

UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE

Katolická teologická fakulta
Ústav dějin křesťanského umění
Dějiny křesťanského umění

Markéta Škrancová

**Nástěnné malby Smíškovské kaple
v chrámu svaté Barbory v Kutné Hoře**

bakalářská práce

Vedoucí práce: Prof. PhDr. Ing. Jan Royt, Ph.D.

2011

Poděkování

Tímto bych chtěla poděkovat vedoucímu své bakalářské práce,
panu prof. PhDr. Ing. Janu Roytovi za odborné rady a veškerý čas, který mi věnoval.

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem tuto bakalářskou práci s názvem „Nástěnné malby Smíškovské kaple v chrámu svaté Barbory v Kutné Hoře“ napsala samostatně a výhradně s použitím uvedených pramenů a literatury a že jsem ji nevyužila k získání jiného nebo stejného titulu. Souhlasím s tím, aby práce byla zveřejněna pro účely výzkumu a soukromého studia.

V Praze dne

Markéta Škrancová

Bibliografická citace

Nástěnné malby Smíškovské kaple v chrámu svaté Barbory v Kutné Hoře [rukopis] :
bakalářská práce / Markéta Škrancová ; vedoucí práce: Jan Royt. -- Praha, 2011. -- 67 s.

Nástěnné malby Smíškovské kaple v chrámu svaté Barbory v Kutné Hoře

Anotace: Bakalářská práce představuje nástěnné malby Smíškovské kaple v chrámu svaté Barbory v Kutné Hoře. Hlavní část práce se zaměří na ikonografický popis maleb a na uměleckou orientaci umělce. Nejdříve je kaple stručně popsána a poté je představen její složitý ikonografický program maleb. V další části práce je vymezeno datum kdy malby vznikly. Velice důležitou částí je otázka národnosti a umělecké orientace umělce. Zde je prostor hlavně pro zahraniční vlivy, které nepochybně na umělce působily. Cílem této práce je především uvedení do problematiky, představení dosavadních poznatků a jejich rámcové zhodnocení.

Klíčová slova: Rod pánů z Vrchovišť, Mistr smíškovské kaple, Italské malířství, Nizozemské malířství, Ikonografie, Kutná Hora, Chrám svaté Barbory

The wall paintings of Smíšek chapel in the Church of Saint Barbara in Kutná Hora

Abstrakt: The Bachelor thesis presents wall paintings of the Smíšek chapel in the Church of Santa Barbara in Kutná Hora. The main part of the thesis will be especially focused on iconographic description of paintings and art orientation of the artist. At the first the chapel is shortly described then is presented the complicated iconographic plan of paintings. In the next part the date is delineated when paintings were made. Very important part is a question about nationality and art orientation of the artist. Right here is a place mainly for foreign influence which undoubtedly affects the artist. This Bachelor thesis presents the used knowledge and their evaluation.

Keywords: The lords of Vrchoviště, Master of Smíšek Chapel, Italian painting, Netherlandish painting, Iconography, Kutná Hora, The Church of Saint Barbara

Počet znaků (včetně mezer): 152 429

OBSAH

ÚVOD	5
1. KRITICKÉ HODNOCENÍ LITERATURY	7
2. KULTURNĚ-HISTORICKÝ KONTEXT.....	13
3. NÁSTĚNNÉ MALBY VE SMÍŠKOVSKÉ KAPLI	17
3.1 Ikonografický popis	17
3.1.1 Malby v dolní části kaple	17
3.1.2 Setkání královny ze Sáby s králem Šalamounem	20
3.1.3 Trajánův soud	24
3.1.4 Vidění Sibylly Tiburtinské a císař Augustus	26
3.1.5 Ukřižování	28
3.1.6 Malby v nejvyšší části kaple	32
3.1.7 Malby klenebních polí	33
3.2 Interpretace	36
4. DATA NÁSTĚNNÝCH MALEB	39
4.1 Odkrytí a restaurování	39
4.1.1 Stav zachování	40
4.2 Vymezení datace	41
5. VYMEZENÍ UMĚLECKÉ ORIENTACE A PŮVODU AUTORA NÁSTĚNNÝCH MALEB	43
ZÁVĚR	57
Seznam literatury	59
Seznam příloh	64
Přílohy	68

ÚVOD

Nacházíme se v době vlády Jagellonců, kdy doznívá pozdní gotický sloh a přicházejí nové prvky renesančního umění. Právě tento královský rod obnovuje styky ze zahraničím po husitských válkách a otevírá cesty k humanistickému uvažování. Umělecká tvorba měla jistý časový posun od ostatních zemí, a proto přichází doba, kdy se umělci snaží kvalitu a celkový dojem posunout na středoevropskou úroveň. Tuto kvalitu měli zajistit i příchozí umělci ze zahraničí, kteří jsou pro renesanční počátky v Čechách téměř nepostradatelní. Jedním z prvních míst, kde nové umění lze spatřit, je Pražský hrad, ale hned vzápětí přicházejí i další významná města. Jedním z nich je i Kutná Hora, která se díky svým bohatým stříbrným dolům stala kolem roku 1400 druhým nejvýznamnějším městem v Čechách.

Jedná se o město, které v té době dosáhlo největší možné slávy. Její největší dominantou je chrám svaté Barbory, patronky všech havířů, horníků a dobré smrti. Právě zde, byl ve třech ochozových kaplích dochován významný soubor pozdně gotických nástěnných maleb a to především v druhé jižní kapli tzv. Smíškovské. Jde o soubor ikonograficky nejvýznamnější a nejkvalitnější umělecké dobové tvorby v Čechách. Malby plně pokrývají všechny plochy stěn kaple a jsou provázány vlastním programem. Tyto nástěnné malby jsou jedním z posledních projevů pozdně gotického umění, ale také zároveň jedním z projevů rané renesanční tvorby v Čechách, proto je tedy nutno zdůraznit jejich význam.

V této bakalářské práci je zprvu Smíškovská kaple představena v kontextu doby a především prostředí, ve kterém vznikla. Její nástěnné malby jsou posléze představeny v jedné z nejdůležitějších částí, kterou je samotný ikonografický popis a interpretace. Dále je pak kladena otázka, s jakým záměrem byly malby pořizovány a jaký má význam celkový program kaple. Již na první pohled lze totiž postřehnout, že nejde o náhodný výběr zobrazených námětů. Část o vymezení datace, kdy byly nástěnné malby vytvořeny, nám pomůže určit především osoba, která kapli zakoupila a nechala v ní zobrazit svůj rodinný erb. Je zde také prostor pro období, kdy byly nástěnné malby odkryty a posléze restaurovány. Po tomto celkovém představení kaple a jejich souvislostí je třeba přistoupit k hlavní, ale také nejproblematictější části tématu. Jde o vymezení umělecké orientace a původu autora či autorů. Zde je především vymezena otázka vlivů italských a nizozemských, přičemž jsou zde četné odkazy na analogická porovnání. Zmínka je i o souvislostech s domácím prostředím a to přímo s Kutnou Horou.

Bylo již naznačeno, zda se vlastně jedná o jednoho či více autorů, zde je nutno se opřít o způsob provedení a pojetí maleb.

V poslední části kapitoly je pak sestaven možný hypotetický model Mistra smíškovských maleb. Daným cílem této práce je především uvedení do problematiky, představení dosavadních poznatků a jejich rámcové zhodnocení.

1. KRITICKÉ HODNOCENÍ LITERATURY

Malby Smíškovské kaple byly objeveny 21. května 1878 a již o rok později 1879 je uvedl do literatury článek Petra M. Veselského v Památkách archeologických a místopisných.¹ Popisuje především jak byly nástěnné malby objeveny a odkryty Antonínem Materkou a následné jednání zvláštní komise pro jejich restaurování. Ojediněle uvádí tehdejšího nejvyššího mincmistra Viléma Vřešovce z Vřešovic, který pravděpodobně nechal kostel zabít. Při dataci maleb vycházel z toho, že presbytář byl podle Rejskova údaje zaklenut až v roce 1499, proto předpokládal, že malby vznikly nejdříve po tomto roce. Dalším autorem, který se věnoval malbám Smíškovské kaple je Jan Josef Řehák.² V práci z roku 1881 se zabývá spíše obecnými údaji o malbách a dobou jejich vzniku, kterou klade do let 1485–1511, tedy od roku, kdy Michal z Vrchovišť kapli zakoupil, do roku, kdy zemřel a byl v ní pochován. Jako jeden z prvních badatelů zde také uvažuje již o autorství cizího malíře, tuto myšlenku však dále nerozvádí. Prvním autorem, kdo se konkrétně věnoval výkladu samotných motivů nástěnných maleb je Karel Chytil a to v článku Památek archeologických a místopisných roku 1883.³ Rozpoznává zde vliv nizozemského umění a módy burgundského dvora. Kompozici a formu maleb vidí v blízké tvorbě Dircka Boutse a Rogiera van der Weyden. Analogie námětů nachází v Nizozemí i v českém prostředí. Autorství pak dává mistru domácímu, jelikož nejbližší analogie nachází v nizozemské malbě deskové, nikoliv v nástěnné. Zde nutno říci, že názor ovlivňuje materiálně-technologický průzkum, který až kolem poloviny 20. století zjišťuje, že nástěnné malby byly tvořeny na podkladu, který odpovídá technice deskových maleb. Mistr tak pravděpodobně ovládal obě techniky. Za domácího mistra jej považoval také Josef Braniš, který ve své práci z roku 1891 malby dával do souvislosti s malbou ve věži Sankturinovského domu.⁴ O dva roky později, roku 1893 ve své souhrnné práci o českém středověkém umění svůj názor nemění a uvádí, že autor maleb poznal díla nizozemských mistrů. Dále rozlišuje a odděluje malby klenebních ochozových polí, které připisuje staršímu mistru. Karel Chytil se k nástěnným malbám vrátil roku 1906 v práci o malířstvu pražském.⁵ Zde uvádí novou myšlenku, kde autora maleb kaple na Žirovnici a Mistra smíškovských maleb považuje za jednu osobu.

¹ VESELSKÝ 1879, 229–234

² ŘEHÁK 1881, 13–17

³ CHYTIL 1883, 281–284

⁴ BRANIŠ 1891, 119–120

⁵ CHYTIL 1906, 128–132

Na malbách sousedící klenbě chórového ochozu, které jsou nápadné ornamentální podobností, však hledá vliv Mistra z Flémalle. Ovlivnění nástěnných maleb Smíškovské kaple vidí stále v druhé generaci Nizozemců. V témže roce Karel Vorlíček podává podrobný popis dějin restaurace a dostavby velechrámu svaté Panny Barbory.⁶

Uvádí tak i podrobněji odkrytí a restaurování nástěnných maleb. Sám se však k uměleckohistorickému zhodnocení nevyjádřil. Emanuel Leminger v práci o uměleckém řemesle v Kutné Hoře z roku 1926 odkazuje na dataci Smíškovských maleb J. Řeháka a K. Chytila.⁷ Zmiňuje zde též rok 1488, kdy na Vlašském dvoře malovali pokoj krále Vlachové, přičemž roku 1490 dílo nebylo ještě dokončeno. Uvádí pak, že autorem Smíškovských maleb je bezpochyby malíř domácí, který podléhá vlivu nizozemského umění. První obsáhlejší kompletní rozbor nástěnných maleb Smíškovské kaple uvádí Jaroslav Pešina v roce 1939.⁸ Zde je umělec již označován jako „Mistr smíškových maleb.“ Analogie díla hledal především v malbách žirovnické hradní kaple, kde měli údajně působit mistrovi pomocníci a zařazuje tak nástěnné malby Smíškovské kaple do vrstvy děl vymezené oltářní archou Mikuláše Puchnera (1482). Slohové východisko nacházel v Nizozemí, v okruhu následovníků Dircka Boutse a určité spojitosti pak objevil v díle Mistra Tiburtinské Sibylly. Grafická tvorba zasáhla především v oblasti draperie, kde rozpoznal původ v dílech V. Stosse a M. Schongauera. Analogie k zátiší neklade do italského prostředí, ale opět do Nizozemí, kde zmiňuje například díla Jan van Eycka a již zmíněného Dircka Boutse. Přes všechny tyto odkazy však Jaroslav Pešina prozatím neodmítá spojitost mistra s domácí tvorbou a přirovnává ho tak k mistru Puchnerovy archy, který byl vyškolen v Nizozemí. V roce 1951 Jan Dvořák věnoval ve své disertační práci Smíškovským malbám též nemalé místo.⁹ Domníval se, že výchozím prostředím byl okruh Dircka Boutse, Mistra Tiburtinské Sibylly, nikoliv české domácí prostředí. Autora maleb považoval za putujícího Nizozemce, na kterého zapůsobila italská malba. Smíškovskými malbami se zabývala i zahraniční literatura. Německý badatel Alfred Stange ve své monografii o německém gotickém malířství v roce 1958 připisuje malby hornorýnskému umělci, který byl vyškolen v bezprostředním okruhu Martina Schongauera.¹⁰

O rok později 1959 francouzský badatel Charles Sterling připisuje autorství bez bližší argumentace florentskému malíři Romanu Vlachovi, jehož přítomnost je v Kutné Hoře doložena až kolem roku 1502.¹¹

⁶ VORLÍČEK 1905, 12–14

⁷ LEMINGER 1926, 194, 202

⁸ PEŠINA 1939–40, 253–266

⁹ DVOŘÁK 1951, 81–82

¹⁰ STANGE 1958², 144–145

¹¹ STERLING 1959, 6, 18

Na myšlenku Alfreda Stangeho vzápětí roku 1960 reagoval Jaroslav Pešina.¹² Nesouhlasí s jeho snahou vyjmout malby z okruhu české malířské tvorby a připsat jej německému malíři. Tento názor velmi přesvědčivě vyvrací. Souhlasí však s inspirací grafické produkce Martina Schongauera. Dále však uvádí své dosavadní závěry, že umělec pochází z českého prostředí, školeného v Nizozemí v okruhu Mistra Tiburtinské Sibylly a domácí kořeny mistra hledal přímo v okruhu děl kutnohorské produkce. Historii Kutné Hory zpracovala Eva Matějková roku 1962.¹³ Kvalitně tak podává přehled o vztazích sociálních vrstev obyvatelstva. V kapitole o umění se vyjadřuje i k malbám Smíškovské kaple, kde předpokládá práci domácího mistra vyškoleného a ovlivněného nizozemským malířstvím okruhu Dircka Boutse a Rogiera van der Weyden. V roce 1970 se k malbám opět vrátil Jaroslav Pešina v časopise Umění, v článku české malířství kolem roku 1500 a Itálie.¹⁴ Zde již dochází k proměnám jeho dřívějšího názoru, kdy připisoval Smíškovské malby pouze domácímu umělci školeného v Nizozemí. Malby jsou podle něho zabarveny výslovně západně nizozemsko-dolnorýnsky jak po obsahové, tak i po slohové stránce. Upozorňuje však na pokročilé znalosti lineární perspektivy, které pravděpodobně nejsou vlastní domácímu umělci. Účast italských umělců tedy nelze zcela vyloučit, je spíše třeba mít za to, že vedle západně školeného hlavního mistra tu byl činný i umělec italského původu a že mu byl v tomto směru nápomocen. Tohoto italského umělce posléze vidí i v malbách věžní komaty Sankturinovského domu v Kutné Hoře.

Hana Korecká-Seifertová se v témže roce 1970 v časopise Krásné Město věnuje samotnému motivu zátiší.¹⁵ Pochopení zákonů perspektivy v českém prostředí na konci 15. století nebylo obvyklé, uvádí tak podobné motivy v nizozemské deskové malbě Dircka Boutse a Petra Christa. Autorka však původ zátiší klade spíše do italského prostředí a jako argumentující příklady uvádí umění Taddea Gaddio či výzdobu studiola v Urbinu a Gubbio. Hovoří o důsledném pochopení i zobrazení zátiší ve Smíškovských malbách a poučení Itálií předpokládá i v konstrukci architektonických teras a celkového prostorového řešení figurálních scén. V roce 1971 Jarmila Vacková představuje v obsáhlém článku časopisu Umění pokus o nový pohled na celkovou interpretaci Smíškovských maleb.¹⁶ Dataci maleb orientuje do let pozdějších, kde spodní hranice není již rok zakoupení 1485, ale rok 1490, kdy král Vladislav Jagellonský přemístil své sídlo do Budína. Malby chápe již jako projev renesance, kde primární roli hraje vliv italského malířství.

¹² PEŠINA 1960b, 129–130

¹³ MATĚJKOVÁ 1962, 58

¹⁴ PEŠINA 1970, 352–353

¹⁵ KORECKÁ-SEIFERTOVÁ 1970, 8–10

¹⁶ VACKOVÁ 1971

Předpokládá práci pouze jednoho umělce, který přišel do Kutné Hory prostřednictvím budínského dvora a byl vyškolen pravděpodobně v oblasti Urbina. V malbách však nevykládá nizozemský přízvuk. Albert Kotal roku 1972 ve své syntéze českého gotického umění uvádí, že mistr poznal z vlastní zkušenosti soudobou nizozemskou tvorbu, přičemž připouští i poučení malbou italskou.¹⁷ Velmi stručně se k problematice vrací Jarmila Vacková spolu s Jiřinou Hořejší v příspěvku časopisu umění v roce 1973.¹⁸ Článek o aspektech Jagellonského dvorského umění se Smíškovskými především prezentuje myšlenku, že panovnické postavy ve scénách kaple by mohly být kryptoportréty Vladislava Jagellonského. Autorky výzdobu kaple dále vykládají ve spojitosti krvavého potlačení havířských bouří a vidí jej tak jako druh ospravedlnění Michala z Vrchovišť či samotného panovníka, na jehož osobní přání by snad kaple mohla být vymalována. Zde je však nutno uvážit, zda nejde pouze o snahu autorek přinést něco nového do prostoru bádání. V roce 1978 se pak Josef Krása v publikaci pozdně gotického umění v Čechách věnuje Smíškovským malbám obšírněji a rozvádí tak i jejich slohovou orientaci.¹⁹ Dataci zde vymezuje do let 1485–1492, přičemž nejzazší hranici udává polepšení erbu pánů z Vrchovišť. Čtyři hlavní kompozice maleb byly dle něj odvozeny z Nizozemí. Italské poučení mistra vnímal jako recentní a vnímal jej především v technice malby, zatímco nizozemské poučení za základ. V roce 1984 se autor k malbám vrací v příspěvku o nástěnném malířství, kde trvá na svých předešlých závěrech.²⁰ Zároveň však navazuje na tvrzení Jarmily Vackové, že tvůrce prošel umbrijskou oblastí a že představuje ojedinělou syntézu individuálního stylu. Nověji se malbám Smíškovské kaple věnovala v příloze Průzkumů památek z roku 1999 Zuzana Všetěčková.²¹ Nejsilnější stránkou je její precizní popis maleb a jejich obsahu. Dále zde souhlasí se staršími závěry, podle nichž byl tvůrce maleb obeznámen s italskou i nizozemskou malbou. Do spojitosti s malbami kaple položila i výmalbu klenby chórového ochozu, která dle jejího soudu mohla být prací samotného mistra nebo dílenského spolupracovníka. Rok poté v roce 2000 se objevuje velmi obsáhlá kolektivní práce o Kutné Hoře, editorsky zpracovaná Hanou Štroblovou a Blankou Altovou.²² Předpokládají, že Mistr Smíškovské kaple vyšel z prostředí kultury burgundského dvora a tradice nizozemské malby. Tam mohl být i vyškolen a poté důvěrně poznal prostředí severoitalských renesančních dvorů, konkrétně urbinské Palazzo Ducale.

¹⁷ KOTAL 1972, 195

¹⁸ HOŘEJŠÍ/VACKOVÁ 1973, 502

¹⁹ KRÁSA 1978, 264–273

²⁰ KRÁSA 1984, 566–579

²¹ VŠETEČKOVÁ 1999, 82–87

²² ŠTROBLOVÁ/ALTOVÁ 2000, 384–385

Připouští myšlenku Jarmily Vackové, že Mistr do Kutné Hory přichází z Budína anebo pak z jihoněmeckých knížecích dvorů. Karel Stejskal pak roku 2001 v časopise *Umění* představuje článek věnovaný Sibylám v písemnictví a malířství českého středověku.²³

O Smíškovských malbách hovoří jako o vrcholném dílu vladislavské gotiky. Představuje zde především scény Vidění Sibylly s císařem Augustem a královnu ze Sáby s Šalamounem. Upozorňuje tu pak zejména na velmi snadno přehlédnutelný motiv husí nohy, kterou má právě královna ze Sáby ponořenou v potoce. V souhrnné práci o středověkém malířství v Čechách z roku 2002 Jan Royt hovoří o Smíškovských malbách jako o jedněch z ikonograficky nejzajímavějších a výtvarně nejkvalitnějších nástěnných malbách dobové produkce.²⁴ Předpokládá, že malíř byl obeznámen s italskou malbou. V témže roce se maleb dotýká i František Šmahel v práci *Mezi středověkem a renesancí*.²⁵ Uvádí zde především analogie k prostřední postavě figurální scény pod oknem Smíškovské kaple. Postava, jakožto průvodce či prostředníka mezi dílem a divákem, tak upozorňuje na určitá místa, přičemž se teoreticky opírá o Albertiho traktát *O malbě*. V roce 2004 vyšel sborník, který představuje výsledky mezinárodní konference „Die Länder der böhmischen Krone und ihre Nachbarn zur Zeit der Jagiellonenkönige (1471 – 1526)“, která se konala již roku 2000 v Kutné Hoře.²⁶ Zde se Smíškovských maleb dotýká Milada Studničková v souvislosti se Smíškovským graduálem. V roce 2005 pak na malby upozorňuje znovu Jan Royt.²⁷ Dává je však pouze do souvislosti s deskou s českými zemskými patrony z Národní galerie, která zobrazuje obdobnou typiku tváří. Zejména je tomu tak v postavě svatého Víta. Nejnověji se k malbám Smíškovské kaple věnovala Jitka Vlčková ve své disertační práci o souvislostech Prahy a Nizozemí ve druhé polovině 15. století z roku 2009.²⁸ Její obsáhlá práce se snaží původ mistra vložit do německého prostředí, přičemž nevyklučuje pobyt v Itálii. Mistr se pohyboval mezi uměleckými centry a dle autorky tak působil v Norimberku a mohl projít i Nizozemím. Čerpá z grafiky osmdesátých let 15. století. Nejsilnější vrstvu ve Smíškovských malbách tedy vidí v německém malířství především v oblasti Porýní. V roce 2010 v práci o sochařské výzdobě kostela svaté Barbory v Kutné Hoře se Michaela Ottová vyjádřila i ke Smíškovským malbám.²⁹ Scénu pod oknem vidí ve spojitosti s Michalem z Vrchovišť a jeho uvedením do úřadu horního hofmistra roku 1488 v kostele svatého Jakuba.

²³ STEJSKAL 2001, 110–123

²⁴ ROYT 2002a, 118

²⁵ ŠMAHEL 2002, 22

²⁶ WETTER 2004

²⁷ ROYT 2005, 237–246

²⁸ VLČKOVÁ 2009a, 199, 208

²⁹ OTTOVÁ 2010, 91–99

Zde skládal přísahu na evangelium pod křížem mezi dvěma rozžehnutými svícemi. Shoda reálií ve výzdobě Smíškovské kaple by mohla tento rituál připomínat. Tímto by se hranice vzniku maleb upřesnila na období těsně po roce 1488. Zvláště pro nás přínosné je pak obsáhlé shrnutí dosavadních poznatků o rodu pádů z Vrchovišť. Předně pak upozorňuje na neopodstatněnou spojitost příjmení Smíšek s Michalem z Vrchovišť. Michaela Ottová své závěry také pak uvádí téhož roku na konferenci, která se konala v souvislosti s výstavou Umění české reformace (1380–1620). Zde měla příspěvek i Jitka Vlčková o interpretaci nástěnných maleb Smíškovské kaple z hlediska náboženského vyznání Michala z Vrchovišť. Katalog výstavy, který vyšel až roku 2011 tak zahrnuje i některé poznatky badatelů z konference.³⁰ Jedná se o obsáhlou práci katalogových hesel, která podává pohled na výtvarnou kulturu, jež je úzce spjata s reformačními církvemi na území Čech. Samotným Smíškovským malbám zde však není věnována hlubší pozornost.

³⁰ HORNÍČKOVÁ/ŠROŇEK 2011

2. KULTURNĚ-HISTORICKÝ KONTEXT

Druhá polovina 15. století znamenala pro Kutnou Horu, ale i pro celé České království nový rozkvět. Po husitských válkách byl zvolen na trůn Vladislav II. Jagellonský a právě za jeho vlády kutnohorská těžba stříbra nalézala novou důlní techniku, která umožňuje využít i spodní vrstvy ložisek, hlubokých až šest set metrů.³¹ Takovýto rozmach důlního podnikání, vystupňoval hospodářskou i politickou moc Kutné Hory, a tak se město v dobách své největší slávy mohlo srovnávat v Českém království pouze s Prahou.

Ve srovnání s bohatými evropskými městy této doby, jako byl Norimberk, Augsburg nebo Bruggy a městech italských, však neobstojí.³² Jisté analogie však lze nalézt v některých uherských horních městech. Význam města Kutné Hory rostl i díky tomu, že často hostilo zemské sněmy, utrakvistické synody a jiná setkání nejvýznamnějších osobností království.³³ Roku 1471 zde probíhala volba českého krále Vladislava II. Jagellonského a roku 1485 se zde konal sněm, na kterém došlo k dohodě mezi utrakvisty a katolíky o náboženské svobodě.³⁴ Tento vrcholný rozkvět sebou však přinesl i určité rozpory společenských poměrů. Bohatí kutnohorští patricijové, mezi něž patří i páni z Vrchovišť, obchodovali se stříbrem, mědí, ale také se nebránili úvěrovému podnikání. Jejich jména byla pak často spojena i s nejvyššími horními i městskými úřady. Právě obchodníci s rudou měli největší možnost soukromého obohacování v kutnohorské podnikatelské soustavě. Soukromě vykupovali vytěženou rudu, vytavili kov ve svých hutích a ovládali tím neomezeně cenu surové rudy, kterou libovolně snižovali a vyřazovali slabší konkurenty.³⁵ Nejpočetnější složku obyvatelstva pak tvořili havíři, kterým byla jejich mzda vyplácena velmi nepravidelně a stávalo se, že ji vůbec nedostali. (Již roku 1443 bylo stanoveno, že nejvyšší týdenní mzda havířů v prosperujících dolech smí mít jen osmáct grošů. Ve ztrátových dolech nesměla týdenní mzda přesáhnout dvanáct grošů).³⁶ Nesmírně velké a poměrně rychle nabitě bohatství patricijů, vzbudilo u veřejného mínění podezření z nezákonných machinací. Právě údajně z obavy před královskými úředníky dokonce Vencelík z Vrchovišť přenesl své podnikání na zámek Žirovnici.³⁷ Napjaté vztahy ve společnosti poté vyústily v havířské bouře v letech 1494 a 1496. Stížnost byla sepsána i na hofmistra Michala z Vrchovišť, který byl uvězněn a posléze očištěn osobním listem

³¹ MATĚJKOVÁ 1962, 26

³² OTTOVÁ 2010, 13

³³ OTTOVÁ 2010, 15

³⁴ MATĚJKOVÁ 1962, 33

³⁵ MATĚJKOVÁ 1962, 38

³⁶ MATĚJKOVÁ 1962, 34–35

³⁷ VOBOŘILOVÁ 2009, 11

krále. Nepokoje tak vznikly po odchodu Vladislava II. Jagellonského do Budína v roce 1490, kam přemístil své sídlo a jeho kontrola nad Kutnou Horou takto polevila.³⁸ Nutno poznamenat, že různé podvody a zadržování rudy byly běžné, přesto Kutná Hora jistě neměla dobrou pověst v tehdejším Českém království.³⁹ Rychle narůstající bohatství kutnohorských důlních podnikatelů se nejprve odrazilo v budování reprezentativních rodových sídel, ale vzápětí se projevilo i velkorysími sdruženými investicemi do výstavby přepychových veřejných i sakrálních budov.⁴⁰ Největších rozměrů tato městská i osobní reprezentace nabyla v osmdesátých a především v devadesátých letech 15. století. Podíl tak na tom mají především Michal z Vrchovišť, který své investice věnoval do obnovy chrámu svaté Barbory, dále Jan z Vrchovišť, jenž zakoupil roku 1490 tvrz zvanou Hrádek za 500 kop grošů a přestavěl ji na své luxusní sídlo s již ranně renesanční interiérovou výzdobou. Také přestavěl rodinný pohřební kostel zasvěcený svaté Trojici nacházející se za městem blíže hutím. Vencelík z Vrchovišť pak buduje své sídlo na Zámku v Žirovnici. Tito tři bohatí patricijové byly patrně příbuzní a s jejich objednávkami souvisí i tzv. Smíškovský graduál z let 1490–1495, který patří k nejvýznamnějším památkám pozdně gotického knižního malířství.⁴¹ Dalším, který budoval svou osobní reprezentaci je Beneš z Trmice budující Sankturinovský dům i hofmistr Prokop Kroupa, který nechal přestavět a bohatě sochařsky vyzdobit tzv. Kamenný dům. Městská rada pak financuje dostavbu chóru kostela svaté Barbory, dále například buduje novou radnici, městský vodovod s kašnou a brány městského opevnění.⁴²

Nutno dále přiblížit již zmiňovaného patricije Michala z Vrchovišť, který má zásadní význam pro vznik nástěnných maleb ve Smíškovské kapli. Jeho původ i rodinné poměry jsou neznámy, pouze z umělecko-historických pramenů víme, že do roku 1492 používal k reprezentaci erb s jednorožcem ve skoku, který nacházíme v Kutné Hoře ve větším počtu. Stejný erb i predikát vладыkové z Vrchovišť, však užívaly ve stejné době tři kutnohorské rody, kterými jsou Smíškové, Vencelíkové, Libeničtí.⁴³ Odhalení původu a objasnění příbuzenských vztahů Michala rudokupce, Jana Smíška a Václava zvaného Vencelíka se jeví stále jako příliš složitá otázka bez naděje na jednoznačné řešení.

