

UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE

Katolická teologická fakulta

Ústav dějin křesťanského umění

Dějiny křesťanského umění

Gabriela Zítková

**MISTR ŽEBRÁCKÉHO OPLAKÁVÁNÍ A JEHO VZTAH K MISTRU
ZVÍKOVSKÉHO OPLAKÁVÁNÍ**

Diplomová práce

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

2010

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci zpracovala samostatně s využitím použitých pramenů a literatury.

Praha dne 1. 6. 2010

.....
Gabriela Zítková

OBSAH

ÚVOD	5
1 PŘEHLED LITERATURY	7
2 CHARAKTERISTIKA A ANALOGIE TVORBY OBOU MISTRŮ	177
2.1 Mistr žebráckého Oplakávání	188
2.2 Mistr zvíkovského Oplakávání	21
3 ROZBOR DĚL	277
3.1 První tvůrčí období Mistra žebráckého Oplakávání (1500–1510)	278
3.1.1 <i>Oplakávání Krista ze Žebráku</i>	30
3.1.2 <i>Truchlící Marie z Kralovic</i>	32
3.1.3 <i>Madona z Třebotovic</i>	35
3.1.4 <i>Klanění tří králů z Českých Budějovic</i>	388
3.1.5 <i>Máří Magdaléna z Malého Boru</i>	40
3.2 Raná tvorba Mistra zvíkovského Oplakávání (1500–1510)	42
3.2.1 <i>Oplakávání Krista ze Zvíkova</i>	43
3.2.2 <i>Madona z Českého Krumlova</i>	45
3.2.3 <i>Svatá Barbora z Droužetic</i>	46
3.3 Druhé tvůrčí období Mistra žebráckého Oplakávání (1510–1520)	48
3.3.1 <i>Klanění tří králů z Vodňan</i>	488
3.3.2 <i>Madona malšínská</i>	51
3.3.3 <i>Odpočívající Kristus</i>	53
3.3.4 <i>Pieta Páně (Svatá Trojice)</i>	54
3.3.5 <i>Anna samatřetí z Českých Budějovic</i>	58
3.3.6 <i>Ukřižovaný z kláštera v Českých Budějovicích</i>	60
3.4 Střední tvorba Mistra zvíkovského Oplakávání (1510–1520)	62
3.4.1 <i>Světice z Homol</i>	63
3.4.2 <i>Ukřižovaný z Kašperských Hor</i>	66
3.4.3 <i>Pieta z Podlesí</i>	67
3.4.4 <i>Assumpta a Markéta z Kašperských Hor</i>	70
3.4.5 <i>Madona z Hracholusk</i>	72
3.5 Závěrečné tvůrčí období Mistra žebráckého Oplakávání (kolem roku 1520)	74
3.5.1 <i>Máří Magdaléna z Čakova</i>	74
3.5.2 <i>Svatý Jan a Panna Marie z Lub</i>	77

3.6	Pozdní tvorba Mistra zvíkovského Oplakávání (kolem roku 1520)	79
3.6.1	<i>Svatá Markéta a Svěťice bez atributu z Horažďovic</i>	79
3.6.2	<i>Svatý Linhart</i>	81
3.6.3	<i>Máří Magdaléna z Kašperských Hor</i>	83
4	ŘEZBÁŘSKÁ ČINNOST V POZDNÍ GOTICE	85
4.1	Řezbáři činní v Českých Budějovicích	85
4.2	Středověká dílna.....	87
4.3	Mistr žebráckého Oplakávání	90
	ZÁVĚR	92
	KATALOG	94
	1. tvůrčí období Mistra žebráckého Oplakávání (1505–1510)	94
	2. tvůrčí období Mistra žebráckého Oplakávání (1510–1515)	96
	3. tvůrčí období Mistra žebráckého Oplakávání (1515–1520)	98
	Díla související s tvorbou Mistra žebráckého Oplakávání	104
	<i>Školský okruh Mistra žebráckého Oplakávání</i>	104
	<i>Mistr českobudějovického Klanění</i>	105
	<i>Podunajský umělec</i>	106
	OBRAZOVÁ PŘÍLOHA	107
	SEZNAM VYOBRAZENÍ	171
	SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY	184
	PŘEHLED POUŽITÝCH ZKRATEK	193
	RESUME	194
	ANGLICKÁ ANOTACE	195

ÚVOD

V samém závěru gotiky byla opět umělecká tvorba na našem území takřka na vrcholu. Pozdně gotické umění v českých zemích se v umělecko-historické literatuře řadí do 2. poloviny 15. století a do první třetiny 16. století, tedy do období vlády Jiřího z Poděbrad (1458–1471), Vladislava II. Jagellonského (1471–1516) a Ludvíka Jagellonského (1516–1526).

Určující charakter uměleckých děl již neměla v rukou církev, jak tomu bylo ve 14. století. Aktivní podíl na umění projevovalo hlavně měšťanstvo a šlechta. Ti nechávali zhotovovat díla u umělců organizovaných převážně v ceších (malíři, zlatníci, sochaři apod.) zakládaných hlavně ve větších městech. Objednavatelé uměleckých děl se soustředili na výzdobu kostelů, soukromých kaplí apod., kde stojí v popředí zájmu velký oltář s řezbami a malovanými křídly.

Z tohoto období se zachovalo více sochařských než malířských prací, z čehož se obvykle soudí, že sochařská tvorba nad malířstvím převládala. Sochaři zhotovovali svá díla především ze dřeva, které umožňovalo tvůrcům jednodušší opracování. V poslední fázi gotiky byla snaha zpracovávat sochy co nejvíce realisticky, zvláště na odhalených částech těla, tzn. obličej, ruce apod. Jádru soch však stále zůstávalo skryto pod drapérií, která bývala často dynamicky zpracována a rozmanitým způsobem zalamována.

Území jižních a jihozápadních Čech se řadí mezi významné oblasti umělecké tvorby tohoto období v Čechách. V závěru gotiky zde pracovalo několik prvotřídních umělců, vycházejících hlavně z tvorby Horního Rakouska a Bavorska. Nicméně díla vzniklá na našem území nemůžeme považovat za odvozená, a tedy postrádající kvalitu. Naopak kvalita děl je srovnatelná s velkými osobnostmi podunajské školy. Nadále si však umělci působící na našem území zachovávali kontinuitu s domácí tvorbou a navazovali na starší ikonografická témata převládající v krásném slohu (madona, pieta). Dokládají to řezby dvou nejvýraznějších tvůrčích osobností, anonymně nazvaných podle nalezených děl: Mistr žebráckého Oplakávání a Mistr zvíkovského Oplakávání. Ti dokonce rezignovali na jednu z nejvýznamnějších složek dunajské školy, jako byla krajina a architektura, a kladli důraz hlavně na lidskou postavu, která v dílech obou Mistrů zcela převládá.

Studii týkajících se Mistrů žebráckého a zvíkovského Oplakávání bylo vypracováno předními badateli mnoho. Zájem o toto umění se zvýšil hlavně v polovině šedesátých let

dvacátého století, kdy byla většina děl shromážděna a podrobena detailním rozborům. Bohužel řada historiků měla na toto téma velké množství nejednotných názorů. Badatelé se snažili postihnout bližší analogie, které hledali hlavně v zahraniční tvorbě. Stejně významné bylo srovnávání jednotlivých děl obou tvůrců, neboť díla obou zmíněných umělců si byla velmi blízká. Bylo velmi náročné přiřadit dochované řezby konkrétnímu umělci, a také právě proto zaujímali historici umění odlišná stanoviska k této problematice. Nakonec se však badatelům podařilo díla mezi dva anonymní umělce rozdělit a jejich tvorbu podrobně definovat.

V diplomové práci je kladen velký důraz na vývoj badatelských postupů. Díla tvůrců jsou chronologicky sestavena tak, jak jsou prezentována v uměleckohistorické literatuře. Názory badatelů na jednotlivá díla jsou ve většině případů podrobně uvedeny, aby bylo snadnější proniknout do celé této problematiky. K rekapitulaci dosavadního bádání pak nesporně patří i vlastní část práce, která hodnotí, zda bylo správné v šedesátých letech dvacátého století díla rozdělit mezi dva umělce. Proto byla díla opět podrobena důkladné komparaci a následně posouzeny dřívější badatelské studie. Nebyly tedy užívány žádné nové historicko-umělecké metody, jak by se možná v této době očekávalo. Přesto však toto srovnání vedlo k jinému názoru na tvorbu Mistrů zvíkovského a žebráckého Oplakávání a zároveň i k jiné vývojové řadě děl než k té, která je doposud ustálena. V závěru práce, respektive v katalogu, jsou ve stručnosti prezentovány nové poznatky společně s chronologickým seřazením děl.

1 PŘEHLED LITERATURY

Velká pozornost historiků o pozdně gotické umění jižních Čech vzrostla až po třicátých letech dvacátého století. První stručné zmínky o tomto umění se objevily kolem roku 1900 v Soupisech památek historických a uměleckých, sepisovaných v tehdejších okresech (např. v Sušickém, Klatovském aj.). O něco rozšířenější popis řezeb, týkající se nejen děl z jihočeské oblasti, se zasloužil V. V. Štěch¹ v roce 1913 v publikaci Dřevěné řezby v Muzeu královského hlavního města Prahy.

V Dějepis umění z roku 1927 se sochařstvím zabýval A. Matějček. Ten upozornil na poslední fázi gotiky v Čechách jako na neprobádanou a nepoznanou, které je zapotřebí se více věnovat. Zároveň však poukazuje na určité vazby s německým uměním, zastoupené hlavně v řezbářských dílnách v pohraničí.

Roku 1931 vychází syntéza Dějepis výtvarného umění v Čechách. V oddíle sochařství postihuje J. Pečírka poslední fázi gotiky mnohem podrobněji, než jak ji uvedl čtyři roky před ním A. Matějček. Podobně se také snažil některá díla spojovat s jednotlivými oblastmi německé tvorby. Do prvních dvou desetiletí 16. století zařadil tři skupinové reliéfy: Oplakávání Krista z Lobovic poněkud strojený, ale cituplný reliéf z hradní kaple zvíkovské a vskutku strhující, hluboce výrazný „barokní“ reliéf ze Žebráka, patřící k nejskvělejším pozdně gotickým řezbám².

J. Opitz, jeden z velkých badatelů první poloviny 20. století zabývajících se uměním jihočeské pozdní gotiky, se pokusil už před rokem 1931 stanovit několik dílen a mistrů působících v Čechách. V časopise Umění z roku 1935 poukázal³ na podobnost jihočeských řezbářských děl s řezbami významných německých a rakouských autorů, jako byli H. Leinberger, V. Stoss, T. Riemenschneider, M. Pacher aj. Navíc tento badatel⁴ nazval anonymního jihočeského řezbáře, který vytvořil Oplakávání Krista ze Žebráku, jako Mistra žebráckého Oplakávání. Následně pak nově nazvanému Mistru přiřadil další díla (asi 10 sochařských prací), která vykazovala společné znaky. Základní charakter Mistrových řezeb shledal v expresivním provedení drapérie a v opakujících se společných prvcích: oválný obličej, široce rozevřené a šikmo uložené oči, tenký nosík s kulatou špičkou a širokými nozdrami, úsměvná ústa a ostře vystupující brada s důlkem, řezba dlaní

¹ ŠTĚCH 1913, 17.

² PEČÍRKA 1931, 234.

³ OPITZ 1935, 253–256.

⁴ OPITZ 1935/1936, 89.

a především vypracování kloubů. Za nejdůležitější spojnicí Mistrových řezb považuje historik citové pojetí, které je znatelné na všech dílech bez rozdílu doby vzniku.

Tento Opitzův článek týkající se Mistra žebráckého Oplakávání byl další generací historiků umění přijat zdrženlivě a často přehodnocován. Přesto však je J. Opitz chápán jako jeden z nejvýznamnějších badatelů tohoto období.

O několik let později k dílům Mistra žebráckého Oplakávání přistoupil F. Matouš,⁵ a to mnohem kritičtěji než J. Opitz. Ještě před ním roku 1949 poukazoval A. Kutal⁶ na to, že u děl Mistra žebráckého Oplakávání je typické vášnivé pohnutí scén, protáhlost figur, porušování zákonitostí statiky apod. Podrobněji se díly Žebráckého mistra zabýval A. Kutal⁷ roku 1955. Ve svém článku popsal každou řezbu z chronologicky seřazeného seznamu sestaveného J. Opitzem, který doplňuje o nově objevená díla vytvořená přímo Mistrem či někým v jeho blízkém okruhu. A. Kutal díky podrobnému rozboru dospěl na rozdíl od Opitze⁸ k nové vývojové řadě děl⁹. Mistra shledává jako umělce mimořádně bohaté fantazie s velmi vyvinutým smyslem pro konkrétnost podrobnosti, nikoliv však pro konkrétnost souvislosti.

Roku 1960 byla v časopise Umění vytištěna recenze od J. Kropáčka¹⁰. Tohoto významného historika umění nelze opomenout ve spojení s Mistrem žebráckého Oplakávání, potažmo s jihočeskou pozdní gotikou vůbec. Ve svém článku reagoval na katalog Hornorakouského zemského muzea v Linci, který byl vydaný k příležitosti výstavy věnované podunajskému umění¹¹ a zabýval se sbírkou dřevěné figurální řezby. V rakouské sbírce nalézá určité

⁵ MATOUŠ 1953, 60.

⁶ KUTAL 1949, 79. " *Iracionální citovost gotického sochaře proráží tu ještě jednou ve vášnivém pohnutí scén, neskutečné protáhlosti figur, v bezohlednosti, s jakou jsou porušovány všechny zákony statiky a mechaniky lidského těla, v divoké spletnosti pohybových směrů i v barokním nadnesení sentimentu, který spravuje hmotnou podstatu těl. Spíše než stavba plastických hmot tu má působit světlo, již rozrušuje povrch, vniká do jádra tvarů, změkčuje je a odhmotňuje.* "

⁷ KUTAL 1955, 47.

⁸ OPITZ 1935/1936, 89: 1. Klanění tří králů z Vodňan; 2. Madona malšínská; 3. Pieta Páně; 4. Svatí Janové z Horažďovic; 5. Oplakávání Krista ze Žebráku; 6. Svatý Jan Evangelista a Panna Marie z Lub; 7. Oplakávání Krista ze Zvíkova; 8. Svatý Jan Evangelista v Národní galérii; 9. Máří Magdaléna z Malého Boru; 10. Máří Magdaléna z Čakova.

⁹ KROPÁČEK 1960b, 172: 1. Oplakávání Krista ze Žebráku; 2. Truchlící Marie z Kralovic; 3. Svěťice z Homole; 4. Pieta Páně; 5. Madona Malšínská; 6. Klanění tří králů z Vodňan; 7. Bolestný Kristus z Českých Budějovic; 8. Svatá Anna samatřetí; 9. Svatí Janové z Horažďovic; 10. Oplakávání Krista ze Zvíkova; 11. Svatý Jan Evangelista v Národní galérii; 12. Svatý Jan Evangelista a Panna Marie z Lub; 13. Maří Magdaléna z Čakova; 14. Maří Magdalena z Malého Boru.

¹⁰ KROPÁČEK 1960, 421.

¹¹ PODUNAJSKÉ UMĚNÍ / ŠKOLA: umělecký směr v povodí řeky Dunaje. Tvořit se začal kolem roku 1500 v malířství a sochařství. K hlavním znakům dunajské školy patří pečlivé vykreslení krajiny, pohádková náladovost, romantické využití světla aj. Za nejvýznamnější centra této školy jsou považována Vídeň, Pasov, Landshut (Hans Leinberger), Salcburk (Mistr IP), Řezno aj.

DWORSCHAK 1965, 10.

tendence spojené právě s jihočeskou sochařskou umělostí. Zejména upozorňuje, podobně jako A. Kutal,¹² na tzv. kefermarktský sloh,¹³ velmi důležitý nejen pro pozdně gotické umělce v jižních Čechách.¹⁴ Dále pak souhlasí s rakouskými badateli, kteří srovnávali Oplakávání Krista v muzeu v Linci (1515) s díly jihočeskými. J. Kropáček shledal příbuznost této řezby s díly Mistra Oplakávání ze Žebráku, tedy spíše s jeho pozdním dílem Oplakávání na Zvíkově. Avšak celek scény lineckého reliéfu se zdál badateli přece jenom bližší k reliéfu Kladení Krista do hrobu ze Sedlce u Netolic. Z toho soudí, že autor Kladení Krista do hrobu ze Sedlce by mohl být žákem Mistra žebráckého Oplakávání.¹⁵ K dílu Mistra žebráckého Oplakávání, tedy opět k reliéfu ze Zvíkova a sedleckému Kladení Krista do hrobu, přirovnává také řezbu z lineckého muzea Oplakávání z Weißkirchen an der Traun datovanou kolem roku 1500, kterou autoři rakouského katalogu považují za práci hornorakouskou.

Ve stejném roce jako recenze vyšla J. Kropáčkově studie zabývající se řezbou Ukřižovaného z bývalého dominikánského kláštera v Českých Budějovicích.¹⁶ Tuto nově objevenou řezbu J. Kropáček zařazuje na základě srovnávání do souboru děl Mistra žebráckého Oplakávání. Zároveň se snaží postihnout Mistruv slohový původ. Řezbářovo východisko hledá v Pasově a ve Vídni (M. Tichter). Povšiml si i úzkých vazeb s grafickými listy, které vychází od předních grafiků, jakými byli Mistr ES,¹⁷ A. Dürer aj. Dílnu Mistra žebráckého Oplakávání, stejně jako J. Opitz, zařadil J. Kropáček do Českých Budějovic. Ta podle něho vznikla v 90. letech 15. století. Mimo jiné se zmiňuje o řezbáři Alexandrovi, v tomto městě doloženém, který by podle autorovy domněnky mohl být totožný s Mistrem žebráckého Oplakávání.

K největším změnám ohledně Mistra žebráckého Oplakávání došlo začátkem šedesátých let 20. století díky J. Homolkovi a F. Kotrbovi. Díla dosud připisovaná Mistru žebráckého

¹² KUTAL 1955, 57.

¹³ KEFERMARKTSKÝ OLTÁŘ (1490–1498): hlavní oltář v kostele sv. Wolfganga v Kefermarktu (Horní Rakousko). Rozměrné dílo s třemi postavami ve skříni (Petr, Wolfgang, Kryštof), s dvěma křídly zdobenými čtyřmi reliéfy ze života Panny Marie (Zvěstování, Klanění tří králů, Narození Páně, Smrt Panny Marie) a vysokým nástavcem doplněným o další figurální výzdobou. K oltáři se vážou dvě rytířské postavy v presbyteriu (Jiří, Floriána) a krucifix. Oltář patří do okruhu pasovské tvorby. Spojuje činnost několika řezbářů nestejněho školení a realizuje tak určitou etapu uměleckého vývoje.

SCHULTES 2003, 124: autor se domnívá, že tento oltář vytvořil sochař Martin Kriechbaum činný v Pasově.

HOMOLKA 1965, 51: postřehl v křídlech oltáře předpoklady pro vznik určité varianty podunajského slohu.

¹⁴ KROPÁČEK 1960, 421.

¹⁵ KROPÁČEK 1960, 424.

¹⁶ KROPÁČEK 1960b, 160–174.

¹⁷ MISTR E.S. činný mezi léty 1450–1467. Významný grafik, jehož listy sloužily jako zdroj ikonografických, kompozičních ale i dekorativních inovací mnohým malířům, sochařům, zlatníkům aj.

CHLUMSKÁ 2006, 83.

Oplakávání byla rozdělena mezi dva anonymní Mistry: Mistra žebráckého Oplakávání a Mistra zvíkovského Oplakávání.

F. Kotrba¹⁸ v roce 1962 vydal stať o pozdně gotické plastice Pieta z Podlesí, kterou bezpečně zařazuje do oblasti tzv. podunajsko-jihočeského slohu, vytvořenou v jihozápadních Čechách. Jméno tvůrce podle F. Kotrby není známo, proto zatím navrhuje pojmenovat řezbáře podle jeho stěžejního díla Oplakávání Krista ze Zvíkova¹⁹ jako Mistra zvíkovského Oplakávání. Tuto Kotrbovu teorii přijal J. Homolka.²⁰ Ten se snaží vzájemný vztah obou Mistrů vysvětlit tím, že Mistr žebráckého Oplakávání byl nejspíš učitel mladšího Mistra zvíkovského Oplakávání. O správnosti této nové teorie utvrdily J. Homolku probíhající restaurace soch sv. Barbory ze strakonického muzea, sv. Markéty, Světice bez atributu, z plzeňského soukromého majetku a sv. Linharta z Národní galerie v Praze. Tyto skulptury autor zahrnuje do jedné skupiny, ke které připojil ještě sv. Annu samatřetí v klášterní galerii ve Vyšším Brodě, Pietu z Podlesí u Kašperských Hor, sochu Madony s Ježíškem, Světici bez atributu a Máří Magdalenu z Kašperských Hor, dále pak Madonu s Ježíškem ve farním kostele Panny Marie v Kotouni u Nepomuku. Zároveň J. Homolka vyňal ze skupiny děl Mistra žebráckého Oplakávání Světici z Homol a zvíkovský reliéf Oplakávání Krista, které připsal také Mistrovi zvíkovského Oplakávání. O celém uvedeném souboru řezeb připsaných novému Mistru se J. Homolka zmiňuje takto: „*Tento formálně jednolitý soubor – většina uvedených prací je patrně dílem jednoho umělce a rozdíl lze dobře vysvětlit slohovým vývojem – umožňuje do jisté míry nový pohled na dílo Mistra reliéfu Oplakávání Krista ze Žebráku.*“²¹

Další významnou prací pro jihočeské pozdně gotické sochařství byl katalog vydaný k výstavě konané v roce 1965 v Hluboké nad Vltavou. Homolka,²² který se zabýval stať zahrnující pozdně gotické sochařství v oblasti jižních Čech, oba Mistry slohově i teritoriálně oddělil a načrtl obrysy jejich okruhu a vlivu. Na zmíněném katalogu se také velkou měrou podílel J. Kropáček,²³ který zpracoval převážnou část katalogových hesel a sepsal stať nazvanou Marginálie k dílu Mistra Oplakávání ze Žebráku.

¹⁸ KOTRBA 1962, 8.

¹⁹ Reliéf Oplakávání Krista ze Zvíkova byl doposud připisován do souboru děl Mistru žebráckého Oplakávání.

²⁰ HOMOLKA 1962, 589.

²¹ HOMOLKA 1963, 236.

²² HOMOLKA 1965.

²³ KROPÁČEK 1965, 157.

Výstava v Hluboké nad Vltavou umožnila nový pohled na dosavadní bádání o Mistru žebráckého Oplakávání. Utvrdily se tak Homolkovy a Kotrbovy závěry. Zároveň se vysvětlily i jisté rozdílnosti děl, která byla dříve připisovaná jednomu tvůrci. V následném bádání pak vyvstaly různé názory mezi badateli. Objevily se nové otázky, komu jednotlivé řezby připsat, jelikož některé z nich nesou podobné znaky obou Mistrů. Zároveň se badatelé snažili vystihnout vzájemný vztah mezi Mistry a jejich slohová východiska, jež však postavili pouze na hypotézách. Recenzi na tento katalog zpracoval A. Kutal²⁴ o rok později. Poukazuje na velkou složitost slohového východiska Mistra žebráckého Oplakávání a několika příklady dokládá, jak těžké je u obou anonymních Mistrů určit přesnou hranici rozdělující jejich tvorbu.

J. Homolka však v témže roce vydal článek,²⁵ ve kterém se zabývá zrestaurovanými díly připisanými Mistru zvíkovského Oplakávání. Těmto dílům byly sňaty mladší vrstvy polychromie, čímž se dokázaly technické, formální a řezbářské rozdíly mezi tvorbou Mistra žebráckého a Mistra zvíkovského Oplakávání.²⁶ Potvrdila se tak opět teorie z počátku 60. let navržená F. Kotrbou. Autor článku mimo jiné srovnává další díla, která by mohla být považována za práce Mistra zvíkovského Oplakávání či snad patřit do jeho okruhu.²⁷ V závěru článku se J. Homolka zabývá jistou rustikalizací tohoto slohu (Máří Magdaléna ze Strmilova, Světice z Holašovic aj.) a uvádí: „*Slovo rustikalizace nechápeme jednostranně jakožto pozvolnou destrukci a rozklad hodnot, které představují vrchol, nýbrž také jako realizaci vlastních myšlenek a předpokladů, vyrůstajících z odlišné myšlenkové a sociální základny, avšak realizované v rámci vytvořené výtvarné soustavy, takže její postupná proměna či přehodnocení je tu předpokladem si qua non.*“²⁸

Ve Sborníku vlastivědných prací o Šumavě k 650. výročí města Kašperské Hory²⁹ uvedl příspěvek nazvaný Mistr zvíkovského Oplakávání a Kašperské Hory P. Kováč. V článku reaguje na doposud uveřejněné poznatky badatelů zabývajících se tvorbou obou Mistrů. Zároveň se domnívá, že Mistr zvíkovského Oplakávání musel v Kašperských Horách delší dobu pobývat, aby vytvořil všechna díla v tomto městě doložená.

²⁴ KUTAL 1966, 226–229.

²⁵ HOMOLKA 1966, 74–79.

²⁶ HOMOLKA 1966, 76.

²⁷ HOMOLKA 1966, 77: sv. Anna samatřetí z Wagram an der Traisen v Dolních Rakousích, Prčická madona, sv. Anna samatřetí z Lišna u Benešova, náhrobní deska Půty Švihovského z Rýzmburka, Oplakávání z Bilská (připisována Mistrovi žebráckého Oplakávání).

²⁸ HOMOLKA 1966, 78.

²⁹ KOVÁČ 1980, 124–125.

P. Kováč³⁰ se díly obou Mistrů zabýval i v dalších letech. V roce 1994 napsal o vídeňském reliéfu Oplakávání, který s jistotou zařadil do souboru děl Mistra zvíkovského Oplakávání. Svůj názor se snaží podložit řadou srovnání s jinými díly jihočeského Mistra. Jisté rozdíly mezi nimi vysvětluje pouhou spoluúčastí Mistrových pomocníků. Dokonce se P. Kováč zabývá i vztahem mezi Mistrem žebráckého a Mistrem zvíkovského Oplakávání. V jejich tvorbě shledává nepřehlédnutelné rozdíly jak stylové, tak ikonografické. Naopak shody mezi umělci vysvětluje jako pouhou dobovou stylovou jednotou v rámci jednoho regionu a jedné doby.

O dva roky později vydal P. Kováč³¹ další článek. Ten se tentokrát zabýval tvorbou Mistra žebráckého Oplakávání, konkrétně řezbou Svaté Trojice z Českých Budějovic. Autor se snaží v článku postihnout předlohu, která vedla Mistra k tvorbě tohoto díla. Nepředpokládá, že se řezbář inspiroval v Dürerově grafickém listu [88], nýbrž v dílech Leinbergera aj. V závěru článku se podrobně zabývá ikonografií tohoto námětu.

V syntéze³² Pozdně gotické umění (1471–1526) z roku 1978 uvádí autor stati o sochařství J. Homolka zajímavé informace o mecenáších výtvarného umění působících v jižních Čechách. V Praze roku 1984 vyšla další několikasvazková syntéza nazvaná Dějiny českého výtvarného umění. O pozdně gotickém umění napsal monografii opět J. Homolka (Pozdně gotické sochařství). Uvádí jihočeská pozdně gotická díla v historickém kontextu. A o Mistru žebráckého Oplakávání se vyjadřuje takto: „... *dovršuje umělecké styky jihozápadních a jižních Čech s rakousko-bavorským Podunajím.*“³³ Zároveň Mistra řadí k nejvýznamnějším osobnostem sochařství dunajské školy, jenž svůj osobitý sloh rozšířil na Moravu, do Brna a přes Jihlavu až do Znojma. Jeho díla rozdělil do tří vývojových fází. Mistra zvíkovského Oplakávání zmiňuje jako druhého nejvýznamnějšího řezbáře okruhu Mistra žebráckého, který byl patrně vyškolen v jeho dílně.

H. Rulíšek,³⁴ další představitel z řad historiků umění, který se zabýval pozdně gotickým uměním, se podílel v roce 1989 na vydání katalogu „Gotické umění v jižních Čechách“. V jednotlivých popisech děl týkajících se Mistra žebráckého a Mistra zvíkovského Oplakávání souhrnně uvedl dosavadní bádání spolu s dalšími novými poznatky.

³⁰ KOVÁČ 1994.

³¹ KOVÁČ 1996.

³² HOMOLKA 1978.

³³ HOMOLKA, 1984, 555.

³⁴ RULÍŠEK 1989.

Katalogů týkajících se tohoto tématu v průběhu několikaletého bádání vyšlo několik. Za zmínku však stojí katalog Národní galerie v Praze nedávno vydaný J. Fajtem a Š. Chlumskou,³⁵ v němž autoři uvádí díla obou Mistrů uložená ve sbírkách Národní galerie v Praze, jež je možné shlédnout v Anežském klášteře.

V jižních Čechách, respektive v Alšově jihočeské galerii na Hluboké (AJG), můžeme nalézt největší soubor děl připisovaných Mistrům žebráckého a zvíkovského Oplakávání. Pozdně gotickému umění jsou v galerii vymezeny velké prostory, které byly nově instalovány za pomoci R. Lavičky. Ten se podílel i na nedávno vydaném průvodci AJG.³⁶ Bohužel však tento katalog nepatří k těm nejšťastnějším, zvláště týká-li se děl Mistrů žebráckého a zvíkovského Oplakávání. Autor zařazuje do souboru děl Mistrů takové řezby, které byly v dřívějších letech vyňaty. Dokonce i instalace pozdně gotických děl je velmi nepřehledná. Jednotlivá díla jsou doprovázena velmi jednoduchými popisky, ve kterých často nejsou uvedeni samotní tvůrci. Navíc řezby připisované našim umělcům najdeme takřka nelogicky roztroušené po celém výstavním sále. Z katalogu a samotné instalace lze soudit, že autora nelze považovat za prvotřídního odborníka pozdně gotického umění v jihočeské oblasti.

Pro tuto diplomovou práci bylo mimo jiné velmi důležité nahlédnout do archivních pramenů, které by pomohly vyjít oběma umělcům z anonymity. K nejpřednějším badatelům, kteří se zabývali souvisejícími prameny, patřil K. Pletzer. Bohužel se však dochovalo velmi málo materiálu, který by usnadnil badateli práci. Přesto K. Pletzer na toto téma vydal několik zajímavých článků³⁷ týkajících se hlavně uměleckých osobností působících na přelomu 15. a 16. století v Českých Budějovicích a okolí.

Pozdně gotické umění jižních Čech je úzce spjato s podunajským uměním, a proto nelze v tomto případě opomenout uměnovědnou literaturu předních bavorských a rakouských historiků umění. Jedním z nich byl W. Pinder.³⁸ K tomuto významnému badateli se řadí ještě více historiků, kteří se v první polovině dvacátého století zasloužili o významné výsledky týkající se podunajské školy, jako například F. Mader³⁹ aj. Dalším z badatelů je i O. Kletzl,⁴⁰ jemuž vyšlo několik studií zabývajících se vztahem německého a českého

³⁵ CHLUMSKÁ 2006.

³⁶ LAVIČKA 2007.

³⁷ PLETZER 1994a; PLETZER 1994b; PLETZER 1974; PLETZER 1970.

³⁸ PINDER 1929, 354–499.

³⁹ MADER 1905.

⁴⁰ KLETZL 1941; KLETZL 1938.

pozdně gotického umění. O něco dříve se podařilo historikovi R. Hofmannovi⁴¹ seřadit větší počet bavorských oltářů, vzniklých kolem roku 1500, které uvedl ve své publikaci v doprovodu s početnou obrazovou dokumentací. Později pak staré bavorské sochaře představuje také T. Müller⁴² ve velmi obsáhlém katalogu. Značné informace o bavorském a rakouském podunajském umění je možné získat od W. Paatze,⁴³ A. Legnera⁴⁴ nebo L. Schultese.⁴⁵ A. Legner v šedesátých letech dvacátého století vydal stať o podunajském sochařství v syntéze Umění dunajské školy. O několik let později se obdobně zabýval i L. Schultes pozdně gotickým uměním v knize Dějiny umění v Rakousku.

Jednu z významných rolí i v jihočeském umění zastupuje Kefermarktský oltář, jenž bude často zmiňován. Rakouští badatelé tomuto umění věnovali velké úsilí. Bylo vydáno několik studií, ve kterých se názory jednotlivých autorů občas lišily. K nejpřednějším badatelům posledních let patří L. Schultes,⁴⁶ U. Krone-Balcke⁴⁷ aj.

Pro pozdně gotické umění na našem území hraje velkou roli také umění pasovské. Velmi často a zřejmě i oprávněně bývá s pasovským (ale i s vídeňským) uměním spojován nedaleký Kefermarktský oltář. Respektive s uměleckou rodinou Kriechbaumů, kteří v Pasově působili. Na spojitosti s jihočeským a pasovským uměním poukazuje A. Rossacher.⁴⁸ Ve svém článku soudí, že Madona⁴⁹ připsaná do okruhu Mistra oltáře z Mauer⁵⁰ byla vytvořena nejspíš v jihočeské oblasti tvůrcem Alexandrem Helmsratem. F. Kobler⁵¹ napsal stať Aspekty pozdně gotické skulptury v Pasově ve sborníku Umění v Pasově. Podle autora stať pasovští umělci vycházeli hlavně z tvorby N. Gerhaerta, který v Pasově nějakou dobu působil.

Mezi významná podunajská centra patřila Vídeň. Jako jeden z hlavních zdrojů poznání vídeňského pozdně gotického umění nám poslouží katedrála sv. Štěpána. O velmi podrobný popis nejen vývoje architektury, ale i sochařského vybavení se zasloužil H.

⁴¹ HOFFMANN 1923

⁴² MÜLLER 1950.

⁴³ PAATZ 1963; PAATZ 1967.

⁴⁴ LEGNER 1965.

⁴⁵ SCHULTES 2003.

⁴⁶ SCHULTES 1993.

⁴⁷ KRONE-BALCKE 1998.

⁴⁸ ROSSACHER 1961, 5.

⁴⁹ ROSSACHER 1961, Madonna von Alexander Helmsrat, obr. 6.

⁵⁰ Madonna von Alexander Helmsrat byla roku 1961 připsána do okruhu Mistra z Mauer. V katalogu vydaném k příležitosti konání výstavy soukromích sbírek středověkých skulptur: Aachener Suermond-Museum (13. Mai bis 16. Juli 1961).

⁵¹ KOBLER 1993, 60–100.

Tietze.⁵² Avšak o něco významnější literaturu týkající se pozdně gotického umění v katedrále sv. Štěpána vydal K. Oettinger.⁵³ Ten věnuje svou pozornost hlavně umělci A. Pilgramovi, ale také sochařům, kteří v té době ve Vídni působili (M. Tichter, Mistr Anenského oltáře, H. Leinberger aj.). Významné poznatky o vídeňském umění přináší také F. Kieslinger,⁵⁴ v jehož katalogu lze nalézt řezby, které úzce souvisejí s jihočeským pozdně gotickým uměním.

Nejen pasovské a vídeňské umění pozdní gotiky působí s jihočeskou pozdně gotickou tvorbou. Významné spojitosti jsou také nacházeny ve švábském umění. B. Maier-Löcher⁵⁵ zpracovala rozsáhlou monografii pojednávající o švábských umělcích. Ty řadí chronologicky se zajímavými poznámkami a popisy vybraných děl. Badatelka na prvním místě uvádí H. Multschera a svou monografii ukončuje D. Mauchem, který pracoval přibližně do čtyřicátých let šestnáctého století. O něco dříve než B. Maier-Löcher se zabýval ulmským sochařstvím G. Otto.⁵⁶

Významnou roli pro jihočeské řezbáře nemělo pouze podunajské sochařství, ale také malířství.⁵⁷ Šířící se grafika patřila k hlavním zdrojům inspirace pro umělce. Tak tomu bylo i v jihočeské oblasti, kde Mistři žebráckého a zvíkovského Oplakávání nebyli výjimkou. Hlavním zdrojem inovací sloužily pro uvedené řezbáře grafické listy od předních německých grafiků té doby, kterými se zabývali např. M. Geisberg,⁵⁸ V. Scherer,⁵⁹ H. Voss.⁶⁰

Celá diplomová práce nepojednává pouze o dílech Mistrů žebráckého a zvíkovského Oplakávání, ale jejich činnost je zasazena do kontextu středověkého dílenského provozu. Bylo tedy nutné nastudovat potřebnou literaturu k tomuto tématu. V český psané literatuře není možné dohledat, až na některé výjimky (V. Volavka,⁶¹ H. Kotrba⁶²), mnoho studií odkazujících na chod středověké dílny. Avšak hlavním přínosem pro pochopení tvorby, spolupráce středověkého umělce atd. byla literatura německá a rakouská (viz výše).

⁵² TIETZE 1931.

⁵³ OETTINGER 1951.

⁵⁴ KIESLINGER 1937.

⁵⁵ MAIER-LÖCHER 1996.

⁵⁶ OTTO 1926; OTTO 1945.

⁵⁷ STANGE 1964.

⁵⁸ GEISBERG 1924

⁵⁹ SCHERER 1908.

⁶⁰ VOSS s.d.

⁶¹ VOLAVKA 1959.

⁶² KOTRBA 1982.

Jak lze pozorovat z uvedené literatury, pozornost věnovaná Mistrům žebráckého a zvíkovského Oplakávání v předchozích letech byla značná. Přesto však je v tomto tématu mnoho věcí nevyřešeno. Takřka všechny uvedené studie jsou založeny na hypotézách, neboť se nedochovaly žádné archivní materiály, které by více napověděly o tomto tématu. Není proto divu, že mezi badateli není ustálena shoda, a tak často může docházet k různým názorům, jak je patrné v dalších částech diplomové práce.

2 CHARAKTERISTIKA A ANALOGIE TVORBY OBOU MISTRŮ

Mistr žebráckého Oplakávání spolu s Mistrem zvíkovského Oplakávání pracovali v téměř stejném časovém období, přibližně od roku 1500 do roku 1530. Dokonce i dochovaná díla byla nalezena zhruba na stejném území, podle kterého bychom dnes mohli vymezit oblast působení obou Mistrů. Budeme vycházet z centra působení Mistra žebráckého Oplakávání, odkud zřejmě pochází větší soubor Mistrových děl, tj. z Českých Budějovic směrem na západ přes Prachatice (Madona z Hracholusk), Kašperské Hory (několik soch Mistra zvíkovského Oplakávání) a Sušici (Pieta z Podlesí) do Klatov (sv. Jan a Marie z Lub). V tomto místě západní hranici ukončíme a pokračujeme do severní části jižních Čech přes Horažďovice (Máří Magdaléna z Malého Boru) až na Zvíkov (Oplakávání Krista). Zde hranice tvorby obou Mistrů končí a odtud se směrem na jih vrátíme zpět do Českých Budějovic. Z tohoto zhruba vymezeného okruhu působnosti obou Mistrů nám vychází jejich činnost převážně v jižní a západní části jižních Čech a jihovýchodní části jižních Čech. Samozřejmě jsou i taková díla, která byla nalezena mimo uvedené území. Jedná se například o významný reliéf Oplakávání Krista ze Žebráku (střední Čechy). Otázkou však zůstává, zda všechna nalezená díla byla opravdu určena pro tyto destinace či se na tato místa dostala druhotně, což je více pravděpodobné.

Oba Mistry spojuje nejen doba vzniku děl a společné území, kde tvořili, ale i vzájemná podobnost jejich děl. Proto na úvod této kapitoly uvádím rozsáhlou citaci J. Homolky,⁶³ který poznatky dosavadního bádání shrnul, sjednotil a hlavně charakterizoval tvorbu obou Mistrů: *„Ve většině případů jde o relativně velmi nízké reliéfy malebně a často doslova malířsky pojaté, u nichž má velkou roli střídání mírně klenutých tělesných objemů s konkávními plochami a vazba a souhra útlých drapérií, zpočátku měkce zalomených s charakteristickými mělkými vřezy, později hladkých, segmentově prohnutých a paralelně řazených. Velmi subjektivního ztvárnění, nezávislého na zákonitosti a řádu objektivní skutečnosti a také na zobrazeném výjevu; v tomto pojetí je obsažena lineárně malebná potenciální deformace reálného tvaru (znalost smyslové skutečnosti je u vřídčích umělců samozřejmá), která se plněji realizovala jenom u velkých tvůrčích osobností. [...] Pro okruh je příznačný i týž základní typ postavy, většinou útlý s nápadně malým hrudníkem u ženských figur, a také obličejů s drobnou vytaženou bradou, malými ústy a lehce zvednutou špičkou nosu. Ruce mají krátké prsty, jasně článkované a placaté.“*

⁶³ HOMOLKA 1965, 148.

Z Kutalových poznatků⁶⁴ bychom mohli uvést další prvky shodné u obou Mistrů. Tím jsou kličkovité prohloubeniny, které slouží jako prostředek k změkčení a zároveň podporují malebnost pojetí celku. Zmíněné prvky A. Kutal považuje za osobní rys řezbářského rukopisu, se kterým se setkáváme téměř na všech řezbách obou Mistrů. Z těchto uvedených poznatků vyplývá, že vztah obou Mistrů musel být velmi blízký, a ukazuje to i podrobnější srovnání jejich tvorby v další části práce.

2.1 Mistr žebráckého Oplakávání

Mistr vyškolený v podunajské oblasti přišel na území jižních Čech počátkem roku 1500 a pravděpodobně se usadil v Českých Budějovicích. Podle dochovaných řezeb, které se řadí k vrcholům pozdně gotického umění, musela jeho dílna čítat mnoho členů.

Stále neobjasněné je v Mistrově tvorbě určení přesného stylového východiska. Podle povahy zachovaných děl shledávají badatelé souvislosti s uměním bavorským a rakouským. Mistr se nepochybně musel seznámit s tvorbou Nicolase Gerhaerta z Leydenu⁶⁵ či s jeho následovníky. Podle J. Kropáčka⁶⁶ můžeme gerhaertovskou tvorbu u děl Mistra žebráckého Oplakávání pozorovat na konstrukci mužských i ženských hlav.

Na souvislosti s pasovským uměním⁶⁷ upozornil A. Kutal⁶⁸ v roce 1955. J. Kropáček,⁶⁹ tyto spojitosti více rozšířil. Shledává⁷⁰ spolu s dalšími historiky hlavní analogie Mistra žebráckého Oplakávání na oltáři v Kefermarktu, respektive na reliéfech Smrti Panny Marie a Zvěstování, na kterých je patrné švábské východisko.⁷¹ Uvedené reliéfy Kefermarktského

⁶⁴ KUTAL 1955, 51.

⁶⁵ NICOLAS GERHAERT Z LEYDENU (?1420–1473 zemřel ve Vídeňském Novém Městě): Nizozemský sochař pozdní gotiky, působící převážně v Německu a Rakousku (Trevír, Baden-Baden, Štrasburk, Pasov, Vídeň), kde vytvořil rozsáhlý školský okruh (pogerhaertovská tradice). K nejvýznamnějším dílům jeho tvorby patří náhrobek císaře Friedricha III. v Dómu svatého Štěpána ve Vídni. Charakteristika děl: plastičnost sochařského tvaru, dynamický pohyb figur, oddělení drapérie od tělesného jádra s vysokými a hluboce pořezanými záhyby.

⁶⁶ KROPÁČEK 1965, 159.

⁶⁷ PASOVSKÉ UMĚNÍ: umělecký styl, který je součástí dunajské školy. V Pasově působili významné osobnosti, jako byl malíř Roland Frueauf pocházející ze Salzburku. Ten byl často považován za jednoho ze zakladatelů podunajské školy. V Pasově také žila umělecká rodina Kriechbaumů a významný malíř a grafik Wolf Hubert (kol. 1485–1553). Pasovské umění se vyznačuje silně malebným pojetím velmi nízkých reliéfů; plynulým přechodem řezby v malbu; drapérií s většími konkávními plochami ohraničenými nízkými, pružnými a pohyblivými záhyby.

HOMOLKA 1965, 50.

⁶⁸ KUTAL 1955, 47.

⁶⁹ KROPÁČEK 1960a, 166.

⁷⁰ KROPÁČEK 1960a, 168.

