

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

Matěj Pospíšil

Zlíčovský oltář a tvorba Mistra IP v Čechách

diplomová práce

Vedoucí práce: Doc. PhDr. Michaela Ottová, PhD.

Praha 2011

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem tuto diplomovou práci s názvem Zlíčovský oltář a tvorba Mistra IP v Čechách napsal samostatně a výhradně s použitím uvedených pramenů a literatury a že jsem ji nevyužil k získání jiného nebo stejného titulu.

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

V Praze dne 30. 6. 2011

Bibliografická citace

Zlíchovský oltář a tvorba Mistra IP v Čechách [rukopis] : diplomová práce / Matěj Pospíšil ; vedoucí práce: Michaela Ottová. -- Praha, 2011. -- 114 s.

Anotace

Práce se zabývá tvorbou Mistra IP, podunajského řezbáře činného v první třetině 16. století. Zaměřuje se především na řezbářská díla dochovaná v Čechách: dva oltářní celky, dochované v podstatě v intaktním stavu v kostele Panny Marie před Týnem a na zámku v Českém Krumlově, reliéfy z kostela sv. Filipa a Jakuba na Zlíchově, které také původně tvořily oltář, a další tři drobnější práce. Obecněji je shrnuta a zhodnocena i ostatní tvorba, spojovaná a tímto mistrem, s důrazem na tři signované kabinetní reliéfy, kolem kterých celou skupinu uměleckohistorické bádání vytvořilo. Je zde také vyjádřena skepse k úvahám o italské cestě Mistra IP a hypotéze o jeho českém pobytu. V druhé části se autor věnuje detailněji řezbám ze Zlíchova a snaží se osvětlit problematiku, která kolem nich vzniká. Jedná se především o původní umístění oltáře, o jeho funkci a identifikaci jeho donátora, přičemž je nabídnuta hypotéza o Zdeňku Lvu z Rožmitálu jako objednateli. V kapitole, věnující se stylové analýze, se autor snaží zpřesnit podíl mistrovské a dílenské práce v rámci řezeb a věnuje se i jejich stylovým analogiím a východiskům, především v soudobé grafice.

Klíčová slova: Mistr IP, zlíchovský oltář, sochařství, řezbářství, 16. století

Abstract

Altarpiece of Zlíchov and the work of Master IP in Bohemia

The paper deals with work of Master IP, woodcarver of "Danubian school" active in 1st third of 16th century. It aims in particular on works preserved in Czech: two altarpieces in church of the Virgin Mary before Týn and in chateau Český Krumlov, relief carvings from st. Philip and Jacob church at Zlíchov, which also created one altarpiece originally, and three other minor works. The paper also resumed and reviewed other works in general, associated with Master IP, with accent on three signed cabinet pieces, on which the whole group is based. Author further questions about Master's IP Italian visit and hypothesis about his personal acting in Bohemia. In second part the paper is attended to works from Zlíchov and tries to make clear appearing problems. That means especially the question about primarily emplacement, function and its donator. The author submits for discussion the possibility, that the donator of altar piece might be Zdeněk Lev z Rožmitálu. In chapter

focused on style analysis is tempted to recognize the content of master himself and his journeymen in works. The attention is paid to style analogy and its resources, mainly in co-temporary graphics works.

Keywords: Master IP, Altarpiece of Zlíchov, sculpture, woodcarving, 16th century

Počet znaků (včetně mezer): 225 650

Obsah

1. Úvod	6
2. Přehled literatury	7
3. Mistr IP a Čechy	17
3.1 Mistr IP	17
3.2 Tvorba dochovaná v Čechách.....	25
3.2.1 Oltář sv. Jana Křtitele.....	25
3.2.2 Oltář sv. Anny samotřetí.....	30
3.2.3 Zavraždění sv. Pěti bratří	33
3.2.4 Klečící Panna Marie	35
3.2.5 Skříň z Jindřichova Hradce.....	36
3.3 Otázka pobytu v Čechách	37
4. Původ zlíchovských reliéfů	41
5. Popis a ikonografie reliéfů.....	44
5.1 Reliéf s rytířem	44
5.2 Scénické reliéfy.....	48
5.2.1 Kristus se ženami	49
5.2.2 Kristus na Olivetské hoře.....	50
5.2.3 Sv. Jeroným.....	51
5.2.4 Stigmatizace sv. Františka.....	53
5.3 Čtyři evangelisté	54
5.4 Poslední soud	56
6. Stylová analýza oltářních reliéfů	59
6.1 Reliéf s rytířem	59
6.2 Scénické reliéfy.....	61
6.3 Čtyři evangelisté	64
6.4 Poslední soud	66
6.5 Shrnutí stylové analýzy.....	67
7. Problematika donátora	69
8. Rekonstrukce původního oltáře	74
9. Závěr	77
Obrazová příloha	79
Seznam vyobrazení.....	108
Seznam použité literatury a pramenů.....	111

1. Úvod

Práce se bude zabývat významným sochařským anonymem podunajské školy, nazývaným podle iniciál, které zanechal na třech svých dílech, Mistr či Monogramista IP. Náš zájem se bude soustředit především na jeho práce dochované v Čechách, a jak napovídá i sám titul práce, detailně se budeme věnovat hlavně jeho deseti reliéfním řezbám, které byly pro uměleckohistorické bádání objeveny v devatenáctém století v kostele sv. Filipa a Jakuba v Praze na Zlíchově.

V úvodu se pokusíme zmapovat postavení zlíchovských řezeb v dosavadní uměleckohistorické literatuře a vystihnout základní problematiku, která kolem nich vyvstává. V další kapitole se budeme věnovat obecně Mistru IP a také jeho vztahu k Čechám. Blížeji se zaměříme především na tři drobné signované reliéfy, tvořící jádro celého souboru prací, které byly postupně našemu mistru, jeho dílně či okruhu připsány. Krátce se pokusíme osvětlit různou problematiku, vznikající kolem postavy Mistra IP, jako jsou například podunajské a italizující komponenty v rámci jeho osobitého stylu. Větší prostor pak bude věnován řezbám dochovaným na území dnešních Čech. Na základě těchto prací se od padesátých let 20. století zabývají čeští badatelé hypotézou o mistrově vlastním pobytu v Čechách, čemuž se budeme věnovat v závěru kapitoly. V dalších částech práce se budeme zabývat již samotnými řezbami ze Zlíchova. Krátce se budeme věnovat jejich nejasnému původnímu umístění, jehož poznání komplikuje i fakt, že nelze jednoznačně určit objednavatele řezeb. Následně se pokusíme řezby detailně popsat, což je základním východiskem pro smysluplnou formální analýzu. Na tomto místě se zmíníme i o ikonografii reliéfů a pokusíme se objasnit další otázku, která provází reliéfy ze Zlíchova, tedy zda se jedná o zbytky votivního oltáře, či epitafu. Na tuto část navážeme kapitolou zaměřenou na stylovou analýzu reliéfů a na jejich případné grafické a jiné předlohy. Na základě analýzy se poté pokusíme rozpoznat jasnější autorské vymezení u jednotlivých řezeb. V předposlední kapitole se vrátíme k již naznačené zásadní otázce, vyvstávající kolem zlíchovských reliéfů, a to otázkou po jejich objednavateli, o jehož identifikaci se, podobně jako o určení původního místa určení, pokouší uměleckohistorické bádání dodnes. Na úplný závěr se budeme stručně věnovat rekonstrukci vzhledu oltáře v jeho původní podobě.

2. Přehled literatury

K problematice tvorby tzv. Mistra IP existuje celá řada článků, sborníkových statí či katalogových hesel, a v nedávné době vyšla dokonce na toto téma monografická práce. Soubor děl, připsaných tomuto umělci a jeho dílně či okruhu, byl badateli vytvářen a zkoumán od dvacátých let 20. století.¹ Samotné zlíčovské reliéfy byly do souvislosti s tímto řezbářem dány až na konci čtyřicátých let. V přehledu dosavadního bádání se tedy omezíme pouze na ty práce, v nichž se mluví konkrétně o reliéfech ze Zlíchova. Ty jsou nejprve zmiňovány izolovaně, později jsou již zahrnuty do celkové tvorby Mistra IP.

Do odborné literatury se nejprve dostává jen největší ze zlíčovských reliéfů, tedy ústřední výjev Krista s klečícím rytířem, pannou Marií, sv. Ondřejem a Smrtí. V roce 1861 jej uvádí F. B. Mikovec v Seznamu českých starožitností ve výstavě uspořádané od jednoty Arkadie.² Podrobněji se mu v roce 1889 věnuje v Památkách archeologických K. B. Mádl.³ Rozebírá nejprve řezbu z hlediska ikonografického, a interpretuje ji spíše než jako epitaf jako votivní desku, zhotovenou rytířem po uzdravení ze smrtelné nemoci. K datování kolem poloviny 16. století mu slouží kromě uměleckého ztvárnění především rytířova zbroj. O něco později se věnuje reliéfu K. Chytil.⁴ Datuje jej do třicátých let 16. století, což stejně jako jeho předchůdci odvozuje od formy rytířovy zbroje. Následně si však jako první všímá také dalších reliéfů ze Zlíchova, u kterých nachází určité slohové shody s týnským oltářem sv. Jana Křtitele. U reliéfu s posledním soudem vidí stejné uspořádání postav a oblaků jako na týnském oltáři, u reliéfů se sv. Františkem, sv. Jeronýmem a Kristem se ženami předpokládá jiného řezbáře, ovšem podobnost spatřuje ve zpracování krajinného pozadí. Právě na základě charakteru krajinného pozadí poté staví celý soubor do souvislosti s podunajským prostředím, konkrétně s malbou Albrechta Altdorfera. V roce 1909 zmiňuje zlíčovský kostel ve svém soupisu A. Podlaha,⁵ a krátce si všímá také našich reliéfů. Popisuje umístění čtyř evangelistů v křídlech raně barokního oltáře a Posledního soudu v jeho štítě. Hlavní reliéf s rytířem interpretuje Podlaha jednoznačně jako votivní desku, kterou dal zobrazený rytíř zhotovit po záchraně od smrti na přímluvu Panny Marie. Opět pouze reliéfu s rytířem se posléze věnoval V. V. Štech.⁶ Oproti Podlahovi vidí v řezbě epitaf, nikoli votivní desku, a zobrazený děj vykládá jako odevzdání se smrti ve jméno Krista. Podobně jako K. B. Mádl datuje desku kolem roku 1550. Krátkou poznámku o reliéfu s rytířem pak učinil ve velké

¹ např. KRIS 1923, BANGE 1928, VÖGE 1931.

² MIKOVEC 1861, 12.

³ MÁDL 1889, 235–238.

⁴ CHYTIK 1906, 171–173.

⁵ PODLAHA 1909, 312.

⁶ ŠTECH 1913, 24.

syntéze J. Pečírka, aby na něm demonstroval svou představu o přechodu gotického pojetí sochy k renesančnímu.⁷

Zásadním zlomem v bádání o reliéfech ze Zlíchova je studie H. Seiberla z roku 1938.⁸ Seiberl věnuje pozornost střednímu reliéfu s rytířem a čtyřem reliéfům s christologickými výjevy a se zobrazením světců, které byly v té době uloženy v Národním muzeu. O reliéfech s evangelisty a s Posledním soudem se nezmiňuje, protože ty byly stále umístěné na oltáři zlíchovského kostela a patrně mu nebyly známy. Kromě poznatků, které vesměs najdeme u dřívějších autorů – jako je datace na základě rytířovy zbroje, vztah k podunajské grafice či zřejmá příbuznost s týnským oltářem – zařazuje Seiberl jako první tyto reliéfy do okruhu prací Mistra IP.⁹ Upozorňuje na celou řadu společných prvků s díly dosud do této skupiny zařazených, a to jak v celkovém pojetí postav a krajinného pozadí, tak v některých detailech. Seiberl se také pokouší určit postavení zlíchovských prací v rámci samotné tvorby Mistra IP. Díla jako První hřích z Gothy a Vídně považuje za ranější práce. Oplakávání ze Strasswalchen a další vídeňský První hřích, tentokrát signovaný a datovaný rokem 1521 považuje Seiberl za díla „post quem“, Křest Krista z Landshutu datovaný na nápisové pásce rokem 1524 za dílo „ante quem“.¹⁰

V padesátých letech se o Mistru IP v souvislosti se zlíchovskými reliéfy zmiňuje Jaroslav Pešina.¹¹ Hlavním předmětem jeho článku je malá signovaná destička s Navštívením Panny Marie, která přibyla do sbírek Národní Galerie ze zámku v Mnichově Hradišti v roce 1948. V souvislosti s touto prací shrnuje i ostatní tehdy známá díla Mistra IP. Vychází především z práce Seiberlovi a patrně proto si také on nevěšíma desek s evangelisty a reliéfu s posledním soudem. Hypotetickou vývojovou řadu prací Mistra IP popisuje podobně jako starší literatura. Nový je ovšem předpoklad, že vzhledem k velikým rozměrům reliéfů ze Zlíchova a oltáře Panny Marie před Týnem, podle Pešiny nevhodným k transportu na větší vzdálenosti, je pravděpodobné působení Mistra IP přímo v Čechách. Pešina se domnívá, že se mohl po roce 1520 přesunout na nějaký čas do Prahy a dokonce zde snad založit dílnu.¹²

O čtyři roky později vychází v Časopise Národního muzea poměrně obsáhlá stať Alberta Kutala, která znamená další významný posun v poznání tvorby Mistra IP, včetně zlíchovských reliéfů.¹³ Kotal nejprve shrnuje dosavadní literaturu o Mistru IP a na jejím základě uvádí přehled děl, které byly

⁷ PEČÍRKA 1931, 235.

⁸ SEIBERL 1938, 157–173.

⁹ SEIBERL 1938, 162.

¹⁰ SEIBERL 1938, 167–171.

¹¹ PEŠINA 1952, 30–34.

¹² PEŠINA 1952, 34.

¹³ KUTAL 1956, 24–50.

Mistru IP zčásti separovaně doposud připsány. Vyjadřuje zde také vlastní názor na jednotlivé atribuce, respektive na postavení děl na ose práce mistra – dílny – okruhu. S jistotou se ovšem vyjadřuje pouze o oltáři z kostela Panny Marie před Týnem, protože většinu ostatních prací zná jen z reprodukcí. Tento oltář označuje jednoznačně za práci dílny s přímou účastí mistra, i když jeho hodnocení bylo v té době ještě znesnadněno novodobou polychromií, sejmutou až v šedesátých letech.¹⁴ Posléze rozšiřuje soubor připsaných prací o dvě díla. Prvním z nich je podobizna muže z Královce, jejíž souvislost s tvorbou Mistra IP naznačil ve své práci již Bange. Kotal dochází k názoru, že je třeba na základě stylové analýzy předpokládat u tohoto reliéfu užší sepětí s tvorbou mistra, případně s tvorbou velmi blízkého dílenského řezbáře.¹⁵ Druhou prací, kterou Kotal uvádí do souvislosti s Mistrem IP zcela nově, je reliéf Prvního hříchu z polévané pálené hlíny z Muzea hl. m. Prahy, který vzhledem k postavičce hrncičře s kruhem patrně patřil pražskému hrnčířskému cechu.¹⁶ Vzhledem k materiálu se nejedná pochopitelně přímo o dílo řezbářovo, nicméně na kompozici, postoji postav a některých detailech ukazuje Kotal úzkou souvislost s řezbami Mistra IP stejného námětu z Vídně, Gothy a Frankfurtu. V pasáži věnované stylovým východiskům Mistra IP uvádí podobně jako starší autoři vliv Dürerovy, Altdorferovy a Huberovy grafiky. Do souvislosti s jeho tvorbou ovšem nově uvádí také dílo A. Mantegni, v němž spatřuje možný inspirační zdroj především pro pojetí figury, respektive pro řezbářův veliký důraz na kontrast a formulování pohybu postav. V této souvislosti Kotal připouští i možnost, že Mistr IP sám podnikl cestu do Itálie, kde se s Mantegnovou tvorbou seznámil. S datováním celého souboru mistrových prací se A. Kotal s dosavadním badáním většinou shoduje. Samotné zlíčovské reliéfy ovšem pokládá za starší než Pešina, který je datoval k roku 1524, a také než Seiberl, který vymezil dobu vzniku reliéfů léty 1521–1524. Na základě podobnosti pojetí modelace Kristova a Adamova svalstva spojuje reliéfy ze Zlíchova s Prvním hříchem z Gothy, přičemž ten, na rozdíl od Seiberla a Pešiny (kteří jej pokládají za dílo pozdní, s „manýristickými“ rysy, tj. kolem roku 1530), pokládá za dílo ranější a datuje tak obě tato práce kolem roku 1520. Podle Kutala totiž musely tyto práce předcházet Adamovi z Prvního hříchu ve Vídni z roku 1521, kde je jeho postava mohutnější a jeho svalstvo výrazněji propracováno.¹⁷ Nakonec se Kotal věnuje již Pešinou vyslovené hypotéze o pobytu mistra v Praze. Tuto možnost nevylučuje a naopak ji pokládá za velmi pravděpodobnou, přičemž předpokládá mistrův příchod ze Salzburku do Prahy kolem roku 1520.¹⁸ Možnou činnost dílny v Praze opírá například o již zmiňovaný hliněný reliéf Prvního hříchu označovaný jako znak cechu pražských hrnčířů. Podle Kutala tento reliéf svědčí o tom, že podobné práce musely být v Praze dobře známé, a že se nejedná o nápodobu ojedinělého díla.

¹⁴ KOTAL 1956, 31.

¹⁵ KOTAL 1956, 34sq.

¹⁶ KOTAL 1956, 35sq.

¹⁷ KOTAL 1956, 43sq.

¹⁸ KOTAL 1956, 47.

Během 60. let byla velmi zevrubně zkoumána problematika sochařství tzv. podunajské školy, do které spadá i tvorba Mistra IP a zlíchovské reliéfy. Přispěla k tomu především velká hornorakouská výstava Die Kunst der Donauschule 1490–1540 a výstava Jihočeská pozdní gotika 1450–1530 na Hluboké, obě uspořádané roku 1965. Ještě před těmito výstavami se k Mistru IP stručně vyjádřil Jaromír Homolka v katalogu Národní galerie České umění gotické. Homolka zde zužuje okruh děl jasně spojitelných s mistrem a vylučuje některá díla nižší kvality či méně jasné stylové příbuznosti.¹⁹ Samotné zlíchovské reliéfy považuje Homolka na základě ikonografie za pozůstatky votivního oltáře, nikoli epitafu.

Výstava Die Kunst der Donauschule, jejíž sochařská část se uskutečnila v zámeckém muzeu v Linci, otevřela nové pohledy na postavu Mistra IP a jeho postavení v rámci celého stylového proudu. Na tomto místě se ovšem zaměříme pouze na konkrétní místa v katalogu, týkající se přímo našich reliéfů. Zlíchovský oltář je v katalogu rozdělen do dvou hesel, již tradičně je dohromady uváděn střední reliéf s rytířem se čtyřmi křídlovými reliéfy a Poslední soud v lunetě s reliéfy evangelistů, z nichž byl v Linci vystaven pouze evangelista Marek.²⁰ K střednímu reliéfu autor sochařské části katalogu A. Legner uvádí, že není zcela jisté autorství Mistra IP, že se možná jedná o práci jeho spolupracovníka, specializovaného na práce většího formátu. Desky s evangelisty nebyly v té době ještě zbaveny pozdějšího nátěru, a proto Legner upouští od detailnějšího rozboru. V celkovém rozvrhu si všímá silných italizujících prvků, jako jsou niky završené mušlí či konzolové hlavice, na kterých evangelisté stojí. V otázce působení mistra v Čechách přijímá Kotalovu a Pešinovu hypotézu o existenci jeho dílny v Praze. Pro obsáhlejší poznání reliéfů odkazuje Legner na obsáhlou studii o problematice Mistra IP a českého prostředí od Jiřího Kropáčka, která nebyla v době konání výstavy ještě vydána.²¹ Kropáček navazuje svou prací na dřívější badatele, ovšem jako první věnuje větší pozornost i deskám s evangelisty a reliéfu posledního soudu. Tyto části původního oltáře se do té doby nedostaly do tak širokého povědomí veřejnosti jako reliéf s rytířem a čtyři scénické reliéfy, protože byly tehdy ještě stále umístěny na oltáři v kostele sv. Filipa a Jakuba na Zlíchově. Autor je podrobuje velmi podrobné stylové analýze a vyzdvihuje především řezbářovo ztvárnění kontrapostu a umění perspektivní zkratky, přičemž zároveň rozeznává kvalitativní rozdíly mezi reliéfy evangelistů Jana a Matouše, které považuje za nejkvalitnější, reliéfem Marka a nakonec Lukáše, který považuje jednoznačně za práci pomocníka. U půlkruhového reliéfu s Posledním soudem poté rozpoznává odkazy na durerovskou grafiku a na základě dřívějších Kotalových úvah o vztahu tvorby Mistra IP k Mantegnově grafice upozorňuje na tyto vazby i v souvislosti s reliéfy evangelistů Matouše a Jana. Dále Kropáček prohlubuje poznání stylové příbuznosti těchto reliéfů se zbývajícími reliéfy ze Zlíchova a dalšími

¹⁹ HOMOLKA/KESNER 1964, 67.

²⁰ LEGNER 1965a, 286sq. V souvislosti s výstavou publikoval A. Legner další studie, rozvíjející problematiku sochařství podunajské školy i samotného Mistra IP, např. LEGNER 1965b, LEGNER 1967.

²¹ KROPÁČEK 1965a, 152–163.

pracemi Mistra IP s poukazem na řadu konkrétních příkladů.²² Dalším přínosem je publikování velmi stručných, nicméně pozoruhodných pramenů k zlíčovskému reliéfu, které svědčí především o jejich druhotném umístění v rámci kostela na Zlíčově, barokně přestavěného roku 1713. Jedná se o inventurní soupisy kostela sv. Filipa a Jakuba z roku 1766, kde se nachází popis vyobrazení Posledního soudu umístěného nad zповědnicí, který lze ztotožnit s naším reliéfem, a dále zmínka o dalších dílech staršího původu, kterou Kropáček hypoteticky spojuje s ostatními reliéfy. Kropáček také opět uvádí do literatury další práci Mistra IP české provenience, dlouho opomíjenou. Jedná se o dva reliéfy, umístěné v oltáři na zámku v Českém Krumlově – sv. Anna samotřetí ve skříni oltáře a Klanění tří králů v jeho predele. I přes nejasnosti s jejich původním umístěním jsou díky vyobrazení erbu spojitelné s objednatelům, Zdeňkem Lvem z Rožmitálu. Tím se Kropáček dostává k problematice hypotetického působení mistra v Čechách. Jeho pohled víceméně souhlasí s dřívějšími pracemi Pešiny a Kutala, přičemž v dataci jednotlivých mistrových prací nachází shodu spíše s Pešinou. Na základě sledování stylového vývoje Mistra IP (postupné narůstání renesančních složek, tedy především důraz na vyváženou kompozici, kontrapost a větší zájem o tělesnost zobrazovaných postav, přecházející do manýrismu) předkládá přibližnou představu o jeho působení a genealogii jeho stylu. Tak lze podle Kropáčka tušit pobyt Mistra IP v salcbursko-pasovské oblasti, kolem roku 1520 cestu do Itálie a poté působení v Čechách, respektive v Praze.²³ V souvislosti s bádáním Jiřího Kropáčka je třeba zmínit ještě katalog výstavy „Jihočeská pozdní gotika“ v Alšově jihočeské galerii, konané souběžně s velikou výstavou v Rakousku.²⁴ Kropáček se zde vyjadřuje především k drobnému reliéfu s Navštívením Panny Marie, publikovanému prvně J. Pešinou, a reliéfu sv. Anny samotřetí a Klanění tří králů z Českého Krumlova. Kropáček zde již zcela samozřejmě předpokládá pobyt monogramisty v Čechách. Ve věci stylového vývoje Mistra IP se opět vymezuje vůči některým tezím A. Kutala, který oproti jeho představě postupného přechodu Mistra IP k pozdní manýristické nótě zakládal svou představu o vývoji řezbářovi tvorby naopak na přechodu od štíhlých, subtilnějších postav k mohutnější plasticitě.

V návaznosti na hornorakouskou výstavu vyšly v Čechách dvě recenze, které hodnotí jak samotnou výstavu, tak poznatky rakouských badatelů publikované v katalogu.²⁵ Jiří Kropáček se ve své recenzi v podstatě ztotožňuje se závěry A. Legnera. Co se týče Mistra IP, doplňuje další vazby v rámci skupiny řezeb jemu připisovaných, a prohlubuje jejich stylovou provázanost a homogenost. Druhá, obsáhlejší recenze Jaromíra Homolky určité názory A. Legnera koriguje. Homolka vyřazuje některá

²² KROPÁČEK 1965a, 154sq.

²³ KROPÁČEK 1965a, 160.

²⁴ KROPÁČEK 1965b, 322–326.

²⁵ KROPÁČEK 1966, 39–47, HOMOLKA/PEŠINA 1966, 334–377. Oba recenzenti (tj. Jiří Kropáček a Jaromír Homolka) také vstoupili se svými příspěvky na vědeckém sympoziu, konaném na závěr výstavy.

méně kvalitní díla uvedená v katalogu z okruhu prací přímo připsaných Mistru IP. Co se týká autorství zlíčovského reliéfu s rytířem, zpochybňuje možnost o zhotovení jiným řezbářem specializovaným na větší formáty a jednoznačně jej označuje za mistrovo dílo. Zdůrazňuje tak nutnost přehodnotit dosavadní chápání Mistra IP výlučně jako „Kleinmeistera“, tedy autora kabinetních prací malých rozměrů. V souvislosti s hlavní zlíčovskou řezbou také opět zdůrazňuje již dříve vyřčenou tezi o obeznámení mistra s tvorbou A. Mantegni a nevylučuje také znalost dalších italských prací, například Verocchiových.²⁶ Absence italizujících složek u čtyřech reliéfů z křídel zlíčovského oltáře vede Homolku k závěru, že jejich tvůrcem nebyl patrně sám Mistr IP. Nezpochybňuje jejich kvalitu, ovšem vidí zde bezprostřední napojení spíše než na Itálii na malbu a grafiku podunajské školy altdorferovsko-huberovského okruhu.²⁷

Na podněty výstavy „Die Kunst der Donauschule“ reagoval Jiří Kropáček ještě jednou v následujícím roce.²⁸ Opět zde opakuje přesvědčení, že poněkud opomíjené reliéfy s Posledním soudem a čtyřmi evangelisty vznikly rukou Mistra IP, ovšem kromě evangelisty Lukáše, který vznikl rukou dílenského pomocníka. Dále se podrobněji než dosud vyjadřuje k problematice vztahu Mistra IP k severoitalskému umění, který považuje za jednu ze zásadních otázek kolem mistrovy tvorby vůbec. Kromě již dříve publikovaných souvislostí s grafickou prací Andrea Mantegni považuje za nutné prověřit souvislosti se severoitalským sochařstvím, které samo často vnikalo na základě mantegnovské grafiky. Konkrétně poukazuje na afinitu Kristovy postavy z reliéfu s rytířem s pracemi Andrea Ricciosa či vzdálenou podobu v gestech evangelistů s padovskými postavami Krista a evangelisty Jana od Giovanna Minneliho. Velmi opatrně pak otevírá možnost obecnějších spojitostí Mistra IP s lombardskými dílnami a Francescem Squarcionem.²⁹ Do představy o stylovém vývoji, spočívajícím mimo jiné na neustále lepším zvládnutí kontrapostu a zeštíhlování postav, přidává Kropáček kompoziční složku. Tímto dalším měřítkem pro sledování vývoje mistrovy tvorby je podle něj neustálé zlepšování charakteristické kompozice, která spočívá na principu perspektivního budování prostoru ve třech plánech, kompozičně vázaných kosoúhlým rovnoběžnostěnem.³⁰ K otázce pobytu Mistra IP v Čechách přidává poznámku, že se jej doposud v dobových cechovních pramenech nepodařilo dohledat možná z toho důvodu, že pracoval nezávisle na pražské cechovní organizaci. Poté by se dalo podle Kropáčka uvažovat o jeho činnosti pod ochranou nějaké vlivné osoby, např. Zdeňka Lva z Rožmitálu.³¹

²⁶ HOMOLKA/PEŠINA 1966, 364.

²⁷ HOMOLKA/PEŠINA 1966, 366sq.

²⁸ KROPÁČEK 1967, 201–206.

²⁹ KROPÁČEK 1967, 203sq.

³⁰ KROPÁČEK 1967, 206.

³¹ KROPÁČEK 1967, 206.

V témže roce publikoval Jiří Kropáček společně s Karlem Stádníkem článek týkající se Mistra IP a nedlouho předtím restaurovaného týnského oltáře.³² Velmi kvalitní restaurace, vysoce ceněná i na rakouské výstavě v roce 1965, umožnila jednoznačnější zařazení do skupiny českých prací Mistra IP. Kropáček konfrontuje řezbu zbavenou pozdějších silných nátěrů právě především s řezbami ze Zlíchova, a dochází k celé řadě souvislostí. Jako rozdílně situovanou, avšak principiálně shodnou hodnotí Kropáček kompozici hlavních scén obou oltářů ve smyslu její vázanosti na pomyslný kosoúhlý rovnoběžnostěn. Z obecnějších znaků se také shoduje podoba krajinného pozadí reliéfů. Dále Kropáček konstatuje opakování postavy sv. Ondřeje ze zlíčovské řezby v postavě Jana Křtitele, a to nejen v typu, ale i v detailech jako je například traktování vlasů a vousu. U postav Kristů shledává shody především v modelaci trupu a rukou, detaily jako klouby a prsty jsou podle něj stejné ve tvaru i řezbě.³³ Rozdílnost potom vidí Kropáček v pohybu postav, který není u zlíčovského Krista příliš rozveden, což ovšem vysvětluje celkovou větší svázaností kompozice výjevu, vycházející již z jeho námětu. V dalších částech své studie se zabývá celkovým postavením týnských řezeb v rámci souboru připisovaných prací Mistru IP na základě stylových analogií, přičemž se pochopitelně dotýká i řezeb ze Zlíchova.³⁴

Větší zájem o donátorskou složku spíše než o stylové analýzy je obsažen ve stati Jarmily Vackové a Jiřiny Hořejší z počátku sedmdesátých let.³⁵ Autorky se zde zabývají dvorským uměním za vlády Jagellonců, přičemž se zde zmiňují i o Mistru IP a jeho tvorbě v Čechách. Období jeho působení v Čechách kladou mezi rok 1521 a 1526.³⁶ První letopočet se v podstatě shoduje se starší literaturou. Odchod Mistra IP z Čech spojují Hořejší a Vacková se smrtí krále Ludvíka v bitvě u Moháče, a poukazují přitom na odchod dvorního portrétisty Hanse Krella v návaznosti na královo úmrtí, jehož činnost by se tak časově kryla s působením mistra IP.³⁷ V postavě rytíře spatřují humanisticky poučeného velmože, přičemž upozorňují na to, že jej není nutné kvůli postavě patrona identifikovat jako Ondřeje. V souvislosti s humanistickým zázemím objednavatele poukazují na ideu vznešenosti smrti, vzešlou z italského humanismu a spatřovanou ve výjevu na hlavním reliéfu.³⁸ Práce ze Zlíchova tak považují za zbytky epitafu, nikoli votivního oltáře.

Na začátku osmdesátých let byl publikován článek Jana Müllera o oltáři sv. Anny z Českého Krumlova.³⁹ Samotných řezeb ze Zlíchova se sice dotýká spíše okrajově, ovšem je velmi zásadní pro

³² KROPÁČEK/STÁDNÍK 1967, 586–599.

³³ KROPÁČEK/STÁDNÍK 1967, 589.

³⁴ KROPÁČEK/STÁDNÍK 1967, 589–593.

³⁵ HOŘEJŠÍ/VACKOVÁ 1973, 496–511.

³⁶ HOŘEJŠÍ/VACKOVÁ 1973, 505.

³⁷ HOŘEJŠÍ/VACKOVÁ 1973, 506.

³⁸ HOŘEJŠÍ/VACKOVÁ 1973, 505.

³⁹ MÜLLER 1982, 276–280.

vyjasnění hypotézy o mistrově českém pobytu. Müller zde publikuje části dvojí korespondence Zdeňka Lva z Rožmitálu, ve které je zmiňován obraz sv. Anny a jeho tvůrce. Jednou je o něm řeč jako o Hanzlisovi, podruhé se o něm mluví jako o „řezáku v Pasově“, a Müller spojuje obraz sv. Anny s krumlovskými řezbami a zmínku o Hanzlisovi a řezáku z Pasova s osobou Mistra IP.⁴⁰

Vícekrát se k problematice Mistra IP v Čechách vyjádřil také Jaroslav Homolka.⁴¹ Nejpodrobněji se tímto tématem zabývá ve velké syntéze o pozdně gotickém umění, poprvé vydané v roce 1978. Soubor děl, připisovaných podunajskému řezbáři, rozšiřuje o řezby na dvoudílné skříni z jindřichohradeckého zámku a sošku Panny Marie, která podle tradice pochází z hradu Rábí a která je dnes uložena v Národní galerii.⁴² Skříň je opatřena rožmitálským erbem, Rábí bylo v tehdejší době v držení švagra Zdeňka Lva z Rožmitálu a další prací již dříve s ním spojenou je oltář sv. Anny samotřetí z Českého Krumlova. Homolka tedy soudí, že Mistr IP pracoval především pro tohoto předního českého velmože, přičemž předpokládá jeho práci i pro další české šlechtické špičky a snad i pro panovníka.⁴³ K pobytu Mistra IP v Čechách se nevyjadřuje jednoznačně, připouští i možnost, že se v případě jeho prací u nás jedná o importy.⁴⁴ Konstatováním vztahu řezbáře k malířství a grafice podunajské školy (zvláště Altdorfer, Huber) a jeho poučení italským uměním (Mantegna, Verrocchio) se Homolka neliší od svých předchůdců, rozpoznává v nich ovšem jemnější nuance. Co se týká italizující složky, staví Mistra IP do opozice vůči H. Leinbergrovi, jehož vztah k Itálii označuje jako dramatický, a vyzdvihuje harmoničnost, s níž IP začlenil italský racionalismus a smysl pro prostor a kompozici do výtvarného pojetí podunajské školy.⁴⁵ V této souvislosti pokládá zlíčovský oltář za umělecky nejsilnější dílo. Větší pozornost věnuje Homolka také ikonografii zlíčovských oltářních reliéfů. Na hlavním reliéfu s rytířem došlo podle něj ke spojení více obrazových typů v pozdním středověku oblíbených, a vytvoření nové ikonografické koncepce. Ta zde spojuje postavu kostlivce, jak je známa z motivu tance smrti, Pannu Marii jako prostřednici vztahu člověka s Kristem, donátora doporučeného ke spáse svým patronem a také vítězného Krista. Homolka tuto syntézu interpretuje jako Krista zachraňujícího donátora od smrti, ovšem ne ve smyslu jeho uzdravení či ochránění před ní, ale ve smyslu posmrtné spásy a zprostředkování věčného života, čímž v podstatě oltář chápe spíše jako epitaf. V souvislosti s ikonografií poukazuje na ideovou příbuznost zlíčovského oltáře například s votivní deskou Švihovských či votivním obrazem Jana z Vartemberka.⁴⁶ K otázce identifikace donátora kromě jeho již zmiňované příslušnosti k nejvyšší české šlechtě dodává, že je pravděpodobná

⁴⁰ MÜLLER 1982, 279.

⁴¹ HOMOLKA 1983, 479–485, HOMOLKA 1984, 553n., 557, HOMOLKA 1985, 207–213.

⁴² HOMOLKA 1985, 207. Skříň z Jindřichova Hradce spojil s okruhem Mistra IP již dříve Franz Windisch-Graetz: WINDISCH-GRAETZ 1968, 8–12.

⁴³ HOMOLKA 1983, 479.

⁴⁴ HOMOLKA 1983, 479.

⁴⁵ HOMOLKA 1985, 209.

⁴⁶ HOMOLKA 1985, 210.

i jeho souvislost se soudobým katolickým humanismem. Co se týká původního umístění oltáře, Homolka předpokládá, že se nacházel v některém z předních pražských kostelů, přičemž nevylučuje ani svatovítskou katedrálu.⁴⁷

V nedávné době se ke zlíčovským reliéfům vyjádřil Jiří Fajt.⁴⁸ Ve svém příspěvku do sborníku *Doba jagellonská v zemích české koruny (1471–1526)* se zabývá portrétní tvorbou jagellonské doby, objednávanou panovníkem a příslušníky vysoké šlechty, a skrze toto téma se dostává k identifikaci rytíře z hlavního zlíčovského reliéfu, kterého spojuje s osobou Štěpána Schlicka. Tento byl jako jeden z možných objednavatelů jmenován již dříve,⁴⁹ ovšem Fajt přichází s konkrétními argumenty pro tuto konkrétní hypotézu a rozvádí ji. Výchozím impulsem je mu fyziognomická podoba profilu rytíře na reliéfu s vyobrazením Štěpána Schlicka na pamětní medaili od Hanse Dauchera. K tomu posléze připojuje tvrzení, mající toto ztotožnění potvrdit. Ikonograficky Fajt interpretuje reliéf jako spojení námětu Krista vítězího nad smrtí a *memento mori* jako zástupců reformačního myšlení s tradiční myšlenkou o funkci Panny Marie a světců jako prostředníků spásy, a všeobecně takovouto syntézu označuje za charakteristickou pro dvacátá léta 16. století.⁵⁰ Sv. Ondřej zapadá podle Fajta do tohoto výjevu jako patron horníků a ochránce dolů, s nimiž byla podnikatelská činnost Schlicků nedílně spojena,⁵¹ a napojení na Mistra IP předpokládá u Štěpána skrze Zdeňka Lva z Rožmitálu, se kterým udržoval styky.⁵² V otázce funkce oltáře se Fajt spíše kloní k možnosti votivního oltáře, a jako možné místo původního určení nabízí kapli sv. Ondřeje ve svatovítské katedrále.⁵³ V podobných intencích se ke zlíčovským reliéfům vyjadřuje patrně na základě Fajtových poznatků také Š. Chlumská v nejnovějším katalogu dlouhodobé expozice sbírky starého umění Národní galerie v Praze.⁵⁴

Nejnověji se ke zlíčovským reliéfům vyjádřila Jutta Reisinger-Weber ve své monografii *Monogrammisten IP und sein Umkreis*.⁵⁵ Hlavní reliéf s klečícím rytířem připisuje shodně se starší literaturou samotnému Mistru IP na základě stylových analogií v rámci jeho celého okruhu, přičemž zároveň poukazuje na některé konkrétní analogie v dobové grafice, především Mantegnově.⁵⁶ Co se týká figur evangelistů, stejně jako J. Kropáček je rozděluje do pandánových dvojic: Jana s Matoušem a Lukáše s Markem. První dvojice je podle ní kvalitnější a vznikla rukou samotného mistra, druhé dvě vykazují především ve zpracování kontrapostu jisté slabiny a Reisinger-Weber je označuje za dílenské

⁴⁷ HOMOLKA 1983, 479, HOMOLKA 1985, 511.

