

UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE
Katolická teologická fakulta
Ústav dějin křesťanského umění
Dějiny křesťanského umění

Dita Vopřadová

Mistr Královéhradeckého oltáře

bakalářská práce

vedoucí práce: doc. PhDr. Ing. Jan Royt
2008

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci vypracovala samostatně a v seznamu literatury jsem uvedla veškeré informační zdroje, které jsem použila.

V Praze dne 17.7. 2008

Dita Vopřadová

OBSAH

I. ÚVOD	4
II. DOSAVADNÍ LITERATURA K TOMUTO TÉMATU	7
III. POZDNĚ GOTICKÉ DESKOVÉ MALÍŘSTVÍ V ČECHÁCH	
1. Assumpta z Deštné	8
2. Svatojiřský oltář	10
3. Křižovnický oltář	14
4. Křivoklátský oltář	17
5. Litoměřický oltář	20
IV. MISTR KRÁLOVÉHRADECKÉHO OLTÁŘE A DÍLA JEMU PŘISUZOVANÁ	
1. Královéhradecký triptych	28
2. Mistr Života Mariina	34
3. Pouchobradská deska	35
4. Triptych s madonou mezi světicemi	37
5. Svatokateřinská archa	41
6. Motiv růžence, růžencová úcta	45
VI. ZÁVĚR	48
VII. SEZNAM POUŽITÝCH PRAMENŮ A LITERATURY	49
VIII. OBRAZOVÁ PŘÍLOHA	53
IX. SEZNAM VYOBRAZENÍ	63
X. ENGLISH ABSTRACT	65

I. ÚVOD

Po období krásného slohu byla tvorba v zemích České koruny od čtyřicátých let 15. století ovlivněna bouřlivými politickými změnami doprovázenými husitskými válkami (1409 – 1421). Po smrti Albrechta Habsburského roku 1439 nastoupil roku 1453 na trůn jeho mladičkový syn Ladislav Pohrobek, jehož vláda ale trvala pouhé čtyři roky. O český trůn se ucházeli téměř všichni panovníci okolních států a knížectví, včetně francouzského krále Karla VII.¹ Na základě volby stavů byl českým králem zvolen dosavadní zemský správce Jiří z Poděbrad (1457-1471). Válečné výboje a náboženské rozpory napomohly k rozčlenění českého království na menší území, v nichž se umělecká tvorba vyvíjela závisle na politické a náboženské rozštěpenosti. Dřívější vlivné postavení katolické církve bylo sekularizací církevního majetku po husitských válkách podstatně otřeseno a majetkovými přesuny a konfiskacemi získávala zejména některá města a šlechtické rody (páni z Poděbrad a Kunštátu, Rožmberkové, páni ze Šternberka a další) určující povahu kulturního života v dalších desetiletích. Jejich mocenská a hospodářská podpora napomohla opětovnému rozvoji klášterů, např. v jižních a jihozápadních Čechách díky mocnému rodu Rožmberků.² Praha byla přísně utrakvistická naproti tomu tradičně katolické zůstalo Slezsko, Lužice, část Moravy a menší část Čech.³ Úlohu svatovítské katedrály převzal utrakvistický staroměstský kostel P. Marie před Týnem, nedaleko královského městského sídla. Působení utrakvistů v pražském centru znamenalo pro umělce odsun do menších měst, kde hledali zakázky, přičemž jejich tvorba v tuto dobu podléhala určitému zlidovění.⁴ Utrakvisté zaujímali k umění zdrženlivější postoj než katoličtí donátoři doby lucemburské, i když v této době se s doklady radikálního odmítání obrazů setkáváme již pouze okrajově. Došlo k oslabení dříve významné produkce.⁵ Malířská tvorba v jižních Čechách mohla za podpory příslušníků bohatých šlechtických rodů (Rožmberkové v Českém Krumlově, Páni z Hradce v Jindřichově Hradci a Švihovští v Horažďovicích)⁶ pokračovat ve svém vývoji a již ve třicátých letech 15. století dosahovala kvalit pozdně gotického slohu v Mistru rajhradského oltáře (kolem 1440) s prvky dolnorakouského působení, Assumpty z Deštné (1450) a v oltáři z Duban (kolem 1470).

¹ Jiří FAJT / Štěpánka CHLUMSKÁ: Čechy a střední Evropa 1200 – 1550, Praha 2006, 65.

² ibidem 66.

³ ibidem 66.

⁴ Jaroslav PEŠINA: Desková malba, in: Dějiny českého výtvarného umění (I/1), Praha 1984, 579.

⁵ Jiří FAJT / Štěpánka CHLUMSKÁ: Čechy a střední Evropa 1200 – 1550, Praha 2006, 66.

⁶ ibidem 66.

Ve čtyřicátých letech 15. století došlo ve větší míře k znovuoobnovení prvků období krásného slohu a k jejich zdůraznění, projevující se mimo jiné v rostoucím zájmu o devoční a mariánský obraz různých ikonografických typů.⁷ Zdůraznění znaků krásného slohu a elegance a něha postav prozrazují, že šlo o programový návrat k předhusitské tradici, způsobený zřejmě feudální a katolickou reakcí jihočeské šlechty sdružené od roku 1449 v protihusitsky zaměřené jednotě v čele s Oldřichem z Rožmberka.⁸ „Města se sice v průběhu 15. století rychle konsolidovala a dosáhla relativního blahobytu. Ale poněvadž hospodářskou činnost zcela ovládly cechy, zůstala na úrovni malovýroby, znemožňující kumulaci kapitálu a rychlé obnovení patricijské vrstvy, která měla tehdy v ostatní Evropě významnou úlohu v tvorbě výtvarných statků.“⁹ „I v menších českých městech lze tedy v té době předpokládat rozsáhlou a kvalitní malířskou produkci.“¹⁰ Jako tomu v případě Mistra Královéhradeckého oltáře, jehož tvorbě se věnuji ve své bakalářské práci, s monografickým popisem oltářů řazených J. Pešinou k tvorbě tohoto mistra. Zároveň mě zajímala otázka vlivů působících na výše zmíněného mistra, tzn. vliv Kolína nad Rýnem a Slezska. Díky poměrně velkému množství dochovaných malířských a řezbářských památek v kostelích města Chrudimi a jeho okolí J. Pešina konstruoval hypotézu, že dílna mohla existovat právě v Chrudimi od devadesátých let 15. století. Na konci patnáctého století se Chrudim stávala pozdně gotickým střediskem a svou výtvarnou produkcí tak mohla konkurovat samotné Praze. Jak uvádí J. Pešina: „Na rozdíl od památek, např. Kutné Hory, se Chrudim vyznačovala slohovou jednotností, kterou udávalo působení této dílny a lze ji odvodit z dochovaného množství památek.“¹¹ Tematickou stránkou naznačuje stejnou slohovou příslušnost jako křivoklátská archa, která je datovaná také na konec patnáctého století.¹² Malíři obou děl zřejmě získali vzdělání v dílně stejného mistra pozdně gotického anonyma Mistra příbuzenstva Mariina (Älterer Meister der Heiligen Sippe) v Kolíně nad Rýnem. Silný vliv tohoto mistra se odráží nejen v převzetí námětů ze života Panny Marie, ale také v důrazu na intenzivní citovou stránku děje. Dílna exportovala své práce i dále do okolních měst (Hradce Králové a Pouchobrad).

⁷ Jaroslav PEŠINA: Desková malba, in: Dějiny českého výtvarného umění (I/1), Praha 1984, 579.

⁸ ibidem 579.

⁹ Albert KUTAL: České gotické umění, Praha 1972, 161.

¹⁰ ibidem 194.

¹¹ Jaroslav PEŠINA: Česká malba pozdní gotiky, Praha 1950, 38.

¹² ibidem 39.

Mistr královéhradeckého oltáře působil v Chrudimi na konci 15. století a v prvním desetiletí 16. století. K otázce původu Mistra královéhradeckého oltáře existují dva názory. Jedním je stanovisko Jaroslava Pešiny, který považuje práci královéhradeckého mistra za výsledek působení významné malířské školy Kolína nad Rýnem, především ve spojení s osobou Mistra Života Mariina a Oslavy Mariiny a na druhé straně názor soudobých badatelů, kteří vyslovují názor, že v prvcích oltáře lze sledovat i vlivy polské Vratislavy. V tom se shodují s dřívějším názorem Daniely Vokolkové, která ve své práci píše o způsobu zdobení zlaceného pozadí, pomocí speciálního náčiní, které se v hojné míře vyrábělo zejména v Polsku, a k nám přišlo přes Slezsko. I přes argumenty svědčící o možném polském původu mistra nebo jeho vyškolení tam, zůstávají stále aktuální dřívější Pešinovy názory, ke kterým se přiklání většina badatelů. Nicméně po jeho smrti nebo odchodu z této lokality propadá dílna do rukou méně nadaných pomocníků. Příkladem toho jsou křídla oltáře z kostela sv. Kříže, která se ještě v systému výzdoby a v kompozici stále ještě přibližují královéhradeckému oltáři. Kvalitativně mu ale nedostačují. D. Vokolková se navíc domnívá, že malířskou dílnu převzal mistr řezbářský, který tak pokračoval v zaběhnuté tradici. J. Pešina mluví o ještě dále pokračujícím procesu, který směřuje k místnímu přepracování slohu, ve velkém Oltáři se Zmrtvýchvstáním, jehož obrazy jsou prací neobratného kompilátora, který se dovolává ještě místní tradice, ale překládá tvarovou mluvu chrudimského mistra, nechápaje již jeho výrazové záměry, do nízké polohy provinciálního nářečí. Disproporce postav, topornost postojů a gest, karikující přihroublost tváří, plechově vyztužená roucha, neohebná kresba, pokročilá schematisace látky, vlasů a vousů, také ochabnutí citové účasti – to vše ve svém souhrnu nasvědčuje, že máme v oltáři poslední výběžek chrudimského slohu pozdního prvního desetiletí 16. století. Oproti německému umění té doby lze však sledovat opoždění kolínskou tvorbou, která již v té době vstoupila do nové epochy mistra oltáře sv. Bartoloměje, již značně barokisujícího.¹³

¹³ Jaroslav PEŠINA: Česká malba pozdní gotiky a renesance, Praha 1950, 40.

II. DOSAVADNÍ LITERATURA K TOMUTO TÉMATU

I přes významnou roli a hodnotu samotného Královéhradeckého triptychu, jak o něm ve své práci mluví Vladimír Hrubý¹⁴, je i nadále v rámci pozdně gotického deskového malířství v Čechách tento Mistr opomíjen. Nikdo z odborníků se chrudimskou dílnou pod vedením královéhradeckého mistra nezabýval monograficky, zmiňují se o ní jen ojediněle a v nevelkém rozsahu. Prvním, kdo upozornil na význam tvorby tohoto mistra v rámci chrudimské dílny, byl Karel Chytil¹⁵ a o několik let později Antonín Cechner¹⁶, v soupisné práci o památkách chrudimského a královéhradeckého kraje, které nám však podávají pouze základní údaje o díle, jako jsou rozměry, umístění a námět oltářů. Oltáře jsou jimi datovány do devadesátých let 15. století. O to více se hradeckému mistru věnoval ve své práci z padesátých let minulého století Jaroslav Pešina. I když byly vysloveny názory o pracích přisuzovaných královéhradeckému mistru a jeho dílně spíše do oblasti polské Vratislavy a jak dále uvádí Jan Royt jeho stylové zařazení ke kolínské škole a datace jsou však stále platná¹⁷. Zajímavou pro mě byla diplomová práce Daniely Vokolkové¹⁸ o chrudimské dílně z hlediska řezbářské a sochařské produkce. Ve svém úvodu se sice věnuje malířské části, ale po vzájemném srovnání děl malířských a řezbářských pomocí formálních znaků, dochází k závěru, že nejen malířská, ale také sochařská díla vycházejí ze stejné dílny a domnívá se, že stávající malířskou dílnu převzal v prvním desetiletí 16. století řezbářský mistr, který pokračoval v zavedené dílenské produkci. Podstatnou měrou mi byly přínosné práce Jaroslava Kesnera¹⁹, dále Karla Stejskala a Jiřího Kropáčka²⁰, stejně jako Jaromíra Homolky a Josefa Krásky a to z hlediska zařazení malířského díla do kontextu české deskové malby druhé poloviny patnáctého století. V tomto směru mi byla přínosnou také diplomová práce Jana Klípy věnující se Mistru svatojiřského oltáře, zejména oltáři určeném pro klášter sv. Jiří na Pražském hradě a dále dílům jemu

¹⁴ Vladimír HRUBÝ: Katedrála sv. Ducha, Kaple sv. Klimenta, Biskupská rezidence, Hradec Králové 2002.

¹⁵ Karel CHYTEL: Soupis památek historických a uměleckých v politickém okrese chrudimském, Praha 1900.

¹⁶ Antonín CECHNER: Soupis památek historických a uměleckých v politickém okrese královéhradeckém, Praha 1904.

¹⁷ Jaroslav PEŠINA: Pozdně gotické deskové malířství v Čechách, Praha 1940.

¹⁸ Daniela VOKOLKOVÁ: Chrudimská pozdně gotická řezbářská dílna, Praha 1971.

¹⁹ Jaroslav KERNER: Staré české umění.

²⁰ Karel STEJSKAL / Jiří KROPÁČEK: Malířství in Praha středověká.

připsaným jako jsou Oltáře z Kadaně nebo Triptych v chrámu sv. Barbory v Kutné Hoře.²¹

III. POZDNĚ GOTICKÉ DESKOVÉ MALÍŘSTVÍ V ČECHÁCH

Situace v českém malířství kolem poloviny 15. století byla ve znamení rozdělení tvorby do oblastí vymezených drancováním vojsky husitů. Zatímco vnitrozemí bylo jejich vlivem odsouzeno ke svému zániku, jih českého území zůstal husitskými válkami téměř nedotčen. Jen v krátkosti se zmíním o působení husitského obrazoboreckého hnutí, které bylo namířeno hlavně proti kostelům a klášterům, do té doby spravovaných aktivními nepřáteli husitství. Teoreticky obrazoborectví vycházelo z myšlenek Matěje z Janova a v jeho důsledku došlo k poklesu víry v magickou moc obrazů, kterou husité považovali za pohanskou. Dalším a trvalým následkem bylo, že padly důchody k oltářům, které ve formě tzv. „věčné renty“ zatěžovaly pražské domy, zejména na Novém Městě.²²

Již ve třicátých letech se malířská činnost jižních Čech postupně přibližovala pozdně gotické tradici, nesoucí znaky děl pokročilé fáze slohu. K tomu přispělo pronikání vlivů z dolnorakouské oblasti a svým vzorem Mistr rajhradského oltáře. Naopak ve čtyřicátých letech však došlo k náhlému obratu do minulosti. Tvorba se přiklonila k tradici krásného slohu, zdůrazněním některých jeho znaků, jako byla elegance, něha postav a kultivovanost malířského přednesu. Tyto a další znaky prozrazují, že šlo o záměrný návrat k předhusitskému umění. „Tento návrat byl nepochybně způsoben feudální a katolickou reakcí velké jihočeské šlechty těsně spjaté s řádovým duchovenstvem a od roku 1449 sdružené ve strakonické, protihusitsky zaměřené jednotě, jíž stál v čele Oldřich z Rožmberka. A není jistě náhodné, že objednateli těchto obrazů byli vesměs příslušníci panského stavu nebo klášterní řády, toužící po úplné obnově předhusitských poměrů.“²³ Jedním z příkladů obnovy předhusitské tradice byl ve větší míře objevující se devoční a mariánský obraz různých ikonografických typů. Mezi všemi bych chtěla vyzdvihnout dílo nesoucí v sobě znaky rekatolizační tendence, vytvořený ke konci padesátých let, **Assumpta z Deštné [1]** (Praha, NG). „Assumpta byla objednána jako rozměrný votivní obraz neznámým měšťanem (erbovní štítky nejsou doposud určeny) pro některý z kostelů v Jindřichově

²¹ Jan KLÍPA: Mistr svatojiřského oltáře. Jeho místo v české deskové malbě poslední třetiny 15. století, Praha 2002.

²² Karel STEJSKAL: Malířství, in: Praha středověká (Čtvero knih o Praze), Praha 1983, 608.

²³ Jaroslav PEŠINA: Desková malba, in: Dějiny českého výtvarného umění, Praha 1984, 579.

Hradci. Do nedaleké Deštné byla darována z jindřichohradecké soukromé sbírky až na počátku 19. století.²⁴ J. Pešina přisoudil desce označení reprezentační dílo skupiny děl rekatolizační tendence. „Všechny ostatní překonává velkým formátem, slavnostním leskem, ušlechtilostí a vzornosostí postavy, líbezností figurálního typu, tvarovou plností, sytou a zářivou barevností a šíří malířského přednesu. Současně je však možno v tomto obraze pozorovat některé nové rysy, které se ojediněle objevovaly i v předchozích dílech jako neklamné příznaky neodvratně se blížícího nástupu pozdní gotiky: ostré zálogy drapérie, terén kobercovitě hustě pokrytý přirozenými rostlinami i zdravou robusností a pozemskostí téměř portrétně pojatých donátorů.“²⁵ K těmto prvkům se roku 1460 přidaly další, např. důslednější grafický rozklad rouch, ostřejší plastická ražba lineárněji členěná a krajinný průhled. Předlohami se stávali cizí grafické práce, které nahrazovaly dosavadní exempla a pomáhaly v šíření nové myšlenky. Stagnace jihočeské produkce vyvrcholila v jejím oslabení kolem šedesátých let 15. století. Ostatní oblasti Čech jako vnitrozemí a severozápad však stačily ještě s jižními Čechami navázat kontakt, stejně jako v případě severozápadu, který již v této době navíc rozvíjel styky s Německem. I přes příznivé podmínky, které vytvořila pozdní poděbradská doba pro návrat do uměleckého života byla mladší generace nastupující v šedesátých letech stále ovlivněna představami krásného slohu, který v českém prostředí přetrvával i do této doby. Došlo k obnově malířského cechu a ve stavitelství k obnově husitstvím zničených kostelů a klášterů. Až do konce poděbradské doby setrvalo s výjimkou okrajových oblastí české deskové malířství na předhusitské slohové základně a neměnilo nic na svém výrazu. Ke slovu se dostal pozdně gotický sloh.

Do konce sedmdesátých let 15. století v sobě české malířství díky přetrvávajícím znakům krásného slohu mělo spíše konzervativnější podobu, díky níž ale oproti malířské produkci okolních zemí působila zaostalejším dojmem. J. Pešina k tomu uvádí: „Ještě roku 1472 vznikl v Praze obraz tak neuvěřitelně konzervativní, jako je **Madona svatoštěpánská**, považována donedávna za práci daleko starší.“²⁶ S nástupem Vladislava II. Jagellonského roku 1471 na český trůn je spojeno definitivní překonání dědictví krásného slohu a nástup slohu pozdně gotického nesoucí v sobě požadavek potřeby umělce mezinárodního významu, který by vhodně reprezentoval samotného krále a byl výrazem dvorské kultury. S rozvojem městské cechovní produkce od

²⁴ Jirí FAJT / Štěpánka Chlumská: Čechy a střední Evropa 1200-1550, Praha 2006, 69.

²⁵ ibidem 579.

