

UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE
KATOLICKÁ TEOLOGICKÁ FAKULTA
Ústav dějin křesťanského umění
Dějiny křesťanského umění

Pavλίna Lokšová

Rakovnický oltář

bakalářská práce

Vedoucí práce: Mgr. Magdaléna Nespěšná Hamsíková, Ph.D.

2012

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem tuto bakalářskou práci s názvem *Rakovnický oltář* napsala samostatně a výhradně s použitím uvedených pramenů a literatury a že jsem ji nevyužila k získání jiného nebo stejného titulu.

Souhlasím s tím, aby práce byla zveřejněna pro účely výzkumu a soukromého studia.

V Praze dne 16. 4. 2012

Bibliografická citace

Rakovnický oltář [rukopis]: bakalářská práce / Pavlína Lokšová;
vedoucí práce: Mgr. Magdaléna Nespěšná Hamsíková, Ph.D., Praha 2012

Anotace

Bakalářská práce s názvem *Rakovnický oltář* se zabývá čtyřmi oboustranně malovanými deskami, které kdysi tvořily křídla pozdně gotické archy v chrámu sv. Bartoloměje v Rakovníku. Klade si za cíl vytvořit monografii jako základ pro další bádání. Rámcově popisuje historické souvislosti, město Rakovník a kostel sv. Bartoloměje. Následně přechází k samotným deskám, přes formální popis se dostává k charakteristice autorů oltáře a východisku jejich umění. To vše je zasazeno do kontextu soudobé deskové malby. V práci je zachycen pohyb desek a jejich restaurování. V neposlední řadě jsou podstatné grafické předlohy, nastínění základní ikonografie a dohledání analogií.

Klíčová slova

Středověk, pozdně gotické malířství, desková malba, Rakovník, oltář

Abstract

Bachelor thesis entitled *Rakovnik's altar* deals with four both sides painted panels, which formed wings of the late gothic altar in the church of St. Bartholomew in Rakovník. It aims to create a monograph as a basis of further research. The thesis generally describes the historical context, the city Rakovník and the church of St. Bartholomew. It subsequently describes the panels, gives characteristics of the authors of the altar and the basis of their art. All this is set into the contemporary context of panel painting. The work captured the movement of panels and their restoration. The important parts of the thesis are original graphic material, basis iconography and trace analogies.

Keywords

Middle age, late gothic painting, panel painting, Rakovník, altar

Počet znaků (včetně mezer): 118 055

Poděkování

Především bych chtěla poděkovat své vedoucí práce Mgr. Magdaléně Nespěšné Hamsíkové, Ph.D. za cenné rady, podněty a připomínky při zpracovávání bakalářské práce. Dále děkuji za její ochotu naslouchat a odpovídat dotazům. Poděkovat bych chtěla také Václavu Zoubkovi a Daliboru Blažkovi za připomínky k práci. Můj dík patří i Muzeu TGM v Rakovníku.

Obsah

Úvod	6
1. Přehled dosavadní literatury	7
2. Nástin historického vývoje a situace v českém deskovém malířství v poslední čtvrtině 15. století.....	14
3. Rakovník	15
4. Kostel sv. Bartoloměje v Rakovníku	17
5. Vznik a další osud oltáře	19
6. Popis oltáře	20
6. 1. Rekonstrukce původní podoby oltáře.....	20
6. 2. Mariánské scény.....	22
6. 2. 1. Zvěstování	22
6. 2. 2. Narození	23
6. 2. 3. Obřezání	25
6. 2. 4. Klanění	27
6. 3. Pašijové scény	28
6. 3. 1. Kristus na hoře Olivetské	29
6. 3. 2. Bičování	30
6. 3. 3. Ukřižování.....	32
6. 3. 4. Zmrtvýchvstání.....	33
7. Charakteristika autorů oltáře	34
7. 1. Mistr Křivoklátského oltáře – východisko Mistra Rakovnického oltáře	35
7. 2. Hypotéza o dvou umělcích podílejících se na tvorbě oltáře	37
7. 3. Příbuznost Rakovnické a Rokycanské archy	39
8. Grafické předlohy	40
9. Restaurování	43
10. Technika cínovaného reliéfu	44
11. Ikonografie	45
11. 1. Mariánské výjevy	45
11. 2. Pašijové výjevy	47
12. Analogie v českém prostředí	49
Závěr	51
Obrazová příloha	53
Seznam vyobrazení.....	68
Seznam použitých pramenů a literatury.....	70

Úvod

Předmětem bakalářské práce je Rakovnický oltář, vzniklý na sklonku 15. století, z něhož se do dnešních dob dochovala pouze zavírací křídla původní pozdně gotické archy. Křídla jsou malována temperou na dřevě. Autorem archy je anonymní umělec nazývaný Mistrem Rakovnického oltáře podle jeho jediného dochovaného díla. Oltář byl určen na místo hlavního oltáře do městského chrámu sv. Bartoloměje, kde plnil svou funkci přibližně 200 let. Křídla tvořily čtyři oboustranně malované desky zachycující výjevy z života Panny Marie a Ježíše Krista. Cyklus začíná Zvěstováním Panně Marii, pokračuje Narozením Krista, Obřezáním a Klaněním tří králů. Tyto čtyři výjevy tvořily vnitřní strany křídel a byly vidět při otevření archy, kdy byly po stranách neznámého ústředního motivu. Při zavření byly vidět scény pašijové, počínající výjevem s modlícím se Kristem na hoře Olivetské, Bičováním, Ukřižováním a na závěr radostnou scénou se Zmrtvýchvstáním Ježíše Krista. Tyto dva cykly v sobě obsahují události Vánoc a Velikonoc, dvou nejvýznamnějších křesťanských svátků

Cílem této práce je vytvořit monografii uměleckého díla reflektující dosavadní literaturu a názory jednotlivých badatelů. Podstatnou metodou při práci je komparace materiálu a to převážně českého z poslední čtvrtiny 15. století. V rámci publikací o pozdně gotickém deskovém malířství se podrobněji věnoval Rakovnickému oltáři pouze Jaroslav Pešina. I přes další nepopíratelně důležité zmínky v literatuře tomuto dílu jako celku nikdy nebyla věnována rozsáhlejší publikace. Na začátek práce jsou zařazeny obecnější kapitoly pojednávající o historických souvislostech a velmi stručném nárysu dějin města Rakovníka a kostela sv. Bartoloměje. Další část práce se již věnuje samotným deskám. Součástí textu je formální popis výjevů, stylová analýza, nástin možné rekonstrukce oltáře a charakteristika umělců. Budu se snažit zachytit umělecké východisko, návaznost, použití grafických předloh při tvorbě oltáře a v neposlední řadě stručně nastíním základní ikonografii.

1. Přehled dosavadní literatury

V soupisu rychtářů¹ je zaznamenána zmínka [1] o pořízení velké archy do kostela sv. Bartoloměje v Rakovníku. Tento soupis rychtářů byl objeven v 19. století, jedná se o dva opisy originálu ze 17. století. Josef Emler soupisy edičně zpracoval a posléze publikoval v roce 1894 pod názvem „*Paměti rakovnické od roku 1425–1639.*“² Přesně zde stojí: *1494 Petr Nesnázko – Archa velká, která v kůru velkého kostela stojí, koupena za 150 kop míš.*³

Matěj Dobromír Štembera, rakovnický lékař vydal knihu „*Místopis král. krajského města Rakovníka*“⁴ v roce 1839, která je rozšířeným překladem německé publikace od Josefa Durase.⁵ Uvádí rok 1496, kdy byla archa koupena.⁶ Dále píše, že jsou mezi kostelními obrazy takové, které soudí na vysoký věk, jsou zlatem na dřevě malovány a vyobrazují dějiny z narození a vyučování Páně.⁷ Štembera píše pouze o šesti obrazech. Zároveň jako autora označuje jistého vlašského mistra. Odkazuje na Durase, který si myslel, že by mohly být dílem jistého Kronholze, jehož syn nedávno v Mostu zemřel.⁸ Nevíme, proč zmiňuje pouze šest obrazů a ne všech osm a zda se vůbec jedná o bývalý pozdně gotický oltář. Winter o velké gotické arše z roku 1496 píše, že neví, kam se poděla.⁹

Na tento Štemberův místopis odkazuje v článku „*Děkanský kostel sv. Bartoloměje v Rakovnici,*“¹⁰ publikovaném v roce 1875 v časopise „*Památky archeologické a místopisné*“, Fr. X. Beneš. V rámci popisu kostela se Beneš věnuje inventáři. V tehdejší době stál v kostele oltář sv. Bartoloměje ze 17. století. Autor odkazuje na rok 1496, kdy byla pořízena archa původní.¹¹ Na straně další uvádí: „*Větší cenu mají čtyři obrazy z ryze české školy vyšlé: pozdravení andělské, narození Ježíšovo, téhož obřezání a svatí tři králové. Pan Důraz mylil se, připisuje je škole italské. Jsouť to ryze české obrazy ze st. 16. jež kdysi s archou, která zde stávala, souviseti mohly.*

¹ Soupis rychtářů města Rakovníka., 1640–1710. Knihovna Národního muzea, Rakovnické paměti 1425–1639

² EMLER Josef: Paměti rakovnické od r. 1425–1639. Praha 1894

³ EMLER 1894, 10

⁴ ŠTEMBERA Dobromír: Místopis král. Krajského města Rakovníka. Rakovník 1839

⁵ DURAS, Josef: Medizinisch-topographische Beschreibung der koenig. Kreisstadt Rakonitz und des unterhaenigen markts Senomat. Prag 1838

⁶ Tuto informaci další literatura opakuje, např. Zikmund Winter v článku Rakovník a jeho archeologické památky vydaný v časopise Method 1882, 50, 54.

⁷ ŠTEMBERA 1839, 42–43

⁸ ŠTEMBERA 1839, 42–43. Tato informace ovšem není nijak doložitelná.

⁹ WINTER 1882, 54

¹⁰ BENEŠ F. X.: Děkanský kostel sv. Bartoloměje v Rakovnici, P. A. X., Archeologické památky, díl X, roč. II. 1875, 278–286

¹¹ BENEŠ 1875, 280

*Obrazy tyto připomínají na onoho malíře, který maloval oltářní obrazy v zámecké kapli na Křivoklátě. Zvláště důležité jsou pro poznání kroje tehdejšího.*¹²

Další zmínka pochází od Zikmunda Wintra, který ve svém článku v časopise *Method* z roku 1882 „*Rakovník a jeho archeologické památky*“¹³ popisuje obrazy „ve skrejši uložené“. Usuzuje, že mají velkou cenu a že se jedná o obrazy na plátně, které je ale velmi dobře připevněno na prkno, že to jde stěží poznat. Výjevy popisuje jako čtyři vánoční a čtyři velikonoční, oboustranně malované. Píše, že se jedná o krásnou práci, vyzdvihuje „pilné a něžné“ zpracování hlav a kostýmy, které odkazují na svou dobu – „*snad století 16. počátek*.“¹⁴ Jako první uvádí text, který je napsaný na pavěze vojáka v obraze Zmrtvýchvstání. Zikmund Winter ale píše, že tento nápis je na výjevu napsán v knize.¹⁵ Malby připodobňuje stejně jako Štembera Křivoklátským obrazům a kritizuje Durase, že je přisuzoval škole vlašské. Dále uvádí, že mají rozdílnou cenu, u obrazu Ukřižování uvádí, že ho možná maloval Kronholz z Mostu.¹⁶ Zikmund Winter ovšem nepoznamenává, že by se mohlo jednat o původní archu v kostele sv. Bartoloměje, naopak o několik stránek před tímto zmiňuje, že není známo, co se stalo s původní archou.¹⁷

V roce 1906 se důkladněji rakovnickým deskám věnoval Karel Chytil v publikaci „*Malířstvo pražské XV. a XVI. věku a jeho cechovní kniha staroměstská z let 1490 – 1582*.“¹⁸ Píše o čtyřech velkých oboustranných tabulích, které byly určitě součástí velké archy.¹⁹ Usuzuje, že všechny obrazy maloval jeden malíř. Dále ještě popisuje rozdíl mezi rubovou a lícovou stranou, který je v tom, že půda na rubových stranách, kde není krajina, je stříbřená a na lícových stranách je zlatá. Karel Chytil za lícovou stranu považoval mariánské výjevy. Jednotlivé scény pojmenovává, Narození uvádí jako Svatou noc. Dále poukazuje na velký vliv nizozemský, odkazuje na Rogiera van der Weyden, Hanse Memmlinga. V postavě anděla ze Zvěstování spatřuje vyloženě nizozemský typ a v obraze Svaté noci (Narození) taktéž. Scénu Narození popisuje, Josefa se svíčkou a krajinu za ním nazývá nizozemského typu. Taktéž těmto vlivům připisuje krále na obraze Klanění a kompozici desky s námětem

¹² BENEŠ 1875, 281

¹³ WINTER Sigmund: *Rakovník a jeho archeologické památky*, in: *Method* VIII, 1882

¹⁴ WINTER 1882, 63

¹⁵ WINTER 1882, 63. „*O pane bužie buď przi nas budeme mrziti a všech chrichow sprost nas naday zahinuti od dabra nas.*“

¹⁶ WINTER 1882, 63

¹⁷ WINTER, 1882, 54

¹⁸ CHYTIL Karel: *Malířstvo pražské XV. A XVI. věku a jeho cechovní kniha staroměstská z let 1490 - 1582*, Praha 1906, 133–134

¹⁹ CHYTIL 1906, 133. Uvádí i rozměry desek – v. 170 cm, š. 112 cm.

Obřezání. Zároveň ale píše o určité samostatnosti mistra, kterou spatřuje na obraze Vzkříšení (Zmrtvýchvstání), tam přepisuje i text psaný na pavěze jednoho ze zbrojnošů. Tato slova připodobňuje k husitským písním. Na výjevu Zmrtvýchvstání spatřuje zvláštnost, že Kristus není namalován, jak vstává z hrobu, ale že stojí „v klidné pose triumphatora nad smrtí.“²⁰ Samostatnost Rakovnickému Mistru přisuzuje v malbě obličejů, které se mu zdají od nizozemských prototypů vzdáleny. Naopak hloubku prostorů přisuzuje opět nizozemským vlivům. Karel Chytil ví o zprávě z roku 1496 a souhlasí s datováním oltáře do této doby. O autorovi obrazu tvrdí, že se jednalo o českého malíře, ne cizího.²¹

Antonín Cechner roku 1913 v „*Soupisu památek historických a uměleckých v království Českém*“²² řadí obrazy pod městské muzeum, v té době již byly v jeho vlastnictví. Uvádí je jako křídla archy z chrámu sv. Bartoloměje, zmiňuje rozměry, dataci a jednotlivé scény popisuje. V rámci popisu uvádí například, že obraz „Obřízka P. Krista“ je nižší kvality než ostatní, anatomie na obraze Krista v zahradě Getsemane zkruslená, ale kresba obličejů výborná. Dozvídáme se, že Ukřižování bylo přemalováno. Všechny osm obrazů je zde vyobrazeno.²³

V roce 1940 publikoval Jan Renner „*Nejstarší kroniku královského města Rakovníka 1425 – 1800*.“²⁴ Autor jako muzejník a archivář měl velmi dobrý přístup k pramenům. Jan Renner k informaci o koupi archy z roku 1496 dodává, že „*velká archa byl hlavní oltář ze čtyř tabulových obrazů, které se otevíraly a zavíraly jako okno*.“²⁵

Nyní se zaměřím na literaturu publikovanou Jaroslavem Pešinou od čtyřicátých let 20. století a pokusím se stručně interpretovat jeho poznatky. Pešina se podrobně zaměřil na díla pozdní gotiky a souvislosti mezi nimi. V knize „*Pozdně gotické deskové malířství v Čechách*“²⁶ psal o Rakovnické arše v souvislosti s Mistrem Litoměřického oltáře. Shodné rysy mezi těmito dvěma autory viděl ve stavbě prostoru a hloubce interiéru.²⁷ O Mistru Rakovnického oltáře hovoří jako o napodobiteli, který ovšem zůstává daleko za kvalitou, které dosáhl Mistr Litoměřický. Další souvislosti vidí

²⁰ CHYTEL 1906, 134

²¹ CHYTEL 1906, 134

²² CECHNER Antonín: *Soupis památek historických a uměleckých v království Českém XXXIX.*, Politický okres Rakovnický II. díl, Praha 1913, 217–218

²³ CECHNER 1913, 219–227

²⁴ RENNER Jan: *Nejstarší kronika královského města Rakovníka 1425-1800*, 1940, 31

²⁵ RENNER 1940a, 31

²⁶ PEŠINA: *Pozdně gotické deskové malířství v Čechách*. Praha 1940, 164–166

²⁷ PEŠINA 1940, 164. Obzvláště ve stavbě interiéru u scén Zvěstování, Narození, Obřezání a Bičování.

ve stavbě figury, jejího pojetí (štíhlé, protáhlé postavy, delší nohy, kratší trup). Na rozdíl od postav na Litoměřickém oltáři jsou tyto odpozorované z jiných děl, malíř nečerpá z reálné postavy a zároveň nedosahoval takové zručnosti. Pešina píše o hrubší práci, řemeslnosti umělce, rustikalizaci a zdomácnění, ani škála barev není tak velká. Další souvislost vidí v krátkých ostrých stínech, které postavy vrhají, například u výjevu Bičování obou oltářů.²⁸ Na závěr Pešina píše, že zpráva o arše z roku 1493 nemůže patřit k tomuto oltáři, on sám ho datuje až před rok 1510.²⁹ O deset let později v publikaci *„Česká malba pozdní gotiky a renesance“*³⁰ hovoří o Rakovnickém oltáři opět jako o napodobiteli umění Litoměřického Mistra.³¹ V roce 1958 vydal v německém jazyce *„Tafelmalerei der Spätgotik und der Renaissance in Böhmen 1450–1550“*,³² kde Rakovnický oltář zasazuje do dílny Křivoklátského Mistra, popisuje zde rakovnickou malbu v souvislosti s Křivoklátským Mistrem.

Zoroslava Drobná publikovala článek *„Zlomky pozdně gotického křídlového oltáře z děkanského kostela v Rokycanech“*,³³ v němž se věnuje rokycanským deskám. V rámci snahy o dobové zakotvení, udává v souvislosti s Rokycanským oltářem dílo Mistra Křivoklátského oltáře a zároveň Rakovnickou archu, u které vidí spojitost těsnější.³⁴ Desku Rokycanskou datuje do roku 1490–95, považuje ji za starší a kvalitnější dílo než je Rakovnický oltář.³⁵

Po sedmnácti letech Jaroslav Pešina přichází s novými poznatky (některé již uvedl v německém vydání *Deskové malby pozdní gotiky a renesance v Čechách* v roce 1958) a přehodnocuje některé své názory, které shrnuje ve své stati *„Paralipomena k dějinám českého malířství pozdní gotiky a renesance. Osm kapitol, dodatků a oprav k české malbě gotické.“*³⁶ Východisko malíře Rakovnického oltáře

²⁸ PEŠINA 1940, 166

²⁹ PEŠINA 1940, 166

³⁰ PEŠINA: *Česká malba pozdní gotiky a renesance*. Praha 1950

³¹ PEŠINA 1950, 62 *„Rakovnická archa je příznačný derivát se všemi nedostatky, ale ovšem i půvaby naivní provinciální práce. Její malíř je zjev konservativní a zakořeněný hluboce v 15. století... Je celou svou povahou jen snaživý řemeslník, který nepřesahuje význam úzce lokální, možná přímo rakovnický. Je to milý, hovorný a dobrodružný vypravěč, který převádí a zdobňuje monumentální mluvu mistra litoměřického oltáře v mravoličně pojatou ilustraci, který přibližuje vzdálený děj přítomnosti soudobým kostymováním postav a zdůrazňuje své češství zbožnou invokací na husitské pavěze v obraze Zmrtvýchvstání.“*

³² Pešina Jaroslav: *Tafelmalerei der Spätgotik und der Renaissance in Böhmen 1450–1550*. Praha 1958, 25–26

³³ DROBNÁ Zoroslava: *Zlomky pozdně gotického křídlového oltáře z děkanského kostela v Rokycanech*. In: časopis Národního muzea. 1966, 45–60

³⁴ Podrobněji tuto souvislost přiblížím v kapitole 7.3. Příbuznost Rakovnické a Rokycanské archy.

