

Průmyslová škola
Dělnická 100
PRAHA

M-B-74

JAROSLAV PEŠINA

POZDNĚ GOTICKÉ DESKOVÉ MALÍŘSTVÍ V ČECHÁCH

VDÁNO S PODPOROU MASARYKOVA FONDU PRO PODPORU
VĚDECKÉHO BĀDÁNÍ PŘI NĀRODNÍ RADĚ BĀDATELSKÉ

SEMINĀRNĚ
Hist.-prāv.



KNIHOVNA
oddělení

V PRAZE 1940

NĀKLADEM ČESKÉ AKADEMIE VĚD A UMĚNĚ

Svým rodičům připisuji tuto práci.

Předmluva.

Původní téma této práce mělo zníti: *Místo Anežského oltáře a nizozemské vlivy na sklonku XV. století. Při hlubším propracování tohoto tématu se však ukázalo, že otázku nizozemských vlivů nelze řešiti izolovaně a v tak malém časovém úseku, a že otázka ta jest spjata nerozlučně s problémem vlivů na české pozdně gotické malířství vůbec.*

Rozhodl jsem se proto rozšířiti základnu práce tak, aby v ní bylo zahrnuto celé pozdně gotické malířství deskové od šedesátých let století. Leč ani v takovém vymezení práce neuspokojovala. Chyběla tu totiž vývojově spojka mezi první a druhou polovinou století, mezi krásným slohem a gotikou pozdní. Byl jsem proto nucen posunouti dolní časovou mez až do čtyřicátých let století, čímž práce značně vzrostla, sahajíc na jedné straně zpět až k doznívání krásného slohu, na druhé straně dotýkajíc se již problematiky renesanční.

Obtíže, na něž jsem při práci narážel, byly značné, spočívající především v rozptýlenosti materiálu, zčásti nesebraného a tím méně spolehlivě roztríděného. Nedostatečnost jeho probadání, nutnost revidovati všechny starší názory a poznatky, ztížily práci, právě tak jako neúplnost zachovaného materiálu, zavinující izolovanost celé řady prací i nutnou kusost celkového obrazu pozdně gotického deskového malířství v Čechách, které utrpělo velké ztráty již v XVI. století občasnými obrazoboreckými výbuchy některých krajů.¹⁾ Památky pražské utrpěly zvláště těžce za vpádu pasovského a za ikonoklastického řádění kalvinských kazatelů za Friedricha Falckého.²⁾ Dílo zkázy dovršila radikální barokisace interiérů pražských i venkovských kostelů, v XIX. stol. pak slídivá činnost domácích i cizích sběratelů, v neposlední řadě i malá péče o památky, propadající špatným umístěním rychlé zkáze.

Přes velkou rozptýlenost materiálu a často i jeho nedostupnost snažil jsem se pokud možno sebrati jej v úplnosti, ale věřím, že nutno i tuto úplnost pokládat za relativní. V časnějších a méně početně zastoupených vrstvách snažil jsem se býti požadavku úplnosti pokud možno práv. Teprve v pozděj-

¹⁾ F. Mareš, *Materiálie k dějinám umění*, P. A. XVIII. (1896—1897), 733 a d.

²⁾ J. Schlenz, *Die Plünderung des St. Veitdomes in Prag im Dezember 1619*, M. V. G. D. B. LVIII (1920), 155 a d.

ším období, kdy produkce nabývala značného rozsahu, vynechal jsem některé práce, které ani svou hodnotou, ani svým slohovým charakterem nemohly k dokreslení celkového profilu nijak přispěti. V jednom případě byl jsem nucen vypustit obraz vyšší hodnoty pouze z technických důvodů. (Jde o oboustranně malovanou desku s Nesením kříže v Národním museu v Praze, dnes z konservačních důvodů po obou stranách přelepenou).

Moji snahou bylo rozlišit především práce domácí od importovaných, které dosud obraz pozdně gotického deskového malířství zbytečně zkreslovaly. U našich prací pak bral jsem hlavní zřetel k vytvoření přímé chronologické řady se zdůrazňováním zprvu retrospektivních tendencí, patrných hluboko do druhé poloviny století, pak realistického proudu západního a zjištění jeho jednotlivých center, pokud do vývoje českého malířství zasahovala. V tomto úseku práce byly obtíže, které se stavěly překážkou, zvláště veliké, spočívající zejména v často nedostatečné publikaci srovnávacího materiálu. Trapně jsem pocítoval tento nedostatek na příklad v pro nás důležité hornosaské oblasti, jejíž malířské památky byly ve svazcích starého soupisu zaznamenávány, až na malé výjimky, bez reprodukce. — Každému objektu dostalo se zpracování zvláštního, při čemž jsem vždy přihlížel k tomu, pokud a jak se v něm projevila realistická tendence, v druhé řadě také k absolutní hodnotě díla.

Všem těm, kdož mně při práci jakýmkoli způsobem vyšli vstříc, platí můj dík. Jsou to zvláště pp. prof. dr. J. Cibulka, prof. dr. J. Čadík, dr. V. Denkstein, dr. K. Herain, dr. V. Liška, dr. V. Kramář, doc. dr. J. Květ, dr. V. Novotný, dr. E. Poche, dr. R. Rouček, J. Štenc, dr. V. Wagner, dr. Z. Wirth. Děkuji dále kuratoriu Masarykova fondu pro podporu vědeckého badání při Národní radě badatelské, personálu knihovny Umělecko-průmyslového musea v Praze, správám městských muzeí v Hradci Králové a v Chrudimi, ředitelství schwarzenberského archivu v Třeboni, dále všem majitelům soukromých sbírek, zvláště J. M. dru M. Zavoratovi, opatovi kláštera strahovského, konečně zahraničním badatelům, dru O. Beneschovi (Videň) a prof. dr. F. Stelè (Lublaň).

Zcela zvláštními díky jsem pak zavázán p. prof. dr. J. Šustovi, presidentovi České akademie věd a umění, za laskavost, s jakou podpořil vydání této práce, a p. prof. dr. A. Matějčkovi, svému učiteli, za mnohý cenný pokyn a nejednu vzácnou radu, jakož i za neutuchající zájem, s jakým sledoval po celou dobu moji práci.

V Praze, v říjnu 1938.

Literatura.

Zájem, který od samých počátků vědy umělecko-historické se obracel k vrcholnému období českého gotického malířství, přehlušoval pocho-pitelně zájem o období pozdní, ke kterému jen tu a tam se obracela pozornost.

Bylo-li období vrcholné a zvláště karlovské zpracovávalo drobnějšími i většími studii u nás i v Německu soustavně již od poloviny minulého století, zůstal pozdně gotickému malířství vyhrazen úděl umění podceňovaného a přezíraného. České romanticko-nacionální pojetí mohlo spatřovat v umění doby lucemburské, době Karla IV., vysloveně český charakter, umění doby vladislavské byla však vytýkána přílišná německost, při čemž hrála stejnou úlohu teorie, spatřující v pozdní gotice úpadek, právě tak jako zřetel — ostatně jistě oprávněný — ke kvalitativnímu rozdílu obou period. Tato poslední okolnost pak způsobila také, že německá umělecká historie, s takovou vytrvalostí řešící otázky českého malířství XIV. století, odvracela se a odvrací se dosud s naprostým nezájmem od gotiky pozdní a tento nedostatek zájmu o ni sdílí s ní i česká věda umělecko-historická.

Ze těchto okolností není s podivem, jestliže až do začátku tohoto století zůstala velká oblast pozdně gotického a především deskového malířství téměř nedotčena. To, s čím se shledáváme v literatuře XIX. století, jsou sotva více než roztroušené droby, z nichž málo který je opravdovým přínosem. Zprvu nalzáme jen zmínky a narážky, které třeba vyhledávat rozptýleny jednak v člancích topografického rázu, podaných v oblíbené tehdy formě jakýchsi polo turistických, polo odborných vycházek, jednak také v monografických pojednáních o význačnějších sakrálních architekturách. Že tyto články, znamenající jinak prvé záslužné pokusy o inventarisaci ve smyslu programové proklamace v prvním dílu Památek archaeologických, přesto v tomto přehledu literatury uvádím, je to proto, že jsou až do pozdní doby opravdu jediným pramenem a prvními náběhy k sebrání rozptýleného materiálu.

Že ovšem hodnota těchto místopisných příspěvků není značná, je pochopitelné. Autoři se většinou spokojují pouhým nedostatečným popisem; po němž zpravidla následuje jakés takés hodnocení. Pokusy

o datování jsou řídké a odváží-li se ho autor, pak jen s velkou přibližností. Takového asi rázu je i nejstarší pojednání toho druhu, které vyšlo od A. Rybičky v XXII. roč. Č. Č. M. (1848), pod názvem: O starožitnostech a umělcích chrudimských (str. 415 a d., 484 a d., 592 a d.). Jak název napovídá, rozpadá se rozsáhlá R. práce ve dvě části, z nichž první, pro nás důležitější, jedná o památkách chrudimských, v čemž jsou zahrnuty, ve smyslu soupisu, objekty všeho druhu a druhá, opírající se o pramenné badání, obsahuje seznam umělců činných v Chrudimi v XV. a XVI. století, s příslušnými biografickými daty.

Stejného rázu jsou i články pozdějších let, vycházející soustavně v nově založených Památkách archaeologických.

Z nichž buďtež zde jmenovány alespoň tyto: K. V. Zap, Obříství a Libiš, P. A. I. (1855), 111 a d. — Tamtéž: Zap, Jílové, 200 a d. — Tamtéž: Zap, Týnský chrám, hlav. far. kostel Starého města pražského, 9 a d. — Rybička, Další procházky v okolí chrudimském, P. A. II. (1857), 262 a d. — Wocel, Chrám sv. Barbory v Kutné Hoře, P. A. III. (1858), 81. a d., 111 a d. — M. Lüssner, Kostel Sv. Kříže v Chrudimi P. A. VII. (1868), 495 a d. — Fr. Levý, Senomaty, P. A. VII., 535 a d.

Teprve r. 1871 shledáváme se s první syntésou, o níž se pokusil B. Grueber ve svém dvousvazkovém díle: Die Kunst des Mittelalters in Böhmen, Vídeň 1877, IV., 162 a d., s malým však úspěchem. Nehledě k tomu, že proti architektuře a plastice, ba dokonce i miniaturnímu malířství, je vyhrazeno deskovému malířství nepoměrně málo místa, je tato kapitola pochybenou po všech stránkách a nedostačující již v době, kdy byla napsána. Materiál, do něhož se Grueberovi nedopatřením dostaly i práce německé a nizozemské, je roztržěn místopisně, datování je přibližné a vesměs nesprávné, hodnocení pak řídí se všemi jinými hledisky než slohovými.

Další léta přinášela pojednání týkající se spíše nástěnného a miniaturního malířství. Teprve r. 1885 vyšla v VIII. sv. Repertoria für Kunstwissenschaft studie J. Neuwirtha, pod názvem: Zur Geschichte der Tafelmalerei in Böhmen, 58 a d. — N. článek, národnostně zaujatý a polemicky zahrocený proti obhájčům domácího charakteru českého gotického malířství, věnován je sice XIV. století, ale N. pojednal také o pracích ve skutečnosti pozdně gotických, které jenom z neznalosti považoval za díla období karlovského. N. článek byl sice v mnohém pochybený, zvláště v tvrzení o vztahu českého malířství ke kolínskému, nicméně, jeho přínos proti dřívějším poznatkům byl značný. Hlavní jeho zásluhou bylo nové datování některých památek, zvláště madony vyšebrodské a dodnes platné datování madony krumlovské.

Jakousi odpovědí na práci Neuwirthovu byla první velká studie Chytilova, na svou dobu ku podivu bystrá, pronikavá a ve svých závěrech správná, uveřejněná pod názvem: Über einige Madonnenbilder Böhmens aus dem XIV. und XV. Jahrhundert, M. d. C. K. XIII. (1887),

str. XIX. — Chytil se tu polemicky vyrovnal s názory Neuwirthovými, poukázav na nesprávnost většiny jeho vývodů a tím, že provedl první vskutku přísně kritické roztržení českých milostných madon, položil spolehlivé základy k dalšímu badání. Proti Neuwirthovi posunul právem většinu prací do XV. století.

Výtěžku této kritické práce mohl pak Chytil použít brzy na to, r. 1891, při pořádání velké restrospektivní výstavy v Praze. Přehledem vystaveného materiálu, v němž významné místo zaujala tentokrát také gotika pozdní, byl jeho článek, vyšlý v XV. roč. P. A. (1890—1892), 533 a d., 607 a d., pod názvem: Retrospektivní výstava. Malířství drobné a tabulové. — Retrospektivní výstava stala se zároveň prvním významným krokem k sebrání materiálu, s jehož inventarisací se mělo začít několik let na to (1897) velkým soupisem památek. — Bylo-li již Gruebrovo vyličení pozdně gotického deskového malířství nedostatečné, odbyla celé toto období stať J. Neuwirtha v encyklopedii: Die österr.-ungarische Monarchie (Böhmen II., Vídeň 1896 360 a d.) jen několika řádky, v nichž se nepokusil ani o chronologii ani o hodnocení.

Roku 1904 obrátil se Chytil, který měl za sebou již větší práce z oboru knižního a deskového malířství XIV. stol., opět k pozdní gotice v článku: K vývoji středověkého malířství českého, v II. sv. Díla (122 a d.) a v tomtéž roč. Díla pojednal též o cechovní organizaci pražských malířů ve XIV. a XV. stol. (221 a d.), v práci významu spíše kulturně-historického. — Také Podlahova publikace: Obrazy mariánské v Čechách (Praha 1904), v níž po Chytilovi byl podán znovu přehled typů českých mariánských obrazů, dotkla se zčásti gotiky pozdní. Z drobnějších příspěvků, které se tu a tam objevovaly v časopisech, jmenuji zde z této doby alespoň článek F. X. Harlase, který publikoval nově „objevené“ desky v Hor. Mokropsech v Č. S. P. S. Č. XII. (1904), pod názvem: Staré obrazy v Mokropsech, 18 a d., 95 a d.

Shrnutím dlouholetého pramenného badání byl pak velký Winterův spis: Dějiny řemesel a obchodu v Čechách v XIV. a XV. stol. (Praha 1906), v němž velká stať je též věnována otázkám cechovní organizace malířů a pro poznání této stránky gotické výtvarné práce je neocenitelným pramenem.

Téhož roku vyšla také práce Chytilova o pozdně gotickém a renesančním malířství českém pod názvem: Malířstvo pražské XV. a XVI. věku (Praha 1906). Jádrem Ch. knihy je edice knihy staroměstského cechu malířského z l. 1490—1582 (kapit. IV.), jádrem, k němuž přistupují ostatní kapitoly, pojednávající jednak povšechně o cechovní instituci (kapit. I.), pak speciálně o cechovní organizaci malířů pražských (kapit. II.). Pro nás nejdůležitější je však kapitola III., jednájící o vlastním umění. Jakkoliv by se dalo z názvu knihy souditi, že jedná pouze o malířství pražském, zahrnuje v sobě ve skutečnosti české malířství v téměř celém dotud známém rozsahu, neboť pražský cech reprezentoval, až na malé výjimky, vlastně

celou zemi. Ch. líčení začíná počátkem XV. stol., pozdní dobou lucemburskou a končí malířstvím pozdně renesančním. — Tato Ch. stať trpí zvláště nedůsledným užíváním vývojových hledisek a nemetodičností, patrnou zvláště v nesoustavném střídání kritérií, jimiž jsou mu brzy momenty slohové, brzy zcela vnější hlediska, j. ikonografie, technika, ba dokonce i truhlářská konstrukce archy(!), což vnáší do chronologie zbytečné zmatky. Ch. opožděné romanticky-nacionální stanovisko bránilo mu připustiti cizí vlivy i tam, kde jsou evidentní, čímž vzniká dojem násilného zjednodušení problémů, ve skutečnosti daleko složitějších. Práce Ch. je nadto přetížena snahou o atribuce děl určitým osobnostem, bezúčelnými konjekturami a biografickými údaji, brzdícími rytmus líčení; tato snaha vyplývala ovšem ze starší kulturně-historické koncepce dějin umění, hledající za každou cenu osobnosti i za díly, odsouzenými k anonymitě. Tím vším vznikl spíše obraz pozdně gotického a renesančního malířství, nesouměrný v celku, nepřesný v detailech, neúplný v materiálu, při čemž i terminologie, již Ch. užíval, byla neurčitá, málo exaktní a zhusta i naivní. — Užívání knihy ztěžuje také, ne-li přímo znemožňuje rejstřík, v němž úplně chybí jména místní, takže na př. objekt chovaný v určitém venkovském městě třeba hledati pod heslem archa nebo tabule a p. Tím vším zůstala kniha nezdařeným pokusem a zůstala též hluboko pod jeho starší znamenitou monografií o jagelovské miniatuře (1896).

Záslužné Ernstovy Beiträge zur Kenntnis der Tafelmalerei Böhmens im XIV. und am Anfange des XV. Jahrhunderts (Praha 1912) dotkly se pozdně gotického materiálu jen posledními pracemi tam publikovanými a také Umělecké Poklady Čech publikovaly jen několik málo objektů (V. V. Štech, Archa v hradní kapli na Křivoklátě, 71. a d. — Týž, Archa z hradu Rábí, 51 a d., U. P. Č. I. (Praha 1913). — Matějček-Štech: Archa v kostele sv. Jakuba v Libiši, 62 a d., U. P. Č. II. (Praha 1914), zpracovaných však poprvé metodou nové, Vídní odchované, umělecko-historické generace.

V posledním roce válečném vrátil se Ch. znovu k pozdně gotickému malířství v rozsáhlém článku: Tabulové obrazy ve sbírkách zemského musea, P. A. XXX. (1918), 93 a d., 182 a d., v němž zpracoval autor, jak název praví, soubor deskového malířství, chovaný tehdy v zemském museu. Nedostatek jeho kritičnosti se však projevil i tu, kde prohlásil bez rozpaků za české i ty práce, které se zcela zřejmě hlásí k jiné oblasti (Korunování P. Marie grossgmainského mistra, dnes Národní galerie). Ostatní objekty, sestavené v chronologickém sledu, zpracovány byly metodou, známou již z Malířstva. — Přehled českého gotického malířství, který napsal Burger v Handbuch-u der Kunstwissenschaft, stejně jako zevrubné prozkoumání repliky vyšebrodské madony u sv. Štěpána v Praze, byly asi dva momenty, které přiměly Chytila několik let na to k sepsání většího pojednání v XXXIV. sv. P. A. pod názvem: Madona svatoštěpánská a její poměr k typu madony vyšebrodské a k české malbě

XV. stol., 41 a d. Studie, ta kterou se Chytil vrátil po 37 letech k tématu, jímž zahajoval svou vědeckou dráhu, znamená opětovnou revisi materiálu, který byl zatím novými objevy rozhojněn, a současně přehled dosavadního badání o českých madonách. Záslouhou Chytilovou bylo, že tu byly se značnou definitivností stanoveny téměř všechny známé repliky vyšebrodského typu v XV. a XVI. stol. Ovšem, časové umístění některých objektů bude třeba podrobiti novému zkoumání.

Z následujících let třeba zde zaznamenat z menších příspěvků, vyvolaných často příležitostně, článek V. Wagnera, Poznámky ke konservací archy z Jílového, R. K. P. D. U., 1925, 67 a d., kde mimo exaktního rozboru a vymezení rozsahu přemaléb třeba zvláště ceniti první úplný seznam literatury a pramenů k pozdně gotickému malířství v Čechách.

První novodobou stručnou syntésu podal A. Matějček v Československém Umění (Praha 1926), 13 a d., a v témže roce vyšla práce E. Lemingera, Umělecké řemeslo v Kutné Hoře (Praha 1926), podala výsledky heuristické práce zasloužilého lokálního badatele, představující jakési pokračování studií Winterových. — Druhou syntésu, v podrobnostech prokomponovanější, přinesl v následujícím roce Matějčekův Dějepis umění v III. díle (Praha 1927), 96 a d.

Ikonografických otázek se sice častěji dotkl již Chytil, ale speciální ikonografická práce o českém gotickém malířství zůstala vyhrazena J. Cibulkovi, který ve významné studii, Korunovaná assumpta na půlměsíci (Mádlův Sborník, Praha 1929, 80 a d.), vylíčil podrobně vývoj všech typů assumpty od XIV. až do XVI. stol. v Čechách. V těchto letech obohaceno bylo badání o pozdně gotickém deskovém malířství častěji. Tak J. Opitz komentoval velkou výstavu umění severozápadních Čech v rozsáhlé práci, shrnující všechny vědecké zisky výstavy, která byla objevitelkou nových hodnot a odhalila řadu dotud zcela neznámých děl. Práce vyšla pod názvem: Gotické malířství a plastika severozápadních Čech na výstavách v Mostě a Chomutově [Brüx u. Komotau] 1928, Umění II. Praha. Větší díl práce zaujímala plastika, menší pak malířství (561 a d.); v této druhé stati pokusil se Opitz úspěšně o roztřídění a chronologisaci prací od XIV. do XVI. stol.

Rok na to vyšla v Pekařově Sborníku I. (1930) studie A. Matějčka, Votivní obraz rytíře z Všechlap (314 a d.), v níž nejen že se dostalo tomuto důležitému dílu metodicky příkladného zpracování, ale poprvé tu také byl podán vývoj typu Ukřižovaného u nás, byly ozřejmeny vývojové předpoklady pozdně gotického českého malířství, byl zjištěn způsob a doba pronikání pozdně gotických vlivů do českého malířství, jež poprvé bylo také uvedeno ve vztah s děním evropským a prokázán opožděný a ojedinělý vliv eyckovského slohu v Čechách. Tím vším ukázala Matějčkova práce cestu, jakou se monografické badání o pozdní gotice na příště musí bráti. Rok na to vyšel Dějepis výtvarného umění v Čechách I. (Praha 1931), kde Matějček podal první velkou syntésu (346 a d.) pozdně go-

tického malířství v Čechách, v níž použito bylo výsledků badání předchozího, cizího i vlastního, ale poprvé tu bylo uchopeno pozdně gotické malířství z přísně vývojového hlediska a vysokého nadhledu, membra disiecta uvedena tu poprvé v evoluční souvislost, pracem, které u Chytila byly bezradně přiřazovány, dostává se vzájemné vnitřní spojitosti, jsou také objasněny začátky pozdní gotiky, ke kterým dříve nebyl brán téměř žádný zřetel, stanoveny byly, pokud možno, cizí vlivy, rozlišeny na přímé a zprostředkované, jsou tu sledovány slohové proudy a vývojové vrstvy, a přesto či právě proto, že omezený rozsah statí nutil autora k pokud možno největšímu zhuštění, podařilo se mu zachytit vývoj ve velkých obrysech, jimž bylo nutno obětovati namnoze i fakta materiálová. V podrobnostech dalším badáním snad leccos dozná ještě změny, koncepce však zůstane nedotčena, v základních rysech a klasifikaci sotva bude lze co měniti. V každém případě je stať první spolehlivou základnou, z níž jedině může vyjítí další badání o tomto úseku.

V témže roce, tentokrát již naposled, Chytil navázal opět po létech na své dřívější práce pojednáním, které pod názvem: České malířství prvních desetiletí XVI. století, vyšlo v R. K. P. D. U. 1931, 3 a d. Podnětem k sepsání této práce bylo jednak vydání Dějepisů, jednak výstava severozápadních Čech, které donutily Ch. k revisi vlastních dřívějších názorů a kritice názorů cizích. Pozdní gotiky týkají se jen první stránky, ostatek věnován je otázkám malířství renesančního.

U příležitosti oslav 700 letého trvání řádu křižovníků vydán byl r. 1933 Sborník, v němž V. Sádlo uveřejnil pojednání: Účast řádu ve výtvarném umění (Kniha památní na 700 leté založení českých křižovníků s Č. Hvězdou, Praha 1933, 214 a d.), v němž se pokusil zpracovati významnou archu Puchnerovu, omezil se však na pouhý popis a jakési zařazení. Čsl. Vlastivěda VIII. (Praha 1935) ve své stati sepsané Matějčkem mohla jen zkráceně opakovati to, co bylo již napsáno na uvedeném místě v Dějepisě a stejně článek V. Sádla v 8—9 čísle XXVI. roč. Díla (Tabulové obrazy t. zv. Puchnerova oltáře, 162 a d.) je pouze rozšířenou statí z křižovníckého Sborníku.

Roku 1936 vyšla práce E. Wieganda, Die böhmischen Gnadenbilder (Würzburg 1936), dotýká se některými stránkami také pozdního období, ne všude však způsobem zcela spolehlivým. Některé cenné údaje a poukazy slohové přineslo 2. vydání Stručného průvodce státní sbírkou starého umění (Praha 1938).*

*) Korpus českého deskového malířství (Česká malba gotická, Praha 1938) vyšel až po uzávěru této práce a nemohl být tudíž bohužel použit.

ÚVOD.

Zatím co se rozpoutával v Čechách kolem r. 1420 velký zápas o mravní obrodu, zápas, jehož velké chiliastické fikci byly obětovány všechny hodnoty skvělé lucemburské doby, daleko na západě, v Nizozemí, které teprve teď se rozhodlo obměnit své hmotné statky v hodnoty duchovní, bylo epochálním činem Jana van Eyck vytvořeno nové umění, v němž všechno úsilí a chtění doby došlo svého jedinečného výrazu.

Velký objevitel skutečnosti odpoutal umění od symbolu a náboženské představy a opřev je výhradně o zkušenost oka a smyslů, shrnul zároveň výtěžky vrstvy předchozí v syntéze vpravdě velkorysé. Po prvé bylo vedeno rovnítko mezi zobrazeným a viděným, po prvé ve velkém měřítku stará abstrakce byla nahrazena přímou, slohově nezatíženou empirií, dovolující vytvořit ilusi a podobenství skutečnosti v takové intenzitě, jak se to nepodařilo na severu nikomu po celé XV. století.

Než Janu van Eyck, tvůrci integrálního realismu, nebylo dopřáno udati směr nizozemskému malířství XV. století. Podivným vývojovým zvratem, pochopitelným jen z duchovního zaměření doby, přesunul se vývoj k druhému magnetickému pólu, mladšímu vrstevníku Eyckovu, Rogieru van der Weyden, jehož sloh, jakkoliv formálně daleko konservativnější a Eyckem samým již překonaný, se měl pak státi závazným nejen pro Nizozemí, nýbrž i pro celou středoevropskou oblast, která byla v XV. století v akčním radiu nizozemského vlivu.

Jestliže tedy doba, oscilující pod vysokým tlakem mezi vezdejšími a transcendentálními, hmotným a immateriálním, tělesným a spirituálním, dala raději za pravdu umění Rogierovu než Eyckovu, pak je to dokladem, že pozdně gotickému člověku, s jeho zjitřeným svědomím, rozpolcenému, rozkolísanému a bolestně prožívajícímu velký vnitřní otřes, plynoucí z rozporu středověké eschatologie a stále mocněji sílícího sensualismu, odpovídá dokonaleji Rogier než Eyck.

Rogier a Eyck — dva protiklady, v jichž umění střetly se dva světy a dva názory, odpovídající duchovní dichotomii pozdního středověku: Středověce spirituální a subjektivní, milující pohyb, patos, sentiment. a vzrušenou obrazotvornost a k renesanci zaměřený, smyslný a smyslový,

objektivní, veskrze světský názor, milující klid, vyrovnanost a uměnost téměř klasickou.¹⁾

Dříve však než tento druhý, z evolučního hlediska vlastně reakční styl rogierovský, měl nastoupiti svou vítěznou cestu po Evropě, pronikla z Nizozemí, a to ještě z eyckovského a praeeyckovského okruhu t. zv. první vlna nizozemských vlivů, která s podivuhodnou současností,²⁾ v době kolem r. 1430—1440 zasáhla téměř všechna centra duchovního života v Německu a uvedla v nich v život umění, které se přiznalo ke své západní orientaci, aniž však bylo zcela prosto tradičních přežitků. Této prvě vlně nepodařilo se ještě vyšinouti úplně německé umění z jeho tradičních kolejí. Její účinek lišil se ovšem podle délky dráhy, které spojovala tu kterou oblast s Nizozemím a podle síly oposice, již byl schopen vyvinouti krásný sloh, který nabyl ve střední Evropě po roce 1400 autoritativní váhy.³⁾

V oblastech Nizozemí nejbližších, v Porýní, kolem Bodamského jezera a ve Švábsku zasáhl nizozemský vliv hluboko, zde také byla provedena revise vztahu obrazu ke skutečnosti s pronikavostí nepoměrně větší než tam, kam nizozemská vlna dosáhla oslabena a kde také síla tradice byla ještě příliš velká. Bylo to především Rakousko a Norimberk, [Nürnberg] kde vžitě slohové cítění vpustilo z nizozemského formálního aparátu sice mnoho do okruhu svých představ, nepřipustilo však organisovati výstavbu obrazu od základů.⁴⁾

Jestliže v oněch oblastech zakotvilo nové umění pevně, v těchto, jakmile opadl příliv nizozemských vlivů, krásný sloh, dočasně zatlačený západním pozitivismem, znovu nabývá vrchu. Tato reakce, k níž zde dochází, dokládá jen, jaká životaschopnost byla krásnému slohu ještě v této, tak pozdní době, vlastní.⁵⁾

Nicméně, základ k novému chápání obrazu byl položen a průlom do manýrismu slohu učiněn s takovým nápoem, že druhá vlna nizozemských vlivů, šířící se z okruhu Rogiera van der Weyden, mohla pak odplaviti nebo pohliti doznívající a setrvačně se udržující krásný sloh téměř naráz. Tento rogierovský mezinárodní sloh, snadno přístupný a pochopitelný všem, pronikl do Německa krátce po polovině století.⁶⁾ Nabyv záhy převahy v Porýní a Westfálsku, odkud se rozšířil do Dolního Saska a hansovních měst, zasáhl ve svém širokém záběru jižní Německo, dále Rakousko a Francko, s nímž bylo navázalo Slezsko spojením již v 1. pol. století a na konec pronikl z přilehlých oblastí i do Čech. Teprve tomuto slohu, právem zvanému mezinárodním stylem manýristickým, bylo dopřáno rozšíření a zobecnění, které zůstalo odepřeno v prvě polovině století eyckovskému „modernismu“. Rogierovský sloh nezůstal již omezen na úzký kruh proselytů, prosáknuv všemi vrstvami středoevropské produkce, bez ohledu na kapacitu dílen nebo jejich vzdálenost od centra.

Léta 70. možno považovati za dobu, kdy příliv nizozemských vlivů dosahuje svého kulminačního bodu⁷⁾; tehdy dovršen je proces recepce, tehdy ale zároveň nastává patrný odklon od nizozemských vzorů, který dosahuje svého nejzazšího výkyvu po r. 1490. Neboť Německo, které přijalo zprvu nizozemskou formu bez výhrady, počalo ji záhy plniti novým specifickým obsahem; ve smyslu svého subjektivismu odvrací se od pouhého zájmu o formu a vnější skutečnost, stupňujíc a prohlubujíc výrazové složky až do úplného přetvoření nizozemského tvarosloví a jeho prolnutí mnohotvarým instinktivním a citovým životem.⁸⁾ Na sklonku století dochází pak k novému, ve středověku již posledního příklonu k Nizozemí a to těsně před vítězným vpádem italské renesance.⁹⁾

Čechy nedověděly se v prvě polovině století nic o přerodu a krizi, které Německo tou dobou prožívalo, ony zůstaly dlouho stranou všeho evropského proudění. Tím však dotkli jsme se konečně vlastních Čech; než dříve, než přikročíme k vyličení vývoje gotického malířství v druhé polovině XV. století, je nutno nastíniti celkovou situaci v Čechách, zvláště historické pozadí, na němž se tento vývoj promítá.

Vývoj českého malířství nebyl přefat husitskými válkami rázem. Ony omezily sice produkci v oblastech nejvíce bouřemi postižených téměř úplně, nemohly však zabrániti, aby vývoj nepokračoval tam, kam války zasáhly jen ozvěnou. V jižních Čechách a na Moravě nadchází právě po r. 1420 doba intenzivní činnosti, již vděčíme za to, že se nám z této doby zachovalo památek více než z doby předhusitské.¹⁰⁾ Sloh, který bývá obyčejně spojován s jménem rajhradského mistra a jeho vrstvy, a který zanechal u nás velkou a významnou skupinu památek jihočeské a snad i moravské proveniencie, možno sledovati od doby před r. 1420 až do doby po r. 1430, kdy nepochybně zaniká činnost velkých dílen, jichž produkce je vázána značnou jednotou slohovou.¹¹⁾

Do této doby zůstává ještě české malířství na vysoké úrovni, až do této doby, jak poučí i letmé srovnání, nelze také mluvit o opoždění Čech vůči Německu, které v průměru své produkce setrvává na té slohové základně, za níž z velké části vděčí Čechám. Vskutku rozluka Čech a Německa datuje se teprve od počátku druhé třetiny století, kdy Německo dosahuje rychle nové slohové orientace. Teprve tehdy dochází také k opoždění, které se mělo státi pro Čechy osudným a provázeti je až do poslední čtvrtě století, kdy Čechy snaží se překlenout propast, která zela mezi nimi a Německem, rychlým doháněním západu. V tomto opoždění třeba spatřovati nejtěžší následek husitských válek, které uvrhly Čechy na dlouhou dobu do stavu kulturní izolace a umělecké sterility, jež kolem poloviny století dosahuje patrně svého nejkritičtějšího bodu.

Následky husitských válek byly, jak řečeno, žalostné. Zvláště v kulturním ohledu znamenaly pro Čechy opravdovou pohromu. V zemi proslulé svým uměleckým bohatstvím, byla největší část výtvarných projevů lucemburské éry zničena destruktivními silami, rozpoutanými nábožen-

ským blouzněním doby,¹²⁾ všechna kulturní vůle byla v samých svých základech na léta ochromena, podlomena byla hospodářská konjunktura doby lucemburské, velká část institucí, s nimiž umělecký vývoj ve všech svých složkách byl těsně spjat v době předchozí, vzala za své, a pauperisace kleru¹³⁾ dovršila dílo zkázy.

Kláštéry, jichž obyvatelé se porůznu rozprchli, stály v ssutinách, zbylé řády stěží uhájily svoji existenci, zpustlé městské kostely pohltily značné obnosy na nákladné opravy, s nimiž se po válkách brzy započalo¹⁴⁾, a ani z později obnoveného královského dvora nemohla vycházeti účinnější iniciativa. Za takovýchto podmínek je pochopitelné, že všechny obory umělecké práce byly odsouzeny k pouhému vegetování. V době poválečného kulturního kvietismu obrátila se všechna energie k jiným otázkám, především k reorganizaci společnosti, k hospodářskému a politickému zabezpečení státu, rozvráceného před tím občanskou válkou,¹⁵⁾ mezivládím a rozbroji, které způsobily ztráty nezměrné a nenahraditelné.

Teprve nastoupení Ladislava Pohrobka na český trůn utužilo poněkud od let téměř přerušené spojení s cizinou, pro niž vláda katolického panovníka znamenala záruku uklidnění a konsolidace. Nové války, nové náboženské spory a výbuchy hnutí obrazoboreckého,¹⁶⁾ dostavivší se za jeho nástupce Jiřího z Poděbrad, byly sice opět nebezpečným retardačním momentem, nicméně města politicky i hospodářsky zesilivší,¹⁷⁾ dožadovala se opět vyššího stupně kulturního života, který jim zůstal odepřen v době válečných nepokojů. To vše nemohlo zůstat bez vlivu na poměry umělecké. Množí se teď opět štědré odkazy na obrazy,¹⁸⁾ kterými se opět počínají zdobit katolické kostely; avšak nejen ony, také utrakvistické chrámy, jakmile ochabnul původní husitský rigorismus,¹⁹⁾ dovolávají se přiměřené výzdoby.²⁰⁾ Neboť formální prostota utrakvistických kostelů dlouho neobstála a brzy i ony přejímají vnější formy kultury katolické. Přibývá opět malířů, kteří si dávají r. 1458 potvrditi svou cechovní organizaci,²¹⁾ teď téměř úplně počestelou.²²⁾ Jejich práce těší se opět rostoucí poptávce zákazníků, produkce znovu vykazuje mírně vzestupnou křivku.

Než teprve době vladislavské, která přinesla konečnou stabilizaci poměrů, bylo vyhrazeno vytvoření příznivé předpoklady pro výtvarnou práci, která na sklonku XV. a na počátku XVI. století dosáhla svého největšího, byť i krátkodobého vypětí.²³⁾ Vedle kleru, který se stále ještě zotavoval z ran, jež utrpěl v husitských válkách, byli to obyvatelé sebevědomých měst,²⁴⁾ jimž šťastná hospodářská prosperita umožnila všechen blahobyt vyvrálé pozdně gotické kultury; oni se teď stali podporovateli a předními zákazníky umění, závodíce úspěšně s královským dvorem, který přesídlením z Čech do Budína odňal si možnosti přímé iniciativy, i se šlechtou, jež ztratila své prvenství v kulturním životě. Byl-li tudíž ve XIV. století ráz umění převážně dvorský, se vši jeho exkluzivitou, bylo umění XV. století, které se vyvíjelo v ovzduší pozdně gotické kultury městské, možno říci demokratičtější,²⁵⁾ sloužíc většinou širokým potřebám

vrstev městských. Jsouc opravdu blízké srdci prostého věřícího, v němž víra v nadpřirozené dění nebyla dosud otřesena kritickou spekulací, sytilo jeho obrazotvornost a touhu po sdílném a názorném výtvarném prepisu toho, s čím tak důvěrně byl obeznámen literárně.

Charakter tohoto umění odpovídá tak nejen celkové situaci pozdně gotického malířství v Čechách, ale i onomu slohu a oné poloze kulturního života, k níž se ve svém průměru dopjala česká města v době svého největšího rozkvětu.²⁶⁾

Největším ziskem v druhé polovině XV. stol. bylo, že Čechy přemohly konečně období stagnace a že vystoupily ze své kulturní izolace,²⁷⁾ aby hojnými a mnohostrannými styky s cizinou přivodily zúrodnění domácí tvorby, která se pak rázem připjala na soudobé evropské proudění. Ovšem Čechy neměly již nikdy dosáhnouti oné výše, jako ve XIV. století a také jejich vůdčí a iniciativní postavení bylo neodvratně ztraceno. Českému pozdně gotickému malířství zůstal vyhrazen úděl umění periferálního, jehož těsná slohová závislost na Německu nebudiž zde popírána. To jest skutečnost, jejíž nezvratnost dokazuje celá tato kniha. Na druhé straně však nelze býti zajedno s německými badateli, považujícími českou pozdně gotickou školu za pouhý článek velkého souboru škol německých.

České malířství zaujímal zvláštní postavení v Německu ve XIV. století a liší se výrazně od ostatního německého malířství i v gotice pozdní. Každé úsilí o vytčení specificky českých, nebo řekněme lépe domácích rysů, zavádí ovšem do nebezpečného úskalí dohadů povahy ryze subjektivní; tím nebezpečnějšího, kdyby se snad určité znaky, jež bychom pokládali za příznačně lokální, projevíly dodatečně jako obecné, nebo vlastní některé z oblastí německých a tedy importované.

Co lze však objektivně stanovit, je poněkud zvláštní místo, které Čechy zaujímají jako země sice periferální, ale při tom zdaleka ne do té míry okrajová, jako na př. oblast dnešního Polska a Uher. Ona je naopak obklopena z jedné strany Slezskem a Saskem, z druhé strany Franckem, Bavorskem a Rakouskem, v nichž slohové dění bylo již od poloviny století velmi intenzivní a které mocně vyzařovaly během vývoje do Čech jako hlavní zprostředkovatelé pozdní gotiky v jejich různých slohových odstínech. Tato zvláštní poloha předurčovala přímo Čechy státi se křižovatkou vlivů, k níž v celém Německu — Rakouska nevýmajíc — není ani zdaleka obdoby. Skutečnost ta byla ovšem podporována zvědavostí a touhou po novotářství, které snad možno pokládati za vlastnosti typicky české, jež se rozepjaly do tím větší šíře, čím déle trvala kulturní „blokádá“, uvalená na Čechy husitstvím. S touto českou zvědavostí souvisí ovšem i mnohostrannost, někdy i nekritičnost recepce, chápající se zisků nejruznějších slohových proudů a skupin bez valného zřetele na to, zda jde o směr překonaný, či současný. Následek toho ovšem jest, že pozdně gotické Čechy poskytují v malířství obraz v ohledu filiační problematiky sice nesmírně zajímavý, slohově však naprosto různorodý a neucelený. A to je také

další rys rozlišující Čechy od ostatních škol německých, z nichž každá byla v sobě slohově uzavřena a mimo to nesena určitou tendencí, ať již to byla kolínská lyričnost, norimberská pohybovost, švábská státnost, nebo rakouský zájem o genre a krajinu. Čechy jsou, jak řečeno, zemí typicky eklektickou, ale budeme mít častěji příležitost zjišťovat, jak je tento eklektismus různě odstupňován, dokládaje všechny odstíny provinciální tvorby, od eklektismu, který bychom nazvali pro jeho přísný slohový výběr selektivním, až po stupeň ryze kompilativní povahy, u něhož zase možno rozlišovat různé odstíny pomocí sudidel kvalitativních. S tímto eklektismem těsně souvisí i otázka asimilace, které cizí vlivy podléhají. Také zde třeba si počínat s jistou opatrností, tolik však možno říci, že odpor k prostoru, k výpravnosti, k přílišnému patosu na jedné straně a sklon k zjednodušování a přetvořování, měnicímu někdy i základní slohovou intonaci, konečně i k redukci v krajinné, figurální i věcné výstavbě na straně druhé, jsou rysy, jež lze sledovat v celém průběhu tohoto vývoje. Avšak i to jsou rysy, jež možno vysvětlit spíše z tradicionalismu, způsobeného ovšem i dlouhým osamocněním, a ze skromnějšího domácího prostředí a jeho životní úrovně.

Souhrn těchto vlastností povyšuje sotva Čechy na místo v souboru německých škol přední, jistě je však od nich alespoň výrazně odlišuje a můžeme říci, — aniž tím ovšem chceme přeceňovat dosah tohoto označení — že jim zaručuje i zvláštní místo, dodáváje jim určitého lokálního tónu.

Závěrem třeba se zmínit ještě o jednom zjevu. Měla-li česká malba XIV. století charakter spíše mezinárodní a byl-li podíl nečeského, jmenovitě německého živlu na ní asi značný, souvisí s radikálním počestěním země, způsobeným husitstvím, že v XV. a na počátku XVI. století vzrostl podíl domácího kmene v oboru malířské práce měrou neobyčejnou. Zatím co v limitofní oblasti, jazykově smíšené, se uplatňovali pravděpodobně většinou malíři německého původu, v českém vnitrozemí naproti tomu měli umělci domácí nepochybně rozhodnou převahu. Česká jména cechovních seznamů a nemalý počet českých nápisů na dochovaných pracích dokazuje skutečnost tu nezvratně.

I.

V době, kdy dozněly husitské bouře, době vyznačené časově čtyřicátými a padesátými léty století, za okolností, které jsem uvedl výše, poklesla patrně produkce na samo existenční minimum.²⁹⁾ Činnost velkých dílen byla tehdy již u konce, malířská práce byla zatlačena do málo významných řemeslných dílen, které dodávaly obrazy zákazníkům, dožadujícím se jejich služeb pouze sporadicky.

Pokud skrovně dochovaný materiál ukazuje, pracovalo se v této vrstvě v zásadě již překonaným slohem, pokračujícím v tradici předhusitské.³⁰⁾ Ona jí dodává témata i kompoziční vzorce a stejně i tvarosloví je čerpáno především z vrstvy kolem roku 1420—30, která se stává slohovou základnou pro většinu prací.

V době, kdy přefaty byly spoje Čech s cizinou, která by byla mohla za normálních okolností dodatí Čechům, v nichž po r. 1430 zavládlo stadium nepochybně tvůrčí ochablosti a vyčerpání inspiračních zdrojů, novou a neopotřebovanou tvarovou mluvu, převzatou ze západu, Čechy odkázány jsou samy na sebe, jsouce nuceny obracet se s význačně retrospektivními sklony do vlastní minulosti³¹⁾ a krásný sloh, který zde vydal plody tak výsostně dokonalosti, odsouzen je k pozvolnému vyžívání, chřadnutí a konečné petrifikaci. Krásný sloh pozbyl zde již svou dokonalou vyváženost, harmonii a vzácnou formální vytříbenost, ztratil také namnoze svůj starý citový obsah i příznačně aristokratickou zjemnělost, a jeho vývoj probíhá všemi stupni provincialisace až k úrovni projevu téměř lidového.³²⁾

V památkách této vrstvy, jak naznačeno nízké úrovně, hlásí se ke slovu sloh, v němž lidská postava ztrácí svou bývalou téměř abstraktní křehkost a plastický pohyb, a tuhne v hmotném objemu, nejsouc často prosta ani hrubých zkraslenin a deformací, které s sebou pochopitelně přináší každá provincialisace. Jejich fysiognomie, dříve vyjadřující vyrovnanost a zářivou něhu, stává se tupou a bezvýraznou. Jako příznačné formální prvky uplatňují se nyní silná, druhdy i násilná obrysová čára, tvrdě spínající tvar a potlačující barvu, dříve svítivou a charakterizovanou ryzostí lokálního tónu, nyní suchou a mdlou.³³⁾ Draperie, jak-

koliv ukazuje spojitost s krásným slohem, je ochuzena většinou o své příznačné záhybové motivy, které v klasické době krásného slohu draperii artikulovaly a odhmotňovaly.

Bohatý a složitý formalistní záhybový sloh počátku XV. stol., je zde redukován na několik jednoduchých motivů, v nichž nabývá zvláštního významu klikatý a hrotitý lem roucha, a styl dlouhých, vertikálních, paralelně řasených záhybů, spadajících k zemi, kde dochází někdy k pokrčení nebo k mírnému tupouhlému zalamování. Nezřídka dochází i ke kombinaci starších záhybových motivů z doby kol. r. 1400 s prvky pokročilejšími, v naprosté, ale příznačné motivické promiskuitě. To vše ovšem znamená zneklidnění draperie, počínající již jako vážný symptom reakce na formalismus krásného slohu s jeho překultivováním formy a jako doklad jeho vnitřní organické poruchy.³⁴⁾

Po přechodné amplifikaci záhybových motivů na počátku XV. století dostavuje se záhy, ve vrstvě kolem r. 1420, patrné znechucení hravým dekorativismem slohu a to nejen u nás, ale i ve všech sousedních oblastech německých s překvapující současností a jak se zdá, nezávisle na sobě. Proto nelze zjev ten vysvětliti jinak, než jako zcela spontánní a všeobecný úkaz, diktovaný tlakem slohové vůle, tlakem, vyplývajícím z vědomí únavy a vyčerpání všech možností slohu. To vše mělo však za přímý následek eliminaci starých motivů a nahrazení jich motivy novými, které ovšem stojí s nimi v přímém protikladu.

Že také v plastice jde v téže době o změny velmi analogické, bylo by možno tuším doložit na celé řadě příkladů.³⁵⁾ Zda ovšem působila plastika na malířství, či naopak, není tu možno prozatím řešiti, zdá se však, že analogické tendence v malířství a plastice vyplývají zde spíše z vývojového paralelismu, daného obdobnými vývojovými předpoklady.

S poklesem tvarové vůle vytrácejí se rychle z české malby i staré ctnosti doby předchozí, zvláště její smysl pro řemeslnou jakost a čistotu práce, dovednost přesné lineární artikulace a pečlivého spájení místních tónů.

Pro řídkost památek, z nichž ani jedna není datována, a motivickou promiskuitu této vrstvy nelze zkonstruovati z nich vývojovou řadu. Časové rozmezí jejich je dáno lety 1440—1450.

Časnější prací této vrstvy je asi

DESKA SE SV. ADAUKTEM A FELIXEM (Čes. Budějovice, městské museum, 76·5 × 61·5.)

- I. Lit.: Katal. retrosp. výstavy 1891, 180, čís. 195, tab. ibid. — Chytil, Retrosp. výstava. Malířství drobné a tabulové, P. A. XV. (1892), 611. — S. VIII. (1900), 38, obr. 95. — K. Chytil, Malířstvo pražské XV. a XVI. věku, (Praha 1906), 119. — Matějček, Děj. 342.

Deska ta nese na jedné straně obraz dvou světců, na druhé pak obraz Krista-Trpitele s odznaky umučení a s andělem, zachycujícím krev, tryskající z boku Kristova do kalicha.

Ikonografický typ Krista-Trpitele (Misericordia Christi) má své předpracování jak v malířství, na př. v arše roudnické, relikviáři roudnickém a ve fresce z Michalské ulice, tak i v plastice, na př. v obou sochách staro- i novoměstské radnice v Praze. Také málo výrazný, veraikonový typus Kristův, s mandlovitě střiženými očima, hustým knírem a rozeklaným vousem, má řadu svých předchůdců v celém deskovém malířství let 1400—1430. Totéž platí i o typech obou světců. Srovnáme na příklad typ sv. Felixe s typem sv. Prokopa z fresky pocházející z Michalské ulice (dnes městské museum v Praze).³⁶⁾ Je to táž téměř přísná, energicky řezaná fysiognomie, jen poněkud více realismu je v hlavě naší postavy. Sv. Adaukt ukazuje ještě spojitost s typem Hermogenovým v legendě svatojakubské v Nár. Galerii v Praze,³⁷⁾ Sv. Jana Křtitele na křídle triptychu z Hýrova tamtéž³⁸⁾ a j. v., právě tak jako i anděl zachycující krev Kristovu do kalicha připomíná ještě anděla obrazu Zvěstování v galerii ve Vyšším Brodě [Hohenfurth].³⁹⁾

Než i záhybový sloh ve svém formalistním drapování rouch obou světců, řasený v bohatých horizontálních záhybech a svislých závěsech, odpovídá ještě v podstatě názoru slohu kolem roku 1400. Jen rouška Kristova s ostrým vlnitým cípem je zneklidněna nad míru srovnatelnou s dobou tak časnou, a rukávy andělů v obraze sv. Adaukta a Felixe se hrotitě nakrčují.

Není tedy divu, že práce byla pro své výrazně retrospektivní zabarvení považována dlouho za výtvar XIV. stol.

To, co ji řadí opravdu do naší vrstvy, je jednak celková řemeslná obhroublost typu, v době vypjatého kultu formy konce XIV. a začátku XV. století nemyslitelná, krátkost proporcí zvláště nápadná u aktu Kristova, nápadné zvětšení Kristových zornic, ale především neobyčejný linearismus, vymezující tvar drátěně silnou konturou. Při tom však není tvar nikterak plošný, naopak je pevně až tvrdě modelovaný.

Na tomto případě jest přes všechny vytčené vztahy ke krásnému slohu nejlépe patrné, že z krásného slohu zbyla již pouze zkrácená a nepůvabná forma, v níž odumřel všecken její dřívější citový obsah. Vzdálenost od krásného slohu a jeho tendencí je zde a v dílech této vrstvy vůbec ve skutečnosti větší, než v mladší vrstvě 1450—1470.

Byla-li tato památka nepochybně jihočeského původu, je většina následujících prací původu vesměs středočeského.

Je to především

ARCHA SLAVĚTÍNSKÁ (Praha, Národní museum; dřevo smrkové (modřínové?), plátnem potažené. Střed: 234 × 150, křídla: 234 × 75. Původně kost. Sv. Jakuba st. ve Slávětíně u Loun). II.

Lit.: S. II. (1897), 75. — K. Chytil, Tabulové obrazy ve sbírkách zem. musea, P. A. XXX. (1918), 21 a d., obr. 11—12. — Matějček, Děj. 342. — Průvodce sbírkami národního musea (Praha 1932), 69.

Archa je ve skutečnosti triptych, skládající se ze střední, trojboce zakončené desky a křídel s rovněž trojbokými nástavci. Střed, téměř z poloviny zničený, je rozdělen vodorovně ve dvě části. V horní je Ukřižování, v dolní dva proti sobě klečící andělé. Křídla nesou na vnitřní straně postavy Sv. Jakuba (levé), v nástavci polofiguuru proroka Jeremiáše, pravé pak obraz Sv. Petra, v nástavci polofiguuru proroka Isaiáše. Vnější strana, těžce poškozená, nese obrazy sv. Václava a Vojtěcha.

Figury slavětínské archy, nízké a sražené, tuhé v postoji a posunku, nesou protáhlé hlavy obhrouble charakterisovaných tváří, z nichž některá, na př. typ Sv. Petra upomene nás ještě na archu roudnickou, nebo typ Sv. Jakuba na rajhradského mistra. Stejně tak i typy proroků mají své předchůdce na př. v miniaturách vrstvy 1410—1420. Celkem vychází typika ve svém hlubokém promodelování a sklonu k drastičtější charakteristice ze stylu, který je určen přibližně vnějšími stranami křídel archy roudnické, což platí nejenom o této práci, ale více méně o všech v této vrstvě.

Nejzajímavějším rysem je ovšem záhybový styl dlouhých paralelních řas, spadajících rovně k zemi bez jakéhokoli zalamování a sloh lemů rouch, spadajících vždy ve sledu několika téměř pravoúhle se zalamujících klikatých záhybů, vybíhajících v ohbí nápadně ostrého hrotu (Sv. Petr a Jakub). Starý rytmus je zde sice ještě zachován, je mu však dodán nový smysl, protichůdný názoru krásného slohu. Styl dlouhých linií objevoval se již tu a tam ve starší vrstvě od dvacátých let (viz pozn. 33) a také náběhy k zahrocování ohybu lemů možno sledovat již kolem r. 1430, na př. v Navštívení z Krumlova⁴⁰) [Krummau] a Navštívení „švamborském“,⁴¹) na křídle s assumptou z Třeboně,⁴²) a na rámu vyšebrodské madony,⁴³) na hýrovském triptychu a relikviáři roudnickém.

Vnější strany, lze-li soudit z dnes sotva čitelných zbytků, jeví ku podivu ruku poněkud méně řemeslně zatíženou a upomínající v typice ještě na nejednu postavu oltáře z Dubečka.

Linie, jak si povšimnul již Chytil, ohraničuje silně tvary, barva, v níž se uplatňuje olivová zeleň, hněd, bílá, tupá červeň a šed, je neobyčejně suchá a mdlá. Barvou malíř nejen maloval, ale i kreslil. V tom směru je zvláště typické traktování vlasů Sv. Petra.

Arše slavětínské je blízka jiná práce této vrstvy, úrovně však možno-li ještě nižší,

TRIPTYCH Z ROVNÉ u Stříbrné Skalice (Kostel Sv. Jakuba; střed: 140×65, křídla: 107×32).

Lit.: S. XXIV. (1907), 150, obr. 237—238.

Střed nese obraz Smrti P. Marie, jeho trojboký nástavec obraz Korunování P. Marie. Křídla na své vnitřní straně nesou obraz Zvěstování, levé anděla, pravé P. Marie. Vnější stranu pravého křídla zdobí v první polovině obraz Sv. Barbory, v dolní Sv. Markéty, levého křídla v horní polovině obraz Sv. Kateřiny, v dolní Sv. Doroty. Křídla jsou ukončena nástavci s poprsími proroků. Není pochyby, že původně dnešní vnitřní strany křídel byly vnějšími a naopak, pro což svědčí nejen truhlářská konstrukce archy, ale i zlatá pozadí dnešních vnějších stran a momenty ikonografické.

Hlavní scéna Smrti P. Marie navazuje komposičně na velmi staré české schéma, které se s obměnami vyskytuje v malířství deskovém, knižním i nástěnném. Známa scéna Smrti P. Marie archy roudnické, s níž má náš obraz jinak nejednu obdobu, je v motivu umírání odlišná. Pro komposici Zvěstování možno rovněž uvést jako analogii miniaturu v Mariale z počátku XV. stol. v kapitulní knihovně v Praze,⁴⁴) aneb ještě starší miniaturu v antifonáři Arnošta z Pardubic.⁴⁵) Rovněž obraz Korunování je anticipován na př. v nástěnném malířství předhusitském, v nástěnných malbách slavětínských⁴⁶) a ve fresce tympanonu jižního portálu kostela Sv. Jiljí v Třeboni.⁴⁷) Pokud jde o typiku figur je v ní ještě patrné dozrívání názoru krásného slohu. Zvláště vybízí ke srovnání některé vousaté hlavy apoštolů zde a v obraze archy roudnické i v obrazech mladší vrstvy rajhradského mistra; ale i typ P. Marie má svou obdobu v obraze Adorace z Českých Budějovic (měst. museum).⁴⁸) Zvláště patrná je souvislost typiky postav světic na dnešních vnějších stranách křídel s krásným slohem (rámcové obrázky). Pokročilým a plně své vrstvě odpovídajícím motivem je záhybový sloh hrotitých lemů, pláští svetic a draperie anděla, přecházející u země v soustavu nakupených smyčkových záhybů. Prvním motivem blíží se naše práce arše slavětínské, druhým obrazu Adorace z Českých Budějovic a obrazu zadní strany Madony doulebské.

Krátkost proporcí, kolísání měřítko, deformace typů, neohébnost kresby i tupá barevnost, vyhrazující vydatný podíl linii vnitřní i obrysové, jsou znaky, které váží archu těsně ke skupině prací polovině století blízkých. Vnější strany, jsouce lépe zachovány než přemalbou porušený střed, vynikají poněkud měkčí barevnou modelací a snahou o jisté zušlechtnění typů.

Architektonickou formou je oltář z Rovné nejbližší arše slavětínské, systémem své výzdoby je však odlišný. Způsobem výzdoby křídel, rozdělených na dvě poloviny, oddělené od sebe pruhem s rozvilinami, upomíná na archu Reinighausovu (Nár. Galerie).

Typikou i názorem na figuru stojí však triptychu v Rovné nejbližší oboustraně malovaná

DESKA Z KOSTELCE n./L. (Praha, Nár. museum; dřevo borové, plátnem potažené, 85 × 85, původně hřbitovní kos. Sv. Martina v Kostelci n./L.)

Lit.: S. XV. (1901), 246, obr. 254—255. — Chytil, Tab. obrazy atd., 97.

Deska nese na jedné, asi vnitřní straně obraz Krista před Pilátem, na druhé, vnější straně, polofiguuru světice, již nelze, pro nedostatek atributů, identifikovati. Deska tvořila asi křídlo archy, utrpěla však seřiznutím horního okraje a přerámováním. Vnější strana je v chatrném stavu.

Rozpor mezi vnější a vnitřní stranou je tak nápadný, že donutil autora soupisu, Podlahu, k pronesení domněnky, že obraz světice je „zbytkem starší malby ze XIV. stol.“⁴⁹⁾ Domněnky jistě neoprávněné, ukazující však dobře míru slohové rozpolcenosti, kterou budeme moci pozorovati i později.

Figury vnitřní strany, postavené před zlaté pozadí, přerušené vlevo kulisou architektury, měřítkově naprosto nepřizpůsobené, mají typické krátké proporce⁵⁰⁾ a nepoměrně velké hlavy, sdílejíce tak vlastnost společnou této vrstvě; jejich typy pak jeví ještě spojitost na př. s pašijovými scénami rajhradského mistra, vše ovšem v přetvoření téměř lidovém, jemuž třeba přičísti na vrub i schematické typy, i na př. šipkovitou stylisaci krvavých stop po bičování na těle Kristově, v níž se projevuje příznačně lidový instinkt ornamentalisující.⁵¹⁾

K této vrstvě poukazují také kostymní detaily (Chytil), na př. vysoké čepice s převislým cípem a pod.

Svémi formálními vlastnostmi má tato strana desky stejně blízko k arše v Rovné, jako k arše slavětínské, s žádnou však není ve vztahu dílen-ském. Velmi analogická je hlavně bohroublá a vpravdě rustikální typika figur. Zvláště nápadná je podoba mezi typem prvního muže ze zástupu zde a typem proroka v nástavci archy z Rovné. Společným rysem obou prací jsou též nadměrně velké ploutvovité ruce,⁵²⁾ které vidíme na př. u zvěstujícího anděla tam a u prvního muže ze zástupu v našem případě, nebo ohromná chodidla Kristova na krátkých nohách. Toto zveličování určitých motivů a kolísání v proporcích je opět dokladem rustikalise slohu.

Poněkud jinou tvářnost prozrazuje druhá strana desky. Tam sražené, zkrácené postavy hrubých typů, zde postava, která zachránila z krásného slohu ještě mnoho ve své štíhlosti, vzosnosti i v ušlechtilém typu své tváře. Po seřiznutí desky půl sice horní rám hlavu světice a také barevný povrch citelně utrpěl, nicméně spojitost s krásným slohem je tu očividná. Tato postava, proti vnitřní straně kresebně dobře zvládnutá, upomíná svým citlivým rukopisem na lineární fresku z Michalské ulice, kdežto formou hlavy, typem, ba i gestem rukou ukazuje mnoho analogií s madonou Zvěstování z Vyš. Brodu v Nár. Galerii.

Nejsmělejším výpadem ke skutečnosti je nejkvalitnější práce své doby a také vývojově svrchované zájímavá

PIETA CÍRKVICKÁ (Církvice, farní kostel sv. Vincence, 88 × 77,5)

Lit.: Šittler-Podlaha, Národopisná výstava československá v Praze 1895, Vlast XII. 1001. — Vyobr. Zlatá Praha XIII. (1896) na str. 241.

Deska dobře zachovaná, zapuštěná dnes do skříňového rámu v barokním oltáři boční kaple a opatřená sklem, zobrazuje Marii, sklánějící se v polofiguře se sepjatýma rukama nad mrtvým Kristem, ležícím před ní na jakési podezdívce. Pozadí je dnes zakryto bohatým stříbrným tepaným dekorem, barokní korunka zakrývá částečně zlatý nimbus Marie, jímž jest ozdobena i hlava Kristova. Deska utrpěla patrně seřiznutím, není-li její zúžení způsobeno zarámováním.⁵³⁾ Znaký připojené ve všech čtyřech rozích, jsou původní.

Již vnější důvody, neorganické komposiční skloubení obou postav, jakož i okolnost, že pod karnací Kristovou prosvítá draperie Mariina, ukazují k tomu, že postava Mariina nevznikla současně s postavou Kristovou, nýbrž že tato byla přimalována dodatečně. Průkazným dokladem tohoto tvrzení je také moment slohový. Kdežto Marie ukazuje celým svým formálním vývinem a typem zpět k „idealistickému“ slohu konce XIV. století,⁵⁴⁾ je Kristus slohově zaměřen k době velkého slohového přelomu kolem poloviny století. Důvod pozdějšího připojení figury Kristovy dá se domyslit. Původně šlo patrně o desku značně delší, zobrazující asi stojící postavu Marie truchlící (analogicky k obrazu truchlící Marie z Kreuzbergu v Um.-hist. museu ve Vídni), jejíž spodní část po pravděpodobném poškození (ohoření?) byla odříznuta a dodáno jí nového ikonografického smyslu přimalováním figury Kristovy. Nás zde nemůže zajímat obraz Mariin, tím větší pozornost musíme však věnovat postavě Kristově.

Trup Kristova těla je mírně vytočen k divákovi, hlava je vzpřímena, nohy jsou přitisknuty těsně k sobě a v kolenou pokrčeny. Tělo Kristovo je modelováno přímo s anatomickým zájmem o tělesnou strukturu, o kostru a ještě více o její obal. Klíční kosti jsou odděleny od prsou, jejich oba laloky jsou ostře ohraničeny, stejně jako mírně vypjatý thorax je markantně rozlišen od měkké části vpadlého břicha. S nemenším zájmem jsou sledovány i svaly na rukou, zdůrazněny stehenní a holení kosti a kolenní klouby. U pravé ruky, opatřené krátkými a tučnými prsty, znamenáme dokonce náběh ke zkratce, ovšem nepodařený. Pouze vyznačení žeber postrádáme, což asi souvisí též s celým názorem malířovým na akt, cítěný spíše jako zdravé a mírně zavalité tělo, než tělo, které přestalo mučení, jež je jen střídmě naznačeno.

Takto nazírané tělo je pak vymodelováno s přesvědčivou trojrozměrností, zdůrazňující objem a reliéfní vypjatost tělesných článků, oddělováných navzájem s patrným smyslem pro artikulaci. Silueta je podtržena silnou obrysovou čarou, která tak nápadně kontrastuje s měkkou konturou postavy Mariiny. A na tomto těle je nasazena hlava s podivně drastičnou drobnou a masitou tvář, nenesoucí jediné stopy utrpení, hustě obrostlou

tmavým vlasem a vousem, zatím co horní ret zůstává vyholen. Kol beder je ovinuta rouška, která se ostrou lomeností svých záhybů zásadně liší od dosavadní stylisace.

Postava Kristova dosahuje souhrnem těchto vytčených rysů realismu tak neobyčejného, že jej nelze naprosto vysvětlit z domácího vývoje, nebo pouhou tvořivou vůlí domácího umělce. Od církvického Krista nevedou žádné spoje k předchozí vrstvě. To, co zde vidíme, se daleko vymyká z možností a mezi vrstvy, v níž obraz vznikl, s níž však, jak vidíme, nijak nesouvisí. Jak daleko jsme tu jen na př. od obrazu Krista-Trpitele z Českých Budějovic! To vše ponouká k domněnce, že malíř našeho obrazu musil být obeznámen at tak či onak s realistickými tendencemi, jichž nesporný ozvuk české dílo představuje, a jež se ozývají zvláště důrazně ve dvou oblastech Čechám těsně přílehlých, totiž Norimberku a Rakousku.

V Norimberku ve čtyřicátých letech působí významný novotář a průkopník realismu, mistr Tucherova oltáře, s nímž se blíže seznámíme ještě později. Srovnáme-li našeho Krista s některou z obdobných postav okruhu tohoto malíře, nalezneme jisté shody, týkající se zvláště názoru na vývin trupu. Tak s figurou Krista-Trpitele ehenheimského epitafu⁵⁵⁾ souhlasí zvláště modelace krku, hrudníku a partie břišní, kde zvláště nápadně se shoduje vyznačení záhybů kůže svislicí, vedenou středem, z níž větovitě na obě dvě strany se odštěpují dva další záhyby, souhlasné je také oddělení thoraxu od břicha, nevyznačení žeber a jistá celková zavalitost trupu, v němž hrudní koš měkce přechází do měkkých částí pod ním; na rozdíl od pojetí Kristova aktu Hallerova oltáře⁵⁶⁾, ale i Tucherova oláře,⁵⁷⁾ kde hrudník je mocně vyklenut a břicho propadlé. U Krista Hallerova oltáře je také nápadně zdůrazněna struktura thoraxu. — Kristovi ehenheimského epitafu blíží se náš obraz také modelací šlachovitých a kostnatých nohou. Kdežto však rouška kol beder Kristových je u nás neprůhledná, je na tomto epitafu průsvitná; s neprůhlednou rouškou setkáváme se však u Ukřižovaného oltáře kostela Sv. Jana v Norimberku [Nürnberg]⁵⁸⁾ i v oltáři Hallerově. Za to obličejový typus nemá v norimberské malbě obdoby.

Za to v Rakousku, kde současně působí mistr Albrechtova oltáře, významově tak blízký mistru oltáře Tucherova, možno uvést velmi počnou obdoby v epitafu kanovníka Geuse, datovaném rokem 1440 (Videň, kanovnícký dvůr.⁵⁹⁾ Zde vidíme nejen tutéž tvrdou modelaci a opět anatomické propracování těla, i neprůhlednou, velmi podobně traktovanou roušku, ale především se zde shledáváme s masivním typem tváře, příbuzným našemu a souhrnně pojatým vlasem a vousem. Závažným svědectvím pro slohovou příbuznost obou děl je také barva: karnace je charakterisována světlou hnědí, při čemž je tvar modelován šedě a vyvyšován ve světlech okrovou žlutí, vlas a vous je smolově tmavohnědý. Ale to jsou právě dopodrobna ony znaky, jež mohl Benesch⁶⁰⁾ vytknout také pro kolorit Kristova aktu v epitafu Geusově.

Ze všeho tedy vyplývá, že náš malíř vykazuje slohové rysy Inoucí z části k norimberskému, z části k rakouskému mistru, mezi nimiž musila ostatně býti, dle Benesche,⁶¹⁾ úzká slohová spojitost. — Bylo by snad příliš odvážné malíře církvického Krista slohově ještě blíže lokalisovati. Snad postačí uvedené za doklad, že byl poučen novým tvaroslovím a to v době ku podivu časně a že pramenem tohoto poučení bylo nejbližší sousední Německo.

Nelze ovšem zamlčet, jakého přetvoření došel názor na nahé tělo v domácí formulaci. Tak třeba si povšimnouti, jak artikulaci tělesného článku na př. prsou a hrudního koše, vyjádřenou u tucherovského mistra měkkým polostínem a valeurem, přepisuje náš malíř tvrdou čarovou konturou, vlastní linearismu vrstvy čtyřicátých a padesátých let, jak záhyby kůže pod hrudí se u něho stávají lineární kresbou a pod. Ačkoliv se snažil seč byl dostihnouti svého cizího vzoru, podařilo se mu pouze schematicky přepsat to, co bylo u jeho vzorů již výsledkem smyslové empirie, která nebyla v dosahu našeho malíře a jeho vrstvy a ještě ani dlouho potom neměla býti.

přátel umění v Čechách, Praha 1936, čís. 39. — E. Wiegand, Die böhmischen Gnadenbilder, Würzburg 1936, 38, 53. — Kramář, Stručný průvodce Státní sbírkou starého umění, Praha 1938, čís. 39.

Tato votivní deska neobyčejných rozměrů a vysoké malířské kvality je nepochybně nejvýznačnějším kusem časného období pozdní gotiky u nás vůbec.

Vznosná a klidně vertikální postava madony tvoří osu obrazu, jehož plochu zaujímá po celé téměř výšce. Postavena je na široký pruh půdy, hustě porostlé vegetací kopinatých listů a drobných květů, odkud vyrůstá trs keřů, z velké části zakrytý však zlatou mandorlou, vloženou mezi keřem — květnicí a madonou, jejíž postava se na zlatém pozadí mandorly účinně promítá. U paty madony spínají ruce tři klečící donátoři v souvěkých⁶³⁾ šubách, nad madonou pak vznášejí se dva andělé, kladoucí madoně korunu na hlavu. Motiv inkoronace je zdůrazněn též začátkem mariánské antifony: „Regina coeli laetare . . .“, vepsané na nápisových páskách, držných anděly a vinoucích se volně k zemi v četných zákrutech. V stejnoměrném a přece nenuceném zaplnění plochy je obraz řešen tak mistrovsky, že na inertní zlaté pozadí zbývá jen zcela málo prázdné plochy. V koloritu zastoupeno je jen několik tónů; olivová zeleň a hněd ve vegetaci, tmavá zeleň, něco syté červeně, tvoří měkký souzvuk se zlatem pozadí a mandorly, a s červenou hnědí brokátového šatu Mariina. Karnace má, dle Ernsta,⁶⁴⁾ ještě tradiční hnědé podmalování. Neobyčejná malířskost práce, ukazující k vydatné lekci XIV. stol., je dána především měkkým spájením barev a vázáním lokálních tónů, jichž vlastní barevnost se nikde neuplatňuje svéprávně, čímž je dosaženo při značné hloubce reliéfu určité celkové tlumenosti koloritu, upomínající na valeurovou malířskou metodu třeboňského a rajhradského mistra. Stejně podivuhodná je kresba věnující obzvláštní péči vegetaci, viděné místy s botanickou zevrubností.

Její ikonografické místo, dané kombinací motivu květnice s typem inkoronované assumpty, bylo již vyšetřeno,⁶⁵⁾ dosud však unikl poznání její význam vývojový.⁶⁶⁾

Bylo již zjištěno, že základní motiv madony deštěnské je společný též madoně štěpánské, nebylo však nikde dosud řečeno, že u obou je přejat z typu vyšebrodského.⁶⁷⁾ Hlava madonina je táž,⁶⁸⁾ pouze v detailech tvaru koruny a řasení roušky lze znamenat odchylky. Korunující andělé, kteří byli u madony vyšebrodské vypuncováni do zlatého pozadí, zhmotnili tu v trojrozměrných objemech, a zcela odlišný je ovšem i motiv děcka, typem se však těsně vízícího rovněž k madoně vyšebrodské. Motiv odhalené ruky Mariiny, jinak u replik vyšebrodské madony velmi vzácný, ukazuje také k vyšebrodskému typu. Vztahy assumpty deštěnské k staršímu českému malířství byly již naznačeny. Ikonograficky nejbližší je jí malá assumpta v květnici v Národní galerii. Tu i tam stojí madona

II.

Ať již pokusy o únik ze zajetí krásného slohu lidovějším a realističtějším přepracováním formy ukázaly se bezvýslednými ať z jiných důvodů, sloh, kterým se ohlašuje doba po polovině století, jeví odlišnou notu.

Jestliže v předchozí vrstvě byly patrné známky únavy a tvůrčí ochablosti, a byla-li jí vlastní úroveň vesměs nízká, v této vrstvě, naopak všeobecně vysoké úrovně, navazuje se na krásný sloh s novými silami a podivuhodnou sugestivností, která dovedla regenerovanému krásnému slohu dodat ještě dočasnou životaschopnost, prodloužiti jeho trvání do druhé poloviny století a vytvořiti tak pevnou hráz proti náporům pozdně gotického realismu, který byl prozatím donucen k vyčkávacímu stanovisku, takže se mohl uplatňovat jen v jednotlivostech formy.

Ani v této vrstvě není mnoho památek; byly-li to před tím hlavně střední Čechy, které přispěly k vývoji svým kontingentem, jsou to teď opět jižní Čechy, v nichž, jak řečeno, se dala obnova malířské práce na základně jiné, než byla ona před polovinou století.

Třeba tu rozlišovati patrně dva okruhy, z nichž jeden měl snad středisko v Jindřichově Hradci, druhý pak v Krumlově, [Krummau] nebo v jiném centru, jihozápadně posunutém.⁶²⁾

Do prvního okruhu možno zařaditi s jistotou především

- VI. ASSUMPTU Z DEŠTNÉ (Praha, Národní Galerie, dřevo borové, plátnem potažené, 143×111,5, inv. čís. O. P. 912 (Pův. v kapli v Deštné, kam darována r. 1811 z Jindř. Hradce, v galerii od r. 1892).

Lit.: S. XVIII. (1903), 44, obr. 52. — Katalog Rudolfiny, Praha 1912, 45. — Ernst, Beiträge, 26, tab. II. — Chytil, Mal. 121. — Chytil, Madona Svatoštěpánská a její poměr k typu Madony vyšebrodské a k české malbě XV. stol., P. A. XXXIV. (1924—1925), 72. — Cibulka, Korunovaná assumpta atd., 115, s vyobr. — Matějček, Děj. 344, obr. 270. — K. Oettinger, Neue Beiträge zur Kenntnis der böhmischen Malerei und Skulptur um die Wende des XIV. Jahrhunderts, W. J. f. K. X. (1935), 14. — j. p., Výstava gotického umění městského musea v Českých Budějovicích, V. S. XXXII., 49. — V. Kramář, Stručný průvodce obrazárnou Společností vlasteneckých

na obráceném měsíčním srpku před keřem, a děcko v obou případech drží v ruce jablko (podobně jako na assumptě z Majdaleny; ostatně motiv držení jablka, rovněž v plastice velmi oblíbený, je doložen již ve XIV. stol. obrazem madony mezi světcem a světící na Hluboké, později na arše roudnické a j.).

Typy andělů možno srovnati přímo s anděly rámu madony vyšebrodské, stejně i tváře donátorů, v charakteru rozlišených, přes to však typisovaných, lze odvoditi z typiky vrstvy 1400—1430. Rovněž pojetí vegetace a její traktování má své analogie ve starším období, na př. v obraze Krista na hoře Olivetské rajhradského mistra,⁶⁹⁾ a v obraze Křtu Kristova na arše zátoňské.⁷¹⁾

Tolik, kolik spojitostí s krásným slohem, vykazuje assumpta deštěnská i se svou vrstvou 1450—1460, do níž se hlásí především záhybovým slohem,⁷¹⁾ který jasně prozrazuje dobu jejího vzniku.

Traktování draperie, jaké vidíme zde, by v krásném slohu bylo nemyslitelné. V tom uplatnil se již realistický názor pozdně gotický. Záhyby Mariiny roušky, pokrčení na pravém rameni záhybem s vidlicovitě ukončeným dolem, záhyby rouch andělů i donátorů, tvořící tupé klíny a dosti ostré hřebeny — to vše jsou první příznaky lánaného slohu; také plášť Mariin, sám sice málo členitý a jen v lemu tvořící mírné ohyby, vybíhá teprve u země na pravé straně v cíp, který se několikrát v úhlu lomí. Pozdně gotickým znakem je také ostré lomení nápisové pásky, s nímž se shledáme ještě na Madoně jindřichohradecké.

Sama představující pozměněnou repliku vyšebrodské madony, vykazuje deštěnská madona též mnoho shod i s ostatními jejími replikami té doby, madonou Lannovou a jindřichohradeckou, od nichž se liší jenom pomačkanější rouškou, částečně obnaženým uchem a formou agrafy.

Nejvíce vztahů jeví však k jiné práci tohoto okruhu, budějovické

V. REPLICE MADONY VYŠEBRODSKÉ⁷²⁾ (Čes. Budějovice, měst. museum, 72 × 53. Zakoupeno r. 1922 ze soukr. maj. ve Čtyřech Dvorech u Českých Budějovic).

Lit.: Chytil, Madona svatoštěpánská atd., 75. — Katal. výstavy gotického umění městského musea v Čes. Budějovicích (Praha 1935), 10, čís. 5, obr. 5. — j. p., Výst. got. um. atd., Vol. Směry XXXII, 49. — E. Wiegand, die böhmischen Gnadenbilder, 35, 45. — Vyobrazení též ve Výroč. zprávě měst. musea v Č. B. 1922/23 (1923).

Střed desky, pocházející dle tradice z Třeboně, zdobí obraz madony s děckem, korunované párem andělů, úzký rám zdobí postavy andělů s nápisovými páskami se začátkem mariánské antifony, v rozích pak symboly evangelistů.

Vztahy k assumptě deštěnské neomezují se pouze na všeobecné znaky, které obě práce poutají k madoně vyšebrodské a dobové vrstvě, nýbrž jsou tak těsné, že třeba předpokládati souvislost dílenskou. Je to jednak absolutně stejný typ hlavy madoniny i hlavy děcka, motiv držení jablka, tytéž tváře andělů, do nejmenších podrobností tytéž záhybové motivy, tyž rejstřík barev, a nakonec i stejný puncovaný dessin zlatého pozadí, tvořený kosočtverci s vepsanou resetou.

Naproti tomu rozdíly mezi oběma vyplývají jen z užšího přimknutí madony budějovické k vyšebrodskému typu. Tyto rozdíly, ostatně podřadného významu, jeví se zvláště v odlišném řasení roušky, typu koruny a v zahalení ruky, čímž se madona přiklání spíše k typu vratislavskému. Také nimbus děcka zde chybí. — Mnoho z půvabu obrazu přišlo ovšem na zmar smytím svrchní barevné vrstvy.

Další práce okruhu představují obě již zmíněné repliky vyšebrodské madony, a to madona Lannova, s ní souvisící malá assumpta „v květnici“ a madona jindřichohradecká.

MADONA ZV. LANNOVA (Praha, Národní Galerie; dřevo borové, plátnem potažené, 50.5 × 38.5, inv. čís. O. P. 652).

Lit.: A. Matějček, Madona Lannova, U. P. Č. I., 36, tab. 54. (tamtéž starší literatura.) — Chytil, Madona svatoštěpánská atd., 74 a d. — V. Kramář, Stručný průvodce atd. (1936), čís. 36. — E. Wiegand, Die böhmischen Gnadenbilder, 33, 53. — A. Stange, Deutsche Malerei der Gotik II. (Berlín 1936), 71. — Kramář, Průvodce (1938), čís. 44.

Její jihočeský původ je doložen okolností, že pochází z majetku budějovického sběratele Štulíka,⁷³⁾ odkud se dostala do sbírek Lannových, jenž ji daroval galerii Společnosti vl. př. um. (dnes Národní Galerie).

Je opatřena rámem, zdobeným postavami devíti svatých, a to: Sv. Petra, Sv. Ludmily, Sv. Doroty, Sv. Barbory, Sv. Apolonie, Sv. Kateřiny, Sv. Markéty, Sv. Voršily a Sv. Křištofa. Uprostřed dole připojen neurčitelný znak diagonálně položeného okřídleného šípku.

Madona je motivem zahalené ruky bližší opět vratislavskému typu, v detailech jsou od obou typů vyšebrodské madony odchylky. Tvář je poněkud jinak formována, oči jsou kulatější, nos užší, ústa drobnější, vlasy jsou více skryty pod korunou, rouška, zvláště nad levým ramenem, je bohatěji řasena, a také nad pravým ramenem poněkud pozměněna. Agrafa je kosočtverečná jako u vratislavského typu, výstřih šatu je posunut výše ke krku; také v detailech koruny jsou určité změny, spočívající v tom, že laloky se zde střídají s nízkými hrotitými cípy. Vypuštění jsou korunující andělé.

Vztahy rámcových figurek k českému malířství prvních desetiletí XV. století jsou opět tak těsné, že by bylo zbytečno je jednotlivě vypočítávat. Stačí snad poukázat na výzdobu rámu madony trojické⁷⁴⁾ nebo vatislavské.

Její styčné body s madonou deštskou a budějovickou jsou právě tak značné jako vztahy k madoně jindřichohradecké. Liší se od nich pouze opět v podrobnostech. Rouška nad pravým ramenem je proti deštské a budějovické madoně poněkud zjednodušena, chybí také jablko v ruce děcka, od jindřichohradecké ji odlišují, mimo roušky, jen opět nepatrné detaily, na př. v koruně, nimbu, agrafě atd.

Naprostá shoda některých ženských typů v rámcových obrázcích, nebo shoda typu Sv. Krištofa zde a stařeckých typů madony jindřichohradecké, shoda rozvilinových desseinů a j., ji posunují do blízkosti madony jindřichohradecké.⁷⁵⁾ Definitivnosti úsudku brání ovšem těžké její poškození, jež jí odňalo smytím většinu lasur.⁷⁶⁾ Co má však se všemi třemi společného, je záhybový styl, jež lze sledovati na př. na rouchu Sv. Krištofa, ukazující detailní shody s konfiguracemi madony deštské a budějovické.

Dále sem patří

ASSUMPTA V „KVĚTNICI“ (t. zv. Lannova) (Praha, Národní Galerie, dřevo borové, plátnem potažené, 0.41 × 0.31, inv. čís. O. P. 653).

Lit.: J. Neuwirth, Zur Geschichte der Tafelmalerei atd., 63. — Katal. Rudolfiny, 1889, 51, obr. 56. — A. Podlaha, Obrazy mariánské v Čechách, Praha 1904, 10. — Katal. Mariánské výstavy v Praze, Praha 1904. — Chytil, Mal. 121. — Katal. Rudolfiny, 1912, 45. — Ernst, Beiträge, 25, tab. XLVI. — Cibulka, Korunovaná assumpta atd., 115, s výobr. — Matějček, Děj. III. (1927), 96. — Matějček, Děj. 342. — Kramář, Průvodce 1936, čís. 37. — Wiegand, 33, 53. — Kramář, Průvodce 1938, čís. 43.

Také tato práce dostala se do sbírek Společnosti vl. př. um. ze sbírek Lannových (1883), který ji získal z pozůstalosti Štulíkovy. Již to nasvědčuje stejnému původu obou obrázků, a slohový rozbor nás v tom utvrzuje.⁷⁷⁾

Střední obraz nese obraz Madony s děckem na pravé ruce a s žezlem v levé ruce, frontálně vytočené k divákovi. Stojí v gloriole před květnicí na půlměsíci. Za terén slouží travnatý záhon. Rám zdobí poloviční figury Sv. Markéty, Kateřiny, Barbory, Doroty, Apolonie, Marty, Marie Magdaleny, Anežky, Voršily, Kláry a Sv. Jeronýma, a celé postavy donátorů, kněze a františkánské řeholnice.

Nemůže-li nás zmýlit formalistní záhybový sloh, který si zahrál v pravém závěsu Mariina pláště v bohaté kaskádě, splývající v mnohonasobných klikatých lemech, přecházejících pak u země v ohebné smyčky⁷⁸⁾ a měkká valeurová modelace tvarů, neujde nám, že na př. plášť donátorů, nebo Marie Magdaleny je pojednán s tvrdým linearismem, jenž by

neobstál v práci starší vrstvy a jenž živě upomíná na obdobné traktování v madoně Lannově.

Lépe zachovaný obraz umožňuje podrobné srovnání s Lannovou madonou, z něhož vyplývají shody, poučující nás, že nejen typika loutkovitých figur s kulatými kočičími hlavami si vzájemně odpovídá, ale také užívání stejných barevných pigmentů, na př. indiga, olivově zeleně, hnědě, růžové v pleťových tónech, nebo stejný způsob modelace hlavy ostrým nasazením světla na vrchol reliefu. Je jen pochopitelné, že při shodách takového rázu souhlasí pojetí atributu, způsob puncovaného dekoru středního pole arkaturou s liliemi a rámu stejnou arkaturou a jemnými rozvilinami, i stejný způsob nimbu atd.

Charakteristice Chytilově, mluvící o půvabnosti a „roztomilé naivitě“ těchto prací možno zajisté přisvědčit.⁷⁹⁾

Posledním zástupcem je

MADONA JINDŘICHOHRADECKÁ (Jindřichův Hradec, zámek, 80 × 68.5).

Lit.: S. XIV. (1901), 95 a d., obr. 59. — U. P. Č. I., 35 a d., tab. LIII.; ibid. starší lit. — A. Matějček, Jindřichův Hradec (Uměl. Pam., 10), Praha 1917, II., obr. 35. — Chytil, Madona svatoštěpánská atd., 50, 68, 69, 71. — Chytil, Umění české na poč. XV. století, Umění II. (1929), 346. — Wiegand, 34 a d., 51. — Stange, 70.

VI.

Madona jindřichohradecká má v souboru časných pozdně gotických replik vyšebrodské madony postavení poněkud zvláštní a to jednak svou odchylkou od madony vyšebrodské, jednak svou výzdobou rámcovou. Mimo to, rovněž proti ostatním, je madona obohacena ve své střední desce polofigurami evangelistů. Rámec zdobí scény ze života Krista a P. Marie, střídavě s polofigurami proroků a to v následujícím pořadí: Zvěstování — David; Izaiáš — Narození; Izaiáš — Micheáš; Klanění — David, Balaam; Obětování — David, Sofoniáš; Nanebevstoupení — David, Izaiáš; Seslání Ducha — David, Johel; Smrt P. Marie — David, Skladatel knihy písní.

Motivem odhalené ruky navazuje jindřichohradecká madona na typ vyšebrodský; tuto vlastnost sdílí s assumptou deštskou a madonou vídeňskou. Nejvíce se liší od vyšebrodské madony ovšem svou prostovlasostí, což se vyskytuje opět pouze u madony vídeňské. Rovněž chybí zde korunující andělé.

Bylo již vytčeno, kolika společnými vlastnostmi lne k ní madona Lannova, od níž se však liší motivem jablka, který má společný s assumptou deštskou a incoronátou budějovickou. Za to se jí opět blíží tím, že není, na rozdíl od obou právě jmenovaných madon, incoronátou.

Jak řečeno, rámcovými obrázky je jindřichohradecká madona ojedinělá. Mimo ni se vyskytují jen ještě na starší madoně buckinghamské

a štěpánské. Tyto rámcové scény vděčí za svůj velký půvab krásnému slohu, s nímž, jak uvidíme, těsně souvisí. Již Matějček upozornil, že rámcové obrázky jsou provedeny ve stylu miniatur a že jsou scény přejaty komposicí i formou z miniaturních předloh a že zvláště v rukopisech iluminátorů Jana ze Středy⁸⁰⁾ najdeme téměř ke všem komposicím předlohy. Opravdu možno komposici Obětování odvoditi z miniatury v rukopise Laus Mariae,⁸¹⁾ komposici Seslání z miniatury v Liber viaticus a Nanebevstoupení z miniatury téhož rukopisu.⁸²⁾

Některé motivy, na př. architektury baldachýnů a podiovitých podlah v Seslání, Obětování a Zvěstování, možno srovnati s analogickými konstrukcemi v karlovských miniaturách a v četných deskách vrstvy 1400—1430, kde obdobné architektury jsou téměř pravidlem. Rovněž typy lze všechny bez obtíže odvodit z téže vrstvy, s níž práce souvisí i technicky „měkkou, valeurovou modelací formy“ (Matějček).

Žádné dílo předchozí doby nemůže se v dekoraci rámu vykázat takovým výzdobným bohatstvím, neponechávajícím zlaté půdě téměř ani prosvítat pod množstvím figurálních scén, poprsí proroků a ornamentálně rozvinutých nápisových pásek. S buckinghamskou madonou⁸³⁾ neshoduje se jindřichohradecká ani rozložením rámcových obrázků, ani jejich komposiční úpravou. Tím více shod jeví s madonou štěpánskou. Ani s tou se sice nekryje rozmnstěním scén, za to ikonograficky a komposičně jsou si rámcové obrázky velice blízké. Scény Seslání ducha shodují se téměř detailně, výjev Smrti P. Marie jest pouze obrácený a počet hlav zredukován, scéna Obětování odehrává se v interiéru stejné podoby. Její komposiční modifikace plynou pouze z odlišného tématu (Obřezání). Obraz Zvěstování je zde, na rozdíl od štěpánské, v opačném směru. Scény Klanění jsou si komposičně nejbližší, pouze architektura betlémské chýše je pozměněna. — Po stanovení předloh pro jednotlivé scény v miniaturách XIV. stol. není pochyby, že rámcová výzdoba obou obrazů vděčí společnému prameni, patrně nějakému ztracenému prototypu z doby kolem 1400, nebo ještě starší.

Naše madona řadí se do pozdní vrstvy několikerým znakem. Je to především záhybový sloh, na př. pláště anděla ve Zvěstování, nebo roucha Kristova ve Zmrtvýchvstání, dosahující zde vyššího stupně lámanosti, než u všech prací předchozích. Je to dále dotud nikde v rámcové výzdobě prokazatelné vysloveně krajinné pozadí scény Zmrtvýchvstání, Narození a Klanění, a forma betlémské chýše v obou posledně jmenovaných obrázcích. V první je užito jakési kombinace chatrče s ruinósní kvádrovou zdí, k níž nelze naléztí období v starší české malbě. Zdá se, že tu jde o motiv, jenž sem pronikl již se západu, patrně prostřednictvím grafické předlohy. S podobnou se setkáváme totiž na př. u mistra E S v jeho rytině Narození (L 23). Tato doměnka nabývá na pravděpodobnosti, srovnáváme-li architekturu i druhé scény, lehkou to trámovou konstrukci s velmi ana-

logickou architekturou téže rytiny mistra E S, kde dokonce nechybí ani podložení levé podpěry podezdívkou, jako v našem případě. — Uvážíme-li, že počátek činnosti mistra E S spadá do počátku padesátých let, není snad odvážným předpoklad, že v této době mohly již u nás jeho rytiny kolovat. Wiegand správně poukázal na silnou lomenost nápisové pásky. S touto lomeností se shledáváme již sice u brněnské repliky madony vyšebrodské (t. zv. tomášské), kde však páska je vpuncována; malovanou a takto lámanou pásku nalézáme však po první až u assumpty z Deštné a pak v tomto případě.

Stejně těsně jako tento okruh, navázala na sloh z poč. XV. stol. i druhá skupina prací retrospektivně orientovaných. Jestliže však v první skupině obnoven byl s krásným slohem i malířský vývin formy (jak bylo nejlépe patrné v případě assumpty deštné), a později gotické živly se projevovaly jen v nesmělých náznacích, v této druhé skupině došel uplatnění tvar pevně, téměř skulpturně vykutý, lineárně artikulovaný, silná linie jako „živl barvě rovnocenný“ (Matějček) a lámaný sloh sem pronikl daleko výrazněji.⁸⁴⁾

Representantem skupiny té je

DESKA BLÁNICKÁ (soukr. maj. schwarzenberský, dříve kos. sv. Jiljí ve Vel. Blánici na Písecku; 151 × 126).

Lit.: Katal. retrosp. výst., (Praha 1891), 180, čís. 199. — Chytil, Malířství drobné a tabulové, P. A. XV. (1892), 611. — Die österreichisch-ungarische Monarchie, Böhmen II. (Viedeň 1896), 360. — Album svatovojtěšské, Praha 1897, 49, tab. 23. — S. XXXIII. (1910), 334 a d. — Matějček, Děj. 348, obr. 273.

VII.

Deska v původním stříbřeném rámu zobrazuje tři světce, sv. Vojtěcha v temně zeleném pluviálu a olivově zelené dalmatice, sv. Jiljí v růžovém a sv. Prokopa v hnědém rouchu, v celých postavách a v tříčtvrtečních pohledech. Terén, na němž stojí, je travnatý, pozadí zabírá uprostřed červený, obdélný brokátový závěs, ostatek pozadí tvoří zlatá, lisovaným vzorem granátového jablka zdobená plocha.

Ikonograficky i komposičně má obraz — prostá representativní scéna — předpoklad na př. ve fresce sňaté z kostela sv. Michala v Praze II. a chované dnes v měst. museu, která zobrazuje rovněž tři prostě přiřazené světce bez jakéhokoliv vzájemného vztahu. Ale typikou mírných, úsměvných, poněkud však bezduševných tváří, šnekovitou stylisací vlasů a vousů, i celým svým lineárně-plastickým stylem, navazuje deska vědomě na sloh z počátku XV. století, representovaný na př. deskou z Dubečku.