⁴⁸ FAJT 2005, 133–165.

⁴⁹ HOŘEJŠÍ/VACKOVÁ 1979, 35.

⁵⁰ FAJT 2005, 141.

⁵¹ FAJT 2005, 142.

⁵² FAJT 2005, 144.

⁵³ FAJT 2005, 144sq.

⁵⁴ CHLUMSKÁ 2006, 134–139.

⁵⁵ REISINGER-WEBER 2007, 159–179.

⁵⁶ REISINGER-WEBER 2007, 161–164.

práce. Jako možný příklad způsobu umístění takových reliéfů uvádí grafický návrh oltáře Panny Marie z roku 1520 od A. Altdorfera.⁵⁷ Také scéna Posledního soudu, pocházející z lunetového štítu oltáře, je odvozena podle rakouské badatelky z grafického listu Albrechta Altdorfera stejného námětu, a byla podle ní provedena pomocníkem podle mistrova návrhu.⁵⁸ Také čtyři scénické reliéfy rozdělují do dvojic, tvořících pandány: Kristus na Olivetské hoře tvoří dvojici s reliéfem Kristus s ženami u hrobu a Stigmatizace sv. Františka s vyobrazením kajícího se sv. Jeronýma. U všech čtyř reliéfů poukazuje na mnohé, především kompoziční analogie s grafikami Wolfa Hubera, Albrechta Altdorfera a Albrechta Dürera, a v jejich řezbáři vidí dílenského pomocníka, pracujícího podle grafických předloh pod mistrovým dohledem.⁵⁹ Autorka se také snaží o rekonstrukci původní podoby oltáře, přičemž ji odvozuje z podoby oltáře sv. Anny samotřetí z Českého Krumlova a oltáře se Křtem Krista z pražského kostela Panny Marie před Týnem. Uvažuje o skříňovém oltáři, za jehož pohyblivá křídla by sloužily scénické reliéfy, a reliéfy s evangelisty by byly nasazeny po stranách jako pevná křídla, viditelná při zavřeném oltáři. Ve skříni by byl umístěn hlavní reliéf na nízkém soklu a ve štítu oltáře lunetový reliéf s Posledním soudem. Na oltářní predele poté Reisinger-Weber hypoteticky předpokládá reliéf se zavražděním sv. Pěti bratří z Národní Galerie, připsaný Mistru IP.⁶⁰ V roli objednavatele vidí, opět shodně se starší literaturou, vysokého dvorského úředníka či šlechtice, který byl patrně v kontaktu se Zdeňkem Lvem z Rožmitálu.⁶¹

Z předloženého přehledu dosavadního bádání vyplývá dvojitá skupina otázek, které nejsou dnes zcela jednoznačně zodpovězeny. První skupina otázek souvisí šířeji s ostatní tvorbou Mistra IP – jedná se především o genezi jeho charakteristického stylu, tedy hlavně o vztah k Itálii, a dále o otázku, zda pracoval nějakou dobu v Čechách, či se jedná v případě prací dochovaných na českém území o importy. Druhá skupina otázek se týká pouze samotných reliéfů ze Zlíchova – jde hlavně o rekonstrukci původního vzhledu oltáře, o objasnění jeho funkce, tedy zda se jednalo o votivní oltář či epitaf, a o problematiku identifikace donátora.

⁵⁷ REISINGER-WEBER 2007, 164–167.

⁵⁸ REISINGER-WEBER 2007, 167–168.

⁵⁹ REISINGER-WEBER 2007, 168–173.

⁶⁰ REISINGER-WEBER 2007, 174sq.

⁶¹ REISINGER-WEBER 2007, 178.

3. Mistr IP a Čechy

3.1 Mistr IP

Jak již bylo naznačeno v předchozí kapitole, přibližně od dvacátých let 20. století až dodnes byl vytvářen soubor řezbářských děl, vykazujících blízké formální paralely a vznikajících ve stejném období a ve stejné oblasti. Podle signatury IP, nacházející se na třech řezbách z rozsáhlé skupiny, byl označen jejich autor jako Mistr či Monogramista IP.

První hřích z Vídně, uložený v Österreichische Galerie, je označen signaturou na patě stromu napravo od postavy Adama [1]. Jedná se o základní práci celého souboru a jako takový byl reliéf uveden do literatury již ve dvacátých letech.⁶² Tento reliéf je důležitým východiskem i pro dataci mistrovky tvorby, neboť je označen letopočtem 1521 pod Adamovou pravou nohou. Jedná se o drobný reliéf (16 x 12,5 cm) z hruškového dřeva. V popředí vidíme praotce Adama, jak přijímá od Evy plody ze stromu poznání, v druhém plánu je zobrazena krajina ráje a v pozadí jsou Adam a Eva vyháněni z ráje. Eva je postavena k divákovi zády a obě postavy jsou ztvárněny v kontrapostu. Krajina je velmi bohatá, detailně zpracovaná, jsou zde vyobrazena zvířata včetně hada, který se obtáčí kolem stromu poznání nad hlavami prarodičů a v ústech svírá jeho plod. V pozadí se otevírá průhled skalnatým útvarem, kterým vyhání anděl Adama a Evu z Edenu. Již Ernst Kris si všiml, že předlohou pro tento reliéf byl patrně mědiryt Prvního hříchu od Albrechta Dürera z roku 1504 [4].⁶³ Řezbář přebírá z grafické předlohy nejen kompoziční prvky a idealizovaný typ postav, ale i některé detaily. Takřka totožný je tak například jelen procházející lesem či pták, sedící na rozeklané větvi vpravo nad Adamovou hlavou. Fakt, že řezbář označil reliéf svou signaturou a letopočtem, lze možná také odvodit z jeho předlohy.⁶⁴ Mohl se inspirovat Albrechtem Dürerem, který umístil údaje o své osobě a datu zhotovení na destičku zavěšenou na stromě nad Adamem, a sám označit řezbu svými iniciálami a datací, i když ne tak očividně sebevědomým způsobem.

Dalším signovaným reliéfem je poměrně malá destička (14 x 11,5 cm) z hruškového dřeva s Navštívením Panny Marie z Národní Galerie v Praze [2]. Byla do Národní galerie získána v roce 1948 ze zámecké sbírky v Mnichově Hradišti a jako práce z rukou Mistra IP byla publikována poprvé Jaroslavem Pešinou.⁶⁵ Iniciály IP se nacházejí na plochém kameni pod levou nohou sv. Alžběty. Na reliéfu vidíme v popředí setkání Panny Marie a sv. Alžběty před branami města. V druhém plánu je zobrazen sv. Zachariáš, vycházející z brány města, za postavou Marie vyrůstá mohutný jehličnan

⁶² KRIS 1923, 47–52, BANGE 1928, 47.

⁶³ KRIS 1923, 50.

⁶⁴ REISINGER-WEBER 2007, 21.

⁶⁵ PEŠINA 1952, 30–34. Jak se do zámeckých sbírek tato řezba dostala není bohužel známo.

a opodál za ním stojí dvě ženy. V pozadí přechází přes most postava muže a za ním se zdvíhá skalnatá krajina. Pešina označuje jako podklad pro tuto kompozici Dürerův dřevoryt Navštívení z cyklu Život Panny Marie z roku 1503 [5].⁶⁶ Kromě shody v kompozici přejímá řezbář z tohoto grafického listu také některé detaily, jako je například pes u nohou sv. Zachariáše či záhyb drapérie ve tvaru písmene Y na Alžbětině rouše.⁶⁷ Také signatura je tentokrát umístěna podobně jako u Dürera. Mimo Dürerovu předlohu bylo upozorněno na některé afinity s kresbami Wolfa Hubera.⁶⁸ Podobně jako u reliéfu Prvního hříchu z Vídně je zde docíleno prostorové iluzivnosti především díky odstupňování plasticity jednotlivých plánů. Hlavní dvě figury v popředí jsou pojety velmi plasticky, vysoký reliéf je hluboce podřezáván a postavy tak velmi zřetelně vynikají na pozadí. Druhý plán je vypracován v nižším reliéfu a pozadí vystupuje z plochy destičky již velmi nezřetelně. Hloubky prostoru je také docíleno pomocí perspektivně ubíhající architektury městských hradeb s bránou. Drapérie jsou především u Marie a Alžběty modelovány velmi mohutně a vlají kolem postav v těžce působících záhybech a cípech, ženské postavy mají hlavy zahaleny rouškou. Reliéf je i přes svou drobnost proveden velmi pečlivě a detailně, pozoruhodné je kupříkladu zpracování větví s jehličím, vyrůstajícím ze silného kmene.

Třetí známou signovanou prací je jeden ze dvou reliéfů Oplakávání Krista v petrohradské Ermitáži [3]. Oba reliéfy se sem dostaly již roku 1919, ovšem publikovány byly poprvé až v šedesátých letech.⁶⁹ Signovaný reliéf je z hruškového dřeva, veliký 19,5 x 15,5 cm, signatura IP se nachází na plochém kameni pod ležícím Kristem. V popředí na pravé straně reliéfu se nachází zády k divákovi ukřižovaný lotr, na levé voják se štítem, za nímž vyrůstá opět mohutný jehličnan. Uprostřed je pod křížem vyobrazena samotná skupina oplakávání, za ní druhý lotr a v pozadí skupina přihlížejících vojáků. Zcela vpravo se zvedá v pozadí úzké skalisko, vměstnané do prostoru vymezeného křížem. Opět je zde použito analogického odstupňování výšky reliéfu jako u dvou předchozích reliéfů, dojem prostorové hloubky je zvýšen například úběžníkem perspektivně zkresleného břevna Kristova kříže či samotným Kristovým tělem. Jasná grafická předloha pro tuto práci není známa. Asi nejbližší je mu v celkovém rozvržení scény – především vyobrazením kříže viděným zezadu v popředí celého výjevu – kresba Monogramisty JS z roku 1511, kde se ovšem jedná o scénu ukřižování.⁷⁰ Podobná skupina, jakou vidíme na reliéfu Mistra IP pod prázdným křížem, je zobrazena na Oplakávání od Wolfa Hubera z feldkirchského oltáře z roku 1521 [6]. Nápadnou analogii lze spatřovat především v motivu prázdného kříže s opřeným žebříkem. Jistá podobnost v jednotlivostech je spatřována i u grafických

⁶⁶ PEŠINA 1952, 30.

⁶⁷ Na Dürerově předloze se ovšem záhyb nachází na postavě Marie.

⁶⁸ REISINGER-WEBER 2007, 22sq. Rakouská badatelka na stejném místě poukazuje i na analogie s grafikou Albrechta Altdorfera, které se ovšem v tomto případě nezdají přesvědčivé.

⁶⁹ LEGNER 1965a, 282sq.

⁷⁰ REISINGER-WEBER 2007, 29.

děl A. Mantegni a W. Hubera, ze sochařských prací je reliéf srovnáván s Oplakáváním Hanse Leinbergra.⁷¹

Tyto tři reliéfy byly v tomto sledu objeveny pro širší odbornou veřejnost a díky signatuře jednoznačně označeny jako díla Mistra IP. Ovšem již ve dvacátých letech Kris při publikování signovaného Prvního hříchu k němu připojil další reliéfy a označil je za práci stejného řezbáře. Jedná se o dva reliéfy stejného námětu, jeden také z Vídně (dnes uložen v Kunsthistorisches Museum) [7] a druhý z Gothy [8], a dva reliéfy z Frankfurtu nad Mohanem s Prvním hříchem a Prací prarodičů.⁷² Reliéfy z Frankfurtu jsou poněkud odlišné, ovšem na prvních dvou jde již velmi dobře rozpoznat stylovou příslušnost k signovaným pracím, která ukazuje na stejného autora. Postupem času byla skupina připsaných prací na základě stylových analogií rozšiřována, a čím dál více byl badateli charakterizován osobní styl mistra. V roce 1928 připisuje Bange Mistru IP podobiznu mladého muže z Vídně, jeho okruhu pak dvojici manekýnů z Berlína a Paridův soud z Londýna.⁷³ O něco později zahrnuje do oeuvre Monogramisty IP Wilhelm Vöge skupinu Umučení sv. Šebestiána a Ukřižování z Berlína a hypoteticky ztotožňuje Mistra IP s Mistrem irrsdorfského oltáře.⁷⁴ Postupem času stále počet připsaných prací do okruhu Mistra IP narůstá, jejich nejpodstatnější shrnutí do výstavy v Linci v roce 1965 provedl patrně Herbert Seiberl a později Albert Kotal.⁷⁵ Jak již bylo řečeno, pro české prostředí má veliký význam právě práce Seiberlova, protože spojil s Mistrem IP reliéfy ze Zlíchova, od čehož se později odvíjelo další rozpoznávání mistrových prací dochovaných na českém území. V katalogu k výstavě Die Kunst der Donauschule se nachází již 57 položek, dávaných do souvislosti s Mistrem IP a stylově příbuzných řezbářů.⁷⁶ Naposledy provedla revizi atribucí a pokus o jejich zpřesnění Jutta Reisinger-Weber. Kromě tří signovaných prací připisuje přímo Mistru IP dalších třináct drobných prací, mezi nimi tři První hříchy,⁷⁷ skupina figurín, sloužících patrně jako modely v řezbářově dílně, portrét mladého muže, skupina Umučení sv. Šebestiána a skupina Ukřižování, dnes v Berlíně a Kolíně.⁷⁸ Mezi připsané práce většího formátu řadí tři oltáře dochované v Čechách (oltář sv. Anny z Českého Krumlova, Jana Křtitele od Panny Marie před Týnem a oltář zlíchovský) a dalších pět jednotlivých soch a reliéfů, včetně reliéfu Zavraždění Pěti sv. bratří z Národní Galerie v Praze.⁷⁹ Dále rozlišuje J. Reisinger-Weber práce dílenské. Z kabinetních prací to jsou dvě Ukřižování, dvě

⁷¹ REISINGER-WEBER 2007, 26sq, 30sq.

⁷² KRIS 1923, 47–52. Řezby z Frankfurtu přiřazuje Kris s otazníkem, přičemž nesprávně označuje reliéf s Prací prarodičů jako Svatou rodinu.

⁷³ BANGE 1928, 48–50.

⁷⁴ VÖGE 1931, 129–136.

⁷⁵ SEIBERL 1938, 157–173, KOTAL 1956, 24–50.

⁷⁶ LEGNER 1965, 278–291.

⁷⁷ Jedná se o nesignované První hříchy z Gothy a Vídně, připsané na počátku bádání o Mistru IP Krisem, a jeden nedokončený reliéf se stajným námětem, viz. MÜLLER 1950, 225–232.

⁷⁸ REISINGER-WEBER 2007, 101–134.

⁷⁹ REISINGER-WEBER 2007, 139–224.

Oplakávání a soška Adama, z větších sochařských prací je pozoruhodný zejména oltář z Pesenbachu, pro české prostředí pak klečící postava Marie a dvojité skříň ze zámku v Jindřichově Hradci.⁸⁰ Další díla připisuje tzv. Mistru irrsdorfského oltáře,⁸¹ jehož dílo včetně samotných irrsdorfských desek bylo dáváno do souvislosti s tvorbou Mistra IP,⁸² a někdy považováno za rané dílo Mistra IP.⁸³ Již Homolka ale odmítl považovat tato díla za práce Mistra IP, s poukazem na formální i kvalitativní rozdíly.⁸⁴ Naposledy J. Reisinger-Weber označuje autora irrsdorfských reliéfů za samostatného řezbáře, působícího ovšem ve stejném místě jako Mistr IP, přičemž docházelo k vzájemným interakcím mezi oběma umělci.⁸⁵ Do celé skupiny jsou řazeny dále práce označené monogramem AD či Adam D.⁸⁶ Tito řezbáři jsou označováni jako spolupracovníci či žáci Mistra IP,⁸⁷ fungující v jeho dílně a silně ovlivnění jeho uměleckým názorem.⁸⁸

Na tomto místě nechceme dopodrobna zkoumat, do jaké míry je toto rozřídění prací správné. Vzhledem k tomu, že signatura IP se nachází pouze na třech dílech z tohoto rozsáhlého okruhu, navíc výhradně na dílech kabinetních rozměrů, je třeba přistupovat k jasnému rozlišování děl autorských, dílenských a prací okruhu velmi opatrně. Zcela jisté je ovšem to, že celý soubor prací, označovaných tradičně jako práce Mistra IP a jeho okruhu, je nositelem řady společných znaků, je co do stylové stránky více či méně homogenní a že lze tento styl určitým způsobem definovat.

Výrazným společným znakem, kterým se vyznačují některé práce spojované s Mistrem IP, je způsob dosažení iluze prostoru u reliéfů. Té dosahuje řezbář především výrazným odstupňováním výšky reliéfu, který je komponován zpravidla ve třech plánech. Postavy vyobrazené v popředí a většinou hrající ústřední roli v zobrazované scéně jsou vypracovány takřka jako volné sochy, silně plasticky vyvinuté a hluboce podřezávané. V případě zlíčovského reliéfu s rytířem se dá dokonce mluvit v podstatě již o volné sousoší na reliéfním pozadí. Postavy, krajina či architektura ve druhém plánu je v reliéfech provedena v nižším reliéfu, nepůsobícím tak plastickým dojmem. Pozadí je poté zpracováno ve velmi nízkém reliéfu, vystupujícímu z hmoty dřeva jen nepatrně. Kromě toho se na některých reliéfech objevuje více či méně zdařilá úběžníková perspektiva, zratelná především na architektonických kulisách.

⁸⁰ REISINGER-WEBER 2007, 225–257.

⁸¹ REISINGER-WEBER 2007, 259–297.

⁸² Jako první to učinil VÖGE 1931, 131sqq.

⁸³ např. KUTAL 1956, 43sq,

⁸⁴ HOMOLKA/KESNER 1964, 364.

⁸⁵ REISINGER-WEBER 2007, 78.

⁸⁶ REISINGER-WEBER 2007, 305–323.

⁸⁷ SEIBERL 1938, 162sq.

⁸⁸ REISINGER-WEBER 2007, 78–81.

Velmi specifické je v tomto souboru zpracování krajinných prvků. Velmi těsně souvisí s „dramatickým“ pojetím krajiny v podunajském malířství své doby, jak jej můžeme vidět například u Albrechta Altdorfera či Wolfa Hubera. Bohaté stromové a rostlinstvo je zpracováno velmi podrobně, s důrazem na různorodou strukturu povrchů, což se výrazně uplatňuje například u krajiny Edenu na reliéfech Prvních hříchů. Charakteristické jsou detailně provedené splývající větve jehličnanů, jak je vidíme třeba na signovaných reliéfech Navštívení a Oplakávání či podobizně mladého muže z vídeňského Kunsthistorisches Museum. Ve druhém a třetím plánu se často zdvihají strmá, ostře rozeklaná skaliska. V jejich masivu jsou někdy utvářeny průhledy, kterými se otevírá pohled na pozadí. Skalnatá pozadí jsou často doplněná drobnou architekturou. Mraky na obloze jsou poměrně měkce modelovány do útvarů, které se jen lehce vzdouvají nad povrch reliéfu.

Při řezání postav vykazuje řezbář veliký zájem o anatomii lidského těla a tělesnost vůbec. Projevuje se to především na figurách prarodičů na reliéfech Prvních hříchů, u Kristů ze zlíčovského a týnského oltáře či postavě sv. Šebestiána z Berlína, ovšem i u postav zahalených drapérií je tělesné jádro dost znatelné. U odhalených postav se umělec snaží realisticky ztvárnit příslušné svalstvo či šlachy, podrobně zpracovává prsty či žíly vystupující na ruce, přičemž se ovšem udržuje v rámci idealizujícího zobrazení. Výjimku tvoří postava Smrti ze Zlíčovského oltáře, která je zobrazena velmi naturalisticky. Figury mají jistý postoj a jsou zobrazeny ve více či méně zdařilém kontrastu. Drapérie působí poměrně těžce, zároveň však se v některých případech zdá, jakoby se vzdouvaly a vlály kolem postav. Jsou bohatě modelované, s velkým množstvím zmačkaných záhybů. Charakteristický je záhyb ve tvaru písmene Y, znatelný například na drapériích Marie a Alžběty na Navštívení z Národní Galerie v Praze či u evangelistů ze Zlíchova. Ženské postavy mají velmi často zakrytu hlavu typickou rouškou, zakrývající i čelo. Obličejové postavy jsou podobně jako jejich těla poměrně idealizovány, vesměs zobrazovány s klidným výrazem, a to i v dramatických scénách jako je Oplakávání, Zavraždění Pěti sv. bratří nebo Umučení sv. Šebestiána.

Na některých reliéfech, nejčastěji na reliéfech tvořících oltářní křídla, se vyskytují specifické festony, umístěné v horní části. Vidíme je například na křídlech irrsdorfského, zlíčovského či týnského oltáře. Co se týče materiálu, jsou práce větších rozměrů provedeny zpravidla v lipovém dřevu, drobnější ve dřevu hruškovém, ovšem ne bez podstatných výjimek. Například oltář Jana Křtitele z kostela Panny Marie před Týnem je přes svoje monumentální rozměry zhotoven právě z hruškového dřeva, obvyklého u drobnějších prací.⁸⁹ Reliéfy a sochy zůstávaly původně nepolychromované, aby vynikla precizní, do nejmenších detailů provedená řezba, která by byla nátěrem divákovi skryta. Práce jsou pouze mořeny tónovanými lazurními laky, zvýrazňujícími plastické rozčlenění.

⁸⁹ KROPÁČEK/STÁDNÍK 1967, 594.

Ohledně stylové složky díla Mistra IP a jeho dílny lze zjednodušeně konstatovat, že se jedná o sloučení znaků podunajské školy, vycházející z místní tradice, a některých nových italizujících komponent, jako je například zdařilý kontrapost či snaha o perspektivu.

Přes stylovou složku se dostáváme k otázce mistrova původu, jeho školení a další geneze jeho stylu. Přesvědčivě ztotožnit iniciály IP s konkrétním umělcem, doložitelným na základě pramenů, se dosud nepodařilo. T. Müller ve svém článku uvádí mínění Franze Martina, tehdejšího znalce pramenů pro dějiny umění salcburské oblasti, který spojil monogram IP se jménem Johann Pocksberger.⁹⁰ Bohužel tuto hypotézu dále nerozvádí a ani neuvádí, co Martina k takovému tvrzení vedlo. Snad proto se tento názor v pozdější literatuře příliš často nevyskytuje, a lze tedy soudit, že nebyl přijat jako příliš pravděpodobný.

Za hlavní působiště je od prvních badatelů shodně označována salcburská oblast.⁹¹ Vedle známého původu některých konkrétních děl z této oblasti o tom svědčí jasná souvislost mistrovy tvorby s malířstvím podunajské školy, kterou jsme popsali již výše. K uvažovaným působištím Mistra IP později přidalo další bádání vedle Salcburku ještě Pasov a Prahu.⁹² Velmi podstatný příspěvek do diskuze o lokalizaci dílny Mistra IP předložil v roce 1982 Jan Müller. Ve svém článku, týkajícím se oltáře sv. Anny z Českého Krumlova, poukazuje na dva dopisy Zdeňka Lva z Rožmitálu.⁹³ V těch se tento přední český šlechtic zmiňuje o zhotovení obrazu sv. Anny k oltáři na Blatné. V prvním z 1. dubna 1523 mluví o jistém „Hanzlisovi“,⁹⁴ kterého chce donutit k jeho doděláním, ve druhém dopise ze 7. dubna téhož roku v podobných intencích o „řezáku v Pasově“.⁹⁵ Obojí zmínku spojil Müller s Mistrem IP a krumlovským oltářem sv. Anny samotřetí. Tím poměrně přesvědčivě projasnil otázku hlavního působiště mistra, kterým byl, jak se zdá, Pasov. Otázce o přesídlení dílny na nějaký čas do Prahy, která ovšem zůstala nejistá, se budeme věnovat podrobněji dále. Sídlo mistrovy dílny v Pasově také literatura dokládá jeho úzkými stylovými vazbami na předního pasovského malíře Wolfa Hubera, přičemž se uvažuje i o jejich spolupráci.⁹⁶

Uvažování o místě mistrova školení a původu se rozbíhá více směry. Kotal opatrně naznačuje možnost hledat jej ve vídeňské oblasti, a to s poukazem na oltář za zámecké kaple v Sierndorfu od tzv. Mistra oltáře hrncířů.⁹⁷ Také bylo upozorněno na určitou souvislost s tvorbou Hanse Leinbergra

⁹⁰ MÜLLER 1950, 232.

⁹¹ BANGE 1928, 46n., VÖGE 1931, 134n., SEIBERL 1938, 162.

⁹² KOTAL 1956, 45–47, KROPÁČEK 1965a, 158–160, LEGNER 1965a, 278, LEGNER 1965b, 16sq.

⁹³ MÜLLER 1982, 276–280.

⁹⁴ AČ VIII, 213.

⁹⁵ AČ VIII, 225.

⁹⁶ REISINGER-WEBER 2007, 59sqq.

⁹⁷ KOTAL 1956, 46.

a jeho žáka A. Lacknera.⁹⁸ Některá východiska tvorby jsou zde skutečně společná, zároveň ovšem Homolka upozornil na jiný způsob, jakým vstřebal Mistr IP oproti Leinbergerovi poučení italským prostředím.⁹⁹ Zatímco Leinbergerovy řezby působí spíše dramatickým, dynamickým dojmem, u Mistra IP se setkáváme spíše s klidným, „harmonickým“ uměleckým výrazem. Ulrika Krone-Balcke je pak toho mínění, že Mistr IP navázal na pozdní činnost dílny Mistra kefrmarktského oltáře, přičemž poukazuje především na oltář z Pesenbachu.¹⁰⁰

Poučení uměním italské renesance je u mistra předpokládáno již delší dobu. Vöge upozornil na italizující kontrast, který se například u současníka Mistra IP Hanse Leinbergra nenalézá.¹⁰¹ A. Kotal tyto úvahy rozvádí.¹⁰² Konstatuje obecně přijímanou tezi o vztahu Mistra IP k umění Altdorfera i Hubera, tedy umělcům podunajským, ovšem spatřuje u něj silnější racionální složku. Ve srovnání s těmito dvěma podunajskými tvůrci uvádí Kotal především dva italizující prvky – již zmiňovaný větší důraz na prostorový kontrast figur a na jejich samostatnost v rámci celého díla. Krajinné prostředí tak u mistra funguje spíše jako bohatá kulisa, na jejímž pozadí vystupují samostatné, izolované postavy. Ty mezi sebou svým způsobem komunikují a nejsou zcela citově nezabarvené, ovšem jejich výrazy jsou velmi zdrženlivé a idealizované. Tento přístup se liší od umění podunajského, kde jsou podle Kutala postavy mnohem více srostlé se svým okolím a více emočně vypjaté. Vyzvižení lidské figury u Mistra IP odpovídá charakteru italského umění, podobně jako jej lze spatřovat u Dürera.¹⁰³ Jako nejbližšího umělce italské renesance, s jehož grafickým dílem přišel patrně mistr do styku, uvádí Kotal A. Mantegna. Z jeho listů mohl přebrat kromě zvláštních rozpukaných půdních útvarů především jistý prostorový kontrast figur, doprovázený rozvinem os pohybu z plochy do prostoru. Nejzřetelněji se to ukazuje asi na hlavní figuře z Umučení sv. Štěpána z Berlína [9], která odpovídá postavě z Mantegnovi rytiny Bakchanálie B 19 [10]. Možnost, že by Mistr IP neznal italské umění pouze z grafiky, ale že by sám podnikl cestu do Itálie, Kotal nevylučuje, ovšem lze to podle něj jen těžko dokázat.¹⁰⁴

Pozdější bádání naznačilo další oblasti italského umění kromě mantegnovské grafiky, se kterým by bylo možné hledat paralely. Například Homolka mluví v této souvislosti o Stětí Jana Křtitele z let 1477–1480 od A. Verocchia,¹⁰⁵ J. Kropáček zmiňuje jména jako Andrea Riccio či Giovanna Minelli.¹⁰⁶

⁹⁸ KUTAL 1956, 46, HOMOLKA/KESNER 1964, 67.

⁹⁹ HOMOLKA 1984, 209.

¹⁰⁰ KRONE-BALCKE 1999, 288.

¹⁰¹ VÖGE 1931, 131.

¹⁰² KUTAL 1956, 37sq.

¹⁰³ KUTAL 1956, 38.

¹⁰⁴ KUTAL 1956, 40sq.

¹⁰⁵ HOMOLKA/PEŠINA 1966, 365sq.

¹⁰⁶ KROPÁČEK 1967, 203sq.

Úvahy o tom, že mistr znal některá díla této oblasti z autopsie, se ovšem s jistotou potvrdit nepodařilo.¹⁰⁷ Jutta Reisinger-Weber o umělcově cestě do Itálie neuvažuje. Italizující prvky se podle ní do jeho tvorby dostaly skrze grafické předlohy, se kterými ve své dílně pracoval, a které se dostávaly z Itálie do Záalpi obchodními cestami, především z Benátek.¹⁰⁸

K hypotézám o italských cestách umělců, u kterých se shledávají italizující složky, je třeba přistupovat velmi opatrně. Kromě cest některých umělců, jako byli například A. Dürer či Peter Vischer starší, lze spíš předpokládat u záalpských umělců práci s grafickými předlohami v domácím prostředí a vyhnout se tak nákladnosti a jiným obtížím, spojeným s cestováním v té době.¹⁰⁹ Tak tomu bylo nejspíš i v případě Mistra IP. V souvislosti s Mistrem IP je také důležité si uvědomit, že právě Mantegnovy grafické listy byly na počátku 16. století velmi rozšířeny a právě tento umělec byl jedním z prvních, který pomocí tisků začal šířit svůj umělecký názor za Alpy.¹¹⁰ Lze si tak poměrně přesvědčivě vysvětlit nesporný vliv mantegnovské grafiky na tvorbu Mistra IP.

Ohledně rámcového datování působení Mistra IP se bádání celkem dobře shoduje. Jádro mistrových prací spadá někam do doby mezi léty 1520–1530. Na tomto vymezení se shodují vesměs všichni autoři, kteří se snažili popsat datační a chronologickou problematiku celého souboru.¹¹¹ Některé práce jsou kladené před i za toto časové období, ovšem zároveň byly tyto práce většinou určitými badateli ze samotné skupiny vyjmuty. Jako příklad mohou sloužit reliéfy z Irrsdorfu, kladené k roku 1515,¹¹² které ovšem byly v poslední době označeny za práce jiného, samostatně fungujícího mistra.¹¹³ Analogicky došlo k přehodnocení pozdní mistrové tvorby, kde se snaží Reisinger-Weber jasně rozlišit práce mistrových žáků či spolupracovníků, používajících signatury AD či Adam D.¹¹⁴ Ve vnitřní chronologii díla Mistra IP existují v bádání jisté rozpory, naznačené již v předchozí kapitole. Těm se zde ovšem nebudeme věnovat a postačí nám ono rámcové datování mistrové tvorby do dvacátých let 16. století. Kromě toho, že v této práci nejde o komplexní zpracování mistrova oevru, nás k tomu vede i jistá skepse či přinejmenším opatrný přístup k metodě datace založené na rekonstrukci stylového vývoje mistrova rukopisu, umožňující – jak lze na našem příkladě názorně poznat – velmi odlišné interpretace.

¹⁰⁷ Oba autoři drží své úvahy spíše v obecné rovině, při hledání případných bližších stylových analogií se nám jejich hypotézy potvrdit nepodařilo.

¹⁰⁸ REISINGER-WEBER 2007, 50.

¹⁰⁹ AIKEMA/MARTIN 1999, 334.

¹¹⁰ K tomu např. OBERHUBER 1999, 144sqg.

¹¹¹ PEŠINA 1952, 33, KUTAL 1956, 41sqg., HOMOLKA/KESNER 1964, 67, KROPÁČEK 1965b, 322sqg.

¹¹² např. PEŠINA 1952, 33.

¹¹³ REISINGER-WEBER 2007, 259–297.

¹¹⁴ REISINGER-WEBER 2007, 305–323.

3.2 Tvorba dochovaná v Čechách

Vedle signované destičky Navštívení, na kterou jsme se zaměřili v předchozí kapitole, a reliéfům ze Zlíchova, kterými se budeme podrobně zabývat v dalších kapitolách této práce, se dochovaly na dnešním českém území ještě další práce, kterým se budeme věnovat nyní. Jedná se o oltář se křtem Krista z kostela Panny Marie před Týnem, oltář se sv. Annou samotřetí ze zámku v Českém Krumlově, reliéf Zavraždění sv. Pěti bratří a soška klečící Panny Marie z Národní galerie v Praze a řezbářská výzdoba dvojité skříně ze zámku v Jindřichově Hradci. Tyto práce tvoří poměrně rozsáhlý soubor prací Mistra IP a jeho dílny, dochovaný v Čechách, pozoruhodný mimo jiné tím, že obsahuje tři oltářní celky. I přes to, že jen jeden oltář se dochoval v intaktním stavu, svědčí tyto práce o tom, že se Mistr IP skutečně neomezoval na drobnější kabinetní díla, ale že mu nebyla cizí ani monumentální forma.

3.2.1 Oltář sv. Jana Křtitele

Týnský oltář je ve své celistvosti asi nejdokonaleji zachovalou monumentální prací od Mistra IP. Skládá se z osmi reliéfů, jednoho sousoší a dvou volných sošek, vložených do čtyřpatrové oltářní architektury s pohyblivými křídly [11]. Reliéfy a sochy jsou zhotoveny z hruškového dřeva, zbytek oltáře ze dřeva smrkového.¹¹⁵ Původně stál v kostele patrně v závěru severní boční lodi, kde je starší oltář zasvěcený Janu Křtiteli připomínán již roku 1384.¹¹⁶ Ikonografický program je následující: historie Jana Křtitele, obsahující Křest Krista na hlavním reliéfu a Stětí Jana Křtitele v levé spodní půlce oltářního křídla; christologický cyklus obsahující Narození Páně na predele, Klanění tří králů v dolní půlce pravého křídla, Křest Krista, prolínající se s historií Jana Křtitele na hlavním reliéfu, pokušení Krista ve štítu oltáře a kalvárie v edikulovém nástavci štítu; mariánský cyklus se Zvěstováním a Navštívením Panny Marie v horních půlkách reliéfů a nakonec dvě volné sochy světců, sv. Václava a sv. Jiřího, místních patronů.

Na hlavním oltářním reliéfu je výjev Křtu Krista [12]. Vpravo v popředí klečí na jednom kolenu Jan Křtitel, levou rukou si přidržuje roucho a pravou křtí Krista. Ten stojí poněkud nalevo od osy reliéfu, stojící v jakési tůni se zčeřenou vodou, dosahující mu mírně nad kolena. Paže má lehce nadzvednutý a rozpažený v orantském gestu, oděn je pouze v roušku, která je zavázána vepředu na veliký uzel a jejíž široké zakroucené cípy vlají po obou stranách Kristových boků. Zbytek ošacení mu přidržují dva andělé, stojící ve druhém plánu nalevo za Kristovými zády. V pozadí je zobrazeno stromoví a za ním se v dálce zdvihá skalnaté pohoří. Nad touto scénou v půlkruhovém zakončení reliéfu se objevuje z mohutně vzdutých oblaků žehnající Bůh Otec v tiáře, držící v pravé ruce sféru a obklopený sborem

¹¹⁵ REISINGER-WEBER 2007, 179.

¹¹⁶ KROPÁČEK/STÁDNÍK 1967, 592sq.

andělů. Celkové kompoziční rozvržení prostoru odpovídá ostatní tvorbě Mistra IP. Pozoruhodný je postoj křtěného Krista, jehož tušený kontrapost je velmi zdařile vyjádřen pouze horní polovinou těla a pohybem paží, poněvadž samotné nohy jsou znázorněny jen do poloviny stehů.¹¹⁷ V reliéfu lze spatřovat mnohé paralely s dalšími díly, spojovanými s Mistrem IP. Tělo Krista je utvářeno podobně jako u Krista ze zlíčovského reliéfu, i když je zde silnější pohybová složka, podobný je i tvar hlavy. Podobně je zpracován trup, ruce či nasazení ramených kloubů u obou Kristů, je kladen veliký důraz na zobrazení svalstva. Postava Jana Křtitele má svůj protějšek na zlíčovském reliéfu v postavě sv. Ondřeje. V detailech konstatuje dále například J. Kropáček, že rouška týnského Krista je blízká roušce ukřižovaného Krista z kolínské kalvárie (kde je ovšem její rozvin do prostoru menší) a tiara Boha Otce je podobná té, jež se objevuje na Prvním hříchů z Gothy.¹¹⁸ Mimo tvorbu Mistra IP spatřuje určité podobnosti Reisinger-Weber například v malbách Křtu Krista od Ruelanda Frueaufa mladšího, Giovanni Belliniho či Wolfa Trauta, ovšem pouze v obecnější rovině.¹¹⁹

Na oltářní predele se nachází reliéf Narození Krista **[13]**. K novorozenému Ježíši ve středu reliéfu přiklekají zprava Marie a zleva sv. Josef, celá scéna je zasazena do architektury a doplněna třemi figurami pastýřů, volem a oslem v druhém plánu reliéfu. Průhledy skrze architekturu spatřujeme v pozadí hornatou krajinu s typickým jehličnatým stromovím, pasáka se stádem ovcí a na pravé straně reliéfu zděnou budovu. Již H. Seiberl poznal, že scéna navazuje svým rozvržením na grafický list Narození od W. Hubera.¹²⁰ Dále tento badatel konstatuje podobnost budovy v pozadí reliéfu s budovami na scénických reliéfech ze Zlíchova.¹²¹ Další analogie v rámci tvorby Mistra IP vidí později J. Kropáček, konkrétně například příbuznost rysů a provedení hlavy pastýře za Marií s hlavou ženy ze signovaného Navštívení.¹²² Ke jmenovaným analogiím lze snad ještě přiřadit podobné pojetí šatu (těsné přimknutí v horní části těla a zřasení na rukávech) u Josefa a sv. Ondřeje ze zlíčovského ústředního reliéfu, i když Josefova figura je – narozdíl od sv. Ondřeje – v oblasti trupu otočena k divákovi zády. K uváděnému Huberově grafickému listu přidává jako vzor především v uspořádání hlavních tří figur Jutta Reisinger Weber malbu Narození z oltáře ve Feldkirchu od stejného autora.¹²³ Motiv vola, hledícího na Krista ležícího ve vysokém proutěném koši, je pak podle ní převzat z grafiky A. Dürera.¹²⁴

¹¹⁷ KROPÁČEK/STÁDNÍK 1967, 588.

