

UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE
KATOLICKÁ TEOLOGICKÁ FAKULTA

Ústav dějin křesťanského umění
Dějiny křesťanského umění

Bc. Hana Čepeláková

Křivoklátská archa

Diplomová práce

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

Praha 2012

Prohlášení

1. Prohlašuji, že jsem předkládanou práci zpracovala samostatně a použila 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 23. července 2012

Hana Čepeláková

Bibliografická citace

Křivoklátská archa [rukopis] : diplomová práce / Hana Čepeláková ; vedoucí práce: Michaela Ottová. -- Praha, 2012. – 137 s.

Anotace

Diplomová práce „Křivoklátská archa“ monograficky zpracovává problematiku pozdně gotického oltářního retáblu, který je součástí intaktně pojatého prostoru hradní kaple na Křivoklátě. Umělecké dílo vynikající úrovně zkoumá autorka především v kontextu středoevropské tvorby druhé poloviny 15. století a srovnává ho s výtvarnými památkami stejné časové vrstvy na území Čech. Dále se, mimo jiné, pokouší objasnit také problematiku ikonografického určení oltáře, které je již dlouhou dobu středem badatelské pozornosti.

Přesto se tato práce zaměřuje především na sochařskou výzdobu Křivoklátské archy s cílem objasnit její slohová východiska a dobu vzniku. Téma představuje významné dílo vzešlé z prostředí pražského jagellonského dvora.

Klíčová slova

oltářní retábl, hradní kaple, Křivoklátská archa, Korunování Panny Marie, Nejsvětější Trojice, řezbářství, desková malba, hrad Křivoklát, Vladislav Jagellonský, Norimberk, Kolín nad Rýnem

Abstract

The Diploma thesis “Křivoklát Altarpiece“ tries to process the monographical issues of a late gothic altarpiece retable. The altar has survived as a part of stylistically uniform area of Křivoklát’s chapel. Author primarily studies this work of an outstanding quality in the context of the second half of the 15th century of the Central European artistic product. The work is compared with the artistic works of the same type. In addition to that the author tries to clarify iconographic issues of the altarpiece which are often mentioned in specialized literature.

The Diploma thesis mainly focuses on the altar’s sculpture decoration with the goal to clarify its stylistic origins and the time of its creation. Křivoklát Altarpiece represents one of the most important works coming out of Prague’s Jagellonian court.

Keywords

altarpiece retable, castle chapel, Křivoklát Altarpiece, castle, Coronation of the Virgin Mary, Holy Trinity, woodcarving, panel painting, castle of Křivoklát, Vladislav Jagellon, Nuremberg, Cologne

Počet znaků (včetně mezer): 209 988

Poděkování

Na tomto místě chci poděkovat paní docentce Michaelle Ottové za její nesmírnou trpělivost, ochotu a cenné rady při vypracování mé diplomové práce. Poděkování patří také všem pracovníkům odborných institucí, kteří mi umožnili přístup k materiálům týkajícím se tohoto tématu.

Obsah

I. Úvod	7
II. Přehled literatury	8
III. Kapitola 1–7	19
1. Oltářní archa hradní kaple na Křivoklátě	19
1.1 Sochařská část archy	19
1.1.1 Skříň archy	19
1.1.2 Oltářní nástavec	22
1.2. Malířská část archy	23
1.2.1 Křídla archy	23
1.2.2 Predela	31
1.3 Konstrukce skříně	32
1.4 Menza	33
2. Stavební etapy horního hradu za Jagellonců (1471–1526)	34
2.1 Názorové rozdíly ke stavebním etapám	34
2.2 Opravy hradu v 19. a 20. století	38
3. Hradní kaple Nejsvětější Trojice	40
3.1 Svěcení kaple	40
3.2 Zasvěcení kaple	43
3.3 Původnost oltáře	44
4. Autorství soch Křivoklátského oltáře	46
4.1 Hans Spiess	46
4.2 Hans Scholler	48
5. Ke slohovým východiskům sochařské části	51
6. Ikonografie oltáře	58
6.1 Ikonografie ústřední scény oltáře	58
6.2 Ikonografie malířských částí oltáře	64
6.2.1 Výjevy ze Života Panny Marie	64
6.2.2 Sv. Václav a sv. Vít, sv. Zikmund a sv. Vojtěch	67
7. Okruh stylově příbuzných děl s Křivoklátskou archou v Čechách	69
7.1 Shrnutí názorů k sochařské výzdobě křivoklátské hradní kaple	69

7.2 Okruh stylově příbuzných sochařských děl s řezbářskou výzdobou Křivoklátské archy	72
7.2.1 Madona s letícími anděly a sv. Václav ze Staroměstské radnice	72
7.2.2 Sochy trůnícího Boha Otce a Krista z hradní kaple Nejsv. Trojice na Rabí	73
7.2.3 Andělé s nástroji Kristova umučení z chrámu sv. Barbory v Kutné Hoře	75
7.3 Okruh stylově příbuzných malířských děl s malířskou částí Křivoklátské archy	77
7.3.1 Ke slohovým východiskům malířské části	77
7.3.2 Budňanský oltář	78
7.3.3 Desky Rakovnického oltáře	79
7.3.4 Desky Rokycanského oltáře	80
7.3.5 Deska s českými zemskými patrony	81
7.3.6 Oltářní křídla se sv. Barborou, Kateřinou, Markétou a Dorotou	82
IV. Závěr	83
V. Obrazová příloha	85
VI. Seznam vyobrazení	121
VII. Seznam použitých pramenů a literatury	128

I. Úvod

Skříňový oltářní nástavec [1], umístěný v hradní kapli na Křivoklátě spolu s kamenosochařskou a řezbářskou výzdobou samotné kaple, tvoří unikátní umělecké dílo pozdního středověku v českých zemích, jejíž založení je s největší pravděpodobností spojeno s osobou krále Vladislava II. Jagellonského.

Křivoklátská archa či Křivoklátský oltář, jak bude dále nazýván, je dílem kvalitním a ve svém celku nesmírně vzácným. Kompozičně a barevně vyvážené malířské části oltáře na vnitřních a vnějších stranách pohyblivých křídel a vnějších stranách pevných křídel, rámují skříňový střed archy vyplněný figurální scénou s bohatou architektonickou výzdobou, nad kterou se zvedá ještě vysoký fialový nástavec doplněný figurálními řezbami.

V této diplomové práci bych se chtěla zaměřit především na sochařskou část Křivoklátské archy a pokusit se na základě dosavadní literatury, formální analýzy a časového určení najít její slohová východiska a přiblížit se odpovědi po autorství díla.

Pokud to bude možné, chtěla bych nabídnout nové hypotézy a podnítit v této oblasti k dalšímu bádání.

II. Přehled literatury

Se skříňovým pozdně gotickým oltářním nástavcem, který je součástí hradní kaple na Křivoklátě, se setkáváme zpočátku především v místopisné literatuře, mapující velké množství uměleckých a starožitných památek na našem území. Do této literatury patří práce Jaroslava Schallera *Topographie des Königreichs Böhmen I. Rakonitzer Kreis*,¹ Franze Alexandra Hebera *Böhmens Burgen, Vesten und Bergschlösser*,² Ferdinanda Mikovce a Karla Vladislava Zapa *Starožitnosti a památky země české*,³ Augusta Sedláčka *Hrady, zámky a tvrze království českého*,⁴ stat' Emanuela Faita *Údolím Rakovnického potoka na Křivoklát v knize Čechy společnou prací spisovatelův a umělců českých*⁵ nebo Antonína Cechnera *Soupis památek historických a uměleckých v politickém okrese Rakovnickém*.⁶

Ve výše zmíněných dílech autoři udávají většinou pouze stručný popis oltáře, obsahující často nepřesné informace (například u Augusta Sedláčka). Bohatší text předkládá čtenáři až Antonín Cechner, zmiňuje se dokonce i o restaurování oltáře na počátku 20. století, o kterém ale bohužel nejsou žádné další zprávy a nikdo z pozdějších autorů tuto restauraci neuvádí. Oltář je zde detailně popsán, a to včetně fialového nástavce, predely a menzy a jejich rozměrů. Podle Cechnera jde o dílo beze vší pochybnosti českého původu, které vyniká kvalitou provedení, bohatostí koncepce a vyvážeností „*a jest chloubou pražského umění z meze XV. a XVI. století*“.⁷

Literatura, již zaměřená k objasňování slohových východisek a určení autorství výtvarných děl, popřípadě dílen nebo dílenských okruhů se objevuje teprve se jmény Karla Chytila nebo Václava Viléma Štecha v pracích *Malířstvo pražské XV. a XVI. věku* a jeho cechovní kniha *Staroměstská z let 1490–1582*⁸ a *Umělecké poklady Čech*.⁹

Karel Chytil se v *Malířstvu* jako první zmiňuje o malbách křídel ovlivněných nizozemskou tvorbou, a to skrze zobrazování prostoru – „*postavy jsou úměrné, volně*

¹ SCHALLER 1785.

² HEBER 1849.

³ MIKOVEC/ZAP 1865, 37–56.

⁴ SEDLÁČEK 1996³.

⁵ FAIT 1903, 32–48.

⁶ CECHNER 1911.

⁷ CECHNER 1911, 97–98.

⁸ CHYTIL 1906, 136–138.

⁹ ŠTECH 1913a, 71–72, obr. 114., 114. a, 115.

rozestavené ve hlubokých prostorách komnaty, templu a chatrče. Okna a otvory poskytují ještě průhledy do vzdálené krajiny s jemností flanderských mistrů malované.“ Provedení krajinomalby na Křivoklátské arše srovnává s deskami Rakovnického oltáře a malbami v tzv. Smíškovské kapli v Kutné Hoře, kterým ale přiznává mnohem menší rozmanitost a různotvárnost. Věnuje se také podrobněji jednotlivým scénám ze života Panny Marie. Mistr oltářních křídel, jak píše Chytil, umí dobře postihnout lidskou postavu a je umělcem, který „...má volnou a samostatnou invenci a mnohý originální detail.“¹⁰ Křivoklátskou archu považuje za mimořádně kvalitní dílo a u řezeb vyslovuje domněnku, že mistrem byl Hanuš, řezák krále Jeho Milosti (ve službách krále v letech 1486–1506).

Václav Vilém Štech v Uměleckých pokladech Čech věnuje pozornost stejně řezbě i malbě oltáře. Zmiňuje se navíc o barevnosti řezaných částí oltáře a upozorňuje na uměleckou jednotu kaple. Hodnotí také stylové pojetí obrazů na křídlech oltáře a prvně srovnává kvalitu malířské a sochařské části oltáře. „Umělecky jsou malířské práce význačnější řezeb, jež jsou sice řemeslně provedeny dokonale, ale ruší illusionistickou kompozicí, naturalistickým detailem a nadbytkem ornamentu.“¹¹ K slohovým východiskům maleb se sám nevyjadřuje, sochařské provedení podle něj ukazuje na německé řezbářství.

O kapli pojednává v Uměleckých pokladech Čech také stať od Karla Gutha.¹² Za zmínku zde stojí především obrazová dokumentace, která doplňuje autorův text – fotografie zachycující stav před restaurací kaple a oltáře vídeňským architektem Humbertem Walcherem, rytířem z Moltheinu.

Na Křivoklátskou archu upozorňuje také už již na konci 19. století německý historik umění Bernhard Grueber.¹³ Zmiňuje však pouze řezbu oltáře, která podle něj připomíná švábská mistrovská díla.¹⁴ Oltář považuje za objednávku krále Vladislava II.

Ve 20. letech 20. století vychází pětisvazkový Dějepis umění od Antonína Matějčka.¹⁵ Součástí této práce jsou také i odstavce vztahující se ke Křivoklátskému oltáři. Malířská část archy je zde spojována s vlivem nizozemského umění, kde Křivoklát patří

¹⁰ CHYTEL 1906, 137.

¹¹ ŠTECH 1913a, 72.

¹² GUTH 1913, 13–14, obr. 22.

¹³ GRUEBER 1879, 19.

¹⁴ „Das Mittelfeld des Altar – Schreines zeigt die Krönung Mariae durch Gott Vater und Christus in hoherhabener Arbeit, ein wohlangeordnetes Bild, dessen Figuren bei richtiger Zeichnung und lebensvoller Auffassung an die schwäbischen Meisterwerke erinnert.“ – „Střed oltáře – skříň představuje výjev Korunování Marie Bohem Otcem a Kristem, práci vysoké kvality, výjev, jehož figury mají jasný a životný vzhled, odkazující na švábská mistrovská díla.“

¹⁵ MATEJČEK 1927, 48, 97–98.

k těm vyšší kvality na našem území. Sochařskou část oltáře spojuje Matějček zase s městskou řezbářskou dílnou v Rakovníku (Matějčkův text ohledně tohoto spojení je nejasný).¹⁶ Jak píše, „*dlouho po polovině století*“ (myslí se 15. století) totiž nastává opět rozkvet městských řezbářských dílen, které navazují na umělecké tradice předhusitské doby, ale s již silně se uplatňujícími německými vlivy.

Průvodce výstavou svatováclavskou přináší pouze stručný přehled děl, která byla umístěna na výstavě v roce 1929. Součástí výstavy tak bylo v souvislosti s tématikou výstavy oltářní křídlo se sv. Václavem z Křivoklátského oltáře. V průvodci je napsáno: „*Křídlo oltářní archy z hradní kaple na Křivoklátě, se svatým Václavem. Na druhé straně gotické řezby mistra Hanuše, který byl řezbářem krále Vladislava II., v letech 1489–1507.*“¹⁷

Stejně tak se o arše pouze v krátkosti zmiňuje Karel Chytil v Českém malířství prvních desetiletí XVI. století. Křivoklátskou archu řadí k několika velkým archám, které se zachovaly z posledních desetiletí XV. století a považuje ji za „*vrcholné dílo, v konstrukci zcela gotické, ve figurální části obrazové i řezbářské vážného a jemného rázu.*“¹⁸

V prvním díle Dějepisu výtvarného umění je Křivoklátská archa součástí umělecko – historického přehledu v oddíle Plastika od Jaromíra Pečírky¹⁹ a v Malířství od Antonína Matějčka.²⁰ Jaromír Pečírka opět kvalitativně upřednostňuje malířskou část před sochařskou a archu stručně popisuje. K dataci píše, že přestože byla kaple svěcena v roce 1522, „*styl řezeb nenutí však k datování tak pozdnímu.*“²¹ Antonín Matějček archu řadí časově za Budňanský oltář a Vejprnickou desku, které, jak píše, charakterizuje ovlivnění nizozemským realismem. Klade ji za rok 1493.

Krátká pasáž se vztahuje ke Křivoklátskému oltáři v VIII. díle Československé vlastivědy z roku 1935, který je věnován umění.²² Křivoklátská archa je zařazena, jak autor píše, „*do proudu realismu, který si razil ke sklonku století cestu, v jehož pozadí stálo umění nizozemské.*“

¹⁶ „*Tak Rakovník byl asi místem dílny, jež tvořila na sklonku století oltáře a řezby všeho druhu. Tehdy byla kaple křivoklátská řezbou nově dekorována a postaven oltář, jehož střed tvoří plastická skupina Korunování Mariina; tam v skromném výtahu byl zobrazen výjev, na němž největší mistři doby měřili své síly (Stoss, Pacher). Tato rakovnická dílna...*“ MATEJČEK 1927, 48.

¹⁷ PODLAHA/ŠORM 1929, 26.

¹⁸ CHYTIL 1931, 6.

¹⁹ PEČÍRKA 1931, 181–239, zde 236–237.

²⁰ MATEJČEK 1931, 240–379, zde 352.

²¹ PEČÍRKA 1931, 237.

²² DĚDINA (ed.) 1935, 66.

V roce 1940 vychází Pozdně gotické deskové malířství v Čechách od Jaroslava Pešiny.²³ Pešina oltář podrobně popisuje, věnuje se způsobu pojetí prostoru, hodnotí malířovy schopnosti – jeho techniku, vlastní invenci, i působení jednotlivých scén na diváka. Co je však nejdůležitější, poprvé se zde autor zabývá velmi detailně slohovými východisky umělce, který vytvořil malířskou výzdobu oltáře. Mistr se, jak píše, poučil z tvorby kolínské školy a následně nabízí analogie s obrazy kolínských mistrů – Mistra Života Mariina (Meister des Marienlebens) a Oslavy Mariiny (Meister der Verherrlichung Mariae); dále s pracemi školy Mistra Života Mariina a porýnskými díly. Vznik oltáře vidí Pešina v rozmezí let 1490–1495.

Další Pešinova práce o malbě pozdní gotiky vychází v roce 1950.²⁴ Opakuje zde svůj předchozí názor, že malíř Křivoklátské archy našel pro své dílo vzor v tvorbě kolínského Mistra Života Mariina. Pouze v postavách světců na vnějších stranách oltáře a na pevných deskách připevněných k bokům skříně malíř *„jde za možnosti a cíle kolínské školy a je přínosem malířovým.“*²⁵ Dobu vzniku oltáře nyní předpokládá ještě před rokem 1493 (horní hranice je stejná – 1490), kdy byla přestavba hradu na delší dobu přerušena.

V roce 1954 vychází 30-ti stránková brožura Státní památkové správy Křivoklát, státní hrad a okolí.²⁶ Autorkami textů jsou Dobroslava Menclová a Alžběta Birnbaumová. Svou pozornost zaměřují především na stavební etapy hradu. O výzdobě hradní kaple se zmiňují pouze několika větami. A to nejprve ve vztahu k opravám oltáře a plastik (vzhledem k vydání publikace a zpráv z pramenů by mělo jít o restaurátorskou práci z roku 1950), u kterých se zjistilo, *„že byly původně všechny sochařské práce i architektonické články pestře barevné a v závěru kaple na východní zdi byla za účasti dr. A Birnbaumové objevena freska, která zdánlivě prohlubovala prostor kaple architekturou panelů a fiál, namalovanou na zelenavém poli v barvě zlaté.“*²⁷ A poté se vyjadřují k dataci oltáře. Ten, jak se autorky domnívají, vznikl ve třetí stavební etapě přestavby, kterou vymezují léty 1516 až 1522.

²³ PEŠINA 1940, 101–105, Tab. XXXII., XXXIII.

²⁴ PEŠINA 1950.

²⁵ PEŠINA 1950, 37.

²⁶ BIRNBAUMOVÁ/MENCLOVÁ 1954.

²⁷ BIRNBAUMOVÁ/MENCLOVÁ 1954, 14. Pravděpodobně byl tento objev učiněn v roce 1950, kdy došlo k renovaci kaple, středověkého oltáře, soch, obrazů a dalších, jak se píše v dopise adresovaném Národní kulturní komisi pro správu státního kulturního majetku od národního podniku Československé státní lesy (do roku 1952 ve správě hrad Křivoklát) ze dne 25. ledna 1951 ve věci „Hrad Křivoklát – převzetí do správy NK komise“. Fond: Státní památková správa, signatura 30 Křivoklát, číslo kartonu 273. Uloženo v Národním archivu na Chodovci (ve správě 4. oddělení).

O malíři Křivoklátské archy se zmiňuje Jaroslav Pešina také ve své práci *Mistr Litoměřický*,²⁸ kde předpokládá, že v dílně Mistra Křivoklátské archy se vyučil Mistr Litoměřický na počátku 90. let 15. století.

Z roku 1960 pochází diplomová práce Jitky Pavlíkové.²⁹ V ní se Pavlíková téměř stejně obsáhle věnuje jak oltářům, tak sochám apoštolů a českých zemských světců na stěnách kaple. Pro oboje hledá slohová východiska v německých zemích, která dokládá na konkrétních příkladech. Pro Křivoklátskou archu předpokládá východiska v norimberské tvorbě 80. a 90. let 15. století.

Křivoklátskou archu zařazuje do své přehledové publikace o gotickém sochařství v Čechách a na Moravě také Albert Kutal.³⁰ Zmiňuje ji jako jeden z mála pozdě gotických oltářů posledních dvou desetiletí 15. století, které se nám dochovaly v tak výborném stavu. Zdůrazňuje i celistvost výzdoby hradní kaple na Křivoklátě, kde se architektura, sochařství a malířství spojují v jedinečné umělecké dílo.

V časopise *Umění* z roku 1966 byl otištěn článek Jaromíra Homolky a Jiřího Kropáčka, který se věnoval nové expozici středověkých děl na Křivoklátě a Kosti.³¹

V roce 1967 vyšlo osm kapitol dodatků a oprav k *České malbě deskové 1450–1550* z roku 1950 pod názvem *Paralipomena k dějinám českého malířství pozdní gotiky a renesance*.³² Jaroslav Pešina se v této práci zabývá hlavně datací oltáře. Na základě orientace umělce na nizozemský proud, který, jak autor píše, se u nás vázal téměř výlučně na 80. léta 15. století, přehodnocuje Pešina datování oltáře do 80. let. V *Paralipomeně* se také věnuje umělcům, kteří se vyučili u Mistra Křivoklátského oltáře.³³

V roce 1968 vychází v časopise *Zeitschrift für Kunstgeschichte* článek o architektuře a stavitelích pozdní gotiky na pražském dvoře od Viktora Kotrby.³⁴ Křivoklátská archa je zde zařazena do stejné časové vrstvy (před rokem 1490), ve které podle autora proběhla přestavba hradní kaple hutí Hanse Spiesse pracující pro krále Vladislava II.³⁵

O rok později se dostalo arše pozornosti v práci editované Karlem M. Swobodou

²⁸ PEŠINA 1958.

²⁹ PAVLÍKOVÁ 1960.

³⁰ KUTAL 1965, 80.

³¹ HOMOLKA/KROPÁČEK 1966, 122–145.

³² PEŠINA 1967, 217–259.

³³ Mistr Rakovnického oltáře a Mistr Litoměřického oltáře.

³⁴ KOTRBA 1968, 181–215.

³⁵ KOTRBA 1968, 192.

Gotik in Böhmen, a to ve statích Götze Fehra³⁶ a Christiana Salma.³⁷ Fehr se odkazuje na studii Viktora Kotrby k tvorbě Hanse Spiesse z Frankfurtu na dvoře Vladislava Jagellonského a vyslovuje hypotézu ohledně datace Křivoklátského oltáře, a to před rok 1495. Christian Salm spojuje oltář s franckou oblastí.

Křivoklátský oltář je uváděn Viktorem Kotrbou v roce 1972 v článku, který se zabývá osobnostmi Hanse Spiesse a Hanse Schollera působícími v jagellonském dvorském prostředí.³⁸ Jde o rozšíření tématu, kterému se Viktor Kotrba věnoval již v roce 1968 (viz výše). Věta o oltáři se zde shoduje s předchozím textem.

O Křivoklátské arše se zmiňuje, v roce 1972, Albert Kutal.³⁹ Opět opakuje, že jde o malby orientované na porýnskou tvorbu. Malíř byl v kontaktu s kolínským malířstvím a především s Mistrem Mariina života, od kterého převzal nizozemský styl a ten převedl do Čech v „*pozoruhodné čistotě*.“

Jaroslav Pešina se malíři Křivoklátské archy věnuje i v Mladých létech Litoměřického mistra z roku 1974.⁴⁰ A to, jak již bylo výše zmíněno, ve vztahu mistr – žák. Litoměřický mistr se podle Pešiny vyučil právě v dílně Mistra Křivoklátského oltáře. Opět mluví o slohových východiscích křivoklátského malíře a vyvrací starší názory jiných autorů. Přidrhuje se svého posledního datování, kdy vznik oltáře klade před rok 1490. A jak píše: „*Mistr křivoklátského oltáře ovlivnil pronikavě české malířství posledního desetiletí, kdy se především asi jeho působením v české deskové malbě připravoval a utvářel velký dvorský sloh, jehož největším představitelem se pak měl stát pozdější Litoměřický mistr.*“⁴¹

Další Pešinova kniha o České gotické deskové malbě⁴² neposkytuje žádné nové poznatky.

V roce 1978 vychází Pozdně gotické umění v Čechách (1471–1526), kde se s Křivoklátským oltářem setkáváme v oddílech Sochařství od Jaromíra Homolky⁴³ a Malířství od Jaroslava Pešiny.⁴⁴ Jaromír Homolka, stejně jako například Václav Vilém Štech, pracuje s celou koncepcí hradní kaple. Homolka vidí v reliéfu skříně, kde, jak píše,

³⁶ FEHR 1969, 322–360.

³⁷ SALM 1969, 361–398.

³⁸ KOTRBA 1972, 248–267.

³⁹ KUTAL 1972, 195.

⁴⁰ PEŠINA 1974, 453–463.

⁴¹ PEŠINA 1974, 457.

⁴² PEŠINA 1976.

⁴³ HOMOLKA 1985², 167–254.

⁴⁴ PEŠINA 1985², 315–386.

je představeno oslavení Panny Marie spojené se sv. Trojicí,⁴⁵ vyvrcholení dogmaticky laděného programu kaple. Domnívá se, že jde patrně o symbolické zobrazení vítězné církve, ke které se připojuje i České království.

Jaroslav Pešina se zde asi více než ve svých předchozích publikacích zabývá detailně malovanými křídly oltáře a následně charakterizuje mistra. Vznik oltáře datuje na konec 80. let 15. století. Zajímavé je, že se nikde nevyjadřuje ke vztahu malířské a sochařské části oltáře. Znamená to, že považuje Mistra Křivoklátského oltáře (toto pojmenování užívá ve vztahu k malířské části oltáře; výjimku tvoří postavy českých zemských patronů na vnějších stranách křídel a pevných menších křídlech, které podle Pešiny vytvořil žák – pozdější Mistr Litoměřického oltáře) za jednoho jediného autora oltáře, tedy zároveň i sochaře, který vytvořil řezby ve skříni a v nástavci?

Celkovou koncepcí, ale především sochařskou částí hradní kaple na Křivoklátě se zabýval v roce 1983 opět Jaromír Homolka.⁴⁶ Za stručným popisem výzdoby kaple⁴⁷ následuje rozbor celků – řezeb oltáře a soch apoštolů a českých zemských patronů na stěnách a v závěru kaple – jejich umělecké hodnoty a možných slohových vzorů. Jaromír Homolka také uvažuje o potenciálních autorech řezeb a zmiňuje konkrétní jména.

Monografické zpracování hradu Křivoklátu Jiřího Kaše a Jana Jakuba Outraty⁴⁸ neopomenulo zdůraznit složitost a význam hradní kaple – autoři, stejně jako Jaromír Homolka, uvažují o ideové koncepci kaple, která je podle nich tvořena třemi celky: dvanácti apoštolů na stěnách kaple, čtyřmi českými zemskými patrony v závěru kaple a oltářní archou, na jejíž zavřených křídlech jsou patroni opět zobrazeni. *„Ikonograficky je tedy výzdoba celé kaple pojata jako obraz církve, se zvláštním zdůrazněním významu českých zemských patronů, kteří se tu opakují dvakrát, a připočteme-li ještě dvě zachované malby na skle představující svatého Václava a Jiřího, pak je tu obraz svatého Václava dokonce třikrát.“*⁴⁹ Sochařskou část spojují Jiří Kaše s Janem Outratou s německým sochařstvím (například s norimberskou tvorbou), které přejímalo do své tvorby některé nizozemské progresivní prvky 15. století. Autoři hledají slohový původ maleb v okruhu porýnského malířství 60. let 15. století a dobu vzniku oltáře předpokládají před rokem

⁴⁵ K tomu níže KOVÁČ 1989, 289–299.

⁴⁶ HOMOLKA 1983, 359–489.

⁴⁷ Na stěnách chóru se nacházejí pouze čtyři čeští zemští patroni – umístění po dvojicích – vlevo sv. Zikmund a sv. Vojtěch, vpravo sv. Vít a sv. Václav. Sv. Cyril ani Metoděj v kapli umístění nejsou.

⁴⁸ KAŠE/OUTRATA/HELFFERT 1983.

⁴⁹ KAŠE/OUTRATA/HELFFERT 1983, 30.

1490.

K oltáři se v krátkosti vracejí Jaromír Homolka⁵⁰ a Jaroslav Pešina⁵¹ v Dějinách českého výtvarného umění I/2.

Recenze knihy Jiřího Kaše, Jana Jakuba Outraty a Zdeňka Helferta *Křivoklát* od Kláry Benešové z roku 1985,⁵² přináší nové názory k ikonografii ústřední scény oltáře. Článek také upozorňuje na dvojí dataci stavebních prací na Křivoklátě v umělecko – historické literatuře, z nichž jedna se opírá o nesprávně přečtený nápis na dveřích do Stříbrnice.

V roce 1989 vyšel v časopise *Umění* článek Petera Kováče,⁵³ který v souvislosti s pozdně gotickými sochami Boha Otce a Krista z Rabí pracuje i s centrálním výjevem ve skříni Křivoklátského oltáře – zabývá se ikonografií řezby. Domnívá se totiž, že se nejedná o scénu Korunování Panny Marie, ale o sv. Trojici s Pannou Marií.⁵⁴

Ve srovnávání sochařské části archy s jinými uměleckými díly na našem území stejně jako s díly z jiných oblastí pokračuje v práci *Pozdně gotické řezbářství v Praze a jeho sociální pozadí (1430–1526)* Jiří Fajt.⁵⁵ Upozorňuje (jako před ním již Jaromír Homolka) na stylovou podobnost řezeb z radního sálu Staroměstské radnice v Praze – sochy Panny Marie s dítětem a dvěma letícími anděly a sochy sv. Václava – s řezbami z Křivoklátského oltáře.

V roce 2002 publikuje Jiří Fajt článek opět k pozdně gotickému řezbářství do sborníku *Die Jagiellonen. Kunst und Kultur einer europäischen Dynastie an der Wende zur Neuzeit*.⁵⁶ Královskou kapli na Křivoklátě označuje za nejnádhernější umělecký počín vzniklý v českých zemích mimo Prahu, kde sochařství hraje význačnou roli a spolu s architekturou a malbou tvoří jednotný umělecký celek. Architektonický rozvrh kaple a její přestavbu přisuzuje Hansi Spiessovi. Začátek přestavby vidí někdy mezi 80. a 90. lety 15. století. Upozorňuje také na možný vzor pro křivoklátskou hradní kapli a to v kapli rezidence bavorského vévody Zikmunda, Vladislavova příbuzného, Blutenburgu nedaleko Mnichova, která byla přestavěna v letech 1488–1497.

Jiří Fajt odděluje autory řezbářské části archy od figurální výzdoby stěn v závěru

⁵⁰ HOMOLKA 1984, 535–566 .

⁵¹ PEŠINA 1984, 579–596 .

⁵² BENEŠOVSKÁ 1985a, 337–344.

⁵³ KOVÁČ 1989, 289–299.

⁵⁴ KOVÁČ 1989, 292.

⁵⁵ FAJT 1995.

kaple a v lodi. Poukazuje na vyšší kvalitu řezb oltáře, zvláště ústřední scény, ale přesto „...this wood carver cannot be appraised otherwise than as an experienced and skillful artisan.“ „...tento řezbář nemůže být posuzován jinak než jako zkušený a dovedný řemeslník.“ Mimo jiné pokládá i otázku, zda autorem byl Hans Scholler z Norimberku, stavitel, řezbář a malíř, doložený mezi lety 1490–1517 v králových službách a stejně jako ve své předchozí práci⁵⁷ upozorňuje na stylovou příbuznost řezb Křivoklátské archy a sochařské výzdoby radního sálu na Starém Městě. Díla podle něj nepochybně pochází ze stejné dílny.

Jan Royt zmiňuje v roce 2003 ve svém článku Deska s českými zemskými patrony z Národní galerie⁵⁸ Křivoklátskou archu jako blízkou paralelu k této desce. A to v postavách českých zemských patronů, kteří tvoří malířskou součást vnějších stran pohyblivých oltářních křídel a menších pevných křídel. Royt uvažuje o užším vztahu umělců, kteří obě díla vytvořili. Píše, že by mohlo jít dokonce i o tutéž dílnu.⁵⁹

Do sborníku z mezinárodní konference Die Länder der böhmischen Krone und ihre Nachbarn zur Zeit der Jagiellonenkönige publikovala Michaela Probst.⁶⁰ Ta se v něm věnuje Křivoklátskému oltáři – donaci Vladislava II. jako modelovému příkladu uměleckého přenosu v Evropě. Shrnuje zde starší literaturu, do jisté míry se shoduje s předchozími názory badatelů, že je dobře možné odvozovat stylovou orientaci soch oltáře z jihoněmecké oblasti, ale také uvažuje o Tyrolsku – o umělcích Michaelu Pacherovi a Hansi Klockerovi. U malířské části poukazuje na těžkosti ohledně autorství, a proto navrhuje nejprve blíže zjistit stylovou orientaci díla samotného. Hodnotí dosavadní názory na tuto problematiku obsaženou v literatuře a nabízí srovnání s Konradem Witzem.

V roce 2005 vyšel ve sborníku k příležitosti konference konané ve dnech 2. – 4. 10. 2003 k založení Ústavu dějin křesťanského umění KTF UK v Praze článek Jiřího Kuthana – Královský mecenát doby jagellonské v českých zemích – jeho charakter a středoevropský kontext.⁶¹ V něm se Jiří Kuthan vyjadřuje k časovému zařazení Křivoklátského oltáře jako královské donaci. Oltář byl vytvořen podle autora přímo pro panovníka a nemohl být, jak píše, dokončen v době okolo roku 1490, kam je vznik oltáře

⁵⁶ FAJT 2002, 251–262.

⁵⁷ Viz pozn. 55.

⁵⁸ ROYT 2005a, 237–246.

