

UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE

Katolická teologická fakulta
Ústav dějin křesťanského umění
Dějiny křesťanského umění

Tereza Špínková

Rajhradský oltář

bakalářská práce

Vedoucí práce: PhDr. Michaela Ottová, Ph.D

2008

Obsah

1) Úvod	4
2) Rajhradský oltář	5
a) Literatura	5
b) Technické parametry, technika malby, restaurování	7
c) Možné rekonstrukce oltáře	9
d) Provenience	12
e) Datace	18
f) Oltářní desky	21
i) Celkové shrnutí	21
(1) Draperie	21
(2) Typika obličejů	22
(3) Prostor a kompozice	23
(4) „Realistické“ detaily	24
ii) Popisy	25
(1) Nesení kříže	25
(2) Ukřižování	28
(3) Poslední večeře	32
(4) Olivetská hora	35
(5) Zmrtvýchvstání	37
(6) Nalezení a Zkoušení sv. Kříže	38
iii) Ikonografie a typologie jednotlivých desek	40
(1) Nesení kříže	41
(2) Ukřižování	47
(3) Poslední večeře	55
(4) Olivetská hora	56
(5) Zmrtvýchvstání	58
(6) Nalezení a Zkoušení svatého Kříže	60
3) Závěr	64

Seznam literatury	71
Obrazová příloha	76
Seznam vyobrazení	77
Resumé	85
English Summary	87

1) Úvod

Rajhradský oltář je důležitým dílem českého umění 15. století. Jedná se o deskový oltář s pašijovými scénami a s výjevem Nalezení a Zkoušení sv. Kříže. Dodnes se dochovalo šest jednostranně pomalovaných desek, dvě větší podélné – Ukřižování a Nesení kříže a čtyři menší výškové – Poslední večeře, Olivetská hora, Zmrtvýchvstání a již zmíněný obraz zobrazující část legendy o svatém Kříži. Oltář byl proveden zřejmě v první polovině 15. století. O jeho přesnou dataci se v posledních desetiletích vede spor, s nímž souvisí také diskuse o původním umístění desek. S problematiku datací, opírající se o historické prameny, je spojeno i nejisté původní umístění desek. Ve své práci se proto z velké části zabývám těmito dvěma otázkami (kapitoly 2d a 2e), dále pak ikonografickým a typologickým rozbohem jednotlivých desek (kapitola 2f). Úvodní kapitoly práce jsou věnovány odborné literatuře, která se oltáře týká (kapitola 2a), dále pak technice provedení a možným původním uspořádáním polyptychu (kapitola 2b a 2c).

2) Rajhradský oltář

a) Literatura

Oltář uvedl do odborné literatury Karel Chytil (1925), který se ve svém článku o Madoně svatoštěpánské zmiňuje o deskách v rajhradském klášteře. Přiřazuje k sobě pět desek: Cesta na Golgotu [1], Poslední večere [3], Olivetská hora [4], Vzkříšení [5] a Nalezení sv. Kříže [6]. Upozorňuje na jistou souvislost s nizozemskými mistry v lidových typech postav, zároveň shledává v postavách Krista, Marie, Jana a žen ustálené typy českého malířství. Dále pak nachází spojitost s oltářem z Vyšího Brodu. Oltář datuje do 30. let 15. století.¹

O pět let později se polyptychem zabýval Otto Benesch. Rajhradský oltář podle něj vznikl kolem druhého desetiletí 15. století a týž autor namaloval i Poslední večeri z Kremsmünster, Desku z Náměště a Adoraci Krista z Vídně.²

Pro odbornou recepci oltáře byla významná výstava moravského gotického umění organizovaná Albertem Kutalem na přelomu roku 1935 a 1936. Kutal k pěti deskám z rajhradského klášteřa přiřadil obraz Ukřižování [2], nalezený v Nových Sadech. V katalogu je všech šest desek zařazeno pod dílnu mistra rajhradských pašijí společně s oltářem svatojakubským a s Deskou z Náměště [27]. Oltář je datován kolem roku 1420-1430.³

K tématu autorství oltáře přispěl v roce 1936 Antonín Matějček, který se pokusil připsat jednotlivé detaily ruce mistra, přičemž předpokládal jeho vědomou návaznost na Mistra třeboňského oltáře a jihočeskou gotickou deskovou malbu.⁴

Podobně také Ludwig Baldass v roce 1935 poukazuje na souvislost mezi Třeboňským a Rajhradským oltářem. Podobnost dále vidí s Archou z Roudnice a

¹ CHYTEL 1924/1925, 58.

² BENESCH 1930, 90-99.

³ HELFERT 1935-1936, nestr.

⁴ MATĚJČEK 1936, 213-224.

s Ukřižováním ze Zátone a z Reininghausovy sbírky. Činnost dílny zasazuje do jižních Čech mezi léta 1415-1430.⁵

Zevrubně se oltářem zabýval Pavel Kropáček ve své knize *Malířství doby husitské* vydané roku 1946.⁶ Rozebírá styl, sloh, ikonografii a možné uspořádání desek a oltář datuje před rok 1420. Vzhledem k tomu, že přesunul dataci Svatojakubského oltáře až před rok 1450 a Desku z Náměště do 30. let, nemohl přisoudit autorství jedné osobnosti. Pokročilé prvky v pojetí prostoru připisoval ovlivnění malíře frankovlámsky orientovanou knižní malbou kolem roku 1410.

Jaroslav Pešina v recenzi na Kropáčkovu knihu nesouhlasí s řazením desek a datací. Oltář datuje do let 1415-1420, tzn. před husitské války. Podle něj byl malíř vyškolen v Praze a byl v kontaktu s Mistrem Franckem z Hamburku.⁷ Stejný názor vyslovuje Pešina i v roce 1984 v *Dějínách českého výtvarného umění*.⁸

Roku 1955 píše o Rajhradských deskách Karel Stejskal. Datuje je opět před rok 1420. Popírá souvislost s franko-vlámskými rukopisy a rukopisy Hesdinovými, které navrhl Kropáček. Nejbližší analogie vidí ve Vídeňské bibli.⁹

Ivo Hlobil přišel v roce 1980 s nově objevenými písemnými prameny, na jejichž základě byl oltář v dalších letech předatován Milenou Bartlovou.¹⁰

Bartlová provedla důkladnou analýzu oltáře v roce 2001 ve své publikaci *Poctivé obrazy*. Na základě zjištění Ivo Hlobila z roku 1980 posunuje dataci oltáře až k polovině 15. století a snaží se nově rekonstruovat umístění desek na oltáři.¹¹

V roce 2003 v recenzi na *Poctivé obrazy* přehodnotila Studničková některé názory Mileny Bartlové a dataci celku přesunuje spíše k roku 1440.¹²

Dvě desky z Rajhradského oltáře byly umístěny na výstavě *Karel IV., císař z boží milosti*, která proběhla na Pražském Hradě v roce 2006. V katalogu se jimi

⁵ BALDASS 1935, 306-319.

⁶ KROPÁČEK 1946, 53-89.

⁷ PEŠINA 1948, 116-122.

⁸ PEŠINA 1984, 390-393.

⁹ STEJSKAL 1955, 61-94.

¹⁰ HLOBIL 1980, 42-49.

¹¹ BARTLOVÁ 2001, 306-337.

¹² STUDNIČKOVÁ 2003, 240-245.

zabýval Wilfried Franzen, který se rovněž přiklání k dataci „kolem roku 1440“¹³, stejně tak jako Jiří Fajt v katalogu Národní galerie v Praze.¹⁴

b) Technické parametry, technika malby, restaurování

Desky Rajhradského oltáře jsou z jehličnatého, zřejmě smrkového dřeva,¹⁵ všechny jsou zlacené s puncováním, na zadní straně s parketáží. Technika malby a kresby, typologie, stejné zlacení a puncování nimbů, rozměry tabulí a celkové provedení obrazů svědčí pro skupinu desek patřících do jednoho oltářního celku. Při rozřezání dřívě zřejmě oboustranně malovaných křídel byly desky poškozeny a ve většině případů byly odříznuty okraje,¹⁶ čímž se vysvětlují odchylky v rozměrech desek. Deska s Nalezením sv. Kříže byla při rozříznutí ztenčena tak, že místy dřevo úplně chybí.¹⁷ Jedině výjevy Nesení kříže a Ukřižování jsou na nerozříznutých deskách a mají tedy zřejmě původní tloušťku – 15 mm.¹⁸ Ostatní desky byly široké asi také 15 mm, nebo 10 mm jako Deska z Náměště. Rajhradský oltář navazuje na techniku známou v české deskové malbě 14. století. Stejně jako Třeboňský oltář jsou také desky Rajhradského oltáře tvořeny z úzkých dílů – průměr u křídel je 15 cm, u středních desek 18 cm a jsou potaženy plátnem s řídkou strukturou.¹⁹ Podobně jako malby ze 14. století má Rajhradský oltář dvojitou podkladovou strukturu – spodní tmavošedou křemičitou a vrchní z jemně plavené křídly, kterou bylo možné vyhladit.

Podle zprávy Mojmíra Hamsíka, uvedené roku 1999 v katalogu výstavy *Od gotiky k renesanci*, se na oltáři nachází dva typy štětcové kresby, jež byly zachycené na snímcích pod infračerveným světlem při nejnovějším restaurování. Oba typy

¹³ FRANZEN 2006, 619-621.

¹⁴ FAJT 2006b, 56-62.

¹⁵ HAMSÍK 1999, 301.

¹⁶ HAMSÍK 1999, 301.

¹⁷ BARTLOVÁ 2001, 333.

¹⁸ HAMSÍK 1999, 301.

¹⁹ HAMSÍK 1999, 301.

jsou provedené černou barvou. První způsob kresby vychází z tradičního pojetí, které se objevuje na obrazech z předchozích staletí. Na Rajhradském oltáři jím byly provedeny postavy Krista, Panny Marie a některých z apoštolů, tedy ty, jež byly nakresleny zřejmě podle ustálených předloh, daných vývojem a ikonograficky závazných. Další postavy, většinou negativních charakterů, jsou provedeny jiným způsobem. Kresba je „*příznačná volným, až skicovitým, ale zároveň suverénním přednesem a dělenými tahy, které často zkratkovitě naznačují tvar.*“²⁰ Obrazová dokumentace k infračerveným snímkům je však bohužel dostupná jen v několika málo detailech – hlava Jidáše z Poslední večeře [93], mrtvolý na Golgotě [94] a postavičky v zadním plánu na Nesení kříže [95]. Rytá kresba, jinak obvyklá součást podkladů pro malbu, na Rajhradském oltáři podle Hamsíkovy zprávy jen „*vytahuje značně nedůsledně a zdánlivě náhodně kresbu štětcovou a rentgenogramy prozrazují zjednodušené, črtané tahy rydlem, které ztrácejí svou původní funkci ohraničovat tvar.*“²¹

Zlacení a puncování je provedeno body bez použití tzv. komplexních punců²² zato s důkladnou přesností. Z makrofotografií je patrné stejné provedení paprsků a také barevný tón růžového polimentu (jež byl podkladem pro zlaté pozadí) je na všech deskách shodný. Puncované paprsky, kružnice a drobné obloučky se nacházejí na svatozářích [12] a na okrajích desek [16], zlaté pozadí je jinak bez dekorace.²³

Co se týče barevných vrstev, po posledním restaurování Mojmírem Hamsíkem byly všechny desky po odstranění ztemnělých olejových laků barevně sjednoceny. U Rajhradského oltáře nacházíme určité zvláštnosti. Základní vrstva olovnaté běloby (tvořící světelně odrazovou plochu), která byla obvyklá v gotickém deskovém malířství, v mnoha případech chybí. Kvůli tomu v malbě pleti v některých místech prosvítá štětcová kresba, nekrytá bělobou. Přesto způsob modelace ženských obličejů je velice blízký krásnému slohu. Malíř zdůrazňuje

²⁰ Cit. HAMSÍK 1999, 301.

²¹ Cit. HAMSÍK 1999, 302.

²² HAMSÍK 1999, 302.

²³ BARTLOVÁ 2001, 360-361. HAMSÍK 1999, 302.

světla a redukuje stíny na kraj objemu, stejně jako v technice běžné v uplynulém období.

Technika malby Rajhradského oltáře je tak „směsí konzervativních a pokrokových proků, kombinovaných velmi originálním způsobem.“²⁴ Autor polyptychu se tak jeví jako „tvůrčí osobnost plná rozporů, avšak svou odvahou k výrazové expresi a originalitou přesahuje svou dobu.“²⁵ Zjednodušením vrstevnatého systému chtěl možná malíř podle Hamsíka podtrhnout expresivní působení malby.²⁶

Deska s Ukřižováním a Olivetská hora byly restaurovány B. Slánským v roce 1936, Nalezení sv. Kříže a Zmrtvýchvstání v roce 1940. Hedvika Böhmová restaurovala v 50. letech 20. století desku s Nesením kříže, Poslední večeři, Zmrtvýchvstání Krista a Nalezení sv. Kříže.²⁷ V druhé polovině 90. let 20. století restauroval Mojmir Hamsík Poslední večeři, Olivetskou horu a Nalezení a Zkoušení sv. Kříže. Zmrtvýchvstání Krista bylo potřetí restaurováno v roce 1998 Radanou Hamsíkovou.

c) Možné rekonstrukce oltáře

Během uplynulého století, kdy se Rajhradský oltář dostal do badatelského povědomí, se vynořilo několik teorií o možném původním uspořádání retáblu. Dvě největší desky, které se dochovaly, se týkají pašijových scén. Je proto dosti pravděpodobné, že hlavním tématem oltáře byly právě výjevy vyprávějící o událostech týkajících se smrti a zmrtvýchvstání Ježíše Krista. Vyobrazení Ukřižování a Nesení kříže tak mohly tvořit střed oltáře. Stejně byl zřejmě uspořádán i oltář zv. Tabula Magna z kláštera v Tegersee od Gabriela Anglera

²⁴ Cit. HAMSÍK 1999, 301.

²⁵ Cit. HAMSÍK 1999, 305.

²⁶ HAMSÍK 1999, 305.

²⁷ BÖHMOVÁ 1955, 267-270.

[59], který se ale rovněž dochoval rozložený na jednotlivé desky.²⁸ Uspořádání střední části Rajhradského oltáře ani polyptychu z Tegernsee proto není jisté.

Menší, výškové desky tvořily křídla oltáře. Desky byly původně zřejmě oboustranně pomalované, nyní jsou rozříznuté. Pavel Kropáček se pokoušel restaurovat původní podobu oltáře, a to s ohledem na sdělení novosadského faráře, že koncem 19. století bylo rozštípano deset dalších desek z oltáře.²⁹ Dospěl tak k nadvakrát zavíranému oltáři a předpokládal 18 obrazů. Domnívá se, že se o dalších dvou deskách Souška nezmiňuje, nebo že na vnějších křídlech byla dvojice výškových obrazů.³⁰

Milena Bartlová se však kloní k představě, že číslo 10 je počet desek po jejich rozřezání, tedy že se ztratily jen čtyři desky,³¹ pět dalších se pak dostalo do rajhradského kláštera a deska s výjevem Ukřižování do Nových Sadů. Za tohoto předpokladu pak Bartlová rozvádí několik možných teorií o původní podobě oltáře. Ve střední části předpokládá umístění Nesení kříže nad Ukřižováním, neboť tak by se hostie při pozdvihování kryla s ukřižovaným Kristem.³² Mohly se ztratit všechny vnější desky zavíracího retáblu, které bývají nejvíce poškozeny a většinou nebyly zlacené. Na vnějších křídlech by pak mohl být po jejich celé výšce výjev Zvěstování se dvěma figurami, což bylo ve středověku celkem obvyklé. V 15. století se zde místo Zvěstování může objevit motiv Bolestného Krista s Bolestnou Pannou Marií naproti. Toto vyobrazení by bylo u Rajhradského oltáře pravděpodobné v případě, pokud bychom se přiklonili k teorii, že retábl je totožný s oltářem v kryptě chrámu sv. Mořice. Tento oltář byl totiž zasvěcený Všemohoucímu Bohu, Panně Marii a Nalezení sv. Kříže.³³

Mohly však zaniknout jen dolní části obou křídel, u nichž je pravděpodobné poničení liturgickým provozem na oltáři. Na zavřeném oltáři (který býval mimo jiné zavřený během pašijového týdne) by tak byly pašijové výjevy, odehrávající se před cestou na Golgotu – k dochovaným výjevům s

²⁸ BARTLOVÁ 2001, 311.

²⁹ Viz provenience a datace oltáře.

³⁰ KROPÁČEK 1946, 54.

³¹ BARTLOVÁ 2001, 310

³² BARTLOVÁ 2001, 311.

³³ Viz kapitola 2d a 2e, zvl. strana 14.

Poslední večeří a Olivetskou horou by se připojilo Bičování Krista a Korunování trnům. Na vnitřních stranách by se vedle Zmrtvýchvstání nacházel výjev Snímání z kříže a Pieta pod křížem. Zlacené pozadí na vnějších stranách křídel můžeme najít např. u oltáře sv. Deokara v St. Lorenz v Norimberku, který pochází z roku 1437.³⁴

Další možností je rekonstrukce oltáře s výjevem z legendy o Nalezení sv. Kříže na vnějších křídlech triptychu. Nacházely by se zde (podle analogií z 1. pol. 15. století, např. oltáře Svatojakubského) desky s Výpravou sv. Heleny, Hledáním hrobu, Povýšením sv. Kříže a Heraklius nese kříž do Jeruzaléma. Místo méně obvyklého Hledání hrobu by zde mohla být dochovaná deska s Nalezením sv. Kříže, na vnitřním křídle by se k pašijovým scénám přidalo zřejmě Snímání z kříže.

Vzhledem k možnému zasvěcení oltáře Nalezení sv. Kříže je také možné, že další výjevy z legendy o sv. Kříži na oltáři nemusely vůbec být. Pro tuto možnost ještě přispívá fakt, že deska s Nalezením a Zkoušením sv. Kříže je jen jednou z menších obrazů.

Podle Wilfrieda Franzena se Nesení kříže nacházelo ve střední části pod Ukřižováním. Poukazují tak na vliv nového směru *devotio moderna*, kdy se divák pomocí tzv. *imagines pietatis* mohl ztotožnit s postavami na obraze. Od Nesení kříže byl tak jeho pohled veden směrem vzhůru k výjevu s Ukřižováním Krista. Franzen zmiňuje i paralelu postavy Marie Magdalské a Krista ve výjevech nad sebou.³⁵

³⁴ BARTLOVÁ 2001, 310.

³⁵ FRANZEN 2006, 619.

d) Provenience oltáře

Původní umístění oltáře je nejisté. Většinou se předpokládá, že byl součástí vybavení chrámu svatého Mořice v Olomouci. Pro tuto možnost svědčí jak místa, kde byly desky nalezeny (Nové Sady a Rajhrad), tak dochované písemné prameny či záznamy o nich.

Jako první se o deskách zmiňuje Georg Wolny v roce 1856, kdy zaznamenává pět deskových obrazů uložených v obrazárně benediktinského kláštera v Rajhradě.³⁶ Nacházela se zde podélně komponovaná deska s výjevem Nesení kříže a čtyři menší výškové desky – Nalezení sv. Kříže, Olivetská hora, Poslední večeře a Zmrtvýchvstání. Georg Wolny píše o rajhradském klášteře a jeho uměleckých sbírkách už v roce 1837, o deskách se však nezmiňuje. To přispělo k domněnce Pavla Kropáčka a dalších badatelů, že se obrazy do Rajhradu dostaly až později v 19. století. Objevila se také možnost, že to byl právě sběratel Georg Wolny, který je do obrazárny přinesl.³⁷ Pro tuto hypotézu se ovšem nepodařilo najít doklady, potvrzující její správnost. Vzhledem místu uložení desek, které byly součástí jednoho oltáře, označil Benesch v roce 1930 anonymního mistra „mistrem rajhradským“.³⁸ Na výstavě, pořádané na přelomu let 1935 a 1936 byly desky shrnuty pod „mistra rajhradských pašijí“. V článku z roku 1936 navázal na Benesche Antonín Matějček a celý cyklus pracovně nazval archou rajhradskou.³⁹ Toto označení oltáře používali i další badatelé – Kropáček (1946), Stejskal (1955) a Hlobil (1980). Chamonikola v roce 1992 uvádí v katalogu brněnského muzea desky pod názvem Mistr rajhradského oltáře. Bartlová v roce 1999 připomněla, že se nejednalo o archu,⁴⁰ neboť archa je označení pro oltář skříňového typu zdobeného jak malbami, tak řezbami.⁴¹ Zdobné nástavce, vyřezávané rámování a sochařská výzdoba na oltáři zřejmě nebyly, na malbě totiž

³⁶ WOLNY 1856, 412.

³⁷ KROPÁČEK 1946, 56.

³⁸ BENESCH 1930, 90-99.

³⁹ MATĚJČEK 1936, 218.

⁴⁰ BARTLOVÁ 1999b, 430.

⁴¹ BLAŽÍČEK/KROPÁČEK 1991, 19.

po nich nejsou žádné náznaky či stopy, jaké jsou patrné právě na oltáři z Tegernsee [59].⁴²

Od začátku bylo zřejmé, že oltář z Rajhradu nepochází. Benediktinský klášter byl totiž několikrát zdevastován a v letech 1720-1740 zcela přestaven.⁴³ Desky navíc nebyly součástí klášterního inventáře, ale nacházely se v uměleckých sbírkách kláštera, potažmo v obrazárně založené roku 1838.⁴⁴

V roce 1935 našel Albert Kutal deskový obraz Ukřižování v kostele sv. Filipa a Jakuba v Nových Sadech u Olomouce a připojil jej k pěti deskám z Rajhradského kláštera. V článku z roku 1936, věnovanému nově nalezenému Ukřižování, Kutal vyslovuje hypotézu o možném původu těchto šesti desek z kostela sv. Mořice v Olomouci a to snad z tamější křížové cesty, která v chrámu dodnes chybí.⁴⁵ Tuto domněnku měl Kutal podloženou sdělením novosadského faráře Vojtěcha Soušky. Ten mu v roce 1936 řekl, že obraz Ukřižování se do kostela dostal až v roce 1784 právě z olomouckého chrámu sv. Mořice, společně s deseti deskami, které měly být údajně koncem 19. století rozštípany.⁴⁶

Bohumil Zlámal se v monografii o chrámu sv. Mořice v roce 1939 zmiňuje o oltáři Nalezení sv. Kříže, který se nacházel na evangelijní, tzn. severní straně, a to v místě, kde v roce 1939 stála křtitelnice.⁴⁷ Zlámal cituje spis Jana Jiřího Středovského *Sacra Moraviae historia*, vydaného v roce 1710, ve kterém píše o dvou pramenech, týkajících se retáblu sv. Kříže. První byla tabulka, umístěná poblíž oltáře, na níž byla zaznamenána fundace oltáře z roku 1440. Podle ní oltář založil (*fundatum est*) olomoucký měšťan Jan Fulngraben, to stvrdil (*confirmatum*) 10. listopadu téhož roku biskup Prothasius.⁴⁸ Fulngraben je zmíněn i na druhém pramenu týkajícím se založení oltáře, na listině z 10. listopadu roku 1456. Zde žádá olomouckého biskupa Bohuslava ze Zvole o zřízení oltářního benefícia s důchodem 10 hřiven z odkazu po vdově po pekaři Nezmejslovi (Niužmiczl)

⁴² BARTLOVÁ 2001, 311

⁴³ KROPÁČEK 1946, 56.

⁴⁴ BARTLOVÁ 1999b, 431

⁴⁵ KUTAL 1936, 67.

⁴⁶ KUTAL 1936, 67.

⁴⁷ ZLÁMAL 1939, 43.

⁴⁸ STŘEDOVSKÝ 1710, 626.

Anně k oltáři zasvěcenému Nejsvětějšímu Bohu, Panně Marii a Nalezení sv. Kříže.⁴⁹

Této informace si všiml Pavel Kropáček ve své knize Malířství doby husitské, vydané v roce 1946, který svatomořickou provenienci Rajhradského oltáře zamítá. Argumentuje tím, že oltář se nemohl zachovat po požáru v roce 1709, zvláště pokud by skutečně stál pod věží, na které se žárem slily čtyři zvony a při němž shořel všechn mobiliář.⁵⁰

V roce 1950 však Zlámal svůj názor na umístění oltáře poopravuje. Uvádí, že oltář Nalezení sv. Kříže se mohl nacházet v kryptě, nikoliv u severní věže, tudíž mohl zůstat zachován i po požáru roku 1709.⁵¹ Ostatně i další záznam o oltáři v Matricule kostela sv. Mořice z roku 1628 mluví o jeho umístění v kryptě.⁵² Po požáru v roce 1709 tehdejší probošt Giannini také uvádí, že oltář Nalezení sv. Kříže nebyl zničen, ale zrušen či zapečetěn (*oblitterarum fuit*) a místo něj byl v letech 1723-1724 zbudován nový barokní oltář Nalezení sv. Kříže. Zlámal proto poznamenal, že jelikož se gotické deskové obrazy z oltáře nepoužívaly, mohly být roku 1784 věnovány do kostela v Nových Sadech.⁵³

Pavel Kropáček s ohledem na sdělení Vojtěcha Soušky a nález Ukřižování v Nových sadech předpokládá, že oltář musel pocházet z Olomouce či z nějakého většího kostela. Argumentuje tím, že obraz Ukřižování spolu s deseti dalšími deskovými obrazy nemohl přijít do kostela v Nových Sadech zdaleka a že byl zřejmě vyřazeným inventářem z většího kostela. Tuto domněnku mu potvrzuje

⁴⁹ STŘEDOVSKÝ 1710, 623-626.

⁵⁰ KROPÁČEK 1946, 56-57.