¹¹⁸ KROPÁČEK/STÁDNÍK 1967, 589.

¹¹⁹ REISINGER-WEBER 2007, 180–183.

¹²⁰ SEIBERL 1938, 173.

¹²¹ SEIBERL 1938, 161.

¹²² KROPÁČEK/STÁDNÍK 1967, 590sq.

¹²³ REISINGER-WEBER 2007, 185.

¹²⁴ REISINGER-WEBER 2007, 186.

Ve štítu oltáře je nad hlavním výjevem Křtu Kristova zobrazeno Pokušení Krista [14]. V popředí stojí postava Krista s ďáblem, Kristus stojí v kontrastu se zatíženou pravou nohou, ďábel ve zvláštním, shrbeném postoji, obě postavy jsou opatřeny bohatou drapérií svrchních rouch. Celá scéna prvního plánu je zasazena do kamenitého prostředí pouště. Ve druhém plánu v poměrně velké dálce se odehrávají další dvě scény pokoušení (Mt, 4, 1–10). Na levé straně reliéfu je zobrazeno svaté město s chrámem, na jehož věži stojí malé postavy Krista a pokušitele, na pravé potom vysoká hora, na jejímž vrcholu jsou vidět obdobné postavy. Ve třetím plánu na pozadí se zdvihá skalnatý horský masiv. Z hlediska ikonografie oltářů je podobné použití Pokušení Krista známo již z dřívější doby, například na oltáři sv. Wolfganga od Michaela Pachera.¹²⁵ Přímý grafický předobraz k tomuto reliéfu není znám. Jutta Reisinger-Weber uvádí, že postava ďábla z popředí reliéfu je v postoji podobná postavě pokušitele v pravém horním rohu fresky s Pokušením Krista od Sandra Botticelli v Sixtinské kapli, ovšem podobnost je velmi povšechná.¹²⁶ Podobně nejisté se zdá tvrzení A. Legnera, že architektura chrámu připomíná kostel Panny Marie v Řezně.¹²⁷ V tvorbě Mistra lze kromě obecných stylových znaků, jako je například zpracování krajiny, nalézt některé konkrétní analogie v detailech, kupříkladu drapérie Krista z Pokušení se shoduje v celkové formě i některých detailech s vyobrazením Dobrého pastýře z Imbachu, který je také přiřazován do mistrova okruhu.¹²⁸

V nejvyšším čtvrtém patře oltáře se nachází skupina Ukřižování. Uprostřed vidíme ukřižovaného, již dokonavšího Krista, po stranách lotry na křížích z hrubě otesaných kmenů a dole klečící Máří Magdalénu, objímající patu Kristova kříže. Těla obou lotrů jsou lukovitě prohnutá, přičemž lotr po pravici se vzpíná směrem ke Kristu, kdežto lotr po levici se ohýbá dolů směrem k zemi. Figury ukřižovaných jsou oděny do roušek, jejich těla jsou zpracována s velkým důrazem na anatomii. Kropáček se věnuje analogiím k tomuto zobrazení pouze v rámci tvorby Mistra IP. Jedná se především o postavu Krista, který kromě Krista ze samotného týnského oltáře podle něj odpovídá také Kristu ze zlíčovského hlavního reliéfu, ovšem pouze v modelování těla, rysy tváře jsou odlišné. Dále upozorňuje na podobnost fyziognomie lotra po levici s lučištníkem z Umučení sv. Šebestiána z Berlína, stojícího napravo. Pozoruhodná je poznámka o tom, že se mistr mohl inspirovat starší týnskou kalvárií z počátků 15. století.¹²⁹ Také Jutta Reisinger-Weber spatřuje podobnosti s ostatní tvorbou mistra, konkrétně s Ukřižováním z Kolína, ovšem pouze ve zpracování těl.¹³⁰ Zcela odlišné je zpracování roušek, které jsou na kolínské kalvárii rozevlány, a také zobrazení lotrů, kteří naopak

¹²⁵ REISINGER-WEBER 2007, 186.

¹²⁶ REISINGER-WEBER 2007, 188.

¹²⁷ LEGNER 1965a, 288.

¹²⁸ KROPÁČEK/STÁDNÍK 1967, 592.

¹²⁹ KROPÁČEK/STÁDNÍK 1967, 590.

¹³⁰ REISINGER-WEBER 2007, 189.

v Berlíně visí na kříži velmi klidně, bez dramatického prohnutí. Jako možnou inspiraci uvádí grafické práce A. Altdorfera a A. Dürera, která ovšem zůstává ve velmi obecné rovině.¹³¹

Na vnitřní straně pohyblivých oltářních křídel se nacházejí čtyři reliéfy: vpravo nahoře Zvěstování, dole Klanění tří králů, vlevo nahoře Navštívení Panny Marie, dole Stětí Jana Křtitele. Na reliéfu Zvěstování je vidět anděl a Marie, na kterou se snáší holubice pod baldachýnem. Celá scéna je zasazena do sakrální architektury. Předobrazy pro tuto řezbu lze snad hledat v grafice A. Dürera a částečně také W. Hubera.¹³² Podobnost je ovšem jen velmi obecná v rovině kompoziční, detaily jako forma baldachýnu či architektury spolu nesouhlasí. Reliéf Navštívení Panny Marie vychází z grafické předlohy od Albrechta Dürera, tudíž je v celkové kompozici i v detailech velmi blízký signované destičce z Národní Galerie v Praze. Klanění Tří králů se odehrává v pobožené architektuře, uprostřed sedí Marie s dítětem, před ní klečí jeden z králů a ze stran přistupují další dva. Asi nejbližší paralelou je tomuto reliéfu v rámci díla Mistra IP reliéf Klanění na oltáři z Pesenbachu. Všechny reliéfní desky jsou v horních částech rámovány charakteristickými girlandami, se kterými se setkáváme v podobné formě rovněž u oltáře z Pesenbachu a Irrsdorfu a také na reliéfech ze Zlíchova. Vnější strana oltářních křídel byla barokizována asi v 17. století, a jsou na nich vyobrazeni sv. Antonín Paduánský a sv. Peregrin.¹³³

V literatuře neexistuje zcela jednotný názor, do jaké míry je týnský oltář vlastnoruční prací Mistra IP a do jaké míry dílenskou prací jeho pomocníků. Seiberl podle kvality řezeb soudil, že mistrův větší vliv lze sledovat pouze u Ukřižování a Pokušení Krista. Ostatní reliéfy je nutné podle něj považovat za práce mistrova žáka. Kvalitativní úpadek – Seiberl srovnává týnské řezby především s reliéfy ze Zlíchova – spatřuje především ve zpracování krajiny, například na hlavním reliéfu s Křtem Krista.¹³⁴ Souhlasně se Seiberlem uvažoval o týnském oltáři jako o ve své většině žákovské práci i J. Pešina.¹³⁵ Kutal považoval týnské řezby za dílenskou práci, nad kterou ovšem Mistr dohlížel a zasahoval do jejího provedení.¹³⁶ Zevrubnou kritickou analýzu hlavní týnské řezby z hlediska autorství Mistra IP provedl Jaromír Homolka.¹³⁷ Týnský reliéf se podle něj liší od ostatních prací mistra v mnoha věcech. Rozdíly vidí především v jednoduché aditivnosti kompozice, malém vymezení figur vůči přírodnímu okolí, ostrosti až „grafičnosti“ řezby oproti jemné modelaci u jiných mistrových děl, v jiném, jakoby dekorativním charakteru oblaků, který nemá jinde u Mistra IP obdoby, či přílišném zájmu o detail. Tyto poznatky jej vedou k uvažování o blízkosti této řezby s řezbou Paridova soudu z Londýna,

¹³¹ REISINGER-WEBER 2007, 190.

¹³² REISINGER-WEBER 2007, 190sq.

¹³³ REISINGER-WEBER 2007, 200.

¹³⁴ SEIBERL 1938, 161.

¹³⁵ PEŠINA 1952, 32.

¹³⁶ KUTAL 1956, 44.

¹³⁷ HOMOLKA/PEŠINA 1966, 368.

signovaného AD, který však zná jen z fotografie. Asi nejpřesvědčivěji určil podíl Mistra IP na týnském oltáři Jiří Kropáček. Příbuznost kompoziční a především figurální složky týnského Křtu a zlíchovského reliéfu s rytířem, podobnost roušky křtěného Krista s rouškami ukřižovaných z berlínského Ukřižování a další již zmiňované analogie jsou mu důkazem, že se jedná o vlastnoruční práci Mistra IP.¹³⁸ Reliéfy na křídlech považuje jednoznačně za práce dílenské, snad z rukou řezbáře reliéfu s Dobrým pastýřem.¹³⁹ Řezby Kalvárie, Kristovo pokušení a Narození Páně považuje práce, na nichž měl mistr jistou účast, přičemž kontrapost u obou postav z Pokušení jej vede k hypotéze, že je řezal mistr sám.¹⁴⁰

Názor na oltářní architekturu také není v literatuře zcela jednotný. Karel Stádník při restaurování konstatoval, že reliéf Pokušení Krista byl druhotně seříznut do nynějšího tvaru segmentu vertikálně proloženého obdélníkem.¹⁴¹ Tento tvar podle něj odpovídá architektuře druhé poloviny 16. století (konkrétně poukazuje na augsburgskou oblast), kdy byl podle něj patrně oltář upraven do dnešní podoby. Dále tvrdí, že některé části původního dekoru byly zachovány a aplikovány na nový architektonický rámec vedle novějších dekorativních prvků, přičemž bohužel nespecifikuje, o jaké části se jedná.¹⁴² Jiní autoři považují oltářní architekturu a její dekor za současné se sochařskou výzdobou. Seiberl také mluví o Augsburgu, poukazuje však v této souvislosti na grafickou tvorbu Daniela Hopfera, který zde působil v první třetině 16. století.¹⁴³ Na augsburgské prostředí v prvních desetiletích 16. století poukazují také Reisinger-Weber či Legner.¹⁴⁴ Další blízké analogie v dekoru spatřuje Reisinger-Weber ve fragmentech terakotové výzdobě zámku Neuburg am Inn v pasovské oblasti z doby kolem roku 1530, na které se podílel Wolf Huber.¹⁴⁵ Zdá se tedy, že je možné vysvětlit seříznutí reliéfu Pokušení Krista jako pouhou úpravu bezprostředně po jejím zhotovení, sloužící k přizpůsobení se architektonickému rámci.

Otázka, kdo oltář do kostela Panny Marie před Týnem objednal, není dosud zodpovězena. Kropáček soudí, že se pravděpodobně jednalo o nějakou vysoko postavenou pražskou osobnost, nejspíše z utrakvistického prostředí.¹⁴⁶ Poukazuje zde také na to, že ještě mezi léty 1519–1520 byl týnským farářem Jan Poduška, který byl zastáncem ikonoklasmu, a že k uklidnění poměrů v tomto prostředí, které bylo hlavní baštou pražských utrakvistů, došlo nejspíše až v roce 1524.¹⁴⁷ Jutta Reisinger-Weber

¹³⁸ KROPÁČEK/STÁDNÍK 1967, 589.

¹³⁹ KROPÁČEK/STÁDNÍK 1967, 591sq.

¹⁴⁰ KROPÁČEK/STÁDNÍK 1967, 590.

¹⁴¹ KROPÁČEK/STÁDNÍK 1967, 594.

¹⁴² KROPÁČEK/STÁDNÍK 1967, 599.

¹⁴³ SEIBERL 1938, 160.

¹⁴⁴ REISINGER-WEBER 2007, 201sq., LEGNER 1969, 82.

¹⁴⁵ REISINGER-WEBER 2007, 202.

¹⁴⁶ KROPÁČEK/STÁDNÍK 1967, 593.

¹⁴⁷ KROPÁČEK/STÁDNÍK 1967, 593.

uvažuje o objednateli jako o šlechtici či zámožném šlechtici, kterému zprostředkoval kontakt s dílnou Mistra IP Zdeněk Lev z Rožmitálu, který je jediným objednavatelem prací z dílny Mistra IP, ztotožnitelným na základě písemných pramenů.¹⁴⁸ Jiří Kropáček dokonce nevyklučuje, že oltář mohl objednat nějaký pražský cech.¹⁴⁹ V souvislosti s měšťanským prostředím a identifikací objednavatele poukázaly Jarmila Vacková a Jiřina Hořejší na dění v roce 1518, kdy došlo ke spojení Starého a Nového Města pražského. S touto událostí pravděpodobně souvisí stavební úpravy staroměstské radnice, o nichž dnes svědčí především trojdílné renesanční okno na jižní fasádě. Podobně jako byla motivována tato přestavba, mohly tyto události podle autorek iniciovat objednávku oltáře do kostela Panny Marie před Týnem, hlavního městského kostela.¹⁵⁰

3.2.2 Oltář sv. Anny samotřetí

Oltář je dnes umístěn v zámecké kapli v Českém Krumlově, do okruhu Mistra IP byl uveden Jaromírem Homolkou až v šedesátých letech.¹⁵¹ Jedná se o skříňový oltář s pohyblivými křídly, doplněný dvěma volnými soškami **[15]**. Ve skříni oltáře se nachází skupina sv. Anny samotřetí, na predele klanění Tří králů a na křídlech sv. Voršilu, sv. Kateřinu, sv. Barboru a nejspíše sv. Dorotu. Oltář je doplněn sochami apoštolů Petra a Pavla. Patřily k němu ještě sošky Assumpty a Máří Magdalény, které se ovšem ztratily po restaurování oltáře na konci šedesátých let.¹⁵² Řezby jsou z lipového dřeva, bez polychromie. Velikost celého oltářního retáblu je 194 x 166 centimetrů, ovšem oltářní skříň není původní. Řezby jsou vsazeny do novogotické oltářní architektury, čemuž odpovídá její zpracování i dekor, a především dekorativní vegetabilní spletnice vyplňující půlkruhové zakončení skříňe.¹⁵³ Starší bádání se domnívalo, že dokonce i reliéfy na křídlech nejsou původní, že se snad jedná o napodobeniny původních řezeb, vytvořené v devatenáctém století.¹⁵⁴ Tento úsudek patrně pramenil ze zavádějícího vzhledu řezeb, v tehdejší době ještě opatřených vrstvou nepůvodní polychromie. Pozdější bádání, pracující již s restaurovanými reliéfy, je označilo za původní.¹⁵⁵

Vysoký reliéf ve skříni zobrazuje sv. Annu a Pannu Marii s malým Ježíšem, sedící na zděném sedile s vysokým opěradlem. Sv. Anna sedí nalevo, levou rukou si přidržuje na kolenou otevřenou knihu, v pravé drží královské jablko. Napravo sedí Panna Marie a na levém kolenu přidržuje oběma rukama dítě, které je umístěno doprostřed kompozice a bere oběma rukama jablko od sv. Anny. Nad jeho

¹⁴⁸ REISINGER-WEBER 2007, 198.

¹⁴⁹ KROPÁČEK 2004, 419.

¹⁵⁰ HOŘEJŠÍ/VACKOVÁ 1973, 506.

¹⁵¹ HOMOLKA/KESNER 1964, 67.

¹⁵² REISINGER-WEBER 2007, 157.

¹⁵³ KROPÁČEK 1965b, 325.

¹⁵⁴ KROPÁČEK 1965b, 325.

¹⁵⁵ LEGNER 1969, 82, MÜLLER 1982, 277sq. Legner připustil možnost původnosti řezeb během restaurování, které dokončili L. Slánská a B. Slánský roku 1970, viz. REISINGER-WEBER 2007, 149.

hlavou je zobrazena holubice. Postavy sedících žen mají jemné, úzké prsty, jsou opatřeny bohatou drapérií, Panna Marie je zobrazena prostovlasá, sv. Anna má přes hlavu přetaženou roušku, výrazy jejich tváří jsou až obřadně vážné. Jasnou souvislost mezi touto prací a dalšími pracemi od Mistra IP popsal detailně jako první J. Kropáček.¹⁵⁶ Nejbližšími pracemi jsou především signovaná destička s Navštívením Panny Marie a zlíčovský reliéf, a to hlavně ve zpracování ženských postav a jejich drapérií. Nacházíme zde podobné obličejové typy, blízké tříčtvrteční natočení postav, podobnou práci se vztahem tělesného jádra a drapérie. Kubický tvar hlavy Panny Marie i sv. Anny se hojně vyskytuje u mnoha jiných postav od Mistra IP. Mnohé shody se najdou ve skladbě drapérií. Kromě blízkého utváření záhybového systému u jmenovaných prací se jedná i o konkrétní detaily, například sv. Anně se utváří přes levé rameno podobný záhyb, jako sv. Alžbětě z Navštívení. Velmi blízká je i forma roušek, především se zlíčovskou Pannou Marií. Na základě těchto i obecnějších analogií jako je již sama preciznost modelace považuje Kropáček tuto práci za vlastnoruční dílo Mistra IP.¹⁵⁷ Ikonografie tohoto reliéfu vychází z dobově obvyklého typu,¹⁵⁸ konkrétní analogii v celkové kompozici scény lze spatřovat například v návrhu oltáře Příbuzenstva Kristova z roku 1515 od Wolfa Hubera.¹⁵⁹

Na oltářní predele je umístěno Klanění Tří králů. V prvním plánu je zobrazeno ve vysokém reliéfu samotné klanění. Uprostřed sedí na zděném podstavci Panna Marie, držící oběma rukama malého Ježíše, který se natahuje po schráně se zlatem, kterou mu podává zády k divákovi klečící král, umístěný vpravo před Pannou Marií s dítětem. Na stranách reliéfu proti sobě stojí dva další králové, nesoucí nádoby s kadidlem a myrhou. Oba jsou k divákovi natočeni tříčtvrtečně zády, díky čemuž řezbář dosahuje větší iluze prostorovosti. Trochu více vzadu stojí za klečícím králem postava sv. Josefa, hledícího na krále s negroidními rysy, stojícího napravo. Celý výjev je zasazen do architektonické ruiny sakrálního rázu, která je zobrazená ve druhém plánu. Rozpadající se zdivo je pojato velmi detailně, v centru vidíme mohutný trojdílný přízdní pilíř, na jehož hlavice nasedají náběhy kleneb. Část podobného pilíře je vidět napravo, kde se také otevírá rozpadlou architekturou pohled dál do krajiny. Na levé části druhého plánu je vidět polovina půlkruhového oblouku, který zakončuje průchod do architektury. Pod ním se nachází osel a volek, a také další mužská postava, patrně pastýř. Třetí plán provedený ve velmi nízkém reliéfu se uplatňuje především v průhledu napravo, kde vidíme pastýře se stádem ovcí, umístěného v krajinném prostředí s jehličnany a skalnatými útvary. J. Kropáček konstatuje mnohé paralely s dalšími, především českými pracemi mistrova okruhu.¹⁶⁰ Způsob rozvržení prostoru tak, aby byla prostorová iluze co nejpůsobivější, a

¹⁵⁶ KROPÁČEK 1965a, 156sq.

¹⁵⁷ KROPÁČEK 1965a, 157.

¹⁵⁸ KROPÁČEK 1965b, 325sq.

¹⁵⁹ REISINGER-WEBER 2007, 142.

¹⁶⁰ KROPÁČEK 1965a, 157sq.

celková kompozice výjevu odpovídají zcela rukopisu této skupiny. V detailech poukazuje na blízkost zděných sedadel zde a na týnské predele.¹⁶¹ Příbuzné se zdá ovšem pouze jejich umístění před pilířem chátrající architektury, jejich řezbářské pojetí je dost odlišné, stejně jako zpracování samotné architektury. Dále Kropáček poukazuje na jistou podobnost hlavy sv. Josefa s hlavou muže v druhém plánu zlíčovského reliéfu Kristus se ženami a hlavou Zachariáše ze signovaného Navštívení, která se zdá ovšem velmi povšechná. Kropáček také naznačuje určitou blízkost tohoto reliéfu a reliéfu Paridova soudu z Londýna, s poukazem na manýristickou nótu esovitého prohnutí postavy černého krále, v Londýně spatřovanou u postavy zcela vpravo.¹⁶² Sám Kropáček ovšem konstatuje, že z toho nijak nevyplývá, že by se mohlo jednat o práce jednoho řezbáře. Reliéf sám považuje za práci dílenskou, jejíž rozvržení je zcela jistě prací mistrovou. Modelace klečícího krále uprostřed a krále na pravé straně jej pak vede k úvahám o přímé účasti mistra na těchto postavách.¹⁶³ Co se týká grafických předloh, Kropáček nalézá pro řadu motivů možné inspirace v dřevorytu Wolfa Hubera Klanění tří králů B. 2 (kolem 1512) a především u klečícího krále v dřevorytu Klanění z cyklu Život Panny Marie od Albrechta Dürera.¹⁶⁴ Reisinger-Weber k těmto předlohám přidává ještě dřevoryt Klanění od A. Altdorfera z cyklu První hřích a spása lidstva (kolem 1513), odkud si podle ní řezbář vypůjčil především způsob vyobrazení malého Ježíše.¹⁶⁵

Na křídlech oltáře se nachází čtveřice světic. Na pravém křídle vidíme nahoře sv. Uršulu, v pravé ruce držící šíp a v levé otevřenou knihu, vzadu vlevo od ní je vidět jehličnatý strom a vpravo část sloupu s hlavicí. Ve spodní části křídla je zobrazena sv. Kateřina s mečem, otevřenou knihou a kolem, za ní se otevírá oblouk arkády. Na levém křídle nahoře je vyobrazena sv. Dorota s knihou, kterou identifikoval nejdříve J. Müller a později jeho domněnku potvrdila J. Reisinger-Weber.¹⁶⁶ Dole se potom nachází sv. Barbora, jasně identifikovatelná podle atributů kalicha s hostií, které drží v rukou, a věže napravo v pozadí. Všechny světice jsou zahaleny bohatými drapériemi, které odpovídají výrazovému rejstříku okruhu Mistra IP. Nalézáme zde charakteristické mačkané, mísovité záhyby, vzdouvání látky i typický záhyb ve tvaru písmene Y v oblasti klína. Podobně jako u týnských a dalších křídlových reliéfů i zde jsou desky završeny girlandami. Poněkud problematické jsou sošky sv. Petra a Pavla. Je zcela zřejmé, že stylově nepřísluší do okruhu Mistra IP. Reisinger-Weber spatřuje jejich původ v řezbářství pasovské oblasti na počátku 16. století, orientovaného na práci dílny Mistra Kefermarktského oltáře,

¹⁶¹ KROPÁČEK 1965a, 157. Kropáček poukazuje i na sedile z oltářního křídla na hornoraukoském zámku Haus, který byl ovšem už v jeho době ztracen a znám pouze z fotografií.

¹⁶² KROPÁČEK 1965a, 158.

¹⁶³ KROPÁČEK 1965a, 158.

¹⁶⁴ KROPÁČEK 1965a, 157.

¹⁶⁵ REISINGER-WEBER 2007, 144sq.

¹⁶⁶ MÜLLER 1982, 277, REISINGER-WEBER 2007, 150.

možnost, že by se jednalo o práce novogotické, vylučuje.¹⁶⁷ Snad byly práce přiřazeny k oltářnímu celku během jeho mnohých přesunů.¹⁶⁸

J. Müller ve svém článku z roku 1982 spojil s krumlovským oltářem také v té době nově objevený segmentový reliéf Boha Otce, korunovaného anděly tiárou. Tento reliéf byl objeven ve farním kostele v Netolicích nedaleko Prachatic, a Müller v něm vidí segmentovou část, původně umístěnou v původní skříni nad skupinou sv. Anny samotřetí, kde se dnes nachází novogotická dekorativní výplň.¹⁶⁹ Jak zjistila Jutta Reisinger-Weber, tato hypotéza je nesprávná. Samotná skupina sv. Anny je široká asi 75 cm, a reliéf Boha Otce asi 115 cm. Rozměrem si tedy obě řezby neodpovídají. I přes to, že jsou reliéfy umístěny v nové skříni, rozměry původní skříně byly zachovány, o čemž svědčí velikost oltářních křídel.¹⁷⁰ Stylová analýza připouští možnost příslušnosti reliéfu k dílenskému okruhu Mistra IP, ovšem nelze jej spojovat s oltářem z Českého Krumlova. Je možné, že se jedná o zbytek většího, do dnešní doby nedochovaného oltářního celku.¹⁷¹

Původní umístění oltáře bylo poměrně dlouho nejasné. Starší literatura zmiňuje tradici o původu ze Zvíkova, i pozdější průkazné umístění v zámecké kapli na Kratochvíli, později v kapli Červeného dvora v Podkletí a snad až po 2. světové válce přenesení na zámek v Českém Krumlově.¹⁷² Objednavatel byl již od počátku znám díky erbů Zdeňka Lva z Rožmitálu (kančí hlava a lev), umístěném na predele. Světlo vnesl do této problematiky J. Müller, který s tímto oltářem spojil již zmiňovanou dvojici dopisů Zdeňka Lva, vydanou v Archivu českém v roce 1888. Původním místem určení byl tedy nejspíše kostel Nanebevzetí Panny Marie v Blatné, kde je roku 1528 zmiňován oltář stejného zasvěcení.¹⁷³

3.2.3 Zavraždění sv. Pěti bratří

Do sbírek Národní galerie v Praze přibyla v šedesátých letech ze soukromé sbírky řezba s výjevem Zavraždění sv. Pěti bratří **[16]**. Ještě s nepůvodním nátěrem byly vystaveny na výstavě Die Kunst der Donauschule jako dílo z okruhu Mistra IP, do kterého jej podle A. Legnera zařadili Jiří Kropáček a Jaromír Homolka.¹⁷⁴ Během druhé poloviny devadesátých let byl tento reliéf restaurován, zbaven nepůvodní temperové polychromie a odstraněny některé doplňky, pocházející ze stejného období jako polychromie.¹⁷⁵ Bylo zjištěno, že řezba byla opatřena pouze klišovým lazurním nátěrem

¹⁶⁷ REISINGER-WEBER 2007, 152sq.

¹⁶⁸ REISINGER-WEBER 2007, 159.

¹⁶⁹ MÜLLER 1982, 277.

¹⁷⁰ REISINGER-WEBER 2007, 155.

¹⁷¹ REISINGER-WEBER 2007, 251sq.

¹⁷² KROPÁČEK 1965b, 325.

¹⁷³ MÜLLER 278sq.

¹⁷⁴ LEGNER 1965a, 288.

¹⁷⁵ TŘEŠTÍKOVÁ 2000, nepag.

s různými odstíny okrů, podobným jako u ostatních prací okruhu Mistra IP. Zajímavé je i zjištění, že na původním lazurním nátěru se nacházely na tělech vražděných mnichů červené skvrny, znázorňující krev. Reliéf je asi 27 x 57 cm veliký a je zhotoven z lipového dřeva.

V prvním plánu na pravé straně reliéfu se chystá mužská postava zasadit smrtící ránu dnes chybějící rukou ležícímu mnichovi, který se pravou rukou opírá o zem a levou vztahuje proti svému vrahovi. Nalevo od nich leží postava dalšího umírajícího mnicha, který pozvedá svou – také dnes z části chybějící – levou paži k nebi v předsmrtném gestu. Na levé straně je pak v prvním plánu zobrazen další vrah, který se napřahuje oběma rukama k ráně. Ta je určena mnichovi, kterého přišlapuje k zemi pravou nohou a který je zobrazen v perspektivní zkratce ležící hlavou směrem ven z reliéfu. Ve druhém plánu se nachází mohutné kmeny stromů a spodky jejich korun, tvořící les. Řezba je zpracována velmi podrobně, pozoruhodné je detailní propracování struktury kůry stromů. O strom nalevo se opírá další ležící tělo již mrtvého mnicha. V pozadí vidíme v dálce mezi dalšími stromy poslední dvojici postav vraha a mnicha, za nimiž se otevírá pohled do krajiny, naznačené již jen ve velmi nízkém reliéfu. Svým zpracováním odpovídá reliéf práci okruhu Mistra IP. Svědčí o tom především celková práce s rozvržením prostorových plánů, obličejové typy (zejména vraha zcela napravo a mnicha se vztaženou paží k nebi), zpracování stromů a drapérií. Charakteristické je také pojetí podkladu, na němž se scéna odehrává, který je složen jakoby z drobných kamenných desek, což se v různých obměnách objevuje u řady prací z této skupiny.

Jutta Reisinger-Weber správně rozpoznala, že z tvaru reliéfu lze usuzovat, že se jedná o reliéf původně sloužící jako oltářní predela.¹⁷⁶ Uvažuje ovšem, že mohl sloužit jako predela oltáře ze Zlíchova, což se nám zdá nepravděpodobné.¹⁷⁷ Již rozměry reliéfu napovídají, že tomu tak nebylo. Hlavní zlíchovský reliéf, který vymezuje šířku predely, je široký takřka jeden metr, ale reliéf s vražděním mnichů pouze něco málo přes půl metru. Z obrázku rekonstrukce zlíchovského oltáře od Reisinger-Weber vyplývá, že autorka uvažuje o tom, že je reliéf po stranách seříznut.¹⁷⁸ I při naznačovaných větších rozměrech by bylo umístění na predelu problematické. O tom, že by reliéf byl druhotně zmenšen, nás však neinformuje restaurátorská zpráva, a lze tak soudit i z řezby samotné. Výjev je totiž po obou stranách rámován dvojicí skalnatých útvarů, které jistě tvořily původní vymezení reliéfu. Taková skaliska nejsou ostatně u prací Mistra IP a jeho okruhu ojedinělá, podobná vidíme například na Křtu Krista z týnského oltáře či na nesignovaném Oplakávání z Petrohradu. Z ikonografického hlediska může podle J. Reisinger-Weber scéna poukazovat na skutečnou událost

¹⁷⁶ REISINGER-WEBER 2007, 209.

¹⁷⁷ REISINGER-WEBER 2007, 175

¹⁷⁸ REISINGER-WEBER 2007, 367, obr. 76.

zásahu proti mnichům, ke kterému podle ní mohlo v českém prostředí v období reformace dojít.¹⁷⁹ Podle našeho mínění je třeba spíš chápat tento reliéf prostě jako vyobrazení Zavraždění sv. Pěti bratří, kteří patřili mezi české zemské patrony. Jednalo se o skupinu polských a italských mnichů, kteří pokračovali v evangelizaci polského území po sv. Vojtěchovi. Byli zavražděni lupiči kvůli údajnému bohatství, které měli obdržet od polského knížete Boleslava Chrabrého. Jejich ostatky byly uloženy v Hnězdně, odkud je do Čech přenesl kníže Břetislav s ostatky sv. Vojtěcha. Jako čeští zemští patroni byli uctíváni od 13. století.¹⁸⁰ Tento reliéf tak může být spíše zbytkem dnes nedochovaného oltáře, přičemž jeho objednavatele ani původní umístění nelze určit. Jeho určení pro české prostředí je ovšem takřka jisté už jen kvůli jeho námětu.

3.2.4 Klečící Panna Marie

V šedesátých letech se do Muzea Šumavy v Sušici dostala ze soukromé sbírky soška klečící Panny Marie [17].¹⁸¹ Dnes je zapůjčena v pražské Národní galerii. Do okruhu prací kolem Mistra IP ji zařadil J. Homolka.¹⁸² Jedná se o sošku asi 47 cm vysokou, vyřezanou z nezjištěného druhu dřeva. Je opatřená silně poškozenou polychromií a vzhledem k ostatní tvorbě Mistra IP lze předpokládat, že se jedná o nepůvodní nátěr. Marie klečí na nízkém podstavci amorfního charakteru, má založené ruce a s hlavou mírně skloněnou vážně hledí napravo. Přes ramena má přehozený plášť, který spadá mezi rukama v zmačkaných mísovitých záhybech. V celkovém zpracování je tato socha asi nejbližší klečící Panně Marii z Narození Krista na predele týnského oltáře, především držením těla a drapérií.¹⁸³ Oproti ní je ovšem prostovlasá. Poněkud schematické zpracování vlasů do dlouhých zakroucených pramenů, které spadají na záda, přičemž dva prameny spadají vepředu po stranách hlavy na prsa, je v podstatě totožné s Pannou Marií z krumlovského oltáře sv. Anny. Podobný je i obličejový typ a klidný výraz, obojí je ovšem zkresleno zašlým nátěrem.

Jak poznal již Jaromír Homolka, soška nebyla původně myšlena jako solitér, ale pochází z většího nedochovaného oltářního celku, kde tvořila nejspíše součást scény Narození Krista. Původ sochy a snad tedy i případného oltáře je podle tradice hledán na hradě Rábí.¹⁸⁴ Ten na počátku 16. století vlastnil Jindřich z Rýzmburka, švagr Zdeňka Lva z Rožmitálu.¹⁸⁵ Tímto napojením na jediného známého objednavatele prací Mistra IP v Čechách se zdá původ z Rábí velmi dobře možný.

¹⁷⁹ REISINGER-WEBER 2007, 177sq.

¹⁸⁰ HALL 1991, 349sq.

¹⁸¹ REISINGER-WEBER 2007, 255.

¹⁸² HOMOLKA 1984, 207, 212sq.

¹⁸³ REISINGER-WEBER 2007, 255.

¹⁸⁴ HOMOLKA 1984, 207.

¹⁸⁵ HOMOLKA 1984, 207.

3.2.5 Skříň z Jindřichova Hradce

Na zámku v Jindřichově Hradci se nachází veliká dvojdílná skříň se dvěma štíty, jejichž výzdoba je spojována s Mistrem IP [18]. Sama skříň působí poměrně stroze, na nízkém soklu jsou umístěny dvě dvoudvéřové skříně, každé křídlo dveří se skládá ze dvou rámovaných polí. Po stranách a mezi jednotlivými skříněmi ze soklu vystupují poměrně úzké polopilastry, v polovině přecházející do subtilních polosloupků, zakončených bohatě zdobenou akantovou hlavicí. Na té spočívá kladí bez dekoru zakončené římsou, nad kterou jsou umístěny dva řezbářsky pojaté štíty. V nich je zobrazena trojice andělů, držících vždy jeden erb: napravo erb Adama z Hradce,¹⁸⁶ nalevo erb pánů z Rožmitálu.¹⁸⁷ Štít lemuje vždy dvojice putti, sedících na vlnících se dracích, a po jejich stranách jsou ještě umístěny jednoduché svícny. Samotná skříň je vyrobena z jasanového, javorového a dubového dřeva, řezby jsou ze dřeva lipového.¹⁸⁸

Do souvislosti s okruhem tvorby Mistra IP uvedl řezby, zdobící štíty skříně, Franz Windisch-Graetz.¹⁸⁹ Stylovou analýzou drapérií andělů došel k závěru, že jsou velmi blízké drapériím ze zlíčovských reliéfů. K tomu dodal o něco později A. Legner ještě poznámku o afinitě s týnským oltářem.¹⁹⁰ Kromě obdobného utváření dekoru poukazuje například na takřka identický vzhled andělů držících erb a jednoho z andělů, kteří obklopují Boha Otce na nebesích na reliéfu Křtu Krista. Také Jutta Reisinger-Weber poukazuje na blízkost ornamentu zde a na oltáři v kostele Panny Marie před Týnem, a poukazuje navíc ještě na analogii andělů ze štítů s andělem na reliéfu evangelisty Matouše.¹⁹¹ Podle Homolky lze také srovnat putti s delfíny také s podobnými motivy na některých oltářích Mistra Pavla z Levoče nebo portálem v zámku v Pardubicích.¹⁹²

Důležitý faktor v připsání řezeb na skříně z Jindřichova Hradce hrálo určení jejího objednavatele. F. Windisch-Graetz spojil zhotovení této skříně se svatbou Adama z Hradce a Anny z Rožmitálu, ke které došlo někdy ve dvacátých letech 16. století. Podle jeho názoru se jedná o součást věna, které dostala Anna z Rožmitálu od svého otce, Zdeňka Lva z Rožmitálu, který je tedy jejím objednavatelem.¹⁹³ Při úvahách o napojení Zdeňka Lva na Mistra IP se sice dopouští omylu (když klade rožmitálský erb na fragmenty ze zlíčovského oltáře a ten je zatím na predele oltáře

¹⁸⁶ SEDLÁČEK 2002, 225.

¹⁸⁷ SEDLÁČEK 2002, 322.

¹⁸⁸ WINDISCH-GRAETZ 1968, 12.

¹⁸⁹ WINDISCH-GRAETZ 1968, 8–12.

¹⁹⁰ LEGNER 1969, 82.

¹⁹¹ REISINGER-WEBER 2007, 254.

¹⁹² HOMOLKA 1985, 248.

¹⁹³ WINDISCH-GRAETZ 1968, 8.

krumlovského), ovšem jinak se jeho úvahy zdají být správné, a připsání řezbářské výzdoby nástavců na skříních do okruhu Mistra IP je namístě.¹⁹⁴

3.3 Otázka pobytu v Čechách

Hypotéza o možnosti působení Mistra IP přímo na českém území je prvně formulována Jaroslavem Pešinou.¹⁹⁵ V jeho době mu byly připisovány tři práce dochované u nás, signovaná destička s Navštívením, reliéfy z nedochovaného oltáře ze Zlíchova a oltář týnský. Drobné Navštívení by mohlo být podle Pešiny vzhledem k rozměrům importem. Druhé dvě práce podle něj ovšem svědčí o tom, že mistr snad působil dočasně na našem území. Argumentuje především tím, že ze sochy sv. Václava z týnského oltáře lze vyvodit, že byl oltář přímo určen pro české prostředí, a že mohl být vytvořen mistrovou dílnou přesídlenou někdy po roce 1520 na čas do Prahy. Zároveň Pešina interpretuje týnský oltář jako práci spíše dílenského rázu, a předpokládá, že je dílem domácího, tj. českého žáka Mistra IP. Úvaha, že byl oltář určen původně do týnského kostela, je dozajista správná, ovšem vyobrazení sv. Václava nemusí ještě nutně znamenat českou provenienci. Oltářní reliéfy mohly vzniknout i na jiném místě, znalost ikonografie sv. Václava byla známa nejen v Čechách.

