

Univerzita Karlova v Praze

Filozofická fakulta

Ústav pro dějiny umění

Magdaléna H a m s í k o v á

**Recepce díla Lucase Cranacha st. v malířství
první poloviny 16. století v Čechách**

**The Acceptance of Works of Lucas Cranach the Elder in
Painting of the First Half of the 16th Century in Bohemia**

Disertační práce

vedoucí práce – prof. PhDr. Ing. Jan Royt, Ph.D.

2011

Prohlašuji, že jsem disertační práci napsala samostatně s využitím pouze uvedených a řádně citovaných pramenů a literatury a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

Magdalena Hamsíková

Mé poděkování patří v první řadě mým rodičům a blízkým, bez jejichž podpory a obětavé pomoci by tato práce nikdy nemohla vzniknout.

Dále bych ráda poděkovala svému školiteli prof. Ing. Janu Roytovi, Ph.D. za odborné vedení mé práce, mnohé cenné metodické rady a věcné připomínky a za to, že se se mnou vždy otevřeně dělil o své nejnovější poznatky, které pro mne byly obrovskou inspirací.

Děkuji svým dalším učitelům, jejichž semináře jsem měla možnost během studia navštěvovat a kteří zásadním způsobem ovlivnili mé profesní směřování, zejména prof. Jaromíru Homolkovi, DrSc., prof. Jiřímu Kuthanovi, DrSc., PhDr. Haně Hlaváčkové a doc. PhDr. Jiřímu Kropáčkovi, CSc.

Za mnohé metodické podněty děkuji též Dr. habil. Jiřímu Fajtovi z Filosofické fakulty Univerzity Karlovy v Praze a GWZO v Lipsku a Dr. Wilfriedu Franzenovi z GWZO v Lipsku.

Rovněž děkuji Mgr., Ing. Radovanu Bočkovi za fotografický materiál, pomoc a inspiraci při práci.

Děkuji též pracovníkům oblastních a regionálních muzeí, zejména Oblastního muzea v Chomutově, Městského muzea v Kadani a Galerie a muzea litoměřické diecéze. Dále děkuji pracovníkům Správy Pražského hradu, Arcibiskupství pražského a Biskupství litoměřického a svým kolegům z Katolické teologické fakulty Univerzity Karlovy v Praze, zejména Mgr. Markétě Jarošové, Dr.Phil. Karlu Otavskému, PhDr. Milanu Bubnovi, Ph.D., doc. PhDr. Michaele Ottové, Ph.D. a PhDr. Aleši Mudrovi, Ph.D. Též děkuji PhDr. Kateřině Kubínové, Ph.D. a PhDr. Jiřímu Roháčkovi, CSc. z Ústavu dějin umění AV ČR a Lukáši Bojčukovi, kastelánovi hradu Švihov.

Za podporu a inspiraci děkuji všem svým přátelům a také všem, které jsem zde zapomněla jmenovat.

Obsah

Úvod.....	11
I. Metodické přístupy k dílu Lucase Cranacha st. v německé literatuře.....	15
1.1. Cranach v dobových pramenech – první životopisy umělců.....	15
1.2.1. Snahy o obsažení celku – první monografie, znalectví a formování Cranachova oevru.....	18
1.2.2. Katalogy sbírek, teoretizující umělci, uměleckohistorické cestopisy doby romantismu.....	20
1.3.1. Snaha po obsažení celku – Cranach ve velkých syntézách vědeckých dějin umění.....	21
1.3.2. Podrobné monografie, Cranachův život ve světle pramenů – milovníci umění versus pozitivisté 19. století.....	23
1.4. Problematika Cranachova oevru z hlediska stylové kritiky, nalezení netušených počátků.....	26
1.4.1. Slepá ramena cranachovského bádání a cesty ven – revize, důkladná stylová analýza.....	28
1.4.2. Posun v hodnocení kvality a formálních prvků Cranachova oevru – umělec a jeho dílna.....	29
1.5. Zaostrění na detaily – polarizace a specializace bádání.....	32
1.5.1. Cranach a podunajská škola, jeho vídeňské počátky.....	32
1.5.2. Cranach coby malíř humanistů či vzdělaný humanista? Text a obraz – ikonologické studie.....	33
1.5.3. Cranach jako první vizualizátor „nové víry“.....	36
1.5.4. Cranach umělec či podnikatel?.....	38
1.5.5. Cranach v infračerveném světle, výsledky průzkumu techniky malby a jejich využití v historii umění.....	39

1.6. Cranachovi samostatně činní žáci a následovníci, jejich podrobné zkoumání.....	43
2. Cranachovská literatura na území Čech a Moravy.....	45
II. Osobnost a dílo Lucase Cranacha st. Provoz jeho dílny a charakteristické rysy určující širokou odezvu jeho výtvarného projevu v Čechách a na Moravě.....	60
2.1. Lucas Cranach st. (1472 Kronach – 1553 Výmarn).....	60
2.2. Cranachovo tzv. Vídeňské období – expresivní počátky.....	61
2.3.1. Cranach ve Wittenbergu – charakter zakázek a předpoklady změny stylu.....	66
2.3.2. Stěžejní dílo této doby – oltářní retábl s Martyriem sv. Kateřiny.....	70
2.3.3. Emblematický znak či signatura okřídleného hada.....	72
2.3.4. Cranachova nizozemská cesta roku 1508 a jeho inspirace nizozemským malířstvím.....	73
2.4. Lucas Cranach a dílna, masová dílenská produkce líbezných Madon.....	76
2.5. Cranachovy grafiky a jejich recepce v soudobé malbě.....	78
2.6.1. Reprezentativní zakázky a exporty do českých zemí.....	82
2.6.2. Oltářní retábl pro katedrálu sv. Víta v Praze.....	85
2.7. Cranachova dílna a podnikatelské aktivity.....	91
2.8. Cranach a „první mediální válka v historii“.....	93
2.8.1. Lucas Cranach a velká zakázka kardinála Albrechta Braniborského v Halle.....	96
2.8.2. Cranach a Luther – obrazy nové víry.....	99
2.9.1. Zákon a milost – styl a obsah.....	102
2.9.2. Varianty obou typů a šíření tématu Zákon a milost.....	106
2.9.3. Oltářní retábl pro protestantský kostel v Jáchymově.....	109

2.10. Aktualizace zobrazení biblických námětů, závěr života Lucase Cranacha st. a jeho syn Lucas Cranach ml.	111
III. Recepce děl Lucase Cranacha st. v Čechách a na Moravě.....	113
3. Shrnutí hlavních aspektů, které hrály roli při recepci díla Lucase Cranacha st.	113
3.1.1. První projevy recepcí díla Lucase Cranacha st. v Čechách a na Moravě a jejich kulturněhistorické souvislosti.....	116
3.1.2.1. Malby hradu Švihova a Cranachovy předlohy, rovina obecné příbuznosti, nebo přímá inspirace?.....	121
3.1.2.2. Exkurz: Paralely dvorské reprezentace: Antverpy – Wittenberg – Švihov?.....	126
3.1.3. Možnost spojení Lucase Cranacha st. s humanistickým prostředím a dvorskou reprezentací v Čechách a na Moravě.....	130
3.2. Nástěnné malby v klášterním kostele františkánů v Kadani.....	131
3.2.1. Donátoři nástěnných maleb a jejich vztahy se saským prostředím.....	133
3.2.2. Otázky nad identifikací postavy rytíře na kadaňských malbách.....	135
3.2.3. Další dílo autorů nástěnných maleb ve františkánském klášteře v Kadani.....	136
3.3. Cranachův nejúspěšnější žák v Čechách – Mistr I.W.	137
3.3.1. Desky křidel tzv. oltáře z Litoměřic.....	139
3.3.2. Sebevražda Lukrécie a Judita.....	140
3.3.3. Tzv. Želinský oltář.....	141
3.3.3.1. Otázka donátorů a původního umístění retáblu v souvislosti s jeho ikonografií.....	142
3.3.3.2. Smrt Panny Marie jako exemplum „dobré smrti“ a její souvislosti s epitafní funkcí retáblu.....	150
3.3.3.3. Datace retáblu a možné podněty k jeho zřízení v roce 1526.....	156
3.3.4. Epitaf z augustiniánského klášterního kostela sv. Vavřince v Mělníku-Pšovce.....	157

3.3.4.1. Možnosti identifikace donátora obrazu z Pšovky.....	161
3.3.5. Následující malby Mistra I.W. ze 30. let 16. století – měšťanské epitafy.....	164
3.3.6.1. Dílna Mistra I.W. ve 40. letech 16. století – otázky podílu spolupracovníků, možnosti interpretace přípravné kresby.....	167
3.3.6.2. Možnosti interpretace přípravné kresby a otázky podílu spolupracovníků – možný závěr.....	170
3.3.7. Objednavatelé v dílně Mistra I.W. ve 40. letech 16. století (katedrála sv. Víta a cisterciácký klášter v Oseku).....	171
3.4. Širší recepce Cranachových prací a jeho dílny v Čechách od 20. let 16. století – centra v severozápadních Čechách: Osek, Most.....	173
3.5. Hans Hesse a oltární retábl z Roudnice.....	177
3.6. Vzdálenější ohlas Cranachových kompozic v Čechách – návaznost na saskou malbu v dalších centrech.....	179
3.7. Rozliv Cranachova stylu a inspirace jeho tématy – obraz jako výraz konfese objednavatele.....	181
3.8. Výzdoba šlechtického sídla 30. let 16. století – nástěnné malby na zámku v Pardubicích a zdejší reflexe Cranachova díla.....	183
3.9. Vzdálený ohlas prostředí dvora saských kurfiřtů.....	185
IV. Katalog.....	187
<i>A. autorské práce Lucase Cranacha st. s podílem dílny, dobové importy z Wittenbergu na území Čech a Moravy</i>	<i>187</i>
1. Lucas Cranach st. – kánonové Ukřižování, Missale Olomucense, 1505.....	187
2. Lucas Cranach st. – kánonové Ukřižování, Missale Pragense, 1508.....	189
3. Lucas Cranach st. – Stětí sv. Jana Křtitele, 1515.....	190
4. Lucas Cranach st. a dílna (?) – Stětí sv. Kateřiny, 1515.....	192

5. Lucas Cranach st. a dílna (?) – Dvě desky se sv. Kateřinou a Barborou (Kroměříž), po 1515.....	194
6. Lucas Cranach st. a dílna – Fragmenty oltáře Nanebevzetí Panny Marie z katedrály sv. Víta v Praze, kol. 1520.....	196
7. Lucas Cranach st. a dílna – Zákon a milost, 1529.....	203
8. Dílna Lucase Cranacha st. – Zákon a milost, dobová kopie.....	206
9. Lucas Cranach st. a dílna – protestantský oltářní retábl z Jáchymova, 1545.....	207
 <i>B. raný ohlas Cranachových kompozic u domácích mistrů či mistrů pracujících na území Čech.....</i>	
10. Kalvárie s diagonálně postavenými kříži lotrů, kol. 1510/15.....	209
11. Mistr chudenického oltáře – Ukřižování, po 1510.....	210
12. Mistr Litoměřického graduálu (?), Oltářní retábl z Čimelic, kol. 1515.....	211
13. Mistr Litoměřického graduálu (?), Stigmatizace sv. Františka, 1516.....	213
14. Sv. Jiří bojující s drakem, kol. 1515.....	214
 <i>C. práce samostatně činných Cranachových žáků a jeho nejbližších následovníků.....</i>	
15. Nástěnné malby v presbytáři klášterního kostela františkánů-observantů v Kadani, 1529–31 (?).....	215
16. Kadaňské Ukřižování, 20. léta 16. století.....	217
17. Mistr I.W., Křídla tzv. Oltáře z Litoměřic, kol. 1520.....	218
18. Mistr I.W., Sebevražda Lukrécie, 1525.....	221
19. Mistr I.W., Judita s hlavou Holofernovou, kol. 1525.....	223
20. Mistr I.W., Želinský oltář, 1526.....	225
21. Mistr I.W., Epitaf z Pšovky u Mělníka, 1530 (?), 1536 (?).....	233
22. Mistr I.W., Predela s Veraikonem, 1537.....	237
23. Epitaf Kašpara Kašpárka, 1538.....	239

24. Mistr I.W. a pomocník (?), Votivní deska s Assumptou, tzv. Mostecká, 1538.....	241
25. Mistr I.W., Odpočívající Kristus, 1541.....	246
26. Mistr I.W. (dílna), Zavraždění sv. Václava, 1543.....	249
27. Mistr I.W., Stětí sv. Kateřiny, 1544.....	252
28. Mistr I.W. (a dílna), Oltářní retábl sv. Barbory, po 1546.....	255
29. Dílna Mistra I.W., Kovový had, kolem 1550.....	259
 <i>D. Vzdálenější recepcce Cranachových prací, malby podle jeho grafických předloh od umělců příslušejících k saské malířské škole.....</i>	
30. Hans Hesse, tzv. Roudnický oltář, 1522.....	261
31. Žák Lucase Cranacha st., Oltářní retábl s Mystickým zasnoubením sv. Kateřiny z Jáchymova, kol. 1530.....	267
32. Oltářní křídlo se sv. Kryštofem, 30./40. léta 16. století.....	269
33. Votivní obraz s mystickým zasnoubením sv. Kateřiny, kol. 1520.....	271
34. Deska se sv. Jakubem Větším a Janem Evangelistou, kol. 1550.....	273
35. Nikl z Jurgentálu (?), Dvě desky se sveticemi – křídla hlavního oltáře kostela Nanebevzetí Panny Marie v Mostě, 1517.....	276
36. Oltářní retábl sv. Jana Křtitele, 1520–30.....	278
37. Votivní epitaf Vavřince Hengsta, 1520.....	285
38. Mistr oltáře z Oberbobritzsch – dílna, Oltářní retábl sv. Kateřiny, 1520.....	287
39. Madona s dítětem a andělem z Kutné Hory, po 1520.....	290
40. Zvěstování z Kutné Hory, kol. 1520.....	291
41. Nástěnné malby v lodi kostela sv. Vavřince v Černovičkách (Středokluky-Černovičky), 1. polovina 16. století.....	292
42. Oltářní retábl se Zasnoubením sv. Kateřiny, po 1520.....	292
43. Křídla oltáře v Knovízi (Kladno), 1. pol. z 16. století.....	293
44. Křídla oltáře z Hospozínku (Paršenk u Slaného), kol. 1520.....	294

45. Oltářní křídla ze Zvíkovce.....	294
<i>E. Vzdálený ohlas Cranachových kompozic ve třicátých letech 16. století, paralely ke kulturnímu prostředí saského dvora.....</i>	<i>295</i>
46. Nástěnné malby na zámku v Pardubicích, 1532.....	295
47. Nástěnné malby v Děčíně, rodokmen pánů z Bünau, 1534 – dochováno jen v kvašových kopiích.....	298
Závěr.....	300
Bibliografie.....	306
Seznam vyobrazení.....	361

Úvod

Práce se zabývá osobností a dílem renesančního malíře Lucase Cranacha staršího (1472–1553) a recepcemi jeho děl a prací jeho dílny v malířství první poloviny 16. století v Čechách. Zatímco německá literatura týkající se Lucase Cranacha st. je velmi rozsáhlá, česká literatura se dosud věnovala tomuto tématu jen velmi okrajově. Zásadního významu byly syntetické práce o malířství pozdní gotiky a renesance od Jaroslava Pešiny či Josefa Krásky, podrobnější výzkum pak byl zaměřen spíše na dílčí problémy, z nichž nejdůležitější části – dílu Mistra I.W. – se věnoval Ladislav Kesner, dalších zkoumaných děl se dotkl již Josef Opitz, který ve dvacátých a třicátých letech 20. století publikoval řadu statí a uspořádal výstavu o sochařství a malířství v severozápadních Čechách – oblasti, kde se Cranachovým žákům a napodobitelům dostalo nejširšího přijetí.

Nové poznatky v této věci přinesl výzkum středověkého a raně renesančního umění v severozápadních Čechách, zpracovávaný v několika etapách již od devadesátých let minulého století v rámci grantového projektu „Gotika v severních Čechách“ na Ústavu pro dějiny umění Filozofické fakulty Univerzity Karlovy v Praze pod vedením prof. Jaromíra Homolky a prof. Jana Royta, z něhož vzešla řada dílčích studií a několik diplomových prací. Moje diplomová práce, vzešlá rovněž z tohoto projektu, se zabývala středověkou deskovou malbou z bývalé klášterní obrazárny v Oseku, kam patřila i řada obrazů, recipujících díla Lucase Cranacha st. Završením projektu v oblasti malířství je pak připravovaná kniha „Desková malba v severních a severozápadních Čechách“ od Jana Royta, na níž jsem měla možnost se též podílet.

Podstatným příspěvkem k tomuto tématu byla dále výstava „Lucas Cranach a české země“ připravená Kaliopi Chamonikolou mimo jiné ve spolupráci s některými členy řešitelů uvedeného grantu, která roku 2005 představila veřejnosti téměř úplný soubor Cranachových obrazů z českých sbírek a zabývala se částečně i ohlasem jeho tvorby v českých zemích.

Oproti uvedenému katalogu z roku 2005 je cílem předkládané práce pokud možno úplné zpracování cranachovsky orientovaných děl, a to v jejich historickém kontextu a v souvislostech dané doby a místa. Patří sem malby vzniklé v prvním desetiletí šestnáctého století, reflektující zejména Cranachův podunajský styl, přes práce jeho

žáků, mezi něž patřil hlavně Mistr I.W., až po obrazy samostatně činných mistrů jiného školení, volně inspirované grafikou, a obrazy saské provenience, které se nacházely v Čechách v historické době. Stopy Cranachovy nezaměnitelné výtvarné estetiky lze u nás sledovat až téměř do sedmého desetiletí šestnáctého století, mimo jiné proto, že její trvání až do této doby prodloužil jeho syn Lucas Cranach mladší (1515–1586).

Strukturu předkládané práce vytvářela snaha postihnout nejen stylové paralely mezi jednotlivými díly, ale i jejich kulturněhistorické souvislosti ve srovnání s kulturním prostředím saského dvora.

První část práce shrnuje metodické přístupy německého bádání, tak jak se vytvářely během historie, zejména od 18. století a v době, kdy historie umění vstoupila na pole vědního oboru. Metodologická část pak logicky pokračuje souhrnem cranachovského bádání u nás. Při studiu rozsáhlé literatury o této významné postavě německé renesance se to ukázalo jako nezbytně nutné pro získání odstupe a poučení pro vlastní práci. Např. na rozdíl od Cranachova slavnějšího protějšku Albrechta Dürera byly postoje ke Cranachovi vždy podmíněny převládajícími dobovými názory a cranachovské bádání se odvíjelo, řečeno s nadsázkou, poměrně dobrodružně. V nejstarší literatuře byl oslavován jako jeden ze tří nejvýznamnějších německých umělců, posléze na přelomu 19. a 20. století, kdy byla „objevena“ jeho druhá, v té době zapomenutá, osobnost podunajského období, bylo jeho pozdější „vysychající“ umělecké podnikání hodnoceno kriticky. Největším problémem bylo vždy množství děl spojovaných s Lucasem Cranachem a určení či vyloučení jeho autorského podílu. Vždyť první obsáhlejší monografie čítala kolem čtyř set sedmdesáti deskových obrazů (Christian Schuchardt). Přestože se během doby vyvinuly nejrůznější exaktní pomocné metody zkoumání uměleckých děl, převzaté z přírodních věd a lékařství, jako rentgenogramy, srovnávání fotografií přípravných kreseb získávaných pomocí infračervené reflektografie, průzkum techniky malby atd., neúčinnější jsou stále „klasické“ metody odvíjející se od znalců jako stylová analýza či srovnávací analýza, přičemž kritériem číslo jedna např. možného autorského podílu mistra zůstává míra kvality daného díla, postulovaná např. Curtem Glaserem. Na příkladě současných znalostí o dílně Lucase Cranacha je rovněž velmi dobře vidět praktický způsob provozu malířské dílny raného novověku, která pracovala ještě v duchu středověkých postupů se vzorníky, variantami, modely a sériovou výrobou. Víme, že na jednom obraze se podílelo více rukou, že ani nejlepší Cranachova díla se neobešla často bez podílu pomocníků a že svým emblémem signaloval i obrazy

dílenské. Tyto skutečnosti poněkud relativizují snahy přesně určit možný autorský podíl mistra nebo dalších spolupracovníků. Exaktní metody nám pomohou jen tam, kde je dostatek relevantního srovnávacího materiálu a kde je možné předpokládat nějakou dílenskou souvislost mezi srovnávanými obrazy, což u nás splňuje například pouze dílna Mistra I.W. I zde se však ukazuje zásadní úskalí, kterým je u tohoto mistra přesné napodobování grafických předloh, jež v přípravné kresbě stírá individuální charakter kresby daného autora. Tato část práce měla tedy za úkol poukázat na metodické problémy daného tématu a zároveň sloužila jako jakýsi autokorektiv i při psaní předkládané práce.

Následuje syntetická studie, rozdělená na dvě hlavní části, z nichž první se soustředila na dílo Lucase Cranacha samotného a jeho dílny, snažila se stručně postihnout podstatné rysy jeho tvorby, její proměny a okolnosti těchto proměn, čímž je zároveň učiněn pokus o stručné představení jeho osobnosti a postavení na wittenberském dvoře. Dílo Lucase Cranacha st. je pozoruhodné svou mnohovrstevnatostí, stejně jako jeho osobnost, již se pokoušeli rozkrýt už životopisci v 16. století a o níž máme poměrně mnoho dochovaných pramenů. Stylově a časově se dají odlišit dvě hlavní fáze jeho tvorby – krátké rané období jeho působení v Podunají kolem roku 1500, kdy se stal jedním ze zakladatelů podunajské školy, a druhé období jeho činnosti ve Wittenbergu od roku 1505, kde jednak pracoval jako dvorní malíř vysoce vzdělaných a uměnilovných saských kurfiřtů, jednak zde vytvářel první kompozice programově protestantských zobrazení, později se podílel na ilustracích textů Martina Luthera včetně jeho překladu Bible do němčiny (1522) a provozoval zde velkou dílnu, která prováděla zakázky pro široký okruh objednavatelů – ať už katolíků či protestantů, nehledě na jejich vzájemně nesmiřitelné náboženské postoje. Dá se dokonce říci, že se žádnému jinému malíři nebo jeho žákům nepodařilo prosadit v tak rozsáhlém měřítku, po tak dlouhou dobu a mezi tak širokou vrstvou objednavatelů jako právě Lucasi Cranachovi st. Příčina byla shledávána již staršími badateli v jeho masové dílenské produkci a jisté „naučitelnosti“ jeho stylu (Max J. Friedländer), který se šířil zejména od dvacátých let 16. století i mimo hranice saského kurfiřtství.

Druhá a stěžejní část syntetické studie se zabývala konkrétními díly cranachovské orientace a tímto prismaticem i tehdejší situací v malířství u nás. Tyto recepce probíhaly zaprvé prostřednictvím jeho grafických předloh, zadruhé prostřednictvím importů jeho děl ze Saska a za třetí ve významné míře právě díky jeho žákům, následovníkům a

dalším pokračovatelům.

Jsou zde brány v potaz pouze malby, které více či méně prokazatelně byly na území Čech již v první polovině 16. století. Z práce tedy byly vyloučeny pozdější importy či sběratelské kusy chované v českých sbírkách. Pochopitelně, z nedostatku archivních materiálů, nebylo možné tuto dělicí čáru vytyčit vždy s naprostou jistotou, kterou máme pouze u nástěnných maleb, prací donátorsky určených, u prací Mistra I.W. a tam, kde je známo místo původního určení. Proto sem byla zařazena i některá díla, u kterých nemáme úplnou jistotu, zda vznikla pro území Čech a byla sem importována v historické době. Takovým příkladem jsou malby křídel dnes rozebraného oltářního retáblu z Roudnice, což bylo podmíněno významem díla a specifikou jeho autora Hanse Hesse, který poté, co v jeho sídle v saském Buchholzu zvítězila reformace, přišel o zákazníky a začal exportovat svá díla do Čech, o čemž svědčí další malby jeho dílny, objednané donátory z Čech. Důvodem k vyloučení pozdějších importů je sledování uměleckých vztahů mezi Čechami a Saskem v historické situaci první poloviny 16. století, které v souvislosti s deskovou malbou nebyla ve starší literatuře věnována dostatečná pozornost. Naopak díla připisovaná Lucasi Cranachu st., která se k nám dostala coby předmět sběratelského zájmu, jsou již poměrně obsáhle zpracována např. v katalogích muzejních a galerijních sbírek (např. naposledy v Národní galerii od Olgy Kotkové nebo v Moravské galerii v Brně od Kaliopi Chamonikoly) a z rámce této práce se logicky vymykají.

Poslední část práce tvoří katalog pojednávaných děl, který doplňuje poznatky, jež se nenacházejí v předchozím syntetickém textu. Je více zaměřen na základní informace o daném díle, řeší stylové souvislosti a podává rešerši zásadních informací dosavadního bádání. Katalogová část má za cíl předejít rozdrobení hlavního textu a zároveň neopominout další podstatné informace k daným dílům, které jsou součástí obvyklých katalogových hesel. Část textová a katalogová se tak vzájemně doplňují, snahou bylo neopakovat již řečené informace v obou částech, přesto nebylo vždy možné toto kritérium stoprocentně dodržet.

Ke zpracování daného tématu byly použity všechny dostupné metody jako stylová analýza, mimo jiné též zkoumání přípravné kresby a její srovnání s poměrně dobře zdokumentovanými příklady přípravné kresby obrazů Lucase Cranacha a jeho dílny, ikonografický a ikonologický výklad a zkoumání kulturněhistorických souvislostí. Katalog byl zpracován v podobě obvyklé v současných vědeckých katalogích, uvádí

vždy název, dataci, eventuálně přítomnost signatury, provenienci díla, jeho osudy během historie, rozměry, technický stav, materiál, údaje o restaurování a současné umístění.

Díla Lucase Cranacha st. objednaná pro území Čech a Moravy jsou součástí první části syntetické studie, kde byla zasazena do širšího kontextu umělcovy tvorby, přičemž záměrem bylo mimo jiné poukázat na možnou rezonanci jejich přítomnosti v Čechách. Rovněž z dalších Cranachových děl byla vybrána zejména ta, která hrála v malířově okolí a pro jeho současníky významnou roli. Tato struktura měla za úkol ulehčit orientaci ve srovnáních s Cranachovými díly, ke kterým se přistupuje v další kapitole, věnované již konkrétním recepcím v Čechách.

Druhá část syntetické stati, pojednávající již díla na našem území, je řazena pokud možno chronologicky a soustředila se zejména na jejich objednavatele a obsahovou stránku. Snahou bylo za pomoci ikonologického výkladu nastínit kulturněhistorické souvislosti vzniku a funkci daných děl, stejně jako možné souvislosti se saským prostředím.

Po stylové stránce bylo nutno pracovat s určením míry příslušnosti daných maleb ke Cranachově dílně či k širšímu okruhu saské malířské školy. To bylo prováděno jednak na základě komparace s Cranachovými předlohami a jednak srovnáním s díly jeho žáků, zejména s okruhem tzv. Mistra Mše sv. Řehoře neboli Simona Francka a tzv. Mistra Pflockova oltáře. Právě v jejich blízkosti byla shledána stylová východiska a souvislosti u mnoha pojednávaných děl, včetně samotného Mistra I.W. V hojně míře bylo též pracováno s grafickými předlohami a ukázalo se, že malíři, kteří je používali, nemuseli nutně školením náležet přímo do okruhu Lucase Cranacha, mnohdy byla převzata pouze vnější forma a kompozice, zatímco stylový charakter zůstal věrný původnímu školení daného malíře.

Tyto poznatky se odrazily též ve struktuře stati i katalogu. Tam, kde nebylo možné postupovat chronologicky, byl zvolen sled podle míry a blízkosti ke Cranachovu ateliéru. Pro přehlednost bylo zároveň postupováno podle geografických center, kde se dané obrazy nacházely ve větší míře. To byl případ zejména severozápadních Čech.

I. Metodické přístupy k dílu Lucase Cranacha st. v německé literatuře

Jestliže byl některý malíř téměř všeobecně považován za typicky německého umělce, byl to právě Lucas Cranach. Chápan jako vedoucí, pokud ne přímo zakladatel saské malířské „školy“.¹

1.1. Cranach v dobových pramenech – první životopisy umělců

Úkolem této kapitoly je shrnutí proměn metodických přístupů k dílu Lucase Cranacha st. v uměleckohistorické literatuře se zvláštním přihlédnutím k souvislostem s českým prostředím. Teprve důkladné seznámení s historií bádání, která je právě v případě Cranacha nesmírně obsáhlá a plná zvrátů, totiž umožnila objektivnější náhled a volbu metodického klíče, s nímž je možné pojmut i reflexe Cranachova díla na našem území. Lucas Cranach byl totiž jedním z nemnoha umělců 16. století v německých zemích, o jehož životě a díle existuje řada svědectví v dobové literatuře a jenž se těšil takřka nepřetržitému zájmu teoretiků již od 16. století. Zpočátku šlo jednak o zmínky u Cranachových současníků a přátel – Martina Luthera, Philippa Melanchtona – a také o texty humanistických autorů, kteří působili na dvoře Bedřicha Moudrého Saského – Geoga Sibuta Daripina, Christopha Scheurla, později též Matthiase Gunderama (1556) nebo Jakoba Wimpfelinga.² Cranachovo dílo je zde s typicky humanistickou nadsázkou oslavováno a srovnáváno s antickými umělci, je vychvalován jako *pictor celerrimus*,³ jako germánský Apelles či malíř Parrhasius, který dokázal oklamat dokonalostí své malířské iluze zvířata i lidi.⁴ Tito humanističtí autoři nezapřou svou snahu zaujmout

¹ Karl WOERMANN: Deutsche Kunst-Ausstellung Dresden 1899. Abteilung Cranach-Ausstellung: wissenschaftliches Verzeichnis der ausgestellten Werke, Dresden 1899, Einleitung.

² Některé texty byly otištěny v edici Heinze Lüdeckeho. Heinz LÜDECKE: Lucas Cranach der Ältere im Spiegel seiner Zeit. Aus Urkunden, Chroniken, Briefen, Reden und Gedichten. Berlin 1953, 49–54, 84–88; Luzi SCHUCAN: Das Gedicht des Georg Sibutus auf das Wittenberger Turnier von 1508, in: Akten des Kolloquiums zur Basler Cranach-Ausstellung 1974, Basel 1977, 36–52; Franz MACHILEK: Georgius Sibutus Daripinus und seine Bedeutung für den Humanismus. In: Hans-Bernd HARDER (hsg.): Studien zum Humanismus in den böhmischen Ländern. Köln/Böhlau 1988, 207–241.

³ Na nápisu na umělcově náhrobku ve Wittenberském kostele. Otištěno poprvé in: Carl Eberhard REIMER: Historisch-kritische Abhandlung über Leben und Kunstwerke des berühmtes Malers Lucas Cranach. Hamburg/Leipzig 1761, 16.

⁴ Christoph SCHEURL: *Oratio attingens litterarum praestantiam necnon laudem ecclesiae collegiatae Vittenburgensis, habita in eadem ecclesia decimo sexto kalendas Decembris Anno domini 1508 per Christoferum Scheurlum...*, in: (hsg.) Heinz LÜDECKE: Lucas Cranach der Ältere im Spiegel seiner Zeit. Aus Urkunden, Chroniken, Briefen, Reden und Gedichten. Berlin 1953, 50–51, 101–102.

čtenáře parafrází antických autorů, v tomto případě oblíbených historek z Pliniovy knihy *Naturalis historia*. Nelze se tedy úplně spolehnout na pravdivost jejich výpovědi, přesto jde o nesmírně důležitá svědectví, která dovolují hlubší ikonologický výklad Cranachových obrazů. Vysoké hodnocení Cranachova umění na saském dvoře je u Christopa Scheurla dokladováno například zmínkou o tom, jak byl Cranach poslán na diplomatickou misi do Nizozemí za účelem portrétovat císařova syna (portrét se nedochoval). Kurfiršt Friedrich III. Saský se tak chtěl pochlubit talentem svého dvorního umělce. Scheurl popisuje, jak Cranach vstoupil do hostince a nakreslil uhlem na stěnu podobiznu císaře Maxmiliána tak věrnou, že všichni portrétovaného okamžitě poznali a obdivovali se dokonalosti této kresby.⁵ Příznačné je v tomto smyslu též jmenování Cranacha vedle Dürera, Baldunga a Holbeina mezi současnými německými umělci, doplněnými k Pliniovu výčtu antických malířů v poznámkách (*Emendationem*) k edici Pliniovy *Naturalis historia* od alsaského humanisty Beata Rhenana (Rhenanus), která vyšla v Basileji u vydavatele Johanna Frobena roku 1526.⁶ Dále nelze nezapomenout často citované Melanchtonovo přirovnání v jeho knize *Elementorum rhetorices libri duo* (1532) k umělcům podle rétorických stupňů: *genus grande, humile a mediocre*, kde byl Cranach uveden jako typický představitel *genus humile*. O neutuchajícím významu Cranachova jména mezi severskými umělci svědčí též skutečnost, že byl uveden v pracích prvních severských životopisců Johanna Fischarta,⁷ Karla van Mander⁸ či Joachima von Sandrart, reagujících v obraně proti podceňování německého umění na opus Giorgia Vasariho. Za všechny je záhodno zde uvést knihu Joachima von Sandrart

⁵ SCHEURL, in: LÜDECKE 1953, 51; Tato anekdota, ať už smyšlená nebo poupravená podle skutečné události, ve skutečnosti odkazuje, jak upozornil Werner Schade, k Pliniem popsané příhodě s antickým malířem Apellem, který prokázal svou totožnost prostřednictvím svého umu nakreslit uhaslým uhlíkem na stěnu dokonalou hlavu. Viz: Werner SCHADE: Bildhaftigkeit bei Cranach, in: Lucas Cranach, Glaube, Mythologie und Moderne, (hsg.) Heinz SPIELMANN, Bucerius Kunst Forum. Katalog von Werner SCHADE, Ostfildern-Ruit 2003, 16.

⁶ Viz: Susanne HEILAND: Cranach im Urteil der Kunstgeschichte, in: Lucas Cranach der Ältere. Der Künstler und seine Zeit. Berlin 1953, 141.

⁷ Johann Fischart, jako jeden z autorů prvních umělecko-historických pojednání v německém jazyce, považoval narážky na německé umělce v díle Giorgia Vasariho za záměrnou snahu je ukázat ve špatném světle. Ke druhému vydání Vasariho Životů z roku 1568 tedy doplnil výčet německých malířů. Kromě Dürera jmenuje i „Lucas Granacher zu Wittenberg“, viz: G. L. PINETTE: Über deutsche Kunst und Künstler (Fischarts Kritik an Vasari), in: Jahrbuch des Vorarlberger Landesmuseumsvereins. Freunde der Landeskunde, Bregenz 1966, 9–22. zvl. 12. Fischart se proti teoriím o nadřazenosti italského umění nad německým vyjádřil např. též v předmluvě ke svému překladu Panviniovy knihy *Accuratae Effigies Pontificum Maximorum*, Straßburg 1573, viz: F. THÖNE: Fischart als Verteidiger der deutschen Kunst, in: Zeitschrift des deutschen Vereins für Kunstwissenschaft, Bd. 1, 1934, 125–133. Viz též Udo KULTERMANN: Geschichte der Kunstgeschichte, Der Weg einer Wissenschaft, München 1990, 28.

⁸ Karel van MANDER: Het schilder-boeck (facsimile van de eerste uitgave, Haarlem 1604), Davaco Publishers, Utrecht 1969, zdroj: http://www.dbnl.org/tekst/mand001schi01_01/index.php, vyhledáno dne 17. 1. 2011. Cranach zde zmíněn pouze jménem jako *Lucas van Cronach* mezi dalšími německými umělci na fol. 204v.

L'Accademia Tedesca della Architettura, Scultura et Pictura, oder Teutsche Akademie der Edlen Bau-, Bild- und Mahlerei-Künste,⁹ kde je Cranachovo dílo hodnoceno již s menším nadšením v důsledku posunu dobového vkusu blíže k antickému ideálu. Sandrart zdůrazňuje, že se sice Cranach poučil z antiky, ale zaměřil se hlavně na malbu portrétů lidí v dobovém oblečení. Podle Sandrarta byl Cranach malířem života, pro což byl dle něj ctěn právě na saském dvoře. Jeho malby stručně charakterizuje jako „*sonderbar sauber und liebreich*“. Ačkoliv autor zmiňuje skutečnost, že byl svými současníky velmi oceňován, z kratičkého textu je patrné, že v této době již malířova někdejší sláva pohasla. Sandrart samozřejmě nerozlišuje práce Cranacha samotného od prací dílenských. Jmenuje například obraz sv. Vilibalda a Valpurgy s eichstadtským biskupem Gariem von Eyb – obraz pozdějším bádáním připsaný jeho žáku tzv. Mistru Mše sv. Řehoře¹⁰ – a připomíná, že jsou některé z jeho kusů v císařské galerii ve Vídni a v Praze, neuvádí ale které. Můžeme se jen domnívat, že myslel mimo jiné dochované fragmenty oltářního retáblu ze svatovítské katedrály, které mohl vidět, už když se jako mladík v Praze učil u rytce Egidia Sadelera grafickému umění.¹¹ Zmiňuje také velmi krátce umělce syna Lucase Cranacha ml.

Historii bádání o Lucasi Cranachovi st. od 16. do poloviny 20. století shrnula Susanne Heiland v katalogu *Lucas Cranach der Ältere. Der Künstler und seine Zeit* vydaném ke čtyřstému výročí úmrtí tohoto umělce v roce 1953.¹² Autorka se ve své stati podrobně věnovala zejména starší literatuře¹³ a trefně konstatovala skutečnost, že Lucas Cranach st. byl umělcem natolik významným v rámci německé historie umění, že se v rozmezí 16.–19. století vždy v literatuře objevoval jako představitel, řekněme s nadsázkou, hvězdné čtyřky německého umění počínající renesance – spolu s Dürerem, Holbeinem a

⁹ Joachim SANDRART: *L'Accademia Tedesca della Architettura, Scultura et Pictura, oder Teutsche Akademie der Edlen Bau-, Bild- und Mahlerei-Künste*, 1675, II. Teil, III. Buch, 231; viz též: Wilhelm WAETZOLDT: *Die Anfänge deutscher Kunstliteratur*, in: *Monatshefte für Kunstwissenschaft*, Nr. 13, 1920, 137–153, zvl. 143–152.

¹⁰ Max Jakob FRIEDLÄNDER / Jakob ROSENBERG: *Die Gemälde von Lucas Cranach d. Ä.*, Berlin 1932, 368 obr.; reedice New Jersey 1978, č. kat. 133, obr. 133. Tento obraz byl později autorsky určen jako dílo Cranachova žáka Simona Francka (TACKE 1992, 33–71).

¹¹ Udo KULTERMANN: *Geschichte der Kunstgeschichte, Der Weg einer Wissenschaft*, München 1990, 30.

¹² Susanne HEILAND: *Cranach im Urteil der Kunstgeschichte*, in: *Lucas Cranach der Ältere. Der Künstler und seine Zeit*. Berlin 1953, 140–154.

¹³ Autorka podrobně uvedla např. literaturu tohoto období, která pochází většinou z pera obchodníků s uměním, sběratelů, antikvářů či archivářů, jejichž poznatky o Lucasi Canachovi jsou velmi kusé a opakuji názory svých předchůdců. Např.: Vinzenz STEINMAYER: kniha o starých německých dřevořezech (1619/20) zmiňuje Cranacha jako umělce, jehož malby jsou k vidění v Sasku na různých místech; Philip HAINHOFER – augsburský patricij a obchodník s uměním zmiňuje Cranacha jako autora při popisu drážďanské kamery (1629); Christian MELZER – schneeburský kronikář, který popisuje (1633) uloupení Schneeburského oltáře císařskými vojsky za třicetileté války (viz: HEILAND 1953, 142).

Grünewaldem. Byl střídavě opěvován a střídavě zavrhován, což souviselo mimo jiné s dobovým hodnocením starého německého umění jako celku. Rovněž pohled na jeho dílo byl vždy podmíněn převažujícím kritériem dobového vkusu, zejména vasariovskou teorií o rozkvětech a úpadcích umění vzhledem k míře přiblížení se k antice, přičemž je zajímavé, že Cranachovi obdivovatelé vyzdvihovali jeho příklon k italskému renesančnímu umění, jeho iluzivnost a dokonalost v napodobování přírody, zatímco pozdějšími autory byl označován jako malíř nevzdělaný a bez řádného výtvarného školení a možnosti navázat na malířskou tradici.

Rozdílnost úsudků o tomto umělci je vedle zmíněné Vasariovské teorie, platné až do 19. století, nutno přičíst na vrub tomu, že Cranachův oeuvre bylo zpočátku dosti těžké postihnout jako celek, neboť rozsah prací s ním spojovaných byl obrovský, má mnoho vzájemně si odporujících aspektů a úhel pohledu prvních spisovatelů o umění byl vždy omezen jen na určitý malý úsek jeho tvorby, z níž bychom navíc dnes velkou část označili jako dílenské práce.

1.2.1. Snahy o obsažení celku – první monografie, znalectví a formování Cranachova oeuvre

Již v literatuře 17. a 18. století byl tedy vytyčen základní úkol, který spočíval v co možná nejúplnějším obsažení a katalogizaci umělcova díla. První monografie Lucase Cranacha st. byla publikována v roce 1726 jako výsledek plánovaného vydání lexikonu umělců od Johanna Friedricha Christa, který působil jako profesor na univerzitě v Lipsku.¹⁴ Podle všeho jde o první monografii nejen Lucase Cranacha st., ale německého umělce vůbec.¹⁵ Christ byl znalcem antického umění, zejména Říma, a také soudobého německého a nizozemského umění. Ve svých doporučeních ohledně napodobování antiky byl vlastně předchůdcem Winckelmanna a byl jakýmsi zakladatelem umělecké archeologie v Německu.¹⁶ Poznatky Friedricha Christa o

¹⁴ Johann Friedrich CHRIST: Leben des berühmten Mahlers Lucas Cranach, als eine Probe und Auszug von dem Künstler Lexikon, welches Herr Cabinet-Secretarius Christ, laut der dritten Sammlung dieser Auctorum pag. 20; zu edieren versprochen hat, in: Fraenckische acta erudita et curiosa: die Geschichte der Gelehrten in Francken, auch andere indiesem Crays vorgefallene Curiosa und Merckwürdigkeiten in sich harend, Nürnberg 1726, Bd. 1, 5. Samml. Nr. VII, 338–355.

¹⁵ HEILAND 1953, 143 (pozn. 6).

¹⁶ Edmund DÖRFFEL: Johann Friedrich Christ. Sein Leben und seine Schriften. Ein Beitrag zur Gelehrten-geschichte des 18. Jahrhunderts, Leipzig 1878, 95–96, 113, 116.

Cranachovi byly v následujícím období nekriticky přejímány dalšími autory, pro něž je typická oscilace mezi obdivem k antickému ideálu či italské renesanci a probouzející se náklonností k „domácí“ gotice. Jedním z nich byl německý sběratel umění Carl Eberhard Reimer, jenž v roce 1761 publikoval další monografické pojednání o Lucasi Cranachovi st.¹⁷ Autor přinesl navíc některé údaje o životní dráze umělce, vycházejí z pramenů nebo dobové literatury (např. Martina Luthera), a sestavil nepříliš obsáhlý katalog Cranachových děl, která buď sám viděl, nebo je měl ve sbírce. Také s podivem poznamenal, že kromě Sandrarta, Carla von Mandera nebo Rogiera de Pilles se Cranachovi nevěnovali žádní velcí životopisci umělců.¹⁸

Cranach se rovněž ve druhé polovině 18. století objevuje v literatuře všeobecného uměnovědného charakteru, jejíž autoři měli k umělcovým obrazům nejbližší a s novým zájmem se obraceli k zaalpskému umění, jako např. znalec umění a ředitel saských dvorních sbírek v Drážďanech Christian Ludwig von Hagedorn¹⁹ v knize *Betrachtung über die Malerei* (1762), který považoval Cranacha za podceňovaného a zařadil jej mezi kvalitní umělce severu, kteří dokážou zacházet s barvou.²⁰ Podobně zdůrazňoval smysl německých umělců pro barvy malíř a znalec Johann Dominicus Fiorillo ve svém díle z let 1815–18 nazvaném *Geschichte der zeichnenden Künste in Deutschland und den Vereinigten Niederlanden*, kde nechybí základní informace o životě a díle Lucase Cranacha a jeho synů, přičemž mu zatím nebylo nic známo o tom, zda malíř kromě nich vychoval nějaké žáky.²¹ Zájem literátů o Cranachovo dílo se na počátku 19. století nesl právě v duchu německého národního obrození charakteristického romantickým znovobjevováním „národního“ umění a rodícího se vztahu k německému umění 15. a 16. století. Příležitostné zmínky o Cranachovi obsahuje též historická literatura věnovaná osobnosti Martina Luthera, jenž v této době, poznamenané napoleonskými válkami, symbolizoval hlavně v protestantsky smýšlejících německých zemích osvobozenécké snahy.²² Osobní blízkost našeho umělce k předním reformátorům a významným osobnostem jeho doby byla rovněž důvodem jeho vysokého oceňování

¹⁷ Carl Eberhard REIMER: Historisch-kritische Abhandlung über Leben und Kunstwerke des berühmten Malers Lucas Cranach. Hamburg/Leipzig 1761.

¹⁸ REIMER 1761, Einleitung § 4.

¹⁹ Udo KULTERMANN: Geschichte der Kunstgeschichte. Der Weg einer Wissenschaft, München 1990, 45–46.

²⁰ Christian Ludwig von HAGEDORN: Betrachtung über der Malerei, Dresden 1785/86.

²¹ Johann Dominicus FIORILLO: Sämtlich Schriften. Geschichte der zeichnenden Künste in Deutschland und den Vereinigten Niederlanden, Hildesheim/Zürich/New York 1997, Bd. 7, 363–377, zvl. 377, Bd. 9, 310. Autor také zmiňuje, že se mimo německé země mnoho jeho prací nenachází.

²² HEILAND 1953, 147 (pozn. 6).

v dané literatuře. Tato skutečnost se odráží například v úvodu k edici nalezeného Cranachova „*Stammbuch*“ s grafickými listy s postavami Krista a významných současníků, včetně Martina Luthera, vydaného v roce 1814 Christianem von Mechel.²³ Susanne Heiland upozornila na časovou souvislost tohoto vydání s vítězstvím v napoleonských válkách a na skutečnost, že v této době ve Výmaru a také v Berlíně vznikla jakási cranachovská móda.²⁴

1.2.2. Katalogy sbírek, teoretizující umělci, uměleckohistorické cestopisy doby romantismu

Z teoretických prací doby klasicismu a romantismu, které se zmiňují o Cranachovi, jde většinou buď o katalogy šlechtických sbírek nebo o práce topografického charakteru psané píšícími umělci, kteří působili často jako konzervátoři a znalci, nebo literárními vědci – Johannem Christianem von Mannlich, Johannem Gottfriedem Schadowem nebo Johannem Heinrichem Meyerem.²⁵ Posledně jmenovaný autor, spolupracovník J. W. Goetheho a jím rovněž ovlivněný v obdivu ke klasické antice, napsal vlivnou studii o oltářním retáblu z městského kostela ve Výmaru, jemuž byla právě očištěním vrácena jeho původní krása. Ačkoliv měl autor za to, že jde o dílo Lucase Cranacha st., ne ml., jeho charakteristika Cranachova stylu jako ostře řezaného, se schopností napodobovat přírodu a vyjádřit výraz postav obtažených v obrysech, ale ne ztuhlých byla pak v následující literatuře dlouho opakována. Nejasnosti v autorských určeních prací Cranachových žáků, které však vládly v těchto textech, se ukazují též např. v uměleckohistorickém cestopise berlínského archeologa a historika umění Aloise Hirta,

²³ Christian von MECHEL: Lucas Cranach's Stammbuch, enthaltend die von ihm selbst in Miniature gemalte Abbildung des den Segen ertheilenden Heilandes und die Bildnisse der vorzüglichsten Fürsten und Gelehrten aus der Reformationgeschichte. Nebst kurzen biographischen Nachrichten von denselben, den Handschriften der vier Theologen und dem Vorladungs- und Sicherheitsbrief Kaisers Carl V., wodurch Luther auf den Reichstag zu Worms ertboten ward. Herausgegeben von Christian von Mechel, Mitglied der Königlich- Preussischen und anderer Akademien“, Berlin 1814. Edice vyšla bezprostředně po vítězství nad Napoleonem.

²⁴ HEILAND 1953, 147 (pozn. 6).

²⁵ Johann Christian von MANNLICH: Beschreibung der Churpfalzbaierischen Gemälde-Sammlungen zu München und zu Schleißheim. München 1805; Johann Gottfried SCHADOW: Wittenberger Denkmäler der Bildneri, Baukunst und Malerei mit historischen und artistischen Erläucherungen. Wittenberg 1825; Heinrich MEYER: Ueber die Altargemälde von Lucas Cranach in der Stadtkirche in Weimar, in: Landes-Industrie-Comptoire, 1813.

jenž obsahuje pro nás zajímavé zmínky o Cranachových obrazech.²⁶ Hirt zde např. jako první vůbec jmenuje obraz Zavraždění sv. Václava od Monogramisty I.W., umístěný v kapli téhož svätce v katedrále sv. Víta v Praze, který však považoval za dílo Lucase Cranacha ml., což odůvodnil jeho nevysokou kvalitou.²⁷

Další pro nás zajímavou knihou je dvousvazkový deníkový záznam z cest po oblasti Krušnohoří, Frank, Alsaska a Švýcarska, psaný formou dopisů, od příslušníka berlínské školy dějin umění Gustava Friedricha Waagena,²⁸ který již předtím v podobném duchu vydal cestopisy zaměřené na Anglii a Paříž. Waagenova kniha *Kunstwerke und Künstler in Deutschland* je vlastně prvním soupisem památek, členěným po jednotlivých zemích a regionech. V prvním dílu autor popisuje velmi podrobně památky a zařízení kostelů Krušných hor a Frank (Drážďany, Annaberg, Schneeberg, Freiberg, Zwickau, Schwabach, Rothenburg, Würzburg a krom jiného také Aschaffenburg). Hovoří například o osudech velkého oltářního retáblu ze Schneebergu se zobrazením Zákona a milosti, který byl během třicetileté války v roce 1633 odvezen císařskými vojsky do pražského strahovského kláštera a roku 1649 byl přispěním kurfiřta Jana Jiřího Saského vrácen zase zpět do Schneebergu.²⁹

1.3.1. Snaha po obsazení celku – Cranach ve velkých syntézách vědeckých dějin umění

Kapitola o Cranachovi nemohla chybět ani v časově následujících syntetických přehledech dějin malířství či dějin umění, vznikajících od poloviny 19. století zejména prací příslušníků berlínské školy dějin umění. V dvoudílném *Handbuchu* Kranze Kuglera³⁰ charakterizuje autor Cranacha jako hlavního představitele „saské školy, která šla ve stopách Albrechta Dürera“ a prakticky nenavazovala na nějakou významnější lokální tradici. Poznání středověkého a raně renesančního umění jednotlivých regionů

²⁶ Aloys HIRT: *Kunstbemerkingen auf einer Reise über Wittenberg und Meissen nach Dresden und Prag*. Berlin 1830, srov. s. 182. Od roku 1810 byl Hirt řádným profesorem na berlínské univerzitě a zakladatel stavební akademie v Berlíně.

²⁷ Tento obraz později připsal Antonín Matějček Mistru I.W., viz: Antonín MATĚJČEK: *Nepoznaný obraz Monogramisty IW v Praze*, in: *Knihá o Praze – Pražský almanach*, Praha 1931, 18–23.

²⁸ Gustav Friedrich WAAGEN: *Kunstwerke und Künstler in Deutschland*. I. Teil. *Kunstwerke und Künstler im Erzgebirge und in Franken*. Leipzig 1843.

²⁹ WAAGEN 1843, 53. Pohnutá historie tohoto oltářního retáblu byla již předtím popsána schneeborským kronikářem Christianem Melzerem roku 1633, jak uvádí Susanne Heiland. HEILAND 1953, 142.

³⁰ Franz KUGLER: *Handbuch der Geschichte der Malerei seit Constantin dem Grossen*. Unter Mitw. des Verfassers umgearb. und verm. von Jacob BURCKHARDT. Berlin 1837, Bd. II, 125–134, § 31.

bylo tehdy zatím velmi kusé, takže Cranach ve svém působišti většinou vystupuje jako výrazný solitér. Kugler zařadil do rámce tzv. saské školy hlavní oltář v kostele sv. Mořice v Halle, jenž byl již tehdy spolu s dalšími obrazy z téhož kostela v literatuře střídavě připisován přímo Cranachovi,³¹ a střídavě bylo toto připsání vyvráceno.³² Popisuje jen některé Cranachovy obrazy, většinou ty, jež se objevují v předchozí literatuře, a nerozlišuje v rámci Cranachova díla žádné žáky či následovníky, jen jeho syna Lucase Cranacha ml. Kuglerovo mínění z velké části převzal Ernst Förster v syntéze *Geschichte der deutschen Kunst*.³³ Zmíněný oltářní retábl z kostela Panny Marie v Halle z roku 1529 zařadil, tentokrát jako nejvýznamnější dílo, do oeuvre Matthiase Grünewalda a příbuznost s dílem Cranacha vysvětlil jejich spoluprací na tomto retáblu.³⁴ Pomýlení autorství u retáblu z Halle a celé skupiny souvisejících prací, spojených s osobností kardinála Albrechta Braniborského, vyvolalo mezitím vlnu diskusí. Tato obsáhlá kapitola v německé historii umění, kterou vyčerpávajícím způsobem rekapituloval Andreas Tacke, se následně stává úhelným kamenem v dalším Cranachovském bádání.³⁵ V podobném duchu jako předchozí syntézy se nesl další *Handbuch* od G. F. Waagena,³⁶ jenž charakterizoval Cranacha opět jako stěžejní a vlastně jedinou osobnost „saské školy“ 16. století. Autor zmínil pražský obraz Zákona a milosti z roku 1529 v souvislosti s obrazem téhož námětu z Gothy (s. 249), dále obraz Nerovného páru z pražské městské galerie z roku 1531. U těchto syntetických prací se

³¹ Joseph HELLER: *Lucas Cranachs Leben und Werke*. Bamberg 1821, 186.

³² KUGLER 1837, 126 – autorské připsání vyvrátil; Waagen jej připsal Grünewaldovi či jeho žáku, viz: WAAGEN 1843, 373.

³³ Ernst FÖRSTER: *Geschichte der deutschen Kunst*. Gesamt-Ausgabe in 5 Theilen, Leipzig 1869, Bd. 2, 326–338.

³⁴ FÖRSTER 1869, Bd. 2, 321, 327.

³⁵ Andreas TACKE: *Der katholische Cranach. Zu zwei Großaufträgen von Lucas Cranach d. Ä., Simon Franck und der Cranach-Werkstatt (1520–1540)*. Mainz 1992, 33–71. Podstata věci tkví v tom, že oba malíři, jak dílna Lucase Cranacha st., tak Matthäus Grünewald pro kardinála Albrechta Braniborského pracovali. Ten sídlil v Halle a po vítězství reformace v Sasku přesídlil do Aschaffenburgu, kam si s sebou přinesl i mnoho obrazů původně zdobících jeho rezidenci a kostel v Halle. Zmíněná skupina obrazů se nedala spolehlivě připsat přímo ani Cranachovi, ani Grünewaldovi. Tyto obrazy se roku 1836 dostaly do sbírek v Mnichově a některé byly mylně vystaveny společně, např. ke Grünewaldově obrazu se sv. Erasmem a Mořicem byly přidány, coby křídla stejné velikosti, obrazy sv. Máří Magdaleny a sv. Lazara od Cranachova žáka. V katalogu mnichovských sbírek byly všechny tyto obrazy připsány M. Grünewaldovi (Georg von DILLIS: *Verzeichnis der Gemälde in der Königlichen Pinakothek zu München*, München 1838, Nr. 68–70, Nr. 75), což vzbudilo další diskuse a mylné závěry o žakovském poměru Cranacha ke Grünewaldovi nebo jejich možné spolupráci (Jean D. PASSAVANT: *Beiträge zur Kenntnis der alten Malerschulen in Deutschland vom 13ten bis in das 16te Jahrhundert – Matthäus Grunewald*, in: *Kunstblatt*, Nr. 104, 30. 12. 1841, 430 n.). Poté, co byl rozpoznán Grünewald jako autor Isenheimského oltáře, bylo jeho autorství u této skupiny děl vyvráceno a vžilo se pro ni pomocné autorské označení „*Pseudogrünewald*“ (Oskar EISENMANN: *Rezension des Handbook of Painting by Dr. Waagen rewritten by J. A. Crowe*, London 1874, in: *Kunst-Chronik* 10, 1875, 680–683).

³⁶ Gustav Friedrich WAAGEN: *Handbuch der deutschen und niederländischen Malerschulen*. Stuttgart 1862, 248–255.

ukazuje jako zásadní fakt, že vycházely pouze ze znalosti nemnoha děl a nerozlišovaly dílenské práce od prací Cranacha samotného. Opěrnými body zde byla logicky velká jména a mnohost nebezejmenných obrazů nebylo možné v dosavadním stupni poznání a v syntetickém textu rozvinout. V pozdějších syntézách věnovaných podrobným dějinám německého malířství je patrné stále kritičtější hodnocení Cranachových pozdějších obrazů jako konvenčních a podmíněných „manýrou“.³⁷ Poměrně obsáhlým příspěvkem ke studiu Lucase Cranacha byla syntéza Huberta Janitscheka, kde je patrná snaha o rehabilitaci umělce s ohledem na potřebu vyhovět dobovému měšťanskému vkusu a s důrazem na Cranacha jako na malíře reformace.³⁸ Janitschek se navíc pokusil vnést více světla do problematiky tzv. *Pseudo-Grünewalda* a přijal tezi Friedricha Niedermayera,³⁹ který jej ztotožnil na základě archiválií s kardinálovým dvorním malířem Simonem von Aschaffenburg.⁴⁰ Janitschek také jako jeden z prvních zmínil některé saské malíře Cranachova směru, jako byli Wolfgang Krodel, Peter Roddelstadt, Franz Tymmermann a další.

1.3.2. Podrobné monografie, Cranachův život ve světle pramenů – milovníci umění versus pozitivisté 19. století

Za podrobnější znalosti o Cranachovi vděčili tito autoři zejména pokračujícímu monografickému studiu, jehož výsledky dané syntézy odrážejí. Zprvu byly psány spíše milovníky umění či obchodníky uměním. Mezi ně patřil Joseph Heller,⁴¹ jehož biografie, vzniklá jako vedlejší produkt jeho spolupráce na knize Joachima Heinricha Jäcka⁴² *Leben und Werke der Künstler Bamberg's*, vyšla poprvé v roce 1821, v přepracovaném vydání pak roku 1854. Autor prvního skutečně obsáhlého soupisového katalogu Cranachových děl sestavil na základě citovaných pramenů obsáhlý Cranachův životopis, připojený katalog řadil podle techniky a žánru (obrazy, portréty, mědirytiny,

³⁷ (hsg.) Alfred WOLTMANN / Karl WOERMANN: *Geschichte der Malerei*, Leipzig 1879–1888, Bd. 2 (1882), 419. Autorství některých obrazů, zejména zmíněné skupiny z Aschaffenburgu bylo stále různě přesouváno a měněno. Příznačné je, že v syntéze od Alfreda Woltmanna a Karla Woermanna byly ony sporné práce např. považovány za Cranachovy rané práce.

³⁸ Hubert JANITSCHKEK: *Geschichte der deutschen Malerei*, Berlin 1889, 489–507.

³⁹ Friedrich NIEDERMAYER: Mathias Grünewald, in: *Repertorium für Kunstwissenschaft*, 7, 1884, 133–148, 245–266.

⁴⁰ Hubert JANITSCHKEK: *Geschichte der deutschen Malerei*, Berlin 1889, 398–399.

⁴¹ Joseph HELLER: *Versuch über das Leben und Werke Lucas Cranachs*. Bamberg 1821. Týž: *Lucas Cranachs Leben und Werke*. Nürnberg 1854 (2. přepracované vydání).

⁴² Joachim Heinrich JÄCK: *Leben und Werke der Künstler Bamberg's*. Bd. I. Erlangen 1821.

dřevořezy, grafické listy podle Cranachových předloh) a zmínil též obrazy z pražské císařské sbírky. Kniha je doplněna o edici některých pramenů (Gunderama, s. 279–283, Müllerovy saské anály o cestě do Palestiny, Wappenbrief) a skicu o životě Cranacha ml. s katalogem jeho prací. Heller uvedl také několik jmen dalších Cranachových žáků, o nichž však nebylo ještě nic známo, ani k nim nebylo přiřazeno žádné dílo (Vischer, Matthias Krodel, Joachim Kreutner a Gottfried Leigel). Heller jako vzdělaný laik a původně obchodník ve své práci doslovně převzal texty svých předchůdců včetně nepřesností a chyb. Zajímavé je však to, že autor zde zrekapituloval zásadní otázky, které se poté vinuly cranachovským bádáním jako červená nit a staly se předmětem zásadních diskusí. Šlo zejména o dobu počátků Cranachovy tvůrčí dráhy, tj. dobu před rokem 1500, o níž chyběly, a vlastně se stále nedostávají, jakékoliv přesnější prameny. Heller cituje zprávu Christopa Scheurla o Cranachově předcházejícím angažmá u saského kurfiřta Bedřicha Moudrého Saského na hradě Coburg a v Míšni roku 1491. Dále přináší zprávu o Cranachově údajné přítomnosti na cestě do Svaté země v roce 1493, kdy měl doprovázet kurfiřta Bedřicha Moudrého. Cesta měla vést přes Prahu do Lince, kde kurfiřt navštívil císaře Friedricha III., poté přes Mnichov, kde se měl připojit vévoda Christoph Bavorský, a pak zpět přes Vídeň.⁴³ Nutno podotknout, že Hellerovi ještě nebylo známo nic o Cranachově působení ve Vídni kolem roku 1500. Není bez zajímavosti, že této cesty se zúčastnil také český humanista Jan Hasištejnský z Lobkovic, který o ní později sepsal pojednání, kde podrobně vyjmenoval účastníky cesty.⁴⁴ Bohužel ani tento pramen nepotvrdil přítomnost Lucase Cranacha st. na cestě do Svaté země.

Snahu o upřesnění mnohých nejasností, kterých se dopouštěla předchozí literatura, přinesla dvoudílná monografie Christiana Schuchardta z roku 1851.⁴⁵ Přestože jde rovněž ještě o práci laika, autor se jí pokusil sestavit na základě kritického zkoumání a otištění řady archivních pramenů na jedné straně a znalectví, založeného na autentickém poznání množství umělcových děl a jeho okruhu, na straně druhé. Autorova důslednost jde do té míry, že do systematického katalogu řazeného podle techniky a lokalit zahrnul

⁴³ HELLER 1854, 3. Autor cituje saského historiografa Johann Sebastina MÜLLERA (Annalen des churf. und fürstl. Hauses Sachsen. Weimar 1701, 55; dále LINDAU 1883, 13, pozn. 1); shrnutí literatury k tomuto tématu viz: Sabine HEISER: Das Frühwerk Lucas Cranachs des Älteren, Wien um 1500 – Dresden um 1900, Berlin 2002, 47.

⁴⁴ Jana Hasištejnského z Lobkovic Putování k svatému hrobu. Dle rukopisu pražské C. K. Univerzitní knihovny vydal, úvodem, ukazatelem míst a slovníkem opatřil Ferdinand STREJČEK, Praha 1902, 103.

⁴⁵ Christian SCHUCHARDT: Lucas Cranach des Aelteren Leben und Werke. Nach urkundlichen Quellen bearbeitet von Ch. Schuchardt, Teil I.–II., Leipzig 1851. Svou metodu představuje autor v úvodu, VII–XIV.

dle svých slov jen ty obrazy, které sám viděl (celkem na 193 obrazech).⁴⁶ Soupis je i tak neobyčejně obsáhlý a byly sem pochopitelně zahrnuty i obrazy z českých sbírek jako: Zákon a milost, Nerovný pár, Ženská portrétní figura z „*městské galerie*“⁴⁷ a Cizoložnice před Kristem z nostické sbírky; uvádí též obraz Zavraždění sv. Václava z pražské katedrály, ale vylučuje Cranachovo autorství, dokonce i možnost, že jde o práci jeho žáka.⁴⁸ Kniha obsahuje též tematicky řazený katalog Cranachových grafik včetně jejich kopií. Autor však přes veškeré úsilí nedošel o mnoho dále, než jeho předchůdci, zejména Joseph Heller. Zopakoval též Meyerem vyřčenou charakteristiku Cranachova stylu, který podle jeho slov prováděl malby „řídkými barvami“, ale kolem postav nanášel závěrečnou konturu, takže převládá kresebný dojem. Autor došel k tomu, že pokud kontura chybí, byla smyta neodborným čištěním. Dále se jako první věnoval změně signatury okřídleného hada a vyvodil ze svých pozorování závěr, že práce Cranacha st. jsou označeny hadem se zvednutými křídly, zatímco na malbách jeho syna či ateliéru jsou hadova křídla položená. Schuchardt se pokusil o kritické vyrovnání s předcházející literaturou, jíž vyčítá velký chaos a mnohé nepravdy.⁴⁹ Je pro něj typická snaha o precizní shromáždění všeho, co bylo o umělci napsáno. Na základě toho sestavil umělcův životopis, který je spíše kriticky nahlíženým souborem pramenných zpráv, jak mu vytkl recenzent jeho knihy Franz Kugler.⁵⁰ První díl je přesto prací veskrze revizionistickou. Autor se rovněž dotkl řady stěžejních otázek, které následující bádání dále rozvádělo a prohlubovalo. Zásadní otázkou byla již zmíněná skupina obrazů blízkých Cranachovi a připisovaných původně Grünewaldovi, která se stala mnohostranně diskutovaným pojmem – tzv. „*Pseudo-Grünewald-Frage*“. Nutno říci, že se v této zakladatelské době nebyla zcela jasná hranice mezi oběma velikány německého umění a u některých Cranachových obrazů se stále objevovalo autorství Matthäuse Grünewalda.⁵¹ Schuchardt zpochybnil Passavantovu teorii⁵² o žakovském poměru Cranacha ke Grünewaldovi a zaměnil jej za poměr dvou spolužáků. Zabýval se hlavně osobností a dílem samotného mistra, přínosem byla ale snaha o vysledování

⁴⁶ SCHUCHARDT 1851, II. Teil, I.

⁴⁷ Nejspíše Obrazárna Společnosti vlasteneckých přátel umění.

⁴⁸ SCHUCHARDT 1851, II. Teil, 107–110.

⁴⁹ SCHUCHARDT 1851, I. Teil, X.

⁵⁰ Franz KUGLER: Lucas Cranach des Aelteren Leben und Werke, in: Kleine Schriften und Studien zur Kunstgeschichte. II. Teil. Stuttgart 1853–54, 671–687.

⁵¹ Např. WOERMANN 1881, pozn. na s. 440. Tam je Cranachovo tzv. Schleißeheimské Ukřížování připisováno M. Grünewaldovi.

⁵² Jean D. PASSAVANT: Beiträge zur Kenntnis der alten Malerschulen in Deutschland vom 13ten bis in das 16te Jahrhundert – Matthäus Grunewald, in: Kunstblatt, Nr. 104, 30. 12. 1841, 430 n. (viz pozn. 34)

umělcova vývoje a rozlišení podílu jednotlivých rukou v rámci celého souboru, zejména jeho synů, a krátká kapitolka o Cranachových žácích.⁵³ Naznačil tak úkol, před kterým stálo další cranachovské bádání, jímž byla obrovská produkce Cranachovy dílny a vyřešení nastalého posunu jména Lucase Cranacha do sféry tzv. „kolektivního pojmu“ (*Collectivbegriff Cranach*) pro velkou část saského malířství, jak to výstižně vyjádřil Franz Kugler⁵⁴ ve zmíněné recenzi na Schuchardtovu práci.

Kugler též vyjádřil, kromě zmíněné potřeby komplexnějšího zpracování prací Cranachova ateliéru a jeho žáků, nutnost nového zpracování Cranachova životopisu v širším kulturněhistorickém kontextu. Tyto výzvy byly vyslyšeny v následujícím bádání. Podrobné historické líčení již bylo možné uskutečnit na základě nebývalého množství dochovaných archivních dokumentů a pramenné literatury (Scheurl, Luther, Spalatin, Gunderam).⁵⁵ Významným počinem v tomto směru byla práce historika M. B. Lindaua,⁵⁶ jenž roku 1883 publikoval životopis Lucase Cranacha st. coby osobnosti pohnuté reformační doby s četnými odkazy k pramenům. Zabýval se přitom i spornými otázkami, které nastolilo předchozí bádání (např. otázkou umělcova vlastního jména – Sünder či Müller – jeho pouti do Svaté země nebo autorství údajných Grünewaldových obrazů z Halle atd.).

1.4. Problematika Cranachova oevru z hlediska stylové kritiky, nalezení netušených počátků

Druhou zásadní snahou, charakterizující monografie přelomu 19. a 20. století, bylo čistě uměleckohistorické či stylověkritické utřídění Cranachových prací, jejich dílenských souvislostí a rozlišení jednotlivých rukou. Až do počátku 20. století bylo za vrchol Cranachovy tvorby většinou považováno období mezi lety 1520–30. Teprve s pokračujícím rozvojem dějin umění jako vědního oboru a s formováním muzejních

⁵³ SCHUCHARDT 1851, I. Teil, 241. Autor jmenuje tyto další žáky: Peter (?) Vischer, Martin, Mathias a Wolfgang Krodolové, Gottfried Leigel, Peter Gottland, Johann Kreuter ze Schneebergu, Georg Böhm, Monogramista H. G., dále např. Christoph z Mnichova, učedník jménem Polak a další bezejmenní jsou zaznamenáni v účtech, z pozdější doby pak jmenuje Monogramistu W. K., kterého ztotožnil se jménem Wolfganga Cranacha.

⁵⁴ Franz KUGLER: Lucas Cranach des Aelteren Leben und Werke, in: Kleine Schriften und Studien zur Kunstgeschichte. II. Teil. Stuttgart 1853–54, 671–687.

⁵⁵ Vyvrcholením těchto snah pak bylo otištění zmíněných pramenů v knize Heinze Lüdeckeho. Heinz LÜDECKE: Lucas Cranach der Ältere im Spiegel seiner Zeit. Aus Urkunden, Chroniken, Briefen, Reden und Gedichten. Berlin 1953.

⁵⁶ M. B. LINDAU: Lucas Cranach. Ein Lebensbild aus der Zeit der Reformation. Leipzig 1883.

institucí na bázi znalectví počátkem 20. století bylo rozpoznáno Cranachovo dílo v celku. Dosud totiž chybělo poznání té části umělcovy činnosti, již byla díla jeho expresivního raného období. Zásadním příspěvkem k tomuto tématu, o němž se rozvinula diskuse na stránkách odborných časopisů,⁵⁷ bylo uspořádání první Cranachovy výstavy v Drážďanech v roce 1899 ředitelem drážďanské Gemäldegalerie Karlem Woermannem.⁵⁸ Woermann patřil k druhému jmenovanému proudu bádání, tedy stylověkritickému. Šlo v mnohých ohledech o zlomový počín, neboť bylo umožněno srovnání 170 vystavených obrazů z různých evropských sbírek, rozdělených za pomoci znaleckých metod podle míry, jakou se na jejich tvorbě mohl podílet sám mistr a jakou další pomocníci.⁵⁹ Autor si mimo jiné položil za cíl řešení zmíněné otázky tzv. *Pseudo-Grünewalda*, přičemž pro srovnání vystavil též uznané obrazy Grünewaldovy a jasně ukázal, že tato díla nemají společného autora. Bylo konstatováno, že jde o samostatného malíře (pro něhož se prozatím stále používalo pomocné jméno *Pseudogrünwald* (*Pseudo-Grünwald*) blízkého Cranachovi, jak potvrdil např. Max J. Friedländer v recenzi na tuto výstavu.⁶⁰ Význam výstavy spočíval mimo jiné v tom, že vystavení do té doby vždy jen krátce zmiňovaného, datovaného a signovaného (netypicky překříženým LC) obrazu Odpočinku na útěku do Egypta z Galleria Sciarra v Římě a také podobizny Stephana Reusse a Schleißheimského Ukřižování⁶¹ – tedy Cranachových raných vídeňských prací – umožnilo následujícímu bádání srovnání s dalšími obrazy umělce vídeňského období. Z raných vídeňských prací byly Maxem Lehrsem v drážďanském Kupferstichkabinetu paralelně vystaveny

⁵⁷ Např. Edouard FLECHSIG: Lösung der Pseudogrünewaldfrage, in: Kunstchronik NF 10, 1898/1899, 337–341; Hedwig MICHELSON: Etwas aus Cranach des Aelteren Jugendzeit, in: Repertorium für Kunstwissenschaft. Bd. XXII. 1899, 474–477; Max J. FRIEDLÄNDER: Die frühesten Werke Cranachs, in: Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen, 23, 1902, 228–234; Max J. FRIEDLÄNDER: Die Cranach-Ausstellung in Dresden, in: Repertorium für Kunstwissenschaft, XXII. Bd., 1899, 237–249; Wilhelm SCHMIDT, O. Eisenmann – cit in: Woermann 1899, s. 14 a in: Heiser, s. 32.

⁵⁸ Karl WOERMANN: Deutsche Kunst-Ausstellung Dresden 1899. Abteilung Cranach-Ausstellung: wissenschaftliches Verzeichnis der ausgestellten Werke, Dresden 1899.

⁵⁹ Rozděleno na: 1. signované a datované obrazy, 2. signované, ale nedatované, 3) staršími prameny připsané obrazy, 4. nesignované a neověřené, ale které se zdají být od Cranacha nebo z jeho dílny, 5. obrazy od tzv. Pseudogrünewalda, 6. obrazy připisované někdy Cranachovi, někdy jiným mistrům, 7. práce Matthäuse Grünewalda, 8. obrazy Cranacha mladšího. V dodatku pak jsou uvedeny grafické listy.

⁶⁰ Max Jakob FRIEDLÄNDER: Die Cranach-Ausstellung in Dresden, in: Repertorium für Kunstwissenschaft, XXII., 1899, 236–249. Autor také navrhl jiný způsob katalogizace děl: 1. Cranachovy obrazy v historickém sledu, ať signovány nebo ne, 2. práce dílenské v historickém sledu, 3. obrazy, které jsou ve volnějším vztahu ke Cranachovi a obrazy jeho napodobitelů, kopie atd.

⁶¹ Tento obraz definitivně připsal Franz Rieffel roku 1895 místo Pseudogrünewaldovi přímo Lucasi Cranachovi st. Franz RIEFFEL: Kleine kunstwissenschaftliche Controversfragen, in: Repertorium für Kunstwissenschaft, 18, 1895, 424–428.

dřevořezy expresivních Ukřižování (H. 25, 26).⁶² Ty byly obsaženy v nedlouho předtím vydané velké publikaci Friedricha Lippmanna o Cranachových dřevořezech a mědirytinách,⁶³ jimž do té doby nebyla věnována náležitá pozornost, doplněné o obrazovou přílohu. Cranachovské bádání tak postupně objevilo zcela netušenou část umělcovy osobnosti, s čímž souvisel teprve nový obdiv k tomuto umělci, jakožto skutečnému tvůrci a jedinečné umělecké osobnosti, a zároveň se pozvolna rodil pojem tzv. *Podunajské školy*.⁶⁴ Je charakteristické, že se tak stalo právě v době proměny pohledu na umění pod vlivem nastupující moderny. Ve snaze o vyřešení sporných otázek však cranachovské bádání prošlo ještě mnohými zvraty, které ale mnohdy vedly do slepé uličky.

1.4.1. Slepá ramena cranachovského bádání a cesty ven – revize, důkladná stylová analýza

Stylověkriticky se dále raným Cranachovým dílům věnoval v následující monografii Eduard Flechsig.⁶⁵ Nejpalčivějším úkolem však pro Flechsigu bylo rovněž zodpovězení tzv. otázky *Pseudo-Grünewalda*, k níž publikoval již předtím studii v *Repertorium für Kunstgeschichte*.⁶⁶ Jeho řešení bylo poněkud násilné a vyvolalo diskusi, do níž se zapojili zejména Max J. Friedländer a Hedwig Michaelson.⁶⁷ Flechsig přecenil dobovou latinskou smuteční báseň Stigelovu, která oslavuje Hanse Cranacha jeho geniálního umělce, a na základě autorovy teorie o změně Cranachovy signatury (svislá křídla dráčka na položená) v roce 1537 spadající do roku úmrtí jeho staršího syna Hanse došel

⁶² WOERMANN 1899, 5; Sabine HEISER: *Das Frühwerk Lucas Cranachs des Älteren. Wien um 1500 – Dresden um 1900*. Berlin 2002, 30.

⁶³ Friedrich LIPPMANN: *Sammlung von Nachbildungen seiner vorzüglichen Holzschnitte und seiner Stiche*. Berlin 1895.

⁶⁴ K historii bádání o Podunajské škole naposledy podrobně viz HEISER 2002, 29–43; také Bernard DECKER: *Das Ende des Mittelalterlichen Kultbildes und die Plastik Hans Leinbergers*, Bamberg 1985, zvl. 34–39.

⁶⁵ Eduard FLECHSIG: *Cranachstudien*. Leipzig 1900, zejm. 5–10 a 71–76. Flechsig se věnoval zejména uznání Cranachova autorství tzv. *Schleißheimského Ukřižování*. Obraz byl v předchozí literatuře až do výstavy v Drážďanech (Woermann 1899) střídavě připisován Grünewaldovi a střídavě škole Lucase Cranacha st.

⁶⁶ Eduard FLECHSIG: *Die Lösung der Pseudogrünewald-Frage*, in: *Kunstchronik* NF 10, 1898/1899, 337–341.

⁶⁷ Max J. FRIEDLÄNDER: *Eduard Flechsig, Cranachstudien. Erster Teil*, in: *Repertorium für Kunstgeschichte*, Bd. XXIV. 1901, 61–68; Hedwig MICHAELSON: *Lucas Cranach der Ältere. Untersuchung über die stilistische Entwicklung seiner Kunst. Mit 33 Abbildungen. Beiträge der Kunstgeschichte, neue Folge, XXVIII*. Leipzig 1902.

ke ztotožnění Hanse Cranacha s tzv. *Pseudo-Günewaldem* a tomu navíc připsal mnoho kvalitních signovaných děl z let 1520–1537.⁶⁸ Vodítkem přitom však autorovi nebyla ani tak podrobná srovnávací analýza, jako spíše spekulativní interpretace pramenů o Hansi Cranachovi, kterého de facto „přetvořil“ na vedoucího mistra dílny, čímž by se starší Cranach z rámce dílny nakonec vytratil úplně. Autorovy závěry se setkaly s oprávněným odmítnutím ze strany všech následujících badatelů, např. Max J. Friedländer v recenzi na tuto práci označil její metodiku za krok zpět.⁶⁹ V polemickém duchu vůči Flechsigovi se nesl i úvod následující publikované doktorské práce Hedwig Michaelson⁷⁰ z roku 1902, která rovněž hypotézu o Hansi Cranachovi jako vedoucím dílny odmítla. Svou práci ovšem zaměřila na stylový vývoj Lucase Cranacha st. Autorka popsala v Cranachově díle čtyři stylistická období. První období ale začíná poněkud pozdě, až lety 1504–11, druhé 1511–18, třetí 1518–32 a čtvrté 1532 do jeho smrti 1553 (s. 22). Dílo, které charakterizuje jeho přechod od první periody k druhé, je podle autorky oltář v kostele sv. Jana v Neustadt an der Orla, vytvořený již Cranachovaou dílnou.⁷¹ Klíčem k řazení nesignovaných obrazů do jednotlivých období byly autorce stylové kategorie jako *Typenbildung*, *Faltengebung*, *malerische Behandlung*, *Landschaft*, *Schmuckformen der Renaissance*. Michaelson přiřadila vždy k datovaným dílům na základě stylové kritiky další práce.

1.4.2. Posun v hodnocení kvality a formálních prvků Cranachova oevru – umělec a jeho dílna

Monografie sestavované pozitivisty 19. století postavené téměř výhradně na citacích pramenů tedy počátkem 20. století vystřídaly monografie zabývající se stylovou a srovnávací analýzou, v mnohém však byly tyto práce stále v intencích jejich předchůdců z 19. století. Hedwig Michaelson podcenila první Cranachovo období, dokonce z jeho oevru opět vyřadila práce jako tzv. Schleißheimské Ukřižování nebo podobizny Stephana Reusse a jeho choti. Podcenění významu Cranachových raných prací a přecenění děl z doby mezi lety 1518–1532, typické pro literaturu romantického období,

⁶⁸ FLECHSIG 1900, úvod – VI.

⁶⁹ Max J. FRIEDLÄNDER 1901, 66–68.

⁷⁰ Hedwig MICHAELSON: Lucas Cranach der Ältere. Untersuchung über die stilistische Entwicklung seiner Kunst. Mit 33 Abbildungen. Beiträge der Kunstgeschichte, neue Folge, XXVIII. Leipzig 1902.

⁷¹ Autorka též zmínila obraz Zákona a milosti z Prahy (s. 11).

příznačně autorce vytkl recenzent knihy Max J. Friedländer.⁷² Svou kritiku opřel o poněkud vyhrocené tvrzení, že u Cranacha nelze sledovat stylový vývoj směrem k dokonalejšímu, neboť podle něj Cranach tento princip sám popírá. Friedländer jako „spoluobjevitel“ tzv. *Podunajské školy* a obdivovatel Cranachových počátků nazývá oním vývojem tendenci k pomalému odumírání (*Absterben*) a vzdalování se od přirozených zdrojů, jimiž je pozorování přírody a umělcova vnímavost (*Naturbeobachtung und Empfindung*). Autor současně navrhl způsob, jak je možné Cranachův vývoj postihnout, a sice rozdělením na „líčení jeho děl do roku 1510“ a poté „líčení dílenského provozu“, který nazval „továrním“ (*Fabrikbetrieb*), vylučujícím uměleckou tvorbu ve vlastním slova smyslu.

Zde se tedy začíná profilovat uměleckohistorické chápání Cranacha jako velkovýrobce a podnikatele. Skutečným umělcem byl údajně jen po dobu svých exaltovaných vídeňských počátků, zatímco ve větší části jeho tvorby ve Wittenbergu šlo o „doznívání“ a „vysychání“ tvůrčí invence, kterou měla nahradit sériová výroba jeho dílny. Je rovněž charakteristické, že k této proměně nazírání na jeho dílo došlo právě s rozpoznáním onoho zcela jiného umělce, než jakým Cranach přibližně do Woermannovy drážďanské výstavy v uměleckohistorické literatuře byl.

V následujících monografiích je zároveň patrná snaha po zevšeobecnění výkladu a postižení obecnějších principů prostřednictvím stylové kritiky, objevuje se častěji pojem renesance a jsou hledány způsoby, jak její charakteristiky naplňuje právě Cranach. Wilhelm Worringer⁷³ sepsal v roce 1908 popularizující monografii Lucase Cranacha st. doplněnou o reprodukce, kde pracuje v duchu Wölfflinových „dějin umění bez umělců“ a věnuje se čistě formálnímu zákonitostem. Cranachův styl označuje slovem „Manier“, dobu německé renesance charakterizuje slovem „*Unvereinbarkeit*“ – neslučitelnost, nekompatibilita a vzájemné protiklady, a Cranachovo umění se tak stává typickým výrazem své doby existující v dané zeměpisné šířce. Nyní neoblíbené obrazy jeho dílny jsou vysvětlovány diktátem jeho nevzdělaného měšťanského publika.

Friedländerův pohled sice nadlouho determinoval další cranachovskou literaturu, ale zároveň podnítil opačné, rehabilitující a revizionistické tendence ve výkladu Cranachova stylu od 20. let výše. V roce 1921 vyšla umělcova monografie od Curta Glasera, jenž se se znaleckým citem Wölfflinova žáka průřezově věnoval všem do té

⁷² Max J. FRIEDLÄNDER: Hedwig Michaelson. Lucas Cranach der Ältere, recenze, in: *Repertorium für Kunstwissenschaft*, Bd. XXVII. 1904, 168–170.

⁷³ Wilhelm WORRINGER: *Lucas Cranach*. München/Leipzig 1908.

doby nastoleným otázkám cranachovského bádání a zejména se pokusil o nový výklad malířova „pozdního stylu“ či doby převažujícího dílenského provozu.⁷⁴ Hlavním měřítkem, kterým Glaser Cranachův oeuvre hodnotil, byla kvalita – tu označil za jedinou určující v rozpoznání míry podílu mistra a dílny. Autor uvedl díky tomu například na pravou míru akribii některých dílenských prací, dle kterých bylo v předchozí literatuře hodnoceno dílo Lucase Cranacha st. jako celku (např. oltářní retábl z městského kostela v Halle). V Glaserově monografii se zračí též nový pohled na dosud opovrhovaná stylová období v dějinách umění, která rehabilitovali příslušníci Vídeňské školy. Autor, v mírně nacionálním duchu, označil Cranacha za prvního zástupce německého manýrismu, který se zcela vědomě ve své nezávislosti na vzorech klasické renesance vracel (na rozdíl od Dürera) k tradici pozdně gotického vyjadřování.⁷⁵

Pro následující literaturu je typická oscilace mezi těmito dvěma póly hodnocení Cranachova díla. Neoblomným příznivcem výhradně umělcových počátků a kritikem jeho pozdější činnosti byl Max J. Friedländer. Roku 1932 vydal spolu s Jakobem Rosenbergem obsáhlou kritickou monografii, jež je stále základním kamenem mezi monografiemi Cranacha, zejména pro množství publikovaného obrazového doprovodu.⁷⁶ Friedländer navázal na své dlouholeté bádání o umělcových pracích z doby mezi lety 1500–1505 a rekonstruoval nepřerušenu řadu obrazů a grafik z tohoto jeho vídeňského období. Navíc se autoři pokusili nastínit skutečné rané období umělce, vycházejíce z předpokladu, že umělec, narozený roku 1472, byl aktivně činný již přibližně od 90. let. Jeho stylové kořeny našel později Jakob Rosenberg v Kronachu pomocí srovnání se sochou sv. Jana Křtitele z roku 1498 na portále tamního farního kostela a vyvodil z toho, že umělec do roku 1500 nejspíše žil a pracoval v rodném městě.⁷⁷ Na základě dalších stylových srovnání s jeho současníky došel k závěru, že se poté vydal na vandrovní cestu podél Dunaje až do Vídně. V otázce tzv. *Pseudo-Grünewalda* přispěl Max J. Friedländer rozdělením této skupiny na tři malířské individuality, pomocně nazvané podle jejich hlavních děl: Mistr oltáře Pflocků, Mistr

⁷⁴ Curt GLASER: Lucas Cranach, Leipzig 1923.

⁷⁵ Ibid, 192–193. Autor to doložil na příkladu tzv. tanečního pohybu postavy Venuše s amorem, odkazující na obdobný postoj oblíbený v 15. století (Mistr E. S.), jež je v kontrastu ke klasickému kontrapostu.

⁷⁶ Max Jakob FRIEDLÄNDER / Jakob ROSENBERG: Die Gemälde von Lucas Cranach d. Ä., Berlin 1932, 368 obr.; reedice v angličtině, New Jersey 1978.

⁷⁷ FRIEDLÄNDER / ROSENBERG 1932, 6, obr. 2; Jakob ROSENBERG: Lucas Crachach the Elder. A Critical Appreciation, in: Record of the Art Museum, Princeton University 27/I, 1969, 29–31.

Martyria sv. Erasma a Mistr Mše sv. Řehoře.⁷⁸ Autoři doplnili svou obsáhlou monografií o některá umělcova díla chovaná v českých sbírkách. Další monografie Cranacha byly stále výpravnější a postupně se doplňovaly o barevné reprodukce, nechyběly ani stručné zmínky o obrazech z českých sbírek.⁷⁹

1.5. Zaostření na detaily – polarizace a specializace bádání

Vedle monografických publikací o Lucasi Cranachovi st. nebo katalogů výstav, konaných většinou v jubilejních letech,⁸⁰ z nichž mnohé byly podmíněny dobovými ideologiemi, se od poloviny 20. století bádání specializuje a polarizuje na několik hlavních segmentů. V nich byly dle mnohostrannosti umělcovy osobnosti do hloubky zpracovávány určité aspekty jeho díla či tvůrčího období, z nichž většina byla předchozím bádáním již předznamenána.

1.5.1. Cranach a Podunajská škola, jeho vídeňské počátky

Výsledky soustředěného monografického studia dlouho temného období Cranachových počátků, k jejichž studiu kromě M. J. Friedländera přispěli též badatelé zabývající se fenoménem tzv. Podunajské školy,⁸¹ publikovala naposledy nejpodrobněji rakouská historička umění Sabine Heiser spolu s obsáhlým přehledem bádání o tomto fenoménu v dějinách umění.⁸² S novým náhledem na Lucase Cranacha st. působícího ve Vídni v nejužším okruhu vzdělavců a profesorů tamní univerzity souvisí také otázka Cranacha jako malíře humanistů.

⁷⁸ Max Jakob FRIEDLÄNDER / Jakob ROSENBERG: Die Gemälde von Lucas Cranach. Berlin 1932, Basel (2. vydání) 1979.

⁷⁹ Heinrich LILIENFEIN: Lucas Cranach und seine Zeit, Leipzig 1944 (druhé vydání).

⁸⁰ Lucas Cranach der Ältere und der Jüngere. Gemälde, Zeichnungen, Kupferstiche und Holzschnitte. Ausstellung von Werken aus dem Besitz der Staatlichen Sammlung, Dresden 1937. Téma ale bylo ideologicky silně podmíněné v duchu národního socialismu. Dále např.: Lucas Cranach der Ältere. Der Künstler und seine Zeit. Katalog výstavy a sborník statí, Berlin 1953 ad.

⁸¹ Maria Magdalene ZYKAN: Der Buchschmuck Johann Winterburgers und der Donaustil, in: Werden und Wandlung. Studien zur Kunst der Donauschule, Kurt HOLTER / Otto WUTZEL (hsg.), Linz 1967, 37–53; Otto WUTZEL (hsg.): Die Kunst der Donauschule 1490–1540. Ausstellung des Landes Oberösterreich, Linz 1965, zde zvl. Franz WINZINGER: Zur Malerei der Donauschule, 18–22, týž: Lucas Cranach d. Ä., 31–34; Alfred STANGE: Malerei der Donauschule, München 1964.

⁸² Sabine HEISER: Das Frühwerk Lucas Cranachs des Älteren. Wien um 1500 – Dresden um 1900. Berlin 2002.

1.5.2. Cranach coby malíř humanistů či vzdělaný humanista? Text a obraz – ikonologické studie

Ačkoliv byla tato skutečnost v souvislosti s jeho působením na saském dvoře a s texty soudobých básníků a filosofů, přirovnávajících jej k antickým umělcům, soustavně připomínána již v prvních monografiích umělce a také téměř v každé větší publikaci o něm,⁸³ hlubšímu ikonologickému výkladu jeho profánních témat a interakcí s humanistickým prostředím se věnovali až historici a historici umění od 70. let 20. století.⁸⁴ Souviselo to patrně se zobecněním ikonologie a novými interdisciplinárními výzkumy textu a obrazu v širších kulturněhistorických souvislostech. Již v roce 1894 publikoval G. Bauch pramennou zprávu, která doložila skutečnost, že Cranach záhy po svém příchodu do Saska vyzdobil dnes již nedochovanými obrazy s antickými tématy interiéry zámku ve Wittenbergu a v podobném duchu zajišťoval výzdobu u příležitosti dvorských slavností, z níž známe rovněž jen některé dobové popisy.⁸⁵ Stále podrobnější analýzy těchto témat byly předmětem studií publikovaných ředitelem Kupferstichkabinetu v Basileji Dieterem Koeplinem, např. v obsáhlém, tematicky řazeném, katalogu výstavy v Basileji, jehož význam tkví mimo jiné také v pojednáních o Cranachových protestantských obrazech.⁸⁶ V letech 1988 a 1996 se uskutečnila na téma humanismu ve střední Evropě velká symposia, kam přispěli zásadními příspěvky k výkladu Cranachova vztahu k humanismu Franz Machilek⁸⁷ a Franz Matsche.⁸⁸ Franz Machilek vysledoval na několika příkladech v případě Lucase Cranacha a Georgia Sibuta paralelu mezi funkcí dvorního malíře a humanisticky vzdělaného dvorního básníka. Franz Matsche zase doložil ve své studii o humanistické etice, že Cranach

⁸³ Hainz LADENDORF: Cranach und der Humanismus, in: Lucas Cranach der Ältere. Der Künstler und seine Zeit. Berlin 1953, 82–98.

⁸⁴ Viz např. mírně ovšem ideologicky laděný sborník Lucas Cranach. Künstler und Gesellschaft. Referate des Colloquiums internationaler Beteiligung zum 500. Geburtstag Lucas Cranachs d. Ä. Staatliche Lutherhalle Wittenberg, 1.–3. Oktober 1972, (hsg.) Peter H. FEIST / Ernst ULLMANN, Cranach Komitee der Deutschen Demokratischen Republik, Wittenberg 1973.

⁸⁵ G. BAUCH: Zur Cranachforschung, in: Repertorium für Kunstwissenschaft, Bd. XVII, 1894, 421–435.