⁵¹ V době psaní svého posledního spisu se totiž domníval, že spojením „in (sub) Cripta“ mohl být míněn výklenek pod severní věží. Předpokládal, že toto přízvisko mohlo vzniknout na odlišení od druhého oltáře sv. Kříže, kterému se říkalo „u sakristie.“ Také ho mátl to, že v listině z roku 1456 se uvádí, že byl umístěn u sloupu nové věže (*circa columnam novae turris*), přičemž žádná krypta od sv. Mořice nedosahuje až k poslednímu pilíři z „nové“ (tedy severní) věže z roku 1412. Také si nebyl jist umístěním oltáře do krypty vzadu u věže, nikoliv pod hlavním oltářem jak bylo obvyklé. V neposlední řadě si nedovedl představit umístění oltáře o 11 deskách do krypt dodnes v Mořici zachovalých, které měly sotva dva a půl metru na výšku. V roce 1950 pak připouští, že je možné, že tehdejší krypty mohly být hlubší nebo že obrazy mohly být pověšeny na zdech a nahrazovat křížovou cestu. ZLÁMAL 1950, 100.

⁵² ZLÁMAL 1950, 100.

⁵³ ZLÁMAL 1950, 100.

analogie s dřevorytem s námětem Nesení kříže z vídeňské Albertiny [36], kterou badatelé umísťují na Moravu, nejspíše do Olomouce.⁵⁴

Po odmítnutí souvislosti Pavlem Kropáčkem mezi oltářem Nalezení sv. Kříže ve sv. Mořici a deskami nalezenými v Rajhradě a v Nových Sadech se badatelé proveniencí Rajhradského oltáře obsáhleji nezabývali. Většinou předpokládali původ desek z kostela sv. Mořice či z Olomouce. Pro pravděpodobnou svatomořickou provenienci se dále vyslovuje i Jaroslav Pešina,⁵⁵ Jaromír Homolka⁵⁶ a Kaliopi Chamonikola,⁵⁷ tento názor však dále nerozvádějí. Pešina v roce 1976 v knize o české gotické deskové malbě píše, že mistr Rajhradského oltáře působil s jistotou na Moravě, a to buď v Olomouci nebo v Brně.⁵⁸ Stejný názor vyslovuje i v roce 1984.⁵⁹

Původním umístěním desek se více zabývá Ivo Hlobil v roce 1980, který navazuje na Bohumila Zlámala, přichází s novými poznatky a vyzývá k diskusi o provenienci a datování Rajhradského oltáře. Zaprvé zjišťuje, že ač se rok 1784, uvedený Souškou jako datum, kdy přišly deskové obrazy do Nových Sadů ze sv. Mořice, neslučuje s žádnou rekonstrukcí ani změnou v olomouckém chrámu, dochoval se z 3. října 1784 dopis. V tomto roce se totiž kostel sv. Filipa a Jakuba stal samostatnou kurácií a probošt od sv. Mořice měl za úkol zrevidovat a zajistit tamní inventář. Poslal onoho října konzistoři dopis, v němž podle Hlobila „*mimo jiné hovoří o přebytných předmětech kostela sv. Mořice, jež byly předány do Nových Sadů a jako součást kostela se zmiňuje také 10 grosse alte Bilder*“.⁶⁰ Hlobil rozvíjí Zlámalovo zjištění o založení oltáře Janem Fulngrabenem (na nápisové desce) v roce 1440 a jím vykonané poslední vůle (listina z 10. listopadu 1456) Anny Nezmejslové z roku 1456. Hlobil zpochybňuje text desky, protože v roce 1440 nebyl olomouckým biskupem Taso z Boskovic (Prothasius),⁶¹ který je na desce

⁵⁴ KROPÁČEK 1946, 57.

⁵⁵ PEŠINA 1970, 241.

⁵⁶ EHM 1977, 59.

⁵⁷ CHAMONIKOLA 1992, nestr.

⁵⁸ PEŠINA 1976, 58.

⁵⁹ PEŠINA 1984, 390-393.

⁶⁰ Cit. HLOBIL 1980, 43. Vychází z RÖDER Julius: Geschichte Vorstadt-Pfarkirche S. S. apod. Philippi et Jacobi in Olmütz-Neustift, Olmütz Neustift 1925, 92. Tento pramen se mi bohužel nepodařilo sehnat.

⁶¹ Ten byl biskupem až v letech 1458-1482. HLOBIL 1980, 44.

zmíněn.⁶² Hlobil našel další údaj, jenž spojil s konfirmační žádostí z roku 1456. V právní knize města Olomouce, založené roku 1430 Václavem z Jihlavy, se nachází údaj z 27. října 1444. Zaznamenává, že v tento den Anežka Niczmuslinová oznámila svou poslední vůli, a to v přítomnosti právě Johanna Fulngrabena, dále barvíře Ulricha a městského písaře Johanna Sternberga. „*Odkázala 130 hřiven českých grošů na založení oltáře se vším potřebným a ročním platem 10 hřiven. Po její smrti měl být držitelem oltáře Václav, syn Millichlegelův a po jeho smrti měl připadnout bratrstvu Božího těla. Vykonavatelem závěti byla ustanovena Kuna Hiczkinová s pomocí Johanna Fulngrabena a Ulricha barvíře.*“⁶³ Po 27. říjnu 1444 byl oltář fundován a vybaven, podle Hlobila tedy o čtyři roky později než tvrdí Zlámal.

V roce 2000 na Zlámalovy a Hlobilovy poznatky navázala Kateřina Engstová, která spojila všechna tři data dohromady. Podle ní byl oltář založen roku 1440, jeho fundátorem se stal Fulngraben. V listině z 27. října 1444 k němu vdova Anežka (či Anna)⁶⁴ učinila ve své poslední závěti odkaz ke zřízení oltářního benefícia s platem deseti hřiven ročně.⁶⁵ A konečně roku 1456, po smrti vdovy Anny, vykonal olomoucký měšťan Jan Fulngraben její odkaz. Je tak možné, že v roce 1456 byla vyslovena žádost k udělení církevního benefícia k dříve založenému oltáři. Ostatně předměty, o kterých se závěť zmiňuje a které mají být k oltáři pořízeny (ornáty, kalichy, knihy a liturgické textilie) se vztahují k liturgii, kterou vykonává oltářník.⁶⁶

Další otázkou je, zda oněch 130 hřiven, odkázaných na zřízení oltářnictví, bylo dostačující sumou pro namalování triptychu, jakým je Rajhradský oltář. Ze 130 hřiven musel být zajištěn roční plat 10 hřiven, v té době bylo potřeba zhruba desetinásobný obnos pro zakoupení důchodu, tzn. 100 hřiven.⁶⁷ Zbylých 30 hřiven by zřejmě stačilo jen na pořízení předmětů, na namalování oltáře však nikoli.⁶⁸

⁶² Už Středovský uvádí, že písař musel udělat chybu, protože tehdy byl olomouckým biskupem *Paulo* – Pavel z Miličina (1434-1450). STŘEDOVSKÝ 1710, 626.

⁶³ Cit. HLOBIL 1980, 44. SPÁČILOVÁ/SPÁČIL 2004, 392-393.

⁶⁴ Podle Engstové může být rozpor ve jméně Anna-Anežka způsoben chybným přečtením zkratky jména. ENGSTOVÁ 2000, 369.

⁶⁵ Engstová uvádí, že obraz „*einen alter von czechin marc czinses*“ může znamenat jen odkaz ke zřízení oltářnictví s platem 10 hřiven, ne založení oltáře, jak tvrdí Hlobil. ENGSTOVÁ 2000, 369-370.

⁶⁶ ENGSTOVÁ 2000, 370.

⁶⁷ ENGSTOVÁ 2000, 370.

⁶⁸ ENGSTOVÁ 2000, 370-371, pozn. 25.

V první polovině 15. století je v olomouckém chrámu sv. Mořice doložen ještě jeden oltář sv. Kříže. První zmínka je z roku 1424,⁶⁹ oltář zde byl jistě již předtím. Byl založen Johannem Dreiecklem a stál ve středu kostela před kněžištěm, jak dokládá druhá zmínka z roku 1430.⁷⁰ Podle Bartlové mohl být oltář sv. Kříže obnoven kolem poloviny 15. století,⁷¹ poněvadž presbytář kostela sv. Mořice byl dostavěn po požáru v roce 1453,⁷² dokončení klenby presbytáře je datováno k roku 1483.⁷³ Dřívější badatelé zmiňují požár v olomouckém chrámu v roce 1709, při kterém shořelo všech 26 oltářů, varhany, kazatelna, střecha kostela a spadl vysoký průčelní štít⁷⁴ a počítají tak s tím, že při požáru musel být zničen i oltář sv. Kříže ve středu kostela. Engstová však v roce 2000 přišla s názorem, že oltář sv. Kříže musel stát již jinde, protože podle Tridentského koncilu muselo být odstraněno vše, co bránilo věřícím v pohledu na hlavní oltář.⁷⁵ Z chórové přepážky se dochovala plastika Kalvárie, která byla odstraněna v roce 1680.⁷⁶

Z toho vyplývá, že Rajhradský oltář může být i oltář sv. Kříže, stojící původně uprostřed kostela. Badatelé však spíše dávají Rajhradský oltář do spojitosti s prameny o oltáři Nalezení sv. Kříže. Milena Bartlová, která (jak tvrdí ve své knize) dává přednost ověřeným písemným pramenům před stylovou analýzou,⁷⁷ dokonce přejmenovala polyptych na Oltář sv. Kříže.

Bartlová shrnuje dosavadní poznatky v roce 2001, kdy tvrdí, že provenience desek tzv. Rajhradského oltáře sice není prokazatelná, avšak jejich původ z chrámu sv. Mořice v Olomouci lze „považovat za nosnou pracovní hypotézu,“⁷⁸ zvláště pokud přihlédneme k výše zmíněným olomouckým pramenům. Spojení rajhradských desek s prameny jde ovšem ruku v ruce s předatováním oltáře.

⁶⁹ HLOBIL 1980, 45, pozn. 20. BARTLOVÁ 2001, 306.

⁷⁰ HLOBIL 1980, 48. SPÁČILOVÁ/SPÁČIL 2004, 229.

⁷¹ BARTLOVÁ 2001, 306.

⁷² HLOBIL/TOGNER/HYHLÍK 1992, 8.

⁷³ ZLÁMAL 1939, 10.

⁷⁴ ZLÁMAL 1939, 13.

⁷⁵ ENGSTOVÁ 2000, 369. BARTLOVÁ 2001, 306.

⁷⁶ BARTLOVÁ 2001, 369. HLOBIL 1999, 349-352, č. 232.

⁷⁷ BARTLOVÁ 2001, 15.

⁷⁸ BARTLOVÁ 2001, 307.

Pro provenienci oltáře u sv. Mořice se vyslovuje i Wilfried Franzen v roce 2006,⁷⁹ stejně tak i Jiří Fajt v témže roce.⁸⁰

e) Datace

Rajhradský oltář byl dřívějšími badateli datován mezi rok 1415 a konec 30. let 15. století. Tato datace vycházela z předpokladu, že husitské války zcela přerušily výtvarnou tvorbu na našem území, která byla obnovena až po polovině 15. století. Polyptych byl tak pokládán za jeden z klíčových projevů předhusitského umění.

Karel Chytil ho v roce 1925 datuje do 30. let 15. stol.⁸¹ Na něj navazuje v roce 1936 Albert Kutal s datací do 20. let.⁸² Nejpodrobněji se datováním zabývá Pavel Kropáček v roce 1946. Nepředpokládá vznik oltáře po roce 1420, tedy po vypuknutí husitských válek a celkového kulturního úpadku. Uvádí tři body, určující dobu vzniku desek. Datem *Post quem* je pro Kropáčka archa z Roudnice, na kterou anonymní malíř Rajhradského oltáře navazuje a přepracovává její sloh. Díla ze 30. let 15. století, tedy skupina kolem vyšebrodské Madony, jsou s oltářem současná. Tyto obrazy podle něj – stejně jako desky z Rajhradu a z Nových Sadů – navazují na krásný sloh, rozkládají ho však jiným způsobem a podle Kropáčka daleko radikálněji. Jako dobu *ad quem* uvádí souvislost tzv. Rajhradského oltáře s rukopisy 20. let 15. století, např. bible třeboňsko-litoměřická, Házmburský misál [47] či Sedlecký antifonář.⁸³ Na retáblu i v rukopisech se podle Kropáčka objevuje stejná ztuhlost linie i draperie a jejich zjednodušování. Rajhradský oltář tedy vznikl podle Kropáčka ve 20. letech 15. století, nejspíše v jejich polovině,⁸⁴ tedy

⁷⁹ FRANZEN 2006, 619.

⁸⁰ FAJT 2006a, 60.

⁸¹ CHYTIL 1925, 58.

⁸² KUTAL 1936, 68.

⁸³ KROPÁČEK 1946, 62-63.

⁸⁴ KROPÁČEK 1946, 67.

v době, kdy se schémata krásného stylu rozpadala a v obrazech se začaly objevovat realistické prvky.

Jaroslav Pešina v roce 1970 zařazuje vznik oltáře před rok 1420. Uvádí treboňsko-litoměřickou bibli z let 1411-1414 jako výchozí bod, polyptych podle něj musel vzniknout před rokem 1427, kdy je datován oltář z Hronského Beňadiku [35]. Zmiňuje sice, že datace ostříhomského oltáře není spolehlivá, je však na něm znatelný vliv Rajhradského oltáře.⁸⁵

Milena Bartlová pak na základě výše uvedených písemných pramenů, jimiž se zabýval Bohumil Zlámal, Ivo Hlobil a Kateřina Engstová, předatovává oltář k polovině století, respektive k roku 1452. Na obraze Ukřižování totiž spatřuje identifikační portrét Ladislava Pohrobka, který se stal českým králem v roce 1453.⁸⁶

Je však zřejmé, že spojení Rajhradského oltáře s archivními zprávami není prokazatelné. Prameny nám sice podávají zprávy o založení oltáře Nalezení sv. Kříže v kryptě olomouckého chrámu, o odkazu k němu a o zřízení oltářnického benefícia, avšak o vzniku oltáře, o jeho podobě, autorovi apod. nám neřeknou nic určitého. Stejně jako s oltářem Nalezení sv. Kříže by bylo možné spojit Rajhradský oltář s oltářem sv. Kříže. Důležité je v tomto případě důkladné stylové hodnocení, rozbor desek a konfrontace oltáře s uměleckými díly – ať už knižní, deskovou a nástěnnou malbou, či sochařskou – vzniklými v době předpokládaného vzniku oltáře. Milena Bartlová tento krok podnikla ve své knize *Poctivé obrazy*, kde podrobně rozebrala situaci deskového malířství první poloviny 15. století s ohledem na nové předatování Rajhradského oltáře k roku 1452. Svá tvrzení ohledně předatování a upravení chronologie uměleckých děl dokládá důkladnou analýzou 62 prací české a moravské deskové malby v kontextu s evropským uměním (a možnými vzájemnými vlivy) a s ostatními tehdejšími obory figurálního umění (nástěnné a knižní malířství, sochařství a sklomalba) na našem území.

Milada Studničková se v roce 2003 v recenzi na knihu *Poctivé obrazy* kloní spíše k datování vzniku oltáře okolo roku 1440. Tvrdí, že oltář není možné

⁸⁵ PEŠINA 1970, 241-243.

⁸⁶ BARTLOVÁ 2001, 364.

jednoznačně spojit s výše uvedenými archivními prameny a na několika příkladech přehodnocuje poznatky Mileny Bartlové, hlavně co se týče formálního rozboru obrazů. Poukazuje na důležitost frankovlámsky orientované knižní malby vzniklé na našem území – zvláště na osobnost Mistra Martyrologia a Mistra Mandevillova cestopisu. Předpokládá, že pro malíře Rajhradského oltáře byly tyto rukopisy bližším zdrojem inspirace než deskové malby sousedních zemí (Rakouska a Německa), které zmiňuje Milena Bartlová a dokládá toto své přesvědčení na několika příkladech.⁸⁷ Jako problematickou vidí i domnělou identifikaci postav na deskách s Ladislavem Pohrobkem a Albrechtem Habsburským, jejichž kryptoportréty nachází na obrazech Bartlová.⁸⁸

K datování oltáře k roku 1440 se kloní v katalogu Národní galerie, vydaného v roce 2006 i Jiří Fajt.⁸⁹ Zmiňuje důležitost realismu frankovlámsky orientovaných rukopisů v Praze, kde předpokládá malířovo vyučení v předhusitské době. Předpokládá, že malíř pak v druhé polovině 30. let (tedy v době Zikmundovy restaurace) obnovil činnost dílny. Poukazuje na rok 1440, kdy olomouckou faru u svatého Mořice převzal na dva roky bývalý Zikmundův kaplan Heinrich Seuffleben. Ten mohl objednat v Praze Rajhradský oltář, jelikož mohl znát dílnu ze svého dřívějšího působení v Praze.

Stejně tak se i v katalogu k výstavě umění za doby Karla IV. vyslovuje pro datování desek k roku 1440 i Wilfried Franzen.⁹⁰ Poukazuje na změnu obrazové koncepce výjevů, která mohla být ovlivněna na českém a moravském území husitskou kritikou umění. Podle přívrženců kalicha neměly být znázorňovány krásné a líbivé věci, obrazy měly naopak člověka poučit a působit na jeho city. Franzen zmiňuje určité drastické momenty na Rajhradském oltáři, které měly diváka zasáhnout a donutit ho přemýšlet nad obětí Krista a nad jeho úlohou Spasitele lidí. Dále také uvádí působení Heinricha Seufflebena na mořické faře, který mohl být objednavatelem polyptychu vytvořeného pražskou dílnou. Císaře

⁸⁷ Viz dále rozbor jednotlivých desek, kapitola 2fii a 2fiii.

⁸⁸ STUDNIČKOVÁ 2003, 240-245.

⁸⁹ FAJT 2006b, 60.

⁹⁰ FRANZEN 2006, 619-621.

Konstantina na výjevu Nalezení kříže ztotožňuje s Albrechtem Habsburským, který by byl nejspíše portrétován až po roce 1438 (viz dále).

f) Oltářní desky

i) Celkové shrnutí

Všech šest dochovaných desek oltáře má zlaté pozadí a podobnou barevnost, ve které převažuje teple hnědá a červená; dále tmavě modrá a olivová, bílá a šedivá. Další shody lze najít ve stejném pojetí draperie rouch, inkarnátu pleti a v utváření prostoru a kompozice. Jednotu malířské dílny potvrzují jednotlivé detaily, z nichž nejvíce zajímavé byly pro badatele ty, které Pavel Kropáček shrnul pod pojmy „díličí realismus“ či „narativnost“ (viz níže). To souviselo s tehdejší datací oltáře, kdy byla v těchto detailech spatřována progresivnost malíře a jeho dílny. Přestože je oltář dnes předatováván a tyto prvky nejsou chápány jako znak malířovy vyspělosti, považuji za důležité se o nich zmínit, protože v málo dochovaném fondu deskových obrazů z tehdejší doby se jimi odlišují od tradice krásného slohu a mohou ukázat, jakým směrem se tehdejší malířská činnost vyvíjela.

(1) Draperie

Na Rajhradském oltáři je patrné užívání dvou druhů draperie. První navazuje na předchozí tradici českého krásného slohu. Vyznačuje se dekorativně pojatými plášti, které jsou plasticky členěné horizontálními kaskádovitými záhyby spadajícími z ramene či lokte kolmo dolů a toto pojetí je doplněné mísovitým utvářením záhybů pláště před tělem a vychlíněním rouch u země. Na

Rajhradském oltáři se však už nejedná o „čisté“ pojetí draperií krásného slohu. Proti dřívější roztržitosti jsou draperie jednodušší a tužší, záhyby a lemy jsou pevnější, zdá se téměř, jako by byly „vymodelovány z plechu.“⁹¹ Tento typ rouch nacházíme hlavně na postavách tradičního typu – např. u skupiny Marií pod křížem. Kropáček nachází stejnou ztuhlost látky v knižním malířství 20. let 15. století, jako např. v bibli litoměřické⁹² či v antifonáři sedleckém.⁹³

Druhý typ draperie se objevuje u ostatních postav, které mají soudobý oděv. Jedná se o jednodušší, splývavá roucha. Najdeme je u Krista a lotrů na Nesení kříže nebo u světské ženy na Ukřižování na levém kraji. Podle Kropáčka se tak mistr snažil překonat krásný sloh realismem.⁹⁴ Z dnešního pohledu je zřejmé, že o realismu jako takovém nelze v tomto případě mluvit. Může se jednat o určitou reakci na líbeznost a přebujelost krásného slohu, který se autor pokusil v „negativních“ postavách nahradit úspornějším způsobem, možná přejímáním jednotlivých prvků, převzatých zřejmě většinou z jiných obrazů. Z reálné skutečnosti, která je základem k pravdivému vyobrazení jednotlivostí, malíř téměř nevycházel. Nedůslednost detailů a jejich nepochopení svědčí spíše pro individualitu tvůrce svázaného ještě velkou měrou schémata, postupy a principy, jejichž tradice sahá hluboko do středověku.

(2) Typika obličejů

Analogicky s dvojitým zobrazením draperie se na Rajhradském oltáři objevuje dvojitý typ obličejů. Svaté postavy, ikonograficky tradičně pojaté a schematizované, navazují na figury z českého malířství kolem roku 1400. Stejně jako tendence k tuhnutí draperií, i obličejové těchto postav ztrácejí lyrismus krásného slohu a mění se jakoby v masky. Postavám zůstal v pohledu očí a v sešikmeném obočí smutný výraz. Mezi těmito obličejovými typy nachází Kropáček výjimku. Je

⁹¹ KROPÁČEK 1946, 62.

⁹² KROPÁČEK 1946, 62.

⁹³ KROPÁČEK 1946, 63.

⁹⁴ KROPÁČEK 1946, 63.

jím sv. Jan z Ukřižování, jehož obličej je na tradičním základu oživen a dostává výraz starostlivého, leč nesentimentálního smutku [12].⁹⁵

Druhý typ obličejů, spojený většinou s postavami ve splývavých rouchách, je daleko naturalističtější. Jsou hrubší, plasticky modelované. Určité realistické pojetí obličejů ještě není vytvořeno studiem podle modelů, jedná se tu pouze o odpozorované detaily, zasazené do tradičního schématu. Díky tomu již není tak velký rozdíl mezi idealizovanými typy hlav, jejichž idealismus je narušován hrubšími detaily a mezi „realistickými“, místy až karikaturními typy, které však stále staví na tradičních schématech. Za jakýsi mezník mezi tradičními a „realistickými“ postavami (kromě Jana z Ukřižování) můžeme považovat i další dvě figury, a to mladíka na desce Ukřižování, který stojí napravo od kříže za setníkem [15], a ženu, stojící na levém kraji obrazu [13].⁹⁶

(3) Prostor a kompozice

V pojetí prostoru se malíř pokusil o konkretizaci prostředí a reálnější ztvárnění než jak bylo zvykem u obrazů namalovaných v tradici krásného slohu. Přestože v ní stále setrvává (oltářní desky mají zlaté pozadí a také v celkovém pojetí zůstává tradici věrný), obohacuje výjevy o nové prvky.

Pavel Kropáček píše o jakémsi podiu, které je vyzdvižené a výjevy jsou zatím bez plánů.⁹⁷ Například na obraze Nesení kříže jsou na tomto vyzdviženém podiu umístěni kopáči na Golgotě. Bartlová naopak pracuje s rozvržením do dvou plánů. Malíř je ještě svázán tradičním schématem, je zde však zřejmý jeho větší zájem o prostor. Naplňuje ho množstvím figur, které vykazují určitou dynamickou dějovost či pohyb. O prohloubení prostoru se malíř snažil i jistými náběhy k repousoiru – skalka v pravém dolním rohu na Nesení kříže či žebřík a

⁹⁵ KROPÁČEK 1946, 64.

⁹⁶ KROPÁČEK 1946, 64.

⁹⁷ KROPÁČEK 1946, 64.

skála vpravo dole na desce s Ukřižováním, které směřují šikmo od dolního okraje dovnitř. Větší hloubka je na tomto obraze způsobena i zešikmením křížů lotrů.

Na deskách výškově orientovaných se malíř pokusil o rozdělení prostoru pomocí diagonál. Nejvíce zřejmé je to na výjevu s Nalezením kříže, dále pak na Zmrtvýchvstání. Olivetská hora je rozdělena na tři části dvěma diagonálami. Obraz s poslední večeří zůstává v pojetí prostoru nejstatičtější.

(4) „Realistické“ detaily

Rajhradský oltář udivoval dřívější badatele svým „*dílčím realismem*.“⁹⁸ Kromě svatých žen, jež jsou stále svázány lyričností a nepřítomností výrazů tváří, jako tomu bylo v krásném slohu, se zde objevují postavy, které již nejsou těmito tradičními hieratickými schémata svázány. Kromě již výše zmíněných realistických vyzorovaných detailů v obličejích a v draperii jsou postavy bližší reálnému životu i v gestech a pohybech. Oproti naturalismu v okolních zemích (Německo – Konrad Witz, Hans Multscher ad.) se však jedná o naturalismus značně zjemnělý a projevující se jen v detailech.

Malíř Rajhradského oltáře se odlišuje od starší tradice také určitým rozdrobením děje. Divák již není veden k plné koncentraci na hlavní děj, ale nachází na obrazech také další dějové linie, například kopáče nebo chlapce na Golgotě či jednotlivé vztahy mezi jednotlivými postavami, například dorozumívání se pohledy a gesty mezi jednotlivými vojáky. Charakteristické pro autora desek je, že hlavní dějové postavy jsou ještě stále bez této živosti a do této žánrové narativnosti nejsou zapojeny.