³⁵ DROBNÁ 1966, 60

³⁶ PEŠINA Jaroslav: *Paralipomena k dějinám českého malířství pozdní gotiky a renesance. Osm kapitol, dodatků a oprav k české malbě gotické 1450 - 1550*. In: *Umění 15*. 1967, 239–256

znovu spatřuje u Mistra oltáře Křivoklátského, dále uvádí, že v téže dílně se vyučil i Mistr Litoměřického oltáře. Tvrdí, že Rakovnický oltář je dílem dvou malířů, což dovodil slohovou analýzou. První, zručnější, má být autorem mariánských obrazů a druhý, nejspíš mistrův tovaryš, zhotovil obrazy s pašijemi. Pešina zde rozebírá podrobnosti a zdůvodňuje svůj názor.³⁷ Dále reaguje na článek Zoroslavy Drobné se kterou souhlasí v jejích názorech o blízké souvislosti rakovnických a rokycanských desek, Pešina si dokonce myslí, že malíř rakovnických pašijových výjevů se mohl podílet na malbě rokycanských výjevů. Jeho názor se liší oproti Drobné v porovnání kvality těchto dvou děl, domnívá se, že Rakovnický oltář je starší a také co se týká kvality lepší.³⁸

Tuto hypotézu, že se Mistr Rakovnického oltáře vyučil u Mistra Křivoklátského oltáře, potvrzuje Jaroslav Pešina i ve svých dalších publikacích: „*Mladá léta Litoměřického mistra*,“³⁹ v „*Dějínách českého výtvarného umění*“⁴⁰ a taktéž o rok později v „*Pozdně gotickém umění v Čechách (1471 - 1526)*.“⁴¹

Od prosince roku 1977 do února 1978 proběhla v Jiřském klášteře výstava pořádaná Národní galerií s názvem Mistr Litoměřického oltáře. Katalog připravil Ladislav Kesner.⁴² Zahrnuta byla i Rakovnická archa. Kesner stručně uvádí, která deska tvořila jaké křídlo na bývalém oltáři.⁴³

Roku 1993 vyšel katalog Strahovské obrazárny, jehož autory jsou Kyzaurová a Kalina.⁴⁴ Autorka katalogu Kyzaurová mění Pešinou určený sled, kdy Mistr Křivoklátského oltáře byl učitel a Litoměřický Mistr žák. Nemyslí si, že by pokročilé umění Litoměřického Mistra mohlo mít kořeny zde. Opírá se jak o stavbu figur, proporční kánon, tak i o stavbu prostoru. O Mistrech Rakovnického a Rokycanského oltáře píše jako o napodobitelích Litoměřického Mistra, zde odkazuje především na kompoziční období.⁴⁵

³⁷ PEŠINA 1967, 242

³⁸ PEŠINA 1967, 244

³⁹ PEŠINA 1974: *Mladá léta Litoměřického mistra*. In: *Umění XXII*, 1974, 457

⁴⁰ PEŠINA Jaroslav: *Desková malba*, in: *Dějiny českého výtvarného umění I/2. Od počátku do konce středověku*, Praha: Academia 1984, 584

⁴¹ PEŠINA Jaroslav. *Desková malba*, In: *Pozdně gotické umění v Čechách (1471 - 1526)*, Praha 1985, 327–330

⁴² KESNER Ladislav: *Mistr Litoměřického oltáře*. Praha 1977, nepag.

⁴³ KESNER 1977, nepag.

⁴⁴ KYZAUROVÁ/KALINA 1993: *Strahovská obrazárna. Od gotiky k romantismu. Vybraná díla ze sbírek kláštera premonstrátů*. Praha 1993

⁴⁵ KYZAUROVÁ/KALINA 1993, 33

Vyčerpávající přehled literatury uvedla Štěpánka Chlumská v „*Pozdně gotické deskové malbě v Praze a středních Čechách*“⁴⁶ (grantový úkol), na němž spolupracoval také prof. PhDr. Ing. Jan Royt, Ph.D. Jsou zde uvedeny základní informace, námět, technika malby, rozměry, datace, provenience, místo uložení⁴⁷, v jakém je oltář stavu a kdy byl restaurován.

Jan Royt dále zmiňuje Rakovnický oltář ve své publikaci: „*Středověké malířství v Čechách*“,⁴⁸ v souvislosti s předpokládanou uměleckou dílnou v Praze, kde se koncentrovala umělecká činnost. S touto pražskou dílnou spojuje vznik křídel oltáře Křivoklátské kaple a Rokycanského oltáře.⁴⁹

Zmíněn byl Rakovnický oltář v „*Knize o Rakovníku*“,⁵⁰ kde byl také barevně reprodukován.⁵¹

Neměla bych opomenout čtyři studentské práce napsané na Filozofické fakultě Masarykovy Univerzity v Brně v posledních letech, které s tématem Rakovnického oltáře více či méně souvisejí. V roce 2006 napsala Jana Havlová diplomovou práci s názvem „*Desky Rokycanského oltáře v kontextu středoevropského malířství*“.⁵² Rokycanský oltář s Rakovnickým vykazují jednotlivé analogie a autorka se právě o Rakovnickém oltáři v této souvislosti zmiňuje. V kapitole, kde se snaží o zasazení desek do soudobé české a středoevropské deskové malby se zabývá mírou analogií mezi malbami jednotlivých oltářů a zvažuje možnost, že by některé výjevy Rakovnického a Rokycanského oltáře malovala jedna ruka, na což již dříve poukázal Pešina.⁵³ Sama se nedomnívá, že by byly obrazy dílem ruky téhož malíře, ale souhlasí s možností jedné dílny.⁵⁴

Monika Frencl se roku 2008 věnovala „*Oltářnímu retáblu hradní kaple na Křivoklátě*“⁵⁵ O Mistru Rakovnického oltáře čteme jako o žáku Mistra Křivoklátského, autorka se mu věnuje okrajově, častěji zmiňuje při porovnávání.⁵⁶

⁴⁶ CHLUMSKÁ Štěpánka / Jan Royt: *Pozdně gotická desková malba v Praze a středních Čechách*, grantový úkol 408/00/1247. 2001

⁴⁷ Chlumská uvádí Křivoklát, kde tehdy oltář byl, nyní se již nachází na Vysoké bráně v Rakovníku, kam byl z expozice na hradě přenesen.

⁴⁸ ROYT Jan 2002: *Středověké malířství v Čechách*, Praha 2002, 116

⁴⁹ ROYT 2002, 116

⁵⁰ *Knihy o Rakovníku*, kolektiv autorů. Rakovník 2002, 129

⁵¹ *Knihy o Rakovníku*, 50–51

⁵² HAVLOVÁ Jana: *Desky Rokycanského oltáře v kontextu středoevropského malířství* (diplomová práce na Filozofické fakultě Masarykovy Univerzity v Brně). Brno 2006, 27, 35–38, 40, 79–81

⁵³ PEŠINA 1967, 243–244

⁵⁴ HAVLOVÁ 2006, 80–81

⁵⁵ FRENCL Monika: *Oltářní retábl hradní kaple na Křivoklátě* (bakalářská práce na Filozofické fakultě Masarykovy Univerzity v Brně). Brno 2008

⁵⁶ FRENCL 2008, 19, 21, 34, 37, 48

Několik kratičkových zmínek o Rakovnickém oltáři⁵⁷ najdeme v disertační práci Jitky Vlčkové: „*Praha a Nizozemí ve druhé polovině 15. století*“,⁵⁸ většinou v souvislosti s Mistrem Křivoklátského oltáře.

Čtvrtá práce vysokoškolské studentky, kde je Rakovnický oltář uveden, je diplomová práce Kristiny Ketmanové zabývající se „*grafickými předlohami v českém pozdně gotickém umění*“⁵⁹ napsaná v roce 2010. Pro náš oltář jsou stěžejní kapitoly věnující se Martinu Schongauerovi a jeho následovníkům. Autorka zopakovala to, co již dříve Jaroslav Pešina,⁶⁰ že Mistr Rakovnického oltáře využil jako předlohu Klanění od Martina Schongauera a ještě Olivetskou horu od Monogramisty AG. Sama přidala grafický list Bičování od téhož monogramisty jako předlohu při malbě rakovnického Bičování.

Technikou cínovaného reliéfu se zabývala Štěpánka Chlumská s Radkou Šefců, výsledky výzkumu sepsaly roku 2008 v časopise *Technologia artis* s názvem „*Technika cínovaného reliéfu na deskových malbách Rakovnického, Rokycanského a Litoměřického oltáře*.“⁶¹

Jednotlivé desky byly několikrát reprodukovány. Například roku 1913 v „*Soupisu památek historických a uměleckých v království Českém*“,⁶² vícekrát v publikacích Jaroslava Pešiny (například: „*Pozdně gotické deskové malířství v Čechách*“,⁶³ „*Česká malba pozdní gotiky a renesance*“,⁶⁴ „*Pozdně gotické umění Čechách*“,⁶⁵ a v „*Dějínách českého výtvarného umění*.“⁶⁶). Později byly desky reprodukovány v roce 2002 v „*Knize o Rakovníku*.“⁶⁷

⁵⁷ VLČKOVÁ 2009, 112, 114, 118, 136

⁵⁸ VLČKOVÁ Jitka: *Praha a Nizozemí ve druhé polovině 15. století* (disertační práce na Filozofické fakultě Masarykovy Univerzity v Brně). Brno 2009

⁵⁹ KETMANOVÁ Kristina 2010: *Grafické předlohy v českém pozdně gotickém umění* (diplomová práce na Filozofické fakultě Masarykovy Univerzity v Brně). Brno 2010, 53, 79, 82

⁶⁰ PEŠINA 1940, 164

⁶¹ CHLUMSKÁ Štěpánka, ŠEFCŮ Radka: *Technika cínovaného reliéfu na deskových malbách Rakovnického, Rokycanského, a Litoměřického oltáře*. *Technologia artis* 6/2008. Praha 2008, 66–83

⁶² CECHNER 1913, 217–218

⁶³ PEŠINA 1984, 324–326

⁶⁴ PEŠINA 1950, obr. č. 133–141

⁶⁵ PEŠINA 1978, 324–326

⁶⁶ PEŠINA 1984, 589

⁶⁷ *Knihy o Rakovníku* 2002, 50–51

2. Nástin historického vývoje a situace v českém deskovém malířství v poslední čtvrtině 15. století

Po smrti Jiřího z Poděbrad byl novým českým králem v roce 1471 zvolen Vladislav Jagellonský. Polský rod Jagellonců vládl v Čechách poměrně krátkou dobu, jejich vláda končí v roce 1526 smrtí Ludvíka Jagellonského. V době nástupu Vladislava na trůn bylo panování v českých zemích rozdělené, na Moravě a ve Slezsku užíval totiž titulu českého krále Matyáš Korvín. Kvůli tomu se vedl dlouholetý spor ukončený až v roce 1479 dohodou v Olomouci, kde došlo k úmluvě, že v Čechách bude vládnout Vladislav a ve zbylých částech Zemí Koruny české Matyáš Korvín. Když roku 1490 zemřel, země se spojily pod jedním panovníkem Vladislavem Jagellonským, který též získal i vládu v Uhrách.⁶⁸

Králova pozice v Českých zemích nebyla nikterak silná, k moci se dostávají stavy. Vladislav Jagellonský po přesídlení do Budína byl Čechám více vzdálený, zemi spravovali hejtmani. Ještě více vzrostla moc šlechty na úkor měst, což bylo potvrzeno ve Vladislavském zřízení zemském, vydaném roku 1500. Konflikty, které tímto mezi šlechtou a městy vznikly, skončily kompromisem sepsaném roku 1517 ve Svatováclavské smlouvě.⁶⁹ Rozpory mezi kališnickou a katolickou stranou v Čechách po nástupu Vladislava Jagellonského na trůn byly ukončeny ujednáním v Kutné hoře roku 1485. Basilejská kompaktáta se stala zemským zákonem a došlo k zrovnoprávnění obou církví.⁷⁰

Na malířskou tvorbu v Čechách za vlády Jagellonců působilo umění přicházející k nám z okolních zemí. Neklidná doba, kdy na panovnickém stolci byl Jiří z Poděbrad, nepřinesla do malířského umění mnoho inovativních prvků, spíše si umění udržovalo tradici vycházející z první poloviny 15. století.⁷¹ První vlivy ze zahraničí, konkrétně z Norimberka, lze spatřit na *Svatojiřském oltáři* (kolem r. 1470, NG v Praze). Mistr Svatojiřského oltáře vytvořil i další díla a také ovlivnil malíře, který zhotovil *oltář ze Senomat* (Muzeum TGM v Rakovníku, expozice Vysoká brána). Další díla, která reflektovala norimberské malířství, jsou *deska z Vejprnic* (Muzeum a galerie

⁶⁸ KOHOUTKOVÁ/KOMSOVÁ 2007, 102

⁶⁹ KOHOUTKOVÁ/KOMSOVÁ 2007, 103

⁷⁰ KOHOUTKOVÁ/KOMSOVÁ 2007, 104

⁷¹ PEŠINA 1978, 318

severního Plzeňska v Mariánské Týnici) a *oltář z Doudleb* (AJG na Hluboké).⁷² Z roku 1482 pochází *křížovnický oltář velmistra Puchnera*⁷³ (obrazárna křížovníků s červenou hvězdou), kde již kromě vlivu norimberského malířství rozeznáváme prvky kolínského malby, která zprostředkovala uměleckou tvorbu pocházející z Nizozemí. Tato slohová inspirace se u nás v následujících letech ještě výrazněji uplatní.⁷⁴ Ještě před rokem 1490 vznikl *Křivoklátský oltář* (hradní kaple na Křivoklátě), na řezbářsky ztvárněný střed s Korunováním Panny Marie navazují zavírací křídla, na vnitřní straně s mariánskými výjevy, na vnější straně se světci. Toto dílo Mistra Křivoklátského oltáře je vrcholnou reflexí nizozemského umění v Českých zemích, zprostředkovaného školou v Kolíně nad Rýnem. Dalším malířem činným pro Vladislava Jagellonského byl *Mistr Smíškovské kaple*.⁷⁵ Východisko v díle Mistra Křivoklátského oltáře našli autoři dvou oltářů, Rakovnického a Rokycanského.⁷⁶ Pravděpodobně se u něho vyučil i *Mistr Litoměřického oltáře*, vrcholný umělec jagellonské doby. Jeho dílem je kromě *Litoměřického oltáře* (Litoměřice, Severočeská galerie Litoměřice a kostel Všetech svatých) například i *Strahovský triptych* (US kláštera premonstrátů na Strahově), *oltářní křídla z Týnského chrámu* (NG v Praze), *triptych s Trůnem milosti* (NG v Praze) a v neposlední řadě nástěnné malby v kapli sv. Václava ve Svatovítské katedrále.⁷⁷

Další díla, kde se také projevil vliv podunajské školy, jsou: *archa z Vintířova u Kadaně* (kostel sv. Markéty), *triptych z Čimelic* (chrám sv. Víta) a *oltářní křídla z Libkovic* (obrazárna kláštera v Oseku).⁷⁸

⁷² ROYT 2002, 109

⁷³ Naposledy byl k vidění na výstavě sv. Anežky České – princezny a řeholnice v Anežském klášteře, doba trvání: 25. 11. 2011 – 25. 03. 2012

⁷⁴ PEŠINA 1978, 318. „...silný nizozemský slohový základ umění druhé generace (Rogier van der Weyden, Dirck Bouts), filtrovaný Porýním, Horním Rýnem a zvláště malířskou školou v Kolíně nad Rýnem, kde nizozemská lekce byla rozvíjena nejsoustavněji.“

⁷⁵ PEŠINA 1978, 321–323

⁷⁶ PEŠINA 1978, 327

⁷⁷ ROYT 2002, 117

⁷⁸ ROYT 2002, 117

3. Rakovník

V následujících dvou kapitolách bych chtěla podat základní informace o městě Rakovníku a o kostele sv. Bartoloměje, aby si čtenář mohl udělat představu, kam a do jakých podmínek byl pozdně gotický oltář zasazen.

Rakovník je město rozkládající se v údolí kolem Rakovnického potoka. Vzdálený je od hlavního města Prahy 55 km směrem na západ. Vznik osady souvisel nejspíš s nedalekým, 15 km vzdáleným hradem Křivoklátem. Velmi dlouho byl poddanským městem spadajícím pod Křivoklát. První zmínka pochází z roku 1252 a týká se soudu, který již ve městě byl.⁷⁹ Rakovník se stal městem v roce 1286. Aleš Holický ze Šternberka ho vlastnil i s hradem Křivoklátem v letech 1422 – 1453.⁸⁰

Až do husitských válek mělo město hradby pouze dřevěné, roku 1471 umožnil Vladislav Jagellonský stavbu hradeb zděných, avšak opravdu začaly být budovány až v roce 1515 po darování městu nedaleké skály v Hlavačově.⁸¹ Konec 15. a počátek 16. století můžeme obecně považovat za dobu rozkvětu města, rozvíjela se stavební činnost. Do dnešních dob máme z původních čtyř městských bran dochovány dvě – Vysokou a Pražskou, Jilská a Lubenská byly zbořeny v roce 1837.⁸²

Rudolf II prohlásil Rakovník roku 1588 městem královským.⁸³ V průběhu třicetileté války se městský rozvoj zastavil, peníze byly dávány na válečné výdaje a tak jich nebylo nazbyt.⁸⁴

Střed města tvoří velké obdélné Husovo náměstí o rozměrech 400 x 50 metrů,⁸⁵ na jednotlivých domech lze zaznamenat znaky mnoha slohových období. Východní straně náměstí dominuje gotický kostel sv. Bartoloměje, kterému se bude věnovat následující kapitola.

Ve městě jsou celkem tři kostely: sv. Jiljí, Nejsvětější Trojice a kostel sv. Bartoloměje. Kostel sv. Jiljí stojí na západním okraji města, jeho existence je doložena písemně již roku 1405. Menší stavba s obdélnou lodí, presbytářem

⁷⁹ Kniha o Rakovníku, 41

⁸⁰ Kniha o Rakovníku, 43

⁸¹ Kniha o Rakovníku, 44

⁸² CECHNER 1913, 136

⁸³ KUČA 2002, 302

⁸⁴ SEDLÁČEK, 755

⁸⁵ KUČA 2002, 309

a předsíňkou získala svou podobu v době pozdní gotiky, přesněji je stavba datována do roku 1475. Na hřbitově u tohoto kostelíka se pohřbívalo v pouze v době, kdy řádl mor.⁸⁶ V roce 1575 byl založen nový městský hřbitov severozápadním směrem nedaleko od historického centra města, spolu s ním byl v letech 1585 – 1588 vystavěn kostel zasvěcený Nejsvětější Trojici, v jehož blízkosti se nachází zvonice.⁸⁷

4. Kostel sv. Bartoloměje v Rakovníku⁸⁸ [2], [3]

Městský chrám sv. Bartoloměje v Rakovníku tvoří dominantu Husova náměstí. Dříve byl kostel zasvěcen dvěma patronům, sv. Mikuláši a sv. Bartoloměji,⁸⁹ po roce 1422 se již používalo zasvěcení jen jednomu z nich, sv. Bartoloměji.⁹⁰

Orientovaná stavba je trojlodní, délka i s presbytářem je 43,5 m, šířka 24,5 m.⁹¹ Hlavní loď převyšuje lodě boční, trojlodí je téměř čtvercové a je sklenuto devíti poli křížové žebrové klenby. Presbytář pentagonálně zakončený navazuje na hlavní loď, jeho osa je odchýlena oproti ose hlavní lodi k severu. V rohu mezi presbytářem a čelem severní boční lodi se nachází kaple Panny Marie (dnes sakristie), nad níž je vystavěna věž. Chrám má všechna okna zakončena lomeným obloukem s kružbami.