²⁶ Jaroslav PEŠINA: Pozdně gotické deskové malířství v Čechách, Praha 1940, 318.

počátku sedmdesátých let se Praha opět stávala centrem uměleckého života. V této době lze sledovat historizující formu danou osobou Vladislava II., který chtěl obnovit dřívější podstatný vliv svého předka Karla IV. na poli estetiky a jeho donátorské činnosti v dvorském umění. Prvním umělcem, který se přihlásil k pozdně gotickému umění byl anonym nazvaný podle oltáře vytvořeného pro benediktinský klášterní kostel sv. Jiří na Pražském hradě, **Mistr Svatojiřského oltáře [2]** (Praha NG). Trojdílný křídlový oltář vznikl kolem roku 1471, tedy v době kdy byla abatyší kláštera Anna z Kotopek (1464-1477) a vzešel zřejmě z dílny, která v sedmdesátých a osmdesátých letech vykonávala malířskou činnost nejen v Praze, ale poskytovala své práce i okolním městům, zejména v oblasti severozápadních Čech. J. Pešina se domnívá, že byl zřejmě tento Mistr vyučen v Norimberku u starší vrstvy Mistra Tucherova oltáře a o něco mladší generace Mistra Löffelholzského oltáře, které v sobě slučovalo poznatky z první i druhé vlny nizozemských vlivů, které od čtyřicátých let pronikaly do Norimberku. Toto ho spojuje nejen s královským dvorem, ale také přímo s osobou Vladislava II.²⁷ J. Royt s inspirací malíře norimberským prostředím souhlasí s J. Pešinou.²⁸ Š. Chlumská a J. Fajt k tomu připojují: „Stylová geneze tohoto Mistra se nedá vysvětlit pouze přímým vztahem k Norimberku, jisté vazby lze sledovat i s vídeňským a švábským uměleckým prostředím, v souladu s tehdejší dobovou praxí není možné přehlédnout ani vliv grafických předloh (Mistra E.S. a Israhela van Meckerem ad.).“²⁹

„Nejstarší dochovaný pozdně gotický triptych se složitějším ikonografickým programem má při otevření na svém středu rozměrný výjev Smrt P. Marie, nad nímž je v nadhlaví zobrazen Kristus s duší P. Marie ve společnosti andělů. Na levém křídle je umístěno Zvěstování a dole Zápas sv. Jiří s drakem, scéna daná určením; na pravém křídle je to Navštívení P. Marie a dole Klanění tří králů. Zavřený triptych má na vnější straně levého křídla postavu sv. Václava, dole sv. Filipa a Šimona s klečící věnovatelkou abatyší a na vnější straně pravého křídla postavu sv. Jiří a v dolní části sv. Ondřeje s klečícím objednavatelem kanovníkem.“³⁰ Díky rozdílům v malířském rukopise vnějších stran křídel, lze předpokládat, že tento oltář vznikl s přispěním dílenského pomocníka. Kromě oltáře v kostele sv. Jiří jsou mezi jeho díla počítány fragmenty velkého oltáře určeného pro františkánský klášterní kostel Čtrnácti svatých pomocníků v Kadani, tzv. **kadaňské oltářní nástavce [3]** (Praha, NG), vzniklé kolem

²⁷ Jaroslav PEŠINA: Desková malba, in: Dějiny českého výtvarného umění I/2, Praha 1984, 579.

²⁸ Jan ROYT: Středověké malířství v Čechách, Praha 2002, 109.

²⁹ Jiří FAJT / Štěpánka CHLUMSKÁ: Čechy a střední Evropa 1200-1550, Praha 2006, 81.

³⁰ Karel STEJSKAL / Jiří KROPÁČEK: Praha středověká, Praha 1983, 547.

roku 1480, v nichž lze v obličejových typech sledovat vliv české předhusitské tradice. Dále **triptych Madony mezi svěřicemi** (Praha, NG) původně určené do chrámu sv. Barbory v Kutné Hoře, ze sedmdesátých let 15.století poznamenaný propojením frankovlámského vlivu s porýnským typem Madony mezi svěřicemi. Dílenskou prací ze stejné doby jsou rozebrané desky oltáře biskupské rezidence v Litoměřicích tzv. **Litoměřické destičky**. Původní provenience je u tohoto díla neznámá, s určitostí lze jen říci, že bylo vytvořeno pro litoměřickou diecézi. Desky představují sv. Barboru, Kateřinu, Voršilu a Dorotu, další dvě potom Navštívení Panny Marie a Klanění tří králů. „Desky vznikly zřejmě rozebráním a rozřezáním křídlového oltáře, jehož původní podobou bude nutno se ještě zabývat. Přitom byly všechny více nebo méně, zvláště na podélných stranách oříznuty a nově zarámovány.“³¹ Dále **Thunovský triptych** z doby kolem roku 1480. Š. Chlumská a J. Fajt po srovnání se Svatojiřským oltářem a kadaňskými nástavci, upozorňují na zběžnější provedení malby Thunovského triptychu, které příslušelo méně zručným dílenským pomocníkům využívající zavedených kompozičních schémat dílny, která navazovala na grafické předlohy Israhela van Meckerem. Dále citují: „Do jaké míry byla variována tatáž dílenká schémata, lze velmi dobře doložit například na scéně Navštívení z vnitřní strany pravých křídel Thunovského triptychu a Svatojiřského oltáře.“³² První zmínka o tomto oltáři je až z roku 1925, kdy byl zakoupen Obrazárnou SVPU z majetku rodu Thunů. L. Kesner uvádí: „Mistr svatojiřského oltáře ve svých dílech prozrazuje sice ještě vnitřní souvislost s domácím prostředím a jeho uměleckou tradicí, ale je na druhé straně první skutečnou osobností ve smyslu důsledného pozdně gotického výtvarného projevu. Od zásadního převedení symbolizující náboženské scény do konkrétní, dobové současnosti, od změny malířského přepisu dogmatického článku v epizodu mravoličnou, od obecné typologie po realistický popis lidských jedinců, od světlého koloritu pestré skladby k tmavé, sjednocenější, ale zároveň expresivnější barevnosti, od liniové optické arabesky k jejímu nesmlouvavému ostrému rozlámání – to všechno jsou rysy, jejichž náznaky a částečné realizace bylo možno zaznamenat již dříve, ale jejichž důsledné, celkové, koncepčně promyšlené a domyšlené využití v malířství tvorbě je spojeno až se jménem Mistra Svatojiřského oltáře.“³³ J. Klípa ve své diplomové práci píše o osobách objednavatelů, kteří byli zřejmě přívrženci strany podjednou. To platí zejména pro

³¹ Jaroslav PEŠINA: K činnosti dílny mistra svatojiřského oltáře, in: Umění VII, 1958

³² Jirí FAJT / Štěpánka CHLUMSKÁ: Čechy a střední Evropa 1200-1550, Praha 2006, 82.

³³ Ladislav KESNER: Staré české umění, Sbirka NG, Jiřský klášter, 61-62.

destičky z Litoměřic a pro Thunovský triptych, u nichž tato skutečnost není potvrzena původním určením oltáře. Ačkoli totiž kališníci nesnižovali svatost Panny Marie, narážíme v otázce mariánské úcty na zdrženlivost či přímo nechut' jít společnou cestou s římskou církví.“ Tento názor se odrazil, v odmítání některých mariánských svátků, konkrétně Narození Panny Marie, Navštívení Panny Marie a Smrti Panny Marie, ze strany utrakvistů.³⁴

Jak dále uvádí Klípa přínosem Mistra svatojiřského oltáře pro českou deskovou malbu byl zvýšený smysl pro plasticitu, kolorizaci a realismus. Ale oproti starším názorům Pešinovým, je třeba podtrhnout, že se české země skrze Svatojiřský oltář neobeznámily pouze s filtrovaným nizozemským uměním první vlny, ale že se jim dostalo, díky blízkosti Mistra Svatojiřského a Mistra Wolfgangova oltáře, i prvního poučení o slohových názorech malířů druhé generace. Malíře Dircka Boutse, se kterým byl obeznámen Mistr Wolfgangova oltáře zprostředkovaně působil i na Mistra Svatojiřské archy. Tento vliv je patrný zejména v nejlepších partiích draperií, jakou je například oděv apoštola s knihou ze střední desky oltáře, a v celkovém názoru na svítivý a sytý kolorit.³⁵

O dalším přínosu lze mluvit v oblasti ikonografie. Rozšířil ji o námět Boj sv. Jiří s drakem, kdy v něm navazuje na vrstvu z padesátých let 15. století a grafickou práci **Mistra ES** a dále téma Zasnoubení Panny Marie, a trojplánově rozvinutá krajina v pozadí.

„Zásluhou J. Pešiny víme, že práce Mistra svatojiřského oltáře se záhy stala přítažlivým vzorem. Jeho stopou šel schopný malíř, doložený křídly z rozebraného kališnického oltáře v kostele sv. Václava v Roudníkách na Ústecku. Mimořádný význam této památky spočívá ve scéně Upálení mistra Jana Husa, již autor obohatil ikonografií historického výjevu a osobnosti Husovy. Druhým následovníkem je malíř, který za asistence pomocníka vytvořil kolem roku 1480 oltář z kostela sv. Vavřínce v Senomatech u Rakovníka; dochovala se opět jen křídla, opatřená mariánskými výjevy a postavami světic. Ač je k dílu Mistra svatojiřského oltáře pojí nejedna vlastnost, vyznačují se též jinými rysy: tvary podléhají stylizaci, zvyšuje se úloha pohybových motivů, odvozených z rytin malíře a grafika Martina Schongauera z Kolmaru.“³⁶

³⁴ Jan KLÍPA: Mistr svatojiřského oltáře, Jeho místo v české deskové malbě poslední třetiny 15. století, Praha 2002, 98.

³⁵ ibidem 106.

³⁶ Karel STEJSKAL / Jiří KROPÁČEK: Praha středověká (Čtvero knih o Praze), Praha 1983, 619-620.

Pod vlivem Mistra svatojiřského oltáře se ocitl **Monogramista IVM [4]** tvořící Triptych s Nevěřícím Tomášem na střední desce, sv. Máří Magdalénou na pravém křídle a Smrtí P. Marie na levém. „Slohové analogie s dílem Mistra Svatojiřského oltáře vedly opakovaně k úvahám o vzájemném vztahu obou malířů; tento vztah vidíme nyní spíše v poloze mladšího spolupracovníka než přímého žáka.“³⁷ L. Kesner dále mluví o tomto triptychu jako o prvním díle v dějinách české deskové malby, které bylo označeno monogramem.³⁸ Stejně jako A. Matějček³⁹, tak také L. Kesner⁴⁰ podle stupně znalosti a poučení o pozdně gotické problematice předpokládají přímé poznání norimberského malířství, které filtrovalo nizozemské malířství, do něj vstupující. K názoru na možnou inspiraci malíře v norimberské malbě třetí čtvrtiny 15. století se přiklání také I. Kyzourová s P. Kalinou⁴¹ a vzhledem k souvislosti strahovských desek k české malbě 15. století, která je volná, se domnívají že obrazy pocházejí z dílny blíže neurčeného norimberského malíře. Podle nápisu na pyxidě sv. Magdalény a nápisu na soklu architektury střední desky bylo dílo připisováno „monogramistovi IVM.“ „Architektonické zarámování výjevu na střední desce však věrně sleduje architekturu z Mytí nohou od Israela van Meckerem, který ji téměř na stejném místě signoval IM. Jinde používal signaturu IVM. Domníváme se tedy, je-li signování původní, převzal autor našich desek z grafických předloh Israela van Meckerem, jež zřejmě do detailu sledoval. Sérii Pašijí vytvořil Meckerem na konci 70. let. Je tedy pravděpodobné, že desky vznikly po tomto datu.“⁴² Malíř převzal dvouplánové řešení architektury, které zaplnil postavami v prvním plánu značně naddimenzovanými. Odlišení osob v jednotlivých plánech podtrhl použitím chladných (v prvním plánu) a teplých barev (v druhém plánu). „Pro typiku tváří byly hledány předpoklady v českém malířství doznívajícího krásného slohu (zejména v tzv. Kapucínském cyklu). Musíme si však uvědomit, že jde o všeobecně rozšířené typy, známé i např. v norimberské produkci téže doby. Uvádějí se rovněž představně v norimberské malbě první poloviny 15. století (Mistr Tucherova oltáře a jeho okruh, zejména Ehningenův epitaf v norimberském kostele sv. Vavřince), i zde jde však jen o jistý odrazový můstek, než

³⁷ Ladislav KESNER: Malířství, in: Staré české umění, Sbírký Národní galerie v Praze, Praha 1988, 62.

³⁸ ibidem, 62.

³⁹ Antonín MATĚJČEK: Česká malba gotická, Praha 1938, 53.

⁴⁰ Ladislav KESNER: Malířství, in: Staré české umění, Sbírký Národní galerie v Praze, Praha 1988, 62.

⁴¹ Ivana KYZOUROVÁ / Pavel KALINA: Strahovská obrazárna, Od gotiky k romantismu, Praha 1993, 30.

⁴² ibidem, 30.

o přímou inspiraci.⁴³

Dílna mistra svatojiřského oltáře zanechala stopy i u **oltářních křidel ze Senomat**, jejichž malíř byl činný kolem roku 1480 a v obrazech s mariánskými výjevy s poněkud exotickým zjevem světských postav vnitřních stran obrazu, lze opět sledovat vliv Norimberka další z kostela sv. Václava v Roudníkách. „Norimberský sloh sedmdesátých a osmdesátých let nepřestal ovlivňovat české malířství ani později, a to jak ve středních (Mistr vejprnické desky, Plzeň, Západočeskémuzeum), tak v jižních Čechách (Votivní deska s Assumptou mezi sv. Kateřinou a sv. Bartolomějem z roku 1486 v kapli zámku Hluboká, Oltář z Doudleb z roku 1494 v AJG na Hluboké jižních Čechách), ztrácel však na významu před mocným nizozemsky orientovaným proudem, který k nám pronikal od samého počátku devátého desetiletí porýnským prostřednictvím. Neboť on spojil české malířství s vlastní základnou nového umění založeného na důsledném empirickém poznání a na analytickém průzkumu skutečnostidaleko těsněji než tomu bylo dosud. V tomto smyslu znamená období osmdesátých let pro českou deskovou malbu pozdní gotiky skutečné vyvrcholení.“⁴⁴

Zprvu se profesor Pešina domníval, že byl **Mistr Křiřovnického oltáře** poučen přímo u druhé generace nizozemských malířů zejména u Dircka Boutse. „Značné odchylky od Boutsovy formální mluvy nedochovaly předpoklad bezprostřední závislosti našeho malíře na Boutsovi a vedly k přesvědčení, že vliv Boutsův zde prošel již lomícím filtrem některé mezi dílny, již jsem se pokusil lokalizovat do Nizozemí.“⁴⁵ Svůj názor ale později poupravil. Jisté bylo, že byl vyučen u nizozemské generace, otázkou bylo zda přímo nebo nepřímou díky zprostředkování kolínského školy a zařadil ho mezi další díla dvorského umění spojující nově prvky kolínského malířského školy s druhou generací nizozemského malířství, ke které patřil Rogier van der Weyden a Dirck Bouts. J. Royt se k tomu vyjadřuje ve smyslu, že Puchnerovy desky vytvořil malíř, který znal dobře norimberské a kolínského malby.⁴⁶ J. Kropáček se v mnohém neliší od předchozích názorů, dodává jen, že kolínského malba přejímala prvky nizozemského malby z vlámské oblasti, přičemž se přiklání k názoru, že náš malíř byl vyučen u Mistra Lyversbergovy Pašije, vyšlý z umění Rogiera van der Weydena, případně Dircka Boutse. Svůj názor odůvodňuje uplatněnými prvky malby v přechodu z interiéru ke krátkému výhledu do krajiny, použitých u D. Boutse přes Mistra Lyversbergovy Pašije až k Puchnerovu

⁴³ ibidem, 30.

⁴⁴ Jaroslav PEŠINA: Desková malba, in: Dějiny českého výtvarného umění I/2, Praha 1984, 583.

⁴⁵ Jaroslav PEŠINA: Oltář Mikuláše Puchnera, in: Umění 17, 1949, 298-299.

⁴⁶ Jan ROYT: Středověké malířství v Čechách, Praha 2002, 116.

oltáři.⁴⁷ Stejně prvky tzn. spojení kolínské a nizozemské malířské školy obohacující malbu o drobnopisný detail, jemnost a prostorovost, se objevily také na Moravě u **votivní desky abatýše Perchty z Boskovic** (Brno, MG) s námětem Mše sv. Řehoře z roku 1480 a v **Ukřižování v zámecké kapli na Hluboké** z poloviny osmdesátých let.

Dílem Mistra Křižovnického oltáře je pětidílný křídlový oltář vzniklý pro pražskou komendu řádu křižovníků s červenou hvězdou na objednávku velmistra Mikuláše Puchnera (velmistrem v letech 1460 – 1490), dokončeného roku 1482 tzv. **Křižovnický oltář [5]** (Praha, NG). Důvodem pro zobrazení Assumpty jako ústředního motivu oltáře, bylo mariánské zasvěcení kostela, přičemž ostatní náměty archy byly věnovány dějinám, poslání a spiritualitě řádu (např. scéna Sv. Anežka Česká ošetřuje nemocného, Sv. Augustin vyučuje křižovníky nebo Stigmatizace sv. Františka z Assisi). „Liturgické využití křídlového oltáře během církevního roku se také odráželo v námětové skladbě maleb a jejich provedení. Na vnějších stranách křídel bylo pozadí stříbřené, na vnitřních (sváteční) straně bylo zdobené rytým zlaceným brokátovým vzorem.“⁴⁸ a jak dále uvádí J. Fajt a Š. Chlumská: „Nově bylo poukázáno, že mohly být osazeny v oltářní skříni. Zde by kompozičně a významově doplňovaly řezbu Assumpty – Korunované P. Marie na půlměsíci s dvojicí andělů (v.174 cm, dnes ve sbírkách Rytířského řádu křižovníků s červenou hvězdou v Praze), umístěnou ve středu oltářní skříně.“⁴⁹ Tento anonymní mistr dovršil rozchod s domácí tradicí a šel za novým slohem. „Data umělcova nejsou známa; byl činný jako malíř deskových obrazů a hlava jistě větší významnější dílny, působící zřejmě v Praze v osmdesátých letech 15. století. Rozsah malířova díla nebyl dosud mimo křižovnickou archu rozšířen a pokusy o některá připsání (kupř. oltář sv. Mikuláše v kapli sv. tří králů v křižovnickém kostele v Chlumu sv. Máří) zůstávají v oblasti úvah. Zachovaný deskový fond prozrazuje pouze afinity základního slohového východiska, ale nelze v něm postřehnout bližší dílenskou příbuznost k Mistru Křižovnického oltáře, a jako v některých jiných případech musíme konstatovat, že jeho dochované dílo je osamocené. Mistr Křižovnického oltáře je významným umělcem, který ve svém díle dovedl stejně přehodnotit tradiční ikonografický námět v reminiscenci na řádové dějiny (výjev předání modelu kostela velmistroví na miniatuře v Brevíři velmistra Lva z roku 1356 a na našem oltáři), jako obohatit své dílo úplnými námětovými novotami v celku i v detailech. Je

⁴⁷ Jirí KROPÁČEK: Malířství, in: Praha středověká (Čtvero knih o Praze), Praha 1983, 624.

⁴⁸ Jirí FAJT / Štěpánka CHLUMSKÁ: Čechy a střední Evropa 1200 – 1550, Praha 2006, 92.

⁴⁹ ibidem 92.

nejradikálnějším stoupencem malířského realismu v konkrétní, dobově současné transpozici náboženského výjevu a v realistickém popisu jednotlivých prvků skutečnosti i jejich vzájemných vztahů.⁵⁰

Předmětem odborných diskuzí je stále určení autora křížovnické archy, neboť malby stejně jako Assumpta se odlišují svojí stylovou pokročilostí pražské produkci osmdesátých let. „Je zvažováno, že socha Assumpty mohla být dodána z Norimberka, pro deskové malby však přesvědčivé paralely v Norimberku nenalzáme.“⁵¹ Stejně jako ostatní badatelé hovoří Fajt o dolnorýnské malbě, přejímající vlivy malířských děl Nizozemců. „Malířský styl Mistra Křížovnického oltáře prozrazuje poučení nizozemským realismem poeyckovské generace, který ve třetí čtvrtině 15. století také významně ovlivňoval středoevropská umělecká centra (zvl. Vídeň, Norimberk). Zásadní roli prostředníka sehrála zprvu oblast Porýní, zvláště pak dolnorýnská metropole Kolín nad Rýnem, kde se mohli Středoevropané seznámit jak s originálními díly některých vůdčích mistrů nizozemského malířství, tak s prací porýnských malířských dílen bezprostředně na nizozemské školení navazujících.“⁵² Významnou osobností kolínských deskových malby třetí čtvrtiny 15. století byl malíř Mistr Mariina života, ovlivněný dílem Dircka Boutse. Za jedno ze stylových východisek Mistra křížovnického oltáře je považována dílna Mistra Lyversbergerovy pašije (Pašijový cyklus Lyversbergerovy sbírky, 1464), působící také v Kolíně nad Rýnem. J. Fajt s Š. Chlumskou uvádějí jednotlivé prvky, v nichž se malíř křídel Puchnerovy archy přiblížil západoevropskému umění zejména v chladné barevnosti některých obrazů archy, v podání lidské figury, která je charakterizována odstíněným výrazem tváří, v celkové výstavbě obrazu, kde jsou řešeny vzájemné vztahy figur v prostoru, doplněným po nizozemském vzoru dobovými reáliemi a volnou krajinou s naturalistickými prvky vegetace a architektury.⁵³ „Bohužel stojí malířský projev Mistra Křížovnického oltáře v dochovaném domácím fondu deskové malby osmdesátých let osamocen, bez přesvědčivých těsnějších vazeb, i když nelze přehlédnout, že v osmdesátých a devadesátých letech zřetelná orientace na nizozemsky poučené malířství německé a rakouské oblasti nebyla v Čechách a na Moravě zcela výjimečná.“⁵⁴

⁵⁰ Ladislav KESNER: Malířství in: Staré české umění, Praha 1988, 62.