Nutno poznamenat, že přisuzovat Michalovi z Vrchovišť příjmení Smíšek, jak se děje v literatuře 19. století, postrádá opodstatnění, jelikož tak není nikde v pramenech zaznamenám. Jméno Smíšek se vyskytuje pouze ve spojení s Janem.

³⁸ ČORNEJ/BARTLOVÁ 2007, 505

³⁹ WINTER 1906, 395

⁴⁰ ŠTROBLOVÁ/ALTOVÁ 2000, 339

⁴¹ VOBOŘILOVÁ 2009, 11

⁴² OTTOVÁ 2010, 14

⁴³ NOHEL 1998, 65

Poprvé se s tímto pojmenováním setkáváme roku 1860 u Veselského a patrně po objevení nástěnných maleb v Michalově pohřbení kapli na konci 19. století se tak všeobecně vžilo.⁴⁴ Na počátku sedmdesátých let 15. století je do Kutné Hory zřejmě přilákal čilý obchod se stříbrnou rudou a mědí. Jeho podnikání a finanční úspěchy mu v tehdejší královském dvorním městě brzy přineslo řadu úspěchů. Nejenže si zakoupili řadu nemovitostí, ale brzy získal i šlechtický titul s erbem.⁴⁵ Roku 1492 povyšuje císař Friedrich bratry Václava, Michala a Jana „von Wurabitz“ do stavu říšských svobodných pánů s přídomkem „zu Sarabitz“ a polepšuje jim erb.⁴⁶ Zpřístupněna mu byla též cesta na nejvyšší úřady a tak je roku 1488 králem jmenován do postu horního hofmistra. Úřad mu tak nepochybně zajistil nejvyšší postavení ve městě (působil tak často v roli zástupce výše postaveného mincmistra, který nebyl přítomen v Kutné Hoře stále).⁴⁷ Své vysoké postavení však i zneužíval ve prospěch vlastních zájmů. Jako těžař a rudokupec dosahoval až neobvyklých maximálních zisků (hrubý zisk během roku 1493 přinesl Michalovi z Vrchovišť 2153 kop grošů, přičemž gotická tvrz Hrádek měla v té době odhadní cenu 500 kop grošů).⁴⁸ A jak bylo již řečeno, kvůli podezřele rychle nabytému bohatství se dostal do sporu s havíři. Zastával také významnou funkci ředitele stavby Svatobarborského chrámu. Dohlížel tak na stavbu a její financování (v Praze většinou tuto pozici zastávali svatovítští kanovníci) od roku 1483 až do své smrti v roce 1511.⁴⁹ Památku a oslavu jeho osobnosti připomíná i nápisová páska vedle sochy v brnění na jednom z pilířů ochozových kaplí. Na konci 15. století Michal z Vrchovišť vystupuje též jako uměnilovný štědrý mecenáš. Je třeba ale však brát v úvahu, že je především významná osobnost a podnikatel, tudíž jeho objednávky týkající se umění byly zřejmě myšleny také jako účelový osobní zisk, a to v podobě věčné oslavy a nesmrtelné reprezentace jejich rodu. Roku 1485 tak zakoupil od Jana Hertvika za dvě kopy českých grošů druhou kapli jižního ochozu v chrámu svaté Barbory a nechal ji vyzdobit nástěnnými malbami [1].⁵⁰ Zde byli Michal z Vrchovišť (1511) a jeho jediný syn Jindřich (1540) pochováni. Kapli však již dále nevyužívali a získal je poté rod Dačických.⁵¹ Nástěnné malby tzv. Smíškovské kaple jsou považovány za jeden z posledních projevů pozdní gotiky a zároveň za jeden z prvních projevů renesance v Čechách. Malby obsahují již znalost perspektivní zkratky, lidského těla a rozvrstvení obrazu do několika prostorových plánů.

⁴⁴ OTTOVÁ 2010, 93

⁴⁵ MATĚJKOVÁ 1962, 38

⁴⁶ KOLÁŘ/SEDLÁČEK 1925, 94

⁴⁷ OTTOVÁ 2010, 99

⁴⁸ MATĚJKOVÁ 1962, 38

⁴⁹ ŠTROBLOVÁ/ALTOVÁ 2000, 360

⁵⁰ ŘEHÁK 1881, 15

⁵¹ ŠTROBLOVÁ/ALTOVÁ 2000, 367

Pochopení těchto principů koncem 15. století v českém prostředí je vsutku ojedinělé. Michal z Vrchovišť však takového umělce našel. Je však více než pravděpodobné, že mistr vysokých kvalit byl poučen zahraničními vlivy. Požadavky patricijů tedy stále vzrůstají se snahou vyrovnat se šlechtě.⁵² Proto do Kutné Hory povolávají přední cizince a dvorní umělce, jakými jsou například Matyáš Rejsek a Benedikt Ried.⁵³ Nejvyšší mincmistr, hofmistr i kancléř v doprovodu předních kutnohorských patricijů jezdili na důležitá jednání do Prahy a posléze do Uherska (pravidelně se odvážely stříbrné groše z kutnohorské mincovny pro potřeby královského dvora). Tyto cesty mohly mít pravděpodobně zásadní význam pro šíření společenských a kulturních vlivů. Právě vláda Jagellonského rodu po husitských válkách znovu otevírá cesty do zahraničí. Zprvu jsou například zaznamenány četné obchodní styky s Norimberkem, jelikož si roku 1479 vymohli na papeži (pouze pro sebe) zrušení přetrvávajícího zákazu obchodovat s kacířskými Čechy. Pro ostatní země byl zákaz zrušen až roku 1495.⁵⁴ Jako hlavního zprostředkovatele renesančních forem lze však pokládat především od roku 1490 královský budínský dvůr, přičemž další jisté kontakty s renesanční Itálií sledovat v církevních osobách, které cestují za nezbytným svěcením do Říma, či za studiem na university v Bologni a Padově.⁵⁵ Druhá polovina 15. století je tedy považována za znamení vysoké úrovně české báňské techniky a smělého rozmachu důlního podnikání, který vystupňoval hospodářskou i politickou moc Kutné Hory a rozkvět její kultury až na nejzazší mez dosažitelnou ve feudální společnosti. V této době se reprezentace a vyšší životní úroveň stává neodmyslitelnou součástí každé důležitěji postavené osobnosti.

⁵² ŠMAHEL 1963, 24

⁵³ MATĚJKOVÁ 1962, 50–51

⁵⁴ ČORNEJ/ BARTLOVÁ 2007, 507

⁵⁵ ČORNEJ/ BARTLOVÁ 2007, 649

3. NÁSTĚNNÉ MALBY VE SMÍŠKOVSKÉ KAPLI

3.1 Ikonografický popis

Malířská výzdoba pokrývá celé plochy stěn a klenbu kaple, která se nachází v jižní ochozové části chrámu svaté Barbory v Kutné Hoře [2]. Malbu charakterizuje přirozené začlenění figur do prostoru a lineární perspektiva architektury.⁵⁶ Vysoká a štíhlá kaple na nepravoúhlém půdorysu je v nejspodnější části opticky rozšířena fiktivní malovanou architekturou v lidském měřítku. Jižní stěna je v horní části prolomena vysokým oknem, pod nímž jsou malby zobrazující tři polofigury. Ve stejné výškové úrovni pak vedlejší západní stěna nese iluzivní motivy zátiší a erbovní znamení pánů z Vrchovišť s ornamentálními prvky po stranách. Západní a východní stěna scény zasazuje do obdélných malovaných rámců, které zastupují hladce profilovanou lištu, zde jsou prezentovány čtyři výpravné figurální scény. Nad znakem je dále, již v oněch malovaných rámech zobrazena scéna příchodu královny ze Sáby ke králi Šalamounovi a Trajánův soud v páse vyšším. V dolní části protější východní stěny je nad oltářem scéna Ukřižování a horní část pak završuje výjev, kdy Sibyla Tiburtinská předpovídá císaři Augustovi příchod Spasitele. Dále jsou pod klenbou nejvýše umístěné malby, které jsou obtížně čitelné, přesto lze rozeznat, že jde o jakási iluzivní okna s přehozeným koberečkem přes okraj, z nichž vyhlíží polopostavy. Okno západní stěny je značně poškozeno, proto pouze z fragmentů malby lze předpokládat patrně stejný námět jako na protější straně, východní. Na nepravidelné křížové klenbě kaple a přiléhající ochozové klenbě jsou pak zachovány fragmenty postav létajících andělů, přičemž svorník kaple je pokryt reliéfním znakem pánů z Vrchovišť.⁵⁷

3.1.1 Malby v dolní části kaple

Malby, které pokrývají dolní část kaple, jsou viditelné především na jižní a západní stěně kaple. Východní stranu totiž zakrývá oltář, přičemž za ním ale lze pozorovat určité ornamentální fragmenty v tónech zelené barvy, které se nacházejí i na protější straně. V poli pod oknem, tedy na jižní stěně, se nachází výjev se třemi figurami [3]. Celá scéna je zasazena do iluzivního architektonického prostoru, který je z horní části vymezen stlačeným segmentovým obloukem.

⁵⁶ VLČKOVÁ 2009b, 19

⁵⁷ VACKOVÁ 1971, 257–258

Přední část scény je ohraničena jakousi přepážkou, která se ztrácí v místech, kde malba zcela v minulosti odpadla. V pozadí postav je pak zobrazena skříňka s dřevěným rámováním, dělena vodorovnou přepážkou, přičemž v její horní polici jsou dvě ležící knihy. Na pravé straně prostoru scény je prolomen bohatě profilovaný dveřní otvor. Dveře jsou otevřeny a před nimi za pulpitem stojí postava s dlouhými vlasy, která hledí do knihy. Uprostřed stojí postava muže v tmavé čapce s ukazovátkem, která částečně zakrývá prostor skříňky. Postava, zcela v pravé části, zapaluje svíci upevněnou na svícnu, ten je shodný s těmi, které umělec zobrazil i na západní stěně.⁵⁸

Tyto tři postavy představují nejkomplikovanější interpretační řešení v rámci nástěnných maleb Smíškovské kaple. Literatura scénu označuje jako výjev literátského kůru či školy nebo dále pak, jako výjev zobrazující členy donátorovy rodiny, připravujících se na mši svatou. Zde je nutno připomenout, že v pohusitských Čechách byl nedostatek duchovních, proto je mohli dočasně zastupovat i litteranti chrámových bratrstev.⁵⁹ Určení postav této scény nalézají v literatuře různé názory, primárně lze však počítat opravdu se zobrazením členů donátorovy rodiny, jelikož škola při chrámu svaté Barbory je doložena až v pozdějších letech roku 1520.⁶⁰

Prvotně je třeba pouze zmínit, že starší literaturou byla prostřední postava ještě popisována jako muž ve zbroji a postava u pulpitu byla určena vždy jako žena,⁶¹ což lze vysvětlit i četnými přemalbami. Tedy první názor k určování postav, který literatura konce 19. století uvádí, je zobrazení Michala z Vrchovišť, uprostřed scény, s manželkou Dorotou z Duběnek, u pulpitu jeho (doložené prameny) jediným synem Jindřichem, který zapaluje svíci.⁶² Tímto se však dostává do konfliktu s poměrně novějším názorem, který ve scéně vidí postavu donátora a jeho dva syny. Takto interpretují výjev například Zuzana Všetečková⁶³ i Josef Krása.⁶⁴ Poslední názor, který zastupuje předně František Šmahel se soustředí na ústřední postavu s čepicí a ukazovátkem, ve kterém vidí prostředníka mezi dílem a jeho nezasvěcenými vnímáními. Michala z Vrchovišť je pak možno vidět v postavě, která zapaluje svíci, přičemž jeho syn je u pulpitu (oba tak jsou účastníky mše) a prostřední postava má pozici neznámého interpreta.⁶⁵

⁵⁸ VLČKOVÁ 2009b, 21

⁵⁹ ŠMAHEL 2002, 21

⁶⁰ ŠMAHEL 2002, 62

⁶¹ ŘEHÁK 1881, 14

⁶² ZACH/BRANIŠ 1883, 13

⁶³ VŠETEČKOVÁ 1999, 83

⁶⁴ KRÁSA 1978, 266

⁶⁵ ŠTROBLOVÁ/ALTOVÁ 2000, 365

Dále by však bylo možné osobu Michala z Vrchovišť vidět v oné postavě interpreta se svými dvěma syny, které poučuje a provádí po scénách kaple⁶⁶ (zde je možný poukaz na to, že by se scéna mohla odehrávat ve škole). Nutno se u této postavy s ukazovátkem pozastavit, jelikož takové vyobrazení je v českém prostředí ještě v této době méně obvyklé. Tato hůlka, kterou postava drží, není zakončena plechovým nástavcem, takže jistě nesloužila ke zhášení voskovic. Kromě toho by sotva tato role odpovídala významu osoby, v níž je možno spatřovat donátora Michala z Vrchovišť. Z téhož důvodu nelze soudit ani na rákosku. Zbývá tak jedině ukazovátko směřující k centrálnímu výjevu Ukřižování na východní stěně s oltářem.⁶⁷ Postavu již tedy lze chápat jako chrámového průvodce, jak tomu bylo zvykem v té době v Itálii.⁶⁸ Italská tvorba pro tuto funkci nalézala i teoretický základ, který lze spatřit v Albertiho traktátu „O malbě“. Zde se totiž píše, že je žádoucí „aby se ve výjevu vyskytl někdo, kdo upozorňuje diváky, rukou je vybízejí, aby se podívali na ony věci, které se tu dějí“. Podobnost této postavy tedy lze nalézt v Itálii, ale i na českém území, a to v nástěnných malbách svatováclavské kaple v katedrále svatého Víta v Praze.⁶⁹ Jaké důvody mohl mít Michal z Vrchovišť k tomuto vyobrazení prosté scény patrně se členy rodiny, odpoví pak sama interpretace a celkový program nástěnných maleb v následující podkapitole. Tímto byly dosavadní poznatky k postavám scény vyčerpány a ještě nutno říci několik slov k samotnému iluzivnímu prostoru, do kterého jsou ony polofigury zasazeny. Již na první pohled vidíme, že umělec důsledně pochopil zákony perspektivy, což není u nás ke konci 15. století právě obvyklé. Jeho snaha po dosažení dojmu skutečnosti, ukazuje nepatrný zvonek (který byl odkryt při restauraci maleb v roce 1958), namalovaný ve vrchu čela klenby tak, jakoby již nepatřil do fiktivního prostoru, ale visel na reálné stěně kaple. Umělec počítal tedy se spodní částí kaple jako s celkem, který je dojmově příliš těsný, ale který lze způsobem malby prohloubit.⁷⁰

Západní stěnu kaple v dolní části vyplňuje plaménková kružba v zelených tónech, přičemž pomyslný střed plochy prolamuje výklenek, pravděpodobně tzv. sanktuárium, schránka pro uchování svátosti oltářní [4].⁷¹ Ten rámuje iluzivně provedený dřevěný rám, původně byl uzavřen dvířky. Nad výklenkem se ve středu plochy nachází fialovočervené pole s erbem rodiny Smíšků z Vrchovišť.

Na modrém poli je ve skoku zobrazen bílý jednorožec a z helmu s korunkou, ze kterého vystupuje bohatě rozvité fafrnoch v kombinaci žluté a modré, vystupuje púlený jednorožec

⁶⁶ VŠETEČKOVÁ 1999, 86

⁶⁷ ŠMAHEL 2002, 22

⁶⁸ ROYT 2002, 118

⁶⁹ ŠMAHEL 2002, 22

⁷⁰ KORECKÁ-SEIFERTOVÁ 1970, 8

⁷¹ VŠETEČKOVÁ 1999, 83

ve skoku. Po pravé straně výklenku se iluzivně pootvírá skříňka na kovových pantech,⁷² v níž lze postřehnout poličku, na které stojí též částečně zakrytý kalich. (Motiv kalicha a rozdělení niky příčkou bylo odkryto až při restaurování maleb v roce 1958).⁷³

Po levé straně pak je namalován mělký pravoúhlý výklenek, přepažený poličkou, v jehož horní přihrádce jsou uloženy dvě knihy v kožených vazbách a připevněna menší polička, na níž stojí dvě baňaté nádobky, zřejmě menší konvičky, zatímco vespuďu jsou za ouško zavěšeny dvě polokulovité kovové nádobky, sloužící patrně k ukládání kadidla. První z nich je otevřená, druhá zavřená. V dolní části jsou pak postaveny dva vysoké svícny s hrotem a opřeny dvě voskovice.⁷⁴ Přítomnost svícňů, jakožto symbolu světla a osvětlení především duchovního a spásy, je vzhledem k zobrazeným scénám příhodný.⁷⁵ Při porovnání scén dolních maleb zjistíme, že se zde vyskytuje onen stejný typ svícnu, na který bylo již dříve upozorněno. Již zde, nutno tedy podotknout, že se jedná o samotný motiv zátiší, který kooperuje s ostatními scénami a zároveň není jejich součástí. Lze také poznamenat, že motivu zátiší bylo vyhrazeno poměrně velké a důležité místo, které je snadno viditelné, tedy přímo v dolní části kaple. Eva Matějková právem uvažuje o tom, že se jedná o možná první samostatné zátiší v české gotické nástěnné malbě.⁷⁶ Jisté analogie najdeme především v Itálii, ale též i v Nizozemských tabulových obrazech.

Blíže však o samotném tématu zátiší a iluzivních prostorech bude v této bakalářské práci pojednáno ve spojitosti s uměleckou orientací autora nástěnných maleb Smíškovské kaple.

3.1.2 Setkání královny ze Sáby s králem Šalamounem

Scéna Setkání královny ze Sáby s králem Šalamounem patří k nejkrásnějším a nejlépe zachovaným malbám ve Smíškovské kapli. Nachází se na západní stěně v prostředním pomyslném pásu maleb [5]. Scéna má upozornit na příchod Krista Vykupitele na zem a předznamenává jej právě příchod starozákonné královny ze Sáby k Šalamounovi. Postavy jsou oblečeny ve stylu soudobé burgundské dvorské módy a dávají biblickému výjevu ráz dvorského ceremoniálu.⁷⁷

Středem kompozice je mladá královna ze Sáby, přicházející z levé strany se skupinou žen, která ji doprovází. Královna je oděna v bohatý brokátový šat s výstřihem a spodní světlý šat, přičemž je zobrazena z mírného profilu, kde vyniká její hlava s vysokým čelem a vlasy

⁷² VLČKOVÁ 2009b, 21

⁷³ KORECKÁ-SEIFERTOVÁ 1970, 8

⁷⁴ PEŠINA 1960, 10

⁷⁵ STUDENÝ 1992, 304

⁷⁶ MATĚJKOVÁ 1962, 58

⁷⁷ ŠTROBLOVÁ/ALTOVÁ 2000, 365

staženými sítkou do účesu, na kterém spočívá jakási koruna. Zaujme též výrazně světlý inkarnát všech postav a do něho lehce jemnou kresbou načrtnuté živé oči, vysoké obočí, dlouhý štíhlý nos a drobná ústa. Těžký plášť, lemovaný světlou kožešinou, královně při přechodu přes potok přidržuje další nápadná žena, oděna do modrého brokátového šatu, pod kterým má bohatě nabíranou bílou blůzku. Rovněž v jejím mladistvém obličejí vyniká vysoké čelo a vlasy má upraveny do čepce. Její gesto až manýristicky pojednaných rukou je stranově obrácené proti gestu rukou královny ze Sáby. Dále je pak zobrazena žena, podaná z profilu, která živě diskutuje s další stojící dvorní dámou. Před diagonálně umístěnou architekturou paláce s gotickým portálem spatřujeme další rovněž mladistvé postavy. Královna ze Sáby tedy gestem podání levice navazuje kontakt, s též částečně z profilu zobrazeným, králem Šalamounem, kterého podobně obklopuje skupina dvořanů. Sám Šalamoun stojí na břehu lehce nakročen, pravou rukou se opírá o hůlku, levici podává přicházející královně. I on je oděn v bohatý brokátový plášť žluté barvy, lemovaný kožešinou, volně přehozený přes spodní šat hnědé barvy. Jeho, z profilu podaná tvář, zaujme jemným mladistvým obličejem, živým pohledem očí, drobnými ústy a výraznou bradou. Tvář lemují, na ramena spadající, lehce zvlněné vlasy, na nichž spočívá královská koruna. Kromě bohatého kostýmu zaujmou i dobově módní špičaté boty. Vlastní břeh potoka pak oživuje množství různě velikých kamenů. Z královských dvořanů vyčnívá mladík, stojící na lávce, zachycen opět v nakročení a zároveň se obracející dozadu, přičemž pohlíží na krásnou a pokornou mladou královnu. Jeho lehce natočený obličej lemují rovněž hnědé vlasy spadající k ramenům, na nichž je posazen klobouk modré barvy s výrazným dvoubarevným perem. Modrá barva spodního šatu koresponduje s barvou pláště, který mladík přidržuje levou rukou, pod níž plášť řasí barevně temnější lomené záhyby. Tento světlý spodní šat oživuje opasek s přivěšeným mečem. Pravou rukou se pak mladík opírá o hůlku.⁷⁸ Vpravo stojí další mládenec, jehož pohled rovněž spočívá na královně ze Sáby. Mladík má na vlasech spadajících na ramena jednoduchou pokrývku. Jeho meč přehozený přes rameno koresponduje s pery na klobouku osoby stojící vedle. Další dvojici postav za králem Šalamounem s výrazně mladistvými tvářemi tvoří zřejmě žena s vysokým čelem a vyčesanými vlasy pod čepce, a mladík s halapartnou. Zajímavá je dobová obuv postav, nápadné jsou zejména sandály dvorní dámy za královnou ze Sáby, které jsou stejného typu, jako má svatá Maří Magdalena na scéně Ukřižování. Také mladík s kloboukem a perem nemá obvyklejší vysoké boty, ale pantoflíčky. Plochu

⁷⁸ VŠETEČKOVÁ 1999, 85

pozadí tvořící perspektivní podání paláce se zmenšujícími se lomenými okny otevírá průhled do krajiny s velkou vodní plochou, uzavřenou na obzoru vegetací stromů.⁷⁹

Z onoho paláce obtékaného vodním tokem lze vidět pouze arkádový ochoz s lomenými oblouky, završený cimbuřím, přičemž z kraje tohoto ochozu je průhledem vidět i nádvoří paláce. Světlo celé scéně dávají teplé tóny béžové barvy a jasná modř nebe.⁸⁰ Samotný základ námětu, nalézáme v bibli, kde vystupuje jako varovná připomínka Posledního soudu. Těm, kteří nevěří Ježíši Kristu, královna ze Sáby jako tzv. královna Jihu povstane a vydá svědectví, protože to ona přišla až z nejzazších končin země, aby slyšela Šalamounovu moudrost, a tam zjistila, že Ježíš je víc než Šalamoun (Mt 12,42).⁸¹ Další souvislosti také nalezneme v Knize První Královské. Šalamoun, jakožto třetí král Izraele, byl znám svou moudrostí. Za jeho vlády byl postaven první jeruzalémský chrám a jeho dvůr byl proslulý velkolepostí a přepychem. Prvotním účelem návštěvy královny bylo tedy ukojit zvědavost vzbuzenou zprávami cestovatelů o jeho moudrosti a velkoleposti jeho dvora. „*Uslyševši pak královna z Sáby pověst o Šalamounovi jménu Hospodinovu, přijela, aby zkusila jeho v pohádkách.*“ (1Kr 10,1–33).⁸² Tyto biblické texty tedy královnu ze Sáby staví do pozice, kdy přichází ke králi, aby se od něho poučila. V případě scény ve Smíškovské kapli je tomu však pravděpodobně naopak, Sibyla přichází poučit Šalamouna. Lze tak usoudit z její pozdvižené levice, chápané tak, že se chystá přednést „svou roli“. Tomuto tvrzení by také odpovídalo, že královna nepřináší dary, tak jak je psáno v Písmu.⁸³ Sám Šalamoun je považován za starozákonní obraz Krista,⁸⁴ proto společně s královnou figurují ve středověké typologii jako Ecclesia (Církev) a Kristus.⁸⁵ Královna je však všeobecně řazena mezi prorokyně, jako Regina Sibyla (Královna Sibyla),⁸⁶ přičemž označení Sibyla, pro ni vzniká až ve fantazii středověkých spisovatelů. Sibyla, jakožto žena nadaná zvláštní věšteckou mocí předpovídat události v budoucnosti, dosáhla obliby v zobrazování právě v 15. a 16. století.⁸⁷

Královna ze Sáby bývá často identifikována jako Sibyla perská nebo erythrejská, v případě Smíškovských maleb je však její příslušnost k Sibylám vyjádřena i podobností se Sibylou Tiburtinskou na protější straně kaple.⁸⁸

⁷⁹ VŠETEČKOVÁ 1999, 85

⁸⁰ VLČKOVÁ 2009b, 21

⁸¹ STEJSKAL 2001, 118

⁸² HALL 1991, 434

⁸³ STEJSKAL 2001, 119

⁸⁴ HALL 1991, 433

⁸⁵ KRÁSA 1978, 273

⁸⁶ KRÁSA 1978, 273

⁸⁷ ROYT 2006, 264

⁸⁸ STEJSKAL 2001, 118

Jako literární předloha této scény byla však středověká Legenda Aurea (Zlatá legenda), jejímž autorem je italský mnich Jacoba de Voragine. Zde nacházíme legendu o svatém Kříži, kde za dob krále Šalamouna byla v Jeruzalémě zhotovena lávka ze dřeva rajského stromu. Když k ní přišla královna ze Sáby, spatřila v duchu, že na tomto dřevě bude ukřižován Kristus a nechtěla přes lávku přejít. V typologii je tato scéna chápána právě jako předobraz Ukřižování, přičemž je zde nutno upozornit, že malba s tímto tématem je na protější straně kaple. Královna se tedy poté rozhodne přejít na druhou stranu bosa potokem Kedron.⁸⁹ V mělké, průzračné vodě potoka jsou vidět její chodidla. Pravé má lidskou podobu, ale místo levého chodidla má však husí nohu. Tomuto ojedinělému prvku se věnoval především Karel Stejskal, který uvádí původ z české legendy o Sibyle Erythrejské, jak již bylo řečeno identifikovatelné, právě s královnou ze Sáby. Její předlohou byla německá, původně veršovaná skladba z doby kolem roku 1320 přepracovaná před rokem 1361 prózou. Český text, dochovaný ve dvou rukopisech z poděbradské doby, zní:

„Za múdrého krále Šalamúna bieše prorokyně hvězdárka jménem Sibylla, a ta bieše převelmi múdrá, že na hvězdách mnohé věci v budúcích časiach předzvěděla přes mnoho tisíce let, co se v zemích státi má. A bieše krásná i bohatá, ale to ji škodieše, že jednu nohu ku podobenistvie, husie nohy jmějieše a za to se velmi stydieše.“ Jakmile však poznala, co bude s lávkou... *„tu ihned od Boha stal se div veliký, že Sybilla na svú nohu husí bieše zdráva a jmějieše nohu člověčie jako jiní lidé.“*

Spojitosť s královnou ze Sáby lze vysvětlit příbuzností francouzské národní vědmy, čarodějné královny zvané Pedauka (Pédauque, ze starofrancouzského nářečí „ped’ auco“ – husí noha). Husa, podobně jako labuť zasvěcená Apollónovi, byla považována za věšteckého ptáka, přičemž věštba z husí nohy byla také nejstarší a nejrozšířenější. V této legendě jsou královna ze Sáby, Sibyla Erythrejská a královna Pedauka sloučeny v jednu osobu. Tímto se tedy vysvětluje přítomnost tak pozoruhodného zobrazení ve scéně Smíškovské malby. Celkově je opět v malbě znatelná italizující linka, ale její výtvarný předstupeň nalézáme především v Nizozemí.⁹⁰