K předpokladu českého pobytu Mistra IP se nedlouho poté vrátil A. Kutal.¹⁹⁶ S poukazem na importovaný císařský náhrobek ve sv. Vítu sice nevyklučuje možnost dovozu prací větších rozměrů,¹⁹⁷ jako jsou oba výše jmenované oltáře, ovšem k hypotéze o činnosti Mistra IP v Praze jej vedou jiná zjištění. Poukazuje přitom na reliéf Prvního hříchu z polévané pálené hlíny, uložený v Muzeu hl. m. Prahy, u jehož autora předpokládá styk s pracemi stejného námětu od Mistra IP **[19]**. Jedná se asi o 70 cm vysokou desku, zasazenou do dřevěného rámu opatřeného křídly, na jejichž vnitřních stranách jsou vyobrazeny dvě mužské postavy, na vnějších pak postava Adama a Evy. Na hlíněném reliéfu je kromě obvyklých postav Adama, Evy a Boha otce, tvořícího napravo v pozadí Evu z Adamova žebra, vyobrazena také malá postava sedícího hrnčíře u paty stromu poznání. Z toho bylo odvozeno, že se jedná o vývěsní štít pražského hrnčířského cechu. Kutal poznal, že celková kompozice, postoj Evy či skála s kamzíkem v pozadí jsou odvozeny od Dürerova mědirytu B 1 z roku 1504. Ovšem některé odlišnosti (kupříkladu natočení Adama, subtilnost Eviny postavy, stvoření Evy na pozadí) jej vedly k předpokladu, že jeho autor nepracoval s touto předlohou, ale s předlohou z dílny Mistra IP, ať

¹⁹⁴ WINDISCH-GRAETZ 1968, 12. Pozoruhodné je, že autor hypoteticky spojil návrh samotné skříně s postavou Benedikta Rieda, který se mezi léty 1523 a 1530 podílel na přestavbě rožmberského sídla v Blatné. K tomuto názoru se přiklonil později i J. Kropáček, viz. KROPÁČEK 2004, 416.

¹⁹⁵ PEŠINA 1952, 34.

¹⁹⁶ KUTAL 1956, 45–47.

¹⁹⁷ KUTAL 1956, 46.

už s kresebným návrhem či řezbou.¹⁹⁸ Z toho vyvodil závěr, že v Praze musely být podobné práce s námětem Prvního hříchu více rozšířeny, že sloužily za vzor místní tvorbě, jak o tom svědčí zmiňovaný hliněný reliéf, a že zde tedy lze předpokládat existenci mistrový dílny.¹⁹⁹

Dále rozvíjí úvahy o činnosti v Praze Jiří Kropáček, který se ji především snažil zasadit do chronologického rámce tvorby Mistra IP.²⁰⁰ Vročil ji do první poloviny dvacátých let 16. století a spatřuje v ní mistrovo vrcholné období, jako to již dříve učinil Seiberl.²⁰¹ Z těchto úvah poté obecně rekonstruuje možnou mistrovu stylovou genezi – do roku 1520 pobyt v salcbursko-pasovské oblasti, poté cesta do Itálie a po ní pobyt v Čechách. Nemožnost doložit Mistra IP v pražských cechovních pramenech vysvětluje tím, že byl snad zaštitěn vlivnou osobností, přičemž zmiňuje Zdeňka Lva z Rožmitálu.²⁰²

Jak již bylo výše řečeno, v osmdesátých letech upozornil J. Müller na dva listy Zdeňka Lva z Rožmitálu, a spojil jejich obsah s oltářem sv. Anny samotřetí z Krumlova a Mistrem IP.²⁰³ V dopise z 1. ledna 1523 píše Zdeňek Lev Václavu Trčkovi z Vitence, purkrabskému písaři na Pražský Hrad: „(...) *Napsal si mi také o čtyři hřivny stříbra, kteréžť mám navrátiti: i nevím, bych brzo na Velhartice mohl jeti pro tu jízdu, kterouž mám do Prahy před sebou, než chci o to psáti hajtmanu na Velhartice, aby to brzo opatřeno bylo; a při tom jemu chci poslati psaní od tebe a od Hanuše Nyczle, kteréž mi tento posel přinesl. (...) Měj paměť připomínati Hanzlisovi, aby ten obraz sv. Anny předse dělán byl, jakož i pana hajtmana sem žádal hradu Pražského, aby jeho k tom měl, než proto bych rád, aby dobře udělal. (...)*“²⁰⁴ V druhém listu ze 7. dubna 1523 píše Janu z Vitence, hejtmanu ve Velharticích: „(...) *Hajtmane milý! Tedť posélám jeden list německý a druhý český od Václava Trčky. I jakož sem prvé psal i také purkrabí, aby mi něco zedníkuov poslal na Blatnú, čtyři nebo šest, než muože-li býti více, ještě bych radši, a zde na Blatné aby tuto neděli byli. I již se k tomu tak přičiň s purkrabí, aby se tak stalo. (...) Psal mi Václav Trčka připomínaje o čtyři hřivny stříbra, kterých puojčil k obrazu sv. Anny do Blatné k oltáři bratrskému, ježto řekl sem jemu zase jiné dáti. I přičiň se k tomu, aby[s] mi j přinesl, když budeš míti ke mně jet. (...) Jakož ten řezák v Pasově dalť jest prve jakús odpověď, což se té tabule dotýče, ježto jest negruntovní a mně nepříjemna, poněvadž tabule měla býti dávno hotova, že není, a k tomu ani času oznámil kdy bude: i napiš ještě jemu o to potřebně a dostav, že to činiš z mého poručení a že se tomu divím, proč mi smlúvě dosti nečiní, a že žádám věděti, kdy konečně ta tabule hotova bude, a to aby bylo brzo a dobře aby udělal, neb proto sem s ním smluvil dílo, aby bylo dobře*

¹⁹⁸ KUTAL 1956, 36.

¹⁹⁹ KUTAL 1956, 46sq.

²⁰⁰ KROPÁČEK 1965a, 158–160.

²⁰¹ SEIBERL 1938, 169sq.

²⁰² KROPÁČEK 1965a, 160.

²⁰³ MÜLLER 1982, 276sqq.

²⁰⁴ AČ VIII, 213.

uděláno; pak jestliže konečné odpovědi nedá a jisté, že se mi má tomu od něho brzo dosti státi, tehdy i to jemu dostav, že bych to chtěl vznésti na kníže JMt pana biskupa i na Pasovské a v tom se také opatřiti, poněvadž smlouvě dosti činiem, aby mi se také od něho toho dosti stalo, pokud a kterak jest on se mnú smluvil. A vyprav to psaní k němu, by měl naschvál poslati brzo některý den nežli ke mně pojeděš; a když se posel vrátí, když tebe na Velharticích nebude, co odepíše on řezák, ať jest to purkrabí Velhartickému dáno; a poruč poslu, ať žádá psané odpovědi. (...)“²⁰⁵

Müller hypoteticky spojil zmínku s řezbářem z Pasova v druhém dopise se zmínkou o obrazu sv. Anny a jménem Hanzlis z prvního dopisu s Mistrem IP. Fakt že první list byl adresován na Pražský hrad pak může podle něj souviset s pobytem mistra v Čechách, dřívější literaturou předpokládaný, a jméno Hanzlis se signaturou IP (Hans/Johann Bildhauer = Iohann Pildhauer).²⁰⁶ Tyto domněnky znějí velmi lákavě, ovšem vyvstávají při nich před námi určité nesrovnalosti. V případě, že by Mistr IP pobýval v této době v Praze a první dopis by nám opravdu dával zprávu o něm, proč by poté Zdeněk Lev kvůli neplnění smlouvy, uzavřené mezi jím a mistrem, psal na Velhartice? Podstatné je uvědomit si, že Zdeněk Lev psal z Blatné v jižních Čechách, a Velhartice leží od ní vzdušnou čarou asi čtyřicet kilometrů na jihozápad. Postrádalo by tedy logiku, aby úkoloval Jana z Vitence, hejtmana ve Velharticích, komunikací s umělcem, pobývajícím v Praze, když v Praze mu k tomuto sloužil Václav Trčka. Spíše se zdá, že Jan z Vitence měl za úkol komunikovat přímo s Pasovem a řezbářem zde pobývajícím, protože Velhartice jsou Pasovu geograficky přece jen o něco blíže než Blatná. Poté by se ovšem zmínka o obrazu sv. Anny k bratrskému oltáři mohla týkat ještě jiného díla než toho, jehož provedení řezbářem z Pasova se opožďovalo a o němž je řeč v druhém listě. V případě, že by Mistr IP pobýval v Praze, se zdá také zvláštní, že by mu Zdeněk Lev chtěl hrozit stížnostmi u pasovského biskupa a tamní městské rady. V každém případě je možné, že v každém z dopisů se mluví o rozdílných dílech. První vznikalo v Praze a nelze s určitostí říci, zda se jednalo o řezbu či obraz. Druhé vznikalo nejspíše v pasovské řezbářské dílně. Obě díla mohla být určena do Blatné, kde v té době docházelo k přestavbám,²⁰⁷ a v případě druhého se snad opravdu jedná o oltář sv. Anny samotřetí, uložený nyní na zámku v Krumlově. To, že se v případě „řezáka v Pasově“ jedná o Mistra IP, zůstává docela dobře pravděpodobné, vzhledem k tomu, že se Zdeňkem Lvem z Rožmitálu je spojeno více prací, Mistru IP připsaných. Pobyt mistra v Čechách ovšem z těchto pramenů nijak nevyplývá.

²⁰⁵ AČ VIII, 224sq.

²⁰⁶ MÜLLER 1982, 279.

²⁰⁷ O čemž mimo jiné svědčí i žádost Zdeňka Lva o zedníky z Velhartic.

K českému pobytu Mistra IP se skepticky staví také Jutta Reisinger-Weber. Ta považuje díla dochovaná v Čechách za importy z mistrovy pasovské dílny, objednané Zdeňkem Lvem z Rožmitálu, a snad i nějakým dalším šlechtickým donátorem.²⁰⁸

Celkově se zdá činnost mistra v Čechách, respektive v Praze přinejmenším neprůkazná. V pražských cechovních pramenech z období vlády Jagellonců se zatím nepodařilo nalézt zmínku o umělci, kterého by bylo možné přesvědčivě spojit s Mistrem IP.²⁰⁹ Kotalova hypotéza vycházející z přítomnosti reliéfu z pálené hlíny, souvisejícího patrně s pražským hrnčířským cechem, nemusí zcela odpovídat skutečnosti. Faktem je, že se určitým způsobem podobá různým reliéfům s prvním hřichem od Mistra IP. Postoj Adama připomíná Adama na nesignovaném reliéfu z Vídně, postoj Evy a její stvoření zase reliéf z Gothy. Kotal předpokládá existenci ještě dalšího reliéfu od Mistra IP, dnes neznámého, se kterým snad přišel do styku autor hrnčířského reliéfu a podle něj pracoval.²¹⁰ Stejně tak se lze ovšem domnívat, že jak Mistr IP, tak tvůrce hrnčířského štítu pracovali oba s grafickými předlohami, dnes známými i neznámými, a že reliéfy Mistra IP nemusely nutně tvořit spojnici mezi formálními prvky z grafiky a samotným hliněným reliéfem. Kromě zmiňovaného reliéfu B. 1 od A. Dürera mohl jako předloha sloužit ještě kupříkladu dřevoryt Prvního hřichu od Albrechta Altdorfera z doby kolem roku 1513, na kterém je shodný s reliéfem hrnčířů především postoj i umístění Adamovy postavy **[20]**. Mistr IP i autor hrnčířského reliéfu mohli tedy pracovat zcela nezávisle na sobě. Ovšem i v případě, že by opravdu pracoval tvůrce hliněného reliéfu s nějakou předlohou z dílny Mistra IP, mohlo se prostě jednat o import. Je také nutné si uvědomit, že se u podobných prací jedná o kabinetní díla, určená do osobních sbírek a ne k veřejné prezentaci. Jejich vliv na umělecký vkus byl tedy patrně omezen spíše na užší okruh objednavatelů, kteří si mohli a chtěli takto exkluzivní předměty dovolit. O nutnosti kritického pohledu na mistrův pobyt v Čechách nás nakonec nutí i uvedené prameny, pocházející z korespondence Zdeňka Lva z Rožmitálu. Müller je interpretuje jako důkazy o činnosti Mistra IP v Praze, podle nás ovšem svědčí spíše o opaku. Jestliže přijmeme hypotézu o jeho totožnosti se zmiňovaným „řezákem v Pasově“, musíme konstatovat, že v roce 1523 Mistr IP přebýval v Pasově, přičemž tento letopočet koliduje s obvykle uváděnou datací domnělého českého pobytu, tedy první polovinou dvacátých let 16. století.²¹¹

²⁰⁸ REISINGER-WEBER 2007, 63.

²⁰⁹ Soupis umělců té doby, zmiňovaných v pražských cechovních pramenech, publikoval J. V. Šimák, viz. ŠIMÁK 1899, 457–484.

²¹⁰ KOTAL 46sq.

²¹¹ např. KROPÁČEK 1965b, 323.

4. Původ zlíčovských reliéfů

Po předchozí kapitole věnované Mistru IP, jeho tvorbě dochované v Čechách a hypotéze o jeho pobytu na českém území, se nyní zaměříme na samotné zlíčovské řezby. Původ řezeb ze Zlíchova není zcela jasný a při pátrání po něm vyvstávají určité nejasnosti, na které dodnes umělecko-historické bádání nenašlo odpověď. Ani jejich cesta do sbírek středověkého umění Národní galerie v Praze nebyla zcela jednoduchá. Budeme se zde tedy krátce věnovat jejich novodobým osudům v 19. a 20. století, místu jejich nálezů a možného původního umístění.

Ústřední reliéf s rytířem se do roku 1895 nacházel v kostele sv. Filipa a Jakuba na Zlíčově. Podle zpráv K. B. Mádlů byl umístěn na zdi pod kruchtou nalevo od vstupu do kostela.²¹² Byl připevněn na rámované desce z měkkého dřeva, ke které byla v horní části ještě připojena řezaná oblaka barokizujícího rázu. Celek byl umístěn na podstavec s vydutým čelem, spočívající na konzole s květinovým dekorem. V tomto stavu jej také můžeme spatřit na fotografii z doby kolem roku 1870, kterou uveřejnil později V. V. Štech.²¹³ Na stejném místě podává tento autor také zprávu, že později se konzola ztratila a reliéf sloužil jako podstavec pod varhany. Po roce 1895 byl tento reliéf přesunut do sbírek Muzea Království českého, pozdějšího Národního muzea.²¹⁴ Odtud byl roku 1958 zapůjčen do Národní Galerie, kam byl roku 1962 také definitivně převeden.²¹⁵ Podobný novodobý osud měla čtveřice scénických reliéfů, které se údajně našly na půdě zlíčovského kostela, a byly s hlavním reliéfem odevzdány někdy nedlouho po roce 1895 do muzejních sbírek.²¹⁶ Poněkud odlišný osud měly řezby evangelistů a Posledního soudu. Ty byly až do osmdesátých let 20. století součástí hlavního oltáře v kostele sv. Filipa a Jakuba. V roce 1983 byly zapůjčeny farním úřadem na Zlíčově do Národní galerie, kde se tak od té doby nachází kompletní řezbářská výzdoba předpokládaného původního oltáře.²¹⁷

První zmínky o kostele na Zlíčově pocházejí z roku 1257, kdy Přemysl Otakar II. daroval tento kostel s pozemky a příslušnými důchody vyšehradskému kanovníkovi Bartoloměji.²¹⁸ Později během 14. století přešel kostel z držení Vyšehradské kapituly do majetku kartuziánského kláštera na Smíchově. Po vyplenění kláštera za husitských nepokojů v Praze se kostel dostal do držení Pražanů, z čehož vyplývá i správa utrakvistickými faráři.²¹⁹ V této správě zůstal přinejmenším do poloviny 16. století.²²⁰ Později změnil

²¹² MÁDL 1889, 235.

²¹³ ŠTECH 1913, 24.

²¹⁴ PODLAHA 1909, 312.

²¹⁵ KOTRBOVÁ 1988, 94.

²¹⁶ PODLAHA 1909, 312.

²¹⁷ KOTRBOVÁ 1988, 95.

²¹⁸ PODLAHA 1909, 308.

²¹⁹ PODLAHA 1909, 309.

²²⁰ KROPÁČEK 1965a, 156. Podlaha uvádí jako konec působení utrakvistických farářů (z čehož lze odhadovat i konec držení kostela pražany) rok 1624, viz. PODLAHA 1909, 310.

několikrát kostel i se vsí majitele, až byl roku 1669 koupen od hrabat Michnů z Vacínova jezuitským rektorem V. Zikmundem. Později mezi léty 1713–1714 jezuité starý kostel zbořili a přestavěli do podoby, jak jej známe dnes.²²¹

Z doby před přestavbou se nedochovaly takřka žádné pramenné zmínky, které by bylo možné přesvědčivě spojit s některým z našich reliéfů. Jediná drobná poznámka, kterou publikoval J. Kropáček, pochází z roku 1677. Jedná se o relaci faráře z kostela sv. Václava na Malé Straně, který uvádí, že zlíčovský kostel sv. Filipa a Jakuba má jedinou kasuli, žádné ozdoby a jediný malý oltář (*unicum altariolum*).²²² Spojitost této zmínky s řezbami Mistra IP je čistě hypotetická. O něco lepší je situace při průzkumu pramenů datovaných po přestavbě v roce 1714. V pamětní knize z let 1761–1775 se nachází několik zápisů, které lze spojit s reliéfy již s větší mírou pravděpodobnosti.²²³ V této knize se nachází inventář kostelního vybavení z roku 1766 sestavený zlíčovským farářem M. V. Konrádem. Je v něm uvedeno pět oltářů, z nichž ani jeden není spojitelný s našimi řezbami. Ovšem farář se zde na straně 24 vyjadřuje i o ostatním vybavení kostela: *„Imagines in Muro picta Sunt: Pentecostes et Nativitas BV. supra confessionale est ex gypso effigiata extrema dies iudicii Christus in aere, et mortui e tumulis resurgentes. — Ad utrumque latus Majoris arae in muro sunt duae vetustae imagines, praeterea non procul a porta paenes altare Sanctorum Martyrum Japonensium sunt figurae elaboratae a torneatore tam ab arte, quam ab antiquitate venerandae.“*²²⁴ Spojení řezby Posledního soudu s prací umístěnou nad zповědnicí, o které se zde mluví, je nasnadě. Mylný úsudek o materiálu lze celkem dobře vysvětlit tím, že byla již v té době řezba opatřena nepůvodním křídovým nátěrem. Také „figury“, umístěné nedaleko dveří a vynikající svým zpracováním a stářím, lze spojit s dalšími řezbami, kterými se zabýváme. Snad je zde řeč o ústředním reliéfu s klečícím rytířem, protože o jeho umístění v těchto místech nás informuje nejstarší literatura.²²⁵ Na tyto prameny upozornil ve svém článku J. Kropáček, který je za pomoci V. Ryneše také tímto způsobem interpretoval.²²⁶

Mimo tato Kropáčkova a Rynešova zjištění se podařilo najít v pamětní knize v inventáři na straně 18 ještě zmínku o čtyřech *„statua parva SS Apostolorum in choro ecclesiae“*. Tyto čtyři sošky apoštolů, umístěné v roce 1766 někde v chóru zlíčovského kostela, by se daly spojit s našimi čtyřmi řezbami evangelistů v nikách. Z těchto zpráv lze tedy usuzovat, že v době zápisu bylo v prostoru kostela rozptýleno snad všech deset reliéfů, přičemž scénické reliéfy, které nelze v inventářích dohledat, mohly být již v té době uloženy

²²¹ KROPÁČEK 1965a, 156, PODLAHA 1909, 310.

²²² KROPÁČEK 1965a, 156.

²²³ Kniha je dnes uložena v Archivu hl. m. Prahy ve fondu Farní úřad u sv. Filipa a Jakuba na Smíchově.

²²⁴ „Obrazy malované na zdech jsou: Sslání ducha svatého a narození Blahoslavené Panny. Nad zповědnicí je ze sádry vytvořen soudící Kristus posledních dní v oblacích, a mrtví vstávající z hrobů. — Na obou stranách hlavního oltáře jsou na zdech dva starobylé obrazy, kromě toho nedaleko dveří u oltáře sv. Japonských mučedníků jsou postavy tak pečlivě provedené dlátem (?), že jsou uctívány jak pro své umělecké provedení, tak pro svou starobylost.“

²²⁵ MÁDL 1889, 235.

²²⁶ KROPÁČEK 1965a, 156.

na půdě kostela. Později, když vznikal nový mobiliář, mohly být reliéfy evangelistů a reliéf Posledního soudu vloženy do nového či renovovaného hlavního oltáře, ve kterém se dochovaly do naší doby. O vzniku tohoto oltáře nás bohužel prameny neinformují, v pamětní knize z let 1820–1843 je pouhý výčet pěti oltářů včetně hlavního oltáře s patrony kostela sv. Filipem a Jakubem.²²⁷ Reliéf Posledního soudu byl umístěn ve vrcholu oltářního retáblu a sochy evangelistů po jeho stranách jako pevná křídla, uprostřed byl malovaný obraz sv. Filipa a Jakuba.²²⁸

Jakým způsobem a odkud se řezby na Zlíchov dostaly, není badatelům zcela jasné. Kropáček se na základě svých zjištění v šedesátých letech domníval, že se zde mohly nacházet již od doby svého vzniku na počátku 16. století. Tvrdí, že zde mohly tvořit oltář, kterého se snad týká zmínka z roku 1677, po renovaci kostela byly rozebrány a pietně uchovány vedle novějšího mobiliáře. O tom, že by oltář přinesli na Zlíchov v roce 1669 jezuité, Kropáček pochybuje.²²⁹ Později ovšem o původnosti provenience v kostele sv. Filipa a Jakuba Kropáček pochybuje. Nejprve uvažuje o tom, že byl určen pro někdejší kostel sv. Václava na Malé Straně, později se přiklání k Homolkovým úvahám o pražské katedrále sv. Víta.²³⁰ Homolka se domnívá, že podobně jako votivní obraz Jindřicha z Vartenberka, který visel v katedrále sv. Víta nad portálem do sakristie, mohl se původně někde v pražské katedrále nacházet i zlíchovský oltář.²³¹ Jedná se však pouze o hypotézu, založenou patrně především na vysoké kvalitě díla, ze které vyplývají úvahy o objednavce z tehdejších nejvyšších společenských vrstev a tedy nejprestižnějším umístění. Ještě dále tyto úvahy rozvádí J. Fajt, který uvažuje v souvislosti se svou hypotézou o identifikaci donátora oltáře se Štěpánem Schlickem o umístění oltáře v kapli sv. Ondřeje v těsném sousedství Svatováclavské kaple.²³²

Hledání místa, pro které byl oltář určen, velmi úzce souvisí s otázkou po objednavateli, kterému se budeme věnovat později. Na tomto místě lze snad jen na okraj poznamenat, že vzhledem k patronaci kostela v předpokládané době vzniku oltáře lze o jeho původním určení na Zlíchov přinejmenším pochybovat. Na počátku 16. století byl pod správou utrakvistických Pražanů, podobně jako týnský kostel. Jestliže můžeme objednávku oltáře sv. Jana Křtitele z kostela Panny Marie před Týnem spojit s měšťanským prostředím, u zlíchovského oltáře si to lze jen stěží představit. Objednavatel takového díla musel patřit mezi významné a bohaté šlechtice, a jistě by své dílo neumístil do malého kostela na pražské periférii. Otázku, jakým způsobem se oltářní zbytky snad během 17. století na Zlíchov dostaly, nelze zatím zodpovědět.

²²⁷ Pamětní kniha z let 1820–1843 je uložena v Archivu hl. m. Prahy ve stejném fondu jako pamětní kniha z let 1761–1775.

²²⁸ PODLAHA 1909, 311.

²²⁹ KROPÁČEK 1965a, 156.

²³⁰ KROPÁČEK 2004, 415. Proč uvažoval o kostele sv. Václava, bohužel autor neuvádí.

²³¹ HOMOLKA 1985, 210sq.

²³² FAJT 2005, 145.

5. Popis a ikonografie reliéfů

5.1 Reliéf s rytířem

Reliéf má rozměry přibližně 99 x 98 cm a je zhotoven z lipového dřeva [21]. Jeho stav je poměrně dobrý, dřevo je na některých místech zvětřalé a přesušené. Nedochovaly se některé subtilnější části jako některé prsty na rukou postav či jejich zakončení vlasů a vousů. Reliéf byl v roce 1995 restaurován ak. mal. A. Třeštíkovou, přičemž byl zbaven druhotného černého transparentního nátěru, který byl nejdříve považován za vrstvu nečistot.²³³ Bylo také zjištěno, že pod tímto nátěrem je reliéf tónován přírodními okry. Toto nenápadné stínování iluzivně prohlubuje řezbu v jejích zastíněných částech a prohlubních.

Na reliéfu se nachází pětice postav, pojatých v podstatě jako volné sochy, stojících či klečících na kamenitém povrchu. Na levé straně reliéfu je za nimi ve druhém plánu umístěno nároží blíže nespecifikované architektury, složené z různě velikých kvádrů zdiva. V pozadí se za postavami zvedají ve třetím plánu ostré, strmé skály, jejichž vrcholky jsou řídky porostlé jehličnany. Figury jsou rozestavěny kolem centrální postavy Krista na půdorysu pomyslného kosodélného rovnoběžnostěnu. V kompoziční rovině hraje roli také pomyslná diagonála, vedoucí od pozdvižených přesýpacích hodin dolů přes spojené ruce Smrti, Krista a rytíře až k levé ruce rytířově, volně svěšené podél těla.

Kristova postava je umístěna ve středu celé kompozice, tělo je zobrazeno zapředu a hlava se natáčí na pravou stranu do poloprofilu [22]. Postoj postavy je určován kontrapostem, přičemž levá noha je volná a pravá zatížená. Tomuto postoji odpovídá i jemné natočení trupu na levou stranu. Celkově je figura zpracována spíše subtilněji, i když v detailech i celku odpovídá ve velké míře skutečnosti. Pravou rukou svírá ruku Smrti a levou paži rytíře, jakoby se je snažil rozpojit, a jeho pohled se stáčí doprava ke stojící postavě Panny Marie. Kolem pasu má ovinutou krátkou zřasenou roušku, s uzlem na přední straně. Ze zpracování horní části těla je znát velmi dobrá znalost anatomie, svaly jsou modelovány velmi realisticky, na pažích zřetelně vystupují šlachy. Zpracování od pasu dolů je o něco naturalističtější, což se projevuje především v silně vystouplých šlachách na nohou. Hlava Krista má takřka kubický tvar, tvář je široká, s pootevřenými ústy, úzkým nosem a doširoka otevřenými očima. Široká brada je porostlá středně dlouhým vlnitým vousem. Vlasy, na temeni rozděleny pěšinkou, spadají Kristovi vzadu na ramena, jsou vlnité podobně jako vous a na koncích se jejich prameny stáčí do závitů.

²³³ TŘEŠTÍKOVÁ 1995, nepag.

Napravo od Krista v popředí stojí Panna Marie, hledící směrem dolů ke klečícímu rytíři [23]. Stojí se sepjatýma rukama v kontrapostu, ovšem ne tak výrazným jako postava Krista, přičemž váha je přenesena na levou nohu. I když je postava zahalena do bohaté drapérie, tělesné jádro je pod ní poměrně dost dobře znatelné, především v oblasti paží, poprsí a pravého kolene, které se zřetelně rýsuje pod pláštěm. Panna Marie je oděna do svrchního pláště a spodního oděvu. Plášť, který má přetažen přes hlavu, se otevírá v přední části v horní polovině těla, a v oblasti boků je opět spojen a zakrývá spodní polovinu těla. Z hlavy spadá plášť Marii dolů na ramena, kde vytváří zmačkaný záhyb, dále splývá dolů po obou stranách přes její sepjaté ruce, kolem kterých především na levé straně vytváří další výrazné zmačkané záhyby. Mezi rukama poté spadá v mísovitých záhybech dolů do Mariina klína, níže vytváří mohutný zmačkaný záhyb ve tvaru písmene Y a pod pravým kolenem ještě protáhlý záhyb ve tvaru písmene U. Po stranách splývá z Mariiných rukou zřasený plášť dolů asi do výše kolen. Pod pláštěm jsou dole vidět špičky nohou, mezi něž spadá ve střední části plášť jedním řasovitým záhybem. Spodní oděv tvoří rouška, ze které ovšem spatřujeme pouze její spodní část, zakrývající krk Panny Marie, a dále šaty, které jsou v oblasti břicha našaseny a o něco níže mizí pod svrchním pláštěm. Hlava Panny Marie je co do tvaru podobná hlavě Kristově, ovšem brada není tak široká, má malý podbradek, uprostřed brady drobný důlek a tvář je celkově měkčeji modelovaná než tvář Kristova. Ústa jsou mírně otevřená v jemném úsměvu, nos je úzký, oči doširoka otevřené.

Na levé straně od Krista klečí postava rytíře ve zbroji. Při pohledu zepředu vidíme hlavu rytíře z profilu, tělo se natáčí dopředu. Rytíř hledí s prosebným výrazem vzhůru k Panně Marii, jeho pozdvižené pravé ruky se chápá Smrt, levou má volně svěšenou podél těla. Oděn je do raně renesančního žlábkovaného brnění, obvyklého ve dvacátých letech 16. století,²³⁴ na hlavě má nasazen čepec, tzv. „drahthaube“. Rytíř má široký obličej, klenuté čelo a poměrně veliké, odstávající uši. Ústa jsou mírně rozevřená, nos s drobným hrbolkem je poměrně úzký, oči jsou podobně jako u ostatních postav veliké a doširoka otevřené [24, 25]. Široká rytířova brada je porostlá středně dlouhým vousem, který je na lících oholen.

Rytířovu ruku svírá Smrt, stojící vzadu mezi postavou Krista a Panny Marie. Je vyobrazena jako kostlivec, na některých místech ještě pokryt vrstvou tkáně. Levou rukou drží rytířovu ruku, v pravé pozdvihá přesýpací hodiny. Skrze otvor v hrudníku vidíme ropuchu, která jí ohryzává srdce, kolem krku se jí obtáčí had. Přes ruce a kolem spodní části těla má postava omotanou drapérii se zmačkanými záhyby, před tělem tvořícím mísy, u pravé ruky potom za postavou Panny Marie mohutný vzdouvající se záhyb. Pravá noha se objevuje zpod pláště až pod kolenem, tvořená již pouze samotnou kostí. U levé nohy zakrývá plášť jen horní část stehna, zbytek je odhalen, přičemž zčásti je

²³⁴ SEIBERL 1938, 158sq.

ještě noha pokryta rozkládající se kůží. Trup i paže jsou také pokryty zbytky sesychající kůže, na levé straně hrudníku nad srdcem je proražen otvor. Obličej není pokryt kůží, tvoří jej holá lebka. Pouze vršek hlavy je pokryt zbytkem tkáně s řídkými vlasy, podobně jako brada s vousy. Čelisti jsou doširoka rozevřené, některé zuby v nich již chybí.

Za klečícím rytířem stojí poslední postava, sv. Ondřej s velikým ondřejským křížem. Spodní polovina těla je divákovi prakticky zakryta postavou rytíře, pouze dole je vidět pod drapérií prsty levé nohy. Levou rukou klade svatý Ondřej zezadu na rytířovo rameno v přímluvném gestu, pravou paží má prostrčenou mezi břevny kříže a rukou jej přidržuje. Na obou rukou jsou, podobně jako u Krista, realisticky znázorněny šlachy a klouby. Kříž je složen ze dvou neotesaných kmenů, jen hrubě zbavených větví, po nichž jsou ještě znatelné vystouplé suky. Světec je oděn ve svrchní šat, který v horní části velmi těsně obepíná tělesné jádro. Velmi jasně pod ním vystupují ramena a dokonce i prsní svalstvo. Na rukou poté utváří mnohočetné hluboké zmačkané záhyby. Pravou rukou Ondřej přidržuje u kříže plášť, který spadá před střední částí postavy k levé paži, kde je přidržován u těla loktem a za níž vytváří útvar vzdouvajících se záhybů. Hlava je podobně jako u ostatních postav poměrně mohutná, kubického charakteru. Obličej má výrazněji vyledlé lícní kosti, oči jsou hlouběji zasazené a shlížejí vpravo dolů na propojení rukou Krista, rytíře a Smrti, nos je úzký, ústa zavřená ve vážném výrazu. Dlouhé vlasy mu spadají ve čtyřech spirálovitých pramenech z temene do čela, po stranách v obdobných závitěch spadají na ramena. Světcův vous je velmi dlouhý a dosahuje vepředu takřka na prsa.

Na první pohled nestojíme při pohledu na hlavní reliéf před příliš složitými ikonografickými otázkami. Vidíme Krista, jak svým gestem rozpojení rukou zachraňuje klečícího rytíře od Smrti. Tento skutek milosrdenství provádí Kristus na přímluvu Panny Marie, ke které postava rytíře upíná svůj zrak plný naděje a prosí skrze ni o spásu. Panně Marii a Kristu je navíc rytíř ke spasení doporučován ještě svým patronem, sv. Ondřejem. Kristus je zobrazen bez ran svého utrpení, v podstatě jako Kristus vítězný, ovšem vytrácí se triumfální složka, podle Homolky zde snad zapůsobila představa Krista sestupujícího do předpekli.²³⁵ Postava Smrti je zobrazena jako Chronos s přesýpacími hodinami, odpočítávajícími smrtelníkovi jeho pozemský čas. Had obtočený dokola kolem krku snad může kromě negativních konotací podporovat zobrazení Smrti jako Praotce Času.²³⁶ Ropucha, ohryzávající srdce smrtky, je tradičním symbolem smrti a pomíjivosti.²³⁷ Sv. Ondřej je zobrazen způsobem, obvyklým již od

²³⁵ HOMOLKA 1983, 210.

²³⁶ HALL 1991, 371. Faktem ovšem je, že si zde had nepojídá vlastní ocas, čímž je zmiňovaná symbolika poněkud oslabena.

²³⁷ HALL 1991, 389.

poloviny 14. století, jako starší vousatý muž s charakteristickým ondřejským křížem s diagonálními břevny.²³⁸

Problém přichází ve chvíli, kdy se snažíme rozhodnout, zda se jedná spíše o epitaf, nebo o votivní oltář. Jak již vyplynulo z přehledu dosavadního bádání, v této otázce nebylo dosaženo přesvědčivé shody. Jako epitaf chápe reliéf V. V. Štech a interpretuje jej obecně jako donátorovo odevzdání se do rukou Krista.²³⁹ Také Seiberl o něm mluví jako o epitafu, přesýpací hodiny v rukou Smrti a uchopení donátorovi ruky podle něj ukazují na to, že se jedná o zemřelého.²⁴⁰ Podobně mluví Kutal i Pešina ve svých člancích o hlavním reliéfu jako o epitafu, ovšem nevěnují této problematice zvláštní pozornost.²⁴¹ Později vidí J. Hořejší a J. Vacková. ve scéně s rytířem novou humanistickou složku – ideu vznešené smrti, kterou kladou do opozice vůči staršímu středověkému lamentatio nad krátkostí pozemského života, a považují reliéf za epitaf.²⁴² Jako zobrazení rytíře, odevzdávajícího svůj život do rukou Krista a prosící po své smrti o spásu do věčného života interpretuje řezbu J. Reisinger-Weber.²⁴³ Jiní badatelé považují reliéfy za zbytky votivního oltáře, tedy fungujícího jako spíše projev vděčnosti za záchranu před smrtí. Již K. B. Mádl odmítá chápat řezbu jako epitaf, ale jako votivní desku, kterou dal rytíř zhotovit jako zbožný dík za záchranu od smrtelné nemoci. Kristus podle něj vstupuje mezi Smrt a rytíře a vyproštuje jej z jejich spárů, i když se jeho čas měl podle přesýpacích hodin již naplnit. Mádl dokonce uvažuje, že by otvor v kostlivcově hrudníku v oblasti srdce mohl naznačovat druh donátorova onemocnění.²⁴⁴ K interpretaci jako votivního oltáře se později připojuje také J. Kropáček.²⁴⁵ V souvislosti s tím publikoval pramen z roku 1523, kde je popisována příhoda o zachráněném tonoucím člověku u Zlíchova, přičemž upozorňuje na přibližnou časovou shodu příhody a předpokládaného vzniku oltáře.²⁴⁶ Jasně závěry z toho však nevyvozuje a příčinná souvislost mezi touto zprávou a vznikem oltáře zůstává pouhou hypotézou. Za zbytky votivního oltáře považoval řezby také J. Homolka.²⁴⁷

Jak je vidět, jasné rozlišení, o jaký typ oltáře se jednalo, je značně problematické. Vnitřní interpretací díla se více zabýval Jaromír Homolka.²⁴⁸ Poukazuje na to, že zde dochází k syntéze většího množství oblíbených obrazových typů do nového celku. Tak je zde zakomponována postava Smrti

²³⁸ ROYT 2006, 185.

²³⁹ ŠTECH 1913, 24.

²⁴⁰ SEIBERL 1938, 157.

²⁴¹ KUTAL 1956, 24 sqq, PEŠINA 1952, 30sqq.

²⁴² HOŘEJŠÍ/VACKOVÁ 1979, 505.

²⁴³ REISINGER-WEBER 2007, 175.

²⁴⁴ MÁDL 1889, 236.

²⁴⁵ KROPÁČEK 1965a, 156.

²⁴⁶ KROPÁČEK 1965a, 162.

²⁴⁷ HOMOLKA/KESNER 1964, 68.

