

Univerzita Karlova v Praze, Filozofická fakulta, Ústav pro dějiny umění

DISERTAČNÍ PRÁCE

Jan Fiřt

**Recepce nizozemského realismu v pozdně gotické
deskové malbě v Čechách**

**The Reception of Dutch Realism in the Late Gothic Panel
Painting in Bohemia**

Praha 2016

vedoucí práce: prof. PhDr. Ing. Jan Royt, Ph.D.

Poděkování:

Na tomto místě bych chtěl poděkovat především panu prof. Janu Roytovi za podnětné připomínky a laskavé vedení mé práce. Dále bych rád poděkoval svým kolegům v práci, především Michaele Brixové za obětavou pomoc při zpracování obrazové přílohy a Tomáši Snopkovi za všeobecnou podporu. Hlavní dík patří mé rodině a zejména mé nastávající ženě Máše za stálou a všestrannou podporu a pomoc.

Prohlašuji, že jsem disertační práci vypracoval samostatně, že jsem řádně citoval všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze dne 31. 3. 2016

podpis

ABSTRAKT

Disertační práce se zabývá tématem recepce nizozemského realismu v pozdně gotické deskové malbě v Čechách. Cílem práce je zkoumat principy přejímání nových výtvarných forem a myšlenek, které vznikly v nizozemských uměleckých centrech v 15. století. V českém malířství druhé poloviny 15. století byly tyto inovativní tendence přejímány výhradně ze sousedních zemí. Proto práce řeší především otázky týkající se umělecké výměny mezi Čechami a okolními – převážně německy mluvícími – regiony. Zabývá se konkrétními způsoby, jakými umělecká výměna probíhala – mobilitou umělců, uměleckými importy, významem grafických i jiných předloh. V práci je položen důraz na nejvýznamnější příklady, které vykazují recepci nizozemského realismu: Archu velmistra Puchnera, Křivoklátský oltář a díla s ním spojená. Tyto otázky jsou řešeny především metodou formálně-stylové analýzy a formální komparace. V případě Puchnerovy archy se použitím těchto metod podařilo poukázat na možné umělecké východisko jejího autora ve Švábsku – v okruhu následovníků Mistra oltáře ze Sterzingu. Umělecký původ Mistra Litoměřického oltáře se práce snažila doložit v okruhu ulmského malíře B. Zeitbloma. Tato zjištění mohou přispět k řešení dlouholeté diskuze týkající se zásadních otázek pozdně gotického malířství v Čechách.

Klíčová slova: Pozdně gotická malba, desková malba, české malířství 15. století, švábské malířství 15. století, nizozemský realismus, umělecká výměna, Puchnerova archa, Křivoklátský oltář, Mistr Litoměřického oltáře, Rakovnický oltář

ABSTRACT

The dissertation deals with the reception of Dutch realism in the late Gothic panel painting in Bohemia. Its aim is to examine the principles of reception of new artistic forms and ideas that originated in the Dutch art centers in the 15th century. The Czech painting of the 15th century was adopting these innovative trends exclusively from the neighbouring countries. Therefore, the work addresses mainly issues related to artistic exchanges between Bohemia and the surrounding – mostly German-speaking – regions. It looks into the specific ways in which artistic exchange took place – the mobility of artists, art imports, the importance of graphic and other models. The dissertation focuses on the most important examples that show the reception of Dutch realism: The Ark of Grand Master Puchner, The Křivoklát Altarpiece, and works associated with it. These matters are addressed mainly through a formal stylistic analysis and formal comparison. In the case of the Puchner Ark, via these methods, it has been possible to point out a possible artistic basis of the author in Swabia – within a circle of the followers of the Master of the Sterzing Altarpiece. The dissertation has tried to prove the artistic origin of the Master of the Litoměřice Altarpiece within the circle of the Ulm painter B. Zeitblom. These findings may contribute to resolving the long-standing debate on the critical issues of the late Gothic painting in Bohemia.

Keywords: Late Gothic Painting, Panel Painting, Bohemian Painting of the 15th Century, Swabian Painting of the 15th century, Dutch Realism, Artistic Exchange, Ark of Grand Master Puchner, Křivoklát Ark, Master of the Litoměřice Altarpiece, Rakovník Ark

Obsah

ÚVOD.....	7
1. FENOMÉN NIZOZEMSKÉHO REALISMU A JEHO VÝZNAM PRO EVROPSKÉ UMĚNÍ V 15. STOLETÍ.....	10
1.1 „ARS NOVA“	11
1.2 PRVNÍ OHLASY V NĚMECKÝCH ZEMÍCH.....	15
1.3 DRUHÁ GENERACE	17
2. MALÍŘSTVÍ VE ŠVÁBSKU, ULMU A OLTÁŘ V BLAUBEUREN	20
3. PŘÍKLADY RECEPCE NIZOZEMSKÉHO REALISMU V POZDNĚ GOTICKÉ DESKOVÉ MALBĚ V ČECHÁCH	31
3.1 DESKA SE ZVĚSTOVÁNÍM PANNĚ MARIÍ	34
3.2 OLTÁŘ Z JENÍKOVA	35
3.3 OLTÁŘNÍ KŘÍDLO Z BYSTRICE U KADANĚ.....	38
3.4 SVATOJIŘSKÝ OLTÁŘ.....	40
3.5 EPITAF HLUBOCKÝ	44
3.6 UKŘÍŽOVÁNÍ HLUBOCKÉ.....	46
3.7 OLTÁŘNÍ KŘÍDLA KŘIVOKLÁTSKÁ A KŘEČOVSKÁ	48
3.8 OLTÁŘNÍ KŘÍDLA KONOPIŠŤSKÁ	52
3.9 EPITAF JIŘÍKA ŘEPICKÉHO ZE SUDOMĚŘE	53
4. ARCHA VELMISTRA MIKULÁŠE PUCHNERA	54
4.1 STAV DOSAVADNÍHO BĚDÁNÍ.....	54
4.2 REKONSTRUKCE.....	59
4.3 IKONOGRFIE	62
4.4 FUNKCE ARCHY V OTÁZKÁCH SPÁSY DONÁTOROVY DUŠE A JEJÍ VZTAH K POHŘEBNÍMU MÍSTU	65
4.5 STYLOVÝ PŮVOD MISTRA PUCHNEROVY ARCHY.....	69
5. KŘIVOKLÁTSKÝ OLTÁŘ A UMĚLECKÉ POČÁTKY MISTRA LITOMĚŘICKÉHO OLTÁŘE	80
5.1 STAV DOSAVADNÍHO BĚDÁNÍ.....	80
5.2 KŘIVOKLÁTSKÝ OLTÁŘ: K OTÁZCE DATAČE A MALÍŘŮ NA NĚM ČINNÝCH	97
5.3 RAKOVNICKÝ OLTÁŘ	108
5.4 ROKYCANSKÝ OLTÁŘ.....	117
5.5 LITOMĚŘICKÝ OLTÁŘ	119
5.6 SHRNTÍ 5. KAPITOLY	123
ZÁVĚR	125
SEZNAM CITOVANÉ LITERATURY.....	127

ÚVOD

V předkládané práci se zabývám tématem recepcí nizozemského realismu v deskové malbě dochované na českém území. Při letném srovnání velkolepých výkonů, kterých dosáhli mistři nizozemské malby v 15. století s českými pozdně gotickými památkami, by se takto nazvané téma mohlo zdát poněkud zavádějící. Výsostná tvorba mistrů staronizozemského realismu, jakými byli Jan van Eyck, okruh Mistra z Flémalle, Rogier van der Weyden, Dieric Bouts a mnoho dalších, představuje jednu z nejskvělejších kapitol v dějinách evropského umění. Proti tomu české umění, které prošlo svou slavnou etapou v lucemburské době, prožívalo nyní období hluboké stagnace způsobené husitskými válkami a jejími dlouholetými následky. Na jedné straně tak stojí vlámské umění, v nebývalém rozkvětu, na druhé pak poměrně izolované a provinční umění českých zemí. Z takovéto juxtapozice se pak skutečně jeví spojení nizozemského realismu a českého malířství jaksí nepatřičně. Krize zasáhla českou společnost hluboko ve všech jejích vrstvách a oblastech. Ztráta vlivu a prestiže v mezinárodní politice, stejně jako ekonomický a kulturní úpadek, nedovolily českým zemím být účastnými na „obnově“¹ malířského umění, jež vycházela právě z Nizozemí. Na ní se přitom již velmi záhy podílely téměř všechny umělecké regiony zejména na západ od českých hranic. Ve druhé polovině 15. století v podstatě nenalezneme žádnou významnější oblast severně od Alp, která by nějakou formou nereagovala na tyto inovativní výtvarné myšlenky. A jsou to právě „sekundární“ umělecké krajiny, které různými cestami umožnily českým zemím a jejím umělcům kontakt se stylem nového umění. Hovoří-li se tedy o nizozemském realismu v souvislosti s malířstvím v Čechách, pak jde vždy o recepci druhotnou, zprostředkovanou zahraničím (většinou německými zeměmi), a v žádném známém případě se nejedná o přímý kontakt s Nizozemím.

Proto bude v následujícím textu položen důraz na vztah Čech zejména k německým zemím a na otázky týkající se umělecké výměny mezi nimi. Od druhé třetiny 15. století měla pro německé oblasti zásadní význam právě vlámská umělecká tvorba, která po polovině století nabyla až „invazivních“² podob. Tento všeobecný příklon k realistickému obrazovému názoru je definujícím znakem veškeré malířské

¹ Z německého „*Erneuerung der Malerei*“ – viz kapitola 1.

² Hovoří se též o „záplavě“ či „vlně“ – viz kapitola 1.

tvorby tohoto období. Proto – aniž bych zabíhal do přílišných, a pro tuto práci nadbytečných podrobností – poukážu v první kapitole na základní charakteristiky, které určují podstatu tohoto realistického směru. Nepůjde zde o podání přehledu vývoje nizozemského malířství (na to postačí odkazy na příslušnou literaturu), ale pouze o načrtnutí výtvarných principů vyrůstajících z empirického pozorování skutečnosti, které umožnily staronizozemským malířům docílit iluze realistického obrazu. Byla to především tato schopnost znázornit reálný výsek skutečnosti plné zářivých barev a nejrůznějších světelných odrazů, která dokázala – jak se dozvídáme z několika málo pramenných svědectví – okouzlit tehdejší publikum. A to i náročného italského diváka, na kterého zapůsobil Weydenův obraz, jako by ani „*nebyl vytvořen lidskou rukou, ale přírodou samou*“.³ Při pohledu na stovky maleb, jejichž autoři více či méně úspěšně napodobovali své nizozemské vzory, je patrné, že podobný dojem působil také na ně a na jejich objednavatele. Na několika modelových příkladech proto bude rovněž poukázáno, jakými cestami se mohl ubírat přenos výtvarných idejí mezi Nizozemím a Německem.

Uvádět v této práci přehled složitého a diferencovaného vývoje v jednotlivých německých regionech, byť je jejich význam pro české země často zásadní, by vzhledem k obsáhlosti celé problematiky rovněž příliš zatěžovalo text. Omezím se tak na konkrétní případy mající souvislost s českými památkami, které pak budou podrobněji probrány na příslušném místě. V průběhu práce se ve vztahu k několika významným deskovým malbám – zejména k Puchnerově arše a dílům spojovaných s ranými pracemi Mistra Litoměřického oltáře – projevila na základě četných formálně-stylových vazeb důležitost švábského malířství. To je důvodem, proč jsem před kapitoly, jejichž vlastním tématem je české deskové malířství, zařadil jednu kratší, věnovanou vývoji ve Švábsku a zejména jeho hlavnímu uměleckému středisku – Ulmu. Z podobného důvodu jsem v této kapitole vyzdvihl oltář z benediktinského kláštera v Blaubeuren, který má v jistých aspektech rovněž vztah k českému prostředí a zároveň je modelovým příkladem rozsáhlé umělecké zakázky, jež vznikala v kooperaci více malířských dílen.

V hlavní části práce zabývající se českou deskovou malbou bude položen důraz na několik vybraných památek – oltář velmistra Puchnera, archu z hradní kaple na hradě Křivoklátu a díla, která jsou spojována s její dílnou. Na těchto malbách se recepte nizozemského realismu projevila obzvláště výrazně a současně jsou jejich výtvarné

³ Slova humanisty Cyriaca z Ancony při pohledu na dnes ztracený obraz Snímání – viz kapitola 1.

kvality vysoce nadprůměrné. Tyto vlastnosti je tak činí ideálními objekty ke studiu zde zkoumaného jevu, zvláště ve srovnání s díly nižší malířské úrovně, jejichž formálně-výtvarná podstata se dá zachytit výrazně složitěji. S dílnou Mistra Křivoklátského oltáře úzce souvisí dlouhá léta diskutovaná otázka ohledně povahy jejího vztahu k hlavní osobnosti malířství na přelomu století – Mistru Litoměřického oltáře. Tato problematika je jednou z klíčových v rámci zkoumání českého pozdně gotického malířství a bude jí proto vyhrazen prostor v závěrečné kapitole, včetně shrnutí nejdůležitějších, často protichůdných názorů. Dále jsem do přehledu českého malířství druhé poloviny 15. století zařadil deskové malby, na kterých lze ukázat příklady umělecké výměny, která se v každém z nich projevuje specifickým způsobem (s ohledem na uměleckou mobilitu, stylová východiska, úlohu výtvarných předloh apod.). U některých maleb, jež byly doposud řazeny do vývoje českého malířství, bude také zvážena možnost jejich cizího původu.

K řešení načrtnuté problematiky a otázek budu zpravidla používat metodu formálně-stylové a komparační analýzy. Kvůli absenci informací o původu, objednavatelích, době vzniku či autorech většiny zkoumaných maleb – a vzhledem k vybranému tématu, ve kterém se snažím zkoumat vztahy mezi jednotlivými památkami a oblastmi – se zvolená metoda zdá jako nejvhodnější. Tyto postupy přirozeně nevyklučují aplikování jiných metodologických přístupů, proto je třeba předkládanou práci chápat jako dílčí „formálně-stylový“ příspěvek ke zkoumání problematiky jako celku.

1. FENOMÉN NIZOZEMSKÉHO REALISMU A JEHO VÝZNAM PRO EVROPSKÉ UMĚNÍ V 15. STOLETÍ

V roce 1902 se v Bruggách udála přelomová výstava vlámských primitivů, na níž bylo vystaveno přes 400 děl od Jana van Eycka, Rogiera van der Weydena, Dierica Boutse, Hanse Memlinga, Gerarda Davida a dalších nejvýznamnějších představitelů nizozemského malířství 15. a 16. století.⁴ Tato výstavní akce zavedla impulzy nezastavitelnému badatelskému úsilí, které bez oddechu pokračuje do dnešních dnů. Množství odborné literatury nejrůznějšího metodologického zaměření, která se zabývá tímto fascinujícím světem staronizozemského malířství, narostlo do takové míry, že je velmi nesnadné být jen vybrat a odkázat na její reprezentativní zástupce. Vedle odkazů v následujícím textu bude proto nejvhodnější poukázat na dvě nedávno uvedené výstavy, které se tématem v mnoha ohledech inspirativně zabývaly a jejichž výpravné katalogy uvádějí většinu základní literatury. Předchůdcům a předpokladům, jež umožnily vyrůst první generaci vlámských realistů, reprezentované tvorbou Jana van Eycka, se věnovala výstava *The Road to Van Eyck*, konaná na přelomu roku 2012 a 2013 v Rotterdamu.⁵ Naopak již na samotný význam, jaký mělo staronizozemské malířství na tvorbu ve střední Evropě a jakými cestami se mohla ubírat vzájemná umělecká výměna, se zaměřila bruggská výstava *Van Eyck bis Dürer*, uskutečněná v letech 2010 a 2011.⁶

Bylo by zbytečné se na tomto místě podrobněji rozepisovat o utváření a vývoji prvních generací nizozemských malířů. Pro tento účel postačí odkázat na tituly uváděné v obou výše zmíněných publikacích. Navíc, jak bylo řečeno v úvodu, nejeví české pozdně gotické památky deskového malířství žádný přímější kontakt s těmito epicentry nového umění, ale vykazují s nimi druhotnou zkušenost, zprostředkovanou jinými oblastmi. Proto bude v předkládané práci kladen větší důraz právě na tyto regiony než na samé iniciátory *ars nova*. Zároveň však v základu v podstatě každého malovaného díla vzniklého v druhé polovině 15. století v prostoru západní či středovýchodní Evropy nalezneme výtvarné principy, které vycházejí právě z těchto inovací starých nizozemských mistrů a jež určily bytostný charakter evropského pozdně

⁴ L'exposition des primitifs flamands à Bruges (15. 6. - 15. 9. 1902), Bruggy, Provinciaal Hof. Katalog výstavy – LOO 1902. Dále viz např. FRIEDLÄNDER 1903.

⁵ *The Road to Van Eyck* (13.10. 2012 - 10.2. 2013), Rotterdam, Museum Boijmans Van Beuningen. Katalog – KEMPERDICK/LAMMERTSE 2012.

⁶ *Van Eyck bis Dürer* (29.10. 2010 - 30.1. 2011), Bruggy, Groeningemuseum. Katalog – TILL-HOLGER 2010.

gotického malířství. Bude tak potřebné, alespoň v rámcových obrysech načrtnout podstatu těchto novátorských výtvarných myšlenek, jež s neuvěřitelnou rychlostí a pronikavostí zapůsobily na malíře po celém kontinentu. Dále se pokusím poukázat na důvody této nebývalé popularity, jejíž „globální“ působnost lze snad srovnat jen s obdobím slohu internacionální gotiky. S tím úzce souvisí jiná podstatná otázka, týkající se způsobu, jakým mohlo dojít k tak rychlému přenosu výtvarných myšlenek v rámci od sebe velmi vzdálených regionů – tedy problematika umělecké výměny a transferu. Těmto procesům – mobilitě malířů, importům děl, významu grafických technik apod., tak bude v této kapitole rovněž vyhrazen určitý prostor.

1.1 „ARS NOVA“

Pojem *ars nova* v souvislosti s novými malířskými tendencemi, které představuje dílo bratří Eycků a Mistra z Flémalle, si z dobové hudební teorie vypůjčil Erwin Panofsky.⁷ Původně tento termín použil teoretik Johannes Tinctoris (činný okolo roku 1475) pro označení „nového stylu“ v hudbě, jež iniciovali komponisté Guillaume Dufay a Gilles Binchois (oba narození okolo roku 1400 v Hennegau).⁸ Panofsky shledal oprávněnost užití pojmu *ars nova* rovněž pro oblast malířství, na základě analogií, které pojí tyto „otce moderní hudby“ s „otci moderního malířství“.⁹ Burgundskou hudební tvorbu počátku 15. století charakterizují tendence, jež vzbuzují dojem přejemnělého dvorského prostředí a nabývající často až manýristických forem, které se však současně prolínají s nezadržitelnými realistickými efekty – například imitací ptačího křiku.¹⁰ Obecná paralela k výtvarnému stylu internacionální gotiky a počínajících realistických snah je očividná. Panofsky tak uzavírá: „*Stejně jako v malířství, ustupuje i v hudbě strojený či nucený sentiment jednoduché, silné a nespoutané pravdivosti (...)*“.¹¹

V malířském médiu proběhl tento revoluční obrat směrem k realismu na konci třetího a zejména v průběhu čtvrtého desetiletí 15. století. Tento proces je v poslední době často popisován také jako „*obnovení malířství*“.¹² ... Nejstarším takovým

⁷ PANOFSKY 2006, 154–155.

⁸ PANOFSKY 2006, 154.

⁹ PANOFSKY 2006, 154.

¹⁰ PANOFSKY 2006, 155.

¹¹ PANOFSKY 2006, 155.

¹² Z německého „*Erneuerung*“ – BORCHERT 2010, 18–33. Robert Suckale užívá stejný pojem pro malířskou tvorbu ve Frankách ve druhé polovině 15. století, která „připravila půdu“ pro Albrechta Dürera – SUCKALE 2009.

datovaným příkladem je slavný Gentský oltář, který je zároveň sumou veškerých výdobytků, jimiž nizozemské malířství tolik obohatilo evropské malířství. V něm se snoubí všechny výtvarné aspekty, jež umožnily realistický obrazový záznam, který tolik okouznil současníky, včetně náročného italského publika. Z několika málo dochovaných dobových hodnocení se dochovaly právě dvě z Itálie. Bartolomeo Facio a Cyriacus z Ancony v souladu se svým humanistickým vzděláním a láskou k antickému umění oceňovali na Eyckově a Rogierově malbě právě jeho mimetické vlastnosti. Cyriacus roku 1449 sepsal zprávu o ztraceném Weydenově obraze Snímání, který na něho působí, jako by „*nebyl vytvořen lidskou rukou, ale přírodou samou*“.¹³ Jakými slovy by pak asi popsal Gentský oltář – ve kterém jsou všechny atributy staronizozemské malby dovedeny k dokonalosti – kdyby měl příležitost vidět jej na vlastní oči?

Jak novátorsky muselo působit pojetí prostoru a krajiny u bratří Eycků? Při otevřeném stavu Gentského oltáře vidíme v jeho spodním patře ubíhat přes pět desek kontinuálně pojatou krajinu. Její hluboký vývin, který se nejvíce uplatňuje ve středním obraze s Klaněním mystickému beránkovi, mizí v nekonečné dáli. Od sytě zeleného trávníku v popředí ubíhá krajina přes bohatě zalidněnou střední scénu až ke kopcům s věžemi nebeského Jeruzaléma, za kterými se v modravých dálavách ztrácejí horské vrcholky. Tedy s pomocí vzdušné perspektivy – nepochybně v přírodě empiricky odpozorované – dociluje Eyck jedinečného optického efektu prostorové iluze. Zaujetí přírodou a její pozorování dokazuje každý kousek střední scény – každá rostlina i strom je věrným odrazem skutečnosti, stejně jako chrámové stavby v pozadí a dokonce i skalní masívy.¹⁴ Základy k realistickému krajinnému pojetí byly položeny již v předchozí vrstvě franko-vlámské malby (Mistr Hodinek maršála Boucicaut, bratři z Limburka), která ale nikdy nedosáhla podobného účinku, nemluvě o užití vzdušné perspektivy.¹⁵

Empirie, jako základ umění bratří Eycků, stojí za všemi složkami jejich malířského projevu. Podobně jako jsou odpozorované principy vzdušné perspektivy, jsou intuitivní – ač to tak na první pohled vůbec nevypadá – také způsoby konstrukce

¹³ Citováno dle BORCHERT 2010, 32 (s odkazem na DHANENS 1995). Dále zde Borchert cituje zprávu z Faciova spisu „*De Viris Illustribus*“, ve které zmiňuje Eyckovu obeznámenost s dílem Plinia a dalších antických spisovatelů.

¹⁴ K sakrálním stavbám LAUER 1992, 309–314; ke geologickým motivům BÉ 1997, 88–95.

¹⁵ K předpokladům vlámského realismu zejména PANOFKY 2006, 28–118.

interiérů.¹⁶ Nejde tedy o perspektivu na bázi matematicko-geometrických principů, jaká je známa v italské raně renesanční malbě, ale o konstrukci na základě precizních optických zkušeností. Ilustrativní je v tomto ohledu analýza scény se Zvěstováním na vnější straně Gentského oltáře. Promítneme-li si do dále přímkou četných dlaždicových spár na podlaze, stejně jako obou dřevěných trámů, protnou se hned v několika úběžnicích. Přesto je vzniklý dojem takovéto „necentrální“ perspektivy až neuvěřitelně realistický. Tento postup byl upřednostňován v Nizozemí po celé 15. století, ačkoli konstrukce prostoru na základě centrální perspektivy zde byla známa, jak dosvědčují některé práce Dierica Boutse či Petrusa Christa.¹⁷ Prostorovosti interiérů docilovali vlámská malíři také pomocí realisticky podaných kusů nábytku, jako byly lavice (Zvěstování z Mérodského triptychu od Mistra z Flémalle) či typické postele s baldachýny (Svatba Arnolfiniových od Jana van Eycka), které v podstatě definovaly malířskou podobu měšťanských obytných prostor na dlouhá léta. Tyto interiérové prvky, včetně drobnějších předmětů jako svícňů, váz, knih, nádob, ručníků a mnohých dalších, sehrály podstatnou roli v procesu recepce staronizozemské malby dále na východě.¹⁸ Kromě toho, že tyto figurativní objekty a jejich textura poskytovaly malířům nesčetně příležitosti k předvedení svých schopností a virtuozity, se za jejich exkluzivním realistickým ztvárněním často skrývala hlubší symbolika.¹⁹ S časovým a geografickým posunem se ovšem tato významová rovina stále více vytrácela, aby nakonec zůstalo u pouhé vnější mimetické nápodoby. Jestliže tuto skutečnost lze konstatovat již u mnoha tehdejších nizozemských děl, pak v případě výtvarných ohlasů v Čechách platí bezvýhradně.

Mocné působení iluzivních zobrazení krajín, interiérů či nejrůznějších veristicky podaných figurativních předmětů by se neobešlo bez dalších důkladných empiricko-optických znalostí účinků světla a stínu. Schopnost zachycení takovéhoto světelných kvalit je tak jedním z předpokladů nového realismu. Jak jednoduché a současně nanejvýš efektivní dokáže být důsledné užití vržených stínů pro vytvoření iluze prostoru „z ničeho“, dokazují donátorské a grisaillové světecké postavy na vnější straně Gentského oltáře, jež stojí před neutrální hladkou stěnou niky. Vržené stíny současně

¹⁶ Principy nizozemského konstruování prostoru a jeho srovnání s italskou perspektivou – PANOFSKÝ 2006, 10–27.

¹⁷ BORCHERT 2010, 27.

¹⁸ BORCHERT 2010, 28.

¹⁹ K tomuto velice důležitému aspektu skrytého symbolismu a jeho ikonologickým výkladům, které se ovšem později často zvrhly v „přeinterpretování“ a hledání významu v každé figuře, viz zejména fundamentální dílo Erwina Panofského (PANOFSKÝ 2006).

naznačují zdroj světla a také jsou často malíři využívány k „oklamání“ diváka, kdy jejich iluzionistickým užitím sugerují dojem reálného prostoru – jak je vidět například na horní scéně se Zvěstováním, ve které skutečné rámy oltáře vrhají namalovaný stín. Bylo poukázáno, že tyto kvality – zejména co se modelace světlem a stínem týče – byly do značné míry ovlivněny dobovým sochařstvím, kterému jsou přirozeně tyto modelačně-plastické hodnoty vlastní.²⁰

Světelné efekty, které daly barvám a povrchům věcí dosud nedosaženou zářivost, byly umožněny skrze „novou olejovou technikou“, jež se vyznačovala složitou výstavbou barevných a lazurových vrstev.²¹ Dokonalá malířská technika ve spojení s důkladným pozorováním světelných jevů přinesly plody v neuvěřitelně rafinovaném podání předmětů, jejichž textura přirozeně umožňuje světelné odrazy a které se zálibou ve svých malbách uměle zachycovali vlámská mistři. Proto jejich výtvořiny překypují figurativními objekty těchto vlastností – lesklými brněními, zrcadly, vyleštěnými mosaznými nádobami, korunami, žezly a šperky z drahocenných materiálů, drahokamy, perlami, křišťály a brokátovými látkami protkávanými zlatými nitěmi. Některé optické aspekty, jako je lámání světla a jeho zpětné odrazy zevnitř některých materiálů (např. cylindrický křišťál na žezle Boha Otce v Gentském oltáři), jdou za empiricko-pozorovací zkušenost a předpokládají alespoň základní znalosti tehdy známých optických spisů.²²

Ve vší stručnosti výše uvedené výtvarné aspekty, jež byly podstatou revolučního „znovuobnovení“ či „vynalezení“²³ malířského umění, měly epochální důsledky pro vývoj evropského umění v období „podzimu“ středověku.²⁴ Mnohých ohlasů ve výtvarné podobě i kritice se mu dostalo v Itálii, ale zcela určující význam mělo pro země severně od Alp, a zprostředkovaným způsobem rovněž pro české země. Některé formy tohoto přenosu budou podrobněji probrány v kapitolách zabývajících se primárně českým (či v Čechách dochovaným) památkovým fondem. Na tomto místě postačí obecně poukázat na určité modely umělecké výměny probíhající především ve směru z Nizozemí do německých zemí a na některé konkrétní způsoby, jakými se děla.

²⁰ Např. Vos 1999², 73–83.

²¹ Van Eyck samozřejmě nebyl vynálezcem olejomalby, jak mu přisuzoval Giorgio Vasari. Tato technika byla popisována již ve spisech Theophila Presbytera či později Cennina Cenniniho. K objevným malířským technikám vlámských malířů – např. COREMANS 1953; ASPEREN 1979, 141–214.

²² BORCHERT 2010, 25 (s dalšími odkazy).

²³ Jak odkazuje titul knihy *Die Erfindung des Gemäldes* – BELTING/KRUSE 1994.

²⁴ Pojem Johana Huizingy z jeho klasického díla *Podzim středověku* – HUIZINGA 2010².

1.2 PRVNÍ OHLASY V NĚMECKÝCH ZEMÍCH

Již velmi záhy a současně velice osobitým způsobem se zde objevují první reakce na *ars nova*. Nejdříve se s těmito projevy setkáme v oblastech s Nizozemím bezprostředně sousedícími, aby se později dostávaly zejména skrze jihoněmeckou tepnu dále na východ. Nové výtvarné impulzy se v jednotlivých regionálních centrech střetávaly s jejich dlouho pěstovanou domácí tradicí, která se jimi nechávala v mnohém obohatit, ale nikdy jim zcela nepodlehla. Jedním z příkladů, který zároveň vyniká ve více ohledech – vysokou mírou recepce či kvalitou – je oltář sv. Máří Magdaleny v Tiefenbronn, datovaný rokem 1432 a signovaný švábským malířem Lucasem Moserem.²⁵ V kapitole věnované švábskému malířství bude ještě zmíněn o něco podrobněji. Na tomto místě postačí poukázat na přítomnou a překvapivě brzkou recepci Eyckova díla, a to zvláště s ohledem na stejný rok vzniku společně s Gentským oltářem. Vedle formálních vazeb zde nacházíme též variaci na Eyckovy devízy, kterými podepisoval svá díla – často v podobě řeckých či cizokrajných písem – jež jsou chápány jako výraz intelektuální exkluzivity a obnovení uměleckého sebevědomí.²⁶

V hornorýnské oblasti je třeba, vedle štrasburského Hanse Hirtze, vyzdvihnout zejména tvorbu Konráda Witze, činného převážně v Basileji.²⁷ Také on si ze staronizozemského malířství – stejně jako mnoho dalších umělců této generace – vybírá jen to, co poslouží jeho tvůrčímu záměru. Současně ale vyhrocuje některé z těchto nových výtvarných aspektů do polohy, která by v Nizozemí nebyla možná. To například platí o pojetí drapérií a jejich až neskutečné barevné zářivosti s vycizelovanými „kovovými“ záhyby (např. deska se sv. Kateřinou a sv. Magdalenou, Straßburg, Musée de l'œuvre Notre-Dame). Podobně musel být fascinován možnostmi, které umožňovaly veristické zachycení povrchu předmětů a jejich materiálů – stačí poukázat na postavu Sabochaje kompletně schovaného ve vyleštěném brnění, jehož plochu Witz využívá jako vděčnou příležitost k zachycení mnoha světelných reflexů.²⁸ Zároveň ovšem Witz ve svém stylu nezapře regionální hornorýnské umělecké východisko, což se projevuje především v charakteristické obličejové typice vycházející ještě z tradice internacionální gotiky.

²⁵ Tiefenbronn, kostel sv. Máří Magdaleny. K oltáři včetně četných reprodukcí – PICCARD 1969.

²⁶ Např. STERLING 1972, 31.

²⁷ BRINKMANN/GEORGI 2011 (s odkazy na další literaturu).

²⁸ Heilspiegelaltar, Basilej, Kunstmuseum.

Na tomto místě nemá smysl podrobněji se zabírat německými průkopníky nového realistického stylu, nýbrž jde o to poukázat na principy, jakými mohli přebírat tyto inovativní výtvarné myšlenky. A rovněž na tvůrčí přístup, jakým každý z nich dokázal syntetickým způsobem snoubit nové výtvarné elementy s domácí tradicí. Pro lepší pochopení uměleckého transferu je důležité zjištění, že v některých případech existuje společný vzor jak pro německé, tak pro nizozemské práce. Tím se dá částečně vysvětlit onen hladký a rychlý způsob, kterým se udála recepce nizozemských podnětů. Scéna se Zvěstováním na vnější straně oltáře Kolínských městských patronů od Stefana Lochnera (Kolín nad Rýnem, Dóm, 1445) vychází v mnoha ohledech – kompozicí, šerosvitným atmosférickým podáním – ze stejného výjevu z Gentského oltáře. Současně obě díla spojují jejich specifické umělecké tradice, které se protínají ve společném výchozím bodě, kterým bylo knižní malířství bratří z Limburka.²⁹

Přes zřetelné formálně-stylové vazby, pojící mnohá díla z německých regionů k umění velkých vlámských mistrů, neexistují skoro žádné jiné pramenné výpovědi, které by blíže dokumentovaly, jakými cestami se tento kontakt mohl ubírat. Nejvhodnější příležitostí byly přirozeně vandrovní cesty, které neodmyslitelně patřily ke středověkým možnostem, jak si rozšířit umělecký rozhled. Z pramenů je dále známo několik jmen německých malířů činných v Nizozemí, se kterými ovšem nelze spojit žádné konkrétní dílo ani blíže zmapovat jejich osudy.³⁰ Jedinou relevantní zmínkou tak zůstává známá a mnohokrát citovaná zpráva Albrechta Dürera týkající se jeho otce zlatníka, který během své vandrovní cesty „*dlouho pobýval v Nizozemí u velkých umělců*“³¹, předtím než se natrvalo roku 1455 usadil v Norimberku. Analogicky tak lze tuto praxi předpokládat také u dalších umělců – zvláště u těch, jejichž dílo vykazuje s nizozemským *ars nova* vazby tak úzké, jaké je vidět na příkladu Lochnera, Witze, Mosera ad.

Na závěr je třeba především znovu zdůraznit význam této zakladatelské generace německých malířů, kteří prokázali vynikající schopnost pohotově přebírat nové výtvarné impulzy přicházející ze západu. A zároveň vyzdvihnout jejich výsostně tvůrčí způsob práce, který jde daleko za pouhý eklektismus v přebírání cizího motivického aparátu a jenž naopak dokázal vytvořit zcela svébytné celky jedinečného

²⁹ KEMPERDICK 2010, 59-60, pozn. 11 (s odkazy na literaturu). Malba v Gentu vychází z iluminací, jako bylo Zvěstování v *Belles Heures*. Lochnerův obraz byl zprostředkován dílem kolínského Mistra Gereonova oltáře, které je v mnohém inspirováno bratry z Limburka.

³⁰ TROESCHER 1953.

³¹ Poznámka v Dürerově rodinné kronice – RUPPRICH 1956, 28 (cit. dle KEMPERDICK 2010, 61).

uměleckého výrazu obohaceného o místní tradici. V tomto – jak bude dále uvedeno – spočívá hlavní rozdíl ve srovnání s nastupující generací.

1.3 DRUHÁ GENERACE

V předchozí zakladatelské generaci se proces přijímání nových impulzů nizozemského realismu uskutečňoval především v užším okruhu jednotlivých, nadprůměrně nadaných, umělců. Po polovině 15. století se ovšem tento trend – především v návaznosti na mimořádně vlivné dílo Rogiera van der Weydena – stává masovou záležitostí. Malíři již nepřebírají jen jednotlivé obrazové motivy nebo výtvarné inovace, ale rovnou celé kompozice – často včetně nejmenších podrobností i barevné skladby – které pak různými způsoby variují nebo je zcela ponechávají dle vypůjčených obrazových vzorů. V této souvislosti se hovoří o „rogierovské vlně“, „záplavě“ či dokonce „invazi“, kdy se tyto procesy udály v závratné rychlosti napříč celou Evropou.³² Přes tento jasně postižitelný jev, ostatně patrný při návštěvě v podstatě jakéhokoli evropského muzea, zůstávají mechanismy jeho vzniku a šíření, podobně jako důvody této nebývalé obliby, do značné míry stále nepopsány. Na druhou stranu vzniklo – zejména v poslední době – množství specializovaných studií a katalogů snažících se vnést do této problematiky více světla.³³ Jejich výsledky doložily v mnoha případech konkrétní příklady umělecké výměny, ať už se jednalo o zmapování mobility jednotlivých umělců, významu malovaných, grafických či kresebných předloh aj. Pro potřeby překládané práce, která se zabývá primárně českým památkovým fondem, postačí na tomto místě poukázat na některé modelové situace, jež mohou alespoň částečně objasnit principy fungování tohoto složitého jevu. Případy mající konkrétní vztah k českým památkám budou probrány v příslušných kapitolách.

Nepochybně významnou úlohu v tomto ohledu sehrálo několik málo dobře známých Rogierových a jiných maleb, o kterých bezpečně víme, že se v době vzniku (či brzy poté) nacházely v konkrétních sakrálních nebo privátních prostorách. Klasickým je v tomto pohledu Rogierův oltář s Klaněním tří králů z kostela sv. Kolumbána v Kolíně

³² KÖLLERMANN 2010, 69 (s odkazy na citovaná přirovnání).

³³ K umělecké výměně mezi Nizozemím a střední Evropou zmiňovaný katalog z výstavy v Bruggách – BORCHERT 2010. Významem velmi vlivné dílny Hanse Pleydenwurffa a množstvím malířů a jejich mobilitou se důkladně zabýval Robert Suckale – SUCKALE 2009, I, II. K recepci nizozemského realismu v rakouských zemích – SIMON 2002. K M. Schongauerovi včetně jeho působení v různých dílnách a oblastech – KEMPERDICK 2004.

nad Rýnem (kolem roku 1455).³⁴ Jeho věhlas a snadná dostupnost byly příčinou, že se stal pravděpodobně nejinspirativnějším nizozemským dílem v německých zemích.³⁵ Kompozice a dílčí motivy ze všech tří jeho výjevů se záhy odrážejí v nespočtu dílech v celé střední Evropě. Mnoho malířů jej jistě spatřilo *in situ*, někteří si pořizovali detailní kresebné kopie včetně údajů o barevnosti a většinou byl nepochybně zprostředkován skrze malované předlohy či dílenské vzory.³⁶ Detailní obeznámenost s Rogierovým kolínským oltářem prozrazuje kupříkladu Friedrich Herlin a jeho hlavní oltář z kostela sv. Jiří v Nördlingen (1462) – především Zvěstování a Obětování.³⁷ Jiné mariánské scény tohoto oltáře navíc poukazují na velmi dobrou znalost i dalších, ovšem již ne tak dobře dostupných Rogierových prací, na základě čehož bývá poukazováno na Herlinův možný pobyt v Nizozemí, ne-li přímo v bruselské Weydenově dílně.³⁸ Nördlingenský oltář sv. Jiří objednal bohatý místní hostinský Jacob Fuchshart, který se společně se svou rodinou a zcela dle poslední burgundské módy nechal zvěčnit na jeho vnějších stranách.³⁹ Prominentní umístění donátora na hlavním oltáři městského kostela dokládá rostoucí význam vzrůstajících se měšťanských elit, jejichž široce rozhozená obchodní síť jistě podstatně podporovala uměleckou výměnu s Nizozemím.⁴⁰ Že byl nizozemský vkus v kurzu, dokládá rovněž výjimečná a často citovaná zpráva z roku 1480, ve které se při výběru do malířského úřadu doporučoval městské radě vlastními slovy neznámý „zbožný malíř“ jako „znalý nizozemské práce“.⁴¹

Jak obrovskou územní plochu mohla obsáhnout umělecká výměna v rámci jedné dílenské tvorby, dokládá norimberský provoz Hanse Pleydenwurffa, jehož aktivitu lze zaznamenat od Nizozemí po Slezsko. Nadregionální význam této dílny spočívá především v množství malířů nejrůznějšího původu, kteří tímto čilým provozem prošli. To dokládá již jen výčet jmen těch nejdůležitějších z nich: ulmský Hans Schüchlin, později ve Vídni činný Mistr oltáře skotských mnichů, Michael Wolgemut či jak soudí

³⁴ München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Alte Pinakothek.

³⁵ Zároveň je jedním z nizozemských příkladů, na kterém lze doložit recepci z německého malířství – a sice z Lochnerova oltáře Kolínských městských patronů – např. CHAPUIS 2004, 60–66.

³⁶ Např. detailní kresba Hanse Burgkmaira, která nese údaje o barevnosti i originálních materiálech – FIRCKS 2010, 332, č. kat. 165, včetně vyobrazení.

³⁷ Vnitřní strany – Nördlingen, kostel sv. Jiří; vnější křídla – Nördlingen, Stadtmuseum.

³⁸ KÖLLERMANN 2010, 75–77.

³⁹ KÖLLERMANN 2010, 74–75.

⁴⁰ KÖLLERMANN 2010, 75. S tím nepochybně také souvisí objednání známých soch ze středu oltáře v dílně Nikolause Gerhaerta z Leydeny.

⁴¹ „frömbder maler (...) das er mit niderlendicher arbeit umgee (...)“ – citováno dle KÖLLERMANN 2010, 77.

recentní bádání také Martin Schongauer.⁴² Neméně významné bylo také její zaměření na vývoz celých retáblů – at' do bližšího okolí (oltář z Hofu) nebo do vzdálené Vratislavy (oltář v kostele sv. Alžběty). Z Pleydenwurffovy dílny pochází několik kreseb, které dokládají, jakým způsobem docházelo k přenosu výtvarných myšlenek nizozemského stylu. Dále se poukazuje na význam drobné desky se Snímáním z Rogierova okruhu (kolem roku 1450), která se jako jedna z mála dostala již brzy po svém vzniku do Frank a jejíž ohlasy se objevují již na oltáři z Hofu.⁴³ Takovéto předlohy však zdaleka nevysvětlí hlubokou Pleydenwurffovu znalost Weydenova díla. Důsledně používá mnohé Rogierovy dramaturgické obrazové motivy (jako jsou proti sobě postavené postavy na žebříku Josefa Arimatejského a Nikodéma ve Snímání z Hofu), které ovšem přetváří a kombinuje pro vlastní tvůrčí záměr a ve vlastním smyslu.⁴⁴ Tyto citace z různých Weydenových zdrojů – a především chápání jejich významu a schopnost s nimi dále pracovat – jsou dalším argumentem pro Pleydenwurffův nizozemský pobyt. Právě tyto kvality spočívající v transformaci nizozemských vzorů do individuální, dobové a pro své publikum, stejně jako následovníky, pochopitelné obrazové řeči, mohly být podstatou nebývalého úspěchu a ohlasu této dílny.⁴⁵

⁴² KEMPERDICK 2004, 227–234.

⁴³ KEMPERDICK 2010, 208–209, č. kat. 69–70.

⁴⁴ KÖLLERMANN 2010, 78.

⁴⁵ KÖLLERMANN 2010, 80.

2 MALÍŘSTVÍ VE ŠVÁBSKU, ULMU A OLTÁŘ V BLAUBEUREN

Velice produktivní a významnou oblastí jihozápadního Německa je Švábsko se svými uměleckými centry v Ulmu, Nördlingen a Augsburgu. Ohlas nizozemského realismu se u zdejších umělců projevuje již velice záhy. U těchto průkopníků, kteří specifickým způsobem reagují na první generaci Nizozemců, se recepce nového stylu projevuje ve velice individualizovaných a tvůrčích formách. Zvláště ve srovnání se svými konformnějšími následovníky, již nastupují kolem poloviny 15. století, vynikne originální pojetí jejich tvorby, která je ještě zdrženlivá k prvoplánovému přebírání větších formálních celků. Od svých nizozemských vzorů se nechávají inspirovat pouze základními výtvarnými principy, jež však zpracovávají zcela vlastním způsobem, čímž docilují osobitého charakteristického stylu. Proto je i pro nezkušeného diváka poměrně snadné od sebe odlišit obrazy takového Lukase Mosera či třeba Mistra Wurzašského oltáře.

Od prvního z nich je známo jen jedině, zato však kvalitativně výsostné, dílo – oltář sv. Máří Magdaleny z Tiefenbronnu [1].⁴⁶ Zatímco predela oltáře s idealizovanými polopostavami světic před zlaceným pozadím se stylově z velké části hlásí k pozdní fázi internacionální gotiky, jsou scény ústřední části již součástí zcela odlišného uměleckého světa. O to víc překvapí datace retáblu do roku 1432, vyvedená v orientalizujícím písmu na rámové liště. Jedná se tedy o totožný rok, ve kterém vznikl Gentský oltář. Přesto je evidentní, že bez znalosti umění bratří Eycků se Moser nemohl obejít. To je zřejmé z mnoha výtvarných elementů tiefenbronnského oltáře – ať už se jedná o výstavbu velkoryse komponovaného a k dalekému horizontu ubíhajícího obrazového prostoru, naturalisticky ztvárněné povrchy figurativních předmětů či historizující architektonické detaily ad.⁴⁷ Jakými cestami byla Moserovi tato detailní znalost eyckovské tvorby zprostředkována, však nebylo doposud uspokojivě rozpoznáno.⁴⁸

⁴⁶ Tiefenbronn, kostel Sv. Máří Magdaleny, jižní boční loď. Nápis na obrazové liště uvádí sebevědomé autorství Lukase Mosera s datací do roku 1432.

⁴⁷ Poukazuje zejména na souvislost s nedochovanými Turínsko-Milánskými hodinkami – např. KEMPERDICK 2010, 56–57.

⁴⁸ MORAHT-FROMM 2010, 277–278. Sám Moser na oltářním nápisu uvádí svůj původ ze švábského města Weil. Předpokládá se jeho působení v Ulmu, avšak žádné tamější dochované dílo s ním nelze ani vzdáleně spojit.

Ještě hůře lze určit umělecké zdroje jiného ulmského malíře – Mistra Wurzašského oltáře [2-5].⁴⁹ V mnoha ohledech čerpá z dobré obeznámenosti s *ars nova*, což se nejvíce projevuje ve věrně zpodoběných površích předmětů, jako jsou naleštěné zbroje a přilbice odrážející světelné reflexy, těžkých látkách s bohatými brokátovými vzory či naturalistických až hrubých obličejových typikách. Některé tyto rysy se dají nalézt v díle Mistra z Flémalle, ale jinak si malíř oltáře z Wurzachu počíná dosti výběrově a jiné výdobytky raných Nizozemců, jako je hluboká prostorovost nebo do dále ubíhající krajina, naopak ignoruje. Výsledkem je tak opět značně osobitý expresivní styl potlačující prostor, který je charakterizovaný kompozicemi plnými překrývajícími se postav drsných výrazů.

Následující vývoj ulmského malířství se sice v základním výtvarném projevu ubírá opačnou cestou, než jakou vytyčil Mistr Wurzašského oltáře, přesto zejména v kompozičních vzorcích doznaly jeho podněty dalšího pokračování. V nastupující generaci, která svou činnost zahajuje přibližně kolem poloviny století, se zračí zásadně odlišný přístup k práci s podněty získanými z franko-vlámské oblasti. Oproti osobité a individualizované tvorbě starších malířů, kteří si z množství inspiračních možností vybírají jen ty, co vyhovují jejich naturelu či uměleckému záměru, se mladší kolegové neostýchají přebírat celé kompoziční vzorce, jež se poté v málo obměňovaných variacích objeví na stovkách maleb.⁵⁰ Zároveň je tato druhá generace jihoněmeckých malířů, orientujících se především na dílo Dierka Boutse a Rogiera van der Weydena, mnohem více určující pro tvorbu umělců činných v českých zemích. Jak se pokusím dále ukázat, je pro vznik několika významných malířských památek dochovaných v Čechách v tomto ohledu nejdůležitější právě ulmská produkce druhé poloviny 15. století.

Provázanost obou uměleckých generací lze nejlépe prokázat na činnosti dílny Hanse Multschera. Obě nejvýznamnější malířské památky vytvořené jeho dílnou – zmiňovaný oltář z Wurzachu a oltář z jihotyrolského Sterzingu [6-9] – jsou každá plodem odlišných uměleckých generací. Oba oltářní nástavce spojuje jejich celková konstrukce tvořená pohyblivými křídly se dvěma téměř čtvercovými deskami nad

⁴⁹ Eponymní oltář neznámého původu se dnes nachází v berlínských státních sbírkách (Berlin, Staatliche Museen, Gemäldegalerie). Imitovaný tesaný nápis oltáře datuje do r. 1437

⁵⁰ Jak bude ještě ukázáno, není tento přístup pouhou volbou jednotlivých umělců, ale často vyplněním konkrétních zadání objednavatelů.

sebou, které původně uzavíraly skříňový střed.⁵¹ Rovněž utváření některých kompozic, jako například ve scénách Klanění tří králů nebo Nesení kříže, si je velmi blízké. Samotný výtvarný charakter obou prací je ale podstatně odlišného rázu. V tvorbě mladšího mistra již není stopy po dramatickém vyhocení a expresivním vzruchu, tak častém v gestice i výrazech postav na Wurzašském oltáři. O to víc naopak vynikne uměřenost a tendence ke zklidnění, jasně vyjádřená v nedramatických kompozicích, klidných pohybech jednajících postav a v jejich pasivních výrazech nezračících prudký vnitřní život. To všechno jsou znaky, které budou charakterizovat ulmskou tvorbu až do konce 15. století a jejichž odezvu nalezneme také v českém malířství.

Bylo naznačeno, že podstata rozdílu ve výtvarném stylu obou malířů spočívá v příklonu k odlišným vrstvám nizozemského malířství. Základ uměleckého východiska Mistra oltáře ze Sterzingu leží v tvorbě druhé generace vlámských primitivů, tedy zejména u Rogiera van der Weydena a Dierka Boutse. Především u prvního z nich nalezneme četné formální výpůjčky, které se později objevují v díle ulmského malíře. Velmi blízké vztahy byly konstatovány například u kompozic scén se Zvěstováním či se Smrtí Panny Marie ze Sterzingského oltáře a Rogierovými obrazy stejných námětů.⁵² Tato důvěrná obeznámenost s van der Weydenovým dílem, projevující se i v mnoha malířských detailech, vede k hypotéze o možném pobytu Sterzingského mistra přímo v Bruselu, kde mohl po určitý čas následující po vyškolení v Ulmu působit v některé z tamějších dílen.⁵³ V této souvislosti je pozoruhodný, ovšem přesvědčivě zdůvodněný, názor Stephana Kemperdicka ohledně autorství bruselské desky s Pietou **[10]**, kterou považuje za možné dílo jihoněmeckého malíře a v obecnější rovině ji srovnal s dílem Mistra ze Sterzingu.⁵⁴ Z nápisu na zadní straně desky se dozvídáme o jejím původu z kláštera benediktinek ve Vorst, ležícím bezprostředně u Bruselu, a dataci vzniku v roce 1448. Z polohy kláštera lze s největší pravděpodobností usuzovat na bruselský původ desky, ovšem autorské připsání odpovídá spíše Kemperdickově domněnce. Tomu nasvědčuje nezvyklý kolorit, který je naopak běžný v jižním Německu, stejně tak i typika Panny Marie a Krista a rovněž traktování drapérie, jež je velmi blízké

⁵¹ Oba celky jsou dnes rozebrány, přičemž středovou skříň Wurzašského oltáře s případnou sochařskou výzdobou lze jen předpokládat.

⁵² Kompozice Zvěstování se často odvozovala z křídla Triptychu ze sv. Kolumbána, ve skutečnosti však vykazuje užší vazby k jeho staršímu dílu, jako je Zvěstování z Louvru (kol. 1440) – KÖLLERMANN 2010, 74.

⁵³ KÖLLERMANN 2010, 74.

⁵⁴ KEMPERDICK 2010, 214–215, č. kat. 75.

záhybovému systému u Sterzingského mistra.⁵⁵ Je-li tomu opravdu tak a autorem bruselského obrazu je malíř pocházející z jihoněmecké oblasti, jednalo by se o unikátní hmotný doklad umělecké výměny ve směru Německo–Nizozemí, která byla doposud známa jen ze sporých pramenných zpráv.⁵⁶

Jiným druhem umělecké výměny je pořízení kopie dle dovezeného nizozemského originálu. Ukázkovým a dobře doložitelným příkladem takového transferu je obraz se Zvěstováním, namalovaný švábsky školeným Mistrem oltářních křídel z Lichtenthalu [11–14]. Odtud, z hlavního oltáře kláštera cisterciacek nedaleko Baden-Baden, se dochovaly dvě oboustranně malované desky s mariánskými výjevy. Na první pohled je zřejmé, že výjev se Zvěstováním ve všech základních malířských složkách (kompozice, pojetí prostoru, výstavba interiéru) vychází ze stejné scény z Rogierova oltáře z kostela sv. Kolumbána v Kolíně nad Rýnem [15]. Přesto autor křídel z Lichtenthalu nepotřeboval cestovat do Kolína, kde se Rogierův triptych nacházel, ale inspiroval se destičkou stejného námětu, která je dnes v Antverpách [16].⁵⁷ Právě antverpské scéně je Zvěstování z Lichtenthalu, co do pojetí prostoru i ztvárnění interiéru včetně oken s průhledy do krajiny, ale i v detailu, bližší než kolínský vzor. Tato malá deska vznikla ve Weydenově dílně či rukou některého následovníka a je datována do doby kolem roku 1460. O tom, že byla přímou inspirací pro lichtenthalské Zvěstování, svědčí její původ ze zdejšího kláštera.⁵⁸ Pravděpodobně na žádost donátorky bylo určeno toto drobné Zvěstování za vzor, přičemž pro vytvoření scény na oltářní křídlo muselo dojít, jak spočítala Anna Moraht-Fromm, k jejímu přibližně 136násobnému zvětšení.⁵⁹

Na jiný model umělecké výměny, uskutečňující se na široké ploše od Nizozemí po Franky a zároveň se nakonec soustředící ve vzájemně provázaných dílnách na malém území mezi Ulmem a Nördlingen, lze poukázat na příkladu několika zdejších malířských osobností. Na myslí mám Friedricha Herlina, provozujícího prosperující dílnu v Nördlingen, a Hanse Schüchlina, činného v Ulmu. Obě dílny propojil a jejich pokračování zajistil Bartholomäus Zeitblom, který se postupně oženil s dcerami obou

⁵⁵ KEMPERDICK 2010, 214–215, č. kat. 75. Obličej P. Marie s vystouplou bradičkou se poté vyskytuje v ulmské malbě až do konce století a v jistých analogiích jej najdeme i v Čechách – např. u sv. Barbory a sv. Kateřiny na Puchnerově oltáři.