⁸⁹ ROYT 2006, 277

⁹⁰ STEJSKAL 2001, 119–120

3.1.3 Trajánův soud

Téma Trajánova soudu spatříme na západní stěně v horním pomyslném pásu maleb [6]. Scénu zaplňuje mnoho postav. Plocha scény je rozdělena diagonálně. V její levé půli zabírá plochu chrámový prostor, ke kterému vedou široké stupně schodů, v pravé půli se pak otvírá volné prostranství naplněné postavami. Již z celkového konceptu je zjevné, že scéna barvitě vypráví příběh zprava doleva.⁹¹ Ten začíná u klečící ženy, která ukazuje pravou rukou na mrtvé dítě u jejích nohou. Je oděna do bohatého brokátového šatu, který je podobný šatu dam na ostatních kompozicích ve Smíškovské kapli. Jen její krásná mladá tvář s vyčesanými vlasy nemá na hlavě korunu, ale dobový čepec. Za ní stojí jiná žena, přihlížející budoucí popravě, přičemž na rameno jí klade ruku mladík, který má na hlavě posazený klobouk s péry. Jeho mladistvý obličej kontrastuje s výrazně staršími tvářemi mužů Trajánova doprovodu. Císaře Trajána, sedícího na bílém koni a sklánějícího se ke klečící matce zabitého dítěte, přivádí za uzdu koně mladík, oděný v delší šat, řasený vertikálními záhyby. Vlevo v popředí pak spatřujeme klečícího rytíře se zavázanýma očima a se spoutanýma rukama za zády. Před ním stojí mladík, zobrazený zezadu, obracející se hlavou k císaři, čekající na pokyn k setnutí muže velkým mečem po jeho levici. Mladík je oblečený v dobovém šatě s pruhovanými nohavicemi, v krátkou vestu zapnutou přes košili se širokými rukávy a s typickým širokým kloboukem s barevnými péry, posazeným na dlouhých, po ramena sahajících vlasech.⁹² Scénu, před klečícím mužem v brnění, doplňuje malý psík, který má zde pravděpodobně symbolickou roli mythického pomocníka a ochránce žen a dětí. Také jej lze chápat ve vztahu k mrtvým, jakožto hlídače podsvětí a průvodce duší, který zprostředkovává spojení mrtvých se živými.⁹³ Doprovod Trajána zaujímá plochu před perspektivně podaným palácem, přičemž postavy se v rámci měřítkového pohledu zmenšují. Vojáci se vyznačují diferencovanými typy tváří a odlišnými klobouky a čapkami.⁹⁴ Dojem velikosti početného vojska císaře umocňuje množství kopí zdvihajících se do dalekého horizontu, přičemž tím tvoří také určitou nepřehlednost zástupu. Další plán příběhu se odehrává v již zmíněném paláci či chrámovém prostoru. Muž ve zbroji klečí před matkou dítěte a nad párem stojí císař Trajánus, který je sezdvává. Pohled do tohoto prostoru je otevřen arkádami s lomenými oblouky, v nichž lze spatřit početnou skupinu hostů přihlížejících sňatku.⁹⁵

⁹¹ VLČKOVÁ 2009b, 21

⁹² VŠETEČKOVÁ 1999, 86

⁹³ STUDENÝ 1992, 228

⁹⁴ VŠETEČKOVÁ 1999, 86

⁹⁵ VLČKOVÁ 2009b, 21

Příběh pochází z římských pověstí a legend, o nichž vypráví „Gesta Romanorum“ tzv. Skutky Římanů. Součástí je právě i příběh Trajánova soudu jako Iustitia Trajani (Spravedlnost Trajánova), který začíná v momentě, kdy císař Traján odjíždí na válečné tažení a je zastaven vdovou, která podává žalobu na jednoho z jeho rytířstva, který jí zabil dítě. Císař ihned pronáší rozsudek a zločinný rytíř je na místě s'at. Za tuto spravedlnost byla poskytnuta na prosbu papeže Řehoře I. Trajánovi milost Boží, která se pak projevila i při nalezení jeho mrtvého těla, které v sobě neslo neporušený jazyk, jenž spravedlivý soud vynesl. Tímto příběhem se tedy tento pohanský císař zařadil do okruhu zbožných křesťanských legend.⁹⁶ Nutno poznamenat, že spravedlnost je jednou ze čtyř kardinálních ctností⁹⁷ a právě Trajánus byl pak ve středověku považován za příklad spravedlnosti antického císaře, přičemž též připomíná Kristovu roli spravedlivého soudce.⁹⁸

Dále pak příběh nalezneme, v již zmíněné Legendě Aurea (Zlaté legendě), ve vyprávění o svatém Řehořovi. Vyprávění nám představuje dva příběhy, které se týkají císaře Trajána, přičemž jeden z nich, lze považovat za přímý odkaz pro zobrazení ve Smíškovské kapli.⁹⁹

„Jednou římský císař Traján velmi spěchal do nějaké války, a tu mu s pláčem vběhla do cesty jedna vdova a volala: Zapřísahám tě, abys ráčil pomstít smrt mého syna, který přišel nevinně o život. Traján ji slíbil, že ji pomstí, vrátí-li se z bitvy zdráv, vdova mu řekla: A kdo to učiní, padneš-li v bitvě? Traján odpověděl: Ten, který bude vládnout po mně. Vdova se ho zeptala: A jaký prospěch z toho budeš mít ty, jestliže mi někdo jiný zjedná spravedlnost? Rozhodně žádný, řek Traján. A tu řekla vdova: nebylo by snad pro tebe lepší, abys mi zjednal spravedlnost ty a měl za to odměnu, než abys ji přenechal jinému? Tu se Traján slitoval, seskočil z koně a na místě pomstil krev nevinného.“

V tomto případě tedy opět císař koná popravu, v dalším vyprávění je tomu však jinak. Jedná se přímo o Trajánova syna, který jel na koni městem, choval se při tom příliš svévolně a zabil tak syna jedné vdovy. Když to vdova s pláčem žalovala Trajánovi, odevzdal svého syna, který to učinil, vdově místo zemřelého syna a bohatě ji obdaroval. Nutno říci, že takovýto bezpopravní závěr příběhu lze sledovat pouze ve Zlaté legendě.

Dále pak Josef Krása upozornil na popis Trajánova soudu v Danteho Božské komedii, kde v desátém zpěvu Očistce nechává Vergilia a jeho průvodce spatřit tři mramorové reliéfy, mezi nimiž je i tento námět.¹⁰⁰ Zde se však opět jedná o konání popravního soudu, kde císař Traján v závěru praví:

⁹⁶ VESELSKÝ 1883, 283

⁹⁷ STUDENÝ 1992, 282

⁹⁸ KRÁSA 1978, 267

⁹⁹ VLČKOVÁ 2009b, 21

¹⁰⁰ KRÁSA 1978, 271

„Tož se potěž, nebo sluší svojí dostáti povinnosti, dál než kročím, tak spravedlnost chce, k ní se soucit pojí.“

Lze tedy postřehnout, že ve Smíškovské kapli je ikonografie Trajánova soudu poměrně neobvyklá. Císař totiž mladíkovi v brnění dává milost a poté ho oddává s vdovou. Nutno také upozornit, že pendantem této scény je námět též s postavou římského císaře, kterého zpodobňuje Augustus. Možno tedy předpokládat, že by mohlo jít o projev jistého imperiálního programu maleb.¹⁰¹ Námět je v 15. století téměř ojedinělý, přesto však nachází určité podobnosti v oblasti Nizozemí.

3.1.4 Vidění Sibylly Tiburtinské a císař Augustus

Námět s proroctvím Sibylly Tiburtinské nalezneme na východní stěně v horním pásu maleb [7]. Scéna se odehrává v prostoru, jeho perspektivu určuje průhled z palácového nádvoří s ochozem do krajiny, před nímž páv s dlouhým chvostem naznačuje vlastní hloubku krajinného výhledu. Císař Augustus oděný do drahocenného brokátového pláště klečí před zjevením, u nohou má odloženy císařské insignie v podobě žezla a koruny a sepnutýma rukama pokorně přijímá prorocství Tiburtinské Sibylly, která ukazuje císaři polopostavu Panny Marie na oblacích v záři paprsků, jejíž syn zastíní slávu císaře Augusta. Panna Marie je oděna do azurově modrého roucha, na hlavě má nasazenou císařskou korunu a v levé ruce drží drobnou postavu Ježíška. Její polopostava je nepravdělně orámovaná tmavými mraky a je namalována v malém měřítku v levém horním rohu obrazu. Vznáší se nad mořským zálivem. To lze vysvětlit tím, že Panna Marie, byla opěvována též jako „Stella maris“ (Hvězda moře).¹⁰² Sibyla v podobě mladé a půvabné ženy se levicí dotýká císařových zad, zatímco pravicí ukazuje nejen na Pannu sluncem oděnou, ale i na páva, symbol nesmrtnosti. Zaujme, podobně jako u většiny žen v ostatních scénách kaple, její vysoké čelo, zdůrazňující oválný obličej a zejména typ účesu v podobě vlasů stažených do síťky, na němž asi spočívá koruna.

Hluboký výstřih svrchního hnědého šatu s černým brokátovým vzorem s mírnějším výstřihem doplňuje spodní šat, bohatě zdobený zřejmě vyšívanými aplikacemi nebo pásy s drahocennou výšivkou.¹⁰³ Parapet s pávem, hledícím směrem k postavám, pravouhle navazuje na terasu arkádového ochozu paláce, jehož arkády jsou ukončeny lomenými oblouky. Ochoz se dále lomí za roh, kde je kryt lehkou stříškou se subtilními sloupky.

¹⁰¹ VLČKOVÁ 2009b, 21

¹⁰² STEJSKAL 2001, 118

¹⁰³ VŠETEČKOVÁ 1999, 84–85

Parapety ochozů jsou překryty kobercem.¹⁰⁴ Na pravé části této harmonické scény spatřujeme skupinu dvořanů. První muž zobrazený zezadu, stojí v polodlouhém plášti a s mečem u levého boku. Na jeho hnědých vlasech spatřujeme široký černý klobouk s vícebarevným pérem. K tomuto muži se v živé diskusi obrací mladík s nakročenou a lehce pokrčenou nohou. Po stránce kostýmu zaujmou jeho barevnými pruhy zdobené nohavice, spirálovité natočení těla, pohyb pravé ruky, kterou přidržuje meč, spočívající na jeho pravém rameni. Jeho doprava natočený obličej mladistvých rysů vyniká krásnou tvář, lemovanou polodlouhými vlasy, na nichž spočívá klobouk s tříbarevným perem.

Na ochozu paláce spatřujeme půvabné mladé ženy s vysoko vyčesanými vlasy v dobových přiléhavých šatech s hlubokými výstřihy, a patrně i malou holčičku. V pozadí ochozu se objevují ještě další postavy. Krajinu charakterizuje jezerní či mořská plocha, vytvářející hlubší zálivy. Poklidná atmosféra výjevu je prosluněna teplými světlými tóny.¹⁰⁵

Původ tohoto námětu nalezneme ve spisech Chronografia X Johanna Maltase, v Mirabilia Urbis Romae a ve Zlaté Legendě Jakuba de Voragina. Vypravuje se o tom, že Tiburtinská Sibyla v Římě na místě Ara-coeli, kde stojí bazilika S. Maria in Capitolio, zjevila císaři Augustovi narození Spasitele z Marie Panny, přičemž na vyobrazeních této scény je Marie jako Panna v Slunci oděná.¹⁰⁶ Nutno podotknout, že právě v době vlády Vladislava Jagellonského dochází k částečné obnově mariánského kultu¹⁰⁷ a obraz Panny Marie ve slunci patřil v té době k mimořádným odpustkovým obrazům.¹⁰⁸ Morální výklad scény však směřuje k vyzdvižení pokory. Podle Zlaté legendy, římsí senátoři nabízeli Octavianu Augustovi, že ho budou uctívat jako boha. *„Avšak rozumný císař, chápající, že je smrtelný, nechtěl si přisvojovat nesmrtelnost. Na jejich naléhání povolal věštkyňu Sibylu a chtěl se z jejích věštb dovědět, zda se někdy na světě narodí někdo větší než on.*

Když tedy v den Narození Páně svolal radu stran té věci a Sibyla se sama v císařově komnatě zabývala věštbami, v poledne se kolem slunce ukázal zlatý kruh a uprostřed kruhu překrásná dívka, chovající na klíně dítě. Sibyla to ukázala císaři. Když se císař tomu úkazu velmi podívoval, uslyšel hlas, který mu říkal: „Toto je ara coeli – oltář nebe.“ Poté řekla Sibyla: „Tento chlapec je větší než ty, proto se mu klaň.“ Když tedy císař pochopil, že je onen chlapec větší než on, obětoval mu kadidlo a zakázal, aby ho v budoucnu nazývali bohem.“

¹⁰⁴ VLČKOVÁ 2009b, 20

¹⁰⁵ VŠETEČKOVÁ 1999, 85

¹⁰⁶ ROYT 2000, 7

¹⁰⁷ ROYT 2000, 29

¹⁰⁸ ŠTROBLOVÁ/ALTOVÁ 2000, 365

Samotná postava Sibyly se především objevuje jakožto reprezentantka „církve z pohanů.“¹⁰⁹ V podobném smyslu, tedy jako vykoupení pohanů i jako příklad pokory starozákonní orientální vládkyně, vyznívá také i scéna setkání královny ze Sáby s Šalamounem na protější straně Smíškovské kaple.¹¹⁰ František Šmahel upozorňuje, že texty Sibylina proroctví kolovaly po všech koutech Evropy v nejrůznějších prozaických i veršovaných adaptacích a jazykových mutacích. Pravděpodobně i proto je občas postava ze Smíškovských maleb v literatuře konce 19. století označována, jako Sibyla Kumská,¹¹¹ která Římanům prorokovala budoucnost až do soudného dne, o které věděl již i kronikář Kosmas. Sibylu Tiburtinskou v Čechách uvedl poté v širší známost mimo jiné italský cestovatel Giovanni Marignola.¹¹² Postava císaře Augusta je Jarmilou Vackovou považována za kryptoportrét Vladislava II.,¹¹³ toto tvrzení je opět spojeno s celým programem a vlastně imperiálním rázem maleb vůbec, což bude patřičně rozvedeno v interpretační části práce. Námět Vidění Sibyly Tiburtinské a císař Augustus, byl ve své době oblíbený, a proto nalezneme určité podobnosti opět v Nizozemí, Itálii a též i v domácím prostředí.

3.1.5 Ukřižování

Obraz s námětem Kristovy smrti na kříži spatřujeme na východní straně Smíškovské kaple umístěné nad oltářní archou [8]. Střed celé kompozice tvoří latinský kříž tzv. *crux immissa*,¹¹⁴ v jehož vrcholu je připevněn nápis INRI se zrcadlově obráceným písmenem N.¹¹⁵ O tomto nápisu hovoří Evangelista Jan (19,19–20), který uvádí, jak dal Pilát připevnit tabulku na kříž s nápisem v hebrejském, latinském a řeckém znění: Ježíš Nazaretský, král židovský.

Ve středověku má však většinou zkrácenou podobu, kterou tvoří iniciály slov latinského nápisu: *Iesus Nazarenus Rex Indaeorum*.¹¹⁶ Na kříži je ukřižovaný Kristus s rukama téměř horizontálně rozpaženými, s drasticky zdůrazněnými ranami, které ostře kontrastují se světlým inkarnátem Kristova těla. Kristus s vousatou tváří je zobrazen již jako mrtvý se zavřenými očima a má mírně nakloněnou hlavu k pravému rameni.

¹⁰⁹ HEINZ-MOHR 1999, 234

¹¹⁰ KRÁSA 1978, 271–273

¹¹¹ CHYTIL 1883, 282

¹¹² ŠMAHEL 2002, 194

¹¹³ VACKOVÁ 1971, 257

¹¹⁴ HALL 1991, 457

¹¹⁵ VLČKOVÁ 2009b, 20

¹¹⁶ ROYT 2006, 298

Do tmavých vlnitých vlasů má nasazenou korunu, přičemž z ran od trnů mu stéká v úzkých pramíncích krev na hrud'.¹¹⁷ Jeho nohy jsou lehce v kolenou pokrčené, přibité jedním hřebem, se zdůrazněnými ranami v obou chodidlech. Bílá rouška těsně obepíná Kristovy boky, přičemž její dva cípy po pravé straně volně vlají a jsou členěny ostře zalamovanými záhyby. Skupina vlevo od kříže zachycuje mdloby Panny Marie, kterou zezadu podpírá svatý Jan Evangelista a dvě Marie. Figurální kompozici doplňuje bezpochyby zdůrazněná svatá Maří Magdalena, zachycená z profilu, v pokleku pod křížem plačící a v modlitbách. Zatímco skupina žen kolem Panny Marie zaujme idealizovanými obličejí, samotná Panna Marie s rouškou na hlavě a se zavřenýma očima se kácí v hlubokém smutku.¹¹⁸ Pro motiv omdlévající Panny Marie není žádné biblické opory, jde o výtvar pozdně středověkých kazatelů a mystických spisovatelů a začíná se zobrazovat především v 15. století. Posléze byl však výslovně zavržen tridentským koncilem, jenž směřoval umělce k Janovým slovům: „*U Ježíše kříže stála jeho matka.*“. Ve Smíškovských malbách je však toto zobrazení v rané fázi, kdy stojí Panna Marie ještě na nohou a je ostatními podpírána.¹¹⁹ Vedle stojící žena má přes krásný, mladistvý, frontálně podaný obličej, typově blízký Panně Marii, přehozen plášť. Podobně mladistvá hlava svatého Jana s krátkými, mírně zvlněnými vlasy dokládá, spolu s lehce z profilu podanou hlavou druhé ženy, tváře dobově módně pojednaných postav. Svatý Jan podepírá spolu s druhou, již zcela módně oděnou svatou ženou, tělo a ruce Panny Marie. Svatá žena zaujme, podobně jako na ostatních scénách zobrazené ženy, dobovým kostým s hlubokým výstřihem a zřejmě do čepce stočenými dlouhými vlasy. Svatá Maří Magdalena je podaná z čistého profilu, s výraznou rouškou zahalující její hlavu, pod níž jsou ukryty vlasy. Upoutá její krásně klenutá hlava a zármutkem prodchnutá tvář. Také celkový postoj s výrazně lehce nachýlenou šjí, kterou umocňuje hluboký výstřih spodního zelenohnědého drahocenného šatu, těsně přiléhajícího k tělu světice, získává neobyčejnou dynamiku v pojetí bílého pláště, spadajícího od pasu dolů v mohutných, lehce zalamovaných záhybech, sledujících výraznější linií pohyb nohou. Z takto do šířky pojednaného pláště spatřujeme obutí světice, které připomíná sandály, viditelné i na scéně příchodu královny ze Sáby k Šalamounovi. Skupina vpravo od kříže, je gesty umírněnější, přičemž na první pohled zaujmou dvě přední mužské postavy.¹²⁰

¹¹⁷ VLČKOVÁ 2009b, 20

¹¹⁸ VŠETEČKOVÁ 1999, 83

¹¹⁹ HALL 1991, 460

¹²⁰ VŠETEČKOVÁ 1999, 83–84

Jedním z nich je postava velekněze, která je oděna v brokátovém plášti s turbanem na hlavě, opírající se o dvoubřitou sekeru, ve které lze spatřovat Josefa z Arimatie.¹²¹ Je podaný lehce z profilu s živým gestem pravé ruky, který zřejmě mírní setníka, zachyceného zezadu s napřaženou levou rukou ukazující na Krista a s otevřenými ústy.¹²² Ten volá slovy: „On byl opravdu Syn Boží“ jak zaznamenávají evangelisté Matouš (Mt 27,54) a Marek (Mk 15,49).¹²³ Setník je oblečen do zbroje, která určuje jeho štíhlou hruď, pod ní má úzké hnědé rukávce. Přes boky převázaná stuha připomíná václavský motiv točenice, pod krátkou, do cípů rozštíženou suknicí spatřujeme dlouhé, štíhlé, lehce nakročené nohy v hnědých nohavicích a ve vysokých žlutých botách. Vlevo pod křížem je zachycen Stephaton s nádobou s octem a houbou na tyči v pravé ruce, který nepohlíží směrem ke Kristu, ale ke skupině diskutujících mužů pod křížem. Vyniká jeho mladistvá tvář s krátkými vlasy, spodní šedý šat, hnědočervený krátký plášť, v pase podkasaný a dlouhé nohy s vysokými hnědými botami. Pro skupinu čtyř stojících mužů jsou charakteristické jejich portrétní rysy tváří. První muž, obrácený ke Stephatonovi, je zachycen z profilu, na hlavě má čapku, jeho tvář určují sklopené oči s výraznými víčky, krátké obočí, dlouhý nos a lehce pootevřená ústa. Výrazná je kulatá brada a spíše masivní tvář. Mezi veleknězem a setníkem je umístěn další zbrojnoš s helmou, pohlížející na setníka jen s lehce natočenou, poměrně širokou tváří. Za touto trojicí mužů spatřujeme ještě tři mladíky s krátkými vlasy a živým pohledem do široka otevřených očí. Snad posledním v řadě byl Longinus s kopím v ruce. Skupinu uzavírá muž na koni, který v levici drží opratě, v pravici svitek s Kristovým rozsudkem.¹²⁴ Jeho hlava se obrací doprava a je zahalen do hnědého pláště se špičatou kapucí, zahalující jeho lehce vráskami pokrytou tvář.¹²⁵ V pozadí scény se rozkládá krajina, které dominuje město s mohutnými hradbami a množstvím věží. Za křížem zelenou krajinou luk protéká k hradbám města řeka, která se vlévá patrně do jezera. Do části vodní plochy zasahuje ostrůvek země, k němuž z města vede most s řadou oblouků. V dále za městem se zdvihá kopcovitá krajina a nad ní obloha s oblaky.¹²⁶

Primární pramen poznání námětu nalezneme ve všech kanonických evangeliích (Mk 15,22–41; L 23,33–49; J 19,17–37), nejpodrobněji scénu však popisuje evangelista Matouš (27,33–55).¹²⁷

¹²¹ VLČKOVÁ 2009b, 20

¹²² VŠETEČKOVÁ 1999, 83–84

¹²³ ROYT 2006, 299

¹²⁴ KRÁSA 1978, 268

¹²⁵ VŠETEČKOVÁ 1999, 84

¹²⁶ VLČKOVÁ 2009b, 20

¹²⁷ RYWIKOVÁ 2006, 76

Vývoj námětu Ukřižování je však velmi úzce svázán s proměnami teologie a duchovní literatury. Vedle kanonických evangelií se umělci inspirovali celou řadou textů. Patří mezi ně Nikodémovo protoevangelium, *Meditationes vitae Christi*, *Relationes de vita et passione Jesu Christi et gloriosae virginis Mariae martis eius*, Zjevení sv. Brigity Švédské, dále pak mystická literatura drasticky popisující Kristovo lidské utrpení, *Dialog Anselma s Pannou Marií*, mariánské či magdalénské plankty a další.¹²⁸

Z tohoto středověkého Ukřižování nejvíce upoutají výrazně krvácející rány, zdůrazněné až naturalistickým způsobem. Kristova Krev zdůrazňuje názorné znamení spásy.¹²⁹ Ačkoliv krev stéká v pramíncích z jeho ran na rukou, nedopadá na postavy pod křížem. Symbolický význam spásy a vykoupení nám dokládá i zobrazení lebek a kostí, nacházející se pod křížem. V první řadě se z kanonických evangelií dovídáme, že Kristus nesl svůj kříž na místo hebrejsky zvané Golgota tedy „Lebka“, její přítomnost může být ovšem také poukazem na lebku Adamovu, protože ten byl podle apokryfního *Vyprávění o pokání protoplastů Adama a Evy* pohřben na Golgotě.¹³⁰ Nutno upozornit, že scéna přísně dodržuje symbolický význam levé špatné a pravé dobré strany. Lze tak pozorovat již na oněch kosterních pozůstatcích hříšného Adama, které se nacházejí na levé straně kříže, nikoliv přímo pod ním. Dále pak samotná postava Krista je přibita třemi hřeby, a zpravidla leží pravá noha vždy na levé, což má vyjadřovat vládu dobra nad zlem, duchovního nad smyslovým. Také krvavá rána je na pravém boku, ačkoliv srdce je nalevo. Postava Stefatona je pak vmísena na stranu levou, přičemž tyč s houbou přesahuje již na část pravou, aby kompozičně vyvážila cípy vlající roušky. Obecně vše, co se nacházelo od kříže vpravo, se stalo symbolem církve, zatímco v tom, co bylo umístěno na straně levé, se spatřovaly symboly synagogy.¹³¹ Scéna působí v podstatě klidnou atmosférou, smiřující se s danou událostí. Zajisté na tom má svůj podíl i pozadí s krajinou a městem. Zobrazení opevněného města má v křesťanském umění význam Nebeského Jeruzaléma.¹³² V *Žalmech* se na několika místech píše slova k Hospodinu: „*Budiž mi pevnou skálou a domem ohraženým, abys mne zachoval.. skála má a hrad můj jsi ty..*“

(Ž 31,3).¹³³ Takto by tedy mělo město oprávněné místo na scéně ukřižování, jako připomínka, že do nebeského města lze vstoupit pouze skrze víru v Krista a jeho vykoupení lidstva.

¹²⁸ ROYT 2006, 296

¹²⁹ HEINZ-MOHR 1999, 113

¹³⁰ ROYT 2006, 296–297

¹³¹ LURKER 1999, 306

¹³² HEINZ-MOHR 1999, 68

¹³³ LURKER 1999, 71

Výtvarná zpracování se však často nechala inspirovat konkrétními městy. Karel Vorlíček tak hovoří o zobrazení Jeruzaléma v podobě středověkého města.¹³⁴ V případě, že bychom se přiklonili k tvrzení Jarmily Vackové a Jiřiny Hořejší, že malby Smíškovských kaplí mají určité primární spojitosti s Vladislavským dvorem od roku 1490, by pak pevnost mohla představovat nové sídlo krále, město Budín.¹³⁵ Dále nás zaujme postava, která se nachází nad skupinou postav v pravé části scény. Záhadná, z profilu zobrazená postava s kapucí, nebyla doposud v literatuře objasněna, je zde však také možnost, že se jedná pouze o člena neidentifikovatelného komparzu. Na protější straně je pak nad ostatními vojáky vyčnívající muž na koni. Jezdec s hornickou kápí na hlavě je zřetelně aktualizovaná dobová figura, která s vlastní biblickou podobou nemá nic společného. Jak již bylo zmíněno, drží v ruce svitek, patrně tedy plní funkci posla, který by mohl přijíždět z krajiny v pozadí za Ukřižováním.¹³⁶ Kristova smrt na kříži je ústředním námětem křesťanského umění a vizuálním ohniskem křesťanského uvažování, proto byla tedy bezpochyby nejdůležitější scénou Smíškovy pohřební kaple.¹³⁷ Její výtvarný předstupeň pak nutno hledat v zaalpském prostředí.

3.1.6 Malby v nejvyšší části kaple

Ve vrcholu východní stěny je torzálně zachována postava světce vyhlížejícího z okna orámovaného plaménky plaménkových kružeb, jejichž obdoba se vyskytuje také na nejnižších polích stěn. Tmavovlasý vousatý muž je oděn do zeleného spodního roucha a dlouhého červenohnědého pláště. Kolem hlavy je patrný zbytek svatozáře, který byl vyplněn jeho jménem gotickou minuskulou. Po levém boku světce se otvírá průhled do prostoru bez patrných dalších detailů. Okno, z něhož světec vyhlíží, má bohatě profilované ostění a parapet, přes který je přehozen koberec. První zmínka Petra M. Veselského z roku 1879, uvádí postavu v okně s knihou a nápisem kolem hlavy, který je však nečitelný.¹³⁸ Malba byla poté restaurována a Karel Vorlíček roku 1905 postavu vyhlížející z okna uvádí již jako svatého Jakuba, držící svůj atribut, poutnickou hůl a kolem hlavy čte nápis „Sanctus Jacobus“.¹³⁹

¹³⁴ VORLÍČEK 1905, 12

¹³⁵ VACKOVÁ 1971, 276

¹³⁶ VACKOVÁ 1971, 276

¹³⁷ VŠETEČKOVÁ 1999, 84

¹³⁸ VESELSKÝ 1879, 231

¹³⁹ VORLÍČEK 1905, 13

Pozdější literatura, tuto postavu již nevidí tak jednoznačně, přesto například Josef Krása připouští, že by mohlo jít o apoštola Jakuba, jakožto přímluvce.¹⁴⁰ Prostor kolem hlavy pak Jarmila Vacková nepopisuje jako svatozář, ale jako možné zobrazení koruny.¹⁴¹ Zde je nutno pouze připomenout vliv již zmíněných zásahů restaurace, které mohly upravit onu čitelnost.

Na západní stěně pak v nejvyšším poli výzdoby nacházíme stejné motivy jako na stěně východní. Zde se vyjma malovaného parapetu překrytého kobercem prakticky nic nezachovalo.¹⁴² Předpokládá se však zobrazení obdobné postavy jako na protější straně. Josef Krása tak uvažuje nad přítomností postavy Krista, který by kooperoval se svatým Jakubem.¹⁴³ Motiv přehozeného koberce přes parapet či ochoz, lze spatřit též ve scéně Sibylina vidění s císařem Augustem. Jde o motiv, odpovídající dobovému zobrazování, který nachází své předobrazy v zaalpské oblasti.