⁵⁹ ROYT 2005a, 238.

⁶⁰ PROBST 2004, 115–123.

⁶¹ KUTHAN 2005, 85–132. Znovu publikováno v: KUTHAN 2008, 511–556.

obvykle datován. Domnívá se, že oltář musí být mladší. Přestavby na Křivoklátě klade až do druhé poloviny 80. let 15. století a za touto pozdní stavební činností vidí nejistou situaci Vladislava II., kterou ovlivnilo především dlouhé a náročné soupeření s Matyášem Korvínem.

Jiří Kuthan upozorňuje na zájem Vladislava II. o zdůrazňování panovnické reprezentace a karlovského tradicionalismu v některých královských stavbách a uměleckých dílech. K nim řadí také palácovou kapli na Křivoklátě. O Křivoklátské kapli hovoří ale i v souvislosti s kvalitou uměleckých děl – „*Díla, která vznikla pro Vladislava Jagellonského, nepatřila vždy k tomu nejkvalitnějšímu, co bylo ve své době ve střední Evropě vytvářeno. Jako příklad tu lze vzpomenout hradní kapli na Křivoklátě – její sochařská výzdoba nepatří co do kvality k projevům prvotřídním.*“⁶²

Článek od Jana Royta o křivoklátské kapli z roku 2005⁶³ se věnuje především ideovému programu celé kaple. Tento sakrální prostor je především záležitostí státní reprezentace, kterou je nejen sochařská výzdoba stěn a závěru kaple v podobě dvanácti apoštolů a čtyř českých zemských patronů, ale také oltář – především centrální výjev archy. „*Námět Oslavy či Triumfu Nejsvětější Trojice, případně spojeného s mariánskou komponentou, patří k dynastickým námětům.*“⁶⁴ Současně se věnuje slohovým východiskům mistra, který vytvořil malířskou výzdobu oltáře a nabízí možná srovnání jednotlivých ikonografických scén s evropskými díly tohoto období.

Bakalářská práce Moniky Frencl na Masarykově univerzitě v Brně z roku 2008⁶⁵ se zabývá Křivoklátským oltářem především v otázce původnosti oltáře a mimo jiné také ornamentu cínovaných reliéfů na oltáři.

V roce 2008 byla v časopise *Technologia artis* publikována studie zaměřená na dílenské užití dekorativní techniky cínovaného reliéfu v pozdně gotickém deskovém malířství od Štěpánky Chlumské a Radky Šefců.⁶⁶ Tato práce hodnotila vztah mezi pozdně gotickými deskovými malbami Rakovnického, Rokycanského a Litoměřického oltáře na základě hypotetického dílenského východiska v dvorské dílně Mistra Křivoklátského oltáře. Studie odpovídá na otázky k vazbám oltářů mezi sebou, bohužel ale bez bližšího

⁶² KUTHAN 2008, 523–524.

⁶³ ROYT 2005b, 355–363.

⁶⁴ ROYT 2005b, 356.

⁶⁵ FRENCL 2008.

⁶⁶ CHLUMSKÁ/ŠEFCŮ 2008, 66–97.

srovnání k samotnému Křivoklátskému oltáři. Z něj totiž nebylo umožněno odebrat potřebné vzorky ke zkoumání, které nám mohlo říct mnoho podstatného.

Ve své disertační práci Praha a Nizozemí ve druhé polovině 15. století z roku 2009 se Křivoklátským oltářem zabývala v širším umělecko-historickém kontextu Jitka Vlčková.⁶⁷ Velmi pečlivě shrnula dosavadní literaturu, rozšířila otázky ohledně autorství oltáře a zařadila oltář do tvorby landshutské oblasti.

V roce 2010 vychází první díl Královského díla za Jiřího z Poděbrad a dynastie Jagellonců nazvaný Král a šlechta od Jiřího Kuthana.⁶⁸ Autor se v knize věnuje hradu Křivoklátu velmi podrobně. Na základě v textu knihy jmenovaných faktů se domnívá, že rozsáhlá přestavba hradu proběhla v 90. letech 15. století a v době následující a rozebírá jednotlivé stavební etapy přestavby. V části věnované hradní kapli opět popisně mluví o jejím architektonickém ztvárnění a vnitřním vybavení. Oltář kaple podle jeho slov „*stojí dodnes na svém původním místě.*“⁶⁹ Křivoklátský oltář vnímá ve spojitosti s královskou donací a podporuje ji slovy: „*Výjev spojující Nejsvětější Trojici s Pannou Marií (ve skříní oltářního nástavce) byl nepochybně vhodný pro hlavní oltář palácové kaple významného královského hradu.*“⁷⁰ Dále zmiňuje názory předchozích badatelů týkající se slohových východisek sochařských částí oltáře, které vztahují Křivoklátskou archu k Norimberku a umělci Hansi Schollerovi, ale dodává, že v žádném případě pro tuto domněnku není jistoty. Následně také oltář popisuje a předkládá opět na základě názorů badatelů, kteří se tímto tématem již zabývali, slohová východiska malířských částí oltáře.

Důležité závěry týkající se stavební koncepce hradní kaple přináší zase stavebně historický průzkum, prozatím jen v rukopisném vydání od Petra Macka.⁷¹

Nejnovější názory k umění za Jagellonců pak přináší v současnosti probíhající výstava Europa Jagellonica ve Středočeské galerii v Kutné Hoře, ke které byl vydán prozatím pouze průvodce výstavou⁷² a jejíž katalog se nyní připravuje. Změny, dotýkající se problematiky Křivoklátského oltáře, doznala v průvodci datace řezeb apoštolského cyklu a českých zemských patronů na stěnách křivoklátské hradní kaple.

⁶⁷ VLČKOVÁ 2009.

⁶⁸ KUTHAN 2010.

⁶⁹ KUTHAN 2010, 141.

⁷⁰ KUTHAN 2010, 143.

⁷¹ MACEK 2012.

⁷² FAJT (ed.) 2012.

III.

1. Oltářní archa hradní kaple na Křivoklátě

Křivoklátská archa je jedním z nejzachovalejších pozdně gotických oltářních retáblů u nás. Nachází se v interiéru hradní kaple na Křivoklátě, kde spolu s ním tvoří slohově jednotný celek. Jde o pětídílný křídlový oltář, jehož střed je složen ze skříně, kterou vyplňuje řezba s námětem Korunování Panny Marie Nejsvětější Trojicí [2]. Ke stranám archy jsou připojena dvě pohyblivá oltářní křídla s výjevy ze života Panny Marie na vnitřních stranách. Plochu obou křídel horizontálně rozděluje malířsky provedený rám, čímž vznikají na každém křídle dvě samostatné plochy pro malbu. Levé křídlo představuje v horní části námět Zvěstování Panny Marie a ve spodní části Obětování v chrámě. Pravé křídlo zase Narození Páně a Klanění tří králů. Vnější strany těchto pohyblivých křídel zobrazují na levé straně sv. Václava a napravo sv. Víta. Kromě tohoto páru pohyblivých křídel je součástí oltáře také pár křídel nepohyblivých, menších rozměrů. Vlevo je vyobrazen sv. Zikmund a na pravé straně sv. Vojtěch. Součástí oltáře je také oltářní nástavec [3], který tvoří postavy Ježíše Krista na středu s po straně stojícími dvěma anděly, kteří drží nástroje Kristova umučení. Každá z těchto figur stojí na podstavci pod baldachýnem zakončeným fiálou. Součástí oltáře je také predela opatřená řezbářskou a malířskou výzdobou. Celý oltářní nástavec je postavený na kamenném podstavci přeloženém dřevěnou profilovanou deskou a je umístěný v její zadní části.

1.1 Sochařská část archy

1.1.1 Skříň archy

Skříň archy o rozměrech 215 x 135 x 40 cm je vyplněna bohatou figurální a ornamentální řezbou. Centrální skupinu tvoří zleva řezby Krista, Panny Marie a Boha Otce (výška postav: 115 cm, 77 cm, 120 cm).⁷³ Nad nimi je umístěna holubice na zlatých paprscích, která symbolizuje Ducha svatého. Na každé straně holubice se vznáší jeden anděl. Boky skříně a strop zdobí architektonická řezba. Po stranách skříně to jsou gotické

⁷³ KOTRBA/PROCHÁZKA 1966–1967.

fiály (na každé straně vytvářejí dvojici fialových srostlic, které jsou postaveny na sobě), které vybíhají nad hlavy andělů, v horní části skříně bohatá řezba tří baldachýnů, které jsou tvořeny vždy dvojicí přetínajících se oblouků – ostrým draperiovým obloukem, z kterého vyrůstá kytka a dolů obráceným půlkruhovým obloukem, v ose přerušeno do prostoru vybíhajícím spojem. Tento druhý oblouk má na každém konci kytku, která se vždy mírně vytáčí směrem do středu oblouku.

Baldachýny jsou od sebe odděleny drobnými malými fiálami. Ty se opakují ve výplni oblouků spolu se seschlými lístky. Ve stejné rovině je při vrchní liště skříně umístěn úzký prořezaný ornamentální vlys. Stejný se opakuje na vnitřní straně skříně nad řezbami holubice a andělů.

Za baldachýny se, zdá se, nachází ještě druhá řada ornamentální řezby.

Každá figura z centrální skupiny je vyrobena ze samostatného kusu dřeva. Přesto bloky, ze kterých jsou jednotlivé postavy vyřezány, do sebe zapadají. Všechny postavy jsou štíhlé a protáhlé.

Panna Maria mezi Kristem a Bohem Otcem klečí. Je zobrazena z poloprofilu v natočení směrem na jih na svoji levou stranu. Hledí před sebe s otevřenou náručí. Je oblečena do spodních modrých šatů sepnutých v pase, kde se šaty silně řasí a do zlatého pláště, který je na prsou spojen páskou. Plášť je otevřený, částečně přehozený přes levou ruku a na pravé ruce dokonce přetočený tak, že je možné vidět jeho spodní stranu. Spadá jí až na zem, kde se opět silně řasí. Mariina tvář je oválná, s velkýma, mírně zešikmenýma očima mandlovitého tvaru, úzkým nosem, drobnou pusou a bradou s dolíčkem. Její zlaté vlasy jsou dlouhé a vlnité, na čele přitisknuté úzkou páskou. Koruna chybí. Mariiny vlasy spadají na záda a jen lehce překrývají ramena. Panna Marie má štíhlé dlouhé prsty, mírně pokrčené.

Ježíš Kristus sedí na trůně po pravé ruce Panny Marie. Z trůnu můžeme vidět pravou opěrku. Je prohnutá a zakončená zavřeným listem. Kristus hledí na Pannu Marii. Je oblečený do zlatého spodního šatu, který má na hrudi bohatě zřasený, v pase je sepnut páskem. Přes ramena má přehozený zlatý plášť, který je jemně přizvednutý ke krku a spojený na hrudi zlatou páskou. Schéma jeho pláště odpovídá schématu pláště u Panny Marie – na jeho levé straně je mírně přehozen přes paži a na pravé straně je lem pláště přehnutý tak, že je vidět modrá barva spodní strany pláště. Plášť má výrazné zřasení v oblasti klína a kotníků. Kristus drží v pravé ruce zlatou sféru, levou ruku drží nad hlavou

Panny Marie. Kristův obličej je oválný, s vysokým čelem, mandlovitým tvarem očí, dlouhým rovným nosem a plnými pootevřenými rty, mezi kterými jsou vidět zuby. Kristus má dlouhé vlnité černé vlasy a vousy. Vousy jsou rozděleny do dvou pramenů. Na hlavě Ježíš nese vysokou korunu z větvoví.

Bůh Otec trůní, stejně jako jeho Syn po boku Panny Marie, ale svůj pohled směřuje spíše před sebe než k Panně Marii. Také je oblečený do zlatých spodních šatů a pláště. Šaty jsou bohatě zřasené na hrudi a sepnuté v pase. Plášť má Bůh přehozený přes pravé rameno a paži, na kolenou se mu řasí levá polovina pláště. Zpod pláště vykukuje jeho levá špička střevíce. Opět drží zlatou sféru, ale v levé ruce a pravou ruku přibližuje k hlavě Panny Marie. Jeho ruka se jí téměř dotýká, je blíže než Kristova. Typika tváře se shoduje s Ježíšovou, pouze jeho vousy jsou delší a hustší, jejich barva, a také barva vlasů je našedlá. Bůh Otec nemá pootevřené rty, zuby zde nejsou vidět. Koruna je v tomto případě nepatrně zúžená.

Nad hlavou Panny Marie je umístěna holubice⁷⁴ na kotouči zlatých paprsků různé délky, které tvoří vždy malé skupinky po třech, čtyřech či pěti paprscích. Holubice má rozevřená křídla, je nakloněna tak, že je možné vidět celé její břicho, ocas a pařáty.

Vlevo za hlavou Ježíše Krista, ve stejné výšce s holubicí, se vznáší postava anděla. Je výrazně drobnějšího měřítka (45 cm).⁷⁵ Letící anděl se zlatými křídly je představen z frontálního pohledu, nohy má pokrčené. Je oblečený do modrého bohatě řaseného spodního šatu, v pase podkasaného. Přes něj má přehozen zlatý plášť sepnutý na prsou stuhou. Draperie pláště kopíruje tělo, stáčí se směrem dozadu za pokrčenýma nohama. Hlava anděla je spíše kulatá, má výrazné oči, úzký nos a drobná našpulená ústa a bradu s dolíčkem. Vlasy anděla jsou vlnité a krátké. Ruce má pokrčené před tělem, pravděpodobně v nich něco držel.

Druhý anděl napravo je vyobrazen z profilu, hlavu natáčí k divákovi. Křídla má roztažena, pravou nohu pokrčenou, levou v pokleku. Ruce drží před sebou (zřejmě v nich také něco nesl). Anděl má na sobě spodní šat, ze kterého je vidět pouze malá část u krku, přes něj je oblečen do vrchního šatu s dlouhými rukávy a širokými lemy. Šat je bohatě zřasen především v oblasti kotníků, kde tvoří široký záhyb. V obličejí odpovídá druhému andělovi, dojem větší buclatosti vytváří mírné zaklonění hlavy. Rozdíl tvoří pouze vlasy, které jsou zde delší, spadají až na krk.

⁷⁴ Holubice již není původní. KOTRBA/PROCHÁZKA 1966–1967; KOTRBA/PROCHÁZKA 1967.

Skříň oltáře je navíc ozdobena ze tří stran úzkými pruhy plastického ornamentu tvořeného seschlými listy. Řezba oltářní skříňe je kompozičně vyvážená a také uzavřená. Skupinu s Pannou Marií vyrovnávají ve vrcholu skříňe architektonicky bohaté baldachýny. Prostor z boků výrazně uzavírají fialové srostlice. V barevnosti převládá zlatá barva s modrými doplňky. Postavy jsou protáhlé, štíhlé a lehce strnulé. Oválné tváře mají charakteristické oči mandlovitého tvaru, jejichž vnější koutky mírně klesají. Draperie je bohatě zřasena především na spodních šatech postav, kde tvoří hlavně vertikální sklady. Na plášti pak můžeme často vidět schematicky utvářené sklady látky, které by se daly přirovnat ke vzhledu zmačkaného papíru. Látka tvoří ostré, krátké a blízko u sebe položené vrásky.

1.1.2 Oltářní nástavec

Oltářní nástavec tvoří tři architektonické baldachýny, pod kterými jsou umístěny postavy Krista uprostřed a dvou andělů po jeho bocích. Řezba nástavce má šířku 230 cm, výška středního baldachýnu s Kristem měří 318 cm (bolestný Kristus 95 cm), boční baldachýny s anděly 280 cm (anděl s kopím 67 cm, anděl s trnovou korunou 63 cm).⁷⁶ Postavy stojí na polygonální desce, která se směrem dolů zužuje. Tento tvar je opleten řezbou z listoví, které původní tvar zakrývá. Při patě se splétají suché větve. Po stranách postav se zvedají vždy dvě a za nimi jedna subtilní podpora, na kterých jsou posazeny baldachýny. U postavy Krista jsou vztyčeny fiály, andělé mají tordované podpěry. Baldachýny jsou velmi bohatě prořezané, tvořené architektonickou stříškou, ze které vyrůstá fiála s kraby, zakončená kytkou. Mezi baldachýny se proplétají samostatné pruty fiál. Šířku nástavce ohraničují dva drobné sloupky s fiálami na vrcholu.

Bolestný Kristus (95 cm)⁷⁷ stojí v kontrastu, s pravou nohou vpředu, pravou rukou si sahá do rány na hrudi a levou má pokrčenou, dlaní otevřenou k divákovi. Je zobrazen z en face, hledí před sebe a mírně dolů. Na sobě má bederní roušku, na pravé noze zavázanou, jejíž cípy se dynamickým pohybem vznášejí každý na jedné straně. Látka je zlato – modrá. Typickou tvář opěť odpovídá postavám v centrální skříni oltáře. I zde má

⁷⁵ KOTRBA/PROCHÁZKA 1966–1967.

⁷⁶ KOTRBA/PROCHÁZKA 1966–1967.

⁷⁷ KOTRBA/PROCHÁZKA 1966–1967.

Kristus pootevřená ústa, mezi kterými vidíme zuby. Vlasy a vousy jsou černé, pravý pramen vlasů mu spadá dopředu na rameno.

Levý anděl (67 cm)⁷⁸ je mírně natočen do středu oltáře směrem ke Kristovi kam směřuje svůj pohled. Na sobě má spodní zlatý šat vyvýšený u krku, nabíraný na hrudi a v pase přepásaný. Pravé koleno je pokrčené a předsunuté před sebe. Šaty se řasí u kotníků. V rukách drží nástroje Kristova umučení – v pravé ruce kopí, v levé dva hřeby. Na každé straně je vidět jedno křídlo. Křídla jsou téměř stejně veliká jako sám anděl. Typ obličej se opakuje. Odpovídá pravému andělovi ze skříně archy.

Anděl stojící napravo (63 cm)⁷⁹ je natočen směrem do kaple. Dívá se před sebe mírně nahoru. Je oblečený stejně jako anděl po jeho pravici. Pravou rukou se přidržuje sloupu, u kterého byl Ježíš bičován, na levé paži má trnovou korunu.

Postavy Bolestného Krista a andělů působí i přes dané podmínky v prostoru přirozeně. Řeč těla je zde živá a přesvědčivá. Kristova rouška opticky vyvažuje jeho poměrově k tělu větší hlavu. Draperie u všech figur vždy kopíruje směr látky, čímž vytvářejí harmonický dojem. V barvě stejně jako na řezbách skříně, převažuje zlatá.

Figury z nástavce odpovídají stejné ruce umělce, který vytvořil i sochařskou výzdobu skříně, tudíž se zde opakují stejné charakteristické znaky – mandlovité oči, lehce zešíkmené vnější koutky očí.

1.2 Malířská část archy

1.2.1 Křídla archy

Křídla archy tvoří dva páry pohyblivých a dva páry pevných křídel z lipového dřeva.⁸⁰ Jejich vnitřní rozměry jsou 202 x 52 cm a 202 x 29 cm.⁸¹ Malba je provedena temperou na dřevě.

⁷⁸ KOTRBA/PROCHÁZKA 1966–1967.

⁷⁹ KOTRBA/PROCHÁZKA 1966–1967.

⁸⁰ CECHNER 1911, 94. Ani restaurátorská zpráva neudává původ dřeva, jde o jedinou zmínku v odborné literatuře.

⁸¹ Jde o rozměry malovaných částí křídel (v případě vnitřních křídel počítáno včetně plastické výzdoby v horní části křídel, která zasahuje do malby). Vnější rozměry: cca 215 x 70 a 215 x 47 cm.

Pohyblivá křídla – vnitřní strany

Na vnitřní straně pohyblivých křídel se nachází čtyři výjevy z Mariina života – vlevo nahoře Zvěstování Panně Marii, vpravo nahoře Narození Páně, vpravo dole Klanění tří králů a vlevo dole Obětování v chrámu. Obě křídla jsou opatřena bohatě plasticky řezaným rámem. V horní části je stejná aplikace ze dřeva, zasahující částečně do horních výjevů.

První obraz Mariina života zobrazuje Zvěstování Panně Marii [4]. Centrem tohoto výjevu je klečící Panna Maria na pravé straně a anděl, který k ní přichází zleva. Scéna je umístěna do prostého interiéru s valenou klenbou, s krbem na středu a dvěma okny po obou stranách. Levým oknem se otevírá pohled na město, které je zde reprezentováno dvěma měšťanskými domy. Obraz je složen ze tří plánů – v prvním plánu se nachází anděl s Pannou Marií a truhlou po pravé straně Marie. Klečící Maria je otočena k divákovi, hlavu naklání k pravému rameni a hledí k zemi. Pravou ruku si tiskne k hrudi, před břichem v levé ruce drží rozečtenou knihu. Je oblečena do modrého šatu, přes ramena má přehozen modrý plášť stejného odstínu, plášť je otevřený a spolu s šaty spadá v ostře lomených kaskádách na zem. Spod Mariiných šatů vykukuje roh polštáře, na kterém Maria klečí. Pod ním je vidět ještě červený koberec. Maria má svatozář. Její vlasy jsou světle hnědé, zvlněné prameny jí volně spadají po obou stranách pláště. Jsou bez jakékoli ozdoby. Mariina hlava je vejcového tvaru. Oči jsou výrazné, nos, ústa a brada drobné. Maria má vysoké čelo. Anděl, který přistupuje zleva k Marii je zobrazen z poloprofilu, nohy má pokrčené, pravou ruku pozvedá k Marii – palec, ukazováček a prostředníček jsou zdvižené. V levé ruce drží hůlku, nad kterou směrem k Panně Marii letí holubice. Anděl je oblečený do dlouhého, olivového v pase přepásaného a našaseného roucha. Přes něj má přehozený červený plášť se vzorem, sepnutý na prsou sponou. Sejně jako Maria má i on drobný obličej a zvlněné rozpuštěné vlasy spadající mu na ramena. Poslední prvek v prvním obrazovém plánu je vyřezávaná truhla či skříň nebo čtecí pult opatřený vzorovaným přehozem, umístěný napravo od Panny Marie. Ve druhém plánu je zadní část místnosti, kterou tvoří na středu obrazu vysoký krb a po stranách dva prosté okenní otvory. Levým oknem je vidět do třetího obrazového plánu, do ulice města. Jde o dva měšťanské domy, levý se sedlovou střešou, pravý s cimbuřím.

Druhý výjev představuje Narození Páně [5] a je umístěn do prostého domu s

doškovou střechem. V prvním obrazovém plánu se nachází Panna Maria nalevo, zabírající celou levou polovinu obrazu a sv. Josef s Ježíškem a třemi anděly na pravé straně. Panna Maria klečí před dřevěným korýtkem, ve kterém leží na kusu látky nahý Ježíšek. Maria je opět namalována v modrých šatech s modrým otevřeným pláštěm spadajícím na zem, který nalevo od Marie tvoří jakýsi samostatný kaligrafický prvek, jenž vyplňuje celý roh obrazu. Panna Maria má sepjaté ruce, hlavu naklání k levému rameni směrem k dítěti, na které se dívá. Typika tváře odpovídá předchozímu námětu. Maria má svatozář a zvlněné vlasy jí volně spadají na ramena a podél pláště do pasu. Na pravé části obrazu, ale blíže ke středu leží malý Ježíšek v dřevěném korýtku či žlabu nebo truhle. Pod sebou má kus látky, nožičky má překřížené, levé chodidlo pozvedá směrem k divákovi, ruce má podél těla. Hlava Ježíška je oválná, má výrazné oči a pusy, drobný nosík a bradu. Jeho pohled je neurčitý, dívá se na stranu, kde klečí sv. Josef. V obraze nad Ježíškem se nachází postavy tří andělů. Jeden z nich se opírá o hranu korýtku a pravou rukou sahá do jeho vnitřního prostoru s Ježíškem. Za tímto andělem klečí druzí dva andělé, kteří v rukách drží nápisovou pásku a hledí na ní. Levý anděl má zdvižená křídla. Napravo od nich je sv. Josef, který stejně jako Panna Maria klečí před Ježíškem a dívá se na něj. Je oblečen do hnědého spodního šatu, který z velké většiny překrývá dlouhý hnědý plášť s kapucí, sepnutý u krku. V levé ruce v úrovni pasu drží svíčku. Pravou ruku drží před hrudí v pozdravném gestu. Hlavu naklání směrem k Ježíškovi, má šedé vlasy a bradku, vysoké vrásčité čelo. Oči, nos a ústa jsou v poměru. V druhém obrazovém plánu je opět zadní strana místnosti tvořená jednoduše provedeným půlkruhovým oknem s ústupkem a na středu a pravé straně půlkruhově zakončené dveřní otvory. Ve třetím plánu se nachází stáj s oslem a dobytčetem. Tento výjev je namalován v průhledu dveřního otvoru v ose obrazu. Dobytče leží blíž k divákovi, za ním je vidět stojící osel, který ukusuje ze žebřin seno. Čtvrtý plán je zde reprezentován dvěma pohledy do krajiny a jedním do ulice města. Do ulice města je vidět pravým portálem. Pohled ukazuje dva měšťanské domy a dvě postavy stojící na ulici.

Třetí výjev z Mariina života představuje obraz Klanění tří králů [6]. Tento výjev je umístěn do interiéru domu s trémovým stropem a doškovou střechem, který není v zadní části uzavřen stěnou, takže zde vzniká průhled do krajiny. Středem výjevu v prvním plánu je Madona se třemi králi. Ve druhém plánu se nachází sv. Josef a ve třetím plánu otevřená krajina. Panna Maria v prvním plánu sedí na levé straně obrazu a na klíně drží malého

Krista. Je oblečena do modrého šatu a modrého pláště, jehož strany má složeny v klíně. Hlavu naklání směrem k levému rameni, směrem ke třem králům. Opět je zde vyobrazena jako mladá žena s rozpuštěnými vlasy, na hlavě má svatozář. Levou ruku má pozvednutou v pozdravném gestu, pravou rukou drží na klíně Ježíška. Ježíšek svým vzhledem odpovídá předchozímu výjevu s Narozením Páně. Je zde zobrazený jako živé dítě, jeho tělo není statické, levou ruku pozvedá směrem ke králi, který klečí těsně před ním. Levou nožičku přizvedá tak, že ukazuje chodidlo. Má svatozář. Král, který k Madoně stojí nejbližší, klečí před ní a pozvedá směrem k Madoně zlatý kalich. Je oblečen do cihlově červeného spodního šatu s vloženými, světle krémovými volnými rukávy. Jeho šat je v pase přepásaný a podkasaný. Těsně před ním leží jeho klobouk. Za ním stojí druhý z králů tmavé pleti. Je oblečen do krátkého zlatavého šatu, lemovaného kožešinou a v pase staženého dlouhým bledě modrým šátkem, který přidržuje levou rukou. Na sobě má bílé přiléhavé nohavice a vysoké červené boty. Král je ozdoben náušnicí a náhrdelníkem. V pravé ruce drží zlatou pyxidu. Nalevo od něj stojí třetí král oblečený do zlatého šatu, přes který má přehozený modrý plášť. V rukou drží zlatou skříňku, kterou otevírá pravou rukou. Za Pannou Marií stojí sv. Josef v červeném šatě s červeným pláštěm sepnutým u krku. Hlavu naklání k levému rameni a hledí směrem ke zlaté skříňce v rukou třetího z králů. Levou rukou se opírá o dřevěnou hůl. Ve třetím plánu je vidět krajina, kterou tvoří skála s ve středu shluky keřů a dřevěnými ohradami po stranách.

Čtvrtý, poslední zde reprezentovaný obraz z Mariina života zpřítomňuje výjev Obětování v chrámě [7] umístěný do sakrálního prostoru, který je zaklenut křížovou žebrovou klenbou. První plán obrazu vyplňují všechny postavy tohoto výjevu, jde o Pannu Marii nalevo, za kterou stojí postava sv. Josefa a malý Kristus sedící na oltáři, kterého přidržuje kněz. Za knězem stojí dvojice mladých mužů čtoucích nebo zpívajících z knihy, kterou společně drží před sebou. Ve druhém obrazovém plánu se nachází oltářní nástavec a tři okna – uprostřed a po obou stranách místnosti. Panna Maria je zobrazena v modrém šatě s modrým pláštěm, který zároveň tvoří součást jejího pokrytí hlavy, na krku je vidět část zavítí z bílého plátna, na hlavě má svatozář. Maria vztahuje ruce před sebe, směrem k Ježíškovi, pravou nohou nakračuje směrem k němu tak, že spod šatů je možné vidět její střevis. Nakračuje na oltářní stupeň, na kterém stojí kněz. Ten je oblečen do bohatě zdobeného roucha se spodním bílým šatem. Levou rukou drží látku, na které nahý Ježíšek sedí, pravou rukou ho přidržuje v podpaží. Ježíšek sedí rozkročený, nožičky má pokrčené a

pravou rukou se opírá o pravé koleno, levou se dotýká kněze. Na hlavě má svatozář. Za Pannou Marií stojí sv. Josef. Ten je oblečen stejně jako na předchozích obrazech, do červeného spodního šatu, přes který má přehozen plášť stejné barvy sepjatý u krku. V rukách drží košíček s holoubaty. Za knězem úplně napravo stojí dva mladíci v dlouhých šatech s pláští. Oba se dívají do otevřené knihy, kterou drží v rukách. Chlapec napravo přidržuje knihu levou rukou a pravou posunuje po textu v otevřené knize, druhý mladík naklání hlavu, aby do knihy dobře viděl, pravou rukou knihu drží a levou ukazuje na text. V druhém obrazovém plánu na oltáři stojí otevřený oltářní triptych s výjevem Obětování Izáka a Mojžíšem a Áronem na oltářních křídlech.⁸² Za oltářním nástavcem se nachází půlkruhově zakončené okno s kružbou. Po stranách interiéru jsou další dvě okna, také půlkruhově zakončené, ale bez kružbov. Mezi okny a oltářem probíhají uzounké sloupky zakončené drobnými hlavicemi, na které dosedají klenební žebra.

Pro umělce, který vytvořil výjevy z Mariina života je charakteristický smysl pro detail, užití výraznějších barev, které jsou ale mírně tlumené bílou barvou.

Malířský styl tohoto mistra se vyznačuje více malířským než kresebným pojetím, užívá jemných přechodů barev (výjimkou je draperie klečícího krále ve scéně Klanění). Kresba doplňuje malbu o detaily – jemnými tahy štětce jsou prokresleny jednotlivé vlasy postav, vrásky na čele, drobný dekor na zlatých předmětech (Klanění) nebo zlatém oltáři (Obětování) a stébla slámy v Narození či tkaninu, ve které drží kněz malého Krista (Obětování). Pro vlasy a slámu je užito bílých či světlých tahů, na zlatém či bílém pozadí naopak černých či tmavých linek.

Malíř pracuje s omezeným počtem barevných tónů. Nejčastější barvou je sytá výrazná modř, mírně utlumená příměsí bílé, která je určena na šaty Panny Marie. Stejný odstín modré ale můžeme také najít na šatech jednoho ze zpívajících chlapců ve výjevu Obětování a na plášti jednoho z králů v Klanění. Druhou hlavní barvou je sytě červená barva opět s příměsí bílé, která je stejně jako modrá barvou hlavních postav – v tomto případě sv. Josefa. Dalšími barvami jsou růžovo-červená, cihlově-hnědá, hnědá, šedá, bílá, zlatá. Pozadí všech scén je zlaté.

Figury jsou subtilní, s úměrně velkými hlavami, které mají vejcovitý tvar. V obličejích je nejvýraznější vysoké a široké čelo a velká oční víčka, naproti tomu nos je dlouhý, úzký a ústa jsou drobná.

⁸² ROYT 2005b, 358.

Tváře postav jsou individualizované. Přesto ale u mužských hlav, mezi kterými pouze můžeme rozlišovat, shledáváme některé společné znaky. Jsou to stejně provedené oči s výrazným horním víčkem a ústa, jejichž koutky znatelně klesají dolů. Výjimku tvoří pouze hlava anděla, jehož tvář má jemnější rysy, což ale pravděpodobně vychází z podstaty chápání anděla jako božské bytosti. Proto je jeho tvář svou jemností podobná ženské tváři (včetně světlého inkarnátu). Mužské tváře se dají rozdělit do tří typů – k prvnímu typu patří svatý Josef ze scén Narození a Klanění, králové Kašpar a Melichar a kněz – Simeon. Vyznačují se ostrými rysy. Druhým typem je svatý Josef ve scéně Obětování a zpívající chlapci. Třetí typ představuje třetí král z Klanění – Baltazar.

Proti křehkosti figur je postavena nepřiměřeně veliká a záhybově bohatá, ale schematická draperie postav, která působí až kaligrafickým dojem. Citlivě je zpracována na postavě anděla, který zvěstuje Panně Marii.⁸³ Draperie Panny Marie, sv. Josefa (ve všech výjevech) a klečícího krále je výrazně schematičtější a ve skladech nepřírozenější. Je tvořena svislým zřasením spodních šatů v přední části těla a pláštěm, který je u Panny Marie vždy otevřený, spadající na zem. Plášť se jí ve většině případů řasí již v úrovni lokte, kde si ho Maria přidržuje. Řasy pláště jsou tvořeny ostrými záhyby – některé v podobě klínů. Sklady látky se natáčí do všech stran. Kromě scény Obětování jsou ve všech výjevech draperie postav zakončeny hladkými oblouky. Ve všech scénách dopadá světlo zprava, v soulase s osvětlením kaple. Stíny postav nejsou příliš ostré.