⁵¹ Jirí FAJT / Štěpánka CHLUMSKÁ: Čechy a střední Evropa 1200 – 1550, Praha 2006, 93.

⁵² ibidem 93.

⁵³ ibidem 95.

⁵⁴ ibidem 95.

Dalším významným dílem pozdního patnáctého století nesoucí v sobě prvky nizozemského realismu, zprostředkovaným německým Kolínem nad Rýnem, o jehož vyučení lze v tomto případě uvažovat, se sklonem k žánrovějšímu výkladu děje a naturalističtějšímu přiostrění figurálního typu, jsou deskové obrazy tvořící **oltář v kapli na hradě Křivoklátu**, datované před rok 1490. Tento malíř působil ve dvorských službách jagellonského rodu od osmdesátých let patnáctého století. Jiná jeho práce se nedochovala. Střed oltáře je řezaný, na něj navazují křídla s výjevy ze života P. Marie. V jednotlivých částech se mění interiér (hluboké průhledy do krajiny nebo města) a lze v něm opět sledovat vliv druhé generace nizozemských umělců, jejichž tvorba byla tomuto malíři zprostředkována Porýním a to zejména v tvorbě hlavních představitelů kolínské malby po roce 1460, Mistra Života Mariina a Mariiny oslavy. Jak píše J. Pešina: „Není dokonce vyloučeno, že na své pouti pronikl i do Vesffálska, v jehož malbě se objevuje namnoze ještě více motivů nizozemského původu než v Kolíně samém. Byla vyslovena domněnka, že tvůrce Křivoklátského oltáře mohl připutovat do Čech z Porýní jako příslušník skupiny, kterou přivedl stavitel a kameník Hans Spiess. Je to dosti pravděpodobné, víme-li, že Spiess sám pocházel z Frankfurtu nad Mohanem a uměleckým vzděláním náležel pomohanskostředorýnské oblasti, že byl tedy představitelem téhož slohového směru v architektuře, snad i ve sochařství, jako Mistr Křivoklátské archy. A to tím spíše, že také Spiess byl již od osmdesátých let v dvorských službách a právě tehdy se svou hutí působil při přestavbě hradu Křivoklátu, kde patrně ještě před rokem 1490 zbudoval snad kapli, pro niž byl určen i oltář. Že i oltář vznikl ještě před tímto rokem, je pravděpodobné z několika důvodů. Jeho časové umístění není pouze v soulase se stavební historií hradu, ale odpovídá i slohové situaci českého malířství, v němž nizozemský kurs, trvající od přelomu osmého a devátého desetiletí, dosáhl právě v osobě malíře Křivoklátské archy vrcholu.“⁵⁵ J. Pešina uvádí: „Postavy křivoklátských křídel působí jako volné variace Schongauerových světic, ale zároveň tu také zní vzdálená vzpomínka na krásný sloh s jeho idealizujícím zobecněním, zjasněním tělesného zjevu a vypjatým kultem formy.“ Jak se dále Pešina domnívá: „Ovlivnil české malířství posledního desetiletí, kdy se především asi jeho působením utvářel v české deskové malbě velký dvorský sloh, jehož největším představitelem se pak stal Mistr Litoměřického oltáře. „Skutečný význam tohoto malíře

⁵⁵ Jaroslav PEŠINA: Česká malba pozdní gotiky, Praha 1950, 323.

vystoupil sice krátce po roce 1500, kořeny jeho umění je však nutno hledat již před rokem 1490, a to právě v dílně Mistra Křivoklátského oltáře.⁵⁶

Stejného názoru je i profesor Royt⁵⁷, dílo datuje také před rok 1490 a upozorňuje na propojení díla s předpokládanou pražskou královskou dílnou stejně jako Rakovnická archa (Křivoklát, hradní kaple, r. 1496) a Rokycanská archa (děkanský kostel P. Marie Sněžné v Rokycanech a Národní muzeum v Praze, kolem roku 1500).

Další oltáře z rukou malíře spojeného s křivoklátskou dílnou, v níž byl zřejmě vyškolen je **Mistr Rakovnického oltáře** s ve zlomcích zachovaným **rakovnickým oltářem** z roku 1496 (Křivoklát, hradní kaple) a **oltářem rokycanským** (Praha, Národní muzeum, NG, děkanský kostel v Rokycanech). Podle Jaroslava Pešiny křivoklátský mistr zřejmě nad prací jen dohlížel, vlastní práci rozdělil mezi pomocníky v dílně. „Jeden z nich vytvořil křídla rakovnického oltáře s mariánskými výjevy, od křivoklátského převzal tematiku 4 základních scén, průhledy do krajiny, kompoziční schémata, pohybové motivy figur, jejich typ, záhybový systém a práci s vrženým stínem. Druhý malíř vytvořil vnější strany oltáře s pašijovými výjevy, je prostší a jednodušší.“⁵⁸ Rakovnický oltář nebyl určen pro hradní kapli a soukromou potřebu panovníka a jeho okolí, ale pro farní kostel a městskou obec. Byl ale zřejmě produktem dvorské dílny a malíře, který znal dobře domácí tradici a potřeby utrakvistického obyvatelstva. Pašijové scény jsou ještě volnější, velmi blízko k rokycanskému oltáři. Jadrnou charakteristikou tváří a malířskou kvalitou převyšuje o něco mladší rokycanský oltář, a odklání se od nizozemské estetiky a poklesem úrovně do provinční polohy, uspokojující požadavky a vkusu měšťanského obyvatelstva.

Na podobu dvorského malířství měl vliv nejen samotný panovník, nýbrž i nositelé vysokých královských hodností jakým byl nejvyšší královský mincmistr Jan Horstoffar z Malešic, z jehož objednávky vznikl roku 1497 Votivní obraz s Kristem Trpítelem pro kapli královské rezidence v Kutné Hoře a o rok později Oltář v kapli hradu Rábí. Dalšími objednateli byli bratři Jan a Vilém Černínové z Chudenic v jejichž službách působil malíř nazvaný podle oltář pro farní kostel v Chudenicích patřící též do dvorského okruhu, Mistr Chudenického oltáře.⁵⁹

J. Pešina a L. Kessner se shodují v názoru, že stále není jisté ztotožnění tohoto anonymního malíře s novoměstským mistrem Šimonem Lábem. Pešina píše o umělecké

⁵⁶ ibidem 323.

⁵⁷ Jan ROYT: Středověké malířství v Čechách, Praha 2002, 116.

⁵⁸ ibidem, 117.

⁵⁹ Jaroslav PEŠINA: Desková malba, in: Dějiny českého výtvarného umění I/2, Praha 1984, 586.

závislosti malíře chudenické archy na Schongauerových ryteckých předlohách.⁶⁰ Dále se domnívá, že slohovou základnou Mistra Chudenického oltáře byla hornobavorská oblast s centrem v Mnichově a že krátce po roce 1500 šel stejnou cestou, kterou šli již před ním jiní čeští malíři, např. tvůrce votivní desky abatyše Perchty z Boskovic nebo Mistr Královéhradeckého triptychu. A podobně jako je, ani tohoto malíře nepřitahovalo tolik soudobé bavorské malířství, jako spíše umění starší generace padesátých let, které svou tvorbou překonávalo pozdně gotický kánon v uvolněném postoji figur, v jejich přirozenější tělesné skladbě a změkčení pohybu, příznačným pro poslední stadium slohu a nadcházejícímu obratu nového chápání malířského úkolu.⁶¹ Chudenický oltář byl dokončen roku 1505 a umístěn v kostele sv. Jana Křtitele v Chudenicích. Slučoval v sobě požadavky, které vyplývaly z jeho funkce. Náročností své výzdoby plnil poslání rodové reprezentace, využívající tradiční námět severské svaté konverzace, rozvedený na křídlech, a zároveň se obracel k představivosti zástupů věřících.⁶² Mezi jeho další práce je řazena deska s Kristem Trpitem, tzv. votivní obraz Švihovských (Praha NG) objednaná jedním z dalších významných panských rodů, vzniklá po roce 1505. Dále nezvěstný obraz Ukřižování z bývalé Petřinovy sbírky s neznámým donátorem, ukazující prostorovým natočením kříže a pokročilými krajinnými prvky k době o něco mladší.⁶³ Výčet jeho prací uzavírají oltární křídla se sv. Šebestiánem a Kryštofem (NG, Praha), vzniklé po roce 1510 pro klášter sv. Jiří na Pražském hradě, které lze zařadit ke dvorskému okruhu. J. Pešina o něm píše jako o díle vysoké úrovně a osobitého přízvuku, který nelze vysvětlit jinak než přímým vlivem hornorýnské oblasti zvláště umění Konráda Witze a Hanse Friese, se kterým přišel do přímého kontaktu.⁶⁴

Na přelomu 15. a 16. století přejímalo české malířství vlivy okolních zemí pojmenované v umělcích jako Mistra Worcesterova Nesení kříže, Mistra Mnichovského ukřižování, Mistra z Pollingenu a Mistra z Tegernsee.

První období v oblasti české deskové malby spěje ke svému závěru a po roce 1500 nastupuje období druhé, které charakterizuje těsné sepětí pražského dvora se svatovítskou kapitulou, odpovídající plně dávné předhusitské tradici. Dějištěm je nejen pražský dvůr, ale i katedrála sv. Víta, kde od roku 1498 působil probošt humanitně vzdělaný v Itálii a příslušník významného českého panského rodu. Jan z Wartenberka.

⁶⁰ Jaroslav PEŠINA: Česká malba pozdní gotiky, Praha 1950, 341.

⁶¹ ibidem, 324.

⁶² ibidem 340.

⁶³ Jaroslav PEŠINA, Dějiny českého výtvarného umění I/2, Praha 1984, 589.

⁶⁴ ibidem, 589.

Zřejmě z jeho objednávky vznikl oltář, podle něhož je nazýván a považován za největšího představitele malířské dvorské kultury jagellonské doby, **Mistr Litoměřického oltáře**. V souvislosti s malířskou činností Mistra litoměřického oltáře, pokládají I. Kyzourová a P. Kalina zásadní otázky, které nebyly prozatím objasněny. Jsou jimi určeny zdroje tvorby Mistra litoměřického oltáře, její chronologii a samotnou osobu malíře, která je stále považována za anonymní.⁶⁵ Podle J. Pešiny se mohl narodit někdy kolem roku 1470 tzn. že byl současníkem zakladatelské generace malířů německé renesance A.Dürera, M.Grünewalda, H.Holbeina, a zřejmě se již ve svých učednických letech kolem roku 1490 podílel na vnějších stranách křídel křivoklátského oltáře, s obrazy sv. Václava a sv. Víta. „Už před delší dobou si odborná literatura povšimla toho, že obrazy vnějších stran křídel a křídel pevných s postavami českých zemských patronů – názorný příklad vědomě obnoveného kultu těchto světců v dvorském prostředí – jdou za možnosti a cíle kolínské školy a že se jeví jako malířův osobní přínos.“⁶⁶ Jak dále uvádí Pešina: „Skutečně mají vnější strany křídel Křivoklátského oltáře již všechny charakteristické známky jeho pozdějšího malířského rukopisu: úsilí o velkorysou stavbu lidské postavy, příznačné utváření typu s očními víčky jakoby opuchlými pláčem, s výrazným, na hřbetě se lesknoucím nosem, zdůrazněnými lícními kostmi i pevnou modelací rukou. K tomu přistupuje vržený stín, ve kterém je již rozlišeno tmavé jádro od polostínu.“⁶⁷ Jeho východisko vidí u Mistra křivoklátského oltáře tzn. v domácím prostředí Čech. K tomuto názoru se připojuje L. Kesner.⁶⁸ Proti tomuto tvrzení se svým názorem vystupují Kyzourová s Kalinou a dodávají: „Při srovnání křivoklátských a litoměřických oltářů tu skutečně nelze pomýšlet na vztah učitele a žáka, a pokud ano tak v obráceném poměru. Křivoklátský oltář je harmonickým dílem malíře tvořícího pro jinou dobu a příležitost, dílo v podstatě regionální a přes všechny znaky kvality retardované. Při dalším bádání bude třeba mít na zřeteli, že pokud křivoklátský oltář vykazuje shody s dílem Mistra litoměřického oltáře, pak by se tyto analogie spíše než litoměřického oltáře týkaly oltáře strahovského.“⁶⁹ Podle podoby kompozice Mistra LTM označuje za jeho následovníky nebo napodobitele malíře rakovnického a rokycanského oltáře. „Nepovažujeme však za

⁶⁵ Ivana KYZOUROVÁ / Pavel KALINA: Strahovská obrazárna, Od gotiky k romantismu, vybraná díla ze sbírek kláštera premonstrátů na Strahově, Praha 1993, 33.

⁶⁶ Jaroslav PEŠINA: Česká malba pozdní gotiky, Praha 1950, 326.

⁶⁷ ibidem, 327.

⁶⁸ Ladislav KESNER: Malířství, in: Staré české umění, Praha 1988, 63.

⁶⁹ Ivana KYZOUROVÁ / Pavel KALINA: Strahovská obrazárna, Od gotiky k romantismu, vybraná díla ze sbírek kláštera premonstrátů na Strahově, Praha 1993, 33.

správné méně kvalitní a pro venkov určené oltáře pokládat za východisko nebo vývojový předstupeň tvorby umělce, jehož kvality jsou srovnatelné s nejlepší evropskou produkcí představovanou Jörgem Breuem st., Ruelandem Frueaufem ml. či Lucasem Cranachem st.⁷⁰ K názoru J. Pešiny o tovaryšských letech malíře v dílně Mistra křivoklátského oltáře kolem roku 1490 se přiklání i J. Royt.⁷¹ Naproti tomu o několik let později J. Fajt a Š. Chlumská domácí původ litoměřického mistra zpochybňují a zcela novým pohledem ho nazývají jako „putujícího malíře“, který díky svým malířským schopnostem a kontaktům na pražském dvoře získal v prvním desetiletí 16. století významné zakázky a jako příklad vztahu umělce k českému prostředí (s odkazem na Kyzourovou a Kalinu⁷²) uvádějí jméno stavitele Benedikta Rieda. Oba spatřují v jeho tvorbě Mistra litoměřického oltáře nizozemský vliv, který dokládají v příkladu jedné z dominantních figur ve scéně Příjezdu a uvítání knížete Václava na říšském sněmu západní stěny Svatováclavské kaple.⁷³

Jak už bylo naznačeno výše, problematickou nezůstává ani otázka stanovení posloupnosti jednotlivých děl (spojena s problémem školení mistra v zahraničí) připisovaných právě Mistru litoměřického oltáře. Do doby krátce po roce 1500 přisuzuje L. Kesner vznik fragmentu pravého **oltářního křídla se sv. Ondřejem** (MG, Brno). Do prvních let 16. století zařadil podobně vznik **Litoměřického oltáře**, který navíc ještě doplnil horní hranicí letopočtu do roku 1505.⁷⁴ K názoru o vzniku litoměřického oltáře po roce 1500 se připojuje také J. Royt.⁷⁵ – christologické a mariánské výjevy, výrazný kolorit, prohloubení krajinného prostoru – kde cítíme vliv podunajské malby.

Cenných poznatků odrážejících se v další tvorbě, se mu dostalo při pobytu v oblasti Dolních Rakous, kde se seznámil s malbou podunajské školy a zejména s vídeňským dílem Jörga Breuea a Ruelanda Frühaufa st., spojující v sobě prvky nizozemské, zaalpské a severoitalské malby, viditelné především v prohloubení krajinného prostoru, iluzivním přepisu skutečnosti a výrazném koloritu.⁷⁶ Otázka jeho návratu do Čech není také jistá. J. Pešina uvádí po roce 1505, Royt po 1500 a Kesner do 1505 – stejně jako Fajt a Chlumská. Po návratu do Prahy po roce 1505 zužitkoval

⁷⁰ ibidem, 33.

⁷¹ Jan ROYT: Středověké malířství v Čechách, Praha 2002, 117.

⁷² Ivana KYZOUROVÁ / Pavel KALINA: Strahovská obrazárna, Od gotiky k romantismu, vybraná díla ze sbírek kláštera premonstrátů na Strahově, Praha 1993, 34.

⁷³ Jirí FAJT / Štěpánka CHLUMSKÁ: Čechy a střední Evropa 1200 – 1550, Praha 2006, 114.

⁷⁴ Ladislav KESNER: Malířství, in: Staré české umění, Praha 1988, 64.

⁷⁵ Jan ROYT: Středověké malířství v Čechách, Praha 2002, 117.

⁷⁶ ibidem 117.

získané vědomosti ve vzniku **Litoměřického oltáře [6]** (Litoměřice, Severočeská galerie a děkanský kostel Všech svatých). Podle J. Pešiny byl oltář určen pro kolegiátní kostel sv. Štěpána v Litoměřicích, dokonce i pro chrám sv. Víta, jak se domnívají Fajt s Chlumskou.⁷⁷ Vznikl ale v Praze, kde podle Pešiny působila jeho dílna, to ale opět odporuje již zmíněné myšlence o „putujícím malíři“, který nebyl dílensky pevně vázán k jednomu místu. Objednavatelem byl tehdejší litoměřický probošt a snad i malířův mecenáš Jan z Wartenberka (1490-1507). Zda vytvořil oltář sám mistr, nebo se na něm podílely další osoby. Pokud připustíme myšlenku studia malíře v dílně Mistra křivoklátského oltáře, potom je možné považovat Litoměřický oltář za první samostatnou práci po ukončení tovaryšských let a odchodu z dílny.⁷⁸ Na rozdíl od Kropáčka a Stejskala, kteří naopak spatřují v příspěví práci dílny a datují ho mezi roky 1501 až 1503.⁷⁹ Oltář vyplňují christologické a mariánské náměty a je Pešinou považován za přechodné dílo mezi pozdní gotikou a ranou renesancí, ve kterém spojil jak již jsem výše uvedla prvky podunajské školy s prvky vlastní rané tvorby, neboť do Podunají přišel už jako hotový, vyučený malíř. Nejzřetelněji je to vidět v obraze Kristus na hoře Olivetské. „Postavy velkého měřítka vyznačuje omezená tělesná aktivita, zklidněnost gestikulace a zdrženlivost výrazu, který je někdy vystupňován do duševní vznešenosti a ve vrcholných chvílích děje se dopíná tragické výše. Avšak i postavy Kristových odpůrců si počínají se soustředěnou vážností pouhých trpných nástrojů osudových sil.“⁸⁰

Za jeho další práci zásadního významu je považován **Strahovský triptych [7]** (US kl. premonstrátů na Strahově) s Navštívením P. Marie na střední desce, na křídlech s obrazy Narození a Útěkem do Egypta (levé křídlo chybí), vzniklé po roce 1510. Zde se názory neshodují. J. Royt datuje vznik k roku 1505 a L. Kesner do poloviny prvního desetiletí. Díky monumentálnímu pojetí a organičnosti obrazu jako celku, patří již do vrcholného období.⁸¹ Scény vymezil prostorem s architekturou, do kterého umístil jen hlavní účastníky děje. Krajina působí iluzivním dojmem a zlacené pozadí je nahrazeno oblohou. Těla postav modeluje s pevností, kterému nechybí renesanční tíže a realistickému pojetí pomáhá i barevná skladba. „V přesvědčivém podání i v řadě „romantických“ formulací cítíme, jakoby malíř postupoval s tehdejší vývojem

⁷⁷ Jirí FAJT / Štěpánka CHLUMSKÁ: Čechy a střední Evropa 1200 – 1550, Praha 2006, 114.