⁷¹ HOMOLKA 1965, 51. „Nové je směřování k plošnosti a malířsky chápané malebnosti, v drapérii konkávní plochy a útlé, pohyblivé a pružné záhyby, dále protiklady konkáv a tělesných objemů, a konečně sklon k vertikálám v kompozici a husté seskupení postav.“

oltáře úzce souvisí s oltářem v Eggendorferu a zároveň s mladšími reliéfy na křídlech Velhartické archy.⁷² Přesněji řečeno, oltář v Eggendorferu (Horní Rakousko) zastupuje švábsky laděnou tvorbu gerhaertovské tradice vycházející z Ulmu⁷³ (zastoupena také v kefermarktských reliéfech). Z této tradice také vzešla na našem území⁷⁴ slohově pokročilejší Velhartická archa.⁷⁵ A za téměř švábsky odvozené práce uvedené u eggendorferských reliéfů můžeme považovat sochy sv. Jana Evangelisty a sv. Pavla ze sv. Tomáše am Blasenstein, ve kterých jsou spatřovány časté analogie s díly Mistra.⁷⁶ A. Kutal⁷⁷ v rané tvorbě Mistra žebráckého Oplakávání poukazuje na jisté shody s uvedenými reliéfy (velhartický a eggendorferský), a tedy zpochybňuje Homolkovu myšlenku, že raná tvorba Mistra vychází z Kefermarktského oltáře.

S pasovským a švábským uměním souvisí nejen tvorba Mistra žebráckého Oplakávání. J. Homolka upozorňuje na některé blízké formální znaky raných vídeňských Cranachových prací⁷⁸ už v časně Mistrově tvorbě. Také J. Kropáček předpokládá na počátku Mistrovy tvorby styk s M. Tichterem a chórovými lavicemi ve sv. Štěpánu.⁷⁹ Vídeňský vliv⁸⁰ se však více projevuje až v pozdější tvorbě Mistra,⁸¹ a to v souvislosti s užíváním paralelních

⁷² HOMOLKA 1965, 55: Velhartická archa mohla vzniknout v dílně Eggendorferského oltáře.

⁷³ ŠVÁBSKO je jedno z významných oblastí, které ovlivnilo podunajské umění. Hlavními představiteli pozdně gotického umění na přelomu 15. a 16. století byl Jörg Syrlin a Gegorg Erhart (1469–1522). Pro švábské umění je typická lyrická monumentalita, měkký styl, odmítání drsnosti, útlé postavy s křehkou kresebnou drapérií aj.

OETTINGER 1951, 47–81; HOMOLKA 1965, 138.

⁷⁴ HOMOLKA 1965, 54.

⁷⁵ VELHARTICKÁ ARCHA: pochází z farního kostela narození Panny Marie ve Velharticích (dnes v NGP). Oltář se skládá ze skříně, dvou křídel a predely. Ve skříně je umístěna socha korunované Assumpty. Vnitřní strany křídla jsou reliéfně zpracovaná se scénami ze života Panny Marie a vnější malovaná. Řezby poukazují spíše na švábské umění. Malovaná křídla a predela navazují na norimberské malířství.

CHLUMSKÁ 2006, 86.

⁷⁶ HOMOLKA 1965, 54: Tyto sochy považuje autor za předstupeň hlavy Jana Evangelisty na žebráckém ale i na zvikovském reliéfu Oplakávání Krista. Dále hlavu obou světců srovnává s hlavou Jana Evangelisty z Lub.

⁷⁷ KUTAL 1966, 225, 228.

⁷⁸ HOMOLKA 1965, 52. „... malému Ukřižování v KHM ve Vídni, grafické listy s Kristem na Olivetské hoře, Ukřižování, Útěk do Egypta z roku 1504, [...] rozdíl však způsobuje především Cranachův realismus, dále jeho snaha po reálném umístění postav v prostoru a konečně robustní a drsně dramatický tón jeho scén ...“

⁷⁹ KROPÁČEK 1965, 161.

⁸⁰ VÍDEŇSKÉ UMĚNÍ patří mezi umělecká centra podunajské školy. Díla bývají charakterizována měkkými pohyby zobrazovaných figur, prostorovou rytmizací, dekorativně zvlněnými liniemi, plasticitou. Velmi často bývají obohacena renesanční ornamentikou (pilastry, sloupy, girlandy, aj), která se do Vídně dostala prostřednictvím Augsburgu. Jeden z hlavních představitelů vídeňského umění byl malíř a grafik Lucas Cranach st. (1472–1553), činný ve Vídni mezi léty 1501–1505. Ve Vídni působili také Michael Tichter, Mistr Rechweinova epitafu, Mistr Hustockerský aj. kteří se řadí do I. generace vídeňského umění (patetický prostorový styl). Do II. generace vídeňského umění zařazujeme tvůrce narozené v 80. letech 15. století (renesanční ornamentika, jemná sochařská práce): Mistr Annenského oltáře, Mistr Töpferova oltáře, Mistr světelského oltáře, Mistr oltáře z Mauer, Hans Leinberger aj. Většina umělců činných ve Vídni byli cizinci, kteří přišli ze Salzburku, Pasova, Augsburgu atd. Odeznění vídeňské podunajské školy bylo ve 30. letech 16. století.

OETTINGER 1951, 47–81.

⁸¹ HOMOLKA 1965, 57.

záhybů.⁸² V závěrečných Mistrových pracích je nutno hledat také analogie s bavorským uměním, jehož hlavním představitelem byl podunajský malíř Albrecht Altdorfer.⁸³ Velmi úzký vztah, na který upozorňuje J. Homolka,⁸⁴ měl Mistr žebráckého Oplakávání s mnichovským sochařem Erasmem Grasserem.⁸⁵

Na základě hledání stylového východiska se pokusil J. Kropáček⁸⁶ vytvořit hypotetický životopis Mistra: „*Řezbář pocházel z umělecké rodiny z horní a dolnobavorského pomezí. Jeho učební a tovaryšská léta spadají do dvou posledních desetiletí 15. století, kdy asi prošel některými dílnami v Podunají. Jeho učitelé byli nejspíš z okruhu Nikolase Gerhaerta z Leydenu v Pasově a Vídni. Vídeň mohl navštívit v letech 1485–1490, kde přišel do kontaktu s dílnou, která pracovala na chórových lavicích ve sv. Štěpánovi a také s Michaelem Tichterem. Na počátku 16. století mohl se ještě zdržovat ve Vídni, kde zastihl zrod podunajské školy. Poté se usadil v jižních Čechách, respektive v Českých Budějovicích, kde už od konce 15. století existoval cech sdružující malíře, řezbáře a zlatníky. Svou druhou podunajskou cestu vykonal Mistr do Vídně v době kolem roku 1511–1512, případně o něco málo později. Kde se však seznámil s díly vytvořenými kamenosochaři hlavně pro dóm sv. Štěpána, která nesla vyzrálé prvky podunajského slohu“.*

Z uvedených poznatků vyplývá, že je nutné hledat slohové východisko Mistra žebráckého Oplakávání právě v podunajské oblasti. Nepochybně se musel Mistr s touto tvorbou v sousední oblasti seznámit. Avšak neustále aktivně navštěvovat tuto oblast po celou dobu tvůrčího období nebylo tak nutné. Podunajský sloh mohl přijímat v podobě grafiky, která byla v této době velmi rozšířena a zároveň sloužila k přenosu uměleckých inovací, jak tomu bylo v samotné podunajské oblasti.⁸⁷ Dobře to dokládá článek J. Kropáčka z roku

⁸² SLOH PARALELNÍCH LINIÍ: souběžné uspořádání drapérie, často užívané v podunajském umění, a v tvorbě Mistrů žebráckého a zvikovského Oplakávání. J. Homolka se domnívá, že sloh vznikl současně na několika místech v podunajské oblasti a to díky malířství, kde lze hledat počátky tohoto slohu. HOMOLKA 1965, 56.

⁸³ ALBRECHT ALTDORFER: jeden z hlavních představitelů podunajského malířství. Většinu života strávil v Řezně, kde roku 1538 zemřel. Příznačné pro jeho tvorbu je využití světla k dosažení specifické nálady. MANDERSBACHER 2003, 484; CHLUMSKÁ 2006, 132.

⁸⁴ HOMOLKA 1965, 151: „*Jan Evangelista a Marie z Ukřižování z Pippingu v Bavorském Národním muzeu v Mnichově, typika tváří s lehce zvednutými špičkami nosů, pootvřenými ústy a výraznou malou bradou, kompoziční schéma modlicí se ženy za Kristovou hlavou na žebráckém reliéfu, které se u žebráckého Mistra opakuje také u torzální Marie z Kralovic a Marie z Lub. Útlé postavy s malými hlavami, plynulá vazba plynulých linií drapérie a tělesného pohybu a určité období v reliéfním slohu.*“

⁸⁵ ERASMUS GRASSER (1450–1526): německý sochař, který svá učňovská léta strávil v Mnichově, kde zůstal po celý zbytek svého života. Jeho díla byla ovlivněna Nicolasem Gerhaertem z Leydenu a grafikem Mistrem ES. Ve své tvorbě kladl důraz hlavně na silný pohyb zobrazovaných postav. SCHULTES 2003, 333.

⁸⁶ KROPÁČEK 1965, 63.

⁸⁷ LEGNER 1965, 235.

1960, kde se autor zabývá jednotlivými díly Mistra žebráckého, ale zároveň i Mistra zvíkovského Oplakávání, ve kterých oba tvůrci využívali právě grafických listů Mistra ES, M. Schaungauera,⁸⁸ A. Dürera,⁸⁹ A. Aldorfera aj.

Mistr žebráckého Oplakávání nejenže přijímal umění ze sousedních států, ale sám na našem území vytvořil rozsáhlý školský okruh, který působil převážně v jižních a v jihozápadních Čechách. Jeho vliv je dokonce patrný i na jižní Moravě. Práce vzniklé v Mistrově okruhu byly jak vysoké kvality, tak i rustikální.

Díla Mistra žebráckého Oplakávání jsou považována za vysoce kvalitní a srovnatelná s tvorbou podunajské školy. Nízké reliéfy jsou většinou pojaty malebně a uplatňuje se v nich současně silný smysl pro plastický tvar a plastickou stavbu, která je dána průnikem prostorových rovin a vyváženými kontrasty objemů a hloubek.⁹⁰ Z děl Mistra žebráckého Oplakávání můžeme cítit vnitřní napětí, jež je dáno duchovním pojetím a psychologickým pozadím.

2.2 Mistr zvíkovského Oplakávání

Druhý významný umělec zahrnutý do školského okruhu Mistra žebráckého Oplakávání a reprezentující podunajskou školu na našem území je nazván podle reliéfu nalezeného ve zvíkovské kapli – Mistr zvíkovského Oplakávání. Některá díla dnes připisovaná tomuto umělci náležela ještě v 60. letech 20. století do souboru děl Mistra žebráckého Oplakávání. Jelikož tvorba obou Mistrů si je velmi blízká, uvažuje J. Homolka⁹¹ o zvíkovském řezbáři jako o žáku Mistra žebráckého Oplakávání, který se vyučil v českobudějovické dílně. Větší počet Mistrových děl byl nalezen v jihozápadní části Čech, kde si zřejmě mladý Mistr po vyučení zařídil dílnu (Klatovy, Horažďovice, Kašperské Hory aj.). J. Homolka se domnívá, že styky mezi umělci trvaly nadále i po jejich rozchodu, přesto však vůdčí osobností byl Mistr žebráckého reliéfu a vývojovou linii jeho díla opakuje zhruba a poněkud zjednodušeněji také Mistr zvíkovského Oplakávání.⁹²

⁸⁸ MARTIN SCHONGAUER (1453–1491): malíř, grafik, zlatník z hornorýnského Colmaru. Řadí se mezi II. generaci německých umělců pozdní gotiky v Německu. CHLUMSKÁ 2006, 83.

⁸⁹ ALBRECHT DÜRER (1471–1528): Norimberský malíř a renesanční humanista. Pocházel z rodiny zlatníků, vyučil se u norimberského malíře M. Wolgemuta.

⁹⁰ HOMOLKA 1965, 150.

⁹¹ HOMOLKA 1965, 44–59, 148–154.

⁹² HOMOLKA 1965, 154.

Nepatrné rozdíly mezi tvorbou Mistrů nalezneme už v pojetí reliéfů. Ty jsou v tvorbě Mistra zvíkovského Oplakávání pojaty oproti jeho učiteli více plošně a typologie postav je o něco širší. Konkávní plochy jsou v časných pracích projevem slohové konvence a nemají v díle tak organickou funkci.⁹³

Ve slohovém východisku, které převzal umělec od svého učitele, je však rozdílná a převládající švábská složka, vycházející z ulmských prací,⁹⁴ na kterou důrazně poukazuje J. Homolka.⁹⁵ Podle Eggendorferského oltáře [33, 34, 35] a mladšího oltáře Velhartické archy shledává J. Homolka obdoby v kompozici celých postav. Také sochy z Blasensteinu (viz výše) vidí jako předstupeň hlavy sv. Jana Evangelisty na zvíkovském reliéfu. Madoninu hlavu z Eggendorferu chápe J. Homolka jako předstupeň hlav v Mistrově tvorbě.

V závěru tvorby, podobně jako tomu je u předcházejícího umělce, jsou patrné analogie s vídeňským podunajským slohem. J. Homolka tyto ohlasy v Mistrově tvorbě reprezentuje na Světici z Homol (zvláště v uspořádání šatu na této řezbě, která se spíše podobá sochařské práci v kameni)⁹⁶ a na sv. Linhartu, jenž pochází nejspíše z Kašperských Hor.

Oproti silnému duchovnímu napětí obsaženému v dílech Mistra žebráckého Oplakávání jsou u mladšího Mistra díla naplněna více světským tónem, statickou, prostší a přehlednější skladbou. Dokonce i technika řezby je rozdílná, a to hlavně v konečném provedení. Mladší Mistr kladl důraz na precizní dokončení řezby. Jeho sochy proto nemusely mít příliš silnou vrstvu polychromie, jak tomu je u jeho učitele.

V tomto stručném přehledu slohových východisek obou Mistrů žebráckého a zvíkovského Oplakávání bylo poukázáno hlavně na rozdílné prvky v jejich tvorbě. Ty vedly badatele v šedesátých letech k tomu, aby díla doposud připisovaná Mistru žebráckého Oplakávání byla rozdělena mezi dva anonymní umělce. Proto zbývající část této kapitoly poukazuje na společné rysy obou umělců a dává námět k zamyšlení nad tím, zda tehdejší rozdělení děl mezi dva Mistry bylo správné. Vraťme se tedy k úvodu této kapitoly, kde jsou uvedené společné rysy obou umělců, které byly používány po celé jejich tvůrčí období. Jak již bylo řečeno, jedná se hlavně o kličkovité prohloubeniny, protáhlá těla s malou hlavou, obličej se

⁹³ HOMOLKA 1965, 150.

⁹⁴ HOMOLKA 1965, 153. „Menší počet postav, klidné vertikály zadních figur, posunutí děje dopředu na zvíkovském reliéfu, podobné analogie švábské jde rozeznat u Piety z Podlesí a Ukřižovaného v Kašperských Horách.“

⁹⁵ HOMOLKA 1965, 55.

⁹⁶ HOMOLKA 1963, 237.

zvednutou špičkou nosu, mandlové oči, ostře řezané rty, výraznou modelaci lícních kostí, klenuté vysoké čelo atd. S těmito prvky se setkáváme více či méně v každém díle obou tvůrců (viz níže). V některých případech jsou si řezby tak podobné, že je pro badatele velmi obtížné zvolit vhodného autora. Tudíž ve zvýšeném zájmu o toto umění (60.–70. léta 20. století) nastávaly mezi mnohými badateli rozpory, které se týkaly hlavně určení přesného autorství díla a které přetrvávají až dodnes.

Vezmeme-li v úvahu genezi tvorby obou Mistrů (viz výše), J. Homolka v jejich pracích spatřuje hlavně rozdíly ve vztahu k švábskému umění. U Mistra zvíkovského Oplakávání vychází slohová geneze hlavně ze Švábska, především z Ulmu. Naopak, jak již bylo uvedeno, u Mistra žebráckého Oplakávání je východisko hledáno hlavně v pasovské oblasti (zejména v Kefermarktském oltáři), a to především v reliéfech, které také úzce souvisí se švábským uměním. Z toho by mohlo vyplývat, že Mistr zvíkovského Oplakávání musel přijít jako tovaryš přímo z ulmského prostředí do českobudějovické dílny k Mistru žebráckého Oplakávání. Ten, než si založil svou dílnu, se seznámil s podunajským uměním v pasovské oblasti, v které už bylo silně zastoupeno švábské umění, až se postupně stalo součástí jeho stylu. Otázkou ale zůstávají hornorakouské eggendorferské práce a sochy z Blasensteinu, u nichž byl švábský prvek nesen Kefermarktským oltářem a více rozvinut. Navíc jsou s uvedenými díly spojovány analogie v tvorbě obou Mistrů. Zdá se, že v tomto případě je mnohé nejasné, jak na to upozornil i A. Kotal.⁹⁷ Pokud díla Mistra zvíkovského Oplakávání souvisí s hornorakouskými pracemi, musel zřejmě jako tovaryš také tuto oblast navštívit. Kdy tak ale učinil? Přišel tedy do Čech z Ulmu přes pasovskou oblast? Pokud ano, otázkou zůstává, proč zralý umělec, kterým nepochybně musel být, když navštívil tak významná umělecká centra, nastoupil jako tovaryš do dílny k Mistru žebráckého Oplakávání.

Pokud se však přeneseme přes tyto nejasnosti a budeme stále vycházet z toho, že byl Mistr zvíkovského Oplakávání žákem Mistra žebráckého Oplakávání, staví se nám zde další rozpor, a to otázka navštívení podunajské oblasti, respektive Vídně, jak uvedl Kropáček.⁹⁸ Vídeňské analogie se totiž v pozdějších dílech obou Mistrů často objevují. Je opravdu možné, aby se dva umělci, kteří působili v různých místech, téměř současně inspirovali

⁹⁷ KOTAL 1966, 229: A. Kotal se snaží postihnout švábský rodokmen v tvorbě Mistra zvíkovského Oplakávání, na který upozornil J. Homolka, spolu se vztahy z Podunají.

⁹⁸ KROPÁČEK 1965, 63.

vídeňským uměním? Byl jejich vztah opravdu tak blízký, že se vydali společně do Vídně?⁹⁹

Z tovaryšských let Mistra zvíkovského Oplakávání vyplývá i další nejasnost, kterou lze pozorovat u obou Mistrů, a tou je datace děl. Je zřejmé, že by díla učitele a žáka měla vznikat v určitém, byť minimálním časovém odstupu, a nikoliv souběžně. Mistr zvíkovského Oplakávání, který přišel krátce po roce 1500 do českobudějovické dílny (založené kolem roku 1500), by se musel s díly učitele nějakou dobu ztotožňovat, aby jeho tvorba byla obdobná nebo téměř shodná s tvorbou učitele, jak je tomu v tomto případě. Přitom z doby krátce po nastoupení do českobudějovické dílny jsou již známa první díla řazená do jeho rané tvorby. Zároveň do téže doby (před rokem 1510) jsou teprve datována i raná díla Mistra žebráckého Oplakávání. Neměla by tedy být díla Mistra zvíkovského Oplakávání o něco mladší než díla Mistra žebráckého Oplakávání? Nebo se nám bohužel nedochovalo ani jedno dílo Mistra žebráckého Oplakávání, které bylo vytvořeno před rokem 1500? To by vysvětlovalo chronologii děl obou tvůrců.

Pozastavit bychom se měli také nad technikou řezby, jejíž rozdílnosti v tvorbě obou Mistrů byly již uvedeny. Tento fakt můžeme vysvětlit pouhým vývojem a zdokonalováním výtvarné činnosti jednoho umělce. Mistr žebráckého Oplakávání se mohl oproti svým raným dílům, v kterých kladl důraz spíše na výrazovou složku díla, v pozdějších dílech více zaměřit na řezbářskou techniku, kterou dováděl k dokonalosti a preciznosti. Díky této úvaze bychom se mohli dostat až k psychologizaci postav. Víme, že díla žebráckého Oplakávání jsou plná dramatického a emocionálního citění. Jsou to ale díla jeho rané fáze, poté už dochází k utlumení dramatičnosti a umělcovy řezby začínají mít charakter spíše světsky pojatý. Avšak tento tzv. světský tón bývá převážně charakterizován v dílech Mistra zvíkovského Oplakávání. Nemohla by být tedy díla Mistra zvíkovského Oplakávání chápána jako pozdější díla Mistra žebráckého Oplakávání? Tím by se vysvětlila i výše uvedená datace děl. Pokud by se prokázalo, že díla vytvořila pouze jedna tvůrčí osobnost/dílna, je možné vysvětlit přechod k psychologii zobrazování opět jako určitý výtvarný a názorový vývoj umělce, podobně jako tomu bylo u techniky řezby.

Další rozdíl v tvorbě obou Mistrů, na který bylo poukázáno, je v kvalitě děl.¹⁰⁰ Mistr žebráckého Oplakávání je považován za více kvalitnějšího řezbáře oproti svému žákovi. Tuto kvalitu můžeme však vysvětlit kolektivní prací, která musela zřejmě

⁹⁹ KROPÁČEK 1965, 164: Kolem roku 1515 vykonal Mistr žebráckého Oplakávání svou druhou podunajskou pout' a zavítal do Vídně.

¹⁰⁰ HOMOLKA 1965, 150.

v českobudějovické dílně být. Uvedu příklad z černínského kostela, odkud pochází tři řezby, které byly připsány jako dílenské práce Mistru zvíkovského Oplakávání: Assumpta, Světice bez atributu a sv. Barbora.¹⁰¹ Všechny uvedené řezby jsou součástí jednoho oltáře a obrátíme-li pozornost na jejich kvalitu, zjistíme, že je rozdílná. Za nejlépe provedenou práci je zde považována Assumpta, socha, která byla umístěna v centru oltáře. Zbývající světice jsou chápány jako slabší práce a v oltáři plnily úlohu zřejmě jako asistenční sochy. Díky tomuto uspořádání soch lze vysvětlit onu rozdílnou kvalitu. Významově nejdůležitější socha (Assumpta) byla vytvořena vedoucím mistrem, přičemž na tvorbě zbývajících řezb se podílela zřejmě celá mistrova dílna. Přesto vzhledem k jejich kvalitě nelze tyto sochy od sebe rozdělit a připsat každou jinému umělci, neboť celkový charakter řezb je identický. Pozastavíme-li se ještě nad velikostí soch, je zřejmé, že oltář nemohl být malých rozměrů. Proto je nutno předpokládat, že tuto zakázku nevytvořil pouze jednatel, nýbrž umělec/mistr se svými spolupracovníky, tak jak v té době bylo běžné.¹⁰²

Na kvalitu provedení díla je z řad historiků kladen velký důraz. Je to pochopitelné, protože je velmi důležitá, avšak v některých případech ne rozhodující. Na jednotlivé sochy je potřeba pohlížet v celkovém kontextu, což je dnes velmi obtížné. Vzhledem k tomu, že se nám dochovala pouze torza, je těžké správně řezby identifikovat, a navíc přesně určit, jaké bylo jejich původní hierarchické uspořádání v celkovém díle, které je pro hodnocení díla také velmi důležité.

To, co bylo uvedeno o černínských řezbách, lze přenést i na díla připsaná Mistrům. V jejich dílně, respektive v jedné českobudějovické, muselo vzniknout neuvěřitelné množství děl (viz níže), na kterých se podílelo větší množství spolupracovníků, a tak mohly být řezby více či méně kvalitně provedené. Důležité však v tomto případě zůstává, že díla nesou společnou formu a charakteristické prvky, které je spojují v jeden soubor.

Jak uvedl A. Kutal,¹⁰³ osobnost Mistra žebráckého Oplakávání je velmi složitá. Zároveň je mezi uvedenými Mistry velmi obtížné najít hranice, které by jejich tvorbu rozdělávaly. Snad částečné vyřešení nebo alespoň zamyšlení nad položenými otázkami přináší další část práce, kde jsou jednotlivá díla obou řezbářů podrobena rozboru.

¹⁰¹ ASSUMPTA: výška 123,5 cm, vzadu vyhloubena, plošný reliéf, po roce 1520, v NGP; SVĚTICE BEZ ATRIBUTU: výška 123,5 cm, vzadu vyhloubena, po roce 1520, v depozitáři českobudějovické Diecéze; SVATÁ BARBORA: výška 124 cm, vzadu vyhloubena, plošný reliéf, po roce 1520, v depozitáři českobudějovické Diecéze. Domnívám se, že díla vzhledem ke své robustnosti, která je patrná na první pohled, vznikla ve školském okruhu vytvořeném Mistrům žebráckého Oplakávání.

¹⁰² MUDRA/OTTOVÁ 2007, 135.

¹⁰³ KUTAL 1966, 225.

3 ROZBOR DĚL

Díla Mistra žebráckého Oplakávání a posléze i Mistra zvíkovského Oplakávání byla takřka od 30. let minulého století – přes J. Opitze, A. Kutala, J. Homolku a v neposlední řadě H. Rulíška a R. Lavičku – několikrát podrobena vědeckým rozborům, které měly určit jejich dataci a přesněji zařadit řezby do dílen vedených zmíněnými Mistry. Badatelé však často neměli jednotný názor týkající se autorství některých řezeb apod., a proto došlo ve vývoji bádání několikrát ke změně chronologie děl. Z tohoto důvodu je u následujícího rozboru a dataci řezeb také poukazováno na badatelské postupy, názory apod.

Díla obou Mistrů jsou dnes řazena do třech vývojových období (raná, střední a pozdní fáze). Počátek je kladen přibližně do roku 1505 a závěr po roce 1525. Každé období nese charakteristické rysy Mistra, které se v průběhu umělcova vývoje měnily. Proto jsou díla autorů v této části práce řazena podle chronologie a autorství, jež jsou reflektovány v Dějinách českého výtvarného umění.¹⁰⁴ Záměrem je také navázat na předcházející kapitolu, kde byla naznačena možnost, že rozdělení děl Mistra žebráckého Oplakávání mezi dvě tvůrčí osobnosti nemuselo být správné.

3.1 První tvůrčí období Mistra žebráckého Oplakávání (1500–1510)

První, kdo se snažil chronologicky sestavit díla Mistra žebráckého Oplakávání, byl již několikrát zmiňovaný J. Opitz.¹⁰⁵ Mistrovu ranou tvorbu klade do doby kolem roku 1500 a nazývá ji „formálně, drsněji gotickou“. Do tohoto období řadí řezby jako například Klanění tří králů z Vodňan, Malšínská madona aj., které jsou v dnešní době považovány za díla mladší fáze. Na základě Opitzovy studie se zabýval díly podrobněji A. Kutal.¹⁰⁶ Ten se také snažil tvorbu chronologicky seřadit, tentokrát však na základě posilující složky objektivního realismu.

J. Homolka usiloval o postihu stylových východisek v Mistrově raném slohu a shledával je hlavně Pasově a okolí, především u Kefermarktského oltáře.¹⁰⁷ Přesto však o dílech

¹⁰⁴ Ustanovena J. Homolkou v syntéze z roku 1984. Přesto však R. Lavička připisoval Mistrům, bez jakéhokoliv odůvodnění, s jistotou taková díla, která byla z tvorby Mistra žebráckého a zvíkovského Oplakávání předními badateli vyňata.

HOMOLKA 1984, 555; LAVIČKA 2007, 56–63.

¹⁰⁵ OPITZ 1935/36, 91.

¹⁰⁶ KUTAL 1955, 47–76.

¹⁰⁷ HOMOLKA 1965, 51.

Mistra žebráckého Oplakávání tvrdí, že nové, vznikající principy podunajského slohu byly Mistrem dovedeny až do důsledků (reliéf Oplakávání ze Žebráku). Navíc se podle J. Homolky v počáteční tvorbě Mistra setkáme s prvky pogerhaertovské tradice, Cranachovými vídeňskými pracemi a s díly mnichovského Erasma Grassera, které byly důležité pro utvoření Mistrova rukopisu.¹⁰⁸ A. Kutal se domnívá,¹⁰⁹ oproti Homolkově názoru, že sloh raných prací mohl vyrůstat z velhartických a eggendorferských reliéfů, nikoliv však z Kefermarktského oltáře (viz výše).

Raná díla podle J. Homolky¹¹⁰ řazená mezi léta 1500/05–1510 jsou tato: Oplakávání ze Žebráku, Magdaléna z Malého Boru. V katalogu z roku 1964 do tohoto období řadí ještě Annu samatřetí z Českých Budějovic a poprsí světice z Kralovic. R. Lavička do časných děl umělcovy tvorby klade často polemizovanou Madonu z Třebotovic a Klanění tří králů z Českých Budějovic. Ve všech těchto uvedených dílech by měly být obsaženy charakteristické znaky reprezentující ranou Mistrovu tvorbu. Jedním z nich je provedení těl zobrazovaných. Jsou převážně tvořena v dlouhém kánonu se zakrnělým hrudníkem a malými rameny. V některých tělesných partiích postrádají zobrazování anatomickou přesností. Drapérie, která tvoří samostatnou úlohu, je tvořena změtí záhybového systému, členěna konvexními záhyby a hlubokými konkávními plochami. Samotný děj je zpracován dramaticky a citově laděn.

3.1.1 Oplakávání Krista ze Žebráku

Reliéf je vytvořený z lipového dřeva, má rozměry 123 cm x 121 cm a byl zřejmě součástí křídlového oltáře, jehož křídla se však nedochovala. V reliéfu je vyobrazeno devět postav, které vycházejí z jedné základny a jsou rozmístěny do dvou prostorových plánů. V prvním spodním a zároveň významném plánu je umístěn Kristus sňatý z kříže v esovitém prohnutí a tvoří jakousi diagonálu reliéfu. Mrtvé bezvládné tělo drží v objetí Panna Marie, která se pod vahou Kristova těla sklání. U nohou Krista, v pravém prvním plánu, klečí svatá Máří Magdaléna, která z reliéfu nejvíce vystupuje do prostoru. Na levé straně přidržuje Kristovu hlavu stojící postava svatého Jana. Ve druhém plánu reliéfu, jenž je umístěný nad hlavní scénou, vystupuje pět osob. Na pravé straně nad Máří Magdalénou stojí dva muži a žena, která hořce oplakává Kristovo tělo a mírně se sklání nad Marií. Na druhém okraji reliéfu stojí Josef z Arimathie s modlící se ženou. Přejechod z prvního do druhého plánu tvoří svatý Jan a Panna Marie, jejichž hlavy zasahují do druhého plánu.

¹⁰⁸ HOMOLKA 1965, 51.

¹⁰⁹ KUTAL 1966, 225.

¹¹⁰ HOMOLKA 1984, 555.

Hlavní scéna zaujme pohled diváka rozložením postav. Nad Pannu Marii nebyla z tohoto důvodu umístěna žádná jiná postava, tudíž tvoří jakýsi vrchol pomyslného trojúhelníku, v němž se odehrává hlavní scéna ničím nenarušena. Důležité zvýraznění dramatickosti scény je také vyvoláno rozmístněním všech postav na reliéfu, a to zcela nepravidelně. Otevřenost kompozice dodávají figury na okraji reliéfu, které se vyklánějí ven z obrazové plochy.

Hlavní kompoziční linie vychází na svrchním plášti Magdalény u pravého okraje reliéfu. Po plášti diagonálním směrem linie vede přes trup Panny Marie k hlavě sv. Jana a končí u hlavy Josefa z Arimathie. Kdybychom roztáhli tuto diagonálu po levé straně reliéfu směrem k základně a zpět k plášti sv. Magdalény, vytvořili bychom různostranný trojúhelník spojující druhý prostorový plán s prvním. Druhou kompoziční linii tvoří trojúhelník, v jehož vrcholu je umístěna hlava Panny Marie. Paralelní linie, které jsou důležitou součástí pozdějších Mistrových prací, jsou na tomto reliéfu užity jen v náznaku. Kompoziční osa prvního plánu představuje uzavřenou paralelní linii a zvyšuje tak výrazovou účinnost díla. Je vedena opět po plášti Magdalény a trupu Marie směrem k hlavě Jana, odkud po Janově plášti směřuje k jeho pravé ruce, která přidržuje hlavu Krista, a dále kopíruje esovité prohnutí Kristova těla. Další paralelní linii můžeme nalézt v zobrazení pravé ruky Marie, jak objímá Kristův trup s rameny spolu s Kristovou rukou svěšenou k základně reliéfu. Tyto hlavní kompoziční, diagonální a paralelní linie byly převzaty (ne zcela doslovně) od A. Kutala,¹¹¹ který je hodnotí jako velmi důsledně promyšlené, aby na reliéfu vynikla nejdůležitější, dramaticky pojatá scéna umístěná v prvním plánu.

Důležitou roli na tomto reliéfu hraje drapérie, která má samostatnou úlohu a dodává tak reliéfu dramatický ráz spolu s rozmístněním postav a dramaticky zachycenými výrazy. V hlavním prostorovém plánu je drapérie tvořena změtí až nelogických záhybů, více rozvinuta do prostoru s konvexními vypouklými s četnými konkávními plochami různých zalomení, které v mnohém případě popírají lidskou figuru. V horní části reliéfu je drapérie mnohem umírněnější, přesto má stále samostatnou úlohu. Umělec v díle kladl důraz na psychologii reliéfu, což mělo někdy za následek, že občas opomíjel, zřejmě záměrně, realistické ztvárnění postav. Přesto je však patrné (podle provedení Krista), že anatomii lidského těla dobře znal.

¹¹¹ KUTAL 1955, 49.

Reliéf byl získán do sbírek Muzea hlavního města Prahy roku 1904 ze soukromého majetku z Žebráku u Hořovic. J. Opitz¹¹² našel prvky shodné s jihočeským pozdně gotickým uměním a zařadil ho k pracím Mistra žebráckého Oplakávání. Dále upozornil na vysoké kvality související s podunajskou školou. Ještě před Opitzovým zařazením se o tomto reliéfu zmiňoval J. Pečírka¹¹³ jako o nejlepší řezbě pozdně gotického umění. Na rozdíl od Opitze klade A. Kutal¹¹⁴ toto dílo do raného období, ve kterém se blíží k tvorbě Nicolase Gerhaerta z Leydenu. Spolu s J. Kropáčkem soudí, že Mistrovi sloužily jako předlohy grafické listy Mistra ES, s kterými zároveň souvisí i dílna v Kefermarktu, jež byla důležitá pro tvorbu Mistra.¹¹⁵ J. Homolka také pozoruje podobnost s Kefermarktským oltářem, hlavně co se týče reliéfu Zvěstování a Smrti Panny Marie,¹¹⁶ ačkoliv jsou na reliéfu Oplakávání použity nové principy, dovedené až do důsledků.¹¹⁷ Tvarovou dobu srovnává se sv. Janem Evangelistou z Oplakávání a s andělem ze Zvěstování (stejná vývojová tendence). Některé formální vlastnosti jsou podle Homolky blízké vídeňským pracím Lucase Cranacha,¹¹⁸ s tím rozdílem, že Cranach je realističtější, s robustním a drsně dramatickým tónem scén. Dále J. Homolka dodává,¹¹⁹ že Mistr musel dobře znát gerhaertovskou tradici, umění mnichovského Erasma Grassera (modlící se žena za Kristovou hlavou) a švábské hornorakouské práce.

J. Kropáček¹²⁰ vzhledem k tomu, že Mistrovi připisuje jiné starší řezby, vytvořené zřejmě jiným umělcem, toto dílo považuje za úvodní práci středního Mistrova období, která vznikla před jeho druhou podunajskou poutí. Dnes je dílo považováno za stěžejní Mistrovu práci vytvořenou jeho rukou a datováno do let 1500/05–1510.¹²¹

Jak již bylo několikrát uvedeno, Mistrova řezba souvisí s významným oltářem v Kefermarktu [2, 3, 4], ze kterého byla nepochybně převzata typologie obličejů a postav. Už J. Kropáček¹²² se zabýval tímto srovnáním a uvedl několik příkladů, které je možné si

¹¹² OPITZ 1935/36, 89.

¹¹³ PEČÍRKA 1931, 234.

¹¹⁴ KUTAL 1955, 47.

¹¹⁵ KROPÁČEK 1960b, 167: „Muž v pravém horním rohu reliéfu připomíná typem, pohybem a traktamentem vousu a vlasu Josefa kefermarktského Klanění. Jan z reliéfu Oplakávání se blíží menšímu andělu kefermarktského Andělského zvěstování.“

¹¹⁶ HOMOLKA 1965, 51.

¹¹⁷ HOMOLKA 1965, 51: Podle autora je plošnost principiální, postavy protáhlé. Vyhraněno je také nové pojetí drapérie (dynamika drapérií). Těžiště je přesunuto z duchovní aktivity do vyprávěcího tónu, pohroužení do sebe a pasivity.

¹¹⁸ HOMOLKA 1965, 52: Malé Ukřížování v KHM ve Vídni, grafické listy s Kristem na Olivetské hoře, Ukřížování, Útěk do Egypta z roku 1504.

¹¹⁹ HOMOLKA 1965, 151.

¹²⁰ KROPÁČEK 1965, 216.

¹²¹ HOMOLKA 1984, 555; CHLUMSKÁ 2006, 127.

¹²² KROPÁČEK 1960b, 167.

porovnat. Shledává podobnost mezi sv. Janem na reliéfu Oplakávání a malým andělem z Kefermarktského oltáře na reliéfu Zvěstování [6, 7]. Dále pak vousatý muž stojící v pravém horním rohu na žebráckém reliéfu by měl připomínat typem, pohybem a traktamentem vousu a vlasu Josefa z kefermarktského Klanění tří králů [4, 5]. Dá se však namítnout, že tyto konkrétní shody týkající se hlavně jednotlivých detailů nejsou příliš totožné, což je nepochybně dáno jinou uměleckou osobností. Podíváme-li se například na oba starší muže, kteří by měli mít podobný traktament vlasů a vousů, zdá se, že by bylo lepší nesrovnávat reliéfy v jednotlivostech, nýbrž vcelku (protažená štíhlá těla s úzkými rameny, uspořádání drapérie, kompozice, typologie apod.). Kristův obličej s rytinou Mistra ES, na kterou poukazoval J. Kropáček,¹²³ je možné srovnat na obrázku [10]. Zde bychom si měli povšimnout hlavně obličejů a postavy Krista, kterou autor shledává poplatnou Mistru. V tomto případě se lze domnívat, že by se v podunajském umění (grafice, malířství a sochařství) jistě našlo mnohem víc vyobrazení Krista, která bychom mohli s výše zmíněnou řezbou srovnávat. Přesto však není důvod tvrdit, že Mistr žebráckého Oplakávání nevycházel z grafických předloh Mistra ES. Určité shody Mistra s grafickými listy, které pocházejí nejen od Mistra ES, bude možné pozorovat i v další jeho tvorbě.

Na určité podobnosti bylo poukázáno s díly Erasma Grassera, jak dobře vystihl J. Homolka.¹²⁴ V dílech sv. Jana a Panny Marie z Ukřižování v Pippingu [8, 9] je obdoba jak obličejů na reliéfu s ženou stojící za Marií, tak i v pojetí mužské postavy. Srovnáme-li obličej obou žen, zjistíme, že si je v mnoha směrech podobný, přestože na reliéfu je o něco málo plnější. I mohutnost pokrývky hlavy se shoduje. Typika mužských postav Erasma Grassera, jak je to patrné na Janech, si je také velmi blízká. Štíhlé jádro sochy, na které visí šat s nízko uloženým pasem, postrádá jakoukoliv anatomickou přesnost (zvýraznění kolen). J. Homolka bohužel svůj postřeh o úzkém vztahu obou Mistrů více nerozvinul. Proto se zde naskýtají nové otázky, např. kdy se na našem území působící Mistr seznámil s tvorbou mnichovského umělce. Mimo jiné s obdobně typologicky vedenými postavami (štíhlé vysoké postavy, nepřesná anatomie těla ap.), jaké představuje Erasmus Grasser, se setkáme i ve Vídni.

Všechny uvedené analogie svým způsobem ovlivňovaly tvorbu Mistra žebráckého Oplakávání. Mistr z této oblasti vyšel a musel se tedy s uměleckými díly vzniklými v Rakousku a Bavorsku seznámit. Přesto je třeba být v hledání těchto analogií opatrnější

¹²³Kropáček 1960b, 162: „Rysy tváře a traktament vousu Krista reliéfu Oplakávání ze Žebráku vzdáleně připomíná rytinu *Ecce Homo* Mistra ES. Názoru na lidskou postavu v díle Mistra ES, se Mistr žebráckého Oplakávání v rané době často blíží.“

¹²⁴HOMOLKA 1965, 124.

a raději se přiklánět k obecnějšímu srovnávání. Jednotlivosti vedou spíše k osobnímu rukopisu uměleckých tvůrců a lze se domnívat, že Mistr žebráckého Oplakávání měl svůj vyhraněný rukopis, ke kterému bude velmi těžké najít blízké podobnosti se zahraniční tvorbou.

Přes všechny výhrady nelze badatelům celkem nic vytknout ohledně datace reliéfu. Zřejmě správně bylo dílo zařazeno do raného období Mistrovy tvorby. Nacházíme zde všechny charakteristické prvky reprezentující ranou tvorbu. Těla jsou protáhlá a mají dominantně uspořádanou drapérii, která je tvořena nepravidelnými hlubokými záhyby. Na dramatickost děje upozorňuje nejen drapérie, ale i celkové rozmístění postav. Výrazy zobrazených nejsou až tak citově zabarvené. Téměř všechny postavy jsou v obličejí pojaty odevzdaně, to je důležité pro pozdější tvorbu. V tomto případě však tento relativně výrazový klid narušuje ženská plačící postava, která zároveň dodává celé kompozici reliéfu jakýsi tragický ráz.

3.1.2 Truhlíci Marie z Kralovic

Torzo Marie pochází z hřbitovního kostela v Kralovicích u Prachatic. Představuje modlící se útlou a krásnou světici s výrazem pojatým klidně až apaticky. Tělo světice se zakrnělým hrudníkem a malými rameny je příznačné pro Mistrovu tvorbu. Hlava, přestože je sice nepřiměřeně velká k tělu, není už tak předimenzovaná, jak je tomu na reliéfu žebráckého Oplakávání. Madonin pohyb je veden od středu tělesné osy mírně na pravou stranu, což je dáno pootočením hlavy k pravému rameni a zvýrazněním roušky zahalující hlavu, která se na pravém okraji vysouvá více do obličejí. Tomuto vychýlení z osy ještě dopomáhá sepnutí rukou a zalomení horního lomu šátku, ovázaného kolem krku. Plášť přehozený přes ramena světice není členěn nepravidelnými záhyby tak, jak jsme mohli vidět na předchozím reliéfu. Oba cípy pláště, které svírají madoniny paže, jsou zcela pravidelně modelovány jemnými přechody. Přesto však řešení spodní části sochy mohlo být pojata zcela jinak. Řezba obličejí je shodná s jinými ženskými tvářemi ztvárněné Mistrem, jak to dokládají široké lící kosti, malá, mírně vystouplá brada s důlkem, mandlové oči, zvednutá špička nosu ap.

Jak udává F. Matouš,¹²⁵ socha ohlašuje blízkost se renesancí. Podle badatele patří k nejlepším dílům vzniklých kolem roku 1500 a byla nejspíš inspirována živým modelem. A. Kutal¹²⁶ souhlasí s Matoušovým názorem a zmiňuje grafické pojetí Mariina obličejí. Řadí

¹²⁵ MATOUŠ 1953, 59.

¹²⁶ KUTAL 1955, 69–71.

sochu na počátek Mistrovy tvorby a udává mnoho shodných prvků s díly dosud známého Mistra žebráckého Oplakávání. Řezba by podle A. Kutala mohla pocházet ze skupiny Ukřižování, stejně jako lubská Marie, ale zároveň by však mohla být i součástí Oplakávání. O deset let později badatel upozornil na blízký vztah Marie se Světící z Homol, které nelze od sebe oddělit.¹²⁷ J. Kropáček¹²⁸ sochu spojuje také se Světící z Homol a struktury obou postav shledává na žebráckém Oplakávání. Sochařovo východisko hledá v grafických listech Mistra ES spolu s empirickým studiem [18–20]. Později J. Kropáček¹²⁹ analogie rozšiřuje a hledá je u Nicolase Gerhaerta z Leydenu, v pogerhaertovské plastice, ve Vídni (sv. Anežka a sv. Irmgarda v nedochovaných chórových lavicích u sv. Štěpána), u Kefermarktského oltáře a v Pasově. Upozorňuje na kresebné nasazení očí, čímž se socha blíží k Marii z Klanění v Českých Budějovicích a klade ji do doby kolem roku 1505–1510. J. Homolka¹³⁰ na této Marii, stejně tak jako u Marie z Lub, shledává podobnosti se sochařem Erasmem Grasserem (obdobné kompoziční schéma).