Analogie k typice v malířství deskovém i knižním z poč. XV. stol., jsou četné. Tak srovnajme na př. typ sv. Vojtěcha zde a na desce z Dubečku, nebo s typem sedícího biskupa v rukopise „De eruditione

principum“ v pražské kapitul. knihovně,⁸⁵⁾ dále typy sv. Jiljí zde a na křídle z Majdaleny v Národní Galerii, nebo na rámu vyšebrodské madony atd.

Není tedy opět divu, bylo-li dílo kladeno do počátku XV. století a považováno za zralý projev krásného slohu.⁸⁶⁾

Jenom záhybový styl, vysloveně a v tomto měřítku poprvé pozdně gotický, řadí obraz bezpečně do vrstvy kolem r. 1460. Draperie figur navazuje zřejmě na styl dlouhých záhybů, spadajíc v paralelních, rovných liniích k zemi, kde teprve ústí ve složitou hru měkce nalomených záhybů, tvořících trojúhelníky, hluboké doly a typické kornouty. Obdobné motivy vznikají pak též všude tam, kde jsou motivovány pokrčením draperie, na rukávech, ramenech a p. Je to týž záhybový sloh, jehož se sousední Německo dopracovalo v 30.—40. letech a který sem pronikl jako první symptom blížící se gotiky pozdní a zároveň jako první a zatím i jediný opravdu důsledně uplatněný element láného slohu.

Jak se rozšířil u nás, není možno přesně zjistiti. Z celé povahy tohoto díla a jiných děl této vrstvy lze však předpokládati, že malíři v Čechách dovídali se o něm nikoliv přímo, nýbrž patrně prostřednictvím importovaných předloh z oboru grafiky a možná i malířství knižního.⁸⁷⁾ Tuto naposled jmenovanou možnost podporuje i okolnost, že láný sloh stejné soustavy objevuje se již v modlitební knize Jiřího z Poděbrad, datované rokem 1463.⁸⁸⁾

Hlavní kvality malířovy tkví, jak již vytčeno, v kresbě, v níž dosahuje vzácné čistoty a citlivosti.

V nejužším vztahu dílenském s touto prací je další obraz tohoto okruhu, totiž vyšebrodská

REPLIKA ZLATOKORUNSKÉ MADONY (Vyšší Brod [Hohenfurth], kláš. galerie, 78 × 68).

- VIII. Lit.: B. Grueber, Die Kunst des Mittelalters in Böhmen III., 113. — Neuwirth, Zur Geschichte der Tafelmalerei in Böhmen, Rep. f. K. VIII. (1885), 62 a d. — Chytil, Über einige Madonnenbilder Böhmens aus dem XIV. und XV. Jahr., M. d. C. K. XIII. (1887), XX. — Ernst, Beiträge atd., 26. — Chytil, Mad. svatoštěp. atd., 51 a d. — S. XLII, 1921, 398 a d., obr. 434. — Matějček, Děj. 348. — Wiegand, 23, 48 a d. — Stange, 68.

Madona je značně přesnou kopií zlatokorunského typu a, jak tomu nasvědčují některé detaily, přímo madony zlatokorunské, nikoliv svatovítské. Hlava děcka, držícího, na rozdíl od předlohy, jablko v pravé ruce, je ovšem poněkud stočena dolů, což je motivováno postavou klečícího donátora — cisterckého mnicha, s připojeným znakem⁸⁹⁾ a blankou s nápisem „Miserere Mei Deus“. — Zlaté pozadí nese vzor granátového jablka, rám zdoben je postavami světic, stojících na protáhlych

konsolách, a to vlevo nahoře sv. Doroty, vlevo dole sv. Kateřiny, vpravo nahoře sv. Markéty a dole sv. Barbory. Nahoře uprostřed vznáší se anděl, nesoucí korunu a dodávající madoně významu incoronaty; vlevo i vpravo uprostřed mezi světicemi poprsí andělů, z nichž anděl vlevo, frontální, v jáhenském rouchu, drží pásku s nápisem „Regina Coeli Laetare.“ Dole uprostřed poprsí sv. Vojtěcha, po jeho obou stranách poprsí andělů, nesoucích rovněž nápisové pásky.

O dílenské souvislosti s deskou blánickou svědčí nejen celý lineárně-plastický sloh se všemi kresebnými vlastnostmi, ale i typika figur a záhybový sloh. Shody mezi typem sv. Vojtěcha zde a sv. Prokopa tam, donátora zde a sv. Jiljí tam, záhybů roucha pravého korunujícího anděla zde a roucha sv. Jiljí tam, jsou naprosté. Ale jako tam, i zde jsou stejně četné a silné reminiscence na krásný sloh, jak vyplyne ze srovnání typů sv. Markéty v našem případě a téže světice na desce s Madonou mezi sv. Bartolomějem a sv. Markétou na Hluboké;⁹⁰⁾ srovnajme také ostatní světice se světicemi u třeboňského mistra, typy andělů zde a na rámu vyšebrodské madony a p.

Ve slohové spojitosti s těmito předchozími obrazy je i práce, tentokráte, jak se zdá, původu severočeského. Je to

TRIPTYCH Z DUBAN (dnes Praha, Národní Galerie, dříve kostel sv. IX. Petra a Pavla v Dubanech dřevo lipové, střed: 118 × 103, křídla: 118 × 51).

Lit.: Ernst, Beiträge, 28, tab. LIX. — Cibulka, Korunovaná assumpta, 115, s vobr. — Matějček, Děj., 344. — O. Kletzl, Studien zur böhmischen Buchmalerei, Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft VII (1933), 53. — Kramář, Průvodce (1938), čís. 58.

Střed nese obraz assumpty v květnici s děckem na levé ruce a s dvěma anděly, nesoucími královské insignie a oděné v bílý, zelenavě modelovaný plášť, jehož rub jest smaragdový. Levé křídlo zdobí na vnitřní straně obraz Sv. Kateřiny, zahalené v smaragdově zelený plášť, na vnější zvěstujícího anděla, pravé na vnitřní straně obraz Sv. Barbory, nesoucí roucho cinobrové, plášť tmavofialový s rubem hráškově zeleným, na vnější pak obraz Marie, přijímající stojíc zvěstování.

oltář spočívá na predelle (29 × 116, 94.5), nesoucí obraz Veraikonu, držného párem andělů. Vnitřní rámy jsou zlacené a zdobené puncovaným dekorem, vnější a boky predelly pak motivem červenomodrého listu.

Dílo to ukazuje, kolik jeho malíř dovedl ještě vytěžit z krásného slohu v příznačných postojích figur, prolnutých plastickým pohybem, v jejich půvabné typice i v záhybovém stylu „naběračkových“ motivů a měkce i hravě se vlnících lemů rouch. Ikonograficky je postava Mariina nesporně nejbližší assumptě z Deštné a malé assumptě Lannově, zatím

co starší analogie vedou nás až na počátek století,⁹¹⁾ kdy se shledáváme na levém křídle archy roudnické s postavou obdobnou, rovněž držící na ruce děcko, archaicky oděné v dlouhou řízu.⁹²⁾ Ikonograficky je jí také blízká madona miniatury z Orationale Arnesti.⁹³⁾ — Typikou se blíží postava Mariina a obou svetic švaberskému Navštívení a Kramář upozornil i na blízkost madony doulebské, která jest však značně starší našeho oltáře.

Kramář⁹⁴⁾ uvedl triptych ve spojitost se skupinou desky bavorovské a jistě právem, ač naše dílo je nižší úrovně, nedovolující předpokládat společnou dílnu. Je to především typika figur, charakterisovaná cibulovitou hlavou s vysokým čelem, tupým nosem, malými sešpulenými ústy a ohraničenou, vystupující bradou, která se tak značně blíží jak desce blánické, tak i replice zlatokorunské madony, v níž nalézáme velmi obdobné postavy svetic. Je to dále i šnekovitá stylisace vlasů, kostymní podrobnosti a především záhybový sloh, který je konservativnější již množstvím archaických motivů z krásného slohu, mimo to i méně radikálním zalamováním, vyskytujícím se ostatně pouze u pláště Mariina a rouch andělů. Obdobné jest také pojetí drobně kvítkovaného terénu na křídlech. Důležité však je, že také silně plastickým vývinem formy, lineárně vymezené a členěné, hlásí se dubanský oltář k předchozí skupině.⁹⁵⁾

Vnější strany křídel, opatřené rudým, zlatými hvězdami zdobeným pozadím, jeví odlišný ráz. Jsou patrně dílem zaostalejšího pomocníka nepatrných schopností, konservativně navazujícího na styl dlouhých záhybů (roucho andělovo) v takové formě, jak jsme se s ní shledali v malé arše slavětínské. Také hrubou typikou a barevností liší se značně od vnitřních stran.⁹⁶⁾

Slohově nejpokročilejší je výzdoba predelly. Ta jeví opět jinou ruku, pracující se suchým, od horní části archy odlišným koloritem a záhybovým stylem, jenž odpovídá již názoru téměř sedmdesátých let a je daleko radikálnější než ve skupině desky blánické. Také realismus, jež malíř vtiskl tváři Kristově a hlavám andělů, odpovídá již vrstvě o deset let mladší. Třeba se zmíniti také o výzdobném motivu stvolu, kolem něhož se ovíjí akant, motivu, tvořícího puncovaný dekor rámu. Tento motiv je typický pro pozdní práce a vyskytuje se u nás častěji až ve vrstvě kolem roku 1470 až 1480; v samém Německu není prokazatelný před polovinou století. Také to odporuje Kramářově dolní časové mezi.

K oběma předešlým pracím hlásí se svým lineárně-plastickým formálním názorem také

- x. MADONA KRUMLOVSKÁ (Praha, Národní Galerie, pův. minoritský klášter v Č. Krumlově; dřevo lipové, 105 × 84, inv. čís. O. P. 884).

Lit.: J. Neuwirth, Zur Geschichte der Tafelmalerei atd., 69 a d., 76 a d. — K. Chytil, Über einige Madonnenbilder Böhmens atd., XXII., XXIII. — Katal. retrosp. výst., čís. 190, str. 179, tab. ibid. — Chytil, Mal. drobné a tabul., P. A. XV., 61f. — Chytil, Vývoj miniaturního malířství českého za doby králů rodu Jagellonského, Praha 1896, 41. — A. Podlaha, Obrazy mariánské 4. — Katal. mariánské výstavy v Praze, Praha 1904. — Chytil, Mal. 116. — Katal. Rudolfina, Praha 1912, 47. — Ernst, Beiträge 26. — Burger, Die deutsche Malerei, I. 141, obr. 155. — Chytil, Mad. svatoštěp. atd., 50. — Chytil, Umění české na poč. XV. stol., 346. — Matějček, Děj., 348. — Wiegand, 27, 31, 34, 53. — Stange, 69, 71. — Kramář, Průvodce (1938), čís. 45.

Jihočeský původ madony krumlovské doložen je její zaručenou krumlovskou proveniencí. Madona krumlovská patří k četným replikám vyšebrodské madony a na rozdíl od madony Lannovy, jindřichohradecké, štěpánské a dešenské, je přesnou kopií vrtislavského typu. Jen korunující andělé vyšebrodské madony zde chybějí. Rám je opět bohatě zdoben a této výzdobě vděčíme také za poznání doby vzniku obrazu. Vlevo i vpravo nese rám celé postavy svatých na hvězdnatých oblacích a to vlevo sv. Františka Seraf., sv. Ludvíka z Toulouse a sv. Antonína Pad., vpravo sv. Bernarda Sienského, sv. Jana Bonaventury a sv. Kláry, horní rám nese tři polofigury andělů s nápisovými páskami, z nichž prvá je opatřena obvyklým nápisem „Regina coeli laetare . . .“, dolní rám konečně polofigury proroka Jeremiáše, Davida a Izaiáše.

Již ikonograficky je rámcová výzdoba neobyčejně zajímavá. Postavy svatých jsou jistě záměrně voleny všechny z pozdního středověku XIII. a XIV. století, tři z nich pak, svatý František Seraf., sv. Bernard Sienský, a sv. Klára, mají úzký vztah k rádu, pro jehož krumlovský kostel byl obraz malován. Její místo v chronologii určil prvý Jos. Neuwirth,⁹⁷⁾ jenž nalezl správným určením atributu sv. Bernarda Siens. a zjištěním roku jeho úmrtí (20. V. 1444, kanonizován byl r. 1450) pevný terminus post quem. Tento terminus post quem je také jediným a cenným opěrným bodem pro datování celé skupiny, o níž je zde řeč. Madona krumlovská byla dlouho, až do objevu Neuwirthova, považována, jako tolik jiných, za práci XIV. století. Opravdu i ona souvisí s ním nejednou svou stránkou.

Zvláště typika figur má opět mnoho vztahů ke krásnému slohu. Typy světců lze srovnávat na př. s typem Sv. Marka ze švaberského Navštívení nebo sv. Jiljí z rámu madony vyšebrodské, typ sv. Antonína možno srovnat s typem sv. Jiljí na křídle z Majdaleny, nebo prvního donátora hýrovského triptychu, sv. Jana Bonaventuru se sv. Jeronýmem na rámu švaberského Navštívení, sv. Ludvíka se sv. Vojtěchem z fresky z kostela sv. Michala; také andělé mají své těsné analogie v andělech Ukřižování vyšebrodského,⁹⁸⁾ proroci v stařeckých typech zátoňské archy, švaberského Navštívení a jiných v.

Draperie, v níž je potlačena všechna artikulace,⁹⁹⁾ ať ve smyslu ještě krásného slohu, ať ve smyslu již slohu lámaného, jeví ve svém drobném paralelním řazení styl dlouhých záhybů v nejčistší formě. V tom, jak malíř

úzkostlivě dbal o to, aby se draperie nikde nedotkla země, je dobře patrna jeho snaha, vyhnouti se obtížným záhybovým konfiguracím lámaného slohu.¹⁰⁰) Malíř byl zřejmě zjev konservativnější: Nepřejímá již formalistní systém krásného slohu, spokojuje se s kompromisním stylem dlouhých záhybů (jedinou výjimkou jest lem pláště sv. Jana Bonav., vykazující ještě klikaté schéma v zjednodušené formě), kterých se však, na rozdíl od pokročilejšího mistra desky blánické, neodvažuje ještě zalamovati.

Krátké, poněkud sražené figury nesou velké, hranaté, a jak řečeno, silně typisované hlavy; výraz poněkud chudokrevných tváří je vážný. Proporcemi i typikou hlásí se krumlovská madona ke svému okruhu, také silný linearismus pevně modelovaných a konturovaných forem ukazuje příslušnost práce k tomuto okruhu.¹⁰¹) Jaká byla nad to úzká spojitost i s prvním okruhem, prozrazují nápadné analogie v typice proroků madony krumlovské a jindřichohradecké. — Jejím neobyčejně jemný, chladný, značně kultivovaný kolorit může sloužit jako závazný pro celý okruh. Živý a tradiční dvojzvuk intenzivní modře a cinobru zní jen ve střední desce, příznačné je však barevné ladění rámcových obrázků. Zde se uplatňují při velmi pečlivé modelaci barvy tlumené a přímo něžné šedě, olivové zeleně, lomené do hněda a do šeda, bledé karmíny a bledá indiga.

Přese všechny spojitosti s oběma prvními pracemi okruhu třeba předpokládati vztah pouze slohový, nikoliv dílenský.

Tímto dílem uzavírá se patrně kruh prací, vzniklých v obou jihočeských oblastech ve vrstvě 1450—1460.

Viděli jsme, že sice jejich přimknutí ke krásnému slohu bylo velmi důvěrné, a že celková jejich orientace byla v jádře zcela retrospektivní, že však přesto dovolily vplynouti alespoň jedné a to velmi důležité složce pozdně gotické problematiky — záhybovému slohu — do svého pevně utkvělého a konservativního repertoaru, spíše ovšem jen pro jeho zpeřtění, nežli ze skutečného pochopení jeho programového významu v nizozemské estetice.

Příčinou tohoto částečného příklonu k západním vymoženostem v prostředí jinak tak konservativním byla pravděpodobně okolnost, že v jižních Čechách navazovalo se v polovině století na dávnou tradici bez trvalejšího přerování vývoje a že plnější vyžití krásného slohu vedlo ke snaze o aplikování nových a krásnému slohu dotud cizích formálních živlů.

Tím a svou vysokou hodnotou je význam tohoto okruhu pro pozdně gotické české malířství značný, neboť jeho existence je trvale spjata s počátky pronikání pozdní gotiky do Čech.

Než z doby po roce 1460 zachovalo se také dílo, nepochybně rovněž jihočeského původu, jež vytvořil malíř, tkvící sice ještě hluboko v tradici domácí, který však přesto musil se jeviti svým souvěkovcům jako umělec do značné míry radikální.

Tímto dílem je malá

DESKA SE ZVĚSTOVÁNÍM (Praha, Národní Galerie. Obrazárňe společ. vl. př. um. zapůjč. r. 1805. Dřevo jedlové, plátnem potažené, 43 × 35).

Lit.: Katal. Rudolfina, Praha 1889, 48 a d. — Chytil, Mal. 118. — Katal. Rudolfina, Praha 1912, 46. — Matějček, Votivní obraz rytíře z Všechlap, P. S. I., Praha 1930, 323 a d., s vyobr. — Matějček, Děj. 348. obr. 74., — Katal. výst. „Madona“, Praha 1935, 14. — Jar. Pešina, Na okraj výstavy gotického malířství a sochařství, Nár. střed, 14. VII. 1935. — j. p., Výstava gotického církevního malířství a sochařství, Volné Směry XXXII, 10.

Obraz ten prozrazuje totiž daleko širší recepci nizozemského slohu, než bylo dotud zvykem.¹⁰²) Bylo již podrobně analysou Matějčkovou zjištěno,¹⁰³) v čem malíř se přiznával ke svému místnímu školení a v čem se hlásil k vymoženostem nizozemským, bylo však také ukázáno, s jak malým pochopením pro jejich skutečný význam a funkci. Proto se chci zde omeziti na podrobnější zjištění jeho vztahu k Nizozemí.

Matějček poukázal na vztah našeho obrazu ke Zvěstování mistra z Flémalle na střední desce jeho proslulého triptychu Mérode ve Westerloo. A právě tento vztah třeba zde podrobiti poněkud zevrubnějšímu rozboru.

Srovnáme-li oba obrazy,¹⁰⁴) nalezneme vztahy nejen v konstrukci interiéru, ale i v motivech figurálních. Společnými rysy jsou: Centrálně nazíraná komnata s trámovým stropem a zadní stěnou s oknem, jehož prostřední tabulky jsou otevřeny, charakteristické kruhové okno v levé stěně (u mistra z Flémalle jsou dvě), stůl o jedné vyřezávané noze, nesoucí polygonální desku se džbánem a knihou, dlouhá lavice, na níž sedí madona, s předním bočním opěradlem, ozdobně vyřezávaným, a konečně i sám anděl v mírném pokleku, ve tříčtvrtečním pohledu, pravou rukou žehnající, v bílém jáhenském rouchu s vlající štolou.

Vše ostatní je pozmeněno: Tak zvláště místo výklenku s kotlíkem v obraze nizozemském je zde okno, místo krbu při pravé stěně je zde opět okno, zátiší na stole je poněkud přeměněno, největších změn však doznala postava Mariina v celém svém základním pohybovém motivu. Zde madona skutečně sedí, tam pololeží — polosedí před lavicí, zde ve tříčtvrtečním pohledu, tam ve frontálním, také gesto rukou je pozmeněno atd.

V celku vidíme, že český malíř přejímá ze svého vzoru jen to, co odpovídá české tradici a domácímu nazírání, co mu bylo cizí, prostě eliminuje. Ty motivy pak, které byly přejaty, doznaly z nepochopení značného zkreslení a není náhodné, že jsou to hlavně motivy prostorotvorné.¹⁰⁵) Pravé okno je kresleno zcela v obrácené perspektivě, lavice, jakoby rozklížená, ukazuje, při frontálním pohledu zcela nelogicky zkrácené přední boční opěradlo, zadní opěradlo je pak násilně perspektivně zdviženo do výše, kruhové okno v levé stěně je opět podáno místo skurzem, jako správně v nizozemském originálu, zcela frontálně, bizarně zkroucena je také řezaná noha stolu.

Přese všechny změny nelze však popřít, že vztah mezi obrazem mistra z Flémalle a mezi naším je úzký. Některé motivy, na př. tmavá vlnající stola na světlém rouchu andělově, v našem obraze téměř do detailů opakovaná, zdají se důvodně tento názor podepírat.

Schéma mistra z Flémalle musilo působiti na současníky nepochybně obecným kouzlem, neboť se s ním shledáváme v malířství i v grafice, a to nejen nizozemské, ale i německé. Z nizozemských replik jsou známy dvě, jedna, volná, v Pradu, druhá, přesnější, v Bruselu.¹⁰⁶⁾ V Německu přejal ji již záhy westfálský mistr velkého oltáře v Schöppingen.¹⁰⁷⁾ Přihlédneme-li blíže k brusselské replice, seznáme, že madona, která v našem obraze se tolik lišila od originálu mistra z Flémalle, je naopak neobyčejně blízká madoně této brusselské repliky. Shodný je nejen motiv jejího sezení, sklon hlavy, nýbrž také naprosto totéž gesto rukou a motiv draperie, přehozené přes zadní opěradlo lavice. Také levé okno brusselské repliky nahrazuje výklenek originálu mistra z Flémalle, stejně jako u nás.

Matějček nadhodil také, zda zkreslení našeho obrazu není snad již přejato z vadné předlohy. Tím dostáváme se k otázce předlohy. Pokládám za jisté, že mistr našeho Zvěstování nepřejal nizozemské schéma mistra z Flémalle jiným způsobem, než z předlohy grafické. Že takovéto grafické předlohy, opírající se o známou flémallovskou formuli a kolující pak v Evropě, skutečně hotoveny byly, jasně dokládá mědirytina Zvěstování (L 9) mistra nápisových pásek (Meister mit den Bandrollen). Mistr ten působil až do r. 1467 na Dolním Rýně a těžil hojně ze staršího i současného nizozemského malířství jako podřadný kompilátor.¹⁰⁸⁾ Podle Lehrsova názoru¹⁰⁹⁾ patří Zvěstování k jeho pozdním pracím a vzniklo protisměrnou kopií některého obrazu mistra z Flémalle.

Ještě zajímavější je zjištění, že nechybělo ani kreseb, které ke kolportování flémallovského schématu mohly sloužit. Kresba publikovaná W. Schönem¹¹⁰⁾ a připisovaná autorem sice Petrovi Christovi, ale jeví dle téhož autora i příbuznost s obrazem Flémallovým, jeví některé nepochybné analogie s naším obrazem; tak na př. trámový strop komnaty, okno v boční stěně, lavice při zdi (ale bez opěradla), nejistý pohybový motiv Marie, sedící v kresbě na zemi před lavicí, gesto ruky i záhybový sloh; anděl je v odlišném prostorovém vztahu, je jinak kostymován, v ruce drží žezlo. Také stůl chybí. Celkem je kresba jistě bližší obrazu než předchozí rytina, ale ani zde nelze mluvit o závislosti přímé. Ze srovnání rytiny s naším obrazem vyplývá, že přímého vztahu mezi nimi není. Jenom obdobná konfigurace záhybů a architektonický rámeček scény, tvořený stlačenou arkádou s cvikly v rozích a nabíhající pak na konsoly, jsou tu motivy shodné.

Důležitější nad to je však zjištění, že rytiny a kresby tohoto druhu vskutku existovaly a že se zkreslením, patrným v našem obraze, se shledáváme rovněž v grafice, opírající se o předlohy nizozemské. Neboť schéma

interiéru přepsal zde rytec s nemenšími chybami v konstrukci nežli náš malíř. Je to táž vadná konstrukce lavice, obrácená perspektiva v sestrojení levé stěny a chápání podlahy jako svislé roviny, které vydávají nejlepši svědectví o jeho pochybeném názoru na prostor.

Uhrnem tedy možno říci, že náš obraz vznikl kopií grafické předlohy, zabloudivší po polovině století i do Čech, předlohy, která v sobě slučovala motivy kompilativně přejaté z originálu mistra z Flémalle a současně z některé z jeho replik, ačli ovšem tato grafická předloha nekopírovala přesně některou, dnes ztracenou repliku, volně napodobíc vzor mistra z Flémalle.

Matějček ukázal také, jak typika figur navazuje na dobu starší. Skutečnost tu možno doložit některými bližšími příklady. Tak třeba srovnati dívčí typ madony s typem ve švaberském Navštívení, ženských typů na rámu madony vyšebrodské a jiných, vesměs z vrstvy 1420—1430, v níž lze nalézt též četné obdoby pro typ andělův.

Také abstraktní modelace svrchní části draperie Mariiny ukazuje k tradicím krásného slohu, stejně konservativní je i živá barevná sestava smaragdové zeleně (plášť Mariin), běli (roucho andělovo), lehce se lomící do zelena, tmavého cinobru (přehoz přes lavici) a žluti (nábytek), zasazených do tmavé šedi architektury.

Všechno ukazuje k tomu, že malíř těsně souvisí s generací let dvacátých a třicátých, z níž vyrostl jako příznačný zjev slohového rozpolcení let šedesátých.

III.

Zatím co v českém vnitrozemí se stále ještě vycházelo z malířské tradice předhusitské a jen velmi namahavě se recipovaly tu a tam motivy pokročilejší, v limitrofních oblastech navázány byly v této době již důvěrné styky s cizinou.¹¹¹⁾

Byly to zvláště severozápadní Čechy, které přijaly v době poměrně velmi časně poučení ze sousedního Saska, které ani později nepřestalo sem účinně zasahovati svým vlivem.

Jedním z těch, kteří šli za novým formálním poznáním do Saska, byl asi mistr křidel

ARCHY Z BYSTRICE [WISTRITZ] U KADANĚ [KAADEN]

(Litoměřice, [Leitmeritz] dioc. museum, 168 × 72).

XII.

Lit.: J. Opitz v katalogu výst. severoz. Čech (Gotische Malerei und Plastik Nord-westböhmens, Katalog der Ausstellung in Brüx-Komotau 1928), 52, 70, čís. 206. — Opitz, Gotické malířství a plastika severozápadních Čech, Umění II. (1929) 561, s vyobrazením. — Matějček, Děj. 346.

Toto dvoudílné křídlo zdobí v horní polovině postavy sv. Erasma a sv. Blažeje, v dolní sv. Kateřiny a sv. Jiří.

Práce, jejíž malíř zde osvědčil smysl pro charakterisaci fysiognomií, pro přesnou kresbu i určitou míru tvořivé fantazie, patrné v pojetí bezvadně vyvážené figury sv. Jiří usmrcujícího draka, ukazuje na malířskou kulturu formálně i ikonograficky cizí české tradici a nesoucí všechny znaky erfurtského okruhu, kde byl náš malíř patrně vyučen.

V Erfurtě, který sice v souboru německých pozdně gotických škol nezaujímá žádného vynikajícího místa,¹¹²⁾ rozvinula se již po roce 1400 pilná malířská práce, která pokračovala i po polovině století, kdy, při setrvání na celkové základně tradiční, pronikly také do Erfurtu tendence západní. Ačkoliv se jevily pouze v prohloubeném realismu typů a v zalamování draperie, uvedly v život umění sice konservativní, které však nicméně musilo se jeviti malířským adeptům příšlým z Čech, jako velmi pokrokové. Skupina prací, vzniklých v této a v mladší době v Erfurtu, opravňuje k názvu erfurtského okruhu, vázaného po celé XV. století značnou slohovou jednotou.

Nejbližší analogií k našemu bystrickému oltáři jsou tři desky v erfurtském dómu,¹¹³⁾ zdobené, podobně jako naše křídla, postavami svatých, adicí prostě přiřazených. Tento druh prostých ceremonielních obrazů byl v Erfurtě, zdá se, zvláště oblíbený a to již v první polovině století.

Krátké proporce sražených a mírně zavalitých figur, pevná modelace tvarů, jejich typika i způsob, jakým je zacházeno s atributy, záhybový styl rovných, velmi plastických, avšak tuhých draperií, teprve u země se tupouhle lomících, to vše jsou rysy společné. Některé znaky však, jako na př. typ sv. Kateřiny, dovolávající se příkladů ještě starších, ukazují, že mistr bystrický těžil ještě z typiky erfurtského malířství z doby nadvlády krásného slohu.¹¹⁴⁾

Bystrické křídlo je prvním opravdu pozdně gotickým dílem na českém teritoriu. V tom spočívá jeho vývojový význam.¹¹⁵⁾ Opitzovu datování 1450—1460 by odpovídalo datum zasvěcení původního oltáře 14 pomocníků v Kadani, spadajícího do let 1460—1450.

Časově asi nedaleko archy bystrické stojí jiná významnější práce severozápadočeského původu,

TRIPTYCH Z JANKU (Duchcov [Dux], Vlastivědné museum, střed: 112 × 81 křídla 112 × 32).

Lit.: Katalog výstavy severozáp. Čech, čís. 197, str. 49. — Opitz, Got. mal. a plast. severozáp. Čech, 562. — Kramář, Průvodce 1938, čís. 73.

Triptych, pocházející z Janku u Duchcova [Dux], nese uprostřed obraz P. Marie s jednorozcem; pravé křídlo po vnitřní straně zdobí nahoře obraz sv. Otilie, dole sv. Šebestiána(?), na vnější sv. Jana Ev. s donátorem, levé zdobí na vnitřní straně nahoře obraz sv. Doroty, dole sv. Václava, na vnější straně pak sv. Bartoloměje s donátorem.

Středním obrazem triptychu z Jankova dostalo se české pozdně gotické malbě ikonograficky u nás zcela ojedinělého námětu. Alegorický typ Zvěstování v podobě lovu na jednorozce je původu velmi dávného^{116a)}, ale většího rozšíření dosáhl až v pozdějším středověku. Ikonografické schéma je výslednicí, vyplývající z velmi složité, typicky středověké představy, jejímž jádrem je tése neposkvrněného početí P. Marie. Je-li jednorozec v této představě symbolem nevinnosti a čistoty Mariiny, mají zde stejný smysl i ostatní motivy: Čtyři lovicí psi jsou alegoriemi čtyř základních ctností, Milosrdenství, Spravedlnosti, Pravdy a Míru, věž je jednou z dvojice věží, ustálených v ikonografii pod názvem turris eburnea a turris davidica, studně pak je fons signata. Jde tu vesměs o symboly z mariánské typologie, jichž zvláštní asociací vznikla nakonec scéna, pojatá téměř jako světský, genrově pointovaný výjev lovecký, umístěný do nezbytné oplocené zahrady — opět symbol — t. zv. hortus conclusus. Dokonce archanděl Gabriel se tu objevuje jako vytrubující lovec.

Scéna, které je takto odejmut původní charakter věroučně didaktický, neupadá přes všechny svěží realismus nikde do rozvláčné ilustrativnosti nebo nevkusné vulgarity, před nimiž ji zachraňoval silně dozívající gotický idealismus, brzdící vývin prostoru zlatou plochou, typisující tváře obou postav a stylisující tvar i přízdobný detail do téměř textilní plošnosti. S květem v zahradě neb hřívou jednorozce zahrává si malíř již téměř ornamentálně. Ovšem ostře lomený sloh draperií, skládaných místy do grafických vzorců (lem pláště Marie), ukazuje k době po polovině století.

Ikonograficky a kompozičně vděčí malíř beze vší pochyby vzorům německým. Již Opitz^{115b)} podotkl, že téma hlavního obrazu patří k velmi oblíbeným v Durynsku. Dle Wernicke-ho^{115c)} existuje v gotickém umění neméně než padesát případů tohoto tématu, z toho většina v Německu a to opět nejvíce v Durynsku a v Sasku. Časnějším případem (kol. 1410) je ikonograficky již úplně vyvinutý obraz ve Výmaru (knihovna)^{115d)} o něco mladší (kolem r. 1420) je obraz v erfurtském dómu^{115e)} ikonograficky a kompozičně nejbližší je však druhý obraz téhož erfurtského dómu, příklad to však pro naše účely poněkud pozdní (kolem r. 1470—80)^{115f)}.

Souhlasí-li tedy náš obraz v základní myšlenke ikonografické a kompoziční s příklady německými, liší se od nich některými znaky, jež zde třeba pro tématickou vzácnost obrazu vytknout. Především je u nás celé schéma, obvyklé v Německu, redukováno na míru, nutnou k pochopení a výkladu scény: Tak místo dvou věží je tu pouze jedna, je vynechán hořící keř, vyloučeny jsou ostatní postavy k ději nepatřící, na př. postavy svatých, andělů a zvláště donátorů, kteří jsou vytištěni na vnější strany křidel a konečně jsou i vypuštěny explikativní nápisové pásky, zhusta přeplňující u německých obrazů obrazovou plochu.

Ukazuje-li tedy naše práce jednou svou stránkou k sousední oblasti, Sasku, lze znamenat ještě doznívání domácí tradice v subtilní a něžné typice, dané malýma očima a nepatrnými ústy, a jemnou modelací hlavy. Opitzovi^{115g)} sice není přítomnost obrazu sv. Václava přesvědčujícím dokladem pro domácí provenienci, jistě však tato skutečnost ji činí pravděpodobnou, neboť zobrazení českého patrona ve středověku mimo oblast zemí koruny české bylo jen zcela výjimečné. Konečně snad i puncovaný vzor zlatého pozadí — kroužek sestavený z punců s jedním uprostřed — je typicky českým výzdobným motivem až do druhé poloviny století.

Opitz^{115h)} nadhodil též možnost souvislosti jankovského oltáře s českými školami a Kramář¹¹⁵ⁱ⁾ viděl některé styčné body této práce s mladším oltářem z Duban. Dle našeho názoru se styčné body těchto dvou děl — časově od sebe dosti vzdálených — omezují na analogie v záhybovém slohu, ale nelze zapomínat, že tu jde v obou případech o čas-

nou fázi lámaného slohu a že tedy analogie nemusí být ještě dokladem spojitosti. — Spíše se blíží naše práce z části typikou i svým jemným linearismem skupině, pojíci se k desce blánické, od níž ani časově není příliš vzdálena.

Opitz datuje v katalogu oltář do doby 1460—80. Pokládám dolní časovou mez za správnou, horní však za nepřipustně vysokou.

Vrstva kolem roku 1470 byla dobou, do níž chci zařadit především skupinu prací velmi kolísajících svojí úrovní i svým slohovým zaměřením. Vedle děl, v nichž tradice setrvačně prodlužuje svůj život, setkáváme se tu již s díly, jichž vznik by nebyl bez pronikavých vlivů západních myslitelných.

Spíše ještě před rok 1470 možno položit

VOTIVNÍ DESKU PANA Z VŠECHLAP (Praha, Národní Galerie, dřevo **XIII.**
lipové, 73 × 44, inv. čís. OP 2004).

Lit.: Katal. výstavy obrazů a plastik zakoupených státem, Praha 1930, 4. — A. Matějček, Votivní obraz rytíře z Všechlap, P. S. I. (1930), 314 a d., s vyobr. — Matějček, Děj. 346, obr. 272. — Kramář, Průvodce 1936, čís. 48.

Deska byla před časem podrobena A. Matějčkem¹¹⁶⁾ po všech stranách pronikavé analýze, která v obraze zjistila dílo českého původu, významné nad to svou slohovou orientací i malířskou hodnotou. Proto možno zde zisky Matějčkovy práce jen zrekapitulovati.

Skupina Ukřižování postavena je před pozadí, charakterisované jako obloha modrou barvou shora dolů odstupňovanou, na olivově zelený pruh terénu, stoupajícího do jedné třetiny výšky obrazu a pokrytého vegetací.

Bylo zjištěno, že tradice předhusitská doznívá tu ještě v nejednom ryse. Tak zvláště v typice postavy Krista, nebo sv. Jana, u něhož nelze popřít spojitosti s některými hlavami archy zátoňské. Záhybový styl paralelních rovných záhybů roucha Janova nenavazuje sice na krásný sloh, poznáváme v něm však názor, který jsme vytkli v některých pracích před a kolem poloviny století. Také modrá obloha tvořící pozadí není zde novem, vyskytující se již na zadní straně obrazu Adorace v městském museu v Českých Budějovicích. Jinak však jsou starší residua již téměř zcela pohlčena novým realismem, který se neuplatňuje sice ještě v povšechné modelaci aktu Kristova, za to však tím patrněji ve fysiognomice postav. Je-li tvář Janova a Kristova jen redakcí typů předhusitských, podařilo se malíři vtisknouti Mariině tváři výraz bolu, tlumočený již prostředky pozdně gotického expressionismu. Zvláště však nápadná hmotnost figur a záhybový sloh, jevíci se v tupouhlém zalamování Mariina roucha, hlubokém, přímočarém rozbrázdění draperií, ostroúhlém zala-

mování příčných záhybů, stejně jako ve zkřížení průsvitné roušky kol beder Kristových a jejím poletujícím cípu dokládá, že malíř byl již přesvědčením pozdním gotikem.

Slohový původ jeho umění nelze však hledati ve vrstvě umění, vyvěrajícího z okruhu Rogiera van der Weyden. Proti tomu mluví většina formálních znaků, zvláště však záhybový sloh. Daleko spíše ukazuje k vrstvě eyckovské, jejíž zprostředkované působení v Čechách budeme moci znamenati i později. I zde jde ošem o sloh již podstatně zreduko- vaný a prošlý mediem, o němž se Matějček domnívá, že jím mohlo být Dolní Sasko, v němž kolem poloviny století vytvořil významný mistr oltáře ze Schläglu dílo, které ukazuje stejnou slohovu základnu s naším obrazem. Domněnce saského vlivu napomáhá také provenience obrazu.

Do této vrstvy řadí se také

DESKA Z LIBNICE U ČES. BUDĚJOVIC (Čes. Budějovice, měst. museum, pův. dle tradice ve far. kostele libničském, zakoup. ze soukr. maj. v Suchém Vrbném u Č. Budějovic, 59 × 33).

Lit.: Matějček, Děj. 342. — V. Kramář, Výstava nových prací restaur. dílny obraz. Společ. vl. př. um., Nár. osvob. 1935, čís. 230. — Katal. výst. gotic. um. měst. musea v Č. Buděj. (Praha 1935), 11, čís. 7, obr. 7. — j. p., Výst. gotic. um. atd., V. S. XXXII., 49.

Deska, zvláště na druhé straně těžce poškozená a roku 1935 konser- vovaná, nese na lícni straně obraz sv. Jakuba stojícího na terénu hustě porostlém vegetací, před zlatým pozadím, na rubu pak zlomek postavy sv. Wolfganga(?), na modrém hvězdnatém pozadí. Tato strana je však do té míry těžce poškozena, že pro posouzení práce přichází v úvahu toliko přední, patrně vnitřní strana křídla.

Datování této desky, od let již známé, rozchází se o téměř půl století.¹¹⁷⁾ Příčina toho tkví zvláště v jejím málo projádrěném charakteru a v nedo- statku opěrných momentů. Přikláním se k názoru, že práce souvisí ještě s krásným slohem a to s jeho nejpozdnější fází, nelze však souhlasiti s da- továním, kladoucím práci do samého konce století.

Silně archaický je především typus figury: Podlouhlá tvář, mandlo- vité oči, plné rty, knír (který na konci XV. století bývá obyčejně vyholen), krátký vous, měkké traktování vlasů, to vše jsou rysy, spojující ji s typí- kou vrstvy 1410—1430. S obdobnými typy shledáváme se v deskovém malířství té doby, na př. u rajhradského mistra, i v knižním, na př. v mi- niatuře misálu z počátku XV. stol. v kapitul. knihovně,¹¹⁸⁾ nebo v minia- tuře Zrození Evy v bibli Kristinině¹¹⁹⁾ a j. Neméně archaickým motivem je způsob, jakým je traktována vegetace. Je chápána jako květnatý, neprostorově nazíraný záhon se souvislým travnatým podrostem, z něhož vynikají jednotlivé druhově určité rostliny, na př. jahoda, konvalinka

a j. Toto traktování, od pozdně gotického odlišné, viděli jsme však na pracích z první pol. století a po roce 1450; zvláště assumpta z Deštné je v tom směru desce libničské velmi blízká (Kramář).

Draperie rovněž není právě příznačná pro pozdní gotiku konce století. Je chápána ještě velmi sumárně, je málo rozdrobena a jenom tam, kde je to nutně motivováno, je rozrušena klínovitými záhyby, na př. v ohbí ruky, pod pasem a pak ovšem u země, kde nad pravou patou tvoří podivný záhyb, mající v obrysu podobu kosočtverce. Tento motiv budí podezření, zda malíř jej odněkud (z grafiky?) mechanicky nepřejal a pak s malým pochopením neaplikoval. Nelogičnost motivu by tomu nasvědčovala.

Ve velmi tlumeném koloritu uplatňuje se šedá hněd roucha, bledý karmín pláště s rubem olivově zeleným, kteroužto barvu sdílí i vegetace.

Do doby kolem r. 1470, ne-li ještě o něco později, možno klásti

DVĚ DESKY S KRISTEM-TRPITELEM A REPLIKOU MADONY ZLATOKORUNSKÉ (Praha, Národní Galerie, zapůjč. z měst. musea; 79 × 57, inv. čís. OP 1606—1607).

Lit. k desce s Kristem-Trpitem: K. V. Zap, Týnský chrám, hlavní farní kostel Sta- rého města pražského, P. A. I. (1855), 101. — Chytil, Über einige Madonnenbilder atd., Mitteil. d. C. K. XIII. (1887), XXIV. — Chytil, Mal. 117, pozn. 2. — Kramář, Průvodce (1936), čís. 43. — Kramář, Průvodce (1938), čís. 65.

Lit. k desce s obrazem madony zlatorunské: Zap, ibid. — Chytil, ibid. — E. Šittler- A. Podlaha, Národop. výst. atd., 1. c., 880. — Podlaha, Obr. mariánské atd., 5, 6. — Chytil, Mal., ibid. — Chytil, Mad. svatoštěp. atd. 1. c., 44, 52. — Kramář, Průvodce (1936), čís. 44. — Wiegand, 1. c. 23, 52. — Kramář, Průvodce (1938), čís. 66.

Oba obrazy stejných rozměrů, v původních rámech, tvoří vzájemně pendant a pocházejí z kostela P. Marie před Týnem, kde visely původně v mariánské kapli. Obraz P. Marie byl později zapuštěn do soklu marián- ského sloupu na Staroměstském náměstí v Praze a teprve po jeho stržení přenesen byl do městského musea.

První obraz představuje Krista-Trpitele, zobrazeného jako obvykle v polofiguře; s andělem po každé straně. Rám nese plastický, kolem obí- hající nápis v gotické minuskuli, varující před hříchem (Passus sum, dum peccas, atd. a Aspice mortalibus... atd.). Druhý obraz nese ve střední desce obraz madony s děckem opakující přesně typ zlato- korunský. Zlaté pozadí je ryté, malovaný rám zdobí po straně čtyři po- stavy světic a to vlevo sv. Kateřiny a Barbory, vpravo sv. Markéty a Doroty. Nahoře je rám ozdoben postavami andělů, nesoucích korunu a nápisové pásky s mariánskou antifonou „Regina coeli laetare...“ dole rovněž postavami dvou andělů s rozvinutou nápisovou páskou. Rám je zlacený a zdobený drobným puncem.

Oba dva obrazy tváří se do té míry archaicky, že byly rovněž dlouho považovány za dílo krásného slohu. Zap¹²⁰⁾ je pokládal za práce z počátku XV. století a také Chytil¹²¹⁾ se přikláněl k době václavské. Teprve později¹²²⁾ opravil svůj starší názor v tom smyslu, že je posunut až do druhé poloviny XV. století. Všichni autoři se však shodovali v mínění, že tu jde o práci menší kvality.¹²³⁾ S širokým zařazením Chytilovým do druhé poloviny století možno projevit souhlas, ale těžko bude lze jíti dále za konec třetí čtvrti století. Wiegand datuje madonu dle slohu rámcových obrázků a koloritu příliš nízko (polovina století), Kramář datuje obraz s Kristem-Trpitem do třetí čtvrtiny, obraz s madonou do poslední třetiny století.

Více opěrných bodů než obraz Krista-Trpítele poskytuje, zvláště svými rámcovými obrázky, obraz madony. Srovnána s typem zlatokorunským, jeví se, jak již řečeno, přesnou jeho replikou; v typu je bližší madoně svatovítské, její ostrost však ustoupila zde poněkud beztvaré měkčnosti. Toto změkčení tvaru je vůbec pro obě práce příznačné. Jinak ikonograficky stojí madona týnská nejbližše vyšebrodské replice zlatokorunské madony, sdílejíc s ní systém výzdoby rámu postavami čtyř světic po stranách a korunujícími anděly nahoře.

Sražené postavy světic vykazují ještě mnoho příbuzných rysů s vrstvou 1400—1430. Jejich idealisující typy by bylo lze srovnati s typikou světic na rámech obrazů této vrstvy a zvláště záhybový sloh, tvořený hravě se vlnícími lemy pláštů, odpovídá úplně názoru této vrstvy. Draperie zůstala lámaným slohem ještě naprosto nedotčena. Jen typy andělů jsou poněkud realističtější.

Důležitý je však tentokrát vnější motiv — ryté zlaté pozadí střední desky. Toto pozadí rozděleno je ve střední plochu, pokrytou na zrněném podkladě arabeskou plochých pozdně gotických akantových rozvilin, a rámovanou úzkou lištou se žerdí, kolem níž se ovíjejí akantové lupeny. Tento způsob výzdoby je již typicky pozdně gotický, jak bylo ostatně již výše upozorněno.

Druhý obraz s Kristem-Trpitem nás rovněž nemůže nechatí na pochybách, že tu jde o dílo pokročilého XV. století. Realistická fysiognomie obou andělů, plných soucitu s utrpením Kristovým; tvář Kristova, vyjadřující pokoru a bolest, tvář, v níž zanechalo utrpení své stopy, vyjádřené také barevně modravými skvrnami kolem očí a nosu, krůpějemi krve a zsinadou karnací, vytvářejí z obrazu příznačně pozdně gotické dílo, značné výrazové účinnosti a proto neprávem staršími badateli hluboko podceňované.

Také kolorit obou prací nemá již nic společného s krásným slohem. Ačkoliv barevná vrstva obou obrazů je téměř zničena dlouholetým působením svíčkového kouře, takže jednotlivých barev nelze již téměř rozeznati, přece je dosud nápadný neobyčejně teplý, hnědavě-zlatistý kolorit,

kterého si povšiml zvláště Chytil, mluvící dokonce se zjevnou nadsázkou o „koloritu připomínajícím Benátcany“.¹²⁴⁾ Tuto teplou dominantu obrazu třeba ovšem přičísti hlavně chemickému působení kouře, přesto však lze předpokládati, že jejich původní vzhled byl, při pochopitelně větší živosti barev, nepříliš odlišný od dnešního. V koloritu zastoupeny jsou, pokud lze ještě dnes rozeznati, olivová zeleň, hněd a místy červen, dnes téměř úplně zničená.

Také mistr těchto obrazů byl zřejmě slohově nevyhraněný zjev, souvisící zčásti s tradicí krásného slohu, zčásti již podléhající pokročilejším realistickým tendencím, jevícím se ovšem spíše v prohloubené fysiognomice figur než v názoru na draperii.

Do téže vrstvy hlásí se také známá

ARCHA Z DUBAN (Praha, Národní Galerie, kos. sv. Petra a Pavla v Dubanech křídla: 176×37, inv. čís. O. P. 2135).

Lit: Ernst, Beitr., 29, tab. LX. — Braune-Wiese, Schlesische Malerei und Plastik atd., 33 — Kramář, Průvodce (1938), čís. 73.

Archa skládá se ze středu, jež tvoří skříň se starší řezanou sochou P. Marie, opatřená malovaným rámem, jež zdobí postavy čtyř andělů. Trojboký nástavec skříně zdobí obraz Korunování P. Marie. Těžce poškozená, oboustranně malovaná křídla zobrazují na vnitřní straně Navštívení, na vnější Zvěstování, jejich rovněž oboustranně malované trojboké nástavce, poprsí proroků s páskami. Nástavce nesou řezané fiály, kytky a kraby.

Již Braune-Wiese¹²⁵⁾ nadhodili souvislost dubanské archy po její konstruktivní stránce s typologickým okruhem slezských oltářů, vykazujících obdobnou, ve Slezsku rozšířenou formu (t. zv. Viereraltar) a Kramář¹²⁶⁾ prohloubil ještě tento poznatek předpokladem slohové souvislosti také malířské výzdoby archy.

První doměnku možno pokládat za jistotu, neboť doba mezi naší archou a oltářem z vratislavského diecesního musea (poč. XV. stol.),¹²⁷⁾ s nímž sdílí tutéž skříň se sbíhavými boky, vyplněnou řezbou madony, trojboké nástavce s obrazy proroků, i provazcovitě točené sloupky, lemující skříň, je nesporná. Pouze ten rozdíl je tu, že rám skříně není zdoben malířsky, nýbrž plasticky, řezaná ozdoba skříně v nadhlaví je méně složitá a místo dvou nástavců nad středem se vyskytuje u nás pouze jeden. Za to schází bohatá výzdoba fiálami a kytkami. Nesmíme ovšem zapomenouti, že vratislavský oltář, střed bez křídel, je dnes vlastně fragmentem. Celkem je tedy naše archa jakousi domácí redukcí a přizpůsobením importovaného, u nás dotud neznámého typu.

Kramář vyslovil názor, že ač jde o „dílo menší umělecké hodnoty“, je zajímavé svými nizozemskými prvky a připomíná zvláště pro typiku

jako obdobu oltář sv. Barbory ve Vratislavi z r. 1447. Ač pomocí Braune-Wieseho se přiblížil Kramář značně pravdě, přece nemohu sdílet jeho názor bezvýhradně. Spíše než tato proslulá práce, upomínají typikou i záhybovým stylem na náš oltář oboustranně malovaná křídla z diecézního musea ve Vratislavi, jež datují autoři do let 1460—1470, což by odpovídalo datování našeho oltáře.¹²⁸⁾ Práce ta je provinciální odlykou slohu mistra Barbořina oltáře a mnohým rysem své mužské i ženské typiky připomíná naši archu. — Soudím však, že mimo to tu ještě doznívá česká tradice, jak poněkud v typech, tak i v užití baldachynovité architektury, tvořící folii obrazu Navštívení a v konservativní, řezané výzdobě archy.

Z výzdoby vnějších stran křídel zachovalo se poněkud lépe křídlo pravé s obrazem Marie, přijímající zvěstování u klekátka, s nejedním realistickým motivem, v němž tušíme vzdáleně původ nizozemský (zátišovitě pojetí kněh).

Ernst připustil, že po stránce technické nemají obrazy již nic příbuzného s pracemi první čtvrtě století, a totéž, v daleko ještě zvýšené míře, platí i o záhybovém slohu. Je nepochopitelné, že Ernst mohl práci s tak pokročilými motivy lámaného slohu zařadit ještě do počátku století, ač právě tento sloh nutí k datování pokud možno pozdnímu.

Barevně je oltář velmi pestrý, užívaje různých odstínů téhož barevného tónu, na př. olivové a smaragdové zeleně, indigové a blankytné modře, v zajímavých protikladech. Technicky pozoruhodnou podrobností je dekorativní cvočkování obrysů.

Důležité je také, že v arše dubanské máme první případ dokonale a všestranně vybavené archy, zachované nad to v neporušené celistvosti.

Slohově zůstává tato práce, jako tolik jiných, osamocenou. Kramář snažil se ji uvést v souvislost s obrazem Madony s jednorožcem z Duchcova, který je však starší, vyšší úrovně a nad to zvláště typikou odlišný.

Časově řadí se k této vrstvě i malý

TRIPTYCH (Praha, Městské museum; střed: 98 × 83, křídla: 98 × 41).

Práci tu lze klásti sotva dříve než před rok 1480, jeví však ještě tolik spojitosti s prvou polovinou století, že pokládám za vhodné přiřaditi ji ještě ke skupině prací z doby kolem r. 1470. Střed triptychu nese obraz trůnící madony s děckem, jeho rám zdobí postavy světic, vlevo sv. Kateřiny a sv. Markéty, vpravo sv. Barbory a Apolonie, v rozích symboly evangelistů, uprostřed nahoře i dole poprsí proroka. Křídla na vnitřní straně zdobí obraz madony přijímající zvěstování (levé) a obraz anděla zvěstujícího (pravé), na vnější straně pak levé křídlo postava sv. Agáty, pravé postava sv. Barbory(?).

Střední deska triptychu navazuje ikonograficky i způsobem výzdoby rámce zcela na tradici českých milostných mariánských obrazů. Typ trůnící madony s děckem vytvořen byl již ve XIV. století (deska s madonou

mezi světicemi ze Zlaté Koruny v měst. museu v Čes. Budějovicích). Z XV. století je naší madoně nejbližší trůnící madona na triptychu z Hýrova. Jak těsně navazuje obraz madony na tradici, toho dokladem jsou ve zlatém pozadí vypuncovaní korunující andělé, dodávající madoně zároveň významu incoronaty. Také gesto rukou Ježíškových převzato je patrně z madony vyšebrodské. Leč i knižní malba poskytuje některé obdoby, tak na př. miniatura v rukopise kapitul. knihovny Liber in Exameron B. Ambrosii.¹²⁹⁾

Výzdoba rámu má své čestné analogie v první polovině XV. století. Ikonograficky nejbližší je jí v tom ohledu madona týnská, pro užití symbolů evangelistů jako rohových výplní máme doklad na př. v Navštívení švamborském. Neméně tradiční je také komposice Zvěstování, v němž jako ikonografické novum se vyskytuje motiv žezla v pravé ruce andělově. Velmi konservativní jsou i typy figur, připínající se na typiku první poloviny XV. století.

Než i záhybový sloh rouch některých figur vykazuje ještě staré motivy (plášť sv. Barbory na rámu). Jinak však je to právě on, který nutí posunouti práci hluboko do druhé poloviny století: Záhyby, které tvoří na př. roucho andělovo, pláště obou světic na rubu křídel, a p. jsou ve své konfiguraci cítěny již zcela pozdně goticky. Kolorit, užívající konvenční tmavé červeně a zelené modře, odpovídá ve své poněkud křiklavé pestrosti také době pokročilejší.

Jde tu patrně o dílo malíře velmi konservativního a řemeslně založeného, opírajícího se o vzory vývojově překonané, na druhé straně však užívajícího již nových motivů, které přinášela doba, ale o nichž se dovídal s opožděním. Jeho lpění na tradičních typech bylo by lze snad také vysvětliti jeho jihočeským původem: Triptych totiž pochází asi z Jindř. Hradce.¹³⁰⁾

IV.

Pohlédneme-li zpět, pak vidíme, že doba kolem poloviny a po polovině století, v Německu tak kritická pro další orientaci a vývojově tak závažná, neznamena pro nás více než pozvolný a zcela plynulý přechod bez náhlých zlomů a slohových peripetií. Mohli jsme sice konstatovati váhavé vnikání nizozemských motivů, které však došly uplatnění jen jako podružná podrobnost v rámci, nazíraném ještě stále tradičně. Než nehledě k některým ojedinělým náběhům k širší recepci v 60. letech, byla to teprve 70. léta, v nichž se číselně množí znaky pozdně gotického realismu, aniž však by byly bývaly v dosavadních pracích s to spojití se v jeden čistě a plně pozdně goticky citěný organismus.

Současné však jsou též 70. léta skutečnou dobou přerodu, dobou, která je pro nás nad jiné významnou,¹³¹⁾ neboť teprve tehdy Čechy vystupují ze své dlouholeté izolace, vracejí se „do středoevropského kulturního svazku“¹³²⁾ a navazující trvalý styk s cizinou, zjednáávají přístup západnímu umění teprve teď v celé šíři.

V době, kdy byly v Německu již stráveny nizozemské vlivy, kdy Německo bylo jimi již plně saturováno, Čechy se připojují k západní Evropě, snažíce se dohoniti své téměř generační opoždění překotným a dychtivým přejímáním vymožeností západního realismu, zpracovaného a rozmělněného v nesčetných více méně dokonalých redakcích škol a okruhů sousedního Německa, které stojí mezi Čechami a Nizozemím jako velký slohový filtr. S jak velkým úspěchem se toto dohánění dalo, záviselo ovšem od toho, jakým mediem nizozemské umění bylo prošlo a jaká byla umělecká potence malířova. A nebylo-li možno Čechám vyrovnati se Německu vždy jakostí práce, snažily se soupeřiti s ním alespoň šíří produkce, která měla vyvrcholiti na konci XV. a na začátku XVI. století. Okolnost, že vlivy pronikaly k nám, mimo z Nizozemí, z nejrůznějších německých center v malých časových intervalech, způsobuje neobyčejnou promiskuitu slohových vrstev, ztěžující zhusta i spolehlivou orientaci. A poněvadž v periferálním umění, jakým pozdně gotické malířství u nás bylo, není citu pro to, co je nové a co je již vývojem překonané (Birnbau), nesmíme v něm hledati té vývojové logiky, jako v umění tvůrčím, vyvíjejícím se ve vrstvách pravidelných.

Při blízkosti velkého uměleckého centra, jakým byl v druhé polovině XV. století Norimberk, je pochopitelno, že to byl on, který první poskytl Čechům poučení o novém umění, byť i ve vlastním již přepracovaní¹³³⁾.

Do styku s norimberským malířstvím přišel patrně i tvůrce díla, které se řadí svou nadprůměrnou kvalitou mezi nejvýznamnější práce pozdně gotického deskového malířství v Čechách, totiž

SVATOJIRSKÉ ARCHY (Praha, Národní Galerie, pův. benedikt. kláš. **XIV, XV.** sv. Jiří na Hradčanech; dřevo lipové, plátnem potažené; střed: 172 × 95, křídla: 172 × 37, inv. čís. O. P. 198—200).

Lit.: Katal. Rudolfina, Praha 1889, 50. — Die Österr.-ung. Monarchie (Vídeň 1896), Böhmen II., 360. — Chytil, Mal. 123. — Z. Winter: Dějiny řemesel a obchodu v Čechách ve XIV. a XV. století, Praha 1906, 797. — Katal. Rudolfina Praha 1912, 47. — Chytil, Tab. obrazy atd., P. A. XXX., 26. — A. Podlaha, Z bibliografie a ikonografie svatováclavské, Č. K. D. LXIX. (1928), 323 a d. — V. Kramář, La peinture et la sculpture du XIV. siècle en Bohême, L'art vivant IV. (1928), 215 a d. — Podlaha-Šorm, Průvodce výst. svatováclavskou, Praha 1929. — Matějček, Děj. 349, obr. 276. — Matějček, Strahovská obrazárna, Praha 1931, 10. — Matějček, Čsl. Vlastivěda, 66, vyobr. — Kramář, Průvodce (1936), str. 3, čís. 61. — V. Kramář, Obraz Smrti P. Marie ve Spišském Štvrtku, Život XV. (1936/7), 221. — Kramář, Průvodce (1938), str. 3, čís. 75.

Archa ta, jejíž pražský původ je doložen její proveniencí i ostatními průvodními okolnostmi (donátoři), je triptych v původním rámu, jenž otevřen zobrazuje uprostřed scénu Smrti P. Marie, v pravouhlej, od střední desky neodděleném nástavci Krista s duší P. Marie ve společnosti andělů, na dvojdielných křídlech, opatřených rovněž úzkými nástavci, pouze zlatou plochou vyplněnými, vlevo nahoře Zvěstování, dole Zápas sv. Jiří, vpravo nahoře Navštívení, dole Klanění tří králů. Střed i křídla opatřena jsou zlatým, puncovaným pozadím.

Oltář zavřen, ukazuje na levém křídle nahoře obraz sv. Václava, dole sv. Filipa a Šimona s donátorkou-abatyší, vpravo nahoře sv. Jiří, dole sv. Ondřeje s donátorem-kanovníkem; pozadí je malováno tmavočerveně se zlatou, rozvilinovou dekorací.

Ve svém celku svatojirská archa nevybočuje volbou a umístěním scén z pozdně gotické ikonografie, uplatňujíc ve své výzdobě náměty, připínající se ideově k hlavnímu tématu. Scéna zápasu sv. Jiří, z této jednoty vypadávající, je ikonograficky navozena klášterem sv. Jiří jako objednavatelem archy. Postava světce opakuje se pak znovu na vnější straně křidel spolu se zemským patronem, sv. Václavem a se světcí donátorů. Typ smrti P. Marie, klečící před lůžkem a obklopené apoštoly, nebyl v českém malířství neznám; vyskytuje se po prvé ve štyrském antifonáři z Vorau,¹³⁴⁾ i později častěji, jako typ vžitý a oblíbený.¹³⁵⁾ Zda

v našem případě se navazuje na domácí tradici, či vděčí-li typ obrazu cizím popudům, uvidíme níže.

V názoru na prostor kotví ještě malíř hluboko v tradici české. Úmyslně se vyhýbá zobrazení prostoru, jen tam, kde je tématem přímo nucen — ve scéně Zápasu sv. Jiří — prostor prohlubuje. Tu je po prvé v české deskové malbě podán obraz krajiny,¹³⁶⁾ chápané jako upravený výsek přírody, bez reminiscencí na starší náznakovost a abstrakci. Jak konservativní stanovisko v pojetí prostoru malíř zaujímá, je nejlépe patrné z hlavní scény.¹³⁷⁾ Střed obrazu zaujímá lůžko, před nímž Marie umírá. Terén je pouze naznačen, prostředí není vůbec charakterisováno, prostoru není více, než kolik figury samy svým objemem vytlačí. Bezprostředně za skupinou zdvihá se abstraktní zlaté pozadí, jež neširokou prostorovou vrstvu uzavírá. Lůžko, jež by jinak mohlo představovati důležitý živel prostorotvorný, je zde chápáno zcela neprostorově. Nejen, že jeho osa je paralelní s obrazovou plochou, ale velmi ozdobná a bohatě vzorovaná pokrývka, chápána jsouc zcela plošně a zabírajíc náročně velkou část obrazové plochy, způsobuje, že lůžko je cítěno nikoliv jako součást prostoru, nýbrž jako pouhá svíslá a dekorativní plocha. V stíněnosti figur v pozadí, v nejasnosti jejich půdorysu, doznívá rovněž staré gotické pojmové nadřazování, bez ohledu na prostorovou logiku. A stejně i na křídlech, kromě scény Zápasu, je prostor pouze naznačen pruhem terénu, pozadí však tvoří stále zlatá tradiční plocha, nebo vzorovaná tapeta.

Souvisí však na druhé straně s novotářstvím malířovým, že v kompoziční výstavbě hlavní scény je zavrženo staré schéma, a že figury jsou vzájemně spojeny kompozičním vzorcem pevně uzavřené elipsy; ústřední motiv děje — Smrt Mariina — je umístěn právě v ose, hlava Mariina je přesně v průsečíku uhlopříčen obrazu. Geometrické a dějové centrum spadají tak vjedno.

Obrazy naplnil malíř svatojirské archy postavami robustního vzrůstu a obdařil je hlavami v Čechách dotud nevídaného realismu, méně a odstihuje jejich fysiognomie v pozoruhodné charakterisační stupnici. Vedle hlav, ještě značně konservativních a typových, shledáváme se již s tvářemi pronikavé individualisace. V tom smyslu nejpokročilejší je typ apoštola (druhého zprava v pozadí) s vrásčitou tváří a s nasazeným skřipcem. Výrazově závažná je pouze scéna hlavní. Apoštolové mají vážný, soucitný výraz, postavy v pozadí jsou však psychicky bez zájmu na výjevu před lůžkem, jsouc zaujaty spíše tím, co se odehrává nad nimi, nebo svou činností, jako je dmýchání kadidla, čtení hodinek a pod. Genrový výklad scény — ostatně příznačně pozdně gotický — ruší tak dějovou soustředěnost. Nicméně, přes všechnu primitivitu expresivních prostředků, jako jsou gesta zoufalství a smutku, nebo slzy v očích, nelze malířovi upříti značnou schopnost výrazové sdílnosti. — V obrazech na křídlech mají postavy, přiměřeně tématům, výraz lehce úsměvný a klidný.

Významným rysem a jednou ze závažných složek, včleňujících našeho malíře do řady přesvědčeně pozdních gotiků¹³⁸⁾, je jeho záliba v široce rozvinutých a měkce lomených záhybech draperie. Tu uplatňuje se po prvé v dějinách pozdně gotického deskového malířství v Čechách čistě a nekompromisně záhybový styl oné soustavy, která před polovinou století pronikla z okruhu první generace pozdních gotiků v Nizozemí do Německa. Figury jsou oděny v náročně řasené draperie, tvořící složité záhybové konfigurace, kreslené plyně a s okázalou dovedností.

Pravým skvostem je archa po stránce barevné.¹³⁹⁾ Tu osvědčil se malíř jako eminentní kolorista, spájející pečlivě tahy štětce, docilující valeurovou soustavou a citlivou modulací lokálních tónů obdivuhodně hloubky tónu i výšky reliefu, a skvěle zachovanými lazurami dodávající malbě obzvláštní měkkosti a malířskosti. Lokálnímu tónu dává při tom všechnu intenzivní zářivost a lesk¹⁴⁰⁾ a barevnému povrchu smaltovou soudržnost. Ohnivě purpurové červeně, smaragdová zeleň ve stínech v poloze tak hluboké, že se její nejnižší odstíny dotýkají téměř černě, nebo zase skvěle malířsky traktovaná, podivuhodná kovová šed, lomená ve stínech do modra, vytvářejí tak, spolu s ostatními, dílo okouzlující barevné účinnosti.

Malíř dovede dobře volenými, pleťovými tóny dáti tváři životnost a pravděpodobnost, také jeho záliba ve zdobnosti a sklon k látkové interpretaci jsou jeho význačnými rysy. S oblibou prodlévá u ocelově zelené kalené zbroje s reflexy, líčí detaily brnění, postroje, klenotů, měkce traktuje vlasy a vousy a diferencuje je s nemalou znalostí, zdobí látky bohatými rytými vzory, ba neváhá k vyjádření svých záměrů sahati i ke koloristickým efektům: Zvláštní soustavou skvrn, vybíraných doteky ostrého suchého štětce ve vlhké barvě, dociluje určitého prosvětlení barvy, nutného k zdvižení reliefu, dává reflektovati nachovou červen pokrývky a polštářů na vlasech apoštolů a pod.

Popředí je ovládáno ve větších plochách smaragdovou (plášť Mariin) a mechovou zelení (plášť Jana Ev.), karmínovou a nachovou červení (apoštol vpravo od Marie), kovově namodralou šedí (apoštol s rozevřenou knihou) a zlatem bohatě vzorovaného a červeně lazovaného pluvíálu sv. Petra. Střed scény zaujímá zlatá a červená barva pokrývky, při čemž spolupůsobí krémová žluť prostěradla a podhlavníku, oživená karmínově červenou a olivově zelenou skvrnou obou podušek. — V druhém plánu rozvinul malíř pestrou škálu barvy zelené, červené, bílé a žluté, uplatňujících se však v menších barevných plochách. Tytéž barvy opakují se pak také ve scéně v nadhlaví.

Nemenší bohatství palety prozrazují též křídla. Ve Zvěstování je to smaragdová zeleň a purpurová červen, v Zápasu sv. Jiří olivová zeleň a purpurová červen, v Zápasu sv. Jiří olivová zeleň terénu a vegetace s ostře bílou skvrnou koně, v Navštívení opět tmavá zeleň a cinobr plášťů a v Klanění tmavá a olivová zeleň, karmín a bílá. — Vnější strany

křidel, jež byly připsány dílně,¹⁴¹) jeví však jen nepatrné odchylky proti malbám vnitřní strany, postrádají působení zlatých ploch, jinak však vykazují totéž barevné znění. Jen pro růžovou pláště sv. Šimona a tušovou čern roucha abatýšina není na vnitřní straně obdob.

Bylo již rozpoznáno,¹⁴²) že archa svatojirská je ve slohovém vztahu k malířství norimberskému, není však jednoty v názoru, k jaké jeho vrstvě nebo osobnosti. Kramář¹⁴³) uvedl ji původně ve slohovou závislou na Wolgemutovi, stejně tak Matějček¹⁴⁴), kdežto později mluví Kramář¹⁴⁵) o „tvarosloví norimberských dílen třetí čtvrti XV. století (především Wolgemutovy)“, v zcela nové době¹⁴⁶) o vrstvě norimberského malířství let čtyřicátých až šedesátých, tedy s vyloučením vlivů Wolgemutových. V rozšířeném vydání svého průvodce však znovu poukazuje k Wolgemutovi, jinak však opakuje svůj názor vyslovený v Životě. Pokládám předposlední Kramářův názor za jedině správný a pokusím se tento vztah doložit podrobněji.

Málokde zapůsobily české vlivy způsobem tak pronikavým jako v Norimberku, jehož malířství z velké části podminily na velkou dobu a dodaly mu význačného zabarvení, jakkoli norimberské malířství nepostrádalo i typického charakteru lokálního. Díky dobře zachovanému materiálu, možno tu sledovat vývoj téměř krok za krokem, počínaje časnou vrstvou let 1410—1430, v níž hlavně vynikají oltáře deichslerovský, imhoffský a bamberský (1429). Jestliže první dvě práce vycházejí ze základny českého krásného slohu a italského trecenta, bamberský oltář znamená vědomou oposici proti manýrismu předchozích prací, proti němuž staví dotud v Norimberku nevídanou monumentalitu, jejíž původ třeba hledati v Itálii. Díla mladší vrstvy, jako oltář Deocarův a cadolzburgský (1437) znamenají uklidnění a jistý návrat ke krásnému slohu. Při tom roste prostorové chápání, linie přibývá na síle, fysiognomická charakteristika se přiostrňuje a draperie je víc a více rozrušována. Oltář hiltoltsteinský, epitaf Kateřiny Löffelholzové († 1435) a obě Ukřížování, téměř shodná, z nichž jedno je chováno u sv. Sebalda v Norimberku, druhé ve vratslavském museu, tvoří již těsné vývojové předstupy vrstvy kolem r. 1440, která je spojena s jménem velkého mistra oltáře Tucherova. K němu se váže řada prací, jež badání posledních let¹⁴⁷) rozlišilo ve dvě skupiny, z nichž jednu, zahrnující ehenheimský epitaf (1438), oltářík z kostela sv. Jana v Norimberku a epitaf Kláry Imhoffové († 1438) připsalo mistru, jenž těžil vydatně z italských vzorů a druhou, do níž pojalo mimo Tucherova oltáře, oltář Hallerův, obraz Obřezání v Cáchách, obraz Madony-Ochránitelky v Heilsbronně a zlomek Posledního soudu Wallraf-Richartz-musea v Kolíně n. R., připsalo mistru, jenž vyrůstá sice z téhož vývojového stupně, ale orientován byl zřejmě k západu. Rozdíl mezi oběma mistry netkví však pouze v slohovém zaměření, ale také — a především — v temperamentu. Kdežto mistra ehenheimského epitafu

vyznačuje klid a umírněnost, dostalo se v mistru Tucherova oltáře Norimberku ponurému dramatika, dodávajícího scénám silného napětí a postavám podivného vnitřního pathosu ve smyslu pozdně gotického expresionismu. Slohově byl zjev ještě velmi kompromisní a konservativní, navazující vědomě na norimberskou tradici a přejímající ze západu nové živly jen s velkou opatrností. Nemiloval příliš hloubkového prostoru a mravolichných podrobností, jež potlačoval ve prospěch monumentality tím více vystupňované. Než nesmírná plastičnost tělesných objemů, lánaný sloh a některé naturalistické motivy usvědčují jej ze západní orientace.

Jak bylo naznačeno již v přehledné části, dochází po tucherovském mistru k reakci, přivodivší návrat k vrstvě předtucherovské.¹⁴⁸) Tento vývojový zvrát dokládá zřetelně na př. Barbořin oltář ve Veitsbronně a Stromerův epitaf v Germánském museu v Norimberku. — S tímto konservativním proudem probíhal souběžně druhý modernější proud, navazující na sloh tucherovského mistra, rozředený však v rukou malířů bez vyšší aspirace umělecké: Epitaf Markéty Löffelholzové († 1448) a práce mu blízké, dokládají tento směr, jenž pak spolu s prvním vstoupí do slohu mistra Wolfgangova oltáře (u sv. Vavřince v Norimberku), jehož vývoj možno stopovat od časného Ukřížování v Reutles, zahajujícího dlouhou řadu mistrových prací přes vlastní Wolfgangův oltář z doby kolem r. 1460 až po obraz Mše sv. Řehoře (Norimberk, Germánské museum) z r. 1475, jenž řadu uzavírá jako podivný slohový anachronismus. Umění mistra Wolfgangova oltáře byl sloh, znamenající jen další rozvádnění stylu vrstvy tucherovského mistra a vrstvy předchozí, sloh, jehož technická obratnost nemohla však zastít plochost formy a nedostatek dušezpytného zájmu.

Na takovém stupni bylo by tedy asi norimberské malířství utkvělo, kdyby se nebyl již na sklonku padesátých let objevil Hans Pleydenwurff, díky jemuž dosáhl Norimberk těsného spojení s Nizozemím v době poměrně časně, odpovídající však jinak době všeobecné recepce druhé vlny nizozemských vlivů. Tříkrálovým oltářem, chovaným u sv. Vavřince v Norimberku, zahájil Pleydenwurff kolem r. 1460 patrně svoji činnost přesvědčeného naturalisty, posunujícího vývoj vpřed mohutným výpadem ke skutečnosti, nazírané prismatem rogierovsko-boutsovského slohu. Činnost Pleydenwurffovu lze sledovat pouze několik let, za to v oltáři z Hofu hlásí se ke slovu malíř, jenž měl pak autoritativně ovládnout norimberskou tvorbu na dobu více než jedné generace, totiž Michael Wolgemut. K němu se však ještě vrátíme.

Taková tedy byla asi situace, když malíř naší archy, poučen školením v Norimberku, zahájil čilý provoz své dílny v Čechách. Podívejme se nyní, jak a v jakých jednotlivých složkách jeho díla se tato norimberská lekce odráží, i nakolik byl duch receptivní a nakolik samostatný.

Byla již učiněna výše zmínka o tom, že ikonografický typ obrazu Smrti P. Marie má své předchůdce v českém malířství. Stejně však lze

prokázat — a při spojitosti archy s norimberským malířstvím má to své oprávnění — ikonografické obdoby v malbě norimberské. Mimo typu, v němž umírající Marie na lůžku leží, nechybí příklad i typu Marie, umírající klečíc před lůžkem. Tak je tomu na př. u epitafu Anežky Glockengiesserové († 1433) u sv. Vavřince¹⁴⁹), nebo na známé kresbě v Erlangen, připsané tucherovskému mistru (kolem r. 1440)¹⁵⁰) a ve velmi příbuzném obraze ve Spišském Štvrtku z doby kolem r. 1450—1460.¹⁵¹) Tu i tam stejně jako v našem obraze Marie klečí, podepírána Janem Ev.; kdežto však u nás čte Marie z otevřené knihy, kterou před ní drží rovněž klečící apoštol, čte v obou norimberských obdobích Marie sama modlitby z knihy, rozvěšené na klekátku. Ostatní ikonografické podrobnosti, jako čtení hodin, vykrápění svěcenou vodou a p., se vyskytují ve všech třech případech shodně.

Lze-li přičísti nedostatek prostorového chápání konservativnímu postoji malířovu, je naopak nutno vyložit radikálně vyvinutý a prohloubený prostor scény Zápasu jediné z norimberského malířství, jak již rozpoznal Matějček.¹⁵²) Krajinu takto vytvořenou bychom marně hledali v celém norimberském malířství před rokem 1460. Teprve v Pleydenwurffově Tříkrálovém oltáři u sv. Vavřince v Norimberku (kolem r. 1460)¹⁵³) setkáváme se s obdobným názorem na krajinu. Je to však zvláště krajinné pozadí, analogické scéně Zápasu sv. Jiří oltáře löffelholzského u sv. Sebalda v Norimberku, který je dnes ze souboru Wolgemutových děl vyloučen a datován mezi léta 1462—1464.¹⁵⁴) Mírně zvlněný terén, v pozadí zdvihá se návrší, ovládané hradem s věžemi, cimbuřím a zubatými štíty, odkud přihlíží manželský pár královských rodičů, pojetí vegetace, křovin i stromů o štíhlých kmenech a řídkých korunách, příznačný průhled, otevírající se mezi skalami na město v pozadí — to vše jsou znaky společné. Také srovnání vegetace, pokud se vyskytuje na vnitřních i vnějších stranách křídel, vede k podobným výsledkům. Tak třeba ji srovnat jen s vegetací na př. na obraze Zasnoubení sv. Kateřiny v kostele sv. Kříže¹⁵⁵), nebo na křídlech Tucherova oltáře.¹⁵⁶)

Bylo dále ukázáno Matějčkem, že eliptická kompozice hlavní scény je odvozena z malířství norimberského. Také tento poznatek možno doložit poukazem na analogické elipsovité vzorce, jimiž jsou ovládány na př. obraz Smrti P. Marie v Münnerstadtu z první třetiny století,¹⁵⁷) nebo obraz Nanebevzetí P. Marie ve Vratislavi z doby 1450—1460,¹⁵⁸) aneb konečně kresba Smrti P. Marie v Erlangen a obraz ve Spišském Štvrtku, kde elipsa kompozice má poněkud méně pravidelný tvar.¹⁵⁹)

Ale i pro některé scény křídel možno poukázat na kompoziční obdoby. Na pr. obraz Klanění tří králů má svoji analogii ve stejné scéně oltáře z Kornburgu (Germ. museum v Norimberku),¹⁶⁰) obraz Zvěstování vykazuje podobné schéma jako táž scéna v epitafu Markéty Löffelholzové († 1448) u sv. Sebalda v Norimberku¹⁶¹) a scéna Zápasu blíží se mnohým svým rysem obrazu löffelholzského oltáře, třebaže směr je opačný a poněkud

pozměněn je prostorový vztah jezdce, princezny a hradu. Na obdoby v pojetí krajiny bylo již ostatně ukázáno výše.

Rozsáhlá poučení poskytuje však zvláště srovnání s figurální typikou. Tak srovnáme na př. typ Marie našeho obrazu a obrazu Madony-Ochránitelky v Heilsbronn,¹⁶²) nebo Marie pod křížem v Ukřížování oltáře z kostela sv. Jana v Norimberku.¹⁶³) Také mužské typy lze všechny odvoditi bez neshod z typiky norimberské malby let 1440—1450. Tak pro typ sv. Jana Ev. srovnáme tvář téhož světce z Ukřížování ve Vratislavi;¹⁶⁴) v norimberském malířství bývá zpravidla tvář Janova, na rozdíl od našeho případu, zidealizována jako typ mladistvý, za to v typech jiných postav by bylo lze nalézt analogii více. Je to pro všechny mužské fyziognomie archy a vůbec celé dílny svatojirské příznačný expresivní typ, jež možno charakterisovati energicky modelovanou lebkou, hluboko zasazenými očima, mocně vyklenutými nadočnicovými oblouky, vysedlými lícnicemi kostmi a nápadně vyčnělým prohnutým nosem. Vůbec možno označit typy této vrstvy za velmi nepůvabné a ve svém realismu mnohdy za bezohledné.

Pro další typy uvádím analogie jen nejnápadnější. Tak pro typ apoštola od Marie vpravo, srov. tvář sv. Pavla tucherovského oltáře, typ apoštola vzadu třetího zprava s typem sv. Jana v obraze Krista na hoře Olivetské Hallerova oltáře u sv. Sebalda v Norimberku,¹⁶⁵) nebo andělů obrazů tucherovského oltáře,¹⁶⁶) pro obě dvě hlavy apoštolů s plnovousem uprostřed vzadu srov. zvláště tvář apoštola (vpravo vzadu) v Nanebevzetí tucherovského oltáře,¹⁶⁷) nebo levého apoštola fragmentu Posledního soudu v Kolíně n. R.,¹⁶⁸) nebo konečně apoštola (vpravo vzadu) v obraze Poslední večeře, obrazu z Kornburgu,¹⁶⁹) atd. — Také nejedna tvář známé nám již kresby erlangenské upomene na některé typy našeho obrazu. Dokonce se vyskytuje též téměř genrový motiv apoštola, čtoucího modlitby s nasazeným skřipcem (srov. též motiv rabína v obraze Obřezání v Cáchách v Suermond-t-museum.¹⁷⁰) — Stejně lze uvést obdoby ve figurální fypice norimberské vrstvy 1440—1450 pro typy křídel. Tak srov. typ Marie s ženskými typy na predelle Tucherova oltáře,¹⁷¹) typ sv. Anny s hlavou sv. Moniky téhož oltáře,¹⁷²) typy anděla naší archy a Zvěstování téhož oltáře,¹⁷³) vousaté světce vnějších stran křídel s postavami svatých poustevníků téhož oltáře¹⁷⁴), atd. — Než i úprava vlasů a vousů pro svatojirského mistra velmi příznačná, má svůj původ u tucherovského mistra. Šnekovitě točené vlasy, vroubíci nad čely hladký účes tak, jak je vidíme na př. u sv. Jana a apoštola s kaditelnicí v hlavním obraze, aneb anděla a sv. Jiří na křídlech, vyskytuje se na př. u anděla Zvěstování Tucherova oltáře¹⁷⁵); husté parukovité vlasy, sčesané do čela, jimiž se vyznačuje na př. hlava obou vousatých apoštolů v pozadí obrazu Smrti P. Marie, spatřujeme též u tucherovského mistra v již vyjmenovaných analogiích, i v obraze ve Spišském Štvrtku. Ale zvláště jeden detail účesu, totiž cíp vlasů sčesaných do čela, s nímž se shledáváme

u levého z vousatých apoštolů Smrti P. Marie, nebo zvláště nápadně u obou světců na vnějších stranách, figuruje v díle tucherovského mistra, na př. u apoštola v obraze Krista na hoře Olivetské oltáře Hallerova, nebo u apoštola vzadu vpravo v Nanebevzetí Tucherova oltáře.

Mohli-li jsme zjistit takovéto období v typice figur, neplatí totéž o tělesném kanonu. Na rozdíl od nízkých a sražených postav tucherovského mistra, miluje náš malíř postavy spíše vyšší a protáhlejší, jak docházely uplatnění v norimberské malbě mladší vrstvy.

Bylo již naznačeno, k jaké soustavě se hlásí záhybový sloh, a poznatek, že i zde byl pro našeho malíře tucherovský mistr směrodatný, pokusím se doložit několika analogiemi. Pro srovnání uvádím plášť apoštola (v popředí vlevo) v obraze Smrti P. Marie, ježž možno pokládat za směrodatný pro záhybový styl svatojirského mistra. Motiv pokleku vyvolává složitou hru záhybů, tvořených oblými a širokými hřebeny, hluboce proláklými konkávními plochami, narážejícími na sebe v široce otevřených úhlech, přehnutými lemy a okraji rouch. Celek zůstává měkký,¹⁷⁶⁾ nikde se neseťkáváme s ostrými nárazy a lomy jako v pozdějším lineárním a formalistním záhybovém stylu rogierovského systému v jeho středoevropském přepracování. Ale právě tento měkký sloh má své nejbližší analogie v díle tucherovského mistra, což možno blíže doložit na př. srovnáním naší draperie s rouchem anděla ve Zvěstování, nebo pláště sv. Moniky a sv. Augustina Tucherova oltáře. Charakteristické motivy přehrnovaných lemů srov. na př. s pláštěm Krista v obraze Olivetské hory Hallerova oltáře; srov. dále plášť Marii in v Navštívení a též postavy v Ukřižování Hallerova oltáře, albu donátorovu s rouchem apoštola v popředí v obraze Nanebevzetí Tucherova oltáře. Tyto komparace by bylo možno ještě rozšířit na další, jež by však znamenaly jen rozmnožení dokladů v stejném smyslu.

Než nejsou to pouze tyto znaky, jsou to i zcela podružné motivy, jež přejal mistr svatojirské archy z Norimberka. Tak na př. písmeny zdobené lemy rouch sv. Filipa nebo sv. Ondřeje možno srovnat s obdobným způsobem výzdoby u tucherovského mistra, na př. v obraze Zvěstování nebo Zmrtvýchvstání Tucherova oltáře.¹⁷⁷⁾

Že také většinu kostymních detailů možno odvodit z Norimberka, stejně jako zálibu v bohatě vzorovaných brokátových látkách, je nadsadě. Také rozvilinový vzor, zdobící vnější strany křídel, snaží se nepochybně napodobit obdobný motiv ve zlatě tlačených rozvilin pozadí Tucherova oltáře.

Průkazným dokladem těsné spojitosti svatojirského mistra s Norimberkem je také barevná skladba, která ve volbě barev stejně jako v technice barvy je odvozena z tucherovského mistra. Svítivost a sytost koloritu, hloubka barevného tónu, stejně jako časté užívání nachové červeně, hlubokých a studených smaragdových a teplých olivových mechových zelení, i zlatého, červeně ornamentovaného brokátu, patří k typickým

vlastnostem chromatiky tucherovského mistra,¹⁷⁸⁾ rozvinutým v celé své ryze zvláště v ehenheimském epitafu a v Tucherově oltáři.

Shrneme-li tudíž výsledky našeho srovnávání, dospíváme k závěru, že dobou, která byla pro sloh svatojirského mistra naprosto rozhodující, byla vrstva let 1440—1450, tedy okruh mistra Tucherova oltáře, ne-li přímo jeho dílo, s nímž jsme mohli stanovit nejvíce styčných bodů. Jestliže konstitutivní slohové prvky byly odvozeny svatojirským mistrem z této vrstvy, lze přičísti na vrub vlivu vrstvy mladší a druhé vlny nizozemských vlivů (Pleydenwurff) pouze některé podrobnosti, jako snad určité ikonografické nebo kompoziční momenty, zvláště však první ryze nizozemsky utvářenou krajinnou vedutu. Na druhé straně, pro jisté kompoziční výpůjčky svatojirského mistra, dovolávali jsme se slohu té generace, jež tucherovského mistra předcházela.

Vidíme tedy, že Kramářovo určení let 1440—1460 se ukázalo být správným, že však se slohem, spjatým se jménem M. Wolgemut, nemá naše archa celkem nic společného. Jestliže připustíme datování archy do doby kolem r. 1470¹⁷⁹⁾ — a proti tomu nelze mít námitek — pak by se toto datování octlo v patrném rozporu s dosud známou chronologií děl Wolgemutových. Vždyť nejčasnější prací Wolgemutovou je oltář z Hofu z r. 1465 a i ta mu byla ponechána slohovou kritikou¹⁸⁰⁾ s určitými rozpaky. Všechny ostatní práce však spadají časově až před rok 1470, takže doba největšího rozkvětu Wolgemutovy dílny, t. j. doba, z níž pochází největší počet Wolgemutových prací, nadchází až mezi lety 1480—1490. Sám cvikavský oltář pochází až z r. 1479. I tento důvod tedy možnost Wolgemutových vlivů téměř vylučuje.

Případ svatojirského mistra je nadmíru poučný. Očekávali bychom snad, že v Norimberku podlehe kouzlu „moderního“ nizozemsky orientovaného realismu směru Pleydenwurffova a že se tak připne na nejpokročilejší tehdy sloh, jež vyznávala již většina dílen v Německu. Nikoli — svatojirský mistr naváže naopak na vrstvu vývojem v té době dávno již překonanou, v níž však nechyběly ještě prvky, které byl Norimberk převzal na počátku století z Čech a jež vrstva tucherovského mistra ještě plně nestrávila.¹⁸¹⁾ Svatojirský mistr mohl se tak setkat v díle tucherovského mistra s něčím, co jeho konservativnímu citění bylo blízké a snad právě proto přejímá tento sloh za svůj.

Je-li tomu tak, pak máme co činit s ojedinělým případem zpětného slohového reflexu. Pro situaci Čech, které se snaží teprve v této době překonat své generační opozdění, nemají však již ani citu pro rozdíl mezi současným a antikvovaným slohem, není zajisté poučnějšího dokladu.

Mistr svatojirské archy byl hlavou dílny,¹⁸²⁾ již nutno počítat k nejvýznamnějším v pozdně gotických Čechách. Dílna ta pracovala asi v Praze a zásobila pražské i venkovské kostely archami vysoké umělecké úrovně.

Zbytkem větší a dnes neexistující archy jsou dva

XVI., XVII. NÁSTAVCE OLTÁŘE 14 POMOCNÍKŮ v KADANI [Kaa-den] (františkánský kostel, v. 65 cm).

Lit.: J. Opitz, *Zwei Jahrhunderte gotischer Malerei und Plastik Nordwestböhmens (1330—1530)*, Witiko 1928, 270. — Podlaha-Šorm, *Průvodce výst. svatováclavskou*, Praha 1929, 34. — Katal. výst. severozáp. Čech, čís. 207, 52. — J. Opitz, *Gotic. mal. a plast. atd.*, 561, s vyobr. — Matějček, *Děj.* 346. — Kramář, *Průvodce (1938)*, čís. 75.

Nástavce jsou trojboké, s řezanými aplikovanými kraby na obvodu, oboustraně malované. Vnitřní strany nástavců nesou obraz symbolů evangelistů sv. Jana a Matouše, vnější strany pak obrazy sv. Václava a sv. Zikmunda.

Opitz pokládal je v katalogu výstavy¹⁸³⁾ za současné s křídly t. zv. staršího oltáře 14 pomocníků, zasvěceného r. 1480, později¹⁸⁴⁾ posunul dobu vzniku zpět k polovině století a projevil souhlas s názorem Kramářovým (ústní sdělení), že byly nástavce přeneseny na oltář odjinud a že nemají s jeho křídly nic společného. Také Matějček¹⁸⁵⁾ kladl nástavce do časně vrstvy po polovině století.

Tyto velmi půvabné práce sdílejí se svatojirskou archou, s níž nejtěsněji souvisejí¹⁸⁶⁾, všechny výše charakterisované vlastnosti, nejen svéráznou figurální typiku a záhybový sloh, ale i celou malířskou fakturu a technickou čistotu. Mistrovské vkomponování postav do trojúhelníkové plochy nástavců, při jejím pokud možno stejnoměrném zaplnění, silně plastický vývin objemu z hloubky, přemáhající úspěšně mrtvou zlatou plochu pozadí, zájem o fysiognomie hlav a citlivá kresba detailů, spojující se se skvělým barevným přednesem, vytvářejí z nástavců dílo, jež dává tušit, že tu jde o zbytky oltáře, svatojirské arše kvalitativně alespoň rovnocenné. Je také hodno obdivu, jak symboly obou evangelistů, vyjádřené zpravidla ustálenými ikonografickými značkami, dovedl malíř povýšit v obrazy oběma zbývajícím nástavcům výtvarně rovnocenné.

Provedeme-li nyní srovnání s archou svatojirskou, vyplývá již z něho naznačená dílenská spojitost, již možno doložit několika komparacemi, především typů. Srovnáme jen typ sv. Zikmunda s některým z mladistvých hlav svatojirské archy. Je to týž měkký, zde více než tam idealisovaný typ, hladká kulatá tvář, úzký, na konci se rozšiřující nos, malá kyprá ústa, poněkud vyčnělá brada, jemně načrtnuté obočí, pečlivá kresba vlasů, spadající v oddělených prstencích do čela, totéž pojetí rukou téměř bez kloubů, s prsty nečlankovanými — s tím vším shledáváme se na př. u apoštola s kaditelnicí, nebo třetího apoštola zprava v obraze Smrti Mariiny, zvláště však u sv. Jiří v obraze Zápasu. Také anděl, symbolisující sv. Matouše, působí jakoby přenesen z nástavce svatojirské archy; je to

týž dívčí typus, totéž traktování vlasů, zvláště opět charakteristický vrkoč, spadající uprostřed do čela. Netřeba dodávati, že i typ sv. Václava vykazuje velmi příbuzné rysy s tváří prvního apoštola u pravého okraje, nebo Krista v nástavci obrazu Smrti Mariiny, nebo i krále Melichara v obraze Klanění. A ovšem i kostýmní podrobnosti, na př. zbroj a čapka sv. Zikmunda zde a čapka sv. Václava svatojirské archy se nápadně shodují.

Usvědčujícím je také záhybový sloh, jak se přesvědčíme srovnáním měkce lomené a široce, téměř malebně rozvinuté draperie symbolu sv. Matouše s rouchem apoštola, klečícího před Marií.

Bylo by snad již nadbytečné uváděti ještě další shody mezi našimi nástavci a ostatními dvěma pracemi dílny. Je přirozeným důsledkem prokázané závislosti této dílny na Norimberku, že figurální typika, záhybový sloh a vše ostatní má svůj původ rovněž v Norimberku tucherovského mistra: Poukaz na shody mezi typy anděla a sv. Zikmunda s ženskými typy tucherovského oltáře (světice na predelle), nebo sv. Václava a sv. Jindřicha ehenheimského epitafu¹⁸⁷⁾, je snad dostačující. Při tom třeba zdůraznit, že z tváří našich postav byly vymýceny mnohé drsné realistické a nadsazené rysy tucherovského mistra, čímž bylo dosaženo zřejmého zušlechtění a vytříbení figurálního typu, jenž získal na líbeznosti tolik, kolik ztratil na své ponuré výraznosti.