Podle některých badatelů došlo ke změně v obrazové koncepci kvůli vlivu husitské kritiky výtvarného umění, zvláště pak smyslovosti krásného slohu. Krásné a lyrické detaily měly být potlačeny, obrazy měly spíše působit na

⁹⁸KROPÁČEK 1946, 66.

divákovy city a poučit ho, například právě znázorněním děje, určitou drastičností a krutostí.⁹⁹ Ve střední a západní Evropě se rozvinul daleko ostřeji vyhocený sloh – mezi hlavní představitele patří například Hans Multscher [43]; tato změna v pojetí obrazů tedy nemohla být způsobena jen vlivem husitských kazatelů, jednalo se o všeobecnou reakci na idealizovaný sloh přelomu století.

i) Popisy

(1) Nesení kříže

Obraz [1] je podélného šířkového tvaru, zasazen do jednoduchého dřevěného rámu se zlatým pozadím, a jeho kompozice je rozdělena na dva rytmicky organizované prostorové plány, v nichž se odvíjí bohatý děj s množstvím figur.

V prvním plánu vidíme průvod, který vychází vlevo z bran Jeruzaléma a vpravo zachází do jakéhosi úvozu. Centrální postavou je Kristus nesoucí kříž s pomocí Šimona. K němu se sbíhá dav lidí vycházející z brány: vpředu ženy a sv. Jan, v pozadí vojsko. Před Kristem je komparsistů již méně. Průvod vedou dva lotrové a nosiči jejich křížů, kteří zacházejí za skalisko, tvořící jakýsi repoussoirový motiv. To zesiluje prostorovou iluzi obrazu a navozuje představu pohybu, směřujícího do zadního plánu ke Golgotě, kam se úvoz stáčí. Krajina vzadu, naznačená skalnatými kopci na zlatém pozadí, je doplněna o postavy kopáčů a dětských postaviček.

Brána vlevo je světle fialová; půda, na které se výjev odehrává, má barvu teple hnědé - kopcovité vršky vzadu mají barvu o stupeň tmavší než zem v popředí. Inkarnát tváří je dvojí – ženské tváře mají nádech světle růžový, muži

⁹⁹ FRANZEN 2006, 619.

nahnědlý. Stejně tak na obraze najdeme dva druhy plášťů – splývavá vláčná (např. Kristus, muži v bílém šatu) a dekorativně členěná, plasticky rozvržená (žena v modrém plášti nejvíce v popředí vlevo v průvodu). Postavy jsou vyobrazeny v několika skupinách, které na sebe navazují.

Ústřední postavou je zde Ježíš Kristus [7], který nese kříž a je umístěn zhruba doprostřed obrazu. Je bos a na sobě má modrý dlouhý šat, jenž je kolem pasu převázán provazem. Konec provazu drží jeden z biřiců a táhne Ježíše za něj. Kratší břevno neseného kříže směřuje dopředu a Ježíš je má položeno na levém rameni. Hlavu s trnovou korunou a svatozáří má otočenou zpátky směrem k bráně a k ženám v průvodu vzadu. Pod krkem ho levicí drží za šat další biřic, druhou rukou se napřahuje k ráně. Oba dva biřici jsou oblečeni v červený šat. Delší břevno kříže pomáhá vzadu nést další prostovlasý vousatý muž, Šimon z Kyrény, oblečený v olivově zbarvený oděv a červené punčochy. Vzadu za křížem je skupina zbrojnošů ve stříbrných helmicích, kteří nesou dva prapory a jednu halapartnu. Pod loktem Krista spatříme koleno jednoho z nich v kroužkovém brnění.

Vlevo z brány vychází skupina žen [8]. Vepředu vidíme Pannu Marii v modrém plášti s červeným rubem, spodní šat má také modrý. Plášť jí spadá z pod rukou v kaskádovitých záhybech, na straně pak vějířovitých. Hlavu se svatozáří má pokrytou bílou rouškou, ruce před hrudí sepnuté. Její pohled směřuje ven z obrazu, na diváka. Má bolestný výraz, zvýrazněný zešíkmeným obočím. Zezadu ji pravou rukou podpírá za loket mladý muž, Jan Evangelista, rovněž se svatozáří. Plášť má červený, vespod olivově zelený. Za těmito dvěma postavami rozeznáme další tři ženy. Žena stojící nejvíce vlevo má také svatozář a je oblečena v tmavě zeleném plášti. Zbylé dvě ženy, ze kterých vidíme tvář, svatozář nemají, žena vpravo lomí nad hlavou rukama. V pozadí jsou zřetelné vrcholky hlav dalších postav, zřejmě dvou žen. Vpravo od nich vidíme špice helmic vojáků, nesoucích tři kopí, dva prapory a dvě halapartny. Jednomu z nich je vidět i obličej, pozorující ženu lomící rukama. Vojsko vede vpředu pět mužů na koních. Muž v popředí sedí na bílém koni, je oblečen v červený plášť se zeleným límcem a má červenou čepici. Jeho tvář je pokryta vousem. Za ním jsou vidět jen

další dvě tváře mužů na koních. Voják více v popředí je bezvousý, oblečený v modrý šat a hnědou čepici s modrým lemováním. Druhý má na hlavě stříbrnou helmici a jeho oděv je zbarven do olivově zelené a límec má vytažen přes ústa až pod nos. Ze zbylých dvou mužů jedoucích na koních jsou vidět jen stříbrné helmice.

Napravo v průvodu jsou vyobrazeni dva bosí vousatí muži v bílých polodlouhých splývavých šatech – lotři, ukřižovaní s Kristem. Ruce mají svázaný za zády a jsou vedeni biřici doprava do úvozu. Muž v bílém šatu více vlevo se otáčí zpátky ke Kristu, nesoucímu kříž. Setník, který ho drží, má hlavu otočenou rovněž zpátky v průvodu a zřejmě rozmlouvá s dalším setníkem, který uvádí skupinu kolem Krista. První má na tváři hnědý vous a je oblečen v červený plášť, červený klobouk s bílým lemováním a červené punčochy. V pravé ruce, kterou přidržuje jednoho z lotrů, drží kropáč, středověkou zbraň. Druhý, který stojí více veprostřed, je oblečen v zelený plášť převázaný hnědým provazem a zelené boty. Nohavice kalhot má červené, spodní šat bílý, na hlavě má stříbrnou helmici. Poněkud zvláštní je tvar helmice, která je příliš široká na setníkovu hlavu, stejně tak naznačený pohyb nohou nevypadá věrohodně. Na levé ruce mu na červeném provázku visí meč. Druhý muž v bílém (více napravo) je poháněn biřicem, ze kterého vidíme hlavu a pozdvihnutou ruku s palcátem. Za ním vlevo je znatelný vršek hlavy jakéhosi muže, který hledí doprava vzhůru na Golgotu. Průvod vpravo uzavírají dva muži, nesoucí kříže. Oba kříže jsou – stejně jako Kristův kříž – obráceny delším ramenem dozadu. Muž nejvíce vpravo je oděn v červený šat a stejně barevné nohavice, kolem pasu má uvázan měšec. Druhý muž nesoucí kříž je celý v zeleném, oba jsou prostovlasí.

Úvoz se stáčí nahoru do zadního plánu. Vpravo v rohu vidíme dva kříže, na kterých visí tlející mrtvoly v bílých šatech [9]. Pod nimi leží další, již zčernalé tělo, vedle něj další lebky, kosti a na kraji vše pozoruje černý pták. Pod tímto výjevem spatřujeme hlavy tří mužů, jejichž těla jsou schována v úvozu. Dva z nich, kteří jsou blíže k prvnímu plánu, si zakrývají nos pláští před zápachem tlejících těl. Přední je prostovlasý v zeleném plášti, druhý v červeném s červeno-zeleným kloboukem. Třetí muž s kloboukem má hlavu otočenou na druhou stranu

a pozoruje dva kopáče, kteří kopou hrob [10]. Kopáč vpravo je oblečen v krátký zelený plášť a má spuštěné kalhoty. Na hlavě má špičatou čepici ve stejné barvě jako plášť. V napřažených rukách drží krumpáč. Druhý kopáč, stojící vlevo, pracuje s lopatou. Nemá pokrývku hlavy, je oblečen v červený plášť, pod kterým vidíme nahé nohy v bílých botách. Mezi těmito dvěma kopáči stojí – směrem blíže k průvodu – tři malé postavičky [11]. Jedná se zřejmě o tři chlapce. Chlapec nejbliže průvodu je otočen k divákovi bokem a je oděn v zelený vlající plášť, spodní roucho je tmavě fialové. Další chlapec, stojící nejvíce vlevo, je zobrazen zřejmě při onanii. Je bos a jeho šat má bílou barvu a světle hnědý límec a stejně jako první chlapec je prostovlasý. Třetí chlapec pozoruje kopáče, na sobě má červený šat a klobouk.

(2) Ukřižování

Na druhém obraze šířkového formátu je výjev Ukřižování, odehrávající se v jednom plánu na zlatém pozadí [2]. Jedná se o tzv. velké nebo mnohafigurové Ukřižování.

Uprostřed desky je Ježíš Kristus na kříži, vyobrazený zřejmě právě v okamžiku své smrti. Po jeho pravici je kříž s dobrým lotrem, po levici se špatným. Mezi Ježíšem a dobrým lotrem je vyobrazena skupina šesti postav se svatozářemi a dalšími třemi muži, na druhé straně stojí vojáci v přilbicích, v popředí pak tři muži bez helmic. Kompozice je tak tvořena třemi kolmicemi křížů, mezi něž jsou umístěny dvě uzavřené skupiny postav, tvořící trojúhelníkové útvary, oba sbíhající se ke Kristovu kříži. Na kraji obrazu jsou u obou křížů vyobrazeni dva setníci, přerážející lotrům kosti, úplně vlevo je vyobrazena žena bez svatozáře s malou postavou v mnišském obleku, za jejím pravým ramenem je zřetelná hlava muže. Repoussoirový motiv skaliska je zde jen naznačen v pravém dolním rohu; diváka do obrazu uvádí zešíkmený žebřík na pravé straně desky. Inkarnát tváří je opět dvojí, pozadí zlaté, půda hnědá.

Inkarnát Kristovy pleti je bílý, podobně jako jeho bederní rouška, které po stranách odstávají cípy. Kristus má stejně jako na výjevu Nesení kříže trnovou korunu a svatozář. Oči má zavřené a hlavu nakloněnou k pravému rameni, přes které mu padá pramen vlasů. Po obou rukách přibitých hřeby mu stéká krev, kapající na zem. Pravý bok mu propichuje dlouhým kopím voják po jeho pravici. Nohy má přibité jedním hřebem, pravou nohu má přes levou a pod níma dřevěný stupínek. U paty kříže klečí Máří Magdaléna, nejmohutnější a největší postava na obraze. Hlavu má pod Kristovou levou rukou, z níž jí kape krev na bílou roušku, již má přikrytou hlavu. Jeden cíp jí spadá z pravé strany na levé rameno. Stejně jako dalších šest svatých postav má svatozář. Je oblečena v červený dlouhý šat, z rubu olivově zelený, rozprostírající se v záhybech na zemi kolem paty kříže. Na pravé straně je plášť odchlípený tak, že je vidět rub zbarvený až dožluta. V plášti, rozloženém na zemi, již můžeme vysledovat mírné tuhnutí záhybů, charakteristické pro pozdní středověk.

Nalevo od Kristova kříže stojí šest svatých postav – pět žen a jeden muž [12]. V popředí jsou tři ženy, první z nich je Panna Maria, matka Ježíšova. Je oblečena v tmavomodrý šat s červeným rubem, spadajícím v mísovitých a trubkovitých záhybech na zem. Hlavu má pokrytou bílou rouškou, která je stejně jakou rouška Máří Magdalény zkropena kapkami krve z Kristovy pravé ruky. Její postava je shrbená, nakloněná kupředu, její pohled směřuje někam k patě kříže. Pravou ruku má před hrudí překříženou přes levou, gesto je však uvolněné. Žena vlevo od Marie je oblečena v červený šat s olivově zbarveným rubem, který můžeme vidět na límci pláště. Bílá rouška na hlavě je rovněž potřísněna kapkami Kristovy krve. Zpoza Mariina pravého ramene je zřetelné sepjetí jejích rukou. Třetí žena v popředí je nejvyšší (což navozuje sbíhavou perspektivu směrem ke kříži), její šat je zbarven dohněda a jeho skladba je o poznání jednodušší. Hlavu i krk má zahalené v bílé roušce, ruce před hrudí rovněž sepjaté.

V pozadí za Marií je zpola ukryt Jan Evangelista, který svou pravou rukou podpírá její levou paži. Ten je oblečen v tmavě zelený, spíše až hnědý šat a bolestným výrazem sleduje Pannu Marii. Vedle něj jsou za ženami v popředí zřetelné dvě hlavy žen se svatozářemi s bílými rouškami překrytými červeným

šatem. Červeň u ženy nejvíce vzadu je podobná barvě šatů Máří Magdalény či rubu pláště Panny Marie. Žena uprostřed má hlavu přikrytu červeným šatem zbarveným dohněda.

V třetí řadě odpředu je za Janem Evangelistou namalován profil vojáka, jehož tělo je k divákovi natočeno zezadu. Pravou ruku má spuštěnu podél těla a drží v ní jakýsi džber. Levou ruku má oproti tělu vytočenu poněkud nelogicky. Třímá v ní dlouhou dřevěnou tyč se suky, na jejímž konci je houba nasáklá octem. Na jeho profilu je zřetelně znázorněn vyplazený jazyk. Vlevo za ženami vidíme dva muže na koních [14]. První, více v popředí, sedí na bílém koni, jeho plášť je červený s jakýmsi hermelínem na ramenou. Na hlavě má červenou čepici do tvaru špice lemovanou šedým okrajem. V pravé ruce drží konec kopí, které zabodává do Kristova boku. Ukazováčkem levé ruky ukazuje na své levé oko. Druhý muž na koni je z velké části zakryt mužem v popředí. Sedí na hnědém koni a levou rukou pomáhá prvnímu muži zabodávat kopí do Kristova boku. Je zřetelný jen jeho profil – má snědou pleť a na hlavě zřejmě tmavě hnědou kápi, naraženou hluboko do čela.

Po Kristově pravém boku je na kraji obrazu umístěn kříž s dobrým lotrem. Vodorovné břevno jeho kříže vychází téměř z horního levého rohu obrazu a směřuje mírně kolmo dolů směrem ke středu obrazu. Ukřížovaný je ke kříži připoután jinak než Kristus. Ruce a nohy nemá přibity hřeby, je ke kříži přivázán provazy. Obě ruce má ohnuty dozadu přes kolmé břevno. Na sobě má bílý plášť s dlouhými rukávy, převázaný v pase provazem, na hrudi rozhalený, s odstávajícími dolními cípy. Inkarnát jeho pleti je stejně bílý jako Kristův. Vedle obličeje ukřížovaného je znázorněna jeho dobrá duše v podobě malé postavičky, kterou pozdvihává anděl v červeném rouchu se stejně barevnými křídly. Na samém kraji obrazu pod kolmým břevnem kříže je postava setníka v červeném šatu a špičaté čepici, který má zdviženy ruce nad hlavou. Drží v nich topůrko nějakého nástroje (zřejmě sekyry, tak jako setník na druhé straně), jehož konec již na obraze není. Na lotrových nohách jsou také zřetelné sečné rány, kterými setník zpřerážel jeho kosti. Postava však není pevně ukotvena, vidíme jen její část, která jakoby se vznášela ve vzduchu. Pod tímto setníkem, mezi křížem a hranou obrazu,

stojí žena bez svatozáře, držící za rameno malou postavičku mnicha [13]. Její svrchní splývavý plášť i spodní šat převázaný v pase je červený, pláštěm má i překrytu hlavu, vespod s bílou rouškou kolem hlavy a krku. Levou ruku má přiloženu v bolestném gestu ke tváři, pravou drží za rameno malou postavu, stojící před ní. Postava je oblečena v mnišský či ministrantský šat, ruce volně sepjaty před tělem, hlavu pozdvihnutou ke Kristovi. Poslední postavou na této straně obrazu je zřejmě další setník, jehož hlavu vidíme za pravým ramenem ženy bez svatozáře.

Druhá strana obrazu je dramatičtější. Mezi křížem Krista a křížem druhého – zlého lotra, je skupina postav. V popředí stojí tři muži bez helmic. Muž nejbližší k divákovi má oblečen dlouhý červený plášť, pod krkem sepjatý sponou. Pravou ruku zdvíhá v gestu směrem ke Kristu, tento pohyb pak rozevívá jeho plášť na břichu tak, že je vidět brnění. Cíp pravé strany roucha má chycen na levém boku za pás, takže vytváří mísovitý záhyb a odkrývá bílý rub pláště. Hlava je natočena k jeho levému rameni a k muži vedle něj. Má vousy a na hlavě červenou čepici. V levé ruce drží štít opřený o zem. Na štítu je vyobrazen obličej. Vedle štítu vidíme jeho levou nohu až nad koleno, obutou do vysokých špičatých bot. Pravá noha je zakryta pláštěm, takže je znát jen chodidlo.

Po pravé straně tohoto muže mezi cípem roušky Krista a hlavou Máří Magdalény stojí muž v černé kápi. Vidíme z něj jen vousatou vyděšenou tvář, hledící na levou stranu obrazu, a jeho pravou ruku, pozdvihnutou v gestu. Po levé straně muže v červeném plášti stojí mladý muž, který zřejmě komunikuje s mužem v plášti, jejich hlavy jsou natočeny k sobě [15]. Jeho šat je černý, splývavý, v pase převázaný a po celé délce má zlaté knoflíky. Ramena a okraje dlouhých rukávů jsou lemovány kožešinou. Nemá pokrývku hlavy ani vousy, jeho dlouhé světlé vlasy mu spadají na ramena. Pravou ruku má překříženu přes levou, obě v živém gestu.

Za těmito třemi muži stojí skupina mužů v helmicích, do tváře vidíme jen třem z deseti. Starší voják s vousy stojí mezi mužem v červeném plášti a mladým mužem, vedle kterého jsou další dva. Jeden z nich, stojící až u kříže druhého lotra, je vidět téměř celý. Na hlavě, otočené směrem k rozmlouvajícím mužům, má

špičatou helmici, pod nosem knír a je oblečen v hnědý vojenský šat s krátkou suknicí. Na nohou má stříbrné podkolenní boty, mezi nimi a suknicí prosvítají kolena ve žlutých punčochách. V levé ruce s brněním drží halapartnu. Vedle něj vpravo je nezřetelná postava namalovaná jen hnědou barvou, není jí vidět do obličeje, její oblek je však podobným biřicí s halapartnou. Z dalších šesti postav vidíme jen helmice, prapor a zbraně – palcáty, halapartnu a kopí.

Na pravé straně obrazu je kříž s druhým, zlým lotrem [16]. K břevnům je připoután stejně jako dobrý lotr, má stejný inkarnát pleti, stejné vlasy i vousy. Bílý plášť má také převázán provazem, jeho cípy jsou rozevlátější a rozhalenější. Kolmé břevno kříže je nakloněné vodorovně s křížem prvního lotra, duši si nebere anděl ale černá ďábelská postava. Na obou nohách jsou znatelné sečné rány, ze kterých prýští krev. Krev kape i z obou rukou, přivázaných k břevnu provazy.

Úplně vpravo je o kříž opřen žebřík se čtyřmi pryčnami. Na něm stojí setník v červeném plášti se stejně barevnými punčochami, botami a špičatou čepicí [17]. Z rubu je jeho šat zbarven dočerna. V rukách drží sekyru k přesekávání lotrových kostí.

(3) Poslední večeře

Obraz je výškového formátu a zobrazuje Poslední večeři Krista [3]. Kolem oválného stolu (jehož delší strana je z divákova pohledu vodorovná) sedí třináct mužů. Stůl je umístěn na jakési podium před architekтуру v zadním plánu. V horní části nad třídlným baldachýnem je vidět zlaté pozadí.

Všichni muži u stolu mají svatozáře, kromě Jidáše na pravé straně v popředí. Inkarnát jejich pleti je světle růžový, někde s nádechem světle hnědé. Postavy jsou oblečeny v dlouhá bohatá roucha, volně splývající po zádech; jen Jidáš má šat přepásaný v pase. Hlavní postavou na obraze je Kristus, sedící uprostřed obrazu u zadní části stolu. Jeho tvář s hnědými vousy je lehce narůžovělá, vlasy stejné barvy jako vousy mu spadají na ramena. Očima hledí do pravé strany obrazu, výraz tváře je netečný. Spodní šat má šedivý, vepředu mírně

nařasený, svrchní plášť tmavě modrý až černý. Předloktí pravé ruky má položeno na červeném kulatém talíři na stole. Okraj pláště má u zápěstí mírně ohrnutý, takže vidíme rub, který má stejnou barvu jako spodní šat. Mezi palcem a zbylými prsty drží v ruce kulatou bílou hostii s křížkem, v nepříliš zřejmém gestu ji podává (či jen přistrkuje) směrem k Jidášovi. Levou rukou objímá kolem ramen Jana, jež se mu opírá o hrud'. Ten má zavřené oči, světle hnědé kučeravé vlasy na ramena a jeho roucho je červené. Levou dlaň má položenu na kulatém kusu chleba, pravačka je opřena hřbetem palce o levé zápěstí. Na pravé straně vedle Ježíše je další učedník, sv. Petr. Jeho tvář je vousatá, hlavu mu z velké části pokrývá pleš. Jeho vlasy a vousy jsou šedivé až bílé, kučeravé. Šat má červený s tmavým hnědozeleným rubem. Pravou ruku má položenu na červeném talíři s chlebem. Levou má v gestu přiloženu k bradě. Vedle něj sedí tři učedníci s hnědými vlasy a vousy, všichni jsou z velké části zakryti. První má roucho barvy hnědo-olivové a jeho pravá ruka ležící na stole svírá rukojeť nástroje, zřejmě nože. Další muž je oblečen do šatu bílé barvy a v pravé ruce drží v ruce kalich, ovšem není zcela zřejmé, zda je tato ruka jeho či jiného apoštola. Třetí muž v zákrytu má červený plášť s tmavým rubem. Pravá ruka je pozdvižena v gestu, přiřazení ruky k tomuto apoštolovi však opět není zcela zřejmé.

Vpravo od Jana sedí naopak tři starci, všichni s dlouhými bílo-šedivými vlasy a vousy. Muž nejbližší k Janovi je oblečen v tmavém hnědozeleném rouchu, pravou si drží u úst hostii, levou má položenu na stole, na noži a chlebu. Muž vedle má roucho tmavě červené, pravou ruku má opřenu loktem o stůl, prsty u svého plnovousu. Druhou rukou svírá nůž na stole. Třetí muž vpravo od Jana je oblečen v tmavý šat, ruce z něj nevidíme.

V popředí sedí čtyři muži, kteří jsou otočeni k divákovi zády, takže vidíme jejich roucha s bohatými záhyby. Obličejové mají natočeny do strany tak, že jim je vidět do tváře. Muž nejvíce vlevo má hnědé vlasy a vousy, inkarnát pleti zbarvený dohněda, tvář otočenu vpravo. Je oblečený v olivový šat, pravou ruku má položenu na rameni učedníka sedícího vedle něj. Ten má otočenou tvář stejným směrem, vlasy a vousy rovněž hnědé, jen mírně nakadeřené. Jeho plášť je červený, vzadu u krku je ohrnutý, takže je vidět jeho světle modrý rub a mísovité záhyby

na zádech. Přes pravé rameno má přehozen cíp pláště, pravou rukou se drží za bradu. Vedle něj sedí muž v tmavě modrém, až černém šatu. Má stejné vlasy i vousy jako předchozí muž, levou ruku rovněž přiloženu k ústům. Pláště obou učedníků přepadají v záhybech přes lavici, na které sedí. Třináctým mužem je Jidáš, který se v několika bodech odlišuje od ostatních [18]. Má světlé vlasy, lehce zvlněné a spolu s Janem je na obraze jediný bezvousý. Inkarnát jeho pleti je nejbělejší ze všech. Jeho plášť je červený, na okrajích rukávů tmavý, v pase je přepásaný černým pásem s brašnou na levém boku. Obě ruce natahuje přes stůl, zřejmě směrem k hostii, kterou drží Kristus.

Na bíle prostřeném stole je doprostřed umístěno na oválném červeném podnosu hnědé čtyřnohé zvíře, beránek. Kromě již výše zmíněných předmětů položených na stole je na jeho pravé straně postaven stříbrný džber, vlevo u ruky Krista leží chléb a nůž.

Architektura v zadním plánu má podobu jakéhosi altánu či chrámu, a je v prostřední části nad Kristovou svatozáří vyvýšena. Za hlavami mužů jsou zřetelné klenby, jejichž žebra se sbíhají k jednotlivým sloupům. Jeden je ukryt za Kristem, další dva po stranách, v pozadí za Petrem je další. Po obou stranách Krista jsou vzadu dvě gotická okna s kružbami, jimiž prosvítá zlaté pozadí.

Ve spodní části obrazu je vidět konec podia, jenž je vymodelováno do mnohohranu. Na něm je umístěna kamenná lavice, zpola zakryta sedícími apoštolý.

Kulisa interiéru i podium jsou znázorněny v šedé barvě s několika odstíny.

(4) Olivetská hora

Druhý obraz výškového formátu obsahuje vyobrazení Kristovy poslední modlitby v zahradě Getsemanské [4]. Je rozdělen do tří prostorových plánů. V popředí klečí Kristus, za ním spí tři apoštolové a vzadu se shromažďuje vojsko s Jidášem v popředí. Výjev je posazen do krajiny – zahrady s potokem, který spojuje všechny části výjevu dohromady. Zem je v popředí porostlá květinami, vzadu skalnatá. Pozadí za skupinou biřiců je zlaté.