⁷⁸ Jaroslav PEŠINA: Česká malba pozdní gotiky, Praha 1950, 326.

⁷⁹ KROPÁČEK / STEJSKAL

⁸⁰ Jaroslav PEŠINA: Desková malba, in: Dějiny českého výtvarného umění I/2, Praha 1984, 591.

⁸¹ ibidem 594.

dunajské školy souběžně, leč na pokročilé úrovni. Nemluvě o některých výjimečných detailech, optika obrazu předpokládá přímé poučení se severoitalskou tvorbou. Podle českého bádání Mistr litoměřický před touto prací odešel – snad z podnětu Jana z Vartenberka – do Benátek a v tomto kypivém centru umění vstřebal něco ze zásad kompozice a utváření prostoru, jak je mohl poznat v historických obrazech Vittora Carpaccia a u Gentila Belliniho.⁸² Pešina v jednom ze svých článků píše o nově objevené desce, kterou lze zařadit do okruhu mistra litoměřického oltáře. Tím je obraz **Navštívení P. Marie**, který srovnává s na středu námětově stejnou strahovskou prací a zařazuje ji mezi práce starší než je samotný litoměřický oltář. Vzniknout mohla nejdříve po roce 1510.⁸³ Důvodem k zařazení desky do okruhu litoměřického mistra přispívají typy figur, naběhlost kůže pod očima, výrazná artikulace prstů s nápadně vyznačenými klouby a hebké traktování vlasů a vousů, vážný výraz postav a konstrukce architektury s ostře ubíhajícími hranami, které jsou typickým rukopisem litoměřického mistra.⁸⁴ Dříve štíhlá a vytáhlá postava se zkrátila a stala se zavalitou, lze říci, že přes veškerý naturalismus detailů došlo k zjemnění, ztráta expresivnost ve prospěch smyslné měkkosti. Prvky, jako vnitřní dramatičnost postav připomínající již renesanční státnosti a ve srovnání s obrazem Navštívení litoměřického oltáře nám ukazuje, proměnu pozdně gotického výtvarného názoru k názoru raně renesančnímu.⁸⁵

Votivní obraz s Posmíváním Kristu zachovaný v kopii a objednaný roku 1508 Janem z Wartenberka pro chrám sv. Víta (Praha, NG), vzniklý zřejmě kolem roku 1515. Dále první renesanční portrét v českém malířství **Podobizna Albrechta z Kolowrat [8]** (Merschung, Kistersova sbírka), velmože a nejvyššího kancléře království českého a působícího kolem roku 1503. Samotný portrét vznikl patrně po roce 1506. K objevení originálu obrazu se váže zajímavá historie. Když J. Pešina ve své práci o pozdně gotické a raně renesanční malbě, psal o kopii tohoto portétu umístěného v muzeu Rychnova n/Kněžnou, vyslovil lítost, nad ztrátou originálu, ale o několik let později objevil v publikaci Ernsta Buchnera o německém portétu pozdní gotiky a rané renesance originál Podobizny Albrechta z Kolowrat ze zámku v Rychnově n/Kn, nazvaný Buchnerem „Portét muže se čtrnácti prsty.“ Z indicií, které měl Buchner k dispozici Pro neznalost portrétovaného pojmenoval Buchner obraz jako Portrét muže se

⁸² Jiří KROPÁČEK: Malířství, in: Sředověká Praha, JANÁČEK Josef / HOMOLKA Jaromír / KROPÁČEK Jiří/ LÍBAL Dobroslav / STEJSKAL Karel, Praha 1983, 633.

⁸³ Jaroslav PEŠINA: Nová práce z okruhu litoměřického mistra, in: Umění 13, 1940-41, 419.

⁸⁴ ibidem 419.

⁸⁵ Jaroslav PEŠINA: Nejstarší český renesanční portét, in: Umění III, 1955, 153.

čtrnácti prsteny. Rychnovská portét označený jménem, hodností zobrazeného a vznikem původního originálu, byl označen za pozdní kopii.⁸⁶ K předatování původní obrazu z prvního desetiletí do třicátých let 16. století vedlo Pešinu domněnání neobyčejné pokročilosti předlohy a podobnost znaků z Cranachovy tvorby v jeho kopii. Objevem originálu ve sbírce K. Kistersee v Meerburgu změnilo tuto dataci originálu na rok 1506, který je ovšem uveden na kopii portétu.

Po srovnání jeho prací zvláště se Stossovým münnerstadským oltářem připsal Buchner portét Veitu Stossovi.. Toto tvrzení jak tvrdí Pešina je u takto zkušeného badatele překvapujícím a v zápětí uvádí, proč tomu tak nemůže být. O malířské činnosti Veita Stosse lze mluvit pouze hypoteticky, navíc se nám nedochovala žádná jeho portétní práce a mezi podobiznou A.z K. a münnerstadskými křídly není žádná slohová podobnost. Pešina po kritickém zhodnocení Buchnerovy práce pokládá otázku vycházející z jistého předpokladu, že víme kdo je portétováným, a tedy či je to práce nebo v jaké oblasti vznikla. „Osoba portétovaného vede jasně do našich zemí. Bylo by nelogické domnívat se, že český objednavatel se dal portrétovat v Norimberku, a to umělcem, který byl téměř neznám jako malíř, tím méně jako malíř podobizen. Ukazuje však také do Čech výtvarný charakter obrazu? Na první pohled se zdá, že nikoliv. Zprvu jsme spíše nakloněni zamítnout domněnku o českém původu portétu naprosto. Zaráží nás především časný letopočet, kterým je označena kopie a který lze vztahovat jistě i na originál. Neboť už z věcných důvodů nutno připustit, že obraz roku 1506 opravdu vznikl. „Ať byla objednávka vyvolána čímkoli, nenechává na pochybách, že se také u nás projevila potřeby svébytného portétu jako závěsného obrazu bez votivní funkce.“⁸⁷

Mezi lety 1506 a 1509 bylo rozhodnuto o výzdobě **Svatováclavské kaple**. Starší dataci vzniku maleb kolem roku 1520 v katedrále sv. Víta, posouvají I. Kyzourová s P. Kalinou před rok 1509. J. Fajt a Š. Chlumská spojují vznik maleb s korunovací Ludvíka Jagellonského v katedrále sv. Víta, k roku 1509 a podle jejich dalšího vyjádření je malba zásadní v otázce pochopení původu a školení Mistra litoměřického oltáře. Hlavním tématem úvah je spojení počátků jeho tvorby s dílnou Mistra křivoklátského oltáře během posledního desetiletí 15. století, kdy se předpokládá jeho umělecké zrání během cest do Podunají a italských Benátek. J. Fajt a Š. Chlumská mění dosavadní názory a pohlíží na něj jako na putujícího malíře, který nebyl trvale usazen v Praze, ale

⁸⁶ Jaroslav PEŠINA: Nejstarší český renesanční portét, in: Umění III, 1955, 153.

⁸⁷ Jiří KROPÁČEK: Malířství, in: Středověká Praha, JANÁČEK Josef / HOMOLKA Jaromír / KROPÁČEK Jiří/ LÍBAL Dobroslav / STEJSKAL Karel, Praha 1983, 633.

který v prvním desetiletí 16. století díky svým malířským schopnostem a kontaktům na královském dvoře získal zakázku v Praze (podobně jako B. Ried). A dále cituji: „Pak je ovšem třeba nově přehodnotit datování a případné atribuce některých děl připisované skupiny prací, stále vycházející z teze o „domácím původu“ Mistra litoměřického oltáře.“⁸⁸ Iniciátory nástěnné malby ve svatováclavské kapli byl nejspíš Albrecht z Kolovrat (zemský kancléř, syn pražského administrátora, zavázaný již rodinnou tradicí k péči o katedrálu) a Jan z Wartenberka, humanisticky vzdělaný prelát, pražský a litoměřický probošt, od něhož vzešla myšlenka programu výzdoby kaple. I podle dalších zakázek pro oba výše zmíněné, konkrétně Podobizna Albrechta z Kolovrat a votivní obraz Posmívání Kristu pro Jana z Vartenberka, lze soudit, že Mistr litoměřického oltáře, že jde o vztah malíře a jeho mecenáše.⁸⁹ V nástěnné malbě pokrývající stěny svatováclavské kaple propojuje svou koncepcí politickou, dynastickou a ideologickou rovinu, které vyjadřuje stavovské sebevědomí a patriotismus, zásady českého korunovačního řádu a představu dobrého vládce, nárok českého krále (kurfiřta) na přední postavení v říši zakotvený ve Zlaté bule císaře Karla IV.⁹⁰ Vše bylo ještě umocněno umístěním kaple nad hrobem českého patrona. Práce se nám zachovala v plném rozsahu, zasažena snad jen pozdějšími drobnými úpravami a působením času. Malíř sám rozvrhl výzdobu kaple a z celkového počtu třiceti obrazů vytvořil nejméně osm sám a na dalších jedenácti se s přispěním dílenských pomocníků (snad i malíři z okolních zemí) podílel částečně.⁹¹ Práce na malbách v kapli byly započaty snad po příjezdu krále Vladislava II. do Prahy kdy??, přičemž se za jeho působení nepodařilo vytvořit více než několik výjevů z legendy sv. Václava v horní části kaple. O třicet let později, po narození nástupce Ludvíka a při příležitosti jeho korunovace roku 1509, vznikla malba na východní stěně kaple s námětem českých zemských patronů a andělů, kterou doprovází Parlérova socha sv. Václava.⁹² K úspěšné tvorbě přispěly příznivější podmínky, spojené se vzestupem uměleckého života v Čechách.⁹³ Malba v kapli začíná na východní stěně postavami donátorů Vladislava II. a jeho ženy Anny z Foix, nad Parlérovou sochou sv. Václava postavou Karla IV. a Alžběty Pomořanské. Následují výjevy z legendy sv. Václava a celá výzdoba vrcholí monumentální scénou Příjezd a

⁸⁸ Jiří FAJT / Štěpánka CHLUMSKÁ: Čechy a střední Evropa 1200 – 1550, Praha 2006, 114.

⁸⁹ Jaroslav PEŠINA: Nejstarší renesanční portét, in: Umění III, 1955, 157.

⁹⁰ Jiří KROPÁČEK: Malířství, in: Středověká Praha, JANÁČEK Josef / HOMOLKA Jaromír / KROPÁČEK Jiří/ LÍBAL Dobroslav / STEJSKAL Karel, Praha 1983, 635.

⁹¹ Josef KRÁSA: Nástěnná malba, in: Dějiny českého výtvarného umění I/2, Praha 1984, 576.

⁹² Jan ROYT: Středověké malířství v Čechách, 117.

⁹³ Josef KRÁSA: Nástěnná malba, in: Dějiny českého výtvarného umění I/2, Praha 1984, 576.

uvítání knížete Václava na říšském sněmu na západní stěně. Program maleb měl panovníkovi a jeho dědicům připomínat vzor knížete sv. Václava a uvést je do linie tradice a dědictví Karla IV. „V průvodech dvořanů z Václavova doprovodu, uspořádaných podle obřadu českého korunovačního řádu, byla příležitost zachytit patrně postavy současníků, podobně jako na scéně s králem dánským, jenž přikazuje svému staviteli postavit svatyni knížete Václava, mohl malíř nejspíše zachytit konkrétní rysy pražského dvorského architekta – Benedikta Rieda. Nad oběma průvody na obraze západní stěny v kapli se otevírá pohled do trůnního sálu, v němž čeká šest kurfiřtů. Trůn je tu připraven, aby na něj mohl usednout Jindřich Ptáčník a po jeho boku první kurfiřt, český kníže. Je zatím prázdný a na sloupech po jeho stranách visí štíty s českým lvem a říšským orlem, jako připomínka na dobu, kdy nositeli obou odznaků byli čeští Lucemburkové. V koncepci dekorace je dobře patrné, že jejím autorem byl malíř deskových obrazů. Ani jeho technika se tu příliš nezměnila, podržel si jemný způsob modelace a propracování detailů, vlastní vyhraněným malířům nástěnných maleb. Stěny rozčleněné dosti širokými červenými rámy zůstaly plošné, jakoby vyloženy deskami závěsných obrazů. Tlumená, ve srovnání s malbami 14. století temnější barevná škála dobře zapadá do interiéru a harmonuje s převládajícím zlatem a teplými tóny spodní zóny kaple. Nejlepší autentické obrazy nacházíme ve spodním pásu při římse: Zavraždění sv. Václava s chmurnou trojicí přihlízejících žoldnéřů, scény s předáním ostatku sv. Víta a zejména oba panovnické portréty i velký obraz západní stěny. V něm je nejlépe patrné, jak zde vyspěl projev Mistra litoměřického ltáře k monumentálnosti, která byla odpočátku latentním rysem jeho talentu; jak jej tento výkon posunul i ve stylové rovině, od pozdně gotického napětí a exprese k zklidněným slavnostním kompozicím už velmi renesančního ducha.“⁹⁴ Nově jsou J. Fajtem a Š. Chlumskou mezi práce litoměřického mistra zařazeny dvě oboustranně malované desky z nedochovaného oltáře zv. Svatokateřinský, které se podařilo získat v roce 1998 na aukci v New Yorku, další dvě neznámé desky jsou v soukromém majetku ve Schweinfurtu. Díky rozdílům v kvalitě provedení není soubor stylově jednotný. Malířsky nejzajímavější je deska s Umučením sv. Kateřiny, oproti tomu lze u postav v pozadí obrazu Sv. Kateřina před císařem Maxentiem sledovat malířský přednes méně zdatného malíře. Dalším dílem, které díky své kvalitě a povaze objednávky lze zařadit mezi práce dvorského okruhu,

⁹⁴ Josef KRÁSA: Nástěnná malba, in: Dějiny českého výtvarného umění I/2, Praha 1984, 576.

určeným pro klášter sv. Jiří na Pražském hradě, ze kterého se dochovala pouze dvě oboustranně malovaná oltářní křídla se sv. Kryštofem a Šebestiánem.⁹⁵

K dvorskému okruhu se řadí nejen práce pro panovníka, ale také pro vysoké státní úředníky a příslušníky dvorské společnosti. Jedním z nich byl na konci patnáctého století Jan Horstoffar (Horstofer) z Malešic od roku 1496 s hodností nejvyššího královského mincmistra. Střídavě pobýval v Kutné Hoře a Norimberku. S jeho osobou je spojena votivní deska Krista Trpitele mezi sv. Václavem a sv. Ladislavem z roku 1497 (Kutná Hora, Okresní muzeum), oltář s obrazy sv. Zikmunda a Víta (Kutná Hora, kaple Vlašského dvora), oltář s postavami světic (Kutná Hora, kaple Vlašského dvora) a rozebraný oltář z něhož se zachoval obraz sv. Jeronýma (Kutná Hora, okresní muzeum). Tyto práce, se ale nevyznačují vysokou kvalitou, dle Pešiny: „Malby vyznačuje slohová nevyhraněnost, neosobnost projevu a konvenčnost výrazových prostředků. Postavy trpí ochablostí tělesné energie, neurčitostí nebo dokonce prázdnotí výrazu, forma je schematická a mdlá, malířská faktura dosti zběžná a někdy nepříjemně suchá.“⁹⁶ Později byl Horstoffar schopen opatřit lepšího malíře, který vytvořil křídlový oltář hradní kaple v Rábí (Praha, Národní muzeum), dokončené roku 1498. Oltář tedy vznikl v pražské dílně krátce potom.

Těsně po korunovaci došlo ke stagnaci ve dvorské výtvarné kultuře a následně po smrti Vladislava II. roku 1516 k omezení dvorských zakázek. Umělci jako Mistr Litoměřického oltáře, stejně jako Benedikt Rejt, byli nuceni hledat obživu v měšťanských zakázkách. V době mezi lety 1510 – 20 tvoří s pomocí dílenských pracovníků oltářní křídla z Týnského chrámu se sv. Kateřinou a sv. Barborou, dále ve fragmentu dochované menší oltářní křídlo ze Zmrtvýchvstáním Krista (Praha, NG). Pešinou je považován za dovršitele pozdního gotického deskového malířství a skutečným zakladatelem a iniciátorem nového uměleckého názoru, renesance, jehož konečné vítězství v domácím malířství ztělesňuje poloanonym Mistr IW. Působil jako mistr velké dílny v oblasti severozápadních Čech (Most, Louny, Litoměřice) druhé čtvrtiny 16. století. Jak píše Ladislav Kesner, na základě slohového rozboru lze tvrdit, že byl přímým žákem Lucase Cranacha st, působil v jeho dílně ve Wittenbergu před rokem 1520 a později se vrátil do Čech, kde působil do poloviny 16. století. Vytvořil desku se Stětím sv. Barbory a první deskový obraz nenáboženského námětu v českém malířství Sebevražda Lukrécie, před 1525 (New York, Metropolitan Museum).

⁹⁵ Jirí FAJT / Štěpánka CHLUMSKÁ: Čechy a střední Evropa 1200 – 1550, Praha 2006, 116.

⁹⁶ Jaroslav PEŠINA, Jaroslav PEŠINA: Česká malba pozdní gotiky, Praha 1950, 333.

IV. MISTR KRÁLOVÉHRADECKÉHO OLTÁŘE A DÍLA JEMU PŘISUZOVANÁ

1. Královéhradecký triptych [8]

Je pozůstatkem starých oltářů města Hradce Králové. Oltář je umístěn ve střední části jižní boční lodi katedrály sv. Ducha. Je majetkem Římskokatolické církve s arcibiskupstvím v Hradci Králové. V současné době je oltář podroben restaurátorskému zásahu v pardubickém ateliéru Romana Švejcara, který probíhá od listopadu roku 2007. V květnu roku 2008 byla na původní místo vrácena střední deska a práce na křídlech oltáře stále pokračuje. Desky byly původně součástí pozdně gotické křídlové archy, která se nacházela v kapli mrtvých při kostele sv. Pavla na Střezině v Hradci Králové, který roku 1778 za vlády Josefa II. ustoupil výstavbě královéhradecké pevnosti. Podle V. Hrubého zůstává prvotní určení díla neznámé. Mohl jím být i chrám sv. Ducha, zvláště když si uvědomíme, že máme před sebou jednu ze stěžejních prací významného malíře české pozdní gotiky, Mistra královéhradeckého oltáře.⁹⁷ Roku 1851 byly obrazy opraveny J. Klementem a roku 1890 zasazeny do nové pseudogotické architektury, doplněné novodobými sochami na vrcholu oltáře.⁹⁸ Na pravé straně je socha sv. Vavřince a na straně druhé socha sv. Víta, stojící na konzolách pod novogotickým baldachýnem. Obě stříšky převyšují vlastní štít oltáře, který je zakončen motivem kříže. Případné pokusy o dataci vzniku díla nejsou zapotřebí díky letopočtu 1494, který je uveden na spodní části středního rámu. Rámy jsou původní a zlacené, zdobené listovým vzorem akantového listu, který se ovíjí kolem prutu. Stejně je vyřešeno i pozadí na dalších oltářích, které jsou J. Pešinou řazeny mezi díla královéhradeckého mistra a jeho dílny. V některých případech (jako třeba u oltáře v arciděkanském kostele Nanebevzetí Panny Marie v Chrudimi) je navíc motiv akantového listu obohacen o motiv granátového jablka, na němž se ovíjí akantový úponek kolem prutu, doplněný ještě řezaným segmentem rozvilin. Konkrétně na rámu oltáře Madony mezi světicemi v arciděkanském kostele Nanebevzetí P. Marie v Chrudimi. Podle těchto prvků je možné se domnívat, že slohovou základnou těchto děl mohlo být i Slezsko, kde je motiv zlaceného pozadí, rámu i rozvilin vlastní dílům zvláště v okruhu oltáře Zlaté Panny ve Vratislavi.⁹⁹ Tomuto tvrzení o propojení oltářů z chrudimské dílny s polským prostředím nasvědčuje také zvláštní spojení poetičnosti převážně mariánského námětu

⁹⁷ Vladimír Hrubý: Katedrála sv. Ducha, Kaple sv. Klimenta, Biskupská rezidence, Hradec Králové 2002, 66-68

⁹⁸ Jaroslav PEŠINA: Pozdně gotické deskové malířství v Čechách, Praha 1940, 110.