Dalšími dvěma pracemi vyšlými z dílny mistra svatojirské archy jsou

TRIPTYCH SVATOBARBORSKÝ A TRIPTYCH THUNOVSKÝ¹⁸⁸⁾ (Kutná Hora, chrám sv. Barbory, střed: 141 × 108, křídla 141 × 53. — Praha, Národní Galerie, dřevo lipové, střed: 130 × 102, křídla 130 × 50, inv. čís. O. P. 1883—1885.)

XVIII., XIX.

Lit.: Wocel, *Chrám Sv. Barbory v Kutné Hoře*, P. A. III., 119 a d. — *Die österr.-ung. Monarchie*, II., 361. — F. Sittler-A. Podlaha, *Národopisná výstava československá, Vlast XII (1895—96)*, 1006. — Podlaha, *Obrazy mariánské*, 9., tab. XVII. — Chytil, *Mal.* 132. — Zd. Wirth, *Kutná Hora*, Praha 1912, 13, tab. 30—31. — E. Leminger, *Umělecké řemeslo v Kutné Hoře*, Praha 1926, — 194. V. Kramář v *Nár. Listech* (5. XII. 1926) — Wirth, *Kutná Hora* (franc. vyd.), Praha 1931, 34, tab. 67. — Matějček, *Děj.* 352, obr. 282. — V. Kramář, *V poslední hodině*, *Nár. listy*, LXXII. (1932), čís. 45. — *Čsl. Vlastivěda VIII*, 68. Kramář, — *Průvodce (1936)* čís. 53. — Kramář, *Průvodce*, (1938), čís. 76.

Poněvadž oba dva triptychy jsou nejen v dílenské souvislosti, ale kryjí se úplně i tematicky — nevšední to případ v dějinách gotického malířství — bude o nich jednáno současně.

Oba dva triptychy zobrazují uprostřed madonu, trůnící mezi šesti světlicemi, dvoudílná křídla nesou: Levé nahoře obraz Zvěstování, dole Zasnoubení P. Marie, pravé nahoře Navštívení, dole Narození. Vnější křídla zdobí obraz sv. Pavla a sv. Petra v celých postavách.

Především naznačme styčné body a rozdíly obou triptychů. Analogií nejvíce poskytuje deska střední. Pokud jde o postavu madony, je souhlasný celý základní motiv sezení, natočení těla, sklon a natočení hlavy, rouška, konfigurace draperie. Odchyly jsou v podrobnostech formy mitrové koruny, v sepjetí šatů, v gestu pravé ruky, která v thunovském triptychu přidržuje děcko, v barborském drží karafiát. V pražském obraze stojí děcko na klíně matčině, v levé ruce drží ptáčka, v kutnohorském naproti tomu sedí na klíně, v pravé ruce drží snítku fialek. Souhlasný je pohyb levice, již vztahuje po květinovém koši sv. Doroty, odchylný je typ děcka, které v thunovském triptychu má kol beder roušku, v kutnohorském je menší, také tvar hlavy je poněkud odchylný a různé je i traktování vlasů. Sv. Voršila podržuje, při zachování stejného místa, i sklon hlavy a ozdoby perlovou čelenkou. Sv. Dorota je tu i tam frontálně postavena a i jinak, kromě gesta pravé ruky, skoro úplně shodná, právě tak jako sv. Apolonie. Místo sv. Kateřiny pražského obrazu je v kutnohorském sv. Markéta, ale ve stejné poloze, jen atribut je ovšem změněn. Největších změn doznaly však obě světice v popředí. Místo sv. Barbory a sv. Markéty pražského obrazu je na kutnohorském vlevo sv. Kateřina, vpravo sv. Barbora. V obou případech světice sedí, ale změny atributu vynutily si poněkud odchylné posice. Také úbory jsou odlišné. Další změnu třeba spatřovat v tom, že kdežto v pražském obraze terén tvoří trávník, charakterisující prostředí jako zahradu, je v kutnohorském dlážděná podlaha, čímž naznačen jako dějiště uzavřený prostor, interiér. Závěs v pozadí má stejný rytý vzor, a je v pražském obraze přidržován pěti anděly, v barborském jen třemi; v typech andělů jsou značné odchyly.

Větší rozdíly než střední deska jeví křídla. Prvá scéna, Zvěstování, odehrává se na thunovském triptychu v komnatě se sdruženými okny a kvádrovým zdívkem a anděl přichází ze zadu zleva, v kutnohorské je scéna architektonicky rámována arkádou, místnost je opatřena valenou klenbou a gotickým oknem a anděl přichází zprávu. V Zasnoubení je zachován v obou případech stejně charakterisovaný interiér chrámu, jen rámuující arkáda v thunovském obraze chybí, zato jsou kompozice i záhybový styl tytéž, odlišná je však typika sv. Josefa i velekněze. Navštívení se odehrává v pražském triptychu v krajině, v kutnohorském v interiéru; jinak je vše stejné, s tím pouze rozdílem, že v kutnohorském je madona prostovlasá. Narození položeno je v obou případech do chléva s krajinným výhledem, ale architektury jsou odchylné. Ikonografické schéma je analogické, kompozice však odlišná, pouze postava madony je tu i tam stejná. Na rubu křídel thunovského triptychu postava sv. Pavla je vlevo, sv. Petra vpravo, na svatobarborském je tomu naopak. Zde mají postavy architektonické pozadí, tam nikoliv, také typy a gesta jsou odlišné. Kdežto střed triptychů¹⁸⁹⁾, ovládaný hieratickým klidem a obřadnou, vážnou slavnostností, malován je pečlivě, narrativnější a živější obrazy křídel jsou v provedení zběžnější a hrubší v kresbě i v typice figur.¹⁹⁰⁾

Ve volbě barev a jejich rozložení není vždy mezi oběma triptychy shody, ale zjištění jemnějších diferencí ztěžuje přemalba kutnohorského triptychu. Plášť Mariin v pražském je blankytně modrý, v kutnohorském modrozelený, plášť světice sedící v pražském vlevo dole, bílý do zelena, a šat olivově zelený, v kutnohorském šat bílý, plášť fialový, plášť světice vpravo dole v pražském cinobrově červený, v kutnohorském téže barvy. Za to se shodují barvy rouch obou světíc vedle P. Marie (v pražském sv. Kateřiny a sv. Doroty, v kutnohorském sv. Apolonie a sv. Doroty): Cinobrová červeň a olivová zeleň. Na křídlech je užito přibližně těchže pigmentů, jako modré, červené, žluté a obou odstínů zeleně. V thunovském triptychu, pokud dějištěm scény je krajina, je pozadí charakterisováno jako obloha, modří shora dolů odstupňovanou.

Zbývá nyní konečně promluvit o vztahu obou triptychů k svatojirské arše.

Ve vývinu prostoru jsou oba triptychy pokročilejší než archa svatojirská. Kdežto u této prostředí ani ve scénách na křídlech (s výjimkou scény Zápasu sv. Jiří) nikde nebylo charakterisováno a prostor nebyl ani naznačen, je prostor, jak jsme viděli, v obrazech křídel obou oltářů vždy charakterisován, ať jde o scénu v interiéru či v krajině, hluboce do třetího plánu vyvinuté, a zlaté pozadí je nahrazeno již přirozenou modrou oblohou. Jinak shoduje se pojetí krajiny tu i tam, také srovnání kompozice (Navštívení) a vegetace, hustě kryjící terén v jednom souvislém pruhu (Navštívení tam a na thunovském triptychu), dokládá přímou spojitost.¹⁹¹⁾

Nejinak je tomu s proporčováním figur a jejich typikou, která zaslouží několika podrobnějších srovnání. Tak třeba srovnati typy Marie a světíc, oblých hladkých tváří, málo artikulovaných, s malými nosíky, drobnými očima a nepatrnými ústy, vzájemně si sestersky podobné, s obdobnými typy Marie ve Zvěstování a Navštívení archy svatojirské, typy andělů zde a v nástavci archy, mužské typy v Zasnoubení s typy apoštolů v Smrti P. Marie, typ sv. Petra a Pavla na rubu křídel s typy apoštolů, na př. sv. Petra thunovského triptychu a v Smrti P. Marie, sv. Pavla thunovského triptychu a apoštola vpravo vedle P. Marie téže scény svatojirské archy atd.

Nápadné analogie poskytuje také úprava a traktování vlasů a vousů. Tak třeba srovnati na př. hebké a vláčné traktování rozpuštěných vlasů, neobvykle jemně kreslených ostrým štětce (sv. Markéta thunovského triptychu a P. Marie hlavní scény svatojirské archy), což je pro mistra svatojirské archy zvláště charakteristické, právě tak jako sčesávání cípu vlasů do čela (děcko a sv. Pavel kutnohorského, někteří z andělů a sv. Pavel pražského triptychu a někteří apoštolové, zvláště sv. Filip a Ondřej svatojirské archy) a stylisování vlasů v prstencích, malovaných jemnými

doteky štětce (sv. Pavel a sv. Josef pražského a sv. Petr svatojirského triptychu).

Konečně i záhybový slůh, ač daleko tvrdší a kornatější, ukazuje svou složitostí a náročností k dílně svatojirského mistra (draperie madony a sv. Kateřiny kutnohorského, madony a sv. Barbory pražského a apoštola před P. Marií klečícího v triptychu svatojirském).

Nakonec se shodují také vnější motivy, na př. totéž rámování, zdobené tlačným motivem akantového listu, ovíjejícího se kolem prutu,¹⁹² táž rycí technika vzorovaných látek, táž dekorace zlatého pozadí a nimbů puncovaným ornamentem, složeným z bodů a arkatur (jenom však u triptychu thunovského).

Pokud jde o kolorit, tu zůstávají oba triptychy hluboko pod archou svatojirskou. Ve volbě barev je určitá jednotvárnost a schematičnost, koloristické bohatství je tu nepoměrně menší, vše je jednodušší a střízlivější, barvy postrádají jemného nuancování, valeurové měkkosti a příznačné svítivosti, jsou plošněji nasazené, nedostatek složitého lazování způsobuje určitou suchost pigmentů.

Nakonec nelze si nepovšimnouti, že přes všechny vytčené shody jsou oba oltáře sotva malovány touž rukou. Kramář si povšiml, že kutnohorský triptych je o něco jemnější pražského. Opravdu jsou postavy kutnohorského oltáře, hlavně jeho střední desky, štíhlejší a pohyblivější, jejich hlavy užší a aristokratičtější (srov. hlavu Mariinu zde a v pražském triptychu), pósy a gesta rukou vybranější. Malíř kutnohorského triptychu nikdy by nebyl vytvořil figuru tak žalostnou jako je sv. Kateřina thunovského oltáře. V kutnohorském je vše vytříbenější i v detailu formy, subtilní, rafinované až do preciosity a jaksi samozřejmě elegantní. Malíř thunovského triptychu je naproti tomu ve všem těžkopádnější, robustnější, neobratnější a ve svém úsilí dosáhnouti eleganci svého vzoru téměř naivní. A totéž s většími, menšími obměnami platí i o křídlech.

Kolik vztahů poutá oba triptychy k arše svatojirské a navzájem, tolik také ke kadaňským nástavcům: Opět táž typika, totéž traktování vlasů (sv. Zikmund — anděl ve Zvěstování thunovského triptychu — anděl zde i tam), záhybový styl; leč koloristicky stojí nástavce přece blíže arše svatojirské.

Střední deska obou triptychů zaujímá v ikonografii místo zcela zvláštní, pro něž nejen u nás, ale ani v přílehlých německých a rakouských oblastech není obdoby. Jediný známý případ, štýrský epitaf rodiny Rottalů, je kompozičně poněkud odlišný a mimo to pochází až z roku 1505.¹⁹³

Pouze ve Francii koncem XIV. století, v Porýní na začátku XV. století a v Nizozemí na sklonku téhož století, máme pro obrazy tohoto druhu četnější doklady. Pro jejich ojedinelost bude nutno podati tu jejich stručný, chronologicky sestavený přehled.

Jedním z nejstarších případů v deskové malbě je obraz francouzského původu z doby před r. 1400, zobrazující madonu mezi šesti světci a svěťci (Bargello ve Florencii). Typ: Rajská zahrada, kompozice téměř kruhová.¹⁹⁴ — Dále je to obraz v bývalé sbírce Weberově v Hamburku¹⁹⁵ (poč. 15. stol.). Madona sedí obklopena čtyřmi světci, připojení jsou dva světci, anděl a Bůh — Otec. Typ: Rajská zahrada, kompozice půlkruhová. — Madona mezi čtyřmi světci (Kolín, Wallraf-Richartz museum).¹⁹⁶ Dvě ze světíc stojí po jejich boku, druhé dvě sedí u jejich nohou. Typ: Rajská zahrada, kompozice přesně kruhová. — Madona mezi světci a světci (Filadelfie, sbírka Johnsonova, kolem r. 1410).¹⁹⁷ Madona je obklopena po obou stranách čtyřmi světci, sedm světíc sedí dole pod madonou. Vpředu připojen, jako osmá figura, sv. Jiří. Prostor charakterisován jako interiér kostkovanou podlahou, kompozice kruhová. — Madona mezi třemi světci a třemi světci (Bielefeld, kolem r. 1415). Typ: Rajská zahrada, kompozice v tvaru široké podkovy.¹⁹⁸ — Madona mezi čtyřmi světci (Berlín, Deutsches Museum, 1. pol. XV. stol.).¹⁹⁹ Typ: Rajská zahrada, kompozice podkovovitá. Děcko si bere z koše sv. Doroty květy. — Madona mezi šesti světci (Altena, soukr. maj., 1. pol. XV. stol.).²⁰⁰ Typ: Rajská zahrada, kompozice v tvaru protáhlé stlačené podkovy. — V druhé polovině století se objevuje obraz tohoto druhu opět v Kolíně u mistra života Mariina (Berlín, Deutsches Museum) v obraze Madony mezi třemi světci.²⁰¹ Typ: Rajská zahrada, kompozice nepravidelná. — Zajímavou kombinací typu madony mezi čtyřmi světci s motivem sv. Anny Samytřetí, je deska vestfálského mistra z r. 1473.²⁰² Typ: Rajská zahrada.

V Nizozemí přejímá toto schéma také Hans Memling, který velmi často zobrazuje madonu mezi dvěma, ale pouze, pokud vím, v jednom případě, mezi více světci. Je to obraz Madony mezi šesti světci v Louvru,²⁰³ avšak pozdním datováním (1485) vybočuje z řady dokladů, použitelných pro náš případ.

Mimo v deskovém malířství se zhusta vyskytoval tento ikonografický typ v malbě knižní a v grafice.

V malbě knižní známe vyobrazení madony mezi četnými světci v turinských hodinkách (1415—1417).²⁰⁴ Je to kombinace typu madony mezi světci v rajské zahradě s motivem Zasnoubení sv. Kateřiny. Druhý případ je v rukopise mistra „hodinek se zlatými úponky“ (Meister der Goldranken Gebetbücher) v Lüttichu z první poloviny XV. stol.²⁰⁵ Světíc je devět, madona stojí uprostřed v popředí, prostředí je charakterisováno jako interiér podlahou kostkami dlážděnou. Kompozice: Nepravidelný půlkruh.

V grafice se vyskytuje v dřevorytu v klášterní knihovně v St. Gallen.²⁰⁶ Vznikl kopií patrně nizozemské předlohy, chované v knihovně brusselské.²⁰⁷ Typ: Madona mezi čtyřmi světci v hortus conclusus. Kompozice: Málo zploštělá elipsa. Jiný dřevoryt je chován v Kolmaru.²⁰⁸

Madona mezi šesti světlicemi v Hortus Conclusus. — Konečně je zachována rytina dolnorýnského mistra berlínské pašije:²⁰⁹) Madona obklopena množstvím světlic v hortus conclusus; kombinace s motivem Zasnoubení. Kompozice kruhová.

Tato delší disgresse byla nutná, neboť bylo třeba zjistiti všechny druhy tohoto dosud nezpracovaného a přece tak důležitého ikonografického typu. Jejich právě vykonaný přehled usnadní tak nyní bezpečně ikonografické zařazení našich triptychů.

Srovnáme-li je nyní s tohoto hlediska, seznáme, že mezi nimi je ten rozdíl, že kdežto v pražském obraze je prostředí charakterisováno trávníkem (tedy rajská zahrada), v kutnohorském je položena scéna do interiéru, což je naznačeno kostkovou dlažbou podlahy; v obou případech pak si berou děcka květiny z koše sv. Doroty, motiv to, jež jsme rovněž mohli konstatovati (v obraze berlínského musea). Obraz je v obou případech komponován tak, že madona, zaujímající přesně střed, je poněkud vysunuta dopředu, čtyři světice jsou přiřazeny prostou adicí se zachováním typické isokefalie; dvě z nich jsou přibližně v téže rovině, dvě další poněkud posunuty dozadu, takže jsou z velké části zakryty. Do prvního plánu jsou zasazeny obě světice sedící. Z této skladby vyplývá, jako kompoziční vzorec, poněkud stlačená podkova.

Hledáme-li obdoby v souboru zde vyjmenovaných prací, pak je našim obrazům z první poloviny XV. století nejbližší deska v Deutsches Museum v Berlíně a deska v Alteně, počtem světlic je opět nejbližší deska v Alteně a dřevoryt v Kolmaru. Také pro oba druhy prostoru, charakterisovaného jednak jako zahrada, jednak jako interiér, bylo sneseno dosti dokladů.

Všichni, kdož se obrazem kutnohorským zabývali, ať to byl Podlaha,²¹⁰) který ne neprávem narážel na příbuznost s kolínskou školou, datoval však příliš nízko, či Chytil, jenž první upozornil na příbuznost s Memlingem, nebo Wirth, který v úvodních slovech ke kapitole o malířství mluvil všeobecně sice, ale patrně také ve vztahu k svatobarborskému triptychu, o vlivech porýnských a nizozemských, nebo konečně Matějček, jenž ve shodě s Chytilm mluví o „memlingovském lyrismu“, shodovali se v domněnce o západní orientaci malířově.

Ze slohových důvodů, jak bylo a ještě bude ukázáno, nelze ovšem mluvit o přímém vlivu Porýní nebo Nizozemí. Pokládám však za pravděpodobné, že malíř obou triptychů seznámil se s typem madony mezi světlicemi z předlohy, vzniklé nikde jinde, než v prostředí, v němž tyto scény byly vžity a oblíbeny, v Porýní nebo v Nizozemí. Ukázali jsme na rozšíření, jehož doznal typ ten v knižním malířství i v grafice a je pravděpodobno, že kolovaly i kresby toho druhu. A takovéto předlohy, ať již to byla předloha rytá, kreslená či malovaná, použil také patrně malíř našich triptychů. Je to tím pravděpodobnější, že také křídla, alespoň

v případě pražského triptychu těžila částečně z předloh grafických. Tak pro Zvěstování je použito volně rytiny mistra E S (L 10), pro Zasnoubení P. Marie rytiny Israela van Meckenem, menší (L 9) i větší (L 53), opět volně, pro Narození dále částečně rytiny mistra E S (L 22 a L 25).

Je-li více než pravděpodobno, že kompoziční schéma a některé ikonografické detaily byly odvozeny z předlohy, je stejně možné, že se náš malíř seznámil se základní ikonografickou myšlenkou opět v Norimberku, v němž mariánský kult ovládal tematiku deskové malby po celou první polovinu XV. století. Nesetkáváme se zde ovšem nikde s tak vyhraněným typem madony mezi světlicemi, tím méně v tomto kompozičním uspořádání. Spíše se tu znovu a znovu objevuje mystické Zasnoubení sv. Kateřiny, ať v jednoduchém kompozičním obrazci, jako je tomu na př. v obraze Zasnoubení (ze soukr. maj.²¹¹) z doby kolem r. 1430, na zlomku predelly (Berlín, Deutsches Museum)²¹²) z doby po roce 1450, aneb konečně v díle časově nám nejbližším, datovaném rokem 1465, v oltáři ve Schwabachu;²¹³) nebo v složitější sestavě v obraze Zasnoubení v kostele sv. Kříže v Norimberku, který je nám také nejbližší: Madona sedí na trůně, držíc děcko, jež navléká prsten sv. Kateřině, stojící spolu se sv. Barborou a sv. Markétou po levé straně trůnu, kdežto po jeho pravé straně figurují tři světci. Prostor je charakterisován trávníkem jako rajská zahrada (po roce 1430). Určitou obdobu tvoří našim obrazům také predella hřbitovní kaple v Langenzennu,²¹⁴) zobrazující madonu s děckem, obklopenou s každé strany pěti světlicemi, řazenými v jedné rovině prostou adicí. Všechny postavy jsou podány v poprsích. Zlomkem predelly, domněle Tucherova oltáře, jsou také obrazy světlic, chované v Germánském museu v Norimberku.²¹⁵) První zlomek nese polofigury sv. Kateřiny, sv. Apolonie a sv. Doroty, druhý sv. Anežky, sv. Markéty a sv. Barbory. Postava madony tu tentokrát chybí.

Z tohoto stručného přehledu je patrné, že v Norimberku opravdu nechybělo podnětů, z nichž by byl mohl náš mistr čerpat pro ikonografický typ madony mezi světlicemi, i když třeba připustit, že základní ikonografické a kompoziční schéma nutno přičísti jinému zásahu. Také jeden motiv, totiž držení bohatě vzorované tapety anděly je, přestože se vyskytuje již v českém deskovém malířství ve XIV. století,²¹⁶) původu norimberského. Poukaz na velmi obdobný motiv v obraze Trůnící madony s děckem a donátorkou (Mnichov, Bavorské nár. museum), tuto domněnku plně potvrzuje²¹⁷).

Ale co je tu především společného s těmito norimberskými pracemi vrstvy 1430—1465, je lyrická nota scény a její poetická transpozice do abstraktního prostředí, stejně jako idealisace typů a v podrobnostech i sklon k přízdobnosti a kostymní okázalosti.

Vyšetřivše takto ikonografické místo a původ našich prací, obraťme nyní pozornost i k jejich slohovým spojitostem s norimberským malíř-

stvím, které zde ovšem mohou býti doloženy jen v nejdůležitějších rysech. Kdežto u thunovské archy bylo již výše poukázáno, že scény křídel opírají se kompozičně zčásti o grafické předlohy, nelze tento vliv prokázat u obrazů křídel archy kutnohorské. Za to však kompoziční schémata scény Zvěstování a Obětování jsou nepochybně volnou variantou těchže scén, z nichž prvá je zobrazena na Tucherově oltáři,²¹⁸⁾ druhá pak na mariánském oltáři farního kostela v Langenzennu.²¹⁹⁾ Pokud jde o zobrazení interiéru, sklenutého, jako je tomu ve scéně Zasnoubení, křížovou klenbou, třeba srovnat náš obraz s obrazem Odmítnutí Joachimovy oběti téhož oltáře.²²⁰⁾ — Nejprůkaznějším dokladem norimberské filiace našeho mistra však je, že zajímavý motiv zarámování obrazu jakousi proscéniovou arkádou, nabíhající na romanisující sloupy a zdobenou ve cviklech motivem akantu, jak se s ním shledáváme v obraze Navštívení,²²¹⁾ je do detailu převzat z obrazu Madony s klasy (Mnichov, Národní museum) z doby kolem r. 1430, čímž je též prokázána recepce z vrstvy již předtucherovské. S motivem sošnické výzdoby těchto arkád (Zvěstování) setkáváme se opět v obrazech Shromáždění svatých a 10.000 mučedníků oltáře kornburgského.²²²⁾

Zbývá povšimnouti si ještě shod ve figurální typice. Srovnáme-li na př. ženské typy světic obou našich obrazů, na př. s tvářemi světic na zlomcích predelly doměle Tucherova oltáře, odpovídají si nejen ve sklolech a natočení hlavy, ale především kulatou formací tváře, klenutím čela, zdrobnělými ústy, nosem i jemně načrtnutým obočím. I způsob, jakým je zacházeno s atributy, je obdobný. Také predella s madonou a světicemi v Langenzennu, je analogií velmi blízkou.²²³⁾ Nepřekvapí nás ovšem, že náš typ doznal určitých modifikací a že realističtější norimberský vzor byl tu převeden na typ zcela jednotný a stejnorodý, v němž určité znaky norimberské typiky byly ještě zesíleny (malá ústa). Že také andělé, děcko a postavy sv. Petra a Pavla na vnějších stranách křídel jsou norimberského rodu („patky“ vlasů), je již samozřejmé.

Pro záhybový styl uvádím jako příznačnou podrobnost systém rovných, paralelních záhybů, teprve u země se v rovnoběžném sledu lomících u roucha veleknězova v obraze Zasnoubení kutnohorské archy, jenž má obdobu v obraze sv. Kateřiny Tucherova oltáře.²²⁴⁾

Než i pro takové detaily, jako jsou motivy kostymní, možno se dovolávat četných analogií. Tak třeba srovnat na př. mitrovou korunu madony a drahokamy zdobené lemy šatů zde a v obraze madony heilsbronské, nebo v mariánském triptychu ve Vratislavi, kožešinové lemy zde a na zlomcích predelly doměle Tucherova oltáře, točenice a členky zde a na právě citovaném příkladě, nebo na predelle langenzennské, nebo konečně na obraze sv. Markéty v Germánském museu v Norimberku.²²⁵⁾

Pokud jde o dobu vzniku obou prací přikláním se Kramářovu datování do doby po roce 1480.²²⁶⁾

Slohově se hlásí rovněž k Norimberku ikonograficky u nás ojedinělá

DESKA S OBRAZEM NEVĚŘÍCIHO TOMÁŠE (Praha, obrazárna kláštera strahovského, 105 × 67). XX.

Lit.: A. Matějček, Strahovská obrazárna v Praze, Praha 1931, 10, tab. II. — Matějček, Děj. 349, obr. 275. — Čsl. Vlastivěda VIII, 66.

Obraz²²⁷⁾ v původním rámu, je signován na architektuře při dolním okraji uprostřed monogramem I V M a má pozadí zlaté, zdobené rytým dessinem.

Zhodnocení i barevný popis desky byly již provedeny, proto zde budiž podán jenom podrobnější rozbor obrazu a určeny jeho slohové vztahy k Wolgemutovi, rovněž Matějčkem naznačené.

Malíř položil vlastní scénu do prvního plánu, charakterizovaného portálem jako vchod předsíně vlevo volně otevřený, v pozadí vedoucí do přilehlé místnosti, osvětlené jedním oknem, kde vidíme v příslušném perspektivním zmenšení skupinu čtyř dalších apoštolů. Sedm postav apoštolů, seskupených kolem Krista, malíř živě skloubil a uvedl v měřítkově dobře uvážený vztah k architektuře, která dělí obrazovou plochu, dávajíc v pravé své části hlavnímu výjevu pevnou kompoziční uzavřenost, a náležitě zdůraznění. V draperiích, lnoucích k tělu, potlačen je formalismus řasení,²²⁸⁾ ve vazbě svěžího koloritu tvárným šerosvitem²²⁹⁾ osvědčil pak malíř nemálo technické pohotovosti.

Částečně typickou (typ Kristův), dále koloritem i značnou „technickou dovedností spájetí hluboké a svítivé místní tóny“, (Matějček) stojí mistr I V M blízko mistru svatojirské archy, avšak rozdíl v typice (na př. jiný tvar nosů), v traktování vlasů, v záhybovém slohu, v tvaru nimbů atd., brání uvést obraz se svatojirskou archou v souvislost dílenskou.

Pro rozdělení obrazové plochy architekturou nalezneme nápadnou obdobu ve vrstvě tucherovského mistra a to v obrazech často již citovaného kornburgského oltáře, s nímž má naše práce shodné zarámování archivoltou skulpturálně zdobenou.²³⁰⁾ Zato motiv dvojplánové konstrukce poskytuje jisté obtíže. Ve vrstvě tucherovského mistra ani dříve se s tímto případem neshledáváme. První jeho doklad nalezneme v této formě skutečně až u Wolgemuta,²³¹⁾ ne však dříve než na cvikavském oltáři z r. 1479.²³²⁾ Nikde však v celém norimberském malířství nelze prokázat rafinované osvětlení zezadu, jež je motivem neobyčejně pokročilým a původu zřejmě nizozemského (Rogier).

V typice se kříží, jak poznamenal Matějček,²³²⁾ fysiognomika starší české tradice (deska z Dubečku a práce rajhradského mistra) s typickou odvozenou rovněž z Norimberka let 1440—1460, jak vyplývá ze vzájemného srovnání hlav našich apoštolů s některými apoštoly oltáře kostela sv. Jana v Norimberku,²³⁴⁾ nebo predelly hřbitovní kaple langenzennské.

Pro postavu Kristovu možno uvést srovnání s touže postavou obrazu Zmrtvýchvstání v kostele sv. Vavřince v Norimberku, hluboké zasazení očí je však nutno přičísti opět působení vlivu tucherovského mistra, na něhož též upomíná chomáčkovitě traktování vlasů a liliovitý nimbus Kristův. Není náhodné, že i v tomto obraze se opětně shledáváme s tak charakteristickým sčesáním „patky“ do čela.

V desce monogramisty IVM nelze tedy, jak patrně, zjistiti již slohově tak čistou formu, jako v dílně svatojirského mistra. Viděli jsme již sice, že většina znaků ukazuje opět k Norimberku vrstvy čtyřicátých až šedesátých let, pro některé pokročilé složky byli jsme však nuceni se dovolat možnosti vlivů, vyvěrajících z Norimberka Wolgemutova. Proto také třeba posunout práci do doby roku 1480 blízké.²³⁵⁾

Asi současně pronikly norimberské vlivy také do severozápadních Čech, kde došly výrazu v díle nižší sice úrovně, za to však velmi čistého přízvuku wolgemutovského. Jsou to křídla

OLTÁŘE 14 POMOCNÍKŮ V KADANI [Kaaден] (františkánský kostel, střed: 82 × 142, křídla: 82 × 71).

Lit.: Katal. výst. severoz. Čech, 52 a d., 70, čís. 207.

Vnitřní strany křídel zdobené jsou řezbou představující 14 sv. pomocníků, vnější, které pro nás přicházejí v úvahu, obrazy Klanění (levé) a Narození (pravé). Oltář je nepřímě datován letopočtem 1480, kdy byl oltář vysvěcen.²³⁶⁾ S tímto datem shoduje se i styl obrazu, jehož norimberský slohový kořen určil již Opitz,²³⁷⁾ avšak blíže jej neurčil.

Úzký formát křídel vynutil si vertikální vývin a tím i určitou stlačenost komposice, ale Wolgemutovy práce i zde poskytují hojný srovnávací materiál. Tak na př. obraz Narození možno srovnati s Wolgemutovým obrazem téhož námětu oltáře cvikavského: Typ madony, sv. Josefa, děčka a andělů, anděl, držící rukama oba cípy roušky, na níž leží děčko, skupina tří letících andělů, zpívajících z rozevřené knihy, s vlaštovkovitými křídly, uprostřed šedými, na okraji tmavými, jsou tu motivy zcela shodnými. A stejně je tomu s obrazem druhým. Analogie mezi Klaněním oltáře cvikavského a oltáře ve Feuchtwangen²³⁸⁾ jsou četné. Se scénou druhého oltáře sdílí naše křídlo postavu Mariinu, natočení jejího těla, sklon hlavy, typus, motiv roušky, jejíž cíp je přehozen kolem krku, motiv děčka, vzta-hujícího ruce k prvému králi. Sv. Josef je typem blízký sv. Josefu obrazu Obětování oltáře straubingského. Wolgemutovský je též záhybový styl, traktování stromů a záliba v bohatě vzorovaných látkách (vzory tlačené), tvar nimbu atd.

Domněnka Opitzova,²³⁹⁾ že malířem křídel byl Jan z Plavna (Hans von Plauen), jenž se v pramenech vyskytuje po prvé jako majetník domu

v Kadani [Kaaден] r. 1466 a naposled r. 1485,²⁴⁰⁾ není nepravděpodobná, nelze ji však také prokázati. Křídla kadaňského oltáře mají zvláštní význam jako doklad toho, že v okrajovém území se dala recepce norimberských vlivů téměř bez výhrad, na rozdíl od vnitrozemí, kde, jak budeme ještě viděti, byly podrobovány redakci nepoměrně pronikavější.

V.

Než Čechám tehdy již nestačil Norimberk jako pramen formálního poznání; po r. 1480 zahájil mistr

XXI. VOTIVNÍHO OBRAZU UKŘIŽOVÁNÍ (Hluboká, zámecká kaple, 124 × 88),

Lit.: S. XXXIII. (1910), obr. 313. — Matějček, Děj. 351 a d. — Fr. Janovský — Ant. Markus, Zámek Hluboká n. Vlt., Č. Budějovice 1934, 25.

řadu těch malířů, kteří neváhali podniknouti z Čech dalekou cestu na západ, aby se seznámili s nizozemským uměním důvěrněji, než z pouhého styku se středním nebo jižním Německem.

Deska velkých rozměrů, nově přerámovaná, nese obraz Ukřižování před zlatým, rytým pozadím, zdobeným velkolistými hladkými rozvilinami na šrafované půdě. Střed obrazu zaujímá do předu poněkud vysunutý mohutný kříž z hrubě přitesaných kmenů, na němž je rozpjat Kristus s bedry, ovinutými těžkou, neprůhlednou rouškou. Zcela symetricky po obou stranách kříže kupí se postavy posunuté, vzhledem k postavě donátorky, poněkud vzad; zleva čtyři, Marie a lehce ji přidržující Jan, poněkud výše obě Marie, z nichž krajní ve tříčtvrtečním, druhá v profilovém pohledu. Na pravé straně vyvažuje komposicí skupina setníka s dvěma ozbrojenci a koněm, jehož velkou část zakrývá rám. Vlevo dole klečí se sepjatýma rukama donátorka v rouchu abatyše, v pozadí, za skupinou hustých stromů, rozvinut je pohled na město.

Deska tato byla uvedena v literatuře v těsnou spojitost s druhou deskou v zámecké kapli na Hluboké, představující madonu mezi sv. Kateřinou a sv. Bartolomějem a datovanou rokem 1486. Janovský-Markus i Matějček pokládali oba obrazy za křídla jednoho a téhož oltáře. Tomu však odporuje téměř vše, co lze o deskách zjistit. Oba obrazy byly původně chovány v zámecké kapli v Protivíně, odkud byly r. 1923 přeneseny na Hlubokou. Dle Janovského-Markuse pocházejí z krumlovského hradu. Kdežto však o obraze z r. 1486 děje se v inventáři krumlovského hradu zmínka již r. 1752,²⁴¹) o osudech obrazu našeho není ničeho známo, takže třeba souditi, že se dostal do sbírek krumlovského hradu až později.

V XIX. století dostalo se oběma obrazům nového pseudogotického zarámování²⁴²) a spolu s jiným, renesančním obrazem Klanění, vytvořen z nich triptych, který byl zachován ve své celistvosti až do doby, kdy byl rozebrán a oba dva starší obrazy z něho vyňaty a zavěšeny po obou stranách zámecké kaple hlubocké. Okolnost, že jednak byly vždy oba obrazy uváděny ve vzájemný vztah, jednak, že se jim dostalo jednotného zarámování, svedla k domněnce o jejich souvislosti.

S tím v rozporu jsou však nejen nestejně rozměry obrazů,²⁴³) nýbrž také zcela jiný dessin pozadí, forma nimbu a rovněž odlišné slohové vlastnosti, jako je typika, záhybový sloh atd. — Konečně také postavy donátorů jsou v rozporu s názorem o souvislosti obrazů. Kdyby totiž desky byly křídly oltáře, pak by musil tvořiti obraz s Ukřižováním levé křídlo, obraz druhý pak pravé; to vyplývá z poloh donátorů, kteří by si musili v tomto případě čeliti, jako obvykle. Tomu však odporuje zcela odlišný dessin pozadí. A ze stejných důvodů je nemožné, aby byly obrazy vnějšími stranami křídel. Myšlenka, že by byl jeden obraz vnitřní stranou křídla a druhý jeho stranou vnější, je rovněž nepravděpodobná, neboť by opět takovéto umístění donátorů odporovalo všem dobovým zvyklostem. Výsledkem této úvahy může tedy jedině býti, že tu jde o dva zcela různé a spolu nijak nesouvisící votivní obrazy, náhodou však patrně nepříliš časově ani slohově od sebe vzdálené. Okolnost, že obraz Ukřižování pochází, spolu s obrazem z r. 1486, z Krumlova, tedy schwarzenberského majetku, napomáhá domněnce, že jeho původ je jihočeský, třebaže jej není možno uvésti v souvislost s žádnou jinou prací jihočeskou.

Názor na prostor odpovídá tu konservativnímu stanovisku českého malířství let 80., nicméně prostorová vrstva rozložená mezi figurální komposicí prvního plánu a zlatým, bohatě ornamentovaným pozadím, je značná. Poněkud lze býti v nejistotě jen o existenci středního plánu, který se za Kalvarií jaksí propadá, tvořen jsa skupinou stromů o dlouhých kmenech a neúměrně malých, vějířovitých korunách. Tyto stromy jsou sice perspektivně do té míry zmenšeny, že budí dojem značného ústupu v prostoru, ve skutečnosti však jejich kmeny vyrůstají těsně za figurami v popředí, takže je tu snaha o prohloubení prostoru matena měřítkovými rozpory — patrná to reminiscence na starší české malířství. Za touto skupinou stromů se pak zdvihá prospekt města, do šířky rozvinutý, ale v takové výšce, že terén sahá až do třetí čtvrtiny výšky obrazu.

Na druhé straně však nelze upřít malířovi schopnost volného a nenuceného seskupení figur, i když zřejmě trvá na pojmovém jejich nadřazování. Zprava přicházející kuň, řezaný rámem, napomáhá dojmu pokračování scény i za rámem. Figury jsou znamenitě proporcovány, drobné a spíše hubené tváře s nápadně vyčnělou bradou mají živý výraz, jejich gestikulace je výmluvná (jedna z Marií, odvracející tvář a sahající

rukou po cípu pláště, aby si osušila slzy): Realismus malířův uvolnil se zvláště ve figuře Kristově s nemálo individualisovanou tváří a selsky zavalitým, anatomicky poměrně správným tělem.

V záhybovém slohu vystřihá se malíř složitějších konfigurací, dávaje draperii lnouti k tělu a spadati v táhlých, těžkých záhybech (plášť Mariin). Jeho kresba je všude přesná, v koloritu, jehož původní živost jistě ztlumila firnisová vrstva, lomicí červeně do hněda, užito je vedle bílé, barvy modré (plášť Mariin), červené (plášť Janův), červenohnědé a světle hnědé (kutna donátorky a roucho Janovo).

Ikonograficky patří obraz Ukřižování do typu Kalvarií, oživujících scénu řadou postav, opěšalých i na koních, zvláště v Porýní a Westfálsku oblíbených (tak zv. Ukřižování „mit dem Gedränge“). Byl to asi střední Rýn, který poučil malíře o vývinu krajiny, komposici, figurálním realismu, záhybovém slohu i ústroji ryze nizozemsky kostymovaných postav; některé rysy však, jako zesílená individualisace určitých typů, na př. Krista, ukazují k Westfálsku, jímž asi také malíř na své cestě za poznáním prošel.

Tak na př. možno srovnati architekturu městského prospektu s velmi analogickými orientalisujícími architekturami obrazu Ukřižování ve Wewer ve Westfálsku,²⁴⁴ vegetaci zde a u kolínského mistra Života Mariina; Kristus sám je typem, proporcemi těla a jeho modelací blízký Kristovi v Ukřižování ve Wewer, ostatní typy možno však odvoditi z typiky kolínských mistrů Oslavy a Života Mariina. Tak na př. typ sv. Jana Ev. blíží se značně typu Janovu v obraze Ukřižování mistra Ž. M. (Cues, špitál),²⁴⁵ typ Marie ženským typům téhož mistra, na př. v jeho obraze Narození P. Marie v mnichovské Pinakotéce;²⁴⁶ typ setníkův působí jakoby přímo přenesen z obrazu Oslavy P. Marie od stejnojmenného mistra.²⁴⁷ Velmi kolínsky je vytvořena také fysiognomie ozbrojence v pozadí, jemuž tvoří obdobu typ zbrojnoše s praporem na Ukřižování v Cuesu. Také záhybový styl má tu své četné analogie; ztlumený formalismus draperií našeho obrazu odpovídá úplně názoru kolínského školy. Roucho Mariino připomíná řasení Mariina pláště v obraze Obětování mistra Ž. M. (Londýn, National Gallery), záhyby šatu Janova pak téměř zcela přesně sledují konfiguraci draperie sv. Jana v Ukřižování v Cuesu. Úzké zářezy v přilnavé draperii, zvláště charakteristický záhyb u chodidla a na rukávě v ohbí ruky, způsob jakým je přehozen plášť přes rameno — to vše je zcela analogické.

A stejně je tomu i s garderobou figur. Plstěná čepice setníková s širokým přehnutým okrajem, čapka ozbrojencova, roušky žen, plátová zbroj a kožišinou lemovaný plášť setníkův, nechávající odhalenu nohu ve vysoké škorní, postroj koně atd., patří k obvyklým rekvizitám dílny mistra Ž. M.²⁴⁸ Také jednotlivé motivy pohybové, postoje a gesta jsou analogické (na př. plačící žena, nadzdvihující cíp pláště, aby setřela slzy zde a v Ukřižování v Cuesu a pod.). Talířové nimby s rytými prstenci

vyskytují se rovněž pravidelně v obrazech školy mistra Ž. M. Zlaté vzorované pozadí třeba ovšem přičísti ještě konservativnímu zaujetí malířovu.

Malíř hlubockého Ukřižování nedosáhl výše svého vzoru, ani v pojetí prostoru, tím méně však v podání lidské postavy, jež má málo z kolínského vybranosti a elegance. Zde je všechno těžkopádnější, neobratnější, provinciálnější, počínaje sukovitým tělem Kristovým a konče sotva otesaným dřevem kříže: Kolínská lyrická je tu přeložena do rustikálně drsnější a proti kolínskému sklonu k drobnosti — také monumentálnější tóniny.

Brzy na to vrátil se do Čech malíř, který jak se zdá, pronikl na své cestě nepochybně až do Nizozemí, odkud si přinesl tvarovou mluvu tak silně nizozemsky intonovanou, že pro to u nás není dokladů ani dříve, ani kdy později. Malířem tím, který je pokládán za nejvýznamnější zjev českého pozdně gotického deskového malířství je mistr známé

ARCHY PUCHNEROVY Z R. 1482 (Praha, konvent řádu Křižovníků s červ. hvězdou, a Národní Galerie; dřevo smrkové, pohyblivá křídla: 123 × 97, pevná křídla v Národní galerii (O. P. 1595—6): 165 × 44).

Lit.: Katal. retrosp. výst. v Praze, 181, čís. 201—204, tab. ibid. — Chytil, Mal. drob. a tab., 611 a d. — E. Šittler-A. Podlaha, Národopisná výstava československá, Vlast XII. (1895—96), 67. — Chytil, Mal. 151. — Winter, Děj. 797. — Chytil, Mad. svatoštěp. atd., 75. — Čsl. Umění, Praha 1926, obr. 75. — Matějček, Dějepis umění III. (1927), 98, obr. 382—383, — Matějček, Děj. 350 a d., obr. 278—280. — V. Sádlo, Puchnerův oltář z r. 1484, Od Karlova Mostu IV. (1931), 12 a d., s vyobr. — V. Sádlo, První kostel sv. Františka u Křižovníků, Od Karlova Mostu V. (1932), 14 a d. — J. Šámal, Blah. Anežka Přemyslovna, úcta k ní a čeští Křižovníci, Od Karlova Mostu VI. (1933), 14 a d. — V. Sádlo, Účast řádu ve výtvarném umění, Kniha památní na 700leté založení českých Křižovníků s Červenou Hvězdou, Praha 1933, 214 a d. — Čsl. Vlastivěda VIII., 66, s vyobr. — Katal. výst. církev. mal. a soch. atd., 15. — J. Pešina, Na okraj výstavy atd., Nár. Střed., 14. VII. 1935. — V. Sádlo, Tabulové obrazy t. zv. Puchnerova oltáře z kostela Sv. Františka u Křižovníků s červenou hvězdou v Praze, Dílo XXVI, 1934 162 a d., s třemi obr. — j. p., Výst. gotic. církv. mal. a soch., V. S. XXXII. (1935), 10. — J. O., Výstava „Madona“ v Praze, Umění IX. (1935), 44. — Kramář, Průvodce (1936) čís. 59. — Kramář, Průvodce (1938), čís. 71.

Archa, dnes rozebraná, tvořila velký korpus, jehož rekonstrukce byla již provedena.²⁴⁹ Dle ní otevřený oltář ukazoval uprostřed skříň s řezbou P. Marie,²⁵⁰ k níž se připínala dvoudílná křídla, oboustraně malovaná, z nichž levé nahoře neslo obraz bl. Anežky, odevzdávající křižovníkovi model kostela, dole obraz Smrti P. Marie, pravé nahoře obraz Anežky ošetřující nemocného, dole obraz Ukřižování. Oltář zavřen odhaloval úzká pevná postranní křídla, při otevření archy zakrytá; z nich levé nese obraz sv. Barbory, pravé sv. Kateřiny. Levé, pohyblivé

XXII.,
XXIII.,
XXIV.,
XXV.,
XXVI.

křídlo, neslo nahoře obraz dvou světců, dnes již zcela nerozeznatelných, dole obraz Stigmatise, vpravo nahoře obraz sv. Ludmily a Voršily, dole obraz sv. Augustina, vyučujícího křížovníky. Této rekonstrukci odpovídají jak momenty ikonografické, tak i pozadí, jež jsou na vnitřních stranách zlatá, brokátovým vzorem zdobená, na vnějších však stříbrná, s drobnými geometrickými motivy.

Podle nápisu připojeného v majuskulích na dolní části pevných postranic a objeveného po odstranění mladšího majuskulového nápisu „HOC OPUS FECIT FIERI VENERABILIS PATER ET DOMINUS DOMINUS NICOLAUS PUCHNER SUPREMUS ET GENERALIS MAGISTER EIUSDEM ORDINIS PER BOHEMIAM, MORAVIAM, POLONIAM, SLESIAM ETC. AUCTORITATE APPOSTOLICA CONFIRMATUS SUB ANNORUM MCCCCLXXXII ANNORUM REGIMINIS SUAE...“, byl dárcem archy velmistr křížovníckého řádu Mikuláš Puchner, který stál v čele řádu po třicet let (1460—1490) a stal se známým horlivou činností, již vyvinul v obnovování řádových kostelů, pobořených v husitských válkách.²⁵¹⁾ Tímto cenným nápisem doložena je provenience i doba vzniku archy.

Archa stála uprostřed kněžiště starého gotického kostela sv. Františka, a to až do doby, kdy původní kostel byl nahrazen dnešním. Tehdy byl asi oltář rozebrán a obrazy vyňaty z původních rámu.

Archa patří k nejproslulejším a v literatuře pravidelně uváděným pracím, avšak tomuto zvuku se těší teprve od několika let. „Objevena“ byla ve skutečnosti r. 1891, byvši vystavena na retrospektivní výstavě, leč literatura se k ní vrátila teprve po létech. Chytil ve svém Malířstvu považoval ji ještě za práci z počátku XVI. století, neboť tehdy nebylo ještě známo datum na křídlech, chovaných dnes v Národní galerii a opatřených známým nápisem s letopočtem. Zdá se, že Chytil si nebyl plně vědom významu křížovnícké archy, neboť ji přešel jen několika slovy. Teprve Matějček první zdůraznil její nadprůměrné kvality a její význam, probudiv tím o ni širší zájem, zesílený ještě jejím vystavením r. 1935; také Kramář považuje ji za nejvýznamnější dílo své doby u nás.

Stav zachování desek je dnes velmi různý. Před vystavením byly čtyři strany křídel a to obraz Stigmatise, bl. Anežky-Opatrovnice, Kázání sv. Augustina a Předání Chrámu, očištěny od vrstvy špíny, zadní strany zůstaly však ve svém špatném stavu. Z nich opět nejlépe je zachován obraz Smrti P. Marie, zadní strana desky pak s obrazem Odevzdání chrámu, je dnes úplně zničena. Některé z desek jsou zborceny. Nejlépe zachována jsou obě pevná křídla v Národní galerii, restaurovaná, r. 1921. Přemalba nezasáhla nikde rušivě. Pozadí jsou vesměs přetřena lakem, takže zhnědla a potemněla. Je pozoruhodné, a již samo o sobě pro náročnost práce příznačné, že každý z obrazů vykazuje odlišný vzor, do

z zlata lisovaný. Celkem je použito osmi různých vzorů. Pro vlastní malbu je užito zvýšeného křídlového podkladu.

Část scén položena je do interiéru, část do krajiny, část pak do prostředí neutrálního. V krajinném prostředí odehrává se scéna Stigmatise, Předání chrámu a Ukřižování. Z nich opět obraz Stigmatise je pro posouzení této složky umění křížovníckého mistra nejdůležitější.²⁵²⁾ Na jakési náhorní planině, hustě porostlé vegetací, odehrává se výjev Stigmatise. Zleva tyčí se skalní bloky, formované do úzkých hranolů, zprava zdvihá se stráň, po jejímž úbočí vine se cesta, kterou možno sledovati již od prvního plánu. Přední plán má několik prostorových vrstev, po nichž oko divákovo proniká do třetího plánu, jehož spojení s prvním je poněkud nejasné. Třetí plán je charakterisován průhledem mezi skalami na levé a svahem na pravé straně do ploché, hluboce vyvinuté krajiny, protékané řekou a oživené skupinami stromů, architekturami a postavami lidí, postupně perspektivně zmenšovanými. Tímto postupným zasouváním v měřítku zmenšovaných kulis, je dosaženo značné hloubky prostoru, aniž by krajina budila obvyklý dojem strmosti terénu a násilného nadhledu. Scéna Odevzdání chrámu je položena do jakéhosi dlážděného nádvoří, obehnaného nevysokou zdí, jež je uprostřed prolomena vchodem. Přes tuto zeď ponechán je průhled do krajiny, zleva uzavřený motivem kopce, po jehož úbočí se vine stezka, a uprostřed charakterisované, jak správně postřehl Sádlo,²⁵³⁾ jako široké řečiště s ostrůvky; vpravo je umístěna architektura drobné románské basiliky s absidou a sanktusníkem, ve které právem spatřuje Sádlo²⁵⁴⁾ kostelík, jež jako model odevzdává bl. Anežka velmistru Konrádovi ve známé miniatuře brevíře velmistra Lva z r. 1356. Krajina kolem kostelíka, v níž se křížuje několik cest, je oživena skupinou stromů a lidskou postavou, ovšem nepoměrně velikou. Jenom velmi omezený průhled do krajiny poskytuje také obraz Ukřižování, ale jeho těžké poškození zabraňuje provést i zde podrobnější rozbor.

Bohaté závěry umožňuje analýza jeho názoru na prostor, je-li scéna položena do interiéru, jako je tomu především v obraze bl. Anežky-Opatrovnice. Scéna, jako většina, je viděna ve vysokém nadhledu.²⁵⁵⁾ Zorný bod je posunut vpravo, čímž vzniká centrální, assymetrická kompozice: Ortogonály se neprotínají v jednom bodě, což vylučuje též jednotný úběžník. Velmi přibližný úběžník by ležel značně vpravo, nad horním rámem. Vadné perspektivní krácení spár v dlažbě způsobuje protiskutečnostní sešikmenost podlahy, takže postava bl. Anežky je umístěna nepevně. Zvláště nepřirozeně působí pro tento zdvih podlahy perspektivně překreslené lůžko, které však jinak svým diagonálním umístěním značně podporuje ilusi prostoru. Interiér je vzaď uzavřen stěnou, vlevo prolomenou sdruženým románským oknem. Vpravo je zeď lemována jakýmsi ostěním, které se v tupém úhlu zalamuje kamsi vzhůru. Vpravo odtud otevřen je opět průhled do krajiny, omezený vzorovaným pozadím. Zastavili jsme se déle u konstrukce prostoru proto, že závěry, které

z jeho rozboru vyplývají, jsou velmi příznačné pro malířovu rozpolcenost: Celek ve svém věcném ustrojení je nejasný, nasvědčuje však tomu, že malíř tu měl na mysli zobrazení interiéru, současně otevřeného do volného prostoru. Realistické citění ponoukalo ho k podání jistého, byť i zkrusleného výseku skutečnosti,²⁵⁶⁾ konservativní zaujetí přikazovalo mu užítí ještě vzorované tapety v pozadí.

Do jaké míry byl však malíř závislý na tradičních přežitcích, ukazuje jedna nápadná podrobnost. Podlaha totiž je vpředu hluboce vykrojena, jakoby šlo o jakési prkenné podium, na němž se děj odehrává.²⁵⁷⁾ Toto podiovité chápání podlahy se vyskytuje u všech ostatních obrazů, pokud jejich děj není položen do krajiny. Stejně vykrojena je i podlaha v obraze Smrti P. Marie a Odevzdání chrámu; v ostatních dvou obrazech, Kázání sv. Augustina a sv. Ludmily a Voršily, není sice podlaha v obraze vykrojena, její přední hrana se však těsně u obrazové plochy zalamuje v pravém úhlu dolů,²⁵⁸⁾ takže dojem zdánlivého pokračování podlahy z obrazového prostoru do skutečného je tím úplně zrušen. Tento protiskutečnostní prvek je však naprosto obvyklý, jak mohl konstatovati již Kramář,²⁵⁹⁾ v českém deskovém malířství první třetiny století. Oživuje-li tento ne-realistický motiv, s nímž se ostatně sejdeme i později u křížovnického mistra, pak je to nepochybně dokladem jeho zcela vědomého konservativismu.

Bylo-li perspektivně vadné sestrojení interiéru v obraze předchozím, pak obraz sv. Augustina, učícího křížovníky, je v názoru na prostor zcela pochybený. Malíř zaujal sice pozorovací stanovisko nestředové a posunul zorný bod značně stranou, nedovedl však zmoci obtíže v perspektivní konstrukci, plynoucí z tohoto pohledu. Tak spáry dlažby, ubíhající vlevo, jsou vzájemně téměř úplně rovnoběžné, také architektura kazatelny je perspektivně nezvládnuta, což platí zvláště o její přední stěně, jejíž dolní i horní hrana jsou proti vši pravděpodobnosti zcela rovnoběžné. Nejzdařilejší je konstrukce v obraze Smrti P. Marie, kde si ovšem malíř usnadnil úlohu centrálním pohledem a vyloučením všech rekvizit. Hloubkové přímký, dané spárami dlaždic, dávají téměř jednotný, nikoliv však bodový úběžník, ležící poněkud vpravo nad hlavou Mariinou. I zde je tedy zachován nadhled, daleko však mírnější, neboť horizont leží poměrně nízko. Hlava Mariina, která je kompozičním i dějovým středem, je zároveň tedy i centrem perspektivním. Skupina je nazírána tudíž centrálně, symetricky.

Z osobnosti donátorovy a účelu archy vyplývá také tematika obrazů, jichž velká část se připíná k dějinám řádu Křížovníků. Některé náměty, jako na př. Ošetřování nemocného, Kázání sv. Augustina, vyskytující se v české ikonografii po první, vynutily si kompoziční schémata zcela originální²⁶⁰⁾ a přes svou novost dobře zvládnutá. Již Chytil a po něm Sádlo²⁶¹⁾ upozornili na to, že kompozice scény Předání kostela se opírá

o miniaturu v brevíři velmistra Lva,²⁶²⁾ o níž zde byla již zmínka. Opravdu, přes některé podružné změny, upomíná živě náš obraz na obdobnou miniaturu, v níž bl. Anežka rovněž odevzdává model kostela velmistru Konrádovi. Domněnka, že malíř použil, možná vázán zvláštním přáním donátorovým, této miniatury, je tím pravděpodobnější, víme-li, že předchůdce Puchnerova oltáře, původní archa ze XIV. století, byla, podle poznámky v kalendariu brevíře, vysvěcena přibližně v době velmistra Lva (1368)²⁶³⁾, a víme-li také, že mistr křížovnického oltáře nebyl prost sklonů historisujících. Poznali jsme je již v jeho jevištní konstrukci interiéru, dalším příznakem je též okolnost, že se dvakrát opakuje, a to v obraze Odevzdání chrámu vpravo v pozadí, a v obraze Stigmatisace vlevo, architektura kostela, opakující formou romanisující model kostela, známý již z miniatury brevíře.²⁶⁴⁾

Kompozice Ukřížování vyniká přehledností a vyvážeností hmot, seskupených v obrácených pyramidách. Nejsložitější je ovšem kompozice obrazu Smrti P. Marie. Malíř ji vyvinul ve dvou vrstvách,²⁶⁵⁾ do první postavil hlavní osoby scény, P. Marii, jak výše řečeno, zcela středově umístěnou, dále sv. Petra, který ji zachycuje a sv. Jana, jenž drží před Marií otevřenou knihu hodinek. Všechny tři figury tvoří trojúhelník. S pravé strany ve výrazném kontrastu přistupuje profilový apoštol, nejbliže k obrazové ploše posunutý a tvořící tedy jakýsi repoussoir. Ostatní postavy apoštolů jsou v druhém plánu seřazeny adicí téměř vlysovité; Malíř se snaží, až na jeden případ, vyhnouti se zákrytím hlav, takže nechává uplatnit siluetu každé postavy zvláště. Jednotvárnou isokefálii dovedl malíř zmoci různou výškou figur, stejně jako živými pohyby a úklony hlav, jimiž je obdařil. Tím také prozradil snahu, svázati je vnitřně s dějem v popředí.

Figury křížovnického mistra jsou vysoké, vyvinuté v plné objemovosti tvarů, hlavy, někdy nepoměrně malé k délce trupů, mají vejčitou, zvláště u mužů nápadně protáhlou tvář,²⁶⁶⁾ nos kachní, nadměrně vyvinutý, prsty žabí, neobyčejně dlouhé, s nápadně zdůrazněnou artikulací. Pečlivě promodelované tváře, ač popsaným způsobem silně typisované, jsou v charakterisaci dovedně obměňovány; jaká charakterisační schopnost byla malíři vlastní, ukazuje poloviční akt nemocného v obraze Anežky-Opatrovnice. Zde je podán vpravdě realistický obraz nemocného,²⁶⁷⁾ s vyzáblým tělem, a přepadlou, morbidní tváří; žlutavý inkarnát tento dojem ještě podtrhuje. Některé typy, jako na př. výrazný typ donátora Puchnera, jemuž nelze, přes jistou typisací upříti záměry portrétní, objevuje se v obraze se sv. Kateřinou, v obraze Předání kostela a Kázání sv. Augustina, v němž téměř beze změny se opakuje ještě dvakrát. Draperie, v něž oděny jsou figury, jsou těžké a velkorýse řasné záhybovým slohem vzácné čistoty slohové. — Čistý lokální tón charakterisuje barvu, která modeluje téměř výlučně zatemňováním a prosvětlováním místního tónu, bez spolupráce kresby, jež zasahuje

pouze výjimečně²⁶⁸) a s pomocí světla, které se stává živlem částečně tvarotvorným. Malíř sleduje směr světelného zdroje, počítá s dopadem světla a pracuje hojně i s vrženými stíny.

Podrobný barevný popis byl uveden na jiném místě, proto nebudiž zde opakován. Pro posouzení koloritu přicházejí v úvahu jen obrazy dobře zachovalé. Dva z nich, Odevzdání kostela a Kázání sv. Augustina, jsou si blízké svou poněkud šerosvitnou vazbou koloritu, v němž převládají teplé hnědění, žlutě a tmavá karmínová červeň. Jedině v obraze Odevzdání lze znamenat pokus o překonání pestróbarevnosti a svépravnosti lokálních tónů valeurem. Zvláště duchaplné je užití světla, kde jsou zdůrazněny kontrasty světla a stínů a kde světlo rozpouští místní tón. Světlo dopadá zprava shora, pozadí je ponecháno v šeru; dobře je barevně rozlišena kostkovaná dlažba osvětlená a ve stínu.

Nejpestřejší je nepochybně obraz Smrti P. Marie, bohužel vrstvou špíny a laku „osleplý“. V něm střídá se smaragdová zeleň, karmín, olivová zeleň, světlá modř a tmavá červeň. Barevně velmi působivý je obraz Anežky-Opatrovnice, jehož kolorit je zachován v celé své neobyčejné svěžesti a živosti tint. Tento barevný účín je založen především na kontrastu hráškové zeleně (pokrývka lůžka), karmínu (plášť Anežčin) a syté modři (šat Anežčin). K nim se druží světlá hněď lůžka, bílá barva prostěradla a kovová modř architektury v pozadí. Barevně nejjednodušší a nejsoustředěnější je obraz Stigmatisace, v němž ovládá popředí ve velkých plochách měkká světlá hněď rouch sv. Františka a jeho průvodce, a terénu, oživeného jen svěží zelení vegetace a světlou ocelovou modří skal vlevo. Vzadu vynikají v pískové žlutí a olivové zeleni modré a červené skvrny.²⁶⁹)

Slohový kořen anežského oltáře určil prvý A. Matějček,²⁷⁰) vysloviv jako nutný předpoklad nizozemské školení malířovo a naznačiv určitou příbuznost s typikou Dircka Boutse. Naproti tomu Sádlo pronesl domněnku o norimberské orientaci malířově, domněnku, kterou třeba zavrhnouti hned na tomto místě. Neboť právě Norimberku je křížovnická archa tak cizí, jako málo která jiná práce. Jelikož však ani v ostatním Německu, o němž Kramář²⁷¹) předpokládal, že bylo zprostředkovatelem vlivů nizozemských, nenalezneme okruhu neb školy, z níž by bylo možno mistra Puchnerovy archy odvoditi, nezbyvá tedy, než hledati v Nizozemí.

Kolem r. 1480 byly již mrtvy oba velké zjevy nizozemského malířství, Rogier van der Weyden (zemř. 1464) i velký realista druhé generace, Dirck Bouts (zemř. 1475), a pouze dvě léta byla vyměřena samotářskému van der Goesovi (zemř. 1482). Také Josse van Gent odešel do Itálie, takže opravdovým představitelem nizozemského malířství oné doby a největším jeho zjevem byl Hans Memling, jehož sláva se šířila z Brugg již od počátku let šedesátých. Než mimo Memlinga byly činny dílny menšího sice významu, dobře však zavedené, jež navazovaly těsně na dílenskou tradici Dircka Boutse: Jeho dva vlastní synové, rutiněři bez valného umělec-

kého posvěcení, a invenčně bohatší a svérázný mistr tiburtinské Sibylly,²⁷²) patřili k jeho nejvýznamnějším pokračovatelům. Mimo ně tu však byla patrně ještě řada jeho epigonů více méně dovedně napodobících svůj nedostupný vzor. Dosavadnímu badání se dosud nepodařilo rozlišiti přesně všechny kopie a díla napodobitelů, tím méně uvést je ve vztah s určitými jmény, nicméně snesený obrazový materiál umožňuje nám zevrubnější srovnání právě vylíčených formálních vlastností křížovnického mistra a slohu Dircka Boutse,²⁷³) ježž pro umění našeho malíře pokládám za směrodatný.

Všeobecně možno říci, že krajina v díle našeho mistra, jak zde byla popsána, je sama o sobě již motiv příznačně nizozemský, než ze srovnání s krajinou v díle Boutsové vyplývají analogie těsnější. Tak shledáváme obdoby v obraze Navštívení v Pradu²⁷⁴) a Ukřížování v Berlíně,²⁷⁵) kde zvláště prospekt města v pozadí, s hradbami, s hradebními věžemi s podsebitím, se štíty městských domů, válcovými a hranolovými věžemi kostelů, je krajině v našem obraze Stigmatisace zvláště blízký. Dále možno srovnati obraz sv. Jana na Patmu,²⁷⁶) obraz Mojžíše u hořícího keře,²⁷⁷) Eliáše na poušti,²⁷⁸) Madony s anděly v Granadě,²⁷⁹) Mojžíše a Gideona od Alberta Boutse²⁸⁰) a j.

Krajiny boutsovské jsou ovšem malebnější, pitoresknější ve svém zvláště terénu a větším bohatství krajinných motivů; krajina našeho mistra má menší hloubku a je podstatně zjednodušena, nicméně i tak lze mluvit o značně příbuzném pojetí. Také konstrukce interiéru je ve svém vysokém nadhledu, jak je možno se přesvědčiti z perspektivní rekonstrukce kteréhokoliv interiérového obrazu u Boutse, analogická, pochopitelně ovšem bez oněch vad, které jsme zjistili u našeho mistra.

Pokud jde o komposici, i ta je nizozemsky ovlivněná, pokud ovšem nenavazuje, jako v případě Smrti P. Marie na české schéma, aneb pokud není jeho samostatným výtvozem, jako obraz bl. Anežky-Opatrovnice. Tak analogické komposiční schéma Stigmatisace možno si ověřiti v rytině nizozemského mistra WA²⁸¹) a stejně Ukřížování, komposičně podobně hlubokému, je ryze nizozemské, i když nenalezneme u samotného Boutse přímé obdoby. Tam se madona vždy pateticky hroutí k zemi, motiv to patrně cizí a odlehlý našemu duchu.

Velmi rozsáhlý srovnávací materiál poskytuje ovšem figurální typika. Protáhlost nosatých tváří, která byla zjištěna v typice křížovnického mistra, je příznačným rysem fyziognomiky D. Boutse a jeho školy, prosté ovšem jistého lehkého karikujícího přístřežení typů a jejich povšechného zhrubnutí u našeho malíře. Pro téměř všechny typy nalezneme tudíž u Boutse obdoby. Tak srov. typ Marie v Smrti P. Marie s typem sv. Alžběty v Navštívení v Pradu, typ Marie s Ukřížováním s typem Marie v obraze Snímání s kříže,²⁸²) nebo Kladení do hrobu v Londýně²⁸³) a Oplakávání v Louvru.²⁸⁴) Dále typy sv. Petra srov. se sv. Josefem v Narození v Pradu,²⁸⁵) sv. Kateřiny a Barbory s oběma

světicemi na rubu křídel triptychu t. zv. „brabantské perly“ (Mnichov),²⁸⁶) typ sv. Barbory s typem Marie v Navštívení v Pradu, sv. Kateřiny s typem frontální ženy ve Večeři beránka,²⁸⁷) sv. Ludmily a Anežky s typem první nebo druhé Marie ve Snímání, sv. Voršily s typem madony v Oplakávání (Londýn),²⁸⁸) nebo Marie ve Zvěstování v Berlíně,²⁸⁹) sv. Jana s typem sv. Jana v Oplakávání (Louvre), sv. Augustina s typem sv. Otce v Obrazu Ukřižování v Berlíně.²⁹⁰) Hojně styčné body poskytuje také srovnání fysiognomií apoštolů v obraze Smrti P. Marie s boutsovskou typikou. Tak srov. na př. typ apoštola krajního vzadu vlevo s typem Krista ve Zmrtvýchvstání ve Valencii,²⁹¹) nebo apoštola vedle sv. Petra vlevo v Poslední večeři v Lovani,²⁹²) profilového apoštola s typem profilového biřice v obraze Mučení sv. Hipolyta v Bruggách,²⁹³) nebo Jidáše v Poslední Večeři v Lovani, apoštola vpravo od sv. Petra s typem sv. Otce vpravo v obraze Ukřižování v Berlíně, druhého apoštola vpravo od kraje s typem klečícího israelity (tříčtvrtěčného) v obraze Sbíráni many,²⁹⁴) apoštola krajního vpravo vzadu s typem sv. Pavla v obraze Madony mezi svěťci,²⁹⁵) apoštola za sv. Petrem s typem Abrahama v obraze Setkání Abrahama s Melchisedekem,²⁹⁶) Krista ve Stigmatisaci s typem Kristovým v Poslední večeři v Lovani, typ anděla s typem v Korunování P. Marie ve Vídni,²⁹⁷) typ nemocného s typem sv. Erasma v oltáři téhož světce v Lovani.²⁹⁸) — Ale i s četnými madonami Boutsových epigonů možno srovnati ženské typy našeho oltáře, a hlava donátora, srovnána s některou z portrétních hlav obrazu Stětí hraběte v Bruselu,²⁹⁹) prozrazuje též názor ve formaci tváře, úst, brady, zasazení očí, traktování vlasů, atd., jdoucí namnoze do podrobností.

Stejně je tomu i se záhybovým stylem: Záhybový styl byl jediný motiv, který si malíř přinesl z Nizozemí v celé jeho původní složitosti a čistotě. Jsou to tytéž rourovité oblé hřebety, zdvižené z proláklých ploch, tytéž široké doly, bifurkující nebo ukončené kolmo jiným kratším dolem a zatínající se do vzdutého hřebene, tytéž motivy kornoutů, trojúhelníků atd. Analogií je takové množství, že je možno zde uvést jen nejdůležitější. Tak na př. se vnucuje srovnání záhybového slohu pláště Mariina ve Smrti P. Marie a pláště Maří Magd. v Kladení do hrobu v Londýně, nebo v Oplakávání v Louvru; srov. dále roucho průvodce sv. Františka ve Stigmatisaci s rouchem sv. Jana v Oplakávání v Louvru, pláště sv. Ludmily a Voršily, nebo sv. Kateřiny a sv. Barbory s pláštěm P. Marie a sv. Jana v Ukřižování berlínském, plášť bl. Anežky v obraze Anežky-Opatrovnice, s pláštěm sv. Jana v témže Ukřižování a mn. j.

Také pro ryze nizozemský kostým, jak se jeví hlavně v Ukřižování, jsou doklady, na př. v Ukřižování ve Valencii, v obrazech Spravedlnosti v Bruselu a j. Zvláště turbanovité vinutí roušky sv. Maří Magd. je typicky nizozemský motiv (srov. na př. Magd. v Oplakání Boutsova epigona v Národní galerii v Praze).³⁰⁰)

Ale především je nizozemský realismus obrazu, stavící v interiéru s oblibou malá a nevšedně malovaná zátiší (psací náčiní v obraze Kázání sv. Augustina, cínové nádoby v obraze Anežky-Opatrovnice, nádobka na svěcenou vodu v obraze Smrti P. Marie), oživující terén láskyplně malovanou a studovanou vegetací (jahody, vstavač, petrklíče), propůjčující obrazu charitativního skutku bl. Anežky důvěrné a hřejivé kouzlo skutečného výjevu, tak příznačného pro nizozemský intimismus (bačkory, t. zv. plstky u lůžka, atd.).

Přes to přese vše nelze se domnívat, že malíř přišel do přímého styku s uměním Dircka Boutse. Je však pravděpodobno, že se s ním seznámil v poněkud již rozředěné formě, v atelieru některého z jeho epigonů, o nichž zde byla a ještě bude řeč. Rozdíl, jež zde byly vytčeny, jsou pochopitelné při derivátu, přeneseném do prostředí nejen zeměpisně odlehlého, ale také umělecky, kulturně, duchovně a po mnohých ještě jiných stránkách odlišně ustrojeného. Těsné přimknutí na boutsovské tvarosloví, jeví se na př. v Porýní u mistra Života Mariina, nebo zvláště u hamburského Hinrika Funhofa,³⁰¹) je při těsné blízkosti centra jen přirozené. Jak velkých změn však již doznal Boutsův realismus v slohu salcburského mistra z Grossgmain, kde se rovněž zkrýžil se silnou lokální tradicí! Nemusíme však ani sahat po příkladech tak vzdálených. I omezíme-li se na vlastní Nizozemí, shledáme s překvapením, jak v řemeslně založených provinciálních dílnách severních oblastí nizozemských, podstupuje Boutsův sloh rychlou rustikalisaci a zhrubnutí, patrné nejen v nesrovnatelně nižší celkové úrovni, ale i v přehnaném pointování určitých rysů Boutsovy typiky, na př. protáhlosti a nosatosti tváří. Nejlepším dokladem těchto slohových proměn je Schönem publikovaný triptych v Logroño, jehož úroveň je dokonce nižší našeho oltáře.³⁰²) Mám za to, že v takovéto některé dílně byl vyškolen i náš malíř. Pravděpodobnost tohoto tvrzení posiluje nad to i okolnost, že také v oboru nástěnného malířství v této době nebo o něco později se objevil v Čechách malíř, který musil jistě projít dílnou tak zv. mistra tiburtinské Sibylly, s jehož slohem jeví nápadné shody, malíř, jenž vyzdobil smíškovskou kapli u sv. Barbory v Kutné Hoře.

Mistr Puchnerovy archy dovedl si jako typický eklektik vybrat z nizozemských vzorů jen to, co odpovídalo domácím zvyklostem a tradicím, zjednodušuje složitost komposice, vývinu krajiny, konstrukce interiéru i bohatou výpravnost a okázalost západu a vymycuje pozorně vše, co by se bylo mohlo zdát v domácím prostředí cizorodým a nepřijatelným; rys to, jež možno pokládat — jak již o tom byla v předmluvě učiněna zmínka — pro české malířství pozdní gotiky vůbec za příznačný. Ač nemá následovníků a je zjev izolovaný, jeho místo v dějinách pozdně gotického malířství je pevné, pro jeho hodnotu i proto, že byl jediným českým malířem, jenž poznal nizozemské malířství patrně z vlastního názoru.

Řada malířů, dožadujících se poučení západního, nekončí mistrem Puchnerovy archy. Již čtyři léta po jejím dokončení vytvořil r. 1486 rovněž neznámý malíř

VOTIVNÍ EPITAF ZÁMECKÉ KAPLE NA HLUBOKÉ (118 × 87).

Literatura jako u Ukřižování hlubockého. (Str. 75.)

XXVII.

Bylo již řečeno u příležitosti desky s Ukřižováním na Hluboké, že se obraz vyskytuje již ve starém krumlovském inventáři z XVIII. století, což podporuje domněnku jeho jihočeského původu. Neměli bychom však plně jistoty, nebýti okolnosti, že u klečícího donátora připojen je znak s pětistou rožmberskou růží, dokládající vznik epitafu kdesi v rožmberském panství.

Významný nápis na dolním rámu, v nejdůležitější své části bohužel zakrytý rámem, zní v transkripci: ANNO 1486... OMNIUM SANCTORUM OBIIT HONORABILIS VIR DOMINUS... VICARIUS HUIUS ECCLESIAE HIC SEPULTUS...

Z nápisu se bohužel nedovídáme ani místo pohřbení, ani jméno donátorovo. Rožmberský znak by mohl vzbudit domněnku, že donátorem obrazu byl člen rodu Rožmberků. Avšak titul střídníka — a takový význam zde „vicarius“ má,³⁰³) je tak malý, že sotva by mohl zdobiti osobu rodiny rožmberské. Mimo to žádný člen tohoto rodu, jak je možno se v genealogii přesvědčiti, nezemřel v tomto roce. Je třeba tedy se spokojiti s výkladem, že tu jde o střídníka kostela, ležícího na panství rožmberském. Byl-li jím sám kostel krumlovský, pak by zřejmá nákladnost epitafu nebyla nepochopitelná.

Na dlážděné podlaze, před zlatým pozadím, zdobeným tlačeným vzorem dubových větví, v nichž hnízdí ptáci, stojí v jedné rovině v klidných vertikálách tři postavy: Uprostřed assumpta s děckem, s mitrovou korunou, v modrém plášti a v brokátovém šatu, vlevo sv. Kateřina v brokátovém plášti a vpravo sv. Bartoloměj v plášti barvy hnědočervené a ve světle zeleném brokátovém šatu. K frontální madoně se přimykají obě postavy ve tříčtvrtečních pohledech. Ikonograficky je kombinována tato pouze reprezentativní scéna se zasnoubením sv. Kateřiny, pojatým ovšem čistě náznakově. Postavy mají tělesnou plnost, a ač podlaha, na níž jsou umístěny, je perspektivně vadně sestrojena, stojí pevně a jistě. Tvář sv. Bartoloměje je realističtější nežli poněkud typové hlavy ženské, proti délce trupu nápadně malé. Madona má oblou, vejčitou tvář na válcovém krku, sv. Kateřina spíše drobnou a dívčí. Velmi realistické a neidealizované je kypré děcko, shlížející k donátorovi. Účelům reprezentativního obrazu, kterým epitaf jest, slouží stejně slavnostní postoj figur, jako kostýmy z těžkých brokátů, zlaté, přebohatě vzorované pozadí a barevná skladba.

Také tento obraz ukazuje slohově k lekcí západní. Zvláště typiku, jakkoli utrpěla přenesením nemálo na svém půvabu a jemnosti, lze odvoditi z malířství kolínského a westfálského. Tak madona svým typem je blízka madoně v obraze Madony se sv. Bernardem mistra Ž. M. (Kolín, museum),³⁰⁴) nebo madoně v obraze westfálského mistra „z r. 1473“,³⁰⁵) rovněž typus děcka je blízky onomu ve zmíněném obraze Madony se sv. Bernardem, sv. Kateřina blíží se svým dívčím typem sv. Barboře v obraze Madony mezi sveticemi v berlínském museu,³⁰⁶) pro typ sv. Bartoloměje poskytují analogie světecké typy vpravo v pozadí na obraze Oslavy P. Marie stejnojmenného mistra, také záliba v bohatém kostymování figur ukazuje konec konců k Porýní. Pouze na svou dobu ku podivu časný záhybový sloh Mariina pláště, široce traktovaného, vzdutého a malebně pomačkaného, předjímá již styl, který je pak příznačný pro dobu kolem r. 1500. Naproti tomu roucho donátorovo vykazuje řasení, odpovídající svými vřezávanými záhyby, vidlicovitě se štěpícími, době vzniku obrazu.

Někdy mezi 80. a 90. léty století pronikl však do jižních Čech také vliv rakouský. Rakousko se dosud neuplatnilo svým vlivem, ale velké dílny, pracující ve Vídni, jejíž význam pro Rakousko stoupal od 30. let století,³⁰⁷) zlákal také patrně mistra

UKŘIŽOVÁNÍ (Praha, depos. Národní Galerie, dříve v archivu třeboňském; 160 × 94).

Lit.: S. X. (1900), 88, obr. 108. — Winter: Děj. 797. — J. Pešina, Ukřižování třeboňské, P. A., N. Ř. IV.—V. (1937), 95 a d.

Velká tato deska, zobrazující Kalvarii s Kristem uprostřed, oběma lotry po pravé a levé straně, a davem postav pod křížem, patří k ikonograficky u nás v XV. století ojedinělým představitelům tohoto typu Ukřižování, zalidňujícímu Kalvarii mnohohlavým komparesem. V pozadí otevřen je hluboký pohled do krajiny s prospektem města.

Tato deska, která dle reprodukce byla již v r. 1900, v době vydání třeboňského soupisu, ve velmi špatném stavu, utrpěvši zvláště rozsáhlým odpadáním barevné vrstvy na četných místech, jmenovitě v partii horní, byla r. 1910 bezohledně restaurována přemalbou a četnými doplňky.

Obraz, jehož kompozice prozrazuje na první pohled ve svém figurálním i věcném ustrojení původ nizozemský, vznikl téměř přesnou kopií rytiny mistra E S (L 30). Určitých modifikací doznal náš obraz proti předloze pouze v podrobnostech, jako v motivu zkřížení nohou Kristových, v Kristově roušce, v hlavě lotra po levici, ve skupině žen vlevo, kde jedna z Marií stojí vlevo a Jan zachycuje Marii zprava, na rozdíl od před-

lohy, kde je tomu naopak. Zde použito spíše rytiny monogramisty W A, velmi blízké rytině mistra E S.³⁰⁸) Pravá skupina se přidržuje předlohy značně přesně, pouze oba dva ozbrojenci, zcela vpravo, jsou přidání. Rovněž na rozdíl od rytiny mistra E S, připojeno je pozadí, přesto však není v našem obraze dosaženo toho dojmu hloubky komposice jako v předloze, což je způsobeno hlavně tím, že malíř nezmenšuje měřítek postav, posunutých v prostoru dozadu.

Slohově je, jak řečeno, náš malíř závislý na vídeňské škole, zvláště na jejím starším období; jmenovitě je mu blízký nově zjištěný mistr votivního epitafu Jörga z Pottendorfu.³⁰⁹) S ním shoduje se typika nosatých tváří s prstencovitou stylisací vlasů, i záhybový styl ostře lomených, tuhých a pevně kreslených draperií; některé typy však připomínají ještě značnou měrou fyziognomiku staršího vídeňského mistra oltáře redemptoristického kláštera (Meister von Maria am Gestade).³¹⁰) Zvláště typ Kristův je přejat téměř do podrobností. Příznačně rakouská je ovšem i záliba v hluboce prokomponované pitoreskní krajině, oživené četnými motivy krajinnými a architektonickými a podané barevně ve světle zeleném svěžím koloritu. Konečně i užití předlohy mistra E S, který u nás působil jen sporadicky, v Rakousku však, jak ukázal K. R. Rathe,³¹¹) velmi intenzivně, ukazuje k dílenské praxi rakouské.

Měřítkové diskrepance, disproporce figur, namnoze hrubé zkreslení typů — to vše jsou rysy příznačné právě pro provinciální derivát.

Pokud jde o datování práce, třeba vzít v úvahu, že mistr oltáře redemptoristického kláštera působil kolem r. 1460, mistr votivního epitafu Jörga z Pottendorfu, datovaného rokem 1467, mezi léty 1460—70. Počítáme-li tedy s provinciálním opožděním, třeba pokládati za pravděpodobnou dobu vzniku našeho obrazu léta kolem r. 1480. Zda je možno připisati desku malíři Janovi, jenž zemřel v Třeboni r. 1488,³¹²) je otázkou nezodpověditelnou. Časově by to však vyloučeno nebylo.

Slohově ke stejnému směru se hlásí také

XXVIII. ASSUMPTA EMAUZSKÁ (Praha, depos. Národní Galerie, depon. z Nár. musea, dříve klášter Emauzy, dřevo lipové, 132 × 98).

Lit.: Katal. retrosp. výst., čís. 193, str. 179. — A. Podlaha-Šittler, Madona kláštera Emauzského v Praze, Method. XXIII. (1897), 41. a d., s vyobr. — Podlaha, Obrazy mariánské, 10, tab. XX. — Chytil: Tab. obr. ve sbírkách zemského mus. atd., 24 a d., obr. 13, tab. II. — J. Cibulka, Korunovaná assumpta atd., 102 s vyobr. — Chytil, Mal. 118. — J. Pešina, Ukřižování treboňské, P. A. N. Ř. IV.—V. (1937), 98.

Madona s děckem stojí v mandorle na srpku ubývajícího měsíce, před brokátovým kobercem, jež přidržují dva andělé, zobrazení v obvyklých polofigurách. Sytá a tlumená barevnost desky je podmíněna hlubokou modří roucha Mariina a kalným, do hněda lomeným karmínem jejího pláště, promítajících se před trojí barevnou folií, zlatou mandorlou, brunátně červeným závěsem a černým pozadím se zlatými hvězdami.

Ikonografické místo emauzské assumpty vyšetřil Cibulka, dle něhož je prototyp assumpty značného stáří. Chytil nadhodil, že „celek vzbuzuje dojem dobré a nepochybně volné repliky nějakého originálu nebo předlohy“. Tuto domněnku podporuje srovnání naší assumpty s madonami, často se vyskytujícími v pozdně gotické grafice. Tak zde jmenuji analogické assumpty mistra A G (L 64), mistra Smrti P. Marie (L 3), mistra I A ze Zwolle (L 11) a assumpty Israela van Meckenem (L 197 a L 200). Naše assumpta neshoduje se sice se žádnou z nich, avšak jednotlivé motivy, jako postoj, sklon hlavy, motiv děcka, záhybový sloh, motiv srpku a glorie jsou brzy v té, brzy v oné rytině analogické. Vztah madony k assumptě fresek hradní kaple žirovnické, Chytillem předpokládaný, je pouze ikonografický.

Madonu emauzskou možno slohově odvoditi z vídeňské školy a to téhož okruhu, jako desku z Třeboně, nad níž náš obraz však vyniká kvalitou, takže nelze mluvit o spojitosti dílenské. Typem, tvarem obličejů, traktováním vlasů, záhybovým stylem (srov. na př. hravé, světle vytažené lemy pláště) a j., je opět blízká dílně mistra votivního epitafu Jörga z Pottendorfu. Chytil kladl práci, opíraje se o domnělou souvislost se žirovnickými freskami, datovanými rokem 1490, do konce XV. neb začátku XVI. století, kteréžto datování převzal i Cibulka. Mám však za to, že assumpta vznikla někdy v časovém rozmezí 1480—1490, spíše však ještě blíže roku prvnímu.

Norimberský vliv, jež jsme mohli zaznamenat již v době kolem r. 1470, odmlčel se na dlouho a teprve devadesátá leta zjednala mu přístup v plné míře. To byla doba, kdy vrcholila činnost malíře, jenž se měl stát pro norimberskou tvorbu druhé poloviny XV. století postavou reprezentativní — Michaela Wolgemuta (1434—1510).³¹³)

Načrtneme zde stručně umělecký profil malíře, jehož sloh byl pro tolikerou práci naší pozdně gotické malby závazný a jehož vliv u nás byl na sklonku století nikoliv sice výlučný, ale jistě převažující. Když r. 1472 převzal dílnu předčasně zesnulého Pleydenwurffa, měl již za sebou mnohaletou činnost, která však dosud uniká všemu poznání. Dosavadnímu bádání podařilo se pouze rozeznat podíl ruky Wolgemutovy na oltáři z Hofu, vzniklém r. 1465 v dílně Pleydenwurffově. Již tu proniká od Pleydenwurffa odlišné plastické cítění, nový názor na přírodu a jiná malířská

metoda. Další datovanou prací je až oltář cvikavský z r. 1479. Dříve však nežli tento, vznikl nepochybně oltář ve Straubingu, proti jehož prudké, téměř živočišné vitalitě a bezohlednému naturalismu, patrnému zvláště v drsné charakterisaci fysiognomické, znamená cvikavský oltář určité uklidnění a zmírnění, sklon k plošnosti a uhlazenosti, vesměs rysy, vysvětlitelné silným výkyvem k Nizozemí. Co však pojí obě práce, je slohová velikost, již postrádají díla mladší, vzniklá v devadesátých letech století, kdy hrání styl Wolgemutův a nabývá všech svých typických znaků. Na počátku této řady stojí hlavní oltář kostela sv. Kříže, na jeho konci pak epitaf s oplakáváním Krista u sv. Vavřince v Norimberku. Styl této vrstvy vyznačuje se drobností a precízností, nemajíc již nic společného s tendencemi let sedmdesátých. Typika figur se ustaluje a záhybový sloh jeví zesílený sklon k linearismu. To je sloh, jenž neomeziv se na Norimberk, rozšířil se po Francku a pronikl i do odlehlých venkovských dílen, jichž produkce byla mylně uváděna v přímou souvislost s Wolgemutem, čímž jeho význam byl zbytečně oslabován. Takovými řemeslně založenými deriváty zralého slohu Wolgemutova jsou na př. oltáře v Ansbachu a ve Forchheimu. Styl pozdních let, jenž pro naši práci nepřichází již v úvahu, jeví známky stařecké ochablosti, zavrhuje technickou jemnost a subtilitu předchozího období a vyjadřující se zhrublou formou, tvrdou linií a pestrým, leč suše schematickým koloritem.

Význam Wolgemutův nepřesahuje tudíž hranice francké oblasti. Ačkoliv byl malířem omezeného nadání, či snad právě proto, že jím byl, založil široce rozvětvenou dílnu, jejíž produkce musila být v devadesátých letech zcela nevšední; a důkladnost kresby, technická pečlivost, pevné uchopení lidské figury i krajiny byly vlastnosti, kterých se dostalo do vínku také největšímu odchovanci Wolgemutovu, Albrechtu Dürerovi.

Přesto tedy, že v norimberské malbě druhé poloviny XV. století zaujímal Wolgemut místo tak význačné, nelze se domnívat, že by byl ovládl tvorbu veškeru. Redukovati norimberské malířství v celém jeho rozsahu na společného jmenovatele, znamenalo by násilné zjednodušení poměrů, jehož se zhusta dopouštělo starší badání. Teprve novější stylové kritice, opřené také o archivní badání, podařilo se vedle Wolgemutovy dílny rozeznati několik odlišných dílen, v nichž byly zastoupeny směry na Wolgemutovi jen nepřímo závislé. V takové dílně vytvořeny byly tři velké a umělecky významné oltáře, kdysi rovněž ovšem Wolgemutovi připisované, totiž oltář löffelholzský, svatokateřinský u sv. Vavřince a oltář augustiniánského kostela, dříve nesprávně zvaný peringsdörferským, pro nějž byl v poslední době nalezen autor v Albrechtu Rebmannovi (monogramista R. F.),³¹⁴ vyškoleném domněle spolu s Wolgemutem a švábským Schüchlinem v atelieru Pleydenwurffově.

Z jiných individualit se dosud podařilo zjistit na př. Wolfa Trauta³¹⁵ a Wilhelma Pleydenwurffa,³¹⁶ jichž činnost však vesměs spadá již do sklonku XV. století a začátku XVI. století. Dosavadnímu badání se však dosud nezdařilo přesně rozlišiti podíly jednotlivých malířů a vklíniti je konfrontací s prameny do dějin pozdně gotického malířství jako pevně a všestranně určené osobnosti.

Někdy na přelomu 80. a 90. let století vznikla asi velká

DESKA Z VEJPRNIC (Plzeň, Západočeské museum, 162 × 118).

XXIX.

Lit.: Podlaha, Místopis svatováclavský, Č. K. D. LXIX. (1928), 962, s vyobr. — Plzeňsko XI. (1929), vyobr. na str. 100. — Cibulka, Korunovaná assumpta, 112, s vyobr. — Svatováclavský kalendář, Praha 1929, vyobr. — Matějček, Děj. 352.

Neobyčejně velká deska, v celku dobře zachovaná a novým rámem opatřená, zobrazuje assumptu s děckem a s mitrovou korunou na hlavě, mezi dvěma světci, z nichž levý je sv. Vojtěch, pravý sv. Václav. Terén je charakterisován dlaždicovou podlahou, pozadí je zlaté.

Ikonograficky zařadil ji Cibulka: Madona, stojící na dolů obráceném srpku patří k typu korunované madony, avšak již bez sluneční záře a korunujících andělů. V souboru českého deskového malířství druhé poloviny XV. století je jí nejbližší deska hlubocká z r. 1486, která k nám patrně uvedla typ assumpty ve společnosti svatých, tedy jakýsi druh české svaté konveršace.³¹⁷ Byli-li však k hlubocké desce připojeni svatí mezinárodního charakteru (sv. Kateřina a sv. Bartoloměj), je ve vejprnické desce madona obstoupena oběma českými patrony, takže možno mluvit o určitém znárodnění tohoto ikonografického typu.

Madona, oděná v karmínový šat a smaragdově zelený plášť, stojí téměř frontálně, s nachýlenou hlavou, shlížejíc k děcku; sv. Václav púsující v kontrapostu a zahalený v plášť cinobrově zelený, částečně zakrývající stříbrnou zbroj, i sv. Vojtěch, mající olivově zelený pluviál s karmínovou podšívkou a okrově žlutou dalmatiku, pod níž vyčnívá lososově růžová alba, přimykají se k Marii ve tříčtvrtečních pohledech.

Zavalité postavy mají prostor a nesou hlavy tak individualisované, jak jsme dosud neměli příležitost pozorovati; nejpronikavěji sv. Vojtěch, jehož tvář, s vyčnělým nosem, s vpadlými tvářemi a kůží, zbrázděnou četnými záhyby a vráskami, nese znaky téměř studia individua, vytrženého ze skutečnosti. Tento dojem životnosti je zesílen ještě pozoruhodně barevně vystiženou karnací. Jinaž mají všechny fysiognomie poněkud přítrpklý výraz. Objemy jsou modelovány pevně, relief, zvláště v draperii, je vy-

pjat neobyčejně plasticky, také kresba, tlumená sytou barevností je precizní a výrazná. V záhybovém slohu miluje malíř náročné řasení, vyvolává složitě konfigurace, druhy se zřejmou záměrností: Přehrnuje rád lemy pláště, dává zachycovati cípy roucha, sleduje pak se zálibou záhyby tím motivované i hravé vlnění lemů. Převládají motivy vzdutých hřebenů s tupými klínovými doly, kornoutů a úzkých dolů v podobě T (v miniatuře pro záhybový styl toho druhu máme analogie v graduálu smíškovském z r. 1490, v nástěnném malířství ve freskách žirovnických

V desce vejprnické možno spatřovati dílo, ve kterém se projeví, mimo prostoru, který nepřišel k uplatnění, všechny tendence pozdně gotické čistě a plným zvukem. Zvláště myšlenka zesvětšení námětu a zlidštění světeckých typů je tu provedena důsledně.

Srovnání assumpty s grafickými pracemi, jak zde byly vyjmenovány u příležitosti madony emauzské, posiluje domněnku, že i zde bylo užito, patrně volnou kompilací, některé nebo i více předloh. Zvláště záhybový sloh je blízký rytině mistra E S (L 64).