²⁴⁸ HOMOLKA 1985, 209sq.

s pozdviženými přesýpacími hodinami, zosobňující tíživé memento mori, související se starším tématem tanců smrti. Zároveň reliéf obsahuje silnou mariánskou složku a také typus donátora doporučeného Marii svým patronem. Konečně zde vidíme vítězného Krista, triumfujícího nad smrtí. V podobných intencích uvažuje o ikonografii oltáře i J. Fajt, který v jeho obsahu vidí zároveň silnou reformační složku, mimo jiné sloužící jako argument pro identifikaci donátora jako Štěpána Schlicka,²⁴⁹ jehož problematičnosti se budeme věnovat dále. Každopádně poznatky obou autorů o významu díla mohou znamenat v podstatě obojí možnost, tedy že se jednalo o epitaf pořízený pozůstalými po zemřelém rytíři, či votivní oltář objednaný samotným rytířem. Dobové ikonografické paralely by snad mohly ukazovat spíše na votivní oltář – nabízí se srovnání s Votivní deskou Švihovských od Mistra Chudenického oltáře s doby po roce 1505 či Votivní deska ze Šopky od Mistra IW z roku 1530. Na první je blízká především zprostředkovatelská a doporučující funkce světců, což je motiv obvyklý u celé řady dalších votivních děl. Na druhém je společná především postava kostlivce s přesýpacími hodinami. Tato postava jako symbol memento mori byla na počátku 16. století poměrně častá, jako příklad mohou v této souvislosti sloužit grafické listy s landsknechtem a Smrtí.²⁵⁰ Rozdílné je na zlíčovském reliéfu oproti těmto malovaným votivním obrazům pojetí Kristovy postavy – v řezbě se Kristus objevuje jako Kristus vítězný, na malbách je Kristus zobrazen jako Ecce Homo.²⁵¹ Naproti tomu obdobné analogie s nějakým epitafem nám nejsou známy.

Otázka po rozlišení oltáře jako epitafu či votivního díla bude vždy záviset do velké míry na identifikování donátora. Tato otázka se ovšem stále pohybuje v oblasti hypotéz a není objasněna do té míry, aby mohla v hledání původního účelu oltáře hrát významnější roli. Zároveň se také nabízí otázka, zda je bezpodmínečně nutné jednoznačně přiřadit náš oltář k jednomu ze dvou oltářních typů. Základní obsahová složka totiž v obou případech zůstává ve své podstatě stejná – vždy se jedná o záchranu člověka před smrtí, jednou pro život na zemi, podruhé pro život věčný. Zdá se tedy, že v našem případě ustálené typologické termíny nepostačují, respektive že snahou o jejich důslednou aplikaci bychom se mohli dopustit značného zkreslení skutečnosti.

5.2 Scénické reliéfy

Čtveřice reliéfů je vyřezána z dřevěných desek o rozměrech přibližně 74 x 45 centimetrů. Stejně jako ostatní zlíčovské reliéfy jsou řezány z lipového dřeva. Ještě na výstavě Die Kunst der Donauschule byly vystaveny nerestaurované, se zbytky nepůvodního křídového podkladu pro polychromii, dnes

²⁴⁹ FAJT 2005, 140sq.

²⁵⁰ např. dřevoryt od A. Dürera z roku 1510 či mědiryt z roku 1513, dřevoryt landsknechta a Smrti od U. Grafa z roku 1524 aj.

²⁵¹ Tohoto rozdílu si povšiml již K. Chytil, viz. CHYTIL 1906, 171.

jsou již těchto nánosů zbaveny. Oproti hlavnímu reliéfu nejsou tyto desky vypracovány v takové výšce, nicméně přinejmenším hlavní postavy scén jsou vypracovány poměrně plasticky. U všech reliéfů je dosahováno prostorové iluze plastickým odstupňováním jednotlivých plánů. Všechny jsou také v horní části rámovány rostlinnými girlandami, které se zde vyskytují ve dvou formách. Jedna se nachází na reliéfech s christologickou tematikou, druhá pak na reliéfech se světci.

5.2.1 Kristus se ženami

Na první desce vidíme Krista se ženami [26]. V popředí v prvním plánu na pravé straně vidíme Krista, natočeného zády k divákovi. Shlíží dolů na klečící postavu Panny Marie, pravou paži má pokrčenou v lokti a žehná jí, přičemž pravá ruka s žehnajícím gestem dnes chybí. Postava je zobrazena v poněkud krkolomném postoji. Pravá noha je zatížena a levá je pokrčená v kolenu, přičemž je však koleno zobrazeno příliš nízko a vytváří tak dojem příliš dlouhé stehenní kosti. Svrchní plášť má přehozený přes levé rameno, odkud spadá pod pravou paži, kde je přidržován loktem, prochází pod paží a je přehozen zpět dopředu přes pravou ruku. Na zádech plášť spadá z ramenou dolů ve třech specifických masivních záhybech, tvořící zmačkané hřebeny. V oblasti nad koleny se utváří mohutný mačkaný záhyb, připomínající písmeno Y, pod nímž se plášť vzdouvá kolem Kristových nohou. Spodní šat je přiznán pouze v oblasti pravého ramene a ve spodní části postavy, kde svrchní plášť dole končí pod koleny a pod ním se objevuje lem spodního šatu. Ten končí nad kotníky a odhaluje Kristovy bosé nohy. Kristovu hlavu vidíme z profilu, drobný obličej proporčně příliš neodpovídá zbytku hlavy. Středně dlouhé vlnité vlasy spadají Kristovi nad ramena, bradu má porostlou vousem. Lícní kost je poměrně dost vystouplá, nos je úzký s drobným hrbolem. Nad temenem hlavy má Kristova postava vyobrazenou půlkruhovou svatozář. Na levé straně reliéfu klečí před Kristem ženská postava se sepjatýma rukama, přijímající požehnání. Plášť má přehozený přes hlavu, odkud padá na ramena, přičemž vytváří dva paralelní mačkané záhyby. Poté prochází mezi sepjatýma rukama, kde je přidržován u těla lokty. Pod pravým ramenem poté utváří hluboký, mačkaný ohyb, a zepředu spadá opět v útvaru připomínajícím písmeno Y mezi kolena k zemi. Kolem kotníků pokrčených nohou jí pak plášť vytváří tři vzdouvající se záhyby. Její obličej má klidný výraz, s jemně pootevřenými drobnými ústy. Za postavou klečící ženy se nacházejí další dvě ženské postavy, tentokrát stojící. Žena více nalevo stojí v kontrapostu s levou volnou nohou, s rukama složenýma na prsou, na levé dnes chybí ukazovák. Plášť má opět přehozen přes hlavu, splývá jí mezi rukama ve dvou mačkaných mísách, přes ruce potom dolů v dalších mačkaných záhybech. V oblasti klína vytváří drapérie záhyb ve tvaru písmene Y, který spadá mezi kolena, a pod pokrčeným levým kolenem se ještě nachází mohutný vzdušný záhyb, spadající pod koleno z oblasti pasu. Druhá ženská postava je zakrývána od prsou dolů klečící Marií. Jako ostatní ženské postavy má plášť přetažen přes hlavu, takže tvoří jakousi roušku. Ruce má sepjaté a hledí na Krista. Obě postavy mají drobné, poměrně široké obličejové s úzkými nosy.

Mezi postavami Krista a klečící ženy je vzadu zobrazena dvojice mužů, jednoho staršího s dlouhým vlnitým vousem, a druhým mladším, stojícím za ním. Starší muž má pravou nohu vykročenou směrem ven z reliéfu, která je v prostorové zkratce zobrazena příliš velká oproti zbytku těla. Pod kolenem této nohy končí mužův svrchní šat a jeho lem vytváří veliký vzdušný záhyb. Další mužská postava s vousem, přihlížející celé scéně, je vměstnána mezi okraj reliéfu a postavu Krista. Za touto postavou stojí vzadu patrně jehličnatý strom, podobný se nachází také za dvojicí mužských postav uprostřed v pozadí. Na levé straně reliéfu je za ženami vyobrazena v nízkém reliéfu architektura. Jedná se o dvě budovy z neomítnutého režného zdiva. Přední má na nárožích hrázděné věžičky na konzolách, mezi nimiž se nachází trojice půlkruhově zaklenutých okének a štít, zakončený sedlovou střechou s vikýřem. Zadní budova má fasádu prolomenou dvojicí sdružených okének s půlkruhovým záklenkem. Zcela v pozadí se ve velmi nízkém reliéfu zdvihají skály, řídce porostlé nízkou vegetací, na jejichž vrcholku se nachází skupina opevněných budov. Na obloze se pod rostlinou girlandou vzdouvají měkce modelovaná oblaka.

Z ikonografického hlediska nelze zcela jistě určit, zda se jedná o zjevení Krista Marii Magdalské či Panně Marii.²⁵² V evangeliích se vesměs Kristus zjevuje jako první Marii Magdalské (Mk 16,9; Mt 28,8–10; J 20, 11–18), našemu výjevu asi nejlépe odpovídá událost tak, jak je popsána v Matoušově evangeliu, i když se zde měl Kristus zjevit pouze dvěma ženám. Zjevení Panně Marii evangelium nepopisuje, najdeme jej pouze v pozdější středověké literatuře.²⁵³ Kristus je na tomto reliéfu zobrazen bez znaků svého utrpení.

5.2.2 Kristus na Olivetské hoře

Další reliéf zobrazuje Krista s učedníky na Olivetské hoře [27]. Ve spodní části v popředí vidíme spát tři postavy učedníků. Na pravé straně vepředu leží bokem k divákovi na zádech s pokrčenými nohama sv. Petr, po svém pravém boku má položen meč. Je zobrazen jako starší muž s vousem a prořídlymi vlasy na temeni. Nad jeho levou rukou, kterou má položenou na skále, vyrůstá jehličnatá křovina, rámuje výjev na pravé straně reliéfu. Uprostřed ve spodní části reliéfu leží o něco dále sv. Jan. Je obrácen čelem ven z reliéfu, má také pokrčené nohy a opírá se zády o skálu, pravou ruku má položenou pod hlavou. Svrchní plášť má na prsou široce rozhalen, spodní šat utváří mezi kolena zmačkaný mísovitý záhyb. Jeho tvář je bezvousá, vlnité vlasy mu spadají na ramena. V levém dolním rohu reliéfu sedí spící sv. Jakub, lehce nakloněn dopředu. Z větší části je zakryt ležící postavou sv. Jana, vidět je v podstatě pouze postava od prsou nahoru a část levé nohy. Má dlouhé vlnité vlasy a vousy, spadající až na prsa. Nad celým spodním výjevem se spícími učedníky se zdvihá veliký

²⁵² ROYT 2006, 310sq.

²⁵³ ROYT 2006, 311.

skalnatý schod, působící jako podstavec, na němž se odehrává zbytek scény. Vidíme na něm Krista klečícího zády k divákům, s pažemi doširoka rozpaženými. Pravá paže je ohnuta v lokti a v podstatě celá ruka chybí, u levé ruky chybí části prstů. Kristus je oblečen v jednoduchý šat, v oblasti paží zřasený paralelními mačkanými záhyby. Na zádech splývá takřka bez záhybů, ty jsou vidět spíše na Kristově levém boku. Výrazný mačkaný ohyb se vytváří v horní části stehén, odkud šat spadá dolů ke kolenům. Nad holeněmi a kotníky se poté drapérie charakteristicky vzdouvá ve dvou velmi plastických, oblých záhybech. Hlavu Kristus pozvedá vzhůru, vlasy mu spadají na ramena a tvář má porostlou krátkým vousem. Svůj pohled Kristus směřuje k pravému hornímu rohu, kde se mu zjevuje postava anděla. Klečící anděl se vznáší nad vrcholkem skály a shlíží dolů na Krista. Levou rukou drží svatoantonínský kříž, jehož pata spočívá v kalichu, stojícího na skále. Pravou paži má upaženou od těla, ruka chybí. Roucho v jeho klíně vytváří záhyb ve tvaru Y a nad kotníky se mu opět charakteristicky vzdouvá. Skalisko, nad kterým se anděl vznáší, vyrůstá za postavou Krista ze země a otevírá se nalevo i napravo od něj ve dvou průhledech. Je velmi propracované, členěné ostrou modelací, na různých místech porostlé řídkou, nízkou vegetací, která se nachází i po obou stranách Kristovy postavy. V průhledu na pravé straně řezby vidíme v pozadí ve velmi nízkém reliéfu hornatou krajinu se skupinou budov. V průhledu na levé straně se otevírá pohled na most přes řeku, po kterém se blíží průvod vojáků s Jidášem. Nad nimi na skále stojí skupina budov z režného zdiva se sedlovými střechami, za nimiž se rýsuje hornatý obzor.

Celý výjev je zobrazen v souladu s dobovou ikonografií.²⁵⁴ Z evangelia mu nejlépe odpovídá Lukášova verze, kdy se Ježíši zjevuje anděl během jeho modliteb, zatímco učedníci usnuli (Lk 22,39–46). Jmenovitý výčet apoštolů, kteří jej na horu následovali, tedy synové Zebedeovi Jan a Jakub a apoštol Petr, nacházíme u dalších dvou synoptiků (Mt 26,37; Mk 14,33). Petra v popředí lze identifikovat podle meče, kterým měl později utnout ucho jednomu ze sluhů velekněží, Jana podle jeho mladické bezvousé tváře. V pozadí se v průhledu objevuje zástup stráží a velekněžských sluhů s Jidášem, kteří přicházejí do Getsemanské zahrady zatknout Krista. Kříž a kalich, které třímá postava anděla, zde fungují jako symboly Kristova budoucího utrpení, zobrazované společně tímto způsobem již od 15. století.²⁵⁵

5.2.3 Sv. Jeroným

Na další desce vidíme sv. Jeronýma, klečícího před křížem **[28]**. Je vyobrazen na pravé straně reliéfu a hledí vzhůru na ukřižovaného Krista. Pravou paži má spuštěnou podél těla a v ruce svírá kámen, levou má ohnutou v lokti a ruka chybí. Oblečen je do svrchního šatu, který se na hrudi a břiše široce

²⁵⁴ SCHILLER 1968, 58sqq.

²⁵⁵ SCHILLER 1968, 61.

rozevívá. Roucho spadá z ramen a vytváří mohutný mačkaný mísovitý záhyb, končící pod břichem. Odtud přechází do hluboce promodelovaného záhybu tvaru písmene Y, který se utváří v oblasti klína a spadá mezi kolena. Levé koleno s částí stehna je odhaleno a lem roucha zde vytváří další zmačkaný záhyb. Na druhé straně šat koleno zakrývá a dále se pak dvěma záhyby nad sebou vzdouvá v oblasti kolem kotníků. Odkrytý hrudník a břicho jsou propracovány se zřetelnou snahou o realistické ztvárnění, s důrazem na anatomii. Žebra hrudního koše se rýsují pod prsním svalstvem, řezbář naznačil i břišní svalstvo a svraštění kůže, vytvářející tři drobné záhyby na břicho. Jeronýmova hlava je poměrně masivní, s vysokým klenutým čelem. Dlouhý vlnitý vous mu spadá až na prsa, vlasy jsou kratší, temeno hlavy je zcela holé. Oči jsou hluboko zasazené, ústa pootevřená. Jeroným klečí před křížem s Ukřižovaným ve formě jakýchsi božích muk. Kříž vyrůstá ze zděného sloupku, posazeného na sokl. V řezbě jsou naznačeny spáry rezného zdiva, podobným způsobem je utvářen i dlážděný podklad, na kterém se celá scéna odehrává. Antonínský kříž s Kristem je k divákovi třičtvrtěně natočen, tudíž je jeho horizontální břevno znázorněno v pozoruhodné perspektivní zkratce. Kristus je vyobrazen již mrtvý, s hlavou pokleslou na prsa, nohy má přibité jedním hřebem. Tělo je mírně vypjaté do oblouku, svalstvo mrtvého těla je vypracováno velmi důkladně, především na nohou. Boky má Ježíš ovázané rouškou, zavázanou vepředu na uzel. Jeden cíp původně vlál do prostoru, dnes jeho prostřední část, která byla patrně zcela podřezána, chybí. Na levé straně podezdívky kříže je zavěšen Jeronýmův kardinálský klobouk, zpoza soklu vychází lev, proporčně velmi zmenšený. Za postavou sv. Jeronýma se nachází perspektivně ubíhající skalisko s průhledem, jehož povrch je ztvárněn podobnými řezbářskými prostředky jako skály na ostatních reliéfech. Stejně tak se na něm také objevuje nízká vegetace. Za Ukřižovaným vidíme vlevo dole most s postavou muže, přecházejícího směrem k městu v pozadí, tvořící další úběžník k prohloubení iluze prostoru. Ještě více vzadu za křížem, ve třetím plánu, vidíme město s budovami a městskými věžemi z naznačeného rezného zdiva v nízkém reliéfu. Za ním se zcela v pozadí zdvihá pohoří. V levém horním rohu je vidět oblohu s jemně naznačenými oblaky, skrze něž prosvítá slunce.

Jeroným je zde zobrazen jako kající v divočině, což je způsob obvyklý přibližně od 15. století.²⁵⁶ Oblečen je v rozhalené kající roucho, v pravé ruce třímá kámen, kterým se tloukl, aby od sebe zahnal hříšné myšlenky. Kardinálský klobouk, zavěšený na zděném podstavci kříže, je Jeronýmovým tradičním atributem, stejně jako lev, vycházející zpoza kříže.²⁵⁷

²⁵⁶ LCHI 6, 523.

²⁵⁷ LCHI 6, 519sqq.

5.2.4 Stigmatizace sv. Františka

Poslední z desek zobrazuje stigmatizaci sv. Františka [29]. Zcela vepředu je zobrazen sv. František, klečící zády k divákovi. Má doširoka rozpažené ruce a hledí s pozdvíženou hlavou doprava vzhůru. Oblečen je v mnišské roucho s kapucí spuštěnou na ramena. Na rozpažených rukou je šat zřasený do mačkaných paralelních záhybů, z ramenou mu spadá šat na záda v nevelikých vertikálních záhybech. V oblasti pasu se utváří zmačkané záhyby, vyvolávající dojem, že je zde šat ovázán cingulem a vykasán. V dalších vertikálních záhybech splývá šat dále dolů k pokrčeným kolenům a je přetažen přes nohy ke kotníkům. Vpředu nad levým stehnem a kolenem se pak roucho vzdouvá ve třech mohutných, oblých záhybech. Na odkrytých nohou má sv. František nazuty sandály. Obličej se vzhledem k natočení hlavy příliš neuplatňuje, vlasy jsou pouze po stranách hlavy, temeno je holé. Lícni kost na viditelné straně obličeje je dost vystouplá, zvrásněné čelo poměrně vysoké a tvář oholená. Ve druhém plánu vpravo vidíme postavu Františkova spolubratra, který přihlíží čelem k divákovi celému výjevu. Má sepjaté ruce na prsou a hledí vzhůru. Je oděn do podobného mnišského roucha jako František, na rukávech se mu tvoří zmačkané našasení a do klína mu šat spadá v nevelikém záhybu tvaru písmene Y. Levou nohu má pokrčenou a pravou vykročenou dopředu, u pravé nohy roucho utváří opět charakteristické vzduté záhyby. Na nohou má nazuté sandály a fyziognomií obličeje se podobá sv. Františkovi. Nad touto postavou v pravém horním rohu reliéfu je zobrazeno samotné zjevení sv. Františka, tříhřebový ukřižovaný Kristus s trnovou korunou jako serafín se třemi páry křídel. Postava má kolem boků ovázanou roušku, její nohy jsou oproti zbytku těla příliš protáhlé. Celá scéna se odehrává na pozadí horské krajiny se soutěskou. Napravo od postavy světce vidíme dole v soutěsce most s postavou jezdce a jednou pěší postavou. Další most se dvěma postavami poté spojuje oba břehy hluboké průrvy zcela nahoře, kde se na obou jejích stranách nacházejí opevněné budovy. Pod vyšší skálou na levé straně je zobrazena blíže divákovi ještě další architektura z režného zdiva. Skalnatý povrch je zpracován podobně jako na ostatních reliéfech, strmý, ostrý, s množstvím výčnělkům, porostlý nízkou křovinatou vegetací. Oblohu opět pokrývají měkce modelovaná oblaka.

Ikonografie scény odpovídá události stigmatizace sv. Františka, ke které mělo dojít roku 1224 na hoře La Verna, a která bývala zobrazována již od 13 století.²⁵⁸ V podstatě náš reliéf odpovídá popisu události tak, jak ji líčí Zlatá legenda Jakuba de Voragine.²⁵⁹ Legendista popisuje událost, při které se sv. Františkovi zjevil ukřižovaný seraf, zobrazený v pravém horním rohu reliéfu, a vtiskl mu zřetelné známky ukřižování. Na reliéfu vidíme sv. Františka a jeho spolubratra ve františkánském hábitu a sandálech. Světec je vyobrazen v okamžiku těsně před přijetím stigmat – jeho ruce ještě nejsou poznamenány ranami Kristova utrpení.

²⁵⁸ LCHI 6, 295.

²⁵⁹ Legenda Aurea 1984, 242.

5.3 Čtyři evangelisté

Čtyři reliéfy s postavami evangelistů jsou stejně jako ostatní reliéfy ze Zlíchova vyřezané také z lipového dřeva. Jedná se o desky o rozměrech 73 x 21 cm s řezbou v poměrně nízkém reliéfu. Podobně jako scénické reliéfy, byly i tyto pokryté nepůvodním křídovým nátěrem, který je dnes odstraněn. Na každé desce vidíme postavu evangelisty s knihou, stojící na konzolové hlavici, před níž je vždy umístěn evangelistův patřičný symbol. Pozadí postav tvoří iluzivní niky, zakončené mušlovými záklenky.

Evangelista Jan stojí natočen na levou stranu [30]. Stojí v kontrapostu se zatíženou levou nohou, pravou má volnou a mírně pokrčenou v kolenu. Levou rukou zespoda přidržuje otevřenou knihu, pravou má pokrčenou v lokti a vztahuje ji ke knize. Tělesné jádro se pod drapérií poměrně uplatňuje, především v oblasti pravého ramene a nohy a je mírně prohnuté doleva. Apoštol je oblečen ve svrchní a spodní šat. Lem svrchního pláště vytváří na pravém rameni poměrně tlustý, mačkaný záhyb, který spadá před tělem pod pravou rukou diagonálně na levou stranu až do oblasti pasu. Na pravé straně splývá svrchní roucho z ramene v jednoduché kaskádě, aby pak ještě níže na stejné straně v oblasti nohou vytvořila dva vzdouvající se pytlovité záhyby nad sebou. V klíně drapérie utváří mísovité mačkané záhyby přecházející do záhybu ve tvaru Y, ve kterém spadá mezi kolena. Pod koleny tvoří spodní lem svrchního pláště podlouhlý záhyb ve tvaru písmene U, s poněkud schematicky naznačeným zmačkáním. Spodní šat je viditelný pouze v oblasti hrudníku pod mírně rozhaleným svrchním rouchem a dole pod koleny, kde končí o něco níž nad kotníky a odhaluje bosé nohy evangelisty. Evangelista hledí do rozevřené knihy s hlavou mírně skloněnou. Jeho klidný obličej působí oproti zbytku hlavy příliš malý, má dost vysoké čelo a na hlavě středně dlouhé vlnité vlasy, na levé straně tvořící kudrliny, drobný nos a zavřená ústa. Za hlavou má sv. Jan umístěnou talířovitou svatozář. Podstavec tvoří jakási kanelovaná konzola či hlavice s dvojicí volut po stranách, na níž je umístěn šestihranný abakus. Před podstavcem je umístěn orel, evangelistův symbol. Ten svírá v zobáku pásku, která se svíjí od Janovy levé nohy dolů až k nohám ptáka. Iluzivní nika, v níž je Janova postava umístěna, je tvořena neomítnutým kvádřikovým zdívkem, naznačeným v řezbě. Asi ve výši ramen je umístěna dekorativní římsa s diamantovým řezem, nad níž je umístěn mušlový záklenek. Cvikly jsou vyplněny dvojicí trojlistů s bobulí.

Evangelista Matouš stojí otočen na pravou stranu, v kontrapostu se zatíženou pravou nohou [31]. Pravou rukou drží otevřenou knihu, levou má spuštěnou podél boku a drží v ní jeden konec pásky. Svrchní plášť má přetažen přes ramena, z nichž splývá plášť v mačkaných vertikálních záhybech pod prsa, kde je jeho pravý cíp přeložený přes levý. Na levé ruce tvoří rukáv soustavu našasených mačkaných záhybů, pod pravou rukou spadá roucho v podlouhlém pytlovitěm záhybu. V oblasti klína je menší, zhuťněný záhyb ve tvaru písmene Y a pod ním přibližně v oblasti kolen záhyb další, již plně vyvinutý. Spodní výběh tohoto záhybu se dole otáčí na levou stranu a pod levým kolenem běží v úzkém

mačkaném hřebenu zpět nahoru. Na pravé straně se plášť u pravé nohy vzdouvá ve dvou menších záhybech. V těchto místech také vidíme pod lemem svrchního roucha konec spodního šatu, který končí nad kotníky a odhaluje bosé evangelistovy nohy. Mohutnou kubusovitou hlavu natáčí sv. Matouš nalevo do poloprofilu. Fyziognomie obličeje je velmi pečlivě, výrazně modelována. Koutky velkých, zavřených úst jsou staženy dolů do vážného, přísného výrazu, vytvářejíc tak dvojici výrazných rýh, vedoucích od nosu. Oholená brada je velmi široká a masitá, s mírným podbradkem. Nos je poměrně krátký a úzký, oči hluboko zasazené. Nad nimi se zdvihá široké čelo s trojicí vrásek. Středně dlouhé vlnité vlasy tvoří po stranách dvojici spirálovitých pramenů, za hlavou je umístěna talířovitá svatozář s paprsky. Podstavec je tvořen obdobně jako u sv. Jana Evangelisty, pouze hrana abaku a voluty jsou členěny bobulemi. Před konzolou je umístěn sedící anděl, symbol evangelisty Matouše. Má dětskou tvář s rovnými vlasy a je oblečen v přepásané roucho, které se mu vedle levé nohy mohutně vzdouvá. Pravou ruku má položenou na koleni, levou drží spodní cíp pásky, která spadá z evangelistovy ruky na podstavec, kde vede pod jeho nohou až k sedícímu andělovi. Nika, ve které je figura sv. Matouše umístěna, je prakticky stejná jako u evangelisty Jana – zděný výklenek zakončený mušlovým zaklenutím, odstupněným pásem diamantového řezu. Také ve cviklech se nachází podobný trojlist.

Postava evangelisty Lukáše stojí v podstatě čelem k divákovi, v kontrapostu se zatíženou levou nohou [32]. Tělesné jádro je potlačeno výraznou drapérií, uplatňuje se více pouze v oblasti pravého kolene. Evangelista má obě paže pokrčené v lokti a drží si oběma rukama rozevřenou knihu před tělem, přičemž zpracování samotných rukou působí poněkud schematicky. V drapérii se uplatňuje prakticky pouze svrchní šat. Z ramen spadá na ohnuté ruce a po stranách poté dolů v mačkaných záhybech, které na levé straně vytvářejí pytlovité útvary. U těla je plášť přidržován oběma lokty a mezi rukama spadá ve dvou horizontálních mačkaných mísách, které přecházejí do záhybu ve tvaru Y. Pod ním je utvořen ještě jeden výraznější záhyb, spadající v úzkém hřebenu dolů zpod pravého lokte dolů, kde se rozšiřuje do mačkaného záhybu a stáčí se pod pravé koleno. Na pravé straně lem pláště dosahuje až k nártu nohy, na levé se vzdouvá nad nohou a odhaluje část holeně. Na nohou má evangelista obuté kožené střevíce. Hlavu se svatozáří Lukáš sklání na levou stranu a hledí do knihy. Na hlavě má nasazen objemný čepec připomínající kvadrátek, zpod kterého mu po stranách spadají vlasy přes uši. Obličej je modelován podobně jako u evangelisty Matouše, s výraznými rýhami nad ústy, ovšem ne s tak velikou dávkou exprese. Podstavec je podobný jako u dvou předešlých evangelistů, ovšem chybí voluty a akantové listy, které byly umístěny za symboly světců. Před kanelovanou konzolou leží býk, Lukášův symbol. Zpod těla mu vychází páska, která se volně vznáší po pravé straně reliéfu až k evangelistovým nohám, kde se svíjí ve třech záhybech. Zděná část niky je tvořena stejně jako u ostatních reliéfů, od konchy ji však odděluje vlys se schematickým vejcovcem. Jednotlivá žebra mušle jsou pak výrazně masivnější než u ostatních evangelistů a nejsou vyžlabená, cvikly jsou vyplněny akantovými listy.

Na čtvrté desce je zobrazen evangelista Marek, jehož postava působí oproti ostatním subtilněji [33]. Stojí v kontrastu se zatíženou levou nohou, čemuž odpovídá i mírné prohnutí tělesného jádra doleva. Pravou paži má spuštěnou podél těla, ohnutou v lokti směrem k divákovi a v ruce drží pero na psaní. Levou paži má také ohnutou v lokti a přidržuje si s ní u těla otevřenou knihu. V levé ruce navíc drží malou nádobku, patrně kalamář. Svrchní roucho evangelisty vytváří poměrně složitý systém, jehož skladba působí oproti drapériím ostatních figur poněkud nelogicky. Od pravého ramene a ohybu lokte běží pod levou ruku s knihou dva masivní mačkané záhyby. Přes tuto ruku přepadá plášť dolů až ke kolenům v jednoduché mačkané kaskádě, kratší kaskáda se tvoří na druhé straně pod pravou rukou. Zpod levého lokte vybíhá několik mačkaných záhybů před tělo, pod nimiž se od boků utváří záhyb ve tvaru písmene Y. Jeho spodní výběh se o něco níž váže na menší obdobný záhyb, který se dole stáčí na levou stranu. Dolní lem roucha se nad kotníky bosých nohou vzdouvá do dvou horizontálních pytlovitých záhybů. Hlavu se svatozáří natáčí figura sv. Marka napravo do poloprofilu. Obličej má poměrně výrazné lící kosti, pootevřená ústa s masitými rty a krátkýmnosem. Evangelista má středně dlouhý vous, na bradě vyholený, vlnité vlasy střední délky mu uprostřed spadají do čela. Konzola je stejná jako u sv. Lukáše, před ní leží Markův atribut – lev. Na podstavci vedle Markovy levé nohy leží svinutá páska, spadající přes abakus dolů pod tělo ležícího lva. Iluzivní nika je od mušlové konchy oddělena vlysem s vejcovcem jako u Lukáše, ovšem plastičtěji provedeným, o něco silnější žebra mušle jsou opět jako u ostatních evangelistů vyžlabená. Cvikly jsou vyplněny liliemi.

5.4 Poslední soud

Reliéf s Posledním soudem má formu lunety se základnou přibližně 100 cm a výškou 50cm [34]. Vyřezán je z lipového dřeva a není opatřen polychromií. Především ve spodní části je značně poškozen červotočem, jinak je poměrně dobře zachovalý. Jedná se o dost vysoký reliéf, ústřední postavy Krista, Panny Marie a Jana Křtitele jsou zpracovány téměř jako volné sochy.

Horizontálně je reliéf rozdělen na dvě části, na nebeskou a pozemskou. Uprostřed horní nebeské scény trůní Kristus na duze. Jeho mírně doleva vytočené nohy spočívají na sféře, ruce má rozpažené a hlavu sklání doprava dolů. Plášť, který má na hrudníku sepnutý sponou, má přehozený dozadu na záda, kde splývá dolů a v oblasti klína je obtočen kolem boků a nohou. Zde vytváří tlustý spirálový záhyb, na pravé straně zmačkaný. Na pravém koleně tvoří roucho úzký vertikální záhyb, spadající na pravou stranu, přičemž noha je odhalena asi od půlky holeně. Přes levé koleno plášť splývá ve vertikálních záhybech až na nárt nohy a jeho cíp prochází za pravou nohu přes sféru, kde vytváří jeden vzdušný záhyb. Mezi kolena je plášť prověšen a v ohybu se zde utváří promáčknutá mísa. Tělo Krista je zobrazeno s anatomickými detaily, u rozpažených rukou dnes chybí konce prstů, nohy působí

nedodělaným dojmem. Obličej je v poměru k hlavě spíš menší, s vysokým čelem, drobným krátkým nosem, malými ústy a vystouplými lícními kostmi. Tvář je porostlá vousem, vlasy jsou dlouhé a spadají Kristovi na ramena.

Po stranách Krista jsou umístěny další postavy na plastických oblacích, které tvoří hranici mezi pozemskou a nebeskou sférou. Napravo od Krista klečí v profilu Panna Marie. Má sepjaté ruce pokrčené v lokti a hledí v prosebnickém gestu vzhůru na Krista. Plášť má přetažený přes hlavu, odkud spadá ve třech vertikálních záhybech na ramena. Pod zády má roucho podkasáno a tvoří zde několik paralelních prohnutých horizontálních záhybů, u těla si jej Marie přidržuje loktem, pod kterým spadá dolů v úzké kaskádě. Nad pokrčenýma nohama se utvářejí vlající pytlovité záhyby. Na levé straně od Krista v podobném postoji jako Marie klečí Jan Křtitel, ovšem je ke Kristu více natočen a nevidíme mu do tváře. Je oblečen do spodního šatu z velbloudí kůže, který má přepásán. Přes něj má zvláštním způsobem obtočen kolem těla plášť. Má jej přehozen přes levé rameno, odkud přechází za jeho zády v mohutných mačkaných záhybech přes pravé rameno a lopatku a mizí za tělem. Pod levým loktem u levého boku Jana Křtitele se roucho opět objevuje a tvoří mu za zády nad pokrčenýma bosýma nohama silné prohnuté mačkané záhyby, přecházející na konci do mohutného kulovitěho záhybu. Hlavu má Jan porostlou kratšími kudrnatými vlasy a zezadu je vidět i část dlouhého vousu.

Hlavní trojici uprostřed obklopují v pomyslném půlkruhu postavy apoštolů. Na pravé straně se nachází pět postav. Nejvíce vepředu, zcela na kraji lunety vidíme sedícího apoštola z profilu, se sepjatýma rukama hledícího na Krista. Levou nohu má poněkud zvláštním způsobem prostrčenou pod pravou nohou ohnutou v koleni a opírá se její špičkou o vzdušný povrch. Svrchní šat má formován podobně jako Jan Křtitel, ovšem v tomto případě jej vidíme z boku. Přes rameno jej má přehozen ve vysokém zmačkaném záhybu, prochází mu mezi sepjatýma rukama zpět dozadu a nad levou nohu utváří tři charakteristické vzdouvající se záhyby. Tvář má porostlou krátkým vousem, pod nosem oholeným, a vlasy mu ve spirálách spadají na ramena. Za ním sedí čelem k divákovi další apoštol, mírně natočený ke středu reliéfu. Má ruce sepjaté před tělem a také hledí na postavu Krista, mezi kolena mu roucho vytváří promáčkнутý záhyb ve tvaru písmene Y. Má tvář staršího muže se středně dlouhými vlasy a dlouhým plnovousem. Ještě dále za ním se nachází další apoštol, z něhož je dnes kvůli poškození červotočem znatelná již jen holá hlava s vousy, kterou otáčí směrem ven z reliéfu k předešlému apoštolu. Zcela vzadu v nízkém reliéfu se nachází další dva apoštolové, jejichž těla jsou schována za postavou Panny Marie a jsou nejasně vidět pouze jejich hlavy. Na levé straně reliéfu jsou zobrazeny čtyři apoštolské postavy. Nejlépe dochován je jako na druhé straně apoštol zcela vepředu, který klečí v tříčtvrtečním profilu zády k divákovi na pravém koleni a se sepjatýma rukama hledí ke Kristu. Způsob přehození svrchního pláště připomíná apoštola na druhé straně, viděný ovšem více zezadu. Spodní šat má na zádech zřasen několika nevysokými vertikálními záhyby, v partiích nohu se

opět uplatňuje svrchní plášť s mačkanými záhyby, který nad patou pravé nohy utváří pytlovité vzduť. Postava má krátké vlasy a oholenou bradu, v oblasti ramen je značně poškozená červotočem. Za ní směrem ke středu reliéfu sedí další postava se sepjatýma rukama, v přepásaném šatu. Levé koleno má výrazně výše než pravé a roucho mu z něj splývá dolů na nárt v jednom úzkém vertikálním záhybu, po straně nohy se pak tvoří zvláštní vertikálně prohnutý mačkaný záhyb. Hlava je výrazně kubusovitá, s širokým obličejem s vousem na bradě. Za touto postavou se rýsují ještě další dvě postavy, jejichž těla jsou silně poškozena červotočem a vidíme tak opět pouze nejasně dvě hlavy, přičemž u první lze konstatovat, že je bezvousá, s výraznějším spirálovitým pramenem vlasů spadajícím po levé straně tváře. Pozadí celé nebeské scény je členěno vzduťmi mračny, podobnými těm, které tvoří podstavu pro postavy kolem Krista.

Pozemská sféra je vyplněna několika polopostavami, z nichž většina je poškozena červotočem a dochována pouze fragmentálně. Nejlépe jsou dochovány tři figury uprostřed scény v popředí. Pod trůnícím Kristem stojí v poloprofilu zády k divákovi nahá žena s hlavou natočenou směrem doprava a hledící vzhůru k Panně Marii. Levá ruka dnes zcela chybí, u pravé chybí prsty. Obličej je nezřetelný, řezbářská práce se více dochovala především u jejích dlouhých vlasů. Ty spadají ve vlnitých pramenech z hlavy dolů na ramena, odkud splývají ve třech dlouhých spirálách po zádech až do pasu. Na obou stranách této postavy stojí dvojice postav, sklánějících se k zemi a držících svou hlavu v dlaních. Postava napravo má tělo obtočené pod rameny drapérií s nehlubokými horizontálními záhyby, postava nalevo má plášť přetažen přes pravé rameno a na zádech jí utváří trojici paralelních záhybů, zahnutých pod levým bokem. V druhém plánu jsou po stranách prostřední skupiny dvě polopostavy, otáčející se k divákovi nahými zády a hledící vzhůru. Zcela napravo je zde také fragment hlavy s pravým ramenem, a po stranách jsou dochovány zbytky skalisek. Ve třetím plánu zcela v pozadí je vidět dalších pět drobných více či méně dochovaných polopostav, některé se sepjatýma rukama hledící vzhůru ke Kristu, Panně Marii či Janu Křtiteli.

Kristus je zde zobrazen jako žehnající *Maiestas Domini* trůnící na duze, která je symbolem smlouvy.²⁶⁰ Sféra, na které má Kristus položené nohy, symbolizuje vesmír, kterému Kristus vládne. Tzv. *deésis*, tedy klečící postavy Panny Marie po pravici a Jana Křtitele po levici Krista je obvyklou součástí výjevů s Posledním soudem, podobně jako tuto trojici obklopující skupina dvanácti apoštolů, zde ovšem redukována na devět apoštolů. Ve spodní části jsou zobrazeni mrtví, vstávající z otevřených hrobů (Zj 20,13), a očekávající samotný soud. Rozlišení zatracených a spasených zde není zcela jasné, přinejmenším se zdá, že zatracené jsou postavy v popředí sklánějící své hlavy do dlaní.