⁹⁹ Daniela VOKOLKOVÁ: Chrudimská pozdně gotická řezbářská dílna, Praha 1971

s jeho mravoličným výkladem a sklonem k naturalistickému detailu, který je charakteristický nejen pro tento oltář, ale i pro mladší práce vyšlé z dílny královéhradeckého mistra, která zásobila východní Čechy a dokonce dodávala své práce i do slezské Vratislavy, pokud tam ovšem nebyla dočasně činná.¹⁰⁰

Tématem střední desky je Svaté společenství, jinak také nazývané Svaté příbuzenství, Příbuzenstvo Kristovo nebo Rodina sv. Anny. Námět byl oblíben zejména v severoněmeckém Kolíně n./Rýnem, ale také v Norimberku. Od počátku šestnáctého století se stal jedním z nejoblíbenějších malířských témat. J. Pešina uvádí, že tato ikonograficky složitá scéna vyšla z vidiny, kterou měla bl. Coletta Boilet roku 1408, v níž se jí zjevila P. Maria s celým příbuzenstvím Kristovým.¹⁰¹ Samotný název této scény naznačuje významovou podstatu ikonografie. Ukazuje jednotlivé vztahy a příbuzenství zúčastněných osob, které se objevily v Novém zákoně (Mt 12,46;27,56; Mk 3,18; 15,40 a další) nebo v pozdně středověkých legendách (Legenda Aurea Jakuba de Voragine nebo legenda Pseudo-Bonaventury), v němž se hledal příbuzenský vztah k Ježíši Kristu prostřednictvím sv. Anny a její rodiny. Podle těchto legend byla sv. Anna v průběhu svého života třikrát provdána. Během každého manželství se narodila jedna dcera. Z manželství s Jáchymem to byla Marie, z druhého manželství s Kleofášem Marie Kleofášova, a ze třetího svazku se Salomem se narodila Marie Salome. V rámci svatého příbuzenství bývají ještě někdy zobrazeni Alžběta se Zachariášem a malý Jan Křtitel, vzácně potom rodiče sv. Anny (Ysaschar a Zuzana či Stolumus a Emeretia) s Esmerií, sestrou sv. Anny, a jejím mužem Ephraimem a jejími příbuznými – biskupem sv. Servatiem, Zuzanou a Stolenem, Enimem a Memlií, Eliudem a Emerií (stejně jak je tomu i v případě hradeckého triptychu).¹⁰² Typologicky odlišné jsou další příklady z pozdější doby, např. Svatá rodina s Annou a jejími třemi muži (Perugino, oltářní obraz, 1500 – 1502, Marseille Museum) nebo Svatá rodina, tři dcery a sedm dětí (Mistr Ortenberského oltáře, 1410 – 1440, Darmstadt, HLM).¹⁰³ Najít ji můžeme v tvorbě výše zmíněného kolínského Mistra Života Mariina (Älterer Meister der Heiligen Sippe), za jehož východisko je královéhradecký oltář považován.¹⁰⁴ „K rozšíření přispěly nepochybně i kresby a rytiny; že opravdu nechybělo kreslených náčrtků s tímto tématem, dokládá perokresba v soukr. maj. v Londýně, původu hornorýnského,

¹⁰⁰ Jaroslav PEŠINA: Desková malba, in: Dějiny českého výtvarného umění I/2, Praha 1984, 596.

¹⁰¹ Jaroslav PEŠINA: Pozdně gotické deskové malířství v Čechách, Praha 1940, 111.

¹⁰² Jan ROYT: Slovník biblické ikonografie, Praha 2006, 251.

¹⁰³ ibidem 251.

¹⁰⁴ Jaroslav PEŠINA: Česká malba pozdní gotiky a renesance, Praha 1950, 39.

analogické komposičně našemu obrazu. Kresba ta, z doby 1480 -1490 byla, podle Parkera, návrhem pro rytinu a není vyloučeno, že takovéto předlohy bylo použito i pro náš obraz.¹⁰⁵ Od poloviny 16. století se tento typ téměř neobjevuje. Vzácným příkladem je snad práce ze 17. století, kterou můžeme nalézt ve sbírkách muzea v Bardo (Warta) v Kladsku.¹⁰⁶

V Čechách se stejnou ikonograficky a kompoziční scénou s P. Marií s malým Ježíškem, sv. Annou, oběma Mariemi, jejich muži a dětmi, setkáváme na oltáři v chrámu sv. Barbory v Kutné Hoře [10], datovanému po roce 1480 a u triptychu s obrazem Madony mezi světlicemi s výjevem z Mariina života [11], rovněž datovaného do doby po roce 1480. Za o něco mladší příklad mohu uvést oltář určený pro pražský křižovnický klášter, jehož vznik je pravděpodobně po roce 1490 a připisovaný J. Pešinou Mistru Budňanského oltáře. Sice jsou si oltáře námětově a ikonograficky podobné, ale spíše bych mluvila o stylové příbuznosti v případě triptychu z Kutné Hory a triptychu Madony mezi světlicemi, než o stylovém provázání s hradeckým oltářem.

Královéhradecký triptych se skládá ze střední desky a oboustranně malovaných křídel, uvnitř členěných do dvou obrazů. Výška střední desky oltáře je 132 cm a šířka 102 cm, výška křídel je 132 cm a šířka 44 cm. Přední desku zdobí lisovaný motiv rozvilin a větvoví, pozadí vnitřních stran je zlaté. Jednotlivá vyobrazení jsou dělena širokým červeným pásem. Zadní strany dnes nepohyblivých křídel triptychu zobrazují ve velkých postavách rodiče P. Marie, sv. Jáchyma a sv. Annu.

Malířsky a ikonograficky nejvýznamnější částí oltáře je střední deska. Všechny postavy jsou umístěny do prostoru, který je rozdělen do dvou plánů. Dělicím prostředkem je zídka s profilovanou římsou, která vymezuje významovou hierarchii jednotlivých postav. V zadním plánu jsou umístěny méně důležité postavy a v předním jsou ty, na které je kladen větší důraz. Postavy v horním plánu jsou navíc rozděleny do menších skupin a umístěny zpravidla do blízkosti postavy v dolním plánu, se kterou jsou významově příbuzné. Scénu uzavírá z horní části zlaté pozadí s akantovou rozvilinou a ve spodní části šikmo ubíhající podlaha z osmibokých červenobílých dlažek, která je dole ukončena schodem, po němž splývá modrý šat jednoho z hrajících si dětí, které zpodobňují apoštoly. Ve středu obrazu sedí sv. Anna v purpurovém plášti sepnutém u krku, který se rozevívá v důsledku pohybu obou paží. Levou rukou se

¹⁰⁵ Jaroslav PEŠINA: Pozdně gotické deskové malířství v Čechách, Praha 1940, 111.

¹⁰⁶ Vladimír HRUBÝ: Katedrála sv. Ducha, Kaple sv. Klimenta, Biskupská rezidence, Hradec Králové 2002, 66.

dotýká ramene Ježíška a tím ho jakoby nabádá ke studiu knihy, kterou má sv. Anna rozevřenou a položenou na své levé noze. Pravou rukou tuto knihu přidržuje. Kolem hlavy má svatozář. Vedle ní sedí P. Marie v modrém šatu, s korunou a svatozáří kolem hlavy. Pravou rukou přidržuje tělíčko nahého dítěte a jakoby ho naklání ke sv. Anně, nad knihu. Ježíšek se jemně dotýká prsty otevřené knihy, jde o motiv sv. Anny Samotřetí. Ústřední trojici doplňují po obou stranách další dvě ženy s dětmi. Ve skupince nalevo od sv. Anny v zelenočerveném šatu je Marie Kleofášova se sv. Jakubem Menším, sv. Barnabášem, sv. Šimonem a sv. Judou Tadeášem. Vpravo sedí další dcera sv. Anny Marie Salome s dětmi sv. Jakubem Větším a sv. Janem Evangelistou. Hru dětí doprovázejí poskakující stehlíci (ptáci v křesťanské ikonografii mimo jiné znázorňují duši člověka, která odlétá při jeho smrti) na červenobílé kostkové dlažbě. V horní části jsou odleva zachyceni manžel Marie Kleofášové Alfeus, který se jí jemně dotýká rukou.

Ve skupině tří postav za ním je Esmerie, sestra sv. Anny, s Enimem a jeho ženou Memelií a malým sv. Servatiem. Tři muži uprostřed představují manžely sv. Anny. Vlevo Jáchym, uprostřed Kleofáš a vpravo Salome. V blízkosti Panny Marie je sv. Josef držící v rukou růženec, stejně jako malý Ježíšek a postavy dalších mužů sv. Anny. Další seskupení vpravo zdůrazňuje příbuzenství ke sv. Janu Křtiteli, který je zachycen jako malé dítě s rodiči sv. Alžbětou a Zachariášem a jeho otcem Ephraimem, který byl synem Esmerie. Poslední postava mladšího muže představuje pravděpodobně Zebedea, manžela Marie Salome.

Mnohé postavy na této střední desce spojuje motiv růžence, který drží v rukách Ježíšek, sv. Josef, sv. Jáchym a Salome. Je zřejmě nejstarším příkladem v českém výtvarném umění. Růženec se zde objevil jako projev nové zbožnosti, šířící se z dominikánského kláštera sv. Ondřeje v Kolíně nad Rýnem pomocí růžencových bratrstev, založených v roce 1474.¹⁰⁷ Ikonografický motiv růžence společně se stylovými kořeny poukazuje nejen ke Kolínu nad Rýnem, ale především k Mistru Života Mariina, který je právě s tímto uměleckým centrem těsně spjat. Podobné východisko v ikonografické rovině můžeme sledovat i u dalšího díla, kde se růženec objevil, a to v Růžencové madoně z kostela Neposkvrněného početí Panny Marie v Olomouci z doby kolem roku 1500, kde za předlohu posloužila nástěnná malba z kostela sv. Ondřeje v Kolíně nad Rýnem.¹⁰⁸

¹⁰⁷ Ibidem 68.

¹⁰⁸ Ibidem 68.

V. Hrubý se stejně jako J. Pešina domnívá, že se hradecký mistr učil přímo v Kolíně nad Rýnem a cestou do Čech se seznámil s hornobavorským malířstvím, jehož vliv dokládá Mistr oltáře z Mörlbachu.¹⁰⁹ Důkazem německých vlivů jsou prvky spojující oba malíře, jako je poetické vidění světa, v jeho líbeznosti a harmonii, bez napětí, bolesti i násilí. Všechny postavy na desce projevují společnou účast vyjádřenou citově gesty, dotyky, pohybem hlavy. Uvedenému pojetí odpovídají typy štíhlých ženských postav se zjemněnými a ušlechtilými výrazy obličejů v poklidných gestech. Ožívují tím ideál krásy madon a světic, jenž měl i u nás své kořeny v umění krásného slohu na konci 14. a na počátku 15. století. V námětech deskových obrazů se hlavní pozornost soustředila na oslavu P. Marie a dětství Ježíše Krista, s důrazem na úlohu sv. Anny, jejíž úcta v pozdní gotice nabývala na intenzitě, připomínající její roli matky a jednoho z prarodičů. Všechny tyto projevy kolínského malířství na oltáři ve Sv. Duchu nalezneme.

Křídla

Jednotlivé části na křídlech se scénami ze života P. Marie a dětství Krista se tématicky vztahují ke středu oltáře, jsou od sebe odděleny širokým červeným pásem. Navíc zde došlo k propojení několika ikonografických rovin, vyjadřujících úctu k P. Marii, J. Kristu a sv. Anně. Kompozičně scény vycházejí z hornorýnských předloh Mistra Ž.M. a Mariiny oslavy.¹¹⁰ Na rozdíl od střední desky využíval malíř na bočních křídlech architektury v interiéru i v exteriéru, většinou s průhledem do krajiny, nebo někdy scénu situoval do přírodního prostředí, ve kterém lze hledat vlivy nizozemského malířství.

Na vnějších stranách dnes nepohyblivých křídel jsou ve velkých postavách zobrazení rodiče Panny Marie, sv. Jáchym a sv. Anna. Gesty a postojem ukazují k zavřenému středu, jakoby nabádají k jeho otevření. Jsou umístěni do neurčitého prostoru s okrovým pozadím, který koresponduje se zláčeným pozadím vnitřní části oltáře. Rámovaný je pouze seshora do půlkruhu. Sv. Anna má hlavu chráněnou ovínutím, tělo je zakryto tmavým pláštěm sepnutým pod krkem, spod kterého splývá červený šat na okrajích se zlatým lemováním. Sv. Jáchym doplňuje barevnost šatu sv. Anny, neboť je oblečen do červeného pláště, přepásaného bílým pásem a na hlavě s červenou čapkou.

¹⁰⁹ ibidem 69.

¹¹⁰ Jaroslav PEŠINA: Pozdně gotické deskové malířství v Čechách, Praha 1940, 112.

V jednotlivých částech vnitřních křídel malíř vylíčil život P. Marie. Začal námětem Zvěstování v levém horním rohu a dále pokračoval v horní části pravého křídla Navštívením P. Marie. V dalším výjevu Narození Páně, které je v dolní části levého křídla a naproti tomu v dolní části pravého křídla je příběh života P. Marie ukončen námětem Klanění sv. tří králů. Ve scéně Zvěstování přichází zleva archanděl Gabriel, pravou rukou žehná P. Marii klečící na opačné straně u pulpitu, zastižená při modlitbě. V levé horní části je v poprsí Bůh Otec. Scéna je zasazena do interiéru, průhled z okna ale nenabízí pohled do otevřené krajiny, jak je tomu u pokročilejších nizozemských maleb. V případě hradeckého oltáře byla neznalost možnosti výmalby pozadí s průhledem do krajiny vyřešena zlaceným pozadím v oknech. To je společné všem výjevům na křídlech. Dalším námětem v horní části pravého křídla je Navštívení, v němž se setkávají P. Marie s Alžbětou, matkou Jana Křtitele. Tento obraz je možné srovnat s Navštívením mistra Ž. M. (Mnichov, st. pinakotéka), který se s hradeckým obrazem shoduje v postoji, sklonu hlavy a gestech. Shodné je také místo setkání obou žen v otevřeném krajinném prostředí s vegetací podobně traktovaných košatých stromů a architekturou hradu, vpravo v pozadí.¹¹¹ P. Marie se lehce dotýká břicha sv. Alžběty, oblečena v červený šat s modrým pláštěm sepnutým u krku, Alžběta je oblečena v zelený spodní šat s červeným pláštěm. Děj je zasazen do exteriéru. Obě světice ale stojí na dlážděné podlaze. Pozadí je zlacené a v pravé části je možno vidět stavbu, zřejmě hradu. Jemně vlnité vlasy P. Marie volně splývají přes ramena až k jejím bokům. Kolem hlavy mají svatozář. Ve scéně Narození Páně se kromě P. Marie a Ježíška ležícího na cípu zeleného pláště objevují dva andělé, chránící svou přítomností právě narozeného Spasitele. Anděl vlevo je ve žlutém a druhý v bílém rouchu přepásaným cingulem. Ve svých rukou přidržují plášť na němž spočívá Ježíšek a sklánějí se k němu. P. Marie klečí, ruce má sepjaté v modlitbě. Výjev není ochuzen ani o zvířecí účastníky (osel a volec) zasazené do architektury, zřejmě stáje, vyvýšené nad dlážděnou podlahu. U městských hradeb v zadní části obrazu přihlížejí dva pastýři. Ve scéně Klanění sv. tří králů se ke Kristu přicházejí mágové z východu přinášejí s sebou dary a skládají je k nohám narozeného dítěte. Nahý Ježíšek spočívá v náručí P. Marie, svoji tvář odvrací od postav králů, ale jeho pohled naopak směřuje právě k nim. P. Marie naklání svou hlavu na pravou stranu a pohledem sleduje gesto jednoho z králů, klečícího před budoucím Spasitelem. Je oblečena stejně jako ve scéně Navštívení v červeném spodním

¹¹¹ ibidem 112.

rouchu s modrým pláštěm, její vlasy volně splývají po ramenou, ale hlava je navíc chráněna ovnutím. Matka a syn se vzájemně dotýkají levými pažemi. Obě postavy mají kolem hlavy zlacený nimbus, vytvořený dvěma vtlačenými linkami. Korespondují tím se zlaceným pozadím celého výjevu, umístěného do interiéru stáje, nahoře s naznačenou střechou. Klečící postava jednoho z mágů má na sobě plášť připomínající královský s bílým hermelínem. Melichar a Baltazar stojí vedle sebe.

J. Pešina zde kromě hlavního mistra, pracující na vnitřní straně oltáře, identifikoval také práci pomocníka na vnějších stranách křídel.¹¹²

2. Mistr Života Mariina [12]

Jak již jsem zmínila výše kompozicí a ikonografickým typem je oltář podobný triptychu Příbuzenstva Kristova, který je připisován Mistru Života Mariina působícího v Kolíně nad Rýnem v letech 1410-1440. J. Pešina se domnívá, že byl královéhradecký malíř, u kolínského malíře vyučen, nebo aspoň přišel do styku s jeho tvorbou.¹¹³

Kolínský křídlový oltář se nyní nachází ve sbírce Ferdinanda Franze Wallrafa, pod inv.č. 59. Výška střední desky je 85,3 cm a šířka je 95 cm, vnější křídla o výšce 86,3 cm a šířce 41 cm, vnitřní křídla potom s výškou 88,8 cm a šířkou 44 cm. Oltář je datován k roku 1420.¹¹⁴ Stejně jako Starší mistr svatého příbuzenství se i tento malíř navazuje na tradici Mistra sv. Veroniky, činného v Kolíně nad Rýnem v letech 1395 - 1415. Za hlavní práci Mistra Života Mariina je považován triptych pocházející snad z kaple bývalé nemocnice sv. Herberta. Na střední desce je námět Příbuzenstva Kristova, na levém vnějším křídle Arma Christi, nástroje Kristova umučení a vpravo sv. Ondřej, papež, Urban, sv. Herbert (?) a sv. Alžběta. Naproti tomu vnitřní křídla více souvisejí s významovým obsahem Svaté rodiny na střední desce, neboť zobrazují christologické výjevy, od levého horního rohu je to Zvěstování, děj pokračuje paralelně v horní části pravého křídla Navštívením a dále v dolní části levého křídla Narozením Krista a vše uzavírá výjev Klanění sv. tří králů v dolní části pravého křídla. Děj je zasazen do exteriéru, snad zahrady. Přední plán, ve kterém jsou umístěny postavy žen, je navíc oddělen od zadního druhého plánu. zídka s profilovanou římsou. Za zídka byli umístěni muži příbuzní vztahem k ženským postavám. Stejně jako v případě královéhradeckého oltáře, i zde zřejmě působila dojmem oddělení tedy nejen mužských

¹¹² Jaroslav PEŠINA: Pozdně gotické deskové malířství v Čechách, Praha 1940, 112.

¹¹³ Jaroslav PEŠINA: Pozdně gotické deskové malířství v Čechách, Praha 1940, 112.