⁵⁶ KEMPERDICK 2010, 214–215, č. kat. 75.

⁵⁷ BAUM 1935, 27 (cit. u MORAHT-FROMM 2010, 281–282, pozn. 19 – zde i vyobrazení obou scén).

⁵⁸ MORAHT-FROMM 2010, 281 s odkazem na svědectví Johanna Davida Passavanta.

⁵⁹ MORAHT-FROMM 2010, 281. Nápis na oltáři nese jméno donátorky Markéty Bádenské a letopočet vzniku 1489.

mistrů, čímž převzal vedení obou provozů a posléze se usadil v Ulmu. Právě Herlinovo a Schüchlinovo dílo je jedním z hlavních příkladů recepce nizozemského realismu v jižním Německu. U prvního z nich se předpokládá, že tuto znalost poznal z přímé zkušenosti v Nizozemí, kde snad dokonce působil po nějaký čas v některé z dílen. O tom svědčí dokonalé obeznámení především s dílem Rogiera van der Weydena, které jde do nejmenších podrobností. Například – na rokem 1462 datovaném hlavním oltáři z kostela sv. Jiří v Nördlingen [17] se vedle obdobných Rogierových kompozic objevují rovněž shody v detailech nejrůznějších figurativních objektů, vývinu krajiny či užití stejných barevných tónů na příslušných obrazových plochách. Ve srovnání s jinými jihoněmeckými vrstevníky nemá Herlin v tomto konkurenci. Při studiu nizozemských děl sloužících mu za pozdější vzory si pravděpodobně na místě pořizoval detailní kresby včetně údajů o barevnosti.⁶⁰

Styl Hanse Schüchlina je proti tomuto svébytnější a s nizozemskou malbou je spojen volnějším poutem. Základy řemesla se vyučil v Ulmu, pravděpodobně u Mistra oltáře ze Sterzingu. Oba malíře k sobě pojí záliba v chladném koloritu a zejména důraz na figuru, která je díky ostré obrysové linii jasně oddělena od svého okolí a bez vztahu k ostatním postavám.⁶¹ Ještě důležitější je v tomto ohledu skutečnost, že jak na oltáři ze Sterzingu, tak na Schüchlinově tiefenbronnském oltáři se vyskytují totožné vzory presbrokátového ornamentu, které jsou navíc vytvořeny stejnou technikou s využitím cínové folie.⁶² To samozřejmě podporuje možnost, že Schüchlin posléze převzal dílnu svého učitele. Jak si povšimla již starší literatura, nebylo školení u Mistra Sterzingského oltáře jediným zdrojem poučení o moderním nizozemském malířství, Schüchlin posléze hledal inspiraci rovněž v dílně norimberského Hanse Pleydenwurffa.⁶³ K Norimberku jej ostatně pojí také rodinné vazby, jelikož byl švagrem tamějšího malíře Albrechta Rebmanna. O tom, že Schüchlin pobýval jistý čas v Pleydenwurffově dílně, hovoří jasnou řečí srovnání jeho jediné signované a datované práce – oltáře z Tiefenbronnu (1469) [18-21] – s pracemi tohoto okruhu. Bylo poukázáno zejména na jen o čtyři roky starší oltář z Hofu (1465), který malby mladšího oltáře inspiroval v kompozici či

⁶⁰ KÖLLERMANN 2010, 75–76

⁶¹ PFEIL 1993, 162.

⁶² PFEIL 1993, 162–163. Nápadná je především shoda motivu trojlistu vyskytující se na brokátovém šatu stojícího krále z Klanění tří králů na oltáři ve Sterzingu a na trůnu ve scéně Krista před Pilátem na tiefenbronnském oltáři. S obdobným technologickým zpracováním cínovaných reliéfů se setkáváme také u skupiny českých prací z dílenského okruhu Mistra Křivoklátského oltáře (CHLUMSKÁ/ŠEFCŮ 2008, 66–97).

⁶³ HAACK 1905, 4.

obličejové typice.⁶⁴ Rober Suckale, který se v monumentální monografii věnované Pleydenwurffově dílně mimo jiné zabýval nesnadným úkolem rozlišení autorských podílů v rámci jednotlivých obrazů, nevyklučuje Schüchlinovu přímou účast v některých partiích oltáře z Hofu.⁶⁵ Daniela Gräfin von Pfeil zajímavým postřehem poukázala na užití pastózní techniky v Schüchlinově díle, kterou rovněž považuje za jeden z výtěžků nabytých během pobytu v norimberské dílně.⁶⁶

Skrze oltář z Hausen (1488) [22], který pochází ze Schüchlinovy dílny se dostáváme k hlavní osobnosti ulmského malířství pozdního 15. a počátku 16. století – Bartholomäu Zeitblomovi. Jedná se o první pravděpodobný doklad jejich společné činnosti, kdy lze Zeitblomovi přinejmenším připsat autorství výzdoby na predele a Schüchlinovi naopak celkový rozvrh oltáře.⁶⁷ Ačkoli je Zeitblom považován za nejtypičtějšího představitele ulmské malířské školy, je jeho původ doložen v Nördlingen, kde byl pravděpodobně také vyškolen, a to snad přímo v dílně Friedricha Herlina.⁶⁸ Dietlinde Bosch, autorka jediné monografie věnované Zeitblomovi, dokázala tuto provázanost s Herlinem mimo jiné na základě oltáře z kostela sv. Jiří v Dinkelsbühl.⁶⁹ Jak se pokusím níže doložit, byly malby z tohoto oltáře, nejspíše prostřednictvím dle nich pořízených kreseb včetně údajů o barevnosti, známy také v prostředí dílny Mistra Křivoklátského oltáře. Lze je oprávněně považovat za nejmladší známou práci připisovanou Zeitblomovi. O tom, že byl oltář vytvořen ještě v Herlinově provozu, svědčí zejména ornamentální vzory na brokáttech užívané právě v této dílně a také kompozice, jež vycházejí z předloh hlavního mistra.⁷⁰ Ovšem z hlediska stylu se malby dinkelsbühlského oltáře podstatně odlišují od těch, které můžeme s jistotou s Herlinem spojit. Rozdíl vynikne nejvíce při srovnání figurálního kánonu a obličejových typů, které se naopak hojně vyskytují v pozdějších Zeitblomových dílech.

⁶⁴ PFEIL 1993, 161–162; SUCKALE 2009 I, 173 ad.

⁶⁵ SUCKALE 2009 I, 173, obr. 274–277. Zvláště přesvědčivě působí Suckaleho srovnání ženských obličejových typů z obou oltářů.

⁶⁶ PFEIL 1993, 161–162, obr. 211, 212. Poukázala např. na pastózně vyvedené ornamenty na roušce jedné z Marií či na modelaci žil a pokožky na těle Krista v Kladení do hrobu z tiefenbronnského oltáře. Obdobnou techniku a pojetí některých detailů vidíme také na pražské Puchnerově arše – pro srovnání se nabízí především ztvárnění žil na obličejí a pažích nemocného ve scéně s ošetřující světicí.

⁶⁷ PFEIL 1993, 163–164, 170.

⁶⁸ Naposledy tak soudí BOSCH 1999, 19–22. Proti tomu například D. von Pfeil u Zeitbloma neshledala větší ohlas Herlinovy tvorby – PFEIL 1993, 169–184.

⁶⁹ Oltář byl do Herlinovy dílny kladen již starší literaturou, stejně tak bylo dříve poukázáno na stylovou blízkost k pozdějším Zeitblomovým pracím. Ke shrnutí starších názorů včetně nových argumentů viz BOSCH 1999, 95–107.

⁷⁰ BOSCH 1999, 98. Kompozice vyskytující se na oltáři v Dinkelsbühl, včetně mnohých vypovídajících detailů, nalezneme také na oltáři z Rakovníku připisovaném do dílny Mistra Křivoklátského oltáře.

Vedle četných výpůjček z díla Herlinova je na většině scén patrná také dobrá znalost hornorýnského malířství, zejména Martina Schongauera. Takováto obeznámenost s jeho grafickou, ale i malířskou tvorbou vedla k úvahám o možném Zeitblomově pobytu v horním Porýní.⁷¹ Některé motivy, zejména pojetí krajiny s jejími architektonickými prvky, sváděly dokonce k myšlenkám, zda vandrovní cesta nezavedla Zeitbloma až do Nizozemí.⁷² Měl-li tedy na malované výzdobě oltáře z Dinkelsbühl hlavní podíl právě on, pak musel vzniknout někdy kolem roku 1480, jelikož již v roce 1482 je zachycen jeho pobyt v Ulmu. To znamená, že v této době již opustil dílnu svého pravděpodobného nördlingenského mistra, s jehož dcerou se ostatně téměř o dvacet let později oženil.

Konkrétních důvodů, které přesně Zeitbloma vedly k přesunu z velmi slušně prosperujícího a na umělecké objednávky bohatého Nördlingen do říšského města Ulmu, se dnes již těžko dopátráme. Přesto se lze domnívat, že jednou z hlavních motivací mohl být statut města jakožto hlavního švábského uměleckého centra 15. století. Ve středu pozornosti stála přirozeně stavba hlavního městského kostela a jeho přebohatého vybavení. Do roku 1531, kdy většina kostelního interiéru vzala díky obrazoboreckým bouřím za své, vzniklo více jak 50 oltářů. Na nich a na další – zejména sochařské a řezbářské – výzdobě se podíleli umělci jako Mistr Hartmann, Hans Multscher, Jörg Syrlin st. a ml., Gregor a Michel Erhart a mnoho dalších. Není tedy divu, že takovýto kadlub pestrých uměleckých myšlenek a sil přitahoval nejrůznější osobnosti. O tom, že příchozí umělci neměli o zakázky nouzi, svědčí mimo jiné to, že ve stejný čas jako Zeitblom do Ulmu přichází také řezbář Nikolaus Weckmann, který zde začal brzy provozovat rozsáhlou dílnu specializující se na masovou uměleckou produkci. Jen počet dochovaných děl z této dílny dnes čítá okolo 600 kusů.

Nedlouho po svém příchodu do Ulmu vstoupil Zeitblom pravděpodobně do dílny Hanse Schüchlina. Na to lze usuzovat na základě několika prací z tohoto období, které vykazují znaky Schüchlinovy dílny, stejně jako osobitý styl Zeitblomův.⁷³ Schüchlin, kromě toho, že je žádaným malířem, byl rovněž velmi angažovaný a úspěšný ve společenském a politickém životě ulmské obce. S rostoucími politickými aktivitami

⁷¹ BOSCH 1999, 102–106. Inspirace grafickou tvorbou se nejvíce projevuje ve scéně Klanění tří králů, která doslovně cituje Schongauerův hlavní motiv tohoto výjevu; odraz jeho malířského díla je patrný ve skladbě barevných akordů či některých draperiových motivů (srov. Schongauerův oltář Jeana d'Orlier).

⁷² BOSCH 1999, 98.

⁷³ Jde např. o malý oltář se sv. apoštolů z kláštera v Blaubeuren, nástěnné malby z kaple sv. Markéty tamtéž, oltář z Hausen ad. – BOSCH 1999, 23–30.

úměrně klesala jeho činnost jako aktivního malíře a sám se stále více přesouval do pozice umělce-podnikatele, který zakázky přijímá a patrně též dozoruje, ale jejich provedení již svěřuje jiným. To byl patrně také případ jedné z největších tehdejších zakázek – hlavního oltáře z benediktinského klášterního kostela v Blaubeuren. Přestože nemáme k dispozici mnoho pramenných dokladů ke vzniku oltáře, dá se proces jeho vzniku do určité míry analyzovat jinými metodami. Vzniklý obraz poslouží pro velmi užitečnou představu dobového fungování nadstandardně velkého dílenského provozu, který je zároveň nucen v rámci vytvoření tak rozsáhlé zakázky přizvat ke spolupráci cizí mistry, respektive jejich dílny.

Vzhledem k prestiži, rozsahu a nákladnosti objednávky je oprávněné usuzovat, že její provedení muselo být svěřeno zavedené dílně, která již dříve dostatečně prokázala schopnosti k zvládnutí organizátorsky a logisticky tolik náročného podniku. V tomto ohledu se jako jediný možný nabízí pouze Schüchlinův provoz, který mohl potřebné zkušenosti dokázat na předchozích zakázkách většího rozsahu (např. oltář v Tiefenbrunn). Oproti tomu s Zeitblomem se dají spojit pouze objednávky mnohem menšího charakteru, proto lze důvodně pochybovat, že by mohl být úkol typu blaubeurenského oltáře svěřen přímo jemu.⁷⁴ Přesto mu můžeme, na základě rozsáhlého malířského podílu a hrdého podpisu „*IH MAKT DEK ZIT*“⁷⁵ na lemu výstřihu pláště sv. Jana ve scéně Nesení kříže [23], přisoudit vůdčí roli při vytvoření oltáře, který ale vznikl ještě pod hlavičkou dílny Hanse Schüchlina.⁷⁶ Zeitblomův význam v rámci provozu přirozeně zvýšila také skutečnost, že měl za ženu mistrovu dceru.⁷⁷

Již letný pohled prozradí nápadný rozdíl ve stylu mezi mnoha scénami na oltáři.⁷⁸ K některým částem oltáře se blíže vrátím ještě v oddílu věnovaném Křivoklátskému oltáři, na tomto místě postačí poukázat na základní stylové rozlišení a podíl jednotlivých malířů. Pestrost výtvarného pojetí scén dobře odráží osobitý způsob práce různých mistrů a zároveň velice názorně ukazuje dílenský pracovní postup, který můžeme na základě těchto individuálních přístupů do určité míry rekonstruovat. Oltář se dvěma páry pohyblivých křídel skýtá při prvním otevření pohled na 16 výjevů ze

⁷⁴ BOSCH 1999, 30–38.

⁷⁵ Za slovem *ZIT* je namalován symbolický květ (*Blume*) – což dohromady dává autorovo příjmení ve formě dobově oblíbené „šifry“.

⁷⁶ Názor o Zeitblomově spolupráci v Schüchlinově dílně, kterou později zcela převzal, zastává např. PFEIL 1993, 166, 170 či MORAHT-FROMM 2002, 217. BOSCH 1999, 35, č. kat. 10, 145–168 oproti tomu považuje blaubeurenský oltář za výtvar samostatné dílny Zeitblomovy.

⁷⁷ Otázkou je, jakou roli a pozici v rámci dílny, stejně jako vztah k Zeitblomovi měli Schüchlinovi synové, kteří jsou doloženi rovněž jako malíři.

⁷⁸ BUCHNER 1924, 307–308.

života sv. Jana Křtitele. Při úplném otevření vidíme ve středu skříní s pěti sochami a reliéfy na bočních křídlech před malovaným pozadím z dílny Michela Erharta. Malovaná byla také predela, zakrývající řezané polopostavy Krista s apoštoly, a rovněž v nezvyklé kvalitě vyvedená zadní strana skříně. Podíly všech hlavních malířských mistrů se dají rozeznat již ve čtyřech pašijových výjevech, které jsou vidět při zavřeném stavu oltáře [24]. Snadno lze rozeznat tři charakteristická výtvarná pojetí, která je možné spojit s jednotlivými malířskými osobnostmi. B. Zeitblomovi můžeme díky signatuře na lemu výstřihu sv. Jana připisat obraz s Nesením kříže. Horní dvě scény jsou na základě stylové analýzy připisovány Bernhardu Strigelovi.⁷⁹ Poslední obraz s Ukřižováním recentně spojila Anna Moraht-Fromm s dalšími díly anonyma, kterého nouzově označila právě podle této scény – Mistrem Ukřižování z Blaubeuren.⁸⁰ Každému z těchto tří malířů lze připisat několik dalších scén, přičemž Zeitblomovi připadá o málo větší část než zbylým dvěma. Způsob přidělení jednotlivých podílů se uskutečnil tak, že každou desku oboustranně namaloval vždy jeden malíř. Tedy že velké pašijové scéně zavřeného oltáře autorsky odpovídají dva menší vertikálně rozdělené výjevy svatojánské legendy na straně prvního otevření. Z toho by se dalo usuzovat, že v rámci tak veliké zakázky mohly být oltářní díly samostatně objednány v různých dílnách a smontovány pak byly až na místě. Tomu napovídá také stylová různorodost či fakt, že se na oltáři podílel Bernard Strigel, který provozoval zavedenou dílnu v sousedním Memmingen, a nemusel by se tak složitě přesouvat do Ulmu. Ovšem zdá se, že opak je pravdou. Anna Moraht-Fromm detailní stylovou kritikou prokázala, že v určitých detailech se na mnoha deskách podílelo více malířů, než jak je patrné na první pohled.⁸¹ Poukázala na to, že se jednalo jednak o malíře-specialisty, kteří vytvářeli například krajinomalby v pozadí, drahocenné látky, šperky či nádoby. Tedy především předměty s charakteristickými optickými vlastnostmi svých povrchů, které se složitě reprodukuje v malířském médiu. Zásadní rozdíly se ale čitelně projevují také třeba v obličejích, které sice jsou totožného typu, ale jejich odlišné autorství jasně dokládá

⁷⁹ Základní stylovou klasifikaci jednotlivých oltářních částí provedl Ernst Buchner – BUCHNER 1924, 307–308.

⁸⁰ MORAHT-FROMM 2002, 168–217. Tento anonym měl namalovat části, které byly dříve připisovány dvěma různým malířům nazývanými Mistr Stětí sv. Jana a Mistr Pohřbení sv. Jana (BUCHNER 1924, 307). Pro větší přehlednost budu dále používat zastřešující označení Mistr Ukřižování z Blaubeuren. Scény dříve připisované dvěma malířům spojuje více společného než rozdílného, přesto se zejména při pohledu na figurální kánon nelze ubránit dojmu, že starší rozdělení nebylo oprávněné.

⁸¹ MORAHT-FROMM 2002, 168–217.

jiný rukopisný přednes.⁸² Takovýto postup lze přirozeně nejlépe doložit na detailech, které se v rámci jedné desky vyskytují vícekrát. Ideální materiál v tomto ohledu skýtá především deska s dvojitou scénou Odsouzení sv. Jana a Zatčení sv. Jana, na které vidíme dvakrát vedle sebe stejný figurální kompars. Malba vykazuje všechny znaky Zeitblomova stylu a zároveň se po celé ploše pod ní skrývá jednotná, pro něho typická, hustě šrafovaná podkresba.⁸³ Avšak postavíme-li vedle sebe malované hlavy hned několika postav, které jsou znázorněny v obou scénách, ukáže se jasný rukopisný rozdíl svědčící o jejich různém autorství. Hlavy Jana Křtitele, Herodese či ceremoniáře s červeným kloboukem na levé scéně jsou tak pojaty více malířsky, jejich obličejové články modelovány odlišně, stejně jako je traktace vlasů a vousů méně kresebná než na výjevu se Zatčením [25–30].⁸⁴ Přes detailní rozvrh vůdčího mistra v podobě podrobné podkresby se zde i tak osobitost pomocného malíře plně projevila. Takováto praxe, kdy se na jedné desce podílí více malířů, nebyla ve středověkém malířství sice nijak neobvyklá, přesto se na takovýchto příkladech ukazují hranice stylové kritiky, respektive by v tomto ohledu měly sloužit jako jisté varování před příliš zobecňujícími soudy.⁸⁵ Rovněž již přímo v podkresbě zanesené údaje ohledně barevnosti sloužily jako předpoklad k delegování výmalby konkrétních partií na pomocníka.⁸⁶

Stylově-analytický průzkum oltáře v Blaubeuren tak vyžaduje vysoce subtilní pozorování a diferenciaci jednotlivých autorských podílů, a to nejen mezi jednotlivými deskami či scénami, ale v mnoha případech i v jejich rámci. Zároveň je tento oltářní nástavec příkladem velké zakázky, pro kterou byly najmuty umělecké síly z Ulmu i okolí, aby pracovaly na společném díle v jedné dílně. O tom, že byly malované části vytvořeny v jednom provozu, svědčí jednak výše popsané zásahy více umělců v rámci jednoho obrazu, které lze zaznamenat na většině desek. Jednotlivé desky dále propojují některé obdobné technologické postupy či užití společných vzorů.⁸⁷ To tak dokládá skutečnost, že části namalované Strigelem nemohly být importovány přímo

⁸² MORAHT-FROMM 2002, 191–193, obr. 232–239.

⁸³ MORAHT-FROMM 2002, 190–191, obr. 230.

⁸⁴ MORAHT-FROMM 2002, 191–193, obr. 232–239.

⁸⁵ Autorství těchto scén, stejně jako dalších s Obřezáním a Narozením Jana Křtitele, bylo dříve jednohlasně připisováno Zeitblomovi. Ale jak prokázaly detailní analýzy Moraht-Fromm, byla praxe při rozdělování pracovních podílů podstatně složitější, což se v nedávné době prokazuje u stále většího počtu středověkých malířských památek (MORAHT-FROMM 2002, 208, pozn. 135 cituje referát Stefana Kemperdicka ze symposia *Holbein 500*, ve kterém výrazně reviduje dosavadní závěry stylové analýzy v souvislosti s dominikánským oltářem od Hanse Holbeina z Frankfurtského Städelu).

⁸⁶ V případě blaubeurenského oltáře jde např. o scénu Obřezání, kde se nacházejí zkratky jako *gol* či *purpu* – HAHN 1998, 3 (cit. z MORAHT-FROMM, 208, pozn. 137).

⁸⁷ MORAHT-FROMM 2002, 215–217.

z Memmingen, přestože jsou jako jediné autorsky homogenní a zároveň se stylově značně odlišují od ostatních deskových obrazů. Na oltáři z Blaubeuren lze modelově ukázat, jak mohly vznikat podobné objednávky značného rozsahu, které bylo zároveň potřeba vytvořit v dosti krátké době. Vedle hlavního mistra – Hanse Schüchlina, respektive Bartholomea Zeitbloma, zde byli činní minimálně další dvě samostatné malířské osobnosti. Mistr Ukřižování z Blaubeuren byl zřejmě v úzkém vztahu k Schüchlinově dílně a Bernard Strigel představoval „hostujícího“ malíře povoláného ze sousedního města.⁸⁸ S nimi muselo na díle spolupracovat několik dalších pomocníků, ať už se jednalo o tovaryše, či specialisty na malbu krajin a různých figurativních předmětů. Celkově tak šlo o značný počet malířů, kteří se jistě navzájem ovlivňovali, a především mladší pomocníci si zde museli důkladně osvojit základy řemesla, na nichž stála jejich pozdější tvorba.

⁸⁸ MORAHT-FROMM 2002, 205–217.

3 PŘÍKLADY RECEPCE NIZOZEMSKÉHO REALISMU V POZDNĚ GOTICKÉ DESKOVÉ MALBĚ V ČECHÁCH

Z hluboké politické, společenské, hospodářské a rovněž umělecké krize způsobené v období husitských válek se české země dostávaly jen velmi obtížně a pozvolna.⁸⁹ Chod země sice nebyl zcela paralyzován, přesto se celkový úpadek projevil ve všech oblastech života včetně umělecké tvorby. Umělecká činnost, byť ani v době nejprudších válečných střetů nebyla zcela přerušena, se však obnovovala velmi pomalu. Situace se v této oblasti mnoho nezlepšila ani v období postupné stabilizace politických a ekonomických poměrů. To překvapivě platí také o vládě Jiřího z Poděbrad, kdy Čechy již výrazně postoupily v procesu politické a společenské konsolidace a postupně se dostávaly z mezinárodní izolace, do které byly jakožto „kacířská“ země uvrženy. Přesto jisté tendence k obnově, a to dokonce v rovině monumentálně-reprezentativního umění, shledáme již v této době. Znamé jsou zprávy o umístění monumentální sochy trůnícího Jiřího z Poděbrad ve štítu kostela Panny Marie před Týnem či jeho socha na Karlově mostě. Ovšem tyto snahy byly – s ohledem na utrakvistickou zdrženlivost v otázkách umělecké reprezentace a jistě i z důvodů finančních – stále jen ojedinělého rázu. Lepší situace nepanovala ani v případě jiných uměleckých druhů. Žádné větší stavební podniky se tehdy nezahlajovaly a rovněž malířská tvorba, soudě alespoň podle mála dochovaných příkladů, se omezovala na zakázky méně významné povahy. Podívejme se nyní alespoň stručně na toto nepříliš šťastné období dějin českého malířství, které zahrnuje úsek od skončení husitských válek, po jeho postupnou obnovu, která se udála především po nástupu Jagellonců na český trůn.

Na několika následujících příkladech památek vzniklých kolem poloviny 15. století bych rád dokumentoval tehdejší situaci českého deskového malířství, a to zejména s ohledem na její stylovou a kvalitativní úroveň. Zároveň zde poukážu na případnou přítomnost výtvarných elementů vycházejících z nizozemského *ars nova*, jehož zkoumání je vlastním předmětem předkládané práce. Jak bylo řečeno, nelze v této a nejspíš ani v pozdější fázi vývoje českého malířství v žádném případě hovořit o přímém kontaktu s nizozemskou uměleckou oblastí, ale vždy jen o zprostředkovaném vztahu skrze sousední země. Srovnání s malířstvím okolních, především německých,

⁸⁹ K dějinám jagellonské doby např. MACEK 2001b², MACEK 2002². Přehledně k umění doby poděbradské a jagellonské - viz KUTHAN 2010, KUTHAN 2013.

zemí bude současně měřítkem úrovně českých památek, které ovšem zpočátku nevyzní pro domácí malbu nijak lichotivě.

Většina prací, které jsem vybral pro dokumentaci této přechodové fáze, pochází z oblasti jižních Čech. A to jednak proto, že se na tomto rožmberském dominiu, vzhledem k tamějšímu relativně poklidnému průběhu husitské revoluce, dochovalo nejvíce památek z tohoto období. A za druhé z důvodu toho, že zdejší malby vykazují poměrně jednotný výtvarný sloh, který se projevil v silném tradicionalismu, orientovaném ještě na krásný styl, a tudíž se v těchto případech dá snadno a ilustrativně poukázat na přítomnost nových, již pozdně gotických forem.

Jednou z nejkvalitnějších a nejrepresentativnějších památek tohoto druhu je deska monumentálních rozměrů – *Assumpta z Deštné* [31].⁹⁰ Názorně se zde projevuje výše naznačená kombinace dvou slohových etap, která v sobě spojuje převažující tradiční krásnoslohou linii s některými realistickými moderními prvky. To byl také důvod, proč datace deštnského obrazu kolísala mezi počátkem a koncem 15. století.⁹¹ Právě přítomnost lámaných záhybů na draperiích (zejména u andělů, klečících donátorů či ve spodní části Mariina pláště) s velikou pravděpodobností nedovoluje datování obrazu výrazně před rok 1450.⁹² Na druhou stranu naopak hluboká vázanost na výtvarné formy první třetiny 15. století a její idealizující tendence, včetně vysoké malířské kultivovanosti, vylučují jeho vznik hlouběji ve druhé polovině století.⁹³ Z pohledu recepce výtvarných elementů nizozemského realismu na území Čech je tak *Assumpta z Deštné* časným a současně pouze jeho skromným příspěvkem. Dílčí aplikování nových prvků v podobě lámaných draperií na krásnoslohou strukturu obrazu mohlo být do jihočeské oblasti zprostředkováno různými cestami. V době kolem poloviny 15. století by bylo v Čechách ještě předčasné uvažovat o roli grafických předloh, které se masově rozšířily až o málo později. Pravděpodobnější je možnost, že se jihočeští malíři mohli s moderními malířskými trendy obeznámit prostřednictvím svých rakouských kolegů, s nimiž byli v tradičním těsném kontaktu.⁹⁴ Díky poměrně

⁹⁰ Praha, Národní galerie. Základní literatura především PEŠINA 1940, 28–30, obr. 4; PEŠINA 1950, 18–19, č. kat. 15, obr. 3-4.

⁹¹ Přehled názorů na dataci – PEŠINA 1940, 176, pozn. 66.

⁹² Takto lze soudit zejména vzhledem k absenci analogií, které by vykazovaly lámané záhyby v době časově vzdálenější od poloviny století.

⁹³ Obraz do poloviny století datoval již SOUKUP 1903, 44, obr. 52; poté i MATĚJČEK 1935, 344, obr. 270 a argumentačně dataci nejlépe zdůvodnil PEŠINA 1940, 28–30, obr. 4. Na druhou stranu sílu domácí tradice v jihočeském prostředí dokazuje např. replika Vyšebrodské Madony v AJK na Hluboké, datovaná do roku 1489 – PEŠINA 1967, 219.

⁹⁴ Na vztah jihočeského malířství k rakouskému v této době poukázal PEŠINA 1950, 18.

příhodným dějinným podmínkám v rakouských zemích, které umožnily poklidnější rozvoj umělecké tvorby, než tomu bylo v Čechách, se zde již velice záhy objevily první ohlasy, jež se nechaly silně inspirovat uměním vlámských primitivů. Jako rané představitele tohoto směru lze jmenovat Mistra Albrechtova oltáře a jeho eponymní oltář z let 1437–39 či Conrada Laiba, jehož tvorba v sobě snoubí poučení staronizozemským a hornoitalským malířstvím.⁹⁵

Jihočeské deskové malby pocházející z této časové vrstvy se pokusil Jaroslav Pešina vícekrát utřídit do dílenských skupin či souborů, které v průběhu času různými způsoby přeskupoval.⁹⁶ Pro účely předkládané práce zde v tomto ohledu není třeba kritičtěji sledovat jeho vývody, ale spíše poukázat na několika dalších příkladech na způsoby pronikání a osvojování si nového slohu. Podobné principy, jaké byly konstatovány v případě Assumpty z Deštné, spatřujeme dále, ovšem ještě ve vystupňovanější míře, například na *Desce z Blánice* či na *Triptychu z Duban*⁹⁷[32]. Na blánické desce je nový způsob zalamování drapériových záhybů zřejmý především na prostřední postavě sv. Jiljí a ještě v radikálnější podobě pak na plášti Madony na středním obraze oltáře z Duban.⁹⁸ Oproti předchozím pracím nepochází dubanský oltář z jižních, ale ze severozápadních Čech. Obě díla opět náleží společné stylové vrstvě, kombinující krásnoslohy základ obohacený o skromné moderní výtvarné formy. Rovněž nebude patrně náhoda, že obě díla pocházejí z příhraničních oblastí, kde jejich autoři měli větší možnosti setkat se s aktuálními uměleckými tendencemi.

Ve srovnání s takovýmto dílčím přebíráním motivů, které se v podstatě omezilo pouze na systém zalamovaných drapérií, představuje rámová výzdoba obrazu *Madony z Jindřichova Hradce* [33–34] již podstatný krok vstříc budoucímu vývoji.⁹⁹ Typologicky se opět jedná o tolik oblíbený a opakovaný typ Madon vycházejících z tradičních ikonografických a kompozičních vzorů lucemburské epochy. Již v ústřední polopostavě Panny Marie se v lámaných záhybech jejího pláště a symbolů evangelistů hlásí o slovo nový směr, ovšem to podstatné se odehrává v některých detailech menších scén na rámu. Na tyto skutečnosti upozornil jako první opět Jaroslav Pešina, který mimo jiné postřehl, že konstrukce betlémské chýše ve výjevech s Narozením a Klaněním

⁹⁵ K recepci nizozemského realismu v Rakousku – SIMON 2002.

⁹⁶ PEŠINA 1940, 28–43; PEŠINA 1950, 18–20; PEŠINA 1967, 218–220.

⁹⁷ Oproti předchozím pracím pochází oltář z Duban z oblasti severozápadních Čech.

⁹⁸ Jan Royt recentně shledal v systému zalamování draperií na oltáři z Duban jisté paralely v rakouské deskové malbě 40. let 15. století – ROYT 2015, 90–91, č. kat. 5.

⁹⁹ NPÚ ÚOP v Českých Budějovicích, Jindřichův Hradec, zámek.

vycházejí z grafické předlohy s Narozením od Mistra E.S. (L 23).¹⁰⁰ A dále velice trefně poukázal na již poměrně realistické ztvárnění krajinného pozadí v kompozicích se Zmrtvýchvstáním, Narozením a Klaněním.¹⁰¹ Především krajinné pozadí prosvítající za ruinózní architekturou chýše ve výjevu Adorace Krista uprostřed spodního rámu stojí za povšimnutí. Do této doby se nikde jinde v rámci české deskové malby neseťkáme s tak svěží, a dokonce s pomocí vzdušné perspektivy podanou krajinou.

3.1 DESKA SE ZVĚSTOVÁNÍM PANNĚ MARIÍ

V rané fázi recepce nizozemského malířství postižitelné u památek dochovaných na českém území zaujímá drobná destička se Zvěstováním výjimečné místo [35].¹⁰² Zejména proto, že je z tohoto souboru nejvíce nizozemsky orientovaná, čímž vyvolala velký ohlas také u zahraničních badatelů.¹⁰³ Současně se s ní pojí několik otázek ohledně uměleckého původu jejího malíře, předlohy či funkce. Přes značné vynaložené úsilí se uspokojivé odpovědi však stále nepodařilo nalézt. Pražské Zvěstování se vposled odvolává na flémalleskní předlohu, kterou mohla být stejná scéna z Mérodského triptychu (New York, The Metropolitan Museum of Art) nebo z Bruselu (Koninklijke Musea) či snad nějaký společný ztracený prototyp.¹⁰⁴ Východisko základního kompozičního rozvrhu v některé z těchto kompozic je očividné, stejně jako skutečnost, že pražská destička vzhledem k četným deformacím nevycházela z těchto originálů přímo.

Tyto evidentně velice populární nizozemské kompozice byly mnohokrát a v různých médiích kopírovány a variovány – mnoho příkladů je malovaných, grafických nebo ve formě řezaných či hliněných reliéfů.¹⁰⁵ Dříve byla předloha hledána především v grafice, dnes se jako nejbližší jeví hliněné reliéfy, které se vypalovaly zejména v Utrechtu (srovnat lze hlavně reliéfy z Magdeburgu a Krefeldu).¹⁰⁶ Přirozeně

¹⁰⁰ PEŠINA 1940, 34–35.

¹⁰¹ PEŠINA 1940, 34.

¹⁰² Praha, Národní galerie, inv. č. O 17447.

¹⁰³ Detailní přehled českého i zahraničního bádání podává VLČKOVÁ 2009, 55–66.

¹⁰⁴ Sám poměr mérodského Zvěstování k bruselskému, stejně jako možnost jejich společné předlohy je předmětem neustálé diskuze. Podrobně ji shrnula VLČKOVÁ 2009, 55–66, která zde také popsala jejich styčné body či naopak rozdíly vůči pražské desce. Na vztah k dílu Mistra z Flémalle poukázal již MATĚJČEK 1930, 325.

¹⁰⁵ Tato obliba mohla spočívat ve významu tohoto typu zvěstování, jako přání jeho vlastníků o narození potomka – THÜRLEMANN 1997, 35 (citováno dle VLČKOVÁ 2009, 65–66).

¹⁰⁶ VLČKOVÁ 2009, 59; CHLUMSKÁ 2010, 471, č. kat. 259.

nelze vyloučit ani možnost jiné grafické předlohy, dle které byly zhotoveny jak reliéfy, tak deska. Tento případ hledání výtvarné předlohy ukazuje, jak subtilní může být problematika uměleckého transferu a jak je často obtížné nalézt uspokojivé řešení.

Komplikovaná je rovněž otázka, zda práci se Zvěstováním považovat za českou, či zda se jedná o import. Proti převažujícím názorům, které desku považují – na základě srovnání obličejové typiky či techniky s českou uměleckou tradicí první poloviny 15. století – za práci jihočeského malíře,¹⁰⁷ se zejména v poslední době někteří badatelé vyslovili pro možnost importu z oblasti Vestfálska či Porýní.¹⁰⁸ Vzhledem k tomu, že v předchozí vrstvě českého malířství nenalezneme formální vazby, které by byly bližší povahy, než jaké se vyskytují v široké oblasti Porýní, bych se vyslovil spíše pro druhou možnost. K potvrzení nebo vyvrácení takové hypotézy by bylo ovšem zapotřebí provést detailní formálně-komparační průzkum tohoto uměleckého regionu, stejně jako technologickou analýzu pražské desky, jež by také leckteré otázky pomohla zodpovědět.

3.2 OLTÁŘ Z JENÍKOVA

Ikonograficky pozoruhodný oltář je jedním z dalších dokladů, že příhraniční oblasti byly mnohem otevřenější recepci pozdně gotických výtvarných principů než české vnitrozemí [36]. Na střední desce oltáře vidíme v rámci české deskové malby ojedinělý námět se Zvěstováním Panně Marii jako lovu na jednorožce. Jeho ikonografii se opakovaně a podrobně věnoval Jan Royt.¹⁰⁹ Zároveň poukázal na možnost, že se malíř Zvěstování mohl inspirovat grafickou předlohou, což by podporovala skutečnost, že anděl na duchcovském obraze přichází zprava, nikoli zleva, jak bylo v naprosté většině případů obvyklé.¹¹⁰ Odpovídalo by tomu také tvrdé a ploché malířské podání, patrně zejména na šatu a plášti archanděla Gabriela.

V zahradě poseté mnoha drobnopisně podanými rozkvetlými květinami spatřujeme sedící Pannu Marii, v jejímž klíně spočinul zkrocený jednorožec (symbol Krista). Jednorožce do zahrady nahnal archanděl Gabriel, zobrazený jako lovec s rohem přiloženým k ústům a čtyřmi psi na vodítku, jež symbolizují ctnosti – Pravdu (Veritas),

¹⁰⁷ Např. MATĚJČEK 1930, 323; PEŠINA 1940, 41-43 či nověji ROYT 2002, 114; KOTKOVÁ 2010, 467.

¹⁰⁸ BARTLOVÁ 2001, 398 či VLČKOVÁ 2009, 63–67.

¹⁰⁹ ROYT/ŠEDINOVÁ 1998, 171–173; ROYT 2015, 83–89, č. kat. 4.

¹¹⁰ ROYT 2015, 84–85.

Pokoj (Pax), Spravedlnost (Iustitia) a Milosrdenství (Misericordia).¹¹¹ Událost inkarnace doplňuje v pravém horním rohu polopostava Boha-Otce vysílajícího holubici Ducha svatého. K inkarnaci a zároveň k eucharistii dále odkazuje nádoba s nebeskou manou v podobě hostií. Další figurativní motivy – plot představující uzavřenou zahradu (Hortus conclusus), věž s uzavřenou bránou a zapečetěný pramen – jsou zase symboly Mariiny čistoty a panenství.

Již dříve bylo poukázáno, že toto v Čechách neobvyklé téma mohlo v případě oltáře z Jeníkova vycházet z oblasti sasko-durynské, kde se vyskytovalo častěji.¹¹² Vedle ikonografických obdob shledal Jaroslav Pešina v této oblasti souvislosti také po stránce stylové. Na základě určitých styčných bodů s triptychem z Duban považoval autora duchcovského oltáře za severočeského malíře, který kvůli neutěšené pohusitské situaci (podobně jako i jeho další kolegové) putoval za potřebným vzděláním i obživou do sousedních zemí.¹¹³ Vzhledem k nedostatku srovnávacího materiálu z tohoto období považoval Jan Royt výtvarné zařazení jeníkovského oltáře za poměrně obtížné. Poukazem na postavu sv. Bartoloměje na vnější straně levého křídla nevyloučil možný kontakt s norimberskou malbou.¹¹⁴

O českém původu malíře oltáře z Jeníkova asi není nutné příliš pochybovat. Svědčí o tom Pešinou naznačený vztah k dubanskému triptychu, jenž se projevil především v obličejové typice ženských postav a který zároveň navazuje na tradici českého malířství první poloviny 15. století.¹¹⁵ Jako opodstatněná se jeví také linie načrtnutá směrem k saskému prostředí, a to ať už se jedná o ikonografický či stylový aspekt oltáře. Tato skutečnost vynikne o to víc, uvědomíme-li si, že celá tato oblast česko-saského Krušnohoří fungovala v druhé polovině 15. století jako jeden propojený organismus, protkaný vzájemnými politickými, rodovými i obchodními vztahy na obou stranách hranice.¹¹⁶ Přesnou provenienci oltáře bohužel nelze prozatím s jistotou určit, přesto se dá jeho původ na Duchcovsku s velkou mírou pravděpodobnosti

¹¹¹ ROYT 2015, 85.

¹¹² OPITZ 1928, 49; PEŠINA 1950, 22 poukázal na blízkost ke dvěma deskám s Lovem na jednorozce z Erfurtu (jedna je v erfurtském dómu, mladší pak v zámeckém muzeu ve Výmaru – reprodukce viz KLOOS 1935, obr. 24 a 29). ROYT 2015, 87–89 popsal několik dalších ikonografických paralel od horního Porýní po Sasko.

¹¹³ PEŠINA 1950, 22.

¹¹⁴ ROYT 2015, 89.

¹¹⁵ Na vztah k oltáři z Duban ostatně poukázal již KRAMÁŘ 1938, č. 73.

¹¹⁶ V nedávné době bylo v kolektivní monografii *Trans montes* publikováno několik podnětných studií detailně popisujících síť takovýchto propojení po obou stranách Krušných Hor – MUDRA/OTTOVÁ 2014.

předpokládat.¹¹⁷ Navíc právě v této oblasti ústila významná obchodní stezka, vedoucí přes saský Freiberg do Rýzmburku.¹¹⁸ Na této trase se zároveň uskutečňovala čilá umělecká výměna, která měla v podstatě jednosměrný charakter ze Saska do severozápadních Čech.¹¹⁹ Zásadní úlohu pro tuto českou oblast sehrálo právě saské horní město Freiberg. Ten v poslední třetině 15. a na počátku století 16. zažíval obrovský hospodářský vzestup, spojený také s nebývalým uměleckým rozkvětem. V druhé polovině 15. století je zde doloženo mnoho Severočechů, kteří získali freiberské městské právo, a význam v umělecké rovině podtrhuje množství památek, jež byly do severozápadních Čech odtud importovány.¹²⁰

Z předpokládané doby vzniku oltáře z Jeníkova (kolem roku 1460) se ve Freibergu mnoho malířských památek bohužel nedochovalo. Na to, že sem cesta českého malíře přesto mohla směřovat, by se dalo usuzovat srovnáním s oltářem se sv. Mikulášem z freiberského městského muzea [37].¹²¹ Podoba obou oltářů je patrná již z jejich základního uspořádání, kdy jsou obě křídla rozdělena ve dvě poloviny, jejichž plochu zdobí vždy jedna světecká postava obracející se ke středu. Také výzdoba rámu se šablonovitými rostlinnými ornamenty na červeném pozadí si je velice blízká. Přes patrné rozdíly v malířském podání lze v tomto ohledu konstatovat i mnohé styčné body. Například obličejové články vytažené bělobou a stejně tak hřbety na záhybech drapérií jsou v obou případech pojednány obdobně. Velice podobným způsobem jsou utvářeny také nápadně veliké ruce s nepřírozeně dlouhými a štíhlými prsty. Tyto formální shody i typová blízkost obou oltářních celků svědčí o pravděpodobné obeznámenosti malíře triptychu z Jeníkova s freiberským malířstvím. Vzhledem k těsným uměleckým vazbám Saska, respektive Freibergu k Norimberku, tak zároveň poznámka Jana Royta ohledně norimberského vlivu nezůstává bez významu.¹²²

¹¹⁷ K této otázce blíže ROYT 2015, 83–84. PEŠINA 1950, 22 poukázal na souvislost malovaného lva na erbu sv. Václava (na Václavově štítu byla přirozeně jinak znázorňována říšská orlice) s udělením znaku lva městu Duchcovu v roce 1460.

¹¹⁸ DIETRICH/FINGER/HENNIG 2011, 47.

¹¹⁹ FIŘT 2014, 201.

¹²⁰ FIŘT 2014, 189–201.

¹²¹ Freiberg, Stadt- und Bergbaumuseum. V muzejním průvodci je oltář datován až do doby kolem roku 1500 – THIEL 2005, 103. Tato datace se však, zejména vzhledem k malovaným částem, jeví jako příliš pozdní. Době kolem 1500 odpovídají jen obě řezané sochy ve skříni, jejichž původ z tohoto oltářního celku je však otázkou. Proti by svědčila jejich výška, kdy jak mitra sv. Mikuláše, tak koruna Assumpty výrazně zasahuje do kružbových skříní. Naopak styl maleb je časově bližší spíše duchcovským.

¹²² ROYT 2015, 89. Ohlas norimberského malířství je ostatně patrný i na freiberském oltáři – např. v postavě sv. Jakuba.

3.3 OLTÁŘNÍ KŘÍDLO Z BYSTRČICE U KADANĚ

Jako příklad jiné slohové orientace, který pochází z neobyčejně produktivní oblasti severozápadních Čech, bych dále uvedl fragment oltáře z Bystřice u Kadaně [38].¹²³ Jde o jednostranně malovanou desku zobrazující nad sebou umístěné dvojice světeckých postav – nahoře je sv. Erasmus se sv. Blažejem, dole pak sv. Kateřina a sv. Jiří. Křídlo bylo na konci 19. století objeveno v bystrčickém kostele Panny Marie.¹²⁴ Jeho původní určení je však třeba hledat v sousední Kadani. Názory badatelů se v podstatě shodují, že se jedná o zbytek oltáře z poutní kaple Čtrnácti sv. pomocníků (předchůdkyně pozdějšího kláštera františkánů-observantů), postavené na přelomu padesátých a šedesátých let 15. století nedaleko Kadaně.¹²⁵

Umělecké východisko desky hledala starší literatura v durynském Erfurtu, kdežto novější názory spatřují paralely v norimberském malířství.¹²⁶ Je pravda, že v mnohém – například v jistém sražení objemu postav, skladbě drapérií či obličejové typice – má deska blízko zejména k dílu norimberského Mistra Tucherova oltáře (Oltář Tucherů, kolem roku 1440, Norimberk, Frauenkirche).¹²⁷ Nejvíce v tomto ohledu vybízí ke srovnání postava sv. Erasma z bystrčické desky se sv. Augustinem na pravém vnitřním křídle Tucherova oltáře. Dosti blízké si jsou obě postavy v kompozici a částečně také v obličejovém typu. Zároveň obě díla spojuje sytá žhnoucí barevnost, která je pro Mistra Tucherova oltáře typická. Hledání uměleckého východiska bystrčické desky v Norimberku má svou logiku i s ohledem na ostatní dochované památky (většinou sochařské) z Kadaně a okolí, které jsou stylově rovněž vázané na toto francké centrum.¹²⁸

¹²³ Oblastní muzeum v Litoměřicích, expozice Severočeské galerie výtvarného umění v Litoměřicích (inv. č. OML: 324, SGVU: Do-012).

¹²⁴ OPITZ 1928, 52, č. kat. 206.

¹²⁵ Např. OPITZ 1928, 52, č. kat. 206; PEŠINA 1940, 45; OTTOVÁ 2004, 127; ROYT 2015, 95, č. kat. 7.

DÁŇOVÁ/GUBÍKOVÁ 2014, 78 zcela nevyloučily možnou souvislost s oltářem sv. Františka a Čtrnácti sv. pomocníků z minoritského kostela sv. Michaela v Kadani.

¹²⁶ Názor stran erfurtského školení autora bystrčické desky zastával především PEŠINA 1940, 44–45, PEŠINA 1950, 22–23. Oproti tomu BARTLOVÁ 2001, 397 či naposledy ROYT 2015, 95, č. kat. 7 se kloní k norimberskému východisku.

¹²⁷ ROYT 2015, 95, č. kat. 7. Na stejném místě Royt poukázal ještě na obeznámenost s dílem následovníka Mistra Tucherova oltáře – Mistra oltáře sv. Wolfganga a jeho eponymní oltář z norimberského kostela sv. Vavřince (kolem 1460). DÁŇOVÁ/GUBÍKOVÁ 2014, 78 spojují s bystrčickou deskou ještě další dílo tohoto mistra – malby na vnější straně křídel oltáře bývalého špitálního kostela sv. Ducha v Norimberku (kolem roku 1449).

¹²⁸ Této problematice se nedávno velmi podrobně věnovaly autorky katalogu chomutovského muzea Všem světu na útěchu – DÁŇOVÁ/GUBÍKOVÁ 2014.

Své odůvodnění má přesto paradoxně i názor Jaroslava Pešiny, který hledal výtvarný původ desky z Bystřice v erfurtském malířství, respektive v díle autora hlavního oltáře z tamějšího augustiniánského klášterního kostela – tzv. Mistra oltáře reformovaných kanovníků [39–40].¹²⁹ Pešina dále zdůraznil, že se jedná o první vskutku pozdně gotické dílo dochované na českém území. Slohové vazby k dílu Mistra oltáře reformovaných kanovníků shledal především v jeho výzdobě vnějších stran druhého páru pohyblivých křídel eponymního oltáře.¹³⁰ Na každém je vždy trojice světeckých postav stojících v řadách nad sebou. S figurami na bystřické desce je Pešina srovnával hlavně s ohledem na jejich podobnou fyziognomii a utváření drapérií.¹³¹ Úzký vztah k sobě pojí nejvíce obě mužské postavy horní poloviny bystřického obrazu se sv. Augustinem na pravém vnějším křídle z Erfurtu – to jak mírně dozadu natočeným postojem, biskupskou berlou diagonálně opřenou o pravé rameno, způsobem prezentace atributu v levé pozdvížené ruce či oděvem včetně rochety bohatě zdobené brokátem. Všechny tyto tři postavy pojí zároveň velice úzký formální vztah ke zmiňovanému sv. Augustinovi z norimberského Tucherova oltáře. Na druhou stranu typ sv. Kateřiny z Bystřice by se dal z díla Tucherovského mistra odvodit jen těžko, kdežto na erfurtském oltáři se s ním setkáme hned několikrát. Za možný vzor sv. Kateřiny lze považovat postavu sv. Doroty z dolní části pravého křídla erfurtského oltáře. Blízké si jsou jak v celkové kompozici, obličejovém typu či některých detailech, jako jsou extrémně protáhlé prsty rukou (u sv. Kateřiny na pravé ruce) [41]. V obličejovém typu je bystřické světici ještě bližší polopostava Panny Marie na predele augustiniánského oltáře [42]. Příbuznost je patrná jak ve společné typice, tak i v malířském pojetí, kdy je obličej modelován z pravé strany dopadajícím světlem či vytažením některých článků bílými tóny (nejvíce je to viditelné na úzkých nosních hřbetech). Blízkým způsobem jsou ztvárněny také koruny obou světic, jež jsou sestaveny z množství drobných perliček.

Otázkou tedy je, zda naznačené formální vazby mezi dílem norimberského Mistra Tucherova oltáře, oltářem v Erfurtu a deskou z Bystřice u Kadaně mohou vést k nějakému konkrétnějšímu vztahu mezi nimi. Na základě starších, ale především recentních výzkumů malířství druhé poloviny 15. století v německých zemích, je zřejmé, že vývoj v jednotlivých regionálních uměleckých centrech probíhal komplikovaněji a na

¹²⁹ Německy označovaný jako Meister des Regler-Altars. PEŠINA 1940, 44–45; PEŠINA 1950, 22–23, 105, č. kat. 40; PEŠINA 1967, 222.

¹³⁰ PEŠINA 1950, 23. Vyobrazení – KLOOS 1935, obr. 48–49.

¹³¹ PEŠINA 1950, 23.

bázi podstatně širší umělecké výměny, než jak se jevil dřívějšímu bádání. Stále více se ukazuje, že umělecká komunikace mezi jednotlivými kulturními oblastmi a středisky probíhala ve větší míře a výrazně intenzivněji. To souvisí rovněž s mobilitou umělců, jejichž cesty je schopna novější literatura stále podrobněji mapovat. Podobné to bude také v případě Mistra oltáře reformovaných kanovníků. Již před časem byl názor ohledně mistrova erfurtského původu opuštěn ve prospěch hledání jeho uměleckých kořenů v oblasti středního Rýna. Bezpochyby musel malíř erfurtského retabula rovněž nějakým způsobem přijít do kontaktu se švábským malířstvím a s tvorbou Mistra oltáře z Wurzachu.¹³² Široký rozptyl jeho inspiračních zdrojů dále potvrzuje patrná vazba k franckému umění, obzvláště k dílu Mistra Tucherova oltáře.¹³³ Anna Moraht-Fromm zároveň upozornila, že tento vztah bude nutné v budoucnu blíže vymezit.¹³⁴ Na tomto místě stačí poukázat na jejich společné styčné body ve výtvarném projevu – na drsný realismus obličejových typů, hlavy zobrazené v perspektivních zkratkách, tělesný kánon postav či sytou žhnoucí barevnost. Většinu těchto výtvarných znaků lze zároveň konstatovat také v případě oltářního křídla z Bystřice.

Můžeme-li tedy předpokládat jistou formu umělecké výměny mezi Tucherovským mistrem a Mistrem oltáře reformovaných kanovníků, ke které došlo nejspíš přímo v Norimberku, pak lze také přesněji určit stylové zdroje autora bystřické desky. Vzhledem k přítomnosti výtvarných forem, které čerpaly z tvorby obou těchto mistrů, je oprávněné domnívat se, že se s nimi mohl malíř českého obrazu seznámit právě v době jejich společného pobytu v Norimberku.

3.4 SVATOJIŘSKÝ OLTÁŘ

Nejvýznamnějším dílem rané recepcce nizozemsky orientovaného malířství je oltář Nanebevzetí Panny Marie z kláštera sv. Jiří na Pražském hradě.¹³⁵ V mnoha ohledech – jako jsou důraz kladený na realisticky pojaté tváře (včetně poprvé v rámci českého umění užitého skřipce u jednoho z apoštolů), povrchy předmětů (látky, brnění, kadidelnice) či bohatě lámané a v hlubokém reliéfu vyvedené drapérie – patří oltář již

¹³² MORAHT-FROMM 2013, 647, obr. 11–12 – srovnává scénu Soslání Ducha sv. z erfurtského oltáře se stejným výjevem na oltáři z Wurzachu. Zároveň nevyloučila, že oba obrazy mohly vzniknout na základě společné předlohy.

¹³³ MORAHT-FROMM 2013, 647 považuje stylové vztahy k dílu Tucherovského mistra za nepřehlédnutelné.

¹³⁴ MORAHT-FROMM 2013, 647.

¹³⁵ Národní galerie v Praze.

zcela plnohodnotně mezi pozdně gotická díla. Především však scéna na vnitřním pravém křídle s výjevem sv. Jiří zabíjejícím draka svým mnohostranným realistickým pojetím překonává všechno, co z tohoto období v Čechách známe.