⁸⁶ Dieter KOEPLIN / Tilman FALK: Lucas Cranach. Gemälde, Zeichnungen, Druckgrafik, Bd. I., Basel/Stuttgart 1974, 185–305.

⁸⁷ Franz MACHILEK: Georgius Sibus Daripinus und seine Bedeutung für den Humanismus. In: Hans-Bernd HARDER (hsg.): Studien zum Humanismus in den böhmischen Ländern. Köln/Böhlau 1988, 207–241.

⁸⁸ Franz MATSCHE: Humanistische Ethik am Beispiel der mythologischen Darstellungen von Lucas Cranach, in: Winfried EBERHARD / Alfred STRNAD (hsg.): Humanismus und Renaissance in Ostmitteleuropa vor der Reformation. Forschungen und Quellen zur Kirchen- und Kulturgeschichte Ostdeutschlands. Bd. 28. Köln/Böhlau 1996, 29–69.

dosáhl privilegovaného postavení mezi humanisty mimo jiné pravděpodobně díky své znalosti latiny a schopnosti jí plynně hovořit.⁸⁹ Na základě této okolnosti postavil Franz Matsche hypotézu, že Cranach před svým vídeňským pobytem (1498–1504) navštěvoval latinskou školu ve franckém Schweinfurtu a přitom měl údajně poznat humanistu Johanna Cuspiniana, později usazeného ve Vídni, který jej měl podnítit k pobytu ve Vídni, kde jej i doporučil objednatelům. Matsche také poprvé a velmi přesvědčivě ukázal, že se v Cranachových mytologických obrazech zračí životní filosofie a humanistické spekulace jiného významného vídeňského humanisty – Konrada Celta. Podle jeho mínění byl Cranach tematicky v mnohem větší míře malířem humanistů než například Albrecht Dürer nebo Hans Burgkmair. Také povolání malíře na dvůr Bedřicha Moudrého do Wittenberka bylo podle těchto autorů s největší pravděpodobností zprostředkováno vídeňskými humanisty.

Z nevzdělaného samouka působícího v oblasti bez výtvarné tradice, jak byl Cranach prezentován v 18. století, se tedy stává vzdělavcem a rovnocenným partnerem humanistů. Zatím posledním a nejpodrobnějším příspěvkem k tomuto tématu je kniha švýcarského historika umění Edgara Bierendeho, ve které pracoval s dobovými historiografickými a humanistickými texty typickými rozvíjející se diskusí o germánsko-německém „dávnověku“ a snahami o nalezení vlastní „germánské antiky“.⁹⁰ V rámci těchto diskusí vedených předními humanisty na univerzitě ve Vídni a v Sasku na dvoře kurfiřtů se pak autor pokusil nejen interpretovat obsah Cranachových obrazů, ale i nalézt spekulativní odpověď na původ Cranachova stylu. Jeho expresivní styl vídeňského období interpretoval na základě Melanchtona (*Elementarum rhetorices libri duo*) přirovnání tří významných umělců ke třem rétorickým stupňům (Dürer – genus grande, Grünewald – genus mediocre a Cranach – genus humile).⁹¹ Cranacha jako zástupce nižšího stylu v rétorice má charakterizovat jednoduchost a prostota, jež němečtí humanisté okruhu Konrada Celta ve smyslu obrany svých historických počátků proti hanlivým výrokům antických či italských historiografů o Germánech (např. Tacitus, pak Enea Silvio Piccolomini) obracejí do pozitivního významu a srovnávají

⁸⁹ V latinské oslavné básni na našeho malíře od wittenberského teologa a právníka Andrese Bodensteina von Karlstadt z roku 1509 se píše: „*Seinem Munde entströmt voller Scharfsinn lateinische Rede*“ – viz: Franz Matsche 1996, 35–36.

⁹⁰ Edgar BIERENDE: Lucas Cranach d. Ä. und der deutsche Humanismus. Tafelmalerei im Kontext von Rhetorik, Chroniken und Fürstenspiegeln, München, Berlin 2002.

⁹¹ Výkladu stylu a jeho souvislostí s rétorickými módy se zabýval již Jan Bialostocki. Viz: Jan BIALOSTOCKI: Das Modusproblem in den Bildenden Künsten. Zur Vorgeschichte und zum Nachleben der „Modusbegriffe“ von Nicolas Poussin, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte 24, 1961, 128–141.

onu jednoduchost germánských barbarů s nezkažeností mravů v protiklad k úpadku mravů v Itálii a v římské církvi.⁹² Přenesou-li se tedy tyto humanistické diskuse na Cranachův nízký či jednoduchý styl, vyjadřuje tento styl podle Bierendeho jednak centrální, historicky založené pozitivní hodnocení germánského neboli národního stylu a také morální požadavky na nový, potažmo starý křesťanský životní ideál německého humanismu. Autor došel až k tomu, že ve Vídni na dvoře císaře Maxmiliána I. byl Cranachův tzv. nízký styl chápán ve smyslu těchto křesťansko-humanistických diskusí o germánsko-německém dávnověku jako ideální styl. Zde pochopitelně kritickému čtenáři již bliká varovné světlo a také oprávněnost těchto závěrů byla autorovi vytčena recenzenty knihy Christopherem S. Woodem i Susanne Wegmann.⁹³ Autor se nicméně pokusil, pravda za neustálého balancování na hraně únosnosti, o zcela nový pohled a jeho metoda přinesla zajímavé poznatky, zejména pokud jde o výklad Cranachovy pozdější tvorby. Bierende zodpověděl již v minulosti naznačenou otázku, zda ona radikální změna Cranachova stylu po roce 1505 nesouvisela se specifickými požadavky objednatelů tím, že tato nová stylová orientace na burgundsko-nizozemské umění souvisí patrně s kurfiřtovou snahou o politickou autonomii a hegemonii vůči císaři a říši. Toto přizpůsobení stylu uměleckého díla jeho příjemci podle Bierendeho plně odpovídalo pravidlům antické (Cicero, Quintilián) a humanistické (Melanchton) rétoriky.⁹⁴ Obsahovou stránku mytologických obrazů pak autor interpretoval na základě saských, durynských a míšeňských kronik a tzv. *Saského zrcadla* (*sächsisch-thüringisch-meissenischen Chroniken und Fürstenspiegel*), v nichž byla ve smyslu německého humanismu v 16. století novým způsobem zohledněna vlastní germánsko-německá minulost. Ústřední téma těchto historických spisů bylo, podobně jako na dvoře císaře Maxmiliána, odvozování původu rodu Wettinů z řecké Tróje (od Herkula) a jejich snaha po legitimizaci vlastních vladařských nároků nad obyvateli Míšeň, Saska a Durynska, které bylo třeba alespoň teoreticky sjednotit legendou o stejném původu. Autor došel k závěru, že význam a velmi časté opakování těchto témat tkví v tom, že

⁹² BIERENDE 2002, zvl. 52–55.

⁹³ Christopher S. WOOD: Recenze, Edgar Bierende, Lucas Cranach d. Ä. und der deutsche Humanismus. Tafelmalerei im Kontext von Rhetorik, Chroniken und Fürstenspiegeln, München/Berlin 2002, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte, 69, 2006, 281–285; Susanne WEGMANN: Rezension von: Edgar Bierende: Lucas Cranach d.Ä. und der deutsche Humanismus. Tafelmalerei im Kontext von Rhetorik, Chroniken und Fürstenspiegeln, München/Berlin: Deutscher Kunstverlag 2002 – Sabine Heiser: Das Frühwerk Lucas Cranachs des Älteren. Wien um 1500, Dresden um 1900, Berlin 2002, in: Kunstform 4 (2003), Nr. 11, URL: http://www.arthistoricum.net/index.php?id=276&ausgabe=2003_11&review_id=4344 (vyhledáno 12. 11. 2010).

⁹⁴ BIERENDE 2002, 165.

patří do žánru malované „historie“ a zobrazují vlastní počátky historie rodu Wettinů neboli germánsko-německou „antiku“. Ať už se autor pustil ve svých závěrech na příliš tenký led nebo ne, velkým přínosem knihy je mimo jiné zprostředkování obsáhlého vhledu do historiografie a humanistické literatury Cranachovy doby v jeho bezprostředním okolí, čímž odkryl jednu velkou část jeho osobnosti.

1.5.3. Cranach jako první vizualizátor „nové víry“

Dalším neméně významným aspektem cranachovského bádání je umělcova tvorba protestantských obrazů a jeho zakladatelská úloha v tomto oboru, jež byla rovněž již od počátku zmiňována, ale postupně byla stále podrobněji odkrývána, stejně jako malířova role v reformačním umění či jeho vztahy k Martinu Lutherovi.⁹⁵ Výhradně protestantským tématům v Cranachově tvorbě se obsáhle věnovala monografie Oskara Thulina z roku 1955, která popisuje jednotlivé oltářní celky a zprostředkovává podrobnou typologii a vývoj těchto námětů.⁹⁶ Časově následující kniha od Hanse Carla von Haeblera pak analyzuje širší rozsah uměleckých děl 16. století jednak z uměleckohistorického, jednak z teologického hlediska.⁹⁷ Z luterských námětů bylo v následující literatuře věnováno nejvíce pozornosti ústřednímu tématu luterské dogmatiky – tzv. Zákonu a milosti, jenž se rozšířil do dalších evropských zemí s větším podílem evangelicky smýšlejících obyvatel, např. do Nizozemí, ale i do Čech, a proto k tomuto tématu svými studii přispěli i tamní historici umění.⁹⁸ Od 60. let 20. století

⁹⁵ K. E. MEIER: Fortleben der religiös-dogmatischen Kompositionen Cranachs in der Kunst des Protestantismus, in: Repertorium für Kunstwissenschaft 32, 1909, 415–435; R. FOERSTER: Die Bildnisse von Johann Hess und Cranach, Gesetz und Gnade, in: Jahrbuch des schlesischen Museums für Kunstgewerbe und Altertümer, Nr. 5., 1909, 177–245.

⁹⁶ Oskar THULIN: Lucas Cranach d. Ä. – Altäre der Reformation. Mit Aufnahmen von Charlotte Heike-Brüggemann, Berlin 1955.

⁹⁷ Hans Carl von HAEBLER: Das Bild in der evangelischen Kirche, Berlin 1957.

⁹⁸ Miriam HÜBNER: Lucas Cranach d. Ä. und der Bildtypus „Gesetz und Gnade“ in der dänischen Reformation, in: Lucas Cranach d. Ä., Zum 450. Todesjahr, (hsg.) Andreas TACKE, Schriften der Stiftung Luthergedenkstätten in Sachsen-Anhalt, Bd. 7, Leipzig 2007, 343–358; Ingeborg KRUEGER: Protestantisches Glaubensbekenntnis auch auf Steinzeug. Eine Siegburger Schnelle mit „Gesetz und Gnade“ aus Amsterdam, in: Rotterdam Papers 11, Rotterdam 2000, 247–256; B. STEINBORN: Malowane epitafium mieszczańskie na Śląsku w latach 1520–1620, in: Rocznik sztuki Śląskiej 4, Wrocław 1967, 7–133; Jan ROYT / Vladimír HRUBÝ: Nástěnná malba s námětem Zákon a milost na zámku v Pardubicích, Umění 40, 1992, 124–137; týž: The Allegory of Salvation and Sin, in: The Bohemian Reformation and Religious Practice, (ed.) Zdeněk V. DAVID / David R. HOLETON, Vol. 6, Praha 2007, 247–264; Jan ROYT: Neznámé zobrazení luteránského námětu „Zákon a milost“ v Broumově, in: Slezsko, Země koruny české, Historie a kultura 1300–1740, (eds.) Helena DÁŇOVÁ / Jan KLÍPA / Lenka STOLÁROVÁ, oddíl B, 843–853 (více viz: následující kapitola k českému bádání). Obsáhlý

vzniká množství nesmírně podrobných ikonologických studií o reformačních motivech v Cranachově tvorbě, často z pera anglicky mluvících historiků umění (UK, USA), kteří navázali na odkaz Erwina Panofského.⁹⁹ Jmenujme alespoň nesmírně inspirativní práce Donalda L. Ehresmanna nebo Josepha Leo Koernera.¹⁰⁰ Mezi dalšími tématy, která inicioval Lucas Cranach st., bylo také téma Krista žehnajícího dětem, na jehož souvislost s reformačním uměním poukázala poprvé Christine Ozarowska Kibish a věnovala se při té příležitosti i obrazům jeho syna z českých sbírek.¹⁰¹ Významným segmentem zahrnujícím mimo jiné Cranachova protestantská zobrazení jsou např. katalogy výstav či sborníky a monografie věnované reformaci, obrazoborectví a obecně vztahu reformátorů k výtvarnému umění.¹⁰² Za zmínku stojí dále např. široce pojatá monografická studie Wolfganga Brücknera věnovaná programovým malbám luterského vyznání od 16. do 18. století, tedy včetně protestantské epitafní malby.¹⁰³ Protestantské epitafy pokročilého 16. století pak jako pokračování Cranachem nastolené vizualizace zprostředkovala např. nedávná výstava v Berlíně věnovaná Lucasi Cranachovi coby tvůrci pro Hohenzollerny s přesahem do církevní, dvorské a městské kultury 16. století v tomto braniborském centru.¹⁰⁴

přehled literatury k tomuto tématu přinesla studie Susanne Urbach. Susanne URBACH: Eine unbekanntes Darstellung von „Sündenfall und Erlösung“ in Budapest und das Weiterleben des Cranachschen Rechtfertigungsbildes, in: Niederdeutsche Beiträge zur Kunstgeschichte, Bd. 28, München/Berlin 1989, 33–63, zvl. 59, pozn. 24.

⁹⁹ Erwin PANOFSKY: Comments on Art and Reformation, in: Symbols in Transformation. Iconographic Themes at the Time of the Reformation. The Art Museum, Princeton University 1969, (ed.) C.

HARBISON. Jde o přednášku proslovenou v roce 1960 na univerzitě v Princetonu.

¹⁰⁰ Donald EHRESMANN: The brazen serpent, A reformationmotif in the works of Lucas Cranach the Elder and his Workshop, in: Marsyas. Studies in the History of Art, vol. XIII, New York 1967, 32–47; Joseph Leo KOERNER: The Moment of Self-Portraiture in German Renaissance Art, University of Chicago Press 1996, zvl. kapitola 16: Homo Interpes in Bivio. Cranach and Luther, 365–523; Joseph Leo KOERNER: Reformation of the Image, London 2004.

¹⁰¹ Christine Ozarowska KIBISH: Lucas Cranach's Christ blessing the children. A problem of Lutheran Iconography, in: The Art Bulletin, vol. XXXVII., Nr. 3, 1955, 196–203.

¹⁰² C. HARBISON: The Last Judgment in Sixteenth Century Northern Europe. A Study of the Relation between Art and Reformation, New York / London 1976, 101; C. C. CHRISTENSEN: Art and the Reformation in Germany, Ohio 1979; C. C. CHRISTENSEN: Reformation and Art, in: Reformation in Europe. A Guide to Research, St. Louis 1982, 254–270; Luther und die Folge für die Kunst, (hsg.) Werner HOFMANN, Hamberger Kunsthalle 1983–1984, München 1983; Kunst der Reformationszeit, Ausstellung / Martin-Luther-Ehrung 1983 der Deutschen Demokratischen Republik, (Hsg) Katharina FLÜGEL / Renate KROLL, Berlin 1983; Martin Luther und die Reformation in Deutschland. Ausstellung zum 500. Geburtstag Martin Luthers, veranstaltet vom Germanischen Nationalmuseum Nürnberg in Zusammenarbeit mit dem Verein für Reformationsgeschichte, Nürnberg 1983.

¹⁰³ Wolfgang BRÜCKNER: Lutherische Bekenntnisgemälde des 16. bis 18. Jahrhunderts. Die illustrierte Confessio Augustana, Regensburg 2007.

¹⁰⁴ Cranach und die Kunst der Renaissance unter den Hohenzollernen. Kirche, Hof und Stadtkultur, Ausstellungskatalog, Berlin 2009.

1.5.4. Cranach umělec či podnikatel?

Protože byl Cranach tvůrcem mnoha prototypů ať už reformačního či katolického směru, tajemství jeho úspěchu bylo vysvětlováno záměrnou naučitelností či opakovatelností jeho stylu. Problematika Cranachovy tvůrčí práce, jeho stylu a dílenské praxe je pak další velkou kapitolou, jíž se začali zabývat již autoři zmíněných Cranachových monografií od konce 18. století. Základní požadavek na odlišení Cranachova autentického díla a „sériové výroby“ jeho dílny položil již zmíněný Max J. Friedländer, který v nepřilíh lichotivém kontextu použil pojem „tovární výroby“ Cranachovy dílny.¹⁰⁵ Umělcův snadno napodobitelný styl jako by byl podle Friedländera záměrně přizpůsoben nižším schopnostem jeho žáků s ohledem na ekonomický prospěch, který mu bohatá produkce dílny přinášela.¹⁰⁶ Obsáhlou kapitolu bádání o Lucasi Cranachovi zahrnuje tedy jednak zkoumání samostatně činných Cranachových žáků, z nichž byli někteří přičiněním Janitschka či Schucharda známi jménem, jednak problematika dílenské praxe. Otázce Cranachovy dílny, jejíž jádro tvořili jeho synové, se souhrnně věnoval též ve své monografii *Die Malerfamilie Cranach* Werner Schade, který jinak velkou část knihy věnoval sledování Cranachových výpůjček z jeho velkého vzoru Albrechta Dürera.¹⁰⁷ Autor sám se věnuje dílu Lucase Cranacha st. z mnoha úhlů již řadu let a patří v tomto směru k nejvýznamnějším badatelům.¹⁰⁸

1.5.5. Cranach v infračerveném světle, výsledky průzkumu techniky malby a jejich využití v historii umění

Zásadní pro možnosti rozlišení podílu mistra a jeho žáků a celkově výzkum dílenského provozu bylo využití moderních vědeckých technologií z oboru přírodních věd pro účely dějin umění. Zdá se totiž, že s pouhými znaleckými a stylověkritickými metodami se cranachovské bádání ocitalo ve slepé uličce, jak je patrné ze skepse, neznačené

¹⁰⁵ Max J. FRIEDLÄNDER: Hedwig Michaelson. Lucas Cranach der Ältere, recenze, in: Repertorium für Kunstwissenschaft, Bd. XXVII. 1904, 168–170.

¹⁰⁶ Max J. FRIEDLÄNDER: Von Kunst und Kennerschaft, Oxford/Zürich 1946, 232.

¹⁰⁷ Werner SCHADE: Die Malerfamilie Cranach, Dresden 1974.

¹⁰⁸ Uveďme např. kromě podílu na mnoha výstavách a konferencích výstavu s názvem Lucas Cranach, Glaube, Mythologie und Moderne, (hsg.) Heinz SPIELMANN, Bucerius Kunst Forum. Katalog von Werner SCHADE, Ostfildern-Ruit 2003.

v rozšířené anglické reedici korpusu Cranachova díla od Friedländera a Rosenberga z roku 1978.¹⁰⁹ Právě v této době v dějinách umění začaly zobecňovat nové metody, které těchto cílů slibovaly dosáhnout za pomoci průzkumu techniky malby, a hlavně infračervené reflektografie (IR), použité nejprve v podobě infračervených fotografií ke sledování přípravných kreseb nizozemských primitivů.¹¹⁰ Ačkoliv začaly být původně přírodovědné metody jako IR a rentgenové záření aplikovány na umělecká díla, včetně některých Cranachových prací, již v první polovině 20. století,¹¹¹ k širšímu využití těchto metod k průzkumu techniky malby či přípravné kresby došlo až koncem 70. let 20. století.¹¹² Obrovský, v této době již perfektně zdokumentovaný oeuvre Cranachovy dílny, skýtal dokonalou příležitostí k rekonstrukci dílenské praxe počátku 16. století, zároveň však i tyto slibné metody zjevně narazily na hranice svých možností.¹¹³

¹⁰⁹ Max J. FRIEDLÄNDER / Jakob ROSENBERG: *The Painting of Lucas Cranach*, New Jersey 1978, 7.

¹¹⁰ První, kdo aplikoval tyto vědecké metody na pole výtvarného umění, byl restaurátor a historik Johannes Taubert. Johannes TAUBERT: *Zur kunstwissenschaftlichen Auswertung von naturwissenschaftlichen Gemäldeuntersuchungen*. Diss. Marburg 1956; později kapitola 8 publikována: Johannes TAUBERT: *Beobachtungen zum schöpferischen Arbeitsprozess bei einigen altniederländischen Malern*, in: *Scientific examination of early Netherlandish painting. Applications in art history* (ed.) J. R. J. van ASPEREN de BOER / J. P. Filedt KOK, Bussum, 1976; též in: *Nederlands kunsthistorisch jaarboek*, 26, 1975, 41–71.

¹¹¹ Shrnutí bádání o technice malby viz Gunnar HEYDENREICH: *Lucas Cranach the Elder. Painting materials, techniques and workshop practice*. Amsterdam 2007, 19–37, zvl. 30–32 – zde obsáhle další literatura.

¹¹² Viz např. Werner SCHADE: *Beobachtungen an Vorzeichnungen von Cranach-Bildern*, in: *Akten des Kolloquiums zur Basler Cranach-Ausstellung 1974*, Basel 1977, 11–12; Manfred KOLLER: *Kolloquium zum Studium der Unterzeichnung in der Malerei*, in: *Maltechnik, Restauro*, 84, 1978, 2–3; Emil D. BOSSHARD: *Fortschritt in der naturwissenschaftlichen Gemäldeuntersuchung. Die Erforschung der Unterzeichnung mit dem Infrarot-Fernsehgerät*, in: *Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte*, 39, 1982, 76–80; Manfred KOLLER: *Die technische Entwicklung und künstlerische Funktion der Unterzeichnung in der europäischen Malerei vom 16. bis 18. Jahrhundert*, in: *Le dessin sous-jacent dans la peinture: colloque IV / Laboratoire d'Etude des Oeuvres d'Art par les Méthodes Scientifiques*. Edité par Roger Van SCHOUTE et Dominique HOLLANDERS-FAVART. Louvain 1983, 173–190; Ingo SANDNER: *Hans Hesse, ein Maler der Spätgotik in Sachsen*, Dresden 1983; Iris SCHÄFER / Caroline von SAINT-GEORGE: *Zur Unterzeichnung von Gemälden Lucas Cranachs d. Ä. und seines Umkreises im Wallraf-Richartz-Museum – Fondation Corboud*, in: *Kölner Museums-Bulletin*, 2003, 2, 23–38 – zde další literatura. U nás se o studium tohoto druhu zasloužili zejména Bohuslav Slánský a jeho žáci a pracovníci restaurátorského oddělení Národní galerie v Praze. Viz: Bohuslav SLÁNSKÝ: *Technika malby, díl II, Průzkum a restaurování obrazů*, Praha 2003, 2. vydání, 47–57; Mojmir HAMSÍK, Věra Frömmlová – články o technice malby v časopise *Umění*; Radana HAMSÍKOVÁ: *Variety přípravné kresby a dílenská praxe*, in: *Magister Theodoricus, dvorní malíř císaře Karla IV.*, (ed.) Jiří FAJT, Praha 1997, 598–599; Radana HAMSÍKOVÁ: *Theodorikova přípravná kresba, k problému autorství deskových obrazů v kapli sv. Kříže*, in: *Technologia Artis* 2, 1992, 75–78.

¹¹³ Zkoumání přípravné kresby umožnilo velmi přesné zjištění, zda a do jaké míry použil malíř přesnou předlohu, či zda pracoval volně. Obecný závěr výzkumů přípravné kresby u Lucase Cranacha st. se dá ve zkratce vyjádřit tak, že v rané fázi (do ca 1505) pracoval Cranach s přípravnou kresbou velmi volně, používal silnější, energické tahy štětce. Později, v době, kdy již zaměstnává pomocníky, se jejich podíl určuje podle míry závislosti na předloze či odchylek od ní a přesnosti přípravné kresby. Problematické na celé věci je např. zjištění, že čím přesnější je nápodoba předlohy (např. grafiky), tím je přípravná kresba jemnější, méně znatelná a malba ji přesně následuje. V tomto případě není možné zjistit charakter vlastní tvůrčí individuality daného malíře. Takto je tomu například v případě Želinského oltáře Mistra I.W. (Přípravné kresby střední desky tzv. Želinského oltáře viz restaurátorská zpráva Radana a Dagmar

Významné výsledky pokud jde o přípravnou kresbu a techniku malby, včetně zkoumání dřeva atd., přinesl katalog výstavy v Kronachu roku 1994.¹¹⁴ Autoři si vytkli za cíl odlišit autentického Cranacha-tvůrce od jeho žáků a následovníků a kromě přípravných kreseb srovnávali zejména malířské provedení podstatných detailů a jednotlivých částí obrazů mezi sebou. V rámci dílny rozpoznal Claus Grimm deset různých druhů přípravné kresby, z nichž dvě až tři byly velmi blízké samotnému Cranachovi. Ty určil jako naučený styl jeho nejbližších žáků. Podle způsobu malířského provedení rozlišili autoři rovněž několik individuálních stylových skupin. Jejich pracovní postup sestával z následujících stupňů: 1. zkoumání přípravné kresby, 2. zhodnocení malířského provedení a 3. pojetí důležitých detailů ve srovnání s ostatními, méně významnými částmi obrazu. Hlavními kritérii byly zejména pregnance v kresbě, gradace světla a stínů, plastická modelace a bohatost barevných nuancí, dále pokročilost anatomického pojetí, prostorové členění, záhyby draperie, detaily pojetí vlasů či pozadí atd. Rozdíly mezi nimi pak určovaly míru naučené praxe.¹¹⁵ Závěry tohoto zkoumání byly překvapivé, neboť podle Clause Grimma je kromě několika málo raných děl, některých kreseb po roce 1505 a některých výjimečných obrazů nebo jejich částí jen velmi málo zcela vlastnoručních prací Lucase Cranacha st.¹¹⁶ Stal se z něj skutečně v intencích Maxe J. Friedlädéra organizátor a podnikatel. S ohledem k dílenské praxi je zřejmě platné zjištění, že na jednotlivých větších oltářních celcích se podílelo vždy více rukou a samotný mistr byl většinou autorem návrhu a někdy i přípravné kresby. Jinak se pracovalo na základě četných skic a návrhových kreseb, z nichž byly přebírány buď jen části, nebo i celky. V katalogu též Ingo Sandner a Iris Ritschel zopakovali jména dosud známých Cranachových žáků, z nichž byl jmenován i Mistr I.W. působící v Čechách, ačkoliv jeho obraz Madony z Mostu zde byl omylem označen jako votivní obraz Vavřince Hengsta, což je jiný obraz z mosteckého kostela s Assumptou a donátorem.¹¹⁷ Zmínění autoři ale přiznávají, že přes exaktní zkoumání zůstává stále spousta nezodpovězených otázek.

Hamsíkových, uložena v Muzeu v Chomutově), viz: Ingo SANDNER (hsg.): *Unsichtbare Meisterzeichnungen auf dem Malgrund. Cranach und seine Zeitgenossen*. Wartburg-Stiftung Eisenach, Regensburg 1998, 90.

¹¹⁴ Lucas Cranach. Ein Maler-Unternehmer aus Franken. Katalog zur Landesausstellung in der Festung Rosenberg, Kronach. 17. Mai – 21. August 1994. (Hg.) Claus GRIMM / Johannes ERICHSEN / Evamaria BROCKHOFF, Augsburg 1994, zvl. 20, 29.

¹¹⁵ GRIMM/ERICHSEN/BROCKHOFF, zvl. 31 (pozn. 114).

¹¹⁶ GRIMM/ERICHSEN/BROCKHOFF, 42 (pozn. 114).

¹¹⁷ GRIMM/ERICHSEN/BROCKHOFF, 190 (pozn. 14).

S rozvojem používání metody zkoumání přípravných kreseb vznikla logicky potřeba získání většího množství srovnávacího materiálu. V roce 1998 vyšel obsáhlý katalog a sborník z kolokvia o přípravných kresbách editovaný Ingo Sandnerem.¹¹⁸ Byl věnován systematickému výzkumu a vzájemnému srovnávání přípravných kreseb a techniky malby Lucase Cranacha st. a jeho dílny, ale také ostatním umělcům v německých zemích kolem roku 1500. S ohledem na Cranachovy samostatně činné žáky zde byla publikována stěžejní stať Christopha Emmendörffera, jenž se pokusil na základě zmíněných metod vystopovat naopak v Cranachových dílech jejich podíl na základě srovnání s doloženými díly těchto žáků. Pozoruhodné je, že zde vůbec nebyl zmíněn Mistr I.W., nejspíše ale právě proto, že autor jeho stopy v Cranachových dílech nenalezl. Vývoji a proměnám přípravné kresby u Cranacha a jeho dílny, včetně nastínění pracovního postupu při přípravě k malbě, se v katalogu věnoval Ingo Sandner.¹¹⁹ Sandner upozornil na to, že při srovnání a určování míry Cranachova autorství je možné použít jeho vlastnoruční kresby. Tato metoda je nejspolehlivější u nejranějších kreseb, podobně mohou být výchozím bodem srovnání i pozdější návrhy či skici a perokresby, potíže je ale v tom, že jeho žáci docilovali velmi podobného způsobu kresby, což ona srovnání u pozdějších prací (po 1505) znesnadňuje a tuto metodu činí mnohdy neprůkaznou či její interpretaci nepříliš přesvědčivou. Stať Ingo Sandnera je však i přes uvedené těžkosti významným vodítkem při datování či určování autorského a dílenského podílu maleb řazených pod „značku“ Lucase Cranacha.¹²⁰

Zatím posledním příspěvkem k poznání Cranachovy dílenské praxe se zaměřením na techniku malby je kniha vedoucího restaurátorského centra v Düsseldorfu Gunnara Heydenreicha, jenž mimo jiné shrnul i historii používání těchto metod v dějinách

¹¹⁸ Ingo SANDNER (hsg.): Unsichtbare Meisterzeichnungen auf dem Malgrund. Cranach und seine Zeitgenossen. Wartburg-Stiftung Eisenach, Regensburg 1998.

¹¹⁹ Ingo SANDNER (hsg.): Unsichtbare Meisterzeichnungen auf dem Malgrund. Cranach und seine Zeitgenossen. Wartburg-Stiftung Eisenach, Regensburg 1998, 83. Kresba bývala dle těchto zjištění v duchu tradičního způsobu buď volně nanášena uhlem nebo rudkou přímo na desku, nebo býval návrh přenášen pomocí kartonu nebo pauzovacího papíru, jenž byl ze zadní strany začerněn uhlem. Takto se buď obrys prostřednictvím uhelného prachu dostal na desku skrz dírky v kartonu, nebo se linie otiskly tlakem na pauzovací papír přiložený k desce.

¹²⁰ Charakter přípravných kreseb z raného vídeňského období je velmi spontánní, typické jsou krátké, hustě črtané, až nervní obloučkové tahy, které jdou přes sebe, v draperiích bývají delší tahy, někdy jsou přerušovány kudrlinkovými čarami mačkané draperie doplňované o protisměrné zoubky či ostřejší „zářezy“. Podle Sandnera nebylo zjištěno žádné použití paуз, ani v portrétech, kde jejich použití bývá obvyklé i u prací samotného autora, protože zde mnohdy malíř pracuje přesně podle modelové kresby. Přípravná kresba tohoto období je také prováděná do velkých podrobností a detailů a je kvalitativně i typově zcela srovnatelná se soudobými volnými kresbami. Výsledná malba se často nekryje s přípravnou kresbou. V době po roce 1505, kdy nastupují první dílenští pomocníci, se postupně kresba zjednodušuje, hustota jednotlivých tahů slábne, linearizuje a stává se čím dál více pouhým pomocným nástrojem následné malby.

umění.¹²¹ V současnosti bývá již běžně součástí téměř každého vědeckého katalogu Lucase Cranacha kapitola o přípravných kresbách.¹²²

V souvislosti s výzkumem dílenské praxe a přípravných kreseb bylo též prováděno studium kreseb sloužících za vzor pro následnou malbu, jichž se z Cranachovy dílny dochovalo poměrně mnoho, zejména v knihovně v Erlangen.¹²³ Základní kniha týkající se Cranachových kreseb vyšla však již roku 1960 z pera Jakoba Rosenberga.¹²⁴ Korpus kreseb a grafik pak vyšel v roce 1972 s texty Johannese Jahna, který se již předtím podrobně zabýval Cranachovým grafickým dílem.¹²⁵ Právě srovnávací studium grafik či návrhových kreseb může přinést zajímavé výsledky ve zkoumání prací Cranachových žáků, protože tyto kresby vedle grafických listů plnily prostředkující úlohu mezi návrhem mistra a provedením jeho dílny. Je téměř jisté, že podobné kresby si odnášeli jeho žáci s sebou, když odcházeli založit vlastní dílnu. Alespoň se to takto jeví u jeho předního žáka působícího v Čechách – Monogramisty I.W.

1.6. Cranachovi samostatně činní žáci a následovníci, jejich podrobné zkoumání

Otázka dalších Cranachových samostatně činných žáků byla v literatuře v poměru k mistru samotnému dlouho bílým místem. Většinou byla zmiňována pouze jména známá z archivních dokumentů, ke kterým se dalo mnohdy těžko přiřadit konkrétní dílo. První obsáhlé pojednání věnoval tomuto tématu kurátor drážďanských sbírek Wilhelm Junius, který se nejprve zabýval dílem Cranachova žáka a napodobitele Wolfganga Krodela¹²⁶ a v roce 1935 publikoval podrobnou stať o Cranachových žácích, kam kromě skupiny kolem tzv. *Pseudo-Grünewalda* pojal další tvůrčí individuality z Cranachova

¹²¹ Gunnar HEYDENREICH: Lucas Cranach the Elder. Painting materials, techniques and workshop practice. Amsterdam 2007, kap. V. Workshop organization, 267–287.

¹²² Např. viz: Christoph SCHÖLZEL: Zeichnungen unter der Farbschicht, Zu den Unterzeichnungen von Cranachs Gemälden in der Gemäldegalerie Alte Meister und in der Rüstammer Dresden, in: Cranach, Gemälde aus Dresden, Mit einem Bestandskatalog der Gemälde in den Staatlichen Kunstsammlungen Dresden / Kunstsammlungen Chemnitz, (hsg.) Harald MARX / Ingrid MÖSSINGER, erarb. von Karin KOLB, Köln 2005, 182–197.

¹²³ Cranach. Meisterwerke auf Vorrat. Die Erlanger Handzeichnungen in der Universitätsbibliothek. Bestands- und Ausstellungskatalog, (hg.) Andreas TACKE, Erlangen, 1994.

¹²⁴ Jakob ROSENBERG: Die Zeichnungen Lucas Cranach d. Ä., Berlin 1960.

¹²⁵ Johannes JAHN: Lucas Cranach d. Ä., Das gesamte graphische Werk, mit Exempeln aus dem graphischen Werk Lucas Cranach d. J. und der Cranachwerkstatt, München 1972; Johannes JAHN: Lucas Cranach als Graphiker, Leipzig 1955.

¹²⁶ Wilhelm JUNIUS: Die erzgebirgische Künstlerfamilie Krodell. Ein Beitrag zur Geschichte der Cranachschule, in: Monatshefte für Kunstwissenschaft, (hsg.) G. Biebermann, Nr. 14, 1921, 253–261.

okruhu, např. Valentina Elnera, Geoga Böhma, Hanse Krella, tzv. Mistra Döbelnského oltáře, Hanse Kremera a mnoho dalších, mezi nimi zmínil i Mistra I.W.¹²⁷ Již předtím se Junius věnoval užšímu studiu saského malířství a sochařství včetně stručných zmínek o příbuzných pracích na české straně Krušných hor.¹²⁸ Autor zmínil kromě Monogramisty I.W. a jeho obrazu Bolestného Krista z Drážďanské galerie také oltářní retábly z oblasti kolem Mostu a Chomutova. Dalším cranachovsky orientovaným pracím na obou stranách Krušných hor se stručně věnoval též drážďanský historik umění Walter Hentschel.¹²⁹ V roce 1972 byla uspořádána výstava saského malířství orientovaného na dílnu Lucase Cranacha st., text katalogu byl ovšem silně podmíněn socialistickou ideologií.¹³⁰ Klíčovou knihou, která přinesla více či méně konečné řešení otázky Cranachova významného žáka či žáků shrnutých pod zmíněný pojem *Pseudo-Grünewald*, je monografie Andrease Tackeho, jenž se pokusil doložit již dříve v literatuře tušenou totožnost tzv. *Pseudo-Grünewalda* (potažmo tzv. Mistra Mše sv. Řehoře) se Simonem von Aschaffenburg,¹³¹ dvorním malířem kardinála Albrechta Braniborského a samostatně činným žákem Lucase Cranacha st. jménem Simon Franck.¹³² Příčiněním Andrease Tackeho byla pomocí nejrůznějších dochovaných návrhových kreseb, inventářů, pramenů liturgického charakteru¹³³ a částí retáblů rekonstruována původní výzdoba kostela sv. Mořice a Máří Magdaleny v Halle.¹³⁴ Jádro tvořily návrhové kresby v poměru 1:10 od Lucase Cranacha st. dochované v různých evropských sbírkách, jejichž provedení bylo podle autora v režii právě tohoto samostatně působícího Cranachova žáka. V posledních letech bylo tématu kardinála Albrechta Braniborského jako donátora umění a potažmo i této skupině věnováno

¹²⁷ Wilhelm JUNIUS: Meister des thüringisch-sächsischen Cranach-Kreises, in: Zeitschrift des Vereins für thüringische Geschichte und Altertumskunde, (hsg.) Georg MENTZ, Neue Folge, 31, Jena 1935, 64–112; týž: Der böhmische Cranach-Schüler J. W., in: Belvedere, Bd. 13, Heft 67, 138–141, Wien 1928.

¹²⁸ Wilhelm JUNIUS: Sächsisch-böhmische Grenzkunst, in: Uhls □ Heimatbücher (Bilderreihe), (Hsg.) Rudolf WENISCH, Kaaden 1924, zvl. 10–12.

¹²⁹ Walter HENTSCHEL: Cranach und seine Schule im Erzgebirge, in: Glückauf!, Zeitschrift der Erzgebirgsvereins, 48, 1928, 43–48.

¹³⁰ Lucas Cranach und die Sächsische Malerei seiner Zeit. Staatliche Galerie Moritzburg Halle, 1972.

¹³¹ Hubert JANITSCHKEK: Geschichte der deutschen Malerei, Berlin 1889 (1890), 398–399. Viz pozn. 39.

¹³² Tackemu se podařilo zjistit totožnost tohoto malíře na základě studia archivních pramenů, z nichž vyplynulo např. (z nájemní smlouvy, s. 64), že Simon Franck v roce 1540 následoval Albrechta Braniborského z Halle do Aschaffenburgu. Andreas TACKE: Der katholische Cranach. Zu zwei Großaufträgen von Lucas Cranach d. Ä., Simon Franck und der Cranach-Werkstatt (1520–1540). Mainz 1992, 33–71.

¹³³ Např. v které dny liturgického roku se konalo procesí ke kterým oltářům umístěným v kostele.

¹³⁴ Návrhové kresby publikoval nejprve Ulrich Steimann, který je spolehlivě připsal Lucasi Cranachovi st. Viz: Ulrich STEIMANN: Der Bilderschmuck der Stiftskirche zu Halle: Cranachs Passionszyklus und Grünwalds Erasmus-Mauritius-Tafel, in: Forschungen und Berichte, Staatliche Museen zu Berlin, Nr., 11, 1968, 69–104.

několik obsáhlých výstav, které dané bádání značně posunuly kupředu, diskuse se však v určitých nuancích vedou dosud.¹³⁵

Obsáhlým korpusem do té doby nepříliš podrobně zmapované produkce saského malířství, kam pochopitelně byli zařazeni i žáci Lucase Cranacha st., sestavil Ingo Sandner, který navázal na starší publikaci o saském malířství od Eduarda Flechsig.¹³⁶ Sandnerova práce již vznikala v době, kdy se na danou oblast opět začalo pohlížet v širších historickogeografických souvislostech, takže do svého korpusu zařadil i práce importované do Čech, přičemž se ale autorova pozornost soustředila prakticky pouze na dílnu Hanse Hesse (Roudnický oltář, Oltář z Vintířova, Oltář z Mokropes). Zde se ocitáme na poli recepcí saského umění v malířství v Čechách a zbývá nyní shrnout stav bádání na našem území.

¹³⁵ Gerhard ERMISCHER / Andreas TACKE (Hsg): Cranach im Exil. Aschaffenburg um 1540. Zuflucht. Schatzkammer. Residenz. Ausstellungskatalog Aschaffenburg. Regensburg 2007; Thomas SCHAUERTE / Andreas TACKE (hsg): Der Kardinal Albrecht von Brandenburg. Renaissancefürst und Mäzen. Ausstellungskatalog. Moritzburg, Dom, Residenz und Kühler Brunnen. Regensburg 2006.

¹³⁶ Ingo SANDNER: Spätgotische Tafelmalerei in Sachsen. Dresden – Basel 1993; Eduard FLECHSIG: Sächsische Malerei und Bildnerei vom XIV. Jahrhundert bis zur Reformation, Bd. I–III, Leipzig 1908–12.

2. Cranachovská literatura na území Čech a Moravy

Pokud jde o cranachovskou literaturu týkající se českých zemí, nelze ji ohraničit jazykově, ale spíše geograficky. Téměř po celé 20. století můžeme u česky i německy píšících autorů sledovat větší či menší míru nacionálně laděných interpretací, které se sice nijak zásadně v rámci sledovaného tématu neprojeví, nicméně ono napětí mezi oběma póly je patrné i z nemnoha prací, jež se daného tématu dotýkají, a také obecně z nevelkého zájmu o danou problematiku na české straně.

Podobně jako v německých zemích byla na samém počátku díla žáků a následovníků Lucase Cranacha st. v Čechách podrobněji zaznamenána v topografické a soupisové literatuře z druhé poloviny 19. století, nejčastěji té, která se věnovala oblastem severních a severozápadních Čech. Cesty za účelem zmapování památek podnikali v této romantické fázi historie umění většinou archeologové či historici, mezi nimi např. první profesor české archeologie a dějin umění na pražské univerzitě, který ve svém spisu o archeologické cestě po Čechách a Moravě „přimo objevil pro české dějiny umění“ četné památky.¹³⁷ Mnohdy jsou tyto texty již jediným svědectvím o původní podobě často již zničených kostelů a jejich zařízení. Podobně užitečné první informace popisného charakteru nalezneme též v syntetické práci architekta přednášejícího na pražské Akademii výtvarného umění Bernarda Gruebera, jež je syntézou zaměřenou především na architekturu, která ale většinou opakovala informace převzaté z předchozích studií topografického či vlastivědného zaměření.¹³⁸

O hlubší studium středověkého a raně novověkého umění, jemuž vděčíme za první ucelené sesbírání a stylové zhodnocení největší části prací patřících do sledovaného tématu, se zasloužily dvě významné osobnosti českého dějepisu umění. Byl to pozitivista a profesor dějin umění na tehdejší české univerzitě Karel Chytil a český Němec Josef Opitz, jenž se jako asistent uměleckohistorického semináře pražské německé univerzity podílel s profesorem Aloisem Grünwaldem na systematickém

¹³⁷ Jan Erazim WOCEL: Bericht über die im Jahre 1858 unternommene kunsthistorische Reise im westlichen Böhmen, in: Mitteilungen der K. K. Centralcommission zur Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale IV., 1859, s. 137. K Janu E. Wocelovi viz Rudolf Chadraha a kol.: Kapitoly z českého dějepisu umění, díl I., Praha 1986, 101. Dále: František BENEŠ, Z cesty po Rakovnicku, Žatecku a Loketsku, in: Památky archeologické a místopisné VIII, 1870, 374; Bedřich BERNAU, Čechy. Krušné hory a Poohří. Díl X., Praha 1896, s. 222–223; Rudolf EIGENBERGER: Die kirchlichen Kunstaltertümer der Pfarrsprengel Radonitz und Willomitz. Radonitz 1914, 69.

¹³⁸ Bernard GRUEBER: Die Kunst des Mittelalters in Böhmen, T. 1. Wien 1871, 162–165; Československá vlastivěda. Díl VIII. Umění. Praha 1935. K českým Němcům tohoto počátečního období dějin umění viz: Milena BARTLOVÁ: Naše, národní umění. Studie z dějin dějepisu umění, Brno 2009, zvl. 67–83.

studiu umění německých oblastí tehdejšího Československa.¹³⁹ Chytil, který se obsáhle zabýval archivním výzkumem, jehož výsledkem byla např. publikace o knize staroměstského malířského cechu,¹⁴⁰ se jako první soustavně dotýkal ve svých publikacích i osobnosti Lucase Cranacha st. a jeho uměleckého okruhu. Pro Karla Chytila byla charakteristická snaha zasadit daná díla na základě zkoumání písemných pramenů do jejich historického kontextu. Autor se zabýval také osobností Mistra I.W. a pokoušel se pod jeho monogramem nalézt jméno konkrétního malíře. Hypoteticky tak spojil monogram I.W. s mistrem Janem Wrtilkou, usazeným v Lounech a provozujícím malířskou dílnu. Jeho jméno se vícekrát vyskytovalo ve zmíněné knize staroměstského malířského cechu.¹⁴¹ Dobově příznačné je to, že v obdobné snaze odhalit totožnost tohoto mistra uvažoval později německý historik umění Wilhelm Junius o jméně jinak neznámého Cranachova německého žáka Johanna Willensteina, doloženého v letech 1532–46 ve Freibergu.¹⁴² Jeho určení opět Karel Chytil¹⁴³ zpochybnil s tím, že Mistr I.W. pracoval dle dochované lokace jeho děl (téměř) výhradně v Čechách.¹⁴⁴ Na tomto stupni poznání pak nadlouho bádání o totožnosti Monogramisty I.W. zůstalo stát.

Karel Chytil se rovněž zapojil do diskuse v rámci cranachovského bádání svou recenzí na zmíněnou klíčovou Cranachovu výstavu uspořádanou v roce 1899 v Drážďanech.¹⁴⁵ Ve své recenzi shrnul poznatky o osobnosti Lucase Cranacha st., známé z tehdejší literatury. Autor neopomněl zmínit domněnku, že se Cranach možná zúčastnil cesty do Svaté země, s níž by byl spojen i pobyt v Itálii, a vylíčil Cranacha jako jednoho z generace německých renesančních umělců, pro které se nutně předpokládal styk

¹³⁹ Studie o životě a díle Josefa Opitze včetně bibliografie viz: Milena BARTLOVÁ: Život a dílo Josefa Opitze, in: Gotické sochařství a malířství v severozápadních Čechách. Sborník z kolokvia u příležitosti 70. výročí výstavy Josefa Opitze (eds.) Michaela NEUDERTOVÁ / Petr HRUBÝ, Ústí n. Labem 1999, 9–24; Milena BARTLOVÁ: Naše, národní umění. Studie z dějin dějepisu umění, Brno 2009, zvl. 85–97.

¹⁴⁰ Karel CHYTIL: Malířství pražské XV. a XVI. věku a jeho cechovní kniha staroměstská z let 1490–1582, in: Rozpravy Čs. Akademie. Třída I. č. 36, Praha 1906.

¹⁴¹ Karel CHYTIL: Kdo byl Mistr I.W.?, in: Památky archeologické XVI. 1893–1895, Praha 1896, 556–558.

¹⁴² Wilhelm JUNIUS: Meister des thüringisch-sächsischen Cranach-Kreises, in: Zeitschrift des Vereins für thüringische Geschichte und Altertumskunde, (hsg.) Georg MENTZ, Neue Folge, 31, Jena 1935, 64–112; týž: Der böhmische Cranach-Schüler J. W., in: Belvedere, Bd. 13, Heft 67, Wien 1928, 138–141.

Autor se přidržel předchozího určení Knebelova (viz Thieme-Becker, 37. díl, Meister mit Notnamen und Monogramisten, Leipzig 1950, 425–426). Jako třetí jméno byl Juniem zmíněn Nizozemec Jakob Woyt.

¹⁴³ Karel CHYTIL: České malířství prvního desetiletí XVI. století, in: Ročenka kruhu pro pěstování dějin umění za rok 1930, Praha 1931, 34–35.

¹⁴⁴ Jediné dílo, které je uloženo mimo území Čech, je deska s Bolestným Kristem v Gemäldegalerie v Drážďanech, kterou ale podle pozdějšího zjištění Heide Mannlové objednal oseký opat Bartoloměj (Heide MANNLOVÁ-RAKOVÁ: Oseký opat Bartoloměj a jeho vztah k Mistru I.W., in: 800 let kláštera Osek. Jubilejní sborník. Osek 1996, 157–162).

¹⁴⁵ Karel CHYTIL: Výstava Cranachova v Drážďanech roku 1899, in: Věstník Československé akademie, Ročník IX., Praha 1900, 83–95.

s italským uměním. Chytilova studie však odráží fázi německé historie umění, kdy panovalo mnoho nejasností v autorských atribucích. Silnější stránkou metody Karla Chytila byl také přeci jen spíše archivní výzkum než subtilní znalectví. Za nejkvalitnější dílo Lucase Cranacha st. a tehdejšího německého malířství vůbec sice shodně s autorem výstavy považoval Odpočinek na útěku do Egypta, ale celkově hodnotil malíře slovy jako „poddajný“, „prostoduchý“ a „jednotvárný“. Za jeho nejslabší stránku označil větší formáty, v nichž pozoroval „nedostatek jeho uměleckého nadání“. Toto hodnocení Cranacha Karlu Chytilovi nedovolilo souhlasit ani s některými později všeobecně přijatými atribucemi autora výstavy, jednak v připsání kvalitních raných děl, jako např. podobizny Stephana Reusse (Germanisches Nationalmuseum, Norimberk) nebo Schleißheimského Ukřižování (Gemäldegalerie, Mnichov). Naopak v atribuci malířsky zcela odlišného obrazu sv. Vilibalda a Valburgy s eichstattským biskupem Gabrielem von Eyb (Bamberg, Staatsgalerie) přisouzeného Cranachovu žáku a dvornímu malíři kardinála Albrechta Braniborského, byla pro Karla Chytila věrohodnější zpráva Sandratova o Cranachově autorství než stylová analýza. Autor se zmínil i o protestantských tématech, jejichž studium jej poutalo ve vztahu k husitské obrazové antitezi, již posléze věnoval svou stěžejní knihu.¹⁴⁶ Zároveň se Chytil zmínil i o významu Cranacha pro české země s poukazem na skupinu děl vzniklých pro olomouckého biskupa Stanislava Thurza (nyní na zámku v Kroměříži). Dále poukázal na díla Mistra I.W. a připomněl, že v severních Čechách je dochována řada děl „Cranachových epigonů“.¹⁴⁷ Jeho závěrečné konstatování o nutnosti souborné výstavy, která by utřídila a zprostředkovala poznání jinak roztroušeného materiálu, vyslyšel Josef Opitz v roce 1928. Mezitím vznikly ještě, v předchozí kapitole zmíněné, dvě studie z pera německých historiků umění, které se zabývaly uměním česko-saského příhraničí.¹⁴⁸

Opitzem uspořádaná výstava gotického sochařství a malířství v severních a severozápadních Čechách, kterou bychom co do významu pro další bádání mohli přirovnat ke zmíněné Cranachově výstavě v Drážďanech v roce 1899, byla nadlouho nepřekonaným počinem na poli výzkumu deskové malby 15. a 16. století v této oblasti

¹⁴⁶ Karel CHYTIL: Antikrist v naukách středověku a husitské obrazové antiteze, Praha 1918.

¹⁴⁷ Kromě obrazů sv. Kateřiny a Barbory v krajině a Stěti sv. Jana Křtitele a sv. Kateřiny, u kterých uvažuje pouze o příbuznosti s Cranachem a o poučení Itálií, jmenuje autor též obraz sv. Anny s Pannou Marií a Ježíšem uprostřed, dále pak obraz signovaný IM se Zasnoubením sv. Kateřiny.

¹⁴⁸ Wilhelm JUNIUS: Sächsisch-böhmische Grenzkunst, in: Uhls □ Heimatbücher (Bilderreihe), (hsg.) Rudolf WENISCH, Kaaden 1924; Walter HENTSCHEL: Cranach und seine Schule im Erzgebirge, in: Glückauf!, Zeitschrift der Erzgebirgsvereins, 48, 1928, 43–48.

Čech. Opitz zde učinil první kroky k poznání celku, sesbíral dochovaný materiál a utřídil jej na základě stylové analýzy do souborů podle jejich možné umělecké a dílenské příslušnosti. Autor se tomuto tématu věnoval již mnoho let předtím a u příležitosti výstavy publikoval též řadu příspěvků v odborných, ale i v regionálních časopisech.¹⁴⁹ Nesmíme zapomenout ani na jeho soubornou publikaci, jež se věnovala obrazové galerii cisterciáckého kláštera v Oseku, kde se nalézala, snad původně, též řada cranachovsky orientovaných prací.¹⁵⁰ Výstava vzbudila ohlas i v zahraničí. V recenzi na ni reagoval Carl Theodor Müller, který zdůraznil její didaktické zaměření v prezentaci nepřítomných exponátů na fotografiích a reprodukcích v katalogu.¹⁵¹ Autor Josefu Opitzovi vytkl, že snaha pojmout vše byla na úkor výběru kvality. Zároveň zdůraznil, že umělecká produkce této oblasti, která je dle něj neprůhledná a chybí jí vlastní umělecké centrum, spíše jen reaguje na umění blízkých center, ať už Prahy, Vratislavi, Norimberku nebo Chemnitz. Sochařství 15. století, prezentované na výstavě, pak kriticky zhodnotil jako pouhé echo, a ne zrovna dobré, místních německých dílen (binnendeutschen Werkstätten). Zajímavé a skutečně trefné je autorovo konstatování o dílech „domácí umělecké osobnosti“ Mistra I.W., u něhož upozornil na výraznou barevnost a citlivost, jakou dle něj neznal ani sám Cranach.

Problematikou umění 15. a počátku 16. století se nadále soustavně zabýval Karel Chytil, jako jeden z prvních badatelů z univerzitního prostředí. V obsáhlé studii o českém malířství prvních desetiletí 16. století navázal na výsledky Josefa Opitze, přičemž zorný úhel svého zkoumání rozšířil na celou oblast Čech.¹⁵² Svou statí prakticky položil širší základy studia pozdně gotického a raně renesančního malířství v Čechách založeného na podrobném zkoumání pramenů, spojeného v jeho osobě s velkou erudicí ve

¹⁴⁹ Josef OPITZ: Ein Bild des Meisters I.W. in der Jesuitenkirche zu Komotau, in: Erzgebirgs-Zeitung 43. Jahrgang, Heft 5–6, Kaaden 1922, 148–149; Josef OPITZ: Alte Kunst der Bezirk Kaaden-Pressnitz. Eine kurze Übersicht, geordnet nach Orten. Sonderabdruck aus der Heimatsbeilage der Kaadener Zeitung, Kaaden, 1924; Josef OPITZ: Zwei Jahrhunderte gotischer Malerei und Plastik Nordwestböhmens, in: Witiko 1928, 265–276; Josef OPITZ: Ausstellung gotischer Malerei und Plastik Nordwestböhmens in Brüx und Komotau, in:

Pantheon 1, 1928, 44; Josef OPITZ: Gotické malířství a sochařství v severozápadních Čechách na výstavách v Mostu a v Duchcově, in: Umění II, 1929, 561–576; Josef OPITZ: Gotické malířství a plastika severozápadních Čech. Z německého rukopisu přeložil Antonín Matějček. Praha 1930; Josef OPITZ / Karel KÜHN: Die Stadtpfarrkirche zu Brüx in Böhmen, Veröffentlichungen des Museumsvereins in Brüx, Heft 7, Brüx 1932.

¹⁵⁰ Josef OPITZ: Die Galerie des Stiftes Osseg. Beschreibender Teil (Gemälde). Komotau 1930.

¹⁵¹ Carl Theodor MÜLLER: Bericht aus dem Ausland. Gotische Malerei und Plastik Nordwestböhmens, in: Die Christliche Kunst, Monatsheft für alle Gebiete der christlichen Kunst und Kunstwissenschaft, Nr. 25, 1928/1929, 220–221.

¹⁵² Karel CHYTEL: České malířství prvního desetiletí XVI. století, in: Ročenka kruhu pro pěstování dějin umění za rok 1930, Praha 1931, 3–40.

znalostech umělecko-historických souvislostí s okolními zeměmi. Z Chytilovy stati je opět patrná snaha spojit jména malířů, známá zejména z knihy pražského malířského cechu, s dochovanými díly. Bohužel zde autor narazil na dosud problematickou skutečnost, že známe jména (podle pramenů) významných umělců, ale neznáme jediné jejich dílo, které bychom s dalšími mohli srovnávat. O Lucasi Cranachovi zde čteme kouzelnou větu, která možná dokonale vystihuje stav cranachovského bádání v dané době: „...Rozmanitostí prostředků technických stává se vývoj jeho záhadným.“¹⁵³ Chytil, vycházející mimo jiné zejména z monografie Kurta Glasera, komentoval diskusi, která byla v německé literatuře vedena ve zmíněné otázce tzv. *Pseudo-Grünewalda (Pseudo-Grünewald-Frage)*, jako výstrahu, aby se určování autorství, odhalování původu či působnosti vlivu dělo s největší obezřetností. Již tehdy upozornil na důležitost otázky vztahu saského umění k umění podunajskému. Zároveň věřil v Cranachovo přímé poučení Itálií, o něž se vedou dosud v literatuře spory,¹⁵⁴ když konstatoval, že pro Cranacha typický ženský oděv se objevuje též u Pinturicchia ve Vatikáně v Appartamento Borgia u postav sv. Kateřiny a Barbory. Z maleb blízkých Cranachovi upozornil na oltární retábl se Stětím sv. Barbory z děkanského kostela v Mostě, který autorsky zařadil Josef Opitz pod tzv. Mistra oltáře z Dippoldiswalde, jehož díla publikoval Edouard Flechsig v monografii o saském malířství.¹⁵⁵ Autor provedl výčet jednotlivých známých děl Cranachova žáka Mistra I.W., přičemž snesl základní umělecko-historické a ikonografické údaje o daných obrazech. Stylově též Chytil našel jako první souvislost Mistra I.W. s malbami v Halle prostřednictvím srovnání se zmíněným votivním obrazem eichstadtského biskupa Gabriela von Eyb (Bamberg, Staatsgalerie), jenž byl tehdy řazen do skupiny děl tzv. *Pseudo-Grünewalda*.¹⁵⁶ Souborná výstava uspořádaná Josefem Opitzem v Mostě a Chomutově dovolila ucelenější pohled na dosud rozptýlená díla Mistra I.W., jemuž byla posléze připisována další díla. Antonín Matějček si povšiml jeho autorství u obrazu Zavraždění sv. Václava

¹⁵³ Karel CHYTIL: České malířství prvního desetiletí XVI. století, 29.

¹⁵⁴ Obecně se soudilo, že Cranach poznal italská díla přímo ve Wittenbergu prostřednictvím svého mecenáše saského kurfiřta, který vlastnil obrazy italských malířů. Na poslední výstavě Cranacha st. ve Frankfurtu n. M. byla otázka umělcova přímého seznámení s italskými mistry opět otevřena na základě přesvědčivého srovnání obrazů Madon Pietra Perugina. Viz: Bodo BRINKMANN (hsg.): Cranach der Ältere, Ausstellungskatalog, Städel Museum, Frankfurt am Main 2007, 146.

¹⁵⁵ Eduard FLECHSIG: Sächsische Malerei und Bildnerei vom XIV. Jahrhundert bis zur Reformation, Bd. II. Leipzig 1908–12, č. kat. 1–18.

¹⁵⁶ Tento obraz později připsal Andreas Tacke Cranachovi žákovi Simonu Franckovi. Andreas TACKE: Der katholische Cranach. Zu zwei Großaufträgen von Lucas Cranach d. Ä., Simon Franck und der Cranach-Werkstatt (1520–1540). Mainz 1992, 42.

v kapli téhož světce v katedrále sv. Víta.¹⁵⁷ Připomeňme, že se tento obraz objevil již předtím v německé literatuře. Nejprve označil Alois Hirt za jeho autora Lucase Cranacha ml. a posléze byl Schuchardtem pro svou „nízkou kvalitu“ vyčleněn i z okruhu Cranachových žáků.¹⁵⁸ Stať Antonína Matějčka je velmi průkazná i z metodického hlediska. Obrazem, dochovaným nepochybně na místě svého původního určení, tak do oeuvre Mistra I.W. přibylo další dílo z území Čech, a dokonce z jeho samotného centra, čímž se potvrzovala teorie o trvalém působení tohoto autora v Čechách. Matějček se na základě časové posloupnosti datovaných děl Mistra I.W. pokusil vysledovat vývojové zákonitosti díla tohoto mistra. Jeho metoda byla podmíněna genetickými principy Vídeňské školy dějin umění ve sledování výtvarného vývoje od předlohou vázaného raného kresebného stylu směrem k volnější kresbě a kolorismu, typickým pro počátek 16. století, resp. k odklonu od gotického formalismu k větší přirozenosti a živosti. I v rámci řady děl, která se více méně doslovně opírají o grafické předlohy, tak autor za vývojový prvek označil zjemnění malířské formy, patrné např. ze srovnání desek Želinského oltáře a votivního obrazu ze Šopky (Pšovky). Dalším vývojovým prvkem bylo pro autora zmíněné zvýšení sytosti barev (koloritu) (Madona z Plzně, Madona z Mostu) a posléze logičtější rozmístění figur v obrazovém prostoru a jejich přirozenější, živější pohyb a prohloubení charakteristiky výrazu postav v duchu německé renesance Albrechta Dürera, které přičetl podílu nových, v novějším umění zběhlých spolupracovníků, potažmo vývoji dílny.

V témže roce byl publikován knižně (předtím ve formě sešitů) první díl syntézy věnovaný středověkému umění v Čechách z pera českých žáků Vídeňské školy dějin umění, mezi nimi i Antonína Matějčka.¹⁵⁹ Je příznačné, že pracím saské orientace je zde věnována jen krátká zmínka v tom smyslu, že saské umění svým vlivem v Čechách přinášelo „*první výtěžky práce již směřující k renesančnímu sensualismu*“. Rovněž příznačný je nepřilíš veliký zájem českých historiků umění této generace o renesanční malířství v Čechách, nejspíše právě proto, že v poměru k ostatním epochám je v první polovině 16. století patrný kvalitativní propad. Dalším důvodem byla právě přílišná závislost malby 16. století v Čechách na německé malbě, a zejména grafice, která z ní

¹⁵⁷ Antonín MATĚJČEK: Nepoznaný obraz Monogramisty IW v Praze, in: Kniha o Praze – Pražský almanach, Praha 1931, 18–23.

¹⁵⁸ Aloys HIRT: Kunstbemerkingen auf einer Reise über Wittenberg und Meissen nach Dresden und Prag. Berlin 1830, 182; Christian SCHUCHARDT: Lucas Cranach des Aelteren Leben und Werke. Nach urkundlichen Quellen bearbeitet von Ch. Schuchardt, Teil II, 107–110, Leipzig 1851.

¹⁵⁹ Vojtěch BIRNBAUM / Josef CIBULKA / Antonín MATĚJČEK: Dějepis výtvarného umění v Čechách, I. díl, Středověk, Praha 1931.

činila v jejich očích produkt pouhých epigonů, bezvýznamných pro postižení uměleckého vývoje. Snaha o sledování výhradně českého umění je vidět již v Matějčkově Dějepis umění, kde je např. vynechána produkce umělců na dvoře Rudolfa II. s tím, že čeští umělci s touto produkcí nebyli v kontaktu.¹⁶⁰

Jestliže by se mohlo zdát, že čeští historici umění obrazně řečeno „přenechali“ pole saských recepcí v českém umění německým historikům umění, není tomu tak, ačkoliv by tomu některé publikace svým názvem nasvědčovaly. V předválečném roce 1938 vyšla jako samostatná publikace přednáška Karla Maria Swobody věnovaná německému podílu na umění sudetských oblastí Čech. Tato studie však patří do tehdejšího proudu hrubě nacionální orientace.¹⁶¹ Autor zařadil mezi německé umění mnohé kvalitní práce české, ale nenalezneme zde zmínky o cranachovsky či sasky podmíněné malbě. Stejně tak je tomu u již skutečně nacisticky orientované knihy historika umění Otto Kletzla,¹⁶² kterému rovněž šlo o tendenční zařazení těch nejvýznamnějších děl vzniklých na našem území do rámce německého umění, a tím o poukázání na německé tvůrce jako na jedině nositele uměleckého dění u nás.

Poznání děl Lucase Cranacha st. a jeho okruhu dochovaných na našem území, z nichž některá byla do té doby evidovaná v německé literatuře, se však přesto pomalu prohlubovalo. Šlo zejména o zmínky v soupisové literatuře a v katalogích šlechtických nebo klášterních sbírek či sbírek Národní galerie a její předchůdkyně Společnosti vlasteneckých přátel umění. Antonín Matějček¹⁶³ publikoval např. krátkou stať o Madoně z kostela v Poleni u Klatov, kterou jako významný vývojový článek reflektující vztah k italské malbě charakterizoval s vysokou mírou přesvědčivosti, přesto však nesprávně, jako samostatné dílo Lucase Cranacha st. I zde je tedy vidět metodický problém, se kterým se tehdy potýkalo německé bádání, jímž byly autorské atribuce vlastních Cranachových děl, kde se bez pomoci moderních technologií i subtilní stylová analýza či znalectví zdají nedostačující. Poznání zmíněného úskalí v této době vyústilo u těchto autorů v rezignaci na možnost určení podílu mistra a žáků. Z roku 1939 pochází krátká, ale pro bádání v této oblasti stěžejní stať z pera Vincence Kramáře.¹⁶⁴ Autor přišel na původ fragmentů původního Cranachova oltáře z pražské katedrály sv.

¹⁶⁰ Antonín MATĚJČEK: Dějepis umění, Umění nového věku, IV. díl, Praha 1929, 235–236.

¹⁶¹ Karla Maria SWOBODA: Zum deutschen Anteil an der Kunst der Sudetenländer, Brünn/Leipzig 1938; blíže k metodě K. M. Swobody viz: Milena BARTLOVÁ: Naše, národní umění. Studie z dějin dějepis umění, Brno 2009, 76.

¹⁶² Otto KLETZEL: Deutsche Kunst in Böhmen und Mähren, Berlin 1940.

¹⁶³ Antonín MATĚJČEK: Madona Poleňská, dílo L. Cranacha st., in: Umění 1937, 277–279.

¹⁶⁴ Vincenc KRAMÁŘ: Oltář Lukáše Cranacha v chrámu sv. Víta, in: Národní listy 1939, příloha č. 186.

Víta. Konstatoval sice M. J. Friedländerem podmíněné mínění o skepsi v možnosti zjištění podílu mistra a jeho spolupracovníků v dílech vzniklých po roce 1520, ale v krátkém zhodnocení výtvarných kvalit desek z Pražského hradu se projevil jeho obrovský cit pro formální analýzu. Zcela na místě byla jeho výtku směrem k dosavadnímu bádání (nejspíše geneticky formovanému chápání vývoje umění u Antonína Matějčka), které hledalo *kritérium vlastnoručnosti* Cranachova díla v *tvarové přírodní přesnosti*. Hlavním kritériem pro zjištění této *vlastnoručnosti* je dle něj přítomnost citlivosti linie a malířských prostředků, křehký půvab a *výrazová síla obrazu*, kterou shledal i zde.

První česky psaná monografie Lucase Cranacha vyšla v roce 1942 z pera Jana Loriše, který shrnul dosavadní poznatky z německé literatury známé z monografií Flechsig, Worringer a či Glasera.¹⁶⁵ Nejspíše pod vlivem Maxe J. Friedländera označil Cranachovy práce od dvacátých let výše již vesměs za dílenské, umělci samotnému pak pro tuto dobu přisoudil pouze malbu některých portrétů. Z děl chovaných v Čechách uvedl pouze dvě práce, a to zmíněnou Madonu Poleňskou a pro Čechy stěžejní oltářní retábl Glorifikace Panny Marie pro katedrálu sv. Víta. Stručně připomenul též v Čechách působícího Mistra I.W. Autor se zaměřil i na vysvětlení stylových zákonitostí německého umění počátku 16. století, které ale působí dosti schematicky a zjednodušeně. Např. expresivní výraz malířů podunajské školy připodobnil k boji umělce nového věku o oprostění se od gotické vázanosti či o formální odpoutání se od tradice, jež umožnilo vybudování „nového německého stylu“, který v podání Lucase Cranacha posléze sklouzl pro „nezájem o pravidla renesančního kontrapostu a utváření figury“ až k manýrismu.

Po druhé světové válce zaznamenáváme z pochopitelných historických důvodů u českých badatelů pokračování záměrného vymezování dělicí čáry mezi uměním německým a českým, jehož vedlejším efektem byl rovněž nevelký zájem o téma importů či prací reflektujících saské umění. Příznačná je též skutečnost, že pozdější syntézy věnované renesančnímu umění v Čechách byly vydávány buď německými badateli, nebo českými badateli v německém jazyce.¹⁶⁶ Situaci saských recepcí a místo Lucase Cranacha jako inspirátora v deskové malbě u nás poprvé souhrnně charakterizoval v roce 1950 pokračovatel a žák Antonína Matějčka Jaroslav Pešina

¹⁶⁵ Jan LORIŠ: Lucas Cranach st., Mistři malířství, sv. 17, Praha 1942.

¹⁶⁶ Jiřina HOŘEJŠÍ / Jarmila KRČÁLOVÁ: Die Kunst der Renaissance und des Manierismus in Böhmen, Prag 1979; Ferdinand SEIBT (hsg.): Renaissance in Böhmen, München 1985.

v korpusu deskové malby konce 15. a první poloviny 16. století, který posléze ještě doplnil o další obsáhlé pojednání v časopise Umění.¹⁶⁷ Inspirace Cranachovými díly, zejména grafikami, si Pešina povšiml již v obrazech podunajské orientace u nás z doby kolem 1500 (např. postavy světců na Čimelickém oltáři, nyní katedrála sv. Víta v Praze).¹⁶⁸ Pešina zaznamenal rovněž křížení podnětů z Podunají se saskými (oltární retábl z Vintířova, nyní expozice v kostele Nanebevzetí Panny Marie v Mostě),¹⁶⁹ zde však nejspíše pro nedostatek srovnávacího materiálu mnohé souvislosti nemohl konkrétněji formulovat. Zároveň u většiny podunajsky orientovaných prací hledal jejich souvislosti pouze v Rakousku.¹⁷⁰ Patrně z toho důvodu také shledal nástup vlny reflexe Cranachových kompozic až od 20. let 16. století.¹⁷¹ Pešina se krátce věnoval i charakteristice Cranachova stylu, který malíř rozvinul po svém příchodu do Saska, a v duchu metody A. Matějčka hodnotil negativně Cranachův odklon od realismu k typizaci. Rovněž jsou zde patrné parafráze Maxe J. Friedländera a jeho odsudek malířových pozdějších prací jako naučitelných a pro obchod vytvořených kompozic, které jeho žáci bez většího úsilí či snahy o individuální charakter rutinně napodobovali. Stejně jako u Friedländera vyjádřil Pešina skepsi nad možností rozlišit podíl jednotlivých rukou v rámci Cranachovy dílny.¹⁷² Pešina se také jako první poměrně podrobně věnoval dílu Mistra I.W., časově utřídil dosud známá díla a, v mnohém navazující na A. Matějčka, přinesl novou teorii o příchodu mladšího pomocníka do této dílny po roce 1541, jímž je datován obraz Odpočívajícího Krista. Významným podílem tohoto nového malíře pak vysvětlil změnu kompozic a pohybovosti figur, ostřejší charakterizaci postav či novou sytost barev v časově následujících obrazech a oltářních celcích. Některé připomínky souvislostí s Cranachovými pracemi nalezneme dále ve studiích Josefa Krásy týkajících se knižní a nástěnné malby.¹⁷³

¹⁶⁷ Jaroslav PEŠINA: Česká malba pozdní gotiky a renesance 1450–1550, Praha 1950; Jaroslav PEŠINA: Paralipomena k dějinám českého malířství pozdní gotiky a renesance: osm kapitol dodatků a oprav k české malbě deskové 1450–1550, in: Umění 1967, 217–259, 325–376, zvl. 369.

¹⁶⁸ PEŠINA 1950, 64.

¹⁶⁹ PEŠINA 1950, 66–67.

¹⁷⁰ Nyní se ukazuje, že mnoho děl z prvních dvou desetiletí 16. století s podunajskými rysy má své kořeny spíše v saské oblasti, kam se po roce 1500 houfně stěhovali umělci z jižního Německa za prací. A právě takovým příkladem je i Lucas Chranach st., jehož přínos „podunajských“ pravků do Saska je nezanedbatelný.

¹⁷¹ Za časové východisko pro „nástup Cranachových vlivů na českou malbu“ považoval Pešina rok 1520, kterým je datován votivní obraz Vavřince Hengsta z mosteckého děkanského kostela (nyní tamtéž v expozici). Viz: PEŠINA 1950, 77.

¹⁷² PEŠINA 1950, 75–76.

¹⁷³ Josef KRÁSA: Knižní malba, in: Jihočeská pozdní gotika 1450–1530, Katalog výstavy, Hluboká 1965, 286–302; týž: Nástěnná malba a Knižní malba, in: Pozdně gotické umění v Čechách, Praha 1978, 255–

Další bádání se nese spíše v duchu stručných katalogových hesel průvodců či katalogů sbírek a syntéz. Pozornost byla většinou upřena buď výhradně na díla Lucase Cranacha v českých sbírkách, nebo na Monogramistu I.W. Dosavadní mezeru v podrobnějším syntetickém i katalogovém zpracování děl německých mistrů 15. a 16. století z českých sbírek vyplnil Jaroslav Pešina v roce 1962.¹⁷⁴ Katalog byl však spíše výběrem těch nejkvalitnějších obrazů z českých sbírek, z nichž mnohé se k nám dostaly až druhotně. Vedle starších katalogů Národní galerie,¹⁷⁵ kam se dostala většina Cranachových obrazů po zestátnění sbírek v roce 1950, či katalogů regionálních muzeí či menších výstav, vystavujících cranachovsky orientované malby,¹⁷⁶ je zatím posledním podrobnějším příspěvkem na toto téma katalog sbírek Národní galerie od Olgy Kotkové.¹⁷⁷ Jako drobný příspěvek ke Cranachovým grafikám wittenberského katalogu relikvií zv. *Wittenberger Heiltumsbuch* není bez zajímavosti krátký článek Rudolfa Chadrabý, který se zabývá vztahy Cranachem reprodukováných pozdně gotických relikviářů k uměleckému řemeslu v Čechách.¹⁷⁸

Dílo Cranachova žáka Monogramisty I.W. ve stručném výčtu prací nalezneme ve slovníkových publikacích, např. v Thieme-Beckerově lexikonu umělců z roku 1950 či

314 a 388–457; týž: Nástěnné malby žirovnické Zelené světnice. Příspěvek ke studiu pozdně gotické profánní malby, in: *Umění 1964*, 282–300; týž: Nástěnná malba, in: *Pozdně gotické umění v Čechách*, Praha 1978, 258–314.

¹⁷⁴ Jaroslav PEŠINA: *Alt-Deutsche Meister von Hans von Tübingen bis Albrecht Dürer und Lucas Cranach*, Praha 1962.

¹⁷⁵ Jaroslav PEŠINA / Jiří MAŠÍN: *Národní galerie v Praze, Sbíрка starého umění*, Praha 1949; 14, 15, 55; Jaromír HOMOLKA / Ladislav KESNER: *České umění gotické*, Praha 1964, 59; O. J. BLAŽÍČEK a kol.: *Sbíрка starého umění, Seznam vystavených děl*, Praha 1971, 25, 38–39; Kolektiv autorů: *Staré české umění, Sbířky Národní galerie v Praze, Jiřský klášter*, (Ladislav KESNER), Praha 1988, 78; Kolektiv autorů: *Staré evropské umění, Sbířky Národní galerie v Praze, Šternberský palác*, (Marie Anna KOTRBOVÁ), Praha 1988, 129–130; Kolektiv autorů: *Národní galerie v Praze, Šternberský palác, Evropské umění od antiky do závěru baroka*, (Olga KOTKOVÁ), Praha 2004, 138–140; *Čechy a střední Evropa 1200–1550, Štěpánka CHLUMSKÁ* (ed.): *Sbířky starého umění Národní galerie v Praze*, Praha 2006, 108, 113, 126.

¹⁷⁶ Otakar VOTOČEK: *Severočeská galerie výtvarného umění v Litoměřicích, Sbířky starého umění, Stručný průvodce a katalog vystavených děl*, Litoměřice 1983; Zdenka NOVÁKOVÁ / Heide MANNLOVÁ: *Severočeské umění 14.–18. století, Průvodce expozicí v přesunutém gotickém kostele v Mostě*, Praha 1988, nepag.; Ladislav KESNER: *Výběr středověkých památek severozápadních Čech. Katalog výstavy v Ústí nad Labem*, 1989; Heide MANNLOVÁ: *Kulturní památka Most, Děkanský kostel a jeho stavitelé*, Praha 1989; Kolektiv autorů: *Pozdní gotika, Z pokladů litoměřické diecéze I.*, Katalog výstavy, Severočeská galerie výtvarného umění v Litoměřicích, Národní galerie v Praze, (Jarmila VACKOVÁ), Praha 1991, 24–26; Eva ŠAMŠULOVÁ: *Díla gotických mistrů, katalog sbířky plastik a deskových obrazů Okresního muzea v Chomutově*, Chomutov 1999, 92–95.

¹⁷⁷ Olga KOTKOVÁ: *National Gallery in Prague, German and Austrian Painting of the 14th–16th Centuries, Illustrated Summary Catalogue II/1*, Praha 2007.

¹⁷⁸ Rudolf CHADRABA: *Cranachovo svědectví o české tradici uměleckého řemesla*, in: *Umění 6*, 1973, 512–515.

v Nové encyklopedii českého výtvarného umění.¹⁷⁹ Stejně tak stručná charakteristika tohoto mistra včetně některých sasky orientovaných prací v Čechách je obsažena v syntézách, přičemž podrobnější zájem o jeho dílo je charakteristický spíše pro badatele zabývající se středověkým uměním.¹⁸⁰ Ve zmíněných starších německy (a anglicky) psaných syntézách gotického a renesančního umění¹⁸¹ jsou i informace o Mistru I.W. omezeny na absolutní minimum nebo zcela chybí. V této souvislosti je s podivem, že právě němečtí autoři kapitol o malířství tohoto mistra buď zcela pominuli (Manfred Wundram), nebo jej považovali za bezvýznamného (Christian Salm). V syntéze Renaissance in Böhmen je alespoň stručně pojednáno o obrazech Lucase Cranacha st. z kroměřížské obrazárny, objednaných Stanislavem Thurzem.¹⁸²

Neutěšený stav poznání o Mistru I.W. podnítil k uspořádání první monografické výstavy tohoto umělce dlouholetého pracovníka Národní galerie v Praze Ladislava Kesnera,¹⁸³ který se jeho dílem zabýval již při zpracovávání zmíněných katalogů sbírek. V katalogu výstavy byla díla tohoto monogramisty systematicky utříděná, stručně stylově a ikonograficky charakterizovaná, velmi přínosné bylo poctivé shromáždění veškeré literatury k daným obrazům. Jedním z přínosů výstavy byla pro tehdejší badatele možnost vidět většinu těchto děl pohromadě, což bylo dle autora jejím hlavním cílem s možností odrazu k dalšímu bádání. Velký deficit má však katalog v malé míře zpracování historických souvislostí, rešerších archivních pramenů či určení erbů donátorů. Jak autor v úvodu sám přiznává, nebyl na tento druh výzkumu dostatek času. Autor provedl nutný počáteční výzkum, který teprve čekal na podrobnější zpracování. Jistým pokračováním pak byla studie zaměřená na subtilní stylovou analýzu díla Mistra I.W. z pera Ivany Kyzourové.¹⁸⁴ Její stať je cenná zejména důvodným připsáním obrazů Judity ze strahovské obrazárny dílně Mistra I.W. a rozšířením poznání vzorů či předloh

¹⁷⁹ Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart, (hsg.) Hans VOLLMER (Hg.), Bd. 37, Meister mit Notnamen und Monogramisten, Leipzig 1950, 425–426; Nová encyklopedie českého výtvarného umění, díl A–M, Anděla HOROVÁ (ed.), autorka hesla Jarmila VACKOVÁ, Praha 1995, 530.

¹⁸⁰ Jaroslav PEŠINA in: Dějiny českého výtvarného umění (DČVU), díl I/2, Praha 1984, 595; Jarmila VACKOVÁ in: Dějiny českého výtvarného umění (DČVU), díl II/1, Praha 1989, 93; Jan ROYT: Středověké malířství v Čechách, Praha 2002, 120, 122.

¹⁸¹ K. M. SWOBODA (hsg.): Gotik in Böhmen, München 1969 – autor kapitoly o malířství pozdní gotiky Christian Salm zmínil Mistra I.W. s poznámkou, že oproti Mistru Litoměřického oltáře je nevýznamný; Jiřina HOŘEJŠÍ / Jarmila KRČÁLOVÁ: Die Kunst der Renaissance und des Manierismus in Böhmen, Prag 1979, 47, 128; Ferdinand SEIBT (hsg.): Renaissance in Böhmen, München 1985 – autor kapitoly o malířství Manfred Wundram, ačkoliv začíná již od zmínek o umění na dvoře Karla IV., překvapivě nezmínil ani existenci Monogramisty I.W.

¹⁸² Ferdinand SEIBT (hsg.): Renaissance in Böhmen, München 1985, 147–148.

¹⁸³ Ladislav KESNER: Mistr I.W., Litoměřice 1993.

¹⁸⁴ Ivana KYZOUROVÁ: Příspěvek k dílu Mistra I.W., in: Umění XLIV, 1996, 261–270.

v dílech Lucase Cranacha st. a Albrechta Dürera u některých dalších kompozic tohoto mistra. Studie, která vycházela z poznatků o dílenském provozu obvyklém již ve středověku, kdy docházelo v rámci malířské dílny ke specializaci jednotlivých malířů na určité prvky, např. obličejové či draperie, rozdělila oeuvre Mistra I.W. mezi dva malíře, pomocně nazvané Mistr A a Mistr B.¹⁸⁵ Jednotliví mistři pak jsou podle autorky zastoupeni na všech dílech v podílu, který specifikovala a rozlišila hlavně prostřednictvím tzv. Morelliho metody a srovnáním malířských kvalit jednotlivých obrazů. Autorka tak právem zproblematizovala zmíněné závěry A. Matějčka a Jaroslava Pešiny ohledně stylového vývoje Mistra I.W. a příchodu nového malíře do dílny kolem roku 1541. Své závěry však neopírala kvůli nedostatku daného materiálu o zkoumání přípravných kreseb, pro což zůstala její zjištění omezena možnostmi individuálních znaleckých schopností. Poněkud sporné je rovněž autorčino připsání dalšího obrazu z téže sbírky Mistru I.W., Madony se sveticemi.

Vedle studií čistě formálního zaměření se někteří autoři věnovali určitým dílčím tematickým okruhům či hlubšímu pojednání ikonografických a kulturněhistorických souvislostí některých děl patřících do rámce daného tématu, jejichž původním určením byly Čechy. Zájem těchto badatelů se nově obrátil též k problematice donátorů a možných historických souvislostí vzniku děl. Náležitá pozornost však byla věnována pouze malému segmentu těch nejkvalitnějších prací. Zmínky o možných objednavatelích a okolnostech vzniku oltářního retáblu Panny Marie se sveticemi z katedrály sv. Víta obsahují studie o umění jagellonské doby od Jarmily Vackové.¹⁸⁶ Tato otázka byla v poslední době v literatuře poměrně frekventovaná.¹⁸⁷ Autorka se zmínila též o objednávkách olomouckého biskupa Stanislava Thurza od Lucase Cranacha a humanistickém prostředí jeho dvora. K tomuto tématu přinesla mnohé informace interdisciplinárně pojatá kniha Ivo Hlobila *Humanismus a raná renesance na Moravě*,¹⁸⁸ která je stěžejním příspěvkem k poznání kulturních a historických souslostí

¹⁸⁵ KYZOUROVÁ 1996, 269, pozn. 7.

¹⁸⁶ Jarmila VACKOVÁ / Jiřina HOŘEJŠÍ: Některé aspekty jagellonského dvorského umění, in: Umění XXI, 1973, 496–511.

¹⁸⁷ Hans Georg THÜMMEL: Lucas Cranachs Prager Altar, in: Lucas Cranach. Ein Maler-Unternehmer aus Franken. Katalog der Ausstellung in der Festung Rosenberg, Kronach, C. GRIMM / J. ERICHSEN / E. BROCKHOFF (hsg.), Augsburg 1994, 166–173; Jiří FAJT: „Na paměť statečného a zbožného Štěpána Šlika (†1526), zakladatele Jáchymova“, Monogramista I. P. a dvorská reprezentace za Ludvíka Jagellonského, krále uherského a českého, in: Doba Jagellonská v zemích české koruny (1471–1526), Sborník Katolické teologické fakulty Univerzity Karlovy, Dějiny umění – historie I, Praha 2003; Michal ŠRONĚK / Kateřina HORNÍČKOVÁ: Der Cranach-Altar im Veitsdom – seine Entstehung und sein Untergang, in: Umění LVIII, 2010, 2–16.

¹⁸⁸ Ivo HLOBIL / Eduard PETRŮ: Humanismus a raná renesance na Moravě, Praha 1992.

doby počínající renesance na Moravě. Moravské renesanci, a tudíž i tématu Thurzových objednávek u Cranacha se dotkl i katalog obsáhlé výstavy *Od gotiky k renesanci*.¹⁸⁹ Nejnovější poznatky přinesl také sborník konference nazvané *Úsvit renesance na Moravě za vlády Matyáše Korvína a Vladislava Jagellonského (1479–1516) v širších souvislostech*.¹⁹⁰ Humanistickému dvoru biskupa Thurza byla věnována pozornost již koncem 19. století.¹⁹¹ Nejnovější příspěvky k tomuto tématu jsou pak z pera historika Tomáše Baletky¹⁹² a Lubomíra Konečného.¹⁹³ Cranachovy olomoucké obrazy patří též pro svůj význam v oeuvre Lucase Cranacha k často vystavovaným zápůjčkám na zahraniční výstavy.¹⁹⁴

Dalším významným segmentem v literatuře daného zaměření je zkoumání odrazu Cranachovy kompozice *Zákona a milosti* jako programově protestantského vyobrazení v Čechách. Zabývali se jím zejména Jan Royt a Vladimír Hrubý nejprve v souvislosti s výzdobou zámku v Pardubicích, a pak také Olga Kotková.¹⁹⁵ Jan Royt shromáždil všechna další známá vyobrazení *Zákona a milosti* v Čechách a přinesl důkladný ikonografický rozbor tohoto námětu na základě teologických spisů Martina Luthera a Filipa Melanchtona.¹⁹⁶ Vladimír Hrubý v roce 2003 pak publikoval k pardubickému

¹⁸⁹ *Od gotiky k renesanci, Výtvarná kultura Moravy a Slezska 1400–1550*, (eds.) Ivo HLOBIL / Marek PERŮTKA, Olomouc 2002.

¹⁹⁰ *Historická Olomouc XVII, Úsvit renesance na Moravě za vlády Matyáše Korvína a Vladislava Jagellonského (1479–1516) v širších souvislostech*, (eds.) Ivo HLOBIL / Marek PERŮTKA, Olomouc 2009.

¹⁹¹ Karl WOTKE: *Der Olmützer Bischof Stanislaus Thurzó von Bétlenfaha (1497–1540) und dessen Humanistenkreis*, in: *Zeitschrift des Vereins für Geschichte Mährens und Schlesiens* 3, 1899, 337–388.

¹⁹² Tomáš BALETKA: *Osobnost olomouckého biskupa Stanislava Thurza (1497–1540)*, in: *Historická Olomouc XVII, Úsvit renesance na Moravě za vlády Matyáše Korvína a Vladislava Jagellonského (1479–1516) v širších souvislostech*, (eds.) Ivo HLOBIL / Marek PERŮTKA, Olomouc 2009, 57–64 – zde starší literatura k tomuto tématu.

¹⁹³ Lubomír KONEČNÝ: *Jan Thurzo, Albrecht Dürer a Jan Dubravius*, in: *Slezsko, Země koruny české, Historie a kultura 1300–1740*, (eds.) Helena DÁŇOVÁ / Jan KLÍPA / Lenka STOLÁROVÁ, oddíl B, 879–887.

¹⁹⁴ Např. Bodo BRINKMANN (hsg.): *Cranach der Ältere. Ausstellungskatalog*. Frankfurt am Main 2007, 159, č. kat. 20, 21; tato výstava byla v roce 2008 prezentována ještě v Royal Academy of Arts v Londýně.

¹⁹⁵ Jan ROYT / Vladimír HRUBÝ: *Nástěnná malba s námětem Zákon a milost na zámku v Pardubicích*, *Umění* 40, 1992, 124–137; Olga KOTKOVÁ: *National Gallery in Prague, German and Austrian Painting of the 14th–16th Centuries, Illustrated Summary Catalogue II/1*, Praha 2007, 28–31, č. kat. 8, 9; Olga KOTKOVÁ: *Lucas Cranach st., Zákon a milost: Luther nebo Erasmus?*, příspěvek proslouvený na konferenci *Umění reformace v českých zemích (1380–1620) ve dnech 17. až 19. 2. 2010 u příležitosti stejnojmenné výstavy v Císařské konírně Pražského hradu*.

¹⁹⁶ Jan ROYT: *The Allegory of Salvation and Sin*, in: *The Bohemian Reformation and Religious Practice, Filosofický časopis Supplementum I*, (eds.) Zdeněk V. DAVID / David R. HOLETON, Vol. 6, Prague 2007, 247–264; Jan ROYT: *Neznámé zobrazení luteránského námětu „Zákon a milost“ v Broumově*, in: *Slezsko, Země koruny české, Historie a kultura 1300–1740*, (eds.) Helena DÁŇOVÁ / Jan KLÍPA / Lenka STOLÁROVÁ, oddíl B, 843–853.

zámku a jeho výzdobě podané v kulturně-historických souvislostech knihu nazvanou *Pozdní gotika a raná renesance v Pardubicích v letech 1491–1548*.¹⁹⁷

V 90. letech 20. století se rozběhl rozsáhlý výzkum historie a umění v oblasti severních a severozápadních Čech – oblasti, kde se Cranachovým žákům a napodobitelům dostalo nejvděčnějšího přijetí. Projekt s názvem *Gotika v severních a severozápadních Čechách* byl řešený na Filosofické fakultě Univerzity Karlovy v Praze pod vedením prof. Jaromíra Homolky a prof. Jana Royta a na Fakultě užitého umění a designu Univerzity J. E. Purkyně v Ústí nad Labem pod vedením doc. Michaely Hrubé a přinesl řadu dílčích výsledků.¹⁹⁸ Završením tohoto projektu v oblasti malířství je připravovaná kniha *Desková malba v severních a severozápadních Čechách*.¹⁹⁹ Její hlavní autor Jan Royt publikoval řadu studií o malbách v oblasti severozápadních a severních Čech, např. o shořelém jáchymovském oltáři nebo o nově odkrytých nástěnných malbách v kadaňském klášterním kostele Čtrnácti sv. Pomocníků.²⁰⁰ Téma uměleckých importů ze Saska je obsaženo také ve stati Jiřího Kropáčka, zabývající se především souvislostmi tamního renesančního umění s českými zeměmi.²⁰¹

Některé poznatky týkající se odrazu Cranachových kompozic v této oblasti byly zmíněnými autory prezentovány i na výstavě *Lucas Cranach a české země*, kde byla

¹⁹⁷ Vladimír HRUBÝ: *Pozdní gotika a raná renesance v Pardubicích v letech 1491–1548*, Malířství a sochařství, Pardubice 2003.

¹⁹⁸ Výsledky výzkumu byly publikovány v několika sbornících či samostatných publikacích: *Gotické sochařství a malířství v severozápadních Čechách*. Sborník z kolokvia u příležitosti 70. výročí výstavy Josefa Opitze (eds.) Michaela NEUDERTOVIČ / Petr HRUBÝ, Ústí n. Labem 1999; *Renesanční sochařství a malířství v severozápadních Čechách*. Sborník z kolokvia uskutečněného v Muzeu města Ústí n. Labem 25.–26. listopadu 1999, (eds.) Michaela HRUBÁ / Petr HRUBÝ, Ústí n. Labem 2001; *Ústecký sborník historický. Gotické umění a jeho historické souvislosti I.*, (eds.) Jaromír HOMOLKA / Michaela HRUBÁ / Petr HRUBÝ / Michaela OTTOVÁ, Ústí n. Labem 2001; *Ústecký sborník historický III. Gotické umění a jeho historické souvislosti*, (eds.) Jaromír HOMOLKA / Michaela HRUBÁ / Petr HRUBÝ / Michaela OTTOVÁ, Ústí nad Labem 2004; *Ústecký sborník historický. Gotické umění a jeho historické souvislosti II.*, (eds.) Jaromír HOMOLKA / Michaela HRUBÁ / Petr HRUBÝ / Michaela OTTOVÁ, Ústí n. Labem 2005.

¹⁹⁹ Jan ROYT ve spolupráci s Magalenou HAMSÍKOVOU a Michaelou HRUBOU: *Desková malba v severních a severozápadních Čechách* (v tisku).

