

UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE  
KATOLICKÁ TEOLOGICKÁ FAKULTA

Ústav dějin křesťanského umění

Bc. Ondřej Šindlář

**Mistr Budňanského oltáře a kontext  
dílenského provozu konce 15. století  
v Čechách**

Diplomová práce

Vedoucí práce: doc. PhDr. Michaela Ottová, Ph.D.

Praha 2021



## **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**

Mistr Budňanského oltáře a kontext dílenského provozu konce 15. století v Čechách [rukopis] : diplomová práce / Ondřej Šindlář; vedoucí práce: doc. PhDr. Michaela Ottová, Ph.D. – Praha, 2021. – 186 s.

### **Anotace**

Mistr Budňanského oltáře (za jiných okolností pojmenován také Mistr Vejprnického oltáře), se jeví jako malířská dílna působící v 90. letech 15. st. nejspíše v Praze či hypoteticky v Chebu. Jde o konstrukt vytvořený historiky umění na základě skupiny dochovaných děl, která vykazují výrazné stylové podobnosti. Ta zahrnuje tři torzálně dochované malované oltářní retábly. Jde o Budňanský oltář, Průhonický oltář a oltář křižovnického kláštera. Převážně se jedná o díla nižší kvality, která dle dosavadní interpretace ilustrují průměrnou produkci pražských dílen na konci 15. st. Stylově jsou výrazně odvozeny od produkce norimberského malířského centra, ovšem údajně také od problematicky definovaného soudobého „dvorského“ malířství v Praze. Do souboru byla také po určitou dobu řazena pro stylovou příbuznost tzv. Vejprnická deska, původně střed jiného malovaného oltáře, což proměnilo pojmenování anonymního mistra dílny. Autorem této koncepce byl Jaroslav Pešina, který se tématu věnoval zdaleka nejvíce, naposledy v roce 1978, a tato práce tak částečně polemizuje především s jeho závěry.

Obsahem práce je komplexní monografické zhodnocení skupiny děl a jejich vzájemných vztahů včetně kritické revize předchozích badatelských příspěvků, což má pomoci rehabilitovat zájem o tuto pozoruhodnou, avšak opomíjenou skupinu děl.

### **Klíčová slova**

Mistr Budňanského oltáře, Mistr Vejprnického oltáře, Mistr Křivoklátského oltáře, Vejprnický oltář, Budňanský oltář, Průhonický oltář, Oltář křižovnického kláštera, deskové malířství, malířská dílna, 15. století, okolo 1500

## **Abstract**

The Master of the Budnany Altarpiece (in other circumstances also called Master of the Vejprnice Altarpiece) appears to be a painting workshop operating in the 1590s, probably in Prague or hypothetically in Cheb (Eger). It is a construct created by art historians on the basis of a group of surviving works that show significant stylistic similarities. It includes three torsionally preserved painted altarpieces. These are the Budňany altarpiece, the Pruhonice altarpiece and the altarpiece of the Knights of the Cross monastery. Mostly these are works of lower quality, which, according to current interpretation, illustrate the average production of Prague workshops at the end of the 15th century. Stylistically, they are strongly derived from the production of the Nuremberg Painting Centre, but also, allegedly, from the problematically defined contemporary "court" painting in Prague. The so-called „Vejprnice panel“, originally the main part of another painted altarpiece, was also included in the group for a time because of its stylistic affinity, which transformed the naming of the anonymous workshop master. The author of this conception was Jaroslav Pešina, who was by far the most active on the subject, most recently in 1978, and this thesis thus partly polemics with his conclusions.

The content of this thesis is a comprehensive monographic evaluation of a group of works and their interrelationships, including a critical review of previous scholarly contributions, which is intended to help rehabilitate interest in this remarkable but neglected group of works.

## **Keywords**

Master of the Budnany altarpiece, Master of the Vejprnice altarpiece, Master of the Křivoklát altarpiece, Vejprnice altarpiece, Pruhonice altarpiece, Budňany altarpiece, panel painting, painting workshop, 15. century, around 1500

**Počet znaků** (včetně mezer): 366833

## **Poděkování**

Rád bych poděkoval paní doc. PhDr. Michaele Ottové, Ph.D. za vedení práce, PhDr. Olze Kotkové Ph.D. za rady a podporu, paní Ing. Veronice Pincové za mnoho cenných podnětů a zpřístupnění Průhonického kostela, Akad. mal. Markétě Pavlíkové Ph.D. za zpřístupnění Vejprnické desky během restaurování, a mnoha dalším, kteří mi poskytli rady, literaturu, vpustili mě do knihovny při lockdownu, skenovali knihy a archiválie, zpřístupnili mi díla a sdíleli se mnou blbou náladu v šílenství posledních měsíců studia (díky Filipe!).

Zvláštní dík patří Soně Čapkové za korektury textu,

a obzvláště MUDr. Doře Čapkové za všestrannou podporu a trpělivost. Dík Dori!

## Obsah

<b>ÚVODEM .....</b>	<b>10</b>
<b>HISTORIE BĀDÁNĪ A BIBLIOGRAFIE K TĚMATU .....</b>	<b>11</b>
<b>BUDŇANSKÝ OLTĀŘ .....</b>	<b>21</b>
STAV DOCHOVÁNĪ .....	21
POPIS .....	21
PROVENIENCE .....	25
OBJEDNAVATELSKÝ KONTEXT .....	29
IKONOGRAFIE .....	31
DATOVÁNĪ .....	37
<b>PRŮHONICKÝ OLTĀŘ .....</b>	<b>39</b>
STAV DOCHOVÁNĪ .....	39
POPIS .....	39
PROVENIENCE A OBJEDNAVATELSKÝ KONTEXT .....	42
REKONSTRUKCE .....	46
IKONOGRAFIE .....	47
<b>OLTĀŘ KŘIŽOVNICKĚHO KLĀŠTERA .....</b>	<b>49</b>
STAV DOCHOVÁNĪ A RESTAUROVÁNĪ .....	49
POPIS .....	49
PROVENIENCE .....	51
IKONOGRAFIE .....	53
<b>DESKA Z VEJPRNIC .....</b>	<b>57</b>
STAV DOCHOVÁNĪ .....	57
POPIS .....	58
PROVENIENCE .....	58
OBJEDNAVATELSKÝ KONTEXT .....	60
IKONOGRAFIE .....	63
DATA .....	64
<b>STYLOVĀ A KOMPOZIČNĪ VĚCHODISKA MISTRA BUDŇANSKĚHO OLTĀŘĚ V KONTEXTU STŘEDOEVRPSKĚ TVORBY .....</b>	<b>66</b>
PŘEDLOHY A KOMPOZIČNĪ VĚCHODISKA .....	66
VEJPRNICKĀ DESKA .....	71
STYLOVĀ VĚCHODISKA SKUPINY BUDŇANSKĚHO OLTĀŘĚ .....	74



<b>DÍLNA MISTRA BUDŇANSKÉHO OLTÁŘE.....</b>	<b>78</b>
REFLEXE DOSAVADNÍHO BĀDÁNÍ A PŘEDSTAVENÍ PROBLEMATIKY .....	78
<i>Shrnutí stavu bādání.....</i>	82
TECHNOLOGICKÉ ASPEKTY SKUPINY .....	82
PODKRESBY .....	84
SKUPINA DOCHOVANÝCH DĚL JAKO DOKLAD MALÍŘSKÉ DÍLNY .....	86
VEJPRNICKÁ DESKA A JEJÍ VZTAH KE SKUPINĚ BUDŇANSKÉHO OLTÁŘE.....	94
OTÁZKA LOKALIZACE DÍLNY MISTRA BUDŇANSKÉHO OLTÁŘE.....	96
ZÁKAZNÍCI DÍLNY – OBJEDNAVATELÉ A FUNKCE DĚL .....	98
<b>SKUPINA BUDŇANSKÉHO OLTÁŘE V KONTEXTU SOUDOBĚHO DÍLENSKÉHO PROVOZU V ČECHÁCH</b> .....	<b>101</b>
<b>ZÁVĚREM .....</b>	<b>109</b>
<b>SEZNAM POUŽITÝCH ZKRATEK .....</b>	<b>111</b>
<b>SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY.....</b>	<b>112</b>
<b>SEZNAM POUŽITÝCH PRAMENŮ.....</b>	<b>121</b>
<b>SEZNAM VYOBRAZENÍ.....</b>	<b>124</b>

## Úvodem

Téma Mistra Budňanského oltáře stálo doposud prakticky na okraji badatelského zájmu a svou prací chci tento zájem pomoci rehabilitovat. Domnívám se, že pro budoucí interpretaci pozdně gotického malířství v Čechách prizmatem tvorby a funkce, nikoliv pouze stylového vývoje, může být dotyčná skupina děl velmi zajímavá. Jde totiž o jednu z několika anonymních dílen, jejíž tvorbu lze sledovat prostřednictvím více dochovaných děl. Ta vykazují velmi blízký, až shodný styl, díky čemuž byl zkonstruován koncept mistra dílny, který dostal své pomocné pojmenování. Jediným pramenem k jeho působení jsou přitom pouze díla samotná, nikoliv písemné prameny. Stalo se tak již v roce 1940 a od té doby se na interpretaci mnoho nezměnilo. Jde o tři torzálně dochované pozdně gotické oltářní retáblí pravděpodobně z 90. let 15. století, z nichž jeden – Průhonický oltář – se pozoruhodně dochoval, byť v druhotné adjustaci, in situ. Nej kvalitnější prací z této skupiny je Budňanský oltář, který se tak stal základním dílem skupiny. Oltář křížovnického oltáře je pak dílem dochovaným zcela bez kontextu.

Autorem konstruktů anonymního mistra je Jaroslav Pešina, který do této skupiny později vřadil dříve solitérní, stylově blízkou desku z Vejprnic. Toto přiřazení se promítlo do proměny pomocného pojmenování na „Mistr Vejprnického oltáře“, podle nově nej kvalitnějšího díla skupiny. Později bylo toto pojmenování používáno nejistě, bez jasného vymezení, zda je Pešinova atribuce akceptována a k jakým dílům se tento „Mistr“ autorsky vztahuje. Ve své práci se chci vůči Pešinovým závěrům vymezit, revidovat je a rozšířit o modernější chápání stylu jako výsledku složitější týmové spolupráce v rámci dílny, která může stejně jako objednavatel uplatňovat určitou strategii při vzniku díla a zohledňovat specifickou funkci. Chci využít především metod formální analýzy a komparace, pomocí kterých se chci mimo jiné zaměřit také na podrobnější sledování východisek v široce šířeném grafickém médiu. Dále chci do celkové interpretace zahrnout výsledky technologického zkoumání, se kterými dosavadní bádání nepracovalo. Koncept „Mistra Budňanského oltáře“ chci chápat jako provoz malířské dílny, který sestával z více osob, které tvořily převážně způsobem přejímání a kompilování kompozičních schémat a motivů. Za důležité považuji revidovat soudržnost skupiny jakožto produkce této určité dílny a pokusit se ji blíže vymezit. Rovněž chci ve své práci aktualizovat a rozšířit poznání dotčené skupiny pozdně středověkých maleb, a to především zkoumáním jejich původu, objednavatelského prostředí a ikonografie. Doposud se této skupině nedostalo monografického studia, snad i z důvodu, že malby vskutku nevysoké kvality jsou ukryty v depozitářích či v hradní expozici. Domnívám se však, že prozkoumání této skupiny může přispět k poznání fondu české pozdně gotické malby, neboť takovéto jednotlivé skupiny maleb jakožto doklady působících dílen se snad mohou stát v budoucnu páteří nového syntetického pojednání.

## Historie bádání a bibliografie k tématu

Historie bádání k tématu Mistra Budňanského, nebo též po určitou dobu nazývaného Vejprnického oltáře, je značně roztříštěná. Jednotlivé oltáře byly z počátku hodnoceny odděleně.

Zdaleka nejdříve se v literatuře objevuje Budňanský oltář, který byl patrně od svého vzniku vždy veřejnosti přístupný, a v 19. století snad i liturgicky funkční součástí sakrálních prostor hradu Karlštejna. Jeho přítomnost je zmiňována v inventářích nebo administrativních dokumentech, ale nejstarším textem, který oltář interpretuje, je patrně německojazyčný popis hradu Karlštejna z roku 1844 a jiný z roku 1847, které jej považují za dílo z doby Karla IV.<sup>1</sup> Těto interpretace se držel i Břetislav Mikovec,<sup>2</sup> a anonymní průvodce hradu Karlštejn z roku 1863, který autorství oltáře přisuzuje Mistru Theodorikovi.<sup>3</sup> Stejného názoru byl také August Sedláček, který se rovněž omezil na odhad autorství.<sup>4</sup>

Prvním, kdo Budňanský oltář zhodnotil uměleckohistoricky, byl Josef Neuwirth v rámci knihy pojednávající o malbách na hradě Karlštejně.<sup>5</sup> Malby velmi podrobně popsal, a určil, že ve skutečnosti jde o dílo z doby vlády Vladislava Jagellonského. Anonymního malíře interpretoval jako českého, průměrných kvalit, který místy opakoval kompoziční vzory a maloval velmi charakteristickým způsobem.

Dalším, kdo oltář uměleckohistoricky zařadil, byl Karel Chytil, který v rámci topografického popisu západních Čech zpracoval hrad Karlštejn. Malby považoval za „dobrou práci staré školy malířské z konce 15. století“, jejich kolorit však pozbyl původní měkkosti „staropražské školy“, čímž zřejmě myslel krásnoslohou tradici. Pro výjevy Zvěstování a Klanění dle něj byly použity jako předlohy Schongauerovy rytiny. Zmínil také „drsnou restauraci“, kterou oltář prodělal „v našem věku“, čímž pravděpodobně myslel dnes již sejmoutou restauraci a přemalbu Václava Markovského z roku 1842.<sup>6</sup>

Znovu se k tématu vrátil v roce 1906 v rámci svého publikování cechovní knihy staroměstského malířského bratrstva, jejíž součástí bylo také syntetické pojednání o malířství 15. a 16. st.<sup>7</sup> Budňanský oltář vřadil do skupiny deskových obrazů pražského okruhu, mezi Křivoklátský oltář, Rakovnický oltář, Oltář z Jílového, Libišský oltář a Mokropeský oltář. Tuto skupinu nijak nespécifikoval, pouze oltáře textově provázal. S Budňanským oltářem viděl jistou spojitost u Mokropeského oltáře pro jejich společné východisko v kompozicích Schongauerových grafik blízkého pojetí postavy svatého Václava (výzbroj, úprava vousů, typ).

<sup>1</sup> HEBER 1844, 9; AUGE/JITSCHINSKY 1847, 23.

<sup>2</sup> MIKOVEC 1860, 185.

<sup>3</sup> KARLŮV TÝN PRŮVODCE 1863, 31.

<sup>4</sup> SEDLÁČEK 1884, 15; SEDLÁČEK 1889, 16.

<sup>5</sup> NEUWIRTH 1896, 80–82, 103–104, taf. XLVIII, XLIX.

<sup>6</sup> CHYTEL 1897, 339.

<sup>7</sup> CHYTEL 1906, 141–143.

Malíř Budňanského oltáře dle něj kompozice využil správně, ale maloval tvrdě, hrubě, suchou malbou, kvalitativně výrazně hůře při srovnání s Křivoklátským oltářem.

Do zmíněné „skupiny“ děl zahrnul také Oltář křižovnického kláštera, s Budňanským oltářem jej však nijak nespojil. Údajně nevalně zachovaný oltář nízké umělecké úrovně Chytil publikuje vůbec poprvé, datuje okolo roku 1490 a shledává vliv nizozemských kompozic.<sup>8</sup>

Mezitím Antonín Podlaha ve svých Posvátných místech zmiňuje poprvé Průhonický oltář na hlavním oltáři Průhonického kostela jakožto dílo ze století patnáctého.<sup>9</sup>

Opět Budňanský oltář zmínil ve svém článku o norimberském malířství německý badatel Erich Abraham jako doklad vlivu norimberské malby na Čechy. Pro střední obraz oltáře viděl jako kompoziční a typologický vzor Ehenheimský epitaf, pro malby na křídlech tvorbu Wolgemuta.<sup>10</sup>

Budňanský oltář se v české literatuře objevuje znovu až po dvaceti letech, kdy se dostane do výběru 134 vynikajících českých děl v Československu, jako zástupce pozdně gotické malby. Popularizační publikace Zdeňka Wirtha a Vojtěcha Birnbauma o oltáři hovoří jako o díle domácího mistra z doby okolo roku 1480.<sup>11</sup>

V roce 1928 se díky Antonínu Podlahovi objevuje v literatuře poprvé také Vejprnická deska, ta je totiž pravděpodobně známa teprve od roku 1905, kdy byla nalezena a darována do Plzeňského muzea. Publikována byla v rámci soupisu uměleckých děl s ikonografií svatého Václava. Podlaha značně sešlý obraz, nyní restaurovaný, datoval do konce 15. století a určil, že pochází z farního kostela ve Vejprnicích.<sup>12</sup>

Rok na to se Vejprnická deska stala součástí zásadní ikonografické studie Josefa Cibulky o námětu Assumpty. Datoval ji do třetí čtvrtiny 15. st.<sup>13</sup> Reprodukce byla ve stejném roce také vytištěna v jubilejním Svatováclavském kalendáři na rok 1929.<sup>14</sup>

V roce 1930 se konala výstava obrazů zakoupených do státních sbírek Vincencem Kramářem, který k ní sepsal velmi stručný katalog. V něm se pod číslem 47.–48. nachází v podobě čtyř desek Průhonický oltář, který byl již v roce 1922 zakoupen z majetku Arnošta Emanuela Silva-Tarouccy. Kramář datoval oltář do konce 15. století a vřadil jej do skupiny obrazů kolem Budňanského oltáře a Oltáře křižovnického kláštera – tento viděl formálně obzvláště blízky.<sup>15</sup> Byl prvním, kdo tyto tři oltáře spojil na základě stylové podobnosti, tuto skupinu ale nijak dále necharakterizoval.

Ve stejné době se tématu začal věnovat Antonín Matějček. Jeho prvním příspěvkem byla zmínka o Budňanském oltáři v pojednání o Votivním obrazu rytíře ze Všechlap a kontextu

---

<sup>8</sup> CHYTL 1906, 132.

<sup>9</sup> PODLAHA 1907, 146.

<sup>10</sup> ABRAHAM 1914, 5, pozn. 17.

<sup>11</sup> WIRTH/BIRNBAUM 1926, 27, vyobrazení na str. 86.

<sup>12</sup> PODLAHA 1928, 962.

<sup>13</sup> CIBULKA 1929, 112.

<sup>14</sup> ŠORM 1928, 56c.

<sup>15</sup> KRAMAŘ 1930, 5.

dobové malby, kam Budňanský oltář časově spadá. Oltář datoval okolo roku 1480 a zhodnotil jako dílo „těžící ze slohu poslední čtvrti 15. st.“.<sup>16</sup> Podstatným však byla především jeho stať o malířství ve Wirthově dějepisu výtvarného umění z roku 1931. Ve formě střední desky Budňanského oltáře shledal odraz nizozemského realismu charakteristického důrazem na realistické zpracování světských typů, a jako analogii z českého prostředí uvedl také Vejprnickou desku (autorsky ji ale nijak nespojil). V českém malířství viděl řadu nizozemsky orientovaných děl, jejíž pozdní články spatřoval v Křivoklátském a Libišském oltáři a zlomku desky s Nesením kříže z Národního musea v Praze (Část tehdy ještě nerozpoznaného Rokycanského oltáře). Na křídlech oltáře stejně jako Chytil spatřoval kompoziční vzory ze Schongauerových grafik, a malby datoval po roce 1480.<sup>17</sup> Znovu se Matějček k tématu vrátil v roce 1935 opět ve Wirthově dějepisu umění, kde již o trochu více charakterizoval zmíněné skupiny maleb. Budňanský oltář tvoří podle něj společně s Křivoklátským a Libišským oltářem jednu vývojovou vrstvu, kterou spojuje realismus nizozemské malby, ale dílensky jsou díla značně odlišná.<sup>18</sup> Zcela shodnou formulaci o skupině děl jedné vývojové vrstvy lze najít také ve Wirthově Československé vlastivědě.<sup>19</sup>

Zcela zásadním badatelským přínosem k tématu je nesporně činnost Jaroslava Pešiny, který dotčené malby zahrnul do svých pěti syntetických prací o pozdně gotickém malířství.

Prvním a nejrozsáhlejším příspěvkem k tématu byly stati v jeho disertační práci v podobě rozsáhlého katalogu českého pozdně gotického malířství, kterou v roce 1938 obhájil u profesora Antonína Matějčka a v roce 1940 vydal knižně.<sup>20</sup> Vejprnickou desku pojednal samostatně, včlenil ji do stylového kontextu norimberského malířství 80.–90. let. Viděl hned několik typových paralel v celcích i detailech – Panna Marie ochránitelka z Grafeneggu od Wolfa Trauta (fyziognomie Panny Marie), svatý Jan Evangelista od Mistra Peringsdörferského oltáře (pojednání obličejů, vlasů), Harsdörferský oltář z GNM v Norimberku (shodné typy světců), predela oltáře ve Feuchtwangen (podoba svatého Vojtěcha), Memmingerův oltář z kostela svatého Vavřince v Norimberku (typová podoba jednoho ze světců se svatým Václavem). V norimberském prostředí viděl ale také vůbec východisko ikonografického typu Vejprnické desky,<sup>21</sup> která tam má mnoho analogií. Malbu hodnotil jako kompilovanou, snad i za použití grafiky Mistra E.S. L 64, a datoval okolo roku 1490.

Budňanský, Průhonický a oltář křižovnického kláštera Pešina zařadil do skupiny děl 90. let pod norimberským vlivem, které už ale tak silně nereflektují nizozemskou malbu oproti dílům 80. let. Dotčené oltáře navíc uvedl jako příklad průměrné produkce pražských malířských dílen po roce 1490. Podrobně rozebral Budňanský oltář, který zhodnotil jako dílo neinvenčního

<sup>16</sup> MATĚJČEK 1930, 328.

<sup>17</sup> MATĚJČEK 1931, 352, 360.

<sup>18</sup> MATĚJČEK 1935, 66.

<sup>19</sup> WIRTH 1935, 66.

<sup>20</sup> PEŠINA 1940a, 93–94, 106–109. K historickému pozadí BARTLOVÁ 2017, 75.

<sup>21</sup> Pešina zde uvádí, že tento typ k nám uvedla tzv. Deska Hlubocká, kterou recentní bádání určilo jako Epitaf vikáře Simona a zpochybnilo český původ díla.

malíře a jeho méně kvalitního pomocníka činného na vnějších stranách křídel. Největší pozornost věnoval výčtu možných předloh a stylových analogií. Jako předlohy měly posloužit Schongauerovy grafiky B 1, B 3, B 4, B 6, B 9, B 20, B 22 a B 26.<sup>22</sup> Odmítl Ehenheimský epitaf jako kompoziční vzor pro střední desku, jak to navrhl Erich Abraham, a naopak předvedl dlouhý výčet stylových a typových analogií z Wolgemutovského okruhu či od něj samého. Šlo o Votivní epitaf z kostela svatého Mikuláše v Lipsku<sup>23</sup> (značné shody u figury bolestného Krista v celku i detailech), Wolgemutovo Oplakávání ze svatého Vavřince v Norimberku<sup>24</sup> (pojetí krajiny), Nesení kříže Cvikovského oltáře svatého Kříže v Norimberku (typika figur), Cvikovský oltář (typy andělů, biřiců, tří králů, žen, svatého Josefa, Panny Marie), Narození Hersbruckého oltáře (typ Marie, Josefa), Oltář ze Straubingu (ženské typy, svatý Josef, andělé). Jako terminus post quem stanovil datum vydání Schatzbehälteru v Norimberku – 1491, a to pro doslovné převzetí kompozice jedné z grafik pro scénu Obětování v chrámu na Budňanském oltáři.

U Průhonického oltáře a oltáře Křižovnického kláštera se omezil jen na jejich popis, a konstatoval na základě detailní komparace s uvedenými příklady jejich dílenskou souvislost a těsnější souvislost s Budňanským oltářem, ke kterému má mít blíže Oltář křižovnického kláštera. Z celé skupiny však mají mít k sobě nejbližší Oltář křižovnického kláštera a Průhonický oltář, které jsou zároveň obě nižší malířské kvality, a tuto blízkost interpretoval účastí jednoho konkrétního malíře na obou dílech. To dokumentoval komparací s uvedením podrobných shod. V případě Průhonického oltáře určil jako možná kompoziční východiska grafiky Schongauera B 1, B 4, B 6, B 16, B 20<sup>25</sup> a Mistra E. S. L 21,<sup>26</sup> v případě křižovnického předlohy nenalezl.

Pešnova práce poprvé hlouběji analyzovala dotčená díla, charakterizovala je, a zařadila do úzkého i širšího kontextu. Poprvé byl definován dílenský vztah, ale samotná dílna (Mistr oltáře ...) nebyla pojmenována. Ještě v témže roce se Pešina stručně zmínil o Budňanském oltáři ve své studii o pozdně gotickém baroku, kde přesněji uvedl, že postava bolestného Krista z oltáře je převzata z votivního epitafu kostela svatého Mikuláše v Lipsku, vzniklého pod bezprostředním vlivem Wolgemuta okolo roku 1490.<sup>27</sup>

Znovu se pak vrátil k syntetické práci o pozdně gotické deskové malbě v roce 1950, kde se opět vyjádřil také k dotčenému tématu.<sup>28</sup> O Vejprnické desce pojednal stále zvláště jako o kvalitnějším zástupci starší vrstvy norimberského vlivu v českém malířství. Všiml si charakterizace postav věkem, konstatoval důslednost kresby a odvození záhybů draperie z dobové grafiky. Opět uvedl stylové a typové analogie s Harsdorferským a Memmingerovým

<sup>22</sup> Ve stejném pořadí: Zvěstování, Narození Krista, Klanění tří králů, Olivetská hora, Zmrtvýchvstání, Ukřižování kombinací dvou grafik.

<sup>23</sup> Dnes v Stadtgeschichtliches Museum Leipzig, jde o Epitaf Andrease Dehna z roku 1485.

<sup>24</sup> Jde o epitaf Georga Keypera datovaný 1484/1485, dnes stále v kostele sv. Vavřince v Norimberku.

<sup>25</sup> Ve stejném pořadí: Zvěstování, Narození Krista, Klanění tří králů, Nesení kříže, Zmrtvýchvstání.

<sup>26</sup> Narození Krista.

<sup>27</sup> PEŠINA 1940b, 79. Dnes v Stadtgeschichtliches Museum Leipzig, jde o Epitaf Andrease Dehna z roku 1485.

<sup>28</sup> PEŠINA 1950, 33–36, č. kat. 86, 97.–112., obr. 48, 60–62.

oltářem z Norimberka, ale nově také podobu hlavy svatého Vojtěcha s relikviářovou hermou svatého Vojtěcha (1486) ze svatovítského pokladu, a příbuznost tvorby záhybů draperie s malbami Smíškovského graduálu. Ostatní dříve uvedené analogie (W. Traut, M. Peringsdörferského oltáře, oltář z Feuchtwangen) již nezmínil. Desku datoval před rok 1490.

Co se týče ostatních třech oltářů, ty shrnul i v katalogu pod hlavičku „Mistr Budňanského oltáře“, čímž vlastně kodifikoval toto pomocné pojmenování a určil všechny oltáře do jedné dílny, která dle něj působila v Praze, vycházela z tvorby Michaela Wolgemuta a tvořila díla průměrné kvality na export do okolí (místní spotřeba měla údajně vyšší nároky). Malíře Budňanského oltáře zhodnotil jako snaživého kompilátora slušného řemeslného vyškolení pracujícího mechanicky. To mělo údajně vycházet z místní omezené dílenské praxe. V malířské formě spatřoval pozdně gotický manýrismus pramenící z „vlivu druhé nizozemské vlny“. Z formálních a typových analogií uvedl nyní již jen Wolgemutův oltář Svatého kříže v Norimberku a Hersbrucký oltář, zástupce jeho pozdního díla.

V roce 1958 publikoval německý badatel Alfred Stange devátý díl řady *Deutsche Malerei der Gotik*, který zahrnul mimo jiné také oblast českých zemí. Toto zahrnutí bylo v duchu nacionalistické snahy některých německých badatelů interpretovat české umění jako ryze provinční a zcela závislé na německé tvorbě. Stange přehledově rozebral všechna zásadní díla pozdně gotického malířství, přičemž podstatně stavěl na výše zmíněných Pešinových syntetických pracích. V mnoha případech však došel ke zcela odlišným závěrům. Pomocné pojmenování „Mistr Budňanského oltáře“ nepoužil, ale do jedné dílny, respektive jednomu malíři připsal s Budňanským oltářem také Vejprnickou desku a Průhonický oltář. Původ tvorby viděl ve Wolgemutově okruhu, především v ovlivnění jeho pomocníky, kteří pracovali na oltáři z Kalchreuth a oltáři z Feuchtwangen. Naopak Oltář křižovnického kláštera ze skupiny děl vyloučil, a navrhl vnik díla až ve 20. letech 16. století. Sloupy v centrálním obraze Příbuzenstva Kristova dle něj měly ukazovat na nizozemský původ tvůrce. Pozměnil tak atribuci a jako první spojil Budňanský oltář přímo dílensky s Vejprnickou deskou.<sup>29</sup>

Na to Pešina reagoval velice ostrou kritikou v článku, kde s patrným rozhořčením uváděl na pravou míru jeho závěry a podával argumenty. Při obhajobě Mistra Křivoklátského oltáře jako pražského malíře ve dvorských službách argumentoval Mistrem Budňanského oltáře (a samozřejmě Rakovnického oltáře) jako dokladu jeho provázanosti s českým prostředím – odrazu stylu dvorského umění, který se uchytil i u další pražské dílny. Odmítal připsání Vejprnické desky Mistru Budňanského oltáře, protože je i přes stejnou stylovou orientaci vyšší kvality a navíc méně zatížená dobovým manýrismem, pracuje s plastičtějším objemem a přesnější kresbou. Jen ironicky se podivil nad odepsáním Oltáře křižovnického kláštera, odmítl jeho pozdější vznik a Stangeho argument o sloupech nepovažoval ani za hodný polemiky.<sup>30</sup>

<sup>29</sup> STANGE 1969, 141. Reprint citovanějšího prvního vydání publikace 1958, stránkování je shodné.

<sup>30</sup> PEŠINA 1960, 128.

O Pešiny badatelské závěry se opřely také nové instalace dlouhodobých expozic středověkého umění na hradech Kost a Křivoklát vzniklé v roce 1964. V expozici na Křivoklátě byl vystaven mj. Oltář křižovnického kláštera, s atribucí Mistru Budňanského oltáře a datací okolo 1490. Vystaven byl společně se Zvěstováním Rakovnického oltáře, Mokropeským oltářem a oltářními křídly z Vlněvsí.<sup>31</sup> Na hradě Kostí byl naopak vystaven Průhonický oltář, také atribuován Mistru Budňanského oltáře s datací po 1490, mezi Assumptou Emauzskou a Thunovským oltáře Mistra Svatojiřského oltáře a s dalšími díly v sále, který měl reprezentovat „slohové norimberské proudy“.<sup>32</sup> Výběr děl pro tuto expozici provedli Jaromír Homolka a Ladislav Kesner, který provedl výběr obrazů. Zajímavým momentem v počátcích expozice bylo, že náboženský obsah děl měl být potlačen vhodným průvodcovským výkladem, který vyzvedne formální kvalitu děl.<sup>33</sup> Expozice na Kostí trvala až do roku 1992, kdy byl hrad restituován, mezitím vyšly další materiály k expozici, které Průhonický oltář hodnotily stále shodně.<sup>34</sup>

Už v roce 1967 se Pešina vrátil ke své syntetické práci, kterou široce doplnil a upravil. Změnil zde názor na připsání Vejprnické desky Mistru Budňanského oltáře, a v souhlase se Stangem ji připsal téže dílně. U Vejprnické desky hodnotil stále tytéž vyšší výtvarné kvality, zároveň dílo viděl jako nejtypičtější a nejstarší z dílny, jejíhož vedoucího malíře proto nově přejmenoval na Mistra Vejprnického oltáře.<sup>35</sup> Právě zde vzniklo toto pojmenování, které však nebude následujícím bádáním vždy reflektováno. Tvorbu tohoto mistra pak zařadil do kontextu pražského malířství ve vztahu k Mistru Křivoklátského oltáře, jak to již učinil v kritice Stangeho publikace. Mistr Vejprnického oltáře, i když byl jiné slohové orientace, údajně „*podlehl kouzlu výrazné osobnosti Mistra Křivoklátského*“, což má být patrné hlavně na Vejprnické desce a Budňanském oltáři v postoji, tváři a oblečení postavy svatého Václava. Naopak ostatní dílenské práce už nemají tolik nereflektovat Mistra Křivoklátského oltáře, a proto je na nich výraznější norimberský vliv. Vliv Mistra Křivoklátského oltáře na pražskou produkci byl důvod, proč se zde Pešina také poprvé zamyslel nad existencí dvorského umění. Znovu se také věnoval komparacím s německým malířstvím, kde k Vejprnické desce spatřoval srovnatelné malby – Pannu Marii Ochránitelku od Mistra Augustiniánského kostela (typ stojící madony), Madonu mezi svatými od pomocníka téhož mistra (madona), Desku Panny Marie ochránitelky z Grafeneggu nově připsanou bamberskému Mistru oltáře svaté Kláry (madona). Vzory z bamberské oblasti viděl také ve srovnání Průhonického oltáře s Nanebevstoupením z Erfurtu z dílny Wolfganga Katzheimera a srovnání obětování z Budňanského oltáře s obětováním ze

<sup>31</sup> NEJEDLÁ 1964, 304; HOMOLKA/KESNER 1966, 132.

<sup>32</sup> NEJEDLÁ 1964, 307.

<sup>33</sup> K expozici detailně KREJČOVÁ 2011, 49–53. Nemožnost volného průchodu expozic bez průvodce byla návštěvníky kritizována.

<sup>34</sup> KOTRBOVÁ 1977, 10; KOTRBOVÁ 1991, 12 konstatovala plně rozvinutý pozdně gotický slohový názor, Schongauerovy grafické předlohy a dílo dle ní mělo zcela odpovídat dobovému průměru pražského malířství.

<sup>35</sup> PEŠINA 1967, 247–250.



série mariánských obrazů v Neumarkt (1478) od bamberského žáka mistra Hersbruckého oltáře. Nejsilnější vliv mělo ale přímo malířství Wolgemuta, zde zmiňuje ke srovnání jeho oltáře v Heiligkreuz a ve Schwabachu a oltář jeho žáka ve Feuchtwangen. Bolestného Krista z Budňanského oltáře srovnal s Ehenheimským epitafem, který pro srovnání dříve odmítl, epitafem od neznámého malíře z roku 1482 v GNM v Norimberku,<sup>36</sup> a opět epitafem z kostela svatého Mikuláše v Lipsku.<sup>37</sup>

Naposledy se Pešina vrátil, nyní již k Mistru Vejprnického oltáře, v roce 1978, kdy vyšla syntetická publikace *Pozdně gotické umění v Čechách*, která shrnovala umělecká díla a architekturu optikou dvorského umění. I proto zde Mistru Vejprnického oltáře byl věnován jen malý prostor, pouze jako příkladu vlivu Mistra Křivoklátského oltáře.<sup>38</sup> Pojetí postavy svatého Václava na Budňanském oltáři a Vejprnické desce mělo údajně ukazovat znalost Křivoklátského oltáře. Svatý Václav z Křivoklátského oltáře byl touto dobou již Pešinou připisován Mistru Litoměřického oltáře, který v té době měl být učněm či tovaryšem v dílně mistra. Mezi další díla ovlivněná dvorským uměním Mistra Křivoklátského oltáře zařadil také Konopištská oltářní křídla, dvorskou zakázkou byla také Křivoklátská oltářní křídla a jim blízká Oltářní křídla z Křečova nižší kvality.

Ve své poslední syntetické práci k pozdně gotickému malířství se k tématu Pešina již nevrátil<sup>39</sup>, ale jiná syntetická práce s názvem *Praha středověká* do sebe malby nutně zahrnuje. Autorem příslušné části byl Jiří Kropáček.<sup>40</sup> Zcela v soulase s Pešinou uvedl, že Mistr Vejprnického oltáře byl ovlivněn Mistrem Křivoklátského oltáře, a výtvarné podněty s nizozemskou složkou se tak křížily se složkou norimberskou. Atribuce i datace zachoval shodné.

Součástí syntetické práce a výstavy o gotickém umění v západních Čechách se stala přirozeně také Deska z Vejprnic. Část věnující se deskovému malířství zpracoval Jan Royt, který všeobecně souhlasil s Pešinovými závěry, desku ale datoval kolem roku 1490. K domnělé provenienci desky ve Vejprnickém kostele dodal argument, že svatý Vojtěch je na ikonograficky významnější straně od ústřední postavy Panny Marie než svatý Václav. Výtvarné východisko souhlasně s Pešinou spatřoval v dílech wolgemutovského okruhu Mistra oltáře z Feuchtwangen a Epitafem Jodoka Krella. Typiku tváří ale také přirovnal k desce W. Pleydenwurffa z Martin von Wagner Museum ve Würzburgu.<sup>41</sup> Stejně zařadil také Oltářní křídla z Křečova.

V roce 2001 byl vytvořen výstup z nedokončeného grantového projektu, jehož cílem měl být dodnes neuskutečněný soupis a zhodnocení pozdně gotické deskové malby v Praze a středních Čechách. Výstupem je pouze CD se stručným soupisem děl ve formě záhlaví

<sup>36</sup> Jde o epitaf Uršuly Haller, datovaný po 1482, dnes stále v GNM.

<sup>37</sup> Dnes v Stadtgeschichtliches Museum Leipzig, jde o Epitaf Andrese Dehna z roku 1485.

<sup>38</sup> PEŠINA 1978, 330–331.

<sup>39</sup> PEŠINA 1984.

<sup>40</sup> KROPÁČEK 1983, 629.

<sup>41</sup> ROYT 1995, 461.

katalogových hesel a náhledových fotografií. Soupis vytvořili Jan Royt se Štěpánkou Chlumskou a zahrnuje přirozeně také Budňanský, Průhonický a Oltář křižovnického kláštera. Tato díla jsou připsána Mistru Budňanského oltáře, což neodpovídá Pešinovým závěrům. Umělecko-historické interpretace nebyly součástí výstupu.<sup>42</sup> S tím koreluje také stručná Roytova zmínka v jeho přehledu středověkého malířství, který Vejprnickou desku, pod vlivem norimberského malířství, připsal Mistru Vejprnického oltáře – zde však zřejmě míněného jako autora pouze Vejprnické desky.<sup>43</sup>

Zmínky ve starší literatuře (Chytil, Matějček) týkající se zařazení Budňanského oltáře do skupiny děl se stejnými slohovými znaky společně s Rokycanským, Mokropeským a Libišským oltářem stručně okomentovala Jana Havlová ve své diplomové práci, kde podrobně rozebírá Rakovnický oltář. Podle ní je zde blízkost v používání kompozice výjevu Klanění tří králů, jinak jde ale podle ní jen o velmi volné spojitosti.<sup>44</sup>

V roce 2007 se v Císařské konírně v Praze konala výstava věnovaná životu a době humanisty Bohuslava Hasištejnského, kde byla vystavena také Vejprnická deska. Ve výstavním katalogu ji Ivana Kyzourová zhodnotila jako jakousi českou variantu svaté konverzace. Zabývá se Pešinovou zmínkou z roku 1950 o blízkosti typu tváře svatého Vojtěcha s jeho relikviářovou bustou ze svatovítského pokladu, která má dle Kyzourové dokládat, že o typu světce existovala jednotná představa, anebo jsou na sebe díla inspiračně nějakým způsobem vázána.<sup>45</sup> Zařazení desky i dalších děl na výstavu hodnotil Jan Royt v recenzi jako velmi volnou asociaci, a kritizoval otištění reprodukce Vejprnické desky zrcadlově obráceně.<sup>46</sup>

Budňanského oltáře se lehce dotkla Jitka Vlčková při komparaci typů figur ve své dizertační práci týkající se vztahu tvorby v Nizozemí a v Praze. Oltář sám ale přímo předmětem zkoumání nebyl. Vlčková shledala, že svatý Václav na desce se zemskými patrony z NG je pravděpodobně odvozený přímo z kompozice a podoby parléřovské sochy svatého Václava ve svatováclavské kapli. Stejně tak viděla toto odvození v případě svatého Václava na vnějším křídle Křivoklátského oltáře a schéma Parléřovské sochy viděla použité také na Svatojiřském oltáři a Budňanském oltáři, jehož sv. Václav se údajně dobře shoduje právě s Deskou s patrony z NG.<sup>47</sup>

Po roce 2000 začaly v poznání tématu hrát roli technologické průzkumy. Od roku 1999 se v NG rozběhl projekt zkoumání děl Mistra Litoměřického oltáře na přítomnost fluoritu jako malířského pigmentu pro jeho výjimečný výskyt. V rámci projektu bylo kromě děl Mistra Litoměřického oltáře zkoumáno také několik dalších, aby se určilo, zda je přítomnost fluoritu specifická pouze pro tuto dílnu. Mezi díly byl také Průhonický oltář, kde byl fluorit nalezen na

<sup>42</sup> CHLUMSKÁ/ROYT 2001, č. kat. 23, 24, 25. CD je k dispozici pouze v knihovně NG.

<sup>43</sup> ROYT 2002, 109.

<sup>44</sup> HAVLOVÁ 2006, 82.

<sup>45</sup> KYZOUROVÁ 2007, 49.

<sup>46</sup> ROYT 2008, 153.

<sup>47</sup> VLČKOVÁ 2009, 104–105.

roušce Veroniky na obraze Korunování trním a v šatu Krista na obraze Nanebevzetí Krista.<sup>48</sup> Fluorit byl nalezen i na několika dalších dílech mimo díla připisovaná dílně Mistra Litoměřického oltáře.

V roce 2010 se tématu Mistra Vejprnického oltáře lehce dotkla Kristina Ketmanová v rámci své diplomové práce o grafických předlohách v pozdně gotickém umění. Kriticky zhodnotila některé Pešinovy interpretace o použití konkrétních grafik pro malby české provenience a sama pátrala po možných východiscích v grafikách. V případě desky z Vejprnic nesouhlasila s Pešinou, že by zde měla být nutně použita jako inspirace pro záhybový systém draperie grafika Mistra E.S. L 64, protože jde o jedno z nejtypičtějších a nejběžněji užívaných řešení draperie stojící figury. Souvislost s grafikou v případě Budňanského a Průhonického oltáře, kterou Pešina uvedl, považovala za velmi volnou a v některých případech neprůkaznou. Pro Budňanský oltář platí jen volná souvislost se Schongauerovými grafikami B1, B4, B9, B20, B22 a B26. Uvádí zajímavou paralelu, kdy Narození Budňanského oltáře, ale také na jisté desce s Narozením z Brna, může být shodně odvozeno z Schongauerovy grafiky B6, liší se pouze postava svatého Josefa na obou obrazech, které spolu stylově nijak nesouvisí. To hodnotí jako možnost čerpání inspirace z jiného, nejspíše neznámého zdroje. V případě Průhonického oltáře spatřovala možnou, ale volnou souvislost se Schongauerovými grafikami B1, B4, B6, B16 a B20.<sup>49</sup>

Ve stejném roce se o Budňanském oltáři zmínil Jiří Kuthan, který jeho objednání viděl v souvislosti s přestavbou kostela sv. Palmácia v Budňanech, která zase souvisela s přestavbou karlštejnského purkrabství.<sup>50</sup> Krátce zmíněn byl také v ikonografické studii Michaely Čadilové věnující se tématu Bolestného Krista, který se nachází na střední desce Budňanského oltáře.<sup>51</sup>

Poslední příspěvky k Budňanskému oltáři se týkají jeho ikonografie a významu v kontextu hradu Karlštejna. Miroslav Šmied se zabýval kultem svatého Palmácia, který byl v Čechách omezen právě pouze na Karlštejn. V období vlády Jagellonců viděl epilog úcty ke svatému Palmáciu, kdy byl také objednán Budňanský oltář. Svůj ideově–ikonografický vzor měl mít oltář Tommasa da Modena z Karlštejna, kdy jsou figury sv. Palmácia a Václava ve funkci asistenčních figur.<sup>52</sup> V dalším příspěvku uvažoval dále, že sv. Palmácius a Václav jsou zde ve funkci patronů říše a českého království společně, přičemž Palmácius je vyobrazen tak, že je připodobněn sv. Václavu. Oltář připisal Mistru Budňanského oltáře, tedy shodně s Roytem a odlišně od Pešiny.<sup>53</sup>

Technologické průzkumy středověkých děl pražské provenience v NG se týkaly kromě předešlého hledání přítomnosti fluoritu později také podkresbám a provedení cínovaného

<sup>48</sup> CHLUMSKÁ/ŠEFCŮ/TŘEŠTÍKOVÁ/PECHOVÁ 2010, 4, 13.

<sup>49</sup> KETMANOVÁ 2010, 26, 50, 74, 80.

<sup>50</sup> KUTHAN 2010, 152.

<sup>51</sup> ČADILOVÁ 2011, 81–85.

<sup>52</sup> ŠMIED 2015, 133–134.

<sup>53</sup> ŠMIED 2019, 67.

reliéfu. Průhonický oltář, jako součást sbírek NG, byl těmto průzkumům také podroben. V knihách, které byly výstupem těchto průzkumů, sice nedostal oltář prostor formou svého katalogového hesla jako ostatní díla, ale v případě cínovaného reliéfu byly výsledky zahrnuty do souhrnné tabulky. Oltář je uveden s atribucí Mistr Vejprnického oltáře a byl na něm identifikován vegetabilní i geometrický cínovaný reliéf položený na mordant a pokovený stříbrem.<sup>54</sup> Nutno dodat, že cínovaný reliéf na tomto oltáři je v žalostném stavu a byl v minulosti přemalován. V NG také proběhl plošný průzkum materiálů podložek deskové malby, v rámci kterého byla podložka Průhonického oltáře identifikována jako lipová, tedy v Čechách nejčastěji používaný materiál po roce 1450.<sup>55</sup>

Posledním příspěvkem k tématu Vejprnické desky je stručné katalogové heslo Petra Jindry ve výběrovém katalogu ZČG v Plzni. Desku zde datuje kolem roku 1490 a považuje ji za importní norimberské dílny pro farní kostel svatého Vojtěcha ve Vejprnicích, o čemž vypovídá postavení svatého Vojtěcha. Desku tedy nijak nespojuje s Budňanským a dalšími oltáři. Domnívá se, že deska byla z kostela odstraněna v souvislosti s barokní přestavbou kostela a byla umístěna do jedné z okolních kaplí. Odlišně od informace podané Pešinou datuje její darování do Plzeňského muzea až k roku 1913.<sup>56</sup>

---

<sup>54</sup> ŠEFCŮ/PITTHARD 2017, 98–99, 104–105. Kniha vyšla až v toce 2019.

<sup>55</sup> ANTUŠKOVÁ/VERNEROVÁ/CHLUMSKÁ/DÁŇOVÁ/TŘEŠTIKOVÁ/ŠEFCŮ 2016, 204.

<sup>56</sup> Petr JINDRA In: MUSIL 2019, 8–9.

## Budňanský oltář<sup>57</sup>

Dřevo, 165 x 91,5 cm střední část, 165 x 40 cm křídla.

Majetek NPÚ, ÚOP Střední Čechy, součást expozice hradního muzea na Karlštejně.

Pochází z hlavního oltáře kostela sv. Palmácia v Budňanech.

**Restaurování:** 1842 Václav Markovský, 1924 J. Bělohoubek, 1959 Bohuslav a Ludmila Slánští a D. Blažková (konzervace, drobné retuše)<sup>58</sup>; 1978–1980 Bohuslav a Ludmila Slánští.

**Literatura:** HEBER 1844, 9; AUGÉ/JITSCHINSKY 1847, 23; MIKOVEC 1860, 185; KARLŮV TÝN PRŮVODCE 1863, 31; SEDLÁČEK 1884, 15; SEDLÁČEK 1889, 16; NEUWIRTH 1896, 80–82, 103–104, taf. XLVIII, XLIX.; CHYTI 1897, 339; CHYTI 1906, 141–143; ABRAHAM 1914, 5; WIRTH/BIRNBAUM 1926, 27, 86; KRAMÁŘ 1930, 5; MATĚJČEK 1930, 328; MATĚJČEK 1931, 352, 360; MATĚJČEK 1935, 66; WIRTH 1935, 66; PEŠINA 1940a 106–109; PEŠINA 1940b, 79; PEŠINA 1950, 35–36, č. kat. 97–101, obr. 60; STANGE 1958, 141; PEŠINA 1960, 128; PEŠINA 1967, 247–250; PEŠINA 1978, 331; KROPÁČEK 1983, 629; CHLUMSKÁ/ROYT 2001, č. kat. 23; HAVLOVÁ 2006, 82; VLČKOVÁ 2009, 104–105; KETMANOVÁ 2010, 50, 74, 80; KUTHAN 2010, 152; ČADILOVÁ 2011, 81–85; ŠMIED 2015, 133–134; ŠMIED 2019, 67.

### Stav dochování

Oltářní triptych se dochoval s kompletní malbou na centrální desce a obou stranách pohyblivých křídel, predela nedochována. Před restaurováním v roce 1978 konstatovány „nepietní“ zásahy z doby Mockerova restaurace Karlštejna, rozsáhlé přemalby a ztmavlé laky, které byly sejmuty. Po restauraci byla restaurátory konstatována vysoká kvalita maleb, která předtím nebyla patrná. Dokumentace zásahu obsahuje převážně fotografie.<sup>59</sup> Současný stav nutně vyžaduje restaurátorský zásah a lokální fixaci podkladu. Na ne zcela kompaktní vrstvě maleb jsou po celé ploše patrné retuše a drobné rekonstrukce čárkovou nebo napodobivou retuší, které se vlivem stárnutí liší světlostí od originální malby. Vrstvy malby i podkladu jsou na mnoha místech zkrakelované a odlupující se, někde již drobně opadané. Popraskané, místy odpadané vrstvy barvy i podkladu v okrajích desek při hraně rámu, desky křídel v rámech jsou zborcené. Pravé křídlo má z vnější strany dvě vertikální praskliny, místy s propadlým či vysypaným podkladem, kopírující mezery v sestavení prken podložky. Obdobně se objevují praskliny na levém křídle. Z rámu samotného se také odlupuje polychromie.

### Popis

Dochovaný trojdílný retábl s párem pohyblivých křídel sestává z celkem devíti samostatných maleb, které jsou zasazeny do původní konstrukce. **[1]** Rámy jsou zevnitř zlacený a zdobený červenou a modrozelenou linkou po jejich vnějším obvodu, z vnější strany jsou natřeny nepůvodní hnědou barvou.

Kompozice centrálního obrazu **[2]** je tvořena symbolickým seskupením tří světeckých figur vedle sebe v jediném obrazovém plánu na monochromním zlaceném pozadí s rytým dekorem

<sup>57</sup> Nazýván také Oltář sv. Palmácia (Palmáce), Budňanský triptych nebo Budňanská archa.

<sup>58</sup> RZ BUDŇANSKÝ OLTÁŘ 1959.

<sup>59</sup> RZ BUDŇANSKÝ OLTÁŘ 1978, nepag.

tvořícím pravidelný vzor. Figury stojí na monochromně pojednané zemi, kterou charakterizuje pouze drobný náznak vegetace u spodního okraje kompozice, a vrhají na ni krátké trojúhelné stíny. Centrální figurou je bolestný Kristus s typickým gestem ukazování na ránu v boku, druhou ruku pozvedá v gestu ukazování rány na ruce či žehnání. Má nasazenou trnovou korunu zabodávající se do čela, z pod níž vytékají kapky krve na obličej a krk. Zároveň mu z očí vytékají slzy. Oblečen je pouze do bederní roušky, jeden její visící cíp je rozevlát v prostoru. Po jeho pravici stojí svatý Palmácius oblečen do zbroje, přes kterou má natažen plášť se zlatým lemem. Na hlavě má netypicky nasazenou knížecí čapku, jejíž vzor na látce je stejně jako svrchní strana pláště dekorován tlačným reliéfem barveným červenou a zelenou barvou. Kolem krku má svatý Palmácius zavěšen zlatý řetěz, v jedné ruce přidržuje štít se znakem červeného latinského kříže na bílém poli, a druhou rukou jako by odkazoval na bolestného Krista stojícího vedle něj a mírně v popředí. Po levici Krista stojí postava svatého Václava oblečeného ve zbroji, kabátci s tmavou kožešinovou podšívku a modrém plášti. Na hlavě má nasazenou knížecí čapku, jejíž látka je tvořena tlačným dekorem, pozlaceným a barveným červenou barvou. Kolem krku má stříbrný řetěz, v pravé ruce drží masivní tyč korouhve s černou orlicí na bílém poli. Stejný znak je také na štítě, který je zavěšen na řemenu na jeho levé ruce, kterou odkazuje na Krista stojícího vedle něj a mírně v popředí. Nad trojicí figur se vznášejí trojice andělů oblečených v tunikách s lomenými záhyby. Střední anděl je oblečen do rozevlátého pláště, drží pravděpodobně kadidelnici (oblast je dochována fragmentárně). Tu má v ruce také anděl nalevo, anděl napravo drží v obou rukou zvonce.

Na horní části vnitřní strany levého křídla je kompozice Zvěstování, [3] tvořena tradičně andělem a Pannou Marií v prvním plánu. Výjev je typicky zasazen do prostor interiéru, který je znázorněn ve druhém plánu. Je tvořen architektonickou kulisou, jejíž součástí je struktura připomínající baldachýn trůnu. Monochromní pozadí je zlacené. V interiéru se dále nachází skříňka s knihami a Marie klečící u pulpitu s otevřenou knihou. Povrch skříňky i pulpitu jsou dekorovány zvláštním vzorem či materiálem. Anděl je oblečen do bílé tuniky, přes kterou má velký plášť tvořící v ploše systém neorganických lomených záhybů. Látka je zdobena raženým dekorem, cínovaným reliéfem, zlaceným a barveným červenou barvou, a lemována malovanými trásněmi se střídající se červenou a žlutou barevností. V ruce drží žezlo obtočené páskou. Marie je oblečena do červené tuniky a modrého svrchního pláště se zlatou podšívku. Má prosté, vlnité vlasy a svatozář s lemem tvořícím stín.

Na spodní části vnitřní strany levého křídla je výjev Uvedení páně do chrámu [5]. Je zasazen do interiéru, který je motivicky charakterizován jako interiér sakrálního prostoru – chrámu. Jde o místnost s žebrovou klenbou a okny s půlkruhovými záklenky vyplněné kružbami. K charakteristice zřejmě patří také architektonický oblouk v popředí horní části kompozice, který má evokovat náhled dovnitř interiéru. Uprostřed prostoru se nachází oltářní mensa zdobená po stranách slepými kružbami a přikrytá bílou textilní pokrývkou s barevnými trásněmi, jejichž barva se střídá v pravidelném rytmu. Po stranách oltáře je seskupeno osm

figur v jednom plánu, na oltáři je Marii a Simeonem přidržován malý Ježíš, částečně zahalený do bílé draperie. Marie má opět červený spodní oděv a svrchní modrý plášť se zlatou podšívkou, vlasy a krk má zahalené bílou rouškou. Stejně lomené draperie se nacházejí také u ostatních figur. Pouze Simeon je oblečen do pláště, jehož dekor je tvořen cínovaným reliéfem a kolorován červeně a zeleně. Stejně tak je utvořena i jeho pokrývka hlavy. Ježíš i Marie mají svatozáře s lemem tvořícím stín.

Na horní části vnitřní strany pravého křídla je výjev Narození Krista. **[4]** Kompozice sestává z figur Josefa, Marie a malého dítěte v jednom plánu, kteří jsou situováni do interiéru místnosti zaklenuté křížovou žebrovou klenbou. Prostor místnosti je uzavřen nízkou zdí, nad kterou jsou pod klenbou průhledy do exteriéru. V průhledu se nachází kousek kopcovité krajiny se stromy opticky se zmenšujícími k horizontu, který je namalován chladnějšími odstíny. Většina venkovního prostoru je však monochromně vyzlacena. Zasazení do interiéru umocňuje architektonický oblouk v popředí horní části kompozice. Uprostřed takto vymezeného prostoru klečí Marie, oblečená do červeného spodního šatu se svrchním modrým pláštěm, který se téměř až neorganicky láme v záhybech, do nichž je na zemi položeno dítě. Marie na něj hledí, a má lehce pozvednuté ruce, které se dotýkají konci prstů. Dítě i Marie mají svatozáře s lemem tvořícím stín. Josef bez svatozáře pokleká. Je oblečen v modrém spodním šatu a svrchním červeném plášti, který je neorganicky zalámán do záhybů. V jedné ruce drží otevřenou lampu s hořící svící, druhou rukou se vztahuje k Marii s dítětem. Do popředí scény je na zemi umístěn džbán a vědro s přehozenou draperií přes jeho okraj.