²⁶⁰ ROYT 2006, 239sqq.

6. Stylová analýza oltářních reliéfů

6.1 Reliéf s rytířem

V rámci tvorby Mistra IP se nabízí jako první srovnání s oltářem Jana Křtitele z kostela Panny Marie před Týnem a oltářem sv. Anny samotřetí z Českého Krumlova, především vzhledem k formátu řezeb. Na souvislost ústředního reliéfu s rytířem s hlavním výjevem z týnského oltáře upozornil jako první H. Seiberl,²⁶¹ který zároveň uvádí oba oltáře do souboru prací Mistra IP a jeho okruhu. Při prvním pohledu se nabízí především srovnání obou postav Krista. Velmi blízké je zde zpracování těla, a to jak v celkové proporčnosti, tak ve zpracování anatomických detailů. Co se týká proporcí, u obou postav je znatelná jistá nepřiměřená subtilnost hrudního koše hlavně oproti hlavě, ale i pažím postav. V detailu je takřka totožné zpracování žeber hrudního koše, která vystupují velmi zřetelně jak na bocích, tak na prsou, podobná je i modelace svalstva na pažích. Odpovídající je také robustní tvar hlavy, obličejový typ je poněkud odlišný. Podobným způsobem lze srovnávat postavu sv. Ondřeje a Jana Křtitele, jejichž blízkost se ovšem omezuje pouze spíše na typ. Přímé analogie lze nalézt především ve zpracování vlasů a vousů. Seiberl srovnává také postavu Panny Marie ze Zlíchova s klečící Marií z predely týnského oltáře, ovšem toto srovnání podle nás neobstojí. Pro zlíčovskou Marii je nutné v rámci monumentálních prací hledat paralely spíše v sedících postavách z krumlovského oltáře, a to hlavně v roušce sv. Anny a drapérii obou postav, čemuž se věnoval především J. Kropáček,²⁶² a v postavě Marie z berlínské Kalvárie, na což upozornil A. Kotal.²⁶³ Kromě těchto prací je nutné srovnat zlíčovského Krista ještě s postavou umučeného Šebestiána z Berlína [9]. Obdobné je především zpracování paží, respektive jejich modelace s výrazným ramenním svalstvem. Také trup je zpracován velmi podobně, s vystouplými klíčními kostmi, i když u Šebestiána působí hrudní koš co do proporcí mohutněji. Očividnou paralelu lze spatřovat také ve zpracování nohou, jak v zrcadlově obráceném kontrapostu, tak v pečlivém provedení anatomických detailů, hlavně u prstů na nohou a v oblasti koleních kloubů.

Především je ovšem třeba hledat stylové analogie u signovaných prací, abychom přesvědčivě potvrdili správnost připsání řezeb autorovi, označujícím své práce iniciálami IP, i když zde narážíme na problém, že se jedná o práce zcela odlišného formátu. Srovnání se také v tomto případě omezuje především na figurální složku, protože specifické pojetí přírod a krajinných kulis se na hlavní zlíčovské řezbě příliš neuplatňují. U signované a datované řezby s Prvním hříchem lze porovnávat zpracování Kristovy a Adamovy postavy. Blízké je modelování anatomických detailů, hlavně žeber,

²⁶¹ SEIBERL 1938, 161.

²⁶² KROPÁČEK 1965a, 156sqq.

²⁶³ KOTAL 1956, 24.

kteřá se u obou postav řýsují jak na bocích, tak na hrudníku mezi prsními svaly. Velmi obdobné je i zpracování paží a jejich nasazení s výrazným ramenním svalstvem. Patrný rozdíl je v proporcích trupů postav. Subtilnost hrudníku, jak ji vidíme u zlíčovského Krista, se u postavy praotce nenachází. Adamova postava má rozložitý hrudník, odpovídající jeho širokým ramenům. Otázkou je, zda je Kristova postava útlejší záměrně, či tím, že řezbář zcela nezvládl přenesení patřičných proporcí do většího formátu.²⁶⁴ Naopak zrcadlově obrácený kontrapost zlíčovského Krista je jistější než Adamův, což ovšem může způsobovat větší možnost prostorového rozvinu u zlíčovské postavy, protože se jedná takřka o volnou sochu. Každopádně blízké je zpracování dolních končetin s vystouplými šlachami a výraznou modelací prstů u nohou. V detailech si lze ještě všimnout podobnosti zpracování poměrně velikých uší, které vidíme u Adama, Evy a klečícího rytíře. Srovnání snese v obecnější rovině také pojetí skalnaté kulisy za zlíčovskou skupinou a skaliska na pravé straně vídeňského reliéfu, tvořící charakteristický průhled. Při pohledu na druhou signovanou kabinetní práci, Navštívení z Národní galerie, se nabízí v první řadě srovnání postavy zlíčovské Panny Marie s ženskými postavami. Zlíčovská Marie působí přes svou monumentální formu útlejším dojmem než figury z drobného Navštívení, kde jsou také více prostorově rozvinuté, a její drapérie je vzhledem k velikosti řezby více promodelovaná. Ovšem v logice skladby záhybového systému tato drapérie velmi dobře odpovídá drapérii, kterou vidíme u postavy sv. Alžběty. Analogie se dají spatřovat v roušce přes hlavu a látce probíhající pod krkem a dále v mačkaném záhybu na pravém rameni. Záhyby spadající na pravé straně z pokrčené paže se liší, a u Marie z navštívení chybí mačkané mísy mezi rukama. Ovšem u obou postav nacházíme záhyb ve tvaru písmene Y, pod ním v oblasti kolen protáhlý mačkaný mísovitý záhyb a od kolen dolů splývající dvojitou řasu mezi nohama. Skladba drapérie je tedy velmi blízká, jen je u drobné řezby oproti zlíčovské kvůli rozměrům schematizována. Analogické je i pojetí šatu u postavy sv. Ondřeje a sv. Zachariáše, s těsným přimknutím k tělesnému jádru v oblasti hrudníku a zřasením na rukávech, přičemž u druhé postavy je vše provedeno opět vzhledem k drobnosti řezby schematičtěji. V případě signovaného Oplakávání z Petrohradu lze konstatovat spíše pouze obecné společné znaky, jako jsou roušky ženských postav, podobný způsob zpracování drapérie či zájem o propracování anatomických detailů.

Konkrétnější analogie v kompozici celého výjevu, než které byly zmíněny v kapitole o ikonografii, se nepodařilo mimo tvorbu Mistra IP nalézt, především vzhledem k jeho specifičnosti. Co se týče kompozice, lze říci, že je skupina postav komponována podobně, jak to vidíme na některých jiných řezbách od IP. Rozboru charakteristického uspořádání, závislého na pomyslném půdorysu kosodélníku, se na více místech věnoval hlavně Jiří Kropáček.²⁶⁵ Podobný přístup k rozvržení prostoru

²⁶⁴ Při pohledu na proporčně vyrovnané postavy rytíře či sv. Ondřeje se zdá být pravdivá spíše první možnost.

²⁶⁵ např. KROPÁČEK 1965a, 157sq, KROPÁČEK 1967, 206.

Lze sledovat i na svatojánském oltáři z kostela Panny Marie před Týnem či u Klanění tří králů z predely krumlovského oltáře. Hledání paralel mimo tvorbu našeho řezbáře je poněkud obtížnější, a omezuje se na obecnější typové analogie. U postavy Krista poukazuje Reisinger-Weber na souvislost s Kristem z Mantegna mědirytu Zmrtvýchvstalý Kristus se sv. Longinem a sv. Ondřejem, přičemž upozorňuje především na uspořádání vlasů a vousů [35]. Podobnost je ovšem v tomto případě podle našeho názoru spíše povšechná. Analogiemi s mantegnovskou grafikou v díle Mistra IP se podrobněji zabýval A. Kotal.²⁶⁶ V našem případě lze vztáhnout jeho úvahy především k formám kamenitého podloží, složeného jakoby z kamenných destiček a i k formě skály v pozadí, neboť obojí se blíží tvarům, jaké vidíme například na listech Snímání z kříže a Ukládání do hrobu B. 4 a B. 2, připsaných Mantegnově dílně [36, 37].²⁶⁷ Dále Kotal přiřazuje Mantegnovu grafickou tvorbu jako východisko pro specifickou, výraznou formu Kristových nohou s vystouplými holenými kostmi a šlachovitými chodidly.²⁶⁸ Dále míní A. Legner, že při zpodobnění smrti mohl vycházet Mistr IP z Leinbergovy sošky tančící smrtky s kosou z roku 1520.²⁶⁹ Ta se ovšem od zlíčovské Smrti dost liší, jak svým otáčivým pohybem, tak celkovým ztvárněním. Podobnější je snad jen motiv tlející kůže, odhalující jen na některých místech kosti. Postavu rytíře, respektive jeho zbroj, Reisinger-Weber srovnává se zbrojí sv. Jiří od A. Dürera z doby kolem roku 1508 [38].²⁷⁰

6.2 Scénické reliéfy

Čtveřici scénických reliéfů nejprve srovnáme se signovanými pracemi Mistra IP. V případě reliéfu Krista se ženami je třeba se zaměřit především na destičku s Navštívením a Oplakáváním a na zpracování drapérií. Základní přístup k tvoření záhybů je obdobný – šat utváří těžké, mačkané záhyby, nechybí ani charakteristické záhyby ve tvaru Y v oblastech klína a vysoký mačkaný hřeben na ramenou některých postav, ženy mají přes hlavy přetažené roušky. U Krista ze zlíčovského reliéfu se také utváří vzdouvající pytlovitý záhyb jako u postavy vojáka na levé straně petrohradského Oplakávání. Ovšem na první pohled je zřejmé, že řezbář zlíčovské desky nepracuje s drapérií s takovou jistotou, na některých místech působí záhybový systém jako by byl aplikován na postavu aditivně, bez jasnějšího vztahu k tělesnému jádru. Srovnání dále snese v obecnější rovině také obličejový typ mužské postavy v pozadí uprostřed scény Krista se ženami a Zachariáše z Navštívení. Při pohledu na První hřích lze najít analogie asi jen ve zpracování vegetace, konkrétně keře za Eviným levým ramenem a keře za postavami v pozadí zlíčovské desky, přičemž na Vídeňském reliéfu je však

²⁶⁶ KOTAL 1956, 37sqq.

²⁶⁷ KNAPP 1910, 143sq.

²⁶⁸ KOTAL 1956, 41.

²⁶⁹ LEGNER 1969, 83.

²⁷⁰ REISINGER-WEBER 2007, 163.

i přes menší formát zpracována detailněji. K podobným závěrům dojdeme při srovnání ostatních scénických reliéfů se signovanými reliéfy. Na drapériích je čitelný silný vliv řezbáře IP, ovšem jejich provedení ukazuje spíše na jinou ruku. Také způsob dosažení prostorové iluze, především na petrohradském Oplakávání dovedený k dokonalosti, zde není proveden tak zdařile a na některých místech se řezbář dopouští jistých proporčních pochybení, kupříkladu u postavy společníka sv. Františka na reliéfu s jeho stigmatizací, u postav na pozadí Krista se ženami, či v postavě sv. Jeronýma, který je vůči svému okolí příliš mohutný. Při srovnání s týnským oltářem zjistíme podobnosti v celkovém přístupu rozvržení prostoru, ale i v některých detailech. Tak například velmi podobné je dvojí vzdutí šatu nad kotníky klečícího anděla po pravici Boha Otce z hlavního týnského reliéfu a klečícího Krista z Olivetské hory či je velmi podobná forma budovy v pozadí výjevu Narození z týnské predely a budov vyskytujících se na reliéfech ze Zlíchova, čehož si všiml již Herbert Seiberl.²⁷¹ Poněkud odlišný je podle nás přístup řezbáře zlíčovských reliéfů k lidské figuře – oproti týnským řezbám zabírají postavy mnohem více místa, jsou oproti svému okolí více vymezeny a jsou pojety více monumentálním způsobem, což vyniká například u postavy sv. Jeronýma. Také výškové protažení figur, na které Seiberl na stejném místě také poukazuje, nám připadá výraznější. Tímto se blíží scénické reliéfy spíše Klanění tří králů z predely krumlovského oltáře, kde jsou postavy také vyšší.

Takřka ke všem scénickým reliéfům lze najít více či méně přesvědčivé předlohy, se kterými mohl jejich řezbář pracovat. Scénu Krista se ženami srovnává Reisinger-Weber hned s trojicí grafických listů.²⁷² Dřevoryt Kristus se loučí se svou matkou od A. Dürera z doby kolem roku 1504 připomíná zlíčovskou řezbu především uspořádáním skupiny trojice žen a celkovým rozvržením prostoru do hloubky, s architekturou v pozadí [39]. Další předlohou mohl být drobný dřevoryt stejného námětu od A. Altdorfera z doby kolem roku 1513 [40]. Ten lze srovnávat s reliéfem kvůli Kristovu postoji, gestu a umístění svatozáře, rouškám ženských postav a částečně také zobrazením vedlejších postav. Nejméně relevantním je poté podle nás srovnání postavy Krista ze zlíčovského reliéfu s Kristem z Huberovy grafiky Uzdravení posedlého z roku 1518 [41]. Reisinger-Weber mluví hlavně o držení rukou a drapérii, ovšem podobné žehnající gesto se nachází i na předchozích grafikách a skladba drapérie je přece jen na řezbě dost odlišná, snad kromě vzdutí v oblasti holení Krista, které má ovšem u Hubera odlišnou formu a u Mistra IP patří k běžnému tvarovému rejstříku. Také u druhého scénického reliéfu, Krista na Olivetské hoře, Reisinger-Weber rozpoznává jisté podobnosti s kresebnými či grafickými předlohami. Jmenovitě se jedná o kresbu Kristus na Olivetské hoře od Wolfa Hubera a dřevoryt stejného námětu od Albrechta Altdorfera [42, 43].²⁷³ Huberova kresba mohla fungovat jako předloha především pro celkové kompoziční rozvržení – Kristus klečící na

²⁷¹ SEIBERL 1938, 161.

²⁷² REISINGER-WEBER 2007, 169.

²⁷³ REISINGER-WEBER 2007, 170.

jakémsi kamenném stupni vzhlíží vzhůru na postavu anděla, vznášejícího se nad skaliskem s průhledem, pod stupněm skupina tří spících apoštolů a na levé straně otevřený pohled do krajiny s městem. Na řezbě je doplněno ještě druhé skalní „okno“, otevírající právě pohled na město, a skupina vojáků, přecházejících v pozadí most. Skupina vojáků se objevuje na Altdorferově dřevorytu, i když v poněkud jiné formě. Také zde klečí Kristus před skalním útvarem, zjevně analogicky je však řešena především postava, která na zlíčovském reliéfu představuje apoštola Jana. Je sice zrcadlově obrácená a opírá si hlavu o paži jiným způsobem, takřka stejně jsou však řešeny nohy ohnuté v kolenou, s jedním pozdviženým chodidlem. Motiv rozpažených rukou Krista lze najít na nedatované lavírované kresbě se stejným námětem také od Wolfa Hubera, kde je však klečící Kristus zobrazen čelem k divákovi [44].

Spojitosť s Altdorferovou grafikou rozpoznal již A. Kotal, který zároveň na stejném místě poukázal na podobný motiv apoštola opírajícího si hlavu o skálu na predele oltáře v kostele sv. Zenona ve Veroně od Andrea Mantegni [45].²⁷⁴ Ač je znalost Mistra IP Mantegnovy grafiky pravděpodobná, tato paralela nalezená v jeho malířské tvorbě se nám nezdá příliš přesvědčivá. Společný je totiž opravdu pouze motiv, konkrétní provedení je zcela odlišné a jiné analogie se na tomto vyobrazení neobjevují. Výrazným prvkem, uplatňujícím se i na následujícím reliéfu, jsou skalní útvary s průhledy, jakými jsou „okny“ do pozadí. Tento prvek se v podobně amorfní, rozeklané formě vyskytuje i v dalších dílech A. Aldorfera a W. Hubera [46, 47]. Podobně jako na zlíčovských reliéfech, i zde jsou tyto útvary řešeny trochu jinak než v zmiňované mantegnovské grafice, kde mají více „krystalickou“ formu.²⁷⁵ Reliéf s kajícím se sv. Jeronýmem vychází v celkové kompozice a především v postavě světce z kresby Wolfa Hubera z roku 1512 [48].²⁷⁶ Postava světce s obdobným gestem držení kamene a rouchem široce rozevřeným na prsou ovšem v řezbě zabírá mnohem větší místo, je zobrazena v popředí a uplatňuje se mnohem více oproti Huberově kresbě, kdy hraje mnohem větší roli okolní krajina, do níž je výjev zasazen. Také forma ukřižovaného Krista vychází patrně z kresby Wolfa Hubera, a to z kresby z roku 1517 Ukřižovaný Kristus s Pannou Marií a sv. Janem [49]. Odpovídá provedení vypjatého Kristova těla s propracovanými anatomickými detaily a také rozevláté cípy Kristovy bederní roušky, která je dnes na řezbě dochována pouze fragmentárně. Odlišná je pouze poloha Kristovy hlavy, která mu na řezbě klesá na prsa. Patrně z Huberovy tvorby je převzat také častý „podunajský“ motiv slunce v nižší poloze nad horizontem, jehož paprsky procházejí skrze mraky. Podobné ztvárnění můžeme vidět kupříkladu na Huberově kresbě Ukřižování z doby kolem roku 1520 [50]. Bližší grafické předlohy pro řezbu se stigmatizací sv. Františka nejsou známy. V obecné poloze mohou vycházet

²⁷⁴ KOTAL 1956, 41.

²⁷⁵ V této formě, Mantegnovi bližší, se u Mistra IP vyskytuje například na nesignovaném Prvním hříchu z Vídně.

²⁷⁶ REISINGER-WEBER 2007, 171.

z některých Huberových prací,²⁷⁷ ve větší míře se však snad jedná o řezbářovu inovaci či práci s neznámou předlohou. Každopádně se zde výrazněji projevuje již zmiňované nezvládnutí zmenšení proporcí v zadních plánech, znatelné především v postavě Františkova společníka. Zvláštní je i jeho postoj a především jakoby nelogické nasazení vzduté drapérie u pravé nohy, což se ostatně obdobně projevuje i na drapérii sv. Františka.

6.3 Čtyři evangelisté

Při porovnání se signovanými reliéfy se jim postavy evangelistů podobají především ve zpracování drapérie, ne však přímou skladbou, ale spíše typem záhybů. Tak u evangelisty Jana vidíme na rameni obdobný mačkaný hřeben, jaký se utváří na rameni sv. Alžběty ze signovaného Navštívení. Také charakteristický záhyb ve tvaru písmene Y se nachází u drapérie evangelistů i obou světic z Navštívení, u zlíčovských desek mají ovšem dekorativnější charakter, jsou zpracovány poněkud schematizovaně, bez smyslu pro vlastnosti materiálu, z kterého je roucho ve skutečnosti vytvořeno. Iluze zmačkané látky, která je v Navštívení i přes drobné rozměry provedena s velkým smyslem pro realitu, je v některých místech oděvu zlíčovských evangelistů provedena prostými zářezy do oblých záhybů, které působí dojmem, že jsou na tělo jakoby přilepené bez bližší vazby na samotnou drapérii. Kontrapost evangelistů, především Jana a Matouše, odpovídá zpracování kontrapostu, jak jej vidíme u Adama ze signovaného Prvního hříchu z Vídně. S Adamem z Vídně snese srovnání také ještě modelace obličeje a hlavy u Matouše a zčásti u Lukáše, ovšem ne ve fyziognomickém typu, ale obecněji v propracování individualizované anatomie tváří.

Podrobné stylové analýze, která měla vést k rozpoznání autorství jednotlivých evangelistů, podrobil řezby Jiří Kropáček.²⁷⁸ Ten rozdělil figury do dvou protějškových párů – evangelista Matouš s evangelistou Janem tvoří první, Lukáš s Markem druhý. První považuje za autorskou práci mistra s poukazem především na pokročilý kontrapost, přesvědčivé perspektivní zkratky postav, vycházející z natočení jejich trupu a výraznou obličejovou typiku.²⁷⁹ Druhý protějškový pár považuje spíše za dílo pomocníků, přičemž evangelista Lukáš má podle něj z obou nižší úroveň. U postavy Marka konstatuje Kropáček nedostatky v oblasti perspektivy především u natočených ramen a u nártů nohou, vedoucí k nejistotě kontrapostu. Naopak oceňuje zpracování hlavy a rukou s prsty třímajícími psací náčiní. Lukášova postava je podle něj neuměle řezána, mizí pod záhybovým systémem a také kontrapost je dle jeho názoru uplatňován bez hlubšího porozumění.²⁸⁰ Tyto Kropáčkovy názory později doplnila

²⁷⁷ REISINGER-WEBER 2007, 172sq.

²⁷⁸ KROPÁČEK 1965a, 153sqq.

²⁷⁹ KROPÁČEK 1965a, 155.

²⁸⁰ KROPÁČEK 1965a, 154.

Reisinger-Weber. První dvojici evangelistů hodnotí podobně jako Kropáček, a pokládá je za práce mistrovy.²⁸¹ Poněkud odlišně však hodnotí druhou dvojici reliéfů. U evangelisty Lukáše shledává v drapérii tvarový rejstřík Mistra IP, a předpokládá, že přinejmenším předloha k němu pocházela od samotného mistra. Reliéf evangelisty Marka pokládá za práci nadaného učedníka, který jej provedl podle ostatních řezeb. Poukazuje především na jeho velikost, která je oproti ostatním figurám menší, a postava tak nedosahuje takové monumentality.²⁸²

Stylové hodnocení reliéfů ovšem podle nás vyžaduje určité zpřesnění. Podle našeho názoru je nutné při něm vycházet především ze zpracování obličejů a drapérie. Mistrově ruce tak lze bez problému přisuzovat právě provedení hlav a především obličejů postav. Jistě modelované, jakoby masité hlavy se silně individualizovanými prvky, uplatňujícími se především u evangelisty Matouše a Lukáše, podle nás ukazují právě na ten způsob, jakým jsou provedeny tváře na hlavním reliéfu, kde je ovšem obdobný přístup uplatňován na odlišné obličejové typy. Určitou nejistotu spatřujeme jen u obličejů evangelisty Jana, který je oproti celku hlavy proveden příliš malý. Naopak vidíme rozdíl oproti mistrovským pracím v oblasti drapérie. Ta sice vychází z mistrova tvarového rejstříku, nicméně je použita poněkud schematicky, jak jsme již popsali výše. Při pohledu na drapérii Panny Marie z hlavního reliéfu, ale i obou hlavních ženských postav z pražského signovaného Navštívení musíme konstatovat, že zde je drapérie zpracována o mnoho přirozeněji, i když je druhá práce ze jmenovaných provedena v takřka miniaturním měřítku. Na zpracování drapérií se tedy podle našeho názoru větší měrou podílela dílna, i když vycházela z mistrových nákresů, což je znatelné na systému její skladby. Co se týká kontrastu figur, je dojem jeho snížené kvality u postav Lukáše a Marka dán především delším rouchem, které zakrývá větší část nohou než u druhých dvou evangelistů.

Konkrétní detailnější analogie v grafických předlohách nám nejsou známy. Jutta Reisinger-Weber pouze upozorňuje na kresbu sv. Jana od Wolfa Hubera z roku 1518, kde lze v některých drobnostech jako je držení hlavy, polodlouhá tunika či zpracování vlasů spatřovat jistou afinitu [51]. Obecnější paralely, spočívající ve způsobu umístění postav do iluzivních nik zakončených mušlovou kalotou, lze sledovat například v Altdorferově dřevorytu s návrhem oltáře pro kostel Panny Marie Krásné v Řezně [52]. Reisinger-Weber také upozorňuje na dva monumentální severoitalské náhrobky, kde jsou také po stranách umístěné postavy světců v architektonických nikách.²⁸³ Vzhledem k našim pochybám o italské cestě Mistra IP se však zdá pravděpodobnější, že znal takový způsob umístění spíše z grafiky, pocházející kupříkladu právě od Altdorfera.

²⁸¹ REISINGER-WEBER 2007, 165.

²⁸² REISINGER-WEBER 2007, 165sq.

²⁸³ REISINGER-WEBER 2007, 178sq. Jedná se o náhrobek Nicola Trono v benátské bazilice Santa Maria Gloriosa dei Frari a náhrobek Pietra Mocenigo od Pietra Lombardo v bazilice San Giovanni e Paolo tamtéž.

6.4 Poslední soud

U postav z Posledního soudu lze sledovat určitou afinitu se signovanými reliéfy především v záhybovém systému drapérií. Tak nalézáme kupříkladu na ramenou obou klečících apoštolů v popředí lunetového reliéfu obdobné mačkané hřebeny, jaké vidíme u postavy Panny Marie z Navštívení. S postavou sv. Alžběty mají tyto apoštolské figury společný způsob vedení drapérie v horní části těla, tedy její přehození přes rameno a odhalení zad, pod nimiž se vytváří mísovitý záhyb, který u postav apoštolů spíše tušíme, protože se u nich vzhledem k jejich natočení tolik neuplatňuje. Jistou blízkost lze spatřovat i v obličejovém typu druhého apoštola zprava a Zachariáše z Navštívení. Dále vidíme blízké analogie ve zpracování zřasených rukávů některých apoštolů a zřasení rukávu sv. Jana z petrohradského Oplakávání, který se sklání nad ležící postavou Krista, sejmutého z kříže. Také charakter vzdouvajících se paralelních záhybů u kotníků klečících apoštolů po stranách v popředí Posledního soudu nápadně připomíná záhyby, utvářené v spodní části nohou vojáka z Oplakávání, stojícího vlevo zcela vepředu.

Při srovnání této řezby s připsanými pracemi či v rámci samotných zlíčovských řezeb vyvstává celá řada analogií. Tak klečící Marie zcela zřejmě vychází z Marie z hlavní řezby oltáře, stejně jako postava trůnícího Krista z Krista zachraňujícího rytíře před Smrtí, byť je poněkud odlišná v obličejovém typu. Ohledně paralely s týnským oltářem lze upozornit například na obdobné umístění scény nebeské sféry Posledního soudu na vzdouvající se oblaka, podobně jako je umístěn Bůh Otec v kruhu andělů nad scénou křtu Krista, i když samotná oblaka jsou na týnském oltáři provedena detailněji, což snad souvisí i s odlišným materiálem.²⁸⁴ Dále je obdobně zpracován trup trůnícího Krista a Ukřižovaného z vrcholu týnského oltáře, a obličejový typ třetího apoštola zprava z Posledního soudu se opakuje na predele týnského oltáře s Narozením Krista v obličejí sv. Josefa a na Navštívení na křídle oltáře v obličejí sv. Zachariáše, méně výrazně i v obličejí kata ze scény Stětí Jana Křtitele. Další analogie je možné nalézt v drapériích, uvedme například podobnou skladbu u klečícího apoštola v popředí na levé straně Posledního soudu a sv. Josefa z týnské predely.

Zdá se, že řezbář vycházel při tvorbě Posledního soudu z grafických předloh. Kropáček nejprve upozornil na Dürerův dřevoryt B. 52 stejného námětu z malého pašijového cyklu [53].²⁸⁵ Podle Kropáčka odtud pochází uspořádání ideového středu řezby, tedy trůnící Kristus na duze se sférou pod nohama, doprovázený klečícími postavami Panny Marie a Jana Křtitele jako přímluvců za lidské pokolení, natočenými tříčtvrtečně zády k divákovi. Na Dürerově grafice ovšem chybí kompars

²⁸⁴ Obecně působí ve srovnání se zlíčovským oltářem týnský oltář drobnopisněji, což je snad kromě relativně menším rozměrům způsobeno i použitím hruškového dřeva, které je oproti lipovému tvrdší a umožňuje detailnější řezbu. K tomu KROPÁČEK/STÁDNÍK 1967, 594.

²⁸⁵ KROPÁČEK 1965a, 154.

apoštolů, a jinak je pojata i pozemská scéna, kde jsou na grafice zatracení nalevo uváděni do pekelného chřtánu a spasení se ubírají napravo do věčného života. Těchto rozdílů si povšimla Jutta Reisinger-Weber a poukazuje na grafický list Albrechta Altdorfera, který lépe odpovídá naší řezbě. Jedná se o drobný dřevoryt Posledního soudu z doby kolem roku 1513 [54].²⁸⁶ Na něm se nalézají podobně ztvárněná ústřední trojice jako u Dürera, s Kristem trůnícím na duze, ovšem podobně jako na řezbě doplněná postavami apoštolů. Také dolní pozemská scéna se v tomto případě lépe shoduje s řezbou, vidíme zde obdobně teprve postavy vzkříšených mrtvých, kteří v obavách čekají na samotný okamžik soudu. Podobné je i držení těla u postavy Krista, i když je stranově obrácené a v tisku se Kristus otáčí směrem k Janu Křtiteli.

Ohledně připsání reliéfu dílně či mistrovi se objevují v literatuře některé nejasnosti. Reisinger-Weber se odvolává na údajné tvrzení Jiřího Kropáčka, označuje řezbu za méně kvalitní než hlavní reliéf a postavy apoštolů a za autora považuje mistrova žáka, který provedl postavu evangelisty Marka.²⁸⁷ Na uvedeném místě Kropáčkovi statě, a pokud je nám známo tak ani nikde jinde, však Kropáček nic takového neuvádí. Naopak na jiném místě se zdržuje soudu o bližším autorství reliéfu z toho důvodu, že v šedesátých letech, kdy se řezbám věnoval, byla tato řezba stále pokryta novodobým křídovým nátěrem, znemožňujícím detailnější posouzení řezby.²⁸⁸ Podle našeho názoru je třeba například vzhledem ke kvalitě zpracování obličejů některých apoštolských postav či charakteru zpracování drapérie uvažovat o podílu mistra na této řezbě. Faktem ovšem je, že řezba působí zběžnějším dojmem než například reliéf s klečícím rytířem, a je tudíž možné, že se jedná z větší části o práci dílny. Je třeba si však uvědomit, že zčásti může být zavádějící i horší stav dochování.

6.5 Shrnutí stylové analýzy

Ve stylové analýze jednotlivých reliéfů ze Zlíchova jsme se pokoušeli zaměřit především na jejich srovnání se třemi reliéfy, signovanými iniciálami IP. Tyto řezby tvoří jádro, kolem kterého se utvořil rozsáhlý soubor připisovaných řezbářských děl, a je z nich proto nutné při potvrzování autorství Mistra IP vycházet především. Při srovnávání s připsanými díly, které je pochopitelně také velmi důležité, je nutno postupovat vzhledem k atribuci opatrněji. Z výše uvedených zjištění dle našeho názoru vyplývá, že reliéf s klečícím rytířem je dílem ruky Mistra IP. U lunetového reliéfu bychom se mimo jiné kvůli horšímu stavu dochování neradi pouštěli do konkrétnějších soudů, ovšem jasné připsání dílně, které provedla Reisinger-Weber, nám připadá přinejmenším problematické. Scénické reliéfy byly nejspíše provedeny z větší části dílnou podle mistrových nákresů, čímž se do nich promítl

²⁸⁶ REISINGER-WEBER 2007, 167.

²⁸⁷ REISINGER-WEBER 2007, 168.

²⁸⁸ KROPÁČEK 1965a, 155.

jeho um v dosažení iluzivní hloubky prostoru odstupněním výšky reliéfu v jednotlivých obrazových plánech, v realizaci ovšem obsahující některá pochybení. Ovšem i zde je podle našeho názoru nutné počítat s jistou přímou účastí mistra, například na hlavě sv. Jeronýma. Podobně snad provedl mistr, kromě celkového rozvržení s pozoruhodně kvalitním kontrapostem, hlavně hlavy evangelistů, a na jejich drapériích z větší části pracovala dílna. Při zhotovování oltáře vycházel mistr a jeho dílna z některých grafických předloh, především od Wolfa Hubera, Albrechta Altdorfera a Albrechta Dürera. Při zpracování přírodních prvků a krajiny pak snad vycházel i ze své znalosti některých malířských děl podunajské školy.

7. Problematika donátora

Jedním z hlavních otazníků, které se vznášejí kolem reliéfů ze Zlíčovského kostela sv. Filipa a Jakuba, je osoba jejich objednavatele. Kvůli absenci pramenů k nejstarším dějinám tohoto díla a nejasnosti ohledně jeho původního umístění je snaha o jeho rozpoznání velmi komplikovaná a bádání se v této oblasti po dlouhou dobu omezovalo pouze na obecná tvrzení.

Starší literatura, věnující se především reliéfu s rytířem, buď konstatovala o vyobrazeném pouze to, že se pravděpodobně vzhledem k osobě patrona jmenoval Ondřej,²⁸⁹ nebo se o jeho identifikaci nesnažila a bylo poukazováno pouze na příslušnost objednavatele k nejvyšším společenským vrstvám.²⁹⁰ Blíže se otázce donátora věnovaly až v sedmdesátých letech J. Hořejší a J. Vacková. Ty především upozornily na fakt, že není nutné ztotožňovat jméno světce se jménem objednavatele. Poté zmiňují úmrtí některých významných osobností českého království ve dvacátých letech 16. století (v roce 1521 umírá Vilém z Pernštejna a Ladislav ze Štenberka, roku 1523 Petr z Rožmberka a roku 1526 český král Ludvík Jagellonský) a naznačují jejich možnou souvislost se zhotovením zlíčovského oltáře, na konkrétnější identifikaci donátora ovšem neaspírují.²⁹¹ Později do výčtu potenciálních objednavatelů z řad zesnulých šlechticů ve dvacátých letech zahrnují ještě Štěpána Schlicka.²⁹² To, že se donátor nemusel nutně jmenovat Ondřej, potvrdil později také J. Homolka.²⁹³ Poukazuje v této souvislosti například na votivní obraz Jana z Vartenberka, který je zde doprovázen sv. Jeronýmem a sv. Tomášem. Podobně jako starší literatura uvažuje o osobě objednavatele jako o příslušníku vysoké šlechty, který byl snad členem vládnoucího hradního kroužku a měl blízko k osobě Zdeňka Lva z Rožmitálu.

O konkrétní identifikaci objednavatele zlíčovského oltáře se poprvé a zatím naposledy pokusil Jiří Fajt ve svém článku věnovaném dvorské reprezentaci za vlády Ludvíka Jagellonského.²⁹⁴ Ke zlíčovskému oltáři se dostává přes pamětní medaili, která je připisována H. Dauchreovi, sochaři a medailéru z Augsburgu [55]. Na jejím averzu je v profilu zobrazeno poprsí krále Ludvíka, na reversu vidíme muže s tzv. drahthaube, drátěným čepcem, na hlavě. Z popisu medaile se dozvídáme, že se jedná o Štěpána Schlicka, hraběte z Bassana, pána z Weisskirchen, na Lokti a Ostrově, šlechtice a důlního podnikatele. Jiří Fajt předpokládal, že si tuto medaili objednali příbuzní Štěpána Schlicka na památku, poté co se nevrátil z bitvy u Moháče, kde bojoval po boku českého krále proti Turkům. Jednalo se podle něj patrně o vdovu po Štěpánovi Markétu Pluhovou z Rabštejna či jeho mladší bratry Hieronyma

²⁸⁹ MÁDL 1889, 237.

²⁹⁰ např. KROPÁČEK, 1965a, 170.

²⁹¹ HOŘEJŠÍ/VACKOVÁ 1973, 505sq.

²⁹² HOŘEJŠÍ/VACKOVÁ 1979, 35.

²⁹³ HOMOLKA 1985, 201.

²⁹⁴ FAJT 2005, 133–165.

a Lorenze.²⁹⁵ Tuto podobiznu srovnává Fajt s podobou rytíře ze zlíčovského reliéfu a tvrdí, že se jedná o jednu a tutéž osobu. Základním východiskem, které podnítilo jeho další úvahy tímto směrem, je jistá fyziognomická podoba obou zobrazených. K tomuto argumentu přidává Fajt další. Zprvė spatřuje v reliéfu silné ikonografické reformační složky, vycházející z učení Martina Luthera. Těmi jsou podle Fajta především silný důraz na otázku spásy a vykoupení, které závisí na osobní víře a ne na skutcích jednotlivého člověka a důraz na ústřední roli Krista v této otázce. To, že se tyto prvky v reliéfu objevují, vysvětluje Fajt inklinací samotného Štěpána Schlicka k reformačnímu myšlení a jeho osobní známostí s Lutherem.²⁹⁶ Dále Fajt argumentuje při identifikaci donátora zlíčovského oltáře postavou sv. Ondřeje, jehož kult se v průběhu 15. století rozšířil do střední Evropy. Tento svėtec byl mimo jiné uctíván jako ochránce dolů a u Schlicků jakožto důlních podnikatelů se mohl těšit zvláštní úctě. Štěpán Schlick je tak zde podle Fajta jeho prostřednictvím připomínán jako úspěšný podnikatel v těžebním průmyslu a zakladatel horního města Jáchymova.²⁹⁷ Seznámení Schlicků s Mistrem IP vysvětluje Fajt kontaktem Štěpána Schlicka se Zdeňkem Lvem z Rožmitálu, jehož napojení na Mistra IP bylo již zmiňováno. Z možností, zda objednal oltář Štěpán Schlick sám, či později jeho pozůstalí, poté co zůstal nevěstný po bitvě u Moháče, volí Fajt možnost první, čímž se přiklání i k variantě votivního oltáře.²⁹⁸ Patrně na Fajtovy závěry navázala krátkou zmínkou ve velké syntéze o českých dějinách Milena Bartlová, která zde bohužel bez konkrétní argumentace tvrdí, že oltář objednala v Pasově vdova po Štěpánu Schlickovi jako výraz posmrtné úcty, poté co padl v roce 1526 u Moháče.²⁹⁹

I když se argumenty Jiřího Fajta zdají být na první pohled poměrně relevantní a spojení donátora oltáře ze Zlíchova se Štěpánem Schlickem je lákavá, přece jen se jedná o pokus značně problematický. Již u prvního Fajtova konstatování nápadné podobnosti tváře na Daucherově medaili a tváře rytíře z reliéfu přicházejí na mysl první pochybnosti. Fajt při popisu medaile zdůrazňuje především vysoce klenuté čelo, výrazné nadočnicové oblouky a lehce zahnutý špičatý nos.³⁰⁰ Tyto detaily ovšem při bližším zkoumání neobstojí – nos rytíře na řezbě je sice mírně zahnutý, jakoby s hrbolekem uprostřed, ovšem podobně je utvářen například nos Krista ze scénického reliéfu Kristus se ženami. Celkově je tak nos o dost drobnější než nos Štěpána, jak je vyobrazen na medaili. Podobně je tomu i s domněle výraznými nadočnicovými oblouky – u rytíře nejsou zdaleka tak výrazné jako na medaili a odpovídají tvaru, jakým řezbář modeluje tváře jiných postav. Ani zmiňované čelo se nijak zvlášť nepodobá čelu rytíře, na medaili ustupuje poměrně dost dozadu, zatímco na reliéfu je vyklenuté vzhůru. Podobná

²⁹⁵ FAJT 2005, 138sq.