¹¹⁴ Das Wallraf-Richartz Museum, Hunderts Meisterwerke von Simone Martini bis Eduard Munch, Bonn 2000, 50.

a ženských postav, ale naznačila také hierarchické rozčlenění složitého námětu. P. Marie s Ježíškem je umístěna centrálně do středu obrazu, nahý Kristus spočívá na její levé ruce a pohledem směřuje k malému Janu Křtiteli v náručí jeho matky, sv. Alžběty. Jan Křtitel je oproti Ježíškovi aktivnější, pohybem rukou a horní polovinou těla se natahuje k budoucímu Spasiteli. Alžběta svůj pohled odvrací od ústředních postav, v čemž ji pomáhá další ženská postava po její levé straně, která se jí navíc jemně dotýká v oblasti levé paže a nabádá ji k rozhovoru a odprošťuje jí tak od centrální scény a včleňuje jí tak spíše do levé části obrazu. Napravo od P. Marie sedí sv. Anna s otevřenou knihou v klíně, jde tedy o námět sv. Anny samotřetí vyučující malého Krista, který se ale nezajímá o otevřenou knihu, jak je to možné sledovat na královéhradeckém oltáři, kde se jemně dotýká jedné ze stran otevřené knihy.

Identifikace postav za zídkou v případě kolínského oltáře je snadnější, díky použití nápisových pásek nad jednotlivými postavami mužů. Jejich rozmístění je podobné jako u královéhradeckého oltáře.

Umělecká kvalita desky a zvláště její půvab spočívá v subtilním zlidštění nebeské hierarchie, v atmosférickém stáhnutí genealogického výčtu k hodnověrné události.

3. Panna Marie mezi sv. Kateřinou a sv. Barborou tzv. Pouchobradská deska [13]

Původní umístění tohoto oltáře je neznámé. Jaroslav Pešina se domnívá¹¹⁵, že byl oltář určen pro některý kostel v Chrudimi a po jeho rozebrání byla střední deska roku 1857 umístěna do filiálního kostela Nejsvětější Trojice v Pouchobradech u Chrudimi, křídla deskového oltáře jsou dnes ztracena. Střední část oltáře se nachází ve stálé expozici Starého českého umění Národní galerie v Praze v Anežském klášteře, do které byla zapůjčena Římskokatolickou farností, arciděkanstvím v Chrudimi. J. Fajt s Š. Chlumskou potvrzují Pešinovu dataci před rok 1500.¹¹⁶ Pešinou je deska datovaná k roku 1500.¹¹⁷

Deska je malovaná z jedné strany, její výška je 141 cm a šířka 104 cm. Technika tempera na dřevě. Podložka je tvořena zřejmě smrkovými prkny. Při předchozí opravě byla ztenčena na cca 1 cm. V době, kdy svou práci publikoval J. Pešina byla deska nově zarámovaná a značně sešlá. Podle restaurátorské zprávy akad.mal. Mgr. Veroniky

¹¹⁵ ibidem 115.

¹¹⁶ J. PEŠINA: Česká malba pozdní gotiky a renesance, Praha 1950, 39.

¹¹⁷ ibidem, 115.

Balcarové a akad. mal. Lenky Helfertové z roku 1999 prošel obraz v minulosti několika opravami. Deska byla sestavená z několika prken, ztenčená a opatřená nefunkční parketáží. Dřevo bylo silně poškozeno červotočem. Proto byla zadní strana opatřená petrifikačním nátěrem, který zpevnil narušenou stranu desky. Od podložky se uvolňovala malba s podkladovou vrstvou křídly, nejvíce v tomto směru byly zasaženy části kolem spojů jednotlivých prken a v dolní části desky. Z celé malby se potom uvolňovala v drobných šupinkách barevná vrstva. Na zlaceném pozadí jsou patrné opravy novějším přezlacením. Uvolněná malba s podkladovou vrstvou podél spár byla v minulosti opakovaně fixována voskem. Deska byla podrobena nedestruktivnímu průzkumu (UV luminiscence, IR reflektografie). Přípravná kresba je velmi živá, uvolněná až expresivní, tedy v přímém rozporu s poměrně hladce modelovanou malbou. Po sejmutí ochranného přeplepu byla lokálně upevněna uvolněná malba i s podkladem podél spár a zároveň vyjmuty tmely z předchozí restaurace. Povrch obrazu byl následně očištěn od přebytků vosku a opakovaně prosycen slabým roztokem pryskyřice elemi v terpentýnu. Povrchové nečistoty, laková vrstva a ztmavlé retuše byly odstraněny směsí organických rozpouštědel. Drobné defekty byly vytmeleny emulzním tmelem a zaretušovány. Obraz byl na závěr přelakován. Nutné opravě neušel ani rám. Úkolem restaurátorů bylo nahradit již nevyhovující novodobou parketáž, demontovat ji a provést petrifikaci.¹¹⁸ Dalším úkolem bylo očištění malby od laku, retuší zejména ve spodní části desky, odstranit přemalbu a vyčistit dodatečně přezlacené pozadí, výměna tmelů při spojích prknech. Retuš byla provedena akvarelovými barvami a deska byla znovu přelakována.

Deska bylo součástí rozebraného a nezvěstného křídlového oltáře. Zachovaná střední část zobrazuje P. Marii s Ježíškem stojící na měsíčním srpku (Assumptu) mezi světlicemi sv. Barborou (po Mariině pravé straně) a sv. Kateřinou (na straně opačné). Do statického postoje všech tří světlic na desce zasahuje malý Ježíš spočívající na Mariině levé ruce a na rozdíl od námětově podobné desky v kostele Nanebevzetí P. Marie v Chrudimi je zde tentokrát oblečený do košilky růžové barvy, přičemž navléká prsten sv. Kateřině. Došlo zde k propojení dvou námětů, Assumpty se Zasnoubením sv. Kateřiny s Kristem. P. Marie je oblečena v temně zelené roucho, sv. Barbora v plášti s jemným odstínem lila, kombinovaném se žlutým spodním rouchem. Naproti tomu sv. Kateřina v šatu blankytně modré barvy s červeným pláštěm, stejně jako v hradeckém

¹¹⁸ Veronika BALCAROVÁ / Lenka HELFERTOVA: Restaurátorská zpráva, Praha 1999, 1.

triptychu a mariánské arše. Obě světice ve svých rukou drží své atributy, pohledem a natočením těla směřují k dítěti. Všechny tři světice jsou korunovány. Spojujícím motivem Pouchobradské desky s oltářem z kostela Nanebevzetí P. Marie v Chrudimi je také zlacené pozadí desky s akantovými rozvilinami a lisovaným motivem větvení v horní části obrazu za postavami. A nejen to, společné prvky lze hledat i v proporcích postav, v jejich pohybu, výrazu tváří, oděvu a přízdobách. Kromě podobných prvků se J. Pešina zmiňuje o lehkých odchylkách ve stavbě hlav a utváření obličejového typu, stejně jako méně dbalé faktuře a zneklidnění draperie, která naznačuje, že zde zasáhl do práce méně kultivovaný a mladší pomocník dílny.¹¹⁹

4. Triptych s Madonou mezi světícemi [14]

Oltář byl původně určen pro kostel sv. Kříže v Chrudimi, odkud byl v druhé polovině 19. století přenesen do arciděkanského kostela Nanebevzetí Panny Marie, kde je doposud. Triptych je umístěn ve střední části severní boční lodi kostela Nanebevzetí Panny Marie v Chrudimi. V druhé polovině 19. století byl restaurován ve všech částech a zasazen do pseudogotické architektury. K dalšímu restaurátorskému zásahu došlo v letech 1939 až 1941 tentokrát Bohuslavem Slánským.¹²⁰

Výška střední desky oltáře je 160 cm a šířka 116 cm, výška křídel je 160 cm a šířka 58 cm. Součástí oltáře je nástavec s Kristem Trpitem ve tvaru oslího hřbetu s výškou 116 cm a šířkou 60 cm. Celistvost oltáře dotvořovaly ještě dva další nástavce s Truchlicí P. Marií vlevo a poprsím Jana Evangelisty vpravo, které jsou dnes umístěny v chrudimském muzeu.¹²¹ Podle A. Rybičky, který viděl oltář ještě celistvý, byla jeho součástí i predela zobrazující Klanění. Tato část je dnes ztracena. Navíc bylo levé křídlo zdobeno v horním poli obrazem Krista před Pilátem a v dolním obrazem Korunování trním. Pravé křídlo bylo již roku 1848 nepohyblivé.¹²²

Archa se skládá z oboustranně malovaných křídel, dříve pohyblivých. Přemalba z 19. století nepřispívá vzájemnému srovnání s ostatními dílenskými pracemi.¹²³ Ve středu je obraz Madony mezi světícemi, sv. Barborou a Kateřinou, a jejich umístění je shodné s rozložením postav Pouchobradské desky. Tzn. že světice vzhledem k centrálně stojící P. Marii jsou vpravo sv. Barbora a vlevo sv. Kateřina. Postavy jsou umístěny do

¹¹⁹ Jaroslav PEŠINA: Pozdně gotické deskové malířství v Čechách, Praha 1940, 115.

¹²⁰ Ibidem 114.

¹²¹ Ibidem 113.

¹²² Ibidem 113.

¹²³ Ibidem 113.

neurčitého prostoru, rozděleným závěsem, který zasahuje asi do dvou třetin výjevu střední desky. Zbývající horní část vyplňuje zlacené pozadí s prvky akantového listu ovíjejícího se kolem prutu.

Kompozičně je deska velmi podobná desce pouchobradské, nicméně u obou desek lze najít lehké nuance, a to např. v gestech rukou nebo v barevnosti rouch jednotlivých světic. P. Marie je oblečena v modrý plášť, spojený u krku agrafou a lemovaný zlatou výšivkou. Ježíšek spočívá na její levé ruce a na rozdíl od Pouchobradské desky se nenatáčí celým tělem ke sv. Kateřině, která se dítěte pouze jemně dotýká prsty rukou, a čeká na navléknutí prstenu. Její očekávání je navíc zdůrazněno v pohledu, který upíná k ruce Krista. Scéna připomíná Zasnoubení světičky s Kristem. Postava sv. Kateřiny pozbývá svých obvyklých atributů. Je oděna v červené roucho, přes který má zelený plášť, sepnutý na hrudi. Naproti tomu sv. Barbora dřímá v levé ruce svůj atribut (věž) a pravou rukou ho zespoda lehce přidržuje. Je oděna do zeleného šatu s červeným rouchem a stejně jako u předešlých dvou postav světic, sepnutým na hrudi agrafou. Všechny ženy jsou korunovány a jejich světlé vlnité kadeře splývají po ramenou do poloviny zad. I přes shodné kompoziční schéma jde v případě desky z chrudimského kostela o kvalitativně slabší práci. J. Pešina vidí oltář jako dílo pomocníka mistra.¹²⁴ Na vnitřních stranách křídel jsou obrazy dvanácti apoštolů, stojících před zídou a seskupeni vždy po třech. V horní části levého křídla je to sv. Pavel, Petr a Ondřej. V dolní části sv. Filip, Jakub Menší a Juda Tadeáš. V horní části pravého křídla je sv. Bartoloměj, Jakub Starší a Jan Evangelista a v dolní části potom sv. Matěj, Tomáš a Šimon. Podobně řešené zobrazení apoštolů se objevilo v německém Norimberku mezi lety 1495 až 1498 např. v práci Michaela Wolgemuta a jeho dílny na oltáři Andree Harsdörfera (Germanisches Nationalmuseum).

Sochy po stranách triptychu znázorňují P. Marii s dítětem držící jablko na straně levé a na pravé straně sv. Markétu. D. Vokolková vzájemně srovnává a popisuje malířská a sochařská díla pocházející z chrudimské dílny, jak je tomu také zde u obou soch Madony a sv. Markéty s malbami v Pouchobradském kostele. Sochy nazývá sestersky podobnými, stejně jako členění draperie. Dílo přisuzuje jednomu řezbáři, a dále citují: „S malovanými světicemi obě sošky spojuje postoj s nachýlenou hlavou, prohnutí těla a zvláště způsob, jak drží Madona Ježíška a světičky atributy – totiž nápadně vysoko. Jen velmi nepatrné shody však lze hledat v obličejích, hlavně sice

¹²⁴ Jaroslav PEŠINA: Pozdně gotické deskové malířství v Čechách, Praha 1940, 114.

všechny určují vysoká oblá čela a jemné nosíky, ale přesto je značný rozdíl mezi zdrženlivým aristokratickým výrazem malovaných světic a mírně asymetrickými obličejí s předsunutým horním rtem sošek. Draperie plášťů světic z malovaných desek se bohatě řasí kolem celého těla, rozprostírá se po zemi a listovité zakončení cípů připomíná spíše draperii na oltáři Nanebevzetí se sv. Kateřinou. Naproti tomu draperie plášťů sošek je střídmější, bohatěji se řasí jen v partii nad pravým kolenem a u nohou se dosti těsně přimyká ke spodnímu rouchu, které ponechává větší uplatnění. Zdá se, že sošky jako jediné z chrudimského souboru řezeb vznikly v době vrcholného rozkvětu tvorby chrudimské malířské školy, tedy v době, kdy v Chrudimi ještě nepracoval vedoucí mistr řezbářské dílny. Tomu odpovídá datování sošek do doby po roce 1490.¹²⁵

Stejný motiv zlaceného pozadí, rámu i rozvilin je vlastní dílům ve Slezsku, zvláště v dílenském okruhu oltáře Zlaté Panny v polské Vratislavě. Náradí pro vytlačování tohoto ornamentu se zřejmě ve Slezsku vyrábělo ve větší míře a dostalo se i do majetku chrudimské dílny.¹²⁶ A právě na základě shodných motivů akantových rozvilin na rámu a pozadí, a jejich technickému zpracování, se D. Vokolková domnívá (na rozdíl od J. Pešiny, který viděl východisko dílny v kolínské deskové malbě), že právě oltáře chrudimské dílny slohově náleží ke slezské oblasti. Středověkým umělcům nečinilo problém zopakovat již jednou použitý motiv (námět), který viděli u jiného tvůrce. Stejně je tomu i Pouchobradské desky a oltáře s Madonou mezi světicemi z chrudimském kostela Nanebevzetí P. Marie. D. Vokolková se na základě jednoduššího pojetí prostoru v případě křídel chrudimského oltáře Madony mezi světicemi domnívá, že malby na křídlech musely vzniknout již v době po odchodu vedoucího mistra dílny, a dále dodává: „Přitom produkce obou dílen a malířské především, byla úctyhodná. Pochopitelně se nedochovala všechna díla a skutečně nás některé prameny zpravují o dalších dílech, která již neznáme. J. Pešina upozornil na vyobrazení v Radoušově královéhradeckém graduálu, kde je zachován pohled do chrámu sv. Ducha v Hradci Králové, v jehož kněžišti vidíme archu velice podobnou oltáři ze sv. Kateřiny. O dalších ztrátách tabulových obrazů vydává svědectví A. Rybička (desky byly upotřebeny místo šindelů při opravě střechy).“¹²⁷

¹²⁵ Daniela VOKOLKOVÁ: Chrudimská pozdně gotická řezbářská dílna, Praha 1971, 72 a nasl.

¹²⁶ ibidem, 83.

¹²⁷ ibidem, 70.

Z důvodu pevného zasazení archy do novodobého rámu, který znemožňuje přístup k vnějším křídlům jsem při svém popisu byla odkázána na dřívější popis J. Pešiny. Na vnější straně levého křídla v horní části je znázorněn Kristus Trpitel. Střední nástavec má podobu oslího hřbetu s Kristem Trpitem a odznaky Kristova umučení (trnová koruna, hřeby, kopí, bič, tyč s houbou atd.) Oba boční nástavce byly odděleny od celku a uloženy ve východočeském muzeu v Chrudimi.¹²⁸ Na vnitřní straně levého nástavce je v poprsí truchlící P. Marie a na pravém nástavci poprsí Jana Evangelisty. J. Pešina uvádí: „Podle Rybičky, který viděl oltář ještě celistvý v kostele sv. Kříže, bylo levé křídlo zdobeno v horním poli obrazem Krista před Pilátem, v dolním obrazem Korunování trním. Pravé křídlo bylo již tehdy (r. 1848) nepohyblivé. Mimo to, rovněž podle Rybičky byl ještě oltář opatřen predelou, zobrazující Klanění. Tato predella je dnes však ztracena.“¹²⁹ Dnešní predela je novodobá s klečícími donátory. Zlacený rám s motivem akantu koresponduje se zlaceným pozadím.

S hradeckým oltářem ho spojuje společný typ figur, tváře, jejich pohyby, gestikulace rukou, jemnost kresby. Námětově se podobá výše zmíněné Pouchobradské desce, její kvality však nedosahuje. Neodpovídá jí ani typika postav, tváří a barevnost. Naproti tomu hlavy apoštolů na křídlech jsou podobné těm z oltáře Svaté rodiny. Jak uvádí J. Pešina: „Vztah triptychu ke kolínské škole vyplývá přirozeně nejen právě z doložené spojitosti s hradeckým triptychem, nýbrž i z ikonografického typu a kompozičního schématu středního obrazu i obrazů na křídlech. Reprezentativní scéna madony mezi dvěma sveticemi figuruje v kolínské ikonografii zhusta, objevujíc se několikrát u samotného Mistra Života Mariina – Také obrazy apoštolů na křídlech, řazených prostou juxtapozicí před závěsem, jsou pro kolínskou školu velmi příznačné, odpovídající jejím sklonům k obřadnosti a k statickému pojetí. V tom ohledu je našemu triptychu neobyčejně blízký oltář středorýnského malíře Mikuláše Schita v Darmstadtu z r. 1497. Střed zobrazuje madonu mezi dvěma světci, dvoudílná křídla nesou obrazy apoštolů, seskupených vždy po třech, podobně jako u nás. Také postoje a gesta figur, zacházení s atributy, ba dokonce i dekorace větvoví v horní části obrazu, jsou shodné do té míry, že jsme nuceni předpokládati pro práci Schitovu i naši společný pramen.

¹²⁸ Jaroslav PEŠINA: Pozdně gotické deskové malířství v Čechách, Praha 1940, 113.

¹²⁹ Jaroslav PEŠINA: Pozdně gotické deskové malířství v Čechách, Praha 1940, 113.

5. Svatokateřinská archa [15]

Oltář byl pravděpodobně určen pro filiální (původně farní) kostel sv. Kateřiny v Chrudimi, je umístěn v jižní boční lodi tohoto kostela. Archa je trojdílným křídlovým oltářem se dvěma oboustranně malovanými křídly, predelou a dvěma stojícími anděly ve střední desce. Výška střední desky je 262 cm a šířka 222 cm, výška křidel je potom 262 cm a šířka 110 cm, výška predely je 37 cm a šířka 280 cm. Střed desky je nyní prázdný, původně byl zřejmě řezbářsky zdobený.¹³⁰ Díky výběru námětů na vnitřních stranách oltáře, které zůstávají v intencích dílenské tematiky, je tato práce J. Pešinou řazena do dílenské produkce Mistra královéhradeckého oltáře, vzniklé pod jeho dozorem, kolem r. 1500.¹³¹

Andělé na středu mají kolmo vztyčená křídla a gesta jejich rukou poukazují na prázdný střed, kde jak se domnívá J. Pešina mohla být dříve umístěna řezaná soška sv. Kateřiny.¹³² Kompozičně podobný oltář s dvěma anděly na střední desce, kteří poukazují k prázdnému středu, se nachází v kostele sv. Jakuba v Libiši [16], z doby po roce 1500. Kromě již zmíněných andělů je v tomto případě navíc na jejím středu obraz Krista Trpitele, a na křídlech potom pašijové výjevy. Stejně jako na kateřinské arše mají andělé kolmo vztyčená křídla oděni do jáhenských rouch s dalmatikou.¹³³ Téměř shodný oltář s oltářem libišským se nachází v presbytáři kostela sv. Jakuba Většího ve Slavětíně.

Otázkou zůstává co bylo umístěno na středu svatokateřinského oltáře, kde mohla být dle Pešiny socha sv. Kateřiny, patronky kostela, nebo ji mohl vyplňovat obraz Krista Trpitele, stejně jako u archy v Libiši, s ním by ale nekorespondovaly výjevy umístěné na vnitřních stranách křidel oltáře popisující část legendy sv. Kateřiny, sv. Dorotu a Barboru. Jiný názor zastává D. Vokolková označující oltář za utrakvistický, využívající střed archy jako místo pro vystavení svátosti. Toto pojetí archy bylo motivováno jejich tradiční úctou k eucharistii, které vyplývá z hnutí devotio moderna, které se u českých utrakvistů přeměnilo v jednostrannou víru v přítomnost Krista – Boha (ne Krista – člověka) pod svátostnou způsobou chleba. D. Vokolková dále píše o charakteru utrakvistických oltářů: „Utrakvisté vystavovali oltářní svátost během celé mše a tomuto výstavu byly zmíněné oltáře uzpůsobeny. Niku uzavírala posuvná deska, většinou s vyobrazením Krista Trpitele, která byla před mší vytažena pomocí kladky. Po

¹³⁰ ibidem 116.