Na dolní části vnitřní stany pravého křídla je výjev Klanění tří králů. **[6]** Situován je do prostředí chudé, ruinózní architektury se slaměnou střechou. Pozadí v průhledu je monochromně zlacené. Středobodem kompozice je sedící Marie v totožném oděni jako na předchozích scénách. Jednou rukou přidržuje za záda dítě, které jí sedí na pravém kolenně. Dítě se pohledem a rukou vztahuje k nejstaršímu z králů, který mu v jedné ruce podává zlatou nádobu s dary, zatímco druhou rukou snímá pokrývku hlavy. Má lehce snědou kůži a je oděn do oděvu, který lze charakterizovat jako orientální. Textura jeho červeného pláště je v malbě řešena odlišně než ostatní draperie, a zjevně má evokovat jiný materiál, který se specificky leskne. Druhý král v pozadí nejstaršího bělovlasého krále a Marie je natočen přísně frontálně, v rukou drží další zlatou nádobu s dary. Je oblečen do červeného pláště, z pod kterého je lehce vidět fialový spodní šat s nejasným světlým vzorem. Třetí král, černocho, opět jednou rukou nabízí zlatou nádobu s dary a druhou rukou snímá pokrývku hlavy. Je oblečen do růžových bot, zelených upnutých kalhot a kabátce podšitého bílou kožešinou. Svrchní část kabátce je dekorována raženým zlaceným reliéfem kolorovaným červenou a zelenou barvou. Tento a také nejstarší král jsou přepásáni pruhem látky, který tvoří výrazný, až ornamentální uzel na jejich boku. V zadním plánu v pozadí klečí svatý Josef se zapálenou svící v rukou.

Při uzavření oltáře se na horní části levého křídla nachází výjev Kristus na hoře olivetské. **[7]** Klasická kompozice klečícího modlíceho se Krista z profilu je zasazena do krajinného prostředí

pod vysoké, členité, místy rozpraskané skalisko. Jeho jednoduchý šat se lehce zalamuje v relativně organické záhyby látky. Ve stejném plánu se nacházejí také tři spící apoštolové, kteří jsou téměř celí schovaní za kameny a vegetací, vidět jsou pouze hlavy. Mírně zvlňný terén ubíhá do pozadí, kde jej uzavírá silně předimenzovaný a prostorově deformovaný dřevěný plot s brankou, kterou vchází Jidáš ukazující na Krista, který vede zástup vojáků. Za plotem dále pokračuje pohled do krajiny porostlé stromy, v níž se procházejí drobné postavičky lidí a které dominuje prudký skalnatý kopec. Zcela vzadu se tyčí předimenzované hradební věže opevněného města a v symbolickém náznaku urbanismu dva domy a jedna kostelní věž za hradbou. Nebe nad krajinou je lehce dramtizováno barevným přechodem z tmavé, šedomodré barvy přes červánky do světle modré.

Cyklus pokračuje ve spodní části vnější strany levého křídla výjevem Bičování Krista. [9] Scéna je umístěna v perspektivně ubíhajícím interiéru, v jehož bočních stěnách jsou otvory dveří a okna vyplněné monochromní tmavou barvou. Uprostřed se nachází sloup, ke kterému je seshora na laně uvázan přes hrud' Kristus, oblečený v bederní roušce. Má svázané ruce a je celý zakrvácený kapkami krve prýšticími z mnoha drobných ran. Pouze na jeho levém rameni jsou kapky rozetřeny do větších skvrn. Jeho trýzniteli jsou dva biřicové. Jeden drží lano s uvázaným Kristem napnuté v jedné ruce, druhou ruku má zdviženou v gestu máchnutí a na dlani této ruky jsou krvavé skvrny. Pravděpodobně se touto rukou dotkl zmíněného Kristova ramena. Je oblečen do bílého spodního a svrchního červeného šatu přepásaného páskem, obut je do sandálů. Pozoruhodným detailem je černá kulatá skvrna na hlavě, která má ve středu cosi světlého, a z níž vytéká světlá, lehce zkrvavená tekutina. Lze ji identifikovat jako díru do hlavy. Druhý biřic drží v rukou nejspíše důtky, které z větší části přesahují okraj malby. Je oblečen do bohatě dekorované a lehce zřasené zelenobílé košile s ornamentálními vzory mřížek s tečkami. Na částech košile je navíc použita specifická textura, která má vyjadřovat specifický materiál látky. Jako pokrývka hlavy slouží tomuto muži jakási „čapka“ z listí, jehož druh nelze jasně identifikovat. Na zemi jsou poházeny důtky a vylámané ostny z větví.

Na horní části vnější strany pravého křídla následuje scéna Ukřižování. [8] Jde o klasickou redukovanou kompozici ukřižovaného Krista s asistenčními figurami Panny Marie a svatého Jana. Kristův kříž vyplňuje prakticky celou šířku i výšku kompozice, zbývající prostor zaplňují dvě postavy. Marie je oblečena do červeného spodního šatu a svrchního šedého pláště, hlavu a krk má zahalené bílou rouškou. Je zde patrná jasná snaha o psychologickou charakteristiku pomocí narudlých uslzených očí. To se objevuje také u postavy svatého Jana, stojícího se sepjatýma rukama jakoby v zamyšlení na druhé straně kříže. Je oblečen do zeleného spodního šatu a svrchního červeného pláště. Scéna je zasazena do krajiny pozvolna ubíhající k horizontu, kde se zvedají kopce malované chladnějšími odstíny barev. Krajina je zalidněna drobnými postavičkami lidí. Do pozadí před horizont je situováno předimenzované opevněné městečko či rozsáhlejší hrad. Modrobílé nebe je lehce dramtizováno rozevlátými oblaky jen lehce nahozenými štětcem.



Na dolní části vnější strany pravého křídla je cyklus zakončen scénou zmrtvýchvstání Krista. [10] Scéna je situována do rovinaté krajiny ubíhající přímo k horizontu, kde se zvedá do kopců. Kompozici ovládá postava Krista uprostřed, postaveného přísně frontálně. Jednou nohou vystupuje z šikmo postavené pohřební tumby, druhá noha je v zákrytu. Oblečen je do bílé bederní roušky a červeného pláště, jednou rukou žehná, zatímco ve druhé drží korouhev se symbolem červeného kříže na bílém poli. Hned za ním anděl přidržuje a odhrnuje víko tumby. Za Kristem se skrývá za tumbou voják, který hledí na Krista, a v jedné ruce drží kyj. Vedle Krista spí za tumbou jeden voják, zatímco má opřenou hlavu o ruku. Na hlavě má uvázaný žlutočervený turban. V popředí pak třetí voják, který klečí na zemi, a zřejmě krátce po svém probuzení rychle budí také spícího vojáka. Je oblečen do zelené tuniky přepásané červeným pruhem látky s uzlem, na popruhu má přes rameno zavěšený štít, který je namalován v chybné perspektivní zkratce. Jednu nohu má ovázanou bílým pruhem látky podloženým čímsi, co připomíná tlakový obvaz.

## Provenience

Oltář byl od počátku zájmu badatelů a návštěvníků již druhotně umístěn v prostorách hradu Karlštejna. Vzhledem k ikonografii – zobrazení svatého Palmácia, jehož kult v Čechách nebyl nijak rozšířen a byl omezen fakticky pouze na hrad Karlštejn a podhradí – lze předpokládat původ v jediném kostele v Čechách zasvěceném svatému Palmáciovii – v Budňanech.<sup>60</sup> [11] To podporují veškeré písemné zmínky od 18. století až dodnes, zmiňující původ z Budňanského kostela. Nejstarší zmínka o oltáři z roku 1761 jej pak dokládá přímo v Budňanském kostele, kdy již neplnil liturgickou funkci na hlavním oltáři. Na hradě je později zhusta doložen zmínkami a popisy od roku 1835.

Osud oltáře byl tedy zpočátku svázán s filiálním kostelem svatého Palmácia, spravovaným karlštejnskou kapitulou.<sup>61</sup> Ta kolem roku 1500 sestávala pouze z děkana a asi dvou kanovníků.<sup>62</sup> V roce 1619 byl kostel svatého Palmácia popsán jako „*hrubě pustý a starému mešnímu rouchu nebezpečný*“, kvůli čemuž zde děkan nechtěl konat službu a přestěhoval se z děkanského domu v podhradí na hrad, kde konal služby v kostele Panny Marie.<sup>63</sup> Budňanský kostel byl následně poničen Švédy v roce 1648 a nebyl opraven, cenné věci ze zařízení byly přesunuty na hrad. Dle soupisu z roku 1650 bylo v kostele přítomno tělo svatého Palmácia, o několik let později už je také doloženo na hradě v kapli svaté Kateřiny.<sup>64</sup> Obyvatelstvem byla tehdy k bohoslužbám využívána hradní kaple svatého Mikuláše.<sup>65</sup> Inventář kostelního vybavení

<sup>60</sup> Průzkum zdiva prokázal, že současná stavba je již Karlovského založení, po polovině 14. století, viz SOMMER 1992, 21.

<sup>61</sup> BARTŮNĚK 1948, 16; PODLAHA 1908, 25.

<sup>62</sup> BARTŮNĚK 1948, 39; PODLAHA 1908, 25–26.

<sup>63</sup> TEIGE 1906, 67; DVOŘÁKOVÁ/MENCLOVÁ 1965, 218.

<sup>64</sup> PELIKÁN 1930, 4 „Hlava a ostatky sv. Palmácia“. DVOŘÁKOVÁ/MENCLOVÁ 1965, pozn. 146.

<sup>65</sup> DVOŘÁKOVÁ/MENCLOVÁ 1965, 223. 1665 je Balbínem zmiňováno, že kaple sv. Mikuláše na hradě se těšila větší úctě okolního obyvatelstva, a to i přes jinak žalostný stav císařského paláce.

z doby po roce 1706 v Budňanském kostele nepojednává o oltářích, věnuje se pouze liturgickým předmětům a paramentům, jiná zpráva shledala v tom roce kostel jako „polorozbořený“.<sup>66</sup>

Kolem 1750 proběhla barokizace kostela. Inventář z roku 1759 v Budňanském kostele vypočítává tři funkční oltáře, hlavní oltář svatého Palmácia s tabernáklem však nelze ztotožnit s pozdně gotickým oltářem, a další dva byly zasvěceny svaté Anně a Bolestné Panně Marii.<sup>67</sup> 1761 zde maloval František Kobalevský, který současně opravoval malby v kapli svatého Mikuláše na hradě.<sup>68</sup> Budňanský oltář byl údajně v tom roce dokumentován v sakristii v podvěží, což je vůbec nejstarší doklad jeho existence.<sup>69</sup>

Ze sakristie Budňanského kostela svatého Palmácia byl pozdně gotický oltář přesunut neznámo kdy do palácové kaple svatého Mikuláše na hradě Karlštejně,<sup>70</sup> která byla před rekonstrukcí v letech 1760–1761 v inventářích zmiňována jako opuštěná.<sup>71</sup> Po rekonstrukci sem byl údajně kromě stávajícího oltáře svatého Mikuláše pořízen druhý, barokní oltář,<sup>72</sup> a přenesen další mobiliář odjinud,<sup>73</sup> proto se lze domnívat, že se to týkalo i Budňanského oltáře. Hypotetickým pojátkem může být zmíněný malíř František Kobalevský. Ze zpráv tedy vyplývá, že Budňanský oltář opustil svou funkci retáblu hlavního oltáře asi kolem 1750, kdy byl nahrazen barokním oltářem, a do kaple sv. Mikuláše se mohl dostat mezi lety 1761 a 1835.<sup>74</sup>

Nejstarší doklad o přítomnosti Budňanského oltáře v kapli svatého Mikuláše je totiž soupisový protokol ze 3. 5. 1835, který uvádí, že v kapli svatého Mikuláše se nachází „archa svatého Palmatia“.<sup>75</sup> [12] Krátce na to jej tam doložil také Ervín Nostitz, tehdejší prezident SVPU, ve zprávě o prohlídce Karlštejna z 1. 9. 1841<sup>76</sup> uvedl, že „Oltář kostela sv. Palmatia, t. č. v kapli svatého Mikuláše, by se měl konservovat, podobně jako obrazy z kaple svatého Kříže, a potom uložit do této kaple.“ Na to reagovala zpráva Krajského úřadu Beroun ze 7. 5. 1842,

---

<sup>66</sup> LUKAVSKÝ 1907, 573. Obrazy v inventáři pouze u kostela P. Marie, kde nic identifikovatelného s Budňanským oltářem nenalzáme. PODLAHA 1908, 37 cituje z vizitační zprávy v arcibiskupském archivu. Další inventář ze 40. let se týká hradních kaplí, kde Budňanský oltář není nikde identifikovatelný, viz LUKAVSKÝ 1907, 573–576.

<sup>67</sup> LUKAWSKY 1911, 20.

<sup>68</sup> DVOŘÁKOVÁ/MENCLOVÁ 1965, 225.

<sup>69</sup> DVOŘÁKOVÁ/MENCLOVÁ 1965, 224–225. Autorky bohužel necitují zdroj informace.

<sup>70</sup> Kaple tehdy zahrnovala jak výklenek ve věži (svatomikulášská věž), tak i část prostoru dnešního tzv. Rytířského sálu, který byl rozdělen příčkou. Rytířský sál v 1. patře paláce nazýván také Manská nebo Bílá síň.

<sup>71</sup> LUKAWSKY 1911, 7. „... *vetustissima et deserta*“.

<sup>72</sup> DVOŘÁKOVÁ / MENCLOVÁ 1965, 225.

<sup>73</sup> LUKAWSKY 1911, 21–22. Do kaple sv. Mikuláše např. přeneseny dvě antependia a dvě menší roku 1764, nebo nově opravená kazatelna pocházející z Karlštejnského kostela P. Marie.

<sup>74</sup> V inventáři kaple z roku 1780 Budňanský oltář identifikovatelný není. Oltáře kaple zde ale nejsou vyjmenovány zvláště, zmíněn je ve výčtu věcí pouze oltář sv. Mikuláše na epištolní straně se sochou sv. Mikuláše, ale kaple měla v té době prokazatelně minimálně dva, možná i tři oltáře.

<sup>75</sup> Publikováno v SHP KARLŠTEJNA (Archiv NPÚ, ÚOP Středních Čech, sign. P 259, str. 126), kde citováno APH, Archiv Jednoty Svatovítské, Mockerova pozůstalost, ob. č. 29, i. č. 561.

<sup>76</sup> Publikováno v SHP KARLŠTEJNA (Archiv NPÚ, ÚOP Středních Čech, sign. P 259, str. 122–124), kde citováno ze SÚA-ZČ, České gubernium, všeobecná registratura, kart. 1864, sign. 1/13/1.

s návrhem vhodnějšího umístění oltáře svatého Palmácia do kostela Panny Marie, neboť v kapli sv. Kříže by nepůsobil dobře.<sup>77</sup> Ve stejném roce následovala jeho restaurace Václavem Markovským.<sup>78</sup> Pravděpodobně při této příležitosti a na výzvu krajského úřadu, byl skutečně přesunut do kostela Panny Marie, kde je doložen v popisu hradu z roku 1847<sup>79</sup> (v popisu hradu z roku 1844 ještě uváděn v kapli sv. Mikuláše).<sup>80</sup> Inventář z 26. 8. 1868 uvádí oltář také v kostele Panny Marie s dodatkem, že sem byl přesunut v roce 1840 a původem je z Budňanského kostela.<sup>81</sup> To je v rozporu s Nostitzovou zprávou, dle které byl oltář 1841 stále v kapli svatého Mikuláše, může však jít jen o mylné zpětné datování v inventáři. Rozpornou zprávu uvádí i průvodce Karlštejna z roku 1863, kde je popsán oltář svatého Palmácia v kapli svatého Mikuláše, kam „za novější doby odnešen“ z Budňanského kostela.<sup>82</sup> Snad jde pouze o zastaralou informaci. Vlasta Dvořáková s Dobroslavou Menclovou uvedly, že sem byl oltář přenesen z Budňanského kostela v roce 1842 Václavem Markovským, což mj. mělo dokumentovat špatný stav Budňanského kostela. To popírají výše uvedené doklady, a nejspíše došlo k mylné záměně s pouhým restaurováním oltáře stejným malířem a jeho přenesením pouze v rámci prostor hradu.<sup>83</sup>

Oltář pravděpodobně byl v kapli svatého Mikuláše i v kostele Panny Marie liturgicky funkční. V kapli svatého Mikuláše probíhaly bohoslužby určitě od opravy z roku 1761, stejně tak v kostele Panny Marie. 11. 11. 1841 bylo navrženo, aby se bohoslužby z kostela Panny Marie přesunuly do kaple svatého Mikuláše z kapacitních důvodů. Arcibiskupská konsistoř 3. 11. 1842 byla sice proti, a doporučila zachovat bohoslužby v kostele Panny Marie, nicméně kaple svatého Mikuláše byla opět opravována roku 1844, a začaly se zde znovu konat bohoslužby pro veřejnost.<sup>84</sup>

---

<sup>77</sup> Publikováno v SHP KARLŠTEJNA (Archiv NPÚ, ÚOP Středních Čech, sign. P 259, str. 126), kde citováno ze SÚA-ZČ, České gubernium, všeobecná registratura, kart. 1864, sign. 1/13/1.

<sup>78</sup> SEDLÁČEK 1889, 16.

<sup>79</sup> AUGÉ/JITSCHINSKY 1847, 23.

<sup>80</sup> HEBER 1844, 9. V případě této zjevně déle připravované publikace však mohlo jít o lehce zastaralou informaci.

<sup>81</sup> Publikováno v SHP KARLŠTEJNA (Archiv NPÚ, ÚOP Středních Čech, sign. P 259, str. 150), kde citováno ze SÚA-ZČ, zemský výbor III, kart. 25.

<sup>82</sup> KARLŮV TÝN PRŮVODCE 1863, 31. V kostele P. Marie Budňanský oltář popisován není, přestože jeho vybavení je jinak popsáno. Z toho vyplývá, že Budňanský oltář sem byl přenesen spíše až v intervalu mezi 1863 a 1868, nicméně je otázka, zda byl průvodce v roce vydání aktuální, či nikoliv.

<sup>83</sup> DVOŘÁKOVÁ/MENCLOVÁ 1965, 228, bez uvedení zdroje. Václav Markovský restauroval v té době deskové malby v kapli sv. Kříže. Informaci uvádí také Řehoř 2012, 32, pozn. 90. Bývalý zástupce kastelána hradu Karlštejn ve své bakalářské práci však neuvádí zdroj této informace. Pravděpodobným zdrojem, ze které autoři čerpali, může být informace Břetislava Mikovce z roku 1860, který tvrdí, že byl oltář přenesen v roce 1842. (MIKOVEC 1860, 185).

<sup>84</sup> Prameny publikované v SHP KARLŠTEJNA (Archiv NPÚ, ÚOP Středních Čech, sign. P 259, str. 127–128), kde citováno ze SÚA-ZČ, České gubernium, všeobecná registratura, kart. 323/2230, sign. 15/173/7; PODLAHA 1908, 35–36 Bohoslužby se zde konaly až do roku 1890, kdy byly přeloženy do kostela sv. Palmácia v Budňanech.

V kostele Panny Marie byl oltář ikonograficky chybně popsán v roce 1884 Sedláčkovým průvodcem,<sup>85</sup> v jiném průvodci z roku 1885,<sup>86</sup> a znovu v Sedláčkových hradech 1889,<sup>87</sup> kdy zde však již probíhala Mockerova puristická obnova, a oltář se nacházel deponován jinde. V kostele Panny Marie jej zdokumentoval Neuwirth v knize o karlístejných malbách 1896,<sup>88</sup> [13] a také Chytil v roce 1897.<sup>89</sup> Není známo, kde se oltář nacházel během Mockerových restauračních prací, stal se však součástí jeho představy vytvoření hradního muzea, kdy počítal s umístěním oltáře do prvního patra Mariánské věže spolu s církevními ornáty.<sup>90</sup> Správce hradu Jan Střelba mezitím popsal oltář umístěný v přístavku císařského paláce, kde bylo obydlí kanovníků.<sup>91</sup>

Instalace hradního muzea vznikla v roce 1906–1907 podle návrhu Bohumila Matějky připomínkového Karlem Chytillem a Otokarem Hostinským<sup>92</sup> a oltář byl skutečně vystaven v tzv. císařově ložnici ve skleněné vitríně na podstavci při stěně.<sup>93</sup> Vystavené artefakty byly po roce 1920 konzervovány a reinstalovány, restaurace se týkala také Budňanského oltáře.<sup>94</sup> Tu provedl v obrazárně SVPU J. Bělohoubek za dozoru Vincence Kramáře v roce 1924.<sup>95</sup> Interiérová instalace byla do druhé světové války několikrát různě obměněna, exponáty byly různě přesunuty,<sup>96</sup> Budňanský oltář zůstal na svém místě až do nové instalace provedené v 50. letech. V roce 1948 byla zároveň zamítnuta žádost farního úřadu v Budňanech o navrácení Budňanského oltáře.<sup>97</sup>

Břetislav Štorm v letech 1955–1956 popsal oltář umístěný stále v tzv. císařově ložnici, ale v nové expozici s ním již dále nepočítal a umístil jej do sakristie kostela Panny Marie,<sup>98</sup> kde byl zdokumentován v rohu místnosti mezi oknem a krbem fotografií z 50. let,<sup>99</sup> a nacházel se zde až do roku 1978, kdy byl opět restaurován.<sup>100</sup> Další proměnu expozice hradu prodělala v 60. letech a především v roce 1978,<sup>101</sup> kdy se oltář přesunul do výklenku kaple svatého

---

<sup>85</sup> SEDLÁČEK 1884, 15. Střední desku popsal tak, že zde byl vyobrazen Ukřižovaný spasitel a sv. Palmácius a Václav „pod křížem stojící“. Další popis oltářních křídel však jasně potvrzuje ztotožnění s Budňanským oltářem.

<sup>86</sup> ČERNÍK 1885, 194.

<sup>87</sup> SEDLÁČEK 1889, 16.

<sup>88</sup> NEUWIRTH 1896, 80.

<sup>89</sup> CHYTIL 1897, 339. To se však v kostele P. Marie téměř jistě nenacházel, neboť zde probíhaly intenzivní rekonstrukční práce.

<sup>90</sup> KUBŮ 2013, 28.

<sup>91</sup> STŘELBA 1905, 16.

<sup>92</sup> JANČO 2013, 45.

<sup>93</sup> Ve 2. patře paláce, také nazývána ložnice Karla IV. nebo Karlova ložnice.

<sup>94</sup> To souviselo s péčí Zdeňka Wirtha, který byl v roce 1919 pověřen řešením památkové ochrany hradu a snažil se zajistit restaurování nejcenějších artefaktů. WIRTH 1921, 242.

<sup>95</sup> ŘEHOŘ 2015, 29; HOROVÁ 2006, 92.

<sup>96</sup> KUBŮ 2013, 31.

<sup>97</sup> Publikováno v SHP KARLŠTEJNA (Archiv NPÚ, ÚOP Středních Čech, sign. P 259, str. 335), kde citováno ze SÚA-ZČ, zemský výbor III, kart. 238, protokol zasedání z 12. 1. 1948.

<sup>98</sup> ŠTORM 2013, 41–42.

<sup>99</sup> Fotografie z archivu SÚPP je publikována v KUBŮ 2000, 54.

<sup>100</sup> RZ BUDŇANSKÝ OLTÁŘ 1978, nepag. Ludmila a Bohuslav Slánský.

<sup>101</sup> KUBŮ 2010, 64.

Mikuláše, což dokumentují fotografie z let 1984, 1991 a 1993.<sup>102</sup> Nová koncepce muzejní instalace v roce 1994 umístila Budňanský oltář do tzv. Rytířského sálu, aby připomínal výše zmíněné období, kdy byl sál využíván k sakrálním účelům.<sup>103</sup> Zde se nachází dodnes, zavěšen na stěně nalevo od kaple svatého Mikuláše.

## Objednavatelský kontext

Otázku objednavatele dosavadní bádání neřešilo. Přímý doklad o objednání neexistuje. Vzhledem k patronaci kostela se jako nejpravděpodobnější objednavatel jeví děkan karlštejnské kapituly, dále přichází v úvahu Karlštejnští purkrabí, kteří byli dva – jeden za panský a druhý za rytířský stav.<sup>104</sup> Vzhledem k nejasné dataci oltáře nabízí tato úvaha širší škálu osob zastávající tyto úřady v předpokládaném období.

Děkany karlštejnské kapituly byli Valentin Schopp (1491–1496), po něm neznámá osoba, která v roce 1498 obdržela peníze na pouť do Marseille, a následně Jan ze Stradouně (1501–1526).<sup>105</sup> Karlštejnským purkrabím byl za panský stav v letech 1460–1496 Beneš z Veitmile, po něm krátce 1496–1497 Albrecht Libštejnský z Kolovrat, a následně 1498–1504 Zdeněk Lev z Rožmitálu.

O kapitulním děkanovi Valentinu Schoppovi prameny mlčí. Jeho působení se však kryje s působením Beneše z Veitmile jako karlštejnského purkrabího. Ten byl jedním nejvlivnějších a nejmocnějších členů rady krále Vladislava, jeden z nejčastějších přisedících komorního soudu, a z nejzámožnějších mužů v Čechách, který např. neváhal půjčit peníze polskému králi Kazimírovi, ostatně byl také jedním z největších věřitelů i krále Vladislava.<sup>106</sup> Jeho donátorská činnost byla zřejmě rozsáhlá. Kromě pozdně gotické přestavby chomutovského hradu, stavebních úprav hradu Karlštejn a započetí stavby kostela svaté Barbory v Horní Vsi (Chomutov) můžeme jeho objednávky malířských či sochařských děl pouze domýšlet. Shodou okolností lze u těchto děl předpokládat norimberskou orientaci, což dokládá nedochovaná nástěnná výmalba Chomutovského hradu, pro kterou byl jmenovitě žádán jistý malířský Mistr Pavel z Norimberka, dlouhodobě působící v Chebu. Nechovanou výmalbu zde provedl nejspíše v letech 1487–1488.<sup>107</sup> S Benešovou objednavatelskou činností lze už jen spekulativně spojit sochu svaté Anny Samotřetí z kostela v Horní Vsi, stylově odvozenou z tvorby významné

---

<sup>102</sup> DUSÍK 1984, 126; DVOŘÁK 1991, nepag. obrazová příloha; KUTHANOVÁ 1993, 15 a 16.

<sup>103</sup> ŘEHOŘ 2015, 93–94.

<sup>104</sup> K zavedení dvou purkrabí AKČ 6, 247.

<sup>105</sup> BARTŮNĚK 1948, 37–38.

<sup>106</sup> MACEK 1992, 231–232, 248, 330–332; ŠTOREK 2003, 234–235.

<sup>107</sup> ROYT 2009, 68; GUBÍKOVÁ 2014, 290–291. V Chebu je malíř Pavel z Norimberka doložen v letech 1476–1500, a z pramenů vyplývá, že pracoval na velkém množství zakázek. Beneš o něj žádal chebskou městskou radu, kterou několikrát urgoval. Podrobněji NEUWIRTH 1895, 235–245 a HAMPERL 1992, 347–348.

norimberské dílny Mistra Cvikovského oltáře.<sup>108</sup> Zvolení malíře norimberské stylové orientace Benešem vzbuzuje otázky jeho případného vztahu k stylově rovněž norimbersky orientovanému Budňanskému oltáři. Již bylo zmíněno, že Beneš angažoval do prací na Karlštejně také stavitele (či spíše tesaře) Hanse Schaffera, kterého předtím, ve stejné době jako malíře Pavla, zaměstnal na přestavbě svého chomutovského sídla. Analogie je tedy jasná. Tento vztah bohužel nelze doložit, a i ostatní dvě dílenské práce (Průhonický a oltář křižovnického kláštera) by tedy bylo nutno považovat za importy do Prahy, což lze pouze spekulativně.<sup>109</sup>

Albrecht Libštejnský z Kolovrat byl karlštejnským purkrabím pouhý jeden rok, zatímco se mu dařilo zastávat i jiné z nejvýznamnějších postů v Českém království. Jeho donátorská činnost v oblasti umění byla významná, nelze ji však nijak vztáhnout k funkci karlštejnského purkrabího.<sup>110</sup> Kapitulním děkanem se zároveň tou dobou stal neznámý nástupce V. Schoppa, o kterém je známo pouze tolik, že šel na pouť do Marseille za svatou Máří Magdalenou.<sup>111</sup>

Od roku 1498 se stává karlštejnským purkrabím Zdeněk Lev z Rožmitálu, jehož donátorská činnost byla v jihozápadních Čechách velice rozsáhlá. Lze ji však sledovat pouze v této oblasti a až po roce 1508, kdy se stal nejvyšším purkrabím, respektive prostřednictvím památek datovaných do 2. či 3. desetiletí 15. století připisovaných špičkovým tvůrcům své doby v Čechách, např. Benediktu Riedovi, Mistru Zvíkovského oplakávání, nebo Mistru IP či dalším neznámým dílnám.

Až v roce 1501 pak nastupuje na místo kapitulního děkana Jan ze Stradouně, o kterém je toho známo relativně mnoho, pro jeho značné aktivity. Např. kvůli špatnému vyplácení platů pro děkanství z kutnohorské mince intervenoval u krále, ke kterému podnikl v letech 1502, 1516, 1519, 1523, 1525 cestu do Budy, Vídně a Prahy.<sup>112</sup> Nechal také posvětit nové přenosné oltáře či roku 1515 sepsal inventář liturgických předmětů.

V té době sílil také králův zájem o Karlštejn, jeho sakrální prostory a kapitolu, což lze doložit pravidelnými platbami jedné kopy grošů z kutnohorské mince denně, které byly navýšeny na dvě kopy roku 1504 s přípisem „*na opravu a kuchyni*“, a kapitula byla personálně rozšířena na děkana a dva kanovníky, s týdenním platem 2 kopy.<sup>113</sup>

<sup>108</sup> GUBÍKOVÁ 2014, 291. Sv. Anna Samotřetí je dle Renáta Gubíkové In: KLÍPA/OTTOVÁ 2015, č. kat. VII–14 datována do 90. let 15. st., a hypoteticky spojitelná s vybavením kostela v Horní Vsi, jehož datum založení je však nejasné. Tuto sochu proto nelze v dané věci považovat za závažný argument.

<sup>109</sup> K tomu více zde v kapitole „Otázka lokalizace dílny Mistra Budňanského oltáře“.

<sup>110</sup> S Albrechtem lze spojit nedochovaný oltář P. Marie, sv. Klimenta a Václava z pražské katedrály, který popsal Paprocký v *Diadochu* (PAPROCKÝ 1602, o stavu, 203), uvažuje se také jeho angažmá v objednaní výmalby horní části svatováclavské kaple (KRÁSA 1978, 308) připisované spekulativně Mistru Litoměřického oltáře. Naopak údajný Albrechtův portrét připisovaný Mistru Litoměřického oltáře nelze s donátorem nijak přesvědčivě spojit, jak vyplývá z recentního bádání (KUBÍKOVÁ 2016, 66–68).

<sup>111</sup> Jediným pramenem je zmínka v účtech kutnohorské mincovny, viz LEMINGER 1912, 168. „*Dicit I. knězi děkanovi karlštýnskému, kterýž šel na pout do Marsilí k S. Maří Magdaleně, 15 kp mdto dom. regis*“.

<sup>112</sup> BARTŮŇEK 1948, 38; TEIGE 1906, 60.

<sup>113</sup> BARTŮŇEK 1948, 39.

Ať už mířila objednávka od kohokoliv ze zmíněných, lze považovat za jisté, že záměrem bylo pořídit oltář do kostela pod katolickou správou v podobě karlštejnské kapituly. Všichni možní objednavatelé z řad šlechty se hlásili také, byť údajně s určitou vlažností (Beneš) ke katolické konfesi.

## Ikonografie

Triptych sestává celkem ze čtyř výjevů pašijového cyklu na vnějších stranách křídel, čtyř obrazů cyklu narození Krista na vnitřních stranách křídel a hlavním tématem je centrální obraz Bolestného Krista mezi svatými Palmáciem a Václavem, který odpovídá umístění retáblu na hlavním oltáři Budňanského kostela svatého Palmácia.

Bolestný Kristus je chápán jako syn Boha, který byl obětován, ale přesto žije, a nese souhrn všech znaků své oběti (trnová koruna, zranění, rána v boku, rány po hřebech, nahota). Jeho význam má eucharistické konotace, a kromě velkopáteční liturgie našlo toto téma uplatnění především při svátku Božího těla, potažmo při konkrétní devoci dílčích aspektů, jako je úcta ke Kristovým ranám, srdci nebo krvi. Ztotožnění obrazu s eucharistií spočívá ve významové rovině fyzická – celistvá přítomnost v eucharistii, tedy jako Bůh i člověk – přičemž fyzickou přítomnost zastupuje akcent hmotné, reálné tělesnosti, zatímco božskou zastupuje gesto ostentace ran jako zdrojů spásy.<sup>114</sup>

Jeho propojení s dalšími svatými, vyobrazenými společně s ním v jedné kompozici, sloužilo jako devoční obraz. Výjev má čistě symbolické znázornění, na rozdíl od narativně pojatých novozákonních scén na křídlech. Christologický – eucharistický akcent prostřednictvím v popředí stojícího bolestného Krista je propojen s patronátním akcentem svatého Palmácia, jemuž byl zasvěcen dotčený kostel a s akcentem zemského patrona svatého Václava. Monumentálně pojednané figury ovládající celou plochu malby jsou umístěny do neutrálního prostředí tvořeného zlacením. Přirozený prostor je ztracen ve zlatém pozadí, odkazující k nebeské sféře, k nadpozemskému bytí, a v souladu s honosnějším ozdobením vnitřní – sváteční strany retáblu, kterou bylo možno spatřit pouze o nedělích a při vybraných svátcích.<sup>115</sup> Nadpozemskost a slavnostnost výjevu umocňují tři andělé nesoucí, z nichž jeden nese kadidelnici, vnější znamení úcty, a další zvoní na zvonky, jejichž funkce byla spojena primárně se svoláváním k úctě.<sup>116</sup> Postavy jsou zároveň ukotveny k pozemskému povrchu, na který se promítají jejich stíny – odrazy tělesné (hmotné) podstaty.

Akcent svatých zemských patronů je podstatný. Svatý Václav zde zastupuje patronaci českého království, zatímco svatý Palmácius zastupuje patronaci říše, jakožto říšský – Trevířský patron. Pozoruhodné je, že je zde Palmácius svatému Václavu formálně připodobněn, jak

<sup>114</sup> RYWIKOVÁ 2008, 7–29, zejména str. 21, kde fyzickou a božskou přítomnost v obraze demonstruje na příkladu funkcí soch bolestných Kristů z radnic v 15. st.

<sup>115</sup> Dle KLÍPA/MUDRA/DÁŇOVÁ 2019, 146 to bylo obvyklé při běžném liturgickém provozu u standardního oltáře přibližně 1/5 dní z liturgického roku.

<sup>116</sup> FERGUSON 1966, 162.

typickou tváře, tak nasazením vévodského čepce, typického pro svatého Václava.<sup>117</sup> Oba svatí vojáci, a zároveň vládci (Palmácius byl údajně Trevírským konzulem) jsou si zde zcela postaveni na roveň, do role asistenčních figur bolestného Krista, eucharistického symbolu, včetně gest doporučení. Spojení těchto dvou patronů navazuje na místní karlovskou tradici úcty k oběma světcům, kterou ztělesňuje malba Tommasa da Modena, umístěná druhotně v oltářní stěně kaple svatého Kříže na hradě. Následování tradice a přihlášení se ke svatováclavskému kultu lze přičíst také kulturnímu klimatu, kdy za Vladislava Jagellonského panovala snaha odkázat se na slavné období Lucemburské vlády za účelem legitimizovat postavení nové dynastie, jíž byl představitelem.<sup>118</sup> Právě Karel IV. přenesl na Karlštejn roku 1356 z Trevíru Palmáciovy ostatky, a přítomnost světce a úcta k němu pomáhala budovat pouto mezi starobylým sídlem císařů Trevírem a novým centrem císařské moci. Jeho kult se však v Čechách nikdy nerozvinul, centrem úcty zůstal pouze Karlštejn a Budňanský kostel jako jediný nesoucí Palmáciovo patrocínium.<sup>119</sup>

Na vnitřních i vnějších stranách křídel nalezneme obvykle rozvržené cykly týkající se narození a pašijí Krista. Cyklus Kristova narození na sváteční straně obsahuje čtyři téměř obligátní výjevy Zvěstování, Narození, Obřezání a Klanění tří králů. Volba těchto čtyř témat z více zavedených výjevů novozákonního tématu mohla být motivována christologickým – eucharistickým akcentem.<sup>120</sup> Výraznější christologický důraz má pašijový cyklus vnějších stran křídel, sestavený ze čtyř nejfrekventovanějších výjevů Krista na olivetské hoře, Bičování, Ukřižování a Zmrtvýchvstání. Poměrně konvenční vyobrazení těchto scén je obohaceno poměrně vzácně se vyskytujícími motivy, které prohlubují charakteristiku zobrazených figur a interpretují tak blíže obsah sdělovaný recipientovi. Pomáhají charakterizovat figury či události o něco sofistikovaněji.

Nejpozoruhodnější je v tomto smyslu výjev Bičování Krista na vnější straně křídla, [9] viditelný při zavření oltáře. Velmi jednoduchá, obvyklá kompozice dvou biřiců trýznících Krista přivázaného ke sloupu je i přes svou kompoziční chudost motivicky velmi bohatá. Oba biřici jsou ozvláštněni neobvyklými atributy. První biřic je oblečen do zelenobílého nákladnějšího zdobného oděvu, který sám o sobě poněkud vybočuje ze zvyklostí pojednání oděvů tohoto oltáře. Až pitoreskní vzezření biřiců v pašijových scénách se objevuje s četností téměř samozřejmou, a to včetně rozmanitého odění. Tento typ oděvu je specifický svou bohatostí

---

<sup>117</sup> ŠMIED 2019, 67.

<sup>118</sup> ROYT 2002b, 227.

<sup>119</sup> ŠMIED 2015, 124–131.

<sup>120</sup> Cyklus týkající se narození Krista obsahuje v případě rozsahu čtyř výjevů častěji volbu scén Zvěstování, Navštívení, Narození, Klanění tří králů. Naopak shodně jsou zvoleny výjevy i na Křivoklátském oltáři s jinak Mariánským akcentem. Záleží na obsahu sdělení, který byl objednavatelem zadán, v korespondenci s konkrétním patrocínium.



a jeho nejbližší typovou analogii, byť také v jednodušší formě, nese biřic podávající rákosovou hůl ve scéně korunování trním na oltáři Hanse Raphona z Göttingenu.<sup>121</sup> [14, 15]

Nápadnou je však pokrývka hlavy jakoby tvořená hustě narostlým drobnějším listovím. Interpretaci ztěžuje nemožnost identifikace druhu listů, nicméně existují analogická zobrazení pro bližší charakterizaci biřice tímto způsobem. Např. na mladším obraze Korunování trním od Hieronyma Bosche (okolo 1510),<sup>122</sup> [16] kde je Kristus trýzněn dvěma vojáky a dvěma židy.<sup>123</sup> Vojáci jsou blíže charakterizováni specifickými atributy. Jeden má v turbanu zapletený šíp s širokým tupým zakončením používaný při lovu k ochromení zvěře, aby nemohla utéct loveckým psům, zatímco druhý biřic má kolem krku obojek s ostny, který k těmto psům odkazuje,<sup>124</sup> což má ve scéně korunování Krista trním jasný symbolický význam. Druhý biřic s obojkem má ale také na své pokrývce hlavy připnutou dubovou ratolest s žaludem. Právě dubové listí je zde interpretováno jako odkaz na pohanské rituály, při kterých bylo dubové listí používáno.<sup>125</sup> Dub jako strom byl v římské mytologii spojován s bohem Jovem, v germánské zase s Thorem, a má tedy pohanské konotace. V kontextu pašijí a mučednických scén může mít ale také symboliku utrpení.<sup>126</sup> Nelze však rozlišit, zda na budňanském obraze šlo skutečně o snahu znázornit listoví, či jde o odvození z „módních“ prvků. Podobně formovanou pokrývku hlavy má také biřic na grafickém jednolistu se shodným výjevem, datovaný okolo 1480, údajně české proveniencie, který se nachází vlepený do předešlého výtisku Schatzbehalteru z roku 1491 ve sbírce NK.<sup>127</sup> [17] Nutno připomenout, že Wolgemutova grafická ilustrace Schatzbehalteru byla využita jako kompoziční vzor pro Budňanský oltář.<sup>128</sup> Vizualní účinek střapců připomínajících listoví zde umocňuje dodatečné kolorování zelenou barvou. Prakticky stejné střapce byly

<sup>121</sup> KOTKOVÁ 2007, č. kat. 44. Jde pouze o typ odění, oltář jinak nemá s tím Budňanským žádnou bližší souvislost.

<sup>122</sup> Datace tohoto obrazu je určená, stejně jako většina Boschových obrazů, pouze na základě formální analýzy. Za nalezení této analogie děkuji Olze Kotkové z Národní galerie v Praze.

<sup>123</sup> CAMPBELL 2014, 155. Kristus byl nejprve trápen židy, a poté římskými vojáky. Lorne Campbell uvažuje, že Boschův obraz znázorňuje symbolicky obojí, přičemž dvě postavy lze na základě „civilního“ oblečení a fyziognomie označit za židy, zatímco dvě postavy charakterizované zbrojí lze identifikovat jako římské vojáky. Ti také skutečně nasazují korunu.

<sup>124</sup> SILVER 2006, 332 interpretuje psí obojek také jako odkaz k prorockému verši z žalmu 22: 17. „Smečka psů mě kruhem svírá, zlovolná tlupa mě obkličuje; sápe se jako lev na mé ruce a nohy“ Symbol lze vykládat víceznačně, propojení se symbolem šípu jako odkazem na lov dává obrazu bohatší význam. Muž s ochromujícím šípem – lovec – nasazuje trnovou korunu, muž s psím obojkem – lovecký pes – svou obět obkličuje a sápe se na ni. K žalmu 22 jako významnému inspirativnímu zdroji imaginace v pozdním středověku více MARROW 1977, 167–181.

<sup>125</sup> Obraz takto interpretovala Lorne Campbell (CAMPBELL 2014, 155); Lorne CAMPBELL In: MAROTO 2016, 216–217, č. kat. 15. Další z biřiců – židů má na své pokrývce hlavy hvězdu se srpem měsíce, který může odkazovat k orientu, východní symbolice, a k opaku – nepřátelství ke křesťanství.

<sup>126</sup> ROYT-ŠEDINOVÁ 1998, 97–98. Dle FERGUSON 1966, 35 byl dub pro svou odolnost symbolem víry a ctnosti křesťana čelit nepřizní.

<sup>127</sup> Rukopis v NK ČR, sign. 42.B.3 – Stephan Fridolin: Schatzbehälter der wahren Reichtümer des Heils, vytištěný 18. XI. 1491. Ke vlepenému grafickému jednolistu viz DELUGA 2000, inv. č. 4. Dřevořez 195x132mm. Stejnému rytci je připsána také grafika dodatečně vlepená na přední předešlého totožného výtisku.

<sup>128</sup> O tomto podrobněji v části věnované dataci oltáře a v následujících kapitolách.

využity jako „módní“ prvek odění biřice např. na pašijích z Karlsruhe (Bičování, Korunování trním). Biřic na grafickém listu navíc zaujímá stejné kompoziční schéma jako jiný biřic na Bičování z Pašijí z Karlsruhe, nicméně tato varianta kompozice biřice se objevuje ve výjevu Bičování již od 12. století. Naopak „módní“ prvky provizorního a výstředního oblečení společně s úšklebky, karikaturnost, ošklivost, příznaky nemoci, zkaženosti, jsou znaky určující charakter osob té nejnižší společenské třídy páchající hříchy.<sup>129</sup>

Dobovou analogii o bližší charakterizaci trýznitelů výstředními prostředky ilustruje např. Cranachův dřevoryt s výjevem martyria svaté Barbory, kde jeden z biřiců má za kloboukem zastrčenou lžici, symbolizující hříšnost či nestřídmost,<sup>130</sup> spíše však narážející na slovní hříčku „Löffel“ (lžíce) – „blázen“.<sup>131</sup> Motiv se šířil v grafickém médiu častěji, např. u Israhela van Meckenem<sup>132</sup> či u Mistra domácí knihy.<sup>133</sup>

A právě zpodobení druhého biřice na Budňanském Bičování nejspíše téma bláznovství či negativní charakteristiku rozpracovává dále. Na hlavě má namalován jakýsi černý otvor, ze kterého vytéká světlá tekutina, v podobě kapek podbarvených červeně (rukopisně shodně jako zakrvavené slzy bolestného Krista na témže oltáři).<sup>134</sup> **[18]** Zdá se, že jde o díru do hlavy či zranění, ze kterého cosi vytéká.<sup>135</sup> Obdobný motiv se objevuje buď jako součást zobrazení trepanace lebky při operaci hlavy<sup>136</sup> nebo na námětech nizozemského původu jako součást alegorie bláznovství – kamene, který je vyříznut z hlavy.<sup>137</sup>

Slavnou analogií, ke které je potřeba udělat kratší exkurz, je Boschovo Odstranění kamene bláznovství datované přibližně 1501–1505.<sup>138</sup> **[19]** Šarlatán s atributy neužitečnosti (obrácený trychtýř), řeže jinému muži do hlavy. Jde o pošetilou operaci, kdy se podvodník snaží vyříznout

<sup>129</sup> Tento princip na příkladu biřiců z pašijového cyklu z Karlsruhe ilustruje LÜDKE 2008, 36.

<sup>130</sup> NESPĚŠNÁ HAMSÍKOVÁ 2016, 96, reprodukce na str. 95. Tento motiv, stejně jako pojetí dalších figur na dřevorezu, interpretuje autorka jako inspirovaná z nizozemského prostředí, konkrétně dílem Hieronyma Bosche, jehož dílo Cranach znal z autopsie (viz pozn. 115 na téže straně).

<sup>131</sup> DIENSTBIER 2016, 355. Lžici jako atribut bláznovství můžeme najít dokonce na nástěnné malbě Posledního soudu v Srbcí ve středních Čechách, viz též VŠETEČKOVÁ 2011, 291–292.

<sup>132</sup> TIB 10, 95.

<sup>133</sup> KOK 1985, 198, obr. č. 96.

<sup>134</sup> Tento nesehnatelně identifikovatelný a popsateľný motiv chybí v jinak velmi podrobném Neuwirthově popisu maleb – NEUWIRTH 1896, 81.

<sup>135</sup> Za pomoc s identifikací tohoto motivu a jeho propojení s motivem kamene bláznovství děkuji paní doktorce Olze Kotkové z NG v Praze, prof. Paulu Vanderbroeck z univerzity v Lovani.

<sup>136</sup> Trepanaci lebky vyobrazil lékař a vynálezce Giudo da Vigevano v rukopise *Anathomia Designata per Figures* (plate XI), z roku 1345. Následně lze nalézt několik dalších příkladů v iluminacích. Mnohem sofistikovanější trepanaci vyobrazuje dřevorez v tisku *Handywarke of surgeri* z roku 1525. Na území Čech bylo nalezeno minimálně 51 lebek se stopami trepanace, z nichž většina pochází z období středověku, a v řadě případů byla trepanace vedena z boční strany skrze temenní kost (LIKOVSKÝ/MALYKOVÁ/BRZOBOHATÁ/STRÁNSKÁ 2010, 13–32) Přesné důvody těchto zákroků nejsou zcela uspokojivě určeny. Některé případy lze spojit s léčbou krvácení do mozku.

<sup>137</sup> Vyobrazení z 16. st. s touto tematikou (Bosch, jeho následovník v NG v Praze, Hemessen, Bruegel,...) lze interpretovat ve spojení s mentální retardací, bláznovstvím či naivitou. Existovalo holandské rčení o osobě divného či výstředního chování, že má „kámen v hlavě“. Potulní šarlatáni zneužívali důvěřivosti venkovanů a prodávali falešné odoperování kamenů z hlavy (HALL 1991, 314)

<sup>138</sup> Pilar Silva MAROTO In: MAROTO 2016, 356–363, č. kat. 51.

domnělý kámen bláznovství z hlavy blázna, způsobující jeho problémy. Výjev vychází z metaforického obrazu, že pošetilost a bláznovství způsobuje obtěžující kámen rachotící v hlavě. Přitom všichni účastníci výjevu jsou si v pošetilosti rovnocenní – jak onen blázen, tak každý, kdo věří, že bude taková operace úspěšná. Šarlatánský operatér je charakterizován stejně „hloupě“ jako ostatní. Výjev navíc rámuje veršovaný nápis, který sděluje slova muže podstupujícího operaci: „Mistře, vyřízni ten kámen, mé jméno je Lubbert.“<sup>139</sup> Toto venkovské jméno fungovalo v Nizozemské literatuře jako charakteristika jednoduchého, mimořádně hloupého člověka, čímž se završuje mnohočetný odkaz tohoto výjevu k bláznovství. Motiv je dobře znám z mladší doby od Quentina Massyse, Pietera Bruegela st. nebo Jana van Hemessen.

Motiv „díry do hlavy“ či krvácejícího zranění na hlavě biřice v kontextu pašijových scén je však, zdá se, velmi vzácný. Analogii můžeme nalézt na výjevu korunování trním z pašijového cyklu malíře hornorýnské školy z NG,<sup>140</sup> [20] který je doslovně přesným převedením grafiky Mistra AG do malířského média, včetně nejmenších detailů. Krvácející zranění na hlavě biřice podávajícího Kristu rákosovou hůl je tak téměř jedinou inovací oproti předloze. Další analogií je biřic z Nesení kříže hlavního oltáře kostela svatého Jana Křtitele v Schlüsselfeldu od Wolfganga Katzheimera (okolo 1480),<sup>141</sup> či biřic z Korunování trním na Hersbruckém oltáři, jehož autor – Mistr Hersbruckého oltáře – bývá spojován s bamberskou dílnou Wolfganga Katzheimera.<sup>142</sup>

Zmíněné analogie byly vybrány jako příklady, kdy jsou zobrazené figury konkrétně charakterizovány jakýmiis atributy. Pointou těchto některých zdánlivě neobvyklých ikonografických motivů je charakterizovat určité figury v negativním světle. Biřicové, Kristovi pašijoví trýznitelé, jsou svou rolí už v základu vnímání jako negativní. Jejich negativní role může být umocněna a zároveň významově obohacena vykreslením jejich charakteru jako blázna či pošetilce. Vrátime-li se k obrazu Bičování z Budňanského oltáře, nalezneme zde sice formálně nedokonalou, ale přesto v principu stejnou významovou charakterizaci, kdy je negativní role biřiců umocněna a úžeji popsána recipientovi. Biřicové jsou vykresleni jako pohané, což skutečně byli, navíc ale také jako ti, kteří si počínají pošetile, jako blázni, při trýznění Krista. Pokrývka hlavy z listí může odkazovat k pohanské symbolice, díra v hlavě zase k vyříznutému kameni bláznovství – nesmyslné operaci, které se pošetilý biřic podrobil. Charakterizace biřiců prostřednictvím imaginace středověkých obrazů není vůbec výjimkou, nezdědka se můžeme setkat např. a alegorickými atributy, odkazujícími k žalmu 22, který byl pro středověkou

---

<sup>139</sup> SILVER 2006, 155–157. V originále „Meester snijt die keye ras, Meijne name is Lubbert das“.

<sup>140</sup> KOTKOVÁ 2007, č. kat. 111.

<sup>141</sup> SUCKALE 2009 II, Kat. 57, obr. 926.

<sup>142</sup> SUCKALE 2009 II, Kat. 18, obr. 772.

imaginaci pašijových výjevů inspirativní.<sup>143</sup> Týká se to jak samotných figur biřiců, tak charakterizace děje jako takového, přidáním alegorického odkazu, např. v podobě psa.<sup>144</sup>

Pošetilost byla v této době chápána jako rovnocenná neřesti a zlému chování, a ty byly společně zahrnuty do konceptu bláznovství. Vrcholný středověk vytvořil mentální spojení mezi ctností a moudrostí, stejně tak opozitní spojení mezi neřestí a hloupostí (pošetilostí) – tato protikladná dvojice se pak nadále rozvíjela. V závěru 15. století byla významným projevem tohoto konceptu např. *Loď Bláznů* Sebastiana Branta (1494), kombinující středověkou tradici se šířícími se idejemi humanismu, jejíž obsah představoval jakousi sbírku charakterů bláznovství. Ty představují mimo jiných také sedm smrtelných hříchů, ovšem zároveň i relativně běžné projevy prostého nemorálního chování.<sup>145</sup> Jak intelektuální, tak i morální defekty tak byly sjednoceny společným jmenovatelem bláznovství.<sup>146</sup> Tyto charaktery pronikly široké umělecké tvorby nejen výtvarného charakteru v patnáctém, a především šestnáctém století, a to také v symbolickém inverzním chápání reality. Dá se říct, že bláznovství či pošetilost byl široký koncept, který zahrnoval projevy zla, neřesti, nemorálního chování, a samozřejmě také prosté hlouposti a omezenosti. V tomto rámci tvořil např. typicky již zmíněný Hieronymus Bosch složitý a mnohvrstevný symbolický význam svých obrazů, přičemž prakticky využíval identifikace hříšníků jako hloupých a pošetilých, mentálního propojení neřesti a zla s hloupostí a pošetilostí.<sup>147</sup>

Ikonografickou bohatost výjevu *Bičování na Budňanském oltáři* však doplňuje ještě jeden neobvyklý motiv. Zmíněný biřic se zraněním hlavy (kamenem bláznovství?) má jednu ruku zdviženou do vzduchu, v pohybu, jako by se měla dotknout, či spíše se právě dotkla Krista – na dlani jeho ruky jsou krvavé skvrny. Na Kristově rameni, poblíž kterého tento biřic stojí, se nacházejí rovněž skvrny krve. Kristus je kapkami krve prýšící z drobných ran pokryt celý, pouze na tomto rameni jsou však kapky pojednány jako širší skvrny. Snad právě toho místa se biřic dotkl, a jeho dlaň se tak zbarvila Kristovou krví. **[21]** Biřicové s obdobným gestem se objevují na výjevu *Bičování* běžně, zde však zjevně chybí v ruce důtky či metla, kterou by takto zvedal do vzduchu. Stejně postavení těla na totožném výjevu má biřic v iniciále tzv. *Žaltáře karlštejnské kapituly* z doby 60. let 14. st., kde však důtky drží.<sup>148</sup> **[22]** Kromě toho lze pozorovat, že tento kompoziční typ biřice se na výjevu *Bičování Krista* objevuje asi již od 12. st., ve druhé polovině 15. století však již mizí a nahrazuje ho široká škála nových typů.

<sup>143</sup> MARROW 1977, 169.

<sup>144</sup> MARROW 1977, 174. Vyobrazení psa má vést k přesnější charakterizaci Kristových trýznitelů ve smyslu psa jako nepřítele Krista, prezentovaného v žalmu, a v řadě středověkých pašijových textů.

<sup>145</sup> Vanderbroeck 2016, 95–96; Brukner 1972, nepag.

<sup>146</sup> BRANT/KROLOP/RICHTEROVÁ 1973, 152–153.

<sup>147</sup> Vanderbroeck 2016, 96; PILAR Silva Maroto In: MAROTO 2016, 356–363, č. kat. 51., pozn. 2. Typickým a ikonickým příkladem takové tvorby je již zmíněné *Boschovo odstranění kamene bláznovství*.

<sup>148</sup> Knihovna Národního muzea, XVI 18 A, fol. 28r. Matějček 1924, 239 určil, že tento rukopis vznikl pro benediktinský klášter sv. Jiří, v 15. st. však byl využíván karlštejnskou kapitulou na hradě, a za tím účelem do něj bylo zasahováno, např. připsáním některých svátků – sv. Palmáce, a nekrologií dobrodinců.

Lze se proto domnívat, že jde o záměrné vyjádření obsahu. Nejjednodušší interpretací bude patrně ukázání na viníka v souladu s akcentováním negativní role postavy – že biřic „má na rukou jeho krev“.<sup>149</sup> Při spekulativním hledání hlubšího smyslu by mohlo jít o propojení smyslu novozákonní oběti v kontextu navazujícím na starozákonní obětí. Krev obětních zvířat byla prolévána lidskou rukou, poté, co byla těmto zvířatům položena ruka na hlavu, aby došlo ke zproštění viny.<sup>150</sup> V tomto smyslu byl skutečně obětován také Kristus a Budňanský výjev smysl obou obětí ztotožňuje. Případný eucharistický kontext krve na rukou biřice pak může odkazovat na možnost vykoupení hříšníka Kristovou krvavou obětí.

## Datování

Výjev Uvedení páně do chrámu z oltářního křídla do podrobností využívá kompoziční schéma i mnoho detailů grafiky vytištěné v tzv. Schatzbehalteru roku 1491 v Norimberku.<sup>151</sup> [52] Rozšíření titulu bylo značné, a jeho znalost v pražském prostředí dokládá dřevoryt v tzv. Kališnickém pasionálu od Tiskaře pražské bible z r. 1495 s výjevem Uvedení páně do chrámu, který je zjednodušujícím převzetím výjevu ze Schatzbehalteru. [53] Všechny ostatní malby takovou datační podporu při srovnání s jinými díly neposkytují, formální výraz maleb, odpovídá uváděné dataci do 90. let 15. st., a nebrání ani méně pravděpodobným širším datačním možnostem. Jak již analyzoval Jaroslav Pešina, odpovídá datace do 90. let především odvozením z norimberského malířství Wolgemutova okruhu.

Protože byl retábl objednan na hlavní oltář v presbytáři kostela svatého Palmácia v Budňanech, mohlo se tak stát nejpravděpodobněji až po novém zaklenutí tohoto prostoru sklípkovou klenbou. Předpokládá se, že kostel byl významně poničen husity,<sup>152</sup> a zároveň se činnost karlštejnské kapituly, zajišťující zde bohoslužby, výrazně utlumuje a ve druhé třetině století vytrácí z pramenů.<sup>153</sup> Po husitských válkách až do konce století byla zredukována na děkana a možná jednoho kanovníka. Teprve až v roce 1513 udělil král Vladislav děkanovi právo přijmout dva kanovníky a zajistil lepší financování kapituly.<sup>154</sup> Na základě této spoře pramenně doložené situace lze tušit, že kostel zůstal poničen až do fáze stavební úpravy, jejíž součástí byla sklípková klenba.