Největší postavou na desce je Kristus [19]. Klečí otočen na levou stranu obrazu, s obličejem pozdvihnutým k levému hornímu rohu desky. Má – stejně jako na předchozích výjevech – hnědé vlasy a vousy, které mu v loknách spadají na ramena. Kolem hlavy má svatozář, ruce sepnuté v modlitbě před hrudí. Je oblečený v modro-šedivý splývavý šat, který na zemi kolem něj vytváří bohaté zalamované záhyby. Zpod šatu mu jsou vidět jen bosé nohy. Klečí na holé načervenalé půdě okrouhlého plácku, kolem kterého roste bohaté rostlinstvo – možná se jedná o jahodník či pomněnky. Na levé straně obrazu, zhruba v úrovni Kristových rukou se podél skaliska stáčí potok, který teče kolem Krista na dolní straně obrazu a mizí v pravém spodním rohu. Má světle modrou až šedivou barvu.

Za Kristovými zády za diagonálou tvořenou skalním útesem světle šedivé barvy jsou vyobrazeni tři spící apoštolové se svatozářemi. Jan, mladý apoštol v popředí, leží podél skaliska. Jeho šat je modrý s rubem hnědočervené barvy. Loket pravé ruky má opřený o skálu, hlavu má položenou na její hřbet. Prsty druhé ruky má položené na skále, pod šatem se rýsují kolena a lem šatu poodhaluje prsty jeho pravé nohy. Za ním sedí Petr v červeném šatu s šedivými kučeravými vousy a vousy, jenž mu lemují pleš na temeni hlavy [20]. Má skrčená kolena, na nich překřížené ruce, levou přes pravou. Bradu má opřenou o hřbet pravé dlaně. Mezi Janem a Petrem je třetí apoštol Jakub, ze kterého je vidět jen půlka obličeje. Jeho vlasy a vousy mají hnědou barvu.

Za apoštoly je zobrazena hnědá skalnatá půda, táhnoucí se až k vojsku v pozadí. Skalnatý útes za kterým apoštolové spí, se vlevo ztrácí v hnědé skále, na

kteřé jen místy vyrůstají rostliny. Skála se pak v kubusovitém útvaru tyčí nad úroveň hlav apoštolů. Na ní je úplně u levé strany obrazu jen naznačený kalich, vyrytý do zlatého pozadí. K němu pak směřuje ruka anděla, vyobrazeného v levém horním rohu [21]. Je z něj vidět jen tělo do pasu, zřejmě se nahýbá z mraku, naznačeného jen tmavou skvrnou. Má světlé vlasy a je oblečený v červený šat se zlatým límcem, červenou barvu mají i jeho křída. Na skále vedle kalichu vpravo od něj vyrůstají tři malé hnědé stromky, za sebou již mají zlaté pozadí. Vpravo od skály jsou dřevěné dveře, pod kterými vytéká potok, ztrácející se pak z obrazu a objevující se až u Krista v dolní části. Od dveří vpravo se táhne pletený plot, mizící po chvíli za černou skálou nad hlavou Petra.

Za plotem hned vedle dveří je vyobrazen Jidáš, vedoucí vojáky [22]. Má, stejně jako na obraze s Poslední večeří červené roucho. Pravá ruka visí přes plot a ukazuje na Kristovu hlavu. Levou ruku má položenu na hrudi, obličej natočený k vojákům doprava. Vedle něj jsou za plotem hlavy dvou vojáků. Hlavy mají natočeny k sobě, o něčem se dohadují. Muž blíže Jidášovi má na hlavě placatou helmici, zpod které mu vylézají šedivé vlasy. Na bradě má vousy stejné barvy, je oblečen v černý šat a levou ruku má položenou na Jidášově rameni a ukazuje na něj. Druhý má vyšší helmici a červený plášť. Jsou vidět hnědé vousy a v levé ruce, před kterou končí plot zabíhající do skály, drží nějaký podlouhlý předmět. Vedle tohoto muže jsou vpravo namalovány již méně zřetelné obličej dvou vojáků v brnění. Kromě nich je na zlatém pozadí za Jidášem a vojáky vyobrazeno vojsko, ze kterého jsou vidět jen špice helmic, nástroje, louče a čtyři prapory. Voják schovaný za dřevěnými dveřmi vedle Jidáše nese prapor hnědé barvy, nad Jidášovou hlavou je prapor červený, mezi dvěma komunikujícími muži prapor hnědý, vedle pak tmavě modrý. Ze zbraní nesou biřici dvě halapartny, dva kyje a kopí. Vpravo nesou dva vojáci zapálené louče.

(5) Zmrtvýchvstání

Třetí obraz podélného formátu zobrazuje okamžik, kdy Kristus vstal z mrtvých [5]. Hlavní postavou je zde Kristus, sedící na tumbě. Ta je na obraze znázorněna diagonálně z levé strany na pravou. Má dvě patra a světle fialovou barvu s jemným šrafováním. Na horním patře pravého dolního rohu sedí Kristus. Je oblečen v červený plášť s tmavě modrým rubem a zlatým okrajem s bohatými záhyby. Spodní šat chybí, takže je vidět rána po kopí na jeho pravém boku. Inkarnát jeho pleti je narůžovělý. Hlavu se zlatou korunou s modrými kameny má nakloněnou k pravému rameni. Pravou rukou žehná; v dlani a v bosých nohách jsou znatelné rány po hřebech. Levou ruku má položenou na levém kolenu a drží v ní zlatou korouhev s červenobílým praporem. Nalevo na tumbě klečí anděl v bílém šatu s bílými křídly, který Kristovi podává zlaté jablko s křížem. Není na sarkofágu pevně posazen, spíše jakoby se vznášel. Další anděl klečí na tumbě napravo od Krista na okraji obrazu. Jeho šat je také bílý, má však tmavě šedivá křídla a v pravé ruce drží zlaté žezlo.

Kolem tumbky se ve spodní části desky nacházejí spící vojáci. Jeden, který je nejlépe vidět, leží naznak diagonálně s tumbou. Má zavřené oči, hnědé vlasy, inkarnát jeho pleti je hnědý. Hlavu mu pokrývá červená čepice. Na sobě má olivový kabátec s krátkou suknicí, přepásaný širokým zdobeným pásem. Stejnou barvu mají i punčochy, které jsou vidět na jeho pravé pokrčené noze. Rub jeho šatu je zelenomodrý. Pravou rukou si podpírá hlavu, levou má na pravém kolenu. Tento voják leží na jiném, ze kterého je ovšem vidět jen obrys těla v brnění a kus červeného šatu. Hlava je znázorněna až na samém kraji obrazu. Má otevřené oči, hledí přímo na diváka, na hlavě má nasazenou modrou čepici. Napravo od spícího vojáka leží na břiše další, hlavou směrem do pravého dolního rohu. Tu má podloženu překříženými dlaněmi; je prostovlasý. Na sobě má červený plášť, přepásaný zlatým pásem. Za ním pak leží další voják v brnění, s kyjem v levé ruce. Z posledního vojáka je vidět jen hlava v hnědozeleném kabátci s modrým spodním šatem [23].

Za tumbou se pak v pravé části obrazu za andělem se žezlem je vysoká tmavě hnědá skála s keři. Za andělem vlevo jsou vyobrazeny tři ženy se svatozářemi. Kolem hlav a krků mají omotané bílé roušky, inkarnát jejich pleti je růžový, světlejší než Kristův. Žena nejvíce v popředí má tmavomodrý šat s červeným rubem, v ruce nese zlatou amforu. Žena, přicházející za ní má plášť tmavě olivový, přehozený přes bílou roušku na hlavě. V ruce nese také zlatou amforu. Třetí žena, stojící za ženou první, má červený šat, přehozený rovněž i přes hlavu. Nad nimi se – téměř z levého horního rohu – vynořuje polopostava Boha Otce v šedivém rouchu. Má hnědé vlasy a vousy a pravou rukou žehná. Od jeho levého ramene se vine páska s nápisem: „*Surge gloria.*“

(6) Nalezení a Zkoušení svatého Kříže

Obraz je čtvrtou dochovanou deskou výškového formátu a pojednává o okamžiku nalezení kříže, na kterém byl ukřižován Kristus [6].

Výjev má – podobně jako deska s Olivetskou horou a Zmrtvýchvstáním – jako hlavní kompoziční linii diagonálu zleva doprava, tvořenou pomocí nalezeného kříže. Obraz je tak rozdělen na dva plány – horní a dolní.

Centrálním výjevem je přikládání kříže k postavě v bílém hávu. Kříž je dřevěný, tmavě hnědý, do tvaru písmene T, přičemž kratší břevno je výš, na levé straně obrazu. Zde ho drží starší muž, zřejmě Žid Jidáš [24]. Na hlavě má klobouk tmavě hnědé barvy, bílé vlasy a vousy. Je oblečen v černý kabátec s krátkou suknicí, převázaný zlatým pásem se zdobením. Na ramenu má ohrnutý tmavě zelený plášť s červeným límcem, na nohu červené škorně. Z druhé strany drží delší břevno kříže mladší bezvousý muž. Má světle hnědé kadeřavé vlasy a je oblečen v hnědém plášti s šedivým rubem, přepásaným stejným zlatým pásem jako starší muž. Stejně barvy jako plášť má i nohavice a klobouk, boty nad kotníky mají barvu šedivou. Oba muži pokládají kříž na muže v bílém šatu. Ten má světlé krátké vlasy, ruce překřížené na hrudi před sebou, bosé nohy. Inkarnát jeho pleti je bílý.

Ve spodní části obrazu pod křížem, držným muži, je otevřená jáma obdélníkového tvaru. Přes ni jsou položeny přes sebe další dva kříže. Uvnitř tmavě hnědé jámy (půda okolo je o něco světlejší), jsou dva kopáči [25]. Kopáč vlevo má červenou čepici a šat, vlasy a vousy hnědé, v rukou drží krumpáč. Z kopáče vpravo je vidět jen hlava bez vousů s krátkými hnědými vlasy. V rukách drží světle hnědou lopatu.

V horním plánu nad diagonálou tvořenou křížem je znázorněno šest postav. Čtyři z nich jsou vidět více – jedná se o tři ženy a jednoho muže. Muž stojí nejvíce vpravo, má světlé vlasy po ramena a pod nosem knír. Jedná se o císaře Konstantina. Na hlavě má korunu, částečně vyrytou do zlatého pozadí. Je natočen k ženě – císařovně Heleně vlevo, ruce před hrudí naznačují konverzaci [26]. Je oblečen v brokátový šat tmavě hnědé barvy se zlatým zdobením. Na ramenou a na okrajích rukávů má zřejmě kožešinu; na hrudi prosvítá červený spodní šat. Helena má hlavu natočenou doprava k němu, pohledem sleduje přikládání kříže k postavě. Má světlé vlasy, jejichž prameny jsou zřetelné po stranách hlavy, jinak přikryté bílou rouškou, spadající na ramena. Na hlavě má rovněž korunu. Její šat je podobný císařovu, jen bez rukávů a límce. Ruce před hrudí jsou rovněž v obdobném gestu. Vedle stojí další dvě ženy. První má kolem hlavy a krku omotanou bílou roušku, hledí směrem na ženu s korunou. Na sobě má tmavý plášť, přepásaný zlatým páskem. Pravou rukou podpírá pravý loket císařovny. Okraj pláště, spadajícího dolů, má šedivě a bíle pruhovanou kožešinu. Druhá žena má světlé vlasy, omotané kolem hlavy v copu, přes ně jen lehce přehozenou bílou roušku. Je oblečena v tmavém rouchu a pravou rukou přidržuje roušku ženy vedle sebe. Poslední dvě postavy na obraze jsou dva starší muži s šedivými vlasy a vousy, z nichž jsou vidět v podstatě jen tváře. První stojí hned vedle ženy se zavnutým účesem, nemá klobouk a je oblečený v červený šat. Druhý je vyobrazen na samém okraji obrazu s červeno-tmavozeleným kloboukem.

V pravém horním rohu je tmavě hnědý čert či pták - ďábel, držící pásku s nápisem: „*O yudo yudo*“.

i) Ikonografie a typologie jednotlivých desek

Při následujícím ikonografickém a typologickém rozboru jednotlivých obrazů jsem čerpala hlavně z knihy *Poctivé obrazy* od Mileny Bartlové, která se jako jediná v nedávné době oltářem dopodrobna zabývala. Badatelka stojí pevně za svým názorem o umístění a datování polyptychu a tuto teorii doplňuje o jednotlivé motivy, které ji podporují. Ačkoliv její postoj není vždy vyčerpávající a jednoznačně přijatelný, obsah mé práce bohužel nedovoluje se na problematické detaily zaměřit zevrubněji. Od vydání uvedené publikace sice vyšla recenze od Milady Studničkové, ale jiná reakce na tuto knihu se v odborné veřejnosti neobjevila. Tedy kromě katalogového hesla, zpracovaného Wilfriedem Franzenem a odstavce v katalogu Národní Galerie od Jiřího Fajta, kteří se ovšem k názorům Bartlové v podstatě nijak nevyjadřují. Z těchto tří autorů vycházím také, ovšem se zřetelem k tomu, že ve všech případech se jedná o krátké zprávy, které neobsahují dostatečné množství informací, potřebných k žádoucí komparaci. Článek od Kateřiny Engstové je důležitý zejména v oblasti kritiky písemných pramenů, pro rozbor jednotlivých obrazů není příliš přínosný.

Starší literatura, zpracovaná Albertem Kutalem, Antonínem Matějčkem, Pavlem Kropáčkem a Jaroslavem Pešinou lze použít jen částečně. Zabývám se jí spíše jen okrajově v rámci jednotlivých detailů.

Rozbor oltáře se tedy omezuje jen na ikonografické (či ikonologické) detaily, případně se záběrem do typologie jednotlivých postav či motivů, v souladu s knihou Mileny Bartlové. Pro podrobný formální rozbor obrazů (a zároveň pro kritické vyhodnocení názorů, uvedených v *Poctivých obrazech*) by bylo potřeba specializovanější zaměření se širším záběrem, což v případě bakalářské práce není možné.

(1) Nesení kříže

O nesení kříže Kristem na Golgotu mluví všechna evangelia jen stručně, Matouš (27,13), Marek (15,21) v souvislosti se Šimonem z Kyrény, kterého vojáci přinutili nést Kristův kříž. Lukáš (23,26-32) se o cestě na Kalvárii rozepisuje nejvíce, kromě Šimona zmiňuje i velký zástup, ženy plačící nad Kristem a dva zločince.

Ve vrcholném a pozdním středověku se výjev Nesení obohacuje o množství dalších figur a výjevů, inspirovaných apokryfní literaturou a paraliturgickými hrami. Šířková kompozice tohoto výjevu nebyla v 15. století obvyklá, Bartlová ji nachází jen u obrazu od Mistra z Laufen (kolem roku 1450) [28] a na oltáři Tabula Magna z Tegernsee od Gabriela Anglera z let 1444-1445. Nesení kříže a jeho vyzdvižení v rámci jiných pašijových výjevů (jako právě u Rajhradského oltáře), může mít souvislost s myšlenkou následování Krista v jeho utrpení (imitatio Christi), jež pomáhalo věřícím v pozdním středověku vcítit se do role mučeného Spasitele. Opíralo se o Marka (8,34), kde Kristus praví učedníkům: „*Kdo chce jít se mnou, zapři sám sebe, vezmi svůj kříž a následuj mne*“. Základním spisem se stal text od Tomáše Kempenského *O následování Krista*, což je příručka osobní zbožnosti a víry, která se v pozdním středověku rozšířila po celé křesťanské Evropě pod pojmem *devotio moderna*.¹⁰⁰ Divák se tak pomocí postav na obrazech (tzv. *imagines pietatis*) mohl s nimi ztotožňovat.¹⁰¹

Nesení kříže z Rajhradu je mnohafigurové a toto pojetí vychází z italských výjevů 14. století – například Nesení kříže od Giotta v Padovské Areně [30] či od

¹⁰⁰ Tzv. „nová zbožnost“ vycházela z Nizozemí z města Deventer, kde Gert Groote (†1384) kolem sebe shromáždil laické společenství „Bratří a sester společného života“. Dalším důležitým uskupením pro rozvoj této zbožnosti byla kongregace augustiniánů-kanovníků z Windesheimu u Zwolle. Z Nizozemí se *devotio moderna* šířila v poslední třetině 14. století, v průběhu 15. století zasáhla do Francie a Španělska, největší ohlas našla v Německu. Jejím hlavním cílem bylo obrácení věřícího do svého nitra, rozjímání a vcítění se do Ukřižovaného a pochopení smyslu jeho konání. „*Pohled na trpícího Krista umožňuje spatřit to kusé a zoufale roztržené ve vlastní existenci a zároveň toužit po stálém a věčném jednom ve všem i ve vlastním nitru; ,stáhnout se do sebe‘ znamená obracet vždy a znovu pohled do nitra, aby se před tvář člověka dostalo to skutečné nosné: Ukřižovaný vzkříšeny.*“ Cit. GERWING 1995, 56.

¹⁰¹ BARTLOVÁ 2001, 312. ROYT 2006, 179.

Simone Martiniho, které je dnes v Louvru [29].¹⁰² Do českého prostředí se z Itálie tento motiv dostal buď přímo (přes Avignon, kde Martini působil), či přes francouzské a nizozemské malířství pomocí iluminovaných rukopisů. Kromě Itálie ji najdeme například i v iluminacích od Jaquemarta de Hesdin [31]. Nástěnné malby v českých zemích – jako například v Lažišti [32], Záblatí [33] či Uhlířských Janovicích [34] dokládají trvalou tradici krásného slohu v našich zemích, jejíž kořeny vycházejí z Itálie. Tento fakt by mohl potvrdit i Oltář z Hronského Beňadiku [35], který může mít podle badatelů k Rajhradu vztah.¹⁰³ Pavel Kropáček uvádí podobnost desky z Moravy s dřevořezem Nesení kříže [36], dnes ve vídeňské Albertině. Grafika je zrcadlově obrácena a chybí jí výjevy v zadním plánu, jinak ale „*nevynechává nic podstatného z hlavního děje, zároveň však nepřináší žádný podstatný nový motiv.*“¹⁰⁴ Milada Studničková k tomu dodává, že tento dřevořez byl původně „*přilepen na předešlý rukopis register dvorské kanceláře císaře Zikmunda Lucemburského.*“¹⁰⁵ Může mít tedy k Nesení z Rajhradu blízký vztah, autor oltáře ho mohl znát.

Kristus nese kříž kratším břevnem dopředu, stejně tak jako na výše zmíněných nástěnných malbách. Bartlová poznamenává, že celá skupina kolem Krista – biřic táhnoucí jej za provaz kolem pasu, druhý voják napřahující se k ráně a Šimon, pomáhající nést kříž – se odlišuje od tehdejšího úzu rakouského malířství, které pojímalo skupinu odlišným způsobem. V obrazech jako například v oltáři z Klosteneuburgu [37] či na antependiu z Königsfelden [38] v dnešním Švýcarsku nese Kristus kříž kratším ramenem dopředu a postava napřahujícího se biřice chybí. Naopak provaz kolem Kristova pasu, za který je tažen, najdeme ve většině případů ve střední Evropě. V Itálii má provaz často omotan kolem krku.

Postava Šimona je v 15. století častá, souvisí se slovy synoptických evangelií, kdy byl jistý Šimon z Kyrény donucen nést Kristův kříž.¹⁰⁶ Jeho znázornění bývá vykládáno v rámci zmíněné *devotio moderna*, kdy má poukazovat

¹⁰² MATĚJČEK 1938, 131.

¹⁰³ BARTLOVÁ 2001, 313

¹⁰⁴ cit. KROPÁČEK 1946, 60.

¹⁰⁵ cit. STUDNIČKOVÁ 2003, 242.

¹⁰⁶ Mt (27,32), Mk (15,21), Lk (23,26),.

na to, že obyčejný člověk na sebe bere část tíhy Kristova údělu.¹⁰⁷ Podle jiných interpretací jeho postava zastupuje pohanské národy, jež měly účast na Kristově umučení a spáse.¹⁰⁸ Návaznost na českou tradici lze najít právě v postavě Šimona na Nesení kříže z Vyššího brodu, kde ještě před rokem 1923 byla jeho tvář znatelná, dnes již je definitivně zničena [40]. Bartlová přirovnává obličej Šimona ještě ke starci na Desce z Náměště v pozadí ve výjevu s mučením sv. Kateřiny [27].¹⁰⁹

Průvod vycházející z brány vlevo patří rovněž do obecného schématu Nesení kříže a vychází z Lukášova evangelia (23,27): „*Za ním šel veliký zástup..*“. Ženské postavy vycházejí ještě typickou tváří, inkarnátem i ztvárněním rouch z krásného slohu. Vepředu jde Panna Maria, matka Kristova, podpíraná apoštolem Janem [8]. Za ní pak zřejmě (podle apokryfních evangelíí) Marie Magdalská, Salome a Marie, matka Jakubova. Typ ženy, lomící nad hlavou rukama, je italského původu (viz Martini). Podle Lukášova evangelia (23,28) se Ježíš po cestě na Golgotu otočil k naříkajícím ženám a promlouval k nim: „*Dcery jeruzalémské, nade mnou neplačte! Plačte nad sebou a svými dětmi.*“ Otočení hlavy Krista na Rajhradském oltáři zpátky k bráně k ženám v průvodu je velmi podobné Kristovu pohybu na Nesení kříže na oltáři z Vyššího Brodu. Se ženami v průvodu za Kristem bývají pak často znázorňovány i děti (viz dále).

Za povšimnutí stojí muž na samém počátku průvodu, nesoucí kříž jednomu ze zločinců, ukřižovaných společně s Kristem. Jeho tvář, vlasy, šaty i měšec se nápadně podobají Jidášovi, zobrazeném na výjevu v Poslední večeři a na Olivetské hoře. Jestliže by bylo možné Jidáše s touto postavou ztotožnit, jednalo by se o poněkud neobvyklé ztvárnění; pokud je Jidáš na obrazech s Nesením kříže zobrazen, bývá obvykle znázorněn oběšený na stromě v zadním plánu. Na Rajhradském oltáři však může jít jen o zobrazení určitého typu „zlé“ povahy.

Výjevy v zadním plánu nabízejí širokou škálu interpretací. Dřívějšími badateli byly považovány za známku vlastní inovace malíře, což souviselo s brzkým datováním oltáře, protože v první třetině 15. století nenajdeme k těmto

¹⁰⁷ BARTLOVÁ 2001, 312.

¹⁰⁸ ROYT 2006, 177.

¹⁰⁹ BARTLOVÁ 2001, 317.

vyobrazením ekvivalenty. S posunutou datací k polovině století však byly zjištěny mnohé analogie, které nasvědčují spíše pro určitou neschopnost autora oltáře pochopit některé motivy, převzaté odjinud.

K hnijícím mrtvolám na křížích [9] našla Bartlová paralelu v kresbě tzv. Herpinova mistra [41] z doby kolem roku 1490. Toto vyobrazení by mohlo vyvrátit tvrzení o jedinečnosti znázornění na Rajhradském oltáři, ovšem rozdílná datace dělá otázku po originalitě Rajhradského mistra zcela nezodpovídá. Pod kříži leží několik lebek a kostí, které bývají jinak zcela běžně zobrazeny na výjevech s Ukřižováním pod Kristovým křížem. Lebka poukazuje jak na místo, kde byl Ježíš ukřižován,¹¹⁰ tak na Adamovu lebku. Podle některých středověkých autorů měl být Adam pohřben právě na Golgotě a Kristův kříž byl vyroben ze stromu poznání.¹¹¹ Toto spojení Edenu a Golgoty potvrzovalo Kristovo sebeobětování ve smyslu vykoupení lidu z Adamova hříchu. Zdůraznění Kalvárie, kopáčů připravujících základy ke kříži, kostí a mrtvol na výjevu Nesení kříže se váže k desce Nalezení a Zkoušení sv. Kříže, které patřily do jednoho oltáře. Tento fakt by mohl potvrdit domněnku zasvěcení oltáře sv. Kříži. Paralela k mužům zakrývajícím si nosy před zápachem mi není známa.

Kopající muži také nejsou originálním přínosem malíře, Bartlová poukazuje na vyobrazení podobných postav, připravujících jámu pro kříž v tzv. Sobieských hodinách od Bedfordského mistra z let 1420-1430 [42]. Spuštěným nohavicím jednoho z kopáčů přikládá praktický význam – módní nohavice, tehdy velice úzké, se přivazovaly samostatně šněrovadly k bokům, k pasu či ke kratším kalhotám. Jestliže ale potřeboval muž větší volnost pohybu, musel šněrovadla povolit a kalhoty spustit.¹¹² Druhý kopáč na Rajhradském oltáři pak kalhoty vůbec nemá. Podle Lydie Petráňové se nohavice nenosily po celý rok – v teplejších obdobích si muži pod sukně oblékali jen krátké spodky – hace.¹¹³ Pak chodili

¹¹⁰ Ve všech čtyřech evangeliích se píše, že Ježíše vedli na místo zvané Golgota, tedy Lebka (holý vrch).

¹¹¹ HALL 1991, 457.

¹¹² PETRÁŇOVÁ 1985, 871. Badatelka zde zmiňuje vyobrazení spuštěných nohavic v Litoměřické bibli, bohužel se mi nepodařilo jej najít.

¹¹³ PETRÁŇOVÁ 1985, 875.

většinou bosí, což ztvárnění na desce polyptychu neodpovídá – zde kopáč nemá kalhoty zřejmě kvůli práci.