Slohově se hlásí vejprnická deska k Norimberku let osmdesátých až devadesátých. Madona sama je značně blízká tvarem hlavy a fysiognomií Marii-Ochránitelce na obraze chovaném v rakouském Grafeneggu,³¹⁸) obraz ten možno datovati rokem 1486 a připsati norimberskému Wolfu Trautovi. Naše madona má všechny vlastnosti Trautovy typiky, již charakterisoval Rauch³¹⁹) kulatými, sklopenými víčky, jemně taženým obočím, nabíhajícím po jedné straně na kořen rovného nosu, malými, poněkud křivými ústy a malou, kulatou bradou. Obdobný názor na formaci a modelaci tváře i traktování vlasů jeví také obraz sv. Jana Ev. (soukr. maj. v Mnichově), připsaný mistru t. zv. peringsdörferského oltáře.³²⁰) Pro typ sv. Vojtěcha je v norimberském malířství překvapující obdobou tvář sv. Ambrože a Augustina na křídle predelly harsdörferského oltáře v germ. museu v Norimberku, prozrazující společný fysiognomický názor,³²¹) dále světec predelly oltáře ve Feuchtwangen,³²²) kdežto sv. Václav se značně blíží svým typem jednomu ze světců (krajní vpravo dole pod sv. Linhartem) Memmingerova oltáře, vzniklého před rokem 1490 (Norimberk, kostel sv. Vavřince).³²³) Také záhybový styl odpovídá přesně onomu stupni, jehož se dopracovalo norimberské malířství na konci let osmdesátých. Rovněž pro ikonografický typ madony mezi světci nalezneme v Norimberku nejednu analogii.

Datování vejprnické desky kolísá mezi třetí čtvrtí století (Cibulka) a začátkem XVI. století (v Č. K. D.). Matějček zařadil ji do vývojové řady mezi archu budňanskou a křivoklátskou. Pokládám desku vejprnickou za poněkud starší, vylučuji však jako dobu jejího vzniku třetí čtvrt století. V této době by podobná práce nebyla ještě myslitelná. Deska

vznikla, soudíc také dle analogií záhybového slohu malby knižní a nástěnné i datovaného srovnávacího materiálu norimberského, kolem r. 1490, a patří k nejhodnotnějším dílům své doby u nás.

VI.

Následující vrstva po r. 1490 vyznačuje se jednak větší šíří produkce, jednak navázáním styků s dalšími německými centry, konečně i hojnějším těžením z předloh grafických. Vedle Kolína a Norimberka uplatňuje se svým vlivem také opět Rakousko a Sasko, do Čech vyznačuje i Švábsko a Franky.

Vliv Norimberka zanechal v první polovině posledního desetiletí v Čechách dvě památky různé hodnoty, nanejvýše však charakteristické pro způsob filiace v českém pozdně gotickém malířství. Je to archa senomatská a doulebská.

XXX. ARCHA SENOMATSKÁ (Rakovník, měst. museum, 137 × 35, pův. kos. sv. Vavřince v Senomatech).

Lit.: Fr. Levý, *Senomaty*, P. A. VII. (1868), 544. — Vyobr. v tab. retrosp. výst. — Chytil, *Mal.* 135. — S. XXXIX. (1913), 226 a d., obr. 216—217. — Matějček, *Děj.* 349.

Z původní archy ze Senomat zachovala se pouze oboustranně malovaná křídla, na své vnitřní straně dvoudílná a zlatým pozadím opatřená a dnes tvořící celek nově zarámovaný. Levé křídlo na vnitřní straně nese obraz Zvěstování a Narození, na vnější straně obraz sv. Barbory, pravé křídlo na vnitřní straně obraz Navštívení a Klanění, na vnější straně obraz sv. Kateřiny.

Ve scénách vnitřních stran křídel je děj položen do téměř neutrálního prostoru, jemuž určité hloubky dodávají jen obratné kompoziční sestavy živých a pohyblivých figur. Na jejich zvláštní typiku upozornil již Chytil; zvláště charakteristický je nápadně šikmý stříh očí, prohnutý, na konci se kulovitě rozšiřující nos a velmi malá ústa, při poměrně plných tvářích. Tyto znaky dodávají typům jakéhosi, sotva ovšem záměrného, exotického přídechu. Zvláště náročné je rozvinutí pomačkaných, mnohonásobně se lomících a přehrnovaných draperií, také malířský výklad hmoty je nevšedně jemný a pečlivý. Vnější strany křídel utrpěly poněkud více než vnitřní. Po celé výšce zdobí je obrazy dvou světic, vysokých postav, ve tříčtvrtečních pohledech, s lehce nachýlenou hlavou, a mírnou gestikulací. Mongolské typy tváří, jemně modelovaných

valeury skvěle voleného tmavého pleťového tónu, vystupují zde zvláště nápadně. Pohyb draperie je zde ztlumen, za to zřejmá záliba malířova v přízdobném detailu se zde výrazně uplatňuje v bohatě vzorovaných damaškových pláštích, s lemy drahokamy posetými a hermelínem vroubených spodních šatech; pláště spínají zlaté agrafy, hlavy zdobí bohaté čelenky z perel a drahokamů. Tento slavnostní dojem zesiluje ještě malíř hojným užitím zlata a nachové barvy v koloritu.³²⁴⁾

Pro kompozici scény Zvěstování použito bylo Schongauerovy rytiny B 3, z níž přejat též motiv holubice a vázy v levém rohu; taktéž kompozice Narození je odvozena ze Schongauera (B 4).

Archa senomatská je známa již velmi dlouho, byvši uvedena do literatury F. Levým. Později vystavena byla na retrospektivní expozici, jejíž pořadatel, K. Chytil, pokusil se archu zhodnotit ve svém Malířství.³²⁵⁾ Teprve Matějček zařadil ji právem mezi práce, vzniklé pod norimberským vlivem. Pokusím se tento poznatek blíže doložit.

Tak Zvěstování je značně podobné Zvěstování Wolgemutova oltáře z Hofu,³²⁶⁾ zvláště anděl svým pohybovým motivem, sklonem hlavy, formou křídel a jmenovitě draperií, vytvářející obdobné motivy přehrnutím roucha u země a vlajícím pláštěm, je velmi blízký wolgemutovskému. Také Klanění možno srovnati s touže scénou na oltáři ve Feuchtwangen,³²⁷⁾ kde obzvláště postava madony prozrazuje mnoho analogií. Typ madony je shodný s typem madony ve Zvěstování oltáře cvikavského³²⁸⁾, nebo v Klanění téhož oltáře.³²⁹⁾ Jinak je též Klanění kompozičně velmi blízké téže scéně oltáře straubingského.³³⁰⁾ Také obraz Navštívení má svou obdobu v téže scéně oltáře ve Feuchtwangen; způsob výzdoby pláště sv. Kateřiny možno srovnati se vzorem roucha sv. Jana Ev. v obraze ze soukr. maj. v Mnichově, atd.

Mistr senomatské archy těžil z norimberského malířství osobitým způsobem a vytvořil tak dílo, převyšující svou vysokou malířskou hodnotou všechny ostatní práce posledního desetiletí, vzniklé pod norimberským vlivem.³³¹⁾

Máme-li v arše senomatské zachováno dílo nemalé úrovně, představuje naopak druhá archa, doulebská, produkt provinciálního atelieru, v němž se zpracovávaly norimberské vlivy s vydatným zužitkováním grafiky, způsobem řemeslným a umělecky méně cenným.

DOUDLEBSKÁ ARCHA (Čes. Budějovice, měst. museum, pův. far. kos. sv. Vincence v Doudlebech u Budějovic; deska se Smrtí P. Marie: 94 × 93; deska se Sesláním ducha: 94 × 95; deska s Narozením: 103 × 94).

Lit.: S. VIII. (1900), 47, obr. 3. — Matějček, *Děj.* 349, obr. 277. — Katal. výst. bud. mus., 11, čís. 8, obr. 8b, 8c. — j. p.: *Výstava gotic. um. měst. mus. v Č. B.*, V. S. XXXII., 49.

Zbytky archy tvoří dnes tři oboustranně malovaná křídla, zobrazující scény ze života Krista a P. Marie, a to: Narození, Poslední večeři, Nesení kříže, Ukřižování, Soslání ducha a Smrt P. Marie. Všechny desky byly seřiznuty o několik centimetrů, nejméně z nich ona, která nese na jedné straně obraz Narození, na druhé pak obraz Poslední večeře.³³²⁾

Při rekonstrukci archy třeba počítati ovšem se ztrátou jedné desky, která by doplňovala počet desek na čtyři. Neboť obrazy, dnes nově přerámované, tvořily nepochybně dvoudílná křídla archy. Doplníme-li jednu chybící desku, pak by oltář otevřený zobrazoval na levém křídle nahoře Narození a pod ním některou jinou scénu z dětství Kristova, asi Klanění nebo Obětování, na pravém křídle nahoře Smrt P. Marie a Soslání ducha sv.; oltář zavřený by pak ukazoval na levém křídle nahoře Poslední večeři, dole nějakou, dnes chybící scénu pašijovou, snad Bičování, Korunování trním, nebo Krista před Pilátem, na pravém křídle pak Nesení kříže a dole konečně Ukřižování. Takže otevřený oltář by ukazoval scény ze života P. Marie, zavřený pak scény pašijové, což plně odpovídá dobovým zvyklostem; s tím souhlasí také hojnější užití zlata v obrazech předpokládaných vnitřních stran křídel. Ve svém celku představovala tedy archa korpus nemalých rozměrů. Její střed tvořila asi skříň s řezanou náplní. Archa je pevně datována letopočtem na dolním lemu pláště krajního apoštola vlevo vpředu v obraze Smrti P. Marie: Martini... 1494.

Na první pohled nápadná kresebnost i silně znějící nizozemská nota obrazu je vysvětlitelná tím, že všechny vznikly kompilací celé serie grafických předloh.³³³⁾ Použito bylo prací: M. Schongauera, Mistra E S, Mistra A G, Mistra F V B, Václava Olomouckého a Israela van Meckenem.

N a r o z e n í : Použito pro architekturu a kompozici částečně rytiny monogramisty F V B (L 6), pro madonnu použito částečně předlohy Schongauerovy (B 4), částečně předlohy mistra E S (L 22, L 23). Také postava sv. Josefa a dobytčí pár jsou volně přejaty od mistra F V B. Motiv nahlížení pastýřů do oken ruiny se vyskytuje u mistra E S (L 21).³³⁴⁾

S m r t P. M a r i e : Pro tuto scénu jedinou se mi nepodařilo nalézt předlohy. Schéma je ovšem v jádře schongauerovské, avšak odchylky jsou tak značné, že nedovolují připustiti možnost ani volného použití. Obraz vznikl patrně použitím jiné, dnes ztracené nebo dosud nepublikované rytiny z okruhu Schongauerova.

S e s l á n í d u c h a s v. : Použito volně dvou rytin mistra E S, a to malého a velkého Soslání. Z velké rytiny (L 35) je především použito komposičního schématu; v předloze je ovšem kompozice vertikálně vyvinuta, u nás, vzhledem k formátu obrazu, naopak spíše do šířky. Tím náš obraz jen získal, odstraniv stísněnost předlohy a dav vyniknouti lépe ústřední postavě P. Marie. Figurální motivy jsou pak přejaty částečně z velké, částečně z malé rytiny (L 34), aniž se však úplně kryjí s jednou nebo s druhou. Z velké rytiny jsou převzaty také architektonické motivy obrazu.

P o s l e d n í v e c e ř e : Použito současně dvou grafických předloh různých rytců, a to rytiny mistra A G (L 71) a Václava Olomouckého (L 5). Rozdělení pozadí v prostřední část a ve volné boční průhledy do krajiny jsou přejaty od Václava Olomouckého. Ostatní figurální i věcné motivy přejaty jsou téměř střídavě brzy od toho, brzy od onoho rytece. Tak postava Kristova s Janem na klíně je přejata dílem od mistra A G, dílem od Václava Olomouckého, postava sv. Petra od Václava Olomouckého, další vousatý apoštol od mistra A G, další vedle něho sedící od Václava Olomouckého, atd.

N e s e n í k ř í ž e : Použito je jednak velké rytiny Schongauerovy (B 21), (Kristus detailně, vysmívající se hoch volně, dále motiv hřebů v ruce setníkových), jednak rytiny Israela van Meckenem (L 31 I), (volně setník za křížem).

U k ř í ž o v á n í : Použito malé rytiny Schongauerovy (B 22). Přejaty postavy Mariina, Janova a setníkova, a to mnohde do detailů. Postava Kristova přejata ze Schongauerova Ukřižování B 23. Způsob, jakým mistr doulebské archy tedy těží z předloh, je nadmíru zajímavý a do jisté míry i poučný pro užívání předloh u nás vůbec. Malíř nelze nikde přistihnouti při mechanickém kopírování předlohy. I když jde někdy do detailů, přece v ostatních motivech dovede se od své předlohy značně odchýliti a zachovati si jistou svobodu výrazu. Převzme sice komposiční schéma, ale upraví si je po svém buď redukcí nebo rozšířením, jiným seskupením a p. Je zajímavé, jak se chopí některých motivů, ale užije jich pak buď na jiném místě a v jiné funkci, aneb je zcela přetvoří. Je to tedy jen jakýsi druh motivické inspirace: Přejímá sice motivy, zachází však s nimi po svém. Místy se mu vlastní úprava, jako na př. v obraze Soslání ducha, zdaří, jinde, opustí-li předlohu, selhává rázem jeho invence (srov. na př. jak neobratně je zobrazeno pití jednoho z apoštolů v Poslední večeři). Také záhybový styl namnoze zcela graficky traktovaných rouch, vykazující všechny typicky grafické motivy, je ovšem odvozen z rytých předloh. Totéž platí o krajinných pozadích, jako je čistě nizozemsky nazíraná veduta v obraze Narození, nebo v obraze Ukřižování, kde snad bylo použito krajiny z rytiny mistra Alarta du Hameel (L 5). Podobné nalezneme ovšem i v rytinách mistra E S, a to: V L 22, 192, 17, 144, 43, 145 a j. Co však třeba zvláště vytknouti, jako příznačný a snad i specificky český rys malířův, je jeho snaha o výrazové přehodnocení vzorů. Stojí-li obrazy hluboko pod formálně dokonalými rytinami mistra E S, Schongauera a jeho okruhu, vynikají nad ně jistou procítěností a zvýšenou výrazovou sdílností, zvláště ve scénách pašijových. Malíř snaží se zřejmě citově prolnouti své poněkud chladné a akademické schongauerovské vzory (Ukřižování, Cesta na Kalvarii), jakkoliv si počíná neobratně a s naivitou téměř lidovou.

Silný linearismus struktury není s to potlačit ani barva, s níž zachází malíř jako s kolorujícím prostředkem velmi plošně. Nadbytek detailů a kresby působí rušivou rozdrobeností koloritu, v němž se uplatňuje snaha

o pokud možno největší dekorativní působení (vedle zlata a stříbra užívá malíř množství barevných tónů v malých plochách). Kolorit je pestrý, celek však působí tvrdě a nesoudržně jako barevná rytina.

Matějček zařadil doudlebskou archu do skupiny prací, vzniklých pod norimberským vlivem. Opravdu jsou zde analogie četné. Jelikož kompozice, záhybový styl, i jednotlivé motivy, jsou odvozeny z grafiky, třeba tu věnovati hlavní pozornost figurální typice, pokud ovšem i ona (jako na př. všude typ P. Marie) nemá svých vzorů v grafice.

Poslední večere: Srov. s drsně charakterizovanými typy v obraze Nanebevstoupení straubingského oltáře, na př. profilovou tvář apoštola vpravo zde s profilovou tvář apoštola vlevo tam, profilovou tvář apoštola, sedícího na řezané lavici, s apoštolem nad madonou tam, apoštola vlevo od sv. Petra, s apoštolem za sv. Petrem v obraze Nanebevzetí P. Marie téhož oltáře, typ sv. Petra zde i tam, dále srov. s typy apoštolů v obraze Loučení apoštolů v Mnichově³³⁵) a j.

U k ř í ž o v á n í: Srov. typy zbrojnošů s typy ozbrojenců v obrazech Nesení kříže oltáře v kostele sv. Kříže v Norimberku³³⁶) a oltáře cvikavského.

N e s e n í k ř í ž e: Srov. typ Krista zde a v obrazech Nesení kříže obou předchozích oltářů, typ Šimona Kyrenského zde a v těchže obrazech, typ ozbrojence s halapartnou s typem muže vpravo u kraje v obraze Oplakávání oltáře kostela sv. Vavřince v Norimberku³³⁷) nebo s typem profilového biřice vpravo v obraze Korunování trním ve Cvikavě.³³⁸)

S e s l á n í d u c h a: Srov. typ apoštola, zaclánějícího si oči rukou s typem apoštola za madonou ve straubingském Nanebevstoupení, apoštola v levém rohu nahoře s druhým apoštolem (vpravo vzadu) téže scény, apoštola vpravo nad sv. Petrem s profilovým apoštolem vpravo v téže scéně, apoštola vlevo od předchozího (nahore) s apoštolem vlevo od Marie (u kraje), atd.

S m r t P. M a r i e: Srov. typ apoštola za hlavou P. Marie s typem sv. Petra ve scéně Krista na hoře Olivetské oltáře v Hersbrucku,³³⁹) dále typ prostředního apoštola vpředu s krajním tříčtvrtečním apoštolem vpravo v Nanebevstoupení straubingského oltáře, apoštola vedle sv. Jana Ev. (se sepjatýma rukama) s apoštolem za madonou v téže scéně, apoštola vlevo od Marie (s knihou) s apoštolem s kapucí v téže scéně; srov. též s typy v obraze Nesení kříže oltáře cvikavského a kostela sv. Kříže, straubingského Nanebevzetí atd. Srov. též se scénou Smrti P. Marie oltáře v Ansbachu.

Možno tedy odvoditi téměř všechny typy z fysiognomiky Wolgemutovy. Při provinciálním rázu díla je ovšem samozřejmé, že wolgemutovské typy, které byly výrazem skutečně expresivních záměrů, došly v doudlebské arše příslušného zpořádkování a namnoze i karikujícího zkreslení, způsobeného přehnaním určitých, pro Wolgemuta typických rysů, jako jsou na př. vystouplé lícní kosti, poněkud vpadlé tváře; pro-

hnuté vyčnělé nosy a ohrnuté dolní rty. Wolgemutovská je i záliba v brokátových látkách, v zdobení lemů rouch písmeny nebo ornamentem útlých rozvilin (Smrt P. Marie zde a Klanění cvikavského oltáře). Wolgemutovské je konečně i pojetí vegetace, na př. stromů s řídkými korunami na tenkých vysokých pních atd.

Naprostý nedostatek nimbů, motivu to ve skutečnosti protirealistického, bylo by možno vysvětliti stejně užitím předloh, jako norimberským školením malířovým, neboť jak v rytinách, tak i v některých obrazech Wolgemutových, se nimby nevyskytují.

Porýní, které k nám zašlehlo svým vlivem již v 80. letech, v této době znovu osvědčilo svoji přitažlivost. Velké umělecké centrum, jakým byl Kolín, bylo již v 70. letech tak nassáto nizozemským uměním, že ti, kdož konali cestu na západ, mohli již zde, ve „výpadní bráně nizozemského umění“ (Glaser), dozvědět se o všech jeho složkách a to, na rozdíl od jižního a středního Německa, v celé jeho ryzosti. Bylo již dříve naznačeno, že čelným zjevem kolínské školy byl v této době mistr Života Mariina, působící po boku méně produktivního a konservativnějšího mistra Oslavy Mariiny. Plodný mistr Života Mariina, odchovaný uměním Rogierovým a Dircka Boutse, jichž tvarosloví prolul příznačným kolínským lyrismem, byl vůdčí osobností kolínské školy v šedesátých až osmdesátých letech.³⁴⁰) Tento cituplný vyprávěč, milovník vytříbené formy a sladké harmonie, navazující na Stephana Lochnera, působil nepochybně velkým kouzlem na své souvěkovce, o čemž vydává svědectví řada prací jeho napodobitelů, rozptýlených v oblasti středorýnské.

Tento Kolín stal se také slohovou základnou mistra archy, zdobící hradní kapli křivoklátskou.

ARCHA KŘIVOKLÁTSKÁ (Křivoklát, hradní kaple, pohyblivá křídla: 202 × 52, pevná křídla: 202 × 29).

XXXII.,
XXXIII.

Lit.: A. Sedláček, Hrady a zámky VIII. (1891), 11. — Čechy XI, 40. — Chytil, Mal. 136 a d., 139, 164. — S. XXXVI. (1911), 91 a d., obr. 74, 76—81. — V. V. Štech: Archa v hradní kapli na Křivoklátě, U. P. Č. I. (1913), 71 a d., tab. 114, 114a, 115. — Podlaha-Šorm: Průvodce výst. svatov., 31. — Matějček, Děj. 352. — Pečírka, Děj. 236 a d. — Chytil, České malířství prvních desetiletí XVI. století, R. K. P. D. U. 1931 6. — Čsl. Vlastivěda Praha 1934, 66.

Archa, tvořící nedílnou a integrující součást jednolitě koncipovaného pozdně gotického interiéru hradní kaple,³⁴¹) patří k nejbohatším a celistvě zachovaným pozdně gotickým oltářům, v nichž řezaná plastika se slévá s malbou v jednotný barevný dekorativní účín.

Střed archy tvoří skříň vyplněná řezbou Korunovace P. Marie (tedy tematická souvislost s malovanými křídly). Nástavec zdobí řezba

Krista mezi dvěma anděly s odznaky umučení. Predella, nástavec, skříň i horní část křídel zdobí přebohatě řezané motivy architektonické a vegetativní,³⁴²⁾ jichž nadbytek dusí poněkud malby na oboustranně malovaných křídlech, poutajících náš zájem především.

Oltář otevřen ukazuje na levém křídle obraz Zvěstování a Obětování, na pravém Narození a Klanění. Oltář zavřen nese na levém křídle obraz českých patronů, sv. Václava a sv. Víta. Pevná úzká křídla po obou stranách, při otevření archy zakrytá, zobrazují vlevo postavu sv. Zikmunda, vpravo sv. Vojtěcha, obě zmenšené, proti figurám pohyblivých křídel, o jednu třetinu. Boky predelly zdobí v chiaroscuro provedené obrazy sv. Václava na straně evangelijní, sv. Víta na epištolní, v polovičních postavách.

V obrazech vnitřních stran křídel, opatřených hladkým zlatým pozadím, jsou všechny scény položeny do interiéru, charakterizovaného v obraze Zvěstování jako místnost s valenou klenbou, vysokým krbem a s bočním průhledem do ulice; v obraze Obětování jako kněžiště chrámu s křížovou klenbou a postranními arkádami; v Narození jako vnitřek betlémské chýše, se strmě stoupající podlahou a vzadu otevřené vysokými obloukovými vchody a perspektivně zkresleným oknem, jímž hledíme vlevo do širé krajiny s řekou, vpravo opět do interiéru ulice; konečně scéna Klanění odehrává se v ruinósní architektuře, poskytující v pozadí rovněž daleké výhledy do krajiny.

Prostor má všude neobyčejnou hloubku, jíž je dosaženo veskrze správným perspektivním zmenšováním architektur a distancováním krajinných kulís; krajina je odstupněna v plynulých vrstvách a hlubkového dojmu je v ní docíleno bez dotud obvyklého strmého vyhnání horizontu. Stejně podivuhodně správné je dodržení měřítek figur, uvedených všude ve zcela pravděpodobný vztah k prostoru, v němž se postavy pohybují volně a s jistotou. Individualisace drobných, ale živých tváří je pokročilá, jen záhybový styl je poněkud tvrdý a schematický. V koloritu³⁴³⁾ se uplatňují tmavé a světlé šedě a terakotová červen architektury, písková žluť terénu a modravá zeleň vegetace. V draperiích je rozvinuta stupnice tónů, mezi nimiž převládá modrá zeleň, cinobr, karmín a málo olivové zeleně. Hojně je užíváno zlata. Malíř barvou nejen koloruje, ale také vystižně charakterizuje, ví také, že vzdálená krajina vzduchovou vrstvou přechází v barvu modrozelenou; počítá i se světlem, které se dělí se stínem o funkci živlu, spolubudujícího prostor a tvar; malíř mění světlem intenzitu lokálního tónu, noří do světla interiér ulice v Navštívení i v Narození; jeho technika je jemná, pečlivě prokreslující detaily; malíř dovede štětcem vyjádřiti hmotu, ať jde o brokátový plášť, kožišinu, vlas a vous, či drobný šperk.³⁴⁴⁾ Tak prostor a tvar, kresba i barva se světlem pojí se v jediný účín na oko divákovy, v němž má býti vyvolána pomocí všech výrazových prostředků, jimiž malíř vládl, plná iluze skutečnosti a to v míře, dotud v Čechách nepoznané. Vlastnosti vnitřních

stran křídel sdílí i obrazy na vnějších stranách a na křídlech pevných.³⁴⁵⁾ Realismus typů ještě přibyl na síle, postavy mají pevnost a opravdovou statuární monumentalitu, při tom jsou cítěny v prostoru, i když není naznačen. Pozadí je modré, roucha vykazují barvy červené, zelené a hnědé, detaily jsou zlaté. Vydátné užití světla upevňuje plastičnost objemu, vržené stíny dodávají malbě ilusivní přesvědčivosti.

Již Chytil zdůraznil silný nizozemský vliv, který musil působiti na mistra křivoklátské archy. Matějček pokládal archu za pozdní článek vývojové řady, hlásící se k „nizozemsky se tvářícímu realismu“. Ve skutečnosti vděčí mistr křídla křivoklátské archy za všechny vlastnosti, jimiž vyniká nad průměr ostatní současné tvorby v Čechách, za rozsáhlé poučení, kterého se mu dostalo ve škole kolínské.

Zjevný dotek s kolínskou školou mohli jsme již sice zjistiti v předchozím desetiletí, jak u hlubockého Ukřížování, tak u votivního epitafu z r. 1486, než takovou míru vcítění se do její tvarové mluvy a invence, jaké shledáváme u křivoklátského mistra, přece nebylo možno prokázati. Jak si dovedl malíř osvojit díkci, vžitou v dílně mistra Oslavy Mariiny a zvláště mistra Života Mariina, budiž ukázáno v následujících řádcích.

Krajina, jakou vidíme v pozadí obrazu Narození a Klanění, mírně zvlněný terén, jímž se vine řeka, oživený motivy stromů a skalními útesy, vyskytuje se u kolínského mistra Ž. M. velmi zhusta. Tak třeba srovnat krajinu v obraze Ukřížování v Cuesu,³⁴⁶⁾ v Kladení do hrobu tamtéž, v Navštívení mnichovské pinakotéky a j. Prospekt ulice města v obraze Narození možno srovnati s architekturami v pozadí obrazu Klanění mistra Mariiny Oslavy (soukr. maj. v Kolíně).³⁴⁷⁾ Pokud jde o zobrazení interiéru, tu je zvláště nápadná shoda mezi interiérem kněžiště chrámu v obraze Obětování a kněžiště v obraze Mariiny cesty do chrámu v Germ. museu v Norimberku. Také podoba mezi betlémskou chýší obrazu Narození zde a Narození mistra O. M., nebo Klanění téhož mistra, kde rovněž otevírá se vzadu třemi velkými otvory výhled na město a do krajiny, je veliká. Nemenší podobnost je mezi ruinósní architekturou Klanění zde a Klanění v Germ. museu norimberském, vykazující tytéž kamenné zdi, nesoucí zbytky krovu a proděravělou střechu v pozadí.

Stejně rozsáhlé jsou analogie v kompozici scén. Stačí jen srovnati na př. scénu Narození zde a tutéž scénu u mistra M. O: Umístění P. Marie vlevo, gesto zbožného nachýlení, umístění Sv. Josefa vpravo, týž sklon hlavy, motiv držení svíčky, motiv andělů obklopujících v kleče děcko,³⁴⁸⁾ atd. Malou obměnou Klanění mistra Ž. M. (Norimberk) je též Klanění naší archy; pouze druhý král je přemístěn v obraze německého mistra na levou stranu. Nad veškeru pochybnost je však závislost mistra křivoklátského od mistra Ž. M. v obraze Obětování. Zde nejen základní seskupení hlavních postav scény je naprosto totožné, a to jak postavy Sv. Josefa vlevo, tak Marie, podávající děcko veleknězi na stupních oltáře, ale shodný je dokonce

i tvar retáblu na oltáři. Ba, výpůjčky jdou tak daleko, že náš mistr přejímá i beze změny střední obraz retáblu — Oběť Izákovu³⁴⁹).

To, co platí o kompozici, platí také o pohybových motivech a gestech figur. Tak byly již naznačeny shodné motivy v obraze Narození zde a Narození mistra O. M., mnoho obdob ukazuje též obraz Klanění, zvláště Baltazar souhlasí postojem značně s touž figurou obrazu Klanění mistra Ž. M. v kostele Sv. Martina v Linzi n./R.³⁵⁰). V tom ohledu je také velekněz v Obětování neobyčejně blízký veleknězi v Obětování mistra Ž. M. Pokud jde o typiku, tu poskytuje soubor díla mistra Ž. M. a jeho školy tolik analogií, že by nebylo možno je zde jednotlivě vypočítávati. Všeobecně lze však odkázati na obdoby typů v těch scénách, které zde byly jmenovány. Zvláště typ Mariina a děcka je přejat všude téměř beze změny. Pro typy tří králů a postav zpěváků v Obětování uvádím ještě mimo to k srovnání typy mužů v obraze Mariiny cesty do chrámu, v Korunování Krista trním v Cuesu a apoštolů v obraze Smrti P. Marie. (Norimberk, Germ. mus.). Také záhybový sloh je odvozen místy téměř do detailů; tak srov. na př. draperii Mariinu v Narození zde a v Narození mistra M. O., zvláště prvního krále v Klanění zde a pláště Maří Magd. v Ukřižování v Cuesu atd. Že také všechny kostymní detaily se shodují a to opět namnoze až do posledních podrobností, je při tak těsné slohové závislosti pochopitelné. Tak třeba srovnati jen brokátový pluviál s klípeem a bílou albu veleknězovou v obrazech Obětování, plášť sv. Josefa s přehnutým límcem, jeho obuv a nohavice, brokátový a kožíšinou lemovaný kabátec Baltazarův zde a v Klanění norimberském; jeho světlé nohavice v tmavých škorních srov. s třetím králem v Klanění v Linzi n./R. Srov. též klobouk prvního krále, položený vedle na zemi zde a v Klanění v Norimberku.

Jako další srovnávací materiál uvádím ještě bez dalšího doprovodu práce ze školy mistra Ž. M. a to obraz Klanění v mnichovské pinakotéce³⁵¹), obraz Ukřižování ve sbírce Wirnichově v Bonnu³⁵²), Ukřižování v kostele sv. Kuniberta v Kolíně nad R.³⁵³) a obraz Mše sv. Řehoře tamtéž³⁵⁴).

Než také vnější strany křídel vykazují stejný počet analogií s dílem mistra Ž. M. a pracemi porýnskými. Tak třeba srovnati realistický typ sv. Václava s typem sv. Chrysanta na triptychu v Münstereifelu³⁵⁵) z dolnorýnské školy, pevně řezaný typ sv. Víta s typem ministranta v obraze Mše sv. Řehoře v Kolíně, typ sv. Zikmunda s typem Jana Kř. v obraze Ukřižování v Kolíně. Nejvíce styčných bodů poskytuje však postava sv. Vojtěcha. Srovnána na příklad abychom jmenovali jen nejnápadnější doklad — s postavou sv. Ambrože v obraze Mše sv. Řehoře, ukazuje tolik analogií v názoru na figuru, její typus i kostymní detaily, že zjev ten nelze vysvětliti jinak než přímým převzetím.

Shrneme-li všechny dosavadní poznatky, pak shledáváme v osobě křivoklátského mistra účelivého a vnímavého eklektika, jehož znalost vý-

tvarné problematiky mistra Ž. Mariina byla, jak bylo tuším dostatečně prokázáno, prostě obdivuhodná. Recepti takového rozsahu, jdoucí do všech podrobností formy a až do ztráty vší původnosti³⁵⁶), jsme dosud neznamenali a lze ji srovnati jenom s mírou závislosti v chrudimském okruhu. Celkem možno souhlasiti s Chytillem, že „křivoklátské malby z tabulových obrazů oné doby, na naše časy zachovaných, jsou nejdokonalejší“ a že „dle nich můžeme si vzíti měřítko k odhadnutí hodnoty výtvorů, jež provedeny onou dobou pro kostel svatovítský a přední kostely a kaple pražské.“

V datování archy není shody. Chytil a Cechner kladli ji do konce XV. nebo začátku XVI. století, Štech datoval archu nemožně dobou kolem r. 1520, Matějček ji klade do doby po r. 1493. Pro datování archy třeba vzíti především v úvahu stavební dějiny pozdně gotické přestavby hradu Křivokláta, provedené v letech 1480—1520. Roku 1493 (Matějčkův terminus post quem) byla již část hradu přestavěna³⁵⁷), po r. 1493 stavba přerušena, kaple vysvěcena až r. 1522 (terminus ante quem pro Štecha). Archa tedy mohla vzniknouti v časovém rozmezí 1480—1520. Avšak ze slohových důvodů je vyloučeno klásti kapli za r. 1510³⁵⁸). Na výzdobě kaple pracovalo se patrně po léta a archa mohla býti pro kapli objednána v době, kdy se nepočítalo ještě s delším přerušением stavby a tím i prodloužením dokončení stavby kaple, t. j. před r. 1493. Pečírka učinil narážku na to, že styl řezeb nenutí k datování do doby vysvěcení kaple a totéž možno říci ze slohových důvodů o stylu maleb, jichž vznik po r. 1500 pokládám za vyloučený. Za nejpravděpodobnější dobu vzniku považuji časové rozmezí 1490—1495. Uvážíme-li však toto datum a okolnost, že kolínský mistr Života Mariina přestal působiti asi již v 80. letech, nutno předpokládati opět, že buď byl náš mistr vyučen v Kolíně v jeho dílně před r. 1480, aneb později v dílně některého z jeho četných žáků.

Chytillem nadhozená spojitost malíře archy s mistrem Hanušem postrádá všeho opodstatnění.

Křivoklátská archa je také jediným dílem, jež možno uvést v souvislost s osobou krále Vladislava jako objednavatele.

Než norimberský vliv, který tak mocně zapůsobil v 80. letech, neztratil nic na síle ani v letech devadesátých. Práce, vzniklé v 90. letech pod jeho vlivem, nemohly se ovšem prokázati takovou čistotou nizozemského akcentu jako práce vzniklé pod vlivem na př. kolínským. Norimberk, stejně jako Švábsko nebo Rakousko, představoval jistou refrakční vrstvu, kterou prošel nizozemský sloh vždy již zploštělý a odmocněný, byl-li pak ještě dále ředěn v rukou méněschopných a řemeslně založených malířů, došel přetvoření velmi značného. Tento úkaz dokládá názorně skupina tří prací, menší sice úrovně, ale cenných tím, že ukazují, jaký byl asi průměr řemeslných malířských dílen v Praze po r. 1490

Za východisko pro jejich datování může sloužit známá

ARCHA BUDŇANSKÁ

XXIV. (Karlštejn, hradní museum; střed: 165 × 91,5, křídla: 165,5 × 40).

Lit.: Sedláček, Hrad, zámky a tvrze české, VI. (1889), 16. — J. Neuwirth, Mittelalterliche Wandgemälde und Tafelbilder der Burg Karlstein in Böhmen, Praha 1896, 80 a d., 103, 104, tab. XLVIII.—XLIX. — E. Abraham, Ueber die Quellen des Stils in der Nürnberger Malerei um 1400, Rep. f. K. XXXVII. (1914), 5, pozn. 17. a. — Matějček, Votivní obraz rytíře z Všechlap, 328. — Matějček, Děj. 352, obr. 281. — Vyobr. v Čsl. um., 76. — Čsl. Vlastivěda, 66.

Archa budňanská byla chována původně v malém kostelíku sv. Palmatia v Budňanech pod Karlštejnem. Později byla přenesena na hrad, kde instalována v tamním museu. Budňanská archa je triptych výborně zachovaný a zobrazující uprostřed Krista-Trpitele mezi sv. Palmatiem na levé a sv. Václavem na pravé straně. Křídla jsou dvoudílná, oboustranně malovaná; na své vnitřní straně zobrazují vlevo Zvěstování a Obětování, vpravo Narození a Klanění na pozadí zlatém. Na vnější straně nesou obrazy pašijové: Olivetskou horu, Bičování, Ukřižování a Zmrtvýchvstání, jimž tvoří pozadí přirozená, odstupňovaná modř oblohy.

Jak bylo již ukázáno Chytilcem i Matějčkem, těžší obrazy křídel většinou z předloh Schongauerových. Pro Zvěstování je užito částečně B 1 a B 3, pro Narození částečně B 4, pro Klanění B 6, pro Olivetskou horu částečně B 9, pro Zmrtvýchvstání úplně B 20 a pro Ukřižování částečně B 22 a B 26. Pro scénu Obětování pak je téměř beze změny použito dřevorytu z norimberského Schatzbehälteru, fig. 35. Okolnost ta, jak uvidíme, je důležitá pak pro datování archy a obou dalších, které se k ní slohově vztahují.

Z těsného přimknutí na předlohy je patrné, že invence nepatřila k malířovým přednostem. Jeho figury vyznačují se předimenzováním těl, nesoucích zhusta nepoměrně malé hlavy, charakterisované však ne bez určitého zaujetí pro fysiognomiku; jeho kresba je velmi tvrdá a často nepřesná, draperie nadměru schematicky lomená, kolorit³⁵⁹) sice neobyčejně pestrý, ale suchý a rozdrobený. Vedle obvyklých tónů, jako cinobru, smaragdové a olivové zeleně a karmínu, vykazuje paleta též vzácnější citronové žlutě, bledou modř, a fialovou v rámci architektury hnědé a tmavo-fialové. Nejzdařilejší je obraz prostřední, kde pracuje malíř hojně s vrženým stínem, upevňujícím plastiku tvarů; v aktu Kristově není však realismu více, než kolik jej přejal z druhé ruky. Hruběji a povrchněji provedeny jsou vnější strany křídel, jichž výzdobu svěřil patrně mistr málo obratnému pomocníkovi. Celkem možno dáti za pravdu mínění jak Neuwirthově, tak Chytilově, že budňanská archa patří pouze k prostředním pracím své doby.

E. Abraham, jeden z nejlepších znalců pozdně gotického norimberského malířství, naznačil vztah archy k norimberskému malířství, poukávav na souvislost mezi střední deskou a známým ehenheimským epitašem. Určitou příbuznost nelze zapřít, soudím však, že nevybočuje z mezí příbuznosti ikonografické. Poznali jsme již dříve, že ikonografický typus Krista-Trpitele byl v Čechách kolem r. 1400 a v první polovině XV. století vžitý v malířství i v plastice. V tom ohledu je arše zvláště blízká freska z Michalské ulice z doby kolem r. 1400 zobrazující rovněž Krista-Trpitele mezi svatými. Zdá se však, že v případě budňanské archy nenavazuje malíř na tradici českou, nýbrž na schéma obvyklé v Norimberku, nikoliv však v Norimberku doby tucherovského mistra, nýbrž Michaela Wolgemuta. V každém ohledu je střední desce budňanské archy velmi blízký votivní epitaš v kostele sv. Mikuláše v Lipsku³⁶⁰), zobrazující Krista-Trpitele mezi Marií, sv. Ondřejem, Janem Ev. a sv. Barborou. Epitaš pochází asi z 90. let století a vznikl pod bezprostředním vlivem Wolgemutovým.³⁶¹) Kristus budňanské archy působí jakoby přímo převzat z tohoto epitašu, tolik je shod v postoji, proporcích a modelaci aktu, gestu rukou, zauzení roušky atd.; pouze hlava je skloněna na opačnou stranu. Závislost je stejně ikonografická jako slohová a již tím by byl prokázán slohový kořen archy.

Než shody vyplývající ze srovnání s vlastními díly M. Wolgemuta a jeho školy, jdou ještě dále. Nejen krajina je wolgemutovská (srov. na př. s pozadím obrazu Oplakávání oltáře v kostele sv. Vavřince v Norimberku), ale i typika figur, pouze v proporci pozmeněných. Již typy figur střední desky jsou čistě wolgemutovské: Kostnaté tváře s vystouplými lícními kostmi a vpádlými lícemi, rámovanými hustým tmavým vousem a vlasem. Tak možno srovnati na př. typ Kristův zde a v obraze Krista, zjevujícího se matce (Norimberk, Germ. mus),³⁶² nebo v Nesení kříže oltáře cvikavského a oltáře sv. Kříže v Norimberku; velmi blízký je typ Kristův i sv. Palmatia Kristu v obrazech Nesení kříže a Zmrtvýchvstání v bývalých sbírkách Kuppelmayrových v Mnichově, jež představují provinciální odlyky Wolgemutova slohu podobně, jako naše archa.³⁶³) Typ Marie třeba srovnati se všemi mariánskými typy v díle Wolgemutově, zvláště v obraze Zvěstování ve Cvikavě a Narození oltáře v Hersbrucku,³⁶⁴) ostatní ženské typy v Obětování mají své četné obdoby v téže scéně oltáře straubingského, i jinak našemu obrazu blízké, nebo v obraze Nesení kříže oltáře sv. Kříže a j. Srov. dále typy tří králů v Klanění zde a v Klanění oltáře cvikavského a straubingského, typ sv. Josefa zde a v Narození oltáře hersbruckého a Obětování oltáře straubingského, typy biřiců a jejich gestikulaci v Bičování nebo Zmrtvýchvstání zde a v Korunování trním oltáře cvikavského, v Nesení kříže téhož oltáře atd. Podobně srov. postavy andělů zde a ve Zvěstování cvikavského oltáře, nebo v Nanebevzetí oltáře straubingského.

Neuwirth klade archu do doby vladislavské, Matějček (Pek. Sb.) do poslední čtvrté století.

Datum vydání Schatzbehälteru, 1491, jehož dřevorytu bylo v arše použito, je pevným terminem post quem pro datování archy a obou ostatních prací této skupiny, totiž triptychu křížovnického a archy průhonické.

XXV. TRIPTYCH KŘÍŽOVNICKÝ³⁶⁵)

Praha, konvent řádu Křížovníků s červ. hvězdou; střed: 114·5 × 87·5,
křídla 114·5 × 43·6.)

Lit.: Vyobr. v tab. retrosp. výst. — Chytil, Mal. 132. — Katal. výst. obr. a plastik atd., 5.

Triptych nese uprostřed obraz sv. Rodiny, v naší ikonografii dosud neznámý³⁶⁶), levé křídlo obraz Joachimovy oběti a Narození P. Marie, pravé obrazy Setkání u Zlaté Brány a Cesty Mariiny do chrámu. Rub křídel zdobí celé postavy sv. Petra (vlevo) a sv. Pavla (vpravo).

ARCHA PRŮHONICKÁ.

(Praha, Národní Galerie, pův. Průhonice u Prahy, dřevo lipové, 144·5 × 46·5,
inv. čís. O. P. 1731—1734).

Lit.: Katal. výst. obr. a plastik, atd. 5.

Z archy té dochovala se jednak dvě oboustraně malovaná dvojdílná křídla, jež si třeba představit jako pohyblivá křídla archy, nesoucí na vnitřní straně vlevo obraz Zvěstování a Obětování, vpravo Narození a Klanění, na vnější pak obrazy pašijové, a to vlevo Ukřižování a Nesení kříže, vpravo Zmrtvýchvstání a Nanebevstoupení; jednak dvě dvoudílné, pouze po jedné straně malované desky, které asi tvořily pevná křídla archy a nesoucí obrazy: Setkání u Zlaté brány a Navštívení vlevo, Narození a Cesta Mariina do chrámu vpravo. S touto rekonstrukcí souhlasí rozměry, rámy i pozadí, která u obrazů vnitřních stran jsou zlatá, hladká, u obrazů vnějších stran stříbrná, puncovaná.

Triptych křížovnický a archa průhonická vyšly nepochybně z jedné dílny³⁶⁷) a jeví nejtěsnější souvislost s archou budňanskou. Uvedme především vztah triptychu křížovnického k arše budňanské. Nejvíce styčných bodů prozrazuje opět typika. Srov. některý z mužských typů ve sv. Rodině s typem sv. Václava, Palmatia a Krista, srov. levého krajního anděla s pravým krajním andělem archy budňanské; srov. děcka středního obrazu s typem Ježíška budňanské archy; srov. typ sv. Anny zde a Marie tam; srov. typ Marie s typem ženy za Marií v obraze Obětování, srov. typ Joachimův zde a sv. Josefa v Obětování tam; typ veleknězův zde a typ muže za sv. Josefem v Obětování; srov. též ženu u lůžka v Narození P. Marie zde se ženskou postavou za Marií v Obětování tam atd.

Stejně mnoha vztahy je k arše budňanské poutána i archa průhonická, s níž má především společnu celou řadu námětů i způsob jejich umístění. Kompozičně zvláště blízké jsou si scény z dětství Kristova, z pašijových pak zvláště Ukřižování. Stejný je i záhybový styl, typika, traktování vlasů, i kolorit. (Srov. na př. typ Kristův, typ P. Marie, typy tří králů, sv. Josefa, biřiců atd. zde a tam). Některé motivy, na př. brokátový plášť andělův ve Zvěstování nebo zlatý, drahokamy posetý pult Mariin, cvikly arkády, lemující obraz Obětování a dessin pozadí, vyskytují se téměř beze změny v obou archách. Obě práce, křížovnický triptych i průhonická archa jsou však ještě řemeslnější než archa budňanská, barevně jednodušší a hrubší než ona; zvláště těžké jsou poklesky v kresbě, namnoze hrubě zkreslující typy a deformující strukturu těla (sv. Petr a Pavel triptychu křížovnického, Kristus v Ukřižování nebo děcko v Obětování archy průhonické).

Ještě bližší jsou si obě práce, křížovnický triptych a průhonická archa, navzájem. Shody jsou tak velké, že nutí připustiti nejen dílnu, nýbrž i jednu a touž ruku. Především jsou si kompozičně blízké scény Obětování průhonické archy a Oběti Joachimovy oltáře křížovnického; dále do podrobností se shodují scény Narození P. Marie zde a tam a Setkání u Zlaté Brány. Nemenší shody jsou v proporcích figur, v jejich postojích, pohybech a typech. Jako nejnápadnější doklady uvádím analogii mezi typem veleknězovým zde a tam, mladého muže vlevo vedle něho zde a tam, Joachimovým zde a tam, sv. Anny, P. Marie a dětí zde a tam. Srovnejme dále některé mužské typy středního obrazu křížovnického triptychu s typem veleknězovým v Obětování, typem Kristovým nebo druhého krále v Klanění oltáře průhonického; nebo typ sv. Pavla tam a sv. Joachima zde. Shody jdou až do posledních podrobností, jako je na př. pruhoaná poduška, lavice s nádobkami v obrazech Narození P. Marie atd.

Čerpá-li průhonická archa podobně jako budňanská, ze Schongauera a částečně z mistra E S (Zvěstování — B 1, Narození částečně B 4 a L 21, Klanění částečně B 6, Zmrtvýchvstání částečně B 20, Nesení kříže úplně B 16), nelze říci totéž o křížovnickém triptychu, ačkoliv je nasnadě domněnka, že pro složitou kompozici středního obrazu a snad i některých obrazů na křídlech užito bylo grafické předlohy, patrně také některého norimberského dřevorytu.

Že také obě dvě práce, se hlásí slohově k Norimberku a to ještě silněji než budňanská archa, bylo by možno doložiti na velmi četných příkladech které by však byly, při prokázané dílenské souvislosti s norimbersky ovlivněnou budňanskou archou, již snad nadbytečné³⁶⁸).

VII.

Než kolem poloviny tohoto desetiletí znovu a tentokrát již naposledy zasáhl Kolín svým vlivem do osudů českého pozdně gotického malířství a uvedl v život skupinu prací vysoké úrovně, vázaných značnou jednotou a vízích se k chrudimskému okruhu. Chrudim je vedle Prahy jediným místem, kam možno lokalisovati více prací, vzájemně souvisících a opravňujících tudíž k názvu okruhu.³⁶⁹⁾ Chrudim se stala již v druhé polovině XV. století významným střediskem východních Čech, v němž pozdně gotická kultura se rozvila v době vladislavské podobně jako v Kutné Hoře.³⁷⁰⁾ Jestliže však hlavní činnost stavební spadá až do prvních desetiletí XVI. století, předchází ji o několik let činnost v oboru práce malířské.

Práce chrudimského okruhu poutaly odedávna pozornost badatelů, a to již od doby samých začátků české vědy umělecko-historické. Byly vždy vysoko ceněny, nicméně se jim dosud nedostalo podrobnějšího zpracování, jehož nesporně zasluhují.

Za východisko pro chronologisaci chrudimského okruhu možno považovati

VI. TRIPTYCH KRÁLOVÉHRADECKÝ Z R. 1494 (Hradec Králové, chrám sv. Ducha, střed: 132×102, křídla: 132×44)

Lit.: K. V. Zap, Biskupský hlavní chrám sv. Ducha v Králové Hradci, P. A. III., 173. — Grueber, Die Kunst des Mittelalters in Böhmen, IV., 164. — Die oesterr.-ungar. Monarchie, II., 361. — Václav Kalaš, Kathedrální kostel sv. Ducha v Hradci Králové, Hradec Králové, 1896. — S. XIX. (1904), 41 a d., obr. 35. — Winter, Děj. 796.

Triptych skládá se ze střední desky s obrazem sv. Rodiny a křídél oboustranně malovaných, po vnitřní straně dvoudílných. Levé křídlo nese nahoře obraz Zvěstování, dole Narození, pravé nahoře Navštívení, dole pak Klanění. Zadní strany dnes nepohyblivých křídél triptychu, zapuštěného do pseudogotické architektury po restauraci, provedené r. 1851,³⁷¹⁾ zobrazují velké postavy sv. Joachima a sv. Anny. Pozadí vnitřních stran je zlaté. Přední desku v nejvyšší části zdobí lisovaný motiv rozvilin a vět-

voví, původní rámy jsou zlaceny a ozdobeny lisovaným vzorem akantového listu, ovíjejícího se kolem prutu. Uprostřed dolního rámu středního obrazu je vylišováno zřetelně datum 1494.³⁷²⁾

S ikonograficky významnou scénou sv. Rodiny setkali jsme se již v triptychu křížovnickém v obdobné komposiční sestavě. Tento ikonografický typus vyvřel z vidiny, kterou měla bl. Coletta Boilet r. 1408, kdy se jí zjevila P. Maria s celým příbuzenstvím Kristovým. V literatuře mysticko-spekulativní ozývá se ovšem tato představa již ve XIII. století, u Jakuba a Voragine, Pseudo-Bonaventury a j.³⁷³⁾ Jeho jádrem, které pak zůstává i nadále komposiční osou scén, je obraz sv. Anny Samytřetí. V XV. století, zvláště v Německu, bylo zobrazování příbuzenstva Krista a P. Marie velmi oblíbené a obměňované v četných komposičních variantách, v nichž zpravidla převládá typus, vtělený také v našem obraze.

Je ovšem podivuhodné, jak malíř triptychu dovedl výtvarně přehodnotiti scénu v jádře suše dogmatickou v živoucí obraz, proteplený lidským citem a působící proto spíše jako intimní pohled do laskavé pohody rodinného života. Figury jsou spojeny vnitřně a jednájí již mezi sebou, bez ohledu na diváka: Marie podává děčko stařecké sv. Anně, Marie Kleofášova přidržuje nahé děčko na klíně, kdežto Marie Šalamounova vpravo nachyluje se k Marii jakoby s otázkou. Na zemi, pestře dlážděné a oživené poskakujícími stehlíky, batolí se a hrají si děcka; v pozadí přihlížejí za poprsní zdí, dělící scénu ve dva plány, vážní příbuzní v živém rozhovoru.

Figury, úměrně proporované, nesou hlavy znamenitě charakterisované; mužské jsou lehce karikované, ženské typy vynikají líbezností obličejů, plných tváří, s drobnými višňovými ústy a zářivými očima, a zvláště do dětských postav dovedl malíř vdechnouti kouzlo ryzí dětské hravosti a půvabu. Kresba je všude přesná a citlivá k detailu, barva modeluje čistě a kulatí měkce tvar, traktuje hebcí vlas i vous, tlumočí lesk damašku a hebkost pleti, kolorit je svěží a blankytnou modří i sytou višňovou červení podtrhuje jarost a úsměvnost nálady; formalismus záhybových útvarů je zmírněn, takže nestruhuje pozornost od vlastní figury.

Je s podivem, že dílo tak vysloveně vysokých kvalit zůstalo celkem bez povšimnutí, ačkoliv se významem staví bezprostředně vedle archy křivoklátské. Teprve autor hradeckého soupisu Cechner, našel pro ně slova obdivu.

Všemi svými vlastnostmi lne hradecký triptych ke kolínské škole, a to opět k jejímu hlavnímu představiteli — mistru Života Mariina. Již ikonografický typ hlavního obrazu ukazuje ke Kolínu, v němž zobrazování sv. Rodiny těšilo se zvláštní oblibě.³⁷⁴⁾ K jeho rozšíření přispěly nepochybně i kresby a rytiny; že opravdu nechybělo kreslených náčrtků s tímto tématem, dokládá perokresba v soukr. maj. v Londýně, původu hornorýnského, analogická komposičně našemu obrazu.³⁷⁵⁾ Kresba ta, z doby 1480—1490 byla, podle Parkera, návrhem pro rytinu a není vyloučeno, že takovéto předlohy bylo použito i pro náš obraz.

Kompozice obrazu na křídlech jsou odvozeny vesměs z obrazu mistra Života Mariina a Oslavy Mariiny. Tak Narození má obdobu v Narození mistra O. M. (Berlín), kde vidíme rovněž stejně Marii nachýlenou nad děckem, ležícím na cípu pláště a obklopeném anděly (u nás ovšem pouze dvěma), v pozadí vlevo týž dobytčí pár v chlévě, analogickou architekturu chýše a v pozadí rovněž zkratkový prospekt města, dokonce i nahlížející pastýře, u nás ovšem posunutě značně do pozadí. Také obraz Navštívení možno srovnati s Navštívením mistra Ž. M. (Mnichov, st. pinakotéka), s nímž se shoduje v našem obraze směr, postoj, sklon hlavy i gesta; stejné je také prostředí — krajina s vegetací stejně traktovaných košatých stromů a architekturou hradu (vpravo v pozadí), převzatou do podrobností. Neméně shod jeví i Klanění s některým z obrazů kolínského anonyma. Tak zvláště poučné je srovnání s jeho Klaněním v Linzi n. R. z r. 1463. Jak daleko šla filiace malířova, ukazuje poprsí Boha Otce v levém horním rohu Zvěstování, který se přesně shoduje s oním v obraze Oslavy Mariiny od stejnojmenného mistra. Figurální typika jeví ještě těsnější navazování na mistra O. M. a mistra Ž. M., než u křivoklátského mistra. Typ Marie není již jen odvozen, ale přímo beze změny převzat. Nejpádnejším dokladem toho je postava Marie s děckem v obraze Smrti P. Marie mistra Ž. M. v Norimberku. A totéž platí i o ostatních ženských typech. Srovnáme je jen na př. s tvářemi světic v obraze Oslavy Mariiny. Bez úpravy jsou převzaty i typy dětí a andělů. Srov. dále typy mužských příbuzných Ježíšových s typy apoštolů v obraze Smrti P. Marie v Norimberku, nebo s mužskými typy v obraze Mariiny cesty do chrámu (Norimberk) a j. — V tom směru však naprosto překvapující je shoda typů vousatého předka uprostřed (pátý od leva) a vousatého setníka na koni v obraze Ukřižování v Cuesu, nebo krajního bezvousého předka vlevo a muže s praporcem téhož Ukřižování vpravo, nebo konečně rovněž bezvousého starce (čtvrtý zprava) a donátora v obraze Navštívení v Mnichově; tento poslední příklad dokládá zároveň individualisující tendence malíře, jenž neváhá převzít ze svého vzoru i hlavu vysloveně portrétní. Že také všechny části oděvu, zvláště plášť Kašparův v Klanění a turbanovité čepice s přešrnutými okraji pocházejí z Kolína, netřeba již dodávati.

Především však na nás z obrazu vyzařuje týž duch, který byl obsahem a smyslem kolínské školy. Sklon k poetisaci námětu, k idealisaci typů, silný lyrický dech a sladká harmonie platily odedávna jako příkaz, z něhož se neslevilo nic až do zániku kolínské školy. A tato imponderabilia se podařilo mistru hradecké archy přenést do svého díla tak dokonale, že pel a kouzlo kolínského umění nebyly v ničem setřeny. Otázkou ovšem je, zda tento bezvýhradný eklektismus — a to platí i o všech ostatních případech toho druhu — třeba chápat jako kladnou či jako zápornou stránku. S hlediska tvůrčí samostatnosti nutno jej posuzovat záporně; chápeme-li jej však jako snahu zapojit Čechy do západní kulturní sféry, obeznámením jich s uměleckým děním tak vysoce kulturních oblastí jako

byl střední Rýn a k tomu ještě formou naprosto uměleckou, nelze býti na rozpacích a nutno jej uznat za čin kladný a přínosný. Ostatně eklektickou závislost našeho malíře postavíme také do příznivějšího světla, uvážíme-li, v jak těsném souručenství s nizozemským se samo kolínské umění vyvíjelo a že zvláště sloh obou čelných kolínských mistrů, o nichž zde bylo mluveno, není myslitelný bez tvarosloví rogierovskoboutsovského, jež usměrnilo celou jejich tvorbu. Opoždění vůči Německu je ovšem i zde veliké. Mistr hradeckého triptychu navazuje na Kolín v letech, kdy kolínská tvorba vstoupila již na novou slohovou základnu, vytvořenou barokisujícím mistrem oltáře sv. Bartoloměje.

Třebaže spojitost triptychu s okruhem chrudimským je tak těsná, že tu třeba pomýšleti přímo na chrudimský import, zůstala dosud v literatuře nepovšimnuta. Pouze Grueber mluví o královéhradecko-chrudimské škole, uvádí však hradecký triptych zcela zmateně v souvislost s pracemi M. Radouše(!).

V nejužším dílenském vztahu je hradecký triptych s triptychem v arciděkanském kostele v Chrudimi.

TRIPTYCH S MADONOU MEZI SVĚTICEMI (Chrudim, arciděk. kostel, XXXVII.
střed: 160 × 116, křídla: 160 × 58, nástavce: 115 × 60).

Lit.: Rybička, O starožitnostech a umělcích Chrudimských, Č. Č. M. XXII. (1848), 484 a d. — Grueber, IV., 164. — S. XI. (1900), 51, obr. 43. — Čechy XIII. (1905), 256.

Triptych, zapuštěný dnes podobně jako královéhradecký do pseudogotické architektury, skládá se ze střední desky, zobrazující madonu mezi sv. Barborou a sv. Kateřinou, přijímající od Ježíška prsten (tedy Zasnoubení), a dnes nepohyblivých křídel, jež jsou dvoudílná a nesou obrazy 12 apoštolů, vždy po třech seskupených před závěsem. Střed je opatřen nástavcem v podobě vladislavského oblouku, zobrazujícím Krista-Trpítele s odznaky umučení. K oltáři náležely také oba dva nástavce křídel, chované dnes ve vlastivědném museu v Chrudimi,³⁷⁶) a zobrazující na vnitřních stranách: Levý nástavec poprsí P. Marie truchlící, pravý pak poprsí Jana Ev. — Podle Rybičky, který viděl oltář ještě celistvý v kostele sv. Kříže, bylo levé křídlo zdobeno v horním poli obrazem Krista před Pilátem, v dolním obrazem Korunování trním. Pravé křídlo bylo již tehdy, r. 1848, nepohyblivé. Mimo to, rovněž podle Rybičky, byl ještě oltář opatřen predellou, zobrazující Klanění. Tato predella je dnes však ztracena.³⁷⁷) — Pozadí je všude zlaté, rám zlacený a zdobený lisovaným motivem akantu.

Při posuzování triptychu třeba si počínati velmi obezřetně, neboť ze všech chrudimských památek utrpěl právě on nejvíce bezohlednou přemalbou, již zůstaly ušetřeny pouze hlavy postav středního obrazu a po-

někud i pravé křídlo a nástavce. Nejtíže byly restaurací postiženy spodní části postav střední desky, zvláště jejich roucha, jichž dnešní drapování je v rozporu se všemi našimi představami o záhybovém stylu konce století. Tyto části, stejně jako rozsáhlé plochy levého křídla, jsou dílem XIX. století, nahrazující patrně odpadlé části barevné vrstvy. Také rám střední desky a pozlacení pozadí celého oltáře jsou nové.

Než i tak je na první ráz zřejmo, jak hluboká je souvislost našeho triptychu s hradeckým oltářem, s nímž má společný názor na figurální typ, jemnost kresby, způsob výzdoby rámu a zlatého pozadí lisovanými vzory a zase především lyrickou notu, zbarvující se jen v nástavcích poněkud drsnějším tónem. Postačí, srovnáme-li jen na př. pohybové motivy, gestikulaci rukou a zvláště sličný typ Marie nebo sv. Kateřiny s některou ze ženských hlav hradeckého triptychu, nebo hlavy apoštolů na křídlech s tvářemi Kristových příbuzných, konečně i typ kyprého děcka s krátkými kučery v obou případech! Pokud jde o kolorit, nelze, vzhledem k intenzivní přemalbě, odvážit se bližšího srovnání, spíše možno upozornit na analogie v záhybovém slohu, (rouška Kristova středního nástavce) pokud ovšem i on není výsledkem obrazotvornosti restaurátorovy. Možno-li věřit přemalbě, objevuje se i zde blankytná modř kralovéhrradeckého triptychu (roucho P. Marie).

Vztah triptychu ke kolínské škole vyplývá přirozeně nejen z právě doložené spojitosti s hradeckým triptychem, nýbrž i z ikonografického typu a kompozičního schématu středního obrazu i obrazů na křídlech. Reprezentativní scéna madony mezi dvěma světlicemi figuruje v kolínské ikonografii zhusta,³⁷⁸⁾ objevujíc se několikrát u samotného mistra Ž. M. — Také obrazy apoštolů na křídlech, řazených prostou juxtaposicí před závěsem, jsou pro kolínskou školu velmi příznačné, odpovídající jejím sklonům k obradnosti a k statickému pojetí. V tom ohledu je našemu triptychu neobyčejně blízký oltář středorýnského malíře Mikuláše Schita v Darmstadtu z r. 1497.³⁷⁹⁾ Střed zobrazuje madonu mezi dvěma světci, dvoudílná křídla nesou obrazy apoštolů, seskupených vždy po třech, podobně jako u nás. Také postoje a gesta figur, zacházení s atributy, ba dokonce i dekorace větvoví v horní části obrazu, jsou shodné do té míry, že jsme nuceni předpokládati pro práci Schitovu i naši společný pramen.

Střednímu obrazu triptychu je velmi blízká

XVIII. DESKA POUCHOBRADSKÁ (Pouchobrady u Chrudimě, kostel Nejsv. Trojice).*)

Lit.: S. XI. (1900), 179 a d., obr. 166.

Deska, dnes nově zarámovaná a značně sešlá, tvořila nepochybně střed triptychu, jehož křídla jsou dnes ztracena. Triptych ten zdobí patrně některý

*) Rozměry obrazu v soupise neudány.

z chrudimských kostelů; jeho střed byl teprve později přenesen do Pouchobrad.³⁸⁰⁾

Deska zobrazuje rovněž madonu s děckem, po jejíž levé straně stojí sv. Barbora, po pravé pak sv. Kateřina, již Ježíšek — tentokrát oděný — navléká prsten. Madona sama stojí na měsíčním srpku, jde tedy opět o ikonografický typ, v němž se kříží obraz assumpty mezi světlicemi se Zasnoubením sv. Kateřiny.

Proporce postav, jejich postoje i posunky, ušlechtilé typy, výrazová něha, ústroj ba i detaily, jako lemovaný závěs za figurami a zlaté pozadí s lisovaným motivem větvoví a akantu v nadhlaví, jsou znaky, které poutají obě díla k sobě co nejtěsněji. V obraze, který pouze v dolní části utrpěl přemalbou,³⁸¹⁾ uplatňuje se záhybový sloh bohatě členitých a silně zneklidněných rouch, drapovaných s volností, prostou všeho formalismu. Kolorit desky, pracující s jemnými odstíny, je ovládán trojzvukem lila, karmínu a tmavé zeleně, zatím co šat sv. Kateřiny je charakterisován blankytnou modří, již jsme viděli i v hradeckém triptychu i v arše mariánské.

S datováním Chytilovým, který kladl triptych arciděkanského kostela a desku pouchobradskou do sklonku XV. století, možno souhlasiti. Termínem post quem je pro ně rok 1494, kdy vzniklo hlavní dílo okruhu, archa hradecká.

Formální ryzostí a vysokými malířskými kvalitami řadí se k pře-
dešlým pracím také

ARCHA SVATOKATEŘINSKÁ (Chrudim, kostel sv. Kateřiny, střed: **XXXIX.,**
262 × 222, křídla: 262 × 110). **XL.**

Lit.: Rybička, 433 a d. — Grueber IV., 165. — Čechy XIII., 256. — S. XI., 77 a d., obr. 72, tab. V. — Winter, Děj. 798. — Chytil, Mal. 151. — Chytil, Tab. obr. ve sb. zemš. mus., P. A. XXX., 21.

Archa je triptych, skládající se ze střední desky, kterou zdobí po stranách dva malované andělé s kolmo vztyčenými křídly,³⁸²⁾ lemující střední pole, nyní prázdné (původně asi s řezanou soškou sv. Kateřiny?) a z dvojdílných, oboustranně malovaných křidel, z nichž levé nese obraz sv. Kateřiny, korunované anděly a sv. Doroty, pravé pak obraz Stětí sv. Kateřiny a Korunování sv. Barbory. Zadní strany křidel zobrazují scény pašijové: Vlevo Bičování a Krista před Pilátem, vpravo Ukřižování a Krista na hoře Olivetské. Oltář je opatřen predellou s poprsími Krista a 12 apoštolů. Střední deska má pozadí modré, vnitřní strany křidel zlaté, vnější strany a predella modré. Původní lisovaný zlatý rám vykazuje stejný motiv jako mariánská archa.

Dva z obrazů vnitřních stran křídel se tematicky vízí k osobě patronky kostela, dva ostatní k osobám sv. Doroty a Barbory. Malíř, ačkoliv mu hagiografie poskytovala hojně možnosti, nepoužil, zcela v soulase se statickým zaměřením chrudimského okruhu, legendárního námětu, v němž by se byl mohl uplatnit dramatický živel legendární, pro žádný z obrazů (kromě Stětí). Souvisí s vůlí malířovou po vytvoření jisté transcendentní atmosféry, že ve všech obrazech převládá abstraktní prostor, sotva naznačený kostkovanou podlahou a poprsní zdí. Nicméně malíř obdařen byl bohatou invencí, kterou uplatnil právě tam, kde by obrazotvornost průměrnějšího malíře byla selhala. Třeba obdivovati, jak dovedl z atributů jejich měřítkovým nadsazením vytvořiti kus scény, prostorotvornou kulisu, kompoziční prostředek, jak dovedl motivy andělů ve všech obrazech figurujících přispěti k poetisaci námětu. Neméně třeba ceniti motivické bohatství práce, jevíci se stejně ve fantasticky roztrpěných a heraldicky stylisovaných zlatých křídlech andělů ve střední desce,³⁸³) jako v složitém vzoru brokátových, jáhenských rouch andělů.³⁸⁴) Valeurem modelovaný tvar vrhá stín, barevná plocha má skvělou soudržnost a zářivost, měkce tlumenou hebkým šerosvitem; od modrého pozadí středního obrazu se účinně odráží pestrá barevnost bílých spodních rouch tmavozelených a bílých dalmatik a brokátových pluvialů obou andělů; na zlacených křídlech střídají se karmínová a rumělková červeň a lahvová zeleň draperií, jimiž tvoří pozadí šedé a hnědočervené odstíny architektury. Pečlivá technika nevyhýbá se detailu, nehledá však v něm svůj cíl a vyznačuje se jemným spájením místních tónů.

Vše je tu úsměvná lehkost, při všem realismu tvárných prostředků poetická odhmotněnost a lyričnost přímo hudební; ba i obraz Stětí sv. Kateřiny obejde se bez obvyklé drastičnosti a karikovaného komparsu, místo něhož se vznášejí jen dva líbezní andělé. Vše je tu jaksi symbolickým atributem spíše naznačeno nežli provedeno.

Vysoké hodnoty archy si byl již vědom Rybička, který ji přisoudil „výtečnému českému malíři konce XIV. neb začátkem XV. století“, a také Chytil počítá ji k „nejlepším výtvorům české gotické periody“.

Lyrickým zvukem, typikou i barevnou brilancí hlásí se k chrudimskému okruhu,³⁸⁵) přes to, že jistě nevznikla v dílně, z níž vyšly triptychy hradecký a práce s ním souvisící. Zvláště typy světic třeba srovnati s tvářemi madony a světic těchto předchozích děl, jakkoli můžeme v jejich určité masivnosti pozorovati již poněkud jiný tón. Andělé střední desky blíží se svými typy značně sv. Janu Ev. z nástavce triptychu arciděkanského kostela, andělé na křídlech pak andělům královéhradeckého triptychu. Totéž platí i o plyném traktování volně řasené a jen tu a tam měkce zalomené draperie. Zcela odlišnou ruku a to i předesílám od vnějších stran křídel, jen predella, která i rozměry (36·5 × 179, 125·5) naznačuje, že

nepatří k arše, byvši s ní spojena jako pozůstatek jiné pravděpodobně však rovněž chrudimské a dnes ztracené archy. Hrubší a barevně syrová práce, kladoucí důraz na realistické zpracování apoštolských typů, pochází však ještě asi z prvního desetiletí XVI. století.³⁸⁶)

Sotva si lze představití hlubší diskrepanci než mezi vnitřními a vnějšími stranami archy. Tam harmonický souzvuk a lyrická nálada, zde drsně epický, pašijový tón, tam prostor pomyslný, zde konkrétní a hloubkově vyvinutý, tam sličné, typisované tváře, zde expresivní, v charakterisaci nadsazené fysiognomie, tam měkký tok draperie, zde záhyby tvrdě lomené, tam teplá zářivost koloritu, zde křídově suché barvy. Tím vším liší se vnější strany od vnitřních, tím vším vymykají se z rámce celého chrudimského okruhu, pro nějž mohla býti stanovena, jako typický znak, lyričnost, odvozená z kolínské školy. Ze všeho je patrné, že se tu dostal k slovu mistr jině citové orientace, jiného slohového vyznání a zcela odlišného školení.

Tento malíř lne všemi svými znaky k mistru pašijového cyklu paulinského kostela v Lipsku.³⁸⁷) Bližší srovnání ukáže nám závislost právě tak úplnou, jako na př. v případě hradeckého triptychu od Kolína.

Tak obraz Bičování shoduje se kompozičně s touž scénou „paulinského“ mistra, s tím pouze rozdílem, že počet postav je redukován zde na tři a vyloučeno též pozadí. Jinak zvláště nápadně se shoduje postava Kristova a obou dvou biřiců, v poněkud tuhých, dřevěných postojích. Také dlážděná podlaha, posetá úlomky metel je táž. Obdobná je také kompozice obrazu Krista před Pilátem v základním seskupení figur. Tentýž je postoj Kristův, biřiců, týž je i motiv Piláta, jenž si umývá ruce v míse, kterou přidržuje zleva stojící služebník. V obraze Ukřižování byly pozměněny pouze detaily, některé postavy, jako Marie nebo věřícího setníka přežaty byly „doslovně“. Právě tak je tomu s obrazem Olivetské hory, kde jen směr kompozice je opačný a postava třetího apoštola, na rozdíl od originálu, je u nás obrácena zády k divákovi. Zvláště shodná je charakteristika prostředí, pusté, nehostinné krajiny s kulisou skal po straně, proutěnou ohradou a výhledem do kopečnatého kraje s architekturou hradu v pozadí. Stejná je i modrá obloha, oživená tmavými mráčky.

Naprosto shodná je také lehce karikující typika figur (srov. na př. Pilát, sv. Petr, nebo někteří biřici, setník a j.), schematicky lánané záhyby draperií, detailně i soudobé kostýmy (srov. na př. biřici v Bičování, Pilát, setník, úprava hlav, záliba v šerpách, v hebrejisujících nápisech na lemech kabátů a j.).

Dle Flechsigy vytvořil paulinský mistr, připutovavší do Lipska snad z Elzas,³⁸⁸) svůj oltář v době kol. r. 1500. Paulinský mistr je (rovněž dle Flechsigy) zjev izolovaný, pro jehož působení není ani v Lipsku ani v jeho okolí jinak dokladu. Neklame-li Flechsigovo datování, náš neznámý malíř vyzdobil vnější strany křídel svatokateřinské archy patrně krátce po r. 1500, jak vyplývá i ze slohu vnitřních stran, sotva

připouštějících datování pozdější. To ovšem předpokládá, že náš malíř, vyškolený u „paulinského“ mistra, přenesl jeho sloh s časovou bezprostředností do Čech, takže možno v tomto případě říci, že jsme vyrovnali zpoždění vůči cizině a v tomtéž okamžiku dohonili Německo.

Než sloh mistra vnějších stran křídel kateřinské archy působil v širším okruhu, jak dokládají dvě zachované památky, zeměpisně značně od sebe vzdálené. Prvou z nich je

PREDELLA NĚKDEJŠÍ ARCHY KRČÍNSKÉ (Krčín u Nového Města n. M., farní kostel; dnes Nové Město n. M., zámek. Výška 58, spodní šířka 137, horní šířka 185).

Lit.: M. d. C. K., N. F. V. (1879) str. XIV. — Čechy V., 122.

Predeffa zobrazuje Veraikon, držení za cípy s jedné strany sv. Petrem, s druhé sv. Pavlem. Ikonograficky byl tento námět předpracován již v grafice, na př. v rytině mistra LCZ z r. 1497,³⁸⁹ s tím ovšem rozdílem, že zde byly zobrazeny oba světci v celých postavách. Nicméně použití takovéto předlohy není vyloučeno. Srovnáme-li oba typy s tvářemi figur pašijových scén svatokateřinské archy, shledáváme se s touž formulací, charakterisovanou širokou tváří, vysokým čelem, spíše krátkým nosem a neobyčejně malými očima.

Druhou z obou prací jest

ARCHA Z KLEPÉHO (Libochovice, měst. mus., výška 152, šířka i s křídly 214).

Lit.: S. IV. (1898), 138 a d.

Archa ta skládá se ze skříně s plastickou náplní a oboustranně malovaných křídel. Vnitřní strany jsou dvoudílné, na vnějších zachovaly se jen stopy velkých figur. Vnitřní strany zobrazují světce a světice, vždy po dvou seskupené. U nohou sv. Petra klečí donátor — patrně některý člen rodiny Hasenburků, tehdejších to patronů kostela sv. Jana Kř. v Klepém. Pozadí je zlaté, s rytým vzorem. Rámy jsou původní.

Ze srovnání typiky a jiných formálních znaků, jmenovitě draperie, s obrazy vnějších stran svatokateřinské archy v Chrudimi, vyplývá tolik shod, že křídla libochovické archy třeba přímo připsati ne-li stejné dílně, tedy alespoň jistě téže slohové orientaci. Stejně mnoho analogií poskytuje ovšem i sám pašijový cyklus svatopaulinský.

Určité nesnáze jsou pouze s datováním. Dle opisu v pamětní knize libochovické z r. 1747 nesl kostel uvnitř nápis, dle něhož byl nově vysvěcen r. 1493 a s ním zároveň oltáře. Tento záznam není příliš věrohodný³⁹⁰

a i kdyby datum bylo správné, nemusí se nutně vztahovati právě na náš oltář. Než i sloh odporuje letopočtu tak časnému. Některé kostymní detaily pak, jako úbor a střevíce sv. Zikmunda jsou příznačné až pro dobu po r. 1500. Časnější datování by také zvrátilo datování chrudimského okruhu a paulinského cyklu.

Archa z Klepého ukazuje též k tomu, že mistr byl k výzdobě kateřinské archy povolán odjinud, jako živel v chrudimském prostředí zcela cizorodý.

Jako doklad jednotlosti chrudimského okruhu uvádím ještě další dvě práce, jimiž se opět vracíme do Chrudimi, archu špitální kaple a archu z kostela sv. Kříže.

ARCHA ŠPITÁLNÍ KAPLE (Chrudim, špitální kaple, 154 × 59).

Lit.: Rybička, 434 a d. — Grueber IV., 164. — Čechy XIII., 257. — S. XI., (1900), 106.

Archa skládá se ze střední části s reliefem Smrti P. Marie a oboustranně malovaných křídel, po vnitřní straně dvoudílných. Křídla ta nenáleží k reliefu, s nímž teprve později byla spojena, pocházejíce z kostela sv. Kateřiny, kde visela ještě r. 1848; r. 1857 přenesena byla do pseudogotické špitální kaple. Levé křídlo zobrazuje Zvěstování a Narození, pravé Navštívení a Klanění. Na vnější straně namalovány jsou velké postavy Krista a P. Marie.

V systému výzdoby i komposici jednotlivých scén přidržel se malíř s větší menší přesností triptychu hradeckého a jen v podrobnostech dovolil si odchýliti se od svého vzoru, pod jehož úroveň však zůstal velmi hluboko: Figury jsou disproporcionovány a nesou nepoměrně velké hlavy, z nichž vyprchal všechn půvab typiky hradeckého triptychu.³⁹¹ Kolorit, utrpěvší přemalbou, je zcela konvenční a technika hrubá. Datování Chytilovo do začátku XVI. století je přijatelné.

ARCHA Z KOSTELA SV. KŘÍŽE (Chrudim, vlastivědné muzeum pro východní Čechy, střed dnes ztracený: 130 × 115, křídla: 130 × 57, nástavce v.: 89 × 5, predella: 38 × 127).

Lit.: Rybička, 433 a d. — K. V. Zap, Promemoria o starožitnostech chrudimských, P. A. I. (1855), 46 a d. — M. Lüssner, Kostel sv. Kříže v Chrudimi P. A. VII. (1868), 500. — Grueber, IV., 164. — Čechy XIII., 256. — S. XI., 121, obr. 102—103. — V. V. Štech, Mistr Jan Hus, Praha 1916, vyobr. — Podlaha-Šorm, Průvodce výst. svatov., 34.

Roku 1848 stála archa ještě v kostele sv. Kříže, na evangelijní straně lodi. Střední deska oltáře, dnes již neexistující³⁹², nesla obraz Zmrtvýchvstání, její rovněž ztracený nástavec obraz Krista-Soudce na duze mezi P. Marií a Janem Kř. Zachována jsou pouze křídla s nástavci, obou-

stranně malovaná. Levé, dvojdílné, zobrazuje sv. Petra, Jana Ev., Jakuba a Filipa, po dvou seskupené před závěsem a zlatým pozadím, v nástavci polofiguru sv. Mikuláše. Z výzdoby pravého křídla zachovaly se jen dnes nečitelné zbytky.³⁹³) Dle Rybičky zobrazovalo nahoře Noli me tangere, dole Tři Marie u hrobu. Vnější strany jsou dobře zachovány. Po celé výšce nesou obraz Zvěstování, v nástavcích poprsí proroků Davida a Habakuka. Na predelle, uprostřed vykrojené, polofigury Mistra Jana Husa(?), sv. Václava, Ludmily a Prokopa. — Také tato archa prozrazuje ještě zjevnou souvislost s chrudimským okruhem. Formou architektonickou je blízka triptychu arciděkanského kostela, ve způsobu výzdoby levého křídla postavami apoštolů řazenými před závěsem, i v jejich typech ozývá se rovněž zřejmá reminiscence na křídla archy mariánské. Tváře proroků jsou zřejmě odvozeny z typů mužských příbuzných Ježíšových v hradecké arše, madona i anděl ve Zvěstování dovolávají se vzoru v téže arše. Vše je ovšem daleko neobratnější, řemeslnější, postoje jsou toporné, typy obhroublé, těla sražená, draperie plechově tvrdá, kresba neohebná, kolorit bez šťávy. Pokročilá schematisace záhybů, vousů i vlasů (vous Habakukův) svědčí, že v arše kostela sv. Kříže máme již jen provinciální výběžek stylu z počátku XVI. století. Když pak za nadvlády renesance je vytvořena v Chrudimi r. 1527 archa arciděkanského kostela, její malíř rozpomněl se ještě v nejednom na tradici chrudimského okruhu.³⁹⁴)

Jakkoliv Chrudim se nemůže měřiti stavitelskou pozdně gotickou kulturou s Kutnou Horou, převyšuje ji vysoko kulturou malířskou, alespoň v oboru malířství deskového. Neboť odmyslíme-li si ze souboru kutnohorských prací triptych svatobarborský, nesporný import, zůstane nám pouze votivní epitař z r. 1497, dále malovaná predella archy s reliefem Smrti P. Marie v kapli Vlašského dvora a oboustranně malovaná křídla a predella archy s plastikami sv. Filipa a Jakuba.

VOTIVNÍ EPITAF Z R. 1497 (Kutná Hora, Vocelovo museum, dřevo lipové, 144 × 132).

Lit.: Chytil, Mal. 138. — Winter, Děj. 800. — Wirth, Kutná Hora, 13, tab. 38 a text. — Leminger, Um. řemeslo v Kutné Hoře, 194. — A. Šorm, Místopis svatováclavský, Č. K. D. LXIX. (1928), 189 a d. — Wirth, Kutná Hora (franc. vyd.), 34, tab. X. — Matějček, Děj. 352 a d. — Chytil, Čs. mal. prvních deset. XVI. stol., 11.

Votivní epitař chován byl původně v kapli Vlašského dvora, pro niž byl určen a zobrazuje Krista-Trpitele mezi sv. Václavem a sv. Vladislavem, patrony kaple. U nohou klečí zleva král Vladislav, zprava donátor — mincmistr J. Horstoffar z Malešic, významná kulturní osobnost vladislavské doby. Dole připojený nápis zpravuje o vysvěcení kaple Gabrielem, biskupem bosenským, 20. července r. 1497.

Obraz, dnes značně zvetšlý, a silně přemalovaný, patří k typu representativních obrazů, v nichž kladen je důraz na realistické prohloubení fysiognomií Krista, s předlouhým tělem a anatomicky nemožnými rukama, a světců, pósujících v hledaných a nápadných kontrapostech. Kolorit s převládajícími hnědavými teplými tóny, je značně potmělý; význam obrazu, jehož úroveň není veliká, spočívá hlavně v jeho kulturně-historické ceně i v jeho přesném datování. Slohovou základnu obrazu se mi nepodařilo zjistiti.

Obě druhé dvě práce, z doby kolem r. 1500, velmi průměrné a patrně lokálního původu, nedovolují bližší úsudek pro jejich úplné přemalování z let 1904—1906. (Rozměry: predella archy se Smrtí P. Marie: 23 × 155; křídla archy s Filipem a Jakubem ve skříni: 95 × 28, její predella s Verai-konem: 24 × 78.)

v obraze Obětování a Klanění na vnitřních stranách křídel, kdežto oba dva druhé obrazy a příslušné strany nástavců jsou přemalovány do té míry, že třeba je zčásti považovati za originály XIX. století. Za to zcela intaktní zůstaly vnější strany křídel.

Archa byla důkladně popsána a vnější strany křídel i nástavce byly rovněž podrobeny zevrubné analýze formální,³⁹⁶⁾ proto netřeba se těmito zde již zdržovati.³⁹⁷⁾ Wagner zvláště zdůraznil rozdíl mezi vnitřními a vnějšími stranami křídel: Šlo-li v obrazech vnitřních stran o docílení teplé dominanty zlatým pozadím a volbou převážně teplých tónů, bylo snahou malířovou zachovati v obrazech vnějších stran tón studený, volbou stříbrného pozadí a chladných barev. — V obrazech vnitřních stran figurují tlumené a, jak řečeno, teplé barvy, jako je cinobr, olivová zeleň, hněd a žluť. Užívání jemných valeurů a červené podmalování tónů zvyšuje teplotu a tlumenou svítivost koloritu. Totéž možno říci o nástavci s obrazem sv. Václava a predelle, kdežto vnější strany křídel se liší svým studeným, suchým koloritem a také technikou, prozrazující hrubší ruku dílenského pomocníka. Nežůstal-li Wagner v ničem dlužen analýze formální, je třeba pokládati jeho závěrečné úvahy o otázce vlivů za nesprávné. Správně sice postřehl, že některé motivy mohly by býti vykládány jako „provinciální prepis děl Rogera van der Weyden“³⁹⁸⁾ avšak s jeho názorem, že tímto prostředím, jimž Rogierův styl prošel, byl Norimberk, nemohu se ztotožnit.

Vztahy k Wolgemutovi jsou pouze všeobecného rázu. Za to všemi svými formálními znaky lne jílovská archa k Friedrichovi Herlinovi.

Tento rothenburgský rodák, usazený od r. 1461 v Nördlingách, kde žil až do doby kolem r. 1500, zásobuje místo svého působiště i své rodiště velkými archami,³⁹⁹⁾ je pokládán za jednoho z prvních propagátorů nizozemského malířství rogievského směru v Německu. Herlin nastupuje jako ostatní zástupci této generace před r. 1460 a jako oni i on, zprvu bez výhrad oddán rogievismu, přepracovává jej později v sloh, který nepostrádá rysů osobitých a svérázných, připravuje tak cestu mladší švábské generaci, nastupující na sklonku století. Podle starších badatelů vyučil se Herlin přímo v dílně Rogierově, než novější studie pokládají Herlina za pouhého žáka některého z epigonů Rogierových.⁴⁰⁰⁾ Velký obrazový materiál, shromážděný v záslužné studii Buchnerově, umožňuje nám dnes podrobné srovnání archy jílovské a prací F. Herlina, po případě jeho školy.

Neurčitost a náznakovost prostoru v obrazech jílovské archy, nápadná chudost zařízení interiéru a holost krajiny, jak se objevuje v Olivetské hoře, na jedné straně sice znesnadňují srovnání, na druhé straně však jsou vítanými doklady slohové závislosti, neboť právě to jsou znaky, které jsou charakteristické pro prostorové pojetí u Friedricha Herlina. Leč i ono málo, čím prostor je v obrazech naší archy charakterisován, nabadá k srovnání, z něhož vyplývá stejná záliba v trámových, valených klenbách a holých stěnách, neútulných interiérech a zvláště příznačná záliba v dlážděných

VIII.

Vedle Norimberka bylo to Švábsko, které Čechům poskytlo poučení o rogievském slohu ve vlastní, lokální redakci. V jednom ze středisk švábských, v Nördlingách, vyučil se v tamní rozsáhlé dílně Friedricha Herlina patrně též mistr archy pražského původu, chované však až do nedávné doby v Jílovém u Prahy a zvané proto

**XLII.,
XLIII.** ARCHOU JÍLOVSKOU. (Praha, Národní Galerie a kostel sv. Vojtěcha v Jílovém u Prahy; dřevo lipové, křídla: 143×104, boční nástavce: 173×100, střed. nástavec: 173×200, predella: 73×340, obraz Krista žehnajícího: 30×19,5, inv. čís. 1901—1907.)

Lit.: K. V. Zap, Jílové, P. A. I. (1855), 205 a d. — F. Ekert, Posv. místa kr. hl. města Prahy II., Praha 1884, 16. — Čechy XI., 387 a d. (vyobr. celé archy). — Ottův slovník naučný II., 654. — L. Čihák, Paměti kr. hor. města Jílového a jeho zlatých dolů, Praha 1898, 299 a d. (vyobr. archy). — Chytil, Mal. 139 a d. — Podlaha, Posv. místa I. (1907), Vikar. mnichovický, 158, obr. I. — S. XXVIII. (1908), 38 a d., obr. 45—49. — Chytil, Tab. obr. ve sbírkách z. m., 21. — V. Wagner, Poznámky ke konservaci archy z Jílového, R. K. P. D. U. 1925, 67 a d. s vyobr. jednotliv. obrazů. — A. Podlaha, Obraz sv. Václava na oltáři v Jílovém, Č. K. D. LXVII. (1926), 361, s vyobr. — V. Wagner, Přehled nejdůležitějších oprav uměl. pam. v Čechách za r. 1926, Č. S. P. S. Č. XXXV. (1927), 13. — Podlaha-Šorm, Průvodce výst. svatov., 30. — Katal. výstav. obr. a pl., 5. — O. Kletzl, Neuerwerbungen der Staatsgalerie in Prag, Witiko (1931), 84. — Matějček, Děj. 352. — Vyobr. scény Korunování trním, celek a detail v Díle XXVI., 82, 83. — Vyobr. nástavce ve Svatov. kalendáři, Praha, 1929. — Kramář, Průvodce (1936), čís. 79—84. — Kramář, Průvodce (1938), čís. 466—467.

Archa zdobila původně patrně jeden z oltářů kostela sv. Václava na Malé straně, po jehož zboření r. 1685 byla přenesena asi do farního kostela sv. Vojtěcha v Jílovém u Prahy.³⁹⁵⁾ Archa restaurována po prvé r. 1857, po druhé velmi pronikavě r. 1877. Roku 1925 byla rozebrána, odborně konservována, čtyři desky s nástavci přeneseny opět do Prahy a instalovány v Národní Galerii, zatím co predella a střední deska zůstaly pak v Jílovém.

Restaurace, provedená r. 1887, dotkla se rušivě maleb andělů ve středním poli, z malé části i predelly. Většího rozsahu jsou restaurační zásahy

podlahách, u Herlina ovšem perspektivně lépe zvládnutých. Také krajina se strmě stoupajícím terénem, oživeným četnými izolovaně vyrůstajícími rostlinami, druhově určitelnými (pryskyřník, konvalinka, jitrocel, kozlík, lžičník a j.),⁴⁰¹ je, ne-li přímo herlinovská, tedy alespoň jistě příznačně švábská. (Schüchlin.)

Více analogií poskytují však kompoziční schémata, vytvořená v jílovské arše vesměs dle Herlina. Srovnajme jen na př. obraz Klanění zde a u Herlina na oltáři Boha Otce v Nördlingách z r. 1459,⁴⁰² oltáře kostela sv. Jakuba v Rothenburgu z r. 1466,⁴⁰³ oltáře kostela sv. Jiří v Nördlingách⁴⁰⁴ atd. A právě tak je tomu i s obrazem Obětování, pro jehož kompozici možno uvést pro srovnání na př. obraz Obětování z oltáře Boha Otce v Nördlingách, nebo obraz Obřezání z oltáře kostela sv. Jakuba v Rothenburgu, či obraz Obřezání z oltáře kostela sv. Jiří v Nördlingách.

Pro pašijové scény chybí bohužel u Herlina srovnávací materiál; tento nedostatek je však za to bohatě vyvážen hojnými analogiemi v typice, vykazující, jak se srovnání vyplyne, tytéž fysiognomie i totéž traktování vlasů a vousů.

Tak na př. srov. typ madony v obraze Obětování a Klanění se všemi mariánskými a vůbec ženskými typy v díle Herlinově, typ prvního krále s typem Kašpara v obraze Klanění oltáře Boha-Otce v Nördlingách, kněze vlevo v Obřezávání téhož oltáře, některého z apoštolů obrazu Smrti P. Marie oltáře z kostela sv. Jakuba v Rothenburgu⁴⁰⁵ a j., typ Melichara s typem krále v obraze Stětí sv. Jiří oltáře kostela sv. Jiří v Nördlingách,⁴⁰⁶ Melichara v Klanění oltáře rothenburgského nebo v Klanění oltáře svatojirského v Nördlingách, typ Baltasara s typem Baltasarovým téže scény a j. Typ ženy v pozadí obrazu Obětování srov. s typem Marie v obraze Obřezání rothenburgského oltáře.⁴⁰⁷ — Typ Kristův je nejvíce herlinovský ze všech typů jílovské archy; někde byl přejat téměř beze změny, takže by mohl figurovati právě tak dobře i v díle Herlinově. Jako nejnápadnější analogie uvádím zde typ Kristův v obraze Krista v domě fariseově oltáře kostela svatojirského v Nördlingách, v obraze „Noli me tangere“ tamtéž a v obraze Ecce homo v Nördlingách,⁴⁰⁸ kde je patrné i stejné traktování vlasů, na konci rozčísnutý vous, modelace těla atd., nebo konečně Krista v t. zv. Straussově epitafu t. zv. bopfingenského pomocníka (Herlinova škola) v Nördlingách.⁴⁰⁹ Pouze typ Kristův v obraze Olivetské hory je poněkud odchýlný.

Srov. dále typ Sv. Jakuba s typem některého z apoštolů obrazu Smrti P. Marie rothenburgského oltáře, nebo predelly téhož oltáře,⁴¹⁰ nebo s typem Piláta v Ecce homo v Nördlingách a j. Srov. dále typ Piláta zde a krále v obraze Stětí sv. Jakuba rothenburgského oltáře,⁴¹¹ či Piláta v obraze Ecce homo v Nördlingách a j. Typy biřiců poskytují tolik analogií, že by nemělo smyslu je zde jednotlivě vypočítávati; možno opět jen všeobecně odkázati na typy na př. pohanů v obraze Zřícení modly ze svatojirského oltáře v Nördlingách, posluchačů v obraze Kázání sv. Jakuba

rothenburgského oltáře,⁴¹² mužů v Stětí sv. Jakuba téhož oltáře, v obraze Oběd poutníků tamtéž,⁴¹³ biřiců a mužů z davu v obraze Ecce homo, biřiců v Mučení sv. Blažeje oltáře v Bopfingen⁴¹⁴ a Ukřižování v Maihingen, rovněž ze školy Herlinovy.⁴¹⁵ Někde jdou analogie do naprostých detailů, jako u typů andělů, ať oněch, kteří lemují tabernákl střední desky, či postavu sv. Václava v hlavním nástavci, pro něž se přímo vnucuje srovnání s anděly z t. zv. Rodinného oltáře z r. 1488,⁴¹⁶ nebo s typem Krista v obraze Dvanáctiletý Ježíš v chrámě téhož oltáře.⁴¹⁷ Pro typy proroků uvádím zde z mnohých alespoň analogii obřezávajícího kněze v Obřezání oltáře Boha Otce pro proroka levého nástavce, a krajního posluchače vlevo v obraze Kázání Sv. Jakuba rothenburgského oltáře pro bezvousého proroka nástavce pravého.