²⁰⁰ Jan ROYT: *Poznámky k vývoji malířství v Kadani v 15. století*, in: Michaela NEUDERTOVIČ / Petr HRUBÝ: *Gotické sochařství a malířství v severozápadních Čechách*, Ústí nad Labem 1999, 143–153; Jan ROYT: *Nástěnné malby v kostele Čtrnácti sv. Pomocníků v Kadani*, Symposium im Refektorium des Franziskaner-Klosters der Vierzehn heiligen Nothelfer in Kaaden 7. 3. 2008; Jan ROYT: *Nástěnné malby v kostele Čtrnácti svatých pomocníků v Kadani*, in: *Historická Olomouc XVII. Úsvit renesance na Moravě*, Olomouc 2009, 177–185; Jan ROYT: *Horní město Jáchymov, reformace a umění*, in: *Ústecký sborník historický 2001, Gotické umění a jeho souvislosti I.*, Ústí 2001, 358; Jan ROYT: *Malířství v severozápadních Čechách a jeho sociální pozadí*, in: *Ústecký sborník historický I*, 2003 (*Gotické umění a jeho souvislosti II*), Ústí nad Labem 2003, 275–276; Jan ROYT: *The Mining Town of Jáchymov: Reformation and Art*, in: *Bohemian Reformation and Religious Practice*, Vol. 5, Part II, 305–312, Prag 2005.

²⁰¹ Jiří KROPÁČEK: *K renesančnímu umění v severozápadních Čechách*, in: *Renesanční sochařství a malířství v severozápadních Čechách*, Sborník z kolokvia uskutečněného v Muzeu města Ústí n. Labem 25.–26. listopadu 1999, (eds.) Michaela HRUBÁ / Petr HRUBÝ, Ústí n. Labem 2001, 13–40, zvl. 27–30.

opět po delší době představena většina děl Mistra I.W. a některé práce Cranachova okruhu ze zmíněného severočeského regionu. Výstavu koncipovala kurátorka Kaliopi Chamonikola s hlavním zaměřením na obrazy samotného Lucase Cranacha st. a ml. z českých sbírek.²⁰² Výstava přinesla množství informací k vybraným Cranachovým pracím, nejvýznamnějším příspěvkem výstavy byl autorčin objev dalšího fragmentu Cranachova svatovítského oltáře v soukromé sbírce. Chamonikola uvažovala o možnosti vzniku retáblu v souvislosti s tzv. Vídeňskými smlouvami o nástupnictví mezi Habsburky a Jagellonci z roku 1515. Poznatky k dílu Mistra I.W. však zůstaly v mnohém na úrovni z doby poslední výstavy v roce 1993.

Ze shrnutí dosavadního bádání je patrné, že bylo většinou soustředěno spíše na několik dílčích aspektů. Velkým tématem byl výzkum děl Lucase Cranacha samotného, z nichž je většina chována v Národní galerii v Praze a Moravské galerii v Brně. Druhou částí bádání jsou pak cranachovské recepcce na našem území, jež jsou zatím v literatuře obsaženy velmi fragmentárně.

Předložená práce se soustředí výhradně na díla, která vznikla v souvislosti s českými zeměmi a nějakým způsobem se stylově či obsahově dotýkají činnosti Lucase Cranacha st. a prostředí wittenberského dvora. Úkolem je s využitím všech dostupných metod daná díla podrobně zpracovat a dále rozkrýt jejich historické a kulturní souvislosti s českým prostředím, včetně osobností jejich objednavatelů. Snahou této práce je v konečném výsledku zprostředkovat plastičtější obraz kulturního prostředí u nás a na příkladě recepcí díla jedné z nejvýznamnějších a nejvlivnějších osobností německého malířství 16. století přiblížit vzájemné interakce mezi českými a německými zeměmi. Dílo Lucase Cranacha st. skýtá díky nebývale bohaté produkci jeho dílny a množství archivních pramenů jednak možnost důkladného srovnávacího studia s dochovaným materiálem v Čechách – k němuž nám naopak často archivní dokumenty chybí – a jednak na základě tohoto srovnání i příležitost k jeho hlubší interpretaci.

²⁰² Kaliopi CHAMONIKOLA (ed.): Pod znamením okřídleného hada, Lucas Cranach a české země, Praha 2005.

II. Osobnost a dílo Lucase Cranacha st. Provoz jeho dílny a charakteristické rysy určující úspěch/širokou odezvu jeho výtvarného projevu v Čechách a na Moravě

2.1. Lucas Cranach st. (1472 Kronach – 1553 Výmarn)

Aby bylo možné představit recepcce Cranachova umění v Čechách, je třeba nejprve přiblížit stěžejní aspekty, které charakterizovaly jeho osobnost a umělecký projev, zejména ty práce, které hrály rozhodující roli v jeho díle a v přijímání jeho vzorů u nás. Jak je zřejmé z předchozí kapitoly, prošel Lucas Cranach st. ve svém uměleckém vývoji dvěma zásadními fázemi, ve kterých se jeho styl zcela proměnil, snad zčásti pod vlivem svých objednavatelů, snad z důvodů vytvoření jednoduššího, „naučitelného“ stylu, snad prostě vyvrácením jeho osobnosti či jeho vlastní představy o kráse a účelu umění. V tomto úvodu pomineme sporná historická data týkající se Cranachova vlastního jména či jeho hypotetického uměleckého působení pro kurfiřta Bedřicha Moudrého na zámcích v Coburgu a Gothě před rokem 1500,²⁰³ z něhož se nic nedochovalo, a zaměříme se na díla a kulturně historické souvislosti, jejichž význam má charakter přesahující rámec úzkého monografického studia jednoho umělce. V této kapitole jsou ale zahrnuty také práce, které byly doložitelně v historické době importovány do Čech a pocházejí buď přímo z ruky Lucase Cranacha st., nebo se u nich alespoň předpokládá jeho přímý podíl. Na ně je zaměřena větší pozornost. Snahou je právě dané práce vzniklé ve Wittenbergu zasadit do kontextu malířovy tvorby. Širší kulturněhistorické souvislosti s naším územím a přiblížení objednavatelů daných obrazů, jsou pak předmětem další kapitoly.

2.2. Cranachovo tzv. Vídeňské období – expresivní počátky

Nejranější obrazy Lucase Cranacha st. byly již koncem 19. století do jeho oeuvre zařazeny na základě stylového srovnání, zejména s jeho klíčovým obrazem Odpočinku na útěku do Egypta (Gemäldegalerie Berlin, dat. 1504), který je signován písmeny LC, jež se objevují i na Cranachových pracích z doby předtím, než mu byl udělen znak

²⁰³ K této otázce obšírně viz: Rainer HAMBRECHT: Lucas Cranach in Coburg?, in: Lucas Cranach. Ein Maler-Unternehmer aus Franken. Katalog zur Landesausstellung in der Festung Rosenberg, Kronach. 17. Mai – 21. August 1994. (Hg.) Claus GRIMM / Johannes ERICHSEN / Evamaria BROCKHOFF, Augsburg 1994, 52–58.

okřídleného hada. Rovněž byla všeobecně přijata informace obsažená v laudatiu od wittenberského učitele Matthiase Gunderama z roku 1556 o tom, že se malíř vyučil v dílně svého otce.²⁰⁴ Autor výslovně používá pojem „*a patre artem graphicam didicit*“, což nás ovšem nechává na pochybách, zda se zde vyučil i malířskému umění,²⁰⁵ každopádně Cranachova učednická léta a jeho případné první vandrovní cesty stále zůstávají zahaleny temnotou. Jakob Rosenberg předpokládal, jak již bylo řečeno, samé počátky umělcova působení, či spíše první inspirace přímo v Kronachu, prostřednictvím sochy sv. Jana Křtitele na severním portálu farního kostela (originál nyní ve Fränkische Galerie, Rosenberg Kronach).²⁰⁶ [obr. 1, 2] Alfred Schädler poté tuto sochu, datovanou na soklu rokem 1498 a signovanou jménem jinak neznámého umělce Hanse Hartlina (?), označil za předstupeň sochařského stylu Hanse Leinbergera a anticipaci umění podunajské školy.²⁰⁷ Míra blízkosti této sochy k raným pracím Lucase Cranacha st., zejména jeho kresbám, vedla Schödlera k vyřčení hypotézy, že autorem návrhu k této soše mohl být Cranach sám. Podobně konstatovala Sabine Heiser, že zdrojem poučení pro kronašského sochaře mohla být některá raná práce Lucase Cranacha st.²⁰⁸ Jako významný stylový zdroj k pracím Hanse Leinbergera označil tuto sochu naposledy i Matthias Weniger, ten však Cranachův podíl vyloučil.²⁰⁹ Nicméně ve Fränkische Galerie v Kronachu je socha prezentována jako dílo připsané Lucasi Cranachovi.²¹⁰ Je tedy jisté, že stylová východiska Lucase Cranacha a Hanse Leinbergera byla velmi blízká, což souvisí pochopitelně s jejich podílem na vzniku tzv. Podunajského stylu.

²⁰⁴ Joseph HELLER: Versuch über das Leben und Werke Lucas Cranachs. Bamberg 1821. týž: Lucas Cranach's Leben und Werke. Nürnberg 1854 (2. přepracované vydání), 280.

²⁰⁵ K otázkám Cranachova možného školení viz: Sabine HEISER: Das Frühwerk Lucas Cranachs des Älteren, Wien um 1500 – Dresden um 1900, Berlin 2002, 50–51.

²⁰⁶ Viz výše v textu kap. I., pozn. 77; FRIEDLÄNDER/ROSENBERG 1932, 6, obr. 2; Jakob ROSENBERG: Lucas Crachach the Elder. A Critical Appreciation, in: Record of the Art Museum, Princeton University 27/I, 1969, 29–31; Max Jakob FRIEDLÄNDER / Jakob ROSENBERG: Die Gemälde von Lucas Cranach, Basel (2. vydání) 1979, 15, obr. 2; K otázce souvislostí se sochařstvím u Lucase Cranacha v jeho raném období viz: Edgar BIERENDE: Lucas Cranach d. Ä. und der deutsche Humanismus. Tafelmalerei im Kontext von Rhetorik, Chroniken und Fürstenspiegeln, München, Berlin 2002, 111–156.

²⁰⁷ Alfred SCHÄDLER: Die Fränkische Galerie, Zweigmuseum des Bayerischen Nationalmuseums, Veste Rosenberg Kronach, München 1984, 39–45.

²⁰⁸ Sabine HEISER: Das Frühwerk Lucas Cranachs des Älteren, Wien um 1500 – Dresden um 1900, Berlin 2002, 47.

²⁰⁹ Matthias WENIGER: 1906–2006: Hundert Jahre Leinberger, in: Um Leinberger, Schüler und Zeitgenossen, Landshut 2007, 50.

²¹⁰ Socha označena jako „*Lucas Cranach zugeschrieben*“, viz: <http://www.bayerisches-nationalmuseum.de/Win/g/g12.htm>, vyhledáno 28. 1. 2011.

S ním je spojena Cranachova následná činnost ve Vídni, která časově spadá do let 1501–1504. Tento předpoklad poprvé formuloval Franz Rieffel roku 1895 právě v souvislosti s umělcovým obrazem *Odpočinku na útěku do Egypta* (Gemäldegalerie SMPK, Berlín).²¹¹ **[obr. 3]** Obraz je právem charakterizován jako jedno z malířových nejtěžejnějších děl. Vědomí významu tohoto obrazu i u samotného umělce je znát z toho, že jej malíř opatřil svou signaturou překříženého LC na iluzivním lístku při spodním levém okraji obrazu spolu s datací rokem 1504, jež je první známou signaturou, kterou Cranach do té doby na malbě použil.²¹² Ačkoliv v něm již převažuje idyla nad expresí tolik typickou pro tuto fázi umělcova života, je jakousi sumou toho, jak umělec tvořil na konci svého pobytu v Podunají (1504) a zároveň předznamenává pozdější stylový obrat.

Výjev *odpočinku na útěku do Egypta* se odehrává v prostředí nově formulovaném podunajskými umělci, které je typické úzkým sepětím postav s přírodou a novým pojetím ikonografie tohoto tradičního výjevu. Svatá rodina se usadila na kraji lesa, u pramene, z kterého drobný putto právě čerpá vodu k jejímu osvěžení, Panna Maria s živým Ježíšem na klíně sedí na travnaté, polozastíněné mezi, odkud se otevírá výhled do hornaté severské krajiny. Mez je pokryta různými botanicky přesnými druhy květin s mariánskou symbolikou, z nichž Ježíšovi jiný putto právě podává trs jahodníku s červenými plody. Tento motiv jako by nahradil tradiční palmu s datlemi, jimiž byla sv. Rodina na cestě do Egypta nasyčena, a ukazuje již Stangem povšimnutou typickou vlastnost Podunajských malířů tíhnoucích k subjektivitě a odlišnostem oproti tradiční ikonografii.²¹³ V ose kompozice stojí sv. Josef a jeho roli ochránce a pevného pilíře rodiny podtrhuje vzrostlý smrk za jeho zády, jehož masivní větve, obrostlé lišejníky a místy uschlé, se malebně sklánějí směrem dolů. Pyramidální kompozici, kterou sv. Rodina tvoří, dokresluje z levé strany k ní přimknutá skupinka puttů a andílků, kteří tento idylický okamžik podtrhují zpěvem z not a hrou na flétny. Jeden z puttů přináší ke skupině mariánský symbol papouška, jiný putto, opřený o mech porostlý balvan, v

²¹¹ Franz RIEFFEL: *Kleine kunstwissenschaftliche Controversfragen*, in: *Repertorium für Kunstwissenschaft*, 18, 1895, 425; dále též Hermann VOSS: *Der Ursprung der Donaustiles. Ein Stück Entwicklungsgeschichte deutscher Malerei*, Leipzig 1907, 97; Autor nejobsáhlejší monografie o podunajském stylu Alfred Stange nazval Cranacha „otcem podunajského stylu“, Alfred STANGE: *Malerei der Donauschule*, München 1964, 51.

²¹² Takto signovaný je ještě jeho dřevořez *landscknecht* a kresba sv. Martina dělícího se o plášť z téhož roku. Viz: HEISER 2002, 46, obr. 6, 58; dále ji nalezneme též na grafikách z doby jeho pobytu již ve Wittenbergu, např. na *Lovu na jelena* z doby kolem roku 1506.

²¹³ Viz např. často v malbě opakovaný *mědiryt* Martina Schongauera. Alfred STANGE: *Malerei der Donauschule*, München 1964, 23, 24.

klidu usnul. I na tento obraz se hodí slova Alfreda Stangeho, který charakterizoval výtvarné prostředky podunajských umělců tak, že lidské postavy jsou formovány stejným způsobem jako přírodní prvky, jako by byly rostlé.²¹⁴

Tento způsob výtvarného ztvárnění postav v souladu s jejich přírodním prostředím, ve kterém se někdy lidské figury doslova ztrácejí v mase vegetace, můžeme pozorovat téměř ve všech Cranachových dílech vídeňského období, nejmarkantněji ovšem v kresbách, např. v kresbě sv. Martina dělicího se o plášť (Staatliche Graphische Sammlung, Mnichov) [obr. 4]. Dále též v grafikách – volných, ale i těch, kterými zdobil zejména mešní knihy tištěné kolem roku 1503 u vydavatele Johanna Winterburgera, např. tzv. Missale Pataviense (Österreichische Nationalbibliothek, dat. 1503)²¹⁵ u postavy sv. Štěpána (Kupferstichkabinett, Berlín dat. 1502) [obr. 5], nebo v pracích malířských, povětšinou prováděných pro vídeňské humanisty z univerzitního prostředí – např. Kající se sv. Jeroným (Kunsthistorisches Museum, Vídeň, 1502) pro Johanna Fuchsmagena [obr. 6].²¹⁶

Z tohoto výčtu se poněkud liší svou střízlivější formou, která je daná povahou námětu, čtyři portréty známých manželských dvojic – právníka, snad Stephana Reuse a jeho ženy a portrét Johanna Cuspianiana a jeho manželky Anny Putsch (Sbírka Oskara Reinharta „Am Römerholz“, Winterthur, 1502/03) [obr. 7, 8], zaplněné množstvím detailů s hluboce symbolickým až emblematickým obsahem.²¹⁷ Dále jeho kresebné kopie tzv. Filocalova kalendáře²¹⁸ rovněž pro Johanna Fuchsmagena s personifikacemi jednotlivých měsíců v podobě nahých lidských figur (Cod. 3416, Österreichische Nationalbibliothek, Vídeň), které dokládají seznámení Lucase Cranacha s pozdně antickou předlohou [obr. 9, 10].

Dalšími pozoruhodnými kompozicemi tohoto vídeňského období byly jeho malby a grafiky s pašijovými náměty, zejména kompozice Ukřižování, které je třeba pro jejich význam přiblížit více. U obrazů Ukřižování použil Cranach progresivní kompoziční

²¹⁴ Alfred STANGE: Malerei der Donauschule, München 1964, 19.

²¹⁵ Zde několik vydání, viz: Sabine HEISER 2002, 174; Maria Magdalena ZYKAN: Der Buchdruck Johann Winterburgers und der Donaustil, in: Werden und Wandlung. Studien zur Kunst der Donauschule, (hsg.) Kurt HOLTER / Otto WUTZEL, Linz 1967, 37–53.

²¹⁶ Týž Fuchsmagen objednal také nizozemské tapiserie, obdobné pochází ze zámku v Moravské Třebové, viz: HLOBIL/PETRŮ 1992, 120.

²¹⁷ Heiner BORGREFE: Cranachs Cuspianian-Bildnisse neu interpretiert, in: Lucas Cranach d. Ä., Zum 450. Todesjahr, (hsg.) Andreas TACKE, Schriften der Stiftung Luthergedenkstätten in Sachsen-Anhalt, Bd. 7, Leipzig 2007, 15–41; předtím např. Dieter KOEPLIN: Cranachs Ehebildnis des Johannes Cuspianian von 1502. Seine christlich-humanistische Bilddeutung, Düsseldorf 1973.

²¹⁸ K tomuto tématu naposledy podrobně: Sabine HEISER 2002, 61–73.

řešení šikmého postavení křížů, kterým zásadním způsobem přispěl k zobecnění tohoto motivu, známého z italské a franko-flámské malby kolem roku 1400.²¹⁹

Tzv. Vídeňské Ukřižování (Kunsthistorisches Museum, Vídeň, kol. 1500) **[obr. 11]** patří mezi vůbec první dochované obrazy Lucase Cranacha a je charakterizováno nebývale silnou expresí v pojetí ukřižovaného Krista, který se blíží mystickým Krucifixům 13. a 14. století²²⁰ a měl v tehdejší malbě obdoby snad jen v díle Matthiase Grünewalda. Také jej zprvu historie umění považovala mylně za Cranachova učitele.²²¹ Mezi tyto práce patří dále dřevořez s Kristem na hoře Olivetské (Metropolitan Museum, New York) a stejně velké dřevořezy s Ukřižováním (Kupferstichkabinett, Berlín, kol. 1502, a Metropolitan Museum of Art, New York, 1502) **[obr. 12]**, kde je míra exprese ještě vystupňována podáním zmučených lotrů. Zejména jeden z nich (Ukřižování z Berlína) je připoután ke kříži v poloze obráceného U, zcela neslučitelné se životem. Atmosféru bolesti postav trpících na kříži a napínajících svaly ve smrtelných mukách, dokresluje podání křížů coby hrubě opracovaných masivních klád vzdouvajících se pod tíhou svého břemene. Všechny výrazové prostředky jsou podřízeny potřebě zprostředkovat brutalitu okamžiku popravy, a tím i velikost Kristovy oběti. Postavy i stromy jsou si podobné a tvarově připomínají spíše sukulentní rostliny, které se napětím nadouvají až k prasknutí.²²² Podobné výrazové prostředky, ale v mnohem tlumenější atmosféře zobrazení tohoto stěžejního okamžiku dějin spásy, nalezneme v současných kolorovaných dřevořezech kánonových Ukřižování. Stejného Ukřižování, jakým Cranach opatřil zmíněný Pasovský misál (Missale Pataviense), bylo použito i do tzv. Olomouckého misálu, vytištěného ve Vídni u Johanna Winterburgera roku 1505 (Missale Olomucenze, Österreichische Nationalbibliothek, Vídeň, sg. 22.D.23) **[obr. 13, 14]**,²²³ který sloužil pro potřeby olomoucké kapituly a je patrně první doloženou

²¹⁹ K tomuto tématu naposledy podrobně rovněž: Sabine HEISER 2002, 99–109.

²²⁰ Např. v Porýní (v kostele sv. Jiří v Kolíně n. R.), dále u nás tzv. Přemyslovský krucifix (Strahovská obrazárna, Praha) nebo tzv. Vratislavský krucifix (Varšava, Muzeum Narodowe), viz: Ivana KYZOUROVÁ / Pavel KALINA: The „Přemyslovský“ Crucifix of Jihlava, Stylistic character and meaning of a Crucifixus Dolorosus, Wallraf-Richard-Jahrbuch, Bd. LVII, 1996, 35–64.

²²¹ Nejnověji, leč trochu problematicky, k tomuto Ukřižování viz: Edgar BIERENDE: Lucas Cranach d. Ä. und der deutsche Humanismus. Tafelmalerei im Kontext von Rhetorik, Chroniken und Fürstenspiegeln, München, Berlin 2002, 55–108.

²²² Tento styl odpovídá též zmíněnému dřevořezu Krista na hoře Olivetské z roku 1502 (Metropolitan Museum, New York), kde zvolil opět vypjatou expresi pro znázornění Kristovy agónie v Getsemanské zahradě, která koresponduje s expresí jednotlivých tahů. Kristus s otevřenými ústy tak vypadá, jako by křičel otočen do temné jeskyně předznamenávající temný osud. Distanc spících apoštolů je vyjádřen jejich gesty, jejich postavy se navíc ztrácejí v mase podobně utvářené vegetace.

²²³ J. BETH: Zu Cranachs Missalien-Holzschnitten, in: Repertorium für Kunstwissenschaft, XXX, 1907, 501–513; Dieter KOEPLIN / Tilman FALK: Lucas Cranach. Gemälde, Zeichnungen, Druckgrafik, Bd. I., Basel / Stuttgart 1974, Bd. I., 170, č. kat. 64; Lucas Cranach. Ein Maler-Unternehmer aus Franken.

grafikou Lucase Cranacha st. importovanou na naše území. Jak doložil Kamil Boldan, byl iniciátorem prvního vydání olomouckého misálu dle předmluvy datované rokem 1488 olomoucký biskup, též biskup velkvaradínský a uherský kancléř Jan Filipec.²²⁴ Z podnětu probošta pražské kapituly byl tištěn také tzv. Pražský misál, do jehož edice tištěné v Norimberku u G. Stuchse v roce 1508²²⁵ bylo vevázáno další Cranachovo kánonové Ukřižování, které je zajímavé tím, že je na něm poprvé použit Cranachův znak okřídleného hada. Další variantu též obsahuje misál Vratislavský a Krakovský.²²⁶

[obr. 15, 16]

Poslední malbou Ukřižování z řady Cranachových vídeňských prací je tzv. Schleißheimské (Alte Pinakothek, München, 1503), jež je opět jedním z nejvýznamnějších maleb, u kterých je třeba se blíže zastavit. Kristus na kříži je však kompozičně pootočen v úhlu 90 stupňů a vysunut k pravému okraji obrazu, díky čemuž se ve středu kompozice nacházejí do sebe zavěšené postavy Panny Marie a Jana Evangelisty, jimž vidíme do pláče nateklých tváří. **[obr. 17]** Při samém okraji obrazu vlevo si pak, jen tak mimochodem, povšimneme ještě proti sobě stojících dvou křížů s ukřižovanými lotry, které kolem asistenčních figur uzavírají pomyslný kruh. Obraz vyniká neobyčejně živými a kontrastními barvami, které dotvářejí atmosféru dokonaného dramatu opět s důrazem na Kristovo ztýrané tělo, pokryté potůčky krve. Krev stéká dolů, kde u paty kříže ze země vyrůstá lebka s rozšklebenými ústy, která jako by lapala po krvi vykupitele od prvotního hříchu a následné smrti. Ukřižovaný se tyčí před kumullem šedočerného mračna, jehož charakter je zopakován ve vzdouvající se

Katalog zur Landesausstellung in der Festung Rosenberg, Kronach. 17. Mai – 21. August 1994. (Hg.) Claus GRIMM / Johannes ERICHSEN / Evamaria BROCKHOFF, Augsburg 1994, 203; HLOBIL/PETRŮ 1992, 149, pozn. 55; HEISER 2002, 81, 160, 163 – zde další literatura.

²²⁴ Kamil BOLDAN: Bamberské vydání olomouckého a pražského misálu (1488 a 1489), in: 8. ročník odborné konference (20.–21. října 1999), Problematika historických a vzácných knižních fondů Čech, Moravy a Slezska, Olomouc 1999, dostupné na: <http://www.vkol.cz/cs/aktivity/konference-a-odborna-setkani/8--rocnik-odborne-konference/clanek/bamberske-vydani-olomouckeho-a-prazskeho-misalu--1488-a-1489-/>, vyhledáno dne 5. 2. 2011.

²²⁵ Missale Pragense, roku 1508 tištěný v Norimberku „*secundum ordinarium archiepiscopatus ecclesie Pragensis ordinatum*“; u nás dochovány exempláře v augustiniánské knihovně v Praze (sg. RR II 3) a v knihovně křižovnické (sg. XVIII F 12, XVIII E 7), viz: Dr. Josef BERAN: Missale pragense z r. 1508 (vyd. Stuchsovo) z augustiniánské knihovny v Praze u sv. Tomáše, in: *ČKD, 1932/1*, str. 88–92, článek k dispozici též na: <http://depositum.cz/knihovny/ckd/strom.clanek.php?clanek=20022> (2011); Petr VOIT: Encyklopedie knihy, Starší knihtisk a příbuzné obory mezi polovinou 15. a počátkem 19. století, Praha 2006, 849, obr. 247; viz též: Johannes JAHN: Lucas Cranach d. Ä., Das gesamte graphische Werk, Mit Exempeln aus dem graphischen Werk Lucas Cranach d. J. und der Cranachwerkstatt, München 1972, 453–455.

²²⁶ Tzv. Missale Vratislaviense, Cracoviae, viz: Ewa CHOJECKA: Der Einfluss von Lucas Cranach d. Ä. auf die polnische Malerei und Graphik der Renaissance, in: Lucas Cranach. Künstler und Gesellschaft. Referate des Colloquiums internationaler Beteiligung zum 500. Geburtstag Lucas Cranachs d. Ä. Staatliche Lutherhalle Wittenberg, 1.–3. Oktober 1972, (hsg.) Peter H. FEIST / Ernst ULLMANN, Cranach Komitee der Deutschen Demokratischen Republik, Wittenberg 1973, 119–121.

Kristově bederní roušce, podobná je zobrazena i na zmíněném obraze Kajícího se sv. Jeronýma. Cranach zde navázal na kompozici použitou již Albrechtem Dürerem v jeho velmi raném „*Nářku pod křížem*“, který tvořil součást oltářního retáblu sedmi bolestí Panny Marie (1495/98, Gemäldegalerie v Drážďanech) objednaného saským kurfiřtem Bedřichem Moudrým pravděpodobně roku 1496 při příležitosti jeho pobytu v Norimberku.²²⁷ Cranachovo zobrazení však nejspíše podnítilo obecnější oblibu této kompozice, tak časté v následujících desetiletích 16. století na epitafech s modlicí se postavou věřícího před křížem. Sám podobnou kompozici použil později několikrát. Např. v grafice Georg Spalatin před Ukřižovaným, 1515 [obr. 18], poté několikrát na malbách kardinála Albrechta Braniborského před Ukřižovaným (Alte Pinakothek, München).

2.3.1. Cranach ve Wittenbergu – charakter zakázek a předpoklady změny stylu

Následujícího roku 1504 byl Cranach pozván k práci na dvoře saského kurfiřta Bedřicha zv. Moudrý (Friedrich der Weise), kde měl mimo jiné pokračovat ve výzdobě tamních vévodských rezidencí – zámků Lochau, Coburgu, Hartenfeslu v Torgavě a Wittenbergu a kde se roku 1505 také usadil. Výzdoba se nedochovala, stejně jako mnoho dalších Cranachových prací na plátně, o jejichž existenci víme pouze z pramenů a účtů.²²⁸ Z chvalořeči Christoha Scheurla se však dozvídáme, že např. na zámku Coburg namaloval Cranach tak věrně jelena, že na něj štekali psy, když jej spatřili, nebo na zámku Gemach u Coburgu namaloval jelení paroží, takže dovnitř vlétali ptáci a v domnění, že na ně usedají, padali na zem.²²⁹ V Lochau pak měšťané opakovaně

²²⁷ Erwin PANOWSKY: Das Leben und die Kunst Albrecht Dürers, 1. německé vydání, München 1977, 52–53; Tato malba se po prohrané bitvě u Mühlberka roku 1547 a zajetí kurfiřta Jana Bedřicha (Johann Friedrich der Großmütige) dostala do vlastnictví Lucase Cranacha st. a odtud do drážďanské galerie. Viz: Karin KOLB: Cranach – Die Gemälde in Dresden und ihre Geschichte, in: Cranach, Gemälde aus Dresden, Mit einem Bestandskatalog der Gemälde in den Staatlichen Kunstsammlungen Dresden / Kunstsammlungen Chemnitz. (hsg.) Harald MARX / Ingrid MÖSSINGER, Erarb. von Karin KOLB, Köln 2005, 119–120.

²²⁸ Dietter KOEPLIN / Tilman FALK: Lucas Cranach. Gemälde, Zeichnungen, Druckgrafik, Bd. I., Basel/Stuttgart 1974, 194; Franz MATSCHE: Humanistische Ethik am Beispiel der mythologischen Darstellungen von Lucas Cranach, in: Winfried EBERHARD / Alfred STRNAD (Hg): Humanismus und Renaissance in Ostmitteleuropa vor der Reformation. Forschungen und Quellen zur Kirchen- und Kulturgeschichte Ostdeutschlands. Bd. 28. Köln/Böhlau 1996, 29–69, zvl. 37–39, zde další literatura.

²²⁹ Christoph SCHEURL: *Oratio attingens litterarum praestantiam necnon laudem ecclesiae collegiatae Vittenburgensis, habita in eadem ecclesia decimo sexto kalendas Decembris Anno domini 1508 per Christoferum Scheurlum...*, in: (hsg.) Heinz LÜDECKE: Lucas Cranach der Ältere im Spiegel seiner Zeit. Aus Urkunden, Chroniken, Briefen, Reden und Gedichten. Berlin 1953, 50.

smekali a poklekali při pohledu na obraz vévody Jana, který byl vidět oknem zámku. V Torgavě malíř údajně namaloval iluzivní zátiší se zajíci, bažanty, pávy, koroptvemi, kachnam i a dalšími opeřenci, jako by viseli na zdi, takže je chtěli oklamání příchozí, k pobavení všech, sundávat ze zdi.²³⁰ Přestože je tato chvála jistě nadnesená a míra iluzivní působnosti Cranachových obrazů podána s humanistickou nadsázkou po vzoru Pliniových anekdot o umělcích, představu o živosti a bravuře těchto obrazů si dnes můžeme vytvořit Cranachových akvarelů zvířat či podobných loveckých zátiší ze dvacátých a třicátých let 16. století, např. Mrtvá srna (Louvre, Paříž, kol. 1525/30), Mrtví bažanti (Staatliche Kunstsammlungen, Kupferstichkabinett, Drážďany, kol. 1530).²³¹ [obr. 19] Velkou míru realismu charakterizují v této technice také malířovy portréty.²³²

Na koho v iluzivnosti malířského pojetí Cranach navazoval, je velmi dobře vidět ve srovnání se Zátiším s koroptví, šípem a kovovými rukavicemi (Alte Pinakothek, Mnichov, 1504) od Benátčana Jacopa de' Barbariho, který byl jeho předchůdcem ve službách Bedřicha Moudrého a který ovlivnil např. i Albrechta Dürera [obr. 20].

Známe také z obšírného popisu náměty výzdoby wittenberské rezidence. Popis je obsažen v textu magistra Andream Meinharda z roku 1507, sepsaném formou dialogu na přání kurfiřtova lékaře a rektora tamní univerzity Martina Pollicha.²³³ Dialog je vlastně průvodcem po Wittenbergu a měl posloužit k nalákání studentů na nově založenou tamní univerzitu (roku 1502). Program výzdoby zámku byl členěn podle účelu jednotlivých místností, vesměš šlo o témata z antické literatury a bájí s křesťanským moralistním podtextem.²³⁴ Výzdoba obsahovala témata hrdinů římské historie od Tita Livia, jako jsou Horatius Cocles či Mucius Scaevola a další, coby exempla ctností, dále se stejným vyzněním např. hrdinské činy Herkulovy, milostné

²³⁰ Heinz LÜDECKE: Lucas Cranach der Ältere im Spiegel seiner Zeit. Aus Urkunden, Chroniken, Briefen, Reden und Gedichten. Berlin 1953, 51–52.

²³¹ Claus GRIM / Johannes ERICHSEN / Evamaria BROCKHOFF (Hrsg.): Lucas Cranach. Ein Maler – Unternehmer aus Franken. Katalog zur Landesausstellung an der Festung Rosenberg. Kronach 1994, 359–360.

²³² Johannes JAHN: Lucas Cranach d. Ä., Das gesamte graphische Werk, Mit Exempeln aus dem graphischen Werk Lucas Cranach d. J. und der Cranachwerkstatt, München 1972, 137–158.

²³³ G. BAUCH: Zur Cranachforschung, in: Repertorium für Kunstwissenschaft, Bd. XVII, 1894, 421–435; Dietter KOEPLIN / Tilman FALK: Lucas Cranach. Gemälde, Zeichnungen, Druckgrafik, Bd. I., Basel/Stuttgart 1974, 213–214; Sibylle HARKSEN: Die Gemäldeausstattung des Wittenberger Schlosses beim Einzug Lucas Cranachs, in: Lucas Cranach. Künstler und Gesellschaft. Referate des Colloquiums internationaler Beteiligung zum 500. Geburtstag Lucas Cranachs d. Ä. Staatliche Lutherhalle Wittenberg, 1.–3. Oktober 1972, (hsg.) Peter H. FEIST / Ernst ULLMANN, Cranach Komitee der Deutschen Demokratischen Republik, Wittenberg 1973, 111–114.

²³⁴ Podrobně k antickým tématům na dvoře saských kurfiřtů a jejich křesťanskému významu viz: Franz MATSCHE 1996, 29–69, zvl. 44–69.

příběhy z Ovidiových Proměn nebo scény z Trojské historie. Přestože zde nejsou malíři zmiňováni, byl mezi nimi jistě Lucas Cranach, který nejspíše musel navázat i v podobném stylu na svého předchůdce Jacopa de' Barbariho, kterého na místě dvorního malíře v roce 1505 vystřídal a který musel být v mnohém jeho vzorem. Představu o těchto mytologických obrazech si zase můžeme utvořit z pozdějších mnohokrát opakovaných kompozic jako Paridův soud, Venuše, Judita s hlavou Holoferna, Sebevražda Lukrécie – často jako pendanty, Zlatý a Stříbrný věk, Herkules a další, většinou ze dvacátých a třicátých let 16. století.²³⁵ Některá z těchto témat známe z prvního desetiletí 16. století v podobě dřevorezů, např. Oběť Marca Curtia, kol. 1507; Paridův soud, 1508, nebo tónovaný dřevorez Stojící Venuše, kterou rovněž podobně ztvárnil v malbě (Ermitáž, Leningrad, 1509) **[obr. 21]**.

Reprezentativní charakter těchto zakázek ukazují také věrná zobrazení dvorských rezidencí v pozadí náboženských scén Cranachových grafik a maleb, např. dřevorez Srdce Mariina, které nyní doplňuje o erby saských vévodů,²³⁶ dále např. Martyrium sv. Erasma, 1506. **[obr. 22]** Náboženské výjevy jsou aktualizovány zasazením do krajiny se zobrazením skutečných sídel saských vévodů (u posledně jmenované grafiky je to zámek Lochau, u většiny ostatních se spekuluje o různých stavbách).²³⁷

Zároveň byl malíř zaměstnán prací na dřevorezech dokumentujících významné události na saském dvoře, jenž začal reprezentovat jako jeden z nejvýznamnějších umělců. Z těch nejranějších uveďme např. dřevorez Lovu na jelena (Vídeň, Graphische Sammlung Albertina, kol. 1506) a kolorovaný dřevorez Turnaje z roku 1506 (Drážďany, Kupferstichkabinett), které pravděpodobně zobrazují skutečné události dvorského života. **[obr. 23, 24]** Oba, vzájemně si příbuzné dřevorezy realisticky zachycují množství postav vykonávajících dvě hlavní činnosti nejvhodnější pro dobového šlechtice. Obraz turnaje se odehrává na prostranství wittenberského Marktplatzu, kde se uprostřed masivního kládového oplocení potýkají jezdcí na koních, někteří byli srazeni z koní a padají k zemi, jiní stojí na okraji a baví se, jako by se domlouvali na taktice a komentovali výkony ostatních. Kolem ohrady postávají

²³⁵ Výklad těchto obrazů viz: E. BIERENDE 2002, 157 sqq.

²³⁶ Tyto erby později tvoří součást Cranachových grafik, nejspíše coby ochranná značka, jak uvádí Schade, tedy jako označení grafik vzniklých na zakázku saských vévodů. Werner SCHADE: Die Malerfamilie Cranach, Dresden 1974, 31.

²³⁷ Irene ROCH: Zu Burgen- und Schloßdarstellungen bei Cranach, in: Lucas Cranach. Künstler und Gesellschaft. Referate des Colloquiums internationaler Beteiligung zum 500. Geburtstag Lucas Cranachs d. Ä. Staatliche Lutherhalle Wittenberg, 1.–3. Oktober 1972, (hsg.) Peter H. FEIST / Ernst ULLMANN, Cranach Komitee der Deutschen Demokratischen Republik, Wittenberg 1973, 114–116.

pozorovatelé z různých vrstev obyvatelstva, sledují boj a živě diskutují. Celé dění pozoruje z balkónu urozená dvorská společnost. Někteří jezdci jsou označeni písmenem na deku koně, což má nepochybně za účel rozpoznání jednotlivých zúčastněných osob.

Také dřevořez s Lovem na jelena je nejspíš dokumentem skutečně se konané kratochvíle dvorské společnosti, také proto je nejspíš upřednostněno jasné rozvržení prostorových plánů s vysokým horizontem a pohledem na dějiště lovu z perspektivy vzdáleného, vysoko stojícího pozorovatele. Zámek v pozadí je v literatuře spojován s loveckým zámkem Lochau, po polovině 16. století silně přestavěným.²³⁸

Umělec zde dokonale přizpůsobil své výrazové prostředky věcnosti podání a dokumentačním účelům zobrazení. Není se tedy co divit, že zde nenacházíme onen exaltovaný výraz jeho předchozích náboženských zobrazení z doby vídeňského pobytu. Cranachova zobrazení lovů a turnajů patřila k často opakovaným tématům saské dvorské reprezentace, jak bylo obvyklé na dvorech evropských panovníků a velmožů, zejména ve Francii a Itálii, ať už v grafice, nástěnných malbách či tapisériích zdobících jejich sídla.²³⁹

Pro dvorskou reprezentaci sloužil mimo jiné též časově nepříliš vzdálený katalog wittenberských relikvií, tzv. *Wittenberger Heiligtumsbuch* z let 1509/10,²⁴⁰ který si nechali od Cranacha vytvořit saští vévodové podle relikviářů, jež byly každoročně slavnostně ukazovány ve wittenberském kostele Všech svatých [obr. 25]. Šlo o zachycení podoby, včetně textu popisujícího obsah, více než sta pozdně gotických zlatnických relikviářů z kurfiřtské sbírky, která byla věnována zmíněnému kostelu, přičleněnému roku 1507 k místní univerzitě. Ta profitovala, stejně jako samotný kurfiřt, z výnosů na odpustcích, jež byly věřícím, na základě určených modliteb, udělovány.²⁴¹ Cranachovy grafiky však své modely zpodobují jen volně, autor jim propůjčil svůj vlastní styl.²⁴² Kniha obsahuje frontispis s mědirytinovým dvojportrétem obou saských

²³⁸ Jagdschloß Annaburg. Eine geschichtliche Wanderung, Verein für Heimatgeschichte und Denkmalpflege Annaburg (hsg.), Horb am Neckar 1994; Cranach, Gemälde aus Dresden, Mit einem Bestandskatalog der Gemälde in den Staatlichen Kunstsammlungen Dresden / Kunstsammlungen Chemnitz. (hsg.) Harald MARX / Ingrid MÖSSINGER, Erarb. von Karin KOLB, Köln 2005, 383.

²³⁹ K této módní vlně se připojili jak známo šlechtici a magnáti i u nás, připomeňme např. turnajové náměty ve výzdobě hradů – pánů z Rožmitálu na Blatné, pánů z Rýzmburka na Švihově či Vencelíků z Vrchovišť na Žirovnici. Ve Wittenbergu rolu byl roku 1525 přítomen lovu s kurfiřtem Bedřichem Moudrým např. i císař Maxmilián I., viz: KOEPPLIN/FALK, 242.

²⁴⁰ Dieter KOEPPLIN / Tilman FALK: Lucas Cranach. Gemälde, Zeichnungen, Druckgrafik, Bd. I., Basel/Stuttgart 1974, 187–190.

²⁴¹ Dieter KOEPPLIN / Tilman FALK: Lucas Cranach. Gemälde, Zeichnungen, Druckgrafik, Bd. I., Basel/Stuttgart 1974, 190.

²⁴² Urschula TIMANN: Lucas Cranach und der Holzschnitt, in: Lucas Cranach. Ein Maler-Unternehmer aus Franken. Katalog zur Landesausstellung in der Festung Rosenberg, Kronach. 17. Mai – 21. August

kurfiřtů a nechybí ani přesné zobrazení kostela Věch svatých. Katalog je významný zejména tím, že vešel ve známost také mezi Cranachovými četnými napodobiteli a žáky.²⁴³

Slavnostní ukazování relikvií z roku 1508 provázal též velkolepý turnaj, jenž byl, v podobě tří dřevořezů, později zachycen Lucasem Cranachem st. [obr. 26] Dřevořezy dokumentují skvělou výzdobu koňských dek s nahými antikizujícími postavami. Že jde o zobrazení skutečných událostí, které měl malíř za úkol zdokumentovat, dokládá báseň Georgia Sibuta Daripina, jenž rovněž dokumentuje průběh tohoto turnaje formou latinské básně, plné odkazů k antické mytologii.²⁴⁴ Jednotliví zúčastnění, kteří jsou zde zobrazeni, jsou v básni přirovnáváni k antickým hrdinům – např. kurfiřt Bedřich Moudrý byl nazýván Apollonem a jeho bratr Jan Stálý Martem. Zajímavostí je, že mezi rytíři na turnaji je zmíněn „*ein böhmischer Gegner*“ bojující proti kurfiřtu Bedřichovi, kterého kurfiřt shodil z koně.²⁴⁵

2.3.2. Stěžejní dílo této doby – oltářní retábl s Martyriem sv. Kateřiny

Z malovaných oltářních retáblů tohoto období vyniká jako první velká zakázka oltář sv. Kateřiny, určený rovněž pro zámecký kostel ve Wittenbergu (Gemäldegalerie, Drážďany, 1506). [obr. 27] Jde o výjev Martyria sv. Kateřiny – patronky tamní nově založené univerzity – na střední desce s postavami světic na křídlech. Může jít snad o skupinový kryptoportrét osob ze saského dvorského prostředí v postavách světic a účastníků legendického děje, jak bylo dříve všeobecně v literatuře usuzováno?²⁴⁶ Literatura se shoduje zejména na možnosti portrétu kurfiřta Bedřicha Moudrého v přihlížející postavě v pozadí vlevo. Pokud jej srovnáme s nejranějším Cranachovým

1994. (hsg.) Claus GRIMM / Johannes ERICHSEN / Evamaria BROCKHOFF, Augsburg 1994, 201–207, zvl. 205, zde další literatura.

²⁴³ Viz níže. Např. oltářní retábl z kostela v Neustadt na der Orla, nebo u nás v díle Mistra I.W. a v dalších pracích (deska s postavou sv. Kryštofa, Jáchymov).

²⁴⁴ Překlad básně viz: Luzi SCHUCAN: Das Gedicht des Georg Sibutus auf das Wittenberger Turnier von 1508, in: Akten des Kolloquiums zur Basler Cranach-Ausstellung 1974, Basel 1977, 36–52.

²⁴⁵ Luzi SCHUCAN: Das Gedicht des Georg Sibutus auf das Wittenberger Turnier von 1508, in: Akten des Kolloquiums zur Basler Cranach-Ausstellung 1974, Basel 1977, 36–52, řádek 766–767.

²⁴⁶ Myšlenka zobrazení portrétů žijících osob v tomto retáblu však byla v novější literatuře podrobena revizi s upozorněním na četné výpůjčky z portrétních děl Albrechta Dürera a na celkový charakter obrazu vytvořeného skládáním různých převzatých typů. Viz: Harald MARX: Der Katharinenaltar von 1506: Cranachs „Montagetechnik“, in: Cranach, Gemälde aus Dresden, mit einem Bestandskatalog der Gemälde in den Staatlichen Kunstsammlungen Dresden / Kunstsammlungen Chemnitz. (hsg.) Harald MARX / Ingrid MÖSSINGER, Erarb. von Karin KOLB, Köln 2005, 98–111, zvl. 110, č. kat. 29, 378–387.

portrétem kurfiřta z roku 1507 (Germanisches Nationalmuseum, Norimberk), dá se říci, že je tato hypotéza skutečně pravdivá.²⁴⁷ Ačkoliv není jisté, nakolik jsou zde skutečné portréty obsaženy,²⁴⁸ tento dojem vzbuzuje právě kolážovitě pojatá kompozice. Tato skutečnost by se také promítala do nepřirozeně působícího seskládání některých figur, zejména umírajících pohanů poblíž bleskem zasaženého kola (neboli nástroje umučení sv. Kateřiny), což by bylo motivováno nutností zachytit portrétní rysy všech zúčastněných. Všechny postavy jsou navíc podány v dobovém módním, bohatě zdobeném oblečení, šitém ze vzácných brokátových či sametových látek. Aktualizaci náboženské scény umocňuje zasazení postav vnitřní strany retáblu do souvislé krajiny s věrně zobrazenými sídly saského kurfiřta a jeho bratra (lovecký zámek Lochau nebo zámek Hartenfels v Torgavě (?) – střed; pevnost Coburg – pravé křídlo),²⁴⁹ na křídlech jsou sv. Dorota, Anežka a Kunhuta (levé křídlo) a sv. Barbora, Uršula a Markéta (pravé křídlo). Na vnějších stranách křidel stojí před neutrálním temným pozadím s ozdobnými festony nad hlavami sv. Jenovéfa a Apolena (levé křídlo) a sv. Kristina a Otýlie (pravé křídlo). **[obr. 28]**

Stylově se malby retáblu sv. Kateřiny ještě blíží Cranachovu vídeňskému období, zejména pokud jde o motivy krajiny, která obklopuje postavy. Tento dojem vyvolává především typicky podunajské pojetí jehličnatého stromu s hustými sklánějícími se větvemi, mezi nimiž jsou vidět uschlé části. Vše je však vlivem konkretizace a aktualizace scény podáno mnohem upjatěji, možno snad říci realističtěji. Jako by se zde malíř ocital na méně jisté půdě a musel si vypomáhat četnými kompozičními výpůjčkami, např. z oltáře rodiny Paumgartnerových od Albrechta Dürera (postava kata) **[obr. 29]**, které dotvářejí dojem skládání kompozice z vzájemně nesourodých jednotlivostí. Přesto obraz působí svou barevnou harmonií, bohatstvím zobrazených materiálů a podivností mužských kostýmů, jež souzní s podivnou disproporcí některých postav, kompaktně a velkolepě.

²⁴⁷ Naposledy obsáhle k tomuto portrétu viz: Gerhard WEILANDT: Der Fürst beim Gebet, Das erste Porträt Friedrichs des Weisen von Lucas Cranach im sakralen und politischen Kontext, in: Lucas Cranach 1553–2003, Wittenberger Tagungsbeiträge anlässlich des 450. Todesjahres Lucas Cranachs des Älteren, (hsg.) Andreas TACKE, Leipzig 2007, 43–74.

²⁴⁸ U ostatních portrétů panují v literatuře neshody. Viz výše, pozn. 44.

²⁴⁹ Shrnutí teorií týkajících se identifikace staveb v pozadí viz naposledy: Cranach, Gemälde aus Dresden, mit einem Bestandskatalog der Gemälde in den Staatlichen Kunstsammlungen Dresden / Kunstsammlungen Chemnitz. (hsg.) Harald MARX / Ingrid MÖSSINGER, Erarb. von Karin KOLB, Köln 2005, č. kat. 29, 378–387, zvl. 382–383.

V této souvislosti je třeba připomenout, že Cranach vycházel velmi často z předloh Albrechta Dürera, což bylo v literatuře již mnohokrát konstatováno.²⁵⁰ Zejména v jeho pracích z prvního desetiletí 16. století jsou neustále přítomné odkazy k Dürerovým kompozicím. To ilustruje nejen zmíněná inspirace Dürerovým sv. Jiřím z oltáře Paumgartnerových, patrná v postavě kata na retáblu sv. Kateřiny, ale ze stejné předlohy vychází též např. dřevořez sv. Jiří stojící v krajině z roku 1506 (Sbírka Ursuly a R. Stanley Johnsonových). Tuto kompozici postavy v kontrastu použil malíř ještě několikrát, dokonce na návrhových kresbách až z doby kolem roku 1520. [obr. 30, 31] Z dürerovských inspirací můžeme dále jmenovat např. mědirytinu Kajícího se sv. Jana Zlatoústého (Szépművészeti Múzeum, Cabinet des Estampes, Budapešť, 1509), který volně navazuje na Dürerův mědiryt téhož tématu (Staatsgalerie Stuttgart, Graphische Sammlung, kol. 1496).

2.3.3. Emblematický znak či signatura okřídleného hada

Od roku 1508 signuje Lucas Cranach st. své obrazy a grafiky značkou okřídleného korunovaného hada s rubínovým prstenem v tlamě,²⁵¹ která mu byla udělena 8. ledna toho roku kurfiřtem Bedřichem Moudrým a která se v následujících letech stane i značkou jeho dílny.²⁵² Do té doby signoval iniciálami LC, buď se vzájemně se křížícími písmeny, jaké se např. nachází na obraze Odpočinku na útěku do Egypta, nebo vedle sebe. Jako výraz vážnosti, které se Cranach na saském dvoře těšil, pronesl mistr wittenberské univerzity, humanista Christoph Scheurl v roce 1509 chvalořeč, kde malíře nazývá „*pictor celerrimus*“ a vyzdvihuje v analogii s Pliniovými příběhy o antických umělcích neobyčejnou rychlost Cranachovy malířské práce.²⁵³ Werner Schade interpretoval Cranachova okřídleného hada v tomto smyslu jako emblematický znak, prostřednictvím srovnání s italským mědirytem (tarokové karty z 15. stol.) boha

²⁵⁰ Viz zejména: Werner SCHADE: Die Malerfamilie Cranach, Dresden 1974.

²⁵¹ Přesný popis značky a otisk věnovací listiny viz: Christian SCHUCHARDT: Lucas Cranach des Aelteren Leben und Werke. Nach urkundlichen Quellen bearbeitet von Ch. Schuchardt, Teil I., Leipzig 1851, 51–55.

²⁵² K různým podobám Cranachovy signatury viz: Eduard FLECHSIG: Cranachstudien. Leipzig 1900; Gunnar HEYDENREICH: Lucas Cranach the elder. Painting materials, techniques and workshop practice. Amsterdam 2007, 294–295, zde srovnávací fotografie.

²⁵³ Christoph SCHEURL: *Oratio attingens litterarum praestantiam necnon laudem ecclesiae collegiatae Vittenburgensis, habita in eadem ecclesia decimo sexto kalendas Decembris Anno domini 1508 per Christoferum Scheurlum...*, německý překlad in: (hsg.) Heinz LÜDECKE: Lucas Cranach der Ältere im Spiegel seiner Zeit. Aus Urkunden, Chroniken, Briefen, Reden und Gedichten. Berlin 1953, 52.

času Chrona, jenž drží v ruce obdobného okřídleného hada, či spíše netopýra, který si ovšem požívá si svůj ocas.²⁵⁴ Poukaz na boha času Chrona totiž obsahuje signatura „*Lucas Chronus faciebat Anno 1509*“, kterou Cranach označil další významný oltářní retábl zasvěcený Svaté rodině [obr. 32], objednaný saskými vévody roku 1509, čímž se nejspíše hrdě hlásil k lichotivému označení malíře ovládajícího čas. Zajímavé je, že se zde ještě nevyskytuje jeho značka okřídleného hada, nýbrž jen poukaz k bohu Chronovi v textu signatury.

2.3.4. Cranachova nizozemská cesta roku 1508 a jeho inspirace nizozemským malířstvím

Jak bylo v literatuře rovněž mnohokrát konstatováno, byl roku 1508 Cranach pověřen snad diplomatickou misí do Nizozemí, kde měl na dvoře nizozemské místodržitelky Markéty Rakouské zhotovit portrét Maxmiliánova vnuka a pozdějšího císaře Karla V., jenž se však nedochoval.²⁵⁵ Cranach v Nizozemí zůstal asi do jara 1509, poznal díla nizozemských primitivů, ale i italských malířů, jež chovala Markéta Rakouská ve své proslulé sbírce. Reflexe nizozemské malby je pak v jeho díle patrná zejména ve zvýšení malebnosti líbezných ženských postav, zvláště v obrazech Madon, jež byly typické např. v díle Quentina Metsyse. Inspirace nizozemskou malbou byla pro další vývoj Cranachova umění zcela zásadní. Cranachův grafický list poměrně velkých rozměrů s kurfirtem Bedřichem Moudrým adorujícím Madonu s dítětem (Metropolitan Museum, New York, kol. 1512–1515, rozměry: 369 x 230 cm) působí např. jako záměrná citace obrazu Madona kancléře Rolina od Jana van Eycka (Louvre, Paris, 1435).

Těsně po příjezdu z této cesty namaloval Lucas Cranach zmíněný oltářní retábl s námětem Svaté rodiny (Städelisches Kunstinstitut, Frankfurt n. M.) [obr. 32], jenž působí jako vzdání holdu nizozemskému malířství.²⁵⁶ Na vnějších křídlech jsou po nizozemském způsobu zobrazeny *en grisaille* malované postavy Anny Marie s dítětem a

²⁵⁴ Werner SCHADE: Bildhaftigkeit bei Cranach, in: Lucas Cranach, Glaube, Mythologie und Moderne, (hsg.) Heinz SPIELMANN, Bucerius Kunst Forum. Katalog von Werner SCHADE, Ostfildern-Ruit 2003, 17–18.

²⁵⁵ Viz např. Hans LÜDECKE: Lucas Cranach der Ältere. Der Künstler und seiner Zeit, Berlin 1953, 39–40.

²⁵⁶ Naposledy k dotyku Cranacha s nizozemským malířstvím viz: Werner SCHADE: Cranachs Berührung durch die Niederlande, Antinomien einer Reisebetrachtung, in: Bodo BRINKMANN (hsg.): Cranach der Ältere, Ausstellungskatalog, Städel Museum, Frankfurt am Main 2007, 91–97.

sv. Anny stojící v iluzivních výklencích **[obr. 33]**, na vnitřní straně retáblu se otevře pohled do jednotně utvářené (ve středu i na křídlech) místnosti se Svatou rodinou, z níž se po stranách rozprostírá výhled do krajiny. Místnost sjednocuje kamenná šachovnicová podlaha a architektura s baldachýnem neseným mramorovými sloupy uprostřed. Pod baldachýnem vzadu stojí balkon s postavami manželů sv. Anny, oddělenými od děje přední části obrazu parapetem, v jehož vlysu se střídají postavy puttů se saskými a říšskými erby. Na křídlech jsou zobrazeny dvě nevlastní Mariiny sestry se svými dětmi a manžely, ve středu obrazu sedí na vyvýšeném stupni Panna Marie se sv. Annou a malým Ježíšem. Žánrovost výjevu dotváří hrající si děti v popředí a spící sv. Josef vedle Panny Marie. Další rovinnou významu obrazu však odkrývají kryptoportréty v postavách dvou manželů na křídlech, kde byly v literatuře rozpoznáni vévoda Jan Stálý a kurfiřt Bedřich Moudrý, a v manželech sv. Anny na balkóně jsou viděny postavy samotného císaře Maxmiliána I. a jeho rádce, snad dvorního kaplana Wolganga von Maen.²⁵⁷ Nizozemská nóta je vidět jednak v novém vztahu k zobrazení architektury, jednak v porobnostech odění, např. jak si povšiml Werener Schade v pokrývce hlavy sv. Anny, již stejnou má na kresbě Berndta van Oreyho Markéta Rakouská.²⁵⁸ V literatuře byl rovněž povšimnut vztah tohoto obrazu k retáblu stejného náměru od Quentina Matsyse z téhož roku (tzv. Bruselský oltář sv. Anny, Musée royaux des Beaux-Arts de Belgique, Brusel) **[obr. 34]**.

Obdobný, silně nizozemsky laděný oltářní retábl, který je svou kvalitou a typem líbezného Madony s dítětem blízký předchozímu a na jehož křídlech jsou tentokrát přímé portréty saských vévodů kurfiřta Bedřicha Moudrého a jeho bratra Jana Stálého, je tzv. Kurfiřtský mariánský oltář se Zasnoubením sv. Kateřiny ve středu (Anhaltische Landesgalerie, Dessau, kolem 1510) **[obr. 35]**. Jde rovněž o reprezentativní zobrazení, tentokrát však polopostav v čistě symetrické kompozici s Madonou posazenou čelem k diváku a obklopenou sv. Kateřinou a Barborou a dvěma anděly, na křídlech pak směřují k Madoně ve středu zobrazení vévodové doporučení sv. Bartolomějem a Jakubem. Jak se shoduje např. Werner Schade nebo Johann Erichsen,²⁵⁹ místem určení

²⁵⁷ Bodo BRINKMANN (hsg.): Cranach der Ältere, Ausstellungskatalog, Städel Museum, Frankfurt am Main 2007, č. kat. 19, 154–158

²⁵⁸ Werner SCHADE: Cranachs Berührung durch die Niederlande, Antinomien einer Reisebetrachtung, in: (hsg.) Bodo BRINKMANN: Cranach der Ältere, Ausstellungskatalog, Städel Museum, Frankfurt am Main 2007, 91–97.

²⁵⁹ Johann ERICHSEN: Altäre Lucas Cranachs und seiner Werksatt vor der Reformation, in: Lucas Cranach. Ein Maler-Unternehmer aus Franken. Katalog zur Landesausstellung in der Festung Rosenberg, Kronach. 17. Mai – 21. August 1994. (hsg.) Claus GRIMM / Johannes ERICHSEN / Evamaria

tohoto retáblu byla nejspíše kaple některé z vévodských rezidencí, nebo přímo kostel ve Wittenbergu, jenž byl v této době vybavován oltárními retábly.

Pokud je jedním z důležitých ukazatelů přímého Cranachova autorství kvalita malířského provedení, pak by se dalo říci, že největší podíl měl mistr na významných dvorských zakázkách. Zde bychom neměli opominout ještě zmínit nesmírně kvalitní obraz Venuše s Amorem (Ermitáž, Petrohrad, 1509) [obr. 36], který zakládá typologickou řadu zobrazení celých izolovaných postav na tmavém pozadí, jež se později stalo Cranachovou specialitou v podobě menších kabinetních obrazů. Tento obraz je ovšem vůbec prvním profánním zobrazením nahé ženské postavy v životní velikosti v severském malířství. Dříve byla inspirace tohoto typu zobrazení izolované postavy na tmavém pozadí shledávána v obrazech křídel zmíněného Dürerova retáblu rodiny Paumgartnerových. Jak bylo připomenuto autory katalogu poslední velké výstavy Lucase Cranacha ve Frankfurtu n. M., byla tato redukce figur z narativního prostředí na postavu před tmavým pozadím praktikována v dílně Sandra Boticelliho, např. izolovaná postava Venuše (Berlín) ze známého Zrození Venuše z Uffizií.²⁶⁰ Cranachův obraz je opatřen typickou značkou okřídleného hada s datací 1509, která je nakreslena na lístečku iluzivně přilepeném na obraze, což opět postavu Venuše klade do roviny varování, že i tato krása je pouhou smyslovou iluzí, kterou by se obezřelý člověk neměl nechat ošálit. Tento výklad Edgara Bierendeho²⁶¹ souvisí s myšlenkovým prostředím dvora saských vévodů a obraz byl nejspíše určen pro něj. V horní části je obraz opatřen nápisem s tímto moralistním varováním: „*Vyžeň všemi silami tělesný chtíč, aby tě Venuše neopanovala a neučinila slepým*“. Venuše pravou rukou brání Amorovi, aby vystřelil svůj šíp, což napovídá výkladu ve smyslu potřeby udržet chtíč na uzdě. Jde tedy o vysoce rafinované spojení smyslově krásného ženského aktu s moralistním varováním před podlehnutím jejím svodům, což je vykládáno v duchu humanistické morální filosofie a etiky Konráda Celta. Také se zde poprvé vyskytuje kombinace obrazu a textu. Podíl textu s vysvětlujícím významem se později ještě zvýší v Cranachových programově protestantských obrazech.

BROCKHOFF, Augsburg 1994, 151; Werner SCHADE: Die Malerfamilie Cranach, Dresden 1974, 66. Podle Schadeho byl retábl určen nejspíše pro právě dostavěný západní chór zámeckého kostela ve Wittenbergu.

²⁶⁰ Cranach der Ältere, (hsg.) Bodo BRINKMANN, Ausstellungskatalog, Städel Museum Frankfurt, Frankfurt am Main 2007, 102–104 – zde předchozí literatura.

²⁶¹ K tomu obsáhle viz: Edgar BIERENDE: Lucas Cranach d. Ä. und der deutsche Humanismus. Tafelmalerei im Kontext von Rhetorik, Chroniken und Fürstenspiegeln. München 2002, 213–226.

Podobných zobrazení stojících figur před neutrálním, tmavým pozadím bylo v dílně Cranacha později mnoho. Takové obrazy drobného měřítka byly vždy předmětem sběratelského zájmu. V pražské Národní galerii je chován např. obraz *Stojící dámy s jablkem* z roku 1525 [obr. 37].

Cranach se také obdobně zasloužil o rozšíření typu celofigurových portrétů v životní velikosti v severském malířství, ačkoliv tento způsob portrétního zobrazení zde byl samozřejmě znám již od středověku v podobě panovnických reprezentativních podobizen či ideálních portrétech (viz např. Lucemburský rodokmen na hradě Karlštejně, Vladislav Jagellonský a Anna z Foix v kapli sv. Václava v pražské katedrále sv. Víta a další). Příkladem mohou být celofigurové portréty vévody Jindřicha Saského a Kateřiny Saské (Demäldegalerie, Drážďany, 1514) [obr. 38]. Mnoho takových portrétů celých postav vytvořil Cranach rovněž v grafice.

2.4. Lucas Cranach a dílna, masová dílenská produkce líbezných Madon

Zmíněný tzv. Kurfirštský retábl otevírá řadu podobných náboženských zobrazení, ať už s námětem oblíbeného Zasnoubení sv. Kateřiny, nebo samotné postavy Madony s Ježíšem, které byly, zejména po roce 1510, masivně produkovány dílnou Lucase Cranacha, různě variovány a obměňovány, a to na různé kvalitativní úrovni. Jako příklad těch nejkvalitnějších uveďme např. Madonu pod jedlí (před válkou v pokladnici dómu) [obr. 39], kde je značka Cranachova dráčka namalována na pečetním prstenu ležícím na parapetu před Madonou, nebo Kojící Madona z Budapešti (Szépművészeti Múzeum, kol. 1515) [obr. 40] či Madona z petrohradské Ermitáže [obr. 41]. Nejznámější takovou Madonou je pak obraz, který se stal dokonce typem milostné Madony a dočkal se množství kopií a variant, jež nalezneme dnes i u nás v téměř každém významnějším kostele.²⁶² Jde o tzv. Madonu Pomocnou (1517–25) [obr. 42], pocházející z Pasova, která byla po třicetileté válce odvezena do Innsbrucku, kde byla vsazena do barokního hlavního oltáře dómu sv. Jakuba.²⁶³ Podle některých obrazů

²⁶² Namátkou vzpomeňme příklad kopie tohoto typu Madony v kapli Litoměřického biskupství v Roudnici nad Labem, v kostele sv. Jiljí v Praze a jinde.

²⁶³ Viz: Jan ROYT: *Obraz a kult v Čechách v 17. a 18. století*, Praha 1999, 191–192; Cranachově Madoně Pomocné či Pasovské byla věnována celá řada studií, velmi podrobně o recepcích a kopiích této Madony např. disertace Gisely Luther, viz: Gisela LUTHER: *Sinnlichkeit und Heilserwartung, Lucas Cranachs Mariahilfbild und dessen Rezeption im kleinen Andachtsbild und Bildmotiv*, Marburg 1978.

Madon vysloveně italizujícího charakteru, např. Madona se sv. Janem Křtitelem, 1514 bylo naposledy usuzováno, zda se Cranach neinspiroval italským mistrem Pietrem Vannuccim, zv. Il Perugino, či zda skutečně nebyl v Itálii, jak soudila starší literatura [obr. 43, 44].²⁶⁴ Velmi italizujícího charakteru je též obraz Cranachovy dílny, který se v 18. století dostal do Čech, Madona z Poleně u Klatov (dnes Národní galerie v Praze, kolem 1520). Jak bylo zjištěno při technologickém průzkumu obrazu, konaném u příležitosti poslední výstavy Cranachových prací z českých sbírek,²⁶⁵ charakter přípravné kresby ukazuje, že byla přenášena z jiného vzoru. Olga Kotková obraz hypoteticky přiřkla tzv. Mistru Mše sv. Řehoře (později identifikovanému se Simonem Franckem).²⁶⁶ Malba je však nesmírně kvalitní, s jemnými přechody světla a stínů a měkkými lazurami v partiích inkarnátu. Této kvality v malbě daný mistr nedosahoval. Tvrdší provedení je patrné sice u záhybů draperie, což ukazuje, že nejde o dílo mistra, ale malbu nejspíše provedl některý jeho zdatný žák podle vzoru, možná přímo podle obrazu Panny Marie s Kristem z Gothy (Schlossmuseum, 1512–14), který se zdá být jeho přesnou předlohou pro obličej Panny Marie [srov. obr. 45, 46]. Italizující architektura s dekorativními hlavicemi sloupů a vlysy se sice vyskytuje nejvíce v díle Simona Francka, ale najdeme ji u dalších Cranachových žáků této vrstvy, též u Mistra I.W.

Další zajímavé zjištění autorů výstavy ve Frankfurtu n. Mohanem se týká obrazu Ženy s dítětem (Wartburg-Stiftung, Eisenach), který byl dříve považován za Madonu, s možným výkladem coby portrétu některé šlechtičny saského dvora.²⁶⁷ Na obraze se dá při velmi pečlivém pozorování nalézt v pozadí miniaturní postavička nahého kajícíka, který obraz obsahově posouvá jako námět Dívky znásilněné sv. Janem Zlatoústým [obr. 47]. Tento námět již Cranach provedl ve výše zmíněné mědirytině (Szépművészeti Múzeum, Cabinet des Estampes, Budapešť, 1509).

Tento obraz ukazuje mimo jiné typický rys Cranachovy malby a možno říci i severské malby obecně, jímž je komponování obrazu na pohled zblízka, fascinace detaily a krásou v podání materiálů. Cranachovy obrazy skrývají hádanky a symboly viditelné jen velmi dobrému pozorovateli, který obraz sleduje centimetr po centimetru. To činí

²⁶⁴ Cranach der Ältere, (ed.) Bodo BRINKMANN, Ausstellungskatalog, Städel Museum Frankfurt, Frankfurt am Main 2007, 56, 144.

²⁶⁵ Olga KOTKOVÁ: č. kat. 8, in: Lucas Cranach a české země, (ed.) Kaliopi CHAMONIKOLA, Praha 2005, 66.

²⁶⁶ Tamtéž; též: Olga KOTKOVÁ: National Gallery in Prague, German and Austrian Painting of the 14th–16th Centuries, Illustrated Summary Catalogue II/1, Praha 2007, 38–39, č. kat. 13.

²⁶⁷ BRINKMANN 2007, 274–277, 274–277, č. kat. 77.

z takovýchto obrazů vícevýznamovou hádanku, kde je možné stále něco nalézat, což jistě vyhovovalo dobové zálibě ve spekulativních výkladech či vtipných hříčkách Cranachových objednavatelů.

2.5. Cranachovy grafiky a jejich recepce v soudobé malbě

Zatímco v malbě se Cranachův styl diametrálně proměnil, v grafice zůstal ještě velmi dlouho blízký jeho dílům z podunajského období s charakteristickým dramatickým akcentem, silnými ohýbanými kmeny stromů a sepětím postav s přírodou. Grafika skýtala na rozdíl od obrazů mnohem větší tvůrčí volnost. Velká většina Cranachových grafik vznikla v prvních pěti letech po jeho přesídlení do Wittenbergu. Kromě obrazů líbezných Madon to byly hlavně volné grafické listy nebo cykly a knižní ilustrace, které nalezly u Cranachových žáků a následovníků největší rezonanci. Není třeba připomínat, že médium grafiky od počátku sloužilo jako „multiplikátor“ nových ikonografických typů, ale i kompozičních a výtvarných vymožeností.

Malíř se na tomto poli věnoval také technickým inovacím, ve kterých šel s dobou, jako byl tisk zlatem a stříbrem na tónovaném papíře.²⁶⁸ Takto tiskl nejprve dřevořez sv. Jiří na koni z roku 1507 (British Museum, Londýn) [obr. 48], poté, jak uvádí Schade, také dřevořezy Wittenberského katalogu relikvií, čímž se dokonale přiblížil materiálu jím reprodukováných zlatnických relikviářů nebo kovu brnění sv. Jiří.²⁶⁹ Tyto grafiky, navíc tištěné též barevným tónem, se lesknou zlatými a stříbrnými odlesky a z grafických listů se tak stávají skutečně luxusní sběratelské kusy. Tuto techniku napodobil a vzápětí zdokonalil augsburský malíř a grafik Hans Burgkmair, který vytvořil volnou kopii Cranachova sv. Jiří, coby portrét císaře Maxmiliána I. na koni (The Art Institute of Chicago, Chicago, dat. 1508) a použil techniku zvanou *Clair-Obscur*,²⁷⁰ kterou mu nejspíše zprostředkoval Nizozemec činný v Augsburgu Jost van Negker.²⁷¹ Kdy přesně se Cranach s touto technikou seznámil a začal jí tisknout, není známo, ale provedl v ní

²⁶⁸ Geschichte der bildenden Kunst in Deutschland, Spätgotik und Renaissance, (hsg.) Katharina KRAUSE, Bd. 4, München 2007, 23–24, obr. 15, 16.

²⁶⁹ Werner SCHADE: Die Malerfamilie Cranach, Dresden 1974, 33.

²⁷⁰ Německy Tonplattendruck, což je tisk z šedě nebo červeně nabarvené desky, černé linie, světla pak dodatečně přidávána malířem. Werner SCHADE: Die Malerfamilie Cranach, Dresden 1974, 34.

²⁷¹ Urschula TIMANN: Lucas Cranach und der Holzschnitt, in: Lucas Cranach. Ein Maler-Unternehmer aus Franken. Katalog zur Landesausstellung in der Festung Rosenberg, Kronach. 17. Mai – 21. August 1994. (hsg.) Claus GRIMM / Johannes ERICHSEN / Evamaria BROCKHOFF, Augsburg 1994, 201–207, zvl. 205.

několik dřevorezů z roku 1509.²⁷² Nejspíše aby si zajistil v této technice prvenství, antedatoval některé z nich rokem 1506,²⁷³ např. grafickou variantu výše zmíněného obrazu Venuše s Amorem²⁷⁴ nebo Sv. Kryštofa **[obr. 49, 50]**, jehož neobvyklý pohyb je podle Bierendeho odvozen z jednoho z reliéfů vídeňského náhrobku císaře Friedricha III. od Nicolase Gerhardta von Leyden, který mohl Cranach poznat za svého pobytu ve Vídni.²⁷⁵

V Cranachových grafikách nalezneme oba výtvarné póly jeho prací z podunajského období. Obdobou Cranachova lyrického obrazu Odpočinku na útěku do Egypta (Kunsthistorische Museum, Vídeň, 1502) je grafika stejného námětu z roku 1509, ke kterému se vrátil ještě kolem roku 1513, dále též dřevorez Adam a Eva v ráji z roku 1509 či zmíněný Sv. Jeroným v krajině z téhož roku **[obr. 51, 52]**.²⁷⁶

Druhý pól, typický drastickým líčením výjevu uprostřed bujné vegetace a pitoreskností blízkou Matthiasi Grünewaldovi nebo dřevorezům z cyklu Apokalypsy od Albrechta Dürera, nalezneme např. v dřevorezu Pokušení sv. Antonína z roku 1506,²⁷⁷ dále v grafice Sv. Jiří bojující s drakem **[obr. 53, 54]** či Vlkodlak, kol. 1512 – oba charakterizované množstvím koster a umrlců rozestých kolem dokola. Drastické výjevy, vyplývající již z povahy námětu, charakterizují také jeho grafický cyklus Apoštolských martyrií, kol. 1512.²⁷⁸

Jak bylo v literatuře mnohokrát konstatováno, je v těchto grafických listech vidět Cranachova snaha vyrovnat se se svým velkým vzorem Albrechtem Dürerem, jež je nejvíce patrná v cyklu Pašijí z roku 1509, které volně opakují Dürerovy kompozice tzv.

²⁷² Dle Schadeho k tomuto postupu došel jednak asi snahou vyrovnat se Dürerovi a jeho vynalézavosti v grafických technikách, ale hlavně byl tento postup předznamenán jeho kresbami bílými liniemi na tónovaný papír, kde navázal např. na dílnu Michaela Wolgemuta, či na jihoněmeckého Maira von Landshut. Werner SCHADE: Die Malerfamilie Cranach, Dresden 1974, 34; Urschula TIMANN: Lucas Cranach und der Holzschnitt, in: Lucas Cranach. Ein Maler-Unternehmer aus Franken. Katalog zur Landesausstellung in der Festung Rosenberg, Kronach. 17. Mai – 21. August 1994. (Hg.) Claus GRIMM / Johannes ERICHSEN / Evamaria BROCKHOFF, Augsburg 1994, 201–207, zvl. 205.

²⁷³ Nachází se zde totiž Cranachův znak okřídleného hada a datace 1506, ale tento znak obdržel až roku 1508.

²⁷⁴ Obsáhle k této grafice viz: Dieter KOEPLIN / Tilman FALK: Lucas Cranach. Gemälde, Zeichnungen, Druckgrafik, Bd. I., Basel/Stuttgart 1974, 644, č. kat. 555.

²⁷⁵ Jde o neobvyklý pohyb sv. Kryštofa, který se jakoby snaží vyškrábat se z vody na břeh, která se skutečně velmi blíží reliéfu téhož světce z vídeňského náhrobku císaře Friedricha III. od Nicolase Gerhardta von Leyden. Viz: BIERENDE 2002, 144–145.

²⁷⁶ Johannes JAHN: Lucas Cranach d. Ä., Das gesamte graphische Werk, Mit Exempeln aus dem graphischen Werk Lucas Cranach d. J. und der Cranachwerkstatt, München 1972, 345, 357.

²⁷⁷ Srov. např. katalog výstavy: Grünewald und seine Zeit, (hsg.) Staatliche Kunsthalle Karlsruhe, München 2007, 21. Uvedené grafiky byly tištěny zmíněnou technikou tónované desky.

²⁷⁸ Johannes JAHN: Lucas Cranach d. Ä., Das gesamte graphische Werk, Mit Exempeln aus dem graphischen Werk Lucas Cranach d. J. und der Cranachwerkstatt, München 1972, 262–275.

Malých pašijí, ale s větším důrazem k drastičnosti a se silně karikaturním pojetím negativních postav.²⁷⁹ [obr. 55, 56]

V dřevořezu Stětí sv. Barbory, kol. 1509, tušíme ale kromě toho ještě ohlas nizozemského mistra Hieronyma Bosche, a to v doprovodných postavách při pravém okraji obrazu. Mají typické výrazy hrubiánů a pomatenců z Boschových obrazů, jeden z nich má v pokrývce hlavy vetknuté něco, co připomíná vařečku či lžici, jež symbolizovaly hříšnou nestřídmost. [obr. 57] O setkání Cranacha s Boschovými obrazy, ať už přímém či nepřímém,²⁸⁰ svědčí jeho pozdější kompozice rájů či kopie jeho Posledního soudu z Galerie der bildenden Künste ve Vídni z doby kolem roku 1482 (Cranachova kopie je v Gemäldegalerie, Staatliche Museen, Berlín), kterou nechal provést pravděpodobně saský kurfiřt Bedřich Moudrý, je však až z doby kolem roku 1520/25.²⁸¹ Boschovskou inspirací by ale mohly být např. i zoomorfni figurky na břehu jezera v obraze Sv. Jeronýma v pustině (Musée des Beaux-Arts de Dijon) nebo pekelné příšery na středovém oltářním obraze se Zmrtvýchvstáním Krista (Bayerische Staatsgalerie Aschaffenburg) od Cranachova žáka Simona Francka.

Z následujících grafik po roce 1510 je třeba uvést ještě např. cyklus Krista a dvanácti apoštolů, kolem 1512, s groteskními bordurami rámuujícími mohutné stojící postavy [obr. 58], Salome vyzvedávající hlavu sv. Jana Křtitele, 1513, Zvěstování, 1513, Panna Marie a sedm zobrazení jejích radostí v medailonech, 1513, nebo Kázání sv. Jana Křtitele, 1516, které všechny našly odezvu v malbách Cranachových následovníků. [obr. 59, 60, 128, 226].

Uvedené grafiky a cykly byly často kopírovány nejen v rámci Cranachovy dílny, kde známe k některým grafikám jejich malířské provedení (např. Sv. Jiří bojující s drakem,

²⁷⁹ *Passio D. N. Jesu Christi venustissimis imaginibus eleganter expressa, ab Illustrissimi Saxoniae Ducis pictore Luca Cranagio Anno 1509*, viz: Johannes JAHN: Lucas Cranach d. Ä., Das gesamte graphische Werk, Mit Exempeln aus dem graphischen Werk Lucas Cranach d. J. und der Cranachwerkstatt, München 1972, 216–345.

²⁸⁰ Detailní srovnávací fotografie Boschova Posledního soudu z Vídně a Cranachovy kopie viz: Gunnar HEYDENREICH: Lucas Cranach the Elder. Painting materials, techniques and workshop practice. Amsterdam 2007, 311–312, 363, pozn. 96. Autor si v textu a v poznámce k textu poněkud odporuje, nicméně uvádí, že blízkost kopie k originálu je tak veliká, že je velmi pravděpodobné přímé Cranachovo studium Boschova originálu. V dřívější literatuře se soudilo, že Cranach v kopii nevycházel z originálu, ale pouze z detailní kolorované studie.

²⁸¹ Viz Ladislav DANIEL: Cranachs Kopie von Hieronymus Boschs Darstellung des Jüngsten Gerichtss, in: Lucas Cranach. Künstler und Gesellschaft. Referate des Colloquiums internationaler Beteiligung zum 500. Geburtstag Lucas Cranachs d. Ä. Staatliche Lutherhalle Wittenberg, 1.–3. Oktober 1972. (hsg.) Peter H. FEIST / Ernst ULLMANN, Cranach Komitee der Deutschen Demokratischen Republik, Wittenberg 1973, 86–87; týž: Cranach a Bosch, Poznámky k šíření nizozemských podnětů do střední Evropy, in: Historická Olomouc XVII, Úsvit renesance na Moravě za vlády Matyáše Korvína a Vladislava Jagellonského (1479–1516) v širších souvislostech, (eds.) Ivo HLOBIL / Marek PERŮTKA, Olomouc 2009, 131–145.

Kázání sv. Jana Křtitele), ale také v rámci dílen jeho žáků a napodobitelů, i mistrů zcela nezávislých [obr. 59, 60].²⁸²

Mnohé grafické štočky bývaly používány vícekrát, dokonce i ve zcela odlišném významu, mnohdy byly Cranachem prodány jiným nakladatelům, jak ukazují pozdější vydání, např. z Norimberka.²⁸³ Cyklus Pašijí byl dle Urschuly Timann tištěn do roku 1616 v sedmi vydáních, což vysvětluje jeho velký ohlas.²⁸⁴ Velmi důležitým vzorníkem byl již zmíněný katalog wittenberských relikvií, jehož štočky byly ve změněné podobě částečně použity ještě v letech 1547 a 1559 k tištění protestantské „*Hortulus animae*“.²⁸⁵ V praxi Cranachovy dílny hrál tento cyklus dřevořezů velkou roli, jednotlivé postavy svatých byly volně opakovány např. v malbách, a dokonce i sochách sedm metrů vysokého oltářního retáblu, jenž je uváděn jako jedna z klíčových zakázek prováděných Cranachovou dílnou, pro kostel sv. Jana v Neustadt an der Orla (1511/13).²⁸⁶ Stejnou inspiraci našel Erichsen i na křídlech oltářního retáblu staroměstských řezníků v kostele sv. Kateřiny v Gdaňsku (Muzeum Narodowe, Gdaňsk) a možná se jimi poučil i Mistr I.W. v raných obrazech světic z Litoměřic (č. kat. 17) a zcela jistě u Madony z Mostu (č. kat. 24). Kromě doslovného či volného opakování předlohy, patřilo mezi běžnou praxi opakování jen některých vybraných kompozice či části vyobrazení, jež je u Cranachových následovníků nejmarkantnější např. ve třech postavách manželů sv. Anny, kteří gesty rukou odkazují k vzájemnému rozhovoru, z grafiky sv. Rodina, 1509. Tato skupina byla zasazována do kompozic v jiném smyslu,

²⁸² Malba podle grafiky Kázání sv. Jana Křtitele (dnes děkanský kostel Panny Marie v Mostě) se dostala v roce 1671 jako dar opatu Scipiovi od manželky saského kurfiřta do klášterní galerie v Oseku, proto nebyla zařazena do následující kapitoly, je přesto zajímavým příkladem pozdějšího recepce Cranachovy grafiky. Viz: Magdaléna HAMSÍKOVÁ: Desková malba z bývalé klášterní obrazárny v Oseku, nepublikovaná diplomová práce na Ústavu pro dějiny umění FFUK v Praze. Praha 2004, 123–125, č. kat. 19 – zde další literatura.

²⁸³ Urschula TIMANN: Lucas Cranach und der Holzschnitt, in: Lucas Cranach. Ein Maler-Unternehmer aus Franken. Katalog zur Landesausstellung in der Festung Rosenberg, Kronach. 17. Mai – 21. August 1994. (hsg.) Claus GRIMM / Johannes ERICHSEN / Evamaria BROCKHOFF, Augsburg 1994, 201–207, zvl. 203–204.

²⁸⁴ Byl doslovně i volně zopakován např. na křídlech tzv. Roudnického oltáře, na křídlech oltářního retáblu v Ebersdorfu (Chemnitz) – oba z dílny saského malíře Hanse Hesse, nebo na vnějších křídlech obrovského oltářního retáblu z kostela sv. Jakuba v Levoči a jinde.

²⁸⁵ Urschula TIMANN: Lucas Cranach und der Holzschnitt, in: Lucas Cranach. Ein Maler-Unternehmer aus Franken. Katalog zur Landesausstellung in der Festung Rosenberg, Kronach. 17. Mai – 21. August 1994. (hsg.) Claus GRIMM / Johannes ERICHSEN / Evamaria BROCKHOFF, Augsburg 1994, 201–207, zvl. 203.

²⁸⁶ Lucas Cranach. Ein Maler-Unternehmer aus Franken. Katalog zur Landesausstellung in der Festung Rosenberg, Kronach. 17. Mai – 21. August 1994. (hsg.) Claus GRIMM / Johannes ERICHSEN / Evamaria BROCKHOFF, Augsburg 1994, 152–155.

ale s identickými gesty, např. na desce se Stětím sv. Jana Křtitele ze zámeckého kostela v Chemnitz, 1515–25,²⁸⁷ nebo u Mistra I.W.²⁸⁸ [obr. 61, 62]

2.6.1. Reprezentativní zakázky a exporty do českých zemí

Kompoziční obdobou zmíněných Cranachových grafik doby kolem roku 1509 jsou dvě protějškové malby z roku 1515 na téma martyrií sv. Jana Křtitele a sv. Kateřiny (Arcibiskupský zámek a zahrady, Kroměříž),²⁸⁹ které byly objednány olomouckým biskupem Stanislavem Thurzem (jeho znak nese obraz Stětí sv. Jana).²⁹⁰ [obr. 63, 64]

Stětí sv. Jana navazuje na grafický list stejného námětu z cyklu apoštolských martyrií zasazených do krajiny, s výrazně prýstící krví z těla popraveného, stejně jako kompozicí některých postav, zejména přihlížející skupiny na koních v čele s Herodem. Figury přihlížejících žen zase volně opakují Cranachovu grafiku Stětí sv. Jana Křtitele z doby kolem roku 1508. [obr. 65, 66] Stětí sv. Kateřiny je obdobou výše zmíněné grafiky s námětem Stětí sv. Barbory, přihlížející skupina vojáků rovněž připomene apoštolská martyria. Ústřední scéna je blízká ranějšímu obrazu téhož námětu z Budapešti (Sbírka Ráday, kolem 1508). Tentokrát jsou však oba obrazy komponovány spíše jako *Andachtsbild*, tedy scény jakoby zastavené v pohybu, u Martyria sv. Kateřiny je to o to markantnější, že část legendy o rozlámání kola a zabití vojáků, která obvykle skýtala možnost dramatického líčení a byla kombinována se stětím světice, je zde vykázána do pozadí obrazu jako časově předcházející scéna. Obrazy i formátem ukazují, že byly určeny spíše k soukromé zbožnosti.

Malby stylově zcela zapadají do Cranachovy produkce kolem roku 1515. Srovnatelná je např. malba i přípravná kresba obrazu obdobně menšího formátu s Kristem u sloupu adorovaným Pannou Marií a světci (Staatliche Kunstsammlungen, Gemäldegalerie Alte

²⁸⁷ Obr. in: Cranach, Gemälde aus Dresden, mit einem Bestandskatalog der Gemälde in den Staatlichen Kunstsammlungen Dresden / Kunstsammlungen Chemnitz. (hsg.) Harald MARX / Ingrid MÖSSINGER, Erarb. von Karin KOLB, Köln 2005, 22, Tafel 4; Stejně postavy se vyskytují na obrazech Mistra I.W. se Zavražděním sv. Václava a Stětím sv. Barbory.

²⁸⁸ Na tuto skutečnost upozornila již Iva Kyzourová, viz: (ed.) Ivana KYZOUROVÁ: Básník a král. Bohuslav Hasištejnský z Lobkovic v zrcadle jagellonské doby, Praha 2007, 57, č. kat. 38.

²⁸⁹ Kopie Stětí sv. Jana Křtitele jsou: z klášterní obrazárny v Oseku (Národní Galerie v Praze) ve Vratislavi, Erfurtu a Bukurešti. Kopie Martyria sv. Kateřiny jsou: v Germánském Národním Museu v Norimberku, další se podle Friedländera / Rosenberga (1932) nacházela roku 1922 u H. O. Miethkeho ve Vídni a další kopie, která byla podle nápisu malována roku 1623 Eiasem Haupnerem v Olomouci, se nacházela roku 1969 v jihoněmeckém soukromém majetku (Kurt LÖCHER: Germanisches Museum Nürnberg 1997).

²⁹⁰ Viz: část IV., č. kat. 3, 4.

Meister, Drážďany, dat. 1515), který diváka dojme výmluvností upřeného pohledu zmučeného Krista,²⁹¹ nebo malba Ukřižování, ještě menších rozměrů než předchozí (Städel Museum, Frankfurt n. M.).²⁹² [obr. 67, 68] Ve stejném roce provedl Cranach velmi kvalitní barevné doprovodné perokresby nedokončené modlitební knihy císaře Maxmiliána (Bayerische Staatsbibliothek, Mnichov),²⁹³ na jejíž výzdobě se podíleli po Albrechtu Dürerovi jako hlavním mistru také Albrecht Aldorfer, Hans Burgkmair, Jörg Breu a Hans Baldung zv. Grien a jejíž texty byly tištěné černě a červeně na pergamenu.²⁹⁴ Bolestný Kristus z fol. 60r je stejného typu jako tatáž postava zmíněného frankfurtského obrazu. Malebná dekorativní výzdoba knihy se zvířaty a ptáky, krajinnými prvky a hrady na kopcích zase odpovídá zálibě v krajinných detailech, jež charakterizuje oba kroměřížské obrazy a ještě ve větší míře též křídla následujícího retáblu se sv. Kateřinou a Barborou (Arcibiskupský zámek a zahrady, Kroměříž), rovněž objednaných olomouckým biskupem.²⁹⁵

Při posledním restaurování všech těchto desek byly provedeny fotografie v infračerveném světle,²⁹⁶ které ukazují přípravnou kresbu, nejlépe viditelnou v inkarnátech figur. Šedá štětcová přípravná kresba obrazů Martyrií sv. Jana a sv. Kateřiny osciluje mezi širšími zdvojenými liniemi až po tenčí obloučkovité a vzájemně se křížící tahy, je suverénně črtaná, místy jen náznakově ukazuje obloučky očí, nos, ústa a vlasy, tělo sv. Jana je rovněž v kresbě jen zběžnými tahy naznačeno, takže výsledná malba se kresby nedrží doslovně. Vrásčité obličej kata sv. Kateřiny je podán detailněji se zmnoženými obloučky evokujícími nerovnosti pleti. Srovnáme-li jej např. s přípravnou kresbou obrazu Nejsvětější Trojice (Museum der Bildenden Künste, Lipsko, kol. 1515) nebo s volnou kresbou Cizoložnice před Kristem (Städel Museum, Frankfurt n. M.), je vidět stejný způsob obloučkového provedení kresby. [obr. 69, 70] Dalším srovnáním malby se Stětím sv. Jana se soudobými volnými kresbami, např. s Bičováním Krista (Kupferstichkabinett, Drážďany; Rosenberg 35), nebo s přípravnou

²⁹¹ Malba je, dnes bychom řekli, „*remakem*“ Dürerova mědirytu stejného námětu z roku 1505.

²⁹² Velikost malby Ukřižování je 42,4 x 28,3 cm.

²⁹³ Johannes JAHN: Lucas Cranach d. Ä., Das gesamte graphische Werk, Mit Exempeln aus dem graphischen Werk Lucas Cranach d. J. und der Cranachwerkstatt, München 1972, 90–113. Datace rokem 1515 je společně se signaturou okřídleného draka na každém jím kresleném foliu (fol. 51r, 57v, 58r, 59r, 60r, 61r, 61v, 62r).

²⁹⁴ Hinrich SIEVEKING (ed.), Das Gebetbuch Kaiser Maximilians. Der Münchener Teil mit den Randzeichnungen von Albrecht Dürer und Lucas Cranach d. Ä. Rekonstruierte Wiedergabe, München 1987.

²⁹⁵ Erb Stanislava Thurza umístěn do levého spodního rohu desky se sv. Kateřinou.

²⁹⁶ Restaurátorkou Radanou Hamsíkovou. Rest. zpráva uložena na zámku v Kroměříži a v archivu autorky.

kresbou zmíněného obrazu Kristem u sloupu adorovaným Pannou Marií a světcí, je rovněž vidět, že jde v přípravné kresbě obou obrazů o typické autorské kresby Lucase Cranacha.²⁹⁷ [obr. 71, 72] Zdá se, že na obraze sv. Kateřiny je kresba podrobnější a malba se jí více drží, než u sv. Jana, přesto i zde jsou patrné autorské změny. [obr. 73, 74] Obraz se sv. Janem tedy nejspíše maloval samotný mistr, což odpovídá nejen dosavadním názorům v literatuře, ale i suverenitě, se kterou malíř zvládl dotvořit volně naznačenou kresebnou předlohu. U malby obrazu sv. Kateřiny můžeme počítat s návrhem mistra a možným podílem spolupracovníka v provedení malby.