¹³¹ Jaroslav PEŠINA: Česká malba pozdní gotiky a renesance, Praha 1950, 39.

¹³² Jaroslav PEŠINA: Pozdně gotické deskové malířství v Čechách, Praha 1940, 115.

¹³³ ibidem 115.

stranách výklenku byly vyobrazení adorující andělé, většinou malovaní, ale někdy také reliéfní, odění do jáhenských rouch. Výjevy na křídlech nebyly pevně vázány určením středu a tak se na nich vyskytují většinou buď jednotlivé postavy světců, nebo legendy z jejich života.¹³⁴

Křídla jsou dvoudílná a oboustranně malovaná, na levé straně v horní části zobrazují sv. Kateřinu, patronkou kostela, korunovanou anděly v jáhenském rouchu, stojící v exteriéru a držící v pravé ruce meč, nástroj svého umučení a v levé ruce rozevřenou knihu. Postava světice je umístěna do prostoru z levé strany ohraničeného věží a z pravé strany zídka. Sv. Kateřina je oděna v červené roucho s šedým pláštěm sepnutým pod krkem. Děj se odvíjí od levého horního rohu k pravému rohu, kde tématicky následuje Stětí sv. Kateřiny. Děj je zasazen do neurčitého prostoru, vymezený seshora zlaceným pozadím. V levé části výjevu je klečící světice. Nad její hlavou se vznášejí dva andělé. Do poklidné atmosféry vyvolané modlicí se světici zasahuje kat připravený vykonat svou práci. Světice je oděna v červené roucho, poukazující k jejímu mučednickému osudu. Přes něj má volně přehozený zelený plášť rozevírající se v důsledku pohybu paží, sepnutých k modlitbě. Na levém křídle dole potom sv. Dorotu, stojící v prostoru s černobílou dlažbou, ohraničeného profilovanou zídka, v jejím středu je přehozen závěs sahající k patám zídky. Světice je oděna v brokátové roucho s červeným pláštěm, zespodu zeleným, který je v pase podkasán, vytváří mísovitý záhyb na levé straně postavy světice. Sv. Dorota má mírně nakloněnou hlavu na levou stranu, její pohled směřuje k dítěti, které stojí před ní a pravou rukou jí podává větvičku s jablkem. Světice se jí dotýká levou rukou, čímž dochází k propojení obou postav, zachycených v momentu předání. Chlapec je oděn do tmavé haleny sahající pod kolena. V levé ruce drží košíček. Děj opět doplňují dva andělé vznášející se kolem postavy světice. Z pravé strany anděl v bílém rouchu přidržuje kadeře jejich vlasů a druhý anděl v žlutém rouchu držící transparentní pruh látky.

V dolní části pravého křídla je sv. Barbora korunovaná anděly. Pozadí dolní části pravého křídla je zlacené. Na tomto výjevu je sv. Barbora korunována anděly, kteří se objevují zpoza profilované zídky. Světice stojí na jejím středu, v pravé ruce drží kalich a v levé ruce otevřenou knihu. Vlasy volně splývají přes ramena a po červeném plášti dolů, který je sepnut u krku agrafou a podkasán zleva doprava způsobem, který vytváří mísovitý záhyb na levé části postavy. Pod pláštěm má světice brokátový šat.

¹³⁴ Daniela VOKOLKOVÁ: Chrudimská pozdně gotická řezbářská dílna, 86.

Zadní stranu křídel zdobí pašijové scény. Na vnější straně levého křídla v horní části Bičování Krista, dole Kristus před Pilátem, na levé straně v horní části Ukřižování Krista a v dolní části Kristus na hoře Olivetské. J. Pešina srovnává scénu Bičování Krista se scénou na oltáři „paulinského mistra“ z Lipska.¹³⁵ Kompozičně se s ním shoduje, rozdíl je pouze v počtu postav, který je v chrudimském oltáři redukován na tři s vyloučením pozadí. „Jinak zvláště nápadně se shoduje postava Kristova a dvou biřiců, v poněkud tuhých, dřevěných postojích. Také dlážděná podlaha, posetá úlomky metel je táž. Obdobná je také kompozice obrazu Krista před Pilátem v základním seskupení figur. Tentýž je postoj Kristův, biřiců, týž je i motiv Piláta, jenž si umývá ruce v míse, kterou přidržuje zleva stojící služebník. V obraze Ukřižování byly pozměněny detaily, některé postavy, jako Marie nebo věřícího setníka přejaty byly doslovně. Právě tak je tomu s obrazem Olivetské hory, kde jen směr kompozice je opačný a postava třetího apoštola, na rozdíl od originálu, je u nás obrácena zády k divákovi. Zvláště shodná je charakteristika prostředí, pusté, nehostinné krajiny s kulisou skal po straně, proutěnou ohradou a výhledem do kopečnatého kraje s architekturou hradu v pozadí. Stejná je i modrá obloha, oživená tmavými mráčky.“ Dále mluví o podobnosti typiky postav, srovnává Piláta, sv. Petra, biřice, setníka; lámané záhyby draperií, soudobé kostýmy.¹³⁶

Podle Flechsig, kterého ve své stati uvádí J. Pešina, byl oltář v Lipsku vytvořen kolem r. 1500, přičemž jeho tvůrce přišel do Lipska snad z Alsaska. O jeho tvorbě mluví jako o izolovaném projevu, pro jehož působení není v Lipsku ani jeho okolí dalšího příkladu.¹³⁷ Na základě Flechsigova datování lipského oltáře datuje J. Pešina vznik svatokateřinské archy po roce 1500, které vyplývá ze slohu vnějších i vnitřních stran oltáře, které sotva připouští pozdější datování. Domnívá se, že chrudimský malíř byl přímo vyškolen u paulinského mistra.¹³⁸

Oltář je opatřen predelou s Kristem mezi 12 apoštoly. Kristus je na středu v červeném plášti sepnutým u krku. Pravou rukou žehná a v levé drží sféru s křížem. Apoštolové jsou jakoby umístěni do dvou řad. Přičemž postavy v druhé řadě jsou bez atributů, což znemožňuje jejich přesnější identifikaci. Je tedy možné pojmenovat pouze

¹³⁵ Jaroslav PEŠINA: Pozdně gotické deskové malířství v Čechách, Praha 1940, 117.

¹³⁶ Jaroslav PEŠINA: Pozdně gotické deskové malířství v Čechách, Praha 1940, 117.

¹³⁷ Eduard FLECHSIG: Sächsische Bilnerei und Malerei vom 14. Jahrhundert bis zum Reformation. I. Lieferung, Leipzig 1908.

¹³⁸ Jaroslav PEŠINA: Pozdně gotické deskové malířství v Čechách, Praha 1940, 118.

osoby v první řadě, z levé strany je to sv. Jakub, Jan, Ondřej a Petr, dále na pravé straně od postavy Krista sv. Tomáš, Bartoloměj, Matouš a Pavel. Predela je dílem třetí ruky.¹³⁹

Střední deska, vnější strany a predela mají modré pozadí. Stupně odstínu modré se ale od sebe nápadně liší, zejména v barevnosti střední desky s predelou, která je světlejší. Pešina se domnívá, že predela je součástí jiného oltáře, stejně jako novodobý nástavec ve tvaru oslího hřbetu. Pozadí vnitřních stran křídel je zlaté, stejně jako lisovaný rám, jehož výzdoba spojuje dílo s mariánskou archou. K propojení vnitřních stran křídel a střední desky dochází díky postavám dvou andělů v jáhenském brokátovém rouchu, kteří se určitým způsobem zapojují do děje na všech částech vnitřních křídel, např. jak již jsem výše zmínila korunují sv. Kateřinu nebo se účastní jejího stětí. Uprostřed potom ukazují k prázdnému středu, kde je nyní monogram IHS. Od modrého pozadí středního obrazu se účinně odráží pestrá barevnost bílých spodních rouch střídají se karmínová a rumělková červeně a lahvová zeleň draperií, jimiž tvoří pozadí šedé a hnědočervené odstíny architektury. Pečlivá technika se nevyhýbá detailu.

Vysoké hodnoty archy si byl již vědom Rybička, který ji přisoudil výtečnému českému malíři XIV. neb začátkem XV. století, a také Chytil počítá již k nejlepším výtvorům české gotické periody."¹⁴⁰

Jaroslav Pešina nepochybuje o spojitosti svatokateřinské archy s předchozími díly patřící k chrudimské dílně. Dokládá to příkladem až „sestersky“ blízkým typem světic, tělesným kánonem, ztišenou mimikou a vysokou malířskou kulturou. Rostoucí podíl dílny na vytvoření oltáře způsobil určité zhmotnění tvaru, přiosvětlení figurálního tvaru, v něm je možné sledovat pomalý proces znárodnování, konečně i rozpačitéjší zacházení s rouchem, dokládají rostoucí podíl dílny.¹⁴¹

Svatokateřinský oltář ale stále vyjadřuje intence mistra, který navíc vznikl pod jeho dozorem.¹⁴² O podílu dílny a více malířů lze mluvit po srovnání vnitřních a vnějších stran křídel. Na straně jedné „harmonické“ propojení výjevů v neurčitém prostoru, na straně druhé až „drsný“ epický pašijový tón zasazený do konkrétního prostoru navíc hloubkově vyvinutém. Dále cituji: „Tam půvabné typisované, zde výrazné a bezohledně charakterisované tváře, tam měkce malířský, zde křídově suchý kolorit. Jsou protiklady, které vyjadřují polaritu středověkého idealismu a naturalismu, jež se zde sešly v tomtéž díle: nejen tedy líc a rub obrazu, ale i líc a rub pozdně gotické

¹³⁹ Jaroslav PEŠINA: Česká malba pozdní gotiky a renesance, Praha 1950, 40.

¹⁴⁰ ibidem 116-117.

¹⁴¹ Jaroslav PEŠINA: Česká malba pozdní gotiky a renesance, Praha 1950, 40.

¹⁴² ibidem 36.

duševnosti.¹⁴³ Na základě tohoto hodnocení je přesvědčen, že malby na vnějších stranách křídel vytvořil malíř jiné citové orientace, zaměření a školení, kterému byla východiskem dílna mistra pašijového cyklu z paulínského kostela v Lipsku, činného v Sasku kolem roku 1500. Po srovnání andělů ze střední desky z triptychu s Janem Křitelem s obrazem Panny Marie mezi sveticemi sv. Barborou a sv. Kateřinou, dojdeme k jejich podobnosti. Stejně jako andělé na křídlech, kteří jsou podobní andělům na oltáři v Hradci Králové. Jaroslav Pešina ve své práci podrobně srovnává vnitřní a vnější strany oltáře, kde nachází rozdílné prvky ve vyjádření harmonie a lyrické nálady na vnitřní straně a oproti tomu epiku a pašijový tón na vnějších stranách. Dále pomyslný prostor oproti konkrétnímu prostoru, v němž se odehrávají scény mučeného Krista. Rozdíly vidí v pojetí draperie, která působí svou měkkostí na šatu svetic a tvrdě lomených záhybů šatu Krista, zářivost koloritu na vnitřních stranách a suché křídlové barvy uvnitř křídel archy. Všechny tyto znaky navádějí k závěru, že oltář vznikl jako práce jiného mistra, který nevyšel z kolínské školy a její lyričnosti, ale spíše se podobá mistru pašijového cyklu paulínského kostela v Lipsku. V kompozici a ve scéně bičování lze najít podobnost a dá se říci, že i totožné prvky. Například v postavě Krista a obou bičiců ve strnulých postojích. Jediným rozdílem je změna pozadí a počtu postav, který zde klesl na tři osoby. Pro další srovnání cituji J. Pešinu: „Tentýž je postoj Kristův, bičiců, týž je i motiv Piláta, jenž si umývá ruce v míse, kterou přidržuje zleva stojící služebník. V obraze Ukřižování byly pozměněny pouze detaily, některé postavy, jako Marie nebo věřícího setníka přejaty byly „doslovně“. Právě tak je tomu s obrazem Olivetské hory, kde jen směr kompozice je opačný a postava třetího apoštola na rozdíl od originálu, je u nás obrácena zády k divákovi. Zvláště shodná je charakteristika prostředí, pusté, nehostinné krajiny s kulisou skal po straně, proutěnou ohradou a výhledem do kopečnatého kraje s architekturou hradu v pozadí. Stejná je i modrá obloha, oživená tmavými mráčky.“¹⁴⁴ Stejná je typika figur, soudobě pojaté pojaté kostýmy a lámané záhyby draperií.

6. Motiv růženec, růžencová úcta

Jak již jsem výše zmínila prvkem, který propojuje osoby na střední desce královéhradeckého oltáře, je motiv růžence v rukou některých zobrazených osob, konkrétně P. Marie, Josefa, Kleofáše a Salome. V této době jde o častý projev

¹⁴³ Jaroslav PEŠINA: Česká malba pozdní gotiky a renesance, Praha 1950, 40.

¹⁴⁴ Ibidem 117

růžencové zbožnosti objevující se na oltářích zasvěcené zpravidla P. Marii. Otázkou zůstává odkud nebo z jakého důvodu je tento motiv použit právě na oltáři v Hradci Králové. Spojení vzniku oltáře s mendikantským řádem dominikánů můžeme hned na počátku úvah vyloučit, protože v době vzniku oltáře Příbuzenstva Kristova, již řád dominikánů nepůsobil. Pravděpodobně zanikl již na počátku husitských válek roku 1419.¹⁴⁵ Tomuto názoru přispívá i skutečnost, že na střední desce oltáře (ani na zbývajících částech) není nikdo zobrazen v řádovém rouchu, což vylučuje možnost zadání oltáře objednavatelem z řad tohoto mendikantského řádu. Působení růžencového bratrstva v královském městě však nebylo podmíněno samotným působením dominikánů, neboť šlo o bratrstvo složené z laických členů, jejichž úkolem podle stanov z roku 1475 bylo že bratři a sestry by se měli modlit mariánský žaltář každý den. Ten kdo, tento závazek nedodrží, ztrácí pro ten den duchovní užitek získaný modlitbami ostatních, přičemž závazek modlitby byl zcela dobrovolný a jeho nedodržení nebylo hříchem. Každý člen byl zapsán do seznamu členů bratrstva a nosil růženec jako viditelné znamení příslušnosti k bratrstvu. Duchovní užitek dosažený modlitebním bratrstvem se rozdělil mezi všechny členy za jejich života, při jejich smrti i na věčnosti. Milosrdenstvím byl zahrnut každý jednotlivě.¹⁴⁶ Vývoj růžencové zbožnosti v 15. století byl velmi složitým procesem. Od řeholní formy zbožnosti, jakým bylo modlení žaltáře a zakládání modlitebních bratrstev, se transformovala do světské formy, usilující o náboženské osamostatnění. Na počátku tohoto procesu bylo modlení padesáti Zdrávasu. Šlo o pozdrav, jímž archanděl Gabriel oslovil P. Marii při Zvěstování, kterým začalo vykoupění lidstva skrze inkarnaci Boha. Klášterní modlitbě odpovídalo modlení 150 žalmů tzn. že bylo možné opakovat tři sady po padesáti Zdrávasech. Zařazení Otčenáše po každých deseti Zdrávasech je připisováno kartuziánovi Henrichu z Kalkaru (1328-1408). Trevířský kartuzián Dominik Pruský (†1460) potom ke každému Zdrávasu přidal krátkou meditaci o životě Krista nazvaných tajemství víry, která se dělí do čtyř částí. Radostná tajemství (Početí Ježíše, Navštívení P. Marie, Narození Ježíše, Obětování Ježíše v chrámu, Nalezení Ježíše v chrámu), bolestná (Ježíšův krvavý pot, Bičování, Korunování trním, Nesení kříže, Ukřižování) a slavná tajemství (Zmrtvýchvstání, Nanebevstoupení, Seslání Ducha svatého, Nanebevstoupení P. Marie a Korunování P. Marie). Patnáct tajemství víry se poprvé objevuje v textu o žaltáři P. Marie v Ulmu roku 1493 vycházející z Alana de Rupe (1428-1475). Tento mnich působil v mariánském

¹⁴⁵ Pavel VLČEK / Petr SOMMER / Dušan FOLTÝN: Encyklopedie českých klášterů, Praha 1997, 234.

¹⁴⁶ Stefan BARTILLA: Albrecht DÜRER, Růžencová slavnost 1506-2006, Praha 2006, 34.

bratrstvu v Douai od roku 1464, kde zavedl každodenní odříkávání modlitby. Bratrstvo bylo potvrzeno v květnu 1470 generálním vikářem. Po stvrzení řádu generálním vikářem následuje vydání výše zmíněných stanov s řádovými pravidly. K Alanovi de Rupe sahá legenda podle níž se roku 1214 zjevila Panna Maria a darovala sv. Dominikovi růženc, přičemž mu sdělila jeho modlitební formu. Dominik byl také tím, který zavedl mariánskou modlitbu růžence Zdravas Maria (Ave Maria). Proto bývá někdy s touto modlitební pomůckou znázorňován. Na rozšíření modlitby růžence, jako projevu mariánské úcty se podíleli zejména řád cisterciáků a žebravé řády. Růžence se všeobecně rozšířily po zavedení Růžencové slavnosti papežským dekretem a zakládáním Růžencových bratrstev od roku 1475. V českých zemích se růžence mezi laiky rozšířily již v první třetině 14. století. Dominikánský řád působil v Hradci Králové v letech 1238 - 1241. Usadili se u již existujícího kostela Panny Marie, který považován za jeden z nejstarších hradeckých kostelů. Konvent se nacházel před Pražskou branou, při komunikaci, která spojovala město se západním předměstím. Zanikl roku 1419 na začátku husitských válek.

Na základě toho, že se nám nedochovaly písemné zprávy o působení růžencového bratrstva v Hradci Králové, ani jakákoliv zpráva o objednavateli (zadavateli) oltáře, nezbyvá než se zdržet jakýchkoliv pevných závěrů a zůstat v pouhé oblasti úvah. Vyloučit ale nemůže například úvahu o snaze města založit růžencové bratrstvo, a tak by použitý motiv na oltáři Svaté rodiny, mohl být právě jeho odrazem.

VI. ZÁVĚR

Tvorba Mistra královéhradeckého oltáře působícího v Chrudimi od devadesátých let 15. století, zasáhla také do prvních let století šestnáctého. Současné době existují dvě teorie vypovídající o původu chrudimského mistra.. Prvním je názor Jaroslava Pešiny, který považuje práci královéhradeckého mistra za výsledek působení významné malířské školy Kolína nad Rýnem, vyplývající především z osob Mistra Života Mariina a Oslavy Mariiny. Na druhé straně je názor soudobých badatelů píšící o prvcích na oltáři, v nichž lze spatřit vlivy polské Vratislavy. V tom se shodují s dřívějším názorem Daniely Vokolkové, která ve své práci píše o způsobu zdobení zlaceného pozadí, pomocí speciálního náčiní, které se v hojné míře vyrábělo zejména v Polsku, a k nám přišlo přes Slezsko. I přes argumenty svědčící o možném polském původu mistra nebo jeho vyškolení tam, zůstávají aktuální staré Pešinovy názory, ke kterým se v konečném důsledku přiklání většina badatelů. Po smrti mistra nebo odchodu z této lokality propadla dílna do rukou méně nadaných pomocníků. Příkladem toho jsou křídla oltáře z kostela sv. Kříže, která se ještě v systému výzdoby a v kompozici stále ještě přibližují královéhradeckému oltáři, kvalitativně mu ale nedostačují. Nebo jak se domnívá Daniela Vokolková, malířskou dílnu převzal řezbářský mistr, který tak pokračoval v zaběhnuté tradici. Jaroslav Pešina mluví o ještě dále pokračujícím procesu, který směřuje k místnímu přepracování slohu, ve velkém Oltáři se Zmrtvýchvstáním, jehož obrazy jsou prací neobratného kompilátora, který se dovolává ještě místní tradice, ale překládá tvarovou mluvu chrudimského mistra do nízké polohy provinciálního nářečí, nechápaje jeho výrazové záměry. Disproporce postav, topornost postavů a gest, karikující přihroublost tváří, plechově vyztužená roucha, neohebná kresba, pokročilá schematisace látky, vlasů a vousů, také ochabnutí citové účasti – to vše ve svém souhrnu nasvědčuje, že máme v oltáři poslední výběžek chrudimského slohu pozdního prvního desetiletí 16. století. Oproti německému umění té doby lze však sledovat opoždění kolínskou tvorbou, která již v té době vstoupila do nové epochy mistra oltáře sv. Bartoloměje, již značně barokisujícího. Můžeme připustit i možnost vzájemného propojení obou stanovisek, kdy se lze domnívat že Slezsko mělo jistě kontakt i na Dolní Rýn a tak původ a cesta prvků použitých na oltářích mohla být daleko složitější. To si vyžádá další studium ve Slezsku, což jak se domnívám je nad rámec mého bakalářské práce. Jsem si zároveň vědoma toho, že se problematika původu chrudimského mistra tímto nevyčerpává.

