 — Eva MATĚJKOVÁ: Kutná Hora. Praha 1962
- MENZ 1982 — Cäsar MENZ: Das Frühwerk Jörg Breus des Älteren. Augsburg 1982
- MORAHT-FROMM 2002 — Anna MORAHT-FROMM: Kloster Blaubeuren. Der Chor und sein Hochaltar. Stuttgart 2002
- MORALL 2001 — Andrew MORALL: Jörg Breu the Elder. Art, culture and Belief in Reformation Augsburg. Aldershot 2001

- NAUŠ 2018 — Stanislav NAUŠ: Tvorba mnichovského malíře Jana Polacka v kontextu dobové výtvarné produkce v Bavorsku a možný ohlas v českém malířství kolem roku 1500 (Diplomová práce na FF JČU v Českých Budějovicích). České Budějovice 2018
- NEČÁSKOVÁ 2009 — Milena NEČÁSKOVÁ: Katedrála sv. Víta na Pražském Hradě. Nástěnné malby na západní zdi a přilehlé části jižní zdi Svatováclavské kaple. (restaurátorská zpráva uložená na Pražském hradě) Praha 2009
- NEČÁSKOVÁ 2011 — Milena NEČÁSKOVÁ: Restaurování nástěnných maleb na východní a částečně jižní stěně kaple, výmalby klenebních polí, kamenného zdiva a zbytků maleb soklu, zasklení oken a povrchové úpravy včetně zlacení svazkových pilířů a klenebních žeber kaple sv. Václava chrámu sv. Víta na Pražském hradě. (restaurátorská zpráva uložená na Pražském hradě) Praha 2011
- NEČÁSKOVÁ 2012 — Milena NEČÁSKOVÁ: Restaurování a průzkum nástěnných maleb ve svatováclavské kapli chrámu sv. Víta na Pražském hradě. In: Zprávy památkové péče 72, 2012, 420–424
- NESPĚŠNÁ-HAMSÍKOVÁ: Magdaléna NESPEŠNÁ HAMSÍKOVÁ: Lucas Cranach a malířství v českých zemích (1500-1550). Praha 2016
- OPITZ 1928 — Josef OPITZ: Gotische Malerei und Plastik Nordwestböhmens. Brüx / Komotau 1928
- OPITZ 1929 — Josef OPITZ: Gotické malířství a plastika severozáp. čech na výstavách v Mostu a Chomutově In: Umění 2, 1929, 526–550
- OPITZ 1935 — Josef OPITZ: Madona. Církevní malířství a sochařství 1350–1550. Praha 1935
- OPITZ 1936 — Josef OPITZ: Výstava „Madona“ v Praze In: Umění 9, 1936, 43–44
- PELERIN 1509 — Jean PELERIN: Von der Kunst Perspectiva. Nürnberg 1509
- PEŠINA 1939 — Jaroslav PEŠINA: Malířská výzdoba Smíškovské kaple v kostele sv. Barbory v K. Hoře. In: Umění 12, 1939–1940, 253–266
- PEŠINA 1940 — Jaroslav PEŠINA: Pozdně gotické deskové malířství v Čechách. Praha 1940
- PEŠINA 1949a — Jaroslav PEŠINA: Doplnky a opravy ke knize „Pozdně gotické deskové malířství v Čechách“. In: Památky archeologické 42, 1946, 101–109
- PEŠINA 1949b — Jaroslav PEŠINA: Slohový vývoj Mistra Litoměřického oltáře. In: Oldřich BLAŽÍČEK / Jan KVĚT (ed.): Cestami umění. Sborník prací k počtě šedesátých narozenin Antonína Matějčka. Praha 1949
- PEŠINA 1950 — Jaroslav PEŠINA: Česká malba pozdní gotiky a renesance. Deskové malířství 1450–1550. Praha 1950
- PEŠINA 1953 — Jaroslav PEŠINA: Obraz hradní kaple švihovské a začátky české krajinomalby. In: Umění 1, 1953, 93–114
- PEŠINA 1955 — Jaroslav PEŠINA: Nejstarší český renesanční portrét. In: Umění 3, 1955, 153–158
- PEŠINA 1958 — Jaroslav PEŠINA: Mistr Litoměřický. Praha 1958
- PEŠINA 1959 — Jaroslav PEŠINA: Ještě k otázce nejstaršího českého renesančního portrétu. In: Umění 7, 1959, 403–405

- PEŠINA 1960a — Jaroslav PEŠINA: Podíl Čech na vývoji zátiší v evropské malbě pozdního středověku. In: Umění 8, 1960, 1–13
- PEŠINA 1960b — Jaroslav PEŠINA: Nový pokus o revizi dějin českého malířství 15. století. In: Umění 8, 1960, 10–134
- PEŠINA 1961 — Jaroslav PEŠINA: Neznámá práce z dílny Litoměřického mistra v moravských sbírkách. In: Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity. Řada uměnovědná (F), 10, 1961, 229–234