Snad právě objednávka biskupa Stanislava Thurza, jehož význam dalece přesahoval hranice moravské země a jenž byl nejen rodově spřízněn s vratislavským biskupem, ale také byl v kontaktu s Cranachovými vídeňskými mecenáši z humanistického okruhu, přiměla umělce, aby těmto obrazům věnoval výjimečnou pozornost. Na obraze se Stětím sv. Jana objevil již Otto Benesch Cranachův autoportrét v postavě lancknechta, na jehož halapartně se nachází autorův znak a datace 1515.²⁹⁸ Oprávněnost této domněnky pak srovnáním s dalšími obrazy, kde autor zanechal svou podobiznu, např. Příbuzenstvo Kristovo (Gemäldegalerie der Akademie der bildenden Künste, Vídeň, kol. 1509/10), a s pozdějšími samostatnými autoportréty přesvědčivě dokázal Walter Scheidig.²⁹⁹

Další dva obrazy dodané z Cranachova ateliéru pro Stanislava Thurza, tvořily nejspíše křídla oltáře snad s Pannou Marií, či s nějakým výjevem ze světecké legendy, uprostřed. Na každém křídle je v malebné krajině zobrazena vždy jedna světice (mučednice) – sv. Kateřina a sv. Barbora. [obr. 75, 76] Muselo jít o dosti velký oltářní retábl s rozměry více než 197 cm na výšku a ca 250 cm na šířku a nelze než litovat, že se nedochovala střední deska, na které mohla kontinuálně pokračovat úžasná krajina rozvinutá na křídlech s typickými jezery a hrady na kopcích, vlnící se do vysokého horizontu, na levé desce nahoru do tří čtvrtin obrazu a na pravé desce sestupující mírně dolů a zakončená na pravé straně hmotou Barbořiny věže s kalichem v okně. Na střední desce, případně na predele, také mohla být signatura, protože je dosti nepravděpodobné, že by malíř

²⁹⁷ Jde o štětcové kresby, které jsou dle Ingo Sandnera pro Cranacha typické a jsou mu právem připsány, srovnatelná přípravná kresba je dle něj např. u obrazu Posmívání Kristu z doby kolem roku 1515 (Kunstsammlungen, Výmar). Viz: Ingo SANDNER: Cranach als Zeichner auf dem Malgrund, in: Ingo SANDNER (hsg.): Unsichtbare Meisterzeichnungen auf dem Malgrund. Cranach und seine Zeitgenossen. Wartburg-Stiftung Eisenach, Regensburg 1998, 89.

²⁹⁸ Otto BENESCH: Die Fürstenbischöfliche Gemäldegalerie in Kremsier, in: Pantheon 1, 1928, 24–25, též 142.

²⁹⁹ Walter SCHEIDIG: Lucas Cranachs Selbstbildnisse und die Cranach-Bildnisse, in: Hans LÜDECKE: Lucas Cranach der Ältere. Der Künstler und seine Zeit, Berlin 1953, 128–139.

takto významnou zakázku nesignoval značkou své dílny. Kaliopi Chamonikola zmínila v katalogovém heslu k tomuto obrazu zcela výstižně, v souvislosti s mírou podílů krajiny, jméno Gerarda Davida či antverpského mistra Joachima Patiniera,³⁰⁰ jíž byli významnými tvůrci typické nizozemské krajinomalby s vysokým horizontem. Obě světice odpočívající na mezi, každá opřená o nějaké pozadí – sv. Kateřina o kmen borovice, sv. Barbora o malebný, kvetoucí, ovšem v dolní části trnitý růžový keř. Kompozičně jsou obrazy opět v intencích předchozí Cranachovy grafiky, v pojetí krajiny a motivem opírání se o kmen stromu je skutečně nejbližší Chamonikolou zmíněný dřevořez *Odpočinku na útěku do Egypta z roku 1513*.³⁰¹ Tělesný kánon světic je však více než předtím protáhlý. Následně se podobně protáhlý tělesný kánon objevuje u dílenských prací Cranachova ateliéru, např. u Pešinou zmíněných desek se sv. Kateřinou a Barborou (Gemäldegalerie Alte Meister, Drážďany, kol. 1516), jež jsou však kvalitativně trochu slabší.³⁰² Jejich obdobou v grafice jsou stojící postavy sv. Barbory a Kateřiny (1519), které byly poměrně často opakovány v následující malbě Cranachova okruhu i v pozdějších vzdálených ohlasech jeho stylu.³⁰³

Postavy jsou velmi jemně malované, což ukazuje i přípravná kresba obou desek, která svým provedením odpovídá přípravným kresbám obrazů Madon nebo světic. Ty mají specifický druh velmi jemné kresby, která ač může být autorská, příliš se neliší od kresby dílenské, tvořené podle přesné předlohy. Kresba je velmi úsporná, aby kontury nerušily pod jemně zpracovanou malbou. [obr. 77] O tom, že i zde jde o autorskou kresbu, svědčí např. srovnání s IR fotografiemi světic z oltáře sv. Kateřiny (Gemäldegalerie, Drážďany, 1506). [obr. 77a]

2.6.2. Oltářní retábl pro katedrálu sv. Víta v Praze

Výjimečnou zakázkou musela být pro Cranacha objednávka oltářního retáblu s Pannou Marií a světicemi pro pražský Chrám sv. Víta, jenž se ale stal obětí kalvínského *čištění* kostela v roce 1619 a je dochován jen v pěti fragmentech s postavami světic a torzem

³⁰⁰ Kaliopi CHAMONIKOLA (ed.): *Pod znamením okřídleného hada, Lucas Cranach a české země*, Praha 2005, 56, č. kat. 6.

³⁰¹ Tamtéž.

³⁰² Jaroslav PEŠINA: *Alt-Deutsche Meister von Hans von Tübingen bis Albrecht Dürer und Lucas Cranach*, Praha 1962, č. kat. 51, XVII.

³⁰³ Ze sasky orientovaných děl je to např. bývalý hlavní oltář děkanského kostela Nanebevzetí Panny Marie v Mostě, ze vzdáleného ohlasu jmenujme u nás např. nástěnné malby v Čerovičkách, viz níže kap. III.

Panny Marie uprostřed.³⁰⁴ [obr. 78] Přes neúplnost dochování je ale patrná jeho neobyčejná kvalita, zejména u středových postav. Již Vincenc Kramář, který jako první určil provenienci desek jako součástí nedochovaného mariánského retáblu v katedrále sv. Víta, vyzdvihl citlivost malířských prostředků a výrazovou sílu obrazů.³⁰⁵ Všichni následující autoři se rovněž shodli na tom, že malířské provedení je velmi kvalitní a přes nutný podíl Cranachových dílenských spolupracovníků můžeme malby považovat za autentické dílo mistra. Jeho časové zařazení do malířova oevru se v literatuře pohybuje kolem roku 1520 ve shodě s datováním autorů Cranachovy monografie Maxe J. Friedländera a J. Rosenberga, přesnější datace pak byly vždy podmíněny tím, k jaké významné události se mohl vznik retáblu vázat. Jisté je, že oltář vznikl až po souboru obrazů pro biskupa Thurza, jenž byl některými badateli považován za autora neobvyklé ikonografické koncepce retáblu.³⁰⁶

Ta spočívala především v tom, že svaté Panny, které obklopovaly Pannu Marii na způsob svaté konverzace nebo Madony mezi sveticemi, drží v rukou svitky s nápisy typu mariánských chval a proseb o přimluvu, do nichž jsou vkomponovány slabiky jmen nebo atributů každé ze svetic, jež drží příslušný rozvinutý svitek nebo cedulku.³⁰⁷ Pod sveticemi byly namalovány též jejich identifikační atributy, až na jednu tak můžeme rozpoznat všechny sveticice – sv. Kateřinu, Barboru, Dorotu, Markétu, Anežku Římskou, Kristýnu, Uršulu a Apolenu (?), které tvoří obvyklé společenství sv. Pannen. Osm převážně stojících svetic se svitky tak kolem Madony tvořily dva stranově symetrické soustředné půlkruhy tvaru U, kterým nejspíše odpovídali korunující postavy andělů v jáhenském rouchu (zbytek roucha viditelný na obraze se sv. Markétou) půlkruhově uzavírající horní část obrazu. Na Pannu Marii korunovanou poukazuje text

³⁰⁴ Viz kap. IV., č. kat. 6; fragment střední desky se sv. Kateřinou a Barborou (Obrazárna Pražského hradu), fragment se sv. Kristýnou (Národní galerie v Praze), fragment se sv. Markétou (Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Staatsgalerie Aschaffenburg), fragment se sv. Anežkou Římskou (Staatliche Kunsthalle Karlsruhe), fragment se sv. Apolenou (?) (sbírka Jana Wittmanna a Kerstin Otto, Mnichov).

³⁰⁵ Vincenc KRAMÁŘ: Oltář Lukáše Cranacha v chrámu sv. Víta, in: Národní listy 1939, příloha č. 186.

³⁰⁶ HOLBIL/PETRŮ 1992, 149.

³⁰⁷ Sv. Kateřina – *Cathedra honoris et glorie, regina celorum sublimata, laudantem te clerum, fave rege, per secula* (Trůn cti a slávy, vznešená královno nebes, buď milostivá Tebe chválicímu kléru a ved' jej do věčnosti); sv. Barbora – *Barbaro populo, manna verum in tuo sanctissimo utero, mater beatissima, c(on)fecisti, ora virgo tuos ille pane celi dignos effici* (Barbarskému lidu jsi ve svém přesvatém lůně připravila opravdovou manu, matko nejláhodnější, prosím, Panno učiň, aby Tvoji (ctitelé) byli skrze tento chléb hodni nebe); Markéta – *Maria virgo, mater C(h)risti, dragonis caput, c(on)legisti, intercede pro devoto, femineo sexu* (Marie Panno, matko Krista, která jsi rozdrtila hlavu draka, přimluv se za zbožné ženské plémě; Kristýna – *C(h)risti virgo dilectissima, virtutu(m) (o)peratrix, opem fer miseris, subveni d(omi)na, clamantibus, ad te iugiter* (Kristu nejmilejší Panno, vykonavatelko ctností, pomoz ubohým, přijď na pomoc, paní, pomoz těm, kteří Tě volají; Anežka – *Agni sponsa, virgin(um) corona, ab astu demonis, calore q(u)e noxio, castas s(u)p(er) tuere mentis* (Nevěsto beránkova, koruno Panen, od úskoků démona a škodlivé vášně, ochraňuj ty, kteří jsou čisté myslí.

sv. Kateřiny, kde se hovoří o *královně nebes*. Madona byla obklopena zlatou mandorlou a pásem oblak s drobnými andílčími hlavami, které ji dole nadnášely nad neutrálním kamenitým a travnatým terénem potemnělé barevnosti, která rafinovaně koresponduje se zlato-hnědo-červenou barevností oděvů světic. Nádheru a vzácnost maleb zvyšuje dokonalé podání materiálů dobových kostýmů, do nichž jsou sv. Panny oblečeny, kožešinových límců, sametu a brokátu látek, které jsou v lemech prošívané zlatem a perlami, bohatých zlatých šperků s drahými kameny. Bohužel nevíme, jak vypadala Panna Marie, nepanuje ani shoda v tom, o jaký ikonografický typ šlo. Dle narážek v textu sv. Barbory, poukazujících na Tělo páně a Krista jako nebeský chléb z jejího lůna, a textu sv. Markéty oslovujícího Pannu Marii jako matku Krista, můžeme soudit, že šlo o Madonu s (nahým) Ježíšem. Vincenc Kramář nejprve uvažoval o Nanebevzetí Panny Marie, poté Pešina upozornil, že Madona byla nejspíše trůnící, k čemuž se přiklonili i další autoři vzhledem k proporcím dochované spodní části postavy.³⁰⁸ Marie Kotrbová navrhla v této souvislosti typ Glorifikace Panny Marie.³⁰⁹ Podle textu sv. Kateřiny, kde je Madona přirovnávána k trůnu cti a slávy (*cathedra honoris*), bychom mohli soudit, že šlo skutečně o trůnící Madonu. Kolem ní je ve zlatém pozadí puncováním vytvořena paprscitá svatozář, která vedla Kaliopi Chamonikolu k identifikaci tématu jako typu Apokalyptické ženy.³¹⁰ Zvláštní je ovšem nepřítomnost měsíčního srpku, který se v této době a u těchto zobrazení vyskytuje, což poněkud znejistňuje, že by šlo o typ Apokalyptické ženy i tradiční, i když méně obvyklý, typ sedící Assumpty (jak je tomu na retáblu v mariánském kostele v Halle).

Pokud tedy šlo skutečně o Madonu s dítětem, trůnící na oblaku a obklopenou sv. Panami, nemohlo nejspíš jít ani o Nanebevzetí Panny Marie, ačkoliv se to vzhledem k okolnostem nabízí. Jako nejpravděpodobnější se jeví skutečně navrhovaná Glorifikace Panny Marie.

Toto téma je námětem střední části řezaného retáblu z kostela Jména Panny Marie v Mauer u Melku, vzniklého přibližně o jedno desetiletí dříve než náš oltář (po 1509).³¹¹

[obr. 79] Pro zajímavost je dlužno uvést, že se toto místo nachází na cestě mezi

³⁰⁸ Vincenc KRAMÁŘ: Oltář Lukáše Cranacha v chrámu sv. Víta, in: Národní listy 1939, příloha č. 186; Jaroslav PEŠINA: Alt-Deutsche Meister von Hans von Tübingen bis Albrecht Dürer und Lucas Cranach, Praha 1962, č. kat. 53, 54, nestr.; Hans Georg THÜMMEL: Lucas Cranachs Prager Altar, in: GRIMM / ERICHSEN / BROCKHOFF 1994, 166–173; CHAMONIKOLA 2005, 18–25.

³⁰⁹ Národní galerie v Praze, Staré české umění (BLAŽÍČEK Oldřich, KESNER Ladislav, KOTRBOVÁ Olga, PREISS Pavel), Praha 1988, 126.

³¹⁰ CHAMONIKOLA 2005, 18–25.

³¹¹ Kunst in Österreich, Spätmittelalter und Renaissance, (hsg.) Artur ROSENAUER, 345–346, č. kat. 129.

Innsbruckem a Vídni, tedy dvěma důležitými sídly tehdejšího římského císaře Maxmiliána I. Korunovaná Madona s nahým Ježíšem na klíně zde trůní na oblaku nadnášeném anděly, je adorována klečícími světcí a světicemi, mezi nimiž jsou ze svatých Panen identifikovatelné sv. Barbora, sv. Anežka a Dorota. Mezi svatými ve spodní části retáblu jsou nahé postavy, interpretované jako „*ubohé duše*“, které prosí u svých patronů a Panny Marie o přímluvu a zkrácení svých muk v očistci.³¹² Po stranách Madony jsou oblaka s hrajícími anděly a polopostava Boha Otce a holubice Ducha svatého, jež tvoří Nejsvětější Trojici. Jde sice o monochromní řezaný retábl s obvyklými mariánskými výjevy na křídlech, ale typově jej můžeme docela dobře srovnat s retáblem svatovítským, až na to, že v Mauer jde nejspíše o Všechny svaté, zatímco v Praze je koncept omezen na svaté Panny. Také ikonografická koncepce je shledávána v literatuře jako dílo významného teologa, Lotha Schultes poukázal na opata Sebastiana Draxela z Gottweigu.³¹³ Základní myšlenka Panny Marie přímluvkyně na svatovítském retáblu je obsažena ve všech textech, např. v textu sv. Kristýny se praví: *pomoz ubohým*, v textu sv. Markéty: *přímluv se za zbožné ženské plémě* atd. Určitá vzájemná souvislost těchto retáblů je ještě zajímavější, srovnáme-li je s grafikou, kterou nedávno publikovali Michal Šroněk a Kateřina Horníčková.³¹⁴ **[obr. 80]**

Autoři přinesli nová, velmi podstatná zjištění k podobě oltáře a rovněž k mnohokrát diskutovanému původnímu umístění retáblu v katedrále. Grafika, kterou našli, zobrazuje korunovací krále Fridricha Falckého v katedrále sv. Víta ještě před jeho zničením v roce 1619. Oltář, před kterým král trůní, se nacházel v ose mariánského chóru a je skutečně velmi pravděpodobné, že ukazuje celek našeho retáblu před jeho zničením. Mědiryt jej pouze zkratkovitě naznačuje, ale je vidět Madonu s dítětem, podle její výšky ale spíše stojící, po stranách na střední desce dvě klečící postavy, nad její hlavou asi korunující postavy, na křídlech stojí na oblacích po třech figurách na každém křídle. Před oltářem jsou svíce, takže bezprostředně pod Madonou není nakresleno nic, asi z důvodu snahy o přehlednost kresby. Je jasné, že nemůžeme výpověď grafiky brát příliš doslova, protože nesouhlasí asi s tím, co o podobě maleb víme z dochovaných zbytků. Zajímavý je ale tvar retáblu, který je trojdílný s trojúhelným zakončením. Jako o *krásném trojhranném oltáři (schönen dreyekichten Altar)* o něm hovoří i dobové

³¹² Maria CAPRA: Zur Ikonographie des Altars von Mauer bei Melk, in: Mitteilungen der Gesellschaft für Vergleichende Kunstforschung in Wien, 3, 1950, 80–81, zde 80.

³¹³ Kunst in Österreich, Spätmittelalter und Renaissance, (hsg.) Artur ROSENAUER, 345.

³¹⁴ Kateřina HORNÍČKOVÁ / Michal ŠRONĚK: Der Cranach-Altar im Veitsdom – seine Entstehung und sein Untergang, in: Umění LVIII, 2010, 2–16.

svědectví hradního písaře Hübela.³¹⁵ Šroněk a Horníčková ve své podnětné studii na rozdíl od všech dosavadních badatelů, uvažovali o podobě retáblu jako o souvislém celku bez pohyblivých křídel, něco na způsob italské paly, k čemuž došel mimo jiné proto, že na základě technologického průzkumu bylo zjištěno, že zadní strany křídel byly původně pokryty jen neutrálním mramorováním a ornamentálními rozvilinami, které byly později přemalovány výjevem Zvěstování Panny Marie. Doloženou trojdílnou podobu pak vysvětlili poněkud násilně pozdější změnou účelu retáblu. V této souvislosti se opět nabízí srovnání s retáblem z Mauer, který také nemá zdobené zadní strany křídel a nejspíš se též nezavíral.³¹⁶ Jeho trojdílná forma, v této době velmi častá zejména v oblastech, kde bylo rychleji přijímáno italské tvarosloví (zvl. Podunají), je zdůrazněna obloukovitým ukončením horní části retáblu, což tvaruje otevřená křídla do podoby ven obrácených čtvrtkruhů. Při srovnání s grafikou můžeme připustit, že i svatovítský retábl mohl být takto zakončen. Podoba horního zakončení trojúhelníkem ostrého úhlu by byla v 16. století zcela anachronická a lze ji vysvětlit zmíněnou nepřesností autora grafiky.

Další podstatná zjištění Michala Šronka a Kateřiny Horníčkové se týkala umístění retáblu do osy mariánského chóru, které předtím, vzhledem k jeho významu, navrhovaly již Jarmila Vacková s Jiřinou Hořejší.³¹⁷ Autoři je podložili také podrobnou revizí pramenných zpráv o událostech v prosinci 1619, při nichž měl být retábl v kapli sv. Zikmunda jen dočasně uschován se záměrem jej ochránit před úplným zničením, proti němuž byl i sám Fridrich Falcký.

Další důležitou a nejvíce diskutovanou otázkou je kdo a za jakých okolností oltářní retábl pro katedrálu objednal. Již Vincenc Kramář zjistil, že podle tradice, kterou reprodukoval pramen přibližně o sto let starší, byl tímto člověkem císař Maxmilián, jehož dcera na malbě měla být dokonce zobrazena.³¹⁸ Další pramen, který autor cituje, hovoří o Ferdinandu nebo Maxmiliánovi.³¹⁹ Autor došel k závěru, že oltář objednal Ferdinand I. u příležitosti svého zasnoubení s Annou Jagellonskou, ke kterému došlo formálně v roce 1515, kdy se ve Vídni uskutečnily známé dvojí zasnuby zaručující

³¹⁵ KRAMÁŘ 1939, nestr.; edice této zprávy viz: Michal ŠRONĚK 1998, 116–120, zde 119.

³¹⁶ Theobald WIRTH: Der Snitzaltar von Mauer bei Melk, in: Arthur SALIGER (hsg.), Ausstellung im Rahmen der ständigen Serie Bedeutender Kunstwerke, Gefährdet, konserviert, präsentiert, Österreichische Galerie Belvedere, Wien 1997, 3–22, 14.

³¹⁷ Jarmila VACKOVÁ / Jiřina HOŘEJŠÍ: Některé aspekty jagellonského dvorského umění, in: Umění 1973, roč. XXI, č. 6, 469–512, zde 506.

³¹⁸ Hradní inventář z roku 1621, č. 1383, viz: KRAMÁŘ 1939; CHAMONIKOLA 2005, 18–22.

³¹⁹ KRAMÁŘ 1939, zpráva J. A. Schwindta.

nástupnictví Jagellonců nebo Habsburků. Jarmila Vacková spolu s Jiřinou Hořejší spojily jeho objednávku s korunovací novomanželky Ludvíka Jagellonského Marie Habsburské na českou královnu v Praze roku 1522.³²⁰ Není bez zajímavosti, že se této korunovace zúčastnil také saský kníže Jiří.³²¹ Jiří Fajt se přiklonil k téže domněnce, ale doplnil, že dárcem, resp. plátcem retáblu mohl být Štěpán Šlik či jeho příbuzní, kteří by se tím králi odvděčili za umožnění jeho výdělečného podnikání v ražbě jáchymovské mince.³²² Kaliopi Chamonikola naposledy spojila opět objednávku přímo s Maxmiliánem I., jenž dle její hypotézy nechal retábl malovat k reprezentaci habsburského rodu, jehož příslušnice byly zobrazeny v podobě světic způsobem tzv. *sakrálního identifikačního portrétu*.³²³ Jako dataci post quem navrhla pro habsburskou vládu v Čechách fatální rok 1515 a datum ante quem by podle autorky byla smrt císaře roku 1519. Texty na tabulkách světic by pak nejspíše podle autorky zkomponoval i strůjce vídeňských svatebních smluv a Cranachův někdejší portrétní model z doby jeho vídeňského pobytu humanista Johannes Cuspinian.

Z uvedeného je jasné, že takto významný retábl musel být tak či onak spojen s královskou rodinou, možná se samotným císařem Maxmiliánem I. a že pořízení oltáře muselo být velmi nákladné. Ať už fakticky zaplatil provedení retáblu kdokoliv, jeho vznik byl nejspíše spojen s nástupem manželského páru Ludvíka Jagellonského a Marie Habsburské na český trůn. Texty, jež nesou svěťice, znějí, jako by nápadně hovořily o víře v Pannu Marii či o hodnosti *nebe skrze chléb*, tj. Tělo Páně v protikladu k *barbarskému lidu*. Formulace typu *bud' milostivá k tebe chválícímu kléru*, zaznívá jakoby varovně směrem k nábožensky rozpolcené zemi, jíž mají nový král a královna vládnout. Zmínka o *barbarském lidu* připomíná chápání našich zemí u Enea Silvia Piccolominiho.³²⁴ Narážka na Pannu Marii *drtící hlavu draka* (Geneze 3,15) a prosby

³²⁰ Jarmila VACKOVÁ / Jiřina HOŘEJŠÍ: Některé aspekty jagellonského dvorského umění, in: Umění 1973, roč. XXI, č. 6, 469–512, zde 506.

³²¹ František PALACKÝ: Dějiny národa českého, díl V., Praha 1968, 526.

³²² Jiří FAJT: Jiří FAJT: „Na paměť statečného a zbožného Štěpána Schlicka (†1526), zakladatele Jáchymova.“ Monogramista I. P. a dvorská reprezentace za Ludvíka Jagellonského krále uherského a českého, in: Doba jagellonská v zemích české koruny (1471–1526). Sborník Katolické teologické fakulty Univerzity Karlovy, Dějiny umění – historie I. Konference k založení Ústavu dějin křesťanského umění KTF UK v Praze (2.–4. 10. 2003). Praha 2003, 133–165.

³²³ CHAMONIKOLA 2005, 18–22.

³²⁴ Jeho Česká kronika vyšla v Praze roku 1510 v překladu Mikuláše Konáče z Hodištkova, poté roku 1585 nově v erudovaném překladu od humanisty Daniela Adama z Veleslavína pod názvem Kronyky Dwě, O založenij Země České, a prwnijch Obywatelijch gegich (Národní knihovna, sg. 54.G.11520); Piccolomini hovoří např. o husitech velmi negativně jako o kacířích, často též národy na sever od Alp, tj. Němce i Čechy nazýval „*barbarskými*“. Viz nový překlad: E. S. Piccolomini, *Historia Bohemica / Historie česká*, vydali a přeložili D. MARTÍNKOVÁ / A. HAVRDOVÁ / J. MATL, Praha 1998, zvl. 137,

k ní, aby *chránila* své věrné *před úskoky démona*, by se daly v tomto smyslu chápat také, ale to si netroufáme tvrdit. Prosebná modlitba o přimluvu za *zbožné ženské plémě*, jež je mariánskou antifonou v breviři pro svátek Panny Marie,³²⁵ v souvislosti se sv. Markétou upomíná na její ochrannou funkci coby patronku budoucích matek, což by rovněž mohlo upomínat na účel sňatku obou novomanželů. Je pravda, že se při těchto úvahách nacházíme již na dost tenkém ledě, ale v každém případě je jasné, že klíčem k bližšímu pochopení tohoto výjimečného retáblu jsou možná právě tyto texty, jež máme sice stále před očima, ale jejichž skrytý význam nám stále uniká.

2.7. Cranachova dílna a podnikatelské aktivity

Přibližně od roku 1510 produkuje Cranachova dílna již ve velkém měřítku oltářní obrazy a začíná pracovat kromě pro saské vévody také pro měšťany a církve. Jak uvádí mnohá literatura na základě informací z dochovaných účtů a archiválií, musel Cranach plnit zakázky nejen na malby deskových obrazů, některé např. v sériích, sloužící jako dary různým politickým spojencům saských vévodů, ale také na obrovské nástěnné či nástropní malby na plátně či textilu, nebo se staral o výzdobu celých interiérů včetně nejrůznějšího vybavení, ale i fasád architektury, či dekorací k nejrůznějším slavnostem.³²⁶ Je logické, že na těchto úkolech navázal na svého předchůdce Jacopa de' Barbariho ve spolupráci s dalšími umělci různých oborů. Schade uvádí dle pramenů jména různých spolupracovníků, např. Valentina Elnera (dol. 1504), Christoph von München (1505) a sochaře Conrada Meita.³²⁷ Již záhy po vstoupení do služeb saských vévodů měl Cranach nejspíše ve své dílně také učedníky. Jedním z prvních obrazů, kde je shledáván výraznější podíl pomocníků jak v malbě, tak i v přípravné kresbě s netypickou šrafurou [obr. 81],³²⁸ je malířsky nepřiliš vytříbená malba predely se

139. O císaři Zikmundovi a jeho boji s husity píše: *Zajisté velká pohana královského majestátu, potupa císařské slávy i věčná hanba křesťanské obce, že Zikmunda, pána mnoha království, potomka císařů a jeho samotného císaře, jehož jméno uctívala Itálie, Gallie, Germánie a celá Evropa, jehož se bály barbarské národy, spatřil náš věk jako prosebníka, který člověku pocházejícímu z rodičů ani dost málo urozených, starci, slepci, kacíři, svatokrádežníku, schopnému každého zločinu nabízí peníze a nejvyšší hodnosti, aby se ráčil přiklonit na jeho stranu.*

³²⁵ Hans Georg THÜMMEL: Lucas Cranachs Prager Altar, in: GRIMM / ERICHSEN / BROCKHOFF 1994, 166–173, pozn. 22.

³²⁶ Nejnověji např. Gunnar HEYDENREICH: Lucas Cranach the Elder. Painting materials, techniques and workshop practice. Amsterdam 2007, V. kapitola, zvl. 268.

³²⁷ SCHADE 1974, 45.

³²⁸ Dle pro Cranacha netypického použití šrafury v kresbě a nepřiliš kvalitního malířského provedení.

Čtrnácti sv. Pomocníky z mariánského kostela v Torgau, řazená do doby kolem roku 1505.³²⁹ První učedník je však pramenně doložen až k roku 1507, k roku 1509 jsou doloženi dva a třetí k roku 1512.³³⁰ V jeho dílně se tedy vyskytovalo kolem tří žáků, kteří se střídali v krátkých, asi tříletých časových intervalech.³³¹

Nejvíce pomocníků bylo do Cranachovy dílny přijímáno, když se pracovalo na velkých zakázkách, jako byla výbava pro dvorské slavnosti, nebo po ukončení stavebních prací na nově zřizovaných dvorských sídlech či kostelech. Schade uvádí, že dle pramenů přijal Cranach např. deset pomocníků na svatbu kurfiřta Jana a Markéty Anhaltské 13. listopadu 1513, kteří spolu s jeho dvěma stálými učedníky pracovali asi sedm týdnů na zámku Hartenfels v Torgavě (Torgau).³³²

Pokud jde o Cranachovy podnikatelské schopnosti, vložil je jak známo také do dalších aktivit. Podrobně o jeho podnikatelských aktivitách, politických postech a majetku zpravuje kapitola v katalogu *Lucas Cranach. Ein Maler-Unternehmer aus Franken*.³³³

Abychom zmínili ty nejdůležitější, tak dle daňových účtů vlastnil roku 1512 již dva domy ve Wittenbergu, ke kterým posléze přibyly další domy spolu s pozemky, od roku 1513 provozoval ve svém domě vinný šenk, později, roku 1520 také získal privilegium na provoz lékárny. Patřil k nejbohatším občanům města, v letech zastával úřad v městské radě a v letech 1537, 1540, 1543 byl starostou města Wittenbergu, a jako takový byl rovněž nejvyšším sudím. Jeho monopolní postavení na trhu bylo tedy podmíněno i nespornou výhodou v podobě důležitých kontaktů, určitého politického vlivu, finanční zajištěnosti a v neposlední řadě ve vlastnictví jediné lékárny ve městě, kde se v té době prodávaly i barvy a další malířské potřeby. Netřeba rovněž zmiňovat, že k jeho blízkým přátelům patřili Martin Luther či Filip Melancton, jejichž reformní myšlenky začal koncem 20. let vizualizovat v podobě tzv. dogmatických zobrazení a grafických listů, které tiskl v univerzitní tiskárně.

Zhruba od konce druhého desetiletí 16. století již probíhá masová produkce dílny, zakázky souvisejí často s úzkým politickým spojením saských kurfiřtů a saské šlechty,

³²⁹ Ingo SANDNER (hsg.): *Unsichtbare Meisterzeichnungen auf dem Malgrund. Cranach und seine Zeitgenossen*. Wartburg-Stiftung Eisenach, Regensburg 1998, 87, 103–105, č. kat. 12.

³³⁰ SCHADE 1974, 45.

³³¹ Gunnar HEYDENREICH: *Lucas Cranach the Elder. Painting materials, techniques and workshop practice*. Amsterdam 2007, 281.

³³² SCHADE 1974, 45.

³³³ Monika und Dietrich LÜCKE: *Lucas Cranach in Wittenberg*, in: *Lucas Cranach. Ein Maler-Unternehmer aus Franken. Katalog zur Landesausstellung in der Festung Rosenberg, Kronach. 17. Mai – 21. August 1994*. (hsg.) Claus GRIMM / Johannes ERICHSEN / Evamaria BROCKHOFF, Augsburg 1994, 59–65, zvl. 59, 62.

kteřá objednávala oltáře pro městské kostely a byla velmi často zřizovatelem velkých saských kostelů). Jmenujme např. alespoň oltářní retábl ve Cvikově (Zwickau), 1518; v Grimmě, 1519, v kostele sv. Štěpána v Aschersleben, morový oltář N. Trojice v Lipsku, 1515, oltář kostela sv. Františka v Torgavě, 1518, oltář Dómu v Míšni či v Naumburku.

2.8. Cranach a „první mediální válka v historii“

Z dnešního pohledu se tedy může stát paradoxním, že i po vystoupení Martina Luthera, k jehož *nové víře* se sám horlivě doznával, nadále pracoval pro katolické objednatele, mezi něž patřil dokonce jeden z největších Lutherových protivníků kardinál Albrecht Braniborský, který pro reformátora asi právem ztělesňoval všechny nešvary papežské církve. Připomeňme alespoň stručně to, co bylo o Albrechtu Braniborském, jednom z nejmocnějších mužů v Říši, napsáno v literatuře.³³⁴ Byl velice vzdělaný, vychován v kruhu humanistů, udržoval kontakty např. s Erasmem Rotterdamským či Ulrichem von Hutten.³³⁵ Ve třiatvaceti letech se stal biskupem halberstattským, o rok později arcibiskupem mohučským a biskupem magdeburským. Jako mohučský arcibiskup byl jedním ze šesti říšských kurfiřtů, volitelů císaře. Roku 1518 byl papežem Lvem X. jmenován kardinálem. Rolf Decot³³⁶ uvádí, že aby se Albrecht mohl stát mohučským arcibiskupem, což bylo proti kanonickému právu, jež zakazovalo držet několik biskupských hodností najednou, musel zaplatit kurii kolem 29 tisíc guldenů, které získal půjčkou od bankovního domu Fuggerů. Tento dluh splácel obchodem s odpustky, čímž došlo k vytvoření jakéhosi obchodního trojúhelníku mezi kurií, mohučským arcibiskupstvím a Fuggery. Kardinál vlastnil obrovskou sbírku relikvií a vzácných zlatnický provedených relikviářů.³³⁷ Nový kostel, přidružený ke kardinálově

³³⁴ O tomto muži existuje množství historické i uměleckohistorické literatury, naposledy k němu v souvislosti s Cranachem viz: Cranach im Exil, Aschaffenburg um 1540, Zuflucht, Schatzkammer, Residenz, (hsg.) Andreas TACKE / Gerhard ERMISCHER, Regensburg, 2007; Thomas SCHAUERTE / Andreas TACKE (hsg.): Der Kardinal Albrecht von Brandenburg. Renaissancefürst und Mäzen. Ausstellungskatalog, Moritzburg, Dom, Residenz und Kühler Brunnen. Regensburg 2006.

³³⁵ Peter WALTER: Albrecht von Brandenburg und der Humanismus, in: Albrecht von Brandenburg, Kurfürst, Erzkanzler, Kardinal 1490–1545, Zum 500. Geburtstag eines deutschen Renaissancefürsten, Ausstellung, Landesmuseum Mainz, (hsg.) Horst REBER / Berthold ROLAND, Mainz 1990, 65–75.

³³⁶ Rolf DECOT: Zwischen Beharrung und Aufbruch, Kirche, Reich und Reformation zur Zeit Albrecht von Brandenburg (1490–1545), in: Albrecht von Brandenburg, Kurfürst, Erzkanzler, Kardinal 1490–1545, Zum 500. Geburtstag eines deutschen Renaissancefürsten, Ausstellung, Landesmuseum Mainz, (hsg.) Horst REBER / Berthold ROLAND, Mainz 1990, 42–64, zvl. 47.

³³⁷ Tamtéž, úvod, 14. Jeho sbírka čítala v roce 1520 na 8 133 relikvií, které slavnostně od toho roku ukazoval věřícím při procesích. Viz: Für Tag und Ewigkeit, Albrechts Reliquiare und die

nově budované rezidenci v Halle, zasvěcený sv. Máří Magdaleně, sv. Mořici a později též Erasmu a Uršule, koncipoval jako pokladnici pro tyto relikvie a konal k nim velké náboženské pouti spojené s ukazováním relikvií a udílením odpustků.³³⁸

Cranach pro kardinála vytvořil již v roce 1514 k oslavě založení kaple sv. Máří Magdaleny na hradě jeho předchůdce arcibiskupa Arnošta z rodu Wettinů v Halle dřevořez (Kupferstichkabinett, Berlín), kde jsou coby první a druhý fundátor kaple zobrazeni Albrecht Braniborský s odznaky všech svých církevních úřadů a zmíněný arcibiskup Arnošt, jak společně drží kapli, připomínající relikviář, nad níž andělé vynášejí na nebesa její patronku Máří Magdalenu [obr. 82]. V pozměněné redakci tohoto dřevořezu jsou oba muži zobrazeni na titulním listu hallského katalogu relikvií, zvaného *Halleschen Heiltumsbuch*, kde drží již model klášterního kostela, nad nímž se vznášejí všichni čtyři jeho výše zmínění patroni.³³⁹ [obr. 83] Martin Luther pochopitelně nejvíce kritizoval v tištěných otevřených dopisech kardinálovi jeho mnohoobročnictví, prodej odpustků, kult světců, uctívání relikvií a v té souvislosti konaná náboženská procesí.³⁴⁰ Kardinál tak pro něj ztělesňoval skutečně zavrženíhodný příklad tehdejšího představitele církve. Ve spisu „*An den christlichen Adel deutscher Nation*“,³⁴¹ ale i jinde nazýval kardinála *Fürst der Hölle* nebo též slovní hříčkou *hallisch/höllischen Kardinal*.³⁴²

Ve veřejném dialogu mezi Albrechtem Braniborským a reformátory hrál svou roli i Lucas Cranach a jeho dílna. Měli podíl na oné „*první mediální válce v historii*“, jak

Schaufrömmigkeit des Spätmittelalters, in: Albrecht von Brandenburg, Kurfürst, Erzkanzler, Kardinal 1490–1545, Zum 500. Geburtstag eines deutschen Renaissancefürsten, Ausstellung, Landesmuseum Mainz, (hsg.) Horst REBER / Berthold ROLAND, Mainz 1990, 85–101, zde 91, č. kat. 26.

³³⁸ Cranach im Exil, Aschaffenburg um 1540, Zuflucht, Schatzkammer, Residenz, (hsg.) Andreas TACKE / Gerhard ERMISCHER, Regensburg, 2007, 35; Ulrich STEINMANN: Der Bilderschmuck der Stiftskirche zu Halle, Cranachs Passionszyklus und Grünewalds Erasmus-Mauritius-Tafel, in: Forschungen und Beiträge Staatliche Museen zu Berlin, 11, 1968, 69–104, zvl. 69 a 71.

³³⁹ Anderas TACKE: Der Katholische Cranach, Zu zwei Großbauträgen von Lucas Cranach d. Ä, Simon Franck und der Cranach-Werkstatt (1520–1540), Mainz 1992, 16–18.

³⁴⁰ Např. v dopise kardinálovi z 31. října 1517, viz: Martin LUTHER: Gesammelte Werke, S. 7093 (vgl. Luther-W Bd. 10, S. 26), (hsg.) Kurt ALAND, Digitale Bibliothek 2007.

³⁴¹ „...müssen wir gewiß sein, daß wir in dieser Sache nicht mit Menschen, sondern mit den Fürsten der Hölle handeln, die wohl (selbst) mit Krieg und Blutvergießen die Welt erfüllen können...“, in: Martin LUTHER: An den christlichen Adel deutscher Nation von des christlichen Standes Besserung (1520). Martin Luther: Gesammelte Werke, S. 1325 (vgl. Luther-W Bd. 2, S. 157), (hsg.) Kurt ALAND, Digitale Bibliothek 2007.

³⁴² Slovní hříčka vychází z názvu kardinálovy rezidence v Halle a slova Hölle – peklo. Vyskytuje se např. v dopise kardinálu Albrechtu Braniborskému z 31. července 1535, in: Martin LUTHER: Gesammelte Werke, S. 7552 (vgl. Luther-W Bd. 10, S. 248) (c) Vandenhoeck und Ruprecht, Digitale Bibliothek 2007; též Cranach im Exil, Aschaffenburg um 1540, Zuflucht, Schatzkammer, Residenz, (hsg.) Andreas TACKE / Gerhard ERMISCHER, Regensburg, 2007, 26, 40.

tento dialog současnými slovy nazval Gerhard Ermischer.³⁴³ V souvislosti s touto kritikou vznikaly „reformátorské letáky“, jako např. Cranachův dřevořez *Nebeský a pekelný vůz* od Andrease Bodensteina von Karlstadt z roku 1519.³⁴⁴ Dalším příspěvkem do „mediální diskuse“ či spíše kritiky papeže a římské církve je v tomto duchu také např. Cranachův dřevořezový cyklus ilustrující texty antitetického díla „*Pasional Christi und Antichristi*“ od Philipa Melanctona a právníka Johanna Schwertfegera z roku 1521, kde jsou vedle sebe v návaznosti na husitské antiteze stavěny do protikladu skutky Krista vedoucí ke spáse a papežovy skutky vedoucí k pádu pekla.³⁴⁵ [obr. 84] Kardinálova odpověď Martinu Lutherovi je sledována např. v obrazech polemicky zaměřených proti odmítání transsubstanciaci, jak je tomu u různých variant tématu Mše sv. Řehoře (např. v Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Staatsgalerie im Schloss Johannisburg Aschaffenburg, 1520/25), jež byly navíc aktualizovány Albrechtovými podobiznami.³⁴⁶ Dále také v obraze s Cizoložnicí před Kristem (tamtéž), ve kterém autoři výstavy *Cranach im Exil* spatřují, snad oprávněně, kardinálovu podobu v postavě přihlížejícího manžela s ostentativně prázdnými rukama a v postavě cizoložnice spatřují jeho konkubínu Leys Schütz.³⁴⁷ [obr. 85, 86] Albrecht Braniborský se s oblibou nechával zobrazovat v různých variantách jako patron humanistů sv. Jeroným (Albrecht jako sv. Jeroným v přírodě, Staatliche Museen, Gemäldegalerie, Berlín, 1527; Albrecht jako sv. Jeroným v pracovně, Hessisches Landesmuseum, Darmstadt, 1525, varianta v John and Mable Rinling Museum of Art, 1526) nebo klečící před Ukřižovaným (Alte

³⁴³ Cranach im Exil, Aschaffenburg um 1540, Zuflucht, Schatzkammer, Residenz, (hsg.) Andreas TACKE / Gerhard ERMISCHER, Regensburg, 2007, 25. Příklady tohoto obrazového dialogu zvl. 25–44 a 282–319.

³⁴⁴ KOEPLIN / FALK 1976, 504, č. kat. 351; dále např. dva grafické listy zv. Papežský osel a mnišské tele (Papstesel und Mönchskalb) z roku 1523, což je ilustrace Lutherova a Melanctonova snad nejdřívejšího protipapežského textu. Luther poukazuje na narození zrůdy telete 8. prosince 1522 u Freibergu jako na mnišství, neboť v tom monstru viděl znamení božského soudu o mniších; nato navazuje Melanctonův text o papežství, v němž poukazuje na starší znamení – na údajně v Tibeře r. 1496 nalezeného netvora. Obraz vychází z kázání Lutherova 1522, kde hovoří o strašném zvířeti, které „vyvrhla před časem Tibera, které mělo oslí hlavu, ženská prsa, na pravé ruce sloní nohu, rybí šupiny, na jedné noze kopyto, na druhé dračí pařát. Jim bylo míněno papežství, velký boží hněv a trest.“ Viz: Johannes JAHN: Lucas Cranach d. Ä., Das gesamte graphische Werk, Mit Exempeln aus dem graphischen Werk Lucas Cranach d. J. und der Cranachwerkstatt, München 1972, 784–787.

³⁴⁵ Faksimile viz: Lucas Cranach d. Ä.: *Passional Christi und Antichristi*, mit einem Nachwort hsg. von Hildegard SCHNABEL, Berlin 1972; o vztahu této Lutherovy antiteze k českému prostředí viz: Karel CHYTIL: *Antikrist v naukách a umění středověku*, Praha 1918, kap. VIII.

³⁴⁶ Kterýmžto tématem se tradičně argumentovalo proti pochybnostem o transsubstanciaci.

³⁴⁷ Podle Kerstin Merkel měl tak kardinál ospravedlňovat svůj život v konkubinátu, jenž mu rovněž Luther v otevřených dopisech vytýkal. Viz: Kerstin MERKEL: *Die Konkubinen des Kardinals – Legenden und Fakten*, in: *Cranach im Exil, Aschaffenburg um 1540, Zuflucht, Schatzkammer, Residenz*, (hsg.) Andreas TACKE / Gerhard ERMISCHER, Regensburg, 2007, zvl. 87–88.

Pinakothek, Mnichov, kol. 1525) nebo adorující Madonu v nebeské slávě obklopenou anděly (Mariánský oltář v kostele Panny Marie v Halle, 1520/25). [obr. 87]

Všechny zmíněné obrazy byly vytvořeny prací skupiny Cranachových žáků, nejprve souhrnně pomocně zahrnutých pod pojem „*Pseudogrünwald*“. Jeden z nich byl pak nazván podle obrazu Mše sv. Řehoře a později identifikován jako Simon von Aschaffenburg či Simon Frank, a byl kardinálovým dvorním malířem. Kolem zakázek Albrechta Braniborského se v Cranachově dílně koncentrovalo mnoho pomocníků a žáků, kteří se později osamostatnili³⁴⁸ a z nichž dle stylových podobností někteří působili též v Čechách.³⁴⁹

2.8.1. Lucas Cranach a velká zakázka kardinála Albrechta Braniborského v Halle

Největší zakázku, kterou však Cranach od kardinála obdržel kolem roku 1520, byla kompletní malířská výzdoba zmíněného klášterního kostela v Halle. Šlo o velký projekt, u něhož se dochovala jedinečná řada kreslených modelů k realizovaným retáblům v poměru 1 : 10.³⁵⁰ Tyto lavírované perokresby na papíře jsou vzácné mimo jiné tím, že ukazují oltářní celky, někdy dokonce s nalepenými pohyblivými křídly³⁵¹ či s ornamentálními nástavci a predelou,³⁵² takže bylo podle nich možno rekonstruovat původní podobu retáblů. [obr. 88–90] Jejich pravděpodobné umístění pak bylo rekonstruováno s pomocí dochovaného inventáře kostela ze 3. října 1525 a dle popisu procesí v brevíři z roku 1532, konaných k jednotlivým oltářům na svátky příslušných světců, jimž byly oltáře zasvěceny.³⁵³

Ikonografický program těchto oltářů byl zaměřen jednak na Kristovy pašije, jejichž jednotlivé scény byly viditelné vždy na střední desce otevřeného retáblu, a jednak na

³⁴⁸ Např. Mistr Pflockova oltáře činný v Annabergu nebo Simon Franck, u nás Mistr I.W.

³⁴⁹ Např. Mistr I.W.

³⁵⁰ Kresby publikoval nejprve Theo Ludwig GIRSHAUSEN: *Handzeichnungen Lucas Cranachs d. Ä.*, Diss. Frankfurt a. M. 1936; poté Jakob ROSENBERG: *Die Zeichnungen Lucas Cranachs d. Ä.*, Berlin 1960,

20–22, Nr. 29–37; dále Ulrich STEINMANN: *Der Bilderschmuck der Stiftskirche zu Halle, Cranachs Passionszyklus und Grünwalds Erasmus-Mauritius-Tafel*, in: *Forschungen und Beiträge Staatliche Museen zu Berlin*, 11, 1968, 69–104; Anderas TACKE: *Der Katholische Cranach, Zu zwei Großauträgen von Lucas Cranach d. Ä., Simon Franck und der Cranach-Werkstatt (1520–1540)*, Mainz 1992.

³⁵¹ Model s Kristem před Kaifášem (Museum der bildenden Kunst, Lipsko).

³⁵² Např. model s Oplakáváním (Staatliche Museen v Berlíně, Kupferstichkabinett).

³⁵³ Ulrich STEINMANN: *Der Bilderschmuck der Stiftskirche zu Halle, Cranachs Passionszyklus und Grünwalds Erasmus-Mauritius-Tafel*, in: *Forschungen und Beiträge Staatliche Museen zu Berlin*, 11, 1968, 72–83.

světce, jejichž vyobrazení v celé figuře zdobila vnější i vnitřní křídla retáblu. Tato reprezentativní vyobrazení stojících světců a světic řešil Cranach kompozičně tak, že v horní části křídel zavřeného retáblu rozvinul na způsob niky italizující renesanční obloukové pasy nesené sloupy, jež byly směrem vzhůru prolomené okuly, přičemž pozadí do tří čtvrtin výšky obrazu uzavřel závěsy. Tyto závěsy oddělují zakrytý prostor pozadí, tvořený zmíněnými nikami a perspektivní dlážděnou podlahou viditelnou zpod závěsů, od prostoru v popředí, kam před závěsy malíř umístil stojící světce. Řešení vnějších křídel retáblů s těmito závěsy tak vyvolává silný dojem neproniknutelnosti a uzavřenosti, zatímco děj vnitřních stran retáblů je otevřen do širé krajiny či do prostoru místnosti, podle charakteru zobrazovaného děje.

Toto postupné otevírání obrazového pozadí a tím evokace vstupu diváka do zprvu nepřístupného posvátného prostoru, které koresponduje s otevíráním křídel retáblu, je ještě markantnější u zmíněného mariánského retáblu z farního kostela v Halle. Vnější strany retáblu jsou uzavřené zcela zataženými závěsy, před nimiž stojí postavy světců a světic, při otevření prvních křídel je vidět Zvěstování, v jehož pozadí je závěs poodhrnut, a při úplném otevření retáblu se diváku naskytne pohled na Madonu v nebeské slávě, trůnící a obklopenou anděly v oblacích, vznášející se nad hlubokým krajinným prospektem a adorovanou dole klečícím kardinálem Albrechtem. Tento koncept zobrazení svatých postav, vznášejících se na oblacích v nebeské slávě nad hlubokým krajinným prospektem, je převzat z maleb a grafik Albrechta Dürera a ve dvacátých letech 16. století nalezl v malířství německých zemí obrovský ohlas.³⁵⁴

Retáblu z Halle charakterizuje velká míra dekorativnosti renesančního ražení. Návrhy ukazují predely a nástavce zdobené stáčenými a zavíjenými listovými ornamenty ve vlysech i ve cviklech po obvodu. Nástavce již nemají typicky pozdně gotickou výšku ani neobsahují žádné řezané figury. Také malby, zpracovávané Cranachovými žáky, obsahují mnoho renesančních zdobných prvků, kromě již tak velmi dekorativního pojetí postav oděných do bohatého dobového roucha, kde zdobností oplývají zejména kněžské ornáty, jsou to např. hlavice sloupů, medailony s profilovými hlavami ve cviklech, ornamentální vlysy a reliéfy. Malířské provedení je však již tužší, vytříbené lazury a

³⁵⁴ Srov. např. Dürerovu grafiku Archanděla Michaela bojujícího s drakem z cyklu Apokalypsy nebo jeho grafiku Nemesis, kde je zobrazená krajina dokonce konkrétním místem, nebo jeho tzv. Landauerův oltář (Kunsthistorisches Museum, Vídeň). Podobné ztvárnění Madony nalezneme např. také u Albrechta Altdorfera, Madona ve slávě (Alte Pinakothek, Mnichov), u nás je to obraz Madony Růžencové původem z osecké klášterní obrazárny (Národní galerie v Praze).

měkké přechody světél a stínů známé z děl samotného Cranacha zde nenajdeme, malby jsou plně v intencích Cranachových méně nadaných dílenských pomocníků a žáků.

Je velkým paradoxem doby, že se Lucas Cranach se svou dílnou podílel na jedné straně na zmíněné velkolepé zakázce kompletní výzdoby kardinálova kostela v Halle a zároveň na tištěných protipapežských letácích, grafikách a v neposlední řadě na vzniku mnoha dogmatických zobrazení, sumarizujících reformační učení Martina Luthera a dalších reformátorů působících v Sasku. Obě strany používaly vlastní obrazový jazyk, který sice vycházel z tradiční ikonografie, ale v duchu daného teologického obsahu byl pozměněn vždy tak, aby současníkům zcela jasně sděloval, k jakým myšlenkám, potažmo vyznání, se hlásí jejich donátor. Ačkoliv, jak se přesvědčíme níže, byla hranice mezi jednotlivými ikonografickými typy poměrně prostupná.

Pro jasnost sdělení do obrazu vstupuje text či nápis, který jsme v souvislosti s Cranachem již zaznamenali dříve v jeho humanisticky laděných mytologických obrazech s jasným morálním poselstvím (např. v obr. Venuše s Amorem z roku 1509) a který byl zcela běžný např. v devoční grafice 15. století,³⁵⁵ ale teprve reformace přinesla text do obrazu jako nutnost, když vlastně svou didaktičností ospravedlňoval existenci obrazu samotného.³⁵⁶ Pro výrazné okleštění obrazu od jeho vizuální naléhavosti směrem k pouhé didaktické pomůcce pak mnozí historikové umění či filosofové, zejména v minulosti,³⁵⁷ o tomto výtvarném směru v malířství na severu od Alp spatřovali úpadek výtvarného umění a jistě měli pravdu.³⁵⁸ Publikace jiných, hlouběji zaměřených, autorů³⁵⁹ však ukazují, že i tato díla mají svůj půvab a jsou tím nejautentičtějším svědkem složité doby náboženských diskusí a krvavých bojů.

³⁵⁵ Např. v modlitbách připojených k devočnímu grafickému zobrazení, viz: Micheal BAXANDAL: *Die Kunst der Bildschnitzer, Tilman Riemeschneider, Veit Stoss und ihre Zeitgenossen*, München 1996, 65, obr. 27, 69, obr. 30, 70, obr. 31.

³⁵⁶ Martin Luther neodmítal obrazy jako další reformátoři Zwingli či Kalvín, sám napsal devět kázání proti radikálnímu odpůrci obrazů ve Wittenbergu Andreasi Karlstadtovi, viz: Joseph Leo KOERNER: *The Reformation of the Image*, London 2004, zvl. 164. Výkladu Lutherovy obhajoby obrazu na příkladě tématu Vyzdvižení hada na poušti Mojžíšem (jako Hospodin dal Mojžíšovi hada, aby jeho obraz uzdravil lid, tak obrazy slouží poučení, ale ne k uctívání – nejsou Bohem samotným, ale jen prostředníkem, sdělením božího záměru) se velmi podrobně věnoval D. L. Eheresmann, viz: Donald L. EHRESMANN: *The Brazen Serpent, A Reformation Motif in the Works of Lucas Cranach the Elder and his Workshop*, in: *Marsyas*, vol. XIII, 1966/67, 32–47.

³⁵⁷ Např. Wilhelm WORRINGER: *Lucas Cranach*, München 1908, 118; Kurt GLASER: *Lucas Cranach*., Leipzig 1923, 158–160.

³⁵⁸ Chápání protestantského umění u různých autorů coby úpadku obrazu se obšírně věnoval Joseph Leo KOERNER: *The Reformation of the Image*, London 2004, zvl. 27–37.

³⁵⁹ Joseph Leo KOERNER: *The Reformation of the Image*, London 2004; týž: *The Moment of Self-Portraiture in German Renaissance Art*, University of Chicago Press 1996, zvl. kapitola 16: *Homo Interpes in Bivio. Cranach and Luther*, 365–523.

2.8.2. Cranach a Luther – obrazy nové víry

V roce 1508 byl Martin Luther, tehdy ještě člen řádu augustiniánů eremitů, přijat jako vyučující na čerstvě založenou wittenberskou univerzitu, kde byl roku 1512 jmenován profesorem. Jak píše např. Bernhard Lohse, těžištěm jeho práce se staly zejména přednášky z biblické exegeze, v nichž vycházel ne toliko ze scholastického učení, ale spíše z díla patrona řádu – sv. Augustina.³⁶⁰ To také ovlivnilo jeho teologickou koncentraci na Bibli, a zejména na Pavlovy epištoly Římanům, o něž se opřel při formulování své zásadní teologické ideje o ospravedlnění člověka samotnou vírou. Jeho myšlenky našly sluchu na dvoře saských vévodů, kteří jej podporovali a chránili, a díky tomu se poznal i s Lucasem Cranachem, jenž jej od roku 1520 často portrétoval, např. v mědirytovém portrétu Martina Luthera jako augustiniánského mnicha (Germanisches Nationalmuseum, Norimberg, 1520), kde se v textu pod ním autor vyznává z obdivu k reformátorovi.³⁶¹ [obr. 91] Již v té době pro něj pracoval, zejména na grafické výzdobě jeho knih a zmíněných polemických letáků, poté hlavně na výzdobě Lutherova překladu Nového zákona do němčiny, tzv. Septembertestamentu (1522). [obr. 92] Jejich blízký vztah dokládá četná korespondence nebo např. přítomnost Luthera jako kmotra Cranachovy dcery Anny v roce 1520, přítomnost malíře na svatbě Martina Luthera s Katharinou von Bora roku 1525 či Cranachovo kmotrovství při křtu jejich dětí.³⁶²

Lutherův koncept o ospravedlnění člověka skrze samotnou víru v Krista a jeho milosrdenství se pak odrazil ve formulování několika zásadních témat protestantského umění, jejichž vizuálním tvůrcem byl Lucas Cranach st. a jeho pokračovatelem jeho mladší syn rovněž Lucas. K těm nejzajímavějším tématům ve smyslu formální proměny obrazu patří téma Cizoložnice před Kristem, které známe již z Cranachovy předreformační tvorby. Na nejranější kresbě tohoto námětu (Herzog Anton Ulrich-Museum, Braunschweig, dat. 1509) se divákovi naskýtá pohled na scénu podobnou divadelnímu jevišti s posvátným dějem zobrazujícím okamžik popsaný v Janově

³⁶⁰ Bernhard LOHSE: Luther in Wittenberg 1511–1517, Die Ausbildung der reformatorischen Theologie, in: Martin Luther und die Reformation in Deutschland, Ausstellung zum 500. Geburtstag Martin Luthers, Frankfurt a. M. 1983, 117–130, zvl. 117.

³⁶¹ Dole pod portrétem je nápis: *AETHERNA IPSE SVAE MENTIS SIMVLACRA LVTHERVS / EXPRIMIT AT VVLTVS CERA LVCAE OCCIDVOS / MDXX*, volně přeloženo: Nepomíjivý obraz svého ducha otiskl Luther sám, Lucas naproti tomu zobrazil smrtelnou podobu. Viz: Martin Luther und die Reformation in Deutschland, Ausstellung zum 500. Geburtstag Martin Luthers, Frankfurt a. M. 1983, 175, č. kat. 214.

³⁶² Citace těchto pramenů viz: Werner SCHADE 1974, 410 ad.

evangelium (8,7), kdy Kristus píše prstem na zem slova „*kdo z vás je bez viny, ať první hodí kamenem*“. [obr. 93] Postavy jsou seskupené kolem hlavních dvou aktérů a kompozice je rozehraná v prostoru.³⁶³ Velmi podobně je toto téma zpracováno ve zmíněném obraze z doby kolem roku 1520/25, na němž je spatřován kryptoportrét kardinála Albrechta Braniborského.³⁶⁴ Kristus zde stojí, za ruku drží obviněnou ženu a ukazuje na zem, kam chvíli předtím napsal známý výrok z Janova evangelia.

Když téma Cizoložnice před Kristem získalo ve druhém desetiletí 16. století reformační obsah, zásadně se změnila kompozice a postupně i formální pojetí obrazu. Nejspíše první z řady těchto zobrazení je uloženo v Kronachu (Bayerisches Nationalmuseum, Zweigmuseum Fränkische Galerie, kol. 1520).³⁶⁵ [obr. 94] Již není dějový, ale vrací se zpět k nadčasovému typu Andachtsbildu. Veškerý důraz je položen na monumentálně pojaté postavy zabrané do půli těla, z bezprostřední blízkosti. Ve středu obrazu si diváka podmaňuje celou silou přesvědčivosti oduševnělá postava Spasitele, hledící přímo na něj coby ztělesnění milosrdenství. Kristus jednou rukou žehná a druhou ukazuje směrem dolů, tedy k pomyslnému biblickému nápisu na zemi. Obraz též charakterizuje rozdíl mezi krásou Krista i hříšnice pod jeho ochranou a ošklivostí karikovaných negativních postav s připravenými kameny v rukou. D. Koepplin a T. Falk vyložili změnu kompozice na polopostavy jako inspiraci benátským malířstvím, jmenovitě raným dílem Tiziana (Cizoložnice před Kristem, Gemäldegalerie, Vídeň, 1512/15), zprostředkovaným do Saska snad Lutherem nebo některým z jeho přátel.³⁶⁶ [obr. 95] Vzhledem k působivosti této monumentální kompozice s jejím akcentem na Krista můžeme říci, že její obsah je zcela jiný, přestože formální inspirace italským malířstvím samozřejmě není vyloučena.

V pozdějších variantách, zejména těch z ruky Lucase Cranacha ml., je již v horní části obraz doplněn o text citátu z Janova evangelia (8,7). Jeden takový exemplář vlastní Národní galerie v Praze a je mu kompozičně nejbližší varianta ze Staatsgalerie im Schloss Johannisburg Aschaffenburg (Bayerische Staatsgalerie, 1545). Jak je vidět, produkovala Cranachova dílna často velmi blízké varianty téhož obrazu. [obr. 96, 97]

³⁶³ Viz: KOEPLIN/FALK 1976, 514, č. kat. 363. Podle autorů, odvolávajících se na Wenera Schadeho, tvořila tato kresba návrh na obraz, jenž byl snad pendantem ke stylově velmi blízkému obrazu Vyhnutí kupců z chrámu (Gemäldegalerie Alte Meister, Drážďany).

³⁶⁴ Cranach im Exil, Aschaffenburg um 1540, Zuflucht, Schatzkammer, Residenz, (hsg.) Andreas TACKE / Gerhard ERMISCHER, Regensburg, 2007, 293–294, č. kat. 37.

³⁶⁵ Alfred SCHÄDLER: Die Fränkische Galerie, Zweigmuseum des Bayerischen Nationalmuseums, Veste Rosenberg Kronach, München 1984 (2. vydání), 64, č. kat. 83, obr. 83.

³⁶⁶ KOEPLIN/FALK 1976, Bd. 2, 516, č. kat. 364.

Vkomponovávání textu do obrazu je charakteristickým rysem těchto Cranachových protestantských zobrazení, která se přibližně po roce 1529 tříbí v celou řadu programových, dogmatických témat, obsahujících či dokonce sumarizujících Lutherovu teologii, jejímž jádrem je myšlenka spasení člověka ne skrze skutky, ale skrze víru a milosrdenství Krista.³⁶⁷ Jasně poselství v tomto smyslu obsahuje např. vyobrazení Obrácený setník pod křížem (L. Cranach – dílna, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Staatsgalerie im Schloss Johannisburg Aschaffenburg, dat. 1539).³⁶⁸ [obr. 98] Obraz zachycuje poslední okamžik před smrtí Krista na kříži, popsáný v Markově a Lukášově evangeliu. Obraz je opět dějově zúžen pouze na hlavní aktéry, vedle Krista visí na kříži dva lotři, z nichž jeden, ten který uvěřil a dle Kristových slov „*bude ještě tentýž den s Kristem v království nebeském*“ (Lk 23,42–43),³⁶⁹ je natočen ke Kristu, ten druhý hlavu odvrací. Prostranství pod křížem je zcela prázdné, až na jedinou klíčovou postavu, setníka na koni ukazujícího na Spasitele, doplněného textem „*Skutečně to byl syn Boží*“ (Mk 15,39). Nad Kristem je text jeho posledního zvolání „*Otče, do Tvých rukou poroučím svou duši*“ (Lk 23,46). Z dalších často variováných témat jmenujme stručně např. Poslední večeři, Kristus a Samaritánka, Kristus a žena vyléčená z krvotoku, Bolestný Kristus, Kristus žehná dětem,³⁷⁰ Adam a Eva nebo Zákon a milost.

³⁶⁷ Výklad Lutherovy teologie a jeho vztahu k obrazu přinesly obsáhlé publikace, vydané k pětistému výročí narození Martina Luthera – Kunst der Reformationszeit, Ausstellung / Martin-Luther-Ehrung 1983 der Deutschen Demokratischen Republik, (Hsg) Katharina FLÜGEL / Renate KROLL, Berlin 1983, zvl. 14–16; Martin Luther und die Reformation in Deutschland. Aussellung zum 500. Geburtstag Martin Luthers Veranstaltet vom Germanischen Nationalmuseum Nürnberg in Zusammenarbeit mit dem Verein für Reformationsgeschichte, Nürnberg 1983.

³⁶⁸ ERMISCHER / TACKE 2007, 32, 315.

³⁶⁹ K citacím je použit český ekumenický překlad Bible.

³⁷⁰ Kristus žehná dětem (Nechte maličkých přijít ke mně), varianty v Naumburgu, 1529/1537, ve Städelu, před 1537, v Hamburku – Kunsthalle, 1537; jedna varianta pochází z Nostické sbírky (NG Praha). Většina jich je z doby po r. 1537. Viz: Christine OZAROWSKA KIBISH: Lucas Cranach's Christ blessing the children. A problem of Lutheran Iconography, in: The Art Bulletin, vol. XXXVII., Nr. 3, 1955, 196–203, zvl. 200. Dle obsáhlého výkladu Ozarowske Kibish obrazy vyjadřují Lutherovu reakci na Zwingliho a vznik sekty Anabaptistů, jejichž hlavní doktrínu bylo odmítání křtu u dětí. Anabaptisté jej nahradili křtem až v dospělosti, kdy lidé jsou nejprve poučeni a poté pokřtěni. Podle jejich interpretace je odmítání křtu dětí podloženo evangeliem (Mk:16,16) a (Mt: 28,19). Spory o to, zda platí křest nevědomého dítěte nebo ne vyřešil Luther tak, že dle něj nelze k tomu zaujmout stanovisko, protože víra není intelektuální proces nebo věc, kterou lze naučit, je tudíž stejně nemožné dokázat, že dítě věří, jako že nevěří. Na obranu cituje jiné pasáže z Bible (Mt: 19,13–15; Mk: 10,13–16; Lk 18, 15–16): „Nechte maličkých přijít ke mně“. Tento text je též obsažen v Cranachových zobrazeních tohoto tématu.

2.9.1. Zákon a milost – styl a obsah

Obraz Zákona a milosti je jedním z těch zobrazení, kterému bylo v literatuře věnováno nejvíce pozornosti.³⁷¹ Obsahuje totiž sumu teologie Martina Luthera a Filipa Melanchtona. V muzeu města Gotha (Museen der Stadt, Schloßmuseum, Gotha) je uložen dle literatury nejranější typ tohoto zobrazení z roku 1529 od Lucase Cranacha st.³⁷² [obr. 99] V pražské Národní galerii je pak uložen druhý základní typ (ve dvou, nejspíše současných provedeních), pro který se vžilo označení tzv. Pražský typ. [obr. 100, 101] Oba typy se staly základem pro řadu dalších variant, vyskytujících se po dalších asi třicet let po celé Evropě (německé země, Holandsko, Polsko, Uhry, české země), a oba se od sebe liší jinou kompozicí základního rozvrhu a odlišným seskupením jednotlivých částí výjevů.³⁷³ Oba základní typy se objevily současně též v grafice, nečastěji v knižní grafice (překlady Písma), což bylo rychle se šířící médium, díky němuž se posléze objevovalo také např. ve sklomalbě, knižní malbě, na epitafech, jako plastická výzdoba svatebních truhel (severní německé země, Nizozemí), kazatelen, hliněných pohárů nebo na kamenných reliéfech.³⁷⁴

Nejstarší variantou tohoto tématu byla nejspíše zmíněná deska z roku 1529 (Muzeum Gotha). [obr. 99] Malba, jejíž pozadí tvoří souvislá krajina, je rozdělena kmenem stromu na dvě symetrické poloviny podobné rozevřené knize, jak tento princip výstižně nazval Joseph Leo Koerner v jedné z nejzajímavějších studií na toto téma.³⁷⁵ To také implikuje podstatu zobrazení, která tkví spíše v literárním sdělení než ve sdělení výtvarném, přestože to je svému obsahu více než nápomocno kompozičními superpozicemi gest jednotlivých aktérů a celou skladbou výjevu. Didaktičnost obrazu je podtržena výňatky z textu Písma při spodním okraji obrazu, z nichž každý odstavec se

³⁷¹ Viz: kap. I, pozn. 98.

³⁷² Kunst der Reformationszeit 1983, 357, č. kat. E.52.1–E.52.3.

³⁷³ Dalšími autory, kteří toto téma po Cranachovi zpracovávali, byli kromě řady Cranachových následovníků např. Hans Holbein ml., Erhart Altdorfer, Virgil Solis, Hans Adam či Geoffroy Tory, viz: Ingeborg KRUEGER: „Gesetz und Gnade“, Ein Reformatorisches Bildthema auf Siegburger Steinzeug, in: Festschrift für Brigitte Klesse, Berlin 1994, 303–312, zvl. 308; Ingeborg KRUEGER: Protestantisches Glaubensbekenntnis auch auf Steinzeug, Eine Siegburger Schnelle mit „Gesetz und Gnade“ aus Amsterdam, in: Lost and found essays on medieval archeology, Rotterdam Papers 11, Rotterdam 2000, 247–256.

³⁷⁴ KRUEGER 1994, 307; Joseph Leo KOERNER: The Moment of Self-Portraiture in German Renaissance Art, University of Chicago Press 1996, 366; Jan ROYT: Neznámé zobrazení luteránského námětu „Zákon a milost“ v Broumově, in: Slezsko, Země koruny české, Historie a kultura 1300–1740, (eds.) Helena DÁŇOVÁ / Jan KLÍPA / Lenka STOLÁROVÁ, oddíl B, 843–853.

³⁷⁵ Joseph Leo KOERNER 1996, 366.

váže ke scéně, která se odehrává nad ním.³⁷⁶ Obě poloviny obrazu si navzájem obsahově i vizuálně odpovídají. Jde o výklad antiteze mezi Starým a Novým zákonem, jež byla jádrem Lutherovy teologie, stejně jako výše zmíněná pavlovská myšlenka spásy člověka skrze víru v Krista.³⁷⁷

Levou částí obrazu je divák poučen o nemožnosti spásy prostřednictvím zákona, jež představuje Mojžíš stojící u středového kmene stromu, ale natočený doleva, jakoby zpět. Strom je na této straně holý, bez listí. Nahý člověk – Adam – neboli člověk jako takový, se kterým se divák může lehce ztotožnit, prchá směrem doleva do hořícího pekla před diagonálně směřujícím kopím smrtky, kterou povzbuzuje ďábel, a bezmocně se ohlíží zpět k Mojžíšovi, obklopenému starozákonními proroky. Ten jen přísně ukazuje na desky Zákona a potvrzuje tak nevyhnutelnost osudu hříšníka, jehož spravedlivý trest je zpečetěn Posledním soudem v horní části obrazu v pozadí. Jak trefně upozornil Leo Koerner, prst Mojžíše je v kontrapozici k napřaženému kopí smrti.³⁷⁸ Původ tohoto krutého lidského osudu je zobrazen ve spodní části druhého plánu s Adamem a Evou, kteří se právě chystají požit ovoce ze zakázaného stromu. Cranach velmi pregnantně vystihl bezmocnost vyděšeného člověka se zdviženými rukama připomínajícíma oranta, jenž se dožaduje záchrany pohledem zpět,³⁷⁹ ale je zatracen, protože není s to dodržovat Boží zákon. Obraz tak obsahuje jádro Lutherova výkladu Starého zákona, opírajícího se Pavlovy listy Římanům.³⁸⁰ Ještě dále v pozadí je připomenuta epizoda s Izraelity, Bohem potrestanými za vyrobení a uctívání zlatého telete a jejich následnou záchranou vyzdvižením kovového hada na tyč (Čtvrtá kniha Mojžíšova, 21,8 ad.), jež je tradičním předobrazem Ukřižování. Již zde svítá příslib Boží milosti a spásy, která je v podobě summy novozákonní teologie představena na

³⁷⁶ Jde o, zleva doprava: 1. Epištoly Pavla Římanům (6,23), 2. Epištoly Pavla Římanům (1,18), 3. Epištoly Pavla Římanům (3,20), 4. Epištoly Pavla Římanům (7,24), 5. Marek (1, 7), 6. Izajáš (16,1), Epištoly Pavla Korintským (15,55 a 57).

³⁷⁷ Pavlovy Epištoly, zvl. Římanům, byly důležitým inspiračním zdrojem Lutherovy teologie, intenzivně se zabýval jeho výkladem, zejména ve spise *Vorlesung über den Römerbrief* z roku 1515/16.

³⁷⁸ KOERNER 1996, 372. I tyto kompoziční nuance také podle autora zajímavě zpřítomňují Lutherem proklamovanou disparátnost mezi tím, co zákon žádá, a tím, co obdrží, resp. přináší.

³⁷⁹ Jeho pohled směřuje skrz takřka až k Ukřižovanému Kristu.

³⁸⁰ Např. „*Es ist kein Mensch so gerecht auf Erden, daß er nur Gutes tue und nicht sündige... Darum »ist keiner, der gerecht sei. Sie sind alle abgewichen« (Röm. 3, 10. 12)... Woher kommen also jene Sünden und jene Schuld? „Doch daher, daß niemand das Gesetz erfüllt außer Christus.“ [Martin Luther: Vorlesung über den Römerbrief (1515/1516). Martin Luther: Gesammelte Werke, S. 533 (vgl. Luther-W Bd. 1, S. 156–157) (c) Vandenhoeck und Ruprecht, digitální médium, (hsg.) Kurt ALAND]; Tento moment vyložil např. Joseph Leo Koerner s poukazem na Lutherův výklad Pavlových listů Římanům z roku 1515, který shrnul tak, že: „protože nejsme schopni dodržet Boží zákon, je zákon k tomu, aby nás zatratil... zákon přináší hřích a hněv Boží“.* KOERNER 1996, 372.

pravé straně obrazu.³⁸¹ Motiv vyzdvižení hada na poušti se tak v dalších variantách tohoto zobrazení někdy objevuje právě na pravé straně. Tato strana, jejíž směřování naopak k životu je vyjádřeno metaforou olistěné pravé části stromu, ukazuje stejného nahého člověka, jemuž poslední starozákonní prorok a předchůdce Krista sv. Jan Křtitel ukazuje Ukřižovaného Krista podle slov Janova evangelia (1, 29) „*Hle beránek Boží, který snímá hříchy světa*“. Kristus svou obětí zákon naplnil a přinesl tak zákon nový (Mt. 26, 28).³⁸² Omilostňující krev prýští z boku Spasitele na hlavu člověka. Kristovo vítězství nad smrtí prostřednictvím oběti připomíná jednak beránek, drtící pod nohama smrt a ďábla, a jednak Zmrtvýchvstalý Kristus nad hrobem v jeskyni.

Výtvarná, a nejspíše i obsahová krystalizace tohoto tématu je patrná z Cranachovy návrhové kresby z Kupferstichkabinettu v Drážďanech,³⁸³ kde byly zachyceny zatím pouze hlavní body, které nejspíš měl malíř za úkol ztvárnit. **[obr. 102]** Nejsou však jasně stanoveny vzájemné vztahy jednotlivých částí, není úplně propracovaná kompoziční antiteze obou stran a obraz není rozdělen na dvě symetrické poloviny stromem. Ještě rok před obrazem z Gothy je datovaný titulní list Lutherova výkladu evangelia od Adventu po Velikonoce *Auslegung der Evangelien vom Advent bis auff Ostern / samt viel anderen Predigten* (Ratsschulbibliothek, Zwickau, 1528), pocházející snad z Cranachovy dílny a typem se shoduje s tzv. Pražským, což ukazuje, že k využití této výtvarné kompozice mohlo dojít nejprve v grafice.³⁸⁴ **[obr. 104]** Téměř současný musel být dřevořez z Londýna (British Museum),³⁸⁵ jenž je detailněji propracovaný a nejspíše byl již určen k šíření Lutherovy teologie prostřednictvím obrazu. Je mnohem jasnější a kompozice je v pozadí vpravo obohacena o scény počátku

³⁸¹ V tomtéž díle cituje též Luther Pavlův výrok (Římanům 8,3 ad.) o naplnění zákona Kristem: „*Bůh učinil to, co bylo zákonu nemožné pro lidskou slabost, jako oběť za hřích poslal svého vlastního syna v těle, jako má hříšný člověk*“. Tuto tezi pak Luther podepírá o několik řádků dále často citovanými slovy Janova Evangelia (Jan, 1, 17). Viz: „*Diese Schuld mußte durch das Gesetz gezeigt, durch die Gnade geheilt werden. (Röm. 8, 3f.): 'Denn was dem Gesetz unmöglich war, weil es durch das Fleisch geschwächt war, das tat Gott: er sandte seinen Sohn in der Gestalt des sündlichen Fleisches und um der Sünde willen und verdamnte die Sünde im Fleisch, auf daß die Gerechtigkeit, vom Gesetz gefordert, in uns erfüllt würde, die wir nun nicht nach dem Fleische wandeln.*« Joh. 1, 17: »*Denn das Gesetz ist durch Mose gegeben; die Gnade und Wahrheit ist durch Jesus Christus geworden.*« [Martin Luther: Vorlesung über den Römerbrief (1515/1516). Martin Luther: Gesammelte Werke, S. 526 (vgl. Luther-W Bd. 1, S. 153) (c) Vandenhoeck und Ruprecht].

³⁸² Dle ekumenického překladu: „...*toto je má krev nové smlouvy, která se prolévá za mnohé na odpuštění hříchů*“.

³⁸³ Johannes JAHN: Lucas Cranach d. Ä., Das gesamte graphische Werk, Mit Exempeln aus dem graphischen Werk Lucas Cranach d. J. und der Cranachwerkstatt, München 1972, 28.

³⁸⁴ Gesetz und Gnade, Cranach, Luther und die Bilder, Ausstellung im Cranach-Jahr 1994, Eisenach, Museum d. Wartburg, Torgau, Schloß Hartenfels, (hg.) Günter SCHUCHARDT, Eisenach 1994, č. kat. 42.

³⁸⁵ Druhý exemplář ve Výmaru. Viz: KOEPLIN/FALK, díl 2., 505–509, č. kat. 353.

dějín spásy, o Zvěstování Panně Marii (vlevo) a Zvěstování pastýřům (vzadu uprostřed), coby antiteze k prvnímu hříchu vlevo. [obr. 103] Oběť Spasitele je logičtěji připomenuta spojením beránka s Ukřižováním a vítězný Kristus sám pošlapává smrt a ďábla před svým prázdným hrobem ve spodní části kompozice. Krev, která prýští z Kristova boku, je navíc ještě prolnta s holubicí Ducha svatého, čímž je vytvořen koncept smývání hříchů člověka prostřednictvím Ducha svatého, podobně jako při svátostech eucharistie a křtu.³⁸⁶ S první kresbou má společný postoj Jana Křtitele zády k divákovi, a také tábor Izraelitů, který je již situován v pravé části.

Další kresba tohoto tématu (Städliches Kunstinstitut, Frankfurt a. Main) je v pravé části téměř totožná s předchozí grafikou, v levé pak došlo ke změně v kompozici nahého člověka, který je obrácen celým tělem k Mojžíšovi sedícímu u paty stromu. [obr. 105] Při tomto natočení ztrácí smysl jeho vyděšený postoj se zdviženými rukama, který tak není vyvolán úlekem ze smrti, ale jakoby pohledem na desky Zákona. Snahou o harmonizaci kompozice se zdá být epizoda Vyhnání z ráje v pozadí, která nahrazuje onen úprk Adama směrem k hořícímu peklu vlevo. Tato kresba se v této podobě sice nestala vzorem pro žádný z následujících obrazů, ale vidíme v ní kompoziční posun, který není tak daleko od druhého základního typu, zv. pražský typ.

Pražský typ Zákona a milosti se však od prvního typu odlišuje absencí jasně artikulované nevyhnutelnosti pekla na straně zákona, nahý muž je zde navíc zobrazen jen jednou, ve středu kompozice, sedící „na rozcestí“.³⁸⁷ Pravá a levá strana mají stále jasné rozdělení kmenem stromu, nalevo však místo hrozící smrtky leží mrtvola v hrobě jako důsledek prvotního hříchu Adama a Evy v druhém plánu, Mojžíš tentokrát v pozadí na hoře Sion přijímá desky zákona, scéna s povýšením hada na poušti pak logicky následuje vzadu na levé straně. Pravá strana, obsahující Ukřižování, Zmrtvýchvstalého Krista ničícího smrt a ďábla, Zvěstování Panně Marii a pastýřům, se shoduje s kompozicí grafiky z Londýna. Stěžejní postava nahého muže sedí na pařezu zčásti na straně zákona, kam směřuje tělem, zčásti na straně milosti, kam se po

³⁸⁶ Toto očištění člověka skrze krev Krista a Ducha svatého coby připomenutí křtu vyslovil J. L. Koerner, viz: KOERNER 1996, 373.

³⁸⁷ Joseph Leo Koerner s odkazem na Erwina Panofského srovnal tento typ s dobově oblíbeným humanistickým, renesančním prototypem Herkula na rozcestí, jenž se rozhodoval mezi trnitou cestou ctnosti a snadnou cestou rozkoše a který zosobňoval obecně člověka na osudovém rozhraní mezi dvěma cestami. Herkules byl chápán jako předobraz Krista, protože zvolil cestu ctnosti. Cranach sám toto téma vícekrát maloval (např. obraz v Böhler Galerie, Mnichov nebo v Herzog Anton Ulrich-Museum, Braunschweig). Viz: KOERNER 1996, 385.

intervenci proroka Izaiáše (vlevo) a Jana Křtitele (vpravo) obrací hlavou.³⁸⁸ Toto kompoziční „rozpůlení“ člověka mezi obě části – zákon i milost – výtvarně geniálně naplňuje Lutherovu tezi o tendenci člověka směřujícího tělem ke hříchu, které ve světle Božího zákona nemá ospravedlnění, a myslí k milosti Boží, jež je jedinou možností spásy.³⁸⁹ Zároveň zde dochází k mnohem komplexnějšímu uchopení námětu³⁹⁰ a rozdělení na „dobrou“ a „špatnou“ stranu se stává i výtvarně méně násilným.

Důkazem skutečnosti, že Lutherovo učení došlo sluchu i u nás, kterou jinak známe z pramenů a z literatury, ukazují četné kompozice tématu Zákon a milost v naší nástěnné malbě. To nahrává možnosti, že byl tzv. pražský typ (dvě varianty téhož v Národní galerii v Praze) dovezen k nám již v době krátce po svém vzniku, či že byl snad určen pro některého objednatel z Čech nebo Moravy, jak poukázal Jan Royt.³⁹¹

2.9.2. Varianty obou typů a šíření tématu Zákon a milost

Dalších variant obou typů tohoto tématu existuje velmi mnoho, z těch nejznámějších prvního typu jmenujme např. obrazy Cranachovy dílny z Výmarského muzea (Staatliche Kunstsammlungen, Schlossmuseum, kol. 1530/35) [obr. 106] a Norimberka

³⁸⁸ Izaiáš zde hraje podobnou úlohu jako Hermés/Merkur v Cranachem často malované scéně Paridova soudu.

³⁸⁹ Takto tento moment interpretoval Joseph Leo Koerner s poukazem na Lutherem citovanou pasáž Pavlových epištol, kde Pavel praví: „*Ve své nejvnitřnější bytosti souhlasím se zákonem Božím; když však mám jednat, pozoruji, že jiný zákon vede boj proti zákonu, kterému se podřizuje má mysl, a činí mě zajatcem zákona hříchu, kterému se podřizují mé údy*“ (Řím. 7,22–25) – jde o ekumenický překlad Bible z roku 1985. Luther tuto pasáž ve svém výkladu Pavlových epištol Římanům z roku 1515/16 označil za nejvýmluvnější ze všech a vyložil ji tak, že Pavel neřekl, že jeho mysl slouží zákonu Božímu a jeho tělo zákonu hříchu, řekl: „*Já, muž, ten člověk zde, stojím ve dvojích službách*“. Viz: KOERNER 1996, 385. Viz též originál: „*Zu Vers 25: »So diene ich nun mit dem Gemüte dem Gesetz Gottes, aber mit dem Fleische dem Gesetz der Sünde.« Dies ist das deutlichste Wort von allen. Man beachte, wie ein und derselbe Mensch zugleich dem Gesetz Gottes und dem Gesetz der Sünde dient, wie er gleichzeitig gerecht ist und doch sündigt. Er sagt ja nicht: Mein Geist dient dem Gesetz Gottes, und auch nicht: Mein Fleisch dient dem Gesetz der Sünde, sondern sagt: Ich, der ganze Mensch, dieselbe Person, bin beiden dienstbar.*“ [Martin Luther: Vorlesung über den Römerbrief (1515/1516). Martin Luther: Gesammelte Werke, S. 588 (vgl. Luther-W Bd. 1, S. 191) (c) Vandenhoeck und Ruprecht].

³⁹⁰ Interpretovaného v souvislosti Lutherovy teologie vůle. Myšlenka neexistence svobodné vůle člověka, a tudíž nemožnosti se rozhodnout, kterou cestou půjde, je obsažena v Lutherově spisu z roku 1525 *De servo arbitrio*, roku 1526 německá edice, kterou polemicky reaguje na spis Erasma Rotterdamského *De libero arbitrio diatribe sive collatio* z roku 1524. Viz: KOERNER 1996, 396–398; přesný název Lutherova spisu je: *De servo arbitrio Mar. Lutheri ad D. Erasmum Roterodamum, Wittenberg (Johannes Luffi) Dezember 1525*. Německé vydání: *Das der freie Wille nichts sei, Antwort D. Martini Luther an Erasmum Rotterdam, verdeutscht durch Justum Jonam, Wittenberg (Johannes Luffi) 1526*. [Martin Luther: Gesammelte Werke, S. 1700 (c) Vandenhoeck und Ruprecht]

³⁹¹ Jan ROYT: The Allegory of Salvation and Sin, in: The Bohemian Reformation and Religious Practice, Filosofický časopis Supplementum I, (eds.) Zdeněk V. DAVID / David R. HOLETON, Vol. 6, Prague 2007, 247–264.

1535 nebo titulní listy – např. Lutherovy Bible od Lucase Cranacha ml. (na vydání z roku 1541 má komicky vyhlížející ďábel pronásledující člověka vlevo na hlavě kardinálský klobouk), nebo titulní list Melanctonova spisu *Loci theologici recens recogniti* z roku 1545.³⁹²

Je zajímavě, že např. část zobrazení Krista jako vítěze nad smrtí a ďáblem byla posléze z celku kompozice vyňata a byla zobrazována jako samostatná scéna, zejména ve spojení s epitafní funkcí. Takovým příkladem je epitaf připisovaný Lucasi Cranachu ml. z roku 1542 (Diözesanmuseum Freising).³⁹³ Takové zobrazení ale nalezneme poměrně často také v knižních iluminacích v Čechách, např. v Lounském graduálu Jana Táborského a v mnoha dalších.³⁹⁴ Zajímavá je v tomto smyslu též skutečnost, že Krista jako vítěze nad smrtí si v této podobě nechal do Pašijového lekcionáře z roku 1534 namalovat i Lutherův katolický protivník Albrecht Braniborský. Iluminace je navíc obohacena o postavy sv. Jana Křtitele s nápisem *Ecce agnus Dei* a nahého Adama na způsob Cranachova zobrazení Zákona a milosti.³⁹⁵ Tento příklad nás může jen varovat před jednoduchými soudy nad konfesí objednatelů maleb pouze podle jejich námětů.

Pražský typ našel rovněž uplatnění v německých zemích a v Holandsku, zejména na titulních listech překladů Bible. Např. titulní list jihoněmecké Bible tištěné Ludwigem Dietzem od Erharda Altdorfera (Niederdeutsche, Lübecker Bibel, 1533).³⁹⁶ Nejspíše vlivem grafické předlohy se stalo, že např. nepříliš kvalitní redakce pražského typu na obraze z Aschersleбену (Kirchengemeinde St. Stephani) byla namalována zrcadlově obráceně.³⁹⁷ Význam tohoto typu, charakterizovaného člověkem na rozcestí,

³⁹² Gesetz und Gnade, Cranach, Luther und die Bilder, Ausstellung im Cranach-Jahr 1994, Eisenach, Museum d. Wartburg, Torgau, Schloß Hartenfels, (hg.) Günter SCHUCHARDT, Eisenach 1994, č. kat. 33 a 36; též úplný překlad Bible do němčiny od Martina Luthera, tištěno Nicolausem Wolrabem ve Wittenbergu, 1545. Viz: JAHN: Lucas Cranach d. Ä., Das gesamte graphische Werk, Mit Exempeln aus dem graphischen Werk Lucas Cranach d. J. und der Cranachwerkstatt, München 1972, 698.

³⁹³ Luther und die Folge für die Kunst, (hsg.) Werner HOFMANN, Hamburger Kunsthalle 1983–1984, München 1983, 357, č. kat. 475.

³⁹⁴ V Lounském graduálu Jana Táborského na fol. Q Xr (294r), viz: Markéta KRATOCHVÍLOVÁ: Recepte a transformace protestantské ikonografie, Lounský graduál Jana Táborského, in Umění 2005, 444–464, zde 454. Dále také ve Žlutickém kancionálu.

³⁹⁵ Passionslektionar (Stiftskirche St. Peter und Alexander Aschaffenburg, 1534). Viz: Albrecht von Brandenburg, Kurfürst, Erzkanzler, Kardinal 1490–1545, Zum 500. Geburtstag eines deutschen Renaissancefürsten, Ausstellung, Landesmuseum Mainz, (hsg.) Horst REBER / Berthold ROLAND, Mainz 1990, č. kat. 88; Luther und die Folge für die Kunst (Hsg.) Werner HOFMANN, Hamburger Kunsthalle 1983–1984, München 1983, 357, 357, č. kat. 476.

³⁹⁶ Gesetz und Gnade, Cranach, Luther und die Bilder, Ausstellung im Cranach-Jahr 1994, Eisenach, Museum d. Wartburg, Torgau, Schloß Hartenfels, (hg.) Günter SCHUCHARDT, Eisenach 1994, č. kat. 43.

³⁹⁷ SCHUCHARDT 1994, č. kat. 41.

interpretoval Koerner³⁹⁸ také v dobovém kontextu a v souvislostech se současnými událostmi, jež vyvrcholily Augsburskou konfesí roku 1530, jako obraz církve na rozcestí. Dvě strany – Starý a Nový zákon tak podle něj představovaly zároveň starou a novou víru, čímž bylo toto téma ještě historicky aktualizováno.³⁹⁹

Námět Zákona a milosti byl posléze v různě měněné redakci zobrazován i na velkých oltářních retáblech, často jednotlivé části odděleny na samostatných pohyblivých křídlech. Příkladem je velký retábl tohoto typu z kostela sv. Wolfganga ve Schneebergu, na němž se spolu s dílnou podílel Cranachův mladší syn Lucas.⁴⁰⁰ [obr. 107, 108] Retábl vznikl mezi lety 1532 a 1539. Velký retábl dovoloval rozvinout protestantské učení do více výjevů, které byly založeny rovněž na antitezi Starého a Nového zákona a výkladu reformačního učení. Na zavřených křídlech se rozvíjejí jednotlivé scény ze známé kompozice blízké londýnskému dřevořezu, jen jsou rozděleny mezi čtyři desky. Obrazy obsahují i obvyklé texty Pavlových epištol. Střední obraz otevřeného retáblu ukazuje Ukřižování s lotry po stranách a mnohočetným komparzem, se vzájemně rozmlouvajícími vojáky na koních, se skupinou Marií kolem umdlívající Panny Marie a lancknechty vzrušeně bojujícími o roucho Kristovo. Na křídlech jsou výjevy z Nového zákona – Kristus na hoře Olivetské (vlevo) a Zmrtvýchvstání (vpravo), dolní části křídel zaujmají polopostavy donátorů kurfiřta Jana Bedřicha a Jana Arnošta. Predela zobrazuje Poslední večeři Páně, při níž apoštolové právě ostentativně přijímají krev Krista v podobě vína, jež je rozléváno ze džbánů. Zadní strana retáblu je pak rovněž malovaná a představuje na křídlech starozákonní výjevy vážící se k trestu za lidské hříchy prostřednictvím vody a ohně (Potopa světa a Lot a jeho dcery), střed je pokryt malbou Krista-soudce ve slávě a spasenými věřícími, pod nimi andělé vedou věřící do nebe (vlevo), zatracení tušíme v temném pekelném sevření (vpravo). Mezi postavami d'áblů pekel je vidět postava s tíarou, poukazující na papeže. Nedochovaná je pouze scéna ze zadní strany predely. O pohnutých osudech tohoto retáblu svědčí i to, že se dostal v 17. století jako válečná kořist dokonce do Prahy, odkud byl opět navrácen,⁴⁰¹ v roce 1719 přestál požár kostela, barokizaci kostela, v roce 1929 byl prodán, ale posléze se opět vrátil na původní místo.

³⁹⁸ KOERNER 1994, 401.

³⁹⁹ Aktualizace vkládáním podobizen současníků byla v této době zcela běžná i v katolických obrazech, ovšem v podobě kryptoportrétů, podobně nalezneme portréty současníků v zobrazeních Poslední večeře na místech apoštolů (např. retábl z wittenberského kostela Panny Marie z roku 1547).

⁴⁰⁰ THULIN 1955, 33.

⁴⁰¹ Viz kapitola I, pozn. 29.

2.9.3. Oltářní retábl pro protestantský kostel v Jáchymově

Takové štěstí neměl jiný, ale analogický a pro nás významný oltářní retábl, který byl objednan hrabaty Jeronýmem a Vavřincem Šlikovými z Cranachovy dílny pro nově zřízený kostel sv. Jáchyma v Jáchymově (1534–40),⁴⁰² jenž byl první čistě protestantskou kostelní novostavbou na našem území, postavenou v duchu potřeb nové víry v podobě velké jednolodní haly s emporami na sloupech.⁴⁰³ Retábl, jenž byl situován na hlavním oltáři, však padl za oběť požáru kostela roku 1873, po němž se kompletně změnila i podoba vnitřního uspořádání kostela. Ze staršího popisu známe skladbu jednotlivých výjevů a víme, že byl signovaný Cranachovým dráčkem a datovaný rokem 1545.⁴⁰⁴ [obr. 109] Není však jasné, zda se na něm podílel ještě Cranach starší nebo mladší, respektive jak velký byl podíl dílny a jeho kvalita. Můžeme se však domnívat, že vzhledem k movitosti jeho donátorů a jejich osobním vztahům k reformátorovi,⁴⁰⁵ byla jeho kvalita srovnatelná s retáblem ve Schneebergu nebo ve Wittenbergu (kostel Panny Marie), který vznikl jen o dva roky později, roku 1547. Na jeho analogii s oltářem ve Schneebergu upozornil již Jan Rojt, který usuzuje spíše na autorství Cranacha mladšího.⁴⁰⁶

Malby retáblu tematicky zahrnovaly oblíbená protestantská témata v typologických paralelách mezi Starým a Novým zákonem. Byly to na zavřeném retáblu zleva doprava:⁴⁰⁷ *Křest Krista v Jordáně (voda očišťuje od dědičného hříchu), Mojžíš dává zákony na deskách, Ježíš jako dobrý pastýř s beránkem, Potopa (voda ničí hříšné lidstvo)*. Při otevřeném retáblu vlevo *Zmrtvýchvstání Kristovo (Spasitel povýšen)*,

⁴⁰² Naposledy podrobně k architektuře Jáchymova viz: Jáchymov, Architektonická perla Krušnohoří, Sborník příspěvků z konference, Karlovy Vary 2009, zde 12, 20, 27, 48.