Největší zájem vzbuzovaly u badatelů tři malé postavičky, pozorující kopáče. Nejpravděpodobněji se jedná o nepochopení motivu posmívajících se dětí, který malíř převzal odjinud. Kristova věta z Lukáše pronesená k ženám (viz výše) byla vykládána v typologickém paralelismu k posmívání se Eliášovi – Druhá Královská (2,23): „...Když byl na cestě, vyšli z města malí chlapci, pošklebovali se mu a pokřikovali na něj: „Táhni, ty s lysinou, táhni, ty s lysinou!“¹¹⁴ Pseudo-Anselmův pašijový dialog vypráví o dětech, házejících na Krista bláto,¹¹⁵ což najdeme například na oltáři z Wurzachu od Hanse Multschera [43]. Na Rajhradském oltáři však postavy nic neházejí, jsou odsunuty do druhého plánu. Jejich nejasnou funkci ještě zdůrazňovala nezřetelná činnost figury vlevo [11]. Karel Stejskal píše o chlapci jako o „malém onanistovi“, přičemž si povšiml jeho šatu, který může připomínat šat kleriků. Podle něj má tato postavička kritizovat církevní příslušníky.¹¹⁶ Mojmír Frinta poukazuje na souvislost této postavy s chlapcem vyobrazeným na desce s Ukřižováním z minoritského kostela ve Frankfurtu, jež je přisuzována Johannesovi von Metz [44]. Zde je vyobrazen chlapec, jedoucí na dřevěném koníku. Frinta polemizuje s vzájemným ovlivněním obou autorů, přičemž se snaží vyslovit pro jejich dataci. V roce 1996, kdy byl článek napsán, byl Rajhradský oltář všeobecně datován k roku 1420 (či pod.) a oltář z Frankfurtu k roku 1445, Frinta se tedy snažil najít vzájemnou spojitost. Uvažoval jak o posunutí datace Rajhradského oltáře dopředu a druhé desky naopak dříve. Považuje za možné i díky tomuto detailu počítat s vlivem Rajhradského oltáře na Johanna von Metz.¹¹⁷ Bartlová se kloní k názoru, že v podkresbě ještě může jít o chlapce na koníku (ostatně konec tyče vepředu není vidět a vzadu by snad mohl být její druhý konec) [95], ale protože malíř již nebyl tak zručný a námět nepochopil, namaloval postavu v jiné aktivitě.¹¹⁸

¹¹⁴ MARROW 1979, 145.

¹¹⁵ „Sequebantur etiam pueri projicientes lutum et lapides in eum.“ Dialogus Beatae Mariae et Anselmi de Passione Domini, 5.

¹¹⁶ STESKAL 1955, 76.

¹¹⁷ FRINTA 1996, 312-313.

¹¹⁸ BARTLOVÁ 2001, 315.

Co se prostoru týče, Jaroslav Pešina ukazoval na podobnost s obrazy od Mistra Francka. S ním má podle Pešiny společnou nehlubokou krajinu, vegetaci, různé detaily – účesy, oděvy a také jakousi slohovou nejasnost – stojí podobně jako autor Rajhradského oltáře na pomezí krásného slohu a pozdní gotiky. Pešina vidí návaznost na oltář sv. Barbory z let 1410-1415, přičemž počítá s tím, že Rajhradský oltář vznikl těsně potom, předpokládá tedy mezi nimi velmi úzký vztah.¹¹⁹ Milena Bartlová podobnost nepopírá, zmiňuje další oltář od Mistra Francka – oltář sv. Tomáše Becketa z roku 1434 [45], nevidí ale důvod datovat Rajhradský oltář k roku 1420. Nepředpokládá však odvození krajiny z frankovlámsky orientované knižní malby, tak jako Jaroslav Pešina či Pavel Kropáček. Kropáček nachází krajinu podobnou na Nesení kříže v Dittrichsteinském martyrologiu, v miniaturách od Jacquemarta de Hesdin [31] či v rukopisech z Mett.¹²⁰ Bartlová s tímto zařazením nesouhlasí, na Rajhradském oltáři totiž nenachází kopce s hrady, typické pro nizozemské malířství. Pozadí je naznačeno jen několika kopcovitými útvary na zlatém pozadí, což bylo běžné ještě po polovině století i v Německu – například v Kolíně nad Rýnem.¹²¹ Pokročilý prostorotvorný prvek je na Nesení kříže zmíněný repousoirový útvar, kdy se na pravé straně úvoz stáčí do zadního plánu. Podobné propojení prostoru se nachází na fresce v knihovně Roudnického kláštera (asi před rokem 1421), kdy se v pravém rohu vedle Jeronýma nachází za hradbami průhled do krajiny s řekou [46].¹²² Karel Stejskal předpokládá, že autor fresky vyšel z vrstvy rukopisů Mistra Hazmburského misálu [47] či z frankovlámsky orientované skupiny iluminovaných knih kolem bible Konráda z Vechty. Podobné východisko motivu snad můžeme předpokládat i u autora Rajhradského oltáře. Ztvárnění desky jinak není příliš pokrokové – postavy a výjevy jsou aditivně seskupeny, přičemž některé detaily naznačují ne zcela zručného malíře. Milena Bartlová k tomu podotýká, že zajímavé je sledovat rozdíly mezi vrstvou podkresby a malby, kde podkresba je provedena o poznání jistěji než samotná malba. Přichází tak v úvahu polemika

¹¹⁹ PEŠINA 1984, 391-392.

¹²⁰ KROPÁČEK 1946, 75.

¹²¹ BARTLOVÁ 2001, 317.

¹²² STEJSKAL 1960, 574.

nad rozdělením úloh v malířské dílně – autor podkreseb mohl určovat směr a návrh jednotlivých výjevů, ale na malbě se již nepodílel (viz dále).¹²³

(2) Ukřižování

Výjev patří do mnohafigurových (či velkých) Kalvárií se třemi kříži. Uprostřed je Kristus, po jeho pravici jeho příbuzní a přátelé, na kraji je na kříži „dobrý“ lotr. Po Kristově levici stojí skupina vojáků, na straně ukřižovaný druhý – „zlý“ lotr. Toto schéma uskupení postav pod křížem je zcela běžné, vychází z italských výjevů z 2. poloviny 13. století.¹²⁴ U nás je najdeme na několika dochovaných deskách s ukřižováním z první poloviny 15. století – deska z Reininghausovy sbírky [48] a Ukřižování ze Zátoně [49]. Od Rajhradského oltáře se liší výškovým formátem. Šířkový formát byl rovněž běžný – v našich zemích je reprezentován například Ukřižováním ze Skalice [50].

Už v roce 1936 podrobil Albert Kutal rozboru všechny tři desky (tedy Ukřižování z Rajhradského oltáře, ze Zátoně a Reinighausovo) a dospěl k názoru, že autoři desek vycházeli z nějaké společné předlohy. Nejprve srovnal Ukřižování ze Zátoně s deskou nalezenou v Nových Sadech, přičemž poukázal na kompoziční příbuznost obrazů, ačkoliv mají jiný formát i technické provedení. Analogie vidí v jednotlivých postavách a jejich umístění, gestech, postojích i v typech tváří, desku ze Zátoně shledává dramatičtější, vyhrocenější. Oltář z Reininghausovy sbírky nachází velice podobným s deskou ze Zátoně, s Rajhradským oltářem je shodný v určitém, mnohdy ještě krásnoslohém náznaku děje, který je na Ukřižování ze Zátoně pojat tragičtěji a vyostřeněji. Společným motivem na všech deskách jsou postavy lotrů, kteří nejsou do půl těla nazí, jak bylo jinde obvyklé, ale jsou oblečeni v bílý šat, vepředu rozhalený, v pase stažený provazem. Oproti podobným dochovaným scénám ze střední a západní Evropy se na všech třech ukřižováních neobjevují další výjevy – vojáci losující o Kristův šat či

¹²³ BARTLOVÁ 2001, 318.

¹²⁴ KUTAL 1936, 67, pozn. 4. Uvádí Cimabuovo Ukřižování v horním kostele sv. Františka z Assisi.

posmívající se Ježíšovým přátelům.¹²⁵ Další kompoziční podobnost Jaroslav Pešina vidí s Ukřižováním z Házmburského misálu z doby kolem roku 1409 [47].¹²⁶ Pavel Kropáček vidí nejbližší analogie také v tomto misále, přičemž má na mysli základní schéma obrazu, v němž jsou mezi kříži seskupeny postavy do dvou trojúhelníkových skupin. Podobnost k novosadské desce vidí hlavně v Ukřižování ze Sv. Barbory – v hlavách vojáků a jejich seskupením jsou vidět jen helmice a postava Stefantona otočená z profilu. Scéna z Rajhradského oltáře je však podaná narativněji, s přidáním postavami po stranách. Kropáček uvádí i Ukřižování ze Zátone a Reininghausovo, posléze i desku ze Skalice, ale pokládá za problematické vyvozovat z tohoto skromného dochovaného fondu přesvědčivá vzájemná ovlivnění. Spíše předpokládá, že se jedná o vzorové schéma, které se opakovalo v malých obměnách v českých zemích po celý středověk.¹²⁷ Jaroslav Pešina navrhnul teorii, že všechna tři Ukřižování vycházejí ze ztraceného obrazu od Mistra Třeboňského oltáře.¹²⁸ Dnešní badatelský přístup se však spíše kloní k čerpání jednotlivých motivů (ať už se jedná o figury, kompoziční schéma či pojetí draperie) ze vzorníků a kreseb, nikoli napodobování jiných památek. Z těch malíři přejímali spíše jednotlivé ikonografické motivy.¹²⁹

Kristus uprostřed je zobrazen zřejmě právě v okamžiku smrti, nad hlavou má destičku s nápisem INRI (Iesus Nazarenus Rex Iudaeorum),¹³⁰ pod nohama velkou podnožku. Bartlová upozorňuje, že tento motiv není na výjevech s ukřižováním v 15. století obvyklý, nachází pro něj paralelu jen v Parementu z Narbonne, dnes v Paříži [52]. Podle badatelky se jedná o historizující prvek, který může být poukazem na nějakou nedochovanou sochu Ukřižovaného v Olomouci.¹³¹ Velká podnožka se objevuje v předchozích stoletích – na počátku 14. století například u Giotta v Padově [53].

¹²⁵ BARTLOVÁ 2001, 321.

¹²⁶ KUTAL 1936, 69-72.

¹²⁷ KROPÁČEK 1946, 60-61.

¹²⁸ PEŠINA 1978, zvl. 294.

¹²⁹ BARTLOVÁ 2001, 270.

¹³⁰ O destičce píše Jan (19,19-20): „Pilát dal napsat nápis a připevnit jej na kříž. Stálo tam: Ježíš Nazaretský, král židovský. Ten nápis četlo mnoho Židů, neboť místo, kde byl Ježíš ukřižován, bylo blízko města; byl napsán hebrejsky, latinsky a řecky.“Zbylí čtyři evangelisté se o nápisu také zmiňují.

¹³¹ BARTLOVÁ 2001, 321.

Patu kříže objímá Máří Magdaléna, jejíž postava je vyobrazena na celém obraze v největším měřítku. O Marii Magdalské se píše již v Bibli v souvislosti s dalšími ženami, které se zúčastnily ukřižování Krista (viz dále), u paty kříže bývá zobrazována od 13. století v Itálii. Rouška na její hlavě je stejně jako závoje dalších dvou žen skropena Kristovou krví, stékající z jeho rukou. Z Dialogu Anselma s Pannou Marií se dovídáme, že poté co Longin probodl Kristovi bok, vystříkla krev na plášť Panny Marie.¹³² Tímto motivem se zdůraznilo Mariino *compassio*, spoluprožívání Kristova utrpení a *corredemptio* – spoluúčast Matky Boží na spáse.¹³³ Potřísněná rouška Panny Marie se pak stala uctívanou relikvií, část tohoto *peplum cruentatum* získal Karel IV. Podobné rozšíření potřísněné roušky na více žen [12] jako je tomu Rajhradském oltáři, lze najít i v Ukřižování z Reininghausovy sbírky a ze Zátone. Podle Bartlové se může jednat o jistou nedoslovnost a uvolnění motivu či o „*záměrný odstup od úcty k ostatku v utrakvistickém prostředí.*“¹³⁴ To se týká hlavně druhých dvou zmíněných desek, kde oproti desce nalezené v Nových Sadech krev stéká do ruky Marie Magdalény. Na Ukřižování z Rajhradského oltáře se nenachází motiv andělů, chytajících Kristovu krev do kalichů. Byl to motiv dosti rozšířený, měl podtrhávat drahocennost Kristovy krve, vyzdvihnout slavnostní ráz situace a hlavně ukázat, že Kristova krev, prolitá za lid, se v eucharistii proměňuje ve víno. Je tedy spolu s chlebem (jakožto přeměněným tělem Krista) součástí svatého přijímání.¹³⁵ Na desce s Ukřižováním zde chybí, podle Bartlové kvůli dobově nevhodným asociacím na husity, jejichž symbolem se stal kalich a s ním spojený požadavek přijímání podobojí, tedy nejen Kristova těla, ale i krve.¹³⁶

O ukřižování dvou lotrů spolu s Kristem (jednoho po pravici, druhého po levici Ježíše) mluví všechna čtyři evangelia. Jen Lukáš (23,39-43) píše o jejich rozhovoru s Kristem. Jeden zločinec se rouhal a žádal Krista, aby je zachránil, pokud je Mesiáš. Druhý ho okřikl a poprosil Krista, aby na něj pamatoval, až přijde do nebe. Ježíš mu odpověděl: „*Amen, pravím ti, dnes budeš se mnou v ráji.*“

¹³² Dialogus Beatae Mariae et Anselmi de Passione Domini,

¹³³ ROYT 2006, 299.

¹³⁴ BARTLOVÁ 2001, 268.

¹³⁵ Poprvé je doložen na Klosteneuburském oltáři z doby kolem roku 1330. BARTLOVÁ 1996, 168.

¹³⁶ Kalichy chybí například i na Znojenském oltáři. BARTLOVÁ 2001, 320.

Dále se o lotrech zmiňuje apokryfní literatura: Nikodémovo evangelium – Akta Pilátova¹³⁷ a Vyprávění Josefa Arimatijského,¹³⁸ kde se dozvídáme i jejich jména – „dobrý“ lotr je Dysmas (popř. Démas), rouhající se Gestas. Oba zločinci jsou na Rajhradském oltáři přivázáni pomocí provazů s rukama za břevny na křížích typu T, což bylo vcelku obvyklé znázornění. Rozlišíme je díky figurám anděla a ďábla, kteří si odnášejí jejich duše v podobě malých postaviček. Po pravici Krista je ukřižován Dysmas, po levici Gestas [16]. Obvyklejší vyobrazení křížů s lotry bývá v pozadí ve druhém plánu, malíř Rajhradského oltáře je postavil do roviny s křížem Kristovým.

K otázce původu odstávajících roušek Krista a lotrů přispěla Milada Studničková. Podobné se nacházejí na lineckém Ukřižování z dílny Mistra votivní desky ze St. Ambrecht a na reliéfu poutního kostela v Mariazellu z roku 1438. Původ motivu vychází zřejmě z umění bratří z Limburku. Podle Alexandera právě z jejich děl vyšel autor pašijového triptychu z Metropolitního muzea v New Yorku [54], kde se toto pojetí rovněž nachází. Od těchto iluminátorů mohou pocházet na břiše rozhalené šaty lotrů [55].

Další originální přínos prokázal malíř ve zpodobení dvou postav biřiců na krajích desky, kteří přesekávají lotrům nohy.¹³⁹ Tento motiv se odvíjí od evangelia sv. Jana (19,32): „*Přišli tedy vojáci a zlámali kosti prvnímu i druhému...*“ není ale příliš často zobrazovaný. Bartlová předpokládá, že poprvé se tento výjev objevuje – ovšem pouze v náznacích – na fresce od Barna da Siena v San Gimignano z doby kolem roku 1350-1355 [56], pak na desce od Jacopa di Cione (kolem roku 1368) [57] a v Čechách na nástěnné malbě v Dolním Bukovsku [58], kde biřic nalevo drží připravenu jakousi sekeru. V největší akci je zobrazen voják na fresce s Ukřižováním od Giusta de Menabuoi (1370-1380). Jako poslední výjev, na kterém se tento motiv objevuje, zmiňuje Bartlová desku z kláštera v Tegernsee (kolem roku 1440) [60]. Oproti uvedeným vyobrazením je na Rajhradském oltáři přidán voják i k druhému lotrovi, paralela není známa, Bartlová uvádí jen reliéf ze

¹³⁷ DUS/POKORNÝ 2006, 333.

¹³⁸ DUS/POKORNÝ 2006, 354.

¹³⁹ Poměrně často je možné se setkat jen s vyobrazením lotrů, kteří mají přesekané nohy – samotná akce je však zřídka zobrazovaná.

severního portálu Týnského chrámu, kde je žebřík přidán k oběma křížům. Tam se ovšem nejedná o přesekávání, ale o přivazování zločinců provazy [61]¹⁴⁰. Postoj vojáka nalevo na desce z Rajhradského oltáře nepůsobí reálně – spíše jako kdyby visel ve vzduchu. Malíř mohl přejmout motiv přesekávání nohou od Gabriela Anglera a ke druhému kříži domaloval z vlastní iniciativy dalšího vojáka, protože však pro to neměl dostupnou předlohu, nedokázal jej do obrazu vhodně zasadit.

Po Kristově pravici se tedy nachází kompars jeho „přátel“ či příznivců, viz Lukáš (23,49): *„Všichni jeho přátelé stáli opodál, i ženy, které Ježíše doprovázely z Galileje a všechno to viděly.“* V popředí je Panna Maria, podpíraná Janem, ti dva Krista i na menších ukřižováních a jejich přítomnost je spojena se slovy evangelisty Jana (19,26-27): *„Když Ježíš spatřil matku a vedle ní učedníka, kterého miloval, řekl matce: „Ženo, hle, tvůj syn!“ Potom řekl učedníkovi: „Hle, tvá matka!“ V tu hodinu ji onen učedník přijal k sobě.“* Panna Maria zde poklesá v kolenou, což bylo často zobrazováno v pozdním středověku, tridentským koncilem pak zakázáno jako nekanonické, poněvadž Panna Maria podle evangelisty Jana (19,25) pod křížem stála.¹⁴¹ Evangelista Jan je také jediný, který Pannu Marii na Golgotě zmiňuje. Další ženy, vyobrazené na desce mohou být podle evangelií sestra Panny Marie Marie Kleofášova (Jan 19,25), u Marka (15,40) nazvaná matkou Jakuba mladšího a Josefa, dále pak Salome. Evangelista Matouš (27,55) mluví ještě o matce synů Zebedeových (tedy evangelisty Jana a apoštola Jakuba Většího). Kromě těchto konkrétních postav píšou evangelisté o dalších mnohých ženách, které Ježíše provázely.

Ženské postavy vycházejí z krásného slohu – typikou jejich tváře se šterbinovitými očima a s bolestným výrazem, bohatým uspořádáním draperie, dekorativností, štíhlými prsty a inkarnátem. Albert Kutal nachází podobnost Panny Marie pod křížem s Madonou zlatokorunskou [62].¹⁴²

Postava muže se sukovitou tyčí na vrchu s houbou vychází také z Bible. O houbě namočené v octu, přikládané ke Kristovým rtům, píše všechna evangelia

¹⁴⁰ BARTLOVÁ 2001, 321-322.

¹⁴¹ ROYT 2006, 299.

¹⁴² KUTAL 1936, 74.

kromě Lukášova. Podle Nikodémova evangelia se jmenoval Stephanton¹⁴³ Vedle něj za ženami na koni je zobrazen muž, který probodává Kristovi bok [14]. Hovoří o něm Janovo evangelium (19,33-34): „*Když přišli k Ježíšovi a viděli, že je již mrtev, kosti mu nelámali, ale jeden z vojáků mu probodl kopím bok; a ihned vyšla krev a voda.*“ Nikodémovo evangelium mu pak dalo jméno Longinus.¹⁴⁴ Podle Zlaté legendy byl slepý a vyléčila ho až krev vytrysklá z Kristova boku. Proto si často – tak jako na Rajhradském oltáři – ukazuje na oči. Podle legendy pak uvěřil, nechal se pokřtít a žil mnišský život.¹⁴⁵ Podobné postavy Longina a Stephantona lze najít i na Ukřižování ze Zátone a z Reiningausovy sbírky, jednalo se o ustálené typy, objevující se na většině vyobrazení této scény. Figura Stephantona může být zobrazována i na druhé straně Kristova kříže.

Na úplném okraji obrazu vedle kříže „dobrého“ lotra stojí tři postavy bez svatozáří, kterých si povšiml již Albert Kutal v roce 1936 [13]. Ženská postava by podle něj mohla být donátorka, mužská je na toto postavení na příliš bezvýznamném místě.¹⁴⁶ Mohlo by tudíž jít o Annu Nezmejslovou, podle dochovaných pramenů však zřejmě neměla syna,¹⁴⁷ postavička v oblečení klerika by pak měla jinou úlohu. Muž za ní by mohl být vykonavatel závěti Jan Fulngraben. Milena Bartlová ovšem poukazuje na to, že postava ženy s dítětem se nachází už na výjevu Ukřižování v kapli sv. Felicie v kostele sv. Antonína v Padově od Altichiera [63]. Nacházíme ji i na obraze Nesení kříže od Jacquemarta de Hesdin [31] a na řadě dalších výjevů. Na tzv. Velké kolínské Kalvárii stojí vedle ženy, vedoucí za ruku dítě ještě malá postava klerika, stejně jako na desce z Rajhradského oltáře [64]. Těsně vedle nich stojí sv. Veronika s vyobrazením Krista na roušce, podobný výjev se nachází i na Ukřižování z kostela sv. Bonifáce z Bad Langensanza [65]. Na oltáři z Hildesheimu [66] se prolíná výjev Nesení kříže s Ukřižováním, přičemž vedle kříže jde žena, nesoucí jedno dítě na ruce a druhé vede za ruku. Před ní, již na výjevu s Ukřižováním je sv. Veronika

¹⁴³ ROYT 2006, 300.

¹⁴⁴ DUS/POKORNÝ 2006, 343. Zmiňován je vojn Longinus, který probodl jeho bok.

¹⁴⁵ VORAGINE 1984, 131.

¹⁴⁶ KUTAL 1936, 68.

¹⁴⁷ Mohlo by jít jediné o Václava, syna Millichlegela, který měl být po její smrti držitelem oltáře. Viz HLOBIL 1980, 44.

s rouškou, před níž klečí dvě postavy (možní donátoři). Možné tedy je, že ženy a děti z Nesení kříže se objevují později i na výjevech s Ukřižováním, přičemž se mohou stát účastníky zázraku s Veraikonem. Přesný původ této skupiny postav dnes však již není znám.

Na druhé straně od kříže se nacházejí vojáci, Kristovi „nepřátelé“, a postavy několika dalších mužů. Identifikace postavy staršího muže v kápi přímo pod křížem není jasná, objevuje se například na Ukřižování ze Skalice [50]. Albert Kotal v něm vidí jen přesunutý typ postavy v kápi, objevující se na Ukřižování ze Zátone a z Reininghausovy sbírky, přičemž tam je v rozhovoru se setníkem. Rajhradský mistr místo starého muže dosadil mladého a starého posunul pod kříž.¹⁴⁸ V popředí v červeném plášti je figura setníka, který se těsně po Kristově smrti obrátil na víru. Synoptická evangelia – Matouš (27,54), Marek (15,39) a Lukáš (23,47) shodně mluví o roztrhnutí chrámové opony či o zemětřesení těsně potom, co Ježíš skončil. Setník, stojící pod křížem pak uvěřil, že Ježíš byl Boží Syn. Jeho postava bývá v českém prostředí vyobrazována celkem beze změny po celý středověk – buď sedí na koni nebo stojí, je oblečen ve vojenský bohatý šat a drží v ruce štít, opřený o zem.¹⁴⁹ Na štítu je často obličej, tak jako je tomu na Rajhradském oltáři. Setník je v rozhovoru s dalšími dvěma muži. Ti bývají oblečeni do módních šatů a sedí na koních či stojí. Badatelé se často snaží najít v nich kryptoportréty současných králů či jiných místních vládců. Na Rajhradském oltáři postavy stojí [15]. Ivo Hlobil poukázal v roce 1980 na podobnost mladého muže se světlými polodlouhými vlasy s podobiznami krále Ladislava Pohrobka.¹⁵⁰ Podle Bartlové je tento fakt ještě přesvědčivější v podkresbě, kde jsou vlasy mladíka nakresleny vlnité.¹⁵¹ Milena Bartlová ztotožňuje s konkrétní historickou postavou i další postavu v brnění, stojící vedle mladíka, který na ni ukazuje. Předpokládá možnost identifikace muže s Jiřím z Poděbrad, který byl od roku 1448 zemským správcem českého království.

¹⁴⁸ KOTAL 1936, 72.

¹⁴⁹ V Nikodémově evangeliu v Aktech Pilátových se podle verze B tento setník jmenoval Lonchínus. Novozákonní apokryfy 334. I Zlatá Legenda ztotožňuje Longina s tímto setníkem. VORAGINE 1984, 131.

¹⁵⁰ HLOBIL 1980, 45.