První zpráva pochází z roku 1119, kdy bylo na rozkaz Vladislava I. vybudováno opevnění kostela.⁹² Na témže místě dříve stával románský kostel, který podlehl požáru ještě před rokem 1352.⁹³ Ve třetí čtvrtině 14. století zde byl postaven kostel gotický,⁹⁴ z něhož se dochoval presbytář i s klenbou a obvodové zdi trojlodí.⁹⁵ Byl poničen roku 1422, kdy ho dobylo vojsko Hanuše z Kolovrat a Alše ze Šternberka. Katoličtí páni zaútočili na kostel, jelikož se v něm ukryl husita Žibřid z Chříče, na jehož stranu se přidalo kališnické obyvatelstvo Rakovníka.⁹⁶ Tento chrám měl téměř čtvercové trojlodí síňového typu a dvě věže. Kostel tedy musel být po zničení znovu přestavěn,

⁸⁶ KUČA 2002, 305

⁸⁷ KUČA 2002, 304

⁸⁸ Stavebně historickým vývojem rakovnického kostela se podrobně zabývala ve své bakalářské práci Bc. Tereza Rinešová. (RINEŠOVÁ 2011)

⁸⁹ Více o problematice zasvěcení kostela: SOMMER/RAZÍM 1988, 54–55

⁹⁰ SOMMER/RAZÍM 1988, 54

⁹¹ RENNER 1929, 17

⁹² LEVÝ 1896, 43

⁹³ Kniha o Rakovníku, 129

⁹⁴ RINEŠOVÁ 2011, 14

⁹⁵ Kniha o Rakovníku, 129

⁹⁶ CECHNER 1913, 146

začalo se před polovinou 15. století a skončilo až v první čtvrtině 16. století.⁹⁷ Hlavní, západní portál je dílem pražského mistra Víta.⁹⁸ V roce 1495 bylo třeba umístit do kostela velký nový zvon, ale jelikož by ho kostelní věž neunesla, tak byla na severní straně od kostela postavena zvonice.⁹⁹

Barokní kruchta v kostele vystavěli roku 1727. Do té doby byla využívána kruchta nad kaplí Panny Marie, kde se také nacházely varhany.¹⁰⁰ Průčelí kostela tehdy dostalo barokní ráz.¹⁰¹

Na konci 19. století, v letech 1885–1896 byl chrám opraven a regotizován J. Mockerem.¹⁰² Ten odstranil neogotické prvky, barokní štít vyměnil za novogotický, původní krytinu střechy nahradil břidlicí a nechal barevně vymalovat interiér kostela.¹⁰³ Dále postavil nový sanktusník místo staré věžičky z roku 1522 a dvě točitá schodiště vedoucí na kruchtu.¹⁰⁴

Z vnitřního vybavení je nejcennější kamenná kazatelna z roku 1504, jejíž autorství bylo dříve přisuzováno Matyáši Rejskovi.¹⁰⁵ Tvarem připomíná kalich, znázorněny jsou na ní symboly čtyř evangelistů: anděl, lev, vůl a orel. Hlavní oltář ve stylu novogotiky pochází z roku 1875 od Josefa Heidelberka, řezbáře z Prahy, s nímž spolupracoval František Heidelberk, autor soch. Uprostřed je socha sv. Bartoloměje a po stranách se nacházejí sv. Cyril a Metoděj, zhotoveni v menším měřítku.¹⁰⁶

⁹⁷ KUČA 2002, 304

⁹⁸ CECHNER 1913, 146

⁹⁹ RINEŠOVÁ 2011, 25–26

¹⁰⁰ RINEŠOVÁ 2011, 22

¹⁰¹ RINEŠOVÁ 2011, 23

¹⁰² CECHNER 1913, 148

¹⁰³ Kniha o Rakovníku, 129

¹⁰⁴ CECHNER 1913, 148

¹⁰⁵ KUČA 2002, 304

¹⁰⁶ Cechner 1913, 160–161

5. Vznik a další osud oltáře

Znovu zopakují již zmíněnou dataci oltáře „1496 – Petr Nesnázska – Archa velká, která v kůru velkého kostela stojí, koupěna za 150 kop míš“.¹⁰⁷ Toto datum je ve starší literatuře považováno za pevnou dataci oltáře. Ten stál na místě hlavního oltáře až do srpna roku 1695, kdy byl do kostela pořízen nový barokní oltář sv. Bartoloměje.¹⁰⁸ Zhotovil ho truhlář F. Herla a malíř Samuel Torer namaloval uprostřed obraz umučení sv. Bartoloměje. Součástí byly sochy světců (sv. Jan Křtitel, Ludmila, Prokop, Vojtěch, Josef, Petr a Pavel). Nahoře byl ještě obraz sv. Michala a dvě sochy, Florian a Leopold.¹⁰⁹ Původní gotická archa byla rozebrána a jednotlivé obrazy byly rozmístěny uvnitř kostela.¹¹⁰ Rakovnický oltář byl na místě hlavního oltáře 200 let.

Co se dělo s deskami dále v 18. století zůstává zamlženo. Pravděpodobně byly celou dobu v kostele, buď jako dekorace, nebo mohly být sundány a kdesi uschovány. Další zprávy máme až z 19. století. Zikmund Winter roku 1882 uvádí, že obrazy byly „ve skrejři uložené“.¹¹¹ Od roku 1904 jsou deskové obrazy majetkem muzea v Rakovníku (Muzeum T. G. Masaryka).¹¹² Tam se také nacházejí dvě fotografie z roku 1936, které zobrazují jednotlivé desky, jak jsou vystavené v expozici rakovnického muzea (budova čp. 1). [4], [5] V průvodci sbírkami městského muzea z roku 1940 Jan Renner píše: „Následující velká síň obsahuje cenné obrazové tabule ze senomatské a rakovnické archy, pochodící ze hrany XV. až XVI. stol.“¹¹³ Další informace je z roku 1963, kdy byly desky přemístěny na hrad Křivoklát,¹¹⁴ kde byla nainstalována expozice pozdně gotické a renesanční deskové malby a plastiky středních Čech.¹¹⁵ 30. 12. 2005 byly vráceny muzeu TGM v Rakovníku,¹¹⁶ které je umístilo do jedné z místností na Vysoké bráně v Rakovníku, kde jsou od května do října přístupny veřejnosti.

¹⁰⁷ EMLER 1894, 10

¹⁰⁸ RENNER 1940a, 121

¹⁰⁹ CECHNER 1913, 159–160

¹¹⁰ CHLUMSKÁ 2001, nepag.

¹¹¹ WINTER 1882, 63. Autor si nebyl vědom, že obrazy, které popisuje, byly dříve součástí hlavního oltáře.

¹¹² CHLUMSKÁ 2001, nepag.

¹¹³ RENNER 1940b, 59

¹¹⁴ KESNER 1977–78, nepag.

¹¹⁵ HOMOLKA/KROPÁČEK 1966, 132

¹¹⁶ Informace sdělená pracovníci muzea.

6. Popis oltáře

	Vnitřní strana	Vnější strana	Rozměry ¹¹⁷
1. deska	Zvěstování	Ukřižování	189 x 137,5 cm
2. deska	Narození Páně	Bičování	184,5 x 136,5 cm
3. deska	Obřezání	Zmrtvýchvstání	188 x 136 cm
4. deska	Klanění tří králů	Kristus na hoře Olivetské	189 x 135 cm

6. 1. Rekonstrukce původní podoby oltáře¹¹⁸

Rakovnický oltář byl zavírací archou, která ve svém středu měla buď řezbářsky ztvárněnou scénu, nebo se mohlo jednat o deskovou malbu. Pravděpodobný je výjev ze života Panny Marie nebo jejího syna, Ježíše Krista. Tento vnitřek se nedochoval, stejně tak jako oltářní nástavec. Můžeme se pouze domnívat, jaká scéna se uvnitř nacházela, nebo se pokusit analogicky o nastolení hypotéz. Při součtu rozměrů desek vychází, že ústřední scéna měřila 376 x 272 cm.

Některé z desek byly přerámovány, nejsou vidět původní úchyty, což komplikuje snahu o rekonstrukci. Původní rámy s profilováním a zlacením jsou u obrazů s tématy: Zvěstování, Narození a Obřezání. Ostatní mají rámy novější, červené.

V katalogu výstavy Mistra Litoměřického oltáře Ladislav Kesner rekonstruoval původní uspořádání jednotlivých desek Rakovnického oltáře.¹¹⁹ Držel se rozvržení obrazů s mariánskými výjevy, jako je tomu u Křivoklátského oltáře. Levé horní křídlo: Zvěstování/Ukřižování, levé spodní křídlo: Obřezání/Zmrtvýchvstání, pravé horní

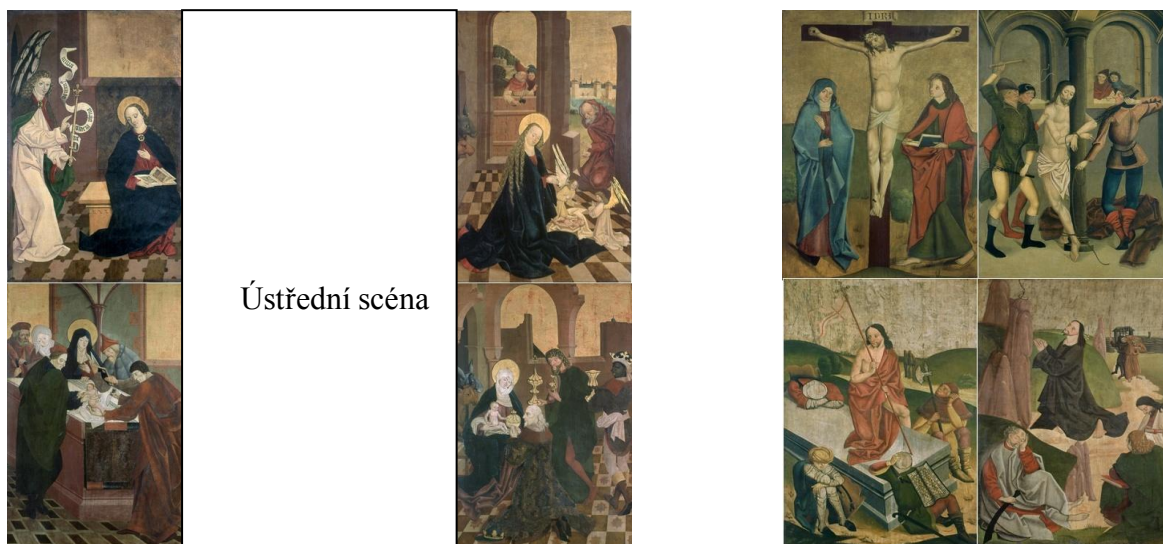
¹¹⁷ Převzato z CHLUMSKÁ/ROYT 2001 grantový projekt. Měřeno i s rámy.

¹¹⁸ CHLUMSKÁ/ROYT 2001, nepag. Chlumská píše, že rekonstrukce původního vzhledu oltáře je nejednoznačná.

¹¹⁹ KESNER 1977, nepag.

křídlo: Narození/Bičování, pravé spodní křídlo: Klanění/Kristus na hoře Olivetské. Posloupnost mariánských scén by byla možná, ale pašijový cyklus takto není úplně pravděpodobný.

Rekonstrukce původní podoby oltáře dle Ladislava Kesnera



Další z možností, která by připadala v úvahu je tato: Levé horní křídlo: Zvěstování/Ukřižování, levé spodní křídlo: Narození/Bičování, pravé horní křídlo: Obřezání/Zmrtvýchvstání, pravé spodní křídlo: Klanění/Kristus na hoře Olivetské. Také se ovšem nejedná o ideální podobu.

Návrh možné rekonstrukce původní podoby oltáře



6. 2. Mariánské scény

Cyklus začíná Zvěstováním Panně Marii o tom, že počne a porodí dítě. Narození Ježíše je znázorněno na druhé desce, následuje Obřezání a Klanění tří králů.

6. 2. 1. Zvěstování [6]

Scéna zvěstování,¹²⁰ kterou začíná cyklus mariánských obrazů, se odehrává v interiéru, v uzavřené místnosti. V pravé části sedí Panna Marie zobrazená ve chvíli, kdy jí archanděl Gabriel zvěstuje zprávu. Perspektiva na obraze je tvořena ubíhajícími dlaždicemi na podlaze, střídají se tmavě hnědé se světle šedými v šachovnicovém stylu. Dlaždice jsou dvoubarevné, obdélné, hnědé mají na každé straně půlkruhový výběžek, kterým zapadají do dlaždic opačné barvy. V pozadí vidíme roh místnosti nacházející se v jedné třetině obrazu. Barvu zdi za archandělem bychom mohli pojmenovat jako hnědofialovou, je světlejší než druhá stěna vyobrazená v místnosti, která je sytější, a na níž zřetelněji rozeznáváme fialovou barvu. V této stěně je okno, skrz něž není nic vidět, jelikož výplň je zlatá. Přes parapet je přehozen koberec, tvořící pozadí za Pannou Marií. Byl vytvořen technikou tlačeního brokátu, lze rozeznat různé ornamenty, často vegetabilního původu.



Panna Maria je oděná v tmavomodrém plášti sepnutým na prsou zlatou kruhovou sponou, v jejímž středu je zelený útvar podobný květu. Od spony se plášť rozevírá, zpod něhož se vynořuje červené roucho. Část modrého pláště má Maria položenou na svém klíně a zbytek v záhybech splývá až k zemi. Obličej sklání k pravé straně, směrem k archandělu. Její oválná tvář je rámovaná hnědými vlnitými vlasy spadajícími dále přes ramena. Okolo hlavy má zlatý nimbus. Sklopené oči jsou mírně „vypouklé,“ obočí tenké, čelo vysoké, pleť světlá a rty jsou spíše masitějšího tvaru. Panna Maria reaguje na archandělovo zvěstování, výraz tváře vyjadřuje pokoru,

¹²⁰ „Když byla Alžběta v šestém měsíci, byl anděl Gabriel poslán od Boha do galilejského města, které se jmenuje Nazaret, k panně zasnoubené muži jménem Josef, z rodu Davidova, jméno té panny bylo Maria. Přistoupil k ní a řekl: „Bud' zdráva, milostí zahrnutá, Pán s tebou.“ Ona se nad těmi slovy velmi zarazila a uvažovala, co ten pozdrav znamená. Anděl jí řekl: „Neboj se, Maria, vždyť jsi našla milost u Boha. Hle, počneš a porodíš syna a dáš mu jméno Ježíš...“ Bible Lk, 1, 26–31; 60

se kterou přijala zprávu o dítěti, které se jí má narodit. To ještě zdůrazňuje její levá ruka, kterou si pokládá na prsa, prsty na rukou jsou spíše tenké a delší, jemné. Na klíně jí leží kniha s Izajášovým proroctvím: *Hle, panna počne a porodí syna*,¹²¹ text není čitelný, pouze černou a červenou barvou je písmo naznačeno. Pravou rukou v červeném rukávu spodního roucha přidržuje okraj knihy.

Archanděl Gabriel, posel Boží, zobrazený z poloprofilu, zaujímá velkou část levé poloviny obrazu a vypadá, že právě vešel do místnosti za Pannou Marií. Jeho křídla vysoce přesahují hlavu a jsou výrazně černobílá. Vchází dveřním otvorem tvořeným lomeným obloukem. Archanděl stojí mírně příkrčen s pravou nohou předsunutou. Archanděl je oblečen do bílého roucha splývajícího až na zem s bílými dlouhými rukávy. Draperie má více záhybů malovaných poměrně ostře. Přes ramena přehozený brokátový plášť, lemovaný červenými okraji, je ze spodní strany zelený. Sepnutý je na prsou sponou velmi podobnou té, kterou má Panna Marie, avšak zelený tvar uvnitř připomíná spíše čtyřlístek. Tvář má mladou, dobrosrdečnou, podobnou Mariině (větší oči, tenké obočí). Vlasy jsou barvy světle hnědé, kadeřavé, spadají na ramena, čelo nepříliš vysoké zčásti překrývají vlasy. V levé ruce drží zlaté žezlo zvýrazněné černými okrajovými linkami, okolo kterého je omotaná páska s částí andělského pozdravu v latině ...VE GRACIA PLENA DOMINUS TECUM, v češtině: „*Bud' zdráva, milosti zahrnutá, Pán s tebou.*“¹²² Pravou ruku má zdviženou výše, směrem k Panně Marii, které žehná.

6. 2. 2. Narození [7]

Narození Páně¹²³ se odehrává v interiéru, pravděpodobně v chlévě. Scénu lze rozdělit na tři plány. Ústřední a nejvýraznější postavou je Panna Marie, která svá gesta směřuje k právě narozenému Kristu. Pohledy, jež na dítě upírají Josef, pastýři i zvířata ještě více zdůrazňují ústřední motiv. Panna Maria zde vypadá velmi podobně jako na předchozím obraze Zvěstování. Má stejný modrý plášť splývající k zemi. Kde



¹²¹ Bible, Iz 7,14

¹²² Bible, Lk 1, 28; 60

¹²³ „*Když tam byli, naplnily se dny a přišla její hodina. I porodila svého prvorozeného syna, zavinula jej do plenek a položila do jeslí, protože se pro ně nenašlo místo pod střechou.*“ Bible, Lk, 2, 6–7; 61

je seskládaný v poměrně četných, ostře zalamovaných záhybech. Dále má spodní červené roucho, které vidíme na jejích prsou, na rukávech a ještě na zemi pod modrým pláštěm. Maria klečí na zemi, ruce má sepnuté. Hlavu sklání ke Kristu a upírá na něho oči. Obličej charakterizuje opět vysoké čelo, tenké obočí a další rysy shodné s Marií ve scéně Zvěstování. Rozdíl je lehce vidět v barvě vlasů, jsou světlejší. Před ní leží na bílé látce Kristus, v poloze na zádech se dívá vzhůru, pravou nohu přehozenou přes levou. Pravá ruka je pokrčena na prsou a levá položena ze strany na dětsky vypouklé břicho. Vlasy malíř naznačil ztmavením barvy.

Dále u dítěte klečí dva andělé. Prvního, který je divákovi blíže, vidíme napůl z profilu a částečně zezadu. Oblečen je v bílý plášť se zlatými křídly, která jsou zvýrazněna černými konturami. Anděl sklání k dítěti hlavu a dívá se na něho, při tom spíná ruce a pravděpodobně se modlí. Dlouhé hnědé vlasy mu rámuje obličej, stejně tak jako druhému andělu, který klečí za Ježíškem a je znázorněn zřepdu. Na rozdíl od prvního anděla má šat zlatý a křídla bílá, taktéž s černými konturami. Je nakloněn dopředu, kam směřuje i jeho pohled, ruce nejsou sepnuté, zdvihá je před sebe v šíři ramen.

V druhém plánu jsou stěny místnosti vždy prolomené otvorem, v němž někdo je. Stěny mají barvu hnědo šedo fialovou, na obraze není zachycen strop. V levé části obrazu je okno, ze kterého se na scénu dívají oslík s volkem.¹²⁴ Vůl je vespod, hnědé barvy, nad ním tmavě šedý osel. Vidíme vždy jen hlavy s částí krku, zbytek okna je vyplněn tmou. Vzadu za Pannou Marií je portál, dole s prahem. Více než jednu třetinu zabírají dřevěná dvířka tvořená pěti svislými prkny a dvěma vodorovnými. Přes ně se dovnitř naklání pastýř, za nímž stojí ještě jeden. První pastýř je pokročilejšího věku, má šedé vlasy i vousy, dívá se na ústřední scénu. Oblečen je do rezného obleku, kolem krku uvázanou látku červené barvy a na hlavě čepec. Okolo krku má na provázku zavěšený roh. Za ním stojí druhý pastýř, mladší, s kratšími vlasy, hnědým oblekem a zeleným čepcem.