Jak je výše uvedeno, světice má výraz světský, blíží se k renesanci. Toto světšější pojetí bývá příznačné hlavně u tvorby Mistra zvíkovského Oplakávání. Naopak v tvorbě Mistra žebráckého Oplakávání je tento typ charakteristický až v závěru jeho uměleckého působení. Co se týká grafického pojetí obličeje, není Marie opět vzdálena dílům Mistra zvíkovského Oplakávání. A. Kutal v rozboru reliéfu Oplakávání ze Zvíkova uvedl, že typy portrétního charakteru, které jsou užity na zvíkovském reliéfu, v některých případech „... vedou k zploštění formálnímu i psychologickému.“¹³¹ Tato charakteristika je příznačná i pro Marii z Kralovic. A. Kutal¹³² dále poukazuje na podobnost s Marií na zvíkovském Oplakávání a Světící z Homol. Obličeje Marie na Oplakávání a Marie z Kralovic jsou sice graficky provedené, na rozdíl od Světice z Homol, přesto je však zřejmé, že tyto velmi blízké postavy nemohli vytvořit dva umělci. V tomto případě se jedná o takové partie, jako jsou obličeje, které – jak se lze celkem oprávněně domnívat – patří mezi výhradní práce

¹²⁷ Kutal 1966, 226.

¹²⁸ Kropáček 1960b, 162: “*Struktura postav světic (spolu se Světící z Homole) je stejná jako struktura postav reliéfu ze Žebráku. Malebný způsob řázení založený na kontrastu výšky a hloubky, je zde stejně uplatněn jako v reliéfu, [...] dále vycházela tato světice z grafických listů Mistra ES*“

¹²⁹ KROPÁČEK 1965, 214: Autor blízkost shledává s madonou v Downside-Abbey, drobné plastice Kefermarktského oltáře. Dále pak v Pasově, kde je její mladší paralelou Marie z reliéfu sv. Anny samatřetí z Ortenburské kaple, která má mimo jiné mnoho společného s díly Mistra žebráckého Oplakávání. S A. Kutalem soudí, že v obličejích kralovické Marie jsou obsaženy prvky na reliéfu ze Žebráku (žena za Kristem a Máří Magdaléna). V kresebném nadsazení očí je Marie z Kralovic blízká s Marií v Klanění z Českých Budějovic.

¹³⁰ HOMOLKA 1965, 151.

¹³¹ KUTAL 1955, 60.

¹³² KUTAL 1955, 70.

vedoucího mistra. Navíc tyto světice nesou podobné prvky patrné na reliéfu ze Žebráku. J. Homolka s J. Kropáčkem spatřují podobu s kralovickou Marií také s Máří Magdalénou a modlící se ženou (stojící za Pannou Marií) na žebráckém reliéfu. Pro bližší srovnání uvedených poznatků je možné si jednotlivé obličejové formy srovnat na obrázku [12–17]. A. Kutal¹³³ navíc srovnává utváření drapérie s Madonou malšínskou, což je velmi obtížné, pokud vezmeme v úvahu, že spodní část světice chybí.

Z výše uvedeného vyplývá, že tato řezba je jasným zástupcem již zmíněných otázek zabývajících se rozdělením tvorby Mistra žebráckého Oplakávání. Marie z Kralovic je podle uvedených charakteristik tvorby obou Mistrů více spjata s díly Mistra zvíkovského Oplakávání (světské, klidné pojetí, grafické zpracování aj.), přesto však je připisána Mistru žebráckého Oplakávání. Kam se podělo expresivní zpracování plné dramatických gest s drapérií tvořenou nelogickými záhyby, když se jedná o prvotní dílo Mistra žebráckého Oplakávání? Stojí před námi světská krása klidného pojetí s obličejem graficky zpracovaným, kterou navíc nelze oddělit od Světice z Homol vytvořenou Mistrem zvíkovského Oplakávání.

Proto lze tvrdit, že v předcházejících letech badatelé kladli spíše důraz na srovnávání děl nalezených na našem území se zahraniční tvorbou. Nepochybně tak činili správně, avšak v dnešní době se mnohé tehdejší zpozorované shodné prvky nezdají být reálné. Může to být odůvodněno špatnými reprodukcemi, které měli umělci historikové v té době k dispozici, ale také tím, že v sousedních zemích do 60. let 20. století nebylo ještě podunajské umění zcela prozkoumáno. Smutné však zůstává, že přes všechny srovnávací metody a nacházení podunajských analogií byla vzájemně blízká díla, která byla nalezena zhruba v jihočeské oblasti, rozdělena mezi dva anonymní umělce.

Vraťme se ale zpět k Marii z Kralovic. Nepochybně se v tomto případě jedná o dílo Mistra žebráckého Oplakávání, které je, jak už bylo několikrát řečeno, úzce spojeno s tvorbou Mistra zvíkovského Oplakávání. Přesto se dá říci, že řezba nebyla vytvořena v raném období Mistrovy tvorby. K tomuto závěru nás dovádí nejen vztah k pozdějším dílům Mistra zvíkovského Oplakávání (Světice z Homol), ale i jiné prvky, které se shodují se střední tvorbou Mistra žebráckého Oplakávání. Například pojetí límce, který je svým provedením shodný s díly Mistra zvíkovského Oplakávání. Jedná se hlavně o převislý lem ve vrchní části límce. Tento prvek k oživení drapérie užíval hlavně Mistr zvíkovského

¹³³ KUTAL 1955, 60: „Způsob lemu ploch, prohnuté dovnitř prohloubené lemy, měkká citlivost pojetí, to všem má své obdoby v díle našeho sochaře.“

Oplakávání, jak je dále ještě upozorněno. Jako další důvod pro pozdější dataci svědčí i velikost hlavy, která se nezdá být tak malá oproti tělu, jak bylo patrné na reliéfu Oplakávání Krista ze Žebráku. Zhloubaný výraz světice bylo možné spatřit už na postavách v reliéfu Oplakávání, přesto však dominantní je v pozdější Mistrově tvorbě, ale zároveň i v tvorbě Mistra zvíkovského Oplakávání. Grafické a světské pojetí není už třeba připomínat. K přesné dataci by možná napomohlo pojetí spodní části drapérie (řezby), která se bohužel nedochovala. V horních částech soch umělec ve většině případů modeloval drapérii spíše v klidnějším pojetí. Na ramenou zachycený svrchní plášť, padající podél těla k pasu/pažím, nebyl nijak výrazně členěn. Tak jako spodní šat, který přiléhal k tělu, byl od pasu zřasen pravidelnými vertikálními záhyby. Drapérie svrchního šatu, převážně od paží dolů, vypovídá o konkrétním tvůrčím období. Pokud by se jednalo o prvotní dílo, byl by šat zřásněn nelogickými záhyby s hlubokými konkávními prohlubeninami a s ostrými konvexními výstupky. V mladší tvorbě by Mistr spodní část drapérie pojal mnohem střídavěji. Bohužel vzhledem k torzálnímu zachování této řezby je velmi obtížné určit přesnou dataci. Přesto by bylo vhodné vzhledem k uvedeným poznámkám ji zařadit do pozdější tvorby. Přesněji do doby, kdy vznikla Světice z Homol, reliéf Oplakávání ze Zvíkova apod., ale pouze v tom případě, že díla byla vytvořena v jedné umělecké dílně, jak se domnívám.

3.1.3 Madona z Třebotovic

Madona stojí v kontrastu s mírně nakloněnou hlavou k pravé straně a diagonálně drží malého usměvavého Ježíška, který zvedá pravou ručičku k obličejí své matky. Madoniny dlouhé vlnité vlasy padají na ramena, kde je zachycen plášť, jenž vede po stranách těla k zemi. Cíp pláště je pod pravou rukou přidržen a zároveň pod tělíčkem Krista přetažen na levý bok postavy. Zde v hladkém segmentově prohnutém záhybu padá podél těla k základně sochy, odkud se pak zřejmě tato linie zvedala po pravém boku zpět pod pravou paži. Mezi těmito hladkými okrajovými lemy je drapérie před tělem uspořádaná v různě nepravidelně vedených záhybech, ve kterých vynikají výrazné prohlubeniny.

Vzdálený ohlas V. Stožovy dílny, který zaznívá ve výrazu a zvlněné drapérii Madony z Třebotovic, nacházel V. Denkstein.¹³⁴ A. Kutal¹³⁵ sochu zařadil kolem roku 1500 do skupiny, která zastupuje idealizaci spirituální, nikoliv tělesnou. Nachází na ní kefermarktské analogie. O devět let později se A. Kutal zmínil¹³⁶ o umění kolem roku

¹³⁴ DENKSTEIN 1935/1936, 45.

¹³⁵ KUTAL s.d. 81.

¹³⁶ KUTAL 1949, 8.

1500, které jako by navazovalo na sloh krásných madon a jehož realistická podoba se hlavně soustředila na podobu Krista, tak jako je to v našem případě u Madony z Třebotovic. F. Matouš¹³⁷ sochu řadí do období kolem roku 1500, kdy pohybový sloh dospěl k vyzrálé formě a jeho kvalita dosáhla středoevropské úrovně. Jistou citaci shledává u Kefermarktského oltáře spolu s Madonou z Kájova a Klaněním tří králů z Českých Budějovic. U Madony z Třebotovic poukazuje na ušlechtilost, živost Jezulátka a na krouživý pohyb drapérie. J. Kropáček¹³⁸ představil studii O. Kletzla,¹³⁹ který poukázal v roce 1938 na analogie kefermarktského slohu¹⁴⁰ jako jeden z prvních badatelů. O. Kletzl¹⁴¹ srovnává Třebotovickou madonu se sv. Helenou umístěnou v nástavci oltáře. Dále sochu spojoval s díly T. Riemenschneidera a tím navázal na J. Opitze. To však vyvrátil po několika letech A. Liška.¹⁴² J. Homolka tuto řezbu vyňal ze souboru děl Mistra žebráckého Oplakávání a zařadil ji do okruhu podunajské školy. V katalogu¹⁴³ srovnává obličej Madony z Třebotovic s Madonou z Downside-Abbey, který je obdobně řešen i u Madony malšínské.

J. Kropáček¹⁴⁴ o rok později vyšel ze starší literatury a Madonu z Třebotovic zařadil do rámce tvorby pozdního pogerhaertovského sochařství, v němž spolu s kefermarktskými citacemi shledává i citace k dolnorakouské plastice na konci 15. století. Oproti J. Homolkovi řadí Madonu do tvorby Mistra žebráckého Oplakávání, konkrétně do raného období, které podle J. Kropáčka mělo být ještě před vznikem Oplakávání Krista, tedy kolem roku 1500, právě do doby, kdy vznikla podle badatele Madona z Třebotovic.¹⁴⁵ Podobnosti s tvorbou Mistra žebráckého Oplakávání nachází hlavně v pojetí tváře, protáhlosti figury a drobném hrudníku, jisté rozdíly odůvodňuje „*bohatým rejstříkem Mistrovy individualizační schopnosti a tvůrčím vývojem*“. A. Kutal poukazuje¹⁴⁶ na ztvárnění vlasů a do jisté míry i drapování roucha ve srovnání s Madonou

¹³⁷ MATOUŠ 1953, 60.

¹³⁸ KROPÁČEK 1956b, 24.

¹³⁹ KLETZL 1938, 252.

¹⁴⁰ KROPÁČEK, 1956b, 27: Kolem roku 1506 se O. Kletzl domnívá, že kefermarktská dílna vznikla kolem roku 1485 a práce na skříni trvala téměř deset let. Nástavec s postavami světic byl osazen kolem roku 1505. Mistr oltáře vyšel zřejmě z pasovského umění (Nicolase Gerhaerta z Leydenu) a znal i grafické listy Mistra ES.

¹⁴¹ KLETZL 1938, 260.

¹⁴² LIŠKA 1964, 499.

¹⁴³ HOMOLKA 1964, 65.

¹⁴⁴ KROPÁČEK 1965, 212.

¹⁴⁵ KROPÁČEK 1965, 212: J. Kropáček do raného období tvorby Mistra žebráckého Oplakávání (kolem roku 1500) řadí, kromě Madony z Třebotovic, ještě českobudějovické Klanění tří králů.

¹⁴⁶ KUTAL 1966, 226.

českokrumlovskou.¹⁴⁷ Zároveň zastává Homolkův názor a Madonu z Třebotovic připisuje do souboru děl Mistra českobudějovického Klanění tří králů. Jiný názor má však R. Lavička,¹⁴⁸ ten dílo připisuje do prvního období Mistra žebráckého Oplakávání spolu s Klaněním tří králů z Českých Budějovic.

Nepochybně má pravdu J. Kropáček v tom, že neznáme díla Mistra žebráckého Oplakávání, která předcházela reliéfu ze Žebráku, tedy pokud nějaká byla. Bezpochyby se J. Kropáček spolu s dalšími badateli nemýlí, když řadí Madonu z Třebotovic do těsné blízkosti s Kefermarktským oltářem, který vznikl kolem roku 1500.

Obličej Madony z Třebotovic, jak už bylo uvedeno, je velmi blízký Marii na budějovickém Klanění tří králů a určité shody lze pozorovat [22, 23] s Marií na kefermarktských reliéfech. Zároveň se sv. Helenou, jak uvádí O. Kletzl (viz výše), lze sledovat jisté citace pouze ve vedení spodní části pláště, nikoliv však v pojetí obličeje a v typologii postav. Svatá Helena a další světice v nástavci jsou v obličejí plnější a v celkovém pojetí robustnější oproti jemné kráse, kterou charakterizuje Třebotovická madona. Přesto se lze domnívat s ohledem na její časovou dataci a spojitost s díly, které přímo nesouvisí s pracemi Mistra žebráckého Oplakávání, že Kropáčkově spojení s díly Mistra žebráckého Oplakávání není zcela přesvědčivé.

Řezba nepochybně nese obdobné prvky s tvorbou Mistra žebráckého Oplakávání. Ty jsou však tak mizivé, že na jejich základě nelze dílo Mistru připsat. Protáhlost figury s úzkým hrudníkem a pojetí drapérie dosvědčuje pouze tu možnost, že tvůrce řezby prošel obdobným školením jako Mistr žebráckého Oplakávání (pogerhaertovské vlivy, Kefermarktský oltář, pasovské umění aj.). Navíc Třebotovická madona není tak výrazně protáhlá s malou hlavou jako Mistrova díla vzniklá v její časové blízkosti (reliéf Oplakávání Krista ze Žebráku). Velikost hlavy v poměru k tělu je v naprostém souladu, tudíž by Mistr žebráckého Oplakávání vzhledem k těmto proporcím musel řezbu vytvořit o něco později než v rané tvorbě, ale to zase popírá rozdílné uspořádání drapérie. Záhyby šatu před tělem postavy jsou ostře zalamované a poukazují spíše na tvorbu kolem roku 1500. V žádném díle Mistra žebráckého Oplakávání nenajdeme takto pojatý spodní šat. Jak už bylo řečeno, od pasu dolů umělec užíval pravidelné vertikální záhyby. Jinak tomu bylo na svrchním šatu. Nicméně řezba Madony z Třebotovic je naprosto shodná s Marií v

¹⁴⁷ MADONA Z ČESKÉHO KRUMLOVA: Lipové dřevo, výška 146 cm, vzadu vyhloubena, dnes v AJG, Inv. č. P-66. Madonu připsal do rané tvorby Mistra zvikovského Oplakávání R. Lavička. J. Homolka ji považuje za dílo vytvořené školským okruhem Mistra zvikovského Oplakávání. LAVIČKA 2007, 56, 61; HOMOLKA 1963, 61.

¹⁴⁸ LAVIČKA 2007, 56.

reliéfu Klanění tří králů z Českých Budějovic (viz níže). Proto se na základě uvedených poznatků nabízí domněnka, že řezbu s následným reliéfem nevytvořil Mistr žebráckého Oplakávání (viz Klanění tří králů z Českých Budějovic).

3.1.4 Klanění tří králů z Českých Budějovic

Vysoký reliéf s ikonografickým námětem Klanění tří králů je vsazen do architektonického rámce. V reliéfu umělec vyobrazil pět postav s malým Kristem: Marie, sv. Josef, tři králové. Řezbu rozdělil do dvou prostorových plánů, na levou stranu umístil Svatou rodinu, na pravou tři krále. Marie sedí téměř ve středu reliéfu, mírně nakloněna a pootočena k pravé straně obrazu, kde se odehrává zbývající děj. Na klíně drží rozverného malého Krista. Za Marií stojí Josef, který se naklání stejným směrem. V pravé obrazové části jsou za sebou seřazeni tři králové. První, nejbližší k Marii, klečí a drží v pravé ruce kalich, na nějž sahá malý Kristus. Tímto gestem dochází ke spojení obou plánů. Za ním stojí a mírně se sklání druhý král, který drží v ruce malou skříňku v podobě domečku. Třetí král, který je oděn v orientálním oděvu, narušuje kompozici postav směřujících ke středu reliéfu a jako jediný se vyklání z obrazové plochy. Na levé straně v rohu reliéfu jsou umístěna v nice zvířata, která pravděpodobně pokračovala i do boku reliéfu, jak to dokládá zvednutá hlava jednoho zvířete.

F. Matouš¹⁴⁹ připisuje Mistrovi, který vytvořil tento reliéf, i Madonu z Třebotovic. Reliéf byl podle badatele komponovaný s velikou jistotou a citlivostí pro tvar a zdůrazňuje realistické provedení hlav. Mistr podle F. Matouše zřejmě vycházel z Kefermarktského oltáře a některé příbuznosti shledává na reliéfu Oplakávání Krista ze Zvíkova. A. Kutal¹⁵⁰ reliéf datuje ke konci 15. století a vidí bližší vztah k Oplakávání Krista ze Žebráku. Po motivické stránce nalézá podobnosti s Klaněním vodňanským. J. Kropáček¹⁵¹ poukazuje na tvůrce reliéfu jako na vysoce kvalitního umělce. Podle něho se reliéf nejvíce podobá Kefermarktskému oltáři, hlavně na levé straně křídla, kde se nachází reliéf stejného námětu [25].

J. Homolka¹⁵² řadí řezbu do rozvětveného slohového okruhu souvisejícího s rakouským a bavorským Podunajím. Na tomto reliéfu J. Homolka¹⁵³ nenalézá útlý kánon používaný Mistrem žebráckého Oplakávání a reliéf oproti dílům Mistra žebráckého Oplakávání

¹⁴⁹ MATOUŠ 1953, 60.

¹⁵⁰ KUTAL 1955, 68.

¹⁵¹ KROPÁČEK 1956b, 23.

¹⁵² HOMOLKA 1963, 238, pozn. 12.

¹⁵³ HOMOLKA 1963, 239, pozn. 14.

hodnotí takto: „*Jsou odlišné základním sochařským pojetím, převažuje tu přesná věcnost a nenajdeme tu ani stopy po charakteristickém napětí klenutého tvaru s konkávou.*“ Dílo nezařazuje do tvorby Mistra žebráckého Oplakávání a spolu s Třebotovickou madonou je řadí do širokého okruhu děl vytvořených jiným umělcem kolem roku 1500.

Na rozdíl od Homolkova názoru shledal J. Kropáček v díle mnoho shodných prvků,¹⁵⁴ které dokládají, proč reliéf připsat k raným pracím Mistra žebráckého Oplakávání. Nachází kromě uvedeného slohového východiska Mistra také prvky užívané Lucasem Cranachem st. (okraj pláště na pravé ruce Panny Marie). Domnívá se, že je tento reliéf prací Mistrovou a řadí ho do rané tvorby. Pohádkový ráz, nezvyklý pro tvorbu umělce, vysvětluje podtextem celého Mistrova díla. Na shody s tvorbou Mistra žebráckého Oplakávání poukazuje v kompozici scény (rytmičnost, zdůraznění jedné strany reliéfu), ve struktuře rouch (hybnost), v utváření prostorového vztahu figur kolem ideového těžiště a v prostorovém rozrůznění hmoty. Podle lukovitě prohnutých figur řadí reliéf do doby kolem roku 1500–1505.

A. Kutal¹⁵⁵ společně s J. Homolkou dílo vyloučili ze souboru děl Mistra žebráckého Oplakávání. Poukazují u reliéfu zejména na švábské východisko a také na „*veselý vyprávěcí tón, bez stopy patosu, podrobný popis dílčích tvarů, přesná, k detailu zaměřená virtuózní řezba i reliéfní styl, který základní plochu považuje za pozadí, před něž jsou po klasicistním způsobu řazeny plně plastické tvary, mluvící proti identitě rukou.*“ Avšak A. Kutal si ve své práci navíc položil otázku, zda Marie z Klanění se nejeví jako slohově mladší sestra Marie z českobudějovické Anny samatřetí [91, 92] a pohyb Josefa není takřka stejný jako na prachatickém Narození. Z těchto shod vyvodil, že Mistr, který vytvořil toto dílo spolu s Třebotovickou madonou, musel být také v těsném kontaktu se Žebráckým mistrem, jak ještě dokládá na dvouřadě vyšívané borduře.

H. Rulíšek¹⁵⁶ poukazuje na důležitý monogram AI [26] v reliéfu, který je vyznačený na spodním cípu pláště prostředního krále. O monogramu se domnívá, že by mohl patřit Mistru Alexandrovi, doloženému v Českých Budějovicích, který bývá spojován s Mistrem

¹⁵⁴ KROPÁČEK 1965, 210; Autor nachází spojitost s Marií z reliéfu na žebráckém Oplakávání s Máří Magdalénou a Marií z Kralovic. Prostřední král je podle badatele blízký s Odpočívajícím Kristem z Českých Budějovic a Josefův obličej se shoduje s Bohem Otcem na českobudějovické Pietě Páně.

¹⁵⁵ KUTAL 1966, 226.

¹⁵⁶ RULÍŠEK 1989, 31.

žebráckého Oplakávání, jak je níže ještě uvedeno. R. Lavička¹⁵⁷ v průvodci zřejmě zastává názor J. Kropáčka a přiřazuje dílo k Mistrovi žebráckého Oplakávání.

Oplakávání tří králů bývá považováno za jednu z nejlepších prací spojenou s podunajskou školou. Přesto však na základě uvedených poznatků (J. Homolka, A. Kutal) není možné dílo zařadit do tvorby Mistra žebráckého Oplakávání. Nejspíš jej vytvořil umělec, který se podílel i na tvorbě Madony z Třebotovic, jež je popsána v předcházející podkapitole. Dosvědčuje to realistické ztvárnění zobrazovaných. Protáhlý kánon figur není tak předimenzovaný jako v případě reliéfu od Mistra žebráckého Oplakávání. Mistr českobudějovického Klanění tří králů byl mnohem věcnější v pojetí figur. Jeho tvary a velikosti hlav nejsou v poměru k tělu tak příliš diferencované. Navíc obličej Panny Marie je naprosto shodný s obličejem Madony z Třebotovic. Výrazně pojaté jsou plné, ne příliš dlouhé rty, které v dílech Mistra žebráckého Oplakávání nenajdeme. Obdobně je řešena i řezba očí. Porovnáme-li obličejové formy na tomto reliéfu (i malého Ježíška) s díly Mistra žebráckého Oplakávání, zjistíme, že jsou naprosto rozdílné. Navíc pohádkový ráz celého reliéfu, jak už bylo uvedeno výše, nemá nic společného s ranou dramatickou tvorbou tohoto Mistra. Přesto však reliéf obsahuje i mnoho prvků shodných (J. Kropáček) s řezbami Mistra žebráckého Oplakávání (čtverečková bordura, uspořádání mužských vousů aj.). Tak jako tak docházíme k závěru, že díla Klanění tří králů z Českých Budějovic a Madona z Třebotovic nevznikly rukou Mistra žebráckého Oplakávání, neboť vypovídají o jiném uměleckém rukopisu.

3.1.5 Máří Magdaléna z Malého Boru

Samostatná klečící socha Máří Magdalény byla zřejmě součástí ikonografického programu Oplakávání nebo Ukřižování. Pohled Magdalény směřuje vzhůru tak, že se celá figura prohýbá mírně vzad a trup vytáčí vpřed k pravé straně. Svrchní plášť, rozvinutý široce dynamicky do prostoru, jádro světice téměř uzavírá a je obdobně tvořen jako u Magdalény na reliéfu Oplakávání ze Zvíkova a Žebráku. Plášť je zachycen na levém rameni a spadá ve výrazném oblouku přes záda až ke kolenům světice. Tento podobný pohyb drapérie se opakuje i před tělem světice. Na základně se plášť za zády Marie více rozvíjí a taktéž v obloukovitých záhybech stoupá vzhůru k jádru sochy. Obdobně řešen je i pravý rukáv, jehož záhyby obtáčí paži. Dominantnost, kromě krouživých pohybů drapérie, ještě dodávají dlouhé vlnité Magdaléniny vlasy a módní, výrazně členěný čepec. Tvar obličjeje

¹⁵⁷ LAVIČKA 2007, 56.

spolu s řezbou jednotlivých částí (nos, rty, oči) nese obdobné prvky Mistrových děl, které již byly několikrát zmiňované.

V. Denkstein¹⁵⁸ sleduje v řezbě citovou extázi v pohnutém postoji sochy. J. Opitz¹⁵⁹ sochu roku 1935/36 zařadil vzhledem k drapérii (různě prolamovaná) do závěrečné Mistrovy tvorby. V díle Mistra shledává jako hlavní společnou složku citové pojetí a podobné vypracování kloubů na rukou světice. Dalším důvodem, který utvrdil J. Opitze připsat sochu tomuto Mistrovi, je srovnání hlavy s Magdalénou na reliéfu Oplakávání ze Žebráku a pojetí rukávu. A. Kutal¹⁶⁰ sv. Magdalénu řadí po výtvarné stránce mezi nejvýznamnější díla v tvorbě Mistra žebráckého Oplakávání: „*Citové vzrušení projevuje se tu nejen ve skvělé, s podivuhodným zřetelem ke kvalitě povrchu provedené tváři a v uvolněném pohybu klečící postavy, zcela odevzdané bolesti, nýbrž i v šatu, bohatě zvlněném a rozevlátém.*“ O několik let později se A. Kutal¹⁶¹ zamýšlel nad datací světice. Domníval se, že socha vznikla ještě před Oplakáváním Krista ze Zvíkova, přesto se však neodvážil sochu zařadit do konkrétního Mistrova tvůrčího období. Shledává ji blízkou s reliéfem Oplakávání ze Žebráku, ale mnohem více s reliéfem Oplakávání ze Zvíkova (držení rukou, podání pláště). Podle pohledu světice vzhůru se domnívá, že nejspíš patřila k Ukřižování, na které pohlížela. Zároveň by však mohla patřit k ikonografickému tématu Oplakávání, jak doplňuje A. Kutal J. Kropáček.¹⁶² J. Homolka¹⁶³ toto dílo zařazuje do nejstaršího období, ale J. Kropáček¹⁶⁴ se kvůli kompoziční skladbě domnívá, že by Magdaléna měla být spíše zařazena do středního období kolem roku 1515. Zároveň v díle poukazuje na podunajské vídeňské prvky obsažené v uspořádání drapérie šatu a pláště. R. Lavička¹⁶⁵ řadí Máří Magdalénu do středního období Mistrovy tvorby (1510–1515) a zároveň upozorňuje na šroubovitě členění ohlašující nastupující renesanci (serpentinata).

Magdalénina postava není provedena v tak štíhlém kánonu, jak je možno vidět na ranějších pracích Mistra. Ve srovnání Magdalény s ostatními pracemi Mistra žebráckého, ale zároveň i Mistra zvíkovského Oplakávání jsou patrné shody v provedení pláště, a to jak v technice (vysoký záhybový systém rozčleněný širokými konkávními plochami), tak i v typologii (Máří Magdaléna na obou reliéfech Oplakávání). Drapérie s velkými točivými

¹⁵⁸ DENKSTEIN 1935/36, 46.

¹⁵⁹ OPITZ 1935/36, 89.

¹⁶⁰ KUTAL 1940, 85.

¹⁶¹ KUTAL 1955, 48.

¹⁶² KROPÁČEK 1960b, 162.

¹⁶³ HOMOLKA 1964, 65; HOMOLKA 1984, 555.

¹⁶⁴ KROPÁČEK 1965, 219.

¹⁶⁵ LAVIČKA 2007, 58.

záhyby jsou skutečně příznačné pro vídeňské sochařství, jak udává výše J. Kropáček. U Mistra se s těmito obdobnými točivými záhyby setkáme v dílech středního údobí. První náznaky jsou však patrné v raném reliéfu Oplakávání Krista ze Žebráku, konkrétně na rukávu Panny Marie, ale i na Marii v reliéfu ze Zvíkova. Dokonce i pokrývka hlavy je podobně řešena jako u Panny Marie na zvíkovském Oplakávání, ale také u Klanění tří králů z Českých Budějovic.

V typice obličejů jsou patrné shody s Magdalénou na zvíkovském reliéfu, která má tvar obličejů pojatý o něco plněji než na starších dílech Mistra žebráckého Oplakávání. Takto pojatý obličej je také typický v mladších řezbách obou Mistrů. Často zdůrazňované citové pojetí je dáno hlavně postojem světice a dynamikou drapérie. Výraz však i v tomto případě zůstává klidný a nehnutý, je v něm opět patrné světské pojetí.

Řezbu Magdalény vytvořil umělec zřejmě ve svém středním tvůrčím období. Svědčí o tom celkové pojetí, které není vytvořeno v tak štíhlém, dlouhém kánonu. Dále pak kulatější tvar obličejů a nepochybně i pojetí drapérie. Její dominantní krouživé záhyby dokládají, že socha vznikla v blízkosti řezb Pieta Páně a Svatá Barbora z Droužetic.

3.2 Raná tvorba Mistra zvíkovského Oplakávání (1500–1510)

Některá díla dnes připisovaná Mistrovi zvíkovského Oplakávání byla přibližně do 60. let 20. století považována za tvorbu Mistra žebráckého Oplakávání. Když však byla tvorba Mistra žebráckého Oplakávání podrobena důkladnému rozboru, zdála být se některá díla rozdílná. Odlišnosti byly spatřovány hlavně v technickém provedení, genezi a odlišném realistickém přístupu. Proto byla na základě společných prvků díla rozdělena mezi dva anonymní umělce: Mistra žebráckého a Mistra zvíkovského Oplakávání.

Podobně jako díla Mistra žebráckého Oplakávání je tvorba Mistra zvíkovského Oplakávání zařazena do tří vývojových období. První z nich je kladeno do let 1505–1510. Výrazy zobrazovaných mají již v této rané fázi spíše světský charakter. Řezby působí ve srovnání s díly Mistrova učitele klidným až apatickým dojmem. Raná, ale i pozdější díla jsou více stylizovaná, jednodušší a přehlednější. Drapérie, která je měkce modelovaná, stále plní samostatnou úlohu a podpírá jádro sochy.

Nicméně přes všechny uvedené rozdíly výtvarného projevu obou umělců si je jejich tvorba blízká. To představuje hlavní důvod k zamyšlení nad tím, zda rozdělení děl připisovaných

Mistru žebráckého Oplakávání mezi dva umělce bylo správné. Problematiku více přibližují následné rozbory děl.

3.2.1 Oplakávání Krista ze Zvíkova

Reliéf, který je kladen do rané Mistrovy tvorby, je považován za jedno z nejdůležitějších děl tohoto umělce. Jako u Mistra žebráckého Oplakávání se jedná o skříňový křídlový oltář, jehož křídla se ztratila. Řezba působí na diváka velmi klidným dojmem i přesto, že představuje velmi dramatickou scénu. Všechny zúčastněné osoby působí, jako by se smířily se smrtí Krista. Oproti reliéfu ze Žebráku je zde znázorněno osm postav, jež jsou rozmístěny zcela pravidelně do dvou prostorových plánů a spočívají na základně reliéfu. Zadní postavy už nevypadají, jako by se vznášely, což je způsobeno i tím, že se celá obrazová plocha o něco snížila. V prvním plánu, na základně reliéfu, je položeno Kristovo mrtvé, bezvládné tělo ve vertikální poloze. Zády se opírá o nohy Panny Marie a hlavu mu přidržuje sv. Jan. Máří Magdaléna je umístěna v prvním plánu na pravé straně, kde klečí s nádobou na olej u Kristových nohou. Panna Marie je mírně skloněna a modlí se nad Kristovým tělem. Zároveň tvoří, stejně tak jako v předcházejícím reliéfu, přechod do dalšího plánu. Podobným způsobem jako sv. Jan, který je umístěn opět na levé straně. V druhém horním plánu vedle Jana stojí Josef z Arimathie, Nikodém a dvě ženy.

Na reliéfu byla zachována hlavní kompoziční linie jako u předcházejícího reliéfu. Ta vychází z pláště Máří Magdalény přes plášť Panny Marie a končí u hlavy Josefa z Arimathie. Také druhá kompoziční linie, vytvářející různostranný trojúhelník, jehož vrchol tvoří Panna Marie, zůstala zachována. Ani v tomto případě není hlavní scéna umístěna do středu reliéfu, nýbrž k levé straně. Tedy základní kompoziční schéma Oplakávání Krista ze Žebráku se zde opakuje.

Uzavřenost a klidný dojem řezby vytváří pravidelné rozmístění postav. Hlavně v druhém prostorovém plánu, kde se po stranách postavy naklánějí do obrazové plochy. Na reliéfu nenajdeme žádnou dramaticky pojatou drapérii či změti nepravidelných konvexních vypouklín a konkávních prohlubenin. Záhyby šatů jsou umírněné a zároveň s plochami mezi nimi tak vytvářejí měkké přechody. Přesto však zde má drapérie samostatnou úlohu a stále popírá tělesnou stránku zobrazovaných postav. Dokonce nenajdeme ani žádnou dramatickou scénu oplakávání, která by narušovala klidný dojem.

Typy obličejů se opakují jako na Oplakávání Krista ze Žebráku. Tentokrát však nevyjadřují žádné napětí a bolest, které často vedly až k destrukci. Autor se více zaměřil na

přesný popis obličeje a jeho výraz. Tak, jak A. Kutal¹⁶⁶ popisuje, obličeje zobrazovaných postav jsou portrétního charakteru, velmi světsky pojaté, vycházejí z obyčejného denního života. Změna se v tomto díle projevila i v řezbě detailů, která je patrná na obnaženém těle Krista. Mistr poukazuje na výbornou znalost anatomie lidského těla, jež se týká hlavně jednotlivostí.

Na základě restaurace F. Kotrby¹⁶⁷ připsal J. Homolka¹⁶⁸ tento reliéf v roce 1962 novému anonymnímu Mistru, nazvanému podle tohoto díla. Před tímto zařazením však J. Opitz¹⁶⁹ a po něm i A. Kutal¹⁷⁰ reliéf považovali za pozdní dílo Mistra žebráckého Oplakávání. Ačkoli si A. Kutal rozdílností obou reliéfů povšiml, přesto svůj názor o autorství nezměnil. F. Matouš¹⁷¹ již o dva roky dříve než A. Kutal zdůraznil, že zvíkovský reliéf je variantou žebráckého Oplakávání Krista. J. Homolka¹⁷² řezbu spojuje se švábskou tvorbou (měkce malebné pojetí reliéfu, kompozice Panny Marie s mrtvým Kristem aj.) a řadí ji do prvního desetiletí 16. století nebo kolem roku 1510.

Srovnáme-li oba reliéfy, není možné ani připustit, že by je mohli vytvořit dva různí umělci. Detaily jsou si tak podobné, že je musela vytvořit jedna dílna, a to dílna Mistra žebráckého Oplakávání. Rozdíl ve formálním provedení a více realističtější podobě patrné na zvíkovském Oplakávání může svědčit o tom, že reliéf vznikl o něco později než reliéf ze Žebráku. Zřejmě v době, kdy Mistr žebráckého Oplakávání opustil tzv. první tvůrčí období, které je známé expresivním a citovým pojetím. Na provedení reliéfu se mohla podílet také jeho dílna, kterou bezpochyby vedl. Dalším argumentem je to, že Mistr musel dokončující práce provádět sám, jak je patrné na mnoha částech reliéfu.

O autorovi reliéfu Oplakávání Krista ze Žebráku se A. Kutal vyjadřuje tak, že má „*vyvinutý smysl pro konkrétnost podrobností, nikoliv však pro konkrétnost souvislostí.*“¹⁷³ Tato uvedená citace se obsahem výstižně shoduje i s tímto reliéfem. Nalezneme zde bravurně až do nejmenších podrobností zvládnuté jednotlivé části těla, které jsou ve více případech mnohem realističtěji provedené než na starším reliéfu. Bohužel Mistr však nebyl schopen věrně zobrazit celek zobrazované postavy. Proporční kánon je sice v mladším reliéfu o něco kratší, což působí mnohem realističtěji, ale je v něm možné nalézt

¹⁶⁶ KUTAL 1955, 60.

¹⁶⁷ KOTRBA 1962, 12.

¹⁶⁸ HOMOLKA 1962, 593.

¹⁶⁹ OPITZ 1935/36, 88.

¹⁷⁰ KUTAL 1955, 58.

¹⁷¹ MATOUŠ 1953, 61.

¹⁷² HOMOLKA 1965, 238.

¹⁷³ KUTAL 1955, 51.

východisko ze staršího reliéfu (např. svatí Janové u Kristovy hlavy). Obdobně je tomu u světského pojetí zobrazovaných, které bývá spatřováno hlavně v tvorbě Mistra zvíkovského Oplakávání. Přesto tento argument není tak jednoznačný. Už v prvním tvůrčím období Mistra žebráckého Oplakávání jsme toto pojetí mohli zpozorovat (Máří Magdaléna z Malého Boru).

Můžeme tedy učinit závěr, že řezba patří i přes všechny odlišnosti do tvorby Mistra žebráckého Oplakávání. Rozdíl mezi těmito řezbami bude pouze v době vzniku. Reliéf ze Zvíkova vznikl vzhledem k umírněnější drapérii a plnějším postavám o něco později než stejnojmenný reliéf ze Žebráku.

3.2.2 Madona z Českého Krumlova

Socha vzhledem k prostorově pojaté drapérii působí monumentálním dojmem. Svrchní šat, jehož levý cíp je na pravém boku přetažený na levý bok, vytváří zástěrový útvar před tělem ženy. Na tomto místě je plášť modelován nepravidelnými, hlubokými, ostře lomenými záhyby. V horní horizontální části zástěry je mírně přehnutý hladký lem. Dvojitá čtverečková bordura zdobící spodní šat se také často opakuje u děl obou Mistrů. Madonin obličej je o něco štíhlejší a ostřeji modelován. Podobně je tomu i na malém Ježíškovi.

Madonu z Českého Krumlova připsal Mistrovi zvíkovského Oplakávání R. Lavička¹⁷⁴ a zařadil ji do prvního období tvorby. V řezbě poukazuje na podobu dítěte a Mariiny hlavy s Madonou z Třebotovic [37–44]. F. Matouš a V. Denkstein¹⁷⁵ shledávají příbuznost Madony z Českého Krumlova s díly T. Riemenschneidera. Tento návrh však v roce 1963 nepřijal J. Homolka¹⁷⁶ a považuje Českokrumlovskou madonu za dílo vytvořené školským okruhem Mistra zvíkovského Oplakávání. A. Kotal¹⁷⁷ upozorňuje v souvislosti s touto Madonou na tvorbu, která je duchem bližší k tvorbě Mistra, v té době ještě žebráckého Oplakávání.

Nepochybně je Madona z Českého Krumlova blízká tvorbě obou Mistrů. Přesto to však není důvod k tvrzení, že by ji vytvořil jeden z nich. Radikální rozdílnosti jsou patrné v pojetí obličejů. Ten je pojat zcela jinak než díla dosud zmiňovaná v souvislosti s výše diskutovanými Mistry. Ostrá, špičatá řezba obličejů (madona, Ježíšek) nemá nic společného s díly Mistrů. Přesto ale Madona z Českého Krumlova nese společné prvky,

¹⁷⁴ LAVIČKA 2007, 62, 56.

¹⁷⁵ MATOUŠ 1953, 61.

¹⁷⁶ HOMOLKA 1963, 238, pozn. 12.

¹⁷⁷ KOTAL 1955, 76.

jako je důlek na bradě, vysoké klenuté čelo, vysunutý spodní ret, avšak v celkové modelaci obličej působí odlišně. Nelze tedy souhlasit s některými badateli, zejména s R. Lavičkou, který tuto řezbu připsal Mistru zvíkovského Oplakávání. Autor řezby musel být nepochybně současník obou umělců, který dobře znal jak tvorbu podunajskou, tak i českou tradici.

3.2.3 Svatá Barbora z Droužetic

Svatá Barbora, patronka havířů, dělostřelců, ochránkyně před morem aj., bývá často vyobrazována s miniaturou věže. V tomto případě se jedná o relativně vysokou, esovitě prohnutou stojící samostatnou sochu, která je díky drapérii rozvinutá do prostoru. V levé ruce drží Barbora otevřenou knihu a u levé nosné nohy má umístěnou věž v románském stylu. Zajímavě je na této světici pojatá drapérie, která je členěna hustěji, dlouhými jemnými liniemi. Záhyby drapérie na spodním šatu – z větší části skrytým svrchním, více členěným pláštěm – padají od vysoko položeného pasu vertikálně k základně sochy, kde se mírně stáčejí k pravé straně. Hluboký výstřih, zdobený čtverečkovou bordurou, oživuje silný náhrdelník spadající za výstřih. Prohnutí postavy je vyváženo drapérií svrchního šatu, zvláště na levé straně světice. Zde je paži – držící otevřenou knihu – zachycen rukáv, který je členěn hustými krouživými záhyby kolem ruky. Záhyby rukávu jsou rozloženy do šířky a padají ke kolenům světice, odkud vedou před přední část těla, až se dotýkají vertikálních záhybů druhého rukávu. Na této paži je drapérie řešena obdobně jako na levé straně, avšak jsou zde záhyby minimalizovány a drapérie pod rukávem je vedena spíše vertikálními záhyby podél těla. Celou drapérii doplňuje řezba hustých vlnitých vlasů padajících na ramena.

J. Homolka¹⁷⁸ připsal řezbu Zvíkovskému mistru kolem roku 1962. Zařadil ji do prvního údobí Mistrovy tvorby¹⁷⁹ vzhledem k drapérii, která je měkčí, hustější a v celkové modelaci malebnější. V obličejí Barbory (štíhlejší a méně plastičtější) poukazuje na podobnost k tváři Máří Magdalény zvíkovského reliéfu. P. Kováč podle provedení drapérie shledává analogie se světicemi v Kašperských Horách, které musely vzniknout v těsné časové blízkosti s touto Barborou.¹⁸⁰

Řezba se více přibližuje k tvorbě Mistra žebráckého Oplakávání, neboť krouživé dominantní linie drapérie jsou v tvorbě Mistra zvíkovského Oplakávání takřka ojedinělé.

¹⁷⁸ HOMOLKA 1962, 593.

¹⁷⁹ HOMOLKA 1965, 239.

¹⁸⁰ KOVÁČ 1980, 112.

Obdobný systém drapování bychom mohli spatřit na Máří Magdaléně z Malého Boru, kterou vytvořil Mistr žebráckého Oplakávání. Tam sice krouživé linie nejsou modelovány v tak pravidelných jemných přechodech jako u sv. Barbory, přesto jsou zde nepřehlédnutelné. S Máří Magdalénou z Malého Boru můžeme sv. Barboru srovnávat v mnoha směrech. Jedním z nich je pojetí šatu, respektive hlubokého obloukovitého výstřihu. Ten je bohatě zdoben v obou případech. S tím rozdílem, že odhalený dekolt sv. Barbory je ozdoben náhrdelníkem spadajícím za výstřih. Naproti tomu Magdalénin výstřih šatů (lem) je výrazněji členěn čtverečkovou bordurou. Jako by byl ozdoben taktéž jakýmsi náhrdelníkem. Další shodný prvek u obou řezeb je přepásání šatu. V obou případech plní naprosto totožný pásek (stužka) zdobnou funkci, jelikož není přímo závislý na záhybech spodního šatu. Na uspořádání šatu bychom si mohli ještě povšimnout tzv. převislého lemu. Jak již bylo řečeno, tento prvek užíval pouze Mistr zvíkovského Oplakávání. Avšak tentokrát máme už druhý příklad, který tuto teorii vyvrací. Magdaléna má uvedený lem ve spodní části svrchního pláště v místě, kde se schází oba cípy. Barbora zase nad svým atributem, kde je šat přetočen a následně se zpět vrací v podobě převislého lemu.

Nejen pojetí šatu, ale i typologie atributu je v obou případech obdobná. Oba mají válcovitý tvar ukončený jehlancovou stříškou, pod kterou je umístěn pás zdobený ozuby. V každém případě trochu odlišně, přesto však je jeho charakter stejný. V neposlední řadě i řezba vlasů není rozdílná. Můžeme si povšimnout, že obě světice mají na pravé straně sčesané vlasy dozadu, na levé dopředu. Navíc na levé straně tváře sv. Barbory vystupuje z kadeří samostatný vlnitý pramínek. Magdaléně v tomto případě nevystupuje na levé straně obličejové pramínek, nýbrž zvýrazněná vlnka vlasů.

Nakonec je třeba uvést tvar obličejové, který je v obou případech také identický [47, 48]. Určité shody nejsou patrné pouze v plnějším tvaru obličejové, ale zároveň i v řezbě rtů, nosu a brady.