⁴⁰³ Richard SCHMIDT: Soupis památek historických a uměleckých v politickém okrese Jáchymovském, Praha 1913, 44–45; Soupis cituje rukopis děkana Boehma „*Gedächtnis über die freye Bergstadt Joachimstahl vom Ursprung 1515–1835*“, fol. 304.

⁴⁰⁴ Soupis cituje rukopis děkana Boehma „*Gedächtnis über die freye Bergstadt Joachimstahl vom Ursprung 1515–1835*“, fol. 304. Viz web: <http://www.genealogienetz.de/reg/SUD//bez-joachimsthal/chronik-boehm.html>.

⁴⁰⁵ Obširně k dějinám Jáchymova, jeho zakladatelích, reformačním kazatelům zde a vztahům Šliků k Lutherovi viz: Jan ROYT: The Mining Town of Jáchymov: Reformation and Art, in: Bohemian Reformation and Religious Practice, Vol. 5, Part II, 305–312, Prag 2005, zde zvl. 306 – Šebestián Šlik nabídl Lutherovi útočiště, kdyby snad musel prchat a on mu dedikoval s díky svůj polemický traktát odpovídající na kritiku anglického krále Jindřicha VIII.; Ke Šlikům dále viz: Jiří FAJT: „Na paměť statečného a zbožného Štěpána Šlika (†1526), zakladatele Jáchymova“, Monogramista I. P. a dvorská reprezentace za Ludvíka Jagellonského, krále uherského a českého, in: Doba jagellonská v zemích české koruny (1471–1526), Sborník Katolické teologické fakulty Univerzity Karlovy, Dějiny umění – historie I., Praha 2003, 133–165, zde 146–147.

⁴⁰⁶ Tamtéž, 310.

⁴⁰⁷ Citováno podle soupisu R. Schmidta (SCHMIDT 1913, 44).

Ukřižování [ve středu] (*Ježíš na kříži mezi lotry, posmíván učenci*), *Kristus na hoře Olivetské (Spasitel ponížen)* vpravo. Na malované zadní straně pak byly *poslední věci člověka, smrt, soud a nebeské království, jako i rozličné práce hornické*. Obraz Boha Otce a pod ním nápisy.⁴⁰⁸ V prvním případě jde o vyznání víry, první a hlavní článek víry obsažený v Lutherově Velkém katechismu, doplněném v předmluvě z roku 1530.⁴⁰⁹ Druhý citát je citátem dekretu druhého nicejského koncilu, který zasedal roku 787 a kde byla uzákoněna úcta k obrazům s podmínkou, že úcta se týká jeho vzoru, ne obrazu samotného. Je to nejspíš reakce na ikonoklastické tendence reformátorů, v Sasku např. Karlstadta, které ale nesdílel Martin Luther. Přítomnost tohoto nápisu, který obhajoval existenci samotného oltářního retáblu, ukazuje na možné potýkání se s ikonoklastickými tendencemi i v samotném Jáchymově.

Po straně retáblu pak byla *podobizna zemřelého zakladatele města Jáchymova Štěpána Šlika* a oslavný *distichon od Dr. Neffa*, nalézající se ještě ve vlýsu západního portálu a donátorský nápis s datací.⁴¹⁰ Nástavec retáblu obsahoval námět *Seslání sv. Ducha* a nad tím byla *socha sv. Michala s vahami (na jedné misce hříšník, na druhé závaží hříchů)*. Na predele pak *Poslední večere Páně s postavami slavných současníků, mezi nimi i hlava samotného umělce*. Podle kroniky města Jáchymova byl v podobě apoštolů kromě Cranacha st. zobrazen také portrét jeho syna Cranacha ml., Martina Luthera, kurfiřta Bedřicha Moudrého Saského.⁴¹¹

⁴⁰⁸ „*Ich glaube in Gott Vater, allmechtigen Schepffer Himmels und der Erden*“ a „*Decretu nicenoe Synodi / contra Cikoma Xays hub. / Cantat. a(n)o 787 / Jus: ipsa: Nam Deus est imago docet. Sed non Deus: / Hanc videas, sed mente colas quo ceres in ipsa.*“

⁴⁰⁹ Jeho přesné znění v originálu je: „*Ich glaube an Gott, Vater allmächtigen, Schöpfer Himmels und der Erden. Und an Jesus Christus, seinen einzigen Sohn, unsern Herrn, der empfangen ist von dem heiligen Geist, geboren aus Maria der Jungfrau, gelitten hat unter Pontius Pilatus, gekreuzigt, gestorben und begraben ist, niedergefahren zur Hölle, am dritten Tage wieder auferstanden von den Toten, aufgefahren gen Himmel, sitzend zur rechten Hand Gottes, des allmächtigen Vaters, und von dannen zukünftig kommend zu richten die Lebendigen und Toten. Ich glaube an den heiligen Geist, eine heilige christliche Kirche, Gemeinschaft der Heiligen, Vergebung der Sünden, Auferstehung des Fleisches und ein ewiges Leben. Amen.*“ [Martin Luther: Der große Katechismus (1529), Vorrede (1530). Martin Luther: Gesammelte Werke, S. 1721, 1828 (vgl. Luther-W Bd. 3, S. 17, 82) (c) Vandenhoeck und Ruprecht].

⁴¹⁰ Pod tím věnování: „*CHro servatori sacrum. Generoso comiti et D(no) D. Stephano, Schliconi Com. Passun Dno Weißkirchen et Elnbogn, sub caus auspiciis hae Valles Joach. coli et evangelium doceri et metala florere coeperunt anno MDXVI, qui contra Turcos fortiter pugnando pro Ludovico rege, pro lege et pro grege honeste ad Moesch occubuit in die decollationis S. Johannis MDXXVI., fratri et patruo charis. incltyi fratres D. Hieronimus et Laurentius unacum D. patruis pepretuae memoriam ergo hoc monumentum posuerunt. Posteritas nostra hoc et has Valles sancte conservanto. Anno Dni MDXLV.*“

⁴¹¹ „...ein dreiteiliges Flügelaltar auf dem Hochalter (*das Bild, "das letzte Abendmahl", war ein Meisterwerk des berühmten Malers Lukas Cranach d.Ä., das ich oft und oft bewunderte. Sämtliche Apostel waren Porträts damaliger berühmter Persönlichkeiten. Auch Martin Luther – Joachimsthal war damals evangelisch – und Lucas Cranach – Selbstportät – befanden sich darunter*). Viz: Chronik der St. Joachimsthaler Stadtkirche, 1534–1890 aus dem Memorabilienbuch des Ehrenbürgers von Joachimsthal Reg.-Rat Dr. Karl SIEGL in Eger, viz edice na webu: <http://www.genealogienetz.de/reg/SUD//bez-joachimsthal/joach-kirche.html>; Dále Hanz LORENZ: Bilder aus Alt-Joachimsthal, Umrisse einer

Je však nasnadě, že se buď autor spletl v popisu umístění jednotlivých témat otevřeného retáblu, nebo byla snad (?) křídla špatně instalována, protože je neobvyklé, aby se na levém křídle objevilo Zmrtvýchvstání a na pravém Kristus na Hoře Olivetské, muselo tomu být naopak. Pak je otázka, zda je správný i popsaný sled scén zavřeného retáblu, kde by při výměně pohyblivých křídel bylo, zleva doprava: 1. Křest Krista 2. Ježíš jako dobrý pastýř, 3. Mojžíš s deskami zákona, 4. Potopa světa. Ještě logičtější ve srovnání se základním výtvarným schématem kontrapozice Starého a Nového zákona by pak bylo: 1. Potopa světa, 2. Mojžíš s deskami zákona, 3. Kristus jako dobrý pastýř, 4. Křest Krista. Dále je velmi neobvyklé ono posmívání Ukřižovaného Krista učenci. Proč učenci? Podobné téma v daném kontextu protestantské ikonografie mi není známo, takže se opět domníváme, že autor mohl špatně porozumět scéně, kde mohli být současní protestantští učenci v souvislosti s např. Izaiášem nebo sv. Janem Křtitelem ukazujícím na Krista, jako je tomu na střední desce pozdějšího výmarského retáblu (kostel sv. Petra a Pavla, Výmar, po 1553).

Aktualizace dobovými podobiznami na místě postav apoštolů při Poslední večeři nalezneme i na pozdějším retáblu s Poslední večeří pro zámecký kostel v Dessau (Desavě), který dokončil roku 1565 Lucas Cranach ml. pro Joachima Anhaltského. Řečeno slovy Oskara Thullina, ve společenství s Kristem zde mezi apoštoly sedí také žijící představitelé nového společenství protestantské církve.⁴¹² [obr. 110] Je zde v již plně renesančním prostoru zobrazen Martin Luther, Filip Melanchton, Bugenhagen a wittenberští členové společenství. Donátor obrazu klečí stále vně kompozice při pravém okraji obrazu, zatímco Cranach mladší nalévá přítomným víno. Jeho postava je rozpoznatelná podle pečetního prstenu, jenž nese znak okřídleného dráčka.

2.10. Aktualizace zobrazení biblických námětů, závěr života Lucase Cranacha st. a jeho syn Lucas Cranach ml.

Nejzazší aktualizace, které bylo v tomto smyslu dosaženo, pak nastala na konci života Lucase Cranacha st., kdy bylo jeho dílo završeno malbami oltářního retáblu již z ruky jeho syna, nacházejícího se dodnes na hlavním oltáři městského kostela sv. Petra a

Kuturgeschichte einer erzgebirgischen Bergstadt im sechzehnten Jahrhundert, Skt. Joachimsthal 1925, 214.

⁴¹² Oskar THULIN: Lucas Cranach d. Ä. – Altäre der Reformation. Mit Aufnahmen von Charlotte Heike-Brüggemann, Berlin 1955, 96–100, zde 98.

Pavla ve Výmaru. **[obr. 111]** Pod Ukřižovaným Kristem stojí zcela realistický sám Lucas Cranach st., na jehož hlavu prýští krev z Kristova boku, vedle něj pak Jan Křtitel poukazující jako obvykle na Spasitele a Martin Luther, jenž prstem ukazuje na Bibli. V rámci obvyklé kompozice tak úlohu „nahého muže“ přebírá sám malíř. Luther je zde podán jako antitetická postava k Mojžíšovi, která ale ukazuje na jediný právoplatný zdroj křesťanského učení – na Písmo svaté, potažmo Nový zákon. Jde tedy o epitaf malíře a jeho vyznání víry, jak tento retábl trefně označil Oskar Thulin.⁴¹³

⁴¹³ Oskar THULIN: Lucas Cranach d. Ä. – Altäre der Reformation. Mit Aufnahmen von Charlotte Heike-Brüggemann, Berlin 1955, 54–59, zde 55.

III. Recepce děl Lucase Cranacha st. v Čechách a na Moravě

3. Shrnutí hlavních aspektů, které hrály roli při recepci díla Lucase Cranacha st.

Téma recepcí Lucase Cranacha st. v malířství první poloviny 16. století v Čechách je zajímavé především tím, že se žádnému jinému malíři nebo jeho žáku nepodařilo prosadit svůj styl v tak rozsáhlém měřítku, po tak dlouhou dobu a mezi tak širokou vrstvou objednatelů jako právě Cranachovi. Je přitom učiněn pokus o sledování společného jmenovatele, který by nám snad mohl nabídnout odpověď na otázku „Proč právě Cranach?“. Význam Lucase Cranacha st. a jeho mnohostranná činnost, množství žáků a dílenských spolupracovníků a snad i skutečnost, že byly některé jeho práce vrcholné kvality importovány do českých zemí, se brzy promítly do situace v malířství u nás.

Malířství první třetiny 16. století v Čechách a na Moravě charakterizuje dlouhé doznívání pozdně gotických principů a pozvolné přijímání renesanční estetiky, přicházející k nám přes sousední země. Stejně jako v zemích německých je dobou náboženských sporů a následného rozdělení konfesí, dobou, kdy se obsah uměleckého díla víc než kdy jindy stává prostředkem ke komunikaci či k reprezentaci náboženského vyznání svého donátora zejména v podobě objednávek oltářních retáblů či jednotlivých desek nebo nástěnných maleb.⁴¹⁴ Je také dobou, kdy u nás těžiště objednavatelské činnosti malířských děl spočívá nadále hlavně v rukou šlechty, měšťanů a církve, přičemž umělecké objednávky šlechty mnohdy charakterizuje snaha vyrovnat se evropským panovnickým dvorům. Jak ukazuje mimo jiné skutečnost, že se při své návštěvě českých zemí Ludvík Jagellonský zastavil na panstvích významných šlechticů a obdivoval jejich sídla, v mnohém se jim tato snaha dařila uskutečnit.⁴¹⁵

Důležitý předpoklad, který zřejmě hrál velkou roli ve výběru Lucase Cranacha st. jako umělce, od něhož si významní objednavatelé v Čechách nechali dovézt obrazy, tkvěl nejspíše v jeho provázanosti s vlivnými osobnostmi vídeňského a saského dvora a

⁴¹⁴ Na toto téma proběhla v roce 2010 konference Umění reformace v českých zemích (1380–1620), 17.–19. 2. 2010 u příležitosti stejnojmenné výstavy konané na Pražském hradě. Kurátoři: Kateřina HORNÍČKOVÁ / Michal ŠRONĚK. Sborník v tisku.

⁴¹⁵ Šlo o rezidence Vojtěcha z Pernštejna v Pardubicích a Zdeňka Lva z Rožmitálu na Blatné, viz: Václav BŮŽEK: Cizinci ve vlastním království, Pobyť Ludvíka Jagellonského a Marie Habsburské v Čechách na přelomu let 1522–23, in: V komnatách paláců, v ulicích měst, Sborník příspěvků věnovaných Václavu Ledvinkovi k šedesátým narozeninám, (ed.) Kateřina JÍŠOVÁ, Praha 2007, 233–243, zde 239.

v jejich napojení na české země, resp. Moravu, prostřednictvím humanistických společností tzv. *sodalit*.⁴¹⁶ Ty byly zakládány po Evropě z podnětu Konráda Celta, který též v roce 1504 navštívil Olomouc, která byla v této době významným centrem humanismu u nás.⁴¹⁷

Již jsme zmiňovali, že ve Wittenbergu se Cranachovi dostalo nejvyšší chvály z pera učence a Celtova žáka Georgia Sibuta Daripina, který jej upřednostňoval dokonce před Albrechtem Dürerem a postavil jej do čela všech tehdy žijících malířů.⁴¹⁸ Privilegovaného postavení mezi humanisty dosáhl Cranach mimo jiné pravděpodobně díky své znalosti jazyka vzdělanců a učenců – latiny – a schopnosti jím plynně hovořit, jak doložil Franz Matsche ve své studii o humanistické etice.⁴¹⁹ Na základě této okolnosti postavil Franz Matsche hypotézu, že Cranach před svým vídeňským pobytem (1498–1504) navštěvoval latinskou školu ve franckém Schweinfurtu a přitom měl údajně poznat humanistu Johanna Cuspiniána, později usazeného ve Vídni, který jej měl podnítit k pobytu ve Vídni, kde jej i doporučil objednatelům. Matsche také poprvé a velmi přesvědčivě ukázal, že se v Cranachových mytologických obrazech zračí životní filosofie a humanistické spekulace jiného významného vídeňského učence – Konráda Celta. Podle Matscheho mínění byl Cranach tematicky v mnohem větší míře malířem humanistů než například Albrecht Dürer nebo Hans Burgkmair. Také povolání malíře na dvůr Bedřicha Moudrého do Wittenbergu bylo podle některých autorů s největší pravděpodobností zprostředkováno vídeňskými humanisty. V tomto ohledu nepřekvapuje skutečnost, že první větší objednávka Cranachových obrazů pro české země přišla právě od olomouckého biskupa Stanislava Thurza, jehož dvůr byl

⁴¹⁶ Viz: Franz MACHILEK: Konrad Celtis und die Gelehrtensodalitäten, insbesondere in Ostmitteleuropa, in: (hsg.) Winfried EBERHARD / Alfred STRNAD: Humanismus und Renaissance in Ostmitteleuropa vor der Reformation. Köln 1996, 137–155; v tomto sborníku další zásadní příspěvky na téma humanismu ve střední a východní Evropě kolem 1500. Dále viz: Hans-Bernd HARDER: Zentren des Humanismus in Böhmen und Mähren, in: Studien zum Humanismus in den Böhmisches Ländern, (Hsg.) Hans-Bernd HARDER, Schriften des Komitees der BRD zur Förderung der Slawischen Studien 11, Köln/Böhlau 1988, 21–37.

⁴¹⁷ Stěžejní knihou na téma humanismu na Moravě v této době je Ivo HLOBIL / Eduard PETRŮ: Humanismus a raná renesance na Moravě, Praha 1992.

⁴¹⁸ Franz MACHILEK: Georgius Sibus Daripinus und seine Bedeutung für den Humanismus, in: Studien zum Humanismus in den böhmischen Ländern, Köln/Wien 1988, 207–241, zvl. 225.

⁴¹⁹ V latinské oslavné básni na našeho malíře od wittenberského teologa a právníka Andrease Bodensteina von Karlstadt z roku 1509 se píše: „Seinem Munde entströmt voller Scharfsinn lateinische Rede“ – viz Franz MATSCHE: Humanistische Ethik am Beispiel der mythologischen Darstellungen von Lucas Cranach, in: (hsg.) Winfried EBERHARD / Alfred STRNAD, Humanismus und Renaissance in Ostmitteleuropa vor der Reformation. Köln 1996, 29–69, zvl. 35–36.

předmětem chvály mnoha učenců, mezi nimi např. i Georgia Sibuta Daripina.⁴²⁰ Podrobnější zkoumání zmíněných autorů,⁴²¹ v Cranachovi nalezlo umělce, který se hlásil svými díly, podobně jako např. Albrecht Dürer, k humanistickým spekulacím a odkazům na antické autory v podobě optických klamů, tzv. trompe-l'œil, známým z Pliniovy *Naturalis historia*. Šlo např. o známou dobovou hříčku v podobě iluzivně zobrazené mouchy jakoby sedící na obraze Vyhnání kupců z chrámu (Gemäldegalerie Alte Meister, Drážďany, kol. 1510) či zmíněná lovecká zátiší s ptáky evokující dojem, že jde o skutečné opeřence pověšené na zdi. Cranach tím navázal na malíře Jacopa de' Barbariho, svého předchůdce, který předtím působil na dvoře císaře Maxmiliána I., kde se tyto hříčky těšily velké oblibě. Další bádání⁴²² prohloubilo již naznačenou myšlenku, že s humanistickou filosofií souvisí i Cranachovy mytologické obrazy a velká část jeho tvorby pro saské kurfiřty. Sem patří výzdoba kurfiřtských zámků, známá ale pouze z popisů a účtů.⁴²³ Věrná zobrazení svých zámků si kurfiřti nechávali malovat i v pozadí náboženských výjevů, nebo na obrazech a grafikách lovů či turnajových scén, čímž navázali na italskou a nizozemskou tradici 15. století.⁴²⁴ Recepce děl Lucase Cranacha st. v Čechách jde tematicky od sakrálních námětů až po vzdálený ohlas námětů profánních, jako jsou obrazy turnajů či lovů ve výzdobě šlechtických sídel. Tato příbuznost ale může zároveň ukazovat ke společnému východisku v inspiraci dvorským uměním Maxmiliána I.

Další důležitou skutečností je to, že Cranachova dílna obsáhla široké spektrum objednatelů, protože Cranach pracoval pro obě strany nově rozdělené konfese, ačkoliv

⁴²⁰ S chválou se o Cranachovi zmiňují např. také Stephan Taurinus Olomucensis nebo Caspar Ursinus Velius a další; viz Hans-Bernd HARDER: *Zentren des Humanismus in Böhmen und Mähren*, in: *Studien zum Humanismus in den böhmischen Ländern*, Köln/Wien 1988, 21–36, zvl. 33; Ivo HLOBIL / Eduard PETRŮ: *Humanismus a raná renesance na Moravě*, 150; Franz MACHILEK 1988, 207–241.

⁴²¹ Franz MATSCHE: *Humanistische Ethik am Beispiel der mythologischen Darstellungen von Lucas Cranach*, in: (hsg.) Winfried EBERHARD / Alfred STRNAD, *Humanismus und Renaissance in Ostmitteleuropa vor der Reformation. Forschungen und Quellen zur Kirchen- und Kulturgeschichte Ostdeutschlands*. Bd. 28. Köln/Böhlau 1996, 29–69; Dieter KOEPPLIN / Tilman FALK: *Lucas Cranach. Gemälde, Zeichnungen, Druckgrafik*, Bd. I., 185–305. Basel / Stuttgart 1974; Franz MACHILEK: *Georgius Sibutus Daripinus und seine Bedeutung für den Humanismus*, in: (hsg.) Hans-Bernd HARDER: *Studien zum Humanismus in den böhmischen Ländern*. Köln/Böhlau 1988, 207–241.

⁴²² Edgar BIERENDE: *Lucas Cranach d. Ä. und der deutsche Humanismus. Tafelmalerei im Kontext von Rhetorik, Chroniken und Fürstenspiegeln*. München 2002.

⁴²³ G. BAUCH: *Zur Cranachforschung*. in: *Repertorium für Kunstwissenschaft*, Bd. XVII. Berlin/Stuttgart/Wien 1894, 421–435, zvl. 425–432; Sibylle HARKSEN: *Die Gemäldeausstattung des Wittenberger Schlosses beim Einzug Lucas Cranachs*, in: *Lucas Cranach. Künstler und Gesellschaft*. Wittenberg 1972, 111–114.

⁴²⁴ Významným pramenem k poznání výzdoby těchto zámků a její ikonografie je kromě zmíněného dialogu Andrease Meinarda také dochovaný popis Cranachových dekorací u příležitosti svatby vévody Jana Bedřicha Saského a Markéty Anhaltské na zámku Hartenfels (13. listopadu 1513) v latinské oslavné básni od wittenberského básníka Philipa Engelbrechta (Philip Engentius) z roku 1514, viz: MATSCHE 1996, 49.

byl otevřeným příznivcem *nové víry* a svým malířským a grafickým ztvárněním Lutherových myšlenek vytvořil rozhodující předpoklady protestantského zobrazení. Na druhé straně pokračoval se svou dílnou v práci pro katolické objednatele, například pro velkého Lutherova protivníka kardinála Albrechta Braniborského.

V neposlední řadě je třeba mít na paměti, že tato velká dílna fungovala v intencích masové produkce se všemi jejími charakteristikami a že dílnou prošlo mnoho umělců, kteří si později hledali obživu v sousedních zemích, kam přinášeli cranachovské motivy prostřednictvím svých skicářů a náčrtků, získaných v dílně mistra, a zejména pomocí levných, rychle se šířících grafických předloh. U inspirací grafickými předlohami šlo často pouze o přejímání motivů, nikoliv však stylu, který si daný umělec zachoval v podobě, v jaké se vyučil.

Stopy Cranachových recepcí u nás lze sledovat již od prvního desetiletí šestnáctého století až do jeho sedmého desetiletí.⁴²⁵ Těžištěm následujících kapitol je především zhodnocení odezvy na Cranachovy práce v českém malířství od těch úplně prvních přes práce žáků až po vyznívání v sasky orientované malbě poučené Cranachem a pouhé echo u prací méně kvalitních. Pokusíme se nastínit přehled děl chronologicky a zaměříme se též na způsoby přejímání Cranachových motivů, které probíhalo zaprvé prostřednictvím jeho grafických předloh, zadruhé jeho importů ze Saska a zatřetí skrze jeho žáky.

3.1.1. První projevy recepcí díla Lucase Cranacha st. v Čechách a na Moravě a jejich kulturněhistorické souvislosti

První ohlasy Cranachových kompozic v Čechách a na Moravě souvisejí s jeho raným podunajským stylem. Je pozoruhodné, že právě tento styl, jenž charakterizuje důraz na zobrazení přírody, malebnost a expresivita a jenž se prosadil kolem roku 1500 v oblasti mezi Vídní, Řeznem a Pasovem, proniká do naší malby v době, kdy Cranach jako jeden z jeho hlavních nositelů působí již ve Wittenbergu na dvoře saských kurfiřtů (od roku 1505). Možná právě proto byly souvislosti se Saskem u podunajsky orientovaných prací

⁴²⁵ Ve starší literatuře (PEŠINA 1950, 76) je masivnější recepce Lucase Cranacha st. v Čechách pozorována až od 20. let 16. století.

u nás ve starší literatuře poněkud opomíjeny.⁴²⁶ Jak ale vyplývá z knihy Ingo Sandnera,⁴²⁷ přicházelo za prací do hospodářsky prosperujícího Saska, kde se díky novým nalezištím stříbra a železné rudy rozvíjela nová centra, mnoho umělců právě z Podunají. Ze Saska pak také posílali do Čech svá díla umělci jako například malíř Hans Hesse či sochaři jako Peter Breuer, Pancratius Grueber, tzv. Mistr oltáře z Dohny, Ulrich Creuz a mnozí jiní.

Nejranějším příkladem recepce Cranachovy grafiky je nástěnná malba v křížové chodbě minoritského kláštera v Jindřichově Hradci. Nástěnná malba se scénou Ukřižování⁴²⁸ připomíná rané Cranachovy dřevořezy, zvláště jeho dodatečně kolorované kánonové listy tištěné v prvních letech 16. století ve vídeňské tiskárně Jana Winterburgera. **[obr. 112–115]** Připomeňme, že jeden takový list byl vevázán do Olomouckého misálu z roku 1505 určeného pro potřeby olomouckého biskupství a další do Pražského misálu, tištěného roku 1508 v Norimberku a pořizovaného na popud pražského arcibiskupství (Kristova rouška je nejbližší například té z Pražského misálu).

Příbuznost jindřichohradecké nástěnné malby spočívá především ve způsobu provedení suverénně načrtnutými tahy štětce, které jsou lehce kolorovány transparentními barvami.⁴²⁹ Figury ukřižovaného Krista, Panny Marie a pravděpodobně i sv. Jana (jeho postava je značně poškozená) téměř doslova opakují postavy zmíněných kánonových listů. Celá kompozice se šikmo natočenými kříži lotrů upomíná na velice dramaticky koncipované Cranachovy velké dřevořezy se zobrazením Kalvárie (Kupferstichkabinett v Berlíně, 1502). **[obr. 117, 118]** Malíř nepřevzal celou kompozici, ale vybral si z Cranachových předloh jednotlivé elementy, které spojil dohromady, a některé jiné přidal. Kompozice je navíc doplněna o klečící postavy donátorů po stranách, jejichž oděv ukazuje buď na bohaté měšťany nebo na šlechtice.⁴³⁰

⁴²⁶ Např. u oltáře z Čimelic, oltářních křídel z Libkovic, Oseckého oltáře s Růžencovou Madonou, nebo u importů z dílny saského malíře Hanse Hesse. Jaroslav PEŠINA: Česká malba pozdní gotiky a renesance. Praha 1950, 121, 122, 124, 128.

⁴²⁷ Ingo SANDNER: Spätgotische Tafelmalerei in Sachsen. Dresden/Basel 1993.

⁴²⁸ Poprvé se objevila zmínka o této nástěnné malbě u Josefa Krásy, poté upadla v zapomnění, Josef KRÁSA: Nástěnná malba a Knižní malba, in: Pozdně gotické umění v Čechách, Praha 1978, 255–314 a 388–457, zde 301.

⁴²⁹ Není bez zajímavosti, že podobné lehce kolorované kresebné nástěnné malby Pašijového cyklu se nacházejí ve františkánském klášteře v rakouském Schwatzu, ale pocházejí až z let 1521–24. **[obr. 116]**

⁴³⁰ Za konzultaci ohledně možné stavovské příslušnosti těchto postav podle oděvu děkuji PhDr. Milanu Bubnovi, Ph.D.

Město Jindřichův Hradec patřilo v této době pánům z Hradce, kteří minoritský klášter založili ve 14. století a od té doby jej nepřetržitě podporovali.⁴³¹ Nástěnná malba musela vzniknout buď koncem vlády Jindřicha IV. z Hradce nebo krátce po jeho smrti v roce 1507. Jindřich byl, mimo jiné, činný v diplomatických službách krále Vladislava II., zvláště v Uhrách, a byl přítomen mnoha politickým jednáním, například v Olomouci, kde potkal svou druhou ženu, neteř moravského hejtmana Ctibora Tovačovského z Cimburka, jenž byl jedním z prvních pánů na Moravě zaměstnávajících umělce znalé renesančních forem.⁴³² Jindřichův erb se nachází na svorníku boční lodi klášterního kostela sv. Jana Křtitele, jeho třetí manželka Magdalena z Gleichenu (†1492) byla v minoritském klášteře pochována a jeho pozdější švagrová Kateřina Minsterberská podle písemných zpráv často věnovala klášteru peníze.⁴³³

Vznik malby koncem prvního desetiletí 16. století, tedy po Jindřichově smrti, v době, kdy převzal poručnictví nad jeho nezletilými dětmi jeho blízký přítel Petr z Rožmberka,⁴³⁴ je však pravděpodobnější. Petr z Rožmberka byl v kontaktu s olomouckým biskupem a mecenášem humanistů Stanislavem Thurzem a k jeho blízkým přátelům patřil též jeden z prvních olomouckých humanistů Jan Filipec.⁴³⁵ Když se Petr v roce 1497, po druhém odchodu krále Vladislava II. do Budy, stal prakticky jediným vládcem v Čechách, věnoval mu humanista Bohuslav Hasištejnský z Lobkovic, Petřův spolužák ze studií v Bologni, traktát *De re publica*, v němž ho nabádá, jak by se měl stát dokonalým vladařem.⁴³⁶ Tento traktát byl později přeložen do češtiny humanistickým autodidaktem Řehořem Hrubým z Jelení.

Donátorům na obraze bohužel chybí jakýkoliv identifikační atribut, a tak nelze vyloučit, že zobrazují buď šlechtice nebo bohaté měšťanské objednavatele, kteří se též často podíleli na výzdobě minoritského kláštera. Volba cranachovské předlohy může mít i spojitost s kontakty pánů z Hradce či Petra z Rožmberka s humanisticky orientovanou Olomoucí nebo Vídní nebo s obchodními styky bohatých jindřichohradeckých měšťanů.

⁴³¹ K dějinám rodu pánů z Hradce a města Jindřichova Hradce této doby viz: František TEPLÝ: Dějiny města Jindřichova Hradce, 1. díl, II. svazek, Jindřichův Hradec 1927.

⁴³² HLOBIL/PETRŮ 1992, 107–114.

⁴³³ František TEPLÝ: Dějiny města Jindřichova Hradce, 1. díl, II. svazek, Jindřichův Hradec 1927, 72–83.

⁴³⁴ Podle listiny z roku 1504 se Petr z Rožmberka spolu s Jindřichem z Hradce a dalšími pány zavazují k přátelství na 10 let, in: Archiv Český, Díl XII., Praha 1893, 37.

⁴³⁵ Viz: Josef KALOUSEK (ed.): Archiv český, Staré písemné památky české i moravské, díl XI, Praha 1892, 131–132, č. 1183.

⁴³⁶ Josef TRUHLÁŘ: Humanismus a humanisté v Čechách za krále Vladislava II., Praha 1894, 76; HARDER 1988, 21–37, zvl. 31.

Zajímavá a v této době stále oblíbenější a často opakovaná kompozice se šikmo postavenými kříži lotrů na Kalvárii u zobrazení Ukřižování nebyla v německy mluvících zemích sice žádnou novinkou (vyskytuje se poprvé v této jednoznačnosti ve franko-flámském malířství kolem Jana van Eycka, viz jeho obraz z Metropolitního muzea v New Yorku, kolem 1425–30, v Porýní je známá z doby kolem roku 1420, například na Ukřižování od westfálského malíře ve Walraf-Richards Museu v Kolíně n. R. nebo od Konrada Laiba z roku 1449), ale v českém malířství je v Ukřižování z Jindřichova Hradce tato kompozice použita poprvé.

Ještě odvážnější scény s ukřižovaným Kristem postaveným k jedné straně obrazu a Pannou Marií a Janem Evangelistou na straně druhé, která boří tradiční schéma Ukřižování, natočeného směrem k diváku. Takto jej zobrazil v roce 1503 Lucas Cranach u tzv. Schleißeimského Ukřižování (Bayerisches Nationalmuseum v Mnichově), nejspíše v návaznosti na Albrechta Dürera a jeho obraz Nářku pod křížem, který tvořil součást oltářního retáblu Sedmi bolestí Panny Marie (1495/98, Gemäldegalerie v Drážďanech), objednaného saským kurfiřtem Bedřichem Moudrým pravděpodobně roku 1496.

Jejich ohlas v českém malířství zastupuje dnes nezvěstný obraz Ukřižování ze zámku ve Vrchotových Janovicích.⁴³⁷ [obr. 119, 120] Ačkoliv bohužel nemůžeme tento obraz s jeho vzory srovnat, zdá se nepochybné, že toto Ukřižování, které bylo Jaroslavem Pešinou zařazeno do oeuvre Mistra Chudenického oltáře a datováno kolem 1510, kompozičně vychází nejen z Dürerovy předlohy, ale vykazuje zejména znalost Cranachova Schleißeimského Ukřižování. Podobnosti shledáváme nejen v celkové kompozici, ale i v podunajsky laděné krajině s usychajícími větvemi stromů, v detailech rukou a nohou, zejména u Panny Marie a nohou Krista s „naběhlými“ nártý. Na obraze z Vrchotových Janovic je přítomen navíc donátor, což implikuje pozdější velmi časté zobrazení věřícího před šikmo natočeným křížem, jenž je častým prvkem v pozdější epitafní malbě a byl rozšířen mimo jiné i díky Lucasi Cranachovi. [obr. 18]

Další obraz, tentokrát iluminace se Stigmatizací sv. Františka z titulního listu středověké rukopisné sbírky *Vitae patrum (Životy otců, kteří přebývají na poušti)* v překladu zmíněného humanisty Řehoře Hrubého z Jelení z roku 1516, ukazuje rovněž recepci raných zobrazení stejného námětu od podunajských mistrů, jak bylo povšimnuto

⁴³⁷ Pešina 1950, 49, 118.

již v literatuře.⁴³⁸ Kompozičně nejbližší mu je ale zatím nepovšimnutý obraz téhož námětu, který byl nedávno Kurtem Löcherem připsán Lucasi Cranachovi st., je uložen v Norimberku (Germanisches Nationalmuseum).⁴³⁹ [obr. 121, 122] Přestože srovnání iluminace s deskovým obrazem je vždy poněkud problematické, vzhledem k odlišným výtvarným a technickým prostředkům, v tomto případě můžeme docela dobře srovnat detaily jako typické jehličnaté stromy s povislými větvemi, ukřižovaného Krista vysílajícího paprsky ke sv. Františku, architektonické motivy a také celkovou kompozici s umístěním světce a donátora. Výtvarně si sice tento mistr, který byl v literatuře identifikován s Mistrem Litoměřického graduálu,⁴⁴⁰ zachoval vlastní charakteristickou typiku postav, zejména jisté deformace při vyjádření perspektivních zkratk v obličejích, je však velmi pravděpodobné, že se s uvedeným Cranachovým obrazem setkal.

Překlad latinského spisu objednal nejvyšší kancléř království českého Ladislav ze Šternberka, který je též na iluminaci zobrazen. Není bez zajímavosti, že český překlad této sbírky se dochoval i v knihovně zmiňovaného Jindřicha IV. z Hradce, otce Ladislavovy pozdější manželky Anny z Hradce.⁴⁴¹

Témuž mistru, tedy Mistru Litoměřického graduálu, připsal Josef Krása, a před ním i Karel Chytil, na základě srovnání v graduálu s iluminacemi Klanění tří králů a typikou postav celostranných iluminací s Janem Husem (před koncilem v Kostnici a Upálením), oltární retábl z Čimelic (dnes katedrála sv. Víta, Schwarzenberská kaple).⁴⁴² [obr. 123, 124] Vedle poukazů obou autorů k zástupcům podunajské školy Albrechtu Altdorferovi, Wolfu Huberovi a Mistru Maxmiliánovy a Friedrichovy Historie, vidíme přesvědčivé podobnosti centrální kompozice Klanění tří králů také s již saskými pracemi Lucase Cranacha st., například s Klaněním tří králů ze zámeckého muzea v Gotě z let 1513–14 nebo z kostela sv. Václava v Naumburku z těchže let.⁴⁴³ [obr. 125–127] Návaznost je ještě markantnější, srovnáme-li obrazy křídel s robustními až hrubiánskými bosými postavami apoštolů sv. Jakuba, Filipa, Petra a Pavla s Cranachovými grafikami z cyklu

⁴³⁸ Josef KRÁSA 1978, 448, pozn. 116.; Josef KRÁSA: Knižní malba, in: Jihočeská pozdní gotika 1450–1530, Katalog výstavy, Hluboká 1965, 286–302, zde 288 a 298, č. kat. 291 – zde starší literatura.

⁴³⁹ Nutno přiznat, že připsání tohoto obrazu Lucasi Cranachovi st. nebylo v předchozí literatuře jednoznačně přijímáno, shrnutí názoru viz: Kurt LÖCHER: Germanisches Nationalmuseum Nürnberg, Die Gemälde des 16. Jahrhunderts, Stuttgart 1997, 162–163.

⁴⁴⁰ Barry F. H. GRAHAM: The Litomerice gradual of 1517, Lovosice, Statní okresní archiv Litomerice, IV C 1 (Monumenta liturgica Bohemica), 1999 – zde literatura. Identifikaci provedl první Karel Chytil 1931, 23–24, jeho mínění potvrdili další badatelé, viz: KRÁSA 1978, 448.

⁴⁴¹ KRÁSA 1965, 288.

⁴⁴² Karel CHYTIL: Vývoj miniaturního malířství za doby králů rodu jagellonského, Praha 1896, 48.

⁴⁴³ Viz např. FRIEDLÄNDER/ROSENBERG 1978, obr. 48, 49.

Kristus a dvanáct apoštolů a sv. Pavlem z doby kolem roku 1512.⁴⁴⁴ Malíř se jimi inspiroval tentokrát volněji, než aby se držel přesně jejich kompozice. [obr. 128] Zároveň byl ale malíř poučen o perspektivních zkratkách předmětů v prostoru a své dovednosti demonstroval na otevřených knihách apoštolů Filipa a Jakuba, které v tomto tvaru u Cranacha nenajdeme. Obdobně pojaté knihy zobrazil např. ve svých ideálních portrétech slavných mužů v komnatě vévody Federica da Montefeltro v Palazzo Ducale v Urbínu nizozemský malíř Justus van Gent, jehož styl je snad zvažován i u nás na malbách ve Smíškovské kapli kostela sv. Barbory v Kutné Hoře, který se sem údajně dostal prostřednictvím budínského dvora.⁴⁴⁵ [obr. 129, 130] Připomeňme, že donátor Litoměřického graduálu Václav z Řepnice byl členem dvou deputací k budínskému dvoru.⁴⁴⁶

Zmíněné opomíjení saských souvislostí u maleb podunajské orientace u nás se nejspíše týká i nástěnné malby v kapli hradu Švihov v jihozápadních Čechách, která při bližším pohledu ukazuje rovněž na inspiraci jejího autora v díle Lucase Cranacha st. již z doby jeho působení v Sasku.

3.1.2.1. Malby hradu Švihova a Cranachovy předlohy, rovina obecné příbuznosti, nebo přímá inspirace?

Velmi pozoruhodná nástěnná malba s námětem sv. Jiří bojujícího s drakem se nachází v hradní kapli sv. Jiří. [obr. 131] Josefem Krásou a Jaroslavem Pešinou bylo východisko tohoto malíře spatřováno v okruhu ulmského malíře Bernarda Strigela, inspirace krajinné složky byla hledána v Podunají.⁴⁴⁷ Malba byla též srovnávána s obrazem téhož světce od augsburského malíře Leonharda Becka (Wien, Kunsthistorisches Museum, kolem 1515). [obr. 132] Tento malíř se také podílel na výzdobě jedné z knih

⁴⁴⁴ Johannes JAHN: Lucas Cranach d. Ä., Das gesamte graphische Werk, Mit Exempeln aus dem graphischen Werk Lucas Cranach d. J. und der Cranachwerkstatt, München 1972, 246–261, zvl. 249, 261.

⁴⁴⁵ Jarmila VACKOVÁ: K malbám ve Smíškovské kapli, in: Umění 1971, 255–278, zvl. 266–267.

⁴⁴⁶ Josef KRÁSA: Nástěnná malba a Knižní malba, in: Pozdně gotické umění v Čechách, Praha 1978, 443.

⁴⁴⁷ Jaroslav PEŠINA / Dobroslava MENCLOVÁ: Obraz hradní kaple švihovské a začátky české krajinomalby, in: Umění 1953, 93–114, zvl. 102, 104, 108; Dobroslava MENCLOVÁ / Václav RYNEŠ: Státní hrad a městečko Švihov, Praha 1953; Jaroslav PEŠINA: Hradní kaple na Švihově, Praha 1954; KRÁSA, in: Pozdně gotické umění 1978, 300; Zuzana VŠETEČKOVÁ: Nástěnné malby v hradní kapli na Švihově, in: (ed.) Viktor KUBÍK: Doba jagellonská v zemích české koruny (1471–1526). Sborník katolické teologické fakulty Univerzity Karlovy. Dějiny umění – historie I, Praha 2003, 257–267; Ondřej FAKTOR: Středověká nástěnná malba v jihozápadních Čechách – Klatovsko, nepublikovaná diplomová práce na FFUK v Praze, Praha 2008, 201–213.

oslavujících hrdinské činy Maxmiliána I., kterými císař zaměstnával tehdejší nejvýznamnější umělce jižního Německa a Rakouska, jako byli Albrecht Dürer, Hans Burgkmair či Hans Schäufelein. Výtvarný styl grafické výzdoby těchto knih, v mnohém podmíněný vůdčí osobností Albrechta Dürera, je charakteristický zobrazováním figur v typických dobových kostýmech, zasazením děje jednak do rámce architektury, jednak do rozvinuté krajiny s motivy lovů, bitev, turnajů a jiných kurtoasních výjevů. Dominuje krása a dekorativní pojetí látek s motivy granátových jablek, pruhované nohavice oděvů, zlaté šperky či péry zdobené klobouky. Leonhard Beck byl hlavním mistrem grafické výzdoby knihy *Theuerdank* z roku 1517, líčící v podobě fiktivního příběhu rytíře *Thewrdancka* Maxmiliánova hrdinství při námluvách jeho první ženy, nizozemské princezny Marie Burgundské a cestě za ní roku 1478.⁴⁴⁸ Na švihovské malbě bychom mohli spatřovat obdobný výjev tohoto typu, právě díky blízkosti k charakteru dvorského stylu císaře Maxmiliána I., kde spíše než opravdový boj rytíře s drakem máme před sebou obdobu oblíbené turnajové scény.

Srovnáme-li ale švihovského sv. Jiří s Cranachovým grafickým listem stejného námětu z roku 1512, spatříme v hlavních postavách ještě bližší paralely než u zmíněného malíře, a to právě v inklinaci k podunajskému stylu v krajině, v detailech postav, deku koně, pojetí poraženého draka. **[obr. 133]** Cranachova grafika je rovněž stále plně v intencích podunajského stylu s charakteristickými stromy s převýšenými a místy suchými větvemi, skalami a horami v pozadí. Malba se dá také srovnat s kresbou olůvkem připisanou Cranachovi, kde je zobrazen sv. Jiří, jak po probodnutí draka kopím, jenž se svíjí pod kopyty koně, tasí meč, podobně jako na švihovské malbě.⁴⁴⁹

Zároveň vidíme, že styl švihovského obrazu ukazuje již k pokročilejší fázi, kdy exaltovaný výraz podunajského malířství ustupuje rafinovanosti v podání dobových oděvů a jiných detailů. Na obraze jsou věrně zpodobena sídla objednatelů Jindřicha Švihovského z Rýzmburka. Již August Sedláček a pak Dobroslava Menclová je identifikovali jako hrady Skála, Rýzmburk, Švihov a město Horažďovice, kde leží klášter františkánů observantů, který Jindřich štedře podporoval a jenž byl v této době významným centrem vzdělanosti.⁴⁵⁰ Jindřich Švihovský z Rýzmburka byl synem

⁴⁴⁸ Stephan FÜSSEL: Emperor Maximilian and the media of his day, *The Theuerdank of 1517*, Köln 2003.

⁴⁴⁹ Johannes JAHN: Lucas Cranach d. Ä., *Das gesamte graphische Werk, Mit Exempeln aus dem graphischen Werk Lucas Cranach d. J. und der Cranachwerkstatt*, München 1972, 87. Kresba je zde ale datována až do 30. let. 16. století.

⁴⁵⁰ August SEDLÁČEK: *Hrady, zámky a tvrze království českého, díl IX.*, Praha 1996, 7–11; PEŠINA/MENCLOVÁ 1953, 108–113 (cit. v pozn. 24).

významného magnáta a šlechtice, zemského sudího Půty Švihovského z Rýzemberka, jehož náhrobek z červeného mramoru se nachází právě v klášteře v Horažďovicích. Půta Švihovský cestoval v roce 1487 s dalším významným mužem své doby, humanistou Janem Hasištejnským z Lobkovic do Říma, aby jménem krále Vladislava Jagellonského složili slib papeži. Oba muži našli místo posledního odpočinku v kostelích františkánů-observantů, které štědře podporovali – Jan Hasištejnský v Kadani a Půta Švihovský v Horažďovicích.⁴⁵¹ Zde našel útočiště i jeho syn Jindřich v pozdější době, kdy byl v nemilosti u krále Ferdinanda I. Jindřich byl velmi vzdělaný, v roce 1501 získal na univerzitě v Lipsku titul bakaláře. Shodou okolností zde tentýž rok získal titul Magister Artis i výše zmíněný autor pozdějšího popisu wittenberského zámku Andreas Meinard, který kolem roku 1505 odešel do Wittenbergu.⁴⁵² Od roku 1511 byl Jindřich Švihovský ve dvorských službách jako hofmistr a 1522–23 jako nejvyšší kancléř království českého.⁴⁵³ V tomto úřadu vystřídal svého roku 1522 zemřelého švagra Ladislava ze Šternberka⁴⁵⁴ (připomeňme, že byl donátorem zmíněného rukopisu *Životy Otců*).

Věrné zobrazení šlechtických sídel (hradů či vedut měst) v nástěnné malbě v Čechách navázalo na tradici z konce 15. století, a sice na soubory nástěnných maleb zdobící sídla významných šlechticů, zejména Zdeňka Lva z Rožmitálu (Jindřichova druhého švagra), které vznikly pod vlivem jeho cest po evropských dvorech, o níž zpravuje například cestopis Václava Šaška z Bírkova.⁴⁵⁵ Avšak ani pro Cranacha coby dvorského umělce není nic typičtějšího než právě věrné zobrazování sídel saských kurfiřtů na pozadí obrazů sloužících dvorské reprezentaci. Tak je tomu například i na oltářním retáblu s Martýriem sv. Kateřiny vzniklém pro kurfiřta Bedřicha Moudrého (původně nejspíše ve wittenberském zámeckém kostele (Gemäldegalerie v Drážďanech, 1506), kterému se švihovská nástěnná malba v mnoha ohledech blíží. **[obr. 134]** Oltářní retábl dobře

⁴⁵¹ K Janu Hasištejnskému viz též: Ivana KYZOUROVÁ: Básník a král, Bohuslav Hasištejnský z Lobkovic v zrcadle jagellonské doby, katalog výstavy, Praha 2007, 126.

⁴⁵² G. BAUCH 1884, 426.

⁴⁵³ SEDLÁČEK 1996, díl IX., 18; Josef MACEK: Jagellonský věk v českých zemích, díl 1–2, Praha 2001 (2. vyd.), 322; František PALACKÝ / Jaroslav CHARVÁT: Přehled současné nejvyšší důstojníků a úředníků zemských i dvorských ve království českém, od nejstarších časů až do nynějška, Praha 1832, 364; k rodu Švihovských viz: Bohumila JANKOVSKÁ: Švihovští z Rýzemberka (1450–1650), nepublikovaná diplomová práce na Jihočeské univerzitě v Českých Budějovicích. České Budějovice 2000, zejména 40–41, 69–74.

⁴⁵⁴ PALACKÝ 1832, 364.

⁴⁵⁵ Václav ŠAŠEK z BÍRKOVA: Deník o jízdě a putování pana Lva z Rožmitálu a z Blatné z Čech až na konec světa, překlad Mathesius, Bohumil. Praha 1974; Jiří KUTHAN: Stavební dílo a mecenáš Lva (†1485) a Zdeňka Lva (†1535) z Rožmitálu, in: Sborník Národního muzea v Praze, řada A – historie, 61, 2007, č. 1–2, 53–59.

dokumentuje onu formální proměnu od Cranachova podunajského stylu k jeho dvorskému stylu v Sasku. Je to kombinace již suchého podání postav v módních oděvech s ještě dynamickou přírodní složkou. Zobrazení hradu Coburg na levém křídle svatokateřinského oltáře je velmi blízké způsobu zobrazení hradu Švihov na obraze sv. Jiří. Domníváme se tedy, že autor švihovské nástěnné malby měl poměrně dobrý přehled o současných trendech v dvorském umění, a mohl být poučen i dílem Lucase Cranacha st. či vědomě na něj navázat.

Mezi německými badateli panuje rovněž shoda o portrétním charakteru některých postav oltáře sv. Kateřiny.⁴⁵⁶ Mezi přihlížejícími vojáky jsou zobrazeni kurfiřt Bedřich Moudrý a jeho bratr Jan Stálý. Připomeňme, že v této době byl tzv. sakrální identifikační portrét zcela běžný.⁴⁵⁷ V podobné duchu uvažovala Dobroslava Menclová o postavě sv. Jiří na Švihově jako o možném portrétu Jaroslava Švihovského, jeho žena pak měla být zobrazena v postavě klečící princezny, jež tradičně představovala alegorii Církve.⁴⁵⁸ Přihlédneme-li k záměrné aktualizaci legendického námětu, který byl zasazen do reálného prostředí panství Švihovských, je toto uvažování legitimní. Jako sv. Jiří na koni se nechal zobrazit např. císař Maxmilián I. kolem roku 1508 na reliéfu od Hanse Dauchera (Kunsthistorisches Museum ve Vídni), jezdecký portrét Maxmiliána I. v grafice z roku 1508 od Hanse Burgkmaira je obdobou reprezentativního zobrazení sv. Jiří na koni od téhož autora. Otázkou zůstává, do jaké míry můžeme ve švihovské malbě vidět odraz tehdy silícího tureckého nebezpečí, jak to naznačila naposledy Zuzana Všetečková a jak vykládali reliéf stejného námětu na jižním portálu baziliky sv. Jiří na Pražském hradě z téže doby (kolem 1515) např. Jiří Kropáček či Jarmila Vacková.⁴⁵⁹ Aktualizace sv. Jiří jako ochránce křížáků a patrona v boji proti Turkům získávala v této době na síle. Kult sv. Jiří šířil zejména císař Maxmilián I. v souvislosti se zamýšlenou křížovou výpravou.⁴⁶⁰ V roce 1494 obnovil Bratrstvo sv. Jiří v návaznosti na řád tohoto

⁴⁵⁶ Recentní literatura však nabízí i jiný pohled na shody Cranachových postav na tomto oltáři s dobovými portréty, srov.: Harald MARX: Dresden als Cranach-Palast und der „moderne“ Cranach, in: (hsg.) Harald MARX / Ingrid MÖSSINGER: Cranach. Ausstellungskatalog. Kunstsammlungen Chemnitz. Bonn 2005, 88–111, zvl. 103 sq.

⁴⁵⁷ Tamtéž. Můžeme vzpomenout např. Haraldem Marxem zmíněnou Dürerovu Růžencovou slavnost z téhož roku 1506 nebo obrazy světců určené pro výzdobu kostela v Halle, do jejichž podoby se identifikoval kardinál Albrecht Braniborský.

⁴⁵⁸ PEŠINA/MENCLOVÁ 1953, 113–114.

⁴⁵⁹ VŠETEČKOVÁ 2003, 263; Jiří KROPÁČEK: Triumfální motivy v počátcích renesančního umění v Zaalpi, in: Umění 1972, 271; Jiřina HOŘEJŠÍ / Jarmila VACKOVÁ: Některé aspekty jagellonského dvorského umění, in: Umění 1973, č. 6, 498–511, zvl. 500.

⁴⁶⁰ Ausstellung Maximilians I. Innsbruck. Katalog. (hsg.) Erich EGG, Innsbruck 1969, zvl. 29, 33.

světce, založený již jeho otcem Friedrichem III.⁴⁶¹ Protiturecké myšlenky byly jednou z hlavních témat císařova života a odrážely se i v mnoha uměleckých dílech spojených s jeho osobou. Připomeňme např. modlitební knihu císaře Maxmiliána z let 1514–15 (Staatsbibliothek München, Staatsbibliothek Besancon, Österreichische Nationalbibliothek), vytvořenou pro členy bratrstva a obsahující přímluvné modlitby ke Kristu, Panně Marii a světcům s důrazem na ochranu před smrtí v boji, nebo oltář sv. Jiří (Innsbruck, zámek Ambras) od Sebalda Bocksdorfera z doby kolem 1508–10 s reliéfem sv. Jiří uprostřed. Zde je dek světceva koně (der Pferddecke) ozdoben červenými kříži jako emblémem svatojiřského bratrstva. Znak sv. Jiří v podobě červeného kříže na bílém poli nese též anděl v horní části švihovského obrazu. Velmi blízké zobrazení téhož světce pochází z oltáře z Malesic (Národní galerie v Praze).⁴⁶² K boji proti Turkům vyzýval i český humanista Bohuslav Hasištejnský z Lobkovic, autor oslavného epitafu na náhrobku Půty z Rýzemberka (klášter v Horažďovicích), v básni *De bello contra Turcas inferendo*⁴⁶³ z roku 1499 adresované „císaři a všem křesťanským panovníkům“, k jejímuž rozšíření došlo i prostřednictvím několika vydání ještě po Bohuslavově smrti.⁴⁶⁴ Jindřich Švihovský byl přítomen například onomu známému vídeňskému jednání v roce 1515, kdy došlo k dohodě o dvojím sňatku a nástupnictví mezi Habsburky a Jagellonci.⁴⁶⁵ Toto spojení tří zemí – Čech, Rakouska a Uher – bylo mimo jiné zamýšleno jako cesta k vytvoření jednotného obranného předpolí proti hrozícímu tureckému nebezpečí a zajištění evropského míru, jak proklamoval např. text *Diaria* vídeňských událostí sepsaného humanistou, historikem a rádcem Maxmiliána I. Johannem Cuspinianem.⁴⁶⁶ Svědectví o těchto jednáních přinesl kromě německých tištěných propagačních letáků i česky Mikuláš Konáš z Hodištkova, který vydal roku 1515 tiskem text s názvem *Sjezd císařské velebnosti a nejjasnějších tří králů jejich milosti, v kterémž se mnoho divného a pamětihodného pokládá*.⁴⁶⁷ Plán křížové výpravy proti Turkům byl pak vypracován v roce 1517 a projednán v Innsbrucku u příležitosti

⁴⁶¹ Tamtéž, 35 (Ausstellung Maximilians I.).

⁴⁶² Jiří FAJT / Štěpánka CHLUMSKÁ: Čechy a střední Evropa 1200–1550. Sbirka starého umění Národní galerie v Praze. Praha 2006, 102; Petr KOVÁČ: Jan Horstofar z Malesic (Hans Harsdorffer) a Oltář z Rábí, in: Gotika v západních Čechách (1230–1530). Sborník příspěvků z mezinárodního vědeckého symposia, Praha 1998, 66–79.

⁴⁶³ *Carmen adhortatorium ad bellum contra Turcas* vyšla tiskem v rámci edic Bohuslavových děl roku 1509 a pak 1562, 1570, viz: Tomáš RATAJ: České země ve stínu půlměsíce, Praha 2002, 158.

⁴⁶⁴ Text na náhrobku in: August SEDLÁČEK: Hrad, zámky a tvrze království českého, Praha 1996, díl IX., 15; Josef TRUHLÁŘ: Humanismus a humanisté v Čechách za krále Vladislava II., Praha 1894, 87.

⁴⁶⁵ J. JANSKÝ: Tři kapitoly z dějin hradů Starého a Nového Herštejna, *Castellologica Bohemica*, č. 6, 1998, 194–202; JANKOVSKÁ 2000, 64–65.

⁴⁶⁶ Ausstellung Maximilians I. 1969, 42–45.

⁴⁶⁷ Josef HRABÁK (ed.): Dějiny české literatury I. Starší česká literatura, Praha 1959, 305.

rakouského generálního sněmu. Ačkoliv k rozhodným událostem a nešťastné bitvě u Moháče, kde bojovala po boku Ludvíka Jagellonského i česká vojska, došlo až o téměř deset let později, byl Jindřich Švihovský po celou dobu prakticky ve středu dění a byl jistě účasten příprav české zemské hotovosti na válečné tažení.⁴⁶⁸ Nutno dodat, že to byla mezi jinými i vojska Švihovských, která kvůli vnitřním stavovským konfliktům vyrazila příliš pozdě na to, aby byla králi u Moháče co platná.⁴⁶⁹ Přes tyto dějinné paradoxy není ale vyloučeno, že se malbou sv. Jiří, provedenou nad oltářem téhož světce zhruba mezi lety 1515–20, a její aktualizací pomocí zasazení výjevu do reálné krajiny svého panství Jindřich Švihovský hrdě hlásil k ideálům „křesťanského rytíře“ připraveného k boji s Turky a dovolávajícího se tak světcovy ochrany.⁴⁷⁰

3.1.2.2. Exkurz: Paralely dvorské reprezentace: Antverpy – Wittenberg – Švihov?

Za účelem dvorské reprezentace vznikly i o něco starší nástěnné malby na hradě Švihov v tzv. červené baště, které rovněž navazují na zmíněnou tradici výzdoby hradů českých šlechticů (Blatná, Písek, Žirovnice, Jindřichův Hradec).⁴⁷¹ Malby jsou dnes fragmentem původního stavu. Nejdochovalejší z nich je zobrazení turnaje, zápasníků a scény Paridova soudu. [obr. 135, 136] Paridův soud patřil mezi oblíbená mytologická zobrazení morálních exemplů varujících před svody Venuše, které pod vlivem křesťanského humanismu získalo koncem 15. století odlišný výklad.⁴⁷² Jemu se obsáhle věnoval zejména Franz Matsche v souvislosti s nápadně častým zobrazením tohoto

⁴⁶⁸ V osudném roce 1526 jej v dopise ze 13. září informuje jeho tchán Lev z Rožmitálu o osudu krále Ludvíka Jagellonského a prohrané bitvě. Archiv český, Josef KALOUSEK (ed.), Praha 1890, díl X., 130–131.

⁴⁶⁹ JANKOVSKÁ 2000, 41; Podrobně k událostem bitvy u Moháče viz: Zdeněk VYBÍRAL: Bitva u Moháče, Praha 2008.

⁴⁷⁰ Jindřichovi mohl být snad znám v této době populární traktát Erasma Rotterdamského *Enchiridion Militis Christiani*, jenž popisuje ctnosti křesťanského rytíře a byl poprvé publikován 1504. O významu tohoto textu i pro naše prostředí svědčí skutečnost, že byl roku 1519 přeložen do češtiny Oldřichem Velenským z Mnichova pod názvem: *Přeutěšená a mnoho prospěšná kniha Erazíma Rotterdamského o rytíři křesťanském*, viz: Karel SABINA: Dějepis literatury československé staré a střední doby, Praha 1866, 856. K tématu rytířství viz: Josef MACEK: Jagellonský věk v Českých zemích, díl 1/2. Praha 2001, zvl. 379.

⁴⁷¹ Josef KRÁSA: Nástěnné malby žirovnické Zelené světnice. Příspěvek ke studiu pozdně gotické profánní malby, in: Umění 1964, 282–300; týž: Nástěnná malba, in: Pozdně gotické umění v Čechách, Praha 1978, 258–314; k malbám na Švihově též: VŠETEČKOVÁ 2003.

⁴⁷² K tomuto tématu v umění např. Lucas Cranach, Gemälde Zeichnungen Druckgraphik, Katalog der Ausstellung in Kunstmuseum Basel, (hsg.) Dieter KOEPLIN / Tilman FALK, Basel/Stuttgart 1974, Bd. II, 613–631.

námětu u Lucase Cranacha st.⁴⁷³ Ony tři bohyně (Göttinen) Paridova soudu, zobrazovaného tradičně jako snová vize spícího rytíře, reprezentovaly podle traktátu florentského novoplatonika Marsilia Ficina *De Triplici Vita et Fine Triplici* z roku 1489, vycházejícího z pozdně antického učence Fulgentia, tři způsoby života (vita contemplativa – Minerva, vita activa – Juno, vita voluptuaria – Venuše).⁴⁷⁴ Téma bylo tedy chápáno jako alegorie lidského života. Podle Ficina by měla ovšem v životě ideálního šlechtice panovat mezi těmito třemi složkami dokonalá harmonie. Právě tento námět byl na saském dvoře nesmírně častý. Cranach jej maloval v mnoha variantách nejen na deskách, ale dle dobových popisů tvořil i výzdobu zámků saských kurfiřtů.⁴⁷⁵ Cranach tím navázal na starší typ výzdoby z počátku 16. století, dochované jen v popisech, která navazovala na způsob výzdoby burgundsko-nizozemského dvora císaře Maxmiliána I., kde byl vychován kurfiřt Bedřich Moudrý, který se těchto turnajů také účastnil.⁴⁷⁶ Není bez zajímavosti, že při turnajích na maxmiliánském dvoře byly pořádány i tzv. *tableaux vivant* neboli zobrazení nějakého námětu živými postavami. Při jednom z nich byl takovým námětem právě Paridův soud.⁴⁷⁷

Interpretace tohoto námětu má na počátku 16. století dvě roviny: jednak je Paris chápán v čistě negativním duchu jako varovný příklad špatné volby, často v protikladu k volbě Herkulově jako volbě správné,⁴⁷⁸ jednak pozitivně, v duchu zmíněné novoplatonské filosofie inspirované Marsiliem Ficinem. Matsche se na rozdíl od Koepplina domnívá, že Ficinův traktát byl v humanistických kruzích ve Wittenbergu dobře znám, a četnost tohoto zobrazení připisuje právě jeho výkladu coby exempla dokonalého šlechtice.⁴⁷⁹ Srovnání s Cranachovou grafikou tohoto námětu z roku 1508 nabízí lákavou možnost výkladu švihovské malby v podobných filosoficko-humanistických souvislostech, vzhledem k významnému postavení a rozhledu jejich donátorů. Malba na Švihově se blíží spíše kompozici vytvořené Cranachem a malíři počátku 16. století než stejným námětům konce 15. století, známým zejména z grafik. Přestože se Švihovští, kteří byli

⁴⁷³ MATSCHE 1996, 51, 59–68, zde další literatura.

⁴⁷⁴ KOEPLIN/FALK 1976, Bd. I, 211–213, Bd. II, 613–630, zvl. 615.

⁴⁷⁵ HARKSEN 1972, 113; MATSCHE 1996, 49.

⁴⁷⁶ KOEPLIN/FALK 1976, Bd. I, 44.

⁴⁷⁷ Queen Mary of Hungary, The Queen and her Court 1521–1531, úvod Sándor BODÓ, Budapest 2005, 169–172, zde 170, č. kat. II–2.

⁴⁷⁸ Takto např. humanista Nikolaus Marschalk ve slavnostní řeči při promoci prvních 24 studentů (Bakkalaureen der Künste) na wittenberské univerzitě z roku 1503; BAUCH 1894, 78.

⁴⁷⁹ MATSCHE 1996, 63, pozn. 139.

vychovávání na dvoře bavorských vévodů a později jimi též placeni za své služby,⁴⁸⁰ pohybovali v německém prostředí velmi často a měli tedy možnost Ficinův traktát číst v německém vydání z roku 1505, nedá se zatím tato spojitost prokázat. Překlady Marsilia Ficina do češtiny, nejčastěji z pera Oldřicha Velenského z Mnichova, byly zaměřeny spíše na jednodušší dopisy nebo satirické texty než na složité filosoficko-kosmologické výklady.⁴⁸¹ Inspirace pozdě středověkých zobrazení Paridova soudu u nás zřejmě tradičně vycházela z oblíbeného traktátu *Historia destructionis Troiae* italského literáta Guida da Columna. Ten byl již ve středověku překládán do češtiny a byl tištěn v několika vydáních v 80. letech 15. století v Plzni. V těchto českých vydáních byla, jak uvádí Kamil Boldan, posílena mravoučná tendence a Trója zde platila za příklad bohatého města, které padlo za své hříchy.⁴⁸² Význam trojské legendy pro zaalpské země tkvěl podle autora kromě jeho formy čtivého rytířského románu také v tom, že od hrdinů, kteří se zachránili z hořící Tróje, odvozovaly významné rody, ale i národy svůj původ.⁴⁸³ Opisy z let 1437 a 1442 uzavírají vlastenecké dovětky: „Dokonány jsú kniehy tyto (...) ke cti a užitku lidu rytieřského země České, aby je čtúce nebo slyšiece naučili se slavným udatným skutkóm rytieřským k obraně zákona božieho a své vlasti české“.⁴⁸⁴ Moralistnímu výkladu coby varovného příkladu by napovídaly též nápisy ve špaletě okna v červené baště na Švihově, jehož časová souvislost s malbami je však nejistá.⁴⁸⁵

⁴⁸⁰ Jiří JÁNSKÝ: Tři kapitoly z dějin hradů Starého a Nového Herštejna, in: *Castellologia Bohemica* 6, Praha 1998, 187–204, zvl. 194.

⁴⁸¹ Karel SABINA: Dějepis literatury československé staré a střední doby, sv. II. Praha 1866, 787.

⁴⁸² Kamil BOLDAN: *Záhada Kroniky trojanské*, Praha 2010.

⁴⁸³ Tamtéž, 56 (BOLDAN).

⁴⁸⁴ Strahovská knihovna, sign. DG III 7, fol. 115v; Národní knihovna ČR, sign. XXIII D 1, fol. 187r. Citováno z: tamtéž, 56–57.

⁴⁸⁵ Za překlad a určení zdrojů těchto nápisů děkuji Kateřině Kubínové. Datace nápisů je sporná, Jiří Roháček, jemuž děkuji za odbornou radu v této věci, sice připustil možnost jejich vzniku v době maleb, ale přiklonil se spíše k pozdější dataci do pokročilého 16. století. Nápisy jsou ale každopádně zajímavou výpovědí o myšlenkovém prostředí šlechty této doby. Obsahují: středověké proverbium „OMNIA NOVA PLACENT“ (vše nové se líbí) doplněné o text „CVNCTA INVETERATA VILESCVNT“ (Vše staré nemá cenu). Jde o proverbium použité např. v satirické novele č. 157 od Franca Scchettiho z konce 14. století. Její morální ponaučení lze chápat ve smyslu kritiky lidské nestálosti v pravé víře a podléhání scestným náboženským myšlenkám, jejichž přitažlivost tkví v tom, že jsou „nové“; dále citát z Písma (KAZATEL 3,1) „OMNIA TEMPVS HABET“ (vše má svůj čas); výňatek z Petroniova *Satiriconu* (kap. 137/9,1–10) „QVISQVIS HABET NVMOS FELICI NAVIGAT AVRA FORTVNA... SVO TEMPERAT ARBITRIO ~...A LOQVOR QVID VIS NVMIS PREBENTIS...VENIET CLAVSV POSSIDET ARCA IOVEM ~“ (Každý, kdo má peníze, pluje si šťastným větrem, Svým rozhodnutím si určuje osud. Mnoho říkám, co chceš, když máš peníze) a středověké proverbium „NVLLVS AMOR ...QVILIBET EST TANTVS MVNERA Q(?)...“ (ve smyslu: Každý je tak ceněn, jaké dává dary). *Thesaurus proverbiorum medii aevi* 8, Berlin / New York 1999, 472; *Thesaurus proverbiorum medii aevi* 4, Berlin / New York 1997, 190; Karel HRDINA (ed.): *Petronius, Satiricon, milostné a veselé příhody Enkolpia a jeho přítel za doby Neronovy*, Praha 1947, 4. vydání.

Také zobrazení turnajů se těšilo na saském dvoře, stejně jako jinde, velké oblibě. Například průběh turnaje konaného v roce 1509 u příležitosti oslavy ukazování relikvií wittenberského zámeckého kostela byl zachycen v oslavné básni dvorního básníka a humanisty Georga Sibuta Daripina.⁴⁸⁶ Tuto událost dokumentoval i Lucas Cranach třemi dřevořezy. Srovnáme-li s turnajem na Švihově jeho nejstarší dřevořez turnaje z roku 1506, vidíme, že i při velkém zjednodušení švihovské malby nejsou od sebe, v základním kompozičním rozvrhu ve třech obrazových plánech a s přihlížejícími postavami zobrazenými zezadu, zcela vzdáleny. **[obr. 137]** Obě zobrazení ale pravděpodobně reflektují obrazy turnajů z prostředí císaře Maxmiliána I.⁴⁸⁷

Pod výjevem s turnajem vpravo dole je jakoby na zdi zavěšena lovecká kuše. **[obr. 138]** Naposledy zobrazení interpretovala Zuzana Všetečková jako odznak bratrstva lučičtíků (*Cofradia del Center de la Ploma*), které vzniklo ve 14. století ve Španělsku.⁴⁸⁸

Možnost setkání českých šlechticů s tímto bratrstvem na cestách vedoucích mimo jiné i do Španělska není vyloučena, přesto je logičtější v malbě spatřovat zjednodušené trompe-l'œil, oblíbené již v 15. století v Itálii a Nizozemí, jak to činil Josef Krása.⁴⁸⁹

Podobnými hříčkami založenými na humanistických spekulacích se bavila šlechta na evropských dvorech. Byla to módní záležitost, kterou malíř demonstroval svůj um a svůj intelektuální rozhled. Trompe-l'œil se zavěšenou loveckou kuší na Švihově upomíná na iluzivně malovaná lovecká zátiší Jacopa de'Barbariho a Lucase Cranacha st., jež tvořila rovněž součást výzdoby saských zámků. **[obr. 139]** Připomeňme líčení Christopha Scheurla o tom, jak Cranach vyzdobil stěny zámku Hartenfels zajíci, bažanty, pávy, kachnami a jinými opeřenci tak věrně, že je lidé chtěli sundávat ze zdí.⁴⁹⁰

Nebo anekdotu o tom, jak v roce 1508 vymaloval Cranach pro pozdějšího císaře Maximiliána I. kance, kterého ulovil kurfiřt Bedřich Saský. Scheurl píše, že věrně zachyceného kance se poblíž stojící lovecký pes lekl tak, že se naježil a začal štěkat.⁴⁹¹

Tato líčení oklamání diváků, jak lidských, tak zvířecích, parafrázovala úryvky z knihy *Naturalis historia* od Gaia Plinia st. a byla ve dvorských kruzích nesmírně oblíbená.

⁴⁸⁶ KOEPLIN/FALK 1974, Bd. I., 195–196, pozn. 16; MACHILEK 1988, 224–226, pozn. 17.

⁴⁸⁷ Viz např. kopie obrazu Turnaj v Antverpách podle originálu z roku 1494. Jednoho zdejšího turnaje, jenž byl zpodoběn na bruselské tapiserii, nyní v muzeu ve Valenciennes, se zúčastnil též saský kurfiřt Bedřich Moudrý. Viz: Queen Mary of Hungary, The Queen and her Court 1521–1531, úvod Sándor BODÓ, Budapest 2005, 169–172, zde 170, č. kat. II–2; též: Zuzana LUDIKOVÁ (ed.): Mária Uhorská 1505–1558. Katalog výstavy ve Slovenské národní galérii v Bratislavě. Bratislava 2006, 84–85.

⁴⁸⁸ VŠETEČKOVÁ 2003, 258.

⁴⁸⁹ KRÁSA 1964, 289.

⁴⁹⁰ Kompletní německý přepis Scheurlovy chvalořeči otištěn in: LÜDECKE 1953, 49–55; KOEPLIN/FALK 1974, Bd. I., 196.

⁴⁹¹ LÜDECKE 1953, 50.

Připomeňme, že např. olomoucký biskup Stanislav Thurzo obdržel od Erasma Rotterdamského vydání Pliniova spisu z roku 1525 jako dar.⁴⁹²

Vzdálenějším ohlasem Cranachových grafik lovů s vyobrazeními konkrétních hradů jako dalšího námětu dvorské zábavy a reprezentace je pak, v již velmi rustikální podobě, výzdoba Zelené světnice na hradě Houska v severních Čechách, jak před lety upozornil Josef Krása.⁴⁹³ Malby nejspíše objednali po roce 1520 majitelé hradu Dobeš Hrzán z Harasova a jeho žena Eliška Mrácká z Dubé. [obr. 140, 141, 142]

3.1.3. Možnost spojení Lucase Cranacha st. s humanistickým prostředím a dvorskou reprezentací v Čechách a na Moravě

Podle uvedeného se zdá, že mohlo existovat určité spojení mezi českým humanistickým prostředím, potažmo šlechtickou dvorskou reprezentací s orientací na cranachovské předlohy, uvážíme-li, že olomoucký biskup Stanislav Thurzo (1497–1540), na jehož humanistický okruh psalo mnoho učenců oslavné básně,⁴⁹⁴ objednal přímo od Cranacha několik obrazů a že s královskou či císařskou (?) objednávkou u Cranacha patrně souvisel i vznik retáblu jednoho z hlavních oltářů pro katedrálu sv. Víta.

Biskup Stanislav Thurzo⁴⁹⁵ pocházel z bohaté a mocné hornouherské rodiny, která zbohatla společným podnikáním s rodem Fuggerů. Jeho bratr Jan Thurzo byl biskupem ve Vratislavi. Humanistický okruh biskupa Thurza nebo zástupci olomoucké kapituly, kteří všichni udržovali intenzivní styky s vídeňskými humanisty okruhu Konráda Celta, mu mohli zprostředkovat kontakt s Lucasem Cranachem, jak bylo v literatuře již mnohokrát vzpomenuto.⁴⁹⁶ Například významný moravský humanista a od roku 1511 člen olomoucké kapituly Augustin Käsenbrot, zvaný jinak Augustin Olomucensis (1465–1513), člen Sodalitas litteraria Danubiana, se přátelil s Janem Cuspinianem, od roku 1508 nástupcem Celta na Vídeňské univerzitě, který se nechal se svou ženou portrétovat právě Lucasem Cranachem v roce 1502.

⁴⁹² HLOBIL/PETRŮ 1992, 170.

⁴⁹³ KRÁSA 1964, 288; PEŠINA/MENCLOVÁ 1953, 104–105.

⁴⁹⁴ Například Stephanus Taurinus Olomucensis, Caspar Ursinus Velius či Georgius Sibus Daripinus.

Viz: HARDER 1988, 33; HLOBIL/PETRŮ 1992, 150; MACHILEK 1988, 207–241.

⁴⁹⁵ WOTKE 1988; WÖRSTER 1988.

⁴⁹⁶ HLOBIL/PETRŮ 1992, 129 sq.

3.2. Nástěnné malby v klášterním kostele františkánů v Kadani

S humanistickým prostředím bylo spojeno i místo v severozápadních Čechách, jehož vztah k rodu Lobkoviců byl vetknut i do výzdoby interiéru klášterního kostela františkánů observantů v Kadani, zasvěceného Čtrnácti svatým Pomocníkům. Zde byly v nedávné době pod vrstvou omítek na jižní stěně presbytáře objeveny nástěnné malby s Ukřižováním v jednom a Oplakáváním ve druhém poli mezi příporami a donátorskou scénou v podobě epitafu se svatými pannami a Pannou Marií ve spodním pásu pod Ukřižováním. [obr. 143] Malby byly postupně odkrývány a restaurovány od roku 2004,⁴⁹⁷ z uměleckohistorického hlediska podrobně rozebrány Janem Roytem,⁴⁹⁸ historickým souvislostem se věnoval Petr Hlaváček.⁴⁹⁹ Postavy donátorské scény byly určeny podle lobkovického erbu buď jako Jan Hasištejský z Lobkovic s rodinou, nebo jako Jaroslav II. Hasištejský z Lobkovic se dvěma syny (vlevo) a jeho žena Markéta z Plavna (vpravo). [obr. 144] Lobkovicové drželi patronátní právo kadaňského kláštera od roku 1481.⁵⁰⁰ Oba autoři se ale spíše kloní k Jaroslavu z Lobkovic a dataci určují podle vdovského oděvu Markéty z Plavna do doby po smrti Jaroslava Hasištejského, tedy po 1529. Datem ante quem by pak byl (plus mínus) rok 1531, kdy zemřela Markéta z Plavna.

Že jde skutečně o vdovský oděv, můžeme přesvědčivě prokázat srovnáním s portréty uherské královny Marie Uherské, vdovy po českém králi Ludvíku Jagellonském, která se po jeho smrti nechávala záměrně zpodobovat ve vdovském rouchu sestávajícím z bílého *couvre-chef* na hlavě a kolem krku zavinitého *guimpre*, což je doloženo i v pramenech.⁵⁰¹ Takto je namalována na mnoha portrétech, např. od J. Seiseneggera nebo na obraze připisaném bruselskému Mistru Magdaleniny legendy (Szépművészeti

⁴⁹⁷ Restaurátorskou školou prof. Karla Strettiho z pražské Akademie výtvarných umění, viz: M. PAVALA / M. REČOVÁ / J. VOJTEK: Restaurování nástěnných maleb v kostele Čtrnácti svatých pomocníků v Kadani, in: *Technologia artis* 6/2008, Akademie výtvarných umění v Praze 2008, 250–267.

⁴⁹⁸ Jan ROYT: Poznámky k vývoji malířství v Kadani v 15. století, in: (eds.) Michaela NEUDERTOVÁ / Petr HRUBÝ: *Gotické sochařství a malířství v severozápadních Čechách*, Ústí nad Labem 1999, 143–153; Jan ROYT: Nástěnné malby v kostele Čtrnácti sv. Pomocníků v Kadani, *Symposium im Refektorium des Franziskaner-Klosters der Vierzehn heiligen Nothelfer in Kaaden* 7. 3. 2008; též: Nástěnné malby v kostele Čtrnácti svatých pomocníků v Kadani, in: *Historická Olomouc XVII. Úsvit renesance na Moravě*, Olomouc 2009, 177–185.

⁴⁹⁹ Petr HLAVÁČEK: K ikonografickému programu nástěnných maleb v presbytáři františkánského kostela Čtrnácti sv. Pomocníků v Kadani, in: *Umění* 53, 2005, 165–170.

⁵⁰⁰ Petr HLAVÁČEK / Jan PACHNER: K ikonografickému programu nástěnných maleb v presbytáři františkánského kostela Čtrnácti sv. Pomocníků v Kadani, in: *Umění* 53, 2005, 165–170, zde 167.

⁵⁰¹ Viz: *Queen Mary of Hungary, The Queen and her Court 1521–1531*, úvod Sándor BODÓ, Budapest 2005, 255, č. kat. VII–1; též: Zuzana LUDIKOVÁ (ed.): *Mária Uhorská 1505–1558. Katalog výstavy ve Slovenské národnej galérii v Bratislavě*. Bratislava 2006, 24–25.

Múzeum, Budapešť), oba pocházející z doby kolem roku 1531. Oděv Marie Uherské je zde shodný s oděvem ženy na kadaňské donátorské scéně. **[obr. 145, 146]**

Přibližně dvacátým létům 16. století také odpovídá tvarosloví kadaňského obrazu, zejména charakter jeho dekorativního architektonického členění s ornamentálními pásy, dekorativními kandelábrovými sloupky s listovými ornamenty a medailony s profilovými obličejí, navazujícími na dekorace oltářních retáblů v Sasku.⁵⁰² **[obr. 147]** Možnosti přesnějšího datování malby podle těchto článků jsou ale poměrně omezené, protože neexistuje typologická řada vývoje těchto bordur. Např. v architektuře se typ kandelábrových sloupků k nám dostává až ve 30. letech 16. století a je většinou saského nebo rakouského původu. V knižní malbě se obdobná ornamentika vyskytuje zase mnohem dříve. V souvislosti s františkánským prostředím můžeme uvést např. typově starší ornamentální bordury na iluminacích Života sv. Františka (Stigmatizace sv. Františka) provedené františkánským kazatelem Jiljím Ratibořským pro Ladislava ze Šternberka a na Bechyni roku 1505. **[obr. 148]**

Malíř navázal na četné kompozice z dílny Lucase Cranacha st., základní rozvrh Ukřižování navazuje již na grafiku téhož námětu z Cranachova Pašijového cyklu, také se naší malbě blíží některé jeho kresby nebo např. malba téhož námětu ze Städel musea ve Frankfurtu n. M. (kol. 1515).⁵⁰³ **[obr. 149–152]** Tento typ Ukřižování byl pak v malbě Cranachova okruhu v různých obměnách opakován minimálně až do 40. let 16. století. Z maleb je kompozičně Kadaňskému Ukřižování nejbližší např. malba, nebo o něco pozdější Ukřižování z Indianapolis, datované rokem 1532.⁵⁰⁴ **[obr. 153]** To však ukazuje jen stylovou blízkost, obě malby může bez problémů dělit odstup i více let.

Jak upozornil již Petr Hlaváček, je nejspíše na malbě s Ukřižováním zobrazen v pozadí též lobkovický hrad Hasištejn.⁵⁰⁵ Aleš Mudra⁵⁰⁶ dále identifikoval architekturu města v pozadí malby Ukřižování s městem Jeruzalémem.

Malba s Oplakáváním oproti tomu nese v pozadí věrné zobrazení samotného kadaňského kláštera, což je pozoruhodné mimo jiné tím, že nad vchodem je vidět sochu Ukřižování, která zdobila průčelí kláštera a která tak ukazuje původní umístění možná

⁵⁰² Srov. SANDNER 1993, 153 – oltář z kostela v Oberbobritzsch, 1521.

⁵⁰³ Např. Ukřižování s lotry na kříži, na které upozornil již Jan Royt (ROYT 2009), viz: Johannes JAHN: Lucas Cranach d. Ä., Das gesamte graphische Werk, Mit Exempeln aus dem graphischen Werk Lucas Cranach d. J. und der Cranachwerkstatt, München 1972, 36.

⁵⁰⁴ Ukřižování viz: FRIEDLÄNDER/ROSENBERG, o. 94.

⁵⁰⁵ HLAVÁČEK/PACHNER 2005, 165–169, zde 169.

⁵⁰⁶ Aleš MUDRA: Příspěvky k nástěnným malbám v klášterním kostele Čtrnácti svatých Pomocníků a k eucharistické úctě v Kadani v 15. a 16. století, in: Ulrich Creutz a kontext jeho tvorby v severozápadních Čechách, Ústí n. Labem 2010 (v tisku).

jednoho z dochovaných Ukřižování v kadaňském klášteře.⁵⁰⁷ Obraz Oplakávání byl bohužel porušen dodatečným prolomením zdi pro panskou tribunu v místě Kristova těla, jež je nyní poněkud nelogicky domalováno, včetně tumby, která rovněž není původní. Obraz má obdobu např. v návrhové kresbě Lucase Cranacha st. k retáblu se scénou stejného námětu pro klášterní kostel v Halle, kde je rovněž (ale zrcadlově obráceně) zobrazen stojící bohatě oblečený Josef Arimatijský, v pozadí stojí kříže s lotry a žebříkem. **[obr. 154, 155]** Postavu truchlící ženy s lomícíma rukama nad Kristovým tělem (dnes zničeným) nalezneme např. v pozdější práci Cranachovy dílny se stejným námětem z Norimberka (Germanisches Nationalmuseum, kol. 1538). **[obr. 156]**

Zde se názorně ukazuje zásadní problém, jenž charakterizuje cranachovské bádání, zvláště kolem jeho dílenských prací, kterým je nemožnost vytvořit přesnější chronologickou datační křivku, jež by nám pomohla pouze na základě komparací obdobná díla datovat. Ke kadaňské nástěnné malbě Ukřižování a Oplakávání Krista existují velmi blízké paralely nejen z doby např. kolem roku 1509, ale i mezi dílenskými pracemi ze 30. let 16. století, které dílna v různě pozměněných redakcích stále opakovala. Malíři kadaňských nástěnných maleb byli ale velmi samostatnými umělci, kteří sice těsně vycházeli z Lucase Cranacha, ale žádnou kompozici neopakovali doslova, spíše je volně variovali.

3.2.1. Donátoři nástěnných maleb a jejich vztahy se saským prostředím

I zde, jako ve výše jmenovaných příkladech, se setkáváme s donátory vychovanými v humanistickém prostředí, jejichž příslušníci si zvolili za místo posledního odpočinku klášter františkánů, který štědře podporovali. Také v ikonografii donátorské scény se sv. Barborou, patronkou dobré smrti, je podtržena myšlenka dobré smrti, jak poukázal již Jan Royt.⁵⁰⁸ Předpokládaný donátor Jaroslav II. z Lobkovic byl synovcem slavného humanisty Bohuslava Hasištejnského z Lobkovic a synem jeho bratra a rovněž humanisty Jana Hasištejnského z Lobkovic, který působil jako diplomat ve službách krále Vladislava Jagellonského a v letech 1490–91 podnikl spolu se saským kurfiřtem

⁵⁰⁷ K tomuto pronesl příspěvek na konferenci Ecclesia als Kommunikationsraum Jan Royt (sborník je v tisku).

⁵⁰⁸ ROYT 2009, 182–183.

Bedřichem Moudrým cestu do Svaté země. O této cestě sepsal traktát, kde mimo jiné jmenuje všechny účastníky poutě.⁵⁰⁹ Není bez zajímavosti, že jde o pout', o které se ve starší literatuře uvažovalo v souvislosti s přítomností Lucase Cranacha st., jeho jméno se však mezi účastníky nevyskytuje, stejně jako v jiných popisech této pouti, shromážděných Flechsigem.⁵¹⁰ Ve spodní části malby v presbytáři, v renesančně pojatém rámu se dochoval fragment latinského nápisu, v jehož útrzcích lze přečíst slova vztahující se k podpoře kláštera v těžkých časech, jeho fundátorovi (jméno se nedochovalo) a pouti do Svaté země.⁵¹¹ V této souvislosti je veduta města Jeruzaléma na obraze Ukřížování logická.

Jan, významný šlechtic a humanista, byl bratrem zmíněného Bohuslava Hasištejnského z Lobkovic, měl jistě k patrociniu kostela osobní vztah neboť po své daleké cestě do Svaté země věnoval Čtrnácti svatým pomocníkům jako dík za ochranu během cesty dvě básně.⁵¹² Bohuslav byl ve spojení nejen s humanisty ve Vídni, kde patřil do tzv. *Sodalitas Danubiana*, ale byl též roku 1501, po smrti Matthea Lupina, zvolen prostřednictvím rektora univerzity ve Wittenberku Martina Pollicha (Pollichia) z Mellerstadtu (†1514) formálním předsedou wittenberské humanistické společnosti *Sodalitas Leucopolitana*. Skutečnost, že Lobkovicové udržovali čilé kontakty se Saskem, potvrzuje mimo jiné korespondence Bohuslava Hasištejnského s rektorem wittenberské univerzity a osobním lékařem kurfiřta Bedřicha Moudrého Martinem Pollichem,⁵¹³ ale také to, že Bedřich Moudrý a jeho bratr Jan, řečený Stálý, Jana z Lobkovic podporovali v jeho vleklém sporu s vévodou Jiřím Saským.⁵¹⁴ Je asi zbytečné připomínat, že nádherný náhrobek typu *transi*, pod nímž byl pohřben Jan

⁵⁰⁹ Jana Hasištejnského z Lobkovic Putování k svatému hrobu, (ed.) Ferdinand STREJČEK, Praha 1902.

⁵¹⁰ Tamtéž, XVII. (STREJČEK).

⁵¹¹ Za jeho překlad z latiny děkuji Kateřině Kubínové. Fragment nápisu zní:

CVM PER INIVRIAM TEMPORVM AVIT...TA.../ BIS GRAVIVS MOLESTANTE COENOBIVM
HOC CEL.../FVNDATIONE PER GENE. ET ILLVSTREM D.LV.../.....CTIONE POST
PERACTAM TERRAE SANCT/.....ANGVSTIAS V.../TARI
VIX.....ILLVSTR.../.... EX CAES MTISNI EOS/..... SVAE SVORVMQVE M
.....IMPENS

V překladu: *Když přes nepřízeň doby.../Dvakrát byl tento klášter postižen.../Založení urozeným a skvělým panem Lu... [je však spíše pravděpodobné, že písmena zněla IO (IOHANNES?)]..../.... po vykonání svatě země (asi po vykonání poutě do Svaté země)/...nouzi.../sotva skvě(lý nebo jiná koncovka)/... z ???.... ? je/.... Svě a svých ?..... velmi (?)*

⁵¹² TRUHLÁŘ 1894, 38, 45, 159; též: Jan ROYT 1999, 147.

⁵¹³ Josef TRUHLÁŘ: Listář Bohuslava Hasištejnského z Lobkovic, Praha 1893, Nr. 55, 56; týž: Humanismus a humanisté v Čechách za krále Vladislava II., Praha 1894, 59.

⁵¹⁴ Uwe TRESP: Erbeinung und Fehde zwischen Sachsen und Böhmen: Die Fehde des Jan von Lobkowitz auf Hassenstein gegen Albertiner (1493–1496), in: Zwischen adliger Handlungslogik und territorialer Verdichtung: Fehdeführung im spätmittelalterlichen römisch-deutschen Reich, (hsg.) Christine REINLE u. a. (v tisku). Za laskavé poskytnutí textu děkuji Uwe Trespovi.

Hasištejnský z Lobkovic označený zde jako fundátor kláštera, pochází z dílny sochaře Ulricha Creutze, doloženého v letech 1521–26 v saském Halle,⁵¹⁵ kde sídlil výše zmiňovaný kardinál Albrecht Braniborský.

Děti bratrů Hasištejnských (roku 1499 zemřelého Michaela a Jana) byly vychovány na rodinném sídle na hradě Hasištejně učencem a humanistou Janem Sturnem, taktéž členem *Sodalitas Danubiana* a vyrůstaly v humanistickém kruhu kolem Bohuslava Hasištejnského a Jana Sturna. Jeden z nich, Zikmund Hasištejnský pak roku 1511 studoval na univerzitě ve Wittenberku, kde údajně osobně poznal Martina Luthera a Filipa Melanchtona.⁵¹⁶ Návaznost na předlohy Lucase Cranacha a výběr malíře pro kadaňskou nástěnnou malbu mezi mistry znalými jeho díla je v těchto souvislostech velmi logické.

3.2.2. Otázky nad identifikací postavy rytíře na kadaňských malbách

V otázce, kdo je zobrazen v podobě klečícího donátora přes velkou pravděpodobnost, že jde o Jaroslava II., stále nemáme stoprocentní jistotu. S Jaroslavem byl totiž Petrem Hlaváčkem ztotožněn klečící donátor před Bolestným Kristem a postavou smrti na epitafním obrazu Mistra I.W. z augustiniánského klášterního kostela u Mělníka (v Pšovce).⁵¹⁷ [obr. 157, 158]

Srovnáme-li obě klečící postavy – v Kadani a v Pšovce, vidíme, že jsou stejně oděné, také podobizna muže s výraznými kouty je blízká. Nacházíme se ale v době, kdy se epitafní zobrazení u nás teprve formuje, stejně jako portrétní malba. Skepsi v tomto ohledu nám totiž dodá např. srovnání prvního portrétu na našem území – Albrechta z Kolovrat od Mistra Litoměřického oltáře (originál ve sbírce Kisten v Mersburku) s klečícím Jaroslavem na malbě v Kadani. Jde prokazatelně o zcela jiné osoby a jejich obličej je si přitom až zarážejícím způsobem podobný. [obr. 159, 160] Jde tedy stále

⁵¹⁵ Ursula THIEL: Der „Meister von Halle“. Die Arbeiten der Mainzer Bildhauerwerkstatt Peter Schro für Kardinal Albrecht von Brandenburg in Halle, in: Der Kardinal. Albrecht von Brandenburg. Renaissancefürst und Mäzen. Bd. 2. (hsg.) Andreas TACKE, Regensburg 2006, 230.

⁵¹⁶ Petr HLAVÁČEK: Kadaň mezi středověkem a novověkem. Ústí nad Labem 2005, nestr.