O okolnostech vzniku svatojiřského oltáře toho není bohužel příliš známo. Nevíme, kdo ani přesně kdy jej vytvořil, stejně jako zůstává otázkou, kým byl oltář objednan. Přes značné úsilí se doposud nepodařilo spolehlivě identifikovat donátorskou dvojici na vnějších stranách křídel. V případě řeholnice klečící na levém vnějším křídle se uvažovalo o abatyši Anně z Kotopek (1464–1477), do jejíhož působení se obecně klade doba vzniku oltáře. Jak ale uvedl Jan Klípa, je dotyčná žena zobrazena jako prostá jeptiška a nikoli jako abatyše.¹³⁶ V případě mužského kanovníka klečícího na protější desce před sv. Ondřejem lze oprávněně usuzovat, že tento apoštol byl také jeho křesťním světce. Mezi známými jmény svatovítských kanovníků, kteří přicházejí nejvíce v úvahu jako případní objednavatelé, ovšem žádné takové nenajdeme.¹³⁷ Vzhledem k torzálnosti pramenů tak bude muset tato otázka zůstat prozatím nevyřešena.

Jako velice pravděpodobnou se zdá být domněnka Jana Klípy ohledně místa původního vystavení oltáře. Na základě ikonografického námětu středního obrazu se Smrtí Panny Marie (typu Poslední modlitby) – tedy exempla prezentující ideu „umění dobré smrti“ – poukázal na možné umístění oltáře v tehdejší kapli P. Marie, jež byla zároveň pohřebištěm svatojiřských abatyší.¹³⁸ Spojení námětu Smrti P. Marie, navíc v propojení s jejím Nanebevzetím, bylo v souvislosti s pohřebním místem, a tím i s otázkami spásy, v pozdním středověku velice časté. V kapitole věnované Puchnerově arše a jejímu významu ve smyslu soteriologickém budou tyto otázky včetně dalších podobných příkladů ještě podrobně probrány.

Vazby Svatojiřského oltáře k norimberskému malířství postřehl již ve velmi rané době – roku 1830 – dvorní rada Hirt, který jeho východisko spatřoval v dílně Michaela Wolgemuta.¹³⁹ Poté se uměleckou genezí oltáře detailněji zabývali badatelé až v průběhu 20. století, přičemž význam Norimberku zůstal v tomto ohledu pro naprostou většinu z nich platný dodnes. Jednotlivé názory se rozcházejí v otázce konkrétních dílen, respektive okruhů, kterými mohl Svatojiřský mistr projít. Vincenc Kramář opakovaně zastával stanovisko ohledně mistrova východiska v dílně Wolgemutov.¹⁴⁰

¹³⁶ KLÍPA 2002, 94.

¹³⁷ KLÍPA 2002, 94.

¹³⁸ KLÍPA 2002, 95.

¹³⁹ HIRT 1830, citováno dle KLÍPA 2002, 4.

¹⁴⁰ KRAMÁŘ 1928, 78; KRAMÁŘ 1938, nepag.

Ve spojitosti s kresbou s námětem Smrti Panny Marie z Erlangen ovšem v mezičase jako první zmínil také obecnější souvislost Svatojiřského oltáře s dílem Mistra Tucherova oltáře.¹⁴¹ Tuto vazbu na Tucherovského mistra v několika publikacích podrobně dále rozvíjel Jaroslav Pešina.¹⁴² S odkazem na moderní pojetí výjevu s Bojem sv. Jiří na vnitřním křídle posléze poukázal rovněž na poučení mladší vrstvou norimberského malířství – jmenovitě na spolupracovníka Hanse Pleydenwurffa – Mistra Löffelhozského oltáře.¹⁴³ Milena Bartlová upozornila na možnost, že Svatojiřský mistr mohl odvodit postavu Madony s Ježíškem ve scéně Klanění přímo ze stejného výjevu na oltáři z Wurzachu (1437). Dále pak shledala blízkost figurálních typů k vídeňskému Albrechtovu oltáři.¹⁴⁴ Nepříliš přesvědčivě působí pokus Jitky Vlčkové hledat původ Svatojiřského mistra ve Vratislavi v okruhu Mistra oltáře sv. Barbory.¹⁴⁵ Především srovnání obličejových typů postav z pražského Zvěstování se sv. Barborou a sv. Adauktem ústřední scény se nejeví jako nosné. Stejně tak výtvarný projev hlavního mistra vratislavského oltáře (autor ústřední scény a svatobarborské legendy) se výrazně orientuje na první nizozemskou generaci, respektive na její švábskou recepci (Lucas Moser, dílna Hanse Multschera), čímž je podstatně vzdálen charakteru Svatojiřského oltáře.¹⁴⁶

Formálně-stylové vazby mistra pražského oltáře k norimberské produkci kolem a po polovině 15. století jsou natolik těsné, že není důvod hledat jeho umělecké kořeny v jiné oblasti. Časovou diskrepanci mezi naším dílem a tvorbou Mistra Tucherova oltáře, spadající převážně do 40. let, přesvědčivě vyřešil Jan Klípa poukazem na stylovou blízkost s tvorbou jeho následovníků.¹⁴⁷ Především v díle Mistra oltáře z Velden a Mistra Wolfgangova oltáře tak nalezneme nejbližší analogie v pojetí prostoru, kompozice, draperiových záhybů i v obličejové typice.¹⁴⁸ Za úvahu by v budoucnu stálo, zda v této vrstvě okolo Mistra Tucherova oltáře sehrála nějakou roli rovněž tvorba Mistra oltáře reformovaných augustiniánů, jak recentně naznačila Anna Moraht-Fromm.¹⁴⁹ V některých aspektech (např. jadrná obličejová typika) má totiž

¹⁴¹ KRAMÁŘ 1936/37, 221.

¹⁴² Např. PEŠINA 1950, 23–25, č. kat. 57–60.

¹⁴³ PEŠINA 1967, 228–229; PEŠINA 1984, 579–580.

¹⁴⁴ BARTLOVÁ 2002, 248.

¹⁴⁵ VLČKOVÁ 2009, 78.

¹⁴⁶ ZIEMBA 2010, 480, č. kat. 261.

¹⁴⁷ KLÍPA 2002, 64–76.

¹⁴⁸ K tomuto názoru se naposledy kloní také ROYT 2015, 101, č. kat. 9.

¹⁴⁹ MORAHT-FROMM 2013, 641–648.

současně jeho dílo, podobně jako v případě oltářního křídla z Bystřice, poměrně blízko také oltáři z kostela sv. Jiří [43–44].

3.5 EPITAF HLUBOCKÝ¹⁵⁰

Na severní stěně kaple zámku Hluboká nad Vltavou visí deskový obraz z roku 1486 s ústřední postavou Panny Marie s Ježíškem – Assumpty mezi sv. Kateřinou a sv. Bartolomějem [45]. Zatímco Panna Maria a Ježíšek hledí na donátora, sv. Kateřina se k němu obrací s prstýnkem v levé ruce, čímž je naznačeno mystické zasnoubení světice se Spasitelem. V pravém dolním rohu, doporučován sv. Bartolomějem, klečí donátor v dlouhém bílém šatu, s čapkou na hlavě a u jeho nohou se nalézá osobní erb s červenou pětilistou růží položenou na štítku modročerné barvy. Všechny postavy spočívají na dlažbě sestavené z bílých, černých a červenohnědých dlaždic. Prostor mezi figurami vyplňuje rytý, zlacený dekor složený z motivů dubových listů, plodů a ptáků, v horní části doplněný trojdílnou kružbovou arkádou. Při spodním okraji se nachází poškozený latinský nápis: „*Léta Páně 1486, na den Všech svatých, zemřel ctihodný muž, pan Šimon ...rösch(?) z, kněz tohoto kostela, je zde pohřben.*“

- (1) „Anno ꝛ d[omi]ni ꝛ 1486 ꝛ I[psa die?] ꝛ omni ꝛ fanctor[um] ꝛ obijt ꝛ honorabil[is] ꝛ vir ꝛ d[omi]n[u]s ꝛ šimon“
- (2) „...rösch ꝛ de ꝛ grim[.....?] [.....]n(?) ꝛ vicari[us] ꝛ huj[us] ꝛ eccleſie ꝛ hic ꝛ sepultus ꝛ“¹⁵¹

Deskový obraz s ústřední Assumptou a protější epitaf s námětem Ukřižování se původně nalézaly v kapli zámku v Protivíně. Zde byly někdy kolem poloviny 19. století zvětšeny a nově zarámovány, aby byly spolu se středním barokním obrazem Klanění Tří králů sestaveny do podoby triptychu zvaného v literatuře Protivínská archa.¹⁵² Po pozemkové reformě byl tento oltář rozebrán, deskové obrazy roku 1923 přeneseny na Hlubokou a umístěny v zámecké kapli. Někdy se uvádí, že pochází z hradu v Českém Krumlově, v jehož inventáři z roku 1752 je zmíněn obraz Assumpty.

¹⁵⁰ Následující text k oběma deskám z kaple na Hluboké – Epitafu Hlubockému a Ukřižování Hlubockému – podstatně vychází z textu, který připravujeme společně s milým kolegou Romanem Lavičkou pro chystaný katalog středověkých a renesančních movitých památek ve správě Národního památkového ústavu. Za možnost publikování textu již zde patří kolegovi Lavičkovi veliký dík.

¹⁵¹ Přepis a překlad textu provedl Roman Lavička.

¹⁵² SOUKUP 1910, s. 285.

Nejvíce se oběma obrazy z Hluboké zabýval Jaroslav Pešina, jenž se k nim během svého dlouholetého badatelského úsilí několikrát vrátil.¹⁵³ Poté, co se definitivně přiklonil k názoru, že nepocházejí z jednoho celku a ani jinak si nejsou příliš blízké, je hodnotí podstatně odlišně, i co se jejich slohového východiska týče. Zatímco desku s Ukřižováním považoval za dílo malíře velmi dobře obeznámeného zejména s vestfálskou tvorbou, je výjev s Assumptou naopak výtvozem malíře znalého norimberského malířství vrstvy 70. a 80. let 15. století (Mistr Landauerova oltáře, dílna Michaela Wolgemuta).¹⁵⁴ Hledáním malířova uměleckého východiska v Norimberku navázal Pešina na starší názor Alfreda Stangeho, jenž za něj rovněž považoval Wolgemutovu tvorbu (zvl. Oltář sv. Kateřiny Levina Memmingera). Podle jeho soudu takovéto obrazy s kompozicí tří postav zdomácněly v norimberském malířství v 80. letech 15. století, právě díky tvorbě Michaela Wolgemuta. Na základě shody v traktování plášťů, typů rukou a koloritu se Stange dále domníval, že hlubocký obraz maloval Mistr oltáře Křižovníků (Puchnerovy archy).¹⁵⁵ Autorské spojení epitafu z Hluboké s Puchnerovou archou v obsáhlé polemice se Stangeho knihou zásadně odmítl Jaroslav Pešina.¹⁵⁶ O pět let později shrnul dosavadní diskuzi a názory na hlubocký epitaf Karel Otavský.¹⁵⁷

Při analýze stylového charakteru malby desky s Assumptou mezi světcí lze označit za správný Stangeho postřeh o příbuznosti malby s obrazy z dílny norimberského malíře Michaela Wolgemutha. To potvrzuje především téměř stejně starý epitaf magistra Jodoca Krella (Panna Maria s Ježíškem mezi sv. Bartolomějem a sv. Helenou na jedné a sv. Barborou a sv. Jakubem na druhé straně, GNM Norimberk) z roku 1483, kde nalézáme nápadnou shodu zejména v typice obličejů Madon, stejně jako u obou figur sv. Bartoloměje a hlubocké sv. Kateřiny s norimberskou sv. Barborou. Blízký si je kolorit a traktování záhybů šatů na obou deskách. Bez zajímavosti jistě není i příbuznost konstrukce pamětních nápisů: „*Anno domini 1483 ipsa die S. Lamberti*

¹⁵³ Především Pešina 1940, 1950, 1967.

¹⁵⁴ PEŠINA 1967, 238–240.

¹⁵⁵ STANGE 1958, 140. Dle něho tvořily obě desky jeden epitafní celek, přičemž se mylně domníval, že scéna Ukřižování byla v 18. století podstatně přemalována.

¹⁵⁶ PEŠINA 1960, s. 127, 133 – pozn. 101.

¹⁵⁷ OTAVSKÝ 1965, s. 276–277.

*Episcopi et Martyris obiit venerabilis dominus Jodocus Kress artium magister, fundator huius altaris et benefici, hic sepultus, cuius anima requiescat in pace. Amene.*¹⁵⁸

Dosavadní badatele poněkud mátko určeni osoby donátora na hlubocké desce na základě pětিলisté růže jako příslušníka jihočeského rodu Rožmberků. Vzhledem k tomu, že není znám žádný krumlovský nebo jihočeský kněz Šimon [...]rösch, který by zemřel roku 1483 a s přihlédnutím ke sběratelským aktivitám Schwarzenbergů lze velmi oprávněně předpokládat, že Hlubocký epitaf nebyl určen původně pro české prostředí. Blíže neznámý duchovní tak nejspíš nepocházel z jižních Čech, nýbrž odněkud z jižního nebo jihozápadního Německa, kde není nijak neobvyklé heraldické znamení pětिलisté růže a odkud mohli Schwarzenbergové obraz rovněž získat.

3.6 UKŘIŽOVÁNÍ HLUBOCKÉ

Na jižní stěně kaple zámku Hluboká nad Vltavou visí deskový obraz z konce 15. století s ústřední postavou ukřižovaného Krista na kříži tvaru T. Spasitel se naklání na pravou stranu, kde stojí Jan Evangelista podpírající Pannu Marii a vedle nich dvě Marie [46]. Při spodním okraji pravé, „dobré“ strany klečí donátor zahalený v dlouhý hnědý plášť, ruce má sepjaty v gestu modlitby a hlavu pozdviženou ke Kristu. Na opačné straně obrazu je namalován bílý kolčí štítek s heraldickou figurou červené barvy, kterou se zatím nepodařilo určit. Na levé straně spatřujeme skupinu tří mužů, jeden vede koně, druhý ukazuje na Spasitele a třetího s kopím v ruce lze určit jako Longina. Uprostřed za Kristovým, hrubě otesaným křížem jsou namalovány stromy jako náznak lesa, z kterého vystupují siluety městských a chrámových věží a při levém kraji obrazu pak skalnatý útvar. Prostor oblohy vyplňuje zlacený rytý dekor složený z akantových stáčených listů.

Deskový obraz s Ukřižovaným Kristem a protější epitaf s Assumptou mezi sv. Kateřinou a sv. Bartolomějem se původně nalézaly v zámecké kapli v Protivíně.¹⁵⁹ V literatuře bývají obě desky uváděny společně a často označovány nepřesným souhrnným názvem Epitaf hlubocký.

¹⁵⁸ Dostupné on-line: <http://objektkatalog.gnm.de/objekt/Gm141> Germanisches Nationalmuseum, inv. č. Gm141, Hersteller: Werkstatt Wolgemut; Material/Technik: Tannenholz, Maße: H. 159,8 cm; B. 123 cm; Sammlung: Malerei bis 1800 und Glasmalerei.

¹⁵⁹ K dalšímu osudu desky viz předchozí heslo.

Josef Soukup přinesl v Soupisu památek roku 1910 detailní popis souboru.¹⁶⁰ Opakovaně se poté oběma obrazy zabýval Jaroslav Pešina.¹⁶¹ V zásadní otázce ohledně jejich společného původu z jednoho oltářního celku se nakonec k této možnosti vyslovuje záporně. Argumentoval odlišnými rozměry obou desek a především nápadně jiným stylem maleb včetně odlišného dekorativního pozadí.¹⁶² Původ obrazu s Ukřižováním hledá s největší pravděpodobností v jihočeské oblasti a klade ho do širších souvislostí s dalšími nizozemsky orientovanými památkami deskové malby v Čechách. Tento moderní směr nizozemského realismu byl dle Pešiny našemu malíři zprostředkován Vestfálskem, konkrétně Mistrem oltáře z Liesborn a jeho okruhem.¹⁶³ Oproti tomu Alfred Stange v roce 1958 považoval obě desky, v souladu s většinovým názorem literatury, za jeden původní celek a chápal je jako doklad recepce tvorby vlivné norimberské dílny Michaela Wolgemuta.¹⁶⁴

Vzhledem k Pešinou konstatované stylové rozdílnosti malby s Ukřižováním a desky s Assumptou mezi světcí lze jednoznačně vyloučit předpoklad, že obě malby náleží k produkci jednoho malíře či dílny nebo že mohly dokonce tvořit jeden oboustranný obraz. Proti tomu ostatně hovoří také odlišná původní funkce obou obrazů, respektive skutečnost, že nemohly koexistovat v rámci jednoho celku. Zatímco si lze votivní obraz Ukřižování s klečícím donátorem velmi dobře představit jako součást většího, pravděpodobně pašijového, cyklu, je druhá deska svým spojením s nápisem jmenujícím zobrazeného donátora včetně data úmrtí typickým příkladem epitafu, který v takovéto podobě často fungoval samostatně.¹⁶⁵ Jejich spojení v jeden celek by každopádně protirečilo středověké praxi. Dle částečného zachování originálního orámování hlubockého epitafu je patrné, že se dochoval v přibližně původních rozměrech, kdežto u druhé desky s Ukřižováním je možné, že byla po stranách seříznuta (nápadné je to zejména u postavy koně na levé straně). Je tak pravděpodobné, že její rozměry byly přizpůsobeny pro novodobou kompilaci v 19. století.

S ohledem na charakter a osud epitafu „Simona [...]rösche“ a doložené nákupy starožitností Schwarzenbergů lze oprávněně předpokládat, že ani druhá malba s ústředním výjevem Ukřižování nebyla původně určena pro české prostředí. To

¹⁶⁰ SOUKUP 1910, s. 285–288.

¹⁶¹ Zejména PEŠINA 1940; PEŠINA 1950 a PEŠINA 1967.

¹⁶² PEŠINA 1967, s. 236.

¹⁶³ PEŠINA 1967, s. 236.

¹⁶⁴ STANGE 1958, s. 140.

¹⁶⁵ Samozřejmě nelze vyloučit, že obraz s Ukřižováním mohl mít původně taktéž funkci epitafu. Tím méně by však obě desky mohly být spojeny v jeden celek.

podporuje i skutečnost, že s ní nemůžeme blíže spojit žádná další díla dochovaná na českém území, s výjimkou těch, jež vycházejí ze společného stylového základu. Naopak, jak poukázal již J. Pešina, nalezneme četné výtvarné paralely ve Vestfálsku, především v okruhu Mistra oltáře z Liesborn. Tyto vztahy se projevují v kompozici, typice postav a obličejů, bohatých kostýmech včetně neobvyklých pokrývek hlav či orientalizujících architektur v pozadí. Hlubocké Ukřižování tak můžeme dobře srovnat s mnoha pracemi připisovanými do okruhu tohoto vestfálského mistra – například s Umučením sv. Ondřeje (Brémy, Roseliushaus), Kalvárií z Lippborgu (Münster, Landesmuseum) či s Kalvárií z kostela P. Marie v Soestu.¹⁶⁶ Spíše než na školení českého malíře ve Vestfálsku tak lze usuzovat na vznik obrazu přímo v této oblasti.

3.7 OLTÁŘNÍ KŘÍDLA KŘIVOKLÁTSKÁ A KŘEČOVSKÁ

Oboustranně malovaná oltářní křídla křivoklátská zobrazují na vnitřních stranách sv. Kateřinu se sv. Barborou, na vnějších pak sv. Dorotu a sv. Markétu [47–50]. Pocházejí z kostela sv. Petra a Pavla založeného roku 1489 králem Vladislavem Jagellonským pod hradem Křivoklát. Již toto spojení s královským založením dovoluje obě desky situovat do prostředí dvorského uměleckého okruhu. Jaroslav Pešina s nimi spojil rovněž oboustranně malované desky z Křečova, byť je vůči nim považoval za řemeslně pokleslé a hrubé [51–52].¹⁶⁷ Za dílo zastupující podobný kurtoazně-elegantní styl, ovšem již nesouvisející dílensky, považoval dále křídla oltáře z Konopiště.¹⁶⁸ Alfred Stange naopak všechna tato díla měl za dílo jednoho malíře, respektive dílny, které dále ještě obohatil o další dvě práce – oltářní křídla ze Senomat a desku s Nevěřícím sv. Tomášem.¹⁶⁹ Vedle inspirace schongauerovými grafikami shledal v těchto dílech vliv norimberského umění, reprezentovaného zejména tvorbou Michaela Wolgemuta a Veita Stoße.¹⁷⁰ V případě desek z Křečova hledal slohové východisko v norimberském malířství rovněž Jan Royt, který upozornil především na blízký vztah k dílně Michaela Wolgemuta (Mistr Feuchtwangenského oltáře, Epitaf Jodokuse Krella, 1483, původně v kostele sv. Vavřince v Norimberku, dnes GNM, Norimberk) či ke křídlům

¹⁶⁶ Vyobrazení viz např. – KOENIG 1974 (obr. 3, 37, 39, 40 ad.).

¹⁶⁷ PEŠINA 1978, 332.

¹⁶⁸ PEŠINA 1978, 331.

¹⁶⁹ STANGE 1958, 142.

¹⁷⁰ STANGE 1958, 142.

s vyobrazením sv. Barbory a sv. Kateřiny tzv. Svatovítského oltáře z norimberského kostela sv. Víta (1487, GNM, Norimberk).¹⁷¹

Oproti názorům hledajícím slohový původ těchto tří fragmentárních celků v norimberské tvorbě poslední třetiny 15. století je Pešina považoval, přes „*vzpomínky na schongauerovské světice*“, za výslednici domácí výtvarné tradice.¹⁷² V tendenci k obnově idealismu, patrné u všech zobrazených světic, spatřoval jakési symbolické střetnutí konce století s jeho počátkem a tradicí krásného slohu, které se projevilo právě ve společné idealizaci tělesného zjevu, ušlechtilé typizaci tváří a aristokratické vybranosti.¹⁷³ Podobně jako u křídel z Konopiště se však zdá, že i v případě křivoklátských a křečovských desek je skutečnost složitější a minimálně v některých ohledech bude nutné hledat umělecká východiska jinde než jen v domácí tradici.

Přes jisté formální vazby pojící křivoklátská a křečovská oltářní křídla s norimberskou malbou (poměrně blízko mají k sobě zvláště světice z Křečova a světice vnějších stran na vnějších křídlech z augustiniánského kostela v Norimberku)¹⁷⁴ ovšem větší spojitosti nalezneme opět v okruhu dolnobavorských malířů soustředěných okolo dvora wittelsbašského Jiřího Bohatého. Již v části věnované křídům z Konopiště byly naznačeny dynasticko-politické vazby mezi Vladislavem Jagellonským a dolnobavorským vévodou Jiřím Bohatým. Starší literatura zároveň upozorňovala, že se tyto vazby musely nějakým způsobem odrazit také v kulturně-umělecké rovině. Götz Fehr tak považoval za pravděpodobné, že Benedikt Ried, poté co se osvědčil na budování protiturecké pevnosti Burghausen, byl vyslán vévodou z Landshutu na pražský Vladislavův dvůr, kde zpočátku rovněž pracoval na modernizaci fortifikace Pražského hradu.¹⁷⁵ Na tuto teorii opakovaně navazovaly Jiřina Hořejší a Jarmila Vacková, které ji analogicky rozvíjely v malířství, kdy chápaly především osobnost Mistra Litoměřického oltáře jako jakousi paralelu k Benediktu Riedovi – tedy že stejně jako on přišel do Čech z jihoněmecké oblasti, aby zde plně rozvinul své nadání.¹⁷⁶ Obě badatelky opakovaně vysvětlovaly původ vůdčích dvorských umělců ze zahraničí, přičemž význam Čech viděly především v poskytnutí podmínek a prostředí, kde tyto

¹⁷¹ ROYT 1996, 462–463, č. kat. 43, obr. 543,544, LIII.

¹⁷² PEŠINA 1950, 46.

¹⁷³ PEŠINA 1950, 46–47.

¹⁷⁴ ROYT 1996, 462–463, č. kat. 43. Reprodukce – STRIEDER 1993, obr. 385–388.

¹⁷⁵ FEHR 1961, 55.

¹⁷⁶ HOŘEJŠÍ/VACKOVÁ 1980, 531.

tvůrčí osobnosti mohly uplatnit své schopnosti a kde se mohly, jako v jakémisi uměleckém kadlubu, utvářet a krystalizovat specifické výtvarné formy.¹⁷⁷

Pokud se tedy Vladislavovi nedostávalo dostatečné množství kvalitních domácích uměleckých sil, je pak jen logické, že se v těchto otázkách obracel pro doporučení na své dynastické příbuzné. To mohl být také případ prestižní objednávky hlavního oltáře pro kostel sv. Petra a Pavla na Křivoklátě, který založil sám král. V době předpokládaného vzniku oltáře (po roce 1489) byl na dvoře vévody Jiřího Bohatého nejvyhledávanějším a patrně také nejvytíženějším malířem Sigmund Gleismüller.¹⁷⁸ Pravděpodobně šlo o syna mnichovského malíře Hanse Gleismüllera, který po smrti svého otce převzal jeho dílnu a na počátku 70. let 15. století ji přenesl, patrně kvůli menší konkurenci a zároveň množství potenciálních dvorských zakázek, do vévodského Landshutu.¹⁷⁹ V nedávné době byl Gleismüller ztotožněn s tzv. Mistrem oltáře z Attel a shromáždil se okolo něho poměrně široký počet děl, stejně jako okruh spolupracovníků a následovníků.¹⁸⁰ Björn Statnik mu rovněž přisuzuje náplň činnosti dvorního malíře, přestože oficiální pozice dvorního malíře (ve smyslu úřadu) na landshutském dvoře neexistovala.¹⁸¹ Gleismüllerova velmi dobrá znalost dvorského prostředí se odráží také v jeho malířském díle, které překypuje detaily soudobého dvorského života, jenž se vzhledl v aktuální módě burgundského dvora.¹⁸² Jeho obrazy hýjí elegantními postavami jednajícimi aristokraticky zjemnělými gesty. Povrchy bohatě zřasených šatů, do nichž jsou postavy oděny, věrně zobrazují drahocenné materiály látek. Přehlídky šatů dle poslední burgundské módy je detailně zachycena například na obraze Herodovy hostiny z oltáře v Attel.¹⁸³

Podobnou aristokraticky zjemnělou elegancí byly vždy charakterizovány svěťice z oltářních křídel z Křivoklátu, Křečova i Konopiště. Pešina je charakterizoval výstižnými slovy: „(...) *elegantní dámy velkého světa s výrazem unavené důstojnosti v něžných tvářích, preciosní v úklonech hlavy, strojené v posunku drobných rukou s dlouhým jemnými prsty, a v okázalém upozorňování na atributy.*“¹⁸⁴ Právě tyto obecné znaky, ale stejně tak i mnohé formální analogie, stavějí zmíněné české práce velmi

¹⁷⁷ HOŘEJŠÍ/VACKOVÁ 1980, 530.

¹⁷⁸ K němu a k landshutskému malířství poslední třetiny 15. století viz STATNIK 2009.

¹⁷⁹ STATNIK 2009, 179–180.

¹⁸⁰ STATNIK 2009.

¹⁸¹ STATNIK 2009, 180.

¹⁸² STATNIK 2009, 181.

¹⁸³ Burghausen, Staatsgalerie, Bayerische Staatsgemäldesammlungen – reprodukce STATNIK 2009, 246, obr. 3.

¹⁸⁴ PEŠINA 1950, 47.

blízko po bok této landshutské produkce okolo Sigmunda Gleismüllera. Křivoklátské světice můžeme v mnoha ohledech srovnat s postavami na deskách oltáře v Attel (kolem roku 1480) či na pracích Gleismüllerova následovníka Mistra oltáře z Gelbersdorfu.¹⁸⁵ Kompozice sv. Barbory z Křivoklátska s její výrazně do strany vytočenou pravou nohou, kterou kolem kolene těsně obepíná svrchní plášť, je velmi blízká postavě sv. Kateřiny ze scény Disputace světice s císařem na oltáři v Attel [53]. Nápadný motiv diagonálně traktovaných záhybů nad pravým kolenem křivoklátské světice, který je očividně zároveň Gleismüllerovým oblíbeným motivem, shledáme v mnoha obdobách na attelském oltáři. Obdobné traktování záhybů vidíme na cípu pláště ležícího na zemi u Gleismüllerovy světice a na křivoklátské desce se sv. Kateřinou. Se scénou Disputace sv. Kateřiny lze dále velmi dobře srovnat sv. Markétu na vnějším křivoklátském křídle. Obě světice si jsou velice blízké v typu obličeje i ve skladbě drapérií. Ještě blíže má sv. Markéta z Křivoklátska ke stejné světici na vnější straně křídla oltáře z Gelbersdorfu (1482) [54]. A to jak v celkové kompozici postavy, stejně umístěnými atributy kříže a draka, tak opět i v obličejové typice.

Stejně stylové východisko vykazují i desky se sv. Kateřinou a sv. Markétou z Křečova, které lze považovat za dílenskou práci autora křivoklátských křídel. Je ovšem skutečností, na což poukázal již Pešina, že ve srovnání s nimi (především se světicemi vnitřních stran) jsou jejich hrubším odrazem.¹⁸⁶ Více než v tvorbě samotného Sigmunda Gleismüllera nalezneme stylové vazby spíše v jeho uměleckém okruhu. Formální spojitosti nás zavedou opět především k dílu Mistra oltáře z Gelbersdorfu. A to jak přímo k eponymnímu oltáři, tak i k práci o něco pozdější – bývalému hlavnímu oltáři z poutního kostela Navštívení Panny Marie ve Frauenbergu (kolem roku 1490), nacházejícímu se nedaleko Landshutu.¹⁸⁷ Jeho vnější strany zdobí šest scén s mariánským výjevem. K srovnání s křečovskými světicemi vybízí především podobný, extrémně subtilní, tělesný kánon ženských postav, obličejová typika či tenké až „pavoučí“ prsty na ruce. V podstatě stejný obličejový typ a vyhublé tělesné jádro shledáváme u sv. Kateřiny z Křečova a u Panny Marie z Adorace Krista ve Frauenbergu [55]; tenoučké prsty této postavy se shodují s křehkou rukou křečovské sv. Markéty apod. Světice z Křečova mají dále velmi blízko k ženským postavám na vnějších stranách hlavního oltáře z kostela sv. Jiří v Gelbersdorfu [56] (typika tváří, způsob

¹⁸⁵ K oltáři z Gelbersdorfu viz např. RAMISCH 2001, 78–82, obr. 17–19 či SCHLIEWEN 2001, 114–126, obr. 1,2,5,6,8. K Mistru oltáře z Gelbersdorfu a jeho vztahu ke Gleismüllerovi – STATNIK 2009, 208–214.

¹⁸⁶ PEŠINA 1978, 332.

¹⁸⁷ STATNIK 2009, 211–213, obr. 121. K oltáři z Frauenbergu dále např. RAMISCH 2001, 88, obr. 23–25.

utváření zlatých korun a svatozáří s hustými paprsky) či k stojícím postavám na pevných křídlech z hlavního oltáře hřbitovního kostela ve Wartenbergu.¹⁸⁸

Na základě popsaných formálních vazeb křivoklátských a křečovských oltářních křidel k landshutskému malířství okolo dvora wittelbašských vévodů je oprávněné mezi nimi předpokládat jistý způsob umělecké výměny. Prozatím zůstává otázkou, zda s tímto okruhem přišel do kontaktu některý český malíř, jenž posléze založil v Čechách vlastní dílnu, nebo zdali zde po nějaký čas působil přímo některý z dolnobavorských umělců. Blízký příbuzenský vztah, a v mnohém také společné politické zájmy Vladislava Jagellonského a Jiřího Bohatého, by každopádně podporovaly názor ohledně výměny svých zkušeností také v kulturní i umělecké oblasti.

3.8 OLTÁŘNÍ KŘÍDLA KONOPIŠŤSKÁ

Dvě oboustranně malovaná křídla zobrazují na vnitřních stranách sv. Markétu a sv. Kateřinu, na vnějších pak sv. Jana Evangelistu a sv. Pavla [57–60]. Obě desky jsou pozůstatkem křídlového oltáře, ze kterého se jiné části nedochovaly a jehož původ je neznámý. Jak bylo naznačeno, jsou desky dávány do volnějších souvislostí s výše uvedenými křídly křivoklátskými a křečovskými.¹⁸⁹ Zároveň v nich Jaroslav Pešina spatřoval odraz slohu Mistra Křivoklátského oltáře, a to zejména v utváření obličejového typu.¹⁹⁰ Vzhledem ke kvalitě maleb (neodůvodněně považoval vnitřní strany za výrazně kvalitnější než vnější) a jejich kurtoazní povaze nevykloučoval vznik oltáře přímo v Praze, v blízkosti dvorského ateliéru.¹⁹¹

Ve skutečnosti však mají konopišťské desky s vnitřními stranami Křivoklátské archy pramálo společného. Kromě několika dílčích výtvarných shod obecného charakteru, jako je způsob užívání vrženého stínu, nelze žádný bližší vztah konstatovat. A tak více než v souvislostech domácího uměleckého prostředí je třeba hledat umělecký původ konopišťských křidel jinde. S četnými formálními paralelami se opět setkáme v malířské tvorbě spjaté s dvorem landshutských vévodů. Obličejovou typiku světic z Konopiště s „výrazem unavené důstojnosti v něžných tvářích“¹⁹² tak v mnoha variacích základního typu opět potkáme v díle Sigmunda Gleismüllera a jeho

¹⁸⁸ LIEDKE 1979, 104-109, obr. 79.

¹⁸⁹ PEŠINA 1950, 46–47.

¹⁹⁰ PEŠINA 1978, 331.

¹⁹¹ PEŠINA 1978, 331.

¹⁹² PEŠINA 1950, 47.

okruhu. Pro srovnání stačí uvést například jeho triptych s Pannou Marií Ochránitelkou se sv. Markétou a sv. Anežkou z Basileje [61].¹⁹³

3.9 EPITAF JIŘÍKA ŘEPICKÉHO ZE SUDOMĚŘE

Na závěr uvedu dílko drobných rozměrů, které je více než svou kvalitou významné tím, že je jako jedno z mála datované (1497), a u kterého také známe objednavatele – rodiče předčasně zemřelého Jiříka – Jana ze Sudoměře a Kateřinu z Trnové [62].¹⁹⁴ Z kulturně-historického hlediska jde o vzácný doklad donace nižší venkovské šlechty katolického vyznání. Na víru pod jednou způsobou neodkazuje ani tak sám epitaf (ty byly objednávány rovněž utrakvisty), ale především růženec v rukou klečícího Jiříka, který byl pro utrakvisty již na hranici modlářství.¹⁹⁵

Z hlediska formálně-stylového poukázal Jaroslav Pešina na výtvarné vazby k norimberskému prostředí.¹⁹⁶ Podobně jako v případě scény s Bojem sv. Jiří s drakem ze Svatojiřského oltáře z kláštera benediktinek na Pražském Hradě poukázal i zde na nepochybné ovlivnění v kompozici obrazem z Löffelholzského oltáře (Norimberk, kostel sv. Sebalda). Ve skutečnosti má český epitaf mnohem blíže k obrazu stejného námětu, jenž pochází pravděpodobně z Vestfálska [63].¹⁹⁷ V podstatě až na pojetí pozadí se obě scény ve většině aspektů, a to často až do detailů, shodují. Obdobná je celková kompozice včetně plošně podaného sv. Jiří na koni. Oba bělouši se svými postroji jsou téměř shodní. Nejnápadnější je porovnání obou světců, jejichž podoba brnění jde opět do detailů. Ale především komparace jejich obličejových typů s bujnými plavými kadeřemi vlajícími ve větru, jež drží sepnuté čelenka ozdobená mocným perem, nezanechá pochyb o vztahu obou obrazů. Přitom nelze předpokládat, že by tento – spíše průměrný – český malíř podnikl dalekou cestu na západ. Skutečnosti bližší tak bude uvažovat o nějaké neznámé společné, nejspíše grafické, předloze.

¹⁹³ Basilej, Sammlung Senn-Grüner.

¹⁹⁴ Praha, Národní galerie, inv. č. DO 175.

¹⁹⁵ MACEK 2001, 75.

¹⁹⁶ PEŠINA 1940, 129–130; PEŠINA 1950, 44, č. kat. 175.

¹⁹⁷ BUSCH 1940, 42, pozn. 42, obr. 41 jej připisuje dolnoněmeckému mistru z okruhu Hanse Bornemanna (kol. 1470). Pravdě ale bude bližší zařazení do Vestfálska, které tehdy označovala popiska v kolínském muzeu, kde bylo dílo vystaveno (tuto informaci cituje na stejném místě sám Busch). Kolín, Wallraf-Richartz Museum, inv. č. 401.

4. ARCHA VELMISTRA MIKULÁŠE PUCHNERA

Malované části oltáře, stejně jako socha Madony patří k tomu nejkvalitnějšímu, co se z období pozdní gotiky na českém území dochovalo [64]. Z tohoto důvodu a také díky funkci archy jakožto hlavního oltáře významného pražského kostela sv. Františka řádu Křižovníků s červenou hvězdou jí byla v dosavadní odborné literatuře věnována mimořádná pozornost. Zároveň představuje jeden z nejlepších a nejilustrativnějších příkladů směru nizozemského realismu. Vzhledem k tomu, že právě otázka stylového původu se v rámci bádání o Puchnerově arše jeví jako klíčová, bude jí v následujícím textu věnována největší pozornost. Dosavadní snahy o rekonstrukci původního vzhledu oltáře rovněž nepřinesly zcela uspokojivé výsledky, a proto bude určitý prostor věnován i této tematické. Stejně tak nebyly doposud blíže zkoumány otázky ohledně původních funkcí oltáře. V krátké podkapitole se tak pokusím spojit oltář s původním pohřebním místem donátora a poukázat na význam, jaký měl z hlediska spásy donátorovy duše.

4.1 STAV DOSAVADNÍHO BĀDÁNÍ¹⁹⁸

Archu do odborné literatury uvedl roku 1892 Karel Chytil.¹⁹⁹ Stejný autor později předpokládal, že malby oltáře jsou dílem pražského mistra a poukázal na skutečnost, že kompozice scény Založení křižovnického řádu vychází z iluminace Breviáře velmistra Lva z roku 1357.²⁰⁰ Josef Opitz považoval oltář za nejlepší práci poslední čtvrtiny 15. století a výtvarné paralely hledal ve francouzské a nizozemské deskové malbě.²⁰¹ Zároveň postřehl důležitou okolnost – skutečnost, že se nizozemská recepce na českém území udála skrze německé země, byť její první projevy datuje poměrně časně již do 40. let 15. století.²⁰² Prostřednictvím německých zemí konkretizoval Oldřich Blažíček na oblast Frank a Saska.²⁰³ Na příkladu Puchnerovy archy, jejíž

¹⁹⁸ Abych následující text zbytečně nepřetěžoval, budou zde uvedeny pouze nejdůležitější názory týkající se Puchnerovy archy. Podrobný výpis literatury k malovaným deskám a soše uvádí VLČKOVÁ 2009, č. kat. 32–38, 39, 43.

¹⁹⁹ CHYTIL 1892, 611–612.

²⁰⁰ CHYTIL 1906, 151.

²⁰¹ OPITZ 1935, 15. Konkrétní příklady neuvádí.

²⁰² OPITZ 1935, 15.

²⁰³ BLAŽÍČEK 1935, 176.

kvalitu vysoce hodnotí, nevyločil možné poučení českých umělců přímo v Nizozemí.²⁰⁴

Největší pozornost věnoval Puchnerově arše Jaroslav Pešina, který se k její problematice po celý život opakovaně vracel. Poprvé a zároveň nejpodrobněji se jí zabýval ve své monografii věnované pozdně gotické deskové malbě v Čechách.²⁰⁵ Na základě důkladného rozboru malířova názoru na prostor poukázal na jeho konservatismus, projevující se v hojném užití zlacených pozadí a vykrojených „podiovitých“ podlah. Tyto nerealistické motivy potlačují veškeré snahy o iluzivní dojem kontinuálního prostoru. Postřeh Vincence Kramáře, že protiskutečnostní motiv zalomených předních hran podlahy je běžný v českém deskovém malířství první třetiny 15. století, sloužil Pešinovi jako jeden z důkazů o zakořeněnosti malíře v české tradici.²⁰⁶ Považoval ho za českého umělce, vyškoleného přímo v Nizozemí v dílně některého z následovníků Dierika Boutse. To dokládá mnohými komparacemi ve výstavbě prostoru, krajiny, kompozic, figurální typiky a drapériových záhybů.²⁰⁷ Mistra Puchnerovy archy považoval za typického eklektika, který si z nizozemských vzorů vybíral jen to, co je blízké domácím tradicím a zvyklostem. Duchu českého malířství pozdní gotiky dle Pešiny odpovídá i malířův sklon ke zjednodušení složitých nizozemských kompozic a redukci bohaté výpravnosti a okázalosti západního umění.²⁰⁸

Později Pešina svá stanoviska přehodnotil v neprospěch malířova přímého školení v Nizozemí.²⁰⁹ Tentokrát shledal jeho umělecké východisko v Kolíně nad Rýnem – „*vstupní bráně nizozemského umění na východ*“.²¹⁰ Konkrétně v dílně Mistra pašijí Lyversbergovy sbírky, o kterém soudí, že byl přímým Boutsovým žákem. O rok později tuto uměleckou provenienci potvrdil a zdůraznil význam oltáře v souvislostech českého umění, jako průkopnického díla hledajícího co možná nejtěsnější kontakt s vývojově nejpokročilejší oblastí.²¹¹ Na těchto závěrech později již nic podstatného nemění. V Paralipomenách uvedl, že byl oltář zhotoven v některé pražské dílně mistrem, který byl již zcela oddán rogierovsko-boutsovskému směru.²¹² Oproti svému předchůdci, Mistru svatojiřského oltáře, který byl ještě v lecčems poplatný domácí

²⁰⁴ BLAŽÍČEK 1935, 176.

²⁰⁵ PEŠINA 1940, 79–88.

²⁰⁶ PEŠINA 1940, 82.

²⁰⁷ PEŠINA 1940, 85–87.

²⁰⁸ PEŠINA 1940, 87.

²⁰⁹ PEŠINA 1949, 298–299.

²¹⁰ PEŠINA 1949, 298.

²¹¹ PEŠINA 1950, 28.

²¹² PEŠINA 1967, 234.

tradici, dovršil křížovnický malíř rozchod s minulostí a šel již nesmlouvavě za novým uměním.²¹³ Na základě dokončeného restaurování zbývajících desek²¹⁴ potvrdil Pešina slohovou jednodušnost oltáře a ještě více ocenil jeho kvalitu. V 70. a 80. letech se pak k tématu v rámci souborných studií ještě několikrát stručně vyjádřil, aby konstatoval svoje starší závěry.²¹⁵

Pešinou vyslovený názor ohledně Kolína nad Rýnem jako místa vyškolení Mistra Puchnerovy archy se stal v odborné literatuře na dlouhou dobu platným a nezpochybňovaným. František Matouš usuzoval, že nizozemské výtvarné principy se do Čech dostávaly zprostředkovaně přes lokální německá centra. Za hlavní dílo nizozemského směru považoval Puchnerovu archu, vytvořenou mistrem kolínského školení.²¹⁶ Také Alfred Stange ocenil malíře křížovnického oltáře, který, společně s Mistrem Svatojiřského oltáře, znovu zapojil českou malbu do aktuálního kontextu evropského, respektive německého malířství.²¹⁷ Zkušenosti s moderními výdobytky nizozemského realismu nenabyl dle Stangeho přímo v Nizozemí, ale byly mu zprostředkovány v Kolíně nad Rýnem. V tomto bodě se ovšem Stange s Pešinou rozešel a za pravděpodobného učitele malíře pražského oltáře považoval Mistra Legendy sv. Jiří. To dokládá podobným koloritem, stylem kresby a několika detailnějšími srovnáními (jako jsou charakteristické dlouhé prsty se zvýrazněnými klouby ad.).²¹⁸ Za ranou práci křížovnického mistra pak označil Snímání z kříže se sv. Otýlíí a sv. Tomášem s donátorem, pocházející z kláštera benediktýnů v Rajhradě.²¹⁹ Zde shledal přítomnost vestfálských podnětů, konkrétně Mistra liesbornských pašijí. Také epitaf z Hluboké (1486), společně s deskou s Pannou Marií mezi sv. Kateřinou a sv. Bartolomějem, které ještě mylně považoval za jeden původní celek, určil jako dílo Mistra Puchnerovy archy.²²⁰ Zejména na druhé desce spatřoval jasně patrný vliv norimberského Michaela Wolgemuta.²²¹ Shrneme-li Stangeho názory stran oblastí, které měly určující vliv na výtvarný projev křížovnického mistra, získáme široký zeměpisný rozptyl od Kolína nad Rýnem přes Vestfálsko po Norimberk.

²¹³ PEŠINA 1967, 234.

²¹⁴ Obrazy Předání kostela, Smrti P. Marie, Ukřížování a sv. Ludmily a sv. Voršily restauroval v letech 1964–65 František Tvrdý.

²¹⁵ PEŠINA 1978, 64.

²¹⁶ MATOUŠ 1953, 57–58.

²¹⁷ STANGE 1958, 139.

²¹⁸ STANGE 1958, 139.

²¹⁹ Dnes v Moravské galerii v Brně, inv. č. A 630. STANGE 1958, 139.

²²⁰ To dokládá zejména srovnáním sv. Kateřiny z hlubockého epitafu a sv. Anežky ze scény Předání kostela z Puchnerovy archy.

²²¹ STANGE 1958, 140.

Mistra Lyversbergových pašijí jakožto zprostředkovatele západní malby rogievsko-boutsovského směru zmiňuje i Albert Kutal.²²² Christian Salm chápal Puchnerův oltář jako charakteristické dílo českého pozdně gotického malířství nizozemského směru.²²³ Dle něho se nizozemské podněty nedostávaly do Čech přímou cestou, ale prostřednictvím kresebných a grafických předloh, stejně jako mobilitou umělců z německých dílen.²²⁴ O Mistru Puchnerova oltáře se uvažovalo také jako o malíři činném v nástěnné malbě, když mu Josef Krása připsal hlavní podíl na výmalbě kaple na hradu Zbiroh.²²⁵ Ke kolínskému východisku v dílně Mistra Lyversbergových pašijí se v katalozích Národní galerie v Praze klonil také Ladislav Kesner.²²⁶ Mistra Puchnerovy archy považoval za hlavu velké a významné pražské dílny. Vlastní oltář je dle Kesnera osamoceným dílem, ke kterému nenalezneme v dochovaném fondu deskové malby bližší dílenské práce.²²⁷

Ikonografickým rozbořem výjevu Předání kostela se zabýval Pavel Štěpánek.²²⁸ Nejpodrobněji se ikonografii oltáře věnoval Jiří Kropáček.²²⁹ Tematické vrstvy oltáře, týkající se dějin křižovnického řádu, českých patronů a věcí obecně náboženských, chápal jako navzájem propojené do té míry, že hovořil o jednotném ikonografickém programu.²³⁰ Tento program nepochybně vytvořil člen křižovnického řádu, nejspíše sám velmistr Mikuláš Puchner, jehož podobiznu shledal Kropáček hned na dvou obrazech oltáře.²³¹

Proti Pešinou ustanovenému místu mistrova školení – Kolínu nad Rýnem, se vyslovila až Milena Bartlová.²³² Vedle inspirace dobovými grafickými předlohami, shledala stylovou blízkost křižovnického malíře k vídeňskému Mistru oltáře skotských mnichů.²³³

²²² KUTAL 1972, 194.

²²³ SALM 1969, 362.

²²⁴ SALM 1969, 362.

²²⁵ KRÁSA 1984², 287.

²²⁶ KESNER 1984, 276 a KESNER 1988, 62.

²²⁷ KESNER 1988, 62.

²²⁸ ŠTĚPÁNEK 1979, 146–153.

²²⁹ KROPÁČEK 1984, 151–161. Stejný autor stručně zmínil Puchnerův oltář také o rok dříve, kdy uměleckou orientaci malovaných částí archy opět hledal v Kolíně nad Rýnem u Mistra Lyversbergových pašijí; KROPÁČEK 1983, 624.

²³⁰ KROPÁČEK 1984, 153. Toto propojení se děje zejména skrze ideje eschatologické a eucharistické.

²³¹ KROPÁČEK 1984, 157. Vedle scény se sv. Barborou s klečícím donátorem vidí podobiznu Puchnera také na výjevu se sv. Augustinem vyučujícím křižovníky.

²³² BARTLOVÁ 2002, 247.

²³³ BARTLOVÁ 2002, 247.

Ve svém přehledu středověkého malířství v Čechách krátce zmínil Puchnerovu archu také Jan Royt. Za jejího autora označil malíře obeznámeného s norimberskou a též kolínskou malbou.²³⁴ Zároveň zpochybnil tradiční identifikaci sv. Anežky ve scéně, kde Anežka pečuje o nemocného, a navrhl, že by se mohlo jednat spíše o sv. Hedviku.²³⁵ Opakovaně se archou zabývala, a to zejména ve své diplomové a disertační práci, žákyně Mileny Bartlové Jitka Vlčková.²³⁶ Oltář se snažila uchopit jako celek, když ze stylového hlediska posuzovala zároveň malované části a řezanou sochu Assumpty. Přitom došla k závěru, že obě části mohl vytvořit jeden a týž umělec.²³⁷ Na základě srovnání sochy Panny Marie od pražských křížovníků se středovou částí oltáře z Kefermarktu shledala takovou formální blízkost, že soudí, že autorem obou děl byl stejný mistr, tedy Mistr Kefermarktského oltáře.²³⁸ Tuto identifikaci připouští v rovině hypotézy, každopádně ale těžiště mistrovy tvorby vidí v Pasově, respektive v rakouském Podunají.

V disertační práci Vlčková shrnula základní vývoj názorů, včetně svých dosavadních poznatků, přičemž byl důraz opět položen na stylové východisko Puchnerova oltáře. Oproti dosavadním názorům vylučuje oltář z tradic českého deskového malířství a považuje ho jen za možný import z Norimberku.²³⁹ Ovšem Norimberk, respektive souvislosti s uměleckým okruhem Hanse Pleydenwurffa, není pro ni jedinou možností. Jak správně poukázala, je společným jmenovatelem stylu pražského oltáře a vrstvy norimberského malířství 60.–70. let 15. století všudypřítomná složka rogierovsko-boutsovského směru. Proto zkoumá i další oblasti německých zemí, kde byla tato složka zvláště silně zastoupená a snaží se porovnat jednotlivé formální prvky s Puchnerovou archou. V jednotlivých oblastech, respektive u konkrétních mistrů spatřovala určité formální shody v dílčích motivech, ale nikdy v celku. Tak například značnou blízkost, zejména v pojetí krajiny, shledala v Pleydenwurffově okruhu, ze kterého však oltář vyděluje značně odlišný figurální typ.²⁴⁰ Realistický typ individualizovaných tváří našla poté například v díle švábského Friedricha Herlina, ale také u vídeňského Mistra ze zámku Liechtenstein, nebo dokonce u mistra příslušejícího pravděpodobně

²³⁴ ROYT 2002, 116.

²³⁵ ROYT 2002, 116.

²³⁶ VLČKOVÁ 2001; VLČKOVÁ 2009, 94–100.

²³⁷ VLČKOVÁ 2001.

²³⁸ VLČKOVÁ 2001.

²³⁹ VLČKOVÁ 2009, 100.

²⁴⁰ VLČKOVÁ 2009, 99.

k severofrancouzské škole.²⁴¹ Závěrem Vlčková konstatuje, že nizozemská složka Puchnerova oltáře vychází z vrstvy jihoněmeckých děl 60.–70. let 15. století. Otázku, zda jeho uměleckým východiskem bylo konkrétně Švábsko, Norimberk či Vídeň, tak ponechala otevřenou.²⁴²

4.2 REKONSTRUKCE

Obraťme však pozornost nejprve k rekonstrukci oltáře. Archa původně stála v pětibokém kněžišti starého kostela sv. Františka při klášteře Křižovníků s červenou hvězdou na Starém Městě v Praze. K jejímu rozebrání došlo pravděpodobně krátce před snesením starého kostela a jeho nahrazením barokní novostavbou Jeana Baptisty Matheye.²⁴³ Do roku 1873, kdy tamější velmistr Jan Jestřábek věnoval obě desky středové skříň obrazárně Společnosti vlasteneckých přátel umění,²⁴⁴ se všechny malované části, společně se sochou Madony, nacházely (byť ne pohromadě) v prostoru kláštera.²⁴⁵

Dosavadní představa o základním vzhledu oltáře byla zhmotněna v jeho fyzické rekonstrukci na výstavě *Sv. Anežka – princezna a řeholnice* konané na přelomu let 2011 a 2012 v prostorách kláštera sv. Anežky České v Praze [65]. Již předchozí vizualizace nepůsobily příliš uspokojivým dojmem. O to více pak zarazí výtvarná disharmonie při pohledu na oltář v reálném prostředí středověkého interiéru. Takováto rekonstrukce vychází z názoru dosavadní literatury, který do ní uvedl člen křižovnického řádu Vojtěch Sádlo.²⁴⁶ Při rekonstrukci původního vzhledu oltáře čerpal z archivní zprávy z doby baroka, popisující vzhled a vybavení starého kostela, včetně hlavního oltáře.²⁴⁷ Oltářní střed dle Sádla tvořila nedochovaná trojboká skříň s řezbou Assumpty a dvěma

²⁴¹ VLČKOVÁ 2009, 99–100.

²⁴² VLČKOVÁ 2009, 100.

²⁴³ Archu a její vzhled popisuje písemná zpráva *Descriptio veteris ecclesiae et appositis inscriptionibus lapidum sepulchralium Generalium magistrorum*. Pochází z doby před Matheyovou stavbou kostela a je uložena v archivu pražského kláštera Křižovníků s červenou hvězdou. Její přepis publikoval Johann Joseph Morper – MORPER 1927, 127–128.

²⁴⁴ VLČKOVÁ 2009, 38.

²⁴⁵ Jitka Vlčková uvádí údaj Franze Jackscheho, že se pohyblivá křídla v roce 1904 nacházela v klášterní oratoři a socha Madony na oltáři v pravé boční kapli kostela – VLČKOVÁ 2001, 72–73. Dnes jsou jednotlivé části oltáře v klášteře Křižovníků s červenou hvězdou a v Národní galerii v Praze. Současná i původní inventurní čísla jednotlivých desek uvádí opět VLČKOVÁ 2009, 38.