¹⁵¹ BARTLOVÁ 2001, 323

Rozmluva mezi setníkem a mladíkem by se pak dala vykládat jako přání Ladislava „...aby se kacír Jiřík obrátil k pravé víře stejně jako setník pod křížem.“¹⁵² Podobná postava v brnění se nachází na desce s Ukřižováním ze Skalice [50], kde ji Ivo Kořán rovněž ztotožnil s Jiřím z Poděbrad.¹⁵³ Bartlová se opírá i o popis Aenea Silvia, který mluví o Jiřím jako o „malém, podsaditém muži.“ Jako jediný ověřený portrét Jiřího z Poděbrad vidí jeho zpodobení v iluminacích jeho modlitební knihy z roku 1466.¹⁵⁴

Milada Studničková vidí ztotožnění postav na oltáři se skutečnými historickými postavami jako problematické. Uvádí rukopis českého původu ÖNB Cod. 485, kde se vyskytují podobné mladé postavy s polodlouhými vlnitými vlasy. Dlouhé blond vlasy a mladistvý vzhled mohly podle badatelky charakterizovat různé krále. Císař Fridrich byl takto zpodobňován od třicátých do padesátých let [67,68].¹⁵⁵

Posunutou dataci na základě historických pramenů by zde mohly podle Mileny Bartlové dokládat právě oděvy těchto dvou postav. Šuba s kožešinovým límcem, kterou má na sobě mladík, stejně tak jako krátký kabátec (wams) vojáka vedle něj se podle badatelky nosily až ve druhé čtvrtině 15. století. Oproti tomu Lydie Petráňová píše, že šuba se začala *více* nosit po husitských válkách, krátký kabátec ke kolenům se v různých obměnách objevoval od počátku 15. století.¹⁵⁶ Studničková v recenzi na knihu *Poctivé obrazy* dodává, že podobné kabátce lze doložit na vyobrazeních před rokem 1450. Zmiňuje tzv. Albrechtův oltář z konce třicátých let, kde se objevuje podobný dlouhý plášť s kožešinovým límcem. Podobný kabát s límcem se nachází i v rukopisu Mandevillova cestopisu [91].

¹⁵² BARTLOVÁ 2001, 324.

¹⁵³ KOŘÁN 1976, 184-187.

¹⁵⁴ BARTLOVÁ 2001, 324, pozn. 230. Zmiňuje zde článek od Jaroslava Pešiny z roku 1965, kde se také nachází vyobrazení několika iluminací z Modlitební knihy Jiřího z Poděbrad (obr. 69, 70). Pešina však v článku uvádí, že jediný doložený pravdivý portrét Jiřího z Poděbrad je zřejmě socha, dříve umístěná na Pražské bráně ve Slaném, nyní v muzeu. K pravdivosti zobrazení krále v rukopise je obezřetný, poukazuje na možnou návaznost na Modlitební knížku Ladislava Pohrobka, který je mu v určitých rysech podobný (obr. 71). Podotýká, že iluminátoři knihy nemuseli krále nikdy vidět či se ani nesnažili zpodobit krále v jeho reálné podobě. Viz PEŠINA 1965, 133-146. Další literaturu k tomuto tématu jsem nezjišťovala.

¹⁵⁵ STUDNIČKOVÁ 2003, 243, pozn. 28.

¹⁵⁶ PETRÁŇOVÁ 1985, 871-881.

(3) Poslední večeře

O Poslední večeři Krista s apoštoly vyprávějí tři evangelia – Matouš (26,17-30), Marek (14,12-26) a Lukáš (22,7-23). Jednalo se o oslavu židovského svátku pesach, kterým si Židé připomínali vysvobození z egyptského zajetí. Apoštolové svátek slavili tradičně v jeho předvečer, Kristus zde ustanovil jednu ze svátostí – svátost eucharistie.

Pojetí výjevu na Rajhradském oltáři je tradiční, sedící apoštolové s Kristem u stolu byli vyobrazováni podobně již od 7. století.¹⁵⁷ Vedle Krista sedí z jedné strany sv. Jan Evangelista, hlavu opřenou o Kristovu hrud'. Z druhé strany sedí sv. Petr. Kromě těchto dvou apoštolů lze na desce z Rajhradu rozeznat Jakuba Většího, který sedí vedle Petra (stejný muž je namalován na Olivetské hoře). Jidáš je zde zobrazen s měšcem (staral se o finance a nakonec zradil Krista za třicet stříbrných) a má se jednat zřejmě o chvíli, popsanou v Janově evangeliu (13,26): *„Ježíš odpověděl: ‚Je to ten, pro koho omočím tuto skývu chleba a podám mu ji.‘ Omočil tedy skývu, vzal ji a dal Jidáši Iškariotskému, synu Šimonovu.“* Kristus podává Jidášovi hostii s vyznačeným křížkem. Podobnost nachází Milena Bartlová s Poslední večeří od Konrada von Soest na oltáři z Bad Wildungen z roku 1403 [72] a dále na vnější straně pravého křídla Znojemského oltáře [73].

Na stole se nachází beránek a nekvašený chléb, který jedli Židé v předvečer paschy. Kromě toho se zde nachází i běžný chléb a kalich, stojící poněkud stranou. Toto umístění může souviset s tehdejší situací v Čechách, kdy bylo na koncilu v Kostnici zakázané přijímání podobojí, povolené až na koncilu v Basileji v roce 1433 a tedy i symbolika kalichu, která ukazovala na příslušníky husitského hnutí.

Deska s Poslední večeří je z oltáře nejtradičnější. Apoštolové jsou provedeni v dimenzích krásného slohu, pokročilost vidí Milena Bartlová ve ztvárnění čtyř figur, sedících k divákovi zády. Východisko hledá u Oltáře z Vyššího Brodu, konkrétně u desky s Narozením, kde je podobně ztvárněn sv. Josef [74].¹⁵⁸ U

¹⁵⁷ ROYT 2006, 244.

¹⁵⁸ BARTLOVÁ 2001, 326.

Mistra Martyrologia a Mandevillových cestopisů nachází k těmto učedníkům paralely Milada Studničková.¹⁵⁹

Architektura za apoštoly – klenby i kružby v oknech – symbolizuje chrám a jejich ztvárnění vychází z české tradice; podobné lze najít již na deskách se světci na Třeboňském oltáři. Stejně se objevují na Zvěstování Panně Marii ze Svatojakubského oltáře [75]. Altány, blízké tomu, co je na Rajhradském oltáři, nachází Bartlová na rámu Madony od sv. Štěpána v Brně. Podobnost byla už Beneschem nalezena na Poslední večeři z Kremsmünster [76],¹⁶⁰ kterou dokonce Baldass pokládá za dílo z okruhu dílny autora Rajhradského oltáře.¹⁶¹ Matějček obraz také klade do souvislosti s dílnou oltáře.¹⁶²

(4) Olivetská hora

Další výjev z pašijového cyklu vychází také ze třech synoptických evangelií.¹⁶³ Po skončení večeře se učedníci odebrali na Olivovou horu do zahrady Getsemanské, která se nacházela za potokem Cedron. Všechny učedníky nechal Kristus vzadu, přikázal jim, aby na něj počkali, než se pomodlí, a s sebou vzal jen Jana, Petra a Jakuba Většího. Tyto tři apoštoly poprosil, aby s ním zůstali a bděli: „*Má duše je smutná až k smrti. Zůstaňte zde a bděte se mnou!*“ (Mt 26,38) Ti však neuposlechli a brzy usnuli. Kristus se k nim třikrát vrátil, oni však spali, což je vyobrazeno na desce z Rajhradského oltáře. Mezitím se modlil ke svému Otci slovy: „*Otče můj, je-li možné, ať mne mine tento kalich; avšak ne jak já chci, ale jak ty chceš.*“ (Mt 26,39 a podobně Mt 26,42).

Výjev z Rajhradu je posazen do zahrady s potokem Cedron a s třemi spícími apoštoly. Nahoře na skále je vyryt kalich, Bartlová poukazuje na jeho symboličnost, kdy je znázorněn pomocí techniky *opus punctorium*, což může mít

¹⁵⁹ STUDNIČKOVÁ 2003, 242.

¹⁶⁰ BENESCH 1930, 90.

¹⁶¹ BALDASS 1935,

¹⁶² 1938, 134.

¹⁶³ Matouš (26,36-46), Marek (14,32-42) a Lukáš (22,39-46).

souvislost s tím, že se stal znakem husitství [21].¹⁶⁴ Z rohu na něj ukazuje anděl, což vychází s Lukášova evangelia (22,43), kdy se Kristovi v zahradě zjevil anděl a dodával mu síly. Kolem Krista lze rozpoznat jednotlivé květiny – možná se jedná o jahodník, šalvěj či fialku, ačkoliv reálným květinám se podobají jen vzdáleně. Za plotem je Jidáš, ukazující bířicům Krista a dokonávající svou zradu.

Výjev navazuje na tradiční vyobrazení, oproti dochované desce Třeboňského oltáře se nejedná o výjev na hoře, ale spíše v zahradě, což se stalo obvyklým od druhé poloviny 15. století.¹⁶⁵ Bartlová vidí originalitu autora oltáře v prostorovém řešení výjevu, poukazuje na pokročilé ztvárnění potoka, vinoucího se mezi plány. Podobnou paralelu nachází na fresce v dominikánském klášteře v Ulmu, kterou vytvořila dílna Hanse Multschera. Jejím tématem je Křest Krista [77]. Oproti tomu na Znojenském oltáři, na kterém jinak nachází podobnosti s Rajhradským oltářem, se potok na Olivové hoře stáčí jen na okraji desky v popředí [78].¹⁶⁶ Milada Studničková nachází u nás toto pojetí potoka v rukopisech frankovlámsky ovlivněných. Například na iluminaci k dobrodružstvím Johna s Mandevilly,¹⁶⁷ konkrétně na výjevu s poutníky, kteří obětují peníze na oltář Aristotelova hrobu, se potok stáčí kolem celého obrazu [79].

Ježíš je zde jednoznačně figurou v největším měřítku, jeho šat má šedomodrou barvu kajícíka, věřící se s ním může jednoduše ztotožnit, jedná se tedy opět o tzv. *imago pietatis* [19]. Šat rozložený kolem něj již naznačuje tuhost záhybů, jinak zcela běžnou v pozdním gotickém malířství.

Spojitosť s Vídní a s malířem tzv. Albrechtova oltáře (a s tím spojený předpoklad, že malíř ve Vídni nějaký čas pobýval) vidí Bartlová ve dvou detailech – v potoce, který je namalován podobně jako Jordán na vnější straně zmíněného oltáře a ve ztvárnění třech jehličnatých stromů v pozadí. V Čechách pak je nejspíš tatáž dílna, která provedla Rajhradský oltář, namalovala také na několika deskách Svatojakubského oltáře a na Desce z Náměště.

¹⁶⁴ BARTLOVÁ 2001, 328.

¹⁶⁵ BARTLOVÁ 2001, 328.

¹⁶⁶ BARTLOVÁ 2001, 328.

¹⁶⁷ STUDNIČKOVÁ 2003, 242.

Milada Studničková ukázala znovu na souvislost Rajhradského oltáře s iluminovanými rukopisy. Stejně tři jehličnaté stromy nachází na několika výjevech z Mandevillova cestopisu [80].¹⁶⁸

Drobnopisnou malbu květin, v našich krajích ne zcela obvyklou (zato ji lze nalézt např. na Znojenském oltáři), stejně tak i motiv louče a lucerny může pocházet z nizozemské malby, k nám snad převzaté pomocí rukopisů.¹⁶⁹

(5) Zmrtvýchvstání

Vyobrazení zmrtvýchvstalé postavy Krista se neopírá o žádné z evangelií. Zpodobení Spasitele sedícího na sarkofágu pochází ze 7. století, kdy se objevuje ve východní církvi, na Západě až v době pozdního středověku. Tumba má poukazovat na tehdejší způsob pochovávání mrtvých, zároveň nese symbolický význam – představuje oltář.¹⁷⁰

Deska z Rajhradského oltáře spojuje dohromady dva starší typy, objevující se v českých zemích – Krista sestupujícího ze sarkofágu na Vyšebrodském oltáři a Krista z Třeboňského oltáře, který stojí na zavřeném víku hrobu, ukazuje své rány a je oblečen v červený eucharistický šat. Na Rajhradském oltáři se objevují ještě další motivy – císařské insignie přinášené anděly, vítězná korouhev a císařská, resp. římská koruna s vysokou kamarou, tzv. *Bügelkrone*,¹⁷¹ posazená na Kristově hlavě. Zobrazení andělů jsou zřejmě převzata odjinud, jelikož jejich posazení na tumbě není dostatečně zvládnuté. Kristus by zde mohl představovat vítěznou církev, podle utrakvistického spisu *Declaratio super canone missae* z druhé poloviny 15. století by však tato symbolika nebyla v katolické Olomouci přípustná.¹⁷² Paralelu ke Kristu nachází Bartlová na nedokončené fresce v katedrále sv. Alžběty v Košicích z doby kolem roku 1430 [81], zde však vzkříšený drží jen korouhev a

¹⁶⁸ STUDNIČKOVÁ 2003, 242.

¹⁶⁹ BARTLOVÁ 2001, 328-329.

¹⁷⁰ ROYT 2006, 315.

¹⁷¹ BARTLOVÁ 2001, 331.

¹⁷² BARTLOVÁ 2001, 331, HOLETON 1998, 105.

vedle se vznáší anděl bez insignií umístěný podobně jako na desce z Rajhradu. Kristus je zde vyobrazen jako král, odhalené tělo a rány mají ukazovat k eucharistii.

Podtrhnuta je zde i úloha Boha Otce, který mu přikazuje aby povstal, od čehož se od 13. století opouští. Slova na pásce odkazují k verši v Písni písni (2,10): „Vstaň, má přítelkyně...“¹⁷³ Hospodin je vyobrazen téměř stejně jako na Madoně od sv. Tomáše v Brně [82], společné je jim i podpoření obrazu biblickým textem. Milena Bartlová v přítomnosti Boha Otce s páskou vidí „*vstřícnou reakci katolického prostředí na husitskou kritiku, která vedla k novému zdůraznění instruktivní a didaktické povahy náboženských obrazů.*“¹⁷⁴ Stejný záměr nachází na výjevu Zmrtvýchvstání na triptychu v Arnstadt, dnes umístěném v Berlíně. Kristus zde má také na hlavě korunu a nad hlavou se objevuje Bůh Otec, texty v páskách jsou však jiné.

Milada Studničková zmiňuje ještě další výjev, který je velice podobný postavě Zmrtvýchvstalého, trůnícího na sarkofágu – vitraj z kostela sv. Petra ze St. Lambrechtu [83] a podobné vyobrazení nachází i ve starším rukopise tzv. Mettenské bible chudých z roku 1414. Na obou výjevech však nenajdeme císařské insignie.

Zároveň se na desce z Rajhradského oltáře odehrává další scéna, příchod žen ke hrobu, jež je podložena biblickým textem. Podle Matoušova evangelia (28,1-7) se šly dvě Marie (Marie Magdalská a jiná Marie) v neděli ráno po Kristově ukřížování podívat ke hrobu. Vtom však nastalo zemětřesení, kámen u hrobu se odvalil a ženám se zjevil anděl, který jim sdělil, aby se nebály, že Ježíš byl vzkříšen. Podle Marka (16,1-8) šla ke hrobu Marie Magdalská, Marie matka Jakubova a Salome, u Lukáše (24,1-11) je místo Salome jmenována Jana a další ženy. Chtěly Kristovo tělo pomazat, nakoupily (podle Lukáše připravily) proto vonné masti – na desce z Rajhradského polyptychu nesou jakési amfory. Zpodobení žen je velice blízké ženám na Nesení kříže z Vyššího Brodu [39], mohlo se jednat o tradiční ustálený prvek.

¹⁷³ BARTLOVÁ 2001, 332.

¹⁷⁴ Cit: BARTLOVÁ 2001, 332.

Vojáci, povětšinou spící kolem sarkofágu, jsou zmiňováni v evangeliu podle Matouše (27,62-66), kdy farizeové a velekněží žádají Piláta o umístění stráže u hrobu ze strachu před učedníky, aby neukradli Kristovo tělo. Když se zjevil ženám anděl, „*strážci byli strachem z něho bez sebe a strnuli jako mrtví.*“ (Matouš 28,4). Vojáci jsou tak znázorněni právě ve chvíli strnutí. Jeden z nich, hledící na diváka, měl věřící vtáhnout do děje a přesvědčit je o pravdivosti toho co viděl.¹⁷⁵ Na vojácích si Bartlová všímá ještě několika detailů, které potvrzují nemožnost datovat oltář před rok 1420. Jedním z nich je tvář muže pozorujícího Krista – podobnost badatelka nachází například na kresbě sedícího biskupa [84], která je připisována Hansi Multscherovi. Dalším je detail brnění vojáka ležícího vepředu, který se vyskytuje až od 30. let 15. století, přičemž podobnost lze najít na tzv. Albrechtově oltáři. Tam je vyobrazeno i podobné mramorování jako na sarkofágu z Rajhradu, stejně tak i keře v pozadí.¹⁷⁶ Studničková znovu zdůrazňuje, že tyto jednotlivé motivy lze najít již ve frankovlámsky orientované knižní malbě, vzniklé u nás – keře i mramorování u Mistra Martyrologia a na výjevech Mistra Mandevillova cestopisu.¹⁷⁷

(6) Nalezení a Zkoušení svatého Kříže

Scéna se opírá o text ze Zlaté legendy, která vypráví, jak Helena, matka císaře Konstantina, našla sv. Kříž, zakopaný od Kristova umučení v zemi. Jednalo se o zázračné dřevo nejen proto, že na něm byl ukřižován Kristus, ale podle legendy pocházel ze stromu poznání.¹⁷⁸ Když císařovna Helena přišla do Jeruzaléma, nechala si zavolat všechny židovské učence, aby jí poradili, kde kříž naleznou. Mezi nimi byl jeden z nich, co se jmenoval Jidáš, který věděl, kde se nalézá. Nechtěl to však říci, protože mu jeho děd Zacheus sdělil, že pokud to

¹⁷⁵ Tento motiv prostých lidí, hledících z obrazu byl používán od 20. let 15. století. BARTLOVÁ 2001, 330.

¹⁷⁶ BARTLOVÁ 2001, 332.

¹⁷⁷ STUDNIČKOVÁ 2003, 242.

¹⁷⁸ VORAGINE 1984, 176.

vyzradí, skončí vláda Židů a začnou vládnout ti, kdo uvěřili v Krista jakožto Syna Božího. Císařovna ho dala hodit do vyschlé studně a nechala ho hladovět. Po sedmi dnech slíbil, že jí ukáže, kde kříž nalezne. Na místě, kde se kříž nacházel, stál chrám Venuše, který nechala Helena zbourat. Jidáš začal hned kopat a našel tři kříže. Dopravili je do středu města, nemohli však pravý kříž odlišit od zbylých dvou. Nakonec je postupně přikládali na mrtvolu mladíka, neseného okolo na márách a ten pak na třetí pokus oživil. Druhá varianta, uvedená ve Zlaté legendě uvádí, že kříže přikládal jeruzalémský biskup Makarius k nemocné ženě, která se uzdravila, jakmile se jí dotkl Kristův kříž. Vyobrazení z Rajhradského oltáře spojuje dohromady scénu Nalezení a Zkoušení sv. Kříže. Neodpovídá tedy přesně legendě, neboť zkoušení se mělo odehrávat ve městě. Malíř tak navazuje zřejmě na tradici vedoucí od fresky Agnola Gaddiho v kostele sv. Kříže ve Florencii [85], přičemž musel výjev na rozdíl od italského výjevu umístit na výšku, což mu neumožnilo oddělit nalezení od zkoušení. Alespoň částečnou paralelu k výškovému formátu najdeme na desce od Mistra křídel oltáře v Scharenstetten, která je blízká okruhu Hanse Multschera [86]. Stejně jako zde chybějí na Rajhradském oltáři nosítka, jinak většinou obvyklá.

Není jisté, jak byly desky z Rajhradského oltáře uspořádány (viz výše) – mohla se zde nacházet deska s dalšími výjevy z legendy o sv. Kříži. Nejspíše by šlo o výjev s Pozdvižením sv. Kříže, který byl společně s Nalezením brán jako hlavní svátek vztahující se k posvátnému dřevu.¹⁷⁹ V Evropě nacházíme i samostatné desky s námětem Nalezení a Zkoušení sv. Kříže – tím je například tapiserie z kostela sv. Vavřince v Norimberku, vytvořená kolem roku 1440 [88]. Zde jsou ovšem výjevy na rozdíl od Rajhradského oltáře vyobrazeny vedle sebe, tak jako je tomu ve většině případů.

Žid Jidáš je nejspíše postava staršího muže, držícího kříž, nad jehož hlavou se vznáší postava černého ptáka – ďábla, který podle legendy po nalezení pravého kříže křičel: „*Jidáš, co jsi to učinil? Ty jsi jednal opačně než můj Jidáš...*“¹⁸⁰ Na desce

¹⁷⁹ BARTLOVÁ 2001, 333, pozn. 236. Mohlo by se jednat například o námět s vyobrazením císaře Heraklia, nesoucího kříž do Jeruzaléma – např. na oltáři z dílny Hanse Multschera z doby kolem roku 1440, dnes v Ulmer museu (obr.).

¹⁸⁰ VORAGINE 1984, 180.

z Rajhradského oltáře drží pásku s nápisem: „o yudo yudo.“ Jedná se zde o bohemismus – k latinskému vokativu je přidána česká koncovka – nacházíme zde tak doklad o jazykové příslušnosti autora malby.¹⁸¹

Detail hlavy dolního kopáče svědčí podle Bartlové o tom, že malíř překročil možnosti tradice krásného slohu a musel znát dílo Hanse Multschera či Mistra Pollingských desek. Na křídlech oltáře sv. Kříže v augustiniánském klášteře Polling [87] nachází podobnost s Rajhradským oltářem i v motivu lopaty, která je zde ale na rozdíl od oltáře z Moravy okovaná.¹⁸² Milada Studničková pak poukazuje na vyobrazení hlavy pošetilce v Kaločském žaltáři z doby kolem roku 1438 [89], který je kopáči podobný. Ukazuje tak, že se malíř mohl inspirovat i současnou iluminací v bližším prostředí. Detail lopaty rovněž nachází u Mistra Mandevillova cestopisu [90].¹⁸³

Se zajímavou interpretací přichází Milena Bartlová ohledně postav v brokátovém šatu s korunami. Podle Zlaté legendy byla zázraku nalezení sv. Kříže přítomna jen císařovna Helena; její syn Konstantin, který se obrátil na víru, byl v Cařihradě. Podle dosavadních výzkumů se císař Konstantin nachází jen na Rajhradském oltáři, pak na desce připisované Mistru z Laufen a na tapiserii z Norimberka [88]. Na desce od Mistra z Laufen však Konstantin nemá korunu, na tapiserii z Norimberka ji na jedné pěstce drží v ruce, při scéně se Zkoušením je již korunován; císař i císařovna mají svatozáře. Na desce z Rajhradu jsou korunováni oba, svatozář má však jen Helena. Antonín Matějček v Korpusu českého gotického malířství identifikuje císaře zobrazeného na desce s otcem Konstantina – tedy s Konstantinem Chorem, otcem prvního křesťanského císaře a manželem Heleny.¹⁸⁴ Milena Bartlová navrhuje identifikaci Albrechta Habsburského a jeho ženy Alžběty Lucemburské s postavami na Rajhradském oltáři. Má pro to několik odůvodnění – koruna se zašpičatělou kamarou, tzv. *Bügelkrone*, která je vyobrazena i na desce ze Zmrtvýchvstání, nebyla jen císařskou korunou, ale i římskou korunou, kterou mohl Albrecht nosit v době své krátké vlády mezi lety 1438-1439.

¹⁸¹ BARTLOVÁ 2001, 334.

¹⁸² BARTLOVÁ 2001, 334-335.

¹⁸³ STUDNIČKOVÁ 2003, 242.

¹⁸⁴ MATĚJČEK 1938, 140. Ostatně už ve Zlaté legendě není zcela jasné, o kterého císaře se jednalo.

Dále poukazuje na tradici rakouských Habsburků, jejichž manželky se ztotožňovaly s císařovnou Helenou po několik staletí. Tento zvyk je poprvé doložen u Fridricha III. Habsburského, který byl po Albrechtově smrti zvolen roku 1440 německým králem. V roce 1452 při příležitosti své korunovace na císaře a sňatku nechal svou manželku Eleonoru Portugalskou překřtít papežem na Helenu a o devět let později nechal udělat okno v chóru kostela sv. Sebalda v Norimberku s výjevem legendy ze sv. Kříže. Zde se události osobně zúčastňuje císař s císařovnou, Bartlová však souvislost s Rajhradským oltářem vylučuje, poněvadž ikonografické pojetí je odlišné. Naopak navrhuje možnost, že se spojení mezi císařovnou Helenou a Habsburskou císařovnou mohlo objevit už o generaci dříve. Třetím argumentem pro kryptoportrét Albrechta II. je podle badatelky souvislost s jeho synem Ladislavem Pohrobkem, který měl dědický nárok na český trůn a jehož podporovali mnozí olomoučtí měšťané. Jim oponovali čeští stavové, jež chtěli krále volit. Albrecht II. a jeho manželka byli tak pro české země důležití i pro zachování panovnické linie. Ladislava podporoval v Olomouci například i Bohuslav ze Zvole, který roku 1456 konfirmoval oltář Nalezení sv. Kříže, jež autorka ztotožňuje s Rajhradským oltářem. V neposlední řadě zmiňuje Milena Bartlová podobnost císaře na výjevu s Nalezením a Zkoušením s dochovaným portrétem Albrechta [92].¹⁸⁵

Milada Studničková je však obezřetná co se sakrálního identifikačního portrétu týče a stejně jako u domnělého Ladislava Pohrobka na výjevu s Ukřižováním uvádí český rukopis v Národní knihovně ve Vídni, kde se nacházejí postavy s knírem a s podobnými rysy jako císař na desce z Rajhradu. Stejně tak i Fridrich III. byl znázorňován také mladý a světlavý [67, 68].¹⁸⁶ Wilfried Franzen naopak v postavě císaře podobu s Albrechtem Habsburským nachází a dodává, že oltář musel být namalován až po roce 1438, kdy se stal králem. Mohlo by jít o interpretaci Albrechtovy podpory katolického tábora proti husitům, kdy „*jako existuje jen jediný pravý kříž, existuje pouze jediná pravá víra.*“¹⁸⁷

¹⁸⁵ BARTLOVÁ 2001, 336-337.