Řezbu sv. Barbory bychom mohli porovnat i s jinými díly Mistra žebráckého Oplakávání. Pokrývka hlavy sv. Barbory je naprosto shodná s pokrývkou hlavy Boha Otce na českobudějovické Pietě Páně. Což sice není možné brát jako závazné pravidlo tvorby jednoho umělce, ale určité shody naznačuje.

V utváření drapérie můžeme pozorovat začínající paralelní sloh, s kterým se kolem roku 1510 setkáváme ve Vídni, spolu s obdobnými krouženými záhyby. Pokud by však toto dílo vytvořil Mistr zvíkovského Oplakávání před rokem 1510, jak je dnes přijato, musel by

umělec nově vznikající podunajský sloh z vídeňské oblasti znát dříve, než Mistr žebráckého Oplakávání. Ten se s vídeňskou podunajskou tvorbou setkal až po roce 1510 (druhá podunajská pout'), kdy jsou shledávány v jeho dílech první analogie (Pieta Páně aj.). V tomto případě bychom se museli zamyslet, který z Mistrů byl vůdčí osobností a kdo koho nakonec ovlivňoval. Je však zřejmé, že tato řezba je s díly Mistra žebráckého Oplakávání tak úzce spjata, že ji nemohl vytvořit nikdo jiný než sám Mistr. Svatá Barbora se navíc z tvorby Mistra zvíkovského Oplakávání naprosto vymyká (drapérie). Dokonce bychom mohli tvrdit, že sochy sv. Barbory z Droužetic a Máří Magdalény z Malého Boru patřily k jednomu oltáři. Obě pravděpodobně vznikly – v závislosti na vídeňském umění – po roce 1510.

3.3 Druhé tvůrčí období Mistra žebráckého Oplakávání (1510–1520)

V tomto období se začíná v dílech Mistra žebráckého Oplakávání ztrácet expresivita výrazů a nelogičnost záhybů drapérie. V řezbách se začíná více projevovat styl paralelních záhybů, ve kterém dochází k určitému zklidnění a proměně záhybového systému. Paralelní linie jsme mohli pozorovat už v náznaku v raných dílech Mistra žebráckého Oplakávání, avšak v pozdní fázi je tento styl nepostradatelný. Řezby, které do této doby byly tvořeny ve štíhlém a dlouhém kánonu, se začaly proměňovat. V dílech se setkáváme s postavami, které už jsou proporčně přijatelnější, přesto však umělec stále užíval charakteristické prvky, jako jsou malá ramena, úzký hrudník apod.

Podobné je to s výrazem zobrazovaných. Stále se objevují díla citově založená současně s novým pojetím, které se soustřeďuje na světský výraz. Ve středním období je možné shledat analogie s vídeňským kamenosochařstvím. V závěrečné fázi této tvorby je patrný náznak blízkosti k bavorským centřům podunajské školy, k altdorfersko-huberovskému okruhu.

3.3.1 Klanění tří králů z Vodňan

Nízký reliéf znázorňující pět postav s malým Kristem je rozdělen svisle téměř v polovině na dvě části. Na levé straně je zobrazena sedící Panna Marie s Kristem na klíně, nad ní stojí Josef. Tělo Josefa od pasu dolů překrývají dvě hlavy volů, řazené nad sebou. Všechny postavy v této části se naklání ke středu obrazové plochy. Tři králové, řazení za sebou, jsou umístěni ve druhé polovině reliéfu. Poslední král stojí, opírá se o jakousi dřevěnou příčku,

kteřá uzavírá reliéf. Jako jediný má vykloněný trup vpravo, hlavu však otáčí k Panně Marii. Zbývající dvě figury králů jsou v těsnějším kontaktu s Marií. Nejbližší král je umístěn téměř ve středu. Klečí před Marií a podává jí dar (skříňku). Tento akt propojuje samostatné části reliéfu. Stojící prostřední král se mírně sklání nad klečícím a v pozdvižené ruce drží také dar.

Jádro reliéfu je možné hledat u Panny Marie, kde je její vnější linie obloukovitě prohnutá do středu. Tento Mariin pohyb obdobně kopíruje opačným směrem prostřední král v druhé polovině reliéfu. Další kompoziční linie vede od Baltazara směrem dolů k Marii, od níž mírně stoupá k hlavě Josefa, kde je ukončena.

Postavy ještě navazují na starý proporční kánon (štíhlost, protáhlost), avšak drapérie je mnohem umírněnější. Ta je spíše utvářena v pravidelných segmentových tvarech s širšími plochami, jak je patrné hlavně na plášti Panny Marie a u klečícího prostředního krále. Na široce rozvinuté Baltazarově sukni jsou svisle vedeny pravidelné záhyby, stejně tak na jeho zdobných rukávech, ale s tím rozdílem, že zde širší výšky záhybů mají srpovitý tvar. Některé obličejové detaily jsou ztvárněny podobně jako na jiných dílech Mistra.

J. Opitz¹⁸¹ připisuje reliéf Mistrovi jako úvodní dílo. F. Matouš¹⁸² tvrdí, že tato řezba souvisí s díly Mistra žebráckého Oplakávání jen volně. Do těsné souvislosti s Malšínskou madonou klade reliéf A. Kutal,¹⁸³ avšak s tím rozdílem, že na reliéfu je funkci těla přiznána role významnější než na Madoně malšínské. Dokonce se nevyhýbá názoru, že Madona a reliéf mohly patřit k jednomu oltáři. Na základě těchto poznatků připisuje dílo Mistrovi žebráckého Oplakávání,¹⁸⁴ a to jako přechod mezi jeho ranou a následující tvorbou. V lehkosti pohybů králů sleduje analogie s mnichovským Erasmem Grasserem (tanec Morisků). J. Kropáček¹⁸⁵ v katalogu dodává, že si Mistr osvojil svůj výtvarný názor, vycházející z altdorferského a huberovského okruhu. A. Kutal¹⁸⁶ na tomto reliéfu shledává souvislosti s brněnským a českobudějovickým Klaněním tří králů, a to hlavně v uspořádání zvířat a postojích Josefa, které mu na všech reliéfech připadají společné. R.

¹⁸¹ OPITZ 1935/36, 88.

¹⁸² MATOUŠ 1953, 60.

¹⁸³ KUTAL 1955, 54.

¹⁸⁴ KUTAL 1955, 54: Badatel srovnává skladebný princip reliéfu, který je podobný jako u Oplakávání Krista: trojúhelníková kompozice, paže Marinina a Ježíšek se shodují s Malšínskou madonou, příznačná něžnost a citlivost provedení. Druhý král se podobá žebráckému Kristu. Josefova rozčísnutá brada je pojata jako u Josefa z Arimathie na zvíkovském Oplakávání Krista. Josefova modelace tváři zářezem pod lící kostí připomíná Boha Otce a Syna na Pietě Páně.

¹⁸⁵ HOMOLKA 1965, 223.

¹⁸⁶ KUTAL 1966, 226.

Lavička¹⁸⁷ poukazuje na velmi plochou řezbu mistrovsky zvládnutou. Lukovitě prohnutou Marii úzce spojuje s Madonou z Malšína.

Nezdá se, že by reliéf souvisel s díly Mistra žebráckého Oplakávání jen volně, jak uvádí Matouš. Při srovnání s ostatními díly Mistra žebráckého Oplakávání lze rozpoznat užší souvislosti. Například na dětských hlavičkách můžeme nalézt mnoho shodných prvků [50–52]. Z děl Mistra žebráckého Oplakávání se dochoval Ježíšek pouze u Malšínské madony. My však můžeme nalézat podobnosti i na dětských postavičkách vytvořených Mistrem zvíkovského Oplakávání, které se nijak výrazně od Ježíška Malšínské madony neliší. Reliéfne zpracovaná hlavička Krista z reliéfu nese obdobné prvky (řezba očí, nosu, uší a částečně i rtů) s díly obou Mistrů, konkrétně s Madonou z Kašperských Hor. Takřka obdobné detaily jsou znatelné i na dítěti u Madony z Horažďovic. Ježíškové mají vesměs tvar hlavičky takřka čtvercový. Na vodňanském Klanění tří králů je však tvar více protažen, což je zřejmě dáno jinou technikou řezby (nízký reliéf). Dále také způsobem navázáním hlavičky na tělíčko, neboť v oblasti krku není modelace s takovou přesností vypracována. Obdobná je i řezba uší, jejichž tvar je naprosto shodný s tvarem uší u uvedených Ježíšků.

Podle A. Kutala¹⁸⁸ je na žebráckém reliéfu druhý král shodně zobrazen s Kristem [53, 54]. Srovnáme-li si však typologii obličejů všech vyobrazených Kristů, včetně Krista od Mistra zvíkovského Oplakávání, zjistíme, že jsou téměř všichni identičtí [53–60]. V každém případě se jedná o velmi úzký podlouhlý obličej s vystouplými lícními kostmi, dlouhým tenkým nosem a s mírně vyčnívajícím horním rtem. Obdobná je i traktace vousů rozčísnutých ve středu na dvě spirálovitě ukončené části, ale i vlasů (mírně vlnité prameny spadající na ramena). Proto se zdá být málo přesvědčivý názor A. Kutala,¹⁸⁹ který srovnává vousy sv. Josefa s Josefem z Arimathie na reliéfu ze Zvíkova [61–63]. Lepší srovnání bychom našli právě s uvedenými Kristy.

Kromě těchto společných prvků ještě A. Kutal upozorňuje na výžlabek pod lícní kostí, který je patrný u Josefa. Tento výžlabek shledává také na Bohu Otci z Piety Páně [63, 64] a pouze dodejme, že ho najdeme i na jiných mužských postavách (Kristus v Oplakávání ze Žebráku aj.).

¹⁸⁷ LAVIČKA 2007, 59.

¹⁸⁸ KUTAL 1955, 153.

¹⁸⁹ KUTAL 1955, 54. *“Josefova rozčísnutá brada je pojata jako u Josefa z Arimathie na zvíkovském Oplakávání Krista.”*

V případě řezby musíme brát v potaz, že se s takto nízkým reliéfem v dílech Mistra žebráckého Oplakávání nesetkáme. Bohužel se žádný nedochoval, proto je velmi obtížné jej srovnávat s jinými díly. Přesto jsou v tomto reliéfu patrné shodné prvky příznačné pro tvorbu Mistra žebráckého Oplakávání. Důležité jsou proporce postav, jež se od reliéfu Oplakávání Krista ze Žebráku nijak nezměnily. Protáhlá těla s malými hlavami jsou zde zachována. Dokonce i postoje jednotlivých zobrazených postav odkazují na starší reliéf. Jako příklad můžeme uvést třetího krále se svatým Janem, který stojí v reliéfu Oplakávání za Kristem. Přístup umělce k jednotlivým částem těla se v tomto díle také výrazně neproměnil. Pohlédneme-li na ruku druhého krále, která není na jeho těle vůbec závislá, zjistíme opět deformaci lidského těla. S tímto vyobrazení se často setkáme ve starším reliéfu Oplakávání. Například ve skupince přihlížejících nad Máří Magdalénou takřka není poznat, která horní končetina komu přísluší. Ve vodňanském reliéfu je sice kompozice mnohem přehlednější, ale můžeme si povšimnout jistých disproporcí.

Jemnost drapérie je ovlivněna samotným ikonografickým tématem. Není nutnost v tomto námětu nijak zvlášť vyvolávat dramatičnost scény nepřehledným záhybovým systémem. Navíc nám drapérie dosvědčuje jistý časový posun vzniku díla od raného Oplakávání (viz výše). Přesto zde však přetrvává starší styl, tzv. užití lámavých záhybů. Ten je patrný hlavně ve spodní části šatu Panny Marie a klečícího krále. V neposlední řadě jisté shody s tvorbou umělce najdeme i v řezbě detailů, jako je například řezba rtů apod.

Na základě těchto poznámek lze říci, že reliéf nepochybně patří do souboru děl Mistra žebráckého Oplakávání. Jisté odchylky, na které poukazují badatelé, mohou být dány tím, že reliéf doplňoval významově důležitější ikonografické téma, proto se na jeho tvorbě mohla podílet z větší části Mistrova dílna.

3.3.2 Madona malšínská

Stojící Malšínská madona je v trupu vykloněna na pravou stranu, drží na levém boku usmívajícího se Ježíška, který se naklání k levé straně. Zajímavě je řešen její plášť, který je utvořený paralelně segmentovými širokými řasami. Ty vybíhají srpovitě z jednoho místa pod pravou rukou a sbíhají se dole v jednom místě na pravé straně. Hřbety těchto záhybů jsou ostře modelovány. Socha působí velice klidným dojmem, který narušuje usměvavý a hravý Ježíšek s realistickými proporcemi. Narušuje i celou kompozici sochy svým vykloněním proti pohybu světice, jež směřuje k levé straně. Zároveň však jeho mírně lukovitě prohnuté tělíčko kopíruje jak obloukovitě vedenou drapérii svrchního pláště,

tvůřící srpovitý tvar před tělem ženy, tak i plášť na madonině levém boku, navíc také řezbu dlouhých vlnitých vlasů sčesaných na levou stranu.

V roce 1935 na tuto řezbu upozornil J. Opitz¹⁹⁰ a nazval ji podle majitele Wágnerovou madonou (akademický malíř Karl Wágner z Prahy). J. Opitz se domnívá, že socha byla umístěna jako hlavní postava v arše. Podle typu hlavy shledává určité analogie k dílům Nicolase Gerhaerda z Leydenu. K Riemenschneiderovým řezbám se podle J. Opitze Malšínská madona blíží svojí štíhlostí, vysokým pasem a nedbalými záhyby spodního roucha dopadajícího na zem. Levá ruka Madony z Malšína, vyřezaná jakoby reliéf těla Ježíška, se vyskytuje např. u kamenné madony Veita Stoße [66] na jeho domě v Norimberku.¹⁹¹ O rok později tuto sochu J. Opitz¹⁹² přiřadil do souboru děl raného období nově pojmenovaného Mistra žebráckého Oplakávání.

A. Kutal¹⁹³ oproti Opitzovi sochu zařadil do Mistrova pozdějšího období, zejména kvůli přesnému členění drapérie na pravém rukávu. Domnívá se, že společně s touto řezbou vzniklo i vodňanské Klanění tří králů a že by snad díla mohla pocházet z jednoho oltáře. Ke Kutalově myšlence, že obě řezby vznikly v těsné blízkosti, dopomohlo hlavně srovnání řezby hlav Madony z Malšína a Marie na reliéfu. Dále shledává náznaky dynamického slohu paralelních záhybů.

J. Kropáček¹⁹⁴ Madonu malšínskou také řadí do středního období. Předpokládá, že řezbář vycházel při modelaci drapérie z grafických listů Mistra ES [67]. Současně podobné pojetí drapérie nalézá i na vodňanském Klanění tří králů (Melichar a Kašpar) a také na bederní roušce Krista z Piety Páně z Českých Budějovic. Dále J. Kropáček předpokládá jisté analogie k pasovské dunajské škole (poutník s knihou v Trenbašské kapli v pasovském chrámu).¹⁹⁵ J. Homolka spojuje řezbu s pogerhaertovskou školou, a to hlavně s Madonou z Downside-Abbey.¹⁹⁶ Na Madoně z Malšína shledává reprezentativní stylizaci a půvabnou smyslovost, což označil jako „*moderní variantu krásné madony*“ (idealizace, souzvuk dlouhé souvislé drapérie, reprezentativní stylizace ap.).¹⁹⁷

¹⁹⁰ OPITZ 1935/36, 255.

¹⁹¹ OPITZ 1935/36, 256: Kamenná madona na Stošově domě v Norimberku.

¹⁹² OPITZ 1935, 89.

¹⁹³ KUTAL 1955, 54.

¹⁹⁴ KROPÁČEK 1960b, 164.

¹⁹⁵ KROPÁČEK 1960b, 171.

¹⁹⁶ HOMOLKA 1965, 151.

¹⁹⁷ HOMOLKA 1984, 555.

Uvedené názory badatelů se nedají zpochybnit. Skutečně tato socha zastává své místo v období střední tvorby Mistra žebráckého Oplakávání. To je patrné hlavně na drapérii, jejíž záhyby jsou mnohem umírněnější než na dílech předcházejících. Zajímavý je Opitzův postřeh spojovat sochu s madonou od Veita Stoße. Nejen pojetí rukou, ale i pláště (zrcadlově obrácen) jsou velmi obdobná. Rozdílné je pouze zřásnění šatu nad kolenem Madony z Norimberku, což nasvědčuje, že je dílo o několik let starší. Zároveň můžeme souhlasit i s A. Kutalem, který klade Madonu z Malšína do těsné blízkosti vodňanského Klanění tří králů. Spojitost těchto děl dokládá typologie obličejů (Marie a Malšínská madona) a některé části drapérie. Avšak blízkost s Madonou z Downside-Abbey se nezdá být přesvědčivá vzhledem k její robustnosti.

3.3.3 Odpočívající Kristus

Tento ikonografický námět, který souvisí s pašijemi, se často objevuje v pozdní gotice. Má poukázat na poslední odpočinek Krista na Golgotě, kde čeká na své ukřižování. Většinou bývá Kristus vyobrazen sedící na kameni, zahalený pouze do bederní roušky, podpírající si pravíci hlavu, na které má umístěnou trnovou korunu. Tělo Kristovo je poseté ranami po bičování, výraz má bolestný a melancholický.

V případě díla Odpočívající Kristus je Kristus také posazen na skaliska, podpírá si hlavu pravíci, kterou má opřenou o pravé koleno. Oděn je pouze v bederní roušce, jež je členěna jemnými paralelními záhyby. Dlouhý cíp roušky spadá mezi nohama Krista, vine se po skále a zpět a zvedá se po levém lýtku ke kolenu. Levá Kristova noha nespočívá na skále, ale na věnci, který zřejmě rámoval celý tento výjev. Na části zachovalého věnce je patrné bohaté členění, které vypovídá o blížící se renesanci. Věncel byl tvořen dvojicí článků, které se opakují v celé jeho délce. Články jsou rozděleny velkým bobulemi a zdobeny zřejmě vavřínovými listy (dvě řady), jež vychází proti sobě. Takto vedený věncel pravděpodobně rámoval celou postavu Krista a měl poukazovat na jeho vítězství nad smrtí.

A. Kutal,¹⁹⁸ který se poprvé zmínil o této soše, upozorňuje na strukturu kamenů, kterou shledává poplatnou oběma reliéfům Oplakávání Krista. V řezbě upozorňuje na spojitost se zvíkovským Oplakáváním (proporce, měkkost obrysových čar, jejich harmonické souznění atd.). Mnoho společných prvků nachází s díly Mistra žebráckého: obličej Krista je určitou variantou jeho jmenovce z Oplakávání žebráckého (vousy), formulace nadloktí je spíše převzata z Piety Páně. Dále pak v souvislosti s touto řezbou poukazuje na titulní list

¹⁹⁸ KUTAL 1955, 73.

z Malých pašijí od A. Dürera, kterými se zřejmě řezbář inspiroval [70]. Za přechodnou práci mezi ranou a pozdní tvorbou Mistra žebráckého Oplakávání považuje Odpočívajícího Krista J. Kropáček.¹⁹⁹ Zpracování postavy srovnává s precizněji vytvořeným Kristem na Pietě Páně, jehož charakterizuje poklidný výraz. Zároveň však řezbu vzhledem k lehkosti pohybů spojuje i s ranějším reliéfem Klanění tří králů z Vodňan. O něco později se J. Kropáček²⁰⁰ zmínil o renesančním provedení lemovaného medailonu, který považoval za doklad toho, že autor měl bezprostřední znalost vídeňského umění a styk s ním.²⁰¹ Toto dílo spolu s budějovickou Pietou Páně řadí do středního Mistrova tvůrčího období, protože i když mají tragický námět, nenesou žádný dramatický patos, ale lyrickou citovost s harmonií (poetika díla Mistra žebráckého Oplakávání). P. Kováč²⁰² shledává stylizaci aktu těla a anatomické detaily za poplatné tvorbě H. Leinbergera.

Podobnosti s tvorbou Mistra žebráckého Oplakávání, kterému je Odpočívající Kristus připisán, bychom mohli ještě nalézt na tvaru a řezbě jednotlivých částí obličeje, jak bylo upozorněno výše (nos, rty, vousy aj.). Analogie najdeme zároveň i na zpracování chodidel, dlaní a v celkovém pojetí těla, o němž je podrobněji zmíněno dále. Srovnáme-li si podrobně alespoň některé vypracování chodidel a dlaní Mistra zvikovského, ale i Mistra žebráckého Oplakávání, zjistíme, že oba umělci si byli opět v těchto detailech blízcí [71–75]. Velmi rádi užívali, pokud tyto části těla byly dostatečně viditelné, výrazně šlachovitěho a člankovitěho zobrazení. Na nártách a rukou zvýrazňovali křečovitě napnuté šlachy a na dlouhých prstech velké klouby. Pokud však nebyly dlaně a nártý tak viditelné, byla jejich řezba umírněnější.

Vraťme se ale zpět k řezbě Odpočívajícího Krista. Všechny uvedené poznatky, které byly k této řezbě shromážděné, vypovídají bezpochyby o dílu vytvořeném Mistrem žebráckého Oplakávání, a to nejspíš v jeho středním období, respektive po roce 1510, kdy se Mistr seznámil s vídeňským uměním (viz výše).

3.3.4 Pieta Páně (Svatá Trojice)

S ikonografickým námětem Svaté Trojice je možné se setkat už v raném křesťanském umění, kdy podoba tohoto námětu byla velmi bohatá.²⁰³ V pozdně gotickém umění byl

¹⁹⁹ KROPÁČEK 1960B, 164.

²⁰⁰ KROPÁČEK 1965, 221.

²⁰¹ KROPÁČEK 1965, 221: „*Ve Vídni stočený renesanční feston byl používán v náhrobní kamenné plastice již od doby před rokem 1510, kdy doplňovaly architektonický rámeček reliéfu. Mezi prvními ho užíval Michael Tichter (Epitaf humanisty K. Celtese, před rokem 1510)...*“

²⁰² KOVÁČ 1996, Nepag.

²⁰³ ROYT 2007, 170.

rozšířen tzv. Trůn Milosti, ve kterém bývá vyobrazen sedící Bůh Otec, držící v rukou Krista přibitého na kříži, nad nímž se vznáší holubice. Českobudějovická Nejsvětější Trojice – jak bývá nazývána řezba ve starší literatuře – je variantou Trůnu Milosti a je nazvána Pieta Páně. Na tomto vyobrazení drží sedící Bůh Otec z kříže sejmutého Krista, jehož tělo je bezvládné a poseté výraznými ranami. Terminologie tohoto ikonografického typu není však doposud ustálená, jak dokládají rozdílná pojetí v umělecko-vědecké literatuře. Budeme-li vycházet ze Slovníku biblické ikonografie,²⁰⁴ zvolíme (pro účely této práce), místo názvu Českobudějovická Svatá Trojice, vhodnější název Pieta Páně. Poučný příklad zabývající se genezí tohoto ikonografického typu uvedl mimo jiné ve svém článku Kováč,²⁰⁵ který zároveň zastává názor, že by se tato řezba měla nadále nazývat Svatá Trojice.

Pieta Páně z Českých Budějovic je zakomponována do trojúhelníkové kompozice o dvou prostorových plánech. Bůh Otec zaujímá druhý plán. Je posazen na profilované lavici a ve svislé poloze drží Kristovo tělo, pravou rukou na bedrech a levou na prsou. Pod tíží jeho těla se mírně prohýbá a vyklání se na levou stranu. V prvním prostorovém plánu je umístěn Kristus, jehož nohy spočívají ve středu základny, odkud je jeho bezvládné tělo vedeno obloukem k pravé straně sousoší. Tímto pohybem spolu s vykloněním hlavy na pravou stranu ve vrcholu řezby narušuje trojúhelníkovou kompozici.

Sousoší je díky bohatě ztvárněnému šatu Boha Otce rozvinuto do šířky. Bůh Otec je oproti Kristu pojat robustněji, což je dáno nejen drapérií, ale i šířkou ramen, řezbou vlasů a vousů. Protáhlé, vyhublé Kristovo tělo je zahaleno pouze do bederní roušky, členěné vodorovnými paralelními záhyby. Svěšený delší lem roušky na pravém Kristově boku je tvořen mísovitými záhyby. Z něj pak vystupuje dlouhý cíp spadající pod Kristovo koleno. Na vyhublém těle se stopami po hřebech a probodnutí boku jsou zvýrazněny naběhnuté žíly, šlachy a kosti. Což vypovídá opět o velmi dobré umělcově znalosti anatomie lidského těla.

J. Pečírka²⁰⁶ vyzdvihuje v díle měkkou a malebnou modelaci vytvořenou pomocí konkávních a konvexních ploch. V. Denkstein²⁰⁷ upozorňuje na stupňovaný gotický naturalismus. J. Opitz²⁰⁸ však nachází lyrické zaměření, stejné jako na reliéfu Oplakávání ze Žebráku. Sousoší vzhledem k přerušovaným záhybovým liniím řadí do rané Mistrovy

²⁰⁴ ROYT 2007, 170.

²⁰⁵ KOVÁČ 1996, nepag.

²⁰⁶ PEČÍRKA 1931, 234.

²⁰⁷ DENKSTEIN 1935/36, 46.

²⁰⁸ OPITZ 1935/35, 90.

tvorby. Shledává analogie mezi Bohem Otcem a Josefem z Arimathie na reliéfu Oplakávání ze Žebráku. Řasení bederní roušky podle J. Opitze souvisí se záhyby drapérie pod paží Malšínské madony. J. Pešina²⁰⁹ se o díle zmiňuje jako o dokonalé řezbě pocházející z pokročilého 16. století. Upozorňuje, jak bylo dokonale přetvořeno staré ikonografické schéma v dramatický výjev objetí otce a mrtvého syna, kteří jsou k sobě vázáni jak kompozičními, tak i duchovními pouty. F. Matouš²¹⁰ v řezbě poukazuje na silný realismus, expresivní držení těla Krista, trojúhelníkovou kompozici a datuje řezbu kolem roku 1520.

A. Kutal²¹¹ shledává blízkost Nejsvětější Trojice s reliéfem Oplakávání Krista ze Žebráku (trojúhelníková kompozice, dva prostorové plány). Avšak jak dodává, v Nejsvětější Trojici jsou oproti reliéfu Oplakávání oslabeny výrazové tendence. Kristovu štíhlou postavu přiřazuje ke Kristu na Oplakávání ze Žebráku a tvář Otce shledává poplatnou Josefu z Arimathie na témže reliéfu. Kvůli drapérii se širšími plochami řadí toto dílo do pozdního tvůrčího období Mistra. Mísovité záhyby se zdviženým okrajem na pravém Kristově boku srovnává A. Kutal s drapérií na Marii z Lub.

J. Kropáček²¹² předpokládá, že byl v tomto díle Mistr ovlivněn Dürerovým dřevorytem.²¹³ Spojitost Krista nachází s Kristem na Ukřižování z Českých Budějovic (obličej, odstupující palce) a zároveň se zamýšlí nad původním umístěním sousoší.²¹⁴ J. Homolka²¹⁵ poukazuje na analogie s oltářem v Altmüsteru,²¹⁶ a to zvláště se sedícími figurami na predele. Zároveň předpokládá analogie s vídeňskou podunajskou školou,²¹⁷ které J. Kropáček více rozvíjí.²¹⁸

P. Kováč²¹⁹ do této problematiky vnáší nový náhled. Snaží se nalézt jiné východisko pro tento námět, než byl Dürerův dřevoryt. Podle autora Mistr žebráckého Oplakávání ve své době známou předlohu Svaté Trojice radikálně přepracoval ve svém stylu. Při srovnání

²⁰⁹ PEŠINA 1936, 50.

²¹⁰ MATOUŠ 1953, 61.

²¹¹ KUTAL 1955, 51.

²¹² KROPÁČEK 1960b, 161, 162, 164, 168.

²¹³ KROPÁČEK 1960b, 160: „*Lze tak usuzovat nejen z hlediska ikonografie, ale i z rozvržení hmot a podle charakteristických detailů.*“

²¹⁴ KROPÁČEK 1960b, 168: „*Mohl by pocházet z městského kostela sv. Mikuláše, kde do roku 1381 stál oltář sv. Trojice, nebo ve špitálním kostelíku Nejsvětější Trojice, založeném roku 1515.*“

²¹⁵ HOMOLKA 1963, 239.

²¹⁶ OETTINGER 1951, 124–125.

²¹⁷ HOMOLKA 1963, 57.

²¹⁸ KROPÁČEK 1965, 224: „*Tvář Otce na sousoší je podobná také Bohu Otcí ve štítu kamenného Holdtova epitafu z roku 1512 (Michael Tichter). Kompozice sedící postavy a záhybový systém slohu paralelních řas se blíží k sv. Anně samotářské v epitafu Pankráče Höritzera z roku 1511.*“

²¹⁹ KOVÁČ 1996, nepag.

s Dürerovým listem P. Kováč nalézal odlišnosti i v kompozici. V dřevorytu objevil tzv. italismy (klasický pathos), na které Mistr žebráckého Oplakávání rezignoval. Z řezby je naopak cítit silný naturalismus a expresivita. P. Kováč přímé stylové analogie hledá spíše v Leinbergerově zmučeném (odpočívajícím) Kristu.²²⁰ Dílo samotné pak vročil do pozdních let druhého desetiletí 16. století. Oproti Kováčovi R. Lavička²²¹ zařazuje Pietu Páně do středního údobí Mistrovy tvorby, v kterém dochází, jak autor dodává, ke zklidnění a ztišení výrazu. Tím absolutně vyvrací názor P. Kováče, který ve svém článku neustále klade důraz na expresivní provedení výrazu Boha Otce a zubožené Kristovo tělo, poukazující na tzv. ideu oběti.

Jak je z uvedených poznámek patrné, historikové umění v předcházejících letech našli mnoho analogií k tomuto dílu. Určité shody nacházeli jak s díly vzniklými na našem území, tak i v zahraničí, respektive s vídeňskou pozdní gotikou. Pokud si však podrobně srovnáme uvedené analogie, zjistíme, že některé příklady se zdají být neprůkazné.

Na počátku podrobnějšího srovnání se pozastavme nad Opitzovou studií (později měl stejný názor i A. Kutal), ve které porovnává vyobrazení Boha Otce s Josefem z Arimathie na žebráckém reliéfu [1, 78]. Při srovnání obou postav se nám ukáže, jak velký kus cesty ušel Mistr žebráckého Oplakávání od svého prvotního díla. Bůh Otec je totiž vyobrazen ve velmi přesvědčivé podobě na rozdíl od Josefa, který je pojat mnohem gotičtěji a jednodušeji.

Drapérie Boha Otce stále nese známky rané tvorby Mistra, hlavně díky přerušovaným záhybovým liniím, jak uvedl J. Opitz. Z větší části je ale drapérie vytvořena v novém duchu, neboť zde už nenalezneme výrazné, ostře lomené záhyby. Badatelé také soustředili zájem na řezbu Kristovy bederní roušky, zvláště na její mísovité zpracování. V této souvislosti bylo poukázáno na ztvárnění svrchního pláště Madony z Malšína (pravý rukáv) a Panny Marie z Lub (svrchní plášť), což je nepochybně správné. Obdobné příklady bychom našli i na reliéfu Klanění tří králů z Vodňan (prostřední král). Avšak důležité je upozornit, že tuto obdobnou modelaci rouch často užíval i Mistr zvíkovského Oplakávání, jak je patrné na pozdějších dílech (Madona z Hracholusk, Horažďovic, světice z Kašperských Hor).

Provedení Kristova těla v této řezbě je naprosto identické s tvorbou Mistra žebráckého Oplakávání a jeho žáka. Srovnáme-li si všechna obnažená těla Kristů z děl obou Mistrů

²²⁰ KOVÁČ 1996, OBR. 4.

²²¹ LAVIČKA 2007, 58.

[82–87], shledáme, že se v každém případě jedná o velmi štíhlé postavy, ve kterých je kladen důraz na zvýraznění kloubů, šlach, žil apod. Na štíhlých, dlouhých rukou, které vycházejí z úzkých kostnatých ramen, jsou patrné velké klouby (lokty, zápěstí) s mohutnými dlaněmi. Obdobně jsou řešené i štíhlé nohy, které vystupují z úzkých boků s velkými koleny a chodidly. Trup Kristův je charakteristický svým hrudníkem spíše obdélného tvaru, jenž je v horní části mírně vystouplý. Není ani nijak výrazně mohutný, avšak propadlé břicho, které je ve spodní části mírně zaoblené, hrudník vždy zvýrazní.

Určité analogie badatelé nachází i ve srovnání s vídeňskými pracemi. J. Homolka zdůraznil analogie Piety Páně s oltářem v Altmüsteru, respektive se sedícími sochami na predele. Ty sice mají trojúhelníkovou kompozici tvořenou pomocí drapérii, avšak na sousoší Piety Páně jsou linie drapérie pojaty zcela jinak. Na rakouském oltáři jsou roucha soch více rozevlátá a pravidelně kruhovitě vedená. Bohužel, jak už bylo výše uvedeno, v dílech našeho Mistra se s takovými pravidelnými, krouživými pohyby drapérie moc nesetkáme. Nalezneme je pouze v náznaku u Máří Magdalény z Malého Boru a u sv. Barbory z Droužetic, která je připsána Mistrovi zvíkovského Oplakávání.

J. Kropáčka k vídeňské plastice přivádí pojetí hlavy Boha Otce. Shledává analogie s M. Tichterem v Holdtově epitafu. Pokud bychom však hledali ve vídeňské oblasti dál, našli bychom časté užití tohoto typu, který bývá výrazově a vývojově obměňován, ale ve většině případů je obdobný [78–81].²²² Nejen podobu Boha Otce, ale i stejnou kompozici můžeme nalézt v grafických listech, jak upozornil J. Kropáček. Nejvíce podobný tomuto dílu je grafický list vytvořený A. Dürerem, o němž se lze domnívat, že byl pro Mistra nejdůležitějším zdrojem [88], pokud ovšem opomeneme názor P. Kováče. S P. Kováčem nelze souhlasit ani v případě datace díla. Na základě výše uvedeného můžeme usoudit, že dílo vzhledem k drapérii vytvořil Mistr ve střední tvorbě, a to v blízkosti sochy Máří Magdalény z Malého Boru apod.

3.3.5 Anna samatřetí z Českých Budějovic

Ikonografický námět sv. Anny samatřetí se v pozdně gotickém umění často užíval. Vždy se jednalo o vyobrazení starší ženy, stojící nebo sedící, vedle níž byla umístěna menší postava Panny Marie a malého Krista. V případě sv. Anny samatřetí z Českých Budějovic je Anna posazena na pravý okraj gotické lavice spolu s Pannou Marií, která sedí na levé straně

²²² Hans Leinberger, Trůn milosti (kolem roku 1511); Mistr z Mauer, Bůh Otec z oltáře z Mauer (1513–1516).

OETTINGER 1951, obr. 206, 157.

lavice. Mezi ženami byl umístěn stojící Ježíšek. Pohledy žen směřují k divákovi, avšak jejich těla se vytáčí do středu reliéfu. Ve zdvižených rukou držely malého Ježíška za paže, jehož nožičky spočívaly na malém polštářku mezi nimi. Ježíšek se bohužel nedochoval kompletní. Zachovaly se pouze jeho paže, které drží sv. Anna a Panna Marie, a pravé chodidlo na polštářku. V ženských postavách můžeme opět nalézt nepřiměřenou protáhlost a neanatomické ztvárnění těla, které vystupuje z drapérie (kolena, nepřiměřená délka trupu). Drapérie je hlavně ve spodní části reliéfu dynamicky zpracována s ostře zalamovanými záhyby, oddělenými širokými plochami.

F. Matouš²²³ demonstruje na reliéfu, kam dospělo expresivní sochařství kolem roku 1520. A. Kutal²²⁴ řezbu řadí k dílům rané tvorby podle charakteristických znaků tohoto Mistrova období (složitá hra linií a pohybů). Marii shledává blízkou Marii vodňanského Klanění a Malšínské madoně, hlavně v pojetí horní části těla [65, 91, 92]. J. Homolka²²⁵ poukazuje na formální vlastnosti, které oddělují toto dílo od děl Mistra žebráckého Oplakávání a naopak nachází analogie mezi řezbou a hornorakouskými pracemi. J. Kropáček²²⁶ spolu s A. Kutalem upozorňují na možný vztah s díly altdorfersko-huberovskými, tak jak je to patrné u pozdějších Mistrových děl (Klanění z Vodňan, Máří Magdaléna z Čakova). Konkrétně se J. Kropáček zmiňuje o grafickém listě W. Hubera (Svatá rodina z roku 1516), z kterého Mistr zřejmě vycházel. A. Kutal²²⁷ poukazuje na Marii z reliéfu jako na slohově mladší sestru madony z Klanění českobudějovického [17, 91]. R. Lavička²²⁸ sv. Annu samatřetí řadí do středního období Mistrovy tvorby, kde podle něj toto dílo přináší osobitou variantu zobrazení.

Můžeme říci, že řezba sv. Anny samatřetí vznikla v rané tvorbě Mistra žebráckého Oplakávání. Dá se tak usuzovat hlavně podle vytvořené drapérie (ostře lámavé záhyby přerušované širokými plochami), v které bychom mohli nalézt citace z reliéfu Oplakávání ze Žebráku. Dokonce i vyobrazení postav (protáhlost, pohyb), jak poukázal A. Kutal (1955), směřuje k tomuto reliéfu. Na první pohled, jak by se mohlo zdát, jsou obličej obou žen sice odlišné od Mistrovy tvorby, přesto určitou typologii, hlavně u Marie, bychom v tvorbě Mistra našli. Problematičtěji se jeví obličej sv. Anny, který nemůžeme

²²³ MATOUŠ 1953, 61.

²²⁴ KUTAL 1955, 72–73.

²²⁵ HOMOLKA 1965, 53.

²²⁶ KROPÁČEK 1965, 225; *“V tomto případě o tom svědčí způsob naznačení prostorové hloubky, pokusy o ilusivní prostorové zkratky a malebná drapérie, v níž se střídají širší, mělce vyhloubené plochy, s neklidnými řasami. Hřbety řas jsou prolomovány a přerušovány. Na některých místech vytvářejí kyjovité obrazce, u nohou sv. Anny velkou laločnatou jamku (naprosto plošně pojatou).“*

²²⁷ KUTAL 1966, 226.

²²⁸ LAVIČKA 2007, 60.

srovnat, neboť vyobrazení staršího ženského typu se nám nezachovalo. Přesto však byla tato typologie užívána často v podunajské škole a není proto pochyb, že ji Mistr převzal a přetvořil podle svých schopností. Dokládají to charakteristické rysy v obličejí sv. Anny (rty, oči, brada), které se nijak nevzdalují od Mistrovy tvorby. Z poznámek vyplývá, že reliéf sv. Anny samatřetí nese charakteristické prvky Mistrova rukopisu. Budeme-li brát v úvahu protáhlost těl a pojetí drapérie, vzniklo dílo nejspíš v rané fázi Mistrovy tvorby.

3.3.6 Ukřižovaný z kláštera v Českých Budějovicích

Řezba Ukřižovaného v životní velikosti byla nalezena J. Kropáčkem²²⁹ v dominikánském klášteře v Českých Budějovicích. Kristus připevněný na kříži ve svislé poloze s hlavou pootočenou doleva je věrně anatomicky znázorněný. Na jeho mohutném, mírně esovitě prohnutém těle je přesvědčivě zpracované svalstvo. Kolem beder má Ukřižovaný ovázanou roušku paralelně řasenou, křížící se v přední části beder. Po obou bocích z horního okraje roušky vystupují široké, volutově vedené cípy s rozšířenými konci, jejichž pohyb se vrací k nohám těsně pod roušku, kde jsou voluty ukončeny. Obličej Ukřižovaného s výraznou plastickou modelací je ovládnán bolestným výrazem.

J. Kropáček²³⁰ zařadil řezbu do středního období vzhledem zvýšené plasticitě tvaru, dovednějšímu ztvárnění a harmonizaci hmoty plastiky. Předstupeň Krista nachází v Ukřižovaném od Nicolase Gerhaerta z Leydenu v Baden-Badenu z roku 1467. Užití některých prvků badateli připomíná Dürerovy grafické listy²³¹ [100–102]. Shody s touto grafikou spatřuje hlavně v pojetí vlasů, vousů, trupu. Spolu se zavěšením esovitě prohnutého těla na kříži a napjatými končetinami. Dále pak s odstupujícími palci u nohou a se zpracováním vysokých nártů. Volutově provedenou bederní roušku Kristovu přirovnává také k Dürerovým pracím. Obdobně modelovaný obličej shledává J. Kropáček totožný s řezbou českobudějovické Piety Páně (modelace v ploškách, pohublost tváře, traktament vousů, posazení krku aj.).

J. Homolka²³² v díle poukazuje na vztah s pogerhaertovským uměním a řadí Ukřižovaného do střední tvorby Mistra žebráckého Oplakávání, která je časově vymezena až po vzniku

²²⁹ KROPÁČEK 1960b, 160.

²³⁰ KROPÁČEK 1960b, 161, 163.

²³¹ KROPÁČEK 1960b, 161: „...traktament vlasů a zejména vousu nás přivádí k Dürerovu Bolestnému Kristu z doby kolem roku 1507. Obě díla také spojuje segmentově tvořená partie očí a nasazení krku nad výraznou jagulární jamkou. Nápadně dlouhý velký prsní sval a oblouk zad, vynikající při bočním pohledu, se váže k Dürerovu zpracování Krista na Kříži.“

²³² HOMOLKA 1965, 151: „... k Ukřižovanému v tzv. Ölbergkapelle křížové chodby pasovského dómu – miníme především charakteristické vypnutí trupu viditelné při bočním pohybu – ...“

českobudějovické Piety Páně.²³³ J. Homolka spolu s J. Kropáčkem²³⁴ v katalogu dodávají, že se Mistr žebráckého Oplakávání v tomto díle přibližuje k renesančnímu pojetí, jak je to patrné v poloobnažené postavě, jejíž provedení je zaměřené na plastické a objektivní pojednání těla. R. Lavička²³⁵ řezbu považuje za vrcholné a závěrečné dílo Mistra žebráckého Oplakávání.

Už na první pohled se Ukřižovaný od předcházejících děl liší, a to jak v pojetí celkové postavy, tak i v detailech. Jak bylo výše uvedeno, obnažené Kristovo tělo bylo v předcházejících Mistrových dílech téměř vždy útlé a šlachovité se zvýrazněnými klouby. V tomto případě má Kristus spíše atleticky provedenou postavu s dobře vyvinutým svalstvem [93]. Ukřižovaný nejeví žádné známky útlosti a je vytvořen v naprosté anatomické věrnosti.

Pozastavíme-li se nejprve u Kristova trupu, pozorujeme rozdílně pojatou hrud', ale zároveň i vyduté břicho, které se v dílech Mistra neobjevuje. Hrud' v tomto případě nemá tvar obdélný s výraznými žebry, ale je promodelována silným svalstvem. Z hrudi je pak veden plynulý přechod k ramenům, na která navazují paže opět s výraznou svalovou hmotou. Dokonce ani řezba rukou a prstů nevypovídá o Mistrově tvorbě (viz výše). Dlaně už nejsou tak mohutné, ale jsou v absolutní proporční shodě s celou paží, podobně jako prsty, které v tomto případě nejsou zvýrazněny velkými klouby. V modelaci dolních končetin Ukřižovaného nenajdeme ochablá lýtka a stehna, která jsme mohli vidět na předcházejících dílech. Naopak nohy jsou perfektně promodelovány. O provedení kolen se není třeba zmiňovat, neboť v souvislosti s díly Mistra žebráckého Oplakávání tento tvar nenalezneme.

V rozporu se staršími díly je i v provedení hlavy, kde jsou patrné vlivy Dürerovy předlohy, jak uvedl J. Kropáček. Obličej u Ukřižovaného je mnohem plnější, vedený krouživými liniemi. Ty jsou patrné na očích, umístěných v hlubokých jamkách, odkud krouživé pohyby přecházejí až do lícních kostí. Srovnáme-li obličej Ukřižovaného Krista např. s Kristem na Pietě Páně, vyvstanou nám značné rozdíly [97–99]. Nejenže je celkový tvar obličeje Krista z Trojice pojat jinak (štíhleji), ale zároveň ani Mistr žebráckého Oplakávání neužíval tak hlubokých, téměř pravidelně kulatých očních jamek. Oči byly převážně oválného tvaru, kopírovaly mělký tvar očních jamek, a navíc oční vnější koutky byly uloženy mnohem níž než vnitřní. Odlišnosti bychom našli i na provedení vousů. Kristovy

²³³ HOMOLKA 1984, 555.

²³⁴ KROPÁČEK 1965, 226.