3.1.7 Malby klenebních polí

Na klenbě kaple o čtyřech polích se v minulosti nacházely postavy andělů. Z andělů na modrém pozadí se dochoval pouze jediný. Svorník je zpodobněn znakem pánů z Vrchovišť a to bílým jednorožcem ve skoku na modrém poli.¹⁴⁴ Klenbu ochozu přiléhajícího ke Smíškovské kapli doplňují pak postavy andělů s hudebními nástroji a polopostavy proroků, ti jsou určitelní nápisy [9, 10]. Dvojice polopostav proroků v hnědých pláštích s kápěmi na hlavách představují Eliáše (Helyas) a Elizea (Elyseus). Dalšími jsou dva nejdůležitější proroci – král David (REX DAVID) a prorok Ezechiel (EZECHIEL). Tito dva proroci se nejtěsněji váží ke christologické náplni kaple. Kristus pochází z rodu Davidova a prorok Ezechiel předpověděl panenské mateřství Panny Marie se slovy „Porta clausa...“ Král David je určen zlatou korunou a bohatým brokátovým pláštěm, Ezechielovu hlavu zdobí turban, zřejmě aluze na turecké nebezpečí. Dobře se pak zachovali tři andělé ve východních polích. První za Ezechielem je zobrazen anděl lehce z profilu, oděn v bílý šat a hnědý plášť, v rukou drží harfu, pozadí je zelené. Na dalším poli je k němu zády obrácen anděl s fidulou (středověký předchůdce houslí), oděn v hnědou tuniku zdobenou zeleným lemováním a ve spodní bílý šat. Podobně jako předchozí anděl má rozevřená velká bílá křídla s hnědými perutěmi. Další pole vyplňuje lehce nakročený anděl v bílé tunice, s hnědým pláštěm a červenou štolou, který hraje na loutnu.

¹⁴⁰ KRÁSA 1984, 574

¹⁴¹ VACKOVÁ 1971, 258

¹⁴² VLČKOVÁ 2009b, 20

¹⁴³ KRÁSA 1984, 574

¹⁴⁴ VLČKOVÁ 2009b, 21

Zobrazen byl rovněž na zeleném pozadí. V kosočtvercovém klenebním obrazci, který vytvořila žebra popsaných polí spatřujeme polopostavu anděla, který má před sebou otevřenou knihu. Tento anděl je zachycen na červeném pozadí. Směrem za Ezechielem zezadu přiléhají k tomuto obrazci další dvě pole, na nichž spatřujeme jen do poloviny zachovaného anděla, hrajícího zřejmě paličkami na psalterium (cimbál). Směrem k východu je zachycen anděl s portativem (přenosnými varhanami), oděný v hnědý plášť, bílou tuniku a zkříženou černou štolu. Poslední z andělů je torzálně zachován, jeho profilově podaná hlava jej zachycuje při hraní na pozoun či trubku. Na dalším poli se zachovalo torzo anděla, ale naši pozornost zaujme zejména poslední anděl, na poli přiléhajícím ke králi Davidovi. Ten je oděn do bílé, bohatě záhyby pojednané tuniky, s přepásanou černou štolou, přičemž v levici zřejmě držel nápisovou pásku, na níž ukazoval ukazovátkem. Nápis dnes není již čitelný, ale bezpochyby jeho text by zřejmě vysvětlil obsahovou náplň výzdoby klenby ochozu, přiléhající ke Smíškovské kapli. Krajiní klenební pole kaple při chrámovém ochozu zdobí postava svatého Jana Křtitele na východě a postava Krista, který je obklopen září, vystupuje z mraků a drží v ruce kalich.

Zásadní vliv pro ikonografii andělských bytostí měl právě Pseudo-Dionýsiův spis „O nebeských hierarchiích“ přeložený do latinského jazyka a s jehož citacemi se setkáváme i v prostředí středověkých Čech.¹⁴⁵ Užití hudebních nástrojů nalezneme i v Žalmech (150,3–5), kde jimi vzdávají chválu Hospodinu. Význam, který vychází z obecné funkce pohřební kaple, nám nabízí interpretaci, kde se v jednotlivých polích tvoří reálná iluze nebe s proroky a anděly, kteří přijímají spasenou duši zemřelého. Tímto by vrcholil jakýsi program vykoupení, počínající ve scéně Ukřižování. Zobrazené postavy čtyř proroků, mají totiž podle starozákonních textů společný rys pokory, tak motiv vykoupení a vzkříšení.

Postavy andělů pak představují andělskou kapelu, jelikož řada středověkých legend, kázání a mystických svědectví líčí poslední okamžiky před smrtí světců, řeholníků a mystiků, ve kterých slyšeli v příslibu spasení líbezný andělský zpěv a někdy i zvuky oněch hudebních nástrojů. Zobrazení celku nám pravděpodobně představuje i devět nebeských sfér, představujících se v jednotlivých postavách andělů, kteří jsou oděny do rouch odpovídajících různým stupňům jejich liturgického zasvěcení.

¹⁴⁵ ROYT 2006, 27

Výtvarné řešení maleb v klenbě ochozu je velmi pokročilé, polychromovaná žebra totiž tvoří vlastně síť, kterou jako by prosvítala nebesa. Původně snad byla jednotlivá klenební pole odlišena podle barev devíti vrstev nebeských sfér, ze kterých se do šera chrámu snášeli proroci a andělé.¹⁴⁶ Zuzana Všečeková pak k interpretaci významu maleb uvádí, že v každém případě byl důraz kladen na proroky, kteří se jako první dostali do Ráje, pak na krále Davida, který patřil k starozákonním prorokům ve smyslu úspěšné vlády a Ezechiela, který byl chápán ve smyslu k základnímu mariánskému dogmatu. Andělé s nástroji a knihou jistě mohli být pak aluzí na literánská bratrstva, s jejichž činností bývá do vztahu dávána právě votivní scéna donátorské rodiny.¹⁴⁷

¹⁴⁶ ŠTROBLOVÁ/ALTOVÁ 2000, 367

¹⁴⁷ VŠETEČKOVÁ 1999, 86

3.2 Interpretace

Ikonografický rozbor jednotlivých námětů ve Smíškovské kapli ukázal, že jde o teoreticky propracovaný soubor maleb a jistě tedy scény nebyly voleny náhodně. Nacházíme zde biblické, legendární i světské náměty, které se spojují v jednotnou myšlenku. Josef Krása celý program určuje z pohledu pohřební funkce kaple. Malby tedy představují především myšlenku vykoupení a spásy.¹⁴⁸ Jarmila Vacková s Jiřinou Hořejší však malby interpretovaly z hlediska vladislavského dvorského umění, jako programní cyklus, ovlivněný spíše osobou Vladislava II. a propojují tak ideologii patricijskou a vladařskou.¹⁴⁹ Josef Krása se domnívá, že v prvním plánu programu maleb, byl osobní záměr z hlediska spásy donátorovy duše. Obrazy tak představují především myšlenku pokory. Octavianus Augustus tak odmítá nabídnuté uctívání ho za boha na základě věštby Tiburtinské Sibyly, která předpovídá příchod mocnějšího vládce a budoucího vykupitele světa. Královna ze Sáby pak odmítá jít po látce ze dřeva, na kterém bude ukřižován Kristus a prochází bosa potokem. Příklad Humilitas jež spojuje celou výzdobu, je i pravděpodobně klíčem k pochopení donátorské scény na jižní stěně kaple.

Jak již bylo zmíněno, patrně se ve scéně pod oknem vyskytuje i sám Michal z Vrchovišť, není však zcela jisté, v jaké osobě jeho podobu spatřovat. V každém případě je zde ale představován jako pokorný služebník v kostele, nevystavuje na obdiv odznaky svého bohatství a moci, jak by se mohlo předpokládat.¹⁵⁰ Cesta pokory měla tak otevřít cestu ke spáse, která vede skrze vykoupení na scéně Ukřižování nad oltářem. Tomuto spojení by i odpovídala jistá zřetelná komunikace mezi scénami. Bylo již upozorněno na muže jedoucího na koni, v oné scéně Ukřižování, který hledí směrem ven z obrazu. Jeho pohled tak pravděpodobně směřuje na donátorskou scénu ve spodní části kaple.

Stejně tak by se i dala vykládat opačná vazba u muže s ukazovátkem, který jím míří na scénu vykoupení. Takto celkový program vykoupení a spásy, by pak završovala i klenba, kde duši zemřelého přijímají a doprovázejí andělé s hudebními nástroji. Tento pohled na interpretaci programu maleb je všeobecně přijat mezi mnohými badateli, přičemž myšlenku, s kterou přichází Jarmila Vacková, plně nezavrhuje. Zásadní neshoda se však objevuje u problematiky datace, kde je kladena do let pozdějších, příhodných možného vlivu Vladislavského dvora.

¹⁴⁸ KRÁSA 1978, 270

¹⁴⁹ HOŘEJŠÍ/VACKOVÁ 1980, 529

¹⁵⁰ KRÁSA 1978, 273

Ve společném dialogu s Jiřinou Hořejší pak shledávají představu ideálního vladaře, Vladislavovy kryptoportréty v postavách jeho antických a starozákonních vzorů, Octaviana Augusta jako zakladatele římského světového principátu a Šalamouna jako ideálního knížete míru. Cyklus měl být jakýmsi druhem ospravedlnění. Zobrazení měla navazovat na středověkou představu, podle níž byl panovník především služebníkem božím k prosazování spravedlnosti.¹⁵¹ Lze připustit, že oslava krále Vladislava II. zvoleného v Kutné Hoře vladařem země, mohla mít na zvolená témata určitý vliv, přesto se i Josef Krása domnívá, že výmalba prvoplánově souvisí s jeho zájmem představit se obci v určitém světle, zanechat obrazy na svoji paměť a pro spásu svojí duše.¹⁵²

Na takto propracovaném konceptu se musel jistě podílet humanitně a teologicky vzdělaný člověk. Je zde tedy otázkou, zda sám Michal z Vrchovišť byl jejím autorem či někdo jiný. Vzhledem k volbě těchto témat by bylo též příhodné, zmínit otázku, zda byl utrakvista, jak se domnívá Josef Krása,¹⁵³ nebo katolík, jak připustila Zuzana Všetečková ve scéně s císařem Augustem.¹⁵⁴ Jitka Vlčková uvádí, že z hlediska politicko-náboženské situace Kutné Hory, která byla podobně jako Praha významnou baštou utrakvismu, není jednoznačné, zda by tak významnou a strategickou pozici jakou měl Michal z Vrchovišť mohl obsadit katolík. Všechny scény kaple jsou vlastně v souladu s Božím zákonem, skrze něj pak po smrti dosáhnout spasení. Tento Boží zákon, který je normou chování a který odráží charakter samotného Boha, byl základem utrakvismu.¹⁵⁵ Přičemž pokory vůči Spasiteli si v malbách všiml především Josef Krása. Bylo by tedy zřejmě příhodnější přiklonit se k umírněné utrakvistické orientaci donátora kaple. K vzniku konceptu maleb, nutno říci, že jestliže připustíme možnost, že si Michal z Vrchovišť k výzdobě reprezentativní kaple vedle vysoce výtvarně zdatného malíře pozval i vzdělaného učenice, není jednoznačné, kdo jím byl. Eva Matějková a Jarmila Vacková shodně hledaly učenice v okruhu Vladislavova budínského dvora, který byl seznámen s renesančním výtvarným uměním a kde působili italsí umělci a učenci.¹⁵⁶ Jmenovaná badatelka dokonce uvedla možnou vazbu Michala z Vrchovišť na varadínského biskupa Jana Vitéze, který v roce 1486 v Kutné Hoře pobýval a u něhož se poté v Uhrách mohl seznámit s humanismem a jeho myšlenkami. Josef Krása spojení s Budínem však odmítá, přičemž jedním z důvodů je i jeho časnější datace maleb.

¹⁵¹ HOŘEJŠÍ/VACKOVÁ 1973, 502

¹⁵² KRÁSA 1978, 271

¹⁵³ KRÁSA 1978, 273

¹⁵⁴ VŠETEČKOVÁ 1999, 85

¹⁵⁵ VLČKOVÁ 2009, 205

¹⁵⁶ VLČKOVÁ 1971, 255–279

Dalším učencem spojitelným s prostředím Kutné Hory je italský biskup Augustin Lucián z Vicenzy, který v roce 1491 město navštívuje. Jak uvádí Josef Macek, jeho osoba se od roku 1483 stává biskupem kališnické církve.¹⁵⁷ Jak bylo výše zmíněno, sám Michal z Vrchovišť byl umírněným kališníkem a též významným kutnohorským představitelem. Touto cestou, měl tedy pravděpodobně k biskupu Luciánovi blíže než k humanitnímu okruhu budínského dvora či okruhu samotného císaře. Jitka Vlčková dokonce navrhuje samotného biskupa, jakožto možnou osobu, která se věnovala přípravě konceptu maleb.¹⁵⁸ Nutno připomenout, že by tak koncept a malby byly provedeny v poměrně krátkém čase, jelikož již roku 1492, získává rod z Vrchovišť polepšený erb, který se v kapli nevyskytuje.

¹⁵⁷ MACEK 2001, 124

¹⁵⁸ VLČKOVÁ 2009, 207–208

4. DATACE NÁSTĚNNÝCH MALEB

4.1 Odkrytí a restaurování

Ve spojitosti s bližším poznáním stavu kutnohorských památek, je nutno zprvu představit archeologický spolek „Vocel“, jakožto jeden z nejstarších a nejvýznamnějších muzejních spolků v Čechách. Byl založen v roce 1877 s posláním pečovat o historicky a umělecky cenné dokumenty a památky kutnohorského regionu. V prvních letech se spolek soustředil na záchranu a opravu chrámu svaté Barbory.¹⁵⁹ Po opravě gotických lavic a natření stěn s klenbou chóru, bylo členem spolku, Antonínem Materkou, zpozorováno, že na dvou místech zpod vápencového nátěru prorážející malby. Posléze je sám očistil a objevil tak dva znaky (Ludvíka Karla z Řasné a Matesa Lidla z Myslovic) spolu s letopočtem 1562. Odkrytím těchto znaků se tak potvrdila jeho dřívější domněnka, totiž, že chrám nebyl původně vybílen, ale byl ozdoben malbami, tak bylo tedy na tomto základě přistoupeno k dalšímu prozkoumávání.¹⁶⁰ Dne 21. května 1878 byla samotným Antonínem Materkou v ochozové kapli pod silnou vrstvou barokní omítky (zřejmě z roku 1624)¹⁶¹ objevena malba skupiny figur a pak na vedlejší stěně dokonale provedeného znaku, zobrazující bílého jednorožce v modrém poli. Celkové odkrytí maleb poté pokračovalo až ke stropu a také na klenebních polí ke kapli přiléhajících, přičemž se vždy jedná o malby temperou, technikou al secco na vybroušený podklad.¹⁶² Vše bylo tedy provedeno na náklady archeologického spolku „Vocel“. Zvláštní komise, která byla do Kutné Hory vyslána roku 1878 se jednohlasně vyjádřila, že jde o fresky významné kvality a neměly by být znovu přemalovány, nýbrž chybějící části pouze doplněny v přiměřené kresbě a v souladících barvách. Malby byly vápnem, které je toliko poškodily, pravděpodobně zakryty v době persekuce Kutné Hory po bitvě bělohorské. Tehdejší nejvyšší mincmistr Vilém Vřešovec z Vřešovic totiž vydal rozkaz zachovaný ze dne 29. srpna 1624, který zní: „Poněvadž se obrazové kněžství Lutera a Husa v kostelích malované nacházejí, a to jsou na potupu náboženství katolického a řádu jeho, to aby zamazáno a zrušeno bylo, jakož také epitaphia některých kněží.“ Úplné zabílení obrazů se tak stalo při následném plnění rozkazu nejvyššího mincmistra nebo pak zajisté k roku 1626, kdy byl chrám odevzdán jezuitům, a ti kteří jak píše Petr Veselský, s vášnivou zuřivostí vše odstraňovali z chrámu, to co by

¹⁵⁹ VORLÍČEK 1905, 5–6

¹⁶⁰ VESELSKÝ 1879, 230–231

¹⁶¹ VLČKOVÁ 2009b, 22

¹⁶² VLČKOVÁ 2009b, 19

mohlo jen dosti málo připomínat dřívější dobu utrakvistické Kutné Hory.¹⁶³ Jan Kořínek ve svých Starých pamětech kutnohorských z roku 1675 již také výmalbu neuvádí.

První úprava objevených nástěnných maleb ve Smíškovské kapli proběhla krátce po jejich odkrytí. Probíhalo tak i v souvislosti s Mockerovou dostavbou chrámu na konci 19. století.¹⁶⁴ Malby byly od roku 1879 v dobovém duchu, s mnoha doplňky a retušemi restaurovány, zprvu malířem Petrem Maixnerem, který zemřel v roce 1884¹⁶⁵ a poté, dle jeho náčrtků na obnovení fresek pokračoval František Sequens s pomocníky. Restaurátorství zakončil Adolf Liebscher, který obnovil a doplnil klenbu kaple i ochozu roku 1886. Další opravy přichází v letech 1923–1936, které provedl M. Duchek. Teprve poslední konzervace J. Alta z let 1959–1960, z části odstranila staré zásahy. Přesto jejich stav není optimální a proto je nutno s těmito proměnami při rozboru maleb počítat.¹⁶⁶

4.1.1 Stav zachování

Tuto část podrobně zpracoval akademický malíř a restaurátor Jaroslav J. Alt, jehož příspěvek je zachován pouze v rukopise z roku 2007, posléze byl však přejet a zpracován v disertační práci Jitky Vlčkové roku 2009. Jak již bylo řečeno, stav maleb neodpovídá vysoké kvalitě, přesto můžeme, říci, že je většina dochována v dobrém stavu. Západní strana v horní části je poškozena, obraz nečitelný, dva spodní obrazy dochovány a část nejnižší položeného pole u podlahy již v minulosti odpadla. U obrazu pod oknem ve spodní části odpadá pás s malbou do výšky v rozmezí 70–114 cm, vyspraveno novou omítkou. Východní strana dochována ve velkém rozsahu. Nejvíce je na stěně poškozen obraz ve vrcholové části, spodní dva obrazy dochovány jen s minimálním poškozením. Spodní pole stěny se dnes nachází za oltářem Panny Marie. Na stěně je dochována poškozená malířská výzdoba, jejíž stav a podobu nelze sledovat. Klenba kaple se čtyřmi poli je poškozena nejrozsáhleji, přičemž se prakticky její malby, až na jedno pole, nedochovaly. Z velké části se však zachovala výzdoba polí chórového ochozu, která ke kapli přiléhá.¹⁶⁷

¹⁶³ VESELSKÝ 1879, 233–234

¹⁶⁴ KRÁSA 1962, 506

¹⁶⁵ VORLÍČEK 1905, 14

¹⁶⁶ KRÁSA 1978, 264–266

¹⁶⁷ VLČKOVÁ 2009b, 19

4.2 Vymezení datace

Datování nástěnných maleb ve Smíškovské kapli tvoří odlišné názory, přesto je však možné určit základní hranice pro jejich vznik, které jsou dnes již téměř stálé. Základním východiskem pro datování nástěnných maleb je zakoupení kaple v roce 1485. Zakoupil ji bohatý rudokupec Michal z Vrchovišť za dvě kopy českých grošů od Jana Hertvika.¹⁶⁸ Zde byli Michal z Vrchovišť a jeho jediný syn Jindřich pohřbeni.¹⁶⁹ Nutno poznamenat, že vznik maleb by mohl navazovat na samotnou formu zobrazených námětů. Také je třeba vložit nástěnné malby do širšího kontextu s okolní uměleckou produkcí. Stav dosavadního bádání se vymezuje v širším rozsahu na léta 1485–1492. Josef Krása poukazuje na názor, který je ve starší literatuře uveden i Jaroslavem Pešinou, a to že, malby mohly pravděpodobně vzniknout, právě poměrně záhy po roce jejího zakoupení, neboť finančně zajištěný Michal z Vrchovišť, jistě dbal na svou uměleckou reprezentaci a sotva by ponechal déle stěny právě získané kaple bez výmalby.¹⁷⁰ Dalším mezníkem by mohl být i rok 1488, kdy je na Vlašském dvoře zaznamenána práce italských malířů,¹⁷¹ které možno dát do souvislosti s italizujícími prvky ve Smíškovské kapli. Michaela Ottová nově však upozornila na tentýž rok ve spojitosti jmenování Michala z Vrchovišť horním hofmistrem. Výkonný slib pak skládal v kostele svatého Jakuba pod křížem s dvěma rozžehnutými svícny. Scéna by tak mohla připomínat figurální námět zobrazený ve Smíškovské kapli pod oknem. Vznik maleb by pak mohl být předpokládán krátce po roce 1488.¹⁷² Další datace k roku 1490, přibližují malby na Žirovnici a v Sankturinovském domě, v kterém již Jaroslav Pešina viděl podobnou perspektivní konstrukci obrazu.¹⁷³ Názory některých badatelů, kladou vznik pouze do pozdějších let kolem roku 1490–1492. V tomto případě je nutno se opřít o polepšení erbu pánů z Vrchovišť v roce 1492¹⁷⁴ a též o vliv budínského dvora, kam přemístil své sídlo český král Vladislav Jagellonský roku 1490.¹⁷⁵ Josef Krása při zpochybnění pozdější datace poukazuje na Smíškovský graduál z let 1490–1495, kde se erb vyskytuje již polepšený. Kdyby malby byly tedy vytvořeny roku 1490–1492, rod by polepšený erb jistě použil i v kapli, tak jako je to v případě graduálu.¹⁷⁶

¹⁶⁸ ŘEHÁK 1881, 15

¹⁶⁹ ŠTROBLOVÁ/ALTOVÁ 2000, 367

¹⁷⁰ KRÁSA 1978, 268

¹⁷¹ LEMINGER 1926, 202

¹⁷² OTTOVÁ 2010, 99

¹⁷³ KRÁSA 1978, 273

¹⁷⁴ KOLÁŘ/SEDLÁČEK 1902, 94

¹⁷⁵ VACKOVÁ 1971, 268

¹⁷⁶ KRÁSA 1978, 268

Primární pozici roku, kdy páni z Vrchovišť získávají polepšený erb, však Jiřina Hořejší s Jarmilou Vackovou zpochybňují pro nejasnosti v jejich rodokmenu, proto nelze s naprostou určitostí říci, že právě polepšený erb musel nutně použít i Michal z Vrchovišť při výzdobě rodové kaple. Jak již bylo naznačeno, samy zobrazené náměty, nám mohou být nápomocny při určení datace. Připouštíme li, že náměty mohou nést jakýsi vladařský ideologický program, pak je nutno dataci spojit s osobou Vladislava Jagellonského. V interpretační části nástěnných maleb je tato spojitost ozřejmána ve větším rozsahu. Primárně jeho vliv pochází z již zmíněné změny sídla a z jeho vztahu ke Kutné Hoře. Sídlo vladaře Budín, se tak poté stal centrem zprostředkování uměleckých proudů, které přímo odkazují na malby v kutnohorském Hrádku z roku 1493. Ve stejném roce byla zakoupena kaple sousedící se Smíškovskou, tzv. Hašplířská, kterou Jiřina Hořejší a Jarmila Vacková dávají do spojitosti pro jejich iluzivní malby.¹⁷⁷ Je tedy nutno ještě zvážit, zda vliv budínského dvora, měl opravdu takový rozsah na Smíškovské malby.

¹⁷⁷ HOŘEJŠÍ/VACKOVÁ 1980, 528

5. VYMEZENÍ UMĚLECKÉ ORIENTACE A PŮVODU AUTORA NÁSTĚNNÝCH MALEB

Otázka autorství nástěnných maleb Smíškovské kaple je velmi komplikovaná a nelze na ni jednoznačně odpovědět. Nutno říci, že šlo zajisté o umělce vysokých hodnot.

Do problematiky nás uvádí již samotná myšlenka, kolik uměleckých rukou a z jak velké části se na malbách podílelo. Rozbor malířské techniky však poukazuje na činnost jednoho mistra a odkazuje na zkušenost s tabulovou malbou.¹⁷⁸ Badatelé se tudíž domnívají, že by se mohlo jednat o jednoho hlavního mistra, přičemž není vyloučena přítomnost pomocníků či dalšího mistra, který by byl nápomocen pouze v určitých částech malby. Onen druhý mistr bývá většinou spojován s italismy vyskytujícími se zejména v dolní části kaple.¹⁷⁹

Malby se již na první pohled odlišují svým pojetím, totiž dolní část představuje iluzivní architekturu, která má reálným dojmem prostor prohloubit a horní část plochých maleb je zasazena do iluzivně malovaných rámců. Jarmila Vacková hovoří o tzv. dvojí optice a tento způsob pojetí vysvětluje jako záměr autora, nikoliv jako práci dvou různých mistrů.¹⁸⁰

V nástěnných malbách jsou rozeznatelné především vlivy nizozemského i italského malířství a německé grafické tvorby. Již v roce 1881 Josef Řehák připouští myšlenku, že by se mohlo jednat o malíře cizího.¹⁸¹ Někteří badatelé však uměleckou osobnost spojovali s domácím prostředím, která byla vyškolená v zahraničí a to v Nizozemí. Roku 1883 Karel Chytil takto usoudil z důvodu rozdílnosti techniky nizozemských analogií, které nalézají v deskové malbě, nikoliv v malbě nástěnné.¹⁸² Jak již bylo zmíněno, nutno zde však upozornit, že dle technologického průzkumu J. Dvořáka z roku 1951 lze předpokládat umělcovu zkušenost i s deskovou malbou. Spojitost s domácí tvorbou a vyškolením v nizozemském prostředí neupírá ani Jaroslav Pešina, který tak umělce připodobňuje k osobě mistra Puchnerovy Archy.¹⁸³ V domácím prostředí a to přímo v Kutné hoře nalézají malby Smíškovské kaple pouze určité prvky podobenství v malbách věžní komnaty Sankturinovského domu (čp. 377) [11]. Tyto malby jsou velmi poškozené a jejich čitelnost je proto omezena, přesto lze však pozorovat obdobné perspektivní konstrukce.

Jaroslav Pešina tak poukazuje na onoho druhého mistra italismů, znalého benátského malířství okruhu Jacopa Belliniho, který by ve věžní komnatě mohl působit.¹⁸⁴

¹⁷⁸ VLČKOVÁ 2009a, 182

¹⁷⁹ PEŠINA 1970, 353

¹⁸⁰ VACKOVÁ 1971, 258

¹⁸¹ ŘEHÁK 1881, 16

¹⁸² CHYTIL 1883, 284

¹⁸³ PEŠINA 1939–40, 265

¹⁸⁴ PEŠINA 1970, 353

Dům patřil v devadesátých letech 15. století významné osobnosti zlatníkovi Benešovi z Trmice.¹⁸⁵ Další díla mistra Smíškovských maleb nejsou v Čechách a ani jinde ve středoevropské oblasti známa. Domácí původ autora je tedy nejistý a v českém prostředí bez přímých dílenských odkazů.

Myšlenka, že mistr je cizího původu, je tedy jistě právem jedna z nejvíce diskutovaných názorů. V malbách Smíškovské kaple se prolínají vlivy především nizozemského malířství z okruhu Dircka Boutse a Rogiera van der Weyden.¹⁸⁶ Dále pak vlivy italské z umbrijsko-římského okruhu¹⁸⁷ a německé grafiky z okruhu Porýní a Martina Schongauera.¹⁸⁸ V těchto oblastech se nacházejí i větší možnosti porovnání malířské tvorby, které nám pomohou blíže charakterizovat osobu Mistra smíškovských maleb.

Jak tvrdí Jaroslav Pešina, vrstva nizozemského základu maleb je patrně nejhlubší.¹⁸⁹ Většina badatelů se na tomto závěru shodne, někteří však jako Jitka Vlčková¹⁹⁰ primární vliv kladou do německého nebo jako Jarmila Vacková¹⁹¹ italského prostředí. Pro osobnost autora maleb původem z Nizozemí by mohla vést cesta do Čech právě i přes Německo či Itálii. Zvláště pak nutno zdůraznit, že Norimberk si po husitské revoluci roku 1479 na papeži vymohl (pouze pro sebe) zrušení přetrvávajícího zákazu obchodovat s kacířskými Čechy. Nařízení pro ostatní země papež zcela zrušil až roku 1495. Norimberské obchodníky a podnikatele od 2. poloviny 15. století přitahovala do Čech a Kutné Hory především měď.¹⁹² Prostřednictvím této obchodní stezky by se naskytla nejbližší možnost poznání nizozemských i německých forem malířství. Obnovené kontakty s Itálií však dávaly obdobnou možnost příchodu nových myšlenek. V 15. století byli v samotné Itálii oceňováni nizozemští umělci jako Jan van Eyck a Rogier van der Weyden, přičemž vedle nich pro italské objednavatele pracovali například Justus van Gent, Hugo van der Goes, Hans Memling.

Zmíněný nizozemský malíř Justus van Gent (Joos van Wassenhove), italsky též formulovaný jako Giusto da Guanto, byl povolán do Urbina (nikoliv přímo z Nizozemí, nýbrž patrně z Říma) a dostal tam v roce 1474 zapláceno za hotový obraz „Ustavení Svátosti oltářní“.