²⁴⁶ SÁDLO 1931, 12–18.

²⁴⁷ K vybavení starého kostela je uváděn ještě pramen *Memoria ex ecclesia veteri diruta*, který publikoval Václav Bělohlávek – BĚLOHLÁVEK 1933, 210. Ten se rovněž nachází v klášterním archivu, avšak k jeho originálu (ani případnému opisu) se mi bohužel nepodařilo dostat.

malovanými deskami se sv. Barborou s donátorem a sv. Kateřinou. Nalevo (z pohledu diváka) se ke skříni přimyká dvoudílné pohyblivé křídlo – nahoře se scénou Sv. Anežky předávající model kostela křižovnickému velmistrovovi, dole pak se Smrtí Panny Marie. Pravé pohyblivé křídlo v horní části představuje sv. Anežku ošetřující nemocného, v dolní části je Ukřižování. Zavřený oltář zobrazoval na levém křídle nahoře dvě světecké postavy (dnes zcela zničené), pod nimi pak Stigmatizaci sv. Františka. Na pravém křídle v horní části jsou postavy sv. Ludmily a sv. Voršily, a dole pak výjev Sv. Augustina vyučujícího křižovnické řeholníky.

Rekonstrukci Vojtěcha Sádla, s jedinou výjimkou, přejímají všichni pozdější badatelé.²⁴⁸ Pohled na archu v této podobě však budí jisté rozpaky, které i přes vědomí toho, že se některé části původního celku nedochovaly, vedou k pochybnostem o správnosti takového uspořádání. Ty jsou způsobeny mimo jiné spojením malovaných pevných desek se sochou Assumpty ve středu skříně. Je sice dochováno mnoho analogických památek, kde je ve středové skříni socha madony obklopena dalšími světeckými postavami, ovšem ve většině případů jsou všechny postavy řezané.²⁴⁹ Paralel ke středové skříni, která je vyplněna sochou a malovanými částmi, však mnoho nenalezneme; v českém prostředí lze pro srovnání uvést jen oltář z Duban (kol. 1470, Národní galerie v Praze).²⁵⁰ Nepřirozeně působí také zavěšení všech tří středových částí nad spodním okrajem skříně. Z výtvarného pohledu se velkým problémem jeví kompoziční nesoulad a absence formálních vazeb mezi jednotlivými výjevy. Při otevřeném stavu oltáře tak jediný funkční vztah nalezneme pouze ve středu, kde se obě světice společně s donátorem obracejí k postavě Panny Marie s dítětem. Naopak scény pohyblivých křídel jsou izolovány a spíše se od sebe odvracejí, než aby jevily snahu po vzájemné komunikaci a celkové kompaktnosti. Takováto tendence je ještě patrnější při pohledu na zavřený oltář.

Tyto kompoziční nedostatky a vizuální nesoulad pramení ze špatné rekonstrukce, způsobené chybným přečtením archivního popisu oltáře. V něm je totiž vzhled oltáře popsán s prohozenými pohyblivými křídly, než jak uvádí dosavadní literatura a jak byl prezentován na výstavě. Autor zprávy jej popisuje nikoli z pohledu

²⁴⁸ PEŠINA 1940, 79-80. Mylně zde reinterpretuje Sádlovu rekonstrukci, kdy předpokládá, že ve středu skříně stála pouze socha Madony, a pevné desky, společně s oboustranně malovanými pohyblivými křídly, k ní byly přidělaný z vnějšku. Pevné desky by tak při otevřeném stavu oltáře zůstaly zakryty a objevily by se pouze ve stavu zavřeném.

²⁴⁹ Mnoho dobře dochovaných příkladů lze najít např. ve Švábsku, Norimberku či ve Slezsku.

²⁵⁰ CHLUMSKÁ/ROYT 2011, 195, č. kat. 146.

diváka, ale naopak z pozice oltáře. V prohození stanoviska pohledu spočívá chyba, kterou jako první učinil Vojtěch Sádlo a jež byla poté převzata všemi ostatními badateli.

Popis nejprve uvádí dřevěnou sochu Panny Marie ve středu skříně, která v pravici drží žezlo a na levici Jezulátko: „(...) *Beatae Virginis de ligno sculptam, dextera sceptrum, sinistra IESU lum gestantis* (...)“. Na pravé straně od Mariiny sochy je na dřevěné desce malovaná postava sv. Barbory s klečícím křížovníkem; na straně levé pak podobizna sv. Kateřiny. Obdobně je dále popisováno pravé křídlo nacházející se vedle desky se sv. Barborou a donátorem, které je rozděleno na dvě části – v horní Anežka asistuje nemocnému a dole je Ukřižování. V horní polovině levého křídla Anežka předává křížovníkovi špitální kostel a v části dolní je dvanáct apoštolů se sv. Pannou.²⁵¹

V bezprostřední době před Matheyovou přestavbou tedy vypadal hlavní oltář kostela sv. Františka v základních obrysech takto [64]. Popis dále zanechal svědectví, že archa obsahovala množství rozličných skulptur („*diversis skulpturis*“),²⁵² o jejichž podobě se však lze již jen dohadovat. Je pravděpodobné, že součástí archy byla predela či menší nástavec, stejně jako se dá předpokládat určitá ornamentální a figurativní výzdoba ve skříní.²⁵³

V dobových paralelách oltářních nástavců s madonou a světci ve středové skříní je ve většině případů postava Panny Marie větší než ostatní, nebo je nad ně vyvýšena.²⁵⁴ Rekonstruujeme-li dle těchto příkladů i střed Puchnerovy archy tak, že obě pevné malované desky sneseme na úroveň dolních okrajů pohyblivých křídel a sochu Assumpty ponecháme nad ně vyvýšenou, získá celkový vzhled archy mnohem lepší výtvarné i kompoziční kvality.²⁵⁵ Tím zároveň vynikne ideové centrum archy – Assumpta s malým Kristem. Hlava Marie a Ježíšek tvoří vrchol kompozičního trojúhelníku, jehož ramena odtud klesají a protínají hlavy obou světic stojících po Mariině boku, stejně jako Panny pod křížem na levém a umírající Marie na pravém křídle. Všechny tyto postavy se zároveň obracejí ke středu. Směrem k němu jsou rovněž poměrně zvětšovány a vrcholí v životní postavě Madony.

²⁵¹ MORPER 1927, 127.

²⁵² MORPER 1927, 127.

²⁵³ Predelu a oltářní nástavec jako možnou součást archy zmiňuje Jiří Kropáček – KROPÁČEK 1984, 152–153. VLČKOVÁ 2001, 70 se domnívá, že socha Madony mohla být korunována dvěma anděly a ověčena zlatými paprsky.

²⁵⁴ Jako reprezentativní příklady lze uvést skřín oltáře v klášterním kostele v Blaubeuren nebo hlavní oltář mariánského kostela ve Cvikově.

²⁵⁵ Obdobně střed archy rekonstruuje také VLČKOVÁ 2009, obr. 38/3.

Z hlediska formální a kompoziční jednoty bude také mnohem lépe vypadat vzhled oltáře při zavřeném stavu [66]. Oproti předchozí rekonstrukci, kdy se scény k sobě nijak nevztahovaly, vidíme o poznání kompaktnější celek podléhající přehlednému výtvarnému řádu. Na významu získává postava sv. Ludmily vlevo nahoře, která je oproti vedlejší sv. Voršile posunuta více dopředu a jejíž cíp šedého roucha spadá přes okraj podlahy. Ten plní roli *repoussoir* motivu, který vtahuje oko diváka do obrazu. Stejně tak ho zve pohled sv. Ludmily hledící z obrazu přímo ven. Od Ludmily přes Voršilu směřoval pohled na dnes zcela zničenou desku, kde stály další dvě postavy, nejspíš mužských světců.²⁵⁶ Zvlášť působivě vynikne dolní patro, kde na sebe obě scény, ač jedna v interiéru a druhá v krajině, nenásilně navazují. Tohoto efektu je dosaženo propojením konzoly závěsu s linií ohraničující horizont krajiny. Křížovníci a sv. František tak klečí v jedné řadě vedle sebe a všichni se obracejí ke kázajícímu sv. Augustinovi. Řádoví bratři jsou tu symbolicky umístěni mezi sv. Augustina, jehož řeholí se řídili, a sv. Františka, patrona kostela.

4.3 IKONOGRAFIE

Co se týče ideového obsahu archy, jsou nejčastěji vyzdvihovány tři hlavní linie – dějiny a profil křížovnického řádu, tradice českých patronů a linie obecně náboženská. Ty jsou vzájemně propojené do té míry, že můžeme hovořit o jednotném ikonografickém programu.²⁵⁷ Vzhledem k vyobrazení Mikuláše Puchnera na desce se sv. Barborou, která ho doporučuje Panně Marii s Kristem, a donačnímu nápisu na dolních okrajích pevných desek bývá označován tento křížovnický velmistr za autora ideové osnovy oltáře.²⁵⁸ S touto votivní scénou a jejím vztahem k ostatním výjevům oltáře souvisí další, doposud opomíjený obsahový aspekt; a sice funkce, jakou měl oltář plnit v souvislosti s posledními věcmi velmistra Puchnera a spásou jeho duše.

Dříve než přistoupím k této otázce, ještě bych rád zmínil diskutovanou scénu se světicí ošetřující nemocného [67]. Světice byla dlouho považována za Anežku Českou, aniž bylo vzato v úvahu, že je zobrazena s knížecí, nikoli s královskou korunou, jak je

²⁵⁶ SÁDLO 1931, 14 jednu z postav určuje jako sv. Václava. Stejně soudí také VLČKOVÁ 2001, 56, která identifikuje Václava dle „...zřetelné knížecí čapky...“ a skutečnosti, že na protější desce je znázorněna sv. Ludmila.

²⁵⁷ Takto rámcově charakterizuje ikonografii Jiří Kropáček, který se jí zabýval nejpodrobněji – KROPÁČEK 1984, 151–161.

²⁵⁸ KROPÁČEK 1984, 157.

tomu správně na protější scéně se Založením křižovnického řádu. Až Jan Royt poukázal na tuto nesrovnalost a navrhuje, že by se mohlo jednat o sv. Hedviku Slezskou.²⁵⁹ Dále se uvažovalo také o Anežčině sestře, kněžně Anně.²⁶⁰ V příbuzenském vztahu k Anežce České je ještě další světice mající těsný vztah k charitativní činnosti, která se příkladným vykonáváním této služby stala v podstatě jejím symbolem – Alžběta Durynská.²⁶¹ Každá z těchto žen založila špitál a svou péčí o nemocné a potřebné představuje příklad křesťanské lásky a charitativní činnosti.

V ikonografii výtvarných památek pocházejících z kláštera pražských křižovníků je velký důraz kladen na slavný původ jejich zakladatelky a na její královské a svatořečené předky. Ti jsou jmenováni hned ve dvou nápisech spojených s výtvarným motivem Založení křižovnického řádu sv. Anežkou. Nejstarším takovým příkladem je známá iluminace v Breviáři křižovnického velmistra Lva (r. 1356).²⁶² Je tu vyobrazena ženská postava ve světském šatu a s královskou korunou na hlavě, jak předává kostel poklekajícímu velmistrově. Nápis nad výjevem, a pokračující na celém versu, nás zpravuje o založení a dějinách řádu, přičemž identifikuje ženu jako Anežku Přemyslovnu a vyjmenovává její rodiče – Přemysla a Konstancii, včetně matčiny významných příbuzných – bratra, uherského krále Ondřeje a jeho dceru svatou Alžbětu. Toto vyobrazení se stalo jakýmsi „řádo­vým obrazem“ křižovníků s červenou hvězdou v období 14.–15. století.²⁶³ Před polovinou 15. století nacházíme jeho variantu ve zběžnějším provedení v Křižovnických statutech,²⁶⁴ poté na Puchnerově arše a ještě jednou, o deset let později, na rytém štítu nedochované monstrance, rovněž objednané Mikulášem Puchnerem [68].²⁶⁵ Pod figurální scénou je tu ve stručnější verzi vyryt nápis podobný tomu na iluminaci v Breviáři velmistra Lva, kde je v rámci Anežčina rodokmenu opět zmiňována sv. Alžběta. K tomuto štítu patří ještě druhý s věnovacím nápisem velmistra Puchnera, datací a jmenováním zhotovitele – zlatníka Beneše.²⁶⁶

²⁵⁹ ROYT 2002, 116.

²⁶⁰ PUČALÍK 2010, 47.

²⁶¹ Na možnost, že by se v tomto případě mohlo jednat právě o Alžbětu, mě upozornil kolega Jan Dienstbier. Z bohaté literatury k Alžbětě Durynské a jejímu vztahu k špitální činnosti např. BLUME/WERNER 2007.

²⁶² Rytířský řád Křižovníků s červenou hvězdou, deponováno v Národní knihovně ČR, inv. č. XVIII F 6.

²⁶³ HLAVÁČKOVÁ 2001, č. kat. 128.

²⁶⁴ HLAVÁČKOVÁ 2001, č. kat. 128.

²⁶⁵ Poté ještě jednou v baroku na imaginární podobizně prvního řádového velmistra Alberta ze Šternberka od Jana Kryštofa Lišky (1748).

²⁶⁶ K oběma štítkům s jejich vyobrazeními a přepsanými nápisy viz STEHLÍKOVÁ 2010, č. kat. 205.

Spojení výtvarného zobrazení námětu Založení křižovnického řádu s nápisy jmenujícími královské, respektive kanonizované předky a příbuzné jeho zakladatelky, poukazuje na reprezentativní snahy o vyzdvižení slavného řádového založení. V obou případech je výslovně jmenována sv. Alžběta, oproti tomu sv. Hedvika či sv. Anna ani jednou. Proto by se i v případě světice vyobrazené v pečovatelské scéně Puchnerovy archy a nacházející se naproti výjevu se Založením řádu, mohlo jednat spíše o ni. Podobně jako sv. Václav, který byl pravděpodobně vyobrazen na zadní desce oltáře, posvěcuje přemyslovskou linii, tak i sv. Alžběta posvěcuje Anežčin původ z matčiny strany.

Alžběta Durynská i Hedvika Slezská jsou často zobrazovány, jak slouží nemocnému. Atribut chleba, který světice podává nemocnému na talíři a konvice na vodu položená za ní na zídce přináleží ve středověké ikonografii spíše sv. Alžbětě.²⁶⁷ Pár bot, nejcharakterističtější atribut sv. Hedviky, se v tomto případě, stejně jako nočník u postele, pravděpodobně vztahuje jako žánrový motiv k nemocnému. Navíc je zde světice zobrazena v rouchu františkánské terciářky, tak jak bývala ve středověku hojně zobrazována sv. Alžběta. Oproti tomu Hedvika bývá oděna v řeholním rouchu cisterciáček. Na druhou stranu, knížecí korunu nosí na hlavě častěji Hedvika, kdežto u sv. Alžběty je její vznešený původ většinou vyzdvihován korunou královskou.

Pro samotný obsah oltáře však není tolik důležité, zda se ve zmíněné scéně jedná o sv. Alžbětu nebo sv. Hedviku. Vedle připomenutí konkrétní světice je podstatný zejména význam scény jako příkladu křesťanské lásky a milosrdenství, který Anežka následovala založením řádu, jehož hlavní náplní byla špitální činnost. Další náplní práce křižovníků byla přirozeně také činnost duchovní a kazatelsko-pastorační, která navíc v této pohusitské době a v rámci rekatolizačních tendencí začíná převažovat.²⁶⁸ Právě rekatolizace byla v době Puchnerovy vlády důležitou složkou činnosti řádu a také v této souvislosti by zobrazení sv. Alžběty mělo smysl.²⁶⁹

²⁶⁷ K základní ikonografii obou světic viz HAHN/WERNER 1974, 133–140 či ROYT 2011, 49–54.

²⁶⁸ K této proměně činnosti včetně citované literatury viz VLČKOVÁ 2001, 50.

²⁶⁹ V textu papežské kanonizační listiny je explicitně vyzdvižena zásluha sv. Alžběty v boji za pravou víru, tím že je zde zmíněn její zázrak, kterým uchránila velké části německých zemí před kacířskou hrozbou. Tento fakt zmiňuje Daniel Parello, který na jeho základě interpretuje ikonografii vitrážové výzdoby ve východní konše kostela sv. Alžběty v Marburku právě v intencích Alžbětina protiheretického působení a boje řádu německých rytířů za pravověrnost PARELLO 2009, 48–59. V podobném duchu by snad šlo chápat i zobrazení sv. Ludmily, která byla rovněž považována za bojovnici proti pohanství, respektive kacířství (viz například adaptaci ludmilské legendy *Fuit* z počátku 15. století, ve které je Ludmila připodobněna nové Juditě potírající modly a neřády její doby srovnávány s husitským jedem - VIDMANOVÁ 1984, 306–311.

Obě horní scény otevřeného oltáře jsou tak úvodem k historii a poslání řádu, a další výjevy danou tematiku rozvíjejí. S touto obsahovou složkou je zároveň úzce propojena zmíněná významová rovina, související s eschatologií a starostí o spásu donátorovy duše.

4.4 FUNKCE ARCHY V OTÁZKÁCH SPÁSY DONÁTOROVY DUŠE A JEJÍ VZTAH K POHŘEBNÍMU MÍSTU

Mikuláš Puchner je na oltáři zpodoběn v pokleku se sepjatýma rukama a sv. Barbora ho doporučuje Panně Marii a malému Kristu, kterého drží na levém boku. Z typologického hlediska lze dílo považovat za votivní oltář, což dokládá i věnovací nápis na pevných deskách. Z něho se dozvídáme také rok zhotovení oltáře (1482), tedy osm let před Puchnerovou smrtí. Oproti epitafům, na kterých je zadavatel zobrazen většinou již po smrti (včetně uvedeného data úmrtí), je tu tak donátor zachycen ještě za svého života.²⁷⁰ Philippe Ariés ve své studii o dějinách vztahu člověka ke smrti poukazuje na skutečnost, že obecně donátorské zobrazení úzce souvisí s náhrobní funkcí – a to buď v přímém spojení s pohřebním místem, či s jeho rozšířeným pojetím, které se neomezovalo na uložení do země. Obraz donátora tak má téměř vždy těsný vztah k otázkám spásy.²⁷¹

Rovněž z tohoto soteriologicko-eschatologického hlediska vypadá nová rekonstrukce oltáře lépe než předchozí; a to po formální i obsahové stránce. Proti klečící Puchnerově postavě je umírající Panna Marie, tradičně představující v této scéně vzor dobré smrti. Výjev Smrti Panny Marie je typu tzv. poslední modlitby, kdy modlíci se Marie umírá v kruhu apoštolů. Chybí tu však postava Krista, často zobrazovaného jak drží malou postavičku Panny Marie, symbolizující přechod její duše do nebe.²⁷² Klesající Marie se obrací směrem ke středové soše Assumpty, čímž formálně i obsahově oba motivy propojuje.²⁷³ Assumpta ve středu tak představuje nanebevzatou Pannu Marii, s tělem i duší, bezprostředně po jejím zesnutí.²⁷⁴ Zlatý šat a žezlo ji

²⁷⁰ Rámcovou definici epitafu shrnuje např. Ondřej Jakubec – JAKUBEC 2007, 11–12.

²⁷¹ ARIÉS 2000, I., 307.

²⁷² K ikonografii motivu poslední modlitby Panny Marie viz TÖRÖK 1973, 151–205.

²⁷³ Na vztah motivů Zesnutí Panny Marie a jejího nanebevzetí poukazuje Josef Cibulka – CIBULKA 1929, 83–85.

²⁷⁴ Obdobnou sestavu s Assumptou ve skříni a reliéfem Smrti Panny Marie (typu poslední modlitby) v dolní části levého pohyblivého křídla má například také jedna z mála dochovaných pozdně gotických arch v Čechách – archa z Velhartic. Předstupně tohoto spojení centrálního obrazu Panny Marie s výjev

charakterizuje jako královnu nebes, což v této souvislosti značně podporuje výše zmíněnou domněnku ohledně původní Mariiny korunovace anděly.²⁷⁵

Spojení námětu Smrti Panny Marie, často společně s Nanebevzetím, a modlicího se donátora je v tomto eschatologickém kontextu v období pozdního středověku poměrně časté a vyjadřuje naději vlastního vzkříšení.²⁷⁶ Víra ve spásu duše se také úzkým vztahem pojí k vykonávání charitativní činnosti a k nejrůznějším odkazům ve prospěch nejpotřebnějších. Proto jsou odkazy tohoto druhu častým předmětem závětí a vizuální zobrazení s charitativní tematikou bývá frekventovanou součástí ikonografie mnohých donací.²⁷⁷ Pečovatelský výjev vyobrazený na Puchnerově arše tak lze, vedle ilustrace pracovní náplně křižovníků, chápat i v tomto kontextu.

Tento význam spjatý se spásou duše vynikne ve zmiňovaných scénách ještě více v souvislosti se skutečností, že se hrob velmistra Puchnera nacházel přímo před oltářem [69]. O tom nás opět zpravuje zmiňovaný popis starého kostela. Pramen uvádí, že před hlavním oltářem, ke kterému se vystupovalo po čtyřech červených mramorových schodech, je v podlaze umístěno pět, rovněž mramorových, náhrobních desek.²⁷⁸ Deska zakrývající hrob velmistra Puchnera byla dle zprávy uprostřed, a nejspíš také položená na středovou osu oltáře.²⁷⁹ Náhrobek je ve středu ozdoben kovovou šesticípou hvězdou a křížem, nad kterým jsou dvě kovové tabulky s nápisy. Spodní označuje místo věčného odpočinku velmistra Erasma († 1454), horní určuje hrob jeho následovníka Puchnera

z jejího vlastního života spatřuje Jaromír Homolka v jihočeských mariánských obrazech s rámovou výzdobou z poloviny 15. století – HOMOLKA 1978, 205.

²⁷⁵ VLČKOVÁ 2001, 70. Ke vztahu Nanebevzetí a Korunovace Panny Marie viz opět CIBULKA 1929, 84–85. Na příkladu iluminace z Velislavovy bible dokládá úzké propojení motivů Zesnutí, přechodu duše na nebesa (Nanebevzetí) a Korunovace.

²⁷⁶ Například v Norimberku v druhé polovině 15. století a na počátku 16. století je doloženo několik případů spojení pohřebního místa s náměty Smrti Panny Marie a Nanebevzetí (často spojeného navíc s Korunovací). Konkrétní příklady viz WEILANDT 2007, 255–257.

²⁷⁷ K těmto donacím „*pro remedio animae*“, jejich smyslu, motivacím a vztahu k charitativní činnosti například KÜHNEL 1980 nebo JARITZ 1990 ad.

²⁷⁸ MORPER 1927, 128. Tři z nich jsou dnes svíse vloženy do boční zdi kostela, dvě se nacházejí na nepůvodních místech v podlaze.

²⁷⁹ Pro umístění na středovou osu hovoří jak estetické důvody, tak mnohé dobové analogie s pohřebišti jiných významných donátorů spjatých s konkrétním kostelem. Pro české prostředí uvádí Jan Chlíbač kupříkladu tumbu Vojtěcha z Pernštejna instalovanou v centru presbytáře před hlavním oltářem pardubického kostela sv. Bartoloměje nebo desku Kryštofa ze Švamberka položenou v hlavní ose františkánského kostela v Bechyni ad. – CHLÍBEC/ROHÁČEK 2011, 29. K náhrobní topografii v kostelním prostoru a významu pohřebního místa v ose hlavního oltáře na příkladech převážně z německého prostředí viz SANKE 2012, 80–117.

(† 1490). Latinský nápis Puchnerovy tabulky stručně oznamuje datum úmrtí, velmistrovskou funkci, že je zde pohřben a vyzývá k modlitbě za jeho duši.²⁸⁰

Vzhledem k nepochybnému vztahu náhrobní desky k oltáři lze soudit, že jejím objednavatelem mohl být rovněž Puchner, který jí nahradil starší desku nad hrobem svého předchůdce Erasma.²⁸¹ Do úzkého vztahu s oltářním nástavcem ji posouvají jak její rozměry, které značně překonávají desky ostatní, tak prominentní umístění uprostřed náhrobků a s tím související předpokládané položení na středovou osu oltáře. K optickému scelení jednotlivých etáží přispíval barevný soulad narůžovělého povrchu desky s červeným mramorovým obložením schodů, které stoupaly k menze s oltářním nástavcem, jenž v otevřeném stavu prezentoval v interiérových scénách podlahy s dlaždicemi laděnými do podobných červenorůžových tónů.

Je tedy značně pravděpodobné, že obě díla – náhrobní deska a oltářní nástavec – spolu úzce souvisela a v podstatě tvořila jeden celek, kde jedno bez druhého by nedosáhlo výsledné podoby. Puchner při zadávání oltáře jistě plánoval, že se před ním později nechá pohřbít, a na základě toho musel také koncipovat formu a program oltáře. Bylo-li tomu tak, pak máme před sebou komemorativní památku kombinující votivní oltář s variací náhrobku dvoupatrového typu.

Vývoj tohoto náhrobního typu (a jeho ideového pozadí), který v jeden celek spojuje spodní část se znázorněním ležícího mrtvého, či s odkazem na něj, s vyobrazením modlícího se donátora v horní části, sleduje ve výše zmíněné práci Philippe Ariès.²⁸² Popisuje, jak se tento typ, který se prosadil na přelomu středověku a novověku, vyvinul z tradičního zobrazení ležícího na náhrobku a nakonec vyústil k definitivnímu příklonu pouze k modlícímu se donátorovi. Tento typologický vývoj zároveň odráží podstatnou proměnu hlubinných představ o smrti a posmrtném životě. Zatímco samotná postava ležícího na náhrobku je výrazem tradičního chápání celistvé bytosti s tělem i duší (*homo totus*), je pozdější dvojité zobrazení jedné a té samé postavy již dokladem chápání lidské bytosti v její mnohotvárnosti. Ležící v dolní části náhrobku

²⁸⁰ Přepis originálního nápisu uvádí MORPER 1927, 128: „Anno Domini MCCCCXC in vigila S. Thomae Apostoli obiit Reverendus Pater Nicolaus Puchner supremus et Generalis magister per Boëmiam, Moraviam, Sylesiam, Poloniam Ordinis Cruciferorum cum stella, hic sepultus, orate pro anima ipsius“.

²⁸¹ Nelze ale ani vyloučit, že se jedná o původní Erasmovu náhrobní desku, pod kterou se později nechal pohřbít i Puchner a využil tak jejího příhodného umístění v ose před oltářem. Kovové nápisové tabulky na desce jsou odlišných forem a jejich nápisy mají odlišný styl; Erasmova tabulka je tak patrně starší a vznikla v souvislosti s jeho původním hrobem. Otázkou však zůstává, zda tento původní hrob představuje dnešní deska nebo jde o desku novou, na kterou byla Erasmova tabulka přenesena až později v souvislosti s Puchnerovou objednávkou.

²⁸² ARIÈS 2000, I., 306–310.

je tak mrtvým tělem, z nějž vyprchal život, a modlí se nahoře představuje duši blahoslaveného v ráji.²⁸³

V případě Puchnerova oltáře a jeho spojení s náhrobní deskou, která již nenes konkrétní plastické zpodobení, ale pouhý odkaz na tělo pod ním pohřbené, se přirozeně nejedná o typ v jeho klasické podobě, spojující sochařsky zpracované mrtvé tělo ve spodní části s klečícím (sochařsky nebo malířsky zobrazeným) v části horní. Podstatné však je, že všem náhrobkům tohoto typu je společná ústřední idea spojení mrtvého a živého, respektive mrtvého a blahoslaveného v ráji.²⁸⁴

Právě propojení Puchnerovy archy s hrobem rozšiřuje interpretaci oltáře o tuto pohřební funkci. Donátorské vyobrazení zde tak není pouhým reprezentativním a dokumentačním zachycením události založení oltáře, ale rovněž předjímá nebeskou budoucnost Puchnerovy duše. Aby tato naděje došla naplnění, je vedle zbožných fundací důležitá také přímluva bližního. K té je spolubratr či jiný kolemjdoucí vybízen nápisem „*orate pro anima ipsius*“ na tabulce náhrobního kamene a vizuálně ji podněcuje malovaná objednavatelova podobizna na oltáři.²⁸⁵ V kontextu tehdejší zbožnosti a víry v očistec jsou přímluvy pozůstalých a zádušní mše důležitým činitelem v ulehčení strastí nebožtíkovy posmrtné duše. V Čechách se díky časným reformačním snahám tato vzpomínková kultura spojená s vírou v očistec ovšem nedokázala plně rozvinout. Sice ojediněle přežívá i v náboženské praxi utrakvistů, avšak ani u katolíků nebyla jevem příliš rozšířeným.²⁸⁶ V případě Puchnerovy archy je naopak tato víra ve spásu duše prostřednictvím bohaté donace, zádušní mše a přímluvné modlitby manifestována vyloženě v reprezentativní podobě. Nepochybně tak zrcadlí donátorovy

²⁸³ ARIÈS 2000, I., 307.

²⁸⁴ Typ dvoupatrového náhrobku se v průběhu svého vývoje objevuje v široké škále forem, které jsou zároveň nositeli rozdílných obsahů a významů. Mezi nejstarší příklady patří některé italské nástěnné náhrobky, kde se v dolní části nachází ležící a v horním „nebeském“ patře klečící postavy. Jinou variantou jsou tzv. „doubledeckery“ vzniklé ve 14. století v Anglii, které ještě zobrazují obě postavy jako ležící (často typu *transi* – s jednou postavou znázorněnou ve stavu rozkladu). Královské náhrobky v St. Denis již transformují ležící postavu horního patra v klečícího modlíciho se. Myšlenka spojující ležícího a blahoslaveného doznívá na začátku novověku v královském monumentu v bazilice v Escorialu, kde jsou v horním patře zobrazeni klečící Filip II. s rodinou a role ležících připadá přímo tělům v kryptě pod kostelem. Z bohaté literatury k typologii a vývoji poschodových náhrobků zejména PANOFSKÝ 1964; KANTOROWICZ 1957; BAUCH 1976 ad.

²⁸⁵ Pohřební místo v blízkosti hlavního oltáře – místa eucharistie, bylo z hlediska spásy považováno za jedno z nejučinnějších. K tomu opět viz např. SANKE 2012, 111–114.

²⁸⁶ Pro novoměstské měšťanstvo v Praze tuto skutečnost na základě analýzy dochovaných závětí dokládá Kateřina Jíšová. Oproti charitativním odkazům a almužnám představují odkazy na zádušní mše, modlitby či prosby za spásu duše pouhý zlomek v rámci zkoumaných testamentů – JÍŠOVÁ 2004, 253–268. John Klassen dokládá podobnou tendenci na základě testamentů plzeňských a dalších měšťanů, ze kterých vyplývá jejich nechuť k odkazům katolické církvi – KLASSEN 1990, 63–81.

osobní představy a preference, stejně jako zapadá do kontextu činnosti křižovnického řádu a jeho rekatolizačního úsilí.²⁸⁷

Tato dvě díla, náhrobek a oltářní nástavec, byla obohacena ještě o třetí Puchnerovu objednávku – zmiňovanou monstranci. Ta představuje klasickou komemorativní donaci, která bývala vystavována na donátorem pořízený oltář, u něhož se rozsvěcela lampa a ve výročí smrti byly slouženy mše.²⁸⁸ O tom, že byla Puchnerem zamýšlena jako součást tohoto souboru, který měl být nápomocen spáse jeho duše a komemoraci, svědčí nápisový štítek vybízející v závěru k příměluvě za jeho duši podobnými slovy jako na tabulce náhrobní desky – „*orate pro anima eius*“.

Puchnerova archa se v těchto souvislostech jeví jako výjimečná památka pozdně gotického umění v Praze reflektující tradiční katolickou zbožnost a vysoké společenské postavení svého donátora. Víra ve spásonosný účinek donace a příměluvy je zde skrze archu, náhrobek a monstranci zhmotněna v celé své nádheře a okázalosti. Tato skutečnost vynikne zejména na pozadí tehdejší náboženské situace – v době převládajícího utrakvismu, zdrženlivého k donacím tohoto typu.²⁸⁹

4.5 STYLOVÝ PŮVOD MISTRA PUCHNEROVY ARCHY

Jak bylo řečeno, patří tato otázka v rámci zkoumání pozdně gotických deskových maleb dochovaných na českém území k jedné z nejdůležitějších. Archa zároveň patří do úzké skupiny nejkvalitnějších prací. Doposud se k ní však nepodařilo přiřadit žádné další dílensky příbuzné dílo. Nesnadné zařazení v rámci středoevropského kontextu odráží také nebývalé široký rozptyl názorů hledajících umělecký původ jejího autora. Severní Francie, Kolín nad Rýnem, Nördlingen, Augsburg, Norimberk, Pasov, Vídeň – to všechno, nebereme-li v úvahu překonané názory zvažující přímo Nizozemí, jsou oblasti, o kterých se uvažovalo jako o možném místě uměleckého původu Mistra Puchnerovy archy.²⁹⁰

Důvodem pro uvádění geograficky od sebe velmi vzdálených uměleckých center v souvislosti s jedním dílem je jejich podobná stylová orientace vycházející z tzv. druhé vlny nizozemského realismu. Ta zasáhla v druhé polovině 15. století v podstatě celou

²⁸⁷ VLČKOVÁ 2001, 50.

²⁸⁸ MALÝ 2007, 37.

²⁸⁹ Výjimku představuje podstatně mladší Archa novobydžovská z 30. let 16. století, na jejíchž vnitřních křídlech jsou vyobrazeni dva utrakvističtí kněží, přičemž na nápisové pásce nad jedním z nich stojí výzva k příměluvné modlitbě.

²⁹⁰ Viz přehled literatury výše.

Evropu, včetně českých zemí. Mnoha významným centřům vdechla základní výtvarný charakter obohacený o lokální tradici. Připočteme-li dále vysokou mobilitu umělců mezi jednotlivými centry a rozšířenost snadno dosažitelných grafických či kresebných předloh, nepřekvapí nás již tolik blízkost výtvarné tvorby například v Kolíně nad Rýnem či ve Vídni. Jak konstatovali všichni badatelé zabývající se Puchnerovou archou, je tato všudypřítomná rogievsko-boutsovská složka jasně patrná i na ní.

Na jedné straně by tak bylo možné na tomto příkladu poukázat na omezenost metody formálně stylové analýzy. Na druhé straně je nutné mít na paměti právě tuto vysoce subtilní stylovou diferenciaci, podmíněnou vskutku intenzivní a internacionální uměleckou výměnou probíhající napříč evropskými regiony.²⁹¹ Při řešení tak složité otázky, kterou určení uměleckého původu Mistra Puchnerovy archy bezpochyby je, bude nutné postupovat nanejvýš obezřetně, kriticky zhodnotit výsledky dosavadního bádání a případně se pokusit nalézt řešení nové.

Rozmanitost badatelských názorů v této otázce nese vnitřní předpoklad, že ani jeden z nich nebyl nakonec dostatečně uspokojivý. Některé byly přijímány více, jiné méně a další nebyly reflektovány vůbec. Největšího ohlasu doznal závěr Jaroslava Pešiny, považující za místo vyučení Mistra Puchnerova oltáře kolínskou dílnu Mistra Lyversbergových pašijí. Vedle důkladně propracovaných umělecko-historických argumentů byla pro téměř všeobecné uznání tohoto názoru nepochybně důležitá také Pešinoва autorita, jakožto největšího znalce české pozdně gotické deskové malby. Zastavme se proto nejdříve u této Pešinovy „kolínské“ hypotézy.

V jeho úvahách sehrála očividně důležitou roli samotná poloha Kolína nad Rýnem, coby „*vstupní brána nizozemského umění na východ*“.²⁹² Toto významné město, ležící na dolním Rýnu v blízkém sousedství středisek staronizozemského malířství, se přirozeně nabízí jako východisko Puchnerova oltáře. Od 60. let 15. století, tedy v určující době pro případné umělecké formování křížovnického mistra, ovládaly kolínskou malbu v podstatě tři rozsáhlé dílenské provozy.²⁹³ V jejich čele stáli anonymové, pojmenovaní po svých největších dílech – Mistr Mariina života, Mistr svatojiřské legendy a Mistr Lyversbergových pašijí. Všichni tři byli silně orientováni na nizozemskou uměleckou tvorbu a zároveň mezi sebou v rámci svých dílen intenzivně

²⁹¹ Podobný proces můžeme v dějinách umění sledovat také v období internacionální gotiky kolem roku 1400. V druhé polovině 15. století byl ovšem tento proces umocněn vynálezem inovativních grafických technik a samozřejmě knihtisku, které výrazně zrychlily výměnu výtvarných myšlenek.

²⁹² PEŠINA 1940, 87.

²⁹³ Podrobněji ke kolínskému malířství ve středověku viz ZEHNDER 1990 nebo CORLEY 2000.

spolupracovali.²⁹⁴ Tato skutečnost sice ztěžuje připsání jednotlivých děl do konkrétních dílenských okruhů, přesto je každý z nich natolik charakteristický, že je lze poměrně dobře stylově vymezit.

Na tomto místě postačí stručně charakterizovat především osobnost Mistra Lyversbergových pašijí, jako Pešinou navrhovaného učitele Mistra Puchnerovy archy, a porovnat jeho dílo s oltářem od křižovníků. Pojmenován je po fragmentárně dochovaném pašijovém oltáři pocházejícím z kolínského kartuziánského kláštera sv. Barbory [70]. Po sekularizaci kláštera v roce 1794 se většina desek oltáře dostala do Lyversbergovy sbírky.²⁹⁵ Oproti starší kolínské tradici, ale i dobovým souputníkům, zejména Mistru Mariina života, odlišuje dílo Mistra Lyversbergových pašijí větší dramatickosti a expresivita. Jeho scény bývají přeplněné postavami jednajícími dramatickými gesty a výrazy. Lze ho označit jako eklektika, jenž je pevně ukotven v kolínské tradici, kterou notně obohacuje nizozemskými inovacemi. Ty se projevují jak v hloubkovém podání prostoru, kompozicích čerpajících zejména z díla Weydenova a Boutsova, tak v četných realistických detailech.²⁹⁶ Naproti tomu z kolínské malířské tradice vychází chladná barevnost, charakterizovaná výraznými citrónovými žlutěmi a sytými zeleněmi. Místní tradice je přítomná také v plošném užívání zlacených pozadí, typických brokátových vzorů a detailní šrafované podkresby.²⁹⁷

Již jen z takto načrtnutého popisu výtvarné povahy Mistra Lyversbergových pašijí lze vytušit nesoulad s výtvarnými znaky Puchnerovy archy. Pešinou vytyčené společné rysy – obličejová typika, pojetí draperií či výstavba prostoru, nejdou za obecnější charakter rogiervsko-boutsovského stylu. Stejně tak nelze s Pešinou souhlasit v názoru na blízký kolorit. Společným rysem obou mistrů je především důraz kladený na užití odstupňovaného lokálního tónu v širokých plochách draperií, ovšem samotná barevnost se výrazně liší. Paleta kolínského mistra je pestřejší a plná kontrastních barev, včetně zářivé citrónové žluti, kterou s oblibou užívá ve velkém rozsahu. Barevnost pražské archy je oproti tomu tlumenější a tóny nejsou tak kontrastní. Podobně uměřený je Mistr Puchnerovy archy i v podání dramatickosti scén či expresivitě jednotlivých postav. Lyversbergovy pašije se v tomto ohledu naopak

²⁹⁴ To dosvědčuje používání stejných šablon napříč dílnami, stejně jako účast stejných pomocníků na zakázkách různých mistrů. Brigitte Corley tuto skutečnost přičítá potřebě zvládnout vysoký počet zakázek, pramenící z obav o duši v době po velkém moru r. 1451 – CORLEY 2000, 177.

²⁹⁵ Dnes se desky vnitřních křídel nacházejí v kolínském Wallraf-Richartz Museum (inv. č. WRM 143-150). Desky vnějších křídel jsou v Germanisches Nationalmuseum (inv. č. Gm 22 a Gm 989).

²⁹⁶ Snímání, Zmrtvýchvstání z pašijového oltáře – Weyden.

²⁹⁷ CORLEY 2000, 190.

vyznačují větším patosem a některé typy svou jadrností hraničí s karikaturou.²⁹⁸ Podstatný je dále rozdíl v měřítku postav a jejich vztah k prostoru. První malíř si často vystačí jen se dvěma nebo třemi postavami, které prostor ovládnou, kdežto druhý projevuje neustálou zálibu v chumlech drobnějších postav, mačkajících se jedna přes druhou. Obecněji se dá říci, že Mistra Puchnerovy archy charakterizuje sklon k monumentalitě, jednoduchosti a uměřenosti, kdežto malíř Lyversbergových pašijí tíhne k dramatičnosti, barevné pestrosti a drobnopisnosti.

Podobně ani v případě dalšího kolínského malíře – Mistra legendy sv. Jiří, u kterého hledal umělecké východisko Alfred Stange, a později také autor této práce, nenacházíme hlubší výtvarné souvislosti, které by šly dále za obecnější stylovou vrstvu a na základě kterých by se dalo usuzovat na jejich bližší vztah.²⁹⁹ Vpravdě „globální“ rozptyl výtvarné podstaty nizozemského stylu druhé generace, umožněný snadným šířením předloh nejrůznějších druhů a jejich následným reprodukováním, logicky zavedl další hledání uměleckého školení Puchnerova mistra do nejrůznějších lokalit nebo vyústil v jistou bezradnost. Složitost této otázky jen dokazují nedávné pokusy o její řešení Jitkou Vlčkovou.³⁰⁰

V následující části bych se rád pokusil o další příspěvek do této neutuchající diskuze. K jeho sestavení bylo nezbytné znovu podrobně projít všechny starší názory na výtvarný původ pražské archy a pokud možno v co největším množství porovnat navrhovaná díla, autorské okruhy či tvorbu celých uměleckých center s Puchnerovým oltářem. Vzhledem ke značnému počtu dochovaných děl, která přicházejí v úvahu ke komparaci, a zároveň k jejich často nesnadné přístupnosti, je přirozené, že tento pokus, stejně jako předchozí snahy, nemůže obsáhnout materiál v celém jeho rozsahu.³⁰¹ Důkladný průzkum si vyžádala především hlavní středoevropská střediska, vykazující silnou recepci nizozemského realismu, jež mohla mít zároveň určitý vztah k českému prostředí. Z nich se výtvarnému charakteru našeho oltáře nakonec nejvíce přibližují některá díla pocházející ze Švábska. Nejedná se ani tak o tvorbu v této souvislosti již

²⁹⁸ Nejvíce je to patrné na scéně Tupení Krista z Lyversbergových pašijí.

²⁹⁹ STANGE 1958, 139; FÍRT 2008, 76–81. Společnými prvky jsou tak opět jednotlivosti nebo motivy, které lze spíše odvodit ze společných či podobných grafických předloh.

³⁰⁰ K jejím názorům stran možných uměleckých východisek autora Puchnerova oltáře viz VLČKOVÁ 2009, 95–100.

³⁰¹ Srovnávaná umělecká díla se nacházejí ve veřejných i soukromých sbírkách po celém světě, tudíž se komparace četného studijního materiálu uskutečnila pouze na základě, často málo kvalitních, obrazových reprodukcí.

zmiňovaného Friedricha Herlina z Nördlingen,³⁰² ale především o produkci hlavního švábského střediska Ulmu.

Místní umělecká tvorba okolo poloviny 15. století je zásadním způsobem určována dědictvím jednoho ze zakladatelů jihoněmeckého pozdně gotického sochařství – Hanse Multschera, jehož dílo mělo značný vliv i na podobu malířství.³⁰³ Od jeho příchodu do Ulmu v roce 1427 lze jeho tvorbu, respektive tvorbu jeho dílny, sledovat po dlouhé časové období, v podstatě až do roku 1467, kdy zemřel. Zda byl činný také jako malíř, zůstává do dneška otázkou. Dochovaná signatura na oltáři z Wurzachu (1437) vedla některé starší badatele k jednoznačnému připsání maleb přímo Multscherovi.³⁰⁴ Později se jeho autorství spíše relativizovalo s poukazem na běžnou praxi uměleckých dílen 15. století, v jejichž čele stál hlavní mistr – „podnikatel“, který se staral o získávání zakázek a dohled nad nimi. Sám často provedl jen nejdůležitější části objednávky, zbytek ponechal ostatním členům dílny a pod výsledné dílo se případně podepsal.³⁰⁵ Ať tomu bylo jakkoliv, je nepochybné, že s malbami křídel oltáře z Wurzachu se otevírá nová kapitola v dějinách ulmského malířství. Jejich autor patří mezi průkopníky nového realismu v jihoněmecké oblasti, vycházející z první generace nizozemských primitivů.³⁰⁶ Jeho styl však určitě nelze považovat za typickou ukázkou budoucího vývoje ulmské malířské školy. Naopak, drsný realismus a až vyhrocená expresivita postav Wurzašského oltáře ostře kontrastuje s charakteristickou tendencí zdejší tvorby k uměřenosti, klidu a idealizaci. O více jak deset let později můžeme na příkladu malíře pomocně nazývaného Mistr oltářních křídel ze Sterzingu dobře sledovat tento protiklad hrubého naturalismu a idealismu přímo v Multscherově dílně.

Tento malíř je pojmenovaný dle monumentálního oltáře objednaného v Multscherově provozu pro farní kostel v jihotyrolském Sterzingu (Vipiteno) [6–9].³⁰⁷ Byl hlavním představitelem ulmského malířství kolem poloviny 15. století, jehož vývoj v následujících desetiletích zásadním způsobem určil.³⁰⁸ Oproti svému staršímu

³⁰² VLČKOVÁ 2009, 100.

³⁰³ SÖDING 1989, 35-101.

³⁰⁴

³⁰⁵ Typickou a dobře zdokumentovanou ukázkou tohoto druhu uměleckého podnikání je dílna rovněž ulmského Niklause Weckmanna, jejíž produkce se rozrostla do vsutku masových rozměrů – WEILANDT 1993.

³⁰⁶ Berlin, Staatliche Museen, Gemäldegalerie. Desky s pašijovými a mariánskými výjevy do literatury uvedl Max J. Friedländer - FRIEDLÄNDER 1901, 253–266. Z novější literatury zejména SÖDING 1991, 69–116.

³⁰⁷ Dnes je oltář rozebraný a v kostele se na hlavním oltáři nacházejí jen Multscherovy sochy, kdežto malované desky jsou vystaveny v blízkém muzeu (Sterzing, Stadt- und Multschermuseum).

³⁰⁸ Monograficky k mistru ze Sterzingu viz SÖDING 1991.

souputníkovi – autoru křídel oltáře z Wurzachu, je již představitelem nizozemského realismu druhé generace, jasně prokazujícím velmi detailní obeznámenost s tvorbou Dierka Boutse a především Rogiera van der Weyden.³⁰⁹ Z jejich díla přebírá jednotlivé motivy, ale také celé kompozice. Dalším důležitým rozdílem je již zmíněné oproštění od drsného realismu staršího mistra ve prospěch idealizujících tendencí. Ty svůj projev nacházejí v hezkých a zasněných tvářích postav, které jednájí klidnými obřadními gesty, a vše se odehrává v jakémsi slavnostním a pomalém rytmu. Proti značně objemovým postavám wurzašského oltáře jsou naopak figury sterzingského mistra výrazně odhmotněné a netělesné. Tento dojem umocňují prosvětlené, velice jemně modelované draperie. Vedle oltáře ze Sterzingu je mistrovým hlavním dílem další oltář, původně určený pro cisterciácký klášter Heiligkreuztal [71–72].³¹⁰ Jak se pokusím dále ukázat, nalezneme v obou těchto dílech jisté styčné body také s Puchnerovou archou. Nicméně i v tomto případě, podobně jako v ostatních, kde se hledalo umělecké východisko pražského oltáře, nejdou shody podstatně hlouběji za obecný charakter této slohové vrstvy. Nemělo by proto valný význam rozepisovat se na tomto místě podrobněji o vývoji pozdně gotické malby v Ulmu, kdyby nebylo možné nalézt mezičlánek, spojující okruh okolo Mistra křídel ze Sterzingu s pražskou Puchnerovou archou.

Ten shledávám ve čtyřech deskách s pašijovými výjevy, které původně tvořily vnitřní strany jednoho oltáře a dnes se všechny nacházejí nejspíš v soukromých sbírkách [73].³¹¹ Desky s Bičováním Krista a s Korunováním trním připsal Alfred Stange do dílny Mistra mariánského oltáře ze Stetten, kterého považoval za žáka Mistra oltáře z Rottweil, činného v oblasti Bodamského jezera.³¹² Stangem sestavená skupina kolem stettenského oltáře je ovšem dosti nesourodá a většinu děl nelze navzájem nijak blíže spojit.³¹³ To platí také v případě desek s Bičováním a Korunováním Krista, které nejeví žádný vztah ani k jedinému dílu této skupiny. Na to ostatně poukázal Ludwig Meyer v katalogu pařížské aukční síně Christie's, kde byly v roce 2003 draženy další dvě desky se Zajetím Krista a Kristem před Pilátem, které s oběma předchozími přesvědčivě

³⁰⁹ SÖDING 1991, 69–116.

³¹⁰ Desky s Ukřižováním a Smrtí Panny Marie se dnes nachází v Karlsruhe (Staatliche Kunsthalle, inv. č. 32 a 33) a scény s Průvodem tří králů a Kladením do hrobu jsou ve Stuttgartu.

³¹¹

³¹² STANGE 1970 II, kat. č. 1070. Zde také uvádí, že obě desky byly draženy v r. 1967 v mnichovském aukčním domě Weinmüller. Jejich další osud se mi bohužel nepodařilo zjistit.

³¹³ Na tuto skutečnost, podobně jako na mnoho dalších Stangem sestavených sporných skupin, poukazuje komentář v digitálním vydání Stangeho „Kritických seznamů“ – KONRAD 2009, kat. č. 1070.

spojil v jeden celek.³¹⁴ Dále odmítl Stangeho atribuci do dílny Mistra stettenského oltáře a zařadil je mezi díla vzniklá pod vlivem Mistra oltáře ze Sterzingu a datoval je do konce 15. století.³¹⁵ A skutečně lze mezi oběma malíři nalézt společné výtvarné paralely, potvrzující Meyerovu tezi. Pašijové desky sice nedosahují umělecké úrovně oltáře z Heiligkreuztalu či ze Sterzingu, ovšem v rámci švábského malířství se dají považovat za nadprůměrné.

Styčné body nalezneme především ve výstavbě prostoru, kdy se u obou mistrů často opakuje stejné schéma – horní třetina obrazu je vyhrazena zlacenému ornamentálnímu pozadí, střední část kopcovité krajině oživené lidskou stafáží a s náznaky městského prospektu; tato část přechází do popředí obrazu, jež zcela ovládají postavy velkých měřítek.³¹⁶ V tomto jsou ostatně kompozice Mistra ze Sterzingu blízké také výjevům na Puchnerově arše. Vypovídající je srovnání interiérových scén sterzingského a pražského oltáře. Především pak výjevy Bičování Krista a Světice ošetřující nemocného, které jsou rámovány podobnou architekturou, včetně sdružených okének na pozadí abstraktního zlaceného pozadí [74]. Zároveň se na tomto srovnání promítají kvalitativní rozdíly obou malířů a limity druhého z nich jasně vyplouvají napovrch. Tam, kde vidíme poměrně suverénní podání konstrukčního řešení interiéru a postav v něm pevně umístěných, nastupuje jistá nepřehlednost a až dezorientace v prostoru, ve kterém je div, že se postavy a předměty udrží na svém místě.

Mnohem bližší vztah, ať už kvalitativní nebo týkající se dalších výtvarných kategorií, k sobě pojí Puchnerovu archu právě se zmiňovanými pašijovými deskami z okruhu Mistra oltáře ze Sterzingu. Zde jdou shody do takových podrobností, že je možné uvažovat dokonce o jejich dílenském vztahu. Začneme u výstavby prostoru, který, jak bylo řečeno, vychází v základním rozvrhu z díla sterzingského mistra. U obou celků shledáme podobné nedostatky v konstrukci prostoru, stejně jako jiná specifika. Jevišťe výjevu se sv. Anežkou předávající model kostela křížovnickému velmistrovi představuje jakési nádvoří, které tvoří šikmá dlaždicová podlaha ukončená nízkou zídka s otvorem uprostřed. Za touto průrvou a nade zdí se otevírá úzký pohled do

³¹⁴ Aukční katalog Christie's 26. 6. 2003, 58, kat. č. 60 (zde i barevné reprodukce desek). Rekonstrukce všech čtyř desek v jeden celek – KONRAD 2009, kat. č. 1070.

³¹⁵ Aukční katalog Christie's 26. 6. 2003, 58, kat. č. 60. Zde byly obě desky zařazeny do okruhu Mistra oltářních křídel ze Sterzingu.

³¹⁶ Srovnejme např. scénu Klanění tří králů oltáře ze Sterzingu se Zatčením Krista z pašijového oltáře. Dále k sobě oba malíře pojí záliba v koloritu spíše chladnějších barev, některé obličejové typy, schéma draperiových záhybů a také typická ulmská uměřenost, kdy i ve scénách dramatického obsahu vládne spíše klid než vzruch.

krajiny, jejíž horizont vymezuje zlacené pozadí. Do této netypicky ztvárněné scény je vsazen ikonograficky výjimečný námět Založení řádu Křižovníků s červenou hvězdou. Již Karel Chytil poukázal na inspiraci tohoto figurálního motivu v kompozici stejného námětu v Breviáři křižovnického velmistra Lva (1352).³¹⁷

V podstatě totožnou výstavbu scény obrazu, zasazené současně do architektonického rámce a do krajiny, shledáváme zejména na výjevu s Bičováním Krista ze švábského pašijového oltáře [75–76]. Dlážděné podlahy, které zaujímají přibližně třetinu obrazové plochy, jsou nahlíženy z příliš vysokého zorného úhlu, takže postavy působí nestabilním dojmem. Ukončeny jsou stejně nízkými zídkami. V případě Bičování se zeď uprostřed prolamuje směrem ven a vytváří tak jakousi drobnou niku, zatímco v druhém případě je proražena dovnitř, čímž vznikl vchod propojující architekturu s krajinou. Za zídkami se rozprostírá úzký pruh krajiny, které jsou opět velice blízce komponované – kopec na levé straně přechází do roviny, kterou napravo protíná cesta. Horizont krajiny je nekompromisně ukončen zlaceným dekorativním pozadím, zaujímajícím zbylou horní část obou obrazů. Již jen postavení těchto scén vedle sebe by bylo pádným argumentem pro vznik obou oltářních celků v jedné dílně.