²⁹⁶ FAJT 2005, 140sq.

²⁹⁷ FAJT 2005, 142.

²⁹⁸ FAJT 2005, 144sq.

²⁹⁹ BARTLOVÁ 2007, 670.

³⁰⁰ FAJT 2005, 137.

nám tak zůstává pouze pokrývka hlavy, která byla ovšem na počátku 16. století velmi oblíbená a její vyobrazení se nachází na řadě mincí.³⁰¹ Další důvod, proč spojovat objednavatele oltáře se Štěpánem Schlickem, vidí Jiří Fajt v ikonografickém programu oltáře ve smyslu „adaptace tradičních ikonografických témat v rámci nově se utvářející reformační obrazové doktríny“,³⁰² čímž myslí propojení „reformačního“ akcentu na Krista – vítěze nad smrtí s ryze tradičním pojetím zprostředkovatelské funkce Panny Marie a světců – patronů, majících roli přímluvců. Tento proces adaptace považuje Fajt za charakteristický pro dvacátá léta 16. století a poukazuje například na změnu obrazového typu Panny Marie ochránitelky na typ Krista ochránitele. Toto tvrzení se nám zdá příliš zjednodušené. Akcentace ústřední role Krista ve spojení s dalšími světeckými prostředníky spásy nelze považovat za specificky reformační prvek, vycházející z Lutherova učení. Například u již zmiňovaného votivního obrazu Švihovských z roku 1504 je ideová rovina velmi podobná a o napojení na Martina Luthera zde nelze patrně uvažovat.³⁰³ A právě tradiční forma Panny Marie a světců jako prostředníků spásy nás vede spíše k přesvědčení, že objednavatel musel být spíše římského vyznání. Jediné, co by snad mohlo ukazovat na jisté formální prvky reformačního myšlení je fakt, že Kristus je zobrazen na hlavním reliéfu i na lunetovém Posledním soudu bez ran, a navíc ne jako přísný trestající soudce. Takový způsob vyobrazení vyžadoval ve svých spisech Martin Luther.³⁰⁴

Zdá se tedy, že Fajtova hypotéza je sice lákavou a inspirativní úvahou, ovšem nelze ji považovat za konečnou odpověď na otázku po osobě objednavatele zlíčovského oltáře. Nabídnout přesvědčivou alternativu není jednoduché, ovšem pokusíme se předložit alespoň hypotézu, která se nabízí při přihlédnutí k pramenům, ikonografii oltáře a dalších poznatků. Jiří Fajt tvrdí, že Štěpán Schlick se mohl seznámit s tvorbou Mistra IP skrze Zdeňka Lva z Rožmitálu, který je zatím jediným přesvědčivě potvrzeným objednavatelem jeho děl, a který pomáhal Schlickům se získáním práva ražby jáchymovského tolaru. Není ovšem možné, že byl objednavatelem oltáře samotný Zdeněk Lev? Tento příslušník nejvyšší šlechty, zastávající od roku 1504 úřad nejvyššího sudího a později i nejvyššího pražského purkrabí, horlivý zastánce katolického vyznání a výrazná politická osobnost českého království v první třetině 16. století rozhodně mohl být osobností, která pořídila dílo takové kvality.³⁰⁵ Jeho bezprostřední obeznámení s prací vynikajícího podunajského řezbáře, která je předpokladem k další objednavatelské činnosti, není již třeba znovu rozvádět. Dalším podnětem pro tuto myšlenku může být fakt, že jednalo-li se opravdu o votivní oltář, pořízený z vděčnosti za záchranu od nemoci,

³⁰¹ např. bronzová mince s bustou Georga Hermanna z roku 1529 či mince s podobiznou Jakoba Fugger II. z roku 1518.

³⁰² FAJT 2005, 141.

³⁰³ K votivní desce Švihovských blíže např. PEŠINA 1985, 342–345.

³⁰⁴ LCHI 1, 431sq.

³⁰⁵ K politickým, sociálním a hospodářským poměrům jagellonské doby například MACEK 1992–1999; k samotné osobě Zdeňka Lva z Rožmitálu nejnověji patrně VANDROVCOVÁ 2003.

není bez zajímavosti, že se Zdeněk Lev z Rožmitálu ve své korespondenci vícekrát zmiňuje o svých neduzích, které mu bránily ve výkonu jeho stavovských povinností. O jisté chorobě, která ho trápila a kvůli které se nezúčastnil stavovských jednání v Praze, se zmiňuje několikrát například roku 1523.³⁰⁶ Nemocemi trpěl ovšem i dříve, například dna čili pakostnice, nemoc postihující často aristokraty kvůli jejich nestřídmému způsobu života, jej trápila již roku 1515.³⁰⁷ Doba kolem roku 1523 by v našem případě bez větších potíží korespondovala s datací zlíčovských řezb do první poloviny dvacátých let 16. století, a lze předpokládat, že Zdeňka Lva tehdy trápila stejná nemoc jako dříve. Bez zajímavosti není v této souvislosti fakt, že sv. Ondřej byl znám z apokryfních Skutků Ondřejových mimo jiné jako uzdravující apoštol,³⁰⁸ a byl vyzván právě na ochranu proti pakostnici.³⁰⁹ Tím ovšem možná blízkost Rožmitála k tomuto světci nekončí. Jak zmínil ve svém článku Jiří Fajt, byl sv. Ondřej také patronem elitního Řádu zlatého rouna.³¹⁰ Právě nositelem tohoto řádu se stal jako první český velmož Zdeňkův otec Jaroslav Lev z Rožmitálu a na Blatné, člen poselstva Jiřího z Poděbrad.³¹¹ Fajtem zmiňovaný Ondřejův patronát nad doly a hornictvím všeobecně by pak v případě Zdeňka Lva mohl být také na místě. Hornímu podnikání se věnoval Zdeněk Lev především na Horách Matky Boží u Velhartic, kde získává roku 1521 horní právo, ovšem věnoval se mu i na mnohých jiných místech včetně Kutné Hory či Příbrami.³¹² Jen na okraj lze poznamenat, že v den památky sv. Ondřeje (30. 11.) byl Zdeněk Lev z Rožmitálu v roce 1504 jmenován nejvyšším sudím českého království.³¹³ Všeobecný ikonografický program lze v naší hypotéze velmi snadno obhájit. Již zmiňovaný silně tradiční, veskrze katolický mariánský náboj i přítomnost světce jako doporučovatele velmi dobře odpovídají smýšlení čelního představitele katolických stavů a odpůrce Lutherova učení.³¹⁴ Někteří autoři poukazovali na jisté prvky humanistického myšlení, jimiž byl patrně objednavatel ovlivněn a které se promítly do samotného oltáře.³¹⁵ Sám Zdeněk Lev klasickým vzděláním neoplýval, protože se velmi brzo někdy kolem patnácti let věku musel začít starat po smrti svého otce o rodové statky, a tak například kromě češtiny neovládal žádný další jazyk. Ovšem již svého syna Adama posílá na studia a na kavalírskou cestu do zahraničí,³¹⁶ a nové humanistické ideály a vůbec sofistikovaný ikonografický program oltáře

³⁰⁶ AČ VIII, 234–236.

³⁰⁷ VANDROVCOVÁ 2003, 157sq.

³⁰⁸ Příběhy apoštolů 2006, 258sqq.

³⁰⁹ LCHI 5, 140.

³¹⁰ FAJT 2005, 141sq.

³¹¹ VANDROVCOVÁ 2003, 87.

³¹² VANDROVCOVÁ 2003, 64sqq.

³¹³ DAČICKÝ Z HESLOVA 1996, 96.

³¹⁴ O názoru na Luthera velmi dobře vypovídají nelichotivé zmínky v Rožmitálově korespondenci, kde např. upozorňuje na podobnost jeho jména se slovem lotr, viz. AČ VIII, 216, a rozhodně jeho učení považuje za blud, viz. AČ VIII, 255. Přítomnost jemných reformačních nuancí, o kterých jsme se zmínili výše, lze vysvětlit jistým prolínáním myšlenkových světů katolictví a reformace v rámci umění, jak na něj upozorňuje (ovšem v opačném gardu) Jiří Fajt, viz. FAJT 2005, 141.

³¹⁵ např. HOŘEJŠÍ/VACKOVÁ 1973, 505,

³¹⁶ VANDROVCOVÁ 2003, 104.

tak nemusí u Rožmitálů překvapovat. Celkový nový, umělecký „renesanční“ tón, přítomný ve zlíchovských řezbách, dobře odpovídá transformaci šlechty v rámci ideálu renesančního velmože na počátku novověku,³¹⁷ podobně jako o ní svědčí Rožmitálem iniciovaná přestavba Blatné, provedená Benedikem Reitem. V souvislosti s ikonografií a vícekrát zmiňovanou vnitřní afinitou s votivní deskou Švihovských snad není od věci ještě poznamenat, že Zdeněk Lev z Rožmitálu pojal za manželku Kateřinu Švihovskou a s rodem Švihovských udržoval čilé a velmi přátelské vztahy.³¹⁸ Původním místem uložení oltáře by tak mohl být kostel Nanebevzetí Panny Marie v Blatné, kde se nachází Rožmitálská rodová hrobka.³¹⁹ Sám Zdeněk Lev byl však patrně díky svému postavení po své smrti v roce 1535 pohřben v kapli Nejsvětější Trojice a Panny Marie,³²⁰ která se nachází v ose katedrálního závěru a kde jej připomíná kamenná deska s nápisem.³²¹ Zlíchovský votivní oltář se tedy snad mohl také nacházet zde, či kapli v sv. Ondřeje, kterou v poněkud odlišných souvislostech navrhl Fajt.³²² Fyziognomickou podobnost Zdeňka Lva s rytířem na hlavním reliéfu bohužel nemůžeme porovnat, protože se nám nedochovala jeho podobizna. Lze pouze konstatovat, že Zdeňek byl vzhledem ke svému datu narození někdy kolem roku 1470 ve dvacátých letech 16. století asi padesátníkem,³²³ a že se zjev rytíře nezdá být s tímto věkem v rozporu. Jak se mohl oltář z katedrály dostat na Zlíchov je stále velmi nejasné. Ovšem nezavrhovali bychom možnost, že se do zlíchovského kostela dostal prostřednictvím jezuitů. V této souvislosti je zajímavé, že Rožmitálové byli v pozdějších dobách za svého působení na Moravě prvními, kdo zde podporovali jezuitský řád. Zdeněk Lev mladší, vnuk našeho Zdeňka Lva a moravský zemský hejtman se bez úspěchu snažil podpořit snahu jezuitů zakoupit dva domy v Olomouci.³²⁴

Předložená hypotéza neaspiruje na konečnou odpověď na otázku, kdo objednal zlíchovský oltář. K tomu bohužel zatím chybí patřičná pramenná základna či jiné kardinální důkazy. Přesto podle našeho názoru otevírá nový pohled na celkovou problematiku a poskytuje snad další možnosti postupu v této oblasti bádání do budoucna.

³¹⁷ K tomu VANDROVCOVÁ 2003, 68sqq.

³¹⁸ VANDROVCOVÁ 2003, 95.

³¹⁹ VANDROVCOVÁ 2003, 87.

³²⁰ DAČICKÝ Z HESLOVA 1996, 97.

³²¹ MERHAUTOVÁ 1994, 271.

³²² FAJT 2005, 145.

³²³ VANDROVCOVÁ 2003, 89.

³²⁴ VANDROVCOVÁ 2003, 117sq.

8. Rekonstrukce původního oltáře

Na závěr se pokusíme krátce osvětlit, jak mohl vypadat původní votivní oltář. Jakousi představu o původním vzhledu podává již H. Seiberl. Všimá si podobných rozměrů scénických reliéfů a z jeho úvah vyplývá, že si představoval vždy dva scénické reliéfy umístěné nad sebou po stranách skříně s hlavní řezbou s klečícím rytířem. Vzhledem k menší výšce hlavního reliéfu v porovnání se součtem výšek dvou scénických reliéfů předpokládá, že musela být vyšší skřín s hlavním reliéfem v horní části vyplněna řezaným ornamentem či oblaky.³²⁵ Do své představy nezahrnuje lunetový reliéf Posledního soudu ani desky se čtyřmi evangelisty, protože ty v té době nebyly umístěny v muzeu, ale plnily stále svou sekundární funkci na hlavním oltáři zlíčovského kostela. S těmito řezbami byl ovšem při svých úvahách o rekonstrukci oltáře již seznámen Jiří Kropáček.³²⁶ Všimá si stejné šířky hlavní řezby a lunetového nástavce s Posledním soudem, který tak umísťuje do vrcholu celého oltáře. Do hlavní vertikální osy se tak dostávají postavy Krista z obou reliéfů. Po stranách hlavního reliéfu umísťuje bez bližší specifikace vždy dvě desky s evangelisty nad sebou, a po stranách těchto umísťuje ke každému evangelistovi ještě vždy po jednom scénickém reliéfu. U vnitřních křídel s evangelisty předpokládá, že byla pevná, k vnějším křídům se scénickými reliéfy se nevyjadřuje. Jako východisko pro představu původního vzhledu oltáře nabízí Kropáček již zmiňovaný Altdorferův grafický návrh oltáře pro kostel Panny Marie Krásné v Řezně. O konkrétnější rekonstrukci vzhledu společně s nákresem se naposledy pokusila ve své monografii o Mistru IP Jutta Reisinger-Weber [56, 57].³²⁷ V podstatě vychází z Kropáčkovy představy, kterou více propracovává. Středem oltáře pochopitelně zůstává reliéf s klečícím rytířem. Ten mohl být umístěn na nízkém soklu v takové skříně, aby odpovídala součtu výšek dvou scénických reliéfů či reliéfů s evangelisty, které jsou přibližně všechny stejně vysoké. Jakým způsobem mohla být řezba umístěna na soklu a jak se měla vzhledem k postraním křídům, lze podle Reisinger-Weber odvozovat od vzhledu krumlovského oltáře se sv. Annou samotřetí.³²⁸ Zde se vertikální osa, určená postavou malého Ježíše na hlavní řezbě i na řezbě na predele, kříží s osou horizontální, která prochází mezi rámováním křídlových reliéfů se sveticemi a na hlavním reliéfu prochází v úrovni rukou Panny Marie a sv. Anny. Podobně byla podle Reisinger-Weber tedy zvýšena poloha hlavního zlíčovského reliéfu v rámci skříně pomocí soklu tak, aby horizontální osa, běžící od Mariiných rukou k bodu, kde se stětavají ruce Smrti, Krista a rytíře, souhlasila s linií rámování křídlových reliéfů. K tomu, co mohlo vyplňovat proluku vzniklou nad hlavní řezbou, se nevyjadřuje. Po stranách skříně by byly jako pevná křídla umístěny reliéfy s evangelisty, v párových dvojicích sv. Jan – sv. Matouš a sv. Lukáš – sv. Marek. Přes ně by byly jako pohyblivá křídla umístěny scénické reliéfy,

³²⁵ SEIBERL 1938, 159.

³²⁶ KROPÁČEK 1965a, 155sq.

³²⁷ REISINGER-WEBER 2007, 173sqq.

³²⁸ REISINGER-WEBER 2007, 174.

kteře by evangelisty při otevřeném oltáři zakřývaly. Scény Reisinger-Weber rozděluje – kromě zjevného faktu, že si odpovídají tematicky – podle girland. I přes značnou podobnost lze hlavně v jejich zakončení rozpoznat dva typy – u christologických scén jsou girlandy zakončeny svazkem stvolů, kdežto u světeckých výjevů akantem. Christologické scény umísťuje nahoru a světecké dolů, přičemž Olivetskou horu a sv. Jeronýma napravo od středu a Krista se ženami a Stigmatizaci sv. Františka nalevo. Kristus z hlavního reliéfu by při takovém uspořádání hleděl přibližně na serafa ze scény Olivetské hory, čímž by podle autorky poukazoval na počátek utrpení, které na hlavním reliéfu již překonal. Vrchol oltáře by tvořil lunetový reliéf s Posledním soudem, a na predelu umísťuje poněkud problematicky Reisinger-Weber reliéf se Zavražděním sv. Pěti bratří z Národní galerie v Praze. Hypotéza o příslušnosti tohoto reliéfu k zlíčovskému oltáři se zdá nepravděpodobná, k čemuž jsme se již vyjádřili ve třetí kapitole, v části věnované této řezbě. Polemizovat by se dalo dále snad jen s umístěním světeckých reliéfů, které obecnou kompozicí příliš neodpovídají příslušejícím christologickým scénám. Na výjevu Krista na Olivetské hoře i Krista se ženami je v rekonstruovaném vzhledu oltáře Kristus otočen směrem ven od hlavního výjevu. Odstředivá kompozice, znatelná především u Olivetské hory s Kristem vzpínajícím ruce směrem ven od centra oltáře, je u dolních světeckých reliéfů v rekonstrukci Reisinger-Weber opačná, jakoby dostředivá. Je tedy možné, že dolní reliéfy byly prohozené a ve skutečnosti obě postavy klečely směrem od středu oltáře. Ikonograficky by také snad lépe odpovídala scéna stigmatizovaného sv. Františka Olivetské hoře, kde je akcentována předzvěst Kristova utrpení, jehož znamení světec obdržel. Prohození christologických scén je méně pravděpodobné, protože jsou umístěny v prosté časové souslednosti. Také nelze zcela vyloučit možnost, že hlavní reliéf nebyl umístěn na soklu. Tím by v horní části skříně vznikla proluka, do které by poměrně dobře pasoval lunetový reliéf s Posledním soudem. Součet výšek dvou křídlových reliéfů nad sebou totiž odpovídá přibližně součtu výšek reliéfu s rytířem a lunetového reliéfu, tzn. asi jeden a půl metru. V horních rozích skříně by tak byly vymezeny cvikly, které by mohly být, podobně jako na týnském oltáři, vyplněny řezaným vegetabilním ornamentem. I přes tato zjištění se nám však zdá rekonstrukce provedená Juttou Reisinger-Weber přesvědčivá a nejspíš odpovídající skutečnosti. Co se nacházelo na predele oltáře a jak byla pojednána pohyblivá křídla z vnějších stran, které se uplatňovaly při zavřeném oltáři, nelze s jistotou říci.

Z hlediska ikonografie souzní Poslední soud ve vrcholu oltáře dobře s tématem memento mori na středním reliéfu. Christologické reliéfy příhodně doplňují celek o aspekt utrpení a zmrtvýchvstání Krista a podtrhují tedy jeho obraz jakožto vítěze nad smrtí.³²⁹ Dvojice sv. Františka a sv. Jeronýma se objevuje na počátku 16. století vícekrát, objevuje se kupříkladu na drobném malovaném diptychu od

³²⁹ K celkové ikonografii se vyjadřují např. REISINGER-WEBER 2007, 175–178, HOMOLKA 1985, 210.

Albrechta Altdorfera z roku 1507.³³⁰ Chápat je lze patrně především jako světce plně odevzdané Kristu, kteří fungují jako příklad pro věřící, hodný následování. Evangelisté doplňují celý program poukazem na písmo, podobně jako je tomu na pozdněgotickém oltáři v kostele sv. Mikuláše v Döbeln či oltáři z Műnnerstádtu od T. Riemenschneidera.³³¹

³³⁰ LCHI 6, 278.

³³¹ REISINGER-WEBER 2007, 176.

9. Závěr

Na většinu otázek, které si uměleckohistorické bádání klade při zkoumání zlíčovských řezeb, při uvažování o působení jejich autora v Čechách a při charakteristice jeho osobitého stylu, se pochopitelně nepodařilo najít jednoznačnou odpověď. Nicméně i nadnesení určitých hypotéz a snad i pouhé zaujmutí postoje k určité problematice bez aspirace na konečné řešení může být v této badatelské oblasti přínosem.

Ohledně osobnosti Mistra IP vplynuly z této práce některé poznatky, týkající se především jeho hypotetické návštěvy Itálie a seznámení se s určitou místní tvorbou a hypotézy jeho dočasného pobytu v Čechách. Na základě dobové umělecké praxe, kdy umělci hojně pracovali s grafickými předlohami, a absence jasných stylových analogií v Itálii se kloníme k názoru, že tento mistr si osvojil některé „progresivní“, italizující prvky právě skrze toto médium a že neznal italské umění z autopsie. Dále se domníváme, že možnost, že Mistr IP nějakou dobu působil v Čechách, respektive v Praze, a že zde snad dokonce založil dílnu, neodpovídá skutečnosti. Tehdejší cechovní prameny o působení cizího mistra mlčí, a dle našeho názoru nelze uvažovat o pobytu mistra na základě hliněného reliéfu, který mohl snadno kopírovat dnes neznámou grafickou předlohou, mezi umělci rozšířenou. Nepřímo proti mistrově pražskému pobytu svědčí i korespondence Zdeňka Lva z Rožmitálu. Zdá se tedy, že v případě děl dochovaných v Čechách se jedná o importy z dílny Mistra IP v Pasově. Na okraj lze ještě poznamenat, že ohledně celého souboru připisovaných prací Mistru IP se nelze ubránit jisté skepsi k vytvoření tak rozsáhlé skupiny spojované s jedním řezbářem na základě formální analýzy, která vychází z jejího srovnávání s trojicí reliéfních destiček kabinetních rozměrů.

Větší prostor jsme pak v práci věnovali asi nejkvalitnějšímu souboru řezeb u nás dochovaných, pocházejících z tzv. zlíčovského oltáře. Ohledně původního umístění práce nepřináší žádná objevná zjištění, pouze se snad podařilo najít další zmínku o reliéfech v barokních pramenech, které se ovšem vyjadřují již k druhotnému umístění. Ani v oblasti ikonografie a původní funkce oltáře nebyl předložen nový, respektive jednoznačný názor. Jasně rozdíly mezi votivním oltářem a epitafem, které mohou fungovat u jiných děl, se nám v našem případě nalézt nepodařilo. Kdybychom se ale měli přece jen přiklonit k jednomu z termínů, i vzhledem k naší hypotéze o objednateli bychom zvolili spíše votivní oltář. Ze stylové analýzy vplynulo, že autorem reliéfu s klečícím rytířem je patrně Mistr IP. Na ostatních řezbách se více či méně podílela dílna, přičemž například na reliéfech evangelistů lze rozpoznat, že obličej je dílem mistra a drapérie dílem dílny, ovšem pochopitelně v intencích mistrova stylu. Potvrzení hojného používání grafických předloh pak není v případě Mistra IP žádnou novinkou. Dále jsme se věnovali otázce donátora zlíčovského oltáře. Dosavadní bádání se spokojovalo s obecnou tezí, že se především vzhledem k mimořádné kvalitě jednalo o příslušníka

nejvyšších zemských šlechtických kruhů. Až nedávno spojil J. Fajt objednavatele s osobou Štěpána Schlicka, což se nám ovšem nezdá přesvědčivé. Kromě vyvrácení jeho hypotézy jsme se pokusili identifikovat objednavatele jako samotného Zdeňka Lva z Rožmitálu, který je s Mistrem IP spojen již skrze oltář sv. Anny samotřetí z Českého Krumlova. Tyto úvahy se ovšem drží čistě v hypotetické rovině.

Další možnosti bádání v této oblasti lze spatřovat jednak v hlubším poznání celého souboru, připisovaného Mistru IP, a jeho případném kritickém protřídění, podobně jako se o to pokusila nedávno J. Reisinger-Weber, jejíž závěry nejsme na tomto místě schopni plně posoudit. V českém prostředí se dá dle našeho názoru dále hlouběji poznávat dílo zde dochované, s důrazem na problematiku importů a otázku po místním objednavateli.

Obrazová příloha



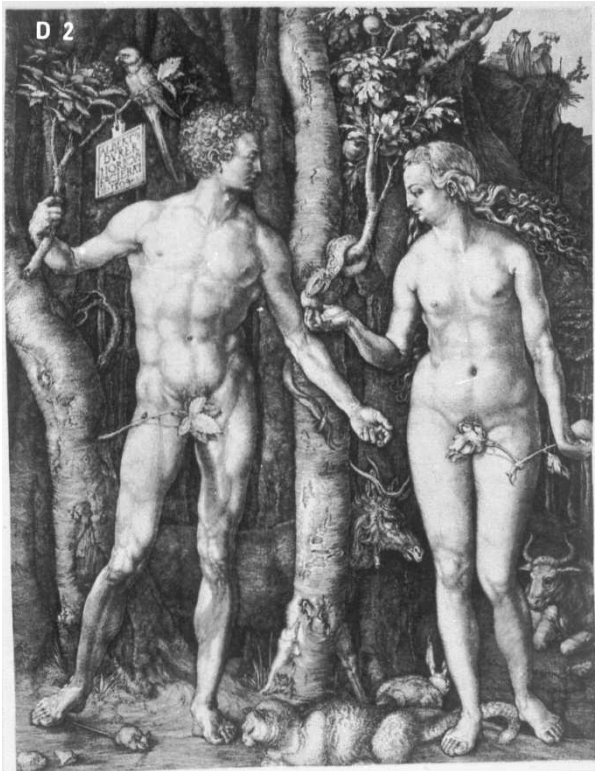
1. Mistr IP, První hřích, 1521, 16 x 12,5 cm



2. Mistr IP, Navštívení Panny Marie, 1520–30, 14 x 11,5 cm



3. Mistr IP, Oplakávání, 1520–30, 19,5 x 15,5cm



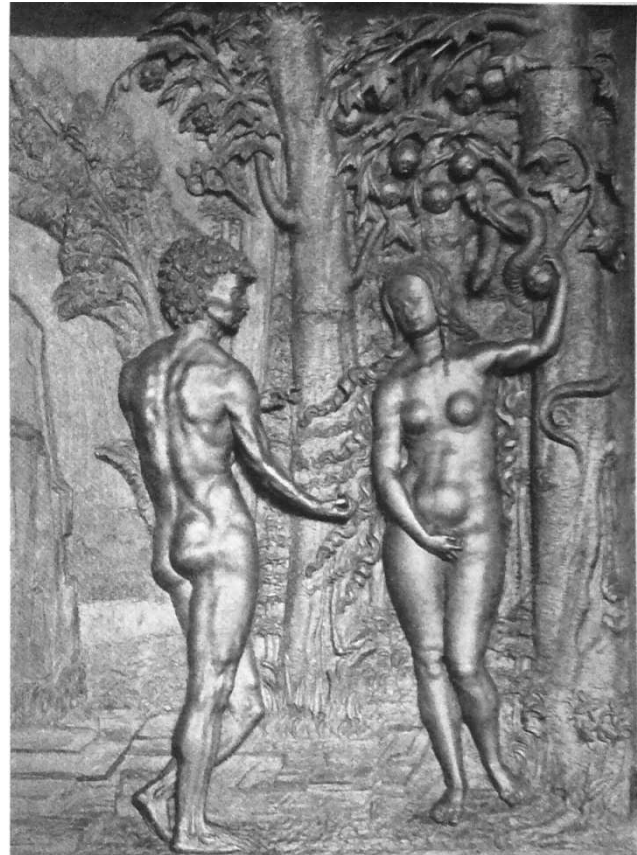
4. Albrecht Dürer, Adam a Eva, 1504



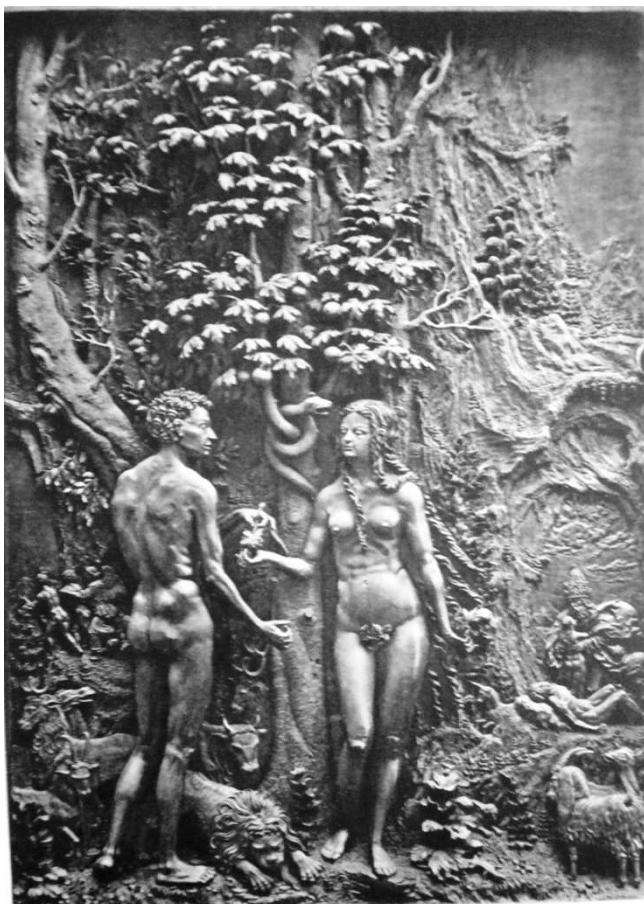
5. Albrecht Dürer, Navštívení, kolem 1503/1504



6. Wolf Huber, Oplakávání, 1521



7. Mistr IP, První hřích, 1520-30



8. Mistr IP, První hřích, 1520–30



10. Andrea Mantegna, Bakchanálie B. 19, detail



9. Mistr IP, Umučení sv. Šebestiána, 1520–30



11. Mistr IP a dílna, oltář Jana Křtitele, kostel Panny Marie před Týnem, po 1520



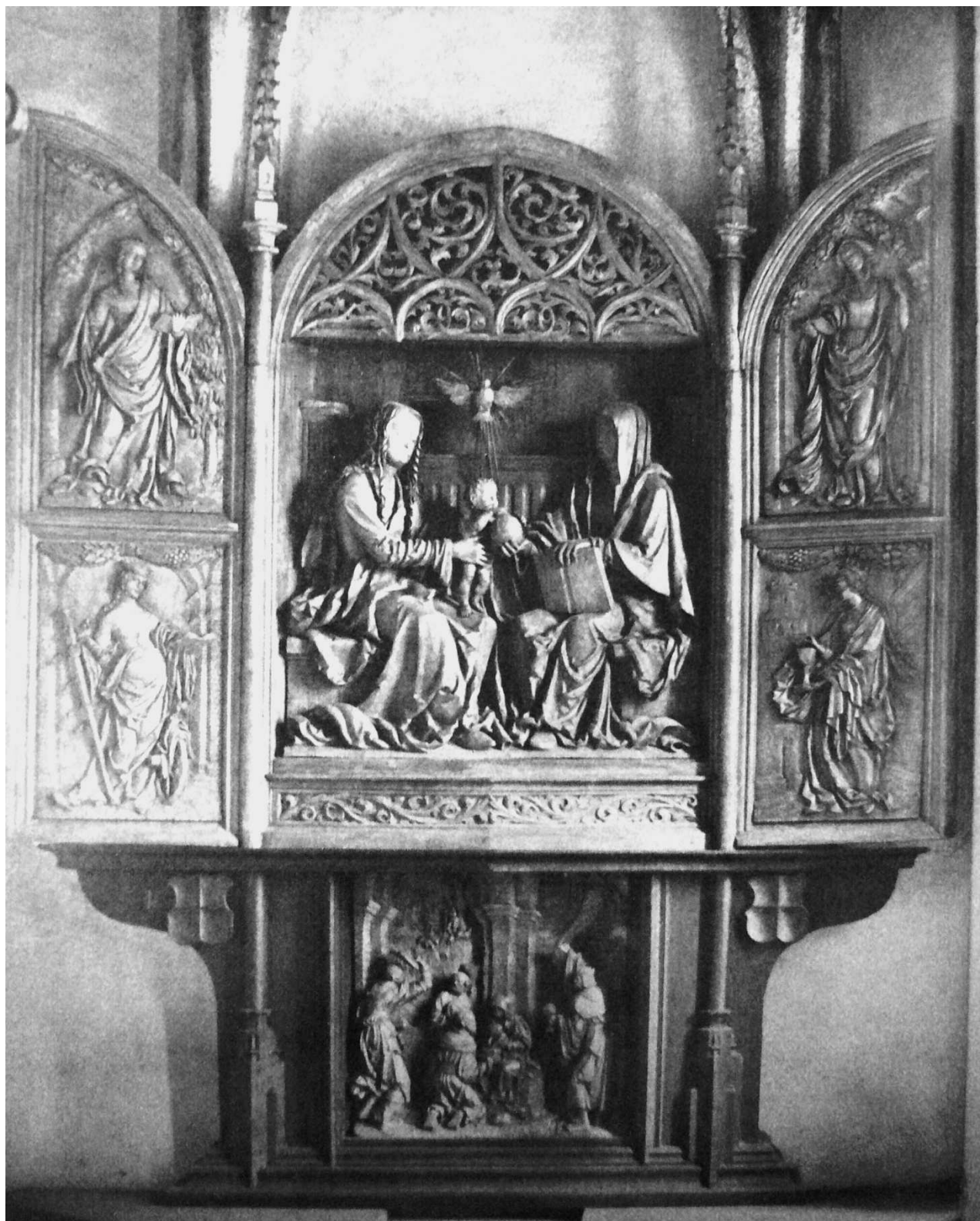
12. Mistr IP a dílna, oltář Jana Křtitele, Křest Krista



13. Mistr IP a dílna, oltář Jana Křtitele, Narození Krista



14. Mistr IP a dílna, oltář Jana Křtitele, Pokušení Krista



15. Mistr IP a dílna, oltář sv. Anny samotřetí, po 1520



16. Mistr IP, okruh, Zavraždění sv. Pěti bratří, po 1520



17. Mistr IP, klečící Panna Marie, po 1520



18. Mistr IP, okruh, skříně s řezanými nástavci z Jindřichova Hradce, po 1520



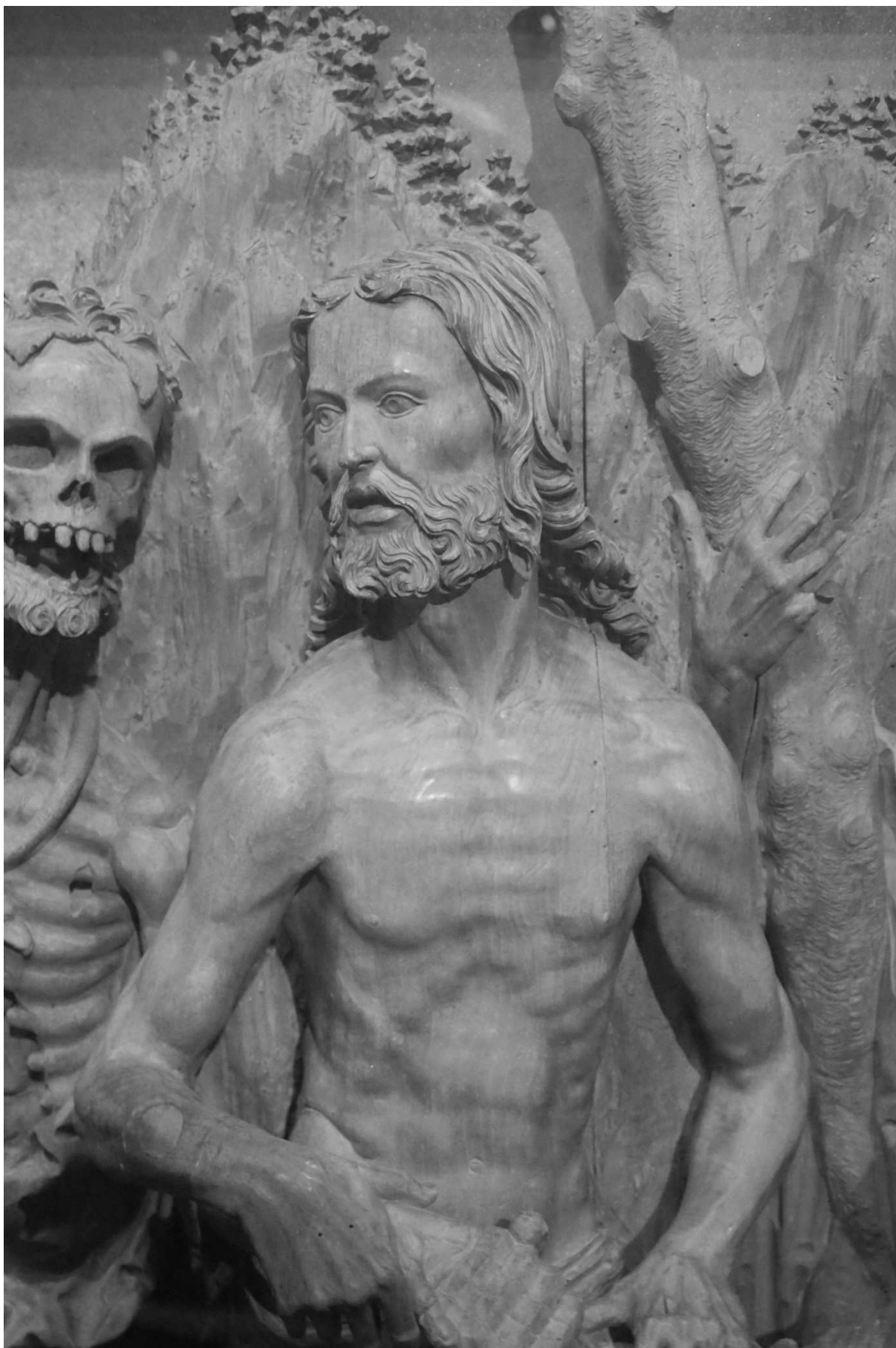
19. Štít pražského cechu hrnčířů a kamnářů, polévaná pálená hlína, kolem 1520