¹⁸⁵ KRÁSA 1978, 273

¹⁸⁶ MATĚJKOVÁ 1962, 58

¹⁸⁷ VACKOVÁ 1971, 265

¹⁸⁸ VLČKOVÁ 2009a, 185, 199

¹⁸⁹ KRÁSA 1978, 270

¹⁹⁰ VLČKOVÁ 2009a, 199

¹⁹¹ VACKOVÁ 1971, 255–279

¹⁹² ČORNEJ/ BARTLOVÁ 2007, 507, 635

V této době malíř musel již pracovat na osmadvaceti portrétech slavných mužů minulosti, umístěných původně ve studiolu Frederica da Montefeltro ve dvou řadách nad sebou nad intarzií (dnes jsou zčásti v urbinské Galleria delle Marche, zčásti v Louvru) [12, 13]. Obrazy měly ztělesňovat přítomnost velkých myslitelů minulosti (teologů, filosofů, církevních otců, spisovatelů, vědců) a přímo hmotně obklopovat v místnosti nejúspěšnějšího kondotiéra své doby a současně milovníka vědy a umění ve chvílích odpočinku mezi válečnými taženími. Jarmila Vacková zde poukazuje na určitou ideovou příbuznost kaple svatého Kříže na Karlštejně. Na portrétních obrazech studiola se však podílel také španělský malíř Pedro Berreguete. Polofigury jsou zobrazeny v nizozemsky pojatém tříčtvrtečním profilu (nikoliv tedy v profilu celém, příznačném pro italský, tzv. mincový či medailový portrét), jsou zasazeny do iluzivně pojatého prostředí malované architektury odsazené od diváka spodním profilovaným soklem či malovaným sloupkem.¹⁹³ Stejně tak můžeme pozorovat i ve Smíškovských malbách, kde žádná z figur není postavena čelně. V urbinském studiolu se tedy setkává zátiší italského původu a obrazy nizozemského malíře. Tento vztah pravděpodobně lze i převést do maleb Smíškovské kaple. Jarmila Vacková tedy předpokládá, že mistr Smíškovských maleb Urbino skutečně znal a mohl být v tomto prostředí přímo vyškolen.¹⁹⁴ Justus van Gent byl nejspíše inspirován dílem Roberta Campina (Mistra z Flémalle), který tak portrétně zobrazil pohanské proroky a sibylly, jakožto cyklus pro katedrálu ve vestfálském Münsteru [14]. Polopostavy jsou shodně rámovány do architektonického celku a nejčastěji zobrazeny v částečném natočení do strany nebo z profilu.¹⁹⁵

Výtvarný styl Smíškovských maleb i jejich technika směřuje tedy do uměleckého okruhu zaalpských zemí. Jedná se zejména o figury, skladbu lámané drapérie, kostýmní vybavení, detail krajiny a kompozici obrazu. Spojitost s Itálií bývá badateli hledána především ve formování architektury a užití zátiší. Obojí však rozvíjely již nizozemská a německá malba a Jitka Vlčková¹⁹⁶ toto demonstruje příkladem oltáře Ehningen ze Švábska z roku kolem 1476 s propracovanou perspektivou a zátiším [15]. Oltář je považován za ztracené dílo Dircka Boutse.¹⁹⁷ Zátiší jako významný prvek maleb v dolní části Smíškovské kaple nemá v českém prostředí však ještě vybudovanou tradici. Doposud bylo jeho zobrazení vždy začleněno do jednoho obrazu s námětem, nevystupovalo samostatně jako je tomu na západní stěně Smíškovské kaple.

¹⁹³ VACKOVÁ 1971, 262–264

¹⁹⁴ VACKOVÁ 1971, 265

¹⁹⁵ VLČKOVÁ 2009a, 189

¹⁹⁶ VLČKOVÁ 2009a, 183

¹⁹⁷ VLČKOVÁ 2009a, 187

Jistý předstupeň českého zátiší vidí Jaroslav Pešina v oltáři z let kolem 1482 vytvořeného již zmiňovaným Mikulášem Puchnerem. V obrazech pozorujeme motivy zátiší, které vyjadřují i svoji materiální charakteristiku. Deska se sv. Anežkou opatrovnicí tak zobrazuje například mísu s ovocem a džbánem.¹⁹⁸ Tvorba Mikuláše Puchnera byla však ovlivněna nizozemským malířstvím, je tedy možné hledat odkazy zátiší Smíškovské kaple na témže území. Motiv zátiší tak nacházíme již v deskových malbách první generace nizozemských malířů. Původ zobrazení pootevřené skříňky lze vidět u mistra z Flémalle [16] a myšlenku výklenku s poličkou rozdělující jej na dvě přihrádky se zátiším knih a jiných předmětů u Jana van Eycka [17]. Takovéto konstrukce lze sledovat i u druhé generace Dircka Boutse a jeho obrazu Zvěstování, kde je opět motiv pootevřené skříňky.¹⁹⁹ Rozdíl spočívá však v tom, že smíškovské zátiší vystupuje nezávisle na figurální kompozici, kdežto zátiší v nizozemském malířství 15. století je s ní pravidelně spojeno v jednom obraze. Nutno říci, že malby dolní části Smíškovské kaple musely být obtížnou úlohou. Dokladem toho je zobrazení správného poměru obou zátiší ke skutečnému výklenku na západní stěně, komplikované navíc nepravidelným půdorysem kaple. Autor maleb musel také počítat s pohledem do kaple z chrámové lodi a tím také se složitějším perspektivním zkrácením obrazů na šikmé stěně. Jistě tedy to byl malíř, který vlastnil důsledné pochopení lineární a barevné perspektivy.²⁰⁰

Jistou podobnost motivu samostatného zátiší nalezneme v italské nástěnné malbě již ve 14. století. Konstrukce iluzivní architektury lze vidět v Giottově výzdobě padovské Areny [18]. Jeho žák Taddeo Gaddi pak v letech 1337–1338 vymaloval na stěně kaple Baroncelli v Sta Croce ve Florencii dva výklenky zakončené trojlistem, rozdělené v polovině příčkou, v nichž jsou volně rozloženy liturgické předměty, které s prostorem přímo souvisejí [19]. Jedná se tedy o obdobný případ jako Smíškovská kaple, jelikož byla výzdoba pořízena pro kapli patricijské rodiny Baroncelli. V 15. století nacházíme již více zachovaných ukávek tohoto typu zátiší. Nutno upozornit na již zmíněný studiolo Frederica da Montefeltro v Urbinu [20, 21] a jeho druhý studiolo v Gubbio [22]. Obě díla vznikla v letech 1476–1480. Přesto, že se jedná o rozdílnou techniku výzdoby intarsie a fresco, mají se Smíškovskými malbami mnoho společného. Společným znakem je však především jejich spojení s architekturou a s prostorem místnosti. Jedná se zde též o dosažení optického prohloubení prostoru.

¹⁹⁸ PEŠINA 1960a, 10

¹⁹⁹ PEŠINA 1960a, 12

²⁰⁰ KORECKÁ-SEIFERTOVÁ 1970, 8

Lze takto předpokládat, že autor Smíškovských zátiší pravděpodobně znal tyto, nebo obdobné italské památky, buď z předloh nebo přímo z Itálie.²⁰¹

Figurální scéna pod oknem Smíškovské kaple porovnání v českém prostředí pravděpodobně nemá. Lze však nalézt podobnost určitých částí. Podobnou figuru s ukazovátkem uprostřed scény vidíme v malbách kaple svatého Václava v chrámu sv. Víta na Pražském Hradě [23]. Zde uprostřed velké scény na západní stěně stojí muž, poukazující na příjezd svatého Václava a jeho uvítání na říšském sněmu. Nutno dodat, že se jedná o motiv přejatý z italského prostředí možno odkazující na Albertiho traktát „O malbě“, kde upozorňuje na význam těchto ukazujících postav.²⁰² V italských malbách roli plní i andělé a v ojedinělých případech i ryze světské postavy, i když bez ukazovátka, jak je tomu například na fresce Bernarda Pinturicchia v Liberia Piccolomini sienského domu z let 1502–1508, kde muž vlevo dole ukazuje na setkání Fridricha III. s Eleonorou Portugalskou.²⁰³ Jan Royt upozornil na obdobnou typiku tváří, kterou pozoruje v desce s českými zemskými patrony z Národní galerie v Praze (kolem roku 1480) [25, 26].²⁰⁴ Zejména tvář svatého Víta na pravé straně desky umožňuje určité porovnání italizujícího pojetí. Nutno dodat, že deska postrádá obsáhlejší literaturu a není tedy jisté, zda se nejedná o dílo cizího mistra. Italizující půvab scény pod oknem dokládají i samotné odkazy na díla italských mistrů. Především tak dokládá Pintoricchio, v jehož dílech bylo poukazováno na příbuznost typiky tváří a zejména techniky šrafování objemů (přičemž toto italské šrafování je příznačné i pro Justa van Genta). Nutno zmínit jeho rané dílo v kapli patricijské rodiny Bufalini v římském kostele Sta Maria in Aracoeli, začatého někdy v roce 1483 [27]. Kaple totiž nese obdobné pojetí Smíškovské kaple, kde na spodní části stěn se objevuje fiktivní architektura, malované iluzivní okenní výklenky a horní část zdobí ploché náboženské scény. Pintoricchio byl žákem Perugina (který žil nějaký čas v Urbinu) a kreslil podle Justa van Genta. V jeho osobě se tak možno slučuje vliv italský i nizozemský. Dalším příkladem obdobného pojetí výzdoby kaple v Itálii jsou fresky Ghirlandaia v kapli Sassetti v Sta Trinitá ve Florencii [24]. Iluzivní architektura tvoří část prostoru, na kterém klečí donátoři, nad níž se zdvihá scéna s papežem Honoriem III., udělujícím zákony řádu františkánů.

²⁰¹ KORECKÁ-SEIFERTOVÁ 1970, 9

²⁰² ŠMAHEL 2002, 22

²⁰³ ŠMAHEL 2002, 22

²⁰⁴ ROYT 2005, 237–246

Jedná se zde o představu zobrazení reality a nadpozemskosti.²⁰⁵ Josef Krása vidí základ všech kompozic v Nizozemí. Předstupeň ojedinělé kompozice, kdy královna Sába kráčí potokem ke králi Šalamounovi, nachází v utrechtských hodinkách Kateřiny z Kléve z roku kolem 1435 [28]. Tvoří tak spolu s dalšími šesti obrazy legendu svatého Kříže v pátečních hodinkách Utrpení Krista.²⁰⁶ Scéna se objevuje i jako ilustrace ze série nizozemských dřevořezů Boec von den houte (Dřevo z Kříže) vydaných Valdenerem v roce 1483. V italském malířství bývá zobrazován až samotný moment přijetí u krále Šalamouna bez scény přechodem potoka, jedná se tedy o tradiční zaalpské pojetí rozvíjené již nizozemskou knižní iluminací.²⁰⁷ V italském prostředí však Jarmila Vacková nachází obdobné kompoziční schéma v obraze svatého Rocha od Bartolomea della Gatta [29].²⁰⁸ To se však týká především ubíhající architektury do pozadí obrazu.

Další scénou západní stěny Smíškovské kaple je Trajánův soud, který patrně nenalézá tématické porovnání v českém prostředí, ale je pravděpodobně odvozen z nizozemských kompozic. Již Karel Chytil v roce 1883 zaznamenává dvojí zobrazení námětu ve středoevropském prostředí, jakými jsou obrazy z bruselské radnice od Rogiera van der Weyden a obrazy Dircka Boutse pro louvainskou radnici z roku 1468.²⁰⁹ Ze čtyř velkých deskových obrazů Rogiera van der Weyden vytvořené pro bruselskou radnici před polovinou padesátých let 15. století tak volně přejímá některé kompoziční prvky.²¹⁰ Obrazy zanikly při požáru v roce 1695, jejich podoba je však zachována v tapiserii (460 x 1050 cm),²¹¹ která byla podle nich v roce 1460–1470 vytvořena a dnes je uložena v bernském historickém muzeu [32]. Zachován je i pečlivý a cenný popis původních deskových obrazů, který uvádí cestovní deník zvaný „Itinerarium Belgicum“ z let 1623–1627. Obrazy zobrazovaly Trajánovu spravedlnost a Herkinbaldovu legendu. Neobvyklé zobrazení dle literární předlohy Zlaté Legendy, které se na Smíškovských malbách nevyskytuje, bylo na druhé Rogierově desce, kde byla údajně zobrazena i Trajánova lebka, v které spočíval červený nedotčený jazyk, který vynesl onen spravedlivý soud.²¹² Z datace je zřejmé, že obrazy Rogiera van der Weyden byly známy již před polovinou 15. století. V roce 1467 je tak dokonce obdivovalo poselstvo českého krále Jiřího z Poděbrad vedené Lvem z Rožmitálu.

²⁰⁵ VACKOVÁ 1971, 266

²⁰⁶ KRÁSA 1978, 268

²⁰⁷ VLČKOVÁ 2009a, 196

²⁰⁸ VACKOVÁ 1971, 267

²⁰⁹ CHYTEL 1883, 284

²¹⁰ KRÁSA 1978, 268

²¹¹ RICHARDSON 2007, 119

²¹² STECHOW 1989, 9–10

S bernskou tapisérií spojuje Smíškovské malby motiv ženy klečící před císařem na koni a rytíře na kolenou se zavázanýma očima, kterého se chystá popravít kat mečem. Zejména kompozice rytíře a kata dokládá, že skutečně scéna mohla být založena na předloze vycházející z prototypu Rogiera van der Weyden. V Norimberku, ke kterému mohl malíř smíškovských maleb mít těsnější vazbu, zpracoval téma na počátku 16. století Albrecht Dürer [30]. Kresba ve vzdušné formě vypráví úplný příběh, kde císař posléze slavnostně sezdává dohromady svého syna a vdovu uvnitř otevřené renesanční galerie, podobně tomu tak je i ve Smíškovské kapli. Jeho kresba perem z roku 1505–7 měla údajně vzniknout dříve, než spatřil Rogierovi obrazy v Bruselu, proto se také nejen kompozičně liší. Přesto je však dokladem, že se tímto tématem zabývala kolem roku 1500 i německá malba.²¹³

A. M. Cetto upozorňuje na obrazy z legendy o Trajánovi instalovanými již ve 14. století na radnici v Kolíně nad Rýnem. Osobnost Trajána zde hrála významnou roli v historii města, neboť právě z Kolína nad Rýnem byl povolán k císařské vládě do Říma.²¹⁴ Právě zde se mohl i autor Smíškovských maleb s námětem seznámit. Nizozemské pojetí námětu nejčastěji zobrazuje syna císaře, který jízdou na koni zabil dítě chudé vdovy. V Itálii je však příběh většinou zakončen ušetřením před rozsudkem smrti a svatbou, bývá tak častým motivem svatebních truhel tzv. cassone²¹⁵ (například truhlice pro dceru vévody z Mantovy, Paolu Gonzaga z roku 1478, navrženým Andrea Mantegnou a Bartolomeo Meliolim, dnes v rakouském Klagenfurtském muzeu) [28]. Téma trajánova soudu bylo v 15. století oblíbené, je však zachováno pouze v několika uměleckých dílech.

Námět Sibylina proroctví císaři Augustovi nebylo v českém prostředí novým typem. Nalézáme jej i v období Karla IV. a to v malbách kláštera Na Slovanech (Emauzy) z šedesátých let 14. století, kde je obraz rozdělen do dvou pásů [33]. V horním je panna sluncem oděná stojící na půlměsíci a v dolním jsou zobrazeny trůnící postavy Sibyly a císaře Augusta držící žezla. Jde tedy o majestátní charakter výjevu. Sibyla vzhlíží k panně ve slunci a ukazuje na ni, císař však hledí na kostel a levicí na něj upozorňuje diváka.²¹⁶ Na první pohled je tedy vidět jistá rozdílnost prožitku děje v porovnání se Smíškovskými malbami. V kostele svatého Jakuba v Libiři, kde malby vznikly kolem roku 1390 tomu je však již jinak [34]. Kompozičně scéna navazuje na malby slovanského kláštera.

²¹³ VLČKOVÁ 2009a, 197

²¹⁴ VLČKOVÁ 2009a, 196

²¹⁵ VLČKOVÁ 2009a, 196–197

²¹⁶ STEJSKAL 2001, 115

Panna ve slunci oděná se nachází mezi trůnicími postavami Sibyly a Augusta, přičemž scénu doprovázejí dva andělé s hudebními nástroji a třetí korunuje pannu ve slunci.

Trůnicí postavy již vzhlížejí k nebesům a plně se tak účastní děje. Námět proroctví Sibyly nebyl v Kutné Hoře zcela osamocen. Z počátku 16. století je prameny doloženo, že mistr Jakub ho tak řezbářsky zpracoval na křídlech dveří ve staré radnici. Řezbářské dílo se však nedochovalo.²¹⁷

Díla českého původu, o nichž byla řeč, se však nápadně odlišují od cizích zobrazení téhož námětu. V západoevropských dílech je totiž pravidelně klečící císař a jako gesto pokory odkládá své odznaky moci, jakými jsou žezlo a koruna. Ve srovnání tak Karel Stejskal hovoří o projevu náboženské laxnosti trůnicího Augusta.²¹⁸ Scénu tedy pak lze primárně odvodit z nizozemského prostředí. V generaci Rogiera van der Weyden byl námět znázorňován jako scéna v komnatě a teprve v následující vrstvě přenesen na nádvoří, nebo jak je tomu i u Smíškovských maleb, na ohoz paláce.²¹⁹ V druhém desetiletí 15. století se v Nizozemí již vyskytují dvě frankovlámské iluminace od bratří z Limburka. První nalezneme v *Les belles heures de Jean de Berry* (fol. 26v) [37]. Zde císař klečí před rozevřenou modlitební knihou, přičemž Sibyla, která má dokonce svatozář, mu klade ruku na rameno a ukazuje na pannu ve slunci korunovanou anděly. Druhou iluminaci nacházíme pak v *Trés Riches Heures de Jean de Berry* (fol. 22r) [38].²²⁰ Odlišná kompozice rozděluje Sibylu a císaře na dvě protilehlá obrazová pole, přičemž obě postavy vzhlíží k medailonu s pannou ve slunci oděnou. Námět zobrazil též již Rogier van der Weyden na levém křídle *Bladelinova oltáře*, který je z let 1445–1448 [41]. Scéna je ještě uzavřena do místnosti, kde je klečící císař Augustus a hledí na mariánské zjevení skrze okno. Císař drží kadidelnici, již nemá na hlavě korunu a přijímá tak pokorně proroctví Sibyly, která mu klade ruku na rameno a druhou ukazuje na zjevení. Po pravé straně doplňuje scénu skupina tří přihlížejících dvořanů. Tato kompozice byla v nizozemském umění kopírována Rogierovými následníky ještě kolem roku 1480. Se Smíškovskými malbami však úzce nesouvisí. Rogierovými pracemi se inspiroval také Dirck Bouts, z jehož okruhu vyšel tzv. haarlemský mistr zvaný Mistr Tiburtinské Sibyly. V jeho díle z let 1480–1485 již Jaroslav Pešina zjistil nejbližší analogii pro malbu Smíškovské kaple [39].²²¹ Scéna je přenesena do otevřeného prostoru nádvoří paláce, za jehož zdmi se rozbíhá prostor do krajiny, jak je tomu i u maleb Smíškovských.

²¹⁷ ŘEHÁK 1881, 11

²¹⁸ STEJSKAL 2001, 116–117

²¹⁹ KRÁSA 1978, 268

²²⁰ VLČKOVÁ 2009a, 195

²²¹ PEŠINA 1939–40, 253

Obdobné prvky lze vidět též v početné skupině dvořanů, ve vzdálených postavách začleněných do architektonického prostoru a v odložených vladařských insigniích. Celková kompozice se odlišuje především skupinou dvořanů na levé straně, která tak celý obraz prostorově vyvažuje. Je zde i oblíbený motiv všudypřítomného páva. Jeho zobrazení na zděném parapetu však odkazuje na jiné mladší dílo Mistra Tiburtinské Sibylly, které je příhodnější z hlediska porovnání. Jedná se o Madonu v zahradě uzavřenou, kde je stejné kompoziční řešení architektury s pávem [40]. V německém prostředí bylo toto téma vidění Sibylly s císařem Augustem zpracováno Mistrem E.S. ve dvou variantách kolem roku 1466.²²² První je pojata v duchu zobrazení Rogiera van der Weyden, tudíž jako scéna zasazená do interiéru [43]. Druhá scéna je zapojená do volné krajiny [44]. Na obou grafických listech má císař Augustus korunu na hlavě, nikoliv jako v nizozemských a smíškovských malbách, kde vladařské insignie odkládá. V italském prostředí okruhu benátského malířství nalezneme pouze Barbarigův oltář od Giovanniho Belliniho datovaného rokem 1488 [42]. Na něm světec prezentuje klečícího dóžete Agostina Barbariga trůnící Madoně. Podobně jako ve Smíškovské malbě se scéna odehrává na terase, kde dokonce na parapetu sedí páv. V zásadě se celkově jedná o zrcadlově obrácenou kompozici Smíškovské scény Vidění Sibylly a císaře Augusta. Tato malba však nebyla do dvacátých let 16. století běžně přístupná a tudíž ji autor Smíškovských maleb nemohl osobně poznat, pokud samozřejmě kolem roku 1488 nepracoval v Belliniho dílně. Pravděpodobně tomu tak nebylo, lze tedy pak uvažovat o tom, že mu byla Belliniho kompozice zprostředkována kresbou.²²³

Scéna Ukřižování, která obsahově cyklus maleb uzavírá, zaujme v rámci převážně klidné sestavy svojí výraznou expresivitou. Kompozice s patetickou figurou Máří Magdalény již v osmdesátých letech 15. století bývá obecně zobrazována malíři v široké oblasti na východ od Rýna. Ve scéně jsou znatelné prvky Rogiera van der Weyden, kombinované s grafikou Martina Schongauera. Dokládá tak figura s kápí jedoucí na koni, která je převzata z jeho velkého mědirytu Nesení kříže [45].²²⁴ Jednotlivé motivy téhož listu použil již Michael Wolgemut na Cvikovském oltáři. Dále pak nacházíme předobraz pro postavu Longina pod křížem, který kromě kopí s houbou drží v levé ruce vědro. Obdobné vědro v téměř shodné kompozici drží Longin v Ukřižování připisovaném Hansi Pleydenwurffovi z roku 1464 (tzv. Ukřižování hraběte Geoda Löwensteina) [47].

²²² VLČKOVÁ 2009a, 195

²²³ VLČKOVÁ 2009a, 191

²²⁴ KRÁSA 1978, 268

Jeho syn Wilhelm (ztotožňován někdy s Místrem Stötteritzského oltáře) poté tuto postavu přejímá a lze tak vidět na oltářním triptychu z kostela Panny Marie v Lipsku-Stötteritz (1480–1490). Jitka Vlčková upozorňuje i na další příbuznosti Smíškovských maleb se Stötteritzským oltářem, které vidí ve figuře Josefa z Arimatie a skupinky žen se svatým Janem Evangelistou kolem Panny Marie. V samotném nizozemském prostředí je tato postava s vědrem zobrazena na desce Ukřižování z okruhu Rogiera van der Weyden. Deska je součástí diptychu Jeanne de France datovaného do roku 1452 [46].²²⁵ Nutno poznamenat, že oba norimberští malíři Pleydenwurffovi pravděpodobně vycházeli z onoho staršího Rogierovského způsobu zobrazení. Ústřední figura Ukřižovaného ve Smíškovských malbách odráží prototyp Rogierův, ukazuje tak Abeggův triptych z let 1438–1440 [48] nebo diptych Ukřižování z let 1463–1464 [49].²²⁶ Kristus je oděn do bílé bederní roušky s dvěma cípy, které po stranách vlají ve větru. Jeho rána na boku silně krvácí a pramínky krve stékají až pod bederní roušku. Porovnání však nalezneme i u Martina Schongauera na grafickém listu Ukřižování (L.14) z roku kolem 1470 [50]. Jeho kompozice měla být údajně ovlivněna listem Ukřižování Mistra E.S. (L.31) [51] a právě i uměním Rogiera van der Weyden.²²⁷ Grafický list Schongauerova Ukřižování se poté stal předlohou jeho následovníkovi Mistru AG [52]. Zde vidíme nápisovou destičku obdobnou Smíškovské malbě. Nápis INRI je totiž chybně přepsán s obráceným písmenem N. Ačkoliv je tedy zrcadlově obrácen nápis, není zrcadlově obrácená kompozice Ukřižovaného. Pokud v případě dvou na sobě nezávislých děl došlo k zrcadlovému otočení nápisu a kompozice nikoliv, pak je zřejmé, že mohla existovat ještě jiná Schongauerova varianta, která byla rozmnožována.²²⁸ Pravděpodobně žák a následovník Rogiera, Hans Memling se Smíškovským malbám přibližuje zejména typickou ušlechtilé procítěných tváří. V jeho diptychu Snímání z kříže z granadské Capilly Reale se projevuje též kompoziční shoda figur kolem Panny Marie po levé straně kříže [53].²²⁹ Na těchto postavách lze vidět i shody dobových módních oděvů a pokrývek hlavy.

Nejvýše umístěné pole východní stěny představuje hlubokou niku s balkonem a přehozeným kobercem, z něhož pravděpodobně shlížela významná postava. Určitou analogií balkónové scény je grafický list Mistra E.S. s datací roku 1466 [54]. Trůnící Panna Marie s Ježíškem je doprovázena dvěma světci a v dolní části klečícími donátory.

²²⁵ VLČKOVÁ 2009a, 194

²²⁶ VLČKOVÁ 2009a, 185

²²⁷ VLČKOVÁ 2009a, 185–186

²²⁸ VLČKOVÁ 2009a, 186

²²⁹ VLČKOVÁ 2009a, 195

V horní části na balkóně se dvěma dekorativními koberci je zřejmě Bůh Otec a Kristus a jsou doprovázeni anděly.²³⁰ Okenní výklenky s postavou jsou však ve Smíškovských malbách pojety klidněji a odlehčeněji. Hana Korecká-Seifertová považuje motiv koberců přehozených přes parapet za typicky italský.²³¹

Klenební pole chórového ochozu zobrazují anděly s hudebními nástroji a starozákonní proroky. Motiv těchto hrajících andělů zobrazených na klenbě je v českém prostředí již známý. Malby jsou formulovány ještě v duchu pozdní gotiky, zejména pak postavy proroků, které najdeme také například na klenbě kostela svatého Jakuba v Jemnici (1515–1518).²³² Provedení figur andělů a polopostav proroků na klenbě chórového ochozu kaple však nevyklučuje vztah k jihoněmeckému prostředí. Figury andělů směřují k Boutsovskému figurálnímu typu, který zachycuje scéna Zvěstování již zmíněného oltáře z Ehningen.²³³ Obdobné pojetí nacházíme i v tvorbě Hanse Meninga [57].²³⁴

Výše uvedené analogie k scénám Smíškovské kaple je třeba ještě doplnit odkazy na italizující architekturu a na oděvní prvky, které se v malbách vyskytují. Právě důsledné architektonické konstrukce byly jedním z argumentů, že Mistr smíškovských maleb je italského původu. Typy strohých palácových architektur, jež sice mají gotický hrotitý tvar, přesto jsou mnohem bližší italským stavbám tzv. kastelům než zdobné severské architektuře.²³⁵ Výstavba architektury se tak shoduje s řešením na deskách tyrolského Michaela Pachera, kterého měla ovlivnit hornoitalská renesance, zejména již zmíněného Jacopa Belliniho a Andrey Mantegni. Nejlépe lze se Smíškovskou kaplí srovnat Pacherovy desky se scénami ze života svatého Vavřince [55]. V architektuře je tak adaptována dramatická perspektiva typická pro raně renesanční umění Padovy a Benátek. Ve vztahu ke Smíškovským malbám také nutno zmínit deskový obraz svatého Jeronýma od Antonella da Messiny z roku 1475 [56]. Díla tak spojují průhledy do krajiny, architektonické konstrukce, zátiší i přítomnost páva. Dílo mělo být údajně ovlivněno nizozemskými však nedochovanými pracemi od Jana van Eycka. Scéna je zarámována do iluzivní architektury z kamenných kvádrů, architektonicky jsou uzavřeny i scény Smíškovské kaple. Teoretický pobyt Mistra Smíškovských maleb tak musíme klást do osmdesátých let 15. století, kdy zde působila ona malířská generace po Antonellovi da Messina a Jacopu Bellinim.

²³⁰ VŠETEČKOVÁ 1999, 85

²³¹ KORECKÁ-SEIFERTOVÁ 1970, 10

²³² VLČKOVÁ 2009a, 204

²³³ VLČKOVÁ 2009a, 187–188

²³⁴ VLČKOVÁ 2009a, 195

²³⁵ KRÁSA 1978, 270

Podobně jako Michael Pacher se mohl v severní Itálii seznámit s principy geometrické perspektivy.²³⁶ Již Karel Chytil rozeznává módní styl burgundského dvora, který se projevuje v kostýmech postav Smíškovských maleb.²³⁷ Oblečení stylu soudobé burgundské dvorské módy tak dodávají výjevům ráz dvorského ceremoniálu.²³⁸ Obdobné figurální typy i kostýmní provedení Smíškovských maleb včetně některých architektonických detailů se najdou v Norimberku a to v dílně již zmíněného Michaela Wolgmuta. Jedná se o ilustrační dřevořezy *Der Schatzbehälter* (1491) a *Liber chronicarum* (1493). Mimo grafiku však Smíškovské malby s jeho dílnou nesouvisejí. Zajímavé srovnání poskytuje také grafický list s dámou na koni od Mistra PW z Kolína nad Rýnem (činný v letech 1499–1503)

[58, 59, 60]. V jejím kostýmu je viditelná noblesa nizozemských maleb, zejména burgundského okruhu osmdesátých let 15. století. Vliv nizozemského umění byl v Kolíně nad Rýnem bezprostřední a pod nizozemským vlivem zde pracovala na konci 15. století řada mistrů. Koně, na kterém dáma sedí, zakrývá látkový přehoz, jehož výtvarné řešení se shoduje se zpracováním látek ve scénách *Trajánova Soudu*, *Vidění Sibylly* a *Setkání královny ze Sáby s králem Šalamounem Smíškovské kaple*. Dále malíř mohl některé prvky čerpat z grafiky tzv. Mistra Domácí knihy (*Meister des Hausbuchs*) činného kolem 1465–1495 [61, 62].²³⁹ Určité podobnosti lze vidět v pojetí krajiny, perspektivně pojaté architektuře nebo také ve struktuře oděvů a drapérií. Do okruhu následovníků Mistra Domácí knihy přísluší středoruský anonymní mistr, který kolem roku 1490 namaloval *Milenecký pár z Gothy* [63].²⁴⁰ Oděv ženy je obdobný tomu, který má ve scéně *Trajánova soudu* klečící vdova či Sibyla ve scéně s císařem Augustem. Odkaz na německou tvorbu dává i obraz dívky se spletenými vlasy z roku kolem 1497 jejímž autorem je Albrecht Dürer [64]. Dívka je totiž zobrazena v podobném oděvu, jaký má královna ze Sáby. Jitka Vlčková tak uvádí, že dílo Smíškovského mistra aktuálně odráží německou módu kolem roku 1490.²⁴¹ Vznik maleb se však pokládá převážně až po roce 1485, s největší pravděpodobností by se tak mistr mohl s přicházející módou seznámit. Vliv německé módy lze připustit pouze v případě, pokud klademe dataci Smíškovských maleb až do let pozdějších, tedy po 1490 a mistr by jí tak mohl být dostatečně ovlivněn.