Zbývá nám poslední účastník děje. Je jím Josef, který klečí v pravé části obrazu. Zeď je tu prolomena a částečně nejspíš i pobořena, chybí zaklenutí otvoru. Josef je zobrazen jako stařec s šedými vousy a vlasy po stranách. Na hlavě nahoře již vlasy nemá, pouze nahoře nad čelem malou čupřinku. Pohled upírá na dítě. Oblečen

¹²⁴ Zvířata se zde účastní děje, na rozdíl od Narození Křivoklátského oltáře, tam osel žere a volk leží, navíc zvířata byla pouze v pozadí.

je do červeného šatu. Klečí na prahu a v pravé ruce má svíčku, nad níž drží ruku levou.¹²⁵

Třetí plán na obraze tvoří průhledy za pastýři a sv. Josefem. Za pastýři se zvedá travnatý kopec se stromy, v dáli jsou málo zřetelně vidět dvě postavy. Za sv. Josefem je vidět město obklopené vodou, ve které můžeme spatřit loďku se dvěma viditelnými plachtami. Přes vodu vede most, z něhož jsou vidět tři pilíře a ještě část čtvrtého, most vede k hlavní bráně do města. Na mostě jsou čtyři osoby. Hradby se třemi věžemi jsou malovány žlutavou barvou, střílny prolamují jak věže, tak hradby. Mezi dvěma věžemi jsou dvě osoby s tyčemi v rukách, mohli bychom se domnívat, že se cvičí v boji. Za hradbami vykukují věže a střechy města v modré barvě. Místo nebe je zlatené pozadí.

6. 2. 3. Obřezání [8]

Při obřizce byla poprvé prolita Kristova krev. Tato židovská tradice nechat obřezat své chlapce má symbolizovat smlouvu mezi Abrahámem, jeho lidem a Hospodinem.¹²⁶ Obřezání Páně se odehrává v uzavřené místnosti, pravděpodobně chrámu. Uprostřed stojí menza, na ní malý Ježíšek a všichni ostatní jsou okolo, z většiny zaujati tím, co bude následovat. Tato scéna vyplňuje většinu plochy obrazu, prostředí je dotvořeno stěnou v pozadí a podlahou podobnou jako na předchozích dvou scénách.



Mohutný oltářní stůl kvádrovitého tvaru je k divákovi natočen jedním ze svých rohů. Přes svrchní desku je natažena bílá látka s černými drobnými vzorky a na přední straně visí antependium, tvořené technikou cínovaného reliéfu. V přední části stolu na bílé látce sedí Ježíšek, s pohledem otočeným ke knězi, jenž ho z pravé strany podpírá. Drží kněze svou pravou ručkou za levé předloktí a druhou mu pokládá na prsteníček pravé ruky. Jakoby se odtáčel od kněze na druhé straně, který chytl dítě

¹²⁵ Jedná se o poukaz na zjevení Brigity Švédské, která viděla takové světlo obklopující Ježíše Krista po jeho narození, že zcela zastínilo světlo svíčky. ROYT, 166

¹²⁶ Bible Gn 17, 10–12, 33. „Znamením mé smlouvy mezi mnou a vámi i tvým potomstvem, kterou budete zachovávat, bude toto: Každý mezi vámi, kdo je mužského pohlaví bude obřezán. Dáte obřezat své neobřezané tělo a to bude znamením smlouvy mezi mnou a vámi. Po všechna pokolení každý, kdo je mezi vámi mužského pohlaví, bude osmého dne po narození obřezán, ...“

za nohu a s nožem v pravé ruce se k němu přibližuje. Trup dítěte se zdá dlouhý v poměru ke kratším nožičkám. Tvář, světlé vlásky i dětsky vyklenuté břicho vypadají stejně jako na scénách Narození a Klanění.

Oba kněží v popředí jsou vyobrazeni z profilu, jsou středního věku, mají strnulé a přísné výrazy. První, který přidržuje dítě je oblečen v tmavě modrém spodním šatu a dlouhém zeleném rouchu, na hlavě s červenou čapkou, zpod níž vykukují světle hnědé vlasy. Druhý muž má šat červený, více zřasený. Tmavě hnědé mírně vlnité vlasy mu pokrývají hlavu, kterou sklání k Ježíšku.

U přilehlé strany je o desku stolu svým loktem opřen třetí kněz, jenž je z nich evidentně nejstarší. Jeho tvář zdobí bělavé delší vlasy a vousy, na hlavě červená čepička se špičatým zakončením. Oblečení, v němž je zahalen, je světle modré. V pravé ruce drží knihu, z níž čte. Přidržuje ji druhou rukou, na černých deskách jsou zlacené ozdoby.

Tři další osoby přihlížejí ději stojíce za zadní stěnou menzy, jsou to Marie, Anna a Simeon. Panna Marie je zahalena v tmavě modrém plášti, který kryje i vlasy. Kolem hlavy má zlacenou svatozář. Pravou ruku klade na stůl, levou má položenou na prsou. Vypadá to, jakoby nahlížela do rozevřené knihy třetího kněze. Simeon s Annou stojí blízko u sebe, Anna s mladistvou tváří, bílou rouškou okolo hlavy a pláštěm fialové barvy. Simeon, namalovaný jako stařec svírá v rukou hůl. Charakterizují ho tmavě šedé vlasy, vousy a ostré rysy v obličejí.

V pozadí uprostřed stojí u zdi polosloup podpírající žebra klenby. Po obou stranách jsou prolomena okna se zlatou výplní. V pravém okně z pohledu diváka jsou na červený podklad proškrábány různé čáry a písmena IM, pravděpodobně se jedná o poškození, ke kterému později došlo. Stejně jako u ostatních mariánských výjevů je prostor dotvořen ubíhající šachovnicovou podlahou.

6. 2. 4. Klanění [9]

Scéna Klanění tří králů¹²⁷ je zasazena do částečně pobožené architektury, která spolu s ubíhající podlahou, tvořenou šachovnicovým střídáním hnědých a šedobílých dlaždic s hvězdami vytváří dojem prostoru. Opět je Kristus ústředním bodem na obraze. Výjev se odehrává ve dvou plánech, v prvním klečí nejstarší král, jenž vztahuje ruce k Ježíšku sedícím na klíně Panny Marie, ta tvoří propojení s druhým plánem, ve kterém stojí zbylí dva králové. Prvním z králů, kteří přišli vzdát hold Spasiteli, je nejstarší král Kašpar¹²⁸ klečící na zemi, zobrazený z profilu, oblečený v bohatě zdobeném rouchu



imitujícím brokát.¹²⁹ Plášť spadá až na zem, kde je poskládaný v několika záhybech, spod látky vykukují jeho špičaté boty hnědé barvy a černé podrážky. Dále na zemi vedle pláště má odloženou svou zlatou korunu. Král je z velké části plešatý, na zadní části hlavy mu rostou šedé polodlouhé vlasy, vousy má též šedivé. Velké oko upírá před sebe na Ježíška, na čele má několik drobných vrásek, které umocňují dojem pokročilého věku muže a dotváří jeho charakterizaci. Ruce má zdviženy a téměř sepjaty, jeho prsty jsou dlouhé a štíhlé.

Panna Maria trůní v levé části obrazu před klečícím králem na jakési lavičce, z níž je vidět jen kousek sedací části a jedna podpěrná noha. Oděna je do tmavě červeného spodního roucha splývajícího na zem, kde je seskládáno v bohatých záhybech. Svrchní roucho je temně modré barvy, Marie jej má přehozené přes ramena. Vlasy jí zakrývá bílý šátek, který je dále omotaný kolem krku a na části hrudi. Kolem hlavy má Panna Maria zlatý nimbus s ostrou černou konturou. Hlavu mírně sklání ke králi, na něhož se i dívá, má delší nos a menší, masitá ústa. Pravou rukou s tenkými, zašpičatělými prsty drží Ježíška z pravého boku, on jí svou pravou ručkou chytá za palec. Ježíšek sedí na bílé roušce na matčině klíně a dívá se na klečícího krále, na něhož i ukazuje levou rukou, vedle které má postavený dar od krále, zlacenou nádobu kulatého tvaru se zlatem.

¹²⁷ „Když spatřili hvězdu, zaradovali se velikou radostí. Věšli do domu a uviděli dítě s Marií, jeho matkou, padli na zem, klaněli se mu a obětovali mu přinesené dary – zlato, kadidlo a myrhu.“ Bible Mt 2, 10–11

¹²⁸ HALL 1991, 218

¹²⁹ Je tvořeno technikou cínovaného reliéfu s vegetabilními motivy

Mírně doprava za klečícím králem stojí druhý, mladší král Melichar,¹³⁰ který pozoruje předávání prvního daru Ježíškovi. Oblečený je v tmavě zeleném rouchu, červených punčochách. Hlava je mírně předkloněna směrem k ústřední scéně. Jeho inkarnát je tmavší než Mariin či Melicharův. Obličej rámuje tmavě hnědé, polodlouhé, kudrnaté vlasy. Téže barvy jsou i jeho vousy, tvořící pod bradou dvě menší špičky. Král drží v pravé ruce dar, pyxidu s kadidlem, kterou přinesl malému Ježíšku a v levé svoji korunu. Dar i koruna jsou zlaté s černými konturami, koruna má červený vršek.

Posledním z králů je Baltazar,¹³¹ černoch, stojící v pravé části obrazu. Znázorněn je z profilu a částečně zezadu, přináší dítěti poslední ze tří darů, a to velký, nahoře rozšířený, zlacený kalich s myrhou. Oděný je v modrém kabátci, který je v pase přepásán bílou látkou, má bílý límec a červenou látku okolo. Nohy jsou v bílých (dnes již mírně zašedlých) punčochách a hnědých botách se žlutým zakončením. Levou nohu překřížil za pravou. Plet krále je černá, má masité rty, černé krátké vlasy koukající zpod zlaté koruny s černým vrškem, kterou má král jako jediný z nich na hlavě.

Postavy jsou obklopeny architekturou tvořící další plán. Z levé strany za Pannou Marií se scény zúčastní osel s volkem (jako na obraze Narození). Architektura je ze dvou barev, levá stěna je malována světle hnědou, kdežto stěna vzadu a pilíře s oblouky jsou tvořeny kvádry barvy hnědofialové. Pouze jeden oblouk je celý, další dva byly pravděpodobně zřícené.

6. 3. Pašijové scény

Scény Ježíšova utrpení počínají obrazem Krista na hoře Olivetské, který se sem přišel modlit a již očekává následující události. Jako další výjev malíř vybral Bičování Krista, následuje jeho Ukřižování. Cyklus zakončuje radostná scéna Zmrtvýchvstalého Krista.

¹³⁰ HALL 1991, 218

¹³¹ HALL 1991, 218

6. 3. 1. Kristus na hoře Olivetské [10]

Výjev Krista modlícího se na hoře Olivetské¹³² se odehrává ve volné krajině, střídají se zde zaoblené skály a zelená tráva. Obraz má výrazně středovou kompozici upozorňující na postavu Krista. Lze ho rozdělit do tří plánů. V popředí, v prvním plánu jsou tři apoštolové: sv. Petr, Jan a Jakub, kteří jak je psáno v evangeliu: „*pod tíhou zármutku usnuli.*“¹³³ V druhém plánu je Ježíš Kristus v modlitbách a v pozadí Jidáš s další postavou.



V levém spodním rohu je znázorněn spící sv. Petr. Apoštol sedící na zemi s nohama před sebou je oděn do červeného spodního roucha a světle šedého šatu svrchního. Hlavu má opřenou o dlaň levé ruky, jejíž loket spočívá na pokrčené noze. Obličej znázorněného značí muže ve středním věku s šedými, krátkými vlasy a vousy. V pravé ruce drží šavli spuštěnou k zemi. Pravý roh vyplňuje sv. Jan otočený k divákovi zády. Je oblečen do červenohnědého spodního šatu a svrchního zeleného. Jan sedí a nohy má skrčeny před sebou, na klíně vidíme knihu s červenými deskami. Rukou si ze strany drží tvář, do které není vidět, vlasy má světlé, dlouhé a kadeřavé. Posledním z apoštolů je sv. Jakub sedící v pravé části za sv. Janem. Hlava mu poklesla na hrud', oči má zavřené. Spodní roucho má stejnou barvu jako u sv. Petra, svrchní je o něco světlejší. K tělu levou rukou tiskne knihu, již ještě přidržuje prsty ruky pravé.

V druhém plánu vidíme modlícího se Krista. Ačkoli je od diváka vzdálen více než postavy v popředí, je namalován větší, což zdůrazňuje jeho důležitost. Ježíš klečí na zemi, oděn je do tmavě šedého roucha, ruce má sepjaty a tvář upírá ke kalichu, postaveném na skále, která je jakoby dělena na menší části a jednotlivé kusy jsou zaobleny. Menší skalnaté útvary se na obraze objevují ještě dvakrát. Tělo je namalováno téměř z profilu, avšak obličej z poloprofilu a my vidíme do tváře. Kristus měl v tuto chvíli trpět a potit krev, která je na jeho obličejích vidět. Nevšímá

¹³² „...padl na kolena a modlil se: „*Otče, pokud chceš, odejmi ode mě tento kalich. Ať se však nestane má vůle, ale tvá!*“ Tehdy se mu ukázal anděl z nebe a posiloval ho. Ve smrtelném zápasu se tedy modlil ještě vroucněji a jeho pot stékal na zem jako krůpěje krve.“ Bible, Lk 22, 41–44

¹³³ Bible, Lk 22, 45

si dvou mužů v pozadí, z nichž jeden je Jidáš. Dle evangelia¹³⁴ měl do Getsemanské zahrady přijít celý houf lidí. Malíř ovšem znázornil jen dvě postavy, za nimiž vyčnívá několik kopí. Jidáš je oblečen do světle hnědého šatu, dívá se směrem k modlícímu se Kristu, na něhož i levou rukou ukazuje. Pravou ruku má zdviženou před čelo, kolem krku zavěšený váček, pravděpodobně s penězi, které přijal za prozrazení Ježíše. Po jeho pravém boku stojí druhý muž, oděn v tmavě hnědém šatu. Zdá se, že komunikuje s Jidášem, pravou ruku má napřaženou a v ní drží zbraň rezavé barvy. Za tímto mužem je vidět jedna noha a stín další hlavy za ním, obojí znázorněno černou barvou, nejspíš se jedná o naznačení dalších lidí.

6. 3. 2. Bičování [11]

Bolestná scéna s bičováním Krista se odehrává v architektonicky uzavřeném prostoru. Uprostřed je sloup, který je podpěrou pro dvě valené klenby, a u něhož stojí Kristus. Okolo něho jsou rozmístěni tři biřici, dva napřahují ruce k úderu a další se mu, zdá se, pošklebuje. V druhém plánu se na bičování dívají oknem dva mladíci.

Kristus stojí vedle sloupu, rukama ho obepíná a částečně se o sloup opírá. Ruce má překřížené a svázané k sobě na zápěstích. Je štíhlé postavy, světlejší pleti. Trup má poměrně dlouhý, přes boky přepásaná bílá rouška zvýrazněna ostrými záhyby. Pravou nohu mírně předsunuje vpřed, v elegantním pohybu ji staví na špičku. Kotník a nárt levé nohy je vidět vespod. Obě nohy jsou přivázány provazem ke sloupu. Ježíš se hlavou opírá o sloup, má tmavé, mírně vlnité vlasy. Oči sklopené se dívají dolů. Ve tváři jsou výrazné lící kosti. Kristus má stejně jako na všech rakovnických výjevech v dospělosti vousy. Mezi ostatními postavami dále vyniká svou nahotou.

Po pravé ruce Kristově je v pohybu namalován první biřic z poloprofilu, zrovna se napřahuje k úderu. Vysoký muž stojí v esovitém prohnutí s mírně pokrčenými koleny. Oblečen je v zeleném kabátci, pod nímž má jakýsi spodní oděv. Nohy jsou



¹³⁴ Bible, Lk, 22, 47

neoblečené, pouze obuty v botách černé barvy s šedým zakončením. Pravou ruku má zdviženou nad hlavou, jak již bylo zmíněno, napřaženou k ráně. Drží v ní metlu. Levou ruku s další metlou spustil dolů. Ačkoli bychom předpokládali, že biřic sleduje trestaného, svůj pohled směřuje šikmo před sebe. Z jeho tváře je vidět, že je mladého věku. Má polodlouhé světlé vlasy, které koukají zpod černé čepičky.

Za tímto biřicem stojí druhý, znázorněný z profilu. Je předkloněn a pravou rukou sahá na Ježíšovu paži. Je částečně v zákrytu za prvním biřicem, takže z jeho postavy vidíme lýtka, pozadí, část zad, hlavu a pravou ruku. Při pozorování postavy divák postřehne, jak neobvykle dlouhé nohy tento muž má, působí téměř komicky. Oblečený je celý v červeném šatu. Tento muž má krátké černé vlasy a nehezkou tvář, zkřivenou v úšklebku. Nepřátelský pohled očí, výrazný nos, pootevřená ústa s vyplazeným jazykem a silně ustupující brada.

Po levé ruce Kristově stojí v náprahu poslední biřic. Jeho tělo malíř znázornil zezadu, hlavu, která je otočena doprostřed k Ježíši, z profilu. Na sobě má hnědý kabát zúžený v pase, modré punčochy a červené boty nahoře rozšířené. Připravuje se k úderu, pravou ruku, v níž drží metlu, má napřaženou za hlavou. Levou ruku nataženou mírně dozadu, drží v ní provaz. Součástí pohybu je i postoj nohou, kdy má mírně pokrčená kolena, pravou nohu lehce předsunutou a levou postavenou na špičku. Muž má polodlouhé hnědé, mírně vlnité vlasy, je bez vousů. Pohled biřice směřuje ke Kristu, výraz tváře je zlobný. Oči velké, nos bambulatý, ústa otevřená s jazykem.

Všechny popsané postavy vrhají stín, který je jen malý, krátký a ostrý. Vždy začíná u paty či špičky nohy a ubíhá směrem šikmo dozadu v klínovitém tvaru.

Autorovi obrazu se podařilo znázornit prostorovou hloubku, dosáhl toho modelováním ubíhající architektury, užitím perspektivních zkratk, odstupňováním barevných odstínů a menším měřítkem dvou znázorněných postav, které scénu sledují z pozadí. Podlaha má barvu světlejší než stěny, je špinavě béžová. Světlejší jsou dále ještě některé pásy kleneb a místa okolo oken. Zdi mají barvu různých odstínů šedi. Jednoduchá místnost je uzavřena dvěma valenými klenbami, na dvou bočních stěnách je patka klenby zvýrazněna římsami a uprostřed jsou klenby podepřeny sloupem. Zadní stěna je prolomena dvěma okny, uzavřenými půlkruhovým obloukem. Skrze ně není nic vidět, vyplňuje je světle hnědá plocha. V pravém okně stojí dva mladíci, jeden se dívá na Ježíše, levou ruku má položenou na parapet okna. Oblečen je v červeném

rouchu, má světlé vlasy a červený čepec, zpod něhož koukají světlé vlasy. Druhý stojí částečně v zákrytu vedle něho, má krátké, hnědé vlasy, modré oblečení a sklopené oči.

6. 3. 3. Ukřižování [12]

Scéna s ukřižováním Krista působí ze všech osmi maleb nejprostěji. Velkou část plochy zaplňuje dřevěný kříž s Ježíšem, po jehož pravém boku stojí Panna Maria a po levém Jan Evangelista. Všechny postavy jsou přibližně stejně velké, statické. Pozadí není složitě modelováno, Panna Maria se sv. Janem Evangelistou stojí na světle hnědé půdě s drobnými trsy trávy, za níž následuje zelená travnatá plocha s naznačenými dvěma kopci. Horizont sahá nad polovinu výšky obrazu, zbytek je zlatý.