- PEŠINA 1967 — Jaroslav PEŠINA: Paralipomena k dějinám českého malířství pozdní gotiky a renesance. In: Umění 15, 1967, 217–259, 325–376
- PEŠINA 1970 — Jaroslav PEŠINA: České malířství kolem roku 1500 a Itálie. In: Umění 18, 1970, 352–357
- PEŠINA 1974 — Jaroslav PEŠINA: Mladá léta Litoměřického mistra. In: Umění 22, 1974, 453–463
- PEŠINA 1975 — Jaroslav PEŠINA: Kateřinský cyklus litoměřického mistra. In: Umění 23, 1975, 2019–225
- PEŠINA 1978 — Jaroslav PEŠINA: Desková malba. In: HOMOLKA/KRÁSA/MENCL/PEŠINA/PETRÁŇ 1978
- PEŠINA 1981 — Jaroslav PEŠINA: K recenzi o knize „pozdně gotické umění v Čechách“. In: Umění 29, 1981, 366–367
- PEŠINA 1984 — Jaroslav PEŠINA: Deskové malířství. In: DČVU I/2, Praha 1984
- PETRÁŇ 1985 — Karel PETRÁŇ: Gotická nástěnná malba na zámku Blatná. In: Karel PETRÁŇ (ed.): Sborník k 750. výročí Blatné. Blatná 1985
- PETRASOVÁ/ŠVÁCHA 2017 — Taťána PETRASOVÁ / Rostislav ŠVÁCHA (ed.): Dějiny umění v českých zemích 800–2000. Praha 2017
- PODLAHA 1903 — Antonín PODLAHA: Ze starých učtů chrámu Svatovítského. In: Památky archeologické a místopisné 20, 1903, 583–584
- PODLAHA 1908 — Antonín PODLAHA: Průvodce metropolitním chrámem sv. Víta v Praze. Praha 1908
- POKORNÝ 2017 — Adam POKORNÝ: Technika podkresba deskových obrazů bohemikální z let 1350–1550 ze sbírky Národní galerie v Praze. In: DÁŇOVÁ/CHLUMSKÁ 2017
- POPP/SUCKALE 2002 — Dietmar POPP / Robert SUCKALE: Die Jagiellonen. Kunst und Kultur eine europäischen Dynastie an der Wende zur Neuzeit. Nürnberg 2002
- ROLLING/BLAUENSTEINER — Stella ROLLING / Björn BLAUENSTEINER: Rueland Frueauf d. Ä. und sein Kreis. Wien 2017
- ROYT 1994 — Jan ROYT: Několik ikonografických poznámek k oltáři se sv. Trojicí Mistra litoměřického oltáře. In: Acta Universitatis Carolinae. Philosophica et historica 3–4/1992. Praha 1994
- ROYT 1996 — Jan ROYT: Desková malba. In: Gotika v západních Čechách II. Praha 1996
- ROYT 2002 — Jan ROYT: Středověké malířství v Čechách. Praha 2002
- ROYT 2005a — Jan ROYT: Křivoklátská kaple, Čeští zemští patroni a jejich reprezentativní úloha v umění doby jagellonské. In: Jan ROYT / Michaela OTTOVÁ / Aleš MUDRA (ed.):

- Regnum Bohemiae et Sacrum Romanum Imperium. Sborník k poctě Jiřího Kuthana. České Budějovice 2005
- ROYT 2005b — Jan ROYT: Deska s českými zemskými patrony z Národní galerie. In: KUBÍK 2005
- ROYT 2013 — Jan ROYT: Mistr Třeboňského oltáře. Praha 2013
- ROYT 2015 — Jan ROYT: Gotické deskové malířství v severozápadních Čechách 1340–1550. Praha 2015
- ROYT 2017 — Jan ROYT: Nástěnné malby v chóru klášterního kostela. In: Michaela OTTOVÁ / Aleš MUDRA (ed.): Mýtus Ulrich Creutz. Vizuální kultura v Kadani za Jana Hasištejnského z Lobkovic (1649–1517). Litoměřice 2017
- SALM 1969 — Christian SALM: Malerei und Plastik der Spätgotik. In: Karl M. SWOBODA: Gotik in Böhmen. München 1969
- SEDLÁČEK 1996 — August SEDLÁČEK: Hrady, zámky a tvrze království českého. Díl sedmý. Praha 1996
- SEIFERTOVÁ 1970 — Hana KORECKÁ–SEIFERTOVÁ: Zátíší ve smíškovské kapli v kostele sv. Barbory v Kutné Hoře. In: Krásné město č. 1, 1970, 8–10
- STANGE 1958 — Alfred STANGE: Deutsche Malerei der Gotik: Franken, Böhmen und Thüringen-Sachsen in der Zeit von 1400 bis 1500. München 1958
- STANGE 1971 — Alfred STANGE: Rueland Frueauf d. J. Salzburg 1971
- STRAUSS 1980 — Walter L. STRAUSS: The illustrated Bartsch 8. Early german artists. New York 1980