V neposlední řadě je nutno ve spojitosti se Smíškovskými malbami zmínit tzv. Smíškovský graduál, který vznikl 1490–1495 pravděpodobně na objednávku Jana Smíška z Vrchovišť. Na titulní straně graduálu je zobrazena *Assumpta s donátorskou rodinou* [35].

²³⁶ VLČKOVÁ 2009a, 190–191

²³⁷ CHYTEL 1883, 284

²³⁸ ŠTROBLOVÁ/ALTOVÁ 2000, 365

²³⁹ VLČKOVÁ 2009a, 186

²⁴⁰ VLČKOVÁ 2009a, 193

²⁴¹ VLČKOVÁ 2009a, 198

Kompoziční pojetí Assumpty vzniklo spojením grafických listů Martina Schongauera (Stojící Madona s jablkem [36] a Madona na půlměsíci).²⁴² Schongauerovy grafické listy, na které bylo již upozorněno ve spojitosti se scénou Ukřižování Smíškovské kaple, by tak mohly být podle Stephana Kemperdicka jak v osobním vlastnictví tvůrce, tak také objednavatele.²⁴³ Platilo by tak patrně až po roce 1491, kdy byly v oběhu kresby a grafiky z Schongauerovy pozůstalosti.

Po takto kompletně analogickém představení nutno i sestavit hypotetický model osobnosti autora Smíškovských maleb. Pravděpodobně se tedy jedná o hlavního mistra, který pochází z Nizozemského prostředí z okruhu Rogiera van der Weyden či Dircka Boutse a Mistra Tiburtinské Sibyly. Smíškovské malby byly vytvořeny na hladkém a silném křídovém podkladu, příznačném pro techniku deskové malby a právě nejbližší analogie nalzáme v nizozemské deskové malbě. Mistr jistě prošel i německým prostředím a to zejména Norimberkem, kde tak mohl poznat grafickou tvorbou především Martina Schongauera. Ačkoliv grafické listy měly možnost rychlého rozšíření, lze od datování Schongauerova díla Nesení kříže odvodit, že smíškovský mistr zde mohl pobývat kolem roku 1475.²⁴⁴ Předpokládáme-li, že malíř skutečně navštívil italské prostředí, je zde příhodné porovnání i s již zmíněnou osobou Justa van Gent. Mohl se tedy taktéž dostat i do Itálie, konkrétně i do umbrijsko-římského okruhu. Toto prostředí by tak mohl navštívit v průběhu osmdesátých let 15. století a poznat tak studiola Federica da Montefeltro či malířskou generaci po Antonellovi da Messina a Jacopu Bellinim.²⁴⁵ Zde se jeho malířská osobnost mohla plně zdokonalit a přiučit technice nástěnných maleb. Z tohoto prostředí se poté mohl vrátit zpět do Norimberka či oblasti Porýní nebo se přímo dostat do Prahy či Kutné Hory. Z Norimberka byly již obchodní cesty plně využívány a mohl tak přijít do kontaktu se samotným podnikatelem Michalem z Vrchovišť, který by mu posléze zadal svoji objednávku na výzdobu Smíškovské kaple.²⁴⁶ Z italského prostředí by pak do Čech mohl přijít na žádost či doporučení. Určitý mezník, kdy předpokládat příchod mistra do Kutné Hory, vidím v nedochované malbě královské komnaty, při které je zaznamenána práce „Vlachů.“ Roku 1488 však ještě malby nebyly hotovy.²⁴⁷ Nutno počítat s tím, že se jedná pouze o hypotetický předpoklad, který se fakticky nedá hlouběji podložit.

²⁴² STUDNIČKOVÁ 2002, 185

²⁴³ KEMPERDICK 2004, 254

²⁴⁴ VLČKOVÁ 2009a, 185

²⁴⁵ VLČKOVÁ 2009a, 191

²⁴⁶ ČORNEJ/ BARTLOVÁ 2007, 507

²⁴⁷ LEMINGER 1926, 202

Přesto by se dalo uvažovat o tom, že Mistr smíškovských maleb s nimi přišel do Kutné Hory, nemusel se však již podílet na malbě ve Vlašském dvoře. V případě, že by mezi „Vlchy“ nebyl původem nizozemský Mistr smíškovských maleb, je možné, že by však mezi nimi byl jeho pomocník tvořící tolik diskutované italizující prvky v malbách.

Osoba Mistra smíškovských maleb nezanechává žádné další odkazy na svoji tvorbu v celém středoevropském území, přesto lze předpokládat, že v Kutné Hoře nepobýval delší dobu.

ZÁVĚR

Řešená problematika daného tématu se týká především podílu zahraničních vlivů na nástěnných malbách Smíškovské kaple a samotné konstrukce osobnosti jejich autora.

Dílejší otázky pak tvoří význam maleb a jejich datování. Byly již představeny dosavadní poznatky a názory na danou věc, ze kterých lze vytvořit rámcové zhodnocení.

Je tedy na místě jej stručně představit.

Když Michal z Vrchovišť zakupoval kapli v chrámu svaté Barbory patrně myslel především na vybudování rodinné hrobky. Hrobka jako posmrtná oslava rodu byla příležitostí i jak se reprezentovat. Nástěnné malby byly pravděpodobně vytvořeny kolem roku 1488. Nasvědčují tomu hned dvě události. Předně je Michal jmenován horním hofmistrem a jeho uvedení do úřadu se koná v kostele pod křížem mezi dvěma svícny. Tato událost by se tak mohla promítat do scény pod oknem kaple. Ve stejném roce je pak v pramenech zaznamenána malířská práce Vlachů, tedy patrně Italů ve Vlašském dvoře. Některý z těchto malířů mohl být i nápomocen při výzdobě Smíškovské kaple. Michal byl bohatý podnikatel dbalý na svoji reprezentaci a když kapli zakoupil roku 1485 patrně by ji nenechal příliš dlouhou dobu bez výzdoby. Myšlenka tedy, že malby mohly být vytvořeny až po roce 1490 se jeví jako méně pravděpodobná. Složitý ikonografický program kaple a klenby ochozových kaplí je protkán myšlenkou spásy duše a je zajisté výtvořem humanisticky uvažujícího vzdělance, patrně biskupa Luciána či Jana Vitěze. Michal z Vrchovišť měl ve městě významné postavení a zajisté tak znal i mnoho vlivných a vysoce postavených osob. Jako bohatý patricij si mohl dovolit patřičně vyzdobit svoji rodovou kapli a zadat úkol malíři vysoké kvality. Takového umělce Michal pravděpodobně objevil při svých obchodních cestách nebo mu byl někým doporučen. Malíř tak mohl do Českého království přijít z Norimberka nebo byl povolán přímo z Itálie. Návrh, že mohl přijít přes královský budínský dvůr je nepravděpodobný, jelikož datování maleb nepřekračuje hranici roku 1490. Náměty nástěnných maleb nacházejí své předobrazy především v Nizozemí. Je tak možné, že z tohoto prostředí malíř i vyšel. Malby tak odkazují na okruh tvorby Dircka Boutse, Mistra Tiburtinské Sibylly a Rogiera van der Weyden. Jsou zde však znatelné i jisté italismy projevující se zejména v malbách spodní části kaple a v konstrukci architektonických prvků jednotlivých scén. Poučení malíře tak směřuje do umbrijsko-římské oblasti, kde nejbližší analogie nalezneme ve studiolech Frederica da Montefeltro či v Pinturicchiových raných obrazech. Jistý vliv lze hledat i v německém prostředí a to v grafické tvorbě zejména Marina Schongauera.

Nutno však říci, že většina grafických listů má původ v nizozemských předlohách. Mistr smíškovských maleb tedy pravděpodobně vyšel z Nizozemí a poté prochází německým prostředím, možná přímo Norimberkem, kde poznal grafickou produkci a použil ji jako jednu z primárních inspirací pro své malby. Otázkou zůstává zda navštívil i Itálii podobně jako Justus van Gent a byl zde poučen či ovlivněn z hlediska typiky tváří, architektury a užití zátiší. Určité analogie však již ukázali, že znalost perspektivných konstrukcí a zátiší ovládali i umělci ze zaalpi. Znatelný rozdíl je v technice a užití samostatného zátiší v obraze. V díle Mistra smíškovských maleb by se tak protínali nizozemské kompozice s prvky německé grafiky provedené italským pojetím a technikou. Takovéto spojení předpokládat v jedné osobě je dosti nepravděpodobné. Je tedy spíše příhodné počítat s ještě dalším malířem (zřejmě italského původu), vedle Nizozemského hlavního mistra, který mu byl v jistých italismech nápomocen. Nutno poznamenat, že prameny práci Vlachů v Kutné Hoře kolem roku 1488 skutečně zaznamenávají, zda souvisí i se Smíškovskou kaplí se neví. Pokud by tedy italský vliv pramenil od jiného umělce je možné připustit, že Mistr smíškovských maleb Itálii navštívit nemusel. Norimberk je křižovatkou obchodních cest a tak nizozemskému mistrovi zde mohla být zadána práce ve Smíškovské kapli v Kutné Hoře. Výzdobu kaple dokončuje pak po roce 1488 s italským pomocníkem, který by tedy patrně mohl být jedním ze skupiny malířů královského pokoje na Vlašském dvoře. Nutno dodat, že práce Vlachů se nám nedochovala a v pramenech je o nich pouze jediná zmínka. Rámcové hodnocení vzniku nástěnných maleb ve Smíškovské kapli s nimi však v jisté míře počítá. Samotná osobnost Mistra smíškovských maleb, byla zajisté umělcem vysokých hodnot, který poznal dvorské prostředí a různá umělecká centra, kde získal své znalosti. Nástěnné malby ve Smíškovské kapli jsou však zatím jedinou známou ukázkou jeho tvorby.

Seznam literatury

- ADÁMEK 1913 — Karel ADÁMEK: K dějinám zachování chrámu sv. Barbory v Kutné Hoře.
In: Časopis muzea Království českého LXXXVII, 1913, 369–380, 440–451
- ANTAL 1954 — Frederick ANTAL: Florentské malířství a jeho společenské pozadí
(= Světové dějiny 7), Praha 1954
- BARTLOVÁ 2005 — Milena BARTLOVÁ: Vlastní cestou. Výtvarné umění ve službách reprezentace Jiřího z Poděbrad a Českých stavů v době jagellonské.
In: Lesk královského majestátu ve středověku, Praha–Litomyšl 2005, 243–256
- BARTLOVÁ 2006 — Milena BARTLOVÁ (rec.): Evelin WETTER (ed.): Die Länder Böhmischen Krone und ihre Nachbarn zur Zeit der Jagiellonenkönige (1471–1526).
In: Umění LIV, 2006, 278–281
- BENEŠ 1936 — František BENEŠ: Chrám sv. Panny Barbory v Kutné Hoře.
In: Kutnohorské příspěvky k dějinám vzdělanosti české IX, 1936, 1–29
- BRANIŠ 1889 — Josef BRANIŠ: K otázce o stavbě chrámu sv. Barbory.
In: Památky Archeologické XIV, 1887, 35–40
- BRANIŠ 1891 — Josef BRANIŠ: Chrám svaté Barbory v Hoře Kutné, Kutná hora 1891
- BRANIŠ 1893 — Josef BRANIŠ: Dějiny středověkého umění v Čechách II/2,
Praha 1893, 160–161
- BORCHERT 2010 — Till-Holger BORCHERT (ed.): Van Eyck to Dürer: Early Netherlandish Painting and Central Europe 1430–1530 (kat.), 2010, Bruggy
- BUBEN 1994 — Milan BUBEN: Encyklopedie heraldiky, Praha 1994
- CRONIA 1936 — Arturo CRONIA: Čechy v dějinách italské kultury, Praha 1936
- ČECHURA 1988 — Jaroslav ČECHURA: Patriciát ve struktuře českých a moravských měst 14.–16. století. In: Časopis národního muzea 157, 1988, 32–50, 40
- ČORNEJ 2005 — Petr ČORNEJ: Pohaslý lesk panovnického majestátu v porevolučních Čechách. In: Lesk královského majestátu ve středověku,
Praha–Litomyšl 2005, 99–122
- ČORNEJ/ BARTLOVÁ 2007 — Petr ČORNEJ/Milena BARTLOVÁ (ed.): Velké dějiny zemí Koruny české VI. (1437–1526), Praha–Litomyšl 2007
- DAČICKÝ 1878 — Paměti Mikuláše Dačického z Heslova. Svazek 1. K vydání upravil Antonín REZEK. Praha 1878
- DVOŘÁK 1951 — Jan DVOŘÁK: Pohusitské nástěnné malířství v Čechách.
(Nepublikovaná disertační práce ÚDU FF UK), Praha 1951
- HALDA 1994 — Jan HALDA: Lexikon české šlechty III, Praha 1994, 145–146
- HALL 1991 — James HALL: Slovník námětů a symbolů ve výtvarném umění, Praha 1991
- HÁSKOVÁ 1970 — Jarmila HÁSKOVÁ: Kutnohorští rudokupci a jejich organizace.
In: Numismatický Sborník 11, 1970, 27–40
- HEINZ-MOHR 1999 — Gerd HEINZ-MOHR: Lexikon symbolů, Praha 1999
- HOŘEJŠÍ 1962 — Jiřina HOŘEJŠÍ (rec.): Eva MATĚJKOVÁ: Kutná Hora.
In: Umění X, 1962, 635–636
- HOŘEJŠÍ/VACKOVÁ 1973 — Jiřina HOŘEJŠÍ/ Jarmila VACKOVÁ: Některé aspekty Jagellonského dvorského umění. In: Umění XXI, 1973, 496–511
- HOŘEJŠÍ/VACKOVÁ 1980 — Jiřina HOŘEJŠÍ/ Jarmila VACKOVÁ (rec.): Kniha o pozdně gotickém umění v Čechách. Dialog s autorským kolektivem.
In: Umění XXVIII, 1980, 519–536
- HORÁČEK 1913 — Alois HORÁČEK: Kutná Hora s okolím, Praha 1913
- HORNÍČKOVÁ/ŠROŇEK 2011 — Kateřina HORNÍČKOVÁ/Michal ŠROŇEK (ed.): Umění české reformace (1380–1620), (kat.), Praha 2011
- HOUDKOVÁ 1960 — Jarmila HOUDKOVÁ: Obchod s kutnohorskou mědí v druhé polovině 15. století. In: Příspěvky k dějinám Kutné Hory 1, 1960, 87–102

- CHYTIL 1883 — Karel CHYTIL: Výklad a význam stěnomaleb v chrámu sv. Barbory v Hoře Kutné. In: Památky Archeologické XII, 1883, 281–284
- CHYTIL 1906 — Karel CHYTIL: Malířství pražské XV. a XVI. věku, Praha 1906, 128–132
- KAFKA 2005 — Štěpán KAFKA: Kutnohorské hudební rukopisy 15. a 16. století. In: Krásné Město, 2005, 3–5
- KEMPERDICK 2004 — Stephan KEMPERDICK: Martin Schongauer: Eine Monographie, Petersberg 2004
- KEMPERDICK/SANDER 2009 — Stephan KEMPERDICK/Jochen SANDER (ed.): The Master of Flémalle and Rogier van der Weyden (kat.), Berlín 2009
- KIRKBRIDE 2008 — Robert KIRKBRIDE: Architecture and Memory. The Renaissance Studioli of Federico da Montefeltro, Columbia University Press 2008
- KOLÁŘ/SEDLÁČEK 1925 — Martin KOLÁŘ/August SEDLÁČEK A.: Českomoravská heraldika I, Praha 1902, 94
- KORECKÁ-SEIFERTOVÁ 1970 — Hana KORECKÁ-SEIFERTOVÁ: Zátíší ve Smíškovské kapli v kostele sv. Barbory v Kutné Hoře. In: Krásné Město I, 1970, 8–10
- KOŘÁN 1950 — Jan KOŘÁN: Dějiny dolování v rudním okrsku kutnohorském (= Geotechnica 11), Praha 1950
- KOŘÁN 2001 — Ivo KOŘÁN (rec.): Zuzana VŠETEČKOVÁ: Středověká nástěnná malba ve středních Čechách. In: Umění XLVIII, 2000, 80–81
- KRÁSA 1962 — Josef KRÁSA: K výsledkům některých významných restaurátorských akcí v roce 1961. In: Umění X, 1962, 503–507
- KRÁSA 1978 — Josef KRÁSA: Nástěnná malba. In: Pozdně gotické umění v Čechách 1471–1526, Praha 1978, 264–273
- KRÁSA 1984 — Josef KRÁSA: Nástěnné malířství. In: DČVU I/2, 1984, 566–579
- KUBÍK 2003 — Viktor KUBÍK (ed.): Doba Jagellonská v zemích České koruny (1471–1526), Praha 2003
- KUČA 1998 — Karel KUČA: Města a městečka v Čechách na Moravě a ve Slezsku III, Praha 1998, 283–305
- KUTAL 1972 — Albert Kutal: České gotické umění, Praha 1972, 195
- KYBALOVÁ 2001 — Ludmila KYBALOVÁ: Dějiny odívání, Středověk, Praha 2001
- LEMINGER 1926 — Emanuel LEMINGER: Umělecká řemesla v Kutné Hoře, Praha 1926
- LEMINGER 2006a — Emanuel LEMINGER: Stará Kutná Hora, Dějiny, 2. vydání, Kutná Hora 2006
- LEMINGER 2006b — Emanuel LEMINGER: Stará Kutná Hora, Archeologie Numismatika Dodatky, 2. vydání, Kutná Hora 2006
- LÍBAL 1948 — Dobroslav LÍBAL: Gotická architektura v Čechách a na Moravě, Praha 1948
- LUDÍKOVSKÝ 1978 — LUDÍKOVSKÝ, Raný italský humanismus a Čechy ve 14. století. In: Antika a česká kultura, Praha 1978, 127–140
- LURKER 1999 — Manfred LURKER: Slovník biblických obrazů a symbolů, Praha 1999
- MACEK 1991 — Jaroslav MACEK (ed.): Pozdní gotika. Z pokladů litoměřické diecéze I. (kat. výst.). Praha 1991
- MACEK 1998 — Josef MACEK: Jagellonský věk v českých zemích, Města, Praha 1998
- MACEK 2001 — Josef MACEK: Víra a zbožnost Jagellonského věku, Praha 2001
- MATĚJČEK 1924 — Antonín MATĚJČEK: Dějepis umění II, Umění středního věku, Praha 1924
- MATĚJČEK 1931 — Antonín MATĚJČEK: Malířství. In: Dějepis výtvarného umění v Čechách I, Praha 1931
- MATĚJKOVÁ 1962 — Eva MATĚJKOVÁ: Kutná Hora, Praha 1962
- MYSLIVEČEK 1993 — Milan MYSLIVEČEK: Erbovník, Praha 1993, 41
- NEJEDLÝ 1990 — Vratislav NEJEDLÝ: Některé restaurátorské práce v Čechách a na Moravě před sto lety. In: Památky a příroda 15, 1990, 524–530

- NOHEL 1998 — Roland NOHEL: Kutnohorské erbovní rody, Kutná Hora 1998, 2–8, 65–70
- NUHLÍČEK 1949 — Josef NUHLÍČEK: Kutná Hora v památkách sedmi století, Kutná Hora 1949
- ORASKÝ 1985 — František ORASKÝ: Tisíc let kutnohorského dolování a mincování, Kutná Hora 1985
- OTTOVÁ 2010 — Michaela OTTOVÁ: Pod ochranou Krista Spasitele a svaté Barbory, České Budějovice 2010
- PEŠINA 1939–40 — Jaroslav PEŠINA: Malířská výzdoba Smíškovské kaple v kostele sv. Barbory v Kutné Hoře. In: Umění XIII, 1939–1940, 253–266
- PEŠINA 1960a — Jaroslav PEŠINA: Podíl Čech na vývoj zátiší v evropské malbě pozdního středověku. In: Umění VIII, 1960, 2–12
- PEŠINA 1960b — Jaroslav PEŠINA: Nový pokus o revizi dějin českého malířství 15. století. In: Umění VIII, 1960, 112–130
- PEŠINA 1970 — Jaroslav PEŠINA: České malířství kolem roku 1500 a Itálie. In: Umění XVIII, 1970, 352–356
- POCHE 1978 — Emanuel POCHE (ed.): Umělecké památky Čech II, Praha 1978
- POCHE/KROFTA 1956 — Emanuel POCHE/Jan KROFTA: Na Slovanech: stavební a umělecký vývoj pražského kláštera, Praha 1956
- POSPÍŠIL 2009 — Aleš POSPÍŠIL: Zmizelá Kutná Hora, Praha 2009
- RICHARDSON 2007 — Carol M. RICHARDSON: Locating Renaissance art, London 2007
- ROHÁČEK 1996 — Jiří ROHÁČEK: Nápis města Kutné Hory, Praha 1996, 94–96
- ROYT 1996 — Jan ROYT: Pozdně gotická nástěnná malba. In: Gotika v západních Čechách (1230–1530), Praha 1996, 426–427
- ROYT 2000 — Jan ROYT: Zahrada mariánská (kat.výst.), Sušice 2000
- ROYT 2002a — Jan ROYT: Středověké malířství v Čechách, Praha 2002
- ROYT 2002b — Jan ROYT: Utrakvistická ikonografie v Čechách 15. a první poloviny 16. století. In: Pro Arte. Sborník k počtě Ivo Hlobila. Praha 2002, 193–202
- ROYT 2005 — Jan ROYT: Deska s českými zemskými patrony z Národní galerie. In: Doba Jagellonská v zemích České koruny (1471–1526). Sborník KTF UK Dějiny umění–historie 1, Praha–České Budějovice 2005, 237–246
- ROYT 2006 — Jan ROYT: Slovník biblické ikonografie, Praha 2006
- ROYT/ŠEDINOVÁ 1998 — Jan ROYT/HANA ŠEDINOVÁ: Slovník Symbolů, Praha 1998
- RYBIČKA 1860 — Antonín RYBIČKA: Ještě něco o rodině Smíšků z Vrchovišť. In: Lumír X, č.50, 1860, 1162–1163
- RYWIKOVÁ 2006 — Daniela RYWIKOVÁ: Úvod do křesťanské ikonografie, Ostrava 2006
- ŘEHÁK 1881 — Jan Josef ŘEHÁK: Kdy byly malovány fresky v kostele sv. Barbory a kdo na ně nakládal?. In: Kutnohorské příspěvky k dějepisu vzdělanosti české, Kutná Hora 1881, 13–17
- SEDLÁČEK 2001 — August SEDLÁČEK: Atlasy erbů a pečetí české a moravské středověké šlechty II, Praha 2001, 267
- STANGE 1958² — Alfred STANGE: Deutsche Malerei der Gotik. Band 9. Franken, Böhmen und Thüringen-Sachsen in der Zeit von 1400 bis 1500, 2. opakované vydání: 1958², München 1969
- STECHOW 1989 — Wolfgang STECHOW: Northern Renaissance art 1400–1600, Evanston 1989
- STEJSKAL 2001 — Karel STEJSKAL: Sibylly v písemnictví a malířství českého středověku. In: Umění XLIX., 2001, 107–123
- STERLING 1959 — Charles STERLING: La nature morte de l'antiquité a nos jours, Paris 1959
- STUDENÝ 1992 — Jaroslav STUDENÝ: Křesťanské symboly, Olomouc 1992

- STUDNIČKOVÁ 2002 — Milada STUDNIČKOVÁ: Úvodní iluminace Smíškovského graduálu jako klíč k interpretaci rukopisu.
In: Pro Arte. Sborník k počtě Ivo Hlobila. Praha 2002, 183–189
- SWOBODA 1969 — Karl Maria SWOBODA: Gotik in Böhmen, München 1969
- ŠIMEK 1887 — Josef ŠIMEK: K dějinám kostela Sv.-Barborského v Kutné Hoře.
In: Památky Archeologické XIV, 1887, 145–150
- ŠIMEK 1890 — Josef ŠIMEK: Dodatky k dějinám kostela sv. Barbory v kutné Hoře.
In: Památky Archeologické XV, 1890, 135–136
- ŠIMEK 1907 — Josef ŠIMEK: Kutná Hora v XV. a XVI. století, Kutná Hora 1907
- ŠIMEK 1960 — Eduard ŠIMEK: Obyvatelstvo Kutné Hory v druhé polovině 15.století
In: Příspěvky k dějinám Kutné Hory 1, 1960, 71–86
- ŠMAHEL 1963 — František ŠMAHEL: Humanismus v době poděbradské.
In: Rozpravy Československé akademie věd 73, 1963
- ŠMAHEL 2002 — František ŠMAHEL: Mezi středověkem a renesancí, Praha 2002
- ŠTROBLOVÁ 1992 — Helena ŠTROBLOVÁ: Kutnohorský podnikatelský patriciát a erbovní páni z Vrchovišť. In: Časopis národního muzea 161, 1992, 8–13
- ŠTROBLOVÁ/ALTOVÁ 2000 — Helena ŠTROBLOVÁ/Blanka ALTOVÁ (ed.):
Kutná Hora, 2000
- TILL 1928 — Alois TILL: Kutná Hora, sídlo umění, Louny 1928
- TOUZIL 1893 — Gustav TOUZIL: Průvodce po velechrámu svaté Barbory v Kutné Hoře,
(= Umělecké památky 11), Kutná Hora 1893
- URBÁNEK 1938 — Rudolf URBÁNEK: Kutná Hora a husitství.
In: Kutnohorské příspěvky k dějinám vzdělanosti české 9, 1938, 105–117
- VACKOVÁ 1971 — Jarmila VACKOVÁ: K malbám ve Smíškovské kapli.
In: Umění XIX. 1971, 255–279
- VACKOVÁ 1989 — Jarmila VACKOVÁ: Nizozemské malířství 15. a 16. století, Praha 1989
- VACKOVÁ 1991 — Jarmila VACKOVÁ: Severské malířství kolem roku 1500.
In: Pozdní gotika. Z pokladů litoměřické diecéze I, Praha 1991
- VESELSKÝ 1877 — Petr Miloslav VESELSKÝ: Průvodce po královské horním městě
Kutná Hora, Kutná Hora 1877
- VESELSKÝ 1890 — Petr Miloslav VESELSKÝ: Staré pamětihodnosti kutnohorské,
Kutná Hora 1890
- VESELSKÝ 1879 — Petr Miloslav VESELSKÝ: Fresky v chrámu sv. Barbory v Hoře Kutné.
In: Památky Archeologické XI, 1879, 229–234
- VESELSKÝ 2008 — Petr Miloslav VESELSKÝ: Královské horní město Kutná Hora,
Kutná Hora 2008
- VLČKOVÁ 2009a — Jitka VLČKOVÁ: Praha a Nizozemí ve druhé polovině 15. století, text
(nepublikovaná disertační práce na Filosofické fakultě
Masarykovy Univerzity v Brně). Brno 2009
- VLČKOVÁ 2009b — Jitka VLČKOVÁ: Praha a Nizozemí ve druhé polovině 15. století,
katalog (nepublikovaná disertační práce na Filosofické fakultě
Masarykovy Univerzity v Brně). Brno 2009, 19–22
- VOCEL 1858 — Jan Erazim VOCEL: Chrám sv. Barbory v Kutné Hoře.
In: Památky Archeologické III, 1858, 81–86, 111–124
- VOBOŘILOVÁ 2009 — Kateřina VOBOŘILOVÁ: Sláva a bohatství pánů z Vrchovišť.
In: Krásné Město II, 2009, 11
- VORLÍČEK 1906 — Karel VORLÍČEK: Dějiny restaurace a dostavby velechrámu
sv. Panny Barbory v Kutné Hoře 1884–1905, Kutná Hora 1906
- VRÁNA 2009 — Karel VRÁNA: V jednom společenství. Životní příběhy světců, Praha 2009
- VŠETEČKOVÁ 1999 — Zuzana VŠETEČKOVÁ: Středověká nástěnná malba
ve středních Čechách. Průzkumy památek, příloha, 1999, 82–87