20. Albrecht Altdorfer, První hřích, kolem 1513



21. Mistr IP, zlíčovský oltář, Kristus zachraňuje rytíře před smrtí, 1520–1530 (kolem 1523?)



22. Mistr IP, zlíchovský oltář, Kristus zachraňuje rytíře před smrtí, detail



23. Mistr IP, zlíchovský oltář, Kristus zachraňuje rytíře před smrtí, detail



24. Mistr IP, zlíčovský oltář, Kristus zachraňuje rytíře před smrtí, detail



25. Mistr IP, zlíčovský oltář, Kristus zachraňuje rytíře před smrtí, detail



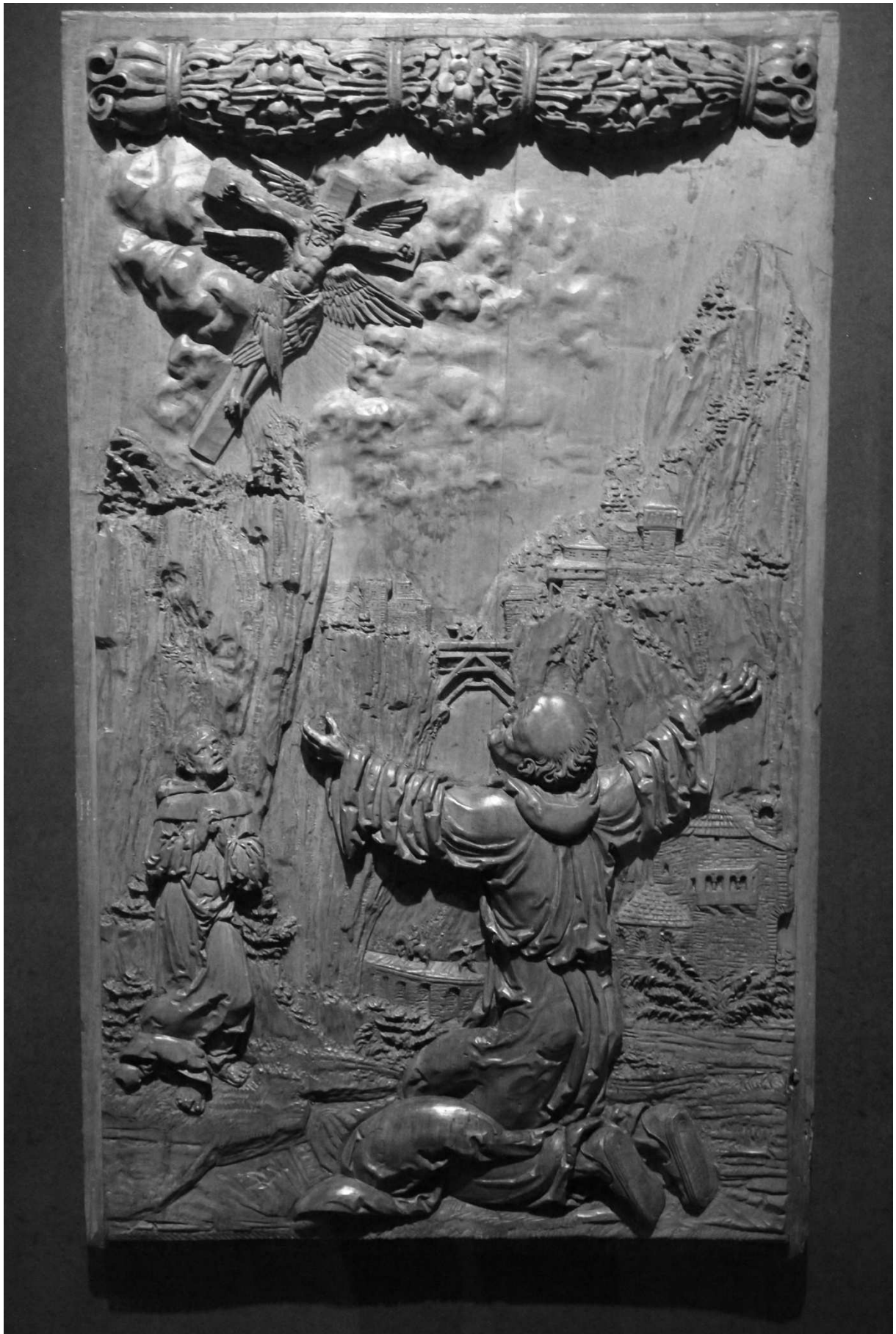
26. Mistr IP a dílna, zlíchovský oltář, Kristus se ženami



27. Mistr IP a dílna, zlíčovský oltář, Kristus na Olivetské hoře



28. Mistr IP a dílna, zlíčovský oltář, sv. Jeroným



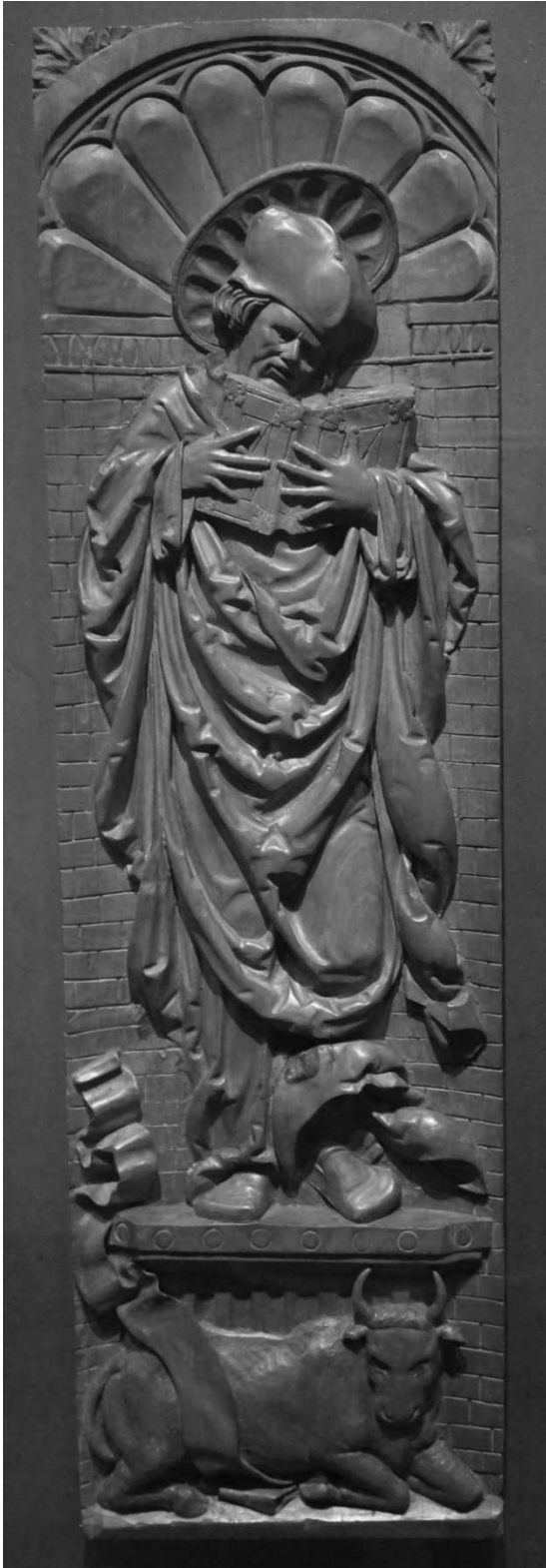
29. Mistr IP a dílna, zlíchovský oltář, Stigmatizace sv. Františka



30. Mistr IP a dílna, zlíčovský oltář, sv. Jan Evangelista



31. Mistr IP a dílna, zlíčovský oltář, sv. Matouš



32. Mistr IP a dílna, zlíčovský oltář, sv. Lukáš



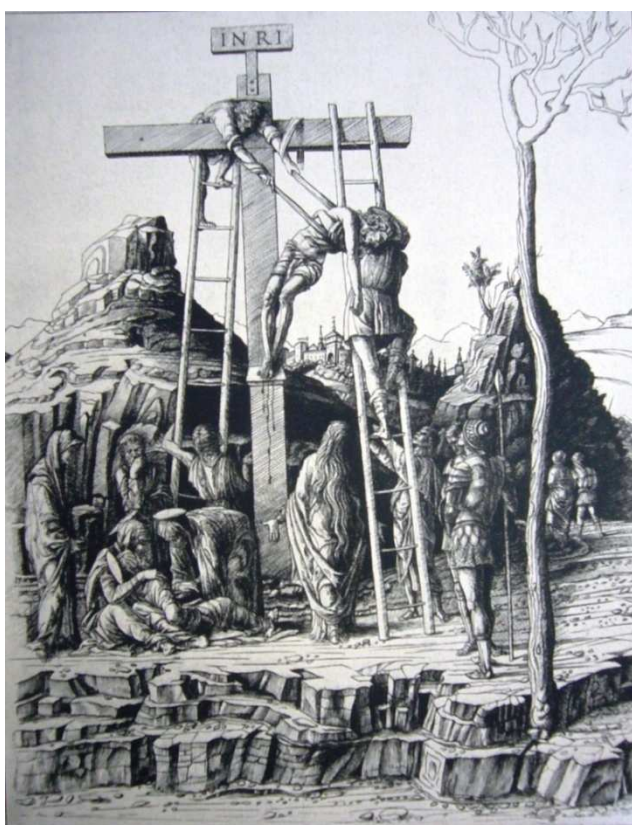
33. Mistr IP a dílna, zlíčovský oltář, sv. Marek



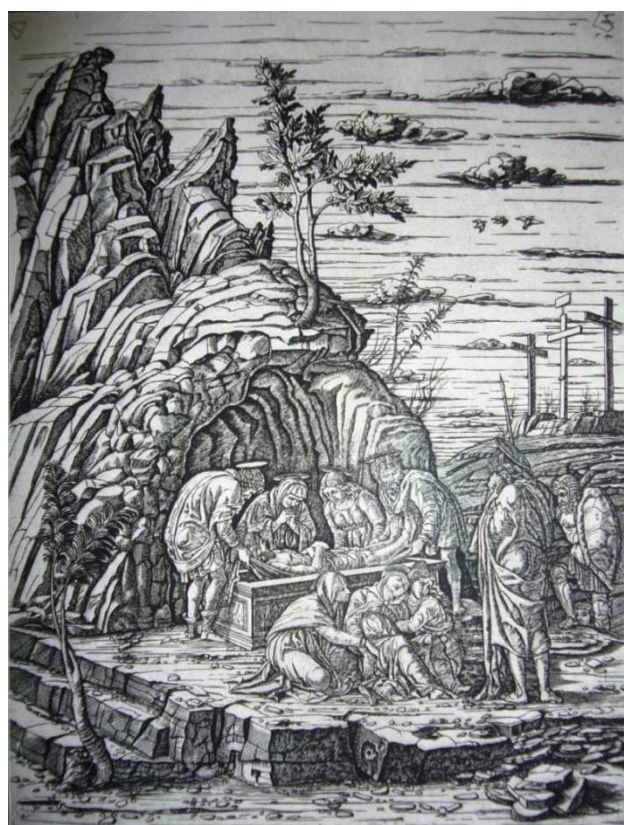
34. Mistr IP a dílna (?), zlíčovský oltář, Poslední soud



35. Andrea Mantegna, Zmrtvýchvstalý Kristus mezi sv. Ondřejem a sv. Longinem, kolem 1500



36. Andrea Mantegna, dílna, Snímání z kříže



37. Andrea Mantegna, dílna, Ukládání do hrobu



38. Albrecht Dürer, sv. Jiří, kolem 1508



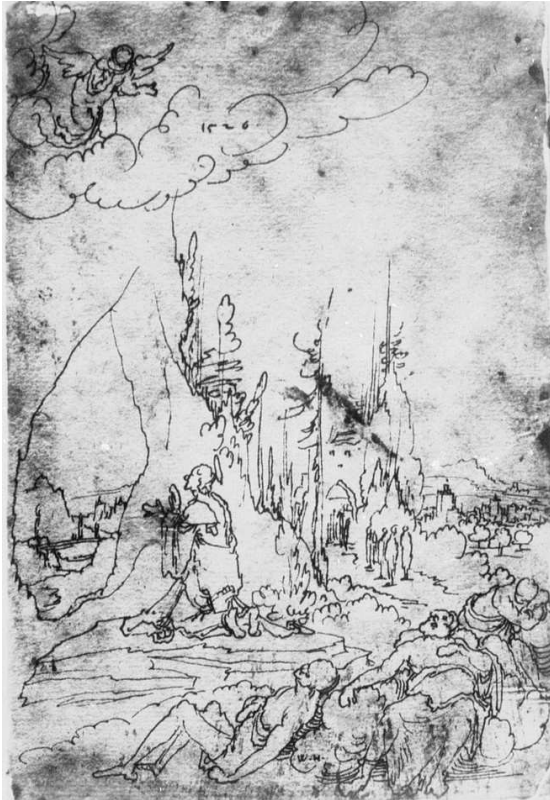
39. Albrecht Dürer, Kristus se loučí se svou matkou, kolem 1504



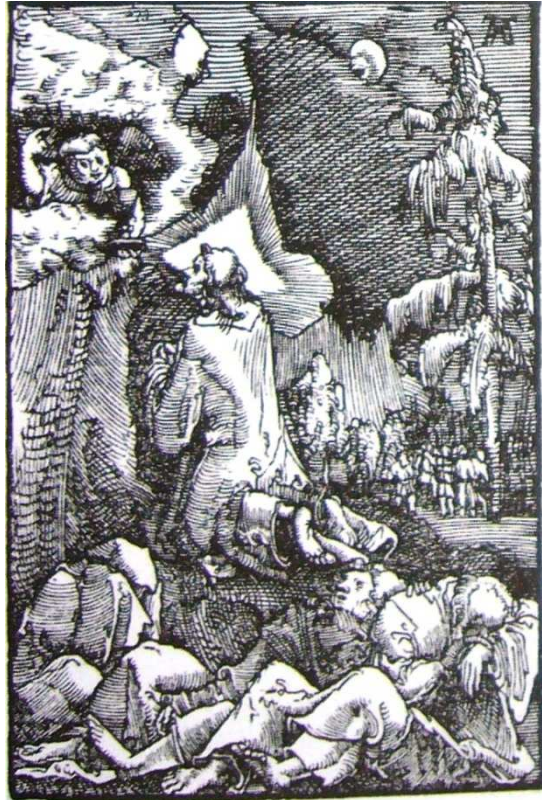
40. Albrecht Altdorfer, Kristus se loučí se svou matkou, kolem 1513



41. Wolf Huber, Uzdravení posedlého, 1518



42. Wolf Huber, Kristus na Olivetské hoře, 1526



43. Albrecht Altdorfer, Kristus na Olivetské hoře, kolem 1513



44. Wolf Huber, Kristus na Olivetské hoře



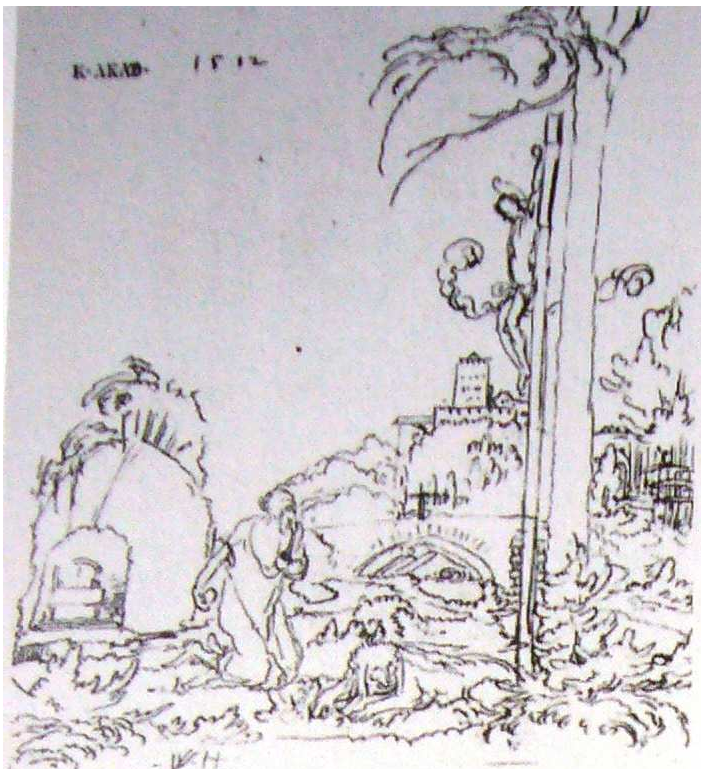
45. Andrea Mantegna, oltář v kostele sv. Zenona, Kristus na Olivetské hoře, 1457–1460



46. Albrecht Altdorfer, oltář ze St. Florian, Ukládání do hrobu, Zmrtvýchvstání, 1518



47. Wolf Huber, Kristus na Olivetské hoře



48. Wolf Huber, sv. Jeroným, 1512



49. Wolf Huber, Ukřižovaný s Pannou Marií a sv. Janem, 1517



50. Wolf Huber, Ukřižovaný s Pannou Marií a sv. Janem, kolem 1520



51. Wolf Huber, sv. Jan s pohárem jedu, 1518



52. Albrecht Altdorfer, návrh oltáře Panny Marie Krásné, kolem 1520



53. Albrecht Dürer, Poslední soud, kolem 1510



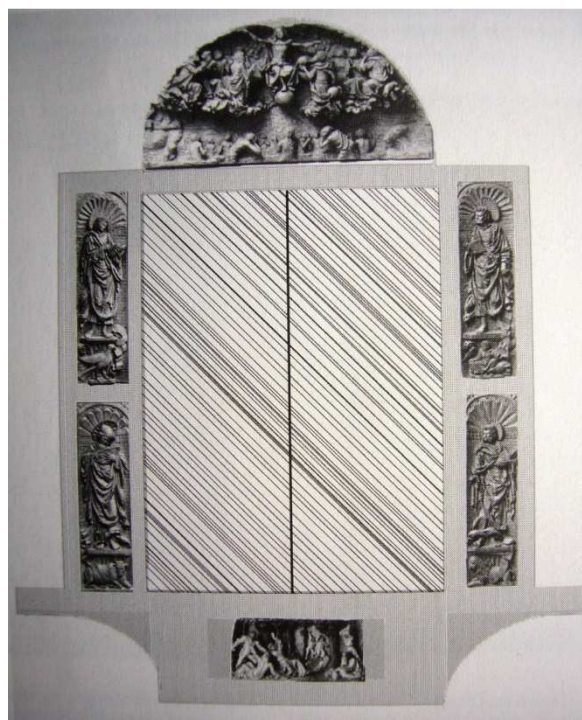
54. Albrecht Altdorfer, Poslední soud, kolem 1513



55. Hans Daucher, Štěpán Schlick, po 1526



56. Jutta Reisinger-Weber, rekonstrukce otevřeného oltáře ze Zlíchova, 2007



57. Jutta Reisinger-Weber, rekonstrukce zavřeného oltáře ze Zlíchova, 2007

Seznam vyobrazení

1. **Mistr IP**, První hřích, 1521, 16 x 12,5 cm. Reprodukce z: BANGE 1928, Taf. 42
2. **Mistr IP**, Navštívení Panny Marie, 1520–30, 14 x 11,5 cm. Foto: autor
3. **Mistr IP**, Oplakávání, 1520–30, 19,5 x 15,5cm. Reprodukce z: REISINGER-WEBER 2007, 345, Abb. 12
4. **Albrecht Dürer**, Adam a Eva, 1504. Reprodukce z: www.bildindex.de
5. **Albrecht Dürer**, Navštívení, kolem 1503/1504. Reprodukce z: SCHERER 1908, 209
6. **Wolf Huber**, Oplakávání, 1521. Reprodukce z: www.bildindex.de
7. **Mistr IP**, První hřích, 1520–30. Reprodukce z: KRIS 1923, Abb. 4
8. **Mistr IP**, První hřích, 1520–30. Reprodukce z: BANGE 1928, Taf. 43
9. **Mistr IP**, Umučení sv. Šebestiána, 1520–30. Reprodukce z: VÖGE 1931, 129
10. **Andrea Mantegna**, Bakchanálie B. 19, detail. Reprodukce z: KNAPP 1910, 132
11. **Mistr IP a dílna**, oltář Jana Křtitele, kostel Panny Marie před Týnem, po 1520. Reprodukce z: HOMOLKA 1985, 211
12. **Mistr IP a dílna**, oltář Jana Křtitele, Křest Krista. Reprodukce z: KROPÁČEK/STÁDNÍK 1967, 587, obr. 1
13. **Mistr IP a dílna**, oltář Jana Křtitele, Narození Krista. Reprodukce z: KROPÁČEK/STÁDNÍK 1967, 594, obr. 7
14. **Mistr IP a dílna**, oltář Jana Křtitele, Pokušení Krista. Reprodukce z: KROPÁČEK/STÁDNÍK 1967, 589, obr. 3
15. **Mistr IP a dílna**, oltář sv. Anny samotřetí, po 1520. Reprodukce z: HOMOLKA 1985, 208
16. **Mistr IP, okruh**, Zavraždění sv. Pěti bratří, po 1520. Foto: autor
17. **Mistr IP**, klečící Panna Marie, po 1520. Foto: autor
18. **Mistr IP, okruh**, skříně s řezanými nástavci z Jindřichova Hradce, po 1520. Reprodukce z: HOMOLKA 1985, 212
19. **Štít pražského cechu hrnčírů a kamnářů**, polévaná pálená hlína, kolem 1520. Foto: autor
20. **Albrecht Altdorfer**, První hřích, kolem 1513. Reprodukce z: REISINGER-WEBER 2007, 342, Abb. 3
21. **Mistr IP**, zlíchovský oltář, Kristus zachraňuje rytíře před smrtí, 1520–1530 (kolem 1523?). Foto: autor
22. **Mistr IP**, zlíchovský oltář, Kristus zachraňuje rytíře před smrtí, detail. Foto: autor
23. **Mistr IP**, zlíchovský oltář, Kristus zachraňuje rytíře před smrtí, detail. Foto: autor
24. **Mistr IP**, zlíchovský oltář, Kristus zachraňuje rytíře před smrtí, detail. Foto: autor
25. **Mistr IP**, zlíchovský oltář, Kristus zachraňuje rytíře před smrtí, detail. Foto: autor

26. **Mistr IP a dílna**, zlíchovský oltář, Kristus se ženami. Foto: autor
27. **Mistr IP a dílna**, zlíchovský oltář, Kristus na Olivetské hoře. Foto: autor
28. **Mistr IP a dílna**, zlíchovský oltář, sv. Jeroným. Foto: autor
29. **Mistr IP a dílna**, zlíchovský oltář, Stigmatizace sv. Františka. Foto: autor
30. **Mistr IP a dílna**, zlíchovský oltář, sv. Jan Evangelista. Foto: autor
31. **Mistr IP a dílna**, zlíchovský oltář, sv. Matouš. Foto: autor
32. **Mistr IP a dílna**, zlíchovský oltář, sv. Lukáš. Foto: autor
33. **Mistr IP a dílna**, zlíchovský oltář, sv. Marek. Foto: autor
34. **Mistr IP a dílna (?)**, zlíchovský oltář, Poslední soud. Foto: autor
35. **Andrea Mantegna**, Zmrtvýchvstalý Kristus mezi sv. Ondřejem a sv. Longinem, kolem 1500.
Reprodukce z: KNAPP 1910, 138
36. **Andrea Mantegna**, dílna, Snímání z kříže. Reprodukce z: KNAPP 1910, 143
37. **Andrea Mantegna**, dílna, Ukládání do hrobu. Reprodukce z: KNAPP 1910, 144
38. **Albrecht Dürer**, sv. Jiří, kolem 1508. Reprodukce z: SCHERER 1908, 130
39. **Albrecht Dürer**, Kristus se loučí se svou matkou, kolem 1504. Reprodukce z: SCHERER 1908,217
40. **Albrecht Altdorfer**, Kristus se loučí se svou matkou, kolem 1513. Reprodukce z: REISINGER-WEBER 2007, 364, Abb. 66
41. **Wolf Huber**, Uzdravení posedlého, 1518. Reprodukce z: REISINGER-WEBER 2007, 364, Abb. 68
42. **Wolf Huber**, Kristus na Olivetské hoře, 1526. Reprodukce z: www.bildindex.de
43. **Albrecht Altdorfer**, Kristus na Olivetské hoře, kolem 1513. Reprodukce z: REISINGER-WEBER 2007, 365, Abb. 71
44. **Wolf Huber**, Kristus na Olivetské hoře. Reprodukce z: www.bildindex.de
45. **Andrea Mantegna**, oltář v kostele sv. Zenona, Kristus na Olivetské hoře, 1457–1460.
Reprodukce z: KNAPP 1910, 86
46. **Albrecht Altdorfer**, oltář ze St. Florian, Ukládání do hrobu, Zmrtvýchvstání, 1518. Reprodukce z: RUHMER 1965, Abb. 75, 76
47. **Wolf Huber**, Kristus na Olivetské hoře. Reprodukce z: www.bildindex.de
48. **Wolf Huber**, sv. Jeroným, 1512. Reprodukce z: REISINGER-WEBER 2007, 366, Abb. 73
49. **Wolf Huber**, Ukřižovaný s Pannou Marií a sv. Janem, 1517. Reprodukce z: www.bildindex.de
50. **Wolf Huber**, Ukřižovaný s Pannou Marií a sv. Janem, kolem 1520. Reprodukce z: www.bildindex.de
51. **Wolf Huber**, sv. Jan s pohárem jedu, 1518. Reprodukce z: REISINGER-WEBER 2007, 362, Abb. 60

52. **Albrecht Altdorfer**, návrh oltáře Panny Marie Krásné, kolem 1520. Reprodukce z: RUHMER 1965, 37, Abb. 16
53. **Albrecht Dürer**, Poslední soud, kolem 1510. Reprodukce z: SCHERER 1908, 247
54. **Albrecht Altdorfer**, Poslední soud, kolem 1513. Reprodukce z: REISINGER-WEBER 2007, 363, Abb. 64
55. **Hans Daucher**, Štěpán Schlick, po 1526. Reprodukce z: FAJT 2005, 157, obr. 6
56. **Jutta Reisinger-Weber**, rekonstrukce otevřeného oltáře ze Zlíchova, 2007. Reprodukce z: REISINGER-WEBER 2007, 367, Abb. 76
57. **Jutta Reisinger-Weber**, rekonstrukce zavřeného oltáře ze Zlíchova, 2007. Reprodukce z: REISINGER-WEBER 2007, 366, Abb. 75

Seznam použité literatury a pramenů

1. AČ VIII — Archiv Český. Staré písemné památky české i moravské, sebrané z archivů domácích i cizích VIII. Praha 1888
2. AIKEMA/MARTIN 1999 — Bernard AIKEMA / Andrew John MARTIN: Crosscurrents with Germany: The Spread of the Venetian Renaissance. In: Renaissance Venice and the North: crosscurrents in the time of Bellini, Dürer and Titian (kat. výst.). Benátky 1999, 332–339
3. BANGE 1928 — Ernst Friedrich BANGE: Die Kleinplastik der deutschen Renaissance in Holz und Stein. München 1928
4. BARTLOVÁ 2007 — Milena BARTLOVÁ: Výtvarné umění na sklonku středověku. In: Petr ČORNEJ / Milena BARTLOVÁ: Velké dějiny zemí Koruny české VI, 1437–1526. Praha 2007, 631–670
5. DAČICKÝ Z HESLOVA 1996 — Mikuláš DAČICKÝ Z HESLOVA: Paměti. Jiří Mikulec (ed.). Praha 1996
6. FAJT 2005 — Jiří FAJT: Monogramista I.P. a dvorská reprezentace za Ludvíka Jagellonského, krále uherského a českého. In: Doba jagellonská v zemích české koruny (1471–1526). České Budějovice 2005, 133–165
7. HALL 1991 — James Hall: Slovník námětů a symbolů ve výtvarném umění. Praha 1991
8. HOMOLKA/KESNER 1964 — Jaromír HOMOLKA / Ladislav KESNER: České umění gotické. Praha 1964
9. HOMOLKA/PEŠINA 1966 — Jaromír HOMOLKA / Jaroslav PEŠINA: K otázkám umění dunajské školy. In: Umění 14, 1966, 334–377
10. HOMOLKA 1983 — Jaromír HOMOLKA: Sochařství. In: Čtvero knih o Praze: architektura, sochařství, malířství, umělecké řemeslo. Praha středověká. Praha 1983, 479–485
11. HOMOLKA 1984 — Jaromír HOMOLKA: Pozdně gotické sochařství. In: Dějiny českého výtvarného umění I/2. Praha 1984, 535–566
12. HOMOLKA 1985 — Jaromír HOMOLKA: Sochařství. In: Pozdně gotické umění v Čechách (1471–1526). Praha 1985², 170–254
13. HOŘEJŠÍ/VACKOVÁ 1973 — Jiřina HOŘEJŠÍ / Jarmila VACKOVÁ: Některé aspekty jagellonského dvorského umění. In: Umění 21, 1973, 496–511
14. HOŘEJŠÍ/VACKOVÁ 1979 — Jiřina HOŘEJŠÍ / Jarmila VACKOVÁ: Die Hofkunst zur Zeit der Jagellonen-Herrschaft in Böhmen. In: Jiřina HOŘEJŠÍ / Jarmila KRČÁLOVÁ / Jaromír NEUMANN / Emanuel POCHE / Jarmila VACKOVÁ: Die Kunst der Renaissance. Praha 1979, 17–48
15. CHYTIL 1906 — Karel CHYTIL: Malířstvo pražské XV. a XVI. věku a jeho cechovní kniha Staroměstská z let 1490–1582. Praha 1906

16. CHLUMSKÁ 2006 — Štěpánka CHLUMSKÁ (ed.): Čechy a střední Evropa 1200–1550. Dlouhodobá expozice sbírky starého umění Národní galerie v Praze v klášteře sv. Anežky České, Praha 2006
17. LCHI 1 — Oskar HOLL (red.) et al.: Lexikon der christlichen Ikonographie 1. Allgemeine Ikonographie A–E. Rom/Freiburg/Basel/Wien 1968
18. LCHI 5 — Karl Georg KASTER et al.: Lexikon der christlichen Ikonographie 5. Ikonographie der Heiligen Aaron bis Crescentianus von Rom. Rom/Freiburg/Basel/Wien 1973
19. LCHI 6 — Karl Georg KASTER et al.: Lexikon der christlichen Ikonographie 6. Ikonographie der Heiligen Crescentianus von Tunis bis Innocentia. Rom/Freiburg/Basel/Wien 1974
20. KNAPP 1910 — Fritz KNAPP: Andrea Mantegna. Stuttgart/Leipzig 1910
21. KOTRBOVÁ 1988 — Marie Anna KOTRBOVÁ: Sochařství. In: Otakar VOTOČKA / Lubomír SLAVÍČEK (ed.): Staré české umění : Jiřský klášter. Katalog stálé expozice. Praha 1988, 79–95
22. KRIS 1923 — Ernst KRIS: Die Sündenfallreliefs des Bildschnitzers J. P. In: *Belvedere* 14, 1923, 47–52
23. KRONE-BALCKE 1999 — Ulrika KRONE-BALCKE: Der Kefermarkter Altar. Sein Meister und seine Werkstatt. Mnichov 1999
24. KROPÁČEK 1965a – Jiří KROPÁČEK: Mistr IP a Čechy. In: Sborník k sedmdesátinám Jana Květa. Praha 1965, 152–163
25. KROPÁČEK 1965b – Jiří KROPÁČEK: Katalog plastiky podunajské školy. In: Jihočeská pozdní gotika 1450 – 1530 (kat. výst.). Hluboká 1965, 315–326
26. KROPÁČEK 1966 — Jiří KROPÁČEK: Výstava umění podunajské školy. In: Památková péče 26, 1966, 39–47
27. KROPÁČEK 1967 — Jiří KROPÁČEK: Zur Meister-IP-Problematik (Meister IP und Böhmen). In: [Werden und Wandlung](#) : Studien zur Kunst der Donauschule, 1967, 201–206
28. KROPÁČEK/STÁDNÍK 1967 — Jiří KROPÁČEK / Karel STÁDNÍK: K restauraci týnského oltáře Mistra IP. In: *Umění* 15, 1967, 586–599
29. KROPÁČEK 2004 — Jiří KROPÁČEK: Zum Werk des Monogrammisten IP in Böhmen. In: Die Länder der böhmischen Krone und ihre Nachbarn zur Zeit der Jagiellonenkönige (1471–1526): Kunst, Kultur, Geschichte. Ostfildern 2004, 415–420
30. KUTAL 1956 — Albert KUTAL: O mistru Zlíčovského epitafu. In: *Časopis Národního muzea* 125, 1956, 24–50
31. Legenda Aurea 1984 — Jacobus de Voragine: Legenda Aurea (z latinského vydání Legenda aurea vulgo Historia Lombardica dicta přeložil Václav Bahník, úvodní studii napsala, texty pro překlad připravila a legendy o českých světcích přeložila Anežka Vidmanová). Praha 1984

32. LEGNER 1965a — Anton LEGNER: Plastik. In: Die Kunst der Donauschule 1490–1540 (kat. výst) , Linz 1965, 238–291
33. LEGNER 1965b — Anton LEGNER: Plastik des Donaustils. In: Alte und moderne Kunst 10, 1965, 12–17
34. LEGNER 1967 — Anton LEGNER: Meister IP und stilwerwandte Bildschnitzer, In: Werden und Wandlung. Studien zur Kunst der Donauschule. Linz 1967, 148–174
35. LEGNER 1969 — Anton LEGNER: Prager Schnitzaltäre der Frührenaissance. In: Christliche Kunstblätter 4, 1969, 81–84
36. MACEK 1992–1999 — Josef MACEK: Jagellonský věk v českých zemích : (1471 - 1526) 1, 2, 3, 4. Praha 1992–1999
37. MÁDL 1889 — Karel Boromejský MÁDL: Reliéf v kostele Zlíčovském. In: Památky archeologické XIV, 1889, 235–238
38. MERHAUTOVÁ 1994 — Anežka MERHAUTOVÁ (ed.): Katedrála sv. Víta v Praze. Praha 1994
39. MIKOVEC 1861 — Ferdinand Břetislav MIKOVEC: Seznam českých starožitností ve výstavě uspořádané od jednoty Arkadie v Praze. Praha 1861
40. MÜLLER 1982 — Jan MÜLLER: Oltář sv. Anny v hradní kapli na Českém Krumlově. In: Umění 30, 1982, 276–280
41. MÜLLER 1950 — Theodor MÜLLER: Ein unvollendetes Werk des Meisters JP. In: Form und Inhalt: kunstgeschichtliche Studien Otto Schmitt zum 60. Geburtstag am 13. 12. 1950 dargebracht von seinen Freunden, Stuttgart 1950, 225–232
42. OBERHUBER 1999 — Konrad OBERHUBER: Mantegna and the Role of Prints: A Prototype for Artistic Innovation in the North and South. In: Renaissance Venice and the North: crosscurrents in the time of Bellini, Dürer and Titian (kat. výst.). Benátky 1999, 144–149
43. PEČÍRKA 1931 — Jaromír PEČÍRKA: Plastika. In: Dějepis výtvarného umění v Čechách I. Praha 1931, 235
44. PEŠINA 1952 — Jaroslav PEŠINA: Nové dílo monogramisty IP. In: Časopis Společnosti přátel starožitností 60, 1952, 30–34
45. PEŠINA 1985 — Jaroslav PEŠINA: Desková malba. In: Pozdně gotické umění v Čechách (1471–1526). Praha 1985², 318–386
46. PODLAHA 1909 — Antonín PODLAHA: Posvátná místa království českého III. Praha 1909
47. Příběhy apoštolů 2006 — Příběhy apoštolů. Novozákonní apokryfy II. Jan A. DUS(ed.), z řeckých, latinských a koptských originálů přeložili a úvody a komentáři opatřili Josef BARTOŇ et al. Praha 2006²
48. REISINGER-WEBER 2007 — Jutta REISINGER-WEBER: Der Monogrammist IP und sein Umkreis. Passau 2007

49. ROYT 2006 — Jan Royt: Slovník biblické ikonografie. Praha 2006
50. RUHMER 1965 — Eberhard RUHMER: Albrecht Altdorfer. München 1965
51. SEDLÁČEK 2002 — August SEDLÁČEK: Atlasy erbů a pečeti české a moravské středověké šlechty, sv. 3. Vladimír RŮŽEK (ed.). Praha 2002
52. SEIBERL 1938 — Herbert SEIBERL: Ein Salzburger Bildwerk im Prager Landesmuseum. In: Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien, Neue Folge, XII., 1938, 157–173
53. SCHERER 1908 — Valentin SCHERER: Dürer. Stuttgart/Leipzig 1910
54. SCHILLER 1968 — Gertrud SCHILLER: Ikonographie der christlichen Kunst 2. Die Passion Jesu Christi. Gütersloh 1968
55. ŠIMÁK 1899 — Josef Vítězslav ŠIMÁK: Zprávy o malířích a iluminátorech pražských doby jagellonské 1471–1526. In: Památky archeologické XVIII., 1899, 457–484
56. ŠTECH 1913 — Václav Vilém ŠTECH: Epitaf neznámého šlechtice. In: Umělecké poklady Čech. Praha 1913, 24
57. TŘEŠTÍKOVÁ 1995 — Anna TŘEŠTÍKOVÁ: Monogramista IP. Votivní oltář ze Zlíchova. Restaurátorská zpráva. 1995 (uloženo v archivu Restaurátorského oddělení Národní galerie v Praze)
58. TŘEŠTÍKOVÁ 2000 — Anna TŘEŠTÍKOVÁ: Monogramista IP, okruh. Vraždění mnichů v lese (Smrt pěti bratří). Restaurátorská zpráva. 2000 (uloženo v archivu Restaurátorského oddělení Národní galerie v Praze)
59. VANDROVCOVÁ 2003 — Miroslava VANDROVCOVÁ: Zdeněk Lev z Rožmitálu (nepublikovaná rigorózní práce na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy v Praze). Praha 2003
60. VÖGE 1931 — Wilhelm VÖGE,: Die Berliner Sebastiansgruppe. In: Zeitschrift für bildende Kunst 65, 1931, 129–136
61. WINDISCH-GRAETZ 1968 — Franz WINDISCH-GRAETZ: Die Wappenschränke in Schloss Neuhaus in Südböhmen. In: Alte und Moderne Kunst, 101, 1968, 8–12