Všechny scény jsou kompozičně vyvážené. Postavy v nich jsou velmi citlivě zasazeny do interiérů, kde zaujímají vždy první a případně i druhý plán v rozvržení obrazu. Kompoziční schéma architektury se ve všech výjevech opakuje. Vždy jí tvoří tři okenní nebo dveřní otvory. Těmi se otevírá průhled do ulice města nebo do krajiny. Vyjma scény Zvěstování se všechny interiéry sbíhají do středového úběžníku. Okna i dveře jsou převážně zakončeny stlačeným obloukem.

Městská i venkovská krajina má přirozeně vysoký horizont. Měšťanské domy jsou vícepatrové, vždy jeden se sedlovou a druhý s pultovou střechou. V krajině se opakují keřovité stromy a úzká klikatící se cestička.

⁸³ Předpokládám, že kvalitněji provedené rozložení draperie souvisí s možným přenosem ikonografického

Pohyblivá křídla – vnější strany

Na vnějších stranách pohyblivých křídel jsou namalovány postavy českých zemských patronů – vlevo sv. Václava a vpravo sv. Víta [8].

Postava sv. Václava vyplňuje téměř beze zbytku plochu oltářního křídla (na šířku jí dokonce nepostačuje) vymezeného cca 10 cm zkoseným (zkosení je natřeno bílou barvou) rámem červené barvy s šablonovitým zlaceným rostlinným vzorem. Prostor, do kterého je sv. Václav umístěn, je tvořen dvěma barevnými plochami – spodní šedá plocha, na které světec stojí, reflektuje postavu světce v podobě vrženého stínu, který se již ale na modré ploše pozadí neobjevuje. Začíná v úrovni kolen a je vymalována všude stejným odstínem modré. Sv. Václav má na sobě zbroj. Pod brokátovým kabátcem lemovaným kožešinou je vidět připnutá plátová ochrana nohou, která z velké části zakrývá červené nohavice. Kabátec je hnědé barvy. Sv. Václav má přes ramena přehozený dlouhý modrý plášť, pravděpodobně podšitý kožešinou. Plášť je svázan na tkanici na pravé straně světce. Na hlavě má sv. Václav knížecí korunu – čapku s hnědým sametem, vykládanou drahokamy. Okolo hlavy mu září svatozář provedená ve tvaru kruhu se zvýrazněnou konturou, pravděpodobně jde o vržený stín. Světec má k pasu připnutou dýku nebo krátký meč, v levé ruce drží praporec s orlicí a pravou rukou se opírá o štít s orlicí.

Obličej světce je vejcovitého tvaru, ostře řezaných rysů (až propadlé tváře), s dlouhými hnědými zvlněnými vlasy a vousy. Sv. Václav má pevně stisknuté rty, rovný nos a daleko od sebe posazené kočičí oči. Pohled upírá před sebe, mírně nahoru. Barva pleti je narůžovělá, v oblasti nosu do červena.

Postava sv. Víta se nachází na protější pravé straně vnějšího pohyblivého křídla. Je umístěna do stejně utvářeného prostoru s modrozeleným pozadím a šedou zemí. Rám křídla odpovídá již výše popsanému rámu se sv. Václavem. Sv. Vít se natáčí směrem ke středu oltáře, ke sv. Václavovi. Světec je oblečen do tříčtvrtečního hnědého brokátového kabátu lemovaného kožešinou, pod kterým má olivově zelené punčochy s černými nízkými botami s hnědým lemem. Přes kabát má přehozený červený plášť sepnutý u krku a opatřený hermelínem. Sv. Vít drží v pravé ruce zelenou palmovou ratolest, v levé zlaté říšské jablko. Na hlavě má stejnou knížecí čapku opatřenou drahokamy jako sv. Václav, liší

typu z díla Rogiera van der Weyden [15].

se pouze barvou – čapka je červená, ve stejném tónu jako světcův plášť. Za hlavou má světec svatozář.

Vejcovitý tvar hlavy nalezneme i u sv. Víta. Jeho obličej je mladistvý, bez vousů, vlasy jsou dlouhé plavé a zvlněné. Kočičí oči upírá světec před sebe a mírně nahoru, pohled je zasněný, nos je dlouhý a rovný, ústa drobná. Pleť je v obličejí velmi světlá, pouze okolo nosu je narůžovělá. Výraznější je pouze světcův ohryzek. Nápadné je také anatomicky chybné napojení hlavy na krk. Hlava je mírně předsunuta.

Pevná křídla

Pevná křídla menších rozměrů (202 x 29 cm) jsou připojena k oltářní skříni přibližně v polovině její hloubky. Výmalba pevných křídel je provedena pouze v přední části. Na levém křídle je sv. Zikmund a na pravém sv. Vojtěch [8]. Desky, na kterých jsou světci namalováni, jsou opatřeny plastickým červeným rámem s tištěným zlatým rostlinným vzorem, zkosení rámu je bílé. Postavy se nacházejí ve středu téměř o polovinu zúžených křídel se stejnou výškou, jakou mají pohyblivá oltářní křídla. Jejich rozměry jsou proto výrazně zmenšeny, čímž vznikají větší plochy pozadí nad a pod nimi.

Sv. Zikmund je vyobrazen ve třičtvrtěním profilu ve směru do středu oltáře. Stojí na polygonálním šedém stupínku, na který jeho nohy vrhají ostrý krátký stín. Pozadí je modré jako u ostatních světců zavřeného oltáře. Sv. Zikmund je oblečen do zlatého šatu s kožešinovým lemem na rukávech, který má přepásaný v pase. Přes něj má přehozený červený plášť podšitý kožešinou s kožešinovým límcem. Plášť zlatý šat pod ním odhaluje jen velmi málo, a to v oblasti hrudníku. Světec si totiž plášť přidržuje u těla pravou rukou, ve které drží žezlo a stejně tak levou rukou, v níž má říšské jablko. Obě ruce má přibližně ve výšce pasu. Zpod pláště jsou vidět tmavé punčochy. Žezlo a jablko doplňuje královská koruna na světcově hlavě. Za hlavou má svatozář. Obličej je velmi podobný obličejí sv. Václava. Světec má přísný pohled, rovný nos a pevně stisknutá ústa. Sv. Zikmund má dlouhé hnědé vlasy i vousy. Vousy se mu na bradě rozdvoují.

Pravé pevné křídlo představuje postava sv. Vojtěcha, který stejně jako sv. Zikmund stojí na polygonálním stupni s modrým pozadím. Světec je oblečen do biskupského roucha.

Přes bílý šat (alba) spadající až na zem, kde tvoří mírné záhyby má sepnutý zelený plášť (pluviál). Ten je opatřený zlatou, nakoso položenou sponou a zlatými lemy. U krku se plášť lehce zvedá. Spodní strana pláště je tmavé barvy. Světec má na ruku biskupské rukavice šedé barvy. V pravé ruce drží biskupskou berlu a v levé otevřenou knihu. Jeho obličej tvarem odpovídá ostatním světcům na oltáři, je bezvousý, s krátkými šedými vlasy, které částečně vykukují zpod mitry. Sv. Vojtěch má daleko od sebe posazené oči, které se dívají mírně před sebe. Jeho nos je dlouhý a lehce zahnutý, pod ním vidíme drobná ústa a výraznou bradu. Inkarnát je růžovo červený v obličejí, na krku je spíše do bíla.

Malířské pojetí postav českých zemských patronů se velmi blíží tomu, co můžeme vidět na výjevech z vnitřních stran křídel. Rozdíl je patrný pouze v některých rysech obličejí – například na očích. Oči patronů jsou užší s dokonaleji prokreslenými zorničkami. Na druhou stranu, při srovnání hlavy sv. Víta a zvěstujícího anděla je shoda naopak velmi výrazná. A to i ve způsobu výstavby těla (stejně nepravdivé usazení hlavy na krk). Stejně tak řasení látky odpovídá výjevům ze života Panny Marie. Dokladem pro to jsou na některých místech stejně provedené záhyby ve tvaru klínků. Barevnost je také téměř shodná. Výjimku tvoří modrá barva pláště sv. Václava a oblečení Panny Marie. U sv. Václava je modrá barva přeci jen tmavší a jiného tónu.

Prostor v obrazech je komponován za pomoci polygonálních podstavců u postav sv. Zikmunda a sv. Vojtěcha a vytvořením šedé země výrazně odlišené od pozadí u sv. Václava a sv. Vojtěcha.

Vzhledem k výše popsaným společným znakům bych se spíše klonila k názoru, že postavy českých zemských patronů byly provedeny rukou stejného umělce, který vytvořil výjevy ze života Panny Marie. Účast pomocníka ale nelze vyloučit.

1.2.2 Predela

Predela nesoucí oltář je na obou stranách čtvrtkruhově vybrána. Zužuje se směrem dolů. Šířka predely je shodná se skříní oltáře – 230 cm a výška je 47 či 48 cm. Zepředu je opatřena zlatou plastickou ornamentální řezbou – do sebe vpisované kruhy a půlkruhy, s vloženými sférickými trojúhelníky a čtyřúhelníky. Boky a zadní strana predely jsou

malované en grisaille – v nazelenalém tónu. Na bocích jsou to postavy sv. Václava a Víta, na zadní straně postavy letících andělů s nástroji Kristova umučení.

Sv. Václav [9] na levé straně predely je vyobrazen stojící, pod pláštěm můžeme vidět zbroj – hrudní plát a ochranu rukou a nohou. Plášť má přehozený přes ramena a nařasený tak, že zakrývá velkou část těla. V pravé ruce drží Václav praporec s orlicí, levou rukou se opírá o štít. Na hlavě má knížecí čapku. Hlava je vejcovitého tvaru, s dlouhými vlasy a do dvou pramenů rozdělenými vousy.

Sv. Vít [10] na pravém boku také stojí, je oblečený do spodního šatu, přes který má přehozený plášť tak, že levá strana pláště je vedena přes tělo na jeho pravou stranu, kde ho světec přidržuje pravou rukou. V té drží říšské jablko, v levé ruce palmovou ratolest. Hlava nebyla pro špatný stav v roce 1966–1967 restaurována.⁸⁴

Pravý anděl [11] – při pohledu na zadní stranu archy – je znázorněn jako letící. V rukách drží kopí, na které je nabodnuta houba, spolu s ní drží také trnovou korunu. Jeho spodní šat a plášť jsou bohatě řaseny.

Druhý anděl [12] má stejnou kompozici, jen zrcadlově obrácenou. V rukách drží nástroje Kristova umučení – v pravé ruce kopí, v levé ruce hřeby.

Oba světci jsou do jisté míry kopiemi svých větších jmenovců na vnějších stranách křídel oltáře – co se týče základní kompozice figur a jejich atributů, ale na látce ubývá skladů a sklady jsou pozvolnější, méně ostře zalamované.

Andělé svým vzhledem více odpovídají andělům s nástroji Kristova umučení v nástavci než ve skříni oltáře. Stejný šat a křídla, pouze draperie pod pasem je na predele abstraktnější a nekopíruje tělo. Také vlasy malovaných andělů se odlišují – svojí délkou, jsou kratší.

Malířem by zde mohl být stejný umělec, který vytvořil malířskou výzdobu oltáře.

1.3 Konstrukce skříně

Archa je složena z dvojitých desek, mezi kterými je hluchý prostor. V zásadě jde o dvojitou skříň. Desky zadní strany jsou k sobě nadoraz přiloženy a jejich spoje jsou kryty

⁸⁴ KOTRBA/PROCHÁZKA 1966–1967.

lištami. V roce 1967 proběhla druhá etapa restaurování Křivoklátské archy,⁸⁵ při které byla skříň oltáře konstrukčně zpevněna novými kusy dřeva.

Křídla jsou opatřena původními závěsy, upevněné kovanými hřebíky.⁸⁶

1.4 Menza

Oltářní deska s bohatým profilem je vyrobena ze dřeva, s rozměry 117 x 168 x 24 cm.⁸⁷ Podstavec tvoří kamenný hranol bez trnože.

⁸⁵ KOTRBA/PROCHÁZKA 1966–1967.

⁸⁶ KOTRBA/PROCHÁZKA 1966–1967.

2. Stavební etapy horního hradu za Jagellonců (1471–1526)

2.1 Názorové rozdíly ke stavebním etapám

Křivoklátská archa je součástí pozdně gotického prostoru hradní kaple, která tvoří slohově jednotný prostor. Z dosavadního bádání se zdá, že archa byla vždy součástí hradní kaple. Je proto důležité, pro časové zařazení archy, zabývat se také celou pozdně gotickou přestavbou hradu za Vladislava a Ludvíka Jagellonského.

Tato pozdně gotická přestavba je stále předmětem diskuze. Dosavadní názory se od sebe výrazně odlišují. Počátek přestavby se tak pohybuje mezi 70. lety 15. století a koncem 80. let 15. století.

Starší literatura se přiklání k celkově mladšímu časovému rozpětí stavebních prací, které ale bylo zčásti dáno nepřesným čtením datačního zdroje, kterým jsou kované dveře do tzv. Stříbrnice jižního křídla horního hradu a také datem opsaným z farní pamětní knihy, které mělo určit časový mezník pro dokončení kaple.⁸⁸

K tomuto názoru patří především práce Dobroslavy Menclové.⁸⁹ V nich autorka rozděluje pozdně gotickou přestavbu Křivoklátska do tří stavebních etap a předpokládá působení tří stavebních hutí – dvou vycházejících z tradice domácí tvorby a třetí z česko – saské oblasti Krušnohoří. Do první stavební periody – do 2. poloviny 80. a počátku 90. let 15. století zařazuje stavbu nového purkrabství (také tzv. hejtmanský dům) při jižní hradební zdi v předhradí, kde se v 1. patře domu zachovala kamenná deska s nápisem tesaným latinskými kapitálami,⁹⁰ Zde se uvádí rok 1493 a král Vladislav jako fundátor. Menclová se domnívala, že nové purkrabství sloužilo k obývání králi do doby, než byl přestaven horní hrad.

Druhá stavební etapa podle Menclové následovala hned po dokončení purkrabství v roce 1493.⁹¹ V této etapě bylo přestavováno západní a jižní křídlo horního hradu. Pro nás

⁸⁷ CECHNER 1911, 92.

⁸⁸ Na obě dvě špatně čtená data upozorňuje například BENEŠOVSKÁ 1985a, 337–344.

⁸⁹ MENCLOVÁ 1972, 421–435; BIRNBAUMOVÁ/MENCLOVÁ 1954; BIRNBAUMOVÁ/MENCLOVÁ 1960, 14–20.

⁹⁰ Nad typem písma se pozastavuje již August Sedláček. SEDLÁČEK 1996³, 5; také Václav Mencl. MENCL 1985², 87 nebo Jiří Kuthan. KUTHAN 2010, 129.

⁹¹ Sporná je zde otázka interpretace vyryté datace 1493 na kamenné desce. Dobroslava Menclová i Václav Mencl s tímto rokem pracují jako s datem dokončení nového purkrabství, naopak Klára Benešovská jako s datem jeho založení.

důležité jižní křídlo s kaplí bylo prodlouženo až k okrouhlé věži. Kaple v té době dostala dnešní podobu, byla nově zaklenuta a zakončena polygonálním závěrem. Dobroslava Menclová charakterizuje přestavbu této druhé stavební periody jako jakési historické navazování na stylové formy rané gotiky. Huť, která tuto část přestavby prováděla, se navracela k odkazu předchozí doby.⁹² Jak Menclová píše, v kapli je tato tendence patrná v jejím rozvržení, kdy spodní pás stěn je rozčleněn sediliemi a horní pás vyplňují vysoká hrotitá okna s kružbou, která se pravidelně střídají s klenebními patkami a konzolami. Návaznost na raně gotické prvky se projevuje výrazně také v detailu – na hlavicích sloupků sedilií, které se odkazují na listové hlavice ze 13. století. Potvrzením správné datace přestavby horního hradu byl autorce mimo jiné i rok 1499 v nápise kovaných dveří do tzv. Stříbrnice, vstupu do přízemní místnosti západního křídla horního hradu pod sálem, který chybně přečetla nebo spíše převzala z literatury. Na dveřích je totiž uveden rok 1479 – „LETHA BOZIHO TISICZEHO CZTIRSTEHO SEDMDESATEHO DEVATEHO TI SU DWERZE DIELANY ZA HROZSKA Z PROSSOWITZ HITMANA NA HRADKU“.⁹³ Třetí stavební etapu řadí Menclová do 2. desetiletí 16. století. Sem by poté spadalo i dokončení hradní kaple, která byla, jak se domnívá vysvěcena v roce 1522.⁹⁴ V tomto časovém úseku proběhla podle Dobroslavy Menclové také přestavba severního křídla horního hradu, kterou prováděl sasky orientovaný mistr. Tato část paláce se ale bohužel nedochovala v původní podobě. Křídlo bylo téměř celé zničeno při požáru v roce 1821 a dnešní stav je novogotickou stavbou architekta Kamila Hilberta, postavenou po roce 1911. Pro tuto stavební fázi je charakteristické přetínání prutů v profilaci ostění a dveří a užití oslích a záclonových oblouků.

Rozdělení, učiněné Václavem Menclem v Pozdně gotickém umění v Čechách ve stati *Architektura*,⁹⁵ se shoduje s názory Dobroslavy Menclové. Dělí stavební vývoj za Vladislava a Ludvíka Jagellonského také do tří časových a slohově odlišných etap. V první etapě zdůrazňuje „*neobyčejnou jasnost a velkorysost rozvrhu i měřítko*“ nového purkrabství a vyjadřuje domněnku o možném autorství návrhu Benedikta Rieda. Druhou

⁹² Jako příklady Dobroslava Menclová uvádí hradní kaple na Zvíkově nebo Bezdězi.

⁹³ BENEŠOVSKÁ 1985a, 338. Jak již vyslovila Klára Benešovská, do literatury toto chybné čtení uvedl Antonín Cechner. Další autoři ho od něj přebírali (MENCLOVÁ 1972, 424; MENCL 1985², 87; KAŠE/OUTRATA/HELFERT 1983, 27), i když starší literatura před Cechnerem uváděla správný rok 1479: GUTH 1915, 45–46, obr. 206. Mylně tento nápis ale četl také Franz Alexander Heber, po kterém toto čtení převzal i August Sedláček, a totiž rok 1490: HEBER 1849, 36; SEDLÁČEK 1996³ 9–10.

⁹⁴ K tomuto problému viz níže.

⁹⁵ MENCL 1985², 87–94.

stavební etapu klade po roce 1493 a před rok 1499.⁹⁶ Novou podobu dostalo západní křídlo horního hradu s nově zaklenutým sálem (čtyřmi poli hvězdové klenby) a Stříbrnicí, která přestavbě 1. patra těsně předcházela. Dále jižní křídlo s kaplí (podle Mencla započata kolem roku 1500 jiným mistrem, než který kapli do roku 1522 stavěl)⁹⁷ a kamenný baldachýn (strážnice) před hlavním západním portálem do horního hradu. Ve třetí etapě někdy v letech 1510–1515 bylo postaveno severní křídlo horního hradu. Toto křídlo pro královnu se po formální stránce odlišuje od předchozích úprav hradu. Pro něj typické záclonové záklenky oken, jak píše Václav Mencl, známe ze zámku v Míšni. Pozdější dataci předpokládá také u reliéfů s polopostavami [64] krále Vladislava a jeho syna Ludvíka na poprsníku arkýře v 1. patře západní stěny západního křídla horního hradu.

S názory manželů Menclových se neztotožnila Klára Benešovská.⁹⁸ Ta první fázi Jagellonské přestavby řadí již do 70. let 15. století. Dosavadní názory na finanční možnosti a obecně na povahu Vladislava II. Jagellonského zpochybňuje. Král, jak píše, měl o hrad Křivoklát (v té době označovaný jako „Hrádek“) zájem od samého počátku svého nástupu na český trůn, což by dokazoval i sám fakt, že Vladislav hrad vykoupil za finanční pomoci svého otce, polského krále Kazimíra už na počátku 70. let.⁹⁹ Na Křivoklátě jsou také listinně doloženy královy delší pobyty¹⁰⁰ v letech 1473,¹⁰¹ 1476, 1478,¹⁰² 1480,¹⁰³ 1481, 1489,¹⁰⁴ 1493¹⁰⁵ a 1509.¹⁰⁶

V první stavební etapě se přestavovalo přízemí všech tří křídel horního hradu, kterou podle Benešovské potvrzuje datace 1479 na dveřích Stříbrnice. I ona předpokládá, že zde šlo o inspirace raně gotickými předlohami, které se projevují profilací a náběžnými štítky meziklenebního pasu ve Stříbrnici. Jak píše, chybí zde pozdně gotické prvky jako je protínání prutů v ostění portálů nebo šroubované patky. Huť, která v této stavební etapě na

⁹⁶ Václav Mencl také pracuje s chybným čtením roku na dveřích Stříbrnice.

⁹⁷ Usuzuje na to, jak píše, na základě nesrovnalostí v přízemním pásu kaple – MENCL 1985², 94.

⁹⁸ BENEŠOVSKÁ 1985a, 337–344; BENEŠOVSKÁ 1985b; BENEŠOVSKÁ/ŽIŽKA 1987.

⁹⁹ V díle Jana Długosze spojeno s rokem 1473: „*Poloniae insuper Rex Kazimirus, necessitati Regis et Regni Bohemiae succursurus, decem illi aureorum millia transmisit: quibus castrum Hradek alias Krziwoklathi, bona habens insignia, ab Henrico Duce filio Girzikonis, redemptum est, et in sortem regiam translatum.*“ – DŁUGOSZ 1878, 580–581; KOČKA 1936, 33; BENEŠOVSKÁ 1985a, 338.

¹⁰⁰ BENEŠOVSKÁ 1985a, 338.

¹⁰¹ PALACKÝ 1872, 80–81.

¹⁰² KOČKA 1936, 33.

¹⁰³ PALACKÝ 1872, 98–99.

¹⁰⁴ PALACKÝ 1872, 215.

¹⁰⁵ Tento rok není listinně doložen, ale nachází se na kamenné desce tzv. hejtmanského domu v předhradí na I. nádvoří.

¹⁰⁶ BENEŠOVSKÁ 1985a, 338.

hradě pracovala, podle autorky, byla domácí hutí, která vycházela ještě z odkazu předhusitské tradice, z doby Václava IV. Její účast považuje za možnou i pro následující stavební etapu v 80. letech 15. století, ve které bylo přeměněno 1. patro v jižním a západním křídle horního hradu a strážnice typu loggie při vstupu do horního hradu v západním křídle. Tyto úpravy hradu v 80. letech přisuzuje Benešovská Hansi Spiessovi z Frankfurtu spolu s výše zmíněnou hutí, která působila na Křivoklátě v 70. letech.¹⁰⁷ Hanse Spiesse vidí jako autora hradní kaple a loggie při vstupu do horního hradu a Rytířský sál, který „*nenese pečeť výrazné osobnosti v celku i detailech*“,¹⁰⁸ byl proveden domácí hutí. Jak píše, je zde možné také uvažovat o účasti Matěje Rejska.¹⁰⁹ Nejdůležitější hradní prostory byly podle Benešovské dokončeny právě v 80. letech 15. století, ještě před odchodem Vladislava do Uher. Následující úpravy hradu přisuzuje autorka místní hutí, které však již chyběla výrazná tvůrčí osobnost. Sem zařazuje vznik i dvou figurálních reliéfů umístěných na poprsnici arkýře v prvním patře západního křídla paláce horního hradu směrem do dolního hradu (západní fasáda křídla). Jde o poprsí či spíše polopostavy dvou mužů. Staršího vousatého s dlouhými vlasy a královskou korunou a mladého bezvousého muže, též s dlouhými vlasy a vysokou čapkou na hlavě. Oba dva obklopuje rozvilinový motiv, stejný, s jakým se můžeme setkat na Křivoklátě vícekrát. Například na kamenném reliéfu s erbem s českým lvem při vstupu do hradu, umístěném na Prochodité věži, tak v hradní kapli na oltáři. Postavy jsou identifikovány jako Vladislav II. a jeho syn Ludvík a datovány jsou do let 1507–1509.¹¹⁰

Nejnovější odborná práce Jiřího Kuthana *Královské dílo za Jiřího z Poděbrad a dynastie Jagellonců*¹¹¹ se drží výrazně mladší datace než Klára Benešovská. Tuto dataci staví na souboru několika datačních zdrojů, které ve své knize uvádí jeden po druhém. Přesto vynechává například dataci 1479, která se objevuje v nápise dveří Stříbrnice.¹¹² Což

¹⁰⁷ K osobě Hanse Spiesse viz kapitola 4.

¹⁰⁸ BENEŠOVSKÁ 1985a, 339.

¹⁰⁹ Klára Benešovská se zde opírá o úvahu Jaromíra Homolky o možné spolupráci Matěje Rejska s hutí Hanse Spiesse na Křivoklátě v letech 1483–1489: HOMOLKA 1985², 220.

¹¹⁰ Datace se opírá o dvojí argumentaci: první se týká faktu, že Ludvíkova sochařská podoba zde má na hlavě pouze čapku a nikoli královskou korunu, se kterou by, pokud by byl v době vzniku reliéfu již korunován, byl zobrazen. Tedy proto roky po jeho narození a před jeho korunovaci (1507 – 1509; narozen 1506). Druhý argument, přesto ale, jak ukazuje poznámka Kláry Benešovské č. 21: BENEŠOVSKÁ 1985a, 340, ne plně průkazný, a totiž období, kdy Vladislav nosil po smrti své manželky a matky Ludvíka Anny de Foix dlouhé vousy. Dobroslava Menclová klade vznik reliéfů těsně před rok 1516. Ludvík je zde totiž vyobrazen jako odrostlejší chlapec (v roce 1516 mu bylo necelých 10 let) – MENCLOVÁ 1972, 426.

¹¹¹ KUTHAN 2010, 128–150.

¹¹² Uvádí ji pouze v poznámce pod čarou, kde poukazuje na vícero názorů ohledně letopočtu kovaného ostění dveří.

do určité míry zpochybňuje autorův text: „*O tom, zda byly na Křivoklátě prováděny nějaké práce od roku 1473, kdy Vladislav Jagellonský hrad převzal, až do roku 1490, kdy z Čech odešel do Budína, nemáme žádných zpráv.*“¹¹³ Ale ani rok svěcení hradní kaple 1522 biskupem Františkem senjským, jak poukazuje i Jiří Kuthan, nemůže sloužit za jasné vodítko. Rozsáhlou přestavbu hradu datuje autor z části do 90. let 15. století nebo do následující doby. Zajímavá je myšlenka, že pokud by nejrozsáhlejší a nejnákladnější práce na Křivoklátu probíhaly až od 90. let 15. století, šlo by o obdobnou situaci jako na Pražském hradě, kde k nejvýznamnějším pracím došlo až po přesídlení krále Vladislava do Budína v roce 1490.¹¹⁴ „*Zdá se, jako by velkorysá stavební činnost měla monumentálním způsobem reprezentovat přítomnost královského majestátu za situace, kdy skutečným sídlem panovníka byl vzdálený Budín.*“¹¹⁵ Dalším spojením mezi Pražským hradem a Křivoklátem se stalo také nové mohutné opevnění, které oba hrady dostaly právě za panování Vladislava a Ludvíka Jagellonského.

2.2 Opravy hradu v 19. a 20. století

Velké restaurační práce, které zasáhly v podstatě celý hrad, probíhaly od 80. let 19. století do 20. let 20. století pod vedením architektů Josefa Mockera, Humberta Walchera z Moltheinu a Kamila Hilberta v puristickém duchu. Podle Středočeského lesního průmyslu byly puristické úpravy zastaveny a spolu s nimi i soustavné opravy hradu po první pozemkové reformě.¹¹⁶ Hrad Křivoklát byl prodán v roce 1929 státu rodem Fürstenberků. Československý stát ho ve stejném roce předal do správy Československých státních lesů n. p. – konkrétně Středočeského lesního průmyslu, n. p., Praha, závod Křivoklát (Ministerstvo lesů a dřevařského průmyslu). Středočeský lesní průmysl, jak dokládají písemné materiály,¹¹⁷ věnoval hradu „*vzornou péči*“. O tom svědčí například dopis Československých státních lesů adresovaný Národní kulturní komisi pro správu státního kulturního majetku ze dne 25. ledna 1951. „*Pokud jde o udržování celého hradu, tedy i historické části, je restauraci budov a místností věnována největší odborná péče se*

¹¹³ KUTHAN 2010, 129.

¹¹⁴ KUTHAN 2010, 130.

¹¹⁵ KUTHAN 2010, 130.

¹¹⁶ „Hrad Křivoklát – převzetí do správy NK komise“.

značnými finančními náklady. Údržba a obnova je prováděna soustavně podle plánu a v dohodě se Státním památkovým úřadem. V letech 1948 a 1949 byly nově provedeny facady předhradí a obnoven tzv. rytířský sál.

Nejvyššího úsilí vyžádalo si dokončení tzv. královniných komnat, kde v I. poschodí bude umístěn archiv, v II. poschodí pak křivoklátské muzeum. Sbírkky jsou instalovány do renovovaných místností za součinnosti Národního muzea a při jejich třídění a uspořádání je dbáno, aby odpovídaly lidovýchovnému poslání dnešních museí. V roce 1950 byla provedena renovace kaple, středověkého oltáře, soch, obrazů atd. (...) ...stavební úpravy a opravy oltáře atd. vyžádaly si v roce 1950 částky 1 240 000,-Kčs.¹¹⁸

Hrad Křivoklát následkem určení ministrem školství, věd a umění za státní kulturní majetek podle zákona číslo 137/1946 Sb. ze dne 5. května 1952 přešel 27. května 1952 do správy státního kulturního majetku Ministerstva školství, věd a umění (MŠVU).¹¹⁹

¹¹⁷ „Hrad Křivoklát – převzetí do správy NK komise“.

¹¹⁸ „Hrad Křivoklát – převzetí do správy NK komise“. Bohužel restaurátorská zpráva z tohoto roku není nikde k dohledání. Zpráva není součástí fondu Státní památkové správy ani Českého fondu výtvarných umění a ani archivu Lesů České republiky.

¹¹⁹ „Hrad Křivoklát – převzetí do správy NK komise“.

3. Hradní kaple Nejsvětější Trojice

3.1 Svěcení kaple

V odborné literatuře se nejčastěji objevuje názor, že hradní kaple byla vysvěcena až roku 1522. Tato datace je totiž součástí textů farní kroniky Křivoklát,¹²⁰ kterou založil v roce 1786 Jan Schwartz, hradní kaplan na Křivoklátě. Ten, jak sám píše, zde přepisuje zápis, který našel ve starém misálu¹²¹ z kostela sv. Petra a Pavla nad hradem (dnes kostel sv. Petra na Amalíně): „*Anno a Partu B. Virginis 1522 secunda die post Navitatem Virginis Mariae Ego Franciscus Josephus, ordinis s. Francisci Episcopus Sequiensis consecravi Ecclesiam istam in castro Hrádek et capellam supra Hrádek videlicet sanctorum Apostolorum Petri et Pauli ad honorem Sanctae Annae, Altare majus in honorem Sanctorum Petri et Pauli, et omnium apostolorum et patronum Regni Bohemiae.*“¹²² (Roku 1522 po narození bl. Panny, druhý den po narození Panny Marie,¹²³ já, František Josef, z řádu sv. Františka, biskup seňský,¹²⁴ posvětil jsem kostel tento v hradě Hrádku a kapli nad Hrádkem, totiž svatých apoštolů Petra a Pavla ke cti svaté Anny, oltář větší ke cti svatého Petra a Pavla a všech apoštolů a patronů Českého království.)

Ze stejného pramene čerpala Klára Benešová v roce 1985¹²⁵ – „*Roku 1522, druhého dne po Narození P. Marie. Já, František Josef řádu sv. Františka, biskup seňský, jsem posvětil kostel tento na hradě Hrádku a kapli nad Hrádkem, totiž sv. apoštolů Petra a Pavla. Ke cti sv. Anny, oltář velký ke cti sv. Petra a Pavla a všech apoštolů a patronů království českého*“. Na základě tohoto textu se Benešová domnívá, že „*pokud šlo o svěcení hradní kaple, nešlo o svěcení hlavního oltáře se skupinou Nejsv. Trojice a P. Marie, ale o oltář sv. Anny, což mohl být nějaký vedlejší oltář, později dodaný do kaple.*“ S touto teorií by se shodoval sepsaný nále z roku 1804, kde se píše, že se v kapli nachází hlavní oltář N. Trojice, štafírovaný, malovaný, do stran má dvě křídla a tři boční oltáře – sv. Anny; s Jezulátkem v prosklené skříni a sv. Jana Nepomuckého.¹²⁶

¹²⁰ Uložena ve Státním okresním archivu Rakovník.

¹²¹ Zmínka o tomto misálu je také např. u Jaroslava Schallera „*Ex antiquo Missali*“ – SCHALLER 1785, 128.

¹²² BLÁŽEK 1998, 9. Uloženo v Státním okresním archivu v Rakovníce.

¹²³ Svátek Narození Panny Marie se slaví 8. září, tedy ke svěcení došlo 9. září.

¹²⁴ Senj (něm. Zengg, lat. Senia, it. Segna) – město na pobřeží Jadranu mezi Rijekou a Zadarem.

¹²⁵ BENEŠOVSKÁ 1985a, 338–339

¹²⁶ NOVOSADOVÁ 1986, 53.