Datace sklípkové klenby je však zcela nejasná. Na hradě Karlštejně probíhaly stavební úpravy a rozšíření jeho purkrabství za purkrabího Beneše z Veitmile již od roku 1485, zahrnující také budování sklípkových kleneb. Klenutí presbytáře kostela bylo údajně provedeno v souvislosti a po dokončení stavebních úprav na purkrabství, teoreticky snad až okolo roku

<sup>149</sup> Za podnět děkuji Mgr. Janu Dienstbierovi, Ph.D.

<sup>150</sup> LURKER 1999, 116.

<sup>151</sup> FRIDOLIN 1491, fig. 35.

<sup>152</sup> Kostel však nebyl vyloženě zničen, neboť se dochovalo jeho původní zdivo Karlovského založení, včetně oken, viz SOMMER 1992, 21.

<sup>153</sup> BARTŮNĚK 1948, 36. Kapitula měla dle zprávy z roku 1413 zajišťovat bohoslužby v tomto kostele – TEIGE 1906, č. 34.

<sup>154</sup> BARTŮNĚK 1948, 20.

1500. Technologicky se od dalších karlštejských sklípkových kleneb liší použitím lomového kamene, je však přesto považována za dílo stavitelů kleneb purkrabství. Stavební prvky na Karlštejně z této fáze se shodují s provedením těch z Chomutovského hradu, kde jeho majitel – opět Beneš z Veitmile – prováděl rozsáhlou přestavbu už v 80. letech, snad za účasti části míšeňské hutě. Tamní sklípkové klenby jsou sporně připisovány Hansi Schafferovi z Chebu, který je tam doložen od roku 1487, a který byl v roce 1490 povolán na Karlštejn, aby pro krále dělal dvě místnosti a věž, kde jsou uloženy zemské desky.<sup>155</sup> Schafferova role ve stavebnictví je však nejasná<sup>156</sup> a zdá se, že ve skutečnosti šlo pouze o tesaře, jehož práce by tedy spočívala v tvorbě bednění či krovu. V takovém případě lze považovat karlštejské stavby krátce po roce 1490 již hotové, snad kromě střechy. To odpovídá také zavedením pravidelných plateb z kutnohorské mincovny, od roku 1491 týdně 9 kop a 13 grošů purkrabímu na kuchyni, z čehož se lze domnívat, že tou dobou zde Beneš začal skutečně sídlit.<sup>157</sup> V takovém případě lze posunout dataci klenby presbytáře Budňanského kostela již do počátku 90. let.

Vzhledem k závislosti oltáře na vydání Schatzbehälteru a sklípkové klenbě presbytáře je možné oltář datovat skutečně již od roku 1491 až do doby kolem roku 1500. Pravděpodobněji se však jeví starší část tohoto rozmezí, pokud věříme tomu, že klenba v kostele vznikla v závislosti na působení huti na hradě. Oltář by vznikl prakticky současně s klenbou. Stylová stránka maleb umožňuje i mladší dataci k roku 1500, tedy k počátku působení kapitulního děkana Jana ze Stradouně (1501–1523), za kterého kapitula zaznamenala výraznější hospodářský i institucionální rozvoj.<sup>158</sup>

---

<sup>155</sup> RADOVÁ–ŠTIKOVÁ 1958, 225; RADOVÁ/RADA 1998, 64, 185–186; RADOVÁ–ŠTIKOVÁ 2001, 76; GUBÍKOVÁ 2014, 289–290. Stavební úpravy purkrabství probíhaly v souvislosti s nově vzniklou povinností purkrabího na hradě bydlet k roku 1485, která nabyla platnosti 1488. Z Kutnohorské mince jsou zaznamenány pravidelné platy, zvláště je uvedeno k roku 1487 zaklenuť dvou místností v přízemí velké věže. SHP Budňanského kostela, které mělo proběhnout v rámci projektu výzkumu venkovských kostelů NPÚ, nebylo provedeno nebo dodáno (viz materiál „Výzkum venkovských kostelů v Čechách“ uložený v NPÚ, ÚOP v Praze, 2005). V evidenci NPÚ se nachází pouze záznam, že byla provedena historická rešerše, která však není k nalezení.

<sup>156</sup> GUBÍKOVÁ 2014, 290 shrnuje pramenné doklady o Schafferovi.

<sup>157</sup> Už od roku 1483 z mincovny proudí pravidelné platby purkrabímu na „holomky“ 6 kop a 47 grošů, od roku 1485 se eviduje pravidelná týdenní platba 1 kopy grošů „na Karlštejn“. Viz LEMINGER 1912, 158.

<sup>158</sup> Přehled kanovníků podává BARTŮNĚK 1948, 38.

# Průhonický oltář

90. léta 15. století.

Lipové dřevo, 144,5x46,5 cm křídla.

NG v Praze, inv. č. O 1332–1335 (dříve OP 1731–1734).

Původně na hlavním oltáři v kostele Narození Panny Marie v Průhonicích, 1922 odprodáno do SVPU, následně majetkem NG až doposud.

Levé pevné křídlo ze zadní strany parketáž, poškozený štítek s číslem „59“, a štítek „Národní galerie v Praze O 1332“. Pravé pevné křídlo má dochovanou zadní stranu, na níž patrná barevná skvrna a stopy po červenohnědé a černé kresbě, štítek s číslem „60“ a štítek „Národní galerie v praze O 1333“.

**Restaurování:** chybí záznamy; před několika lety provedena provizorní fixace lokálními přelepky; Technologický průzkum 2013 Denisa Cirmaciová; technologický průzkum proveden asi 2017 – dokumentace nedostupná.

**Literatura:** PODLAHA 1907, 146; KRAMÁŘ 1930, 5; PEŠINA 1940a, 108–109; PEŠINA 1950, 36, č. kat. 107.–112., obr. 62; STANGE 1958, 141; PEŠINA 1960, 128; NEJEDLÁ 1964, 307; KOTRBOVÁ 1977, 10; KOTRBOVÁ 1991, 12; PEŠINA 1967, 247–250; KROPÁČEK 1983, 629; CHLUMSKÁ/ROYT 2001, č. kat. 25; CHLUMSKÁ/ŠEFCŮ/TŘEŠTÍKOVÁ/PECHOVÁ 2010, 4, 13; KETMANOVÁ 2010, 74, 80; ANTUŠKOVÁ/VERNEROVÁ/CHLUMSKÁ/DÁŇOVÁ/TŘEŠTÍKOVÁ/ŠEFCŮ 2016, 204; ŠEFCŮ/PITTHARD 2017, 98–99, 104–105.

## Stav dochování<sup>159</sup>

Z oltářního celku se dochovalo pouze torzo v podobě čtyř desek, z nichž dvě jsou oboustranně malovány. Jde o pár pevných a pohyblivých křídel běžného formátu. Střed oltáře a predela se nedochovaly. Malby křídel obsahují drobné přemalby a retuše poškození, nesou stopy po opálení svíčkou. Poškození a retuše se týkají převážně draperií a objektů v prostředí, obličejové partie zůstaly většinou kompaktní. Nejsilněji byla poškozena místa s pastózními nánosy barvy. Oblasti s tlačným cínovaným reliéfem byly po jeho silném poškození zcela plošně přemalovány ornamentální imitací brokátové látky. Polychromie rámu se místy odlupuje, někde již odpadá. Desky dočasně opatřeny na několika místech přelepky. Ve 20. letech byla vytvořena kopie oltáře.

## Popis

Při otevřené pozici oltářních křídel se na nich okolo nedochovaného středu retáblu odvíjel cyklus pojednávající o Kristově narození, čtený od levé horní části po směru hodinových ručiček.

První obraz Zvěstování [23] je zasazen typicky do interiéru, který je zde prostorově i motivicky proveden v jednoduché formě. V této jednoduché formě vynikne detailně

<sup>159</sup> Dle sdělení kurátorky sbírky starého českého umění je v plánu desky v dohledné době restaurovat.

zpracovaný mobiliář, jako zdobený povrch pulpitu, řezby slepých kružeb stolu a sklenice se zlatým lemem a natavenou štípanou páskou na něm stojící, či baldachýn tvořící pozadí Panny Marie. Jde o klasickou kompozici zvěstujícího anděla v bílém šatu se zdobeným pláštěm, zde zdobeného poničeným cínovaným reliéfem, s typickým gestem žehnání a žezlem obtočeném páskou s nápisem „ave Maria“. Marie se nachází v typickém pokleku s rukama překříženými na hrudi, oblečena do červeného šatu a modrého pláště se zlatou podšívku rozprostírajícího se v lomených záhybech kolem ní. Průhled do exteriéru je vyplněn zlacením, respektive stříbrnou plochou s dekorativním puncováním, které bylo zlacením překryto, a je odhaleno poškozením.

Dalším obrazem cyklu je Narození Krista, [24] zasazené do typické architektury znázorňující stáj. Mezi jejími zřetelnými kameny prorůstá vegetace a průhled od exteriéru je uzavřen zlacenou plochou. Jde o konvenční kompozici klečící Marie se sepjatýma rukama před novorozeným dítětem položeným na zemi. Výjevu přihlížejí vůl a osel, v pozadí se nacházejí jesle vytvořené z vyhloubeného kmene. Ve vstupu do prostoru klečí Josef se zapálenou svící.

Následuje výjev Klanění tří králů, [25] opět ve zcela tradičním konvenčním kompozičním typu, kdy nejstarší král, vyobrazený z profilu, klečí, zatímco mladší, vyobrazený frontálně, stojí za ním, a černý nejdále od Marie. Marie je přijímá sedící, s malým Ježíškem posazeným v klíně, nohu přes nohu, hledícím vzhůru. Celý výjev je zasazen do ruinózní architektury, skrz kterou je průhled do exteriéru vyplněn zlacením.

Cyklos je zakončen Uvedením Ježíše do chrámu. [26] Scéna je zasazena do prostorově vyvedeného interiéru charakterizovaného křížovými žebrovými klenbami jako chrám. Průhledy do pozadí jsou vyplněny zlacením. Uprostřed je oltářní mensa pokrytá textilií s barevnými třásněmi po krajích. Kolem něj je shromážděna skupinka postav. Ústřední figurou je velekněz uprostřed, který má nasazenou typickou židovskou špičatou pokrývku hlavy, se znaky na zlatém lemu napodobujícími hebrejský nápis. Velekněz přidržuje jednou rukou malého Ježíška, sedícího na oltářní mense s nohou překříženou přes nohu a vztahujícího se jednou rukou k matce Marii stojící s gestem modlitby na levé straně mensy.

Při zavřeném pozici pohyblivých křídel se na nich odehrává pašijový cyklus, respektive jeho závěrečná fáze s akcentem vzkříšení. Cyklus je čten od spodní levé části ve směru hodinových ručiček.

Prvním výjevem cyklu je Nesení kříže [27] s typickou kompozicí i motivy zcela převzatými ze schématu, které uplatnil Martin Schongauer v grafickém listě. Kristus v centru nesoucí hrubě otesaný kříž z kulatiny (na rozdíl od jinak formovaného kříže, na kterém je v následujícím výjevu ukřížován), předává Veronice roušku, ne které je otisknuta jeho pravá podoba. Je veden biřici, jeden ho vede na laně, druhý ho pohání zezadu bitím. Celý výjev je zasazen do exteriéru, průvod jde po hliněném povrchu s kamením a trsy trávy, mezi kterými se plazí opačným směrem šnek. V pozadí je naznačena masivní architektura bran města, ze kterého průvod vychází, s průhledy do otevřeného nebe, které jsou vyplněny stříbrnou plochou s dekorativními puncy.



Následuje výjev Ukřižování. **[28]** Jde o jednoduchý redukováný typ s Pannou Marií a sv. Janem. Kristus se zavřenýma očima oděný do bederní roušky, jejíž jeden cíp spadá podél těla a tvoří nevýrazné záhyby, je s asistenčními figurami situován do otevřené krajiny tvořené jednoduše vzdálenými kopci porostlými stromy, bez dalších detailů. Schází zde i častá silueta Jeruzaléma, pro kterou by byl dostatek místa. Plocha nebe je zdobena stříbrným pozadím s puncováním.

Dalším výjevem je Zmrtvýchvstání, **[29]** vyvedené opět v zjednodušeném kompozičním typu. Kompozici určuje stojící Kristus v červeném plášti s patrnými ranami po hřebecích, s gestem žehnání a s praporcem. Je umístěn před otevřenou tumbu, kolem které se nachází tři vojáci ve zbroji. Dva z nich spí, pouze voják nalevo hledí na Krista. Prostor není kromě tumbu nijak definován, výjev je umístěn opět na stejné stříbrné pozadí s puncováním.

Posledním výjevem cyklu je Nanebevstoupení Krista, **[30]** opět v konvenčním kompozičním schématu. Uprostřed scény se nachází jakási miniaturizovaná hora či skalisko s travnatou plochou, na níž Kristus zanechal své stopy, zatímco se vznáší do oblak v horní části kompozice a jsou z něj vidět již jen jeho chodidla a část draperie. Kolem skaliska jsou soustředěni apoštolové a Panna Marie. Nebeské pozadí je opět tvořeno stříbrným pozadím s puncováním.

Pevná křídla, viditelná při zavřeném stavu, zobrazovala kolem pašijového cyklu na pohyblivých křídlech cyklus týkající se dětství Panny Marie. Začíná v horní části levého křídla a pokračuje ve směru hodinových ručiček.

Cyklus začíná setkáním Jáchyma a Anny u zlaté brány. **[31]** Jáchym, oblečen do pláště s kožešinovou podšívkou zdobený dnes zničeným cínovaným reliéfem, podává ruku Anně stojící naproti němu, zatímco druhou rukou ji přidržuje. Scéna je tradičně zasazena do krajiny před architekturu spíše symbolicky znázorňující městskou bránu s padací mříží. Mírně kopcovitá krajina ubíhá ke vzdálenému horizontu, je porostlá stromy, mezi nimiž se nacházejí pasoucí se zvířata. Na méně vzdáleném kopci je umístěna opět malá vzdálená postava Jáchyma vzhlížejícího k nebesům (zřejmě přijímajícího zvěst od anděla). Nebe je zakryto stříbrným kovem zdobeným puncováním.

Následuje scéna Narození Panny Marie situovaná do interiéru domu. **[32]** Jediný průhled oknem ven je vyplněn stříbrným pozadím s dekorativním puncováním. Prostor je vyplněn diagonálně situovanou postelí, na které v polosedu spočívá Anna držící novorozenou Pannu Marii v náručí. Je přikryta pokrývkou traktovanou četnými, spíše dekorativně položenými záhyby a opírá se o bílý polštář zdobený modrozelenou sítí čar. U lože jí asistuje ženská figura přidržující přikrývku. Na protější straně je vedle lože stůl s odloženým pohárem černé barvy s diagonálním dekorem, stejně formovanou miskou a lžící.

Další scéna pojednává o Mariině uvedení do chrámu. **[33]** Prostor zde není nijak naznačen, chrám je identifikován pouze oltářní mensou s retáblem, vyvýšenou na patnácti stupních, po kterých malá Marie stoupá s gestem modlitby. Na mense pokryté bílou textilií s třásněmi se nachází trojdílný křídlový retábl, na němž lze ve středu identifikovat korunovanou Pannu Marii

s dítětem a po stranách svatou Apolenu a svatou Barboru, v trojúhelných nástavcích pak polopostavy proroků. Za oltářem stojí velekněz se špičatou pokrývkou hlavy, vedle něj pak Jáchym s Annou, a na opačné straně neznámá postava s černým šálem a červenou čapkou.

Cyklus je zakončen výjevem, kdy je mladá Marie navštívena Alžbětou. [34] Jde o zcela typickou kompozici, kdy se v popředí setkávají obě ženy proti sobě, podávají si ruce, a za nimi se otevírá pohled do krajiny. Zde je do krajiny umístěno výrazné skalisko porostlé trávou, dále stromy a v dále se rozkládá město.

Všechny jednotlivé obrazy jsou upevněny v původních rámech. Vnitřní strany křídel mají rámy zlaceny, pouze vnější hrana je nabarvena červeně. Vnější strany pohyblivých křídel mají rámy černé, zdobené monochromně a plošně šedými siluetami květin. Vnitřní hrana při malbě samotné je natřena červeně. Pevná křídla mají obdobně řešené černé rámy, pouze vnitřní hrana rámu je postříbřena.

## Provenience a objednatelský kontext

Starší literatura uvedla, že oltář pravděpodobně pochází ze zámeckého kostela Narození Panny Marie v Průhonících, šlo však pouze o domněnku. Křídla oltáře lze v kostele spolehlivě doložit fotografiemi od 90. let 19. století umístěná na hlavním oltáři.<sup>160</sup> [35] Fotografie byla pořízena jen krátce po celkové puristické rekonstrukci kostela realizované Jiřím Stibralem v letech 1889–1892, záhy po provdání dědičky Průhonického panství Marie Antonie Gabriely Nostitz-Rieneck za Arnošta Emanuela Silva-Tarouccu, která zahrnovala také odkrytí nástěnných maleb. Během rekonstrukce byl na hlavní oltář umístěn Průhonický oltář, respektive jeho torzo v chybné adjustaci. Pár pevných a pár oboustranných pohyblivých křídel byly sestaveny tak, že levé a pravé byly stranově zaměněny, zřejmě z důvodu absence střední části oltáře, kterou se nyní staly malované strany pevných křídel. S umístěním oltáře se počítalo již při plánování rekonstrukce, kdy se jeho dobře identifikovatelná podoba objevuje na Stibralových návrhových plánech.<sup>161</sup> [36]

Protože po rekonstrukci se oltář nacházel již v torzálním stavu, lze předpokládat, že se před rekonstrukcí nacházel jinde, již nebyl kompletní, a na mensu hlavního oltáře bylo umístěno mladší dílo. Tomu odpovídá také absence oltáře ve zmíněných Stibralových plánech zachycujících stav před rekonstrukcí, [37] v kontrastu s návrhem rekonstrukce. Z pramenů lze vyčíst, že zámek se zázemím byl ve 30. letech 17. století obnovován po škodách způsobených devastací vojsky za třicetileté války.<sup>162</sup> Přednostně byl obnoven kostel, do kterého bylo

<sup>160</sup> Fotografie publikována v Podlaha 1907, 145.

<sup>161</sup> NÁVRH NA RESTAURACI, PPOP–991–5–1376, uložený na GnŘ NPÚ v Praze. Obrazy nejsou zakresleny, ale z tvaru a rozložení oltářní konstrukce lze Průhonický oltář jasně rozeznat.

<sup>162</sup> KAŠIČKA/NOVOSADOVÁ 1978, 325. Roku 1636 panství zakoupil rytíř Anton Binago. V kupní smlouvě je uvedeno, že z důvodu poničení je cena panství poloviční než v předchozích letech – „*dědictví skrze lid vojenský spustlé a ruinýrované*“. K popisu stavu poškození kupní smlouva v deskách zemských – DZV 299 H27. Se svým synem Augustinem panství vlastnil až do roku 1656, a do té doby provedl řadu stavebních zásahů.

pořízeno nové vybavení, což dokládá nápis na již neexistujících dveřích s letopočtem 1636. Lze předpokládat, že byl kostel vybaven toho roku novým, barokním oltářem, který společně s dalším vybavením i zmíněnými dveřmi zanikl při výše uvedené puristické restauraci. To ostatně dokládá též nejasně datovaný popis Průhonic, včetně kostela, z doby před puristickou restaurací, kde se uvádí, že „*vnitřní zařízení svatyně pochází z r. 1636*“, a že „*ještě asi v roce 1862 nalézaly se v chrámě zajímavé zbytky krásného oltáře z poslední doby 15. století a byly ceny umělecké*“.<sup>163</sup> Kronika obce Průhonice ze 30. let 20. století opakuje tuto podstatnou informaci z neznámého zdroje obšírněji: „*Ještě asi v roce 1862 nalézaly se ve chrámě, jehož nářadí jest chudé, zajímavé zbytky krásného oltáře z poslední doby 15. století, kteréž tenkrát k zašalování pozdějšího, nevkusného hlavního oltáře sloužiti musely a byly ceny umělecké*“.<sup>164</sup>

Že se tato zmínka týkala právě Průhonického oltáře, nelze nijak doložit. Šlo ale o torzálně dochovaný oltář, odhadovaný datačně do konce 15. století, což zcela koresponduje. Pokud tyto popisované „zbytky“ skutečně byly původním pozdně gotickým oltářem tohoto kostela, byl tento oltář nejpozději v roce 1636 nahrazen raně barokním oltářem. Nedlouho předtím bylo celé panství včetně kostela poničeno vojsky, a to nejspíše natolik, že v rámci oprav byla loď kostela nově klenuta. Právě při této příležitosti mohl být oltář poničen, ztratit svou střední část, predelu, a dochovaná křídla mohla být umístěna nadále v kostele, mimo hlavní oltář, případně v sakristii, která zde vznikla.<sup>165</sup> Zde se pak nacházela asi až do roku 1862, a jak vyplývá z citované zprávy, musel být ještě před jejím vznikem a před restaurací započatou 1889 přesunut jinam.

V rámci puristické restaurace pak bylo torzo středověkého oltáře umístěného do nově upraveného a „očistěného“ středověkého kostela, zbaveného barokního mobiliáře, pro druhý život tohoto nyní opět liturgicky funkčního díla, v nové adjustaci. Pro kontext je třeba zmínit, že na zámku se nacházela sbírka uměleckých děl nejrůznější provenience, včetně starých holandských mistrů. Snad z těchto sbírek mohly pocházet dva asi pozdně gotické reliéfy, které byly vsazeny do novogotické panské lavice v lodi.<sup>166</sup> Do kostela byl také pořízen novogotický

---

<sup>163</sup> POPIS OBCÍ 1938, 126. Kniha věnující se systematickému všestrannému popisu obcí říčanského okresu je zjevně kompilátem různých textů. Část textu k Průhonicím je aktuální s datem publikace, uvádějí se zde informace vztažené např. k roku 1923. Část věnující se popisu zámeckého kostela však neodpovídá stavu, v jakém se nacházel po puristické restauraci na konci 19. st. až dodnes. Je zde uvedeno, že kostel má vybavení z roku 1636, které však zaniklo nejpozději v 80. letech 19. století. Protože datum 1862 je zde uváděno s nejistotou, lze se domnívat, že tato část textu je převzata z pramene vzniklého mezi lety 1862–1889, kdy začala rekonstrukce, spíše však blíže mladšímu datu. Jiný popis vnější části kostela z roku 1844 uvádí hodiny z roku 1638 věnované A. Binagem (SOMMER 1844, 167). To, že vnitřní zařízení kostela v době před puristickou restaurací pocházelo z roku 1636, dokládá také Pamětní kniha obce Průhonice u Prahy a zápis z roku 1933 (PAMĚTNÍ KNIHA PRŮHONICE, 8).

<sup>164</sup> Pamětní kniha Průhonice, 6.

<sup>165</sup> SHP ZÁMEK PRŮHONICE 1977, 76–77. Zde uvedena domněnka, že v rámci oprav kostela byla přistavěna sakristie, která byla později opět zbořena. Po jejím zboření by se oltářní křídla mohla přesunout zpět do kostela.

<sup>166</sup> Dle NEJEDLÝ 1927?, 22 šlo o staré řezané reliéfy čtvercového formátu s ikonografií sv. Alexia nepocházející z tohoto kostela. Jsou identifikovatelné na fotografiích z 90. let 19. st. a z roku 1906. Z jejich povahy vyplývá, že šlo původně o součást pravděpodobně vnitřní strany oltářních křídel

krucifix vytvořený ve stylu doby kolem roku 1500,<sup>167</sup> nebo také pravděpodobně novogotické sochy svatých Dionýsia a Kateřiny.<sup>168</sup>

Oltářní křídla byla v roce 1922 odprodána do sbírky Obrazárny Společnosti vlasteneckých přátel umění prostřednictvím obchodníka s uměním Rudolfa Ryšavého za 100 000 korun.<sup>169</sup> Zakoupena byla Vincencem Kramářem jako dílo z 2. pol. 15. st., stejně jako řada dalších středověkých děl, kterým Kramář v té době věnoval zvýšenou pozornost. Koupě byla doporučena mj. z důvodu, že oltář je součástí „nejdůležitější skupiny maleb druhé pol. 15. stol. velmi vzácné“ a pro nedostatečnou zastoupenost těchto děl v obrazárně SVPU. Prodej byl motivován pravděpodobně neutěšenými finančními problémy, ve kterých se rodina Silva-Taroucca ocitla v poválečné době,<sup>170</sup> a které nakonec vyústily v odprodej celého zámku v roce 1927 a v následné opakované dražby téměř kompletního zámeckého mobiliáře. V souvislosti s prodejem vznikla kopie oltáře, kterou nechala zhotovit SVPU, dodnes umístěná a liturgicky funkční na hlavním oltáři Průhonického kostela. Kopie beze změn respektuje stylovou a výtvarnou povahu originálu, jeho rozměry a také chybnou druhotnou adjustaci z doby puristické restaurace kostela.<sup>171</sup> Originální křídla Průhonického oltáře se nacházely od doby akvizice v depozitu SVPU a následně NG, s výjimkou vystavení jednoho z křídel v rámci dlouhodobé expozice na hradě Kostí.<sup>172</sup>

Z uvedené analýzy mladších pramenů vyplývá, že oltář byl s vysokou pravděpodobností původně určen do tohoto kostela, ve kterém se nacházel snad po celou dobu, byl výrazně poničen, a podstatná část byla ztracena. Osudy oltáře tak byly svázány s dějinami kostela po celou jeho dobu, až do roku 1922.

Průhonický kostel byl postaven již v roce 1187, následně byl kolem roku 1300 přestavěn presbytář do raně gotické podoby.<sup>173</sup> Do něj byl někdy kolem přelomu 15. a 16. století

---

poměrně rozměrné archy, která díky svým předpokládaným rozměrům nemohla pocházet z tohoto kostela.

<sup>167</sup> FAJT 1995, 105. Na zadní straně kříže uvedeno datum svěcení farářem Nejedlým 20. 4. 1913, v kostele dodnes. E. Poche krucifix ještě považoval za pozdně gotický, viz UPČ 3, 163–164.

<sup>168</sup> FAJT 1995, 106, byly osazeny také na panskou lavici.

<sup>169</sup> RYŠAVÝ 1947, 62; Dokumenty k pořízení viz ANG, SVPU, kart. 136, inv. č. 111, č. j. 286. Galerie kromě této částky zaplatila také 20 000 korun za zhotovení kopie pro původního vlastníka.

<sup>170</sup> Rodina již brzy po válce byla nucena odprodat zámek a velkostatek v Trmicích, situaci nepomohla pozemková reforma, a také nejmladší syn Amadeo, který nadělal z nerozvážnosti řadu dluhů. Za sdělení informací a konzultace děkuji paní Ing. Veronice Pincové, z Výzkumného ústavu Silva Taroucy pro krajinu a okrasné zahradnictví, v. v. i. v Průhonících, která se věnuje historii Průhonického panství, především parku, a zde sídlící rodové větvi Silva-Tarouců. Pro svou zatím nevydanou publikaci na toto téma shromáždila řadu osobních svědectví pamětníků a archivního materiálu. Více k tématu dražbě majetku a kontextu prodejů z taroucovských sbírek viz MEČKOVSKÝ 2014, 283–286. Více k rodu Silva Tarouca viz ŠTĚPÁNEK 2015, 171–178.

<sup>171</sup> Autor kopie není znám. MEČKOVSKÝ 2014, 283 uvádí zjištění, že taktikou Rudolfa Ryšavého pro odkup uměleckých děl bylo nabídnutí kvalitní kopie originálního díla původním majitelům. V případě obrazů Josefa Mánesa, které od Silva-Tarouců odkupoval, zadával kopie obrazů restaurátorovi Bělohoubkovi.

<sup>172</sup> NEJEDLÁ 1964, 307; KOTRBOVÁ 1977, 10; KOTRBOVÁ 1991, 12.

<sup>173</sup> LÍBAL 2001, 417.

objednán retábl na hlavní oltář. Donátorem byl nepochybně majitel Průhonické tvrze, se kterou byl kostel majetkově a funkčně spojen. Jasně určení konkrétní osoby trochu problematizuje fakt, že v předpokládaném období vzniku oltáře, který není přesně datován, dochází ke změně majitele Průhonic.

Nejpravděpodobnějším objednavatelem se jeví Jan Dubecký z Dubče, příslušník nižší šlechty (vladyka), poslední mužský potomek rodu Dubeckých z Dubče, jimž Průhonice patřily již od roku 1404. Za Jana proběhly výrazné pozdně gotické stavební úpravy tvrze nejasného charakteru a datace.<sup>174</sup> Někdy ze druhé poloviny 15. století pochází také fragment nástěnné malby poprsí anděla stojícího za iluzivním závěsem, nacházející se na jižní stěně lodi. Tento fragment dokládá, že Dubečtí, snad právě Jan, objednali výmalbu minimálně části interiéru, která zahrnovala obligatorní iluzivní závěs na přízemním pásu na ploše zdi, vinoucí se po obvodu presbytáře a lodi, a také figurální výzdobu, z níž se však nic dalšího nedochovalo.

K Janovi nám písemné prameny dokládají, že se asi v roce 1480 (1490?) oženil jako utrakvista s katoličkou Eliškou z Kraselova.<sup>175</sup> Roku 1491 koupil dům na Novém Městě v Praze,<sup>176</sup> jehož vlastnictví doloženo k roku 1504, a následně po jeho smrti v roce 1508 v držení jeho dcery.<sup>177</sup> Zachovala se celá řada dalších dokumentů, které však bohužel nevypovídají o možné objednavatelské činnosti.<sup>178</sup> Zdá se, že Jan patřil k významnějším příslušníkům české stavovské obce. V roce 1499 byl jedním z těch, kteří přehledovali desky zemské po sepsání zřízení zemského.<sup>179</sup> V roce 1505 zase dle rozhodnutí zemského sněmu hospodařil s penězi zemské berně pro účely hospodaření vojska.<sup>180</sup> V 90. letech a na poč. 16. století byl poměrně zámožný a vlastnil řadu majetků. Před svou smrtí odkázal 1. ledna 1508 majetky dceři Žofce z Dubče, která tou dobou byla již provdána za Zikmunda Zápského ze Zap, majetky tak přešly na rod Zápských. Zde se dovídáme, že Jan vlastnil dva hrady, dvě tvrze,

---

<sup>174</sup> KAŠIČKA/NOVOSADOVÁ 1978, 324. Nejasnosti plynou z několika mladších vrstev výrazných stavebních zásahů.

<sup>175</sup> SHP ZÁMEK PRŮHONICE 1977, 3–4; AČ 10, 378–379, č. 157, u nedatované zprávy se však uvádí jako hypotetický rok 1490. Svatební smlouva stanovila, že Jan svou manželku nesměl nutit ke konverzi.

<sup>176</sup> TOMEK 1891, 181; RUTH 1904, 829. Č.p. 896-12, známý jako U tří černých hvězd nebo později Millesimovský palác.

<sup>177</sup> TOMEK 1891, 181; RUTH 1904, 829.

<sup>178</sup> 1488 spor s Ludmilou Litožnickou (AČ 9, 464, č. 582); 1491 spor s Janem Škvoreckým (AČ 9, 537–538, č. 749); V roce 1498 Jan uváděn jako rukojmí za Jindřicha z Hradce (SEDLÁČEK 1927, 239); 1499 pohnal k soudu Jindřicha Míčana (AČ 19, 544, č. 103); 1493 Jan pohnán k soudu kvůli sporu o využívání vody (RTT I, 169); 1501 pohnal k soudu Bořivoje z Donína (RTT I, 236); 1501 až 1503 opět spory se staroměstskou radou ohledně pouštění vody skrze jeho nový rybník (AČ 11, 541, č. 1044; AČ 19, 617, č. 6; AČ 12, 488, č. 1104; AČ 13, 33, č. 1260); 1503 vymáhal nedodání desátku ze dvora v Dobřejovicích (AČ 13, 33–34, č. 1261; AČ 19, 607, č. 17); 1504 Jan vinil Václava Firšice z nářku cti jeho zemřelé manželky (AČ 13, 83–84, č. 1344; AČ 13, 84, č. 1345); 1506 spor o zadržení vozu (AČ 13, 106, č. 1383; AČ 19, 616, č. 3).

<sup>179</sup> AČ 5, 495, č. 64.

<sup>180</sup> ÚLOVEC 1996, 155; AČ 6, 324.

sedm dvorů, vesnice a platy poddaných.<sup>181</sup> Prameny už více neodhalují dobový kontext, velký objednatelský potenciál oltáře však Jan beze sporu měl.

Při připuštění velmi pozdní datace (vzhledem ke stylu maleb) oltáře by dalším možným objednavatelem mohl být zmíněný Zikmund, kterého Žofka přežila po jeho smrti mezi lety 1519–1524.<sup>182</sup> Zikmundovy majetky se dědictvím značně zvětšily, a jeho postavení bylo zjevně významné, neboť v letech 1510, 1511 a 1515 zasedal u komorního soudu za vladýcký stav.<sup>183</sup>

Snad až do třicetileté války mohl být oltář liturgicky funkční na svém původním místě jako hlavní oltář. Žofka, vdova po Zikmundovi Zápském ze Zap, odkázala panství svým synům Oldřichovi a Adamu, stejně tak také v roce 1533 zmíněný dům na Novém Městě. Průhonice si ponechal Adam, po něm připadly jeho synu Zikmundovi, a následně Zikmundově dceři Alžbětě, která je 1616 prodala tajnému císařskému radovi Andreasu Hannewaldovi z Eckersdorfu. Ze SHP vyplývá, že během držení Zápských došlo pouze k menším stavebním úpravám sídla, včetně vnější úpravy kostela.<sup>184</sup> Syn Andrease prodal Průhonice již 1629 Magdaleně Puchámové, a následně byly poničeny vojsky ve třicetileté válce. Zde se dostáváme k již zmíněné historii oltáře, kdy byl nejpozději 1636 nahrazen novým, barokním.

## Rekonstrukce

Rozebraná křídla sestavil do původní podoby v katalogu již Jaroslav Pešina v roce 1950. Levé pohyblivé oboustranně malované křídlo má na vnitřní straně nahoře Zvěstování a dole Obětování v chrámu, zarámované ve zlaceném rámu. Z vnější strany nese nahoře Ukřižování a dole Nesení kříže. Pravé pohyblivé oboustranně malované křídlo má z vnitřní strany nahoře Narození Krista, dole Klanění tří králů, zarámované ve zlaceném rámu. Z vnější strany nese nahoře Zmrtvýchvstání, dole Nanebevstoupení Krista. Levé pevné křídlo má v horní části Setkání Anny a Jáchyma ve zlaté bráně, ve spodní Navštívení Panny Marie. Pravé pevné křídlo má v horní části Narození Panny Marie, ve spodní Uvedení Panny Marie do chrámu. Zda byla střední část ztvárněna řezbami umístěnými ve skříni či pouze malířsky na desce, nelze určit, stejně tak podobu predely.

---

<sup>181</sup> AČ 28, 146–149.

<sup>182</sup> KAŠIČKA/NOVOSADOVÁ 1978,324; ÚLOVEC 1996, 155.

<sup>183</sup> AČ 13, 279, 375; AČ 19, 1; AČ 19, 270. Archivních zpráv se však z této doby dochovalo jen málo, které také nevyprávějí nic o jeho vztahu k Průhonicím, např. jeho žádost o zaplacení dluhu z r. 1508 (AČ 18, 456, č. 107)

<sup>184</sup> SHP ZÁMEK PRŮHONICE 1977, 76; lze však doložit pouze propojení vnějších opěráků, které snad byly pokryty sgrafitem. KAŠIČKA/NOVOSADOVÁ 1978, 325.

<b>Zvěstování</b>		<b>Narození Krista</b>	<b>Setkání Jáchyma a Anny</b>	<b>Ukřižování</b>	<b>Vzkříšení</b>	<b>Narození P. Marie</b>
<b>Uvedení páně do chrámu</b>		<b>Klanění tří králů</b>	<b>Navštívení</b>	<b>Nesení kříže</b>	<b>Nanebevstoupení Krista</b>	<b>Uvedení P. Marie do chrámu</b>

*Rekonstrukce oltářního retáblu: Vlevo stav při otevření, vpravo při zavření.*

## **Ikongrafie**

Oltářní křídla obsahují tři cykly o čtyřech výjevech, které na sebe plynule navazují, a jsou vždy čteny po směru hodinových ručiček. Jednotlivé cykly jsou odlišeny nejen situováním v architektuře oltáře, ale také výtvarně variabilitou ráků (vnější černé rámy mají vnitřní hranu buď červenou, nebo stříbrnou). Na pevných křídlech je představen život mladé Panny Marie a okolnosti jejího narození. Při otevření oltáře, kdy je tento první cyklus v zákrytu, je představen na křídlech navazující cyklus pojednávající o okolnostech Kristova narození. Počáteční scéna – Zvěstování – plynule navazuje na scénu Navštívení, kterou předchází cyklus na vnějších křídlech končí.

Z hlediska kontinuity by dávalo logiku, aby byl cyklus věnovaný narození Krista umístěn na vnější strany křidel, byl by tak podán ucelený příběh od setkání Jáchyma a Anny až po Navštívení Marie Alžbětou. Protože jsou však rámy těchto stran křidel zlatené na rozdíl od druhé strany, je nutné je považovat za vnitřní – slavnostní stranu retáblu, čemuž odpovídá také poloha pantů na křídlech. Vzhledem k tomu, že jde o kostel zasvěcený Narození Panny Marie, které se nachází vyobrazené na pevných křídlech, která logicky musela být v zákrytu při slavení příslušného svátku, kdy byl oltář otevřen na slavnostní stranu, lze předpokládat, že Mariánské téma odkazující k jejímu původu a narození nesl nedochovaný střed oltáře. Mohlo jít o vyobrazení samotné Marie, seskupení figur Marie a Anny, případně o komplexnější námět svaté Anny Samotřetí. Cyklus týkající se narození Krista na vnitřních křídlech by tak doplňoval Mariánské téma, které akcentuje význam Kristova přibuzenstva.

Třetím navazujícím cyklem jsou pašije, odehrávající se na vnějších stranách pohyblivých křidel. Na rozdíl od ostatních dvou cyklů nezačínají v levé horní části, ale v dolní. Odvíjí se až od scény Nesení kříže, pokračuje Ukřižováním, Vzkříšením a Nanebevstoupením. Výběr scén z široké škály frekventovaných pašijových výjevů, který zvolil až závěrečné události, akcentuje Kristovu vykupitelskou úlohu prostřednictvím důrazu na překonání smrti a věčný život.

Pozoruhodným detailem na Nesení kříže je šnek plazící se opačným směrem než průvod směřující na Golgotu. Jde o invenci, neboť celá kompozice, včetně řady detailů, byla převzata ze vzoru, který vytvořil v grafickém médiu Martin Schongauer. Šnek byl vnímán původně negativně jako symbol hříchu – lenosti, podobně jako želva či osel, pro svou pomalost, či pro víru, že se rodí z bláta, které pojídá. Možná již kolem roku 1400, jistě však v 16. století získal pozitivní význam jako znamení spokojenosti, vnitřního rozjímání a moudrosti (nеспěchat). Nejen v křesťanské ikonografii může být ale také symbolem vzkříšení, který je nejspíše jako předzvěst uplatněn zde, neboť na jaře protrhává víčko své ulity. V této funkci se objevuje právě od 15. století.<sup>185</sup>

---

<sup>185</sup> BECKER 2002, 309; FERGUSON 1966, 25; LCI 4, 98–99.



## Oltář křižovnického kláštera<sup>186</sup>

90. léta 15. století.

Lipové dřevo, 114,5x87,5 cm střední část, 114,5x43,6 cm křídla.

Majetek Rytířského řádu Křižovníků s červenou hvězdou v Praze na Starém Městě. Bez inv. čísla (?). Roku 1947 zapůjčen křižovnický do sbírky NG, poté 1957 zestátněn a součástí sbírek NG až do restituce v roce 1992.

Zadní strana opatřena klínovou parketáží, zalita voskem. V levém horním rohu zadní strany rámu nalepeny dva štítky, první již nečitelný (rozeznatelná pouze slova „Národní galerie“), druhý „Národní galerie v Praze O 6781“.

**Restaurování:** 1994 Vendula Látalová

**Literatura:** CHYTIL 1906, 132; KRAMÁŘ 1930, 5; PEŠINA 1940a, 108–109; PEŠINA 1950, 36, č. kat. 102–106, obr. 61; STANGE 1958, 141; PEŠINA 1960, 128; NEJEDLÁ 1964, 304; HOMOLKA/KESNER 1966, 132; PEŠINA 1967, 247–250; KROPÁČEK 1983, 629; CHLUMSKÁ/ROYT 2001, č. kat. 24; SEMRÁDOVÁ 2018, 117, č. kat. I.7.

### Stav dochování a restaurování

Oltář je v dobrém, zachovalém stavu. Před restaurací v roce 1994 bylo dřevo napadeno dřevokazným hmyzem, rám se rozpadal a jeho malá část musela být doplněna. Při průzkumu během restaurování bylo zjištěno na vnějších stranách křídel, že podkladová vrstva byla nanášena na již o něco starší podklad.<sup>187</sup> Na podklad byla nanášena izolační vrstva na bázi oleje, podkresba známá pouze několika detailech v infračerveném světle, podmalba provedena vaječnou temperou alla prima, v malbě pozorovány obvyklé pigmenty a technika. Místy se objevují pentimenti, v oblasti hrajících si dětí na střední desce jasně prosvítá zamalovaný motiv dětského podpůrného chodítka na kolečkách, které bylo následně přemalováno. Původní provedení monochromního pozadí na vnějších stranách křídel bylo vytvořeno technikou waschgold – transparentní barvy nanášeny na stříbrnou fólii pro imitaci zlacení. Pozadí opravováno přezlacením plátkovým metálem, který byl při restaurování odstraněn. Lak na malbách i s přemalbami přes něj byl odstraněn.

### Popis

Oltářní retábl je triptychem sestávající z hlavního centrálního obrazu a dvou pohyblivých zavíracích křídel, z obou stran pomalovaných. [38] Triptych jako celek je kompletně pojednán malířsky, bez řezbářských částí. Malby jsou vsazeny do rámců zlacených zevně i zevnitř. Vnitřní strana rámců je na vnějším okraji opatřena navíc červenou a zelenou barvou na hranách.

<sup>186</sup> Nazýván také Křižovnický triptych.

<sup>187</sup> RZ OLTÁŘ KŘIŽOVNICKÉHO KLÁŠTERA 1994, nepag. – laboratorní zpráva. Pozorována je delší technologická pauza mezi nanášením vrstev podkladu, které mají s odstupem jiné množství pojiva. Dle interpretace restaurátorky byla použita deska se zbytky staršího zkrakelovaného křídlového podkladu.

Centrální výjev zobrazuje námět příbuzenstva Kristova v obvyklé kompozici. **[39]** Je situován do tří obrazových plánů, z nichž jeden je oddělen prolomenou zídkou se slepými kružbami a nasazenými sloupy s různě bohatě zdobenými dřívky, které pravděpodobně nesou již nezobrazený baldachýn. Panna Marie a Svatá Anna sedí v centru a přidržují malého stojícího Ježíška, který nese na ruce ptáčka a je otočen a nakročen k matce. Obě světice jsou opatřeny svatozářemi. Svatá Anna je oděna do červeného pláště sepnutého kruhovou sponou se zobrazením kalvárie, do modrého spodního šatu a bílé roušky na hlavě. Panna Marie naopak do modrého pláště sepnutého rovněž kruhovou, avšak prázdnou sponou. Po jejich straně sedí další dvě dcery svaté Anny – Marie Kleofášova a Marie Salome. Jedna přidržuje na klíně rozečtenou knihu, druhá pouze zavřenou. V předním plánu si hrají jejich děti. Ústřední skupinku tvoří čtyři peroucí se děti, jedno z nich má na krku přívěsek v podobě kříže, další v podobě zubu. Od nich je odvráceno další dítě následující motýla, z podmalby však prosvítá dětské pojízdné chodítko, o které bylo dítě původně opřeno. **[40]** Na krku má rovněž zavěšen zub. Nalevo pak stojí samostatně další dítě, které vzhlíží a natahuje ruku k jedné z Marií, která si čte. Zadní obrazový plán za zídkou sestává ze zástupu tisíců mužských figur, které nelze přesně určit. Obvykle jde o tři manžele svaté Anny a tři manžele jejich tří dcer. V centru tohoto zástupu jsou pak tři andělé, společně nahlížející do otevřené knihy. V pozadí se pak rozprostírá jednoduše pojatý pohled do vzdálené krajiny s kopci a údolími, s naznačeným městem v dáli pomocí siluet, a výraznou zasněženou horou na horizontu.

Na vnitřních stranách křídel se nacházejí čtyři výjevy ze života Jáchyma a Anny, chronologicky čtené zleva doprava ve dvou řadách.

Na vnitřní straně levého křídla se v horní části nachází výjev Odmítnutí Jáchymovy oběti. **[41]** V prostoru chrámu charakterizovaného románskými architektonickými formami a dekami desatera umístěnými na jakési „mense“ v pozadí je kolem oltářní mensy pokryté bílou textilií s třásněmi a modrými pruhy shromážděn hlouček postav. Téměř v centru se nachází velebně se špičatou čapkou s „hebrejskými“ nápisy, který gestem odmítá a odsouvá beránka, obět Jáchyma, stojícího se sepnatýma rukama v gestu modlitby a rozevlátým pláštěm na levé straně. Seskupení doplňují další tři postavy přinášející holubice jako oběti.

Na vnitřní straně pravého křídla se v horní části nachází výjev Setkání ve zlaté bráně. **[42]** Anna a Jáchym se objímají při setkání poblíž brány naznačené částí masivní architektury opatřené vchodem. Vchod je opatřen zlatým architektonickým rámováním v podobě oslího hřbetu spočívajícího na konzolách nesoucího fiálu, a zlatou mříží vytaženou nahoru. Svatá Anna je oděna do zdobného pláště podšitého kožešinou, zatímco Josefův šat je formován prostřednictvím aplikování cínovaného reliéfu. Oba jsou zasazeni do popředí prostoru, který je vytvořen primitivně ubíhající krajinou, zaplněnou stromy, pastýři se svým stádem a dalšími postavičkami. Na horizontu je naznačeno siluetou opevněné město s výraznou chrámovou stavbou.

Cyklus pokračuje na spodní části vnitřní strany levého křídla výjevem Narození Panny Marie. [43] Scéna je zasazena do perspektivně deformovaného interiéru pokoje, z něž poskytuje výhled do exteriéru pouze čtvercové okénko v zadní stěně, zatímco velké okno s oblým záklenkem ve druhé stěně je slepé. Konstruktivně neorganický interiér má navíc jakýsi průhled do nebe, v němž se nachází holubice Ducha svatého. Interiér sám je vyplněn postelí, na které odpočívá Anna pod červenou přikrývkou opřena o výrazný polštář. V rukou drží novorozené dítě – Marii, a u lůžka jí asistuje stojící žena přidržující přikrývku.

Zakončení cyklu představuje scéna Uvedení Panny Marie do chrámu na spodní části vnitřní strany pravého křídla. [44] Scéna je zasazena do městského intravilánu naznačeného okolními budovami s pravouhlými šestidílnými okny a arkýřem. Chrám samotný je vymezen pohledem do svého interiéru, do něž po patnácti schodech stoupá malá Marie se sepjatýma rukama. Vnitřek chrámu je dělen na dva prostory oddělené jakýmsi „vítězným obloukem“, oba jsou zaklenuty křížovou žebrovou klenbou spočívající na příporách s patkou a hlavicí. Okna mají oblé záklenky a jsou opatřeny kružbami. V přední části chrámu se nachází jakási sedadla na způsob chórové lavice, ve druhé se pak u zadní stěny nachází oltářní mensa s retáblem, kde jsou na zlatém pozadí vyobrazeny dvě polopostavy. Výjevu přihlíží modlící se Anna s Jáchymem a další dva pozorovatelé.

Na vnějších stranách při zavření oltáře se na levém křídle nachází svatý Petr, oblečený do červeného šatu a modrého pláště, držící mohutný předimenzovaný klíč. Na pravém křídle se nachází svatý Pavel v klidném postoji opírající se o velký předimenzovaný meč. Oba světci stojí na neutrálně pojaté zemi a pozadí jim tvoří nízká zídka a zlatená plocha. [45]

## Provenience

Původní určení je zcela neznámé. Literatura uvádí, že pravděpodobně pochází z kostela svatého Františka Serafinského při klášteře křižovníků s červenou hvězdou, v jejichž klášteře byl oltář poprvé v roce 1906 zachycen literaturou, umístěný v nespecifikované „*kapli křižovnického řádu*“.<sup>188</sup> Později byl zapůjčen do Národní galerie křižovnickým řádem roku 1947 na dobu 10 let.<sup>189</sup> V roce 1953 byl předán Národní galerii do úschovy, přičemž byl oceněn na 150 000 korun. Následně byl zestátněn v roce 1957 darem náboženské matice.<sup>190</sup> Křižovnickému řádu byl navrácen v restituci v roce 1992 a v jejich majetku se nachází dodnes.

Pro rozsáhlé stavební změny křižovnického kostela a kláštera na Starém Městě v Praze v mladších dobách byl již oltář nutně mimo své původní určení, když byl objeven badateli. Původní středověký kostel svatého Františka byl téměř celý zbořen, aby na jeho místě byl v 80. letech 17. století vystavěn nový kostel podle plánů J. B. Matheye. Relativně podrobný popis starého kostela z doby před rokem 1680 tento oltář neuvádí, přestože oltářní obrazy

---

<sup>188</sup> CHYTL 1906, 132.

<sup>189</sup> ANG, fond NG 1945-1990, manipulace 1945-1958, depozita, kart. 9.

<sup>190</sup> ANG, fond NG 1945-1990, manipulace 1945-1958, akvizice – církevní majetek, kart. 16.

neopomíná. V kostele se dle popisu nacházela pouze známá takzvaná Puchnerova archa na hlavním oltáři, a boční oltář byl zasvěcen svaté Barboře. Z popisu vyplývá, že tehdy byl kostel v interiéru aspoň částečně vybaven raně barokním mobiliářem,<sup>191</sup> který již případný pozdně gotický oltář mohl nahradit. Vhodné patrocinium či tematický obsah obrazů v kostele, který by pasoval k pozdně gotickému oltáři z křižovnického kláštera, se však v popisu neobjevuje. Místní původ problematizuje také absence oltáře v mladších popisech, které pokrývají mobiliář, včetně obrazů.<sup>192</sup> Není samozřejmě vyloučeno, že se oltář už původně či v době barokního popsání kostela nacházel v jiném sakrálním prostoru kláštera, to však nelze doložit či odvodit z žádných pramenů. Barokní novostavba kostela byla kompletně vybavena zcela novým mobiliářem a těžko předpokládat, že by se zde s pozdně gotickým oltářem počítalo.<sup>193</sup>

Pokud byl oltář vůbec objednan křižovníky, případně dokonce pro křižovnický kostel, spadala by tato objednávka téměř jistě do období, kdy byl nejvyšším mistrem řádu Matěj z Třebeska (1490–1511) a klášteru se hospodářsky i sociálně dařilo.<sup>194</sup> Pokud bychom připustili o trochu starší datování oltáře, pak by spadal do období velmistra Mikuláše Puchnera (1460–1490), objednavatele takzvané Puchnerovy archy. Nemuselo jít o objednávku pro kostel svatého Františka, ale pro jiný z objektů křižovníků, a oltář do pražského kláštera mohl být deponován až časem, při jeho nahrazení jiným. Původ v křižovnickém kostele svatého Františka nelze ničím podložit, naopak se nabízí řada možností, odkud by se do křižovnického kláštera mohl druhotně dostat.

Za Vladislava Jagellonského křižovníci své majetky, o které přišli za husitských válek, vykupovali zpět, mezi nimi také v roce 1497 Dobřichovice – tvrz, zcela jistě s kaplí, a s kostelem v sousedním Karlíku.<sup>195</sup> Lze předpokládat, že následovala adaptace, zahrnující objednání nového mobiliáře, včetně oltářů. Dalším kandidátem může být poutní místo v Chlumu svatě Máří spravované křižovníky, které bylo za velmistra Mikuláše Puchnera bohatě nadáno. Leželo zde ekonomické zázemí řádu a významným centrem jeho působení byl také nedaleký Cheb s komendou, špitálem a kostelem svatého Bartoloměje (dříve svatého Ducha) od 13. století dodnes.<sup>196</sup>

Oltář se do křižovnického kláštera v Praze mohl dostat i z jiného kostela nebo kaple, který byl v majetku či správě křižovníků. Takových objektů bylo od počátku 16. do konce 18. století mnoho po celých Čechách, křižovníci navíc vykonávali duchovní správu v mnoha dalších kostelích a špitálech. V takovém případě mohl být do jejich kláštera oltář přenesen po

---

<sup>191</sup> SÁDLO 1932, 14–17 parafrázuje popis v češtině; MORPER 1927, 127–128 uvádí latinský přepis originálu.

<sup>192</sup> Např. EKERT 1883a, 329–348.

<sup>193</sup> Neuplatnila se již ani mnohem kvalitativně i významově hodnotnější původní Puchnerova archa z hlavního oltáře.

<sup>194</sup> BUBEN 1996, 16.

<sup>195</sup> SČPLL 1/II/II, 1012, č. 4265; KAUCKÁ 2010, 14.

<sup>196</sup> VLČKOVÁ 2009, 95. Aktuálně nejpodrobněji v archivní pomůcce SOA Cheb, fond Křižovníci s červenou hvězdou Cheb (ev. č. 1454) zpracovaný Karlem Hallou. ([https://www.inventare.cz/pdf/soap-ch/soap-ch\\_ap1454\\_00328\\_krizovnici-cheb.pdf](https://www.inventare.cz/pdf/soap-ch/soap-ch_ap1454_00328_krizovnici-cheb.pdf), vyhledáno 15. 3. 2021)

nahrazení novým oltářem, nebo také v souvislosti s rušením klášterů, kostelů a špitálů císařem Josefem II. v 80. letech 18. století.

Z nařízení císaře Josefa II. byl zbořen například blízký farní kostel svatého Valentina, který byl ve správě křižovníků, v dnešní Kaprově ulici. Minimálně část vybavení tohoto kostela prokazatelně přešla po zrušení v roce 1784 do kláštera křižovníků a přesunuta sem byla také farní správa.<sup>197</sup> Využití středověkých artefaktů z tohoto kostela křižovníky dokládá například z něj pocházející gotická cínová křtitelnice, která je doložena v kostele svatého Františka.<sup>198</sup>

## Ikonografie

Hlavní centrální obraz má námět příbuzenstva Kristova. [39] Ve výtvarném umění byl založen na ikonografickém typu stromu Jesse a v pozdním 14. století se v námětu prosadila centrální skupina svaté Anny samotřetí. Mezi nejstarší zobrazení je řazena nástěnná malba z pražské katedrály ze 70. let 14. století.<sup>199</sup> Nejvíce byl námět rozšířen okolo přelomu 15. a 16. století, kdy dosáhl vrcholu obliby.<sup>200</sup> Obraz z oltáře od křižovníků je v českém prostředí jedním z nejstarších dochovaných tohoto typu z 15. století.<sup>201</sup>

Námět má literární základ v biblických textech, Zlaté legendě a vize svaté Coletty Boillet z Corbie, která měla vidění svaté Anny s dcerami a potomky. Dle zlaté legendy byla matka Panny Marie – svatá Anna – vdaná postupně celkem třikrát. Poprvé za Jáchyma, se kterým zplodila Pannu Marii, podruhé s Kleofášem, se kterým zplodila Marii Kleofášovu, a nakonec se Salomasem, se kterým zplodila takzvanou třetí Marii (Marii Salome). Všechny tři Marie měly děti – Panna Marie Ježíše Krista, Marie Kleofášova porodila v manželství s Alfeem čtyři syny – Jakuba Menšího, Josefa Spravedlivého (též zvaného Barnabáše), Šimona a Judu, třetí Marie porodila v manželství se Zebedeem Jakuba Většího a Jana Evangelistu.<sup>202</sup> Méně často bývají zobrazováni také Alžběta, Zachariáš a jejich syn Jan Křtitel. Základní typové (z čehož plyne i kompoziční) schéma, které bylo zvoleno, je zdá se obvyklým a zřejmě nejběžnějším schématem používaným během a především na konci 15. století pro tento výjev. Nejstarším zástupcem typu je pozdně krásnoslohy oltář se svatou rodinou z Ortenbergu.<sup>203</sup> Kromě celé řady děl se schéma dochovalo také v hornorýnské kresbě z let 1480–1490, na které jsou jednotlivé postavy určeny nápisy.<sup>204</sup> [75]

<sup>197</sup> EKERT 1883b, 383–385.

<sup>198</sup> EKERT 1883a, 347; SÁDLO 1941, nepag.

<sup>199</sup> SEMRÁDOVÁ 2018, 34–35, 134–135.

<sup>200</sup> SEMRÁDOVÁ 2018, 35; KLOBUŠICKÝ 2010, 12–14.

<sup>201</sup> Do 90. let nebo okolo 1500 je také datován řezaný reliéf s příbuzenstvem Krista z Národního muzea, inv. č. H2-60748, a k roku 1494 je přímo datován Královéhradecký oltář, také s příbuzenstvem Krista na středním obraze.

<sup>202</sup> VIDMANOVÁ 2012, 253.

<sup>203</sup> Hessisches Landesmuseum Darmstadt.