Obdobnou výstavbu prostoru, opakující se schéma – interiér, úzký pruh krajiny a zlacená plocha pozadí, můžeme konstatovat rovněž na scénách s Korunováním trní a Kristus před Pilátem. Posledně jmenovaný výjev má v rozvrhu obrazové skladby velmi blízko ke scéně Sv. Augustina kázajícího křižovníkům z Puchnerovy archy [77–78]. V případě pražské scény poukázal již Jaroslav Pešina na prostorové nedostatky plynoucí z posunutí zorného bodu stranou od středu.³¹⁸ Z podobného úhlu pohledu je konstruován také prostor švábské scény. V obou případech se projeví obdobné nedostatky plynoucí z tohoto pokusu – dlažební spáry ubíhají do prostoru rovnoběžně (ve výjevu s Pilátem se dokonce od sebe rozebíhají), čímž ani nenaznačují protnutí ve společném úběžníku, podlahy jsou navíc nahlíženy příliš strmě a architektury trůnu, respektive katedry také nejsou konstruovány perspektivně správně. Tyto mohutné architektury zabírají celou jednu stranu plochy obrazu a diagonálně se obracejí ke svému publiku. Prostor za nimi je v obou scénách ukončen opět v naprosto stejné výšce nízkou zídkou, za kterou je v prvním případě divákovi dopřán pohled na úzký pruh krajiny, v druhém případě zabírá dekorativní pozadí celou tuto plochu.

³¹⁷ CHYTIL 1906, 61.

³¹⁸ PEŠINA 1940, 82.

Pražskému i pašijovému švábskému oltáři je společný důraz na postavy, které jsou hlavním kompozičním prvkem, jenž vždy zaujímá největší plochu obrazu. To platí také o scénách, které jsou celé zasazeny do krajinného prostředí – v pašijovém oltáři jde o Zatčení Krista, v pražském pak především o Stigmatizaci sv. Františka [79–80]. V Zatčení je první plán obrazu zcela okupován shlukem postav, kdežto ve scéně Stigmatizace se v této části obrazu nachází jen postava sv. Františka se svým druhem, kteří ale přesto okupují značnou plochu popředí. Výstavba prostoru je v obou scénách určována cestou, jež se vine od přední strany obrazu, přes poněkud nejasný druhý plán a pokračuje v kopcovitém pozadí s pohledem na město (ve scéně Zatčení je jen naznačeno, zatímco ve druhém výjevu je městský prospekt rozveden podrobněji).

Jako existují mezi jednotlivými scénami detailní shody ve skladbě obrazu, tak lze nalézt obdobné principy i ve výstavbě obou oltářů jako celků. V kapitole věnované rekonstrukci Puchnerovy archy bylo poukázáno na tendence, které se projevují zejména ve smyslu pro kompoziční uzavřenost a kompaktnost celkového oltářního vzhledu. Tím byla myšlena jakási tektonická logika, kdy výjevy s kompozičně nahuštěnými shluky postav (Ukřižování, Smrt Panny Marie) jsou umístěny v dolních částech křídel, na kterých stojí „odlehčené“ kompozice (Světice ošetřující nemocného, Založení křižovnického řádu). Kompaktností a uzavřeností byla myšlena vizuální jednota oltářního celku, složená ze všech jeho částí dohromady, které se zároveň v této jednotě doplňují a umocňují. Ve švábském oltáři sice nenajdeme tak pěkný příklad, kdy se dvě desky formálně i obsahově prolínají jako v případě vnějších stran Puchnerovy archy, ale jiné vizuálně-kompoziční principy zde již přítomny jsou. Vnější okraje jednotlivých desek tak zabydlují postavy se zády natočenými z obrazu ven či je protějšší výjev ukončen mohutnou architekturou trůnu, čímž bylo dosaženo celkové kompaktnosti. Skrze některé figurální i figurativní motivy, které na sebe díky blízkému formálnímu utváření či umístění reagují napříč jednotlivými scénami, je docíleno větší kompoziční provázanosti mezi deskami. Klečící postava Malchuse v levém dolním rohu ve scéně Zatčení reaguje na příkrčenou postavu Kristova tupitele v pravém rohu ve výjevu Korunování; stejně tak, jakoby náhodou na podlaze pohozená čapka jednoho z katanů, kompozičně odpovídá pohozené Malchusově lucerně na cestě. Stejný význam, jen ještě důsledněji provedený, mají na deskách křídel Puchnerova oltáře podobné figurativní objekty, jako jsou boty, velmistrovský klobouk, lebka či kropenka.

Vedle obdobného přístupu ve výstavbě obrazového prostoru, stejně jako v komponování celkového vzhledu oltáře, najdeme velmi blízké výtvarné shody

i v detailech. Srovnáním obličejové typiky shledáme v obou oltářních celcích mnoho příbuzných tváří. Typ Krista ze švábského oltáře (zejména ve scéně Zatčení), charakterizovaný protáhlým obličejem s dlouhým nosem, jehož kořen plynule přechází v linky obočí, typickými kulatými očima s vypouklými víčky, drobnými ústy a vousatou bradou sčesanou do dvou špičatých růžků, je v podstatě totožný s apoštolem stojícím za sv. Petrem ve výjevu Smrti Panny Marie na Puchnerově arše [81–82]. Ve stejných scénách vidíme do detailů obdobně vymalované tváře obou sv. Petřů [83–84]. Obličejové postav z Puchnerovy archy mají často velmi charakteristické oteklé nosy a výrazně vystupující brady z obrysu tváří (sv. František, sv. Anežka, sv. Voršila ad.). Tyto znaky, které je vymezují z většiny soudobé tvorby, nacházíme ovšem také u mnoha figur ze švábského oltáře. Velmi dobře se dá například srovnat hlava Františkova učedníka s biřicem mezi Kristem a Pilátem či s mučitelem v čapce se šňůrkami z Korunování [85–87], dále pak sv. Augustina s vojákem v červeném šatu stojícím zcela vpravo ve výjevu Zatčení Krista [88–89] atd. Tvář nemocného z pečovatelské scény, která svým realismem od počátku fascinovala většinu badatelů, nachází svůj odraz v obličejí plavovlasého katana na Bičování [90–91]. Jediný rozdíl spočívá v naturalistickém zdůraznění stavu nemocného, projevující se v propadlých tvářích, hlubších vráskách či zmodralých rtech. Výčet srovnání obličejových typů by se dal dále rozšířit, avšak pro dokazování, že mezi oběma malíři musel být kontakt bližší, než který by spočíval jen na znalosti společných vzorů, je dostačující.

Ještě bych poukázal na další dva společné detaily, které obě práce k sobě pojí úzkým vztahem a současně odlišuje od většiny tehdejší malířské tvorby. U mnoha badatelů zabývajících se Puchnerovým oltářem vzbudila pozornost forma rukou postav s charakteristickými tenkými dlouhými prsty s výraznými klouby, které Jaroslav Pešina nazýval „*žabími*“. Velice podobnou stavbu rukou shledáváme také u několika postav na švábských deskách – např. na pravé ruce Krista ve scéně Korunování trním, na levici vojáka v červeném šatu v Zajetí Krista nebo na pravé ruce biřice v bílé čapce ve výjevu Krista před Pilátem [86,92] atd. Druhým pozoruhodným detailem je ztvárnění dlaždic s drobnými prasklinami na obou oltářích. Jedná se přirozeně o motiv, který se podobně jako ostatní náměty tohoto druhu zobrazující s oblibou povrchy předmětů a materiálů, rozšířil již v první generaci nizozemských primitivů a brzy doznal velké popularity v celé Evropě. Ovšem ztvárnění v takovýchto formách je mi známo pouze v těchto dvou případech. Zálību v jejich zobrazování prokázal především malíř švábského celku, ale v menší míře jsou přítomny také na pražském oltáři. Struktura zužujících se prasklin či

jen drobné úlomky dlaždic, které se hojně objevují zejména na podlahách v Bičování a Korunování trním švábského oltáře, vidíme na dlaždicích pečovatelské scény, Smrti Panny Marie a zejména na desce se sv. Ludmilou a sv. Voršilou [93–95].

Ze všech výše uvedených formálních, kompozičních či prostorových srovnání lze usuzovat na původ obou oltářních celků ze stejné malířské dílny. Vzhledem k tomu, že jsem mohl pašijové desky nahlížet pouze v podobě reprodukcí, je těžké učinit bližší závěr ohledně konkrétního vztahu mezi oběma celky. Přesto se křížovnický oltář, co do vykreslení jednotlivých detailů, ale také z hlediska kompoziční výstavby jednotlivých námětů i celku, jeví o něco kvalitnější. Utvořit si jasnější úsudek tak bude možné až po případném posouzení švábských desek naživo. Prozatím lze tedy konstatovat, že obě díla k sobě pojí s velikou pravděpodobností příslušnost k jedné dílně. Ta mohla mít vzhledem k předpokládané stylové návaznosti na Mistra oltáře ze Sterzingu své sídlo v Ulmu či v jeho okolí. Tím se současně otevírají další otázky – například, zda považovat Puchnerovu archu za import z Ulmu či zda mohla být vytvořena přímo v křížovnickém klášteře některým umělcem odtud sem povoláním. Pro první možnost by hovořily historické analogie ohledně známých ulmských importů i do velmi vzdálených a těžko dostupných oblastí (např. několikrát zmiňovaný oltář ve Sterzingu, který sem byl složitě dopraven přes Alpy). Pro druhou možnost svědčí zase odkazy na domácí klášterní výtvarnou tradici (inspirace v kompozici *Založení řádu* starší křížovnickou iluminací). S tím pak samozřejmě souvisí konkrétní podoba umělecké výměny a možného zadání celkového vzhledu, kompozice a ikonografie objednavatelem atd. Tyto otázky však prozatím ponechávám otevřené.

5. KŘIVOKLÁTSKÝ OLTÁŘ A UMĚLECKÉ POČÁTKY MISTRA LITOMĚŘICKÉHO OLTÁŘE

5.1 STAV DOSAVADNÍHO BĀDÁNÍ

V následujícím přehledu dosavadní literatury se nebudu věnovat všem dohledaným zmíenkám k těmto dvěma malířům a dílům jim připisovaným. Text kapitoly by se vzhledem k jejich množství neúměrně natáhl, proto raději opět odkáži na přehledy zpracované jinde.³¹⁹ Zároveň se budu v následujících pasážích věnovat zejména vztahu těchto dvou anonymů, jejich stylové orientaci a dílům s nimi spojitelnými. Proto podrobněji zmíním hlavně tu část odborné literatury, která se zabývá těmito otázkami.

Do širšího povědomí se oltář z kaple hradu Křivoklátu dostal již roku 1865, kdy jej publikovali Ferdinand B. Mikovec a Karel V. Zap.³²⁰ Z druhé poloviny 19. století se dochovalo ještě několik dalších zmínek, které jsou většinou vlastivědné povahy, ale zároveň již reflektují vysokou úroveň díla.³²¹ Vysoko klade v této rané době řezby a především malby křivoklátské archy zejména Karel Chytil, jenž vyzdvihl především jejich nizozemského ducha a přesvědčivou věrnost realitě. Považoval je za „(...) *ty nejdokonalejší, a dle nich můžeme si vzítí měřítko k odhadnutí hodnoty výtvorů, jež provedeny onou dobou pro kostel Svatovítský a přední kostely a kaple pražské.*“³²² Na základě vysoké výtvarné kvality oltáře a jeho určení pro krále soudil, že jejich autorem musel být dvorský umělec. Tím dle Chytila mohl být královský řezák mistr Hanuš, doložený v letech 1486–1506, kterého ovšem neztotožňuje s královským kameníkem Hanušem Spiessem z Frankfurtu.³²³ Ve stejné publikaci zmínil také desky z kostela sv. Bartoloměje v Rakovníku, které byly později dávány do souvislosti s dílnou Mistra křivoklátského oltáře.³²⁴ Oboustranně malované desky měl za dílo jednoho malíře, jehož považoval, na základě motivů vycházejících z domácí výtvarné tradice a díky českému nápisu na pavéze zbrojnoše ve scéně Zmrtvýchvstání, za českého umělce. Vedle toho rozpoznal značný vliv nizozemského malířství, zejména Rogiera van der

³¹⁹ Literaturu věnovanou Křivoklátskému oltáři do značné míry okomentovala a její seznam uvedla VLČKOVÁ 2009 I., 112–116; VLČKOVÁ 2009 II., kat. č. 3, 5–11. Neúplný výčet základní literatury k Mistru litoměřického oltáře uvedla ZADRAŽILOVÁ 1994, 3–17.

³²⁰ MIKOVEC/ZAP 1865, 55.

³²¹ Jmenovat lze především GRUEBER 1879, 135 a 139; SEDLÁČEK 1891 VIII., 11.

³²² CHYTIL 1906, 136.

³²³ CHYTIL 1906, 137–138.

³²⁴ CHYTIL 1906, 132–135.

Weydena a Hanse Memlinga. Mimoto ocenil malířovu schopnost samostatného pozorování, které se projevilo například ve věrném zachycení dobové výzbroje vojáků. Dle kostýmů a stylu maleb je datoval do sklonku 15. století a se značnou pravděpodobností je spojil se zprávou o zakoupení archy z roku 1496: „(...) archa velká, která v kůru velikého kostela stojí, za 150 kop grošů“.³²⁵

Karel Chytil později spojil Křivoklátskou archu a rakovnické desky v jednu skupinu, kterou považuje přes jisté rozdíly za uzavřený soubor, a přiřadil k nim další díla, jež však konkrétně nejmenuje.³²⁶ V této skupině shledal motivy nizozemského původu či převzaté z grafických předloh (zejména od Martina Schongauera), které jsou již dobře zažitá a přizpůsobená celku. Z takovéto základny pak mohl čerpat další vývoj umění po přelomu století.³²⁷

Samostatnou kapitolu v dějinách bádání o dílně Mistra Křivoklátského oltáře, včetně jejího vztahu k Mistru litoměřického oltáře, představují práce Jaroslava Pešiny v rámci jeho monumentálního vědeckého úsilí věnovaného pozdně gotickému malířství v Čechách. V roce 1940 napsal vůbec první monografickou studii věnovanou deskové malbě tohoto období.³²⁸ Po předchozích spíše drobnějších zmínkách je na tomto místě Křivoklátské arše věnováno samostatné, podrobně zpracované heslo.³²⁹ Na malbách vnitřních stran křídel vyzdvihl přesvědčivou výstavbu prostoru a zasazení postav v něm, pestrý kolorit, realistickou texturu figurativních předmětů a dobrou práci se světlem a stínem, které spoluutvářejí prostor a tvar. Tyto všechny výtvarné kvality dohromady „*pojí se v jediný účín na oko divákovo, v němž má býti vyvolána ... plná iluze skutečnosti a to v míře, dotud v Čechách nepoznané.*“³³⁰ U postav vnějších křídel a pevných desek shledal podobné kvality, ovšem s důležitým postřehem, že realismus typů a monumentalita přibyla na síle; postavy jsou navíc cítěny v prostoru, i když není naznačen.³³¹ Oproti předchozím obecněji formulovaným názorům Karla Chytila či Antonína Matějčka ohledně přítomnosti nizozemských vlivů se Pešina tentokrát snaží o jejich konkrétnější uchopení a poprvé se pokusil o podrobné doložení uměleckého původu Křivoklátského mistra. Metodou detailní formálně-stylové analýzy jeho

³²⁵ CHYTIL 1906, 135; cituje WINTER 1882, 50.

³²⁶ CHYTIL 1931, 6. Spojení Křivoklátského oltáře a rakovnických desek do jedné dílny se v literatuře v náznamech objevuje již dříve – např. MATĚJČEK 1927, 48.

³²⁷ CHYTIL 1931, 6.

³²⁸ PEŠINA 1940.

³²⁹ PEŠINA 1940, 101–106.

³³⁰ PEŠINA 1940, 102.

³³¹ PEŠINA 1940, 102.

východisko nalezl v Kolíně nad Rýnem v díle Mistra Mariiny oslavy a především Mistra Mariina života a jejich uměleckých okruhů. Spojení s touto významnou německou školou Pešina již dříve konstatoval u Hlubockého epitafu (1486) a Ukřižování, ovšem v případě Křivoklátské archy je tato recepcce mnohem intenzivnější. Pešina vyčetl mnohá srovnání a výtvarné paralely v kompozicích i jednotlivých motivech (výseky krajin, gesta a pohyby figur), obličejové typice, draperiových záhybech a kostýmních prvcích. To ho dovedlo k jednoznačnému závěru o přímém kontaktu křivoklátského mistra s kolínskou školou, který se odehrál v dílně Mistra Mariina života, případně později v dílně některého z jeho žáků. Při zohlednění dějin pozdně gotické přestavby hradu a na základě hodnocení stylu maleb se Pešinovi jako nejpravděpodobnější datace oltáře jeví rozmezí let 1490–1495.³³²

O deset let později roku 1950 Jaroslav Pešina publikoval druhou monografii věnovanou pozdně gotickému deskovému malířství, navíc tentokrát obohacenou o památky renesančního malířství.³³³ V pasáži věnované významu kolínského malířství pro malbu v Čechách již tuto recepci diferencuje subtilněji ve dva časové sledy. Oproti první fázi, již utvářelo zejména převzetí nizozemsky orientované naturalistické složky, charakterizuje pozdější sled silné tíhnutí k idealismu. Na tomto místě se u Pešiny projevil ohlas myšlenek Maxe Dvořáka a jeho konceptu dějin umění jako dějin ducha. Navázání na idealisticko-lyrickou vnitřní podstatu kolínského malířství tak bylo v českém uměleckém prostředí, které je svou duchovní podstatou ukotveno ve stejné tradici, tou nejpřirozenější reakcí. Pro Pešinu je takovýto obrat od přemíry naturalismu logickým vyústěním vývoje umění za poslední více než století: „(...) nezračí se osudové duchovní spříznění obou škol v tom, že kolínské umění nalézá své poslední útočiště v Čechách, aby dožilo svůj úděl tam, odkud vyšel sto let dříve velký idealistický proud, který zasáhl i do Kolína?“³³⁴ Pod vliv tohoto lyricko-idealistického směru kolínské malby Pešina umístil také malované části Křivoklátského oltáře. Opět poukázal, že při jejich formování měl zásadní význam Mistr Mariina života, u kterého předpokládal přímý kontakt a delší pobyt křivoklátského mistra v jeho dílně. Jisté poučení musel navíc získat také od dalšího malířova kolínského souputníka – Mistra Mariiny oslavy.³³⁵ Vnitřní i vnější strany považoval za dílo jednoho malíře, avšak „*vůle po velikosti*“ patrná u světeckých postav zavřeného oltáře již jde za možnosti kolínské školy a je

³³² PEŠINA 1940, 105.

³³³ PEŠINA 1950.

³³⁴ PEŠINA 1950, 36.

³³⁵ PEŠINA 1950, 37.

vlastním přínosem malířovým.³³⁶ Vzhledem ke stavebním dějinám křivoklátské hradní kaple datoval vznik archy před rok 1493, kdy byla stavba na delší čas přerušena.

Křivoklátský oltář, jako jediný kompletně dochovaný příklad pozdně gotické archy v Čechách, popsal stručnými, ale výstižnými slovy Albert Kutal: „(...) *s podivuhodně zachovanou výzdobou nám připomíná kouzlo pozdně gotického kostelního prostoru, v němž architektura, obraz a socha spolupůsobí na vytvoření malebného a při všem množství realistických prvků iracionálního dojmu.*“³³⁷ Pozdně gotický oltář považoval obecně za symbol měšťanského období konce středověku, v němž se z výtvarného pohledu uplatňoval více malířský charakter než architektonický a optické hodnoty začaly převažovat nad tektonickými a hmatovými.³³⁸ Stylově pak zasadil oltář do proudu, který vyšel z umění Rogiera van der Weydena, jehož iniciátorem v sochařství byl Nicolas Gerhaert z Leydenu.³³⁹ Řezbářskou částí archy se ve své disertační práci zabývala také Jitka Pavlíková.³⁴⁰ Nejbližší stylové analogie shledala v Norimberku, zejména v okruhu řezbářských děl dílny Michaela Wolgemuta (Oplakávání ve skříni oltáře z norimberského kostela sv. Kříže), ale jisté paralely vidí například i v díle Adama Krafta.³⁴¹ Ze srovnání některých stejných kompozičních motivů přítomných jak na Křivoklátě, tak i v oblastech mimo Norimberk, usuzuje na užívání obdobných grafických předloh.³⁴²

S pozoruhodným názorem přišel roku 1958 Alfred Stange ve studii věnované českému malířství 15. století, kde křivoklátské malby připsal nizozemské putovní dílně, jež předtím zhotovila oltáře v dolnorýnském Dinslaken a v kostele sv. Michaela ve Schwäbisch-Hall.³⁴³ Ke křivoklátským scénám připojil, na základě srovnání hubených obličejových typů a přehnaně dlouhých prstů, několik dalších děl dochovaných na českém území (Zasnoubení Panny Marie, Narození Krista, Svatba v Káni galilejské a Korunovace Panny Marie z Moravské galerie v Brně).³⁴⁴ O málo později reagoval na tento syntetický pokus ostrou polemikou Jaroslav Pešina, který mimo jiné Stangemu vytkl tendenci vyvázat hlavní díla z českého prostředí a připsat je jiným, zejména

³³⁶ PEŠINA 1950, 37.

³³⁷ KUTAL 1940, 80.

³³⁸ KUTAL 1940, 80.

³³⁹ Kutal 1940, 76.

³⁴⁰ PAVLÍKOVÁ 1956.

³⁴¹ PAVLÍKOVÁ 1956, 23–25. Rozsáhlá skupina sochařských prací Wolgemutova okruhu je dnes připisována dílně tzv. Mistra Cvikovského oltáře (viz ROLLER 1999).

³⁴² PAVLÍKOVÁ 1956, 23.

³⁴³ STANGE 1958, 140.

³⁴⁴ STANGE 1958, 140.

německým malířům.³⁴⁵ V tomto kontextu odmítl rovněž atribuci Křivoklátského oltáře nizozemskému malíři, a naopak zdůraznil jeho zakotvenost v domácím prostředí, což dokazuje na učitelském vztahu Křivoklátského mistra k malíři Rakovnického oltáře a především k Mistru Litoměřického oltáře.³⁴⁶

Zásadní příspěvek z pera Jaroslava Pešiny k vývoji a fungování dílny Mistra Křivoklátského oltáře přinesl roku 1967 časopis *Umění*.³⁴⁷ Autor se pokusil nalézt a popsat vztah mezi eponymním dílem a oltáři z Rakovníka a z Rokycan, stejně jako vysledovat předpokládaný podíl mladého Mistra Litoměřického oltáře. Nejprve se však vrátil k dataci Křivoklátského oltáře, jelikož jeho předchozí kladení do 90. let 15. století se mu jeví jako příliš pozdní. Poukázal zejména na skutečnost, že nizozemsky orientovaná malba vrcholí v Čechách v 80. letech a v posledním desetiletí se s ní už nesetkáváme, proto se přiklonil k dataci do druhé poloviny 80. let 15. století.³⁴⁸ Slohový původ Křivoklátského mistra stále shledával v kolínské malbě 60.–70. let 15. století. Vzhledem k přílišné časové vzdálenosti od mistrova uměleckého zdroje by bylo datování českého oltáře po roce 1490 i v tomto ohledu příliš pozdní. V této stati Pešina dále rozvinul svůj již dřívější postřeh – a sice že umění Křivoklátského mistra bylo východiskem pro další dva anonymy – Mistra Rakovnického a Mistra Litoměřického oltáře.³⁴⁹ Rakovnický oltář je dle Pešiny dílem dvou malířů, přičemž hlavní a zdatnější mistr vytvořil vnitřní strany křídel s mariánskými náměty, a druhý malíř – pravděpodobně tovaryš, je autorem vnějších pašijových scén. V Křivoklátském a na vnitřních stranách Rakovnického oltáře shledává Pešina mnohé shody v utváření prostoru, kompozic, obličejové typiky, draperiových záhybů či způsobu osvětlení. To ho dovedlo k jednoznačnému závěru o tom, že druhý malíř musel být vyučen u prvního.³⁵⁰ Pešina také přirozeně konstatoval kvalitativní rozdíl obou prací, který mu ovšem již neslouží pro odsouzení Rakovnického oltáře jakožto řemeslného derivátu.³⁵¹ Naopak jej chápe jako doklad schopnosti domácího prostředí přepracovat nizozemské

³⁴⁵ PEŠINA 1960, 128. Dále velmi kriticky upozornil na další svévolná Stangeho připsání a pochybné vytváření skupin malířských děl.

³⁴⁶ PEŠINA 1960, 128. Na tento vztah poukázal již o málo dříve – viz PEŠINA 1958, 25, 34.

³⁴⁷ PEŠINA 1967, 240–246.

³⁴⁸ Tento nizozemsky orientovaný směr dle Pešiny vyústil v nástěnné výmalbě hradu Žirovnice (1490). Dalším argumentem pro datování maleb před r. 1490 mu bylo přesídlení Vladislava Jagellonského v tomto roce do Budína ad. – PEŠINA 1967, 240–242.

³⁴⁹ Poprvé tuto myšlenku naznačil v německé mutaci svého korpusu o pozdně gotické deskové malbě – PEŠINA 1958, 25.

³⁵⁰ PEŠINA 1967, 242.

³⁵¹ PEŠINA 1950, 62.

impulzy do podoby, jež vychází z české umělecké tradice a je zdejšímu prostředí vlastní a určena pro jeho potřeby.³⁵² Oproti tomu autora výmalby vnějších stran křídel pojí ke Křivoklátskému mistru ještě volnější vztah. Shody těchto scén ve výstavbě prostoru, nepevné konstrukci těl apod. s pašijovými výjevy vnějších stran Rokycanského oltáře vedly Pešinu k názoru o jejich minimálně dílensky společném původu.³⁵³ Vnitřní strany, které v době vzniku stati zastupovala tehdy jediná známá scéna s Klaněním tří králů, pak připsal dalšímu neznámému tovaryšovi.³⁵⁴ Při analýze tohoto obrazu navázal na postřeh Zory Drobné o vynikající kvalitě postavy Madony, nápadně vystupující z jinak průměrného díla.³⁵⁵ Kvalita figury, vystupující nad úroveň tvorby dílny Rakovnického mistra, a její srovnání s pozdějšími díly Mistra Litoměřického oltáře vedla Pešinu k určení Madony za ranou práci tohoto malíře.³⁵⁶ V ní spatřuje: „(...) *neobyčejně důležitý vývojový článek, spojující období malířova domácího školení a počátečního růstu s pozdějším obdobím umělecké zralosti, a navíc dokládající jeho svázanost s českým výtvarným prostředím a jeho produkcí.*“³⁵⁷

Celou jednu kapitolu své studie věnoval Pešina vývoji dílny Mistra Litoměřického oltáře, pokrývající období od 90. let 15. století do počátku 20. let století 16.³⁵⁸ Pro účely této práce je důležité zrekapitulovat především názory ohledně mistrových uměleckých počátků a možných uměleckých východiscích. Pešina zde navázal zejména na své starší názory, týkající se datace klíčových prací a malířových studijních cest, které dále rozvinul či lehce revidoval a podložil podrobnou argumentací. Stále je přesvědčen o malířově českém původu a školení v okruhu Mistra Křivoklátského oltáře. Po jeho vyučení načrtává poměrně hutný životopis skládající se z prestižních zakázek a studijních cest do zahraničí. Dle Pešiny tak již jako hotový a sebejistý malíř nejprve navštívil Podunají (především Vídeň), kde zhlédl malířské inkunábule rodící se dunajské školy, jejichž exempla si pilně pořizoval.³⁵⁹ Zejména na něho muselo zapůsobit dílo Ruelanda Frueaufa ml. a hlavně mladého Jörga Breue, jejichž ohlas Pešina shledává v Litoměřickém oltáři a v menší míře i v pozdějších

³⁵² Stejně tak si všímá rozdílů obou objednávek, kdy první je určena pro exkluzivní prostor hradní kaple a druhá pro hlavní oltář velkého farního kostela — PEŠINA 1967, 242.

³⁵³ PEŠINA 1967, 243–244.

³⁵⁴ PEŠINA 1967, 244.

³⁵⁵ DROBNÁ 1966, 58.

³⁵⁶ PEŠINA 1967, 244–245.

³⁵⁷ PEŠINA 1967, 246.

³⁵⁸ PEŠINA 1967, 340–356.

³⁵⁹ PEŠINA 1967, 342–343.

pracích.³⁶⁰ Tuto cestu Litoměřický mistr tak podnikl v časovém úseku po svém vyučení a před vytvořením eponymního oltáře. Pro úplnost zmiňme, byť to vlastní téma práce již přesahuje, ještě druhou cestu, která hrála v Pešinově konstruktu vývoje Litoměřického mistra významnou roli při formování jeho umělecké osobnosti v druhé polovině prvního desetiletí 15. století. Při analýze scén vymalovaných na stěnách svatováclavské kaple dospěl Pešina k názoru, že pro takové konstruování prostoru, ale i mnohých detailů, musel jejich autor poznat z vlastní zkušenosti také benátskou malbu.³⁶¹ Oproti svým dřívějším názorům ovšem tuto cestu posouvá až po vzniku Litoměřického oltáře, ve kterém teď neshledává žádné stopy benátského malířství a považuje jej za vysvětlitelný čistě z domácí tradice a podunajské lekce.³⁶² Na základě chronologie pozdějších děl, datované podobizny Albrechta z Kolovrat (1506) a předpokládané datace výmalby svatováclavské kaple do druhé poloviny prvního desetiletí 16. století umisťuje vznik Litoměřického oltáře před rok 1505, a mistrův benátský pobyt tak do doby mezi léta 1505–1506.³⁶³

Křivoklátskou kaplí a možnými autory její architektury i vnitřní výzdoby se na přelomu 60. a 70. let 20. století ve dvou studiích zabýval Viktor Kotrba.³⁶⁴ Nejprve připisuje Hansi Spießovi a jeho středorýnsko-hornosaské huti několik stavebních realizací na hradě, kde měl být činný již od 80. let 15. století.³⁶⁵ Mezi nimi také hradní kapli, u které předpokládal vznik ještě před rokem 1490. Ovšem nezůstává jen u toho a připisuje Spießovi, na základě výtvarné jednoty architektury kaple a jejího řezbářského a malířského vybavení, rovněž autorství apoštolů na stěnách včetně baldachýnů, visutý svorník a řezané části oltáře.³⁶⁶ Přitom Kotrba opíral svůj názor také o rozbor zmínek v kutnohorských mincovních registrech několikrát jmenujících „*mistra Hanusse řezáka krále jeho Milosti*“, kterého s velikou pravděpodobností identifikuje právě se Spießem.³⁶⁷ O málo později však Viktor Kotrba tento závěr reviduje a zprávy o královském řezákově dává do souvislosti s norimberskými prameny, hovořícími o

³⁶⁰ Za důležité práce pro pozdější tvorbu Litoměřického mistra považuje Pešina oltář z Klosterneuburgu od R. Frueaufa, Breuův zwettelský (1500) a aggsbašský oltář (1501), dílo vídeňského Mistra Winklerova epitafu ad. – PEŠINA 1967, 342–343.

³⁶¹ Jde především o cyklus sv. Kříže od V. Carpaccia, G. Belliniho ad. (Benátky, Gallerie dell'Accademia), a o další Carpacciovy práce – např. cyklus sv. Voršily (Benátky, Gallerie dell'Accademia) – PEŠINA 1967, 343–346.

³⁶² PEŠINA 1967, 346.

³⁶³ PEŠINA 1967, 346–347.

³⁶⁴ KOTRBA 1968, 191–197; KOTRBA 1972, 260–262.

³⁶⁵ KOTRBA 1968, 192.

³⁶⁶ KOTRBA 1968, 192–197.

³⁶⁷ KOTRBA 1968, 197.

královském stavebním mistru, řezbáři a malíři Hansi Schollerovi, se kterým jej také nakonec identifikuje.³⁶⁸ Vzhledem k tomu, že tento norimberský mistr musel být dle Kotrby jedním z nejvýznamnějších umělců na královském dvoře, považoval za vysoce pravděpodobnou jeho účast na nejvýznamnějších panovníkových zakázkách, včetně výzdoby křivoklátské hradní kaple.³⁶⁹

V německé syntetické studii o gotickém umění v Čechách věnoval prostor křivoklátské kapli a její výzdobě Christian Salm.³⁷⁰ K sochařské výzdobě archy uvedl, že ji jisté souvislosti pojí k Frankům, avšak její bezprostřední vzory, ani co se oltářní výstavby týče, mu nejsou známy.³⁷¹ Stejně tak není dle jeho názoru doposud uspokojivě vysvětlena otázka stylové geneze maleb oltářních křídel. Pouze se lze domnívat, že umělci činní na výzdobě kaple byly členy družiny Hanse Spieße.³⁷² Dále navázal na starší názory Jaroslava Pešiny ohledně původu Rakovnického oltáře z této dílny, kterou považuje za nositele malířské tvorby na dvoře Vladislava Jagellonského v době před rokem 1500.³⁷³ O tom ostatně svědčí, že z ní pocházel nejvýznamnější malíř této epochy – Mistr Litoměřického oltáře.³⁷⁴ V návaznosti na Jaroslava Pešinu v něm rovněž spatřuje autora vnějších stran Křivoklátského oltáře, a stejně tak předpokládá mistrovu vandrovní cestu do rakouských zemí.³⁷⁵ S Pešinou souhlasí i v tom, že zde na něho nejvíce zapůsobil dílo Jörga Breue, ovšem rozchází se s ním v tvrzení – otázkou je, zda vědomě či omylem, že druhým zásadním malířem pro Litoměřického mistra byl Rueland Frueauf st., nikoli tedy jeho syn R. Frueauf ml.³⁷⁶

Vedle Jaroslava Pešiny byl ve druhé polovině 20. století dalším důležitým přispěvatelem k otázkám malířství, ale i celkově k umění jagellonské doby, autorský tandem Jiřiny Hořejší a Jarmily Vackové. Obě badatelky, ať už každá zvlášť či společně, se vyjadřovaly k otázkám týkajícím se zejména dvorských aspektů jagellonského umění a zároveň byly v této problematice Pešinovými nejhlasilnějšími oponentkami. Ve společném článku z roku 1973, ve kterém navázaly na publikace

³⁶⁸ KOTRBA 1972, 261–262.

³⁶⁹ KOTRBA 1972, 262.

³⁷⁰ SALM 1969, 362–371.

³⁷¹ SALM 1969, 371.

³⁷² SALM 1969, 371.

³⁷³ SALM 1969, 371.

³⁷⁴ SALM 1969, 371.

³⁷⁵ SALM 1969, 394.

³⁷⁶ Velký oltář Frueaufa st., původně se Salzburgu, dnes uložený ve Vídni (Wien, Österreichische Galerie Belvedere, inv. č. 4838-4844, 4955) považuje za blízce příbuzný Litoměřickému oltáři – SALM 1969, 394.

vlastní i dalších badatelů,³⁷⁷ si položily důležitou otázku o působení Litoměřického mistra a jeho vztahu ke královskému objednateli.³⁷⁸ Právě v této otázce se v některých bodech podstatně odchyľují od výše popsaných Pešinových koncepcí a názor o mistrově českém původu dokonce zcela převracejí. V případě Mistra Litoměřického oltáře vícekrát uvedly paralelu k Benediktu Riedovi, kdy oba umělce považují za příchozí z oblasti jižního Německa, aby v Čechách pracovali především pro krále.³⁷⁹ Tento příklad dále rozvádějí srovnáním progresivního Rieda, který odsunul staršího a konzervativního Hanse Spieße na venkov s Litoměřickým mistrem, jenž ovládl pole působnosti po staromódnějším Mistru Křivoklátského oltáře.³⁸⁰ Autorky se rovněž pokusily, byť pouze v rovině navržené hypotézy, rozbít mistrovi dosavadní anonymitu a přidělit mu, na základě v minulosti již vícekrát citované zprávy, jméno Hans Elfelder.³⁸¹ Litoměřický oltář chápou jako nepochybnou královskou zakázku, kterou na základě zmíněného pramene, jmenujícím rovněž probošta od Všech Svatých na Pražském Hradě – mistra Duchka, situují do tohoto významného pražského sakrálního prostoru.³⁸²

Počinem zásadního významu pro poznání umění jagellonské doby bylo vydání knihy *Pozdně gotické umění v Čechách (1471–1526)*.³⁸³ Ta se v podstatě skládá z monografických studií věnovaných jednotlivým uměleckým druhům. Křivoklátskému oltáři, respektive počátkům Mistra litoměřického, je vymezen prostor v kapitolách o sochařství a deskové malbě. V souladu se starší literaturou předpokládá Jaromír Homolka autorství Hanuše Spieße u řezaných apoštolů a čtyř zemských světců umístěných po stěnách kaple. Tuto atribuci dle Homolky podporuje kamenická obhroublost a také západní slohová orientace na (před)gerhaertovskou tvorbu.³⁸⁴ Zdatnějšímu umělci připsal dekorativní části i plastiky oltáře. V umění tohoto mistra seznal některé francké rysy a jeho pravděpodobný původ hledá v okruhu norimberského

³⁷⁷ HOŘEJŠÍ—VACKOVÁ 1967, 14–; KOTRBA 1972, 248–267 ad.

³⁷⁸ HOŘEJŠÍ—VACKOVÁ 1973, 496–512.

³⁷⁹ HOŘEJŠÍ—VACKOVÁ 1973, 498.

³⁸⁰ HOŘEJŠÍ—VACKOVÁ 1973, 504, pozn. 31.

³⁸¹ HOŘEJŠÍ—VACKOVÁ 1973, 498. Často citovanou zprávu prvně publikoval CHYTL 1906, 63.

³⁸² Čímž zcela ignorují předchozí Pešinovo názory na litoměřický původ oltáře a jeho spojení s pražským a litoměřickým proboštem Janem z Wartemberka – HOŘEJŠÍ—VACKOVÁ 1973, 498.

³⁸³ HOMOLKA (et. al.) 1978.

³⁸⁴ HOMOLKA 1978, 187.

řezbářství. V této souvislosti zmiňuje jméno Hanse Schollera, ovšem vzhledem k tomu, že s ním nelze spojit žádné dílo, zůstává jeho autorství jen hypotézou.³⁸⁵

V oddíle věnovaném deskové malbě považoval Jaroslav Pešina Mistra Křivoklátského oltáře, tedy autora vnitřních stran křídel, za nejdůslednějšího stoupence nizozemského malířství druhé generace v Čechách. Opět zopakoval svůj názor, že mu byl tento směr zprostředkován především dílem Mistra Mariina života a Mistra Mariiny oslavy v Kolíně nad Rýnem.³⁸⁶ Právě tímto výrazným nizozemským akcentem zapadá dílo Křivoklátského mistra dle Pešiny ještě do 80. let 15. století a vedle Mistra Smíškovské kaple ho považuje za hlavního představitele tohoto uměleckého směru.³⁸⁷ Přestože se žádné jiné mistrovo vlastnoruční dílo nedochovalo, má Pešina za to, že stál v čele veliké dílny, která pracovala pro krále, příslušníky dvora a rovněž uspokojovala venkovskou poptávku. Dílna Mistra Křivoklátského oltáře tak pronikavě ovlivnila české malířství posledního desetiletí a v deskové malbě utvářela velký dvorský sloh, jehož vrchol svým dílem ztělesnil Mistr Litoměřického oltáře.³⁸⁸ V souladu s názorem Christiana Salma označil Pešina tohoto mladšího mistra rovněž za autora vnějších stran pohyblivých a pevných křídel Křivoklátského oltáře.³⁸⁹ Dataci oltáře kladl před rok 1490, a to v soulase s tehdejšími názory na stavební dějiny kaple a s ohledem na jeho slohové zařazení.³⁹⁰ Pešina dále předpokládal, že tato produktivní dílna dodala spoustu děl pro dvůr a pro pražské chrámy, které musely být nejvyšší jakosti, ovšem nedochoval se z nich jediný příklad. Určitou představu o jejich vzhledu, byť jen v jakémisi odlesku, si lze utvořit na základě dvou provinciálních dokladů tvorby této pražské dílny – Rakovnického a Rokycanského oltáře.³⁹¹ Hlavní mistr však u obou oltářů svěřil koncept a provedení svým tovaryšům a sám do žádného z nich již nezasáhl.³⁹² Kontinuitu se starším oltářem hradní kaple a mladší tvorbou počátku následujícího století pak dokládá postava Madony ve scéně Klanění z Rokycanského oltáře, pocházející z ruky Litoměřického mistra.³⁹³

Brzy po vydání této syntézy se díky Jiřině Hořejší a Jarmile Vackové rozvinula na stránkách časopisu *Umění* delší polemika s několika zde vytčenými tezemi. V první

³⁸⁵ HOMOLKA 1978, 188–189.

³⁸⁶ PEŠINA 1978, 323.

³⁸⁷ PEŠINA 1978, 323.

³⁸⁸ PEŠINA 1978, 324.

³⁸⁹ PEŠINA 1978, 324–327.

³⁹⁰ PEŠINA 1978, 323.

³⁹¹ PEŠINA 1978, 327.

³⁹² PEŠINA 1978, 327.

³⁹³ PEŠINA 1978, 330.

obsáhlé reakci se autorky vymezují především proti charakteristice dvorského umění Jagellonců postulované autorským kolektivem knihy.³⁹⁴ Problematickým shledávají především neúměrné vyzdvihování úlohy stavů při zadávání zakázek, jinak úzce spojených s královským majestátem, a naopak marginalizaci aktivity samotného panovníka, zejména po jeho odchodu z Prahy. S ohledem na dynastické zázemí Vladislava Jagellonského a obecně na význam umělecké reprezentace v rámci výkonu královské moci považují za nemožné, že by Vladislav po příchodu do Budína do těchto záležitostí téměř nezasahoval. Vladislavovu uměleckou reprezentaci dávají dále do širších politicko-dynastických souvislostí a poukazují na možné vztahy se sousedními spřízněnými vévodskými dvory (Míšeň, Landshut či Burghausen). Dynastičtí příbuzní tak mohli být jakýmiś královými poradci ve věcech reprezentace, na jejichž doporučení přicházeli do Prahy osvědčení umělci.³⁹⁵ Právě tyto zahraniční tvůrci měli pomoci k obnovení přerušené dvorské umělecké tradice. Vedle známých jmen, jako je Hanuš Spieß či Benedikt Ried, k nim autorky počítají i Mistra Litoměřického oltáře, který do Prahy přišel z jižního Německa, nejspíše z Augsburgu. Tím narušily tradiční názor na Litoměřického mistra jako českého žáka Mistra Křivoklátského oltáře a jagellonské dvorské umění obecně chápou jako podstatně závislé na zahraničních uměleckých silách.³⁹⁶

Otázek týkajících se Křivoklátského oltáře se částečně dotkla také Klára Benešová. V článku zabývajícím se především úvahami ke stavebním dějinám hradu poukazuje na důležitou skutečnost, že Cechnerem přečtené datum tepaného nápisu na dveřích Stříbrnice a později mnohými badateli nekriticky převzaté nezní 1499, ale 1479.³⁹⁷ Také zpochybnila zprávu o vysvěcení kaple roku 1522, která dle Benešové nevypadá věrohodně a nelze se o ni při datování její dostavby opírat.³⁹⁸ Dokončení první etapy stavebních prací, jež zahrnovala také hradní kapli, klade ještě před Vladislavův odchod do Uher.³⁹⁹ Stranou nenechává Benešová ani ikonografický význam kaple a především hlavního oltáře. Zde v návaznosti na postřeh Petra Kováče ohledně absence koruny na hlavě Panny Marie a významu gesta jejích rukou považuje ústřední scénu za výsek z jejího korunování (nikoli za korunovací samotnou), kdy je

³⁹⁴ HOŘEJŠÍ/VACKOVÁ 1980, 519–536.

³⁹⁵ HOŘEJŠÍ/VACKOVÁ 1980, 521.

³⁹⁶ HOŘEJŠÍ/VACKOVÁ 1980, 531.

³⁹⁷ BENEŠOVSKÁ 1985, 338.

³⁹⁸ BENEŠOVSKÁ 1985, 339.

³⁹⁹ BENEŠOVSKÁ 1985, 341.

přijata Bohem Otcem a Synem na nebesa a zde povýšena a oslavována.⁴⁰⁰ Marie zde svým gestem otevřených rukou vystupuje jako prostřednice, která se zároveň obrací k sedile, kde mohl údajně sedávat samotný Vladislav II.⁴⁰¹ O dva roky později akceptovala Benešovská společně s Janem Žižkou připsání architektury kaple Hanuši Spiešovi, stejně jako její architektonickou výzdobu a sochy apoštolů a zemských patronů.⁴⁰² V souladu s Pešinovými názory považují malované části oltáře za práci dvou malířů – vnitřní strany za dílo Mistra Křivoklátského oltáře, vnější pak připisují Litoměřickému mistru. Dále upozornili, že kaple a její výzdoba nemusela být provedena v jediném krátkém časovém úseku, přičemž oltář mohl být zhotoven jako první v pražské malířské dílně již v 80. letech 15. století a celý interiér byl k němu utvářen dodatečně.⁴⁰³

Subtilní otázkou ikonografie středové scény Křivoklátského oltáře se v souvislosti se sousoším Nejsvětější Trojice z Rábí zabýval Petr Kováč.⁴⁰⁴ Dospěl k názoru, že se výjev netýká Korunovace Panny Marie ani její oslavy, ale klíčovým je zde vztah panovníka ke sv. Trojici, v němž Marie sehrává roli prostřednice. Ojedinelá kompozice Křivoklátského oltáře tak symbolicky spojuje oslavu sv. Trojice s prostřednickou úlohou P. Marie.⁴⁰⁵

Ke stále nevyřešené problematice ohledně vztahu Mistra Křivoklátského oltáře k Litoměřickému mistru se vrátila Jitka Zadražilová, jež navázala na starší konstrukci Jiřiny Hořejší a Jarmily Vackové.⁴⁰⁶ Stejně jako tyto badatelky i ona dává anonymního Mistra Litoměřického mistra do souvislosti s mohutným příchodem cizích umělců na pražský dvůr Vladislava Jagellonského. Považuje za nemožné, aby monumentální styl mladšího mistra vycházel z drobnopisně pojatých maleb Křivoklátského mistra, a je toho názoru, že nijak nesouvisí s dosavadním českým uměleckým vývojem.⁴⁰⁷ Litoměřický mistr stál v čele rozsáhlé dílny jihoněmeckého, pravděpodobně augšpurského, původu, která působila v Čechách jen dočasně a byla činná výhradně pro

⁴⁰⁰ BENEŠOVSKÁ 1985, 341, pozn. 30 s odkazem na Kováčovu ročníkovou práci *Ikonografický program řezbářské a malířské výzdoby hradní kaple na Křivokláte* v semináři J. Homolky na Katedře dějin umění FFUK 1977.

⁴⁰¹ BENEŠOVSKÁ 1985, 341.

⁴⁰² BENEŠOVSKÁ/ŽIŽKA 1987, nepag.

⁴⁰³ BENEŠOVSKÁ/ŽIŽKA 1987, nepag.

⁴⁰⁴ KOVÁČ 1989, 289–300.

⁴⁰⁵ KOVÁČ 1989, 294–295.

⁴⁰⁶ ZADRAŽILOVÁ 1994; ZADRAŽILOVÁ 1996, 41–44.

⁴⁰⁷ ZADRAŽILOVÁ 1996, 43–44.

dvůr.⁴⁰⁸ S tím souvisí i její názor na eponymní oltář, který nebyl určen pro Litoměřice, ale jednalo se o pražskou dvorskou objednávku.⁴⁰⁹

Sochařskou částí oltáře se v návaznosti na Jaromíra Homolku a jeho názory ohledně formální spojitosti s postavou Assumpty a sv. Václavem z radního sálu Staroměstské radnice v Praze zabýval Jiří Fajt.⁴¹⁰ Druhé jmenované sochy považuje za zbytek oltáře pocházející nejspíš z radniční kaple, čemuž by dobře odpovídalo její zasvěcení zemským patronům. Oltář dal do souvislosti se Spiešovou dvorskou hutí a jeho dataci do časové blízkosti předpokládaných prací na Křivoklátě, tedy do doby kolem roku 1490.⁴¹¹ Samotný koncept výzdoby hradní kaple na Křivoklátě byl dle Fajta ovlivněn podobnou kaplí v sídle bavorského vévody Zikmunda v Bluttenburgu u Mnichova.⁴¹² Vzhledem k formálnímu srovnání i podobnosti v řezbářském zpracování křivoklátských a staroměstských soch dále navrhl přinejmenším jejich společný dílenský původ.⁴¹³ Později Fajt řezby oltáře autorsky oddělil od ostatních částí kaple připisovaných Spiešově hutí a vrací se ke starším názorům, které je hypoteticky připisují Hansi Schollerovi.⁴¹⁴

Ve svém přehledu středověkého malířství v Čechách předpokládá také Jan Royt vznik Křivoklátské archy v pražské královské dílně.⁴¹⁵ S touto dílnou dále spojil Rakovnickou a Rokycanskou archu, přičemž se držel tradiční chronologie považující Křivoklátský oltář za nejstarší (před rokem 1490) a Rokycanský za nejmladší článek (kolem roku 1500).⁴¹⁶ O málo později označil jako další možnou práci z této dílny desku s českými zemskými patrony z Národní galerie v Praze.⁴¹⁷ K tomu ho vedlo především srovnání postav sv. Václava a sv. Víta na vnějších stranách pohyblivých křídel Křivoklátského oltáře a patronů na pražské desce. U Křivoklátské archy se přidržel dřívější datace před rokem 1490, zatímco druhý obraz považuje za starší a datuje ho do doby kolem roku 1480.⁴¹⁸ K otázce výzdoby hradní kaple se Royt ve

⁴⁰⁸ ZADRAŽILOVÁ 1996, 44.

⁴⁰⁹ ZADRAŽILOVÁ 1996, 41.

⁴¹⁰ FAJT 1995, kat. č. 11-12; 41–46.

⁴¹¹ FAJT 1995, kat. č. 11, 43.

⁴¹² FAJT 1995, kat. č. 12, 44.

⁴¹³ FAJT 1995, kat. č. 12, 45.

⁴¹⁴ FAJT 2002, 254.

⁴¹⁵ ROYT 2002, 116.

⁴¹⁶ ROYT 2002, 116.

⁴¹⁷ ROYT 2005a, 239–241.

⁴¹⁸ ROYT 2005a, 241.

stejném roce vrátil ještě jednou.⁴¹⁹ Kapli příkládá zejména státně-reprezentativní funkci a vzhledem k obsahově-významové složce její výzdoby ji chápe jako typ “Svaté kaple”.⁴²⁰ V malovaných částech oltáře poté shledal výraznou nizozemskou složku zprostředkovanou Porýním. To dokládá například srovnáním křivoklátské scény Zvěstování se stejným výjevem na desce z Ottobeuren, která je hornorýnského původu, nebo na blízkost v pojetí interiérů u Ludwiga Schongauera.⁴²¹

Milena Bartlová oproti většině dosavadní literatury hodnotí kvalitu Křivoklátského oltáře naopak jako překvapivě velmi nízkou.⁴²² Tuto skutečnost dává do souvislosti s Vladislavovými omezenými finančními možnostmi na pořizování uměleckých děl, přičemž výdaje tohoto druhu byly dle autorky schvalovány stavovskou vládou.⁴²³ Oltář datuje do druhé poloviny 80. let 15. století. Královská reprezentace se během Vladislavovy dvacetileté přítomnosti v Čechách umělecky orientuje na Franky a Rakousko, což dle Bartlové nevybočuje z předchozí tradice, která je v tomto směru kontinuálně zachytitelná již od 40. let 15. století.⁴²⁴

S podstatně odlišným pohledem vůči starším názorům ohledně slohové geneze Křivoklátského oltáře přišla Michaela Probst.⁴²⁵ Oltář umísťuje do široké sítě vztahů umělecké výměny probíhající v rozlehlé oblasti Čech a jižního Německa. Slohový původ řezaných částí hledá mimo jiné v tyrolském prostředí – například u Michaela Pachera nebo Hanse Klockera. U malíře oltáře dokonce předpokládá přímý či zprostředkovaný kontakt s Konrádem Witzem.⁴²⁶

Předpokládaný dílenský vztah Rakovnického, Rokycanského a Litoměřického oltáře se na základě průzkumu dekorativní techniky cínovaného reliéfu společně pokusily přezkoumat Štěpánka Chlumská a Radka Ševců.⁴²⁷ Při bližší analýze otisků tlačených reliéfů na jednotlivých obrazech byly nalezeny shody ve velikosti užitých forem na Rakovnickém a Rokycanském oltáři, kdežto v případě Litoměřických desek byly aplikovány formy menší.⁴²⁸ Pro typ dokumentovaného dekoru všech tří oltářů nalézají autorky obecnější shody především v oblasti jižního Německa. Nejbližší

⁴¹⁹ ROYT 2005b, 355–363.

⁴²⁰ ROYT 2005b, 359.

⁴²¹ ROYT 2005b, 357–358.

⁴²² BARTLOVÁ 2002, 249.

⁴²³ BARTLOVÁ 2002, 249.

⁴²⁴ BARTLOVÁ 2002, 249.

⁴²⁵ PROBST 2004, 115–123.

⁴²⁶ PROBST 2004, 122–123.

⁴²⁷ K výsledkům průzkumu viz CHLUMSKÁ/ŠEFCŮ 2008, 66–83.