Také August Sedláček čerpá z farní pamětní knihy, jak sám poznamenává v poznámce pod čarou.¹²⁷ Píše: „*Jak ve starém mšálu poznamenáno bylo, posvětil r. 1522 druhý den po narození p. M. (10. září)*¹²⁸ *František Josef řádu sv. Františka, biskup Seňský, tuto kapli (a kapli sv. Petra a Pavla nade hradem) ke cti a chvále sv. Anny a velký oltář sv. Petru a Pavlu.*“

Jiný pramen nacházíme ve Starém archivu fondu Velkostatek Křivoklát, z 1. třetiny 18. století.¹²⁹ V nadpisu se píše: „*Consecrationis Capellae Arxensis memoria Sequentibus verbis annotata reperitur*“ – „Zmínka o posvěcení hradní kaple je obsažena v následujících slovech senjského biskupa“:

„*Anno a partu B. Virginis 1522. Secunda die post Nativitatem Virginis Mariae. Ego Franciscus Josephus Ordinis S. Francisci, Episcopus Segniensis Consecravi Ecclesiam istam in Castro Hradek ad honorem S. Annae, Altare majus in honores SS. Petri et Pauli et omnium Apostolorum, et patronorum Regni Böemiae. Altare secundum in honores S. Georgij, Margarethae, Catharinae, Barbarae, Dorotheae et Ursulae cum sodalibus. Dedicatio in die S. Annae Divae.*“ („Roku 1522 od narození bl. Panny, druhý den po narození Panny Marie. Já, František Josef, z řádu sv. Františka, biskup senjský, posvětil jsem kostel tento v hradě Hrádku ke cti svaté Anny, oltář větší ke cti svatých Petra a Pavla a všech apoštolů a patronů českého království. Oltář druhý ke cti svatého Jiří, Markéty, Kateřiny, Barbory, Doroty a Uršuly s družkami. Svěcení na den sv. Anny Boží.“)

Zde se oproti předchozímu textu z farní pamětní knihy mluví pouze o hradní kapli (přesto s označením *Ecclesia* = prvotní význam církev, zde ale kostel), zato ale o dvou oltářích. Z druhého oltáře, zmiňovaného v listině, zasvěceného svatému Jiří, Markétě, Kateřině, Barboře, Dorotě a Uršule by mohly pocházet oboustranně malované desky uložené dnes v hradním muzeu na Křivoklátě – levé oltářní křídlo s obrazem sv. Kateřiny [13] na vnitřní straně a sv. Markéty [14] na vnější straně a pravé oltářní křídlo s obrazem sv. Barbory [13] na vnitřní straně a sv. Doroty [14] na vnější straně. K roku 1911 jsou desky se světicemi zmiňovány Antonínem Cechnerem¹³⁰ na oratoři hradní kaple, o kterých hovoří jako o obrazech z bývalého hlavního oltáře hřbitovního kostela sv. Petra a Pavla na

¹²⁷ SEDLÁČEK 1996³, 12.

¹²⁸ Chybné datum, viz pozn. 123.

¹²⁹ „Fundační opisy“. Listina shrnuje historické události související s hradní kaplí na Křivoklátě. Zaznamenává akt svěcení kaple v roce 1522, ustanovení hradního kaplana v roce 1680 a potvrzení tohoto ustanovení za majitele křivoklátského panství Johanna Josefa hraběte Waldsteina (majitelem panství v letech 1708–1731).

Křivoklátě. Přesto jejich původní umístění není v tomto kostele pramenně doloženo. Víme ale, že byl v 1. polovině 80. let 19. století přestavěn v neogotickém stylu Josefem Mockerem.¹³¹ Je tedy možné, že kostel sv. Petra a Pavla nad hradem byl opravdu původním umístěním oltářních desek a při zahájení přestavby přenesen na hrad.

V literatuře se setkáváme také s datacemi, týkající se svěcení pouze kostela sv. Petra a Pavla nad Křivoklátem.¹³² Nejstarší zápis je v knize Jaroslava Schallera.¹³³ Ten píše: „*Gegen die Mitte des siebenzehnten Jahrhunderts war Ferdinand Adolf Fürst von Schwarzenberg Besitzer von diesem Schlosse, der 1680 bey der Schlosskapelle der heil. Dreyeinigkeit einen Lokalkaplan gestiftet, und demselben auch die nächst an Bürglitz erbaute, und schon 1489 von Franz Bischof zu Segnien aus dem Franziskanerorden am Tage der heil. Anna unter dem Tit. der heil. Ap. Peter und Paul konsekrierte Kirche, zur Administrirung anvertrauet hatte.*“ (Kolem poloviny 17. století byl majitelem zámku (myslí se Křivoklátu) kníže Ferdinand Adolf ze Schwarzenbergu, který v roce 1680 ustanovil místního kaplana při zámecké kapli Svaté Trojice, a také poblíž Křivoklátu ke kostelu svatých apoštolů Petra a Pavla, postavenému a už roku 1489 vysvěcenému biskupem Františkem senjským z řádu svatého Františka na den svaté Anny, které mu byly svěřené do správy.) Jako pramen udává Schaller starý misál.¹³⁴

Podobný text se nachází v díle Franze Alexandera Hebera.¹³⁵ „*Einige hundert Schritte weiter erreicht die Strasse das anspruchlose Amaliendorf, aus dessen Mitte sich die St. Peter und Pauluskirche, von einem Gottesacker umfriedet, erhebt, und in ihren gotischen Formen eindringlich an das fünfzehnte Jahrhundert erinnert, wo sie gegründet und vom Bischofe Franz von Segnien, am Festtage der heiligen Mutter Anna im Jahre des Heils 1489, feierlichst consecrirt wurde.*“ Nějakých sto kroků dále dosahuje silnice vesničky Amalín, z jejíhož středu se zvedá kostel sv. Petra a Pavla, obklopeného hřbitovem a ve svých gotických formách důrazně upomíná na 15. století, kde byl založen a slavnostně vysvěcen biskupem Františkem ze Senje na svátek svaté Matky Anny v roce spásy 1489.

Naopak Antonín Cechner píše, že ke svěcení kostela sv. Petra došlo až v roce 1522

¹³⁰ CECHNER 1911, 98.

¹³¹ CECHNER 1913, 45; KUČERA 2007, 44.

¹³² Jde o kostel, který stával na místě dnešního novogotického kostela sv. Petra na Amalíně, postaveného Josefem Mockerem na konci 19. století.

¹³³ SCHALLER 1785, 128.

¹³⁴ „*Ex antiquo Missali*“. SCHALLER 1785, 128.

a odkazuje se na farní pamětnici z roku 1680.¹³⁶

Vzhledem k výše zmíněným textům není možné určit přesný rok svěcení Křivoklátské archy a rok 1522 není dostatečně průkazný. Tento rok, jak se zdá, se vztahuje ke svěcení jiných oltářů v hradní kapli a v kostele sv. Petra a Pavla nad Křivoklátem. Je také možné, vzhledem k zavádějícímu označení hradní kaple jako kostela (Ecclesia), že zmiňované zápisy hovoří nikoli o hradní kapli, ale o kostele sv. Petra a Pavla na Křivoklátě. Text zapsaný ve farní pamětní knize se totiž odkazuje na starý misál z kostela sv. Petra a Pavla. Tedy pokud by misál opravdu pocházel z farního kostela a v misálu se psalo „Ecclesiam istam“ (tento kostel), znamenalo by to, že se zápis o svěcení týká kostela a oltářů v něm. Což by zase potvrzovalo zasvěcení oltáře sv. Petru a Pavlu, o kterém se v textu mluví, stejně jako o druhém oltáři sv. Jiří, Markéty, Kateřiny, Barbory, Doroty a Uršuly s družkami, s nímž si myslím, že je možné spojovat dochovaná oltářní křídla se sv. Markétou, Kateřinou, Barborou a Dorotou, dnes uložených v hradním muzeu.

Bohužel tuto teorii vyvrací stylové zařazení oltářních křídel světic kolem roku 1500¹³⁷ či nejnověji kolem 1480.¹³⁸ Zde by naopak odpovídal rok 1489, o kterém jako o roku svěcení kostela píše Jaroslav Schaller¹³⁹ a Franz Alexander Heber¹⁴⁰ (údajně také Mikovec a Goll).¹⁴¹

Další nejistota plyne z označení „ad honorem Sanctae Annae“, tedy doslovně „ke cti svaté Anny“, které by mělo souviset se zasvěcením kostela. Bohužel to se ale neshoduje ani s jedním zasvěcením – u kostela nad Křivoklátem se vždy hovoří pouze o patrocinu svatého Petra a Pavla, u hradní kaple zase Nejsvětější Trojice.

3.2 Zasvěcení kaple

S nestarším označením kaple jako kaple Nejsvětější Trojice se setkáváme až v 17. století, konkrétně v zápise kroniky města Zbečna, z roku 1669. V ní kronikář uvádí kostely a kaple, v kterých, „*od starodávna páni farářové zbečenští služby boží o pouti posvěcení*

¹³⁵ HEBER 1849, 23.

¹³⁶ CECHNER 1913, 44.

¹³⁷ HAMSÍK 1961.

¹³⁸ FAJT (ed.) 2012, 56.

¹³⁹ SCHALLER 1785, 128.

¹⁴⁰ HEBER 1849, 23.

chrámu konají, svaté velikonoční zpovědi a při jinech příležitých časech přisluhují¹⁴². Kaple je zmíněna pod číslem devět, kde se píše: „Kostel sv. Petra nad zámkem Křivoklátem. Tento kostel žádných důchodů nemá. Když co potřeba při něm jest, z důchodu (křivoklátského) zpravováno jest. V něm páni faráři podle libosti své, obzvláště času letního sloužívají, protože odtud žádných platů není, jakož i z kaple Nejsvětější Trojice v zámku křivoklátském, kdež se někdy ve svátky a neděle i všední den slouží.“¹⁴³

Stejně tak ve výše zmíněném textu Jaroslava Schallera z roku 1785 se mluví o „Schlosskapelle der heil. Dreyeinigkeit“.¹⁴⁴

3.3 Původnost oltáře

Na základě dostupných informací se zdá, že Křivoklátský oltář byl od svého vzniku vždy součástí hradní kaple.

Tak například z roku 1804 se ve zprávě zemské komise o stavu vrchnostenských budov na panství píše: „Kaple: hlavní oltář N. Trojice, štafírováný,¹⁴⁵ malováný, do stran má dvě křídla.“¹⁴⁶ Následně víme, že v roce 1826 nebyla hradní kaple zasažena požárem, který naopak zničil většinu hradu. V novinách Prager Zeitungblatt ze dne 21. září 1826 stojí: „Plamenům padly za obět: celá jižní fronta hradu s obydlím sládků, neklenutá část kaple /stará sklenutá část ušetřena/, pak celý starý hrad a v něm obydlí kaplana, učitele, škola vyjímaje klenutou rytířskou síň.“¹⁴⁷ Z roku 1850 a 1854 pochází plány¹⁴⁸ architekta a stavebního ředitele na křivoklátském panství Antonína Jiruše, mapující podobu hradu, konkrétně řezy hradními budovami a půdorys 1. patra hradu, na kterých je zakreslený Křivoklátský oltář.

Stejně tak existenci oltáře dokazuje soudní ocenění z roku 1855: „V prvním patře

¹⁴¹ CECHNER 1913, 44.

¹⁴² BLAŽEK 1998, 15–16 (uloženo v Státním okresním archivu v Rakovníce).

¹⁴³ BLAŽEK 1998, 16 (uloženo v Státním okresním archivu v Rakovníce).

¹⁴⁴ SCHALLER 1785, 128.

¹⁴⁵ štafírování [něm.< fr.] = od baroka užívané označení komplexní úpravy povrchu dřeva a kamene (nábytek, oltáře, sochy) podkladem (poliment, sádra, křída) a působivým povrchem (zlacení, polychromie, mramorování, leštění).

In: <http://encyklopedie.vseved.cz/%C5%A1taf%C3%ADrov%C3%A1n%C3%AD>

¹⁴⁶ NOVOSADOVÁ 1986.

¹⁴⁷ KUČERA 2007, 86. Z originálu přeložil autor diplomové práce.

¹⁴⁸ Stavebně historický průzkum 1979.

*zámecká kaple, zaujímající výškou dvě podlaží. Dlážděna cihlami, goticky klenuta, se starobylým oltářem.*¹⁴⁹

¹⁴⁹ NOVOSADOVÁ 1986.

4. Autorství soch Křivoklátského oltáře

4.1 Hans Spiess

V odborné literatuře je často spojována přestavba hradu Křivoklát za Jagellonců, konkrétně hradní kaple, s umělcem Hansem Spiessem.

Hans Spiess se v pramenech objevuje s přízviskem kameník, kamenický mistr či mistr řezák/řezbářský mistr („*murator*“, „*magister lapicida*“, „*Mistr rzezák krále jeho Milosti*“). Snad je možné k němu vztáhnout již zápisy z roku 1474 a 1477, kdy jistý „*magister Hanussius lapicida*“ opravoval katedrálu na Pražském hradě.¹⁵⁰ Podle další zprávy jako „*Johannes murator*“ obdržel od svatovítské kapituly dům při katedrále za účelem oprav.¹⁵¹ V roce 1480¹⁵² je zase „*Magister Hanussius murator*“ vlastníkem domu mimo hradby Hradčan (na Pohořelci)¹⁵³ a o dva roky později k němu přikupuje vinici.¹⁵⁴

Hans Spiess je v pramenech poprvé označený celým jménem „*Hanussius Spisse de ffrankffurt*“¹⁵⁵ až v roce 1486, kdy obdržel pro sebe, svoji ženu Barboru a své děti se souhlasem krále darem dva domy na Hradčanech v uličce vedoucí k Pohořelci. Mluví se o něm přímo jako o kamenickém mistrovi („*magister lapicida*“). V roce 1488 se s jeho jménem setkáváme v nápise¹⁵⁶ (jméno Spiess se ale podle nejnovějšího čtení v nápise nevyskytuje) na korunní římsě na východní stěně horního patra západní věže kostela sv. Petra a Pavla v Mělníku, který byl v této době přestavován. Právě západní věž – klenba přízemí věže a patra věže – je mu připisována. Z jejího tvarosloví se odvozuje autorství Hanse Spiesse také na Pražském hradě a především na Křivoklátě.

V pramenech je dále s jistotou doložen v roce 1492,¹⁵⁷ protože se v textu mluví také o jeho ženě Barboře, jejíž jméno se shoduje se jménem zapsaným v prameni z roku

¹⁵⁰ VÍTOVSKÝ 2004b, 613.

¹⁵¹ VÍTOVSKÝ 2004b, 613.

¹⁵² KOTRBA 1972, Anl. I., N. 2, 265.

¹⁵³ VÍTOVSKÝ 2004b, 613.

¹⁵⁴ KOTRBA 1972, Anl. I., N. 3, 265; VÍTOVSKÝ 2004b, 613.

¹⁵⁵ KOTRBA 1972, Anl. I., N. 4, 265

¹⁵⁶ Přepis byl v literatuře čten různými způsoby – Antonín Podlaha (PODLAHA 1899, 111) „*Anno dni 1488 opus finitum est*“; Kamil Hilbert (HILBERT 1916, 199) „*Anno domini 1488 iohannes spis de furta murator*“; Viktor Kotrba (KOTRBA 1972, 253) „*Johannes cpc (Spis, cuspis?) de futu magister*“. Nejmladší přepis je od Jakuba Vítovského (VÍTOVSKÝ 2004b, 613), který se zdá jako nejpravděpodobnější: „*an(n)o d(omi)ni 1488 ioh(anne)s c(ivis) pra(gensis) (de) (frank)furt m(urator)*“.

¹⁵⁷ KOTRBA 1972, Anl. I., N. 9, 265.

1486,¹⁵⁸ kde je Hans Spiess zapsán celým jménem. V roce 1492 mu rada města Hradčan věnuje část pozemku ležícího před jeho domem. Zde je zmiňován jako „Magister *Hanussius lapicida domini regis*“ tedy mistr Hanuš kameník „pana krále“.

Ještě před rokem 1492 je ale již nazýván královským kamenickým mistrem.¹⁵⁹ Hans Spiess je doložen také jako starosta a radní města Hradčan.¹⁶⁰ V roce 1506 je opět zmiňován spolu se svou manželkou Barborou, kdy jim byla postoupena část pozemku před domem, aby si směl postavit arkýř.¹⁶¹ K roku 1507¹⁶² opět podle jména jeho manželky Barbory můžeme ztotožnit „*Mistra Hanusse rzezáka krále jeho Milosti*“ s Hansem Spiessem. Někdy mezi roky 1507 a 1511 Hans Spiess umírá. V roce 1511 totiž prameny mluví o Barboře, jeho manželce, už jako o vdově.¹⁶³

Z dochovaných materiálů víme, že Hans Spiess byl v 80. letech 15. století již kamenickým mistrem a těšil se přízni krále Vladislava Jagellonského. Pokud je možné odvozovat z výše uvedených informací, musel tedy v 1. polovině 80. let prokázat své schopnosti na některé z větších staveb v okruhu krále, jiné, než byla přestavba proboštského kostela sv. Petra a Pavla, protože dokončovacími letopočty, které se nacházejí na části stavby připisované Spiessovi, jsou až roky 1486, 1487 a 1488. Přestavba mělnického kostela sice započala přibližně v letech 1483–1484,¹⁶⁴ ale domnívám se, že ocenění umělcových schopností probíhalo vždy na základě dokončené práce, proto by se královská odměna z roku 1486 v podobě dvou domů na Hradčanech vztahovala k práci dokončené před tímto rokem. Tou by mohla být přestavba hradu Křivoklát.

Víme totiž, že stavby spojované na základě formální analýzy s Hansem Spiessem na Pražském hradě – místnost 1. patra severního křídla nad branou do nádvoří starého královského paláce často označovaná jako tzv. Vladislavova ložnice či audienční síň nebo autorsky spornější královská oratoř v katedrále sv. Víta jsou datačně mladší. Dokládá to jak skutečnost, že král přesídlil na Pražský hrad až v roce 1485,¹⁶⁵ ale především doklady o stavební činnosti na Hradě, kterými jsou pravidelné platy vydávané z mincovny v Kutné

¹⁵⁸ Viz pozn. 155.

¹⁵⁹ „*Od r. 1489 je S. (Spiess) zván „Hanussius magister lapicida domini regis*“. VÍTOVSKÝ 2004b, 613.

¹⁶⁰ V zápisech z let 1504, 1505 a 1507. KOTRBA 1972, Anl. I., N. 14–16, 266; TOMEK 1891, 401; WINTER 1906, 530–531, 538.

¹⁶¹ KOTRBA 1972, Anl. I., N. 16, 266. Také WINTER 1906, 538.

¹⁶² KOTRBA 1972, Anl. I., N. 18, 266.

¹⁶³ KOTRBA 1972, Anl. I., N. 20–21, 266.

¹⁶⁴ HILBERT 1916, 196; KUTHAN 2010, 67.

¹⁶⁵ MACEK 1992, 223.

Hoře,¹⁶⁶ jejichž výše se zvedá teprve od roku 1486. Je tedy možné, že Hans Spiess prokázal své schopnosti právě v 1. polovině 80. let 15. století na přestavbě hradu Křivoklátu, a tím si vysloužil královu přízeň a dar v podobě dvou domů na Hradčanech v roce 1486.

Podle nápisu na dveřích tzv. Stříbrnice (přízemní místnosti pod jižní polovinou tzv. Rytířského sálu horního hradu) s datací 1479 víme, že na Křivoklátě probíhala již v této době stavební činnost. Pravděpodobně bylo v 70. letech 15. století přebudováno přízemí horního hradu a v 80. letech se postoupilo k přestavbě místností prvního patra. Především jižní a západní křídlo je spojováno s osobou Hanse Spisse.¹⁶⁷ Přestavba těchto křídel po slohové stránce také naznačuje, že časově předcházela mělnické přestavbě proboštského kostela sv. Petra a Pavla. Pruty portálů s vysokými trnožemi se sice přes sebe překládají, „ale ostění si přesto uchovává stále náznak hloubky, rozvíjí se do prostoru, nikoli v ploše, jak je tomu u složitých přetínavých sedlových portálů konce 15. století v oblasti jižních Čech nebo např. na Staroměstské radnici, ale už i kolem r. 1486 na Spiessově mělnické přestavbě.“¹⁶⁸

4.2 Hans Scholler

Nejasnosti představuje také osoba Hanse Schollera, který je doložen v listinářích, radních protokolech a účtech města Norimberka v letech 1490–1517.¹⁶⁹ Hans Scholler (Scholla, Schölla) je v nich označován jako řezbář, stavební mistr, malíř nebo služebník královské Milosti Uher a Čech („Pildschnitzer“, „Paumeister“, „Maler“, „Diener königlicher Majestät zu Hungern und Beham“) činný na královském dvoře Vladislava Jagellonského v Praze. Norimberské prameny nedokládají jistě, jestli byl Scholler rodilým Norimberčanem, ale určitě měl k městu blízký vztah, což dokazuje svatba s Norimberčankou Uršulou Öselberger.¹⁷⁰

Poprvé se o Schollerovi s jistotou dozvídáme z dopisu o zvolení Vladislava II.

¹⁶⁶ LEMINGER 1889, 626.

¹⁶⁷ BENEŠOVSKÁ 1985a, 339.

¹⁶⁸ BENEŠOVSKÁ 1985a, 339.

¹⁶⁹ GÜMBEL 1908, 323–335.

¹⁷⁰ GÜMBEL 1908, 323.

uherským králem, který Scholler z Prahy adresoval norimberské městské radě.¹⁷¹

Podle zprávy z roku 1494 se zdá možné ztotožnit¹⁷² Hanse Schollera s „*Mistrem Hanussem rzezákem*“, kterému byly v letech 1486–1506 vydávány z kutnohorské mincovny peněžité částky.¹⁷³ V této zprávě je na příkaz krále „*dáno mistru Hanušovi řezáku Sa (summa summarum)*¹⁷⁴ 104 kp (kop) *skrze Horstorfara v Normberce, kdy se ženil, mdto. (mandato) dom.(domini) regis*“ (finanční částka 104 kop grošů vyplacena ve třech splátkách).¹⁷⁵ Protože pozdější královský mincmistr Horstofar z Malešic uzavřel sňatek s Margarethou Nützelovou v Norimberku již v roce 1481, měla by se tato zpráva skutečně vztahovat ke svatbě Hanse Schollera, a to v roce udávaném v této zprávě, tedy v roce 1494. Důkazem by měla být i další zpráva z 27. února téhož roku, kdy byli poručníci pozůstalých dětí Hanse Öselbergera (Uršula, Hans, Klára a Kateřina) vyzváni, aby manželce mistra Hanuše Uršule („*Meister Hansen Pildschnitzers von Beheim*“) předali do správy dědictví po jejím otci.¹⁷⁶

Nejistotu do této problematiky přesto vnáší záznam z roku 1507,¹⁷⁷ ve kterém se píše, že „*Mistr Hanuss, rzezák Krále jeho Milosti kupil sobě, Barboře manželce své, dědicom a buduczym*“ vinici ve strahovském konventu. Tato zpráva by se podle jména manželky musela vztahovat k Hansi Spiessovi, ten ale naopak v žádné ze zpráv, které máme, o něm nemluví jako o řezákovi, ale jen jako o kameníkovi.

Na druhou stranu, jedna ze zpráv z roku 1494 označuje Schollera jako stavebního mistra či stavebního úředníka – „*Meister Hanns Scholler, kgl. Majestät zu Hungern und Beheim etc. diener und paumeister*“¹⁷⁸ Na základě této zprávy se nabízí ztotožnit Hanse Schollera s Hanušem Behemem, který řídil stavbu na Pražském hradě a zajišťoval nákup zlata, barev a dříví. Je totiž možné, že jméno Behem či Behm je zkomolené německé slovo Behaim, tedy Böhmen – Čechy. Což by neodporovalo zápisům Hanse Schollera v norimberských úředních knihách, protože nikde se výslovně neuvádí, zda z Norimerku pocházel nebo se pouze do norimberské rodiny Öselbergerů přizemil, a tak k říšskému městu získal bližší vztah. Z pramenů víme, že působil také jako zpravodaj norimberského

¹⁷¹ GÜMBEL 1908, 323; KOTRBA1972, Anl. III., N. 1, 267.

¹⁷² KOTRBA1972, 262; VÍTOVSKÝ 2004a, 589–590.

¹⁷³ KOTRBA1972, Anl. II., N. 1–6, 266–267.

¹⁷⁴ VÍTOVSKÝ 2004a, 590.

¹⁷⁵ LEMINGER 1926, 209.

¹⁷⁶ KOTRBA1972, Anl. III., N. 2, 267.

¹⁷⁷ KOTRBA1972, Anl. I., N. 18, 266.

¹⁷⁸ KOTRBA1972, Anl. III., N. 3, 267.

zastupitelstva. Jeho společenské postavení tedy bylo s největší pravděpodobností vysoké, o čem svědčí i již zmiňované označení královského mistra řezáka.

5. Ke slohovým východiskům sochařské části

Dosavadní odborná literatura se obracela při hledání slohových východisek řezbářské části archy především do jižního Německa. Konkrétně se švábskými mistrovskými díly spojuje Křivoklátský oltář Bernhard Grueber.¹⁷⁹ Zde se nabízí umělecká činnost ulmské řezbářské dílny Michaela Erharta staršího činné v poslední čtvrtině 15. století. Přes jisté společné znaky (při srovnání Panny Marie z Křivoklátského oltáře a Madony z oltáře v Blaubeuren – dlouhý úzký nos, d'olíček na bradě, vrásky na krku či zešíkmené oči) ale nenacházím výraznější doklady slohového východiska pro Křivoklátskou archu.

Uměleckou oblast Švábska vidí „v typice Marie na středu oltáře a v postavě Krista trpitele v jeho nástavci“¹⁸⁰ také Jiří Kropáček. Domnívá se, že mistr, který vytvořil řezby v kapli, prošel v 70. letech 15. století jihozápadním Německem, ale snad i Podunajím mezi Řeznem a Vídní.

Stejně tak s přiřazením oltáře po formální stránce k jihoněmecké oblasti souhlasí Michaela Probst. Slohová východiska hledá v ulmském a norimberském řezbářství 2. poloviny 15. století, projevujícím se „jemně členěnými, aristokraticky působícími tělesnými formami postav a pojetím záhybového systému oděvů“,¹⁸¹ které nachází právě na Křivoklátské arše. Možnou příbuznost řezbářské výzdoby kaple ale vidí Michaela Probst také s oblastí Jižního Tyrolska. Konkrétně s díly Michaela Pachera. Vyzdvihuje Pacherův oltář ze Sankt Wolfgang, se kterým nachází shody nejen ikonografické, ale i formální: „Především je v obou případech zřetelný celkový dojem retáblu s bohatým a nádherným působením zlatě polychromovaných figur a ornamentálním zdobením. Kromě toho se Pacherovy skříňové figury zdají být křivoklátským naprosto podobné, protože se jedná o jeden figurální typ, který se vyznačuje výrazně oválným obličejem s vysokým čelem a úzkým nosem.“¹⁸² Jako další srovnání s tyrolskou tvorbou nabízí práce Hanse Klockera

¹⁷⁹ GRUEBER 1879.

¹⁸⁰ Jaromír HOMOLKA/KROPÁČEK 1966, 134. Jiří Kropáček udává konkrétní příklady: reliéfy na stěnách víka křtitelnice v kapli sv. Kateřiny u sv. Štěpána ve Vídni a skupinu Kristova křtu na vrcholku víka (1476–1481), figury na konzolách ve vídeňské hradní kapli (kolem 1480), starší části figurální výzdoby starých chórových lavic od sv. Štěpána (1486–1487), které se ale bohužel nedochovaly.

¹⁸¹ „Tatsächlich erinnern die feingliedrigen, aristokratisch wirkenden Körperformen der Figuren und die Behandlung des Faltenwurfs der Gewänder an die Ulmer und Nürnberger Schnitzkunst der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts.“ PROBST 2004, 120.

¹⁸² „Zunächst wird der Gesamteindruck des Retabels in beiden Fällen von der reichen und prachtvollen

z Brixenu. Upozorňuje na blízké paralely ornamentální výzdoby Křivoklátské archy a Tramínského oltáře: „V obou případech pracují umělci s listovým ovíjejícím prut ve tvaru (osekané) větve, který je zapuštěný ve žlábcích rámu.“¹⁸³ A také s motivy fiál a geometrického a rostlinného ornamentu. Sama ale dodává, že obdobné prvky je možné najít i v jihoněmecké oblasti, a vzhledem k možnému autorství architektonicko – sochařské koncepce hradní kaple Hanuše Spiesse by bylo třeba přesnějšího a podrobnějšího srovnání v obou oblastech.

Skutečně lze motiv suchého listu, který ovíjí osekanou větev najít na mnoha pozdně gotických dílech Německa, Rakouska, Polska, ale také Čech 2. poloviny 15. století (oltář ve farním kostele v Bopfingenu v Badensku-Württembersku z roku 1472 od Friedricha Herlina, oltář z farního kostela svatého Štěpána v Braunau am Inn v Horním Rakousku, kolem 1485/1490, oltář Smrti Panny Marie v kostele Panny Marie v Krakově od Veita Stosse z let 1477–1489 či na Velhartické arše datované do posledního desetiletí 15. století, která je dnes součástí stálé expozice Národní galerie v Praze, kde motiv osekané větve ovíjené listy tvoří dekorativní rám skříně a vnitřních křídel archy).

Probst se ještě ve spojitosti s jižním Německem vrací k myšlence Viktora Kotrby, o možném autorství Hanse Schollera. Tento umělec do odborné literatury uvedený Viktorem Kotrbou v roce 1968¹⁸⁴ a následně v roce 1972¹⁸⁵ je ale bohužel pouhým jménem objevujícím se v pramenech, jak již bylo zmíněno výše, kterého není možné spojit s žádným uměleckým dílem. Víme pouze to, že měl úzký vztah k městu Norimberku a v letech 1490–1517 působil jako řezbář a stavební mistr na pražském dvoře Vladislava Jagellonského.¹⁸⁶

Právě k norimberské oblasti se nejvíce a nejčastěji obrací většina autorů této problematiky. Vztah k Norimberku byl silný již za vlády Karla IV., což se nezměnilo ani za panování Jagellonců na českém trůnu. V diplomové práci z Filozofické fakulty Univerzity Karlovy z roku 1960¹⁸⁷ se její autorka Jitka Pavlíková ohlíží při hledání

Wirkung der golden gefaßten Figuren und des ornamentalen Schmuckwerks bestimmt. Außerdem scheinen die Schreinfiguren Pachers denen in Pürglitz durchaus ähnlich zu sein, denn es handelt sich um einen Figurentypus, der sich durch stark ins Oval gezogene Gesichter mit hohen Stirnen und schmalen Nasen auszeichnet.“ PROBST 2004, 120.

¹⁸³ „In beiden Fällen arbeiten die Künstler mit dem blattumwundenen Stab in Astform, der in die Kehlung des Rahmnes eingelassen ist.“ PROBST 2004, 120.

¹⁸⁴ KOTRBA 1968, 181–215.

¹⁸⁵ KOTRBA 1972, 248–267.

¹⁸⁶ GÜMBEL 1908, 323–335.

¹⁸⁷ PAVLÍKOVÁ 1960.

slohových východisek řezeb křivoklátské hradní kaple právě tam. Podle Pavlíkové vyšel řezbář Křivoklátské archy z norimberské plastiky konce 80. a 90. let 15. století. „*Pro blízké obdoby je třeba předpokládat přímý styk s norimberským uměním, školení v některé dílně, nejspíše z okruhu Wolgemutova.*“¹⁸⁸ Jako příklad uvádí oltář z Kalchreuthu z doby kolem 1480, u kterého shledává podobnosti s Křivoklátským oltářem především v nástavci, tvořeném také „*třemi baldachýny, završenými jehlancovými stříškami, spojovanými prohýbanými kříženými pruty zakončenými polovinou kytky. Oltář je práce z okruhu Wolgemutovy dílny, typická pro franský okruh z konce XV. století.*“¹⁸⁹

K Frankám obecně řadil Křivoklátskou archu v publikaci *Gotik in Böhmen* v oddílu *Malerei und Plastik der Spätgotik* z roku 1969 Christian Salm.¹⁹⁰

Umělecké vazby na Franky, konkrétně na Norimberk předpokládá při určení Křivoklátských řezeb oltáře i Jaromír Homolka.¹⁹¹ Hypotetickým autorem by podle něj mohl být Hans Scholler, umělec písemně doložený ve službách krále Vladislava II. Jagellonského. I v pozdějších pracích¹⁹² se Jaromír Homolka přidržoval této teorie.

K celkovému zhodnocení Křivoklátské archy přistoupila v disertační práci z roku 2009 Jitka Vlčková.¹⁹³ Podle ní vykazují řezby Křivoklátské archy „*ještě znaky pomultscherovské generace 60. a 70. let 15. století.*“¹⁹⁴ Z této vrstvy pak předkládá ke srovnání řezby archanděla Michaela z kostela svatého Vavřince v Norimberku (kolem 1470/1480) [15]. Společné rysy vidí v hlavě anděla a křivoklátské Panny Marie a také v modelaci drapérie. Jak píše, anděl je dáván do souvislosti s dílnou Mistra Cvikovského oltáře (Zwickau), která vytvořila řezby na hlavním oltáři dómu Panny Marie¹⁹⁵ ve Zwickau [16] z roku 1479 (malířská část pochází z dílny Michaela Wolgemuta). „*Na rozdíl od oltáře z Cvikova, jehož postavy charakterizují kulaté obličej, pro Křivoklátský oltář jsou typické tváře protáhlé. Drapérie oděvů se vyznačuje výraznou členitostí, v níž se ostré záhyby změkčují v cípech oděvů a ve spodních partiích u nohou.*“¹⁹⁶ Vlčková jako bližší paralelu v pojetí drapérie uvádí ještě „*ostře, téměř hranolovitě lámanou a bohatě členitou drapérii*“ Madony z kláštera augustiniánů kanovníků v Sankt Florian v Horním Rakousku, [17] která

¹⁸⁸ PAVLÍKOVÁ 1960, 25.