- WETTER 2004 — Evelin WETTER (ed.): Die Länder der Böhmischen Krone und ihre Nachbarn zur Zeit der Jagiellonenkönige (1471–1526), Ostfildern 2004
- WINTER 1906 — Zikmund WINTER: Dějiny řemesel a obchodu v Čechách v XIV. a XV. století. Praha 1906
- WIRTH 1912 — Zdeněk WIRTH: Kutná Hora, město a jeho umění, Praha 1912
- WIRTH 1930² — Zdeněk WIRTH: Kutná Hora, město a jeho umění, 2. vydání, 1930
- ZACH/BRANIŠ 1883 — Jiří ZACH/Josef BRANIŠ: Upomínka na Horu Kutnou, Praha 1883
- ZAVADIL 1894 — Antonín J. ZAVADIL: Památky královského horního města Hory Kutné, Kutná Hora 1894
- ZAVADIL 1903 — Antonín J. ZAVADIL: Kutná hora, Kutná Hora 1903

Seznam příloh

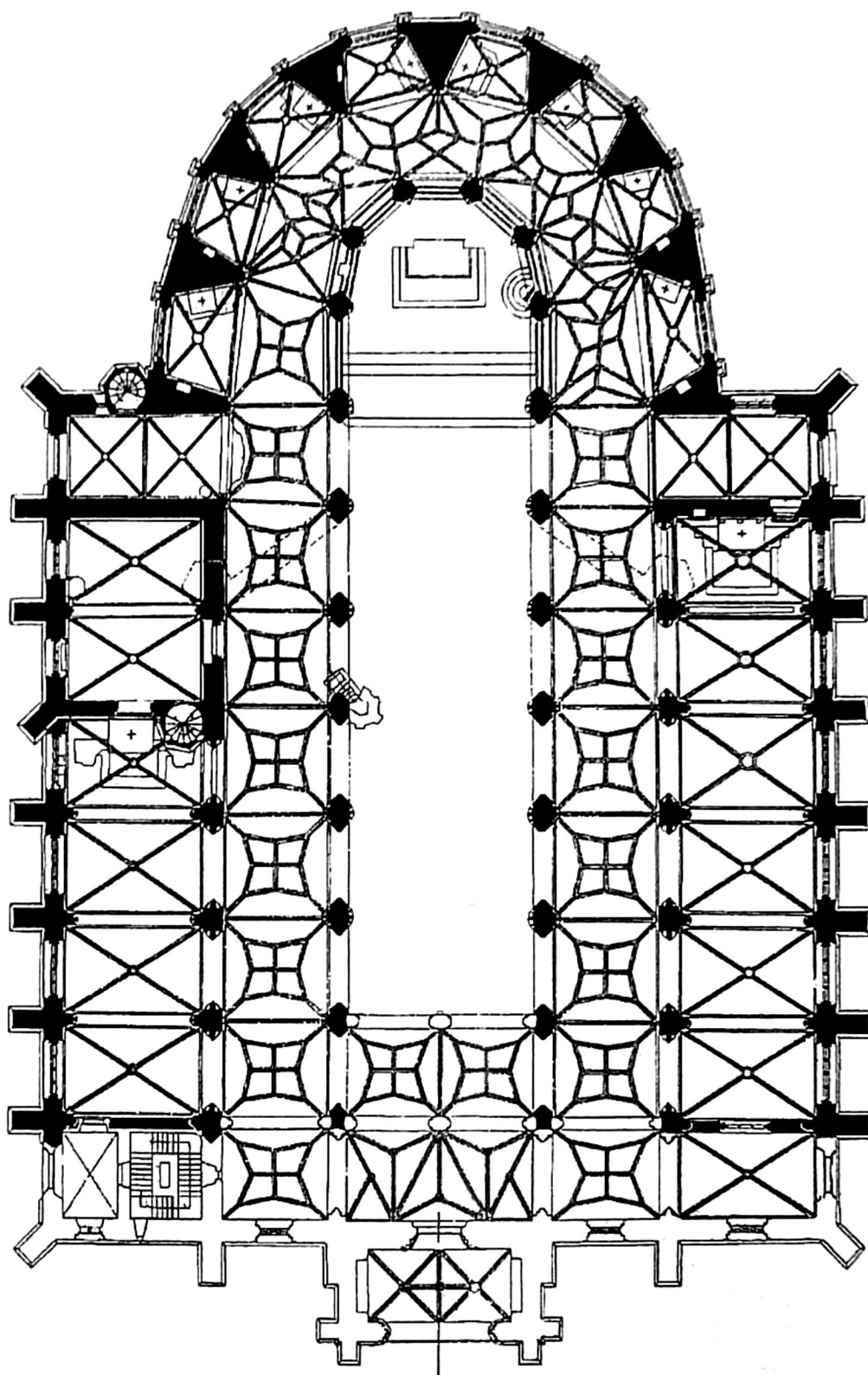
1. **Půdorys přízemí chrámu svaté Barbory**, Kutná Hora.
Reprodukce z: ŠTROBLOVÁ/ALTOVÁ 2000, 319
2. **Mistr smíškovských maleb**: Nástěnné malby Smíškovské kaple (stav kolem roku 1880), 1485–1492, Chrám svaté Barbory, Kutná Hora.
Foto: Fotoarchiv Českého muzea stříbra v Kutné Hoře, ev. č. 741/86
3. **Mistr smíškovských maleb**: Votivní scéna, 1485–1492, jižní stěna, Smíškovská kaple, Chám svaté Barbory, Kutná Hora.
Foto: Autor
4. **Mistr smíškovských maleb**: Erb pánů z Vrchovišť a iluzivní malba výklenků, 1485–1492, freska, západní stěna, Smíškovská kaple, Chám svaté Barbory, Kutná Hora.
Reprodukce z: MATĚJKOVÁ 1962, obr. 58
5. **Mistr smíškovských maleb**: Setkání královny ze Sáby s králem Šalamounem, 1485–1492, freska, západní stěna, Smíškovská kaple, Chám svaté Barbory, Kutná Hora.
Reprodukce z: MATĚJČEK 1931, 370, obr. 293
6. **Mistr smíškovských maleb**: Trajánův soud, 1485–1492, freska, západní stěna, Smíškovská kaple, Chám svaté Barbory, Kutná Hora.
Reprodukce z: VACKOVÁ 1971, 268, obr. 12
7. **Mistr smíškovských maleb**: Vidění Sibylly Tiburtinské a císař Augustus, 1485–1492, freska, východní stěna, Smíškovská kaple, Chám svaté Barbory, Kutná Hora.
Reprodukce z: VACKOVÁ 1971, 275, obr. 14
8. **Mistr smíškovských maleb**: Ukřižování, 1485–1492, freska, východní stěna, Smíškovská kaple, Chám svaté Barbory, Kutná Hora.
Reprodukce z: VACKOVÁ 1971, 273, obr. 15
9. **Okruh Mistra smíškovských maleb**: Schéma maleb klenební sítě, klenební pole ochozu přiléhající ke Smíškovské kapli, 1485–1492, Chám svaté Barbory, Kutná Hora.
Reprodukce z: BRANIŠ 1893, 163
10. **Okruh Mistra smíškovských maleb**: Klenební pole ochozu přiléhající ke Smíškovské kapli, 1485–1492, Chám svaté Barbory, Kutná Hora.
Foto: Autor
11. **Anonym**: malba Santurinovského domu (čp. 377), před 1490, freska, Kutná Hora
Reprodukce z: KRÁSA 1978, 270
12. **Studiolo Frederica da Montefeltro** (rekonstrukce původního umístění deskových obrazů), 70. léta 15. století, Palazzo Ducale, Urbino.
Reprodukce z: KIRKBRIDE 2008, 39
13. **Justus van Gent**: Tomáš Akvinský, kolem 1474, olej, Musée du Louvre, Paris.
Reprodukce z:
http://commons.wikimedia.org/wiki/Justus_van_Gent, vyhledáno 25. 6. 2011
14. **Mistr z Flémalle**: Libyjská Sibyla, před 1438 (kopie 1538), olej, Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, Münster.
Reprodukce z: <http://www.aiwaz.net/gallery/campin-robot/gc163p1>,
vyhledáno 25. 6. 2011
15. **Anonym**: Zvěstování, kolem 1476, kombinovaná technika, oltář Ehningen, zavřený, Staatsgalerie, Stuttgart. Reprodukce z:
<http://digikat.staatsgalerie.de/detailansichtSG.htm>, vyhledáno 25. 6. 2011
16. **Mistr z Flémalle**: Zvěstování (detail), kolem 1427, olej, Oltář z Merode, střed, Metropolitan Museum of Art, New York.
Reprodukce z: KEMPERDICK/ SANDER 2009, 201, obr. 118

17. **Jan van Eyck:** Zvěstování, 1432, olej, Gentský oltář, zavřený, levé křídlo, St. Bavo, Ghent.
Reprodukce z: DVOŘÁK 1925, 8, obr. 4
18. **Giotto di Bondone:** iluzivní malba na stěně triumfálního oblouku, 1305, freska, Capella degli Scrovegni zv. Arena, Padua.
Reprodukce z: HEJNÝ 2005², 391
19. **Taddeo Gaddi:** iluzivní malba výklenku, 1337–1338, freska, Santa Croce, Firenze.
Reprodukce z: HEJNÝ 2005², 391
20. **Studiolo Federica da Montefeltro**, intarzie severní stěny, 70. léta 15. století, Palazzo Ducale, Urbino. Reprodukce z:
http://it.wikipedia.org/wiki/File:Giuliano,_benedetto_da_maiano_e_bottega,_tarsie_dello_studiolo_di_federico_II.jpg, vyhledáno 25. 6. 2011
21. **Studiolo Federica da Montefeltro**, intarzie (detail), 70. léta 15. století, Palazzo Ducale, Urbino.
Reprodukce z: KORECKÁ-SEIFERTOVÁ 1970, 10
22. **Studiolo Federica da Montefeltro**, intarzie severozápadní stěny, 70. léta 15. století, Palazzo Ducale, Gubbio. Reprodukce z:
<http://www.metmuseum.org/explore/studiolo/studiolo2.html>, vyhledáno 25. 6. 2011
23. **Mistr litoměřického oltáře:** Svatý Václav na říšském sněmu, před 1509, freska, západní stěna, Kaple svatého Václava, Katedrála svatého Víta, Praha.
Reprodukce z: KRÁSA 1984, 377, obr. 87
24. **Domenico Ghirlandaio:** Oltářní stěna (detail), 1483–1485, freska, Cappella Sassetti, Santa Trinita, Firenze.
Reprodukce z: <http://www.wga.hu>, vyhledáno 25. 6. 2011
25. **Anonym:** Čeští zemští patroni, sv. Zikmund, sv. Václav, sv. Vít, konec 15. století, tempera, dřevo lipové, depozitář Národní Galerie, Praha.
Reprodukce z: VRÁNA 2009
26. **Anonym:** Svatý Vít (detail), Čeští zemští patroni, konec 15. století, tempera, dřevo lipové, depozitář Národní Galerie, Praha
Reprodukce z: ROYT 2005, 244, obr.2
27. **Pinturicchio:** Smrt svatého Bernardina, 1487–1489, freska, Cappella Bufalini, Santa Maria in Aracoeli, Roma.
Reprodukce z: MATĚJČEK 1924, Obr. 739
28. **Anonym:** Hodinky Kateřiny z Kléve, Královna ze Sáby přichází ke králi Šalamounovi, kolem 1435, iluminace, Pierpont Morgan Library, New York. Reprodukce z:
<http://www.themorgan.org/collections/works/cleves/manuscriptEnlarge.asp?page=63>, vyhledáno 25. 6. 2011
29. **Bartolomeo della Gatta:** Svatý Roch, kolem 1480, tempera, Museo Statale d'Arte Medievale e Moderna, Arezzo.
Reprodukce z: VACKOVÁ 1971, 265, obr. 11
30. **Albrecht Dürer:** Trajánův soud, kresba, British Museum, London. Reprodukce z:
<http://www.wikipaintings.org/en/albrecht-durer/the-justice-of-trajan>, vyhledáno 25. 6. 2011
31. **Andrea Mantegna, Bartolomeo Melioli (návrh):** Trajánův soud, tzv. Cassone, Svatební truhla pro Paolu Gonzaga, 2. polovina 15. století, Landesmuseum Kärnten, Klagenfurt. Reprodukce z:
http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Gonzaga_Brautruhe_gross_02.JPG, vyhledáno 25. 6. 2011
32. **Anonym (podle deskových maleb Rogiera van der Weyden):**
Trajánův a Herkinbaldův soud, 1460, tapiserie, Historisches Museum, Bern.
Reprodukce z: KEMPERDICK/ SANDER 68–69, obr.45

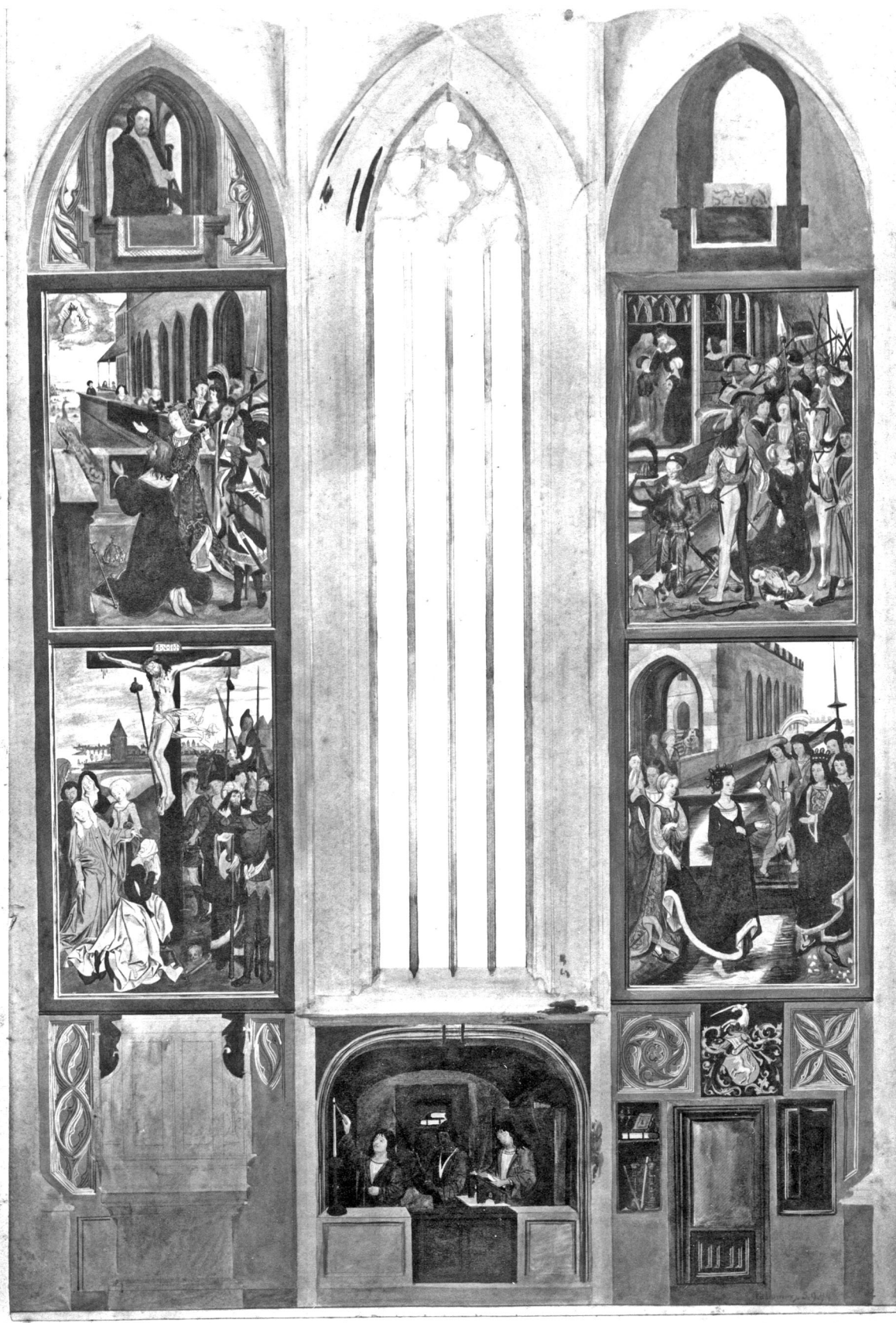
33. **Anonym:** Proroctví Sibylly Tiburtinské a císař Augustus (stav před rokem 1945), po roce 1360, freska, šesté pole křížové chodby, klášter Na Slovanech, Praha. Reprodukce z: POCHE/KROFTA 1956
34. **Anonym:** Proroctví Sibylly Tiburtinské a císař Augustus, kolem roku 1390, freska, presbytář, kostel svatého Jakuba, Libiř. Foto: Autor
35. **Matouš iluminátor:** Smíškovský Graduál, Assumpta s rodinou donátora, 1492–1495, fol. 2v, iluminace, Österreichische Nationalbibliothek. Reprodukce z: Studničková 2002, 184, obr. 1
36. **Martin Schongauer:** Stojící Madona s jablkem, kolem 1480, rytina, Oberrhein. Reprodukce z: Studničková 2002, 185, obr. 4
37. **Bratři z Limburka:** Proroctví Sibylly Tiburtinské a císař Augustus, kolem roku 1404, fol. 26v, iluminace, Les belles heures de Jean de Berry, The Metropolitan Museum of Art, New York . Reprodukce z: <http://blog.metmuseum.org/artofillumination/manuscript-pages/folio-26v/>, vyhledáno 25. 6. 2011
38. **Bratři z Limburka:** Proroctví Sibylly Tiburtinské a císař Augustus, kolem roku 1410, fol. 22r, iluminace, Très Riches Heures de Jean de Berry, Musée Condé, Chantilly, France. Reprodukce z: http://fr.wikipedia.org/wiki/Fichier:Folio_22r_The_Virgin,_the_Sibyl_and_the_Emperor_Augustus.jpg, vyhledáno 25. 6. 2011
39. **Mistr Tiburtinské Sibylly:** Proroctví Sibylly Tiburtinské a císař Augustus, 1480–1485, Kombinovaná technika, Städelsches Kunstinstitut und Städtische Galerie, Frankfurt am Main. Reprodukce z: http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Meister_der_tiburtinischen_Sibylle_001.jpg, vyhledáno 25. 6. 2011
40. **Mistr Tiburtinské Sibylly:** Madona v uzavřené zahradě, 1494, Diecézní galerie a muzeum, Litoměřice. Reprodukce z: VACKOVÁ 1991
41. **Rogier van der Weyden:** Vidění císaře Oktaviana Augusta, 1445–1448, olej, dřevo dubové, pravé křídlo, Bladelinův oltář (též Middelburgský), Staatliche Museen, Berlin. Reprodukce z: KEMPERDICK/ SANDER 338–337
42. **Giovanni Bellini:** Barbarigův oltář, 1488, olej, plátno, San Pietro Martire, Murano. Reprodukce z: MATĚJČEK 1924, obr. 806
43. **Mistr E.S.:** Tiburtinská Sibyla a císař Augustus, kolem 1455, L.191, rytina, Staatliche Graphische Sammlung, München. Reprodukce z: BORCHERT 2010, 298, obr. 133
44. **Mistr E.S.:** Tiburtinská Sibyla a císař Augustus, 1445–1450, L.192, rytina, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett, Berlin. Reprodukce z: BORCHERT 2010, 296, obr. 131
45. **Martin Schongauer:** Velká křížová cesta, kolem 1475, L.9, rytina, The Hermitage, St. Petersburg. Reprodukce z: MATĚJČEK 1924, obr. 308
46. **Okruh Rogiera van der Weyden:** Ukřižování, 1452, olej, dřevo dubové, diptych Jeanne de France, Musée Condé, Chantilly, France. Reprodukce z: <http://www.wga.hu>, vyhledáno 25. 6. 2011
47. **Hans Pleydenwurff:** Ukřižování, Ukřižování, před 1472, olej, Alte Pinakothek, München. Reprodukce z: STANGE 1932, obr. 39

48. **Rogier van der Weyden**: Ukřižování, kolem 1445, olej, dřevo dubové, Abeggův triptych, střed, Riggisberg, Abegg-Stiftung.
Reprodukce z: KEMPERDICK/ SANDER 333
49. **Rogier van der Weyden**: Ukřižování, kolem 1460, olej, dřevo dubové, Philadelphia Museum of Art, Philadelphia.
Reprodukce z: KEMPERDICK/ SANDER 80, obr. 52
50. **Martin Schongauer**: Ukřižování, kolem 1470, L.14, rytina, Rheinland.
Reprodukce z: MATĚJČEK 1924, obr. 310
51. **Mistr E.S.**: Ukřižování, kolem 1450, L.31, rytina, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett, Berlin. Reprodukce z:
<http://images.zeno.org/Kunstwerke/I/big/3320026a.jpg>, vyhledáno 25. 6. 2011
52. **Mistr AG**: Ukřižování, před 1481, L.407, rytina, Martin-von-Wagner-Museum, Würzburg. Reprodukce z:
http://www.presse.uni-wuerzburg.de/fileadmin/uniwue/Presse/BLICK_2-2006/schaetze.pdf, vyhledáno 25. 6. 2011
53. **Hans Memling**: Snímání z kříže, 1475, olej, dřevo dubové, levé křídlo diptychu, Capilla Real, Granada.
Reprodukce z: <http://www.wga.hu>, vyhledáno 25. 6. 2011
54. **Mistr E.S.**: Velká Panna Einsiedelnská, 1466, rytina, Staatliche Museen, Berlin.
Reprodukce z: <http://www.wga.hu>, vyhledáno 25. 6. 2011
55. **Michael Pacher**: Svatý Vavřinec rozdělující almužnu, 1465–1470, olej, Alte Pinakothek, München.
Reprodukce z: <http://www.wga.hu>, vyhledáno 25. 6. 2011
56. **Antonello da Messina**: Svatý Jeroným ve studovně, kolem 1460, olej, National Gallery, London.
Reprodukce z: KEMPERDICK/ SANDER 37, obr. 21
57. **Hans Memling**: Andělé muzikanti, kolem 1480, olej, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Antwerpen.
Reprodukce z: <http://www.wga.hu>, vyhledáno 25. 6. 2011
58. **Mistr PW**: Královna zajců, hrací karta, kolem 1500, British Museum, London.
Reprodukce z: <http://www.britishmuseum.org>, vyhledáno 25. 6. 2011
59. **Mistr PW**: Královna karafiátů, hrací karta, kolem 1500, British Museum, London
Reprodukce z: <http://www.britishmuseum.org>, vyhledáno 25. 6. 2011
60. **Mistr PW**: Královna kolombín, hrací karta, kolem 1500, British Museum, London
Reprodukce z: <http://www.britishmuseum.org>, vyhledáno 25. 6. 2011
61. **Mistr Domáci Knihy**: Šalamounovo modlářství, kolem 1480, rytina. Reprodukce z:
http://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Meister_des_Hausbuches,
vyhledáno 25. 6. 2011
62. **Mistr Domáci Knihy**: Hráči v karty, kolem 1480, rytina.
Reprodukce z: MATĚJČEK obr. 311
63. **Okruh Mistra Domáci Knihy**: Milenecký pár z Gothy, kolem 1490, Kombinovaná technika, Schlossmuseum, Gotha. Reprodukce z:
http://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Meister_des_Hausbuches,
vyhledáno 25. 6. 2011
64. **Albrecht Dürer**: Dívka se spletenými vlasy, kolem 1479, olej, Staatliche Museen, Berlin.
Reprodukce z: <http://www.wga.hu>, vyhledáno 25. 6. 2011

Přílohy

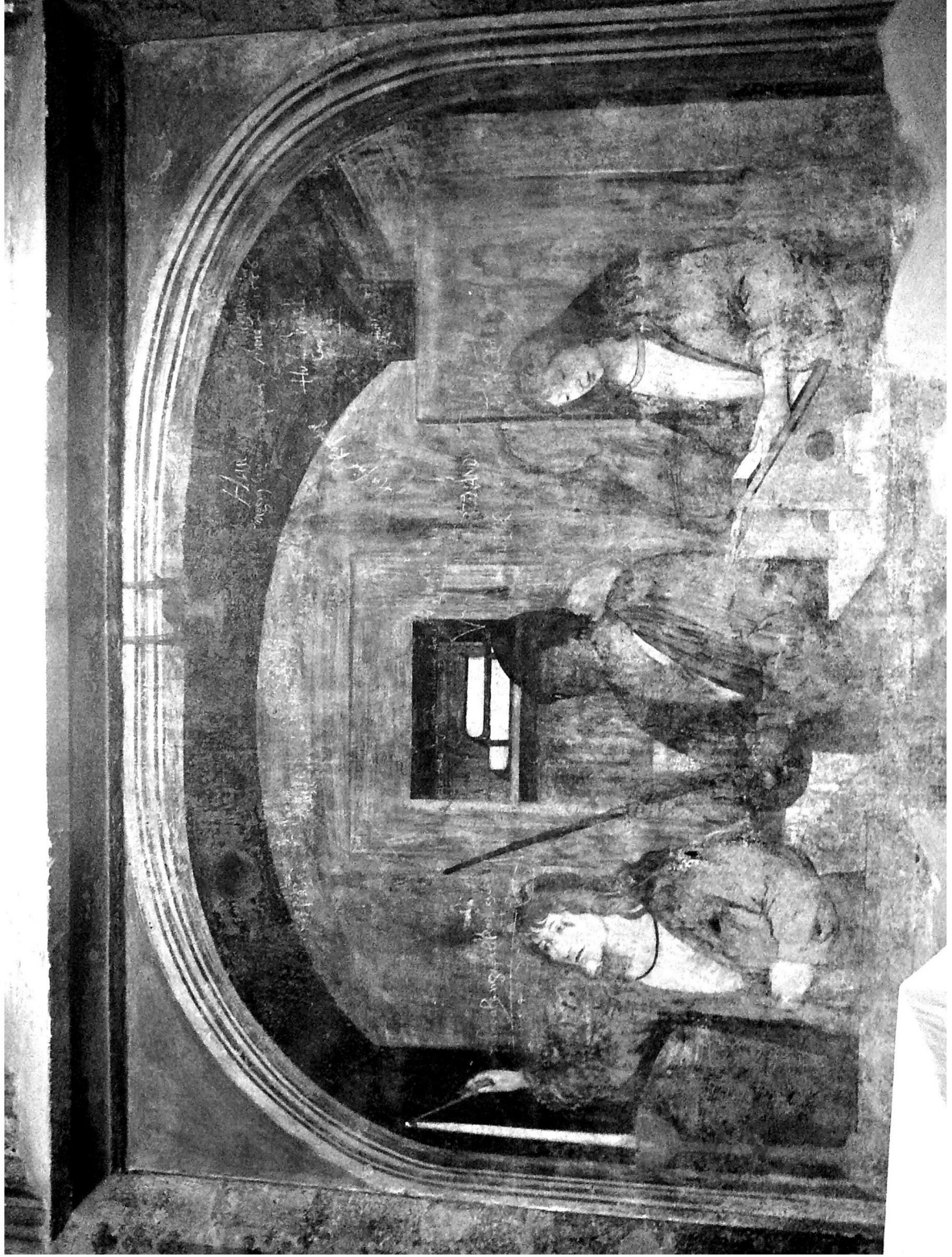


1. Půdorys přízemí chrámu svaté Barbory, Kutná Hora



2. **Mistr smiřkovských maleb:** Nástěnné malby Smiřkovské kaple (stav kolem roku 1880), 1485–1492, Chrám svaté Barbory, Kutná Hora

3. **Mistr smiškovských maleb:**
Voivní scéna, 1485–1492, freska,
jižní stěna, Smiškovská kaple,
Chám svaté Barbory,
Kutná Hora





4. **Mistr smiřkovských maleb:** Erb pánů z Vrchovišť a iluzivní malba výklenků, 1485–1492, freska, západní stěna, Smiřkovská kaple, Chám svaté Barbory, Kutná Hora.