¹⁸⁶ STUDNIČKOVÁ 2003, 243.

¹⁸⁷ FRANZEN 2006, 621.

3) Závěr

Pod jednu dílnu řadí většina badatelů kromě Rajhradského oltáře ještě svatojakubský a mariánský cyklus z oltáře sv. Jakuba a Desku z Náměště. Pavel Kropáček autorství rozdělil mezi více malířů. To souviselo s všeobecným datováním Rajhradského oltáře k roku 1420, kdežto oltář sv. Jakuba datoval do pozdějších let. Pro stejný původ však ukazuje totžné pojetí podkreseb a dalších technologických vlastností obrazů; datace Rajhradského oltáře byla současným bádáním posunuta také do druhé třetiny 15. století a všechna díla shrnuta pod jednu dílnu. Otázkou zůstává přiřazení desek či detailů jednotlivým autorům v rámci dílny. Dřívější badatelé – Antonín Matějček v roce 1936 a Pavel Kropáček v roce 1946, rozlišují několik rukou, přičemž hlavní mistr se měl podílet hlavně na větších obdélných deskách a jen několika retušemi zasáhl do obrazů komponovaných na délku.¹⁸⁸ Milena Bartlová se kloní k jinému, v dnešní době všeobecněji akceptovanému pojetí středověké dílny. Na podkresbách, které jsou všem deskám společné a zároveň se odlišují od konečné malby, dokládá, že dílna fungovala spíše na způsobu dílčí specializace. Hlavnímu mistru dílny či inovátorovi, který předkresloval celkové rozvržení výjevů, by pak bylo možné přiřpat právě podkresby, které se vyznačují větší jistotou a pokročilostí, malba je méně kvalitní a místy provedena s nepochopením pro předkreslený výjev.¹⁸⁹

Rajhradský oltář a skupina obrazů kolem něj se stal v nedávné době diskutovaným tématem, což souviselo s posunutím datace o několik desítek let. Dřívější zasazení oltáře do předhusitské tvorby k roku 1420 je dnes odmítáno. Souvisí to s celkovým přehodnocením umění za doby husitských válek. Teprve v posledních desetiletích se uměnověda zřekla názoru, který uznával naprostou stagnaci umělecké tvorby v druhé třetině 15. století. Je jasné, že malíři a sochaři

¹⁸⁸ Podle Matějčka se mistr dílny podílel na oltáři jen málo – provedl několik hlav, hlavní jeho projev je hlava starého spícího apoštola na Olivetské hoře. MATĚJČEK 1936, 224. Pavel Kropáček přisuzuje mistrovi kromě hlavního podílu na obdélných deskách hlavy všech tří apoštolů na Olivetské hoře. Jiná, podřadnější ruka vytvořila Poslední večeři a zbytek Olivetské hory a Nalezení a Zkoušení sv. Kříže. Zmrtvýchvstání má podle Kropáčka jiný kolorit, přisoudil ho dalšímu malíři. KROPÁČEK 1946, 57. Jak již bylo zmíněno, posledním restaurováním se kolorit desek sjednotil (viz výše).

¹⁸⁹ BARTLOVÁ 1999, 42-44. BARTLOVÁ 2001, 364-365.

působili nadále, v době největších nepokojů se jen jejich počet snížil, jsou ale doloženy zprávy o investici peněz malířů do domů a vinic. To znamená, že jejich činnost stále relativně prosperovala.¹⁹⁰ Za vlády Zikmunda Lucemburského prožívala umělecká produkce jakési obrození – nový král chtěl obnovit výzdobu chrámů a slávu českých zemí.¹⁹¹ Starší literatura také odmítala utrakvisty jako možné objednavatele, což se ukázalo jako nepravdivé.

Z druhé třetiny 15. století se dochovaly písemné prameny dokládající existenci umělců. Jedná se především o malíře v Praze nebo v Brně, v jiných městech jich zřejmě bylo jen poskrovnu.¹⁹² S tím souvisí i dnešními badateli navrhovaná teorie o vyškolení mistra nebo přímo o působení jeho dílny v Praze. Podle Bartlové malíř musel vyjít z děl vytvořených v Praze na konci 30. let. Uvádí Madonu anglické královny ze skupiny Madony Svojšínské, jež má evidentně k Rajhradskému „mistru“ vztah, podkresby rámu Veraikonu svatovítského, Oltáře z Roudnice a Madony zlatokorunské podle badatelky *vývojově předcházejí podkresbám skupiny olomouckého oltáře*.¹⁹³ Nejdůležitějším dílem, které zapůsobilo na autora Rajhradského oltáře, je podle Bartlové Oltář z Vyššího Brodu. Oba oltáře mají celou řadu společných motivů a detailů, i podkresba je podobná. Bartlová připouští také možnost vyškolení malíře Rajhradského oltáře u autora retáblu z jižních Čech. Bylo by dokonce možné uvažovat o tom, že autorem obou děl je jedna osoba, tuto možnost ale značně zpochybňuje existence Desky z Náměště, která je v mnohém podobná Rajhradskému oltáři, s Oltářem z Vyššího Brodu má však velmi málo společných rysů. Podle badatelky nás však může za prvé mást nedostatečné množství dochovaných obrazů, neumožňujících potřebnou komparaci, za druhé se oba dva autoři se mohli vyučit v Praze v tradici krásného slohu, ale svá hlavní (nebo alespoň dodnes dochovaná) díla vytvořili pro jiná města. Možnost usazení dílny přímo v Olomouci Bartlová odmítá. Ačkoliv je zde několik malířů doloženo, tamější rukopisy ani nástěnné malby nemají k Rajhradskému oltáři žádný vztah. Oproti tomu poukazuje na formální a

¹⁹⁰ BARTLOVÁ 1999, 42.

¹⁹¹ FAJT 2006b, 58.

¹⁹² BARTLOVÁ 1999a, 42.

¹⁹³ Cit. BARTLOVÁ 2001, 365.

ikonografické souvislosti s pražskými dílnami.¹⁹⁴ Nejen hlavní mistr, ale i celá dílna vyšla z Prahy, což bylo v té době zřejmě jediné město v zemi s živým uměleckým provozem, který byl potřebný ke vzniku a vyškolení mistra tak rozsáhlého retáblu jako byl autor Rajhradského oltáře.¹⁹⁵ Milena Bartlová nabízí hypotézu o možné identifikaci anonymního malíře oltáře a dalších desek s pražským malířem Ambrožem, o němž se dochovaly zprávy od roku 1445. Žádné doklady o spojení anonymního malíře s malířem Ambrožem však nemáme, podstatné však je, že kolem poloviny století v Praze skutečně existoval malíř, který by eventuelně mohl takovýto polyptych namalovat.¹⁹⁶

Jednotlivé motivy, postupy a detaily na obrazech, převzatých z okolních zemí shrnuje Milena Bartlová pod dvě města, které malíř mohl navštívit – Vídeň a Mnichov. Ve Vídni se nechal ovlivnit vrstvou maleb druhé poloviny 30. let kolem dvora Albrechta Habsburského. Jednotlivosti, použité na Rajhradském oltáři převzal z tzv. Albrechtova oltáře, spojitost je zřetelná i v reliéfech Znojemského oltáře. V Mnichově převzal některé motivy od Gabriela Anglera, konkrétně z oltáře Tabula Magna v Tegernsee. Přes Mnichov je možné vysvětlit i převzetí motivů pocházejících z Itálie.

Kromě těchto převzatých jednotlivých detailů pokračoval malíř ikonograficky, typově a tvarově v tradici krásného slohu. Z těch málo děl, která se nám z té doby dochovala, lze těžko rozlišit, co přesně převzal malíř z tradice našich zemí a co bylo zažité v Evropě v rámci internacionálního slohu. Jisté však je, že na rozdíl od Německa se české země stále silně a dlouho do 15. století držely krásného slohu. Tento konzervativismus a historismus nebyl způsoben jen omezením kontaktů se sousedními zeměmi, odkud by mohl čerpat nové motivy a inspirace a kde se rozvíjel sloh pozdní gotiky, představovaný díly například Konrada Witze, Hanse Multschera ad. Podle Bartlové šlo také o vědomou návaznost na předhusitskou dobu, ke které se vázaly vzpomínky na český stát

¹⁹⁴ Rajhradský oltář má podobnost s rámem Madony od sv. Štěpána v Praze, obraz Stětí sv. Jakuba ovlivnil podle badatelky pojetí stejnojmenného výjevu na oltáři z Roudník (kolem roku 1486) a jihočeská provenience Klanění tří králů ze Želnavska ji vedou k domněnku, že dílna autora Rajhradského oltáře a dalších desek nemohla být v Olomouci či Brně. BARTLOVÁ 2001, 360 a 368.

¹⁹⁵ BARTLOVÁ 1999a, 42.

¹⁹⁶ BARTLOVÁ 2001, 369.

jako prosperující zem a sídlo císaře. Jednalo se o návrat k časům, které ještě nebyly ohroženy rozpolcenou společností, jak se tomu stalo za husitských válek.¹⁹⁷

Milena Bartlová se Rajhradským oltářem zabývala v poslední době nejdůkladněji. Wilfried Franzen, Jan Fajt i Milada Studničková se také kloní k představě vyučení mistra či umístění jeho dílny v Praze, hlouběji však tuto problematiku nerozebírají. Fajt a Franzen předkládají hypotézu o Heinrichu Seftlebenovi, který byl bývalým kaplanem Zikmunda Lucemburského a roku 1440 převzal na dva roky faru u svatého Mořice a který tedy mohl malíře z Prahy do Olomouce doporučit. K možnému vyškolení malíře v Praze zaujímá stanovisko Pavel Kropáček. Na rozdíl od výše zmíněných badatelů však předpokládal především souvislost Rajhradského oltáře s franko-vlámským uměním, které malíř poznal díky iluminovaným rukopisům vzniklým v Praze.¹⁹⁸

Nejproblematictějším tématem, které se k Rajhradskému oltáři vztahuje, je datace a s ní související provenience. Pokládám za dnes již samozřejmé, že oltář mohl vzniknout ve druhé třetině 15. století. Tím některé hypotézy a představy, předložené dřívějšími badateli – zvláště Pavlem Kropáčkem, Antonínem Matějčkem a Jaroslavem Pešinou – ztrácejí na důležitosti. Oltář není nadčasovým dílem, jehož autor dokázal do tradice krásného slohu neobvykle brzy zapojit žánrovost, narativnost a drastické prvky, v té době u nás jinak nezvyklé. Rajhradský oltář se tak ukazuje být spíše konzervativním dílem, které místy až neobratně pojednává o pašijových výjevech a o sv. Kříži. Dochované písemné prameny dokládající vznik oltáře Nalezení sv. Kříže v chrámu sv. Mořice lze připsat k Rajhradskému oltáři, jedná se však pouze o hypotézu, kterou nelze jednoznačně potvrdit. Jak již bylo zmíněno, mohlo jít také o oltář sv. Kříže, stojící uprostřed kostela.

Podle ikonografického a typologického rozboru, který provedla Milena Bartlová, je jasné, že se na Rajhradském oltáři objevují motivy a detaily svědčící pro vznik oltáře po roce 1420, tedy později než se domnívala dřívější uměnověda.

¹⁹⁷ BARTLOVÁ 2001, 363-364.

¹⁹⁸ KROPÁČEK 1946, 62.

Badatelka pak jako konečnou dataci vidí rok 1452, což zakládá na hypotéze kryptoportrétu Ladislava Pohrobka (který se stal českým králem v roce 1453), nacházejícího se na Rajhradském oltáři i na Klanění tří králů z mariánského cyklu z Oltáře sv. Jakuba.¹⁹⁹ Milada Studničková se ve své recenzi knihy Mileny Bartlové kloní k dataci oltáře do roku 1440. Poukazuje na možné paralely s iluminovanými rukopisy na českém území, z nichž mnohé vznikly ještě před husitskými válkami. Bartlová ponechává frankovlámsky inspirované rukopisy poněkud stranou, pro analogie spíše sahá za hranice našich zemí. Podle mého názoru byly ale pro malíře oltáře snáze dosažitelné právě iluminace než zahraniční tvorba; jednotlivé detaily, na které upozornila Studničková jsou spíše přejaté z rukopisů než z rakouských a německých obrazů.²⁰⁰ Oproti tomu například některé detaily módního oblečení, které se podle Studničkové nacházejí také v rukopisech, se mi nepodařilo dohledat, je však pravděpodobné, že jsem neměla k dispozici dostatečný obrazový materiál. Tvrzení Mileny Studničkové, podle něhož lze jednotlivé motivy z rajhradského oltáře nalézt již *před* rokem 1450, nelze použít jako základ kritiky datace prosazované Milenou Bartlovou. Bartlová totiž u rozboru téměř všech motivů jejich existenci před rokem 1450 nepopírá, pouze ukazuje, že nejsou doložitelné *v první třetině 15. století*.²⁰¹ Ve své knize se snaží vyvrátit příliš brzké datování oltáře, Studničková naopak reaguje příliš úzce pouze na její hypotézu o vzniku oltáře k roku 1452. Záslouhou Bartlové tedy je, že zpochybnila dřívější rané datování oltáře, přínosem Studničkové je naopak poukaz na to, že argumentace Mileny Bartlové umožňující posunout dataci oltáře až k roku 1452 není zcela přesvědčivá. Bartlová se totiž k tomuto datování kloní především na základě prvků módního oblečení a kryptoportrétu Ladislava Pohrobka. Ani jeden z těchto argumentů však není pro pozdější datování zcela dostačující. Základní oporou pro její tvrzení se jí stávají písemné prameny, kterým (jak sama přiznává) v otázce datace a provenience přisuzuje daleko větší váhu než jednotlivým motivům a

¹⁹⁹ BARTLOVÁ 2001, 364.

²⁰⁰ Například podobnost s Mistrem Mandevillova cestopisu je zcela evidentní např. ve stromech na obzoru, v potoce, lopatě apod.

²⁰¹ Ačkoliv její konečné datování směřuje k roku 1452, jedná se o konečný výsledek všech poznatků. U rozboru jednotlivých motivů však jen píše, že se objevovaly až ve druhé třetině 15. století, tedy kromě domnělého identifikačního portrétu Ladislava Pohrobka.

formálnímu rozboru oltáře. Otázkou však zůstává, zda se pak nejedná jen o snahu po vytvoření převratných schémat na základě vratkých argumentů, jež postrádají potřebnou badatelskou střizlivost. Záslouhou Mileny Bartlové tak je, že ve své knize do značné míry rozbila tradiční schéma interpretace umění v českých zemích v první polovině 15. století, kterého se držely předchozí generace badatelů. Určitou odpovědí na její leckdy převratné názory a toto „rozbití“ však může být fakt, že se jí dodnes kromě článku Milady Studničkové nedostalo obsáhlejší recenze ani jiné reakce. Většina badatelů sice přijala pozdější datování Rajhradského oltáře než se dříve předpokládalo,²⁰² ovšem nikdo z nich se ke knize *Poctivé obrazy* blíže nevyjádřil.

Podle mého názoru je nejlépe přijatelné datování *k roku 1440*, a to z několika důvodů. Pokud ztotožníme Rajhradský oltář s oltářem ve sv. Mořici, spíše by se jednalo o oltář v kryptě, který byl založen již roku 1440.²⁰³ Hypotéza, že při vzniku oltáře hrál významnou roli Zikmundův kaplan je rovněž pravděpodobná. Také většina detailů, zmíněných Miladou Studničkovou a nacházejících se v iluminovaných rukopisech, je přesvědčivých. Navzdory tomu je i nadále zapotřebí brát v potaz hypotézu Mileny Bartlové, že na obrazu nacházíme identifikační portrét Ladislava Pohrobka. Na žádném z obrazů se scénou Ukřižování, jež jsem mohla spatřit, se totiž vedle setníka žádná podobná postava nenachází, většinou jde o staršího muže. Pro další pokračování diskuse, započaté dvěma výše zmíněnými badatelkami by tedy bylo nutné zaměřit se přímo na studium kryptoportrétů vladařů objevujících se na obrazech této doby a na typy oblečení, vyobrazené na rajhradských deskách. Hlubší zaměření na jednotlivé detaily by pak možná mohlo přinést další poznatky, jež by mohly přispět k debatě o vzniku oltáře a jeho původního umístění. Vzhledem k fragmentárnímu dochování uměleckých děl z této doby a k nedostatečné znalosti tehdejšího způsobu práce, uspořádání dílny a přejímání cizích „vlivů“ však považuji za

²⁰² Žádné předatování se však nevztahuje k poznatkům uvedeným v *Poctivých obrazech*. Badatelé se k pozdějšímu datu přiklání s ohledem na poznatky, které dokládají nepřerušovanou práci umělců i za husitských válek a těsně po nich. To dřívější badatelé nepovažovali za možné. Viz katalogy výstavy *Od gotiky k renesanci*, 1999 a FAJT 2006b.

²⁰³ Musíme tedy důvěřovat tabulce z roku 1440, na které je ovšem chybný záznam o světícím biskupovi.

značně nepravděpodobné, že by takové bádání mohlo dospět k jednoznačnému výsledku.²⁰⁴ Z těchto důvodů se také nedomnívám, že by bylo vhodné trvat na tom, že oltář byl původně umístěn v kryptě u sv. Mořice a že by měl být podle tohoto svého původního umístění přejmenován.

²⁰⁴ Tedy alespoň v rámci bakalářské práce a mého dosavadního poznání.

Seznam literatury

- ALEXANDER Jonathan J. G.: A Metalwork triptych of the Passion of Christ in the Metropolitan Museum New York. In: Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte 46-47/1993-1994, 27-37, obr. příloha 377-380
- BALDASS Ludwig: Eine südböhmische malerwerkstatt um 1420. In: Zeitschrift für Kunstgeschichte 4/1935, 301-319
- BARTLOVÁ Milena: Poctivé obrazy. Deskové malířství v Čechách a na Moravě 1400-1460, Praha 2001
- BARTLOVÁ Milena: Byl Mistr Rajhradského oltáře nebo nebyl? In: Dějiny a současnost, 21/1999, 40-44
- BARTLOVÁ Milena: Oltář Nalezení sv. Kříže z Olomouce (Rajhradský oltář), in: HLOBIL Ivo (ed): Od gotiky k renesanci. Výtvarná kultura Moravy a Slezska 1400-1450. III. Olomoucko, Brno 1999
- BARTLOVÁ Milena: Původ husitského kalicha z ikonografického hlediska. In: Umění 44/1996, 167-183
- BENESCH Otto: Grenzprobleme der österreichischen Tafelmalerei. In: Wallraf-Richartz Jahrbuch 1/1930, 66-99
- BIBLE. Český ekumenický překlad, 1993
- BLAŽÍČEK Oldřich J. / KROPÁČEK Jiří: Slovník pojmů z dějin umění, Praha 1991
- BÖHMOVÁ Hedvika: Restaurátorské práce na Nesení kříže Mistra Rajhradského. In: Časopis moravského muzea 40/1955, 267-270
- BRUCHER Günter (ed): Geschichte der bildenden Kunst in Österreich II. Gotik, München – London – New York 2000
- BUCHNER Ernst: Malerei der Deutschen Spätgotik, München 1960
- Dialogus Beatae Mariae et Anselmi de Passione Domini, in: Migne: Patrologia Latina, Volumen 159, Col 0271A – 0290A
- DUS Jan A. / POKORNÝ Petr (usp.): Novozákonní apokryfy I. Neznámá evangelia, Praha 2006

- EHM Josef: České gotické umění, Praha 1977
- ENGSTOVÁ Kateřina: Několik poznámek k archivním zprávám k tzv. Rajhradskému oltáři. In: Umění 48/2000, 369-371
- FAJT Jiří (ed.): Karel IV., císař z boží milosti. Kultura a umění za vlády Lucemburků 1310-1437, Praha 2006
- FAJT Jiří: Zikmund Lucemburský a jeho návrat do Čech. In: CHLUMSKÁ Štěpánka (ed.): Čechy a střední Evropa 1200-1550: dlouhodobá expozice Sbírkový starého umění Národní galerie v Praze v klášteře sv. Anežky České. Katalog Národní galerie, Praha 2006, 56-62
- FRANZEN Wilfried: Rajhradský oltář. In: FAJT Jiří (ed.): Karel IV., císař z boží milosti. Kultura a umění za vlády Lucemburků 1310-1437, Praha 2006, 619-621
- FRINTA Mojmir S.: Some Distinctive Human Types in Art around 1400 as Means of Tracing Artistic Contacts Between Bohemia and the Regions West of Rhine. In: Umění 44/1996, 303-314
- GERWING Manfred: Takzvaná Devotio moderna. In: Jan Hus mezi epochami, národy a konfesemi. Sborník mezinárodního sympozia, konaného 22. – 26. září 1993 v Bayreuthu, SRN, Praha 1995, 54-59
- HALL James: Slovník námětů a symbolů ve výtvarném umění, Praha 1991
- HAMSÍK Mojmir: Technika malby mistra olomockého oltáře (tzv. Mistra rajhradského). In: CHAMONIKOLA Kaliopi (ed.): Od gotiky k renesanci. Výtvarná kultura Moravy a Slezska 1400-1450. II. Brno, Brno 1999
- Hans Multscher. Bildhauer der Spätgotik in Ulm. Katalog Ulmer Museum, Ulm 1997
- HELFERT Jaroslav: Výstava gotického umění na Moravě a ve Slezsku, 27. X. 1935 – 15. I. 1936
- HLOBIL Ivo: K olomoucké provenienci novosadského Ukřižování Mistra Rajhradské archy. In: Historická Olomouc a její současné problémy 3, 1980, 42-49
- HLOBIL Ivo / TOGNER Milan / HYHLÍK Vladimír: Olomouc, Proboštský farní chrám sv. Mořice, Velehrad 1992

- HOLETON David R.: The Evolution of Utraquist Eucharisti: a textual study. In: Bohemian Reformation and religious Practice. Papers from the Conference 2/1998, 94-126
- CHAMONIKOLA Kaliopi: Gotika. Katalog Moravské galerie, Brno 1992
- CHYTIL Karel: Madona svatoštěpánská a její poměr k typu madony vyšebrodské a k české malbě XV. století. In: Památky Archeologické 34/1924/1925, 41-76
- KOŘÁN Ivo: Proměna pohledu na tvář českých panovníků. K ikonografii Ladislava Pohrobka a Jiřího z Poděbrad. In: Časopis národního muzea 129/1976, 184-187
- KRÁSA Josef: Die Reisen des Ritters John Mandeville, München 1983
- KROPÁČEK Pavel: Malířství doby husitské. Česká desková malba první poloviny XV. století, Praha 1946
- KROUPOVÁ Jaroslava / KROUPA Pavel: Opět k nástěnným malbám v Dolním Bukovsku, in: Průzkumy Památek 2/1997, 3-18
- KUTAL Albert: Ukřižování novosadské. In: Volné Směry 32/1936, 67-74
- LUDKE Dietmar / ROLLER Stefan: Die Karlsruher Passion. Katalog Staatliche Kunsthalle Karlsruhe, Karlsruhe 1996
- MARROW James H.: Passion iconography in Northern European Art of the Late Middle Ages and Early Renaissance, Kortrijk 1979, 145-149
- MATĚJČEK Antonín: Česká malba gotická. Deskové malířství 1350-1450, Praha 1938
- MATĚJČEK Antonín: Mistr Rajhradský. Kritické poznámky k výstavě brněnské. In: Volné směry 32/1936, 213-224
- OBERHAIDACHER Jorg: Westliche elemente in der Ikonographie der Österreichischen Malerei um 1400, in: Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte, 43/1990, 67-88, obr. příloha 220-224
- PEŠINA Jaroslav: Česká gotická desková malba, Praha 1976
- PEŠINA Jaroslav: České umění gotické 1350-1420, Praha 1970
- PEŠINA Jaroslav: Desková malba. In: Dějiny českého výtvarného umění I/1, Praha 1984, 354-397

- PEŠINA Jaroslav: Modlitební kniha Jiřího z Poděbrad. In: Sborník k sedmdesátinám Jana Květa. Acta Universitatis Carolinae – Philosophica et historica 1965, 133-146
- PEŠINA Jaroslav: Některé ztracené obrazy Mistra Třeboňského oltáře. In: Umění 26/1978, 289-301
- PEŠINA Jaroslav: Recenze na: Pavel Kropáček: Malířství doby husitské. Česká desková malba první poloviny 15. století. In: Památky Historie 43/1948, 116-122
- PETRÁŇOVÁ Lydie: Odívání. In: Josef PETRÁŇ (ed): Dějiny hmotné kultury I/2, Praha 1985, 855-887
- ROYT Jan: Slovník biblické ikonografie, Praha 2006
- ROYT Jan: Středověké malířství v Čechách, Praha 2002
- SCHMIDT Gerhard: Bildnisse eines Schwierigen: Beiträge zur Ikonographie kaiser Friedrichs III. In: Aachener Kunstblätter 60/1994, 347-357
- SPÁČILOVÁ Libuše / SPÁČIL Vladimír: Památná kniha Olomoucká (Kodex Václava z Jihlavy) z let 1430-1492, 1528, Olomouc 2004
- STANGE Alfred: Deutsche Malerei der Gotik. Dritter Band Norddeutschland in der Zeit von 1400 bis 1450, Berlin 1938
- STEJSKAL Karel: Archa rajhradská a její místo ve vývoji českého umění první poloviny 15. století. In: Acta Universitatis Carolinae I, 1955, 61-108
- STEJSKAL Karel: Votivní obraz v klášterní knihovně v Roudnici. In: Umění 8/1960, 562-578
- STEJSKAL Karel / VOIT Petr: Iluminované rukopisy doby husitské, Praha 1991
- STŘEDOVSKÝ Jan Jiří: Sacra Moraviae historia, 1710, 624-626
- STUDNIČKOVÁ Milada: Recenze na Bartlová Milena: Poctivé obrazy. České deskové malířství 1400-1460. In: Umění 51/2003, 240-245
- VORAGINE Jakub de: Legenda Aurea, Praha 1984
- VŠETEČKOVÁ Zuzana: Středověká nástěnná malba ve středních Čechách. In: průzkumy památek 6/1999 – příloha. Praha 1999