<sup>204</sup> V soukromé sbírce v Londýně. Publikováno v PARKER 1928, 17.

Toto schéma, respektive jeho přední plán, vychází údajně z vize svaté Coletty.<sup>205</sup> Uprostřed kompozice sedí Panna Marie a svatá Anna, které společně přidržují malého Ježíška. Izolovaně se vlastně jedná o motiv svaté Anny Samotřetí, ten je však dále rozšířen o její další dvě dcery z ostatních manželství. Napravo, vedle svaté Anny v červeném plášti, sedí Marie Salome, nalevo, vedle Panny Marie, sedí Marie Kleofášova. K Marii Salome se vztahuje stojící malý chlapec se zdviženou rukou, kterého lze díky obvyklosti tohoto gesta na výjevu ztotožnit s Janem Evangelistou, jejím synem. Skupinka čtyř peroucích se dětí uprostřed jsou pravděpodobně děti Marie Kleofášovy – Jakub Menší, Josef Spravedlivý (Barnabáš), Šimon, Juda. Jeden z chlapců identifikovaný přivěšen křížkem na krku může být právě Šimon, jako jeden z jeho možných, byť méně častých atributů.<sup>206</sup> Další chlapec této skupinky má na přivěsku naopak zub, jehož význam je nejasný. Zub má i další chlapec napravo s dětským chodítkem, kterého lze pravděpodobně identifikovat se svatým Jakubem větším, u něhož lze zub předpokládat jako odkaz k jeho ostatku v podobě zubu chovaného v pražské katedrále.<sup>207</sup>

Beze sporu pozoruhodný je velmi neobvyklý motiv malého dítěte chytajícího motýla, které se opírá o dětské pojízdné chodítko, sloužící jako podpora při učení se chůzi. [40] Chodítko bylo přemalováním odstraněno, a nyní pouze prosvítá skrze barvu i při denním světle (po restaurování v roce 1994), patrně je také v infračerveném světle. Původně již bylo provedeno v malbě, včetně vržených stínů.

Jedinou časově relevantní analogií motivu je v tomto případě zadní strana Boschovy malby s Nesením kříže z KHM ve Vídni (cca 1490–1510), [46] kde je na červeném pozadí vyobrazen chlapec se stejným typem chodítka, držící v rukou jakýsi větrný mlýnek jako hračku.<sup>208</sup> Motiv je s nejistou určitostí interpretován jako předzvěst biblické události Kristova utrpení a oběti – Nesení kříže, výjevu na druhé straně desky – vnitřní straně oltářního křídla, přičemž dítě je identifikováno s Kristem. Dětský věk má navíc odkazovat k nevinnosti.<sup>209</sup> Interpretace výjevu se však týká z valné části pouze symboliky větrníku a ztotožnění dítěte s Kristem, samotné vozítko nebývá kromě „atributu dítěte“, snad jeho nevinností, s ničím spojováno.

Chodítko bylo při učení se chůzi ve středověku využíváno. Asi nejstarším vyobrazením je doloženo na anglické výšivce dalmatiky z cisterciáckého kláštera Whalley s námětem malé Panny Marie s rodiči svatou Alžbětou a Jáchymem (součást cyklu) datované do let 1415–1435.<sup>210</sup> [47] V manuálu o péči o malé děti z roku 1532 je používání chodítka zmíněno.

<sup>205</sup> KLOBUŠICKÝ 2010, 13.

<sup>206</sup> Šimon Alfeův, Kananejský, apoštol, příslušník strany Zélótů. Dle legend na důkaz Boží moci zničil pohanskou modlu a vyhnal demony. Dle Zlaté legendy byl rozříznut pilou či ukřižován. ROYT 2006, 277–278.

<sup>207</sup> Za pomoc s identifikací dětí děkuji profesorovi Janu Roytovi.

<sup>208</sup> Symbolika větrného mlýnku, který je držen jako píka, se snad vztahuje k protějším výjevu, který se však nedochoval. Může jít o aluzi na turnaj, jako je také proti sobě vyobrazen malý Kristus a Jan Křtitel s těmito větrníky na grafice Israhela van Meckenem (ILSINK/KOLDEWELJ/SPRONK 2016, 238, obr. 12.2; SILVER 2006, 191)

<sup>209</sup> SILVER 2006, 191–193; FISCHER 2016, 361–362.

<sup>210</sup> DANIEL/HUG 2014; 29. Burrell Collection, inv. č. 29.2.

Doprovodná ilustrace zobrazuje chodítka stejného typu, jako to na zmíněné anglické výšivce, na oltáři Křižovnického kláštera či to z Boschova Nesení kříže.<sup>211</sup> [48] Jiného typu je chodítka vyobrazené v Hodinkách Kateřiny Klevské z doby okolo roku 1440.<sup>212</sup> [49] Nezdá se, že by dětské chodítka v kontextu křesťanské ikonografie plnilo nějaký zvláštní význam.

Skupina mužů vykukujících zpoza zídky není konkrétně identifikovatelná pro absenci atributů. Obvykle se jedná v tomto kontextu o zpodobení tří manželů svaté Anny (Jáchyma, Kleofáše a Salomase) a manželů dcer svaté Anny – svatého Josefa, Alfea a Zebedea. Skupina tří andělů čtoucích z kancionálu uprostřed zde plní obdobnou oslavnou funkci, jako například na Narození Krista z retáblu čtrnácti svatých pomocníků z Kadaně od Hanse Malera.

Na vnitřních stranách křídel je ve čtyřech výjevech zobrazen cyklus pojednávající o Jáchymovi a Anně a narození jejich dcery Panny Marie. Údajně jde o jediný v Čechách dochovaný cyklus týkající se Mariiných rodičů,<sup>213</sup> dalším je však minimálně ještě cyklus z Průhonického oltáře, kde je však kontextuálně více akcentována postava Marie. Jde o Odmítnutí Jáchymovy oběti, Setkání ve zlaté bráně, Narození Panny Marie a Uvedení Panny Marie do chrámu. Prameny o jejich životech jsou pouze z apokryfních evangelií. Jáchymova zápalná oběť v chrámu byla odmítnuta, protože mu Bůhnepožehnal potomstvem.<sup>214</sup> To je znázorněno jako gesto odsunutí Jáchymova beránka knězem pryč z oltářní mensy. Poté mu ale anděl zvěstoval narození dcery, kterou mu měla porodit jeho žena Anna, a znamením mu mělo být, že při návratu potká svou ženu ve Zlaté bráně Jeruzaléma. To se stalo, když Jáchym odešel k pastýřům, aby doma nemusel snášet pohanu za odmítnutou oběť.<sup>215</sup> Malíř dle legendy zasadil setkání u Zlaté brány do prostředí krajiny s pastýři. V zadním plánu jeden z pastýřů hledí na vznášejícího se anděla, a jde tedy o předchozí zvěstování Jáchymovi. Následuje scéna narození Marie. Ve věku tří let byla dle zlaté legendy Marie uvedena do chrámu, kolem kterého bylo patnáct stupňů, a jedině po nich bylo možno vystoupat k oltáři. Rodiče ji nechali po schodech vystoupat samotnou, což výjev na oltáři, včetně počtu schodů, zobrazuje.<sup>216</sup>

Výjevy na vnitřních stranách křídel jsou starozákonní, a lze zde sledovat motivy, které k tomu odkazují. Scéna odmítnutí Jáchymovy oběti se odehrává v chrámu, jehož architektura má spíše proporce křesťanského kostela. Apsida a půlkruhové záklenky však odkazují spíše k románské architektuře – tedy staré architektuře. Zvolená forma tedy snad odkazuje k starobylosti doby, ve které se výjev odehrává. Dalším prostředkem, který pravděpodobně byl zvolen za účelem charakterizace židovského prostředí a bohoslužby, jsou desky desatera postavené na jakousi „oltářní mensu“. Desky zákona se ve středověkých zákonech objevovaly umístěné na svatostánku (Aron ha-kodeš), který zde může být touto „mensou“ a jejím

<sup>211</sup> DANIEL/HUG 2014, 28–29.

<sup>212</sup> The Morgan Library and Museum, MS M.917/945, pp. 146–149.

<sup>213</sup> SEMRÁDOVÁ 2018, 117. Průhonický oltář detailně rozebrán v této práci.

<sup>214</sup> ROYT 2006, 30.

<sup>215</sup> VIDMANOVÁ 2012, 254–255.

<sup>216</sup> ROYT 2006, 30; VIDMANOVÁ 2012, 255.

umístěním do apsidy – liturgicky významného a orientovaného místa, symbolizován.<sup>217</sup> Znaky, které malíř na desky namaloval, jsou pouhou invencí s cílem napodobit hebrejské znaky, aniž by je ve skutečnosti znal. Deset božích zákonů umístil na dvě desky v poměru čtyř ku šesti, což je způsob užívaný v křesťanské,<sup>218</sup> nikoliv židovské ikonografii, která používá poměr pět ku pěti.

Na tomtéž výjevu se uprostřed chrámu nachází oltář překrytý textilií. Textilie má podobu bílého plátna se zelenomodrými proužky a třásněmi. Její podoba se nápadně shoduje s podobou modlitebního oděvu židů „talit“, který byl oblékán při náboženských příležitostech. Třásně po jeho okrajích symbolizují boží přikázání. Byl by zde tedy použit zcela chybně, neboť šlo výhradně o oděv, který nebyl spojen s oltářem či obětí, nicméně podoba textilie zde mohla být formována malířovou představou na základě židovských reálií, či aspoň v případě třásní na základě biblického přikázání o jejich nošení (Nu 15, 38–40; Dt 22, 12).

Kněz, odmítající Jáchymovu oběť, má na hlavě nasazenou charakteristickou židovskou špičatou čapku se zlatým lemem a nápisy. Ta se objevuje jako jeden ze symbolů identifikujících žida, někdy bývá také zakončena bambulkou, jako u jiné postavy také na tomto oltáři ve scéně Uvedení Panny Marie do Chrámu. Typická židovská reálie se tak stala v různých formách součástí motivického bohatství obrazů. Požadavky, aby byli židé oděvem odlišeni od křesťanů, měly odlišné parametry na různých území, pro německé země včetně Čech platil právě požadavek nosit židovský špičatý klobouk.<sup>219</sup>

---

<sup>217</sup> Za informace k motivům židovských reálií a ikonografii děkuji Mgr. et Mgr. Sylvě Ondřejíčkové, Th.D.

<sup>218</sup> STUDENÝ 1992, 62. V křesťanské ikonografii je běžný také poměr 3:7, případně také 5:5, v židovském prostředí však poměr 4:6 není používán.

<sup>219</sup> JANAČOVÁ 2009, 36–39. Často se objevuje také turban. O židovské pokrývce hlavy viz též Rubens 1974, 92–97.



## Deska z Vejprnic<sup>220</sup>

Kolem 1490.

Olejová tempera, lipové dřevo, 162 x 118 cm.

Západočeská galerie v Plzni, p. o., inv. č. O 111 (dříve v západočeském muzeu pod inv. č. 1338<sup>221</sup>).

**Restaurování:** 1902 Gustav Miksch<sup>222</sup>, 1980 Jiří Látal, 2020–2021 Adam Pokorný a Markéta Pavlíková (AVU).

**Literatura:** PODLAHA 1928, 962, 971; CIBULKA 1929, 112; ŠORM 1928, 56c; MATĚJČEK 1931, 352; PEŠINA 1940a 93–94; PEŠINA 1950, 33, č. kat. 86, obr. 48; STANGE 1958, 141; PEŠINA 1960, 128; PEŠINA 1967, 247–250; PEŠINA 1978, 331; KROPÁČEK 1983, 629; ROYT 1995, 461; KYZOUROVÁ 2007, 490; ROYT 2008, 153; KETMANOVÁ 2010, 26; Petr JINDRA In: MUSIL 2019, 8–9.

### Stav dochování

Jedná o střední část oltáře, jehož zbytek se nedochoval. Deska byla nalezena ve špatném stavu v roce před rokem 1902 (Pešina uvádí 1905), následně restaurována Gustavem Mikschem, v té době byly kusy odpadlé malby rekonstruovány. V době psaní této práce je deska restaurována na AVU. Při průzkumech byly zjištěny rozsáhlé plochy tmelů s rekonstrukcí maleb, což ukazuje, jaký byl stav desky při její akvizici do muzea. Velké plochy podkladu i s malbou byly nejspíše díky špatným klimatickým podmínkám samovolně odloupány. Zcela chybějící původní malba, která byla v minulosti, je v oblasti monochromního pozadí, velké části hlavy svatého Václava, většiny praporce svatého Václava, velká část červeného pláště a brnění na trupu svatého Václava, všechny prsty ruky svatého Václava držící štít, skoro celý štít s orlicí, pruh malby procházející středem celého těla dítěte (podél spáry mezi deskami) který zasahuje oblast jeho levého oka a okolní tvář, levou ruku a levé chodidlo. Drobnější plochy odpadlého podkladu jsou rozesety různě po ploše postavy svatého Václava (pravá ruka, část vlasů), v oblasti svrchního i spodního pláště Panny Marie, na Mitře svatého Vojtěcha. Velmi rozsáhlá plocha přemalby je také na spodním šatu svatého Vojtěcha. V oblasti rekonstrukcí silná krakeláž. Z výtvarného hlediska byly rekonstrukce provedeny velice kvalitně a s respektem ke stylu originální malby, což konstatují také restaurátoři (2020). Není však jasné, kdo a kdy rekonstrukci provedl, stalo se tak již před rokem 1928. Plzeňská muzea a galerie záznamy o restaurování neevidují. Poškození je nejsilnější na pravé straně desky a většinou koresponduje se sestavením podložky z pěti jednotlivých desek. Deska seříznuta nebyla, rám se

<sup>220</sup> Nazývána také Madona se svatým Václavem a svatým Vojtěchem

<sup>221</sup> Při zapůjčení Muzeu a galerii v Mariánské Týnici měla deska dle informací z katalogu Gotika v Západních Čechách inv. č. 109, dle sdělení vedoucího kurátora muzea však v evidenci nebyla.

<sup>222</sup> PODLAHA 1928, 962 píše, že „značně sešlý obraz byl restaurován nákladem plzeňského muzea“. Účetní doklad o restaurování s doložením jména restaurátora: Archiv Západočeského muzea v Plzni, Spisovna ZČM, fond UMP, Šanon: Kasovní doklady sbírek 1902. Za upozornění na tuto skutečnost děkuji paní Ak. mal. Markétě Pavlíkové Ph.D. a za bližší informace Mgr. Petru Jindrovi a Mgr. Jindřichu Mlezivovi.

nedochoval. Na zadní straně byla konstrukce druhotně vyztužena třemi železnými svlaky neobvyklé konstrukce. Podkresba je velmi dobře čitelná po celé ploše původní malby.

## Popis

Celá kompozice je využita pro prezentaci tří vedle sebe stojících figur světců na neutrálním zlatém pozadí. Prostředí, ve kterém se postavy nacházejí, je tak neurčité a postavy jsou pouze ukotveny k zemi naznačením dlažby se střídajícími se bílými a červenými dlaždicemi, která je v popředí seříznuta a zčásti plynule zastíněna figurami. [50]

V centru stojí korunovaná Panna Marie na půlměsíci s lidskou tváří, oděna do červeného spodního šatu a modrého pláště se zlatým lemem, který si přehrnuje před sebe. Přidržený plášť se částečně přetáčí, pod tímto přehybem je výrazně cítěné pravé koleno a složité hluboké sklady draperie vyúsťují v ostrý cíp, který visí volně dolů od levé ruky přidržující plášť. V pravé ruce drží Marie vladařské žezlo, zatímco druhou rukou si přidržuje spolu s pláštěm sedícího nahého Ježíška, který si levou rukou zakrývá ohanbí, zatímco pravou pozdvihuje, téměř jako v gestu žehnání.

Po Mariině pravici stojí svatý Vojtěch s biskupskou berlou, mitrou preciosou, oděn do bílého spodního šatu, ornátu s červenozelenými střapci po spodním okraji, a zeleného pláště s červenou podšívku, který si pravou rukou přidržuje a přehrnuje před sebe. Plášť se zlatým lemem pošíť perlami a sepnutý oválnou agrafou se tak v místě přehnutí částečně přetáčí a vytváří jakýsi náznak „kapsy“.

Po Mariině levici stojí svatý Václav v brnění, přes které má oblečený červený plášť s bílou kožešinou podšívku. Plášť je sepnut dvěma knoflíky, od kterých se rozevírá přes hrud' a lehce přetáčí. Václav si jej přehrnuje přes sebe a přidržuje přitisknutím levé ruky k tělu, ve které přidržuje stojící štít s orlicí. I zde se přehnutá část pláště přetáčí podšívku ven. Ve druhé ruce svírá ratiště korouhve s orlicí a na hlavě má nasazenou knížecí čapku.

## Provenience

Jaroslav Pešina uvedl, že deska byla darována roku 1905 Západočeskému historickému muzeu v Plzni Kunhutou Lobkowiczovou, sídlící na Křimickém panství, pod které Vejprnice a okolí spadaly, včetně patronátního práva. Petr Jindra se domníval, že deska byla darována až v roce 1913 v souvislosti s otevřením nové expozice. V archivu Západočeského musea v Plzni se nachází účetní dokument o restaurování této desky nacházející se tehdy ve sbírkách průmyslového musea již v roce 1902, kde se zároveň uvádí, že deska pochází z vejprnického kostela.<sup>223</sup> Dle Pešiny byla údajně nalezena v jedné z kaplí neznámého zasvěcení poblíž Vejprnic, předpokládal však, aniž by znal zmíněný dokument, že deska pochází z vejprnického kostela svatého Vojtěcha, protože svatý Vojtěch je umístěn po Mariině pravici, tedy na

---

<sup>223</sup> Archiv Západočeského musea v Plzni, Spisovna ZČM, fond UMP, Šanon: Kasovní doklady sbírek 1902.

ikonograficky významnější straně, což má reflektovat zasvěcení oltáře.<sup>224</sup> I vzhledem k předpokládané velikosti tak šlo o hlavní oltář kostela.

Onou neznámou kaplí, kam byl obraz druhotně uložen a kde byl v roce 1905 nalezen, mohla být „okrouhlá, stará a tmavá rozpadající se kaple“ neznámého zasvěcení v obci Tlučné, západně od Vejprnic, která spadala pod tamější farní správu. O kapli nejsou žádné zprávy, až v roce 1905 byla zbourána a na jejím místě postavena nová. Při této příležitosti se dovídáme, že se v ní dosud odehrávaly místní pobožnosti. Vodítkem je osoba Kunhuty Lobkowiczové, která na novou stavbu věnovala stavební materiál, nový zvon, a přispěla k vnitřní výzdobě.<sup>225</sup> Darována průmyslovému muzeu byla již nejspíše roku 1902, kdy byla restaurována. Při nejstarší zmínce v literatuře, roku 1928, se nacházela v Historickém muzeu v Plzni, kde doložena „značně sešlá, ale restaurovaná nákladem muzea“.<sup>226</sup> V roce 1948 byla všechna Plzeňská muzea sloučena do instituce Západočeské muzeum v Plzni, jejíž fond byl následně rozdělen v roce 1953 mezi muzeum a nově založenou Západočeskou galerii v Plzni. Deska byla jedním ze 130 obrazů, které sem byly převedeny, a stala se součástí základního fondu galerie. V evidenci ZČG je uvedeno získání k roku 1954.<sup>227</sup> Od roku 1989 až do poloviny 90. let se nacházela v expozici Muzea a galerie severního Plzeňska v Mariánské Týnici, poté 1996 vystavena na výstavě Západočeská gotika, následně až dodnes v ZČG v Plzni.

Za provenienci desky také považují kostel svatého Vojtěcha ve Vejprnicích. Její objednání a osud tak lze sledovat pouze prostřednictvím historie kostela, která je naneštěstí v jeho středověké podobě před kompletní barokní přestavbou v letech 1722–1726 doložena jen minimálně. Kostel je zmiňován od roku 1352,<sup>228</sup> kdy již stál, husitské války následně přežil pravděpodobně zcela bez úhony a zůstal nadále katolickým.<sup>229</sup> V roce 1722 byl kostel téměř kompletně zbourán a znovu vystavěn na nových základech, protože stará stavba údajně trpěla podmáčením. Z původní stavby zůstala pouze hmota zdiva věže. Arcibiskupství stavebníkovi Františku hraběti z Vrtby přestavbu povolilo s podmínkou, že „staré památky jako obrazy, náhrobní kameny a jiné věci“ musí zachovat a znovu je instalovat, pokud možno na původních místech. Staré malované znaky měly být znovu namalovány na původních místech i se starými letopočty a jmény.<sup>230</sup> Tento požadavek zjevně nebyl dodržen, neboť kostel byl po dokončení

<sup>224</sup> Shodně je to ostatně také v případě střední desky zde rozebíraného Budňanského oltáře, kde je na shodné kompozici sv. Palmácius postaven po pravici Krista uprostřed, jakožto patron kostela v Budňanech, který mu byl zasvěcen.

<sup>225</sup> PITTR 2015, 23, 352; KRONIKA FARY VEJPRNICE, 43. Prameny, z nichž čerpá při zpracování obecní kroniky Jiří Pittr, jsou ale nejasné, neboť je necituje. Farní kronika účast Kunhuty neuvádí, lze však doložit, že ona i s rodinou se aktivně uplatňovala v zaopatřování Vejprnického kostela i farnosti.

<sup>226</sup> Podlaha 1928, 962.

<sup>227</sup> Viz záznam v elektronickém katalogu registru sbírek výtvarného umění – společný projekt Rady galerií ČR a CITEM.

<sup>228</sup> RDP, 86.

<sup>229</sup> SHP VEJPRNICE 1987, 1. Zmínku o katolickém knězi na faře ve Vejprnicích uvádí WINTER 1895, 262; ke katolické správě také HLEDÍKOVÁ/JANÁK/DOBEŠ 2007, 503.

<sup>230</sup> SHP VEJPRNICE 1987, 2. V žádosti arcibiskupství se také uvádí, že kostelní stavba stojí už „nejméně 600 let“. Značnému stáří založení kostela odpovídá terénní situace bývalého tvrziště i staré patrocínium.

postupně vybaven novým, ve svém celku stylově konformním mobiliářem vysoké kvality a téměř autorské exkluzivity dílny Lazara Widmana. Hlavní oltář vznikl již v letech 1735–1737, další oltáře a mobiliář sem byly umísťovány až do 60. let a v roce 1785.

Lze se tedy domnívat, že oltář byl liturgicky funkční jako hlavní oltář kostela až do roku 1722, kdy nejpozději musel být demontován před jeho zbořením. Není jasné, zda se uplatnil v novém kostele, avšak vzhledem ke strategii vybavování mobiliářem nepravděpodobné. Možná v této době byl oltář rozebrán, a střední deska putovala do jedné z okolních kaplí, kde plnila druhotnou liturgickou funkci oltářního obrazu, snad až do roku 1905.

## Objednavatelský kontext

Historie Vejprnic v 15. století je téměř neznámá, a lze spíše jen domýšlet vlastnickou strukturu. Ves byla rozdělena na asi dvě části podléhající různým vlastníkům. Část vsi náležela ke hradu Bubnu, jak je doloženo už v r. 1394,<sup>231</sup> a stále také v roce 1448 jako součást k němu vázaného dědictví, včetně patronátního práva ke kostelu.<sup>232</sup> Druhá část patřila na začátku 15. století jakémusi Rackovi ze Zhorce, a stejná část bývá ztotožňována s tou, u které je zmiňován jakýsi neznámý Ivan z Kunratic a ve Vejprnicích, který je zde připomínán k roku 1483.<sup>233</sup>

Jméno rodu z Kunratic je odvozeno od vsi Kornatice (Konratice<sup>234</sup>), jižně od Rokycan, nedaleko Plzně.<sup>235</sup> V pramenech je zachycen Jan, jeho syn Přeč, a Přečův syn Abraham, a tento rod patřil mezi jihočeské rytířské rody z okolí Plzně.<sup>236</sup> Kornatice se nachází nedaleko Hrádku, z něž se psala Jitka z Hrádku, matka Jitky z Nečtin a z Bubna (dědička), Přečova manželka (30. léta), s níž měl syna Abrahama, který je doložen k roku 1483 na Malejovicích.<sup>237</sup> Abraham vystupuje roku 1483 jako svědek Uršuly Točnickové z Křimic a jejího syna Václava v záležitosti jejich dluhu Chotěšovskému klášteru, což jej řadí mezi majetkové aktéry oblasti v okolí Vejprnic. Ivana písemné prameny se zmíněnými osobami přímo nespojují, lze se však domnívat, že při doložení jeho působení na tvrzi ve Vejprnicích k roku 1483 šlo o Přečova potomka. Přeč zřejmě krátce před rokem 1465 zemřel, neboť Jitka se znovu vdala.<sup>238</sup> Můžeme

<sup>231</sup> SEDLÁČEK 1905, 245.

<sup>232</sup> RTT II, 215. Ves označena jako „Oprnicze“ a „in Eyprniczy“.

<sup>233</sup> SEDLÁČEK 1905, 245 a BĚLOHLÁVEK 1985, 377–378 vycházejí ze zprávy Bartoloměje Paprockého „... *Iwanowi z Kunratic a w Weyprenzech*“. PAPROCKÝ 1602, o stavu rytířském, 195.

<sup>234</sup> PROFOUS 1949, 310–311.

<sup>235</sup> SEDLÁČEK 2001, 477.

<sup>236</sup> Jana z Kunratic k roku 1418 doložen „seděním w Letech“, vsi severovýchodně od Plzně (AČ 6, 474, č. 25) a jako svědek při prodeji pozemků v nedalekých Rakovicích 1419 (SČPLL 1/I/I, č. 446 na což odkazuje SEDLÁČEK 2001, 185). Za manželku měl Markétu z Kraselova a žil ještě v roce 1437 (LISTÁŘ OLDŘICHA Z ROŽMBERKA I, 231, č. 345).

<sup>237</sup> AČ 8, 491, č. 125. Přeč byl též zmíněn jako svědek v roce 1499 při vysazení dědin poddaným Lipolta ze Švamberka a Václava Točníka (Listář Plzně I., 429–431.), při prodeji vsi Bušovice poblíž Plzně od Markéty Berbetové (LISTÁŘ PLZNĚ I., 431–433) a 1453 při prodeji pozemku u Božkova, poblíž Plzně (LISTÁŘ PLZNĚ II., 11–12).

<sup>238</sup> SEDLÁČEK 1905, 160. Jitka byla dcerou Evana z Nečtin, který zemřel v husitských válkách na straně katolíků. Přeč z Kunratic jako Jitčin manžel doložen v AČ 2, 74–75. Jitčin druhý manžel Oldřich z Janovic

se jen domnívat, že jistý Ivan získal Vejprnice dědičně, snad právě tehdy. Za něj byly již části vsi majetkově sjednoceny a Vejprnice jsou jmenovány jako celek. V roce 1496 zemřely již osiřelé Ivanovy dcery Anna a Alžběta, a veškeré majetky byly jako odúmrtí dány králem Václavovi z Roupova a Jaroši Slonovi z Chvališova.<sup>239</sup>

Václav z Roupova byl v té době nejspíše hlavou rodu, snad čerstvě povýšeného do panského stavu. V pramenech je zmiňován od roku 1496 v souvislosti s držbou majetků v okolí Plzně.<sup>240</sup> Jaroš Slon z Chvališova byl významným měšťanem v Kutné Hoře, kde koupil již roku 1471 dům ve Vinné ulici, kolem roku 1480 držel dům dnes zvaný Dačického a do roku 1499 část domu na místě nově postavené radnice, 1486 spolufinancoval paramenta do kostela svatého Jakuba, v roce 1494 doložen ve funkci hofmistra, a v této době se podílel na financování stavby chrámu svaté Barbory. 1505–1510 byl také urburem. Celkem byl zvolen do 28 městských rad.<sup>241</sup> Není známo, že by oba drželi majetky ve Vejprnicích po významnou dobu. Prameny o těchto majetcích mlčí, nicméně lze předpokládat, že minimálně aktivity Jaroše Slona se soustředily primárně do Kutné Hory, kde je výhradně doložen.

Neznámo kdy přešly Vejprnice na Říčanské z Řičan. Jedním z držitelů byl Šebestián z Řičan, uváděn jako „z Rziczana a na Przewalczych“, je tedy možné, že se jedná o linii Jaroše Slona, jehož manželka se v roce 1496 též psala z Přestavlk. Majetkové poměry Říčanských ke vsi jsou z pramenů nejasné, neboť se v deskách zemských nacházejí tři zápisy k roku 1542, které podávají odlišné informace, a šlo zřejmě o bratrský spor. Jde o zpětnou intabulaci po shoření desek, a majetkové převody se proto odehrály dříve. Nejstarší zápis pojednává o tom, že Šťastný z Řičan přijal Vejprnice, včetně patronátního práva ke kostelu, jako součást dílu dědictví rozděleného mezi něj a jeho dva bratry, a to podle toho, jak je rozdělil jeho strýc Oldřich z Řičan.<sup>242</sup> Další zápis podává informaci, že Šebestián z Řičan své dědictví ve Vejprnicích prodal Šťastnému z Řičan.<sup>243</sup> Další mladší zápis ze stejného roku uvádí, že Šťastný z Řičan Vejprnice se všemi majetky, včetně patronátního práva, prodal Purkartovi Točnickovi z Křimic,

---

brzy na to zemřel v bojích mezi Jiřím z Poděbrad a Matyášem Korvínem, a jeho synové byli velmi mladí. Již roku 1471 byl zprostředkován prodej Bubna (BĚLOHLÁVEK 1985, 42).

<sup>239</sup> DD 17, fol. 234. Majetky dostal nejprve Václav z Roupova, poté se o ně přihlásila Kateřina z Přestavlk jménem svého manžela Jaroše Slona z Chvališova, „*hornika na horach kutnach*“. Tyto dva zápisy v deskách mřežovány. Třetí, již platný zápis uvádí, že král dal ves i se všemi majetky Václavovi i Jarošovi za jejich služby. SEDLÁČEK 1905, 245 a BĚLOHLÁVEK 1985, 378 tyto dokumenty uvádějí pouze v souvislosti se smrtí Ivanových dcer, a nové majitele nezmiňují. Řadu majitelů pokračují až s rodem Říčanských.

<sup>240</sup> Roku 1496 pohnán Václavem Poláneckým (AČ 19, 563); 1497 spor o plat ze vsi Dobřany s Chotěšovským klášterem (AČ 10, 887, 490); 1498 tvrz Binice a další vsi kladl do desk Litvínovi z Klinštejna (RTT II, 504); 1501 král Vladislav potvrdil zápisné právo Václavovi z R. na Prachatice a všechna práva na prachatické zboží. (CIM III, 1007), které 1493 koupil jeho otec Jan z Roupova. (CIM III, 1006), aby je Václav následně prodal 1501 Petru Vokovi z Rožmberka. (CIM III, 1008). Dále např. AČ 19, 82, 2169.

<sup>241</sup> LEMINGER 2006, 50, 62, 71; PALACKÝ 1939, 229–230; BRANIŠ/ZACH 1891, 70 (pozn. \*); DAČICKÝ 1878 II, (IX), 50, 52, 117, 329, 332; MACEK 1998 III, 46.

<sup>242</sup> DESKY ZEMSKÉ II, 139, č. 361.

<sup>243</sup> DZV 8 G2.

kteřý je připojil ke Křimickému panství (až do roku 1918), v roce 1542 však spravoval majetek již jeho syn Jan z Křimic, který je uveden v zápisu.<sup>244</sup>

Vzhledem k tomu, že Purkart Točník je v pramenech zmiňován od 1499 do 1527 relativně často,<sup>245</sup> lze usoudit, že krátce poté zemřel.<sup>246</sup> Všechny zmíněné převody majetku se tak musely uskutečnit před tímto rokem.

Z historického exkurzu vyplývá, že majitelé Vejprnic byli s největší pravděpodobností ti, kteří mohli objednat oltář, jehož součástí byla takzvaná Vejprnická deska. Patronátní právo ke kostelu bylo totiž vždy součástí majetkových práv. Těsně vedle kostela byla situována tvrz, na jejímž místě byla vystavěna barokní novostavba, kde právě sídlil zmíněný Ivan z Kunratic v 80. letech, jeho dcery do roku 1496, možná Václav z Roupova po roce 1496 (s nejasným vztahem k podílu Jaroše Slona sídlícího v daleké Kutné Hoře) a, s nejasným časovým vymezením, Říčanští z Říčan – nejspíše Šebestián a Šťastný (Felix?). Vzhledem k nejasné dataci desky to mohl být jak Ivan, tak Václav z Roupova, či Říčanští. Zmíněný rod Točníků z Křimic, jehož představitelem byl pro rozhodující dobu Purkart, jeho matka Markéta z Hořešovic a jeho bratři Kryštof a Václav, se hypoteticky také mohl angažovat ve Vejprnickém farním kostele, a fundovat nějaký z oltářů tohoto farního kostela.

Že byl na konci 15. století vejprnický kostel fundován vícero novými retábly a artefakty svědčí kromě takzvané Vejprnické desky také další díla. Šlo o další oltář, jehož střed (či predela vzhledem k malým rozměrům) tvořil řezaný horizontálně komponovaný reliéf s výjevem smrti Panny Marie, včetně dekorativního baldachýnu v podobě tří přetnutých oblouků s propletenou vinnou révou. Dosavadní bádání pokládá provenienci tohoto reliéfu uloženého v Západočeském muzeu v Plzni<sup>247</sup> za neznámou (Plzeňsko),<sup>248</sup> popis obce Vejprnice z roku 1940, podrobně založený na pamětech místních, však jeho bývalou přítomnost dokládá druhotně v sakristii farního kostela.<sup>249</sup> Stylově je řazen do tradiční polohy západočeského řezbářství

<sup>244</sup> DZV 8 H 26. K tomu též SEDLÁČEK 1905, 245.

<sup>245</sup> Točnikové byli bohatí rytíři, kteří sídlili v Křimicích, a své panství rozšířili o okolní vsi a tvrze, jako např. Vochov, Vejprnice, Ejpovice, a Prostiboř, kde měli podací právo ke kostelu. Zda byl pod jejich patronací také nějaký oltář ve Vejprnickém kostele před koupí Vejprnic od Říčanských, není možno zjistit. Část poddaných panství Točníků spadala, jak prameny dokládají, pod kostel v Malesicích, kterému Markéta, matka Purkarta Točníka, z rozhodnutí města Plzně přispěla 5 kop v roce 1499 (Listář Plzně II., 398–399). Purkart Točník v pramenech dokládán řadou pŕuhonů a sporů, včetně obvinění z vraždy (AČ 13, 354, č. 1706; AČ 13, 500, č. 1914; AČ 32, 17, č. 3102; AČ 32, 225, č. 3890; 245, č. 3939; AČ 32, 326, č. 4105; 335, č. 4117; 448, č. 4351; AČ 32, 520, č. 4650; AČ 33, 187, č. 5732; AČ 33, 387, č. 6374; AČ 9, 28; AČ 32, 614, č. 4962) až d roku 1527, kdy z pramenů mizí.

<sup>246</sup> Přibližně stejně se k hypotetické době smrti Purkarta Točníka z Křimic (po roce 1524) vyjádřil také SEDLÁČEK 1905, 244. Jeho nezletilý syn Jan dostal za poručníky Purkartovy bratry Václava a Kryštofa.

<sup>247</sup> Inv. č. 3 194; 65x44 cm; bez polychromie.

<sup>248</sup> Reliéf byl poprvé publikován v katalogu korpusu Gotika v západních Čechách Jiřím Fajtem (Jiří Fajt In: FAJT/CHLÍBEC 1996, 761, č. kat. 340). Dále PAZDEROVÁ 2014, č. kat. 75 podává totožnou informaci. Muzeum neeviduje žádné informace o původu a nabytí díla.

<sup>249</sup> POPIS VEJPRNIC 1940. V zevrubném popisu celé obce zahrnující všestranně i její historii J. Štefka z let 1939–1940 je popsán také kostel zevně i zevnitř. „Na západní stěně visíval dřevěný reliéf znázorňující dvanáct apoštolů s Pannou Marií ve středu. Byl po r. 1900 ze sakristie odstraněn a je prý umístěn v Plzeňském muzeu. Reliéf byl umělecky velice cenný.“ Jiný reliéf v ZČM i ve fondu západočeského

s převažující orientací k francké produkci, s určitým vlivem saské tvorby, a datován kolem roku 1500.

Antonín Podlaha podal v roce 1908 zprávu, že se ve zvonici nalézaly tři zvony. Jeden z roku 1505, ulitý mistrem Jiljím na Novém Městě Pražském, další pak asi z konce 15. století s minuskulovým gotickým nápisem v latině, který bohužel nepřepsal. Že pocházely z původního středověkého kostela ve Vejprnicích, dokládal třetí, již zrekvírovaný zvon z roku 1581, který nesl informaci o objednání tehdejší majitelkou Křimic, ke kterým v té době již Vejprnice patřily.<sup>250</sup> V kostele se také nachází neznámá socha Panny Marie, která vykazuje rysy pozdně gotického původu, možná jde však o mladší (barokní?) kopii nedochovaného díla.<sup>251</sup>

## Ikonografie

Světky stojící se svými atributy na zlatém pozadí, v jejichž středu stojí Panna Marie (či jinde Kristus) je jedním z obvyklých a častých typů devočního zobrazení umísťovaného do středních částí oltářních arch 15. st., a to jak v malířském, tak v sochařském médiu. V malbě je tento typ v Čechách dochován několikrát, kromě Vejprnické desky jde o střední část takzvaného Thunovského oltáře Mistra svatojiřského oltáře,<sup>252</sup> Deska s českými zemskými patrony z NG,<sup>253</sup> střední část Budňanského oltáře, střední část Chudenického oltáře,<sup>254</sup> Deska Pouchobradská,<sup>255</sup> Epitaf Půty Švihovského,<sup>256</sup> a Epitaf vikáře Simona [...]rösche z Hluboké n. Vltavou, jehož český původ je relativizován.<sup>257</sup> Uvedené příklady ilustrují, že tento typ zobrazení byl uplatňován na středních částech oltářních retáblů také na epitafech, přičemž se obě tyto funkce mohly překrývat. Na typ zobrazení v epitafní funkci je často odkazováno na Norimberské prostředí, kde jich je možno nalézt větší množství.<sup>258</sup> V případě Vejprnické desky ovšem nic nenasvědčuje

---

sochařství, který by se dal s popisem ztotožnit, nenalzáme. Josef Štefek čerpal z vlastních vzpomínek, z ústního podání pamětníků, a z materiálů letopisecké komise vzniklé v obci r. 1918 (viz inventář fondu Archiv obce Vejprnice, EL NAD č. 255, AP č. 248 uloženým v SOA Plzeň–sever).

<sup>250</sup> PODLAHA 1908, 341. Podlaha bohužel neuvádí jména zvonů, aby je bylo možno ztotožnit s mladším meziválečným popisem. POPIS VEJPRNIC, 35–36. Zbylé dva zvony nesly jména sv. Vojtěcha a P. Marie, a byly údajně ušetřeny pro svou historickou cenu. Více v recentním soupisu zvonů FOUŘOVÁ 2020, 198–200, č. kat. 49.

<sup>251</sup> SHP VEJPRNICE 1987, nepag. fotografie.

<sup>252</sup> Štěpánka CHLUMSKÁ In: DÁŇOVÁ/CHLUMSKÁ 2017, 218–220. Zde jsou postavy na pozadí tvořením draperií přidržovanou anděly.

<sup>253</sup> Štěpánka CHLUMSKÁ In: DÁŇOVÁ/CHLUMSKÁ/ŠEFCŮ 2017, 256–258.

<sup>254</sup> Jan ROYT In: JINDRA/OTTOVÁ 2013, 186–190.

<sup>255</sup> Helena DÁŇOVÁ In: DÁŇOVÁ/CHLUMSKÁ/ŠEFCŮ 2017, 276–279. Recentní bádání ztotožnilo Mistra Královhradeckého oltáře s Vratislavským Mistrem Svaté rodiny, což vyřazuje autorství desky z kontextu Čech, deska sem nicméně byla objednána (katalog teprve v tisku).

<sup>256</sup> Jan ROYT In: JINDRA/OTTOVÁ 2013, 191–193.

<sup>257</sup> Roman LAVIČKA/Jan FIŘT In: AD UNICUM 2017, 95–96. Původně část tzv. Protivínské archy či Hlubocký epitaf. Datován 1486. Stylově je malba odvozena z norimberského prostředí okruhu Michaela Wolgemuta, či spíše jeho pomocníka Mistra oltáře z Feuchtwangen. Předpokládá se, že obraz se do Čech dostal prostřednictvím sběratelských aktivit Schwarzenbergů. Ovšem poloha a způsob držení dítěte P. Marií, a také její koruna, odpovídají Plzeňské madoně, která byla v celém 15. st. často reflektována – provenience si proto žádá další průzkum.

<sup>258</sup> Např. Ehenheimský epitaf, Epitaf Petra Rietera, Epitaf Elsbeth a Anny Rech, Epitaf Jodoka Krella, Epitaf Ursuly Haller.

tomu, že by měl obraz zádušní či votivní funkci, naopak šlo s největší pravděpodobností o hlavní oltář. Typ v prosté devoční funkci středu oltářního retáblu lze dále najít v bezpočtu příkladů, velmi často v sochařském médiu.<sup>259</sup>

Ústředním tématem je zde Panna Marie jako Assumpta. Je zobrazena jako korunovaná a stojící na půlměsíci, je tedy vyzvednuta její role nanebevzaté královny. V ruce drží také žezlo, vladařský symbol, který spoluurčuje Marii jako královnu nebes.

Velmi široce rozšířené téma Assumpty je jedno z nejběžnějších a typické pro 15. a počátek 16. století. Formováno bylo pomalu již v druhé polovině 14. století v českém prostředí, kde lze také sledovat prvotní rozvoj tématu v 15. století. Popularitu tématu akceleroval odpustek Sixta IV. udělený 1476 za modlitbu před takovým obrazem, obzvláště ve střední Evropě.<sup>260</sup> Zdrojem tématu je novozákonní text vidění svatého Jana popisující ženu ve slunci oděnou a měsíc pod jejíma nohama jako nebeské znamení (Zj 12, 1), který byl ve středověku interpretován v kontextu Panny Marie, nanebevzaté matky spasitele. Měsíc byl nově interpretován jako symbol Mariina vstoupení do nadpozemské zóny, jeho nejstarší vyobrazení s tváří se datuje k polovině 14. století. Tvář měsíce nemá zcela jasné vysvětlení, nejčastější interpretací je reprezentace poraženého démona či starého zákona. Jeho zpodobení využívá širokou škálu motivických prostředků a typů.<sup>261</sup> Ve výsledku jde o vizuální propojení typu apokalyptické ženy s Pannou Marií nanebevzatou a korunovanou na královnu nebes. V českém prostředí bylo téma využíváno jak katolíky, tak utrakvisty, v obou případech jako znázornění pravé církve.<sup>262</sup>

Téma Assumpty je zde uvedeno do souvislostí se zemskými patrony, kteří ji doprovázejí. Nejvýznamnější a nejstarší zemští patroni zde reprezentují světskou a církevní hierarchii. Svatý Vojtěch se nachází po pravici Panny Marie, tedy ikonograficky významnějším místě, což souvisí s původem oltáře v kostele tohoto patrocinia. Svatý Václav je oblečen do červeného pláště, a je zdůrazněna jeho úloha vladaře.

Ikonografický program nedochovaných částí nelze nijak určit. Na vnitřních stranách křídel oltáře mohl být vyobrazen cyklus ze života Panny Marie a Kristova Narození, prosté sestavy vybraných světců.

## Datace

Dataci desky lze určit pouze přibližně, na základě formální analýzy. Jen hrubý nástin objednavatelského pozadí, a provenience, ikonografie nebo možné předlohy možnosti datování nijak nepřesňují.

Datování se v uměleckohistorické literatuře pohybuje v rámci poslední třetiny 15. století, nejčastěji vročením do 80. či začátku 90. let. Pešina desku autoritativně datoval okolo roku

<sup>259</sup> Jen pro příklad z českého prostředí s využitím soch v oltářní skříni: Oltář čtrnácti sv. pomocníků z Kadaně, Křivoklátský oltář, Oltář z Klapého u Libochovic, Oltář z Českého Chvojna.

<sup>260</sup> GRZYBOWSKI 1988, 302. Jen v Sasku obsahuje 143 z 297 dochovaných skříňových oltářů Pannu Marii, nejčastěji stojící na měsíci. Naopak ve Francii téma nebylo využíváno, v Itálii řešeno jinak.

<sup>261</sup> GRZYBOWSKI 1988, 302.

<sup>262</sup> STUDNIČKOVÁ 2002, 186.



1490 na základě srovnání s norimberskou malbou, která dle něj takové úrovně naturalismu dosáhla v 80. letech. Jde tedy o datování výhradně znalecky odvozené z vývojového modelu stylu. V revidovaném korpusu o pozdně gotickém malířství tuto dataci podpořil také srovnáním záhybového slohu draperie ve Smíškovským graduálem z roku 1490 a možným východiskem typiky tváře svatého Vojtěcha v relikviářové hermě světce ze svatovítského pokladu, datovanou k roku 1486.<sup>263</sup> Druhého argumentu se přidržela také Ivana Kyzourová.<sup>264</sup> Kromě toho Pešina později, v publikaci rozebírající uměleckou produkci z hlediska dvorského umění, opíral východisko typiky svatého Václava na Vejprnické desce (a Budňanském oltáři) o Křivoklátský oltář, který tou dobou důsledně datoval do 80. let.<sup>265</sup> Pešinova datace se v literatuře ustálila,<sup>266</sup> a opakuje ji i zcela recentní příspěvek Petra Jindry.<sup>267</sup>

Odvození typiky svatého Vojtěcha od jeho relikviářové hermy **[94]** považuji za neprůkazné. Přestože typika je blízká, je tato charakteristika je příliš obecná, a případnou inspiraci lze hledat spíše ve franckém výtvarném umění, což ovšem tento datační argument v důsledku nijak nezakládá.

Srovnání se Smíškovským graduálem ob stojí pouze v případě iluminace titulního listu s Madonou, která je však prakticky doslovně zkompileována ze dvou grafik Martina Schongauera.<sup>268</sup> Malířské zpracování je jiného charakteru, a jako srovnávací materiál pro dataci může sloužit pouze velmi volně. Pozoruhodné je však srovnání rytého dekoru ve zlaceném pozadí zmíněné iluminace a střední desky Budňanského oltáře, které využívají prakticky stejné schéma, které je jednou z mnoha variant často využívaného výzdobného rastru v pozadí.<sup>269</sup>

Posledním argumentem, který zbývá revidovat, je vztah ke Křivoklátskému oltáři, z něž byla dle Pešiny údajně odvozena typika svatého Václava. **[100]** Otázka tohoto vztahu bude rozebrána později, zde je pouze nutné zmínit, že datace dotčeného oltáře se v recentním bádání změnila. Nově je oltář z křivoklátské kaple datován až k dokončení její dostavby ke konci 90. let.<sup>270</sup> Jeho původní datace do druhé poloviny 80. let se opírala o argumentaci „slohovou situací“, tedy že v této době zde dosahoval „nizozemský kurz“ v Čechách svého vrcholu, zatímco v 90. letech již ochaboval, a malby vnitřních stran oltářních křidel se přitom k tradici nizozemského realismu hlásí velmi silně.<sup>271</sup> Tato argumentace je v dnešním přístupu již neobhajitelnou, a koncept Mistra křivoklátského oltáře je nyní přehodnocován.

---

<sup>263</sup> PEŠINA 1950, 34.

<sup>264</sup> KYZOUROVÁ 2007, 49.

<sup>265</sup> PEŠINA 1978, 330–331.

<sup>266</sup> ROYT 1995, 461.

<sup>267</sup> Petr JINDRA In: MUSIL 2019, 8–9.

<sup>268</sup> STUDNIČKOVÁ 2004, 130–134. Grafiky L39 a L40.

<sup>269</sup> Více ve zdejší kapitole „Technologické aspekty skupiny“.

<sup>270</sup> FAJT/HÖRSCH 2014, 77–79.

<sup>271</sup> Např. PEŠINA 1974, 457.

# Stylová a kompoziční východiska Mistra Budňanského oltáře v kontextu středoevropské tvorby

## Předlohy a kompoziční východiska

Co se týče zpracování kompozic, využívala dílna Mistra Budňanského oltáře většinou zcela konvenční schémata. Pašijové a mariánské výjevy na všech třech oltářích jsou často aspoň částečně inspirovány kompozicemi, z nichž většina se šířila prostřednictvím grafického média nebo se přinejmenším široce uplatnila jinde v malířském médiu, tedy šlo o běžně známá schémata. V některých případech malíř převzal z grafického média kompozici téměř doslovně, včetně mnohých detailů, byť s určitou redukcí a úpravou formátu. Často však bylo přistoupeno ke kompilační práci a výrazné redukcí původně kompozičně bohatých předloh, což se týká zejména některých výjevů Průhonického oltáře. V jednom případě lze uvažovat též o využití již zastaralé kompozice vyskytující se ve vazbě na místo, kam byl obraz objedнан, přičemž šlo navíc o pozoruhodnou ikonografickou modifikaci.

Obraz Uvedení Páně do chrámu z Budňanského oltáře má, jak určil Pešina, zcela jisté východisko ve Wolgemutově grafice stejného námětu otištěné v tzv. Schatzbehalteru norimberským tiskařem Antonem Kobergerem v roce 1491.<sup>272</sup> [51, 52] Jde o jediný výjev, který je převzat kompletně, včetně gest a podrobností, jako je např. bohatý oděv ženy nalevo a kleče s holubou, kterou drží, či výtvarného řešení oltářní mensy. Malíř výjev dokonce ani příliš neupravil pro odlišný, výrazně vertikální formát, takže ve spodní části malby zůstal pruh prázdného prostoru. Zachován zůstal charakter zpodoběného interiéru, pouze architektonické články byly tvarově obměněny. Je otázka, zda záklenek v popředí horní části kompozice evokující nahlížení „dovnitř“ užil autor vědomě jako výtvarný prostředek, nebo jej prostě také převzal z grafiky. K Schatzbehalteru je potřeba dodat, že byl v Čechách znám a grafiky z něj sloužily jako inspirační zdroj i jinde, příkladem budiž Pasionál z roku 1495 vytištěný v Praze, obsahující zlatou legendu, kde byla jako ilustrace použita grafika opakující méně obratně schéma výše zmíněné grafiky s námětem Uvedení páně do chrámu ze Schatzbehalteru.<sup>273</sup> [53] Budňanský obraz však tímto pražským tiskem inspirován nebyl, protože se mnohem více blíží originálu.

Malby Budňanského oltáře dokládají i další reflexe norimberské grafiky. Scéna Klanění tří králů využívá velice populární a rozšířené kompoziční schéma, které proslavila především

---

<sup>272</sup> FRIDOLIN 1491, fig. 35.

<sup>273</sup> Faksimile Pasionálu a konkrétní grafika viz Tobolka 1926, fol. 54r. TOBOLKA 1926, 3–6 pojmenoval rukopis jako „Kališnický pasionál“ vytištěný tiskařem Janem Kampem. Tiskař je dnes pojmenován pomocně jako Tiskař Pražské bible. Grafiky pro Pasionál byly kompozičně i stylově inspirovány grafikami z norimberských tisků ilustrovaných Wolgemutovou dílnou Leben der Heiligen (zlatá legenda, 1488) a Schatzbehalter (1491).

Schongauerova grafika,<sup>274</sup> kterou však Budňanský obraz reflektuje jen volně, jako dobově obecné schéma. [54] Zato postava černého krále se v této vzácnější pozici, kdy snímá pokrývku hlavy, vyskytuje na stejném výjevu hlavního oltáře z dominikánského kláštera v Colmaru (okolo 1480), z tamní dílny Martina Schongauera.<sup>275</sup> [55, 57] Protože jeho dílna v malbě využívala prakticky shodná schémata grafik, lze se domnívat, že toto schéma bylo dostupné v grafickém médiu, díky kterému došlo k transferu do prostředí Norimberka, kde byla tato figura v mírné modifikaci postavení nohou využita ve Wolgemutově ilustraci ze Schatzbehalteru (1491),<sup>276</sup> [56] která je budňanskému provedení nejbližší. Obdobně také postavení těla a z toho vyplývající sklady draperie Jáchyma na výjevu Odmítnutí Jáchymovy oběti z Oltáře křižovnického kláštera je čistou reflexí typu, který se objevuje nejčastěji v norimberském prostředí – nejbližše opět v Schatzbehalteru.<sup>277</sup> [58, 59, 60] Celá tato kompozice se pak vyskytuje v pozdně středověkém malířství v řadě variant. Nejbližší analogií provedení tohoto výjevu od křižovníků je ilustrace z norimberského vydání Životů svatých z roku 1488.<sup>278</sup> [61, 62] Tisk obsahuje jednoduše komponované ilustrace, jejichž schéma je většinou obecné a blízké i dalším výjevům oltáře od křižovníků – např. Setkání ve Zlaté bráně<sup>279</sup>, nebo Narození Panny Marie<sup>280</sup>

Ještě jeden obraz, tentokrát z Průhonického oltáře, reprodukuje prakticky doslovně grafický list. Těsná shoda s kompozicí pocházející ze Schongauerovy tvorby v případě výjevu Nesení kříže.<sup>281</sup> [63, 64] Zde došlo ke zcela otevřenému převzetí kompletní kompozice včetně figur a prostředí a i přes drobnou redukci některých figur si malba drží shodný charakter s grafikou. Šlo o velmi populární kompozici, která byla dle Schongauerovy předlohy kopírována několika dalšími rytci: Mistr bx8, Mistr IC, Mistr B+F a Václav Olomoucký. Není tedy jasné, zda malíř čerpal přímo ze Schongauera, či z jeho kopistů. Pro vysokou míru nápodoby se zdá, že šlo o recepci přímo jedné z těchto grafik, nikoliv jiné malby, která by dle této grafiky vznikla. Jedinou „invencí“ malíře zde bylo připojení plazícího se šneka, což vypovídá spíše o možném specifickém požadavku k obsahu.

Pouze dílčí, avšak téměř doslovnou citací jiné původem Schongauerovy kompozice Ukřižování, je postava sv. Jana pod křížem na Ukřižování Budňanského oltáře.<sup>282</sup> [65, 66] Draperie byla převzata prakticky doslovně, ovšem se značným ztuhnutím linií, což ve výsledku potlačilo její organičnost oproti předloze. Převzato bylo i postavení rukou a nohou, pouze hlava

<sup>274</sup> Grafika L6 (TIB 8, pt. 1, 218). Schéma rozpracoval již Mistr E.S. v grafice L 27.

<sup>275</sup> Musée Unterlinden Colmar. Reprodukce STANGE 1969, obr. 31; KEMPERDICK 2004, 198.

<sup>276</sup> FRIDOLIN 1491, fig. 16. Vzácněji se vyskytující gesto bylo Wolgemutovi známo už dřív, když jej, byť částečně v zákrytu, využil opět u černého krále na Klanění tří králů Cvikovského oltáře (1479).

<sup>277</sup> FRIDOLIN 1491, fig. 14, dále např. fig. 33 a řada dalších z téhož titulu.

<sup>278</sup> DER HEILIGEN LEBEN 1488, fol. 268r.; vydal Anton Koberger.

<sup>279</sup> DER HEILIGEN LEBEN 1488, fol. 82r.

<sup>280</sup> DER HEILIGEN LEBEN 1488, fol. 148 r.

<sup>281</sup> Grafika L26 – TIB 8, pt.1, 229.

<sup>282</sup> Grafika L27 – TIB 8, pt. 1, 230. Šířena též Schongauerovými kopisty: Mistr bx8, Mistr IC, Václav Olomoucký.

byla řešena odlišným způsobem. Pro Pannu Marii pod křížem naopak zdá se nelze nalézt zcela doslovnou analogii, lze však cítit určité kompilační úsilí.

Na Budňanském i Průhonickém retáblu je namalována scéna Zvěstování. [68, 69] Obě využívají prakticky stejné, dobově obvyklé kompoziční schéma, avšak liší se v pojetí prostředí interiéru, do kterého je scéna zasazena, a dále v jednotlivostech, z nichž některé mohou mít obsahové akcenty. Uvádí se, že výjev vychází z kompozice Schongauerovy grafiky téhož námětu,<sup>283</sup> [71] což je však velice volné srovnání (tuto kompozici využily stovky výjevů ve 2. polovině 15. st. po celé Evropě). Výrazně bližší kompozicí, která skutečně mohla sloužit jako předloha pro Budňanský i Průhonický obraz, představuje kompozice Zvěstování z grafiky Václava Olomouckého, ke které nelze najít žádný přesný prototyp,<sup>284</sup> [70] přestože pravděpodobně existoval, protože Václav byl především kopistou a zde pracuje s motivy evidentně převzatými z nizozemského prostředí.<sup>285</sup> Ukazuje se to obzvláště na figuře archanděla Gabriela. Obzvláště průhonická kompozice se grafiky přidržela téměř doslovně, s přistoupením k určité motivické redukci, a obměně architektonické kulisy. V pozadí se nachází jakási baldachýnová struktura, nápadně podobná (v redukované podobě) té ve zmíněné Schongauerově grafice, a je tedy možné, že inspiračním zdrojem byly obě. Václav Olomoucký je považován za významného zprostředkovatele slavných kompozic v grafickém médiu pro oblast středovýchodní Evropy. Za místo jeho působení se považuje Olomouc a využití právě jeho grafik je proto pravděpodobné. Vymezit jeho působení datačně je obtížné, protože datem opatřil pouze dvě grafiky v letech 1481 a 1485.<sup>286</sup>

Budňanský oltář má i další celé kompozice či jednotliviny vycházející z těch, jejichž původcem byl v grafickém médiu Martin Schongauer, a jehož grafiky byly kopírovány kopisty, mj. právě Václavem Olomouckým. Jde především o kompozici Vzkříšení z Budňanského oltáře, kde je tato inspirace evidentní.<sup>287</sup> [72, 73] Převzato bylo celé základní schéma, figura Krista včetně detailních skladů draperie, podoba tumby včetně anděla zdvihajícího víko a tři ze čtyř strážících vojáků, včetně jejich oděni rekvizit. Celkově došlo k redukci motivické bohatosti a bylo obměněno krajinné pozadí.