¹⁸⁹ PAVLÍKOVÁ 1960, 17.

¹⁹⁰ SALM 1969, 361–398.

¹⁹¹ HOMOLKA 1985², 167–254.

¹⁹² HOMOLKA 1983, 359–489; HOMOLKA 1984, 535–566.

¹⁹³ VLČKOVÁ 2009.

¹⁹⁴ VLČKOVÁ 2009, 124.

¹⁹⁵ Vlčková mylně uvádí dóm svatého Martina. Evidentně ale jde o přepis.

„přísluší s velkou pravděpodobností do okruhu pasovské sochařské produkce, která představuje předstupeň tvorby tzv. Kefermarktského mistra.“¹⁹⁷ Pro řezbářské práce, vyznačující se hranolovitě lámanou drapérií hledá Jitka Vlčková východiska v salcburské a landshutské oblasti (na základě literatury z pera Ulrike Krone-Balcke¹⁹⁸). A „právě v okruhu landshutského řezbářství, k jehož rozmachu došlo až v období 1480–1500 a kde se mísí série nejrozličnějších podnětů (Ulm, Norimberk, Mnichov, Pasov, Salcburk)“ nachází Vlčková „stylově srovnatelná díla ke křivoklátským sochám.“¹⁹⁹

Jako příklady z oblasti Landshutu s podobně pojímanou drapérií figur pak uvádí Trůnící Madonu z farního a poutního kostela Panny Marie v Dorfenu, vytvořenou kolem roku 1470 [18]; sedícího Salvátora ze skříně oltáře sv. Salvátora v poutním kostele v Heiligenstadtu z roku 1480 [19] a reliéf z predely Gelbersdorfského oltáře z kostela sv. Jiří z roku 1482, znázorňující Korunování Panny Marie [20]. Kompozice Korunování je velmi blízká křivoklátskému Korunování. Klečící Maria má rozepjaté ruce a plášť jí spadá přes rameno a paži směrem dopředu a dolů, zvýrazňující ostrý cíp pláště. Vzniká tak jakýsi trojúhelník, se kterým se setkáváme i na Křivoklátském oltáři.

Tyto příklady sice skutečně pracují s bohatou a vcelku ostře lomenou drapérií, přesto nenacházíme bližší podobnost v typice obličejů. Stejně tak řezba Korunování Panny Marie z landshutské oblasti, z poutního kostela Nanebevzetí Panny Marie v Bogenu u Straubingu [25] má ke křivoklátskému Korunování těsnou vazbu po stránce formální, vyjma obličejových typů.

Podle Jitky Vlčkové jsou výše zmíněné práce z landshutské oblasti stejného „provinciálního charakteru jako řezbářská díla z pražského prostředí a slučují v sobě spolu s domácí tradicí impulsy předních jihoněmeckých uměleckých center.“²⁰⁰ Navíc, jak píše, Jagellonce spojuje s Landshutem také sňatková politika. Sestra Vladislava Jagellonského se v roce 1475 vdala za Jiřího Bohatého z rodu Wittelsbachů. Ten „dokonce roku 1489 k Vladislavovi poslal architekta Benedikta Rieda coby specialistu na stavbu opevnění. Mezi Landshutem a Prahou tak mohla již záhy probíhat jistá forma umělecké vazby, která se mohla odrazit ve vztahu Jagellonců k bavorským vévodům.“²⁰¹

¹⁹⁶ VLČKOVÁ 2009, 124.

¹⁹⁷ VLČKOVÁ 2009, 124.

¹⁹⁸ VLČKOVÁ 2009, 125, pozn. 817.

¹⁹⁹ VLČKOVÁ 2009, 125.

²⁰⁰ VLČKOVÁ 2009, 125.

²⁰¹ VLČKOVÁ 2009, 125.

Dosavadní bádání s cílem určit jednoznačné slohové východisko umělce, který vytvořil řezby Křivoklátského oltáře, má široký geografický záběr. Nejlákavěji se ale stále jeví střední Franky – oblast města Norimberku. A to především pro vztah jediného písemně doloženého umělce v královských službách Vladislava II. Jagellonského Hanse Schollera k Norimberku. Prameny o Schollerovi samy o sobě by ale nebyly dostačující, kdyby křivoklátskou tvorbu k norimberské nepojily také formálně stylové vazby.

Nabízené srovnání (viz výše) s archandělem Michaellem z kostela sv. Vavřince v Norimberku a klečící Marie z oltářní skříně na Křivoklátě, se po stylové stránce zdá odpovídat křivoklátským řezbám. Zajímavý je v tomto případě cíp pláště, vybíhající do dopředu směrem ke kolenu, na kterém se sklady látky řasí do hlubokých pravoúhle zalamovaných záhybů s ostrými hřbety. Blízký je i způsob skladů v oblasti kolene anděla. Ve spojení s Norimberkem shledávám podobnost například také s oltářem sv. Petra z kostela sv. Sebalda [21], a to především v typice obličejů sv. Petra a křivoklátského Krista z Korunování – v oblasti vousů, pootevřených úst odhalujících zuby, propadlých tvářích a kořene nosu. Dále je pak velmi zajímavá shoda v postoji dvou andělů, stojících po stranách trůnícího svatého Petra s anděly s Arma Christi z nástavce – nejen, že kontrast andělů je shodný, ale také způsob zřasení drapérie probíhající podél stojné nohy od pasu na zem v mírném oblouku zřaseném hlubokými a ostrými sklady a nabrané nad pokrčenou nohou tak, že kopíruje plný tvar stehna. I kompoziční schéma letících andělů ve skříně norimberského a křivoklátského oltáře (a snad ještě blíže s letícími anděly ze Staroměstské radnice), kteří mají k sobě velmi blízko a drapérie na jejich oděvech se skládá velmi podobně, především pak ve vzdušné formě roucha za patami andělů [22]. Takové schéma nacházíme, byť v kvalitě výrazně vyšší, ve sbírce Wallrafského muzea v Kolíně nad Rýnem, v řezbách andělů [23] většího měřítka (kolem 120 cm), přisouzených, i když s otazníkem, právě norimberské tvorbě konce 15. století.

Postava archanděla Michaela ze sv. Vavřince a řezby ze skříně svatopetrského oltáře v kostele sv. Sebalda v Norimberku jsou řazeny mezi práce dílny Cvikovského (Zwickau) oltáře (1479).²⁰² Vazby Křivoklátské archy na tuto dílnu snad dokládá i podobnost s mnoha Cvikovu přisouzenými Madonami na půlměsíci, které se křivoklátské Marii a autorsky či dílensky příbuzné Madoně ze Staroměstské radnice [] blíží v typice

²⁰² ROLLER 1999, 122, 138.

obličej, ale také skladby drapérie. Nejvýraznějším motivem je zde oblast kolem ruky držící Ježíška. Bohatě zřasený plášť spadá od ramene pod loket a jeho konec je přidržován na stejné straně pod rukou tak, že vytváří bohatě zřasený závěs.

Některé společné znaky s Křivoklátskou archou nacházíme také s oltářem sv. Kateřiny z kostela sv. Vavřince v Norimberku, kolem 1490 (srovnej i řezbářskou výzdobu křídel, doplňující malbu, či baldachýny ve skříni), nebo oltářem z farního kostela v Hersbrucku z konce 15. století (srovnej motiv osekane větve obtáčené sesychající listy, polygonální podstavce figury ve skříni obrostlé opět sesychajícími listy, aplikace na korunách Madony a světců) či Peringsdörfským oltářem z kostela Friedenskirche („kostel Míru“) z roku 1486–1488 v Norimberku [24] (srovnej sepnutí pláště Maří Magdaleny s křivoklátskou Marií a především provedení vlasů stejných figur – schematizace vlasů formou opakujícího se písmene S a propracování vlasů, typiku ženských obličejů – úzký nos, dolíček na bradě, také typ křídlového oltářního retáblu s fialovým nástavcem, typika mužských obličejů – kaligrafické vousy, kořen nosu). Uvádím je, i přestože jsou tyto práce již mladšího data, než předcházející zmiňované – archanděl Michael ze sv. Vavřince, oltář sv. Petra ze sv. Sebalda či samotný Cvikovský oltář.

Po formální a slohové stránce mají křivoklátské řezby blízko také k tvorbě Tilmana Riemenschneidera. Přičemž kvalitou co do životnosti/realističtějšího pojetí se řezby Křivoklátské archy nemohou v žádném případě Riemenschneiderovým pracím rovnat. Přesto se mnoho znaků sobě hodně podobá. Například velmi blízké pojetí obličejů ženských figur Riemenschneiderových s Pannou Marií – především ve stejně zešikmených očích či dolíčku na bradě. I v řezbě drapérie můžeme hledat společné znaky. A to v hlubokých a četných záhybech, tvořících tak výrazné stínování na oděvech zobrazovaných postav. Přestože v tvorbě Tilmana Riemenschneidera tento způsob řezby má především funkci „kolorovat“, neboť jeho práce nikdy nebyly a ani být neměly polychromovány.

Okruh působení Tilmana Riemenschneidera (Würzburg, Rothenburg ob der Tauber) není příliš vzdálený Norimberku, jeho díla se ale datují až do let 1490–1530. O Riemenschneiderovi se dochovalo mnoho písemných pramenů, přesto není jisté, kde a za jakých okolností se vyučil. Jeho rané práce jsou silně eklektické a nesou v sobě

nizozemské, durynské, ulmské a hornorýnské vlivy.²⁰³

V pracích tyrolského řezbáře Michaela Pachera nacházíme při srovnání s křivoklátskými řezbami jisté společné znaky. První zaujme především u Pachera tak často zobrazovaný námět Korunování Panny Marie. I když výběr tématu jistě nepodléhal umělcovu chtění, ale přání objednavatele. Nejblíže k sobě pak má Křivoklátská archa s oltářem v Gries u Bolzana. Scéna Korunování Panny Marie se děje za přítomnosti početného nebeského komparsu. Klečící Marie se obrací směrem ven k divákovi, představena ve tříčtvrtečním profilu. Bůh Otec a Kristus korunují Pannu Marii spolu s Duchem svatým v podobě vznášející se holubice (zavěšena v prostoru), za nimi drží malovaní andělé brokátový závěs, po stranách trůnu stojí andělé hrající na hudební nástroje, směrem k okrajům skříně místní světci a vše uzavírají nebesa znázorněná bohatou řezbou baldachýnů. Michaela Probst poukazovala na podobnost těchto řezeb s křivoklátskými především v obličejovém typu. S tím ale nelze příliš souhlasit. Typika Pacherových figur je méně strnulá, obličejové jsou víc vejcovité až kulaté (Panna Marie), než úzké a oválné jako na Křivoklátě a vlasy a vousy na oltáři v Gries mají bohatší a popisnější ornamentiku než křivoklátské postavy. Blíže k sobě mají oltáře po koncepční stránce a také způsobem, jakým je modelována/utvářena drapérie. Ta je bohatě mačkána a řasena, hrany záhybů mají poměrně ostrý profil. Drapérie přesto zachovává divákovi představu tělesného jádra zobrazených figur.

Baldachýny ve skříně Křivoklátského oltáře mají již výrazně pozdně gotickou formu rostlinných úponků, které sesychají a kroutí se. Bohatě proplétané fiály, z kterých jsou baldachýny tvořeny, tak mají blízko k sochařskému dekorativnímu ornamentu na vnitřních stranách křídel Mariánského oltáře od Veita Stosse v kostele Panny Marie v Krakově. Stejně tak zavíjený suchý list na v žlábků založené osekání větvi, který zdobí korunní římsu skříně oltáře.

²⁰³ BAXANDALL 1981², 259.

6. Ikonografie oltáře

Pozdně gotický oltář, umístěný v hradní kapli na Křivoklátě, je součástí ideového programu kaple, který tvoří spolu s postavami dvanácti apoštolů umístěnými na stěnách kaple v okenním pásu a českými zemskými patrony svatým Václavem, Vítem, Vojtěchem a Zikmundem v závěru kaple. Oltář zde zároveň představuje „*ideový střed a vyvrcholení*“²⁰⁴ celého programu v kapli a v ústřední scéně ve skříni oltáře, která je zároveň tou nejvýznamnější,²⁰⁵ vrcholí hierarchická důležitost všech svatých zpřítomněných v prostoru kaple. Představena je v ní Nejsvětější Trojice, korunující klečící Pannu Marii.

Scéna ve skříni oltáře je doplněna mariánským cyklem, představeným na vnitřních stranách oltářních křídel – v obrazech Navštívení Panny Marie, Narození Krista, Obětování v chrámě a Klanění tří králů. Zavřený oltář pak představuje ochránce země – české zemské patrony – sv. Václava, Víta, Zikmunda a Vojtěcha, z nichž sv. Václav a sv. Vít jsou vyobrazení ještě jednou na bocích predely.

Zadní strana predely skrývá ještě malbu (en grisaille) dvou andělů držící Arma Christi. Andělé se opakují v baldachýnovém nástavci v sochařském provedení. Mezi nimi ve středu nástavce stojí Bolestný Kristus.

Hradní kaple se zdá představovat skutečně Svatou kapli, na kterou by poukazovaly sochy a malby andělů držící Arma Christi a především samotný Bolestný Kristus v baldachýnovém nástavci, jak poukazuje Jan Royt. To dokládá podle Jana Royta skutečnost, „*že v predele, kryté z přední strany vyřezávanou mříží s architektonickými motivy, byly uloženy s největší pravděpodobností relikvie spojené s Kristovým utrpením.*“²⁰⁶

6.1 Ikonografie ústřední scény oltáře

Bohatě řezaná skříň oltáře je vyplněna skupinou postav sedícího Boha Otce a Ježíše Krista s klečící Pannou Marií mezi nimi. Figury působící velmi vyváženým dojmem zaujímají více jak polovinu skříně.

²⁰⁴ HOMOLKA 1985², 186.

²⁰⁵ Michael BAXANDALL 1981², 66.

²⁰⁶ ROYT 2005, 359.

Ikonografické určení ústřední scény oltáře se ve stávající literatuře liší. Starší názory scény tradičně označovaly za Korunování Panny Marie. K určení centrálního výjevu jako Korunování, do jisté míry přispěl jistě také fakt, že Marii byla v barokní době posazena na hlavu koruna. To ale také znamenalo rozestoupení tří do sebe zapadajících bloků – sedícího Boha Otce a Krista a klečící Panny Marie.

Polemiku s určením ústřední scény oltáře vyjádřil jako první v roce 1978 Jaromír Homolka,²⁰⁷ když za označením Korunování Panny Marie umístil nejprve do závorky otazník, a následně v téže knize pokračoval popisem této scény v obecnější rovině, a to použitím slova „oslavení“ namísto „korunování“ („V křivoklátské hradní kapli jsou součástí dogmaticky laděného programu, vrcholícího slavnostním a triumfálním reliéfem ve skříni, v němž je oslavení P. Marie spojeno se sv. Trojicí.“).

Ikonografie ústřední scény oltáře je ale zároveň součástí ideového programu celé kaple. Jaromír Homolka se domnívá (v souvislosti s ikonografií kaple, která je, jak píše, složena ze tří významově se doplňujících souborů – z apoštolského cyklu na delších stranách kaple v okenním pásu, českých zemských patronů v chóru a oltářem s vyřezávaným nástavcem, jehož architektonicky ztvárněné baldachýny se opakují v malbě na stěně za nimi), že postava Panny Marie představuje „symbolické zobrazení církve vítězné – *ecclesiae triumphantis*, k níž se připojuje i České království.“ To podle jeho slov dokládají několikrát se v kapli opakující postavy českých zemských patronů, a také řezba lva umístěného ve visutém svorníku v závěru kaple nad oltářem.

Jako ikonograficky neobvyklou kompozici interpretují ústřední scénu oltáře autoři publikace Křivoklát z roku 1983²⁰⁸ Jiří Kaše a Jan Jakub Outrata. Scénu popisují tak, že Bůh Otec a Kristus vkládají na hlavu klečící Panny Marie ruce a nad nimi se vznáší holubice jako symbol Ducha svatého, kterou následně interpretují jako „symbol ochrany církve, představovaný Pannou Marií a třemi božskými podobami.“²⁰⁹

Zhodnocení ústřední scény ve skříni oltáře přináší Klára Benešová ve svém článku z roku 1985.²¹⁰ Nesouhlasí s označením tohoto výjevu jako Korunování Panny Marie²¹¹ a dokládá ho takto: „Koruna zde chybí a nikdy na hlavě P. Marie nebyla,

²⁰⁷ HOMOLKA 1985², 186.

²⁰⁸ KAŠE/OUTRATA/HELFERT 1983.

²⁰⁹ KAŠE/OUTRATA/HELFERT 1983, 33.

²¹⁰ BENEŠOVSKÁ 1985a, 337–344.

²¹¹ Poprvé upozornil na možnost jiné interpretace ústřední scény oltáře Peter Kováč ve své seminární práci Ikonografický program řezbářské a malířské výzdoby hradní kaple na Křivoklátě, pod vedením Jaromíra

ani ji nedržely ruce Boha Otce a Syna. Řezbářské provedení temena hlavy P. Marie neproказuje stopy po koruně, zatímco koruny Otce i Syna jsou řezány z jednoho kusu společně s obličejí. Jejich ruce jsou položeny těsně nad hlavou P. Marie, místo pro korunu tam již není. Poslední restaurátorské práce neproказaly žádné porušení v partii Mariiny hlavy ani u rukou nad hlavou.²¹² Stejně tak zpochybňuje variantu, že by korunu drželi v rukách andělů, což zdůvodňuje příliš velkou vzdáleností andělů od sebe, „koruna by musela být jedině na něčem mezi nimi upevněna“. Přesto ale scénu považuje za část děje z Korunování: „Nejde o nic jiného než o výsek z děje Korunování, kdy je Marie přijata Bohem Otcem a Synem na nebesa, oslavována a povýšena na královnu královen, andělů, svatých a panen, královnu světa i nebeské říše. Přes všechny nejskvělejší pocty zůstává současně prostředníkem mezi věřícími a Bohem Otcem i Synem, mezi světem pozemským a nebeským, přímluvkyní a ochranitelkou. A to je právě ten moment, na který je položen důraz i zde, v ústřední scéně křivoklátského hlavního oltáře.“ Gesto Mariiných rukou je, jak píše, gestem prostředkujícím a předávajícím, v tomto případě směrem k výklenku královského sedle na jižní straně kaple, do jehož směru je Maria zároveň natočena. „Marie zde zprostředkuje a předává požehnání, kterého se jí dostává od Boha Otce a Syna, jak je vidno z jednoznačného gesta jejich rukou nad Mariinou hlavou.“

Významný je také úplně první a až v souvislosti s jiným tématem publikovaný názor Petera Kováče na scénu „Korunování“.²¹³ Ten se domnívá, že nejen, že nejde o scénu Korunování Panny Marie, ale zároveň ani o výsek z něj. Nesouhlasí s interpretací této scény ani jako „Oslavy Panny Marie“ („vyvrcholením celého ideového programu je oslava Panny Marie, jíž asistuje dvanáct apoštolů za obec svatých, zemští patroni a český lev nad oltářem za české království.“), a to především na základě absence koruny. Kováč se přímo ptá: „Proč by však právě v takovém případě byl vynechán tak důležitý atribut jako je koruna? A jak potom vyložit významovou diferenciaci mezi Marií a sv. Trojicí? Marie je menší a působí proti majestátnosti Boha Otce a Syna doslova loutkovitým dojmem. Neexistence koruny byla opět projevem záměrné diferenciaci.“ Kováč upozorňuje také na

Homolky na Katedře dějin umění Filozofické fakulty Univerzity Karlovy z roku 1977. Viz BENEŠOVSKÁ 1985a, pozn. 30.

²¹² BENEŠOVSKÁ 1985a, 341. Restaurátorská zpráva viz pozn. 28 (Restaurátorská zpráva bratří F. a K. Kotrbových z r. 1960, Archiv KSSPOP Praha.) nelze dohledat. Není k dispozici na Správě státního hradu Křivokláta, na územním odborném pracovišti Národního památkového ústavu středních Čech, na ústředním pracovišti Národního památkového ústavu ani v Národním archivu (ve fondech Státní památkové správy, Státního ústavu památkové péče a ochrany přírody a Českého fondu výtvarných umělců).

²¹³ KOVÁČ 1989, 289–299. Předtím již v seminární práci viz pozn. 211.

otázku původního zasvěcení kaple.²¹⁴ Ústřední motiv skříně pro něj tvoří Nejsvětější Trojice, doplněná mariánskou komponentou – Panna Maria zde představuje prostřednici božího požehnání, kterého se z jejích rukou dostává panovníkovi. Ještě jednou jeho slovy: „*Klíčový je tu vztah panovníka ke sv. Trojici a Marie v něm sehrává roli prostřednice. Mimořádné postavení krále bylo zdůrazněno právě tím, že se k němu jako jedinému v kapli obracela P. Marie, pověřována k tomu sv. Trojicí.*“

Domnívám se přes veškeré výše uvedené argumenty, že na Křivoklátském oltáři nemůže jít o jiné vyobrazení než o Korunování Panny Marie. V 15. století se totiž ikonografický typ Korunování rozšiřuje.²¹⁵ Korunování nyní probíhá také skrze a za účasti tří božských osob. Tento typ je ve 2. polovině 15. století velmi oblíbený, jak dokazuje například oltář z Gries u Bolzana (1471–1475) od Michaela Pachera.

Tedy na Křivoklátě se v ústřední scéně představuje Korunování Panny Marie skrze Nejsvětější Trojici, konkrétně Boha Otce, Krista a Ducha svatého v podobě holubice. Korunování se děje v nebeské sféře, kterou znázorňují bohatě řezané baldachýny, letící andělé a drahocenný brokátový závěs na pozadí skříně.

Hlavní problém scény Korunování je současná neexistence koruny Panny Marie. Jedním z možných vysvětlení může být, že koruna byla vyřezána zvláště a položena na hlavu Panny Marie. Samostatně řezané koruny, jak se zdá z dochovaných příkladů, nebyly výjimkou (srov. Korunování Panny Marie, kolem 1500, poutní kostel Nanebevzetí Panny Marie, farnost Bogenberg, Bogen u Straubingu [25]; Korunování Panny Marie z Koblachu, kolem 1500, vorarlberg museum (dříve Vorarlberger Landesmuseum) v Bregenz [26]). Detailně propracované partie na temeni Mariiny hlavy nesvědčí o tom, že by koruna na hlavě být nemohla, jak je vidět právě z Korunování z Koblachu, kde jsou vlasy také detailně ztvárněny.

Nedostatek prostoru nad Mariinou hlavou [27] – prostor vymezený rukama Boha Otce a Krista a hlavou Marie – by mohla vyplňovat nízká koruna nebo pro korunu stejně vysokou s ostatními by bylo třeba skupinu hlavních postav od sebe mírně rozsadit. Podle fotodokumentace, která je součástí restaurátorské zprávy z let 1966–1967,²¹⁶ ale rozestoupení bloků mohlo být pouze na ose hloubky skříně ve směru dopředu (Maria by

²¹⁴ Peter Kováč uvádí označení kaple Nejsvětější Trojice z roku 1785 od Jaroslava Schallera („*Schlosskapelle der heil. Dreyeinigkeit*“). Nestarší dosud nalezené označení kaple jako kaple Nejsvětější Trojice je zapsáno v kronice města Zbečna, a to k roku 1669 (viz pozn. 142).

²¹⁵ KIRSBAUM (ed.) 1968, col. 673.

²¹⁶ KOTRBA/PROCHÁZKA 1966–1967.

musela být vysunuta k vnějšímu okraji) tak, jak jako na fotografii z roku 1913,²¹⁷ kdy měla na hlavě plechovou barokní korunu [28] a nikoli ve směru do šířky skříně. Cínovaný reliéf na zadní straně skříně, představující drahocenný závěs, totiž pokrývá pouze viditelnou část zadní stěny archy, v prostoru za sochami Boha Otce a Krista, kteří byli ve skříní přiřazeni až k zadní desce. Vysoká koruna by v případě odsunutí sochařských celků mohla být zezadu zajišťována rukama Boha Otce a Krista.

Jiné řešení hledala Klára Benešovská a Jitka Vlčková. Koruna by podle nich mohla být v prostoru, kde je dnes barokní holubice s paprsky.²¹⁸ S takovým umístěním se ale na jiných scénách Korunování nesetkáváme. Koruna nejčastěji zaujímá místo na hlavě Panny Marie (buď přidržována rukama Boha Otce a Krista nebo bez jejich opory) či ve výšce nad její hlavou, kde ji svírají ruce Boha Otce a Krista nebo letící andělé. Je tedy velmi nepravděpodobné, že by koruna bez asistence jiných osob visela volně ve vzduchu či byla nějak přímo umístěna na pozadí skříně.

O variantě, kdy korunu drží andělé, uvažuje pro Křivoklátské Korunování Jitka Vlčková: „*Již J. Pavlíková si všímala dvojice andělů po straně, kteří podle gest rukou původně „drželi jakýsi předmět. Od konce 17. století je kaple označována jako kaple Nejsvětější Trojice. Pokud prokazatelně víme, že je holubice Duchu svatého pouhým barokním doplňkem, pak lze na středu oltáře předpokládat kompoziční změny ve prospěch barokního patrocinia. V baroku byla Panně Marii doplněna na hlavu plechová koruna, kterou však v původní scéně nemusela mít na hlavě. Pokud v gotické scéně nebyla holubice Duchu svatého, pak nad hlavou Panny Marie zůstával volný prostor. Letící andělé, kteří nemuseli být od sebe vzdáleni tak jako dnes, mohli být z důvodu instalace holubice Duchu svatého ze středu vytěsněni až při barokní úpravě. Jaké předměty drželi v rukou, nelze ověřit. V případě, že se však andělé nacházeli na středu oltáře nad hlavou Panny Marie, mohli hypoteticky držet její korunu mezi sebou. To by taky vysvětlilo, proč mají prázdné ruce. Lze proto navrhnout, že letící andělé po stranách byli v baroku sejmuti ze středu oltářní skříně, kde korunovali Pannu Marii, a koruna, která nebyla původně řezána pro hlavu Panny Marie, byla zcela odstraněna, protože ji nebylo možno uplatnit v kompozici.*“²¹⁹

S touto teorií nelze souhlasit, neboť andělé, kteří sice podle pozice rukou nějaké

²¹⁷ ŠTECH 1913a, 71–72, obr. 114, 114. a, 115.

²¹⁸ KOTRBA/PROCHÁZKA 1966–1967.

²¹⁹ VLČKOVÁ 2009, 121.

předměty drželi, v nich ale nemohli držet korunu. Nejpravděpodobněji, ve shodě s ikonografickým typem Korunování Panny Marie v nich měli hudební nástroje, nápisovou pásku či hudební nástroj a zpěvník. Navíc by se nemohli na střed archy do prostoru dnešní holubice vůbec vejít a rozestoupení plastik Boha Otce a Krista do stran vyvrací fotografie z restaurování oltáře. Ze stejné fotografie jsou také patrné otvory v zadní desce archy v místech, kde jsou uchyceni oba andělé, jiné nejsou vidět.

Vzhledem k výše zmíněným faktům, které komplikují určení křivoklátské ústřední scény jako Korunování Panny Marie, je teorie Petera Kováče velmi lákavá. Nelze ale pominout skutečnost, že ikonografické zobrazení Nejsvětější Trojice, které doplňuje nekorunovaná Panna Maria jako prostřednice Božího požehnání, není, a to i jak sám Kováč píše, běžné: „*Řezbáři křivoklátské archy byl zadán úkol vytvoření ojedinělé symbolické kompozice spojující oslavu sv. Trojice s rolí P. Marie jako prostřednice mezi božskými osobami a králem. Nevymyslel pro ni nové ikonografické řešení, pouze šikovně upravil Korunování P. Marie sv. Trojicí. Vyšel přitom dovedně vstříc požadavku specifiky křivoklátské hradní kaple. Proto bychom pro tuto scénu těžko našli přesnou analogii.*“²²⁰

Osobně se domnívám, že v případě ikonografického typu Korunování Panny Marie Nejsvětější Trojicí, užívaném v 15. století díky „*barvitým popisům oslavy P. Marie sv. Trojicí v literárních textech 14. a 15. století*“,²²¹ se světily sakrální prostory a objekty ve jménu Nejsvětější Trojice i tam, kde Nejsvětější Trojice byla součástí scény Korunování Panny Marie – ve shodě s rozšířeným/dobovým kultem Nejsvětější Trojice.²²² Tak například Oltář Vídeňského Nového Města (známý také jako Fridrichův oltář) vytvořený pro cisterciácký klášter ve Vídeňském Novém Městě králem Fridrichem IV., pozdějším císařem Fridrichem III., v polovině 15. století, který je dnes součástí dómu sv. Štěpána ve Vídni, je zasvěcen Nejsvětější Trojici, a to přesto, že oltářní skříň vyplňuje řezba Korunování Panny Marie Nejsvětější Trojicí (v horní polovině, ve spodní pak Panna Maria s dítětem, svatou Barborou a svatou Kateřinou). Podobným případem je oltář Korunování Panny Marie z klášterního kostela Nanebevzetí Panny Marie v Seckau v Rakousku z roku 1489, o kterém zase víme, že byl původně nazýván oltářem Nejsvětější Trojice.

K problematice svěcení hradní kaple na Křivoklátě je nutné ještě dodat, že nejstarší

²²⁰ KOVÁČ 1989, 295.

²²¹ BENEŠOVSKÁ 1985a, 341.

²²² BENEŠOVSKÁ 1985a, 341.

označení hradní kaple jako kaple Nejsvětější Trojice je doloženo až z roku 1669.²²³

Ani další argument Petera Kováče není plně průkazný, když píše, že pokud by bylo v ústřední scéně představeno Korunování Panny Marie, tak by tomuto výjevu musela také odpovídat ikonografie na vnitřních křídlech oltáře, kdy by se aspoň jeden z výjevů musel vztahovat pouze k její osobě,²²⁴ jako je například Narození nebo Smrt Marie či její Nanebevzetí. Ale na druhou stranu, postava Panny Marie na výjevech Zvěstování, Narození, Klanění a Obětování dominuje – barvou svého šatu i měřítkem a příklady oltářních nástavců z 2. poloviny 15. století nejsou v tomto ohledu jednoznačné.

Ikonografie celé hradní kaple je ve shodě se středověkou praxí v každém případě směřována a vrcholí v ústřední scéně oltáře. Podle nejnovějšího stavebně historického průzkumu²²⁵ ale víme, že hradní kaple je přestavěna v několika pozdně gotických fázích.²²⁶ Výtvarný program na stěnách kaple, který představuje dvanáct apoštolů spolu s českými zemskými patrony, svatým Václavem, Vítem, Zikmundem a Vojtěchem, může proto pocházet, a domnívá se tak autor katalogového hesla v průvodci výstavou *Europa Jagellonica*, z mladší fáze výzdoby kaple, kterou datuje kolem 1509–1510.²²⁷

Ikonografický program kaple, tak jak ho známe dnes, tedy mohl mít původně odlišnou koncepci.

6.2 Ikonografie malířských částí oltáře

6.2.1 Výjevy ze Života Panny Marie

Zvěstování Panně Marii

S kompozicí, nacházející se na Křivoklátské arše, se setkáváme v dílech nizozemských malířů Rogiera van der Weyden (1. generace nizozemských umělců) a Dirka Boutse (2. generace nizozemských umělců, ovlivněných pracemi Jana van Eycka a Rogiera van der Weyden). Jsou to obrazy z oltáře sv. Kolumby, malovaném pro kostel sv. Kolumby

²²³ BLAŽEK 1998, 16 (uloženo v Státním okresním archivu v Rakovnicce).

²²⁴ KOVÁČ 1989, 294.

²²⁵ MACEK 2012.

²²⁶ Veškeré zdivo nad přízemím jižního křídla (tedy prostor celé kaple) pochází z pozdně gotického období, což je doloženo nejen průzkumem vazby kvádrů a průběhem vodorovných spár, ale také užitím šedozeleného pískovce, který byl ke stavbě v této oblasti používán až v období pozdní gotiky. MACEK 2012, 1–2.

v Kolíně nad Rýnem, dnes v Alte Pinakothek v Mnichově²²⁸ [29], a z triptychu Panny Marie, dnes uloženém v Museu del Prado v Madridu [30]. Křivoklátskému Zvěstování se zdá ale více odpovídat právě kolínské Zvěstování. Podobnost je možné najít jak v celkové kompozici figur, tak také v částečné shodě interiérů – především v dřevěné valené klenbě, okně v levé části obrazu nebo v červeném prvku, kterým je na Weydenově obrazu postel s vysokými nebesy, v křivoklátském Zvěstování převedené do podoby krbu.

Křivoklátský umělec, měl ale pravděpodobně k dispozici také grafický list Martina Schongauera, dnes známý pouze z kopie uložené v Szépművészeti Múzeum v Budapešti²²⁹ [31], který se shoduje s křivoklátským Zvěstováním v pravé části obrazu – je zde téměř totožné vyobrazení okenního otvoru, se kterým se na kolínském Zvěstování nesetkáváme.