Kristus je přibit na kříž třemi hřeby, jeho tělo je světlé, štíhlé, s ranou v boku. Kolem beder má omotanou světlou roušku. Na hlavě skloněné napravo s trnovou korunou má tmavě hnědé dlouhé vlas spadající na ramena, vousy pod bradou tvoří dvě špičky. Oči směřující dolů společně se zešikmeným obočím a obličejem zračí bolest a utrpení. Předloktí pravé ruky, dlaň levé a obzvláště trup je potřísněn krví. Krev vytéká z rány na boku, který mu některý z vojáků probodl kopím.¹³⁵ Na kříži nad Kristovou hlavou je přibita cedulka s nápisem INRI (Iesus Nazarenus Rex Iudaeorum).¹³⁶

Panna Maria stojí po pravici Páně oblečena v červeném spodním rouchu a modrém plášti, který jí zakrývá i vlasy, a okolo krku má bílou roušku. Levou ruku má položenou na hrudi, pravou pod ní. Obličej Panny Marie je modelován jemně, pohled očí směřuje šikmo dolů, ne dívá se na svého syna. Z druhé strany kříže stojí bosý sv. Jan Evangelista v zeleném rouchu a červeném plášti, v rukou drží rozevřenou knihu. Jan je vyobrazen jako mladík se světle hnědými, dlouhými, vlnitými vlasy. Oproti Panně Marii není statický, ale je zobrazen více aktivně. Jednou nohou má nakročeno k Ježíši, na něhož se dívá s lítostí. Jeho nos i ústa jsou modelována jinak než Mariina, nos není štíhlý, ale naopak jaksi „bambulátý“ a ústa jsou opět jako na předchozích obrazech menší a masitá.

¹³⁵ Bible, J 19, 34, 111

¹³⁶ Překlad: Ježíš Nazaretský, král židovský

6. 3. 4. Zmrtvýchvstání [13]

Na obraze je zachycen moment, kdy Ježíš vstal z hrobu a stojí jednou nohou opřený o tumbu. Jeho postava je dominantou plochy obrazu, kde dále ještě spí tři zbrojnoši a jeden je vzhůru. Scéna se odehrává v otevřené krajině na jednom z mírných kopečků.

Uprostřed obrazu je nad zavřenou kamennou tumbou Ježíš, který je zde vyobrazen jako vítěz nad smrtí. Zahalen je v červené, ostřeji zalamované látce, jež má ovinutou kolem těla a která zakrývá pravou nohu. Část trupu, pravá ruka a levá noha jsou nahé.



Malíř Kristu vložil do rukou korouhev. Prapor je bílý, trojčípý s červeným křížem. Tvář Ježíše je podobná ostatním znázorněným na pašijových výjevech. S hlavou mírně skloněnou se dívá šikmo před sebe, výraz je klidný, mírný. Tmavě hnědé vlasy mu sahají po ramena, výrazné oči a vousy.

Světle šedou, obdélníkovou tumbu obklopují čtyři zbrojnoši, z každé strany jeden. V prvním plánu sedí dva. První je k divákovi otočen zády, loket levé ruky, s níž si podpírá hlavu, má opřený o rakev. Na zádech má pavězu uprostřed podélně vypouklou s otvorem na ruku, upevněnou kolem druhého ramene černým pásem. Její povrch je uprostřed zdoben šupinatým motivem, po obvodu s nápisem: „*Pane. bužie. bud. przi. nas. budeme. mrziti. awsiech. hrichow sprostie. nas neday. zahynouti oddiablá nam. ut.*“¹³⁷ Možná spí stejně jako ostatní dva, ale může být i vzhůru. Oblečen je v zeleném šatu a červených punčochách, obut v hnědých vysokých botách. Na hlavě má stříbřenou jednoduchou pokrývku a za opaskem zastrčenou hůl. Nalevo od tohoto muže spí druhý s pokrčenýma nohama, na nichž má položené ruce a hlavu skloněnou. Na sobě má stříbřené brnění a tmavě zelený plášť. Po levé straně mezi ním a tumbou leží opřený štít. Hlavu má pokrytou okrovým turbanem, do tváře je vidět jen zpola.

Třetí zbrojnoš, taktéž spící, spočívá částí svého těla na nejbzdálenějším rohu tumbky, na zádech má štít. Taktéž je oděn v brnění, přes něj je přehozen červený plášť. Poslední muž je jediný ze strážců evidentně vzhůru. Sedí na zemi s pokrčenýma nohama. Levou rukou má podepřenou zdviženou hlavu, aby dobře viděl na zmrtvýchvstalého Pána. V pravé ruce drží kopí. Loket této ruky malíř původně opřel

¹³⁷ CHLUMSKÁ/ROYT 2001, nepag.

o tumbu, což je znatelné z rýh na obraze i z pozůstatků žluté barvy. Muž na sobě má žlutý šat, červené punčochy, límec i pokrývku hlavy. Má bílé vlasy, jeho hladce oholená tvář je dobře modelována, vypadá realističtěji než Ježíšova. Ovšem nijak se nezdá, že by byl znepokojen či alespoň udiven spatřením muže, který měl být mrtev.

Krajinu tvoří mírné kopečky, mezi nimiž vede cesta. V pozadí stojí dva stromy a pár skal. Obloha je stříbrná.

7. Charakteristika autorů Rakovnického oltáře

O umělci, který je autorem tohoto oltáře, nemáme žádné informace, a tak jediným pramenem, ze kterého lze čerpat, je jeho umělecká práce. Je anonymem nazývaným podle svého jediného dochovaného díla – Rakovnického oltáře.

Jaroslav Pešina původně kladl oltář do souvislosti s Mistrem Litoměřického oltáře, domníval se, že Rakovnický oltář vznikl v reakci na sloh tohoto Mistra, tedy, že Mistr Rakovnického oltáře čerpal z jeho umění. Poukázal na stejný způsob modelování prostoru, interiéru, jednotlivých postav a jejich fyziognomii, časté používání ostrých profilů. U obou malířů rozpoznal stejné využití světla a stínu v malbě a krátké ostré vržené stíny (např. v obraze Bičování Rakovnického oltáře). Shledává Rakovnický oltář méně kvalitní, nedosahující úrovně Litoměřického Mistra.¹³⁸ Později Jaroslav Pešina hypotézu pozměnil a Rakovnický oltář zasadil do dílny Mistra Křivoklátského oltáře.¹³⁹ Mistr Litoměřický však stále v jeho blízkosti figuruje, ovšem už ne jako jeho učitel, ale kolega, který se měl také vyučit v dílně Mistra Křivoklátského oltáře.¹⁴⁰ Toto vyškolení Mistra Litoměřického oltáře není archivně doloženo, nicméně dokud se neprokáže, že by tomu tak nebylo, budu vycházet z hypotézy Jaroslava Pešiny, který svůj názor důkladně dovodil slohovou analýzou.

Rakovnický oltář je v porovnání s dílem svého učitele, Křivoklátského Mistra, dílo nižší kvality, bez větší vynalézavosti. Učeň nepochopil zcela pokrokovost umění svého učitele a zůstává daleko za ním.¹⁴¹ Nepochopení díla schopnějšího Mistra Křivoklátského spočívalo v zakořeněnosti Mistra Rakovnického v gotickém umění, strnulosti.¹⁴² Konkrétně například vysoko položený horizont, přehnaná šikmost terénu,

¹³⁸ PEŠINA 1940, 164–165

¹³⁹ PEŠINA 1958, 25–26, PEŠINA 1967, 242–244, PEŠINA 1974, 457

¹⁴⁰ PEŠINA 1974, 454–457

¹⁴¹ PEŠINA 1958, 25

¹⁴² PEŠINA 1940, 164–165

pódiová konstrukce podlahy, plochost těl (i když se malíř snaží o znázornění jejich objemovosti), nesprávné proporce a ztuhlost figur. Ve znázornění draperií se Rakovnický Mistr drží ještě grafického pojetí.¹⁴³ Tímto výčtem ovšem nechci shazovat Rakovnickou práci, Křivoklátský oltář je vrcholným dílem své doby reflektující poznatky z Porýní. Byl určen do královské kaple, má menší měřítko a autorem byl velmi schopný malíř. Ani Mistr Rakovnického či Rokycanského oltáře nepřevýšili svého učitele. To se povedlo až pokrokovému Mistru Litoměřickému, který svým uměním přinášel sloh jiné doby.

Jaroslav Pešina zdůrazňuje význam Rakovnického oltáře jako dokladu asimilace přineseného slohu ze zahraničí do místní, domácí podoby. Mluví o jisté rustikalizaci, která se zde odehrála. Pešina soudí o autorovi, že byl Čech, pravděpodobně mohl být i místní.¹⁴⁴ Toto je ovšem těžko prokazatelné, vzhledem k tomu, že o osobnosti malíře nemáme žádné prameny, a ani český nápis na husitské pavěze v obraze Zmrtvýchvstání není tomu jednoznačným důkazem.

Křídla Rakovnické archy jsou veliká, byla určena do chrámu pro pohled zdálky. Rakovnický Mistr pomíjí detaily, nezabývá se zbytečnými maličkostmi. Vzhledem k velikosti obrazů a jasnosti podávaného děje mohli věřící v obrazech dobře číst, funkce didaktická v hlavním kostele města byla podstatná. Rakovnický oltář vypráví příběhy lidsky, mile a přívětivě. V tom právě, mimo jiné, tkví půvab této práce.

7.1. Mistr Křivoklátského oltáře – východisko mistra Rakovnického oltáře

Rakovnický Mistr se u Mistra Křivoklátského [14] – [18] naučil mnohému, napodoboval, inspiroval se, tvořil v podobném duchu. Proto je nutné se u tohoto umělce a jeho východisek pozastavit, abychom mohli lépe poznat a pochopit práci jeho žáka. Křídlová zavírací archa stojí v presbytáři kaple na hradě Křivoklátě. Její vznik se datuje před rok 1490.¹⁴⁵ Střed je tvořen bohatě řezbářsky ztvárněným Korunováním Panny Marie, Ježíšem Kristem a Bohem Otcem. Nad hlavou Panny Marie se vznáší holubice Ducha svatého a po stranách dva andělci. Na vnitřních stranách zavíracích křídel jsou

¹⁴³ PEŠINA 1958, 25

¹⁴⁴ PEŠINA 1978, 330. „Rakovnický oltář, třeba produkt dvorské dílny, je jistě dílem českého malíře, který znal dobře domácí tradici právě tak jako potřeby utrakvistického obyvatelstva českého města, ke kterému se svým oltářem obracel. Odtud také téměř lidový tón líčení a jadrnost postav, které působí velmi domácky a blízce. Těžko zapomenutelné jsou tváře, jaké má rozpačitý anděl v obraze Zvěstování, ustaraný sv. Josef v Narození, zamýšlený Melichar v Klanění nebo obtloustlý dobrácký halapartník v Zmrtvýchvstání.“

¹⁴⁵ CHLUMSKÁ/ROYT 2001, nepag.

deskové malby se čtyřmi scénami z Mariina života – Zvěstování, Narození, Obětování a Klanění tří králů. Na vnějších stranách jsou znázorněni světci, sv. Vít, sv. Václav, sv. Zikmund a sv. Vojtěch.

Slohové východisko Mistra Křivoklátského oltáře pochází z Porýní, konkrétně z Kolína nad Rýnem, kde pravděpodobně umělec strávil nějaký čas a kde se také seznámil s nizozemským malířstvím. Umělec vycházel hlavně z děl Mistra Mariina života, Mariiny oslavy a jejich následovníků.¹⁴⁶ Pravděpodobně vytvořil i jiná díla kromě tohoto oltáře, bohužel se však nedochovala.¹⁴⁷ Pešina dokládá tuto teorii o původu slohu Mistra Křivoklátského oltáře výčtem analogií s tamní tvorbou, zdůrazňuje žánrovitost děje, naturalističtější pojetí postav, malířův vztah ke skutečnosti, lyrické pojetí či oblečení figur.¹⁴⁸ „*Malířovo vyprávění je lehké a radostné, bez vtíravé názornosti a drastických akcentů. Ale s mnohým fabulačním půvabem, který zpřítomňuje vzdálený děj.*“¹⁴⁹ Mistr Křivoklátský zasadil všechny čtyři scény do architektonicky ohraničeného prostoru, který je často otevřen okny, skrz které se otevírá vzdálený prostor (kromě Obětování, tam je výplň oken zlacená). U Zvěstování je vidět v průhledu ulice s domy, v Narození je architektura taktéž, ale dále se tu rozvíjí i krajina, která tvoří pozadí též u scény Klanění tří králů. Nebe je vždy zlacené. Kontrastem mezi figurami umístěnými v popředí, ubíhajícími úběžníky architektury a vzdálených prvků krajin či domků v pozadí dokázal malíř vybudovat skutečný dojem hloubky obrazu.

Rakovnický Mistr převzal z Křivoklátského oltáře typologii čtyř mariánských scén i znázornění architektury. Dále figurální typ je velmi podobný, tvář Panny Marie, rysy v obličejích, gesta jednotlivých postav (anděl i Panna Maria ve Zvěstování obou oltářů). Rakovnické Narození převzalo z křivoklátské scény s Narozením Páně typ adorace. Jde o druh zobrazení narození Ježíška, kdy Panna Maria klečí u dítěte a klaní se mu. Ježíšek má u sebe malé andílky a z druhé strany klečí sv. Josef se svíčkou v ruce. Při malbě obrazu s Klaněním tří králů se malíř blíže přidržel grafického listu Martina Schongauera B.6, nicméně vzor v Křivoklátském Klanění je patrný (viz. postava černého krále Baltazara).

¹⁴⁶ PEŠINA 1985, 323

¹⁴⁷ PEŠINA 1985, 324

¹⁴⁸ PEŠINA 1985, 323

¹⁴⁹ PEŠINA 1985, 321

7. 2. Hypotéza o dvou umělcích podílejících se na tvorbě oltáře

V roce 1967 se Pešina k Rakovnickému oltáři vyjadřuje znovu a tentokrát uvádí, že slohová analýza prokázala autorství dvou umělců.¹⁵⁰ Rozlišuje je na mistra mariánských výjevů (obrazy Zvěstování, Narození, Obřezání a Klanění, které dříve tvořily vnitřní strany oltáře) a na mistra pašijových výjevů (Kristus na hoře Olivetské, Bičování, Ukřižování a Zmrtvýchvstání, tedy obrazy vnější strany oltáře). Mistra mariánských výjevů považuje za schopnějšího, pravděpodobně staršího umělce než malíře pašijových obrazů, který mohl být jeho tovaryšem. U prvního malíře spatřuje těsnější souvislosti s Mistrem Křivoklátského oltáře, což je patrné nejen v totožnosti námětů.¹⁵¹

„Prvního malíře vyznačuje větší míra slohovosti, pevnější konstrukce figur, plastičtější modelace tvaru, ostřejší charakteristika postav, volnější záhybový styl, hlubší, sytější barevnost, větší zájem o detail, smysl pro malířskou interpretaci hmoty a pečlivější způsob malby. Pro druhého malíře je naproti tomu příznačné oslabení prostorotvorné schopnosti, sklon k zjednodušení inscenace, záliba v tělesných zkratkách, chudší modelace, hrubší přednes zdůrazňující obrysovou kresbu a světlejší barevnost... nakonec i prostodušší charakteristika tváří.“¹⁵²

Mistr mariánských výjevů užil při tvorbě větší škály barev, jeho obrazy jsou kontrastnější než pašijové výjevy, které jsou barevně méně výrazné. Všechny mariánské scény se odehrávají v architektonicky ohraničeném prostoru, který je vždy na několika místech prolomen. U jediné deskové malby s výjevem Narození je průhled dále do krajiny, na kopec, město. Společné oběma mistrům bylo znázornění diváků přihlížejících ději (Narození, Bičování). Architektura je také na mariánských scénách tmavší, než je tomu na obraze Bičování, jediném obraze z pašijového cyklu, který se odehrává v interiéru, ostatní jsou umístěny do otevřené krajiny. Mistr mariánského cyklu byl skutečně schopnější také co do modelace postav. Jsou pevnější, konkrétnější, lépe spolu komunikují, reagují. Tento mistr byl pečlivější, což shledáváme i v jednotlivých detailech. Dokázal charakterizovat postavy, typizovat je. Příkladem jsou tomu tři kněží v obraze Obřezání, z nichž každý je jiný. Pannu Marii znázornil ve všech scénách velmi podobně, tím udržel kontinuitu vyprávění. U mistra mariánského cyklu nenalzáme taková nepovedená místa jako na pašijových výjevech;

¹⁵⁰ PEŠINA 1967, 242–243

¹⁵¹ PEŠINA 1967, 242

¹⁵² PEŠINA 1967, 242

například disproporčnost spodní části těla k horní u červeně oblečeného biřice v obraze Bičování, perspektivní zkratka napřáhnuté ruky u biřice po Kristově levici v tomtéž obraze nebo noha Krista na Olivetské hoře. Postavy mistra pašijového cyklu jsou loutkovitější, nejsou tak dobře zasazené do prostoru a jejich vzájemná komunikace je slabší. Mistr mariánských výjevů navíc užil podlah tvořených barevnými, střídajícími se dlaždicemi. Vnitřní strany oltáře bývají slavnostnější, čemuž také lze přisoudit, že mariánské obrazy mají honosnější výzdobu. Jejich pozadí je zlacené a také na nich byla užita technika cínovaného reliéfu (dekorační technika imitující látku u obrazů Zvěstování, Obřezání a Klanění).

Další rozdíl mezi těmito dvěma umělci lze spatřit na tváři Panny Marie. Například v obraze Ukřižování se nezdá, že by se jednalo o tutéž ženu, která vystupuje ve scénách z Ježíšova dětství.



Zvěstování: detail



Narození: detail



Obřezání: detail



Klanění: detail



Ukřižování: detail

První obličejový typ Panny Marie ji znázorňuje jako ženu s vyšším a širším čelem, oválným obličejem, výraznými očima v hlubokých důlcích a charakteristickými rty. Na Zvěstování a Narození má Panna Marie odhalené vlasy, u scén Obřezání a Klanění jsou skryty pod rouškou, její pleť je tu o něco světlejší, obličej ale podobný. Marie pod křížem je ženou odlišného vzezření, útlejšího tvaru obličej, jiných rysů.

Mluvili jsme tedy o možnosti autorství dvou umělců, dle mého názoru ale nelze vyloučit i podíl více rukou. Například při tvorbě pašijového cyklu mohlo jít o umělce z téže dílny, učedníky. Obličej bdícího biřice na obraze Zmrtvýchvstání není dílem téhož umělce jako ostatní obličejové typy vyskytující se v pašijovém cyklu.