⁴²⁸ CHLUMSKÁ/ŠEFCŮ 2008, 71–72.

analogie vykazuje srovnání některých vzorů s ulmskými dílnami (Bartholomäus Zeitblom, Michel Erhart ad.), ovšem další lze nalézt rovněž v Malopolsku, ale také u starších příkladů v Čechách (dílna Mistra Svatojiřského oltáře).⁴²⁹ V rámci zkoumaného souboru byly na cínovaných reliéfech konstatovány blízké shody po stránce chemicko-technologické a v případě Rakovnických a Rokycanských desek dokonce zjištěno opakované užití dvou stejných forem.⁴³⁰

Obširně se Křivoklátskou archou, po malířské i sochařské stránce, zabývala v disertační práci Jitka Vlčková.⁴³¹ Oproti předchozím názorům považuje veškeré malířské části oltáře za práci jednoho autora a zcela nevyklučuje, že stejný umělec mohl zhotovit také sochařskou výzdobu.⁴³² Malíře považuje za podstatně ovlivněného druhou generací nizozemských realistů, zejména tvorbou Rogiera van der Weydena. Souhlasí také s názorem Jana Royta o možném autorově uměleckém východisku v oblasti horního Porýní, které ještě hypoteticky rozšiřuje o švábské, respektive ulmské prostředí.⁴³³ Stylové paralely k řezbářské výzdobě Křivoklátského oltáře shledala Vlčková především v Bavorsku, nejvíce v Landshutu. Na základě formálních komparací s tímto prostředím dále uvažuje o možných kulturně-historických spojitostech a vazbách dolnobavorských Wittelsbachů na dynastii Jagellonců, respektive pražský dvůr.⁴³⁴ Nápis s letopočtem 1473 na soklu oltářní menzy ve scéně Obětování považuje Vlčková za původní a archu datuje již k tomuto časnému roku.⁴³⁵ Stejně tak je pravděpodobné, že v pramenech jmenovaný Hans Scholler jako „malíř českého krále“ je skutečným autorem oltářních maleb.⁴³⁶

V monografii věnované hradu Křivoklátku se její kaplí včetně výzdoby podrobně zabýval kolektiv autorů v čele s Jiřím Fajtem, Markusem Hörschem a Vladislavem Razímem.⁴³⁷ První dva jmenovaní jsou autory studie věnující se stavebním dějinám kaple, její funkci, umělecké výzdobě a jejím umělcům.⁴³⁸ Na základě analýzy architektury kaple a dalších hradních objektů významně posunuli dataci jejího

⁴²⁹ CHLUMSKÁ/ŠEFCŮ 2008, 74, pozn. 35.

⁴³⁰ CHLUMSKÁ/ŠEFCŮ 2008, 83.

⁴³¹ VLČKOVÁ 2009, 107–128.

⁴³² VLČKOVÁ 2009, 122.

⁴³³ VLČKOVÁ 2009, 123–124, 127–128.

⁴³⁴ VLČKOVÁ 2009, 124–126.

⁴³⁵ VLČKOVÁ 2009, 127.

⁴³⁶ VLČKOVÁ 2009, 127.

⁴³⁷ FAJT/HÖRSCH/RAZÍM 2014.

⁴³⁸ FAJT/HÖRSCH 2014, 63–85.

dokončení až těsně před rok 1500.⁴³⁹ Výskyt stejných kamenických značek zároveň na stěnách kaple i klenebních žebrech je vedl k závěru, že všechny pozdně gotické fáze výstavby, přestože očividně došlo ke změně plánu, byly dokončeny v relativně krátké době.⁴⁴⁰ Pozdní dataci zdůvodnili dále srovnáním architektonických článků kaple, velkého sálu, klenby kostela sv. Petra a sv. Pavla na Křivoklátě a Stříbrnici, jejíž portál nese nápis s datem 1499. Právě tento rok spojují s možným ukončením přestavby hradu.⁴⁴¹ Pro pozdější dataci hradní kaple, respektive zhotovení jejího oltáře, argumentují autoři ještě poukazem na desky se sv. Kateřinou a sv. Barborou, pocházející z hlavního oltáře v kostele sv. Petra a sv. Pavla. Jejich vznik považují za možný již v 80. letech 15. století a kvalitativně je hodnotí velmi vysoko. Proto je zarážející, že služeb takto nadaného malíře nebylo využito rovněž při pracích na oltáři hradní kaple. To lze vysvětlit z jediného důvodu – a sice, že tento malíř již nebyl k dispozici, tedy že oltář i architektura kaple byla dokončena až po chóru kostela sv. Petra a Pavla.⁴⁴²

Dále autoři zpochybnili Kotrbovo připsání autorství hradní kaple Hanuši Spießovi.⁴⁴³ Oproti tomu možné autorství Hanse Schollera u řezbářských částí oltáře dle Fajta a Hörsche vyloučit nelze. Zde vycházejí zejména ze spojení pramenných výpovědí dokumentujících Schollerův pravděpodobný norimberský původ a ze stylu soch, které vykazují silnou vazbu právě na tamější sochařství.⁴⁴⁴ Jitkou Vlčkovou uváděnou dataci oltáře do roku 1473 jednoznačně odmítli, přičemž jeho vznik považují za nejpravděpodobnější až ke konci 90. let 15. století.⁴⁴⁵ Jako poslední v rámci výzdoby vznikly postavy apoštolů a zemských patronů při stěnách kaple, které dávají autoři do souvislosti až s vysvěcením kaple a očekávanou návštěvou Ludvíka Jagellonského na přelomu let 1521 a 1522.⁴⁴⁶

Ve stejné monografii byly v následující stati publikovány výsledky nedestruktivního průzkumu Křivoklátského oltáře provedeného v letech 2012–2013.⁴⁴⁷ Důležitý je především poznatek, že s ohledem na užitý materiál tvoří oltář kompaktní celek. Materiálové složení a technické postupy se shodují ve výzdobě jak malovaných,

⁴³⁹ FAJT/HÖRSCH 2014, 70.

⁴⁴⁰ FAJT/HÖRSCH 2014, 74.

⁴⁴¹ FAJT/HÖRSCH 2014, 78.

⁴⁴² FAJT/HÖRSCH 2014, 79.

⁴⁴³ FAJT/HÖRSCH 2014, 74–77.

⁴⁴⁴ FAJT/HÖRSCH 2014, 80–81.

⁴⁴⁵ FAJT/HÖRSCH 2014, 81.

⁴⁴⁶ FAJT/HÖRSCH 2014, 81–82.

⁴⁴⁷ CHLUMSKÁ/ŠEFCŮ/TŘEŠTÍKOVÁ (et. al.) 2014, 88–112.

tak i řezbářských částí oltáře, což dokládá úzkou dílenskou spoluprací. Stejné postupy jsou patrné na malbách vnitřních i vnějších stran pohyblivých křídel, přičemž zde autoři shledávají jasný rozdíl v malířském rukopise.⁴⁴⁸ Ještě významnější ovšem je, že tyto obdoby v materiálovém složení, vyskytující se zejména na presbrokátové výzdobě Křivoklátského oltáře, a další blízké technologické postupy byly zjištěny také na Rakovnickém a Rokycanském oltáři.⁴⁴⁹ To samé bylo konstatováno též u desky s patrony z Národní galerie a na presbrokátu na stěně za sochou sv. Václava ve svatováclavské kapli v katedrále. Naproti tomu neexistují žádné jednoznačné technologické souvislosti, které by dovolily spojit tuto skupinu s díly připisovanými Mistru Litoměřického oltáře. Přítomnost, autory zdůrazňovaného, fluoritu – pro tvorbu Litoměřického mistra typického a zároveň jinak ojedinělého minerálu, nebyla v žádném z těchto děl prokázána.⁴⁵⁰

Architekturou oltáře a jeho dekorativními částmi se jako první detailně zabývali manželé Kroupovi.⁴⁵¹ Z podrobného stylového srovnání řezané dekorativní výzdoby a její základní kompoziční struktury konstatují nápadnou příbuznost s ulmskou řezbářskou produkcí. Tento vztah k Ulmu je tak silný, že dle autorů studie lze předpokládat přímý kontakt křivoklátského řezbáře s tímto říšským městem a dokonce jej zařadit do vývoje tamějšího řezbářství.⁴⁵² Dekorativní výzdoba českého oltáře stojí na podobném stylovém stupni jako práce, které je možno spojit hlavně s tvorbou Jörga Syrlina ml. a jeho dílnou (především řezbářské práce v klášterním kostele v Blaubeuren). Také kvalitou dosahuje Křivoklátská archa úrovně ulmských děl, přičemž složitostí a vícevrstevnatostí dekoru je i převyšuje.⁴⁵³ Z těchto analogií, a také ze známého faktu obrovské ulmské produkce, jež zásobovala svými díly blízké i vzdálené oblasti, dokonce nevylučují možnost spoluúčasti některých členů dílny J. Syrlina ml. na zhotovení Křivoklátského oltáře.⁴⁵⁴ S největší pravděpodobností tak oltář považují za import z Ulmu, ovšem teoreticky mohl být vytvořen také na českém území dílnou sestavenou čistě pro tento účel. V tom případě předpokládají, že by šlo o dílnu dle německého vzoru, kterou řídil jeden mistr-podnikatel (nejspíš řezbář) zaměstnávající další umělce potenciálně různých slohových východisek. Tím by se vysvětlily menší

⁴⁴⁸ CHLUMSKÁ/ŠEFCŮ/TŘEŠTÍKOVÁ (et. al.) 2014, 102.

⁴⁴⁹ CHLUMSKÁ/ŠEFCŮ/TŘEŠTÍKOVÁ (et. al.) 2014,

⁴⁵⁰ CHLUMSKÁ/ŠEFCŮ/TŘEŠTÍKOVÁ (et. al.) 2014, 101–102.

⁴⁵¹ KROUPA/KROUPOVÁ 2014, 113–129.

⁴⁵² KROUPA/KROUPOVÁ 2014, 120.

⁴⁵³ KROUPA/KROUPOVÁ 2014, 120.

⁴⁵⁴ KROUPA/KROUPOVÁ 2014, 120–121.

slohové nesrovnalosti v rámci dekorativní výzdoby a také by to dobře odpovídalo pestrému charakteru pražského dvorského prostředí.⁴⁵⁵

5.2 KŘIVOKLÁTSKÝ OLTÁŘ: K OTÁZCE DATACE A MALÍŘŮ NA NĚM ČINNÝCH

Výše popsané podrobné shrnutí základních názorů k otázkám datace, autorství či fungování dílny, která vytvořila Křivoklátský oltář, bylo nezbytné pro pochopení šíře a složitosti celé této problematiky, týkající se jednoho z klíčových děl pozdní gotiky [94–101]. Přestože se oltář, respektive celá hradní kaple a její výbava těší v odborné literatuře jedné z největších pozorností, je převaha nevyřešených otázek nad jasnými odpověďmi ve skutečnosti zcela očividná. Rozptýl v jeho datování je více jak čtvrt století. Názor ohledně počtu jeho tvůrců rovněž značně kolísá a jejich umělecký původ je hledán v celé šíři jihoněmecké oblasti, včetně rakouských zemí. Stejně tak nepanuje shoda v tom, koho považovat za hlavního mistra. Můžeme za něho považovat umělce, se kterým spojíme výtvarně nejkvalitnější, a zároveň od ostatních jasně diferencované části oltářního nástavce? Nebo jím mohl být, dle několika málo známých analogií z německých zemí, spíše umělec-podnikatel vládnoucí dostatečným kapitálem a schopnostmi zorganizovat funkční dílenský provoz? Jak bylo řečeno, dosavadní literatura podává na tyto otázky nejružnější odpovědi. Příčinou tohoto stavu je jak nedostatek jednoznačnějších pramenných výpovědí, tak i protichůdné interpretace pramenů sekundárních a odlišné hodnocení výtvarné povahy oltáře. V následujícím textu bych rád navázal na některé závěry dosavadní literatury týkající se především rozlišení a určení podílu jednotlivých umělců při zhotovení malířských i sochařských částí oltáře. Tyto jednotlivé autorské podíly je nutné znovu analyzovat a pokusit se zjistit, zda a případně jak spolu souvisejí. Zda jeden vyrůstá z druhého, tedy ve smyslu Pešinovy teorie ohledně vztahu učitel–žák, nebo zda jsou umělci na sobě nezávislí, či jde o kombinaci obou možností. V případě vyloučení možnosti učitelského vztahu, tedy teorie o dílenské kontinuitě a s tím související otázky domácího uměleckého vývoje, by pak bylo nutné analyzovat z hlediska umělecké geneze jednotlivé složky oltáře od sebe odděleně. Důkladné prozkoumání těchto otázek, včetně zpřesnění uměleckého původu hypotetických umělců, by tak vedlo k utvoření lepší představy o fungování dílny a také

⁴⁵⁵ KROUPA/KROUPOVÁ 2014, 122–123.

umělecké činnosti na jagellonském dvoře. Bližší vymezení rámce, ve kterém Křivoklátský oltář vznikl, by rovněž zúžilo prostor pro jeho datování.

Při studiu vývoje pozdně gotického malířství v Čechách je jednou z ústředních otázek právě vztah Mistra Křivoklátského a Litoměřického oltáře. Podstata tohoto problému nespočívá ani tak v rozpoznání podílu mladšího malíře na zhotovení Křivoklátské archy, ale v otázce, zda byl vyškolen v dílně staršího mistra, a zda je tak možné na jejich vztahu doložit malířský vývoj v českém prostředí.⁴⁵⁶ Nebo je skutečnost jiná a umělecké dvorské prostředí sestávalo především z umělců, kteří sem byli povoláváni ze zahraničí a byli schopni dostát vysokým nárokům svých urozených objednavatelů?⁴⁵⁷

Odborná literatura pod anonymním označením Mistr Křivoklátského oltáře chápe hlavního mistra, který vytvořil malované vnitřní strany křídel – tedy vedle řezaného středu nejdůležitější součást oltáře. Z většiny panuje shoda také na tom, že vnější strany křídel a pevná postranní křídla se svým výtvarným charakterem podstatně odlišují od stran vnitřních a pravděpodobně je vytvořil jiný malíř [97]. Tyto rozdíly mezi oběma oltářními částmi, spočívající v odlišném stylu i kvalitě malířského provedení, budou ještě podrobněji popsány v následujícím textu. Nejprve je třeba zastavit se u výzdoby vnitřních stran, jejich slohového charakteru a zařazení, a až poté u stran vnějších a jejich případného vztahu či rozdílch.

Zasloužená pozornost věnovaná Křivoklátskému oltáři má několik příčin. Je jediným příkladem pozdně gotické archy na českém území, která se dodnes nachází na svém původním místě. Stojí v závěru kaple královského hradu, která prošla v jagellonské době zásadní přestavbou a jež je svou výzdobou včetně oltáře považována za ojedinělý doklad „*Gesamtkunstwerku*“. Archa jako celek současně vykazuje, v rámci pozdně středověkého památkového fondu v Čechách, mimořádné výtvarné kvality. To platí také o malbách na vnitřních stranách křídel, které jsou považovány za jeden z nejvýraznějších příkladů nizozemsky orientované malby v Čechách.⁴⁵⁸ Dosavadní literatura se v podstatě shoduje na tom, že se tento umělecký kontakt s Nizozemím neudál přímo, nýbrž zprostředkovaně skrze německé země. Také v názoru, že křivoklátské malby vycházejí z malířské vrstvy reagující na směr nizozemského realismu druhé generace, panuje shoda. Jen Michaela Probst hledala umělecký původ u

⁴⁵⁶ Kladně na tuto otázku v mnoha studiích odpovídá především Jaroslav Pešina (PEŠINA 1940, PEŠINA 1950, PEŠINA 1967).

⁴⁵⁷ Tento názor prosazovala zejména Jiřina Hořejší společně s Jarmilou Vackovou (HOŘEJŠÍ/VACKOVÁ 1980).

⁴⁵⁸ Toho si povšiml již CHYTL 1906.

Konráda Witze, jehož dílo je poplatné první generaci nizozemských primitivů, reprezentované Janem van Eyck.⁴⁵⁹ Vzhledem k výrazně odlišnému výtvarnému charakteru srovnávaných děl, nehledě na značnou časovou vzdálenost doby jejich vzniku, lze tuto paralelu odmítnout.⁴⁶⁰

Ostatní badatelé hledají výtvarný původ Křivoklátského mistra v autorských okruzích časově podstatně bližších hypotetické době vzniku našeho oltáře. Co do lokalizace je nejčastěji skloňována široká oblast Porýní, ať už se jedná o její dolní, střední či horní část. Jan Royt nejvíce analogií shledal v prostředí horního Rýna, kde poukazuje na možný vztah Křivoklátského oltáře s některými scénami oltáře z Ottobeuren (1460–1465).⁴⁶¹ Nápadnou se mu jeví zejména blízkost scén ottobeurenského a křivoklátského Zvěstování.⁴⁶² S tímto Roytovým názorem souhlasí Jitka Vlčková, která upozorňuje, že oběma scénám je společná zejména celková kompozice a výstavba figur, kdežto skladba interiéru má spíše vztah k výjevu Obětování na Křivoklátském oltáři.⁴⁶³ Vlčková dále správně konstatuje, že scény Klanění tří králů z obou oltářů si jsou blízké již méně.⁴⁶⁴ Ještě méně spojitostí s křivoklátskými malbami jeví třetí dochovaná deska ottobeurenského oltáře s výjevem Narození Panny Marie.⁴⁶⁵ Malby tohoto fragmentárně dochovaného celku jsou připisovány malíři školenému v hornorýnské oblasti, jenž ovšem musel být obeznámen také s nizozemským uměním.⁴⁶⁶ Pokročilé nizozemské prvky se projevují především ve Zvěstování a Klanění tří králů, a to hlavně pojetím prostoru, ať už ve vývinu interiéru nebo krajiny. Anna Moraht-Fromm poukazuje v kompozici Klanění na možnou, přímou či nepřímou, inspiraci triptychem z kostela sv. Kolumbána v Kolíně nad Rýnem od Rogiera van der Weyden.⁴⁶⁷ Oproti tomu je prostor ve výjevu Narození P. Marie, vymezený nízkou zídkou, na niž bezprostředně navazuje dekorativní zlatené pozadí, velmi tradiční a navazuje ještě na hornorýnskou malbu první poloviny 15. století.⁴⁶⁸

⁴⁵⁹ PROBST 2004, 121–122. S křivoklátskými malbami srovnává zejména Witzovu malbu se Zvěstováním z norimberského GNM (inv. č. Gm878).

⁴⁶⁰ To odmítla již VLČKOVÁ 2009, 123 nebo FAJT/HÖRSCH 2013, 81, pozn. 77. Naopak Ingrid Ciulisová shledává v prostorotvorném pojetí světla a stínu jistou blízkost – CIULISOVÁ 2010, 117.

⁴⁶¹ Jedná se o tři deskové malby, očividně pocházející z jednoho oltářního celku, který byl snad určen pro klášterní kostel v Ottobeuren.

⁴⁶² ROYT 2005b, 357.

⁴⁶³ VLČKOVÁ 2009, 123.

⁴⁶⁴ VLČKOVÁ 2009, 123.

⁴⁶⁵ Stuttgart, Württembergisches Landesmuseum Stuttgart (inv. č. 5258) - 31–33, 253–254, kat. č. 141.

⁴⁶⁶ MORAHT-FROMM 2001, 31.

⁴⁶⁷ MORAHT-FROMM 2001, 32.

⁴⁶⁸ MORAHT-FROMM 2001, 33, 254, kat. č. 141.

Především tedy tato scéna, spočívající svými uměleckými kořeny ještě v období internacionální gotiky a částečně také ve vrstvě nizozemského realismu první generace, představuje vůči malbám Křivoklátského oltáře zcela jiný umělecký svět, a vylučuje tak nějaký bližší vztah obou celků. Rovněž z výše zmiňované spojitosti scén se Zvěstováním nelze, přes značné shody v mnoha detailech figurálních kompozic či gest, usuzovat na jejich bližší vztah. Podobně jako obraz Klanění ze středu Weydenova triptychu od sv. Kolumbána, byla v celém prostoru západní a střední Evropy velmi vlivná také kompozice se Zvěstováním z jeho pravého vnitřního křídla. Ve známost se dostávala skrze kreslené či grafické předlohy, respektive díky různým malovaným variantám. Blízkost scén z Křivoklátu a Ottobeuren tak lze lépe vysvětlit na základě znalosti podobné předlohy.

Z další takové předlohy vyšel autor oltářních křídel z Lichtenthalu, jehož scénu Zvěstování považuje Jitka Vlčková za nejbližší stejnému výjevu z Křivoklátu [11–14].⁴⁶⁹ Konstatuje mezi nimi úzkou spojitost ve formulaci kompozice, figury a interiéru.⁴⁷⁰ Z předpokládaného švábského školení Mistra mariánských křídel z Lichtenthalu vyvozuje Vlčková dále též možný kontakt Křivoklátského mistra s touto oblastí.⁴⁷¹ Také v tomto rozvinula názor Jana Royta, jenž dal konstrukci interiérů na křivoklátských malbách do souvislosti s deskami s mariánskými náměty připisovanými Ludwigu Schongauerovi, který byl po jistou dobu činný v hlavních střediscích švábského malířství – Ulmu a Augsburgu [102–105].⁴⁷² Avšak ani v případě Zvěstování z oltáře v Lichtenthalu není možné vyvozovat konkrétnější vztahy ke Křivoklátskému oltáři. V základním rozvrhu vycházejí obě srovnávané malby opět z „kodifikované“ Weydenovy kompozice z křídla triptychu z kostela sv. Kolumbána, přičemž je v případě první malby tato vazba mnohem patrnější. Ovšem podobně jako v případě Zvěstování z Ottobeuren nepojí ani tyto dvě scény vazba hlubší, než je pouze podobná předloha

⁴⁶⁹ Oltářní křídla tvoří dvě oboustranně malované desky s mariánskými náměty z bývalého hlavního oltáře kláštera cisterciáků v Lichtenthalu (Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle Karlsruhe; inv. č. 806a, 806b).

⁴⁷⁰ VLČKOVÁ 2009, 123.

⁴⁷¹ VLČKOVÁ 2009, 123–124.

⁴⁷² VLČKOVÁ 2009, 123–124; ROYT 2005b, 358. Jedná se o rozřezané desky pocházející z mariánského oltáře z augustiniánského klášterního kostela v Ulmu. Dnes se nacházejí v tamním muzeu (Ulm, Ulmer Museum, inv. č. 1984.9168, 1981.9110, 1953.8898, 1984.9169). Reprodukce desek v MORATH–FROMM 2001, 249, obr. 140a–d.

vycházející právě z tohoto Weydenova vzoru.⁴⁷³ Odlišný je styl, typika postav i pojetí prostoru.

Příliš obecné je také srovnání konstrukce interiérů scén Křivoklátského oltáře a Schongauerova oltáře z Ulmu. Malby obou celků jsou sice „jednoduše a jasně konstruovány“,⁴⁷⁴ ale to o jejich vztahu nic bližšího nevyovídá. Kromě kubicky čistých architektur s okenními otvory vyplněnými zlacenou fólií mnoho jiných styčných bodů nenalezneme. Bližší výtvarné analogie s vnitřními stranami Křivoklátského oltáře však nenabízejí ani jiná malířská díla švábské, respektive hornorýnské produkce.

Nakonec se tak jeví názory Jaroslava Pešiny ohledně umělecké geneze Mistra Křivoklátského oltáře v Kolíně nad Rýnem či v širší oblasti Vestfálska jako pravdě nejbližší. Ovšem je nutné mít stále na paměti, že takovéto určení naráží na velice podobné problémy jako v případě výše zmiňovaných komparací. Ve všech těchto případech je značně složité odlišit konkrétní umělecký vztah od pouhého společného užití stejné či blízké umělecké předlohy. Přesto je tento Pešinou jmenovaný okruh prací okolo Mistra Mariina života ze všech doposud navrhovaných stylu křivoklátských maleb nejbližší. Poukáží zde jen na několik komparací, mnohé další podrobně uvádí ve více publikacích Jaroslav Pešina.⁴⁷⁵ Tak například, co se kompozice týče, shledal Pešina naprostou závislost Křivoklátského mistra a jeho scény Obětování na výjevu stejného námětu z eponymního cyklu kolínského malíře.⁴⁷⁶ Ještě bližší vztah pojí křivoklátský obraz s jiným Obětováním, jež vytvořil patrně následovník Mistra Lyversbergových pašijí [106].⁴⁷⁷ Přímo od Mistra Lyversbergových pašijí jsou křivoklátským scénám s Klaněním a Obětováním velice blízké obdobné výjevy z mariánského oltáře v Linzi nad Rýnem [107].⁴⁷⁸ Toto porýnské východisko maleb na vnitřních stranách Křivoklátského oltáře podporuje výše uvedenou tezi, že jejich autor mohl do Čech přijít společně s Hansem Spiessem.

Mnohokrát již byl v literatuře konstatován rozdíl ve výtvarném charakteru mezi vnitřními a vnějšími stranami křídel Křivoklátského oltáře. Posléze byly malby na

⁴⁷³ Lichtenthalské Zvěstování vycházelo z malé destičky vytvořené patrně dle originálu a chované přímo v klášteře.

⁴⁷⁴ ROYT 2005b, 358.

⁴⁷⁵ PEŠINA 1940, 103–105; 1950, 37, pozn. 22; PEŠINA 1978, 323.

⁴⁷⁶ PEŠINA 1940, 103–104. Kolínská scéna pochází z eponymního mariánského cyklu, který se dnes z větší části nachází v Mnichově. Zde je i srovnávaná deska s Obětováním.

⁴⁷⁷ SCHMIDT 1978, ..., kat. 54a, obr. 151 – klade desku do okruhu Mistra bonnského diptychu. Obraz se dnes nachází – Norimberk, GNM, inv. č. Gm23.

⁴⁷⁸ Linz am Rhein, kostel P. Marie – vyobrazení BORCHERT 2010, obr. 69.

vnějších křídlech a pevných deskách připisovány samostatnému malíři, který byl ztotožněn s Mistrem Litoměřického oltáře. Tento názor přijala většina odborné literatury, ovšem zároveň došlo k zásadnímu rozporu ohledně vztahu hlavního mistra k tomuto malíři vnějších částí oltáře. Na jedné straně stál vlivný názor Jaroslava Pešiny, považující Křivoklátského mistra za zakladatele české malířské „školy“ konce století, jenž byl učitelem nejvýznamnější osobnosti tohoto období – Mistra Litoměřického oltáře. Na druhé straně je názor zejména Jiřiny Hořejší a Jarmily Vackové, které analogicky k Benediktu Riedovi a dalším dvorským umělcům naopak považovaly Litoměřického mistra za malíře povoláného ze zahraničí. Mistrův cizí původ zdůvodňovaly zejména na základě jeho pozdějších prací, jako byla výzdoba svatováclavské kaple, kde poukazyvaly na souvislost s augsburským malířstvím.⁴⁷⁹

Tato pozdější díla jsou ovšem časově a především stylově již značně vzdálená od výzdoby Křivoklátského oltáře. Je tedy na místě blíže vyhodnotit vztah malíře vnějších stran Křivoklátského oltáře k jeho hlavnímu mistrovi, případně k možným jiným uměleckým východiskům. Přes četné výtvarné shody mezi výzdobou vnitřních a vnějších oltářních křídel, které podrobně popsal Pešina, se však v mnohém od sebe zároveň odlišují. Zásadní rozdíl mezi nimi je v základním výtvarném názoru, kdy autor vnitřních stran na malém prostoru obrazové plochy mravoličně popisuje události s množstvím drobnopisně prokreslených detailů a větším počtem postav menších objemů. Oproti tomu druhý mistr, jak je patrné již z postav na vnějších stranách na Křivoklátě či později na Litoměřickém oltáři, kladl největší důraz na postavy v plnosti svých objemů, které zaujímaly většinu obrazové plochy, kde pro detaily příliš místa nezůstalo. Vystává tak otázka, zda by více neodpovídalo skutečnosti považovat tohoto druhého mistra spíše za spolupracovníka Křivoklátského mistra, přičemž oba po nějaký čas pracovali na společném díle. Je nepochybné, že Mistr Křivoklátského oltáře v mnoha ohledech, jako je například způsob užití vrženého stínu či obličejová typika, mladšího malíře ovlivnil. V některých případech jsou obličejové typy postav z vnitřních stran oltáře a způsob jejich malířského pojednání velmi blízké tvářím na vnějších stranách křídel (například hlava prostředního krále z Klanění a obličej sv. Zikmunda). Ještě bližší vztah je v tomto ohledu pak poji k postavám z pozdějšího Litoměřického oltáře, že se nutně vkrádá myšlenka, zda nejsou dílem jednoho autora. Srovnáme-li tváře obou akolitů v obraze Obětování Krista se dvěma setníky scény Krista před

⁴⁷⁹ HOŘEJŠÍ/VACKOVÁ 1980, 531–532.

Kaifášem na Litoměřickém oltáři, vidíme vztah, který jde za typovou dobu a jenž je v podstatě stejný i v malířském podání [108–109]. Také utváření prstů se zvýrazněnými klouby i samotný prstoklad je charakteristický pro dílo Litoměřického mistra (například pravá ruka Kaifášova a levá ruka setníka stojícího před ním; obě ruce přitom působí jako samostatné studie). Dalším, malířsky totožně podaným motivem, který sledujeme na obou oltářích, je způsob zachycení městského prospektu s figurální stafáží ve scéně Adorace Krista (Křivoklátský oltář) a ve výjevu Krista před Kaifášem (Litoměřický oltář) [110–111]. Stačí jen poukázat na obdobné kulisovité architektury s černými dírami okenních otvorů a zcela stejně ztvárněnými postavami oživujícími ulice. Shoda v malířském pojetí těchto několika dílčích motivů je natolik zjevná, že opravňuje k hypotéze ohledně vlastnoručních zásahů Litoměřického mistra nejen na vnějších, ale také na vnitřních stranách Křivoklátského oltáře.⁴⁸⁰

Tím by se vysvětlily nepřehlédnutelné shody výtvarného projevu v některých momentech na vnitřních stranách Křivoklátského oltáře a v pozdějším díle Litoměřického mistra. A zároveň se objasní zásadní rozdíl ve stylovém charakteru obou malířů, který vypovídá proti názoru o jejich vztahu ve smyslu učitel–žák. O tom ostatně svědčí samotný pohled na výzdobu vnějších stran oltáře se suverénně podanými monumentálními světeckými postavami, které se jeví jako dílo hotového malíře s jasným výtvarným názorem. Tím se ovšem nastoluje otázka, z jakých uměleckých zdrojů tedy čerpá výtvarný styl Mistra Litoměřického oltáře.

Již Jaroslav Pešina poukázal v návaznosti na Josefa Opitze na jistou blízkost obličejové typiky u Litoměřického mistra s dílem ulmského Bartholomäa Zeitbloma.⁴⁸¹ Případný vztah obou malířů však považoval za příliš obecný a tento názor již dále nijak nerozváděl. Je to ale právě tvorba ulmské malířské školy poslední čtvrtiny 15. století, která se zdá být pro dílo Mistra Litoměřického oltáře formující. Zde je třeba hledat zdroje jeho uměleckého projevu, charakterizovaného klidnou ztišenou monumentalitou výjevů, kde i ve scénách dramatického obsahu postavy jednájí uměřeně a bez obvyklého patosu. Stejně tak je Litoměřickému mistru cizí vyhrocená expresivita postav, jinak tolik oblíbená v ostatních německých pozdně gotických malířských školách. Nejbližší formální vztahy, které opravňují k hledání uměleckého východiska právě v této oblasti,

⁴⁸⁰ Ostatně takováto praxe naprosto odpovídá středověkým dílenskými postupům (viz např. oltář v Blaubeuren).

⁴⁸¹ PEŠINA 1940, 152–164- tehdy ještě zcela nevyučoval mistrův hypotetický kontakt se švábským uměleckým prostředím. OPITZ 1935, 15.

ovšem shledáme právě v typice postav, jež lze spojit se široce rozvětveným okruhem Bartholomäa Zeitbloma.

Mnohé výtvarné motivy v raném díle Mistra Litoměřického oltáře prozrazují jeho obeznámenost zejména s malířskou výzdobou oltáře v Blaubeuren, ale také s některými mladšími pracemi spojovanými s Zeitblomem. Kompozicí postavy i typem tváře tak můžeme velmi dobře srovnat například sv. Vojtěcha na levém pevném křídle Křivoklátského oltáře s figurou sv. Mikuláše na oltáři z Hausen poblíž Ulmu (1488) [112–113].⁴⁸² Obě postavy si jsou blízké svým pontifikálním oděvem, včetně rukavic, berly a traktováním jeho záhybů. Rovněž hlavy obou biskupů s mitrou naraženou hluboko do čela si jsou velmi podobné. Stejně tak je obdobný i typ obličejů s výraznou linkou vodorovných obočí přecházejících v dlouhý nos a se světle šedými tvářemi, které působí, že jsou čerstvě oholeny. Pozoruhodnou obdobu postavy sv. Mikuláše vykazuje v řezané formě socha sv. Oldřicha (?) ve středu oltářní skříně. Její obdobné utváření svědčí o tom, že obě figury vycházejí z návrhu jednoho autora. V rámci Zeitblomovy dílny se s podobně formulovaným typem postavy biskupa setkáme dále například na oltáři z Donzdorfu (sv. Wolfgang) či na oltáři ze Söflingen (sv. Wolfgang a sv. Bonaventura).⁴⁸³

Takovýto obličejový typ je v této ulmské dílně mnohokrát v různých formách obměňován a s jeho paralelami se posléze často setkáváme v tvorbě Litoměřického mistra. Většinou jde o tváře vážných a zamyšlených výrazů, které si drží vnitřní odstup od okolního dění. Charakteristické jsou výrazné přímé linky obočí, mezi kterými se utvářejí zamyšlené vrásky ve formě nedotaženého trojúhelníku. Ty přecházejí v nápadný velký nos, pod kterým jsou pak pevně sevřená ústa. S těmito tvářemi se setkáváme již na vnějších stranách Křivoklátského oltáře – především v postavě sv. Zikmunda a sv. Václava [114–115]. Podobné typy se v Zeitblomově díle objevují vícekrát, poukázat lze například na setníka s kloboukem z výjevu Ukřižování na vnější straně hlavního oltáře v Blaubeuren [116]. Ve stejné scéně vystupuje další, poněkud odlišný více feminní typ, jenž se skládá z drobnějších obličejových článků a celkově jej charakterizuje podstatně něžnější výraz než u předchozích postav. V blaubeurenském Ukřižování je zastupován plačícím sv. Janem; na Křivoklátském oltáři se mu pak velmi podobá obličej sv. Víta [117–118]. Jen podotýkám, že srovnávané postavy Zeitblomova okruhu a Křivoklátského oltáře jsou si příbuzné typem, nikoli malířským pojetím.

⁴⁸² Stuttgart, Württembergisches Landesmuseum.

⁴⁸³ Vyobrazení viz PFEIL 1993, 179, 180, obr. 233, 236.

Zeitblomův malířský projev je o stupeň realističtější v podání tělesných článků a celkově věrnější skutečnosti, zatímco postavy Litoměřického mistra nejsou v tomto ohledu tak pokročilé a velkou měrou ještě ulpívají v zajetí pozdně gotického schematismu. Přesto je mistrova obeznámenost s zeitblomovskou typikou natolik vysoká, že prozatím opravňuje uvažovat o jeho možném kontaktu s touto vrstvou Zeitblomovy tvorby. (Dále bude ještě poukázáno na četná srovnání s Litoměřickým oltářem.)

O kontaktech dílny Křivoklátského oltáře k umělecké produkci v Ulmu na konci 15. století dále svědčí nedávné výzkumy manželů Kroupových, kteří se zabývali architektonickou a dekorativní výzdobou oltáře.⁴⁸⁴ Na základě detailní analýzy ornamentálních částí shledali nápadné analogie především s oltářem v Blaubeuren, jehož architekturu zhotovila dílna Jörga Syrlina ml. Tyto výtvarné paralely považovali za natolik těsné, že je dovedly dokonce k závěru o možném importu Křivoklátského oltáře z Ulmu či alespoň o účasti tamějších řezbářů na jeho zhotovení.⁴⁸⁵ Je pravda, že některé ornamentální části obou oltářů (zejména způsob výzdoby baldachýnů ve skříní) si jsou natolik blízké, že účast některého z řezbářů činných na blaubeurenském oltáři nelze vyloučit ani v případě křivoklátského nástavce. Nabízí se tak lákavá myšlenka, zda po zhotovení oltáře v Blaubeuren nebyla určitá umělecká skupina povolána k vytvoření královské zakázky v Čechách. Ornamentální výzdoba, stejně jako část maleb Křivoklátského oltáře by tomu odpovídaly.

Co se týče sochařských částí oltářní skříně a nástavce, byl jejich slohový původ téměř vždy odvozován především z norimberského řezbářství [119].⁴⁸⁶ Zároveň byla správně určena jejich dílenská souvislost s řezbami Madony a sv. Václava ze Staroměstské radnice v Praze [120–121].⁴⁸⁷ Naposledy Jiří Fajt s Markusem Hörschem rozvíjeli tato zjištění v souvislosti s tvorbou vlivné norimberské dílny Mistra Cvikovského oltáře.⁴⁸⁸ Poukázali na velmi těsný stylový vztah křivoklátských a pražských soch k řezbářství tohoto okruhu. Vedle soch z hlavního oltáře v kostele Panny Marie v Cvikově shledali dále jistou blízkost k Madonám v Bad Königshofen a

⁴⁸⁴ KROUPA/KROUPOVÁ 2014, 113–129.

⁴⁸⁵ KROUPA/KROUPOVÁ 2014, 120–121.

⁴⁸⁶ HOMOLKA 1978, 188–189;

⁴⁸⁷ HOMOLKA, 1978; FAJT 1995.

⁴⁸⁸ FAJT/HÖRSCH 2014, 80–81.

Velden/Pegnitz, které jsou rovněž řazeny do okruhu Cvikovského mistra.⁴⁸⁹ Souvislost ke křivoklátským sochám spatřovali především ve způsobu tvrdě lámaných draperiových záhybů. Nejbližší příklady pro jejich charakteristické štíhlé hlavy s očima posazenými blízko sebe a zdůrazněným obočím (Kristus a Bůh Otec) rovněž shledali v norimberském řezbářství.⁴⁹⁰

Naznačené vztahy k norimberské tvorbě okruhu Mistra Cvikovského oltáře a s tím úzce spjatá vazba na sochařství hornorýnské, potažmo nizozemské slohové vrstvy, jsou zcela jistě správné. Některé specifické motivy křivoklátských a staroměstských soch zde však nepotkáme, zato se však v hojně míře vyskytují ve švábském, respektive ulmském uměleckém prostředí. Jde například o nápadný pruh látky svázaný do výrazného uzlu u pasu sv. Václava ze Staroměstské radnice. Obdobný motiv shledáme například u postavy rytíře z muzea v Ulmu [122], řazené do dílenského okruhu Jörga Syrlina st.⁴⁹¹ Ve skutečnosti však bude spíše pocházet z nesmírně produktivní dílny Niklause Weckmanna, jak o tom svědčí zcela totožný obličejový typ včetně pokrývky hlavy sv. Šebestiána (Mengen-Ennetach, farní kostel sv. Kornelia a Cypriána, 1496) [123].⁴⁹² Částečně blízké si jsou rovněž obě postavy sv. Václava a rytíře z ulmského muzea také ve vývinu postoje, kdy oba stojí na malém kruhovém soklu s volnou nohou výrazně vykročenou. V mnohém je podobně utvářeno i jejich brnění.

Zcela typickým švábským motivem – a zde také nejvíce se vyskytujícím, je rouška staroměstské Madony, která jí spadá z temene hlavy, odkud se dále vine mezi krkem a vlasy, aby se opět objevila na jejím rameni.⁴⁹³ Z velkého množství takovýchto příkladů, jež se vyskytují v díle Weckmannově, lze uvést třeba Assumpty z Erbachu, Ennetachu, Ochsenhausenu, Balingenu a mnoho dalších. Všem těmto Madonám, a do značné míry také Assumptě ze Staroměstské radnice, je vlastní typicky švábská zasněnost a jistá melancholie ve výrazu tváří a sklon k celkovému idealisticko-lyrickému vyznění. Z formálního hlediska se v této vrstvě ulmské tvorby setkáváme ještě s dalšími blízkými znaky, které definují tvářnost pražské Madony. Jde například o uzavřené kompoziční schéma postavy, které je vepsáno do obrysu kosočtverce. Nebo o

⁴⁸⁹ FAJT/HÖRSCH 2014, 80. Obě tyto sochy do okruhu Mistra Cvikovského oltáře přiřadil ROLLER 1999, 170–175.

⁴⁹⁰ FAJT/HÖRSCH 2014, 80. V této souvislosti zmínili např. tvář Krista z Oplakávání na oltáři v Pöringsdörffu (vyobrazení viz ROLLER 1999, 239, obr. 236).

⁴⁹¹ JASBAR/TREU 1981, 86–87, č. kat. 54. Ulm, Ulmer Museum, inv. č. 1974.9048.

⁴⁹² Vyobrazení viz WEILANDT 1993, 81, obr. 79.

⁴⁹³ Na tento motiv a na jeho častý výskyt ve Švábsku a v tvorbě Weckmannově poukázal již FAJT 1995, 42, č. kat. 11.

charakteristický trojúhelníkový motiv Mariina pláště, který je utvářen tak, že spadá od jejího pravého lokte směrem k zemi, kde se vpředu před postavou láme a v široké základně běží zpět podél jejího pravého boku. Tento motiv je patrný zejména při pohledu ze strany. Ještě v nápadnější míře než u staroměstské Assumpty se s ním setkáváme v případě klečící Panny Marie na Křivoklátě. Totožný motiv jako u pražské Madony lze spatřit u postavy sv. Barbory ve farním kostele v Donaurieden [124].⁴⁹⁴ Obdobu velkoryse rozhozeného pláště, kterým je utvářen tento pohledový trojúhelníkový motiv, křivoklátské Panny Marie spatřujeme nejlépe na oděvu stejné světice ve středu oltářní skříně z Kilchbergu (řezaná skříň je z Weckmannovy dílny, malovaná křídla z Zeitblomovy; kolem roku 1494)⁴⁹⁵ [125] nebo na reliéfu oltářního křídla se Zvěstováním v Reutti (1498).⁴⁹⁶

V oltářních skříních okruhu Niklause Weckmanna se také v hojném počtu vyskytují figurální náměty s Nejsvětější Trojicí či Korunováním Panny Marie (např. Korunovace z Rosenheimu ad.).⁴⁹⁷ Pozoruhodným detailem je holubice Ducha svatého z Křivoklátského oltáře, jež je považována za barokní doplněk a která má zároveň velice blízkou dobu v holubici ze skříně oltáře v Ersingen [126].⁴⁹⁸ Pokud se tedy v případě křivoklátské holubice opravdu jedná o novodobý doplněk, pak musel být velice věrnou nápodobou středověkého originálu.

Tato dílčí srovnání řezbářských částí Křivoklátského oltáře s ulmským sochařstvím (především se široce rozvětvenou tvorbou okolo Niklause Weckmanna) se týkala pouze některých formálních či kompozičních motivů a není možné z nich vyvozovat hlubší závěry ohledně případného bližšího vztahu mezi nimi. V křivoklátských řezbách je dominantní norimberská slohová složka, přesto – i vzhledem k intenzivním vztahům mezi Norimberkem a Švábskem, nelze vyloučit možné umělecké poučení jejich autora rovněž v této oblasti. Ostatně by tato švábská komponenta, byť poměrně slabá, dobře zapadala do úvah ohledně ulmské provenience ornamentálních a architektonických částí oltáře, stejně jako do navržené hypotézy o ulmském původu Mistra Litoměřického oltáře.

⁴⁹⁴ Vyobrazení viz WEILANDT 1993, 68, obr. 49. Bohužel tato reprodukce zachycuje postavu jen zepředu, přičemž zmiňovaný motiv se nejvíce uplatňuje při pohledu ze strany.

⁴⁹⁵ Stuttgart, Württembergisches Landesmuseum Stuttgart. Vyobrazení viz např. WEILANDT 1993, 94, obr. 103.

⁴⁹⁶ Reutti, evangelický farní kostel. Vyobrazení – WEILANDT 1993, 99, obr. 115. Na motiv z Reutti v této souvislosti poukázal již dříve FAJT 1995, 42, č. kat. 11.

⁴⁹⁷ Mannheim, Reiss-Museum. Vyobrazení – WEILANDT 1993, 131, obr. 163–164.

⁴⁹⁸ Ersingen, evangelický farní kostel. Vyobrazení – SETZLER 1993, 345, obr. 496.

Výše načrtnuté úvahy vycházejí zároveň z nedávno posunuté datace dokončení hradní kaple na Křivoklátě a její výzdoby až do samého sklonku 15. století.⁴⁹⁹ Dle mého názoru tomuto pozdějšímu datování lépe odpovídá rovněž stylový charakter malířské výzdoby zkoumaného oltáře. U většiny maleb na vnitřních stranách křídel by datace do doby kolem roku 1490 nepůsobila vůbec žádné potíže, a ve srovnání se slohovým vývojem okolních zemí by teoreticky mohly být považovány i za starší. To samé ovšem nelze říci o výzdobě vnějších pohyblivých a pevných křídel, kterou nevysvětlíme bez malířovy znalosti Zeitblomova díla, a především oltáře v Blaubeuren. O něm víme, že byl dokončen do roku 1494. Vzhledem k formálním analogiím výmalby vnějších stran Křivoklátské oltáře a k navržené hypotéze ohledně původu jejich autora – Mistra Litoměřického oltáře z uměleckého prostředí okolo blaubeurenského oltáře, by tento rok mohl být považován za přibližné datum jeho povolání do Čech. Podobným směrem se ostatně ubíraly výše zmíněné úvahy manželů Kroupových, kteří považovali vyřezávané ornamentální části Křivoklátského oltáře za dílo ulmských řezbářů, již byli také nejspíš činní přímo v Blaubeuren.⁵⁰⁰

5.3 RAKOVNICKÝ OLTÁŘ

Již Františkem X. Benešem byla konstatována blízkost Rakovnického oltáře ke Křivoklátskému, kterou později v několika pracích rozvinul zejména Jaroslav Pešina do podoby dílenského vztahu.⁵⁰¹ Z technologického hlediska se pro blízký poměr prací této skupiny vyslovila Štěpánka Chlumská a Radka Ševců.⁵⁰² Dále se pokusím rozvinout propojenost těchto děl (Křivoklátského, Rakovnického, Rokycanského a Litoměřického oltáře) skrze osobnost Litoměřického mistra. Nepůjde ani tak o dokazování vztahu na základě formálně-výtvarných vazeb mezi jednotlivými díly, což bylo ostatně dostatečně prokázáno již dříve, ale hlavně o jejich propojení skrze umělecký původ hlavního mistra.

⁴⁹⁹ FAJT/HÖRSCH 2014, 64–85

⁵⁰⁰ KROUPA/KROUPOVÁ 2014, 113–129.

⁵⁰¹ BENEŠ 1875, 281; PEŠINA 1967, a další výše zmíněné práce tohoto autora. V přehledu literatury jsou rovněž uvedeny názory dalších badatelů, kteří souhlasně navázali na tyto základní teze. Podrobný přehled literatury k Rakovnickému oltáři přehledně zpracovala v bakalářské práci Pavlína Lokšová – LOKŠOVÁ 2012, 7–13.

⁵⁰² CHLUMSKÁ/ŠEFCŮ 2008, 96–97; CHLUMSKÁ/ŠEFCŮ/TŘEŠTÍKOVÁ (et. al.) 2014, 88–112.

Čtyři oboustranně malované desky jsou dnes jedinými dochovanými pozůstatky z hlavního oltáře z kostela sv. Bartoloměje v Rakovníku [127-134].⁵⁰³ Součástí pozdně gotického oltářního nástavce byly až do konce 17. století, kdy je nahradil nový barokní oltář.⁵⁰⁴ Střed původního retabula pravděpodobně tvořila skříň s řezanou výzdobou, jejíž osudy, stejně jako případného nástavce či predely, nejsou známy. Již starší literatura spojila Rakovnické desky s archivní zprávou datující ji do roku 1496.⁵⁰⁵ Oltář ze sv. Bartoloměje tak je jediným pevně datovaným dílem zkoumané skupiny. Na jeho vnitřních pohyblivých křídlech se nacházely čtyři mariánské výjevy se Zvěstováním, Narozením, Klaněním a Obřezáním Krista. Na vnějších stranách pak pašijové scény s Olivetskou horou, Bičováním, Ukřižováním a Zmrtvýchvstáním Krista. Vzhledem k pozdějšímu přerámování není původní uspořádání zcela jasné.⁵⁰⁶

Z popsaného přehledu literatury vyplývá, že v podstatě všichni badatelé zabývající se problematikou dílny Mistra Křivoklátského oltáře do ní určitým způsobem zasazují také rakovnické desky. Tradičně se tématem nejvíce zabýval Jaroslav Pešina, jehož názor se také stal nejvlivnějším. V jeho koncepci představuje hlavní úlohu Křivoklátský mistr, kterého považoval za ústřední postavu ve vývoji pozdně gotického deskového malířství v Čechách. Jeho tvorba dle Pešiny poskytla zásadní impulzy pro další rozkvět české malířské tvorby, v čele s jeho hlavním žákem – Mistrem Litoměřického oltáře. Dalším žákem, byť z hlediska výtvarné kvality o poznání méně významným, měl být právě Mistr Rakovnického oltáře.⁵⁰⁷ Jeho důležitost Pešina shledal především v kontextu domácího vývoje, v němž dokázal nově nabyté impulzy dobře asimilovat a vyhovět jeho potřebám.⁵⁰⁸ Žákovský vztah malíře rakovnických desek ke Křivoklátskému mistru dokládá Pešina četnými komparacemi těchto dvou souborů.⁵⁰⁹

Pro zkoumání jejich případného vztahu je příhodnou skutečností fakt, že se od obou malířů dochovaly právě čtyři vlastnoruční obrazy totožných námětů. Existoval-li mezi nimi opravdu vztah učitel–žák, muselo by se to na takovémto srovnání

⁵⁰³ Dnes se nacházejí v Muzeu T. G. Masaryka v Rakovníku.

⁵⁰⁴ RENNER 1940, 121.

⁵⁰⁵ CHYTIL 1906, 135. Zpráva je barokním opisem originálního soupisu rychtářů – „Soupis rychtářů města Rakovníka, 1640–1710. Knihovna Národního muzea, Rakovnické paměti 1425–1639.“ Reprodukci zprávy publikovala LOKŠOVÁ 2012, 53, obr. 1.

⁵⁰⁶ Ladislav Kesner provedl rekonstrukci s uspořádáním mariánských scén dle vzoru Křivoklátského oltáře (KESNER 1977, nepag.). Jiné řešení navrhla LOKŠOVÁ 2012, 21.

⁵⁰⁷ Za Mistra Rakovnického oltáře, hlavního mistra dílny, považuje Pešina nepochybně správně pouze autora vnitřních stran křídel s mariánskými náměty. Malíři vnějších pašijových námětů, jež vykazují výrazně nižší kvalitu, přisuzuje statut tovaryše – PEŠINA 1967, 242.

⁵⁰⁸ PEŠINA 1967

⁵⁰⁹ PEŠINA 1958, 25–26; PEŠINA 1967,

přesvědčivě projevit. Při celkovém pohledu je nutné mít na paměti odlišnou funkci prostor, pro které byly oba oltáře původně určeny – tedy exkluzivní královskou kapli a chór rozlehlého farního kostela.⁵¹⁰ Tím by se dal částečně zdůvodnit rozdíl mezi spíše drobnopisně pojatými křivoklátskými malbami oproti monumentálnějšímu charakteru Rakovnického oltáře, kde je hlavní důraz kladen na postavy, které zaujmají většinu obrazové plochy. Mnoho styčných bodů však neskýtají ani jiné výtvarné aspekty.

Sám Pešina upozornil, že kompozice Klanění tří králů na Rakovnickém oltáři vychází z grafické předlohy Martina Schongauera B 6 [135] stejného námětu.⁵¹¹ V základní figurální kompozici, včetně odloženého klobouku na okraji scény a imitace sametu na plášti klečícího krále, se stejným vzorem inspirovalo rovněž křivoklátské Klanění. Oproti rakovnickému výjevu využil Křivoklátský mistr předlohu mnohem více tvůrčím způsobem, což se projevilo především v originálním architektonickém orámování, za nímž umožnil pohled na krajinu utvářenou vzdušnou perspektivou a hluboko ubíhající do dále. Kdežto druhá scéna je mnohem vázanější na Schongauerův vzor a celkově koncipována tradičněji, bez snahy o prostorový vývin, což dokumentuje užití rozsáhlé plochy zlateného pozadí. Také obličejová typika rakovnických postav má mnohem více společného s grafikou než s křivoklátskými figurami. Jediným společným prvkem je tak kompozice mouřenína, jehož pohyb je na druhém výjevu věrně reprodukován a kterého Pešina charakterizuje výstižnými slovy jako: „(...) českého venkovského chlapce, který se narychlo převlékl a nalíčil k tříkrálové koledě.“⁵¹²

V mnoha ohledech srovnával Pešina zejména oba obrazy s Narozením Krista.⁵¹³ Prostorové utváření rakovnického Narození s nadměrným ubíháním levé boční stěny, průhledem do krajiny a městským prospektem v pozadí však ve skutečnosti nevychází z křivoklátského vzoru, ale z předlohy monogramisty AG [137]. Rakovnický mistr v podstatě převzal celou levou polovinu grafického listu, kterou důsledně převedl do malovaného média. Téměř doslova je citována rozpadlá architektura s dlážděnou podlahou rámuující ústřední výjev. Obdobná je také kompozice s diagonálně umístěnými postavami Marie a Josefa s Ježíškem a anděly mezi nimi či pastýři v průhledu oblouku, kteří i v oděvu detailně kopírují předlohu. Rovněž obličejová typika je mnohem více poplatná této předloze než postavám na křivoklátském Narození. Stejně tak ani

⁵¹⁰ Na to ostatně již upozornil PEŠINA 1967, 242.

⁵¹¹ PEŠINA 1940, 164.

⁵¹² PEŠINA 1967, 242.

⁵¹³ PEŠINA 1967, 242.

realistické motivy, jako je charakterizace dřeva „léty“ nebo praskliny v ruinózním zdivu, nevycházejí z detailů Křivoklátského oltáře, nýbrž věrně odrážejí grafický list.