²³⁵ LAVIČKA 2007, 61.

vousy z Ukřižování si zachovávají svůj krouživý objemný tvar, který souzní s celkovou řezbou obličeje, oproti umírněnějšímu provedení Kristových vousů z Trojice.

V neposlední řadě k rozdílnosti dochází i v provedení bederní roušky. Je nutné dodat, že užívání tohoto volutového vlajícího tvaru bylo často užívané v podunajské oblasti. Avšak Mistr žebráckého Oplakávání se s těmito rozevlátými krouživými liniemi nijak neztotožnil. Občas se s náznakem tohoto tvaru můžeme v jeho dílech setkat, ale pouze ve střízlivější formě (Máří Magdaléna z Čakova), kde do pohybu drapérie nebyla dána taková intenzita, jakou jí dávali podunajští umělci.

Vzhledem k větší objemnosti a krouživým pohybům užitých na Ukřižovaném z Českých Budějovic, které jsou patrné jak v pojetí postavy, tak i v modelaci obličeje a roušky, dojdeme k závěru, že řezba nevznikla rukou Mistra žebráckého Oplakávání, ale ani v jeho dílně. Dílo mohlo být na naše území importováno nebo ho vytvořil jiný umělec, který byl více ovlivněn podunajským slohem. Tím však netvrdíme, že by Mistr žebráckého Oplakávání netvořil v duchu dunajské školy, ale jak už bylo zmíněno, rezignoval na některé její složky, jako byla krajina a dynamické rozevláté krouživé linie.

3.4 Střední tvorba Mistra zvíkovského Oplakávání (1510–1520)

V tomto období, podobně jako u předcházejícího umělce, jsou v dílech Mistra zvíkovského Oplakávání patrné analogie s vídeňským kamenosochařstvím. Stejně jako Mistr žebráckého Oplakávání užívá tento umělec ve své střední tvorbě k modelaci rouch paralelní linie, avšak v jednodušší a přehlednější formě. Výrazy postav působí klidným, vyrovnaným až apatickým dojmem podobně jako u jeho raných děl. V řezbě obličejů se rysy nijak nevzdalují od děl Mistra žebráckého Oplakávání (zvednutá špička nosu, mírně vysunutý spodní ret, vysoké klenuté čelo aj.). Podobně je tomu i v provedení šatů, u nichž se také setkáme s užitím čtverečkové bordury nebo kličkovitých prohloubenin.

Většina Mistrových děl z tohoto období se dochovala v Kašperských Horách, kde podle P. Kováče²³⁶ Mistr po nějakou dobu působil. Dochované řezby zřejmě byly součástí rozměrných oltářů, které se však nedochovaly. Převážně se jedná o ženské stojící postavy v kontrapostu. Oděny jsou v šatu, který není tak rozvržen do prostoru jako u předcházejícího umělce. Navíc sochy působí spíše statickým dojmem bez jakéhokoliv

²³⁶ KOVÁČ 1980, 118.

vzruchu. Do druhého Mistrova tvůrčího období J. Homolka²³⁷ připisuje na základě společných rysů tato díla: Madona a sv. Markéta z Kašperských Hor, Ukřižovaný z Kašperských Hor, Pieta z Podlesí, Madona z Hracholusk, Světice z Homol.

3.4.1 Světice z Homol

Světice z Homol je stojící socha, která je v celkovém provedení o něco hrubší než jiné sochařovy práce. To je patrně dáno rozměry, neboť je provedena v životní velikosti. Socha zřejmě patřila k ikonografickému námětu madony, jak to dokládají pozdvihnuté paže, v nichž mohla držet malého Ježíška. Působí klidným dojmem, kdyby nebylo pláště, který z levého ramene spadá po mírně zdvihnuté paži šikmo dolů před tělo. Zde vyváří jakousi zástěru, jejíž cíp je zachycen pravou pozdvihnutou paží. Od této paže je plášť veden vzhůru k pravému ramenu tak, že pod pravou paží vytváří velký mísovitý záhyb. Takto vedený šat svými vysokými lomenými záhyby, jež jsou patrné hlavně z bočního pohledu, narušuje klidnou kompozici a vertikální zřasení drapérie. Spodní šat, který je veden paralelními záhyby, ve spodní části více promodelovanými než na hrudi, je ozdoben čtverečkovou bordurou. Tvar hlavy a obličeje je oválný, čelo mohutně klenuté, krk úzký a dlouhý. Obličej s mírně vystouplou bradou s důlkem spolu se zdvihnutou špičkou nosu a nepatrně vysunutým horním rtem je příznačný pro Mistrovu tvorbu. Výraz v obličejí, jak uvedl A. Kotal, působí dojmem melancholické odevzdanosti.²³⁸

Spolu se zvíkovským reliéfem byla socha řazena do souboru děl vytvořených Mistrem žebráckého Oplakávání. A. Kotal²³⁹ a J. Kropáček²⁴⁰ si povšimli stylových rozdílů, avšak obě díla nadále Mistrovi žebráckého Oplakávání připisovali. Pro J. Homolku se však formální odlišnosti a zvláštnosti jevily tak radikální, že obě díla roku 1962 připsal nově nazvanému Mistrovi zvíkovského Oplakávání.²⁴¹ F. Matouš,²⁴² který Světici z Homol nespojuje přímo s tvorbou obou Mistrů, řadí sochu do idealizujícího typu s neutuchajícím dynamismem drapérie. Oproti F. Matoušovi A. Kotal²⁴³ považuje řezbu za těsně související

²³⁷ HOMOLKA 1966, 236.

²³⁸ KOTAL 1955, 71.

²³⁹ KOTAL 1955, 47.

²⁴⁰ KROPÁČEK 1960b, 60.

²⁴¹ HOMOLKA 1962, 593: autor připsal ke zmíněným řezbám ještě sv. Barboru z Droužetic, Madonu a Světici v Kašperských Horách, dvě světice z okolí Horažďovic, sousoší sv. Anny samatřetí ve Vyšším Brodě a sv. Linhartu v NGP.

²⁴² MATOUŠ 1953, 58.

²⁴³ KOTAL 1955, 70: autorův popis tváře: „kostnatá, rozeklaná brada, výrazné prohloubení pod ústy, trochu vysunutě rty, rovný nos úzkého hřebene s nepatrně zdviženou špičkou, zasazení a tvar očí ne zcela stejných, to vše svědčí ne-li pro jednu ruku tedy aspoň pro jednu dílnu.“ čimž myslel dílnu Mistra Žebráckého Oplakávání; KOTAL 1966, 226: podle autora nejde od sebe oddělit Marii z Kralovic a Světici z Homol.

s Marií z Kralovic a určitou podobnost nachází i s Malšínskou madonou²⁴⁴. Dále porovnává spodní lem šatu Svěťice z Homol s pláštěm, na kterém leží Kristus na zvíkovském Oplakávání. Lomové záhyby na plášti se podle badatele blíží k drapérii žebrácké Marie, stejně jako melancholický odevzdaný výraz.

J. Kropáček²⁴⁵ v souvislosti s touto řezbou upozorňuje na strukturu postavy, která je podobná kralovické Marii a postavám na reliéfu Oplakávání ze Žebráku. V obličejí (oválný, utváření očí, jemně kroužené rty) nachází analogie s rytinami Mistra ES, v kterých umělec spojil studium grafické předlohy s empirickým studiem, a dosáhl tak neobyčejně životného obličej. Zároveň však podle J. Kropáčka předcházela této řezbě v modelaci hlavy a trupu Madona z Třebotovic²⁴⁶ [103, 21]. V uspořádání šatu nalézá určité podobnosti s Kefermarktským oltářem.²⁴⁷

J. Homolka²⁴⁸ v díle postřehl určitou návaznost na vídeňskou školu. Především v kamenné a dřevěné plastice, a to díky drapérii, která se liší od řezeb nejen zvíkovského, ale i žebráckého Mistra. A. Kutal²⁴⁹ roku 1966 poukázal na jisté nesrovnalosti týkající se připsání této řezby Mistru zvíkovského Oplakávání. Podle jeho názoru nelze řezby z Kralovic a Homol od sebe oddělit. Tudíž není ani možné, aby každá byla vytvořena jiným umělcem.

Lze plně souhlasit s Kropáčkovým a Kutalovým názorem. Oba se také domnívají, že řezby z Kralovic a Homol nelze od sebe oddělit. Jak je podrobně vidět na obrázku [104–109], totožnou řezbu očí, rtů, nosu a celkového tvaru obličej nemohli vytvořit dva řezbáři i přesto, že se jedná o učitele a jeho žáka. Nelze věřit, že mohou mít dva umělci tak shodný rukopis, aby byli schopni zformovat takřka do nejmenších podrobností stejný obličej. V tomto případě se jedná o tak významné elementy, které zcela jistě dokončoval sám vedoucí dílny.

²⁴⁴ KUTAL 1955, 71: jako Madona malšínská, tak i Svěťice z Homol mají podle autora: „...čelo je stejně mohutně vyklenuto a dokonce nestejně otevření očí ...“

²⁴⁵ KROPÁČEK 1960b, 162. “Malebný způsob řasení založený na kontrastu výšky a hloubky, je zde stejně uplatněn jako v reliéfu.”

²⁴⁶ KROPÁČEK 1960b, 166.

²⁴⁷ KROPÁČEK 1960b, 167: “... řasení pláště a volného spodního šatu Svěťice z Homol, lze srovnávat s drobnou kefermarktskou plastikou, v níž je možno nepochybně hledat práci pomocníků. Nepravidelné mísovité záhyby, orámované po stranách vertikálními řasami, drapující plášť Svěťice z Homol, nalézají protějšek v řasení šatu drobné postavy svěťice na levé straně kefermarktského Petra ve střední části oltáře a v řasení šatu ornamentálně pojatého Jana na zdobném okraji Petrova pláště.”

²⁴⁸ HOMOLKA 1965, 57.

²⁴⁹ KULAL 1966, 226.

Jak výše uvádí J. Kropáček, obličej Světice z Homol spojuje s kralovickou řezbou, ale i s Malšínskou madonou. Za předpokladu, že by byl Kropáčkův názor správný, přiblížili bychom se tímto srovnáním blíže k dílům Mistra žebráckého Oplakávání, kam by podle našeho mínění měla být zařazena i tato řezba. J. Kropáček²⁵⁰ také nalézal v drapérii příbuznost nejen s díly Mistra žebráckého Oplakávání, ale i s Mistrem zvíkovského Oplakávání. Zároveň upozorňuje na točivý rukáv, který shledává na reliéfu Oplakávání Krista ze Žebráku. S tímto motivem se ale setkáme i na řezbách Mistra zvíkovského Oplakávání, jak je ještě dále uvedeno (Anna samatřetí z Českých Budějovic a Máří Magdaléna z Malého Boru).

Podobně je tomu i u modelace svrchního pláště přetaženého před tělem ženy. J. Homolka nepochybně správně udává, že Mistr v tomto provedení vycházel z vídeňského umění. Spolu s J. Kropáčkem v katalogu uvedli několik příkladů z vídeňské podunajské školy [110–112], které se vztahují k tvaru pláště Homolské světice.²⁵¹ Bohužel ony příklady až tak přímo nesouvisí s její přesnou podobou, ale spíše poukazují na různé varianty takto uspořádané drapérie. Zároveň není tento tvar šatu ojedinělý příklad v tvorbě Mistra. Často ho nalezneme v dílech Mistra zvíkovského, ale i žebráckého Oplakávání, byť v trochu pozměněné formě (sv. Markéta z Kašperských Hor, sv. Jan z Lub, světice z Horažďovic, Madona z Hracholusk).

Díky této řezbě se vynořuje další nezodpovězená otázka vztahu obou Mistrů. Stojí před námi socha, která úzce souvisí s díly Mistra žebráckého Oplakávání, ale přesto je dnes připsána jeho žáku. Řezba nám opět dokazuje, jak je velmi obtížné najít hranice mezi tvorbou obou umělců. Co vedlo badatele k tomu, aby řezbu vyřadili ze souboru děl Mistra žebráckého Oplakávání? Statický postoj, apatický výraz, drapérie vytvořena pomocí tzv. zástěry nebo vídeňské a hlavně švábské analogie? Nejsou náhodou tyto uvedené komponenty shodné také s tvorbou Mistra žebráckého Oplakávání, a to v jeho středním období? A navíc, není Světice z Homol jasným příkladem toho, že některá díla dnes

²⁵⁰ KROPÁČEK 1955, 61: „... příznačné dvojité čtverečkové borduře na prsou a šikmých zářezech do vrcholu záhybových hřbetů, s nimiž jsme se setkali téměř na všech sochařových pracích, je i vnitřní rásnění pláště a spodní části šatu takového druhu, že nevylučuje příslušnost sochy k naší skupině. Tak má např. modelace pláště na levém rameni jemnost, jež nezdá bezpečným pracím mistrovým (srov. zejména Jana zvíkovského Oplakávání), drobné vlnovité motivy spodního lemu šatů, z nichž některé přesahují na přední stranu postavy, nejsou příliš vzdáleny podobným útvarům pláště, na němž leží zvíkovský Kristus, vysoké lomivé záhyby na přední straně pláště připomínají drapérii žebrácké Marie, zvláštní útvar dvou spojených záhybových hřbetů v podobě H na břichu objeví se nad pasem Jana z NG.“

²⁵¹ OETTINGER 1951: obr. 93, 194, 120: Rechweiniův epitaf (kolem roku 1511), Falkův epitaf (mezi léty 1515–20), Annenský oltář (kolem roku 1512).

připsaná Mistru zvíkovského Oplakávání by měla být zařazena do souboru děl Mistra žebráckého Oplakávání?

3.4.2 Ukřižovaný z Kašperských Hor

Tělo Kristovo na kříži je zavěšeno ve svislé poloze, se štíhlými široce rozepjatými pažemi a mírně pokleslou hlavou. Vyhublé nohy vedoucí paralelně vedle sebe narušuje levé koleno, které je nepatrně vytočené k pravému vysunutému kolenu. Nepříliš vystouplé břicho a hrudník s výraznou otevřenou ránou na pravé straně se jeví oproti štíhlým končetinám mohutněji. Kristova bedra jsou těsně ovázaná rouškou, členěnou horizontálními paralelními záhyby rozdělenými širšími ploškami, z které je veden cíp sahající nad koleno levé nohy. Takto pojatý cíp vyvažuje celou kompozici sochy (pootočení hlavy k pravé straně, pravé koleno vytočené k levé straně). Hlavu skloněnou k pravé straně obohacují výrazně řezané vlasy, jejichž široké prameny spadají podél Kristovy tváře až na hrudník. Hlava je oproti tělu poměrně malá s vyhublým obličejem. Řezba očí a lícních kostí se podobá tvorbě Mistra žebráckého Oplakávání. Tedy ani v náznaku se neshoduje s typem Krista, který použil umělec na zvíkovském Oplakávání či na Pietě z Podlesí.

J. Homolka řezbu zařadil k dílům Mistra Oplakávání ze Zvíkova po roce 1962, do počátečního období slohu paralelních linií vzhledem k měkké, pozvolné modelaci aktu s kresebnými detaily, ostře modelovanému rtu a dlouhému nosu, což je typické podle J. Homolky v díle Mistra zvíkovského Oplakávání.²⁵² Avšak Kristův obličej neodpovídá typu obličeje Krista použitému na zvíkovském Oplakávání, jak se zmiňuje J. Homolka.²⁵³ V řezbě spatřuje spíše působení Mistra žebráckého Oplakávání [58, 59]. Dále zdůrazňuje švábské pozadí Mistra zvíkovského Oplakávání. P. Kováč²⁵⁴ poukazuje na vystouplé Kristovo břicho, které je podle něj charakteristické pro tvorbu tohoto Mistra.²⁵⁵ Pro bližší zařazení řezby do vývojové řady umělce slouží pro P. Kováče hlavně řezba obličeje, která se v tomto případě liší od typu Krista, který byl použit na zvíkovském Oplakávání. Oproti tomu shledává velmi úzké vztahy s Pietou z Podlesí. P. Kováč se také zabývá porovnáváním roušky Ukřižovaného s Kristem na reliéfu ze Zvíkova.

²⁵² HOMOLKA 1965, 240.

²⁵³ HOMOLKA 1965, 240.

²⁵⁴ KOVÁČ 1980, 114.

²⁵⁵ KOVÁČ 1980, 115: „Zvíkovská rouška u Krista z raného období, na niž je redukován počet záhybů, a daleko více se uplatňuje plocha u horizontálních záhybů výrazně členěná zesílením jejich okrajů, které jako prstence obíhají kolem těla. Pouze první horní záhyb je mírně převislý a připomíná svým řešením drapérii, některých děl Mistrova pozdního období, mezi kterými má své místo i kašperská socha.“

Přistoupíme nejprve k pojetí figury a zaměříme se na břicho, které je podle badatelů ve spodní části nezvykle vypouklé. Ve srovnání s ostatními uvedenými Kristy uvidíme, že takřka ve všech případech se jedná o tutéž typologii. Pod hrudním košem je vždy břicho propadlé a ve spodní části opět nabývá nepatrného objemu. V některých případech je tento přechod umírněnější, v jiném zase naopak. Na Ukřižovaném z Kašperských hor, kde je břicho o něco více vyduté, musíme brát v úvahu, že se jedná o samostatnou sochu, u níž se umělec mohl soustředit na takové partie, které v uvedené tvorbě byly často v celkové kompozici skryty. Provedení hrudníku vypovídá o povaze tvorby nejen Mistra zvíkovského, ale i žebráckého Oplakávání. Jak už bylo uvedeno, vždy se jedná o štíhlý obdélný tvar. Podobné je i nasazení útlých, šlachovitých paží, které vychází opět z kostnatých, nijak výrazných ramen. S úzkými boky pevně obepjatými rouškou jsme se mohli setkat na Oplakávání ze Zvíkova, Pietě Páně, Pietě ze Sušice aj. V každém případě se vždy jedná o obdobnou drapérii, která je členěna jemnými paralelními záhyby. Rozdílně řešen je pouze cíp, který je v některém případě pojat jednodušeji a v jiném naopak. Protáhlý obličej Krista s charakteristickými znaky (nos, oči, rty) navazuje spíše na díla Mistra žebráckého Oplakávání. Dokonce i důlky ve tvářích, jak bylo zmíněno u Piety Páně, jsou zde patrné.

Dle časté spojitosti Ukřižovaného s díly Mistra žebráckého Oplakávání můžeme usuzovat, že by dílo mohlo opět vzniknout v českobudějovické dílně Mistra žebráckého Oplakávání. Uvedené rozdíly, které jsou v souvislosti s touto řezbou a tvorbou Mistra žebráckého Oplakávání uvedeny, jako je například typická měkká a pozvolná modelace aktu s kresebnými detaily, považujeme za vývoj umělcova přístupu k práci, který se nepochybně v průběhu jeho tvorby zdokonaloval.

3.4.3 Pieta z Podlesí

Pieta byla nalezena na statku v Podlesí, který vlastnila sirkárna Solo, a měla zde být použita jako palivo. Díky dělníkovi z továrny byla zachráněna a odevzdána do muzea v Sušici, kde je dodnes. Sousoší je vypracováno spíše jako vysoký reliéf, který je rozvržen do výšky, s hladce a rovně opracovanou zadní stranou.²⁵⁶ Panna Marie sedí na jakési stoličce, trup má ve svislé poloze nepatrně nakloněný pod tíhou Kristova těla, které drží na svém klíně, k pravé straně. Její pohled, stejně jako pohled mrtvého Syna, směřuje vzhůru. Pravicí přidržuje Kristovo tělo, které je mírně zakloněno vzad. Díky tomuto gestu tvoří Kristus diagonálu piety, jež začíná u jeho hlavy a končí u kolenou. V kolenou má nohy

²⁵⁶ KOTRBA 1962, 10.

pokrčeny tak, že chodidla spočívají na základně sousoší. Marie přidržuje levou paži svého Syna, která vede paralelně kolem jeho trupu. Další linie této řezby je vedena po pravé Kristově ruce, jež je mrtvolně svěšena k zemi, dále po Kristových ramenou směrem k pravému rameni Panny Marie a je ukončena její hlavou.

Z Mariina výrazu lze vyčíst bol vzhledem k prosebnému pohledu vzhůru. Hlavu a krk má zahalené v roušce modelované paralelními, jemně vedenými záhyby. Cíp roušky lemující Mariin obličej je po okraji mírně zvlněn. Ve spodní polovině řezby, kde se Mariina drapérie rozkládá do šíře, jsou naznačena její kolena, klesající pod tíhou Kristova těla k levé straně. V těchto místech jsou záhyby drapérie opět paralelně řazeny. Avšak na základně sousoší je její šat tvořen nepravidelně řasenou drapérií.

Kristovy vlasy jsou obdobně modelovány jako u Ukřižovaného z Kašperských Hor. Široké zvlněné prameny vlasů spadají po levé straně Krista až na hrud'. Plnější tvář se naopak přibližuje Kristu na reliéfu ze Zvíkova. Široká trnová koruna, ale i krátké vousy, rozčísnuté od středu do dvou pramenů a na konci stočené do spirály, jsou časté prvky užívané oběma Mistry. Obdobně je řešena rouška kolem beder, která je pevně obtočena a zdobena nízkými paralelními záhyby.

V roce 1961 tuto sochu restauroval F. Kotrba a zároveň se zasloužil o její zařazení – spolu s Oplakáváním ze Zvíkova – k neznámému anonymnímu Mistrovi, kterého nazval Mistrem zvíkovského Oplakávání.²⁵⁷ Dílo vročil do prvního desetiletí 16. století. Kotrbovu atribuci přijal J. Homolka roku 1963,²⁵⁸ kdy připsal Mistrovi i jiná díla. Podle J. Homolky²⁵⁹ je Kristus z Piety svou modelací a celkovým pojetím blízký k Ukřižovanému z Kašperských Hor (drapérie na spodní části sochy). Zároveň shledává určité analogie k švábské plastice (srovnání se sv. Annou samatřetí z Velhartic) a řezbu připisuje do vyhraněného slohu paralelních linií.

P. Kováč ve svém článku demonstruje na této Pietě rozdílnosti a podobnosti, které rozdělují, ale zároveň spojují dva významné řezbáře: Mistra zvíkovského Oplakávání a Mistra žebráckého Oplakávání.²⁶⁰ Stejně pojetí aktu nalézá u Ukřižovaného z Kašperských hor, ale i u Krista ze zvíkovského Oplakávání.²⁶¹ V obdobném provedení Kristovy hlavy

²⁵⁷ KOTRBA 1962, 10.

²⁵⁸ HOMOLKA 1963, 236.

²⁵⁹ HOMOLKA 1965, 240.

²⁶⁰ KOVÁČ 1980, 111.

²⁶¹ KOVÁČ 1980, 115.

(tvář, rty, vousy, vlasy, trnová koruna) shledává analogie u sousoší Pieta Páně z Českých Budějovic.

Pieta z Podlesí patří mezi řezby, které jsou úzce spjaty s tvorbou obou Mistrů. Přesto se však zde setkáme s novými prvky, které jsou obtížně zařaditelné do jejich tvorby. Mohlo by to být dáno tím, že se mnoho řezeb nedochovalo, proto je velmi těžké nalézt srovnání. Nebo také může jít o řezbu vzniklou v pozdní tvorbě, v které je patrný jistý umělecký posun (viz níže), signalizující poslední tvůrčí období.

Nejprve se pozastavíme nad prvky odkazující na tvorbu obou Mistrů. Podle drapérie, která je tvořena v paralelním slohu, lze soudit, že dílo vzniklo v pozdější době. Bederní rouška Kristova je pevně omotána kolem těla a jemně drapovaná, obdobně jako rouška na Pietě Páně. Stejně jako na Bohu Otci je tvořen šat Panny Marie. Ten se také ve spodní části řezby rozprostírá do prostoru, ale v tomto případě je jeho provedení mnohem skromnější. Podobně je tomu i v pojetí rukávu na levé paži u Marie. I zde jsou patrné obdobně vedené záhyby jako u Otce z Piety Páně, avšak opět v jednodušším provedení. S díly Mistra žebráckého Oplakávání bychom mohli porovnat i ztvárnění těla Krista. Štíhlé Kristovo tělo s vystouplým hrudníkem a propadlým břichem, štíhlýma rukama a nohama a výraznými klouby je pojato obdobně jako na jiných uvedených zobrazeních Krista. Provedení postavy Panny Marie se také nikterak nevzdaluje od předcházejících děl. Její štíhlé tělo s malými rameny a mohutnější hlavou je typické pro díla obou Mistrů.

Přese všechny tyto shodné prvky jsou v díle obsažené jisté inovace. Poněkud rozdílněji se jeví obličej Panny Marie, která má více zvýrazněné čelistní a lícni kosti. Touto modelací chtěl umělec nejspíš vyobrazit Marii jako ženu ve středních letech, která je ztrápená ze smrti svého Syna. Obdobné ztvárnění užil umělec také na postavách z Horažďovic. Rozdílně je pojat i tvar Mariiných rtů, které jsou úzké a malé, s tím se v tvorbě obou Mistrů nesetkáme. Tyto rozdíly můžeme chápat jako práci jiného umělce nebo jako výrazový prostředek Mistra žebráckého Oplakávání (což je přijatelnější).

Kristův obličej je také více odlišný než v jiných řezbách. Přesto však není ojedinělý. Mohli jsme se s tímto naprosto identickým vyobrazením setkat na zvíkovském Oplakávání. Plnější tvar obličejce byl jedním z prvků, který vedl badatele v šedesátých letech k rozdělení děl mezi dva umělce. Docházíme k závěru, že se jedná pouze o obměnu tvaru obličejce, jak činil umělec i u ženských tváří, neboť u nich najdeme rozmanité způsoby tvaru. Pro určení

autorství je však také důležitá řezba jednotlivostí, jako jsou rty, oči, nos, které se v tomto případě neliší od jiných děl Mistra žebráckého Oplakávání.

Zdá se být pravděpodobné, že řezba z Podlesí je jakousi variantou Piety z Českých Budějovic, provedenou mnohem jednodušeji a přehledněji. Drapérie, jak už bylo řečeno, nám sama o sobě dokazuje, že se jedná o pozdější dílo. Proto bychom mohli řezbu chápat jako dílo pozdní fáze Mistrovy tvorby a jisté uvedené nesrovnalosti jako umělecký vývoj Mistrova rukopisu.

3.4.4 Assumpta a Markéta z Kašperských Hor

Assumpta

Marie spočívající na půlměsíci spolu se svatou Markétou nepochybně patřily k jednomu oltáři. Assumpta stojí v kontrastu s hlavou mírně skloněnou na pravou stranu. Na vysunutém pravém boku drží ve vertikální poloze nahého Ježíška s rozpaženými ručičkami, který působí dojmem skotačivého dítěte. V modelaci drapérie se projevuje působení paralelního slohu. Svrchní šat Assumpty je přehozen přes ramena, veden po pažích k loktům, odkud po bocích padá vertikálně dolů ke kolenům. Z levé strany je široký cíp pláště přetažen před tělem sochy tak, že tvoří zástěru modelovanou segmentovými záhyby. Spodní šat na hrudi je zdobený čtverečkovou bordurou a nepřiléhá tolik k tělu. Od vysoko posazeného pasu vedou vertikální pravidelné záhyby, které jsou ve spodní části sochy mírně zvlňené. Zpoza šatu vystupuje Mariina levá noha obutá do střevíčku s kulatou špičkou a spočívá na půlměsíci.

Obličej Assumpty lemují prameny vlasů. Mírně vystouplá brada s důlkem, rty s výrazně řezaným horním rtem, stejně tak dlouhý, štíhlý nos se zvednutou špičkou, velké mandlové oči, a vysoké klenuté čelo jsou prvky charakteristické pro Mistrovu tvorbu. Madonin pohled a stejně tak i pohled Ježíška je směřován dolů, což by mohlo naznačovat, že tato řezba mohla být umístěna v hlavní skříni oltáře. Výraz Marie působí oproti rozvernému dítěti klidným a odevzdaným dojmem.

Svatá Markéta

Stojící socha sv. Markéty, obdobných rozměrů jako Assumpta, je vyobrazena se svým atributem (drakem) umístěným u pravé nohy. Spodní šat Markéty je uspořádán podobně jako u Marie, jen o něco více přiléhá k hrudi. Od vysoce posazeného pasu obdobně vedou k volné noze vertikální záhyby. Svrchní šat má sv. Markéta přehozený přes obě ramena. Z levého ramena spadá plášť pod paži, odkud se zvedá k pravému loktu, kde je zachycen.

Tímto řešením vytváří drapérie mísovité záhyby pod levou paží, které jsou vyvedeny vzhůru k pravému loktu. Rozpuštěné Markétiny vlasy opět lemují obličej jako na předcházející řezbě, avšak v tomto případě jsou zvlněné. Hlavu zakrývá koruna ozdobená čtverečkovou bordurou. V obličejí, ve kterém se zračí mírný úsměv, se opakují stejné rysy popisované u Assumpty, kromě nosu, který je pozdějším doplňkem.

Obě sochy, tak jako většina řezeb z Kašperských Hor, byly připsány Mistrovi zvíkovského Oplakávání roku 1962 J. Homolkou.²⁶² O rok později se zmiňoval o těchto řezbách J. Homolka²⁶³ v souvislosti se Světicí z Homol. V katalogu Jihočeská gotika²⁶⁴ poukazuje na měkkou modelaci soch a na drapérii s paralelními záhyby. Assumptu vidí ve spojitosti s Madonou ze Strýčic (základní rysy kompozice, poloha Krista).²⁶⁵ P. Kováč²⁶⁶ se zabývá podrobným popisem obou soch. Podle postoje Assumpty uvažuje o tom, že mohla být centrální sochou v oltáři, ke kterému nepochybně patří i sv. Markéta, zřejmě jako asistenční socha. Také shledává určité analogie se sv. Barborou z Droužetic. V souvislosti s těmito řezbami udává i Světicí z Homol, která podle badatele vznikla ve stejnou dobu (mnoho společných prvků) a možná i v dílně v Kašperských Horách. R. Lavička²⁶⁷ sochy přirovnává k Madoně z Hracholusk vzhledem k modelaci a celkovému charakteru soch.

Od těchto soch, jak bylo uvedeno, vedou spojitosti k Madoně z Hracholusk, ale hlavně ke Světicí z Homol. U druhé zmíněné řezby jsou tyto analogie znatelné hlavně na provedení svrchního pláště. Ten je tvořen zástěrovým tvarem před tělem a v obou případech je ztvárněný rozmanitými způsoby. V souvislosti s těmito řezbami bychom mohli poukázat na detaily modelace pláště. Jedná se o převislý lem drapérie, který je možné spatřit na horním okraji zástěry Assumpty. Tento lem bývá často spojován s díly Mistra zvíkovského Oplakávání. Je pravda, že se s ním setkáme převážně v jeho dílech (Světice z Homol, světice a Ukřižovaný z Kašperských Hor), ale zároveň je můžeme spatřit i v tvorbě Mistra žebráckého Oplakávání (Marie z Kralovic, Pieta Páně, Máří Magdaléna z Malého Boru).

²⁶² HOMOLKA 1962, 596.

²⁶³ HOMOLKA 1963, 236.

²⁶⁴ HOMOLKA 1965, 239; „Ukazují velmi dobře robustně smyslový a lidový tón Mistrova umění...“ Pro Mistra, je podle autora, rovněž příznačná plošná stylizace tváří a jejich nepravidelnost.

²⁶⁵ HOMOLKA 1965, 247: Podle autora madona jihočeského původu souvisí s madonou z Eggendorfu, která je slohově důležitá pro rodokmen Mistra zvíkovského Oplakávání. Česká Marie je však slohově pokročilejší. V drapérii se v náznaku objevují paralelní záhyby. Od děl Mistrových se však odlišuje proporcemi, oblastí a měkčí modelací. Přesto však můžeme o Madoně uvažovat jako o případném díle Mistra zvíkovského Oplakávání. Zajímavé shody také ukazují ve srovnání s tváří s Madonou malšínskou. Rovněž profil tváře Madony je blízký k některým pracím žebráckého Mistra.

²⁶⁶ KOVÁČ 1980, 113.

²⁶⁷ LAVIČKA 2007, 63.

Vrátíme-li se zpět ke Světici z Homol, která je důležitou spojnicí světic z Kašperských Hor s tvorbou Mistra žebráckého Oplakávání (Truchlící Marie z Kralovic), najdeme další analogie týkající se hlavně tvaru a řezby obličeje. Tvar obličeje mají sice světičky z Kašperských Hor oproti homolské o něco širší, přesto však typologicky stejný [122, 123, 124]. Stejně tak i řezbu očí a nosu lze považovat za naprosto shodnou. Trochu rozdílně se zdají být pojaty rty. Na kašperských sveticích jsou spodní rty o něco užší než na homolské řezbě. Na toto rozdílné pojetí bylo už poukázáno v Pietě z Podlesí. Přestože na kašperských sochách není rozdíl tak markantní, mohli bychom ho vysvětlit stejně, a to jako vývoj Mistrova rukopisu. Typy ženských obličejů ztvárněné oběma Mistry lze mimo jiné porovnat na obrázcích [122–136].

V tomto případě se nám Světička z Homol jeví jako důležitý článek mezi tvorbou Mistra žebráckého a Mistra zvíkovského Oplakávání. Jak už bylo výše uvedeno, Světici z Homol nelze oddělit od Truchlící Marie z Kralovic, tedy ani vyřadit z tvorby Mistra žebráckého Oplakávání. Zároveň jsou se sveticí úzce spojeny Assumpta a Markéta z Kašperských Hor, které zřejmě vznikly o něco později. Z toho vyplývá, že obě řezby mohl vytvořit opět Mistr žebráckého Oplakávání, avšak v pozdějším tvůrčím období.

3.4.5 Madona z Hracholusk

Socha objevená v empírové kapli v Hracholuskách nedaleko Prachatic je dnes vystavena v Alšově jihočeské galerii. Stojící Madona z Hracholusk je s hlavou nakloněnou k pravé straně určena pro průčelní pohled. Na rukou drží nahého, hravého Ježíška s jablkem. Drapérie je tvořena paralelními záhyby, oddělenými většími konkávními plochami. Svrchní plášť přehozený přes ramena spadá po stranách sochy ke kolenům. Na levé straně je delší cíp pláště veden před tělem směrem k pravé straně. Zde je přehozen přes paži a svěšen podél těla. Toto uspořádání drapérie vytváří na levém boku Mariina pláště velké mísovité záhyby směřující k pravé paži. Z pláště vystupují paže, na kterých spočívá nahý Ježíšek. Držený je hlavně pravou rukou a jeho nohy žena přidržuje levou rukou. Spodní šat s velkým výstřihem na hrudi je ve spodní části sochy členěn širokými vertikálními záhyby, které vedou mírným obloučkem k levé straně sochy a u základny se linie šatu prolamují. Mistr také užil zdobnou čtverečkovou borduru, kterou tentokrát uplatnil na koruně světičky, tak jak jsme mohli vidět na sv. Markétě z Kašperských Hor. Rovné vlasy světičky jsou na jedné straně sčesané dozadu a na druhé jí prameny padají na hrud'. Na tváři se jí zračí malý, líbezný úsměv spolu s typickými Mistrovými rysy několikrát zmiňovanými. Ježíšek,

kterého Marie drží téměř ve vertikální poloze, má až neorganicky skloněnou hlavu k pravé ruce, což mu zároveň dodává jistou hravost a něžnost výrazu. Celková řezba působí na diváka líbezným dojmem.

J. Homolka²⁶⁸ zařadil řezbu roku 1964 mezi díla Mistra zvíkovského Oplakávání, a to do vyzrálého období slohu paralelních linií,²⁶⁹ kam řadí i sochu sv. Linhartu a světice z okolí Horažďovic. Velmi blízké pojetí tváře shledává u sv. Markéty z Kašperských Hor (charakteristická modelace, pootevřená ústa apod.). Modelace lící se podle J. Homolky přibližuje sveticím z okolí Horažďovic.

Nezdá se, že by se modelace lící Madony z Hracholusk blížila ke kašperským sochám, i když nepochybně celkový charakter sochy blízký je. Větší analogie s řezbami zachovanými v Kašperských Horách jsou patrné v obličejí Ježíšků [51,52]. V obličejí Madony z Hracholusk nacházíme větší podobnost s Madonou z Homol, alespoň co se týče tvaru horní části obličejí končící pod nosem (čelo, oči, nos, modelace lícnicích kostí). Brada a ústa s nepatrným úsměvem jsou oproti Homolské světici více promodelované, konečně i provedení vlasů se zdá být blízké. V případě Madony z Hracholusk jsou však vlasy méně zvlněné, přesto však v horní části, kde jsou kadeře pomocí objemné vlny sčesané dozadu, jsou obdobně provedené.

Co se týká pláště, který je opět tvořen jakýmsi zástěrovým tvarem, odpovídá provedení jak u Světice z Homol, tak i u soch z Kašperských Hor. Mísovité záhyby pláště se už také několikrát objevily v uvedených dílech (světice z Kašperských Hor, Klanění tří králů z Vodňan, P. Marie z Lub aj.).

Docházíme k názoru, že dílo vytvořil v pozdním období Mistr žebráckého Oplakávání, podobně jako Assumptu a svatou Markétu z Kašperských Hor. Proto nelze souhlasit s J. Homolkou, který v těchto sochách spatřuje rozdílné pojetí postav autora zvíkovského Oplakávání od pojetí Mistra žebráckého Oplakávání. Dodává: „*Proti pracím Mistra žebráckého reliéfu je charakteristický také kratší a širší typ postavy.*“ Nebylo snad výše uvedeno, že Mistr žebráckého Oplakávání ve svém druhém a třetí období opustil svůj štíhlý a vysoký kánon zobrazovaných a že spíše tvořil v proporčně přijatelnějším kánonu, který byl shodný s Mistrem zvíkovského Oplakávání? Nemyslíme si tedy, že ve střední a závěrečné tvorbě obou umělců je třeba klást důraz na porovnávání délky a šířky postav, jelikož jejich proporce jsou téměř obdobné. J. Homolka dílo řadí do závěrečné tvorby

²⁶⁸ HOMOLKA 1964, 66.

²⁶⁹ HOMOLKA 1965, 241.

Mistra zvikovského Oplakávání, s čímž lze plně souhlasit, opomeneme-li uvedeného autora.

3.5 Závěrečné tvůrčí období Mistra žebráckého Oplakávání (kolem roku 1520)

Mistrova závěrečná tvorba je badateli kladena do doby kolem roku 1520. V dílech bývá poukazováno na vztah k altdorfersko-huberovskému okruhu. Tyto analogie jsou spatřovány hlavně v motivech drapérie, typologii postav a tváří, ale i v názoru na prostor a pohyb sochy (Máří Magdaléna z Čakova).²⁷⁰ V závěrečném období dochází u řezeb k zesvětštění výrazu, jak už bylo patrné v tvorbě středního období. Řezby obličejů se jako by staly portréty doby. Sochy bývají charakterizovány zvýšenou objektivitou, větší hmotností postav a jejich lidským prohloubením.²⁷¹ V drapérii umělec více užívá paralelních záhybů, které sice uplatňoval už v ranějších dílech, přesto v této závěrečné fázi jsou dovedeny do důsledků.

3.5.1 Máří Magdaléna z Čakova

Reliéfne zpracovaná socha Máří Magdalény je se svým atributem, který drží v levé ruce, posazená na profilovanou stolicí se široce rozprostřeným šatem. Esovitě prohnutá postava se obtáčí kolem své osy tak, že její kolena a sklon hlavy směřují k levé straně a trup s chodidly k pravé. Hlavu má světice ozdobenou velkým čepcem se dvěma vodorovnými cípy kuželovitého tvaru rozvedenými do prostoru. Zřasení spodního šatu a vrchního rozevlátého pláště je zpracováno volně. Svrchní šat zachycený na ramenou je po pravé paži rozvržen do dvou širších vln uspořádaných pod sebou. Na druhé straně má Magdaléna svrchní šat zachycený levou paží, odkud široký cíp klesá mezi kolena. Poté se zpět vrací na koleno, z kterého po vnější straně nohy vede v krouživých záhybech na základnu řezby. Na spodním šatu vedou paralelní linie od vysoko posazeného pasu a kolem kolen se krouživě stáčí. Ve spodní části sochy je drapérie více prolamovaná. Výraznou tělesnou hmotnost dodávají světici kulatě modelované tváře s širším krátkým krkem. Světsky pojatý výraz řezby umísťuje dílo do závěrečné fáze Mistrova období.

²⁷⁰ KROPÁČEK 1965, 165.

²⁷¹ HOMOLKA 1964, 65.

Na barokní dramatičnost sochy upozorňuje V. Denkstein.²⁷² Magdalénin dívčí půvab obdivuje J. Pešina²⁷³ a zároveň oceňuje Mistrův citový vzruch a mocný patos v něčem anticipující již barokní názor. J. Opitz²⁷⁴ připsal Magdalénu z Čakova do pozdního tvůrčího období. F. Matouš²⁷⁵ upozorňuje na její městský výraz a plně plasticky vyvinutou širokou drapérií. Řezbu datuje kolem roku 1520.

A. Kutal²⁷⁶ shledává analogie k reliéfu Oplakávání ze Zvíkova, a to zejména po stránce formálně technické a obsahově psychologické (hlava Magdalény a Nikodéma na zvíkovském reliéfu). Předpokládá, že Marie patří do určité scény samostatných soch nedochované kompozice, která se blíží k renesančnímu pojetí. Navíc se u řezby A. Kutal²⁷⁷ pozastavuje nad Homolkovým rozdělením děl mezi dva Mistry: *„Jak je možné vysvětlit podobnost této Magdalény k ženským figurám obou Mistrů, ale především k Marii na zvíkovském reliéfu?“*

J. Homolka²⁷⁸ shledává analogie s oltářem v Altmünsteru (druhá figurka v predele zleva). Magdalénu zařazuje²⁷⁹ do závěrečného tvůrčího období, které charakterizuje jako fázi se zvýšenou objektivitou, větší hmotností postav a lidským prohloubením. J. Kropáček²⁸⁰ nachází shodné prvky u A. Altdorfera, hlavně v grafických listech s ženskými postavami. Jako hlavní předstupeň Magdalény byla podle J. Kropáčka Marie na vodňanském Klanění tří králů a Pieta Páně. Sochu datuje do doby kolem roků 1520–1525. A. Kutal²⁸¹ upozorňuje na vzrušení ranějších prací, které v této soše ustoupilo prostšímu a městskému pojetí. H. Rulíšek²⁸² nepřijímá Kutalovu verzi, že by řezba mohla patřit k samostatným sochám. R. Lavička²⁸³ upozorňuje na trojúhelníkový obrys vytvořený pláštěm a na světský výraz.

Opět se díky této řezbě dostáváme do úzkého vztahu obou Mistrů. Přistoupíme-li k světskému pojetí Magdalény, nenalezneme jej hlavně v tvorbě Mistra zvíkovského Oplakávání. Bohužel však ani Mistru žebráckého Oplakávání nebylo toto pojetí cizí. Už v ranějším díle je na něj upozorněno v řezbě Máří Magdalény z Malého Boru, která spolu

²⁷² DENKSTEIN 1935/36, 46.

²⁷³ PEŠINA 1936, 50.

²⁷⁴ OPITZ 1935/36, 88.

²⁷⁵ MATOUŠ 1953, 61.

²⁷⁶ KUTAL 1955, 48.

²⁷⁷ KUTAL 1966, 226.

²⁷⁸ HOMOLKA 1963, 239.

²⁷⁹ HOMOLKA 1964, 65.

²⁸⁰ KROPÁČEK 1965, 227.

²⁸¹ KUTAL 1972, 193.

²⁸² RULÍŠEK 1989, 36.

²⁸³ LAVIČKA 2007, 61.

s Magdalénou z Čakova má obdobnou typologii obličejů. Nicméně A. Kutal (viz výše) základní obličejové rysy shledává více poplatné Mistrovi zvíkovského Oplakávání, konkrétně Marii na reliéfu Oplakávání Krista ze Zvíkova. Pravdou také je, že Magdalénina jemná modelace úzkých rtů je patrná právě na ženských postavách z Kašperských Hor, Pietě z Podlesí aj., tedy v dílech připisovaných Mistru zvíkovského Oplakávání. Avšak s nově pojatým širokým krátkým krkem, který dodává světici větší tělesnou hmotnost, se nesetkáme v žádné řezbě.