VII. SEZNAM POUŽITÝCH PRAMENŮ A LITERATURY

heslo v lexikonu:

- BALEKA Jan: Výtvarné umění. Výkladový slovník, Praha 1997
BIRNBAUM V. / CIBULKA Josef: Dějepis výtvarného umění v Čechách, Praha 1931
BLAŽÍČEK Josef / KESNER Ladislav / KOTRBOVÁ Marie Anna / PREISS Pavel:
Staré české umění, Sbírký národní galerie v Praze, Jiřský klášter, Praha 1988
HALL James: Slovník námětů a symbolů ve výtvarném umění, Praha 1991

literatura:

- BRANIŠ J.: Dějepis středověkého umění v Čechách, Praha 1982
CIBULKA Josef: Korunovaná Assumpta na půlměsíci, Sborník K.B.Mádla, Praha 1929
CHLUMSKÁ Štěpánka: Obrazy z legendy o sv. Kateřině alexandrijské, Mistr litoměřického oltáře a jeho dílna, Praha 1999
FAJT Jiří: Gotika v západních Čechách 1230-1530, vydala Ng v Praze 1995
FLORIÁN Č.: Kostel sv. Panny Kateřiny v Chrudimi ČSPSČ 1951
HOMOLKA Jaroslav / KRÁSA J. / MENCL V. / PEŠINA Jaroslav: Pozdně gotické umění v Čechách 1471-1526, Praha 1978
HOMOLKA Jaromír / KRÁSA Josef / MENCL Václav / PEŠINA Jaroslav / PETRÁŇ Josef: Pozdně gotické umění v Čechách (1471-1526), Praha 1985
HOMOLKA Jaroslav: České umění gotické, katalog NG, Praha 1964
HRUBÝ Vladimír: Katedrála sv. Ducha. Kaple sv. Klimenta. Biskupská rezidence, Hradec Králové 2002
KRÁSA Josef: Nástěnné malířství, in: Dějiny českého výtvarného umění I/2,
CHADRABA Rudolf / KRÁSA Josef (ed.)
KUTAL Albert: České gotické umění, Praha 1972
KYZOUROVÁ Ivana / KALINA Pavel: Strahovská obrazárna, Od gotiky k romantismu, vybraná díla ze sbírek kláštera premonstrátů na Strahově, vydala strahovská obrazárna Praha 1993
MATĚJČEK Antonín: Česká malba gotická, Praha 1938
PEŠINA Jaroslav: Česká malba pozdní gotiky a rané renesance, Deskové malířství 1450-1550, Praha 1950
PEŠINA Jaroslav: Gotická nástěnná malba v zemích českých I., 1300-1350, Praha 1958
PEŠINA Jaroslav: Paralipomena k dějinám českého malířství pozdní gotiky a rané

PEŠINA Jaroslav: Desková malba, in: České umění gotické, 1350-1420, Praha 1970, 202-243

PEŠINA Jaroslav: Pozdně gotické deskové malířství v Čechách, Praha 1940

PEŠINA Jaroslav: Nová práce z okruhu litoměřického mistra, in: Umění 13, 1940-41

PEŠINA Jaroslav: Oltář Mikuláše Puchnera, in: Umění 17, 1949

PEŠINA Jaroslav: Triptych monogramisty I.V.M., Příspěvek ke studiu ..., in: Umění II, 1954

PEŠINA Jaroslav: Nejstarší renesanční portét, Umění III, 1955

PEŠINA Jaroslav: K činnosti dílny Mistra svatojiřského oltáře, Umění VII, 1958

PRINCIPE Pietro: Růženec podle Jana Pavla II. s dvaceti tajemstvími, Kostelní Vydří 2004

ROYT Jan: Slovník symbolů, Kosmos, příroda a člověk

ROYT Jan: Slovník biblické ikonografie, Praha 2006

ROYT Jan: Středověké malířství v Čechách, Praha 2002

RULÍŠEK Hynek: Postavy, atributy, symboly, Slovník křesťanské ikonografie, vydala Alšova jihočeská galerie v Hluboké n./Vltavou, 2005

STEJSKAL Karel / KROPÁČEK Jiří: Praha středověká (Čtvero knih o Praze), Praha 1983

VLČEK Pavel / SOMMER Petr / FOLTÝN Dušan: Encyklopedie českých klášterů, Praha 2002

katalog:

ALTKÖRNER MALEREI, Wallraf-Richartz-Museum Köln, Köln 1990

Wallraf-Richartz-Museum Köln, München 1993

BARTILLA Stefan, Růžencové bratrstvo od svého počátku do Dürerovy doby, in: Albrecht Dürer, Růžencová slavnost 1506 – 2006, vydala Národní galerie v Praze 2006

DOBRZENIECKI Tadeus: Catalogue of Medieval Painting, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warsaw 1977

DOBRZENIECKI Tadeus: Malarstwo tablicowe, katalog zbiorów, Warszawa 1972

HRUBÝ F: Církevní zřízení v Čechách a na Moravě od X. století do konce XIII. století a jeho poměr ke státu, Český časopis historický 1916, 1917

HRUBÝ Vladimír / ROYT Jan: Lidová zbožnost ve východních Čechách a v Klodsku, Náchod – Klodzko 1997

VLNAS Vít / NIEDIELENKO Andrzej: Slezsko perla v české koruně, tři období rozkvětu vzájemných uměleckých vztahů, Praha 2006

diplomová práce:

VOKOLKOVÁ Daniela: Chrudimská pozdně gotická řezbářská dílna, Praha 1971

KLÍPA Jan: Mistr svatojiřského oltáře, Jeho místo v české deskové malbě poslední třetiny 15. století, Praha 2002

internetové stránky:

<http://www.kunstmarkt.com>

<http://www.museenkoeln.de>

článek:

VLČKOVÁ Jitka: Oltářní archa velmistra řádu křižovníků s červenou hvězdou

Mikuláše Puchnera, in: Doba jagellonská v zemích české koruny (1471 – 1526);

Sborník Ktf UK Dějiny – Umění – Historie, editor: Viktor Kubík, České Budějovice, 2005

VIII. OBRAZOVÁ PŘÍLOHA



[1] Assumpta z Deštné
Jižní Čechy
kolem 1450



[2] MISTR SVATOJIŘSKÉHO OLTÁŘE
Oltář svatojiřský, křídlový oltář se Smrtí P.M.,
 kolem 1470



[3] MISTR SVATOJIŘSKÉHO OLTÁŘE
Oltářní nástavce zv. Kadaňské
 kolem 1470



[4] MONOGRAMISTA IVM
Triptych s Nevěřícím Tomášem
1508



[5] MISTR KŘÍŽOVNICKÉHO OLTÁŘE
Křížovnický oltář velmistra Mikuláše Puchnera, tzv. **Puchnerova archa**
1482



[6] MISTR LITOMĚŘICKÉHO OLTÁŘE
Litoměřický oltář
1505



[7] MISTR LITOMĚŘICKÉHO OLTÁŘE
Strahovský triptych, Navštívení Panny Marie
kolem 1505



[8] MISTR LITOMĚŘICKÉHO OLTÁŘE
Podobizna Albrechta z Kolowrat
1506



[9] MISTR KRÁLOVÉHRADECKÉHO OLTÁŘE
Oltář s Příbuzenstvím Kristovým
1494



[10] Svatobarborský triptych
kolem 1480



[11] Triptych s obrazem Madony mezi svěřicemi
po 1480



[12] MISTR ŽIVOTA MARIINA
Oltář s Přibuzenstvím Kristovým
1420



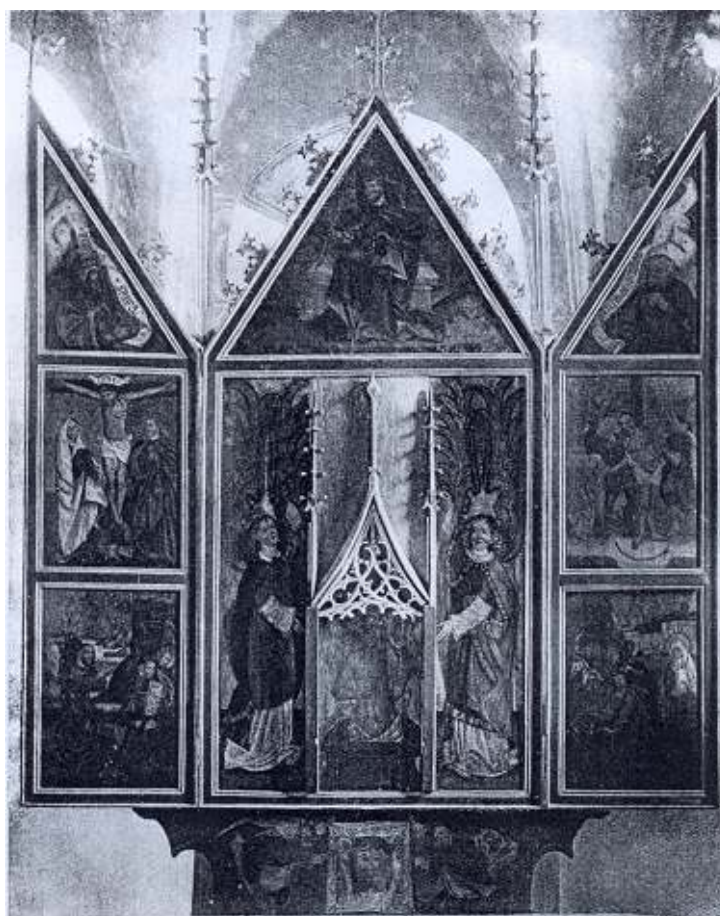
[13] MISTR KRÁLOVÉHRADECKÉHO OLTÁŘE
Triptych Madony mezi svěřicemi zv. **Pouchobradská deska**
kolem 1500



[14] MISTR KRÁLOVÉHRADECKÉHO OLTÁŘE
Triptych Madony mezi svěřicemi
kolem 1500



[15] MISTR KRÁLOVÉHRADECKÉHO OLTÁŘE
Svatokateřinská archa
kolem 1500



[17] Oltář s obrazem Krista Trpítele mezi dvěma anděly
Libiš
po 1500

IX. SEZNAM VYOBRAZENÍ:

1. **Assumpta z Deštné**, kolem 1450. Reprodukce z knihy: Klement Benda / Jiří Dvorský / Jaromír Homolka / Jiřina Hořejší / Rudolf Chadraba / Josef Krása / Zdeněk Kudělka / Albert Kutal / Dobroslav Líbal / Jiří Mašín / Anežka Merhautová / Jaroslav Pešina / Emanuel Poche / Karel Stejskal: Dějiny českého výtvarného umění I, Praha 1984.
2. Mistr svatojiřského oltáře: **Svatojiřský oltář**, kolem 1470. Reprodukce z knihy: Jiří Fajt / Štěpánka Chlumská: Čechy a střední Evropa (1200 – 1550), Praha 2006.
3. Mistr svatojiřského oltáře: **Oltářní nástavce zv. Kadaňské**, kolem 1470. Reprodukce z knihy: Jiří Fajt / Štěpánka Chlumská: Čechy a střední Evropa (1200 – 1550), Praha 2006.
4. Monogramista IVM: **Triptych s Nevěřícím Tomášem**, 1508. Reprodukce z knihy: Jan Royt: Středověké malířství v Čechách, Praha 2002
5. Mistr Křižovnického oltáře, **Křižovnický oltář velmistra Mikuláše Puchnera**, 1482. Reprodukce z knihy: Jiří Fajt / Štěpánka Chlumská: Čechy a střední Evropa (1200 – 1550), Praha 2006.
6. Mistr Litoměřického oltáře, **Litoměřický oltář**, 1505. Reprodukce z knihy: Klement Benda / Jiří Dvorský / Jaromír Homolka / Jiřina Hořejší / Rudolf Chadraba / Josef Krása / Zdeněk Kudělka / Albert Kutal / Dobroslav Líbal / Jiří Mašín / Anežka Merhautová / Jaroslav Pešina / Emanuel Poche / Karel Stejskal: Dějiny českého výtvarného umění I, Praha 1984.
7. Mistr Litoměřického oltáře, **Strahovský triptych**, Navštívení Panny Marie, Čechy, kolem 1505. Reprodukce z knihy: Jan Chlíbec / Ladislav Kesner / Vladimíra Koubová / Stanislava Rojková: Staré české umění, Klášter sv. Jiří, Praha 1992.
8. Mistr Litoměřického oltáře: **Podobizna Albrechta z Kolowrat**, 1506. Reprodukce z knihy: Jaroslav Pešina: Česká malba pozdní gotiky a renesance, Praha 1950.
9. Mistr Královéhradeckého oltáře: **Oltář s Příbuzenstvím Kristovým**, 1494. Reprodukce z knihy: Vladimír Hrubý: Katedrála sv. Ducha, Kaple sv. Klimenta, Biskupská rezidence, Hradec Králové 2002.
10. Mistr svatojiřského oltáře: **Svatobarborský triptych**, kolem 1480. Reprodukce z knihy: Jaroslav Pešina: Pozdně gotické deskové malířství v Čechách, Praha 1940

- 11. Triptych s obrazem Madony mezi světicemi**, po 1480. Reprodukce z knihy: Jaroslav Pešina: Pozdně gotické deskové malířství v Čechách, Praha 1940
- 12. Mistr Života Mariina: Oltář s Příbuzenstvím Kristovým**, 1420. Reprodukce z knihy: Das Wallraf – Richartz Museum, Hundert Meisterwerke von Simone Martini bis Edvard Munch, Köln 1990
- 13. Mistr Královéhradeckého oltáře: Triptych Madony mezi světicemi** zv. **Pouchobradská deska**, kolem 1500. Reprodukce z knihy: Jiří Fajt / Štěpánka Chlumská: Čechy a střední Evropa (1200 – 1550), Praha 2006.
- 14. Mistr Královéhradeckého oltáře: Triptych Madony mezi světicemi**, kolem 1500. Reprodukce z knihy: Jaroslav Pešina: Pozdně gotické deskové malířství v Čechách, Praha 1940
- 15. Mistr Královéhradeckého oltáře: Svatokateřinská archa**, kolem 1500. Reprodukce z knihy: Jaroslav Pešina: Pozdně gotické deskové malířství v Čechách, Praha 1940
- 16. Oltář s obrazem Krista Trpitele mezi dvěma anděly v Libiši**, po 1500. Reprodukce z knihy: Pozdně gotické deskové malířství v Čechách, Praha 1940

X. ENGLISH ABSTRACT:

In a war of Hussites the Prague art activity was going to her disappearance or was pushed away to the countryside where succumbed in a certain way become popular. Desk painting in the Czech territory was after the Hussites was adjusted almost to its disappearance. Contrary of the south part of Czech Kingdom, which were as regards Hussites not jotted and the production of painting could continue in her making and already in the third decade of fifteenth century got quality late gothic style in the Master of Rajhrad altar with its Austrian signs. In fourth decade happened sudden step back to the past to „krásný sloh“ to reiteration its marks, renewal devotio and Marian painting diferent ikonography types. The same was as in the middle Bohemia, the territory in the east of Bohemia was signed with Hussites war too. Chrudim in that time became late-gothic-style centre and with its production of paintings could compete with Prague. Unlike the memories for examples Kutná Hora, Chrudim was characterized by unity of style, which was determinated by activity of this manufactory and it can be derive from extanded quantity of pieces. Its production subordinate to influences from german Köln am der Main and Master of the Mary's Life.

gothic style – altar – wood painting – Master – style of painting

gotický styl – oltář – desková malba – Mistr – styl malby

Mistr Královéhradeckého oltáře

Bakalářská práce

Český abstrakt

V menších českých městech v druhé polovině 15. století lze předpokládat rozsáhlou a kvalitní malířskou produkci, jako je tomu v případě Mistra Královéhradeckého oltáře působící v Chrudimi ve východních Čechách. Díky poměrně velkému množství dochovaných malířských a řezbářských památek v kostelích města Chrudimi a jeho okolí J. Pešina konstruoval hypotézu, že dílna mohla existovat právě v Chrudimi od devadesátých let 15. století. Na konci patnáctého století se Chrudim stávala pozdně gotickým střediskem a svou výtvarnou produkcí tak mohla konkurovat samotné Praze. Vyznačovala slohovou jednotností, kterou udávalo působení této dílny a lze ji odvodit z dochovaného množství památek. Tematickou stránkou naznačuje stejnou slohovou příslušnost jako křivoklátská archa, která je datovaná také na konec patnáctého století. Malíři obou děl zřejmě získali vzdělání v dílně stejného mistra pozdně gotického anonyma Mistra příbuzenstva Mariina v Kolíně nad Rýnem. Silný vliv tohoto mistra se odráží nejen v převzetí námětů ze života Panny Marie, ale také v důrazu na intenzivní citovou stránku děje. Dílna exportovala své práce i dále do okolních měst (Hradce Králové a Pouchobrad).

Mistr královéhradeckého oltáře působil v Chrudimi na konci 15. století a v prvním desetiletí 16. století. K otázce původu Mistra královéhradeckého oltáře existují dva názory. Jedním je stanovisko Jaroslava Pešiny, který považuje práci královéhradeckého mistra za výsledek působení významné malířské školy Kolína nad Rýnem, především ve spojení s osobou Mistra Života Mariina a Oslavy Mariiny a na druhé straně názor soudobých badatelů, kteří vyslovují názor, že v prvcích oltáře lze sledovat i vlivy polské Vratislavy. V tom se shodují s dřívějším názorem Daniely Vokolkové, která ve své práci píše o způsobu zdobení zlaceného pozadí, pomocí speciálního náčiní, které se v hojné míře vyrábělo zejména v Polsku, a k nám přišlo přes Slezsko. I přes argumenty svědčící o možném polském původu mistra nebo jeho vyškolení tam, zůstávají stále aktuální dřívější Pešinovy názory, ke kterým se přiklání většina badatelů. Nicméně po jeho smrti nebo odchodu z této lokality propadá dílna do rukou méně nadaných pomocníků. Příkladem toho jsou křídla oltáře z kostela sv. Kříže, která se ještě v systému výzdoby a v kompozici stále ještě přibližují královéhradeckému oltáři. Kvalitativně mu ale nedostačují. D. Vokolková se navíc domnívá, že malířskou dílnu převzal mistr řezbářský, který tak pokračoval v zaběhnuté tradici. J. Pešina mluví

o ještě dále pokračujícím procesu, který směřuje k místnímu přepracování slohu, ve velkém Oltáři se Zmrtvýchvstáním, jehož obrazy jsou prací neobratného kompilátora, který se dovolává ještě místní tradice, ale překládá tvarovou mluvu chrudimského mistra, nechápaje již jeho výrazové záměry, do nízké polohy provinciálního nářečí.

Počet znaků: 118 909