Ani dva zbývající náměty se Zvěstováním P. Marii a Obřezáním Krista neposkytují mnoho argumentů pro doložení tvrzení ohledně školení malíře rakovnických desek u Mistra Křivoklátského oltáře. Obě scény s Obřezáním se od sebe podstatně odlišují v kompozici, výstavbě prostoru, typice většiny postav (blízké si jsou jen obličejové obou Marií) i v traktování svých draperií. V podobném duchu jako v případě obrazů s Klaněním tří králů se od sebe odlišují oba výjevy se Zvěstováním. U scén křivoklátského oltáře je, i přes nedostatky v konstrukci interiérů, jasně patrná snaha k hlubšímu prostorovému vývinu, jenž umožňuje výhled do daleké krajiny, respektive na městský prospekt. U rakovnického Zvěstování je jakýkoli náznak prostorovosti potlačen hned v zárodku skrze hmotu zadní stěny místnosti, na kterou bezprostředně navazuje zlacená folie pozadí. Kde Křivoklátský mistr uplatňuje svou zálibu pro detail a jistou výpravnost (jako je Mariin modlitební pultík nebo krb, definující měšťanský interiér), tam druhý malíř oklešťuje veškeré výtvarné prostředky na minimum. V prvním případě se divákovi naskytuje pohled do vzdušné komnaty s dřevěným klenutým stropem a jeho oko je otevřeným oknem vedeno do ulice, zatímco ve druhé scéně vidíme pouze náznak interiéru, který je tvořen dvěma stěnami a podlahou. Rovněž bylo poukazováno na závislost kompozice rakovnického anděla na křivoklátském, respektive na jejich společném východisku v další Schongauerově rytině Archanděla B 1 [136].⁵¹⁴ Zatímco vztah anděla ze Zvěstování na Křivoklátské k této předloze se zdá být velice těsný, působí druhé srovnání již méně přesvědčivě. Níže se pokusím doložit, že nejen scéna se Zvěstováním, ale též ostatní desky z Rakovníku mohou vycházet i z jiného výtvarného zdroje, než je Křivoklátský oltář, byť je rovněž poji jisté vzájemné vazby.

Jako se autor mariánských námětů na vnitřních stranách křídel nechal ve scéně Narození Krista doslovně inspirovat rytinou téhož námětu od Monogramisty AG, tak i jeho pomocník, který vytvořil pašijové scény, detailně citoval alespoň dvě grafiky tohoto anonyma.⁵¹⁵

Výše uvedené výhrady vůči Pešinově koncepci ohledně poměru Mistra Křivoklátského oltáře k Rakovnickému mistru, jako učitele a žáka, ovšem neměly za cíl

⁵¹⁴ Lokšová 2012, 49, obr. 21.

⁵¹⁵ Jde o scény s Bičováním a Kristem na hoře Olivetské – Pešina 1940, 164; Ketmanová 2010, 53.

negaci veškerých vztahů mezi oběma památkami. Proti tomu ostatně hovoří technologické průzkumy, poukazující na pravděpodobné bližší vazby v rámci děl okolo Křivoklátského oltáře.⁵¹⁶ Souhlasím, že oba oltářní celky vznikly v jedné dílně, případně užším okruhu, ale mám za to, že jejich poutem nebyl Křivoklátský mistr, nýbrž naopak Mistr Litoměřického oltáře. Přijmeme-li výše načrtnutou pracovní hypotézu, že se ještě v průběhu prací na Křivoklátském oltáři stal hlavou této dílny Litoměřický mistr, pak musíme rovněž připustit jeho vůdčí úlohu v pracích s touto dílnou spojovaných. Stejně jako Pešina neusuzoval v rámci Rakovnického oltáře na přímý autorský zásah Křivoklátského mistra, nesoudil bych jinak ani v případě mistra Litoměřického.

Díla, na kterých se alespoň z větší části podílel vlastnoručně, tvořily prestižní zakázky pro nejpřednější objednavatele (královský Křivoklát, svatováclavská kaple, díla pro Jana z Wartemberka ad.). Vzhledem k předpokládanému množství zakázek nejrůznějšího druhu nijak nepřekvapí, že ty méně významné přenechával dílenským pomocníkům. Takto soudil již Jaroslav Pešina, jenž si tuto dílnu představoval jako rozsáhlý provoz, který sídlil v Praze a kromě tamějších objednávek dodával malířská díla též do venkovských oblastí.⁵¹⁷ Tato dvorská dílna měla tvořit především právě pro dvůr a pražské chrámové prostory. Vzhledem k nepřízni osudu, zejména velkému požáru v roce 1541 a pozdější barokizaci interiérů kostelů hlavního města, se z těchto památek nic nedochovalo.⁵¹⁸ Z jistě bohaté produkce této dílny v druhé polovině 15. století se tak vedle Křivoklátského oltáře zachovaly jen dvě fragmentárně dochované památky provinčního charakteru – Rakovnický a Rokycanský oltář.

Na oltáři z Rokycan nalezneme alespoň na jednom místě – v postavě Madony ve scéně Klanění tří králů, očividný vlastnoruční zásah Litoměřického mistra. V případě Rakovnického oltáře lze přímou účast stejného mistra, zejména s ohledem na výtvarnou kvalitu, vyloučit zcela. Dle tehdy obvyklé praxe byl výběr jednotlivých námětů nejspíš určen přímo zadavatelem, jejich výtvarnou koncepci potom ztvárnil pravděpodobně vedoucí mistr. V rámci výzdoby vnějších stran Křivoklátského oltáře s postavami světců jsem se pokusil ukázat na jisté formální znaky dovolující zvažovat umělecký původ jejich autora v okruhu Bartholomea Zeitbloma. Hypotetický švábský původ

⁵¹⁶ CHLUMSKÁ/ŠEFCŮ 2008, 66.

⁵¹⁷ PEŠINA 1978, 327.

⁵¹⁸ PEŠINA 1978, 327.

Litoměřického mistra v souvislosti s výtvarnou povahou rakovnických desek pak získá ještě určitější obrysy.

Pro stylové komparace raných děl, které je možné spojit s osobou Mistra Litoměřického oltáře s pracemi zeitblomovského okruhu, se nabízí několik možností. Velmi těsnou blízkost vykazují Rakovnický oltář především s oltářem z kostela sv. Jiří v Dinkelsbühl [138–141], jenž je považován za nejmladší práci připisanou Zeitblomovi.⁵¹⁹ Při otevřeném stavu oltáře ukazují vnitřní strany jeho pohyblivých křídel mariánskou tematiku se stejnými náměty jako Rakovnický, respektive Křivoklátský oltář.⁵²⁰ To přirozeně skýtá ideální příležitost k porovnání jednotlivých celků a jejich případných vztahů. Rozdíl mezi drobnopisným pojetím křivoklátských maleb a spíše monumentálním charakterem Rakovnického oltáře s jeho důrazem na postavu od sebe oba celky z výtvarného hlediska podstatně odlišoval. Naopak podobnou charakteristiku můžeme přisoudit oltáři z Dinkelsbühl. Stejně jako Rakovnický oltář, byl i tento určen do městského chrámového prostoru, byť rozměry svých desek se přibližuje spíše Křivoklátskému oltáři.

Z pohledu na oltář jako na celek by případná rekonstrukce Rakovnického retabula působila kompaktněji a vyváženěji, kdyby se provedla na základě dinkelsbühlského vzoru, a nikoli dle křivoklátského.⁵²¹ Výsledný dojem by tak, při zaměnění diagonálně proti sobě umístěných scén Obřezání a Narození, byl kompozičně podstatně harmoničtější. Objemné hmoty postav při okrajích scén – jako anděl ve Zvěstování či muž v červeném plášti v Obřezání, tak zároveň uzavírají oltář jako celek. Současně se postava Panny Marie adorující Ježíška obrací ke středu oltáře a společně s klečícím králem na protější scéně tvoří formálně jednotnou dvojici. V podstatě se jedná o podobný kompoziční princip jako v případě Puchnerova oltáře, respektive v mnoha dalších švábských oltářních celcích.

Takovéto uspořádání vnitřních stran křídel je samozřejmě časté a obecnější povahy a nikterak nevyovídá o možném vztahu obou celků. Stejně tak je odlišná i malířská kultura a výtvarná kvalita švábského oltáře se nachází na výrazně vyšší úrovni. Přesto se domnívám, že malíři rakovnických desek musela být znalost tohoto cyklu určitým způsobem zprostředkována. To je patrné ze srovnání celkových kompozic většiny výjevů i z mnoha dílčích detailů.

⁵¹⁹ BOSCH 1999, 95-107.

⁵²⁰ Z vnější strany křídel jsou stojící postavy sv. Agáty a sv. Floriána.

⁵²¹ Obdobné řešení navrhl též LOKŠOVÁ 2012, 21.

Ilustrativní je především komparace scén Zvěstování [143–144]. Obě biblické události se odehrávají v naznačeném prostoru jakéhosi interiéru, který je tvořen zdí na levé straně s dveřmi, odkud přichází anděl, a zadní stěnou s široce prolomeným okenním otvorem. Malířským schopnostem autora rakovnického obrazu odpovídá to, že si v některých ohledech situaci nijak nekomplikoval. Tam, kde Zeitblom využil proražený okenní otvor alespoň k částečnému průhledu do krajiny, užil Rakovnický mistr raději zlatené pozadí, či na konzole zavěšený brokátový závěs, za postavou Panny Marie jednoduše přehodil přes okenní parapet.

Dietlinde Bosch přesvědčivě poukázala na výtvarné zdroje Zvěstování z Dinkelsbühl, které shledala v kombinaci poučení od Zeitblomova učitele Friedricha Herlina s některými předlohami Schongauerovými.⁵²² Kompozice Zeitblomova obrazu vychází očividně z vyobrazení stejného námětu na vnějších stranách Herlinova oltáře z kostela sv. Salvátora v Nördlingen [142].⁵²³ Odtud je převzata základní obrazová skladba soustředící se na obě postavy, které zcela dominují obrazové ploše. Obdobná je rovněž podoba interiéru s dlaždicovou podlahou a s červeným brokátovým závěsem, stejně jako kompozice andělovy postavy s předkročenou pravou nohou a s odhalenou bosou špičkou. Zeitblom dále využil také některé Herlinovy draperiové motivy, které věrně kopíruje a jež vidíme i na jiných oltářních scénách (typický je výrazný motiv ve formě jakési protáhlé kapky objevující se na pláštích obou Marií). Ve formulaci postavy anděla shledala Bosch navíc inspiraci v Schongauerově grafice s archandělem Gabrielem (B 1) a v červeno-zeleném barevném akordu jeho pláště ohlas anděla z oltáře donátora Orliaca, rovněž z ruky Martina Schongauera.⁵²⁴ Z několika uměleckých zdrojů tak Zeitblom dokázal zkompileovat velmi zdařilou a originální postavu zvěstujícího archanděla Gabriela. Srovnáme-li tuto figuru s andělem z rakovnického Zvěstování, vidíme, že druhý okopíroval prvního do nejmenších detailů včetně jednotlivých draperiových záhybů. Jak jinak by k tomuto mohlo dojít, než že Rakovnickému mistru byl tento obraz nějakým způsobem, nejspíše formou kresebné kopie, znám? Vzhledem k výše naznačené originalitě postavy Gabriela a skutečnosti, že nejsou známy grafiky reprodukcující Zeitblomovo dílo, lze tuto možnost velmi dobře připustit. Existenci takovéto kresebné kopie, včetně údajů o barevnosti, by dále podporoval fakt, že

⁵²² BOSCH 1999, 104–105.

⁵²³ BOSCH 1999, 104. Dnes je oltář rozdělen mezi dvě instituce – pravé křídlo s Pannou Marií je v městském muzeu v Nördlingen, levé s andělem je uloženo v Bavorském národním muzeu v Mnichově.

⁵²⁴ BOSCH 1999, 104–105.

Rakovnický mistr užil podobné barevné řešení, které se projevuje především v netradiční kombinaci červeno-zeleného andělova pláště.⁵²⁵

Další scény s Klaněním tří králů a Narození Krista sice částečně vycházejí ze známých grafických předloh, avšak mají navzájem společné to, v čem se zároveň od svých vzorů odlišují. Obrazová skladba i typika postav v Klanění je poplatná vlivné Schongauerově rytině B 6.⁵²⁶ V rakovnickém i dinkelsbühlském obraze dochází k obdobné redukci scény, kdy je vynechán malířsky náročný kompars královského průvodu a děj je soustředěn pouze na hlavní postavy. Koncentrace na nejnужnější je v rakovnickém Klanění navíc opět umocněna skrze značně rozsáhlou plochu zlaceného pozadí.

Výše jsem upozornil, že v obraze s Adorací Ježíška skrze Marii a Josefa vycházel Mistr Rakovnického oltáře zcela nepokrytě z předlohy stejného námětu od Monogramisty AG. Oproti tomu se Zeitblom při práci na stejném námětu projevil jako věrný žák Herlinův, což našlo svůj odraz především v kompozici a velmi zřetelně též v „herlinovské“ postavě sv. Josefa.⁵²⁷ V motivu Ježíška ležícího na cípu Mariina pláště viděla Bosch inspiraci Schongauerovou rytinou B 4 s Adorací a v obličejí P. Marie včetně způsobu traktování jejích vlasů dále shledala znalost jeho oltáře donátora Orliaca.⁵²⁸ Scéna s rakovnickou Adorací sice je z větší části malovanou replikou monogramistovy předlohy, současně tu však je patrný také ohlas dinkelsbühlského obrazu. Ten svůj výraz nachází v postavě Madony, tedy v podstatě jediném větší výseku obrazové plochy (kromě pohledu na městské hradby v pravé části obrazu), který věrně necituje svůj grafický vzor. Vázanost na postavu Zeitblomovy Panny Marie je jasně čitelná v detailním převedení obrysu jejího velkoryse rozloženého pláště a v traktování bohatých záhybů, jež člení jeho značnou plochu. Závislost na švábském obraze je opět natolik patrná, že můžeme usuzovat na existenci prostředkující předlohy, kterou měl Rakovnický mistr v nějaké formě k dispozici. Malíř desek z Rakovníka se tak jeví jako poměrně rutinní kompilátor, sestavující své obrazy z několika málo předloh (je dosti pravděpodobné, že městský prospekt v pozadí scény rovněž vychází z nějakého třetího konkrétního vzoru). Skladba a forma záhybů Mariina pláště v rakovnické Adoraci je

⁵²⁵ Že takovéto kresebné kopie Zeitblomových děl existovaly, dokládá kresba dle scény Zajetí Jana Křtitele z oltáře v Blaubeuren – BOSCH 1999, 33, obr. 56.

⁵²⁶ PEŠINA 1940, 164.

⁵²⁷ BOSCH 1999, 103-104. Kompozice je obdobou např. Herlinova Narození z oltářku v Karlsruhe (Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle; inv. č. 2277).

⁵²⁸ BOSCH 1999, 103–104.

poplatná traktování draperií také na ostatních deskách z původního oltáře a svědčí o tom, že jejímu autorovi bylo snazší použít je v této naučené formě než se pokoušet o převedení nového schématu z předlohy.

Zajímavým detailem je podání Mariiných copů do jednotlivých pramenů, jenž se na oltáři z Dinkelsbühl projevuje zatím ještě poněkud nesměle, ale v pozdějších dílech se stává typickým Zeitblomovým znakem. Vzhledem k tomu, že se s takovouto formou účesu v tehdejší malířské tvorbě téměř nesetkáme, dá se považovat za svého druhu Zeitblomovu signaturu. V této souvislosti je pozoruhodné, že se tento typ sčesání vlasů vyskytuje na rakovnickém oltáři a později také v hojné míře u Mistra Litoměřického oltáře (Marie na Narození či v Navštívení). Jiným typickým Zeitblomovým motivem, který zároveň užil Rakovnický mistr, je prokládání zdiva tmavšími kvádríky, které v celku zdi působí kontrastním dojmem (srovnat můžeme obě scény s Narozením z rakovnického a dinkelsbühlského oltáře).

Jedině obraz s Obřezáním Krista je zcela odlišný od Zeitblomovy desky stejného námětu. Vzhledem k nepřilíživé vysoké invenci Rakovnického mistra můžeme i v tomto případě předpokládat, že se nechal inspirovat nějakou neznámou předlohou. Podobně utvářený prostor v několika malbách Zeitblomova okruhu, včetně výseku žebrové klenby dosedající na přízdní příporu, by svědčil pro možnost, že případná předloha mohla pocházet také odtud.⁵²⁹

Výše uvedené formální a kompoziční souvislosti mezi rakovnickými deskami a oltářem z kostela sv. Jiří v Dinkelsbühl se zdají být natolik těsné, že umožňují uvažovat o tom, že Rakovnickému mistru bylo toto dílo nějakým způsobem známo. Samozřejmě není pravděpodobné, že oltář poznal z vlastní zkušenosti, ale jak jsem naznačil, mohly mu být známy třeba skrze kresebné kopie. Pracujeme-li s hypotézou ohledně původu Litoměřického mistra z oblasti Ulmu a jeho možného kontaktu s Zeitblomovou dílnou, pak mohl takovéto nákresy pořídit právě on. V souladu s dobovou praxí tak lze důvodně předpokládat, že Litoměřický mistr vlastnil množství podobných nákresů a kopií, stejně jako grafických předloh, které si s sebou přivezl do Čech. Vzhledem k tomu, že se v případě rakovnického oltáře jednalo, na poměry této dílny, o méně významnou zakázku, je přirozené, že její provedení svěřil vedoucí mistr svým pomocníkům.⁵³⁰ Bohužel stále není příliš známo o přesnějším fungování

⁵²⁹ Rakovnický interiér můžeme srovnat zejména se stejnou scénou z oltáře z ulmského kláštera Wengen – vyobrazení BOSCH 1999, 383, obr. 97.

⁵³⁰ Na to ostatně poukázal již PEŠINA 1978, 327.

středověkých dílen, a tak se pokus o rekonstrukci pracovního procesu a určení podílu a úkolů jednotlivých členů stává stále dosti obtížným. Významně by v tomto směru pomohl důkladnější technologický průzkum oltáře, včetně infračervené reflektografie, která by v některých ohledech mohla vnést do této problematiky více světla. Především pohled na způsob podkresby a její porovnání s jinými díly připisovanými této dílně by mohl přinést odpověď na některé otázky. Za tohoto stavu poznání se můžeme pouze domnívat, zda a případně jak určil hlavní mistr výslednou výtvarnou podobu oltáře. Zda utvářel základní kompoziční koncept, určil konkrétní předlohy či třeba navíc provedl podkresbu a ostatní práce přenechal svým tovaryšům?

5.4 ROKYCANSKÝ OLTÁŘ

Rokycanské desky pocházejí z hlavního oltáře děkanského kostela Panny Marie Sněžné [145–147]. Poté co byl z rekonstrukce vyloučen obraz s Poslední večeří⁵³¹, jsou dnes z původního celku dochovány pouze jedna oboustranně (Klanění a Nesení) a dvě jednostranně (Oplakávání, Navštívení) malované desky.⁵³² Rekonstrukcí původního oltáře se zabýval Jan Royt. Navrhl, že se mohlo jednat o polyptych s pevnými a pohyblivými křídly (oboustranně malovanými), kde byl na vnějších stranách pašijový cyklus na vnitřních stranách pak cyklus mariánský.⁵³³

Jaroslav Pešina opakovaně zasazoval Rokycanské desky do souvislosti s dílnou Mistra Křivoklátského oltáře. Zdůrazňoval, že v případě Rokycanského – a stejně tak, Rakovnického oltáře do nich hlavní mistr nijak nezasáhl. Oproti tomu poukazoval na těsnou výtvarnou souvislost prvního oltáře s výzdobou vnějších stran druhého.⁵³⁴ Úzký vztah obou oltářů konstatovala také Zoroslava Drobná, která zároveň jako první vyzdvihla neobyčejnou kvalitu postavy Madony v Klanění a velmi dobře přirovnala typ Ježíška k dílu Litoměřického mistra.⁵³⁵ Tuto komparaci o rok později rozvinul Pešina, aby autorství Madony připsal přímo Mistru Litoměřického oltáře.⁵³⁶ S touto atribucí později plně souhlasil také Jan Royt, který dále poukázal na obeznámenost ostatních malířů s norimberským malířstvím z okruhu Michaela Wolgemuta.⁵³⁷

⁵³¹ ROYT 1995, 464, č. kat. 44-45.

⁵³² PEŠINA 1974, 459 – přiřadil desku s Navštívením ze Strahovské obrazárny.

⁵³³ ROYT 1995, 463, č. kat. 44.

⁵³⁴ PEŠINA 1967.

⁵³⁵ DROBNÁ 1966, 58.

⁵³⁶ PEŠINA 1967, 245.

⁵³⁷ ROYT 1996, 464-465, č. kat. 44-45.

V autorském, respektive dílenském zařazení maleb souhlasím s názorem Jaroslava Pešiny, jenž pašijové obrazy Rokycanského a Rakovnického oltáře považuje za práce vzniklé v jedné dílně, přičemž nevyloučil ani, že jsou dílem jedné ruky.⁵³⁸ Odůvodněný je také jeho názor na připsání desky s Klaněním (kromě postavy Madony) jinému tovaryši.⁵³⁹ Bezpečnější závěry však značně ztěžuje velice špatný stav všech rokycanských desek, včetně pozdějších přemaleb.⁵⁴⁰ Detailní srovnání pašijových stran obou oltářů, které dokazuje společný vznik v jedné dílně, provedla Z. Drobná a po ní J. Pešina, proto by bylo nadbytečné je zde znovu sledovat.⁵⁴¹ Toto zařazení na základě formálně-stylové analýzy, potvrdil rovněž technologicko-laboratorní průzkum provedený Štěpánkou Chlumskou a Radkou Ševců. Autorky konstatovaly u obou oltářů souvislost mezi dezény imitovaných látek a opakované užití dvou forem na výrobu cínovaných reliéfů.⁵⁴²

V některých motivech Rokycanského oltáře byly shledány vzdálené nizozemské ohlasy, jež jsou nejvíce patrné při pohledu na městský prospekt s řekou na pozadí scény s Oplakáváním.⁵⁴³ Takovýto motiv byl malíři Oplakávání zprostředkován snad skrze neznámou grafickou předlohu, podobně jako se inspiroval autor Klanění Schongauerovou předlohou (B 6) stejného námětu.⁵⁴⁴ Silná závislost na grafických předlohách byla výše zmíněna také v případě vnějších stran Rakovnického oltáře. Tato malá tvůrčí invence, stejně jako nižší kvalita obou celků, svědčí o tom, že jejich autoři byli méně významní pomocníci hlavního mistra, u kterých lze usuzovat na domácí původ (tomu by ostatně napovídala česky psaná invokace na husitské pavéze zbrojnoše ve Zmrtvýchvstání Rakovnického oltáře).

Řemeslně nízkou úroveň rozhodně nelze konstatovat o autoru postavy Madony ze scény Klanění, jež svou mimořádnou kvalitou a srovnáním s pozdějšími pracemi, průkazně opravňuje Pešinovo připsání Mistru Litoměřického oltáře. V tomto bodě ale vyvstává problematická otázka – jaká byla úloha tohoto malíře v rámci dílny? Vzhledem k obecně přijímané dataci Rokycanského oltáře okolo roku 1500 - by byl Litoměřický mistr jen těžko v pozici pouhého tovaryše činného po boku staršího Mistra

⁵³⁸ PEŠINA 1967, 244.

⁵³⁹ PEŠINA 1967, 244.

⁵⁴⁰ Např. na Oplakávání, kde Nikodémovi „zmizela“ ruka – ROYT 1996, 464, č. kat. 44.

⁵⁴¹ DROBNÁ 1966, 45-61; PEŠINA 1967, 244.

⁵⁴² CHLUMSKÁ/ŠEVČŮ 2008, 83.

⁵⁴³ DROBNÁ 1966, 58. ROYT 1996, 464, č. kat. 44 – s poukazem na některá srovnání nizozemských originálů.

⁵⁴⁴ PEŠINA 1967, 244.

Rakovnického oltáře, jak soudil Pešina.⁵⁴⁵ A to především ze dvou důvodů. Za prvé je časový rozdíl minimálně deseti let mezi Křivoklátským oltářem – na jehož vnějších stranách se Litoměřický mistr projevil již jako hotová malířská osobnost, a rokycanským Klaněním, pro takové tvrzení příliš veliký. Pešina si pravděpodobně později tento rozpor uvědomil, a napříště o Litoměřickém mistru v této souvislosti hovoří, jako o malíři, který z neznámých důvodů na pokyn hlavního mistra dokončil započatý obraz.⁵⁴⁶ Poukazem na jeho úlohu podřízeného, ale relativně samostatného malíře, by se dal tento rozpor částečně vysvětlit. Podstatnější je ale druhá výhrada, jež směřuje k osobě vedoucího mistra dílny – Mistra Křivoklátského oltáře. Výše jsem se snažil dokázat, že Rakovnický oltář příliš nevycházel z oltáře Křivoklátského – se kterým toho nemá ve skutečnosti mnoho společného, a že naopak to co jej s ním spojuje je osobnost Litoměřického mistra. Ještě ve větší míře to samé platí také pro rokycanské desky. Zde již nenalezneme nic, co by je po výtvarné stránce pojilo k vnitřním stranám Křivoklátského oltáře. Jediným poutem tak i v tomto případě zůstává osobnost Litoměřického mistra.

Z tohoto pohledu se zdá být vhodnější považovat za vedoucího dílny spíše Mistra Litoměřického oltáře. Nepředpokládám však, že by mohl stát v čele dílny již v průběhu prací na Křivoklátě. Otázkou zůstává, jak a kdy se mohl osamostatnit, a stejně tak, zda převzal dílnu po Křivoklátském mistru nebo založil dílnu novou?

5.5 LITOMĚŘICKÝ OLTÁŘ

Litoměřický oltář stojí svou slohovou podstatou na samém rozhraní pozdní gotiky a renesance [148–155]. Tím se tak již značně vzdaluje vrstvě českého malířství, která zprostředkovaně přijímala výtvarné prvky nizozemského realismu (čímž jde již nad vytyčený rámec práce). Proto budou na tomto místě zmíněny pouze aspekty ve vztahu k mistrovým starším dílům, které mají zároveň výpovědní hodnotu k jeho uměleckému východisku.

Výše byly uvedeny dvě základní teorie ohledně umělecké geneze Litoměřického mistra. Nejvlivnějším se stal názor Jaroslava Pešiny o mistrově školení v dílně Mistra Křivoklátského oltáře a jeho českém původu. Zde měl pochytit základní umělecké návyky, které se posléze projevily v celém jeho dalším díle. Stylový výraz mistr záhy

⁵⁴⁵ PEŠINA 1967, 245.

⁵⁴⁶ PEŠINA 1974, 461.

obohatit studijní cestou do Podunají a Vídně, kde nasál umělecké podněty, které se brzy na to projeví v jednom z jeho hlavních děl – Litoměřickém oltáři. Až poté měl náš malíř absolvovat cestu do severní Itálie a především do Benátek, což se zřetelně odrazilo ve výzdobě svatováclavské kaple, jejíž mnohé scény prozrazují důkladnou obeznámenost s renesančním výtvarným názorem.⁵⁴⁷ V opozici vůči této koncepci stojí názor zastupovaný Jiřinou Hořejší a Jarmilou Vackovou, které se vymezují vůči domácí genezi vladislavského malířství, ve prospěch příchodu uměleckých sil ze zahraničí. Analogicky k těmto obecně přijímaným osobnostem – jako Benedikt Ried, Hans Spieß ad., staví také Litoměřického mistra, který měl do Čech přijít jako hotový umělec z oblasti jižního Německa, a to nejspíše z Augsburgu.⁵⁴⁸

Podunajská stylová komponenta, kterou Pešina shledal velmi silně zastoupenou v Litoměřickém oltáři, se však ve skutečnosti jeví poněkud problematicky. V eponymním díle spatřoval především ohlas tvorby augsburského malíře Jörga Breue, jenž po určitý čas pracoval v oblasti horního Rakouska. Než se roku 1502 navrátil zpět do rodného města, zanechal zde v rychlém sledu tři velkolepé oltáře – ve Zwettlu, Aggsbachu (Herzogenburgu) a Melku (všechny v letech 1500–1502). Právě ty měly být jedním z důležitých inspiračních zdrojů Litoměřického mistra. V některých dílčích motivech (vržené stíny, kubické hladké architektury interiérů, drobné postavy v pozadí...), lze jistě shledat u obou malířů shody, ale v základním názoru se jedná o zcela odlišné výtvarné světy. Záliba Jörga Breue v dramaticky podaných divokých scénách, které často působí až brutálním dojmem, ostře kontrastuje s klidnými zpomalenými výjevy Litoměřického oltáře. Obdobný rozdíl je ve figurální a obličejové typice postav obou mistrů, které Pešina naopak v mnoha případech srovnával.⁵⁴⁹ Téměř jakákoli vhodná dějová záminka je Breueovi příležitostí ke ztvárnění expresivně karikaturních typů, vyžívajících se v obscénních gestech. Oproti tomu postavy Litoměřického oltáře zachovávají vždy dekorum vážných tváří a i ve scénách, jako je Bičování Krista či Korunování trním, jednají uměřeně, jakoby pod nevyhnutelnou tíhou osudové vydanosti.

Sám Pešina si byl těchto rozdílů dobře vědom. Ve svých starších pracích ony kvality, které tak podstatně odlišují výtvarný charakter Litoměřického mistra od Breue,

⁵⁴⁷ PEŠINA 1967, 346.

⁵⁴⁸ HOŘEJŠÍ/VACKOVÁ 1980, 531–532.

⁵⁴⁹ PEŠINA 1940, 161–162.

připisoval malířově zkušenosti se švábským malířstvím.⁵⁵⁰ Mistra Litoměřického oltáře považoval v nejlepším smyslu slova za eklektika, který dokázal tvůrčím způsobem v jednom díle spojit více výtvarných tradic. Z nich si vybírá pouze to, co odpovídá jeho uměleckému záměru, a tak: „(...) odmítá výbušnou Breuovu dramatickosti, lomící se pravděpodobně švábským mediem (...), jak dovede z jeho nezkrotné dynamiky vytěžit pouze kompoziční princip (...) zavrhuje zvláště drasticky karikující mimiku a výraz Breuových figur! Jak dovede naroubovat podunajský typus na švábský proporční kánon (...)“.⁵⁵¹ Odmyslíme-li si tyto charakteristické prvky Breuova stylu, kolik toho potom z jeho výtvarného projevu v Litoměřickém oltáři zůstane? Pešina poukazyval na názor na prostor a vývin krajiny, pojetí interiéru, kompoziční principy, figurální a obličejové typy či blízký záhybový sloh.⁵⁵² Většina těchto obrazových složek a srovnání je však spíše obecného charakteru a mnoho z nich najdeme i v jiných uměleckých oblastech, včetně zmiňovaného Švábska. Zde se navíc vyskytuje podstatně více vhodných formálních komparací, než je tomu v případě díla Jörga Breue, respektive Podunají. Vzhledem k původu a uměleckému školení Breue v Augsburgu je současně možné, že on i Mistr Litoměřického oltáře mohli vycházet z podobných výtvarných zdrojů.⁵⁵³

Pešina poukazuje na velmi blízké pojetí krajiny, hluboce vyvíjené, jež je často členěna malebnými skalními útvary s trsy vegetace a s architekturami v pozadí – například srovnává krajinu ve scénách Navštívení a Ukřižování herzogenburgského oltáře s Navštívením z Litoměřického oltáře.⁵⁵⁴ Ještě s bližším ztvárněním krajinného pozadí se setkáme opět v prostředí ulmského malířství – například v okruhu Bartholomäa Zeitbloma a oltáře v Blaubeuren. Zde i tam spatřujeme před zlaceným pozadím charakteristická vertikální skaliska porostlá zelenou vegetací i uschlými stromy, pod kterými stojí osamělé kostelíky – krajinné pozadí v Navštívení či Olivetské hoře Litoměřického oltáře a pozadí scény Zajetí Jana Křtitele nebo Agnus Dei blaubeurenského oltáře [156–157] aj. Typické je znázornění drobných větví a listů tenoučkým štětcem.

⁵⁵⁰ Usuzoval tak pod vlivem poznámky Josefa Opitze na blízkost typiky Litoměřického mistra s B. Zeitblomem. Postupem času Pešina tuto švábskou komponentu stále více relativizoval.

⁵⁵¹ PEŠINA 1940, 163.

⁵⁵² PEŠINA 1940, 160–163.

⁵⁵³ Znalost ulmského malířství mohla být Breuovi mimo jiné zprostředkována Hansem Holbeinem st., který se zde roku 1493 podílel na vytvoření oltáře ve Weingarten.

⁵⁵⁴ PEŠINA 1940, 161. Vyobrazení oltáře z Herzogenburgu viz MENZ 1982, obr. 13–23.

Větší rozpaky budí Pešinova komparace figurální a obličejové typiky obou malířů.⁵⁵⁵ Oč větší jsou v tomto mezi oběma malíři rozdíly, o to větší vztah pojí naopak opět Litoměřického mistra k Zeitblomově okruhu. Ilustrativní je například komparace obličejového typu litoměřického Kaifáše s tou samou postavou ze scény Krista před Kaifášem z oltáře v Aggsbachu.⁵⁵⁶ Není nutné příliš popisovat rozdíl mezi symetricky a jasně členěným obličejem prvního a vysloveně obtloustlou a „podunajsky“ deformovanou tváří Breuova Kaifáše. V podstatě totožný, byť malířsky odlišně pojatý typus shledáme naopak opět na oltáři v Blaubeuren – v postavě zákonodárce v Obřezání Krista, a také v několika dalších [158–160]. V raném Zeitblomově díle se blízký obličejový typ objevuje již na oltáři v Dinkelsbühl. Podobně nepatřičné je jiné Pešinovo odvození motivu biřice s kyjem z litoměřického Nesení kříže od postavy Kristova katana v Bičování na oltáři z Aggsbachu [161].⁵⁵⁷ Mnohem lépe se dá tato postava odvodit ze stejné ikonografické scény v Blaubeuren, která jí je ostatně velmi blízká i v mnoha kompozičních ohledech [162]. S blaubeurenským oltářem, respektive s díly okolo B. Zeitbloma se dá srovnat ještě několik dalších typů z Litoměřického oltáře. Uvedu ještě jeden příklad – typ sv. Jana ze scén Nesení na obou oltářích. Kromě pár drobných rozdílů jsou si oba obličejové typy do detailů blízké, včetně podrobné štětcové kresby obočí nebo obdobně ztvárněnými slzami stékajícími po tvářích [163–164].⁵⁵⁸

Stejně tak Pešinou srovnávané záhybové motivy draperií mají podstatně blíže k švábské tvorbě. Široce řasené draperie spadající ve velkých záhybech podtrhují klidný a ztišený ráz výjevů, čímž i v tomto ohledu opět souzní s podstatou švábského pozdně gotického umění (oltář v Blaubeuren; výjevy z Zeitblomovy legendy sv. Valentina atd.). Snad jen v jediném výtvarném aspektu mají Breuovy práce blíže k Litoměřickému oltáři než bychom našli ve švábské malbě – a sice v pojetí chladných kubických stěn interiérových scén. Důsledné oproštění od jakéhokoli architektonického článku či detailu, jaké vidíme například na Bičování v Litoměřicích či Korunování v Melku, v takové míře ve Švábsku často nepotkáme.

Přesto je převaha styčných bodů litoměřického oltáře s ulmskou tvorbou okolo Bartholomäa Zeitbloma nad podunajskými díly Jörga Breue ml. či Ruelanda Früaufa ml. jasně patrná. V tomto světle se pak jeví jasněji Pešinova letmá zmínka: „Zajímavé

⁵⁵⁵ PEŠINA 1940, 162.

⁵⁵⁶ PEŠINA 1940, 162.

⁵⁵⁷ PEŠINA 1940, 162.

⁵⁵⁸ Velice blízký je oběma také sv. Jan z Ukřižování stejného oltáře, který je již dílem jednoho z Zeitblomových spolupracovníků.

*je i zjištění, že ze všech tří Breuových děl, blíží se naší práci nejvíce oltář melcký, snad proto, že právě on již jeví silnější vliv Švábska, v němž také litoměřický mistr tkví hluboko svými kořeny.*⁵⁵⁹

Načrtnuté výtvarné analogie Litoměřického oltáře k dílu Zeitblomovu tak dobře zapadají do stylového rámce jeho starších děl – především pak vnějších stran Křivoklátské archy a dílenského Rakovnického oltáře. Opakované projevy zeitblomovských forem v díle Litoměřického mistra svědčí o jeho velmi dobré obeznámenosti s tímto okruhem a vedou k úvahám o mistrově příchodu z tohoto prostředí. Tato hypotéza je jistou analogií k názoru Jiřiny Hořejší a Jarmily Vackové, které mistrovi uměleckou genezi hledali v Augsburgu.⁵⁶⁰ Autorky za výchozí bod zkoumání stylového původu Litoměřického mistra považovaly výzdobu svatováclavské kaple (kolem 1506–1510), která stylově do značné míry vychází právě z augsburského malířství počátku 16. století.⁵⁶¹ Jejich autorem tak dle nich byl augsbursky školený mistr (možná i tamějšího původu), jenž stál v čele velké dvorské dílny. Ta vytvořila také Litoměřický oltář, který měl vzniknout téměř současně s nástěnnými malbami a jehož retrogradní stylovou povahu (vůči výzdobě v kapli) autorky vysvětlily dílenskou dělbu práce.⁵⁶² Ve výzdobě svatováclavské kaple se prolíná nepochybně více stylových směrů, včetně augsburského, italského aj. Mnohé otázky okolo ní nejsou stále zdaleka vyřešeny a v budoucnu by jim měla být věnována opět detailní pozornost. Přesto důraz kladený na úlohu Augsburgu v souvislosti s dílem Litoměřického mistra v podstatě ignoruje jeho předchozí práce dochované v Čechách, které současně z této umělecké oblasti nevysvětlíme.

5.6 SHRNUÍ 5. KAPITOLY

Při studiu výše uvedené skupiny čtyř oltářních celků jsem vycházel z převládajícího názoru dosavadní literatury ohledně jejich vzájemné – formální či technologické – provázanosti. Za dostatečně průkaznou považuji také účast mladého Mistra Litoměřického oltáře na výzdobě Křivoklátské archy – a to zejména na jejích vnějších stranách. Vzhledem k podstatně odlišnému stylu vnějších maleb a jejich suverénnímu

⁵⁵⁹ PEŠINA 1940, 162.

⁵⁶⁰ HOŘEJŠÍ/VACKOVÁ 1980, 531–532.

⁵⁶¹ HOŘEJŠÍ/VACKOVÁ 1980, 532. K augsburské stylové komponentně v malbách svatováclavské kaple již – KRÁSA 1958, 31–72.

⁵⁶² HOŘEJŠÍ/VACKOVÁ 1980, 532.

provedení však vyvstává pochybnost, zda je možné tohoto malíře – jak soudil především Jaroslav Pešina – považovat za žáka Křivoklátského mistra? Několika formálními komparacemi jsem nastínil možnost, že tento mladší mistr mohl přijít do Čech již jako hotový malíř z ulmského prostředí okolo Bartholomäa Zeitbloma.

S tím úzce souvisejí další otázky týkající se dílny pod vedením Mistra Křivoklátského oltáře, do níž byly starší literaturou řazeny oltáře z Rakovníka a z Rokycan. Problematická se jeví především skutečnost, že za vlastnoruční práci Křivoklátského mistra lze považovat pouze výzdobu vnitřních stran eponymní archy. Oba „díleňské“ oltáře se však ve skutečnosti dají z těchto maleb odvodit jen těžko. Naopak všechny tři celky mnohem lépe propojuje osobnost Litoměřického mistra. V případě Rakovnického oltáře sice vlastnoručně do výmalby nezasáhl, přesto se pravděpodobně podílel na jeho výtvarné koncepci či alespoň dodal předlohy. Vedle obecně rozšířených grafických předloh totiž Rakovnický oltář prozrazuje detailní obeznámenost s Zeitblomovým oltářem v Dinkelsbühl. Jeho znalost v podobě například kresebných kopií tak nejspíš zprostředkoval opět Litoměřický mistr. V Rokycanském oltáři potom zanechal vlastnoruční otisk v postavě Madony ve scéně Klanění tří králů. Posledním dílem mistrova raného období byl Litoměřický oltář, u něhož byly již dříve konstatovány vazby k těmto třem starším dílům a který současně vykazuje četné formální paralely k švábskému malířství, respektive Zeitblomovu okruhu.

Nedořešenou otázkou potom zůstává osud autora vnitřních křídel Křivoklátské archy. Vzhledem k prestiži zakázky a prominentnímu umístění jeho maleb v rámci oltáře musel zaujímat vůdčí místo v této dvorské dílně. Proč s ním tedy nelze spojit žádné další dílo, jež se v rámci několika málo prací spojitelných s dvorským prostředím dochovalo? Možnou odpovědí je torzálnost dochovaného památkového fondu. Nebo mohl sdílet podobný osud jako Hans Spieß, jehož na místě vůdčího architekta nahradil nově příchozí stoupenec progresivnějšího architektonického směru – Benedikt Ried?⁵⁶³

⁵⁶³ HOŘEJŠÍ/VACKOVÁ 1980, 534.

ZÁVĚR

Cílem této práce bylo dílčím způsobem přispět k poznání složitého jevu recepce nizozemského realismu v pozdně gotické deskové malbě v Čechách. Vzhledem k povaze zkoumaného uměleckého materiálu jsem vycházel z užití metody formálně-stylové analýzy. Ta byla aplikována na jednotlivé zkoumané malby, jež jsem se posléze pokusil porovnat, jak mezi sebou navzájem, tak především s dostupným památkovým fondem v zahraničních regionech. Tomu předcházelo důkladné studium uměleckého vývoje především v německých zemích. Pozornost jsem zaměřil zejména na nejvýznamnější a nejkvalitnější deskové malby, u kterých by se dalo předpokládat – díky jejich „čistšímu“ stylovému charakteru – snadnější rozpoznání jejich výtvarně-formální podstaty a určení uměleckých východisek. V tomto ohledu jsem se nejpodrobněji zabýval Puchnerovou archou a pracemi spojovanými s dílnou Mistra Křivoklátského oltáře.

Jak komplikovaná tato problematika týkající se stylové geneze jmenovaných děl ve skutečnosti je, ukázal přehled stavu bádání. V případě Mistra Puchnerovy archy byl doposud jeho umělecký původ hledán na širokém území od Kolína nad Rýnem přes Norimberk až po Vídeň. Kritickou formální komparací Puchnerova oltáře s navrhovanými oblastmi jsem dospěl k názoru, že ani jedna z nich uspokojivě nevysvětlí jeho výtvarnou podstatu. Po detailním průzkumu dalších uměleckých regionů, které vykazují podobně silnou recepci *rogierovsko-boutsovského* stylu, se ukázalo jako stylově nejbližší umělecké prostředí Švábska. Zde jsem našel v díle anonymního následovníka Mistra oltáře ze Sterzingu vazby, jež jsou po formálně-stylové stránce natolik blízké pražskému oltáři, že dovolují zařadit vznik obou prací do jednoho dílenského provozu. Na základě interpretace pramenné zprávy a s ohledem na ikonografický kontext Puchnerova oltáře jsem dále poukázal na jeho vhodnější rekonstrukci, než jaká byla doposud navrhována. S tím úzce souvisí (doposud nereflektované) spojení archy s pohřebním místem objednavatele Puchnera v ose před oltářem – a tím i téma spásy duše promítající se v ikonografii oltáře.

Nanejvýš komplikovaná je stylová otázka prací připisovaných dílně Mistra Křivoklátského oltáře, stejně jako způsob jejího fungování. Zde jsem vyzdvihl (známou) skutečnost, že s Křivoklátským mistrem lze spojit pouze výzdobu vnitřních stran eponymního oltáře. Snažil jsem se doložit, že po formální stránce nemají tyto malby mnoho společného s pozdějšími díly řazenými do této dílny – oltáři z Rakovníka

a Rokycan. Spíše než Křivoklátský mistr spojuje tyto tři celky do jedné skupiny osobnost Mistra Litoměřického oltáře. Již dříve bylo rozpoznáno jeho autorství maleb na vnějších pevných a pohyblivých křídlech Křivoklátského oltáře, stejně jako v postavě Madony ve scéně Klanění tří králů z Rokycanského oltáře. Jiným aspektem, jenž k sobě pojí tuto skupinu skrze Litoměřického mistra, je mnou navrhovaný mistrův umělecký původ ve Švábsku, respektive v okruhu ulmského malíře Bartholomäa Zeitbloma. Mariánské výjevy na vnitřních stranách Rakovnického oltáře vykazují v mnohém až detailní obeznámenost s raným Zeitblomovým oltářem v Dinkelsbühl. Průměrná kvalita rakovnických maleb přirozeně nedovoluje uvažovat o autorství Litoměřického mistra. Tuto znalost Zeitblomových předloh ovšem mohl jejich malíři zprostředkovat například skrze kresebné kopie. Pokusil jsem se ukázat (ostatně to naznačovaly některé starší názory), že východisko stylu Litoměřického mistra leží více než u Mistra Křivoklátského – od kterého jej podstatně odlišuje již jeho základní monumentální výtvarný názor – právě v okruhu Zeitblomovy tvorby. To jsem dokazoval formálně-stylovými komparacemi s vnějšími stranami Křivoklátského oltáře, malbami Litoměřického a kompozicemi Rakovnického oltáře. S tím souviselo rovněž posunutí datace Křivoklátského oltáře blíže k roku 1500, což odpovídá recentnímu názoru ohledně datování dostavby kaple a její výzdoby.⁵⁶⁴

Také v ostatních příkladech pozdně gotické deskové malby jsem se zabýval podobnými otázkami umělecké výměny a stylového původu. Poukázal jsem na skutečnost, že jisté vazby pojí skupinu prací – oltářní křídla z kostela sv. Petra a Pavla na Křivoklátě, křídla z Křečova a křídla Konopišťská – se stylem pěstovaným na dvoře landshutských vévodů. V případě dvou rozměrných desek z kaple na Hluboké byl za vydatného přispění kolegy Romana Lavičky zpochybněn jejich domácí původ. V obou malbách jsme neshledali bližší vazby k českému umění a s přihlédnutím ke sběratelským aktivitám Schwarzenbergů je považujeme za cizí importy.

⁵⁶⁴ FAJT/HÖRSCH 2014, 63–85.

SEZNAM CITOVANÉ LITERATURY

ARIÉS 2000 — Phillippe ARIÉS: Dějiny smrti I., Praha 2000

ASPEREN 1979 — J. R. J. van ASPEREN de Boer: A scientific Re-examination of the Ghent Altarpiece in Oud Holland 93, 1979, 141–214

Aukční katalog Christie's ze dne 26. 6. 2003, kat. č. 60, 58

BARTLOVÁ 2001 — Milena BARTLOVÁ: Poctivé obrazy. Deskové malířství v Čechách a na Moravě 1400-1460, Praha 2001

BARTLOVÁ 2002 — Milena BARTLOVÁ: Panel Painting in Bohemia in the Last Third of the 15th Century: The Question of Continuity. In: Die Jagiellonen. Kunst und Kultur einer europäischen Dynastie and der Wende zur Neuzeit. Nürnberg: Germanisches Nationalmuseum, 2002, 245-259

BAUCH 1976 — Kurt BAUCH: Das mittelalterliche Grabbild, figürliche Grabmäler des 11. bis 15. Jahrhunderts in Europa, Berlin 1976

BAUM 1935 — Julius BAUM: Niederländische Einwirkungen auf die Ulmer Malerei des späten 15. Jahrhunderts. Oud Holland 52, 1935, 27-33

BÉ 1997 — Keneth BÉ: „Geological Aspects of Jan van Eyck's „Saint Francis receiving the Stigmata“, in: J. R. J. Van Asperen de Boer et al. Jan van Eyck: Two paintings of Saint Francis receiving the Stigmata, Philadelphia 1997, 88–95.

BĚLOHLÁVEK 1933 — Václav BĚLOHLÁVEK: Účast v řádu ve výtvarně uměleckém snažení. In: Kniha památní na sedmisetleté založení českých křížovníků s červenou hvězdou. Praha 1933

BELTING / KRUSE 1994 — Hans BELTING / Christiane KRUSE: Die Erfindung des Gemäldes: Das erste Jahrhundert der niederländischen Malerei. München 1994

BENEŠ 1875 — František Xaver BENEŠ: Děkanský kostel sv. Bartoloměje v Rakovníce. In: Památky archeologické a místopisné X, 1875, 278-286

BENEŠOVSKÁ 1985 — Klára BENEŠOVSKÁ: Několik poznámek ke hradu Křivoklát. In: Umění 33, 1985, 337-344

BENEŠOVSKÁ / ŽIŽKA 1987 — Klára BENEŠOVSKÁ / Jan ŽIŽKA: Křivoklát: Hrad a okolí. Praha 1987

BLAŽIČEK 1935 — Oldřich J. BLAŽIČEK: K výstavě Madony. Církevní malířství a sochařství doby 1350-1550. In: Dílo 26, 1935, 172-180

BLUME / WERNER 2007 — Dieter BLUME /Matthias WERNER (ed.): = Elisabeth von Thüringen – Eine europäische Heilige (kat. výst.), Petersberg 2007

- BORCHERT 2010 — Till- Holger BORCHERT: Die Erneuerung der Malkunst. Überlegungen zur altniederländischen Tafelmalerei. In: Till- Holger BORCHERT (ed.) Van Eyck bis Dürer. Altniederländische Meister und die Malerei in Mitteleuropa 1430 – 1530 (kat. výst.), Groeningemuseum, Brugge 29. 10. 2010 – 30.1. 2011, Stuttgart 2010. 18-33
- BOSCH 1999 — Dietlinde BOSCH: Bartholomäus Zeitblom. Das künstlerische Werk. Stuttgart 1999
- BRINKMANN / GEORGI 2011 — Bodo BRINKMANN / Katharina GEORGI: Konrad Witz anlässlich der Ausstellung Konrad Witz, Kunstmuseum Basel, 6. März – 3. Juli 2011, Osfildern 2011
- BUCHNER 1924 — Ernst BUCHNER: Die Meister der Tafeln des Blaubeurer Altares. In: Münchener Jahrbuch für Bildende Kunst, N.F.I, 1924, 307-308
- BUSCH 1940 — Harald BUSCH: Meister des Nordens - die altniederdeutsche Malerei 1450 – 1550, Hamburg 1940
- CIBULKA 1929 — Josef CIBULKA: Korunovaná Assumpta na půlměsíci: Příspěvek české ikonografii XIV. – XVI. století, in: Sborník k sedmdesátinám Karla B. Mádl, Praha 1929, 80 – 127.
- CIULISOVÁ 2010 — Ingrid CIULISOVÁ: Stiche als Gebrauchsobjekte. Zur Verbreitung von Schongauers Grafik in Mitteleuropa. In: BORCHERT 2010, 112-121
- COREMANS 1953 — Paul COREMANS et al.: L'Agneau mystique au laboratoire. Examen et traitement. Anvers 1953.
- CORLEY 2000 — Brigitte CORLEY: Painting and Patronage in Cologne 1300 -1500, Turnhout 2000
- DÁŇOVÁ / GUBÍKOVÁ 2014 — Helena DÁŇOVÁ / Renáta GUBÍKOVÁ (eds.): Všemu světu na útěchu. Sochařství a malířství na Chomutovsku a Kadaňsku 1350 -1590 (kat. výst.), Chomutov 2014
- DHANENS 1995 — Elisabeth DHANENS: Rogier van der Weyden. Revisie van de documenten., Brussel 1995
- DIETRICH / FINGER / HENNIG 2011 — Andrea DIETRICH / Birgit FINGER / Luc HENNIG: Als Weesenstein noch böhmisch war... Der Vertrag zu Egger 1459 und die Geschichte des sächsisch -böhmischen Grenzraumes. Müglitztal/ Weesenstein 2011
- DROBNÁ 1966 — Zoroslava DROBNÁ: Zlomky pozdně gotického křídlového oltáře z děkanského kostela v Rokycanech. In: Časopis Národního muzea 135, 1966, 45-60
- FAJT 1995 — Jiří FAJT: Pozdně gotické řezbářství v Praze a jeho sociální pozadí (1430-1526). In: Průzkumy památek II, příloha, 1995
- FAJT 1996 — Jiří FAJT (ed.): Gotika v západních Čechách (kat. výst.). Praha 1996

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 Jagellonen: Kunst und Kultur einer europäischen Dynastie an der Wende zur Neuzeit. Nürnberg 2002, 251-262

FAJT / HÖRSCH 2013 — Jiří FAJT / Markus HÖRSCH: Europa Jagellonica. Kunst und Kultur Mitteleuropas unter der Herrschaft der Jagellonen 1386-1572, (kat. výst.), Potsdam 2013

FAJT / HÖRSCH / RAZÍM 2014 — Jiří FAJT / Markus HÖRSCH / Vladislav RAZÍM: Křivoklát – Pürglitz. Jagd, Wald, Herrscherrepresentation. Ostfildern 2014.

FEHR 1961 — Götz FEHR: Benedikt Ried. Ein deutscher Baumeister zwischen Gotik und Renaissance in Böhmen, München 1961

FIRCKS 2010 — Juliane von FIRCKS: příspěvek kat. č. 165. In: BORCHERT 2010, 332

FIŘT 2008 — Jan FIŘT: Archa velmistra Puchnera a vlivy nizozemského realismu na pozdně gotickou deskovou malbu v Čechách (Diplomová práce na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy), Praha 2008

FIŘT 2014 — Jan FIŘT: Freiberg a sochařství v severozápadních Čechách – příspěvek k otázkám umělecké výměny v Krušnohoří. In: Aleš MUDRA / Michaela OTTOVÁ (edd.): Trans montes. Podoby středověkého umění v severozápadních Čechách. Praha 2014, 189-201

FRIEDLÄNDER 1901 — Max J. FRIEDLÄNDER: Hans Multschers Altar von 1437, in: Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen, Berlin 1901, s. 253 – 256

FRIEDLÄNDER 1903 — MAX J. FRIEDLÄNDER : Die Brügger Leihausstellung von 1902. 15. Juni bis 15. Sept. 1902, Berlin 1903

GRUEBER 1879 — Bernhard GRUEBER: Die Kunst des Mittelalters in Böhmen IV. Wien 1879

HAACK 1905 — Friedrich HAACK: Hans Schüchlin, der Schöpfer des Tiefenbronnener Hochalates. Strassburg 1905

HAHN / WERNER — heslo Elisabeth von Thüringen, in: Wolfgang Braunfels (ed.), Lexikon der christlichen Ikonographie VI, Wien 1974, s. 133–140. – F. Werner, heslo Hedwig von Schlesien, ibidem, s. 473–478.

HIRT 1830 — Aloys Ludwig HIRT: Kunstbemerkungen auf einer Reise über Wittenberg und Meissen nach Dresden und Prag, Berlin 1830

HLAVÁČKOVÁ 2011 — Hana HLAVÁČKOVÁ, In: KELNAR / KLUKOVÁ / MATYÁŠOVÁ 2011, 177. (kat. č. 128)

HOMOLKA 1985² — Jaromír HOMOLKA: Pozdně gotické umění v Čechách (1. vydání 1978), Praha 1985

HORNÍČKOVÁ 2010 — Kateřina HORNÍČKOVÁ: heslo V/24, in: Kateřina HORNÍČKOVÁ / Michal ŠRONĚK (eds.): Umění české reformace (1380-1620), Praha 2010, s. 156–159.