⁵¹⁷ Petr HLAVÁČEK: Jan Hasištejnský z Lobkowitz aneb přemýšlení o františkánských komponentech lobkowiczské spirituality, in: (ed.) Petr HLAVÁČEK, Historia franciscana II., Kostelní Vydří 2005, 34–64.

při vši individualizaci portrétu stále o typové zobrazení, na něž měli doboví malíři nejspíš rovněž vzory, podle kterých pracovali.⁵¹⁸

Z ikonografie kadaňské nástěnné malby je patrné, že úzce souvisela se smrtí dané osoby. Je snad možné, že by si šlechtic objednal, nebo mu byl objednan obraz k předpokládanému místu jeho pohřbu a pak byl ve stejné prosebné podobě, ale v jiné ikonografii zobrazen ještě jinde? Stále bohužel nevíme, kde byl Jaroslav pohřben, ale v obou kostelích (Kadaň i Mělník) byli pohřbíváni jeho nejbližší rodinní příslušníci. Identifikace se opírala zejména o postavy dětí a manželky-vdovy na donátorské scéně. Jaroslav měl dva žijící syny, v této době není ještě obvyklé, aby byla na epitafu zobrazena novorozeňata, která se nedožila staršího věku, jak to známe z pozdější epitafní malby, stejně tak nejspíše měřítko zobrazovaných dětí neodpovídá jejich věku.⁵¹⁹ Jan měl rovněž dva syny – Jaroslava a Wolfganga, ale Wolfgang byl jeho nemanželským synem, což jeho postavení na rodové malbě problematizovalo. Podíváme-li se ale na oba syny klečící za rytířem, vidíme, že jeden z nich má u pasu meč, ale druhý meč nemá. Není to snad nelegitimní syn Jana Hasištejnského? K Janovi ukazuje mnoho dalších indicií, např. poukazy k cestě do Svaté země, jistota, že byl pohřben v tomto kostele, jeho vztah ke klášteru a jeho patronát nad ním. Otázek je stále více než odpovědí, ale dosud se jeví pravděpodobnější varianta s Jaroslavem. V každém případě je tato malba výjimečným dokladem reprezentace rodu Hasištejnských z Lobkovic.

3.2.3. Další dílo autorů nástěnných maleb ve františkánském klášteře v Kadani

V kadaňském klášteře se dochovalo neobyčejně mnoho cenných středověkých děl, jednak sochařských,⁵²⁰ jednak malířských.⁵²¹ V souvislosti s uvedenými nástěnnými malbami je velmi zajímavý též deskový obraz Ukřižování pocházející rovněž z kadaňského klášterního kostela (dnes Oblastní muzeum v Chomutově), které se ve

⁵¹⁸ Srov. Harald MARX: Dresden als Cranach-Palast und der „moderne“ Cranach, in: (hsg.) Harald MARX / Ingrid MÖSSINGER: Cranach. Ausstellungskatalog. Kunstsammlungen Chemnitz. Bonn 2005, 88–111, zvl. 103 ad.

⁵¹⁹ Viz epitaf Petra Sudy z Řeneč z roku 1536, kde jsou zobrazené děti všechny měřítkově o polovinu menší než jejich rodiče.

⁵²⁰ OTTOVÁ Michaela: Archa ze Štětí, in: (ed.) Michaela Hrubá a Petr Hrubý, Renesanční sochařství a malířství v severozápadních Čechách, Ústí nad Labem 2001.

⁵²¹ OPITZ Josef: Das Kaadner Franziskanerkloster, Kadaň 1924.

způsobu provedení přípravné kresby⁵²² těmto nástěnným malbám velice blíží. Také výsledná malba je stylově velmi blízká,⁵²³ takže nelze vyloučit jednu dílnu, která mohla provádět obojí. [obr. 161–164] Z charakteru nástěnné malby je navíc patrné, že má blízko k malbě deskové. Doba vzniku desky tzv. Kadaňského Ukřižování by tak měla být v blízkosti maleb, tj. přibližně ve druhé polovině dvacátých let 16. století.

3.3. *Cranachův nejúspěšnější žák v Čechách – Mistr I.W.*

U výše uvedených obrazů jsme pozorovali různou míru inspirace dílem Lucase Cranacha st. Jejich autoři mohli přijít do styku s malířovými díly buď jen prostřednictvím grafik, nebo se na čas, jako již jinde vyškolení umělci, v jeho dílně zastavili, nejspíše při nějaké tovaryšské cestě. Původní školení těchto malířů, které prozrazuje styl jejich malby, však často spatřujeme spíše v oblasti jižního Německa či Rakouska, v Podunají nebo v Augsburgu. Malíř, jenž byl v pravém slova smyslu Cranachovým žákem, přebírajícím bezvýhradně jeho výtvarný charakter, byl v Čechách působící Monogramista I.W.⁵²⁴

Podobně jako Lucas Cranach předtím, než obdržel znak s okřídleným hadem, signoval své obrazy monogramem LC, označoval svá díla monogramem I.W. tento jeho žák, jenž je všeobecně považován za jednoho z mistrových nejlepších samostatně činných žáků. Jeho jméno se bohužel stále nedaří identifikovat, o jeho osobnosti usuzujeme prakticky pouze prostřednictvím jeho děl, resp. prací jeho dílny.⁵²⁵ Již koncem 19. století ztotožnil Karel Chytil iniciály I.W. se jménem lounského malíře Jana Wrtilky, doloženého v lounských městských knihách a od roku 1518 v registrech pražského malířského

⁵²² IR reflektografii provedla restaurátorka Radana Hamsíková v roce 2010, rest. zpráva uložena v Oblastním muzeu v Chomutově.

⁵²³ V kresbě obou Ukřižování se střídají krátké obloučkové tahy kladené těsně vedle sebe, což odpovídá způsobu přípravné kresby Lucase Cranacha st., a delší rovnější šrafura, vyskytující se častěji na pracích Cranachova dílenského okruhu. Srov. např. těla Ukřižovaného nebo hlavy Madony – přípravnou kresbu ve tváři Madony z deskového obrazu a kresbu viditelnou na prsou Madony na nástěnné malbě.

⁵²⁴ Podrobně k jednotlivým dílům viz: **kapitola IV. č. kat. 16–28.**

⁵²⁵ Monograficky k Mistru I.W. viz: Ladislav KESNER: Mistr I.W. Katalog výstavy v Galerii výtvarného umění v Litoměřicích, Litoměřice 1993; Kaliopi CHAMONIKOLA (ed.): Lucas Cranach a české země. Pod znamením okřídleného hada. Katalog výstavy, Praha 2005, s. 34–41, kat. hesla č. 33–43. Zde starší literatura.

⁵²⁵ Publikované návrhové kresby viz: Andreas TACKE: Der katholische Cranach. Zu zwei Großaufträgen von Lucas Cranach d. Ä., Simon Franck und der Cranach-Werkstatt (1520–1540), Mainz 1992, 71–169, zvl. obr. 56.

cechu.⁵²⁶ Tomuto ztotožnění se v následující české literatuře dostalo jistého souhlasu dalších badatelů, kteří se tak vymezovali vůči svým německým kolegům hledajícím v iniciálách I.W. jméno německého umělce působícího v Sasku.⁵²⁷

Víme, že tento mistr s vynikajícími technickými schopnostmi pracoval tradičním způsobem podle grafických předloh Lucase Cranacha st. a Albrechta Dürera. Držel se jich často velmi přesně. Z prací této dílny se dochovalo několik obrazů buď přímo epitafních (obraz z Pšovky, Madona pro Kašpara Kašpárka), nebo nejspíše souvisejících s místem pohřbu a obsahujících upomínku na *dobrou smrt* (tzv. Želinský oltář). Víme dále, že dílna Mistra I.W. pracovala zejména pro katolické objednatele, z nichž některé známe jménem, ať už to bylo pro klášter v Oseku (Martyrium sv. Barbory), pro děkanský kostel v Mostě (Madona), katedrálu sv. Víta (Zavraždění sv. Václava), pro šlechtice – rod Fictumů mající državy v severozápadních Čechách – i měšťany.⁵²⁸

Je nejspíš nemožné určit jeho stopy v rámci Cranachovy dílny, ale z maleb tohoto mistra je nesporné, že musel být přítomen realizaci velké zakázky na kompletní výzdobu kostela sv. Mořice a Máří Magdaleny v Halle pro kardinála Albrechta Braniborského a že nepochybně navázal na způsob utváření těchto retáblů, jak můžeme vidět srovnáním s některými z řady dochovaných kresebných návrhů, které provedl Lucas Cranach st. v poměru 1:10 (zvl. postavy světců a jejich umístění pod půlkruhovou klenbu s okuly před zatažený závěs, např. na vnějších křídlech retáblu s Bičováním Krista, dnes Museum der bildenden Künste v Lipsku, inv. č. NI 14).⁵²⁹ Výtvarně, zejména jemností provedení a splývavým charakterem malby, se rovněž blíží malbám oltářního retáblu Panny Marie z katedrály sv. Víta.

V zámecké galerii v Aschaffenburgu je dochován obraz sv. Anny Samotřetí (Bayerische Staatsgemäldesammlung, Staatsgalerie im Schloss Aschaffenburg, kol. 1525, signovaný

⁵²⁶ CHYTIL Karel: Kdo byl Mistr I.W.? In: Památky archeologické XVI. 1893–1895, Praha 1896, 557; WINTER Zikmund: Kulturní obraz českých měst. Život veřejný v XV. a XVI. věku. Díl. I., Praha 1890, díl I, 445, 476.

⁵²⁷ Wilhelm JUNIUS: Der Meister I.W., Ein böhmischer Cranach-Schüller, in: Belvedere, Bd. XIII, Wien 1928, 138–141.

⁵²⁸ Osecký opat Bartoloměj objednal destičku s Bolestným Kristem (Gemäldegalerie Dresden), správní úředník z kláštera Osek Richard Kozelka z Hřivic objednal oltářní retábl se Stětím sv. Barbory (Národní galerie v Praze), plzeňský měšťan Kašpar Kašpárek byl objednavatelem desky s Madonou, Opl z Fictumu ml. a jeho žena objednali tzv. Želinský oltář.

⁵²⁹ Publikované návrhové kresby viz: Andreas TACKE: Der katholische Cranach. Zu zwei Großaufträgen von Lucas Cranach d. Ä., Simon Franck und der Cranach-Werkstatt (1520–1540), Mainz 1992, 71–169, zvl. obr. 56.

okřídleným hadem),⁵³⁰ který se měkkostí malířského provedení, zejména splývavým způsobem malby blíží charakteru maleb Mistra I.W. z Cranachových žáků asi nejvíce. Podobně blízká je mu i malba Madony mezi sveticemi ze Strahovského kláštera v Praze, který Mistru I.W. přímo připsala Ivana Kyzourová.⁵³¹ [obr. 165–167]

Ačkoliv motivické podobnosti jsou velmi přesvědčivé, této malbě chybí charakteristické rysy obrazů tohoto mistra, přestože obraz jistě maloval člověk dobře obeznámený s Cranachovou technikou a Mistru I.W. rovněž blízký. Tento umělec mohl patřit mezi početné Cranachovy žáky. Pokud bychom tento obraz měli časově zařadit do jeho blízkosti, tak by to bylo dle mého názoru k malbám tzv. Litoměřických křídel (zejména stranám se sveticemi Anežkou a Uršulou). Při srovnání všech tří obrazů je však jasně patrné, že je sblížuje stejné východisko, ale stěží jde o stejného autora.

3.3.1. Desky křídel tzv. oltáře z Litoměřic

Malby oltářních křídel, jejichž část je uložena v Národní galerii v Praze a část v Galerii litoměřické diecéze, rovněž vynikají jemně splývavým malířským podáním, spolu s ještě ne zcela vyhraněnými rysy, jež se později staly pro Mistra I.W. charakteristickými. Litoměřické desky byly Josefem Opitzem zařazeny na počátek tvorby Mistra I.W., což bylo následujícími autory bez výhrad důvodně přijato.⁵³² Svými křehkými postavami, zlatým pozadím a záhyby draperie ukazují k rané práci umělce, jehož styl se teprve profiluje a vykazuje rezidua způsobu malby počátku 16. století. Poměrně ostré záhyby draperie, zmíněná křehkost postav a některé motivické detaily se velmi blíží grafikám Cranachova wittenberského katalogu relikvií (tzv. *Wittenberger Heiltumsbuch*), jenž sloužil vícekrát za vzor Cranachovým žákům. [obr. 168–172] Mistr I.W. jej použil ještě mnohem později v postavě Madony votivní desky z mosteckého děkanského kostela. Malby obou stran litoměřických křídel jsou si svým způsobem provedení tak blízké, že není důvod se domnívat, že je museli provést dva

⁵³⁰ Viz: (hsg.) Gerhard ERMISCHER / Andreas TACKE: Cranach im Exil, Aschaffenburg um 1540. Zuflucht. Schatzkammer. Residenz. Ausstellungskatalog Aschaffenburg. Regensburg 2007, 316., č. kat. 62.

⁵³¹ Ivana KYZOUROVÁ: Příspěvky k dílu Mistra I.W., in: Umění 3/4, 1996, 261–270.

⁵³² Tato křídla spojil s Mistrem I.W. již Josef Opitz, OPITZ 1922, 148; dále též OPITZ 1928b, 57, č. kat. 221, 222, 71, 82.

odlišní malíři.⁵³³ Pokud navíc předpokládáme, že jde o jedny z nejranějších prací Mistra I.W., není příliš pravděpodobné, že by v této fázi již měl dílenské pomocníky.

Jak bylo mnohokrát konstatováno,⁵³⁴ jsou postavy světců vnějších stran křídel blízké malbám tzv. Želinského oltáře. Svou formou se tento retábl tomu ze Želiny nejspíš velmi podobal, na vnějších stranách křídel byly zobrazeny monumentální postavy (asi) českých zemských patronů před neutrálním tmavým pozadím, na vnitřních stranách retáblu to pak bylo osm dvojic světic se slavnostním zlatým presbrokátem v pozadí. Uprostřed otevřeného retáblu se dá předpokládat nějaký mariánský výjev nebo scéna z legendy o některé světici. Bohužel o původním určení tohoto retáblu nemáme žádné bližší zprávy, desky se pohybovaly v soukromém majetku (V. V. Štecha) a v majetku galerií, kde jsou dosud.

3.3.2. *Sebevražda Lukrécie a Judita*

Hned následujícími dvěma obrazy se Sebevraždou Lukrécie (Sammlung Heinz Kisters, Kreuzlingen, Švýcarsko) a Juditou s hlavou Holofernovou (Královská kanonie premonstrátů na Strahově) se Mistr I.W. plně přihlásil ke stylu svého mistra v poloze zobrazení módně oděných postav, kde je akcent kladen na vytříbenou charakteristiku zlatých šperků a materiálů látek. [obr. 173] Obraz Sebevraždy Lukrécie, který do literatury uvedl Jaroslav Pešina,⁵³⁵ je signován monogramem I.W. a datován rokem 1525. Obraz Judity s hlavou Holofernovou, jenž byl původně v obrazárně Strahovského kláštera veden jako dílo Lucase Cranacha st. nebo jeho žáka,⁵³⁶ tomuto mistru připsala teprve v roce 1996 Ivana Kyzourová.⁵³⁷ Obraz má skutečně všechny typické rysy Mistra I.W., v detailech je to například pro něj typické zahnutí koutků rtů do nepatrného úsměvu, stejně jako je tomu u světic předchozích litoměřických křídel, kterým je poměrně blízká celkovou jemností provedení obličejů. Detaily oblečení a zejména kovové části meče (konec rukojeti se zavínutou květinou) pak ukazují k typice okruhu

⁵³³ O odlišení jednotlivých rukou na Mistra A a Mistra B, z nichž jeden byl pokročilejší a druhý tradičněji orientovaný, se pokusila Ivana Kyzourová, KYZOUROVÁ 1996, 261–270, zde 269.

⁵³⁴ Např. KESNER 1993, 21.

⁵³⁵ PEŠINA 1950, 81, 129.

⁵³⁶ Karel B. MÁDL: Ze Strahovské obrazárny, in: Zlatá Praha XIX, č. 34, 405–407, Praha 1902, 406; Antonín MATĚJČEK: Strahovská obrazárna, Praha 1931, č. 7; Ivana KYZOUROVÁ / Pavel KALINA: Strahovská obrazárna. Od gotiky k romantismu, Klášter premonstrátů na Strahově 1993, 48–51, č. kat. 22.

⁵³⁷ KYZOUROVÁ 1996a, 265–267; KYZOUROVÁ 1996b, 202–203.

Cranachových žáků jako Simon Franck (Mistr Mše sv. Řehoře) či Mistr Pflockova oltáře.

U tohoto obrazu nebyla sice provedena infračervená reflektografie, ale pod malbou neprosvítá žádná přípravná kresba, což se během doby děje díky zprůhlednění barevné vrstvy. Předpokládám, že kresba byla provedena jen v konturách hlavních partií obličejů, a to velmi jemně. Obdobou jsou např. Cranachovy obrazy sv. Kateřiny a Barbory z Kroměříže, jejichž přípravná kresba je rovněž velmi jemná a naznačuje pouze oči, nos a ústa, konturu tváře.

V provedení jsou si oba obrazy Mistra I.W. tak blízké, že by se možná dalo uvažovat, jestli nebyl obraz s Juditou seříznut a zda tak původně netvořily pendanty. V každém případě byly tyto náměty oblíbené ve výzdobě sídel šlechtických interiérů, ve významu personifikace ctností (Lukrécie – *Castitas* a Judita – *Fortitudo*). Takto bývaly obě postavy zobrazovány i na zámcích saských vévodů, což víme dnes jen z pramenů,⁵³⁸ jejich početná opakování v malbě na deskách od Cranacha i jeho žáků ukazují jejich velkou oblíbenost. Obě desky se do stávajících sbírek dostaly ze soukromého majetku a nevíme rovněž nic o jejich původním určení.

3.3.3. Tzv. Želinský oltářní retábl

Mnohem více informací k osobnostem donátorů a původnímu určení jsme měli možnost zjistit u tzv. Želinského oltáře (dnes v Oblastním muzeu v Chomutově), jenž je největším téměř celistvě dochovaným, datovaným (1526) a signovaným dílem Monogramisty I.W. [obr. 174, 175] Zobrazuje při zavřených křídlech řadu čtyř českých zemských patronů (sv. Vojtěcha, Václava, Zikmunda a Víta) a při otevřených křídlech ve středu Smrt Panny Marie, na křídlech výjevy ze života Panny Marie, na predele je pak Oplakávání Krista. Kompoziční utváření celého retáblu se velmi blíží dochovaným návrhovým kresbám Lucase Cranacha st. na retábly k výzdobě kostela sv. Máří Magdaleny a sv. Vavřince v Halle – výše uvedené zakázce kardinála Albrechta Braniborského. [obr. 176] Jde zejména o monumentální celofigurové postavy světců na vnějších křídlech, které stojí před závěsy sahajícími přibližně do výše jejich hlavy a oddělujícími prostor se sloupovými edikulami v zadní části obrazu. Na souvislost

⁵³⁸ BAUCH 1894, 421–435; MATSCHE 1996, 52, pozn. 90.

s kreslenými návrhy pro kostel v Halle, jimž věnoval soustředěnou pozornost v poslední době hlavně Andreas Tacke,⁵³⁹ upozornil již také Jiří Kropáček.⁵⁴⁰ Okuly, které Cranach na modelech retáblů nakreslil v perspektivní zkratce, jsou zde jen podrobeny silnému dekorativnímu zkreslení. Na skutečnost, že jde o tyto okuly, již upozornil Jaroslav Pešina v souvislosti jejich užíváním u tzv. Mistra Pflockova oltáře.⁵⁴¹ Tento Cranachův žák je i v jiných ohledech Mistru I.W. poměrně blízký, stejně jako údajný Simon Franck, který snad vedl malířské provedení Cranachem připravených retáblů. Jeho styl malby, zejména dekorativně pojaté detaily jako vlysy, hlavice sloupů, výrazné zlacené okraje ornátů atd., nalezneme rovněž u Mistra I.W. Ten se však liší dokonalostí malířského provedení, respektive onou výše zmíněnou splývavostí malířského rukopisu a jemností přechodů světla a stínů.

U mariánských výjevů na křídlech pak Mistr I.W. čerpal z grafik A. Dürera a L. Cranacha. **[obr. 177]** Tuto skutečnost odráží i charakter přípravné kresby jednotlivých obrazů,⁵⁴² která je velmi tenká a malba se jí velmi přesně drží. Kresba je opět v intencích Cranachovy přípravné kresby svetic z Kroměříže. **[obr. 177a–c]** Nejsou zde patrná pentimenta ani změny v následné malbě. Tato velká míra závislosti na předlohách ale znemožňuje určit možný podíl pomocníka na přípravné kresbě, těžko si také můžeme utvořit představu o autorské podobě kresby Mistra I.W. Z toho důvodu bychom však mohli právě zde podíl pomocníka předpokládat.

3.3.3.1. Otázka donátorů a původního umístění retáblu v souvislosti s jeho ikonografií

Tzv. Želinský retábl budil oprávněnou pozornost badatelů již od poloviny 19. století a od počátku se řada otázek týkala zejména jeho původního určení. Byl nejprve zaznamenán v topografické literatuře jako součást tehdejšího vybavení malebného románského kostelíku sv. Vavřince v Želině (asi 2 km od Kadaně) – odtud pochází i

⁵³⁹ TACKE 1992; ERMISCHER/TACKE 2007 (Cranach im Exil); SCHAUERTE/TACKE 1996; ačkoliv tyto návrhy byly publikovány již Ulrichem Steinmannem (STEINMANN 1968, 69–104), větší pozornosti se jim dostalo až v poslední době.

⁵⁴⁰ Jiří KROPÁČEK: Recenze na výstavu Mistr I.W. v Litoměřicích, in: Ateliér, č. 23, 11. 11. 1993, 1.

⁵⁴¹ PEŠINA 1950, 82; též KESNER 1993, 26.

⁵⁴² Infračervenou reflektografií střední desky provedla restaurátorka Radana Hamsíková v roce 2009, rest. zpráva uložena v Oblastním muzeu v Chomutově.

jeho v literatuře zažité označení.⁵⁴³ Dle dobových zpráv visel na stěně presbytáře, tamtéž na protější straně byl umístěn oltářní retábl se sv. Barborou a v lodi na severní straně visel další oltář s mariánskými výjevy (nyní všechny tři v Oblastním muzeu v Chomutově).⁵⁴⁴ Beneš určil erby donátorů, namalované po stranách predely – erb vlevo jako pánů z Fictumu, vpravo mylně jako Perglárů z Perglasu.⁵⁴⁵ Autor uvažoval o donaci buď Dětricha a Čenka z Fictumu na Egrberce, coby dobrodinců kadaňských františkánů, nebo Opla z Fictumu na Novém Šumburce, jehož erb se nachází na Klaudiánově mapě Čech z roku 1518.⁵⁴⁶ Bernard Grueber označil tehdejší umístění obou oltářů za nepůvodní a uvažoval o původu retáblu v děkanském kostele v Kadani.⁵⁴⁷ Podle Bedřicha Bernaua si Opl z Fictumu, pán na Vintířově, vyprosil na králi Vladislavovi II. podací právo ke kostelu v Želině, jenž „vzácnými skládacími oltáři vyzdobil“.⁵⁴⁸ Není však jasné, z čeho tak autor usoudil, neboť neuvedl zdroj, ze kterého čerpal. Podle něj od té doby zůstalo podací právo želinského kostela při panství Vintířovském, pro což ale nebyly zjištěny žádné písemné doklady. Ve studii z roku 1914, týkající se uměleckých památek farností Radonice a Vilémov, popsal zařízení kostela Robert Eigenberger⁵⁴⁹ a s odvoláním na želinského faráře prof. Rennera referoval o provedené puristické restauraci, při níž bylo odstraněno některé starší vybavení kostela v Želině. Retábl od Mistra I.W., tehdy již značně poškozený

⁵⁴³ Jan Erazím WOCEL: Bericht über die im Jahre 1858 unternommene kunsthistorische Reise im westlichen Böhmen, in: Mitteilungen der K. K. Centralcommission zur Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale IV., 1859, 137.

⁵⁴⁴ Literatura se poněkud rozchází v přesném umístění jednotlivých oltářů. Wocel uvádí, že desky našeho oltáře visely na jižní stěně presbytáře a oltáře se sv. Barborou na severní; Beneš uvádí, že oltář Mistra I.W. visel na severní straně presbytáře, oltář sv. Barbory byl „na pravé straně“, dle Grueberova popisu visel retábl Mistra I.W. na jižní straně chóru a Bernau uvádí opět „severní zeď presbytáře“ pro oltář Mistra I.W. a „jižní stěnu presbytáře“ pro oltář sv. Barbory.

⁵⁴⁵ Jde ale o erb Trčků z Lípy, konkrétně Doroty, rozené Trčkové z Lípy, manželky Opla z Fictumu ml. Viz: Ferdinand MADĚRA: Heraldické a nápisové památky Chomutovska, Chomutov 2002, 177. Maděra své zjištění opřel o zápis v zemských deskách z 19. 10. 1541, který zní: „Křištof z Fictumu p., jakož jest podle obdarování slavné paměti krále Vladislava stavu panskému a rytířskému o odúmrtních učiněného a zřízení zemského statek Hestery z Fictum, sirotka pozoustalého po někdy Dorotě Oplové z Lípy, podle register komorníkem sepsaných, kteréž jedny při úřadě leží a druhé on nadepsaný Křištof má, k sobě přijal...“ Viz: Anna VAVROUŠKOVÁ (ed.), Desky zemské království českého, řada I. kvaterny trhové, sv. 1. Kvaterny trhové běžný černý od léta 1541–42, Praha 1941, 17, č. 28. Dorota Oplová z Lípy je zde označena jako „rozená Trčková, její manžel Opl z Fictum“, 321.

⁵⁴⁶ František BENEŠ: Z cesty po Rakovnicku, Žatecku a Loketsku, in: Památky archeologické a místopisné VIII, 1870, 374. Je s podivem, že si autor na zmíněné Klaudiánově mapě nepovšiml erbu Trčků z Lípy (Zdeňka), jenž je shodný s erbem na predele oltáře. Srov. vyobrazení viz: Jaromír HOMOLKA / Josef KRÁSA / Václav MENCL / Jaroslav PEŠINA / Josef PETRÁŇ: Pozdně gotické umění v Čechách, Praha 1978, 40–41.

⁵⁴⁷ Bernard GRUEBER: Die Kunst des Mittelalters in Böhmen, T. 1. Wien 1871, 162–163, 161, 165.

⁵⁴⁸ Bedřich BERNAU: Čechy. Krušné hory a Poohří. Díl X, Praha 1896, 222–223.

⁵⁴⁹ Rudolf EIGENBERGER: Die kirchlichen Kunstaltertümer der Pfarrsprengel Radonitz und Willomitz. Radonitz 1914, 69.

červotočem, zůstal viset na stěně presbytáře, hlavní oltář nesl postavu sv. Vavřince a autor jej datoval přibližně do poloviny 18. století.⁵⁵⁰ Eigenbergerův popis je cenný zejména proto, že dnes je interiér kostela sv. Vavřince v dezolátním stavu, neboť kostel roku 1961 vyhořel.⁵⁵¹ Dále upozornil na oltářní malby v nedalekém barokně přestavěném kostele sv. Markéty ve Vintířově jako další donaci člena původně saského, v Čechách zdomácnělého rodu Fictumů „*Appela von Vitzthum*“ a rovněž upozornil na jejich erb na křtitelnici v děkanském kostele v Radonicích. Autor považoval retábl Mistra I.W. za pozůstatek původního vybavení kostela, resp. za odstraněný hlavní oltář kostela. Toto určení posléze právem zpochybnil Josef Opitz v katalogu výstavy Gotické malířství a sochařství v severních a severozápadních Čechách, stejně jako Karel Chytil v obsáhlé reakci na tuto výstavu.⁵⁵² Retábl podle Chytila nebyl určen pro kostel v Želině (mimo jiné proto, že by se svými rozměry do kostela nevešel), ale spíše pro některý kostel v blízké Kadani. Jako hlavní argument pro tuto tezi mu byla skutečnost, že Želina Fictumům nenáležela. Chytil tehdy navrhl hypotézu, že Opl z Fictumu nechal namalovat retábl na paměť své účasti při volbě Ferdinanda I. českým králem roku 1526. V roce 1993 se sice Ladislav Kesner⁵⁵³ v katalogu souborné výstavy Mistra I.W. opět vrátil k verzi Rudolfa Eigenbergera o původu oltáře v Želině, ale v posledním příspěvku na toto téma⁵⁵⁴ svůj názor změnil a stejně jako Ivana Kyzourová⁵⁵⁵ se přiklonil k myšlence, že oltář pochází z Kadaně, konkrétně z klášterního kostela Čtrnácti sv. Pomocníků. Ivana Kyzourová šla v tomto ohledu zatím nejdále, protože retábl situovala hypoteticky na hlavní oltář klášterního kostela a argumentovala změnou patrocina kostela na mariánské, ovšem bez uvedení pramenů či bližšího vysvětlení. Tuto hypotézu se naposledy pokusil exaktně doložit restaurátor Martin Pavala za pomoci srovnání tvaru predely retáblu s obrysovou linií za hlavním oltářem, kterou odkryl pod vrstvami omítky při restaurování nástěnných maleb v presbytáři.⁵⁵⁶

⁵⁵⁰ Bernau (B. BERNAU, Krušné hory, 222) datuje naproti tomu hlavní oltář do 17. století.

⁵⁵¹ Emanuel POCHE (ed.): Umělecké památky Čech, díl 4., Praha 1982, 410.

⁵⁵² Karel CHYTIL: České malířství prvního desetiletí XVI. století, in: Ročenka kruhu pro pěstování dějin umění za rok 1930, Praha 1931, 32, 35, 37, 40; Josef OPITZ: Gotische Malerei und Plastik Nordwestböhmens. Katalog der Ausstellung in Brüx – Komotau, Brüx/Komotau 1928, č. 223, 57, 71, 82.

⁵⁵³ Ladislav KESNER: Mistr I.W. Katalog výstavy v Litoměřicích 1993, 7, 23–27.

⁵⁵⁴ Ladislav KESNER: Mistr I.W. Oltář Želinský, in: Kaliopi CHAMONIKOLA (ed.), Lucas Cranach a české země, Praha 2005, č. kat. 35.

⁵⁵⁵ Ivana KYZOUROVÁ: Příspěvky k dílu Mistra IW, in: Umění 46, 1996, 261.

⁵⁵⁶ M. PAVALA / M. REČOVÁ / J. VOJTEK: Restaurování nástěnných maleb v kostele Čtrnácti svatých pomocníků v Kadani, in: Technologia artis 6/2008, Akademie výtvarných umění v Praze 2008, 250–267, 255–256.

Ačkoliv se tedy většina badatelů shodla na tom, že retábl byl nejspíše určen pro klášterní kostel v Kadani, stále scházel nějaký pádnější důkaz. Kromě toho budilo značnou pochybnost umístění retáblu na hlavní oltář, tj. do prostoru presbytáře s nádherným náhrobkem „druhého fundátora kláštera“ Jana Hasištejnského z Lobkovic (†1517), neboť v presbytáři, který byl nejspíš původně oddělen od lodi kostela lettnerem, byli pohřbíváni Lobkovicové.⁵⁵⁷ Také nástěnné malby s donátorskou scénou a lobkovickým erbem, zobrazující nejspíše Janova bratra Jaroslava II. Hasištejnského z Lobkovic (†1529) v přímém kontaktu s patronkou dobré smrti sv. Barborou, jež k němu naklání eucharistický kalich s hostií, silně upomínají na pohřební funkci tohoto prostoru a jeho výsostnou spojitost s rodem Lobkoviců.⁵⁵⁸ Dojem, že je tato donátorská scéna vlastně epitafem, umocňuje její srovnání např. s epitafem Petra Sudy z Řeneč (†1536), kde se rovněž nacházejí měřítkově mnohem menší postavy jeho dospělých dětí a celková kompozice postav s doporučujícími světcí a vdovou napravo je velmi podobná.⁵⁵⁹ Všechny tyto rozpory podnítily pracovníky chomutovského muzea k vytvoření modelu Želinského retáblu v poměru 1:1 a k jeho přímé konfrontaci s rozměry M. Pavalou nalezených linií za hlavním oltářem.⁵⁶⁰ Srovnáním bylo zjištěno, že se tvar výrazně konkávních linií predely tzv. Želinského oltáře sice zběžně liniím za oltářem blíží, ale rozměrově se mezi ně zmíněný retábl nehodí, neboť jsou příliš daleko od sebe a ani křivku této predely neopisují, nehledě na to, že daný tvar predely byl na konci 15. a na počátku 16. století zcela běžný.⁵⁶¹ Pokud jde o hlavní oltář, bylo by na místě uvažovat spíše o shodě s patrociniem kostela, tedy Čtrnácti sv. Pomocníků. Víme o několika oltářních retáblech tohoto zasvěcení, které pocházejí buď přímo z Kadaně,⁵⁶²

⁵⁵⁷ Dále je zde dochován náhrobní kámen, který dle nápisu patří Václavu z Lobkovic (†1520), jenž byl pohřben v ose presbytáře. F. MADĚRA: Heraldické a nápisové památky, 80; Lukáš GAVENDA: Páni Hasištejnští z Lobkovic na sklonku středověku. Diplomová práce na Ústavu českých dějin FFUK v Praze. 2008, 55–74, zvl. 72.

⁵⁵⁸ Ke kadaňským nástěnným malbám viz: Jan ROYT: Poznámky k vývoji malířství v Kadani v 15. století, in: M. NEUDERTOVIČ / P. HRUBÝ (eds.), Gotické sochařství a malířství v severozápadních Čechách, Ústí nad Labem 1999, 143–153; týž: Nástěnné malby v kostele Čtrnácti svatých pomocníků v Kadani, in: Historická Olomouc XVII. Úsvit renesance na Moravě, Olomouc 2009, 177–185, zvl. 182; Petr HLAVÁČEK: K ikonografickému programu nástěnných maleb v presbytáři františkánského kostela Čtrnácti sv. Pomocníků v Kadani, in: Umění LIII., 2005, 165–170.

⁵⁵⁹ Viz: Jaroslav PEŠINA: Česká malba pozdní gotiky a renesance, Praha 1950, 134, obr. 247.

⁵⁶⁰ Tato rekonstrukce proběhla v červnu roku 2010 za přítomnosti kurátorů Oblastního muzea v Chomutově a Muzea v Kadani, zprávu o ní pracovníci muzea připravují do tisku.

⁵⁶¹ Viz například archa z Velhartic (Národní galerie v Praze); tzv. Želinský oltář sv. Barbory (Oblastní muzeum Chomutov) a další.

⁵⁶² Jeden byl nejspíše na oltáři Čtrnácti sv. Pomocníků v lodi kostela vysvěceném roku 1492, viz: Josef OPITZ: Gotische Plastik des 14. und 15. Jahrhunderts in Böhmen, I. Bezirk Kaaden. Kaaden 1924, 30, č. kat. 11; Josef OPITZ: Gotische Malerei und Plastik, 23–26, č. kat. 33; Josef OPITZ: Gotické malířství a plastika severozápadních Čech. Z německého rukopisu přeložil Antonín Matějček. Praha 1930, 33.

nebo je jejich původ v Kadani hypoteticky předpokládán.⁵⁶³ Při příležitosti zmíněné rekonstrukce byl model retáblu zkusmo postaven také na dochovanou menzu hlavního oltáře v kostelíku sv. Vavřince v Želině a proporčně byl skutečně na toto místo příliš veliký.

Pokud při pátrání po původním určení oltářního retáblu vezmeme v úvahu všechna místa, která byla ať už vlastnickým nebo jiným způsobem spojená s Oplem z Fictumu ml., narazíme na nesnáze v tom, že statky jeho a blízkých příslušníků jeho rodu jsou dnes buď nedochované (tvrz ve Vintířově zanikla, hrady Šumberk, Perštejn jsou zříceninami), nebo byly během doby přestavěny k nepoznání, většinou barokizovány (tvrz a kostel v Klášterci nad Ohří, kostel ve Vintířově a v Radonicích).⁵⁶⁴ V tomto případě však můžeme vyjít ze spojení informací o osobnosti jeho donátora Opla z Fictumu⁵⁶⁵ a ikonografického obsahu maleb, jež nás ovšem stále vedou ke klášternímu kostelu v Kadani a nabízejí zajímavé souvislosti.

Původně saský rod Fictumů (Vitzthum) přesídlil do Čech poté, co Opl z Fictumu st.,⁵⁶⁶ někdejší rádce durynského markraběte Viléma Saského s bratrem Bussem roku 1451

Druhý, rozebraný, bez oltářní skříně, s reliéfy Čtrnácti sv. Pomocníků na vnitřních a malovanými mariánskými výjevy na vnějších křídlech (NG v Praze) a patrně se sochami Panny Marie, sv. Barbory a sv. Kateřiny ve středu. Viz: Michaela OTTOVÁ: Sochařství 15. století v severních a severozápadních Čechách, Ústí nad Labem 2004, 194–202, s veškerou předcházející literaturou. Dalším pozůstatkem oltářního retáblu jsou trojúhelníkové oltářní nástavce se světci a symboly evangelistů (Národní galerie v Praze), viz: Jan KLÍPA: Mistr svatojiřského oltáře. Jeho místo v české deskové malbě poslední třetiny 15. století. Diplomová práce na Ústavu pro dějiny umění FFUK v Praze, Praha 2002; Jan ROYT / Michaela HRUBÁ / Magdalena HAMSÍKOVÁ: Středověké deskové malířství v severních a severozápadních Čechách, Ústí nad Labem (v tisku), č. kat. 7.

⁵⁶³ Oltářní křídlo z Bystřice u Kadaně, viz: Jan ROYT / Michaela HRUBÁ / Magdalena HAMSÍKOVÁ: Středověké deskové malířství v severních a severozápadních Čechách, Ústí nad Labem (v tisku), č. kat. 9 – zde další literatura.

⁵⁶⁴ Karel KUČA: Města a městečka v Čechách, na Moravě a ve Slezsku, díl II, Praha 1997, 883–885; díl VI., Praha 2004, 281–284.

⁵⁶⁵ Základní literatura k Fictumům (zvl. Oplu z Fictumu) viz: Ottův slovník naučný, díl IX., Praha 1893, 167; August SEDLÁČEK: Hrady, zámky a tvrze Království českého, díl XIV., 42, 52–53; 58–59; B. BERNAU: Krušné hory, 212–235; František PALACKÝ: Dějiny národa českého, díl V., Praha 1968, 478, 539; Ferdinand MADĚRA: K některým heraldickým památkám v Chomutově. Okresní muzeum v Chomutově – Fictumové, in: Památky, příroda, život, roč. 30, 1998, 9–16; Lukáš GAVENDA: Náhrobní kameny pánů z Fictumu v Kadani a Klášterci nad Ohří, in: M. HRUBÁ / P. HRUBÝ (eds.): Renesanční sochařství a malířství v severozápadních Čechách, Ústí nad Labem 2001, 249–266; Ferdinand MADĚRA: Heraldické a nápisové památky, s. 19–20, 101, 177; Petr HLAVÁČEK: Kadaň mezi středověkem a novověkem. Deset kapitol z kulturních a nábožných dějin severozápadních Čech, Ústí n. Labem 2005, 115–118; Jiří KUTHAN: Královské dílo za Jiřího z Poděbrad a dynastie Jagellonců, díl I, Praha 2010, 438–442.

⁵⁶⁶ Opl (Apl, Appel) z Fictumu (Vitzthumu) starší byl děd Opla z Fictumu mladšího, donátora oltáře Mistra I.W.

upadli v nemilost, ztratili všechny své statky a uprchli do Čech.⁵⁶⁷ V roce 1453 se bratři Opl st., Bosso (Buss) a Bernard Fictumové stali majiteli podílu na hradě Šumberku na Kadaňsku a poté koupili celý hrad i se šumburským panstvím, kam spadalo i městečko Klášterec n. Ohří.⁵⁶⁸ Roku 1460 získali i hrad Egerberg, kde Bus založil vedlejší linii.⁵⁶⁹ Fictumové byli na straně Jiřího z Poděbrad, který přijal tehdy Opla st. mezi své rádce a zapsal jemu a jeho synům roku 1465 sto padesát kop grošů roční sumy na městě Kadani.⁵⁷⁰ Sedláček uvádí, že Opl st. (†1471) měl syny: Jiřího, Purkarta, Kryštofa, Felixe a snad i Věnka/Vinenta a Dietricha. Ti postoupili roku 1471 zápisu otcova na Kadaň bratřím z Lobkovic. Felix pak měl syny Hanuše, Opla ml., Volfa Dětricha, Jiřika a dcery Sidonii, Markétu a Kunku. Fictumové štědře podporovali kadaňské františkány.⁵⁷¹ Jak upozornil Petr Hlaváček a Lukáš Gavenda, vydal roku 1474 bratřím Ditrichovi a Vincentovi Fictumům na Egerbergu provinční vikář františkánů-observantů Pavel z Moravy filiační listinu, kterou jim dal účast na dobrodiních a milostech z bohoslužeb řádu, stejně tak byly stanoveny i závazné výroční bohoslužby řádu za zemřelé členy rodu.⁵⁷² O neustávajícím zájmu Fictumů o klášter svědčí skutečnost, že se starali o zaopatření zde shromážděných františkánských (provinčních) kapitul (1506 – Ditrich Fictum z Egerberka a Opl Fictum ze Šumberka, 1514 – Ditrich Fictum z Egerberka, 1524 – Ditrich Fictum z Egerberka).⁵⁷³ Zmínění autoři upozornili též na skutečnost, že v březnu 1529 vydal provinční ministr františkánů Eusebius z Neumarktu (Eusebius z Meziříče) při své návštěvě kadaňského kláštera novou filiační listinu Wolfgangu z Fictumu, bratru Opla ml., „neboť právě Fictumové podporovali v těchto

⁵⁶⁷ Roku 1451 totiž přepadli u Hassenhausenu na cestě mezi Erfurtem a Míšni burgundské poselstvo s bohatými dary pro kurfiřta Friedricha. Město Erfurt jim vypovědělo nepřátelství a obléhalo hrad Wachsenburg, hájený Bussem. August SEDLÁČEK: Hrady, díl XIV. (Hrad Šumberk), 58–59; Ferdinand MADĚRA: K některým heraldickým památkám, s. 9–13; Petr HLAVÁČEK, Retrospektiva dějin františkánského kláštera Čtrnácti sv. Pomocníků v Kadani v 15. a 16. století: Geneze, rozkvět a úpadek, in: (eds.) J. HOMOLKA / M. HRUBÁ / P. HRUBÝ / M. OTTOVÁ, Ústecký sborník historický I. Gotické umění a jeho historické souvislosti I., Ústí 2001, 100.

⁵⁶⁸ A. SEDLÁČEK: Hrady, díl XIV. (Klášterec zámek), 67; (Šumberk hrad), 58–59.

⁵⁶⁹ A. SEDLÁČEK: Hrady, díl XIV. (Hrad Egerberg), 74; P. HLAVÁČEK, Kadaň mezi středověkem a novověkem, 116.

⁵⁷⁰ A. SEDLÁČEK: Hrady, díl XIV. (Hrad Šumberk), 58.

⁵⁷¹ Sedláček píše (A. SEDLÁČEK: Hrady, díl XIV, 74), že „Dětrich a Vének Fictumové (1474) přispěli hojnými dary k založení františkánského kláštera v Kadani, v němž sobě pohřebiště zvolili, jak o tom posud zachovalý náhrobek Majdaleny Fictumovy z Kolovrat svědčí“; P. HLAVÁČEK: Retrospektiva, s. 95; P. HLAVÁČEK: Kadaň mezi středověkem a novověkem 2005, 101.

⁵⁷² L. GAVENDA: Náhrobní kameny pánů z Fictumu, 249–266, zvl. 250, pozn. 5; P. HLAVÁČEK: Retrospektiva 2001, 100; P. HLAVÁČEK: Františkánský klášter v Kadani, Kadaň 2004, nestr.

⁵⁷³ P. HLAVÁČEK: Čeští františkáni na přelomu středověku a novověku, Praha 2005, s. 43.

těžkých časech kadaňské františkány nejvíce“.⁵⁷⁴ Při ní bylo ustanoveno záduší za zemřelé členy rodu pánů z Fictumu, což znamená, že se příslib konání zádušních mší v Kadani týkal obou větví rodu, jak egerberské, tak novošumburské. Jejich příslušníci byli tedy pochopitelně v klášterním kostele pohřbíváni.⁵⁷⁵ Čtrnáct fictumovských náhrobků z první poloviny 16. století je umístěno v blízkosti zázračného oltáře Čtrnácti sv. Pomocníků v jižní boční lodi kostela. Vedle presbytáře, jde o nejčestnější místo v kostele, což svědčí o významu kultu Čtrnácti sv. Pomocníků pro tento rod, jak doložil na dalších příkladech Petr Hlaváček.⁵⁷⁶ Identifikován je však zatím pouze náhrobek v podlaze jižní boční lodi patřící Bernardinu z Fictumu (†1544), díky jehož štedré podpoře se klášter udržel v nelehkých časech.⁵⁷⁷ Většina náhrobků je pak stále skrytá pod barokními kostelními lavicemi. Dnes známé fictumovské náhrobky podrobně popsal též Ferdinand Maděra.⁵⁷⁸ Další náhrobky tohoto rodu se dochovaly na nepůvodních místech v Klášterci nad Ohří, který připadl roku 1514 Volfu Dietrichovi z Fictumu a poté jeho dětem.⁵⁷⁹ Náhrobek Volfa Ditricha z Fictumu je rovněž identifikován a nejspíše po přestavbě kostela⁵⁸⁰ byl přenesen do zámecké zahrady. Další neidentifikovaný fictumovský náhrobek je uložen při stěně jižního křídla zámku.

⁵⁷⁴ P. HLAVÁČEK: *Retrospektiva 2001*, 100; L. GAVENDA: *Náhrobní kameny pánů z Fictumu*, s. 250, pozn. 6; P. HLAVÁČEK: *Františkánský klášter v Kadani*, nestr.; P. HLAVÁČEK, *Kadaň mezi středověkem a novověkem*, 111. Za upozornění na tuto skutečnost děkuji Lukáši Gavendovi z Muzea v Kadani, který mi laskavě poskytl a interpretoval obsah celé listiny (Státní Oblastní archiv v Litoměřicích, fond Františkáni Kadaň, listina č. 1, karton 6, inv. č. 54), ve které Eusebius z Neumarktu (Eusebius Novoforensis), provinciál české provincie řádu sv. Františka, udílí z moci generálního ministra Řádu menších bratří, která mu byla delegována při pověření vést českou provincii, panu Wolfgangovi Fictumovi na Novém Šumburku, Klášterci atd. (Wolfgang Vitzthumb, dominus in Schönbergk, Closterlein etc.), jeho právoplatné manželce Markétě (Margaretha) a jejich dětem, které se již narodily nebo se ještě mají narodit, konfraternitu a za života i ve smrti plnou účast na všech duchovních dobrech všech tří řádů sv. Františkem založených a přibírá k této konfraternitě také duše zemřelých členů rodu. Pokud někdo z žijících zemře a úmrtí bude oznámeno kapitule řádu, budou za něj/ni slouženy každoročně bohoslužby za zemřelého jako za řádového bratra (nebo sestru), jak je to zvykem v celém řádu. Datum: v klášteře 14 sv. Pomocníků u Kadaně 22. března 1529.

⁵⁷⁵ L. GAVENDA: *Náhrobní kameny pánů z Fictumu*, 249–266.

⁵⁷⁶ Hlaváček uvažoval dokonce o tom, že předchozí poutní kaple Čtrnácti sv. Pomocníků mohla vzniknout na popud Opla z Fictumu st. či některého z jeho příbuzných dle příkladu kostela stejného patrocina v Durynsku, postaveného na území vlastněném Fictumy, viz: P. HLAVÁČEK: *Kadaň mezi středověkem a novověkem*, 117.

⁵⁷⁷ P. HLAVÁČEK: *Františkánský klášter v Kadani*, Kadaň 2004, nestr.

⁵⁷⁸ F. MADĚRA, *Heraldické a nápisové památky Chomutovska*, s. 81–84. Náhrobky jsou sešlapány a většina jich leží pod kostelními lavicemi. S určitou mírou pravděpodobnosti lze určit náhrobek Bernardina z Fictumu a na Egerberce (†1544), syna Dětricha z Fictumu (†1530) (jižní boční loď v podlaze); další tři jsou částečně zakryty lavicemi a dalších pět je úplně sešlapáno; za zpovědnicemi jsou čtyři opukové fictumovské náhrobky s dětskými postavami z let 1552–1566).

⁵⁷⁹ A. SEDLÁČEK: *Hrady*, díl XIV, 67; Karel KUČA: *Města a městečka v Čechách, na Moravě a ve Slezsku*, díl II, Praha 1997, 883.

⁵⁸⁰ K. KUČA: *Města a městečka*, díl II, 884.

Maděra usoudil, že šumburská větev byla pohřbívána v Klášterci a egerberská v Kadani, což ovšem výše uvedené skutečnosti o zádušních mších vyvracejí.

Asi nejvýznamnějším synem Felixe z Fictumu, pokud jde o politickou kariéru, byl donátor Želinského oltáře Opl ml. z Fictumu, jehož erb nesou, jak bylo výše zmíněno, dva oltářní retáblý. Ten druhý se dochoval nejspíše na svém původním místě v kostele sv. Markéty ve Vintířově, ve vsi asi 12 km od Kadaně, kterou Opl z Fictumu zakoupil spolu s Radonicemi roku 1508 a kde také podle všeho sídlil.⁵⁸¹ Roku 1506 koupil Střekov, ale o dva roky později jej spolu s Teplicemi prodal.⁵⁸² Dle zjištění Augusta Sedláčka⁵⁸³ v roce 1508 koupil ještě Perštejn, který byl 1512 Fictumům propuštěn z manství a připojen k Šumburku. Roku 1514 si s bratry rozdělil otcovské statky, patřil mu snad díl na hradě Šumburce,⁵⁸⁴ který si rozdělil s bratry, a sám si podržel Vintířov, Perštejn byl tou dobou již opuštěný.⁵⁸⁵ O tom, že se snažil své panství hospodářsky povznést, svědčí skutečnost, že byla na jeho žádost v roce 1514 povýšena králem Vladislavem II. ves Radonice na městečko.⁵⁸⁶ Roku 1519 panství rozšířil o blízké vsi Pětipsy a 1521 Červený Dvůr.⁵⁸⁷ V roce 1522–23, již za Ludvíka Jagellonského, byl královským podkomořím⁵⁸⁸ a vykonával pro dvůr různé diplomatické úkoly, což je doloženo i četnou přátelskou korespondencí se Zdeňkem Lvem z Rožmitálu a Petrem z Rožmberka.⁵⁸⁹ Na sněmu roku 1517 byl jako katolík zvolen za rytířský stav jedním ze šesti nových hejtmanů („ředitelů“) českého království, kteří byli voleni z každého stavu po jednom katolíku a jednom podobojí.⁵⁹⁰ V roce 1518 byl například poslán s Janem z Vartemberka ke králi do Budína, aby jej přiměli k cestě do Čech za účelem konsolidace zdejší rozjitřené politické situace. Opl byl přítomen i na sněmech, které jednaly během návštěvy krále Ludvíka v Čechách roce 1522.⁵⁹¹ Jednalo se zde mimo jiné o pomoci proti Turkům, což byla již delší dobu velmi aktuální záležitost, která

⁵⁸¹ K. KUČA: Města a městečka, díl VI., 284.

⁵⁸² A. SEDLÁČEK: Hradý, díl. XIV, 42; F. Maděra: Heraldické a nápisové památky Chomutovska, 20.

⁵⁸³ A. SEDLÁČEK: in: Ottův slovník naučný, díl IX, Praha 1893, 167.

⁵⁸⁴ Psal se stále „Opl z Fictumu a na Novém Šumburce“. Viz: Josef KALOUSEK (ed.): Archiv Český, díl VIII., č. 280, 216–217 a jinde.

⁵⁸⁵ Sedláček uvádí, že „veškeré příslušenství pustého hradu Perštejn držel jeho bratr Jiřík“. A. SEDLÁČEK: Hradý, díl XIII., 59.

⁵⁸⁶ K. KUČA: Města a městečka, díl VI., Praha 2004, 284.

⁵⁸⁷ A. SEDLÁČEK: Ottův slovník naučný, díl IX, Praha 1893, 167.

⁵⁸⁸ František PALACKÝ: Přehled současné nejvyšších důstojníků a auředníků zemských i dworských we králowstwj českém, od nejstarších časů až do nynějška, Jaroslav Charvát (ed.), Praha 1832, 365.

⁵⁸⁹ A. SEDLÁČEK: Hradý (Šumburk hrad), díl XIV., 59; Josef KALOUSEK (ed.): Archiv český, díl VIII, 216–217, 244–245, č. 315; díl IX, 22, č. 461, 57, č. 499; díl X, Praha 1890, 124, č. 604, 125, 131–133, č. 614, s. 178, č. 674; Archiv český, díl XI, 28, č. 832, 215, č. 1281, 216, č. 1282.

⁵⁹⁰ František PALACKÝ: Dějiny národa českého, díl V., Praha 1968, 478.

⁵⁹¹ F. PALACKÝ: Dějiny, díl V, Praha 1968, 539.

vyústila v osudnou bitvu u Moháče v roce 1526. V témže roce Opla o smrti krále i některých českých šlechticů a o počtu padlých u Moháče zpravuje Zdeněk Lev z Rožmitálu.⁵⁹² Následujícího roku po zvolení nového krále (podzim 1526), při němž byl rovněž účasten, putoval s poselstvem přivítat Ferdinanda I. u Jihlavy. O tři roky později jsou ale Opl z Fictumu a jeho bratr odhaleni jako výrobci falešných mincí, Opl prchá do ciziny a všechny jeho statky jsou zkonfiskovány králem.⁵⁹³ V Čechách zůstali jeho synové Kryštof, Felix, Vilém, dcera Hestera a manželka.

3.3.3.2. Smrt Panny Marie jako exemplum „dobré smrti“ a její souvislosti s epitafní funkcí retáblu

Ještě předtím, než Opl z Fictumu uprchl z Čech, objednal zmíněný oltářní retábl nesoucí dataci 1526. Ikonografické téma Smrti Panny Marie sice nemá oporu v Písmu, ale bylo předmětem mnoha apokryfních textů, oblíbených zpočátku zejména na východě, odkud se rozšířilo v souvislosti s mariánskou úctou.⁵⁹⁴ Od 14. století existovaly vedle sebe dva typy tohoto zobrazení: jednak tzv. Poslední modlitba Panny Marie (např. na retáblu z Roudnice, Svatojiřském oltáři, Puchnerově arše), jednak Smrt Panny Marie na lůžku, což je případ právě Želinského oltáře. Typ poslední modlitby se vyvinul nejspíše v Čechách po polovině 14. století, poprvé je zobrazen v Antifonáři z Vorrau, a jeho vznik a výskyt je spojován s teologickými diskusemi o neposkvrněném početí Panny Marie (*conceptio immaculata*), ale také s vizualizací příkladného zbožného umírání v modlitbě.⁵⁹⁵ Zobrazením Smrti Panny Marie ležící na lůžku (na východě označované jako *Mariino Dormitio*) se v našem případě Mistr I.W. vrací ke staršímu typu, jenž vychází z nesmírně oblíbené grafické předlohy Martina Schongauera (u nás např. Oltář z Mokropes), potažmo Albrechta Dürera. S tímto tématem je významově úzce spojeno téma Mariina Nanebevzetí (*Assumptio*) neboli přechod (*Transitus*) – kdy byla její duše i

⁵⁹² Archiv český: díl X., 131–132, č. 614.

⁵⁹³ A. SEDLÁČEK: Hrad, díl XIII. (Hrad Pernštejn), 53, 59.

⁵⁹⁴ Tzv. „*Transitus Mariae*“ od Pseudo-Melita z přelomu 4. a 5. století; dále např. Legenda Aurea od Jakoba de Voragine, viz: Gertrud SCHILLER: Ikonographie der christlichen Kunst, Bd. 4, 2. Maria, Gütersloch 1980, 83–149.

⁵⁹⁵ Gyöngyi TÖRÖK: Die Ikonographie des letzten Gebetes Mariä, phil. Diss. Univ. Wien 1972; Gyöngyi TÖRÖK: Die Ikonographie des Letzten Gebets Mariä, in: Acta Historiae Artium Academiae Scientiarum Hungaricae 19, 1973, 151–205, zvl. 166; Ingrid FLOR: Das letzte Gebet Mariae – Eine Prager Bild-Invention, in: (eds.) M. JAROŠOVÁ / J. KUTHAN / S. SCHOLZ, Prag und die großen Kulturzentren Europas in der Zeit der Luxemburger 1310–1437, Opera Facultatis Theologiae catholicae Universitatis Carolinae Pragensis. Historia et historia artium vol. VIII., Praha 2008, 733–750, zvl. 743.

s tělem bezprostředně po smrti přenesena Kristem na nebe – a následného Korunování. Z toho důvodu bylo velmi časté zpodobení těchto témat současně a někdy dochází k jejich významovému prolínání. Na našem oltáři jej nenajdeme, pokud ovšem nebylo zobrazeno v nástavci, který se nedochoval. Tradičně bývaly Smrt spolu s Nanebevzetím Panny Marie zobrazovány v katedrálním sochařství na tympanonech v rámci cyklu života Panny Marie, kde se posléze začíná objevovat i druhý zmíněný typ Poslední modlitby Panny Marie (např. v Řezně, 1390–1400). Velmi časté bylo téma Smrti Panny Marie v 15. století ve středu oltářních retáblů, zejména v kostelích zasvěcených Panně Marii či jejímu Nanebevzetí. Gerhard Weilandt např. nově zrekonstruoval toto téma pro hlavní oltář z doby kolem roku 1400 ve Frauenkirche v Norimberku, mimo jiné podle dochovaných zpráv o významných mariánských relikviích a jejich vystavování ve zdejších kostele.⁵⁹⁶ Tradici tohoto zobrazení držel i retábl, který jej posléze nahradil (tzv. Welserův oltář z roku 1520). Jako nejvýznamnější příklad za všechny můžeme jmenovat Stossův oltář v Krakově.⁵⁹⁷

V novověku je pak téma Smrti Panny Marie stále více spojováno s exemplum tzv. *dobré smrti*. I vizuálně se zobrazení Mariina Dormitia se všemi atributy spojenými s posledním zaopatřením umírajícího člověka zejména v 15. a 16. století nápadně podobá dobovým zobrazením umírajících.⁵⁹⁸ Stejně tak na Želinském oltáři leží Panna Maria na posteli, do ruky jí sv. Jan vkládá svíčku, kolem ní stojí apoštolové a čtou modlitby, vykuřují prostor kadidelnicí, sv. Petr, oblečený jako kněz, vykrápí umírající svěcenou vodou. Také umírajícímu člověku se dle dobových zvyklostí podávala do pravé ruky pohřební svíce, kolem něj byla uspořádána světla na ochranu před zlými duchy, poslední pomazání bylo doprovázeno pronášením modliteb, zejména tzv. *Commendatio animae*.⁵⁹⁹ Že byla představa dobré smrti velmi živá i u nás v době jagellonské, dokládá např. líčení příkladné smrti krále Vladislava Jagellonského.⁶⁰⁰

⁵⁹⁶ Gerhard WEILANDT: Das Hochaltarretabel der nürnbergger Frauenkirche. Ein Hauptwerk der Kunst um 1400, in: (hsg.) J. FAJT / A. LANGER: Kunst als Herrschaftsinstrument. Böhmen und das Heilige Römische Reich unter den Luxemburgen im europäischen Kontext, Berlin/München 2009, 196–220, zvl. 210.

⁵⁹⁷ Množství příkladů tématu Smrti Panny Marie v sochařství a malířství středověku a raného novověku viz: Gertrud SCHILLER: Ikonographie der christlichen Kunst, Bd. 4, 2. Maria, Gütersloh 1980.

⁵⁹⁸ Např. na grafických listech z knih typu ars moriendi, dále na epitaflu Heinricha Schmitburga (†1518) od Lucase Cranacha st. (Museum der bildenden Künste, Lipsko).

⁵⁹⁹ Na zmíněnou souvislost poukázal též Josef Macek u obrazu Smrti Panny Marie z oltáře z Mokropes (kolem 1500), kde Panna Maria drží v ruce výraznou svíci, s tím, že se svíce u lože umírajícího rozžínala v zámožnějších rodinách. Viz: Josef MACEK: Jagellonský věk v českých zemích, díl 3/4, Praha 2002, 176; dále G. SCHILLER: Ikonographie, Bd. 4, 2., 83–149, zvl. 134; Alexandra NAVRÁTILOVÁ: Narození a smrt v české lidové kultuře. Praha 2004, 190.

⁶⁰⁰ Josef MACEK: Jagellonský věk v českých zemích, díl 1/2, Praha 2002, 219–220.

Také v dobové literatuře je tématu smrti a umírání konstantně věnována pozornost.⁶⁰¹ Jako příklad můžeme uvést knihu *Oráč z Čech (Der Ackermann aus Böhmen)* Jana ze Žatce, psanou formou dialogu s krutou smrtí, která mu vyrvala z náručí milovanou ženu,⁶⁰² nebo *Rozmlouvání člověka se smrtí* Lukáše Pražského a četné další spisy psané jako rozhovor duše se smrtí,⁶⁰³ dále různé knihy typu *ars moriendi* (Jan z Jenštejna *Traktatus de bono mortis* nebo *Liber de arte moriendi* Prokopa písaře z roku 1460). Protiklad dobré smrti zbožného člověka a špatné smrti člověka hříšného je nastolen již v moralistním traktátu Tomáše ze Štítného z roku 1376 tzv. *Klementinském sborníku (Knížky šestery o obecných věcech křesťanských)*, který je výstižně vyjádřen i v iluminacích.⁶⁰⁴ Zlá smrt zobrazuje člověka rdoušeného na posteli smrtkou ve tvaru skeletu potaženého kůží (fol. 148v), dobrá smrt ukazuje člověka ležícího na lůžku a přijímající poslední pomazání (fol. 147v). Kniha pak pokračuje pasáží „*O nebeské blaženosti*“ spravedlivých a správně zesnulých, která je ilustrována scénou Korunování Panny Marie, ačkoliv o ní v textu není zmínka. Je zde líčen ráj jako „*domov duše*“ a duše člověka je zde ztotožňována s nevěstou Kristovou. Toto přirovnání se vždy symbolicky vztahovalo spíše k Panně Marii, která je zde také připomenuta ve zmíněné iluminaci s jejím Korunováním (fol. 157).⁶⁰⁵ [obr. 178] Panna Maria tak ztělesňuje zároveň duši spravedlivého, spaseného člověka, který uskutečnil tzv. dobrou smrt. I na počátku 16. století vznikaly knihy (již tištěné) obsahující líčení tzv. čtyř posledních věcí člověka: smrti, posledního soudu, pekelných muk a radostí nebeských (např. v českém textu tzv. *Zrcadla*, které vyšlo v Benátkách roku 1506,⁶⁰⁶ podobně

⁶⁰¹ Obsáhle k tomuto tématu v Čechách včetně další literatury viz Pavel KRÁL: *Smrt a pohřby české šlechty na počátku novověku*, České Budějovice 2004; dále J. MACEK: *Jagellonský věk*, 168–185.

⁶⁰² *Der Ackermann aus Böhmen des Johannes von Saaz*. Alois BERNT (ed.), Heidelberg 1929; Český překlad Jaromír POVEJŠIL: *Jan ze Žatce, Oráč z Čech*, Praha 1994. Tento spis se dochoval v četných rukopisech a tiscích z 15. a 16. století, ačkoliv originál pochází z doby kolem roku 1400.

⁶⁰³ Pavel z Meziříčí: *Knížky tyto slovú příprava k smrti: a jest v nich rozmluvanie Ducha člověčieho s svau dusej*, v Litomyšli 1507; Paulus Oliuecensis: *Dyalog, to g[es]t Rozmlouvanie Ducha s dusej Gejž slove příprava k smrti...*, v Litomyšli Leta Paně 1520, viz: Zdeněk TOBOLKA (ed.): *Knihopis českých a slovenských tisků od doby nejstarší až do konce XVIII. století*, díl II, část IV, Praha 1947, 341, č. 5019–5020.

⁶⁰⁴ Rukopis uložen v Univerzitní knihovně v Praze, sg. XVII A 6.

⁶⁰⁵ Karel OTAVSKÝ: *Malířská výzdoba Klementinského sborníku Tomáše ze Štítného*, diplomová práce na katedře dějin umění FFUK v Praze, 1966, 33, 65–70. Děkuji Karlu Otavskému za cenné podněty k této stati.

⁶⁰⁶ *Kniježky tyto slovú Zrcadlo: Gessto ktož se w nie wzhlédá opatřit v nich čztyry wiecey buduczye a poslednije: Smrt, Den súdný, Muku pekelnij, Radost nebeskú*, tištěn v Benátkách [u Petra Liechtensteina], 1506, viz: *Knihopis*, díl II., část IX, 155, č. 17448.

např. traktát z roku 1516 *O smrti, peklu a o nebeských radostech*⁶⁰⁷ nebo tzv. *Knížky srdečné* z roku 1521).⁶⁰⁸ Náznornou ilustraci těchto čtyř posledních věcí člověka nalezneme např. na obraze Hieronyma Bosche *Sedm smrtelných hříchů* z doby mezi lety 1480–85 (Prado, Madrid).

Zmíněné exemplum Mariiny smrti a zároveň chápání Panny Marie jako přimlůvkyně při posledním soudu zdůvodňuje též častý výskyt tohoto tématu na epitafech a v blízkosti rodinných pohřebišť. U nás je to např. tzv. Roudnický oltář (Národní galerie v Praze) se Smrtí Panny Marie ve středu a postavami Panny Marie a Krista jako ochranitelů s pláštěm. Na vnějších stranách křídel klečí rodina donátorů. Dále třeba známý Maria-Schlaf-Altar ve frankfurtském dómu (1434) byl podle Gyöngyi Török původně zamýšlen jako oltář pro pohřební kapli rodiny Ulricha von Werstatt, jenž je se svou početnou rodinou zobrazen klečící po straně oltáře.⁶⁰⁹ Dalším příkladem může být epitaf Margaretty Pfollenkofer (†1418) v kostele sv. Emmerama v Řezně, který je stylisticky závislý na řezenském reliéfu v tympanonu a vznikl dle zjištění Jaromíra Homolky ještě za života donátorky, což nebylo nic neobvyklého.⁶¹⁰ K tématu Smrti Panny Marie se úzce váže i motiv jejího Nanebevzetí či Korunování, který se rovněž ve stejné souvislosti s dobrou smrtí často objevoval na epitafech.⁶¹¹ V tomto duchu můžeme chápat též oltářní retáblы dochované na Spiši ve dvou kaplích typu St. Chapelle magnátského rodu Zápolských, budovaných časově po sobě coby rodová pohřebiště.⁶¹² **[obr. 179]** Z pozoruhodné starší dvoupatrové kaple Nanebevzetí Panny Marie ve Spišském Štvrtku je dochován obraz se Smrtí Panny Marie (kol. 1450), jenž je importem z norimberské dílny Mistra Tucherova oltáře. V kapli téhož rodu při katedrále

⁶⁰⁷ *O smrti velmi vtípný, potřebný, užitečný, též i hrozný spolu i kratochvilný traktátec, w Praze 1516.* Předmluva Mikuláše Konáče. V předmluvě: *Zeptáš-li se, kdo to složil, poví tobě Pawel Waniš* (další vydání 1580, přelom 16. a 17. století, 1613), viz: *Knihopis, díl II., část VIII, s. 375, č. 16440.*

⁶⁰⁸ *Počínagy se knizky kterež slovú Srdečnee knížky o čtyřech posledních buduczých wiecech Totiž o Smrti Saudu Peklu a Radosti nebeské velmi příkladnee Též kniežky slovú Zrcadlo Sedmi dnuo hrzissne dusse, každému člowieku potřebné a užitečné* (Mikuláš Konáč), 1521, viz: *Knihopis, díl II, část IV, Praha 1957, 113–115, č. 4144.*

⁶⁰⁹ G. TÖRÖK: *Die Ikonographie*, 182, 203, pozn. 103; DE WEERTH: *Die Ausstattung des Frankfurter Domes, Frankfurt am Main 1999.* Oltář byl nadán frankfurtským patriciem Ulrichem von Werstatt (†1443) a jeho ženou Guthe Schelmin von Bergen.

⁶¹⁰ WEILANDT 2009 (*Das Hochaltarretabel*), 215.

⁶¹¹ Pawel FERUS: *Die Ikonographie der Marienhimmelfahrt in Schlesien im Mittelalter und Ihre Stellung in Mitteleuropa*, in: *Slezsko, Země koruny české, Historie a kultura 1300–1740*, (eds.) Helena DÁŇOVÁ / Jan KLÍPA / Lenka STOLÁROVÁ, oddíl B, 747–782, zvl. 760, o. 16, 17.

⁶¹² Viz: Jiří FAJT: *Skulptúra a tabulové maliarstvo raného 16. storočí. Medzi dvorom a mestom. Maliarstvo na Spiši okolo roku 1500 a magnátská rodina Zápolských*, in: Dušan BURAN a kol., *Gotika. Dejiny slovenského výtvarného umenia*, Bratislava 2003, 399–427, zvl. 404–408.

ve Spišské Kapitule jsou dva velké retábly – jeden s Korunováním P. Marie (kolem 1490) a hned vedle další se Smrtí Panny Marie. [obr. 180]

Kompozičně i stylisticky nejbližší Želinskému oltáři je pak retábl se Smrtí Panny Marie (ve středu) od tzv. Mistra Pflockova oltáře – žáka Lucase Cranacha st., pocházející nejspíše z roku 1522. [obr. 181–183] Oltář byl určen do pohřební kaple rodiny Pflocků v kostele sv. Anny v saském Annabergu nacházející se pod jižní emporou, kde je umístěn erb Pflocků a svorník s Madonou a Ježíšem, na němž je nápis „*San(c)ta Maria, ora pro nobis*“.⁶¹³ Ve státním archivu v Drážďanech je dochována listina, která dokládá, že za právo pohřbu u tohoto oltáře zaplatil Lorenz Pflock tisíc guldenů a také, že mu 18. srpna 1521 krátce před jeho smrtí vévoda Jiří Saský udělil patřičné svolení.⁶¹⁴ Ve spodní části obrazu Smrti Panny Marie klečí členové rodiny označení rodinnými erby. Není bez zajímavosti, že i jinde v Evropě bylo přání pohřbu před obrazem Panny Marie či v kapli jí zasvěcené velmi časté.⁶¹⁵

Poohlédneme-li se po našem prostředí, můžeme usuzovat na podobnou funkci u oltáře se Zasnoubením sv. Kateřiny ve středu a se Smrtí Panny Marie nad ním ve hřbitovním/špitálním kostele Všech svatých v Jáchymově. Podobné spojení pohřební kaple s oltářem se Smrtí Panny Marie hledal např. Jan Klípa, když se hypoteticky situoval oltářní retábl tohoto námětu od Mistra Svatojiřského oltáře do kaple Panny Marie (dnes sv. Anny) v benediktinském klášteře sv. Jiří na Hradčanech, která tehdy sloužila jako pohřební kaple svatojiřských abatyší.⁶¹⁶

Z daných souvislostí lze tedy vyvodit, že také Opl z Fictumu mohl objednat oltářní retábl se Smrtí Panny Marie na místo, před kterým chtěl po své smrti spočinout. Akcentace tématu smrti je vyjádřena též na predele, která zobrazuje Oplakávání, a poukazuje k samotnému Spasiteli. Jako nejpravděpodobnější místo se s přihlédnutím k nevelkému významu statků Opla z Fictumu jeví klášterní kostel františkánů observantů v Kadani, jenž byl de facto jeho rodovým pohřebištěm. Víme, že Opl z Fictumu byl katolík a živě se zajímal o dění v Kadani ve 20. letech 16. století, o čemž svědčí jeho korespondence se Zdeňkem Lvem z Rožmitálu.⁶¹⁷ Ten kritizuje rozmáhající se „*zlost a bludové opustivší vody živé, kteráž pochází z milosti a z daruov pana*

⁶¹³ Ingo SANDNER: Spätgotische Tafelmalerei in Sachsen, Dresden/Basel 1993, 306.

⁶¹⁴ I. SANDNER 1993 (Spätgotische Tafelmalerei), 375, 70, pozn. 69.

⁶¹⁵ Philippe ARIÈS: Dějiny smrti, Praha 2000, díl I, 102–103. Autor uvádí, že nejžádanější místa k pohřbu byla v kněžišti při hlavním oltáři, druhým nejžádanějším pak kaple Panny Marie nebo „před zpodobněním Panny Marie“ (míněno tím socha nebo obraz).

⁶¹⁶ Jan KLÍPA 2002 (Mistr svatojiřského oltáře), 95.

⁶¹⁷ Archiv český, díl X, s. 178–179, č. 674.

božieho“.⁶¹⁸ Dále se dochovala výše zmíněná listina adresovaná Oplovu bratru Wolfgangovi s příslibem konání zádušních mší za příslušníky rodu Fictumů. Když Jan Chlíbec v článku o náhrobku Jana Hasištejnského z Lobkovic kategorizoval důvody výběru františkánských klášterů českými šlechtici jako místa posledního odpočinku (Horažďovice, Bechyně, Kadaň atd.), poukázal na „politický význam“ takového rodového pohřebiště, který podle něj spočíval v tom, že se tak rodoví příslušníci hlásili k politické linii reprezentované tímto řádem.⁶¹⁹ Pokud toto platí, není vyloučeno, že i Opl z Fictumu mohl mít podobné pohnutky jako např. Půta Švihovský, Ladislav ze Šternberka či Jan Hasištejnský z Lobkovic.⁶²⁰ Dalším důvodem k výběru tohoto místa je pak zmíněný vztah Fictumů ke kultu Čtrnácti svatých Pomocníků a již existující tradice pohřbívání členů tohoto rodu kolem onoho zázračného oltáře.

Dovolím si tedy vyslovit tezi, že tzv. Želinský oltář byl určen na některý z oltářů v lodi kostela, snad co nejbližší fictumovským náhrobkům. Jako vhodné místo se jeví jeden z oltářů při vítězném oblouku – buď v jižní boční lodi, kde se nyní nachází barokní oltář františkánských světců, nebo v lodi severní. **[obr. 184]** Bohužel zatím neznáme původní středověké patrocinium těchto oltářů, které by mohlo být zjistitelné např. prozkoumáním vnitřku oltářní menzy. Při zmíněné rekonstrukci s modelem Želinského oltáře se ukázalo, že rozměr predely přesně pasuje na kamennou menzu oltáře, jedinou dochovanou původní menzu, která se nalézá při severním pilíři v lodi kostela nejbližší vítězného oblouku. Výškově by se sem nejspíše kvůli sklonu oblouku arkády tento retábl nevešel, ale není vyloučeno, že při stěnách vedle vítězného oblouku byly umístěny oltářní menzy stejných rozměrů. Také proporčně by na jedno z těchto míst retábl velmi dobře pasoval.

Bohužel schází hlavní důkaz, a tím je náhrobek Opla z Fictumu, jenž zemřel roku 1544 v cizině, kam uprchl po odhalení svých padělatelských aktivit.⁶²¹ Zbývá naděje, že pokračující restaurátorské práce v kostele odhalí nějaké další podrobnosti, například

⁶¹⁸ Nejspíše šlo o kázání Mistra Simona Behema, který jakožto přívrženec Martina Luthera kázal v Kadani mezi lety 1526 a 1528, kdy odešel do Jáchymova. Viz: Petr HLAVÁČEK: Catholics, Utraquists and Lutheran in Northwestern Bohemia, in: (eds.) Milena BARTLOVÁ / Michal ŠRONĚK, Public Communication in European Reformation, Praha 2007, 286–287.

⁶¹⁹ Jan CHLÍBEC: Náhrobek Jana Hasištejnského z Lobkovic, in: Umění XLIV/1996, 235–244, zvl. 236. Připomeňme misi Jana Kapistrána po střední a východní Evropě a jeho nekompromisní postoje k nekatolíkům.

⁶²⁰ O tom, že se klášterní kostely františkánů-observantů stávaly v této době reprezentativními objekty pro rodová pohřebiště šlechtických rodin, které je také bohatě podporovaly, viz: HLAVÁČEK 2005b (Čeští františkáni na přelomu středověku a novověku), 33, 42–43.

⁶²¹ F. Maděra navrhl možnost, že další neidentifikovaný náhrobek z Klášterce by mohl být kenotaf Opla z Fictumu, což ale dle mého názoru není příliš pravděpodobné. Viz: F. MADĚRA: Heraldické a nápisové památky, s. 106.

nástěnné malby nebo existenci a zasvěcení původních oltářů pod barokními oltářními nástavci.

3.3.3.3. *Datace retáblu a možné podněty k jeho zřízení v roce 1526*

Počátkem 20. století vyslovil Karel Chytil hypotézu, že tzv. Želinský oltář nechal namalovat Opl z Fictumu na paměť své účasti při volbě Ferdinanda I. českým králem roku 1526. Z výše uvedeného vyplývá, že účel nadace oltáře byl zcela jiný, ačkoliv reprezentativní či politickou funkci jistě nepostrádal. Otevřený oltářní retábl – tedy jeho slavnostní strana – vyjadřovala spíše duchovní pohnutky, tedy touhu po spáse a přání následovat Pannu Marii na nebesa spojenou s prosbami o přímluvu Matky boží v soudný den, běžně vyjadřovanými v laických modlitbách, resp. touhu po kýžené dobré smrti. Zavřený oltář se čtyřmi téměř životními postavami českých zemských patronů, kompozičně úzce navazujícími na podobu retáblů největšího odpůrce Martina Luthera – kardinála Albrechta Braniborského v Halle, reprezentoval pak světské či politické smýšlení svého objednatele. Důvod, proč byl oltář pořízen právě roku 1526, osmnáct let před smrtí Opla z Fictumu, může tedy souviset stejně dobře s jinou významnou událostí, a tou je povolání k válečnému tažení proti Turkům, jež skončilo katastrofální porážkou u Moháče.⁶²² Aktuálnost protiturecké ofenzivy byla již dlouho před osudným rokem na pořadu dne a každý, kdo sledoval politické dění, ji musel reflektovat, zvláště pokud byl přítomen sněmům, na nichž se o těchto otázkách jednalo.⁶²³ K boji proti Turkům vyzýval již např. Bohuslav Hasištejnský z Lobkovic v již zmíněné písni *Carmen adhortatorium ad bellum contra Thurcas* adresované „císaři a všem křesťanským panovníkům“, která vyšla tiskem v několika edicích Bohuslavova díla, poprvé roku 1509.⁶²⁴ Je tedy zcela hypoteticky možné, že Opl z Fictumu oltář nechal namalovat právě v roce, kdy byla možnost obávané náhlé smrti bez zaopatření nejhmatatelnější. Alespoň s takovými pohnutkami vznikla například modlitební kniha císaře Maxmiliána I. z roku 1512. Kniha byla určena členům křižáckého bratrstva sv. Jiří a

⁶²² Viz: Zdeněk VYBÍRAL: *Bitva u Moháče. Krvavá porážka uherského a českého krále Ludvíka Jagellonského v boji s Osmany 29. srpna 1526*, Praha 2008.

⁶²³ Viz výše. Velmi podrobně k otázce tureckého nebezpečí v raném novověku a jeho reflexi v dobové literatuře viz: Tomáš RATAJ: *České země ve stínu pŮlměsíce. Obraz Turka v raně novověké literatuře z českých zemí*, Praha 2002.

⁶²⁴ T. RATAJ 2002 (*České země ve stínu pŮlměsíce*), 157–158.

jsou v ní opakovaně vzýváni Kristus, Panna Maria a světcí ku pomoci v hodině smrti, zejména smrti na bojišti, spolu s častými narážkami na Turky v doprovodných kresbách.⁶²⁵ Podle zjištění Michaely Hrubé byla výprava na válečné tažení vedle těžké nemoci, stáří, daleké cesty či svárů v rodině jedním z častých důvodů k sepsání závěti a na sklonku 16. století šlo pak o účast na protitureckých taženích vůbec nejčastěji.⁶²⁶ O tom, zda se Opl z Fictumu skutečně zúčastnil bitvy u Moháče, nemáme žádné doklady, ale z jeho bezprostředního okolí táhli na pomoc králi Ludvíkovi oddíly královských měst Kadaně, Loun, Mostu, Tábora a Žatce pod vedením urozeného rytíře Jakuba Kyšperského z Vřesovic a na Valči, který u Moháče spolu s mnoha dalšími našel svou smrt.⁶²⁷ Ať už byly důvody ke vzniku tohoto oltářního retáblu ryze osobní, nebo spíše politické, bezpochyby jde o neobyčejné dílo, které je jedním z nemnoha výmluvných svědků své doby.

3.3.4.1. Epitaf z augustiniánského klášterního kostela sv. Vavřince v Mělníku-Pšovce

Časově po tomto retáblu následuje nejspíše epitafní obraz, který se dochoval, vložený do barokní oltářní edikuly, v sakristii kostela sv. Vavřince v augustiniánském klášteře v Mělníku-Pšovce (Galerie litoměřické diecéze, Litoměřice). [obr. 185] O jeho původním určení nic nevíme, ale většina badatelů má za to, že pochází z tohoto klášterního kostela.⁶²⁸ Kolem jeho přesné datace vládne nejistota, protože obraz byl seříznutím strany s letopočtem ochuzen o část poslední číslice. Většina autorů se však shoduje v názoru na dataci 1530,⁶²⁹ v úvahu připadají ještě roky s oblými tvary, tj. 1536

⁶²⁵ (hsg.) Heinrich SIEVEKING: Das Gebetsbuch Kaiser Maximilians. Der Münchener Teil mit den Randzeichnungen von Albrecht Dürer und Lucas Cranach d. Ä. Rekonstruierte Wiedergabe, München 1987.

⁶²⁶ Michaela HRUBÁ: „Nedávej statku žádnému, dokud duše v těle“. Pozůstalostní praxe a agenda královských měst severozápadních Čech v předbělohorské době, Ústí n. Labem 2002, 136–137; J. PÁNEK: Podíl předbělohorského státu na obraně střední Evropy proti osmanské expanzi, in: ČsČH 36, 1988, 856–872; ČsČH 37, 1989, 71–84 – zde četná starší literatura k tomuto tématu.

⁶²⁷ Josef JANÁČEK: České dějiny. Doba předbělohorská 1526–1547, Praha 1968, 7 – zde starší literatura; VYBÍRAL 2008 (Bitva u Moháče), 28, 167.

⁶²⁸ Naposledy obsáhle k dějinám kláštera a jeho stavbě viz: Petr MACEK / Jan BERÁNEK / Pavel ZAHRADNÍK: Bývalý klášter bosých augustiniánů v Pšovce u Mělníka, in: Průzkumy památek VIII, č. 2, 2001, 7–37; Pavel ZAHRADNÍK: Dějiny kláštera obutých augustiniánů v Pšovce u Mělníka, in: Mělník-Pšovka, Sborník vydaný při příležitosti znovuvysvěcení kostela sv. Vavřince v Mělníku-Pšovce obnoveného po povodni roku 2002, (ed.) Renata ŠPAČKOVÁ, Mělník 2004, 7–35.

⁶²⁹ KESNER 1993, 28–29; KESNER 2004, 54–60.

a 1539.⁶³⁰ Většina autorů se shodla na tom, že obraz stylově ukazuje k době blíže počátku třicátých let. Malba je nesmírně kvalitní, vyniká neobyčejnou jemností provedení, což je pro tohoto mistra typické, ale v případě této oboustranně malované desky s Bolestným Kristem, smrtí a donátorem na jedné straně a Nejsvětější Trojicí typu *Gnadenstuhl* na straně druhé jde skutečně o jeho vrcholné dílo. Vyniká až mrazivou naléhavostí námětu a rafinovaností provedení se sametově měkkým, na černém pozadí světle kontrastujícím tělem Krista v bederní roušce, ukazujícím svých pět ran, a dech beroucími detaily, např. v provedení lebky u smrti. Způsob malby ukazuje, že obě strany mohla provést jedna ruka. Přestože se v postoji Krista malíř pevně přidržel Dürerovy mědirytiny Bolestného Krista (kol. 1500),⁶³¹ celkově ji zjemnil a jakoby „produchovněl“. **[obr. 186]** Nepřevzal ze svého vzoru svalový tonus, ani výrazný kontrapost, jímž Dürer připodobnil postavu Spasitele k antickému Apollónovi, což bylo pro něj charakteristické. Mistr I.W. zde pracoval s předlohou podobně jako Cranach, který ji často jen mírně výtvarně modifikoval. Připomeňme, že Edgar Bierende v této souvislosti uvažoval o možném Cranachově záměrném použití předloh coby odkazů k nějaké známé formuli s úmyslem ji modernizovat a předčit.⁶³² Také svou velikostí (81 x 62 cm) se deska blíží spíše exkluzivním kabinetním kusům, jež byly předmětem sběratelského zájmu. Obraz měl ovšem jistě epitafní funkci a nejspíše souvisel s fundací oltáře (u něhož se obvykle konaly zádušní mše za donátora), jak tomu bylo např. u desky objednané Kašparem Kašpárkem.

Všichni autoři, kteří se touto malbou zabývali po uměleckohistorické stránce,⁶³³ se shodli na tom, že malby obou stran desky jsou nesmírně kvalitní, vynikají jemnými přechody světla a stínů a měkkými lazurami. Podle Pešiny se Mistr I.W. od Cranacha odlišoval právě v této jemnosti a lyričnosti výrazu, jež je dle autora typicky českou charakteristikou. Cranach sám však k této jemnosti v malířských prostředcích dospěl kolem roku 1520. Nejpřesvědčivějším zástupcem tohoto stylu malby v její nejvyšší kvalitě je právě Cranachův retábl ze Svatovítské katedrály, dnes dochován ve zlomcích. Při srovnání s deskou z Pšovky je malba provedena podobným způsobem, v jemných přechodech světla a stínů, vytříbená v podání materiálů a látek. **[obr. 185a–b]**

⁶³⁰ Jako rok 1539 četl číslovku např. nejprve Karel Chytil, ale pak se opravil na 1530, viz: CHYTIL 1896, 557.

⁶³¹ Wolfgang HÜTT: Albrecht Dürer, 1471 bis 1528, Das gesamte graphische Werk, Druckgraphik, München, 1970, 1900.

⁶³² BIERENDE 2002 (Lucas Cranach d. Ä. und der deutsche Humanismus), 50 sqq.

⁶³³ Zejména Karel Chytil (CHYTIL 1931, 34–35), Jaroslav Pešina (PEŠINA 1950, 82–83, 130, č. kat. 383–384) a Ladislav Kesner (KESNER 2004, 54–60).

Při srovnání vidíme i mnohé motivické shody, např. v andílčích polopostavách včetně jejich gest. Pešina chápal dílo tohoto již renesančního mistra prismatem dobových teorií o napodobování přírody, takže zhodnotil tento obraz jako již vzdálený „*přírodnímu smyslu*“ a „*tíhnoucí k manýrismu*“, což zdůvodnil, poněkud nelogicky, časovým odstupem od dob malířova učení. Nejen, že je třeba se v hodnocení díla tohoto mistra oprostít od tohoto chápání vývoje, ale dle mého názoru neplatí ani to, že se zde Mistr I.W. od svého učitele vzdálil. Měl nejlepší Cranachovy obrazy nejspíše na očích dosti často i Čechách, pohyboval se jistě v Praze (pro katedrálu sv. Víta vytvořila jeho dílna obraz Zavraždění sv. Václava) a snad mohl v katedrále obdivovat Cranachův retábl s Glorifikací Panny Marie. Malířská příbuznost obou nesmírně kvalitních děl tak nutí k opatrnému vyslovení otázky, zda se Mistr I.W. dokonce nějak na vzniku tohoto mariánského retáblu, coby jeden z nejnadanějších mistrových žáků, nepodílel. Svatovítský retábl vznikl totiž nejspíše ještě v době, kdy se u Cranacha učil, tj. kolem roku 1520.

Obě strany Epitafu z Pšovky je třeba chápat jako obsahovou jednotu. Straně s modlícím se člověkem dominuje Bolestný Kristus neboli vzkříšený Spasitel a vítěz nad smrtí. Má zdvižené ruce jako na vyobrazeních Posledního soudu a ukazuje rány, což případně vyložil např. Vincenc Kramář na základě textu Jakuba de Voragine obsaženého ve Zlaté legendě a jeho výkladu dvojího významu Kristových ran.⁶³⁴ Ty jednak zdůvodňují hněv proti hříšníkům a vybízejí k potrestání těch, pro něž byla nadarmo podstoupena tato oběť a připomínají tak soud – vzpomeňme např. na dvě sochy Bolestného Krista od Mistra Týnské kalvárie nebo sochu téhož námětu z Kutné Hory, které byly umístěny v radničních síních a měly nabádat ke spravedlivému soudu – jednak představují milosrdenství Kristovy oběti, již podstoupil pro očištění lidstva od hříchů. Toto zobrazení ve spojitosti s adorací donátorem rovněž upomíná na Krista jako prostředníka mezi Bohem a člověkem. Kristus je na desce z Pšovky skutečně zobrazen v duchu mystéria o trojjediném Bohu jako brána věřícího do království nebeského. Na zadní straně je pak zobrazen onen Bůh milosti (Trůn milosti *Gnadenstuhl*), tedy Bůh, který pro spásu lidstva obětoval svého syna.

Ve výtvarném umění se často setkáme s námětem adorace Nejsvětější Trojice typu *Gnadenstuhl*, jež byla ve středověku obvyklá, v Čechách vzpomeňme např. její vyobrazení na miniatuře Svatojiřského plenáře (Královská kanonie řádu premonstrátů

⁶³⁴ K tématu Bolestného Krista připomeňme stále platnou studii Vincence Kramáře, viz: Vincenc KRAMÁŘ: Bolestný Kristus, in: Volné směry 1934, zvláštní otisk, Praha 1935.

na Strahově, 1307), kde ji adorují sv. Ludmila a blahoslavená abatyše Mlada.⁶³⁵ Adorace Nejsvětější trojice tohoto typu dosud přesně neurčenou dvojicí manželů (snad fundátora kaple Domenika Lenziho nebo členy rodiny Berti) v souvislosti s epitafní funkcí a připomínkou smrti v podobě iluzivního náhrobku s ležícím skeletem ve spodní části obrazu nalezneme např. u Masaccia na známé fresce v Sta Maria Novella ve Florencii (1422–26). Malba implikuje víru v trojjediného Boha a Kristovu oběť (podle kréda), skrze něhož věřící překoná smrt. Adorace Nejsvětější Trojice je též námětem malby Mistra Litoměřického oltáře (Národní galerie v Praze), které se po ikonografické stránce věnoval naposledy Jan Royt.⁶³⁶ [obr. 187, 188] Neméně časté je též zobrazení věřícího před Bolestným Kristem. Zobrazením tohoto typu s epitafní funkcí je např. malba s Bolestným Kristem v podobě ochránitele na již vzpomínaném malbě retáblu z Roudnice se Smrtí Panny Marie na střední desce a rodinou donátorů na vnějších křídlech (Národní galerie v Praze, kol. 1410). Adorace Bolestného Krista je rovněž tradičním námětem, zejména ve středověké knižní malbě, uveďme např. miniaturu Pontifikálu Albrechta ze Šternberka na fol. 34v (Knihovna Památníku národního písemnictví), kde Krista adoruje donátor rukopisu spolu s císařem Karlem IV.

V dobové literatuře byly texty typu *ars moriendi* velmi frekventované, často se zaměřením na tzv. *čtyři poslední věci člověka* – smrt, soud, peklo a království nebeské, zmíněné výše (*O smrti, pekle a o nebeských radostech*⁶³⁷ nebo tzv. *Knížky srdečné* z roku 1521).⁶³⁸ Rozjímání nad nimi pak mělo člověka zdržet od hříchů a přimět ke zbožnosti a správnému životu. Kromě pekla jsou na obraze z Pšovky všechny tyto aspekty přítomné. Výhradní odvolání se na Trojici a Krista, bez obvyklé přimluvy světců a Panny Marie by mohla ukazovat k reformnímu smýšlení donátora, ale vzhledem k tomu, že obraz vyjadřuje základní články křesťanské víry, viz též Masacciovo zobrazení ve Florencii, je na místě v této věci jistá opatrnost.

⁶³⁵ Dana STEHLÍKOVÁ, in: (ed.) Klára BENEŠOVSKÁ: Královský sňatek, Eliška Přemyslovna a Jan Lucemburský – 1310, Praha 2010, 471, 451–452.

⁶³⁶ Jan ROYT: Několik ikonografických poznámek k Oltáři se sv. Trojicí Mistra litoměřického oltáře, in: *Z dějin umění V., Na předělu věků, Sborník k počtě prof. PhDr. Jaroslava Pešiny, DrSc., Praha 1994, 213–218* – zde další literatura k tomuto tématu.

⁶³⁷ *O smrti velmi vtipný, potřebný, užitečný, též i hrozný spolu i kratochvilný traktátec, w Praze 1516.* Předmluva Mikuláše Konáče. V předmluvě text: *Zeptáš-li se, kdo to složil, povi tobě Pawel Waniš* (další vydání 1580, přelom 16. a 17. století, 1613), viz: *Knihopis, díl II., část VIII, s. 375, č. 16440*; nebo tzv. *Knížky srdečné z roku 1521*, viz: *Knihopis, díl II., část IV, Praha 1957, 113–115, č. 4144* (viz pozn. 194).