7.3. Příbuznost Rakovnické a Rokycanské archy

Ačkoli se mistr pašijových výjevů více vzdálil od slohu Mistra Křivoklátského oltáře, blízkost jeho malířského umu je spatřována u Rokycanského oltáře (kostel Panny Marie Sněžné v Rokycanech a Národní muzeum v Praze). [19], [20] Už Karel Chytil, který poukázal na spojitost Rokycanského oltáře s oltářními archami konce 15. století, uvádí Rakovnický oltář, Křivoklátský oltář a Budňanský triptych.¹⁵³ V roce 1966 publikovala Zoroslava Drobná článek v Časopise Národního muzea,¹⁵⁴ v němž se podrobně zabývala deskami Rokycanského oltáře, mezi něž patří oboustranná deska s Klaněním tří králů na straně jedné a Nesením kříže na straně druhé, deska s Oplakáváním Krista a ještě deska se scénou Poslední večeře. Součástí statě je snaha o zasazení Rokycanských desek do souvislostí s pozdně gotickou malířskou tvorbou v Čechách. Klanění tří králů přirovnává k téže scéně Křivoklátského či Budňanského oltáře, je si ovšem vědoma využití grafických předloh Martina Schongauera.¹⁵⁵ Domnívá se, že Rakovnický a Rokycanský oltář mohly vzniknout v jedné dílně, což odůvodňuje popisem shodných či velmi podobných míst na těchto dvou oltářích. Upozorňuje na postavu Klečícího krále ve scénách Klanění obou oltářů (autorství této malby přisuzuje jinému umělci než tomu, který maloval Nesení kříže a Oplakávání).¹⁵⁶ Dále zmiňuje stejné užívání ostrých profilů (apoštol v Olivetské hoře Rakovnického oltáře a Rokycanský Kristus v Nesení kříže), způsob zpracování skal (rokycanské Oplakávání a rakovnická Olivetská hora), postava spícího zbrojnoše s turbanem na hlavě rakovnického Vzkříšení a Nikodém v rokycanském Nesení kříže. Další souvislosti spatřuje ve skladbě draperií, obličejí Rakovnického anděla ve Zvěstování a sv. Jana Evangelisty v rokycanském Nesení kříže.¹⁵⁷ Drobná považuje rakovnickou práci za slabší rokycanské, méně kvalitní, a tedy datuje vznik rokycanských desek před Rakovnickou archu, mezi roky 1490 – 1495.¹⁵⁸ K tomuto článku se o rok později vyjadřuje Jaroslav Pešina¹⁵⁹ a uvádí další analogie: biřic jdoucí dozadu v rokycanském Nesení a apoštol Jan v Olivetské hoře, postavy jsou brzy vidět zezadu, sbíhání rovnoběžek, ostré profily, podobné využití vržených stínů a stejná hoblinovitá struktura malby vlasů. Vyjmenovává další analogické znaky: „...nepevná konstrukce těl s údy

¹⁵³ CHYTEL 1918, 99–101

¹⁵⁴ DROBNÁ 1966, 45–60

¹⁵⁵ DROBNÁ 1966, 56

¹⁵⁶ DROBNÁ 1966, 55

¹⁵⁷ DROBNÁ 1966, 56–58

¹⁵⁸ DROBNÁ 1966, 60

¹⁵⁹ PEŠINA 1967, 244–245

*jakoby někdy vykloubenými, kresebné deformace, modelační neurčitost...*¹⁶⁰ Podobné kostýmy jednotlivých postav a uplatnění podobné barevnosti. Předpokládá vznik ve stejné dílně a nevylučuje autorství stejného malíře.¹⁶¹ Později ve své stati o „*pozdně gotickém umění v Čechách*“ už rovnou píše: „*Příbuznost mezi oběma malíři, od způsobu výtvarného myšlení, tónu líčení a umělecké úrovně přes názor na prostor, figuru a její charakteristiku, až po záhybovou soustavu, kresbu, kolorit a kostymování, je vskutku tak velká a dalekosáhlá, že oba malíře je možno ztotožnit.*“¹⁶² Nesouhlasí s Drobnou v dataci oltáře Rokycanského, jemuž přisuzuje následnost Rakovnického oltáře.¹⁶³

V diplomové práci z roku 2006 s názvem „*Desky oltáře z Rokycan v kontextu středoevropského malířství*“¹⁶⁴ se Jana Havlová podrobně rokycanským deskám věnuje, reflektuje jednotlivé názory jak Zoroslavy Drobné, tak Jaroslava Pešiny a přidává svůj názor, kdy si nemyslí, že by práce rokycanských desek a rakovnických desek s pašijovými náměty mohly být dílem jedné ruky. Vede ji k tomu hlavně rozdílné znázornění jednotlivých figur, jejich vztah k prostoru, pohyb, plasticita. Jinak ale souhlasí s nastoleným názorem, že tato dvě díla mohla vzniknout v jedné dílně.¹⁶⁵

8. Grafické předlohy

V posledních desetiletích 15. století se ještě více rozšířilo využívání grafických listů jako předloh pro malby. Především u oltářních arch lze rozeznat práci s grafickými listy Martina Schongauera, jehož grafiky se jako předlohy pro velké malby začaly u nás využívat od 80. let.¹⁶⁶ Martin Schongauer se narodil okolo roku 1450, otcem byl zlatník Kašpar. Na jeho uměleckou činnost mělo vliv nizozemské malířství. Zemřel roku 1491.¹⁶⁷

¹⁶⁰ PEŠINA 1967, 244

¹⁶¹ PEŠINA 1967, 244. Toto autorství se netýká desky Klanění, která sice je rakovnickému i křivoklátskému klanění podobná kompozicí, což je ale způsobeno využitím Schongauerovy grafiky. Pešina se domnívá, že do tohoto obrazu maloval mladý Mistr Litoměřického oltáře postavu Madony s dítětem.

¹⁶² PEŠINA 1985, 330

¹⁶³ PEŠINA 1967, 244

¹⁶⁴ HAVLOVÁ Jana: *Desky Rokycanského oltáře v kontextu středoevropského malířství* (diplomová práce na Filozofické fakultě Masarykovy Univerzity v Brně). Brno 2006

¹⁶⁵ HAVLOVÁ 2006 79–81

¹⁶⁶ KETMANOVÁ 2010, 46

¹⁶⁷ KETMANOVÁ 2010, 47

Pro malbu rakovnických obrazů bylo využito grafických předloh hned několik. Jaroslav Pešina uvádí Schongauerův list Klanění B.6 [24] a dodává, že jen pozadí a ústroj krále Baltazara byly malířem změněny. Dále ještě upozorňuje na monogramistu AG, podle jehož listu B.4 [29] měl vzniknout obraz Olivetské hory. Pešina nevyklučuje další inspirace grafikou.¹⁶⁸ Některé dohledala Kristina Ketmanová a sepsala je roku 2010 ve své diplomové práci zaměřené na grafické předlohy v českém pozdně gotickém umění. Uvedla další grafický list, který měl pravděpodobně Mistr Rakovnického oltáře k dispozici. Ke vzniku pašijového cyklu přiřazuje grafický list monogramisty AG, Bičování B.7 [31].¹⁶⁹

V této době bylo běžné, že měli umělci grafické listy ve své dílně a využívaly je, tak tomu bylo nejspíš i v případě grafického listu Klanění B.6. Malíř mariánského cyklu Rakovnického oltáře velmi věrně Schongauerův list napodobil, mezi listem a Klaněním Rakovnického oltáře je zřejmá souvislost. Ačkoli literatura předpokládá, že se Rakovnický Mistr vyučil u Mistra Křivoklátského oltáře, zde scéna Klanění věrněji napodobuje grafickou předlohu, než scénu Klanění tvořenou rukou svého mistra. Je zde i možnost, že Mistr Křivoklátského oltáře s toutéž grafikou také pracoval, ovšem mnohem volněji a inovativním způsobem. To více rozebírá Ketmanová ve své magisterské práci, která zároveň poukazuje na inspiraci Mistra Křivoklátského oltáře triptychem Klanění tří králů od Rogiera van der Weyden.¹⁷⁰ Rakovnický Mistr převzal z předlohy hlavní kompozici, architekturu i postavy. Obzvláště Panna Maria s Ježíškem, před ní klečící král i král stojící za nimi jsou totožní. U černého krále Baltazara se malíř inspiroval týměž králem na obraze Klanění Mistra Křivoklátského oltáře. Martin Schongauer Baltazara znázornil z profilu, kdežto Mistr Křivoklátský natočil krále zezadu [25], což je znatelné obzvláště od pasu dolů. Jeho překřížené nohy Rakovnický Mistr převzal. Ovšem zpět k souvislostem s grafickým listem. Malíř se drží předlohy věrně i v detailech, stejně charakterizuje postavy, přebírá jejich gesta, vzezření, taktéž dary jsou stejné. Malíř scénu pouze poněkud zjednodušil v drobnostech, vynechává lidi v pozadí, krajinu, skálu, prapor, hvězdu či pejska vpředu. Scénu jakoby uzavírá do pobožené architektury se zlaceným pozadím. Nikdo jiný kromě dvou zvířat vykukujících z levé strany klanění tří králů nepřihlíží. Tímto malíř omezil hloubkový dojem, který v nás vyvolává Schongauerova grafika. Prostor ale malíř dotvořil

¹⁶⁸ PEŠINA 1940, 164

¹⁶⁹ KETMANOVÁ 2010, 79–81

¹⁷⁰ KETMANOVÁ 2010, 50–51

dlaždicovou ubíhající podlahou, kterou na předloze nevidíme, a kterou malíř mariánských výjevů Rakovnického oltáře použil u všech svých obrazů.

Využití Schongauerovy předlohy Klanění B.6 bylo v našich zemích rozšířené. Jak jsem již zmínila, není jasné využití této grafiky Mistrem Křivoklátského oltáře. Lze ovšem předpokládat se, že scéna Klanění Rokycanského oltáře [27] je touto grafikou inspirována, původní předloha je zde zrcadlově obrácena. V literatuře jsou s touto grafikou spojována i další díla, jsou jimi Klanění oltáře z Jilového, Královehradeckého oltáře, další inspirace je patrná u Velhartické archy a černošského krále na arše ze Senomat [28].¹⁷¹

Jedním z nejschopnějších následovníků a kopistů Martina Schongauera byl Monogramista AG činný v letech 1470 – 1490.¹⁷² O jeho grafickém listě Olivetská hora B.4 [29] je v Illustrated Bartsch uvedeno, že se jedná o obrácenou volnou kopii podle Schongauera.¹⁷³ Pojďme se na tento grafický list podívat podrobněji a porovnat ho s obrazem Olivetské hory oltáře v Rakovníku. Malíř se držel předlohy velmi věrně, což spatřujeme na kompozici obrazu, hloubce, stavbě prostoru i pojetí jednotlivých figur. Odlišné jsou skály, před kterými se Kristus modlí, na rakovnickém obraze jsou zaoblenější, působí mírným dojmem oproti ostrým skalám na grafické předloze. V popředí jsou tři spící apoštolové stejně zasazení do prostoru, mají stejná gesta, vlasy, obzvláště podobní jsou Jan a Jakub, hlava Petra je trochu odlišná. U postavy Krista malíř změnil gesto rukou, spojil je k sobě. Dále přidal paprsky okolo Ježíšovy hlavy a nohu vykukující zpod kabátu, (která není příliš povedená, což svědčí o tom, že kde se malíř pašijových výjevů Rakovnického oltáře nemohl držet předlohy, nevěděl si úplně rady). Vypustil z předlohy strom a scénu odehrávající se v pozadí zjednodušil, vynechal houf lidí, kteří vešli do zahrady Getsemanské za Jidášem, a pouze přítomnost lidí naznačil kopími, která jsou vidět za dvěma postavami.

Jako druhá předloha od Monogramisty AG byl využit grafický list Bičování B.7 [31]. Opět tento autor vytvořil volnou kopii listu Martina Schongauera. Grafik ovšem zmenšil figury v poměru k architektuře, kterou taktéž změnil. Do scény přidal více lidí a dozadu umístil dva diváky přihlížející bičování.¹⁷⁴ Rakovnický Mistr se předlohy držel poměrně přesně. Architekturu i prostor modeluje stejným způsobem, přebral

¹⁷¹ KETMANOVÁ 2010, 79–80

¹⁷² HUTCHISON 1991, 195

¹⁷³ HUTCHISON 1991, 203

¹⁷⁴ HUTCHISON 1991, 208

jednotlivé figury, z nichž jednu ubral a další pozměnil postoj. Liší se spíše v detailech, jako je tvar roušky Krista, čepec levého biřice, látka na zemi. Biřice po levém boku Krista zobrazil místo zpředu zezadu s napřahující se rukou s metlou k úderu a podlahu namaloval jednoduše, vynechal dlaždice. Stejnou předlohu jako Rakovnický Mistr využil i malíř oltáře z Jílového [33] a dále Fridrich Herlin u křídla oltáře umístěného v GNM v Norimberku [34].¹⁷⁵

9. Restaurování

Nejstarší restaurování, o kterém víme, provedl v Praze v roce 1944 J. Hlavín. Byly restaurovány dvě desky – Zvěstování P. Marii a Narození Páně.¹⁷⁶ Restaurátorská zpráva bohužel nezůstala zachována. V roce 1963 došlo k restaurování ak. mal. P. Lorkem a J. Stříbrským.¹⁷⁷ V této době byla křídla Rakovnického oltáře umístěna na Křivoklátě. Z restaurátorské zprávy lze vyčíst, že oltář byl již restaurován dříve, malba se uvolňovala od podložky, dřívější retuše provedené na obrazech byly ztmavlé a povrch znečištěný. Restaurátoři uvolněná místa upevnili k podložce, odstranili nečistoty, staré tmely a provedli drobné retuše. Tehdy také zjistili, že na rámech desek Zvěstování, Narození a Obřezání je původní zlatá polychromie, takže došlo k odstranění pozdější fermežové barvy.¹⁷⁸

V. Fromlová v roce 1971 provedla povrchové čištění.¹⁷⁹ Poslední restaurování proběhlo v roce 1973¹⁸⁰ v rámci povrchové úpravy více deskových obrazů vystavených na hradě Křivoklátě ak. mal. Dagmar Kašparovou a ak. mal. Miladou Sukdolákovou. Restaurovaná byla pouze jedna deska s výjevem Ukřižování, kde u nohou Ježíše bylo třeba odstranit ztmavlou retuš a zpevnit barevnou vrstvu.¹⁸¹

¹⁷⁵ KETMANOVÁ 2010, 52

¹⁷⁶ PEŠINA 1950, 121

¹⁷⁷ STŘÍBRSKÝ/LOREK 1963, 1

¹⁷⁸ STŘÍBRSKÝ/LOREK 1963, 1

¹⁷⁹ CHLUMSKÁ/ROYT, nepag.

¹⁸⁰ KAŠPAROVÁ/SUKDOLÁKOVÁ 1973

¹⁸¹ KAŠPAROVÁ/SUKDOLÁKOVÁ 1973, nepag.

10. Technika cínovaného reliéfu

Na úvod bych ráda vysvětlila, v čem spočívá technika cínovaného reliéfu, neboli pressbrokátu. Jedná se o nápodobu látky, v mnoha případech se používala právě k imitaci brokátu. Je to reliéfní aplikace založená na cínové folii, jejíž vzor byl vytlačen z formy. Tato technika se v umění objevuje mezi lety 1260 – 1560.¹⁸²

V roce 2008 vyšla v časopise *Technologia artis* odborná stat',¹⁸³ kde autorky popisují svůj výzkum cínovaného reliéfu na deskách oltáře Litoměřického, Rakovnického a Rokycanského. U všech byla nalezena dekorace vegetabilní. Nejstarší použití této techniky u nás lze vidět na Křivoklátském oltáři, jak na deskových malbách, tak i na sochařských částech oltáře. Analogicky je tedy možné, že pokud měl Rakovnický oltář ve svém středu sochařskou výzdobu, mohla být touto technikou také zdobena.¹⁸⁴ Malíř Křivoklátského oltáře se technikou cínovaného reliéfu inspiroval nejspíš při svém pobytu v Kolíně nad Rýnem, víme, že v německých a rakouských zemích se používala.

A nyní již k našemu oltáři, pressbrokát se objevuje pouze u deskových maleb s mariánským námětem, tedy na vnitřních, svátečnějších stranách oltáře. Konkrétně se jedná o scénu Zvěstování, kde je touto technikou zhotoven koberec visící přes parapet okna tvořící pozadí za Pannou Marií, a na téže scéně jsou touto technikou ztvárněny části oděvu na ramenou archanděla Gabriela. Na desce Obřezání Páně je to antependium. Největší plocha cínovaného reliéfu se objevuje na desce s výjevem Klanění tří králů. Technikou cínovaného reliéfu je zde ztvárněn plášť klečícího krále a černého krále, který stojí. Ve výše zmíněné studii¹⁸⁵ u Rakovnického oltáře byly nalezeny dva druhy dekoru, první je užit na antependiu a popsán byl takto: „ústředním motivem dezénu A, použitým na antependiu oltáře v obraze Obřezání, je pětidílná rozeta složená z akantových listů. Do středu rozety byl zakomponován motiv bodláku s akantovými listy. Kompozice celku je určena diagonálním vedením zavíjených stužek, doplněných drobnými akantovými lístky, květy (laločnatý květ, květ bodláku ad.) a zavíjenými okraji tvaru oslího hřbetu.“ Druhý typ dekoru je na šatu klečícího krále a na textilií ve scéně Zvěstování za Pannou Marií: „dezén pracuje s výrazně dynamickou kompozicí, vymezenou diagonálně vedenými křížícími se úponky, ovíjenými

¹⁸² NADOLNY, <http://www.technologiaartis.org/4malba-drevo-rel.html>, vyhledáno 11. 10. 2011

¹⁸³ CHLUMSKÁ Štěpánka, ŠEFCŮ Radka: Technika cínovaného reliéfu na deskových malbách Rak., Rok., a Lit. oltáře. *Technologia artis* 6/2008, Praha s. 66–83

¹⁸⁴ CHLUMSKÁ/ŠEFCŮ 2008, 68–69

¹⁸⁵ CHLUMSKÁ/ŠEFCŮ 2008

širokou stužkou. Úponky ústí do pětidílné rozety s palmetkou uprostřed, doplněnou akantovými listy. Jsou bohatě členěné, na svých větévkách nesou plody stylizovaných granátových jablek, drobná kvítka, osekané větvoří, spojující se do zavíjených okrajů tvaru oslího hřbetu.¹⁸⁶ První typ reliéfu byl objeven u šatu černého krále ve scéně klanění u Rokycanského oltáře. Další shoda s Rokycanským oltářem je ve scéně Klanění tří králů, dekor užitý na šatech klečícího krále je totožný s druhým typem cínovaného reliéfu užitého na deskách Rakovnického oltáře. Autorky průzkumu došly k závěru, že na cínovaný reliéf u Rakovnického i Rokycanského oltáře byly použity stejné formy, tím dokazují velmi blízkou spjitost mezi těmito deskovými malbami. Použité formy měly velikost otisku 33 x 17 cm a nejspíše byly vyrobeny ze dřeva.¹⁸⁷ Bohužel nebyl zjištěn typ dekoru u černého krále ve scéně Klanění a části archandělových šatů na Zvěstování kvůli horšímu stavu dochování.

„Po vtažení cínové fólie do formy následovalo vyplnění formy hmotou (přesněji nanášení zahřáté směsi na cínovou fólii).“¹⁸⁸ Složení této hmoty se lišilo podle jednotlivých dílen, zde byly nanесeny tři vrstvy směsi vosku s pryskyřicí. Síla hmoty je 12 – 200 μm. Důležité jsou také pojivové látky. Pigment v tomto případě má funkci plniva, především byly použity žluté a červené okry, olovnatá běloba i příměs křídly. Hmota použitá na Rakovnický oltář je hnědá. Dále ještě byla zjištěna při analýze vzorku odebraného z šatu klečícího krále ve scéně Klanění přítomnost uhlové černi, která se používala na podkresbu.¹⁸⁹

11. Ikonografie

11.1. Mariánské výjevy

Cyklus začíná obrazem se scénou Zvěstování Panně Marii, o kterém se dočítáme v evangeliu (L 1, 26–38). Do domku v galilejském městě Nazaretu přichází archanděl Gabriel poslaný Bohem, aby jí předal zprávu o jejím vyvolení. Bude tou, která počne a porodí syna, jenž „...dítě bude svaté a bude nazváno Syn Boží.“¹⁹⁰ Archanděl Gabriel drží v ruce žezlo s lehce ovinutou páskou s latinským nápisem VE GRACIA PLENA

¹⁸⁶ CHLUMSKÁ/ŠEFCŮ 2008, 74

¹⁸⁷ CHLUMSKÁ/ŠEFCŮ 2008, 72–75

¹⁸⁸ CHLUMSKÁ/ŠEFCŮ 2008, 76

¹⁸⁹ CHLUMSKÁ/ŠEFCŮ 2008, 76–77

¹⁹⁰ Bible 1989, L 1, 35; 60

DOMINUS TECUM, což je část andělského pozdravení, v českém jazyce „*Bud' zdráva, milostí zahrnutá, Pán s Tebou.*“¹⁹¹ Dle apokryfních textů měla Panna Maria v té chvíli číst Izajášovo proroctví: „*Hle, panna počne a porodí syna...*“ (tak i ve *Zlaté legendě*).¹⁹² Po počátečním údivu, kterak by mohla otěhotnět, když nežije s mužem, Maria řekla: „*Hle, jsem služebnice Páně, staň se mi podle tvého slova.*“¹⁹³

Následující scéna se odehrála o devět měsíců později. Narození Ježíše Krista (L 2, 1–20) na Rakovnickém oltáři znázorňuje Pannu Marii klečící na zemi, jak se klaní narozenému Ježíšku. Jedná se o typ Adorace Krista, který k nám přišel z Itálie. Je zde jasná inspirace Zjevením Brigity Švédské, v němž se píše, že okolo narozeného dítěte se rozprostřela zář, v jejímž světle se ztratilo světlo svíce, kterou držel v ruce sv. Josef.¹⁹⁴ Zobrazování tohoto typu adorace narozenému Ježíšku i Josefa se svící v ruce se v 15. století běžně užívalo.¹⁹⁵ ¹⁹⁶ Na nově narozeného Ježíše se dívají dva pastýři, což odkazuje na zvěstování anděla pastýřům, že se narodil Spasitel, Kristus Pán. Ti se hned vydali do Betléma, aby mohli na dítě pohledět.¹⁹⁷ Časté na scénách bývá vyobrazení volka s oslem, nejinak je tomu zde. Píše se o nich v Pseudo-Matoušově evangeliu a také se k tomu vztahuje Izajášovo proroctví.¹⁹⁸ Za postavou sv. Josefa je vidět v dáli město, pravděpodobně se jedná o poukaz na nebeský Jeruzalém, svaté město, které bude znovu vystavěno.