Kdyby však ani dosavadní vývody nebyly přesvědčivé, je naprosto průkazným dokladem srovnání predelly naší a predelly oltáře rothenburgského. Zde nejen myšlenka výzdoby predelly polofigurami apoštolů uprostřed s větším obrazem Kristovým je totožná,⁴¹⁸ ale shodné jsou také typy apoštolů, obměnování jejich posic, způsob, jakým je zacházeno s atributy, jejich forma, atd. Polofigura Kristova je pak přejata téměř do posledních podrobností fysiognomie, gesta pozdvížené pravice a ruky levé, držící říšské jablko.⁴¹⁹ Dolní patro predelly vyplňují poprsí světic,⁴²⁰ kostymovaných v soudobé módě⁴²¹ a obdařených typy, jež možno srovnati s kterýmkoliv ženským typem Herlinova díla, aby i zde nám vysvitla těsná slohová závislost.

Že za takových okolností také pohybové motivy, postoje a gesta jsou tu i tam souhlasné, je zcela přirozené. Stačí jen srovnati postoje a pohyby biřiců v našich pašijových scénách, a v obraze Stětí sv. Jakuba, v Ecce homo nebo v Umučení sv. Blažeje oltáře bopfingenského. Také záhybový styl vykazuje mnohé analogie, jakkoliv byl podroben v jílovské arše silné stylisaci převádějící některé herlinovské motivy přímo v obrazce měřické.⁴²² V tom ohledu zvláště charakteristické jsou draperie Krista a Jana Ev. v obraze Olivetské hory, kde malíř převádí kulatý otvor Kristova rukávu v obdélník a kde lomí u země roucho v nárazech přímek, svírajících ostré a tupé úhly. Zvláště příznačné jsou úzké, přímé záhybové dolý, na konci se rozšiřující v jakési očko, takže připomínají v obrysu špendlík. Tyto „špendlíkové“ záhyby se vyskytují tu a tam v českém deskovém malířství, nikde však tak nápadně jako zde. Velmi hojně objevují se v grafice a to jak v rytinách, na př. u monogramisty AG, tak v dřevorytu a to zvláště švábském. Vůbec celá tvrdá kresebnost, patrná zvláště v schematicnosti záhybových motivů, upomíná na techniku dřevorytu, jak i Wagner nadhodil,⁴²³ takže není vyloučeno, ale ovšem prozatím ani prokazatelné, že malíř pro pašijové scény, pouze však pro tyto, použil nějakého xylografického cyklu švábského původu.⁴²⁴

Zavádělo by příliš daleko, chtít podobně srovnávati také kostymní detaily, proto opět pouze všeobecně budiž řečeno, že se vyskytují tytéž

brzy přiléhavé, v bocích často rozstřížené kabátce biřiců, brzy volné tuniky, miparti (srov. biřice vpravo v Bičování u nás a kata v Stětí sv. Jakuba), pruhované nohavice, rozstříhované krátké rukávy, vykrajované okraje kabátců a polofantastické — poloskutečné turbany, vysoké kornoutovité čepice s přehnutými okraji (na př. v Ecce homo v Nördlingách), sítky, čepce a pestré „punty“ světic atd.

Ale především stejný duch umění, stejná nálada, totéž pomalé, krajně nedramatické a téměř fádňí tempo vyprávěcí, klidné, statické pojetí scén a konečně i určitá výrazová pasivnost, pro Švábsko tak příznačná, tvoří dohromady znaky, které spojují archu jílovskou také vnitřně s dílem Friedricha Herlina. Připustíme-li, a není důvodu, proč bychom tak neučinili, datování archy do konce století, pak ovšem třeba též připustiti, že mistr jílovské archy přišel do Švábska a nördlingenské dílny Herlinovy již v předchozím desetiletí, neboť stárnoucí mistr vzdal se v posledním desetiletí svého života veškeré činnosti,⁴²⁵ zakončiv ji nepochybně posledním svým dílem, Rodinným oltářem v Nördlingách, datovaným rokem 1488.⁴²⁶

Jílovská archa není dílem vysoké úrovně, ale typickým dokladem provinciálního, a jak patrně i opožděného derivátu, „jímajcího svým téměř lidovým pojetím“. (Kramář).

Do blízkosti jílovské archy možno snad posunouti též oboustranně malovaná křídla bývalé

ARCHY ZVÍKOVECKÉ (Zvíkovec, far. kostel Nanebevzetí P. Marie, jednotlivé desky 74 × 43).

Lit.: S. IX. (1900), 171 a d., obr. 271—273. — Winter, Děj. 798. — Podlaha, Posv. místa IV. (1910), Vikar. rokycanský, 283.

První křídlo nese na jedné straně obraz sv. Vavřince, na druhé straně sv. Jana Ev., druhé křídlo na jedné straně obraz sv. Štěpána, na druhé pak Jana Kř. Světci stojí před zlatým pozadím na podlaze dlážděné dvojím způsobem a podíovitě utvářené, podobně jako jsme to viděli již v některých obrazech Puchnerovy archy. Působí klidně s charakteristickými atributy ve frontálních i tříčtvrtečních pohledech.

Pro obraz sv. Vavřince je použito částečně Schongauerovy rytiny B 56, pro sv. Jana Kř. rytiny B 54, a to do značné míry.⁴²⁷ Ze Schongauera je částečně též odvozen záhybový sloh. Typy světců souhlasí s typikou apoštolů predelly archy z Jílového. Křídla zvíkovecké archy jsou patrně dílem řemeslného venkovského malíře, který přišel do styku s dílnou mistra jílovské archy.

Za poslední výběžek pražského okruhu možno považovati dvě větší práce, místně sice vzdálené, úzce však spolu související. Tře-

baže v chronologickém sledu náleží době o něco mladší, budiž o nich promluveno hned na tomto místě. Jsou to archa mokropeská a libišská.

ARCHA MOKROPEŠKÁ (Horní Mokropsy, kostel sv. Václava, dřevo lipové, střed: 117 × 83, křídla: 123 × 35).

Lit.: Smíchovsko a Zbraslavsko, Praha, Smíchov, 1899 (Mokropsy), 305. — J. Maudr, v Máji II. (1903). — F. X. Harlas, Staré obrazy v Mokropsech, Č. P. S. Č. XII. (1904), 18 a d., 95, tab. I., IV.—V. — M. d. C. K., N. F. III. (1904), 426. — M. d. C. K., N. F. V. (1906), 53. — Chytil, Mal. 143. — Winter, Děj., 798, 799. — Podlaha, Posv. místa III. (1909), Vikar. zbraslavský, 242 a d. — Podlaha, Místopis svatovácl., Č. K. D. LXIX. (1928), 568, s vyobr. — Podlaha-Šorm, Prův. výst. svatov., 35.

Archa ta, dnes rozebraná,⁴²⁸ skládá se ze střední desky s obrazem Smrti P. Marie a oboustranně malovaných křídel, z nichž levé, na vnitřní straně zobrazuje sv. Mikuláše, na vnější sv. Prokopa, pravé pak na vnitřní straně sv. Václava, na vnější sv. Vojtěcha. Na vnitřních stranách stojí světci před zlatým vzorovaným pozadím, na vnějších před závěsem a hvězdnatým červeným pozadím, na kostkované podlaze. U nohou sv. Prokopa klečí donátor v řeholním roucho.

Střední obraz Smrti P. Marie⁴²⁹ vznikl přesnou kopií Schongauerovy rytiny B 33, jak již Chytil upozornil. Kdežto střední obraz je hrubšího rázu, jsou křídla kupodivu nepoměrně vyšší úrovně. Postavy jsou vytáhlé, nesou malé hlavy typisovaných, leč živých tváří, draperie traktována je celkem měkce a plyně,⁴³⁰ jen u země dochází k mírným zálomům. Kresba je sice místy nejistá, za to kolorit,⁴³¹ ovládaný teplou dominantou (převládají višňové červeně) je svěží, technika dosti jemná a pečlivá.⁴³²

Arše mokropeské je, jak řečeno, blízká

ARCHA LIBIŠSKÁ (Libiš, far. kostel sv. Jakuba; celková šířka: 284, jednotlivá pole křídel: 80 × 55). XLIV.

Lit.: Matějček-Štech, Archa v kostele sv. Jakuba v Libiši, U. P. Č. II. (1914), 62 a d., tab. 224—225, ibid. všechna starší literatura. — Podlaha-Šorm, Průvodce výst. svatov., 34. — Matějček, Děj. 352. — Čs. Vlastivěda VIII., 66.

Archa, celistvě zachovaná, zčásti však přemalovaná, otevřena ukazuje na střední desce postavy dvou andělů, proti sobě stojících a rámu-jících obdélný otvor, krytý deskou (podobně jako na jílovské arše), na níž je vyobrazena Misericordia Christi a lemovaný po stranách fiálami, nahoře zaplněný kružbou. V trojbokém nástavci obraz sv. Jakuba, patrona kostela.⁴³³ Křídla nesou obrazy Ukřižování a Olivetské hory (levé), Bičování a Nesení kříže (pravé). Nástavec levého křídla zobrazuje proroka Izaiáše, pravého Jeremiáše, oba dva v poprsích. Oltář zavřen zobrazuje na levém

křídle sv. Václava, na pravém sv. Ludmilu, na levém nástavci proroka Joela, v pravém Amose, rovněž v poprsích. Predella opatřena je obrazem Veraikonu, neseného dvěma anděly.⁴³⁴⁾

Rozbor obrazu podán byl již na jiném místě,⁴³⁵⁾ buďtež zde proto jen zaznamenány styčné body s archou mokropeskou.

Především třeba srovnati typiku figur, které jsou též obdobně propracovány. Zvláště blízké jsou si typy sv. Václava tam a sv. Jakuba zde, Krista zde a sv. Václava tam, typ donátora tam a andělů zde (táž masitá oblost tváří), typ sv. Jana Ev. v obraze Olivetské hory zde a Jana Ev. v Smrti P. Marie tam, sv. Petra zde a tam, srov. i drobné, chomáčkovité traktování vlasů, srov. konečně i podrobnosti, jako způsob výzdoby lemů rouch drahokamy, hvězdnaté pozadí tu i tam atd. Pouze záhybový styl je poněkud jiný; záhyby jsou kornaté, skládané z plechově tvrdých rourovitých motivů a ukazují již k době před rokem 1510.

Jak řečeno, slohově navazuje na těsně předchozí vrstvu pražského okruhu, představovaného skupinou archy budňanské a archou jílovskou. Srovnajme nyní archu libišskou s těmito pracemi. Obraz Ukřižování je velmi blízký onomu na arše budňanské, typ Kristův srov. s typem sv. Palmatia téže archy, typ prorokův s typem sv. Josefa, typy madony zde a v Obětování budňanské archy, typ sv. Václava s typem některého z příbuzných Ježíšových křížovníckého triptychu, srov. též chomáčkovité traktování vlasů a vousů, parukovité vlasy jednoho z biřiců v Nesení kříže zde a v Bičování tam atd. Stejně analogie poskytují i ostatní dvě práce, s budňanskou archou souvisící, triptych křížovnícký a archa průhonická.

Také srovnání s archou jílovskou je poučné. Zvláště blízké jsou si typy Krista a sv. Jakuba zde a Krista tam, typy sv. Petra a zvláště sv. Jakuba z obrazu Olivetské hory zde a tam, nebo typy některých biřiců v Bičování a Nesení kříže zde a v pašijových scénách tam; zvláště nápadná je podobnost mezi typy andělů ve střední desce a levého krajního biřice v Bičování jílovské archy. Také traktování vlasů, záliba v detailně viděné vegetaci druhově určitelných rostlin atd., jsou souhlasné.

Vztahy mokropeské archy k této vrstvě vyplývají pak ze zjištěné její souvislosti s archou libišskou.

V Uměleckých pokladech bylo správně poukázáno, že „u mistra libišské archy je forma prosta nepřemožených cizích stylových prvků“ a totéž lze říci o arše mokropeské.⁴³⁶⁾ Jestliže kde v českém pozdně gotickém malířství lze mluvit o českém charakteru, tedy v těchto dvou pracích, závislých nikoliv přímo na cizině, nýbrž navazujících již na tradici domácí a amalgamujících stylové prvky různé slohové orientace, zastoupené ve vrstvě 1490—1500. Malíři obou arch, ukazujících dobrý průměr a spadajících do téže vrstvy a přece dílensky rozrůzněných, pracovali patrně v pražských dílnách, dodávajících práce do pražského okolí. Zá-

roveň jsou typickým příkladem zdomácnění a asimilace cizích importovaných slohových prvků.

Pokud jde o datování, přikláním se u archy mokropeské k době kolem r. 1500,⁴³⁷⁾ u libišské k době o něco mladší. V Uměleckých pokladech byla archa libišská široce zařazena do první poloviny XVI. století, Matějček v Dějepise položil ji na konec vývojové řady za archu křivo-klátskou.

Plodná činnost rozvinula se na sklonku XV. století také v jihozápadních Čechách, především na panství pánů Švihovských, známých i svou horlivou činností stavební.⁴³⁸⁾

Za určité východisko pro časové rozvrstvení těchto prací jihozápadní oblasti, z nichž každá představuje jiný slohový odstín, možno pokládati

EPITAF JIŘÍKA ŘEPICKÉHO ZE SUDOMĚŘE Z R. 1497 (Praha, XLV.
Národní Galerie, dřevo lipové, 81,5×61, inv. čís. 1608).

Lit.: Chytil, Tab. obr. ve sb. zem. mus., 25 a d., 93, tab. III. — Kramář, Průvodce (1936), čís. 55. — Kramář, Průvodce (1938), čís. 480.

Epitaf ten je půvabné dílko, zobrazující Zápas sv. Jiří. Téma je vtipně motivováno osobou donátorovou; v tváři chlapeckého světce objevujeme portrétní rysy mladistvého donátora,⁴³⁹⁾ zbožně klečícího v plném brnění u nohou svého patrona.

Mírně zvlněný terén, členěný skupinami stromů a útesy skal, povlovně stoupá k zadnímu plánu, kde je otevřen pohled na hrad, skrytý v horské rokli. Těžký a velkorýsý vzor granátového jablka v lisovaném zlatém pozadí není příliš vhodně zvolen k drobnému formátu obrazu a působí proto rušivě. Sv. Jiří, drobné postavy, útočí na draka bez vášně a účasti, kůň je poněkud ztrnulý, loutkovitý, je cítěn značně plošně a vznáší se jakoby zavěšen; zato drak je velmi živý a ne bez fantasmie. Světlo vpadá zleva shora, tvar, modelovaný vlastním stínem, nemá však vyslovené plastičnosti. Kolorit, v němž převládá písková žluť a olivová zeleň, je mdlý a matný, ani bílá skvrna koně a tupě červené detaily kostýmu světce a koňského postroje nejsou s to jej živěji pointovati.⁴⁴⁰⁾ Přes všechny své nedostatky jímá dílko svou milou naivitou, odpovídající psychologii lidových pohádek. Kompozice obrazu je beze vší pochyby převzata z obrazu Zápasu sv. Jiří löffelholzského oltáře v kostele sv. Sebalda v Norimberku. Použil-li malíř svatojirské archy pro svou scénu norimberského vzoru jen volně, přejal mistr epitafu mimo stejný směr kompozice a struktury krajiny (skály vlevo — hrad vpravo) i některé podrobnosti, jako zbroj světce (mimo přílbu), postroj koně i motiv obrněného donátora (klečícího však na opačné straně) a princezny s oveč-

kou. Nejvíce změn doznal drak. Než i typy jsou norimberského původu. Tak srov. na př. některé podobné typy v díle Wolfa Trauta,⁴⁴¹⁾ zvláště blízký je princezně typus ženy v obraze Smrti sv. Rocha oltáře sv. Rocha v Norimberku.⁴⁴²⁾

Zvláštní význam epitafu tkví v jeho přesném datování,⁴⁴³⁾ identifikaci donátora, umožňující lokalizaci (Sudoměř u Štěkně) a konečně i v českém nápisu, dokládajícím domácí původ práce.

Z dalších prací této oblasti třeba zde jmenovati také

ARCHU Z RÁBÍ (Praha, Nár. museum; křídla: 113 × 35, predella: 41 × 248 (š. nahoře) a 41 × 210 (š. dole).

Lit.: M. d. C. K. XVII. (1891), 120. — Čechy I., 149. — Sedláček, Hrady a zámky, XI. (1897), 82. — Chytil, K vývoji středověkého malířství českého, Dílo II. (1904) 122 a d. — Chytil, Mal., 138. — Prův. mus. král. hl. m. Prahy, Praha 1909, 37. — V. V. Štech, Dřevěné řezby v museu král. hl. m. Prahy, Praha 1913, (Výroč. zpr. mus. za r. 1912), obr. 26, tab. XX. — V. V. Štech, Archa z hradu Rábí, U. P. Č. I. (1913), 51, vyobr. v textu, tab. 75. — Prův. Nár. mus., 68 a d.

Archa⁴⁴⁴⁾ skládá se z predelly (restaurací zničené), na níž namalován Kristus s 12 apoštoly, a ze skříně s oboustranně malovanými křídly, nesoucími na vnitřní straně obraz sv. Jana Křtít. a sv. Jana Ev., na vnějších sv. Pankratia a Mauricia, ikonograficky u nás ojedinělých. U nohou světců vnitřních stran křidel jsou připojeny znaky kutnohorského mincmistra J. Horstoffara z Malešic a jeho choti. Pozadí je uvnitř zlaté s brokátovým vzorem, vně modré.

Figury, umístěné před poprsní zeď na konkrétním terénu, mají zavalitá těla, vyvinutá v plné objemovosti, hlavy pevně a výrazně modelované, oděny jsou v draperie, příznačné pro dobu kolem r. 1500, pojaté již sumárně a téměř bez zálohmů. Kolorit, usilující o měkký a teplý souzvuk barev, pomocí světla odstíněných, dává vynikati hlavně olivové zeleni, karmínové a cinobrové červeně.

Okolnost, že hradní kaple na Rábí, na jejíž evangelijní straně oltář stával, byla vystavěna r. 1498 a že donátorem oltáře byl nám již známý Horstoffar z Malešic, který se vyskytuje v Kutné Hoře v letech 1496—1499, jako tamní umělecký mecenáš, datuje dílo pevně do posledních let století.⁴⁴⁵⁾

Typem archy, ikonografickou stránkou svých maleb, typikou a ústrojem figur, ba i teplou tonalitou je archa velmi blízká časným pracím B. Zeitbloma, jmenovitě jeho oltáři z Kilchbergu (Stuttgart, galerie) z let 1480—1490.⁴⁴⁶⁾

Rozešnější prací je

ARCHA V KAŠPERSKÝCH HORÁCH (Kašperské Hory, [Berg Reichenstein] kostel P. Marie Sněžné, 175 × 75).

Lit.: S. XII. (1900), 48 a d., obr. 37—38.

Archa skládá se ze skříně s řezbou P. Marie-Ochránitelky mezi dvěma světci a oboustranně malovaných dvojdílných křidel; vnitřní strany zdobí obrazy Zvěstování, Klanění, Narození a Korunování P. Marie, vnější strany pak obrazy sv. opata (sv. Jiljí?), žehnajícího dvěma provinilcům, Smrti sv. Václava, sv. Markéty vězněné drakem a obraz 10.000 mučedníků. Vnitřní strany jsou opatřeny zlatým pozadím.

Některé obrazy těží z předloh Schongauerových; Zvěstování z B 1 a B 3, Narození z B 4, Klanění z B 6. Těžké poškození a přemalba křidel ztěžují úsudek, zdá se však, že tu jde o dílo nižší úrovně, zůstávající hluboko pod skvělou řezbou ve skříně. Jejich význam spočívá hlavně v ikonografické vzácnosti některých námětů, jako je Korunování P. Marie, nebo obě scény legendární. Zcela ojedinělá je v pozdní gotice scéna Smrti sv. Václava, kdežto scéna 10.000 mučedníků vyskytuje se jak v deskovém tak v nástěnném (kaple hradu Zvíkova) a knižním malířství častěji. Slohově jsou obrazy orientovány patrně norimbersky. Datování autorů soupisu do konce XV. století je zcela přijatelné.

Daleko větší význam než archa z Kašperských Hor [Berg Reichenstein] má

ARCHA VELHARTICKÁ (Praha, Umělecko-průmyslové museum, křídla: 247 × 80, predella: 80 × 250). XLVI.

Lit.: S. XII. (1900), 160 a d., obr. 115—120. — Chytil, K vývoji atd., Dílo II., 122 a d. — Chytil, Mal. 141. — Chytil, Čes. mal. prvních desetiletí, R. K. P. D. U., 1931, 8 a d. — Pečírka, Děj. 236.

Archa pocházející ze hřbitovního kostela sv. Maří Magd. z Velhartic u Sušice,⁴⁴⁷⁾ skládá se ze skříně s řezanou sochou P. Marie, křidel, jichž vnitřní strany zdobí řezby, zobrazující scény ze života P. Marie, vnější pak obrazy Zasnoubení P. Marie a Obětování (vlevo), Útěku do Egypta a Dvanáctiletého Ježíše v chrámě (vpravo). Dále se skládá z predelly, která na lící straně je vyhloubena otvorem nyní prázdným, původně však jistě vyplněným řezbou. Tento otvor lemují po stranách malované postavy sv. Václava vlevo a sv. Víta vpravo. Zadní stranu predelly zdobí obraz Veraikonu, neseného párem andělů. Boky predelly nesou malovaná poprsí proroků.

Je obvyklým zjevem, že jsou-li křídla archy po vnitřní straně řezána, pak vnější, malované strany, jsou umělecky méněcenné vnitřních. A tak

tomu je i v případě archy velhartické. Skvěle řezané a ilusionistické reliéfy vnitřních stran převyšují svou hodnotou strany vnější,⁴⁴⁸ nesmělé ve vývinu prostoru, uzavřeného těžkým brokátovým pozadím a mělkého v krajině i interiéru (pouze perspektivně násilná, v té době však obvyklá konstrukce schodiště obrazu Mariiny cesty do chrámu energičtěji rozháni prostor), poněkud těžkopádné a neobratné ve stavbě figury a primitivní v kresbě;⁴⁴⁹ malíř s oblibou nadsazuje v groteskní charakterisaci svých figur, vyznačujících se čenichovitými nosy a širokými ústy, miluje prostě a ve smyslu záhybového stylu kolem r. 1500 řasené draperie (vytvářející typické můstky, příznačné také pro plastiku doby kolem r. 1500).⁴⁵⁰

V pestrém, ale suchém a plochem⁴⁵¹ koloritu, otupeném do značné míry trvalým působením vlivů povětrnostních, uplatňují se zvláště náročně lila, cinobr a smaragdová zelen.

Totéž platí i o malbách na predelle; pouze andělé na predelle mají vzdutá a malebně řasená roucha,⁴⁵² proroci pak jsou nevšedně individualisováni; tvář proroka pravého boku predelly je silně přiosřena do kariatury.

Archa byla pořízena nákladem pánů Švihovských z Riesenberka, jichž znaky, dnes zmizelé, byly podle autorů soupisu namalovány na přední straně predelly vedle postav sv. Václava a sv. Víta. Okolnost, že Švihovští byli koncem XV. století majiteli Velhartic⁴⁵³, i slohové znaky, svědčí pro dobu kolem r. 1500, stanovenou také správně Chytilcem.⁴⁵⁴

Upozornili jsme již výše ve stručném přehledu norimberského malířství, že třeba dobře rozlišovat sloh mistra R. F. od slohu Wolgemutova. A byla to právě dílna mistra R. F., s nímž archa velhartická jeví nepochybnou slohovou příbuznost. Kompozice obrazu Útěku do Egypta je sice odvozena ze stejnojmenného obrazu Tříkrálového oltáře H. Pleydenwurffa, ale konstrukce interiérů, názor na figuru a její typ, záhybový sloh atd., jsou přejaty velkým dílem z obrazu svatovítské legendy oltáře, dříve zvaného peringsdörferským (1487). Jak patrně i tento slohový odstín norimberského malířství došel tedy v Čechách svého uplatnění.⁴⁵⁵

Z hradní kaple na Rábí pocházejí mimo pražské archy také patrně

ČTYŘI DESKY SE SVĚTICEMI (Praha, Národní Galerie, dřevo lipové, 83 × 59, inv. čís. O. P. 1921—1922, a Praha, maj. J. Hlouchy).

Lit.: S. XII. (1900), 189, obr. 145—146. — Katal. výst. „Madona“, 15.

Desky ty, pocházející z rozebrané archy a chované dlouhá leta v zámecké kapli v Žichovicích u Sušice, zobrazují osm světic, seskupených po dvou před poprsní zdí: Sv. Apolonii a Otilii, sv. Kateřinu a sv. Barboru, sv. Markétu a Sv. Voršilu, sv. Agátu a sv. Anežku.

Je to zcela průměrná práce, suchá a střízlivá. Pósy světic jsou prosté a gesta stereotypní, kolorit, v němž vyniká hlavně fialová, je plošný a konvenční. Technicky zajímavým detailem je pouze šrafování ve výšce reliéfu.⁴⁵⁶ Datování Opitzovo do doby kolem roku 1500 je jistě správné.⁴⁵⁷

Jiný slohový odstín opět prozrazují zbytky

ARCHY ČEJETICKÉ (Čejetice u Strakonice, hřbitov. kostel, nyní depos. Národní Galerie v Praze, 46 × 30).⁴⁵⁸

Lit.: Kramář, Průvodce (1938), čís. 75.

Původně čtyři oboustranně malované desky, nepochybně křídla archy, byly rozmnoženy rozříznutím na osm.⁴⁵⁹ Původní podobu lze snadno rekonstruovati: Vnitřní strana levého křídla nesla obrazy sv. Tomáše a sv. Jana Ev., pravého křídla sv. Jiljí a sv. Ondřeje, vnější strana levého křídla obrazy sv. Petra a Kryštofa, pravého pak obrazy sv. Mikuláše a ikonograficky blíže neurčitelného světce, držícího v ruce plochou nádobku.

Mezi vnitřními a vnějšími stranami křídel jsou patrné rozdíly, vysvětlitelné rozdílem ruky mistra a nezkušeného pomocníka. Figury vnitřních stran jsou postaveny před zlaté, brokátovým vzorem zdobené pozadí, na šedavý hladký terén, stoupající téměř do poloviny výšky obrazu. Jejich postoje, natočení trupu a gesta jsou dána příslušnými atributy; drobné, hubené a spíše kostnaté tváře, vroubené ostře prokresleným vlasem a voussem, jsou pečlivě promodelovány, rozlišeny a charakterisovány; výraz očí je poněkud pichlavý. Roucha jsou široce zřasena a nabírána, malebně modelována širokými plochami, oddělovanými oblými rourovitými hřebeny. Cípy nadbytečné draperie vlají a lem pláště sv. Jana se přehrnjuje a vzdouvá.

Vnější strany zachovávají sice živost postojů rovněž tříčtvrtěných postav, staví je však na užší pruh terénu před šedofialové pozadí se zlatými hvězdami. Zájem o fysiognomiku je tu nesrovnatelně menší, tváře jsou ploše modelované, jednoduché a sumární zacházení s draperií se zapuštěnými úzkými záhybovými doly, prozrazuje chudší obrazotvornost. Traktování vlasů je pouze povšechné, vůbec způsob malby je zběžnější a povrchnější. Kolorit obou stran křídel vyznačuje se jednoduchým barevným rejstříkem, sestaveným z cinobrové a karmínové červeně, lila, olivové a smaragdové zeleně.

Slohově nelze archu čejetickou přesně lokalisovati. Má své analogie v Bavorsku⁴⁶⁰ v oltáři z Jenkofen a z Pildenau, jsou jí však také blízké některé práce salcburské, na př. predella oltáře v Morzgu,⁴⁶¹ mihnou se tu dokonce i prvky figurální typiky mistra z Grossmain. Čejetická archa je dokladem slohové rozrůzněnosti, jakou byla ovládána malířská práce této oblasti Čech.

Tím je vyčerpána početná skupina děl, které možno všechny lokalizovat do jihozápadních Čech a datovat dobou kolem roku 1500.

Na sklonku XV. století pronikl do jižních Čech ještě jednou vliv z Dolních Rakous v památce zajímavé po nejedné své stránce, totiž

XLVII. CYKLU KÁJOVSKÉM [Kojau] (Kájov u Krumlova, [Kojau bei Krummau] kostel P. Marie, 82 × 56).

Lit.: J. Sedláček, Zur Geschichte der Kirche in Kojau, M. d. C. K., N. F. XV. (1889), 201 a d. — S. XLI., 149, obr. 117—118. — J. Pešina, Ukřižování třeboňské, P. A., N. Ř. IV.—V. (1937), 98.

Cyklus skládá se z 12 desek, zbytků to původní kájovské archy, líčících utrpení sv. apoštolů.⁴⁶²⁾ Obrazy, tak jak jejich reprodukce jsou v soupise sestaveny, zobrazovaly: Umučení sv. Petra, sv. Pavla, sv. Ondřeje, sv. Jakuba st., sv. Jana Ev., sv. Bartoloměje, sv. Judy, sv. Filipa, sv. Matěje, sv. Jakuba ml., sv. Šimona a sv. Tomáše.⁴⁶³⁾

Pět scén odehrává se v krajině, zbytek v interiéru. V krajinách je zpravidla v prvním plánu terén upraven pro scénu, načez stoupá a vyvinut je až do třetího plánu. Krajina je kopečnatá, se stromy na úbočích, s pitoreskními hrady a vodními plochami. V konstrukcích interiéru, obyčejně značně rozlehleho a hlubokého, vyhýbá se malíř složitějšímu jeho komponování. Kompoziční vzorce jsou motivovány dějem a tvořeny jsou jednak figurami přímo na ději zúčastněnými, s ústřední postavou mučedníkovou v čele, jednak pouhými staty, nečinně scéně přihlížejícími. Figury nízkých, sražených postav, nesou předimenzované hlavy, groteskně charakterisované. Některé postavy podobají se gnómům (muž s kopím v obraze Mučení sv. Bartoloměje). Draperie jsou lomeny jen tam, kde je to motivováno pohybem, pak ale velmi radikálně. V záhybových konfiguracích převládají výrazné grafické motivy dolů bifurkujících a dolů v podobě písmene T, vesměs hluboko zařezávaných.

Kolorit je velmi pestrý a vykazuje množství barev, uplatňujících se jako tóny lokální: Vedle obvyklé červeně a zeleně vykazuje paleta také modř, růžovou a fialovou. Modelace tvarů je pevná a děje se zatemňováním a prosvětlováním místních tónů, bez zásahu kresby, která zato čistě a jasně konturuje. Krajina v pozadí je barevně odstupňována; její lineární struktura je postupně tlumena fikcí vzduchové vrstvy, takže zde možno mluvit o jakési vzdušné perspektivě.⁴⁶⁴⁾ K realismu krajiny přispívá i modř oblohy. Kostýmy jsou všude současné a odpovídají skutečnosti. Scény Mučení jsou líčeny drasticky,⁴⁶⁵⁾ avšak bez vyslovené krutosti. Kati si počínají obratně, klidně, se zřejmou zkušeností a odbornou znalostí. Stejně znalecky stínají, utloukají a bodají, jako pilují, krájejí a stahují z kůže. V tvářích mučedníků i mučitelů zračí se určitá pasivnost; afekt je nanejvýše vyjádřen mírným posunkem, nebo nenápadnou grimasou, jako ceněním zubů v otevřených ústech a pod.

Obrazy tvořily oltář 12 apoštolů, založený zbožným farářem kájovským, Michaelem Pilesem, vyobrazeným jako donátor v obraze Mučení sv. Šimona. Pils klečí v albě, s pileolem v ruce; u jeho nohou je štítek se znakem, vytvořeným ze dvou propletených minuskulových m.

Farář Pils je historická osobnost, která si získala o vybudování a bohatou výzdobu nového kájovského kostela veliké zásluhy. Byl farářem již v původním menším kostele r. 1461. Roku 1471 zahájil stavbu nového kostela, významné to pozdně gotické architektury, dokončené r. 1493. Pils zemřel r. 1503 a byl pohřben v kostele, jeho náhrobek je však dnes ztracen. Podle erekcčních záznamů založil řadu oltářů a všemožně přispěl k vybavení kostela. Jeho dílem je tedy i oltář apoštolů, pro nějž máme přesný terminus post quem v r. 1493, ante quem v r. 1503. Podle slohových známek třeba považovati poslední léta století za pravděpodobnou dobu jeho vzniku.

Kájovský cyklus jeví, jak řečeno, velmi mnoho znaků, svědčících pro silný dotek s dolnorakouským, zvláště vídeňským malířstvím. Již náměty obrazů samy ukazují k tematicce, oblíbené v Horních Rakousích, kde mučednické scény se vyskytují zvláště často a to s týmž mravoličným předechem jako v kájovském cyklu. Také záliba v hluboce vyvinutých krajinných vedutách s kopci a hrady a zájem o atmosféru, jsou příznačně rakouského původu. Stejně figury svými proporcemi, drastickým líčením typů, svým ústrojem a všemi ostatními podrobnostmi jeví tolik analogií s pracemi dolnorakouskými, že domněnka přímé závislosti kájovského cyklu na nich je nad veškeru pochybnost oprávněnou.

Nejbližší je mu t. zv. mistr Utrpení Svatých, nazvaný tak podle svých oblíbených námětů. Byl činný ve Vídni na sklonku XV. století a působil v okruhu nemalé šíře. Z tohoto okruhu jsou kájovskému mistru zvláště blízké obrazy s mučením světců, chované v klášteře v Herzogenburgu⁴⁶⁶⁾ a obraz Piláta myjícího si ruce v klášteře St. Florian.⁴⁶⁷⁾ Avšak i mučednické scény mistra Winklerova epitafu, žáka to staršího mistra oltáře skotských mnichů ve Vídni (Meister des Schottenstiftes, Stadelův ústav ve Frankfurtu)⁴⁶⁸⁾ a obrazy mistra herzogenburgského⁴⁶⁹⁾ a eggenburgského⁴⁷⁰⁾, jsou našemu mistru blízké mnohým svým rysem, zvláště typikou.

Mistr kájovského cyklu byl řemeslný kompilátor, vyučený patrně v některém provinciálním atelieru hornorakouském, těžícím eklekticky zvláště z vídeňské školy.

Vedle rakouského vlivu uplatnil se v jižních Čechách také opět vliv švábský, vtělený ve dvou pracích, chovaných ve vyšebrodské galerii. První z nich je

INCORONATA S DĚCKEM (Vyšší Brod, [Hohenfurth] galerie, 62 × 42). XLVIII.

Lit.: S. XLII., 404 a d., obr. 437. — D. Kaindl, Geschichte des Zisterzienserstiftes Hohenfurt in Böhmen, Č. Krumlov 1930, 160. — Matějček, Děj. 349 a d.

Deska zobrazuje madonu s děckem, v poloviční figuře, korunovanou párem andělů a oděnou v roucho barvy růžové a modrý plášť;⁴⁷¹⁾ pozadí zlaté, rám původní.

Jak již Matějček upozornil, opakuje obraz volně schéma, známé z rytiny Schongauerovy (B 31). Z rytiny té je převzat motiv polofigury, avšak půlměsíc nahrazen je nízkou zídkou, figuře představenou. Směr kompozice je opačný, přidána je rouška, za to záhybový systém draperie převzat je dosti podrobně. Poněkud pozměněno je také děcko a oba andělé.⁴⁷²⁾

Obraz souvisí dílensky s druhou prací, chovanou rovněž v galerii. Jsou to

XLIX.

DVĚ KŘÍDLA SE SVATÝMI (86 × 26).

Lit.: S. XLII., 402, obr. 435. — Kaindl, 160.

Úzká a vysoká křídla, oboustranně malovaná,⁴⁷³⁾ zobrazují na vnitřní straně sv. Tomáše a sv. Jakuba, na vnějších sv. Víta a sv. Ludmilu. Vnitřní strany mají pozadí zlaté, drobně puncované tradičním českým vzorem čtverců s bodem, vnější pak modře malované. Rámy chybí.

V koloritu se uplatňují teplé hnědě, olivové zeleně a cinobry, poněkud neutralisované chladnými karmíny a žlutí. S předchozí prací sdílejí křídla touž typiku okrouhlých tváří, malého nosu, úzkých očních šterbin, úst s ohrnutým dolním rtem a vtaženými koutky a jemně načrtnutých obočí, také článkování prstů, velmi hebké traktování vlasů, záhybový styl poněkud plechově, leč výrazně lámaných draperií, neobyčejně precizní kresba, jemně modulovaný kolorit a pečlivá technika, pracující ostrými štětci, jsou rysy společnými.

Cechner datoval obě práce do počátku XVI. století, Matějček do doby kolem r. 1500, ke které opravdu náležejí všemi svými vlastnostmi. Dotkli jsme se již u prací z jihozápadních Čech otázky záhybového slohu kolem r. 1500. V době té podstupuje záhybový styl proměnu, znamenající odklon od rogierovsko-schongauerovského formalismu a příklonění k malebnému a iluzionistickému slohu, odvozenému patrně ze soudobé skulptury. V tomto slohu potlačeny jsou staré grafisující motivy vidlic, špendlíků a šipek, zapouštění hlubokých záhybových dolů a štípání draperie ustupuje přirozenějšímu a široce malebnému traktování draperie, borcené teď ve větších konvexních a konkávních plochách; často přehrnované, mačkané a vzduché záhyby poskytují tak záminku iluzionistické hře světla a stínů. Staré motivy vyskytují se tu a tam ještě po r. 1500, ale spíše již setrvačností, jako znak archaisující. V čisté formě poznali jsme tento sloh již v pracích jihozápadních Čech a v pracích, o nichž zde jednáme; i později budeme mít ještě příležitost jej zaznamenati.

Také jeden kostymní detail, totiž zřetelné rozdělení šatu sv. Ludmily na živůtek, spínaný již knoflíky, a na sukni, se vyskytuje u nás jako ozvuk nové renesanční módní vlny z Německa, nejdříve v době kolem r. 1500.

Klidnou statičností, výrazovou apatií, lineárností, jemným koloritem, přesným prokreslením detailů a především subtilní typikou, blíží se naše obrazy pracím švábským; nepřipínají se však na současný sloh švábský (Zeitblom), nýbrž navazují na starší a více než celou generaci časově vzdálenou vrstvu, vyznačenou jménem sterzingského anonyma (1457) a jeho epigonů, působících ve Švábsku ještě v letech 1470—1480. Skutečnost tu dokládají některé práce z této doby, chované v berlínském Deutsches Museum. S pracemi toho druhu přišel také náš mistr nepochybně do styku, odívaje však své figury v draperie, řasené již ve smyslu doby kolem roku 1500.⁴⁷⁴⁾ Naší incoronaté velmi analogické madony Hanse Holbeina st. jsou mladší, ukazují však patrně k společnému a dnes neznámému prototypu, patrně švábského původu.⁴⁷⁵⁾

Domněnce Cechnerově, že mistr křídel je jihočeského původu, možno přisvědčiti; jejich dílenská souvislost s obrazem incoronaty, pocházející z Dol. Dvoříště, tomu alespoň nasvědčuje, stejně jako prokázaný vliv blízkého Švábska. Za to Cechnerův názor, jakoby typy figur byly vysloveně české, je jistě pochybený, stejně jako jeho doměnka, že písmena THES na hrdle džbánku jsou signaturou malířovou.

Prací z konce století je obraz

INCORONATY V NÁRODNÍ GALERII V PRAZE

(74 × 52,5, inv. čís. O. P. 1725).

Ikonograficky navazuje madona zřejmě na starý český typ madony, korunované párem andělů; navíc připojení jsou ještě dva andělé, zatěžující příliš nosnost obrazové plochy. Pravý anděl, hrající na loutnu, je motiv jistě cizího původu, přejetý asi z grafiky, kde se vyskytuje nezřídka, na př. u mistra Smrti P. Marie (L 3).

Naše madona vznikla patrně kombinací typu vyšebrodského (nejbližší je jí replika vyšebrodské madony v umělecko-historickém museu ve Vídni,⁴⁷⁶⁾ motivem zkřížených nohou Ježíškových, jablkem a brokátovým šatem madoniným) a zlatokorunského (pohledovým směrem madony a motivem vytáčení děcka k divákovi). Obraz je živý v obryse téměř barokně pohnutém i v pohybu ještě silně lomené draperie, svěží a půvabný ve výrazu a v typu tváří, ale vadný v kresbě (nemožně zkreslená pánev děcka), tupý v barvě a hrubší i technicky.

Konečně se hlásí do vrstvy kolem r. 1500 skupina památek středočeského původu, jevících úzkou vzájemnou spojitost. Jsou to především

LI. KŘÍDLA ARCHY Z KOSTELA SV. PETRA A PAVLA NA KŘIVO-
KLÁTĚ⁴⁷⁷) (dnes hradní kaple křivoklátská, 133 × 53).

Lit.: S. XXXVI., 98 a d., obr. 82—83.

Křídla, oboustranně malovaná, zobrazují na vnitřních stranách sv. Barboru a sv. Kateřinu, na vnějších sv. Dorotu⁴⁷⁸) a sv. Markétu. Pozadí vnitřních stran a rámy jsou stříbrné, pozadí vnějších stran tmavě červená s hvězdami, rám pak zdobený malovaným dekorem lilí.⁴⁷⁹)

Postavy světic jsou štíhlé, otáčivé kolem osy, křehké a graciézní v postoji, něžné ve výraze; způsob, jakým zacházejí s atributy, je již poněkud koketní, hravý a preciosní. Draperie je řasnatá, náročně nabíraná, u země tvoří složité konfigurace záhybové. Záhybový styl odpovídá zcela přesně době kolem r. 1500. Podobně rafinovaný je také kolorit, krajně kultivovaný a vykazující nadto intaktní systém lasur.⁴⁸⁰) Sv. Kateřina má cinobrový plášť, růžový šat, ve stínech přecházející do karmínu, sv. Dorota plášť růžový, šat olivově zelený, sv. Markéta má plášť bílý, roucho pak zelenomodré. Barevně nejskvělejší je však obraz sv. Barbory, v apartním souzvuku citlivě volených tónů, teplé olivové zeleně (plášť), intenzivní citronové žlutě (šat), lomené do okru, a fialové šedi (věž), odrážejících se od stříbrného pozadí.

Postavy světic jsou velmi příbuzné světicím schongauerovským, zachovaným dílem v rytině, dílem v kresbě, nicméně nekryjí se přesně se žádnou z nich, působíce spíše jako volné jejich varianty. Blíží se jim vybraností a určitou elegancí svých zjevů, analogickými typy i kostymováním.

Pro srovnání uvádím mimo známé rytiny také kresby sv. Markéty v Berlíně (kabinet rytin) a sv. Doroty tamtéž,⁴⁸¹) i jiné kresby Schongauerovy školy.⁴⁸²) Použití takovýchto kreseb není vyloučeno.

S křivoklátskými křídly těsně souvisí i

KŘÍDLA Z KŘEČOVA (Křečov u Kralovic, márnice kostela, dnes
Západočeské museum v Plzni; 114 × 30).⁴⁸³)

Lit.: S. XXXVII. (1912), 83, obr. 108.

Křídla jsou oboustranně malovaná, zobrazují na vnitřních stranách sv. Barboru a Kateřinu. Světice postaveny jsou před závěs, horní část obrazu je vyplněna zlatým, rytým dekorem ze spletených větví. S předchozí prací souvisí také barevně volbou obdobných tónů, jako cinobru, olivové zeleně, žluti a lila.

Jim velmi blízká jsou křídla

ARCHY SBÍREK ZÁMKU KONOPIŠTĚ (dříve oratoř kaple, dnes scho-
diště ke kapli, celá archa: 312 × 162, inv. čís. 22.521).

Lit.: Sedláček, Hradý a zámky XV., 29. — S. XXXV. (1911), 117 a d., obr. 173.

Oltář je sestaven ze tří různých částí: Z archy, jejíž skříň nese řezbu sv. Jiří, potírajícího draka, a jejíž křídla zobrazují na vnitřních stranách sv. Markétu (levé) a sv. Kateřinu (pravé), na vnějších sv. Jana a sv. Jakuba st., dále z řezaného nástavce a z křídlové predelly s plastickou náplní a malovanými křídly.

Pro nás přicházejí v úvahu pouze křídla prostřední archy, jež dílen-
sky souvisí s křečovskými, sdílejíce s nimi tytéž proporce figur, sličný
typus, záhybový styl, dokonce i závěs a poněkud jednodušší dekor v nad-
hlaví. Sv. Markéta je pak zvláště blízká téže světici křidel křivoklátských.

Všechny tři práce, s jichž lyrickým kouzlem možno srovnati jen práce
chrudimské, vyšly nepochybně z jedné dílny, již možno lokalizovati do
středních Čech a která byla činna v době kolem roku 1500.⁴⁸⁴)

IX.

Po roce 1500 ustupuje rychle manýristický realismus rogierovského směru, aby uvolnil místo novému realismu, vzniklému především v jižním Německu a Rakousku, v němž nabývá váhy přímé studium a pozorování skutečnosti.

Nástup tohoto realismu jeví se po prvé zřetelně kolem poloviny prvního desetiletí XVI. století ve skupině prací, vížících se k arše chuděnické.

LII,
LIII. ARCHA CHUDĚNICKÁ (Chuděnice, kostel sv. Jana Křtit., střed:
156 × 124, křídla: 156 × 56).

Lit.: Sedláček, Hrady a zámky IX. (1893), 30. — Šittler-Podlaha, Národop. výst. atd., 1006 a d., vyobr. střední desky. — S. VII. (1900), 29, obr. 8—11. — Chytil, K vývoji středověkého malířství českého, Dílo II. (1904), 122 a d. — Podlaha, Mariánské obrazy, 9, tab. XVIII. — Chytil, Mal., 146 a d. — Winter, Děj. 797. — Chytil, Tabulové obrazy atd., 182 a d. — Matějček, Děj. 354, obr. 285—286. — Chytil, České malířství prvních desetiletí XVI. stol., R. K. P. D. U. 1931, 6—7. — Matějček, Děj. III. (1927), 98. — Čsl. vlastivěda, 68.

Archa je triptych, skládající se ze středu, zobrazujícího madonu s děckem mezi sv. Janem Křtit. a sv. Janem Ev., a křídel, z nichž levé po vnitřní straně nese obraz sv. Václava, po vnější sv. Jakuba, pravé pak obraz sv. Kryštofa po vnitřní straně, po vnější sv. Ondřeje. Triptych je dnes zapuštěn do novogotického rámu, v němž křídla byla učiněna nepohyblivými. Predella, odloučená dnes od oltáře, je zavěšena na jižní stěně kněžiště.

Archa byla založena roku 1505 pány Vilémem a Janem Černínem z Chuděnic, jak dokládá nápis na spodním okraji predelly (DOMIN. WILHELMUS DOMIN. JOHNES CERNIN-CHUDENIC... FIERI FECERUNT ANNO DOMINI 1505). Nápis ten je sice restaurátorským falsem,⁴⁸⁵ ale není třeba pochybovat o jeho pravosti, která je potvrzena i autentickým letopočtem 1505, vypuncovaným v římských číslicích do spodní obruby závěsu na zlatém pozadí střední desky (mezi sv. Janem Ev. a Marií).

Z nápisu nevysvítá, zda v osobě donátorově lze spatřovat Viléma či Jana Černína.⁴⁸⁶ Jan (1493—1505) a Vilém (1482—1510) byli bratři. Poněvadž Vilém je starší, bylo by možno spatřovat v donátorovi snad jeho; avšak okolnost, že Jan zemřel v tomtéž roce, kdy byla zhotovena archa, nabadá k domněnce, zda v případě, že archa byla dokončena až po Janově smrti, nebyl v osobě donátorově zobrazen již zemřelý z obou bratrů.

Archa chuděnická náleží k typu oltářů, které již tematikou své malířské výzdoby mají zdůrazňovat zvláštnost jejich účelu. Neboť archa, která je votivním oltářem, vylučujíc náměty s narrativní tendencí, dává přednost izolovaným postavám světeckým a již tím podtrhuje význam oltáře, jako rodinné fundace, obracejícího se spíše k intimní a soukromé zbožnosti donátorů, než k představivosti širokých zástupů věřících.

Prostor a jeho věcná náplň jsou potlačeny ve prospěch vlastních postav, na něž malíř soustředí všechnu svoji pozornost. Tyto figury velkého a robustního vzrůstu, jsou řazeny bez kompoziční náročnosti, zato však s okázalou, téměř hieratickou slavnostností, hodnou reprezentativních obrazů. Figury stojí klidně a pevně, a vyvinuty jsou v nevšední plnosti plastického tvaru. Hlavy, které lze redukovat na jeden typ, daný dolů se zužující a výrazně modelovanou lebkou, hubeností a kostnatostí tváří, zdůrazněním lícních kostí a vpadlých tváří, hluboko zasazených očí a mimicky živých úst, vynikají nápadnou ošklivostí, od nichž se liší pouze jemná a zušlechtěná hlava Mariina a sv. Jana Ev., zvláště však krásného, téměř již renesančního dítěte.⁴⁸⁷ Ač v modelaci rukou a nohou nechybí vůle po realističtější a přirozenému vzhledu více odpovídajícím článkovaní, nelze ještě, ve shodě s Matějčkem, mluvit o vlastním pozorování malířově⁴⁸⁸ ani tam, kde bychom mohli mluvit o záměrech portrétních, jako v případě zcela schematicky podané tváře donátorovy. Kresebně je však tvar dobře uchopen a neobyčejně obratně zvládnut.⁴⁸⁹ Světlu a vrženému i vlastnímu stínu připadá při modelaci objemu úloha daleko významnější než tomu bylo dříve. Také draperie je kreslena jistě a řasně s malebnou šíří a volností,⁴⁹⁰ kterou jsme vytkli již výše, jako charakteristický znak slohu kolem roku 1500. I tam, kde přímo napodobí vzor Schongauerův, překonává malíř tvrdý linearismus předlohy měkkou, ilusivní modelací, která se rovněž ještě neopírá o bezprostřední zkušenost, je však přes to skutečnosti blízká. Pro toto malebné chápání draperie je typický zvláště plášť sv. Kryštofa. Zálibě v dobovém stylu barokně vzduté draperie dal malíř výraz v rozevlátém pláští zvěstujícího anděla, leč i tento motiv lze vysvětlit působením grafiky. Schongauer znal již takto vzduté draperie a poukaz Chytilův⁴⁹¹ ke Stossovi, ovšem opět k jeho grafice, je dosti pravděpodobný, tím spíše, víme-li, že malíř chuděnické archy z grafiky opravdu těžil.

Reprezentativní účel archy je vyjádřen i v její skvělé barevnosti, vyladěné ve střední desce do teplého souzvuku zlata, cinobru a olivové

zeleně, vykontrastovaného chladnou a hlubokou modří a karmínově růžovou. Tytéž tóny, rozmnožené ještě o lila, ukazují i obrazy na křídlech, jichž vnější strany zdobí místo zlatého pozadí tmavé, téměř černé závěsy se žlutým brokátovým vzorem. Náročnost díla je patrna i v péči, jaká je věnována pozornému přepisu a rozlišení hmot, podrobnému vypracování detailů, stejně jako v dekorativním bohatství výzdobných podrobností, zvyšujících lesk práce. Jsou to ve zlatě puncované a tlačené vzory brokátových motivů, tvořící pozadí přední tabule a vnitřních stran křídel, jsou to lisované dekorace, tvořící ozdobná loubí, vytvořená z propleteného větvoří a květů, jsou to i malované rozviliny v nadhlaví vnějších stran křídel, u nichž jsou lisované motivy v pozadí nahrazeny malovaným závěsem s brokátovým vzorem a trásněmi. Stejný dekorativní pud zračí se v malovaném rodinném znaku na predelle, mistrovském díle heraldické stylisace.

Při slohovém posuzování díla není jednoty v názoru. Hostaš-Vaněk domnívali se spatřovat v arše chuděnické patrný vliv cizích vzorů, zatím co Chytil⁴⁹²⁾ zastává se myšlenky původnosti práce, v níž vidí křížení domácích tradic s eklektismem, který spatřuje především ve vlivu grafiky. Matějček tuší⁴⁹³⁾ zde již nástup slohových živelů renesančních, které by Čechy recipovaly takto prostřednictvím Německa v době velmi časně. Také Chytil narážel na jiném místě nejasně na vliv Itálie.⁴⁹⁴⁾

Pokládám domněnky o renesančních vlivech v chuděnické arše za upřílišené, stejně jako nelze ovšem zjev malířův vysvětliti výlučně z domácí půdy. Vpravdě v celém díle nelze ani po podrobné analýze prokázat jediného znaku, který by opravňoval k předpokladu renesančních vlivů. Malíř chuděnické archy zůstává veskrze ještě na půdě pozdně gotické a možno jen souhlasit s Matějčkovým názorem, že jeho realismus není empiricky odvozen ze skutečnosti. Nutno se tedy pokusit o jeho bližší slohové zařazení.

Již Chytil na různých místech citovaných prací nadhodil, že malíř čerpal ze Schongauerových předloh, připouštěl však tento vliv pouze u postavy Mariiny a sv. Jana Kř., a to ještě částečně. Skutečností ovšem je, že lze odvoditi nejen postavu Marinu a Jana Kř., ale i postavu sv. Ondřeje ze Schongauerových listů, kterých použil malíř s obratností učelivého kompilátora. Pravdu má Chytil jen potud, že se malíř nesnažil o napodobení typů, ač třeba v jednom případě — hlavy Mariiny a děcka — i v tom ohledu učiniti výjimku. Neboť zde zřejmě šlo malíři o to, přiblížiti se pokud jen možno ženskému ideálu schongauerovské madony. To také vysvětluje, proč právě tato postava vyznačuje se ušlechtilostí a vytříbeností, která jinak, jak jsme viděli, chybí ostatním postavám, a to bylo asi také to, co přimělo Chytila k nesprávně ovšem domněnce o možném vlivu italském.⁴⁹⁵⁾ — Přihlédneme nyní blíže k rozsahu, v jakém čerpal malíř chuděnické archy ze Schongauerovy grafiky.

Tak především za vzor postavě Mariině sloužila rytina B 29, z níž je převzat základní postoj, sklon hlavy, gesto rukou, motiv rozpuštěných vlasů a do všech podrobností i záhybový styl, sledovaný i v nejmenších konfiguracích draperie. Stejně je převzata figura děcka, u nás nahého, vytočení těla, gesto rukou i typ hlavy. Další postava, sv. Jan Kř., vděčí rovněž za svou kompoziční myšlenku předloze B 55, avšak v menší míře než v předchozím případě. Jsou-li postoj, gesto a uspořádání pláště totožné, je odchýlný náš obraz jak natočením hlavy, tak i jejím typem. Za to velmi blízká je své předloze, rytině B 36, postava sv. Ondřeje, napodobící detailně postoj, sklon hlavy, motiv kříže a podrobně i záhybové motivy.

Lze-li tedy nejednu složku umění mistra chuděnické archy vyložit z vlivů grafických předloh, není možno tamtéž hledat vysvětlení jeho slohové základny. Právě v tom však narážíme na nemalé potíže, souvisící se zjevem, jemuž zde třeba věnovat určitou pozornost a na jehož důležitost, v rámci rakouského pozdně gotického malířství upozornil Benesch.⁴⁹⁶⁾

Devadesátá leta jsou dobou, kdy začíná proces, směřující k setřetí hranic mezi jednotlivými školskými okruhy, jimž dovedlo XV. století dodat specifických rysů. Mizí stará uzavřenost a svébytnost těchto okruhů, které se nyní vyvíjejí v ustavičné fluktuaci a vzájemné výměně výtvarných hodnot, každý z nich pak se stává ohniskem, v němž se střetají a kříží různé směry a slohové proudy. Tím se stává, že hranice jednotlivých škol jsou již koncem devadesátých let tak vágní a neurčité, na druhé straně různá centra vykazují tolik rysů společných, že bližší lokalisace některých prací působí obtíže, kterých předchozí doba ještě neznala. Tím spíše narážíme na obtíže, chceme-li slohově lokalizovat práci, pocházející z oblasti, která stála na okraji tohoto neklidného dění a jejíž mistr proběhl asi nejedním krajem, ohlížeje se po různých vzorech.

Chceme-li užít širokého a mnohoznačného termínu, náleží archa slohově k jižnímu Německu, v bližším vymezení pak zase mnohé znaky nás vedou do Francka a Švábska.⁴⁹⁷⁾ Typickou a záhybovým slohem blíží se naše práce křídům s výjevy ze života Mariina v Germánském museu v Norimberku,⁴⁹⁸⁾ připsaným francké oblasti z povodí Mohanu, z doby 1470—80. Tento poukaz znamená pouze ovšem naznačení jedné z možností, jedné ze složek malířovy orientace. Více jich nalezneme ve Švábsku. Státičnost, nechuť k prostorovosti, klidná slavnostnost figur i typika a kolorit díla má tu jistě svůj původ. Nikam však nelze ukázat s určitostí. Brzy nám připomene typika zeitblomovsko-strigelovská nejednu z hlav naší archy, brzy je to opět záhybový sloh, nebo sklon k dekorativismu, jevící se v obdobné zálibě v bohatě zdobených pozadích, závěsech a pod. Sečteme-li tyto znaky, které shledáváme po různu rozptýleny ve Švábsku, dostaneme přibližně obraz slohové základny mistrovsky. Nesmíme ovšem zapomenout na úlohu, již hraje v jeho díle grafika a nakonec nelze pochybovati ani o tom,

že mnohé třeba přičísti i na vrub invence malířovy, již lze v této době předpokládati a z níž možno si i částečně vysvětlit svéráznou formulaci názoru na typus, i když jeho původ nutno rovněž hledati v naznačené oblasti.

Chytil⁴⁹⁹) se snažil připsat chuděnickou archu malíři Šimonu Lábovi, opíraje tuto doměnku o skutečnost, že Láb spravoval panu Vilémovi Černínovi z Chuděnic jeho dům na Malé Straně v Praze, a že vykonal v tomto domě v přítomnosti a za svědectví pana Černína roku 1512 své poslední pořízení, (zachované v městském archivu pražském). Chytil soudil z toho na intimní vztah Lábův k rodině Černínů, což nelze vylučovat. Jinou otázkou ovšem jest, zda lze pouze na základě toho vyvozovat s Chytilem ukvapený závěr, že chuděnická archa musí být již proto dílem Lábovým a tudíž pražským.⁵⁰⁰) Pražský původ netřeba přepisovati arše chuděnické již proto, že právě oblast jihozápadních Čech může se v této době, jak jsme viděli, vykázat činností, jež nám zanechala mnohé dílo dobré úrovně. Mimo to spojitost s votivním obrazem Švihovských, usazených rovněž na Klatovsku, ukazujíc spíše k lokální tamní dílně, zeslabuje domněnku Chytilovu, proti níž nelze ovšem vésti jinak přímých důkazů; stejně však není možno ji prokázat s jistotou, opravňující bezpečnou atribuci, čehož třeba litovati, neboť by to byl první případ umělecké individuality a tím i práce neanonymní.

Dílno, z níž vyšla archa chuděnická, patřila asi k významnějším své doby, neboť jí lze připsati ještě

LIV. VOTIVNÍ OBRAZ ŠVIHOVSKÝCH⁵⁰¹) (Praha, Národní Galerie, dřívě Národní museum, 137.5 × 109.5, dřevo borové, O. P. 1614).

Lit.: E. Wocel, Bericht über die im Jahre 1858 unternommene kunsthistorische Reise im westlichen Böhmen (Horažďovice), M. d. C. K. III. (1859), 215. — Chytil, K vývoji atd., 122 a d. — Chytil, Mal., 150. — Chytil, Tab. obrazy atd., 182 a d. — Matějček, Děj. 354, obr. 287. — Chytil, Čes. mal. prvních desetiletí, atd., 7 a d. — Kramář, Průvodce (1936), čís. 66. — Kramář, Průvodce (1938), čís. 72.

Obraz představuje Krista-Trpitele mezi Marií, zahalenou ve smaragdově zelený plášť s lososově růžovou podšívku a sv. Bartolomějem, nesoucím okrově žlutý šat s hnědým vzorem a cinobrově červený plášť s olivově zeleným rubem, na levé straně, sv. Petrem v smaragdově zeleném šatu a cinobrovém plášti a archandělem Rafaelem, oděným v bílé roucho a pluvíál téže barvy, jako šat sv. Bartoloměje, na straně pravé; u nohou Kristových klečí donátor v kovově modrém, do zelena se lomícím brnění, s připojeným znakem.

S ikonografickým typem Krista-Trpitele ve společnosti světců setkali jsme se již dřívě, v arše budňanské, nehledíc ke starším analogiím z první poloviny předcházejícího století. Navazuje tedy náš obraz na vžitě ikono-

grafické schéma; přínosem je však ikonograficky vzácná postava Rafaelova, o němž se asi právem Chytil⁵⁰²) domnívá, že má, jakožto ochránce mládeže, vztah k osobě donátorově.

Kolem Krista seskupil malíř obratně postavy do půlkruhu, dávaje částečně zakrývati vzad posunuté figury Marie a sv. Petra postavami před nimi, čímž dosáhl iluze hlubší prostorové jímky, zesílené ještě perspektivně krácenou dlaždicovou podlahou,⁵⁰³) nezbavenou však ještě staré nepřírozené sešikmenosti. Pozadí, zdobené vzorem granátového jablka, je ovšem ještě tradičně zlaté.

U aktu Kristova, púsujícího v mírném kontrastu a vystavujícího na odív své zmučené tělo, překvapuje nedostatek anatomické znalosti tělesné struktury, zvláště trupu, modelovaného se schematickou povšechností.⁵⁰⁴) Tomu nasvědčují i zkreslené, nemožně tenké ruce a nepoměrně velká chodidla. Utrpení Kristovo je pouze naznačeno, bez obvyklé naturalistické brutality. Jinak však postavy jsou dobře proporcovány a oživeny sdílnou a výmluvnou gestikulací. Pevně modelované hlavy, nápadné hranatosti a sraženosti lebek u postavy Kristovy a sv. Petra,⁵⁰⁵) jsou ostře charakterisovány, vypjatost zornic dodává jim však rysu jisté vyjevenosti.⁵⁰⁶)

Obraz Švihovských jest však více než pouhý výjev ceremonielní. Nad něj povyšuje jej jakási lidská nota soucítění s utrpením Kristovým, prolínající obrazem a zlidšťující jej. Kristus je duchovním těžištěm, k němuž se sbíhají zraky všech postav, i donátorovy; figury jsou spojeny vnitřně: Matka dotýká se pravicí ruky Kristovy, levicí objímá jej v pase, sv. Bartoloměj klade shovívavě ruku na ramě donátorovo, jehož doporučuje Kristovi a Rafael významně ukazuje donátorovi na postavu Kristovu, připomínáje mu tak vykupitelský skutek Spasitelův.⁵⁰⁷)

Obraz pocházející z Horažďovic⁵⁰⁸) byl určen podle připojeného znaku po prvé již Wocelem⁵⁰⁹) jako votivní obraz rodiny Švihovských z Riesenberka, jež byla také objednavatelem archy velhartické. Wocel domníval se spatřovat v osobě donátorově pana Půtu Švihovského, Chytil však opravil správně jeho tvrzení v tom smyslu, že tu nemůže jít o samotného Půtu, nýbrž asi o některého z jeho synů. Půta, sám vynikající osobnost své doby a svého rodu,⁵¹⁰) zakladatel minoritského kláštera v Horažďovicích a stavebník nedobytných hradů Rábí a Švihova, zemřel r. 1504 a zanechal své statky čtyřem synům, Vilémovi, Jindřichovi, Břetislavovi a Václavovi. Horažďovice podržela zprvu vdova po Půtovi, Bohunka Švihovská z Lomnice, po níž přešly na Břetislava a Jindřicha. Poněvadž však Půta zemřel stár 40 let (podle nekrologu Bohuslava Hasištejnského z Lobkovic, citovaného Sedláčkem) a donátor je zobrazen jako postava mladého ještě muže, domnívá se právem Chytil,⁵¹¹) že tu je zobrazen jeden z Půtových synů, kteří po otcově smrti převzali závazek dostavět horažďovický klášter. Že obraz mohl být namalován brzy po roce 1504, tomu nasvědčuje okolnost, že smlouvou,

uzavřenou roku 1505, rozdělili se synové o zděděné statky a dosáhli tak samostatnosti. Správný je také Chytilův postřeh, že tu jde o mladistvého donátora již proto, že mezi jeho přímluvci figuruje Rafael, jenž byl považován za ochránce jinochů.⁵¹²⁾

Je rovněž Chytilovou zásluhou vytčení dílenské spojitosti mezi Švihovským obrazem a archou chuděnickou.⁵¹³⁾ Je to především typ votivního obrazu se zcela souhlasným motivem donátora, klečícího v plné zbroji na dřevěném špalíčku, souhlasný je i směr zleva do prava a umístění znaků, je to dále plastická plnost formy a typika figur, z nichž zvláště sv. Jan Kř. z chuděnické archy a sv. Bartoloměj Švihovského obrazu, typ andělův z predelly archy a Mariin našeho obrazu, tvář sv. Jakuba tam a Kristova zde atd., jsou si velmi blízké obdobným pojetím, které jsme vytkli již ve stati o arše chuděnické: Tvar lebky, zasazení očí, vysedlost lícních kostí jsou společnými znaky, které ještě, zdá se, v našem obraze zesílily. Obdobné je také traktování vlasů, na př. sv. Jana Kř. a sv. Bartoloměje zde, nebo prstencovitá stylisace vlasů andělových tam a Rafaelových v našem případě atd. Rovněž modelace rukou a nohou, vydatné užití světla a stínů, volné a široké řasení draperie a styl vzdušných záhybů (plášť anděla — rouška Kristova) a konečně i stejná stylisace znaků a ornamentace zlatého pozadí brokátovým vzorem,⁵¹⁴⁾ si vzájemně odpovídají. Kolorit obrazu je sice zdánlivě teplejší a vázanější, to však lze vysvětliti silnou firnisovou vrstvou, která změkčuje kresbu a tlumí obrysy, zároveň však lomí tóny, které u vyčištěné archy chuděnické mohou plně vyzařovat. Z tohoto stanoviska třeba posuzovat i zdánlivý rozdíl barevného znění obou prací, ač vykazují obě podobný rejstřík, obohacený jen o lososově růžovou a více smaragdově zeleně v obraze Švihovských.

Shody tak rozsáhlé nutí ovšem přisvědčit tvrzení Chytilovu⁵¹⁵⁾ o společné dílně a stejně s ním možno souhlasiti i v názoru o umělecké nadřazenosti obrazu Švihovských nad archu chuděnickou. Není to jen větší zájem o fyziognomiku postav, o figuru donátorovu, jejíž mladistvá a ušlechtilá tříčtvrteční hlava je podána s nepoměrně větším smyslem pro individuální rysy, o prostorový vývin objemů a přepis hmoty, je to i přirozenější a ještě volnější záhybový styl a hlavně prohloubení výrazových složek i bohatší invence, patrná v nezávislosti na grafických předlohách, které staví obraz Švihovských nad chuděnickou archu. Časově nemohou být obě díla příliš vzdálena, takže zjev nelze vysvětlit jinak než větší péčí, jež mohla být spíše věnována menšímu obrazu, než velké arše, na níž je patrna účast pomocníků.

Skutečnost, že oba mocné rody Švihovských a Černínů se stýkaly,⁵¹⁶⁾ což při těsném sousedství je přirozené, a že votivní obrazy obou rodů byly objednány v téže dílně, přispívá k mému předpokladu, že dílnu nutno lokalizovati nejspíše do jihozápadních Čech.

K oběma předchozím pracím možno přiřadit ještě obraz

UKŘIŽOVÁNÍ SBÍRKY PETŘINOVY V PRAZE (dříve zámecké sbírky LV. ve Vrchotových Janovicích, 0.75 × 0.52 m).

Lit.: S. III. (1898), 38, obr. 43.

Obraz⁵¹⁷⁾ představuje Ukřižovaného, rozepiatého na šikmo postaveném kříži, k němuž vzhlízejí u paty kříže stojící Marie, zahalená v smaragdově zelené plášti, sv. Jan v rouchu cinobrově červeném a sv. Jeroným v tušově černé kápi a růžovém rouchu, kladoucí pravici na rámě klečícího donátora se sepiatýma rukama.

Střední plán zdvihá se hned za skupinou vlevo vysoko vyhnáným, olivově zeleným až pískově žlutým terénem, složeným z motivů kulisovitě za sebe zasunutých kopců, řídkce osázených keří a stromy, listí téměř zbavenými. Třetí plán se prudce propadá k modré hladině, omývající břehy středověkého města, spojeného s pevninou obloukovým mostem. Předmostí i most sám jsou oživeny siluetovými postavami lidí, měřítkově zmenšovanými do hloubky prostoru. Okolí města vpravo je charakterisováno jako kopcovitá, teple zeleně zbarvená krajina, porostlá řídkou vegetací; zcela v pozadí zdvihají se příkré, holé skalní útesy, do nichž se vtínají hluboké zálivy. Oblouha je charakterisována modří shora dolů odstupňovanou a oživenou bílými, lehce načechranými mráčky.

Nejnápadnějším znakem obrazu je tedy jeho prostor, do neobyčejné hloubky obrazové plochy vyklenutý ústupem vrstev krajinného prospektu a veduty města, vyvinuté v záměrné diagonále. Stejně silně napomáhá ilusi hlubokého prostoru i — po prvé v české gotické malbě — šikmo postavený kříž, jehož vodorovné břevno míří rovněž diagonálně do hloubky.

Není třeba ani podrobnějšího srovnávacího studia, abychom rozpoznali těsnou souvislost našeho obrazu s archou chuděnickou a zvláště s votivním obrazem Švihovských. Figury jsou stejně robustně postaveny, stejného proporčního kanonu a nesou obdobně charakterisované hlavy: Stačí srovnat Ukřižovaného s Kristem obrazu Švihovských, nebo Marii s touž postavou tohoto obrazu, konečně i typ sv. Jana Ev. zde a na arše chuděnické. Totožná je i modelace aktu Kristova, s široce vyklenutým thoraxem a úzkými vykrouženými boky, týž je názor na zmalebnělou draperii, na stejně vzdušnou roušku Kristovu, provlečenou rozkrokem. Také v barevném znění lze znamenat volbu obdobných tónů, cinobru, smaragdově a olivově zeleně, vyskytujících se v obou pracích. Obdobný je i typ votivního obrazu s donátorem, tentokrát neozbrojeným, stejně však klečícím a tříčtvrtečně natočeným a stejně doporučovaným svým mocným přímluvcem ochráně Kristově. Společnou je posléze našemu a Švihovských obrazu i výrazová složka, tichý sentiment a myšlenka nabadat donátora k zbožnosti

poukazem na velikost vykupitelského činu Kristova. Těsné objetí Marie a Jana, jejich ústa, zkřivená bolestí, slzy, kanoucí po tvářích Mariiných, jsou nepochybnými příznaky zvroutění dobového i osobního, jehož jsme si povšimli již v obraze Švihovských. Tyto analogie potvrzují snad dostatečně shora pronesenou domněnku o těsné souvislosti obou předchozích prací s našim obrazem. Nicméně jisté formální odchylky a především koncepce prostoru, nabadají k tomu, abychom hledali zdroj malířových výrazových prostředků i mimo okruh dílny chuděnické archy.

Užití diagonálně postaveného kříže jako živlu prostorotvorného, je sice staršího původu, vyskytující se již u Witze a mistra lyversbergské pašije, ale znovu se stává aktuálním teprve v první generaci německých renesancistů, především A. Dürera a L. Cranacha. Obraz Ukřížování z cyklu Sedmi bolestí Mariiných, připsaného nyní⁵¹⁸⁾ Dürerově dílně prvního desetiletí XVI. stol., a chovaného v galerii drážďanské, vykazuje touž diagonální disposici kříže, stejně jako Dürerova mědirytina téhož námětu z roku 1508 (B 24). Než dürerovská je také formace terénu s vyhnáním středním a propadlým, s nadhledem viděným třetím plánem. V této podobě se vyskytuje ve většině Dürerových prací a to jak v malbě, tak i grafice; z četných příkladů jmenuji alespoň obraz Oplakávání z Germánského musea v Norimberku z doby kolem roku 1500,^{518a)} a jmenovaný již obraz drážďanské sbírky; v dřevorytech pak figuruje téměř napořád. Myšlenka prohloubení prostoru vedutou města je u Dürera rovněž oblíbeným tématem. Středověké opevněné město, obklopené vodou, opakuje se v jeho díle vždy v nových a nových obměnách, z nichž nejedna upomene na náš obraz: Tak na př. v norimberském obraze Oplakávání, v dřevorytech B 2, B 127, B 75, B 117, B 13, A 23 (Kurth 87) atd. Totéž lze říci i o motivu ošlehaných, holých stromů, jenž se opakuje často; zvláště výrazně se s ním shledáváme v dřevorytu B 127. Všechny tyto jmenované příklady jsou voleny z doby poměrně časně, před a po roce 1500. Dürerovský je i určitý pozdně gotický romantismus v krajině a něco z dürerovského expresionismu proniklo snad i do typů figur.

Obdoby tak nápadně nutí k předpokladu, že náš malíř nezůstal prost zásahu dürerovských vlivů a to v době časnější, než by bylo lze předpokládat. Setkáváme se s nimi v pozdně gotickém deskovém malířství u nás po první, nikoli však naposled. Později budeme mít ještě příležitost je zjistit také v jiných případech. Jde tu asi o malíře, prošlého dílnou mistra chuděnické archy, ale zasaženého v časně době vlivy, vycházejícími z díla Dürerova.

Osobnost donátorova, jež by mohla přispět k lokalizaci obrazu, uniká bohužel všemu poznání a její indentifikace není umožněna ani známou proveniencí obrazu.⁵¹⁹⁾ Jakýkoli nedostatek znaku a „civilní“ šuba donátorova ponoukají však k názoru, že tu šlo o donátora nikoliv šlechtického původu. Vzhledem k spojitosti s dílnou archy chuděnické bude snad možno i tento obraz lokalizovat do jihozápadních Čech. Je-li chuděnická archa datována rokem 1505, třeba náš obraz klásti, pro neobyčejnou pokročilost

výrazových prostředků, do doby o něco pozdější, nepřesahující však rok 1510.

Podlaha⁵²⁰⁾ v Soupise považoval obraz za střed polyptychu, uváděje s ním v souvislost čtyři křídla s obrazy sv. Jana Ev. a sv. Jana Kř. Nehledě již k odlišným rozměrům (0.60 × 0.37) a k ikonografické nepravděpodobnosti, že by obraz Ukřížování byl právě středem oltáře, je také ruka, vyzdobivší křídla, úplně odlišná od středu. Pokud špatné vyobrazení v Soupise dovoluje posoudit, ukazuje k malíři nepoměrně menší výtvarné potence, patrné jak v stereotypních pohybových motivech a mdlé charakteristice, tak i v suchém záhybovém slohu. Slohově však jsou i ony orientovány švábsky a práce z okruhu Strigelova jsou jim dosti blízké. Jinak však nemají se středním obrazem nic společného a tvořily nepochybně součást jiného oltářního celku z doby spíše po roce 1510.

Chytilův pokus přiřaditi k skupině archy chuděnické ještě Ukřížování mělnické a křídla z kláštera sv. Jiří Národní Galerie,⁵²¹⁾ nutno považovat za nezdařilý. O mělnickém Ukřížování bude mluveno níže, svatojirská křídla jsou již renesanční, pocházející z doby 1510—1520 a obě nemají, kromě všeobecných znaků, nic společného s naší skupinou. Rovněž není možno mluvit v souvislosti s „lokální skupinou černínsko-švihovskou“⁵²²⁾ o arše velhartické, o níž jsme již pojednali výše. Právě tento případ, kdy pro jeden a týž rod pracovaly zřejmě dvě různé dílny, ukazuje opět k bohatému slohovému diferencování v této oblasti Čech. Spíše lze přisvědčit Chytilovi, domnívá-li se⁵²³⁾ spatřovat v predelle s obrazem čtyř evangelistů, chované dnes v Národní galerii⁵²⁴⁾ a pocházející již z pokročilé doby blízké roku 1530, doznívání slohu skupiny archy chuděnické. Také tato predella vznikla na podnět některého člena rodiny Švihovských.

Časově blízkým chuděnické arše je dílo, obdobné svým tvarovým úsilím, ale vyšší výtvarné polohy a jiné slohové orientace. Je to

DESKA SE TŘEMI APOŠTOLY (Praha, Národní Galerie, dřevolipové, 0.65 × 0.33, O. P. 696, zakoup. r. 1888).

LVI.

Lit.: Katal. Rudolfiny, 1889, 52. — Katal. Rudolfiny, 1912, 48. — Kramář, Průvodce (1936), čís. 57.

Deska, po jedné straně malovaná (rub parketován), nese obraz sv. Tadeáše, sv. Matouše a sv. Šimona, stojících na kostkové dlažbě před hladkým zlatým pozadím. Jde tu pravděpodobně o zbytek dvoudílných oltářních křídel, zdořených na vnitřních stranách obrazy 12 apoštolů (podobně jako triptych arciděkanského kostela v Chrudimi).

Úzký formát obrazu vynutil si poněkud stísněné seskupení figur, nesoucích na úměrně proporcovaných tělech velké a pronikavě individualizované hlavy. Postavy jsou rozkročeny, chodidla jsou v pohybu, hlavy živě

nakloněny k sobě, ruce gestikulují. Všechny tři hlavy jsou v typech dokonale rozlišeny, každá tvář sama o sobě portrétně pojata a vypracována. Je sledováno klenutí lebky, nasazení nosu, hluboké zasazení očí, jichž osy nesměřují již ven k divákovi, je studován měkký a organický růst vlasů, vousů a knírů. Tutéž výši pozorovací vlohy znamenáme i u širokých rukou s vyklenutým hřbetem a krátkými tučnými prsty, zvláště však na plebejsky hrubých bosých nohou viděných již s naturalismem renesančním.

Plastika tvarů je podchycena světlem a stínem, draperie se lomí, krčí, nabírá a její okraje se přehrnují a vzdouvají. Kolorit, v němž převládá světle olivově zelená, lomená do žluta a tmavě karmínově fialová barva, je teple vyladěna a vyvinut v měkkých polostínech.

Realismus, jehož je tu souhrnem vytčených znaků dosaženo, odpovídá tu stupni pozorování skutečnosti, pro nějž není v této době u nás vůbec obdoby, nevyjímaje ani litoměřického mistra. Třeba tu patrně počítat se zcela nevšední malířskou individualitou, jejíž slohový původ lze nesporně stanovit. Jen povšechně možno snad říci, že je to ono stadium fysiognomickeho a anatomického studia, jehož se dopracovalo německé malířství pod bezprostředním vlivem nizozemského realismu v Porýní. Stařecké hlavy mistrů Života Mariina a Svaté Rodiny jeví obdobný názor na vývin typů, jež možno sledovat v Kolíně ještě v díle pozdního Barthele Bruyna. Ale neobyčejným realismem anatomických článků a měkkým, zmalebnějším a neklidným záhybovým slohem blíží se náš obraz kolínskému malířství konce století, zvláště jeho hlavnímu představiteli té doby, mistru oltáře sv. Bartoloměje.

Poněkud zvláštní místo v souboru prací počátku XVI. století zauímají

DESKY WALDESOVÝCH SBÍREK (Praha, Waldesovy sbírky, 81 × 53.)

Lit.: Rudolf Kuchynka, České obrazy tabulové ve Waldesově obrazárně, P. A. XXXI. (1919), 61 a d. — Jaroslav Pešina, K datování deskových obrazů ve Waldesově obrazárně, R. K. P. D. U. za 1934, (1935), 131 a d.

Tyto čtyři desky, vzniklé snad rozříznutím oboustranně malovaných křídel archy, zobrazují pašijové výjevy a to Krista na hoře Olivetské, Bičování, Zmrtvýchvstání a Soslání Ducha.

Byly uvedeny do literatury Kuchynkou,⁵²⁵⁾ jenž je pokládal za práce vzniklé kolem roku 1400. Ukázal jsem na jiném místě nesprávnost tohoto tvrzení a pokusil jsem se analýsou prokázat, že tři z těchto obrazů, totiž Kristus na hoře Olivetské, Zmrtvýchvstání a Soslání Ducha nesou, přes své silně archaické rysy, připomínající ve vývinu prostoru, v prismatickém utváření terénu, stylisaci vegetace a kompozičních obrazcích, ještě silně XIV. století (na př. schémata vyšebrodského a třeboňského mistra), určité známky, na př. v ohroublé charakterisaci některých typů (typ Kri-

stův v obraze Olivetské hory, profilová hlava apoštola vpravo v Soslání), v záhybovém stylu (draperie Kristova v obraze hory Olivetské), i v koloritu, vylučující dobu vzniku ze XIV. století do širšího rozmezí gotiky pozdní.

Za to čtvrtá z nich, nesoucí obraz Bičování, je sice rovněž značně primitivní v názoru na prostor (podlaha jako svislá šachovnice), ale celý kompoziční rytmus založený na rotaci, hybnost a postoje figur, jejich fysiognomika, motivy vlající draperie i úbory, určují obraz jednoznačně jako projev citění veskrze pozdně gotického.

Teprve však náhodný nález kresby Bičování, opatřené poněkud pozmeněným monogramem Dürerovým, kterou publikoval Tietze,⁵²⁶⁾ vrhl na celou otázku ostřejší světlo. Náš obraz není totiž než modifikovanou redukcí kresby Tietzeho, který ji přiřadil⁵²⁷⁾ k souboru kreseb se stejným monogramem, považovaných brzy za falsa, brzy za časné nebo pozdější práce Dürerovy. Tietze považuje kresby za práce Dürerovi blízké, jež byly omylem, nepochybně dodatečně označeny v domnění, že jde o autentické práce Dürerovy, jeho monogramem. Tietze klade naši kresbu do prvního desetiletí XVI. století a její poněkud archaistický ráz vykládá použitím některé středorýnské práce po roce 1450, jako předlohy.⁵²⁸⁾

Termínem post quem pro náš obraz a tedy i všechny tři ostatní, je rok 1500. Poukázal jsem na to, že náš malíř asi stěží použil právě této kresby a že tedy existovalo několik jejích variant, nebo že kresba sloužila za předlohu rytině, která se mohla pak stát vzorem našemu obrazu. Diskrepance mezi tímto obrazem a ostatními třemi je vysvětlitelná snad tak,⁵²⁹⁾ že v prvních třech případech vytvořil malíř přesné nebo volnější kopie originálů ze XIV. století, jsa možná vázán přímo přáním objednatelovým; pro obraz Bičování však, buď že předlohy ze XIV. století nemohl nebo nechtěl použít, se opřel o vzor soudobý.

Jako malíř nebyl jistě na výši doby, jsa sotva více než opožděný a řemeslný kompilátor nízké úrovně. Ale jako případ vědomého archaismu a současně i jako časný případ použití dürerovské předlohy, je soubor Waldesových desek poučným a zajímavým.

X.

Příznaky empirického realismu, které jsme zjistili již na počátku století, slévají se před rokem 1510 v díle mistra, který je nejen největším malířem pokolení, ale patří po třeboňském a rajhradském mistru i k největším zjevům deskové malby u nás, totiž

LVII.,
LVIII.,
LIX.

MISTRA LITOMĚŘICKÉHO (Litoměřice [Leitmeritz], městské museum, dříve diec. museum a děk. kostel Všechn sv.).

Lit.: Katal. výst. severozáp. Čech, čís. 209—211, str. 54 a d., 70. — J. Opitz, Got. mal. a plast. severozáp. Čech, 571. — J. Opitz, Zwei Jahrhunderte gotischer Malerei und Plastik Nordwestböhmens (1330—1530), Witiko (1928), 275. — Matějček, Děj. 354, obr. 284. — Čsl. vlastivěda VIII., 68. — Jaroslav Pešina, Litoměřický mistr pašijí, Nár. Střed ze dne 21. IV. 1935. — Katal. výst. „Madona“, 16, čís. 59. — J. Opitz, Výstava „Madona“, Umění IX. (1935), 44.

Jeho dílem je soubor šesti desek, malovaných na jedlovém dřevu temperou s olejovými lazurami, z nichž dvě jsou malovány oboustranně, a nesou obraz Narození a Nesení kříže, Navštívení a Krista před Kaifášem, ostatní pak po jedné straně a jsou zdobeny obrazem Krista na hoře Olivetské, Bičování, Korunování trním a Ukřižování. Všechny obrazy, kromě Olivetské hory, jenž je zavěšen v hlavním litoměřickém kostele, chovány jsou v tamním městském museu. První dva obrazy, rozměrů 146 × 94, jsou značně seříznuty (zvláště delší strany) a utrpěly mechanickým poškozením; naproti tomu tři ostatní obrazy (rozměrů 180 × 130) v museu chované, byly před časem podrobeny restauraci,⁵³⁰ která zborcené a popraskané desky vyrovnala, sňala některé přemalby a odpadlá místa doplnila.⁵³¹ Nejlépe je zachován obraz Krista na hoře Olivetské.

Rekonstrukce archy je velmi nesnadným problémem. Počet desek — při jejich neobyčejném formátu — nepřipouští typ normálního, skládacího oltáře. Ze všech kombinací je pravdě nejpodobnější ona, že oboustranně malované desky tvořily, spolu ještě s dvěma ztracenými deskami, pohyblivá křídla archy, kdežto jednostranně malované obrazy představovaly asi její křídla pevná; takže oltář otevřen by byl ukazoval na levém křídle dole Narození, na pravém nahoře Navštívení, na levém nahoře pak asi některou jinou obvyklou scénu z mládí Kristova, na př. Obětování, na pravém dole

snad Klanění. Zavřený oltář by byl představoval obrazy pašijové, a to nahoře zleva do prava Horu Olivetskou, jako další snad Zajetí Kristovo, Krista před Kaifášem a Bičování, dole pak Korunování trním, Nesení kříže, Ukřižování a konečně snad Zmrtvýchvstání nebo jiný výjev pašijový. Střed archy tvořila asi řezba, dnes rovněž ztracená. — Uvážíme-li formát obrazů, šlo patrně o archu výjimečných rozměrů. Tato okolnost a pak také nutnost předpokladu ztráty dvou desek, zeslabuje sice poněkud pravděpodobnost této hypotézy, nezbyvá však, než se prozatím spokojiti s tímto řešením. Opitzova domněnka, že oltář pochází z městského kostela litoměřického, v němž původně všechny desky byly chovány,⁵³² je pravděpodobná; okolnost, že obraz Olivetské hory, visící dnes v kostele, je opatřen rokokovým rámem, nasvědčuje tomu, že k rozebrání původní archy došlo asi v XVIII. století, po barokisaci interiéru.

Jako odvážný problematik jeví se nám litoměřický mistr především v názoru na prostor. Všimněme si především jeho pojetí prostoru vnějšího.

V obraze Navštívení, Narození a Nesení kříže jest spoluurčen architekturou, která, jsouc předsunuta figurální skupině, představuje prostorotvornou kulisu, vymežující prostorovou disposici v popředí a tvořící současně jakýsi repoussoir pro krajinný průhled. Krajina je vyvinuta do značné hloubky obrazového prostoru, takže horizont stoupá přibližně až do čtyř pětín výšky obrazu. Nicméně tato nadhledovost je překonána volným ústupem prostorových plánů a jejich hladkým zapojením do sebe. Krajina svým charakterem odpovídá zřejmě snaze o náhodný výkroj skutečné přírody, s bohatou náplní krajinných kulís, vegetace a architektury, avšak právě v této zálibě v malebných motivech je dán výraz přesvědčení pozdního gotika, jemuž je krajina ještě stále uměle vytvořeným jevištěm svatého děje. Ovšem v podrobnostech prosvítá již všude soucítění s přírodními tvary, ohlašující příchod nového renesančního názoru na krajinu.⁵³³

Mezi vnější a vnitřní prostor je rozpolcen prospekt ulice v obraze Krista před Kaifášem, sevřený zprava a zleva architekturou a tvořící scéně velmi působivé pozadí; je konstruován perspektivním sbíháním uličních stěn a naplněn skupinou postav živého pohybu a bezvadně v měřítku zmenšených.⁵³⁴ Perspektivní znalost malířova je vůbec obdivuhodná a po prvé se s ní setkáváme v takové dokonalosti.

Víme, že právě tato stránka byla vždy těžkým nedostatkem v starší deskové malbě a to i u mistrů tak významných, jako byl malíř Puchnerovy archy. Zde však setkáváme se již v utváření vnitřního prostoru s logikou a strůjností, dotýkající se pomezí racionalismu renesančního, i když patrně všechny konstrukce jsou vytěženy ze zrakové empirie, nikoliv ještě teoreticky podloženého úsudku. Architektury, jichž malíř používá jako folie scény — a to platí i o obrazech s dějem položeným do vnějšího prostoru — jsou hladké, ve své oproštěnosti od jakéhokoliv přízračného detailu téměř strohé, kubické útvary, neobyčejně zvyšující monumentalitu obrazu a při

tom téměř bezvadně perspektivně konstruované, krácením bočných stěn a konvergencí hloubkových přímk, které na příklad v obraze Navštívení dávají téměř bodový úběžník. Jaká iluze prostorového rozpětí v obraze Korunování trním, kde vyvýšené podium, Kristův trůn, okna i stěny svými hranami ubíhají dozadu, kde se protínají kdesi nad hlavou levého zadního biřice! A při tom všem nevypomáhá si malíř žádnými levnými obvyklými úskoky, na př. sbíháním spár v pavimentu a pod.

Takto přesně stereometricky definovaný prostor, který má soběstatečnost, nemající nic z kulisovité přídavnosti, jež byla obvyklá v předchozích pracích, je naplněn lidmi a věcmi, jež nejsou již pouze postaveny před architekturu, ale přímo zasazeny do ní, tvoříce s ní opticky nerozlučnou jednotu. Objemy, ať už figury, či architektonický článek jsou ve vší své trojrozměrnosti umístěny do prostoru s naprostou jistotou a ilusivní jednoznačností, která vylučuje veškeru pochybnost o půdorysném rozsahu volumina, navzájem pak jsou uvedeny nejen v poměru k sobě, ale i, jak již řečeno, k architektuře, v zrakově naprosto bezpečný a jistě odměřený vztah,⁵³⁵⁾ daný především jejich přesným distancováním v prostoru a dodržováním měřítk.

S tím souvisí i další rys malířova umění, skladebný důmysl v kompoziční výstavbě scén, uplatňující se ovšem spíše v obrazech pašijových než v obrazech Navštívení a Narození, ještě příliš vázaných ustáleným ikonografickým schématem. Z nich obraz Krista před Kaifášem a Nesení kříže utrpěly značným seřiznutím, znehodnocujícím původní kompoziční myšlenku, již za to můžeme zevrubně sledovat v ostatních obrazech.

Snahu o kompoziční vyváženost lze pozorovat již v obraze Ukřižování, jehož obě strany jsou přibližně stejně zatíženy hmotami figur, postavených do vertikál, přefatých pouze na levé straně diagonálou omdlévající Marie. Ještě lépe se zračí tato snaha v obraze Bičování. Vždy dvě a dvě postavy biřiců odpovídají si uhlopříčně, tvoříce v půdoryse šikmý kříž, jehož konce představují hlavy postav, střed pak sloup s přivázaným Kristem jako vertikální osa, kolem níž, díky kontrapostním postojům figur, zdá se celá skupina volně v prostoru rotovat. Tento kompoziční princip vyváženosti a současně pevné skladební vazby je patrný i v obraze Korunování. Také zde tvoří postava Kristova pevné centrum, kolem něhož se otáčí věnec postav, vázaných silokřivkou, probíhající od levého dolního okraje pravou rukou biřicovou, dále třtinou, která vede oko do hloubky přes druhého biřice a odtud přes kyj žoldnéře prostředního, z něhož přechází na pravou krajní figuru a vyznívá pak v pravém rohu dole. Kompozice Nesení je pak ovládána elipsou, tvořenou třemi figurami kol Krista, jejíž hlavní osu představuje delší břevno kříže.

Tato dynamická složka, jakkoli na první pohled snad méně nápadná, je právě pro litoměřického mistra velmi důležitá a poslouží nám ještě při analýze slohových kořenů malířových. Je to ovšem pouze složka v celku, nazíraném a cítěném v podstatě staticky. Zcela nedynamické jsou na př.

postoje i gesta bičujících biřiců, statické je i gesto žoldnéře v Nesení kříže, v nichž necítíme okamžitost přechodu z jedné pohybové fáze do druhé, spíše utkvělé trvání.

Byla již učiněna zmínka o jistotě, s jakou malíř buduje prostor a tvar. Na tom má rozhodující podíl světlo a stín, které svým protikladem odměřují a určují prostorové vztahy, naplňují a prohlubují prostor tvárným šerosvitěm, který spoluvytváří prostor a tvar, a představuje tak vedle činitelů ryze optických významný živel konstruktivní a do jisté míry i náladový.⁵³⁶⁾ Světlo je sledováno z určitého, zpravidla vpravo ležícího zdroje, v jeho prostorotvorném i tvarotvorném účinku prostředku, upevňujícího prostor a modelujícího objem, jenž vrhá krátké a ostré stíny. Tím dostává se každému tvaru hmatelné objemovosti a téměř skulpturní vyklenutosti.