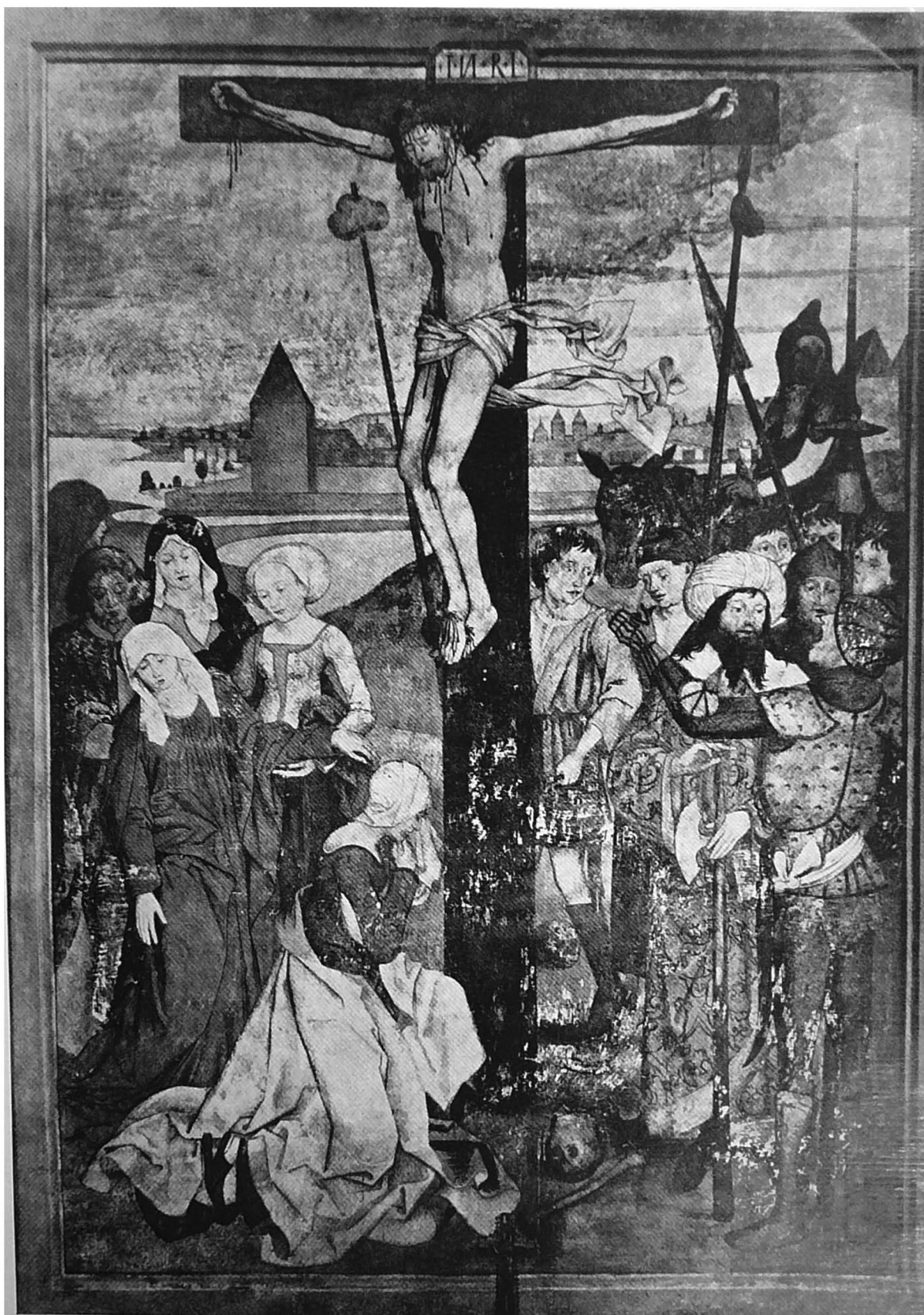
5. **Mistr smiřkovských maleb:** Setkání královny ze Sáby s králem Šalamounem, 1485–1492, freska, západní stěna, Smiřkovská kaple, Chám svaté Barbory, Kutná Hora



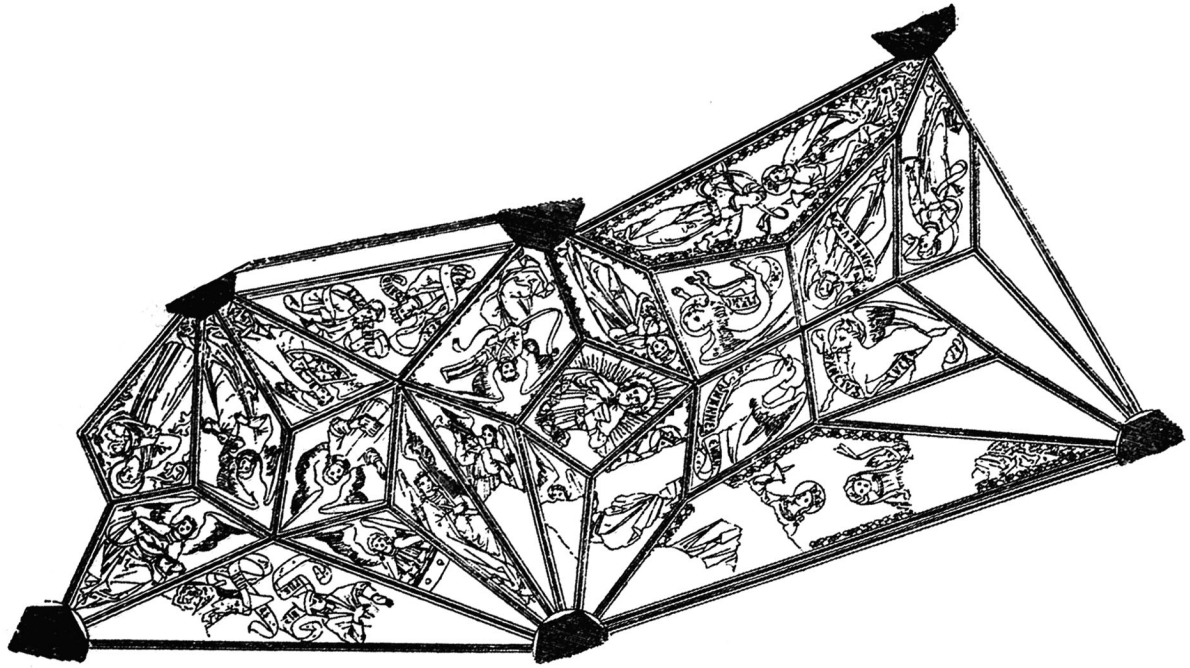
6. **Mistr smíškovských maleb:** Trajánův soud, 1485–1492, freska, západní stěna, Smíškovská kaple, Chám svaté Barbory, Kutná Hora



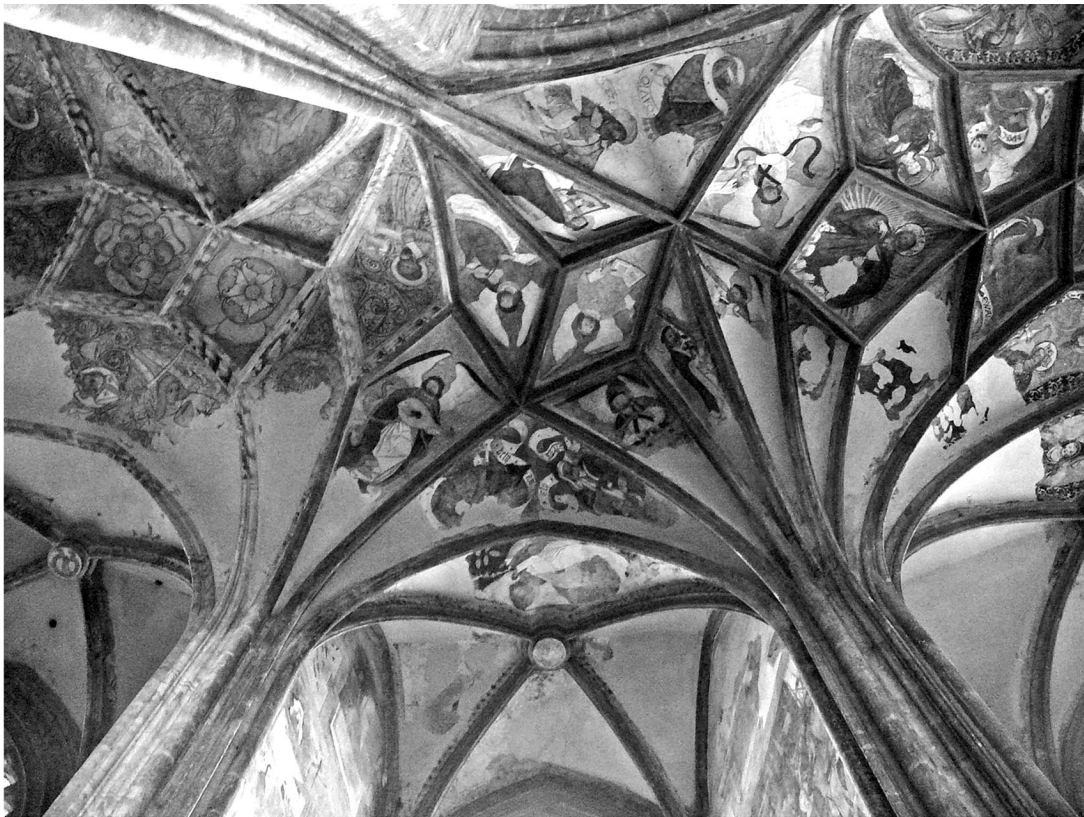
7. **Mistr smiškovských maleb:** Vidění Sibylly Tiburtinské a císař Augustus, 1485–1492, freska, východní stěna, Smiškovská kaple, Chám svatě Barbory, Kutná Hora



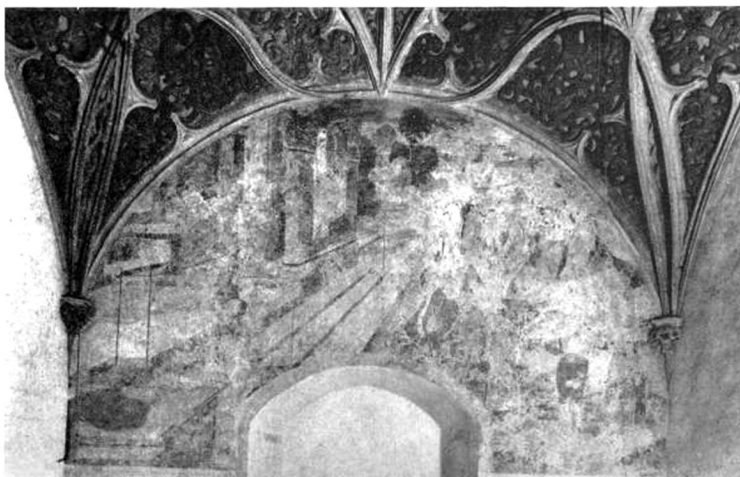
8. **Mistr smíškovských maleb:** Ukřižování, 1485–1492, freska, východní stěna, Smíškovská kaple, Chám svaté Barbory, Kutná Hora



9. **Okruh Mistra smiškovských maleb:** Schéma maleb klenební sítě, klenební pole ochozu přiléhající ke Smiškovské kapli, 1485–1492, Chám svaté Barbory, Kutná Hora



10. **Okruh Mistra smiškovských maleb:** Klenební pole ochozu přiléhající ke Smiškovské kapli, 1485–1492, Chám svaté Barbory, Kutná Hora



11. **Anonym:** malba Sankturinovského domu (čp.377), před 1490, freska, Kutná Hora



12. **Studiolo Frederica da Montefeltro** (rekonstrukce původního umístění deskových obrazů), 70. léta 15. století, Palazzo Ducale, Urbino



13. **Justus van Gent:** Tomáš Akvinský, kolem 1474, olej, Musée du Louvre, Paris



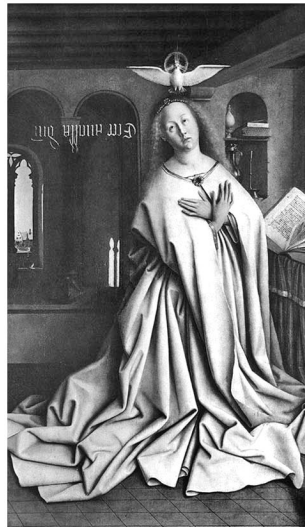
14. **Mistr z Flémalle:** Libyjská Sibyla, před 1438 (kopie 1538), olej, Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, Münster



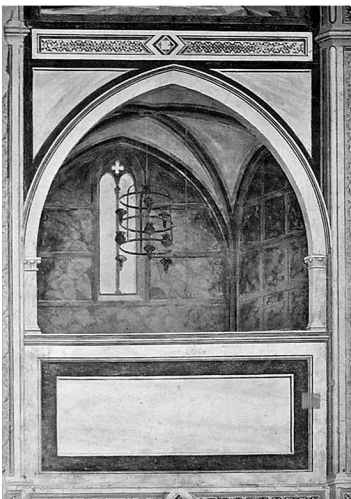
15. **Anonym:** Zvěstování, kolem 1476, kombinovaná technika, oltář Ehningen, zavřený, Staatsgalerie, Stuttgart



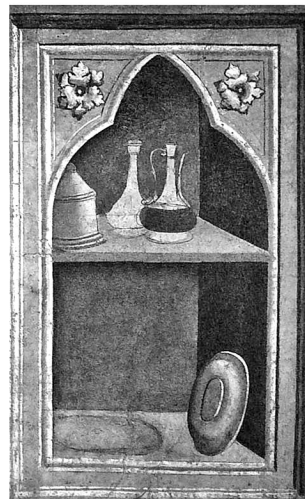
16. **Mistr z Flémalle:** Zvěstování (detail), kolem 1427, olej, Oltář z Merode, střed, Metropolitan Museum of Art, New York



17. **Jan van Eyck:** Zvěstování, 1432, olej, Gentský oltář, zavřený, levé křídlo, St. Bavo, Ghent



18. **Giotto di Bondone:** iluzivní malba na stěně triumfálního oblouku, 1305, freska, Capella degli Scrovegni zv. Arena, Padua



19. **Taddeo Gaddi:** iluzivní malba výklenku, 1337–1338, freska, Santa Croce, Firenze



20. Studiolo
Frederica da Montefeltro,
intarzie severní stěny,
70. léta 15. století,
Palazzo Ducale, Urbino



21. Studiolo
Frederica da Montefeltro,
intarzie (detail),
70. léta 15. století,
Palazzo Ducale, Urbino



22. Studiolo
Frederica da Montefeltro,
intarzie severozápadní stěny,
70. léta 15. století,
Palazzo Ducale, Gubbio.



23. **Mistr litoměřického oltáře:**
Svatý Václav na říšském sněmu, před 1509,
freska, západní stěna, Kaple svatého Václava,
Katedrála svatého Víta, Praha

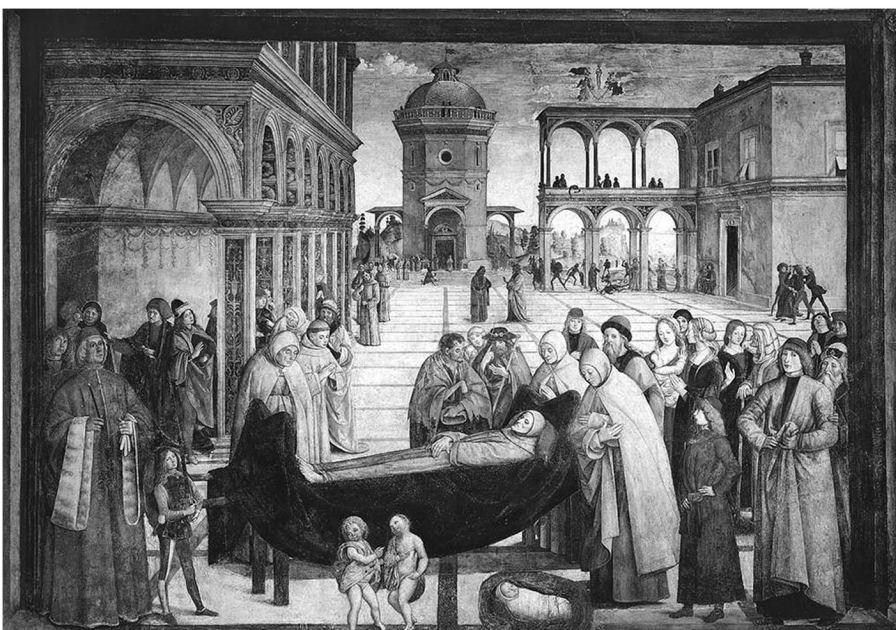


24. **Domenico Ghirlandaio:** Oltářní stěna (detail),
1483–1485, freska, Cappella Sassetti, Santa Trinita, Firenze



25. **Anonym:**
Čeští zemští patroni,
sv. Zikmund, sv. Václav,
sv. Vít, konec 15. století,
tempera, dřevo lipové,
depozitář Národní Galerie,
Praha

26. **Anonym:**
Svatý Vít (detail),
Čeští zemští patroni,
konec 15. století,
tempera, dřevo lipové,
depozitář Národní Galerie,
Praha



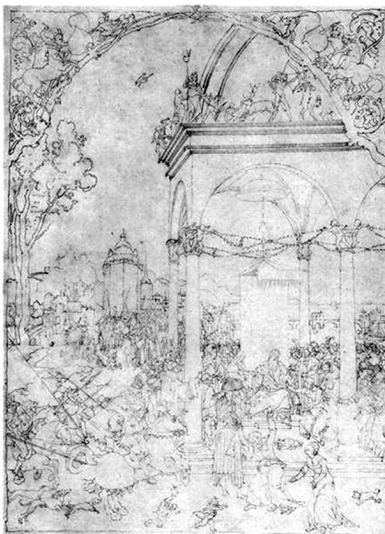
27. **Pinturicchio:** Smrt
svatého Bernardina,
1487–1489, freska,
Cappella Bufalini,
Santa Maria in Aracoeli,
Roma



28. **Anonym:**
Hodinky Kateřiny z Kléve,
Královna ze Sáby přichází
ke králi Šalamounovi,
kolem 1435, iluminace,
Pierpont Morgan Library,
New York



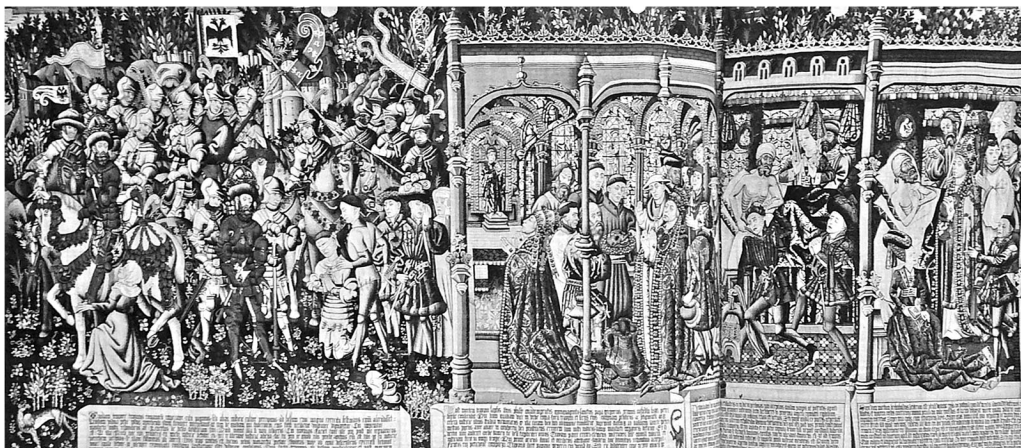
29. **Bartolomeo della Gatta:**
Svatý Roch, kolem 1480, tempera,
Museo Statale d'Arte
Medievale e Moderna, Arezzo



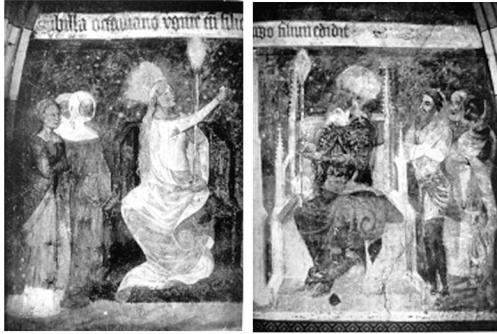
30. **Albrecht Dürer:**
Trajánův soud, kresba,
British Museum,
London



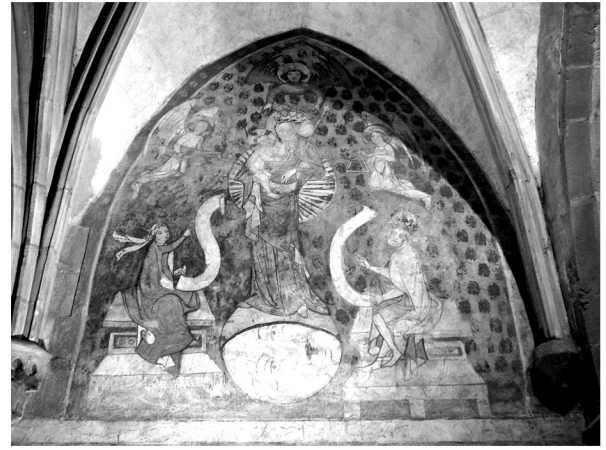
31. **Andrea Mantegna, Bartolomeo Melioli (návrh):** Trajánův soud, tzv. Cassone,
Svatební truhla pro Paolu Gonzaga, 2. polovina 15. století, Landesmuseum Kärnten, Klagenfurt



32. **Anonym (podle deskových maleb Rogiera van der Weyden):** Trajánův a Herkinbaldův soud, 1460, tapiserie,
Historisches Museum, Bern



33. **Anonym:** Proroctví Sibylly Tiburtinské a císař Augustus (stav před rokem 1945), po roce 1360, freska, šesté pole křížové chodby, klášter Na Slovanech, Praha



34. **Anonym:** Proroctví Sibylly Tiburtinské a císař Augustus, kolem roku 1390, freska, presbytář, kostel svatého Jakuba, Libiř



35. **Matouš iluminátor:** Smiřkovský Gradual, Assumpta s rodinou donátora, 1492–1495, fol. 2v, iluminace, Österreichische Nationalbibliothek



36. **Martin Schongauer:** Stojící Madona s jablkem, kolem 1480, rytina, Oberrhein



37. **Bratři z Limburka:** Proroctví Sibylly Tiburtinské a císař Augustus, kolem roku 1404, fol. 26v, iluminace, Les belles heures de Jean de Berry, The Metropolitan Museum of Art, New York



38. **Bratři z Limburka:** Proroctví Sibylly Tiburtinské a císař Augustus, kolem roku 1410, fol. 22r, iluminace, Très Riches Heures de Jean de Berry, Musée Condé, Chantilly, France



39. **Mistr Tiburtinské Sibily**: Proroctví Sibily Tiburtinské a císař Augustus, 1480–1485, Kombinovaná technika, Städtisches Kunstinstitut und Städtische Galerie, Frankfurt am Main



40. **Mistr Tiburtinské Sibily**: Madona v uzavřené zahradě, 1494, Diecézní galerie a muzeum, Litoměřice



41. **Rogier van der Weyden**: Vidění císaře Oktaviana Augusta, 1445–1448, olej, dřevo dubové, pravé křídlo, Bladelinův oltář (též Middelburgský), Staatliche Museen, Berlin



42. **Giovanni Bellini:**
Barbarigův oltář,
1488, olej, plátno,
San Pietro Martire, Murano



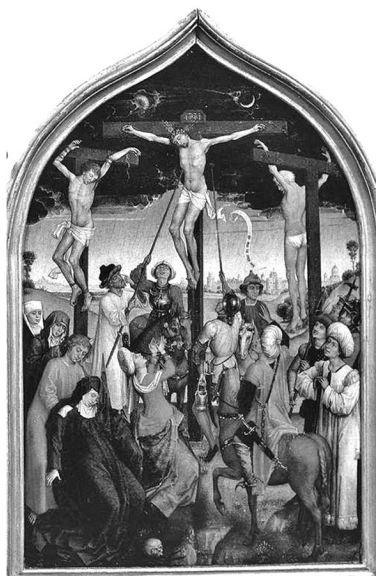
43. **Mistr E.S.:**
Tiburtinská Sibyla a císař Augustus,
kolem 1455, L.191, rytina,
Staatliche Graphische Sammlung
München



44. **Mistr E.S.:**
Tiburtinská Sibyla a císař Augustus,
1445–1450, L.192, rytina,
Staatliche Museen, Kupferstichkabinett,
Berlin



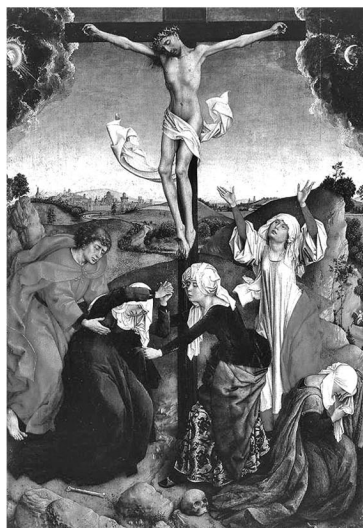
45. **Martin Schongauer:**
Velká křížová cesta,
kolem 1475, L.9, rytina,
The Hermitage,
St. Petersburg



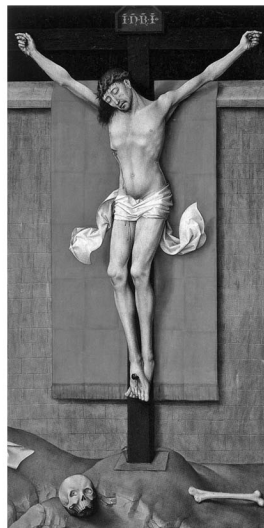
46. **Okruh Rogiera van der Weyden:**
Ukřižování, 1452, olej, diptych Jeanne de France,
Musée Condé, Chantilly, France



47. **Hans Pleydenwurff:** Ukřižování,
před 1472, olej, Alte Pinakothek,
München



48. **Rogier van der Weyden:**
Ukřižování,
kolem 1445, olej,
dřevo dubové,
Abeggův triptych,
střed,
Riggisberg,
Abegg-Stiftung



49. **Rogier van der Weyden:**
Ukřižování, kolem 1460,
olej, dřevo dubové,
Philadelphia Museum of Art,
Philadelphia



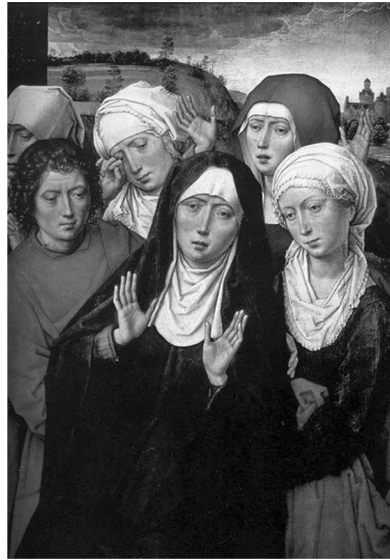
50. **Martin Schongauer:** Ukřižování,
kolem 1470, L.14, rytina, Rheinland



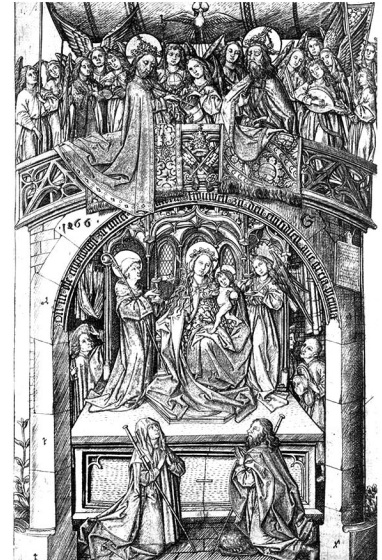
51. **Mistr E.S.:** Ukřižování,
kolem 1450, L.31, rytina, Staatliche
Museen, Kupferstichkabinett, Berlin



52. **Mistr AG:** Ukřižování, před 1481, L.407, rytina, Martin-von-Wagner-Museum, Würzburg



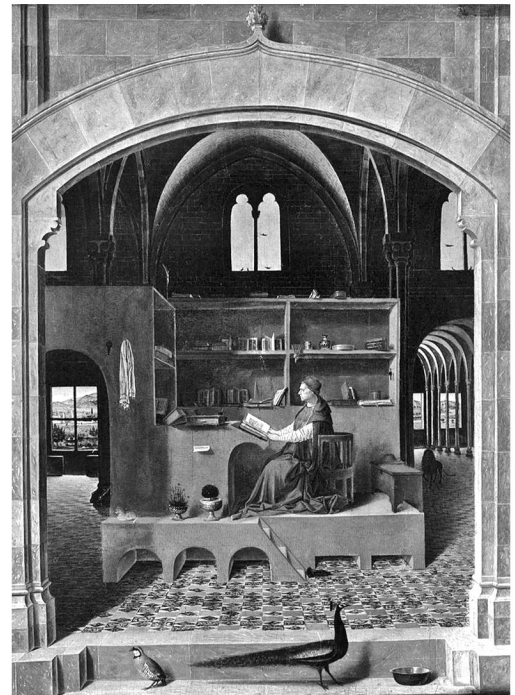
53. **Hans Memling:** Snímání z kříže, 1475, olej, dřevo dubové, levé křídlo diptychu, Capilla Real, Granada



54. **Mistr E.S.:** Velká Panna Einsiedelská, 1466, rytina, Staatliche Museen, Berlin



55. **Michael Pacher:** Svatý Vavřinec rozdávající almužnu, 1465–1470, olej, Alte Pinakothek, München



56. **Antonello da Messina:** Svatý Jeroným ve studovně, kolem 1460, olej, National Gallery, London



57. **Hans Memling:** Andělé muzikanti, kolem 1480, olej, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Antwerpen



58. **Mistr PW:** Královna zajíců, hrací karta, kolem 1500, British Museum, London



59. **Mistr PW:** Královna karafiátů, hrací karta, kolem 1500, British Museum, London



60. **Mistr PW:** Královna kolombín, hrací karta, kolem 1500, British Museum, London



61. **Mistr Domáci Knihy:** Šalamounovo modlářství, kolem 1480, rytina



62. **Mistr Domáci Knihy:** Hráči v karty, kolem 1480, rytina



63. **Okruh Mistra Domáci Knihy:** Milenecký pár z Gothy, kolem 1490, kombinovaná technika, Schlossmuseum, Gotha



64. **Albrecht Dürer:** Dívka se spletenými vlasy, kolem 1479, olej, Staatliche Museen, Berlin