Průhonický i Budňanský oltář obsahují scény Narození Krista. V případě Budňanského oltáře opět může jít o kompoziční schéma částečně převzaté z původně Schongauerovy grafiky. Jde o stranově převrácenou kompozici Narození Krista L5, která byla prokazatelně kopírována také Václavem Olomouckým.<sup>288</sup> Jde především o architekturu s křížovou žebrovou klenbou, která tvoří výjevu jakýsi baldachýn. Postavy Marie a Josefa jsou modifikovány a nelze určit, zda byla

<sup>283</sup> Grafika byla kopírována několika rytci v 15. st., např. Israhelem van Meckenem či Václavem Olomouckým (1485) – vždy jde o zcela přesné, doslovné kopírování.

<sup>284</sup> TIB 9, pt. 2, 132.

<sup>285</sup> Postavení Gabriela a P. Marie je též blízké pojetí kompozice Zvěstování od Kolínského Mistra Mariina života (Alte Pinakothek München, inv. č. WAF 622).

<sup>286</sup> TIB 9, pt. 2, 129.

<sup>287</sup> Schongauerova grafika L30 (TIB 8, pt. 1, 233).

<sup>288</sup> TIB 8, 217.

tato grafika přímým východiskem. V případě Průhonického oltáře jde pak o jednodušší schéma, které je grafice vzdáleno.

Z pašijových výjevů Budňanského oltáře je však nejpozoruhodnější Bičování Krista, která již byla rozebírána v rámci ikonografie oltáře v příslušné kapitole této práce. Biřicové jsou zde charakterizováni jako hlupáci, což je zároveň staví do protikladu ctnosti. Pokusil jsem se uvést možnost, že zvláštní listová pokrývka hlavy jednoho z biřiců může být motiv, který byl možná s malou mírou pochopení převzat z grafického jednolistu (okolo 1480) vlepeného do výtisku Schatzbehalteru, ze sbírky NK.<sup>289</sup> [17] Výše jsem již uvedl, že z tohoto tisku byly prokazatelně využity grafiky jako inspirační zdroj pro malby Budňanského oltáře. Postavení těla druhého biřice se zvednutou rukou má především význam v akcentaci gesta, kdy se biřic dotýká Kristova ramene a má na ruce jeho krev. Jde o ve své době již zastaralé, nevyužívané schéma biřice, který ale standardně ve zdvižené ruce drží důtky, jež bylo nahrazeno celou škálou jiných kompozic. Toto schéma se nachází mj. právě také v tzv. Žaltáři karlštejnské kapituly ze 60. let 14. st., [22] který byl v době vzniku oltáře prokazatelně využíván pro liturgický provoz zdejší kapituly, byť jeho původní provenience je jiná.<sup>290</sup>

Průhonický a Oltář křižovnického kláštera zobrazují scény s narozením Panny Marie, které využívají shodné, relativně běžné, kompoziční schéma, které je pouze stranově převráceno, je změněna podoba interiéru a některých detailů. Zdá se tedy, že dílna měla k dispozici určitý prototyp, který využívala jako předlohu pro vybrané náměty, kterou jen dle případných potřeb či požadavků v dílčích motivech modifikovala.

Pro scénu Nanebevstoupení Panny Marie z Průhonického oltáře lze spatřovat inspiraci v kompozičním řešení, které se šířilo opět v grafickém i malířském médiu v mnoha variantách, přičemž nejbližší analogií je anonymní jednolist z Univerzitní knihovny v Erlangen.<sup>291</sup> [74]

Pro ústřední námět příbuzenstva Kristova na Oltáři křižovnického kláštera malíř zjevně využil stejné kompoziční schéma, jako např. autor stejného námětu Oltáři z Cínovce<sup>292</sup> na Královehradeckém oltáři (1494),<sup>293</sup> [76] na řezaném reliéfu s příbuzenstvem Krista z NM<sup>294</sup>, autor desky s příbuzenstvem Krista ze zámecké kaple v Častolovicích,<sup>295</sup> autor oltářních křidel

---

<sup>289</sup> Rukopis v NK ČR, sign. 42.B.3 – Stephan Fridolin: Schatzbehalter der wahren Reichtümer des Heils, vytištěný 18. XI. 1491. Ke vlepenému grafickému jednolistu viz DELUGA 2000, inv. č. 4. Dřevořez 195x132mm.

<sup>290</sup> Knihovna Národního muzea, XVI 18 A, fol. 28r. MATĚJČEK 1924, 239 určil, že tento rukopis vznikl pro benediktinský klášter sv. Jiří, v 15. st. však byl využíván karlštejnskou kapitulou na hradě, a za tím účelem do něj bylo zasahováno, např. připsáním některých svátků – sv. Palmácie, a nekrologií dobrodinců.

<sup>291</sup> TIB 162, 182.

<sup>292</sup> Jan ROYT In: ROYT 2015, č. kat. 16. Datován okolo 1480, původně z poutního kostela v saském Fürstenu, ovšem stylově je odvozen nejspíše z Hornorýnské oblasti.

<sup>293</sup> DÁŇOVÁ 2020, 15.

<sup>294</sup> Národní muzeum v Praze, historická sbírka, inv. č. H2-60748. Údajně jihočeský původ, kolem 1500.

<sup>295</sup> Deska poprvé publikovaná v rámci ikonografické studie o příbuzenstvu Krista, kde datována na počátek 16. st., viz KLOBUŠICKÝ 2010, 22. NPÚ, ÚOP v Pardubicích, inv. č. 510. Dle evidenčního listu jej

Chrudimské archy s výjevy jednotlivých postav z Kristova příbuzenstva<sup>296</sup> či neznámý Hornorýnský malíř desky s Příbuzenstvem Krista z Duchcova.<sup>297</sup> Ze stejného základního schématu čerpá nepochybně také zmíněná hornorýnská kresba.<sup>298</sup> **[75]** Tento kompoziční typ byl zřejmě velmi široce rozšířen během téměř celého 15. st. a objevuje se nejvíce právě v Porýní a v Kolíně nad Rýnem. Nejstarším reprezentantem tohoto typu vyobrazení je pozdně krásnoslohý oltář z Ortenbergu, asi z 20. let 15. st., který má určité stylové i obsahové konotace k Čechám.<sup>299</sup>

Každé z těchto děl se od ostatních v dílčích motivech částečně liší, kompozice jsou variovány či spíše účelově upravovány tak, aby didakticky vyjadřovaly potřebný obsah, snad daný objednavatelem díla. Např. v případě Chrudimské archy je příbuzenstvo rozděleno do samostatných výjevů, kde jsou figury vyobrazeny izolovaně samy či ve skupinkách, přesto je však patrná zcela jasná inspirace dílčími motivy zavedené kompozice. Malíř se na Oltáři křížovnického oltáře proto přidržel zcela tradičního kompozičního schématu, neuplatnil však nápisy se jmény osob, které se na tomto typu vyobrazení velmi často objevují a invenční je pravděpodobně zpracování předního plánu s hrajícími si dětmi, pro něž zdá se neexistuje shodná analogie. Pro ústřední motiv Panny Marie se sv. Annou a Ježíškem byla využita jedna z klasických kompozic tématu sv. Anny samotřetí, která byla široce šířena v grafickém médiu – nejbliže snad v grafice Mistra PW z Kolína n. Rýnem.<sup>300</sup> **[77]**

Pro apoštoly Petra a Pavla na vnější straně Oltáře křížovnického kláštera se obtížně hledá konkrétní předloha. Populární apoštolská série Martina Schongauera zde uplatněna nebyla.<sup>301</sup> Sv. Petr je proveden v nelogickém postoji, jako by měl prohozeny nohy. Pokud je prohodíme, pozoruhodně blízkou kompoziční analogií je postava sv. Petra na oltáři z roku 1504 v kostele sv. Jiří v Jáku. **[78, 79]** Značná geografická vzdálenost naznačuje, že zde mohlo být opět určité schéma, které se šířilo nejspíše v grafickém médiu. Variantou této kompozice by mohla být také grafika L26 Mistra FVB, kde je však využito jiné draperiové schéma.

Nejtěsnější paralelu ke kompozici a typu bolestného Krista, ústřední figury hlavního obrazu Budňanského oltáře, našel Pešina na epitafu Andrese Dehna z doby kolem roku 1485 v Lipsku,<sup>302</sup> **[80, 81]** který považoval za práci ovlivněnou tvorbou Wolgemuta. Jde o práci neznámé dílny nejistě určeného stylového východiska, která je v prostředí Lipska zcela

---

maloval jistý Hans Traes, údajně je signován HT. Obě indicie směřující k autorství byly však Kloboušickým zpochybněny.

<sup>296</sup> DÁŇOVÁ 2020, 19.

<sup>297</sup> Jan ROYT in: ROYT 2015, č. kat. 15. Datováno na poč. 16. st.

<sup>298</sup> PARKER 1928, 17.

<sup>299</sup> Oltář místěn v Hessisches Landesmuseum Darmstadt. Více FAJT/HÖRSCH 2006, 379–380.

<sup>300</sup> TIB 9, 8 (008 C2).

<sup>301</sup> Grafiky L41–L52.

<sup>302</sup> Rodekamp 2006, 91. V jeho době nebyla dedikace epitafu známa, proto ji Pešina uvedl jako desku z kostela sv. Mikuláše v Lipsku, přičemž nejspíše vycházel z Gurlitt 1895, 21. Deska se dnes nachází v Stadtgeschichtliches Museum Leipzig.

izolovaná.<sup>303</sup> Figura Krista je provedena prakticky shodně – což je ovšem dáno jednou z typových ikonografických variant – a liší se pouze zrcadlovým natočením hlavy a trupu. Jde skutečně o nejbližší provedení, ovšem stejné řešení se uplatnilo mnohokrát – relativně blízká je také řezba bolestného Krista z nástavce Křivoklátského oltáře, [82] jehož řezby jsou stylově odvozovány z oblasti Frank. Z řezeb je to také mladší Bolestný Kristus z Českých Budějovic (okolo 1525)<sup>304</sup>, [84] z maleb lze zmínit ještě např. Oltář z Orlové ze 4. čtvrtiny 15. st., [83] kde bylo užito shodného typu.<sup>305</sup> Dílenskou souvislost či závislost však lze pro odlišná výtvarná řešení a zpracování doprovodných figur vyloučit. Další Pešinou uváděné paralely k typu bolestného Krista objevující se přímo v Norimberku byl výrazně starší Ehenheimský epitaf (okolo 1483)<sup>306</sup>, kde jde však pouze o ikonografický typ využitý v podobném vizuálním účinku, a v blízké stylové a časové vrstvě norimberského malířství epitaf Uršuly Haller po roce 1482<sup>307</sup>, kde je opět shodná pouze ikonografie Krista a to jen částečně, protože gestika klade důraz na jiný aspekt zobrazení. Tyto důrazy je však třeba považovat přednostně za intenci objednavatele. Desky dané v minulosti za příklad tak dokládají pouze časté zobrazování námětu v norimberském malířství, kde můžeme hledat inspiraci pro skupinu děl Mistra Budňanského oltáře. Jde o typ ceremoniálního obrazu se stojícími světci, u kterého se Pešina domníval, že k nám byl uveden tzv. Deskou Hlubockou, která byla badateli recentně pojmenována jako Epitaf vikáře Simona a byl zpochybněn český původ díla.<sup>308</sup>

## Vejprnická deska

Deska z Vejprnic se jako solitér srovnává obtížněji, protože se jedná pouze o střední desku oltáře, která je sice nejhodnotnější a díky tomu obvykle i nejkvalitněji zpracovaná, přesto chybí širší kontext toho, s čím malíři v dílně pracovali. Lze proto srovnávat jen velmi omezenou škálu figurálních typů, které se na desce vyskytují tři. Protože však deska byla v minulosti velmi silně poškozena, je značná část dnešních maleb novodobou rekonstrukcí, což dále limituje srovnání.

V případě Vejprnického oltáře jde o zcela běžný a velice rozšířený typ Assumpty, korunované s žezlem, držící dítě. [87] Pešina srovnával záhybový sloh draperií Vejprnické desky – tedy především co se týče Assumpty – s iluminacemi Smíškovského graduálu,<sup>309</sup> což mu posloužilo i jako datační argument desky přibližně k roku 1490. Draperie na desce jsou však výrazně tvrdší, těžší a typika figur je také jiná, což se nejvíce projevuje při srovnání s iluminací titulního listu s Assumptou. Ta je navíc téměř důsledně převzata, včetně tvorby draperiových

<sup>303</sup> RITSCHEL 2010, 94. Obecné stylové zařazení se několikrát změnilo, badatelé uváděli Franky, Sasko, Duryňko (např. GOLDBERG 1997, č. kat. 4). Iris Ritschel se domnívá, že autor epitafu při vyučení čerpal ze stejného východiska, jako Mistr Křižovnického oltáře.

<sup>304</sup> Alšova jihočeská galerie. Hynek LÁTAL In: PRŮVODCE AJG 2016, č. kat. 37.

<sup>305</sup> Kaliopi CHAMONIKOLA In: CHAMONIKOLA 1999, 150–151.

<sup>306</sup> STRIEDER 1993, Kat. 27, Abb. 40.

<sup>307</sup> STANGE 1958, obr. 166; STRIEDER 1993, č. kat. 84; v GNM Norimberk.

<sup>308</sup> Roman LAVIČKA/Jan FIŘT In: AD UNICUM, č. kat. 14.

<sup>309</sup> Österreichische Nationalbibliothek, inv. č. Mus.Hs.15492.

záhybů, z kombinace dvou grafik Martina Schongauera.<sup>310</sup> Draperiové schéma Madony spočívá ve spodním šatu, který spadá v paralelních liniích dolů, kde se nad zemí zalamuje a lehce promačkává. Přes něj je oblečen plášť, který figuru obepíná tím, jak je přetáhnut přes tělo a přidržován rukou, na které zároveň sedí malé dítě. Tím se zároveň plášť i s horním lemlem přetáčí, a vzniká jakási kapsa, nad kterou se nachází Mariina ruka držící žezlo. Pod tímto útvarem je pod pláštěm cítit koleno volné nohy (která se však jinak nepromítá do postoje). Plášť pod dítětem visí dolů tak, že volný cíp látky vytváří specifický zaostřený útvar. Jde o typ zahalení pláštěm, který se vyskytuje nesčetně v mnoha dílčích variantách, najdeme jej např. u řezby madony z Velhartické archy z okruhu M. Erharta, (kde je však dítě umístěno do vzniklé kapsy a chybí volně visící cíp),<sup>311</sup> [88] u řezby madony z Kamenné ulice,<sup>312</sup> [89] u Madony z Řednice,<sup>313</sup> ale i v hodně rustikalizované podobě v případě malby Oltáře z Českého Chvojna od Mistra Štěpána z Ústí.<sup>314</sup> Z českého prostředí je blízký dnes patrně nezvěstný grafický kolorovaný jednolist z bývalého soukromého majetku F. A. Borovského ze 70. – 80. let 15. st., a to včetně kompozice dítěte.<sup>315</sup> [85] Stejně schéma nalezneme ale i u geograficky výrazně vzdálenějších děl, jako např. u Madony ze sbírky Rýnského zemského musea v Trevíru.<sup>316</sup> Blízké analogie najdeme především přímo v Norimberku jako např. Madona z epitafu Jodoka Krella (1483),<sup>317</sup> [86] která je připsána malíři z Wolgemutova okruhu, jenž se významně podílel mj. na oltáři z Feuchtwangen, a dalších dílech vyšlých z Wolgemutovy dílny. Vejprnická Madona je blízká především pojednáním skladů draperie, které jsou sice chudší, tvrdší, ale v principu stejné, včetně převislého cípu přetaženého pláště. Toto a další podobná schémata se i v dalších dílenských malbách opakují mnohokrát.

Opět již Pešina uvedl stylově velmi blízké, byť výrazně kvalitnější, malby Kateřinského oltáře Levina Memmingera ze sv. Vavřince v Norimberku z dílny Wolgemuta (1485/86).<sup>318</sup> Blízká je obzvláště typika protáhlých ženských tváří s delším nosem. Typiku tváře Panny Marie srovnal Pešina s Pannou Marií Ochránitelkou ze zámku Grafenegg (okolo 1486), připisované A. Stangem Mistru Bamberského oltáře sv. Kláry, ztotožněného později s Hansem Trautem.<sup>319</sup> [90] Vzhledem k odlišným tématům, které vyžadují různá řešení, lze srovnávat skutečně pouze hlavu. Typika je velice blízká ve specifické deformaci v rozvrhu tvaru a objemu, a co se týče

<sup>310</sup> STUDNIČKOVÁ 2004, 130–134. Grafiky L39 a L40.

<sup>311</sup> Michaela OTTOVÁ In: JINDRA/OTTOVÁ 2013, č. kat. 61.

<sup>312</sup> OTTOVÁ/MUDRA 2009, č. kat. 38. Chebsko, konec 15. st.

<sup>313</sup> Šárka RADOSTOVÁ In: AD UNICUM, č. kat. 7.

<sup>314</sup> ROYT 2015, č. kat. 21.

<sup>315</sup> CIBULKA 1929, 102; BOROVSÝ 1898, 65–68.

<sup>316</sup> Eberhard ZAHN In: MARIENBILD 1968, č. kat. 93.

<sup>317</sup> GNM KATALOG 2019, č. kat. 34.

<sup>318</sup> STRIEDER 1993, Kat. 53, Abb. 93–93.

<sup>319</sup> PEŠINA 1940a, 93–94; PEŠINA 1967, 247–25. Pešina připsal desku Wolfu Trautovi, což vzhledem k relativně jasné dataci nedává smysl, a pravděpodobně měl na mysli jeho otce Hanse Trauta, jehož tvorba s Vejprnickou deskou snese srovnání. V literatuře byla deska tehdy připisována obecně Norimberské škole, viz TIETZE 1908, Taf. VI. K Mistru Bamberského oltáře sv. Kláry STANGE 1969, 89–92, obr. 195.



zpracování očníce a přivřeného očního víčka. Naopak vlasy mají zcela odlišné typologické řešení. V zásadě ale lze soudit, že Marie Ochránitelka z Grafeneggu, pravděpodobně bamberského původu, zapadá do prostředí, ve kterém má Vejprnická deska své stylové východisko.

Hansi Trautovi (ve spolupráci s Ruelandem Frueaufem st.) je připsán též oltář sv. Víta z kláštera augustiniánů eremitů v Norimberku z roku 1487.<sup>320</sup> Zde je opět typika tváří světic sv. Doroty, Markéty či Kateřiny srovnatelná s tváří Marie na Vejprnické desce, byť jde o hrubší provedení. [91] Jde o protáhlý tvar hlavy s delšímnosem, vysokým čelem, výraznou bradou a blízké je také výtvarné pojetí očnic. Trautova typika tváří světic, včetně zpracování vlasů, se projevuje v Českém prostředí v případě desek ze Žichovic, [92] které se stylově odvozují z norimberského prostředí, a je konstatována určitá blízkost k malbám Oltáře z Rabí.<sup>321</sup> Vejprnická deska s nimi nemá žádnou bližší souvislost, ovšem objednatel Oltáře z Rabí (a z Rabí pochází pravděpodobně také desky ze Žichovic) sídlil v Malesicích, nedaleko Vejprnic.<sup>322</sup>

Hlava sv. Vojtěcha z Vejprnické desky [93] byla v minulosti srovnávána se sv. biskupy z predely Harsdörferského oltáře (okolo 1485)<sup>323</sup> [95] a s relikviářovou bustou sv. Vojtěcha ve svatovítském pokladu (1486) [94] a to jak v typice, tak celkové fyziognomie tváře. Všechna zmíněná díla pracují s fyziognomií, která je dána snahou charakterizovat starší biskupskou tvář. Skutečná tvář sv. Vojtěcha samozřejmě není známa a není doklad, že by existovala nějaká primárně využívaná závazná podoba. Takovým zdrojem hypoteticky mohla být právě svatovítská relikviářová busta, to však nelze doložit. Sv. Vojtěch z Vejprnické desky má určité rysy obdobné relikviářové bustě, jako jsou vrásky, výrazněji řezané lícní kosti a výrazně formovaná brada. Jsou to ale stále běžné rysy dané snahou vystihnout tvář staršího muže, biskupa, které se objevují frekventovaně u mnoha zobrazení biskupů, v případě světců či náhrobků, mnohačetným příkladem za všechny budiž rozsáhlé sochařské dílo Tilmana Riemenschneidera<sup>324</sup> působícího ve Würzburgu. Tyto rysy nese ostatně socha sv. Vojtěcha objednána v Riemenschneiderově dílně pro Zelenou Horu u Nepomuka kolem roku 1500.<sup>325</sup> Z Norimberka pochází zmíněný Harsdörferský oltář z Wolgemutovy dílny, ze kterého lze sv. Ambrože a Augustina bez problému rovněž ve stejné míře obecnosti srovnat se svatovítskou bustou. Relikviář tedy nelze nutně považovat za předlohu Vejprnické desce, ani dle něj odvozovat dataci. Biskup v zeleném plášti z Harsdörferského oltáře je sv. Vojtěchovi

<sup>320</sup> GNM KATALOG 2019, č. kat. 43. Kromě dvou zmíněných malířů bylo rozpoznáno ještě několik dalších pomocníků, přičemž všichni dohromady spolupracovali tak, že snažili minimalizovat stylové odlišnosti, pod vedením pravděpodobně Hanse Trauta.

<sup>321</sup> Jan ROYT In: JINDRA/OTTOVÁ 2013, č. kat. 70.

<sup>322</sup> Viz ze kapitola „Zákazníci dílny – objednatel a funkce děl“.

<sup>323</sup> GNM KATALOG 2019, č. kat. 37.

<sup>324</sup> V malířství např. nápadná podoba se sv. Wolfgangem na oltářním křídle z Martin von Wagner Musea ve Würzburgu – STRIEDER 1993, č. kat. 68, Abb. 377.

<sup>325</sup> Jan CHLÍBEC In: FAJT/CHLÍBEC 1996, 756–758.

z Vejprnického oltáře bližší pouze detailem formováním spony, kterou mají oba sepnutý plášť. Bližší analogií než výše zmíněné je postava sv. Mikuláše na křídle oltáře pocházejícího z kostela augustinianů eremitů v Norimberku z roku 1487.<sup>326</sup>

Figuru sv. Václava lze srovnávat jen obtížně, protože více než polovina jeho hlavy a také prsty na ruce držící štít jsou novodobou rekonstrukcí. Lze zde najít nejbližší analogie samozřejmě v českém prostředí, kde se uchytil typ zobrazování světce jako rytíře, většinou v brnění, se štítem s orlicí, praporcem, knížecí čapkou a pláštěm. Okolo roku 1500 se ale v případě zemského světce opakuje i velmi blízká fyziognomie, která funguje jako určitý typus, pokud je doplněna atributy knížecí čapky, brnění a štítu. Takto je sv. Václav vyobrazen na zde probíraném Budňanském oltáři, ale také např. na Desce se zemskými patrony z Národní Galerie, na Křivoklátském oltáři či Chudenickém oltáři. Stejnou podobu má také relikviářová herma ze svatovítského pokladu. **[96, 97, 98, 99, 100]**

Stylovou rovinu Vejprnické desky lze dobře odvodit z norimberského malířství, přičemž nelze vyloučit, že jde dokonce o import. V opačném případě by se s největší pravděpodobností jednalo o dílnu, která sídlila v Plzni, a jejíž mistr byl v Norimberku buď vyučen, či odtamtud přímo přesídlil do Plzně.

## **Stylová východiska skupiny Budňanského oltáře**

Jaroslav Pešina považoval za stylové východisko maleb významné umělecké centrum Norimberk a to natolik, že samotný Budňanský oltář považoval v českém prostředí za vůbec nejsilněji se vztahující k tomuto prostředí – konkrétně k produkci dílny Michaela Wolgemuta, která však v 80. letech do značné míry určovala vizualitu velmi širokého okruhu produkce ve středních Frankách i jinde.<sup>327</sup> To se týkalo např. Bambergu, ve kterém Pešina později konstatoval také určitou inspiraci ve výtvarné tvorbě, konkrétně při srovnání s dílem Wolfganga Katzheimera a s nespécifikovanými obrazy, které údajně pocházejí od žáka bamberského Mistra Hersbruckého oltáře. To se týkalo jak Budňanské skupiny, tak Vejprnické desky, kterou v té době řadil do stejné dílny. Např. typika tváře a zpracování sv. Josefa z Budňanského oltáře je blízká malbám Hersbruckého oltáře (kolem 1485). Konkrétně jde o blízkost s nejstarším apoštolem na výjevu Smrt Panny Marie, který je nyní připisován Wolfgangu Katzheimerovi.<sup>328</sup> Se samotným Hersbruckým oltářem však těžko hledat další výraznější stylové souvislosti.

Hledání stylového východiska v Norimberku je zcela oprávněné. Lze nalézt velké množství příkladů konkrétních srovnání, z nichž uvedu výběrově několik. Ženský typ figury (zejména

---

<sup>326</sup> STRIEDER 1993, č. kat. 73, Abb.386. Dnes v GNM Norimberk. Ve franckém prostředí lze nalézt i mnoho dalších analogií, např. sv. Mikuláš na oltáři od Wolfganga Katzheimera a dílny (okolo 1480) – SUCKALE 2009, Kat 19.

<sup>327</sup> PEŠINA 1950, 35.

<sup>328</sup> PEŠINA 1940a, 106–109; PEŠINA 1950, 33–36. Oltář býval spojován s tvorbou Wolgemuta, nyní je připsán Mistru Hersbruckého oltáře (již STANGE 1969, 96), který je nově ztotožňován s bamberskou dílnou Wolfganga Katzheimera, který se na oltáři údajně částečně přímo podílel. SUCKALE 2009, Kat. 18.

hlavy), který se vyskytuje na všech třech oltářích (obzvláště sv. Anna a další ženy se zahalenou hlavou) lze najít typově nejbližší nejspíše na desce se sv. Brigitou – oltářního křídla chovaného v GNM v Norimberku z dílny Michaela Wolgemuta.<sup>329</sup> Hlava sv. Brigitty je dobře srovnatelná např. s hlavou Panny Marie na Uvedení Páně do Chrámu a Ukřižování z Průhonického oltáře. **[101, 103]** Hlava Panny Marie z Epitafu Augustina a Barbory Thaurerfeldů (1488)<sup>330</sup>, který pochází z Wolgemutovy dílny, je co se týče typiky i koloristického zpracování detailů (vlasy, kontrasty) blízká Panně Marii ze střední části Oltáře křižovnického kláštera. **[102, 104]** Typ hlavy Madony, který se vyskytuje obzvláště na Budňanském a Průhonickém oltáři, je rozšířen obecněji, jde však zároveň o typ, který se velice často vyskytoval na malbách v okruhu norimberské tvorby, zvláště u Michaela Wolgemuta (Zvěstování Cvikovského oltáře<sup>331</sup>) anonymních malířů, u nichž předpokládáme vyučení ve Wolgemutově dílně, a zároveň se tento typ objevuje již v Pleydenwurffově dílně – např. Mariánské výjevy na Tříkrálovém oltáři (Löffelholz) z 60. let,<sup>332</sup> Mariánské scény na oltáři z Hofu,<sup>333</sup> Epitaf Benigny Zingel ze 60. let,<sup>334</sup> nebo Epitaf Elsbeth a Anny Rech z 60. let.<sup>335</sup> Postava Madony jako celku v rámci scény Narození Krista je srovnatelná na oltáři ve Feuchtwangen (1484)<sup>336</sup> a v Budňanech. Jde opět o typ modelování hlavy a vlasů, ale také o schéma lámání draperie.

Z Wolgemutovy dílny pravděpodobně pochází také oltář z Peringsdörfu (Pešina jej při srovnání uváděl jako z Friedenskirche).<sup>337</sup> Muž s kožešinou čapkou na výjevu Nesení oltáře tohoto kříže je velmi dobře, co se týče typiky tváře, zpracování vousů a vlasů, srovnatelný s postavou Jáchyma z Oltáře křižovnického kláštera. Ostatní figury se však již dají srovnat jen velmi volně.

Anonym, který je označován pouze jako „norimberský malíř“, využil na malbách oltáře sv. Marty ze špitálního kostela sv. Marty v Norimberku (1489)<sup>338</sup> stejný typ starší mužské tváře jako malíři v dílně Budňanského oltáře. Konkrétně apoštol stojící v pozadí na výjevu Sv. Marta přijímá Krista a stejně též na Vzkříšení Lazara je velice blízký sv. Josefu z Budňanského, ale i z Průhonického oltáře (Narození Krista). **[105, 106, 107, 108]**

Naopak typika tváře anděla ze Zvěstování Budňanského oltáře, která se však již ve skupině maleb dále neobjevuje, je srovnatelná s typikou tváří na Epitafu Uršuly Haller (1483), připisanému anonymnímu malíři pomocně pojmenovaném po tomto epitafu.<sup>339</sup> Zejména jde

<sup>329</sup> GNM KATALOG 2019, č. kat. 35.

<sup>330</sup> GNM KATALOG 2019, č. kat. 41.

<sup>331</sup> STRIEDER 1993, Abb.77.

<sup>332</sup> STRIEDER 1993, Kat. 42, Abb. 60–66.

<sup>333</sup> STRIEDER 1993, Kat. 40, Abb. 302–303.

<sup>334</sup> SUCKALE 2009 II, Kat. 46.

<sup>335</sup> SUCKALE 2009 II, Kat. 48.

<sup>336</sup> STRIEDER 1993, Kat. 64, Abb. 87–90.

<sup>337</sup> STRIEDER 1993, č. kat. 55. Detailní fotografie dostupné zde: <https://www.nuernberg.museum/projects/show/157-peringsdoerffer-retabel#carousel>

<sup>338</sup> GNM KATALOG 2019, č. kat. 60.

<sup>339</sup> GNM KATALOG 2019, č. kat. 58.

o tvář sv. Vavřince. [109, 110] Blízká je i typika Kristovy tváře, tu je však pro obecnost těžko srovnávat, nicméně souvislosti lze vidět v typice modelování vousů, ale také obočí, což platí obecně pro celou budňanskou skupinu. Podobná srovnání platí i pro další malby desek z Langenzenn, které jsou tomuto malíři připsány.<sup>340</sup>

Typ hlavy vojáka na Vzkříšení z Budňanského oltáře se ve „wolgemutovské“ vrstvě objevuje vícekrát, např. na výjevu Císař Herakleios před branou Jeruzaléma z oltáře sv. Kříže ve Schwabachu (okolo 1485),<sup>341</sup> či na Bičování a Korunování Trním z oltáře v Kalchreuth (okolo 1498).<sup>342</sup>

Výše bylo uvedeno, že postava sv. Jana na Ukřižování z Budňanského oltáře je téměř celá odvozena ze Schongauerovy tvorby. Hlava má však zcela odlišnou typiku od Schongauera, naopak velice blízkou postavě sv. Jana Evangelisty z křídla jinak nezachovaného oltáře, který je připsán dílně Mistra Augustiniánského oltáře (Hans Traut).<sup>343</sup> [65, 67]

Okruhu Mistra Augustiniánského oltáře (nejspíše ztotožněného Hanse Trauta působícího nejprve v Bambergu a následně v Norimberku) je připsána také Sv. Anna Samotřetí (okolo 1490, Kroměříž<sup>344</sup>), která vykazuje také určité typové shody především s Vejprnickou deskou (formování obličeje Panny Marie a dítěte), ale i s některými ženskými postavami (shoda se sv. Annou) na Průhonickém oltáři.

Pešina srovnával s díly přímo připsanými Wolgemutovi také pojetí krajiny. Tu v případě Budňanského oltáře (kde ovšem není nijak výrazně rozvinuta) srovnal s Epitafem Georga Keypera ze sv. Vavřince v Norimberku (1484), kde je však krajina pojata nesrovnatelně bohatěji, členitěji a nese daleko více mnoho vrstev symbolického významu, včetně toho že tvoří prostor pro doplňující pašijové výjevy. V tomto ohledu srovnání provést nelze a to i s ohledem na nepřilíš rozvinutou krajinnou složku v rozebíraných malbách.

Malby celé skupiny Budňanského oltáře lze tak stylově, ale místy i kompozičně, velmi dobře odvodit z norimberské tvorby, které do značné míry udávala tón dílna Michaela Wolgemuta v Norimberku. Jde především o dobu 80. let, kde lze nalézt nejvíce stylových analogií, a je možné, že i z této doby pochází též Vejprnická deska. Srovnání lze provést obzvláště u maleb, které nejsou vlastnoruční Wolgemutovou prací, ale maloval je někdo z dílny. Nejtěsnější shody lze pak nalézt v případě méně kvalitních částí maleb. To je možná způsobeno jak tím, že se dají jen obtížně srovnat malby sotva průměrné kvality s prvotřídním uměním Wolgemuta, tak proto, že na malbách budňanské skupiny dochází k principiálně obdobné redukci, ke které docházelo také v Norimberku, pokud s Wolgemutem spolupracoval či na něj nějakým způsobem navazoval jiný, méně kvalitní malíř. I tato představa může přispět k možnému určení

<sup>340</sup> GNM KATALOG 2019, 855, obr. 58.9, 58.10.

<sup>341</sup> STRIEDER 1993, Kat. 66, Abb. 372.

<sup>342</sup> STRIEDER 1993, Kat. 67, Abb. 373.

<sup>343</sup> STRIEDER 1993, Kat. 74, Abb. 395. Kováč konkrétně tento obraz srovnal spolu s další norimberskou produkcí s malbami Oltáře z Rabí objednaného Janem Horstoffarem z Malesic, když dokládal jeho norimberské stylové ukotvení. KOVÁČ 1998, 70–71.

<sup>344</sup> Státní zámek Kroměříž, inv. č. KE 3182; Kaliopi CHAMONIKOLA In: CHAMONIKOLA 2009.

norimberského stylového východiska Mistra dílny Budňanského oltáře optikou jeho tamního vyučení.

Uvažovanou inspiraci tvorbou bamberského malíře Wolfganga Katzheimera nelze s jistotou potvrdit. Přestože lze pozorovat určité typové a kompoziční podobnosti, zvláště specifické prvky pro Katzheimera (zpracování rtů, otevřených úst, vousů, kudrlin vlasů) se na malbách budňanské skupiny nijak neobjevují.

Zato malbu Vejprnické desky, byť jde o velmi spekulativní zařazení pro značnou fragmentárnost, lze odvodit rovněž z norimberské produkce Wolgemutova okruhu. Zde se jako nejbližší jeví tvorba Hanse Trauta. Odtud pramení také blízkost Vejprnické desky ke skupině Budňanského oltáře. Jde o díla malířů, kteří se dost možná vyučili ve stejném okruhu malířů v Norimberku.

# Dílna Mistra Budňanského oltáře

## Reflexe dosavadního bádání a představení problematiky<sup>345</sup>

Dosavadní bádání k tématu tří, případně čtyř torzálně dochovaných oltářů, nepřineslo zcela jasné závěry, na nichž by dnes panovala shoda. To se projevuje už na samotné terminologii této skupiny, kterou autoři shrnují jakožto dílo Mistra Budňanského či jindy jako Vejprnického oltáře. Tato odlišnost záleží na interpretaci vztahu Vejprnické desky k ostatním třem oltářům, kterou se však od doby Pešinových syntéz o pozdně gotickém malířství nikdo blíže nezabýval, přestože byl Pešinův závěr zjevně, ovšem bez argumentace, zpochybňován.

Téma vzbudilo jen malý badatelský zájem, který lze přisoudit několika faktorům. Jde o díla průměrné kvality, z nichž část zůstávala zcela stranou pozornosti v depozitáři. Nebyla spojena s žádným objednavatelem, který by tento zájem přiřivil, stejně jako s žádným významným místem svého původu. Výjimkou je pouze Budňanský oltář na Karlštejně, zde byl však zcela „utopen“ v intenzivní pozornosti ke všem ostatním památkám hradu. Díla proto figurovala jen v přehledových a syntetických pojednáních a ikonografických studiích. Monograficky se tématu nevěnoval nikdo, nejpodrobněji pouze Jaroslav Pešina ve svých syntézách z roku 1940 a 1950. Malý zájem o pojednávané malby dokládá i fakt, že šla zcela stranou některých významných syntetických pojednáních věnovaných českému středověku, jako např. z produkce Národní galerie České umění gotické od J. Homolky a L. Kesnera<sup>346</sup>, od A. Kutala České gotické umění,<sup>347</sup> Pešinova přehledová kniha Česká gotická desková malba,<sup>348</sup> drobná edice České gotické umění J. Ehma s texty J. Pešiny a J. Homolky<sup>349</sup> a nakonec i v Roytově stručném přehledu české středověké malby lze najít pouze letmou zmínku o Vejprnické desce, nikoliv však o Budňanském oltáři.<sup>350</sup> Ještě zásadnější je ale absence v syntetické přehledové publikaci Dějiny českého výtvarného umění.<sup>351</sup> Hesla Mistr Budňanského či Vejprnického oltáře nenajdeme pak ani v encyklopediích českého výtvarného umění<sup>352</sup> a byl zcela opominut také v recentním ambiciózním zpracování přehledové publikace dějin umění v českých zemích.<sup>353</sup> Oltář křižovnického kláštera absentuje také ve výčtu uměleckých děl spojených s křižovnickým řádem v památní knize k 700 letému výročí založení řádu, kde jsou rozebírána umělecká díla roztroušená po celých Čechách.<sup>354</sup>

---

<sup>345</sup> Souhrn publikací včetně citací byl již podrobně podán v první kapitole.

<sup>346</sup> HOMOLKA/KESNER 1964.

<sup>347</sup> KUTAL 1972.

<sup>348</sup> PEŠINA 1976.

<sup>349</sup> EHM/PEŠINA/HOMOLKA 1977.

<sup>350</sup> ROYT 2002.

<sup>351</sup> PEŠINA 1984, 582. Jaroslav Pešina pouze letmo zmínil Vejprnickou desku ve výčtu příkladů přetrvávajícího norimberského vlivu, a to v textu věnujícím se Mistru Svatojiřského oltáře.

<sup>352</sup> POČE 1975; HOROVÁ 1995.

<sup>353</sup> PETRASOVÁ/ŠVÁCHA 2017.

<sup>354</sup> KNIHA PAMÁTNÍ 1933. V této době byl oltář s řádem již spojován.

Skupina byla konstituována poprvé Vincencem Kramářem jen letmou poznámkou v roce 1930, avšak až Jaroslav Pešina ji charakterizoval a pojmenoval. Budňanský, Průhonický a oltář křížovnického kláštera byly těmito badateli seskupeny čistě na základě formální blízkosti, která je natolik silná, že tuto blízkost Pešina zcela oprávněně interpretoval jako dílenskou souvislost. Vznikla tak jedna z několika málo skupin deskových maleb z českého pozdně gotického fondu, kterou lze vysvětlit dílensky, a sledovat na ní dílenské vztahy. Anonymního mistra této dílny pojmenoval pomocně Mistr Budňanského oltáře a to dle nejkvalitnějšího díla skupiny. Celkem objektivně zhodnotil tuto dílnu jako kvalitativně průměrnou v kontextu pražského malířství a z toho vyvodil závěr, že šlo o dílnu, která tvořila spíše na export do okolí, protože místní nároky v Praze byly údajně vyšší.<sup>355</sup>

Na základě formální analýzy byla kromě atribuce provedena také datace, která se postupně ustálila v 90. letech či kolem roku 1490 pro všechny tři oltáře a Vejprnickou desku, kterou k dílenskému souboru, opět čistě na základě komparace, přiřadil Pešina později. Jeho metodický přístup k dílenským souborům lze ilustrativně sledovat právě na tomto příkladu. Přestože vřazení Vejprnické desky k ostatním dílům nejprve odmítal, dal nakonec za pravdu Alfredu Stangemu, který s touto myšlenkou přišel první, a to přesto, že mu jinak nedal za pravdu téměř v žádných změnách, které činil v interpretaci českého fondu deskové malby. Protože tuto nově vřazenou desku považoval za dílo vyšších kvalit než Budňanský oltář, navrhl přejmenování „autora“, respektive vedoucího dotyčné malířské dílny, na Mistra Vejprnického oltáře. Pracoval tak zjevně s konceptem, že mistr dílny je automaticky ztotožnitelný s tím nejkvalitnějším projevem na souboru maleb. Všechny ostatní projevy pak považoval za lepší či horší snažení tovaryšů či dílenských pomocníků nebo učedníků, ovšem bez hlubší definice významu těchto pojmů v kontextu dílenské praxe. Díky této diferenciaci jednotlivých „rukou“ účastných na malbách oltářů si dovolil mistra dílny chápat jako Mistra s velkým „M“ – konkrétní osobnost, která žila, dýchala a tvořila na základě podnětů, které se Pešina místy pokusil odvodit opět z umělecké formy děl. V případě Mistra Budňanského (Vejprnického) oltáře se omezil jen na stručné konstatování o norimberském východisku, které je zjevné. Nejsilněji se tato tendence naopak projevila v konstruktivní osobnosti Mistra Litoměřického oltáře, která jde až do krajnosti, neboť jde o relativně podrobnou rekonstrukci životaběhu malíře, vyčtenou ze stylu maleb a určení domnělých objednavatelů. Význam termínu „mistr“ v jeho textech splývá významově s chápáním pojmu jako blíže nevymezený „autor“, a pojmem „mistr“ ve smyslu vedoucího malířské dílny, jak je chápán v písemných (cechovních) pramenech,<sup>356</sup> což se však reálně neshoduje.

---

<sup>355</sup> PEŠINA 1950, 36.

<sup>356</sup> V cechovních pramenech je „mistr“ jakousi základní stavební jednotkou cechu, vedoucí dílny o větším či menším počtu spolupracovníků různých zaměření, s nímž jsou spojeny určitá práva a povinnosti k cechu. Dosažení mistrovství bylo podmíněno několika praktickými i právními úkony, jejichž splnění schvalovalo vedení cechu. Šlo zároveň o sociálně-právní statut, který mohla zdědit mistrova manželka bez splnění jakýchkoliv podmínek.

Jaroslav Pešina pojímal dějiny pozdně gotického malířství optikou vývojového schématu, ve které ovšem pracoval s konceptem výrazných individualit, ke kterým se ostatní tvorba vztahovala. Tyto individuality v českém prostředí viděl a do značné míry jim podřídil strukturu své první syntézy pozdně gotického deskového malířství v Čechách z roku 1940, stejně jako chronologicky odstupňovanému působení různých zahraničních uměleckých center na českou tvorbu. Národní rys byl jedním z témat, která v této i dalších pracích silně vyzněla. Šlo v zásadě o pasivní model pozdní gotiky,<sup>357</sup> kdy zde nevzniklo žádné výrazné svébytné umělecké centrum, ale přijaté vzory (často právě německé) byly přetransformovány do lyričtější či rustikálnější formy, údajně vlastní zdejší národní mentalitě. Následoval tak svého učitele A. Matějčka, který stejný materiál vnímal jako provinciální a přebraný pasivně z druhé ruky.<sup>358</sup> Postihnutí rysů národně vymezeného umění se projevilo především v polemice s německým historikem umění A. Stangem, jehož znalecký přístup (do značné míry úspěšně!) vyvracel neznalostí lokálního prostředí. Zároveň se tento přístup kladně promítl do koncepce edice Dějin českého výtvarného umění, kde je pojičkem probíraných objektů primárně národní příslušnost. Pešina využíval až pozitivistického formalismu v kombinaci s dědictvím přístupu Vídeňské školy (Max Dvořák) a Birnbaumovou konstrukcí transgrese stylů, kdy je sloh rozvíjen nejvíce národem, kterému je charakteristicky vlastní (pozdně gotický lámaný sloh vlastní Němcům). Zároveň formální analýzu, na níž stavěl znalecky vytříbená hodnocení, „*doplňoval historicko-materialistickou charakteristikou dané doby*“.<sup>359</sup> To se projevilo především v jeho mladších textech, kde do modelu dějin deskové malby optikou individualit udávajících tón vývoje zapojil hledisko tradicionalismu, sociální vrstvy objednavatelů a pro období kolem roku 1500 především hledisko dvorského prostředí.

Ilustrativní je zde Pešinovo pojetí lokálních dějin umění jako vývojově-pasivního organismu, přičemž progresivní vývoj nečeského slohu se odehrává paralelně v uměleckých centrech s různými stylovými a kulturně-historickými specifiky. V tomto systému datoval díla na základě odvození z geneticky postavené řady s odkazy na datace zahraničních děl, která se jeví zásadní, až přelomová. Tak tomu bylo i v případě skupiny děl, které soustředil kolem Mistra Budňanského (Vejprnického) oltáře. Tento ve své době zcela legitimní přístup lze dobře dokreslit Pešinovým chápáním Mistra Puchnerova oltáře – výrazné individualitě ilustrující dobový trend – který v Čechách sice namaloval zásadní dílo, ale nevytvořil zde dle něj školu prostě proto, že „*český tradicionalismus měl ještě příliš síly i v 80. letech*“, z čehož měl pramenit odpor k nizozemsky orientovanému modernismu, který zmíněný oltář představoval.<sup>360</sup> Tento exkurz do Pešinova přístupu byl nezbytný, neboť je na jeho základě zpracována většina fondu pozdně gotického malířství, v posledních letech nově aktualizovaná. Uvědomit si při tom

<sup>357</sup> K modelu BARTLOVÁ 2006, 11–21.

<sup>358</sup> MATĚJČEK 1931, 240.

<sup>359</sup> BARTLOVÁ 2009, 27; BARTLOVÁ 2017, 74–84.

<sup>360</sup> PEŠINA 1960, 128 kde oponuje A. Stangemu.



Pešinu jakožto představitele formálně–stylového pojetí, zakládajícího své bádání na důkladné tvarové a stylové analýze, je zásadní.<sup>361</sup>

I přes výhrady, které plynou z novějších metodologických přístupů k anonymním uměleckým dílům středověku, nelze Pešinovi upřít, že jeho znalecky vytříbené závěry, zejména co se týče atribuce zůstávají ve většině případů dodnes platné, ve svém základě i u nově revidovaných děl. Ani v případě Mistra Budňanského (Vejrnického) oltáře nelze rozporovat výrazné stylové ukotvení v norimberské výtvarné produkci a v obecně používaných grafických předlohách jako byly Schongauerovy tisky – které však nebyly zdaleka jediné. Celé dílo se stylově hlásí k norimberské tvorbě tak silně, že tento závěr nerozporoval žádný z badatelů. Jde konkrétně o stylovou vrstvu Michaela Wolgemuta, respektive jeho malířského okruhu, který se zde stal nepochybně východiskem.

Ne tak jistě stojí ovšem připsání Vejrnické desky do dílenské tvorby skupiny. Mladší badatelé se k této problematice sice nikdy explicitně nevyjádřili, pojmenování Mistra dílny však bývá uváděno jak dle Budňanského, tak Vejrnického oltáře. V těchto případech navíc není jasné, zda autor pouze opomenul Pešinovu změnu atribuce, nebo tento vztah kriticky revidoval. Tak např. Jan Royt v katalogovém heslu Gotiky v západních Čechách ostatní díla nezmiňuje. Později v soupise pražského malířství tato ostatní díla připsal Mistru Budňanského oltáře. Ivana Kyzourová se následně tomuto zařazení u Vejrnické desky vyhnula, zatímco Miroslav Šmied připsal Budňanský oltář Mistru Budňanského oltáře. Petr Jindra zcela recentně autorství přiřkl norimberskému malíři, který oltář vytvořil na export pro Plzeňsko.

Ve starší umělekohistorické literatuře je nepřímě řazeno několik pozdně gotických děl k sobě, čímž tak tvoří nedefinovanou, ale jaksi cítěnou skupinu českých deskových maleb. Karel Chytil, a později Antonín Matějček do ní zahrnuli Křivoklátský, Rakovnický, Jílovský, Libišský, Mokropeský oltář a právě také Budňanský oltář a jemu příbuzné malby. Matějček sem zařadil dokonce i Vejrnickou desku bez toho, aby ji dílensky připojil.<sup>362</sup> Tuto skupinu maleb dle Matějčka pojil stejně hodnotný a výrazný vztah k nizozemskému realismu. Později vymezil Křivoklátský, Budňanský a Libišský oltář jako jednu vývojovou vrstvu,<sup>363</sup> ovšem v rámci geneticky podmíněného vývojového schématu jakožto žák Vídeňské školy. Kolem Křivoklátského oltáře se v průběhu času vytvořila dílenská skupina příbuzných maleb, jejichž vztah recentně potvrdil také technologický průzkum, čemuž zde bude věnovaná speciální kapitola. Budňanský oltář do této skupiny řazen není, Pešina jej už ve své první práci zařadil mezi díla, která „již“ tak silně nereflektují nizozemskou malbu, zatímco jsou pod vlivem norimberského prostředí. V rámci syntézy pozdně gotického malířství optikou dvorské reprezentace se snažil prezentovat Budňanský oltář jako dílo, které se stylově hlásí kromě již zmíněného Norimberka také k Pražské dvorské tvorbě, kterou křivoklátský oltář esenciálně

<sup>361</sup> K tomu recentně také Anežka MIKULCOVÁ In: BIEGEL/PRAHL/BACHTÍK 2020, 462.

<sup>362</sup> CHYTIL 1906, 141–143; MATĚJČEK 1930, 328; MATĚJČEK 1931, 352, 360.

<sup>363</sup> MATĚJČEK 1935, 66; stejně pak také WIRTH 1935, 66.

ztělesňuje. Tím definoval jakousi volnější nedíleenskou závislost pro Budňanský oltář, která plyne primárně z prostředí vzniku.

### **Shrnutí stavu bádání**

Skupinu tří až čtyř oltářů lze považovat za vytvořené v jedné dílně, která působila pravděpodobně v Praze asi v 90. letech 15. st. či kolem roku 1500, a která výrazně stylově těžila z norimberské výtvarné produkce, konkrétně ze stylové vrstvy Michaela Wolgemuta a jeho okruhu, časově vymezené v 80. letech a v počátku 90. let. Zařazení Vejprnické desky do dílny je nejasné, což se projevuje na neustáleném pomocném pojmenování Mistr Vejprnického / Budňanského oltáře. Dílna byla spíše průměrné kvality, mechanicky pracující, jejíž díla jsou často kompilacemi běžně dostupných vzorů, mezi něž patřily především grafiky Martina Schongauera. Mezi specifitější vzory použité dílnou se údajně řadí grafiky v Schatzbehalteru či relikviářová busta sv. Vojtěcha. V případě Vejprnické desky je zde otázka možného importu z Norimberka.

### **Technologické aspekty skupiny**

Znalost technologické povahy děl skupiny Budňanského oltáře je doposud bohužel velice slabá. Budňanský oltář, hlavní dílo skupiny, nebylo nikdy laboratorně zkoumáno. Od posledního restaurátorského zásahu v roce 1980 k tomu nebyla poskytnuta ani příležitost, nicméně špatný technický stav vzbuzuje naději, že se tak brzy stane. Data ke zkoumání skupiny poskytují pouze průzkumy Průhonického oltáře a Oltáře křížovnického kláštera. Oltář od křížovníků prošel pouze základním laboratorním průzkumem při restaurování v roce 1994, při kterém byly také pořízeny fotografie vybraných detailů v infračerveném světle s hůře čitelnou podkresbou.<sup>364</sup> Průhonický oltář prošel v NG komplexním průzkumem, který se týkal laboratorní analýzy pojidel, pigmentů, technologie cínovaného reliéfu, určení druhu dřeva podložky, a zahrnoval průzkum podkreseb. Některé dílčí informace byly publikovány v různých publikacích NG,<sup>365</sup> souhrnná laboratorní či restaurátorská zpráva však dosud nebyla vypracována, přestože průzkum zmiňuje již literatura z roku 2010 a zpráva z AVU o průzkumu optickými metodami z roku 2013.<sup>366</sup> Vypracována byla pouze obrazová dokumentace obsahující vybrané detaily podkresby. Publikovaná data nelze ověřit a nelze pracovat s podrobnostmi, protože NG tyto informace nezpřístupnila.<sup>367</sup> Proto zde mohu pracovat jen s omezenými daty a pojednám o problematice jen stručně.

V případě Průhonického i Oltáře křížovnického kláštera bylo prokázáno lipové dřevo v podložce malby. V období 2. pol. 15. st. jde o nejběžnější používaný druh dřeva v deskové

---

<sup>364</sup> RZ OLTÁŘ KŘÍŽOVNICKÉHO KLÁŠTERA 1994.

<sup>365</sup> CHLUMSKÁ/ŠEFCŮ/TŘEŠTÍKOVÁ/PECHOVÁ 2010;

ANTUŠKOVÁ/VERNEROVÁ/CHLUMSKÁ/DÁŇOVÁ/TŘEŠTÍKOVÁ/ŠEFCŮ 2016, 204; CHLUMSKÁ/ŠEFCŮ 2017, 88–109.

<sup>366</sup> TECHNOLOGICKÝ PRŮZKUM 2013.

<sup>367</sup> Dle sdělení Chemicko-technologické laboratoře NG bylo vyhotovení zprávy přesunuto do druhé poloviny roku 2021. Zpráva průzkumu citovaného již v letech 2010 a 2013 měla být původně hotova údajně v únoru 2021.

malbě (u cca 55 % děl dle referenčního vzorku průzkumu NG<sup>368</sup>). Shodný materiál nelze považovat za výlučný atribut dílenské souvislosti, jak dokládá soubor desek Mistra Třeboňského i Litoměřického oltáře.

Na Průhonickém oltáři byl nalezen fialový pigment fluorit, a to při referenčním průzkumu pro skupinu děl připisovaných Mistru Litoměřického oltáře ke zjištění, zda je tato skupina přítomností fluoritu unikátní v rámci českého fondu. Pigment typicky využívaný v období 1450–1550 byl nalezen i na několika málo dalších dílech nesouvisejících se skupinou kolem Litoměřického oltáře.<sup>369</sup> Ostatní díla skupiny Budňanského oltáře zatím nebyla s tímto ohledem zkoumána.

Malby Budňanského, Průhonického i Oltáře křižovnického kláštera využívají specifického výtvarného prostředku – aplikace cínovaných reliéfů, které imitují drahé brokátové látky. Tato technologie byla využita i na Vejprnické desce (ornát sv. Vojtěcha), reliéf byl však později stržen a dochovaly se pouze fragmenty plniva. **[111]** V českém fondu se aplikace tzv. „presbrokátů“ vyskytují s menší četností než v německých zemích, a to většinou na dílech provenience severozápadních a středních Čech. Tyto oblasti, ale i konkrétní díla s těmito aplikacemi, měly bližší vazby na norimberské umělecké centrum, kde se cínovaný reliéf využíval hojně. Díla východočeské provenience vytvořená ve Slezsku čerpala znalost této technologie rovněž původně z norimberského centra.<sup>370</sup> Byla prozkoumána většina relativně úzké skupiny maleb s tzv. pressbrokáty, přičemž většinu lze stylisticky odvodit buď přímo z Norimberka či z širší oblasti Frank. Podstatnou část těchto děl tvoří skupina děl okolo Mistra Křivoklátského a Litoměřického oltáře, skupina Budňanského oltáře tak zastupuje de facto třetí nejucelenější skupinu v Čechách využívající cínovaný reliéf, který je považován za výtvarný prvek značící určitou míru luxusu.

Technologickým průzkumem prošly pouze aplikace Průhonického oltáře, které jsou bohužel zároveň ze skupiny Budňanského oltáře nejpoškozenější. Jde o vegetabilní a geometrické motivy s hustotou 9–14 vrypů na cm, což značí, že byly vytvořeny pravděpodobně v dřevěné formě. Plnivem byly opakní hmoty anorganických pigmentů pojených lněným olejem, voskem a borovicovou pryskyřicí, což je nejběžnější technologická varianta plniva ze tří ve sledovaném souboru bohemikální provenience. Jde konkrétně o směs okrů, olovnatocinicité žluti, minia a olovnaté běloby.<sup>371</sup> Další průzkum na Budňanském a Oltáři křižovnického kláštera by mohl ukázat, zda zde neexistují bližší technologické souvislosti se zmíněnou skupinou děl soustředěných kolem Křivoklátského a Litoměřického oltáře včetně jich samých. Na tlačených reliéfech Průhonického oltáře bylo pozorováno technologické specifikum neznámého účelu –

<sup>368</sup> ANTUŠKOVÁ/VERNEROVÁ/CHLUMSKÁ/DÁŇOVÁ/TŘEŠTÍKOVÁ/ŠEFCŮ 2016.

<sup>369</sup> CHLUMSKÁ/ŠEFCŮ/TŘEŠTÍKOVÁ/PECHOVÁ 2010.

<sup>370</sup> CHLUMSKÁ/ŠEFCŮ 2017; Přednáška Heleny Dáňové „Po stopách Mistra Královehradeckého oltáře“ pronesená online 14. 4. 2021 na FF UP v Olomouci.

<sup>371</sup> CHLUMSKÁ/ŠEFCŮ 2017, 88–109.

použití dvou plátek cínové folie – které bylo také nalezeno na Desce s českými zemskými patrony z NG připsané dílně Mistra Křivoklátského oltáře.