S tím souvisí ovšem i malířův názor na lidskou figuru. Mnoho z duchaplné výstavby scén připadá tu na vrub způsobu, jakým malíř dovede figuru postavit a jakou gestikulací ji obdaří. Miluje postavy vytáhlé, malých hlav a poměrně krátkých trupů, na poněkud předimenzovaných pavoukovitých nohách, často rozkročených v mocném kontrapostu. Postoje a posunky jsou klidné, ale přiměřené ději, hlavy jsou — při vší typisaci — značně individualisovány, nikde však nejsou přiosřeny do karikatury ani tam, kde jindy sám děj si to téměř vynucoval.⁵³⁷⁾ Spíše hubené, protáhlé a kostnaté, vždy však velkorysé tváře jsou charakterisovány pevně klenutým čelem, markantním nosem, uplatňujícím se zvláště v častých profilech, zdůrazněnými lícními kostmi, zvláště nápadným rysem pak je jakási naběhlost očních víček a váčkovitě povolená kůže pod očima.

Jaká charakterisační a výrazová síla byla malíři vlastní, možno měřiti v obraze Krista před Kaifášem, v němž bylo dosaženo silného výrazového účinku záměrným protikladem štíhlé postavy Kristovy, s tváří bolesti téměř zduchovnělou, a masité postavy otlého Kaifáše. A jakým výrazem dovede prolnout obraz Olivetské hory, v němž citové napětí je podmalováno ponurou náladou prvního ranního rozbřesku, v níž přímo cítíme tíživost duchovního osamocení Kristova!

Líčení děje je přes všechnu svoji lapidárnost klidné a nepatetické, bez rozptylující genrovitosti, ale také bez drastičnosti i v pohnutých pašijových scénách. Dynamismus děje, dosahujícího souhrnem vytčených znaků, směřujících k potlačení všeho, co se přímo výjevu netýká, mimořádné dějové koncentrace, jeví se spíše, jak řečeno, v kompozičním ustrojení, než v obvyklém nadsazení výrazu a mimiky. Každá z jeho postav zdá se žít svým vlastním vnitřním životem nezávisle na ději, jehož je účastníkem. Celkem převládá klidná, naprosto vážná a téměř slavnostní nálada, stupňovaná místy do ryzí monumentality.

Naznačil jsem již, v kolika složkách svého umění se jeví litoměřický mistr jako přesvědčený realista své doby. Každý tvar je tu již odporován skutečností s vůlí přiblížit se jeho přirozené podobě bez slohových před-

sudků. Z nejnápadnějších dokladů jeho realismu je anatomický zájem,⁵³⁸⁾ s jakým sleduje stavbu kostry, již cítíme i pod draperií — i v tom je anticipována renesance — pohybové možnosti trupu a údů v určitých, i méně obvyklých postojích a posuncích, vynucujících si často dobře zvládnutou zkratku, funkci kloubů, chrupavek a napjatých nebo povolených šlach a svalů, péče jakou věnuje artikulaci článku prstů nohou i rukou i napjetí kůže, sledující vypjatost tělesného reliefu. S jakým realismem a s jakou znalostí líčí na př. rozdrásané tělo Kristovo v Korunování trním, kostnaté, deformované nohy a naběhlé žíly na rukou! A při tom má spíše oblý a plný akt Kristův v Bičování zase již cosi ze sensualismu renesančního. Tak jako podrobnosti anatomické, je však studována každá forma okem malíře, obdařeného vlohou samostatného pozorování, takže Matějčkův názor, že malíř kreslil již přímo podle přírody,⁵³⁹⁾ má své nepochybné oprávnění.

Za monumentalitu a velkorysost, kterých litoměřický mistr nesporně dosahuje, vděčí v prvé řadě popření staré gotické drobnopisné analýsy formy, která v XV. století vznikala vlastně sčítáním popisných detailů a nahrazením jí souhrně nazíraným tvarem, odpovídajícím obdobnému pojetí prostoru. Ač i on prodlévá rád u nejjednodušší podrobnosti, neodvádí tím pozornost od děje, na něž je soustředěn především veškerý jeho zájem. V souvislosti s tím je i jeho názor na záhybový styl. Jeho draperie lne těsně k tělu, ponechává, ba vyznačuje pod ní tělesné tvary, dříve pohlcované přívalem záhybů, její konfigurace jsou vyvolány pohybem, nikoli samoúčelnou hravostí; spadá volně a těžce k zemi, kde se mírně láme v širokých a kresebně jistě zvládnutých plochách. Jen v obraze Bičování se drobně krčí a vzdouvá, a pak ovšem v obraze Ukřižování, kde rouška kol Kristových beder zbytněla v mohutnou draperii, zdviženou do vodorovné polohy a prudce vlající oběma cípy, poháněnými neviditelným vzdušným proudem. V celém českém malířství nelze nikde zjistiti tak nadměrný vývin roušky Kristovy, ba i mělnické Ukřižování je při vši své baroknosti proti němu přímo střídmé. Pouze v souvěké plastice — v známé kutnohorské řezbě Ecce Homo z r. 1511⁵³⁹⁾ — nacházíme poučnou a časově asi blízkou analogii.

Leč i v koloritu jeví se litoměřický mistr jako malíř obeznámený s vyspělou malířskou kulturou své doby. Překonává je již starou gotickou pestrobarevnost, nahrazuje ji novou barevností, která dovoluje sice uplatnit živou polychromnost, tlumí však dekorativní pestrost lokálních tónů, vázaných valeurovými vztahy a sjednocených na jednotné tónové základně. V draperiích je rozvinuta stupnice tónů, zahrnující v sobě kromě obvyklé karmínové a cinobrové červeně, smaragdové a olivové zeleně, i vzácnější měkké a hnědé šedě, tmavé fialové, lila zlomené do šeda a ostré citronové žlutě, modelované cinobrem a lila fialovou. Architektura je charakterisována odstíny šedě, hnědě, žlutě a tmavo fialové barvy, užívanými podle dopadu světla a jeho intensity, půda v interiérech světlými šedavými žlutěmi, na nichž se dobře uplatňují ostré siluety tvarů a vržené stíny, terén šedozelelným nebo pískově žlutým tónem, skály hnědým a vegetace temně zeleným.

Tento stručný výpočet složek malířovy chromatiky nemůže dát ovšem představu o sytosti, hloubce a zářivosti pigmentů, vyladěných mnohdy do podivuhodného barevného souzvuku (obrazy Olivetské hory a Ukřižování), o teplých hnědých, žhavých červených a nehmotných lila, o bohatství jemných nuancí a přechodů, o schopnosti barevných modulací. Barva stává se v rukou malířových více než pouhým kolorujícím prostředkem. Ona je povýšena nyní na významný činitel, přispívající k měkkému promodelování tvarů a krajinného reliefu, k prostorovému odstupňování plánů (architektura), k diferenciaci hmot, z nichž každé dostává se koloritu odpovídajícího přirozenému zbarvení terénu, půdy, vegetace a draperií, stává se prostředkem sloužícím k fysiognomickému rozlišení tváří a k podrobnému přepisu jejich sebe menších podrobností, jako záhybů a vrásek, tukem napjaté kůže, žilami prokvetlé pleti, přirozeného zvlnění vlasů a vousů.

Tak tedy kolorit, stejně jako ostatní výrazové prostředky je učiněn služebným oné realistické tendenci, která je smyslem díla a již vystupňování pozorovacích schopností, opřených o zrakovou empirii, bylo příkazem slohu, těsně před jeho podlehnutím nové výtvarné estetiky.

O řešení otázky slohového původu litoměřického mistra pokusil se první Opitz, který jej odvozoval ze Švábska, poukazuje na příbuznost typiky a koloritu s Zeitblomem, Holbeinem st. a j., Matějček naproti tomu vytvořil malířovou souvislost s Podunajím, k němuž mu ukazoval asi především malířův názor na prostor, bližšího školského okruhu však nevymezil. Chytil ovšem neviděl žádné spojitosti s německým malířstvím. Sám pokusil jsem se lokalizovati mistra, shodně s Matějčkem, do Podunají a posunul jsem jej do blízkosti Jörga Breue.

Při pátrání po slohové základně litoměřického mistra narážíme opět na onen zjev, o němž jsem se zmínil již v kapitole o arše chuděnické a který můžeme nazvat jakýmsi slohovým synkretismem. Případ litoměřického mistra je však o to snažší, že lze jeho sloh alespoň rozložit na komponenty, které dokládají jasně, že každá snaha o určitou lokalizaci musí nutně ztroskotat u malíře, který se nevázal na své cestě za poučením na určitou jednu oblast, nýbrž utvářel svůj profil slučováním a kombinací slohových znaků různého původu.⁵⁴⁰⁾ Bude tedy pokus o slohovou filiaci litoměřického mistra již hotovým výsledkem analýsy a srovnávacího studia, které, umožňující rekonstrukci malířovy pouti, má nahraditi zdoluhavější postup vyvozování závěrů z metodické komparace jednotlivých složek malířova tvarosloví.

První zastávkou, již litoměřický mistr na své cestě učinil, byl asi Augsburg. Nasvědčují tomu některé příbuzné rysy s tamním mistrem augsburgského Navštívení. Malířská práce se rozvíjela v Augsburgu⁵⁴¹⁾ již od počátku XV. století a ačkoliv ji nelze sledovat v nepřetržité vývojové kontinuitě, mohl se v druhé polovině století Augsburg vykázat zcela slušnou řadou osobitých zjevů, z nichž alespoň třeba jmenovat ranního průkopníka rogierismu, mistra legendy sv. Ulricha z doby kolem r. 1453, vynikajícího krajináře, mladšího

mistra landsbergského Narození, silně nizozemsky ovlivněného, patetického mistra z roku 1477, a konečně i mistra augsburgského Navštívení⁵⁴²⁾ Činnost tohoto malíře, jistě nizozemsky ovlivněného, později však podléhajícího vlivu Hanse Holbeina st., spadá do posledních dvou desetiletí století. V Buchnerově charakterisaci jeví se nám jako malíř vynikající spíše kultivovaným citem a koloritem, než kompoziční stavbou scén.

Srovnáme-li jeho obraz Ukřižování v Detroitu⁵⁴³⁾ s naším, neuniknou nám jisté spojitosti ve vertikálním vývinu kompozice, vtěsnané do úzkého formátu tabule, v protáhlém kanonu figur a jejich mírné gestikulaci, v kompozičním motivu omdlévající a Janem zachycované Marie, i v určité podobě frontální, protáhlé, vousaté tváře setníkovy, s touž postavou našeho obrazu. Ve vegetaci vyskytují se pak tytéž vějířovité palmovité koruny stromů jako v našem Narození. Také kornoutovité čepice připomenou nám podobnou součást ústroje v Ukřižování.

Některé analogie má také obraz Vraždění nevíňátek v Germ. museu v Norimberku⁵⁴⁴⁾ [Nürnberg]. Je to zvláště perspektivní konstrukce architektonických detailů a prospekt ulice v pozadí, jež se dovolávají srovnání s obrazem Krista před Kaifášem. Jak neuměle si však malíř počíná proti litoměřickému mistru, jak násilně a přece o méně účinně dává sbíhat liniím do hloubky! Velmi příbuzný jest způsob, jakým malíř staví postavy zbrojnošů na pokřivené a rozkročené nohy. Zvláště blízká i typem je postava třetího ozbrojence, obdobná postavě našeho obrazu Krista před Kaifášem. Užívání krátkých vržených stínů nabadá rovněž k domněnce, že litoměřický mistr přišel s uměním tohoto malíře do styku, byť asi nepřiliš podrobně. Na druhé straně však patrné rozdíly v perspektivní konstrukci a zvláště v modelaci tvarů, jichž subtilita a téměř „kaučukovitá“ (Buchner) měkkost, nemá nic společného s jadrným cítěním formy u našeho mistra, varují nás před přeceňováním vlivu, jímž augsburgský malíř mohl na litoměřického mistra působit. Je však pravděpodobné, že Augsburg poučil jej také, snad prostřednictvím časných děl Hanse Holbeina st., o šerosvitné vazbě a funkci světla a stínu v upevnění tvarů v prostoru. Holbeinův weingartenský oltář byl dokončen již roku 1493, takže litoměřický mistr mohl jej a díla mu příbuzná dobře znát. Opitz nadhodil⁵⁴⁵⁾ domněnku příbuznosti typiky litoměřického mistra a B. Zeitbloma. Tomu možno jen přisvědčit. V protáhlosti a zúženosti tváře, vyčnělosti brady a nosu hlav litoměřického mistra zní opravdu cosi z typiky zeitblomovské. Je-li tomu tak a poznal-li náš malíř i práce Zeitblomovy, předpokládalo by to, že vykonal z Augsburgu cestu do Ulmu, jestliže se neseznámil s Zeitblomovými pracemi přímo v Augsburgu nebo jiném v švábském městě.

Co však naň nehlouběji zapůsobilo a co si ze Švábska odnesl trvale sebou, to byla švábská statičnost, klidné, nevzrušené, ba téměř neúčastné líčení, liknavost gestikulace a výrazová pasivita, prostá téměř všeho afektu.

Zjištěné složky, získané jeho švábským školením by však naprosto nestačily k vysvětlení zjevu litoměřického mistra v jeho úhrnnosti. Švábsko mohlo ovlivnit a snad i podmínit jeho základní umělecký temperament, mohlo ho naučit kresbě i malířské metodě, ale konečného vzdělání, které dokreslilo tak výrazně jeho profil, nabyt přece jinde. Touto další stanicí malířova itineráře bylo nepochybně Podunají.

Podunají a jeho umění je dosud problémem, na nějž útočí němečtí badatelé od mnoha let. Dík jejich soustředěnému úsilí⁵⁴⁶⁾ podařilo se posunout celý komplex otázek, spojených s tímto problémem, znatelně kupředu, takže definitivní rozřešení je jen otázkou času. Podle toho jeví se nám Podunají začátkem XVI. století jako podivuhodná křížovatka vlivů, které se zde střetají a amalgamují v slohový útvar, z něhož měl ústrojně v následujícím deceniu vyrůst sloh zcela specifických znaků, označený jako sloh podunajský („Donaustil“).

Oblast, vymezená zeměpisně povodím Dunaje, přibližně od Řezna až po Vídeň, byla v té době kadlubem, v jehož varu se formovaly první velké individuality dunajské školy, Cranach st., F. Früauf ml. a největší z nich, Jörg Breu. Je zásluhou Beneschovou a Buchnerovou, že rozlišili a stanovili složky, které spoluvytvářely dunajský sloh. Slohový synkretismus, který v rakouských zemích uvolnil hranice oblastí pro širokou fluktuaci, umožnil rychlé přenášení slohových zisků do Podunají. Pokročilejšího názoru na prostor se dopracoval M. Pacher již v osmdesátých letech předchozího století a první, kdo jej pochopil byl Salzburg, který, jak se zdá, hrál významnou zprostředkující úlohu mezi jihem a Podunajím. Do Salzburgu přenesl tyrolskou konstrukci vynikající kolorista, pacherovec Marx Reichlich, ovlivňující Cranacha i Breue kompozičně i koloristicky, dílem přímo, dílem nepřímo, skrze salzburškého mistra z Mondsee. Salzburškým přínosem byl také rys monumentality a smyslu pro velkorysost mistra z Grossgmain, nebo R. Früaufa, kteří mohli přenést svůj slohový názor do Podunají prostřednictvím passovského R. Früaufa ml. S těmito znaky hladce splynul pak typický hornorakouský cit pro přírodu a pro hluboká krajinná pozadí, který byl dlouhou lokální tradicí této oblasti. A do tohoto slohového hránění zašlehl jako prudký ferment mohutný proud pozdně gotického baroka, jehož původ, který třeba jistě hledat v prvé řadě v irracionálních hloubkách odumírajícího slohu, není dosud plně objasněn. Zdá se však nepochybně, že do malířství pronikl jako silný reflex ze souvěké plastiky, zasažené již delší dobu před tím barokností geniálního V. Stosse, který sám byl průkopníkem baroka také v malbě a v grafice. Všechno nasvědčuje tomu, že pozdně gotický barok vyvěral z několika center, z nichž největší a stále stoupající důležitost mělo asi Francko a pak Bavorsko a Landshut. Mistři hersbruckého oltáře, oltáře Stracheho a Buchnerem rozpoznáný mistr Legendy sv. Kiliána, působící na sklonku století ve Francku ve větší neb menší formální závislosti na Wolgemutovi, a mnichovský Jan Pollack, jsou, každý svým způsobem, vynikajícími představiteli onoho směru, který miloval pohybový

a výrazový dynamismus, patrný v pohnutosti tělesných os, v expresivně do grotesknosti nadsazené mimice a v „barokně“ vzdušné draperii.

Tento slohový proud, který pak zašlehoval i do končin velmi vzdálených, šířil se patrně podunajskou pánví na východ, aby pronikl až do Vídně, kde našel svého obdivovatele v osobě mistra Utrpení Svatých. Jak silným kouzlem tento proud působil, dokládá, že delší dobu byl v jeho zajetí sám Dürer, který zpětně působil prostřednictvím své grafiky na Podunají již před rokem 1500 pronikavým vlivem. Zásah pozdně gotického baroka do Podunají podmínil rychlý růst a charakter malíře, který, do nedávna pokládán za průměrného augsburgského renesancistu, je dnes pro své časné dílo právem přiřazován k předním zjevům německého malířství XVI. století. Jeho dílo patří nesporně k největším výbojům v duchovní oblasti soudobého Německa.

Jörg Breu⁵⁴⁷) pocházel z Augsburgu (nar. 1475—6), kde se mu dostalo malířského vzdělání v dílně Ulricha Apta st. V jeho rodném městě zapůsobili naň vedle vlivů místní tradice patrně Holbein st. a Burgkmair. Cesta na východ vedla jej pravděpodobně Bavorskem, kde jej asi ovlivnili Pollack a Mair (Mnichov, Landshut), do biskupských měst Pasova a Salzburgu, které měly, vedle grafiky Dürerovy, rozhodující vliv na vytvoření jeho uměleckého charakteru.⁵⁴⁸) Jaké složky tu hrály úlohu, bylo povšechně již řečeno výše. Jisto je, že dozrání Breuovo nabylo prudkého spádu, neboť již z roku 1500 máme od něho zachováno první velké dílo, datovaný oltář ve Světlé (Zwettl), po němž následují rychle po sobě oltář v Herzogenburgu (1501) a nedatovaný, pravděpodobně však následujícího roku vzniklý oltář v Melku. Roku 1502 zastihujeme jej již opět v Augsburgu.

Ve všech třech pracích jeví se nám Breu jako umělec svrchovaně tvořivý, prudké, primární živelnosti a ojedinělého koloristického nadání. V oltáři světelském osvědčil svou velkou fabulistickou schopnost a básnickost citově založeného malíře, láskyplně zahleděného do přírody, stejně jako rozechvěného mnohotvarou lidskou fysiognomií. Jestliže však zde ještě je klidným vyprávěčem, jenž podřizuje figury krajině, ukazuje nám následující dílo Breue jako odvážného problematika v organizaci prostoru a dynamické kompoziční struktuře, ještě více však jako pronikavého pozorovatele skutečnosti a dramatika vysokého řádu, který dovede vystupňovat děj do strhujícího pathosu rozměrů téměř již nelidských a prolnout všechny složky obrazu barokně zintenzivněným pohybem. V melckém cyklu, zatíženém rukama dílny, ochabuje již jeho tvůrčí obrazotvornost, forma se uklidňuje a pozdně gotický irracionalismus ustupuje, patrně pod vlivem Augsburga, klidnějšímu a jaksí dekorativnějšímu pojetí. To co následuje potom, po návratu do rodného města, je již jen pomalé vyznávání v krotkém průměru jihoněmeckého renesancismu.

Srovnání Breue s litoměřickým mistrem vede k nutnému závěru, že dílo podunajského mistra stalo se pro našeho malíře významným inspiračním zdrojem a jedním z hlavních předpokladů jeho slohu. Ono jej poučilo

o názoru na prostor a vývin krajiny, pojetí interiéru, z něho také lze vyložit kompoziční zásady, velikost formy a lapidární modelaci tvaru, mnohý figurální typ a styl barokně vzdušné draperie.

Charakteristický způsob, jakým Breu utváří prostor, vyvyšuje první plán s figurami a dává poklesat terénu ve středním plánu (Navštívení⁵⁴⁹) a Nesení kříže⁵⁵⁰) herzogenburgského oltáře) nalézáme také v litoměřickém oltáři na př. v obraze Navštívení nebo Nesení kříže. Velmi blízký je Breuovi náš mistr pojetím krajiny, hluboce a povlovně vyvíjené, dávající splývat měkce vegetaci s terénem a ve své přirozenosti budící dojem volného výseku. Třeba srovnat jen na př. krajinné pozadí obrazu Navštívení, oživené malebnými skalními útvary s trsy vegetace a s architekturami v pozadí, s Breuovou krajinou obrazu sv. Bernarda, léčícího nemocné,⁵⁵¹) světelského oltáře, nebo obrazu Navštívení a Ukřižování⁵⁵²) herzogenburgského oltáře. Často se též u Breue vyskytuje krajina protékající řekou a oživená skupinami listnatých stromů jako v našem obraze Nesení; nebo plochá krajina s architekturou realisticky zobrazeného kostela, jako v obraze Narození; v pozadí Breuova obrazu Nesení pak nalézáme stejný perspektivně vytvořený prospekt ulice s lidskými postavami, měřítkově přizpůsobenými jako v obraze Krista před Kaifášem. Pro obdobné pojetí architektonického prostoru vnějšího a vnitřního odkazují na analogie v Breuových obrazech Navštívení oltáře herzogenburgského, Bičování⁵⁵³) a Korunování trním téhož oltáře,⁵⁵⁴) Zvěstování⁵⁵⁵), Korunování trním⁵⁵⁶) melckého oltáře a j. Je to všude totéž energické rozhánění prostoru perspektivně sestrojenou architekturou, táž hladká kubičnost architektonických článků, ostré ubíhání linií do hloubky prostoru i nevládná, studená sirost hluboce prokomponovaných interiérů, i hladkost podlahy, prosté všeho vzorování, na níž se promítají figury a její vržené stíny. I takové detaily, jako je architektonické orámování scény Bičování archivoltou, upomínající nás na podobné orámování téže scény oltáře v Melku,⁵⁵⁷) nebo konstrukce betlémské chýše v Narození, jež připomíná chýši Breuova obrazu Narození v Dijonu,⁵⁵⁸) dovolávají se srovnání.

Také kompozičně těžil litoměřický mistr z Breue. V Breuově obraze Korunování trním oltáře herzogenburgského i melckého, shledáváme se s touž dynamickou kompoziční myšlenkou rotace figur v prostoru, vázaných geometrickým schématem, a obraz Krista před Kaifášem melckého oltáře jeví kompoziční sestavu figur obdobnou našemu obrazu. Pevné půdorysné cítění formy a figury zasazené v prostoru a uvedené v měřítkový vztah k okolí, haptický vývin tvaru modelovaného světlem a stínem, rovnoměrně rozděleným v prostoru i ploše jsou vlastnosti, kterým se konec konců litoměřický mistr mohl naučit nejlépe také u Breue.

A nejen to: I typika figur má zde z části jistě své kořeny. Pevná modelace hlavy, nápadná podobnost některých tváří, záliba v častých, u litoměřického mistra v jednom obraze až třikrát se vyskytujících profilech, podporuje tuto domněnku. Uvádím ke srovnání pouze nejnapadnější; tak

na př. srov. velmi charakteristický způsob modelace očních a lícních partií, již jsme zjistili u našeho mistra a jež se u Breue vyskytuje napořád, srov. dále na př. typ Kristův v obraze Krista před Kaifášem herzogenburgského oltáře,⁵⁵⁹) s typem Kristovým téže scény litoměřického mistra, postavu a masitou tvář Kaifášovu v tomtéž obraze nebo zákoníkovu v obraze Ecce homo melckého oltáře⁵⁶⁰) s figurou Kaifášovou v našem obraze, nebo konečně profilový typ zákoníkův v obraze Dvanáctiletý Kristus v chrámě melckého oltáře,⁵⁶¹) s profilovou hlavou pravého biřice našeho Bičování atd. Některé typy, jako je na př. brutální postava a hlava žoldněřova (držícího v pravici kyj) našeho Nesení, lze vysvětlit jen z figurálního názoru Breuova (pravý krajní biřic v Bičování herzogenburgského oltáře, nebo postava tříčtvrtečního žoldněře vlevo v obraze Posmívání Kristu melckého oltáře). Stejného původu je i anatomická znalost lidského těla, muskulatura zavalitého a smyslně cítěného aktu Kristova, bezohledný naturalismus jeho zbičovaného těla. (Bičování v Herzogenburgu.)

Pokud jde o záhybový sloh, i on vydává svědectví o hlubší souvislosti litoměřického mistra s Breuem. Syntetické a široké řasení měkce a ve velkých zálozech spadající draperie se vyskytuje i u Breue, byť i v poněkud složitějších konfiguracích. Zvláště překvapující je však shoda mezi rouškou Kristovou v Bičování a rouškou Kristovou stejné scény melckého oltáře; rouška, která obepíná Kristovy boky v Ukřižování, nemá sice analogie v stejné Breuově scéně, za to však možno tu poukázat na obdoby, které poskytují na př. obrazy Navštívení v Herzogenburgu a Útěku do Egypta v Germ. museu v Norimberku, v nichž dosahuje Breu stejného stupně prudkého barokního rozevlání draperie jako litoměřický mistr.

Barevnou skladbu lze odvodit, jak již Opitz zjistil, dílem ze Švábska, dílem z Podunají. Ohnivě červeně zdůrazňuje Buchner také u mistra Augsburského Navštívení, zatím co malířská metoda měkké a teplé vazby koloritu, jak je zvláště patrna v obraze Olivetské hory, blíží se — třebaže nedosahuje takové intenzity — názoru časných prací Hanse Holbeina st. a některých děl B. Zeitbloma. (Legenda sv. Valentina v augsburské galerii.) Kromě toho, jak se zdá, zasáhla do koloritu účinně i podunajská složka malířova školení. Některé tóny, společné Breuovi a litoměřickému mistru, jako sytá fialová barva architektury, nebo hnědofialová a žluť červeně modelovaná, podírají tuto domněnku.

Při výpočtu těchto analogií nelze ovšem zapomenouti ani na některé podrobnosti ústroje, z nichž bych rád uvedl, mimo četné podobnosti v turbanovitých točenicích figur, alespoň dvě, totiž velmi podobnou kápi, již má zahalenu hlavu jezdec v Nesení kříže v Herzogenburgu⁵⁶²) a náš Kaifáš, a pak plátový krunýř s nýty, jež má posmívající se žoldněř téhož obrazu a pravý zadní biřic v obraze Bičování, nebo levý biřic v obraze Krista před Kaifášem.

Zajímavé je i zjištění, že ze všech tří Breuových děl, blíží se slohově naší práci nejvíce oltář melcký, snad proto, že právě on již jeví silnější vliv Švábska, v němž také litoměřický mistr tkví hluboko svými kořeny.

Z prokázaných souvislostí litoměřického mistra s Breuem nevyplývá ještě ovšem, že jeho recepcí v Podunají se omezila pouze na Breue. Byloť Podunají velkou slohovou nádrží, ze které mohl vytěžit ještě více, než co mohl nalézt u Breue. Tak určitá kompoziční shoda obrazu Korunování trním se stejnojmenným obrazem ve Víd. Nov. Městě, připsaným Bene-schem⁵⁶³) Cranachovi a příbuzným opět s Korunováním trním M. Reichliche ve Schleissheimu⁵⁶⁴) a obrazem téhož námětu R. Früaufa ml. v Klosterneuburgu⁵⁶⁵) nutí k domněnce, že se litoměřický mistr v Podunají poohlížel pilně ještě po jiných vzorech. Tomu zdá se nasvědčovat také smysl pro tvarovou pregnanci, pro velkorysost prostorového rozpětí a lineárně perspektivní konstrukce, pro monumentalitu lidské figury i slavnostní tón scén, rysy to, které vyznačují salcburské mistry, mistra z Grossgmain a R. Früaufa st., z nichž druhý, spolu se synem, působil v Podunají. Uvádím alespoň obraz Korunování trním R. Früaufa ml. v Klosterneuburgu, obraz Bičování v umělecko-historickém museu ve Vídni⁵⁶⁶) a některý z obrazů grossgmainského oltáře,⁵⁶⁷) abych této domněnce dodal oprávněnosti.

To, co nevysvětlíme cizími vlivy, třeba přičísti na vrub malířovy invence. Litoměřický mistr byl eklektik, ale byl eklektik vysokého řádu, jenž se vymyká z běžného průměru tohoto výtvarného typu. Především je vzdálen vši kompilace; třeba jsme mohli rozložit jeho sloh v komponenty, z nichž pravděpodobně vznikl, dovedl všechny tyto složky stmelit v celek tak jednotlivý, že jen podrobnou analýsou lze se dopátrat spár, v nichž jednotlivé části byly sesazovány v organicky skladný celek. V recepci formálních živlů počínal si jako vysoce tvořivý a svobodný umělec. Mohli jsme zjistit švábský přínos v staticčnosti, zčásti v kompozici a názoru na lidskou postavu a typus, ale většina motivů byla přece jen odvozena z Podunají. Nicméně i zde malířova recepcí byla ovládána citem opatrnosti a přísné výběravosti ducha opravdu tvořivého a samostatného. Všimněme si, jak i zde přejímá jen určité prvky, srovnatelné s jeho orientací a snad i původem a osobní zálibou; jak odmítá výbušnou Breuovou dramatičnost, lomící se pravděpodobně švábským médiem, jímž byl dříve prošel, jak dovede z jeho nezkrotné dynamiky vytěžit pouze kompoziční princip a barokní řasení draperie (a i ono zase jen v určitém omezení), zavrhne zvláště drasticky karikující mimiku a výraz Breuových figur! Jak dovede naroubovat podunajský typus na švábský proporční kanon, jak čistě dovede spojit švábskou staticčnost s podunajským monumentálním cítěním prostoru a jeho figurální náplně, i v tom všude jeví se jako malíř, jemuž inspirace a kořistná kompilace nejsou pojmy souznačnými.

Opitz⁵⁶⁸) snažil se ztotožnit litoměřického mistra s malířem Hansem Efeldarem, od něhož pochází predella s Poslední večeří v chrámu sv. Jakuba v Kutné Hoře. Ale Chytil⁵⁶⁹) — a jistě právem — tuto domněnku zamítl. Opitz klade litoměřického mistra mezi léta 1500—1510, Matějček (Děj.) do doby kolem 1510 a (Čsl. vlastivěda) do počátku XVI. století. Soudím, že doba před rokem 1510 je pro vznik obrazů nejpříjatelnější.

Matějček upozornil, že sloh litoměřického mistra nezůstal v Čechách bez odezvy a uvedl s ním v souvislost

**LX.,
LXI.,** VELKOU ARCHU RAKOVNICKOU (Rakovník, městské museum, pův. kostel sv. Bartoloměje, 167 × 112).

Lit.: F. X. Beneš, Děkanský kostel sv. Bartoloměje v Rakovníce, P. A. X. (1874—77), 280 a d. — B. Grueber, Die Kunst des Mittelalters in Böhmen IV., 165. — Z. Winter, Rakovník, Method VIII. (1882), 63 a d. Vyobr. v serii fot. retrospect. výst., odd. tab. mal. (1891). — Chytil, Mal. 132 a d. — S. XXXIX. (1913), 217 a d., obr. 206—213. — Chytil, Čes. mal. prvních desetiletí XVI. století, 6. — Matějček, Děj. 354. — J. Pešina, Litoměřický mistr pašijí, Nár. Střed ze dne 21. IV. 1935.

Z archy zachovány jsou čtyři oboustranně malované obrazy, nesoucí na vnitřních stranách obraz Zvěstování, Narození, Klanění a Obřezání, na vnějších obraz Krista na hoře Olivetské, Bičování, Ukřižování a Zmrtvýchvstání. Obrazy neobyčejných rozměrů, blížících se formátem litoměřickému oltáři, tvořily nepochybně křídla archy velikosti zcela mimořádné a zdobící původně kostel sv. Bartoloměje v Rakovníku.

Upozornil jsem na jiném místě,⁵⁷⁰⁾ že některé z obrazů rakovnického mistra opírají se o předlohy grafické. Tak obraz Klanění je téměř přesnou kopií Schongauerova listu B 6, (pouze ústroj Baltazarův a pozadí pozměněny) a rovněž obraz Hory Olivetské vznikl věrným napodobením rytiny mistra A G (L 8). Není nepravděpodobno, že také pro některé jiné scény bylo použito grafických vzorů. „Nizozemský“ charakter těchto obrazů svedl také patrně Chytila⁵⁷¹⁾ a po něm i Cechnera,⁵⁷²⁾ autora soupisu, k domněnce o značném nizozemském vlivu. Ve skutečnosti se omezuje tento „nizozemský vliv“, pokud není zprostředkovan přímo grafickou předlohou, na jednotlivé motivy, které však již dávno přešly do okruhu středoevropské ikonografie a staly se jejím běžným majetkem, takže vyvozovat z nich nějaké slohové závěry je nemožno. Za to všechny znaky svědčí pro silný dotyk se slohem litoměřického mistra.

Již názor na prostor dokládá, že rakovnický malíř u něho čerpal poučení pro hloubkový vývin prostoru⁵⁷³⁾ a konstrukci interiéru, pokud se zase neopíral o Schongauera nebo monogramistu A G. Interiér Zvěstování, Narození, Obřezání a hlavně Bičování má nesporně shodné rysy, ale je třeba také vytknout, jak daleko zůstává za svým vzorem v prostorovém úsilí. V konstrukci podlahy není překonána stará gotická strmost, která je ještě zdůrazněna pestrou dlažbou, jež přes svoji mnohdy násilnou perspektivní sbíhavost spár (Narození) není s to dosáhnout ani zdaleka hloubkové iluze volnosti a šíře prostoru litoměřického mistra. Stejně selhává jeho snaha i ve vývinu krajiny, jejíž prohloubení je brzděno tradičním zlatým, nebo stříbrným pozadím.

Pokud jde o kompozici, možno poukázat na určité analogie pro obraz Narození a Bičování, které přes svoji redukci jeví patrné reminiscence na

obraz litoměřického mistra, z dosahu jeho možností však uniká logická jasnost v zkloubení figur v prostoru a přímo bezradným se stává tam, kde se nemůže opřít o nějaký vzor.⁵⁷⁴⁾

Zvláště je to však stavba lidské figury a její fysiognomika, které posouvají malíře rakovnické archy do blízkosti litoměřického mistra. Statuárnost a štíhlý růst vysokých postav s poměrně malou hlavou a dlouhé nohy, rostoucí z krátkého trupu, odpovídají úplně proporčnímu kanonu litoměřického mistra. Tváře se sice poněkud zúžily a místy i zdobněly, vdíváme-li se však dobře do nich, objeví se nám nápadně obdobný názor na figurální typ litoměřického mistra, z jehož velkorysosti dovedl tvůrce rakovnické archy zachránit ještě mnoho. Vysedlost lícních kostí, vyčnělost a zúženost spodní části tváře, markantní utváření na špičce se lesknoucích nosů a traktování vlasů mají svůj původ zcela jistě v typice litoměřického mistra. Také nápadně časté užívání ostrých profilů, jež jsme zjistili u litoměřického mistra jako oblíbený motiv, vyskytuje se v rakovnických obrazech.⁵⁷⁵⁾ Celkem možno souhlasit s Chytillem,⁵⁷⁶⁾ který spatřuje v tváři spíše prostotu a dobromyslnost.

Blíží-li se tedy rakovnický mistr svému vzoru v celkovém pojetí figury a typu, nevyrovná se mu naprosto v anatomickém poznání lidského těla. Ruce a nohy jsou sice správně artikulovány, cítíme však, že tato znalost nevyplývá již z vlastního pozorování, nýbrž že je přejata z druhé ruky. Naprosto selhává jeho umění v modelaci aktu Kristova, jen zcela povšechně pojednaného, a přímo komického účinku dosahuje tam, kde se pokouší o perspektivní zkratku těla a jeho částí (pravý bič v Bičování, zbrojnoši v Zmrtvýchvstání).

Od litoměřického mistra se naučil také náš malíř užívání světla a stínu jako prostorotvorného činitele a modelační hodnoty, ale nedosahuje ani zdaleka oné pevné vykutosti tvarů jako jeho vzor. Co však převzal téměř beze změny, to je užívání krátkých ostrých vržených stínů (Bičování).

V záhybovém slohu snaží se rakovnický mistr napodobit rozvrstvení draperií litoměřického mistra (anděl ve Zvěstování — Kristus v obraze Krista před Kaifášem, Marie v Narození tam a zde), může však pouze převést jeho plyně kreslené a logicky zdůvodněné konfigurace v tvrdě lineární schémata, navazující ještě v užívání záhybů v podobě T a „špendlíkových“ dolů na formalismus lámaného stylu. V kostymování figur odchýlil se malíř od svého vzoru a pokud zase netěží z rytiny, odívá své postavy — a v tom opět možno Chytilovi přisvědčit⁵⁷⁷⁾ — souvěkým oděvem, odpozorovaným z nejbližšího okolí. To dokládá také existence typicky české malované pavězy v obraze Zmrtvýchvstání.⁵⁷⁸⁾

O malé vynalézavosti svědčí jeho kolorit, jehož rejstřík je sestaven z obvyklých odstínů zeleně a červeně, lila a světlé modře, rozvinutých v draperii, dále z fialové, různě odstíněné, jíž charakterizuje malíř architekturu a skály, z olivové zeleně a okrové žlutě půdy a vegetace. Pro zbroj a královské dary v Klanění je užito stříbra a zlata, karnace je tlumočena ne-

výstižně celkem stereotypním odstínem bílé, růžové a hnědé barvy, dodávajících tvářím maskovitého zvevření. Barevně nejpůsobivější je obraz Olivetské hory: Kristus je oděn v roucho neobvyklé barvy tušově černé, kontrastující s bílou plochou pláště sv. Petra, vězícího v cinobrově červeném šatu, kdežto sv. Jan je zahalen v plášť barvy olivově zelené. Na litoměřického mistra upomíná tu jen lila v draperii a tmavá šedofialová barva architektury; suchý a plochý kolorit a schematické zacházení s barvou nemají však nic z jeho velké malířské kultury.

Případ rakovnického mistra je velmi poučný, dokládá rychlou rustikalizaci importovaného slohu v dílně řemeslného malíře, jemuž sice imponovala tvarová mluva litoměřického mistra, pod jehož úrovní zůstal však nesporně velmi hluboko. Rakovnická archa je typický slohový derivát, se všemi nedostatky, ale také půvaby naivní provinciální práce. Mistr rakovnické archy byl zřejmě malíř celým svým založením konservativní a tkvící ještě hluboko v pozdní gotice XV. století. Převzít tvarosloví litoměřického mistra v celém rozsahu bránilo mu jak jeho slohové předsudky, jichž je pln, tak i nedostatek nadání. Je to celou svou povahou řemeslník,⁵⁷⁹⁾ nepřesahující význam úzce lokální a možná přímo rakovnický,⁵⁸⁰⁾ jistě však český mistr, jak svědčí zbožný český nápis na pavéze zbrojnošově v obraze Zmrtvýchvstání.⁵⁸¹⁾ Invenčně chabý malíř, který byl nucen opřít se ve dvou zjištěných případech o grafickou předlohu, nepochopil nic z konstruktivního racionalismu slohu litoměřického mistra, jež ani nedovedl vždy bez chyb a nesprávností přepsat. Nicméně právě těmito znaky i svou milou prostoduchostí, která z celého díla zní, přispívá vhodně k charakterisaci úrovně, jaká se asi ustálila v řemeslně založených dílnách většiny měst českého venkova na počátku XVI. století.

Wintrem publikovaná zpráva o arše z roku 1493,⁵⁸²⁾ kterou převzal také Chytil, nemůže se vztahovat ze slohových důvodů na náš oltář, vzniklý asi před rokem 1510.

Ve spojitosti se slohem litoměřického mistra a okruhem jeho působení třeba jmenovat ještě

LXII. DVĚ DESKY S NAROZENÍM A ÚTĚKEM DO EGYPTA. (Praha, klášter Strahov, soukr. sbírka opatství, 58 × 35.)

Desky, až na novou výzdobu cviklů dobře zachované, vznikly rozříznutím oboustranně malovaného a dvoudílného, asi levého oltářního křídla, nesoucího na vnitřní straně obraz Narození (nahore) a Útěku do Egypta (dole); na vnější straně nesou naše desky obraz Marie, přijímající zvěstování, a to deska s Narozením horní část Mariiny postavy, deska s Útěkem pak její dolní část. Pravé křídlo archy je dnes ztraceno, jeho vzhled však možno si snadno doplnit: Pravé křídlo bylo zdobeno rovněž asi dvěma scénami z mládí Kristova, vnější jeho strana pak postavou zvěstujícího archanděla.

Souvislost obrazů se slohem litoměřického mistra je tu očividná. Krajina v obraze Útěku do Egypta, tvořená kulisou vegetací oživených skalních útesů, svírajících hluboký prospekt města v pozadí, je ve své jisté romanesknosti podunajštější než u samého litoměřického mistra. Na litoměřického mistra upomíná také stroze hladká architektura v obraze Narození. Figura změnila zde proti litoměřickému mistru svůj proporční kanon podstatně a také hlavy ztratily mnoho na ušlechtilé a jemné formulaci litoměřického mistra. Postavy zakrslly a staly se zavalitějšími, jejich tváře se zablily a zulgárněly. A přece nám podrobnější srovnání ukáže souvislosti nesporné. Oči a obočí, nos, ústa, lícní kosti, traktování vlasů, zvláště však celkový výraz, jsou tu znaky nepochybného pokrevního příbuzenství. Pevná modelace figury, artikulace prstů se silně zdůrazněnými klouby, užívání krátkých stínů, vržených objemy, osvětlenými důsledně zleva zpredu, nakonec i záhybový sloh široce ač nepoměrně schematictěji pojednané draperie rozvádějí analogie do té míry, že těsný dotek malíře našich obrazů s uměním litoměřického mistra je mimo vši pochybnost.

S mistrem rakovnické archy pojí naše práce obdobný názor na typ, systém stínů vržených a tvrdší kresba rouch, vykazujících ve své skladbě konservativní motivy; bytostně je však od něho odlišuje proporční kanon figur a pojetí krajinného pozadí, kterým nad zaostalého rakovnického mistra vyniká malíř strahovských desek vysoko jako zjev vývojově pravdě velmi pokročilý. Rakovnického mistra předčí také celkovou řemeslnou jakostí práce.

Paleta malířova omezena je na smaragdovou zeleň a oba odstíny červeně v kostymech, šed a červenofialovou barvu architektury, postavené před štavnatou zeleň krajinného pozadí. — Za dobu vzniku třeba považovat leta kolem, spíše ještě po roce 1510.

Někdy kolem roku 1510 pronikl do Čech, tentokrát již naposledy, vliv Švábska, jehož význam dosáhl na počátku XVI. století, jak se zdá, značné důležitosti. Tento vliv se odráží v

OPLAKÁVÁNÍ ŠVIHOVSKÉM (Chudějnice, kostel sv. Jana Kř., výška 136.)

Lit.: Sedláček, Hrady a zámky IX., 11. — S. VII., 31, obr. 12. — Ö. T., V. 1, str. XXVI.

nesoucím svůj název dle hradu Švihova, z jehož kaple deska pochází.⁵⁸³⁾ Scéna Oplakávání, ikonograficky u nás vzácná, položena je do prvního plánu prostoru, prohloubeného krajinnou vedutou. Kolem mrtvého Krista, ovládajícího střed kompozice, jsou seskupeny postavy oplakávajících mužů a žen volnou addicí do tvaru široce otevřené podkopy, jejíž oba konce tvoří zleva postava Josefa Arimatejského a vpravo Marie Magdaleny.

Pohybu ve figurách je jen tolik, kolik si vynucuje námět a i tehdy jsou gesta toporná a jaksi mdlá. Podlouhlé hlavy vyznačují se protáhlými, čenichovitými nosy, širokými ústy a sumárně podanými vlasy; z odporlivě ošklivých tváří mžikají ospalé oči, zasazené do přivřených, dlouhých očních štěrbin. Nepatrný affekt bolesti zračí se pouze v pokleslých koutcích úst a v staženém obočí. Tvrdá kresba, schematické řasení draperie a kalný kolorit z tmavých cinobrů, modří a mdlých okrů jsou rysy, dokreslující profil malířův.

A přece je v tomto obraze, jemuž tvoří pozadí krajina, charakterizovaná holými stromy, návrším Kalvarie s tlícími mrtvolami viselců, vodními plochami, v nichž se odráží zapadající slunce, prosakující mraky, něco, co bychom mohli nazvat elegickou náladou. Leč i tato hodnota je oslabena zjištěním naprosté malířovy nepůvodnosti. Celý jeho sloh lze bez obtíží odvodit z díla švábského malíře, mindelheimského rodáka, Bernharda Strigela (1460—1528). Našemu obrazu je nesporně nejbližší Oplakávání Strigelovo v Karlsruhe (Kunsthalle),⁵⁸⁴ a to jak komposičně, tak i vývinem krajiny s Kalvarií a soumravným nebem, typikou figur, záhybovým slohem i jejich kostymováním. Je ovšem nesporné, že obraz Strigelův je komposičně nepoměrně lépe postaven, že je v něm více výrazu a lepší charakterisace fyziognomické, ale v celku jsou shody nápadné.

Jako další srovnávací materiál uvádím ještě Strigelův obraz Davida (Mnichov, stará pinakotéka⁵⁸⁵) a oltář mindelheimský (Norimberk, Germ. museum⁵⁸⁶). Poněvadž Oplakávání v Karlsruhe je slohově velmi blízké oltáři mindelheimskému, jež datuje Baum do doby kolem roku 1505, je toto datování také termínem post quem pro vznik našeho obrazu.⁵⁸⁷

Poslední dílo, jež možno ještě přiřadit k pozdním pracím tohoto období je významné

LXIII. UKŘIŽOVÁNÍ MĚLNICKÉ (Mělník, proboštský kostel, 164 × 134).

Lit.: S. VI. (1899), 113, tab. VI. — Chytil, K vývoji atd., 122 a d. — Chytil, Mal. 150. — Chytil, České mal. prvních desetiletí XVI. století, 8. — Matějček, Děj. 353 a d. — Čsl. vlastivěda, 68.

„Kristus na kříži ztuhl v křečovitém zápasu se smrtí, vzrušení andělů zachycují do pohárů krev z jeho ran tryskající, pod křížem hrouť se matka a patheticky lomí ruce žalem zdrcený Jan. Vše je tu v dramatickém pohybu, tělo, paže, svaly i draperie lomící se v groteskních záhybech. Smírná oběť Vykupitele proměnila se tu v dramatickou pantominu“.

K této výstižné Matějčkově charakteristice díla⁵⁸⁸ netřeba již ničeho připojovat.⁵⁸⁹ U práce, zaměřené tak cele k výrazovým složkám, zapomínáme rádi některé formální nedostatky malířovy: Jak nepoměrně drobné je tělo Kristovo proti oběma ostatním postavám, ač kříž je s nimi v stejné prostorové rovině, jak násilné je otočení hlavy pravého anděla a jak ne-

možně vyrůstají Janovy ruce z trupu! Než to vše jsou podrobnosti, zatačované nevšední výrazovou silou díla, k jehož formálním vlastnostem budeme mít ještě příležitost se vrátit.

Mělnické Ukřížování navazuje na schéma nikoli nové. Již Matějček⁵⁹⁰) upozornil, že tento typ vplynul do ikonografie českého malířství na počátku XV. století obrazem vyšebrodského Ukřížování od následovníka třeboňského mistra. Typ sám je však původu ještě daleko staršího.⁵⁹¹) První velký malíř, jenž jej použil, byl Giotto v padovské Areně.⁵⁹²) Giotto dal obléhat kříž celým rojem andělů, z nichž jeden zachycuje krev, prýstící z Kristova boku, druhý z ran na nohách, krev z rukou pak uniká, aniž je zachycována. Představu Giottovu přejal jako jeden z prvních za Alpami mistr verdunského oltáře v Klosterneuburgu v době neobyčejně časně, pozměnil ji však po svém, dává zachycovati krev z ran v dlaních a v boku, nikoli však z ran v nohou. Kolem r. 1400 objevuje se tento typ, jak řečeno, i v Čechách, v okruhu třeboňského mistra. Mistr vyšebrodského obrazu obnovil schéma Giottovo, ale pohnutou mimikou předjímá již pathos pozdně gotický. V pozdní gotice se chápou tohoto podnětu především Schongauer, který již anticipuje typ vtělený v našem obraze a po něm dovršuje vývoj Albrecht Dürer ve svém dřevorytu B 11. Jako v tak mnohém, i zde převzal Dürer staré schéma, v tomto případě Schongauerovo, ale svou geniální formulací dal mu jaksi poslední, definitivní, téměř zákonný tvar a nad to prolul jej pravým duchem pozdně gotického baroka.

Je hodno pozor, že tato mystická představa Ukřížovaného, souvisící s tajemstvím eucharistie, objevuje se vždy v době vyhroceného spiritualismu a náboženské exaltace. U Giotta souvisí to s novým lidským prožíváním utrpení Kristova, u následovníka třeboňského mistra se vzrušenou náboženskou náladou před husitskými válkami, a u Dürera s obdobnou situací v Německu před reformou Lutherovou. K tomu ovšem v tomto případě přistoupily motivy vyplývající z polohy ryze výtvarné, z problematiky pozdně gotického baroka, o němž tu již byla řeč při mistru litoměřickém.

Náš obraz pak je ikonograficky nejbližší představě Schongauer-Düerrově a u nás zaujímá v tomto směru místo ojedinělé.⁵⁹³) Matějček vyslovil názor,⁵⁹⁴) že tu máme co činiti s ozvukem pozdně gotického baroka německého. Nelze než přisvědčit tomuto názoru, soudím však, že baroknost našeho Ukřížování nelze přičísti přímému vlivu některého z center pozdně gotického baroka, nýbrž že je nejen po stránce ikonografické, ale i slohové, odvozena z grafického díla Dürerova. Přehledně zde především stručně serii Dürerových grafických listů s tímto námětem.

Nejstarší a — předesílám — pro nás nejdůležitějším je dřevoryt Velké pašije (B 11) z doby kolem roku 1498. Kříž zde obletují tři andělé, z nichž levý zachycuje krev z Kristovy dlaně a boku současně, pravý z levé dlaně, třetí pak z nohou. Marie vlevo se hrouť, zachycována Janem, vpravo figurují dva jezdci. Druhý list je dřevoryt Kalvarie z doby

kolem roku 1504 (B 59): Kristus mezi dvěma lotry, v předu obvyklé seskupení účastníků scény. Další, mědirytina z roku 1508 (B 24), staví kříž diagonálně, vlevo skupina žen, vpravo sv. Jan lomící rukama. Z let 1509—1511 pochází dřevoryt Malé pašije (B 40), zobrazující vlevo od kříže skupinu žen a sv. Jana, zdvihajícího ruce, vpravo skupinu ozbrojenců. Prostou kompozici vykazuje dřevoryt z roku 1510 (B 55), kde Ukřižování je sestaveno pouze ze tří osob: Marie lomí rukama, Jan vztahuje ruce ke Kristovi. Nejpozdnějším článkem v této řadě je mědirytina Malé pašije z roku 1511 (B 13). Kříž je poněkud diagonální, Marie spíná ruce, sv. Jan rukama lomí. Blíže nedatovatelnými jsou dřevoryt Ukřižovaného s třemi anděly, zachycujícími krev Kristovu (B 58), dílo okruhu mistrova, a velký dřevoryt Ukřižování, zobrazující Krista mezi dvěma lotry se skupinou v popředí. Kříž obletují čtyři andělé, z nichž však pouze jeden zachycuje krev tryskající z boku Kristova.⁵⁹⁵)

Shrneme-li, je skupině Krista, obletovaného anděly našeho obrazu, nesporně nejbližší list B 11 a B 58,⁵⁹⁶) jak motivem poletujících andělů (čtvrtý je patrně převzat ze Schongauera B 25), tak i sklonem hlavy Kristovy a motivem vlající roušky, kdežto způsobem jejího zauzlení a protažení cípu rozkrokem, dřevoryt v berlínském Kabinetu mědirytin. Postojem Janovým je našemu obrazu blízký list B 13, motivem lomení rukou nad hlavou list B 24, motivem sepjetí rukou před klínem, jak jej spatřujeme u Marie, list B 55. Vidíme tedy, že každému z těchto Dürerových listů blíží se náš obraz některým svým rysem, žádný z nich však neopakuje ani zdaleka mechanicky, jak jsme tomu byli zvyklí u kompilací z předloh Schongauerových, nýbrž ve volném, svobodném přetvoření.

Nejsou to však pouze tyto důvody, které nás nabádají k tvrzení, že Dürerova grafika byla zdrojem malířovy inspirace. Srovnáme-li na př. typiku figur, shledáme se s analogiemi dalšími. Tak tvář Marie, charakterisované jako stará, bolestí zdrcená matka, má své četné obdoby jak v Dürerových mědirytinách, na př. v B 3, tak i v dřevorytech na př. v B 11, B 13 nebo B 55, vzrušená a zoufalstvím strhaná tvář Janova, vroubená hustým, kučeravým vlasem, rozevřeným a spadajícím v několika pramenech, tvář s hluboko zasazenými očima pod mocně vyklenutým obočím, s vysedlými lícními kostmi a vyčnělou bradou — z nejkrásnějších hlav našeho pozdně gotického umění⁵⁹⁷) — je bratrsky příbuzná obdobným visionářským expresivním typům Dürerovy Apokalypsy (B. 75) nebo Velké pašije (B. 13). A jenom tomuto vlivu lze také přičíst malířovu anatomickou znalost Kristova těla nebo Janových nohou.

Pokud jde o záhybový sloh, uvedli jsme již obdobu k vlající roušce Kristově a rovněž draperie Mariina a Janova má tolik obdob, že možno uvést pouze nejnapadnější. Drobivé⁵⁹⁸) a nervosně mačkané záhyby roucha Mariina, mající něco papírového, vyskytují se téměř u všech draperií Dürerových, tak zvláště v rytině (B 94), dřevorytu (B 62) a v mnohých

jiných. Spodní roucho Janovo, vykazující tento sloh vedle soustavy svislých, tuhých a paralelních záhybů, jaké spatřujeme již v typicky renesančních pracích českých (na př. v rámcových obrázcích roudnické madony z roku 1513,⁵⁹⁹) vybízí ke srovnání s naprosto analogickým drapováním v rytině B 85, nebo u postavy sv. Jana v dřevorytu B 75, nebo konečně u téže postavy dřevorytu Ukřižování z berlínského Kabinetu mědirytin. Dürerovu podnětu lze také přičísti úplné vynechání obvyklých nimbů.

V barevném vývinu obrazů, blízcím se již základním cítěním pracím vrstvy po roce 1510 (na př. archa čimelická), je patrna snaha o účinné vyvážení studených tónů — světlé, do zelena lomené modře pláště Mariina a chladné růžové jejího roucha — širokou plochou teplé olivové zeleně Janova pláště (roucho karmínové) a syté cinobrové červeně dalmatiky anděla u paty kříže.

Co však především poutá těsně náš obraz k dílu Dürerovu, to je jeho sentiment, jeho vzrušená, výrazově nadsazená mimika, jeho vnitřní pathos, to je i barokní dynamika v postojích, gestech, v pohnuté hře siluet, jichž působení je ještě umocněno promítnutím na hladkém zlatém pozadí, což vše dodává obrazu tak silného, citového napětí a dramatického vzruchu. Formálně stojí vlastně dílo již na půdě renesanční. Jestliže přesto zařadil jsem je ještě do statě o pozdně gotickém malířství, to proto, že malíř, inspirovaný dílem tragické postavy zaalpského umění, přiznal se ještě vášnivě k velké tradici nordického spiritualismu, jehož výrazem se stalo mělnické Ukřižování, tvoříc tak skutečný závěr vývoje, za nímž již zahlédneme začátek nové slohové periody.⁶⁰⁰)

Poznámky.

1. M. Friedländer, Altniederländische Malerei I., 129 a d., II., 44 a d., Berlín 1924.

2. Tato současnost je doložena názorně následujícími časovými údaji: Rokem 1431 je datován oltář Lucase Mosera v Tiefenbronn. Rokem 1437 je datován wurzbašský oltář Hanse Multschera. Rokem 1438 je datován ehenheimský epitaf mistra Tucherova oltáře. Rokem 1438 lze datovati Albrechtův oltář (Rakousko). Mezi rokem 1430—1447 vytvořil také Konrád Witz patrně největší díl svých prací, do téže doby spadá působení Stephana Lochnera (v Kolíně asi od r. 1430, zemř. r. 1451) a jemu těsně příbuzného mistra darmstadtské pašije. Rokem 1444 je datováno Zvěstování bavorského mistra z Pollingu (Aschaffenburg). Rokem 1447 je datován oltář sv. Barbory ve Vratislavi, v němž se patrně kříží vliv Norimberka a mistra Frankeho. Rokem 1449 konečně je datováno vídeňské Ukřižování K. Laiba. Poněkud opožděnými zjevy, patřícími však přesto ještě první vlně, jsou Johann Körbecke ve Westfálsku a mistr z Waldersbachu, působící v Elsasku. Novější významnější literatura k tomuto období, od r. 1924 (kdy vydáno bylo syntetické dílo *Glaserovo* Die altdeutsche Malerei, Mnichov 1924): Kolín: F. Bach, Zum Meister der Darmstädter Passion, Beiträge zur Geschichte der deutschen Kunst I. (Berlín 1924), 42 a d. — A. Stange, Der Kreuzaltar des Meisters der Darmstädter Passion, J. d. p. K., LIV. (1933), 137 a d. — Westfálsko: W. Hugelshofer: Der Hochaltar von 1457 des Klosters Marienfeld in Westfalen, Z. f. b. K. XXXVII. (1926—1927), 179 a d. — Elsasko: O. Fischer: Der Meister von Waldersbach im Elsass, Z. f. K. II. (1933), 333 a d. — Švábsko: Kurt Gerstenberg, Hans Multscher, Lipsko 1928. — Rakousko: W. Suida, Österreichische Malerei in der Zeit Erzherzog Ernst des Eisernen und König Albrecht II., Vídeň 1926. — O. Pächt, Österreichische Tafelmalerei der Gotik, Augsburg 1929. — L. Baldass, Der Meister des Grazer Dombildes und seine kunstgeschichtliche Stellung, J. d. W. K., N. F. IV. (1930), 185 a d. — L. Baldass, Der Marienaltar des Meisters von Schloss Lichtenstein, J. d. p. K., LVI. (1935), 6 a d. — L. Baldass, Das Ende des weichen Stiles in der österreichischen Tafelmalerei, Pantheon 1934, 373 a d. — Norimberk, W. Hugelshofer, Ein Bild vom Meister des Erfurter Regleraltars, Beiträge atd. I., 58 a d. — E. H. Zimmermann, Die Tafelmalerei (staf o deskovém malíř.) v Anzeiger des germ. Nationalmuseums 1930—1931, Norimberk 1932, který je věnován norimberskému malířství v l. 1350—1450, 23 a d. — Slezsko: Braune-Wiese, Schlesische Malerei und Plastik des Mittelalters, Kritischer Katalog der Ausstellung in Breslau, 1926, Lipsko, a přísluš. recense o výstavě.

3. Vesměs pod českým vlivem. Jsou to tyto oblasti: Norimberk, Bavorsko, Švábsko, Slezsko, Rakousko (až na Vídeň), Prusy, Polsko, dnešní Slovensko, Hamburk, Dolní Sasko, Porýní. Literatura k difuzi českých vlivů: a) v Norimberku: C. Glaser, Die altdeutsche Malerei, Mnichov 1924, 27 a d. — A. Matějček, Dějepis umění II., 255. — A. Stange, Deutsche Malerei der Gotik II.,

Berlín 1936, 159. b) V Bavorsku: Glaser, l. c., 32. c) Ve Švábsku: E. Buchner, Die Ausburger Tafelmalerei der Spätgotik, v. Beiträge atd. II., 1 a d. d) Ve Slezsku: Braune-Wiese, l. c., 77, a d. e) V Rakousku: Pächt, l. c., 10. — Suida, l. c., 38. — Stange, l. c., 72. f) V Prusku: H. Ehrenberg, Deutsche Malerei und Plastik von 1350—1450, Bonn a Lipsko 1920, 43 a d. — Stange, l. c., 78. g) V Polsku: Tadeusz Dobrowolski, Slaskie malarstwo sčienne i sztalgowe do poczatku XV. wieku, Krakov 1935, 3 a d. — Adam Bochnak, Z dziejów malarstwa gotyckiego na Podkarpaciu, Krakov 1934, 17, 18. h) Na Slovensku: Českoslov. vlastivěda VIII., 84. i) V Hamburku: H. Heubach, Die Hamburger Malerei unter Meister Bertram, Jahrb. d. Z. X. (1916), 101 a d. — C. G. Heise, Norddeutsche Malerei, Lipsko 1918, 90 a d. j) V Dolním Sasku: Heise, l. c., 54. k) V Porýní: F. Bach, Mittelrheinische Kunst, Frankfurt 1910, 74 a d.

4. Pächt, l. c. 12. Vyznívání trecenta v první polovině století má ještě značnou váhu, jak ukázal Glaser (Italienische Bildmotive in der altdeutschen Malerei, Z. f. b. K. XXV., 1914, 145 a d.). — I takové zjevy, jako je Laib jsou slohově rozpolceny: Laib zčásti lne k Nizozemí, zčásti přejímá ještě schemata italského trecenta (Baldass, Der Meister des Grazer Dombildes atd., l. c.).

5. Tak v Rakousku představuje tuto reakci na př. mistr oltáře z Vídeňského Nového Města, datovaného r. 1447 (O. Benesch, Der Meister des Krainburger Altars, W. J. f. K. VII. (1930), obr. 19, 19a, Oettinger: Der Meister des Friedrichs-Altars von 1447, Jahrb. d. p. Kst. LVIII. (1937), 227 a d. a mistr z Laufen, jehož pozdní práce, Ukřižování z r. 1464 v Salcburku, patří slohově ještě zcela první polovině stol. (Benesch, Neue Materialien zur altösterreichischen Tafelmalerei, J. d. W. K., N. F. IV. (1930), obr. 203), v Norimberku pak mistr oltáře sv. Wolfanga, který prodlužuje svou činnost až do doby začátku Hanse Pleydenwurffa (E. Lutze, Der Meister des Wolfgangaltars in der Lorenzkirche zu Nürnberg und sein Kreis, Anzeiger des germ. Nationalmuseums, 1932/33, 8 a d.). — Zajímavým dokladem slohového rozpolcení generace let 40. je oboustranně malovaná predella, (Št. Hradec, Museum Joanneum), jejíž jedna strana je vyzdobena malířem, vyznávajícím ještě měkký sloh, druhá přesvědčeným realistou (srov. Suida, Österreichische Kunstschätze II., tab. 45.).

6. Literatura k tomuto období (od r. 1924): a) Švábsko: K. Gerstenberg, l. c. — Buchner, Die Augsburger Tafelmalerei, l. c. — b) Rakousko: Pächt, l. c. — Benesch, Der Meister des Krainburger Altars, l. c. — c) Norimberk: E. H. Zimmermann, Zur Nürnberger Malerei der II. Hälfte des XV. Jahrhunderts, A. d. g. N. 1932/33, 43 a d. — K. Koch, Mich. Wolgemut, Z. f. b. K. XL. (1929—1930), 83 a d. — d) Slezsko: Braune-Wiese, l. c.

7. L. Baldass, Martin Schongauer und die Überwindung des niederländischen Einflusses auf die deutsche Spätgotik, Repert. f. K. XLVIII. (1927), 206 a d.

8. L. Baldass, Niederländische Bildgedanken im Werke des älteren Hans Holbein, Beitr. II. (Augsburg 1928), 159 a d. — Srov. též: Max Dvořák, Schongauer und die niederländische Malerei v Kunstgeschichte als Geistesgeschichte, Mnichov 1924, 149 a d.

9. Baldass, Niederländ. Bildgedanken atd., l. c.

10. K. Oettinger, Neue Beiträge zur Kenntnis der böhmischen Malerei und Skulptur um die Wende des XIV. Jahr., W. J. f. K. X. (1935), 13. — O. vyslovil oprávněný názor, že s husitskými válkami nenadešel konec českému malířství; není však možno s O. souhlasiti, tvrdí-li, že Husité nebyli nepřáteli obrazů (s. 13.). Obrazoborectví se teoreticky ozývá důrazně již v traktátech XIV. stol., na př. u Matěje z Janova (F. Palacký, Předchůdcové husitství v Čechách, Spisy drobné II., Praha, bez d., 242 a d.) a j., pak se projevuje prakticky v devastacích kostelů (srov.: J. Pečírka,

K dějinám sochařství v lucemburských Čechách, Č. Č. H. XXXIX. [1933], 16 a d.). Na druhé straně je ovšem pravda, že zcela negativní poměr Husitů k umění nebyl (*Matějček*, Bible Filipa z Padeřova, Ž. S., 155).

11. Většina jich sebrána a publikována byla již *Ernstem* v jeho Beiträge zur Kenntnis der Tafelmalerei Böhmens im XIV. und am Anfange des XV. Jahrhunderts, Praha 1912.

12. J. Pekař, Žižka a jeho doba III., Praha 1930. — *Pečírka*, I. c.

13. R. Urbánek, Čes. dějiny III. 3. (Praha 1930), 733 a d.

14. Z. Winter, Kulturní obraz českých měst II., 433 a d. — *Urbánek*, I. c. 738. — *Winter*, Děj. řemesel a obchodu v Čechách v XIV. a XV. stol. (Praha 1906), 772.

15. *Pekař*, I. c.

16. *Urbánek*, I. c. 721 a d.

17. *Winter*, Děj. 573. — *Urbánek*, v Čsl. Vlastivědě IV. (Praha 1932), 297.

18. *Winter*, Kulturní obraz II., 441 a d. — *Winter*, Děj., 796, pozn. 2.

19. *Urbánek*, I. c. 755.

20. *Urbánek*, I. c. 753.

21. *Winter*, Děj. 578.

22. *Winter*, I. c. 502 a d.

23. Stručný kulturní obraz doby vladislavské podal v poslední době *Urbánek* ve Vlastivědě, I. c. 308 a d.

24. *Oettinger*, I. c. 15.

25. *Winter*, Děj. 502. — Podobně i v Německu (srov.: *Heidrich*, Altdeutsche Malerei, Jena 1909, 5 a d., *H. Stirnemann*, Der Stilbegriff des spätgotischen in der altdeutschen Malerei, Strassburg 1929, 48 a d.).

26. Skvělou charakteristiku pozdně gotického malířství v Německu jakožto umění po výtce měšťanského podal zvláště *Heidrich*, I. c. 4 a d.

27. *Matějček*, v Dějepisě výtvar. umění v Čechách (Praha 1931), 346.

28. *Oettinger*, I. c. 15.

29. Tak na př. pražští malíři podali r. 1430 k obci staroměstské žádost, aby byli zbaveni povinnosti odváděti každoročně štíty, poukazující na to, že se následkem válečných let dostali do velké bídy... (*Chytil*, Mal., 16.).

30. Děj. 342, 346.

31. *Oettinger*, I. c. 15.

32. *Oettinger*, I. c. 15.

33. Příznačná suchost barvy nadchází již s prvními provincialisujícími pracemi, jako je archa zátoňská (V. *Kramář*, Archa zátoňská, Život III., 1923, 19).

34. Záhybovému slohu bylo dosud věnováno málo pozornosti. Ze starších badatelů povšiml si ho již *Chytil*, který zcela stručně poznamenal (Mal. 113.), že „záhyby rouch českých maleb čím dál ke středu XV. století stávají se hranatějšími, buď že přímočárně splývají a u země se lámou, buď že jsou zdrchány a pomačkány...“ Po něm věnoval mu pozornost *Matějček* v Děj. 342, 344. — Za to úplně unikl pozornosti *Ernstově*, který ve svém jednostranném zaujetí pro problémy barvy a techniky, nepovšiml si vůbec záhybového slohu a toto opomenutí způsobilo také jeho namnoze příliš časně datování prací, které se svým záhybovým slohem řadí do doby pozdější. — Zde je možno povšimnouti si pouze základních motivů, které mají svoji důležitost ve vrstvě 1440—1470. Důležitý motiv zalamování draperie u země možno sledovati již od vrstvy 1410—20. Tak na Veraikonu svatovítském (sv. Vojtěch), v Bratislavské madoně, arše Reininghausově v Národní galerii (sv. Barbora na křídle), na křídle se sv. Jiljím z Majdaleny tamtéž a nejvýrazněji

ve švamberském Navštívení, tamtéž (sv. Alžběta a P. Maria). Styl dlouhých záhybů vyskytuje se již kolem r. 1420. Tak v zátoňské arše, arše Reininghausově, fragmentární desce s Nesením kříže v Národní galerii, v Navštívení sbírek Ringhofferových, na křídlech z Majdaleny a ve švamberském Navštívení. Styl dlouhých záhybů nahradil starší soustavu horizontálních řas soustavou paralelních záhybů vertikálních, ve zřejmém rozporu se statickým smyslem krásného slohu, který vertikální tendenci bočních trubkových závěsů snažil se vždy účinně vyvážit systémem záhybů horizontálních. Důležitý motiv pokrčování, mačkání a štěpení draperie u země zneklidňuje draperii nejsilněji. Časné doklady vidíme v soběslavském Ukřižování (plášť Mariin) a velmi zřetelně na triptychu z Hýrova (plášť Mariin), dále na desce s Adorací v měst. museu v Č. Budějovicích, v obraze Adorace v um.-histor. mus. ve Vídni, na zadní straně doudlebské madony, nesoucí obraz Adorace atd. Někdy dochází i ke kombinaci starších záhybových prvků s pokročilejšími: Tak na př. styl dlouhých záhybů na konci se zalamujících, se kombinuje s tradičním bohatým kaskádovým řásem draperie ve švamberském Navštívení a p.

35. Nejnázornější paralelou je Ukřižování v kostele Týnském, které v poslední době posunul *Liška* (A. *Liška*, Česká dřevěná plastika v době vrcholné gotiky, P. A., N. Ř. II., 36) do doby kolem r. 1430. Zde možno sledovati jednak konservativní rozvinutí draperie ve smyslu krásného slohu, jednak styl dlouhých záhybů u země se lomících a to současně, zcela analogicky jako na asi časově souběžné desce se švamberským Navštívením.

36. A. *Liška*, Nález fresky z doby Václava IV. v Praze I., Za Starou Prahu XIX., (1935) 33 a d.

37. *Ernst*, I. c., tab. LVI.—LVIIb.

38. *Ernst*, I. c., tab. LI.

39. *Ernst*, I. c., tab. XL.

40. *Ernst*, I. c., tab. XLII.

41. *Ernst*, I. c., tab. XLV.

42. *Ernst*, I. c., tab. XLVII.

43. *Ernst*, I. c., tab. L.

44. Soupis knihovny kapitulní v Praze, Praha 1903, obr. 42.

45. *Ibid.*, obr. 192.

46. S. II., tab. II.

47. S. X., obr. 87.

48. *Ernst*, I. c., tab. XXXVI.

49. Soupis, I. c.

50. Toho si povšiml také *Chytil*, I. c.

51. Stejně *Chytil*, *ibid.*

52. *Chytil*, *ibid.*

53. To není možno dnes, kdy nelze obraz vyjmouti z rámu, bezpečně zjistiti.

54. Dle lask. sdělení p. PhDr. P. *Kropáčka* — Ve starší literatuře byl ovšem obraz pokládán za sourodý celek ze XIV. století.

55. A. d. G. N., I. c., tab. 176, 181.

56. *Ibid.*, tab. 50.

57. *Ibid.*, tab. 158.

58. *Ibid.*, tab. 177.

59. O. *Benesch*, Der Meister des Krainburger Altars, I. c., obr. 15.

60. *Ibid.*, 144.

61. *Ibid.*, 145 a d.

62. O skupině jihočeských památek, vzniklých po polovině XV. století a vázaných značnou slohovou jednotou, mluví také *Matějček*, Děj., 348.

63. *Chytil* (Madona svatoštěpánská atd., l. c.) mluví o kostýmech pokročilého XV. věku.

64. *Ernst*, l. c.

65. *Cibulka*, l. c., pokládá za nejstarší příklad assumptu Lannovu, která však je přibližně stejného stáří. Vskutku nejstarším bude asi obraz bělohorské assumpty z doby kolem r. 1400, (Nár. Galerie) zachované však pouze v pozdní kopii na plátně.

66. Autor soupisu (J. *Soukup*) kladl ji do poloviny XV. století, *Ernst* do jeho počátku, mluvě o ní v těsné souvislosti s madonami štěpánskou a Lannovou a křídly z Majdaleny; *Chytil* (Mal.) považoval ji za práci druhé poloviny století a uváděl ji v souvislost s malou assumptou Lannovou, pro niž supponoval autorství iluminátora Skříčka. Později ji posunul *Chytil* dokonce až do posledních desetiletí XV. století, projeviv souhlas s Ernstovým názorem o souvislosti s madonou štěpánskou. Pro pozdní dobu vzniku svědčily mu ovšem znaky zcela vnější: kostým figur a brokátový vzor šatu Mariina, který pokládal *Chytil*, za typicky pozdně gotický, třebaže se vyskytuje na malé madoně v umělecko-historickém museu ve Vídni (*Ernst*, tab. LV.), pocházející asi ještě z první poloviny století, stejně jako na křídlech z Majdaleny v Národní galerii (*Ernst*, tab. XLVII. — XLVIII.). — *Matějček*, l. c., zařadil ji nejspíše do doby blízké polovině století. Také *Öttinger*, l. c. vyloučil ji ze souborů prací z první poloviny století. Ve svém referátu o výstavě budějovického musea (l. c.) uvedl jsem ji v souvislost s budějovickou replikou vysebrodské madony a kladl ji do počátku druhé poloviny století. *Wiegand* (l. c.) posunul ji nejnoveji do blízkosti madony Lannovy a assumpty Lannovy, *Kramář* (Průvodce 1938) do třetí čtvrti XV. století.

67. Analogie mezi madonou deštenskou a štěpánskou vyplývají tak jedinečně ze společné předlohy.

68. Určité odchylky konstatoval *Chytil* (Madona svatoštěpánská, atd., l. c.).

69. Umění IX. (1936), vyobr. na str. 408.

70. *Ernst*, l. c., tab. XLIII.

71. Záhybového slohu si nepovšiml dosud nikdo. O lámané draperii mluví též *Kramář* (Průvodce 1938), avšak tento názor vyslovil jsem již v přednášce, konané v listopadu r. 1935.

72. *Chytil*, ibid., datoval ji do konce XV. století na základě povrchního srovnání andělů s obdobnými prý tvary v miniatuře kolem roku 1490. Ve svém referátu o výstavě (l. c.) položil jsem ji do počátku druhé poloviny století a uvedl v dílenský vztah k assumptě deštenské.

73. O něm viz P. A. VI. (1865), 311. — Štulík sbíral pouze v okolí budějovickém. Roku 1865 byla deska spolu s ostatními obrazy vystavena v Národním museu. Na to získal je do svých sbírek Lanna, který věnoval r. 1883 madonu, zvanou po něm Lannovou, obrazárně Společ. vl. př. um. Třeba ji dobře rozlišovati od druhé, rovněž ze Štulíkovy sbírky pocházející a pak Lannou obrazárně věnované assumpty v květnici, jež někdy figuruje v literatuře (*Ernst*, *Chytil*) pod názvem Lannova. — Katalog Rudolfiny z r. 1889 kladl ji do doby kolem r. 1500, katal. z r. 1912 správně do doby kolem r. 1450. — *Matějček*, l. c. považoval ji za práci z první poloviny století a uvedl ji ve vztah s madonou jindřichohradeckou, obě pak zařadil do vrstvy madony vysebrodské a štěpánské. Tuto poslední a jindřichohradeckou pokládal za práce z doby kolem roku 1400. — *Wiegand*, l. c. ji posunuje právem do blízkosti deštenské assumpty, datuje ji však příliš nízko (3. neb 4. desetiletí), kdežto *Kramář*, l. c., ji datuje třetí čtvrti století.

74. Madona trojická, pocházející z kostela Sv. Trojice v Českých Budějovicích (České Budějovice, městské mus.), *Život* XIV. (1935/36), vyobr. na str. 47, 49, 50.

75. Tak soudil také *Matějček*, l. c.

76. *Matějček*, l. c.

77. Vztah mezi oběma pracemi zjistil již *Chytil* (l. c.), po něm *Matějček* (U. P. Č., l. c.), *Wiegand* (l. c.) a *Kramář* (Průvodce 1938). — *Chytil* kladl ji do doby poděbradské, *Matějček* původně, spolu s madonou Lannovou do doby kolem r. 1400, později (Děj.) do doby kolem r. 1420 a s ním shodně i *Cibulka* (l. c.). *Wiegand* ji kladl do třetího nebo čtvrtého desetiletí, *Kramář* do třetí čtvrti století. — *Matějček* mluví o formální příbuznosti, *Wiegand* o shodách v koloritu a tvarové mluvě, *Kramář* přiřkl obě stejné dílně (l. c.).

78. Patrně tu třeba počítat s vlivem starší předlohy; o „zcela jiném“ záhybovém stylu mluví také *Cibulka* (l. c.) a připisuje archaickou tvárnost středu působení prototypu.

79. Mal., l. c.

80. Naproti tomu *Chytil* (l. c.), připouští možnost předlohy jen ve dvou případech (pozn. 51).

81. K. *Chytil*, Památky českého umění iluminátorského, Praha 1915, tab. III.

82. *Chytil*, ibid., tab. XV.—XVI.

83. Z. f. K. IV. (1935), vyobr. na str. 303.

84. *Matějček* l. c.

85. Soupis, obr. 184.

86. Tak *Chytil*, *Podlaha* i *Šittler*. — Teprve *Matějček*, l. c., zařadil desku do doby kolem r. 1460, zdůrazniv její význam vývojový.

87. *Matějček*, ibid.

88. *Matějček*, Děj. 372 a d., obr. 295.

89. Tento znak svedl *Gruebra* i *Neuwirtha* (l. c.) k pochybenému závěru, že autorem obrazu je Tomáš z Modeny (!). *Chytil* vyvrátil tento názor a datoval ji do první poloviny století, kdežto *Ernst*, l. c., považoval ji za repliku z druhé poloviny století. — *Chytil* (Madona štěp.) pak ji opět posunul hlouběji ke středu XV. století. — *Matějček*, l. c., vidí v ní příklad pronikání pozdně gotických vlivů v jihočeské skupině. — Autor soupisu kaplického, *Cechner*, neví patrně o *Chytilovi*, neboť považuje opět štítek za monogram malířův (!), jinak vyvrací však názor *Grueberův* poukazem na tvary konsol a zvláště štítku, kteréžto zcela vnější a druhořadé znaky mu stačí k datování do poloviny XV. století (l. c.). — Také *Wiegand* zařadil ji do pozdního XV. století.

90. *Ernst*, l. c. tab. XXIII.

91. Tak i *Kramář*, l. c., jenž mluví o „starší kompozici“ první čtvrti XV. stol.

92. S. IV., tab. VII.

93. *Chytil*, Pam. čes. um. ilum., l. c., obr. 7.

94. *Kramář*, l. c., datuje do doby 1440—1460. Přiřklám se spíše k druhé časové mezi. *Kramář*, považuje ji za památku důležitou „pro poznání přechodné doby mezi měkkým a lomeným slohem“. — *Matějček* ji klade do doby blízké polovině století, kdežto *Ernst* ji klade na konec první čtvrti století (l. c.).

95. Na plastičnost hlav upozornil i *Ernst*, l. c.

96. *Kramář* naopak spatřuje ve vnějších stranách a v predelle „slohový ráz let šedesátých“.

97. L. c., 76 a d.

98. *Ernst*, tab. XXII.

99. *Matějček*, Děj. 348.

100. O jednoduchosti záhybového slohu mluví i *Neuwirth*, l. c. 70. Na *Chytila* (Madona svatoštěpánská, l. c.) činí dojem „tuhosti“. — *Wiegand* mluví o rovných a lámaných (!) záhybech, pro něž klade práci do šedesátých až sedmdesátých let.

J. Pěšina: Pozdně got. desk. malířství.

101. Děj. 348. — Tvrdost byla nápadná také *Chytilovi*, I. c., 50, a znovu ji zdůraznil *Wiegand i Stange* (I. c.).
102. *Matějček*, I. c.
103. Votivní obraz rytíře z Všechlap, P. S. (1930), I. c.
104. M. *Friedländer*, Die Altniederländische Malerei II., I. c. tab. XLVI.
105. *Matějček*, I. c.
106. F. *Winkler*, Der Meister von Flémalle und Roger van der Weyden, Strassburg 1913, obr. 7, 8.
107. Bau- und Kunstdenkmale von Westfalen, Kreis Uhaus, tab. XXVII. — V šedesátých letech zabloudilo flémallovské schéma prostorové konstrukce dokonce až do Slezska (E. G. *Troche*, Schlesische Quelle zur altniederländischen Malerei Pantheon 1938, obr. I.).
108. M. *Lehrs*, Geschichte und kritischer Katalog des deutschen, niederländischen und französischen Kupferstichs im 15. Jahr., IV., 9.
109. Ibid., 39.
110. W. *Schöne*, Über einige altniederländische Bilder, vor allem in Spanien, J. d. p. K. LVIII. (1937), 153 a d., obr. 6.
111. Děj., 346.
112. *Hirsch*, Erfurter Malerei (Dis.), Jena 1922, v Praze nedostupné. — Též: W. *Hugelschofer*, Ein Bild vom Meister des Erfurter Regler-Altars, Beitr. I., 38 a d.
113. Kunstdenkmale der Provinz Sachsen I., Erfurt Stadt, obr. 303.
114. Ibid., obr. 302.
115. Jeho domněnce, že křídla jsou zbytkem tohoto oltáře (I. c. 52) možno jen přisvědčiti, nelze však souhlasiti s jeho názorem, že křídla souvisí slohově s jižním Německem (I. c. 70).
- 115a. K. *Künstele*, Ikonographie der christlichen Kunst, Freiburg im B. 1928, 337 a d.
- 115b. Umění, I. c.
- 115c. Citováno *Künstelem*, I. c.
- 115d. *Künstele*, I. c. obr. 146.
- 115e. Die Kunstdenkmale der Provinz Sachsen I., obr. 211.
- 115f. Ibid., obr. 213.
- 115g. Umění, I. c.
- 115h. Ibid.
- 115i. L. c.
116. Jako doplněk k topografické literatuře uvádím pojednání F. Štědrého, Všechlapy v děkanátu žateckém, Sborník Historického Kroužku, XXIII. (1922), 103 a d.
117. *Matějček*, I. c., datuje desku kolem r. 1450, *Kramář*, I. c., do konce století.
118. Soupis, I. c., obr. 256.
119. Děj., obr. 271.
120. L. c.
121. Über einige Madonnenbilder atd., I. c.
122. Mad. svatoštěp. atd., I. c.
123. Tak *Chytil*: „... patří ku pracím umělecky slabým“ (Mal., I. c.). — Stejně ji podceňuje i *Wiegand*.
124. Über einige Madonnenbilder atd., I. c.
125. L. c.
126. L. c.
127. *Braune-Wiese*, I. c., obr. a čís. kat. 75, tab. 61.
128. Ibid., obr. a čís. kat. 185, tab. 204—205, str. 87.

129. Soupis, obr. 142.
130. Lask. sděl. dra V. V. *Štecha*.
131. Charakteristiku tohoto období podal *Matějček* v Děj., 348.
132. *Öttinger*, I. c., 16.
133. *Matějček*, 348 a d. — *Kramář* v L'Art vivant, I. c. — *Chytil* (Mal. 112) praví opatrně, že „na sklonku XV. století ozývá se v českém malířství tón, který může platiti za ohlas umění norimberského“.
134. Lask. sděl. p. Phc. J. Krofity.
135. Srov. k tomu, co praví Z. *Drobná* Obrázek Smrti P. Marie, V. S. XXXIV. (1937—1938), 97 a d.
136. Asi v téže době objevuje se podobně utvářená krajina i v malbě knižní. Srov. k tomu: K. *Chytil*, Vývoj miniaturního malířství českého za doby králů rodu Jagelonského (Praha 1896), obr. I. (Kancionál hradecký, 1470).
137. *Matějček*, Děj., I. c.
138. *Matějček*, I. c.
139. Také *Kramář* (Průvodce 1938 nazývá ji „zvláště barevně vynikajícím dílem“).
140. *Chytil* praví případně „sálavost“.
141. *Matějček*, I. c.
142. *Kramář*, v L'art vivant.
143. Ibid.
144. L. c.
145. *Kramář*, Průvodce (1938), I. c.
146. *Kramář*, Obraz Smrti P. Marie, I. c.
147. *Zimmermann*, v A. d. g. N. 1930—1931, I. c., 47.
148. Srov. pozn. 5.
149. *Zimmermann*, I. c., tab. 141.
150. *Karl Gebhardt*, Die Anfänge der Tafelmalerei in Nürnberg, Strassburg 1908, tab. XII. b. — Též E. *Bock*, Die Zeichnungen in der Universitätsbibliothek Erlangen, Frankfurt 1920, tab. 112.
151. *Kramář*, I. c. — Též O. *Schüverer-E. Wiese*, Deutsche Kunst in der Zips Brno (Viedeň), Lipsko 1938, 93, obr. 343, 344. — Pro naše účely nesejde na tom, zda obraz je vzdálený slohu tucherovského mistra, jak tomu chce *Kramář*, I. c. či zda je opravdu produktem dílny tohoto malíře, jak usuzují *Schüverer* a *Wiese*. — Jisto je, že obraz z vrstvy tucherovského mistra pochází, a že je mu podle našeho soudu velice blízký. Otázku, již si v závěru své práce *Kramář* klade, zda možno připustit vliv slovenského oltáře na naši malbu, lze sotva zodpověděti kladně; méně určitě lze odmítnouti druhou otázku *Kramářovu*, zda nebyla u nás známa nějaká kopie kompozice erlangenské. Ale patrně s určitostí lze odpověděti na třetí otázku *Kramářovu*, děkuje-li pražský oltář za svůj vznik přímému vlivu Norimberka. V případě slovenského obrazu jde o norimberský import německé kolonie spíšské oblasti, jak ukázali *Schüverer-Wiese*.
152. *Matějček*, I. c.
153. E. H. *Zimmermann*, Zur Nürnberger Malerei atd., I. c. obr. 23.
154. Ibid. 49, obr. 33.
155. A. d. g. N. 1930/1931, tab. 121—123.
156. Ibid., tab. 162—163.
157. Ibid., tab. 87.
158. *Lutze*, Der Meister des Wolfgangaltars atd., I. c., obr. 15.
159. Také *Kramář* (I. c.) praví, že „komposičně vychází české dílo, inspirované norimberským uměním čtyřicátých až šedesátých let z téhož pramene, jako slovenský obraz“.

160. A. d. g. N., tab. 192.
 161. *Lutze*, I. c., obr. 6.
 162. *Zimmermann*, I. c., tab. 155.
 163. *Zimmermann*, *ibid.*, tab. 177.
 164. *Zimmermann*, *ibid.*, tab. 149.
 165. *Zimmermann*, *ibid.*, tab. 151.
 166. *Zimmermann*, *ibid.*, tab. 162, 164.
 167. *Zimmermann*, *ibid.*, tab. 164b.
 168. *Zimmermann*, *ibid.*, tab. 174.
 169. *Zimmermann*, *ibid.*, tab. 193.
 170. *Zimmermann*, *ibid.*, tab. 175.
 171. *Zimmermann*, *ibid.*, tab. 156.
 172. *Zimmermann*, *ibid.*, tab. 162.
 173. *Zimmermann*, *ibid.*, tab. 160.
 174. *Zimmermann*, *ibid.*, tab. 163.
 175. *Zimmermann*, *ibid.*, tab. 160.
 176. *Matějček*, *Děj.*, I. c.
 177. *Zimmermann*, I. c., tab. 181.
 178. *Gebhardt*, I. c., 102, 110, 129, 130, 131, 133.
 179. *Kramář* i *Matějček*, I. c.
 180. *E. Lutze*, Michael Wolgemut, Pantheon 1934, 262 a d.
 181. *Matějček*, *Děj.* III., I. c. — Srovn. též *C. Glaser*, Les peintres primitiv allemands, Paříž 1931, 52, dle něhož přímo doznívání české tradice norimberské malířství té doby charakterizuje. *Glaser* připomíná dále reminiscence na typiku mistra Theodorika, jistě právem. Srov. k tomu též obr. Smrti P. Marie z Brna (*Drobná*, I. c.).
 182. Tak i *Kramář*, Průvodce (1938), I. c.
 183. L. c., 52, čís. 207.
 184. Umění, I. c.
 185. L. c.
 186. Na tuto souvislost upozornil *Kramář* (Průvodce 1937), I. c.
 187. *Zimmermann*, I. c., tab. 181.
 188. Dle lask. sděl. dr. V. Kramáře pochází totiž ze soukr. maj. hr. Thuna. — Na shodu obou prací upozornil první *Kramář* (V poslední hodině, I. c.), mluvě o těsném vztahu archy zátoňské a Reininghausovy.
 189. Kutnohorský triptych byl v druhé polovině minulého století silně restaurován (*Wirth*, I. c., pozn. 31). — Naproti tomu je pražský triptych dobře zachován, pouze rub křídla je těžce poškozen.
 190. Domněnka *Wirthova*, jako by křídla byla malována jinou rukou a značně později, postrádá opodstatnění. Ruka je táž. *Wirth* se patrně dal svéstí („... „práce jiného ducha“) protikladem střed triptychu („bez prostoru“) a křídla s vyvinutým prostorem. Než tento rozdíl je motivován pouze ikonograficky. Na úzkou spojitost mezi tématem obrazu a názorem na prostor poukázal již *Chytil* (Tab. obr. ve sb. zem. mus., I. c., 97.). — *Wirth* pokládá střed za „dobré dílo, kompozičně moderní ale v úpravě velmi tradiční“, kdežto křídla jsou proň „slabá práce“. Ani zde však rozdíl není tak značný.
 191. U kutnohorské archy možno naproti tomu znamenati menší zálibu ve vegetaci, příznačnou pro svatojirskou archu, na druhé straně však zálibu v interiéru, do něhož klade i scény, obyčejně jinak odehrávající se v krajině (Navštívení).
 192. Rám kutnohorského triptychu pochází až z doby restaurace archy (1882), původně však měl, dle *Wirtha*, týž v tmelu tlačný rám s rozvilinovým ornamentem

193. *Pächt*, I. c. obr. 90.
 194. *B. Mariens*, Meister Francke, Hamburk 1929, obr. 71.
 195. *C. Aldenhoven*, Geschichte der Kölner Malerschule, Lübeck 1902, I, (Tab. u Aldenhovena nečíslovány).
 196. *F. Burger*, Die deutsche Malerei vom ausgehenden Mittelalter bis zum Ende der Renaissance, II. Berlin 1918, tab. XX.
 197. *Ibid.*, obr. 459.
 198. *Martens*, I. c., obr. 73.
 199. *Aldenhoven*, I. c., II.
 200. Bau- und Kunstdenkmale von Westfalen, Kreis Altena, 29, tab. XIV—XV.
 201. *Aldenhoven*, I. c.
 202. *Heise*, tab. XVIII.
 203. *M. C. Nieuwobarn*, Hans Memling, Lipsko, b. d., obr. 88.
 204. *F. Winkler*, Die flämische Buchmalerei des XV. und XVI. Jahr., Lipsko 1925, tab. I.
 205. *Ibid.*, tab. V.
 206. *Glaser*, Gotische Holzschnitte, Berlin, b. d. 55, tab. 44.
 207. Documents iconographiques et typographiques de la bibliothèque royale de Belgique, Brussel 1877.
 208. *Jos. M. B. Claus*, Holz und Metallschnitte des XV. Jahr. aus den Stadtbibliotheken zu Colmar und Schlettstadt in Elsass, Strassburg 1909 (ve sb. Heitzových Einblattdrucke), tab. V. str. 6 a d. Datov. 1450—1460.
 209. *Lehrs III.*, 88 a d.
 210. *Podlaha*, I. c. — *Chytil*, I. c. — *Wirth*, I. c. — *Matějček*, I. c.
 211. A. d. g. N., I. c., tab. 118.
 212. *Lutze*, I. c., obr. 9.
 213. *Ibid.*, obr. 14.
 214. A. d. g. N., tab. 191b.
 215. *Ibid.*, tab. 156 a d.
 216. *Chytil*, I. c.
 217. A. d. g. N., tab. 137.
 218. *Ibid.*, tab. 116.
 219. *Ibid.*, tab. 131.
 220. *Ibid.*, tab. 130.
 221. Tento motiv je nesporně původu nizozemského (*Friedländer*, *Altniederl. Mal.* III., 34 a d.). V Norimberku a pak u nás vyskytuje se v zjednodušené formě, která však dává ještě tušit nizozemský prototyp. Na tento motiv upozornil též *H. Brockmann* (Die Spätzeit der Kölner Malerschule, Bonn-Lipsko 1924, 115).
 222. A. d. g. N., tab. 192.
 223. *Ibid.*, tab. 191 a d.
 224. *Ibid.*, tab. 153.
 225. *Lutze*, I. c., obr. 5.
 226. *Wirth*, I. c. (pozn. 31) datuje střed do doby kolem r. 1480, křídla kolem r. 1500. Je-li druhé datování nesprávné, třeba prvé datování pokládat za přijatelné. — *Kramář* (Průvodce 1938) klade ji do let 1480—1490, *Matějček*, I. c., až do doby kolem r. 1490.
 227. Dle *Matějčka* (Strah. obr., I. c.) obraz značně utrpěl restaurací.
 228. *Matějček*, *Děj.*, I. c.
 229. *Matějček*, *ibid.*
 230. A. d. g. N., tab. 192.