Kompoziční shoda v celku i detailu postav anděla a Panny Marie je výrazná u kolínského Zvěstování. Například spona a způsob řasení pláště andělů nebo postavení křídel, či přítomnost Ducha svatého v podobě holubice nad hlavou klečící Marie. Křivoklátská Panna Maria má ale ruce v odlišném gestu proti kolínské i budapešťské. Drží totiž ve své levé ruce knihu, do které vkládá prst, označující dvojstranu, kde skončila se čtením, když ji anděl vyrušil. Pravou ruku má před hrudí. Stejnou pozici Mariiných rukou nacházíme na grafickém listu Martina Schongauera [32]. Stejně gesto Mariiných rukou se nachází ale také na desce hornorýnského mistra z Ottobeuren z 60. let 15. století [33].²³⁰ Současně je nožné najít shodu také v pojetí čtecího pultu, konkrétně spodní části, u Mistra z Ottobeuren.

Za zmínku stojí také podobnost mezi Weydenovým obrazem Zvěstování ze sv. Kolumby a Zvěstováním od Mistra Mariina života [34], se kterým spojoval Jaroslav Pešina²³¹ právě křivoklátské malby oltáře. Domníval se, že u Mistra Mariina života dostal školení umělec, který vymaloval křivoklátské desky. Je ale na místě upozornit na fakt, že oltář sv. Kolumby vznikl těsně po polovině 15. století a generačně mladší Mistr Mariina života měl možnost tento oltář v Kolíně nad Rýnem na vlastní oči vidět, protože ve městě působil.

²²⁷ FAJT (ed.) 2012, 57–58.

²²⁸ ROYT 2005b, 355–363.

²²⁹ ROYT 2005b, 357.

²³⁰ ROYT 2005b 5, 357.

²³¹ Viz výše kapitola I. Přehled literatury.

Narození Krista

Ikonografické zobrazení Narození Krista na Křivoklátském oltáři, stejně jako u předchozího výjevu Zvěstování, čerpá z nizozemského umění 15. století a grafických listů Martina Schongauera [35]. Více se ale opírá o jednotlivé detaily, než ve svém celku.²³² Významným detailem je sv. Josef se svíčkou v ruce. Tento motiv se objevuje v dílech Rogiera van der Weyden [36], Dirka Boutse [37] a Hanse Memlinga [38].

Zajímavá shoda v postavě klečícího Josefa (zvláště ve stejné pozici kolen a způsobu řasení roucha na nich) je na obraze od neznámého vestfálského mistra z 2. poloviny 15. století [39] nebo také oltáři z bývalého klášterního kostela v Heilsbronnu z dílny Michaela Wolgemuta – především na figuře osla v pozadí, který zvedá hlavu ke krmelci se senem [40] (i když zde jde pravděpodobně o mladší desku) .

Motiv Krista položeného do žlabu je v 2. polovině 15. století vzácný. Podobný nacházíme na desce monogramisty BM [41] ze Städelsches Kunstinstitutu ve Frankfurtu nad Mohanem.²³³

Blízká paralela by se snad dala hledat také s výjevem Narození z oltáře Tří králů v kostele sv. Vavřince v Norimberku [42], kde mezi Pannou Marií a Josefem klečí tři andělé, kteří si jsou svým umístěním v obraze a typikou s křivoklátskými velmi podobní nebo také oltářní deska z kostela sv. Martina v Linci [43], kde andělé ještě více dodržují kompoziční schéma, které je na Křivoklátském oltáři.

Klanění tří králů

Pro křivoklátské Klanění tří králů můžeme hledat východiska opět velmi pravděpodobně v grafickém listu Martina Schongauera [44], stejně jako v nizozemských pracích, především Rogiera van der Weyden [45]. Paralelu představuje také Klanění tří králů Mistra Mariina života dnes uložené v Germanisches Nationalmuseum²³⁴ [46]. Zde si je velmi podobná architektura (středový trám, stlačený oblouk, polorozpadlá střecha). U kolínského Klanění Rogiera van der Weyden zase stejné pozice figur králů a některé detaily jejich oděvů.

²³² ROYT 2005b, 357.

²³³ ROYT 2005b, 358.

²³⁴ PEŠINA 1940, 103.

Obětování v chrámě

Scéna Obětování se na Křivoklátské arše představuje, v souladu s ostatními scénami, v malém počtu zobrazených osob. Ikonograficky a datačně příbuzný se zdá být oltářní výjev Obětování z dómu sv. Štěpána a Sixta v Halberstadtu [47], který ale s největší pravděpodobností vychází z grafického listu z Wolhemutovy dílny, který je jednou z mnoha ilustrací knihy františkánského kazetele Stephana Fridolina, norimberského Schatzbehalteru²³⁵ [48] nebo také scéna Obětování z bývalého hlavního oltáře kostela sv. Albana v Göttingenu od Hanse von Geismara [49] či farního kostela sv. Martina v Linci od Mistra Mariina života²³⁶ (nebo Mistr Lyversberských pašijí) [50]. Velmi blízká se zdá také scéna Obětování na desce z Germanisches Nationalmusea v Norimberku [51], kde se shoduje postava kněze (bezvousý, brokátový pluviál) a malého Krista, kterého drží přes látku, čtoucí figury v pravé části obrazu, postava sv. Josefa v levé části a architektura, do které je scéna zasazena (konzoly).

Nejvýraznější shody ale nabízí deska z Domschatzkammeru (chrámové pokladnice) v Cáchách, od Mistra cášského Života Mariina (Meister der Aachener Marienlebens) z Kolína nad Rýnem datované kolem 1485 [52]. Především v postavě kněze, který je zobrazen ve stejně zbarveném brokátovém šatu, pod kterým má albu, dále v postavách čtoucích mužů, oltáře se scénou Obětování Izáka (totožné kompozice), ale především v pojetí brokátového antependia s barevnými trásněmi. Toto srovnání by mohlo odkazovat skutečně na Pešinovu hypotézu ohledně kolínského školení mistra,²³⁷ který vytvořil malířskou výzdobu oltářního retáblu v hradní kapli na Křivoklátě, a kterého Pešina pomocně označuje Mistrem Křivoklátského oltáře.

6.2.2 Sv. Václav a sv. Vít, sv. Zikmund a sv. Vojtěch

Postavy světců sv. Václava, Víta, Zikmunda a Vojtěcha při zavření oltářních křídel [53] představují významné české zemské patrony, se kterými se v jagellonské umělecké produkci setkáváme velmi často. Z dvorského prostředí je možné jmenovat například královskou objednávku do svatovítského pokladu – hermy sv. Víta (1484–1486), sv.

²³⁵ PEŠINA 1940, 106.

²³⁶ PEŠINA 1940, 104.

²³⁷ Pešinovy názory viz výše v Přehledu literatury.

Václava a Vojtěcha (1497–1500); výzdobu svatováclavské kaple nebo právě výzdobu hradní kaple na Křivoklátě, kde se čeští zemští patroni objevují několikrát – v závěru kaple to jsou figury sv. Václava, Víta, Zikmunda a Vojtěcha umístěné na konzolách pod baldachýny; v malířské podobě na oltáři (sv. Václav a Vít ještě na bočních stranách predely) a v postavě sv. Václava na vitraji kaple.²³⁸

Typologicky blízké figury světců nacházíme v českém prostředí na desce z Národní galerie s postavami sv. Václava, Zikmunda a Víta [54] a středové desce tzv. Budňanského oltáře na Karlštejně s bolestným Kristem, sv. Palmáciem a sv. Vítem [55]. Deska z Národní galerie až na drobné modifikace odpovídá kompozičnímu rozvržení figur Křivoklátského oltáře. Sv. Václav je na desce z Národní galerie v Praze zobrazen z en face, sv. Zikmundovi chybí hermelínový límec, sv. Vítu knížecí čapka a jeho plášť je oproti červenému křivoklátskému zelený. Naopak výraznými shodnými prvky je způsob řasení pláště sv. Víta a nepřirozené nasazení hlavy na krk.

Budňanská deska se v postavě sv. Václava shoduje naopak především ve stejných barevných tóninách ošacení a také materiálů (brokátový kabátec lemovaný kožešinou).

Obě dvě srovnávací desky se od křivoklátských liší zlaceným pozadím se špatně čitelným vzorem a drobnými květy na podloží, zato se ale shodují v použití techniky cínovaného reliéfu na jednotlivých částech oděvů světců.

²³⁸ ROYT 2005b, 355–358. Z vitrají se dochovaly pouze dvě – se sv. Václavem a sv. Jiřím, proto nemůžeme

7. Okruh stylově příbuzných děl s Křivoklátskou archou v Čechách

7.1 Shrnutí názorů k sochařské výzdobě křivoklátské hradní kaple

Hradní kaple na Křivoklátě má bohatý dekorativní program, který tvoří nejen samotný oltářní nástavec, ale také výzdobný cyklus apoštolů a českých zemských patronů na podélných stranách kaple a na stěnách v jejím závěru, umístěných ve výši oken na příporách žebroví.

Stylově a datačně jednotný prostor, v literatuře často označovaný pojmem Gesamtkunstwerk (syntéza výtvarných uměleckých oborů architektury, sochařství a malířství stejného slohu či stylu), takovým dílem opravdu je. Jeho význam spočívá především ve skutečnosti, že se nám v takto ucelené podobě dochoval do dnešních dnů. Takto intaktně zachovalých pozdně gotických prostor na našem území není mnoho.

Řezby apoštolů s patrony Českého království jsou sice nedílnou součástí celku, přesto se od řezeb na oltáři liší kvalitativním provedením. Na tento fakt upozorňují autoři mnoha článků a publikací k tomuto tématu.

Rozdílné kvality v kapli si všímal už Karel Chytil v roce 1906.²³⁹ Řezby oltáře jsou podle něj na svou dobu dokonalé a oproti výzdobě stěn výrazně převyšují především svou „jemností a složitostí.“ Chytil také jako první uvažoval o díle dvorského umělce, a to „*Hanuše, řezáka krále Jeho Milosti, který v letech 1486–1506 pro krále pracoval a z mince kutnohorské na díla své platy bral.*“²⁴⁰

Přesto se hledání slohových východisek k řezbářské výzdobě kaple objevuje výrazněji až v článku od Jaromíra Homolky a Jiřího Kropáčka.²⁴¹ Kropáček se v něm domnívá, že kaple byla vytvořena jednou dílnou. Přičemž kvalitativní rozdíl práce vysvětluje rozdílnou rukou řezbáře – významově nejdůležitější figury ve skříni oltáře (Panna Maria, Bůh Otec a Ježíš Kristus) spolu s Bolestným Kristem v nástavci jsou prací mistra, který „*přiložil ruku u andělů ve skříni nahoře ve štítu, též však u postav českých světců v závěru kaple.*“ Řezby apoštolů jsou prací tovaryšů – pomocníků,

vyložit možnost, že v kapli byly také vitraje se sv. Vítem, Vojtěchem a Zikmundem.

²³⁹ CHYTEL 1906, 137–138.

²⁴⁰ CHYTEL 1906, 137–138.

²⁴¹ HOMOLKA/KROPÁČEK 1966, 122–145.

„zachovávajících do detailu jeho formální zásady i tektoniku postav.“²⁴²

Toto rozlišení zastává i Jaromír Homolka.²⁴³ Figury zdobící stěny kaple odpovídají svou „kamenickou obhroublostí“, jak píše, pravděpodobnému autorství Hanuše Spiesse a jeho huti, „právě tak jako jejich slohová povaha se západním původem umělce.“ Přesto se v nich setkáváme s jedním z „nejvýraznějších projevů moderní dynamické koncepce sochařského tvaru, založené v podstatě na prostorové diferenciaci těla a drapérie, vycházející z díla geniálního Mikuláše Gerhaerta z Leydenu a prosadivší se v osmdesátých letech zvláště v porýnském a rakouském sochařství.“²⁴⁴ Naopak oltář je prací jiného umělce, „umělce konvenčního, technicky zdatného, který vyhověl požadavku slavnostní a okázalé ikonografie především velkým dekorativním bohatstvím oltáře.“²⁴⁵ „Útlé, nepřiliš pohyblivé – jakoby strnulé – postavy s drapérií rásněnou do hustých a fragilních záhybů“ odráží podle Homolky, stejně jako u apoštolů a zemských patronů, také do určité míry gerhaertovské vlivy, současně ale předpokládá možné umělecké vazby na Franky, konkrétně na Norimberk.

Z uvedeného a na základě srovnání řezbářské výzdoby oltáře a figurální výzdoby stěn kaple (apoštolové, čeští zemští patroni) by se snad dalo uvažovat možná spíše nad časově od sebe nepřiliš vzdálenými pracemi jednoho umělce, kterému, jak se domnívám je nutné přisoudit zároveň kamenosochařskou figurální a ornamentální výzdobu arkýře nad vstupem do horního hradu, stejně jako kamenný reliéf s královskými erby nad branou, kterou se vstupuje na 1. nádvoří hradu Křivoklát.

Kvalita provedení řezeb apoštolů a českých zemských patronů, která se výrazně odlišuje od figurální výzdoby oltáře, by mohla být dána buď menším důrazem na významově nižší ikonografické typy, nebo vysvětlena dobovými okolnostmi – požadavkem po vyhotovení výzdoby přípor stěn kaple v krátkém časovém úseku, jak se domnívá autor katalogového hesla ke svatému Petrovi v průvodci výstavou Europa Jagellonica.²⁴⁶

Ten klade vznik apoštolských figur a zemských patronů do doby kolem 1509–1510 ve spojitosti s příjezdem Vladislava II. v roce 1509 do Čech na korunovaci syna

²⁴² HOMOLKA/KROPÁČEK 1966, 133–134.

²⁴³ HOMOLKA 1985², 167–254; HOMOLKA 1983, 474; HOMOLKA 1984, 544.

²⁴⁴ HOMOLKA 1983, 474.

²⁴⁵ HOMOLKA 1985², 188.

²⁴⁶ FAJT (ed.) 2012, kat. č. I.42 Sv. Petr a sv. Zikmund, 57–58.

Ludvíka.²⁴⁷ Předpokládá totiž, že přestavby započaté pravděpodobně v 70. letech 15. století poté, co Vladislav Křivoklát vykoupil zpět, byly před přesídlením krále do Budína (1490) z velké části hotové. Během přestavby hradní kaple ale došlo, jak píše, snad ze statických důvodů ke změně stavební dispozice v kapli. *„Zde byla původní varianta klenebních přípor vytažených před stěnu na konzoly nahrazena sítovou klenbou nesenou přízvedními náběhy ve stylu parlářovského klenebního řešení východního chóru pražské katedrály sv. Víta.“*²⁴⁸

Podkladem k této hypotéze byl s největší pravděpodobností stavebně historický průzkum, který mezi lety 2011–2012 prováděl Petr Macek.²⁴⁹ Ten označil „*vertikální útvary*“ vždy s dvojicí konzol a baldachýnů po stranách (osazené figurálními řezbami) a doplněné dřevěnými nástavci s vegetabilním tvaroslovím za nedokončené přípory klenebního systému. Nedomnívá se, že šlo primárně o tento bohatý dekorativní program. Výzdoba v dnešní podobě nahradila, právě snad ze statických důvodů, systém klenebních přípor na konzoly, na variantu, kde diagonální klenební žebra dosedají na jednoduché jehlancové tvary a ke zdi kolmá klenební žebra dobíhají o něco výše a jsou tak ukončena přímo ve zdi kaple.

Na tomto základě uvažuje poté autor katalogového hesla o nutnosti narychlo zhotovit figurální řezby, které by zakryly změnu koncepce v kapli. *„Nižší kvalita zřejmě narychlo zhotovených postav dokládá, že zde působil sochař, pravděpodobně starší generace, který ještě kdysi spolupracoval s dílnou křivoklátského hlavního oltáře.“*²⁵⁰

Na tomto místě je nutné ještě upozornit na součást výzdoby hradní kaple, kterou tvoří také okenní vitraje. Dochovaly se dvě, první představuje sv. Jiří, rytíře ve zbroji, jak zabíjí draka, na druhé vitraji je znázorněn sv. Václav s korunou na hlavě, praporcem a štítem [65]. Literatura nejčastěji přisuzovala²⁵¹ tyto práce dílně Petera Hemmela z Andlau, která působila v poslední čtvrtině 15. století ve Štrasburku. Štrasburk v této době stál na špici v oboru sklomalby a moderně organizovaný velkopodnik štrasburského dílenského společenství dodával tento artikl do celé jihoněmecké oblasti.²⁵² Se štrasburskou dílenskou produkcí se setkáváme dokonce i ve městech, která v oboru sklomalby měla svou vlastní

²⁴⁷ FAJT (ed.) 2012, kat. č. I.42 Sv. Petr a sv. Zikmund, 57–58.

²⁴⁸ FAJT (ed.) 2012, kat. č. I.42 Sv. Petr a sv. Zikmund, 58.

²⁴⁹ MACEK 2012.

²⁵⁰ FAJT (ed.) 2012, kat. č. I.42 Sv. Petr a sv. Zikmund, 58.

²⁵¹ Jiří Kuthan se zmiňuje také o blízkém vztahu k vitrajím z kostela sv. Vavřince v Norimberku nebo k dílům mistra Hanse Wertingera, který působil v dolnobavorském Landshutu. KUTHAN 2010, 147–148.

tradici, jako byl Norimberk, Frankfurt, Kostnice, Ulm, Augšpurk, Mnichov a Salcburk.

7.2 Okruh stylově příbuzných sochařských děl s řezbářskou výzdobou Křivoklátské archy

7.2.1 Madona s letícími anděly a sv. Václav ze Staroměstské radnice [56]

K norimberské tvorbě, ale především do jedné dílny, která vyzdobila hradní kapli na Křivoklátě, je řazena Madona stojící na půlměsíci s letícími anděly a sv. Václav z radniční síně na Staroměstské radnici.

Uvedené práce se v literatuře objevují již od konce 19. století,²⁵³ ale poprvé je s křivoklátskými řezbami spojuje až Jaromír Homolka.²⁵⁴ Srovnává hlavu sv. Václava s hlavou Krista v oltářní skříni Křivoklátské archy. Hovoří přímo o vztahu k norimberskému sochařství a nevyklučuje, že řezby Madony s anděly a sv. Václav mohly vzniknout spolu s přestavbou radniční kaple dokončené k roku 1484 a zasvěcené Panně Marii a čtyřem českým zemským patronům.²⁵⁵

Postava sv. Václava odpovídá postoji Bolestného Krista z nástavce na Křivoklátě. Stojí v kontrapostu, přičemž jeho pravá noha je pokrčena v kolenu a mírně předsunuta a vytočena špičkou směrem ven. Komparaci dále umožňuje především hlava (vzhledem k odlišnému ikonografickému typu zobrazeného), kde nacházíme mnoho společných znaků – oválný tvar obličeje, lehce zešikmené oči a především způsob, jakým jsou stáčeny vlasy a vousy a plné rty odhalující zuby. Zajímavá je i shoda v provedení základny, na které světec stojí s křivoklátskými. Všechny jsou mírně vypouklé a jejich okraj je zdoben jemnými a četnými kolmými zářezy.

Madona na půlměsíci, držící na jedné ruce nahého Ježíška a v druhé žezlo odpovídá ikonografickému typu Assumpty, v 2. polovině 15. století jednomu z nejoblíbenějších u nás, ale také v Norimberku.²⁵⁶ Madona je doprovázena dvěma letícími anděly, kteří

²⁵² Spätmittelalter am Oberrhein 2001, 297.

²⁵³ MIKOVEC/ZAP 1865, 177; GRUEBER 1879, 145; HOMOLKA 1985², 167–254; HOMOLKA 1983, 478; FAJT 1995, 41–43.

²⁵⁴ HOMOLKA 1985², 192.

²⁵⁵ Ferdinand B. Mikovec klade vysvěcení kaple radnice už k roku 1481. MIKOVEC/ZAP 1865, 174. Zároveň ale i Jaromír Homolka uvádí rok 1481 jako rok obnovení radniční kaple. HOMOLKA 1985², 216.

²⁵⁶ HOMOLKA 1985², 184.

s největší pravděpodobností drželi mezi sebou korunu.

Mezi netypické prvky pro zmíněné oblasti naopak patří ptáček, kterého drží Ježíšek. Jak upozorňuje Jiří Fajt, tento motiv, běžný v našem prostředí v polovině 14. století, „se uchoval ještě v pozdním 15. století hlavně v nizozemském umění.“²⁵⁷ Jiří Fajt připomíná také možné oživení symbolika ptáčka v 15. století, a to vydáním knihy *Buch der Natur* od Konrada von Megenberg z roku 1478.²⁵⁸

Madona je bez nejmenší pochyby prací těsně související s řezbami hradní kaple na Křivoklátě. Jistotu přináší srovnání s Pannou Marií z oltářní skříně, shodující se v typice obličeje – zešikmených očí, dlouhého a úzkého nosu, drobných úst, dolíčku na bradě a také zpracováním vlasů. Zároveň ale také shledáváme společné znaky v drapériovém systému staroměstské Madony a sv. Petra z apoštolského cyklu zdobícího podélné stěny hradní kaple na Křivoklátě²⁵⁹ [57]. Nelze přehlédnout způsob, jakým je veden plášť, který se otevírá od lokte pravé ruky figur a spadá v pozvolném oblouku směrem před pravou nohu s vysunutým kolem na zem. Lemovaný zakulacený cíp pláště se na zemi lehce přetáčí rubovou stranou směrem k divákovi. Společný je také pod levou ruku postav založená druhá strana pláště tak, že vytváří jakýsi další, zato ale bohatě zřasený rukáv. Je možné porovnat také schéma vousů, plné rty, mírně zešikmené oči a kořen nosu sv. Petra a Boha Otce.

7.2.2 Sochy trůnícího Boha Otce a Krista z hradní kaple Nejsv. Trojice na Rabí [58]

Na možnou spojitost křivoklátských řezeb oltáře s trůnícími postavami Boha Otce a Krista z hradní kaple Nejsvětější Trojice na Rabí, dnes v Národním muzeu, upozornil jako první Peter Kováč v rámci své ikonografické studie.²⁶⁰

Před ním se řezbami zabýval také Václav Vilém Štech,²⁶¹ Antonín Liška²⁶² nebo

²⁵⁷ FAJT 1995, 41.

²⁵⁸ FAJT 1995, 41.

²⁵⁹ Na totéž srovnání upozorňuje také Jiří Fajt. FAJT 1995, 41.

²⁶⁰ KOVÁČ 1989, 289–299. Ještě dříve pak tentýž autor ve své seminární práci *Ikonografický program řezbářské a malířské výzdoby hradní kaple na Křivoklátě*, pod vedením Jaromíra Homolky na Katedře dějin umění Filozofické fakulty Univerzity Karlovy z roku 1977. Viz BENEŠOVSKÁ 1985a, pozn. 30.

²⁶¹ ŠTECH 1913b.

²⁶² LIŠKA 1962, 343–344.

Jaromír Homolka.²⁶³ Tito se domnívali, že rabské řezby byly původně součástí větší skupiny, pravděpodobně scény Korunování Panny Marie. Figury Boha Otce a Krista byly považovány Antonínem Liškou za díla „zkušeného umělce řezbáře“ a jejich vzhled označuje za „vážný, slavnostní, kvalita jejich práce mimořádná.“²⁶⁴

Peter Kováč dosadil tyto řezby do ústřední scény dnes již neexistujícího hlavního oltáře v kostele Nejsv. Trojice na Rabí. Ty by pak musely být datovány k roku 1498, kdy byl kostel po přestavbě nově vysvěcen.²⁶⁵ S figurami ze skříně Křivoklátského oltáře spojuje Kováč ty rabské především v rámci ikonografie.²⁶⁶ Vyslovuje ale zároveň domněnku, že objednavatel a zároveň majitel rabského panství zastávající v té době vysokou funkci nejvyššího sudího Půta Švihovský z Rýzemberka, byl při zadání výroby hlavního oltáře ovlivněn královskou objednávkou oltáře pro hradní kapli na Křivoklátě. „Vytvořením sousoší Půta pověřil dílnu asi dočasně působící v jihozápadních Čechách a patrně dobře obeznámenou s aktuálním uměleckým děním v blízkém Pasově.“²⁶⁷

Peter Kováč vidí v řezbách Boha Otce a Krista „žaltářový typ“ sv. Trojice, tedy božské postavy Otce a Syna sedící na společném trůnu, nad nimiž se vznáší holubice Ducha svatého. Přestože figury pozicí svých rukou, ve kterých drží panovnické insignie, nenaznačují původně zvažované Korunování (Liška, Homolka), nemohu zde nevyslovit otázku, zda by spíše Korunování Panny Marie, ke kterému se přikláním, více neodpovídalo katolické víře Půty Švihovského z Rýzemberka, a mimo jiné i samotného krále Vladislava Jagellonského, namísto akcentace Nejsvětější Trojice.

Opatrnost při určení scény s Bohem Otcem a Kristem naznačuje i katalogové heslo z průvodce výstavou Europa Jagellonica, nabízející obě varianty.²⁶⁸

Sedící Bůh Otec a Kristus z lipového dřeva s polychromií a zlacením, měřící 89 cm,²⁶⁹ jsou spíše prostorově plošší. Určené především k pohledu zepředu. Oba oblečení do zlatých plášťů, se zdůrazněným vládcovským kolenem, drželi původně v rukách panovnické jablko a žezlo. Drapérie je bohatě pročleněna, v oblasti hrudníku rovnoběžnými úzkými sklady s hlubokým projmutím a ostrými hřbety, které se zjemňují a rozšiřují na pláštích, především ve spodní polovině těla. V oblasti kolen a níže dochází

²⁶³ HOMOLKA 1965.

²⁶⁴ LIŠKA 1962, 343.

²⁶⁵ KOVÁČ 1989, 289.

²⁶⁶ K ikonografickému srovnání viz kapitola 6.

²⁶⁷ KOVÁČ 1989, 296.

²⁶⁸ FAJT (ed.) 2012, kat. č. II.79, 153.

k početnému přetáčení krajů látky tak, že vidíme modře zbarvený rub pláštíů.

Obličejové živých výrazů, s vysokým klenutým čelem, v případě Boha Otce s mírně propadlými tvářemi, zdobí koruny, dnes již bez zdobných zakončení a bohatě a detailně zpracované vlasy a vousy. Právě pojetí vousů a vlasů můžeme najít výrazný společný prvek s křivoklátským Bohem Otcem a Kristem. Vousy jsou rozdělené do dvou pravidelných zrcadlově k sobě obrácených esovek.

Do časově stejné vrstvy jsou literaturou řazeny také polopostavy čtyř církevních otců z hradní kaple Nanebevzetí Panny Marie na Švihově [59]. Polychromované, zlacené a vyřezané z lipového dřeva měří kolem 80 cm.²⁷⁰ Jsou pravděpodobně jedinou součástí původního vybavení hradní kaple, jejich konkrétní umístění v kapli ale není známo.²⁷¹ Řezby mají ke křivoklátským blízko ve způsobu zpracování drapérie, kterou tvoří do hloubky projímané pravoúhle zalamované řasy, především na plášti v oblasti paží.

7.2.3 Andělé s nástroji Kristova umučení z chrámu sv. Barbory v Kutné Hoře [60]

Zdá se, že ve stejné dílně a snad i stejnou rukou jako křivoklátské řezby oltáře, vznikly dřevěné sochy andělů s Arma Christi, z chrámu sv. Barbory v Kutné Hoře, dnes v chrámovém depozitáři. U kterých se předpokládalo umístění na sloupcích pozdně gotických chórových lavic.²⁷²

Řezby andělů zmínil poprvé Jan Erazim Wocel,²⁷³ při popisu interiérového vybavení sv. Barbory., umístěné na sloupcích mezi sedadly z části dochovaných chórových lavic. Svatobarborské lavice přirovnává k chórovým lavicím („*jest jich dvanáct v jedné řadě*“) v kostele sv. Jakuba v Kutné Hoře. Vyslovuje také domněnku, že jejich zhotovitelem mohl být slavný mistr Jakub, který vytvořil „*velikou svatobarborskou archu*.“²⁷⁴ Wocel považuje řezby andělů za „*pravé mistrovské kusy řezbářského umění*“.²⁷⁵

²⁶⁹ FAJT (ed.) 2012, kat. č. II.79, 153.

²⁷⁰ FAJT (ed.) 2012, kat. č. II.78, 152.

²⁷¹ Polopostavy církevních otců staví na predellu hlavního oltáře Ferdinand Vaněk a Karel Hostaš. VANĚK/HOSTAŠ 1899, 164.

²⁷² Nově zpochybnila umístění andělů na sloupcích chórových lavic Jitka Vlčková, když upozornila na důležitost ikonografie a hierarchické struktury výzdoby. Andělé tak podle ní mohli být součástí chórových lavic, ale nikoli na sloupcích – v pozemské sféře – ale pouze v nástavcové části – navíc nejspíše jako doprovodné figury Krista. VLČKOVÁ 2009, 235.

²⁷³ WOCEL 1859, 120.

²⁷⁴ WOCEL 1859, 121.

(stejně tak Grueber a Riegenbach²⁷⁶).

Totožný text (s překlepem: „*jest jich dvacet v jedné řadě*“²⁷⁷) nacházíme o šest let později v kapitole k chrámu sv. Barbory v Kutné Hoře od Ferdinanda Mikovce a Karla Zapa²⁷⁸ a také Petra Miloslava Veselského.²⁷⁹

Novodobé dějiny chórových lavic poté zapsal arciděkan a předseda archeologického sboru Vocel, Karel Vorlíček.²⁸⁰ V 70. letech 19. století byly lavice opravovány a doplněny jejich početné části, přičemž zásah do původní podoby byl výrazný (sjednocení rozdílné šířky sedadel).

Jak shrnuje Jitka Vlčková,²⁸¹ nikdo z výše zmíněných autorů (ani dalších – Jan Josef Řehák, Zikmund Winter)²⁸² se nezabýval samotnými řezbami andělů a nepodrobil je bližšímu zkoumání. „*Teprve v roce 1978 se na sošky detailněji zaměřil J. Homolka, který je považoval za typický příklad pokročilého stadia pogerhaertovského slohu s tím, že jsou zde předjímaný některé z formálních zásad dunajské školy (nová malebnost, lineární melodika)*.“²⁸³ Řezby andělů také považoval, i v pozdější práci (zde také konstatuje jistý vztah k Vídní)²⁸⁴, slohově blízkými výzdobě Kefermarktského oltáře v Horním Rakousku.

S názorem Jaromíra Homolky o vztahu andělů ke Kefermarktskému oltáři souhlasí Jitka Vlčková a rozvádí ho dále. Zdůrazňuje hypotetické spojení Kefermarktského mistra s pasovským malířem a pravděpodobně i sochařem Martinem Kriechbaumem (Ulrike Krone-Balcke).²⁸⁵ Ten „*byl na základě pramenů v úzkém kontaktu s jihoněmeckými umělci – Erasmem Grasserem v Mnichově, Hansem Holbeinem st. v Augšpurku a Gregorem Erhartem v Ulmu*.“²⁸⁶ Při srovnání s tvorbou Mistra Kefermarktského oltáře nachází shodu v jeho raných pracích – sv. Michalovi a sv. Martinovi (Bayerisches Nationalmuseum, Mnichov, kolem 1475; kolem 1480).²⁸⁷ Závěrem ale dodává, že se v řezbách andělů odráží znaky švábského školení a vyslovuje domněnku o možném přímém školení v Ulmu.

²⁷⁵ WOCEL 1859, 81–86, 120–121.

²⁷⁶ VORLÍČEK s. d., 6.

²⁷⁷ MIKOVEC/ZAP 1865, 170.

²⁷⁸ MIKOVEC/ZAP 1865, 170.

²⁷⁹ VESELSKÝ 1879, 230.

²⁸⁰ VORLÍČEK s. d., 6–8.

²⁸¹ VLČKOVÁ 2009, 234–236.

²⁸² VLČKOVÁ 2009, 235.

²⁸³ VLČKOVÁ 2009, 235.

²⁸⁴ HOMOLKA 1984, 543.

²⁸⁵ VLČKOVÁ 2009, 235.

²⁸⁶ VLČKOVÁ 2009, 235.

²⁸⁷ VLČKOVÁ 2009, 236.

Při srovnání andělů ze svatobarborského chrámu s anděly v nástavci Křivoklátského oltáře, je shoda patrná především v esovitém vyhnutí figur, vysunuté pokrčené volné noze a způsobu řasení šatu. Přesto působí andělé z Kutné Hory kultivovanějším dojmem, jsou proporčně dokonalejší a co je zvláštní, nemají na sobě žádné stopy po polychromii.²⁸⁸

Zajímavá je v tomto ohledu ale i sochařská figurální výzdoba sakramentáře od Adama Krafta v kostele sv. Vavřince v Norimberku (1496), kde skupinu Ecce Homo doplňují andělé s Arma Christi [61].

7.3 Okruh stylově příbuzných malířských děl s malířskou částí Křivoklátské archy

7.3.1 Ke slohovým východiskům malířské části

V návaznosti na doposud nejpravděpodobnější teorii o autorství přestavby hradu Křivokláta architektem Hansem Spiessem z Frankfurtu, je možné uvažovat o malíři Křivoklátské archy jako o umělci příšlém spolu s ním do Čech a usadivším se v Praze. Tento vztah by poté mohl vysvětlovat blízké stylové paralely mezi malířskou výzdobou Křivoklátského oltáře a díly z okolí Kolína nad Rýnem. Kolín byl uměleckým centrem, silně ovlivněným nizozemskou tvorbou 1. a 2. generace tzv. nizozemských primitivů a jeho vliv zasahoval i do oblasti dnešního Hesenska do Frankfurtu nad Mohanem.