„*Když uplynulo osm dní a nastal čas k jeho obřízce, dali mu jméno Ježíš, které dostal od anděla dříve, než jej matka počala.*“ (L, 2, 21) Při obřezání byla poprvé prolita Kristova krev, je to jedna ze sedmi bolestí Panny Marie. Židé nechávali své chlapece obřezat na znamení své smlouvy s Hospodinem.¹⁹⁹

Čtvrtý obraz nese námět Klanění tří králů (Mt 2, 1–12). Uviděli hvězdu krále Židů, přišli se poklonit a přinesli s sebou tři dary, od čehož je také odvozen počet

¹⁹¹ Bible 1989, L 1, 28; 60

¹⁹² ROYT 2006, 317

¹⁹³ Bible 1989, L 1, 38; 60

¹⁹⁴ ROYT 2006, 166

¹⁹⁵ ROYT 2006, 166

¹⁹⁶ Viz. například Hugo van der Goes, Robert Campin.

¹⁹⁷ Bible 1989, L 2, 8–20; 61–62

¹⁹⁸ Royt 2006, 165. „*Vůl zná svého hospodáře, osel jesle svého pána, mne však Izrael nezná, můj lid je nechápavý.*“

¹⁹⁹ Bible 1989, Gn 17, 11–14; 33. „*Dáte obřezat své neobřezané tělo a to bude znamením smlouvy mezi mnou a vámi. Po všechna pokolení každý, kdo je mezi vámi mužského pohlaví, bude osmého dne po narození obřezán, doma zrozený i koupený za stříbro od kteréhokoli cizince, který není z tvého potomstva. Tak bude má smlouva pro znamení na vašem těle smlouvou věčnou.*“

tří králů, jejichž jména zní – Kašpar, Melichar a Baltazar.²⁰⁰ Malému Ježíškovi projevovali úctu, klaněli se a věnovali mu dary - zlato, kadidlo a myrhu. Zlato má symbolizovat Ježíšovu královskou důstojnost, kadidlo značí božskou podstatu, myrha poukazuje na jeho budoucí utrpení a pochování.²⁰¹

11.2. Pašijové výjevy

Prvním námětem pašijového cyklu je Kristus na hoře Olivetské (Mt 26, 36–40; Mk 14, 32–42). Po Poslední večeři šel Kristus s Petrem, Janem a Jakubem na Olivovou horu (místo nazývané Getsemane), aby se zde pomodlili. Přepadal ho smutek z vědomí nadcházejících událostí, žádal své společníky, aby s ním zůstali bdělí. Modlil se: „*Otče můj, je-li možné, ať mne mine tento kalich, avšak ne jak já chci, ale jak ty chce.*“²⁰² Nahoře na skále stojí kalich, ke kterému zdvihá zrak. Kalich utrpení, ze kterého Kristus pil, se stal kalichem eucharistickým, příslibem věčného života (ustanovené při poslední večeři). Apoštolové nevydrželi bdít a usnuli. Při zobrazení Krista na hoře Olivetské bývá v pozadí někdy znázorněn Jidáš, který Krista zradil. Předznamenává další události, Ježíšovo zatčení. Jidáš je oblečený ve světle hnědém až zrzavém šatu a v ruce má měšec. Vedle něho stojí voják. A za nimi je vidět kopí symbolizující zástup dalších vojáků.

Pilát nechtěl Ježíše odsoudit, ale dav podněcovaný velekněžími křičel, aby byl ukřižován. (Mt, 27, 26; Mk 15, 15; J 19, 1). Pilát se podvolil, z vězení propustil Barabáše (o svátcích bývalo zvykem propustit jednoho vězně) a „...*Ježíše dal zbičovat a vydal ho, aby byl ukřižován.*“²⁰³

Malíř pašijového cyklu znázornil scénu Ukřižování prostým způsobem, nejsou zde další dva lotrové, kteří byli spolu s Kristem ukřižováni, více lidí či detailů. Pod křížem stojí po pravé straně Panna Maria a po levé Jan evangelista. V evangeliích nalézáme popis události zde (Mk 15, 20–41; Mt 27, 32–55; L 23, 26–49; J 19, 17–37). Ježíš je přibit ke kříži třemi hřeby, jak tomu bylo ve výtvarném umění ve středověku zvykem.²⁰⁴ Nad hlavou Krista je ke dřevu kříže připevněna tabulka s počátečními písmeny latinského nápisu Iesus Nazarenus Rex Iudaeorum (INRI, česky Ježíš

²⁰⁰ ROYT 2006, 111–112. „*Jména tří králů se objevují až kolem roku 500.*“

²⁰¹ ROYT 2006, 112

²⁰² Bible 1989, Mt 26, 39; 37

²⁰³ Bible 1989, Mk 15, 15; 57

²⁰⁴ ROYT 2006, 297

Nazaretský, král židovský).²⁰⁵ Tento ikonografický způsob zobrazení Ukřižování, kdy je pod křížem pouze Panna Maria a Jan Evangelista, který má v rukou knihu,²⁰⁶ je v umění už od raného středověku.²⁰⁷ Když Ježíš uviděl svou matku a sv. Jana Evangelistu („milovaného učedníka“), dříve než skonal, řekl své matce: „Ženo, hle, tvůj syn!“ *Potom řekl tomu učedníkovi: „Hle, tvá matka!“ V tu hodinu ji onen učedník přijal k sobě.*²⁰⁸

Zmrtvýchvstání je poslední scénou pašijového cyklu, kdy se završuje Velikonoční tajemství. V evangeliích (Mk 16, 1–8; Mt 28, 1–10; L 24, 1–9; J 20, 1–18) se dozvídáme o tom, že Ježíš vstal z mrtvých, ale samotné popsání scény, jak ji vidíme například na Rakovnické arše, tam není.²⁰⁹ Podle textu v evangeliích byl Kristus uložen do hrobu ve skále, ovšem časté je i zobrazení sarkofágu, podle zvyklosti lidí takto pohřbívat. Sarkofág také může připomínat oltář. *„Od 12. století se v Byzanci i na Západě vyskytuje motiv Krista stojícího na sarkofágu, což může souviset právě se zvykem stavět sochy zmrtvýchvstalého Krista na oltář...“*²¹⁰ Zmrtvýchvstalý Kristus na Rakovnické arše jednou nohou stojí na zavřeném sarkofágu a druhou vedle hrobu.²¹¹ S korouhví v ruce, červeným šatem a svatozáří je Kristem Vítězným.

Zajímavostí je na tomto závěrečném výjevu pavéza, voják ji má připevněnou řemínkem přes rameno, aby se mu lépe nesla a nemusel ji stále držet rukou. Obdélný tvar podélně vypouklý má střed zdobený šupinovým motivem, motiv květiny ve dvou rozích a po jeho obvodu stojí nápis: *Pane. buozie. bud. przi. nas. budeme. mrziti. awsiech. hrochow sprostie. nas. neday. zahynouti oddiablá nam. ut.* Obranné štíty byly v boji používány již ve starověku. Na počátku 15. století se k nim znovu obrací pozornost, využívány jsou jako dříve při tvorbě nepropustné stěny tvořené kladením štítů vedle sebe.²¹² Právě v husitských válkách byly pavézy hojně používané. Později s příchodem střelného prachu se od jejich používání odstupovalo.²¹³ Pavéza znázorněná na Rakovnickém oltáři patří mezi menší, nezakrývá celé tělo vojáka. Na vnější stranu

²⁰⁵ Bible 1989, J 19, 19–20; 110. Tuto tabulku s nápisem dal na kříž připevnit Pilát.

²⁰⁶ ROYT 2006, 92, Kniha je jedním z atributů sv. Jana Evangelisty.

²⁰⁷ ROYT 2006, 90

²⁰⁸ Bible 1989, J, 19, 26–27; 110

²⁰⁹ Umělci se inspirovali jinými texty, deuterokanonickými. ROYT 2006, 313

²¹⁰ ROYT 2006, 315

²¹¹ Tentýž postoj, který zaujímá zmrtvýchvstalý Ježíš na desce Rakovnického oltáře lze spatřit v zahraničí častěji, například uvedu Zmrtvýchvstání od těchto autorů: Meister des Heisterbacher Altars, Meister von St. Laurenz.

²¹² MATĚJKA 1903, 84

²¹³ MATĚJKA 1903, 85–87

pavězy bylo přichyceno plátno s křídovou vrstvou a plocha výtvarně ztvárněna. Časté byly motivy světců (sv. Václav, sv. Jiří, David s Goliášem), dále jsou časté nápisy, texty husitských či svatováclavských písní či volání o pomoc ke svatým. Někdy se na pavěze vyskytovala iniciála jejího majitele, znaky, erby.²¹⁴

12. Analogie v českém prostředí

Z deskových maleb pozdní gotiky mají bezesporu k Rakovnickému oltáři nejbližší oltář Křivoklátský a Rokycanský, což jsme si již přiblížili.

Souvislosti mezi pozdně gotickými malířskými díly můžeme vysledovat na základě použití stejných grafických předloh. Typ anděla ze Zvěstování Rakovnického oltáře má blízko nejen ke Křivoklátskému mistru, ale i právě ke grafické předloze archanděla od Martina Schongauera.

Klanění B6 od téhož autora Martina Schongauera, bylo využito kromě *Křivoklátského a Rokycanského oltáře* při malbě scény *Klanění Královehradeckého oltáře* (kostel sv. Ducha v Hradci Králové), další inspirace je u *Velhartické archy* (NG v Praze, 1490 – 1500) a *černošského krále na arše ze Senomat* (Muzeum TGM v Rakovníku, expozice na Vysoké bráně).²¹⁵ Baltazar, jak ho vidíme na scénách Rakovnického oltáře i oltáře ze Senomat má blízko k Baltazarovi Křivoklátského oltáře, podobá se mu postojem, celkovým ztvárněním, taktéž kompoziční umístění je obdobné, vždy na straně obrazu. Nejsilnější je vazba Klanění B.6 Martina Schongauera, Rakovnického a Křivoklátského Klanění, Křivoklátský Mistr pracuje s předlohou volněji, Rakovnický doslovně. Poněkud volnější nápodoba je u Rokycanského oltáře, kde mistr předlohu zrcadlově obrátil. Klanění Velhartické archy je na vnitřní straně pohyblivých křídel, reliéfně ztvárněné a polychromované scéně sloužil list Martina Schongauera hlavně jako předloha pro kompoziční rozložení jednotlivých postav.

Grafickou předlohu Bičování od monogramisty AG, využil i malíř *oltáře z Jilového u obrazu se scénou Bičování Krista* (NG v Praze) zhotovenou před rokem 1500.²¹⁶ Autor se držel předlohy velmi těsně, stejná je kompozice, prostor i fyziognomie, pohyby a gesta jednotlivých postav.

²¹⁴ MATĚJKA 1903, 88–89

²¹⁵ KETMANOVÁ 2010, 79–80

²¹⁶ S toutéž grafickou předlohou pracoval také *Fridrich Herlin* při tvorbě *křídla oltáře umístěného v GNM v Norimberku*.

Další analogie, tentokrát ikonografické povahy, jsou u specifického typu svatozáře Ježíše v obraze Kristus na hoře Olivetské. Jedná se o tři trojcípé zlaté paprsky. Tento typ znázorňování svatozáře byl u nás užit v soudobé malbě například u *Bolestného Krista z Týnského chrámu* (NG v Praze, kolem 1470) či *oltáře z Jílového* (NG v Praze, před 1500). Ve zdobnější podobě se tato svatozář vyskytuje na *Triptychu s nevěřícím Tomášem* (Strahovská obrazárna, 1480) nebo později u *Krista ve scéně Nesení kříže Oltáře Litoměřického* (Severočeská galerie, Litoměřice, kolem 1500).

Ještě zmínka k ikonografickému typu Adorace narozeného Ježíška, tento typ zobrazení byl užit i u *Narození Křivoklátského oltáře* (před 1490), *Senomatského oltáře* (po roce 1490), *Průhonického oltáře* (NG v Praze, po roce 1490, dílna mistra Budňanského oltáře), *Velhartické archy* (1490 – 1500) a *Oltáře Navštívení Panny Marie* (zvaný Oltář Strahovský od Mistra Litoměřického oltáře, Strahovská obrazárna, kolem 1505).

Závěr

Na závěr nezbyvá než shrnout podstatná fakta uvedená v předkládané bakalářské práci a na konec si položit pár otázek. Čtyři oboustranně malované rakovnické desky byly dříve součástí velkého křídlového oltáře (1496), který se nacházel necelých 200 let v hlavním chrámu města Rakovníka a jehož ostatní části se do dnešních dob nedochovaly (predela, ústřední scéna, oltářní nástavec). Nyní jsou již vytržené z původního kontextu, ve vlastnictví Muzea TGM vystavené v jedné z místností na Vysoké bráně v Rakovníku, kam byly instalovány po jejich navrácení z expozice na hradě Křivoklátě. Spolu s nimi jsou vystaveny i desky Senomatského oltáře.

Rakovnický oltář je důležitým uměleckým dílem pozdně gotické malířské tvorby v Čechách, dokládá místní tvorbu na konci 15. století. Mistr Rakovnického oltáře se vyučil v dílně Mistra Křivoklátského, znatelné jsou v jeho díle ozvuky nizozemského umění. Dosud jsem psala o Rakovnickém Mistru v jednotném čísle, ovšem na tvorbě se podíleli umělci minimálně dva. První, schopnější, je autorem mariánských výjevů a druhý, který byl nejspíš jeho učedníkem, maloval scény s pašijovými výjevy. Mariánské obrazy tvořily vnitřní strany křídel. Jsou honosnější, co se výzdoby týká, použita na nich byla reliéfní technika cínovaného reliéfu k nápodobě brokátové látky a zlacené pozadí. U mistra mariánských výjevů je znatelná návaznost na Mistra Křivoklátského oltáře. Což se ovšem nedá říci o mistru pašijových výjevů, který se umění Křivoklátského Mistra vzdaluje. Naopak má blízko k deskám oltáře z Rokycan. Při malbě některých scén umělci využili grafické předlohy Martina Schongauera a jeho následovníka Monogramisty AG.

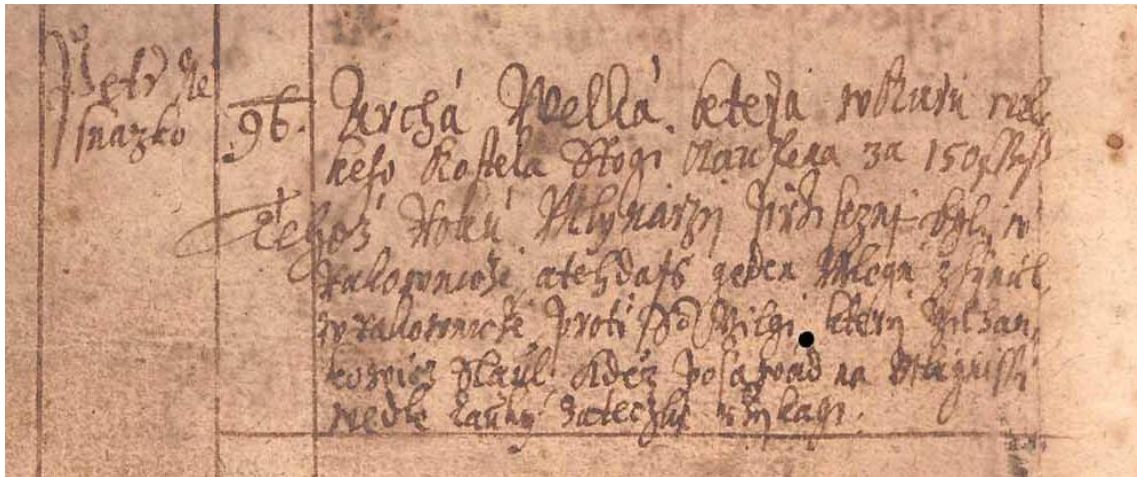
Jak jsem v průběhu zpracovávání zjistila, informace týkající se Rakovnického oltáře jsou obsaženy v mnoha zdrojích, nejčastěji v souvislosti s pozdně gotickou uměleckou tvorbou v Čechách. Tato práce kompilačního charakteru může sloužit jako základní souhrn k dalšímu bádání, vzhledem k tomu, že téma zdaleka není vyčerpané. Ať už se to týká techniky cínovaného reliéfu či zkoumání dalších dílenských souvislostí mezi Rakovnickým a Rokycanským oltářem a jejich vzájemného umělecko-historického zhodnocení. Dalším tématem pro badatele zůstává rekonstrukce původní podoby oltáře, která je v této práci sice naznačena, ale nebyla definitivně objasněna. V úvahu přichází i možnost, že se v rámu nenachází pouze jedna oboustranně malovaná deska, ale desky dvě, které při přerámování mohly být různě

vyměněny. Tudíž by rekonstrukce původního oltáře mohla být úplně jiná, než jak bylo výše naznačeno.

Při zpracovávání a konzultování tématu práce jsem narazila na mnoho dalších otázek, které by bylo možné zodpovědět při využití moderních technologií. Například otázka stáří rámců obrazů. Jsou rámy na obrazech Zvěstování, Narození a Obřezání skutečně původní z konce 15. století? Kdy došlo k přerámování zbylých obrazů? Při využití prosvícení by byly znatelné případné podkresby či malířovy změny při malbě. Z toho by bylo možné vyčíst mnoho užitečných a podstatných informací. Například na obraze Olivetské hory je noha apoštola Petra modelována lépe a odlišně než noha Ježíše Krista. Je to tím, že každou maloval jiný autor? Nebo Kristova noha není zdařilá z toho důvodu, že se umělec nemohl opřít o grafickou předlohu? Nebo byla Kristova noha namalována až dodatečně? Otázka přemaleb je taktéž živá a pravděpodobná.

Štembera poukazuje na Kronholze z Mostu jako autora malovaných obrazů nacházejících se v kostele sv. Bartoloměje. Mluvil skutečně o deskách Rakovnického oltáře? Jestliže ano, proč jich zmiňuje jen šest? Jméno Kronholze jsem nebrala jako fakt, brala jsem ho spíše jako zmínku. Ale co když byl jistý Kronholz v paměti lidí třeba proto, že se podílel před nějakým časem na restaurování oltáře? Tato otázka také pravděpodobně patří mezi ty, na které se složitě hledá odpověď. Stejně tak jako na otázku, jaký výjev tvořil ústřední scénu archy.