HOŘEJŠÍ / VACKOVÁ 1980 — Jiřina HOŘEJŠÍ / Jarmila VACKOVÁ: Kniha v pozdně gotickém umění v Čechách. Dialog s autorským kolektivem, in: Umění XXVIII, 1980, s. 519-536.

HOŘEJŠÍ / VACKOVÁ 1973 — Jiřina HOŘEJŠÍ / Jarmila VACKOVÁ: Některé aspekty jagellonského dvorského umění. In: Umění 21, 1973, 496–512.

HUIZINGA 2010² — Johann HUIZINGA: Podzim středověku. Praha a Litomyšl 2010

CHAPUIS 2004 — Julien CHAPUIS: Stefan Lochner: Image Making in Fifeenth – Century Cologne. Turnhout 2004

CHLÍBEC / ROHÁČEK 2011 — Jan CHLÍBEC / Jiří ROHÁČEK: Sepulkrální skulptura jagellonského období v Čechách, Praha 2011.

CHLUMSKÁ / ROYT 2011 — Štěpánka CHLUMSKÁ / Jan ROYT, In: KELNAR 2011, kat. č. 146

CHLUMSKÁ 2010 — Štěpánka CHLUMSKÁ: 2 katalogová hesla. In: BORCHERT 2010, 471, 472–473

CHLUMSKÁ / ŠEVCŮ 2008 — Štěpánka CHLUMSKÁ / Radka ŠEVCŮ: Technika cínového reliéfu na deskových malbách Rakovnického, Rokycanského a Litoměřického oltáře. In: Technologia artis 6, 2008, 66-97

CHLUMSKÁ / ŠEFCŮ / TŘEŠTÍKOVÁ 2014 — Štěpánka CHLUMSKÁ / Radka ŠEVCŮ / Anna TŘEŠTÍKOVÁ: Das Marienkrönungsretabel der Pürglitzer Burgkapelle. Bericht über die Untersuchungsergebnisse. In: FAJT / HÖRSCH / RAZÍM 2014, 87–112

CHYTIL 1892 — Karel CHYTIL: Retrospektivní výstava III.: Malířství drobné a tabulové, in: Památky archeologické a místopisné XV., 1892, s. 611 - 612.

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 za rok 1930

JAKUBEC 2007 — Ondřej JAKUBEC: Renesanční epitaf jako médium společenské a náboženské reprezentace, in: Ondřej JAKUBEC (ed.): Ku věčné památce: Malované renesanční epitafy v českých zemích, Olomouc 2007, 11 – 24.

JARITZ 1990 — Gerhard JARITZ (ed.): Materielle Kultur und religiöse Stiftung im Spätmittelalter: internationales Roundtable – Gespräch, Krems an der Donau, 26. 9. 1988, Wien 1990

JASBAR/TREU 1981 — Gerald JASBAR / Erwin TREU: Bildhauerei und Malerei vom 13. Jh. bis 1600., Ulm 1891

KANTOROWICZ 1957 — Ernst KANTOROWICZ: The king's two bodies: Study in medieval political theology, Princeton 1957

KELNAR / KLUKOVÁ / MATYÁŠOVÁ 2011 — Vladimír KELNAR / Lenka KLUKOVÁ / Eva MATYÁŠOVÁ (et.al.): Svatá Anežka Česká. Princezna a řeholnice. (kat. výst.). Praha 2011

KEMPERDICK / LAMMERTSE 2012 — Stephan KEMPERDICK / Friso LAMMERTSE: The Road to Van Eyck. Rotterdam 2012

KEMPERDICK 2004 — Stephan KEMPERDICK: Martin Schongauer. Eine Monographie. Petersberg 2004

KEMPERDICK 2010 — Stephan KEMPERDICK: Die erste Generation. In: BORCHERT 2010, 55-67

KEMPERDICK 2010 — Stephan KEMPERDICK: dva příspěvky - kat. č. 69–70. In: BORCHERT 2010, 208–209

KESNER 1977 — Ladislav KESNER: Mistr Litoměřického oltáře. Praha 1977

KESNER 1984 — Ladislav KESNER: Národní galerie v Praze. Praha 1984

KESNER 1988 — Ladislav KESNER: Národní galerie v Praze. Praha 1988

KETMANOVÁ 2010 — Kristina KETMANOVÁ: Grafické předlohy v českém pozdně gotickém umění (Diplomová práce na Filozofické fakultě Masarykovy univerzity v Brně), Brno 2010

KLASSEN 1990 — John KLASSEN: Gifts for the Soul and Social Charity in Late Medieval Bohemia, in: Materielle Kultur und religiöse Stiftung im Spätmittelalter: internationales Roundtable – Gespräch, Krems an der Donau, 26. 9. 1988, Wien 1990, s. 63 – 81.

KLÍPA 2002 — Jan KLÍPA: Mistr svatojiřského oltáře. Jeho místo v české deskové malbě poslední třetiny 15. století. (Diplomová práce na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy). Praha 2002

KLOOS 1935 — Werner KLOOS: Die Erfurter Tafelmalerei von 1350 – 1470, ein Beitrag zur Kunstgeschichte Mitteldeutschlands, Berlin 1935

KÖLLERMANN 2010 — Antje-Fee KÖLLERMANN: Modelle der Aneignung. Anmerkungen zur Rezeption der Kunst Rogier van der Weydens in Deutschland. In: Till- Holger BORCHERT (ed.) Van Eyck bis Dürer. Altniederländische Meister und die Malerei in Mitteleuropa 1430 – 1530 (kat. výst.), Groeningemuseum, Brugge 29. 10. 2010–30.1. 2011, Stuttgart 2010. 69-81

KONRAD 2009 — Bernd KONRAD / Alfred STANGE: = Die deutschen Tafelbilder vor Dürer, Band II. – kritisches Verzeichnis mit Abbildungen und Ergänzungen, (digitální podoba, DVD v ZI München, BZI: ERa 10/574(2 A CD (Medienschrank), Radolfzell 2009

KOTKOVÁ 2010 — Olga KOTKOVÁ: Böhmen. In: BORCHERT 2010, 464- 469

KOTRBA 1968 — Viktor KOTRBA: Baukunst und Baumeister der Spätgotik am Prager Hof. In: Zeitschrift für Kunstgeschichte 31, Heft 1, 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 20, č. 3, 1972, 248 -267

KOVÁČ 1989 — Petr KOVÁČ: Rekonstrukce pozdně gotického sousoší z Rábí. In: Umění 37, č. 4, 1989, 289–300

KRAMÁŘ 1928 — Vincenc KRAMÁŘ: La peinture et la sculpture du XIVE siècle en Bohême, L'Art vivant LXXVIII, 1928, 202-217.

KRAMÁŘ 1936/37 — Vincenc KRAMÁŘ: Smrt panny Marie ve Spišském Štvrtku. In: Život XV, 1936/1937, 218-221

KRAMÁŘ 1938 — Vincenc KRAMÁŘ Stručný průvodce Státní sbírkou starého umění. Praha 1938, č. 73

KRÁSA 1958 — Josef KRÁSA: Renesanční nástěnná výzdoba kaple svatováclavské v chrámu sv. Víta v Praze. In: Umění 6, 1958, 31-72

KROPÁČEK 1983 — Jiří KROPÁČEK: Malířství. In: Emanuel POCHE (ed.): Praha středověká, Praha 1983

KROPÁČEK 1984 — Jiří KROPÁČEK: Ikonografický program oltáře křižovnického velmistra Mikoláše Puchnera z roku 1482. In: Muzeum a současnost 7, 1984

KROUPA/KROUPOVÁ 2014 — Pavel KROUPA / Jaroslava KROUPOVÁ: Das Pürglitzer Retabel. Ein Hauptwerk spätgotischer Schreinerarchitektur in Böhmen und seine kunsthistorische Stellung. In: FAJT / HERŠ / RAZÍM 2014, 113-130

KÜHNEL 1980 — Harry KÜHNEL (ed.): Europäische Sachkultur des Mittelalters. Wien 1980

KUTAL 1972 — Albert KUTAL: České gotické umění. Praha 1972

KUTHAN 2010 — Jiří KUTHAN: Královské dílo za Jiřího z Poděbrad a dynastie Jagellonců. Díl první. Král a šlechta. Praha 2010

KUTHAN 2013 — Jiří KUTHAN: Královské dílo za Jiřího z Poděbrad a dynastie Jagellonců. Díl druhý. Města, církev, korunní země. Praha 2013

- LAUER 1992 — Rolf LAUER: „Köln in Flandern. Eine Domansicht auf dem Genter Altar“, in: Köllner Domblatt. Jahrbuch des Zental-Dombau-Vereins 57, 1992, 309–314
- LIEDKE 1979 — Volker LIEDKE: Landshuter Tafelmalerei und Schnitzkunst der Spätgotik. In: Ars Bavarica Bd. 11-12, München 1979
- LOKŠOVÁ 2012 — Pavlína LOKŠOVÁ: Rakovnický oltář (Bakalářská práce na Katolické teologické fakultě Univerzity Karlovy), Praha 2012
- MACEK 2001a — Josef MACEK: Víra a zbožnost jagellonského věku. Praha 2001
- MACEK 2001b² — Josef MACEK: Jagellonský věk v českých zemích. 1471-1526, 1-2. Praha 2001
- MACEK 2002² — Josef MACEK: Jagellonský věk v českých zemích. 1471-1526, 3-4. Praha 2002
- MALÝ 2007 — Tomáš MALÝ: Komemorativní kultura v českých zemích raného novověku. In: Ondřej JAKUBEC (ed.): Ku věčné památce: Malované renesanční epitafy v českých zemích, Olomouc 2007, 37
- MATĚJČEK 1927 — Antonín MATĚJČEK: Dějepis v umění 3. Umění nového věku I., Praha 1927
- MATĚJČEK 1930 — Antonín MATĚJČEK: Votivní obraz rytíře z Všechlap. In: Od pravěku k dnešku I., Sborník prací z dějin československých (K šedesátým narozeninám Josefa Pekaře). Praha 1930, 314-328
- MATOUŠ 1953 — Vladimír DENKSTEIN / František MATOUŠ: Jihočeská gotika. Praha 1993
- MENZ 1982 — Cäsar MENZ: Das Frühwerk Jörgs Breus des Älteren. Augsburg 1982
- MIKOVEC / ZAP 1865 — Ferdinand B. MIKOVEC / Karel V. ZAP: Starožitnosti a památky země české II. Praha 1865
- MORAHT-FROMM 2002 — Anna MORAHT-FROMM: Kloster Blaubeuren. Der Chor und sein Hochaltar. Stuttgart 2002
- MORAHT-FROMM 2010 — Anna MORAHT-FROMM: Schwaben und Oberrhein. In: BORCHERT 2010, 276-284
- MORAHT-FROMM 2013 — Anna MORAHT-FROMM: Das Erbe Markgrafen. Die Sammlung deutscher Malerei (1350 – 1550) in Karlsruhe. Ostfildern 2013
- MORPER 1927 — Johann Joseph MORPER: Der Prager Architekt Jean Babtiste Mathey (Matthäus Burgundus). In: Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst. N.F.IV. ,1927, 127-128

NIEHOFF 2001 — Franz NIEHOFF (ed.): Vor Leinberger landshuter Skulptur in Zeitalter der Reichen Herzöge (1393-1503), Bd. I., Landshut 2001

OPITZ 1928 — Josef OPITZ: Gotische malerei und Plastik Nordwestböhmens (kat. výst.), Brůx-Komotau (September 1928), Brůx / Komotau 1928

OTTOVÁ / MUDRA 2014 — Michaela OTTOVÁ / Aleš MUDRA (ed.): Trans montes. Podoby středověkého umění v severozápadních Čechách, Praha 2014

OTTOVÁ 2004 — Michaela OTTOVÁ: Sochařství 15. století v severních a v severozápadních Čechách, Ústí nad Labem 2004

PANOFSKY 1964 — Erwin PANOFSKY: Grabplastik: Vier Vorlesungen über ihren Bedeutungswandel von Alt-Ägypten bis Bernini, Köln 1964

PANOFSKY 2006⁴ — Erwin PANOFSKY: Die Altniederländische Malerei. Ihr Ursprung und Wesen. 2. Bände. Köln 2006. 28–118

PARELLO 2009 — Daniel PARELLO: Heiligenverehrung, Ordensliturgie und Sepulkralkultur: Funktionsbereiche der Marburger Elisabethkirche im Kontext ihrer rekonstruierten Farbverglasung. In: Zeitschrift des deutschen Vereins für Kunstwissenschaft, Bd. 63, Berlin 2009, 46-64

PEŠINA 1940 — Jaroslav PEŠINA: Pozdně gotické deskové malířství v Čechách. Praha 1940

PEŠINA 1949 — Jaroslav PEŠINA: Slohový vývoj Mistra litoměřického oltáře. In: Oldřich J. BLAŽÍČEK / Jan KVĚT (eds.): Cestami umění. Sborník k počtě šedesátých narozenin Antonína Matějčka. Praha 1949, 138-145

PEŠINA 1950 — Jaroslav PEŠINA: Česká malba pozdní gotiky a renesance. Praha 1950

PEŠINA 1958a — Jaroslav PEŠINA: Mistr Litoměřický. Praha 1958

PEŠINA 1958b — Jaroslav PEŠINA: Tafelmalerei der Spätgotik und der Renaissance in Böhmen. 1450-1550. Praha 1958

PEŠINA 1959 — Jaroslav PEŠINA: Studie k malířství poděbradské doby. In: Umění 7, 1959, 196-227

PEŠINA 1960 — Jaroslav PEŠINA: Nový pokus o revizi českého malířství 15. století. In: Umění 8, 1960, 109-134

PEŠINA 1967 — Jaroslav PEŠINA: Paralipomena k dějinám českého malířství pozdní gotiky a renesance. In: Umění XV, 1967, 218-252, 325-367

PEŠINA 1974 — Jaroslav PEŠINA: Mladá léta Litoměřického mistra. In: Umění XXII, 1974, 453-463

- PEŠINA 1978 — Jaroslav PEŠINA: Desková malba. In: Jaromír HOMOLKA et al.: Pozdně gotické umění v Čechách (1471-1526). Praha 1978, 318-386
- PEŠINA 1984 — Jaroslav PEŠINA: Desková malba. In: Dějiny českého výtvarného umění I. / 2. Praha 1984, 579-612
- PFEIL 1993 — Daniela Gräffin von PFEIL: Notizen zu Leben und Werk des Bartholomäus Zeitblom. In: WEILANDT 1993, 169-184
- PICCARD 1969 — Gerhard PICCARD: Der Magdalenenaltar des „Lukas Moser“ in Tiefenbronn: ein Beitrag zur europäischen Kunstgeschichte. Wiesbaden, Harrassowitz 1969
- PROBST 2004 — Michaela PROBST: Das spätgotische Retabel der Burgkapelle zu Pürglitz als Stiftung Wladislaws II.: Ein Modellfall des künstlerischen Austauschs in Europa um 1500? In: Evelin WETTER (Hg.), Die Länder der Böhmisches Krone und ihre Nachbarn zur Zeit der Jagiellonenkönige (1471-1526): Kunst – Kultur - Geschichte, Ostfildern 2004, 115-123
- PUČALÍK 2010 — Marek PUČALÍK: Svatá Anežka Přemyslovna (1211-1282), zakladatelka řádu křižovníků s červenou hvězdou. In: Petr POLEHLA /Jan HOJDA (ed.): Církev, žena a společnost ve středověku. Sv. Anežka česká a její doba. Ústí nad Orlicí 2010, 43-49
- RAMISCH 2001 — Hans RAMISCH: Der gotische Flügelaltar in Niederbayern zur Zeit der Reichen Herzöge (1393-1503). In: Franz NIEHOF (ed.): Vor Leinberger landshuter Skulptur in Zeitalter der Reichen Herzöge (1393-1503), Bd. I., Landshut 2001, 59-113
- RENNER 1940 — Jan RENNER: Nejstarší kronika královského města Rakovníka 1425-1800. Rakovník 1940
- ROLLER 1999 — Steffan ROLLER: Nürnberger Bildhauerkunst der Spätgotik. Beiträge zur Skulptur der Reichsstadt in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts. München, Berlin 1999
- ROTT 1934 — Hans ROTT: Quellen und Forschungen zur Südwestdeutschen und Schweizerischen Kunstgeschichte II (Altschwaben). Stuttgart 1934
- ROYT / ŠEDINOVÁ 1998 — Jan ROYT / Hana ŠEDINOVÁ: Slovník symbolů. Kosmos, příroda a člověk v křesťanské ikonografii. Praha 1998
- ROYT 1996 — Jan ROYT: Desková malba. In: Jiří FAJT (ed.): Gotika v západních Čechách (1230–1530). Praha 1996, 456–471
- ROYT 2002 — Jan ROYT: Středověké malířství v Čechách. Praha 2002
- 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. 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. Praha 2005, 355–363

ROYT 2011 — Jan ROYT: Ikonografie svatých královen a kněžen doby Anežčiny. In: KELNAR / KLUKOVÁ / MATYÁŠOVÁ 2011, 49-54

ROYT 2015 — Jan ROYT: Gotické deskové malířství severozápadních a severních Čechách (1340-1550), Praha 2015

RUPPRICH 1956 — Hans RUPPRICH: Schriftlicher Nachlass Dürer I. Autobiographische Schriften, Briefwechsel, Dichtungen, Notizen und Gutachten. Zeugnisse zum persönlichen Leben, Berlin 1956

SÁDLO 1931 — Vojtěch SÁDLO: Puchnerův oltář z r. 1484. In: *Od Karlova mostu IV.*, č. 1, 1931, 12-18

SALM 1969 — Christian SALM: Malerei und Plastik der Spätgotik. In: Karl M. SWOBODA: *Gotik in Böhmen*, München 1969, 361- 413

SANKE 2012 — Markus SANKE: Die Gräber geistlicher Eliten Europas von der Spätantike bis zur Neuzeit. *Archäologische Studien zur materiellen Reflexion von Jenseitsvorstellungen und ihren Wandel*, Bd. I, Bonn 2012, s. 80-117

SEDLÁČEK 1891 — August SEDLÁČEK: *Hrady, zámky a tvrze Království českého VIII.*, Praha 1891

SCHLIEWEN 2001 — Brigitte SCHLIEWEN: Zum Marienaltar von Gelbersdorf. In: NIEHOFF 2001, 114-126

SCHMIDT 1978 — Hans Martin SCHMIDT: *Der Meister des Marienlebens und sein Kreis. Studien zur spätgotischen Malerei in Köln.* Düsseldorf 1978

SIMON 2002 — Achim SIMON: *Österreichische Tafelmalerei der Spätgotik. Der niederländische Einfluss in 15. Jahrhundert.* Berlin 2002

SÖDING 1989 — Ulrich SÖDING: Hans Multscher: der Stretzinger Altar. In: *Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst* 40, 1989, 35-101

SÖDING 1991a — Ulrich SÖDING: Hans Multschers „Wurzacheraltar“. In: *Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst*, München 1991, 69-116.

SÖDING 1991b — Ulrich SÖDING: Hans Multscher: der Stretzinger Altar. Bozen 1991

SOUKUP 1903 — Josef SOUKUP: Soupis památek historických a uměleckých v království Českém od pravěku do počátku XIX. století. XVIII. Politický okres Pelhřimovský. Praha 1903

SOUKUP 1910 — Josef SOUKUP: Soupis památek historických a uměleckých v království Českém od pravěku do počátku XIX. století. XXXIII. Politický okres Písecký. Praha 1910

STANGE 1958 — Alfred STANGE: Deutsche Malerei der Gotik, IX: Franken, Böhmen und Thüringen – Sachsen in der Zeit von 1400-1500. Berlin / München 1958

STATNIK 2009 — Björn STATNIK: Sigmund Gleismüller. Hofkünstler der Reichen Herzöge zu Landshut. Petersberg 2009

STEHLÍKOVÁ 2011 — Dana STEHLÍKOVÁ: kat. č. 205. In: KELNAR / KLUKOVÁ / MATYÁŠOVÁ 2011, 249

STERLING 1972 — Charles STERLING: Observations on Moser's Tiefenbronn Altarpiece. In: Pantheon 30, 1972, 19-32

STRIEDER 1993 — Peter STRIEDER: Tafelmalerei in Nürnberg 1350-1550. Königstein in Taunus 1993

SUCKALE 2009 I. — Robert SUCKALE: Die Erneuerung der Malkunst vor Dürer, 2 Bände, Petersberg 2009

ŠTĚPÁNEK 1979 — Pavel ŠTĚPÁNEK: Jan Kryštof Liška a tzv. Puchnerova archa. In: Umění XXVII, č. 2, 1979, 146-153

THIEL 2005 — Ulrich THIEL: Stadt- und Bergbaumuseum Freiberg. Chemnitz 2005

THÜRLEMANN 1997 — Felix THÜRLEMANN: Robert Campin. Das Merode – Triptychon (Ein Hochzeitsbild für Peter Engelbrecht und Gretchen Schrinmechers aus Köln). Frankfurt 1997

TÖRÖK 1973 — Gyöngyi TÖRÖK: Die Ikonographie des letzten Gebetes Maria. In: Acta Historiae artium Academiae Scientiarum Hungaricae 19, 1973, 151-205

TROESCHER 1953 — Georg TROESCHER: Kunst – und Künstlerwanderungen in Mitteleuropa 800-1800. Baden-Baden 1953

TVRDÝ 1964–65 — František TVRDÝ: Český mistr z r. 1482 (Rkp. Restaurátorského protokolu 1963-1965). Praha Národní Galerie, Restaurátorský ateliér

VACKOVÁ 1989 — Jarmila VACKOVÁ: Nizozemské malířství 15. a 16. století: československé sbírky. Praha 1989

VIDMANOVÁ 1984 — Anežka VIDMANOVÁ (ed.): Jakub de Voragine. Legenda Aurea. Praha 1984

VLČKOVÁ 2001 — Jitka VLČKOVÁ: Oltářní archa velmistra řádu křižovníků s červenou hvězdou Mikuláše Puchnera. Vztahy českého malířství 2. poloviny 15. století k Nizozemí. (Diplomová práce na Filozofické fakultě Karlovy univerzity). Praha 2001

VLČKOVÁ 2009 — Jitka VLČKOVÁ: Praha a Nizozemí ve druhé polovině 15. století (Disertační práce na Filozofické fakultě Karlovy univerzity), Praha 2009

WEILANDT 1993 – Gerhard WEILANDT (ed.): Meisterwerke massenhaft. Die Bildhauerwerksatt des Niklaus Weckmann und die Malerei in Ulm um 1500 (kat. výst.). Stuttgart 1993

WEILANDT 2007 – Gerhard WEILANDT: Die Sebalduskirche in Nürnberg. Bild und Gesellschaft im Zeitalter der Gotik und Renaissance. Petersberg 2007

ZADRAŽILOVÁ 1994 — Jitka ZADRAŽILOVÁ: Okruh dvorského malířství v Čechách kolem r. 1500 – evropský kontext (Diplomová práce na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy), Praha 1994

ZADRAŽILOVÁ 1996 — Jitka ZADRAŽILOVÁ: Fantóm mistra Litoměřického oltáře. In: Dějiny a současnost 18, č. 1, 1996, 41– 44

ZEHNDER 1990 — Frank Günter ZEHNDER: Katalog der Altkölner Malerei. Köln 1990

ZIEMBA 2010 — Antoni ZIEMBA: Schlesien. In: BORCHERT 2010, 475-479

SEZNAM VYOBRAZENÍ

○ *Fotografie*

- 32. **Oltář z Duban**, kolem roku 1460. Národní galerie v Praze. Foto: NG v Praze
- 33. **Madona z Jindřichova Hradce**, kolem roku 1460. Jindřichův Hradec, Státní hrad a zámek. Foto: NPÚ–GnŘ, Gabriela Čapková
- 34. **Madona z Jindřichova Hradce**, detail Narození Krista, kolem roku 1460. Jindřichův Hradec, Státní hrad a zámek. Foto: NPÚ–GnŘ, Gabriela Čapková
- 36. **Oltář z Jeníkova**, kolem roku 1460. Duchcov, Státní zámek. Foto: Aleš Mudra
- 37. **Oltář se sv. Mikulášem a Pannou Marií**, kolem roku 1500 (?). Freiberg, Stadt– und Bergbaumuseum. Foto: archiv autora
- 38. **Oltářní křídlo z Bystřice u Kadaně**, kolem roku 1470. Severočeská galerie výtvarného umění v Litoměřicích. Foto: NG v Praze
- 45. **Epitaf Hlubocký**, 1486. Hluboká, Státní zámek, kaple. Foto: NPÚ–GnŘ, Gabriela Čapková
- 46. **Ukřižování Hlubocké**, 80. léta 15. století. Hluboká, Státní zámek, kaple. Foto: NPÚ–GnŘ, Gabriela Čapková
- 47. **Oltářní křídla Křivoklátská**, sv. Kateřina, vnitřní křídlo, kolem roku 1489. Křivoklát, Státní hrad. Foto: archiv autora
- 48. **Oltářní křídla Křivoklátská**, sv. Barbora, vnitřní křídlo, kolem roku 1489. Křivoklát, Státní hrad. Foto: archiv autora
- 49. **Oltářní křídla Křivoklátská**, sv. Dorota, vnější křídlo, kolem roku 1489. Křivoklát, Státní hrad. Foto: archiv autora
- 50. **Oltářní křídla Křivoklátská**, sv. Markéta, vnější křídlo, kolem roku 1489. Křivoklát, Státní hrad. Foto: archiv autora
- 57. **Oltářní křídla Konopišťská**: sv. Markéta, vnitřní křídlo, 90. léta 15. století. Konopiště, Státní zámek. Foto: archiv autora
- 58. **Oltářní křídla Konopišťská**: sv. Kateřina, vnitřní křídlo, 90. léta 15. století. Konopiště, Státní zámek. Foto: archiv autora
- 59. **Oltářní křídla Konopišťská**: sv. Jan Evangelista, vnější křídlo, 90. léta 15. století. Konopiště, Státní zámek. Foto: archiv autora
- 60. **Oltářní křídla Konopišťská**: sv. Pavel, vnější křídlo, 90. léta 15. století. Konopiště, Státní zámek. Foto: archiv autora
- 64. **Archa velmistra Mikuláše Puchnera**, otevřený stav, navrhovaná rekonstrukce, 1482. Národní galerie v Praze. Rytířský řád křižovníků s červenou hvězdou. Foto: archiv autora
- 65. **Archa velmistra Mikuláše Puchnera**, otevřený stav, dřívější rekonstrukce, 1482. Národní galerie v Praze. Rytířský řád křižovníků s červenou hvězdou. Foto: archiv autora
- 66. **Archa velmistra Mikuláše Puchnera**, zavřený stav, navrhovaná rekonstrukce, 1482. Národní galerie v Praze. Rytířský řád křižovníků s červenou hvězdou. Foto: archiv autora

- 67. **Archa velmistra Mikuláše Puchnera**, Sv. Alžběta Durynská (?) ošetřující nemocného, 1482. Národní galerie v Praze (zapůjčeno Rytířským řádem křižovníků s červenou hvězdou). Foto: archiv autora
- 69. **Náhrobní deska velmistru Mikuláše Puchnera a Erasma**, 1490 (?). Rytířský řád křižovníků s červenou hvězdou. Foto: archiv autora
- 75. **Archa velmistra Mikuláše Puchnera**, Založení řádu Křižovníků s červenou hvězdou, 1482. Rytířský řád křižovníků s červenou hvězdou. Foto: archiv autora
- 77. **Archa velmistra Mikuláše Puchnera**, Sv. Augustin káže křižovníkům, 1482. Rytířský řád křižovníků s červenou hvězdou. Foto: archiv autora
- 79. **Archa velmistra Mikuláše Puchnera**, Stigmatizace sv. Františka, 1482. Národní galerie v Praze (zapůjčeno Rytířským řádem křižovníků s červenou hvězdou). Foto: archiv autora
- 81. **Archa velmistra Mikuláše Puchnera**, detail Smrti Panny Marie, 1482. Národní galerie v Praze (zapůjčeno Rytířským řádem křižovníků s červenou hvězdou). Foto: archiv autora
- 83. **Archa velmistra Mikuláše Puchnera**, detail Smrti Panny Marie, 1482. Národní galerie v Praze (zapůjčeno Rytířským řádem křižovníků s červenou hvězdou). Foto: archiv autora
- 85. **Archa velmistra Mikuláše Puchnera**, detail Stigmatizace sv. Františka, 1482. Národní galerie v Praze (zapůjčeno Rytířským řádem křižovníků s červenou hvězdou). Foto: archiv autora
- 88. **Archa velmistra Mikuláše Puchnera**, detail Sv. Augustina kázajícího křižovníkům, 1482. Rytířský řád křižovníků s červenou hvězdou. Foto: archiv autora
- 90. **Archa velmistra Mikuláše Puchnera**, detail Sv. Alžběty Durynské (?) ošetřující nemocného, 1482. Národní galerie v Praze (zapůjčeno Rytířským řádem křižovníků s červenou hvězdou). Foto: archiv autora
- 92. **Archa velmistra Mikuláše Puchnera**, detail Sv. Alžběty Durynské (?) ošetřující nemocného, 1482. Národní galerie v Praze (zapůjčeno Rytířským řádem křižovníků s červenou hvězdou). Foto: archiv autora
- 93. **Archa velmistra Mikuláše Puchnera**, detail Sv. Ludmily a sv. Voršily, 1482. Národní galerie v Praze (zapůjčeno Rytířským řádem křižovníků s červenou hvězdou). Foto: archiv autora
- 96. **Křivoklátský oltář**, otevřený stav, před rokem 1500 (?). Křivoklát, Státní hrad, kaple. Foto: archiv autora
- 97. **Křivoklátský oltář**, zavřený stav, před rokem 1500 (?). Křivoklát, Státní hrad, kaple. Foto: archiv autora
- 98. **Křivoklátský oltář**, Zvěstování Panně Marii, před rokem 1500 (?). Křivoklát, Státní hrad, kaple. Foto: archiv autora
- 99. **Křivoklátský oltář**, Adorace Krista, před rokem 1500 (?). Křivoklát, Státní hrad, kaple. Foto: archiv autora
- 100. **Křivoklátský oltář**, Obětování v chrámu, před rokem 1500 (?). Křivoklát, Státní hrad, kaple. Foto: archiv autora

- 101. **Křivoklátský oltář**, Klanění tří králů, před rokem 1500 (?). Křivoklát, Státní hrad, kaple. Foto: archiv autora
- 106. **Následovník Mistra Lyversbergových pašijí**: Obětování v chrámu, kolem roku 1480. Nürnberg, Germanisches National Museum. Foto: Nürnberg, GNM
- 108. **Křivoklátský oltář**, detail Obětování v chrámu, před rokem 1500 (?). Křivoklát, Státní hrad, kaple. Foto: archiv autora
- 109. **Litoměřický oltář**, detail Krista před Kaifášem, kolem roku 1500. Severočeská galerie výtvarného umění v Litoměřicích. Foto: Jan Brodský
- 110. **Křivoklátský oltář**, detail Adorace Krista, před rokem 1500 (?). Křivoklát, Státní hrad, kaple. Foto: archiv autora
- 111. **Litoměřický oltář**, detail Krista před Kaifášem, kolem roku 1500. Severočeská galerie výtvarného umění v Litoměřicích. Foto: Jan Brodský
- 112. **Křivoklátský oltář**, sv. Vojtěch, před rokem 1500 (?). Křivoklát, Státní hrad, kaple. Foto: archiv autora
- 114. **Křivoklátský oltář**, detail sv. Zikmunda, před rokem 1500 (?). Křivoklát, Státní hrad, kaple. Foto: archiv autora
- 115. **Křivoklátský oltář**, detail sv. Václava, před rokem 1500 (?). Křivoklát, Státní hrad, kaple. Foto: archiv autora
- 118. **Křivoklátský oltář**, detail sv. Víta, před rokem 1500 (?). Křivoklát, Státní hrad, kaple. Foto: archiv autora
- 119. **Křivoklátský oltář**, střední skříň, před rokem 1500 (?). Křivoklát, Státní hrad, kaple. Foto: archiv autora
- 120. **Assumpta**, kolem roku 1490 (?). Praha, Staroměstská radnice. Foto: Aleš Mudra
- 121. **Sv. Václav**, kolem roku 1490 (?). Praha, Staroměstská radnice. Foto: Aleš Mudra
- 122. **Rytíř**, kolem roku 1485. Ulm, Ulmer Museum. Foto: archiv autora
- 127. **Oltář Rakovnický**, Zvěstování Panně Marii, 1496. Rakovník, Muzeum TGM. Foto: NG v Praze
- 128. **Oltář Rakovnický**, Obřezání Krista, 1496. Rakovník, Muzeum TGM. Foto: NG v Praze
- 129. **Oltář Rakovnický**, Adorace Krista, 1496. Rakovník, Muzeum TGM. Foto: NG v Praze
- 130. **Oltář Rakovnický**, Klanění tří králů, 1496. Rakovník, Muzeum TGM. Foto: NG v Praze
- 131. **Oltář Rakovnický**, Ukřižování, 1496. Rakovník, Muzeum TGM. Foto: NG v Praze
- 132. **Oltář Rakovnický**, Zmrtvýchvstání, 1496. Rakovník, Muzeum TGM. Foto: NG v Praze
- 133. **Oltář Rakovnický**, Bičování, 1496. Rakovník, Muzeum TGM. Foto: NG v Praze
- 134. **Oltář Rakovnický**, Kristus na hoře Olivetské, 1496. Rakovník, Muzeum TGM. Foto: NG v Praze

- 144. **Oltář Rakovnický**, Zvěstování Panně Marii, 1496. Rakovník, Muzeum TGM. Foto: NG v Praze
- 148. **Oltář Litoměřický**, Navštívení, kolem roku 1500. Severočeská galerie výtvarného umění v Litoměřicích. Foto: Jan Brodský
- 149. **Oltář Litoměřický**, Adorace Krista, kolem roku 1500. Severočeská galerie výtvarného umění v Litoměřicích. Foto: Jan Brodský
- 150. **Oltář Litoměřický**, Kristus na hoře Olivetské, kolem roku 1500. Severočeská galerie výtvarného umění v Litoměřicích. Foto: Jan Brodský
- 151. **Oltář Litoměřický**, Kristus před Kaifášem, kolem roku 1500. Severočeská galerie výtvarného umění v Litoměřicích. Foto: Jan Brodský
- 152. **Oltář Litoměřický**, Bičování, kolem roku 1500. Severočeská galerie výtvarného umění v Litoměřicích. Foto: Jan Brodský
- 153. **Oltář Litoměřický**, Korunování, kolem roku 1500. Severočeská galerie výtvarného umění v Litoměřicích. Foto: Jan Brodský
- 154. **Oltář Litoměřický**, Nesení kříže, kolem roku 1500. Severočeská galerie výtvarného umění v Litoměřicích. Foto: Jan Brodský
- 155. **Oltář Litoměřický**, Ukřižování, kolem roku 1500. Severočeská galerie výtvarného umění v Litoměřicích. Foto: Jan Brodský
- 159. **Oltář Litoměřický**, detail Krista před Kaifášem, kolem roku 1500. Severočeská galerie výtvarného umění v Litoměřicích. Foto: Jan Brodský
- 163. **Oltář Litoměřický**, detail Nesení kříže, kolem roku 1500. Severočeská galerie výtvarného umění v Litoměřicích. Foto: Jan Brodský

○ *Reprodukce*

- 1. **Lucas Moser**: Oltář z Tiefenbronn, 1432. Tiefenbronn, kostel sv. Máří Magdaleny. Reprodukce z: KONRAD 2009, Nr. 553/01
- 2. **Oltář z Wurzachu**, Klanění tří králů, 1437. Berlin, Staatliche Museen, Gemäldegalerie. Reprodukce z: KONRAD 2009, Nr. 554/06
- 3. **Oltář z Wurzachu**, Kristus před Pilátem, 1437. Berlin, Staatliche Museen, Gemäldegalerie. Reprodukce z: KONRAD 2009, Nr. 554/02
- 4. **Oltář z Wurzachu**, Zmrtvýchvstání Krista, 1437. Berlin, Staatliche Museen, Gemäldegalerie. Reprodukce z: KONRAD 2009, Nr. 554/04
- 5. **Oltář z Wurzachu**, Seslání Ducha svatého, 1437. Berlin, Staatliche Museen, Gemäldegalerie. Reprodukce z: KONRAD 2009, Nr. 554/07
- 6. **Oltář ze Sterzingu**, Zvěstování Panně Marii, kolem roku 1456–1458. Sterzing, Stadt- und Multschermuseum. Reprodukce z: KONRAD 2009, Nr. 569/01
- 7. **Oltář ze Sterzingu**, Adorace Krista, kolem roku 1456–1458. Sterzing, Stadt- und Multschermuseum. Reprodukce z: KONRAD 2009, Nr. 569/02
- 8. **Oltář ze Sterzingu**, Klanění tří králů, kolem roku 1456–1458. Sterzing, Stadt- und Multschermuseum. Reprodukce z: KONRAD 2009, Nr. 569/03
- 9. **Oltář ze Sterzingu**, Smrt Panny Marie, kolem roku 1456–1458. Sterzing, Stadt- und Multschermuseum. Reprodukce z: KONRAD 2009, Nr. 569/04

- 10. **Pieta**, 1448, Drongen, Oude Abdij. Reprodukce z: BORCHERT 2010, 214, č. kat. 75
- 11. **Oltář z Lichtenthalu**, Narození Panny Marie, 1489. Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle. Reprodukce z: KONRAD 2009, Nr. 135/01
- 12. **Oltář z Lichtenthalu**, Smrt Panny Marie, 1489. Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle. Reprodukce z: KONRAD 2009, Nr. 135/02
- 13. **Oltář z Lichtenthalu**, Zvěstování Panně Marii, 1489. Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle. Reprodukce z: KONRAD 2009, Nr. 135/03
- 14. **Oltář z Lichtenthalu**, Navštívení Panny Marie, 1489. Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle. Reprodukce z: KONRAD 2009, Nr. 135/04
- 15. **Rogier van der Weyden**: Oltář z kostela sv. Kolumbána, kolem roku 1455. München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Alte Pinakothek. Reprodukce z: BORCHERT 2010, 71, obr. 68
- 16. **Rogier van der Weyden (dílno)**: Zvěstování Panně Marii, kolem roku 1460. Antwerpen, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten. Reprodukce z: BORCHERT 2010, 282, obr. 8
- 17. **Friedrich Herlin**: Oltář z kostela sv. Jiří v Nördlingen, 1462. Nördlingen Stadtmuseum. Reprodukce z: BORCHERT 2010, 76, obr. 76–77
- 18. **Hans Schüchlin**: Oltář z Tiefenbronn, Kristus před Pilátem, 1469. Tiefenbronn, kostel sv. Máří Magdaleny. Reprodukce z: KONRAD 2009, Nr. 585/01
- 19. **Hans Schüchlin**: Oltář z Tiefenbronn, Nesení kříže, 1469. Tiefenbronn, kostel sv. Máří Magdaleny. Reprodukce z: KONRAD 2009, Nr. 585/02
- 20. **Hans Schüchlin**: Oltář z Tiefenbronn, Zmrtvýchvstání Krista, 1469. Tiefenbronn, kostel sv. Máří Magdaleny. Reprodukce z: KONRAD 2009, Nr. 585/03
- 21. **Hans Schüchlin**: Oltář z Tiefenbronn, Kladení do hrobu, 1469. Tiefenbronn, kostel sv. Máří Magdaleny. Reprodukce z: KONRAD 2009, Nr. 585/04
- 22. **Oltář z Hausen**, 1488. Stuttgart, Württembergisches Landesmuseum. Reprodukce z: KONRAD 2009, Nr. 618/01
- 23. **Oltář z Blaubeuren**, detail Nesení kříže, před rokem 1494. Blaubeuren, bývalý benediktinský klášter. Reprodukce z: MORAHT-FROMM 2002, 175, obr. 202
- 24. **Oltář z Blaubeuren**, vnější strany, před rokem 1494. Blaubeuren, bývalý benediktinský klášter. Reprodukce z: MORAHT-FROMM 2002, 170, obr. 192
- 25. **Oltář z Blaubeuren**, detail Odsouzení sv. Jana Křtitele, před rokem 1494. Blaubeuren, bývalý benediktinský klášter. Reprodukce z: MORAHT-FROMM 2002, 192, obr. 234
- 26. **Oltář z Blaubeuren**, detail Zatčení sv. Jana Křtitele, před rokem 1494. Blaubeuren, bývalý benediktinský klášter. Reprodukce z: MORAHT-FROMM 2002, 192, obr. 235
- 27. **Oltář z Blaubeuren**, detail Odsouzení sv. Jana Křtitele, před rokem 1494. Blaubeuren, bývalý benediktinský klášter. Reprodukce z: MORAHT-FROMM 2002, 192, obr. 236

- 28. **Oltář z Blaubeuren**, detail Zatčení sv. Jana Křtitele, před rokem 1494. Blaubeuren, bývalý benediktinský klášter. Reprodukce z: MORAHT-FROMM 2002, 192, obr. 237
- 29. **Oltář z Blaubeuren**, detail Odsouzení sv. Jana Křtitele, před rokem 1494. Blaubeuren, bývalý benediktinský klášter. Reprodukce z: MORAHT-FROMM 2002, 193, obr. 238
- 30. **Oltář z Blaubeuren**, detail Zatčení sv. Jana Křtitele, před rokem 1494. Blaubeuren, bývalý benediktinský klášter. Reprodukce z: MORAHT-FROMM 2002, 193, obr. 239
- 31. **Assumpta z Deštné**, kolem roku 1450. Národní galerie v Praze. Reprodukce z: ROYT 2002
- 35. **Zvěstování Panně Marii**, kolem roku 1460. Národní galerie v Praze. Reprodukce z: ROYT 2002
- 39.–40. **Mistr oltáře reformovaných kanovníků**: Oltář v kostele reformovaných kanovníků, zavřený stav, kolem roku 1460/70. Erfurt, kostel reformovaných kanovníků. Reprodukce z: KLOOS 1935, obr. 48–49
- 41. **Mistr oltáře reformovaných kanovníků**: Oltář v kostele reformovaných kanovníků, sv. Dorota, kolem roku 1460/70. Erfurt, kostel reformovaných kanovníků. Reprodukce z: KLOOS 1935, detail obr. 49
- 42. **Mistr oltáře reformovaných kanovníků**: Oltář v kostele reformovaných kanovníků, Panna Marie, predela, kolem roku 1460/70. Erfurt, kostel reformovaných kanovníků. Reprodukce z: KONRAD 2009, Nr. 446/05
- 43. **Mistr oltáře reformovaných kanovníků**: Oltář v kostele reformovaných kanovníků, Nanebevstoupení, kolem roku 1460/70. Erfurt, kostel reformovaných kanovníků. Reprodukce z: KONRAD 2009, Nr. 446/03
- 44. **Mistr oltáře reformovaných kanovníků**: detail Smrti Panny Marie, kolem roku 1465. München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Alte Pinakothek. Reprodukce z: KONRAD 2009, Nr. 447/06
- 51. **Oltářní křídla Křečovská**, sv. Kateřina, vnitřní křídlo, před rokem 1500. Plzeň, Západočeské muzeum. Reprodukce z: FAJT 1996
- 52. **Oltářní křídla Křečovská**, sv. Kateřina, vnitřní křídlo, před rokem 1500. Plzeň, Západočeské muzeum. Reprodukce z: FAJT 1996
- 53. **Sigmund Gleismüller**: detail Disputace sv. Kateřiny, Oltář v Attel, 80. léta 15. století. Burghausen, Staatsgalerie, Bayerische Staatsgemäldesammlungen. Reprodukce z: STATNIK 2009
- 54. **Oltář z Gelbersdorfu**: sv. Markéta, detail vnějšího křídla, 1482. Gelbersdorf, kostel sv. Jiří. Reprodukce z: NIEHOFF 2001, 79, obr. 17
- 55. **Oltář z Frauenbergu**: Panna Marie, detail Adorace Krista, kolem roku 1490. Frauenberg, poutní kostel Navštívení Panny Marie. Reprodukce z: NIEHOFF 2001, 90, obr. 24
- 56. **Oltář z Gelbersdorfu**: zavřený stav, 1482. Gelbersdorf, kostel sv. Jiří. Reprodukce z: NIEHOFF 2001, 79, obr. 17

- 61. **Sigmund Gleismüller, dílna (?)**: Oltář s Pannou Marií Ochránitelkou, otevřený stav, kolem roku 1500 (?). Basel, Sammlung Senn–Gruner. Reprodukce z: STATNIK 2009, 159, obr. 85
- 62. **Epitaf Jiříka Řepického ze Sudoměře**, 1497. Národní galerie v Praze. Reprodukce z: PEŠINA 1950
- 63. **Boj sv. Jiří s drakem**, kolem roku 1470. Köln, Wallraf–Richartz Museum. Reprodukce z: BUSCH 1940, obr. 41
- 68. **Štítek z monstrance Mikuláše Puchnera**, 1492. Rytířský řád křižovníků s červenou hvězdou. Reprodukce z: KELNAR/KLUKOVÁ/MATYÁŠOVÁ 2011, č. kat. 205
- 70. **Pašijový oltář ze sbírky Lyversbergovy**, okolo roku 1464–1466. Köln, Wallraf–Richartz Museum. Reprodukce z: CORLEY 2000, obr. 23
- 71. **Mistr oltáře ze Sterzingu**: Kladení do hrobu, okolo roku 1450. Stuttgart, Staatsgalerie. Reprodukce z: KONRAD 2009, Nr. 568/03
- 72. **Mistr oltáře ze Sterzingu**: Průvod tří králů, okolo roku 1450. Stuttgart, Staatsgalerie. Reprodukce z: KONRAD 2009, Nr. 568/04
- 73. **Pašijový oltář**, kolem roku 1480 (?). Soukromá sbírka (?). Reprodukce z: KONRAD 2009, Nr. 1070/05
- 74. **Mistr oltáře ze Sterzingu**: Bičování Krista, kolem roku 1456–1458. Sterzing, Stadt– und Multschermuseum. Reprodukce z: KONRAD 2009, Nr. 569/07
- 76. **Pašijový oltář**, Bičování Krista, kolem roku 1480 (?). Soukromá sbírka (?). Reprodukce z: KONRAD 2009, Nr. 1070/01
- 78. **Pašijový oltář**, Kristus před Pilátem, kolem roku 1480 (?). Soukromá sbírka (?). Reprodukce z: Aukční katalog Christie's ze dne 26. 6. 2003, kat. č. 60, 58
- 80. **Pašijový oltář**, Zatčení Krista, kolem roku 1480 (?). Soukromá sbírka (?). Reprodukce z: Aukční katalog Christie's ze dne 26. 6. 2003, kat. č. 60, 58
- 82. **Pašijový oltář**, detail Zatčení Krista, kolem roku 1480 (?). Soukromá sbírka (?). Reprodukce z: Aukční katalog Christie's ze dne 26. 6. 2003, kat. č. 60, 58
- 84. **Pašijový oltář**, detail Zatčení Krista, kolem roku 1480 (?). Soukromá sbírka (?). Reprodukce z: Aukční katalog Christie's ze dne 26. 6. 2003, kat. č. 60, 58
- 86. **Pašijový oltář**, detail Krista před Pilátem, kolem roku 1480 (?). Soukromá sbírka (?). Reprodukce z: Aukční katalog Christie's ze dne 26. 6. 2003, kat. č. 60, 58
- 87. **Pašijový oltář**, detail Krista před Pilátem, kolem roku 1480 (?). Soukromá sbírka (?). Reprodukce z: Aukční katalog Christie's ze dne 26. 6. 2003, kat. č. 60, 58
- 89. **Pašijový oltář**, detail Zatčení Krista, kolem roku 1480 (?). Soukromá sbírka (?). Reprodukce z: Aukční katalog Christie's ze dne 26. 6. 2003, kat. č. 60, 58
- 91. **Pašijový oltář**, detail Bičování Krista, kolem roku 1480 (?). Soukromá sbírka (?). Reprodukce z: KONRAD 2009, Nr. 1070/01
- 94. **Pašijový oltář**, detail Korunování Krista, kolem roku 1480 (?). Soukromá sbírka (?). Reprodukce z: KONRAD 2009, Nr. 1070/02
- 95. **Pašijový oltář**, Korunování Krista, kolem roku 1480 (?). Soukromá sbírka (?). Reprodukce z: KONRAD 2009, Nr. 1070/02

- 102. **Ludwig Schongauer**: Mariánský oltář, Odmítnutí Jáchymovy oběti, kolem roku 1475. Ulm, Ulmer Museum. Reprodukce z: KONRAD 2009, Nr. 599/01
- 103. **Ludwig Schongauer**: Mariánský oltář, Setkání u Zlaté brány, kolem roku 1475. Ulm, Ulmer Museum. Reprodukce z: KONRAD 2009, Nr. 599/02
- 104. **Ludwig Schongauer**: Mariánský oltář, Narození Panny Marie, kolem roku 1475. Ulm, Ulmer Museum. Reprodukce z: KONRAD 2009, Nr. 599/03
- 105. **Ludwig Schongauer**: Mariánský oltář, Uvedení Marie do chrámu, kolem roku 1475. Ulm, Ulmer Museum. Reprodukce z: KONRAD 2009, Nr. 599/04
- 107. **Mistr Lyversbergových pašijí**: Mariánský oltář, 1463. Linz am Rhein, kostel Panny Marie. Reprodukce z: BORCHERT 2010, 72, obr. 69
- 113. **Oltář z Hausen**, sv. Mikuláš, 1488. Stuttgart, Württembergisches Landesmuseum. Reprodukce z: KONRAD 2009, Nr. 618/01
- 116. **Oltář z Blaubeuren**: detail Ukřižování, před rokem 1494. Blaubeuren, bývalý benediktinský klášter. Reprodukce z: MORAHT-FROMM 2002, 177, obr. 207
- 117. **Oltář z Blaubeuren**: detail Ukřižování, před rokem 1494. Blaubeuren, bývalý benediktinský klášter. Reprodukce z: MORAHT-FROMM 2002, 177, obr. 206
- 123. **Sv. Šebestián**, 1496. Mengen–Ennetach, kostel sv. Kornelia a Cypriána. Reprodukce z: WEILANDT 1993, 81, obr. 79
- 124. **Sv. Barbora**, 90. léta 15. století. Donaurieden, farní kostel. Reprodukce z: WEILANDT 1993, 68, obr. 49
- 125. **Oltář z Kilchbergu**, detail střední skříně, 1494. Stuttgart, Württembergisches Landesmuseum. Reprodukce z: WEILANDT 1993, 94, obr. 103
- 126. **Oltář z Ersingen**, detail střední skříně. Ersingen, evangelický farní kostel. Reprodukce z: WEILANDT 1993, 345, obr. 496
- 135. **Martin Schongauer**: Klanění tří králů B 6, 1475, mědirytina. Berlin, Staatliche Museen. Reprodukce z: BARTSCH 1996, 15
- 136. **Martin Schongauer**: Archanděl B 1, mědirytina. Washington, Rosenwald Collection. Reprodukce z: BARTSCH 1996, 27
- 137. **Monogramista AG**: Adorace Krista, poslední čtvrtina 15. století, mědirytina. Wien, Albertina Grafische Sammlung. Reprodukce z: BARTSCH 1981, 316
- 138. **Oltář z Dinkelsbühl**, Zvěstování, kolem roku 1480. Dinkelsbühl, kostel sv. Jiří. Reprodukce z: KONRAD 2009, Nr. 660/03
- 139. **Oltář z Dinkelsbühl**, Obřezání Krista, kolem roku 1480. Dinkelsbühl, kostel sv. Jiří. Reprodukce z: KONRAD 2009, Nr. 660/06
- 140. **Oltář z Dinkelsbühl**, Adorace Krista, kolem roku 1480. Dinkelsbühl, kostel sv. Jiří. Reprodukce z: KONRAD 2009, Nr. 660/04
- 141. **Oltář z Dinkelsbühl**, Klanění tří králů, kolem roku 1480. Dinkelsbühl, kostel sv. Jiří. Reprodukce z: KONRAD 2009, Nr. 660/07
- 142. **Friedrich Herlin**: Zvěstování, 1459. Nördlingen, Stadtmuseum. München, Bayerisches Nationalmuseum. Reprodukce z: KONRAD 2009, Nr. 984/07
- 143. **Oltář z Dinkelsbühl**, Zvěstování, kolem roku 1480. Dinkelsbühl, kostel sv. Jiří. Reprodukce z: KONRAD 2009, Nr. 660/03

- 145. **Oltář Rokycanský**, Klanění tří králů, kolem roku 1500. Národní galerie v Praze (zapůjčilo Národní muzeum). Reprodukce z: FAJT 1996
- 146. **Oltář Rokycanský**, Nesení kříže, kolem roku 1500. Národní galerie v Praze (zapůjčilo Národní muzeum). Reprodukce z: FAJT 1996
- 147. **Oltář Rokycanský**, Oplakávání Krista, kolem roku 1500. Rokycany, kostel Panny Marie Sněžné, depozitář. Reprodukce z: FAJT 1996
- 156. **Oltář z Blaubeuren**: Agnus Dei, před rokem 1494. Blaubeuren, bývalý benediktinský klášter. Reprodukce z: KONRAD 2009, Nr. 620/15
- 157. **Oltář z Blaubeuren**: detail Zatčení Jana Křtitele, před rokem 1494. Blaubeuren, bývalý benediktinský klášter. Reprodukce z: MORAHT-FROMM 2002, 195, obr. 240
- 158. **Jörg Breu st.**: detail Krista před Kaifášem, 1501. Herzogenburg, Augustiner–Chorherrenstift. Reprodukce z: MENZ 1982, obr. 18
- 160. **Oltář z Blaubeuren**: detail Obřezání Krista, před rokem 1494. Blaubeuren, bývalý benediktinský klášter. Reprodukce z: MORAHT-FROMM 2002, 183, obr. 216
- 161. **Jörg Breu st.**: Bičování, 1501. Herzogenburg, Augustiner–Chorherrenstift. Reprodukce z: MENZ 1982, obr. 20
- 162. **Oltář z Blaubeuren**: Nesení kříže, před rokem 1494. Blaubeuren, bývalý benediktinský klášter. Reprodukce z: KONRAD 2009, Nr. 620/12
- 164. **Oltář z Blaubeuren**: detail Nesení kříže, před rokem 1494. Blaubeuren, bývalý benediktinský klášter. Reprodukce z: MORAHT-FROMM 2002, 175, obr. 202