231. Na to upozornil *Matějček*, Děj. I. c.
 232. Soukr. fot.
 233. Děj., I. c. — Zaslouží pozornosti, že v časově souběžné knižní malbě doznívá ještě silně stará česká typika; tak srov. na př. miniaturu Nanebevzetí v Královéhradeckém antifonáři z r. 1471 (soukr. fot.).
 234. A. d. g. N., tab. 177—179.
 235. *Matějček* (Děj. I. c., Strahov. obr. I. c.) klade desku do téže doby jako svatojirskou archu.
 236. Opitz v katal., I. c.
 237. Ibid.
 238. I. Beth, Wolgemuts Gehilfe in Feuchtwagen und Hersbruck, Monatshefte f. K. I. (1908), 1103 a d., obr. 1.
 239. L. c.
 240. J. Hofmann, Regesten zur Geschichte des Kaadner Kunstgewerbes in den Jahren 1465—1550, Katal. výst., 88.
 241. Lask. sděl. p. sekč. šéfa dra Z. Wirtha.
 242. Soupis, I. c. Zde také správně rozlišeny všechny tři obrazy slovy: „...oltář složený z různých jiných oltářů a obsahující tři různě cenné tabulové obrazy“.
 243. Tyto malé, ale přece důležité rozdíly v rozměrech byly možná původně větší. Není totiž vyloučeno, že byly rozměry násilně upraveny, když šlo o společné zarámování obrazů.
 244. Bau- und Kunstdenk. von Westfalen, Kreis Paderborn, tab. 117.
 245. Aldenhoven, II.
 246. Ibid.
 247. Ibid., stejně jako ve všech dalších případech.
 248. Pro kostýmy srov. též Ukřižování mistra Ž. M. v soukr. maj. v Bonn, Die Kunstdenkmäler der Rheinprovinz V. 3., tab. XIX.
 249. V. Sádlo, Účast řádu atd., I. c., též v článku: Tab. obr. t. zv. P. olt. v Díle, I. c.
 250. Děj., 232.
 251. V. Sádlo, Účast řádu atd., I. c., 164. — Původní nápis byl objeven pod nápisem mladším, psaným humanistickou majuskulí ze XVI. století, dle lask. sdělení p. prof. dra V. Vojtíška; jemu, pp. doc. dr. J. Květovi a dr. J. Čarkovi děkuji za pomoc při čtení nápisu. — O M. Puchnerovi srov. V. V. Tomek, Dějepis města Prahy IX. (Praha 1893), 151, 152, 153, 350.
 252. Opitz v katal. výst., I. c.
 253. L. c., 166.
 254. Ibid.
 255. *Matějček*, Děj. I. c.
 256. Sádlo, I. c., 165. — *Matějček*, ibid.
 257. Toho povšiml si i Sádlo a správně podotkl, že „...podlaha... je přeměněna v jakési podium...“ (166).
 258. Že tomu tak jest, ukazuje obraz se sv. Ludmilou a Voršilou, kde cíp roucha sv. Ludmily překrývá hranu podia.
 259. V Životě, I. c., 15 a d. — Také *Matějček* mluví o archaických rysech v prostorové konstrukci křížovnického mistra, I. c. 351. — Na jeho tradiční charakter naráží i *Chytil*, Mad. svatoštěp. atd., 75 a d.
 260. *Chytil*, Mal. I. c.
 261. Ibid., Sádlo, ibid., 166.
 262. Vyobr. v Děj., obr. 208.
 263. Sádlo, ibid., 164.
 264. Ibid., 166, 167.

265. Ibid., 166.
 266. *Matějček*, Děj.
 267. Že bylo zvykem uléhati bez ložního prádla, dokládají všechny obdobné obrazy z XV. století. O tomto zvyku se zmiňuje také *Winter*, Dějiny kroje v zemích českých II., Praha 1893, 168.
 268. V obraze Kázání sv. Augustina (*Sádlo*, I. c., 166.).
 269. *Chytil* (Mad. svatoštěp. atd., I. c.), spatřuje v koloritu reminiscence na starší české malířství (?), *Matějček* (Dějepis III., I. c.) právem vytýká koloritu malou vázanost.
 270. Děj. III., I. c. — Děj., I. c.
 271. Průvodce (1938), I. c.
 272. *Friedländer III.*, 64 a d.
 273. Ačkoliv, jak o tom ještě později bude řeč, nepomyšlím na možnost přímého školení českého mistra u D. Boutse, užívám ke srovnání celého B. díla, poněvadž je dobře publikováno a poskytuje hojně srovnávacího materiálu. Opíraje se o F. publikaci, nepoužívám atribuci nejnovějších [slohově kritických prací O. Pächta (Kritische Berichte 1927, 37 a d.) a L. Baldasse (Die Entwicklung des Dirck Bouts, J. d. W. K., N. F. VI. [1932], 77 a d.)]. Pro naše účely postačí úplně atribuce Friedländerovy.
 274. *Friedländer*, tab. II.
 275. Ibid., tab. IX.
 276. Ibid., tab. XI.
 277. Ibid., tab. XX.
 278. Ibid., tab. XXVI.
 279. *Baldass*, I. c., tab. II.
 280. *Friedländer*, tab. L.
 281. M. Lehrs, Der Meister W A. Lipsko 1895, obr. 16.
 282. *Friedländer*, tab. V.
 283. Ibid., tab. VII.
 284. Ibid., tab. VIII.
 285. Ibid., tab. III.
 286. *Baldass*, obr. 98.
 287. *Friedländer*, tab. XXV.
 288. Ibid., tab. XXI.
 289. Ibid., tab. LII.
 290. Ibid., tab. X.
 291. Ibid., tab. VI.
 292. Ibid., tab. XXIV.
 293. *Baldass*, obr. 92.
 294. *Friedländer*, tab. XXVIII.
 295. Ibid., tab. XXXI.
 296. Ibid., tab. XXVII.
 297. *Baldass*, tab. I.
 298. *Friedländer*, tab. XIII.
 299. *Baldass*, obr. 89—90.
 300. Katal. Rudolfiny 1889, čís. 70, vyobr.
 301. F. Stuttmann, Hinrik Funhof, Pantheon XVII. (1936), 75 a d.
 302. W. Schöne, Über einige altniederländische Bilder atd., I. c. obr. 30—32.
 303. Nikoliv význam zástupce kanovníka, neboť na rožmberském zboží, pokud známo, nebylo žádné kolegiální kapituly. — Za lask. informace děkuji p. archiv. V. Hadačovi v Třeboni.
 304. Aldenhoven, II.

305. *Heise*, tab. XVIII.
 306. *Aldenhoven*, II.
 307. *Pächt*, I. c.
 308. *Lehrs*, *Der Meister W A*, I. c., obr. 8.
 309. *O. Benesch*, *Der Meister des Krainburger Altars*, W. J. f. K. VII. (1930), 120 a d., obr. 24, 27.
 310. *Ibid.*, obr. 22—23.
 311. *K. Rathe*, *Zur Einwirkung des Meisters E S. auf tirolische Kunst*, M. d. G. f. v. K. (při *Graphische Künste* LVI. 1933), 45 a d.
 312. *Mareš* v soupise, I. c.
 313. *Lutze*, M. *Wolgemut*, I. c. — *K. Koch*, *Michael Wolgemut*, Z. f. b. K., N. F. XL. (1929/30), 83 a d.
 314. *Zimmermann*, *Zur Nürnberger Malerei atd.*, I. c., 58.
 315. *Ch. Rauch*, *Die Trauts*, Strassburg 1907.
 316. *E. Abraham*, *Nürnberger Malerei der zweiten Hälfte des XV. Jahrhunderts* Strassburg 1912, 206 a d.
 317. *Cibulka* však se o hlubocké desce nezmiňuje.
 318. Ó. T. I. (dopl. sv., zámek Grafenegg), tab. VI., 21, 40.
 319. L. c., 22 a d.
 320. *Zimmermann*, I. c., obr. 34.
 321. *Die Gemälde des 13. bis 16. Jahrhunderts*, Lipsko 1937 (Katalog germánského musea v Norimberku), obr. 54, textu str. 190 a d.
 322. *I. Beth*, *Wolgemuts Gehilfen in Feuchtwagen und Hersbruck*, M. f. K. I. (1908), 1103 a d., obr. 4.
 323. *W. Wenke*, *Das Bildnis bei Michael Wolgemut*, A. d. g. N. 1932/33, 61 a d., obr. 44.
 324. Podrobnější posouzení koloritu znemožňuje dnešní přelepení desek papírem (kromě obrazu Klanění a sv. Barbory).
 325. *Chytil*, I. c., mluví o „zvláštní zajímavé individualitě, u níž se vliv nizozemský jeví jen v jednom směru“ a dále... „v tom spatřujeme ještě dozvuk oně hymnické nádhery, kterou obestřel jest gentský oltář bratří van Eyck...“; ve skutečnosti vlivu nizozemského je tu jen tolik, kolik připustil norimberský filtr.
 326. *Abraham*, I. c., tab. VII.
 327. *Beth*, I. c., obr. I.
 328. *Bau- und Kunstdenk. des K. Sachsen XII.*, tab. XIII.
 329. *K. Koch*, *Michael Wolgemut*, I. c., vyobr. na str. 82.
 330. *Top. des K. Bayern*, I. c., tab. 8.
 331. *Chytil* datoval archu do konce XV. století, soudím však, že je o něco starší.
 332. Dle lask. sděl. prof. B. Slánského byly všechny obrazy, zvláště na vnějších stranách, značně přemalovány a mechanicky poškozeny. Obé bylo odstraněno při důkladné opravě archy, provedené B. Slánským r. 1936.
 333. Upozornil jsem na to již v referátě o výstavě, V. S., I. c.
 334. O mistru F. V. B.: *Lehrs*, I. c., VII., 102 a d.
 335. *Heidrich*, I. c., obr. 87.
 336. *Koch*, I. c.
 337. *Koch*, I. c.
 338. *Glaser*, I. c.
 339. *Beth*, I. c., obr. 2.
 340. *Aldenhoven*, I. c., 208 a d. — *Heise*, I. c., 15 a d.
 341. *Štech*, I. c.
 342. *Štech* a s ním shodně i *Pečivka* (I. c.) cení si více obrazy než plastiku archy.

343. *Štech* mluví o barevné shodě křídel s celkem archy.
 344. Koloristickou schopnost ocenil též *Chytil*.
 345. Vnější strany utrpěly více než dobře zachované strany vnitřní.
 346. *Aldenhoven*, I. c.
 347. Vyobr. v Z. f. chr. K. VII. (1894), T. II.
 348. Děčko leží však u nás nikoliv na slámě nebo na cípu pláště jako obvykle, nýbrž v korytku — zřejmě rozmarný nápad, který asi právem připisuje *Chytil* (I. c.) invenci malířově.
 349. Srov. též velmi analogický obraz Obětování ze školy mistra Ž. M. v pokladu chrámovém v cášském Münsteru, R. T. X. I, obr. 134 a dále obraz Obětování oltáře z Linze n. Rýnem (Wallraf — Richartz Jahrbuch III.—IV. [1926/27], 152 a d., obr. 3).
 350. *H. Kehrer*, *Die Heil. Drei Könige in Literatur und Kunst* II., Lipsko 1909, obr. 276.
 351. *Ibid.*, obr. 277.
 352. R. T. V. 3, tab. XIX.
 353. *Ibid.* VI. 4, obr. 159.
 354. *Ibid.*, tab. XXIV.
 355. *Ibid.*, IV. 2, tab. IX.
 356. Nelze tedy mluvit, jak *Chytil* činí (I. c.), o nějaké „originalitě“. Právě naopak.
 357. *Sedláček*, *Hrady a zámky VIII.*, I a d.
 358. Lask. sděl. dra R. Roučka.
 359. Zevrubný popis barevný u *Neuwirtha*, I. c.
 360. *Top. des K. S. XVII.*, tab. I. — Srov. též obraz Krista-Trpitele mezi svatými na desce z r. 1482—1484 v germ. mus. v Norimberku. (Katal., I. c., obr. 58.)
 361. *Top. des K. S.*, I. c., 21.
 362. Katal., I. c., obr. 55.
 363. Katal. sb. *Kuppelmayrových* (Sammlung Kuppelmayr, Mnichov 1896), tab. XXVII.
 364. *C. Glaser*, *Les peintres primitifs allemands*, Paříž 1931, tab. LXXX.
 365. Triptych je intaktní, jeho barevnost však byla otupena špínou a vlivy povětrnosti.
 366. O tomto typu bližší srov. u triptychu královéhradeckého.
 367. Katal., I. c.
 368. Poznatek, v katal. uvedený, jakoby k této skupině prací patřila i archa křivoklátská, není ovšem správný.
 369. *Matějček* rovněž pozastavil se (Děj. 353.) nad jednotností prací chrudimského okruhu. Takovýchto okruhů bylo patrně více, neboť asi v každém větším městě byly v činnosti malířské dílny; třeba ovšem stále počítati s velkými ztrátami. Okolnost, že právě v Chrudimi se nám zachovalo dosud tolik prací, jako nikde jinde, třeba přičísti hlavně mírnosti zásahů barokisačnických.
 370. *A. Rybička*, *O starožitnostech a umělcích chrudimských*, Č. Č. M. XXII. (1848), 415 a d., 484 a d., 592 a d.
 371. Restaurace, provedena malířem J. L. Klemensem, nedotkla se však oltáře příliš rušivě. Za lask. informaci děkuji řed. musea v Hradci Králové, p. arch. Frant. Tichému.
 372. Náhodou tedy totéž datum, jaké nese i archa doudlebská. Tento případ je nadmíru příznačný pro naprostou promiskuitu a křížení slohových vrstev, o nichž byla učiněna zmínka již v úvodní kapitole. Proto také nelze považovati pevně datované případy za obecně platné kritérium vývojové.

373. *K. Künstle*, Ikonographie der christlichen Kunst, Freiburg 1928, 331 a d.; srov. též *Heidrich*, I. c. 261, a *H. Stirnemann*, Der Stilbegriff atd., 38.
374. *Brockmann*, I. c., 14.
375. *K. T. Parker*, Elsässische Handzeichnungen des XV. und XVI. Jahr. ve sb. Die Meisterzeichnungen, II., Freiburg 1928, tab. XVII., 30. Téz: *F. Winkler*, Skizzenbücher eines unbekanntem Meisters um 1500, Wallraf-Richartz Jahrbuch, N. F. I. (1930), 123 a d., obr. 122.
376. *Chytil* je ovšem nezaznamenává. — Jsou retušované a pozadí přezlaceno. Zadní strany přemalbou úplně zničeny. Také triptych sám utrpěl poněkud přemalbou.
377. V městském museu je sice chována predella s Klaněním, je však mladší a mimo to nesouhlasí svými rozměry s oněmi, jež udává *Rybička*.
378. *Brockmann*, I. c. 14.
379. *E. Buchner*, Studien zur mittelhheinischen Malerei und Graphik der Spätgotik und Renaissance, M. J. IV. (1927), obr. 65.
380. *Rybička* (Další procházky v okolí Chrudimském, P. A. II., 154), pojednává o kostele pouchohradském, nečiní o desce nejmenší zmínky. Roku 1857 tedy jistě ještě v Pouchobradech nebyla.
381. Za lask. sděl. děkuji radovi o. s. dru V. Wagnerovi.
382. Jako na př. v arše jílovské a libišské.
383. *Chytil* praví: „... určitě se vzletem rysovaná...“.
384. Vzor ten je patrně přejat z italských damašků. Nejbližší našemu vzoru je sicilská látka ze XII. století, vyobrazená na tab. XXIX. v díle *F. Fischbacha*, Die Geschichte der Textilkunst, Hanau 1883.
385. *Chytil*em (sopis) nadhozená příbuznost typů andělů střední desky a andělů archy chuděnické je pouze náhodná a přibližná.
386. *Chytil* správně poznamenal (I. c.), že predella je z jiné ruky, jeho mínění však o pozdější době vzniku je bezdůvodné. — Je nepochopitelné, že jak *Rybička*, tak *Chytil* nečiní nejmenší zmínky o vnějších stranách křídel; patrně jich neznali, ačkoliv stačilo pouze obrátiti křídla k jejich shlédnutí.
387. *E. Flechsig*, Sächsische Bildnerei und Malerei I., Lipsko, tab. IX.—XVI.
388. *Ibid.*, textu str. 3.
389. *Lehrs*, Gesch., I. c., tab. 176, 30, 34.
390. O spolehlivosti data pochybuje též *Pečírka*, Děj. 236.
391. *Rybička*, „... podobizny svatých i světíc zdají se s ohledem na formy rukou a nohou poněkud nedbale a rohatě vyvedeny býti...“ — *Chytil*, „... postavy neobratné a poněkud zkrslené...“.
392. Roku 1900 viděl ještě desku *Chytil* a popsal ji v soupise.
393. Již v době vydání soupisu bylo křídlo zachováno fragmentárně.
394. Také *Matějček* v Děj. (pozn. na str. 353) mluví o jednotnosti prací „v nichž lze sledovati všechny vrstvy slohové, spadající do let 1490—1527“.
395. Je ovšem možno, že již dříve, neboť dle *Čiháka* (I. c.) jednáno prý již r. 1630 a 1631 o převzetí oltáře kostelem jílovským.
396. *Wagner*, I. c.; též určil přesně i rozsah přemalby a stav zachování.
397. *Kramář*, (Průvodce 1938) rozlišuje z neznámých důvodů slohově a časově nástavce a predellu od ostatního oltáře. Ve skutečnosti jde o dílo úplně stejnorodé.
398. Také *Matějček*, I. c., naznačil, že tu nizozemský styl prošel jihoněmckým mediem. — Pod. i *Kramář* v katal. výst. obr. a pl. I. c., a *Kletzl*, I. c.
399. *Heidrich* I. c., 259.
400. *E. Buchner*, Die Werke Friedrich Herlins, M. J. XIII. (1923), I a d.
401. *Wagner*, I. c., 73.

402. *Buchner*, I. c., obr. 2.
403. *Ibid.*, obr. 7.
404. *Ibid.*, obr. 21.
405. *Ibid.*, obr. 7.
406. *Ibid.*, obr. 3.
407. *Ibid.*, obr. 6.
408. *Ibid.*, obr. 20.
409. *Ibid.*, obr. 26.
410. *Ibid.*, obr. 8.
411. *Ibid.*, obr. 12.
412. *Ibid.*, obr. 11.
413. *Ibid.*, obr. 15.
414. Přisouzeného *Buchnerem* Herlinovu pomocníkovi, obr. 27.
415. *Ibid.*, obr. 29.
416. *Ibid.*, obr. 22.
417. *Ibid.*, obr. 23.
418. Změny spočívají jen v tom, že na rozdíl od rothenburgské, je naše predella dvouetážová a postavy apoštolů nejsou seskupeny po dvou, nýbrž jedna od druhé izolovány sloupkem panelované arkatury. U rothenburgského oltáře člení plochu predelly fiálky, nahore pak lemuje predellu bohatě řazený panelovaný vlys. Srov. obr. 47—48 v soupise.
419. Soupis, obr. 49. — Dnes izolovaná deska, původně však, podle autora soupisu *Podlahy* (43), zasazená v predelle.
420. Dvě z nich přidány nové v XIX. století.
421. *Chytil*, Mal., I. c.
422. *Wagner*, 73.
423. *Ibid.*, 76.
424. Srov. též analogické záhyby v dřevorytech, obr. 5, 8, 30, 37, 45, v knize *E. Weila*, Der Ulmer Holzschnitt im XV. Jahrh., Berlin 1923.
425. *Buchner*, I. c. 45.
426. *Ibid.*, 42.
427. Souvislost této postavy s Janem Kř. archy chuděnické, *Podlahou* nadhozená (soupis, pozn. na str. 172), vyplývá pouze z užití jedné a téže předlohy.
428. Její součásti visí v kněžišti mokropeského kostela. — Stav křídel je dobrý, pouze střed vykazuje odpadávání barevné vrstvy a četné craquelury. Obrazy byly objeveny Maudrem r. 1903, přes to že monografie Smíchovsko a Zbraslavsko o nich věděla již r. 1899, Roku 1904 byly konservovány. Domněnka, pronesená ve Smíchovsku a Zbraslavsku, že obrazy byly přeneseny ze zbraslavského kláštera po jeho zrušení r. 1785, je tím pravděpodobnější, že nedlouho před tím byl mokropeský kostel vystavěn a že Mokropsy byly majetkem zbraslavského kláštera od r. 1683. Také osoba donátorova poukazuje na některého příslušníka zbraslavského konventu.
429. Je u dolního okraje seřiznut o 6 cm, t. j. rozdíl mezi výškou střední desky a křídel.
430. *Harlas* praví: „... obraz zběžněji malovaný...“ a „... hlavy nejsou půvabny...“.
431. *Ibid.*
432. *Ibid.* — *Harlas* rovněž mluví (při obraze Smrti P. Marie) o teplém tónu.
433. Nikoliv Boha-Otce, jak uvedeno v U. P. Č.
434. Architektonickou formou je libišské arše nejbližší jílovská. Andělé se ikonograficky blíží oněm na arše svatokateřinské v Chrudimi.
435. U. P. Č., I. c.
436. Také *Harlas* nespátňuje v typech mokropeské archy německých rysů

437. *Harlas* datoval střed archy do konce XV. století, křídla, ačkoliv souhlasí s *Bergnerovým* názorem o souvislosti středu a křídel, do počátku XVI. století. Při tom opírá se hlavně o tvar štítu sv. Václava, jenž prý je renesančně vykrojen(!). Ve skutečnosti štíty podobné formy vyskytují se na sklonku XV. století v deskovém i knižním malířství častěji.
438. Děj. 152.
439. Genealogická data a literatura podrobně u *Chytila*, I. c.
440. *Chytil* poněkud obraz přecenil. Shledává jej „jasným, luminézním, veselým“; pohyb koně i jezdce je mu „živý a odpozorovaný současným turnajům a rytířskému životu“. Právě opak je pravdou. — Na jiném místě uvádí *Ch.* obraz v souvislost s analogickou scénou svatojirské archy. Podle *Ch.* je archa současná s epitařem. *Ch.* připouští sice jinou ruku, ale uvažuje o téže dílně(!). Časově jsou od sebe obě práce vzdáleny téměř 30 let a nemají ovšem nic společného. Podle *Ch.* působí epitař živějším, bezprostřednějším dojmem, ačkoliv právě scéna svatojirské archy je cítěna nesrovnatelně živěji. K názoru o souvislosti se svatojirskou archou se přihlásil i *Kramář*, I. c.
441. *Rauch*, Die Trauts, I. c.
442. *Ibid.*, tab. III.
443. *Chytil* čte poslední číslo důsledně jako pětku, a po něm i *Kramář*, I. c. Transkripce nápisu u *Chytila*.
444. Depon. z měst. mus.
445. Názor *Chytilův* (Mal., I. c.), jako by archa patřila ke kutnohorskému okruhu, nesdílím.
446. Katalog der Staatsgalerie zu Stuttgart, Stuttgart 1931, 218, čís. 1127.
447. Pův. ve far. kostele, odkud přenesena do hřbitovního r. 1772.
448. *Chytil*, v R. K. P. D. U., I. c.
449. *Ibid.*
450. Za lask. upozornění děkuji dru A. Liškovi.
451. *Chytil*, Mal., I. c.
452. Jako na arše libižské.
453. *Chytil* v R. K. P. D. U., I. c.
454. Mal. — *Hostaš* a *Vaněk* poněkud přecenili malované části archy. Datují ji do širokého rozmezí druhé poloviny XV. století.
455. Katal. germ. mus. v Norimberku, I. c., obr. 61—78.
456. *Opitzův* názor, že jde o práci opožděnou, nesdílím; ukazuje naopak dobře dobový průměr venkovských prací.
457. *Hostaš-Vaněk* kladou práci v soupise do poč. XVI. stol.
458. Desky byly odcizeny z čejetického kostela na jaře roku 1938. Byly však krátce na to nalezeny a uschovány v depositu galerie. (Zpráva Lidových novin ze dne 20. III. 1938.)
459. Stav zachování je velmi špatný. Dřevo červotočivé, silně ztrouchnivělé, okraje oddrobené, četné trhliny, barevná vrstva místy odloupána, některé desky částečně přemalovány.
460. Die Kunstdenkmäler von Bayern (Niederbayern) IV, 2 (Landshut), tab. XVI.—XVII., str. 137 a d., IV., 10 (Pfarrkirchen), tab. IX., str. 170.
461. Ö. T. XI. (Salzburg), obr. 381, str. 400 a d. — *Kramář* (Průvodce 1938, čís. 75), uvádí archu v souvislost s oltářem svatojirským. Podle našeho soudu nemá s ním naprosto nic společného.
462. Podle autorů soupisu bylo po rozebrání archy užito desek jako výplní do poprsnice kůru v kapli sv. Jana Nep. Tehdy byly patrně také oboustranně malované desky rozříznuty a ze 6 obrazů vytvořeno tak 12. Po přechodné úschově na krumlovském hradu byly rozvěšeny v boční kapli kájovského kostela. Střed

archy byl patrně řezaný a není vyloučeno, že jej tvořil relief Smrti P. Marie, rovněž umístěný v kájovském kostele a pocházející asi z téže doby jako obrazy. Ověřiti si tuto domněnku prozatím nelze, neboť autoři v soupise neuvádějí rozměrů řezby. Křídla byla asi trojdílná, oboustranně malovaná, takže archa byla jistě pozoruhodných rozměrů.

463. V soupise uvedeno chybně místo sv. Ondřeje, sv. Jan, místo sv. Jana, sv. Jakub ml., místo sv. Jakuba ml., sv. Ondřej.
464. Autoři soupisu mluví o zkreslené perspektivě „místností i krajů“ — zřejmě však neprávem.
465. V soupise se mluví o „kruté realistice“.
466. O. *Benesch*, Meister des Krainburger Altars, I. c., obr. 85—86.
467. Lask. sděl. p. dra O. *Benesche* (dopis ze dne 1. X. 1935); vyobr. 87.
468. *Ibid.*, obr. 52 a 53.
469. *Ibid.*, obr. 66—71.
470. *Ibid.*, obr. 72—75.
471. Deska ta pochází podle autora soupisu *Cechmera* (I. c.) z oltáře kostela v Dolním Dvořišti.
472. Podle *Schneidera* (Beiträge zur Geschichte des niederländischen Einflusses auf die oberdeutsche Malerei und Graphik 1460—1480, Basilej 1915) obraz madony v poloviční figuře byl v Německu úplným motivickým novem (I. c. 22). S. uvádí, že Schongauerova rytina byla odvozena od Rogierova prototypu. Nejbližší analogií je miniatura, publikovaná *Winklerem* a vytvořená podle rogierovské předlohy (I. c. 24). Je tedy náš obraz, na nějž však působily, jak uvidíme, také jiné vlivy, vzdáleným reflexem Rogierova prototypu, sděleného grafickou předlohou. Takovýto složitý proces možno u nás zjistiti téměř vždy, je-li obraz závislý od té které grafické předlohy. — Na stěhování výtvarných představ, majících společný původ v nizozemských prototypy, upozornil též *J. Baum* (Niederländische Einwirkungen auf die Ulmer Malerei des spätem 15. Jahrhunderts, Oud Holland, LII [1935], 27 a d.).
473. Inv. čís. 24a/b.
474. *K. Gerstenberg*, Hans Multscher, I. c., obr. 128—137. — Die Gemäldegalerie Kaiser-Friedrich-Museum Berlin, Berlín 1929, obr. na str. 130 (čís. 1674—1675).
475. Vyobr. v čl. *L. Baldasse*, Niederländische Bildgedanken atd., Beiträge II, obr. 128—130. Motiv poprsní zdi, vázy s konvalinkami a růžence v obou případech stejný.
476. *Ernst*, I. c., tab. LV.
477. Dle *Cechmera* pocházejí křídla z hlavního oltáře kostela sv. Petra a Pavla, založeného Vladislavem II. a vysvěceného dle pam. knihy r. 1522, dle *Mikovce* však a *Golla*, již r. 1489 (S. XXXIX., 44.). Toto druhé datum je již vzhledem ke stylu křídel archy, která ovšem mohla býti pro kostel pořízena až později, přijatelnější
478. Nikoliv sv. Alžběta, jak chybně uvádí *Cechner*.
479. Obrazy jsou restaurací nedotčené, barva však na některých místech odpadává.
480. Lask. sděl. prof. B. Slánského.
481. *Jakob Rosenberg*, Martin Schongauer Handzeichnungen, Mnichov 1923, tab. XXXVIII.—XXXIX.
482. *P. Ganz*, Handzeichnungen schweizerischer Meister des XV.—XVIII. Jahr., Basilej 1904, tab. XXXI.
483. Soudic dle vyobrazení v *Podlahově* soupise z r. 1912, byla křídla ve velmi špatném stavu. Deska se sv. Kateřinou byla dole značně seřiznuta, barevný povrch těžce poškozen, z vnějších stran, které rovněž nesly obrazy světic, zachovány byly již tehdy jen stopy. Později byla křídla hrubě zrestaurována, nově přerámována a instalována v měst. museu v Plzni.

484. *Cechner* krivoklátská křídla vůbec nedatoval, *Podlaha* křečovská datoval do konce XV. století („dobrá práce“); o datování konopištské archy se však nepokusil.

485. *Sedláček*, *Hrady a zámky IX.*, 30, praví: ... „my sami jsme již napsu toho velice sešlého neviděli, ale četli jsme na obraze rok 1505.“ — Archa byla restaurována r. 1891, pak znovu pečlivě konservována B. Slánským r. 1931, jemuž zde děkuji za různá sdělení, týkající se stavu zachování.

486. Ani autoři soupisu, ani *Chytil* si tím nebyli jisti.

487. *Chytil*, *K vývoji atd.*, I. c.

488. *Matějček*, *Děj.*, I. c. — Naproti tomu *Chytil* připouští již, sotva právem, zrakovou zkušenost malířovu (*K vývoji atd.*, I. c.). — Na jednom místě (*ibid.*) mluví dokonce o „jižním rázu“ typu sv. Jakuba.

489. Stejně i autoři soupisu a *Matějček*, I. c.

490. Tak i *Chytil*, *Mal.*, I. c.

491. *Chytil* v *Ročence*, I. c.

492. *Chytil*, *K vývoji atd.*, I. c. a *Mal.*, I. c.

493. *Děj.* III., I. c.

494. *Chytil*, *Mal.*, I. c. — V práci *Tabulové obrazy* ve sb. z. m. I. c., 183, mluví dokonce o „renesančním duchu“ a „téměř jižní temperatuře figurální i barevné“.

495. *Chytil*, (*Mal.*, I. c.) mluví o „rázu téměř staroflorentinském.“

496. *Benesch*, *Meister des Krainburger Altars*, W. J. f. K. VIII., 35.

497. *Chytil* ovšem (*Tab. obrazy*, I. c.) popírá jakýkoliv vliv německý, *Matějček* (*Vlastivěda*) upozorňuje na kompilativní a slohově různorodou povahu.

498. *Katal. germ. mus. v Norimberku*, I. c., obr. 134—137, str. 84 a d.

499. *Chytil*, *Mal.*, I. c. — O *Lábovi* srov. *ibid.*, 58 a d.

500. Tak i v *Ročence*, I. c.

501. Obraz je, jak správně uvedl *Chytil* votivní, nikoliv epitaf (*Matějček*, I. c.).

502. *Tab. obrazy atd.*, I. c., *K vývoji*, I. c.

503. Tak i *Chytil*, *Tab. obrazy atd.*, I. c.

504. *Chytilovi* připomíná „relativisticky vystižené tělo“ severoitalské mistry (*K vývoji atd.*, I. c.). — Na jiném místě správně vytýká anatomické nedostatky a obzvláště cení „diskretní“ vyznačení utrpení *Kristova* (*Tab. obrazy atd.*, I. c.). — *Matějček*, *Děj.*, I. c., přepisuje anatomické poznání cizím vzorům.

505. Stejně *Chytil*, *K vývoji atd.*, I. c.

506. Také *Chytil* se zmiňuje o zvláštních typech a zdůrazňuje velikost očí (*K vývoji atd.*, I. c.).

507. Podobná charakteristika i u *Chytila* (*Tab. obrazy atd.*, I. c.).

508. Nalezen byl E. Wocelím roku 1858 v předsíni horažďovického děkanství a téhož roku, dlé referátu o schůzi archeologického sboru ze dne 30. října, cit. *Chytil* (*K vývoji atd.*, I. c.), darován tamním děkanem museu království českého. *Wocel* sám stručně obraz popsal v *Mitteil.*, I. c.

509. *Wocel*, *ibid.*

510. O něm *Sedláček*, *Hrady a zámky IX.*, 14 a d.

511. *Chytil*, *K vývoji atd.*, I. c., a *Tab. obrazy atd.*, I. c.

512. *Chytil*, *ibid.*

513. *Chytil*, *K vývoji atd.*, I. c.

514. Na některé styčné body upozornil také *Chytil*, *ibid.* a *Mal.*, I. c.

515. *Chytil* (*Tab. obrazy atd.*, I. c.) považuje chuděnickou archu proti švihovskému obrazu za mnohem „konvencionálnější“.

516. *Chytil*, *Tab. obrazy*, I. c.

517. V celku výborně zachován; roku 1938 restaurován akad. malířem J. Hlavínem.

518. *V. Scherer*, *Dürer*, ve sb. „Klassiker der Kunst“, Stuttgart - Lipsko 1908 396. *Ibid.* lit. a vyobr. na str. 82.

518a. *Ibid.*

519. Před lety byl prodán paní S. Nádhernou, dnešní maj. zámku V. Janovice do starožitnického závodu, odkud byl zakoupen dnešním majitelem obrazu, gen. taj. Dr. B. Petřinou v Praze.

520. L. c.; celý oltář datoval do I. poloviny XVI. stol.

521. O souvislosti s mělnickým Ukřižováním na všech uv. místech, o souvislosti se svatojirskými křídly v *Díle*, I. c., a v *Ročence*, I. c.

522. *Chytil*, *Ročenka*, I. c., 8.

523. *Chytil*, *K vývoji atd.*, I. c., 129, s vyobr.

524. *Kramář*, *Průvodce* (1938), čís. 447.

525. *Kuchynka*, I. c., 63.

526. *H. Tietze-E. Tietze-Conrat*, *Der Junge Dürer* (*Verzeichnis der Werke bis zur venezianischen Reise im Jahre 1505*) Augsburg 1928, vyobr. na str. 333.

527. L. c., 343.

528. *Ibid.*

529. *Pešina*, I. c., 136.

530. Provedl ji akad. malíř K. Wagner v Praze, jemuž děkuji za laskavé informace o stavu zachování obrazů před restaurací.

531. Nejvíce byl poškozen obraz *Ukřižování*, jenž doplněn v malých plochách v horní části a ve větším rozsahu při dolním okraji. V obraze *Korunování* byla vyspravena rozsáhlá místa při levém a dolním okraji (zvláště klečící figura). Zcela nepatrně byl poškozen obraz *Bičování*.

532. Informace správce městského musea p. Ankerta.

533. Krajinné pozadí si cení i *Chytil*, I. c.

534. Na tento prospekt města upozornil též *Matějček* (*Děj.* I. c.) a *Chytil*, I. c.

535. Tak i *Matějček*, *Děj.*, I. c.

536. *Matějček*, *Děj.*, I. c.

537. *Chytil*, I. c.

538. *Opitz*, *Umění*, I. c.

539. *Wirth*, *Kutná Hora*, I. c., obr. 40.

540. Tento úkaz stává se koncem XV. století stále častější a *Benesch* ukázal jej na četných příkladech, na př. u *Friese*, *Breue*, mistra *krainburgského oltáře a j.* — Upozornil naň také *Buchner*, *Der ältere Breu als Maler*, *Beitr.* II., 273.

541. *E. Buchner*, *Die Augsburger Tafelmalerei der Spätgotik*, *Beitr.* II., I a d.

542. *Ibid.*, 56 a d.

543. *Ibid.*, obr. 47.

544. *Ibid.*, obr. 51.

545. L. c.

546. *O. Benesch*, *Der Zwetler Altar und die Anfänge Jörg Breus*, *Beitr.* 229 a d. — *Buchner*, *Der ältere Breu als Maler.*, I. c. 273 a d. — *O. Benesch*, *Zur Alt-österreichischen Tafelmalerei* (*Die Anfänge Lucas Cranachs*), *J. d. W. K.*, N. F. II., 77a d.

547. *Buchner*, *Der ältere Breu als Maler.*, I. c., 272.

548. *Benesch*, *Der Zwetler Altar atd.*, I. c., 244 a d. a *Benesch*, *Zur altöst. Tafelmalerei*, I. c., 101, předpokládá pobyt *Breuův* ve *Vídni*, jíž vůbec připisuje pro poznání *Breuova* slohu velký význam. *Buchner* však tento názor popírá, I. c., 273.

549. *Beitr.*, I. c., obr. 197.

550. *Ibid.*, obr. 201.

551. *Ibid.*, obr. 174.

552. *Ibid.*, obr. 206.

553. Ibid., obr. 203.
 554. Ibid., obr. 204.
 555. Ibid., obr. 208.
 556. Ibid., obr. 216.
 557. Ibid., obr. 220.
 558. Ibid., obr. 185.
 559. Ibid., obr. 202.
 560. Ibid., obr. 219.
 561. Ibid., obr. 211.
 562. Ibid., obr. 205.
 563. *Benesch*, Zur altöst. Malerei, I. c., tab. VIII.
 564. Ibid., obr. 134.
 565. *Benesch*, Der Zwettler Altar atd., I. c., obr. 191.
 566. Ibid., obr. 192.
 567. *Pächl*, Öster. Tafelmalerei der Gotik, I. c., obr. 46—47.
 568. L. c.
 569. Vývoj atd., I. c.
 570. *Pešina*, I. c.
 571. *Chytil*, Mal. I. c., mluví dokonce o „motivech, upomínajících tu na Rogiera van der Weyden, tu na některé obrazy Memlingovy“ a dále: „I Klanění svatých Tří králů má postavy nizozemské, tak mouřenínský král má onen svižný obrat, jako král na obraze Rogiera van der Weyden v mnichovské Pinakotéce. „... nepostřehl však, že onen „svižný obrat“ Baltazarův je odvozen právě z rytiny Schon-gauerovy.
 572. *Cechner*, I. c.
 573. *Matějček*, I. c. — O „značné prostorové hloubce“ se zmiňuje i *Chytil*, Mal., I. c.
 574. *Chytil*, ibid.
 575. Srov. též *Chytil*, Tabulové obrazy atd., I. c., 101.
 576. *Chytil*, Mal., I. c.
 577. Ibid.
 578. Tak i *Chytil*, ibid.
 579. O hrubé řemeslné práci mluví též *Matějček*, I. c.
 580. Tak se domnívá *Chytil*, ibid.
 581. Transkripce u *Chytila*, ibid.
 582. „... „archa velká, která v kůru velikého kostela stojí“ ...
 583. Hostaš se domnívá, že představoval střed oltáře (I. c.).
 584. *Heidrich*, I. c., obr. 59.
 585. Ibid., obr. 58.
 586. *J. Baum*, Altschwäbische Kunst, Augsburg 1923, obr. 45—47.
 587. *Baum*, I. c., 72. — Dle téhož autora začíná přechod k hrubému slohu, jehož odrazem je i náš obraz, právě kolem roku 1505 (81). — Ačkoliv náš obraz je již dílem více než na půl renesančním, zařazují jej ještě do tohoto období, proto, že slohově vychází z malíře, jenž je německými badateli zahrnován ještě do doby pozdně gotické (*Glaser*, Les peintres primitifs allemands).
 588. Děj., I. c.
 589. Vysoko hodnotí obraz i Podlaha v Soupise a *Chytil* na všech uv. m.
 590. *Matějček*, Strahovská obrazárna, I. c. 19.
 591. O tomtéž *Chytil*, K vývoji atd., I. c.
 592. *Künstele*, Ikonographie, 466 a d. I. c.
 593. Pouze v uměleckém průmyslu té doby možno jmenovat blízkou analogii ve výšivce na kasuli z Národního musea v Praze ze začátku XVI. století (Katalog výstavy Církevní výšivka v Čechách, Praha 1938, čís. 26).

594. Děj., I. c.
 595. Originál, jemuž dle *W. Weisbacha* (Der junge Dürer, Lipsko 1906, 73), byla vzorem Dürerova kresba kolem roku 1500, chovaná v berlínském kabinetu mědirytin (*V. Scherer*, Dürer v Klassiker der Kunst, Stuttgart, Lipsko 1908, 403.).
 596. Tato podobnost neušla ani *Chytilovi* (České malířství v prvních desítkách atd., I. c.), jenž ovšem popírá jakoukoliv souvislost.
 597. Tak i *Chytil*, ibid.
 598. *Chytil* (K vývoji atd., I. c.), praví „krabaté“.
 599. S. IV. (1898), tab. IX.
 600. Mělnické Ukřížování je dílem slohově osamoceným, což zdůraznil *Matějček* (Děj., I. c.) na rozdíl od *Chytila*, jenž neprávem uvedl s tímto dílem v souvislost votivní obraz Švihovský a archu chuděnickou (K vývoji atd., I. c.).

Seznam častěji užívaných zkratk literatury.

- A. d. g. N. — Anzeiger des germanischen Nationalmuseums Nürnberg.
 Beiträge, Beitr. — Beiträge zur Geschichte der deutschen Kunst.
 Č. S. P. S. Č. — Časopis Společnosti Přátel Starožitností Československých.
 Č. Č. H. — Český Časopis Historický.
 Č. K. D. — Časopis Katolického Duhovenstva.
 Děj. — Dějepis výtvarného umění v Čechách I.
 Děj. III. — A. Matějček, Dějepis umění III., Praha 1927.
 J. d. p. K. — Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen.
 J. d. W. K. — Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien.
 M. V. G. D. B. — Mitteilungen des Vereines für Geschichte der Deutschen in Böhmen.
 Mitteil. d. C. K. — Mitteilungen der Central-Kommission.
 M. f. K. — Monatshefte für Kunstwissenschaft.
 M. d. G. f. v. K. — Mitteilungen der Gessellschaft für vervielfältigende Kunst.
 M. J. — Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst.
 Ö. T. — Österreichische Kunsttopographie.
 P. A. — Památky archeologické a místopisné.
 P. S. — Pekařův Sborník, Praha 1930.
 R. T. — Die Kunstdenkmäler der Rheinprovinz.
 Rep. f. K. — Repertorium für Kunstwissenschaft.
 R. K. P. D. U. — Ročenka Kruhu pro pěstování dějin umění.
 S. — Soupis památek historických a uměleckých.
 Top. des K. S. — Topographie des Königreiches Sachsen.
 U. P. Č. — Umělecké Poklady Čech I., II. (1913, 1914).
 V. S. — Volné Směry.
 W. J. f. K. — Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte.
 Z. f. b. K. — Zeitschrift für Bildende Kunst.
 Z. f. chr. K. — Zeitschrift für christliche Kunst.
 Z. f. K. — Zeitschrift für Kunstgeschichte.
 Ž. S. — Žižkův Sborník, Praha 1924.

Seznam míst.

- Blánice — kostel sv. Jiljí, dnes majetek schwarzenberský.
Deska se třemi světci **34** a d., **36, 37, 39, 176.**
- Budňany — kostel sv. Palmatia, archa, viz Karlštejn, hradní museum.
- Bystřice u Kadaně, [Kaaden] křídla archy, viz Litoměřice, diecesní museum.
- Církvice — far. kostel sv. Vincence. Deska s Pietou **25** a d., **175.**
- Čejetice — hřbitov. kostel, desky z archy, viz Praha, Národní galerie.
- České Budějovice — městské museum.
Deska se sv. Adauktem a Felixem, **20** a d., **26, 175.**
- České Budějovice — městské museum.
Replika madony vyšebrodské, **30** a d., **32, 33, 176.**
- České Budějovice — městské museum. Deska z Libniče, **48** a d., **178.**
- České Budějovice — městské museum.
Archa doulebská, **97** a d., **184, 185.**
- Deštná u Jindřichova Hradce, Assumpta, viz Praha, Národní galerie.
- Doudleby — kostel sv. Vincence, archa, viz České Budějovice, městské museum.
- Dubany — fil. kostel sv. Petra a Pavla, archa, viz Praha, Národní galerie.
- Dubany — fil. kostel sv. Petra a Pavla, viz Praha, Národní galerie.
- Duchcov [Dux] — vlastivědné museum. Triptych z Janku, **45** a d., **52, 178.**
- Hluboká — zámecká kaple.
Votivní obraz Ukřižování, **76** a d., **88, 103, 182.**
- Hluboká — zámecká kaple.
Votivní epitaf z roku 1486, **76, 77, 88** a d., **93, 103, 182, 183, 184.**
- Horní Mokropsy — kostel sv. Václava.
Křídla archy, **126, 127, 128, 129, 187** a d.
- Chrudim — arciděkanský kostel.
Triptych, **113** a d., **115, 116, 120, 149, 186.**
- Chrudim — kostel sv. Kateřiny.
Archa, **115** a d., **118, 119, 186, 187.**
- Chrudim — vlastivědné museum pro východní Čechy.
Archa z kostela sv. Kříže, **119** a d., **186.**
- Chrudim — špitální kaple.
Archa, **119, 186.**
- Chrudim — kostel sv. Kříže, archa, viz vlastivědné museum.
- Chudějnice — kostel sv. Jana Kř. Archa **140** a d., **146, 147, 148, 149, 157, 186, 187, 190** a d., **193.**
- Chudějnice — kostel sv. Jana Kř. Oplakávání švihovské, **167** a d., **192.**
- Janek u Duchcova, [Dux] triptych, viz Duchcov, [Dux] vlastivědné museum.
- Jílové u Prahy — kostel sv. Vojtěcha.
Predella archy (viz též Praha, Národní galerie), **122** a d., **186** a d.
- Jindřichův Hradec — zámek.
Madona, **30, 31, 32, 33** a d., **39, 40, 176.**
- Kadaň [Kaaden] — františkánský kostel.
Nástavce z oltáře 14 pomocníků, **64** a d., **68, 180.**

- Kadaň [Kaaden] — františkánský kostel.
Oltář 14 pomocníků, **74** a d., **182.**
- Kájov u Krumlova [Kojau bei Krummau] — kostel P. Marie.
Desky z archy, **134** a d., **188** a d.
- Karlštejn — hradní museum.
Archa z Budňan, **95, 106** a d., **108, 109, 128, 144, 185.**
- Kašperské Hory [Berg Reichenstein] — kostel P. Marie Sněžné.
Archa, **131.**
- Klepý u Libochovic, kostel sv. Jana Kř., archa, viz Libochovice, městské museum.
- Konopiště — zámecké sbírky.
Archa, **139, 190.**
- Kostelec n. L., deska s Ecce Homo, viz Praha, Národní museum.
- Králové Hradec — chrám sv. Ducha.
Triptych, **110** a d., **114, 115, 116, 117, 119, 120, 185** a d.
- Krčín u Nového Města n. M., predella archy, viz Nové Město n. M.
- Krumlov [Krummau], minoritský klášter, Madona, viz Praha, Národní galerie.
- Křečov u Kralovic, křídla archy viz Plzeň, západočeské museum.
- Křivoklát — hradní kaple.
Archa, **95, 101** a d., **111, 112, 185** a d.
- Křivoklát — hradní kaple.
Křídla archy, **138, 139, 189.**
- Kutná Hora — chrám sv. Barbory.
Triptych s Madonou mezi světicemi, **65** a d., **180** a d.
- Kutná Hora — Vocelovo museum.
Votivní epitaf z roku 1497, **120** a d., **130, 186.**
- Kutná Hora — Vlašský dvůr, kaple.
Křídla archy, **120, 121.**
- Kutná Hora — Vlašský dvůr, kaple.
Predella archy, **120, 121.**
- Kutná Hora — Vlašský dvůr, kaple.
Predella archy s Veraikonem, **120, 121.**
- Libiř — farní kostel sv. Jakuba.
Archa, **127** a d., **186, 187** a d., **188.**
- Libochovice — městské museum.
Archa z Klepého, **118** a d., **186.**
- Litoměřice [Leitmeritz] — diecesní museum.
Křídla archy z Bystřice u Kadaně, **44** a d., **178.**
- Litoměřice [Leitmeritz] — městské museum.
Desky oltáře litoměřického mistra, **152** a d., **164, 165, 166, 167, 169, 191.**
- Litoměřice [Leitmeritz] — děkanský kostel Všech sv.
Deska s Kristem na Hoře Olivetské z oltáře litoměřického mistra, **152** a d., **164, 165, 166, 167, 169, 191.**
- Mělník — proboštský kostel.
Ukřižování, **149, 156, 168** a d., **191, 192** a d.
- Nové Město n. M. — zámek.
Predella archy z Krčína, **118.**
- Plzeň — západočeské museum.
Deska z Vejprnic, **93** a d., **184.**
- Plzeň — západočeské museum.
Křídla z Křečova, **139, 189.**
- Pouchobradý — kostel Nejsv. Trojice.
Deska s Madonou mezi světicemi, **114** a d., **186.**
- Praha — klášter Strahov, obrazárna.
Deska s obrazem Nevěřícího Tomáše, **73** a d., **181.**
- Praha — klášter Strahov, soukr. sbírka opatství.
Desky s Narozením a Útěkem do Egypta, **166** a d.
- Praha — konvent řádu Křižovníků (viz též Praha, Národní galerie).
Archa Puchnerova, **79** a d., **126, 182** a d.
- Praha — konvent řádu Křižovníků.
Triptych, **108** a d., **111, 128, 185.**
- Praha — městské museum.
Triptych s obrazem Trůnící madony, **52** a d., **179.**
- Praha — Národní galerie.
Assumpta z Deštné, **28** a d., **31, 32, 33, 35, 37, 39, 49, 176.**
- Praha — Národní galerie.
Madona Lannova, **30, 31** a d., **33, 34, 39, 176, 177.**

- P r a h a — Národní galerie.
Assumpta „v květnici“ (t. zv. Lan-
nova), **30**, **31**, **32** a d., **37**, **176**.
- P r a h a — Národní galerie.
Triptych z Duban, **37** a d., **177**.
- P r a h a — Národní galerie.
Madona krumlovská, **38** a d., **177** a d.
- P r a h a — Národní galerie.
Deska se Zvěstováním, **41** a d., **178**.
- P r a h a — Národní galerie.
Votivní deska pana z Všechlap, **47** a
d., **178**.
- P r a h a — Národní galerie.
Deska s Kristem-Trpitem, **49** a d.,
178.
- P r a h a — Národní galerie.
Replika zlatokorunské madony (ma-
dona týnská), **49** a d., **53**, **178**.
- P r a h a — Národní galerie.
Archa z Duban, **46**, **51** a d., **178**.
- P r a h a — Národní galerie.
Archa svatojirská, **55** a d., **64**, **65**, **67**,
68, **73**, **74**, **129**, **179** a d., **188**.
- P r a h a — Národní galerie.
Triptych thunovský, **65** a d., **180**.
- P r a h a — Národní galerie (viz též
Praha, konvent řádu Křižovníků).
Křídla archy Puchnerovy, **79** a d.,
182 a d.
- P r a h a — Národní galerie.
Ukřižování treboňské, **89** a d., **91**,
184.
- P r a h a — Národní galerie.
Assumpta emauzská, **90** a d., **94**.
- P r a h a — Národní galerie.
Archa průhonická, **103** a d., **128**, **185**.
- P r a h a — Národní galerie.
Archa z Jílového, **122** a d., **126**, **127**,
128, **186** a d.
- P r a h a — Národní galerie.
Epitaf Jířka Řepického ze Sudoměře,
129 a d., **188**.
- P r a h a — Národní galerie (viz též
Praha — soukr. majetek).
Desky se sveticemi ze Žichovic, **132**
a d., **188**.
- P r a h a — Národní galerie.
Desky z archy čejtické, **133**, **188**.

- P r a h a — Národní galerie.
Incoronata, **137** a d.
- P r a h a — Národní galerie.
Votivní obraz Švihovských, **144** a d.,
147, **148**, **190** a d., **193**.
- P r a h a — Národní galerie.
Deska se třemi apoštoly, **149** a d.
- P r a h a — Národní museum.
Archa slavětínská, **21** a d., **24**,
38, **175**.
- P r a h a — Národní museum.
Deska z Kostelce n. L., **24** a d., **175**.
- P r a h a — Národní museum.
Archa z Rábí, **130**, **132**, **188**.
- P r a h a — Umělecko-průmyslové
museum.
Archa velhartická, **131** a d., **145**, **149**,
188.
- P r a h a — sbírka Petřinova.
Ukřižování, **147** a d., **190** a d.
- P r a h a — soukr. majetek (viz též
Praha, Národní galerie).
Desky se sveticemi ze Žichovic, **132**
a d., **188**.
- P r a h a — Waldesova sbírka.
Křídla oltáře, **150** a d., **191**.
- R á b í — hradní kaple, archa, viz Praha,
Národní museum.
- R a k o v n í k — městské museum.
Archa ze Senomat, **96** a d., **184**.
- R a k o v n í k — městské museum.
Archa, **164** a d., **167**, **192**.
- R o v n á u S t ř í b r n é S k a l i c e —
kostel sv. Jakuba.
Archa, **22** a d., **24**, **175**.
- S e n o m a t y u R a k o v n í k a, a r c h a,
viz Rakovník, městské museum.
- S l a v ě t í n u L o u n, archa, viz
Praha, Národní museum.
- Š v i h o v — hradní kaple, Oplakávání,
viz Chudějnice, kostel sv. Jana Kř.
- T ř e b o ň, archiv, deska s Ukřižová-
ním, viz Praha, Národní galerie.
- V e j p r v n i c e u P l z n ě, deska
s Assumptou, viz Plzeň, západočeské
museum.
- V e l h a r t i c e, archa, viz Praha, Umě-
lecko-průmyslové museum.

- V r c h o t o v y J a n o v i c e, zámecké
sbírky, deska s Ukřižováním, viz
Praha, sbírka Petřinova.
- V y š š í B r o d — klášterní galerie.
Replika zlatokorunské madony, **36** a
d., **50**, **177**.
- V y š š í B r o d — [Hohenfurth]
klášterní galerie. Dvě křídla se svatými,
136 a d., **189**.
- V y š š í B r o d — [Hohenfurth]
klášterní galerie. Incorporata s děckem,
136 a d., **189**.
- Z v í k o v e c — farní kostel Nanebe-
vzetí P. Marie.
Křídla archy, **126** a d.
- Ž i c h o v i c e, zámek, desky z archy,
viz Praha, Národní galerie a Praha,
soukr. majetek.

Seznam tabulek.

(V textu tabulky uvedeny po straně římskou číslicí.)

- I. Č. Budějovice (městské museum). Deska s obrazem sv. Adaukta a Felixe. 1440—1450.
- II. Praha (Národní museum). Vnější strany křídel archy slavětínské s obrazem sv. Jakuba a proroka Jeremiáše, sv. Petra a proroka Isaiáše. 1440—1450.
- III. Církvice (kostel sv. Vincence). Deska s obrazem Piety. Kolem 1450. (Madona z konce XIV. stol.)
- IV. Praha (Národní galerie). Deska s obrazem Assumpty z Deštné. Po 1450.
- V. Č. Budějovice (městské museum). Deska s obrazem Korunované madony s děckem. Po 1450.
- VI. Jindřichův Hradec (zámek). Deska s obrazem Madony s děckem a výjevem ze života Krista a P. Marie. 1450—1460.
- VII. Majetek schwarzenberský. Deska s obrazem sv. Vojtěcha, Prokopa a Jiljí z Bavorova. Kolem 1460.
- VIII. Vyšší Brod [Hohenfurth] (klášť, obrazárna). Deska s replikou madony zlatokorunské. Kolem 1460.
- IX. Praha (Národní galerie, dříve Dubany, fil. kostel sv. Petra a Pavla). Triptych s obrazem Assumpty v květnici, sv. Kateřiny a sv. Barbory. Kolem 1460.
- X. Praha (Národní galerie). Madona krumlovská. Po 1450.
- XI. Praha (Národní galerie). Deska s obrazem Zvěstování. Kolem 1460.
- XII. Litoměřice [Leitmeritz] (diecézní museum). Deska s obrazem sv. Erasma a sv. Blažeje, sv. Kateřiny a sv. Jiří z Bystřice u Kadaně. Kolem 1460.
- XIII. Praha (Národní galerie). Votivní obraz rytíře z Všehlap s obrazem Ukřižování. Kolem 1470.
- XIV. Praha (Národní galerie). Archa z kostela sv. Jiří s obrazem Smrti P. Marie a s obrazy Zvěstování, Zápasu sv. Jiří s drakem, Navštívení a Klanění tří králů na křídlech. Kolem 1470.
- XV. Praha (Národní galerie). Vnější strany křídel archy z kostela sv. Jiří s obrazem sv. Václava, sv. Filipa, a Šimona s donátorkou, sv. Jiří a sv. Ondřeje s donátorem. Kolem 1470.
- XVI. Kadaň [Kaaften] (františkánský kostel). Nástavec z oltáře sv. pomocníků s obrazem sv. Václava. Po 1470.
- XVII. Kadaň [Kaaften] (františkánský kostel). Nástavec z oltáře sv. pomocníků s obrazem symbolu sv. Matouše. Po 1470.
- XVIII. Kutná Hora (chrám sv. Barbory). Triptych s obrazem Madony mezi sveticemi a s výjevem ze života Mariina. Po 1480.

- XIX. Praha (Národní galerie). Triptych s obrazem Madony mezi sveticemi a s výjevem ze života Mariina. Po 1480.
- XX. Praha (Strahov, klášterní galerie). Deska s obrazem Nevěřícího Tomáše monogramisty I. V. M. Kolem 1480.
- XXI. Hluboká (zámecká kaple). Votivní deska s obrazem Ukřižování. Po 1480.
- XXII. Praha (Národní galerie). Desky z oltáře svatoanežského, s obrazem sv. Barbory s donátorem velmistrem Mikulášem Puchnerem a sv. Kateřiny. 1482.
- XXIII. Praha (křižovnický klášť). Deska z oltáře svatoanežského s obrazem Předání chrámu velmistru M. Puchnerovi bl. Anežkou. 1482.
- XXIV. Praha (křižovnický klášť). Deska ze svatoanežského oltáře s obrazem bl. Anežky-Opatrovnice. 1482.
- XXV. Praha (křižovnický klášť). Deska ze svatoanežského oltáře s obrazem Stigmatisace sv. Františka. 1482.
- XXVI. Praha (křižovnický klášť). Deska ze svatoanežského oltáře s obrazem Stigmatisace sv. Františka (výsek). 1482.
- XXVII. Hluboká (zámecká kaple). Votivní deska s obrazem P. Marie s děckem mezi sv. Kateřinou a sv. Bartolomějem. 1486.
- XXVIII. Praha (Národní galerie). Deska s obrazem Assumpty s děckem z kláštera emauzského. 1480—1490.
- XXIX. Plzeň (západočeské museum). Deska s obrazem Assumpty mezi sv. Vojtěchem a sv. Václavem. Kolem 1490.
- XXX. Rakovník (městské museum). Vnější strany křídel archy ze Senomat s obrazem sv. Barbory a sv. Kateřiny. Po 1490.
- XXXI. Č. Budějovice (městské museum). Deska z archy z Doudleb s obrazem Ukřižování. 1494.
- XXXII. Křivoklát (hradní kaple). Levé křídlo archy s obrazem Zvěstování a Obětování v chrámě. 1490—1495.
- XXXIII. Křivoklát (hradní kaple). Pravé křídlo archy s obrazem Narození a Klanění tří králů. 1490—1495.
- XXXIV. Karlštejn (hradní museum). Archa z Budňan s obrazem Krista-Trpitele mezi sv. Palmáciem a sv. Václavem, a s výjevem ze života Kristova. Po 1491.
- XXXV. Praha (křižovnický klášť). Triptych s obrazem Příbuzenstva Kristova a s výjevem ze života sv. Anny a mládí Mariina. Poslední desetiletí XV. století.
- XXXVI. Hradec Králové (chrám sv. Ducha). Triptych s obrazem Příbuzenstva Kristova a výjevem ze života Mariina. 1494.
- XXXVII. Chrudim (arciděk, kostel Nanebevzetí P. Marie). Triptych s obrazem P. Marie mezi sv. Barborou a sv. Kateřinou, s obrazy 12 apoštolů na křídlech a Krista-Trpitele v nástavci. Konec XV. století.
- XXXVIII. Pouchobřady (kostel Nejsv. Trojice). Deska s obrazem Madony mezi sv. Barborou a sv. Kateřinou. Kolem 1500.
- XXXIX. Chrudim (kostel sv. Kateřiny). Archa s obrazem adorujících andělů a s obrazy sv. Kateřiny, sv. Doroty, Stětí sv. Kateřiny, a sv. Barbory na křídlech. Po 1500.
- XL. Chrudim (kostel sv. Kateřiny). Vnější strana archy s pašijovými obrazy. Po 1500. (Predella s obrazem Krista mezi apoštoly I. desetiletí XVI. století.)
- XLI. Chrudim (vlastivědné museum). Vnější strany křídel archy z kostela sv. Kříže s obrazem Zvěstování a proroka Davida a Habakuka. Kolem 1510.

- XLII. Praha (Národní galerie). Deska z archy z Jílového s obrazem Bičování Krista. Konec XV. století.
- XLIII. Praha (Národní galerie). Nástavce z archy z Jílového s obrazem proroka Davida a proroka Sofoniáše. Konec XV. století.
- XLIV. Libiš (kostel sv. Jakuba). Archa s obrazem Krista-Trpitele mezi dvěma anděly, výjevy z pašije Kristovy na křídlech a obrazem proroka Isaiáše, sv. Jakuba a proroka Jeremiáše na nástavcích. Po 1500.
- XLV. Praha (Národní galerie). Epitaf Jiříka Řepického ze Sudoměře. 1497.
- XLVI. Praha (umělecko-průmyslové museum). Archa z Velhartic s obrazy z mládí Kristova na křídlech a s obrazem Veraikonu na predelle. Kolem 1500.
- XLVII. Kájov [Kojau] (poutní kostel P. Marie). Deska z Pilsova oltáře s obrazem Umučení sv. Matěje. Konec XV. století.
- XLVIII. Vyšší Brod [Hohenfurth] (kláš. galerie). Deska s obrazem Korunované madony. Kolem 1500.
- XLIX. Vyšší Brod [Hohenfurth] (kláš. galerie). Desky s obrazem sv. Tomáše a sv. Ludmily. Kolem 1500.
- L. Praha (Národní galerie). Deska s obrazem Korunované madony s děckem. Kolem 1500.
- LI. Křivoklát (hradní kaple). Desky s obrazem sv. Barbory a sv. Kateřiny. Kolem 1500.
- LII. Chudějnice (kostel sv. Jana Kř.). Triptych s obrazem sv. Václava, Madony mezi sv. Janem Kř. a sv. Janem Ev., a sv. Křištofa. 1505.
- LIII. Chudějnice (kostel sv. Jana Kř.). Predella archy s obrazem Zvěstování P. Marie. 1505.
- LIV. Praha (Národní galerie). Epitaf neznámého člena rodu Švihovských z Riesenberka s obrazem Krista-Trpitele. Kolem 1505.
- LV. Praha (soukr. maj.). Deska s obrazem Ukřižování. 1505—1510.
- LVI. Praha (Národní galerie). Deska s obrazem sv. Tadeáše, Matouše a Šimona. Před 1510.
- LVII. Litoměřice [Leitmeritz] (městské museum). Deska s obrazem Narození Krista. Před 1510.
- LVIII. Litoměřice [Leitmeritz] (městské museum). Deska s obrazem Krista před Kaifášem. Před 1510.
- LIX. Litoměřice [Leitmeritz] (městské museum). Deska s obrazem Ukřižování. Před 1510.
- LX. Rakovník (městské museum). Deska z archy s obrazem Obřezání Krista. Před 1510.
- LXI. Rakovník (městské museum). Deska z archy s obrazem Krista na Hoře Olivetské. Před 1510.
- LXII. Praha (sbírka opatství kláštera strahovského). Deska s obrazem Narození. Kolem 1510.
- LXIII. Mělník (proboštský kostel). Deska s obrazem Ukřižování. Po 1510.

Spätgotische Tafelmalerei Böhmens.

(Resumé).

Die Entstehung des niederländischen Realismus, dieses neuen Stiles und seine rasche Ausbreitung ostwärts, fällt in die Zeit der geistigen Krise in Böhmen und der Hussitenkriege, die nicht bloß eine große künstlerische Verarmung, sondern auch für lange Jahre eine kulturelle Isolierung Böhmens zur Folge hatten, was auch eine Unterbrechung sämtlicher künstlerischen Beziehungen zum Ausland bedeutete. Erst die zweite Hälfte des Jahrhunderts steht im Zeichen eines neuerlichen Auflebens des schöpferischen Willens, das teils neuerlichem Kulturbedürfnis, teils den neu angeknüpften Beziehungen zum Ausland entsprang. Allein erst der wladislawschen Zeit, die endlich stabile Verhältnisse geschaffen hatte, war es vergönnt, alle Voraussetzungen für eine neue Kunsttätigkeit zu schaffen, die dann zu Ende des XV. und Anfangs des XVI. Jahrhunderts, wenn auch nur für kurze Zeit, eine Hochblüte zeitigen sollte. Hatte die Kunst des XIV. Jahrhunderts in Böhmen einen vorwiegend höfischen Charakter, da sie von einem Bestellerkreis abhing, der sich aus Kreisen des Hofes, hohen Klerus und Adels zusammensetzte, so war die spätgotische Kunst gewissermaßen demokratischer, da sie sich hier im Milieu der gotischen bürgerlichen Kultur entwickelte und vornehmlich den Bedürfnissen der breiteren bürgerlichen Kreise diente. Böhmen sollte jedoch nie wieder jene Höhe wie im XIV. Jahrhundert erklimmen und es wurde seit Beginn des XV. Jahrhunderts auch seiner führenden Stellung endgiltig verlustig. Die spätgotische Kunst im Böhmen hatte das Schicksal einer peripheren Kunst zu teilen, deren starke stilistische Abhängigkeit von Deutschland hier nicht geleugnet werden soll. Es geht jedoch nicht an, Böhmen einfach als eine der vielen deutschen Schulen der Spätgotik hinzustellen, wie es die deutschen Forscher tun. Böhmen ist zur Zeit der Spätgotik zwar ein Land an der Peripherie, unterscheidet sich jedoch deutlich von anderen ähnlichen Ländern, wie etwa von Polen und Ungarn. Im Gegensatz zu diesen war Böhmen fast an allen Seiten von Ländern eingeschlossen, aus denen (als Hauptvermittlern), die Spätgotik seit der Jahrhundertmitte in ihren mannigfachen Schattierungen herüberstrahlte. Diese eigenartige geographische Lage hat Böhmen zum Kreuzungspunkt von

Einflüssen geradezu prädestiniert, wie es in Deutschland kein auch nur annähernd ähnliches Beispiel gibt. Diese Erscheinung könnte allerdings auch auf den Wissensdurst und die Neuerungssucht — vielleicht typisch tschechische Eigenschaften — zurückgeführt werden. Damit hing allerdings auch die vielseitige und manchmal recht kritiklose Rezeption zusammen, die nach Errungenschaften von stilistisch ganz verschiedenen Stilschulen und Kreisen griff, ohne darauf Rücksicht zu nehmen, ob es sich um eine bereits abgetane oder eine gleichzeitige Richtung handelte. Die spätgotische Malerei Böhmens bietet daher ein Bild, das, was das Problem der Filiation betrifft zwar sehr interessant, im Stil jedoch ganz verschiedenartig und uneinheitlich ist. Dieser Charakterzug unterscheidet ferner die böhmische von den deutschen Schulen, von denen jede ein in sich geschlossenes Stilganzes vorstellt. Böhmen ist ferner ein typisch eklektizistisches Land. Sein Eklektizismus ist jedoch reichlich abgestuft von hochwertigem bis zu solchem von rein kompilatorischer Art, wobei die Qualität der Arbeiten wiederum verschiedene Schattierungen ergibt. Mit diesem Eklektizismus hängt ferner auch die Frage der Assimilation der fremden Einflüsse zusammen. Bei aller Vorsicht, die hier stets am Platze ist, kann man die Behauptung aufstellen, dass einerseits eine gewisse Antipathie gegen das Räumliche, gegen reiche Ausstattung, übermässiges Pathos, andererseits eine Neigung zur Vereinfachung und Umgestaltung, die oft selbst den Grundcharakter des Stiles verändert, besteht. Schliesslich ist auch eine Neigung zur Reduktion der Landschaft, des figuralen und gegenständlichen Bildaufbaues zu konstatieren. Das alles sind Erscheinungen, die man während der ganzen Entwicklung verfolgen kann. Doch auch diese erklären sich eher aus dem Traditionalismus, aus der langen Isolierung und dem bescheideneren Lebensniveau des lokalen Milieus. Alle diese Merkmale zusammengenommen könnten Böhmen im ganzen schwerlich einen hervorragenden Platz unter den deutschen Schulen sichern. Eins ist aber gewiss: die böhmische Malerei unterscheidet sich deutlich von ihnen. Ja wir könnten sogar, ohne dabei die Tragweite unseres Satzes zu überschätzen, behaupten, dass diese Merkmale Böhmen wenigstens einen besonderen Platz unter den deutschen Schulen sichern, da sie der Malerei eine bestimmte lokale Färbung verleihen. Hatte die böhmische Malerei im XIV. Jahrhundert einen mehr internationalen Charakter und war auch der Anteil nicht tschechischer, vor allem deutscher Elemente, an ihr bedeutend gewesen, so hing es doch mit der radikalen Tschechisierung des Landes durch den Hussitismus zusammen, dass bereits im XV. und nicht erst im XVI. Jahrhundert der Anteil des heimischen Stammes auf dem Gebiet der Malerei in ungewöhnlichem Ausmass gewachsen war. Während in den gemischtsprachigen Grenzlandschaften wahrscheinlich vor allem Künstler deutscher Herkunft zur Geltung kommen, hatten im tschechischen Binnenland zweifellos tschechische Künstler entschieden Übergewicht. Tschechische Namen in

den Zechenregistern und die keineswegs geringe Zahl der erhaltenen tschechischen Inschriften auf den erhaltenen Werken bezeugen diese Tatsache unwiderleglich.

Zu Ende der Hussitenstürme, in einer Zeit, die durch die Vierziger- und Fünfzigerjahre des XV. Jahrhunderts begrenzt wird, ist die Kunsttätigkeit wahrscheinlich teils infolge der Hussitenstürme, teils da die Entwicklung der Luxemburgerzeit ihren Abschluss gefunden hatte, auf das Minimum zusammengeschmolzen. Mit der Tätigkeit der grossen Werkstätten war es damals schon zu Ende. Die Malerei war in unbedeutende, mit handwerksmässigem Betrieb, zurückgedrängt worden.

Soweit das kärgliche Material, das sich erhalten hat, beweist, hat diese Schichte in einem, im Grunde bereits überholten Stil gearbeitet, der eine Fortsetzung der vorhussitischen Tradition war. Diese lieferte ihr die Themen, die Kompositionsschemen, und auch die Formensprache schöpft aus den Arbeiten der Schichte um 1420—30, die auch für die Mehrzahl der Werke die Stilbasis bildete. In dieser Zeit, da die Beziehungen Böhmens zum Ausland unterbrochen waren, das diesem Lande, wo nach 1430 zweifellos ein Stadium der Erlahmung und Erschöpfung der schöpferischen Kraft eingetreten war, unter normalen Verhältnissen eine neue Formensprache hätte liefern können, war man auf sich selbst angewiesen und genötigt sich retrospektiv der eigenen Vergangenheit zuzuwenden. Der „schöne“ Stil, der so hochwertige Früchte gezeitigt hatte, ist so zum Ausleben, Verkümmern und schliesslich Erstarren verurteilt. Der „schöne“ Stil büsste hier bereits seine vollendete Ausgeglichenheit, Harmonie, die aussergewöhnlich auskristallisierte Form und seinen Gefühlsgehalt, wie auch die aristokratische Vornehmheit ein, und seine Entwicklung durchläuft alle Grade der Provinzialisierung bis auf ein fast volkstümliches Niveau.

Unter den Denkmälern dieser Schichte, die, wie schon bemerkt auf einer tiefen Stufe stand, meldet sich ein Stil zum Worte, in welchem die menschliche Gestalt ihre frühere beinahe abstrakte Zartheit und plastische Bewegung verliert. Der Körper erstarrt und es fehlen öfters selbst groben Verzeichnungen und Verzerrungen nicht, wie sie eine Provinzialisierung immer mit sich zu bringen pflegt. Als Formelent wird nun eine dicke Umrisslinie bezeichnend, die die Formen zusammenhält und die Farbe, deren Leuchtkraft und Glanz jetzt Mattheit und Trockenheit ablösen, zurückdrängt. Obgleich die Draperie noch immer Zusammenhänge mit dem „schönen“ Stil aufweist, so erscheint sie doch um bezeichnende Faltenmotive beraubt. Der komplizierte Faltenstil ist hier auf wenige schlichte Motive reduziert, unter denen der Zickzacksaum des Gewandes und der Stil der langen Parallelfalten, die abwärts zu Boden fallen, wo sie zerdrückt werden oder leichte stumpfwinklige Brüche bilden, bezeichnend sind. Nur selten kommt es auch zu einer Kombination von älteren Faltelementen aus der Zeit um 1400 mit fortgeschritteneren Motiven und einem

völligen, aber bezeichnenden Mischmasch. Mit dem Nachlassen des Formwillens schwinden aus der böhmischen Malerei auch die alten Vorzüge der vorhergegangenen Zeit, d. i. vor allem der Sinn für handwerklich saubere Qualitätsarbeit, die Gewandtheit in strenger linearer Artikulation und im Binden der Lakaltöne.

I.

- I. Zu den frühesten Arbeiten dieser Schichte (und südböhm. Herkunft) dürfte die Tafel mit St. Felix und Adauktus auf der Vorder- und dem Schmerzensmann auf der Rückseite gehören (B. Budweis, Stadtmus.), auf der noch Typen und Faltenstil Zusammenhänge mit dem „schönen“ Stil aufweisen. Die handwerkliche Derbheit, die kurzen Proportionen und der Linearismus deuten jedoch auf die Schichte um 1440. Die übrigen Denkmäler sind im Gegensatz zum vorigen wahrscheinlich mittelböhmisch. Hierher gehört der Flügelaltar aus Slavětín (Bez. Laun) im Nationalmus. zu Prag, der den Stil der langen Falten und zackigen Säume am reinsten zeigt. Mit ihm ist durch Faltenstil und Typen das Triptychon in Rovná (bei Stříbrná Skalice) verwandt, eine Arbeit von fast volkstümlichem Niveau. Proportionen, schwankender Masstab, Typendeformation, lassen es der Tafel aus Kostelec a. E. (Prag, Nat.-Mus.) als sehr nahe stehend erscheinen. Der Schmerzensmann ist eine Arbeit, die für die Rustikalisierung des „schönen“ Stiles durch eine handwerksmässig arbeitende Provinzwerkstätte um die Mitte des Jahrhunderts bezeichnend ist. Aus der Reihe dieser Durchschnittsarbeiten fällt die Pietà aus Cirkvice (bei Kuttenberg) heraus, eine Arbeit, die aus verschiedenen Quellen schöpft, ungewöhnliche Bildqualitäten zeigt und für die Entwicklung sehr wichtig ist. Sie besteht aus einem älteren Marienbild (Ende d. XIV. Jhs.) und einem um 1450 hinzugemalten Christus. Beim letzteren findet jener Realismus seinen Niederschlag, der in Deutschland in den 40er Jahren ganz allgemein geworden war, und der auf anatomische Wiedergabe des menschlichen Körpers abzielte. Bestimmte Stilmerkmale rücken diese Arbeit in die Nähe des Stiles des Meisters des Tucheraltars und des Meisters des Geusepitaphs in Wien. Das wäre das einzige Beispiel für einen gleichzeitigen Einfluss der ersten, vorrogierschen, niederländischen Stilwelle in Böhmen, das von ihr sonst im Ganzen unberührt blieb.

II.

Entweder hat sich der Versuch, sich den Fesseln des „schönen Stiles“ durch volkstümlichere, realistischere Umarbeitung der Formen zu

entwinden als erfolglos erwiesen, oder es war da ein anderer Grund: der Stil, der sich nach der Jahrhundertmitte zum Worte meldet, hat eine ganz andere Note. Hatten sich in der vorhergegangenen Schichte Zeichen von Ermüdung geltend gemacht und war sie auf einem recht tiefen Niveau gestanden, so zeigt dagegen diese Schichte im allgemeinen ein hohes Niveau, und knüpft wiederum an den „schönen Stil“ mit frischen Kräften und einer bewunderungswürdigen Suggestivität an, was diesem nun regenerierten Stil neue, wenn auch zeitlich begrenzte Lebensfähigkeit zu geben und sein Dasein bis in die 2. Hälfte des Jahrhunderts hinauszuv verlängern vermochte. Auf diese Weise hat diese Schichte einen festen Schutzwall gegen den Ansturm des spätgotischen Realismus geschaffen, der dadurch zu einer abwartenden Haltung genötigt war und sich nur in Detailformen geltend machen konnte. Aus dieser Schichte existiert bereits eine grosse Anzahl von Denkmälern. Diese Erneuerung des Kunstbetriebes auf einer neuen Basis ist vor allem in Südböhmen erfolgt. Es müssen hier offensichtlich zwei Kreise unterschieden werden, von denen der eine sein Zentrum in Neuhaus, der andere in Krummau oder anderswo gehabt haben dürfte.

Zu dem ersten Kreise kann vor allem die Assumpta aus IV. Deštná (Prag, Nationalgalerie) gerechnet werden, die qualitativste Arbeit aus diesem Zeitabschnitt, deren malerische Formgebung zwar noch an die vorhussitische Zeit anknüpft, deren gebrochene Faltenstil aber bereits für die Schichte nach 1450 spricht. In dieselbe Werkstatt gehört auch die Replik der Hohenfurther Madonna in Böhm. Budweis (Stadtmuseum). Eine weitere Arbeit aus diesem Kreise ist die sogenannte V. Madonna der Sammlung Lanna (Prag, Nationalgal.) und die werkstattverwandte Madonna in Blumenkranz, die auch aus dieser Sammlung stammt (heute Prag, Nationalgal.), und schliesslich die Neuhauser Madonna (Neuhaus, Schloss), die von ihnen im VI. Hinblick auf die zerknitterte Drapperie die fortgeschrittenste ist und vielleicht auch Einflüsse der gleichzeitigen Graphik verarbeitet. Die Rahmenbilder der Neuhauser Madonna stehen ikonographisch der Madonna zu St. Stephan (Prag) nahe; das unbedeckte Haupt der Maria lässt sie der Madonna im Kunstgewerbemuseum in Wien, der Stil aber wiederum der Madonna der Sammlung Lanna nahe verwandt erscheinen.

Ebenso eng wie dieser Kreis, schloss sich an den Stil um die Mitte des XV. Jahrhunderts noch eine andere Gruppe von retrospektiv orientierten Arbeiten an. Während nun in der ersten Gruppe mit dem „schönen“ Stil auch die malerische Formbehandlung erneuert wurde, und die spätgotischen Elemente hingegen nur schüchtern in Erscheinung treten, so zeigt der zweite festgefügte, durch Linien artikulierte, skulpturale Formen, und die dicken Linien bilden ein der Farbe ebenbürtiges Element. Schliesslich hat sich hier auch der Knitterstil viel ausgesprochener durchgesetzt.

- VII. Repräsentant dieser Gruppe ist die qualitätvolle Tafel aus Blánice (Schwarzenbergischer Besitz), werkstattverwandt die Replik der Goldenkroner Madonna in Hohenfurth (Stiftsgalerie)
- VIII. und stilistisch nahestehendes Triptychon aus Duban (Prag, Nationalgal.) Es ist bis auf die Predella weit konservativer und derber. Die Typen und zum Teil auch der Faltenstil hängen noch mit der Entwicklungsschichte 1420—1430 zusammen, der stark und zum erstenmal wirklich radikal gebrochene Faltenstil von Art des Rogier van der Weyden verrät jedoch die späte Entstehungszeit um 1460. Dieser Stil dürfte bei uns wohl kaum direkt eingedrungen sein, sondern scheint vielmehr durch importierte Vorbilder aus der Graphik und vielleicht der Buchmalerei vermittelt. Zu den vorhin genannten Arbeiten gehört auf Grund der linear-plastischen Formgebung auch die Krumauer Madonna (Prag, Nationalgal.). Sie ist ebentalls eine Replik des Hohenfurther Typus. Es handelt sich hier zwar um eine Arbeit von hoher Qualität (vor allem was das kultivierte Kolorit betrifft), ist aber konservativer und geht vor allem im Faltenstil komplizierteren Figuren aus dem Wege.
- X.

Aus dieser Zeit hat sich auch ein Werk erhalten, das zweifellos südböhmischen Ursprungs ist, und das ein Maler geschaffen hat, der zwar noch tief in heimischer Tradition steckte, der aber seinen Zeitgenossen als sehr radikaler Künstler erscheinen mochte. Es ist dies eine Tafel mit der Verkündigung aus Prager Privatbesitz (jetzt Nationalgalerie). Sie wiederholt nämlich ein bekanntes Kompositionsschema des Meisters von Flémalle, das allerdings nach Art eines konservativen Provinzmalers umgesetzt erscheint, dem die neuen Raumwerte noch verschlossen blieben. Alles deutet darauf hin, dass dieser Maler offenbar graphische Vorlagen benutzt haben dürfte, die die Motive des flémallschen Triptychons der Sammlung Mérode und irgendwelche Repliken desselben verschweisst hatte, falls diese mutmassliche graphische Vorlage nicht etwa irgendeine heute verschollene Replik genau wiedergab, die das vom Flémaller stammende Vorbild frei nachgebildet hatte. Die Typen des Bildes knüpfen offenkundig an vorhussitische Traditionen an.

III.

Während man in der Malerei Zentralböhmens immer noch von der vorhussitischen Tradition auszugehen pflegte, und die neuen fortgeschrittenen Motive nur hier und da und noch recht unbeholfen rezipierte, wurden im Randgebiet bereits innige Beziehungen mit dem Ausland angeknüpft. Es war vor allem Nordwestböhmen, wo man bereits verhältnismässig früh Anregungen aus Sachsen, das auch späterhin nicht aufgehört

hat Böhmen nachhaltig zu beeinflussen, übernahm. Diese Entwicklungsstufe ist durch zwei Arbeiten von ziemlich hohem Niveau belegt: dem Wistritzer Altarflügel (Leitmeritz, Diözes. Mus.), der formal dem Erfurter Kreis um 1460 nahe steht und das Triptychon mit Maria mit dem Einhorn als Hauptbild (aus Janegg bei Dux, heute Dux, Heimatmus.) das ein ikonographisches Schema wiederholt, das sich in Sachsen und Thüringen eingelebt hatte. Das Bild trägt aber auch einige Züge, die nach Zentralböhmen weisen. Die Schichte um 1470 gehörte einer Epoche an, in die vor allem eine Gruppe von Arbeiten versetzt werden kann, deren Qualität und Stilrichtung schwankt. Nebst Arbeiten, in denen die Tradition ihr Bestehen mit Zähigkeit zu verlängern sucht, begegnen wir hier bereits Werken, deren Entstehung ohne durchgreifende westliche Einflüsse nicht denkbar ist. Besser vor, als nach 1470 wäre das Motivbild des Ritters von Všeclapy (Prag, Nationalgal.) zu datieren, das deshalb von Bedeutung ist, weil man in ihm einen fernen und verspäteten Wiederhall des eyckschen Stiles erblicken könnte, der nach Böhmen über Niedersachsen eingedrungen sein dürfte (Matějček), eine Ansicht, die durch die Provenienz des Bildes gestützt wird. Zur selben Schichte gehört auch die Tafel aus Libnič (bei B. Budweis; heute B. Budweis Stadtmus.) mit ihren archaisierenden Typen, Posen und Pflanzen und die werkstattverwandte Tafel mit dem Schmerzensmann und einer Replik der Goldenkroner Madonna auf der Rückseite (Prag, Nationalgalerie), von denen der erstere im Hinblick auf seine realistische Physiognomie, die letztere wegen der typisch späten Art der Zeichnung im Goldhintergrund keine frühere Datierung zulässt, obschon die Drapperie vom Knitterstil noch unberührt ist. Eine Sonderstellung nimmt der kleine Flügelaltar aus Duban (Prag, Nationalgal.) ein, der, was Altartypus und Stil der Malerei betrifft, schlesische Einflüsse zeigt (Kreis des Meisters des St. Barbaraaltars a. d. J. 1447). Ein spätes Glied in dieser Reihe ist das Triptychon im Museum der Stadt Prag, dessen Mitteltafel ikonographisch an die Traditionen der böhmischen Gnadenbilder anknüpft, dessen Faltenstil und Kolorit aber ebenfalls auf eine relativ späte Zeit hindeuten.

IV.

Ein Rückblick zeigt uns, dass die Zeit um und nach der Jahrhundertmitte, die in Deutschland für die weitere Orientierung der Kunst von so grosser Bedeutung und für die Entwicklung so entscheidend wurde, bei uns nichts weiter ist, als die Zeit eines sukzessiven, fliessenden Überganges ohne jähen Umbruch und Stilwandel. Die niederländischen Motive

dringen hier nur langsam ein und kommen nur als nebensächliche Details im Rahmen einer immer noch fortdauernden traditionellen Auffassung zur Geltung.

Abgesehen von einigen anders gearteten Anläufen zu einer weitläufigeren Rezeption in den Sechzigerjahren, waren es tatsächlich erst die Siebzigerjahre, wo sich die Merkmale des spätgotischen Realismus mehren, ohne sich jedoch in den bisherigen Arbeiten zu einem einheitlichen, spätgotisch empfundenen Organismus zusammenzuschliessen zu können. Die Siebzigerjahre sind bei uns tatsächlich eine Zeit des Umbruches und von überragender Bedeutung. Denn erst hier tritt Böhmen aus seiner langjährigen Isolierung heraus und kehrt in die mitteleuropäische Kulturgemeinschaft zurück. Indem es dauernde Beziehungen zum Ausland anknüpft, verschafft es sich auch Zutritt zu der Kunst des Westens erst jetzt auf der ganzen Linie. Zu einer Zeit, da die niederländischen Einflüsse in Deutschland bereits resorbiert waren und man dort mit ihnen bereits völlig gesättigt war, schloss sich Böhmen an Westeuropa an, und war bestrebt, die Verspätung von fast einer ganzen Generation durch überstürztes Übernehmen von Errungenschaften des Westens einzuholen, die von zahllosen deutschen Schulen und Kreisen in einem Land verarbeitet, das sich wie ein gewaltiger Filter zwischen uns und die Niederlande einschob. Von welchem Erfolg dieses Streben jeweils gekrönt war, das hing von der Art des Mediums ab, durch das die niederländische Kunst hindurchgegangen war und von dem Können der betreffenden Maler. Und wenn sich Böhmen mit Deutschland auch nicht immer was Qualität betrifft messen konnte, so trachtete es doch mit ihm wenigstens im Ausmass der Produktion, die zu Ende des XV. und anfangs des XVI. Jahrhunderts ihren Höhepunkt erreichen sollte, zu wetteifern. Der Umstand, dass die Einflüsse ausser von den Niederlanden her, auch aus den verschiedensten deutschen Zentren zu uns herüberdrangen, hatte eine ungewöhnliche Promiskuität der Stilschichten zur Folge, die eine sichere Orientierung oft sehr schwer macht. Und da eine periphere Kunst, wie es die spätgotische Malerei bei uns war, kein Empfinden ob neu oder von der Entwicklung überholt hatte, dürfen wir bei uns keine so logische Entwicklung erwarten, wie bei einer schöpferischen Kunst, die sich in regelmässigen Schichten entwickelt.

XIV. XV., Bei der Nähe eines so mächtigen Kunstzentrums wie es Nürnberg in der zweiten Hälfte des XV. Jahrhunderts war, ist es begreiflich, dass diese Stadt Böhmen, wenn auch in veränderter Form, die neue Kunst als erste vermittelt hat. Mit der Nürnberger Malerei dürfte offenbar auch der Schöpfer des bedeutendsten spätgotischen Bildwerkes Böhmens, der Meister des Flügelaltars aus St. Georg am Hradschin (Prag, Nationalgal.) in Berührung gekommen sein. Dieses Werk zeichnet sich vor allem durch sein hervorragendes Kolorit aus. Die Mitteltafel ist konser-

vativer in der Raumauffassung. Sonst entspricht das Werk seiner Zeit sowohl was die realistische Physiognomik der Figuren, als auch was den gebrochenen Stil der Gewänder betrifft. Auf dem linken Flügel (Kampf mit dem Drachen) erreicht die Raumgestaltung eine sehr fortgeschrittene Entwicklungsstufe. Sonst schöpft dieser Flügelaltar stilistisch aus den Arbeiten der Schichte der Nürnberger Malerei von 1440—1460, vor allem aber aus den Werken des Meisters des Tucheraltars (Komposition, Typen, Faltenstil, Kolorit und einzelne Details). Die Landschaft ist aber von der Schichte des Hans Pleydenwurff beeinflusst. Der Meister des Flügelaltars aus St. Georg dürfte zweifellos das Haupt einer bedeutenden Prager Werkstatt gewesen sein, die Prag und das Land mit umfangreichen Altarwerken versah. In diesem Zusammenhang muss vor allem der Aufsatz des Nothelferaltars in Kaaden genannt werden, der offensichtlich direkt von der Hand dieses Meisters stammt, während die beiden Triptychen mit Maria unter Heiligen als Mittelbild, von denen sich das eine in Prag (Nationalgal.), das andere in der St. Barbarakirche zu Kuttenberg befindet, jüngere Gehilfenarbeiten (1480—90) sind. Auf dem Mittelbild sind ikonographische und Kompositionsschemen entlehnt, die im Westen (Frankreich, Niederlande, Rheinland) in der Tafel- und Buchmalerei und Graphik häufig, in Mitteleuropa aber nur vereinzelt vorkommen. Es ist wahrscheinlich, dass sie der Maler unserer Triptychen auf dem Umwege über eine Vorlage kennen gelernt hat. Beide Triptychen, deren Farbe und Zeichnung derber ist als auf dem Flügelaltar von St. Georg, schöpfen auf ihren Flügeln bereits aus der Graphik (Meister E S). Nürnbergisch orientiert ist auch das Bild des Ungläubigen Thomas, das IV M signiert ist, und sich in der Strahower Stiftungsbibliothek befindet. Der Schöpfer dieses Bildes, der im Zweizonenraum und Helldunkel wohl bewandert war, dürfte bereits ebenfalls aus Wolgemuts Arbeiten geschöpft haben. Im übrigen ist er keinesfalls frei von Reminiszenzen an den Stil zu Beginn des Jahrhunderts. Etwa um dieselbe Zeit sind Nürnberger Einflüsse auch in Nordwestböhmen eingedrungen, wo sie in einem Werke von zwar geringerer Qualität auftreten, das aber den wolgemutschen Stil umso reiner zeigt. Gemeint sind die Flügel des Nothelferaltars in Kaaden (um 1480).

V.

Nürnberg hat damals für Böhmen als einzige Formenquelle nicht-mehr ausgereicht. Der Meister des Motivbildes mit der Kreuzigung auf Frauenberg (um 1480) dürfte die Reihe jener Künstler eröffnet haben, die den weiten Weg von Böhmen aus nach dem Westen nicht gescheut haben, um die niederländische Kunst einge-

XVI.
XVII.XVIII.
XIX.

XX.

XXI.

hender kennen zu lernen als dies auf dem Wege eines blossen Kontakts mit Mittel- und Süddeutschland möglich war. Dieses Bild, auf dem die Landschaft zwar unklar gestaltet ist, Komposition, Typen und Trachten aber niederländisch orientiert sind, zeigt stilistische Abhängigkeit vom Rheinland und von Westfalen. Von Kölner Meistern stehen ihm vor allem der Meister des Marienlebens und der der Verherrlichung Mariä besonders nahe. Unser Meister hat aber deren lyrische Art ins Rustikälere, Derbere, und Handwerklichere umgesetzt.