Výzdobné techniky lze pozorovat i v prostém zlaceném pozadí. Na Průhonickém oltáři se nachází rytý dekor v podobě kosočtverců vymezenými paralelními liniemi vedoucími ve dvou směrech kolmo na sebe a v místech protnutí je doplněn raženým bodovým puncem. [114] Na střední desce Budňanského oltáře byl využit mnohem bohatší výzdobný rastr narýsovaný rytím do zlatého pozadí. Ten je tvořen základní osnovou opakujících se dvou paralelních šikmo položených linií ve dvou kolmých směrech a tvoří tak na koso postavené čtverce. Ty jsou vyplněny dvěma šrafovanými plochami, které rastru dodávají prostorový efekt jako by šlo o trojrozměrnou mříž. V místě protnutí linií byl dekor obohacen raženým bodovým puncem. [113] Prakticky shodný dekor lze nalézt na zlaceném pozadí titulního listu Smíškovského graduálu s Assumptou (1490–1495).<sup>372</sup> [112] Zde byly do průhledů „mříží“ umístěny navíc ještě ražené puncy ve tvaru květů a dekor je, i s ohledem na formát, výrazně preciznější. Tento dekor se v obecné typice kosočtverečné sítě se zdvojenými liniemi objevuje údajně jako specifikum bohemikální produkce od 40. let (Reininghausův oltář, Oltář z Hýrova, Zátoňský oltář, Assumpta z Deštné). Jde o kosočtverečný vzor vymezený dvojitou rytou linií, který bývá obohacován také o vnitřní kružbu, jindy však různými variantami rastru paralelních čar ve čtvercovém schématu, jako na Puchnerově arše či na Rokycanském oltáři,<sup>373</sup> v rukopisech např. v kancionálu Janička Zmilelého z Písku.<sup>374</sup> Jde o obecnější prvek, shoda varianty dekoru na Budňanském oltáři a ve Smíškovském graduálu je však ojedinělá.

Při běžném průzkumu pro restaurování oltáře křižovnického kláštera bylo zjištěno, že minimálně na vnější strany křídel byl nanesen křídový podklad dvakrát, s časovým odstupem. Křídová vrstva není homogenní, lze ji oddělit na dvě části, které nevykazují souvislou soudržnost, a mezi nimiž se nachází tenká transparentní vrstva a ojedinělé nespécifikované částice. Spodní vrstva je navíc, jak je patrné z poškození desky na jiném místě, zkrakelovaná. Byla zde tedy využita již dříve připravená deska, na kterou byl po čase opět nanesen nový podklad.<sup>375</sup>

## Podkresby

Podkresby Průhonického oltáře,<sup>376</sup> nakolik jsou dostupné, vypovídají o tom, že s největší pravděpodobností provedl kresbu všech kompozic na dochovaných křídlech tentýž člověk. Respektive, kresba vykazuje na všech jednotlivých malbách, pokud je čitelná, shodný charakter

<sup>372</sup> Österreichische Nationalbibliothek, inv. č. Mus.Hs.15492.

<sup>373</sup> POKORNÝ 2017, 42–47. Typiku kosočtverečné sítě jako rytého dekoru pozadí však lze nalézt již v Bibli Václava IV. (FRINTA 1998, kat. Jd19a) a v Salzburgu okolo 1430 – viz Grillinger Bible, Bayerische Staatsbibliothek, inv. č. Clm 15701. (FRINTA 1998, kat. Bb10, Bc2b).

<sup>374</sup> FRINTA 1998, kat. Bd8.

<sup>375</sup> RZ OLTÁŘ KŘIŽOVNICKÉHO KLÁŠTERA 1994.

<sup>376</sup> Podkresby dostupné v archivu NG v Anežském klášteře (sbírka starého českého umění) – TECHNOLOGICKÝ PRŮZKUM 2013.

ve vedení tahů, způsobu, hustoty a míry využití šrafury. [115, 116, 117, 118, 119, 120] Šrafování paralelními, spíše kratšími tahy, bylo využito ve stínech, přičemž však v hlubších stínech intenzita či hustota tahů nenarůstá. Na draperiích byly naznačeny oblasti stínování přirozeně nejvýrazněji. Složitý systém skladů byl v přehlednějších oblastech vykreslen pouze zběžným, avšak relativně úhledným pravidelným kladením paralelních tahů, [119] zatímco v méně přehledných oblastech hustých skladů (oblasti nohou u plášťů) jsou vedeny linie méně precizně. [120] Opakované tahy přes sebe vytváří silnější a výraznější linie, ty však logicky neodpovídají hloubce stínů v konkrétním místě ani v malbě. V některých náročnějších oblastech se bez organické logiky objevují i šrafury křížem tvořící lokální rastry. Odlišnost mezi vykreslením draperie v přehlednější a složitější oblasti je nejlépe vidět na plášti Panny Marie z Ukřižování. Odlišnost různé preciznosti a síly vedení tahů je velmi dobře patrné na pláštích Panny Marie a anděla ze Zvěstování, kde se vedle sebe objevuje zběžné zmnožení krátkých tahů vedené s jistotou, hrubé delší paralelní tahy a lokální oblasti jemné křížené šrafury. Pro modelaci inkarnátů v oblasti obličejů byly také často využity krátké paralelně vedle sebe kladené tahy pro modelaci čela (Panna Maria z Navštívení, asi sv. Josef z Uvedení Páně do chrámu, apoštol na Nanebevzetí Panny Marie), které se objevují často také okolo očí a na lících, přičemž jsou tahy vždy vedeny vertikálně, bez ohledu na sklon hlavy nebo charakter objemu, který kresba pomáhá budovat. [118] Obdobný princip je využit také na modelaci trupu Krista na Ukřižování. [117] Objem nohou a částí trupu Krista na stejném výjevu je modelován pomocí horizontálních delších tahů kladených paralelně vedle sebe, a to i v oblasti modelace kolen, přičemž se nikde neobjevují horizontálně vedené tahy nebo křížení. Kresba je malbou v zásadě dodržena až na několik drobných změn, které se projevují v menší úpravě velikosti obličejů či objemu rukou.

Podkresby Průhonického oltáře a oltáře křižovnického kláštera lze srovnávat omezeně, protože v obou případech jsou dostupné pouze detailní záběry na vybraná místa a podkresba je v případě oltáře od křižovníků jen slabě viditelná, pouze v oblasti inkarnátů a dokumentovaná pouze na výjevu střední desky. Z toho, co lze v rámci tohoto omezení z podkreseb vyčíst, se zdá, že mají shodný charakter. Úroveň tahů na inkarnátech je shodná, jde o ne zcela precizně vedené tahy, které naznačují tělesný objem, avšak nevyužívají všech potenciálů modelace (jako je křížená šrafura či vedení linií po objemu), a příliš neodrážejí intenzitu zamýšlených stínů. [121, 122] Při dosavadní úrovni poznání lze podkresby obou oltářů bez problému považovat za výtvořiny jedné dílny, ne-li přímo osoby, avšak omezený stav dokumentace pro to neposkytuje zcela průkazné argumenty. Typické paralelní kladení krátkých, vždy vertikálních tahů při modelaci čela se objevuje jak na Průhonickém, tak oltáři od křižovníků, a co víc, lze ji pozorovat stejně i na prosvítající podkresbě Budňanského oltáře na tváři Panny Marie ze Zvěstování a Klanění tří králů.

Hypotetické zařazení Vejprnické desky do této skupiny maleb lze na základě podkreseb zhodnotit, protože v roce 2020 byla pořízena velmi kvalitní fotografie v infračerveném světle

v rámci restaurování na AVU.<sup>377</sup> [123] Komparace je ztížena odlišnými formáty kompozic, které byly na podklad kresbou rozvrhovány. Značně větší formát Vejprnické desky umožňuje zcela odlišnou podrobnost zpracování kresby v detailech, a proto lze srovnávat pouze charakter. Podkresba je v celé ploše zcela homogenní, jednotné úrovně provedení, která je vedena s velkým důrazem na preciznost. Přesně kladené tahy jednotlivých čar velkého množství paralelních i křížených šrafur působí dojmem maximální snahy o dokonalost provedení, z čehož plyne až téměř strnulý, „utažený“ charakter kresby. Obličej Panny Marie je vykreslen s dojmem až geometrické přesnosti kružnic nadočnicových oblouků. I když kresba zcela postrádá dynamiku, využívá maximálně hustoty, křížení a směru vedení linií pro co nejjasnější postižení intenzity lokálních stínů a objemů. Malba se v zásadě drží podkresby, pouze v obličejí sv. Vojtěcha jsou patrné výraznější změny, kdy byl v malbě biskupův obličej protažen v oblasti nosu a brady. Drobné změny jsou dále v modelaci stuhy mitry a v záhybech spodního šatu Panny Marie na hrudi.

Domnívám se, že se kresba charakterem liší od Průhonického oltáře a oltáře křížovnického kláštera. Neobjevují se zde žádná specifika, která by k nim Vejprnickou desku nutně dílensky či jinak přiřadila. Vzhledem k odlišnému formátu však bude rozhodující komparace se zatím neznámou podkresbou střední části Budňanského oltáře, která je s Vejprnickou deskou zcela adekvátně srovnatelná.

## Skupina dochovaných děl jako doklad malířské dílny

Dosavadní badatelé v zásadě vždy souhlasili s tím, že Budňanský, Průhonický a Oltář křížovnického kláštera jsou si natolik blízké, že je lze připsat jednomu mistru, potažmo jedné dílně. Výjimkou byl pouze Alfred Stange, který z této skupiny vyřadil Oltář křížovnického kláštera, přičemž Jaroslav Pešina v reakci snesl stylově kritické argumenty, které potvrdily, že pro to neexistují pádné důvody. Později však souhlasil se Stangeho vřazením Vejprnické desky do skupiny děl a proti tomuto názoru se sice mladší badatelé explicitně nepostavili, nicméně tuto atribuci uváděli buď v závorce, nebo opomíjeli bez komentáře či argumentů.<sup>378</sup>

V zásadě tak vznikl konstrukt existence určité anonymní dílny, kterou sice nijak nelze podložit písemnými prameny, avšak lze ji sledovat výhradně prostřednictvím několika dochovaných děl v čele s Budňanským oltářem, jakožto dílem, kolem kterého byla ostatní díla shromážděna. Takovou konstrukci lze vystavět pouze v případech, kdy se dochovaly alespoň dvě funkčně nesouvisející díla, která vykazují velice blízké či ideálně shodné stylové rysy, které se projevují ve shodném výtvarném a technickém řešení určitých specifických detailů, práce se štětcem, využití typů, motivů a předloh a do určité míry i v celkové výstavbě obrazu (která však může záviset na určité zvolené předloze, zamýšlené funkci či donátorově požadavcích).

<sup>377</sup> Fotografie z archivu AVU. V době psaní této práce ještě nebyla vytvořena restaurátorská zpráva.

<sup>378</sup> PEŠINA 1950, 33–36, č. kat. 86, 97.–112; STANGE 1969, 141; PEŠINA 1960, 128; ROYT 1995, 461; Petr JINDRA In: MUSIL 2019, 8–9.

Výtvarně-technické řešení jako je výstavba objemů inkarnátů či řešení určitých podrobností se do značné míry, ne však absolutně, může stát pádným argumentem při konstruování hypotetické malířské dílny na základě de facto ad hoc dochovaných (a nalezených) anonymních děl, protože jde o aspekty, které podléhají menší míře účelové volby, než námět, motivy, kompozice, formát a podobně. Mnohem významnějším faktorem při atribuci tohoto typu je technologická analýza a studium podkresby, které zdá se odráží specifické postupy dílny (z nichž některé jsou ale ve své době globálně známé), které výrazně méně podléhají specifickým požadavkům na vizualitu. V případě skupiny děl soustředěné kolem Budňanského oltáře bohužel technologická analýza zatím nedospěla úrovně, aby poskytla podpůrné podklady pro atribuci, a je proto stále třeba se primárně spolehnout na stylově kritickou komparaci.

Na základech stylové komparace bylo pro pozdně středověké (a raně novověké) malířství české provenience a produkce zkonstruováno celkem osm takových konceptů anonymních mistrů, či de facto hypotetických dílen, ve kterých anonymní díla, nespojitelná s písemnými prameny, vznikla.<sup>379</sup> Nejvýznamnější a nejširší z nich je skupina soustředěná kolem Litoměřického oltáře, jejíž soudržnost již potvrdilo také technologické zkoumání. Skupina kolem Budňanského oltáře je jednou z těchto skupin děl, které byly zcela či částečně zkonstruovány do konceptu hypotetické dílny na základě stylové komparace. Kromě toho existuje ještě dalších pět skupin děl, která lze ztotožnit také s konkrétní osobou či dílnou vystupující v písemných pramenech.<sup>380</sup> V případě anonymních autorů byl konstrukt zaštitěn pomocným pojmenováním typu „Mistr něčeho dochovaného“ jako konkrétně Mistr Budňanského (či Vejprnického) oltáře. Označení mistrem problematicky implikuje minimálně dvojitý význam – „Mistr“, jako zástupné pojmenování pro prostého autora konkrétního díla, a „mistr“, jako označení sociálního statusu v rámci řemesla, který je navázán na určité schopnosti, povinnosti a privilegia. Dvojitý význam se při posuzování materiálu bez kontextu nemusí krýt, což problematizuje chápání struktury konkrétní dílny. Pojmenování „Mistr“ také implikuje chápání jakési neznámé tvůrčí síly, která zapříčinila vznik dnes dochovaných děl, jako určité konkrétní osoby, které lze následně připisovat a na základě dochovaných děl do ní promítat určité psychologické rysy, vysílat tuto osobu na učňovské či studijní cesty po Evropě, a vymezovat životní data. Tento přístup dnes lze odmítnout, nicméně je třeba mít na paměti, že starší generace badatelů s tímto modelem celkem samozřejmě pracovaly a Jaroslav Pešina, který je autorem naprosté většiny zmíněných konstruktů, byl zastáncem tohoto tehdy konvenčního znaleckého přístupu. Ve svých textech některé ze zmíněných konstruovaných skupin určují vývojovou strukturu pozdně gotického malířství v Čechách (či českého, jak udává

---

<sup>379</sup> Mistr Svatojiřského oltáře, Mistr Budňanského oltáře, Mistr Křivoklátského oltáře, Mistr Litoměřického oltáře, Mistr Chudenického oltáře, Mistr Čimelického oltáře, Mistr Slavětinského oltáře, Mistr IW. Mistr Královhradeckého oltáře byl ztotožněn s dílnou působící ve Vratislavi, a česká díla označena za importy, proto jej do této skupiny nezapočítávám.

<sup>380</sup> Jan Humpolecký, Michal malíř z Kutné Hory, Hanuš Elfelder, Štěpán z Ústí, Hans Maler z Chebu.

název knihy z roku 1950), kde fungují individuální osobnosti – Mistři – jako určovatelé výtvarného dění své doby. Do středověké reality, která byla naprosto odlišná, se tak promítá model pojetí novověkého umělce, ochuzený navíc nedostatečnou reflexí skutečného objemu tvorby a řemeslného charakteru prostředí výtvarné tvorby – jediným svobodným uměním z uměleckých disciplín byla tehdy hudba, a to v jiném smyslu, než jak ji chápeme dnes.

Pokud chceme považovat skupinu děl kolem Budňanského oltáře za atribučně související, je nutné chápat tyto artefakty jako výtvořiny jedné určité malířské dílny.<sup>381</sup> Představa dílny je postavena na pramenně doloženém obecném modelu, který předpokládá především personální zajištění skupinou osob různé specializace a úrovně dovedností, soustředěných pod vedoucím mistrem, což je buď cechovní strukturou daný status, anebo jde o majitele dílny zodpovídající za její provoz, která se nachází mimo cechovní strukturu. V každém případě se všeobecně předpokládá, že tato konkrétní osoba je v rámci dílny podstatným stylovým elementem – že zásadně určuje základní stylovou rovinu, výtvarná řešení a postupy, určuje schémata a vzory, se kterými další členové dílny (tovaryši, učni) více či méně závazně pracují. Přitom však reálně nemůžeme vědět, nakolik se vedoucí dílny (mistr s malým „m“) skutečně podílel na praktickém vytváření zakázek, zda sám tvořil podstatné části, zda zpracoval pouze kompozice a podkresby, či zda pouze dodával know-how, předlohy, vzorníky a instrukce, dle nichž pracovali tovaryši a učňové.<sup>382</sup> Obvykle se přistupuje k tomu, že vzhledem k nadřazenému postavení mistra jsou mu v uměle konstruované dílně na základě anonymních dochovaných (či nalezených) děl připisovány ty nejkvalitnější části souboru, přičemž za horší kvalitou stáli tovaryši či učni. Tento přístup dobře zapadá do Pešinova modelu syntézy národního umění, postavené na vývojovém schématu, jehož podobu udávají výrazné individuality, vyrovnávající se s místním prostředím, či spíše naopak – místní prostředí tuto výtvarným projevem nevlastní individualitu odmítá, anebo přijímá (v ten správný čas) se specifickou transformací. To nicméně nemusí vždy odpovídat realitě. Ve skutečnosti nelze z anonymního díla a jeho kvality vyčíst, jaký status měl v rámci dílny či společnosti jeho neznámý tvůrce. V cechovní praxi to dokládá ať už fakt, že funkci mistra dílny mohla převzít žena (jako dědictví po zemřelém manželovi – mistrovi), či fakt, že někteří tovaryši byli pro své kvality tak žádaní, že byli přepláceni a lákáni do jiných dílen,<sup>383</sup> přičemž proběhl jak stylový, tak kvalitativní transfer. Mimo cech pak zaběhlý model v kontextu Čech znejišťuje interpretace fungování dílny Štěpána z Ústí. Ten s přízviskem malíř vystupoval jako sociálně významná

---

<sup>381</sup> Milena Bartlová navrhovala termín „ateliér“ pro docenění jejich charakteru (BARTLOVÁ 2004, 14).

<sup>382</sup> Ke konceptu autorství malířských děl v době kolem roku 1500 mj. ve vztahu k českému prostředí shromáždila polemiky týkající se tohoto problému NESPĚŠNÁ HAMSÍKOVÁ 2020, 102–108.

<sup>383</sup> Zákaz tovaryšovy práce pro jiného mistra nebo práce na zakázku byla zakázána už v roce 1387. V roce 1454 se objevuje zákaz přeplácení tovaryšů jinými mistry, než pro kterého tovaryš zrovna pracoval – PÁTKOVÁ 1997, 14, 16.



osobnost města a nejspíše vedl dílnu, zatímco jeho malby výrazně předčila kvalita řezeb, které byly součástí týchž oltářů. On sám pak také zdědil truhlářskou dílnu po otci.<sup>384</sup>

V každém případě je nutné chápat dílnu jako širší tým osob různé specializace a zručnosti i společenského statusu – který však nemusí být přímo úměrný zručnosti. Skupina členů velmi pravděpodobně nebyla homogenní ani ve svém poznání škály výtvarných projevů a možnosti je reflektovat – vzhledem k systému tovaryšských cest, působení zahraničních tvůrců, dvorských umělců a dědění dílenských provozů. Přesto však mohla přistoupit k určité unifikaci stylu při tvorbě konkrétních zakázek, což mohlo být motivováno působením vedoucího dílny zodpovědného za zakázku, či jím dodaných vzorníků.<sup>385</sup> Toto problematizuje též stanovení chronologie děl, která fakticky není možná, protože nejsme schopni stanovit podíl jednotlivců na konkrétních dílech, ani nemůžeme rekonstruovat osobní rozvoj umělce pouze ze stylu děl samotných.<sup>386</sup>

Jen letmý exkurz do chápání problematiky dílenské tvorby a atribuce jsem provedl proto, že se jí nevyhne také skupina děl kolem Budňanského oltáře. Skupina tří oltářů – z Budňan, Průhonic a od křižovníků – vykazuje jasně velice blízké charakteristiky děl, která byla vytvořena v rámci působení jednoho stylotvorného elementu – tedy člověka, který tento styl aktivně určoval. To lze s nejvyšší pravděpodobností chápat jako původ v jedné určité, avšak neznámé dílně. Zároveň je však i v rámci souboru dvaceti osmi jednotlivých maleb ze tří celků patrná kvalitativní variabilita i určité rukopisné odlišnosti. Srovnávací analýzu těchto tří celků, přestože ji podal již dávno velmi pečlivě Pešina, nyní představím v následujících odstavcích, aby bylo možno s dílenským konceptem dále pracovat.

Pešina zcela oprávněně konstatoval, že vnější strany Budňanského oltáře jsou nižší kvality, než zbytek maleb celku. Stylová odlišnost je jasně viditelná při srovnání anděla na vnitřní straně (Gabriel ze Zvěstování) a na vnější straně oltářních křídel (Vzkříšení), **[124, 125]** což zakládá domněnku o možném působení dvou různých malířů v rámci dílny. To ovšem problematizuje fakt, že anděl ze Vzkříšení je stylově ovlivněn podobou anděla z kompozice téhož námětu M. Schongauera, která zde byla téměř doslovně citována, **[73]** zatímco kompozice zvěstování je na Budňanském oltáři volnější kompilací zaběhnutých vzorů. Malby vnějších stran jsou celkově provedeny o něco zběžněji, méně uhlazeně, místy tvrději, obzvláště v oblasti draperií, ale i v inkarnátech se nepracuje s tak jemnou modelací drobným štětcem jako na vnitřních stranách křídel. **[126, 127]** Jsou však využity stejné postupy (řešení obočí, vrásek, lesků v očích), stejné nasazení světel, stínů, linií, shodná paleta, jednotlivé výtvarné problémy mají prakticky shodné výtvarné řešení, jen v s menším důrazem na čistotu a jemnost

<sup>384</sup> OTTOVÁ 2016, 186–187. Zde však tato interpretace vychází především z představy, že profese malíře byla společensky prestižnější, než řezbáře.

<sup>385</sup> NESPĚŠNÁ HAMSÍKOVÁ 2020, 106. Příkladem takového díla, kde spolupracovala skupina malířů (z nichž jinak některé umíme stylově vymezit) v duchu stylové unifikace, byl oltář sv. Víta z kláštera augustiniánů eremitů v Norimberku z roku 1487 – viz GNM KATALOG, č. kat 43.

<sup>386</sup> Problematiku chápání konceptu Mistra jako konstruktivní neodpovídajícímu středověké realitě reflektuje např. BARTLOVÁ 2004, 12–21; OTTOVÁ/HALLA/MUDRA 2009, 112.

provedení. Pokud malby vnější strany provedl malíř odlišný od malíře vnější strany, byl velice názorně veden stejným příkladem a vázán shodným postupem. To odpovídá praxi, kterou je možno vypožorovat z řady jiných děl, kdy se mistr dílny zodpovědný za zakázku sám zhostil nejvýznamnějších partií maleb.<sup>387</sup> V některých partiích stylový a kvalitativní rozdíl mezi vnitřní a vnější stranou oltáře dokonce není patrný téměř vůbec, respektive jsou pod rozlišovací schopnost metody. Vzhledem k tomu, že vnější strany se neliší nijak stylově, ale pouze úrovní zpracování, která by mohla odpovídat nižším nárokům v případě všední vnější strany oltářních křidel, nabízí se otázka, zda je opravdu nutno interpretovat jistou variabilitu množstvím dílenských rukou. Tato srovnání jsou nyní problematická, protože oltář prošel několika restaurátorskými zásahy, přičemž minimálně jeden byl proveden velmi necitlivě, a rozsah jednotlivých zásahů je znám jen málo. Některé původní modelační a lazurní vrstvy byly ztraceny. Budoucí restaurování a průzkum tuto otázku může zodpovědět.

Budňanský oltář má celou řadu výtvarných řešení a stylových aspektů, které lze analogicky najít také na Průhonickém oltáři a Oltáři křižovnického kláštera. Tato srovnání již však nejsou tak blízká, jako v případě vnějších a vnitřních stran Budňanského oltáře, a nezakládají nutně interpretaci „jedné ruky“, která by byla účastna na Budňanském a jednom ze dvou přidružených retáblů zároveň.

Nejsilnější shoda panuje ve výtvarném řešení pulpitu ve scénách Zvěstování Průhonického a Budňanského oltáře. [134, 135] V obou případech se jedná o zcela totožné provedení zvláštní a přitom ojedinělé iluzivní povrchové úpravy (inkrustace?) a prořezaného dekoru soklu. Dalším takovým prvkem je typově a dekorativně shodná královská koruna jednoho ze tří králů na Klanění tří králů Budňanského i Průhonického oltáře. [129, 130] V obou případech jde o prostředního krále, na Budňanském výjevu má korunu sňatou z hlavy. Stejně tak černý král na Průhonickém oltáři má kolem své koruny ovinut pruh namačkané látky, která je výtvarně zcela shodně řešena jako turban jednoho ze spících vojáků na Vzkříšení Budňanského oltáře. [128, 131] V obou případech zjevně šlo o vyjádření určitého druhu látky za použití shodných výtvarných prostředků. Typově zcela shodný turban má také spící voják ze stejné scény Průhonického oltáře, [132] ovšem figura tohoto vojáka byla jako celek v obou případech převzata z kompozice vytvořené M. Schongauerem v grafice L30. [133] V případě vojáka na Budňanském oltáři citoval malíř sklady pruhů látky turbanu se snahou o logickou přesnost předlohy, na Průhonickém oltáři jsou sklady zpracovány volně. Shodné výtvarné řešení textile má také turban jednoho z mužů za zdí na scéně příbuzenstva Kristova Oltáře křižovnického kláštera.

Blízká řešení se objevují v typice figur, především řešení jejich obličejů, čehož si všímal právě Pešina. Např. shoda typu sv. Anny z Navštívení Průhonického a Panny Marie z Obětování Budňanského oltáře, [136, 137] přičemž na Průhonickém oltáři se podobný typ vyskytuje hned

---

<sup>387</sup> Např. oltář z Hofu, jehož malby vznikly působením více osob, ovšem nej kvalitnější části sváteční strany jsou připisovány Hansi Pleydenwurffovi, vedoucímu dílny (SUCKALE 2009, 159, 165).

dvakrát – na Obřezání a Ukřižování je hlava zpracována zcela totožně, při překrytí obou maleb se tvar a rozvržení zcela shoduje [138, 139, 140] a nabízí se otázka, zda nejde o doklad využití vzorníkové předlohy či přímo šablony, vždy s variací sklonu a formování záhybů roušky. Na Průhonickém oltáři se vůbec vyskytuje opakované využití shodného typu, např. hlava Panny Marie s nezahalenými vlasy je zcela shodného typu, což odpovídá logice zachování narativu v obrazovém cyklu, ale i stejného rozvržení a sklonu (Navštívení, Zvěstování, Narození, Klanění tří králů) [141]. Stejného typu je i hlava nezahalené Panny Marie na Zvěstování, Narození a Klanění tří králů z Budňanského oltáře, [142, 143, 144] byť je zpracována s vyššími nároky na jemnost provedení v jen mírně větším formátu. Typová shoda je i obličej pravého anděla na střední části Budňanského oltáře s andělem ze Zvěstování a mladíkem z Obětování v chrámu Průhonického oltáře. Odlišná modelace vlasů a větší míra rustikalizace napovídají, že zde šlo o jiného malíře, který však pracoval dle stejného vzoru. Obdobně zpracované jsou v menším měřítku i hlavy andělů ze střední desky Oltáře křižovnického kláštera. Shodná typika i kompozice spícího vojáka na Vzkříšení Budňanského i Průhonického oltáře je, jak již bylo zmíněno, shodně odvozena ze Schongauerovy tvorby, z tohoto srovnání je však jasně patrné, že šlo o odlišné malíře různých kvalit využívající schéma dané předlohou, ovšem pokaždé v jiném kontextu – na Budňanském oltáři převzata celá kompozice, zatímco na Průhonickém pouze konkrétní figura, která byla navíc upravena přidáním meče. Mezi další pojítka Budňanského a Průhonického oltáře patří podoba dítěte ve scénách Narození Krista. To je formováno prakticky shodně, opět pouze s větší mírou rustikalizace na Průhonické malbě. Tato podoba byla pravděpodobně také do značné míry inspirována z grafiky. Blízká je nepochybně také typika hlavy samotného dospělého Krista, především ve scénách Vzkříšení a Ukřižování (zde také nohou) obou oltářů. Zde jde však již o obecnější výtvarné řešení, které samo neposkytuje ten nejpádnější argument.

Sám Průhonický oltář vykazuje velmi silnou stylovou i kvalitativní homogenitu. A to i v porovnání vnější a vnitřních a vnějších stran křídel, kde nelze pozorovat očekávaný kvalitativní pokles, jako je tomu v případě Budňanského oltáře. Všech 12 samostatných dochovaných maleb lze chápat, při použití zjednodušujícího myšlenkového schématu, jako dílo jedné ruky – což odpovídá také jejich podkresbám. Neznámý malíř zde pracoval se zavedenou typologií figurálních pozic, gest a především obličejů, které se místy opakují. Již jsem zmínil tento jev v případě obličejů Panny Marie na Obřezání a Ukřižování, které se shodují i při překrytí. [140] Další takovou shodou je obličej sv. Anny na Setkání ve zlaté bráně, Navštívení Panny Marie a Narození Panny Marie včetně druhé ženy a řešení hlavy a obličejů Panny Marie na Zvěstování, Navštívení, Narození Krista a Klanění tří králů. Výraznou shodu poskytuje tvář anděla ze Zvěstování s mladíkem na scéně Uvedení Páně do chrámu, které se obě vyskytují na jedné straně téhož křídla. [145, 146] Stejného typu je také velekněz ze scén Uvedení Marie do chrámu a Uvedení Páně do chrámu.

Průhonický oltář zároveň vykazuje bližší stylový i kvalitativní vztah s Oltářem křižovnického kláštera, kde jde o prakticky stejnou stylovou, ale nižší kvalitativní úroveň oproti Budňanskému oltáři. Zda je tato diferenciacie určena různou měrou důležitosti zakázek nelze s jistotou určit, protože v případě Oltáře křižovnického kláštera není znám jeho objednavatel a původní určení, je to však pravděpodobné i vzhledem k jeho menší velikosti a rozsahu. Shody či výrazné blízkosti lze pozorovat v řešení postavy malé Panny Marie ve scénách Uvedení Panny Marie do chrámu [147, 148], tváře a podoby velekněze, řešení a typika obličejů Jáchyma i sv. Anny na scénách Setkání ve zlaté bráně. Pozoruhodnou shodou je řešení scén narození Panny Marie, kde je při zrcadlovém obrácení využita typově zcela shodná kompozice, která pouze variuje zpodobení interiéru a architekturu čela postele. Shody jsou i v záhybech příkrývky, které jsou však v případě průhonické „verze“ řešeny výrazně tvrději a s dojmem důsledné nápodoby neznámé předlohy, zatímco křižovnická „verze“ má tuto strukturu zjednodušenou a změkčenou ve prospěch organičnosti materiálu i estetiky celku. Shody lze nalézt i v řešení konkrétních detailů, jako např. kniha (Kristovo příbuzenstvo a Zvěstování). Malby Oltáře křižovnického kláštera pracují s menší mírou redukce, než Průhonický oltář a naopak více rozvíjí narativ větším důrazem na prostředí ústředního výjevu.

Oltář křižovnického kláštera, stejně jako Průhonický oltář, drží jednotnou stylovou a víceméně i kvalitativní úroveň na všech svých sedmi samostatných malbách, ze kterých sestává. Problematické je srovnání vnitřních a vnějších stran křídel, kde se postavy apoštolů Petra a Pavla na vnějších stranách mohou zdát méně kvalitní, rustikálnější. Tento rozdíl však plyne především z výrazně odlišného měřítka figur. [149] Při podrobnějším srovnání se ukazuje, že malíř pracoval štětcem prakticky shodně, se stejnou logikou nasazení světla, modelace a řešením záhybů draperie, jako na ostatních malbách vnitřní strany. Určitý kvalitativní pokles lze spatřovat v nezvládnutém sestavení figury jako organického celku, což je patrné na nohou obou apoštolů, které neodpovídají logice jejich postoje.

Všechny kompozice celé skupiny vykazují rys poměrně jednoduché, názorné kompozice, kdy je ikonografická podstata soustředěna do jednoho prostorového plánu, který se většinou nachází v popředí. Výjimkou je kompozice Nesení kříže Průhonického oltáře, která je však zcela určena pouze převzatou kompozicí původem ve zmíněné Schongauerově grafice, a kompozice Kristova příbuzenstva Oltáře křižovnického kláštera, která je dána tradičním názorně–edukativním schématem námětu. Prakticky shodně se pracuje s pojetím malované architektury, která je většinou redukována na hladké blokované útvary, které spíše naznačují a charakterizují, než utvářejí prostor. Má však důležitou významovou roli, když charakterizuje prostředí chrámu, kde spoluutváří narativ konkrétního výjevu. V takovém případě jsou využity prostředky charakterizující gotické křesťanské chrámy i starý (v obrazové mluvě románský) chrám. Krajina je na všech dílech jen málo rozvinutým prvkem, který se objevuje jako doplněk některých výjevů. Je rovněž tvořena bez důrazu na logiku prostoru, a je především nositelem prvků, které rozvádí narativ. Má významovou rovinu dokreslení světa, obzvláště v případě

Ukřižování a Vzkříšení Budňanského oltáře jde o typ „weltlandschaft“ – krajiny zahrnující svět jako celek, shorami, lesy, planinami, vodami, i lidskými stavbami.<sup>388</sup> Jde však o velmi zjednodušené provedení. Z formálního hlediska se na všech třech oltářích nachází víceméně shodně výtvarně řešené stromy ve vzdálenější krajině, a zároveň typ velmi vzdálených siluet stromů, které jsou shodné a pouze na výjevech Setkání ve zlaté bráně Oltáře křižovnického kláštera a Průhonického oltáře, na kterém jsou však uplatněny v jiné konfiguraci. Právě tento obraz Průhonického oltáře obsahuje nejspíše nejkvalitněji pojednanou krajinu v pozadí z celého souboru děl, její hodnocení je však omezeno výrazným poškozením a retušemi.

Ze všech tří oltářů je zcela nepochybně nejvyšší kvality zpracování oltář z Budňan. Je zde patrná nejvyšší snaha o preciznost provedení. Linie jsou drženy přesně, celistvě a jednotlivé tahy jsou kladeny s pečlivostí a jistotou svého účinku. Jednotlivé podrobnosti jsou vypracovány s důrazem na iluzivnost, která je v takto „utaženém“ celku sice potlačena, ale v detailu je obzvláště na centrálním obraze velmi efektní – např. tkanice spínající plášť sv. Václava, ruce sv. Václava s vykreslenými žilami a vrásněním kůže, ústa bolestného Krista se zachycením zubů, struktura kožešin a vousů na všech obrazech retáblu. [150, 151] Oltář křižovnického kláštera si zachoval velmi dobře vrstvy maleb, ze kterých lze vyčíst relativně volnější rukopis, většinou však prováděný s jistotou tahu s důrazem na výsledný vizuální efekt, který má rovněž své určité kvality, i přes celou řadu anatomických a prostorových deformací a nedokonalostí.

Úroveň zpracování maleb jednotlivých retáblů nutně nemusí plynout pouze z účasti různě kvalitativně vyhraněných malířů, ale také z významu zakázky. Velmi nápadný rozdíl celkově volnějšího rukopisu Oltáře křižovnického kláštera oproti Budňanskému není absolutní. Pokud budeme např. ve scéně Klanění tří králů Budňanského oltáře srovnávat méně podstatnou figuru z pozadí, kterou je v tomto případě sv. Josef se svící, s libovolnými figurami z Oltáře křižovnického kláštera, rozdíl bude zanedbatelný. Sv. Josef byl namalován o něco volnějším rukopisem snad proto, že nejde o ikonograficky podstatnou figuru výjevu, oproti ostatním figurám, kde se preciznost projevila více. Dalším důvodem může být také menší měřítko figury v pozadí. V každém případě, dílna dodala do Budňan oltář, jehož objednavatel pravděpodobně kladl vyšší kvalitativní nároky zpracování, což se projevilo ve vyšší preciznosti práce a s tím přímo úměrnými vyššími časovými náklady.

Když se nyní vrátím k celkovému pohledu na skupinu tří rozebíraných oltářních retáblů, lze na základě stylové analýzy a částečného studia podkreseb dojít k závěru, že se jedná o díla vytvořená v rámci jedné malířské dílny. Dokladem je všeobecná stylová a částečně kvalitativní shoda všech maleb, na kterých lze pozorovat opakování totožného řešení určitých výtvarných problémů a motivů napříč celou skupinou. Nakonec ale i zpracování a vizualita rámu v případě Budňanského oltáře a Oltáře křižovnického kláštera je prakticky shodná – zlacený rám s vnější

---

<sup>388</sup> SUCKALE 2009, 369.

lištou nabarvenou červenou a modrozelenou barvou [152, 153, 154] a obdobného řešení využívá i Oltář křížovnického kláštera.

Dosavadní možnosti poznání a analýzy umožňují vytvořit pouze zjednodušující model interpretace dílny, který nelze propojit s plastickým obrazem nejrůznějších dílenských modelů a postupů, a který je omezen pouhým zlomkem dochovaných děl, jež v této dílně vznikla. V takovém modelu můžeme předpokládat, že v dílně měli místo stabilně minimálně dva až tři malíři, kteří se v průběhu času mohli obměňovat, a kteří vytvářeli stylově homogenní produkci, která byla pravděpodobně určena dílenským prostředím, respektive stylotvornou silou, pod kterou si můžeme hypoteticky představit mistra, který v tomto ohledu vzdělával své učedníky a směřoval tovaryše, kteří se stylově přizpůsobili. Šlo místy o relativně rutinní produkci, kompilačního charakteru, kdy se jeden výchozí vzor zopakoval v rámci jednoho díla i vícekrát, byť v určité variantě. Udržování stylu záviselo pravděpodobně od strategie reprodukovat úspěšný styl, v tomto případě východisko slavné norimberské produkce, a populární kompozice, jejichž původcem byl např. Martin Schongauer. Tímto se dílna zřejmě nijak nelišila od běžné praxe své doby. Jako jedna z mála však využívala know-how cínovaného reliéfu, luxusního výtvarného řešení, které produkci nepochybně prodražily. Výrazným limitem poznání dílenského provozu je nemožnost určení chronologie děl ani na základě stylově-vývojových kritérií, protože jak bylo právě doloženo, malby jsou v zásadě stejné stylově, výtvarné úrovně a důvody určitých výkyvů z této homogenity lze hledat především v nárocích na zakázku.

### **Vejprnická deska a její vztah ke skupině Budňanského oltáře**

Již byl zmíněn vztah Vejprnické desky ke skupině, který byl formulován v 60. a udržován v 70. letech 20. st. Vejprnická deska byla po určitých pochybnostech dodatečně zařazena do skupiny na základě významné stylové blízkosti. Protože ji Pešina vyhodnotil jako nejkvalitnější dílo z celé skupiny, vedlo to z jeho strany k proměně pomocného pojmenování autora na Mistra Vejprnického oltáře. Desku zároveň považoval za nejstarší článek skupiny s datováním okolo roku 1490, přičemž ve starší literatuře byla deska často kladena i do 80. let. Jeho závěry plynuly především z formální analýzy a vzájemných formálních komparací, které však ostatně i jeho dovedly původně k jinému závěru, jenž až později, zřejmě na podnět A. Stangeho, pozměnil. Dílo však hodnotil na základě jeho stavu, který byl z velké části velmi kvalitní rekonstrukcí z roku 1902. Až nyní, po sejmutí svrchního laku, je možno vidět malbu v její čistotě a identifikovat rozsáhlé rekonstruované plochy. Pešina zároveň nikdy neměl možnost pracovat s podkresbou, která je v případě této desky velmi dobře čitelná v celé dochované ploše.

Vejprnickou desku nepovažuji za dílo, u kterého by bylo možno prokázat, že pochází z téže malířské dílny, jako ostatní rozebírané oltářní retábly. Tento závěr je však třeba prověřit technologickým průzkumem, který by se měl týkat především Budňanského oltáře. Hovoří pro něj odlišnost způsobu, jakým malíř vytváří modelaci objemů, a jak výtvarně řeší jednotlivé

problémy. Objemy figur na Vejprnické desce jsou cítěné více „geometricky“ – malíř se při práci výrazně více přiblížil chápání jednotlivých částí těla (oči, oční víčka, nos, očnicové oblouky, brada, části dlaně,...) jako základních objemových jednotek. Tento princip je velmi dobře viditelný na figuře dítěte, které demonstruje ve své nahotě anatomii budovanou už v liniích respektujících části objemu jakožto prostorová tělesa [155] (pozor, část dítěte je novodobou rekonstrukcí!). Vzhledem k formátu a funkčnímu typu námětu je pro srovnání s Vejprnickou deskou nejvhodnější střední část Budňanského oltáře, na kterém je vidět odlišný přístup k modelaci. Ten je založen na tom, že objem inkarnátů je budován teprve až v malbě, a to bez využití principu rozložení objemu na jednodušší geometrizované části. Zároveň malíř Vejprnické desky pracoval s jednotlivými lineárními tahy štětce tak, že volil jejich šíři (přítlak) a odstín s takovou jistotou, že samy linie významně budují objem a zároveň kolorit s téměř iluzivním účinkem, zatímco malíř Budňanského oltáře tohoto efektu dosáhl snahou o velmi jemné, hladké zpracování povrchu, kde lineární efekty štětce využil výrazně méně. Nehledě na to, že malíř Vejprnické desky vedl štětec s mnohem větší jistotou a čistotou tahu, než malíř Budňanského (natož Průhonického a oltáře od křižovníků), což svědčí spolu s větším citem pro objem o nápadně větší kvalitativní úrovni zpracování anatomické konstrukce. Popsaný rozdíl nejnápadněji ilustruje srovnání detailu očí sv. Vojtěcha z Vejprnické desky a očí sv. Václava z Budňanského oltáře. [156, 157]

Vyřazení Vejprnické desky ze skupiny je nutno prozatím ponechat otevřenou otázkou do budoucna. Již jsem ukázal, že mezi Budňanským oltářem a Průhonickým a oltářem od křižovníků jsou také určité kvalitativní rozdíly, které lze interpretovat jednak účastí odlišné osoby v dílně, jednak také hypoteticky odlišnými nároky na úroveň zpracování ze strany objednavatele. Nabízí se proto otázka, zda určitý rozdíl maleb mezi oltářními retábly z Vejprnic a Budňan nelze interpretovat analogicky. Domnívám se, že pro takovou interpretaci zde chybí nějaké další konkrétní pojítko, které by ukazovalo ke shodným typovým postupům výtvarné práce. Jediným pojítkem tak zůstává obecnější rovina stylu ve smyslu následování stylového východiska malířů určitého uměleckého centra v určitou (shodnou) dobu – 80. léta a počátek 90. let 15. st. V obou případech malby zcela jasně reflektují styl norimberské produkce, přičemž lze nalézt širokou řadu typových výtvarných analogií. Domnívám se proto, že Vejprnická deska byla považována za dílensky spřízněnou s Budňanským oltářem na základě toho, že obě navazují na totožné výtvarné východisko. V případě Vejprnické desky, která byla určena do vsi poblíž Plzně, je tato souvislost s norimberským centrem vzhledem ke vztahu obou měst velmi dobře interpretovatelná. V oblasti se dochovala široká řada řezbářských děl, která jasně reflektují norimberskou tvorbu, mnohé z nich jsou snad přímo importy z Norimberka či oblasti Frank. Snad právě proto v recentním katalogovém heslu Vejprnickou desku přisoudil Petr

Jindra rovnou neznámému norimberskému malíři.<sup>389</sup> V případě Budňanského oltáře je třeba se k původu dílny vyjádřit v samostatné kapitole.

## Otázka lokalizace dílny Mistra Budňanského oltáře

V případě Budňanského oltáře a dílensky správných děl je otázkou, kde dílna vůbec sídlila a působila. Všeobecně je vzhledem k místu dochování děl považována za pražskou. Tato interpretace se jeví jako pravděpodobná i vzhledem k tomu, že zde působila zdaleka nejpočetnější komunita malířů v Čechách, která byla organizována ve Staroměstském a Novoměstském malířském cechu.

V kapitole věnující se objednatelskému kontextu Budňanského oltáře jsem došel k závěru, že jedním z jeho možných objednatelů mohl být Beneš z Veitmile, karlštejnský purkrabí (1460–1496) a nejvyšší mincmistr (1471–1496). Nejpravděpodobnějším objednavatelem byla karlštejnská kapitula, která měla Budňanský kostel v podhradí Karlštejna ve správě, avšak Beneš se výrazně angažoval ve stavebních úpravách hradu, přičemž je pramenně i stylově doloženo působení týchž osob na práci v jeho Chomutovském sídle jako na Karlštejně. Zároveň ve stejné době (1487–1488) je pramenně doloženo, že se Beneš snažil osobně sejít s malířem Pavlem z Norimberka, který působil se svou dílnou v Chebu, což dokládají urgencye tamní městské radě, kterou žádal o uvolnění jeho služeb. Byla domluvena setkání nejprve v Chlumu svaté Máří a následně v jeho nově přestavěném sídle v Chomutově, kterého se zakázka týkala, aby dostal instrukce. Patrně na přelomu let 1487 a 1488 malíř Pavel dorazil do Chomutova se svými učedníky i nezbytnostmi, jak Beneš žádal, a lze se důvodně domnívat, že zde provedl zakázku na nástěnné malby, která se nedochovala.<sup>390</sup> Analogicky s Hansem Schafferem, stavitelem či dost možná tesařem, který byl činný na Chomutovském hradě a následně 1490 povolán Benešem na Karlštejn,<sup>391</sup> se můžeme domnívat, že Beneš objednal zakázku i u další osoby, která pro něj v jeho Chomutovském sídle pracovala – Mistra Pavla.

Mistr Pavel je zmiňován s přízviskem z Norimberka v berních a pozemkových knihách Chebu mezi lety 1476 – 1500. Ze zápisů se zdá, že jeho blahobyt stále stoupal, vzhledem k rostoucím daňovým odvodům. Od roku 1480 jsou doloženy nejrůznější zakázky ze strany města Cheb, jako je malování erbů či opravování radničních hodin. Kromě toho se zdá, že působil také v tepelském klášteře.<sup>392</sup> Od roku 1491 je zmiňován též jeho syn, rovněž malíř. Vzhledem

---

<sup>389</sup> Petr JINDRA In: MUSIL 2019, 8–9.

<sup>390</sup> HAMPERL 1992, 347; NEUWIRTH 1895, 235–238.

<sup>391</sup> RADOVÁ–ŠTIKOVÁ 1958, 225; RADOVÁ/RADA 1998, 64, 185–186; RADOVÁ–ŠTIKOVÁ 2001, 76; GUBÍKOVÁ 2014, 289–290; SÝKORA 2015, 69–71.

<sup>392</sup> HAMPERL 1992, 347. Připisován je mu také nedochovaný mariánský obraz z kaple sv. Šebestiána ve Wunsiedelu – TIETZ–STRÖDEL 1992, 269.



k poměrně hustému pramennému doložení ve městě, kde vlastnil v 90. letech hned dva domy, je třeba považovat Pavla za stabilně usedlého v Chebu i se svou dílnou.<sup>393</sup>

Vyžádání služeb tohoto malíře ze strany poměrně zcestovalého, bohatého a vlivného politického hybatele patrně lze hodnotit jako ocenění jeho vysokých kvalit. Cheb byl v poslední čtvrtině 15. st. velmi významným městem, které, zdá se, disponovalo velmi kvalitními řemeslníky v oblasti výtvarné a stavební produkce. Již v roce 1476 požádal král Vladislav na doporučení Jana Hasištejnského z Lobkovic o služby Chebského kamenického mistra Erharta.<sup>394</sup> Podobně Beneš se nyní obrátil na Chebského malíře, přestože mohl velmi dobře vybírat z řad pražských malířů, jejichž tvorbu musel znát vzhledem k tomu, že se v Praze z titulu své funkce musel nacházet častěji. Tvorbu Chebských malířů či sochařů ostatně nalézáme v dochovaném fondu exportovanou do okolí severozápadních Čech.<sup>395</sup>

Ať už Budňanský oltář objednala kapitula či purkrabí, je dost možné, že mohl Beneš minimálně zprostředkovat konkrétního malíře. Zdá se totiž, že srovnání sklípkových kleneb Budňanského kostela a purkrabství, že se tak stalo v případě stavební skupiny. Pokud bychom takto hypoteticky považovali Budňanský oltář za možný import z Chebské dílny Mistra Pavla, je nutno stejně uvažovat i v případě Průhonického a oltáře Křižovnického kláštera. Průhonický oltář byl určen do Průhonického kostela, a objednan nejpravděpodobněji Janem Dubeckým z Dubče, jehož případné vazby na Cheb nelze nijak sledovat. Byl však jedním z těch, kteří roku 1499 procházeli desky zemské,<sup>396</sup> tehdy uložené na Karlštejně, za účelem sepsání Vladislavského zřízení zemského. Je tedy možné, že se mohl seznámit s Budňanským oltářem a využít také služeb stejné dílny – v této době však již Beneš z Veitmile nežil a karlštejnským purkrabím byl Zdeněk Lev z Rožmitálu. U křižovnického oltáře je původ zcela neznámý, v kapitole o provenienci jsem se však pokusil ukázat, že může pocházet z míst, kde působil řád křižovníků s červenou hvězdou, jako byl přímo Cheb či Chlum svaté Máří, kde spravovali významné poutní místo a kde ležela ekonomická základna řádu.

Z Chebské malířské produkce se bohužel dochovalo tak žalostné množství materiálu, který je navíc často znehodnocen přemalbami, že nelze provést žádné podrobnější komparace, které by poskytly argumenty k načrtnuté hypotéze. Všeobecně však tamní malířské (a především řezbářské) památky z druhé poloviny 15. st. lze řadit k norimberskému stylovému okruhu. Zajímavé může být poukázání na kompoziční schéma výjevu Bičování z křídla Oltáře oplakávání ze Seebergu (1498), které, byť zcela přemalované, je velice blízké zrcadlově obrácené kompozici téhož výjevu z Budňanského oltáře. Oltář oplakávání ze Seebergu je přitom

<sup>393</sup> HAMPERL 1992, 347–348; Neuwirth 1895, 235–245, stručněji HALLA/OTTOVÁ 2018, 35. Pavel měl do Chomutova přicestovat se svými pomocníky a potřebami, aby dostal další instrukce.

<sup>394</sup> HAMPERL 1992, 348; Mencl 1978, 76. Mistr Erhart z Eichstädtu působil v Chebu na stavbě kostela sv. Mikuláše a městského opevnění. Byl činný také na stavbě františkánského kostela v Kadani, a neúspěšně si jej žádali též v Lipsku.

<sup>395</sup> HALLA/OTTOVÁ 2018, 36.

<sup>396</sup> AČ 5, 495, č. 64.

považován za jeden z mála (a velmi špatně) dochovaných příkladů Chebského deskového malířství.<sup>397</sup>

## Zákazníci dílny – objednavatelé a funkce děl

Dílna Mistra Budňanského oltáře pracovala jak pro katolické, tak utrakvistické zákazníky. Bez ohledu na konfesní prostředí byly využity shodné výtvarné prostředky a voleny obdobné postupy při komponování výjevů. Kolísající preciznost zpracování pravděpodobně odráží význam zakázky ruku v ruce s finančním oceněním. Toto zjištění není možno vnímat jako absolutní argument, že by katolické a utrakvistické prostředí volilo všeobecně shodné strategie, ale jako výpověď o strategii dílenského provozu, který byl s největší pravděpodobností ve svém základě založen na mechanickém přístupu k výtvarné produkci. Dílně se buď vyplatilo držet určitou stylovou rovinu, kterou potenciální zákazník mohl či nemusel využít, anebo byla tato poloha určena stylovým východiskem dílny, nejspíše prostřednictvím dílenského mistra, který byl v tomto východisku ukotven – nejspíše školením, či důsledným následováním. Nejspíše šlo o kombinaci obého. V prvním případě je třeba předpokládat určitou atraktivitu stylové polohy dílny, aby mohla být úspěšná – a ta mohla být do jisté míry zaručena věhlasem Wolgemutovy dílny. Ve druhém případě pak tato poloha vypovídá o tom, nakolik mohla stylová poloha dílny být závazná pro její učedníky, a dokonce i tovaryše. Nápadná norimberská stylová rovina byla hodna využití katolickou i utrakvistickou konfesí.

Dílna Mistra Budňanského oltáře je dále dokladem provozu, který uspokojoval různé sociální vrstvy společnosti. V případě Budňanského oltáře objednavatel pocházel pravděpodobně z řad vyššího kléru (děkan karlštejské kapituly), případně mohlo jít o vysoce postaveného privilegovaného šlechtice (Beneš z Veitmile), přičemž byl oltářní retábl určen do filiálního kostela karlštejské kapituly karlovského založení a ojedinělého patrocina. Naopak v případě Průhonického oltáře šlo o příslušníka nižší šlechty, vladyku Jana Dubeckého z Dubče, a objednávka byla určena do kostela, který byl integrován do jeho nově přebudovaného sídla. V případě Oltáře křižovnického kláštera objednavatel není znám, možná však šlo o objednávku z prostředí řádu křižovníků s červenou hvězdou.

Ve všech případech šlo o křídlové oltářní retábly. Svou konstrukcí byly tyto oltáře zcela konformní běžné produkci, se kterou se můžeme setkat v nejčistší formě od pol. 15. st. do pol. 16. st., a do které spadá většina dochovaných oltářních retáblů české provenience.<sup>398</sup> Sváteční strana oltáře, tedy vnitřní strany křídel a střední panel (případně řezba) nesla nejdůležitější význam pro specifickou ikonografii k oltářnímu zasvěcení, ale také prostřednictvím honosněji a nákladněji pojednaných maleb, které mohly mít až odlišný vizuální účinek od maleb vnější

<sup>397</sup> ROYT 2009, 73. Jan Royt se domnívá, že malby jsou zcela rekonstrukcí barokního malíře, který je doložen nápisem „Renoviert 1674“ na zadní straně skříně, avšak pravděpodobně dle původních maleb, což dokládá využitá kompoziční schémata i obecný vizuální účinek, typický pro poslední čtvrtinu 15. st.

<sup>398</sup> KLÍPA/MUDRA/DAŇOVÁ 2019, 145.

strany zavřeného oltáře, a které byly k vidění většinu – přibližně čtyři pětiny – roku, počítáme-li s běžným liturgickým provozem.<sup>399</sup> Tento princip je pozorovatelný na všech třech oltářních retáblech a projevuje se ve využití ploch zlaceného a puncovaného pozadí a rámu na vnitřní straně. Přestože se z produkce dílny dochovaly pouze oltářní retábly, z nichž dva fungovaly přímo jako hlavní oltáře sakrálních prostor, lze se domnívat, že dílna, jak bylo obvyklé, produkovala širší spektrum produktů se sakrální i světskou funkcí.

V případě desky z Vejprnic, která se skupinou děl kolem Budňanského oltáře velmi pravděpodobně přímo dílensky nesouvisí, avšak zastupuje zcela shodně stylově orientovanou tvorbu o něco vyšší kvality v západních Čechách, byl objednavatelem jeden z mnoha katolických vladyků vlastníků tvrz poblíž Plzně. Pravděpodobně jím byl Ivan z Kunratic, jehož předkové se hlásili ke katolické církvi, podstatnějším argumentem však je, že šlo o jeden z farních kostelů, jejichž farář byl katolíkem. Tomu odpovídá také obsahová stránka oltáře, neboť téma Assumpty bylo v této podobě, kdy je měsíc pod jejíma nohama opatřen lidskou tváří, typický převážně (byť ne výlučně) pro katolické prostředí.<sup>400</sup> Šlo, i vzhledem k rozměrům,<sup>401</sup> o hlavní oltář dnes zaniklého kostela, z něž se dochovala pouze střední deska, která rovněž nese reprezentativně a slavnostně pojatý vizuální účinek. Norimberská stylová orientace zde má logičtější vysvětlení, než v případě budňanské skupiny, vzhledem k výrazně silnější orientaci celého prostředí Plzeňska k tomuto výtvarnému centru, což lze sledovat nejlépe na sochařství od 70. let 15. st.<sup>402</sup> To podporoval výjimečně intenzivní obchod mezi Norimberkem a Plzní, který se rozvinul již od 30. let 15. st., přičemž Plzeň měla výsadní postavení v obchodu s říšskými městy, jako jediné české město, kterému bylo jakožto katolickému dovoleno obchodovat v zahraničí, aniž by bylo postiženo papežským zákazem obchodování s Čechami. Od roku 1477 si dokonce Norimberští měšťané vymohli na papeži výhradní právo obchodu s Čechami.<sup>403</sup> Na této ose lze prokazatelně doložit transfer výtvarného umění a stylu. Příkladem za všechny budiž osoba Jana Horstoffara z Malesic (vesnice nedaleko Vejprnic!<sup>404</sup>), zdejšího rodáka s rodinným zázemím v Norimberku, jehož významné politické a obchodní aktivity (nejvyšší mincmistr a obchodní agent krále) sebou nesly také výraznou objednatelskou aktivitu. K roku 1497 objednal obrazy pro Vlašskou kapli v Kutné Hoře, jejichž malíř(i) reflektoval norimberskou tvorbu, a poději Oltář z Rábí (okolo 1495), jehož stylová stránka byla odvozována ze Švábského, nyní převážně norimberského prostředí.<sup>405</sup> Jeho prostřednictvím byla zaplácena práce Hanuši Řezákovi, který někdy bývá ztotožňován

<sup>399</sup> KLÍPA/MUDRA/DÁŇOVÁ 2019, 146.

<sup>400</sup> BARTLOVÁ 2001, 370–371; KLÍPA/MUDRA/DÁŇOVÁ 2019, 172–173.

<sup>401</sup> 162x118 cm je rozměr střední desky bez rámu. Celkovou šíři otevřeného retáblu tak lze odhadnout na cca 250 cm.