Na spojitost s nizozemským uměním zprostředkovaným právě kolínskou tvorbou upozornil mnohokrát ve svých pracích již Jaroslav Pešina.²⁸⁹ A to především v dílech Mistra Mariina života tvořícího v 60. a 70. letech 15. století v Kolíně a Mistra Mariiny oslavy tamtéž. K podpoření této hypotézy se zdá sloužit deska s výjevem Obětování v chrámě od Mistra cášského Života Mariina, tvořícího v Kolíně nad Rýnem [52].

²⁸⁸ Jitka Vlčková upozorňuje na nejistotu ohledně původnosti andělů. „Na dochovaných soškách je patrná řada otvorů po necitlivě zatlučených hřebících. V drapérii byla provedena různá míra doplňků a druhotných zásahů a zdá se v některých partiích přeřezána. Sošky nejsou polychromovány a v záhybech drapérie se nedochovaly žádné zbytky polychromie, neboť byly jednotně přetřeny hnědým scelujícím nátěrem. Charakter nátěru koresponduje s údajem, že sošky byly restaurovány na konci 19. století. Zda však pozdně středověké originály nebyly v duchu dobových restaurátorských postupů nahrazeny novodobými kopiemi, nebylo možno ověřit.“ VLČKOVÁ 2009, 234.

²⁸⁹ PEŠINA 1940, 101–105, Tab. XXXII., XXXIII.; PEŠINA 1950.

7.3.2 Budňanský oltář [62–63]

Budňanský oltář z kostela sv. Palmácia v obci Karlštejn, který se dnes nachází v 1. patře královského paláce na hradě Karlštejně je křídlovým oltářním nástavcem, skládajícím se ze střední desky o rozměrech 105 x 180 cm a dvou pohyblivých oboustranně malovaných křídel s rozměry 52 x 180 cm.

Střed oltáře o vnitřních rozměrech 91 x 166 cm zaujímají postavy bolestného Krista ve středu obrazu, po jeho levici sv. Václava a po pravici sv. Palmácia. Nad nimi se vznášejí tři andělé s nástroji Kristova umučení. Ústřední figury jsou v prostoru vymezeny pouze úzkým trojúhelníkem trávy v levém rohu obrazu, který doplňují drobné kvítky dvou květin v pravém rohu. Postavy samotné stojí na jednobarevném podkladě a vrhají krátké a ostré stíny severozápadním směrem. Pozadí obrazu je zlatené s proškrabávaným vzorem. Vzor je velmi špatně čitelný, pravděpodobně jde o šachovnicový vzor.

Pro postavy Krista a světců je charakteristický protáhlý vejcovitý tvar hlavy a mírně přivřené drobné oči se zřetelnými horními a spodními víčky. Jejich obočí jsou úzká, nosy rovné, možná mírně na konci více zakulacené. Ústa jsou lehce našpulená. Výrazné jsou husté až k ústům i uším dobíhající vousy a to u všech tří figur. Všichni tři mají také dlouhé tmavé a lehce zvlněné vlasy. Postavy jsou výrazně protáhlé, především v oblasti od pasu dolů. Výrazná je schematizace draperie, především na šatech letících andělů. Záhyby látky mají ostře lomené sklady s úzkými prohlubněmi. Barvy jsou spíše tlumené. Obraz je barevně vyvážený. Plochu obrazu v jeho vertikální ose rozjasňuje krémové tělo a bílá rouška Krista. Světlý střed je mírně utlumen tmavými barvami na oblečení sv. Václava a sv. Palmácia. Tmavé postavy světců prosvětlují ve spodní části jejich štítů a v horní části vlevo bílý šat anděla a vpravo bílý praporec. Plocha obrazu přesahuje rám obrazu tak, že oba světci a všichni tři andělé nejsou zobrazeni celí.

Na vnitřních křídlech oltáře se nacházejí čtyři výjevy ze života Panny Marie. Shodují se s výjevy na Křivoklátské arše. Nahoře vlevo a vpravo je to Zvěstování Panně Marii a Narození Krista, dole zprava doleva Klanění tří králů a Obětování v chrámě. Rozměry výjevů jsou 39 x 81 cm. Charakteristické jsou v poměru k tělu příliš velké štíhlé ruce postav. Rozlišení inkarnátů postav, kdy ženy, dítě a anděl mají světlý odstín, muži naopak výrazně tmavý hnědočervený.

Na zavřeném oltáři jsou vymalovány čtyři výjevy z Kristových pašijí. Křídla jsou

rozdělena horizontálně na poloviny. Vlevo nahoře je znázorněn Kristus na Olivetské hoře, následuje vlevo dole Bičování Krista, na pravém křídle nahoře Ukřižování a pod ním Zmrtvýchvstání Krista. Rozměry výjevů jsou 39,5 x 82 cm.

Ikonografické vzory k výjevům na křídlech oltáře (Zvěstování, Obětování, Kristus na hoře Olivetské, Bičování) můžeme najít v dřevorezách norimberského Schatzbehalteru napsaného františkánským knězem Stephanem Fridolinem a vydaným v roce 1491, jak již dříve poukázal Jaroslav Pešina.²⁹⁰

Srovnání s Křivoklátskými malbami oltáře ale snese po kvalitativní stránce pouze středová deska s bolestným Kristem, sv. Václavem a sv. Palmáciem.

Oltář, s největší pravděpodobností určený pro kostel sv. Palmácia pod hradem, je možné datovat přibližně do konce 15. století až počátku následujícího století. Kostel totiž patří ke stejné stylové fázi, jakou představuje přístavba purkrabství na Karlštejně, která se vyznačuje příklonem k míšeňsko-saskému tvarosloví pozdní gotiky.²⁹¹ Jak kostel, tak nové křídlo, vložené do nezastavěné části parkánu přistavené ke staré budově purkrabství mají zaklenuté prostory sklípkovou klenbou (v kostele presbytář, v novém křídle na hradě dva sály).

7.3.3 Desky Rakovnického oltáře

Čtyři oboustranně malované desky Rakovnického oltáře jsou dnes součástí stálé expozice muzea T. G. M. Rakovník ve Vysoké bráně v Rakovníku. Rozměrné desky (*Zvěstování/Ukřižování – 189 x 137,5 cm, Narození/Bičování – 184,5 x 136,5 cm, Klanění tří králů/Kristus na hoře Olivetské – 189 x 135 cm, Obětování/Zmrtvýchvstání – 188 x 136 cm*)²⁹² pochází z hlavního oltáře rakovnického kostela sv. Bartoloměje, kde pravděpodobně tvořily součást oltářní archy. Doba vzniku desek je kladena před rok 1496 podle pramenné zprávy, ve které se píše, že „za rychtáře Petra Nesnázka koupěna byla r. 1496 »archa velká, která v kůru velikého kostela stojí, za 150 kop grošů«.²⁹³

Desky se zdají být ovlivněny po ikonografické stránce jak dobovou grafikou

²⁹⁰ PEŠINA 1940, 106.

²⁹¹ KUTHAN 2010, 153–154; MENCLOVÁ 1972, 442–444.

²⁹² CHLUMSKÁ/ŠEFCŮ 2008, 69, pozn. 22.

²⁹³ Karel CHYTL 1906, 135.

Martina Schongauera (srovnání rakovnické desky Klanění tří králů a Schongauerova dřevořez), tak také grafickými listy z dílny Michaela Wolgemuta z knihy Schatzbehalter od františkána Stephana Fridolina z roku 1491 (obrazy Kristus na hoře Olivetské a Bičování Krista). Tedy pokud by tyto grafiky, především listy z norimberské knihy Schatzbehalter, byly opravdu vzory pro výjevy na deskách z Rakovníka, musely by být vytvořeny mezi lety 1491 a 1496.

V porovnání s obrazy Křivoklátské archy jsou rakovnické desky rustikálnějšího pojetí, byť v mnoha detailech podrobně vykreslené a na zlatých podkladech doplněné precizním šrafováním provedeným černou barvou, kterou jsou i výrazně konturovány. Charakteristická je často neproporční fyziognomie postav. Některé obličejové figury mají až komický ráz (postavy Kristových trýznitelů v obraze Bičování), který je ale, jak se domnívám, dán snahou po jejich zesměšnění. Při srovnání nacházíme společné prvky jako je například stejně zpracovaná svatozář Panny Marie na výjevech Narození, kterou tvoří zlatý kotouč s vystínovaným obvodním proužkem nebo výrazná vrchní víčka postav s charakteristickým projmutím směrem nahoru při očních koutcích či detailní prokreslení vlasů.

Důležitá spojitost byla potvrzena prozatím bohužel pouze mezi deskami Rakovnického oltáře a deskami Rokycanského oltáře, a to na základě detailní chemické analýzy publikované v článku Štěpánky Chlumské a Radky Šefců.²⁹⁴

7.3.4 Desky Rokycanského oltáře

Oboustranně malovaná deska s obrazy Klanění tří králů a Nesení Kříže z kostela Panny Marie Sněžné v Rokycanech, dnes součástí stálé expozice středověkého umění v Národní galerii, je malována temperou na desku z lipového dřeva o rozměrech 97 x 146 cm a datována kolem 1500.²⁹⁵ Její autorský původ spojuje dosavadní literatura (Jaroslav Pešina, Christian Salm) s Místrem Litoměřického oltáře, který se vyučil dílně Mistra Křivoklátského oltáře (domácí školení v této dílně odmítla Jarmila Vacková a Jiřina

²⁹⁴ CHLUMSKÁ/ŠEFCŮ 2008, 66–97.

²⁹⁵ DROBNÁ 1966, 45–61.

Hořejší a obrácený vztah obou mistrů navrhla Ivana Kyzourová, tedy Mistr Křivoklátského oltáře se vyučil v dílně Litoměřického mistra).²⁹⁶

Litoměřickému mistrovi je ale připisován pouze obraz s Klaněním tří králů. Nesení Kříže je dílem jiného umělce, pomocně označovaného jako Mistr Rokycanského oltáře (Mistr B).²⁹⁷ Podkladem pro spojení obrazu Klanění a malířských částí Křivoklátského oltáře je velmi kvalitní vyobrazení postavy sedící Panny Marie s Ježíškem.

Blízké paralely mezi těmito díly tvoří především hlava Panny Marie (vejcovitý tvar hlavy, výrazná oční víčka, dlouhý úzký nos, drobná ústa a malá brada, detailní prokreslení vlasů).

7.3.5 Deska s českými zemskými patrony

Deskový obraz, malovaný temperou, o rozměrech 137 x 165,5 cm s postavami českých zemských patronů sv. Václavem, Vítem a Zikmundem je součástí sbírky Národní galerie v Praze.

Deska z depozitáře Národní galerie byla poprvé v literatuře zhodnocena ve vztahu k umění jagellonského dvorského prostředí Jaroslavem Pešinou.²⁹⁸ Tato práce vzešla podle Jaroslava Pešiny pravděpodobně z dílny tvořící v Praze a středních Čechách, které Pešina připisal před ní již malby Křivoklátského oltáře, desky Rakovnického oltáře a desky Rokycanského oltáře.

V roce 2005 se k desce s českými zemskými patrony vrátil Jan Royt ve svém příspěvku do sborníku Katolické teologické fakulty Univerzity Karlovy z konference k založení Ústavu dějin křesťanského umění KTF UK v Praze.²⁹⁹ Desku datoval do doby kolem 1480/1490 a zařadil ji do starší malířské vrstvy – ještě před vznik Křivoklátského oltáře.

Stejně s Pešinou vidí Jan Royt toto dílo jako důležitý projev panovnické reprezentace a obnovy kultu českých zemských patronů v duchu karlovske tradice. Vzhledem k její výtvarné kvalitě a tématice nevylučuje, že se mohlo jednat o dvorskou

²⁹⁶ CHLUMSKÁ 1999.

²⁹⁷ CHLUMSKÁ 2006, 115.

²⁹⁸ PEŠINA 1985², 330.

²⁹⁹ ROYT 2005, 237–246.

zakázku, možná samotného Vladislava Jagellonského.³⁰⁰

Vztah mezi postavami na vnějších stranách křídel Křivoklátského oltáře a deskou s českými zemskými patrony z Národní galerie v Praze byl již zhodnocen v kapitole 6.2.2. Domnívám se, že se v tomto případě jednalo o dílenský vztah, pro což svědčí velmi blízké formální vztahy obou děl, stejně jako ikonografické téma.

7.3.6 Oltářní křídla se sv. Barborou, Kateřinou, Markétou a Dorotou

Oboustranně malovaná oltářní křídla se sv. Barborou, Kateřinou, Markétou a Dorotou o rozměrech 53 x 133 cm (tempera a olej na dřevě) pochází pravděpodobně z hlavního oltáře objednaného k příležitosti svěcení farního kostela sv. Petra a Pavla nad Křivoklátem (Amalín u Křivoklátu).³⁰¹

Tato oltářní křídla pojí ke Křivoklátskému oltáři pouze vazba blízkosti umístění a snad i královské donace. Po formální stránce se výrazněji liší. Postavy světic jsou protáhlé, s bohatší škálou odstínů drapérie, její modelace a jinou typikou obličejů. Desky se sv. Barborou a Kateřinou mají stříbrné pozadí s vyrývaným vzorem na koso postavené šachovnice/mřížky.

³⁰⁰ ROYT 2008, kat. č. 19, 72.

³⁰¹ FAJT (ed.) 2012, kat. č. I.40, 56–57.

IV. Závěr

Křivoklátská archa, která je i dnes součástí intaktně zachovaného pozdně gotického interiéru hradní kaple na Křivoklátě, patří mezi památky prvotřídní umělecké i řemeslné úrovně. Není proto náhodou, že takto kvalitní dílo se nachází právě na takto významném královském hradě.

O nejvyšší hodnotě královského hradu Křivoklátu pro panovníky českých zemí nemůže být nejmenších pochyb. Z pramenů víme, že zastavený hrad Křivoklát Vladislav Jagellonský vykoupil hned v počátku své vlády a měl k němu i velmi pravděpodobně osobní vztah.³⁰² Křivoklát, jak víme z pramenů,³⁰³ byl místem častých králových návštěv, odkud Vladislav vyjížděl na honitbu do místních lesů. Král byl vášnivým lovcem a královy delší pobyty na hradě jsou dobře známy. Proto nemůže překvapit, že se v hradní kapli nachází jedna z nejvýznamnějších královských donací Vladislava Jagellonského z dvorského prostředí z doby kolem roku 1500.

Význam kaple spočívá nejen v kvalitě uměleckého zpracování, ale především v ideovém obsahu kaple. Ta představuje panovníka jako právoplatného dědice trůnu zemí Koruny české, hlásícího se ke katolické víře uctíváním mariánského kultu a českých zemských patronů, v době, kdy byly Čechy převážně utrakvistické.

Dvorská objednávka oltářního retáblu do kaple byla spojena s přestavbou hradu, která probíhala pravděpodobně hned po jeho vykoupení. Z dochovaných letopočtů na hradě můžeme soudit pouze na to, že s přestavbou hradní kaple se mohlo začít nejdříve v roce 1479. Nejpozdějším datem, kdy byla kaple dokončena, je zase rok 1522. To nám nedává nechtěné velmi dlouhé časové období, ve kterém musel být oltář zhotoven.

Nedostatek pramenů a nejistota u těch, které máme, nás nutí při hledání slohových východisek a autorství, obrátit se k porovnávání Křivoklátské archy s uměleckými díly z podobné časové vrstvy.

Na základě právě formální analýzy se proto domnívám, že východisko mistra,

³⁰² DŁUGOSZ 1878, 580–581: „*Poloniae insuper Rex Kazimirus, necessitati Regis et Regni Bohemiae succursurus, decem illi aureorum millia transmisit: quibus castrum Hradek alias Krziwoklathi, bona habens insignia, ab Henrico Duce filio Girzikonis, redemptum est, et in sortem regiam translatum.*“ Vykoupení hradu Křivoklát se v „Polské historii“ váže k roku 1473.

³⁰³ MACEK 1992, 194–195: „*Když nastane lovecká sezóna, opustí Pražský hrad a na Křivoklátě loví zajíce. Zdá se, že právě lovecké záliby připoutávaly Vladislava k tomuto hradu uprostřed lesů bohatých na zvěř. Na začátku roku 1490 si Petr ze Šternberka posteskně, že už dvakrát za týden jej král obeslal na Křivoklát, aby mu byl společníkem na lovu. Křivoklátský purkrabí se králi stará o „mladého psa sledníka“ a je ochoten za výtečného psa nabídnout Petrovi z Rožmberka výměnou čtyři jiné psy. Ani v Budíně nezapomíná vášnivý*

pracujícího na řezbářské výzdobě hradní kaple na Křivoklátě, je třeba hledat v okruhu norimberské tvorby, nejpravděpodobněji v dílně Cvikovského oltáře. I přes jisté rozdíly například v typice obličejů (kulatější forma u Cvikova, oválná na Křivoklátu) shledávám v dílenském okruhu Cvikovského oltáře dostatek shodných prvků a vidím vztah k Norimberku jako velmi pravděpodobný.

Pro tuto hypotézu by hovořil také čilý obchodní ruch mezi Prahou a Norimberkem s tradicí již od doby Karla IV. a umístění Křivoklátu na zeměpisné spojnici těchto měst.

Lákavá a sama se nabízející je i myšlenka spojit řezby Křivoklátského oltáře autorsky s Mistrem Hansem Schollerem, který měl vztahy jak k pražskému královskému dvoru, kde zastával funkci královského řezbáře a stavitele, tak také k Norimberku, se kterým ho pojil sňatek s dcerou norimberského radního. Bohužel s Hansem Schollerem nás nepojí žádné konkrétní písemně doložené dílo.

Při srovnání s Křivoklátským oltářem nejbližší Madonou s letícími anděly ze Staroměstské radnice, u které přejímám vnošení do první poloviny 80. let 15. století – kdy byla radniční kaple opravena a vysvěcena –, předpokládám zhotovení křivoklátského oltářního retáblu v době kolem roku 1490.

Do vrstvy nejvýznamnějších malířských památek dochovaných na území Čech z období pozdní gotiky patří právě práce na křídlech Křivoklátského oltáře. Ve shodě s většinovým názorem uveřejněným v odborné literatuře soudím, že ho pojí vazby ke kolínské malbě druhé poloviny 15. století, ovlivněné uměním první a druhé generace vlámských primitivů, a dobovými grafickými listy.

lovec na křivoklátský honební revír a ochraňuje jej před honební horečkou sousedních pánů.“

V. Obrazová příloha



1. Oltář Korunování Panny Marie – tzv. Křivoklátská archa, pohled na otevřený oltář, kolem 1490. Křivoklát, hradní kaple.



2. Oltář Korunování Panny Marie – tzv. Křivoklátská archa, oltářní skříň s výjevem Korunování Panny Marie, kolem 1490. Křivoklát, hradní kaple



3. Oltář Korunování Panny Marie – tzv. Křivoklátská archa, fialový nástavec, kolem 1490. Křivoklát, hradní kaple



4. Oltář Korunování Panny Marie – tzv. Křivoklátská archa, Mistr Křivoklátského oltáře, vnitřní strana pohyblivých křídel, Zvěstování Panně Marii, kolem 1490. Křivoklát, hradní kaple



5. Oltář Korunování Panny Marie – tzv. Křivoklátská archa, Mistr Křivoklátského oltáře, vnitřní strana pohyblivých křídel, Narození Krista, kolem 1490. Křivoklát, hradní kaple



6. Oltář Korunování Panny Marie – tzv. Křivoklátská archa, Mistr Křivoklátského oltáře, vnitřní strana pohyblivých křídel, Klanění tří králů, kolem 1490. Křivoklát, hradní kaple



7. Oltář Korunování Panny Marie – tzv. Křivoklátská archa, Mistr Křivoklátského oltáře, vnitřní strana pohyblivých křídel, Obětování v chrámě, kolem 1490. Křivoklát, hradní kaple



8. Oltář Korunování Panny Marie – tzv. Křivoklátská archa, pohled na zavřený oltář, kolem 1490. Křivoklát, hradní kaple



9. Oltář Korunování Panny Marie – tzv. Křivoklátská archa, boční strana predely se sv. Václavem, kolem 1490. Křivoklát, hradní kaple



10. Oltář Korunování Panny Marie – tzv. Křivoklátská archa, boční strana predely se sv. Vítem, kolem 1490. Křivoklát, hradní kaple



11. Oltář Korunování Panny Marie – tzv. Křivoklátská archa, zadní strana predely s andělem s houbou a trnovou korunou, kolem 1490. Křivoklát, hradní kaple



12. Oltář Korunování Panny Marie – tzv. Křivoklátská archa, zadní strana predely s andělem s kopím a hřeby, kolem 1490. Křivoklát, hradní kaple



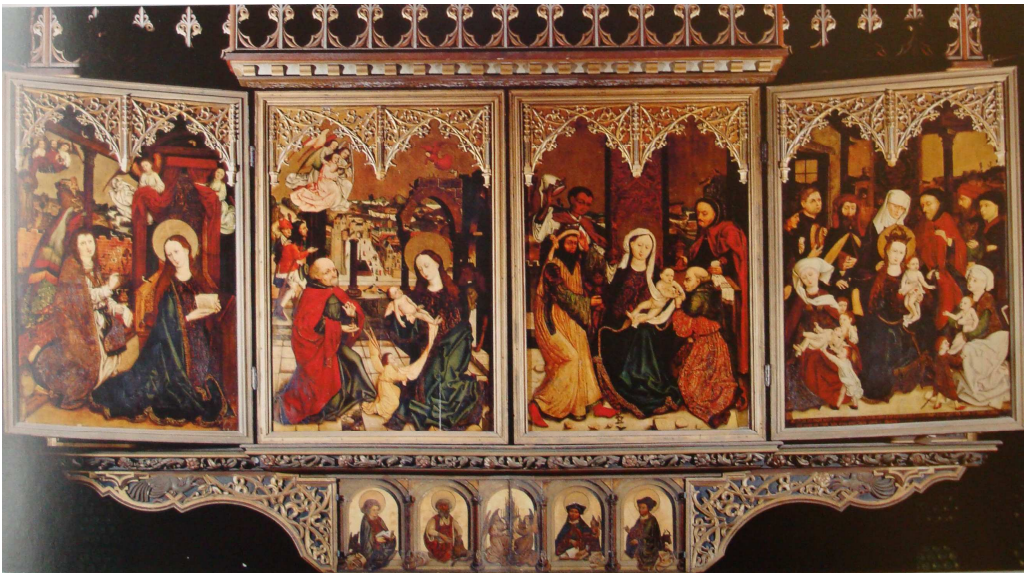
13. Oltářní křídla se sv. Barborou a sv. Kateřinou, vnitřní strany oltářních křídel, kolem 1500, hradní muzeum Křivoklát



14. Oltářní křídla se sv. Markétou a sv. Dorotou, vnější strany oltářních křídel, kolem 1500, hradní muzeum Křivoklát



15. Archanděl Michael, kolem 1470/1480, kostel sv. Vavřince, Norimberk, Bavorsko



16. Mariánský oltář, Michael Wolgemut, 1479, kostel Panny Marie, Zwickau, Sasko



17.



18.



19.



20.



21. Oltář sv. Petra, kolem 1500, kostel sv. Sebald, Norimberk

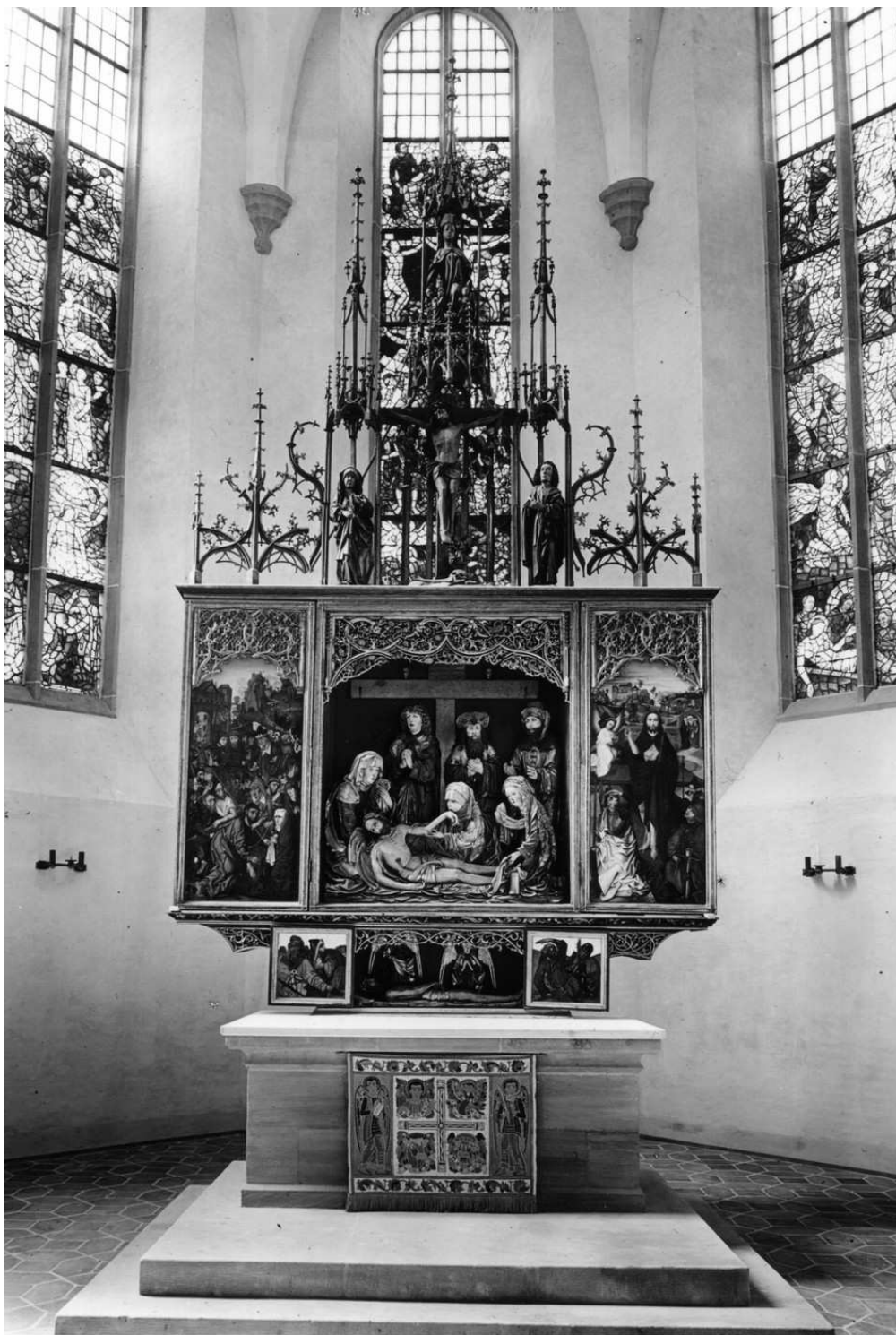


22. Letící andělé ze skříně oltáře sv. Petra, kolem 1500, kostel sv. Sebalda, Norimberk



23. Klečící andělé, konec 15. století, Gelbersdorf, Wallraf Museum, Kolín nad Rýnem





24. Peringsdörfský oltář z kostela Friedenskirche („kostel Míru“), kolem 1486, Norimberk



25. Korunování Panny Marie, kolem 1500, poutní kostel Nanebevzetí Panny Marie, farnost Bogenberg, Bogen u Straubingu, Bavorsko



26. Korunování Panny Marie z Koblachu, kolem 1500, vorarlberg museum (dříve Vorarlberger Landesmuseum), Bregenz, Voralberg



27. Ústřední scéna Křivoklátského oltáře, 80. léta 15. století, hradní kaple na Křivoklátě



28. Ústřední scéna Křivoklátského oltáře, doplněná dnes již chybějící barokní korunou a ještě s křížky na sférách, 80. léta 15. století, hradní kaple na Křivoklátě



4.

29.



30.



31.

32.



33.

34.





5.



35.



36.



37.



38.



5.

39.



40.



41.

42.



43.



6.

44.



45.



46.



7.



47.



48.



49.



7.



50.



51.



52.



53. Oltář Korunování Panny Marie – tzv. Křivoklátská archa, Mistr Křivoklátského oltáře, sv. Václav a sv. Vít (vnější strany pohyblivých křídel), sv. Zikmund a sv. Vojtěch (pevná křídla), kolem 1490. Křivoklát, hradní kaple



54. Deska s českými zemskými patrony, sv. Václavem, Vítem a Zikmundem, kolem 1490, depozitář Národní galerie



55. Tzv. **Budňanský oltář**, středová deska s bolestným Kristem, sv. Palmáciem a sv. Václavem, konec 15. století, Karlštejn



56. Madona s letícími anděly a sv. Václav, 1481/1484 (?), Staroměstská radnice, Praha



57. Sv. Petr z apoštolského cyklu hradní kaple na Křivoklátě, kolem 1509/1510 (?)



58. Sochy trůnícího Boha Otce a Krista, 1498 (?), hradní kaple Nejsv. Trojice na Rabí (kostel Nejsvětější Trojice)



59. Polopostavy církevních otců, kolem 1500, hradní kaple na Švihově



60. Anděl s nástroji Kristova umučení, chórové lavice, chrám sv. Barbory v Kutné Hoře, 90. léta 15. století



61. Sakramentář, Adam Kraft, 1496, kostel sv. Vavřince, Norimberk



62–63. Tzv. Budňanský oltář, středová deska s bolestným Kristem, sv. Palmáciem a sv. Václavem, konec 15. století, Karlštejn



64. Busty z poprsnice arkýře nad vstupem do horního hradu, 1506–1509 (?), Křivoklát



65. Vitraje se sv. Václavem a sv. Jiřím, kolem 1500, hradní kaple, Křivoklát

VI. Seznam vyobrazení

1. **Oltář Korunování Panny Marie – tzv. Křivoklátská archa**, pohled na otevřený oltář, kolem 1490. Křivoklát, hradní kaple. Foto: autor
2. **Oltář Korunování Panny Marie – tzv. Křivoklátská archa**, oltářní skříň s výjevem Korunování Panny Marie, kolem 1490. Křivoklát, hradní kaple. Foto: autor
3. **Oltář Korunování Panny Marie – tzv. Křivoklátská archa**, fialový nástavec, kolem 1490. Křivoklát, hradní kaple. Foto: autor
4. **Oltář Korunování Panny Marie – tzv. Křivoklátská archa**, Mistr Křivoklátského oltáře, vnitřní strana pohyblivých křídel, Zvěstování Panně Marii, kolem 1490. Křivoklát, hradní kaple. Foto: autor
5. **Oltář Korunování Panny Marie – tzv. Křivoklátská archa**, Mistr Křivoklátského oltáře, vnitřní strana pohyblivých křídel, Narození Krista, kolem 1490. Křivoklát, hradní kaple. Foto: autor
6. **Oltář Korunování Panny Marie – tzv. Křivoklátská archa**, Mistr Křivoklátského oltáře, vnitřní strana pohyblivých křídel, Klanění tří králů, kolem 1490. Křivoklát, hradní kaple. Foto: autor
7. **Oltář Korunování Panny Marie – tzv. Křivoklátská archa**, Mistr Křivoklátského oltáře, vnitřní strana pohyblivých křídel, Obětování v chrámě, kolem 1490. Křivoklát, hradní kaple. Foto: autor
8. **Oltář Korunování Panny Marie – tzv. Křivoklátská archa**, pohled na zavřený oltář, kolem 1490. Křivoklát, hradní kaple. Foto: autor
9. **Oltář Korunování Panny Marie – tzv. Křivoklátská archa**, boční strana predely se sv. Václavem, kolem 1490. Křivoklát, hradní kaple. Foto: ROYT

10. **Oltář Korunování Panny Marie – tzv. Křivoklátská archa**, boční strana predely se sv. Vítem, kolem 1490. Křivoklát, hradní kaple. Foto: ROYT
11. **Oltář Korunování Panny Marie – tzv. Křivoklátská archa**, zadní strana predely s andělem s houbou a trnovou korunou, kolem 1490. Křivoklát, hradní kaple. Foto: ROYT
12. **Oltář Korunování Panny Marie – tzv. Křivoklátská archa**, zadní strana predely s andělem s kopím a hřeby, kolem 1490. Křivoklát, hradní kaple. Foto: ROYT
13. **Oltářní křídla se sv. Barborou a sv. Kateřinou**, vnitřní strany oltářních křídel, kolem 1500, hradní muzeum Křivoklát. Reprodukce z: HAMSÍK 1961
14. **Oltářní křídla se sv. Markétou a sv. Dorotou**, vnější strany oltářních křídel, kolem 1500, hradní muzeum Křivoklát. Reprodukce z: HAMSÍK 1961
15. **Archanděl Michael**, kolem 1470/1480, kostel sv. Vavřince, Norimberk, Bavorsko. Reprodukce z: <http://www.bildindex.de>
16. **Mariánský oltář**, Michael Wolgemut, 1479, kostel Panny Marie, Zwickau, Sasko. Reprodukce z: KAHSNITZ 2005
17. **Madonna z kláštera augustiniánů kanovníků v Sankt Florian**, kolem 1460, Horní Rakousko. Reprodukce z: <http://www.bildindex.de>
18. **Trůnící Madona z farního a poutního kostela v Dorfenu**, kolem 1470, Bavorsko. Reprodukce z: Ars BAVARICA 1979
19. **Trůnící Salvátor z poutního kostela svatého Salvátora v Heiligenstadtu**, kolem 1480, Bavorsko. Reprodukce z: Ars BAVARICA 1979