- WOLNY Gregor: Kirchliche Topographie von Mähren, meist nach Urkunden und Handschriften II. Abteilung Brünnener Diöcese I. Band, Brünn 1856
- ZLÁMAL Bohumil: „Rajhradská archa“ může pocházet z kostela sv. Mořice v Olomouci. In: Vlastivědný věstník moravský, V. ročník, 1950, 99-100
- ZLÁMAL Bohumil: Dějiny kostela sv. Mořice v Olomouci, Olomouc 1939

CD-ROM

- Karel IV., císař z boží milosti. Kultura a umění za vlády posledních Lucemburků 1347-1437. Edukativní cd-rom. Správa Pražského Hradu, 2006

Obrazová příloha

Seznam vyobrazení

1. **Nesení kříže z Rajhradského oltáře**, kolem 1440, tempera a zlacení na dřevě, 99 x 147 cm. Moravská galerie v Brně. Reprodukce z: Karel IV., císař z boží milosti. Edukativní cd-rom, 2006
2. **Ukřižování z Rajhradského oltáře**, kolem 1440, tempera a zlacení na dřevě, 101 x 142 cm. Národní Galerie v Praze. Reprodukce z: Karel IV., císař z boží milosti. Edukativní cd-rom, 2006
3. **Poslední večeře z Rajhradského oltáře**, kolem 1440, tempera a zlacení na dřevě, 97 x 59,8 cm. Moravská galerie v Brně. Reprodukce z: Karel IV., císař z boží milosti. Edukativní cd-rom, 2006
4. **Olivetská hora z Rajhradského oltáře**, kolem 1440, tempera a zlacení na dřevě, 97,5 x 59,5 cm. Moravská galerie v Brně. Reprodukce z: Karel IV., císař z boží milosti. Edukativní cd-rom, 2006
5. **Zmrtvýchvstání z Rajhradského oltáře**, kolem 1440, tempera a zlacení na dřevě, 100 x 62 cm. Moravská galerie v Brně. Reprodukce z: Karel IV., císař z boží milosti. Edukativní cd-rom, 2006
6. **Nalezení a Zkoušení svatého Kříže z Rajhradského oltáře**, kolem 1440, tempera a zlacení na dřevě, 97 x 60 cm. Moravská galerie v Brně. Reprodukce z: Karel IV., císař z boží milosti. Edukativní cd-rom, 2006
7. **Nesení kříže**, detail (obr. 1): Ježíš Kristus. Foto: autorka
8. **Nesení kříže**, detail (obr. 1): Panna Maria a Jan. Foto: autorka
9. **Nesení kříže**, detail (obr. 1): tlející mrvoly na Golgotě. Foto: autorka
10. **Nesení kříže**, detail (obr. 1): kopáči. Foto: autorka
11. **Nesení kříže**, detail (obr. 1): „malý onanista“ . Foto: autorka
12. **Ukřižování**, detail (obr. 2): ženy. Foto: autorka
13. **Ukřižování**, detail (obr. 2): žena s chlapcem. Foto: autorka
14. **Ukřižování**, detail (obr. 2): Longin. Foto: autorka
15. **Ukřižování**, detail (obr. 2): setník, možný portrét Ladislava Pohrobka a Jiřího z Poděbrad. Foto: autorka
16. **Ukřižování**, detail (obr. 2): zlý lotr. Foto: autorka

17. **Ukřižování**, detail (obr. 2): voják se sekerou u kříže zlého lotra. Foto: autorka
18. **Poslední večeře**, detail (obr. 3): Jidáš. Foto: autorka
19. **Olivetská hora**, detail (obr. 4): Kristus. Foto: autorka
20. **Olivetská hora**, detail (obr. 4): Petr. Foto: autorka
21. **Olivetská hora**, detail (obr. 4): kalich s andělem. Foto: autorka
22. **Olivetská hora**, detail (obr. 4): Jidáš s vojáky. Foto: autorka
23. **Zmrtvýchvstání**, detail (obr. 5): hlava vojáka. Foto: autorka
24. **Nalezení a Zkoušení sv. Kříže**, detail (obr. 6): Jidáš. Foto: autorka
25. **Nalezení a Zkoušení sv. Kříže**, detail (obr. 6): kopáči. Foto: autorka
26. **Nalezení a Zkoušení sv. Kříže**, detail (obr. 6): Helena a Konstantin. Foto: autorka
27. **Deska z Náměště**, zadní strana, Umučení sv. Kateřiny, 30. léta 15. století, dřevo, 87,7 x 95 cm. Moravská galerie v Brně. Reprodukce z: BARTLOVÁ 2001, bar. příloha, obr. X
28. **Mistr z Laufen**: Nesení kříže, kolem 1450, dřevo. Österreichische Galerie Wien. Reprodukce z: OBERHAIDACHER 1990, 224, obr. 36
29. **Simone Martini**: Nesení kříže, 1333, tempera na dřevě, 28 x 16 cm Musée du Louvre, Paris. Reprodukce z: <http://www.wga.hu/art/s/simone/7last/orsini/5orsini.jpg>, vyhledáno 29.4. 2008, 19:37
30. **Giotto**: Nesení kříže, 1304-06, freska, 200 x 185 cm, Cappella Scrovegni (Arena), Padua. Reprodukce z: http://www.wga.hu/art/g/giotto/padova/3christ/scenes_4/chris18.jpg, vyhledáno 15. 2. 2008, 12:20
31. **Jacquemart de Hesdin**: Nesení kříže, před 1409, pergamen na plátně. Musée du Louvre, Paris. Reprodukce z: <http://cgfa.sunsite.dk/h/p-hesdin1.htm>, vyhledáno 15. 2. 2008, 13:00
32. **Lažiště**, Nesení kříže, západní stěna severní kaple. Foto: Roman Dvořák
33. **Záblatí**, Nesení kříže, sakristie. Foto: Roman Dvořák

34. **Uhlířské Janovice**, Nesení kříže, kostel sv. Jiljí, severní stěna, kolem 1390.
Reprodukce z: VŠETEČKOVÁ 1999, 186, obr. 151
35. **Tomáš z Kološváru**: Oltář z Hronského Beňadiku, Nesení kříže, 1427,
tempera na dřevě, 87 x 68.5 cm. Keresztény Múzeum Esztergom.
Reprodukce z: <http://www.wga.hu/art/m/master/thomas/3garam.jpg>,
vyhledáno 15. 2. 2008, 16:30
36. **Nesení Kříže**, poč. 15. století, dřevoryt. Albertina, Wien. Reprodukce z:
KROPÁČEK 1946, obr. příloha, nestr., obr. 17
37. **Oltář z Klosteneuburku**, kolem 1340, tempera na dřevě, 131,5 x 154 cm.
Klosteneuburg, Stiftsmuseum. Reprodukce z: BRUCHER 2000, 164, kat. 275
38. **Antependium z Königsfelden**, kolem 1340-1350. Bernisches Historisches
Museum, Bern. Reprodukce z: BRUCHER 2000, 188, kat. 307
39. **Oltář z Vyššího Brodu**, Nesení kříže, 30. léta 15. století, dřevo, 100 x 41
cm. Národní galerie v Praze. Reprodukce z: BARTLOVÁ 2001, 254, obr. 79
40. **Oltář z Vyššího Brodu**, Nesení kříže, detail (obr. 39), stav před rokem
1923, 30. léta 15. století. Reprodukce z: BARTLOVÁ 2001, 254, obr. 80
41. tzv. **Herpinův mistr**: Příprava na ukřižování Krista, kolem 1490, kresba.
New York. Reprodukce z: LUDKE / ROLLER 1996, 168, obr. 141
42. **Bedfordský mistr**: tzv. Sobieské hodinky, 20. léta 15. století. Windsor
Castle. Reprodukce z: LUDKE / ROLLER 1996, 16, obr. 8
43. **Hans Multscher**: Nesení kříže, 1437, tempera na dřevě, 148 x 140 cm.
Staatliche Museen, Berlin. Reprodukce z:
<http://www.wga.hu/art/m/multsche/wurzach/3carry.jpg>, vyhledáno
15. 2. 2008, 16:30
44. **Johannes von Metz**: Oltář s Ukřižováním z minoritského kostela ve
Frankfurtu (detail), kolem 1445. Historisches Museum, Frankfurt.
Reprodukce z: FRINTA 1996, 313
45. **Mistr Francke**: oltář sv. Tomáše Becketa, Nesení kříže, mezi 1424-1436.
Hamburger Kunsthalle. Reprodukce z:
[http://diky.ic.cz/gallery/albums/userpics/Meister_Francke_009%7E0.jp
g](http://diky.ic.cz/gallery/albums/userpics/Meister_Francke_009%7E0.jpg), vyhledáno 20. 10. 2008, 20:50

46. **Sv. Jeroným**, detail, augustiniánský klášter v Roudnici, knihovna, freska, 1415-1421. Reprodukce z: STEJSKAL 1960, 371
47. **Misál pražského arcibiskupa Zbyňka z Házmburka**, fol. 149v, Ukřižování, 1409-1410, tempera a zlacení na pergamenu. Österreichische Nationalbibliothek Wien. Reprodukce z: FAJT 2006b, 552, kat. 203
48. **Reininghausovo Ukřižování**, 1430-1440, dřevo, 155,5 x 87,5 cm. Národní Galerie v Praze. Foto: autorka
49. **Ukřižování ze Zátoně**, 40. léta 15. století, dřevo, 168 x 42 cm. Národní Galerie v Praze. Foto: autorka
50. **Ukřižování ze Skalice**, 30.-40. léta 15. století, dřevo, 181,5 x 134 cm. Národní galerie v Praze. Reprodukce z: BARTLOVÁ 2001, 249, obr. 74
51. **Mistr Třeboňského oltáře** (dílna): Ukřižování ze sv. Barbory, kolem roku 1400, 125 x 95 cm. Národní Galerie v Praze. Reprodukce z: ROYT 2002, 101
52. **Parament z Narbonne**, Ukřižování, kolem 1350-1400, 286 x 78 cm. Musée du Louvre, Paris. Reprodukce z:
http://www.insecula.com/oeuvre/photo_ME0000028436.html,
 vyhledáno 18. 11. 2008, 18:04.
53. **Giotto**: Ukřižování, 1304-06, freska, 200 x 185 cm. Cappella Scrovegni (Arena), Padua. Reprodukce z:
http://www.wga.hu/art/g/giotto/padova/3christ/scenes_4/chris19.jpg,
 vyhledáno 18. 11. 2008, 19:00
54. **Triptych s Ukřižováním**, detail, 1420-1430, New York Metropolitan Museum of Art. Reprodukce z: Alexander 1993-1994, 377, obr. 1
55. **Bratři z Limburka**, Les Belles Heures, Stětí sv. Kateřiny, fol. 19v., 1400-1410. Reprodukce z:
<http://www.gebroedersvanlimburg.nl/english/content/3-1-2.php#>,
 vyhledáno 6.12. 16:04
56. **Barna da Siena**: Ukřižování, 1350-1355, freska, San Gimignano. Reprodukce z:
<http://www.cts.edu/ImageLibrary/Images/story/cruc.jpg>, vyhledáno 18.11. 2008, 18:10

57. **Jacopo di Cione:** Ukřižování, kolem 1368. National Gallery, London. Reprodukce z: <http://dochost.rz.hu-berlin.de/dissertationen/kunstgeschichte/reichel-andrea/HTML/reichel-appa.html>, vyhledáno 19.11.2008, 17:30
58. **Ukřižování**, detail, Dolní Bukovsko, kostel Narození Panny Marie, severní stěna presbytáře. Reprodukce z: KROUPOVÁ/KROUPA 1997, 4
59. **Oltář zv. Tabula Magna** z kláštera v Tegernsee od Gabriela Anglera, kolem 1440, dřevo, 186 x 294 cm. Alte Pinakothek, München. Reprodukce z: http://www.pinakothek.de/alte-pinakothek/sammlung/rundgang/rundgang_inc.php?inc=bild&which=5292, vyhledáno 3.10.2008, 13:14
60. **Oltář zv. Tabula Magna** z Tegernsee od Gabriela Anglera (detail), kolem 1440. Alte Pinakothek, München. Reprodukce z: <http://www.wga.hu/art/m/master/tegernse/crucifix.jpg>
61. **Ukřižování**, detail, Tympanon ze severního portálu z chrámu Panny Marie před Týnem, 1380-1390, Národní galerie v Praze. Reprodukce z: Dějiny českého výtvarného umění I/1 1984, 251, obr. 196
62. **Madona ze Zlaté Koruny**, kolem 1410, dřevo, 71 x 52 cm. Obrazárna kláštera cisterciáků ve Vyšším Brodě. Reprodukce z: BARTLOVÁ 2001, 221, obr. 62
63. **Altichiero da Zevio:** Ukřižování, detail, 1376-79, freska, 840 x 280 cm, Basilica di Sant'Antonio, Padua. Reprodukce z: <http://www.wga.hu/art/a/altichie/crucifi.jpg>, vyhledáno 19. 11. 2008, 17:40
64. Tzv. **Velká kolínská kalvárie**, kolem 1420. Reprodukce z: STANGE 1938, obr. příloha nestr., obr. 82
65. **Ukřižování z kostela sv. Bonifáce**, Langensalza. Reprodukce z: STANGE 1938, obr. příloha nestr., obr. 289
66. **Ukřižování z Hildesheimu**, Roemer Museum. Reprodukce z: STANGE 1938, obr. příloha nestr., obr. 232

67. **Portrét císaře Friedricha III.**, polovina 15. století, Stiftsgalerie, Vorau.
Reprodukce z: SCHMIDT 1994, 353, obr. 11
68. **Ulrich Schreier**: císař Friedrich III., kolem 1490, „Marktbuch“, fol. 10.
Stadtarchiv, Grein. Reprodukce z: SCHMIDT 1994, 349. obr. 3
69. **Titulní list s iniciálou P s postavou klečícího krále**, Modlitební knížka
Jiřího z Poděbrad. Soukromý majetek. Reprodukce z: PEŠINA 1965, obr.
příloha nestr., obr. 72
70. **Modlíci se král**, Modlitební knížka Jiřího z Poděbrad. Soukromý majetek.
Reprodukce z: PEŠINA 1965, obr. příloha nestr., obr. 78
71. **Král Ladislav Pohrobek na modlitbách**, Modlitební knížka Ladislava
Pohrobka, fol 93r, 1453-1457. Praha, Národní knihovna. Reprodukce z:
STEJSKAL/VOIT 1991, 164, obr. 84
72. **Konrad von Soest**: Oltář z Bad Wildungen, detail, 1403, tempera na
dřevě, celek: 188 x 152 cm. Kostel St. Nicolaus, Bad Wildungen.
Reprodukce z:
http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/5/5c/Conrad_von_Soest_002.jpg , vyhledáno 18. 11. 20:30
73. **Znojemský oltář**, Poslední večeře, detail, 30. léta 15. století, tempera na
dřevě. Österreichische Galerie Wien. Reprodukce z: CHAMONIKOLA 1999,
259
74. **Narození Krista**, Oltář z Vyššího Brodu, 30. léta 15. století, dřevo,
100 x 72 cm. Szépművészeti Múzeum Budapest. Reprodukce z: BARTLOVÁ
2001, bar. příloha, obr. V.
75. **Zvěstování**, detail, oltář sv. Jakuba, kolem 1430, tempera na dřevě.
Národní Galerie v Praze. Foto: autorka
76. **Poslední večeře z Kremsmünster**, kolem poloviny 15. století, dřevo,
30 x 20,5 cm. Gemäldegalerie des Benediktinerstiftes Kremsmünster.
Reprodukce z: MATĚJČEK 1938, obr. 174
77. **Hans Multscher (dílno)**: Křest Krista v Ulmu, kolem 1435-1440, 301 x 197
cm. Reprodukce z: Hans Multscher 1997, 330, obr. 26

78. **Znojemský oltář**, Olivetská hora, detail, 30. léta 15. století, tempera na dřevě. Österreichische Galerie Wien. Reprodukce z: CHAMONIKOLA 1999, 259
79. **Mandevillův cestopis**, fol. 6v, Hrob Aristotela, 1410-1420. British Library London. Reprodukce z: KRÁSA 1983, před 104
80. **Mandevillův cestopis**, fol. 11v, Čtyři druhy dřeva z Kristova kříže. 1410-1420. British Library London. Reprodukce z: KRÁSA 1983, před 74
81. **Zmrtvýchvstání**, nedokončená freska, katedrála sv. Alžběty v Košicích, kolem 1430. Reprodukce z: BARTLOVÁ 2001, 331, obr. 119
82. **Madona od Sv. Tomáše v Brně**, detail, 20./30. léta 15. století, dřevo, 62,4 x 49,8 cm. Moravská Galerie Brno. Reprodukce z: BARTLOVÁ 2001, 207, obr. 54
83. **Vitraj z kostela sv. Petra** z kláštera St. Lambrecht, 30. léta 15. století, 71 x 42 cm, Landesmuseum, Graz. Reprodukce z: BRUCHER 2000, 116
84. **Sedící biskup**, příp. Hansi Multscherovi, kolem 1430-1435, kresba. Universität Erlangen. Reprodukce z: Hans Multscher 1997, 213
85. **Agnolo Gaddi**: Nalezení a Zkoušení sv. Kříže, kolem 1380, freska, Santa Croce, Florence. Reprodukce z:
<http://www.wga.hu/art/g/gaddi/agnolo/cros.jpg>, vyhledáno 10. 12. 2008, 15:30
86. **Mistr křídel oltáře v Scharenstetten**: Nalezení a Zkoušení sv. Kříže, kolem 1450, dřevo, 88,5 x 74,5 cm. Ulmer Museum, Ulm. Reprodukce z: Hans Multscher 1997, 351, kat. 31
87. **Oltář sv. Kříže v augustiniánském klášteře Polling**, detail, 1434-1450, tempera na dřevě. Alte Pinakothek München. Reprodukce z: BUCHNER 1960, obr. 33
88. **Tapiserie s výjevy Nalezení a Zkoušení sv. Kříže** z kostela sv. Vavřince v Norimberku, po 1433, tkaný koberec, vlna a len, 85 x 180 cm. Germanisches Nationalmuseum Nürnberg. Reprodukce z: FAJT 2006b, 613, kat. 227

89. **Kaločský žaltář**, hlava pošetilce v iniciále 52. žalmu Dixit insipiens, fol. 27r, kolem 1438. Kalocsa, Érseki Könyvtár, Ms 382. Reprodukce z: STUDNIČKOVÁ 2003, 242
90. **Mandevillův cestopis**, fol. 7r, Objevení hrobu Herma Trismegista v Konstantinopoli (detail), 1410-1420. British Library London. Reprodukce z: KRÁSA 1983, po 111
91. **Mandevillův cestopis**, fol. 10r, Francouzský král a římský císař s hrotem sv. kopí, 1410-1420. British Library London. Reprodukce z: KRÁSA 1983, po 93
92. **Portrét Albrechta Habsburského**. Reprodukce z: BARTLOVÁ 2001, 335, obr. 120
93. **Jidáš z Poslední večeře**, podkresba. Reprodukce z: HAMSÍK 1999, 304
94. **Tlející mrtvoly z Nesení kříže**, podkresba. Reprodukce z: HAMSÍK 1999, 302
95. **„Malý onanista“ z Nesení kříže**, podkresba. Reprodukce z: HAMSÍK 1999, 305

Resumé

Rajhradský oltář je dílem vytvořeným v první polovině 15. století malířem českého původu. Dochovalo se z něj šest malovaných desek – dvě komponované na šířku a čtyři na výšku. Na většině obrazů jsou scény týkající se pašijového cyklu – podélné desky nesou výjevy Ukřižování a Nesení kříže, tři výškové se týkají témat Poslední večeře, Krista na Olivetské hoře a Zmrtvýchvstání. Scéna na posledním obraze se vztahuje k legendám o svatém Kříži – vypráví o Nalezení a Zkoušení sv. Kříže.

Všechny desky jsou malované na dřevě, jejich podobné rozměry a technika provedení podkresby a malby svědčí o jejich původu v jednom celku. Autor oltáře ještě vycházel z tradičních technických postupů, obvyklých v dřívějších dobách, zvláště pak v období krásného slohu. V provedení výjevů se však již objevují nové tendence, zejména pak ve štětcové podkresbě. Na malbách chybí vrstva olovnaté běloby, což bylo v předchozích desetiletích rovněž nezvyklé.

Původní uspořádání retáblu je nejasné, uprostřed zřejmě figurovaly výjevy Ukřižování a Nesení kříže, menší desky pak mohly tvořit křídla oltáře.

Badatelé se oltářem zabývali od počátku 20. století, většinou ho dávali do souvislosti s vrstvou frankovlámsky orientované knižní malby na našem území a jeho vznik byl kladen mezi léta 1415-1430. V nedávné době byl pravděpodobný vznik díla předatován Milenou Bartlovou, a to až k roku 1452. Badatelka spojila retábl s písemnými prameny, jimiž se zabýval Bohumil Zlámal, Ivo Hlobil a Kateřina Engstová. Tabulka, vypovídající o založení oltáře roku 1440, která se zřejmě ještě v roce 1710 nacházela blízko oltáře, závěť vdovy Anny Nezmejslové z roku 1444 a listina, vypovídající o vykonání její poslední vůle měšťanem Janem Fulngrabenem, datovaná do roku 1456, dokládají existenci oltáře Nalezení sv. Kříže v kryptě chrámu sv. Mořice v Olomouci. Milena Bartlová předpokládá, že z tohoto oltáře se dodnes zachovalo šest desek. Badatelka svou teorii o pozdější dataci podepřela domněnkou, že se na deskách nacházejí identifikační portréty Ladislava Pohrobka a Albrechta Habsburského. Rajhradský oltář následně

přejmenovává na Oltář sv. Kříže. Další písemné prameny ovšem vypovídají o existenci druhého oltáře sv. Kříže, který stál uprostřed kostela sv. Mořice.

S uvedenými otázkami souvisí i provenience oltáře, přičemž původ desek z kostela sv. Mořice je většinou badatelů předpokládán, přestože se nezabývají písemnými prameny. Všeobecně přijímanou datací je dnes rok 1440, který je uváděn do souvislosti s kaplanem Zikmunda Lucemburského Heinrichem Seftlebenem, jež přišel roku 1440 z Prahy ke svatému Mořici. Z hlavního města tak mohl do kostela doporučit malíře, který mohl retábl vytvořit. Podle dochovaných záznamů o umělcích byla Praha v té době jedním z mála míst v Čechách, kde se odehrával po husitských válkách živý umělecký provoz, potřebný k autorovu vyškolení.

Ikonograficky a typologicky vyšel malíř Rajhradského oltáře z krásného slohu, což je zřetelné zejména na postavách svatých žen. Kompozici a prostor vytvářel na základě tradičních principů, jen místy jej oživil větším rozvinutím a rozdrobením děje či umístěním postav do druhého plánu. Lyričnost a dekorativnost krásného slohu se zde doplňuje s novými tendencemi – jakýmsi „realismem“ detailu. V jednotlivých ikonografických motivech lze vysledovat inspiraci frankovlámsky orientovanými rukopisy, zřejmě čerpal i z děl Mnichovského a Vídeňského malířství.

S posunutím datace se změnil pohled uměnovědy na zasazení a důležitost oltáře v kontextu českého umění první poloviny 15. století. Nejedná se už o nadčasové dílo, které jako jedno z prvních dokázalo zapojit do schémat krásného slohu nové prvky (tj. určitý „realismus“, narativnost a krutost), ale spíše o polyptych, na kterém se do značné míry projevují konzervativní a historizující tendence k návratu ke krásnému slohu, znázorněné mnohdy až s určitou neobratností.

Počet znaků: 129 495

English Summary: Rajhrad Altarpiece

Rajhrad Altarpiece was made by bohemian painter in the first half of the fifteen century. To this day, it has been preserved six panels – two of them have been created for the width and they deal with the theme of Crucifixion and Christ Carrying the Cross. Other panels are composed for the height and they talked about the Last Supper, Prayer on the Mount of Olives and Resurrection. The last painting concerns about the Finding and Verification of Saint Cross.

The altarpiece used to be dated around 1415-1430. Nowadays, Milena Bartlová, following the new archive material (which was discovered by Bohumil Zlámal, Ivo Hlobil a Kateřina Engstová), has changed the previous opinion. She moves the origin of the altarpiece towards the year 1452 and she suppose that the panels were originally intended for the church of St. Mauritz in Olomouc. Other explorers date these paintings by the year 1440.

The author of Rajhrad Altarpiece came from the precedent style of painting which was characterized by the lyric moments, complicated draperies and far-away kind of faces. The artist completes this scheme by the interest in the action, structure of place and here and there, he is concerned in individual portraits. He is supposed to have seen this kind of „realistic“ motives in the illuminated manuscripts which were influenced by the Flemish art.

He was probably educated in painting in Prague and his style of working can be termed as conservative and historical orientation.

Five important words or phrasis:

- the legend of saint Cross and scenes from the Passion
- change of the previous opinion of the altarpiece´s origin – time and place
- connection between preserved panels and the archive material and its importance
- identification portraits
- connection of the traditional scheme and new motives