Draperie Magdalény nepochybně souvisí s vídeňskou kamennou skulpturou druhého desetiletí 16. století (modelace pláště a čepce). Také tyto analogie jsme už mohli pozorovat ve starší tvorbě obou Mistrů (Máří Magdaléna z Malého Boru, Světice z Homol aj.). J. Homolka srovnává pojetí draperie s oltářem v Altmüsteru, podobně jako tomu bylo i u Piety Páně. Typologie je sice obdobná, avšak Magdaléna z Čakova má draperii o něco střídměji provedenou. Mohutné krouživé záhyby modelované paralelními liniemi se u řezby téměř neobjevují. Na draperii ve spodní části řezby umělec navázal na starší typy, ve kterých užíval změní záhybového systému (Oplakávání Krista ze Žebráku). Jednotlivé prvky šatu bychom mohli porovnat především s Pietou Páně a Pietou z Podlesí (Bůh Otec, Panna Marie). S nimi spojuje Magdalénu obdobné členění pravého rukávu. K českobudějovické Pietě se přibližuje pojetí zvýrazněných kolen pomocí krouživé draperie. Dále také uspořádání spodní části šatu, kde jsou obdobně okraje jemně zvlněné. Nepatrný zlomek mezi těmito řezbami bychom našli i v přetočeném lemu na svrchním šatu u levé ruky.

Řezba je vzhledem k uvedeným poznatkům těžko zařaditelná jak do správného tvůrčího období, tak i ke konkrétnímu umělci. Poukážeme-li na draperii vyvedenou do prostoru s náznakem krouživých linií, mohli bychom tuto řezbu zařadit Mistru žebráckého Oplakávání, a to do středního období. Spodní část draperie poukazuje na ranou tvorbu obou Mistrů, hlavně na reliéfy Oplakávání Krista. V nich se také prvně setkáváme s působením krouživé, rozevláté draperie. Podle výrazu světice bychom řezbu mohli zařadit do tvorby Mistra zvíkovského Oplakávání. Ten přece – už ve své rané tvorbě – užíval tzv. světské pojetí výrazu. Mimo jiné i psychologie zobrazené, na kterou poukázal A. Kutal (viz výše), je totožná s jeho díly. Přesto se však přikloňme k názoru, že dílo vytvořil Mistr žebráckého Oplakávání. Bohužel nelze souhlasit s datací řezby. Lze usoudit, že byla vytvořena přibližně po roce 1510, kdy vznikaly sochy s dynamicky pojatou draperií.

3.5.2 Svatý Jan a Panna Marie z Lub

Řezby jsou opracované ze všech stran a svou velikostí ojedinělé v tvorbě Mistra. Panna Marie se sepnutými dlaněmi je celá zahalena v šatu. Hlavu má ovázanou šátkem a krk zakryt vysokým límcem. Jan je obdobných rozměrů jako Marie. Drží v levé ruce knihu a pravou rukou otáčí její listy.

Podle pohybu soch je patrné, že byly nejspíš protějšky. Panna Marie se otáčí kolem své osy tak, že přenáší váhu těla na levou nohu a hlavu natáčí na stranu opačnou. Oproti Marii Jan váhu těla přenáší na pravou nohu. V trupu se mírně prohýbá k levé straně a hlavu má pootočenou zpět na pravou stranu. Obdobně mají řezby pojatou i drapérii. Je modelovaná pomocí paralelních záhybů, které jsou vedeny v dlouhých, mírně zaoblených liniích. Svrchní plášť přehozený přes ramena je na straně nosné nohy veden obloukem po celé délce těla ke spodní části sochy. V tomto místě se zvedá vzhůru k sepnutým pažím. U Marie je plášť pod pravou rukou tvořen velkými mísovitými záhyby. Oproti tomu je u sv. Jana modelace pod paží uspořádána četnými jemnými paralelními liniemi. Na opačném boku soch je plášť od ramen volně svěšený podél těla až k základně řezby.

Řezba obličejů, respektive očí a nosu, úzce souvisí s ranou tvorbou Mistra žebráckého Oplakávání. Bohužel však tomu tak není s řezbou rtů, dlaní, prstů, chodidel (sv. Jan). S touto modelací se v dílech Mistrů žebráckého a zvíkovského Oplakávání nesetkáme.

J. Opitz²⁸⁴ připsal tyto sochy do střední fáze Mistrovy tvorby. Klidnější pojetí v renesančním smyslu postřehl A. Kutal,²⁸⁵ který upozorňuje na podobnost se zvíkovským Oplakáváním. Sv. Jan je podle badatele určitou variantou postranního Jana na reliéfu Oplakávání ze Žebráku, ale zároveň i na Oplakávání ze Zvíkova. Marie se podobá ženě v horním pravém rohu zvíkovského reliéfu. Podle A. Kutala sochy vychází ze skladebné soustavy pláště Malšínské madony. Zároveň vyvozuje i původ slohu, který hledá v Kefermarktském oltáři.²⁸⁶ Podle obličejů městského původu řadí řezby do závěrečné

²⁸⁴ OPITZ 1935/36, 88.

²⁸⁵ KUTAL 1955, 48.

²⁸⁶ KUTAL 1955, 56: „Oba kraje pláště, z nichž je jeden přidržen loktem k tělu, se vytáčejí obloukem na jednu stranu, tentokrát k nosné noze. Mezi oběma okraji pláště je vidět šat, s podobně zřásněnými záhyby, jenže jejich prohnutí je méně výrazné.“

tvorby, které vznikly v časové blízkosti sv. Janů z Horažďovic²⁸⁷ a se sv. Janem v Národní galerii²⁸⁸ Navíc A. Kutal²⁸⁹ připomíná některé prvky, které se shodují se staršími díly.

Řezby do pozdního období připisuje také J. Homolka²⁹⁰ a klade v této fázi důraz na zvýšenou objektivitu děl. V profilu Janovy hlavy předpokládá analogie s hlavami dvou dívek s miskou ovoce od Albrechta Altdorfera (kresba z roku 1506). Ještě o dva roky dříve J. Homolka²⁹¹ upozorňuje na formální a kompoziční blízkost s Marií v nástavci oltáře v Altmünsteru. J. Kropáček²⁹² shledává určitou typovou shodu Janovy hlavy se sv. Annou na reliéfu z Českých Budějovic a s Janem nevelkého Oplakávání v Diecézním muzeu ve Vídni²⁹³ (díleňská práce Mistra žebráckého Oplakávání). Určitý vztah nalézá J. Kropáček i s reliéfem Narození Páně v Moravském muzeu v Brně.

Klidné pojetí drapérie i výrazy řezeb dokládají, že vznikly v pozdní fázi Mistrovy tvorby. Domněnky badatelů, že jejich tvorba byla podmíněna staršími řezbami, budou jistě správné. Tyto analogie můžeme sledovat především v obličejích. Tvar očí s níže uloženými vnějšími koutky užíval Mistr žebráckého Oplakávání hlavně v rané tvorbě. Pojetí drapérie nám také ukazuje na citace k starším dílům. Jan má obdobně ztvárněný spodní šat jako u svého jmenovce na reliéfu Oplakávání ze Žebráku. Mísovité záhyby pod levou paží Marie odpovídají na prostředního krále v reliéfu Klanění tří králů z Vodňan, Malšínskou madonu, ale i na tvorbu Mistra zvíkovského Oplakávání (Světice bez atributu z Horažďovic, Madona z Hracholusk). Avšak modelace šatu jemnými, zcela pravidelnými záhyby je charakteristická pro tvorbu pozdní. Na drapérii, zvláště ve spodní části sochy, nenalezneme žádné výrazné prolomeniny, jak jsme mohli vidět ještě u předcházející řezby vročené badateli do téhož období (M. Magdaléna z Čakova). Stojí před námi sochy s jemnou, čistou a přehledně pojatou drapérií.

²⁸⁷ SVATÍ JANOVÉ Z HORAŽĎOVIC: výška kolem 115 cm, reliéfy, dřevo; Připsáni jsou jako díleňské práce Mistra žebráckého Oplakávání. Pocházejí z Horažďovic a uloženy jsou v NGP (Anežský klášter). KROPÁČEK 1965, 229.

²⁸⁸ SVATÝ JAN EVANGELISTA: výška 198 cm; Připsán je jako díleňská práce Mistra žebráckého Oplakávání. Původně pochází ze Sv. Majdalény u Třeboně a pravděpodobně byl součástí nedochované kalvárie.

KROPÁČEK 1965, 230.

²⁸⁹ KUTAL 1955, 48: Autor srovnává některé prvky řezeb se sochami Mistra žebráckého Oplakávání: mísovité záhyby Madony pod pravým bokem jsou patrné u Trojice z Českých Budějovic; široké obličejce patří typologicky k starším Mistrovým pracím, přestože jsou světější. Segmentové řasy pláště pod pasem u sv. Jana na žebráckém reliéfu, jsou patrné u těchto soch.

²⁹⁰ HOMOLKA 1964, 65.

²⁹¹ HOMOLKA 1963, 239.

²⁹² KROPÁČEK 1965, 227.

²⁹³ KOVÁČ 1994, nepag.: Vídeňské Oplakávání Krista bezpečně řadí do souboru děl Mistra zvíkovského Oplakávání.

Hmotnější pojetí soch, jak byla v úvodu této kapitoly charakterizována závěrečná tvorba Mistra, řezby absolutně popírají. Sochy jsou provedeny ve velmi štíhlém kánonu. V řezbách je hmotněji pojatý pouze oblý tvar obličeje, který v pozdější tvorbě Mistra není neobvyklý. Přesto však je obličej oproti jiným dílům hruběji proveden. Nesetkáme se zde s výrazným tvarem rtů, očí, zvláště u mužských postav s modelovaným obočím či alespoň částečně viditelnými lícními kostmi. Hrubší provedení bychom mohli nalézt i na rukou obou postav a chodidlech sv. Jana. Dlaně jsou baculatější, prsty bez výrazných kloubů. Jako by prsty, respektive válečky, byly napojeny na krátké, silnější dlaně.

Nedá se říci, že tyto řezby byly vytvořeny Mistrem žebráckého Oplakávání. Proč by se tak zkušený mistr, který prošel určitým uměleckým vývojem, v poslední etapě své tvorby navrátil k typologii raných děl kombinovaných s pozdními prvky? Díla nejspíš vytvořil jiný umělec, který byl dobře seznámen s tvorbou Mistra žebráckého Oplakávání, avšak kvality tohoto umělce nesplňoval.

3.6 Pozdní tvorba Mistra zvíkovského Oplakávání (kolem roku 1520)

Pozdní tvůrčí období tohoto umělce bylo datováno kolem roku 1520, stejně jako tvorba Mistra žebráckého Oplakávání. Závěrečnou skupinu děl charakterizuje výraznější modelace soch. Dochází zde k tzv. vyzrálému slohu paralelních linií, jak často uvádí J. Homolka. Drapérie je pojata dynamicky a nerespektuje lidské tělo, které není věrně anatomicky ztvárněno. Pro Mistra je v tomto období velmi typický otupělý až temně beznadějný výraz tváře s výraznější modelací. Proto se J. Homolka o závěrečné Mistrově tvorbě zmiňuje jako o druhém dramatickém období, které souvisí se středním obdobím Mistra žebráckého reliéfu, avšak je pojaté mnohem jednodušeji.²⁹⁴ V závěrečné, ale i v předcházející Mistrově tvorbě jsou díla ovlivněna vídeňskou skulpturou (vzniklou kolem roku 1515) a zároveň i aldorfersko-huberovským uměním, jako tomu bylo i u Mistra žebráckého Oplakávání.

3.6.1 Svatá Markéta a Světice bez atributu z Horažďovic

Světice bez atributu se sv. Markétou patřily pravděpodobně k jednomu oltáři. V obou případech se jedná o stojící sochy, vysoké jsou kolem 117 cm. Svatá Markéta je vyobrazena se svými atributy: zavřenou knihou, kterou drží v levé ruce, a s hadem

²⁹⁴ HOMOLKA 1965, 244.

plazícím se jí u nohou. U druhé světice se bohužel atribut nedochoval, proto ji není možné identifikovat.

Výraz světíc je bolestný, otupělý, až s expresivním pojetím tváře, což je pro toto Mistrovo údobí typické. Tvar pláště u obou řezb je pojat téměř shodně. Obě světice mají svrchní šat zachycený na ramenou s tím rozdílem, že sv. Markéta má okraje pláště na hrudi připnuty k sobě. Od ramen je plášť veden po obou bocích světíc ke spodní části řezby. Na pravé straně se zvedá k levé paži, kde je zachycen. U Světice bez atributu je svrchní šat drapován širšími segmentovými záhyby oddělenými většími plochami. Na levém boku vytváří mísovité záhyby. Svatá Markéta má drapérii více členěnou segmentovými záhyby. Na levém boku od paže až pod koleno je cíp pláště mírně kaskádovitě modelovaný. Ztvárnění spodního šatu si je také podobné. Světice bez atributu má opět šat tvořený o něco jednodušeji, pomocí dlouhých souběžných záhybů. Drapování spodního šatu u sv. Markéty není tak pravidelné. Ve spodní části se záhyby s širokými plochami mírně zaoblují. Rozdílně je u soch pojat dekolt. U Světice bez atributu Mistr zvolil hluboký výstřih zdobený čtverečkovou bordurou. Oproti ní je sv. Markéta zahalena vysokým límcem ukončeným těsně pod bradou. Umělec také shodně vytvořil na hlavách světíc korunky ozdobené čtverečkovou bordurou.

Důležité je upozornit na labilitu lidského těla patrnou u sv. Markéty. Její pravá ruka vyčnívající z pláště je až nezvykle dlouhá a působí dojmem jako by odpadala od těla. Tato neznalost lidského těla se u Mistra zvíkovského Oplakávání často opakuje v celém jeho tvůrčím období.

Sochy byly J. Homolkou²⁹⁵ zařazeny roku 1962 do tvorby Mistra zvíkovského Oplakávání, konkrétně do slohu paralelních linií. O rok později²⁹⁶ světice spojil s díly pocházejícími z Kašperských Hor a se sv. Linhartem. Hlavní důvod, který vedl J. Homolku k tomuto názoru, byla kompozice soch a skladba drapérie, která se blíží právě ke sv. Linhartu.²⁹⁷ A zároveň „*otupělý až temně beznadějný výraz tváře, podtržený rovněž výraznější modelací*“, který nachází na všech řezbách v závěrečné Mistrově tvorbě (sv. Linhart, Máří Magdaléna z Kašperských Hor aj).

Srovnávání řezb je ztíženo tím, že se nepodařilo sehnat kvalitní fotodokumentaci. Patrná je typologie postav, která se nijak nezměnila. Štíhlá těla s malými rameny přímo souvisí

²⁹⁵ HOMOLKA 1962, 593.

²⁹⁶ HOMOLKA 1963, 235.

²⁹⁷ HOMOLKA 1965, 244.

s tvorbou Mistra zvíkovského Oplakávání. Jinak se jeví stařecké vyobrazení obličejů zdůrazněné pomocí zvýrazněných lícních a čelistních kostí. Nad obdobným zobrazením jsme se už pozastavili v řezbě Piety z Podlesí, kde byl tento typ vysvětlen jako Mistrův umělecký vývoj. Pláště obou světic jsou zvýrazněny zástěrovitým tvarem, jehož první příklad byl uveden na Světici z Homol a pak i na dalších zmíněných ženských sochách (Madona z Hracholusk, světice z Kašperských Hor, Panna Marie Lub aj.). Podobně je tomu i u záhybů mísovitého tvaru, které jsou použity na Světici bez atributu. Už v raných dílech Mistr žebráckého Oplakávání tento tvar užíval, jak je patrné na Klanění tří králů z Vodňan, Madoně z Malšína aj.

Obě řezby mají společné prvky tvorby Mistrů žebráckého a zvíkovského Oplakávání. Nepochybně patří do závěrečného období. Pravděpodobně vznikly v blízkosti Piety z Podlesí, jak o tom vypovídá modelace ženských tváří. Pokud však Pietu z Podlesí řadíme do tvorby Mistra žebráckého Oplakávání, musíme tak učinit i v tomto případě (na základě shodných prvků).

3.6.2 Svatý Linhart

Socha sv. Linharta byla zakoupena Národní galerií v Praze od majitele, který ji získal z okolí Kašperských Hor. Vzhledem k nápisu zachovaném v barokní knize,²⁹⁸ kterou světec drží,²⁹⁹ lze předpokládat, že byla určena do kostela sv. Markéty v Kašperských Horách (dříve zasvěcenému sv. Linhartu).

Francouzský světec oděný v řeholním oděvu je proveden v nízkém, plošně pojatém reliéfu s hladkým a uzavřeným obrysem. Stojící řezba v některých partiích postrádá umělcovu znalost lidského těla. Až nelogicky se jeví naklonění hlavy k pravému rameni a pokrčené koleno volné nohy, které je výrazně znatelné na drapérii. Paže jsou zvýrazněné neobvykle širokými rukávy spadajícími podél těla, celý šat je protnut dlouhými, různě prohnutými paralelními záhyby oddělenými širokými plochami, jež nerespektují lidské tělo. Hranatý tvar obličeje s vysedlými lícními kostmi je pojat expresivně. Přesto výraz světce působí klidným až pasivním dojmem.

²⁹⁸ HOMOLKA 1963, 235: „Renowirt im Jahr 1869. V Jahr nach dem Brandt d. Kirche, Unter der Veranstaltung der Rossinna Harmutter P. Mack.“ „Kostel sv. Linharta vyhořel sice roku 1863, tedy šest roků před renovací naší sochy, avšak rozdíl jednoho roku proti letopočtu, uvedeném na knize, lze vysvětlit nepřesností zápisu, danou už větším časovým odstupem.“

²⁹⁹ Kniha držena sv. Linhartem byla odstraněna Jiřím Tesařem, který sochu restauroval v roce 1961 a počátkem roku 1963.

Sv. Linhart patří k vrcholným dílům Mistra zvíkovského Oplakávání a je ústředním dílem jeho dramatického období (kolem roku 1520), jak uvádí J. Homolka.³⁰⁰ V roce 1964 pozoroval (podobně i na dalších skulpturách tohoto období) příznačné napětí mezi statickým postojem a dynamikou hladkých drapérií. Napětí je způsobeno pohybem lehce zvrácené hlavy a vysunuté volné nohy, která podtrhuje znepokojivě pasivní a nepřítomný výraz tváře.³⁰¹ O dva roky dříve upozornil na typ tváře, která má přesnou analogii u muže v druhé řadě uprostřed na zvíkovském reliéfu.³⁰² Dále J. Homolka poukazuje na podobnost s vídeňským uměním po roce 1515.³⁰³ Výrazný tvar obličeje sv. Linharta by podle badatele nemohl vzniknout, pokud by Mistr neznal tváře apoštolů ze skříně Světelského oltáře.³⁰⁴ P. Kováč shledává podobu Linhartova pláště se sv. Markétou z Kašperských Hor. Přesto však upozorňuje na jisté rozdíly v provedení drapérie, které jsou dány dobou vzniku.³⁰⁵ Dílo zařazuje do úvodního souboru pozdních děl nebo do mezidobí děl středního období a začínající pozdního období.

Obličej světce obdélného tvaru je možné spatřit ve velmi zjednodušené formě na zvíkovském reliéfu [158]. Pravdou také je, že tento obličejový typ byl často užívaný Mistrem Světelského oltáře [60], ale zároveň i jinými vídeňskými umělci této doby.³⁰⁶ Dokonce s obdobným vyobrazením se často setkáme v grafických listech (A. Dürer, grafický list B18.).³⁰⁷ Lze proto usuzovat, že tvůrce řezby nemusel bezprostředně vycházet ze Světelského oltáře (viz výše). Pokud se Mistr seznámil s podunajským uměním – jak to ostatně z jeho tvorby vyplývá – osobně či prostřednictvím grafiky, mohl tuto typologii jednoduše přijmout a použít. Neanatomicky provedené některé části těla, jako je zalomení hlavy nebo vysunutí pravého kolena, nacházíme už v raných dílech obou umělců. Koleno zvýrazněné krouživými pohyby drapérie je patrné už na Madoně malšínské. Mimo jiné vystupující kolena, která také zcela nesouzní s celkovým pojetím postavy, jsou patrná na sedících postavách: Klanění tří králů z Vodňan (Panna Marie), Svatá Anna samatřetí. Jinak tomu není ani v pojetí zvrácené hlavy. Mnoho příkladů nalezneme v dílech pocházejících

³⁰⁰ HOMOLKA 1965, 245: „V tomto mistrově období můžeme sledovat napětí mezi pasivitou zobrazovaného a dynamikou paralelních linií, které nerespektují lidské tělo.“

³⁰¹ HOMOLKA 1965, 245; doplňuje uvedenou větu: „... expresivní modelace tváře. Je zřejmé, že toto pojetí souvisí s pojetím středního období u Mistra žebračského reliéfu - je jenom značně jednodušší.“

³⁰² HOMOLKA 1963, 236.

³⁰³ HOMOLKA 1964, 66.

³⁰⁴ HOMOLKA 1965, 245.

³⁰⁵ KOVÁČ 1980, 113: „Oproti nahuštění záhybů u sv. Markéty jsou záhyby u sv. Linharta více redukovány a výrazně se uplatňuje snaha po rozhledné hladké ploše, na konci ohraničené mírným zesílením záhybů a jeho zvednutím nad plochu objemu sochy. Toto řešení působí daleko dynamičtěji a hybněji.“

³⁰⁶ Kefermarktský oltář (prostřední postava ve skříně); Anton Pilgram (hlava papeže Jiřího na kazatelně v dómu sv. Štěpána ve Vídni, kolem roku 1500) aj.

³⁰⁷ SCHERER 1908.

z tvorby obou Mistrů (sv. Jan z Lub, sv. Janové na reliéfech Oplakávání ze Žebráku a Zvíkova). Avšak podobnou deformaci užívali také tehdejší umělci působící ve Vídni.³⁰⁸ Použití dlouhého rukávu, který obtáčí Linhartovu paži, najdeme v řezbě sv. Jana z Lub. Zároveň byl tento prvek užíván i ve vídeňském umění, jak to dokládá pozdní dílo hutstockerská Křížová cesta nebo ranější dílo Pulkauerský oltář.³⁰⁹ U druhého zmíněného díla je sice rukáv postav členěn nepravidelnými záhyby, ale setkáme se i s nepřiměřeným vysunutým kolenem.

Sv. Linhart má na hrudi velmi výrazně modelovaný záhyb vytvořený pomocí dvou konvexních horizontálních záhybů, jenž je přerušený krátkým vertikálním záhybem. Tento záhyb byl také velmi často užíván oběma Mistry (Klanění tří králů z Vodňan, Světica z Homol, světica z Kašperských Hor, Máří Magdaléna z Malého Boru, Pieta Páně z Českých Budějovic).

V tomto výčtu analogií souvisejících jak s tvorbou zahraniční, tak i domácí je opět kladen důraz na Mistrovo východisko. To bezprostředně poukazuje na tvorbu Mistra žebráckého Oplakávání a dokládá tak, že řezby raného, středního, ale i závěrečného tvůrčího období Mistra zvíkovského Oplakávání byly vždy tvořeny v úzkém vztahu s tvorbou Mistra žebráckého Oplakávání.

3.6.3 Máří Magdaléna z Kašperských Hor

Řezba menších rozměrů byla získána muzeem v Kašperských Horách od majitele z téhož města. Stojící Máří Magdaléna je vyobrazena se svým atributem (oválná nádoba na olej). Celé její tělo je zahaleno do šatu. Hlavu má pokrytou vysokým čepcem s horním okrajem široce rozšířeným, z něhož vyčnívají vlnité vlasy spadající na ramena. Výraz v obličeji je pojatý melancholicky, obličej má obdobné rysy dosud popisovaných soch (dlouhý rovný nos se zvednutou špičkou, důlek na bradě, klenuté čelo). Přes ramena má světica přehozený svrchní plášť, jehož okraje jsou spojeny na hrudi. Od tohoto spojení se plášť směrem k pasu rozevívá. Na pravé straně je pod loktem zvednutý k druhé ruce, kde cíp šatu zachycuje levá paže. Díky tomuto přetažení cípu před tělem je skryto rozevření šatu na hrudi. Drapérie pod pravou rukou vytváří paralelní dlouhé vertikální linie a pod levou rukou velké mísovité záhyby. Spodní šat je takřka celý zahalen svrchním pláštěm. Odkryt je pouze pod koleny, kde je modelován pravidelnými vertikální záhyby směřujícími k levé

³⁰⁸ OETTINGER 1951: Srovnej obrázky: Michael Tichter obr. 94, 98, 99, 102; Mistr Töpferova oltáře obr. 136–139; Mistr oltáře ze Světlé, obr. 186; řezby Mistra z Mauer obr. 113.

³⁰⁹ OETTINGER 1951, OBR. 113, 199.

noze. Tvary Magdalény jsou podřízeny nízkému reliéfu a drapérie je ve větší míře ztvárněna ve slohu paralelních linií.

Stejně jako u Piety z Podlesí je u Máří Magdalény nejasný původ. Lze pouze usuzovat, že sochy vytvořil Mistr zvíkovského Oplakávání v oblasti Kašperských Hor, kde (podle většiny badatelů) nějakou dobu působil.

J. Homolka sochu roku 1963 zařadil do děl Mistra zvíkovského Oplakávání,³¹⁰ a to do jeho vyzrálého slohu paralelních linií.³¹¹ K souboru Mistrových prací se řezba podle J. Homolky přibližuje typem obličeje a výrazem.³¹² Mnozí badatelé se domnívají, že řezbu vytvořila dílna Mistra zvíkovského Oplakávání, která zachovává příznačné Mistrovy prvky.³¹³ Podobně tak usuzuje P. Kováč,³¹⁴ který však zásahy Mistra nevylučuje.

Jsme toho názoru, že řezba není prací Mistra, ale ani prací dílenskou. Obličej Magdalény je plnější, což sice není u Mistra neobvyklé, přesto však tváře a jiné části obličeje nejsou tak promodelovány jako u jiných soch. V tomto případě má Magdaléna oči hluboko a blízko uložené, což pro Mistra není typické. Šat Marie má sice na pravé straně mísovité záhyby, které Mistři často užívali, avšak v tomto případě není v celkovém provedení tak měkce modelovaný. Lze se domnívat, že řezbu vytvořil řezbář, který dobře znal tvorbu jak Mistra žebráckého Oplakávání, tak i Mistra zvíkovského Oplakávání. Nepochybně se stal jejich následovníkem. Přesto jeho tvorba nedosahuje takové kvality, jak to dokládá právě Máří Magdaléna z Kašperských Hor.

³¹⁰ HOMOLKA 1963, 236.

³¹¹ HOMOLKA 1965, 243.

³¹² HOMOLKA 1965, 243: K této skupině, ve které autor spatřuje ohlas vídeňského umění, řadí světice z okolí Horažďovic (sedící sv. Annu samotářetí ve vyšebrodské klášterní galerii a sv. Linharta).

³¹³ HOMOLKA 1965, 116.

³¹⁴ KOVÁČ 1980, 114.

4 ŘEZBÁŘSKÁ ČINNOST V POZDNÍ GOTICE

4.1 Řezbáři činní v Českých Budějovicích

Mistr žebráckého Oplakávání vedl svou dílnu pravděpodobně v Českých Budějovicích, jak uvedl již v roce 1935 J. Opitz.³¹⁵ Tento názor byl následně přijat i dalšími vědci, jelikož největší počet Mistrových děl se dochoval právě v tomto městě a jeho okolí. Zároveň České Budějovice na počátku 16. století vytvářely velmi vhodné pracovní podmínky pro celou řadu uměleckých profesí. Z archiválií se dozvídáme o působení několika řezbářů, kteří se zdržovali v místním cechu. Bohužel listiny tohoto druhu se nám zachovaly pouze v torzálním stavu, takže zprávy o činnosti cechu, jeho členů a představenstva jsou mizivé.

První, kdo věnoval zvýšenou pozornost archivním pramenům, byl J. Kropáček, jenž se snažil Mistra žebráckého Oplakávání vyjmout z anonymity. V cechovních registrech našel jména řezbářských mistrů, kteří by mohli být totožní se jmenovaným Mistrem. Domnívá se, že řezbář nazvaný Alexander, který nebyl ještě před rokem 1503 v Českých Budějovicích znám a poté byl několikrát na základě svých dovedností a bezúhonnosti zvolen představeným cechu, bude nejspíš umělec, jenž vytvořil díla dnes připisovaná Mistru žebráckého Oplakávání. Tuto uměleckou osobnost následně spojuje s Alexanderem Helmsratem, který není bohužel uváděn jako představený cechu, nýbrž jako tovaryš.³¹⁶ Svě studie J. Kropáček uveřejnil v roce 1955,³¹⁷ avšak vzhledem k nepodloženým informacím byly přijaty odmítavě. Přesto se i v dnešní době setkáme se spojením tohoto řezbáře, respektive tovaryše, s Mistrem žebráckého Oplakávání.³¹⁸

K dalším badatelům, kteří se snažili zasadit osobnost Mistra žebráckého Oplakávání do kontextu s tehdejšími uměleckými osobnostmi, patřil K. Pletzer, jenž svůj život zasvětil bádání v českobudějovickém archivu. K. Pletzer několikrát svými publikovanými příspěvky reagoval na studii J. Kropáčka a jeho spojení Mistra žebráckého Oplakávání s Mistrem Alexanderem Helmsratem vyvrátil.³¹⁹ Bádání K. Pletzera o pozdně gotických umělcích působících v Českých Budějovicích se nesoustředilo pouze na cechovní registra,

³¹⁵ OPITZ 1935/36, 88–91.

³¹⁶ PLETZER 1994a, pozn. 21, 55, 66; Dále autor uvádí Alexandera Helmsrata jako blízkého příbuzného Jindřicha Helmschrota, působícího v poslední třetině 15. století v Landshutu.

³¹⁷ KROPÁČEK 1955, 168.

³¹⁸ CHLUMSKÁ 2006, 127.

³¹⁹ PLETZER 1994a, pozn. 21, 55.

ale i na pramenný materiál týkající se celé této oblasti.³²⁰ Přestože se tohoto materiálu nedochovalo mnoho, patří studie K. Pletzera k nejucelenějším a nejrozsáhlejším, které byly doposud shromážděny k řezbářské činnosti na Českobudějovicku. Důležité informace K. Pletzer nastudoval v cechovním zlatnickém a malířském registru,³²¹ k němuž se roku 1503 přidali řezbáři. Na základě svých studií se domnívá, že anonymní Mistr žebráckého Oplakávání mohl být spojen s Mistrem Alexanderem, zasedajícím v představenství cechu v letech 1503, 1508, 1511, 1514 a 1516. Mistr však neměl v Českých Budějovicích trvalý pobyt, přesto svou dílnu v tomto městě vlastnil. Zároveň musel být velmi činný, neboť jeho dílna byla umístěna v domě jednoho z bohatých měšťanů na jižní straně náměstí.³²² O Alexanderovi jsou známy pouze dvě krátké zmínky, které vypovídají o dlužných částkách. V jedné z nich je uváděn Alexander Obenstein,³²³ jehož K. Pletzer spojuje se zmíněným Alexanderem. Dále se o tomto umělci domnívá, že by mohl být synem řezbáře Jakuba z Orensteinu, pocházejícího z Würzburgu, jenž se chtěl v 80. letech 15. století oženit s jistou Kateřinou, avšak byl odmítnut. Poté odešel z Českých Budějovic, kde zřejmě stále působil jeho syn. Jisté neshody ve jménu obou umělců vysvětluje K. Pletzer pouhým přepsáním.

V cechovních registrech jsou uvedena i jiná jména řezbářů, která by také mohla souviset s Mistrem žebráckého Oplakávání: mayster Pauls Schniczler, Valtyn Unger, Hane Acheznit. Řezbáři zřejmě vlastnili své dílny přímo v Českých Budějovicích nebo v okolí. Nepochybně zaměstnávali tovaryše, jejichž jména jsou také v registrech uvedena: Šebastián Crancz, Alexandr Helmsrat, Petr Stuchel, Ondřej Unger a Mikuláš Hinterbagen. V dnešní době je ovšem těžko dohledatelné, u koho byli tito zmínění tovaryši zaměstnáni.

S Mistrem Alexanderem by mohl také souviset vyřezaný monogram *AI* na reliéfu Klanění tří králů z Českých Budějovic, na který upozornil H. Rulíšek.³²⁴ Podle badatele by toto označení mohl vytvořit sám autor reliéfu, ale zároveň by se mohlo jednat o pozdější dodatek, což je méně pravděpodobné. Písmeno *A* by potom mohlo vypovídat o řezbáři Alexanderovi, avšak písmeno *I* o umělci, který v registrech není zaznamenán. H. Rulíšek zároveň uvažuje, že by písmeno *I* mohlo znamenat zkratku pro inventora, čímž by se celá situace ještě více zkomplikovala.

³²⁰ PLETZER 1994a, pozn. 21, 20: SOka, AMČB: Kniha berně 1482–1530, f.14b; Kniha berně 1514–1593, f.13b; Kniha soudní 1396–1525, f.298a,č. 568; Kniha převodů majetku 1512–1540, f.267b; Kniha převodů majetku 1512–1540, d.108b. / f.196ab. / d.260b. / f.248b.

³²¹ Soka, AMČB, Registra cechu zlatnického a malířského 1496–1515, B 35/1.

³²² PLETZER 1994a, 18.

³²³ PLETZER 1994a, 18.

³²⁴ RULÍŠEK 1989, 31.

Další umělecká osobnost, která není bohužel doložena v českobudějovickém archivu a dozvídáme se o ní spíše ze zahraniční literatury, se nazývá Andreas Morgenstern. Jako *arcularius* bývá často A. Morgenstern uváděn v souvislosti s oltářem ve Světlé. Mnozí badatelé uvažují o A. Morgensternovi jako o truhláři, který se podílel na dekorativním osazení střední části oltářního nástavce. Názory na tuto uměleckou osobnost se však různí.³²⁵ Někteří A. Morgensterna považují za vedoucího realizace celého oltáře, a tudíž i mistra šesti sochařů, jejichž jména se nedochovala.³²⁶ K. Pletzer spojuje A. Morgensterna s jistým mistrem stolařem (truhlářem) Ondřejem doloženým v Českých Budějovicích. Ten v roce 1522 vykazoval kromě majetku ve výši 60 kop dva tovaryše a dva učně,³²⁷ což tehdy představovalo větší dílnu.

4.2 Středověká dílna

Řezbářské dílny byly často zřizovány v důležitých centrech (na panství, ve větších městech), respektive tam, kde byla zvýšená poptávka po tomto umění, jako například v Českých Budějovicích na počátku 16. století.³²⁸ Ve městě byl většinou zřízen cech, jehož smysl spočíval především v regulaci trhu, v dohledu nad kvalitou odváděné práce, ve výchově řemeslnického dorostu aj.³²⁹ Cechovní předpisy měly udržovat kvalitu výrobku a schopnost konkurence menších dílen.³³⁰ Pokud se řezbář chtěl stát členem cechu, bylo nezbytné, aby složil mistrovskou zkoušku. Většinou musel mít umělec trvalý pobyt ve městě, což nebylo vždy podmínkou, jak to dokládá i zmíněný řezbář Alexander v Českých Budějovicích. Ve městech se většinou řadili řezbáři k cechu sv. Lukáše. Pokud tam však tento cech zřízen nebyl, mohl být řezbář zařazen do jiného cechu, například stolařů, zlatníků apod.

Řezbáři v tehdejší době pracovali na základě objednávky. Dá se předpokládat, že se v mistrově dílně nepracovalo pouze na jedné zakázce, ale na několika současně. Dochovalo se několik smluv, které nám objasňují vztah mezi umělcem a zadavatelem, jak uvádí Georges Duby: „*Umělec se v nich zavazuje, že bude přesně plnit ustanovení týkající se nejen jeho mzdy a kvality materiálu, jehož má být použito, nýbrž i detailně stanoveného způsobu zpracování tématu.*“³³¹ Ve smlouvách bylo zároveň uvedeno, kolik pracovníků a

³²⁵ ZIEGLER 2008, 19.

³²⁶ HLOBIL 2008, 57.

³²⁷ PLETZER 1994a, 21, pozn. 70: Přiznání majetku pro tureckou daň z roku 1522.

³²⁸ PLETZER 1994b, 11.

³²⁹ MUDRA/OTTOVÁ 2007, 135.

³³⁰ KOTRBA 1982, 190.

³³¹ DUBY 2002, 66.

jakou účast musí mít mistr na díle. Jakmile podstatnou část práce na díle vykonávali pomocníci, byla též odměna nižší.³³²

Kolik čítala řezbářská dílna členů, je těžké určit. V úvahu se musí brát velikost dílny, počet objednávek aj. H. Kotrba ve své knize cituje H. Hutha, jenž uvádí, že v Mnichově, Krakově, Praze a Augsburgu v roce 1517 nebylo řezbáři dovoleno vychovávat víc než dva učně.³³³ Učni byli přijímáni do dílny mistra už od dětského věku, pokud měli nadání a splňovali podmínky původu (např. Židé nemohli být přijati do roku 1474). Jejich rodiče byli nuceni za ně platit.³³⁴ Zpočátku se učeň zabýval pomocnými pracemi, na kterých se naučil zacházet s nářadím a materiálem. Podle dovednosti mohl dříve či později vykonávat menší dílčí práce při přípravě materiálu nebo drobnější řezby (ornamentika). V některých ceších bylo dokonce povinné, že se učni po vyučení, které trvalo až šest let, museli vydat na vandrovní cestu na zkušenou. Prostřednictvím této cesty se pak znalosti naučené v mistrově dílně přenášely z místa na místo. Vyučený tovaryš, který chtěl provozovat vlastní dílnu, jak zmiňuje V. Volavka,³³⁵ „...byl od pozdní gotiky vázán na předložení mistrovské práce, tzv. mistrovského kusu“.

Mistr ve své dílně zaměstnával tovaryše, jejichž počet byl také většinou uváděn v cechovních pravidlech. V Praze mohl mít mistr až tři pomocníky, ale například slavný rakouský řezbář Michael Pacher neměl prý víc než šest tovaryšů.³³⁶ Zručný pracovník mohl mistrovi vypomáhat např. na vypracování detailů drapérie sochy, hlazení řezby apod. Samostatný tovaryš činný v dílně s větším provozem pracoval zcela samostatně, a jak uvádí H. Kotrba, například mohl vyřezávat sám sochu běžného typu: „*Ta od samostatného pomocníka obeznámeného během dílenské praxe s tvaroslovím mistra vykazuje pak sice charakteristické prvky vedoucího mistra, rukopis ovšem jeví poněkud odchylné znaky, patrné hlavně ve vypracování detailů, které vypovídají o osobním rukopisu.*“³³⁷ Pochopitelně, že hlavní partie, tvář, vlasy, ruce, řezal mistr sám.³³⁸

V cechovních pravidlech byl také uváděn vhodný výběr materiálu, z kterého mistr prováděl své zakázky. Na našem území se zpravidla pracovalo z lipového dřeva, neboť bylo v té době dostupné a vhodné svou strukturou pro řezbu. Řezbář pracoval hlavně s

³³² KOTRBA 1982, 190.

³³³ KOTRBA 1982, 190.

³³⁴ VOLAVKA 1959, 305.

³³⁵ VOLAVKA 1959, 306.

³³⁶ VOLAVKA 1959, 305.

³³⁷ KOTRBA 1982, 191.

³³⁸ KOTRBA 1982, 196.

čerstvým dřevem. Vysušené dřevo se hůře opracovávalo a při ztrátě vlhkosti praskalo. Do syrového dřeva dláto proniká hmotou snadněji a nemusí se zdaleka vynaložit tolik námahy.³³⁹ Řezbáři většinou pro tvorbu sochy vystačila šířka kmenu. Pokud však řezba měla větší rozměry, muselo se přistoupit ke klížení.

Jistým tajemstvím však zůstává přípravná práce. Dodnes není zcela jasné, jaké modely mistr užíval. Někteří badatelé uvažují o hliněných nebo voskových, které se však do dnešní doby nedochovaly, ba dokonce ani žádná zpráva o užívání těchto pomůcek nevypovídá.³⁴⁰ Z celého přípravného procesu lze doložit jen ztracenou kresbu na dřevěný špalek, tj. vytyčení obrysů chystaného díla na dřevěném bloku.³⁴¹ Na základě srovnávání se zdá pravděpodobné, že jedna socha mohla zároveň posloužit jako studie k pozdější druhé.³⁴² Jisté však je, že pozdě gotický řezbář pro své přípravné práce vycházel hlavně z grafických listů, které byly v té době mezi umělci rozšířené, jak to dokládají některá dnes dochovaná díla.

Gotická řezba byla ve většině případů tvořena pouze k čelnímu pohledu. Ze zadní strany sochy bylo jádro dřeva vydlabáno. Bylo tak učiněno hlavně z důvodu odlehčení sochy, a zároveň aby se zabránilo popraskání kmene způsobené jeho vysoušením. Řezbář, jak už bylo řečeno, zhotovoval své sochy z čerstvého dřeva, naopak štafír musel polychromii tvořit až na dobře vysušeném materiálu. Důkladně vybroušené křídové vrstvy, následně barvené nebo zlacené, zároveň pomohly ve většině případů zakrýt některé nedostatky v řezbě. Samotná polychromie pak byla ceněna více než práce řezbářů. H. Kotrba se však domnívá, že při tvorbě soch nedocházelo ke spolupráci mistra řezbáře a mistra štafíře, avšak zkušený řezbář zároveň sám svoje sochy polychromoval.³⁴³

Dále se můžeme pozastavit nad otázkou, jak mohl pozdně gotický řezbář vytvořit tak velký soubor soch. Mistr žebráckého Oplakávání není výjimkou. Do dnešní doby se nám dochoval pouhý zlomek z jeho tvorby. Vezmeme-li v úvahu, že většina dochovaných soch patřila k nějakému většímu oltářnímu celku, počet řezeb musel být několikanásobný. Velkou produkci pozdně gotické dílny, která musela v krátké době zhotovit velké množství řezeb, výstižně vysvětluje H. Kotrba ve své knize.³⁴⁴

³³⁹ KOTRBA 1982, 273.

³⁴⁰ VOLAVKA 1959, 306.

³⁴¹ KOTRBA 1982, 308.

³⁴² VOLAVKA 1959, 308.

³⁴³ KOTRBA 1982, 223.

³⁴⁴ KOTRBA 1982, 197.

Jak bylo uvedeno, na tvorbě jedné sochy se podílelo více členů z dílenského provozu, proto je velmi obtížné v mnoha případech určit přesně autorství, jak to také dokládá na závěr uvedená citace: „*Na podobě uměleckého díla se podílela celá řada osob, kromě dnes silně zdůrazňované osoby inventora či konceptora hlavně dílenští spolupracovníci, provádějící dílo po způsobu svého mistra, dle jeho návrhu nebo vzorníku. Snahu o odhalení autorského rukopisu v gotickém dílenském provozu a o tzv. rozdělení „rukou“ v rámci jednoho díla opouštějí i nejskalnější vyznavači formální analýzy, neboť zde tato metoda naráží zjevně na své meze.*“³⁴⁵

4.3 Mistr žebráckého Oplakávání

Z výše uvedených charakteristik a rozborů jednotlivých děl docházíme k názoru, že téměř všechny řezby uvedené v souvislosti s Mistry žebráckého a zvíkovského Oplakávání vznikly v jedné umělecké dílně. Tu bezpochyby vedl řezbářský Mistr mimořádných kvalit. Jméno umělce se dnes však už asi nepodaří zjistit. Za jeho prvotní a významné dílo pokládáme Oplakávání Krista ze Žebráku. Proto považujeme za správný návrh, aby se autor děl nazýval Mistr žebráckého Oplakávání, tak jak to navrhovali i badatelé na počátku 20. století (J. Opitz aj.), avšak s tím rozdílem, že Mistrovi na základě společných znaků připisujeme více děl (viz Katalog).

Díla Mistra žebráckého Oplakávání se dochovala převážně na území jižních a jihozápadních Čech. Jedná se však bohužel o pouhý zlomek z jeho tvorby, neboť téměř všechny dochované řezby patřily k větším ikonografickým celkům. Jen námátkou můžeme uvést nejznámější reliéf Oplakávání Krista ze Žebráku. Původně se nejspíš jednalo o křídlový oltář, jehož křídla se ztratila. Ta mohla být jak malovaná, tak i vyřezávaná spolu s predelou a dalšími řezbářskými ozdobnými prvky, které se nedochovaly. Obdobný osud má i reliéf Oplakávání Krista ze Zvíkova. Další známý Mistrův reliéf je nazván Klanění tří králů z Vodňan. V tomto případě se mohlo jednat o křídlo rozměrného oltáře, jenž mohl být doplněn mariánskými náměty se čtyřmi výjevy (Zvěstování, Narození Páně, Klanění tří králů, Smrt Panny Marie). O nedochovaných oltářních celcích hovoří i samostatné sochy, převážně větších rozměrů. Proto lze soudit, že byly součástí velkých, v té době bohatě řezaných oltářů.

³⁴⁵ MUDRA /OTTOVÁ 2007, 135.