<sup>402</sup> FAJT/HOMOLKA 1995, 26.

<sup>403</sup> FAJT/HOMOLKA 1995, 27–28; MARTINOVSKÝ 1995, 70. Zákaz obchodu platil až do roku 1495.

<sup>404</sup> Horstoffar prodal Malesice někdy před rokem 1503 Anně Šafránkové.

<sup>405</sup> PEŠINA 1978, 333–335; KOVÁČ 1998, 70–71; Jan ROYT In: JINDRA/OTTOVÁ 2013; OTTOVÁ 2013, 274. Oltář mohl být dle Kováče a Royta objednán původně pro kostel v Malesicích, nedaleko Plzně a Vejprnic, a je opatřen erby Jana Horstoffara a jeho ženy Bohunky.

s možným autorem řezeb Křivoklátského oltáře,<sup>406</sup> vycházejících z tvorby norimberského Mistra Cvikovského oltáře. Pozoruhodným momentem je pak také jeho objednávka obrazu u Dürera pro krále Vladislava Jagellonského.<sup>407</sup>

---

<sup>406</sup> HOMOLKA 1978, 243, pozn. 66.

<sup>407</sup> KOVÁČ 1998, 66.

# Skupina Budňanského oltáře v kontextu soudobého dílenského provozu v Čechách

Skupina maleb soustředěných kolem Budňanského oltáře stojí na okraji badatelského zájmu. Ve fondu deskové malby české provenience představuje příklad průměrné produkce, jaká byla údajně provozována v Praze. Naopak vrcholem této pražské produkce má být vrstva dvorského umění, kterou v době kolem roku 1500 představuje tvorba Mistra Křivoklátského oltáře a Mistra Litoměřického oltáře. Aspoň takto rozvrhl představu středověkého malířství v Čechách Jaroslav Pešina, jehož interpretace doposud nebyla překonána, a proto je pro toto téma tedy do jisté míry určující, avšak zároveň limitující.

Právě postavení a charakter dvorského umění za vlády Vladislava Jagellonského se stalo zásadním tématem Pešinovy práce již od roku 1968,<sup>408</sup> především se však stalo určujícím v syntéze pozdně gotického umění v Čechách, kde se kolektiv autorů snažil postihnout jak dvorské umění samotné, tak jeho dosah.<sup>409</sup> V oboru deskového malířství právem považoval za bytostně dvorskou objednávku především Křivoklátský oltář, k němuž se stylově vážou příbuzná díla – Rakovnický a Rokycanský oltář a Deska s českými zemskými patrony z NG – která byla dalším produktem dílny tvořící pro dvůr ale i pro města do tamních kostelů. Vytvořil teorii, že právě od Mistra Křivoklátského oltáře, jemuž osobně (vnímal jej jako konkrétní osobu) připsal pouze samotný Křivoklátský oltář, lze odvodit jeho lokálního a velmi nadaného žáka – Mistra Litoměřického oltáře – který byl vyvrcholením „dvorského“ umění v Praze co do kvality.<sup>410</sup>

Pešina se domníval, že tato dvorská produkce v Praze byla reflektována dalšími malířskými dílnami, které v Praze působily. Vlastně tak předpokládal existenci určitého prestižního stylu, jehož obliba pramenila z titulu dvorské působnosti. Jako argument a příklad tohoto „vlivu“ dvorského umění na pražské malíře mu posloužil právě Budňanský oltář a příbuzná díla.<sup>411</sup> Mistr Budňanského oltáře, i když odlišné stylové orientace, měl tomuto dvorskému malířství údajně podlehnout.<sup>412</sup> Ovšem i ve starší uměleckohistorické literatuře byl Budňanský

<sup>408</sup> Poprvé přijal hledisko dvorské tvorby v „paralipomenech“ (PEŠINA 1968, 251).

<sup>409</sup> Publikace PGUČ vnímala umění té doby primárně optikou vysokého – dvorského umění a umění objednávaného z řad čelních představitelů zemské vlády, panského a patricijského stavu. Tak sami autoři deklarovali již v předmluvě knihy. Kniha primárně představila dvorské umění, jeho prostřednictvím pak další díla a stavby vysoké kvality.

<sup>410</sup> K tomu obzvláště článek pojednávající o problematice původu Mistra Litoměřického oltáře (PEŠINA 1974, 453–463).

<sup>411</sup> Teze citovaná v poznámce výše byla jako argument později lépe zasazena do kontextu v PEŠINA 1978, 330–331. Poprvé ji formuloval jako argument proti Stangeho tvrzení, že Mistr Křivoklátského oltáře nebyl dvorským umělcem. Významné působení tohoto mistra, respektive dílny, v Praze podložil mj. tvorbou Mistra Budňanského (později Vejprnického) oltáře, která styl Křivoklátského oltáře údajně reflektovala. (PEŠINA 1960, 128; později znovu při přehodnocení dílenských souvislostí PEŠINA 1967, 247–250.)

<sup>412</sup> PEŠINA 1967, 247–250; PEŠINA 1978, 330–331.

oltář řazen nepřímo vedle Křivoklátského a Rakovnického oltáře,<sup>413</sup> kde toto zařazení plynulo spíše z obecně jasněji pozorované inspirace v nizozemském malířství.

Chápání pražského dvorského umění jako vývojově závislého a vyšlého z české tradice ale rozporovaly Jiřina Hořejší a Jarmila Vacková,<sup>414</sup> které považovaly Litoměřického mistra jen za epizodickou, přesto významnou kapitolu putovního umělce ve dvorských službách, kterého k Čechám a zde působícím malířům nepojilo z dochovaného fondu nic víc než Litoměřický oltář a nástěnná výmalba Svatováclavské kaple v pražské katedrále. Tento názor tedy nepředpokládal, že by zde působil soustavně určitý „stylotvorný element“, pravděpodobně v podobě mistra dílny, který by udával prestižní, následováníhodný malířský styl. Otázka konceptu dvorského umění a vztahu zmíněných děl pak zůstala od 70. let spíše neřešena, a autoři se většinou omezovali na pouhé citování obou názorů jako možných alternativ. Na své vyřešení čeká dodnes.

Problematikou mistrů Křivoklátského a Litoměřického oltáře a jejich možným vztahem se zabýval až Jan Fiřt ve své disertační práci věnované soudobé recepci nizozemského realismu v Čechách.<sup>415</sup> Působnost anonymního Mistra Křivoklátského oltáře pozoroval pouze na malbách vnitřních stran křídel oltáře (již Pešina stylové rozdíly vnějších a vnitřních stran interpretoval připsáním dvěma malířům, přičemž jeden byl učněm<sup>416</sup>), které lze vlastně docela obtížně spojit s nějakým dalším dochovaným dílem. Diskutabilní je zároveň jejich stylové propojení s malbami Rakovnického a Rokycanského oltáře a deskou se zemskými patrony z NG.<sup>417</sup> Průzkum nicméně potvrdil velice úzkou technologickou souvislost celé této skupiny, včetně Křivoklátského oltáře, který lze považovat za jeden technologicky kompaktní a homogenní celek včetně obou odlišných malířských rukopisů a všech řezaných částí.<sup>418</sup> I když tyto technologické souvislosti nelze stejně úzce vztáhnout i na „rané dílo“ Mistra Litoměřického oltáře, tedy Litoměřický oltář sám, jsou skupiny propojeny využitím vzácně využívaného fialového pigmentu fluoritu. Ten se sice nevyskytuje výlučně u této skupiny

<sup>413</sup> CHYTIL 1906, 141–143; MATĚJČEK 1931, 352, 360; MATĚJČEK 1935, 66.

<sup>414</sup> HOŘEJŠÍ/VACKOVÁ 1980, 530–532; HOŘEJŠÍ/VACKOVÁ 1981, 463–465. K Mistru Litoměřického oltáře se autorky vyjádřily již dříve, kdy se jej pokusily ztotožnit s Hanušem Elfelderem, podchyceným v cechovních pramenech. HOŘEJŠÍ/VACKOVÁ 1973, 498. Toto lákavé ztotožnění však nelze podpořit jediným pádným argumentem, a stylová komparace s jediným dílem připsaným Elfelderovi – predelou s poslední večeří z kostela sv. Jakuba v Kutné Hoře – to také nepotvrzuje.

<sup>415</sup> Zde prezentované Fiřtovy teze a komparace jsou uvedeny ve FIŘT 2016, 80–124.

<sup>416</sup> PEŠINA 1974, 460. Později také napsal, že postavy zemských patronů z oltáře „jdou za možnosti i cíle kolínské školy“, ze které odvozoval malby vnitřních stran křídel – Mistra Křivoklátského oltáře. (PEŠINA 1974, 460)

<sup>417</sup> Desku do skupiny poprvé vřadil již Pešina (PEŠINA 1974, 459); později se jí znovu zabýval až Jan Royt (ROYT 2005b, 237–246); recentně byl prokázán její úzký technologický vztah k Rakovnickému a Rokycanskému oltáři (CHLUMSKÁ/TŘEŠTIKOVÁ/ŠEFCŮ/KOTRLÝ/TURKOVÁ 2014, 102; Štěpánka CHLUMSKÁ In: DÁŇOVÁ/CHLUMSKÁ/ŠEFCŮ 2017, č. kat. 34).

<sup>418</sup> Shoda v technologii raženého cínovaného reliéfu přítomného na všech dílech, technologické výstavbě obrazu, volba pigmentů. CHLUMSKÁ/ŠEFCŮ 2008, 66–83; CHLUMSKÁ/ŠEFCŮ/TŘEŠTIKOVÁ/PECHOVÁ 2010, 189–226; CHLUMSKÁ/TŘEŠTIKOVÁ/ŠEFCŮ/KOTRLÝ/TURKOVÁ 2014, 102. Příbuznosti jsou zde i stylové, v provedení některých detailů, či v obecném charakteru podkresby mezi některými díly (Štěpánka CHLUMSKÁ In: DÁŇOVÁ/CHLUMSKÁ/ŠEFCŮ 2017, č. kat. 40).

maleb, zdá se však natolik zřídka využívaný, že jej lze použít jako podpůrný argument při dílenské atribuci. Jeho výskyt byl doložen na všech dílech spojených s Mistrem Křivoklátského i Litoměřického oltáře, s výjimkou Křivoklátského oltáře samotného, kde nalezen nebyl. Ten však s Litoměřickým pojí styl maleb jeho pevných a vnějších stran pohyblivých křídel. Ty byly totiž přesvědčivě připsány Mistru Litoměřického oltáře, a stejně tak také postava Madony s dítětem na výjevu Klanění tří králů z Rokycanského oltáře.<sup>419</sup>

Fiřt na základě stylové komparace odvodil malby vnějších stran Křivoklátského oltáře stylově a typově z ulmského malířství zastoupeném Bartolomeem Zeitblomem, konkrétně z oltáře z Blaubeuren (1494), který považuje za klíčové dílo pro vysvětlení stylu Mistra Litoměřického oltáře. To podpořil také analýzou, která řezanou architekturu Křivoklátského oltáře vřadila do kontextu ulmského řezbářství tak přesvědčivě, že její autoři dokonce spekulují o možném importu oltáře z Ulmu.<sup>420</sup> Další formální komparací zároveň určil Rakovnický oltář jako dílo závislé na východisku v jiném Zeitblomově díle, oltáři z Dinkelsbühl. Domnívá se, že méně kvalitní malby Rakovnického oltáře lze připsat pražskému malíři, který však pracoval s dílenskými předlohami korespondujícími s Dinkelsbühlským oltářem, jež teoreticky mohl přinést do Prahy Mistr Litoměřického oltáře, v jehož dílně k nim měl přístup. Protože podle něj tento oltář, stejně jako oltář Rokycanský, nelze stylově (natož autorsky) spojit s malbami vnitřních stran Křivoklátského oltáře, považuje za zásadní pojítko celé této skupiny právě onoho Mistra Litoměřického oltáře. Litoměřický oltář samotný pak rovněž stylově a typově odvozuje od Zeitblomova díla.

Tento exkurs do Fiřtovy disertační práce měl osvětlit způsob uvažování, prostřednictvím něhož dospěl k závěru, že tyto dvě skupiny děl jsou spojeny pouze s „osobou“ Mistra Litoměřického oltáře, anonymního malíře, který byl dle něj povolán z Ulmu (po dokončení Blaubeurenského oltáře r. 1494), a převzal vedení pražské dílny, jež zrovna pracovala na zakázce hlavního oltáře pro Křivoklátskou kapli. Křivoklátský oltář je s ním spojen účastí na malbách vnějších stran křídel, Rokycanský jeho zásahem do jedné z maleb, a Rakovnický oltář je pak údajně závislý na jím zprostředkovaných dílenských předlohách.

S názorem Jana Fiřta, který chápe tyto dvě skupiny děl jako jednu, se ztotožňuji. Obě skupiny ve větš či menší míře pojí určitý specifický styl identifikovaný s tvorbou Mistra Litoměřického oltáře, tedy konkrétní dílny, ve které musel působit určitý stylový element (konkrétní osoba, pravděpodobně mistr dílny), který tento styl udával. Nebudu se zde

---

<sup>419</sup> PEŠINA 1974, 459–461. V případě obrazu Klanění tří králů Rakovnického určila tuto odlišnost poprvé na základě stylové analýzy Zoroslava Drobna (DROBNÁ 1966, 45–60), které dal Pešina obratem za pravdu (PEŠINA 1967, 245).

<sup>420</sup> KROUPA/KROUPOVÁ 2014, 113–124 spatřují nejtěsnější paralelu v oltáři z Blaubeuren (1494), jehož řezbářská část je připsána Jörgu Syrlinovi ml., a v další Syrlinově tvorbě. Křivoklátský oltář však dle mého soudu nelze považovat za importovaný ze zahraničí vzhledem k jeho vztahu k iluzivní nástěnné malbě, která je fakticky součástí oltáře, a královské sedilii v kapli. Dalším argumentem pak jsou jiné řezby dochované v Praze, pravděpodobně téhož řezbáře, který vytvořil střední část Křivoklátského oltáře (FAUT 1995, č. kat. 11, 12). Oltář tedy vznikl v Praze, nicméně mohlo jít o příchozí dílnu z ciziny.

podrobně zabývat náročnou argumentací a komparací jednotlivých maleb této „dvorské“ skupiny, protože to jde již mimo téma práce, omezím se pouze na konstatování, že všechna tato díla vykazují určité výtvarné a technologické příbuznosti, přičemž je ale potřeba zohlednit objednatelský kontext a formát děl, to celé ve světle dílenské praxe. U kvality maleb je nutné zohledňovat například požadované náklady na vytvoření oltáře, které se pak promítly nejen v nasazení určitých dílenských sil (učni, tovaryši ...), které v ní zrovna aktuálně působily, ale také do použitých materiálů a zpracování malby. Dílenští tovaryši mohli být najímáni, dokonce přepláceni a lákáni od jiných mistrů, jejich počet navíc nebyl zcela jasný, respektive nemusel odpovídat doporučením.<sup>421</sup> Jednoduchá konstrukce, kdy o něco horší, ale dílensky související malbu připíšeme dílenskému tovaryši, zatímco tu kvalitnější s jistotou mistru, nelze dle mého soudu považovat za řešení v případě, kdy se jedná o pramenně neuchopitelná díla jako jsou tato. Případy, kdy dílnu vedl někdo jiný než mistr, který musel splnit podmínky vstupu do cechu, aby se mistrem stal, lze doložit snadno i v Pražském prostředí. Naopak lze také doložit celou řadu sporů, které tato monopolní organizace měla s cizími tovaryši, kteří stáli mimo cech, neměli mistrovské postavení a nesměli pracovat samostatně a brát cechovním mistrům zakázky (což se zjevně zhusta porušovalo).

Charakter a fungování pražské dílny, v níž od konce 90. let 15. století až do 20. let 16. století působil jakýsi výrazný a převládající stylotvorný element, který mohl být pravděpodobně mistrem dílny pomocně chápané pod pomocným pojmenováním „Mistr Litoměřického oltáře“, lze v tomto širším kontextu zatím pouze ponechat fantazii. Bádání v tomto směru není předmětem této práce, bude však zcela klíčovým tématem k zodpovězení řady otázek spojených s pražským malířstvím Jagellonské doby. Mistr Křivoklátského oltáře, další stylově vymežitelná síla (osoba či dílna), které lze v důsledku připsat pouze vnitřní strany křidel Křivoklátského oltáře, z celé této dvorské skupiny jakoby najednou vypadává. Jeho malby jsou stále odvozovány z Porýní, respektive z malířství Kolínského okruhu.<sup>422</sup> Přesto jsou tyto malby nedílně spojeny a technologicky shodné se zbytkem díla, které z této skupiny nelze vyřadit. Fiřtovu teorii vystřídání mistra během tvorby oltáře nelze doložit a těžko lze pro ni hledat důkazy. V jednom z možných modelů si lze autora vnitřní části představit jako mistra dílny, který se však nutně nemusí účastnit veškeré práce, na kterou najímá dostatečně kvalitní malíře

---

<sup>421</sup> V roce 1454 se objevuje zákaz přeplácení tovaryšů jiným mistrem, než pro kterého tovaryš aktuálně pracoval – PÁTKOVÁ 1997, 14, 16.

<sup>422</sup> Pešina byl přesvědčen o blízkém stylovém odvození z díla Mistra Mariina života a Mistra Mariiny oslavy (PEŠINA 1940; PEŠINA 1950; PEŠINA 1967; PEŠINA 1974; PEŠINA 1978; atd...). Fiřt naopak vidí stylové východisko u tvorby Mistra Lyversbergerovy pašije. V souhlase s ním je třeba odmítnout návrh Michaely Probst (PROBST 2004, 120–121) o odvození stylu z díla K. Witze. Fiřt odmítá také srovnání Royta a Vlčkové s oltářem z Ottobeuren z Hornorýnské oblasti a dílem Ludwiga Schongauera. (ROYT 2005a, 357–358; VLČKOVÁ 2009, 123–124; FIŘT 2016, 99–101).



(a řezbáře!) ad hoc. Řezbářská část oltáře je totiž stylově odvoditelná pravděpodobně z Norimberka,<sup>423</sup> nicméně tento vztah doposud nebyl dostatečně probádán.

Fiřtovo určení původu Mistra Litoměřického oltáře v ulmském prostředí, respektive podmínění jeho stylu dvěma oltáři B. Zeitbloma, nepovažuji za přesvědčivě doložené, byť jde o jednu z možných variant. Stylové srovnání Rakovnického oltáře s oltářem z Dinkensbühl neposkytuje žádnou evidenci závislosti a blízké elementy lze dost dobře vysvětlit z dobové konvence v kompozicích a motivech Schongauerovy grafické tvorby.<sup>424</sup> Nejsilnější argument pro stylové východisko v ulmském uměleckém centru lze tedy nakonec hledat ve zmíněné analýze řezané architektury Křivoklátského oltáře. Problematika určení stylového východiska na základě komparace děl připisovaných Mistru Litoměřického oltáře se točí v kruhu, kdy jsou komparace jednoho badatele zpochybněny jako neprůkazné pro přílišnou obecnost, ale jsou nahrazeny podobně obecným srovnáním, které nepřináší žádnou evidenci o vztahu malíře ke konkrétnímu uměleckému centru.

Zamýšlená „dvorská skupina“ deskových maleb z doby okolo a po r. 1500 by tedy obsahovala malby pevných a vnějších stran křídel Křivoklátského oltáře, Rakovnický oltář, Rokycanský oltář, desku se zemskými patrony z NG jako díla úzce technologicky související (a v literatuře fungující jako skupina děl kolem Mistra Křivoklátského oltáře), a Litoměřický oltář, fragment desky se sv. Ondřejem, Strahovský triptych, domnělý portrét Albrechta z Kolovrat, nedochovaný originál Votivního obrazu Jana z Vartenberka, desku se sv. Annou samotřetí, desky rozebraného svatokateřinského oltáře, Triptych s nejsvětější Trojicí, spolu s prozatím nejasně připisovanými nástěnnými malbami ve svatováclavské kapli jakožto díla tradičně dílensky související s Mistrem Litoměřického oltáře. Tato skupina maleb je bohužel obtížně uchopitelná. Původní provenienci známe pouze u Křivoklátského, Rakovnického, Rokycanského oltáře a víceméně u Votivního obrazu Jana z Vartenberka. Objednavatel je znám či ho lze odvodit opět pouze v případě Křivoklátského, Rakovnického a Rokycanského oltáře a desky Jana z Vartenberka. Datace je známa přesně pouze u Rakovnického oltáře díky písemným pramenům (1496), můžeme ji pak tušit u obrazu Jana z Vartenberka (okolo 1508), který se však dochoval jen v (renesanční či barokní) kopii. U všech dalších děl můžeme pouze

---

<sup>423</sup> Řezby jsou připisovány badateli buď Hansi Schollerovi (HOMOLKA 1978, 188–189; HOŘEJŠÍ/VACKOVÁ 1980, 525), který byl ztotožňován také s Hanušem Řezákem, nebo Hansi Spiessovi (FAJT 1995, č. kat. 11, 12). Autorsky jsou ztotožněny s řezbářem soch ze staroměstské radnice (Assumpta se dvěma letícími anděly, Sv. Václav).

<sup>424</sup> Zeitblomovo Zvěstování z daného oltáře bylo vytvořeno originální kompilací více zdrojů, a relativně přesné opakování tedy nemůže být odvozeno z jiné předlohy. Ve skutečnosti je zde ale shodná jen kompozice a gesta, která lze odvodit z dobové konvence. Evidenci má poskytovat údajné detailní napodobení záhybů draperie anděla, to ale není pravdivé, neboť shodné prvky jsou zde pouze ve velmi obecné rovině, a charakteristické sklady draperie z Rakovnické malby lze případně odvodit z norimberské grafiky a malířství (např. ohrnutý sklad látky na stehně nakročené nohy). Barevnost andělova šatu je sice shodná, ovšem jde opět o konvenční barevnost draperie archanděla Gabriela, která nejčastěji využívá právě těchto dvou barev. Stejně tak shodná redukce kompozice Klanění tří králů po jejím převzetí ze Schongauerovy grafiky je jen pouhou konvencí, do které navíc může potenciálně zasahovat objednavatel.

s větší či menší mírou jistoty spekulovat. Nejasná je proto i chronologie celého souboru, která by potenciálně prozradila více o charakteru dílny.

Díla dostala svou dataci na základě formálního srovnání s malbami v zahraničí a na základě určení stylového východiska v konkrétních uměleckých centrech či oblastech, vzhledem k periodám, kdy zde byla reflektována. Základem byla důkladná formální analýza spolu se závislostí na zahraniční produkci a její transformaci v české tradici. Nebyla však brána v potaz složitá povaha objednatelského či dílenského prostředí, což byly nepochybně činitele, které mohly konkrétní podobu jednotlivých maleb určovat. V případě atribucí je však třeba přiznat, že Pešinovy atribuce Mistru Litoměřického oltáře až na jednu spornou výjimku<sup>425</sup> potvrdil technologický průzkum. Datace Křivoklátského oltáře, kterou Pešina zakotvil ve druhé polovině 80. let 15. století, byla recentním bádáním shledána až na samotném konci 90. let,<sup>426</sup> díky čemuž se starším článkem skupiny stává minimálně pevně datovaný Rakovnický oltář.

Datace ostatních děl poskytuje v rovině stylové analýzy určitý prostor pro posuny, doposud však pro to nebyly podány argumenty. Třeba Litoměřický oltář a Strahovský triptych jsou datovány pouze relativně v závislosti na sobě, a to na základě přesvědčení, že Strahovský triptych vykazuje oproti Litoměřickému oltáři progresivní stylový posun k renesančnímu cítění – což ho údajně činí vývojově progresivnějším, tedy mladším. Jde především o figurální proporce a výraz. Zároveň ale není pravda, že by Strahovský triptych byl pouze progresivní směrem k renesančnímu cítění obrazu. Kdybychom totiž dílo analyzovali z hlediska konstrukce prostoru, zjistíme, že je v tomto ohledu mnohem progresivnější Litoměřický oltář, který je však v chronologii považován za starší.<sup>427</sup> V kategorii vývojově závislého datování tak vzniká problém, neboť Strahovský triptych vykazuje oproti Litoměřickému oltáři jak progresivní, tak regresivní prvky. Jinak lze oba tyto rozdíly mezi díly chápat prostě jako odlišné charaktery objednávek či rozdílné přístupy dílny k zakázkám. Jednu nákladnou, do nejspíše velmi reprezentativního prostoru, která byla zatížena vyššími nároky na vizualitu, zatímco druhá mohla být jednou z mnoha obyčejných zakázek, případně zatížených privátními nároky objednavatele.

Tolik k ne zcela jasnému charakteru dvorského umění v Praze, jež mohlo mít ambice fungovat jako výrazný, snad až následováníhodný element v lokálních podmínkách. A jak s ním souvisí stylově kompaktnější skupina děl soustředěná kolem Budňanského oltáře? Stylově, typově, kompozičně i motivicky lze tuto skupinu, jak bylo doloženo, odvodit z norimberské

---

<sup>425</sup> Oltářní křídla z Týnského chrámu, viz Štěpánka CHLUMSKÁ In: DÁŇOVÁ/CHLUMSKÁ 2017, č. kat. 44.

<sup>426</sup> FAJT/HÖRSCH 2014, 77–79.

<sup>427</sup> K analýze prostoru Litoměřického oltáře ŠINDLÁŘ 2019, 95, obr. č. 60–74, a Strahovského triptychu ŠINDLÁŘ 2019, 101, obr. č. 76–82. Na obou oltářích se pracovalo s jen přibližnou, avšak již konstruovanou perspektivou, které podléhají prostorové deformace. Litoměřický oltář má vyšší smysl pro tento konstruovaný princip vzhledem k renesančnímu pojetí prostoru v obraze než Strahovský triptych. Tento příklad zde uvádím pouze pro objasnění, že chronologická konstrukce na základě progresivnosti v období slohové proměny zde nefunguje.

malířské produkce, vrstvy, kterou reprezentuje okruh a současníci Michaela Wolgemuta, a zároveň z kompozic Martina Schongauera, které se šířily prostřednictvím grafik a jejich kopií.

Norimberská (či Francká) stylová orientace je v prostoru Čech v dané době (přibližně 90. léta 15. st.) jednou z nejvýraznějších. Svědčí o tom malířská i řezbářská produkce obzvláště v oblasti Chebska a západních Čech, kde je Francká orientace dominantní, ale i v jižních Čechách (např. Doudlebská archa), severozápadních Čechách (např. Archa čtrnácti sv. pomocníků z Kadaně) či ve východních Čechách, kde si objednavatelé zvolili produkci Vratislavské dílny, která pracovala s výraznými stylovými i technologickými (cínovaný reliéf) prvky odvozenými z Norimberka. Celou řadu takových děl lze nalézt rovněž v Praze a středních Čechách. Jedním z nich je možná i Křivoklátský oltář, jehož řezby pravděpodobně lze odvodit z Frank.<sup>428</sup> Nejspíše nejranější reflexi řezeb Mistra Cvikovského oltáře najdeme na zmíněném Chebsku (reliéfy z Kostela sv. Mikuláše, původně ze zaniklé vesnice sv. Kříž), kde lze zároveň uvažovat o přímém školení v dotyčné norimberské dílně,<sup>429</sup> stejně tak víme o norimberském školení v případě Chebských malířů Hanse Malera či Mistra Pavla. Zde lze opět připomenout možnost spojení skupiny maleb kolem Budňanského oltáře s malířem činným v Chebu, který byl původem či se školil v Norimberku, následně přesídlil do Chebu, kde přijímal zakázky od měšťanů, a pracoval též pro Beneše z Veitmile přímo v jeho Chomutovském sídle. I v případě, že by se tato hypotéza nepotvrdila, je Mistr Pavel z Norimberka (Chebu) dalším z dokladů působení malíře s norimberským školením. Ostatně i Vejprnická deska, pokud ji nyní vnímáme opět jako izolované dílo bez dílenského vztahu k Budňanské skupině, může být dílem buď norimbersky školeného malíře usdlého v Plzni (což není vzhledem k intenzivním vztahům obou měst nereálné), nebo importem přímo z Norimberka (jak navrhl Petr Jindra).<sup>430</sup>

Legitimní interpretaci vztahu jednotlivých děl „dvorské“ skupiny spojené s koncepty Mistra Křivoklátského a Litoměřického oltáře bude možno podat, až budou probádány některé klíčové otázky týkající se pozdně středověkého deskového malířství v Čechách. Jednou z nich je samozřejmě zmiňovaná problematika vymezení dílny Mistra Litoměřického oltáře. Vzhledem k Budňanské skupině, jakožto údajné pražské reflexi dvorského umění, je zásadní především dořešení hypotézy o možné lokalizaci dílny Mistra Budňanského oltáře. V případě, že by šlo o Chebskou dílnu uspokojující zákazníky populárním stylem, plynoucím z žádané norimberské produkce, neplatila by zde Pešinova teze, že šlo o dílnu sledující výraz pražské dvorské dílny. Pokud by však skutečně šlo o pražskou dílnu, je nutné šířeji interpretovat technologické souvislosti obou skupin, které naznačuje také přítomnost pigmentu fluoritu, který je sice nespécifickým, ale výjimečným ukazatelem. Zde se opět čeká na průzkum především Budňanského oltáře, klíčového díla skupiny, a interpretaci využití fluoritu jako malířského

<sup>428</sup> FAJT/HÖRSCH 2014, 80 uvádějí přímo Mistra Cvikovského oltáře; J. Homolka uvedl pouze francký původ viz HOMOLKA 1978, 187–189.

<sup>429</sup> OTTOVÁ/HALLA/MUDRA 2009, 120.

<sup>430</sup> Petr JINDRA In: MUSIL 2019, 8–9.

pigmentu napříč střední Evropou, se zaměřením na franckou či jihoněmeckou produkci. Prozatím je tedy nutno závislost produkce Mistra Budňanského oltáře na pražském prostředí ponechat otevřenou.

## Závěrem

Pod pojmenováním „Mistr Budňanského oltáře“ můžeme vidět pozdně středověkou malířskou dílnu činnou v Čechách, nejspíše v Praze či hypoteticky v Chebu. Její činnost můžeme dnes sledovat díky třem torzálně dochovaným oltářním retáblům z 90. let 15. století. Šlo o provoz, který, pokud můžeme soudit ze zlomku dochované produkce, produkoval díla v jednotném stylovém provedení, i přes místy lehce kolísavou kvalitu zpracování. Tato kvalitativní variabilita zde odráží účast různých osob v dílně, které však v takto omezeném fondu nelze podrobněji diferenciovat a charakterizovat. Zároveň je možno se domnívat, že tato variabilita odráží též nároky konkrétních zakázek. Ty si objednávali jak konfesní příslušníci katolictví, tak utrakvistu, což z této dílny činí výjimečný doklad tohoto jevu, který se obecně předpokládá, a lze jej sledovat dále v 16. st. Lze se domnívat, že v této dílně objednávali významní donátoři své doby, což dokládá mj. objednávka karlštejnské kapituly či Beneše z Veitmile do Budňan nebo i Jana Dubeckého z Dubče do Průhonic, kteří ve své době patřili rovněž k významnějším politickým aktérům. Dílna měla patrně široké portfolio zákazníků, a skutečnost, že reprodukovala ve své době velice úspěšný styl norimberského uměleckého centra, že využívala luxusního výtvarného prostředku – cínovaného reliéfu, stejně jako že využívala relativně vzácný pigment fluorit, ji řadí mezi významnější dílny v prostředí Čech své doby. A to i přesto, že kvalitou se zde malby řadí k průměrným dílům své doby.

Dílna pracovala dobově obvyklým způsobem – přebírala jednotlivé motivy, dílčí i celé kompozice, ze kterých eklekticky vytvářela vlastní obměny konvenčních schémat. V některých případech dokonce přistoupila k takřka doslovnému převzetí konkrétní předlohy, a to jak z obecně šířených a populárních grafických cyklů, tak z grafik knižní ilustrace. Z dochovaného díla nelze zhodnotit, že by se v dílně projevil výrazněji invenční přístup, protože všechny kompozice vycházejí z dobových konvencí, které plynou z přejímání principů nizozemského umění zprostředkovaného německou malbou a grafikou. Je možné, že právě toto byla účelová strategie, kdy dílna jednoduše variovala svou zásobu vzorů a schémat, udržovala určitý atraktivní styl a uspokojováním jisté vrstvy zákazníků si tak zajišťovala ekonomickou stabilitu.

Ve své době nebyla zdaleka jedinou dílnou, která zastupovala tuto stylovou rovinu – další takovou byla ta, ve které vznikla Vejprnická deska. Není však jasné, zda šlo o dílnu působící v Čechách, nebo o import z Frank. Nicméně stylová blízkost s díly skupiny Budňanského oltáře v minulosti vedla badatele k tomu, že desku mezi tato díla vřadili, pro což však neexistují žádné další důvody. Argumenty, proč ji nepovažují za vhodné sem nadále řadit, jsem se pokusil shrnout ve zvláštní kapitole.

I v rámci kompilačního a mechanického přístupu malíři přistoupili k dílčím, ikonograficky specifickým modifikacím, nejspíše na popud objednavatele či konceptora zakázky. Například na Budňanském oltáři tak můžeme pozorovat v rámci českého fondu zcela unikátní motiv, který badatelé doposud přehlíželi. Malíř zde šel nad rámec obvyklé akcentace negativní role

biřiců pašijových událostí prostřednictvím oděvů a psychologizace a využil narážky na kámen bláznovství jakožto atributu hloupého, pošetilého člověka.

Touto prací jsem se pokusil rehabilitovat zájem o malou část fondu pozdně gotického malířství, který byl v posledních desetiletích opomíjen. Pokusil jsem se doložit, že tato skupina děl dokáže poskytnout hned několik specifických charakteristik, jež mohou přispět do celkové interpretace pozdně středověkého malířství v Čechách, které na aktualizaci celkové interpretace teprve čeká. Mezi specifika patří určité, byť mlhavé, nahlédnutí do dílenské strategie, objednavatelská skladba, škála reflexe grafické tvorby i vzácné příklady ikonografických akcentů.

Má práce zároveň otevírá do budoucna několik nových otázek. Tou nejzásadnější je další probádání hypotézy o možném chebském původu dílny, která dodávala své zakázky jak do nedalekého Chomutova, tak možná až do Prahy, přičemž její věhlas mohl plynout právě ze schopnosti držet rovinu určitého velmi atraktivního stylu. V tomto ohledu má práce narážela na nedostatečné zpracování historie karlštejské kapituly, jejíž činnost je pro pochopení kontextu vzniku Budňanského oltáře klíčová. Podnětem k dalšímu bádání jsou některé dílčí ikonografické motivy a dotažení interpretace jejich významu a transferu do českého prostředí. Otázkou, která zůstává otevřená, je možný vztah, respektive závislost na pražské dvorské malířské produkci. S tím se pojí také sledování typologie výtvarného řešení zpodobení zemských světců (především sv. Václava) v Jagellonském období, což by si zasloužilo samostatnou práci. Budňanský oltář i Deska z Vejprnic by v ní měly své podstatné místo.

Tím nejpodstatnějším, co snad již v nedaleké budoucnosti významně přispěje k poznání skupiny děl z dílny Mistra Budňanského oltáře je především technologický průzkum a restaurování eponymního oltáře. Teprve poté bude možno celou skupinu uspokojivě interpretovat po technologické stránce.

## Seznam použitých zkratek

- ANG – Archiv Národní galerie
- APH – Archiv pražského hradu
- AVU – Akademie výtvarných umění v Praze
- DČVU – Dějiny českého výtvarného umění
- DD – Desky dvorské
- DZV – Desky zemské větší
- FF – filozofická fakulta
- FÚ – farní úřad
- GNM – Germanisches Nationalmuseum Nürnberg
- GnŘ – Generální ředitelství
- KHM – Kunsthistorisches Museum Wien
- LCI – Lexikon der christlichen Ikonographie
- NG – Národní galerie
- NK – Národní knihovna
- NM – Národní museum
- NPÚ – Národní památkový ústav
- PA – Památky archaeologické
- PGUČ – Pozdně gotické umění v Čechách (kniha)
- RZ – restaurátorská zpráva
- SHP – stavebně historický průzkum
- SOA – Státní oblastní archiv
- SÚA – Státní ústřední archiv
- SVPU – Společnost vlasteneckých přátel umění
- TIB – The Illustrated Bartsch
- ÚOP – územní odborné pracoviště
- UPČ – Umělecké památky Čech
- ZČ – západní Čechy
- ZČG – Západočeská galerie v Plzni
- ZČM – Západočeské muzeum v Plzni

## Seznam použité literatury

- ABRAHAM 1914 – Erich ABRAHAM: Über die quellen des stils in der Nürnberger Malerei um 1400. In: Repertitorium für kunstwissenschaft. XXXVII, 1914, 1–13
- AD UNICUM 2017 – Šárka RADOSTOVÁ (ed.): Ad Unicum. Umělecká díla z fondů Národního památkového ústavu I/1. Praha 2017
- ANTUŠKOVÁ/VERNEROVÁ/CHLUMSKÁ/DÁŇOVÁ/TŘEŠTÍKOVÁ/ŠEFCŮ 2016 – Václava ANTUŠKOVÁ / Ivana VERNEROVÁ / Štěpánka CHLUMSKÁ / Helena DÁŇOVÁ / Anna TŘEŠTÍKOVÁ / Radka ŠEFCŮ: Dřevo jako materiál sochařských a malířských děl bohemikální provenience 1280–1550. Identifikace dřeva. In: Bulletin Národní galerie v Praze XXVI, 2016, 197–211
- AUGE/JITSCHINSKY 1847 – Franz AUGÉ / Ferdinand JITSCHINSKY: Beschreibung der kaiserlichen königlichen Burg Karlstein in Böhmen. Prag 1847
- BARTLOVÁ 2001 – Milena BARTLOVÁ: Poctivé obrazy. Deskové malířství v Čechách a na Moravě 1400-1460. Praha 2001
- BARTLOVÁ 2004 – Milena BARTLOVÁ: Mistr Týnské kalvárie, český sochař doby husitské. Praha 2004
- BARTLOVÁ 2006 – Milena BARTLOVÁ: Pasivní a aktivní model pozdní gotiky v Čechách a na Moravě. In: Opuscula historiae atrium, F50, 2006, 11–21
- BARTLOVÁ 2009 – Milena BARTLOVÁ: Naše, národní umění. Studie z dějin dějepisu umění. Brno 2009
- BARTLOVÁ 2017 – Milena BARTLOVÁ: Jaroslav Pešina 1938–1977. Čtyři desetiletí politických strategií českého historika umění. In: Opuscula historiae artium 66, 2017, 74–85
- BARTŮŇEK 1948 – Václav BARTŮŇEK: Karlštejn. Zbožný odkaz otce vlasti. Dějiny kapituly a děkanství Karlštejnského. Praha 1948
- BOROVSKÝ 1898 – F. A. BOROVSKÝ: Český tištěný obrázek z XV. století In: Památky archeologické a místopisné 1898, 1, XVIII, s 65-68
- BRANIŠ/ZACH 1891 – Josef BRANIŠ / Jiří ZACH: Chrám svaté Barbory v Hoře Kutné dějiny a popis původní stavby až do r. 1620. Kutná Hora 1891
- BRANT/KROLOP/RICHTEROVÁ – Sebastian BRANT / Kurt KROLOP / Margot RICHTEROVÁ: Loď bláznů. Praha 1973
- BRUKNER 1972 – Josef BRUKNER: Loď bláznů. Praha 1972
- BECKER 2002 – Udo BECKER: Slovník symbolů. Praha 2002
- BĚLOHLÁVEK 1985 – Miloslav BĚLOHLÁVEK: Hrad, zámky a tvrze v Čechách, na Moravě a ve Slezsku 4. Západní Čechy. Praha 1985
- BIEGEL/PRAHL/BACHTÍK 2020 – Richard BIEGEL / Roman PRAHL / Jakub BACHTÍK: Století ústavu pro dějiny umění na filozofické fakultě Univerzity Karlovy. Praha 2020
- BUBEN 1996 – Milan BUBEN: Rytířský řád křižovníků s červenou hvězdou. Praha 1996
- CAMPBELL 2014 – Lorne CAMPBELL: The Sixteenth Century Netherlandish Paintings with French Paintings before 1600. London 2014
- CIBULKA 1929 – Josef CIBULKA: Korunovaná Assumpta na půlměsíci. Příspěvek k české ikonografii XIV.–XVI. století. In: Jan ŠTENC: Sborník k sedmdesátým narozeninám Karla B. Mádl. Praha 1929
- ČADILOVÁ 2011 – Michaela ČADILOVÁ: Ikonografické téma Bolestného Krista v českých zemích v době středověku. Nепublikovaná diplomová práce na FF UP v Olomouci. Olomouc 2011
- ČERNÍK 1885 – Václav ČERNÍK: Malebné cesty po Čechách. Kolín 1885
- DAČICKÝ 1879 II – Mikuláš DAČICKÝ z Heslova: Paměti Mikuláše Dačického z Heslova, II. Praha 1878



- DANIEL/HUG 2014 – Diana DANIEL / Marius HUG: Mobilitätsgewinn durch Freiheitsentzug? Eine Kulturgeschichte des ‚Gängelwagens‘ von 1500-2000. In: Jahrbuch für Historische Bildungsforschung Band 20, 2014 Maschinen. Bad Heilbrunn 2015
- DÁŇOVÁ 2020 – Helena DÁŇOVÁ: Víra v umění – Umění ve víře. Výtvarná kultura Chrudimska ve středověku. Praha 2020
- DÁŇOVÁ/CHLUMSKÁ/ŠEFCŮ 2017 – Helena DÁŇOVÁ / Štěpánka CHLUMSKÁ / Radka ŠEFCŮ: Očím na odív. Výzdobné techniky v malířství a sochařství 14.–16. století. Praha 2017
- DČVU I/2 – Rudolf CHADRABA / Josef KRÁSA (ed.): Dějiny českého výtvarného umění I/2. Praha 1984
- DELUGA 2000 – Waldemar DELUGA: Einblattdrucke des 15. Jahrhunderts in der Nationalbibliothek in Prag. Prag 2000
- DER HEILIGEN LEBEN 1488 – Der Heiligen Leben Sommer – und Winterheil. Nürnberg 1488
- DIENSTBIER 2016 – Jan DIENSTBIER: The image of the Fool in Late Medieval Bohemia In Umění LXIV, 2016, 354–370
- DROBNÁ 1966 – Zoroslava DROBNÁ: Zlomky pozdně gotického křídlového oltáře z děkanského kostela v Rokycanech. In: Časopis Národního muzea 135, 1966, 45-60
- DVOŘÁK 1991 – Jan DVOŘÁK: Karlštejn. Prag 1991
- DVOŘÁKOVÁ/MENCLOVÁ 1965 – Vlasta DVOŘÁKOVÁ / Dobroslava MENCLOVÁ: Karlštejn. Praha 1965
- DUSÍK 1984 – Bohumil DUSÍK: Karlštejn. Praha 1984
- EHM/PEŠINA/HOMOLKA 1972 – Jaroslav PEŠINA / Jaromír HOMOLKA: České gotické umění. Praha 1972
- EKERT 1883a – František EKERT: Posvátná místa král. hl. města Prahy dějiny a popsání chrámů, kaplí, posvátných soch, klášterů a jiných pomníků katolické víry a nábožnosti v hlavním městě království Českého. Svazek I. Praha 1883
- EKERT 1883b – František EKERT: Posvátná místa král. hl. města Prahy dějiny a popsání chrámů, kaplí, posvátných soch, klášterů a jiných pomníků katolické víry a nábožnosti v hlavním městě království Českého. Svazek II. Praha 1883
- FAJT/HOMOLKA 1995 – Jiří FAJT / Jaromír HOMOLKA: Gotika v Západních Čechách (1230–1530). In: Gotika v ZČ I., 1995
- FAJT/HÖRSCH 2006 – Jiří FAJT / Markus HÖRSCH: Karel IV. a svatá říše římská. Mezi Prahou a Lucemburskem – zemský most na západ. In: Jiří Fajt (ed.): Karel IV., císař z boží milosti. Praha 2006
- FAJT/HÖRSCH 2014 – Jiří FAJT / Markus HÖRSCH: Die Pürglitzer Burgkapelle – Baugeschichte, Nutzung, Künstler. In: FAJT/HÖRSCH/RAZÍM 2014
- FAJT/HÖRSCH/RAZÍM 2014 – Jiří FAJT / Markus HÖRSCH (ed.): Křivoklát – Pürglitz. Jagd – Wald – Herrscherrepräsentation. Ostfildern 2014
- FAJT/CHLÍBEC 1996 – Jiří FAJT / Jan CHLÍBEC: Sochařství. In: Gotika v ZČ 1996.
- FERGUSON 1966 – George FERGUSON: Signs and symbols in Christian art. New York 1966
- FIŘT 2016 – Jan FIŘT: Recepce nizozemského realismu v pozdně gotické deskové malbě v Čechách. (Nepublikovaná disertační práce na FF UK v Praze). Praha 2016
- FISCHER 2016 – Stefan FISCHER: Hieronymus Bosch. Das vollständige Werk. Köln 2016
- FOUŇOVÁ 2020 – Vanda FOUŇOVÁ: Soupis zvonů okresu Plzeň-sever vzniklých před rokem 1914, s důrazem na epigrafiku a výtvarnou výzdobu. Nepublikovaná bakalářská práce na FF UK v Praze. Praha 2020
- FRIDOLIN 1491 – Stephan FRIDOLIN: Der Schatzbehälter od. Schrein d. wahren reichtuemer d. heils u. d. ewigen Seligkeit. Nürnberg 1491
- FRINTA 1998 – Mojmír S. FRINTA: Punched Decoration on late medieval panel and miniature painting. Prague 1998

- GNM KATALOG 2019 – Daniel HESS / Dagmar HIRSCHFELDER / Katja von BAUM (ed.): Die Gemälde des Spätmittelalters im Germanisches Nationalmuseum. Franken. Nürnberg 2019
- GOLDBERG 1997 – Gisela GOLDBERG (ed.): Vergessene altdeutsche Gemälde : 1815 auf dem Dachboden der Leipziger Nikolaikirche. Leipzig 1997
- GOTIKA V ZČ 1995 – Jiří FAJT (ed.): Gotika v Západních Čechách I. Praha 1995
- GOTIKA V ZČ 1995 – Jiří FAJT (ed.): Gotika v Západních Čechách II. Praha 1995
- GOTIKA V ZČ 1996 – Jiří FAJT (ed.): Gotika v Západních Čechách III. Praha 1996
- GRZYBOWSKI 1988 – Andrzej GRZYBOWSKI: Maria über der Frau im Monde. In: Das Münster 41, 1988, 302–309
- GUBÍKOVÁ 2014 – Renáta GUBÍKOVÁ: Chomutov jako umělecké centrum v závěru středověku a jeho specifika. In: Aleš MUDRA / Michaela OTTOVÁ (ed.): Trans montes. Podoby středověkého umění v severozápadních Čechách. Praha 2014
- GURLITT 1895 – Cornelius GURLITT: Stadt Leipzig (I. Theil) Beschreibende Darstellung der älteren Bau- und Kunstdenkmäler des Königreichs Sachsen. Dresden 1895
- HAMPERL 1992 – Wolf–Dieter HAMPERL: Malerei in Eger. In: Lorenz SHREINER (ed.): Kunst in Eger. Stadt und Land. München–Wien 1992
- HAVLOVÁ 2006 – Jana HAVLOVÁ: Desky oltáře z Rokycan v kontextu středoevropského malířství. Nепublikovaná diplomová práce na FF MU v Brně. Brno 2006
- HALL 1991 – James HALL: Slovník námětů a symbolů ve výtvarném umění. Praha 1991
- HALLA/OTTOVÁ 2018 – Karel HALLA / Michaela OTTOVÁ: Sochařské dílny v Chebu ve 2. polovině 15. století. In: Západočeské archivy IX, 2018, 30–37
- HLEDÍKOVÁ/JANÁK/DOBEŠ 2007 – Zdeňka HLEDÍKOVÁ / Jan JANÁK / Jan DOBEŠ: Dějiny správy v českých zemích od počátků státu po současnost. Praha 2007
- HOMOLKA/KESNER 1966 – Jaromír HOMOLKA / Ladislav KESNER: Nová instalace českého pozdně gotického umění na Křivoklátě a Kosti. In: Umění XIV, 1966, 122–145
- HOROVÁ 1995 – Anděla HOROVÁ: Nová encyklopedie českého výtvarného umění 1. A–M. Praha 1995
- HEBER 1844 – Franz Alexander HEBER: Böhmens Burgen, Festen und Bergschlösser: Erster Band. Prag 1844
- HOMOLKA/KESNER 1964 – Jaromír HOMOLKA / Ladislav KESNER: České umění gotické. Praha 1964
- HOROVÁ 2006 – Anděla HOROVÁ: Nová encyklopedie Českého výtvarného umění. Dodatky. Praha 2006
- HOŘEJŠÍ/VACKOVÁ 1973 – Jiřina HOŘEJŠÍ / Jarmila VACKOVÁ: Některé aspekty Jagellonského dvorského umění. In: Umění 21, 1973, 496–512
- HOŘEJŠÍ/VACKOVÁ 1980 – Jiřina HOŘEJŠÍ / Jarmila VACKOVÁ: Kniha o pozdně gotickém umění v Čechách. Dialog s autorským kolektivem. In: Umění XXVIII, 1980, 519–536
- HOŘEJŠÍ/VACKOVÁ 1981 – Jiřina HOŘEJŠÍ / Jarmila VACKOVÁ: Znovu o povaze Jagellonského umění v Čechách. In: Umění XXIX, 1981, 463–465
- CHAMONIKOLA 1999 – Kaliopi CHAMONIKOLA (ed.): Od gotiky k renesanci výtvarná kultura Moravy a Slezska 1400–1550 IV. Opava. Brno 1999
- CHAMONIKOLA 2009 – Kaliopi CHAMONIKOLA (ed.): Zdaleka i z blízka. Středověké importy v moravských a slezských sbírkách. Brno 2009
- CHYTIL 1897 – Karel CHYTIL: Karlštejn. In: F. A. Borovský (ed.): Čechy. Díl IX. západní Čechy. Praha 1897
- CHYTIL 1906 – Karel CHYTIL: Malířstvo pražské XV. a XVI. věku a jeho cechovní kniha staroměstská z let 1490–1582. Praha 1906
- CHLUMSKÁ/ROYT 2001 – Štěpánka CHLUMSKÁ / Jan ROYT: Pozdně gotická desková malba v Praze a středních Čechách 1450–1550. Příloha závěrečné zprávy grantového úkolu č. 408/00/1247

- CHLUMSKÁ/ŠEFCŮ 2008 – Štěpánka CHLUMSKÁ / Radka ŠEFCŮ: Technika cínovaného reliéfu na deskových malbách Rakovnického, Rokycanského a Litoměřického oltáře.  
In: *Technologia artis*, 6, 2008
- CHLUMSKÁ/ŠEFCŮ 2017 – Štěpánka CHLUMSKÁ / Radka ŠEFCŮ: Technika cínovaného reliéfu a pozdně gotický fond sochařství a deskového malířství bohemikální provenience.  
In: DÁŇOVÁ/CHLUMSKÁ/ŠEFCŮ 2017
- CHLUMSKÁ/ŠEFCŮ/TŘEŠTÍKOVÁ/PECHOVÁ 2010 – Štěpánka CHLUMSKÁ / Radka ŠEFCŮ / Anna TŘEŠTÍKOVÁ / Dorothea PECHOVÁ: Příklady použití fluoritu v malbě a sochařství pozdní gotiky a rané renesance v rámci památkového fondu Čech a Moravy. Výsledky dílčího průzkumu vybraných děl. In: *Acta Artis Academica* 2010, 165–188, 189–226
- CHLUMSKÁ/TŘEŠTÍKOVÁ/ŠEFCŮ/KOTRLÝ/TURKOVÁ 2014 – Štěpánka CHLUMSKÁ / Radka ŠEFCŮ / Anna TŘEŠTÍKOVÁ / Marek KOTRLÝ / Ivana TURKOVÁ: Das Marienkrönungsretabel der Pürglitzer Burgkapelle. Bericht über die Untersuchungsergebnisse. In: FAJT/HÖRSCH 2014
- ILSINK/KOLDEWEIJ/SPRONK 2016 – Matthijs ILSINK / Adrianus Maria KOLDEWEIJ / Ron SPRONK (ed.): Hieronymus Bosch, Painter and Draughtsman. *Catalogue Raisonné*. New Haven 2016
- JANÁČOVÁ 2009 – Eva JANÁČOVÁ: Deformace a náhrady lidských tváří v aškenázských iluminovaných rukopisech 13. a 14. století. Nepublikovaná diplomová práce na FF MU v Brně. Brno 2009
- JANČO 2013 – Milan JANČO: Příběh prezentace tzv. ložnice Karla IV. Na Karlštejně (1898–1960)  
In: *Památky středních Čech*. 27, 2013, 44–51
- JINDRA/Ottová 2013 – Petr JINDRA / Michaela OTTOVÁ (ed.): *Obrazy krásy a spásy. Gotika v jihozápadních Čechách*. Plzeň 2013
- KARLŮV TÝN PRŮVODCE 1863 – Karlův Týn i veškeré jeho části s přehledem dějepisným. Věrný průvodce jeho navštěvovatelům. Praha 1863
- KAUCKÁ 2010 – Helena KAUCKÁ: Rytířský řád křížovníků s červenou hvězdou a obec Dobřichovice v proměnách českých dějin. Nepublikovaná bakalářská práce na KTF UK v Praze. Praha 2010
- KAŠIČKA/NOVOSADOVÁ 1978 – František KAŠIČKA / Olga NOVOSADOVÁ: Průhonický zámek před romantickou přestavbou. In: *Památky a příroda* 3, 1978
- KMEPERDICK 2004 – Stephan KEMPERDICK: *Martich Schongauer. Eine Monographie*. Petersberg 2004
- KETMANOVÁ 2010 – Kristina KETMANOVÁ: Grafické předlohy v českém pozdně gotickém umění. Nepublikovaná diplomová práce na FF MU v Brně. Brno 2010
- KLÍPA/MUDRA/DÁŇOVÁ 2019 – Jan KLÍPA / Aleš MUDRA / Helena DÁŇOVÁ: Obraz v Liturgii: Oltářní retábl mezi 13. a 16. stoletím. In: Kateřina KUBÍNOVÁ / Klára BENEŠOVSKÁ (ed.): *Imago, imagines: výtvarné dílo a proměny jeho funkcí v českých zemích od 10. do první třetiny 16. století*. Praha 2019
- KLÍPA/OTTOVÁ 2015 – Jan KLÍPA / Michaela OTTOVÁ: *Bez hranic. Umění v Krušnohoří mezi gotikou a renesancí*. Praha 2015
- KLOBUŠICKÝ 2010 – Jan KLOBUŠICKÝ: Motiv sv. Příbuzenstva v křesťanské tradici a jeho aplikace ve výtvarném umění se zvláštním zřetelem na Českou republiku. Pardubice 2010
- KNIHA PAMÁTNÍ 1933 – *Kniha památní na sedmisetleté založení českých křížovníků s č. hv.* Praha 1933
- KOK 1985 – J. P. Filedt KOK (ed.): *Livelier than Life. The Master of the Amsterdam Cabinet or the Housebook Master*. Amsterdam 1985
- KOTKOVÁ 2007 – Olga KOTKOVÁ: *German and Austrian painting of the 14th-16th centuries*. Praha 2007
- KOTRBOVÁ 1977 – Anna Marie KOTRBOVÁ: *Středověké umění ze sbírek Národní galerie na státním hradě Kostí*. Praha 1977

- KOTRBOVÁ 1991 – Anna Marie KOTRBOVÁ: Kost. Průvodce expozicí. Praha 1991
- KOVÁČ 1998 – Peter KOVÁČ: Jan Horstoffar z Malesic a Oltář z Rabí. In: Gotika v západních Čechách (1230-1530): sborník příspěvků z mezinárodního vědeckého symposia. Praha 1998
- KRAMÁŘ 1930 – Vincenc KRAMÁŘ: Výstava obrazů a plastik zakoupených státem. K počtě osmdesátin presidenta československé republiky T. G. Masaryka. Praha 1930
- KRÁSA 1978 – Josef KRÁSA: Nástěnná malba. In: PGUČ 1978
- KREJČOVÁ 2011 – Eliška KREJČOVÁ: Vývoj interiérových instalací zpřístupněných památkových objektů Českého ráje v letech 1945–2008. Nepublikovaná diplomová práce na FF Univerzity Palackého v Olomouci. Olomouc 2011
- KROPÁČEK 1983 – Jiří KROPÁČEK: Malířství. In: Emanuel POCHE / Josef JANÁČEK / Jaromír HOMOLKA / Jiří KROPÁČEK / Dobroslav LÍBAL / Karel Stejskal: 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
- KUBÍKOVÁ 2016 – Blanka KUBÍKOVÁ: Portrét v renesančním malířství v Českých zemích. Praha 2016
- KUBŮ 2000 – Naďa KUBŮ: Zpřístupnění hradu Karlštejna v roce 2000 In: Památky středních Čech. 14, 2000, 53–59
- KUBŮ 2010 – Naďa Kubů: Karlštejn – vznik a vývoj hradního muzea In: Petr BAREŠ (ed): Karlštejn a jeho význam v dějinách a kultuře. Praha 2010
- KUBŮ 2013 – Naďa KUBŮ: Průvodce po hradních expozicích na Karlštejně In: Památky středních Čech. 27, 2013, 25–31
- 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
- KUTHANOVÁ 1993 – Věra KUTHANOVÁ: Karlštejn. Praha 1993
- KYZOUROVÁ 2007 – Ivana KYZOUROVÁ: Básník a král Bohuslav Hasištejnský z Lobkovic v zrcadle jagellonské doby. Praha 2007
- LCI 4 – Lexikon der christlichen Ikonographie 4: Allgemeine Ikonographie S–Z, Nachträge. Rom–Freiburg–Basel–Wien 1990
- LEMINGER 1908 – Emanuel LEMINGER: Příčinky k historii hradu Karlštejna In: PA XXIII, 1908–1909, 594-595.
- LEMINGER 1912 – Emanuel LEMINGER: Královská mincovna v Kutné Hoře. Praha 1912
- LEMINGER 2006 – Emanuel LEMINGER: Stará Kutná Hora. Část 1. Místopis. Kutná Hora 2006
- LÍBAL 2001 – Dobroslav LÍBAL: Katalog gotické architektury v České republice do husitských válek. Praha 2001
- LIKOVSKÝ/MALYKOVÁ/BRZOBOHATÁ/STRÁNSKÁ 2010 – Jakub LIKOVSKÝ / Drahomíra MALYKOVÁ / Hana BRZOBOHATÁ / Petra STRÁNSKÁ: Causation and methods of skull trepanation in the past from the point of view of the latest findings from the Czech territory. In: Anthropologie 48, 2010, 13–32
- LÜDKE 2008 – Dietmar LÜDKE: Die „Geisselung Christi“ vom Meister der Karlsruher Passion. Karlsruhe 2008
- LUKAVSKÝ 1907 – Bohumil LUKAVSKÝ: Chránové inventáře děkanství karlštejnského, Památky archaeologické a místopisné. 12, 1907, 572-585
- LUKAWSKY 1911 – Theophilus LUKAWSKY: Inventaria capellarum in arce Carlstein de annis 1501, 1515, 1645, 1650, 1705, 1745, 1759, 1761, 1780. Pragae 1911
- LURKER 1999 – Manfred LURKER: Slovník biblických obrazů a symbolů. Praha 1999
- MACEK 1992 – Josef MACEK: Jagellonský věk v českých zemích (1471-1526). 1. Praha 1992