- 20. Reliéf s výjevem Korunování Panny Marie na predele Gelbersdorfského oltáře z kostela sv. Jiří, 1482, Gelbersdorf, Bavorsko. Reprodukce z: Ars BAVARICA 1979**
- 21. Oltář sv. Petra, kolem 1500, kostel sv. Sebalda, Norimberk. Reprodukce z: ROLLER 1999**
- 22. Letící andělé ze skříně oltáře sv. Petra, kolem 1500, kostel sv. Sebalda, Norimberk. Reprodukce z: <http://www.bildindex.de>**
- 23. Klečící andělé, konec 15. století, Gelbersdorf, Wallraf Museum, Kolín nad Rýnem. Foto: autor**
- 24. Peringsdörfský oltář z kostela Friedenskirche („kostel Míru“), kolem 1486, Norimberk. Reprodukce z: <http://www.bildindex.de>**
- 25. Korunování Panny Marie, kolem 1500, poutní kostel Nanebevzetí Panny Marie, farnost Bogenberg, Bogen u Straubingu, Bavorsko. Reprodukce z: <http://www.pfarrei-bogenberg.de/organisation-1.html>**
- 26. Korunování Panny Marie z Koblachu, kolem 1500, vorarlberg museum (dříve Vorarlberger Landesmuseum), Bregenz, Voralberg. Reprodukce z: <http://www.bildindex.de>**
- 27. Ústřední scéna Křivoklátského oltáře, 80. léta 15. století, hradní kaple na Křivoklátě. Reprodukce z: FRENCL 2008**
- 28. Ústřední scéna Křivoklátského oltáře, doplněná dnes již chybějící barokní korunou, 80. léta 15. století, hradní kaple na Křivoklátě. Reprodukce z: ŠTECH 1913**
- 29. Rogier van der Weyden, Navštívení Panny Marie, oltář sv. Kolumby, kostel sv. Kolumby, Kolín nad Rýnem, kolem 1455. Alte Pinakothek, Mnichov. Reprodukce z: www.wga.hu**

30. **Dieric Bouts**, triptych Panny Marie, Navštívení Panny Marie, kolem 1445. Madrid, Museo del Prado. Reprodukce z: www.wga.hu
31. **Martin Schongauer (kopie)**, Zvěstování Panně Marii, Szépművészeti Múzeum, Budapešť. Reprodukce z: Spätmittelalter am Oberrhein 2001
32. **Martin Schongauer**, Navštívení Panny Marie. Reprodukce z: Spätmittelalter am Oberrhein 2001
33. **Mistr z Ottobeuren**, Zvěstování Panně Marii, kolem 1460–1465, Staatsgalerie Ottobeuren. Reprodukce z: Spätmittelalter am Oberrhein 2001
34. **Mistr Mariina života (Meister des Marienlebens)**, cyklus ze života Panny Marie, Zvěstování Panně Marii, 1460–1470. Mnichov, Alte Pinakothek. Foto: Blahoslav Uhrovič
35. **Martin Schongauer**, Narození Krista, Hamburger Kunsthalle, Hamburg. Reprodukce z: Spätmittelalter am Oberrhein 2001
36. **Rogier van der Weyden**, Narození Krista, kolem 1450, Bladelinský oltář z Middelburgu, Staatliche Museen, Berlín. Reprodukce z: www.wga.hu
37. **Dirk Bouts**, výřez z výjevu Narození Krista. Reprodukce z: www.bildindex.de
38. **Hans Memling**, Narození Krista, kolem 1470, Museum für Angewandte Kunst, Kolín nad Rýnem. Reprodukce z: www.wga.hu
39. **Vestfálský mistr**, Narození Krista, 2. polovina 15. století. Reprodukce z: www.bildindex.de
40. **Michael Wolgemut (dílna)**, Narození Krista, 1502–22, bývalý klášterní kostel Panny Marie, Heilsbronn. Reprodukce z: www.bildindex.de

41. **Monogramista BM**, Narození Krista, 1475–1480, Städelsches Kunstinstitut, Frankfurt nad Mohanem. Reprodukce z: Spätmittelalter am Oberrhein 2001
42. **Narození Krista**, kostel sv. Vavřince, (1460–65?) Norimberk. Reprodukce z: www.bildindex.de
43. **Mistr Mariina života / Mistr Lyversberských pašijí**, Narození Krista, 1463, kostel sv. Martina, Linz. Reprodukce z: www.bildindex.de
44. **Martin Schongauer**, Klanění tří králů (L. 6), Staatliche Kunsthalle Karlsruhe, Karlsruhe. Reprodukce z: Spätmittelalter am Oberrhein 2001
45. **Rogier van der Weyden**, Klanění tří králů, oltář sv. Kolumby, kostel sv. Kolumby, Kolín nad Rýnem, kolem 1455. Mnichov, Alte Pinakothek. Reprodukce z: www.wga.hu
46. **Mistr Mariina života**, Klanění tří králů, farní kostel sv. Kuniberta, Kolín nad Rýnem; dnes Germanisches Nationalmuseum, Norimberk. Reprodukce z: www.bildindex.de
47. **Obětování v chrámě**, po 1491, dóm sv. Štěpána a Sixta, Halberstadt. Reprodukce z: www.bildindex.de
48. **Michael Wolgemut (dílna)**, Obětování v chrámě, Schatzbehalter der wahren Reichtümer des Heils, vytištěno 8. listopadu 1491, Anton Koberger, Norimberk; uloženo v Bayrische Staatsbibliothek, Mnichov. Reprodukce z: www.bildindex.de
49. **Hans von Geismar**, Obětování v chrámě, 1499, kostel sv. Albana, Göttingen. Reprodukce z: www.bildindex.de
50. **Mistr Mariina života / Mistr Lyversberských pašijí**, Obětování v chrámě, 1463, kostel sv. Martina, Linz. Reprodukce z: www.bildindex.de

- 51. Mistř Mariina života (okruh),** Obětování v chrámě, Germanisches Nationalmuseum, Norimberk. Reprodukce z: www.bildindex.de
- 52. Obětování v chrámě,** Mistř cášského Života Mariina (Meister der Aachener Marienlebens), kolem 1485, Kolín nad Rýnem, dnes v Domschatzkammeru v Cáchách. Foto: autor
- 53. Oltář Korunování Panny Marie – tzv. Křivoklátská archa,** Mistř Křivoklátského oltáře, sv. Václav a sv. Vít (vnější strany pohyblivých křídel), sv. Zikmund a sv. Vojtěch (pevná křídla), kolem 1490. Křivoklát, hradní kaple. Foto: autor
- 54. Deska s českými zemskými patrony, sv. Václavem, Vítem a Zikmundem,** kolem 1490, depozitář Národní galerie. Reprodukce z: STEHLÍKOVÁ 2008
- 55. Tzv. Budňanský oltář,** středová deska s bolestným Kristem, sv. Palmáciem a sv. Václavem, konec 15. století, Karlštejn. Foto: autor
- 56. Madona s letícími anděly a sv. Václav,** 1481/1484 (?), Staroměstská radnice, Praha. Reprodukce z: FAJT 1995
- 57. Sv. Petr z apoštolského cyklu hradní kaple na Křivoklátě,** kolem 1509/1510 (?). Reprodukce z: FAJT 1995
- 58. Sochy trůnícího Boha Otce a Krista,** 1498 (?), hradní kaple Nejsv. Trojice na Rabí (kostel Nejsvětější Trojice). Reprodukce z: LIŠKA 1962
- 59. Polopostavy církevních otců,** kolem 1500, hradní kaple na Švihově. Reprodukce z: VANĚK/HOSTAŠ 1899
- 60. Anděl s nástroji Kristova umučení,** chórové lavice, chrám sv. Barbory v Kutné Hoře, 90. léta 15. století. Reprodukce z: VLČKOVÁ 2009

61. Sakramentář, Adam Kraft, 1496, kostel sv. Vavřince, Norimberk. Reprodukce z:
<http://www.bildindex.de>

62-63. Tzv. Budňanský oltář, středová deska s bolestným Kristem, sv. Palmáciem a sv. Václavem, konec 15. století, Karlštejn. Foto: autor

64. Busty z poprsnice arkýře nad vstupem do horního hradu, 1506–1509 (?), Křivoklát. Reprodukce z: BENEŠOVSKÁ 1985

65. Vitraje se sv. Václavem a sv. Jiřím, kolem 1500, hradní kaple, Křivoklát. Reprodukce z: FRENCL 2008

VII. Seznam použitých pramenů a literatury

- ANDĚL 1984 — Rudolf ANDĚL: Hrady, zámky a tvrze v Čechách, na Moravě a ve Slezsku. Severní Čechy, sv. III. Praha 1984
- BARTLOVÁ 2002 — Milena BARTLOVÁ: Panel painting in Bohemia during the Last Third of the Fifteenth Century: The Question of Continuity. In: Dietmar POPP / Robert SUCKALE (ed.): Die Jagiellonen. Kunst und Kultur einer europäischen Dynastie an der Wende zur Neuzeit. Nürnberg 2002, 245–250 BARTLOVÁ 2006 — Milena BARTLOVÁ (rec.): Evelin WETTER (ed.): Die Länder der böhmischen Krone und ihre Nachbarn zur Zeit der Jagiellonenkönige (1471–1526). Kunst – Kultur – Geschichte. In: Umění LIV, 2006, 278–281
- BAXANDALL 1981² — Michael BAXANDALL: The limewood sculptors of Renaissance Germany. London 1981²
- BENEŠOVSKÁ 1985a — Klára BENEŠOVSKÁ: Několik poznámek ke hradu Křivoklátu. In: Umění XXXIII, 1985, 337–344
- BENEŠOVSKÁ 1985b — Klára BENEŠOVSKÁ: Státní hrad Křivoklát. Praha 1985
- BENEŠOVSKÁ/ŽIŽKA 1987 — Klára BENEŠOVSKÁ / Jan ŽIŽKA: Křivoklát. Hrad a okolí. Praha 1987
- BIRNBAUMOVÁ/MENCLOVÁ 1954 — Alžběta BIRNBAUMOVÁ / Dobroslava MENCLOVÁ: Křivoklát. Státní hrad a okolí. Praha 1954
- BIRNBAUMOVÁ/MENCLOVÁ 1960 — Alžběta BIRNBAUMOVÁ / Dobroslava MENCLOVÁ: Křivoklát. Státní hrad a památky v okolí. Praha 1960
- BLAŽEK 1998 — Vladimír BLAŽEK: Hradní kaple a kostel na Křivoklátě a okolní farnosti (Historická data sestavená podle letopočtu). Ústí nad Labem 1998 – (uloženo v Státním okresním archivu v Rakovnici)
- BLAŽEK 2002 — Vladimír BLAŽEK: Posloupnosti hradních kaplanů na Křivoklátě a farářů ve farnostech Křivoklát, Zbečno, Městečko, Nezabudice. Ústí nad Labem 2002 – (uloženo v Státním okresním archivu v Rakovnici)
- CECHNER 1911 — Antonín CECHNER: Soupis památek historických a uměleckých v Království českém od pravěku do počátku XIX. století. Politický okres Rakovnický, sv. XXXVI. Hrad Křivoklát, díl I. Praha 1911

- CECHNER 1913 — Antonín CECHNER: Soupis památek historických a uměleckých v Království českém od pravěku do počátku XIX. století. Politický okres Rakovnický, sv. XXXIX., díl II. Praha 1913
- DĚDINA (ed.) 1935 — Václav DĚDINA (ed.): Československá vlastivěda. Umění, sv. 8. Praha 1935, 66
- DŁUGOSZ 1878 — Jan DŁUGOSZ: *Historiae Polonicae*, Tomus V. Liber XII. (XIII). Cracoviae 1878
- DROBNÁ 1966 — Zoroslava DROBNÁ: Zlomky pozdně gotického křídlového oltáře z děkanského kostela v Rokycanech. In: Časopis Národního muzea, ročník CXXXV. Praha 1966, 45–61
- FAJT 1903 — Emanuel FAJT: Údolím Rakovnického potoka na Křivoklát. In: Alois JIRÁSEK (ed.): Čechy společnou prací spisovatelův a umělců českých. Rakovnicko, Slánsko a Středočeské Meziříčí, sv. XI. Praha 1903, 32–48
- FAJT 1995 — Jiří FAJT: Pozdně gotické řezbářství v Praze a jeho sociální pozadí (1430–1526). In: Průzkumy památek II, příloha 1. Praha 1995
- FAJT 2002 — Jiří FAJT: Late Gothic Sculpture in Bohemia during the Reign of Wladislaw II. (1471–1516). The Present State of Knowledge and Questions of Future Research. In: Dietmar POPP / Robert SUCKALE (ed.): *Die Jagiellonen. Kunst und Kultur einer europäischen Dynastie an der Wende zur Neuzeit*. Nürnberg 2002, 251–262
- FAJT (ed.) 2012 — Jiří FAJT (ed.): *Europa Jagellonica 1386–1572. Umění a kultura ve střední Evropě za vlády Jagellonců* (prův. výst. Kutná Hora – Gask / 20. května – 30. září 2012). Praha 2012
- FEHR 1969 — Götz FEHR: *Architektur der Spätgotik*. In: Karl Maria SWOBODA: *Gotik in Böhmen. Geschichte, Gesellschaftsgeschichte, Architektur, Plastik und Malerei*. München 1969, 322–360
- FRENCL 2008 — Monika FRENCL: Oltářní retábl hradní kaple na Křivoklátě (bakalářská práce na Filozofické fakultě Masarykovy univerzity v Brně). Brno 2008
- „Fundační opisy“ — Fond Velkostatek Křivoklát – Starý archiv, inv. č. 1310, sign. R36, Státní oblastní archiv v Praze, Archivní 4, Praha 4
- GRUEBER 1879 — Bernhard GRUEBER: *Die Kunst des Mittelalters in Böhmen nach den bestehenden Denkmalen geschildert*, sv. 4. Wien 1879

- GÜMBEL 1908 — Albert GÜMBEL: Hanns Scholler, ein deutscher Bildschnitzer am böhmischen Hofe (1490–1517). In: Henry THODE (ed.) / Hugo von TSCHUDI (ed.): Repertorium für Kunstwissenschaft, XXXI. Band. Berlin 1908, 323–335
- GUTH 1913 — Karel GUTH: Vladislavský mistr, kaple na Křivoklátě. In: Zdeněk WIRTH (ed.): Umělecké poklady Čech. Sbíрка význačných děl výtvarného umění v Čechách od nejstarších dob do konce XIX. stol., sv. I. Praha 1913, 13–14, obr. 22
- GUTH 1915 — Karel GUTH: Dveře ke stříbrnici na hradě Křivoklátě. 1479. In: Zdeněk WIRTH (ed.): Umělecké poklady Čech. Sbíрка význačných děl výtvarného umění v Čechách od nejstarších dob do konce XIX. stol., sv. II. Praha 1915, 45–46, obr. 206
- HAMSÍK 1961 — Mojmír HAMSÍK: Restaurování dvou oltářních obrazů na Křivoklátě, fond Český fond výtvarných umění, 1961, inventární číslo 553/12/A/3, krabice č. 24, Národní archiv, Archivní 4, Praha 4
- HAVLOVÁ 2006 — Jana HAVLOVÁ: Desky z oltáře z Rokycan v kontextu středoevropského malířství (diplomová práce na Filozofické fakultě Masarykovy univerzity v Brně). Brno 2006
- HEBER 1849 — Franz Alexander HEBER: Böhmens Burgen, Vesten und Bergschlösser, sv. 7. Prag 1849
- HILBERT 1916 — Kamil HILBERT: Proboštský chrám sv. Petra a Pavla na Mělníce. In: Antonín PODLAHA (ed.): Památky archeologické, sv. XXVIII. Praha 1916, 190–207
- HOMOLKA/KROPÁČEK 1966 — Jaromír HOMOLKA / Jiří KROPÁČEK: Nová instalace českého pozdně gotického umění na Křivoklátu a Kostí. In: Umění XIV, 1966, 122–145
- HOMOLKA 1983 — Jaromír HOMOLKA: Sochařství. In: Emanuel POCHE (ed.): Praha středověká. Čtvero knih o Praze. Praha 1983, 359–489
- HOMOLKA 1984 — Jaromír HOMOLKA: Pozdně gotické sochařství. In: Rudolf CHADRABA / Josef KRÁSA (ed.), Dějiny českého výtvarného umění I/2. Od počátku do konce středověku. Praha 1984, 535–566
- HOMOLKA 1985² — Jaromír HOMOLKA: Sochařství. In: Jaromír HOMOLKA / Josef KRÁSA /

- Václav MENCL / Jaroslav PEŠINA / Josef PETRÁŇ: Pozdně gotické umění v Čechách (1471–1526). Praha 1985², 167–254
- HOŘEJŠÍ/VACKOVÁ 1967 — Jiřina HOŘEJŠÍ / Jarmila VACKOVÁ: Král Vladislav II. v jiném světle – podle „neexistujících“ pramenů. In: Dějiny a současnost IX, 1967, č. 4, 14–17
- HOŘEJŠÍ 1995 — Jiřina HOŘEJŠÍ: heslo Spiess. In: Anděla HOROVÁ (ed.): Nová encyklopedie českého výtvarného umění, sv. 2. Praha 1995, 773
- „Hrad Křivoklát – převzetí do správy NK komise“ — Dopis adresovaný Národní kulturní komisi pro správu státního kulturního majetku od národního podniku Československé státní lesy ze dne 25. ledna 1951 ve věci „Hrad Křivoklát – převzetí do správy NK komise“. Fond Státní památková správa, signatura 30 Křivoklát, karton č. 273, Národní archiv
Chodovec, Praha 4
- HUTH 1923 — Hans HUTH: Künstler und Werkstatt der Spätgotik. Augsburg 1923
- CHLUMSKÁ 1999 — Štěpánka CHLUMSKÁ (ed.): Mistr Litoměřického oltáře a jeho dílna. Obrazy z legendy o sv. Kateřině (kat. výst.). Praha 1999
- CHLUMSKÁ 2006 — ŠTĚPÁNKA CHLUMSKÁ (ed.): Čechy a střední Evropa 1200–1550 (kat. dl. exp.). Praha 2006
- CHLUMSKÁ/ŠEFCŮ 2008 — Štěpánka CHLUMSKÁ / Radka ŠEFCŮ: Technika cínovaného reliéfu na deskových malbách Rakovnického, Rokycanského a Litoměřického oltáře. In: Technologia artis 6, Praha 2008, 66–97
- CHYTIL 1906 — Karel CHYTIL: Malířstvo pražské XV. a XVI. věku a jeho cechovní kniha Staroměstská z let 1490–1582. Praha 1906
- CHYTIL 1931 — Karel CHYTIL: České malířství prvních desetiletí XVI. Století. In: Ročenka Kruhu pro pěstování dějin umění. Praha 1931
- KAHSNITZ 2005 — Rainer KAHNITZ: Die grossen Schnitzaltäre. Spätgotik in Süddeutschland, Österreich, Südtirol. München 2005

- KAŠE/OUTRATA/HELPERT 1983 — Jiří KAŠE / Jan Jakub OUTRATA / Zdeněk HELPERT:
Křivoklát. Praha 1983
- KIRSBAUM (ed.) 1968 — Engelbert KIRSBAUM (ed.): Krönung Mariens. In: Lexikon der christlichen Ikonographie II. Rom / Freiburg / Basel / Wien 1968, col. 673
- KOČKA 1936 — Václav KOČKA: Dějiny Rakovnicka. Rakovník 1936
- KOTRBA/PROCHÁZKA 1966–1967 — Josef KOTRBA / Vladimír PROCHÁZKA: Restaurátorská zpráva. Hrad, kaple, restaurování pozdně gotického oltáře, 1966–1967, inventární číslo 519, Národní památkový ústav – územní odborné pracoviště středních Čech, Sabinova 5, Praha 3
- KOTRBA/PROCHÁZKA 1967 — Josef KOTRBA / Vladimír PROCHÁZKA: Restaurování gotického křídlového oltáře, zámek Křivoklát, fond Český fond výtvarných umění, 1967, inventární číslo 553/12/E/1, krabice č. 220, Národní archiv, Archivní 4, Praha 4
- KOTRBA 1968 — Viktor KOTRBA: Baukunst und Baumeister der Spätgotik am Prager Hof. Kurt Bauch zum siebzigsten Geburtstag. In: Zeitschrift für Kunstgeschichte, sv. 31. München 1968, 181–215
- KOTRBA 1972 — Viktor KOTRBA: Zwei Meister der Jagellonischen Hofkunst. Meister Hanns (Hanusch) Spiess von Frankfurt und Meister Hanns (Hanusch) Schoeller von Nürnberg. In: Umění XX, 1972, 248–267
- KOVÁČ 1989 — Peter KOVÁČ: Rekonstrukce pozdně gotického sousoší z Rabí. In: Umění XXXVII, 1989, 289–299
- KUČERA 2007 — Petr KUČERA: Obraz stavitelské aktivity šlechtického rodu v období historismu. Stavební úpravy na hradě Křivoklát v 19. století (diplomová práce na Pedagogické fakultě Jihočeské univerzity v Českých Budějovicích). České Budějovice 2007
- KUTAL 1965 — Albert KUTAL: Gotické sochařství v Čechách a na Moravě. Praha 1965
- KUTAL 1972 — Albert KUTAL: České gotické umění. Praha 1972
- KUTHAN 2005 — Jiří KUTHAN: Královský mecenát doby jagellonské v českých zemích – jeho charakter a středoevropský kontext. In: Viktor KUBÍK (ed.): Doba Jagellonská v zemích české koruny (1471–1526). Konference k založení

- Ústavu dějin křesťanského umění KTF UK v Praze (2. – 4. 10. 2003)
 (=Sborník Katolické teologické fakulty Univerzity Karlovy. Dějiny
 umění – historie I). České Budějovice 2005, 85–132
- KUTHAN 2008 — Jiří KUTHAN: Královské dílo doby jagellonské v českých zemích – jeho
 charakter a středoevropský kontext. In: Jiří KUTHAN: Splendor et Gloria
 Regni Bohemiae. Umělecké dílo jako projev vladařské reprezentace a
 symbol státní identity. Praha 2008, 511–556 republikováno
- KUTHAN 2010 — Jiří KUTHAN: Královské dílo za Jiřího z Poděbrad a dynastie Jagellonců.
 Král a šlechta, sv. 1. Praha 2010
- LEMINGER 1889 — Emanuel LEMINGER: Stavba hradu pražského za krále Vladislava II. In:
 Památky archeologické a místopisné XIV, 1887–1889, 625–630. Praha
 1889
- LEMINGER 1926 — Emanuel LEMINGER: Umělecké řemeslo v Kutné Hoře. Praha 1926
- LIEDKE 1979 — Volker LIEDKE: Landshuter Tafelmalerei und Schnitzkunst der Spätgotik.
 In: Ars Bavarica. Gesammelte Beiträge zur Kunst, Geschichte, Volkskunde
 und Denkmalpflege in Bayern und in den angrenzenden Bundesländern,
 Bd. 11/12. München 1979
- LIŠKA 1962 — Antonín LIŠKA: Obnova české sochařské tvorby v 2. polovině 15. století. In:
 Umění X, 1962, 332–348
- MACEK 1992 — Josef MACEK: Jagellonský věk v českých zemích 1471–1526), sv. 1,
 Hospodářská základna a královská moc. Praha 1992
- MACEK 2012 — Petr MACEK: Hrad Křivoklát – průběžná správa o prováděném průzkumu
 (Rkp.). Praha 2012
- MATEJČEK 1927 — Antonín MATEJČEK: Dějepis umění, sv. III. Umění nového věku I.
 Praha 1927, 48, 97–98
- MATĚJČEK 1931 — Antonín MATĚJČEK: Malířství. In: Vojtěch BIRNBAUM / Josef CIBULKA /
 Antonín MATĚJČEK / Jaromír PEČÍRKA / Václav Vilém ŠTECH: Dějepis
 výtvarného umění v Čechách. Středověk, sv. I. Praha 1931, 240–379
- MENCL 1985² — Václav MENCL: Architektura. In: Jaromír HOMOLKA / Josef KRÁSA /
 Václav MENCL / Jaroslav PEŠINA / Josef PETRÁŇ: Pozdně gotické umění v
 Čechách (1471–1526). Praha 1985², 73–166
- MENCLOVÁ 1972 — Dobroslava MENCLOVÁ: České hrady, sv. 2, 2. doplněné vydání. Praha

1972

- MENCLOVÁ 1975 — Dobroslava MENCLOVÁ: Křivoklát. Praha 1975
- MIKOVEC/ZAP 1865 — Ferdinand B. MIKOVEC / Karel Vladislav ZAP: Starožitnosti a památky země české, sv. 2. Praha 1865
- NOVOSADOVÁ 1986 — Olga NOVOSADOVÁ: Dějiny objektu. In: Hrad Křivoklát. Stavebně historický průzkum, příloha. Praha 1986, inventární číslo P266, Národní památkový ústav – územní odborné pracoviště středních Čech, Sabinova 5, Praha 3
- PÁTKOVÁ 1992 — Hana PÁTKOVÁ: Pražské malířské sdružení ve 14. a 15. století. In: Pražský sborník historický, sv. XXV. Praha 1992, 7–28
- PAVLÍKOVÁ 1960 — Jitka PAVLÍKOVÁ: Řezbářská výzdoba křivoklátské kaple a její místo v pozdně gotickém umění (diplomová práce na Filosofické fakultě Univerzity Karlovy v Praze). Praha 1960
- PEČÍRKA 1931 — Jaromír PEČÍRKA: Plastika. In: Vojtěch BIRNBAUM / Josef CIBULKA / Antonín MATĚJČEK / Jaromír PEČÍRKA / Václav Vilém ŠTECH: Dějepis výtvarného umění v Čechách. Středověk, sv. I. Praha 1931, 181–239
- PEŠINA 1940 — Jaroslav PEŠINA: Pozdně gotické deskové malířství v Čechách. Praha 1940, 101–105, Tab. XXXII., XXXIII
- PEŠINA 1950 — Jaroslav PEŠINA: Česká malba pozdní gotiky a renesance. Deskové malířství 1450–1550. Praha 1950
- PEŠINA 1958 — Jaroslav PEŠINA: Mistr Litoměřický. Praha 1958
- 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. Osm kapitol dodatků a oprav k české malbě deskové 1450–1550. In: Umění XV, 1967, 217–259, 325–376
- 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 1984 — Jaroslav PEŠINA: Desková malba. In: Rudolf CHADRABA / Josef KRÁSA (ed.), Dějiny českého výtvarného umění I/2. Od počátku do konce středověku. Praha 1984, 579–596

- PEŠINA 1985² — Jaroslav PEŠINA: Desková malba. In: Jaromír HOMOLKA / Josef KRÁSA / Václav MENCL / Jaroslav PEŠINA / Josef PETRÁŇ: Pozdně gotické umění v Čechách (1471–1526). Praha 1985², 315–386
- PODLAHA 1899 — Antonín PODLAHA: Soupis památek historických a uměleckých v Království českém od pravěku do počátku XIX. století. Politický okres Mělnický, sv. VI. Praha 1899
- PODLAHA/ŠORM 1929 — Antonín PODLAHA / Antonín ŠORM: Průvodce výstavou svatováclavskou na Hradě pražském, 2. opravené a doplněné vydání. Praha 1929
- 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: Die Länder der böhmischen Krone und ihre Nachbarn zur Zeit der Jagiellonenkönige (1471–1526). Kunst – Kultur – Geschichte. Ostfildern 2004, 115–123
- ROLLER 1999 — Stefan ROLLER: Nürnberger Bildhauerkunst der Spätgotik. Beiträge zur Skulptur der Reichsstadt in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts. München / Berlin 1999
- ROUČEK 1941 — Rudolf ROUČEK: Křivoklát. Praha 1941
- ROYT 1996 — Jan ROYT: Desková malba, kat. č. 44, 45. In: Jiří FAJT (autor koncepce a komisař výstavního projektu): Gotika v západních Čechách (1230–1530) (kat. výst.), sv. II. Praha 1996
- ROYT 2002 — Jan ROYT: Renovatio regni. Zum Charakter der Kunst in Böhmen unter den Jagiellonen Wladislaw II. und Ludwig II. In: Dietmar POPP / Robert SUCKALE (ed.): Die Jagiellonen. Kunst und Kultur einer europäischen Dynastie an der Wende zur Neuzeit. Nürnberg 2002, 227–232
- ROYT 2005a — Jan ROYT: Deska s českými zemskými patrony z Národní galerie. In: Viktor KUBÍK (ed.): Doba Jagellonská v zemích české koruny (1471–1526). Konference k založení Ústavu dějin křesťanského umění KTF UK v Praze (2. – 4. 10. 2003) (=Sborník Katolické teologické fakulty Univerzity Karlovy. Dějiny umění – historie I). České Budějovice 2005, 237–246
- ROYT 2005b — 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 (=Sborník Katolické teologické fakulty Univerzity Karlovy. Dějiny umění – historie II).* České Budějovice 2005, 355–363
- ROYT 2008 — Jan ROYT: Deska s českými zemskými patrony sv. Václavem, Vítem a Zikmundem. In: Dana STEHLÍKOVÁ (ed.): *Svatý Václav – ochránce České země (kat. výst.).* Praha 2008, kat. č. 19, 72–73
- SALM 1969 — Christian SALM: *Malerei und Plastik der Spätgotik.* In: Karl Maria SWOBODA: *Gotik in Böhmen. Geschichte, Gesellschaftsgeschichte, Architektur, Plastik und Malerei.* München 1969, 361–398
- SEDLÁČEK 1996³ — August SEDLÁČEK: *Hrady, zámky a tvrze království českého, sv. 8.* Praha 1996³
- SCHALLER 1785 — Jaroslav SCHALLER: *Topographie des Königreichs Böhmen I. Rakonitzer Kreis.* Prag 1785
- SCHULTES 2002 — Lothar SCHULTES: *Die gotischen Flügelaltäre Oberösterreichs. Band I. Von den Anfängen bis Michael Pacher.* Weitra 2002
- SOMMER 1845 — Johann Gottfried SOMMER: *Das Königreich Böhmen, XIII. Band. Rakonitzer Kreis.* Prag 1845
- Spätmittelalter am Oberrhein 2001 — *Spätmittelalter am Oberrhein. Maler und Werkstätten 1450–1525 (kat. výst.).* Stuttgart 2001
- Stavebně historický průzkum 1979 — *Stavebně historický průzkum. Státní hrad Křivoklát. Obrazová dokumentace III. Výběr starší plánové dokumentace.* Praha 1979, inventární číslo 138, Národní památkový ústav – územní odborné pracoviště středních Čech, Sabinova 5, Praha 3
- ŠTECH 1913 a — Václav Vilém ŠTECH: *Archa v hradní kapli na Křivoklátě.* In: Zdeněk WIRTH (ed.): *Umělecké poklady Čech. Sbíрка významných děl výtvarného umění v Čechách od nejstarších dob do konce XIX. stol., sv. I.* Praha 1913, 71–72, obr. 114, 114. a, 115
- ŠTECH 1913b — Václav Vilém ŠTECH: *Dřevěné řezby v muzeu královského hlavního města Prahy. Zpráva kuratoria Muzea král. hl. města Prahy za rok 1912.* Praha 1913

- TOMEK 1891 — Wácslav Wladivoj TOMEK: Dějepis města Prahy, sv. VIII. Praha 1891
- TOMEK 1894 — Wácslav Wladivoj TOMEK: Dějepis města Prahy, sv. X. Praha 1894
- VANĚK/HOSTAŠ 1899 — Ferdinand VANĚK / Karel HOSTAŠ: Soupis památek historických a uměleckých v Království českém od pravěku do počátku XIX. století. Politický okres Klatovský, sv. VII. Praha 1899
- VESELSKÝ 1879 — Petr Milosl. VESELSKÝ: Fresky chrámu sv. Barbory v Hoře Kutné. In: Památky archeologické a místopisné, sv. XI, sešit 5, 1879, 229–234
- VÍTOVSKÝ 2004a — Jakub VÍTOVSKÝ: heslo Scholler. In: Pavel VLČEK (ed.): Encyklopedie architektů, stavitelů, zedníků a kameníků v Čechách. Praha 2004, 589–590
- VÍTOVSKÝ 2004b — Jakub VÍTOVSKÝ: heslo Spiess. In: Pavel VLČEK (ed.): Encyklopedie architektů, stavitelů, zedníků a kameníků v Čechách. Praha 2004, 612–613
- VLČKOVÁ 2009 — Jitka VLČKOVÁ: Praha a Nizozemí ve druhé polovině 15. století (disertační práce na Filozofické fakultě Masarykovy univerzity v Brně). Brno 2009
- VORLÍČEK s. d. — Karel VORLÍČEK: Dějiny restaurace a dostavby velechrámu sv. Panny Barbory v Kutné Hoře 1884–1905, Kutná Hora, s. d.
- WINTER 1906 — Zikmund WINTER: Dějiny řemesel a obchodu v Čechách v XIV. a XV. století. Praha 1906
- WOCEL 1859 — Jan Erazim WOCEL: Chrám sv. Barbory v Kutné Hoře. In: Památky archeologické a místopisné, sv. III, 1859, 81–86, 111–124