⁶³⁸ *Počínagy se knizky kterež slovú Srdečnee knížky o čtyřech posledních budoucích wieczech, Totiž o Smrti Sauđu Peklu a Radosti nebeské velmi příkladnee Též kniežky slovú Zrcadlo Sedmi dnuo hrzissne dusse, každému človieku potřebné a užitečné* (Mikuláš Konáček), 1521, viz: *Knihopis, díl II., část IV., Praha 1957, 113–115, č. 4144.*

3.3.4.2. Možnosti identifikace donátora obrazu z Pšovky

Zatím nevyřešenou otázkou je stále totožnost postavy rytíře a donátora desky a jejího původního umístění. Předpokládáme-li, že deska byla původně určena pro klášterní kostel a přečkala jeho rabování během doby, jejím donátorem byl nejspíše někdo, kdo byl nebo měl být v kostele pohřben. Autoři stavebně historického průzkumu hypoteticky uvažovali o možnosti původního umístění tohoto obrazu v prostoru středověké niky (ca 140 x 100 cm), zaklenuté křížovou žebrovou klenbou, nacházející se na západní straně sakristie v síle zdiva.⁶³⁹ Předpokládali její spojení s mariánskou (berkovskou) kaplí, zmiňovanou v pramenech jako jedno ze dvou oddělení sakristie, jež měla pohřební funkci. Její umístění bylo dle autorů buď v prostoru vedle sakristie, nebo možná přímo ve zmíněné středověké nice. Tuto kapli založil Zdislav Berka z Dubé a z Lipé jako rodové pohřebiště, kde měly být slouženy mše za zemřelé členy jeho rodu, a nadal ji platem 10 kop gr. čes. ročně. Zpráva publikovaná zmíněnými autory ale pochází z roku 1574 a není jasné, kdy se tato fundace uskutečnila a zda je možné ji vůbec spojit se vznikem obrazu Mistra I.W. Zdislav Berka z Dubé získal Mělník a přilehlé panství až roku 1542, což spojitost epitafního obrazu Mistra I.W. s Berkovskou kaplí vylučuje.⁶⁴⁰ Podací právo ke kostelu sv. Vavřince v Pšovce bylo, podle zjištění Pavla Zahradníka, uděleno králem Vladislavem Jagellonským roku 1502 významnému a velmi bohatému šlechtici Albrechtu z Kolovrat a na Libštejně a jeho dědicům s tím, že si může on i jeho potomci klášter zvolit za pohřebiště.⁶⁴¹ Albrechtovi předkové již předtím založili klášter augustiniánů v Dolním Ročově a podporu tohoto řádu tak rozšířili o další klášter. Od roku 1521, tedy i v době předpokládaného vzniku desky Mistra I.W., ale držel patronátní právo již rytíř a v letech 1512–1523 a 1525–1537 nejvyšší písař a královský sekretář Radslav Beřkovský ze Šebířova a na Liběchově (1476–1537).⁶⁴² Domnívám se, že zatím neidentifikovaný a značně setřený náhrobní kámen ve stěně před presbytářem s erbem s lilií ve štítě a kuželovitou čepicí nad helmem⁶⁴³ patří Beřkovským ze Šebířova (erb v podobě bílé lilie na červeném poli a „tatarským typem klobouku“ nad helmem,⁶⁴⁴

⁶³⁹ MACEK/BERÁNEK/ZAHRADNÍK 2001, 27, 19, 33–34.

⁶⁴⁰ Karel KUČA: Města a městečka v Čechách na Moravě a ve Slezsku, III. díl, Praha 1998, 806.

⁶⁴¹ ZAHRADNÍK 2004, 14.

⁶⁴² Tamtéž (Zahradník 2004, 14)

⁶⁴³ K náhrobkům v kostele viz: Jan KILIÁN: Historické náhrobníky a epitafy Mělnicka, Mělník 2004, 90.

⁶⁴⁴ K erbu Beřkovských ze Šebířova viz: Jan HALADA: Lexikon české šlechty. Praha 1992, 20–21.

kteří tedy v kostele rovněž pohřbívali. Připomeňme, že Radslav zemřel roku 1537, což rovněž nevyklučuje jeho donaci. Byl politicky činný a ne nevýznamným představitelem rytířského stavu a katolík – „*náčelník strany římské v Čechách*“.⁶⁴⁵ V roce 1519 byl přítomen na říšském volebním sněmu ve Frankfurtu n. M. jako jeden z vyslanců za rytířský stav (vedle Ladislava ze Šternberka jako nejvyššího kancléře, Kryštofa ze Švamberka za stav panský a Jakuba z Vřesovic za stav rytířský) české stavovské vlády, která coby představitelka českého kurfiřtského hlasu namísto nezletilého krále Ludvíka Jagellonského podpořila volbu Karla V. římským císařem.⁶⁴⁶ Milena Bartlová dokonce uvažovala ve svém výkladu nástěnných maleb v kapli sv. Václava v katedrále sv. Víta o jeho podobizně v postavě Radslava, kořícího se před sv. Václavem, jako jednoho ze zde zobrazených členů volební delegace.⁶⁴⁷ V letech 1529–31 byl Radslav Beřkovský vedle Zdeňka Lva z Rožmitálu a Vojtěcha z Pernštejna (za stav panský), spolu s Volfartem Planknarem z Kynšperka zemským hejtmanem za stav rytířský.⁶⁴⁸

Nová zjištění k osobě možného donátora malby z Pšovky přinesl také Petr Hlaváček v článku, který se obsáhle zabýval spiritualitou Jana Hasištejnského z Lobkovic, a to na základě jeho literárních děl a kulturního prostředí kláštera františkánů v Kadani, s nímž byl rod Lobkoviců úzce spjat.⁶⁴⁹ Autor upozornil na existenci řady opisů literárních děl s tematikou smrti, která byla shromážděna v kadaňském klášteře zejména zásluhou Eberharda Ablaufa de Reno, s nímž mohli být Lobkovicové v úzkém kontaktu. Dále nadnesl hypotézu, že zobrazeným šlechticem by mohl být Janův syn Jaroslav Hasištejnský z Lobkovic, který sídlil v nedalekém Obříství a zemřel roku 1529. Jaroslav dle Hlaváčka již nebyl pohřben v Kadani ani v rodovém pohřebišti v Přísečnici. Hlaváček doložil k letům 1504, 1505 a 1508 pohřeb Jaroslavových dětí, zemřelých brzy po narození „*v klášteře pod Mělníkem*“, což přeci jen míru pravděpodobnosti jeho

⁶⁴⁵ František PALACKÝ: Dějiny národa českého, díl. V, Praha 1968, 562.

⁶⁴⁶ PALACKÝ 1968, 491.

⁶⁴⁷ Milena BARTLOVÁ: Nástěnné malby legendy o sv. Václavu ve světcově kapli svatovítské katedrály, *Castrum Pragense* VI., 2005, 57–74, zde 70.

⁶⁴⁸ A. REZEK (ed.): Dopisy nejvyšších hejtmanů krále a království českého z let 1529 až 1531, *Archiv český* XII, Praha 1893, 191; Radslav Beřkovský byl katolík „*náčelník strany římské v Čechách*“, ale jsou známy jeho snahy např. o smlouvu mezi kališníky a kapitulou pražskou, viz: PALACKÝ 1968, 556.

⁶⁴⁹ Petr HLAVÁČEK: Jan Hasištejnský z Lobkowicz aneb přemýšlení o františkánských komponentech lobkowiczské spirituality, in: (ed.) Petr HLAVÁČEK, *Historia franciscana* II., Kostelní Vydří 2005, 34–64.

pohřbu na stejném místě zvyšuje. Tuto hypotézu převzala poté Ivana Kyzourová⁶⁵⁰ a podpořil ji i Jan Royt.⁶⁵¹

O místě Jaroslavova pohřbu ale nejsme zpraveni a v augustiniánském klášteře se jeho náhrobek nedochoval. V klášterním kostele se sice dochovalo několik náhrobních kamenů, ale ani jeden se nedá spojit s Lobkovicí nebo s Kolovraty,⁶⁵² což vzhledem k pohnutým osudům kláštera, kdy ničení nebyly ušetřeny ani náhrobky, není nic nepochopitelného.⁶⁵³

V souvislosti s ikonografií obrazu z Pšovky není bez zajímavosti dochovaný text modlitby v traktátu Jana Hasištejnského z Lobkovic, jenž věnoval svému synu Jaroslavovi (*K správě a naučení synu Jaroslavovi*). Modlitba zní: „...*Pane Jezu Kriste všemohoucí věčný Bože, jenž si jeden Buoh v Svaté Trojici, Otec i Syn i Duch svatý, vše jeden Hospodin. Amen. Napomínám tě skrze těch pět svatých ran, kteréž si ráčil na sv. kříži pro mne hříšného trpěti a svou svatou krev k vykúpení lidského pokolení prolíti i skrze všechny múky a mučení a posmívání tvé, na kterýchž památku se toto pravé svaté boží tělo obětuje, i skrze to napomínám tvau svatou milost a prosím, aby ráčil dnešní den i po všechny časy bejti můj strážce před náhlú smrtí, před smrtelným hříchem i před světskú hanbú atd.*“.⁶⁵⁴ Jak vidno, vyjadřuje i tento úryvek z modlitby velmi dobře všechny aspekty obsažené v obraze z Pšovky, jednak trojjedinost Boží, zdůraznění Kristových ran, jeho ochrannou funkci před smrtí, jeho obět a tělo Páně. Jak už bylo řečeno, jde však o obecné, základní články víry, takže ani to nám možnost identifikace prosebníka na obraze jako Jaroslava Hasištejnského nezvyšuje.

Problém tkví ve spojení Jaroslava Hasištejnského s již jinou památkou epitafního charakteru – zmíněnými malbami ve františkánském klášterním kostele Kadani.

Zatím jsou tedy ve hře stále minimálně dvě možnosti totožnosti donátora, buď jde o Jaroslava Hasištejnského z Lobkovic (†1529), nebo o Radslava Beřkovského ze Šebířova († 1537), oba byli významné osobnosti a oba zemřeli v době, ke které se může vztahovat vznik malby.

⁶⁵⁰ Ivana KYZOUROVÁ: *Básník a král, Bohuslav Hasištejnský z Lobkovic v zrcadle jagellonské doby*, Praha 2007, č. kat. 97.

⁶⁵¹ Jan ROYT: *Básník a král, Bohuslav Hasištejnský z Lobkovic v zrcadle jagellonské doby*, recenze, in: *Umění* č. 2, 2008, 154.

⁶⁵² Viz: KILIÁN 2004, 89–92.

⁶⁵³ MACEK/BERÁNEK/ZAHRADNÍK 2001, 23–24.

⁶⁵⁴ (eds.) Václav MILLER / Marie RACKOVÁ: *K správě a naučení synu Jaroslavovi*, in: *Jazyk a literatura v historické perspektivě. Sborník Katedry bohemistiky Pedagogické fakulty Univerity Jana Evangelisty Purkyně, Ústí n. Labem 1998*, 137.

3.5. Následující malby Mistra I.W. ze 30. let 16. století – měšťanské epitafy

Z poslední třetiny třicátých let pochází několik obrazů z dílny Mistra I.W., které si jsou svým provedením velmi blízké. Jednak jde o dnes nezvěstný obraz s Veroničnou rouškou nesenou anděly, datovaný rokem 1537 (dnes dochován pouze v čb fotografii), a dále o dva obrazy opět nejspíše epitafního charakteru – jeden byl objednáán v souvislosti se smrtí plzeňského patricije Kašpara Kašpárka pro františkánský klášterní kostel Nanebevzetí Panny Marie v Plzni roku 1538 a druhý, z téhož roku, pochází z děkanského kostela stejného zasvěcení v Mostě. Oba posledně jmenované obrazy ukazují v typech donátorů na sériovou výrobu a implikují stoupající význam měšťanských zakázek, které se ve druhé polovině 16. století rozvinou v početné objednávky epitafů, jež tvořily hlavní náplň práce malířů té doby.

Deska s Veroničnou rouškou pocházela dle údaje Ladislava Kesnera podle tradice z Litoměřic a byla skutečně nejspíše predelou dnes nedochovaného oltářního retáblu.⁶⁵⁵

Deska byla jistě seříznuta, ale není ani vyloučeno, že tvořila nástavec oltářního retáblu. **[obr. 189]** Z toho je vidět, že mnoho retáblů a obrazů z dílny tohoto mistra mohlo ještě být zničeno. Poměrně blízkou obdobou tohoto obrazu, rovněž ve funkci predely, je např. Veroničina rouška retáblu z kostela sv. Mořice v braniborském Mittenwalde (nedaleko Berlína). **[obr. 189a]** Střed i křídla retáblu jsou provedené sochařsky a obsahují náměty Kristových pašijí a světců.⁶⁵⁶ Malířsky je obraz Mistra I.W., alespoň podle fotografie, poněkud hrubšího provedení, ale malba byla nejspíše poškozena, u hlav andílků může např. prosvítat přípravná kresba.

Epitaf s polopostavou Madony s malým Ježíšem na polštáři, patřící bohatému měšťanu Kašparu Kašpárkovi a jeho manželce Uršule, kteří jsou zobrazeni klečící ve spodní části obrazu, je identifikován nápisem, jenž nás spravuje také o jeho umístění před hrobem donátorů. **[obr. 190]** Jak bylo výše vzpomenuto, bylo místo pohřbu před mariánským obrazem velmi časté, viz např. v Annabergu oltář v kapli rodiny Pflocků, kde je mimochodem postava donátorky (vdovy) namalována velmi podobně. Náš obraz obsahově akcentuje eucharistii prostřednictvím motivů hroznů v rukou Ježíše a Madony. Zajímavým detailem je to, že malý Ježíš drží v ruce jednu kuličku hroznu přímo nad hlavou donátora Kašpara Kašpárka. Malba má mnoho obdob v mariánských

⁶⁵⁵ KESNER 1993, 30–31.

⁶⁵⁶ Viz: TACKE 1992, 182.

obrazech Lucase Cranacha, např. Madona z vratislavského dómu (dnes ztracená) nebo (včetně donátora) Kesnerem vzpomenutá Madona z oltáře kurfiřta Bedřicha Moudrého (Anhaltische Landesgalerie, Dessau, kolem 1510).⁶⁵⁷ Harmonická kompozice monumentální postavy Madony některým starším autorům připomínala italské malby.⁶⁵⁸ Italizující tendence byly konstatovány také v některých obrazech Madon u Lucase Cranacha st., na něž, zdá se, tento obraz kompozičně rovněž navazuje (např. Madona z Polo Museale Fiorentini, Uffizi, Florencie, 1514 – srov. celkovou pyramidální kompozici nebo např. motiv průhledné roušky na hlavě Madony u obou obrazů).⁶⁵⁹

[obr. 191]

Způsob práce s kompozicí je u Mistra I.W. hodně podmíněn aditivním skládáním jednotlivostí, velmi často odvozených z grafických předloh. Prostorové logice je nadřazeno celkové dekorativní působení obrazu, kde prim hraje hlavně symbolická, obsahová rovina.

Toto aditivní skládání kompozice uplatnil Mistr I.W. i v dalším epitafním obraze, bohužel blíže neurčených měšťanů, v mosteckém kostele. [obr. 192] Obraz je datován (1538), ale není signován, způsob malby také nevyklučuje zásadnější podíl pomocníka. Je tvořen stojící Madonou typu *Assumpty* s malým Ježíšem na pravém boku a šesti kruhovými medailony ve dvou pásech při okrajích obrazu s náměty ze života Panny Marie. Pod vznášející se *Assumptou* klečí na zemi donátorský pár charakterizovaný rodinným znakem s písmeny VM a jakousi kamenickou značkou. Žena drží v ruce růženec. Centrální motiv Madony, kdy Ježíš drží v ruce jablko i hrozen vína, je odvozen z dřevořezu vícekrát vzpomínaného Cranachova wittenberského katalogu relikvií z let 1509/10 (relikviář s Madonou). [obr. 193] Ve výjevech Mariina života se malíř držel kompozic již jednou užitých na tzv. Želinském oltáři a, jak bylo v literatuře konstatováno již dříve, vycházel ve všech kompozicích z různých grafických listů Lucase Cranacha st. a Albrechta Dürera.⁶⁶⁰ *Assumpty* v této podobě existovala tedy i ve zlatnické podobě a díky ukazování relikvií mohla být tato forma poměrně dobře známa. Celková kompozice Madony s doprovodnými scénami v medailonech okolo je nejspíše

⁶⁵⁷ KESNER 2005, 136.

⁶⁵⁸ WOCEL 1859, 162.

⁶⁵⁹ Např. Cranachova Madona z Polo Museale Fiorentino, Uffizi, Florencie, 1514 – srov. celkovou pyramidální kompozici nebo např. motiv průhledné roušky na hlavě Madony u obou obrazů.

⁶⁶⁰ KESNER, in: CHAMONIKOLA 2005, 34–36, 122, č. kat. 33.

převzata z Cranachova grafického listu Sedmi radostí Panny Marie, kol. 1513.⁶⁶¹ [obr. 194] Zde se však z obvyklého rámce Mariiných radostí, zobrazených v medailonech, vymyká téma Smrti Panny Marie. To úzce souvisí s ikonografickým typem růžencových zobrazení, jehož vizuální forma je mu velmi blízká. Použití medailonů se v růžencovém zobrazení ustálilo již koncem 15. století pro tzv. tajemství, skládající se ze tří oddílů života Panny Marie a Krista: z dětství Ježíše Krista (radostné), z jeho světského působení (bolestné) a z jeho působení po Zmrtvýchvstání (oslavné), jak ukazují růžencové knihy, např. *Der beschlossenen gart des rosenkranz marie* od Ulricha Pindera z roku 1505.⁶⁶² Madona ve středu kompozice byla většinou buď trůnící, nebo ve formě apokalyptické ženy typu Assumpty jako zde. [obr. 195] Z témat v medailonech jsou zde pouze radostné a oslavné.⁶⁶³ Vynechání pašijových témat ovšem nebylo nic neobvyklého, jak vidíme např. v Andělském pozdravení od Veita Stosse z kostela sv. Vavřince v Norimberku, 1517–18. Skladbě témat v medailonech je blízké zpodobení Růžencové Madony od Tilmana Riemeschneidera ve Weingarten [obr. 196]. Panna Maria byla v této souvislosti také chápána jako patronka dobré smrti a modlitba růžence dokonce patřila k *Ars moriendi*. Bratrstva se také podílela na pohřbu svých členů.⁶⁶⁴ Znakem člena růžencového bratrstva bylo nosit růženec viditelně při sobě – tak je také zobrazena donátorka obrazu. Souvislost růžencových zobrazení a typu Sedmi radostí Panny Marie je ikonograficky tak úzká, že lze stěží rozhodnout, k jakému typu Mostecký obraz patří. Není ale vyloučeno, že zobrazení donátoři byli členové růžencového bratrstva, které je v katolicky orientovaném Mostě zmiňované již roku 1491.⁶⁶⁵ Pokud se tato interpretace nemýlí, bylo by to, vedle růžencového obrazu pocházejícího z cisterciáckého kláštera v nedalekém Oseku (dnes Národní galerie v Praze), další zobrazení připomínající aktivity obyvatel katolicky smýšlejících center.

⁶⁶¹ F. W. H. HOLLSTEIN: German engravings, etchings and woodcuts ca. 1400–1700, sv. 8. Amsterdam 1954–1968, 50; Johannes JAHN: Lucas Cranach d. Ä. Das gesamte graphische Werk mit Exempeln aus dem graphischen Werk Lucas Cranach d. J. und der Cranachwerkstatt, München 1972, 356.

⁶⁶² (hsg.) Urs FREI / Fredy BÜHLER: Der Rosenkranz. Andacht. Geschichte. Kunst. Katalog der Ausstellung im Museum Bruder Klaus, Sachsen. Bern 2003, 153, 167, pozn. 6.

⁶⁶³ Na neobvyklý motiv vyvedení prarodičů z předpekli se dá vztáhnout např. jeden z dodatků k Ave od Jakoba Sprengera (*Die erneuerte Rosenkranzbruderschaft*, Augsburg 1475), který zní: „*Der (Kristus) allerheyligste sel abfür zu den hellen / und der gerechten mensche sel auß der vorhell erledigt hat Amen*“, viz 500 Jahre Rosenkranz. Kunst und Frömmigkeit im Spätmittelalter und ihr Weiterleben. Katalog der Ausstellung in Erzbischöflichen Diözesenmuseums Köln. Köln 1975, 121.

⁶⁶⁴ Tamtéž, 115 (500 Jahr Rosenkranz).

⁶⁶⁵ Josef MACEK: Víra a zbožnost jagellonského věku. Praha 2001, 283.

V severozápadních Čechách jsou tato bratrstva doložena také k roku 1483 v Ústí nad Labem a 1490 v Teplé, v Mariánských Radčicích a v Kadani.⁶⁶⁶

3.3.6.1. Dílna Mistra I.W. ve 40. letech 16. století – otázky podílu spolupracovníků, možnosti interpretace přípravné kresby

Z následujícího desetiletí 16. století pocházejí malby dílny Mistra I.W., které, až na jednu – Odpočívajícího Krista (Gemäldegalerie v Drážďanech), jsou většinou datovány, ale již nejsou signovány. Z analogie z dílenské praxe Lucase Cranacha víme, že signatura na obraze v žádném případě neznamena jistotu, že jej maloval sám mistr, v opačném případě, kdy je obraz datován, ale chybí jinak obvyklá signatura, je na místě si klást otázku, zda obraz nebyl v čilém provozu dílny vytvořen spíše pomocníkem. Jaroslav Pešina⁶⁶⁷ v rámci hodnocení celého oeuvre Mistra I.W., v němž postupoval dle předpokladu vývoje malířské osobnosti od kvalitních počátečních prací k jakémusi vysychání tvůrčí invence (Madona z Mostu), shledal v posledním signovaném obraze Bolestného Krista (Gemäldegalerie, Drážďany, 1541) a v následujícím obraze se Smrtí sv. Václava (kaple sv. Václava, katedrála sv. Víta v Praze, 1543) změny, které ho vedly k domněnce, že dílnu v této době přebírá mladší malíř, poučený současným děním v Cranachově ateliéru. Hlavní novum zde viděl v hloubce obrazového prostoru s lepší schopností propojit jednotlivé aktéry do dramaticky působícího děje. Významnou změnou oproti předchozímu pojetí mu byla krajina. Ivana Kyzourová⁶⁶⁸ později naopak uvažovala o více malířích, paralelně působících v dílně Mistra I.W., kteří se specializovali na určité části obrazu (např. andělé, postava donátora atd.).⁶⁶⁹ Problematické je však na tomto jinak snad správném přístupu to, že autorka předpokládala téměř rovnocenný podíl dvou hlavních malířů (Mistr A a B) na téměř všech dílech spojovaných s Mistrem I.W. v průběhu celého období jeho známé činnosti. Jejich činnost se dle autorky navíc měla během doby přelévat tak, že z hlavního

⁶⁶⁶ Tamtéž, 283; Norbert KRUTSKÝ: Mariánské Radčice – Poutní místo osekých cisterciáků. In: 800 let kláštera Osek. Jubilejní sborník. Osek 1996, 35–38. Petr HLAVÁČEK: Catholics, Utraquists and Lutherans in Northwestern Bohemia, or Public Space as a medium for Declaring Confessional Identity, in: Public Communication in European Reformation. Artistic and other Media in Central Europe 1380–1620, Milena BARTLOVÁ / Michal ŠRONĚK, Praha 2007, 279–297, zvl. 292.

⁶⁶⁷ PEŠINA 1950, 84.

⁶⁶⁸ KYZOUROVÁ 1996, 269, pozn. 7.

⁶⁶⁹ Domnívám se, že toto rozdělení, doložené spíše pro barokní malbu, se týkalo např. specializace na malbu: architektonických částí, krajiny a figur, než náhodně vybraných úseků malby.

konzervativnějšího mistra B se např. na konci činnosti dílny u obrazu s Kovovým hadem stal „*mistr degradovaný do role pomocníka*“.

Zdá se ale pravděpodobnější, že, v analogii s dílnou Cranachovou, se pomocníci i zde spíše střídali, a hlavní slovo měl minimálně do roku 1541 samotný Mistr I.W. Možnost přesnější analýzy ztěžuje skutečnost, že většina obrazů je buď provedena velmi jemným, splývavým rukopisem, nebo se téměř doslovně drží grafických či jiných předloh. Zkoumání přípravné kresby pak bývá v obou těchto případech nepříliš průkazné, protože se v ní příliš neprojevuje individuální charakter kreslíře. Podle zjištění Ingo Sandnera o tomto typu přípravné kresby u Lucase Cranacha st.⁶⁷⁰ jde o kresbu, která může být stejně dobře autorská, ale vzhledem k jemnosti zamýšlené malby byla utlumena na nejvyšší možnou míru, nebo může být i prací pomocníka, který se jen přesně držel předlohy. K důkladnému srovnávacímu studiu přípravných kreseb Mistra I.W. nemáme zatím stále dostatek materiálu, určité závěry se však dají učinit již z toho, co víme nyní.⁶⁷¹

Obraz Bolestného Krista, jenž opakuje v dané době téměř závazný titulní list Malých pašijí od Albrechta Dürera, jen s tím rozdílem, že je umístěn před sametový závěs s výhledem do krajiny, je signovaným a datovaným dílem Mistra I.W. **[obr. 197, 198]** Jeho těsné analogie nalezneme v předchozích malbách Mistra I.W. Typikou se blíží Bolestnému Kristu z Pšovky, v řešení kompozice dokonce obrazům Sebevraždy Lukrécie a Judity, hlavně ale epitafu Kašpara Kašpárka. V krajinném pozadí, s nímž jsme se dosud v díle tohoto mistra nesetkali v takové míře, vidíme součásti používané i Lucasem Cranachem, jako architektury hradů, jehličnaté stromy a není důvod se u této malby domnívat, že ji vytvořil někdo jiný, než samotný Mistr I.W.

Je nesporné, že Cranach jako umělec, který prošel Podunajím, byl malířem krajiny. O to více překvapí, s jakou bezradností v charakteristice krajiny se potýkal autor malby Zavraždění sv. Václava, kde byla, nejspíše objednatel, vyžadována pohybová exteriérová scéna. V základním rozvrhu kompozice se věrně přidržel malby téhož námětu v kapli sv. Václava v katedrále sv. Víta od Mistra Litoměřického oltáře, jak upozornily již Milena Bartlová a Ivana Kyzourová.⁶⁷² **[obr. 199, 200]** Shluk tří hovořících postav nahradil skupinou převzatou z Cranachova dřevořezu Svaté rodiny

⁶⁷⁰ SANDNER 1998 (Unsichtbare Meisterzeichnungen), 90 sq.

⁶⁷¹ Známe kresbu u Želinského oltáře, Madony Kašpara Kašpárka (rukávy, kde prosvítá pod malbou), Osecký oltář sv. Barbory, Zavraždění sv. Václava (obličej sv. Václava, kde byla malba poškozena a kresba tak byla před retuší restaurátorem M. Hamsíkem vyfotografována).

⁶⁷² BARTLOVÁ 2005a, 70; KYZOUROVÁ, 2007, 57, č. kat. 38.

nebo Vyměrování chrámu ze Septembertestamentu, zbylý prostor však bezradně „vybarvil“ zeleným kobercem a náznakem architektury a kostnicí. Ve srovnání tohoto obrazu s o málo starším Bolestným Kristem nebo o rok pozdějším Stětím sv. Kateřiny se nemůžeme ubránit dojmu, že autorem provedení nebyl tentýž mistr jako u předchozích obrazů.

Mnohem organičtěji působí kompozice zmíněného Stětí sv. Kateřiny, nejspíše původně určeného pro kostel Všech svatých v Litoměřicích (Galerie litoměřické diecéze, 1544). **[obr. 201]** Obraz je nesignovaný, jen datovaný, ale kvalitou a jemností provedení malby je plně v intencích Mistra I.W. Kompozice s příkrou diagonálou rafinovaně zdůrazňuje hlavní dvě postavy, kde se naproti nebi rýsuje hlava sv. Kateřiny (blízká např. Cranachově malbě žen v obraze téhož námětu z Kroměříže) a napřážený hrozící meč jejího kata. Krajinné prostředí, včetně přihlížejících postav obrácených filosofů se nedrží žádného schématu obvyklé Cranachovy nebo Dürerovy předlohy, přesto působí harmonicky a nenuceně, stejně jako taneční pohyb kata. Srovnáme-li jemnost provedení malby, můžeme říci, že ji prováděl buď sám mistr, možný je podíl žáka, ale pracujícího plně v jeho intencích. Na Cranacha tentokrát jen velmi volně navazuje, viz např. již jeho dřevořez téhož námětu **[obr. 57]**, jeho obraz z Budapešti (Sbírka Ráday, kol. 1508), nebo z New Yorku (Metropolitan Museum of Art, kol. 1510). **[obr. 202, 203]**

K přepracování této kompozice pak došlo ještě jednou, kdy byl, podle erbu na vnějším křídle retáblu, objednan správním úředníkem osekého kláštera Richardem Kozelkou z Hřivic obraz s Martyriem sv. Barbory (Národní galerie v Praze, po 1546) a je dosti pravděpodobné, že se na něm podílela dílna.⁶⁷³ Obraz je opět soustavou aditivně poskládaných částí v jeden celek, v detailech však propracovanější, včetně vytříbené charakteristiky látek nebo kovových materiálů. Kompozice však postrádá onu organičnost předchozích obrazů. **[obr. 204, 205]**

Zjištěná štětcová přípravná kresba⁶⁷⁴ je v partiích inkarnátu opět poměrně jemná, ale tentokrát volněji malovaná. Srovnáme-li hlavy světců na křídlech s hlavami střední desky Želinského oltáře, zejména v konturách nosu a úst, zdá se, že by mohly být dílem stejné ruky. **[obr. 206–208]** V této souvislosti není bez zajímavosti, že velmi obdobnou přípravnou kresbu užíval i další Cranachův žák blízký i Mistru I.W., jak bylo již

⁶⁷³ Magdalena HAMSÍKOVÁ: Středověká desková malba z bývalé klášterní obrazárny v Oseku, nepublikovaná diplomová práce na FFUK v Praze, Praha 2004, 94–103, zde 99; HAMSÍKOVÁ, in: CHAMONIKOLA, 146, č. kat. 43.

⁶⁷⁴ IR provedla na obrazech křídle Osekého oltáře Veronika Balcarová v Národní galerii v Praze v roce 2000 (rest. zpráva uložena v NG v Praze). Děkuji restaurátorskému oddělení NG za poskytnutí fotografií.

konstatováno, tzv. Mistr Pflockova oltáře. To ukazuje např. IR fotografie detailu s postavou chlapce-Krista na křídle Pflockova oltáře z kostela sv. Anny v Annabergu.⁶⁷⁵

[obr. 208a]

Kresba v partii draperie u Oseckého oltáře zase odpovídá charakteru kresby draperie u obrazu Madony Kašpara Kašpárka. **[obr. 209]** Na výsledné malbě retáblu z Oseka však, podobně jako na Želinském retáblu, mohl podílet některý pomocník, jednak proto, že šlo o náročnější a větší zakázku, a jednak protože malba v některých částech (zejména v draperiích na křídlech) nedosahuje takového stupně splývavého rukopisu, jako např. malby Lukrécie a Judity, Epitaf z Pšovky nebo Stětí sv. Kateřiny z Litoměřic.

Posledním obrazem, který je spojován s dílnou Mistra I.W., je Mojžíš vyzdvihující kovového hada na poušti (expozice v kostele Nanebevzetí Panny Marie v Mostě). **[obr. 210]** Malba je však tvrdá, zejména v partiích draperie a jde nejspíše o pozdní práci dílny, snad nějakého nepříliš zdatného dílenského pomocníka, podíl Mistra I.W. se zde navzdory názorům v literatuře nedá předpokládat.⁶⁷⁶

3.3.6.2. Možnosti interpretace přípravné kresby a otázky podílu spolupracovníků – možný závěr

Z tohoto pozorování můžeme vyvodit velmi opatrný závěr, že hlavní mistr, předpokládáme, že Mistr I.W. byl účasten přípravy většiny oltářních obrazů, které z dílny vyšly, ovšem vyjma obrazu Mojžíše pozdvihujícího kovového hada a s otazníkem též u obrazu Zavraždění sv. Václava, na jejichž provedení se nejspíše ve větší míře podílel některý pomocník. Podle toho, co víme o dílně Lucase Cranacha, je však nepříliš pravděpodobné, že by jeden pomocník setrval v dílně po celou dobu jejího působení. Zdá se naopak, že tento mistr, jenž pracoval zcela v duchu substitučního modu definovaného Alexandrem Nagelem a Christopherem S. Woodem,⁶⁷⁷ podobně jako Cranach, poměrně dlouho držel otěže hlavního mistra dílny, a pokud měl spolupracovníky, tak se nejspíše podíleli na malbě některých obrazů určených pro širší publikum (měšťanské epitafy) a na větších zakázkách (části oltářních retáblů, např. křídla). Pracovali plně v jeho intencích, neboť jejich podíl je málo patrný.

⁶⁷⁵ GRIMM/ERICHSEN/BROCKHOFF 1994, 190, obr. A 130.

⁶⁷⁶ Podrobné shrnutí názorů v literatuře k jednotlivým obrazům Mistra I.W. je zahrnuto v katalogových heslech č. 16–28.

⁶⁷⁷ Alexander NAGEL / Christopher S. WOOD: *Anachronic Renaissance*, New York 2010.

V některých případech, jako na obraze Kovového hada, byla malba zcela v rukou nějakého dílenského spolupracovníka, který ale nedosahoval malířských schopností Mistra I.W.

3.3.7. Objednavatelé v dílně Mistra I.W. ve 40. letech 16. století (katedrála sv. Víta a cisterciácký klášter v Oseku)

Z této pozdní fáze činnosti dílny pocházejí hned dvě objednávky z okruhu cisterciáckého kláštera v Oseku, jedna z městského kostela v Litoměřicích a jedna přímo z katedrály sv. Víta. Nevíme sice, kdo objednal obraz Zavraždění sv. Václava, ale datum jeho vzniku 1543 se kryje s rokem návštěvy českého a tehdy římského krále Ferdinanda I. Habsburského a s tím související intenzivní obnovou požárem zničeného obydlí jeho dvora na Pražském hradě⁶⁷⁸ a snad i zařizení rovněž ohněm poničené kaple sv. Václava v katedrále sv. Víta po roce 1541.⁶⁷⁹ Královskou symboliku⁶⁸⁰ obsahují nejspíš i erby (říšská orlice a český lev) nad portálem zobrazeného kostela ve Staré Boleslavi, jehož vstup se nápadně podobá severnímu portálu kaple sv. Václava v katedrále, včetně klepadla ve tvaru lví hlavy s kruhem v tlamě. Klepadlo je zde, stejně jako na obraze Mistra Litoměřického oltáře, jakýmsi styčným bodem zpřítomňujícím událost mučednické smrti sv. Václava.⁶⁸¹

Bohužel nevíme, kdo objednal následující obraz Martyria sv. Kateřiny, který byl s největší pravděpodobností určen do farního kostela Všech svatých v Litoměřicích. Přesné údaje ale máme o dvou zakázkách z prostředí cisterciáckého kláštera v Oseku. Klášter se tehdy pomalu vzmáhal po husitských válkách a potýkal se se složitou hospodářskou situací, nedostatkem volných finančních prostředků a přechodem svých

⁶⁷⁸ Inventář fondu archivu Pražského hradu č. 5, Dvorská komora z let 1529–1621, sg. D K, str. 7; přístupný na internetu na: <http://www.prazskyhradarchiv.cz/archivPH/index.cfm?event=clanky&path=2>.

⁶⁷⁹ O poškození katedrály viz: Václav Hájek z Libočan: O nešťastné příhodě, kteráž se stala skrze oheň v Menším městě na Hradě pražském i na Hradčanech léta 1541; dále též: Petra VEČEŘOVÁ: „O nešťastné příhodě“ Václava Hájka z Libočan, in: *Knihy a dějiny*, roč. 3, č. 1, 1996, 33–45; Stěny kaple byly začouzené, shořely vnitřní strany dveří, viz: František ECKERT: *Posvátná místa královského hlavního města Prahy*, sv. I, Praha 1883, 1996 (2. vydání), 28.

⁶⁸⁰ Ke královské symbolice v ikonografii sv. Václava viz: Aleš MUDRA: *Královské atributy ve středověké ikonografii svatého Václava*, in: *Svatý Václav, Na památku 1100. výročí narození knížete Václava Svatého*, (ed.) Petr KUBÍN, Praha 2010, 329–344.

⁶⁸¹ ECKERT 1996, 66.

farností od katolické církve nejprve k utrakvistům, později k luteránům.⁶⁸² Udržel se ale při životě mimo jiné díky prodeji pozemků a těžbě rud. Např. v dochované horní knize města Hrobu – farnosti oseckého kláštera – je mezi prvními majiteli dolů uveden osecký opat (časově by údaj připadl na opata Jakuba).⁶⁸³ Roku 1547 mu byla propůjčena otevřená štola Božího Těla, což zajišťovalo klášteru nutný přísun finančních prostředků. Představitelé kláštera také objednávali výtvarná díla.

Roku 1541 objednal opat Bartoloměj od Mistra IW obraz Odpočívajícího Krista, jenž je opatřen na zadní straně jeho erbem a znakem cisterciáckého opatství.⁶⁸⁴ Tento námět je v prostředí cisterciáckého kláštera logický vzhledem k úctě ke sv. Bernardu a návaznosti na jeho meditace nad Bolestným Kristem.⁶⁸⁵ Vzhledem k nevelkým rozměrům desky je pravděpodobné, že sloužila k privátní zbožnosti opata.

Další objednávkou z dílny Mistra I.W. byl oltářní retábl se světcí (sv. Petr, Pavel, Šebestián a Roch) a Martyriem sv. Barbory ve středu, který zaplatil nejspíše po roce 1546, kdy získal šlechtický predikát, osecký správce Richard Kozelka z Hřivic.⁶⁸⁶ Jeho znak se nachází na vnějším křídle se sv. Šebestiánem.⁶⁸⁷ Téma sv. Barbory, jedné ze Čtrnácti sv. Pomocníků v nouzi, patronky před náhlou smrtí, a zejména patronky horníků, může souviset také se zmíněnou těžební činností kláštera, jež souhlasí s předpokládanou dobou vzniku retáblu.⁶⁸⁸ Obraz obsahuje tentokrát také nebyvalé množství detailů, jejichž symbolický obsah je možné vzhledem k původu objednávky spojit s nějakým vzdělaným konceptorem z prostředí cisterciáckého kláštera. Pozoruhodný je zejména motýl (babočka admirál), jenž byl pro svou etymologii považován antickými autory za symbol duše osvobozující se z těla jako z kukly.⁶⁸⁹

⁶⁸² K historii oseckého kláštera po husitských válkách: MACEK, in: 800 let kláštera Osek, jubilejní sborník, 63 sqq; 800 let kláštera Osek, katalog výstavy, 31 sqq; MACHAČ 1975, tento nepublikovaný rukopis je překladem spisu opata M. W. SIEGLA Cistercienserstift Osseg, in: Ein Cistercienserbuch, Würzburg 1881, doplněný o novodobé dějiny kláštera.

⁶⁸³ Norbert KRUTSKÝ: Hornická činnost kláštera Osek, K historii a zpracování nerostných surovin, in: 800 let kláštera Osek, Jubilejní sborník, Osek 1996, 314–316, zvl. 315.

⁶⁸⁴ Znaky identifikovala na základě srovnání s erbem na svorníku v kapli oseckého opata Bartoloměje v děkanském kostele Nanebevzetí Panny Marie v Mostě Heide Mannlová, viz: MANNLOVÁ-RAKOVÁ 1988, 46; MANNLOVÁ-RAKOVÁ Heide: Osecký opat Bartoloměj a jeho vztah k Mistru I.W., in: 800 let kláštera Osek. Jubilejní sborník, Osek 1996, 157–162.

⁶⁸⁵ Jakub de Voragine: Legenda Aurea. BAHNÍK V. / VIDMANOVÁ A. (překlad). Praha 1984, Umučení Páně, 137 sqq.

⁶⁸⁶ Anton SCHIMON: Der Adel von Böhmen, Mähren und Schlesien, 1859, 79; Adalbert Ritter KRÁL von Dobrá Voda: Der Adel von Böhmen, Mähren und Schlesien, Genealogisch-heraldisches Repertorium, Praha 1904, 125.

⁶⁸⁷ Zdánlivá barevná nesrovnalost tmavého hříče na červeném podkladě a stříbrného hříče na červeném podkladě, který je znakem Kozelků ze Hřivic, je způsobena zčernáním stříbra na malbě.

⁶⁸⁸ Viz pozn. pozn. 253 (KRUTSKÝ 1996).

⁶⁸⁹ ROYT/ŠEDINOVÁ 1998, 85, 112.

V křesťanství pak podle Basila Velikého představoval Zmrtvýchvstání Kristovo. V přeneseném významu může poukazovat na příslib vzkříšení popravené křesťanské světice a následovnice Krista.

Pokud jde o obraz Mojžíše pozdvihujícího kovového hada na poušti, toto téma se vyskytuje většinou v souvislosti s Ukřižováním (také např. na tzv. protimorových mincích ražených v Jáchymově),⁶⁹⁰ dá se předpokládat, že obraz byl původně také součástí oltářního retáblu, možná v podobném uskupení jako např. retábl sv. Kříže z dómu v Míšni (Cranachova škola, 1526), kde tvoří v duchu typologického paralelismu spolu s Obětováním Izáka předobraz pro Ukřižování, nebo byl součástí retáblu obsahující kompozici Alegorie spasení a hříchu. [obr. 211] Jeho původ v klášterní obrazárně v Oseku a posléze v děkanském kostele v Mostě ale ukazuje spíše k první možnosti. Tento námět se rovněž nachází např. na pastoforiu v děkanském kostele v Mostě (kolem roku 1540), kde tvoří rovněž starozákonní předobraz Ukřižování.⁶⁹¹

3.4. Širší recepce Cranachových prací a jeho dílny v Čechách od 20. let 16. století – centra v severozápadních Čechách: Osek, Most

Jako pozůstatky původního vybavení klášterního kostela v Oseku lze snad chápat i oltářní retáblu z konce 15. a první poloviny 16. století, resp. jejich pozůstatky, evidované v pozdější klášterní obrazárně.⁶⁹² Není bez zajímavosti, že z klášterní galerie pochází též jedna dobová kopie výše zmíněného Stětí sv. Jana Křtitele z Kroměříže (dnes Národní galerie v Praze, ca po polovině 16. století), která mohla být určena přímo pro klášter vzhledem k přítomnosti vzácného ostatku tohoto světce v klášteře a s tím související zdejší tradiční úctě ke sv. Janu Křtiteli.⁶⁹³ V obrazárně se rovněž dochovala deska s Adamem a Evou (dnes Národní galerie v Praze), signovaná jeho okřídleným drakem, její původ je však nejasný a mohla se do sbírky dostat až druhotně.⁶⁹⁴

⁶⁹⁰ EHRESMANN 1967, 32; KATZ 1932.

⁶⁹¹ Severočeské umění 14.–18. století, Krajské středisko státní památkové péče a ochrany přírody Ústí n. Labem, Ústí n. Labem 1988, nestránkováno.

⁶⁹² OPITZ Josef: Die Galerie des Stiftes Osseg. Beschreibender Teil (Gemälde), Komotau 1930; Magdalena HAMSÍKOVÁ: Desková malba z bývalé klášterní obrazárny v Oseku, nepublikovaná diplomová práce na FFUK v Praze, Praha 2004.

⁶⁹³ HAMSÍKOVÁ, in: CHAMONIKOLA 2005, 118, č. kat. 31.

⁶⁹⁴ HAMSÍKOVÁ 2004, 88–90, č. kat. 12; naposledy viz: KOTKOVÁ 2007, 34, č. kat. 11.

Ve zmíněné osecké klášterní galerii se nacházelo několik dalších maleb z první poloviny 16. století, z nichž některé jsou rovněž cranachovského zaměření. Cranachova estetika pronikala především do center v severozápadních Čechách, která od konce druhého desetiletí 16. století ve velkém měřítku stylově determinoval.

Do širšího okruhu Mistra I.W. byl kladen deskový obraz se sv. Janem a Jakubem Evangelistou.⁶⁹⁵ **[obr. 212]** Spojnicí obou malířů je ale spíše společné východisko a výtvarné vztahy k obrazům klášterního kostela Máří Magdaleny a sv. Erasma v Halle, vybaveného kardinálem Albrechtem Braniborským. **[obr. 213]** V tomto případě už jde o pozdní recepci tohoto Cranachova žakovského okruhu z doby patrně blíže k polovině 16. století, kterou charakterizuje celkové zhrubnutí forem a doslovné opakování jednotlivých motivů, ať už v postavách (ruce), nebo v krajině s hrady na vyvýšených skalistých pahorcích. Také přípravná kresba, viditelná zejména v obličejí sv. Jana,⁶⁹⁶ ukazuje na zcela jiného autora, než Mistra I.W. Kresba poměrně tvrdě rámuje oči, je zde použita šrafura (na krku). **[obr. 213a]**

Dalším obrazem s jasně cranachovskou inspirací, který můžeme podle klečícího donátora v rouše opata (?) hypoteticky spojit s oseckým klášteřem, je Zasnoubení sv. Kateřiny (Regionální muzeum v Teplicích). **[obr. 214]** Při pohledu na tento obraz chápeme výroky M. J. Friedländera o naučitelnosti Cranachova stylu.⁶⁹⁷ Obraz se řadí mezi četné dílenské nápodoby kompozic Madony se světicemi, které saská dílna produkovala ve velkém, zejména ve třetím desetiletí 16. století. Nejbližší je mu např. na Zasnoubení sv. Kateřiny z Dessau (Staatliche Galerie, 1516), zde jde ale o poněkud zhrublou malbu, která se řadí po bok skupiny Cranachových žáků pracujících pro Halle.⁶⁹⁸ **[obr. 214a]** Efektu Cranachova stylu malíř dosáhl také použitím kostýmních prvků, dobových šatů, které u sv. Kateřiny téměř doslova opakují např. šaty sv. Barbory na pražském retáblu ze svatovítské katedrály (Obrazárna Pražského hradu). Drobnou postavičku donátora ale nejspíše maloval jiný malíř, je velmi jemná, má portrétní rysy, bohužel jeho rodový erb s laní nebyl dosud identifikován. Pokud by šlo o opata kláštera (podle mitry nad znakem) ztěžuje identifikaci navíc nedostatek informací

⁶⁹⁵ Z pokladů 1982, č. kat. 41.

⁶⁹⁶ IR-fotografie byla provedena restaurátorem Mojmiřem Hamsíkem (rest. zpráva uložena v Regionálním muzeu v Teplicích, kopie v archivu autora).

⁶⁹⁷ Max J. FRIEDLÄNDER: Von Kunst und Kennerschaft, Oxford/Zürich 1946, 232.

⁶⁹⁸ Srov. např. predelu hlavního oltáře v kostele Panny Marie v Halle, viz: SANDNER 1998, 232–233, obr. 23.3.a, 23.4.; Srov. též detail IR hlavy sv. Kateřiny in: GRIMM/ERICHSEN/BROCKHOFF 1994, 193, obr. A138.

o rodovém původu opatů oseckého kláštera, resp. opatů v této době obecně.⁶⁹⁹ [obr. 214b]

Dalšími malbami, spojitelnými ale spíše se saskou malbou, než s Lucasem Cranachem, jsou křídla oltářního retáblu sv. Anny Samotřetí z kostela sv. Václava v osecké farnosti Libkovicích s postavami Panny Marie Bolestné a Bolestného Krista (Regionální muzeum v Teplicích), k nimž snad patřily ještě desky se sv. Kryštofem a Barborou a (děkanský kostel v Mostě, kol. 1520).⁷⁰⁰ [obr. 215, 215a]

Dalším důležitým centrem, kde jsou soustředěny malby zejména saské provenience, které navazují buď přímo na Lucase Cranacha, nebo na jeho žakovský okruh, je městský kostel Nanebevzetí Panny Marie v Mostě, jehož stavební historii se podrobně věnovala Heide Mannlová-Raková.⁷⁰¹ Kostel v roce 1515 do základů vyhořel a město, jemuž náleželo od roku 1499 patronátní právo, započalo téměř ihned s velkou sbírkou na stavbu nového, honosného kostela. Patronátní právo přešlo na město prostřednictvím papeže Alexandra I., ovšem s podmínkou, že kostel bude spadat pod míšeňskou diecézi a freiberský děkanát. Možná právě proto zde bylo zaměstnáno mnoho umělců ze Saska, zejména z Freiberga, a pochopitelně se tak zde silně projevil vliv Lucase Cranacha st. a jeho dílny. Stavitelem kostela byl žák Benedikta Rieda Jakub Heilmann ze Schweinfurtu, který realizoval předtím kostel sv. Anny v saském Annabergu.⁷⁰² Sběrka na stavbu kostela probíhala prostřednictvím papežem vyhlášených odpustků již od roku 1515, tedy dva roky před vystoupením Martina Luthera a není bez zajímavosti, že česká utrakvistická města se sbírky odmítla zúčastnit.⁷⁰³

V dochované knize výdajů na stavbu kostela je zpráva z 1. 11. 1517 o „*proplacení vyšší částky peněz malíři Niklovi z Jurgentalu*“.⁷⁰⁴ Mannlová tento údaj důvodně spojila s vyplacením maleb hlavního oltáře kostela, který byl zachycen ještě zprávou o rok pozdější o jeho sesazení dohromady. Součástí tohoto hlavního oltáře byla dochovaná křídla s monumentálními postavami sv. Kateřiny a Barbory na vnějšku a čtyřmi výjevy z Mariina života na jejich vnitřní straně (Zvěstování, Navštívení, Narození, Obřezání).

⁶⁹⁹ Opati kláštera jsou jmenováni ve studii J. Macka, viz: Jaroslav MACEK: Dějiny oseckého kláštera od husitských válek do roku 1947–1950, in: 800 let kláštera Osek. Jubilejní sborník, Osek 1996, 63–78.

⁷⁰⁰ HAMSÍKOVÁ 2004 (diplomová práce), 76–81, č. kat. 9. Z osecké obrazárny pocházejí ještě desky velmi rustikálního charakteru s postavami sv. Otýlie a Apoleny, jejichž původ je neznámý, které rovněž reflektují saskou malbu a jsou nejspíše dobovým importem ze Saska (viz: tamtéž, 82–83, č. kat. 10)

⁷⁰¹ MANNLOVÁ 1989, 10–11.

⁷⁰² V tomto kostele je umístěn mimo jiné retábl rodiny Pflocků, podle kterého byl i nazván jeho tvůrce a Cranachův žák Mistr Pflockova oltáře.

⁷⁰³ MANNLOVÁ 1989, 13.

⁷⁰⁴ MANNLOVÁ 1989, 20; přesně 5 kop, 4 groše, 2 denáry.

[obr. 216, 217] Mannlová tak usoudila nejen z jejich velikosti a ikonografie, ale také podle skutečnosti, že desky nesly stopy ohně, který dle pramenů zničil hlavní oltář v roce 1582.⁷⁰⁵ Stylově se desky blíží okruhu freiberské malířské školy, jejíž vůdčí osobností byl tzv. Mistr oltáře z Oberbobritzsch.⁷⁰⁶ **[obr. 218]** Malíř mosteckých křidel navazoval na malby Cranachovy dílny z doby kolem roku 1515. Pešina upozornil např. na světice z Gemäldegalerie v Drážďanech (sv. Kateřina a Barbora).⁷⁰⁷ Ty mostecké jsou však monumentálnější a neodpovídají jejich protáhlému kánonu. Obdobné postavy světic nalezneme ale např. v Cranachových grafických listech, např. sv. Barbora a Kateřina z roku 1519. Z maleb je můžeme srovnat např. sv. Kateřinou, Barborou a Markétou z Toledo Museum of Art (Ohio, kol. 1515–20). **[obr. 219, 220]**

Freiberská dílna Mistra oltáře z Oberbobritzsch vytvořila pro mostecký kostel také retábl s Martyriem sv. Kateřiny,⁷⁰⁸ v němž můžeme vidět vzdálený ohlas známého Cranachova retáblu s tímtéž námětem, který namaloval pro saského kurfiřta (Gemäldegalerie, Drážďany, 1506), nebo se Stětím sv. Kateřiny z Budapešti (sbírka Ráday, kol. 1508). Zajímavé je, že tento jistě nákladný retábl objednali příslušníci míšeňské šlechty – páni von Voss, von Leutzsch, von Bernstein a von Pflug, což jistě souviselo s jejich obchodními aktivitami na druhé straně Krušných hor a zároveň s tím, že kostel spadal pod míšeňskou diecézi. **[obr. 221, 222]**

Z dalších maleb, které tvořily někdejší vybavení kostela, jmenujme ještě rokem 1520 datovaný Epitaf pekaře Vavřince Hengsta se stojící Madonou adorovanou donátorem identifikovaným nápisem, jenž je poněkud rustikální, zrcadlově převrácenou variantou Assumpty od Cranachova žáka Simona Francka (Aschaffenburg, Staatsgalerie im Schloss Johannisburg).⁷⁰⁹ Není tedy vyloučeno, že byl malován podle nějaké zkomolené grafické předlohy opakující tento obraz. **[obr. 223]**

Z mosteckého kostela pochází také oltářní retábl se Stětím sv. Jana Křtitele, který nese na křídlech řádové světce sv. Bernarda a Benedikta a sv. Pavla a Petra. Střední část centrálního výjevu je malována podle grafické předlohy Lucase Cranacha st. se Stětím sv. Jana Křtitele (kol. 1510).⁷¹⁰ **[obr. 224–226]** Malba je však celkově již pozdní recepcí Cranachova stylu, z něhož přebírá kompozice a detaily postav, např. z obrazu

⁷⁰⁵ MANNLOVÁ 1989, 23.

⁷⁰⁶ Viz: SANDNER 1993, 148–156.

⁷⁰⁷ PEŠINA 1950, 77.

⁷⁰⁸ SANDNER 1993, 148–156.

⁷⁰⁹ FRIEDLÄNDER/ROSENBERG 1932, obr. 363; ERMISCHER/TACKE 2007, 274, č. kat. 15.

⁷¹⁰ JAHN 1955, 48.

Korunování trním (Buffalo, Fine Arts Academy, 1538), v postavě vojáka v brnění stojícího při pravém okraji obrazu), postavu Salome např. z obrazu Hostiny Herodovy z Bruselu (Sbírka Gelderova, 1531). **[obr. 227]** Heide Mannlová uvedla do souvislosti s tímto oltářním retáblem archivní zprávu o nadaci k oltáři sv. Petra a Pavla v děkanském kostele v Mostě z roku 1521.⁷¹¹ Této dataci však malba neodpovídá a je pravděpodobnější možnost nadnesená Janem Roytem,⁷¹² že byl vytvořen pro kapli oseckého opata Bartoloměje, čemuž by odpovídala ikonografie maleb zaměřená jednak na světce uctívaného v oseckém klášteře Jana Křtitele a na postavy sv. Bernarda a Benedikta. V tom případě by malby mohly být datovány do konce 40. let 16. století, kdy byla tato kaple zaklenuta.⁷¹³ Tuto tezi by potvrdzoval i erb donátora s mitrou nad štítem, tedy erb opata (šachovaný kosmý pruh ve štítě), který se však nepodařilo identifikovat. Časově by šlo nejspíše o opata Jakuba (1549–1564), jehož rodovou příslušnost neznáme.⁷¹⁴ Šachovaný kosmý pruh mají ve štítě páni z Torgau, města v Sasku-Anhaltsku,⁷¹⁵ kde realizoval Lucas Cranach st. a jeho dílna četné zakázky.

3.5. Hans Hesse a oltářní retábl z Roudnice

Do této řady importů, které jsou většinou prací saských malířských dílen pracujících často podle vzorů Cranachových grafických předloh, patří rovněž křídla původně obrovského, rokem 1522 datovaného oltářního retáblu dochovaná v klášterním kostele Narození Panny Marie v Roudnici. Těmto velmi kvalitním oltářním křídům byla v nedávné době v galerii v Roudnici n. L. věnována výstava, na níž byly prezentovány výsledky dlouholetého restaurování, které přinesly podstatné informace pro jeho rekonstrukci.⁷¹⁶ **[obr. 228, 229]** Malby připisal Ingo Sandner saskému malíři Hansi

⁷¹¹ MANNLOVÁ/NOVÁKOVÁ 1988, nestránkováno, nečíslováno.

⁷¹² Děkuji mu za upozornění na tuto skutečnost.

⁷¹³ MANNLOVÁ-RAKOVÁ: Osecký opat Bartoloměj a jeho vztah k Mistru I.W., in: 800 let kláštera Osek 1996, 157 sq.

⁷¹⁴ MACEK 1996, 78.

⁷¹⁵ August SEDLÁČEK: Atlasy erbů a pečeti české a moravské středověké šlechty, nové přepracované vydání zprac. Vlad. Růžek, sv. I, Praha 2001, 83, 550.

⁷¹⁶ Umělecko historické stránce a osobě Hanse Hesse se v katalogu podrobně věnoval Jan Royt, výsledky restaurování zde publikovali restaurátoři Jiří Brodský a Petr Bareš, viz: Jan ROYT / Jiří BRODSKÝ / Petr BAREŠ: Hans Hesse, Katalog výstavy v Galerii moderního umění v Roudnici n. Labem, Roudnice n. Labem 2010. Shrnutí bádání k tomuto retáblu viz: kap. IV., č. kat. 30.

Hessemu,⁷¹⁷ jenž byl jedním z nejvýznamnějších malířů saské oblasti této doby. Jejich vztah k tomuto malíři již předtím tušil Jaroslav Pešina.⁷¹⁸ Na tomto příkladě je vidět, že i nejsuverénnější malíři pracovali doslovně podle grafických předloh. Námětem dochovaných křídel retáblu je Pašijový cyklus, v tomto případě převzatý z grafického cyklu Pašijí od Lucase Cranacha st. z roku 1509.⁷¹⁹ [obr. 230] Stejný autor namaloval podle téže předlohy, které se ovšem držel v tomto případě těsněji, také pašijové scény oltářního retáblu z klášterního kostela v Ebersdorfu u Chemnitz z roku 1513.⁷²⁰

Pro představu, jak mohl být Roudnický retábl velký, jej můžeme srovnat s dochovaným retábem od Mistra Pavla z Levoče z kostela sv. Jakuba v Levoči na Spiši.⁷²¹ [obr. 231] Jeho křídla jsou jen o málo vyšší, malby Pašijového cyklu byly provedeny podle stejné grafické předlohy a tento retábl je jak známo největším svého druhu ve střední Evropě. Ve středu Roudnického retáblu bychom mohli předpokládat nějaké, možná sochařské, provedení Oplakávání nebo Snímání z kříže. Nápadně zdůrazněná je zde na obrazech Ukřižování a Kladení do hrobu postava Marie Magdaleny. Při obrovské velikosti retáblu, jako musel být tento, je možné uvažovat o něm pouze jako o hlavním oltáři nějakého většího kostela. Křídla jsou dnes vystavena v klášterním kostele augustiniánů kanovníků v Roudnici n. L., ale předtím byla roku 1764 nalezena „v *panské budově*“⁷²² a není tedy vyloučeno, že pocházejí ze sbírek rodiny Lobkoviců, kteří zámek v Roudnici vlastnili od 17. století, nebo že je snad dokonce potkal podobný osud jako knihovnu Bohuslava Hasištejnského z Lobkovic, jejíž část se sem dostala v 17. století.⁷²³ Pfiřil i Pešina předpokládali možnost původní proveniencí na hlavním oltáři roudnického kostela Narození Panny Marie. Zde bychom však měli, nejspíše na hlavním oltáři, počítat s umístěním významné milostné Madony z konce 14. století od Mistra

⁷¹⁷ Ingo SANDNER: Spätgotische Tafelmalerei in Sachsen, Dresden-Basel 1993, 253–256; Ingo SANDER: Hans Hesse – ein Maler der Spätgotik in Sachsen, Dresden 1983, 52–53, 67. Autor připsal Hansi Hessemu ještě další práce dochované v severozápadních Čechách – oltář sv. Barbory ze Želiny u Kadaně, oltář z Vintířova, oltář z Mokropes, oltářní křídla se sv. Petrem, Pavlem, Barborou a Kateřinou z teplického muzea. Malíř zejména ve dvacátých letech 16. století, po vystoupení Martina Luthera a vítězství reformace v jeho městě Buchholzu, pro nedostatek zakázek doma, exportoval oltářní retáblu do Čech. Poměrně podrobné zprávy o jeho životě jsou dochovány kvůli tomu, že se umělec dopustil zabití a byl vyhoštěn ze svého původního působiště v Annabergu. Annaberg byl sice katolický, ale Hesse zde tedy nemohl pracovat.

⁷¹⁸ PEŠINA 1950, 78–79.

⁷¹⁹ JAHN 1972, 216–245.

⁷²⁰ SANDER 1983, 46–48, 150.

⁷²¹ Jaromír HOMOLKA: Majster Pavol z Levoče, Hlavný oltár v kostole sv. Jakuba, Bratislava 1973; Dušan BURAN a kol., Gotika. Dějiny slovenského výtvarného genia, Bratislava 2003, 747, č. kat. 4.74.

⁷²² MATĚJKA Bohumil: Soupis památek historických a uměleckých v království Českém. Politický okres Lounský, Praha 1897, 177.

⁷²³ Kamil BOLDAN / Emma URBÁNKOVÁ: Rekonstrukce knihovny Bohuslava Hasištejnského z Lobkovic, Katalog inkunábulí roudnické lobkovicé knihovny, Praha 2009.

Třeboňského oltáře a případně s nějakými mariánskými scénami odpovídajícími zasvěcení kostela. Jak doložil Jan Royt, patřila Roudnice v době vzniku retáblu Dubanským z Duban, kteří se potýkali s hospodářskými problémy.⁷²⁴

3.6. Vzdálenější ohlas Cranachových kompozic v Čechách – návaznost na saskou malbu v dalších centrech

Nejspíše ještě ve 20. až 30. letech 16. století vznikaly další práce, které snad můžeme které více či méně reflektují předlohy Lucase Cranacha st., nebo spadají do okruhu saského malířství. Kromě severozápadních Čech, kde byla tato návaznost daná i silným promíšením českého a německého obyvatelstva a čilými obchodními styky, se objevuje řada takových prací ve středních Čechách.

Poměrně kvalitním dva obrazy saské orientace se dochovaly Kutné Hoře (Okresní muzeum). Madona s dítětem a andělem upomíná např. na Cranachův obraz Madony ze soukromého majetku Dr. Hanse Wetzlera, dat. 1516,⁷²⁵ jinak se ale stylově blíží freiberskému malířství. **[obr. 232, 233]** Pešina jej poměrně trefně zařadil do blízkosti maleb oltáře ze Seifersdorfu u Dippoldiswalde.⁷²⁶ Další obraz Zvěstování, pocházející z kostela sv. Barbory v Kutné Hoře, vychází kompozičně z hloubkově pojatého interiéru Cranachovy grafiky téhož námětu z roku 1513. **[obr. 234, 234a]**

Kutná Hora byla důležitým centrem, kde byly vztahy k Sasku dány povahou horního města. Naposledy důvodně uvažoval Ingo Sandner o kutnohorské desce (predele) s Poslední večeří z roku 1515, ke které české bádání přiřadilo v archiváliích dochované jméno německého malíře Hanuše Elfeldara (Hans Elfelder), jako o dalším díle saského Mistra hlavního oltáře z Ehrenfriedersdorfu (1512).⁷²⁷ Sandner sice odmítl spojení tohoto mistra se jménem Hanse Elfeldera, ale ani případné přijetí této hypotézy neubírá nic na to, že šlo patrně o německého vandrujícího umělce, jehož stylové východisko leželo ve Frankách/Švábsku (Martin Schaffner) a který prošel Saskem a snad se zastavil i v Kutné Hoře. **[obr. 235, 236]**

Karel Chytil upozornil na souvislost detailů lyrického obrazu Sv. Anny Samotřetí z kutnohorského kostela Panny Marie na Náměti s andílky na raném obraze Lucase

⁷²⁴ ROYT 2010, 26.

⁷²⁵ Viz: FRIEDLÄNDER/ROSENBERG 1978, č. 81.

⁷²⁶ PEŠINA 1950, 80.

⁷²⁷ SANDNER 1993, 173, 204; PEŠINA 1950, 71, 126; CHYTIL 1931, 16–17.

Cranacha st. Odpočinek na útěku do Egypta (Gamäldegalerie, Berlin, 1504).⁷²⁸ Tato souvislost je velmi volná, jde spíše o obecný prvek podunajského malířství, svatoanenská ikonografie oltáře v souvislosti s horním městem však alespoň vzdáleně upomene na desku Sv. Anny Samotřetí z farního kostela Nanebevzetí Panny Marie v Rožňavě, která byla v literatuře spojena s dílem Hanse Hesse.⁷²⁹ **[obr. 237, 238]**

Za středočeských prací na saské malířství upomíná též menší křídlový oltář se Zasnoubením sv. Kateřiny z kláštera sv. Jiří na Pražském hradě (Národní galerie v Praze), který reflektuje početné malby Cranachovy dílny na toto téma, zejména např. tzv. *Fürstenaltar* (Galerie Dessau). **[obr. 239]**

Dalším příkladem jsou nepřilíš dobře dochované nástěnné malby v lodi kostela sv. Vavřince v Černovičkách (Praha-západ), kde zejména postavy sv. Kateřiny a Markéty upomenou svou štíhlou linií a hlavně typickým oblečením na Cranachovy kompozice stojících světic (např. sv. Kateřina, Markéta a Barbora z Toledo Museum of Art, Ohio, 1515–20, nebo grafické listy se sv. Barborou a Kateřinou z roku 1519). **[obr. 240–240c]**

Již velmi rustikálním ohlasem jsou pak malby křídel oltáře z kostela Všech svatých v Knovízi (Vlastivědné muzeum ve Slaném) s postavami světců (sv. Annou, Kryštofem, Václavem a Zikmundem) a křídla oltáře z Hospozínku se sv. Václavem, Vítem, sv. Barborou a Kateřinou (Městské muzeum ve Velvarech), které obhroublou formou krátkých zavalitých postav upomínají na saského malíře nazvaného podle jeho hlavního díla Mistrem Alexiova oltáře.⁷³⁰ **[obr. 241]**

V západních Čechách, kde se deskových maleb z této doby paradoxně nedochovalo mnoho, je třeba jmenovat ještě křídla oltáře z kostela Nanebevzetí Panny Marie ze Zvíkovce se dvěma světicemi – sv. Markétou a Dorotou (Západočeské muzeum v Plzni), které kromě norimberských souvislostí ukazují též na saskou malbu, stylově je opět nejbliže malba freiberská.⁷³¹ **[obr. 242, 243]**

⁷²⁸ CHYTIL 1931, 21.

⁷²⁹ Martin ŠUGÁR, in: Dušan BURAN a kol., *Gotika. Dějiny slovenského výtvarného genia*, Bratislava 2003, č. kat. 4.88, 762–763.

⁷³⁰ SANDNER 1993, bar. obr. 35, 36 a 39.

⁷³¹ Srov. SANDNER 1993, 151 – křídla oltáře z Glashütte, kol. 1515.

3.7. Rozliv Cranachova stylu a inspirace jeho tématy – obraz jako výraz konfese objednavatele

Dalším důležitým centrem, kde zanechal své stopy i samotný Lucas Cranach st., resp. možná jeho syn Lucas Cranach ml., bylo horní město Jáchymov. Toto město, založené v roce 1516 Štěpánem Šlikem, na jehož počest byl objednán v roce 1545 do kostela hlavní oltářní retábl s tématem Zákona a milosti, o němž již byla řeč ve druhé části (odkaz), bylo jedním z prvních měst, kde byli činní reformní kazatelé a četní humanisticky vzdělaní učenci šířící Lutherovo učení.

Za zmíněným hlavním oltářem se nacházela v době před ničivým požárem roku 1873 ještě menší deska s obrazem sv. Kryštofa, nejspíše pozůstatek nějakého staršího oltářního retáblu, který vnějškově navazuje na dřevořez z Cranachova katalogu wittenberských relikvií.⁷³² [obr. 244] Jak již bylo výše uvedeno, stal se tento katalog s četnými kompozicemi svatých zdrojem poučení pro širší okruh Cranachových dílenských spolupracovníků. Obraz tohoto světce docela dobře zapadá i do protestantského prostředí města Jáchymova před polovinou 16. století. Postava sv. Kryštofa jakožto světce, který v sobě podle Zlaté legendy⁷³³ nesl čtverým způsobem Krista – na zádech, aby ho přepravil přes řeku, v těle při umrtvování, v myslí ze zbožnosti a v ústech, když jej vyznával nebo kázal, byla pro Luthera vhodnou příležitostí k tomu, aby popularizoval nové teologické myšlenky, a přizpůsobil tak tematiku světců novému učení. Sv. Kryštof je spojen s myšlenkou, aby byl „každý sám skutečným Christoforem“ – neboli nositelem Krista.⁷³⁴

Jinak je tomu s dalším, intaktně dochovaným oltářním retáblem v Jáchymově, tentokrát ze hřbitovního kostela Všech svatých. Skládá se ze střední desky s výjevem Zasnoubení sv. Kateřiny, predely s Klaněním tří králů, křídly se Zvěstováním a Navštívením (vnitřní) a sv. Janem Evangelistou a sv. Jakubem (vnější). [obr. 245] V nástavci jsou dva obrazy vložené nad sebe, vztahující se k *dobré smrti* se Smrtí Panny Marie a jejím Korunováním, nejspíše souvisejícím se spojením kostela se zde doloženým špitálem.⁷³⁵

⁷³² SCHMIDT 1913, 41, 57; Jan ROYT: Horní město Jáchymov, reformace a umění, in: Ústecký sborník historický 2001. Gotické umění a jeho souvislosti I., Ústí 2001, 358 sqq; HAMSÍKOVÁ, in: CHAMONIKOLA 2005, 110, 27.

⁷³³ Legenda Aurea 1984, 194.

⁷³⁴ Kunst der Reformationszeit, Ausstellung / Martin-Luther-Ehrung 1983 der Deutschen Demokratischen Republik, (Hsg) Katharina FLÜGEL / Renate KROLL, Berlin 1983, 311.

⁷³⁵ K dobré smrti viz kapitola 3.3.3.2.; k tomuto retáblu naposledy viz: ROYT, in: CHAMONIKOLA 2005, 90–92, č. kat. 18; ke špitálu v Jáchymově viz: LORENZ 1925, 55–56.

Retábl na první pohled jeví známky kvalitativní a stylová nesourodosti celku, kde jednotlivé desky byly nejspíše prací více rukou. Malířsky blízké jsou si malby středního obrazu se Zasnoubením sv. Kateřiny, které je ovšem doslovnou kopií nedochovaného obrazu z Berlína (Kaiser Friedrich Museum, 1512–14),⁷³⁶ a Klanění tří králů, jež volně navazuje na Cranachovy kompozice téhož námětu, např. z Gothy. Ostatní malby jsou nepřilíš povedené práce dílenského pomocníka, nebo, jak usoudil Jan Royt, jde v případě střední desky o import obrazu přímo z Cranachovy dílny a zbytek je prací místního umělce.⁷³⁷ V každém případě i ten méně zdatný malíř navazoval na žakovský okruh Lucase Cranacha st. (např. Smrt Panny Marie se blíží střednímu obrazu téhož námětu na Pflockově retáblu v Annabergu). **[obr. 246]** Oltářní retábl vznikl dle erbu na zakázku rodiny Könnertitzů. Jindřich Könnertitz byl v letech 1519–1545 jáchymovským hejtmanem a podle Jana Royta⁷³⁸ dával touto objednávkou najevo svou katolickou víru ve stále více protestantském Jáchymově.

Od pozdních 30. let 16. století v českých zemích, zvláště mezi německy mluvícím obyvatelstvem a původně utrakvisticky orientovanými městy, zakotvil protestantismus. Příklad reprezentace vlastního náboženského přesvědčení prostřednictvím zřízení oltářního retáblu s protestantským vyobrazením, jaký jsme sledovali v Jáchymově, nebyl v Čechách ojedinělý a dá se pozorovat zejména mezi vzdělanými šlechtici. Tomuto rozlivu původně nejspíš Cranachem navrženého vizuálního ztvárnění hlavních myšlenek nové víry se podrobně věnoval Jan Royt.⁷³⁹ Autor předpokládal, že dogmatické zobrazení Zákona a milosti tzv. pražského typu z Národní galerie v Praze (dochované zde dokonce ve dvou časově blízkých provedeních), bylo původně určeno pro nějakého objednavatele přímo v Čechách. Důkazem výtvarného účinku této kompozice jsou početná dochovaná zobrazení tohoto tématu na nástěnných malbách.

První z nich je známá monumentální malba Zákona a milosti pražského typu v rytířském sále (mázhausu) na pernštejnském zámku v Pardubicích, vzniklá patrně ještě za Vojtěcha z Pernštejna kolem roku 1532.⁷⁴⁰ Její objednavatel se tak otevřeně přihlásil k nové víře. Pozoruhodné jsou zde české nápisy na nápisových páskách přímo

⁷³⁶ FRIEDLÄNDER/ROSENBERG 1978, obr. 37, 76; ROYT, in: CHAMONIKOLA 2005, 90–93, č. kat. 18.

⁷³⁷ ROYT, č. kat. 18, in: CHAMONIKOLA 2005, 90–93.

⁷³⁸ Tamtéž (ROYT)

⁷³⁹ ROYT 2007.

⁷⁴⁰ Jan ROYT / Vladimír HRUBÝ: Nástěnná malba s námětem Zákon a milost na zámku v Pardubicích, *Umění* 40, 1992, 124 sqq; Vladimír HUBÝ: Pozdní gotika a raná renesance v Pardubicích v letech 1491–1548, *malířství a sochařství, Pardubice 2003*, zvl. 74

v malbě. Tyto nápisy byly často součástí tohoto tématu, obsahuje je i jeden z pražských obrazů.⁷⁴¹ Mnohdy bývají tyto původně německé vysvětlující nápisy v různých jazycích, výjimkou není ani latina. [obr. 247]

Další kompozice tohoto tématu jsou již Cranachovu stylu vzdálené jak časově, tak výtvarně, jsou ale důležitým svědectvím působení jeho kompozic v Čechách ještě dlouho po jejich vzniku. Najdeme je na nástěnné malbě z konce 16. století v klášteře v Horažďovicích, v kostele sv. Václava v Ostravě a v kapli N. Trojice na zámku v Horšovském Týně.⁷⁴²

3.8. Výzdoba šlechtického sídla 30. let 16. století – nástěnné malby na zámku v Pardubicích a zdejší reflexe Cranachova díla

Nesmírně vzácnou ukázkou komplexní výzdoby šlechtického sídla první poloviny 16. století ve střední Evropě jsou dochované nástěnné malby v pardubickém zámku, jimž se podrobně věnoval Vladimír Hrubý v monografii o renesančním malířství a sochařství v Pardubicích.⁷⁴³ Kromě jmenované kompozice Zákona a milosti ukazují, mimo jiných předloh, k volnému poučení profánními a biblickými náměty z děl Lucase Cranacha st. také kompozice ve Vojtěchově sále – Samson a Dalila (dat. 1532) – a typická manýristicky štíhlá postava stojící na vratké kouli – Fortuna, označená nápisem „*Fortuna volubilis*“. [obr. 248]

Obraz Fortuny, takto stojící na kouli, známe např. z grafiky Albrechta Dürera, kde došlo k jejímu spojení s bohyní pomsty Nemesis a od níž byly odvozeny grafiky tohoto tématu např. v tvorbě Sebaldy Behama. Erwin Panofsky vyložil toto zobrazení těsnou

⁷⁴¹ Při restaurování první z maleb Mojžíšem Hamsíkem (v letech 1971–72 v NG v Praze) bylo zjištěno, že nápisy jsou nepůvodní, takže byly odstraněny. Bylo rovněž jisté, že obraz byl v minulosti zmenšen, odříznut byl patrně pás textů s výňatky z Písma, obvyklý ve spodní části tohoto vyobrazení. Sejmutí nepůvodních textů z malby bylo později kritizováno s tím, že tyto nepůvodní nápisy mohly kopírovat původní, špatně dochované texty (KOTKOVÁ, in: CHAMONIKOLA 2005, 74–78, č. kat. 11, 12). Zarážející je ale skutečnost, že by po údajně nedochovaných nápisích nezůstala na obraze ani stopa. Není tedy vyloučeno, že původní obraz byl, stejně jako prototyp z Gothy, bez nápisů v malbě.

⁷⁴² ROYT 2007b, 247–255; není bez zajímavosti ještě připomenout, že Zuzana Všetečková předpokládala možnost výtvarného předstupu tohoto zobrazení u nástěnných maleb v Markovicích s postavou Mojžíše na hoře Sinaj, Trůnem milosti a Bolestným Kristem, což ovšem může být spíše tematickou obdobou námětů. Viz: Zuzana VŠETEČKOVÁ: K nástěnným malbám krásného slohu v Čechách a na Moravě, in: *Ars* 37, č. 1–2, 2004, 68–89, zde. 76.

⁷⁴³ Vladimír HUBÝ: Pozdní gotika a raná renesance v Pardubicích v letech 1491–1548, malířství a sochařství, Pardubice 2003, zvl. 48–97.

návazností na báseň italského básníka Angela Poliziana.⁷⁴⁴ Na Cranacha zde upomene spojení obrazu nahé mytické ženy moralistního obsahu s textem, viz např. Venuše z petrohradské Ermitáže, nejbližší je jí v pojetí kontrapostu V. Hrubým srovnávaná grafická verze tohoto obrazu.⁷⁴⁵ Bohužel vysvětlující text na pardubické malbě byl poničen. Literární a myšlenkový zdroj tohoto zobrazení Fortuny našel Vladimír Hrubý ve výkladu štěstěny od utrakvistického kněze Jana Česky, jenž byl zároveň vychovatelem synů Viléma z Pernštejna Vojtěcha a Jana.⁷⁴⁶ Ve výzdobě šlechtického sídla takovýmto stojícím ženským aktem existuje u nás předobraz jen na hradě Zvíkov v malbě stojící Venuše na krbovém krytu v tzv. kurfiřtské síni z konce 15. století. Fortuna na pardubické malbě hledí do zrcadla, které přidrží jednou rukou, a druhou rukou se dotýká svého ňadra. Pohled do zrcadla a zrcadlo samotné symbolizovalo moudrost a bylo obvyklým atributem personifikace ctnosti prozíravosti/moudrosti (*prudentia*). V tomto ohledu tedy vrtkavá Štěstěna může představovat napomenutí k prozíravosti ve věcech smyslné lásky, obdobně, jako je tomu u moralistních varování Cranachových Venuší, která jsou založená na rafinovaném spojení krásného ženského aktu s moralistním varováním před podlehnutím smyslovým svodům za pomoci uvědomění, že jde o pouhou iluzi (zdůrazněné např. lístečkem s Cranachovou signaturou iluzivně „přilepeném“ na obrazu petrohradské Venuše z roku 1509), což bylo např. Franzem Maschem nebo Edgarem Bierendem vykládáno v duchu humanistické filosofie Konráda Celta.⁷⁴⁷

Obraz na vedlejší stěně téhož sálu s biblickým příběhem z Knihy Soudců (kap. 16) Samsonem a Dalilou můžeme snad chápat v podobném duchu, jednak v rovině křesťanské jako předobraz Krista a personifikaci ctnosti síly (*fortitudo*), jednak jako varování před slepým podlehnutím zrádné lásce k ženě. Kompozice rovněž připomene obrazy Lucase Cranacha st. na toto téma, které neměly nejspíše v severském monumentálním malířství této doby žádné předchůdce.⁷⁴⁸ U Cranacha tento výjev často souvisí s dalšími podobnými příběhy, jež spojuje myšlenka varování před mocí ženy a

⁷⁴⁴ Erwin PANOFSKY: *Das Leben und die Kunst Albrecht Dürers*, München 1977, 109 (5. vydání).

⁷⁴⁵ HRUBÝ 2003, 62–63.

⁷⁴⁶ HRUBÝ 2003, 62.

⁷⁴⁷ Franz MATSCHE: *Humanistische Ethik am Beispiel der mythologischen Darstellungen von Lucas Cranach*, in: Winfried EBERHARD / Alfred STRNAD (hsg.): *Humanismus und Renaissance in Ostmitteleuropa vor der Reformation. Forschungen und Quellen zur Kirchen- und Kulturgeschichte Ostdeutschlands*. Bd. 28. Köln/Böhlau 1996, 29–69; Edgar BIERENDE: *Lucas Cranach d. Ä. und der deutsche Humanismus. Tafelmalerei im Kontext von Rhetorik, Chroniken und Fürstenspiegeln*. München 2002, 213–226.

⁷⁴⁸ KOEPLIN/FALK 1976, díl 2., 573, č. kat. 471 – dle autorů byl Cranach prvním, kde toto do té doby jen v grafice a dekorativním umění zobrazované téma převedl do malby.

zhoubou muže, který se jí nechá ovládnout, jako např. Herkules u Omfalé nebo Aristoteles a Fillis. Připomeňme, že biblické i profánní náměty spojené s láskou a hrdinskými činy coby exempla ctností či varování před neřestmi, tvořily také součást výzdoby wittenberského zámku a byly ve výzdobě šlechtických sídel velmi oblíbené.⁷⁴⁹ Téma Samsona a Dalily může mít také hlubší význam související s Lutherovým přirovnáním Samsonova boje s Pelištejci k jeho boji s katolickými protivníky, který navrhl V. Hrubý.⁷⁵⁰

Pardubická malba je podána jako iluzivní obraz nebo tapiserie zavěšená na stěně za masivní skobu. Plně stylově souzní s dalšími malbami z této fáze výmalby obou sálů, které jsou charakteristické právě onou iluzivností v podání architektonických článků v podobě bohatých malovaných edikul kolem portálů s trojúhelnými nebo půlkruhovými nástavci, prolomenými okuly – známých též z Cranachových maleb oltářních retáblů (např. na desce se sv. Kateřinou, Markétou a Barborou z Toledo Museum of Art, Ohio, 1515–20), nebo konzolami nesoucími kompletní kladí s ornamentálními vlysy. [obr. 249] Často se zde opakuje motiv kruhu, na němž je zavěšen buď erb se zubří hlavou patřící pánům z Pernštejna nebo věnce rostlinných festonů. Ve fantaskní architektuře dovádějí nazí putti, spí nymfy, nebo dokonce nad vstupem do kaple stojící kostlivec připomíná myšlenku *memento mori*. Motivy *tromp l'oeil* a celková iluzionistická tendence těchto nástěnných maleb, vycházející samozřejmě původně z italské quattrocenteskní malby, odpovídala výzdobě paláců a šlechtických sídel v jižním Německu a Rakousku, jak upozornili Jarmila Krčálová a Vl. Hrubý,⁷⁵¹ obdobný způsob výzdoby musíme předpokládat i na zámcích saských kurfiřtů, kterou ale známe jen z dobových popisů.

3.6. Vzdálený ohlas prostředí dvora saských kurfiřtů

Již nejspíše velmi vzdáleným ohlasem Cranachových grafik a výzdoby zámku ve Wittenbergu je dnes rovněž nedochovaná výzdoba zámku pánů z Büнау v Děčíně, pocházející z roku 1534, jejíž podobu nám nyní zprostředkovávají pouze kvašové kopie

⁷⁴⁹ BAUCH 1984, 432.

⁷⁵⁰ HRUBÝ 2003, 59.

⁷⁵¹ Jarmila KRČÁLOVÁ: Nástěnná malba, in: Dějiny českého výtvarného umění II/1, Praha 1989, 66; HRUBÝ 2003, 53.

z 18. století.⁷⁵² **[obr. 250]** V rytířském sále, zničeném při pozdější barokní přestavbě zámku, byla vymalována genealogická řada příslušníků saského rodu pánů z Bünau s jejich manželkami, která se opakuje také na mladších malbách jejich saského sídla na Weesensteině z roku 1544. **[obr. 251]** Obdobná portrétní řada zdobila komnatu Bedřicha III. Moudrého na zámku ve Wittenbergu, která ale podle dobového popisu výmalby měla spíše politicky reprezentativní charakter, nežlo o genealogii, ale o ideální podobizny předchůdců Bedřicha Moudrého na postu saského kurfiřta.⁷⁵³ Z možných Cranachových vzorů pro malby na Weesensteině jmenujme jeho řadu akvarelových postav Krista, saských kurfiřtů a významných osobností wittenberského dvora z roku 1543, nebo další portrétní zobrazení tohoto typu od Lucase Cranacha ml.⁷⁵⁴ **[obr. 252]** Malby jsou však již velmi rustikální, ačkoliv v postavách světců si jejich autoři pomáhali např. dřevořezem z Cranachova wittenberského katalogu relikvií (srov. sv. Jeronýma). **[obr. 253]**

Podobné kompozice z ruky tohoto umělce kodifikovaly v různých obměnách zobrazení stojící postavy reformátorů z doby ještě dlouho po polovině 16. století. Z nich je odvozen např. také stojící reformátor – nejspíše Martin Luther, namalovaný na stěně křížové chodby františkánského kláštera v Jindřichově Hradci se sugestivním poukazem na *memento mori* v podobě lebky s hnátem a přesýpacími hodinami. Malba je datována nápisem k roku 1556. **[obr. 254]**

⁷⁵² Tyto kvašové kopie byly nově identifikovány Lubomírem Sršněm a Hanou Slavičkovou, viz: SLAVÍČKOVÁ Hana / SRŠEŇ Lubomír: Renesanční portrétní galerie rytířů z Bünau na hradě v Děčíně, in: Sborník Národního muzea v Praze, řada A – historie, LIX, 3–4, 2005, 1–72.

⁷⁵³ BAUCH 1894, 429–430.

⁷⁵⁴ Viz: MECHEL 1814.

IV. KATALOG

Katalog je řazen pokud možno chronologicky a podle míry autorského podílu Lucase Cranacha st. a jeho dílny – A. Autorské práce Lucase Cranacha st. s podílem dílny, dobové importy z Wittenbergu na území Čech a Moravy – B. Raný ohlas Cranachových kompozic u domácích mistrů či mistrů pracujících na území Čech – C. Práce samostatně činných Cranachových žáků a jeho následovníků – D. Vzdálenější recepcce Cranachových prací, malby podle jeho grafických předloh od umělců příslušejících k saské malířské škole, práce blízké stylu Cranachových žáků (podle oblastí a míry kvality) – E. Vzdálený ohlas Cranachových kompozic ve 30. letech 16. století, paralely k umělecké reprezentaci saského dvora

Obrazy, které se s velkou mírou pravděpodobnosti dostaly na území Čech a Moravy až v pozdější době, nejsou předmětem této práce.

A. Autorské práce Lucase Cranacha st. s podílem dílny, dobové importy z Wittenbergu na území Čech a Moravy

1. Lucas Cranach st. – kánonové Ukřižování, Missale Olomucense, 1505

Původně olomoucké biskupství

Kolorovaný dřevořez, rozměry: 21 x 15,4 cm

Österreichische Nationalbibliothek, Sg. 22.D.23; Strahovská knihovna, sg. DL II 19, DR V 3 (kánonový list vytržen) a jinde.

Toto kánonové Ukřižování patří do raného podunajského období činnosti Lucase Cranacha, spojeného s jeho spoluprací s vídeňským tiskařem Johannem Winterburgerem, který se specializoval mimo jiné na tisk liturgických rukopisů. Ukřižování má své obdoby ve volných grafických listech se stejným námětem z roku 1502, míra exprese je ale utlumena ve prospěch jednodušší kompozice soustředěné pouze na ukřižovaného Krista a dvě asistenční figury Panny Marie a Jana Evangelisty po stranách kříže. Scéna je situována do krajiny s jezerem a městem v pozadí, přičemž veškerá pozornost se soustředí na figury. Diváka zaujme zejména náznak komunikace

Krista a Panny Marie s hlavami natočenými k sobě. Kristovo svalnaté nahé tělo je stínováno krátkými oblými tahy, jejichž styl se velmi podobá charakteru Cranachovy přípravné kresby soudobých maleb. Ukřižování, vytištěné ve Vídni u Johanna Winterburgera roku 1505, opakuje tentýž grafický list z Pasovského misálu (*Missale Pataviense*) z roku 1503, který byl nejspíše Cranachem vyzdoben celý, včetně dřevořezových iniciál a známého vyobrazení sv. Štěpána. Zmínky o tomto vydání Olomouckém misálu v literatuře se tedy většinou vztahují spíše k Pasovskému misálu. Toto kánonové Ukřižování je patrně první doloženou grafikou Lucase Cranacha st. importovanou na naše území. Dřevořez byl včleněn do pozdější redakce misálu, tištěného pro potřeby olomouckého biskupství již od roku 1488 na popud tehdejšího olomouckého biskupa Jana Filipce (BOLDAN 1999).

Do literatury uvedl tento misál J. Beth (BETH 1907), později byl zmiňován buď letmo v souvislosti s Cranachovou ranou grafikou a jeho prací pro Johanna Winterburgera (HEISER 2002; předtím též KOEPPLIN/FALK 1974). Přes některá záporná stanoviska k atribuci Lucasi Cranachovi ve starší literatuře (GOLLOB 1926), se jinak většina autorů vždy přiklání k jeho autorství a není důvod o něm pochybovat. V české literatuře se těšila větší pozornosti spíše starší vydání mešních knih určených pro olomoucké biskupství a vydávaná kromě Winterburgera též u Georga Stuchse, včetně Olomouckého misálu, do jehož pozdějšího vydání byl Cranachův kánonový list vevázán (TOBOLKA 1932; VOIT 2006). V souvislosti s olomouckou kapitulou a tamním humanistickým prostředím na přelomu 15. a 16. století byl zmíněn v knize Ivo Hlobila a Eduarda Petru (HLOBIL/PETRŮ 1992), podrobnějším okolnostem vzniku Olomouckého misálu, následných reedic a jejich použití se věnoval ve svém příspěvku Kamil Boldan (BOLDAN 1999).

Lit.: BETH 1907, 501–513; GOLLOB 1926, 30–35; WAGNER 1927, 56–59; TOBOLKA 1930, 84; KOEPPLIN/FALK 1974, Bd. I, 170, č. kat. 64; *Renaissance in Böhmen* 1985, 147; HLOBIL/PETRŮ 1992, 149, 239, pozn. 55; GRIMM/ERICHSEN /BROCKHOFF 1994, 203; BOLDAN 1999, nestránkováno; HEISER 2002, 81, 160, 163; VOIT 2006, 596, 597, zvl. 1023, 1026; HAMSÍKOVÁ 2009, 289.

2. Lucas Cranach st. – kánonové Ukřižování, Missale Pragense, 1508

Původně pražské arcibiskupství

Dřevořez, rozměry: 21 x 15,4 cm

Exempláře vydání misálu dochovány např.: ve Strahovské knihovně, sg. DR V 11 (tento exemplář má datované české a latinské poznámky od 20. let 16. století a od 80. let

16. století byl prokazatelně v majetku kostela sv. Václava v Sýčíně na

Mladoboleslavsku),⁷⁵⁵ dále v augustiniánské knihovně u sv. Tomáše v Praze (sg. RR II 3) – zde kánonové Ukřižování vytrženo – a v knihovně křížovnického kláštera u sv. Františka v Praze (sg. XVIII F 12, XVIII E 7)

Toto kánonové Ukřižování bylo vytištěno v Norimberku u Georga Stuchse v roce 1508 a bylo vevázáno do tzv. Pražského misálu. Ten byl dle určení „*secundum ordinarium archiepiscopatus ecclesiae Pragensis ordinatum*“ tištěn z podnětu probošta pražské kapituly pro její liturgické potřeby a předcházela mu vydání z let 1498 a 1503 (VOIT 2006).

Grafika je ještě umírněnější než předchozí Ukřižování, ale vcelku na ně silně navazuje. V různých výtiscích tohoto dřevořezu se ale vyskytují verze zrcadlově obráceně, kdy jsou buď postavy sv. Jana hledícího na Krista na levé a Panny Marie s hlavou tentokrát skloněnou na pravé straně, přičemž nápis INRI je správně, nebo jsou postavy zobrazeny jako obvykle – sv. Jan na pravé a Panna Maria na levé straně, ale nápis INRI je zrcadlově otočený. V literatuře budil tento dřevořez podezření již od počátku, pokud jde o Cranachovo autorství (JAHN 1972 – shrnutí starších názorů). Co jej však činí pozoruhodným, je jeho označení Cranachovou značkou okřídleného hada, kterou zde Cranach použil vůbec poprvé. Beth (BETH 1907) vysvětlil tento velmi časný výskyt Cranachova znaku v Norimberku tím, že jej malíř použil hned při první zakázce po jeho obdržení, a to během svého pobytu v Norimberku, kam doprovázel kurfiřta Bedřicha Moudrého v roce 1508. Přesné znění textu o věnování znaku Bedřichem Moudrým (viz: JAHN 1972, 453). Jahn se též naposledy vyslovil pro Cranachovo autorství, o kterém nejspíše není nutné pochybovat. Otázkou je zrcadlové převrácení kompozice související snad s chybným vyřezáním kompozice do desky nebo druhotným přeřezáním písmen INRI. Podobně jako Olomoucký misál je tento Pražský obsažen v české literatuře spíše v souvislosti se staršími výtisky misálu z roku 1479 a 1499 (TOBOLKA 1931). Jak

⁷⁵⁵ Za tuto informaci děkuji Hedvice Kuchařové z knihovny Strahovského kláštera.

uvedl např. Petr Voit (VOIT 2006), specializoval se tiskař Georg Stuchs na výrobu liturgické literatury a dostával zakázky i od jednotlivých tiskařů, v roce 1506 se uchýlil před morem do Schneebergu. Pro pražské arcibiskupství tiskl ještě např. *Breviarium Pragense* (1492, 1502, 1509) nebo *Obsequiale sive Benedictionale Pragense* (1496), pro Moravu pak např. i *Missale Olomucense* z roku 1499.

Lit.: BETH 1907, 501–513 – zde nejstarší literatura; TOBOLKA 1930, 80; BERAN 1932, 88–92; VOIT 2006, obr. 247, 596, 597, 1026; JAHN 1972, 453–455; BOLDAN 1999, nestránkováno.