- STRIEDER 1993 — Peter STRIEDER: Tafelmalerei in Nürnberg 1350–1550. Königstein im Taunus 1993
- STUDNIČKOVÁ 2003 — Milada STUDNIČKOVÁ (rec.): Milena Bartlová: Poctivé obrazy. České deskové malířství 1400–1460. In: Umění 51, 2003, 240–245
- STUDNIČKOVÁ/PURŠ 2010 — Milada STUDNIČKOVÁ / Ivo PURŠ: Kutnohorská iluminace. Kutná Hora 2010
- ŠEFCŮ 1999 – Radka ŠEFCŮ: Laboratorní chemicko-technologický průzkum In: CHLUMSKÁ 1999
- ŠIMÁNEK/STERNECK/LAVIČKA/HAVLICE — Jan ŠIMÁNEK / Tomáš STERNECK / Roman LAVIČKA / Jiří HAVLICE: Doudleby. Historie, památky, tradice. Doudleby 2008
- ŠTURC 2016 — Libor ŠTURC: Mistrovská díla Strahovské obrazárny. Praha 2016
- TŘEŠTÍKOVÁ 1999 — Anna TŘEŠTÍKOVÁ: Restaurování a chemicko-technologický průzkum In: CHLUMSKÁ 1999
- VACKOVÁ 1968 — Jarmila VACKOVÁ: K ideové koncepci renesančních nástěnných maleb ve svatováclavské kapli. In: Umění 16, 1968, 163–173
- VACKOVÁ 1971 — Jarmila VACKOVÁ: K malbám ve Smíškovské kapli. In: Umění 19, 1971, 255–279
- VACKOVÁ 1985 — Jarmila VACKOVÁ: Flámští „primitivové“ v československých sbírkách. In: Umění 33, 1985, 219–242

- VACKOVÁ 2000 — Jarmila VACKOVÁ: Co s Mistrem litoměřickým? In: Literární noviny 23, č. 9, 2000, 13
- VACKOVÁ/HOŘEJŠÍ 1967 — Jarmila VACKOVÁ / Jiřina HOŘEJŠÍ: Král Vladislav II. v jiném světle – podle „neexistujících“ pramenů. In: Dějiny a současnost 9, 1967
- VACKOVÁ/HOŘEJŠÍ 1973 — Jarmila VACKOVÁ / Jiřina HOŘEJŠÍ: Některé aspekty Jagellonského dvorského umění. In: Umění 21, 1973, 496–512
- VACKOVÁ/HOŘEJŠÍ 1980 — Jarmila VACKOVÁ / Jiřina HOŘEJŠÍ: Kniha o pozdně gotickém umění v Čechách. Dialog s autorským kolektivem. In: Umění 28, 1980, 519–536
- VACKOVÁ/HOŘEJŠÍ 1981 — Jarmila VACKOVÁ / Jiřina HOŘEJŠÍ: Znovu o povaze Jagellonského umění v Čechách. In: Umění 29, 1981, 463–465
- VLČKOVÁ 2009a — Jitka VLČKOVÁ: Praha a Nizozemí ve druhé polovině 15. století (Disertační práce na FF MU v Brně). Brno 2009
- VLČKOVÁ 2009b — Jitka VLČKOVÁ: Deska se Zvěstováním P. Marii z Národní galerie v Praze. In: Opuscula historiae artium 53, 2009
- VOLRÁBOVÁ 2001 — Alena VOLRÁBOVÁ: Sv. Kateřina Alexandrijská – ješitná, čistá, moudrá či jaká vlastně? Ikonografické poznámky ke svatokateřinskému cyklu Mistra litoměřického oltáře. In: Umění 49, 2001, 124–131
- VOTOČEK 1957 — Otakar VOTOČEK: Deskové malby a plastiky 16. století v Litoměřické krajské galerii. In: Zprávy památkové péče 17, 1957
- VOTOČEK 1961 — Otakar VOTOČEK: K opravě a původu obrazů Litoměřického mistra. In: Zprávy památkové péče 21, 1961
- VOTOČEK 1983 — Otakar VOTOČEK: Sběrka starého umění. Severočeská galerie v Litoměřicích. Ústí nad Labem 1983
- VŠETEČKOVÁ 1994 — Zuzana VŠETEČKOVÁ: Monumentální středověká malba. In: Anežka Merhautová (ed.): Katedrála sv. Víta v Praze. Praha 1994
- VŠETEČKOVÁ 2011 — Zuzana VŠETEČKOVÁ: Středověká nástěnná malba ve středních Čechách. Praha 2011
- ZÁHOŘ 2008 — Tomáš ZÁHOŘ (ed.): Oprava gotických a renesančních maleb na severní stěně Svatováclavské kaple katedrály sv. Víta, Václava a Vojtěcha na Pražském hradě. Praha 2008
- ZAP 1868 — Karel ZAP: Svato-Václavská kaple a korunní komora při hlavním chrámě u sv. Víta na hradě Pražském. In: Památky archeologické a místopisné 8, 1868–1869
- ZÁPALKOVÁ 2017 — Helena ZÁPALKOVÁ (ed.): V oplatce jsi všecek tajně : podoby eucharistického Krista ve vizuální kultuře. Olomouc 2017
- ZDRAŽILOVÁ 1996 — Jitka ZDRAŽILOVÁ: Fantóm mistra Litoměřického oltáře. In: Dějiny a současnost 1, 1996, 41–44