Aby mohl Mistr žebráckého Oplakávání vytvořit takový velký počet děl, musel vést dostatečně velkou dílnu. Nepochybně zaměstnával tovaryše a vychovával učně. Počet spolupracovníků byl většinou řízen cechem, jak již bylo uvedeno. V dochovaných dílech je rozpoznatelná vyšší a nižší kvalita. Ta může vypovídat právě o tom, že se na tvorbě podíleli spolupracovníci, neboť dělba práce ve středověké dílně byla běžná. Spolupracovníci na tvorbě díla však nepostupovali jako dnešní umělci. Jejich práce byla rozvržena tak, aby bylo vytvořeno v krátké době co nejvíce řezeb. Tento pracovní postup výstižně vysvětluje H. Kotrba.³⁴⁶

Velký počet dochovaných děl na našem území zároveň vypovídá o tom, že patrně nebyly do Čech importovány. Naopak Mistr žebráckého Oplakávání nejspíš pracoval přímo v jižních Čechách. Jak bylo uvedeno, jedním z významných center na počátku roku 1500 bylo město České Budějovice. Dokonce je zde doloženo i několik rezbářských mistrů a tovaryšů, kteří by eventuálně mohli být totožni s Mistrem žebráckého Oplakávání. Bohužel žádné Mistrovo dílo není signováno, proto je v této době více pravděpodobné, že se umělci nepodaří vystoupit z anonymity. Každopádně se muselo jednat o velmi zkušeného Mistra školeného v podunajské oblasti. V jeho tvorbě jsou však rozpoznatelné nejen podunajské analogie, ale zároveň i domácí tradice. Proto je možné usuzovat, že Mistr po svém vyučení, zřejmě v Čechách, zamířil jako tovaryš do podunajské oblasti. Jako zkušený umělec se pak navrátil do Čech, kde si nejspíš v jižní oblasti zřídil svou produktivní dílnu.

³⁴⁶ KOTRBA 1982, 197.

ZÁVĚR

Tvorba Mistra žebráckého Oplakávání a Mistra zvíkovského Oplakávání byla pro historiky umění po několik let velmi obtížnou a těžko zpracovatelnou látkou, která bude ještě další léta zaměstnávat řadu odborníků snažících se tuto problematiku vyřešit. V této práci jsou proto zrekapitulovány všechny dosud zveřejněné výsledky, které jsou dnes závazně ustanoveny. Důraz je kladen hlavně na společný vztah a tvorbu obou umělců, který vyústil k zamyšlení, zda bylo v 60. letech nosné díla Mistra žebráckého Oplakávání rozdělit mezi dva umělce. V dřívějším bádání lze pozorovat, že byly brány v potaz hlavně odlišnosti, které byly zásadní pro rozdělení tvorby mezi Mistra žebráckého a Mistra zvíkovského Oplakávání. Přesto byly významné společné znaky tvorby obou mistrů často opomenuty a nebyla jim věnována dostatečná pozornost.

Ve všech uvedených řezbách se navzájem prolínají prvky užívané jak Mistrem žebráckého, tak Mistrem zvíkovského Oplakávání. Takřka žádné dílo nepředstavuje tak rozdílný rukopis, který by vypovídal o tvorbě dvou uměleckých osobností. Zmiňované charakteristické prvky a analogie obsahují všechna zastoupená díla obou mistrů. Proto bylo nezbytně nutné si položit několik otázek: Z jakých důvodů došlo k rozdělení jednoho souboru děl mezi dva tvůrce? Navíc, když už k tomuto rozdělení došlo, proč nebyly jasně stanoveny hranice tvorby mezi oběma umělci? Proč neustále docházelo mezi badateli k rozdílným názorům, které se týkaly zařazení jednotlivých děl ke konkrétnímu autorovi? Nejsou právě jisté neshody mezi historiky dány tím, že tvorba Mistra žebráckého Oplakávání neměla být nikdy rozdělena? Otázek k této problematice by se však našlo mnohem víc.

Možná že by k jejich vyřešení napomohlo srovnání dalších děl uváděných v souvislosti s tvorbou zmiňovaných umělců. Na území jižních a jihozápadních Čech se dochovalo velké množství řezeb, které nesou společné rysy tvorby obou mistrů. Vytvořeny byly pravděpodobně v jejich dílně nebo následovníky. Řezby samozřejmě stály v popředí badatelského zájmu, ale jejich rozdílnosti byly tak zásadní, že nebyly do souborů děl obou mistrů zařazeny. S tvorbou Mistra žebráckého Oplakávání souvisí podle historiků například následující díla: dva Andělé (NGP), sv. Jan Evangelista a Jan Křtitel z Horažďovic (NGP), sv. Jan Evangelista ze sv. Majdalény u Třeboně (NGP), sv. Jakub a Máří Magdaléna z Bilska (AJG) aj. Mistr zvíkovského Oplakávání musel vzhledem k dochovaným památkám vést také početnou dílnu, z které vzešlo několik zručných

řezbářů, jelikož děl souvisejících s jeho tvorbou se dochovalo poměrně velké množství. Patří k nim například Assumpta (NGP) a dvě světice z Černívka (českobudějovická diecéze, depozitář), Madona z Kotouně, sv. Jan Evangelista (AJG). Některá díla jsou umístěna v zahraničních sbírkách (Oplakávání Krista, Dom-und Diözesamuseum Vídeň), a dokonce jsou i takové řezby, které lze v dnešní době jen stěží dohledat (Madona, dříve v AJG, inv. č. P-200). Tímto výčtem děl, který není zcela úplný, je poukázáno na to, kolik je ještě nezpracovaného materiálu dochovaného v souvislosti s těmito umělci. Díla by zároveň mohla být jistým vodítkem k vyřešení daného problému. Bohužel vzhledem k rozsahu této práce nebylo možné se věnovat všem dochovaným řezbám.

KATALOG

V předcházejících částech diplomové práce byla brána v úvahu myšlenka, že díla dnes připisovaná Mistrům žebráckého a zvíkovského Oplakávání mohla vzniknout v jedné řezbářské dílně vedené významnou uměleckou osobností. Proto ani v této závěrečné části nebude narušen původní záměr. Výše uvedená díla budou chronologicky seřazena a tvůrce, který se podílel na jejich realizaci se svými spolupracovníky, bude nazván Mistr žebráckého Oplakávání. Uspořádání katalogu není nahodilé. Navazuje na předcházející kapitoly, kde byl kladen důraz hlavně na srovnávací metody, díky nimž byla vytvořena nová vývojová řada, jiná než doposud známá.

Z děl zahrnutých v této práci je patrné, že se jedná o pouhý zlomek, který se do dnešní doby dochoval. Většina řezeb nepochybně patřila k větším oltářním celkům, jejichž podobu a umístění je takřka nemožné v dnešní době zrekonstruovat. Je však jisté, že se muselo jednat o velké množství řezeb. Ty vyprodukovala jedna prosperující dílna pod vedením zkušeného Mistra, v tomto případě školeného v podunajské oblasti. Tak jako většina uměleckých osobností, tak i zmiňovaný umělec prošel během svých let tvorby několika vývojovými stupni. V tvorbě Mistra žebráckého Oplakávání lze rozpoznat tři fáze, v rozmezí let přibližně 1500–1520, v nichž Mistr uplatnil své umělecké schopnosti.

1. tvůrčí období Mistra žebráckého Oplakávání (1505–1510)

Za úvodní dílo Mistra žebráckého Oplakávání lze nepochybně považovat reliéf Oplakávání Krista ze Žebráku, na němž si můžeme podrobně definovat rané charakteristické rysy umělcovy tvorby. V řezbě je patrný dramatický vzruch daný hlavně pojetím drapérie. Ta v tomto období byla tvořena změtí záhybového systému a členěna konvexními záhyby a hlubokými konkávními plochami. Celkové pojetí drapérie, která má samostatnou úlohu, nerespektuje tělesné jádro zobrazované postavy. V rané tvorbě je typologie postav provedena ve štíhlém a dlouhém kánonu. Zobrazovaní mají malá ramena s úzkým hrudníkem. V celkovém pojetí postavy se často vyskytují neanatomické proporce. Například ruce v poměru k tělu jsou mnohdy příliš dlouhé a jejich navázání s trupem postrádá jakoukoliv logiku (dva muži vpravo nahoře na reliéfu Oplakávání Krista ze Žebráku). Stejně tak i dolní končetiny často nesouzní s celkovým pojetím postavy; jsou příliš dlouhé s neanatomicky zvýrazněnými koleny, která vystupují pod drapérií. Přesto však detailnější provedení jednotlivých částí těl umělec zvládal bravurně. Například v modelaci dlaní, prstů či svalové hmoty patrné na Kristově těle je zřejmá Mistrova

zručnost. Výrazy zobrazovaných bývají naplněny citovým požitkem (bolest, smutek, údiv, radost). Přesto se však v těchto raných dílech setkáme s výrazem v obličejí znázorňující apatii, zamyšlenost apod., což je typické pro pozdější díla.

V prvním tvůrčím období je kromě reliéfu Oplakávání Krista ze Žebráku zařazen reliéf Svaté Anny samatřetí. Postavy v tomto reliéfu jsou provedeny stále v dlouhém kánonu, s drapérií nelogicky zalamovanou, členěnou velkými plochami a vystouplými záhyby. V obličejí sv. Anny se oproti pasivnímu výrazu v tváři Panny Marie zračí očekávaná bolest.

Reliéf Klanění tří králů z Vodňan je kladen také do tohoto období, avšak až na samý závěr. V řezbě jsou patrné už nové prvky, a to hlavně v pojetí drapérie, přesto stále nese rysy rané tvorby. Dokazují to opět štíhlé, protáhlé postavy s anatomickou nepřesností spolu s drapérií, která je hlavně ve spodní části (P. Marie a první král) stále pojata v duchu rané tvorby.

- OPLAKÁVÁNÍ KRISTA ZE ŽEBRÁKU

Původní provenience neznámá, roku 1904 zakoupeno ze soukromého majetku v Žebráku Muzeem hlavního města Prahy, roku 1957 zapůjčeno do NG.

Dřevo lipové, v. 123 cm, š. 121 cm; reliéf, zbytky staré polychromie a zlacení; v mnoha částech poškozený, odlomeny prsty pravé Kristovy nohy, části prstů jeho pravé ruky a pravé ruky u muže vpravo v pozadí, u Máří Magdaleny chybí části vykrajovaných ozdob na rukávu levé ruky, četné drobnější úlomky a poškození.

Restaurován v roce 1965 J. Tesařem.

Praha, NG Anežský klášter, Inv.č. VP 334/2003

Literatura: Štěch 1913, 17; Pečírka, 1931, 234; Opitz 1935/36, 88; Kutal 1949, 79; Kutal s.d., 85; Matouš 1953, 61; Kutal 1954, 206; Kutal 1955, 47; Kropáček 1960b, 160; Homolka 1962, 592; Homolka 1964, 65; Kropáček 1965, 216, 160, 162; Kutal 1966, 227; Kutal 1972, 193; Homolka 1984, 555; Kováč 1994, s.d.; Chlumská 2006, 127.

- SVATÁ ANNA SAMATŘETÍ

Původní provenience neznámá; získána do Městského muzea v Českých Budějovicích roku 1903 od Karla Čermáka z Českých Budějovic, v roce 1953 převedena do sbírek AJG.

Dřevo lipové; v. 94 cm, š. 104 cm, zbytky původní polychromie; chybí celé tělo Kristovo až na obě ruce a chodidlo pravé nohy, na pilířcích lavice po stranách chybí zakončení

Restaurována v roce 1960 L. Slánskou.

Hluboká nad Vltavou, AJG, Inv.č. P-67

Literatura: Matouš 1953, 61; Kotal 1955, 72; Kropáček 1956a, 80; Homolka 1963, 239, pozn. 14; Homolka 1964, 65; Kropáček 1965, 225,158; Kotal 1966, 226; Rulišek 1989, 34; Lavička 2007, 60.

- **KLANĚNÍ TŘÍ KRÁLŮ Z VODŇAN**

Původní provenience neznámá; darována do Městského muzea ve Vodňanech básníkem Juliem Zeyerem.

Dřevo lipové, v. 100 cm, š. 100 cm; nízký reliéf; původní polychromie, chybí pravá ruka Kristova, menší poškození.

Restaurováno v roce 1965 M. Hamsíkem.

Hluboká nad Vltavou, AJG, Inv. č. DP-113

Literatura: Soukup 1910, 23; Opitz 1935/36, 88; Kotal 1949,78; Kotal s.d., 76, 81,85; Matouš 1953, 60; Kotal 1955, 54,68; Kropáček 1960b, 164; Homolka 1964, 65; Kropáček 1965, 162; Homolka 1966, 74; Kotal 1966, 226; Lavička 2007, 59.

2. tvůrčí období Mistra žebráckého Oplakávání (1510–1515)

V tomto období Mistra žebráckého Oplakávání jsou znatelné vídeňské citace vznikající právě po roce 1510. Zřetelně se také objevují nové prvky ohlašující renesanci, ve Vídni také často užívané, jako je například fragment věnce lemující řezbu Bolestného Krista. Sochy působí jakýmsi monumentálním dojmem zprostředkovaným bohatě členěnou drapérií, která se dostává do prostoru. Nadále však drapérie popírá tělesné jádro zobrazovaných a zastupuje samostatnou úlohu. Je tvořena paralelními záhyby, které se staly v tomto období dominantní. Přesto se však doposud v těchto dílech setkáme i se starším pojetím drapérie (ostře zalomené záhyby).

Štíhlý, protáhlý kánon zobrazovaných se po roce 1510 začínal zkracovat. Postavy získávaly jakýsi hmotnější tvar. Tvar obličejů, zvláště u ženských postav, byl plnější. Avšak zobrazení Krista bývá často nezměněné. Zde umělec stále užíval štíhlá těla s vyhublým a vrásčitým obličejem, což dodává řezbě úmyslný tragický ráz. Jednotlivé postavy si však nadále zachovávají prvky z raného období, a to hlavně v detailech, které jsou patrné na zpracování výrazně článkovitých prstů, mohutných dlaní, plných rtů, tvaru očí apod. Zároveň i v tomto období byly řezby naplněny expresivitou, která byla opět dána jak výrazem zobrazovaných, tak i dynamicky tvořenou drapérií.

- MÁŘÍ MAGDALÉNA Z MALÉHO BORU

Původní provenience neznámá, Církevní diecézní muzeum v Českých Budějovicích sochu získalo roku 1927 z farního kostela v Malém Boru v okolí Horažďovic.

Dřevo lipové, v. 83 cm, vzadu vyhloubena, zbytky původní polychromie, nepatrné poškození.

Restaurována v roce 1957 a 1962 L. Slánskou.

Hluboká nad Vltavou, AJG, Inv. č. P-41

Literatura: *Denkstein 1935, 16; Opitz 1935/36, 88; Denkstein 1935/1936, 48; Pečírka 1936, 100; Kutal 1949, 78; Kutal s.d., 85,80; Matouš, 1953, 61; Kutal 1955, 62; Kropáček 1956a, 75; Kropáček 1960b, 162; Homolka 1964, 65; Kropáček 1965, 161; Homolka 1966, 78; Kutal 1972, 193; Homolka 1984, 555; Kováč 1994, s.d..*

- SVATÁ BARBORA

Provenience neznámá; získána byla do sbírek muzea ve Strakonících z obce Droužetice u Strakoníc.

Dřevo lipové, v. 131 cm, vzadu vyhloubena, zbytky původní polychromie; chybí pravá ruka, koruna, podstavec.

Restaurovaná v roce 1963 J. Tesařem.

Strakonice, Muzeum středního Pootaví.

Literatura: *Homolka 1962, 593, pozn. 23; Homolka 1963, 234, 236, 238 (pozn. 10); Homolka 1964, 66; Homolka 1965, 239; Homolka 1966, 79; Kutal 1966, 226; Kováč 1980, 112, 113.*

- ODPOČÍVAJÍCÍ KRISTUS

Původní provenience a určení neznámé; zakoupeno roku 1907 ze soukromého majetku v Českých Budějovicích, podle tradice pochází z téhož města.

Dřevo lipové, v. 60 cm, reliéf (fragment), původní polychromie.

Restaurována v roce 1955 v Městském muzeu v Českých Budějovicích.

Hluboká nad Vltavou, AJG, Inv.č. P0079

Literatura: *Kutal 1955, 73; Kropáček 1956a, 91; Kropáček 1960b, 162; Kropáček 1965, 220; Kováč 1994, s.d.; Lavička 2007, 58.*

- PIETA PÁNĚ

Původní provenience neznámá; v devadesátých letech 19. století získána českobudějovickým Muzeem ze soukromého majetku z Českých Budějovic, roku 1953 převedeno do AJG.

Dřevo lipové, v. 107,5 cm; reliéfní sousoší, vzadu vyhloubeno; zčásti poškozeno, chybí holubice, část trůnu, vpravo drapérie, část postavce vlevo dole, na Kristových rukou chybí částečně prsty.

Restaurována v letech 1900 J. Wodiczka, 1960 L. Slánskou.

Hluboká nad Vltavou, AJG, Inv. č. P–19

Literatura: Braniš 1900, 47; Pečírka 1931, 234; Denkstein 1935, 16; Opitz, 1935/36, 88; Denkstein 1935/36, 46; Pešina 1936, 50; Kutal 1949, 78; Kutal s.d., 85; Matouš 1953, 61; Kutal 1955, 51; Kropáček 1956a, 73; Kropáček 1960b, 161; Homolka 1963, 236, pozn.18; Homolka 1964, 65; Kropáček 1965, 223, 164; Slánský 1971, č. kat. 23; Kutal 1972, 193; Kováč 1980, 115; Rulišek 1989, 33; Homolka 1984, 555; Kováč 1993, s.d.; Kováč 1994, s.d.; Lavička 2007, 58.

- MÁŘÍ MAGDALÉNA Z ČAKOVA

Původní provenience neznámá, získaná Diecézním církevním muzeem v Českých Budějovicích z farního kostela sv. Linharta v Čakově nedaleko Českých Budějovic, od roku 1927 byla zapůjčena do Městského muzea, v roce 1953 převedena do sbírek AJG. Dřevo lipové, v. 63 cm; vzadu vyhloubena, zbytky staré polychromie, chybí pravá paže. Restaurována v letech 1958 B. Slánským, 1973 J. Tesařem.

Hluboká nad Vltavou, AJG, Inv.č. P–42

Literatura: Braniš 1900, 49; Denkstein 1935, 16; Opitz 1935/36, 88; Denkstein, 1935/1936, 48; Pešina 1936, 50; Matouš 1953, 61; Kutal 1954, 205; Kutal 1955, 48, 62; Kropáček 1956a, 76; Kropáček 1960b, 172, pozn.19; Homolka 1963, 239, pozn.18; Homolka 1964, 65; Homolka 1965, 152; Kropáček 1965, 227, 165; Kutal 1966, 226; Kutal 1972, 193; Homolka 1984, 555; Rulišek 1989, 35; Lavička 2007, 61.

3. tvůrčí období Mistra žebráckého Oplakávání (1515–1520)

V rané etapě tohoto období vznikl reliéf Oplakávání Krista ze Zvíkova spolu s Truchlící Marií z Kralovic. Spíše bychom mohli tato díla považovat za přechodná, tedy vzniklá mezi tvorbou druhého a třetího období. V reliéfu Oplakávání je znatelně vidět výraznou proměnu Mistrova rukopisu, která je patrná právě v závěrečné fázi tvorby. Avšak stále v řezbě přetrvávají viditelné prvky z druhého období, hlavně v drapérii, která je už ve

většinou případů pojata s paralelními záhyby, přesto však doznívání ostře lomených záhybů je zde znatelné. Zřejmě sloužily spíše jako výrazový prostředek k podtrhnutí dramatické scény. Naopak výrazy zobrazovaných působí zcela klidně a odevzdaně bez jakéhokoliv zármutku, s jakýmsi světským nádechem, jenž je podstatný právě ve třetím tvůrčím období. Jednotlivé části těla jsou mnohem lépe propracované než na starším reliéfu stejného námětu, jak je patrné na těle mrtvého Krista. Avšak v celkovém pojetí jsou některé zobrazované postavy stále neanatomicky provedené. Tato destrukce lidské postavy byla velmi častá v tvorbě Mistra, a to jak v jeho raném, středním tak i v závěrečném období.

Charakteristickým znakem poslední umělcovy tvorby je zklidnění kompozice. Zobrazování již nejsou v modelaci obličeje pod takovým tlakem bolesti, ale spíše jako by se smířili s osudem. Jejich výrazy podtrhuje provedení drapérie, která je přehledně uspořádána a drapována paralelními záhyby s jemnými přechody. Časté bývá užívání i mísovitých záhybů, známých už z předcházejících děl. To platí i v pojetí ženského šatu, kde se více uplatňuje jakýsi tvar zástěry, který má své předstupně také v ranější tvorbě.

V obličejích došlo nejen k vytracení dramatického pojetí, ale zároveň i k jisté inovaci. Hlavně ženské tváře začaly být jemněji a precizněji modelované, jejich rty jsou ostře řezané a zvýrazněné mandlové oči pravidelné. Umělec stále preferuje plnější tvar obličeje, a jak tvrdí někteří badatelé, pro užití tohoto tvaru vycházel hlavně ze skutečnosti (empirické poznání). V některých ženských tvářích, které by v ranější tvorbě Mistr vypracoval s bolestivým výrazem, je patrné zcela nové pojetí. Jejich obličeje (Panna Marie z Piety z Podlesí, světice z Horažďovic) jsou mnohem více promodelované a vypovídají o pokročilejším věku žen. Jako by Mistr v závěrečné tvorbě kladl důraz na portrétní charakter a spíše mu šlo o zachycení pravé podobizny než o zobrazování krásných žen s obličejem naplněnými žalem.

To, že docházelo k zjednodušení a přehlednosti kompozice, dokládají díla, která přímo vycházela z předcházející tvorby. Hlavním příkladem je Pieta z Podlesí, kterou lze považovat za jakousi repliku Piety Páně z Českých Budějovic.

Obtížně zařaditelné dílo je socha sv. Linharta. Vzhledem k rukopisu nelze tuto sochu vyjmout z děl Mistra žebráckého Oplakávání. Vezmeme-li v úvahu, že je dílo historiky umění zařazené do závěrečné tvorby Mistra zvíkovského Oplakávání, o kterém J. Homolka konstatuje (viz kapitola Závěrečné období Mistra zvíkovského Oplakávání), že je jakýmsi

pokračováním druhého dramatického období Mistra žebráckého Oplakávání, měla by být řezba zařazena do druhého tvůrčího období Mistra žebráckého Oplakávání. Dynamicky pojatá drapérie s širokými rukávy a s občasnými lomenými záhyby spolu s řezbou rtů by o zmíněném období vypovídala. Avšak vrásčité modelovaný obličej s naprosto dokonalou řezbou očí apod. vypovídá o závěrečné tvorbě. K přesné dataci by určitě napomohla nedochovaná díla z celkové kompozice. Bohužel tomu tak není, a proto zastáváme názor, že vzhledem k modelaci tváře řezba nemohla vzniknout dříve než v závěrečném období.

- OPLAKÁVÁNÍ KRISTA ZE ZVÍKOVA

Pochází z hradu Zvíkov.

Dřevo lipové, v. 120 cm, š. 141 cm; reliéf; zbytky původní polychromie; drobnější poškození, četné doplňky, zejména v postavě Krista.

Restaurováno v roce 1965 D. Blažkovou a J. Tesařem.

Zvíkov, hradní kaple

Literatura: Soukup 1910, 430; Pečírka 1931, 237; Opitz 1935/36, 88; Denkstein 1948, 13; Kutal 1949, 79; Matouš 1953, 60; Kutal 1954, 206; Kutal 1955, 58; Kropáček 1960a, 424; Kropáček 1960b, 158; Homolka 1962, 593; Kotrba 1962, 12; Homolka 1963, 236; Homolka 1964, 66; Homolka 1965, 237; Kropáček 1965, 158; Homolka 1966, 74; Kutal 1966, 229; Kutal 1971, 193; Chlumská 2006, 129; Lavička 2007, 61.

- TRUHLÍČÍ MARIE Z KRALOVIC

Původní provenience neznámá; Městské muzeum v Českých Budějovicích získalo sochu roku 1895 od Marie Kandlové, 1953 převedena do sbírek AJG; podle tradice pochází z oltáře, ohněm zničené hřbitovní kaple v Kralovicích u Prachatic.

Dřevo lipové, v. 49 cm, vzadu plochá; původní polychromie, spodní část sochy údajně ohořela a byla v pase uříznutá.

Restaurována koncem 19. století J. Wodiczkem, v roce 1957 L. Slánskou, 1962 B.

Slánským.

Hluboká nad Vltavou, AJG, Inv.č. P-54

Literatura: Matouš 1953, 59; Kutal 1954, 206; Kutal 1955, 69; Kropáček 1956a, 49; Kropáček 1960b, 162; Homolka 1964, 65; Kropáček 1965, 214, 158, 160–163; Kutal 1966, 226; Kováč 1980, 113; Rulišek 1989, 32.

- MADONA MALŠÍNSKÁ

Původní provenience neznámá; do soukromé sbírky Karla Wagnera byla získána ze selského stavení u Rožmberka, několikrát měnila majitele; roku 1964 zakoupena ze soukromého majetku v Hradci Králové.

Dřevo lipové, v. 126 cm, vzadu vyhloubena; zbytky křídového podkladu a polychromie; chybí levá dlaň Kristova, pravá ruka Panny Marie, a další nepatrné poškození.

Restaurována v roce 1964 J. Tesařem.

Praha, NG Anežský klášter, Inv. č. P 5109

Literatura: Opitz 1935, 225; Opitz 1935/36, 88; Kutal 1954, 206; Kutal 1955, 48, 53; Kropáček 1960b, 164; Homolka 1964, 65; Homolka 1965, 151; Kropáček 1965, 221; Kutal 1966, 226; Kutal 1972, 173; Homolka 1984, 555; Chlumská 2006, 127; Lavička 2007, 59.

- SVATÝ LINHART

Původní provenience neznámá, pravděpodobně by mohl pocházet z děkanského kostela sv. Markéty v Kašperských Horách.

Dřevo lipové, v. 158 cm, vzadu vyhloubeno, zbytky původní polychromie; chybí levá ruka, na pravé ruce části dvou prstů.

Restaurován v roce 1961 J. Tesařem.

Praha, NG Anežský klášter, Inv. č. P 4485

Literatura: Homolka 1962, 593, pozn. 23; Homolka 1963, 235; Homolka 1964, 66; Homolka 1965, 244; Homolka 1966, 75; Kutal 1966, 226; Kováč 1980, 109; Chlumská 2006, 129.

- SVĚTICE Z HOMOLE

Původní provenience neznámá, získaná r. 1908 ze soukromého majetku od pana Wittnera z Homol u Českých Budějovic.

Dřevo lipové, v. 159 cm; vzadu vyhloubena, polychromie stará; chybí obě ruce, hroty koruny, drapérie dole vpředu poškozena.

Restaurována v letech 1951, 1957, 1962 L. Slánská.

Hluboká nad Vltavou, AJG, Inv. č. P-68

Literatura: Denkstein 1935, 17; Matouš 1953, 58; Kutal 1954, 206; Kutal 1955, 70; Kropáček 1956a, 50; Kropáček 1960b, 162, 166, 167; Homolka 1962, 593; Homolka 1963, 236, pozn. 15.; Homolka 1964, 66; Kropáček 1965, 241; Kutal 1966, 226; Kováč 1980, 113; Rulišek 1989, 36; Lavička 2008, 63.

- UKŘIŽOVANÝ Z KAŠPERSKÝCH HOR

Původní provenience neznámá, pravděpodobně pochází z děkanského kostela v Kašperských Horách.

Dřevo lipové, v. 150 cm, rozpětí rukou 127 cm; vzadu vyhlouben, polychromie stará; chybí dva prsty na každé ruce a prsty pravé nohy.

Restaurován v roce 1963 M. Kloudovou.

Kašperské Hory, Muzeum Šumavy

Literatura: *Homolka 1963, 236, pozn. 5; Homolka 1964, 66; Homolka 1965, 243; Kováč 1980, 114*

- ASSUMPTA Z KAŠPERSKÝCH HOR

Původní provenience neznámá, pravděpodobně pochází z děkanského kostela v Kašperských Horách.

Lipové dřevo, v. 160 cm, vzadu vyhloubena, polychromie na drapérii barokní, inkarnát původní; chybí prsty levé ruky, část palce na pravé ruce, konečky u prstů na pravé noze, roušce na hlavě chybí okraje, na levé noze prsty doplněny později; u Ježíška chybí tři prsty pravé ruky.

Restaurována v letech 1962 Suchdolákovou, 1996 Třeštíkovou.

Kašperské Hory, Muzeum Šumavy

Literatura: *viz. Sv. Markéta*

- SVATÁ MARKÉTA Z KAŠPERSKÝCH HOR

Původní provenience neznámá, pravděpodobně pochází z děkanského kostela v Kašperských Horách.

Lipové dřevo, v. 163 cm, vzadu vyhloubena, polychromie na drapérii barokní, inkarnát původní; chybí obě ruce, drobná poškození, nos pozdější doplněk.

Restaurována v letech 1962 Suchdolákovou, 1977 Grüberem, 1996 Třeštíkovou.

Kašperské Hory, Muzeum Šumavy

Literatura: *Homolka 1962, 593; Homolka 1963, 236; Homolka 1964, 66; Homolka 1965, 239; Kutal 1966, 226; Kováč 1980, 109; Homolka 1984, 555, pozn. 42; Chlumská 2006, 129; Lavička 2007, 63.*

- MADONA Z HRACHOLUSK

Původní provenience neznámá, socha byla získaná ze soukromého majetku z Hracholusek u Prachatic.

Dřevo lipové, v. 123, vzadu vyhloubena, nepatrné zbytky původní polychromie; chybí malíček na levé ruce Ježíška, podstavec.

Restaurována v roce 1965 D. Blažovou a J. Tesařem

Hluboká nad Vltavou, AJG, Inv.č. DP-112

Literatura: *Homolka 1964, 66; Homolka 1965, 241; Hořejší /Vacková 1965, 313; Homolka 1966, 75; Kováč 1980, 114,116; Lavička 2007, 63.*

- PIETA Z PODLESÍ

Původní provenience neznámá, pravděpodobně by mohl pocházet z děkanského kostela sv. Markéty v Kašperských Horách.

Dřevo lipové, v. 124 cm, š. základny 91 cm, vzadu rovná; polychromie stará, inkarnát zřejmě původní, chybí prsty na nohou, drobné poškození.

Restaurována v roce 1961 F. Kotrbou.

Sušice, Muzeum Šumavy

Literatura: *Kotrba 1962, 10; Homolka 1963, 236; Homolka 1964, 66; Homolka 1965, 240; Homolka 1966, 76; Kováč 1980, 109; Homolka 1984, 566, pozn. 42; Kováč 1994, s.d.*

- SVĚTICE Z HORAŽĎOVIC

Světice bez atributu

Původní provenience neznámá, podle majitele by mohla pocházet z Horažďovic.

Dřevo lipové, v. 116,5 cm, vzadu mírně vyhloubeno, zbytky původní polychromie; chybí obě ruce, podstavec.

Restaurována v roce 1950 J. Tesařem.

Plzeň, soukromí majetek

Literatura: *viz. sv. Markéta*

Svatá Markéta

Původní provenience neznámá, podle majitele by mohla pocházet z Horažďovic.

Dřevo lipové, v. 117 cm, vzadu mírně vyhloubena, zbytky původní polychromie; chybí pravá ruka, vpředu odlomené části podstavce, drobnější poškození.

Restaurována v roce 1950 J. Tesařem.

Plzeň, soukromí majetek

Literatura: Homolka 1962, 593, pozn. 23; Homolka 1963, 235; Homolka 1965, 244; Homolka 1964, 66; Kováč 1980, 110.

Díla související s tvorbou Mistra žebráckého Oplakávání

Jak bylo v úvodu této práce uvedeno, Mistr žebráckého Oplakávání vytvořil rozsáhlý školský okruh, v němž vzniklo jak mnoho pozoruhodných děl, tak i řezeb rustikální podoby. Na některé řezby, které nedosahovaly kvalit Mistra žebráckého Oplakávání, bylo v diplomové práci poukázáno (Máří Magdaléna z Kašperských Hor aj.). Proto i tato díla jsou v katalogu zařazena, nikoliv však jako práce Mistra či jeho dílny, nýbrž jako práce vzniklé v Mistrově školském okruhu.

Nicméně s díly Mistra žebráckého Oplakávání byly také uvedeny řezby, jejichž kvalita byla oproti výše uvedeným velmi vysoká. Někteří badatelé zmíněná díla i přese všechny rozdílnosti zařazují do Mistrova souboru, a proto nemohla být v této práci opomenuta (Madona z Českého Krumlova, Mistr českobudějovického Klanění aj.). Jsme však toho názoru, že je vytvořil velmi zručný umělec, který mohl působit na našem území nebo přímo v podunajské oblasti (import).

Školský okruh Mistra žebráckého Oplakávání

- SVATÝ JAN EVANGELISTA A PANNA MARIE Z LUB

Původní provenience neznámá; městské muzeum Klatovy je získalo ze hřbitovní kaple v Lubech u Klatov, zřejmě zbytek kalvárie.

Klatovy, Vlastivědné muzeum Dr. Hostaše

Svatý Jan Evangelista

Dřevo lipové, v. 75 cm, plná socha, původní polychromie.

Restaurován v roce 1956 F. Kotrbou.

Panna Marie

Dřevo lipové, v. 75 cm, plná socha, původní polychromie.

Restaurována v roce 1956 F. Kotrbou.

Literatura: Hostaš /Vaněk 1899, 113; Opitz 1935/36, 88; Denkstein 1935/1936, 48; Kutal 1955, 48, 56; Kropáček 1960b, 162, 168; Homolka 1963, 238, pozn. 14,18; Homolka 1964, 65; Kropáček 1965, 226, 160; Homolka 1965, 65,151;Kováč 1994,s.d..

- MÁŘÍ MAGDALÉNA Z KAŠPERSKÝCH HOR

Původní provenience neznámá, pravděpodobně by mohla pocházet z děkanského kostela sv. Markéty v Kašperských Horách.

Dřevo lipové, v. 88 cm, vzadu vyhloubena, zbytky původní polychromie; drapérie na několika místech odlomena, chybí na levé ruce část prstů, podstavec.

Restaurován v roce 1962 M. Kloudovou.

Kašperské Hory, Muzeum Šumavy

Literatura: *Homolka 1963, 236, pozn. 5; Homolka 1964, 66; Homolka 1965, 243; Kováč 1980, 114.*

- MADONA Z ČESKÉHO KRUMLOVA

Původní provenience neznámá, zakoupena Městským muzeem v Českých Budějovicích roku 1892 ze soukromého majetku, podle tradice pochází z Českého Krumlova.

Dřevo lipové, v. 146 cm, vzadu vyhloubena, zbytky původní polychromie, menší poškození.

Restaurována v letech 1946 L. Slánskou, 1953 B. Slánským.

Hluboká nad Vltavou, AJG, Inv. č. P-66

Literatura: *Pečírka, 1931, 233; Denkstein 1935, 17; Kletzel 1938, 271; Matouš 1953, 61; Kutal 1954, 206; Kutal 1955, 76; Kropáček 1956a, 81; Homolka 1963, 236, pozn. 12; Homolka 1965, 232; Kropáček 1965, 162, 158; Kutal 1966, 226; Slánský 1971, č. kat. 22; Lavička 2007, 62.*

Mistr českobudějovického Klanění

- MADONA Z TŘEBOTOVIC

Původní provenience neznámá, získaná Městským muzeem v Českých Budějovicích roku 1923 ze soukromého majetku v Třebotovic, údajně pochází z Třeboně.

Dřevo lipové, v. 133 cm, vzadu vyhloubená, zčásti poškozená, dole seříznuta.

Hluboká nad Vltavou, AJG, Inv.č. P-17

Literatura: *Denkstein 1935/1936, 48; Kutal 1949, 78; Kutal 1940, 76, 81; Kropáček 1956b, 24, 20, 25, 27; Matouš 1953, 60; Kutal 1954, 206; Kutal 1955, 206; Kropáček 1956a, 49; Kropáček 1960b, 166, 168; Homolka 1963, 236, pozn. 12, 14; Kropáček 1965, 212, 158, 161, 162; Kutal 1966, 226; Lavička 2007, 56.*

- **KLANĚNÍ TŘÍ KRÁLŮ Z ČESKÝCH BUDĚJOVIC**

Původní provenience neznámá, získáno Městským muzeem v Českých Budějovicích ze soukromého majetku v roce 1910, podle tradice pochází z českobudějovického špitálu. Restaurováno v letech 1953 B. Slánským, L. Slánskou, 1965 sňata zkreslující polychromie z 19. století.

Dřevo lipové, v. 98 cm, š. 75 cm, vysoký reliéf, zbytky původní polychromie.

Hluboká nad Vltavou, AJG, Inv.č. P – 284

Literatura: Kotal 1949, s.78; Matouš 1953, 60; Kotal 1955, 55; Kotal 1954, 206; Kropáček 1956b, 23,25; Kropáček 1956a, 56; Kropáček 1960b, 165; Homolka 1963, 236, pozn. 12, 14; Homolka 1964, 65; Homolka 1965, 210; Kropáček 1965, 159; Homolka 1966, 74; Kotal 1966, 226; Kotal 1972, 193; Rulišek 1989, 30; Slánský 1971, č. kat. 21; Lavička 2007, 56.

Podunajský umělec

- **UKŘIŽOVANÝ Z ČESKÝCH BUDĚJOVIC**

Původní provenience neznámá, pochází pravděpodobně z někdejšího dominikánského kláštera z Českých Budějovic, mohl být zavěšen jako samostatný krucifix, nebo částí pašijové scény.

Dřevo lipové, v. 149 cm, plná plastika, vzadu zhruba vypracovaná; původní polychromie, menší poškození, chybí dva prsty na levé ruce, jeden na pravé a palec na levé noze.

Restaurován v roce 1965 J. Tesařem.

Hluboká nad Vltavou, AJG, Inv.č. DP–167

Literatura: Kropáček 1960b, 160; Kropáček 1965, 225; Homolka 1966, 74; Homolka 1984, 555; Lavička 2007, 61.

SEZNAM VYOBRAZENÍ

1. Mistr žebráckého Oplakávání: Oplakávání Krista ze Žebráku, 1500/05–1510, Praha, Anežský klášter, NGP. Reprodukce z: CHLUMSKÁ 2006, obr. 142
2. Kefermarktský oltář, reliéf Smrt Pany Marie, 1495, Kefermarkt, poutní kostel sv. Wolfganga. Foto: autor
3. Kefermarktský oltář, reliéf Zvěstování, 1495, Kefermarkt, poutní kostel sv. Wolfganga. Foto: autor.
4. Kefermarktský oltář, reliéf Klanění tří králů, detail, 1495, Kefermarkt, poutní kostel sv. Wolfganga. Foto: autor
5. Mistr žebráckého Oplakávání, Oplakávání Krista ze Žebráku, detail, 1500/5–1510, Praha, Anežský klášter, NGP. Reprodukce z: CHLUMSKÁ 2006, obr. 142
6. Mistr žebráckého Oplakávání, Oplakávání Krista ze Žebráku, detail, 1500/5–1510, NGP, Praha, Anežský klášter. Reprodukce z: CHLUMSKÁ 2006, obr. 142
7. Kefermarktský oltář, reliéf Zvěstování, 1495, detail, Kefermarkt, poutní kostel sv. Wolfganga ; Foto: autor
8. Erasmus Grasser, Panna Marie ze skupiny Ukřižování, Pipping, Národní muzeum, Mnichov. Reprodukce z: HALLM 1928, obr. 50
9. Erasmus Grasser, Svatý Jan ze skupiny Ukřižování, Pipping, Národní muzeum, Mnichov. Reprodukce z: HALLM 1928, obr. 51
10. Mistr ES, Ecce Homo, grafický list L. 55, Drážďany. Reprodukce z: GEISBERG 1924.
11. Mistr žebráckého Oplakávání, Truchlící Marie z Kralovic, před rokem 1510; Hluboká nad Vltavou, AJG. Foto: autor
12. Mistr žebráckého Oplakávání, Oplakávání ze Žebráku, detail, 1500/5–1510, Praha, Anežský klášter, NGP. Reprodukce z: CHLUMSKÁ 2006, obr. 142

13. Mistr zvíkovského Oplakávání, Oplakávání Krista ze Zvíkova, detail, kolem roku 1510, Zvíkov, hradní kaple. Foto: autor
14. Mistr zvíkovského Oplakávání, Světice z Homol, detail, po roce 1510, Hluboká nad Vltavou, AJG. Foto: autor
15. Mistr žebráckého Oplakávání, Oplakávání Krista ze Žebráku, detail, 1500/5–1510, Praha, Anežský klášter, NGP. Reprodukce z: CHLUMSKÁ 2006, obr. 142
16. Mistr žebráckého Oplakávání, Madona malšínská, detail, mezi léty 1515–1520, Praha, Anežský klášter, NGP. Reprodukce z: CHLUMSKÁ 2006, obr. 163
17. Mistr českobudějovického Klanění, Klanění tří králů z Českých Budějovic, detail, po roce 1510, Hluboká nad Vltavou, AJG. Foto: autor
18. Mistr ES, Assumpta, grafický list L. 63, Londýn. Reprodukce z: GEISBERG 1924
19. Mistr ES, Navštívení, grafický list L. 12, Drážďany. Reprodukce z: GEISBERG 1924
20. Mistr ES, Madona s andělem, grafický list L. 20, Drážďany. Reprodukce z: GEISBERG 1924
21. Mistr českobudějovického Klanění, Madona z Třebotovic, kolem roku 1500, Hluboká nad Vltavou, AJG. Foto: autor
22. Mistr českobudějovického Klanění, Madona z Třebotovic, detail, kolem roku 1500, Hluboká nad Vltavou, AJG. Foto: autor
23. Kefermarktský oltář, reliéf Klanění tří králů, detail, 1495, Kefermarkt, poutní kostel sv. Wolfganga. Foto: autor
24. Mistr českobudějovického Klanění, Klanění tří králů, kolem roku 1500, Hluboká nad Vltavou, AJG. Foto: autor
25. Kefermarktský oltář, reliéf Klanění tří králů, 1495, Kefermarkt, poutní kostel sv. Wolfganga. Foto: autor
26. Mistr českobudějovického Klanění, Klanění tří králů, detail, kolem roku 1500, Hluboká nad Vltavou, AJG. Foto: autor

27. Mistr českobudějovického Klanění, Klanění tří králů, detail, kolem roku 1500, Hluboká nad Vltavou, AJG. Foto: autor
28. Mistr žebráckého Oplakávání, svatá Anna samatřetí, detail, kolem roku 1520, Hluboká nad Vltavou, AJG; Foto: autor
29. Mistr žebráckého Oplakávání, Máří Magdaléna z Malého Boru, 1500/05–1510, Hluboká nad Vltavou, AJG. Foto: autor
30. Mistr žebráckého Oplakávání, Máří Magdaléna z Malého Boru, 1500/05–1510, Hluboká nad Vltavou, AJG. Foto: autor
31. Mistr žebráckého Oplakávání, Máří Magdaléna z Malého Boru, detail, 1500/05–1510, Hluboká nad Vltavou, AJG. Foto: autor
32. Mistr zvíkovského Oplakávání, Oplakávání Krista ze Zvíkova, před rokem 1510, Zvíkov, hradní kaple. Foto: autor
33. Eggendorferský oltář, reliéf Klanění tří králů, 1500–1505. Reprodukce z: KASTNER / ULM 1958, obr. 168
34. Eggendorferský oltář, reliéf Narození Krista, 1500–1505. Reprodukce z: KASTNER / ULM 1958, obr. 169
35. Eggendorferský oltář, reliéf Smrt Panny Marie, kolem roku 1500. Reprodukce z: KASTNER / ULM 1958, obr. 31
36. Neznámý autor, Madona z Českého Krumlova, mezi léty 1510–1515, Hluboká nad Vltavou, AJG. Foto: autor
37. Neznámý autor, Madona z Českého Krumlova, detail, mezi léty 1510–1515, Hluboká nad Vltavou, AJG. Foto: autor
38. Mistr českobudějovického Klanění, Madona z Třebotovic, detail, kolem roku 1500, Hluboká nad Vltavou, AJG. Foto: autor
39. Neznámý autor, Madona z Českého Krumlova, detail, mezi léty 1510–1515, Hluboká nad Vltavou, AJG. Foto: autor