Obrazová příloha



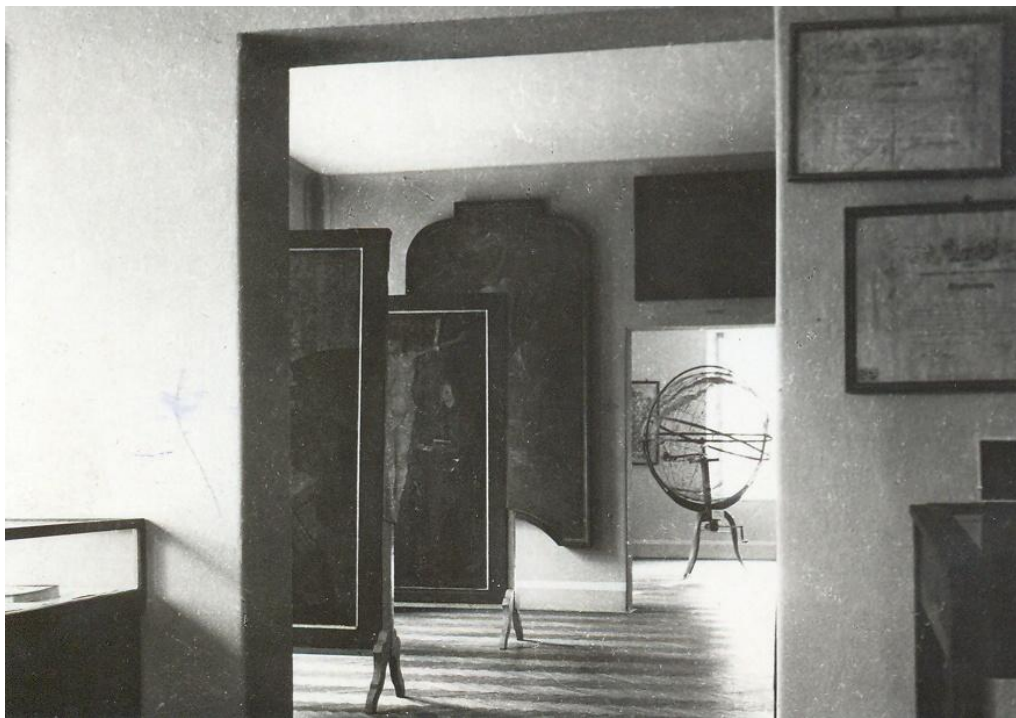
1. Zmínka o koupení archy, Soupis rychtářů města Rakovníka



2. Kostel sv. Bartoloměje, Rakovník, 15. století



3. Kostel sv. Bartoloměje, Rakovník, pohled do presbytáře, 15. století



4. Pohled do expozice rakovnického muzea čp. 1, 1936



5. Pohled do expozice rakovnického muzea čp. 1, 1936



6. Rakovnícký oltář, Zvěstování, 1496. Rakovník, Muzeum TGM, Vysoká brána v Rakovníku



7. Rakovnícký oltář, Narození, 1496. Rakovník, Muzeum TGM, Vysoká brána v Rakovníku



8. Rakovnický oltář, Obřezání, 1496. Rakovník, Muzeum TGM, Vysoká brána v Rakovníku



9. Rakovnický oltář, Klanění, 1496. Rakovník, Muzeum TGM, Vysoká brána v Rakovníku



10. Rakovnický oltář, Kristus na hoře Olivetské, 1496. Rakovník, Muzeum TGM, Vysoká brána v Rakovníku



11. Rakovnický oltář, Bičování, 1496. Rakovník, Muzeum TGM, Vysoká brána v Rakovníku



12. **Rakovnický oltář**, Ukřižování, 1496. Rakovník, Muzeum TGM, Vysoká brána v Rakovníku



13. Rakovnícký oltář, Zmrtvýchvstání, 1496. Rakovník, Muzeum TGM, Vysoká brána v Rakovníku



14. **Křivoklátský oltář**, před 1490. Křivoklát, hradní kaple



15. **Křivoklátský oltář**, Zvěstování, před 1490. Křivoklát, hradní kaple



16. **Křivoklátský oltář**, Narození, před 1490. Křivoklát, hradní kaple



17. **Křivoklátský oltář**, Obětování, před 1490. Křivoklát, hradní kaple



18. **Křivoklátský oltář**, Narození, Klanění, před 1490. Křivoklát, hradní kaple



19. **Rokycanský oltář**, Oplakávání, kolem 1500, biskupství v Plzni



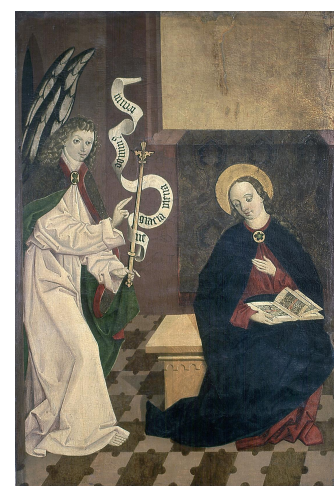
20. **Rokycanský oltář**, Nesení kříže, Národní muzeum v Praze



21. **Archanděl B.1**, Martin Schongauer. Washington (Rosenwald Collection).



22. **Křivoklátský oltář**, Zvěstování, před 1490. Křivoklát, hradní kaple



23. **Rakovnický oltář**, Zvěstování, 1496. Rakovník, Muzeum TGM, Vysoká brána v Rakovníku



24. **Martin Schongauer**, Klanění B.6, 1475. Staatliche Museen, Berlin



25. **Křivoklátský oltář**, Klanění, před 1490. Křivoklát, hradní kaple



26. **Rakovnický oltář**, Klanění, 1496. Rakovník, Muzeum TGM, Vysoká brána v Rakovníku



27. **Rokycanský oltář**, Klanění, kolem 1500, Národní muzeum v Praze



28. **Senomatský oltář**, Klanění, po roce 1490. Muzeum TGM, Vysoká brána v Rakovníku



29. Olivetská hora B.4, Monogramista AG, Drážďany



30. Rakovnický oltář, Kristus na hoře Olivetské, 1496. Rakovník, Muzeum TGM, Vysoká brána v Rakovníku



31. Bičování B.7, Monogramista AG, Drážďany



32. Rakovnický oltář, Bičování, 1496. Rakovník, Vysoká brána



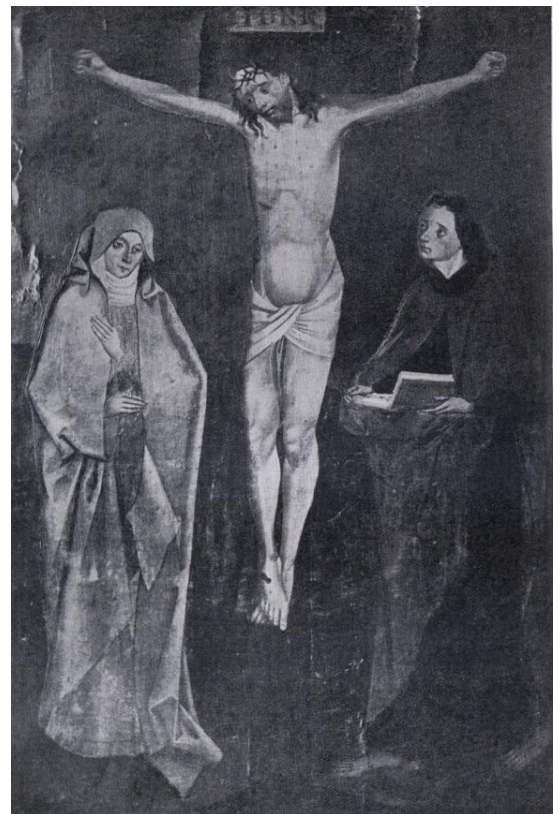
33. **Oltář z Jílového**, Bičování, před 1500.
Praha, Národní Galerie



34. **Bičování**, Fridrich Herlin. GNM
v Norimberku



35. **Rakovnický oltář**, Bičování, 1496, fotografie z
roku 1904



36. **Rakovnický oltář**, Ukřižování, 1496,
fotografie z roku 1904

Seznam vyobrazení

1. **Soupis rychtářů města Rakovníka.** 1640–1710. Knihovna Národního muzea, Rakovnické paměti 1425–1639, 43. Zdroj: manuscriptorium.com
2. **Kostel sv. Bartoloměje**, Rakovník, 15. století. Foto: autor
3. **Kostel sv. Bartoloměje**, Rakovník, pohled do presbytáře, 15. století. Foto: autor
4. **Pohled do expozice rakovnického muzea čp. 1**, 1936.
Reprodukce z: Archiv Muzea TGM v Rakovníku
5. **Pohled do expozice rakovnického muzea čp. 1**, 1936.
Reprodukce z: Archiv Muzea TGM v Rakovníku
6. **Rakovnický oltář**, Zvěstování, 1496. Rakovník, Muzeum TGM, Vysoká brána v Rakovníku. Reprodukce z: Kniha o Rakovníku, 50
7. **Rakovnický oltář**, Narození, 1496. Rakovník, Muzeum TGM, Vysoká brána v Rakovníku. Reprodukce z: Kniha o Rakovníku, 50
8. **Rakovnický oltář**, Obřezání, 1496. Rakovník, Muzeum TGM, Vysoká brána v Rakovníku. Reprodukce z: Kniha o Rakovníku, 50
9. **Rakovnický oltář**, Klanění, 1496. Rakovník, Muzeum TGM, Vysoká brána v Rakovníku. Reprodukce z: Kniha o Rakovníku, 50
10. **Rakovnický oltář**, Kristus na hoře Olivetské, 1496. Rakovník, Muzeum TGM, Vysoká brána v Rakovníku. Reprodukce z: Kniha o Rakovníku, 51
11. **Rakovnický oltář**, Bičování, 1496, Rakovník. Muzeum TGM, Vysoká brána v Rakovníku. Reprodukce z: Kniha o Rakovníku, 51
12. **Rakovnický oltář**, Ukřižování, 1496, Rakovník. Muzeum TGM, Vysoká brána v Rakovníku. Reprodukce z: Kniha o Rakovníku, 51
13. **Rakovnický oltář**, Zmrtvýchvstání, 1496, Rakovník. Muzeum TGM, Vysoká brána v Rakovníku. Reprodukce z: Kniha o Rakovníku, 51
14. **Křivoklátský oltář**, před 1490, Křivoklát. hradní kaple.
Foto: archiv Ústavu dějin křesťanského umění KTF UK
15. **Křivoklátský oltář**, Zvěstování, před 1490. Křivoklát, hradní kaple.
Foto: archiv Ústavu dějin křesťanského umění KTF UK
16. **Křivoklátský oltář**, Narození, před 1490. Křivoklát, hradní kaple.
Reprodukce z: ROYT 2002, 125
17. **Křivoklátský oltář**, Obětování, před 1490, Křivoklát, hradní kaple.
Reprodukce z: CHLUMSKÁ/ROYT 2001, nepag.
18. **Křivoklátský oltář**, Klanění, před 1490. Křivoklát, hradní kaple.
Reprodukce z: archiv Ústavu dějin křesťanského umění KTF UK
19. **Rokycanský oltář**, Oplakávání, kolem 1500, biskupství v Plzni.

- Reprodukce z: PEŠINA 1950, obr. č. 93
20. **Rokycanský oltář**, Nesení kříže, kolem 1500, Národní muzeum v Praze.
Reprodukce z: PEŠINA 1985, 328
21. **Archanděl B.1**, Martin Schongauer. Washington (Rosenwald Collection).
Reprodukce z: HUTCHINSON 1996, 16
22. **Křivoklátský oltář**, Zvěstování, před 1490. Křivoklát, hradní kaple.
Foto: archiv Ústavu dějin křesťanského umění KTF UK
23. **Rakovnický oltář**, Zvěstování, 1496, Rakovník. Muzeum TGM, Vysoká brána v Rakovníku. Reprodukce z: Kniha o Rakovníku, 50
24. **Klanění B.6**, Martin Schongauer, 1475. Staatliche Museen, Berlin.
Reprodukce z: HUTCHINSON 1996, 27
25. **Křivoklátský oltář**, Klanění, před 1490. Křivoklát, hradní kaple. Foto: archiv Ústavu dějin křesťanského umění KTF UK
26. **Rakovnický oltář**, Klanění, 1496. Rakovník, Muzeum TGM, Vysoká brána v Rakovníku. Reprodukce z: Kniha o Rakovníku, 50
27. **Rokycanský oltář**, Klanění, kolem 1500. Národní muzeum v Praze.
Reprodukce z: PEŠINA 1985, 328
28. **Senomatský oltář**, Klanění, po roce 1490. Rakovník, Vysoká brána.
Reprodukce z: CHLUMSKÁ/ROYT 2001, nepag.
29. **Olivetská hora B.4**, Monogramista AG, Drážďany.
Reprodukce z: HUTCHISON 1991, 204
30. **Rakovnický oltář**, Kristus na hoře Olivetské, 1496. Rakovník, Muzeum TGM, Vysoká brána v Rakovníku. Reprodukce z: Kniha o Rakovníku, 51
31. **Bičování B.7**, Monogramista AG, Drážďany. Reprodukce z: HUTCHISON 1991, 209
32. **Rakovnický oltář**, Bičování, 1496. Rakovník, Muzeum TGM, Muzeum TGM, Vysoká brána v Rakovníku. Reprodukce z: Kniha o Rakovníku, 51
33. **Oltář z Jílového**, Bičování, před 1500. Praha, Národní Galerie.
Reprodukce z: CHLUMSKÁ/ROYT 2001, nepag.
34. **Bičování**, Fridrich Herlin. GNM v Norimberku.
Reprodukce z: KETMANOVÁ 2010, 103
35. **Rakovnický oltář**, Bičování, 1496, fotografie z roku 1904.
Reprodukce z: CECHNER 1904, 224
36. **Rakovnický oltář**, Ukřižování, 1496, fotografie z roku 1904.
Reprodukce z: CECHNER 1904, 225

Seznam použitých pramenů a literatury

Prameny

- Soupis rychtářů města Rakovníka. 1640–1710. Knihovna Národního muzea, Rakovnické paměti 1425–1639. Zdroj: manuscriptorium.com

•

Literatura

- BENEŠ 1875 — BENEŠ F. X.: Děkanský kostel sv. Bartoloměje v Rakovníce, P. A. X., Archeologické památky, díl X, roč. II. 1875, 278–286.
- Bible 1989 — Bible. Písmo svaté Starého a Nového Zákona. Podle ekumenického vydání z r. 1985. Český Těšín 1988
- CECHNER 1913 — CECHNER Antonín: Soupis památek historických a uměleckých v království Českém XXXIX., Politický okres Rakovnický II. díl, Praha 1913
- DROBNÁ 1966 — DROBNÁ Zorošlava: Zlomky pozdně gotického křídlového oltáře z děkanského kostela v Rokycanech. In: Časopis Národního muzea 1966, 45–60
- DČVU I/2 — Dějiny českého výtvarného umění I/2. Rudolf CHADRABA / Josef KRÁSA (ed.). Praha 1984
- EMLER Josef: Paměti rakovnické od r. 1425 – 1639. Praha 1894
- FRENCL 2008 — FRENCL Monika: Oltářní retábl hradní kaple na Křivoklátě (bakalářská práce na Filozofické fakultě Masarykovy Univerzity v Brně). Brno 2008
- HALL 1991 — James HALL: Slovník námětů a symbolů ve výtvarném umění, Praha 1991
- HAVLOVÁ 2006 — HAVLOVÁ Jana: Desky Rokycanského oltáře v kontextu středoevropského malířství (diplomová práce na Filozofické fakultě Masarykovy Univerzity v Brně). Brno 2006
- HOMOLKA/KROPÁČEK 1966 — HOMOLKA/KROPÁČEK: Nová instalace českého pozdně gotického umění na Křivoklátu a Kosti. In: Umění XIV, 1966, s. 122–145
- HUTCHISON 1991 — Jane Campbell HUTCHISON: The illustrated Bartsch 9, Early German artists. New York 1991
- HUTCHISON 1996 — Jane Campbell HUTCHISON: The illustrated Bartsch 8, Early German artists. Martin Schongauer, Ludwig Schongauer, and copyists. New York 1996
- CHLUMSKÁ/ROYT 2001 — CHLUMSKÁ Štěpánka / ROYT Jan: Pozdně gotická desková malba v Praze a středních Čechách, grantový úkol 408/00/1247. 2001

- CHLUMSKÁ/ŠEFCŮ 2008 — CHLUMSKÁ Štěpánka / ŠEFCŮ Radka: Technika cínovaného reliéfu na deskových malbách Rak, Rok, a Lit. oltáře. *Technologia artis* 6/2008. Praha s. 66–83
- CHYTL 1906 — CHYTL Karel: Malířstvo pražské XV. a XVI. věku a jeho cechovní kniha staroměstská z let 1490–1582, Praha 1906
- KAŠPAROVÁ/SUKDOLÁKOVÁ 1973 — KAŠPAROVÁ Dagmar / SUKDOLÁKOVÁ Milada: Restaurování – povrchová úprava gotických deskových obrazů – Křivoklát. 1973
- KESNER 1977 — KESNER Ladislav: Mistr Litoměřického oltáře. Praha 1977
- KETMANOVÁ 2010 — Ketmanová Kristina 2010: Grafické předlohy v českém pozdně gotickém umění (diplomová práce na Filozofické fakultě Masarykovy Univerzity v Brně). Brno 2010
- Kniha o Rakovníku 2002 — Kniha o Rakovníku, kol. autorů. Rakovník 2002
- KOHOUTKOVÁ/KOMSOVÁ 2007 — KOHOUTKOVÁ Helena / KOMSOVÁ Martina: Dějepis na dlani. Olomouc 2007
- KUČA 2002 — KUČA Karel: Města a městečka v Čechách, na Moravě a ve Slezsku 6. díl, Praha 2002
- KYZAUROVÁ/KALINA 1993 — KYZAUROVÁ/KALINA: Strahovská obrazárna. Od gotiky k romantismu. Vybraná díla ze sbírek kláštera premonstrátů. Praha 1993
- LEVÝ 1896 — LEVÝ František: Dějiny královského města Rakovníka. Rakovník 1896
- PEŠINA 1940 — PEŠINA Jaroslav: Pozdně gotické deskové malířství v Čechách. Praha 1940
- PEŠINA 1950 — PEŠINA Jaroslav: Česká malba pozdní gotiky a renesance. Praha 1950
- PEŠINA 1958 — PEŠINA Jaroslav: Tafelmalerei der Spätgotik und der Renaissance in Böhmen 1450-1550. Praha 1958
- PEŠINA 1967 — PEŠINA Jaroslav: Paralipomena k dějinám českého malířství pozdní gotiky a renesance. 8 kapitol, dodatků a oprav k české malbě gotické 1450 - 1550. *Umění* 15, 1967, 239–256
- PEŠINA 1974 — PEŠINA Jaroslav: Mladá léta Litoměřického mistra. In: *Umění* XXII, 1974, s. 453–463
- PEŠINA 1984 — PEŠINA Jaroslav: Desková malba, in: *Dějiny českého výtvarného umění* 1/2, Praha 1984
- PEŠINA 1985 — Pešina: Desková malba. In: HOMOLKA J., KRÁSA J., MENCL V., PEŠINA J. a PETRÁŇ J.: *Pozdně gotické umění v Čechách (1471 - 1526)*, Praha 1985
- RINEŠOVÁ 2011 — RINEŠOVÁ Tereza: Kostel sv. Bartoloměje v Rakovníku (bakalářská práce Katolické teologické fakultě Univerzity Karlovy). Praha 2011
- RENNER 1929 — RENNER Jan: Rakovník. Rakovník 1929

- RENNER 1940a — RENNER Jan: Nejstarší kronika královského města Rakovníka 1425-1800. Rakovník 1940
- RENNER 1940b — RENNER Jan: Historie městského muzea a průvodce jeho sbírkami. Rakovník 1940
- ROYT 2002 — ROYT Jan: Středověké malířství v Čechách. Praha 2002
- ROYT 2006 — ROYT Jan: Slovník biblické ikonografie. Praha 2006
- SOMMER/RAZÍM 1988 — SOMMER Jan / RAZÍM Vladislav: Poznámky k historii kostela sv. Bartoloměje v Rakovníku, in: Památky středních Čech 3, 1988, 53–59
- STRÍBRSKÝ/LOREK 1963 — STRÍBRSKÝ/LOREK: Zpráva o opravách a zajišťovacích pracích na pozdně gotických a ranně renesančních deskách na hradě Křivoklátě. Praha 1963
- ŠTEMBERA 1839 — ŠTEMBERA Dobromír: Místopis král. Krajského města Rakovníka. Rakovník 1839
- VLČKOVÁ 2009 — VLČKOVÁ Jitka: Praha a Nizozemí ve druhé polovině 15. století (dizertační práce na Filozofické fakultě Masarykovy Univerzity v Brně). Brno 2009
- WINTER 1882 — WINTER Sigmund: Rakovník a jeho archeologické památky, in: Method VIII, 1882

Internetový zdroj:

- Nadolny — Jilleen Nadolny: Z historie výzkumu technik *cínovaného reliéfu*. *Technologia artis* č. 4. <http://www.technologiaartis.org/4malba-drevo-rel.html>, vyhledáno 11. 10. 2011