Das bedeutendste Werk unter diesen niederländisch orientierten Arbeiten ist der Flügelaltar des Grossmeisters der Kreuzherrn Nikolaus Puchner aus d. J. 1482 (Prag, Kreuzherrnkloster und Nationalgalerie). Dieses Werk, das eine komplizierte Raumgestaltung in Interieur und Landschaft erstrebt und beide mit hohen, grossnasigen Figuren in Gewändern von reinem rogierschen Faltenstil füllt, erreicht durch Summierung dieser Merkmale einen Realismus von so stark niederländischem Beigeschmack, dass die Annahme, der Meister hätte sich in den Niederlanden geschult, berechtigt erscheint. Stilistisch steht ihm die Schichte des Dirck Bouts am nächsten. Er dürfte offenbar in irgendeiner holländischen Provinzwerkstatt gelernt haben, die unter Einfluss des Dirck Bouts arbeitete. Als typischer Eklektiker hat er es verstanden, aus den niederländischen Vorbildern das herauszuholen, was der heimischen Gepflogenheit und Tradition zusagte, ohne dabei von Sympathien fürs Retrospektive frei zu sein.

Der Meister des Puchneraltars war zwar eine isolierte Erscheinung und der einzige, der die niederländische Kunst aus eigener Anschauung kennen gelernt hatte; die westliche Orientierung fand aber Fortsetzung in dem rheinisch beeinflussten Meister des Motiv-Epitaphs auf Frauenberg, vom J. 1486. Zwischen den Jahren 1480—90 ist nach Südböhmen jedoch irgendwann auch österreichischer Einfluss eingedrungen. Dies ist bei der Kreuzigung aus Wittingau (jetzt Prag, Nationalgalerie) der Fall, die einen Kupferstich des Meisters E S wiederholt und stilistisch von der Wiener Schule der J. 1460—70 gelernt hat. Zur selben Richtung meldet sich auch die Assumpta aus Emaus (Prag, Nationalgal.); sie ist jedoch von besserer Qualität.¹

Auch das Nürnberg, dessen Malerei in den Jahren 1470—1500 vom Michael Wolgemut autoritativ beherrscht wurde, hat in das Schicksaal der böhmischen Malerei eingegriffen. Dies macht sich auf der grossen, qualitätsvollen Tafel aus Wejprnitz (jetzt Pilsen, Stadtmuseum) bemerkbar, die das Heimischwerden des ikonographischen Typus der Assumpta zwischen zwei heiligen zeigt, und wo die Tendenz zum figuralen Realismus der Spätgotik in vollem Masse zur Geltung kommt.

VI.

Die nachfolgende Schichte, die nach dem J. 1490, ist gekennzeichnet einerseits durch grösseren Umfang der Produktion, andererseits durch Anknüpfung an noch weitere deutsche Kunstzentren, und schliesslich durch häufigeres Schöpfen aus graphischen Vorlagen. Neben Köln und Nürnberg macht sich neuerlicher österreichischer Einfluss geltend und auch Schwaben und Franken strahlen nach Böhmen aus. Unter Nürnberger Einfluss haben sich in Böhmen aus der ersten Hälfte des letzten Jahrzehntes zwei Denkmäler von verschiedener Qualität erhalten, die aber für die Art der Filiation in der böhmischen Malerei der Spätgotik bezeichnend sind. Es sind dies der Flügelaltar aus Senomaty (Rakonitz, Stadtmus.) und der Altar aus Daudleb, (Böhm. Budweis, jetzt Stadtmus.). Der Meister des ersteren hat von der Nürnberger Malerei auf eigene Weise gelernt und ein Werk geschaffen, das durch seine malerischen Qualitäten alle Arbeiten des letzten Jahrzehnts überragt, die unter Nürnberger Einfluss entstanden sind. Im Gegensatz dazu ist der Daudleber Flügelaltar eine Provinzarbeit, die aus dem J. 1494 stammt, und in der Nürnberger (Wolgemut) Einflüsse bei reichlicher Verwendung einer ganzen Serie graphischer Blätter (Schongauer, Meister E S, Meister A G, Meister F V B, Wenzel von Olmütz und Israel van Meckenem) handwerklich und künstlerisch schwach verarbeitet werden.

Das Rheinland, dessen Einfluss sich bei uns bereits in den Achzigerjahren bemerkbar gemacht hat, zeigte in dieser Zeit vom Neuen seine Anziehungskraft. Köln, dieses gewaltige Kunstzentrum, war schon in den Siebzigerjahren mit niederländischer Kunst so gewaltig vollgesogen, dass diejenigen, die ihre Reise nach dem Westen nahmen, bereits hier, am „Ausfallstor“ der niederländischen Kunst, alle ihre Komponenten kennen lernen konnten und zwar in Gegensatz zu Süd- und Mitteldeutschland, in völliger Echtheit. Dieses Köln eines Meisters des Marienlebens und des Meisters der Verherrlichung Mariä bildete auch die Stilbasis für den Meister der Burgkapelle auf Pürglitz. Der dortige Flügelaltar, der bei uns zu den besterhaltenen Altarganzen zählt, gehört auch zu den besten Arbeiten aus dem Ende des Jahrhunderts und zeugt von einem gelehrigen und aufnahmefähigen Eklektiker, dessen Kenntnisse der Formensprache des Meisters des Marienlebens und dessen Schule, bis in alle Detailformen reichen.

Der Nürnberger Einfluss hat selbst in den Neunzigerjahren nicht an Kraft eingebüsst. Die damals unter seinem Einfluss entstandenen Arbeiten weisen allerdings keinen so reinen niederländischen Akzent auf, wie die unter kölnischem. Nürnberg repräsentierte ebenso wie Schwaben bereits eine Art Refraktionsschichte, die den niederländischen Einfluss stets verflachte und abschwächte. Wurde er dann noch durch die Hand minder

XXII.,
XXIII.,
XXIV.,
XXV.,
XXVI.

XXX.
XXXI.

XXVII.

XXVIII.

XXIX.

XXXII,
XXXIII.

- begabter und handwerklich veranlagter Maler verwässert, so erfuhr er eine sehr weitgehende Umgestaltung. Diese Erscheinung wird durch drei Arbeiten belegt, die zwar mindere Qualität aufweisen, die aber dafür zu zeigen vermögen, wie die Arbeiten der Prager handwerksmässigen Malwerkstätten nach 1490 im Durchschnitt gearbeitet haben. Als Ausgangspunkt für die Datierung kann hier der Flügelaltar aus Budnians (Burg Karlstein) dienen, ein Werk von mittlerer Qualität, dessen Mittelbild aber gewisse Monumentalität aufweist, und der als Ganzes ein im hohen Grade lebhaftes Kolorit erreicht. Die Flügelbilder lehnen sich grösstenteils an schongauersche Vorbilder an, eines der Bilder (Darstellung im Tempel) schliesslich, an den Holzschnitt des Schatzbehalters v. J. 1491, der für diesen Flügelaltar und auch für die beiden anderen ihm nahe stehenden und werkstattmässig mit ihm zusammenhängenden
- XXXIV.** Arbeiten [das Triptychon im Kreuzherrnkloster und die Reste eines Flügelaltars aus Pruhonitz (Prag Nationalgal.)], den Terminus post quem darstellt. Diese beiden sind von geringerer Qualität als das vorhergehende Werk und schöpfen gleichfalls zum Teil aus schongauerschen Vorbildern.
- XXXV.**

VII.

Um die Mitte des letzten Jahrzehntes greift Köln neuerdings und zum letztenmal in die Geschichte der spätgotischen Malerei in Böhmen ein und zeitigt eine Gruppe Arbeiten von sehr hoher Qualität, die sehr einheitlich ist, und auf den Chrudimer Kreis hinweist. Chrudim ist nebst Prag die einzige Stätte, wohin man eine Anzahl von Arbeiten die miteinander zusammenhängen und die die Bezeichnung „Kreis“ rechtfertigen, lokalisieren kann. Chrudim ist schon in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts ein bedeutender Mittelpunkt in Ostböhmen geworden, wo die Kultur der Spätgotik in der wladislawschen Zeit sich ähnlich entfaltet hat, wie in Kuttenberg. Zum Ausgangspunkt für die Datierung des Chrudimer Kreises könnte das Triptychon aus Königgrätz von 1494 genommen werden, dessen Mittelbild die heilige Familie darstellt. Dieses formal bedeutend fortgeschrittene, von einem ausgesprochen lyrischen Zauber erfüllte Werk, ist, was das Hauptbild betrifft, ikonographisch bereits vom Rheinland abhängig. Dasselbe gilt auch von der Stilrichtung dieser Arbeit, deren Kompositionsschemen, liebliche Figurentypen, vor allem aber die poetische Gesamtnote ganz und gar vom Stile der Kölner Meister der Verherrlichung Mariä und des Marienlebens hergeleitet sind. Mit dem Königgrätzer Triptychon hängen auch die anderen Arbeiten zusammen, die in Chrudim konzentriert sind. Es sind dies vor allem das vielleicht aus derselben Werkstatt stammende, stark übermalte Triptychon in der Erzdekanalkirche zu

XXXVII,
XXXVIII.

Chrudim und eine Tafel aus Pauchobrad bei Chrudim, das den Kompositionstypus der Maria unter Heiligen wiederholt, der am Chrudimer Altar verwendet wurde. Beide Arbeiten zeigen den gleichen Grundcharakter, lyrischen Geist und Neigung zu Poetisierung und Idealisierung der Typen wie der Königgrätzer Altar. Ihnen steht der Flügelaltar aus St. Katharina in Chrudim sowohl was die Kultur des Pinsels, als auch was die poetische Entmaterialisierung betrifft, nahe. Der Zusammenhang ist aber rein stilistisch, nicht werkstattmässig. Die Entstehung fällt in den Anfang des XVI. Jahrhunderts. Die Aussenseiten der Flügel stammen dagegen von einem Meister von ganz anderer Gefühlsart, Stilart und Schulung, die man nach Leipzig lokalisieren kann, wo ihm der Meister des Zyklus der Paulanerkirche in jeder Hinsicht nahesteht. Zu diesem herben, episch-realistischen Stil gehören in Böhmen auch die Predella des Altars aus Krčín bei Neustadt a. d. M., (daselbst im Schloss) und die Flügel des Altars aus Klapei. Dieser Stil ist ein fremdartiges Element, das die Stileinheit stört. Ein weiteres Beispiel für den Stil des Chrudimer Kreises ist der Altar aus der Spitalskirche in Chrudim und der Flügelaltar aus der dortigen Kreuzkirche (heute Chrudim, Stadtmus.), der ein später Ausläufer des lyrischen Chrudimer Kreises ist. Dieses wie aus einem Guss lässt bereits Kuttenberg vermissen, das erst im ersten Jahrzehnt des XVI. Jahrhunderts eine Produktion von ähnlichen Umfang und ähnlicher Qualität erreichen sollte. Aus dem Ende des XVI. Jahrhunderts stammen nur noch das Motiv-Epigraph vom J. 1497 (Kuttenberg, Stadtmus.), das mehr eine kulturhistorische Bedeutung hat und dann noch einige minder bedeutende, durch Übermalungen entstellte Arbeiten in der Kapelle des Weischen Hofes.

XXXIX. ?
XL.

XLI.

VIII.

Aber nicht allein Nürnberg sondern auch Schwaben hat Böhmen mit dem rogierschen Stil in eigener Lokaler Redaktion bekannt gemacht. Der Flügelaltar aus Eule (heute Prag, Nationalgal., Predella in Eule) repräsentiert ein nahezu volkstümliches naives Derivat des Stiles eines F. Herlin, mit dem die nicht nur Raumauffassung und Komposition, sondern auch Typen und Kostüme verwandte sind. Auch die Statik und das Undramatische der Schilderung sind schwäbischen Ursprungs. Dem Altar stehen auch die Flügel des Altars aus Zvíkovec (bei Rokytzan) nahe, auf denen es viel von Schongauer entlehnt ist.

XLII,
XLIII.

Als letzte Ausläufer des Prager Kreises dürften zwei Arbeiten in Betracht kommen, die örtlich zwar weit auseinanderliegen, sonst aber miteinander eng zusammenhängen: der Flügelaltar aus Ober-

XLIV. Mokropsy bei Prag, dessen Hauptbild, der Tod Mariä, ein schongauerisches Schema verwendet, und der als Ganzes erhaltene Flügelaltar aus Libisch bei Melnik, der bereits in die Zeit vor 1510 weist. Die Qualität dieser Arbeiten ist keineswegs hoch, ihr Wert liegt jedoch darin, dass sie nicht direkt von fremden Einflüssen abhängen, sondern sich der heimischen Tradition anschliessen und die verschiedenen Stilorientierungen verknüpfen, die in der Schichte von 1490—1500 vertreten waren.

Eine fruchtbare Kunsttätigkeit hat sich zu Ende des XV. Jahrhunderts auch in Südwestböhmen entfaltet, und zwar vor allem auf den Gütern der Herren von Švihov und Černín. Jede von den zahlreichen Arbeiten dieser Landschaft repräsentiert bei der grossen Mannigfaltigkeit

XLV. der Werstätten, eine andere Stilnuance. Hier muss vor allem das Epitaph des Georg Řepický a. d. J. 1497 (Prag, Nationalgal.), ein zwar kleines, aber recht anmutiges Werk, genannt werden, dessen Stil nach Nürnberg weist; der Flügelaltar aus Berg Reichenstein und der aus Welhartitz bei Schüttenhofen (heute Prag, Kunstgewerbemus.), der viel Verwandtschaft mit den Bildern aus der St. Veits Legende des sog. Peringsdörfischen Altars in Nürnberg zeigt, während der Altar aus Rábí (heute Prag, Nat. Mus.) an frühe Arbeiten des B. Zeitblom und der zerlegte Altar aus Čejetitz b. Strakonitz (heute Prag, Nationalgal.) seine Stilgrundlagen dem baierisch-salzburgischen Grenzland entnimmt.

XLVII. Um die Wende des XV. Jahrhunderts drang nach Südböhmen noch einmal der Einfluss von Niederrösterreich und zeigte sich in einem interessanten Bilderzyklus in Gojau b. Krummau, der das Martyrium der Apostel schildert. Die Vorliebe für malerischen landschaftlichen Hintergrund, die Themen der Marterszenen, die drastisch gestaltet sind, die grotesken Figurentypen und die Gewandung, erinnern an österreichische und besonders Wiener Auffassung.

XLVIII. Jetzt greift auch der Einfluss Schwabens öfters nach Böhmen herüber und wächst von Jahr zu Jahr an Bedeutung. Zwei der Werkstatt **XLIX.** nach zusammenhängende Arbeiten der Hohenfurther Stiftsgalerie gehören hierher: das Bild der Inkoronata, das von Schongauer abhängig ist, und zwei Flügel mit Heiligen. Statik, Linearismus, zarte Farbgebung und subtile Typen weisen hier auf die ältere schwäbische Malergeneration von 1470—80 hin.

L. In die Schichte um 1500 könnte man noch ein Inkoronata-Bild (Prag, Nationalgal.) einreihen, das zum Teil an die alten Typen der böhmischen Gnadenmadonnen anknüpft, zum Teil aber wahrscheinlich von der Graphik angeregt ist. Es gehört hierher ferner eine Gruppe über Mittelböhmen verstreuter, einander sehr nahe stehender Arbeiten: der Flügelaltar in der Schlosskapelle auf Pürglitz, die Flügel

eines Altars aus Křečov bei Kralowitz (heute Pilsen, Stadtmus.), und schliesslich Altarflügel in der Schlosssammlung auf Konopischt. Alle diese Bilder sind mit schlanken Heiligen geschmückt in graziöser Haltung, mit präziösen gesuchten Bewegungen und lieblichen Gesichtstypen. Sie sind den Heiligen Schongauers sehr verwandt und wirken wie sehr freie Varianten derselben.

IX.

Um das Jahr 1500 tritt bei uns ein Wandel ein, der mit der allgemeinen Abkehr vom rogerschen Manierismus in Deutschland zusammenhängt. Er räumt den Platz einem neuen Realismus, der sich vor allem in Süddeutschland und Österreich auf der Grundlage eines direkten Studiums der Wirklichkeit entwickelt hat. Damit hängt auch die Überwindung des roger-schongauerischen Formalismus im Faltenstil durch einen malerisch-illusionistischen zusammen, der die früheren zeichnerischen Brüche der Draperie zu Gunsten eines natürlicheren, breit-malerischen Faltenwurfes verdrängt. Eine für diese Schichte bezeichnende Arbeit ist der Altar aus Chudenitz bei Klattau, datiert 1505. Die Figuren, bei denen der Meister noch zum Teil schongauerische Vorbilder verwendet hat, sind von sehr robustem Wuchs, haben ausdrucksvolle Gesichter und hüllen sich in malerisch drapierte, stellenweise sogar gebauschte Gewänder. Der Realismus des Malers schöpft jedoch nicht aus direkter Beobachtung. Mit dieser Arbeit hängt werkstattmässig das **LII, LIII.** Motivbild der Švihovský (Prag, Nationalgal.) zusammen, das das vorige Werk durch ein stärkeres physiognomisches Interesse, natürlicheren Faltenstil und stärkeres Empfinden überragt. Im engen stilistischen Zusammenhang mit ihm steht die Kreuzigung aus Vrchoťovy Janovice (Prag, Privatbesitz), deren Komposition jedoch fortgeschrittener ist und wo der Raum durch einen landschaftlichen Prospekt vertieft erscheint. In diesen Komponenten des Bildes treten auch bei uns offensichtlich das erstmal Einflüsse Dürers auf. Die Stilbasis für diese ganze Gruppe ist in Franken und Schwaben zu suchen, ohne dass man sie sonst genauer lokalisieren könnte. **LIV.**

Zeitlich nahe steht die Tafel mit drei Aposteln in der **LVI.** Nationalgalerie zu Prag, die ähnliche Tendenzen zeigt, stilistisch aber anders orientiert ist. Das ungewöhnliche physiognomische Interesse und die anatomische Durchbildung der Körperteile zeigen hier jenen Grad von Realismus, zu dem sich im Rheinland Persönlichkeiten wie der Meister des Marienlebens und der des Bartholomäusaltars emporgerungen haben. Einen eigenen Platz nehmen unter all den Arbeiten aus dem Anfang des XVI. Jahrhunderts die Tafeln aus der Sammlung Waldes in

Prag ein, die einen interessanten Fall von stilistischem Archaismus, zugleich aber (die Heimsuchung) den zweiten, heute bekannten Fall von freier Verwendung eines dürerschen Vorbildes (die Zeichnung mit dem später beigefügten Dürermonogramm, die wahrscheinlich aus der Umgebung des Meisters stammt) repräsentieren.

X.

Die Anläufe zu einem empirischen Realismus vor 1510 enden in den Werken des Leitmeritzer Meisters, der nicht bloß der bedeutendste Maler dieser Generation ist, sondern nach dem Wittingauer und Raigerner Meister bei uns zu den bedeutensten Erscheinungen auf dem Gebiet der Tafelmalerei überhaupt gehört. Aus den Tafeln seines zerlegten Flügelaltars (Leitmeritz Stadtmus. u. Stadtkirche), auf denen Szenen aus dem Marienleben und der Leidensgeschichte Christi dargestellt sind, spricht ein Maler, der seiner Grundveranlagung nach Spätgotiker ist, dessen konstruktiver Rationalismus ihn jedoch an die Wende zur Renaissance versetzt. Den Aussenraum vertieft und füllt er mit gestaffelter, malerisch entwickelter Landschaft; den Innenraum gibt er als tief auskomponiertes und perspektiv fast einwandfreies Interieur und gibt im Raum die Entfernungen der Formen genau. Objekte und Figuren bringt er in richtige optische Beziehungen zu einander und zur Umgebung. Der kompositionelle Aufbau seiner Szenen ist sehr sinnreich. Die Körper sind kräftig mit Licht und Schatten modelliert, die durch färbiges Helldunkel gebunden erscheinen, das sowohl konstruktive, wie auch Stimmungswerte besitzt. Seine Gestalten sind schlank, mit verhältnismässig kleinen, scharf charakterisierten Köpfen, ruhigen Posen und Gesten, die aber beredt sind und zu der betreffenden Handlung passen. Die Zeichnung ist durchwegs korrekt und ihre Struktur durch sattes Kolorit gedämpft. Der ungewöhnliche Realismus dieses Malers, der sich auf eigenes Schauen stützt, kommt in dem anatomischen Interesse für Körper, Skelett, Muskulatur, sowie in der sorgfältigen Wiedergabe der Formen zur Geltung. Die detaillierende gotische Analyse, weicht bei ihm einer grosszügigen Synthese, die vom Sinn für Monumentalität getragen ist.

Die Stilgrundlagen des Leitmeritzer Meister eindeutig zu bestimmen ist sehr schwer. Man muss hier mit einem Wanderkünstler rechnen, der mehrere deutsche Landschaften aus eigener Anschauung kennen gelernt hat. Nichtsdestoweniger kann man aus seinem Stil einerseits eine schwäbische Komponente herauslesen, der man in seinem Werk teils die Typen, den Figurenkanon, die Statik, den passiven Ausdruck und das warme, gebundene Kolorit zurechnen muss (Meister der Augsburger Heimsuchung, B. Zeitblom, Hans Holbein d. Ä.), andererseits auch eine donauländische

(Jörg Breu), aus der sich wiederum seine Raumtendenzen, das Zusammenempfinden der Landschaft, die perspektivische Konstruktion, die Kompositionsschemen und z. T. auch die Typen und schliesslich der Barock seines Faltenstiles (Kreuzigung) und einige andere Einzelheiten, vor allem aber die Grosszügigkeit und Monumentalität erklären lassen, die aber auch teilweise an Salzburg erinnern. Beim Leitmeritzer Meister handelt es sich um eine komplizierte Kreuzung von Einflüssen und einen Stilsynkretismus, der jedoch zu Anfang des 16. Jahrhunderts auch für Deutschland bezeichnend ist. Der Meister erscheint als Eklektiker von hohem Rang, der Inspiration nicht mit weitläufiger kompilatorischer Ausbeutung verwechselt.

Ein provinzielles Derivat des Stiles des Leitmeritzer Meisters ist der zerlegte Flügelaltar aus Rakonitz (Stadtmuseum). Sein Maler, dessen Komposition noch aus Schongauer und aus dem Meister A G schöpft, war offenbar ein konservativer Meister, der noch tief in der Gotik des XV. Jahrhunderts steckte. Den Leitmeritzer Meister ahmt er in der Konstruktion des Innenraumes, in Typen und Helldunkel nach. Die ganze Formensprache des Leitmeritzer Meisters völlig und im ganzen Ausmass zu übernehmen, hinderten ihn jedoch seine stilistischen Vorurteile und eine ungenügende Begabung. Das hatte zur Folge, dass er tief unter dem Niveau des Leitmeritzer Meisters stecken geblieben ist, ebenso wie der Maler den Altarflügel mit Geburt Christi und Flucht nach Aegypten (Prag, Abtei des Strahower Klosters), die jedoch von höherer Qualität sind.

Ein Spätwerk aus diesem Zeitabschnitt ist die Beweinung Christi aus Schwihow (heute Chudenitz, Kirche), dessen Komposition, hässliche Gesichtstypen, landschaftlichen Hintergründe, Knitterstil und die ganze Gefühlsstimmung starke Beeinflussung durch B. Strigel verraten. Seine Entstehungszeit dürfte bereits in den Anfang des 2. Jahrzehnts des 16. Jahrhunderts fallen.

Einen glänzenden Abschluss der spätgotischen Malerei in Böhmen bildet die Melniker Kreuzigung (Probsteikirche), ein Werk von hoher Qualität, das in allen Komponenten der Vorstellung vom spätgotischen Barock entspricht. Die Dynamik in Pose und Geste, die lebhaft ausdrücksgesteigerte Mimik, das ganze Pathos des Werkes sind Merkmale, deren Wurzeln ebenso wie das ikonographische Schema in der dürerschen Graphik zu suchen sind, wo sie öfter, am stärksten aber auf der Kreuzigung der grossen Passion (B. 11) zutage treten. Obschon das Bild formal eigentlich bereits der Renaissance angehört, so kann es dennoch hier eingereiht werden, da es das letzte Werk der spätgotischen Epoche in Böhmen repräsentiert, das sich knapp vor dem siegreichen Durchbruch der Renaissance noch leidenschaftlich zum nordischen Spiritualismus bekennt.

LX, LXI.

LXII.
LXIII.

OBSAH.

Předmluva	str. 5—6
Literatura	str. 7—12
Úvod.	

Jan van Eyck a Rogier van der Weyden, 13. — Vliv nizozemského umění ve střední Evropě, 14. — Situace v Čechách, 15. — Poměry v Čechách po husitských válkách, 16. — Ráz pozdně gotického malířství v Čechách, 17—18.

Kapitola I.

Charakter vrstvy 1440—1450, 19—20. — Deska se sv. Adauktem a Felixem, 20—21. — Archa slavětínská, 21—22. — Triptych z Rovné, 22—23. — Deska z Kostelce n. L., 24. — Pieta církvická a otázka cizích vlivů kolem 1450, 25—27.

Kapitola II.

Situace kolem 1450, 28. — Assumpta z Deštné, 28—30. — Replika madony vyšebrodské z Č. Budějovic, 30—31. — Madona Lannova, 31—32. — Assumpta v „květnici“ (t. zv. Lannova), 32—33. — Madona jindřichohradecká, 33—34. — Deska blánická, 35—36. — Triptych z Duban, 37—38. — Madona krumlovská, 38—40. — Deska se Zvěstováním a otázka vlivu grafických předloh, 41—43.

Kapitola III.

Situace kolem 1460 v severozápadních Čechách, archa z Bystřice u Kadaně a saské vlivy, 44—45. — Triptych z Janku, 45—47. — Vrstva kolem 1470, votivní deska pana z Všechlap a vlivy eyckovské vrstvy, 47—48. — Deska z Libniče, 48—49. — Dvě desky s Kristem-Trpítelem a replikou madony zlatokorunské, 49—51. — Archa z Duban a slezský vliv, 51—52. — Triptych městského musea v Praze a dozrívání české tradice, 52—53.

Kapitola IV.

Vítězství pozdně gotického realismu kolem 1470, 54—55. — Svatojirská archa, situace v Norimberku a norimberské vlivy, 55—63. — Dílenský a slohový okruh svatojirského mistra: Nástavce oltáře 14 pomocníků v Kadani, 64—65, triptych svatobarborský a triptych thunovský, 65—72. — Další práce pod norimberským vlivem: Deska s obrazem Nevěřícího Tomáše, 73—74 a oltář 14 pomocníků v Kadani, 74—75.

Kapitola V.

Ukřižování hlubocké a kolínsko-vestfálské vlivy, 76—79. — Archa Puchnerova, nizozemské vlivy a jejich povaha, 79—87. — Votivní epitaf zámecké kaple na Hluboké, 88—89. — Třeboňské Ukřižování, 89—90, Assumpta emauzská, 90—93, a rakouské vlivy. — Slohové proudy v Norimberku na sklonku století a Michael Wolgemut, 91—92. — Deska z Vejprnic a norimberské vlivy kolem 1490, 93—95.

Kapitola VI.

Situace po roce 1490; archa senomatská, 96—97, archa doudlebská, 97—101 a norimberské vlivy v posledním desetiletí století. — Kolínské vlivy a archa křivoklátská, 101—105. — Norimberské vlivy v pražském okruhu: Archa budňanská, 106—107, triptych křižovnický a archa průhonická, 108—109.

Kapitola VII.

Chrudimský okruh a kolínské vlivy: Triptych královéhradecký, 110—113, triptych arciděkanského kostela v Chrudimi, 112—113, deska pouchobradská, 114 až 115, archa svatokateřinská, 115—118, enkláva saských vlivů, 117—118, a predella archy krčinské a archa z Klepého, 118—119; poslední práce chrudimského okruhu, archa špitální kaple a archa z kostela sv. Kříže, 119—120. — Kutná Hora v deskové malbě: Votivní epitaf z roku 1497, 120—121.

Kapitola VIII.

Švábské vlivy (F. Herlin) a archa jílovská, 122—126. — Archa zvíkovecká 126. — Archa mokropeská a libišská, 127—129. — Činnost kolem roku 1500 v jihozápadních Čechách: Epitaf Jiříka Řepického ze Sudoměře, 129—130, archa z Rábí a švábské vlivy, 130, archa v Kašperských Horách, 131, archa velhartická a norimberské vlivy, 131—132, čtyři desky se světlicemi ze Žichovic, 132—133, archa čejtická, 133. — Rakouské vlivy a cyklus kájovský, 134—135. — Incoronata s děckem, dvě křídla se svatými ve Vyšším Brodě a švábské vlivy, 135—137. — Práce kolem roku 1500: Incoronata v Národní galerii v Praze, 137, křídla hradní kaple křivoklátské, 138, křídla z Křečova, 138, archa sbírek zámku Konopiště, 139.

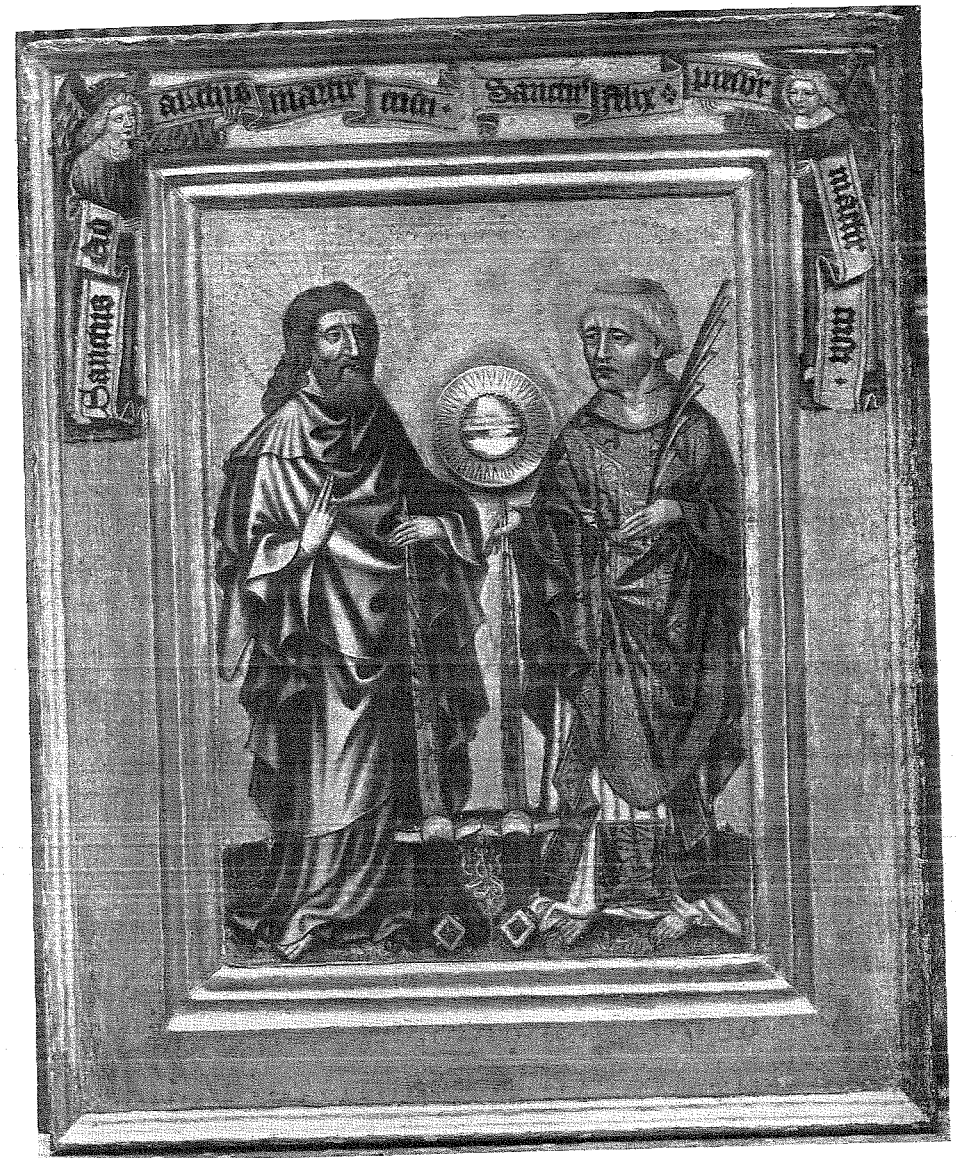
Kapitola IX.

Archa chuděnická, 140—144 a práce jejího okruhu: Votivní obraz Švihovských 144—146 a Ukřižování sbírky Petřínovy v Praze, 147—149. — Deska se třemi apoštoly, 149—150. — Deska Waldesových sbírek, 150—151.

Kapitola X.

Litoměřický mistr, jeho oltář, 152—157, komponenty a kořeny jeho slohu, 157—163; práce jeho slohového okruhu: Velká archa rakovnická, 164—166, dvě desky s Narozením a Útěkem do Egypta 166—167. — Švábské vlivy kolem 1510 a Oplakávání švihovské, 167—168. — Ukřižování mělnické a A. Dürer 168—171.

Seznam míst.....	str. 194
Seznam tabulek.....	str. 198
Résumé	str. 201



Č. Budějovice (městské museum). Deska s obrazem sv. Adaukta a Felixe. 1440—1450.



Praha (Národní museum). Vnější strany křídel archy slavětínské s obrazem sv. Jakuba a proroka Jeremiáše, sv. Petra a proroka Isaiáše. 1440—1450.



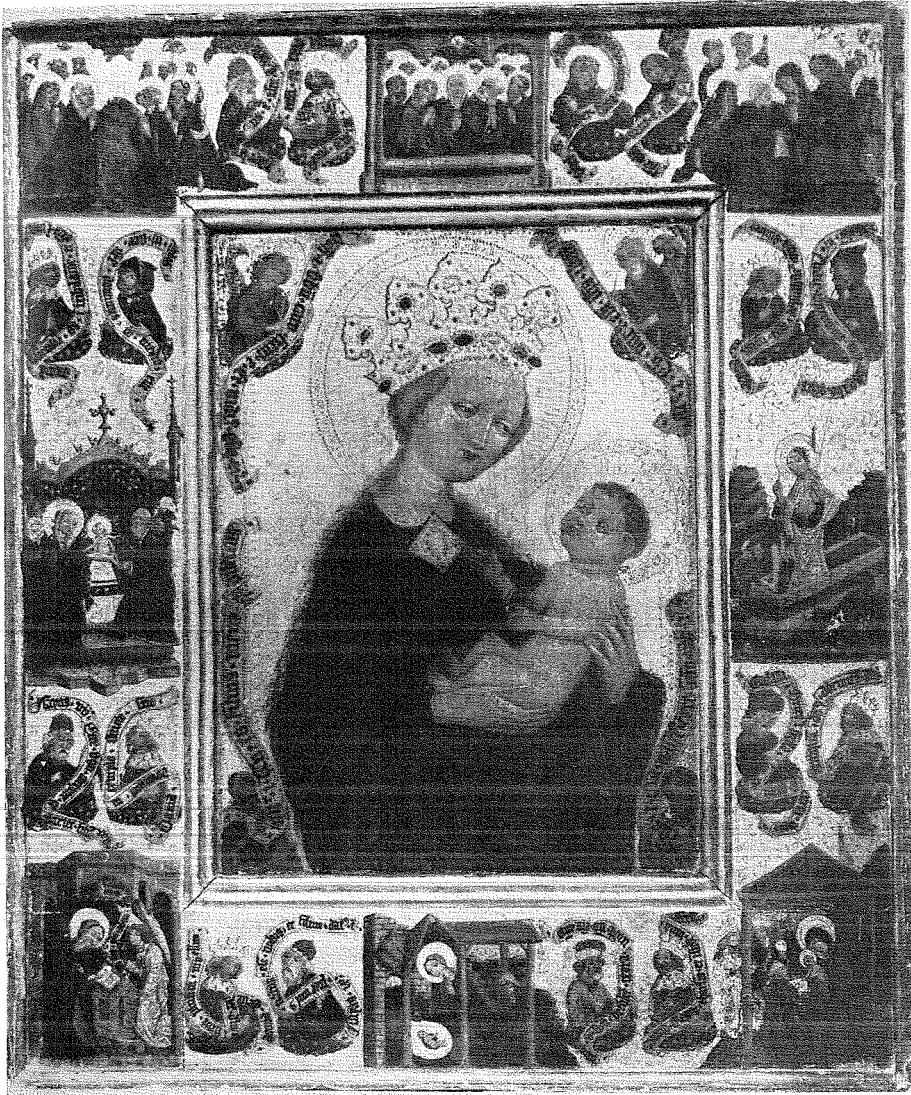
Čírkvice (kostel sv. Vincence). Deska s obrazem Piety. Kolem 1450. (Madona z konce XIV. stol.).



Praha (Národní galerie). Deska s obrazem Assumpty z Deštné. Po 1450.



Č. Budějovice (městské museum). Deska s obrazem Korunované madony s děckem.
Po 1450.



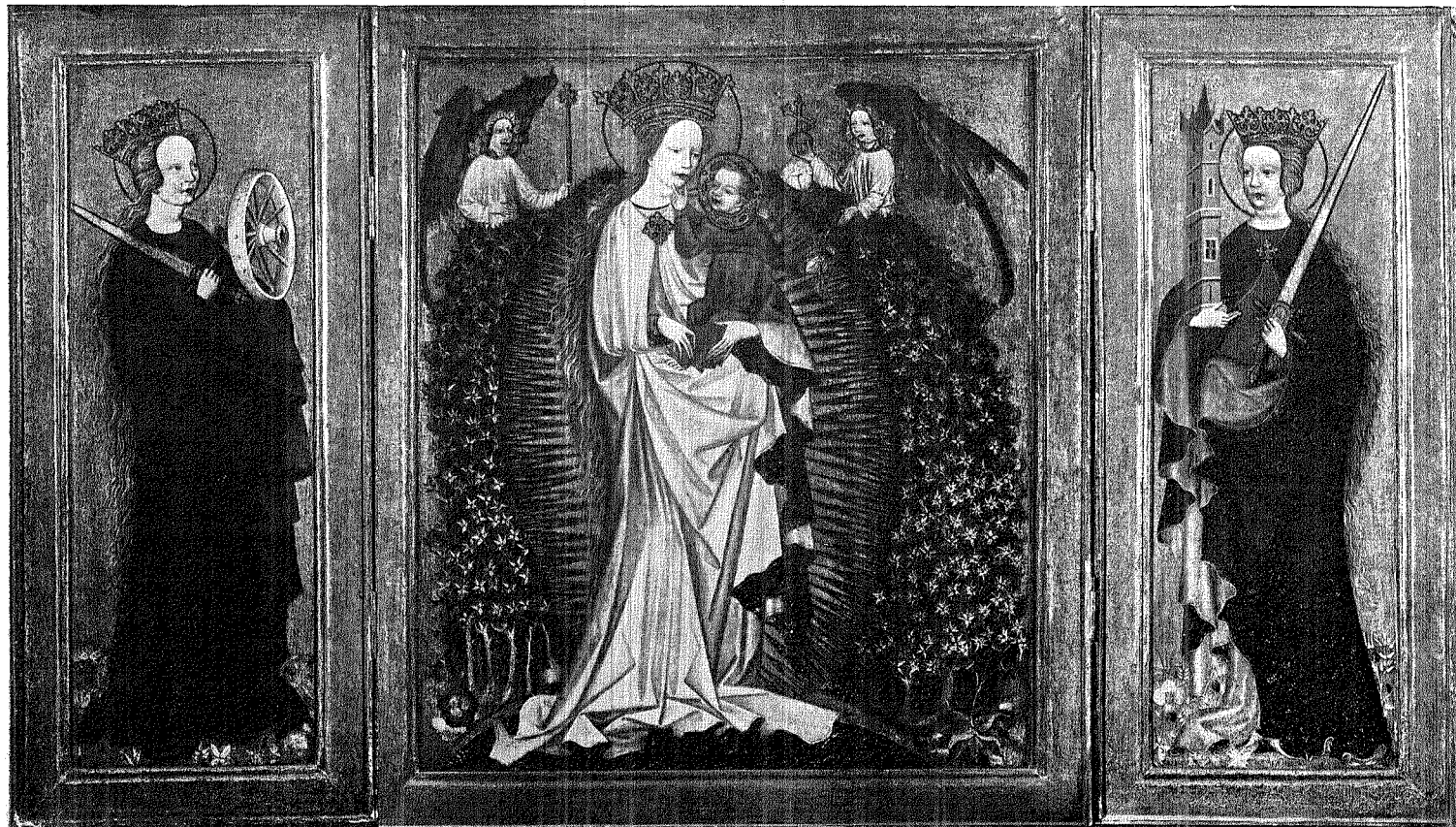
Jindřichův Hradec (zámek). Deska s obrazem Madony s děckem a výjevy ze života Krista a P. Marie. 1450—1460.



Majetek schwarzenbergský. Deska s obrazem sv. Vojtěcha, Prokopa a Jiljí z Bavorova.
Kolem 1460.



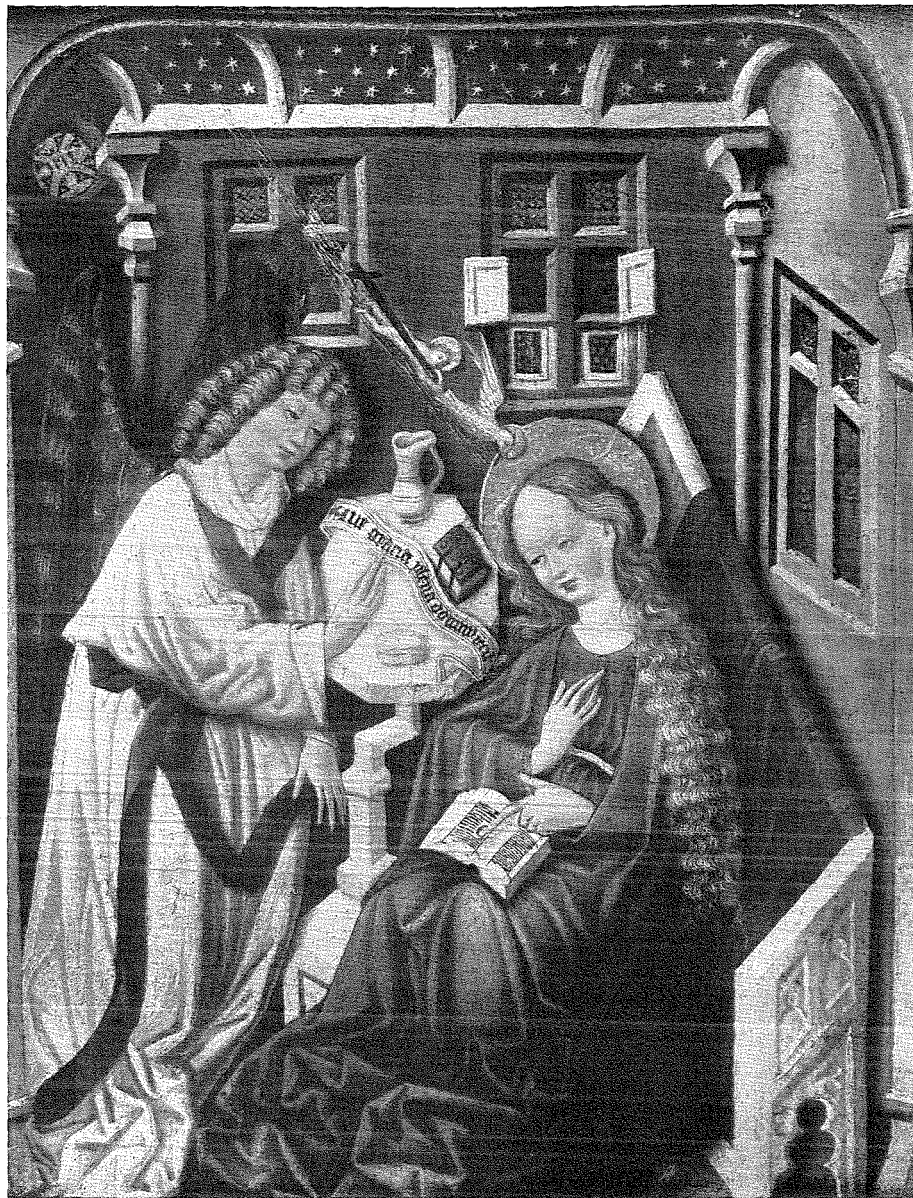
Vyšší Brod [Hohenfurth] (klášter, obrazárna). Deska s replikou madony zlatokorunské. Kolem 1460.



Praha (Národní galerie, dříve Dubany, fil. kostel sv. Petra a Pavla).
Triptych s obrazem Assumpty v květnici, sv. Kateřiny a sv. Barbory. Kolem 1460.



Praha (Národní galerie). Madona krumlovská. Po 1450.



Praha (Národní galerie). Deska s obrazem Zvěstování. Kolem 1460.



Litoměřice [Leitmeritz] (diecesní museum). Deska s obrazem sv. Erasma a sv. Blažeje, sv. Kateřiny a sv. Jiří z Bystřice u Kadaně. Kolem 1460.



Praha (Národní galerie). Votivní obraz rytíře z Všechlap s obrazem Ukřižování.
Kolem 1470.



Praha (Národní galerie). Archa z kostela sv. Jiří s obrazem Smrti P. Marie a s obrazy Zvěstování, Zásahu sv. Jiří s drakem, Navštívení a Klanění tří králů na křídlech. Kolem 1470.



Praha (Národní galerie). Vnější strany křídel archy z kostela sv. Jiří s obrazem sv. Václava, sv. Filipa a Šimona s donátorkou, sv. Jiří a sv. Ondřeje s donátorem. Kolem 1470.



Kadaň [Kaađen] (františkánský kostel). Nástavec z oltáře sv. pomocníků s obrazem sv. Václava. Po 1470.



Kadaň [Kaaden] (františkánský kostel). Nástavec z oltáře sv. pomocníků s obrazem symbolu sv. Matouše. Po 1470.



Kutná Hora (chrám sv. Barbory). Triptych s obrazem Madony mezi svěřicemi a s výjevem ze života Mariina. Po 1480.



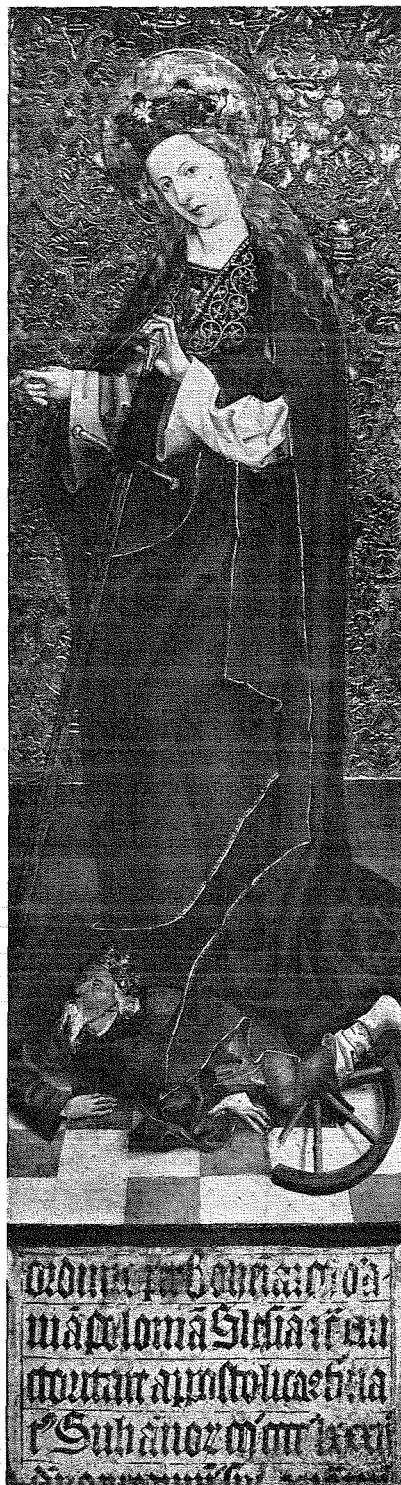
Praha (Národní galerie). Triptych s obrazem Madony mezi světicemi a s výjevy ze života Mariina. Po 1480.



Praha (klášterní galerie na Strahově). Deska s obrazem Nevěřícího Tomáše monogramisty I. V. M. Kolem 1480.



Hluboká (zámecká kaple). Votivní deska s obrazem Ukřižování. Po 1480.



Praha (Národní galerie). Desky z oltáře svatoanežského s obrazem sv. Barbory s donátorem velmistrem Mikulášem Puchnerem a sv. Kateřiny. 1482.



Praha (křižovnický klášter). Deska z oltáře svatoanežského s obrazem Předání chrámu velmistru M. Puchnerovi bl. Anežkou. 1482.



Praha (křižovnický klášter). Deska ze svatoanežského oltáře s obrazem bl. Anežky-Opatrovnice. 1482.



Praha (křižovnický klášter). Deska ze svatoanežského oltáře s obrazem Stigmatisace sv. Františka. 1482.



Praha (křižovnický klášter). Deska ze svatoanežského oltáře s obrazem Stigmatisace sv. Františka (výsek), 1482.



Hluboká (zámecká kaple). Votivní deska s obrazem P. Marie s děckem mezi sv. Kateřinou a sv. Bartolomějem. 1486.



Praha (Národní galerie). Deska s obrazem Assumpty s děckem z kláštera emauzského.
1480—1490.



Plzeň (západočeské museum). Deska s obrazem Assumpty mezi sv. Vojtěchem a sv. Václavem. Kolem 1490.



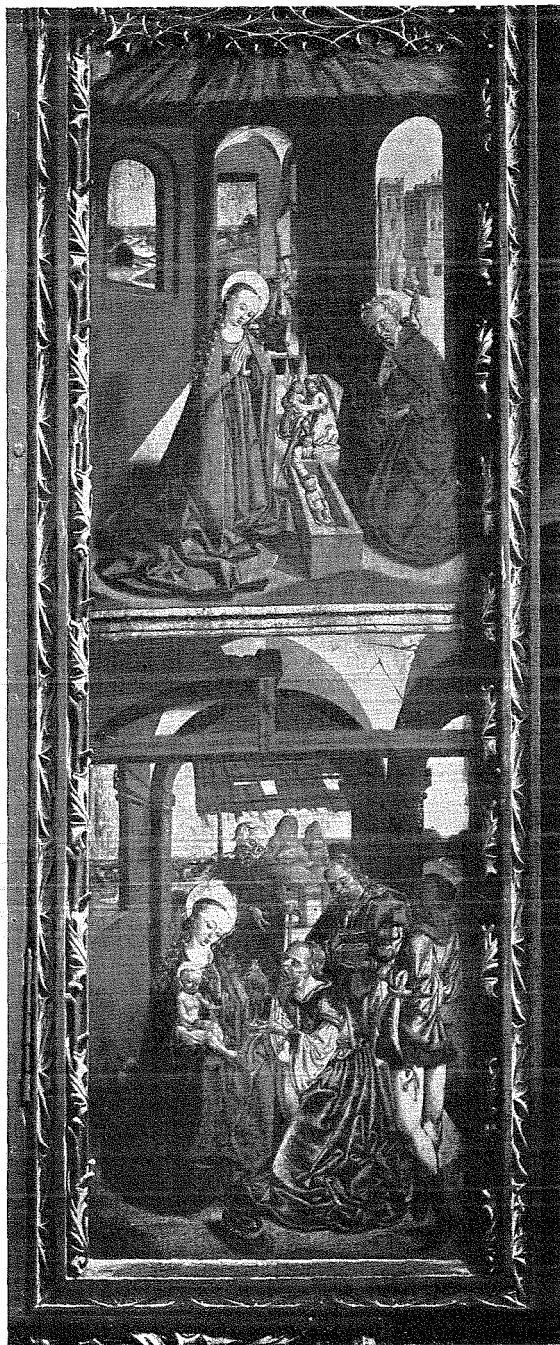
Rakovník (městské museum). Vnější strany křídel archy ze Senomat s obrazem sv. Barbory a sv. Kateřiny. Po 1490.



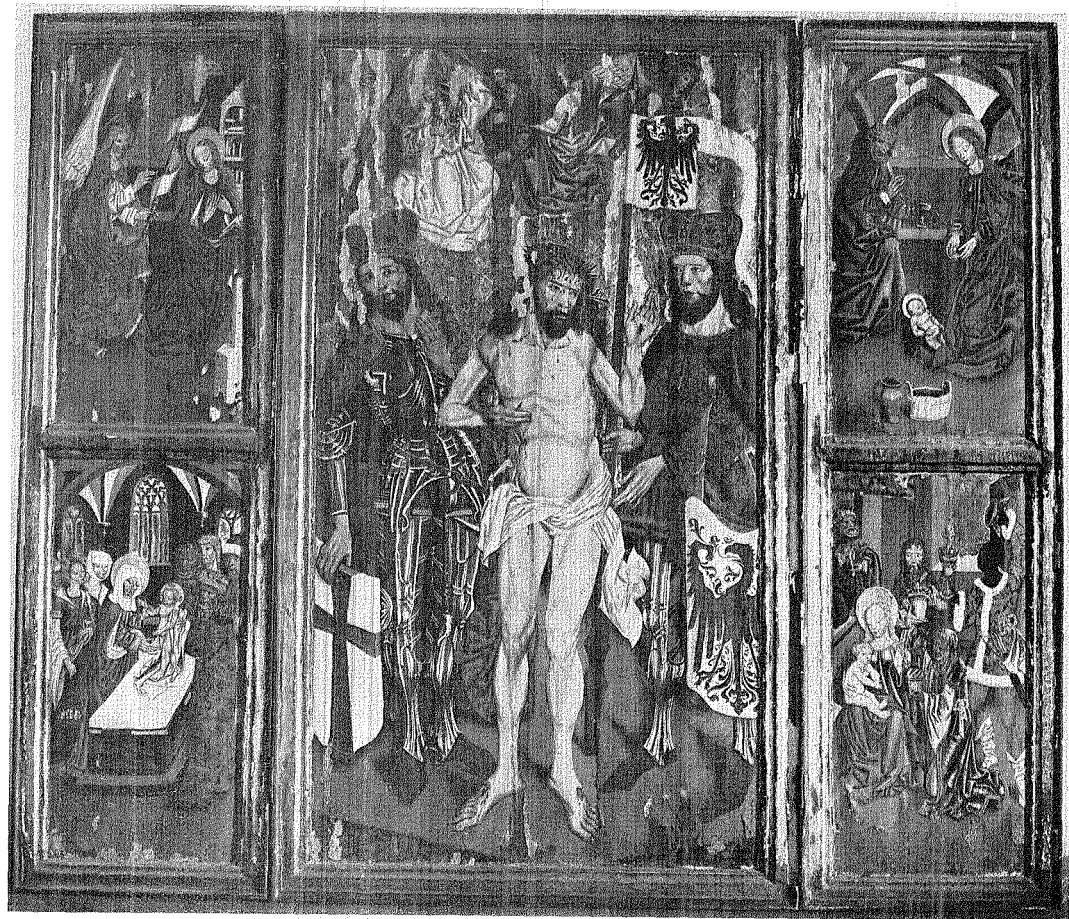
Č. Budějovice (městské museum). Deska z archy z Doudleb s obrazem Ukřižování.
1494.



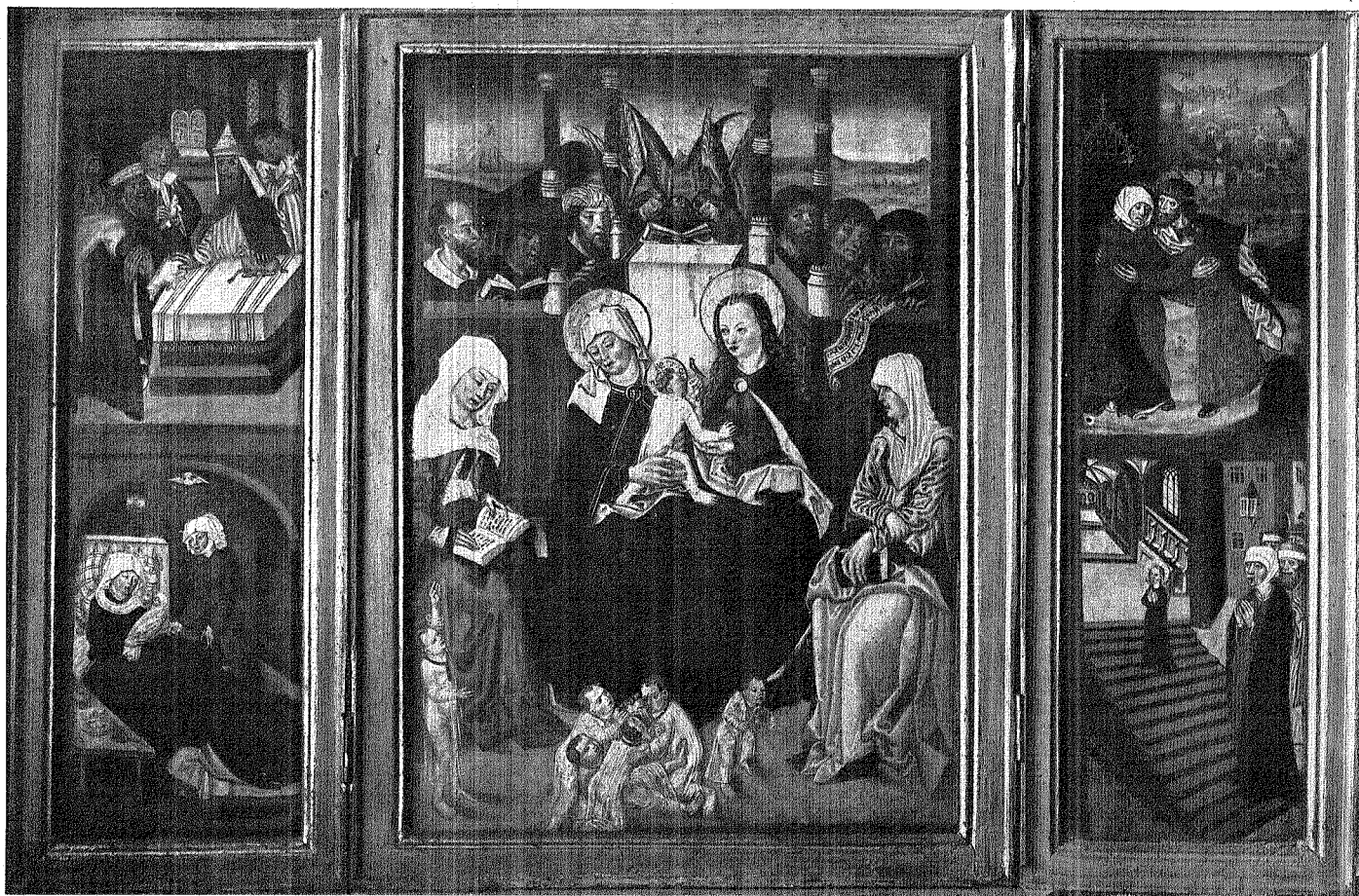
Křivoklát (hradní kaple). Levé křídlo archy s obrazem Zvěstování a Obětování
v chrámě. 1490—1495.



Křivoklát (hradní kaple), Pravé křídlo archy s obrazem Narození a Klanění tří králů.
1490—1495.



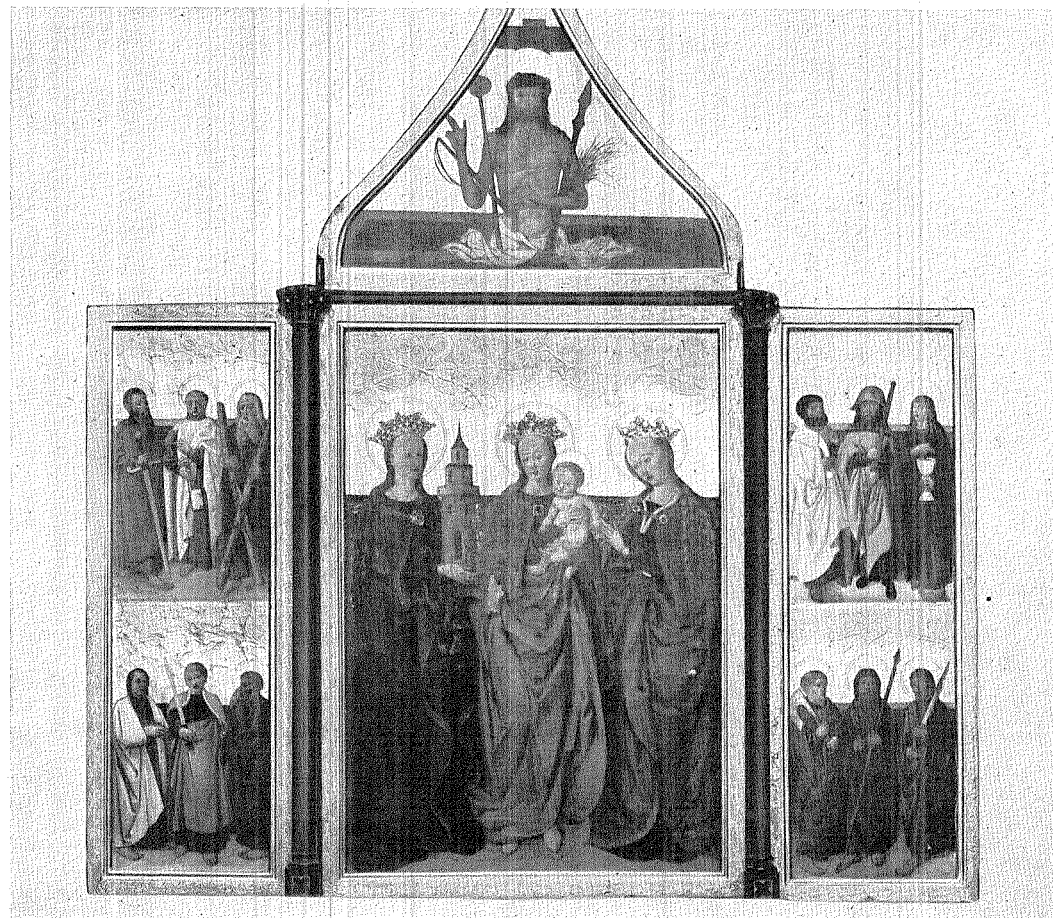
Karlštejn (hradní museum). Archa z Budňan s obrazem Krista-Trpítele mezi sv. Palmáciem a sv. Václavem, a s výjevy ze života Kristova. Po 1491.



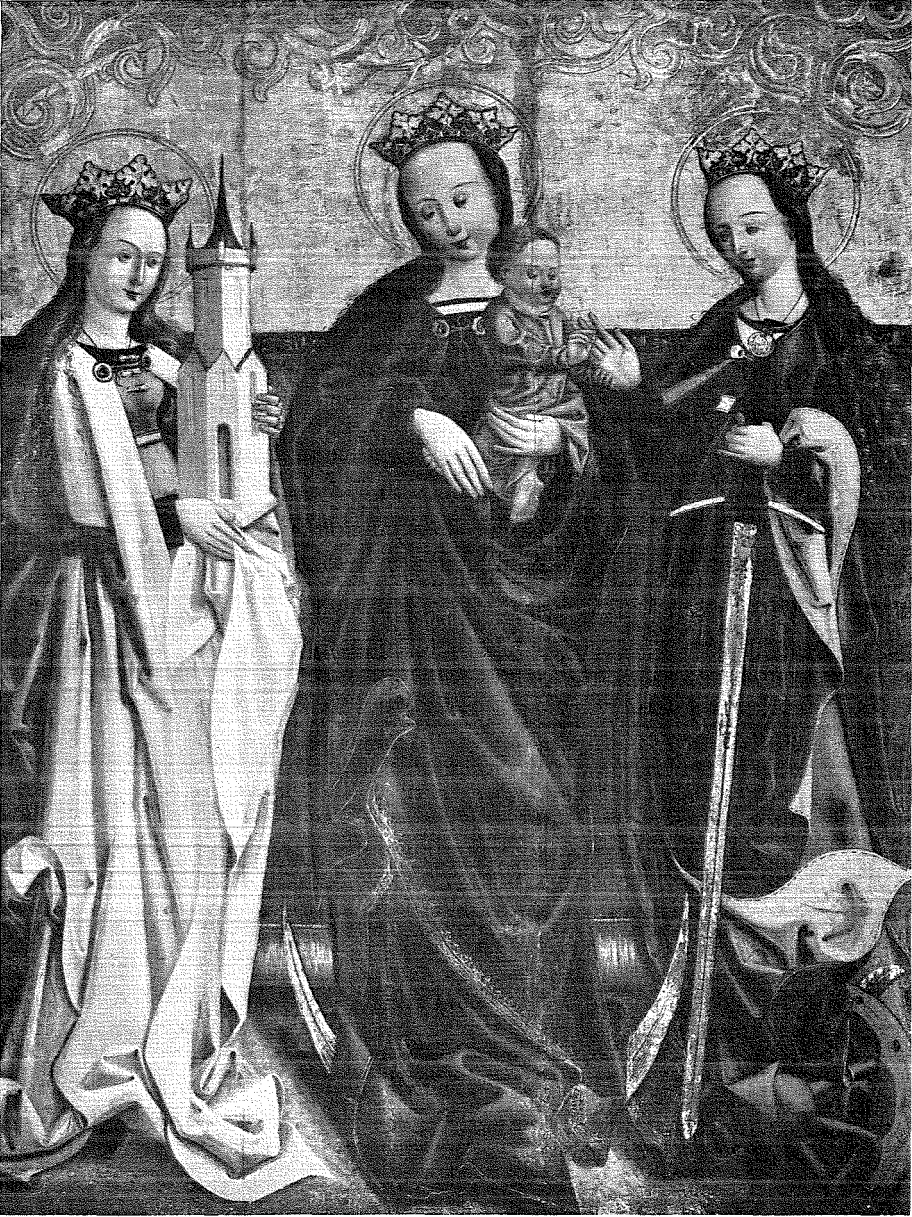
Praha (křižovnický klášter). Triptych s obrazem Příbuzenstva Kristova a s výjevy ze života sv. Anny a mládí Mariina.
Poslední desetiletí XV. století.



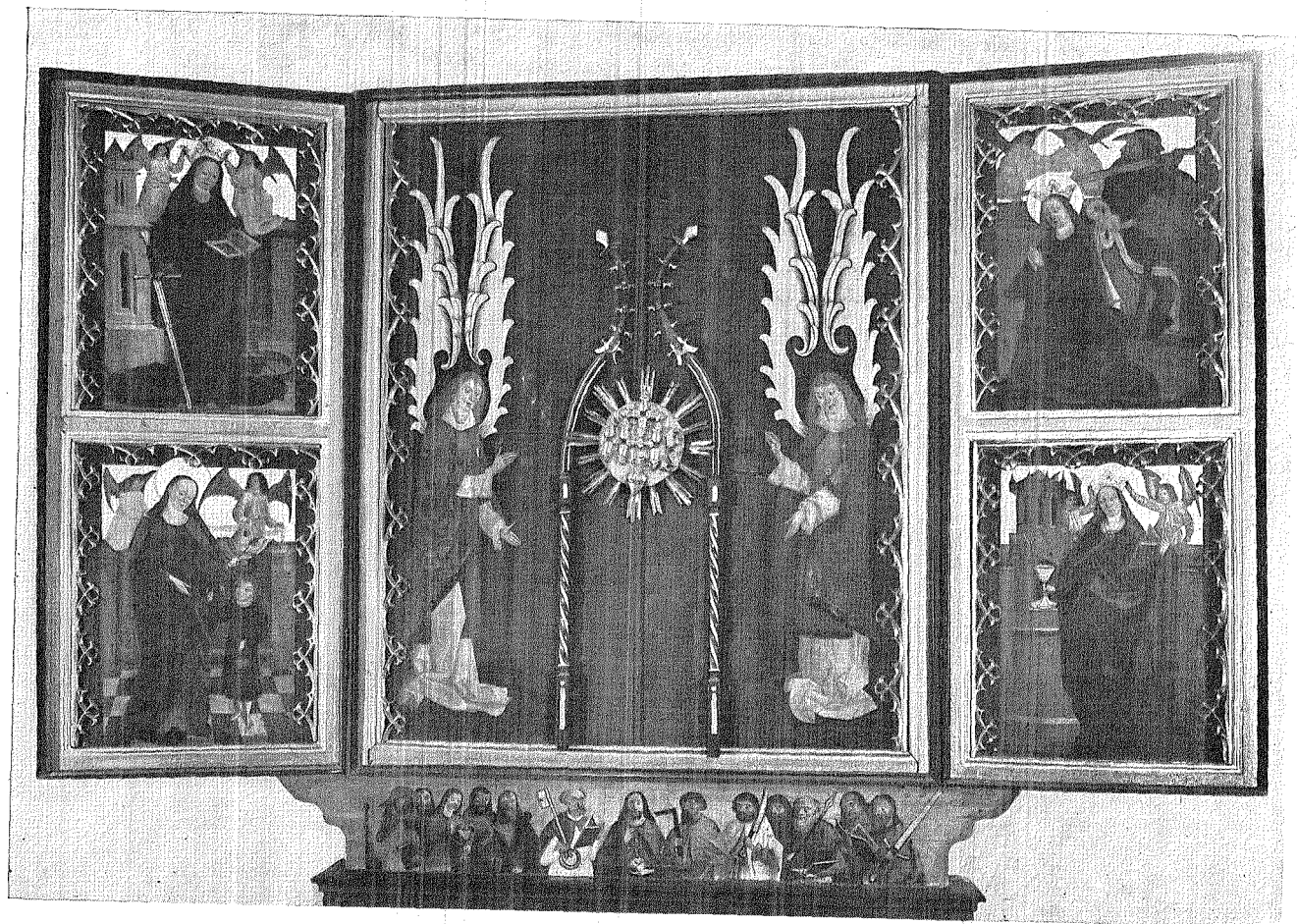
Hradec Králové (chrám sv. Ducha). Triptych s obrazem Příbuzenstva Kristova a výjevy ze života Mariina. 1494.



Chrudim (arciděk, kostel Nanebevzetí P. Marie). Triptych s obrazem P. Marie mezi sv. Barborou a sv. Kateřinou, s obrazy 12 apoštolů na křídlech a Krista-Trpítele v nástavci. Konec XV. století.



Pouchobradý (kostel Nejsv. Trojice). Deska s obrazem Madony mezi sv. Barbarou a sv. Kateřinou. Kolem 1500.



Chrudim (kostel sv. Kateřiny). Archa s obrazem adorujících andělů a s obrazy sv. Kateřiny, sv. Doroty, Stěti sv. Kateřiny a sv. Barbory na křídlech. Po 1500.



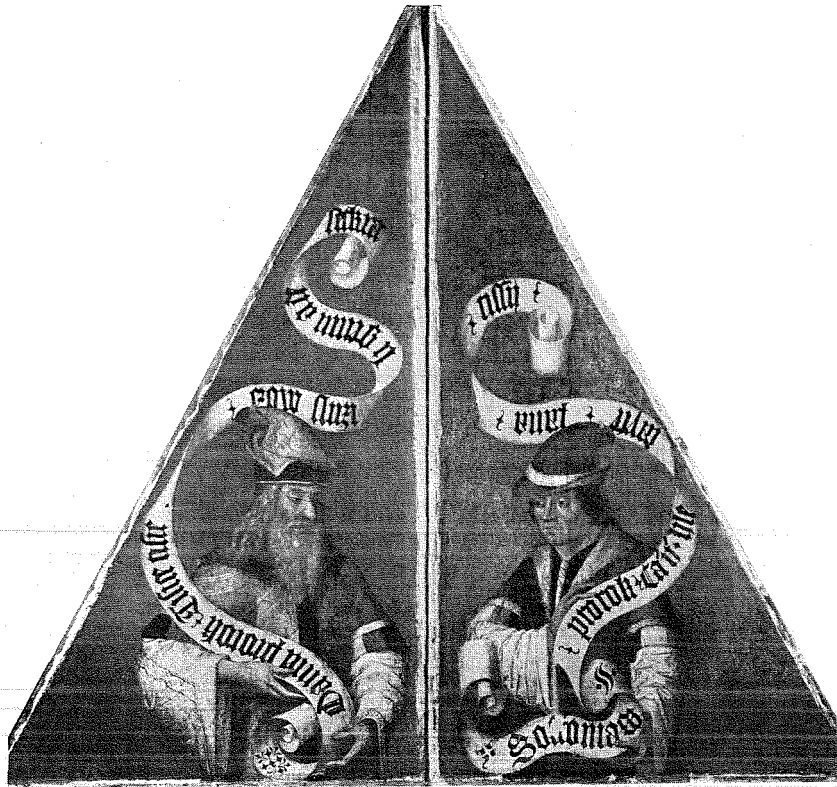
Chrudim (kostel sv. Kateřiny). Vnější strana archy s pašijovými obrazy. Po 1500.
 (Predella s obrazem Krista mezi apoštoly I. desetiletí XVI. století.)



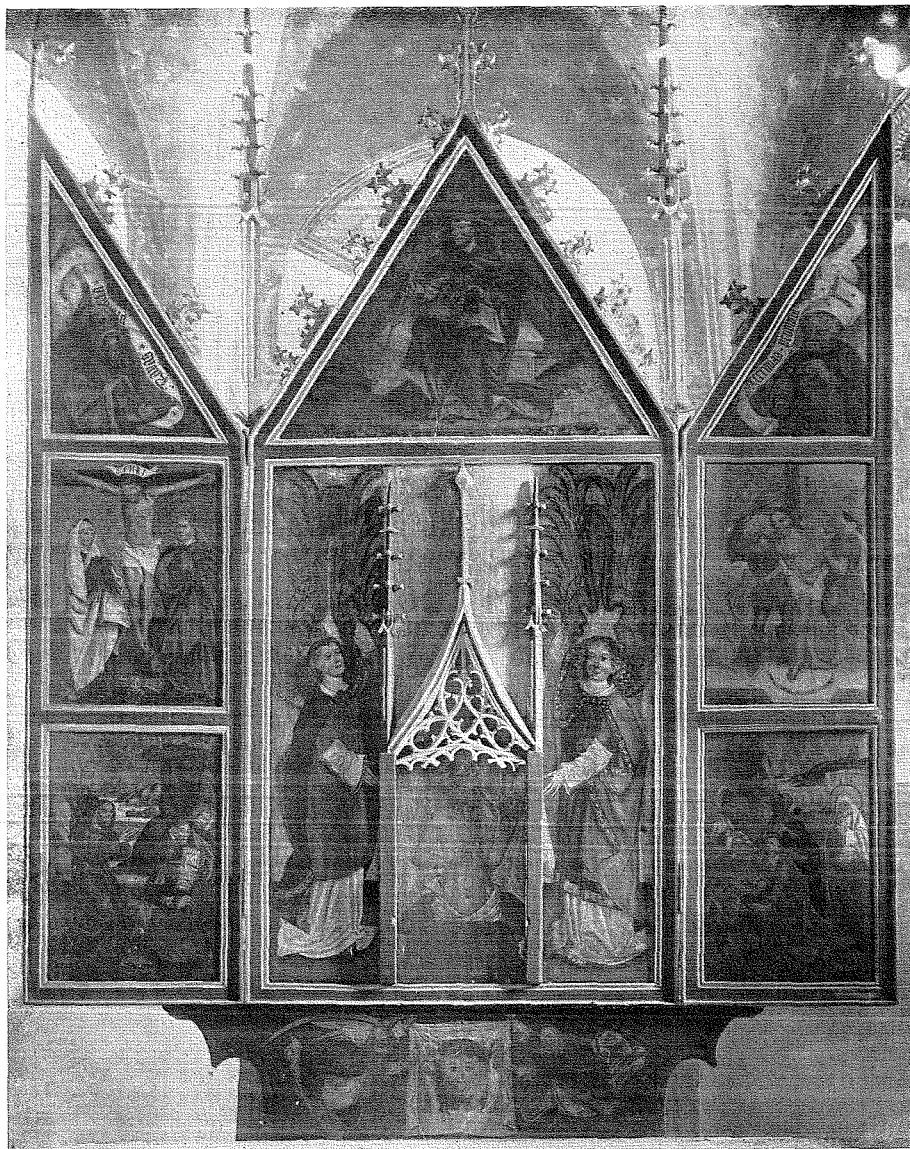
Chrudim (Vlastivědné museum). Vnější strany křidel archy z kostela sv. Kříže s obrazem Zvěstování a proroka Davida a Habakuka. Kolem 1510.



Praha (Národní galerie). Deska z archy z Jílového s obrazem Bičování Krista. Konec XV. století.



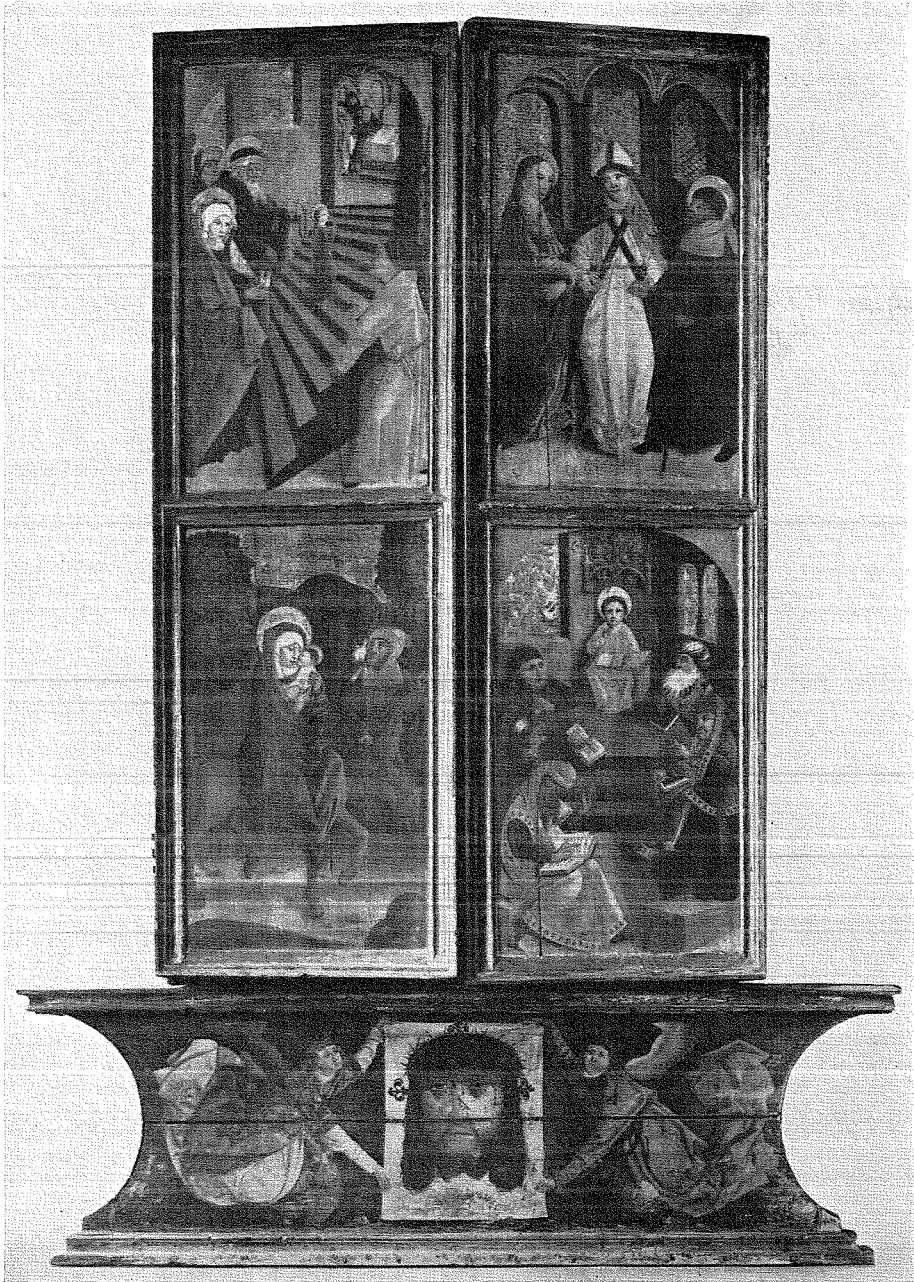
Praha (Národní galerie). Nástavce z archy z Jílového s obrazem proroka Davida a proroka Sofoniáše. Konec XV. století.



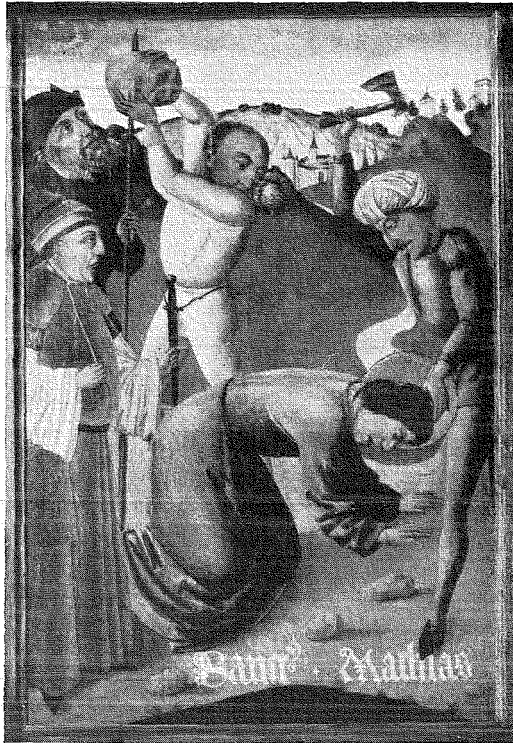
Libiř (kostel sv. Jakuba). Archa s obrazem Krista-Trpitele mezi dvěma anděly, výjevy z pašije Kristovy na křídlech, a obrazem proroka Isaiáše, sv. Jakuba a proroka Jeremiáše na nástavcích. Po 1500.



Praha (Národní galerie). Epitaf Jiříka Řepického ze Sudoměře. 1497.



Praha (umělecko-průmyslové museum). Archa z Velhartic s obrazy z mládí Kristova na křídlech a s obrazem Veraikonu na predelle. Kolem 1500.



Kájov [Kojan] (poutní kostel P. Marie). Deska z Pilsova oltáře s obrazem Umučení sv. Matěje. Konec XV. století.



Vyšší Brod [Hohenfurth] (klášť. galerie). Deska s obrazem Korunované madony.
Kolem 1500.



Vyšší Brod [Hohenfurth] (klášť. galerie). Desky s obrazem sv. Tomáše a sv. Ludmily.
Kolem 1500.



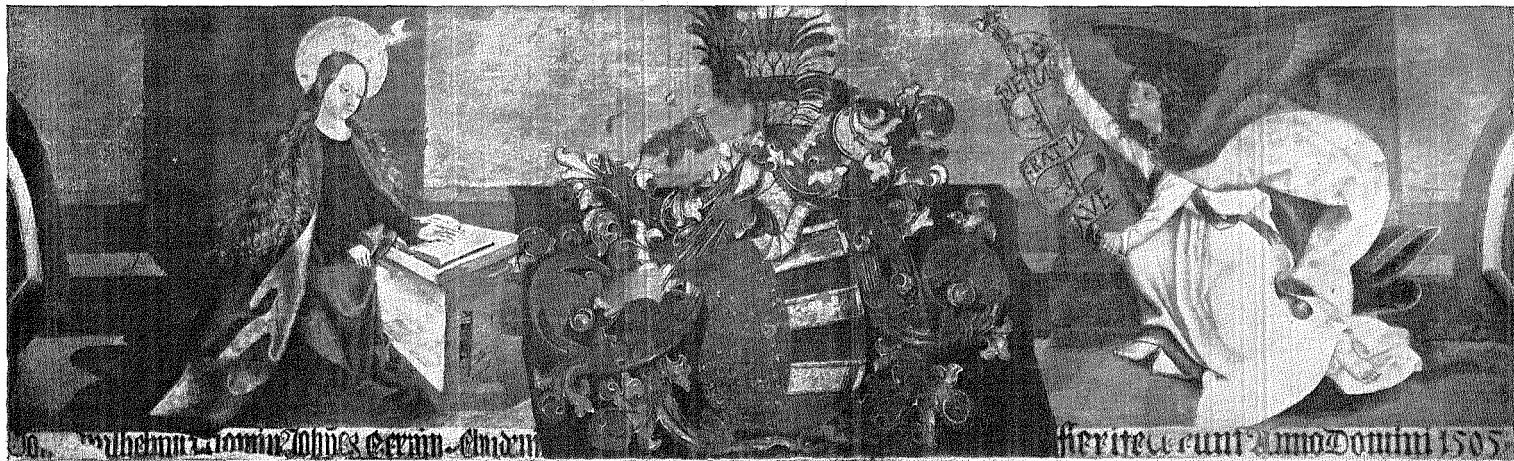
Praha (Národní galerie). Deska s obrazem Korunované madony s děckem. Kolem 1500.



Křivoklát (hradní kaple). Desky s obrazem sv. Barbory a sv. Kateřiny. Kolem 1500.



Chudějnice (kostel sv. Jana Kř.). Triptych s obrazem sv. Václava, Madony mezi sv. Janem Kř. a sv. Janem Ev., a sv. Křištofa, 1505.



Chuděnice (kostel sv. Jana Kř.), Predella archy s obrazem Zvěstování P. Marie. 1505.



Praha (Národní galerie). Epitaf neznámého člena rodu Švihovských z Riesenberka s obrazem Krista-Trpitele. Kolem 1505



Praha (soukr. majetek). Deska s obrazem Ukřižování. 1505—1510.



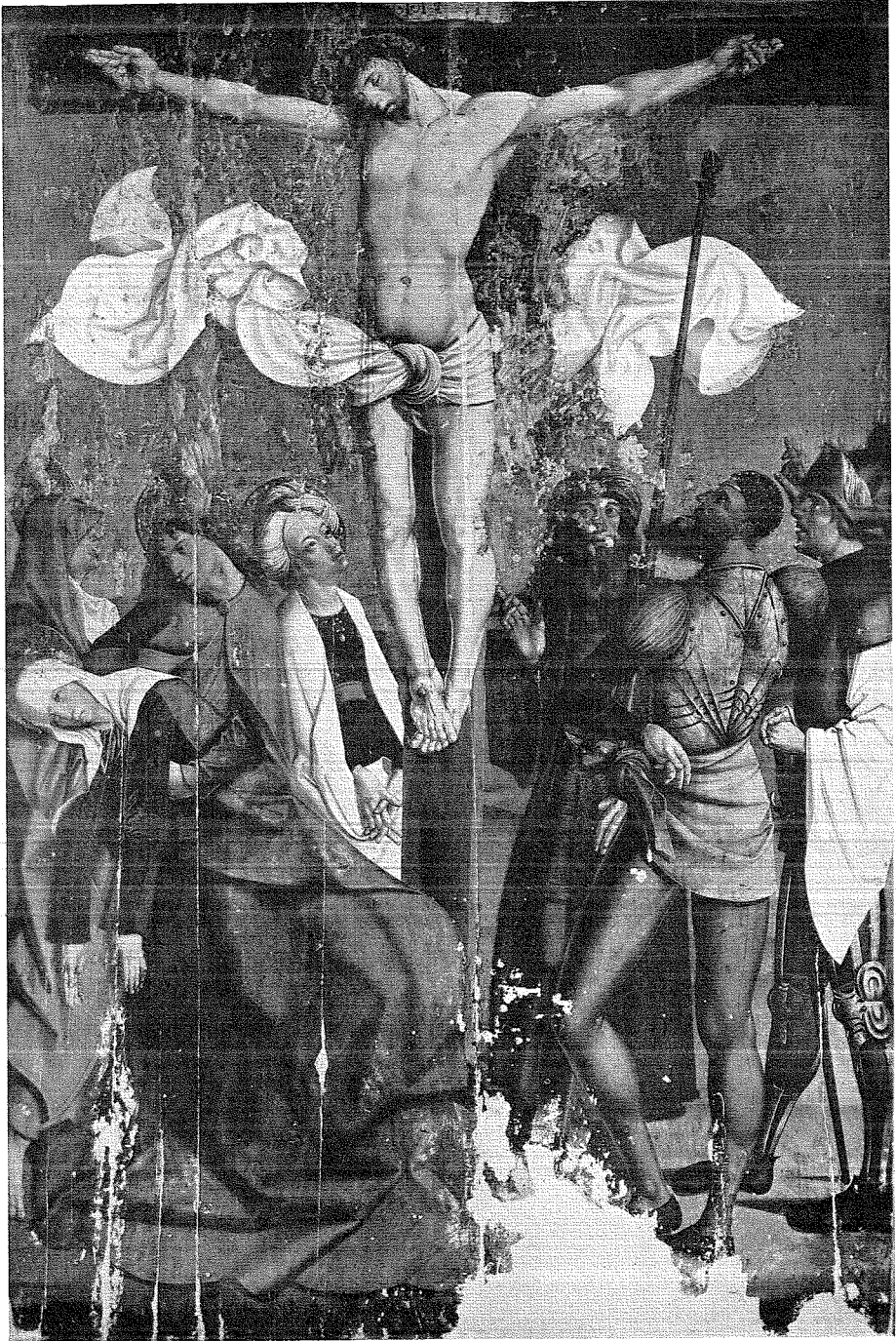
Praha (Národní galerie). Deska s obrazem sv. Tadeáše, Matouše a Šimona. Před 1510.



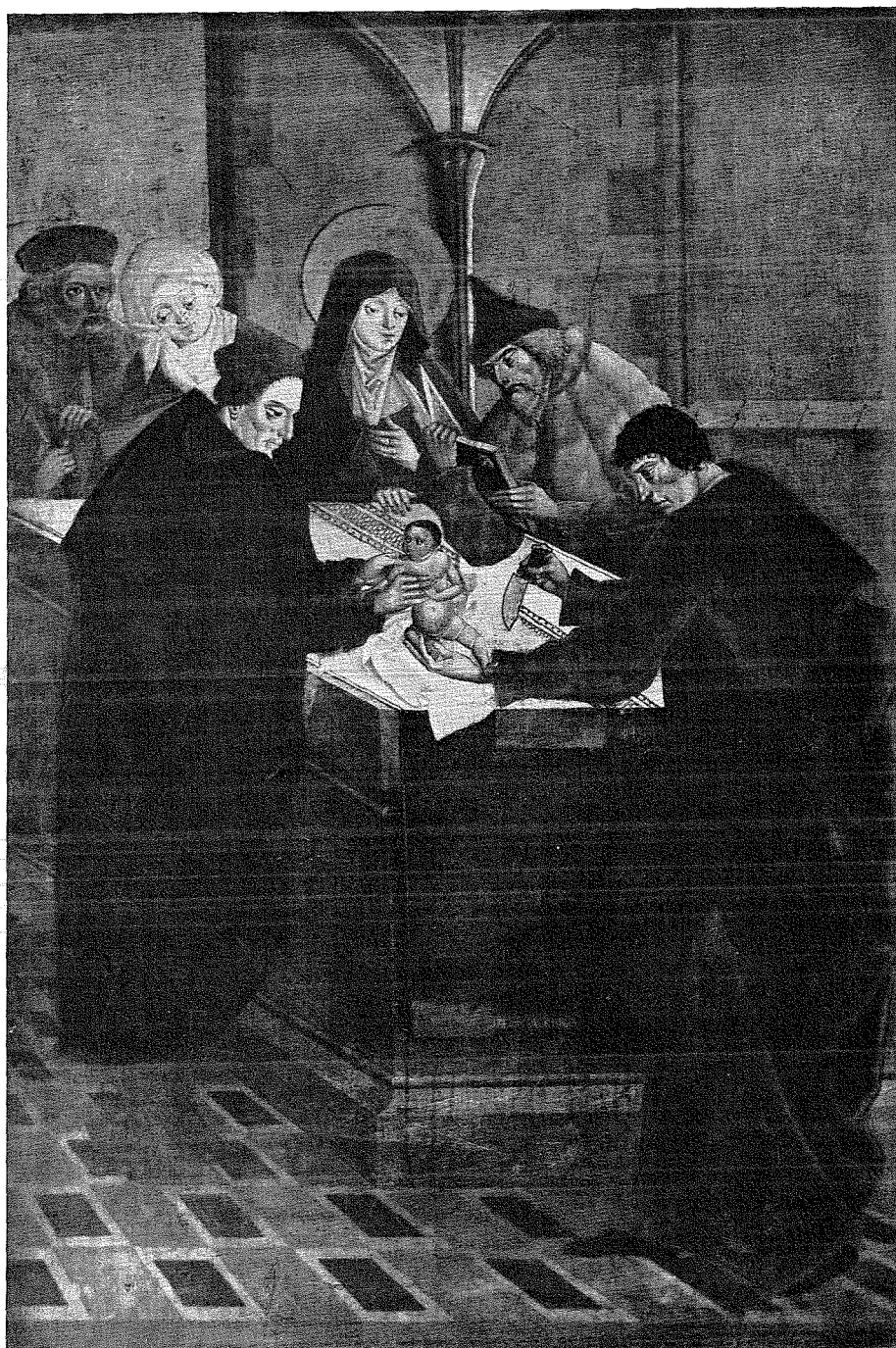
Litoměřice [Leitmeritz](městské museum). Deska s obrazem Narození Krista.
Před 1510.



Litoměřice [Leitmeritz] (městské museum). Deska s obrazem Krista před Kaifášem.
Před 1510.



Litoměřice [Leitmeritz] (městské museum), Deska s obrazem Ukřižování. Před 1510.



Rakovník (městské museum). Deska z archy s obrazem Obřezání Krista. Před 1510.



Rakovník (městské museum). Deska z archy s obrazem Krista na Hoře Olivetské.
Před 1510.



Praha (sbírka opatství kláštera strahovského). Deska s obrazem Narození.
Kolem 1510.



Mělník (proboštský kostel). Deska s obrazem Ukřižování. Po 1510.