40. Mistr českobudějovického Klanění, Madona z Třebotovic, detail, kolem roku 1500, Hluboká nad Vltavou, AJG. Foto: autor.
41. Neznámý autor, Madona z Českého Krumlova, detail, mezi léty 1510–1515, Hluboká nad Vltavou, AJG. Foto: autor
42. Mistr českobudějovického Klanění, Madona z Třebotovic, detail, kolem roku 1500, Hluboká nad Vltavou, AJG. Foto: autor
43. Mistr českobudějovického Klanění, Madona z Třebotovic, detail, kolem roku 1500, Hluboká nad Vltavou, AJG. Foto: autor
44. Neznámý autor, Madona z Českého Krumlova, detail, mezi léty 1510–1515, Hluboká nad Vltavou, AJG. Foto: autor
45. Mistr zvíkovského Oplakávání, Svatá Barbora z Droužetic, po roce 1510, Strakonice, Muzeum středního Pootaví. Foto: autor
46. Mistr zvíkovského Oplakávání, Svatá Barbora z Droužetic, detail, po roce 1510, Strakonice, Muzeum středního Pootaví. Foto: autor
47. Mistr zvíkovského Oplakávání, Svatá Barbora z Droužetic, detail, po roce 1510, Strakonice, Muzeum středního Pootaví. Foto: autor
48. Mistr žebráckého Oplakávání, Máří Magdalna z Malého Boru, detail, 1500/05–1510, Hluboká nad Vltavou, AJG. Foto: autor
49. Mistr žebráckého Oplakávání, Klanění tří králů z Vodňan, mezi léty 1515–1520, Hluboká nad Vltavou, AJG. Foto: autor
50. Mistr žebráckého Oplakávání, Klanění tří králů z Vodňan, detail, mezi léty 1515–1520, Hluboká nad Vltavou, AJG. Foto: autor
51. Mistr zvíkovského Oplakávání, Assumpta z Kašperských Hor, detail, po roce 1510, Kašperské Hory Šumavské muzeum. Foto: autor
52. Mistr zvíkovského Oplakávání, Madona z Hracholusk, detail, kolem roku 1520, Hluboká nad Vltavou, AJG. Foto: autor

53. Mistr žebráckého Oplakávání, Klanění tří králů z Vodňan, detail, mezi léty 1515–1520, Hluboká nad Vltavou, AJG. Foto: autor
54. Mistr žebráckého Oplakávání, Oplakávání Krista ze Žebráku, detail, 1500/5–1510, Praha, NGP, Anežský klášter. Reprodukce z: CHLUMSKÁ 2006, obr. 142
55. Mistr žebráckého Oplakávání, Odpočívající Kristus, detail, kolem roku 1515, Hluboká nad Vltavou, AJG. Foto: autor
56. Mistr žebráckého Oplakávání, Pieta Páně, detail, mezi léty 1515–1520, Hluboká nad Vltavou, AJG. Foto: autor
57. Mistr žebráckého Oplakávání, Ukřižovaný z Českých Budějovic, detail, kolem roku 1520, Hluboká nad Vltavou, AJG. Foto: autor
58. Mistr zvíkovského Oplakávání, Ukřižovaný z Kašperských Hor, detail, po roce 1510, Šumavské muzeum, Kašperské Hory. Foto: autor
59. Mistr zvíkovského Oplakávání, Oplakávání Krista ze Zvíkova, detail, po roce 1510, Zvíkov, hradní kaple. Foto: autor
60. Mistr zvíkovského Oplakávání, Pieta z Podlesí, detail, po roce 1510, Sušice, Muzeum Šumavy. Foto: autor
61. Mistr zvíkovského Oplakávání, Oplakávání Krista ze Zvíkova, detail, po roce 1510, Zvíkov, hradní kaple. Foto: autor
62. Mistr žebráckého Oplakávání, Klanění tří králů z Vodňan, detail, mezi léty 1515–1520, Hluboká nad Vltavou, AJG. Foto: autor
63. Mistr žebráckého Oplakávání, Klanění tří králů z Vodňan, detail, mezi léty 1515–1520, Hluboká nad Vltavou, AJG. Foto: autor
64. Mistr žebráckého Oplakávání, Pieta Páně, detail, mezi léty 1515–1520, Hluboká nad Vltavou, AJG. Foto: autor
65. Mistr žebráckého Oplakávání, Madona malšínská, mezi léty 1515–1520, NGP, Praha, Anežský klášter. Reprodukce z: CHLUMSKÁ 2006, obr. 163

66. Veit Stoß, Madona, kolem roku 1500, Norimberk, Německé národní muzeum.
Foto: Reprodukce z: <http://www.bildindex.de/#10>, vyhledáno 26.7.2009
67. Mistr ES, Madona s růžencem, grafický list L. 62, Mnichov. Reprodukce z: GEISBERG 1924
68. Mistr žebráckého Oplakávání, Odpočívající Kristus, kolem roku 1515, Hluboká nad Vltavou, AJG. Foto: autor
69. Mistr žebráckého Oplakávání, Odpočívající Kristus, kolem roku 1515, Hluboká nad Vltavou, AJG. Foto: autor
70. Albrecht Dürer, Bolestný Kristus, grafický list B. 16, 1511. Reprodukce z: SCHERER 1908
71. Mistr žebráckého Oplakávání, Odpočívající Kristus, detail, kolem roku 1515, Hluboká nad Vltavou, AJG. Foto: autor
72. Mistr žebráckého Oplakávání, Pieta Páně, detail, mezi léty 1515–1520, Hluboká nad Vltavou, AJG. Foto: autor
73. Mistr žebráckého Oplakávání, Klanění tří králů z Vodňan, detail, mezi léty 1515–1520, Hluboká nad Vltavou, AJG. Foto: autor
74. Mistr žebráckého Oplakávání, Odpočívající Kristus, detail, kolem roku 1515, Hluboká nad Vltavou, AJG. Foto: autor
75. Mistr žebráckého Oplakávání, Pieta Páně, detail, mezi léty 1515–1520, Hluboká nad Vltavou, AJG. Foto: autor
76. Mistr žebráckého Oplakávání, Pieta Páně, mezi léty 1515–1520, Hluboká nad Vltavou, AJG. Foto: autor
77. Mistr žebráckého Oplakávání, Pieta Páně, mezi léty 1515–1520, Hluboká nad Vltavou, AJG. Foto: autor
78. Mistr žebráckého Oplakávání, Pieta Páně, detail, mezi léty 1515–1520, Hluboká nad Vltavou, AJG. Foto: autor

79. Michael Tichter, Hold-Epitař, detail, 1512, Vídeň, dóm sv. Štěpána. Reprodukce z: OETTINGER 1951, obr. 91
80. Hans Leinberger, Trůn Milosti, detail, kolem roku 1511, Vídeň, Hornorakouské Zemské muzeum. Reprodukce z: OETTINGER 1951, obr. 209
81. Mistr z Mauer, oltář v Maueru u Melku, detail, kolem roku 1513–1516, Mauer, poutní kostel. Reprodukce z: OETTINGER 1951, obr. 157
82. Mistr žebráckého Oplakávání, Pieta Páně, detail, mezi léty 1515–1520, Hluboká nad Vltavou, AJG. Foto: autor
83. Mistr žebráckého Oplakávání, Odpočívající Kristus, detail, kolem roku 1515, Hluboká nad Vltavou, AJG. Foto: autor
84. Mistr zvíkovského Oplakávání, Oplakávání Krista ze Zvíkova, detail, po roce 1510, hradní kaple, Zvíkov. Foto: autor
85. Mistr zvíkovského Oplakávání, Pieta z Podlesí, detail, po roce 1510, Muzeum Šumavy, Sušice. Foto: autor
86. Mistr zvíkovského Oplakávání, Ukřižovaný z Kašperských Hor, detail, po roce 1510, Šumavské muzeum, Kašperské Hory. Foto: autor
87. Mistr žebráckého Oplakávání, Ukřižovaný z Českých Budějovic, detail kolem roku 1520, Hluboká nad Vltavou, AJG. Foto: autor
88. Albrecht Dürer, Svatá Trojice, grafický list B. 122, 1511. Reprodukce z: SCHERER 1908
89. Mistr žebráckého Oplakávání, Svatá Anna samatřetí, kolem roku 1520, Hluboká nad Vltavou, AJG. Foto: autor
90. Mistr žebráckého Oplakávání, Svatá Anna samatřetí, detail, kolem roku 1520, Hluboká nad Vltavou, AJG. Foto: autor
91. Mistr žebráckého Oplakávání, Svatá Anna samatřetí, detail, kolem roku 1520, Hluboká nad Vltavou, AJG. Foto: autor

92. Mistr žebráckého Oplakávání, Klanění tří králů z Vodňan, detail, 1515–1520, Hluboká nad Vltavou, AJG. Foto: autor
93. Mistr žebráckého Oplakávání, Ukřižovaný z Českých Budějovic, kolem roku 1520, Hluboká nad Vltavou, AJG. Foto: autor
94. Mistr žebráckého Oplakávání, Ukřižovaný z Českých Budějovic, kolem roku 1520, Hluboká nad Vltavou, AJG. Foto: autor
95. Mistr žebráckého Oplakávání, Ukřižovaný z Českých Budějovic, kolem roku 1520, Hluboká nad Vltavou, AJG. Foto: autor
96. Mistr žebráckého Oplakávání, Ukřižovaný z Českých Budějovic, kolem roku 1520, Hluboká nad Vltavou, AJG; Foto: autor
97. Mistr žebráckého Oplakávání, Ukřižovaný z Českých Budějovic, detail, kolem roku 1520, Hluboká nad Vltavou, AJG. Foto: autor
98. Mistr žebráckého Oplakávání, Ukřižovaný z Českých Budějovic, detail, kolem roku 1520, Hluboká nad Vltavou, AJG. Foto: autor
99. Mistr žebráckého Oplakávání, Pieta Páně, detail, mezi léty 1515–1520, Hluboká nad Vltavou, AJG. Foto: autor
100. Albrecht Dürer, Kalvárie, grafický list B. 59, kolem roku 1504. Reprodukce z: SCHERER 1908
101. Albrecht Dürer, Ukřižovaný, grafický list B. 11, kolem roku 1498. Reprodukce z: SCHERER 1908
102. Albrecht Dürer, Bolestný Kristus s Arma Christí, grafický list B. 20, kolem roku 1507. Reprodukce z: SCHERER 1908
103. Mistr zvíkovského Oplakávání, Světice z Homol, po roce 1510, Hluboká nad Vltavou, AJG. Foto: autor
104. Mistr zvíkovského Oplakávání, Světice z Homole, detail, po roce 1510, Hluboká nad Vltavou, AJG. Foto: autor

105. Mistr žebráckého Oplakávání, Truchlící Marie z Kralovic, detail, před rokem 1510; Hluboká nad Vltavou, AJG. Foto: autor
106. Mistr žebráckého Oplakávání, Truchlící Marie z Kralovic, detail, před rokem 1510; Hluboká nad Vltavou, AJG. Foto: autor
107. Mistr zvíkovského Oplakávání, Světice z Homole, detail, po roce 1510, Hluboká nad Vltavou, AJG. Foto: autor
108. Mistr žebráckého Oplakávání, Truchlící Marie z Kralovic, detail, před rokem 1510; Hluboká nad Vltavou, AJG. Foto: autor
109. Mistr zvíkovského Oplakávání, Světice z Homole, detail, po roce 1510, Hluboká nad Vltavou, AJG. Foto: autor
110. Mistr falkhova Epitafu, Wultendorferský oltář, detail, kolem roku 1515–1520, Vídeň, Hornorakouské Zemské muzeum. Reprodukce z: OETTINGER 1951, obr. 194
111. Mistr annenského Oltáře, Annenský oltář, detail, kolem roku 1512, Vídeň, Diecézní muzeum. Reprodukce z: OETTINGER 1951, obr. 120
112. Mistr rechweinova Epitafu, Rechweinův epitaf, detail, kolem roku 1512, Vídeň, dóm sv. Štěpána. Reprodukce z: OETTINGER 1951, obr. 93
113. Mistr zvíkovského Oplakávání, Ukřižovaný z Kašperských Hor, po roce 1510, Kašperské Hory, Šumavské muzeum. Foto: autor
114. Mistr zvíkovského Oplakávání, Ukřižovaný z Kašperských Hor, po roce 1510, Kašperské Hory, Šumavské muzeum. Foto: autor
115. Mistr zvíkovského Oplakávání, Pieta z Podlesí, po roce 1510, Sušice, Muzeum Šumavy. Foto: autor
116. Mistr zvíkovského Oplakávání, Pieta z Podlesí, po roce 1510, Sušice, Muzeum Šumavy. Foto: autor
117. Mistr zvíkovského Oplakávání, Pieta z Podlesí, detail, po roce 1510, Sušice, Muzeum Šumavy. Foto: autor

118. Mistr zvíkovského Oplakávání, Pieta z Podlesí, detail, po roce 1510, Sušice, Muzeum Šumavy. Foto: autor
119. Mistr zvíkovského Oplakávání, Assumpta z Kašperských Hor, po roce 1510, Kašperské Hory, Muzeum Šumavy. Foto: autor
120. Mistr zvíkovského Oplakávání, Svatá Markéta z Kašperských Hor, po roce 1510, Kašperské Hory, Muzeum Šumavy. Foto: autor
121. Mistr zvíkovského Oplakávání, Svatá Markéta z Kašperských Hor, po roce 1510, Kašperské Hory, Muzeum Šumavy. Foto: autor
122. Mistr zvíkovského Oplakávání, Svatá Markéta z Kašperských Hor, detail, po roce 1510, Kašperské Hory, Muzeum Šumavy. Foto: autor
123. Mistr zvíkovského Oplakávání, Assumpta z Kašperských Hor, detail, po roce 1510, Kašperské Hory, Muzeum Šumavy. Foto: autor
124. Mistr zvíkovského Oplakávání, Světice z Homol, detail, po roce 1510, Hluboká nad Vltavou, AJG. Foto: autor
125. Mistr zvíkovského Oplakávání, Svatá Barbora z Droužetic, detail, po roce 1510, Strakonice, Muzeum středního Pootaví. Foto: autor
126. Mistr žebráckého Oplakávání, Máří Magdalna z Malého Boru, detail, 1500/05–1510, Hluboká nad Vltavou, AJG. Foto: autor
127. Mistr zvíkovského Oplakávání, Svatá Markéta z Kašperských Hor, detail, po roce 1510, Kašperské Hory, Muzeum Šumavy. Foto: autor
128. Mistr žebráckého Oplakávání, Máří Magdalna z Malého Boru, detail, 1500/05–1510, Hluboká nad Vltavou, AJG. Foto: autor
129. Mistr zvíkovského Oplakávání, Světice z Homol, detail, po roce 1510, Hluboká nad Vltavou, AJG. Foto: autor
130. Mistr žebráckého Oplakávání, Máří Magdaléna z Čakova, detail, mezi léty 1520–1525, Hluboká nad Vltavou, AJG. Foto: autor

131. Mistr zvíkovského Oplakávání, Madona z Hracholusk, detail, kolem roku 1520, Hluboká nad Vltavou, AJG. Foto: autor
132. Mistr zvíkovského Oplakávání, Pieta z Podlesí, detail, po roce 1510, Sušice, Muzeum Šumavy. Foto: autor
133. Mistr zvíkovského Oplakávání, Světice bez atributu z Horažďovic, detail, kolem roku 1520, Plzeň, soukromí majetek. Reprodukce z: HOMOLKA 1963, 237
134. Mistr zvíkovského Oplakávání, Svatá Markéta, detail, kolem roku 1520, Plzeň, soukromí majetek. Reprodukce z: HOMOLKA 1963, 237
135. Mistr žebráckého Oplakávání, Panna Marie z Lub, detail, po roce 1520, Klatovy, Vlastivědné muzeum Dr. Hostaše. Foto: autor
136. Mistr zvíkovského Oplakávání, Máří Magdaléna z Kašperských Hor, detail, po roce 1520, Kašperské Hory, Muzeum Šumavy. Foto: autor
137. Mistr zvíkovského Oplakávání, Madona z Hracholusk, kolem roku 1520, Hluboká nad Vltavou, AJG. Foto: autor
138. Mistr zvíkovského Oplakávání, Madona z Hracholusk, kolem roku 1520, Hluboká nad Vltavou, AJG. Foto: autor.
139. Mistr zvíkovského Oplakávání, Madona z Hracholusk, detail, kolem roku 1520, Hluboká nad Vltavou, AJG. Foto: autor.
140. Mistr zvíkovského Oplakávání, Madona z Hracholusk, detail, kolem roku 1520, Hluboká nad Vltavou, AJG. Foto: autor.
141. Mistr žebráckého Oplakávání, Máří Magdaléna z Čakova, mezi léty 1520–1525, Hluboká nad Vltavou, AJG. Foto: autor.
142. Mistr žebráckého Oplakávání, Máří Magdaléna z Čakova, mezi léty 1520–1525, Hluboká nad Vltavou, AJG. Foto: autor
143. Mistr žebráckého Oplakávání, Máří Magdaléna z Čakova, mezi léty 1520–1525, Hluboká nad Vltavou, AJG. Foto: autor.

144. Mistr žebráckého Oplakávání, Máří Magdaléna z Čakova, detail, mezi léty 1520–1525, Hluboká nad Vltavou, AJG. Foto: autor
145. Mistr žebráckého Oplakávání, Panna Marie z Lub, po roce 1520, Klatovy, Vlastivědné muzeum Dr. Hostaše. Foto: autor
146. Mistr žebráckého Oplakávání, Svatý Jan z Lub, po roce 1520, Klatovy, Vlastivědné muzeum Dr. Hostaše. Foto: autor
147. Mistr žebráckého Oplakávání, Panna Marie z Lub, po roce 1520, Klatovy, Vlastivědné muzeum Dr. Hostaše. Foto: autor
148. Mistr žebráckého Oplakávání, Svatý Jan z Lub, po roce 1520, Klatovy, Vlastivědné muzeum Dr. Hostaše. Foto: autor
149. Mistr žebráckého Oplakávání, Panna Marie z Lub, detail, po roce 1520, Klatovy, Vlastivědné muzeum Dr. Hostaše. Foto: autor
150. Mistr žebráckého Oplakávání, Svatý Jan z Lub, detail, po roce 1520, Klatovy, Vlastivědné muzeum Dr. Hostaše. Foto: autor
151. Mistr žebráckého Oplakávání, Panna Marie z Lub, detail, po roce 1520, Klatovy, Vlastivědné muzeum Dr. Hostaše. Foto: autor
152. Mistr žebráckého Oplakávání, Panna Marie z Lub, detail, po roce 1520, Klatovy, Vlastivědné muzeum Dr. Hostaše. Foto: autor
153. Mistr žebráckého Oplakávání, Svatý Jan z Lub, detail, po roce 1520, Klatovy, Vlastivědné muzeum Dr. Hostaše. Foto: autor
154. Mistr zvíkovského Oplakávání, Svatá Markéta z Horažďovic, detail, kolem roku 1520, Plzeň, soukromí majetek. Reprodukce z: HOMOLKA 1963, 237
155. Mistr zvíkovského Oplakávání, Světice bez atributu z Horažďovic, detail, kolem roku 1520, Plzeň, soukromí majetek. Reprodukce z: HOMOLKA 1963, 237
156. Mistr zvíkovského Oplakávání, Svatý Linhart, po roce 1520, Praha, Anežský klášter, NGP. Reprodukce z: CHLUMSKÁ 2006, obr. 179

157. Mistr zvíkovského Oplakávání, Svatý Linhart, detail, po roce 1520, Praha, Anežský klášter, NGP. Reprodukce z: HOMOLKA 1965, obr. 79
158. Mistr zvíkovského Oplakávání, Oplakávání Krista ze Zvíkova, detail, po roce 1510, Zvíkov, hradní kaple. Foto: autor
159. Mistr zvíkovského Oplakávání, Oplakávání Krista ze Zvíkova, detail, po roce 1510, Zvíkov, hradní kaple. Foto: autor
160. Mistr světelského Oltáře, Světelský oltář, detail, mezi léty 1516–1520, kostel sv. Barbory, Adamov. Reprodukce z: OETTINGER 1951, obr. 176
161. Mistr zvíkovského Oplakávání, Máří Magdaléna z Kašperských Hor, po roce 1520, Kašperské Hory, Muzeum Šumavy. Foto: autor
162. Mistr zvíkovského Oplakávání, Máří Magdaléna z Kašperských Hor, detail, po roce 1520, Kašperské Hory, Muzeum Šumavy. Foto: autor

SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY

BÁRTLOVÁ 2003 — Milena BÁRTLOVÁ: Průvodce studiem dějin středověkého výtvarného umění, Brno 2003

BRANIŠ 1900 — Josef BRANIŠ: Soupis památek historických a uměleckých v politickém okrese českobudějovickém, Praha 1900

DČVU I/2 — Dějiny českého výtvarného umění I/2. Rudolf CHADRABA / Josef KRÁSA (ed.), Praha 1984

DENKSTEIN 1935 — Vladimír DENKSTEIN / František MATOUŠ / Jaroslav PEČÍRKA: Gotické umění městského muzea v Českých Budějovicích (kat. výst.), Praha 1935

DENKSTEIN 1935/1936 — Vladimír DENKSTEIN: Jihočeská gotiky. In: Život, 1935/1936, 45–46

DENKSTEIN 1948 — Vladimír DENKSTEIN: Zvíkov, Praha 1948

DUBY 2002 — Georges DUBY: Umění a společnost ve středověku, Praha 2002, 40

DWORSCHAK — Fritz DWORSCHAK (ed.): Die Kunst der Donauschule 1490–1540, Linz 1965

FAJT 1995/1996 — Jiří FAJT (ed.): Gotika v západních Čechách (1230–1530), Praha 1995/1996

FAJT 1995 — Jiří FAJT: Pozdně gotické řezbářství v Praze a jeho sociální pozadí (1430–1526), Praha 1995

GEISBERG 1924 — MAX GEISBERG: Der Meister ES, Lipsko 1924

GROßMANN 1957 — DIETER GROßMANN: Miscellen über neuere zuschreibungen an Nicolaus Gerhaert. In: Zeitschrift für Kunstgeschichte, 1957, 186–190

HALADA 1992 — JAN HALADA (ed.): Páni z Rožmberka, z Rožmitálu; Švihovští z Ryzenberka. In: Lexikon české šlechty, Praha 1992, 129–133, 160

HALLM 1928 — FILIPP MARIA HALLM: Erasmus Grasser, Augsburg 1928

HLOBIL 2008 — Ivo HLOBIL: Hypoteticky o autorství Světelského oltáře. Světlé v první třetině 16. století. In: Světelský oltář. Bohdana FABIÁNOVÁ / Zdeněk VÁCHA (ed.). Brno 2008.

HOFFMANN 1923 — Richard HOFFMANN: Bayerische Altarbaukunst, Mnichov 1923

HOMOLKA 1977 - Jaromír HOMOLKA / Jaroslav PEŠINA / Josef EHM (ed.): České gotické umění, Praha 1977

HOMOLKA 1964 — Jaromír HOMOLKA / Ladislav KESNER: České umění gotické (kat. výst.), Praha 1964

HOMOLKA 1984 — Jaromír HOMOLKA: In: DČVU I/2, Praha 1984, 534–565

HOMOLKA 1965 — Jaromír HOMOLKA: Jihočeské umění pozdní gotiky / Plastika. In: Jihočeská pozdní gotika 1450–1530 (kat. výst.): Bohumil HOUDEK / Jaromír HOMOLKA / Ladislav NEUBERT / Jiří KROPÁČEK:, Hluboká nad Vltavou 1965, 44–60 / 124–156

HOMOLKA 1962 — Jaromír HOMOLKA: K nové instalaci sbírky české gotiky v Národní galerii. In: Umění X, 1962, 588–596

HOMOLKA 1963 — Jaromír HOMOLKA: K restauraci některých prací Mistra Zvíkovského Oplakávání, Památková péče XXIII, 1963, 234–239

HOMOLKA 1978 — Jaromír HOMOLKA: Sochařství. In: Pozdně gotické umění v Čechách (1471–1526) Jaromír HOMOLKA/ Josef KRÁSA / Václav MENZEL / Jaroslav PEŠINA / Josef Petráň:, Praha 1978₁

HOMOLKA 1966 — Jaromír HOMOLKA: Poznámky k dílu mistra Zvíkovského Oplakávání. In: Památková péče XXVI, 1966, 74–79

HOROVÁ 2006 — Anděla HOROVÁ (ed.): Mistr Oplakávání ze Žebráku. In: Nová encyklopedie českého výtvarného umění, Academia Praha 2006, 519

HORPENIAK 1992 — Vladimír HORPENIAK: Restaurování památek umění v Muzeu Šumavy, Muzeum Šumavy Sušice 1992

HOŘEJŠÍ / VACKOVÁ 1980 — Jiřina HOŘEJŠÍ / Jarmila VACKOVÁ: Kniha o pozdním gotickém umění v Čechách. In: Umění XXVIII, 1980, 519–536

HOŘEJŠÍ / VACKOVÁ 1965 — Jiřina HOŘEJŠÍ / Jarmila VACKOVÁ: K průzkumu středověkého umění jižních Čech. In: Umění, 1965, 302–315

HOSTAŠ / VANĚK 1899 — Karel HOSTAŠ / Ferdinand VANĚK: Soupis památek historických a uměleckých v politickém okrese klatovském, Praha 1899

HOSTAŠ / VANĚK 1900 — Karel HOSTAŠ / Ferdinand VANĚK: Soupis památek historických a uměleckých v politickém okrese sušickém, Praha 1900

HUTH 1923 — Hans Huth: Künstler und Werkstatt der Spätgotik, Augsburg 1923

CHLUMSKÁ 2006 — Štěpánka CHLUMSKÁ: Umění pozdní gotika a rané renesance. In: Čechy a střední Evropa 1200–1550, Dlouhodobá expozice sbírky starého umění NGP v klášteře sv. Anežky České: Štěpánka CHLUMSKÁ (ed.) / Jiří FAJT, Praha 2006, 65–140

KASTNER/ULM 1958 — Otfried KASTNER / Benno ULM: Mittelaltarlische Bildwerke im Oberösterreichischen Landesmuseum, Linz 1958

KIESLINGER 1937— Franz KIESLINGER: Mittelalterliche Skulpturen einer Wiener Sammlung, Wien Leipzig, 1937, obr. 47,54,55

KLETZL 1941 — Otto KLETZL: Die Deutsche Kunst in Böhmen und Mähren, Berlin 1941

KLETZL 1938 — Otto KLETZL: Die Maria von Gojau am Bohmerwald. In: Zeitschrift des Deutschen vereins für kunstwissenschaft, Berlin 1938, 252–274

KOTRBA 1982 — Heřman KOTRBA: Třísky z dílny řezbáře, Brno 1982

KOTRBA 1962 — František KOTRBA: Pozdně gotická plastika Pieta z Muzea v Sušici. In: Vlastivědné zprávy horního Pootaví, Sušice 1962

KOVÁČ 1980 — Peter KOVÁČ: Mistr Zvíkovského Oplakávání a Kašperské Hory. In: Sborník vlastivědných prací o Šumavě k 650. výročí města Kašperské Hory, Kašperské Hory 1980, 109–125

KOVÁČ 1996 — Peter KOVÁČ: Svatá Trojice z Českých Budějovic Mistra žebráckého Oplakávání. In: Stavitelé katedrál, <http://www.stavitele-katedral.cz/peter-kovac-svata-trojice-z-ceskych-budejovic-mistra-zebrackeho-oplakavani/>, vyhledáno 5. 11. 2009

KOVÁČ 1994 — Peter KOVÁČ: Vídeňské Oplakávání Zvíkovského mistra. In: Stavitelé katedrál, <http://www.stavitele-katedral.cz/peter-kovac-videnske-oplakavani-zvikovskeho-mistra/>, vyhledáno 5. 11. 2009

KOBLER 1993 — Friedrich KOBLER / Karl MÖSENER (ed.): Kunst in Passau, Von der Romanik zur Gegenwart, Passau 1993, 60–100

KRONE–BALCKE 1998 — Ulrike KRONE-BALCKE: Der Kefermarkter altar, Sein Maister und Seine Werkstatt, Mnichov 1998

KROPÁČEK 1956a — Jiří KROPÁČEK: Alšova jihočeská galerie (kat.), Hluboká nad Vltavou 1956

KROPÁČEK 1961A — Jiří KROPÁČEK: Dva příspěvky k studiu středoevropského sochařství období 1450–1550 z osmého sněmu svazu německých historiků umění. In: Umění IX. 1961, 420–423

KROPÁČEK 1965 — Jiří KROPÁČEK: Marginálie k dílu Mistra žebráckého Oplakávání. In: Jihočeská pozdní gotika 1450–1530 (kat. výst.), Bohumil HOUDEK / Jaromír HOMOLKA / Ladislav NEUBERT / Jiří KROPÁČEK, Hluboká nad Vltavou 1965

KROPÁČEK 1957 — Jiří KROPÁČEK: Mistr sedící madony klášterní galerie ve Vyšším Brodě. In: Zprávy památkové péče XVII, 1957, 186–192

KROPÁČEK 1960a — Jiří KROPÁČEK: Na okraj katalogu. In: Umění VIII, 1960, 424–426

KROPÁČEK 1961b — Jiří KROPÁČEK: Příspěvek ke studiu Českého sochařství poslední čtvrtiny 15. století. In: Zvláštní otisk z časopisu ČNM I, 1961, 11–19

KROPÁČEK 1956b — Jiří KROPÁČEK: Šimáková madona z Boršíkova. In: Výroční zpráva Alšovy jihočeské galerie 1956, Hluboká nad Vltavou 1956, 20–28

KROPÁČEK 1960b — Jiří KROPÁČEK: Ukřižovaný z bývalého dominikánského kláštera v Českých Budějovicích. In: Umění VIII, 1960, 160–175

KÜHNEL 1961 — Harry KÜHNEL: Gotik in Krems. In: Alte und Moderne Kunst VI. 1961, 8–11

KUTAL 1972 — Albert KUTAL: Druhá polovina 15. a počátek 16. století. In: České gotické umění, Praha 1972, 160–196

- KUTAL s.d. — Albert KUTAL: Gotické sochařství v Čechách a na Moravě, Praha s. d.
- KUTAL 1954 — Albert KUTAL (rec.): Jihočeská gotika. In: Časopis Národního muzea, 1954, 203–207
- KUTAL 1966 — Albert KUTAL (rec.): K výstavě Jihočeská pozdní gotika 1450–1530. In: Umění IV, 1966, 216–229
- KUTAL 1955 — Albert KUTAL: Nové práce z okruhu Mistra Žebráckého Oplakávání. In: České národní museum I, 1955, 46–76
- KUTAL 1956 — Albert KUTAL: O mistru zlíčovského epitafu. In: Časopis Národního muzea, 1956, 24–50
- KUTAL 1949 — Albert KUTAL: Sochařství doby pohusitské. In: České umění gotické I. Stavitelství a sochařství, Praha 1949, 74–80
- LAVIČKA 2007 — Roman LAVIČKA: Gotické umění, Průvodce sbírkou středověkého umění Alšovy jihočeské galerie, Hluboká nad Vltavou 2007
- LEGNER 1965 — Anton LEGNER: Plastik. In: Fritz DWORSCHAK (ed.): Die Kunst der Donauschule 1490–1540, Linz 1965, 235–278
- LEGNER 1965 — Anton LEGNER, Plastik des Donau Stil. In: Alte und Moderne Kunst, 1965, 12–17
- LIŠKA 1961 — Antonín LIŠKA: České sochařství v době slohové přeměny kolem roku 1450. In: Umění IX, 1961, 372–388
- LIŠKA 1964 — Antonín Liška: Kriticky o vlivu Tilmanna Riemenschneidera na českou tvorbu. In: Umění XII, 1964, 497–501
- LIŠKA 1962 — Antonín LIŠKA: Obnova české sochařské tvorby v 2. polovině 15. století. In: Umění X, 1962, 332–348
- LIŠKA 1963 — Antonín LIŠKA: Vztahy Českého sochařství k západnímu umění narozhraní 15. a 16. století. In: Umění XI, 1963, 233–247
- MADER 1905 — Felix MADER: Ein Beitrag zur Geschichte der Deutschen Plastik des XVI. Jahrhunderts, Mnichov 1905

- MAIER–LÖRCHER 1996 — Barbara MAIER–LÖRCHER: Ulmer Kunst in alter Welt, Plastische Bildwerke des 15. und 16. Jahrhunderts, Ulm 1996
- MANDERSBACHER 2003— Lucas MANDERSBACHER: Malerie und Bild 1430 bis 1520. In: Geschichte Der Bildenden Kunst In Österreich, Band 3, Wien 2003, 395–493
- MATĚJČEK 1927 — Antonín MATĚJČEK: Dějepis umění III, Praha 1927
- MATĚJČEK 1958 — Antonín MATĚJČEK: Dějiny umění v obrysech, Praha 1958
- MATOUŠ 1953 — František MATOUŠ: Sochařství. In: Jihočeská gotika, František MATOUŠ / Vladimír DENKSTEIN, Praha 1953, 38–63
- MUDRA / OTTOVÁ 2007 — Aleš MUDRA / Michaela OTTOVÁ: Způsoby organizace sochařské práce v rámci hutě, cechu a mimo ně v průběhu gotiky. In: Proměny Dějin umění, Akta druhého sjezdu historiků umění, Dolní Břežany 2007
- MÜLLER 1950 — Theodor MÜLLER: Alte Bairische Bildhaur, Mnichov 1950
- MUSEE ARTS DEKORATIFS PARIS: L'Art ancien en Tchécoslovaquie (katalog), Paris 1957
- OETTINGER 1951 — Karl OETTINGER: Anton Pilgram und die Bildhauer von Sankt Stephan, Vídeň 1951
- OPITZ 1935/36 — Josef OPITZ: Mistr reliéfu Oplakávání Krista ze Žebráku. In: Dílo XVII, 1935/36, 88–91
- OPITZ 1935 — Josef OPITZ: Studie k pohusitské plastice v Čechách. In: Umění VIII, 1935, 253–256
- OTTO 1926 — Gertrud OTTO: Die Ulmer Plastik der Spätgotik, Reutlingen 1926
- OTTO 1945 — Gertrud OTTO: Gregor Erhart, Berlin 1945
- PAATZ 1963 — Walter PAATZ: Süddeutsche Schnitzaltäre der Spätgotik, Die Meisterwerke während ihrer Entfaltung zur Hochblüte (1465–1500), Heidelberg 1963
- PAATZ 1967 — Walter PAATZ: Verflechtungen in der Kunst der Spätgotik zwischen 1390–1530, Heidelberg 1967

PEČÍRKA 1931 — Jaroslav PEČÍRKA / Zdeněk WIRTH (Ed.) / Vojtěch BIRNBAUM / Josef CIBULKA / Antonín MATĚJČEK / Vilém Václav ŠTĚCH: Dějepis výtvarného umění v Čechách I. Středověk, Praha 1931

PEČÍRKA 1953 — Jaroslav PEČÍRKA: Středověké sochařství v Čechách. In: Umění 1953, 169–199

PEČÍRKA 1936 — Jaroslav PEČÍRKA: Výstava gotického umění z Městského musea v Českých Budějovicích. In: Umění IX, 1936, 100–103

PEŠINA / HOMOLKA 1966 — Jaroslav PEŠINA / Jaromír HOMOLKA: K otázkám umění dunajské školy, Zvláštní otisk Ústavu teorie a Dějin umění. In: Umění XIV, 1966, 334–373

PEŠINA 1954 — Jaroslav PEŠINA: Materiálie, zprávy a záznamy. In: Umění, 1954, 153–157

PEŠINA 1936 — Jaroslav PEŠINA: Výstava gotického umění Městského musea v Českých Budějovicích. In: Volné směry XXXII, 1936, 48–50

PINDER 1929 — Wilhelm PINDER: Die Deutsche Plastik vom ausgehenden Mittelalter bis zum Ende der Renaissance, Band 1, Postdam, 1929

PLETZER 1994A — Karel PLETZER: Českobudějovický zlatníci, malíři a řezbáři na přelomu 15. a 16. století. In: Jihočeský sborník historický 1994, 15–21

PLETZER 1974 — Karel PLETZER: Dva českobudějovičtí umělci ze začátku 16. století. In: Kulturní kalendář, leden 1974, 22–23

PLETZER 1994b — Karel PLETZER: Kdo byl Mistr řezbář Alexander? In: Českobudějovické listy, 28. 3. 1994, 11

PLETZER 1970 — Karel PLETZER: Václav zlatník z Budějovic, Mistr Alexandr řezbář Ondřej Mongenstern z Budějovic. In: Umění XVIII, 1970, 415–416

ROYT 2007 — Jan ROYT: Slovník biblické ikonografie, Praha 2007

ROSSACHER 1961 — Kurt ROSSACHER: Bewahrte schönheit. In: Alte und moderne Kunst, 1961, 3–6

RULÍŠEK 1989 — Hynek RULÍŠEK / Ladislav KESNER: Gotické umění v jižních Čechách, Vybraná díla ze sbírek Alšovy jihočeské galerie, Praha 1989

SCHERER 1908 — Valentin SCHERER: Dürer des Meisters Gemälde Kupferstiche und Holzschnitte, Stuttgart und Leipzig 1908

SCHULTES 1993— Lothar SCHULTES, Der Meister des Kefermarkter Altars, Linec 1993

SCHULTES 2003 — Lothar SCHULTES: Plastik vom Ende des Schönen Stils bis zum Beginn der Renaissance. In: Geschichte der bildenden Kunst in Österreich, Band 3, Spätmittelalter und Renaissance, Mnichov 2003, 301–366

SLÁNSKÝ 1971 — Bohuslav SLÁNSKÝ: Výstava restaurátorských prací 1930–1970, Výběr z životního díla (kat. výst.), Praha 1971

SOUKUP 1910 — Josef SOUKUP: Soupis památek historických a uměleckých v politickém okrese Píseckém, Praha 1910

SUKDOLÁKOVÁ 1992 — Milena SUKDOLÁKOVÁ: Zpráva o restauraci a konzervaci dvou pozdně gotických plastik z Muzea v Kašperských horách, Praha 1992 (strojopis uložen v Muzeu Kašperských Hor)

STANGE 1964 — Alfred STANGE, Malerei der Donauschule, München 1964

ŠTĚCH 1913 — Václav Vilém ŠTĚCH: Dřevěné řezby v museu královském hlavního města Prahy, Praha 1913

SUCKALE 1998 — Robert SUCKALE: Kunst in Deutschland, Von Karl dem Großen bis Heute, Kolín 1998, 183–209

SWOBODA 1969 — Karl Maria SWOBODA (ed.): Gotik in Böhmen, Mnichov 1969

TIETZE 1993 — Hanz TIETZE: Geschichte und Beschreibung des St. Stepansdomes in Wien, Band 23, Wien 1931

TOMAN 1993 — Prokop TOMAN: Morgenstern Ondřej. In: Nový slovník československých výtvarných umělců, Ostrava 1993, 154

VLANAS / SEKERA 1991 — Vít VLANAS / Tomáš SEKERA: Die Kunstwerke der Donauschule in der Tradition der böhmischen Sammlungstätigkeit, in: Sonderdruck aus Verhandlungen des Historischen Vereins für Oberpfalz und Regensburg 131, 1991, 328–333

VOLAVKA 1959 — Vojtěch VOLAVKA: O soše, úvod do historické technologie a teorie v sochařství, Praha 1959

VOSS s.d. — Herman VOSS: Albrecht Aldorfer Und Wolf Hubert, Band 3, Leipzig, S.D.

VOTOČEK / SLAVÍČEK 1988 — Otakar VOTOČEK / Lubomír SLAVÍČEK: Staré české umění, Jiřský klášter (kat. stálých expozič), Praha 1988

WARNKE 1999 — Martin WARNKE: Geschichte der Deutschen Kunst, Band 2, Spätmittelalter und Frühe Neuzeit 1400–1750, München 1999

ZIEGLER 2008 — Charlotte ZIEGLER: Světelský oltář: pozadí řádové historie ve Světlé v první třetině 16. století. In: Světelský oltář. Bohdana FABIÁNOVÁ / Zdeněk VÁCHA (Ed.). Brno 2008

PŘEHLED POUŽITÝCH ZKRATEK

AJG Alšova jihočeská galérie

NG Národní galérie

NGP Národní galérie v Praze

KHM Kunsthistorische Museum ve Vídni

AMČB Archív města České Budějovice

RESUME

Diplomová práce poukazuje nejen na tvorbu Mistra žebráckého a Mistra zvíkovského Oplakávání, ale i na jejich slohové východisko. Součástí práce jsou komparace jednotlivých děl obou Mistrů a charakteristika badatelských přístupů, které se utvářely několik desítek let.

Pozornost je soustředěna hlavně na dnes známé řezby, které pravděpodobně vytvořili zmínění umělci. Tyto řezby jsou přehledně chronologicky seřazeny do třech vývojových období a podrobeny detailnímu rozboru. Současně jsou přiřazeny názory historiků umění.

Popisu jednotlivých řezeb předchází stručný poukaz na slohové východisko obou umělců. Toto téma patří ovšem k nejobtížnějším a často se zde opět setkáme s odlišnými badatelskými názory. Proto i v tomto oddíle jsou veškeré poznatky chronologicky seřazeny, aby byl patrný přístup jednotlivých historiků umění v určitém časovém období.

Po tomto pohledu do minulosti byla snaha postihnout správnost všech uvedených údajů. Názor, který je v této práci zastáván, se vrací před všechny badatelské studie vzniklé po roce 1960 a opět doporučuje díla obou Mistrů zahrnout do jednoho souboru. Toto splnutí tvorby obou Mistrů by následně podle uvedených poznatků mohlo vyřešit některé doprovodné nesrovnalosti. V samotném závěru je stručně poukázáno na styčné body, kterými by se mohl nový přístup k tomuto tématu ubírat.

S Mistrem žebráckého Oplakávání také nepochybně souvisí umělečtí řezbáři působící v tehdejší době v Českých Budějovicích. Jejich činnost je zaznamenána v archivních pramenech, které se nám bohužel nedochovaly v úplném znění. Nicméně úvaze ohledně možného spojení Mistra žebráckého Oplakávání s některým z českobudějovických umělců, které by pomohlo vyjít tehdejšímu umělci z jakési anonymity, je věnována krátká kapitola. Přesto však ani archivní materiál nikterak neumožňuje zjednodušit celou tuto problematiku.

ANGLICKÁ ANOTACE / ANNOTATION

THE MASTER OF ŽEBRÁK LAMENTING OF CHRIST AND HIS RELATION TO MASTER OF ZVIKOV LAMENTING OF CHRIST

The Master of Žebrák Lamenting of Christ together with Master of Zvíkov Lamenting of Christ are one of the most important artist of Podunaj school in Bohemia. Both of those anonymous master was called according to their the most important carvings Lamenting of Christ from Žebrák and Zvíkov. Extant works of both masters were found mainly in the area of south and south-west Bohemia, where probably both of them worked. Today accepted pieces of knowledge as to works of allude masters , we know from historic artists Opitz, Matějček, Denkstein, but above all Homolka, Kropáček, and Kutal. Their longtime studies of this theme are closely sum up in this diploma work and are submission analysis together with works of both artists.

DUNAJSKÝ SLOH / DUNAJ MOVEMENT

The art style represent mainly in Germany and Austrian countries in basin river Dunaj, that includes above all painting, statuary and graphic art. Origins this movement are put to time period around year 1500. Main characters of Dunaj school are choicely depiction countryside, fairy-tale pettishness, romantic usage of light at al. The most important center of this school are allowed to be Vienna, Passau, Lanshut (H. Leinberger) Salzburg (Master IP), Regensburg et al.

SLOH PARALELNÍCH LINIÍ / MOVEMENT PARALLEL LINE

Parallel form of drapes, we often use in Podunaj art. The movement was probably born at the same time on several place of Podunaj areas thanks to painting, where we can see infancy this movement.

POZDNÍ GOTIKA V ČECHÁCH / LATE GOTHIC IN THE CZECH COUNTRIESL

This style is in the Czech countries ranked among the second half of 15th century and the first third of the 16th century, during the reing of Jiří from Poděbrady (1548 – 1741), Vladislav II. Jagelonský (1471 – 1516) and Ludvík Jagelonský (1516 – 1526). Art trends started to appear in Bohemia from neighbor countries in this period (Saxony, Bavaria, North Austria, etc.). The biggest prosperity of the late gothic art in Bohemia started in the

first quarter of 15th century and the first quarter of 16th century, when very important works of art originated.

SOCHAŘSTVÍ / STATUARY

The center of creation in late gothic statuary is not possible search in Prague as often was in 14th century, however the works came from outside-Prague workroom(south, west Bohemia et al.) The most important works of this kind were arisen in branch of the wood carving mainly, that accepted religions subject, that are known in very nice movement (pieta, madonna et al.)

JIŽNÍ ČECHY / SAUTH BOHEMIA

Very important art area not only in late gothic in 15th and 16th. The first popular memories are already extant from 13th and 14th century. The art creation from this area was supported and very important feudal stocks (function in south Bohemia). Feudal stocks became main patron of art (Lords of Rožumberk, Hradec et al.) In the late gothic art if you like at the turn of 15th and 16th century meaning České Budějovice grown with regard to restorations and buildings, which are proved important ecclesiastic architecture (large repairing of Dominican monastery, new church building round about town et al.) In this town many of working-mans found exercise, who were engaged with many kind of art.