- MACEK 1998 – Josef MACEK: Jagellonský věk v českých zemích (1471-1526). 3. Praha 1998
- MARIENBILD 1968 – MARIENBILD in Rheinland und Westfalen. Essen 1968
- MAROTO 2016 – Pilar Silva MAROTO: Bosch. The 5th centenary exhibition. Madrid 2016
- MARROW 1977 – James MARROW: Circumdedereunt me canes multi: Christ's Tormentors in Northern European Art of the late Middle Ages and Early Renaissance In: The Art Bulletin, 59, 1977, 167–181
- MARTINOVSKÝ 1995 – Ivan MARTINOVSKÝ: Dějiny Plzně. In: Gotika v ZČ I, 1995
- MAISON ANTIQUE 1928 – Aukční síň MAISON ANTIQUE Praha: XII. dražba starožitností, nábytku, obrazů starých mistrů, porculánu a jiných uměleckých předmětů ze zámku Průhonice a jiného majetku. I. díl. Praha 1928
- MATĚJČEK 1924 – Antonín MATĚJČEK: Svatojiřský žaltář ze XIV. stol. v knihovně Národního musea v Praze. In: PA 1924, 34, 239-241
- MATĚJČEK 1930 – Antonín MATĚJČEK: Votivní obraz rytíře ze Všechlap. Praha 1930
- MATĚJČEK 1931 – Antonín MATĚJČEK: Malířství. In: Zdeněk WIRTH (ed.): Dějepis výtvarného umění v Čechách. Praha 1931
- MATĚJČEK 1935 – Antonín MATĚJČEK: Malířství. In: Zdeněk Wirth: Dějepis výtvarných umění v Československu. Praha 1935
- MEČKOVSKÝ 2014 – Robert MEČKOVSKÝ: Umělecké aukce v Praze v období první republiky. Nepublikovaná disertační práce na FF MU v Brně. Brno 2014
- MENCL 1978 – Václav MENCL: Architektura. In: PGUČ 1978
- MIKOVEC 1860 – Břetislav MIKOVEC: Malerisch-historische Skizzen aus Böhmen. Wien 1860
- MORPER 1927 – Johann Joseph MORPER: Der Prager Architekt Jean Baptiste Mathey. München 1927
- MUSIL 2019 – Roman MUSIL (ed.): Director's Choice. Západočeská galerie v Plzni. London–Plzeň 2019
- NEJEDLÁ 1964 – Věra NEJEDLÁ: K novým instalacím na hradech Kostí a Křivoklátě. In: Památková péče 1964, 302–310
- NEJEDLÝ 1927? – Karel NEJEDLÝ: Průhonice. Dějinný náčrtek. VI. nákladem po roce 1927 (datace není uvedena)
- NESPĚŠNÁ HAMSÍKOVÁ 2016 – Magdalena NESPĚŠNÁ HAMSÍKOVÁ: Lucas Cranach a malířství v českých zemích (1500–1550). Praha 2016
- NESPĚŠNÁ HAMSÍKOVÁ 2020 – Magdalena NESPĚŠNÁ HAMSÍKOVÁ: Výtvarné postupy v malířských dílnách raného novověku. Anachronismus metodologického konceptu „autorství obrazu“? In: Petr JINDRA / Radim VONDRÁČEK (ed.): Tvůrce jako předmět dějin umění. Pozice autora po jeho „smrti“. Praha 2020
- NEUWIRTH 1895 – Joseph NEUWIRTH: Beziehungen des Karlsteiner Burggrafen Benesch von Weitmühl zum Maler Paul von Eger. In: Mittheilungen des Vereines für Geschichte der Deutschen in Böhmen, 96, 1895, 235–245
- NEUWIRTH 1896 – Joseph NEUWIRTH: Mittelalterliche wandgemälde und tafelbilder der burg Karlstein in Böhmen. Prag 1896
- OTTOVÁ 2013 – Michaela OTTOVÁ: Objednavatelé, dílna a styl: Gotické sochařství v jihozápadních Čechách. In: JINDRA/OTTOVÁ 2013
- OTTOVÁ 2016 – Michaela OTTOVÁ: „Malíř nebo sochař“. Možnosti spolupráce sochařů a malířů při tvorbě oltářních nástavců v závěru středověku v oblasti Krušnohoří. In: Ars Montana: umělecký a kulturní transfer v otevřeném prostoru česko-saského Krušnohoří na prahu raného novověku. Praha–Ústí n. Labem 2016

- OTTOVÁ/HALLA/MUDRA 2009 – Michaela OTTOVÁ / Karel HALLA / Aleš MUDRA: Způsoby organizace a proměny sochařského řemesla v Chebu. In: Jiří VYKOUKAL (ed.): Umění gotiky na Chebsku. Cheb 2009
- OTTOVÁ/MUDRA 2009 – Michaela OTTOVÁ / Aleš MUDRA: Katalog gotického sochařství na území historického Chebska. In: Jiří VYKOUKAL (ed.): Umění gotiky na Chebsku. Cheb 2009
- PALACKÝ 1939 – František PALACKÝ: Dějiny národu českého v Čechách a v Moravě, 5. Praha 1939
- PAPROCKÝ 1602 – Bartoloměj PAPROCKÝ z Hlahol: Diadochus, tj. posloupanost knížat a králů českých, biskupů a arcibiskupů pražských a všech třech stavů slavného království českého, to jest panského, rytířského a městského. Praha 1602
- PARKER 1928 – K. T. PARKER: Elsässische Handzeichnungen des XV. und XVI. Jahrhunderts. Bd 2. Freiburg im Breisgau 1928
- PÁTKOVÁ 1997 – Hana PÁTKOVÁ: Sdružení pražských malířů v prvním století existence. In: Tomáš SEKÝRKA (ed): Umění a mistrovství. Pražská malířská bratrstva 1348–1783. Praha 1997
- PAZDEROVÁ 2014 – Jitka PAZDEROVÁ: Zobrazení Smrti Panny Marie v umění českého středověku. Nепublikovaná bakalářská práce na FF Univerzity Palackého v Olomouci. Olomouc 2014
- PELIKÁN 1930 – Josef PELIKÁN: Balbín Boh. o hradu Karlštejně. Praha 1930
- PEŠINA 1940a – Jaroslav PEŠINA: Pozdně gotické deskové malířství v Čechách. Praha 1940
- PEŠINA 1940b – Jaroslav PEŠINA: Studie k pozdně gotickému baroku. In: PA XLI, 1938, 68–81
- PEŠINA 1950 – Jaroslav PEŠINA: Česká malba pozdní gotiky a renesance. Praha 1950
- PEŠINA 1960 – Jaroslav PEŠINA: Nový pokus o revizi dějin českého malířství 15. století. In: Umění VIII, 1960, 109–134
- PEŠINA 1967 – Jaroslav PEŠINA: Paralipomena k dějinám českého malířství pozdní gotiky a renesance. In: Umění XV, 1967, 217–259
- PEŠINA 1974 – Jaroslav PEŠINA: Mladá léta Litoměřického mistra. In: Umění XXII, 1974, 453–463
- PEŠINA 1976 – Jaroslav PEŠINA: Česká gotická desková malba. Praha 1976
- PEŠINA 1978 – Jaroslav PEŠINA: Malířství. In: PGUČ 1984
- PEŠINA 1984 – Jaroslav PEŠINA: Desková malba. In: DČVU I/2 1984
- PETRASOVÁ/ŠVÁCHA 2017 – Taťána PETRASOVÁ / Rostislav ŠVÁCHA (ed.): Dějiny umění v českých zemích 800–2000. Praha 2017
- PGUČ 1978 – Jaromír HOMOLKA / Josef KRÁSA / Václav MENCL / Jaroslav PEŠINA / Josef PETRÁŇ: Pozdě gotické umění v Čechách. Praha 1978
- PITTR 2015 – Jiří PITTR: Tlučná: kronika obce. Tlučná 2015
- PODLAHA 1907 – Antonín PODLAHA: Posvátná místa království českého. Arcidieceze pražská. Díl I. Praha 1907
- PODLAHA 1908 – Antonín PODLAHA: Posvátná místa království českého. Arcidieceze Pražská. Díl II. Praha 1908
- PODLAHA 1928 – Antonín PODLAHA: Místopis svatováclavský. In: Časopis katolického duchovenstva. 1928, 928–978
- POCHE 1975 – Emanuel POCHE: Encyklopedie českého výtvarného umění. Praha 1975
- POKORNÝ 2017 – Adam POKORNÝ: Technika ražené výzdoby středověkých deskových obrazů bohemikální provenience. In: DÁŇOVÁ/CHLUMSKÁ/ŠEFCŮ 2017
- POPIS OBCÍ 1936 – Popis obcí školního okresu Říčanského. Říčany 1938
- POPP/SUCKALE 2002 – Dietmar POPP / Robert SUCKALE: Die Jagiellonen. Kunst und Kultur einer europäischen Dynastie an der Wende zur Neuzeit. Nürnberg 2002
- PROBST 2004 – Michaela PROBST: Das spätgotische Retabel der Burgkapelle zu Pürglitz als Stiftung Wladislaws II.: Ein Modellfall des künstlerischen Austauschs in Europa um 1500? In: Evelin WETTER (ed.): Die Länder der Böhmisches Krone und ihre Nachbarn zur Zeit der Jagiellonenkönige (1471-1526): Kunst – Kultur – Geschichte. Ostfildern 2004
- PROFOUS 1949 – Antonín PROFOUS: Místní jména v Čechách. Praha 1949

- PRŮVODCE AJG 2016 – Meziprůzkumy. Sběrka AJG 1300–2016. České Budějovice 2016
- RADOVÁ/RADA 1998 – Milada RADOVÁ / Oldřich RADA: Kniha o sklípkových klenbách. Praha 1998
- RADOVÁ–ŠTIKOVÁ 1958 – RADOVÁ–ŠTIKOVÁ: Sklípková klenba. Příspěvek k dějinám pozdně gotické architektury In Umění VI, 1958, 217–238
- RADOVÁ–ŠTIKOVÁ 2001 – Milada RADOVÁ–ŠTIKOVÁ: Sklípkové klenby karlštejnského purkrabí In: Průzkumy památek 2001, 73–78
- RITSCHEL 2010 – Iris RITSCHEL: Die Ausprägung einer Epitaphkultur. Zur bedeutung Universitätsgelehrter und ihrer Familien für die Leipziger Malerei um 1500. In: Detlef DÖRING (ed.): Stadt und Universität Leipzig. Beiträge zu einer 600-jährigen wechselvollen Geschichte. Leipzig 2010
- RODEKAMP 2006 – Volker RODEKAMP (ed.): Leipzig original. Stadtgeschichte vom Mittelalter bis zur Völkerschlacht. Altenburg 2006
- ROYT 1995 – Jan ROYT: Desková malba. In: Gotika v ZČ, I díl, 1995
- ROYT 2002a – Jan ROYT: Středověké malířství v Čechách. Praha 2002
- ROYT 2002b – Jan ROYT: Renovatio regni. Zum Charakter der Kunst in Böhmen unter den Jagiellonen Wladislaw II. und Ludwig II. In: POPP/SUCKALE 2002
- ROYT 2005a – Jan ROYT: Křivoklátská kaple. Čeští zemští patroni a jejich reprezentativní úloha v umění doby jagellonské. In: Regnum Bohemiae et Sacrum Romanum Imperium, Sborník k počtě Jiřího Kuthana. Praha 2005
- ROYT 2005b – Jan ROYT: Deska s českými zemskými patrony z Národní galerie. In: Viktor KUBÍK (ed.): Doba Jagellonská v zemích české koruny (1471–1526). České Budějovice 2005
- ROYT 2006 – Jan ROYT: Slovník biblické ikonografie. Praha 2006
- ROYT 2008 – Jan ROYT (rec.): KYZOUROVÁ 2007. In: Umění LVI, 2008, 151–154
- ROYT 2009 – Jan ROYT: Středověké deskové a nástěnné malířství na Chebsku. In: Jiří VYKOUKAL (ed.): Umění gotiky na Chebsku. Cheb 2009
- ROYT 2015 – Jan ROYT: Gotické deskové malířství v severozápadních Čechách 1340–1550. Praha 2015
- ROYT/ŠEDINOVÁ 1998 – Jan ROYT / Hana ŠEDINOVÁ: Slovník symbolů. Kosmos, příroda a člověk v křesťanské ikonografii. Praha 1998
- RUBENS 1974 – Alfred RUBENS: A history of Jewish costume. London 1974
- RUTH 1904 – František RUTH: Kronika královské Prahy a obcí sousedních 4. Maltézské nám. – U půjčovny. Praha 1904
- RYŠAVÝ 1973 – Rudolf RYŠAVÝ: Jak jsem se stal obchodníkem s obrazy. Praha 1947
- RYWIKOVÁ 2008 – Daniela RYWIKOVÁ: Bolestný Kristus a vizuální manifestace Praesentia realis v umění pozdního středověku. In: Historica 15, 2008, 7–29
- ŘEHOŘ 2012 – Tomáš ŘEHOŘ: Karlštejn. Stavební proměny hradu během puristické rekonstrukce architektem Josefem Mockerem. Nепublikovaná bakalářská práce na FF UP v Pardubicích. Pardubice 2012
- ŘEHOŘ 2015 – Tomáš ŘEHOŘ: Hrad Karlštejn – z pohledu teorie a praxe památkové péče ve 20. Století. Nепublikovaná diplomová práce na FF UP v Pardubicích. Pardubice 2015
- SÁDLO 1932 – Vojtěch SÁDLO: První kostel sv. Františka u Křižovníků. In: Od Karlova mostu zprávy z řádu křižovníků s červenou hvězdou, 5, 1932, 14–17
- SÁDLO 1941 – Vojtěch SÁDLO: Kostel sv. Františka u křižovníků v Praze. Praha 1941
- SEDLÁČEK 1884 – August SEDLÁČEK: Průvodce na Karlštejně. Praha 1884
- SEDLÁČEK 1889 – August SEDLÁČEK: Hrady, zámky a tvrze království Českého VI. Praha 1889
- SEDLÁČEK 1905 – August SEDLÁČEK: Hrady, zámky a tvrze království Českého XIII. Praha 1905
- SEDLÁČEK 1927 – August SEDLÁČEK: Hrady, zámky a tvrze království Českého XV. Praha 1927
- SEMRÁDOVÁ 2018 – Alžběta SEMRÁDOVÁ: Kult sv. Anny v Čechách v období středověku a raného novověku. Nепublikovaná diplomová práce na FF UK v Praze. Praha 2018

- SILVER 2006 – Larry SILVER: Hieronymus Bosch. München 2006
- SOMMER 1844 – Gottfried SOMMER: Das Königreich Böhmen XII. Kauřimer kreis. Prag 1844
- SOMMER 1992 – Jan SOMMER: Průzkum gotických kostelů v Budňanech a Mořině. In: Zprávy památkové péče 1992, 21–27
- STANGE 1958 – Alfred STANGE: Deutsche Malerei der Gotik IX. Berlin 1958
- STANGE 1969 – Alfred STANGE: Deutsche Malerei der Gotik VII. München–Berlin 1969
- STRIEDER 1993 – Peter STRIEDER: Tafalmalerei in Nürnberg 1350–1550. Königstein im Taunus 1993
- STŘELBA 1905 – Jan STŘELBA: Karlštejn. Průvodce po hradě a jeho okolí. Praha 1905
- STUDENÝ 1992 – Jaroslav STUDENÝ: Křesťanské symboly. Olomouc 1992
- STUDNIČKOVÁ 2002 – Milada STUDNIČKOVÁ: Úvodní iluminace Smíškovského graduálu jako klíč k interpretaci rukopisu. In: Dalibor PRIX (ed.): Pro arte: sborník k poctě Ivo Hlobila. Praha 2002
- STUDNIČKOVÁ 2004 – Milada STUDNIČKOVÁ: Die Kuttenger Gradualien. In: Evelin WETTER (ed.): Die Länder der Böhmischen Krone und ihre Nachbarn zur Zeit der Jagiellonenkönige (1471-1526): Kunst – Kultur – Geschichte. Ostfildern 2004
- SUCKALE 2009 – Robert SUCKALE: Die Erneuerung der Malkunst vor Dürer. Bd. I, II. Petersberg 2009
- SÝKORA 2015 – Mila SÝKORA: Příspěvek k poznání opzdně gotických sídel Weitmilů v severozápadních Čechách. In: Comotovia 2015, 65–88
- ŠEFCŮ/PITTHARD 2017 – Radka ŠEFCŮ / Václav PITTHARD: Charakteristika cínovaných reliéfů (pressbrokátů). In: Dáňová/Chlumská/Šefců 2017
- ŠINDLÁŘ 2019 – Ondřej ŠINDLÁŘ: Krajina a prostor v díle Mistra Litoměřického oltáře. (Nepublikovaná bakalářská práce na KTF UK). Praha 2019
- ŠMIED 2015 – Miroslav ŠMIED: Svatý Palmácus – trevírský patron na Karlštejně. In: Miroslav ŠMIED / František ZÁRUBA (ed.): Obrazy uctívané, obdivované a interpretované. Sborník k 60. narozeninám profesora Jana Royta. Praha 2015
- ŠMIED 2019 – Miroslav ŠMIED: Imperiální idea v Jagellonském dvorském umění v kontextu dobového úsilí o renovatio regni a translatio imperii v Čechách po husitských válkách. In: Markéta JAROŠOVÁ (ed.): Inter Arma Silent Musae? Kulturní odkaz husitství v evropském a národním kontextu. Praha 2019
- ŠORM 1928 – Antonín ŠORM: Svatováclavský kalendář na jubilejní rok milenia mučednické smrti světce. Praha 1928
- ŠTĚPÁNEK 2015 – Pavel ŠTĚPÁNEK: Mecenáši Josefa Mánesa portugalský rod Silva Taroucca a jeho vliv na českou kulturu. Olomouc 2015
- ŠTOREK 2003 – Václav ŠTOREK: Páni z Weitmile. In: Ústecký sborník historický. Ústí n. Labem 2003
- ŠTORM 2013 – Břetislav ŠTORM: Úpravy císařského paláce na Karlštejně In: Památky středních Čech. 27, 2013, 33–43
- TEIGE 1906 – Josef TEIGE: Listiny děkanství karlštejnského z let 1322–1625. Praha 1906
- TIB 8, pt. 1 – Jane C. HUTCHINSON (ed.): The illustrated Bartsch. 8 Commentary Part 1, Early German artists: Martin Schongauer, Ludwig Schongauer and copyists. New York 1996
- TIB 9, pt. 2 – Jane C. HUTCHINSON (ed.): The Illustrated Bartsch. 9 Commentary, part 2. Early German artists. New York 1991
- TIB 10 – Walter L. STRAUSS (ed.): The Illustrated Bartsch. 10 Sixteenth century German artists. New York 1980
- TIB 162 – Richard S. FIELD (ed.): The Illustrated Bartsch 162. German single leaf woodcuts before 1500. New York 1989
- TIETZE 1908 – Hans TIETZE: Die Sammlungen des Schlosses Grafenegg. Wien 1908



- TIETZ–STRÖDEL 1992 – Marion TIETZ–STRÖDEL: Die plastik in Eger von der frühen Gotik bis zur Renaissance. In: Lorenz SHREINER (ed.): Kunst in Eger. Stadt und Land. München–Wien 1992
- TOBOLKA 1926 – Zdeněk Václav TOBOLKA: Kališnický pasionál z roku 1495. Praha 1926
- TOMEK 1891 – Václav Vladivoj TOMĚK: Dějepis města Prahy. Díl VIII. Praha 1891
- ÚLOVEC 1996 – Jiří ÚLOVEC: Historie a stavební podoba tvrzí v Dubči. In: Pražský sborník historický 1996
- UPČ 2 – Emanuel POCHE (ed.): Umělecké památky Čech 2 (K/O). Praha 1978
- UPČ 3 – Emanuel POCHE (ed.): Umělecké památky Čech 3 (P/Š). Praha 1980
- VANDENBROECK 2016 – Paul VANDENBROECK: The Axiology and Ideology of Jheronimus Bosch In: MAROTO 2016
- VIDMANOVÁ 2012 – Anežka VIDMANOVÁ / Václav BAHNÍK / Irena ZACHOVÁ (ed.): Jacobus de Voragine: Legenda aurea. Praha 2012
- VLČKOVÁ 2009 – Jitka VLČKOVÁ: Praha a Nizozemí ve druhé polovině 15. století. (Nepublikovaná disertační práce na FF MU v Brně.) Brno 2009
- VŠETEČKOVÁ 2011 – Zuzana VŠETEČKOVÁ: Středověká nástěnná malba ve středních Čechách. Praha 2011
- WINTER 1895 – Zikmund WINTER: Život církevní v Čechách. Praha 1895
- WIRTH 1921 – Zdeněk WIRTH: Museum na Karlštejně In: Památky archaeologické. 32, 1920–1921, 241–242
- WIRTH 1935 – Zdeněk WIRTH: Československá vlastivěda. Díl VIII., Umění. Praha 1935
- WIRTH/BIRNBAUM 1926 – Zdeněk WIRTH / Vojtěch BIRNBAUM: Československé umění. 134 reprodukce vynikajících architektur, plastik, maleb a prací uměleckého řemesla v Československu od pravěku do doby současné. Praha 1926
- ZÁRUBA 2012 – František ZÁRUBA: Hradní kaple v Čechách. Disertační práce na FF UK v Praze. Praha 2012

## Seznam použitých pramenů

- AČ 2 – František PALACKÝ (ed.): Archiv Český. Staré Písemné památky České i Moravské sebrané z archivů domácích i cizích. Díl druhý. Praha 1842
- AČ 5 – František PALACKÝ (ed.): Archiv Český. Staré Písemné památky České i Moravské sebrané z archivů domácích i cizích. Díl pátý. Praha 1862
- AČ 6 – František PALACKÝ (ed.): Archiv Český. Staré Písemné památky České i Moravské sebrané z archivů domácích i cizích. Díl šestý. Praha 1872
- AČ 8 – Josef KALOUSEK (ed.): Archiv Český. Staré Písemné památky České i Moravské sebrané z archivů domácích i cizích. Díl VIII. Praha 1888
- AČ 9 – Josef KALOUSEK (ed.): Archiv Český. Staré Písemné památky České i Moravské sebrané z archivů domácích i cizích. Díl IX. Praha 1889
- AČ 10 – Josef KALOUSEK (ed.): Archiv Český. Staré Písemné památky České i Moravské sebrané z archivů domácích i cizích. Díl X. Praha 1890
- AČ 11 – Josef KALOUSEK (ed.): Archiv Český. Staré Písemné památky České i Moravské sebrané z archivů domácích i cizích. Díl XI. Praha 1892
- AČ 12 – Josef KALOUSEK (ed.): Archiv Český. Staré Písemné památky České i Moravské sebrané z archivů domácích i cizích. Díl XII. Praha 1893
- AČ 13 – Josef KALOUSEK (ed.): Archiv Český. Staré Písemné památky České i Moravské sebrané z archivů domácích i cizích. Díl XIII. Praha 1894
- AČ 18 – Josef KALOUSEK (ed.): Archiv Český. Staré Písemné památky České i Moravské sebrané z archivů domácích i cizích. Díl XVIII. Praha 1900

- AČ 19 – Josef KALOUSEK (ed.): Archiv Český. Staré Písemné památky České i Moravské sebrané z archivů domácích i cizích. Díl XIX. Praha 1901
- AČ 28 – Gustav FRIEDRICH (ed.): Archiv Český. Staré Písemné památky České i Moravské sebrané z archivů domácích i cizích. Díl XXVIII. Praha 1912
- AČ 32 – Gustav FRIEDRICH (ed.): Archiv Český. Staré Písemné památky České i Moravské sebrané z archivů domácích i cizích. Díl XXXII. Praha 1915
- AČ 33 – Gustav FRIEDRICH (ed.): Archiv Český. Staré Písemné památky České i Moravské sebrané z archivů domácích i cizích. Díl XXXIII. Praha 1918
- AKČ 6 – Antonín HAAS: Archiv koruny české 6. Katalog listin z let 1438–1526. Praha 1958
- DESKY ZEMSKÉ II – Desky zemské Království Českého. Kvaterny trhové, svazek 2. Kvatern trhový běžný červený od léta 1542–1543. Praha 1935
- CIM III – Jaromír ČELAKOVSKÝ / Gustav FRIEDRICH (ed.): Codex Iuris Municipalis. Tomus III. Praha 1948
- DZV – Desky zemské velké
- KRONIKA FARY VEJPRNICE – Gedenkbuch bei der Pfarrei Wejprnitz. SOA Plzeň-sever, FÚ Vejprnice, číslo fondu 1014
- LISTÁŘ PLZNĚ I – Josef STRNAD (ed.): Listář Královského města Plzně a druhdy poddaných osad. Část I. Plzeň 1891
- LISTÁŘ PLZNĚ II – Josef STRNAD (ed.): Listář Královského města Plzně a druhdy poddaných osad. Část II. Plzeň 1905
- LISTÁŘ OLDŘICHA Z ROŽMBERKA I – Blažena RYNEŠOVÁ: Listář a listinář Oldřicha z Rožmberka. Svazek I. 1418–1437. Praha 1929
- NÁVRH NA RESTAURACI – Jiří STIBRAL: Návrh na restauraci kostelíka v Průhonicích. Uložený v plánové sbírce GnŘ NPÚ v Praze, PPOP–991–5–1376.
- PAMĚTNÍ KNIHA PRŮHONICE – Pamětní kniha obce Průhonice u Prahy 1933–1939. SOA Praha–západ, NAD 228
- POPIS VEJPRNIC – ŠTEFEK, J.: Vejprnice – popis obce (fotokopie rukopisu). Archiv obce Vejprnice, NAD č- 255, SOA Plzeň-sever Plasy
- RDP – Wácslaw Wladiwoj TOMEK: Registra decimarum papalium čili Registra desátků papežských z diecézí pražské. Praha 1873
- RTT I – Josef EMLER (ed.): Pozůstatky desk zemských království českého. Díl I. Praha 1870
- RTT II – Josef EMLER (ed.): Pozůstatky desk zemských království českého. Díl II. Praha 1872
- RZ BUDŇANSKÝ OLTÁŘ 1959 – Hrad, oltář z Budňan. Archiv NPÚ, ÚOP Středních Čech, inv. č. 28/6.
- RZ BUDŇANSKÝ OLTÁŘ 1978 – Zpráva o restaurování Budňanského oltáře z hradu na Karlštejně. Archiv NPÚ, ÚOP Středních Čech, inv. č. 28/59.
- RZ OLTÁŘ KŘÍŽOVNICKÉHO KLÁŠTERA 1994 – Vendula LÁTALOVÁ: Restaurování triptychu křížovnického. 1994. Zpráva uložena v archivu křížovníků s červenou hvězdou v Praze.
- SČPLL 1/I/I – Karel BERÁNEK / František BENEŠ: Soupis česky psaných listin a listů do roku 1526. Díl 1, Sv. 1/1, 1378-1471. Originály listin. Praha 1974
- SČPLL 1/II/II – Karel BERÁNEK / František BENEŠ: Soupis česky psaných listin a listů do roku 1526. Díl 1, Sv. 2/2, 1475-1500. Originály listin. Praha 1975
- SHP KARLŠTEJNA – Archiv NPÚ, ÚOP Středních Čech: Karlštejn Stavebně historický průzkum I. etapa Texty archivních dokladů ke stavebnímu vývoji hradu 1975. M. LÍBAL, M. VILÍMKOVÁ. Sign. P 259
- SHP VEJPRNICE – M. HORYNA / L. LANCINGER / Z. JANDUSOVÁ / H. GALÍČKOVÁ: Vejprnice, kostel sv. Vojtěcha. Stavebně-historický průzkum stavby a charakteristika umělecké výbavy a výzdoby interiéru. Praha 1987. Archiv GnŘ NPÚ v Praze

SHP ZÁMEK PRŮHONICE 1977 – František KAŠIČKA / Olga NOVOSADOVÁ: Průhonice areál zámku s kostelem. Stavebně historický průzkum objektu. Archiv NPÚ, ÚOP Středočeského kraje, inv. č. P88

TECHNOLOGICKÝ PRŮZKUM 2013 – Denisa CÍRMACIOVÁ: Technologický průzkum. Archa Průhonická. 2013. Archiv NG v Praze, Anežský klášter / Archiv AVU v Praze

Tato diplomová práce využila databázi Czech Medieval Sources online, kterou poskytuje výzkumná infrastruktura LINDAT/CLARIAH-CZ (<https://lindat.cz>) podporovaná MŠMT ČR (projekt č. LM2018101).

## Seznam vyobrazení

1. **Mistr Budňanského oltáře:** Budňanský oltář, Státní hrad Karlštejn. Foto: archiv autora
2. **Mistr Budňanského oltáře:** Střed Budňanského oltáře s bolestným Kristem a sv. Palmáciem a Václavem. Státní hrad Karlštejn. Foto: archiv autora
3. **Mistr Budňanského oltáře:** Budňanský oltář – Zvěstování. Státní hrad Karlštejn. Foto: archiv autora
4. **Mistr Budňanského oltáře:** Budňanský oltář – Narození Krista. Státní hrad Karlštejn. Foto: archiv autora
5. **Mistr Budňanského oltáře:** Budňanský oltář – Uvedení Páně do chrámu. Státní hrad Karlštejn. Foto: archiv autora
6. **Mistr Budňanského oltáře:** Budňanský oltář – Klanění tří králů. Státní hrad Karlštejn. Foto: archiv autora
7. **Mistr Budňanského oltáře:** Budňanský oltář – Kristus na Olivetské hoře. Státní hrad Karlštejn. Foto: archiv autora
8. **Mistr Budňanského oltáře:** Budňanský oltář – Ukřižování. Státní hrad Karlštejn. Foto: archiv autora
9. **Mistr Budňanského oltáře:** Budňanský oltář – Bičování Krista. Státní hrad Karlštejn. Foto: archiv autora
10. **Mistr Budňanského oltáře:** Budňanský oltář – Vzkříšení. Státní hrad Karlštejn. Foto: archiv autora
11. **Budňany**, půdorys kostela sv. Palmácia. Reprodukce z: Radová/Rada 1998, 186.
12. **Státní hrad Karlštejn**, půdorys 1. patra podle zaměření z roku 1835. Reprodukce z: DVOŘÁKOVÁ/MENCLOVÁ 1965, 209.
13. **Mistr Budňanského oltáře:** Budňanský oltář, fotografie z konce 19. st. Foto: Archiv NPÚ, UOP Středočeského kraje, KA 5876/49.
14. **Mistr Budňanského oltáře:** Budňanský oltář – Bičování Krista, detail biřice. Foto: archiv autora
15. **Hans Raphon:** Göttingenský oltář, Korunování trním, 1499, detail biřice. Foto: archiv autora
16. **Hieronymus Bosch:** Korunování trním, okolo 1510, detail biřice. Foto: The National Gallery London
17. **Bičování Krista.** Jednolist, okolo 1480, NK ČR. Reprodukce z: NK ČR, sign. 42.B.3 – Stephan Fridolin: Schatzbehälter der wahren Reichtümer des Heils, vytištěný 18. XI. 1491
18. **Mistr Budňanského oltáře:** Budňanský oltář – Bičování Krista, detail biřice. Foto: archiv autora
19. **Hieronymus Bosch:** Kámen Bláznovství, okolo 1505, detail. Foto: Museo Nacional del Prado
20. **Korunování trním**, hornorýnský malíř, NG v Praze. Reprodukce z: KOTKOVÁ 2007, č. kat. 111
21. **Mistr Budňanského oltáře:** Budňanský oltář – Bičování Krista, detail. Foto: archiv autora
22. **Žaltář Karlštejnské kapituly**, Iluminovaná iniciála s námětem Bičování Krista, 60. léta 14. st. Reprodukce z: Knihovna Národního Muzea, XVI 18 A, fol. 28r.

23. **Mistr Budňanského oltáře:** Průhonický oltář – Zvěstování. NG v Praze. Reprodukce z: TECHNOLOGICKÝ PRŮZKUM 2013, archiv restaurátorského ateliéru AVU
24. **Mistr Budňanského oltáře:** Průhonický oltář – Narození Krista. NG v Praze. Reprodukce z: TECHNOLOGICKÝ PRŮZKUM 2013, archiv restaurátorského ateliéru AVU
25. **Mistr Budňanského oltáře:** Průhonický oltář – Klanění tří králů. NG v Praze. Reprodukce z: TECHNOLOGICKÝ PRŮZKUM 2013, archiv restaurátorského ateliéru AVU
26. **Mistr Budňanského oltáře:** Průhonický oltář – Uvedení Páně do chrámu. NG v Praze. Reprodukce z: TECHNOLOGICKÝ PRŮZKUM 2013, archiv restaurátorského ateliéru AVU
27. **Mistr Budňanského oltáře:** Průhonický oltář – Nesení kříže. NG v Praze. Reprodukce z: TECHNOLOGICKÝ PRŮZKUM 2013, archiv restaurátorského ateliéru AVU
28. **Mistr Budňanského oltáře:** Průhonický oltář – Ukřižování. NG v Praze. Reprodukce z: TECHNOLOGICKÝ PRŮZKUM 2013, archiv restaurátorského ateliéru AVU
29. **Mistr Budňanského oltáře:** Průhonický oltář – Vzkříšení. NG v Praze. Reprodukce z: TECHNOLOGICKÝ PRŮZKUM 2013, archiv restaurátorského ateliéru AVU
30. **Mistr Budňanského oltáře:** Průhonický oltář – Nanebevstoupení Krista. NG v Praze. Reprodukce z: TECHNOLOGICKÝ PRŮZKUM 2013, archiv restaurátorského ateliéru AVU
31. **Mistr Budňanského oltáře:** Průhonický oltář – Setkání ve Zlaté bráně. NG v Praze. Reprodukce z: TECHNOLOGICKÝ PRŮZKUM 2013, archiv restaurátorského ateliéru AVU
32. **Mistr Budňanského oltáře:** Průhonický oltář – Narození P. Marie. NG v Praze. Reprodukce z: TECHNOLOGICKÝ PRŮZKUM 2013, archiv restaurátorského ateliéru AVU
33. **Mistr Budňanského oltáře:** Průhonický oltář – Uvedení P. Marie do chrámu. NG v Praze. Reprodukce z: TECHNOLOGICKÝ PRŮZKUM 2013, archiv restaurátorského ateliéru AVU
34. **Mistr Budňanského oltáře:** Průhonický oltář – Navštívení P. Marie. NG v Praze. Reprodukce z: TECHNOLOGICKÝ PRŮZKUM 2013, archiv restaurátorského ateliéru AVU
35. **Kostel Narození P. Marie v Průhonicích,** fotografie z doby před rokem 1907. Reprodukce z: PODLAHA 1907, 145
36. **Jiří Stibral:** Návrh puristické restaurace Průhonického kostela, před rokem 1922. Reprodukce z: NÁVRH NA RESTAURACI, archiv NPÚ GnŘ v Praze
37. **Jiří Stibral:** Původní stav před restaurací Průhonického kostela, před rokem 1889. Reprodukce z: NÁVRH NA RESTAURACI, archiv NPÚ GnŘ v Praze
38. **Mistr Budňanského oltáře:** Oltář křižovnického kláštera. Praha, klášter křižovníků s červenou hvězdou. Foto: Rytířský řád Křižovníků s červenou hvězdou
39. **Mistr Budňanského oltáře:** Oltář křižovnického kláštera – střední část oltáře s námětem příbuzenstva Kristova. Foto: Rytířský řád Křižovníků s červenou hvězdou
40. **Mistr Budňanského oltáře:** Oltář křižovnického kláštera – detail dětí z příbuzenstva Kristova. Foto: Rytířský řád Křižovníků s červenou hvězdou
41. **Mistr Budňanského oltáře:** Oltář křižovnického kláštera – Odmítnutí Jáchymovy oběti. Foto: Rytířský řád Křižovníků s červenou hvězdou
42. **Mistr Budňanského oltáře:** Oltář křižovnického kláštera – Setkání ve Zlaté bráně. Foto: Rytířský řád Křižovníků s červenou hvězdou
43. **Mistr Budňanského oltáře:** Oltář křižovnického kláštera – Narození P. Marie. Foto: Rytířský řád Křižovníků s červenou hvězdou
44. **Mistr Budňanského oltáře:** Oltář křižovnického kláštera – Uvedení P. Marie do chrámu. Foto: Rytířský řád Křižovníků s červenou hvězdou

45. **Mistr Budňanského oltáře:** Oltář křižovnického kláštera – Sv. Petr a Pavel. Foto: Rytířský řád Křižovníků s červenou hvězdou
46. **Hieronymus Bosch:** zadní strana Nesení kříže ze sbírek KHM ve Vídni. Reprodukce z: SILVER 2006, 191
47. **P. Maria s rodiči,** výšivka dalmatiky cisterciáckého kláštera Whalley, 1415–1435. Foto: Burell collection
48. **Ilustrace z manuálu péče o dítě,** dřevoryt, 1532. Reprodukce z: DANIEL/HUG 2014, 29
49. **Kristus s rodiči,** iluminace v Hodinkách Kateřiny Klevské, okolo 1440. Foto: The Morgan Library & Museum, MS M.917/945, pp. 149
50. **Deska z Vejprnic,** okolo 1490, Západočeská galerie v Plzni. Stav po sejmutí laků. Foto: archiv autora
51. **Mistr Budňanského oltáře:** Budňanský oltář, Uvedení Páně do chrámu. Foto: archiv autora
52. **Uvedení páně do chrámu,** ilustrace z norimberského tisku Schatzbehalter, 1491. Reprodukce z: FRIDOLIN 1491, fig. 35
53. **Tiskař pražské bible:** Uvedení Páně do chrámu z Kališnického pasionálu, 1495. Reprodukce z: TOBOLKA 1926, fol. 54r
54. **Martin Schonagauer:** Klanění tří králů. Reprodukce z: TIB 8, pt. 1, 218
55. **Mistr Budňanského oltáře:** Budňanský oltář, Klanění tří králů, detail. Foto: archiv autora
56. **Michael Wolgemut:** ilustrace z norimberského tisku Schatzbehalter, 1491. Reprodukce z: FRIDOLIN 1491, fig. 16
57. **Martin Schongauer:** Klanění tří králů z dominikánského kláštera v Colmaru, okolo 1480, detail. Reprodukce z: <https://www.kunstkopie.de/a/schongauer-martin/die-anbetung-der-koenige-2.html>
58. **Mistr Budňanského oltáře:** Oltář křižovnického kláštera, Odmítnutí Jáchymovy oběti, detail. Foto: archiv autora
59. **Michael Wolgemut:** ilustrace z norimberského tisku Schatzbehalter, 1491. Reprodukce z: FRIDOLIN 1491, fig. 14.
60. **Michael Wolgemut:** ilustrace z norimberského tisku Schatzbehalter, 1491. Reprodukce z: FRIDOLIN 1491, fig. 33.
61. **Mistr Budňanského oltáře:** Oltář křižovnického kláštera, Odmítnutí Jáchymovy oběti, detail. Foto: Rytířský řád Křižovníků s červenou hvězdou
62. **Odmítnutí Jáchymovy oběti,** ilustrace z norimberského tisku Der Heiligen Leben, 1488. Reprodukce z: DER HEILIGEN LEBEN 1488, fol. 268r
63. **Mistr Budňanského oltáře:** Průhonický oltář, Nesení kříže. Reprodukce z: TECHNOLOGICKÝ PRŮZKUM 2013, archiv restaurátorského ateliéru AVU
64. **Martin Schongauer:** Nesení kříže. Reprodukce z: TIB 8, pt.1, 229
65. **Mistr Budňanského oltáře:** Budňanský oltář, Ukřižování, detail sv. Jana. Foto: archiv autora
66. **Martin Schongauer:** Ukřižování, detail sv. Jana. Reprodukce z: TIB 8, pt. 1, 230
67. **Mistr Augustiniánského oltáře (Hans Traut?),** Sv. Jan Evangelista, detail. Reprodukce z: STRIEDER 1993, Abb. 395
68. **Mistr Budňanského oltáře:** Průhonický oltář, Zvěstování. Foto: archiv autora
69. **Mistr Budňanského oltáře:** Budňanský oltář, Zvěstování. Foto: archiv autora
70. **Václav Olomoucký:** Zvěstování. Reprodukce z: TIB 9, pt. 2, 132

71. **Václav Olomoucký:** Zvěstování, kopie podle M. Schongauera. Reprodukce z: TIB 8, pt. 1, 275
72. **Mistr Budňanského oltáře:** Budňanský oltář, Vzkříšení. Foto: archiv autora
73. **Martin Schongauer:** Vzkříšení. Reprodukce z: TIB 8, pt. 1, 233
74. **Nanebevstoupení Krista,** dřevořez, jednolist, Univerzitní knihovna v Erlangen. Reprodukce z: TIB 162, 182
75. **Kristovo příbuzenstvo.** Kresba, 80. léta 15. st., soukromá sbírka v Londýně. Reprodukce z: PARKER 1928, 17
76. **Mistr královehradeckého oltáře (Mistr oltáře sv. Rodiny):** Příbuzenstvo Kristovo, Katedrála sv. Ducha v Hradci Králové. Foto: archiv autora
77. **Mistr PW z Kolína:** Sv. Anna samotřetí, dřevořez. Reprodukce z: TIB 9, 8 (008 C2)
78. **Mistr Budňanského oltáře:** Oltář křižovnického kláštera, Sv. Petr. Foto: Rytířský řád Křižovníků s červenou hvězdou
79. **Sv. Petr,** Oltář v kostele sv. Jiří v Jáku, 1504. Foto: archiv autora
80. **Mistr Budňanského oltáře:** Budňanský oltář, detail s bolestným Kristem. Foto: archiv autora
81. **Epitaf Andrease Dehna,** okolo 1485, Lipsko. Foto: Stadtgeschichtliches Museum Leipzig
82. **Bolestný Kristus,** nástavec Křivoklátského oltáře v hradní kapli Křivoklátu, konec 90. let 15. st. Foto: archiv autora
83. **Oltář z Orlové,** 4. čtvrtina 15. st., detail s bolestným Kristem. Reprodukce z: CHAMONIKOLA 1999, 150–151
84. **Bolestný Kristus s Českých Budějovic,** AJG v Hluboké n. Vltavou. Foto: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Bolestn%C3%BD\\_Kristus\\_z\\_%C4%8C.\\_Bud%C4%9Bjovic\\_\(c.\\_1515\),\\_Sb%C3%ADrka\\_AJG.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Bolestn%C3%BD_Kristus_z_%C4%8C._Bud%C4%9Bjovic_(c._1515),_Sb%C3%ADrka_AJG.jpg)
85. **Assumpta,** kolorovaný grafický jednolist ze soukromého majetku, 70–80. léta 15. st. Reprodukce z: ; BOROVSÝ 1898, 65
86. **Michael Wolgemut (dílno),** Epitaf Jodoka Krella, okolo 1483, detail P. Marie. Foto: archiv autora
87. **Deska z Vejprnic,** okolo 1490, detail P. Marie. Foto: Západočeská galerie v Plzni
88. **Assumpta z Velhartické archy,** 90. léta 15. st., NG Praha. Foto: NG Praha
89. **Assumpta s Ježíškem z Kamenné ulice,** konec 15. st., Cheb. Reprodukce z: OTTOVÁ/MUDRA 2009, č. kat. 38
90. **Hans Traut:** P. Marie ochránitelka z Grafeneggu, okolo 1486. Reprodukce z: TIETZE 1908
91. **Hans Traut a Rueland Früeauf:** Oltář sv. Víta, Sv. Kateřina a sv. Barbora, 1487. Reprodukce z: GNM KATALOG 2020, č. kat. 43
92. **Deska se sv. Kateřinou a Barborou ze Žichovic,** před 1498. Reprodukce z: JINDRA/OTTOVÁ 2013, 327
93. **Vejprnická deska,** okolo 1490, detail hlavy sv. Vojtěcha. Foto: archiv autora

94. **Relikviářová herma sv. Vojtěcha**, 1486. Foto: <https://kpmk.eu/kpmkeu/index.php/katedrala/kaple/sv-vojtecha#gallery3590cfd7c4-15>
95. **Michael Wolgemut (dílna)**: křídlo predely Harsdörferského oltáře se sv. Ambrožem a Augustinem, okolo 1485. Foto: archiv autora
96. **Vejprnická deska**, okolo 1490, detail hlavy sv. Václava. Foto: archiv autora
97. **Mistr Budňanského oltáře**: Budňanský oltář, detail hlavy sv. Václava. Foto: archiv autora
98. **Relikviářová herma sv. Václava**, okolo 1486, Metropolitní kapitula u sv. Víta. Foto: Pražský hrad – Jan Gloc ([https://www.nacestu.cz/upload/4442-1711422807\\_v.jpg](https://www.nacestu.cz/upload/4442-1711422807_v.jpg))
99. **Mistr Křivoklátského oltáře (dílna)**, deska s českými zemskými patron, detail hlavy sv. Václava, 90. léta 15. st. Foto: archiv autora
100. **Mistr Litoměřického oltáře**: Křivoklátský oltář, detail hlavy sv. Václava, konec 90. let 15. st. Foto: FiRT 2016, obr. 115
101. **Michael Wolgemut (dílna)**, křídlo neznámého retáblu, Sv. Brigitta, okolo 1490, detail. Reprodukce z: GNM KATALOG 2019, č. kat. 35
102. **Michael Wolgemut (dílna)**, Epitaf Augustina a Barbary Thaurerfeldler z dominikánského kláštera v Norimberku, okolo 1488, detail hlavy P. Marie. Reprodukce z: GNM KATALOG 2019, č. kat. 41
103. **Mistr Budňanského oltáře**: Průhonický oltář, Uvedení Páně do chrámu, detail hlavy P. Marie. Reprodukce z: TECHNOLOGICKÝ PRŮZKUM 2013, archiv restaurátorského ateliéru AVU
104. **Mistr Budňanského oltáře**: Oltář křižovnického kláštera, detail hlavy P. Marie. Foto: Rytířský řád Křižovníků s červenou hvězdou
105. **Norimberský malíř**: Oltář sv. Marty z kostela sv. Marty v Norimberku, 1489, detail apoštola z výjevu sv. Marta přijímá Krista. Reprodukce z: GNM KATALOG 2019, č. kat. 60
106. **Norimberský malíř**: Oltář sv. Marty z kostela sv. Marty v Norimberku, 1489, detail apoštola z výjevu Vzkříšení Lazara. Reprodukce z: GNM KATALOG 2019, č. kat. 60
107. **Mistr Budňanského oltáře**: Průhonický oltář, detail sv. Josefa z Narození Krista. Reprodukce z: TECHNOLOGICKÝ PRŮZKUM 2013, archiv restaurátorského ateliéru AVU
108. **Mistr Budňanského oltáře**: Budňanský oltář, detail sv. Josefa z Klanění tří králů. Foto: archiv autora
109. **Mistr Budňanského oltáře**: Budňanský oltář, detail anděla ze Zvěstování. Foto: archiv autora
110. **Mistr Epitafu Uršily Haller**: Epitaf Uršuly Haller, kostel sv. Vavřince v Norimberku, okolo 1483. Reprodukce z: GNM KATALOG 2019, č. kat. 58
111. **Vejprnická deska**, detail zbytků plniva cínovaného reliéfu po stržení cínové folie na ornátu sv. Vojtěcha. Foto: archiv autora
112. **Smíškovský graduál**, 1490–1495, detail výzdobné techniky titulního listu. Reprodukce z: Österreichische Nationalbibliothek, inv. č. Mus.Hs.15492
113. **Mistr Budňanského oltáře**: Budňanský oltář, detail výzdobné techniky zlatého pozadí střední desky, zvýrazněné vrypy. Foto: archiv autora; grafická úprava: autor



114. **Mistr Budňanského oltáře:** Průhonický oltář, detail výzdobné techniky pozadí. Reprodukce z: TECHNOLOGICKÝ PRŮZKUM 2013, archiv restaurátorského ateliéru AVU
115. **Mistr Budňanského oltáře:** Průhonický oltář, detail podkresby P. Marie z Ukřižování. Reprodukce z: TECHNOLOGICKÝ PRŮZKUM 2013, archiv restaurátorského ateliéru AVU; grafická úprava: autor
116. **Mistr Budňanského oltáře:** Průhonický oltář, detail podkresby P. Marie z Navštívení. Reprodukce z: TECHNOLOGICKÝ PRŮZKUM 2013, archiv restaurátorského ateliéru AVU; grafická úprava: autor
117. **Mistr Budňanského oltáře:** Průhonický oltář, detail podkresby Krista z Ukřižování. Reprodukce z: TECHNOLOGICKÝ PRŮZKUM 2013, archiv restaurátorského ateliéru AVU
118. **Mistr Budňanského oltáře:** Průhonický oltář, detail podkresby muže z Uvedení Páně do chrámu. Reprodukce z: TECHNOLOGICKÝ PRŮZKUM 2013, archiv restaurátorského ateliéru AVU
119. **Mistr Budňanského oltáře:** Průhonický oltář, detail podkresby rukou P. Marie z Uvedení Páně do chrámu. Reprodukce z: TECHNOLOGICKÝ PRŮZKUM 2013, archiv restaurátorského ateliéru AVU
120. **Mistr Budňanského oltáře:** Průhonický oltář, detail podkresby draperie ze Zvěstování. Reprodukce z: TECHNOLOGICKÝ PRŮZKUM 2013, archiv restaurátorského ateliéru AVU
121. **Mistr Budňanského oltáře:** Oltář křižovnického kláštera, detail podkresby P. Marie s dítětem ze scény příbuzenstva Kristova. Reprodukce z: RZ OLTÁŘ KŘÍŽOVNICKÉHO KLÁŠTERA 1994
122. **Mistr Budňanského oltáře:** Oltář křižovnického kláštera, detail podkresby dítěte ze scény příbuzenstva Kristova. Reprodukce z: RZ OLTÁŘ KŘÍŽOVNICKÉHO KLÁŠTERA 1994
123. **Vejprnická deska,** okolo 1490: fotografie celkové podkresby v infračerveném světle. Foto: Markéta Pavlíková, AVU
124. **Mistr Budňanského oltáře:** Budňanský oltář, detail anděla ze Zvěstování na vnitřní straně oltáře. Foto: archiv autora
125. **Mistr Budňanského oltáře:** Budňanský oltář, detail anděla ze Vzkříšení na vnější straně oltáře. Foto: archiv autora
126. **Mistr Budňanského oltáře:** Budňanský oltář, detail sv. Josefa z Obětování chrámu na vnitřní straně oltáře. Foto: archiv autora
127. **Mistr Budňanského oltáře:** Budňanský oltář, detail vojáka ze Vzkříšení na vnější straně. Foto: archiv autora
128. **Mistr Budňanského oltáře:** Průhonický oltář, detail černého krále z Klanění tří králů. Foto: archiv autora
129. **Mistr Budňanského oltáře:** Průhonický oltář, detail krále z Klanění tří králů. Foto: archiv autora
130. **Mistr Budňanského oltáře:** Budňanský oltář, detail koruny z Klanění tří králů. Foto: archiv autora
131. **Mistr Budňanského oltáře:** Budňanský oltář, detail vojáka ze Vzkříšení. Foto: archiv autora
132. **Mistr Budňanského oltáře:** Průhonický oltář, detail vojáka ze Vzkříšení. Reprodukce z: TECHNOLOGICKÝ PRŮZKUM 2013, archiv restaurátorského ateliéru AVU
133. **Martin Schongauer:** Vzkříšení. Reprodukce z: TIB 8, pt. 1, 233

134. **Mistr Budňanského oltáře:** Budňanský oltář, detail pulpitu ze Zvěstování. Foto: archiv autora
135. **Mistr Budňanského oltáře:** Průhonický oltář, detail pulpitu ze Zvěstování. Reprodukce z: TECHNOLOGICKÝ PRŮZKUM 2013, archiv restaurátorského ateliéru AVU
136. **Mistr Budňanského oltáře:** Průhonický oltář, detail hlavy sv. Anny z Navštívení. Reprodukce z: TECHNOLOGICKÝ PRŮZKUM 2013, archiv restaurátorského ateliéru AVU
137. **Mistr Budňanského oltáře:** Budňanský oltář, detail hlavy P. Marie z Uvedení Páně do chrámu. Foto: archiv autora
138. **Mistr Budňanského oltáře:** Průhonický oltář, detail hlavy P. Marie z Uvedení Páně do chrámu. Reprodukce z: TECHNOLOGICKÝ PRŮZKUM 2013, archiv restaurátorského ateliéru AVU
139. **Mistr Budňanského oltáře:** Průhonický oltář, detail hlavy P. Marie z Ukřižování. Reprodukce z: TECHNOLOGICKÝ PRŮZKUM 2013, archiv restaurátorského ateliéru AVU
140. **Typ hlavy P. Marie,** překrytí hlav P. Marie z Uvedení Páně do chrámu a z Ukřižování Průhonického oltáře. Reprodukce z: TECHNOLOGICKÝ PRŮZKUM 2013, archiv restaurátorského ateliéru AVU, grafická úprava: autor
141. **Typika hlavy P. Marie z Průhonického oltáře,** detaily ze Zvěstování, Navštívení, Narození Krista a Klanění tří králů. Reprodukce z: TECHNOLOGICKÝ PRŮZKUM 2013, archiv restaurátorského ateliéru AVU, grafická úprava: autor
142. **Mistr Budňanského oltáře:** Budňanský oltář, detail hlavy P. Marie ze Zvěstování. Foto: archiv autora
143. **Mistr Budňanského oltáře:** Budňanský oltář, detail hlavy P. Marie z Narození Krista. Foto: archiv autora
144. **Mistr Budňanského oltáře:** Budňanský oltář, detail hlavy P. Marie z Klanění tří králů. Foto: archiv autora
145. **Mistr Budňanského oltáře:** Průhonický oltář, detail hlavy anděla ze Zvěstování. Reprodukce z: TECHNOLOGICKÝ PRŮZKUM 2013, archiv restaurátorského ateliéru AVU
146. **Mistr Budňanského oltáře:** Průhonický oltář, detail hlavy mladíka z Uvedení Páně do chrámu. Reprodukce z: TECHNOLOGICKÝ PRŮZKUM 2013, archiv restaurátorského ateliéru AVU
147. **Mistr Budňanského oltáře:** Průhonický oltář, detail P. Marie z Uvedení P. Marie do chrámu. Reprodukce z: TECHNOLOGICKÝ PRŮZKUM 2013
148. **Mistr Budňanského oltáře:** Oltář křižovnického kláštera, detail P. Marie z Uvedení P. Marie do chrámu. Foto: Rytířský řád Křižovníků s červenou hvězdou
149. **Mistr Budňanského oltáře:** Oltář křižovnického kláštera. Srovnání měřítka malbě vnější a vnitřní části a celkové měřítko retáblu. Foto: archiv autora
150. **Mistr Budňanského oltáře:** Budňanský oltář, detail tváře bolestného Krista. Foto: archiv autora
151. **Mistr Budňanského oltáře:** Budňanský oltář, detail rukou a kožešiny sv. Václava. Foto: archiv autora
152. **Mistr Budňanského oltáře:** Budňanský oltář, detail původního rámu. Foto: archiv autora
153. **Mistr Budňanského oltáře:** Oltář křižovnického kláštera, detail původního rámu. Foto: Rytířský řád Křižovníků s červenou hvězdou

154. **Mistr Budňanského oltáře:** Průhonický oltář, detail původního rámu. Reprodukce z: TECHNOLOGICKÝ PRŮZKUM 2013
155. **Vejprnická deska,** detail Ježíška. Foto: archiv autora
156. **Mistr Budňanského oltáře:** Budňanský oltář, detail obličeje sv. Václava. Foto: archiv autora
157. **Vejprnická deska,** detail obličeje sv. Vojtěcha. Foto: archiv autora