3. Lucas Cranach st. – Stětí sv. Jana Křtitele, dat. 1515

Biskupská rezidence v Kroměříži, původně snad pro dóm sv. Václava v Olomouci nebo kostel sv. Mořice v Kroměříži, roku 1619 registrováno v olomoucké rezidenci, za kardinála Fürstenberga (1853–92) obrazy vsazeny do současného rámu a umístěny na zámku v Kroměříži

Signováno dráčkem na halapartně lancknechta v popředí s datací 1515, v levém spodním rohu erb olomouckého biskupa Stanislava Thurza

Dubové dřevo, 84 x 58 cm

Restaurováno: v roce 1895 V. Jasperem, 1940 F. Petrem, 1977 Reimundem Ondráčkem a 2007 Radanou Hamsíkovou.

Arcibiskupství olomoucké, Arcibiskupský zámek v Kroměříži, inv. č. KE 2367, O 267

Kompozice nevelkého obrazu Stětí sv. Jana Křtitele je hustě zaplněna postavami situovanými do krajiny. V popředí právě dokonal kat svou práci a předává světcovu hlavu Salome, která pod ní přidržuje mísu a stojí v čele skupiny svých společnic. Tělo sv. Jana leží na holé zemi při samém spodním okraji obrazu, z jeho žil prýští proud krve, jíž chlemtá pes. Vlevo stojí lancknecht s halapartnou, na níž je znak umělce a letopočet 1515, u jeho pravé nohy je namalován erb donátora. Za ním se tísní skupina postav na koních, většinou vojáků, pohanským turbanem a bohatým šatem je charakterizován král Herodes, jenž je zachycen v rozhovoru s dalším mužem. V pozadí se rýsuje pohled do krajiny s vysokým horizontem, na němž v dálce vidíme architektury hradů a opevněného města zcela vzadu.

Obraz patří mezi nejvýznamnější Cranachova díla a byla mu také v literatuře věnována od počátku náležitá pozornost. Již v nejstarší literatuře bylo povšimnuto, že byl přímou zakázkou olomouckého biskupa Stanislava Thurza, což dokazuje tehdejší význam umělce, jeho možné propojení s významnými donátory a skutečnost, že jeho díla byla žádaná daleko za hranicemi saského kurfiřtství.

Eugen Dostál (DOSTÁL 1924), který se zabýval arcibiskupskou sbírkou v Kroměříži, shledal v tomto a následujícím obraze jediné kusy, dochované v kroměřížské galerii, které byly zhotoveny na zakázku biskupa. U ostatních děl kroměřížské sbírky totiž kromě některých portrétů a některých loveckých obrazů z poloviny 18. stol. nelze dokázat přímý vztah mezi olomouckými biskupy a malíři těchto obrazů. O. Benesch (BENESCH 1928) přišel s myšlenkou, že se na tomto obraze spodobnil v postavě lancknechta v popředí sám autor, na což také ukazuje mistrova signatura dráčka na jeho halapartně. Walter Scheidig (LÜDECKE 1953, 134) zařadil tento obraz ve své stati o autoportrétech Lucase Cranacha st. vedle obrazu Svaté rodiny z Vídeňské Akademie (kol. 1509/10) a grafického listu se Zajetím Krista z roku 1509 jako třetí malbu, kde se měl malíř zobrazit ve vedlejších postavách mezi svatými na obraze náboženského tématu. Autor tak usoudil na základě srovnání fyziognomie kresby s portrétem Cranacha od Albrechta Dürera a dále s o třicet let pozdějšími Cranachovými portréty pravděpodobně z ruky jeho syna – z florentských Uffizií (1550). Pešina (PEŠINA 1962) viděl Cranachovo autorství jako nesporné nejen kvůli signatuře. Autor upozornil též na souvislosti kompozice tohoto obrazu s Cranachovými grafikami a obrazy, např. grafickým cyklem apoštolských martyrií nebo obrazem Paridova soudu (kol. 1512–14, tehdy v mnichovské soukromé sbírce), Klanění tří králů (kol. 1413–14, Gotha, Landesmuseum). Výtvarně nejbliže je jeho srovnání s Ukřižováním z Musée d'Unterlinden v Colmaru ze stejné doby. Stejně tak autor výstižně poznamenal, že obraz jeví všechny znaky, které se objevují na Cranachových dílech z druhého desetiletí 16. století, přesněji bychom mohli říci: všechny znaky jeho stylu kolem roku 1515. Zde také Pešina zpravuje o existenci další ze tří dosud známých kopií tohoto obrazu, které evidovali již Friedländer s Rosenbergem (FRIEDLÄNDER/ROSENBERG 1932, kopie z Erfurtu, Vratislavi, Bukurešti), tentokrát z oseké klášterní sbírky. Vícekrát se obrazu věnoval v poslední době Ivo Hlobil (HLOBIL/PETRŮ 1992, HLOBIL 1998; HLOBIL 1999), který upozornil na psychologizující pojetí výrazu jednotlivých postav, zejména na protějškovém obraze Stětí sv. Kateřiny. Autor také opravil poněkud anachronický

starší názor, že obraz tvořil počátek biskupovy kroměřížské zámecké obrazárny. Jako místo původního určení zvažoval logicky sakrální prostor, buď v dómu sv. Václava v Olomouci, v kroměřížské zámecké kapli, nebo později také v kolegiálním kostele sv. Mořice v Kroměříži. Bohužel dnes kvůli pozdějším přestavbám a nedostatku pramenů nemůžeme tyto možnosti již ověřit či zpřesnit. V rovněž recentním příspěvku k tomuto obrazu vyzdvihla Kaliopi Chamonikola (CHAMONIKOLA 2005) vlastnoruční podíl mistra na tomto obraze, indikovaný výtvarnou přesvědčivostí a výrazovou naléhavostí, o němž nepochybovali ani předchozí autoři a jenž můžeme nyní potvrdit i díky srovnávacímu studiu přípravné kresby (IR provedla Radana Hamsíková, již děkuji za zprostředkování fotografií, viz rest. zpráva uložená na NPÚ v Kroměříži).

Lit.: FRIMMEL 1896, 6; CHYTL 1900, 93; FLECHSIG 1900, 12, 90; PEŘINKA 1913, 158; DOSTÁL 1924, 155; BREITENBACHER 1925, 9, 11–12, 101; BENESCH 1928, 24–25, též 142; BREITENBACHER 1929, 246; BREITENBACHER/DOSTÁL 1930, č. kat. 267–268 (47, č. kat. 65); FRIEDLÄNDER/ROSENBERG 1932, 42 n., č. kat. 65–66; LILIENFEIN 1942, 96; JANÁL 1952, 24–27; LÜDECKE 1953, 134; PEŠINA 1962, č. kat. 41, 42, XVI.; TOMÁŠEK 1964, 38; BRUCKSCHLEGEL 1973, 145–148; SCHADE 1974, 37, 56, 381 (pozn. 220); JIRKA/KRSEK/SLAVÍČEK 1978, č. kat. 20, 21; FRIEDLÄNDER/ROSENBERG 1979, č. kat. 73–74; Kunst der Reformationszeit 1983, 77–78, č. kat. B 3.1, B 3.2. (Jirka); ONDRÁČEK 1983, č. kat. 1, 2.; Renaissance in Böhmen 1985, 147; HLOBIL/PETRŮ 1992, 147–149; HLOBIL 1998, č. kat. 85–86; HLOBIL 1999, 449, č. kat. 354–355; KROPÁČEK 1999, 28; CHAMONIKOLA 2005, č. kat. 4; LUDIKOVÁ 2006, 24; BRINKMANN 2007, 159, č. kat. 20; DANIEL, in: HLOBIL/PERŮTKA 2009, 139.

4. Lucas Cranach st. a dílna (?) – Stětí sv. Kateřiny, dat. 1515

Biskupská rezidence v Kroměříži, původně snad pro dóm sv. Václava v Olomouci nebo kostel sv. Mořice v Kroměříži

Signováno dráčkem na halapartně lancknechta v popředí s datací 1515, v levém spodním rohu erb olomouckého biskupa Stanislava Thurza

Dubové dřevo, rozměry: 84 x 58 cm

Restaurováno: 1895 V. Jasperem, 1940 F. Petrem, 1976–77 Reimundem Ondráčkem,

roku 2007 Radanou Hamsíkovou

1619 registrováno v olomoucké rezidenci, za kardinála Fürstenberga (1853–92) obrazy vsazeny do současného rámu a umístěny na zámku v Kroměříži

Arcibiskupský zámek a zahrady Kroměříž, inv. č. KE 2371, O 268

Námět Stětí sv. Kateřiny je, stejně jako námět předchozí desky, zasazen do krajiny. Tentokrát je krajinný prospekt zleva jasně omezen skalnatým výběžkem, což vede pozornost diváka k pravému hornímu okraji, kde se v pozadí odehrává drobná scéna pokusu o mučení světice jejím rozdrásáním v kole a její záchrany Božím zásahem. Z nebe se spustila bouřka a krupobití, které podle legendy (např. Zlatá legenda) všechny vojáky zabilo. Osud světice se naplňuje v popředí, kde odevzdaně klečí, kat právě odhaluje její krk a chystá se k popravě. Okolo stojí pouze postavy vojáků, vpravo na koních, vlevo pěších obrněnců. Působivé vtažení diváka do obrazu obstarává kůň s jezdcem, zachycený zezadu, který otáčí hlavu zpět a hledí přímo na diváka. Jako protipólu k obrazu se Stětím sv. Jana tak tento přímý pohled ze stejného bodu kompozice zastává místo umělceva zpytavého pohledu tato nemá tvář. Příslib spočinutí světice po její smrti v nebeském království a možná i odkaz na její legendické přenesení na horu Sinaj přinášejí drobní andílci v horní části obrazu, nesoucí roušku charakteristického tvaru „*luna Abrahamova*“, ve kterém bývají vynášeny duše zemřelých na nebe (ROYT 2006, 12–13).

Oba obrazy byly většinou v literatuře pojednávány společně, většina badatelů se shodovala na tom, že šlo původně o křídla rozebraného oltářního retáblu (např. PEŠINA 1962), jehož původní podobu není již možné rekonstruovat. Pešina zdůraznil především u předchozího obrazu formální a barevné bohatství, zde viděl plošší barevnost a menší zaujetí malíře pro detail a celkově trochu nižší kvalitu. Obdobně soudili i následující autoři, přičemž v tomto obraze shledávali podíl dílenských pomocníků, ale vyzdvihovali jeho mimořádně kultivovanou malbu a barevnou harmonii (CHAMONIKOLA 2005). Ivo Hlobil (HLOBIL 1999) si povšiml také psychologizující hloubky výrazu postav. Srovnáním přípravné kresby se zdá, že ji provedl samotný autor, na konečném provedení malby se mohl podle tehdejšího obyčeje podílet nějaký zdatný pomocník. Již Friedländer a Rosenberg (1932), stejně jako později Pešina (PEŠINA 1962) také konstatovali, že i tento obraz, stejně jako obraz Stětí sv. Jana Křtitele, byl několikrát kopírován (např. kopie v Germánském národním muzeu v Norimberku, jiná replika se

objevila roku 1922 na vídeňském trhu s obrazy), což svědčí o jeho významu a rezonanci. Možná právě tato skutečnost by mohla svědčit o jeho umístění ve veřejně přístupném sakrálním prostoru, spíše než v soukromé kapli.

Lit.: FRIMMEL 1896, 6; CHYTIL 1900, 93; FLECHSIG 1900, 12, 90; PEŘINKA 1913, 158; DOSTÁL 1924, 155; BREITENBACHER 1925, 9, 11–12, 101; BENESCH 1928, 24–25, 142; BREITENBACHER/DOSTÁL 1930, č. kat. 267–268 (s. 47, č. kat. 65, s. 42?); FRIEDLÄNDER/ROSENBERG 1932, 42 n., č. kat. 65–66; LILIENFEIN 1942, 96; JANÁL 1952, 24–27; Kat. Cranach 1953 (Lucas Cranach der Ältere – Der Künstler und seine Zeit – Berlin 1953), s. 134; PEŠINA 1962, č. kat. 41, 42, XVI.; TOMÁŠEK 1964, 38; BRUCKSCHLEGEL 1973, 145–148; SCHADE 1974, 37, 56, 381 (poz. 220); JIRKA/KRSEK/SLAVÍČEK 1978, č. kat. 20, 21; FRIEDLÄNDER/ROSENBERG 1979, č. kat. 73–74; Kunst der Reformationszeit 1983, 77–78, č. kat. B 3.1, B 3.2.; ONDRÁČEK 1983, č. kat. 1, 2.; Renaissance in Böhmen 1985, 147; HLOBIL/PETRŮ 1992, 147–149; HLOBIL 1998, č. kat. 85–86, HLOBIL 1999, č. kat. 354–355; KROPÁČEK 1999, 28; CHAMONIKOLA 2005, 54, č. kat. 5; LUDIKOVÁ 2006, 22–24; BRINKMANN 2007, 159, č. kat. 20; DANIEL, in: HLOBIL/PERŮTKA 2009, 139, 143.

5. Lucas Cranach st. a dílna (?) – Dvě desky se sv. Kateřinou a Barborou (Kroměříž), po 1515

Biskupská rezidence v Kroměříži, původně snad pro dóm sv. Václava v Olomouci nebo kostel sv. Mořice v Kroměříži

V levém dolním rohu je erb olomouckého biskupa Stanislava Thurza

Lipové dřevo, rozměry: 197 x 62 cm

Oproti dvěma předchozím deskám můžeme z úzkého výškového formátu těchto maleb, rovněž objednaných biskupem Stanislavem Thurzem, odvodit téměř s jistotou, že šlo původně o křídla oltářního retáblu, nejspíše s mariánským výjevem uprostřed (PEŠINA 1962). Retábl musel být velkých rozměrů, když přičteme k výšce desek o téměř dvou metrech výšku oltářní menzy a predely a možná též oltářního nástavce. Malby jsou opět velmi kvalitní, tentokrát malíř prezentoval své krajinářské dovednosti a schopnosti

kompozičního zasazení křehké ženské figury do krajinného výseku s hlubokým pohledem do dále. Každá světice, oděná do dobových, krásně zdobených šatů, je opřena zády o nějaké pozadí, strom či keř, a v idylické atmosféře bujné přírody buď hledí zasněně před sebe, nebo si čte v knize. Také zde malíř uplatnil své předchozí schopnosti v malbě krajin podunajského charakteru.

Desky byly nejprve datovány do poloviny druhého desetiletí 16. století (BENESCH 1928), poté se datace ustálila na ranější době, tj. 1516–18 (FRIEDLÄNDER/ROSENBERG 1932; PEŠINA 1962). Obrazy skutečně nejsou příliš vzdáleny od desek se Stětím sv. Kateřiny a sv. Jana Křtitele. Pro srovnání uvedl Pešina (1962) Cranachovy obrazy sv. Rodiny z Dessau (Anhalter Galerie, 1510–12), Sv. Anny Samětřetí z mnichovské Pinakothéky (kol. 1515–16) nebo Marie mezi sveticemi z Dessau z roku 1516, zvláště pak mariánské obrazy z Karlsruhe (Kunsthalle) a Glogaun (1518). Proporce protáhlých těl s malými hlavami se objevují u Cranacha po roce 1515, např. na křídlech oltáře s postavami sv. Kateřiny a Barbory (1516) z drážďanské galerie a pak v grafice zaznívá ještě roku 1519. Objevuje se zde už jemný a vznešený typ ženské figury, který krystalizuje u Cranacha kolem roku 1520. Většina badatelů rovněž předpokládala spoluúčast dílny na provedení těchto obrazů. Charakter přípravné kresby, která je v partiích obličejů sice velmi jemná, ale to proto, aby nerušila výslednou, rovněž velmi jemnou malbu, napovídá o autorském rukopisu samotného Lucase Cranacha st. Kaliopi Chamonikola (CHAMONIKOLA 2005) v krajinné komponentě obrazu trefně poukázala na souvislosti s nizozemským malířstvím – Gerardem Davidem, Adrianem Isenbrantem či Joachimem Patinierem. V otázce původního umístění tohoto retáblu byly Ivo Hlobilem navrhovány buď kaple P. Marie biskupského zámku v Kroměříži, nebo oltář dómu sv. Václava v Olomouci (HLOBIL 1999).

Lit.: FRIMMEL 1896, 5; CHYTIL 1900, 93; DOSTÁL 1924, 1–2, 156; BREITENBACHER 1925, 11; BENESCH 1928, 22–26; BREITENBACHER/DOSTÁL 1930, č. kat. 260, 47, 116; FRIEDLÄNDER/ROSENBERG 1932, 43, č. kat. 66; PEŠINA 1962, č. kat. 51, XVII; TOMÁŠEK 1964, 38; KRSEK/JIRKA/SLAVÍČEK 1978, č. kat. 22–23; Kunst der Reformationszeit 1983, 77–78, č. kat. B 3.3, B 3.4 (A. Jirka); Renaissance in Böhmen 1985, 147–148; HLOBIL/PETRŮ 1992, 147–149; HLOBIL 1998, č. kat. 87; HLOBIL 1999, 451–452, č. kat. 356–357; CHAMONIKOLA

2005, č. kat. 6, 56; DANIEL, in: HLOBIL/PERŮTKA 2009, 139.

6. Lucas Cranach st. a dílna – Fragments oltáře Nanebevzetí Panny Marie z katedrály sv. Víta v Praze, kol. 1520

Oltářní retábl byl roku 1619 [ze 27. na 28. prosince (Kotrbová, in: SČU 1988) a (Kramář 1938) ze 21. na 22. prosince uvádí Burian, 1979] za Fridricha Falckého poničen kalvinisty, v inventáři Pražského hradu byl veden od roku 1737, roku 1797 byl zapůjčen Pražským hradem zlomek střední desky Obrazárně SVPU (EC 640), fragment se sv. Kristýnou zakoupen roku 1939 (O 8781).

a) Sv. Kateřina, Barbora, (spodní části) sv. Dorota a Markéta

Zlomek spodní části střední desky trojdílného oltářního retáblu

Získán roku 1797, roku 1797 byl zapůjčen Pražským hradem zlomek střední desky Obrazárně SVPU (EC 640) (Kotrbová 1988).

Tempera, lipové dřevo, rozměry: 105 x 173,5 cm

Obrazárna Pražského Hradu, inv. č. DO 34

b) Sv. Markéta (hlava)

Fragment středu

Tempera, lipové dřevo, rozměry: 53,4 x 42,5 cm

Aschaffenburg, Staatsgemäldegalerie, nyní v Mnichově, Bayerische Staatsgemälde-sammlungen, inv. č. 1428

c) Sv. Kristýna / Anděl ze Zvěstování z poč. 17. stol.

Zlomek pravého křídla

Tempera, lipové dřevo, rozměry: 72 x 50,5 cm

Tento zlomek (?) byl pořízen tehd. Státní sbírkou starého umění (NG v Praze) v roce 1939

Restaurováno: rest. zpráva (technika) Zora Grohmannová v roce 1993 (z průzkumu techniky vyplývá, že pod malbou anděla, nejspíše z poč. 17. stol. byla původně starší vrstva, oddělená nažloutlou křídovou mezivrstvou, tato malba byla tvořena ornamentálním – spíše akantovým – motivem velkých rozměrů, malovaným pastózními

tahy větším štětcem, autorka průzkumu nevyloučila stejnou dobu vzniku tohoto ornamentálního motivu s malbou přední strany desky od L. Cranacha st., podkladové vrstvy se totiž v obou případech shodují v materiálu i v pojídle).

Národní galerie v Praze, inv. č. DO 257

d) Anežka Římská / Panna Maria ze Zvěstování

Fragment levého oltářního křídla

Tempera, lipové dřevo, rozměry: 55,5 x 43 cm

Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle, inv. č. 118

Poprvé upozornila na souvislost zlomků z Aschaffenburgu a Karlsruhe Michaelson (MICHAELSON 1902), ačkoliv ještě neznala pražské fragmenty. Datovala je do raných dvacátých let 16. století. Friedländer a Rosenberg (FRIEDLÄNDER/ROSENBERG 1932) publikovali ve své monografii všechny čtyři fragmenty a datovali je kolem roku 1520–22. Další podstatné informace přinesl Vincenc Kramář (KRAMÁŘ 1932), který tyto fragmenty na základě hradních inventářů spojil s mariánským oltářem z katedrály sv. Víta, jehož zničení je dokumentováno dobovými svědectvími, jimiž se velmi podrobně zabýval. Studii na toto téma však jež nestihl dokončit. Podle nich se oltář nacházel v uzavřené kapli sv. Zikmunda, kde přečkal první vlnu kalvínského ničení z 20. na 21. prosince 1619. Kramář našel zmínku vztahující se snad k objednateli oltáře, jímž byl bez bližšího určení označen *císař Maxmilián*, jehož dcera je zde údajně namalována. Kramář usoudil ze stylového zařazení desek od Friedländera a Rosenberga do let 1520–22, se kterým souhlasil, že muselo jít spíše o Ferdinanda Habsburského, který jej mohl objednat při příležitosti svého zasnoubení s Annou Jagellonskou (1515 formálně ve Vídni a 1521 skutečně). Autor reprodukoval také zprávu hradního písaře Jakuba Hübla o tom, že šlo o *krásný trojhranný oltář*, nejspíše tedy veliký triptych s Nanebevzetím Panny Marie se čtyřmi světlicemi na střední desce a dalšími dvěma v téže poloze a výši na křídlech. Podle části bílé draperie nad sv. Barborou usoudil, že Madonu korunovali dva silně vodorovně se vznášející andělé. Dále konstatoval, že na vnějších stranách křidel bylo zobrazeno Zvěstování, podobně jako na oltáři v Halle z roku 1529, jež je však pozdější přemalbou.

Podle zlomků pak Pešina (PEŠINA 1962) uvažoval o výjevu Nanebevzetí Panny Marie, která byla zobrazena jako trůnící. Pešina vysoce hodnotil jemnost a ušlechtilost

provedení, barevnou sytost a hloubku, ale předpokládal značný podíl dílenských spolupracovníků. Malbu datoval rovněž do doby brzy kolem roku 1520. Jarmila Vacková spolu s Jiřinou Hořejší (VACKOVÁ/HOŘEJŠÍ 1973) označily pořízení tohoto retáblu za nejmarkantnější počin panovnické reprezentace Ludvíka Jagellonského a spojily jeho objednávku s korunovací jeho ženy Marie Habsburské v Praze roku 1522. Mimořádnost této zakázky ukazuje dle nich i neobyčejná kvalita provedení maleb. Opíraje se o uspořádání oltářů v katedrále od dob Karla IV., od O. Kletzla (*Zur künstlerischen Ausstattung des Veitsdomes in vorhussitischer Zeit, Germanoslavica I, 1931–32, 247*) uvažovaly tedy o jeho umístění přímo na mariánském oltáři v ose chórového ochozu, jenž byl jedním ze dvou hlavních oltářů v katedrále. Autorky připomněly, že Cranach předtím maloval pro Stanislava Thurza, který byl jedním z nejvýznamnějších biskupů, aktivně přítomných na korunovací. Jiří Kropáček (KROPÁČEK 1988) ve svém hodnocení situace malířství na počátku 16. století v Čechách zmiňuje Cranachův oltářní retábl, importovaný z Wittenberka, jako doklad umělecké kvality, jíž se tehdejší produkce v Čechách nemohla rovnat, a objednatelé tak dávali přednost importům z okolních zemí. Kropáček kromě této domněnky připomněl ještě možnost objednávky Habsburky, a sice Ferdinandem Habsburským (později českým králem Ferdinandem I.) u příležitosti jeho zasnub s Annou Jagellonskou v roce 1515, což dle autora klade oltář do kaple sv. Zikmunda. Marie A. Kotrbová (Staré evropské umění 1988) opravila název tématu oltářního retáblu jako Glorifikace Panny Marie.

Další podrobnou studii na toto téma byla stať Hanse Georga Thümmela (GRIMM/ERICHSEN/BROCKHOF 1994), který soudil podle výjimečné kvality zlomků oltářního retáblu, že je možné jej podstatným dílem připsat samotnému Cranachovi, i když se na práci podílela dílna. Thümmel se pokusil zatím nejzdařileji rekonstruovat původní podobu retáblu a konstatoval, že střední deska s křídly tvořila při otevřených řídlech jeden obrazový celek, který sjednocovala oblaka prostoupená drobnými andílky, přičemž fragment střední desky byl ve spodní části seříznut o ca 30 cm, protože zde chybí atribut sv. Kateřiny, který byl patrně umístěn v podobě meče právě ve spodní části obrazu. Postavu Panny Marie ve středu, obklopenou zlatými paprsky s puncováním, pak rekonstruoval rovněž jako sedící, s ohledem na proporce postav a na rozměry celku oltáře, jež mu vyšly přibližně na 234 x 187 cm (zavřený), zatímco Kramář a Pešina předpokládali rovněž trůnící Madonu a výšku ca 250 cm,

Kotrbová 310 cm. Thümmel vypsál a parafrázoval obsah nápisových pásek, které svěťice drží v rukou a jež se vztahují k Panně Marii. Už předtím určila Kotrbová text těchto pásek jako mariánské antifony z brevíře pro mariánské svátky. Thümmel se naopak domníval, že texty musely být formulovány přímo pro tento účel, patrně nějakým teologem z okruhu objednavatele, protože v nich zaznívají jména světic, jejich atributy nebo charakteristika tak rafinovaně, že nemůže jít o pouhé převzetí liturgického textu, i když rýmy jsou blízké formě hymnů. Texty se obsahově skládají ze dvou částí, nejprve je chválena nějaká vlastnost nebo čin Panny Marie a pak následuje přímluva. Ikonograficky Thümmel odmítl možnost nastolenou Pešinou, že by šlo o Nanebevzetí s tím, že jde podle nápisových pásek o Glorifikaci Panny Marie.

Po formální stránce souhlasil Thümmel s datací mezi lety 1520–22, jak navrhli již Friedländer a Rosenberg, a srovnal celek našeho oltáře s největšími díly Lucase Cranacha st. a jeho dílny: drážďanským oltářem sv. Kateřiny, desavským kurfiřtským oltářem a torgavským oltářem sv. Rodiny z Frankfurtu. Pokud jde o patrocinium oltáře, Thümmel konstatoval, že není známa žádná okolnost nebo osoba, kterou by bylo možno spojit se vznikem oltáře nebo s postavami sv. Anežky a Kristýny, jež by eventuelně mohly přicházet v úvahu jako křestní patronky. Ohledně ikonografického programu uvažovalo o podílu vzdělaného teologa. Ivo Hlobil předpokládal vliv olomouckého biskupa Stanislava Thurza (HLOBIL/PETRŮ 1992).

Cenným příspěvkem k poznání osudů retáblu v roce 1619 byla edice veliké, ale nedokončené práce Vincence Kramáře z počátku 40. let 20. století od Michala Šroňka, včetně publikovaných textů dobových svědectví těchto událostí.

Obratem v jinak poměrně konsenzuálním bádání ohledně objednávky retáblu někým z královské rodiny byla teze Jiřího Fajta (FAJT 2005), který ji spojil s možným darem Štěpána Šlika nebo jeho rodiny, což podpořil jednak úzkými vztahy Šliků se saskými kurfiřty, a zejména jejich potřebou vyjádřit vděk králi, s jehož pomocí mohli zahájit ražbu vlastní stříbrné mince v Jáchymově a získat tak obrovské jmění. Autor rovněž uvažoval o vhodné příležitosti k této objednávce k roku 1522 pro korunovaci královny choti Marie. Pádným argumentem k podpoře této domněnky je pak autorem citovaná zpráva z ledna 1620 pravnukevi Štěpána Šlika a nejvyššímu sudímu Jáchymovi Ondřejovi Šlikovi od probošta svatovítské kapituly, který jej naléhavě žádá o pomoc při záchraně vzácných relikvií a cenných oltářů, které přečkaly kalvínské pustošení katedrály s tím, že jeho předkové na ně „*velký náklad jsou činili*“ a nyní, nevhodně

uskladněné, mají přijít ke zkáze. Protože autor v příspěvku týkajícím se umělecké reprezentace Šliků uvažoval o jejich donaci též u tzv. Zlíchovského epitafu od Mistra I.P., mohla by se zpráva týkat spíše tohoto oltáře. V této souvislosti ale autor citoval také zprávu saských agentů zaslanou z Drážďan, kde se zmiňují o tom, že se Jáchym Ondřej „*neúspěšně pokusil získat z vypleněné pražské katedrály některou z desek Cranachova oltáře*“, což opravdu ukazuje, že k těmto malbám mohl mít nějaký historicky podmíněný osobní vztah.

Zatím nejpřínosnější studií na toto téma, která posunula dosavadní znalosti velmi dopředu, byla obsáhlá stať a katalogové heslo v katalogu výstavy Lucas Cranach a české země od kolektivů autorů včele s Kaliopi Chamonikolou (CHAMONIKOLA 2005). Výzkum přinesl nová zjištění, zvláště ohledně možných donátorů oltáře, bylo revidováno dosavadní bádání, včetně pramenů a mnohdy nejasných záznamů z inventářů. Autoři učinili zásadní krok kupředu nálezem dalšího fragmentu oltářního retáblu v mnichovském soukromém majetku s dochovaným poprsím světice (snad sv. Apoleny). Také se opírali o výsledky technologického průzkumu tří z pěti dochovaných zlomků. Konstatovali, že se na malbách podílela ve velké míře dílna, jak bylo již předtím v literatuře konstatováno, výkyvy v kvalitě jsou vidět zejména ve srovnání světic na střední desce, které jsou kvalitnější. Na zadních stranách křídel celého oltářního retáblu byly jen dekorativní motivy (rozviliny, mramorování). Výjev Zvěstování, z něhož jsou dochované též jen fragmenty, byl na křídla namalován později, tedy nejpozději do zničení celku v roce 1619.

Dále jmenovali podobné Cranachovy kompozice Madon, v úvahu zde připadá srovnání hlavně s trůnicí Madonou z Halle, nebo s Assumptou z Aschaffenburgu, 1520.

Zajímavou teorii ohledně donátorů oltáře představila v úvodní stati Kaliopi Chamonikola. Autorka upozornila na zmínku v hradním inventáři (č. 1383) z roku 1621, kde je popsán fragment „*oltáře císaře Maxmiliána, na němž je namalována jeho dcera od Lucase Cranacha, který ale byl rozbit rebely*“. Srovnáním došla k hypotéze, že oltářní malby nesou podobizny osob z dvorského prostředí Maxmiliána I., jakési „*dvorské identifikační portréty*“ reprezentující habsburskou dynastii. V postavě sv. Markéty na zlomku Cranachova oltáře srovnala s obrazem Maxmiliánovy dcery Markéty Rakouské, pozdější nizozemské místodržitelky, od Barenta van Orleye (KHM, Vídeň), Maxmiliánovu první manželku, předčasně zemřelou Marii Burgundskou identifikovala s postavou sv. Kristýny, vycházejí ze srovnání s malbou Bernarda

Strigela Rodina císaře Maxmiliána I. (KHM, Vídeň, 1515). Dle autorky na obraze v tomto případě jistě byly i císařova vnučka Marie Uherská a Anna Jagellonská, u kterých se ale o identifikaci raději nepokusila. Obě byly předmětem tzv. vídeňských svatebních smluv o nástupnictví Habsburků a Jagellonců, kterými došlo v roce 1515 k provázání obou dynastií a zaručení pokračování jejich vlády. Marie Uherská byla zasnoubena s Ludvíkem Jagellonským a Anna Jagellonská s Ferdinandem Habsburským. Posunem v tomto výkladu směrem k tezi, že šlo o objednávku císaře Maxmiliána I., pak autorka zvažovala jako inventora jeho ikonografie humanistu a blízkého císařova přítele Johanna Cuspiniana, jenž byl i tvůrcem zmíněných vídeňských smluv. Datace vzniku koncepce oltáře se tak posunula na dobu před rokem 1519, tedy ještě za života císaře Maxmiliána I. Chamonikola však uvažovala o umístění retáblu v boční kapli sv. Zikmunda, jak udávají zprávy o zničení oltáře, citované Vincencem Kramářem. Autoři katalogu předpokládali podobu oltářního triptychu s trůnící Madonou.

Zjištění, že zadní strany retáblu byly pouze mramorované a ornamentální, vedla Michala Šroňka k návrhu jiné podoby retáblu, a sice jako pevné desky, neboť v této podobě by zavírací křídla ztrácela smysl. Svě nové poznatky k původní podobě a hlavně původnímu umístění retáblu přinesl týž autor spolu s Kateřinou Horníčkovou v časopisu Umění (HORNÍČKOVÁ/ŠRONĚK 2010). Navázali na edici Kramářových poznámek k událostem kalvínského *čištění* katedrály a vyvrátili teorii o zničení retáblu ikonoklasty. Ti jej dle autorů sice v první vlně (z 20. na 21. prosince) poničili (proto nejspíše nezůstala dochována postava Panny Marie), ale poté byl oltář uschován do kaple sv. Zikmunda a následně byl rozřezán. Jeho ochrana, coby vzácného uměleckého díla, byla nařízena samotným králem Fridrichem Falckým. Přínosem obou autorů je zejména nález dvou grafik znázorňujících korunovace jednak Matyáše Habsburského v roce 1611 na českého krále a jednak jeho následovníka na českém trůně, kalvinisty Fridricha Falckého v roce 1619, ke kterým došlo v chóru katedrály sv. Víta, takže zachycují jeho podobu před zpusťšením chrámu. Obě grafiky snad zobrazují Cranachův retábl, jedna ze zadní strany, kam bylo někdy na přelomu 16. a 17. století namalováno Zvěstování Panně Marii, jednak zředu, kde je zřetelně vidět postava Nanebevzaté stojící Madony v doprovodu osmi světic. Autoři tak na podkladě zpráv týkajících se Mariánského chóru katedrály a rekonstrukce oněch zmíněných událostí potvrdili tezi Vackové a Hořejší (HOŘEJŠÍ/VACKOVÁ 1973) o původním umístění

Cranachova retáblu do osy chóru katedrály, západně od hlavního oltáře, na místo již od středověku zasvěcené Panně Marii, tedy tzv. Mariánského chóru. Podoba trojdílného retáblu, který odpovídá svědectví Jakoba Hübla (*trojhranný oltář*), pak dle autora byla vytvořena až druhotně.

Lit.: MANNLICH 1810, č. 1569; HELLER 1821, 221; BURDE 1827, č. 5, 31; Verzeichnis 1827, č. kat. 640, 31, 850, 47; SCHOTTKY 1831, sv. II., 171; Verzeichnis 1844, č. kat. 16, 29; Verzeichnis 1856, č. kat. 49, 21, č. kat. 31, 18; GINDELY 1878, 319; Katalog 1889, 52, č. kat. 160, č. kat. 166, 46; MICHAELSON 1902, 84, 85, č. 118, 193; PODLAHA/ŠITTLER 1903, 106–107; Kat. Rud. 1912, č. kat. 114, 51, č. 120, 38–39; FRIEDLÄNDER/ROSENBERG 1932, 52, č. kat. 116; Kat. Aschaffenburg 1933, 11; OPITZ 1935, č. kat. 132, 24; KRAMÁŘ 1936, č. kat. 87; ZÜLCH 1937, 52; KRAMÁŘ 1938, č. 77; KRAMÁŘ 1939, č. 186; CIBULKA/LORIŠ/NOVOTNÝ 1939/40, 155, o. s. 171; Kat. NG 1939, č. 58, 7; RENNER 1941, 77, 214; LORIŠ 1942, o. 11 v textu a o. 9, nestr.; PEŠINA/MAŠÍN 1949, 14, č. kat. 89, 90; Kat. 1955, č. kat. 297; PEŠINA 1962, č. kat. 54; Kat. 1964, 36–37, č. 1428; Kat. Karlsruhe 1966, č. kat. 118; KOTRBOVÁ 1971 in: NG 1971, 39, č. kat. 214; Kat. 1972, č. kat. 79, 173; HOŘEJŠÍ/VACKOVÁ 1973, 506; PEŠINA 1974, 69; Kat. Aschaffenburg 1975, 38–40; FRIEDLÄNDER/ROSENBERG 1978, č. kat. 136–138, 97; Kat. NG 1984 (KOTRBOVÁ), 204–205; KROPÁČEK 1988, 186; KOTRBOVÁ in: Staré evropské umění 1988, 128, 275, 126–127, č. kat. 274; KOTALÍK 1988, 202–203 (KOTRBOVÁ); SEKYRKA/VLNAS 1991, 331–332; TACKE 1992, 47–56; Kat. NG 1992, 132, č. 78 (CHLÍBEC); HLOBIL/PETRŮ 1992, 147–148, 149; GRIMM/ERICHSEN/BROCKHOF 1994, 166–173, č. kat. 148, 327; KRAMÁŘ/ŠRONĚK 1998, 15, 18, 47–48, 50, 53 ad.; FUČÍKOVÁ 1998, 56; WITTMANN in: Kat. Eisenach 1998, 169–180; THÜMMEL 2002, 64–65; Kat. NG 2004, č. 126, 140 (KOTKOVÁ); FAJT 2004, 23; FAJT 2005, 148–149; CHAMONIKOLA 2005, 18–25 – zde prameny podrobně; CHAMONIKOLA/KOTKOVÁ/SCHAWÉ/WITTMANN, in: CHAMONIKOLA 2005, 58–65, č. kat. 7; KOTKOVÁ 2007, 26, č. kat. 7; LUDIKOVÁ 2006, 22–24; CHÂTELET 2007, Nr. 118, 89; ERMISCHER/TACKE 2007, 277, č. kat. 19; HORNÍČKOVÁ/ŠRONĚK 2010, 2–16.

7. Lucas Cranach st. – Zákon a milost (Prvotní hřích a vykoupení lidstva), 1529

Původní provenience není známa, sbírka Jana Nostice-Rienecka a jeho dědiců, 1814–1922 zapůjčeno do Obrazárny SVPU, 1922 vráceno majitelům, v roce 1950 získáno Národní galerií v Praze

Signováno na pařezu dole uprostřed okřídlených hadem, křídla nahoru

Malba na lipové desce, rozměry: 72 x 88,5 cm (20–22 mm silná deska), kromě horní strany byly všechny ostatní seříznuty

Restaurováno: v roce 1971–72 Mojmiřem Hamsíkem (rest. zpráva č. 596), tehdy odstraněny nepůvodní nápisy v malbě (foto před restaurováním též in: CHAMONIKOLA 2005, 74). Podle zprávy M. Hamsíka byla rozpustnost malby nápisů shodná s malbou nápisů na kopii. Autor vycházel ze závěru, že kopie pochází ze 17. století, a usoudil, že nápisy na malbě originálu jsou z téže doby. Na nepůvodnost nápisů ukazovala skutečnost, že jejich žlutá barva zaplňovala původní krakely. Signatura a datování je dle autora původní, přičemž první dvě číslice byly obtaženy. Toto obtažení původního letopočtu bylo po dohodě s odborem starého evropského umění (V. Šíp) odmyto, stejně jako nápisy olovnatou žlutí. Pod novou přemalbou dolního černého pruhu byly odkryty nápisy shodné s texty na kopii, které byly rovněž odstraněny.

Technologický průzkum v roce 1993: Zora Grohmannová

Národní galerie v Praze, inv. č. O 10732

Scéna obrazu se odehrává v souvislé krajině, ačkoliv kompozice je rozdělena na dvě symetrické poloviny stromem, který je vlevo suchý a vpravo olistěný. První zaujme skupina tří postav u paty stromu, nahý muž – Adam neboli člověk jako takový, vousatý stařec – prorok Izaiáš zleva oslovuje člověka, který k němu byl nasměrován tělem, ale hlavou se otáčí vpravo, kam také Izaiáš ukazuje levou rukou. Pozornost člověka je soustředěna na dalšího zvěstovatele Krista a jeho předchůdce – stojícího Jana Křtitele, který rovněž ukazuje doprava a jakoby žehná dvěma prsty směrem ke skále, na níž stojí obětní beránek s praporcem vítězství. Jan Křtitel promlouvá k člověku podle biblického: „*Hle, beránek Boží, který snímá hříchy světa*“ (Jan 1,29), čemuž přesně odpovídá směr Janovy ruky. Takto vede oko diváka centrální skupina postav k pravé straně obrazu, kde dole před Božím hrobem ve skále drtí bosýma nohama Kristus-vítěz nad smrtí ďábla a smrt v podobě skeletu a dračí příšery a žehná v protipohybu ke sv. Janu pravou rukou. Nad jeskyní se tyčí mírně v pozadí, měřítkově menší Ukřižovaný Kristus na kříži, šikmo

natočený směrem ke skupině tří postav a přímo za ním hora s klečící Pannou Marií přijímající Zvěstování ze zlatého nebeského otvoru v mracích, odkud se snáší homunkulus s křížem. Do těchto míst ukazuje prorok Izaiáš, který dle Písma předpověděl příchod Krista (Iz 7,14). Bedlivý pozorovatel si všimne ještě úplně v pozadí na nebi malinkého anděla, ozářeného jedním paprskem směřujícím dolů k zemi a zvěstujícího příchod Spasitele pastýřům. Pravá strana obrazu tak až názorně demonstuje sumu Nového zákona, kdy skrze příchod Spasitele, poslaného od Boha a narozeného z čisté panny, obětovaného na kříži, kdy smyje hříchy člověka a poté zvítězí i nad smrtí, dojde spásy i člověk samotný, ovšem pokud se obrátí ke Kristu. Levá strana obrazu, od níž se tři hlavní postavy odvracejí, představuje Starý zákon, jehož symbol – desky s Desaterem přijímá Mojžíš z rukou Božích na hoře Sinaj při levém horním okraji obrazu. Příčina a následek lidského hříchu jsou zobrazeny dole pod ním a v popředí, kde vidíme Adama a Evu jíst ovoce za zakázaného stromu a mrtvolu ležící v hrobě – tedy smrt hříšného člověka. Zcela v pozadí se pak odehrává biblická scéna (Nu – 4. kniha Mojžíšova 21,5–9), kde v táboře Izraelitů, kteří si z netrpělivosti vytvořili modlu, byli potrestáni sesláním jedovatých hadů od Boha a po příchodu Mojžíše byli opět zachráněni. Mojžíš vyzdvihl kovového hada na tyč, a kdo na něj pohlédl, byl zachráněn. Scéna tak představuje předobraz k Ukřižování v pravé části obrazu.

Námět je tedy myšlenkově jasnou a srozumitelnou antitezí Starého a Nového zákona, nejspíše ve své době nepotřeboval již dalšího výkladu. Nicméně existuje diskuse, zda v sedmdesátých letech minulého století odstraněné okrové vysvětlující německé nápisy v malbě neopakovaly původní nápisy, které jinak bývají součástí obrazů s tímto tématem, zejména v jeho pozdějších redakcích, nápisy bývají navíc mnohdy v národních jazycích nebo v latině. K této malbě existuje dobová kopie, která nebyla po stranách seříznutá, a ve spodní části obraz doplňují citáty z Bible (Pavlových epištol), malba také obsahuje vysvětlující nápisy jako *SUNDER, GESETZ, FIGUR DER RECHTFERTIGUNG* atd. Je samozřejmě logické uvažovat, že i tento obraz byl v malbě původně doplněn o vysvětlující nápisy. Oříznutí desky a analogie jasně hovoří minimálně o možnosti původní existence pásu s texty z Pavlových epištol. Stejně tak je ale legitimní se ptát, zda originální obraz v malbě nebyl původně bez textů, jako druhý původní prototyp tohoto námětu z Goty (Schlossmuseum), který vznikl snad jako první a který nápisy v malbě rovněž neobsahuje, stejně jako některé grafiky (např. titulní list Bible z Lübecku od Erharda Altdorfera z roku 1533). Kopie pražského typu (druhý

obraz z Národní galerie) mohla vzniknout tentokrát s vysvětlujícími nápisy o něco později, nebo jako jeho didaktičtější varianta.

Teologický program tohoto obrazu vychází z učení Martina Luthera, v literatuře se uvažuje též o teologickém podílu Filipa Melanchtona (viz: WIRTH 1981, 19–20; ROYT 2007b, 247). Suma protestantského učení se tak vizualizuje právě koncem dvacátých let 16. století, kdy Luther kodifikoval svou teologii, a obraz se tak stal poslem nové víry a reprezentací víry svého objednavatele.

Již Schuchardt (SCHUCHARDT 1851) označil obraz za vysoce zajímavý. Píše také, že tento obraz byl mnohokrát opakován, a jedna jeho varianta, z ruky Cranacha a nějakého dalšího pomocníka je v Gotě. Pražský typ považoval za dokonalejší. V souvislosti s Postavou nahého muže zmínil jeho raffaelovskou nótu. Snad měl na mysli Raffaelův obraz Herkules na rozcestí (?). Autor jmenuje též kopii tohoto obrazu v téže sbírce, prý stejných rozměrů. Podle jím udaných měř (2 Fuß, 3 Zoll hoch, 2 Fuß, 9 Zoll breit), ale již viděl obraz seříznutý.

K tomuto námětu se váže množství literatury s obsáhlým ikonografickým výkladem (shrnutí viz: část I, pozn. 98, část II. kap. 2.9.1. sqq). Větší pozornost mu byla v minulosti věnována zahraničními badateli. V naší literatuře byl obraz zpracováván zejména kurátory sbírek Národní galerie v Praze, hlavně v katalogích stálé expozice, a velkou pozornost mu věnoval v poslední době Jan Royt (ROYT 2007b) v souvislosti s obdobnými náměty v Čechách.

Lit.: Verzeichnis 1835, č. 58/1265, 137; Verzeichnis 1844, č. 29, 26, SCHUCHARDT 1851, II, č. 386, 107–109; Verzeichnis 1856, č. 28, 17; Kat. Rud. 1889, č. 159, 44; Kat. Rud. 1912, č. 113, 36, THULIN 1955, 126–154, PEŠINA 1962, úvod, XVII; KOEPPLIN in: BOTT 1983, 356, SCHUSTER in: HOFMANN 1983/1984, č. 84–89; BURDE 1827, č. 8, 31, 210–216, Staré evropské umění 1988, 4. kat. 279, 126, 128; RABENAU in: Kat. Berlin 1989, č. C 68, 134; BADSTÜBNER in: Kunst der Reformationszeit 1983, 357–360; URBACH 1989, 35; BACH-NIELSEN 1990, 146–184; ROYT/HRUBÝ 1992, 127–128; KRUEGER 1994, 306–310, pozn. 4; BADSTÜBNER in: Kat. Eisenach 1994, 34–40, 42–59, AMON 1994, 45–62; SCHADE in: Kat. Gotha 1994, 21; LÖCHER 1997, 138–139; EMMENDÖRFER 1997, 133–136; EHRSTINE 1998, 503–537; DILLENBERGER 1999, 96–101; KRUEGER 2000, 247–255; POULSEND KOLIND 2000, 61; EHRSTINE 2002, 290; KOEPPLIN in:

HOFMANN 1983/1984, 150, SCHULZE 2004, 13, 21–22; KOTKOVÁ in CHAMONIKOLA 2005, č. kat. 11, 74–76 – zde další prameny; ROYT 2007b, 247–255; KOTKOVÁ 2007, 28–29, č. kat. 8.

8. Dílna Lucase Cranacha st. – Zákon a milost (Prvotní hřích a vykoupení lidstva), dobová kopie včetně datace 1529

Signováno na kmeni dole uprostřed (had se zdviženými křídly), tamtéž datováno
Původní provenience neznámá, na konci 18. století v majetku Bruntálských z Vrbna, v roce 1800 zapůjčeno do Obrazárny SVPU hraběnkou Marií Annou Thunovou, rozenou Kollowratovou-Libštejskou

Malba na lipové desce, rozměry: 88 x 86,5 cm – Grohmannová

Restaurováno: v roce 1970 Mojmírem Hamsíkem (plus technologický průzkum), v roce 1993 technologický průzkum Zora Grohmannová, v roce 2005 Janou Raslovou (plus technolog. průzkum, zjištěna přítomnost azuritu, Z. Grohmannová konstatovala preciznost napodobení některých detailů, datování bylo posunuto do 2. pol. 16. stol.)

Národní galerie v Praze, inv. č. O 9619

Malba je kopií předchozího originálu taktéž z Národní galerie (inv. č. O 10732), ale nebyla seříznuta a na jejím spodním okraji se dochoval pás s citáty z Písma. Taktéž malba samotná je doplněna o vysvětlující nápisy u každého jednotlivého výjevu – přesný popis všech nápisů in: CHAMONIKOLA 2005, 78–79 (pouze u odstavce začínajícího *Tod...* jde o text z Kor 15,55–57, ne Kor 1,55 a 57).

Obraz je zachycen již v nejstarší literatuře, ovšem k významnějším zjištěním o něm došlo až v poslední době (KOTKOVÁ, in: CHAMONIKOLA 2005). Jak již předtím usuzoval Jan Royt (ROYT/HRUBÝ 1992), byl obraz nejspíše dobovou kopií, nebo kopií nepříliš vzdálenou od doby vzniku originálu. Tomu neodporují ani výsledky posledního technologického průzkumu, které se zaměřily na možnou autenticitu této kopie (viz: KOTKOVÁ 2007, 30). Většina badatelů se naposledy přiklonila k možnosti, že jde o dobovou kopii. Oba obrazy bylo možno důkladně prostudovat vedle sebe na poslední výstavě připravené Kaliopi Chamonikolou (CHAMONIKOLA 2005) a bylo zřejmé, že tato kopie má rysy práce dílny Lucase Cranacha st.

Porovnáme-li např. kopii Stětí sv. Jana Křtitele (Národní galerie v Praze) pocházející

z klášterní obrazárny v Oseku s originálem, vidíme, že malba je stylově naprosto jiná, přestože se originálu drží velmi přesně. Její datační rozptyl se pohybuje mezi polovinou 16. a polovinou 17. století, pokud vezmeme v úvahu pouze údaje z technologického průzkumu ve spojení s výtvarným pojetím malby. Hory v pozadí jsou podány velmi povšechně, výrazy jednotlivých postav neodpovídají originálu. Naopak malba obrazu Zákona a milost je sice uhlazenější, což svědčí o opakování vzoru, ale s originálem je téměř zaměnitelná, a to do nejmenších detailů, nejen motivických, ale i stylových. Zdá se, že její autor dokonale zvládal Cranachovu typiku a dle mého názoru mohl obraz vzniknout přímo v dílně Lucase Cranacha.

Lit.: Verzeichnis 1827, č. 819, 45; BURDE 1827, č. 6, 31; Verzeichnis 1844, č. 35, 15; SCHUCHARDT 1851, II, 109; Verzeichnis 1856, č. 29, 17; Kat. Rud. 1889, č. 158, 44; Kat. Rud. 1912, č. 112, 36; FRIEDLÄNDER/ROSENBERG 1932, č. 183c, 64; PEŠINA 1962, úvod, XVII; EHRESMANN 1966–67, 36–43; FRIEDLÄNDER/ROSENBERG 1978, č. 221c, 113; ROYT/HRUBÝ 1992, 127–131; BADSTÜBNER in: Kat. Eisenach 1994, 34–40, 42–59; KRUEGER 1994, 310; ROYT 2005, nepublikovaný strojopis; KOTKOVÁ in CHAMONIKOLA 2005, č. kat. 12, 78; ROYT 2007b, 247–255; KOTKOVÁ 2007, 30, č. kat. 9.

9. Lucas Cranach st. a dílna – protestantský oltářní retábl z Jáchymova, 1545

Kostel sv. Jáchyma v Jáchymově

Pětídílný křídlový oltářní retábl se dvěma pohyblivými, dvěma pevnými křídly, predelou

a nástavcem

Signováno na predele v rohu („okřídlený dráček“ – SCHMIDT 1913, 44)

Zničen při požáru kostela roku 1873

Retábl se skládal z námětů (dle popisu v pamětní knize děkana Böhma citovaného in: SCHMIDT 1913): *Křest Krista v Jordáně*, *Mojžíš dává zákony na deskách*, *Ježíš jako dobrý pastýř s beránkem*, *Potopa* (zavřený retábl), *Zmrtvýchvstání Kristovo*, *Ukřižování* (*Ježíš na kříži mezi lotry, posmíván učenci* – ve skutečnosti jde nejspíše o typ zobrazení jako na oltáři ve Výmaru, kde Jan Křtitel ukazuje na Krista –, *Kristus na hoře Olivetské*

(otevřený retábl). Na predele byla Poslední večeře Páně s postavami Martina Luthera, kurfiřta Bedřicha Moudrého Saského, Lucase Cranacha st. a jeho syna, vpravo Cranachova značka okřídleného hada (LORENZ 1925, 214).

Na malované zadní straně pak byly: *poslední věci člověka – smrt, soud a nebeské království, jako i rozličné práce hornické, obraz Boha Otce a pod ním nápisy: „Ich glaube in Gott Vater, allmechtigen Scheppfer Himmels und der Erden“ a „Decretu nicenoe Synodi / contra Cikoma Xays hub. / Cantat. a(n)o 787 / Jus: ipsa: Nam Deus est imago docet. Sed non Deus: / Hanc videas, sed mente colas quo ceres in ipsa.“* První nápis je vyznáním víry, coby první a hlavní článek víry obsažený v Lutherově Velkém katechismu doplněné v předmluvě vydání z roku 1530. Druhý je citátem dekretu druhého nicejského koncilu, který zasedal roku 787 a kde byla uzákoněna úcta k obrazům s podmínkou, že úcta se týká jeho vzoru, ne obrazu samotného.

Po straně retáblu pak byla *podobizna* zemřelého zakladatele města Jáchymova *Štěpána Šlika* a oslavný *distichon* od *Dr. Neffa*, nalézající se ještě ve vlysu západního portálu a donátorský nápis s datací. Pod tím věnování: *„CHro servatori sacrum. Generoso comiti et D(no) D. Stephano, Schliconi Com. Passun Dno Weißkirchen et Elnbogn, sub caus auspiciis hae Valles Joach. coli et evangelium doceri et metala florere coeperunt anno MDXVI, qui contra Turcos fortiter pugnando pro Ludovico rege, pro lege et pro grege honeste ad Moesch occubuit in die decollationis S. Johannis MDXXVI., fratri et patruo charis. inclyti fratres D. Hieronimus et Laurentius unacum D. patrius perpetuae memoriam ergo hoc monumentum posuerunt. Posteritas nostra hoc et has Valles sancte conservanto. Anno Dni MDXLV.“*

Nástavec retáblu obsahoval námět *Seslání sv. Ducha* a nad tím byla *socha sv. Michala s vahami (na jedné misce hříšník, na druhé závaží hříchů)*. Retábl se tyčil do pozoruhodné výše, dosahoval nad empory.

Lit.: Chronik der St. Joachimsthaler Stadtkirche, 1534–1890 aus dem Memorabilienbuch des Ehrenbürgers von Joachimsthal Reg.-Rat Dr. Karl SIEGL in Eger, viz edice na webu: <http://www.genealogienetz.de/reg/SUD//bez-joachimsthal/joach-kirche.html> (vyhledáno dne 6. 3. 2011); SCHMIDT 1913, 33, 41, 44; LORENZ 1925, 214; UPČ I, 1977, 564; KROPÁČEK 1999, 13–40, zvl. 28; ROYT 2001, 355; FAJT 2003, 133–151; ROYT 2005, 305–311; ROYT 2007, 254; Sborník Jáchymov 2009, 12, 20, 27, 48.

B. Raný ohlas Cranachových kompozic u domácích mistrů či mistrů pracujících na území Čech)

10. Kalvárie s diagonálně postavenými kříži lotrů, kol. 1510/15

Jindřichův Hradec, kostel minoritů u sv. Jana, nástěnná malba v křížové chodbě

Restaurováno: 1938–40 F. Fischer, v roce 2001–2002 týmem restaurátorů (T. Švéda, K. Artouni, P. Šafus, J. Čech, T. a P. Rossi, A. Michalowska-Martinek)

Tato jemně tónovaná kresebná nástěnná malba pokrývá jedno pole stěny mezi klenebními příporami v ambitu kláštera. Malba byla v pravé části zničena, nedochovala se část sv. Jana Evangelisty a lotr na kříži, z něhož je vidět pouze hlava. Malby v křížové chodbě byly postupně odkrývány při opravě chodby v devadesátých letech 19. století.

Poprvé se objevila zmínka o této nástěnné malbě u Josefa Muka v rámci popisu dochovaných maleb v křížové chodbě, kde se nachází ještě řada o málo starších maleb, které spolu souvisí. Toto Ukřižování se zdá být izolované a patrně nebylo součástí Christologického cyklu. Další krátká zmínka pochází z pera Josefa Krásy (KRÁSA 1978), který poukázal na jeho příbuznost s Cranachovými ranými kompozicemi Ukřižování, poté malba upadla v zapomnění.

Jde o vícekomparsové Ukřižování s Pannou Marií, Janem Evangelistou, vojáky pěší i na koních a lotry, jejichž kříže jsou postavené šikmo k obrazové rovině. Scéna je zobrazena v okamžiku, kdy vojáci lámou kosti ukřižovaných lotrů, aby uspíšili jejich smrt (ROYT 2006, 298). Při pravé straně je patrný zbytek žebříku, po kterém se jeden z vojáků šplhal k odsouzení. Lotr vlevo má hlavu obrácenou vzhůru a jeho duši odnáší anděl, duši druhého lotra odnáší ďábel. Po stranách kompozice jsou zobrazeni dva klečící donátoři, nejspíše žena a muž. Postavy lotrů, ukřižovaných čtyřmi hřeby (obdobně např. též na Cranachově Ukřižování z vídeňského KHM), jsou podány v expresivním napětí, ten vpravo má svěšenou hlavu a přes obličej mu spadají vlasy. Kristus i Panna Maria mají naopak odevzdaně skloněné hlavy.

Malba je svým kresebným pojetím i opakováním do detailů jdoucích podrobností kompozice odvozena z dřevořezů Ukřižování od Lucase Cranacha st., jednak z

kánonových Ukřižování ve Vídni tištěných misálů, jednak z volných dřevořezů, nyní chovaných v Kupferstichkabinettu v Berlíně, z doby kolem roku 1502. Doba vzniku malby tedy může být přibližně v prvním desetiletí 16. století, nebo mírně později. Donátora se nepodařilo určit.

Lit.: MUK 1942; KRÁSA 1978, 301; PIKAL 2002; HAMSÍKOVÁ 2009.

11. Mistr chudenického oltáře – Ukřižování, po 1510

Původní provenience neznámá, zámek ve Vrchotových Janovicích u Sedlčan, sbírka

B. Petřiny v Praze

Malba na dřevěné desce, rozměry: 72 x 52 cm

dnes nezvěstné

Námětem desky nevelkých rozměrů je Ukřižování, pojaté jako donátorská scéna s postavou klečícího muže, doporučeného sv. Jeronýmem. Před křížem s ukřižovaným Kristem stojí ve vzájemném objetí Panna Marie a sv. Jan Evangelista, za nimi modlící se donátor a jeho patron. Výjev je zasazen do krajiny vlevo se svažující dolů k městu, vpravo stoupající směrem k lesu. Jak již upozornil Jaroslav Pešina (PEŠINA 1950), vycházel tento mistr z Cranachových raných kompozic Ukřižování, vysunutím kříže k pravému okraji obrazu a jeho natočením v úhlu tak, že divák spatřuje obličej donátora i Krista, ale i charakterem krajiny s romanticky uschlými větvemi stromů a dalekým krajinným prospektem. Obraz byl zařazen vedle votivního obrazu Švihovských (Národní galerie v Praze) do oeuvru Mistra chudenického oltáře, jehož hlavním dílem je oltář z farního kostela v Chudenicích. Malíř, navazující ještě v duchu 15. století poměrně těsně na grafické předlohy Martina Schongauera, vycházel nejspíše v kompozici se šikmým křížem z Cranachova tzv. Schleißheimského Ukřižování (Alte Pinakothek München, 1503).

Lit.: PODLAHA/ŠITTLER 1898, 38, obr. 43; PEŠINA 1937/38, 1–9; PEŠINA 1940a, 147, 190, obr. LV; PEŠINA 1940b, 68; PEŠINA 1950, 118, č. kat. 239; HAMSÍKOVÁ 2009, 291.

12. Mistr Litoměřického graduálu (?), Oltářní retábl z Čimelic, kol. 1515

Trojdílný křídlový oltářní retábl s Klaněním tří králů uprostřed, sv. Filipem a Jakubem na vnitřních stranách křídel, sv. Petrem a Pavlem na vnějších stranách křídel

Původní provenience není známa, střední deska chována v oratoři zámecké kaple v Čimelicích u Písku, roku 1938 darována K. Schwarzenbergem chrámu sv. Víta, křídla zapůjčena roku 1830 vikářem Neumannem v Čimelicích Obrazárně SVPU (inv. č. EC 1824–25), roku 1852 vrácena, poté věnována Národnímu muzeu v Praze, roku 1920 opět zapůjčena Obrazárně SVPU (inv. č. DO 177–178), roku 1838 opět vrácena a umístěna ve Schwarzenberské kapli spolu s křídly v katedrále sv. Víta.

Malba na dřevěné desce, rozměry: 122,5 x 78 cm (střed); 122,5 x 36 cm (křídla), střední deska druhotně seříznuta do oblouku a vložena do barokního rámu (SOUKUP 1910, 46) Katedrála sv. Víta, Schwarzenberská kaple (střed), křídla v majetku Národního muzea

Střední výjev Klanění tří králů rámuje rozpadající se kvádrová architektura s výhledem do zalesněné krajiny v pozadí. Obraz je zaplněn monumentálními postavami tří králů a Madony s nahým malým Ježíšem na klíně. Madona sedí při levém okraji obrazu, uzavřeném po straně pilířem na poněkud předimenzované patce, klečící král s holou hlavou, který si na výraz úcty sundal pokrývku hlavy, poklekl před Ježíšem a podává mu nádobu naplněnou zlatými mincemi. Ten se jí dotýká jednou rukou, druhou živě ukazuje na opačnou stranu. Další dva králové stojí hned za ním a v renesančně tvarovaných nádobách přinášejí své dary – myrhu a kadidlo. Jsou oděni do královských rouch, černý král s výrazně negroidními rysy je charakterizován biretem s pštrosími pery, na jeho nohavici je namalován červený pruh s písmeny J spojené se S, LRME, pod pasem má písmena LR, poslední král má asijský turban jako „mudrc od východu“. Nádoby jsou v malbě zlacené s černým tušovým stínováním, stejně jako masivní řetězy zdobící hrud' dvou králů.

Autor těchto maleb byl v literatuře zařazován již od počátku mezi umělce poučené Podunajskou školou (CHYTIL 1931; PEŠINA 1950). Karel Chytil upozornil na podobnosti čimelického retáblu s malbami Litoměřického graduálu (Oblastní muzeum v Litoměřicích), zejména s Klaněním tří králů a disputací Mistra Jana Husa na kostnickém koncilu (CHYTIL 1918, 186). Jeho postřeh potvrdil posléze s velkou jistotou nejen Jaroslav Pešina (PEŠINA 1950, 63), který Mistra Litoměřického graduálu důvodně autorsky sjednotil s malířem čimelického retáblu, ale i následující autoři.

Styl tohoto mistra vycházel z umění podunajské školy, v literatuře jsou jmenováni především Albrecht Altdorfer, Wolf Huber či Mistr Fridrichovy a Maxmiliánovy historie (STEJSKAL/VOIT). Malíř však čerpal také z grafických předloh M. Schongauera, A. Dürera a byl nepochybně poučen i dílem Lucase Cranacha st. z doby po jeho odchodu z Podunají.

Čimelická malba vyniká živou barevností a neobyčejně výraznou plasticitou, která se projevuje nejen v monumentalitě postav samotných, ale i v jejich tvářích, složených jakoby z prostorových stereometrických těles (tváře – koule atd.). Tato snaha malíře došla až k určité deformaci tvarů, zejména obličejů, které se snažil ztvárnit v perspektivních zkratkách v různých natáčeních hlav, zejména u postav světců na křídlech. Malířovo úsilí o plasticitu se projevuje také v iluzi prostorové hloubky, dosažené na střední desce výhledem do hustě zalesněné krajiny s horami a na křídlech šikmým nakloněním země, na níž postavy světců pevně spočívají bosýma nohama. Na malbě se sv. Jakubem je dole uprostřed napsána propletená iniciála LR a na desce se sv. Jakubem na tomtéž místě iniciála LM. Chytil zvažoval u těchto písmen spojení s iniciálami umělce nebo dílny (CHYTIL 1918, 186).

Postavy světců na křídlech jsou volně inspirovány Cranachovými dřevořezy z cyklu Krista a dvanácti apoštolů se sv. Pavlem, z nichž malíř převzal i ono plastické až obhroublé formování masivních postav, stojících bosýma nohama na zemi. Střední obraz s Klaněním tří králů opět vychází nejspíše z některých kompozic tohoto tématu od Lucase Cranacha sice z doby jeho působení již v Sasku, kde ale ještě zprvu silně navazoval na podunajský charakter svých ranějších prací (srov. např. obraz ze Schlossmuseum v Gotě, 1513–14).

Lit.: Kat. 1835, 145, č. 1824–25; KRÍŽEK 1855, 333; SOUKUP Soupis XXX, Praha 1910, 46, 48, obr. 54; WINTER 1913, 496, CHYTIL 1918, 184 sq. obr. 5–6; MATĚJČEK 1931, 356; CHYTIL 1931, 23–24; PEŠINA 1950, 63, 121, č. kat. 274–278; KRÁSA, in: Pozdněgotické umění 1978, 447; STEJSKAL/VOIT 1991, 68–69, č. kat. 64; HAMSÍKOVÁ 2009, 291–292.

13. Mistr Litoměřického graduálu (?), Stigmatizace sv. Františka, dat. 1516

Titulní list rukopisu *Životy otců, kteří přebývají na poušti*, překlad spisu *Vitae patrum* do češtiny od Řehoře Hrubého z Jelení, podle dedikace na fol. 1 věnovaný Ladislavu ze Šternberka a na Bechyni

Text dedikace zní: „*Vysocze urozenemu a mnoho Mocznemu Panu Panu Ladislawowi z Ssternberka a na Bechyni, naywyssiemu kralowstwie Czeskeho kanclerzi Rzehorz hruby z Gelenie Sluzbu swú z žadostij wsseho dobreho wzkazuge. Poniewadz znamo gest: že gste wasse milost Pane milostiwy weliky milownyk Bratrzij Zaakona Swateho Frantisska y ginych zaakonikuow: mam za to že wasse milost teeto pracze mee kteruž hodnie oddawam wassij milosti: nemalo raczijte byti wdieczni.*“

Františkánský klášter v Bechyni, poté chováno ve františkánském klášteře při kostele Panny Marie Sněžné v Praze

Malba na pergameni, rozměry: 49 x 36 cm

Národní knihovna v Praze, sg. XVII. A. 2.

Tato celostranná iluminace s námětem Stigmatizace sv. Františka tvoří titulní list rukopisu. Výjev je zasazen do nesmírně bohaté krajiny s vysokým horizontem tvořeným vrcholky vysokých hor. Krajina s gotickou architekturou kostela a města ve druhém plánu je zde stejně významná, jako samotný výjev se sv. Františkem přijímajícím stigmata. Je charakterizována typickými podunajskými jehličnatými stromy a lišejníky obrostlými skalisky. Kolem Františka jsou v duchu legendy shromážděna zvířata různých druhů, medvěd a lev v popředí, jeleni a různé druhy ptáků v dalším plánu. Sv. František jednou nohou pokleká na travnatou zem, hledí přímo na ukřižovaného Krista, který se vznáší při levém okraji obrazu a je osvětlován sluncem. Kristus vysílá ze svých pěti ran zlatavé paprsky směrem k sv. Františku, dole pod ním je vidět spící Františkův druh. Tento výjev je zářmován červeným ornamentálním pásem, při jehož levém okraji klečí donátor Ladislav ze Šternberka, identifikovaný rodovým erbem v pravém rohu obrazu.

Rukopis je datován nápisem na jeho konci do roku 1516, takže tomuto mistru připisovaný Litoměřický graduál (viz kat. č. 12) z roku 1517 by byl až jeho následující prací. Malba vyniká neobyčejně živou barevností, podobně jako ostatní jemu připisované malby, včetně Čimelického retáblu. K blízkému vztahu tohoto mistra k malířům podunajské oblasti nutno i zde připojit poznámku, že mohl být obeznámen i se soudobou malbou Lucase

Cranacha st., tj. již z doby jeho působení ve Wittenbergu. Velmi nápadně totiž působí srovnání této iluminace s obrazem stejného námětu z Norimberku (Germanisches Nationalmuseum), který byl připsán Lucasi Cranachovi st.

Lit.: TUHLÁŘ 1906, 2, č. 2; CHYTIL 1896, 48; PEŠINA/MENCLOVÁ 1953, 102; URBÁNKOVÁ 1957, 22–23; KRÁSA 1965, 286–302, zde 288 a 298, č. kat. 291 – zde starší literatura; KRÁSA, in: Pozdně gotické umění 1978, 448, pozn. 116; STEJSKAL/VOIT 1991, 68–69, č. kat. 64.

14. Sv. Jiří bojující s drakem, kol. 1515

Nástěnná malba v kapli sv. Jiří, hrad Švihov

konsekrační nápis k oltáři u malby: *HOC ALTARE CONSECRATV. EST IN HONORE . SANCTOR . MRVM . GEORGY . XIII AVXILIATOR . AC . S.MARCI EWGTE*

Malba pokrývá téměř celou volnou plochu severní stěny lodí. Sv. Jiří je zobrazen jako soudobý rytíř ve zbroji, i jeho kůň pokryt dekem, což odpovídá spíše dobové turnajové scéně. Rytíř se mocně napřahuje mečem k poslednímu úderu, drak se krčí pod kopyty koně, zraněný již předtím dřevcem, který mu zůstal vězet v hrdle. Zápas sleduje vpravo klečící a modlící se princezna v dobových šatech s typickými balonovými rukávy, jež se podle legendy měla stát další drakovou obětí (Jakub de VORAGINE 1984, 156). U jejích nohou leží bílá ovečka, která jednak podle textu byla dávána spolu s obětmi drakovi, jednak obecně symbolizující oběť. Při levém okraji obrazu stojí anděl držící v rukou helmici, kterou jako by si světec u něj odložil před zápasem. Výjev je zasazen do krajinného prospektu s vysokými štíty hor tyčícími se v dálce a vedutou věrně zpodoběného hradu Švihova ve druhém plánu. Na skále vpravo pak jsou snad vyobrazeny další hrady patřící Švihovským – Skála a Rýzmbek, v pozadí je spatřováno město Horažďovice (SEDLÁČEK 1996; MENCLOVÁ 1953).

Malbu provedl umělec obeznámený s podunajskou školou, zejména v pojetí přírody. V literatuře byl jeho styl srovnáván konkrétně s malbami ulmského malíře Bernarda Strigela nebo s kompozicí sv. Jiří od augsburského malíře Leonharda Becka (Wien, Kunsthistorisches Museum, kolem 1515) (PEŠINA 1953, KRÁSA 1978). Zdá se však velmi pravděpodobné, že se malíř v této kompozici inspiroval grafickým listem téhož

námětu od Lucase Cranacha st. z doby před rokem 1511. Charakter postav zase odpovídá figurám Cranachova svatokateřinského oltáře z roku 1506 (Gemäldegalerie v Drážďanech).

Lit.: VANĚK/HOSTAŠ/BOROVSKÝ 1899, 162; SEDLÁČEK Hradý, díl IX, 1996, 7–11; PEŠINA 1950, 62; PEŠINA/MENCLOVÁ 1953, 93–114, zvl. 102, 104, 108; MENCLOVÁ/RYNEŠ 1953; PEŠINA 1954; KRÁSA 1964, 289; KRÁSA, in: Pozdně gotické umění 1978; KOVÁČ 1998, 66–79; VŠETEČKOVÁ 2003, 257–267; FAKTOR 2008, 201–213 – zde starší literatura; KUTHAN 2010, 317–321.

C. Práce samostatně činných Cranachových žáků a jeho nejbližších následovníků

15. Nástěnné malby v presbytáři klášterního kostela františkánů-observantů v Kadani, 1529–31 (?)

Malby byly v minulosti překryty vápennými nátěry, od roku 2004 postupně odkrývány Restaurátorskou školou malířskou AVU v Praze pod vedením Karla Strettiho a Martina Pavalý.

Nástěnné malby Ukřižování, Oplakávání a mladší Assumpta s mariánskými symboly pokrývají tři svislá pole stěn mezi klenebními příporami na jižní straně lodi klášterního kostela. Pod Ukřižováním je namalována donátorská scéna, která zčásti zasahuje i pod Oplakávání. Další malby, nesporné doby vzniku, pak pokrývají prakticky celý interiér presbytáře včetně kleneb; restaurátorské práce a jejich odkrývání stále pokračují.

Ukřižování je pojato jako vícekomparsová scéna s množstvím postav v dobovém oblečení uprostřed krajiny stoupající v pozadí k veduté města pod zamračeným nebem. Horní část scény je věnována třem ukřižovaným postavám, Kristus ve středu je podán v okrovo-olivových barevných tónech smrtelné sinalosti, ale jeho oči jsou otevřené a hledí dolů na Pannu Marii. Dva lotři po stranách, z nichž jeden je oblečen v dobových krátkých prostřihávaných kalhotách, jsou na křížích vidět z boku, postavení jejich křížů šikmo k obrazové rovině bylo v této době již obecně používané. Zezadu ke kříži napravo je opřen žebřík, po němž vystoupal opět módně oblečený voják, aby přivázal

lotrovo tělo ke kříži, ačkoliv byl již předtím přibit čtyřmi hřeby. V dolním pásu vepředu jsou zachyceny hlavně kladné postavy, vlevo tři Marie a další ženy kolem Panny Marie, která stojí se sepjatýma rukama a odevzdaně hledí k zemi. U paty kříže klečí Máří Magdalena (jejíž obličej byl znetvořen pekováním) v bohatém dobovém šatu jak objímá kříž, za ní stojí sv. Jan Evangelista, identifikovaný knihou v sáčkové vazbě, a dva muži po obou stranách sv. Jana v soudobých oděvech s kožešinovými límci, gestikulující, kteří, zdá se, vzájemně komunikují – nejspíše Longinus a sv. Josef Arimatijský. Teprve vzadu vidíme měřítkově menší, významově potlačené negativní postavy, muž vpravo charakterizovaný tenkým knírem, upomínajícím na Turky, vlevo dva vojáci na koních. Krajina je podána mimořádně přesvědčivě, město v pozadí je nejspíše vedutou Jeruzaléma, jak nedávno poukázal Aleš Mudra (MUDRA 2010). Autor kompozice byl natolik zručný v prostorových vztazích, že vedl např. mezi postavami průhled od holé kamenité země úplně vepředu, kde se válí kost a lebka, směrem ke kopytům koňů vzdálených vojáků. Takto propojil stojící postavy s celkem krajiny.

Jak již bylo konstatováno Janem Roytem (ROYT 1999) hned po odkrytí maleb, je jasně patrné, že byl malíř poučen v dílně Lucase Cranacha st. Malba byla srovnávána zejména s Cranachovým Ukřižováním z jeho Pašijového cyklu z roku 1509 a s některými jeho kresbami (viz kapitola 3.3). Malíř byl natolik suverénní, že ale žádnou kompozici nepřevzal doslovně, v charakteristice jednotlivých postav, jejich vkomponování do krajinného prostoru, a zejména v jejich umírněných elegantních pohybech (typické uklánění hlav do strany) je patrné jiné školení tohoto umělce, upomínající na estetiku dvorského okruhu císaře Maxmiliána I., pro něhož pracovali augsburští malíři jako Ulrich Apt či Leonhard Beck.

Malba Oplakávání byla bohužel v ústřední kompozici zničena prolomením otvoru pro panskou tribunu a scéna byla v minulosti domalována a pozměněna na kladení do hrobu. Nepůvodní je hlava Krista a spodní část ženy lomící rukama, pravá část pláště muže při pravém okraji (Nikodéma s nádobou) a ruka a levá část sukne sv. Máří Magdalény vpravo. V místě otvoru nejspíše leželo Kristovo tělo, kolem něj byly seskupeny truchlící postavy, z nichž identifikovatelný je ještě Josef Arimatijský vedle Nikodéma v téže podobě jako na Ukřižování. Panna Maria a Jan Evangelista rovněž chybí, protože logicky byli Kristu nejbližší. Scéna je opět skvěle zapojena do krajiny s vysokým horizontem, ve druhém plánu je vidět kámen Božího hrobu ve skále ohraničený plotem, vlevo věrně vyvedená podoba františkánského kláštera v Kadani a

úplně vzadu pak Kalvárie s třemi kříži, dva prázdné, z levého právě voják snímá lotra. Donátorskou scénu tvoří pás ve spodní části stěny, vlevo je zobrazena klečící a modlící se postava muže v brnění, která je doporučována sv. Kateřinou – patronkou humanistů. Před mužem stojí sv. Barbora s kalichem v levé ruce, jež se pravou rukou dotýká sepjatých rukou muže. Za ním pak klečící dvě menší postavy jeho synů. Přibližně uprostřed pás je umístěn lobkovický erb. Na pravé straně je pak zobrazena Panna Maria, jejíž tělo od prsou dolů je zakryto přemalbou s lobkovicko-fictumovským aliančním erbem, pod níž se nenacházela původní malba, takže byl ponechán. K Panně Marii pokleká donátorova žena ve vdovském rouchu, doporučována sv. Markétou.

Lit.: ROYT 1999, 143–153; HLAVÁČEK/PACHNER 2005, 165–170; ROYT 2009, 177–185; HAMSÍKOVÁ 2009, 292–296, MUDRA 2010 (v tisku).

16. Kadaňské Ukřižování, 20. léta 16. století

Klášteří kostel františkánů-observantů v Kadani, roku 1945 převedeno do kadaňského muzea, roku 1980 převedeno do teh. Okresního muzea v Chomutova

Malba na dřevěné desce, rozměry: 174 x 177 cm

Restaurováno: Josefem Schmidtem 1893, v roce 1975 V. Královou, v letech 2010–11 Radanou Hamsíkovou

Na kostech pod křížem signatura malíře Josefa Schmidta, který obraz restauroval v roce 1893 (OPITZ 1924b)

Oblastní muzeum v Chomutově, inv. č. O 27

Obraz téměř čtvercového formátu symetricky vyplňuje kalvárie s Ukřižovaným Kristem, Pannou Marií a Janem Křtitelem, u paty kříže klečí sv. Máří Magdalena a objímá kříž. Scéna je umístěna do hlubokého perspektu krajiny s částečně holými skalisky, v dálce je vidět architektura města a široká řeka nebo jezero. Pozoruhodným detailem v krajině je dlouhý most vedoucí vodorovně přes vodní plochu. Most vzdáleně upomíná na pozdější dlouhé mosty vedoucí k opevněným hradům přes vodní příkopy nebo přes široké řeky (u nás např. v Pardubicích, viz veduta Pardubic po roce 1688, nebo v Děčíně, v Sasku např. v Torgavě, viz veduta zámku Hartenfels na Cranachově obraze Lovu z vídeňského KHM, 1544).

Malbu popsal Josef Opitz v roce 1924 (OPITZ 1924b) jako poněkud slabší dílo nějakého epigona, stylově blízkého Lucasi Cranachovi s tím, že on nebyl jediným mistrem, kde se tento malíř poučil. Obraz tehdy visel na stěně v lodi kostela. Podobně jej zhodnotil Jaroslav Pešina (PEŠINA 1950).

Malba působí skutečně poněkud tvrdším dojmem, obraz je ale zajímavý při pozorování jednotlivých detailů a také celková kompozice je harmonicky vyvážená. Velmi přesvědčivá je kompozice krajiny a výrazná barevnost. Při posledním restaurování se pod rouškou Máří Magdaleny, spadající jí z pravého ramene, na RTG snímku projevila (snad dobová) přemalba, která překryla rukáv a utlumila tak charakter dobového oblečení s balonovými rukávy do neutrálního šatu. Stejně neutrální oblečení mají obě další asistenční figury. Kristovo utrpení je zdůrazněno zsinlostí částí jeho těla, proudy a kapkami krve. Celá kompozice působí jako ztlumená, umírněná redakce Ukřižování na nástěnné malbě v presbytáři františkánského kostela v Kadani. Pouze zmíněná Kristova krev a jeho rány jsou zde více zdůrazněny. Jinak ale ve srovnání detailů (např. tělo Krista, zejména jeho nohy v partiích kolen, hlava Panny Marie, ukročená bosá noha sv. Jana, jeho vlasy, charakter přípravné kresby a záhybů mačkané draperie, paprscité svatozáře) vidíme, že tento deskový obraz musela provést tatáž dílna jako nástěnné malby, která v té době pracovala v Kadani.

Lit.: OPITZ 1924b, 26; OPITZ 1928b, 64, 71, č. kat. 259; OPITZ 1930, 575; JUNIUS, 141, PEŠINA 1950, 78, 127, č. kat. 342; ŠAMŠULOVÁ 1999, 92.

17. Mistr I.W., Křídla tzv. Oltáře z Litoměřic, kol. 1520

a) Oboustranně malovaná deska se sv. Zikmundem (na vnitřní straně sv. Voršila, sv. Anežka Římská, sv. Apolena, sv. Kristýna)

Původní provenience neznámá, z diecézního muzea v Litoměřicích přešla roku 1945 do městského muzea tamtéž

Tempera na smrkové desce, rozměry: 156 x 64 cm, dřevěný rám s vnitřním profilem

Restaurováno: M. Sklenářovou roku 1983 a 1984

Severočeská galerie výtvarného umění v Litoměřicích, inv. č. OML: 347, SG: D-025

b) Oboustranně malovaná deska se sv. Václavem (na vnitřní straně sv. Kateřina a sv. Barbora) – horní polovina, spodní část odříznuta a ztracena

Zakoupeno pro Obrazárnu SVPU v Praze od prof. V. V. Štecha roku 1921, po r. 1964 ve stálé expozici na hradě Kostí

Tempera na smrkové desce, rozměry: 73,5 x 52 cm

Těžce poškozeno a doplňováno

Restaurováno: A. Bělohoubkem r. 1937

Národní galerie v Praze (depozitář), inv. č. O 1258

Tato oboustranně malovaná křídla dnes nezvěstného oltářního retáblu byla na základě stylové blízkosti jejich vnějších stran s datovaným a signovaným Želinským retáblem zařazena do oeuvreu Mistra I.W. Josefem Opitzem již v roce 1922 (OPITZ 1922). V té době autor začíná publikovat výsledky svého rozsáhlého výzkumu gotického umění severních a severozápadních Čech, který vyvrcholil soubornou výstavou v roce 1928. Opitz (OPITZ 1928b) v katalogu výstavy malby datoval do doby před rok 1520, tedy na samý počátek tvorby Monogramisty I.W. Tímto určením posunul začátek působení Mistra I.W. v Čechách před rok 1520, snad podmíněn teorií Karla Chytila (CHYTIL 1896), který jej ztotožnil s významným lounským malířem Janem Wrtilkou. Ten je pramenně doložen v lounských městských knihách při řemeslných pracích, jež však běžně prováděla každá malířská dílna, již od roku 1518 a v registrech pražského malířského bratrstva od 20. let 16. století (WINTER 1890, I., 445, 476). Určení litoměřických křídel jako nejstaršího známého díla Mistra I.W. pak bylo v další literatuře, na rozdíl od ztotožnění monogramu se jménem Jana Wrtilky, bez výhrad přijato, jen datace byla korigována nejprve na dobu kolem roku 1520 Jaroslavem Pešinou (PEŠINA 1950), který jako první zásadnějším způsobem zhodnotil fenomén Mistra I.W., a pak do doby po 1520 Ladislavem Kesnerem st. (KESNER 1993), jenž souborně zpracoval dílo tohoto významného anonyma počínající renesance v rámci výstavy v Litoměřicích. Jaroslav Pešina (PEŠINA 1950) shledal na těchto oltářních křídlech rozpačitost začátečníka a nejtěsnější spojitost s uměním Lucase Cranacha st. před rokem 1520. Podobně charakterizoval litoměřická křídla Ladislav Kesner st. Ten upozornil zejména na mnohem větší působivost vnějších stran křídel s monumentálními postavami světců, které již, na rozdíl od dekorativně a křehce působících drobných světic vnitřních křídel, nesou typické znaky našeho malíře. Jediná pochybnost, která

zazněla v souvislosti s těmito křídly a jejich určením, bylo Kesnerovo podivení nad tím, že se právě v raném díle tohoto malíře neprojevuje poplatnost vůči jeho učiteli v největší míře, jak by se dalo očekávat u žáka právě opustivšího dílnu svého mistra. Také srovnání maleb litoměřických křídel s kompozicemi Lucase Cranacha st., kterému se v tomto případě věnoval podrobnějším způsobem až Kesner, bylo provedeno vesměs na příkladech Cranachových děl z prvního desetiletí 16. století. Autor viděl například typovou závislost a vzdálenou odezvu na malby křídel tzv. Kateřinského oltáře z roku 1506 (Gemäldegalerie v Drážďanech) a na Cranachovu portrétní malbu (např. portrét místodržitele Albrechta von Brandenburg-Ansbach z let 1511–12, podobizna mladého vousatého muže z muzea ve Schwerinu, podobizna Jana Stálého z tzv. *Fürstenaltaru*, 1510–12, Desava, Staatliche Galerie). Poslední zásadnější stylovou analýzou díla Mistra I.W., která se dotkla i litoměřických křídel, byl příspěvek Ivany Kyzourové (KYZOUROVÁ 1996), jejíž stať je cenná zejména důvodným připsáním obrazů Judity a Madony se světlicemi ze Strahovské obrazárny dílně Mistra I.W. a rozšíření možných vzorů či předloh v dílech Lucase Cranacha st. a Albrechta Dürera u některých dalších kompozic. Studie, která vycházela z poznatků o dílenském provozu obvyklém již ve středověku, kdy docházelo v rámci malířské dílny ke specializaci jednotlivých malířů na určité prvky, např. obličejové či draperie, rozdělila oeuvre Mistra I.W. mezi dva malíře, pomocně nazvané Mistr A a Mistr B. Vnitřní strany litoměřických křídel měl vytvořit tradičněji zaměřený Mistr B a vnější strany křídel pak pokročilejší Mistr A. Jednotliví mistři pak jsou zastoupeni na všech dílech v autorkou přesně rozlišeném podílu. Důkladnější poznání dílenského provozu u Lucase Cranacha st. (GRIMM/ERICHSEN/BROCKHOFF 1994, 174–189, 180–185, 186–193; TACKE 1994; HEYDENREICH 2007, zvl. kap. V.), jenž je v době svého působení ve Wittenbergu jedním z nejlépe pramenně zachycených umělců počátku 16. století, nutí k opatrnosti při rozdělení autorství jednotlivých částí časově od sebe takto vzdálených maleb (kolem 1520–1550) mezi pouhé dvě ruce.

Malby litoměřických křídel jsou nesmírně kvalitní svým jemným provedením, kdy vynikají zejména přechody světla a stínů a lehké lazurní tóny pleti, a to jak na vnitřních, tak na vnějších stranách desek. Kesnerovo srovnání postav světců s Cranachovou portrétní malbou ukazuje, že malíř nebyl tak daleko od svého vzoru, jak by se zdálo. V postavě sv. Zikmunda použil např. dobový kostýmní prvek s kožešinou kolem ramen, se kterým byl velmi často Cranachem zobrazován saský kurfiřt Bedřich Moudrý (srov.

např. obraz Bedřicha Moudrého adorujícího Madonu, kolem 1515, depozit ve Staatlichen Kunsthalle v Karlsruhe, KOEPLIN/FALK 1974, 2, 489; nebo obraz Svaté rodiny, 1510–12, Gemäldegalerie der Akademie der Bildenden Künste, Vídeň, *ibid.*, 1, 75). Takto je zpodoben např. na mědirytině titulního listu katalogu, reprodukujícího ve dřevořezech relikviáře wittenberského zámeckého kostela Všech svatých (Wittenberger Heiltumsbuch, 1509). Tyto Cranachovy dřevořezy položily základ světeckých zobrazení, které pak jeho dílna velmi často kopírovala. Např. v hlavním oltářním retáblu pro Neustadt an der Orla byly tyto kompozice použity i pro sochařskou část (GRIMM/ERICHSEN/BROCKHOFF 1994, 152–160). Listy se sv. Otýlíí a Barborou se velmi blíží vnějším křídlům oltáře sv. Barbory z roku 1506 (Gemäldegalerie, Drážďany). Něha a jemnost obličejů těchto světic a záhybový systém draperie zmíněných dřevořezů jsou litoměřickým křídům velmi blízké, dokonce postava sv. Barbory litoměřického křídla opakuje sv. Barboru na relikviáři s Klaněním tří králů (dále sv. Máří Magdalenu, sv. Barboru, sv. Kateřinu, Wittenberger Heiltumsbuch 1969, nepag.). Jak se ukázalo i jinde (Mostecká deska), měl jejich autor tyto grafické listy s jistotou k dispozici. V dílně Lucase Cranacha se naučil též dokonalému malířskému provedení, v němž nad ostatní jeho žáky skutečně vynikal.

Literatura: OPITZ 1922, 148; JUNIUS 1928, 139; OPITZ 1928b, č. kat. 221, 222, 57, 71, 82; OPITZ 1929, 572, 574; OPITZ 1030a, 74, 76; CIBULKA 1930, 172; PODLAHA/ŠORM 1929, č. kat. 12, 29; HERAIN 1929, 353–355; JUNIUS 1928, 139, 74; CHYTIL 1931, 38; MATĚJČEK 1931a, 21; JUNIUS 1935, 74; Průvodce SVPU 1936, č. kat. 70; KRAMÁŘ 1938, č. kat. 67; VOTOČEK 1948, č. 16, 9; PEŠINA/MAŠÍN 1949, 55, č. kat. 360; PEŠINA 1950, 80, 129; THIEME/BECKER 1950, 425; VOTOČEK 1957, 19–21; PEŠINA 1958c, č. kat. 339–342, 86; Soupisy muzeí a galerií 1959, č. kat. 13, 9; NG v PRAZE 1960, č. kat. 377, 55; VOTOČEK 1961, 21; KESNER/HOMOLKA 1964, 69; VOTOČEK 1983, nepag.; JŮZOVÁ/SÁGL 1984, 90; KESNER 1993, 19–21; KROPÁČEK 1993, 1; KYZOUROVÁ 1996, 269.; KROPÁČEK 1999, 29; KESNER, in: CHAMONIKOLA 2005, 34–36, č. kat. 33, 122.

18. Mistr I.W., Sebevražda Lukrécie, dat. 1525

Původní provenience neznámá, dle Pešiny (PEŠINA 1967) deska byla roku 1956 nabídnuta ke koupi Národní galerii v Praze ze soukromého majetku v Mnichově (prostřednictvím dr. W. Bernta), nabídka byla odmítnuta

Tempera na dřevěné desce, rozměry: 101 x 59 cm

Značeno monogramem IW

Sammlung Heinz Kisters, Kreuzlingen, Švýcarsko

Desku výškového formátu vyplňuje polopostava stojící dámy v bohatém brokátovém oděvu s kožešinovým límcem na pozadí sametového závěsu, za nímž je v jeho mírném poodhalení vidět zídka oddělující interiér od krajiny s rybníkem v pozadí. Žena, jejíž urozený původ ukazují nádherné šaty a zlaté šperky zdobící její šíji a hlavu, představuje ve své době oblíbené zobrazení římské krásky Lukrécie, která byla podle textu Tita Livia *Ab Urbe Condita* zneužita synem krále Tarquinia Superba Sextem Tarquiniem (KOEPLIN/FALK 1976, 660). Byla to tak ctnostná žena, že nemohla takovou hanbu unést a raději spáchala sebevraždu. Její osud naznačují odhalená ňadra a břicho, které si nešťastnice probodává dýkou. Její umírání zobrazil malíř velmi nepřesvědčivě a je vidět, že mu šlo spíše o efekt skvostného zpodobení látek a drahých šperků krásné polonahé ženy než o zobrazení reálné situace, o kterou Mistru I.W. nikdy nešlo. Obraz sám byl nejspíše šperkem, který mohl zdobit světský interiér místnosti dnes bohužel neznámého objednavatele.

Do odborné literatury byl obraz uveden Jaroslavem Pešinou (PEŠINA 1950), který malbu trefně hodnotil, oproti deskám z Litoměřic, jako již vyzrálé dílo umělce, jenž dává na odiv svou malířskou dovednost. Zdůraznil koketnost v postoji a posuňcích Lukrécie a připodobnil je k divadelnímu projevu. Obraz srovnal s variantami téhož námětu u Lucase Cranacha, kterých tento umělec namaloval více než třicet. Ladislav Kesner poté zdůraznil skutečnost, že se Mistr I.W. přidržel spíše předloh Lucase Cranacha než předloh Albrechta Dürera, které rovněž často užíval. Opět poukázal na dekorativní hru obrazu a resignaci malíře na dramatický účín sebevraždy. Uvedl také téměř shodný Cranachův obraz tohoto námětu ze Stockholmu s konstatováním, že jeho žáci napodobovali některé oblíbené typy téměř doslovně. Ivana Kyzourová (KYZOUROVÁ 1996) posléze přiřadila k tomuto obrazu další, podobně oblíbený námět Judity s hlavou Holofernovou ze Strahovské obrazárny, který byl původně

připisován Lucasi Cranachovi st. Autorčino připsání Mistru I.W. je zcela přesvědčivé. Obrazy mají sice jiné rozměry, ale není vyloučeno, že vznikly jako pendanty a během doby a ztráty původního určení byly oříznuty. Obě figury totiž bývaly velmi často zobrazovány vedle sebe jako představitelky ctností – *fortitudo* (Judita) a *castitas* (Lukrécie). Takto bývaly obě postavy zobrazovány i na zámcích saských vévodů, což víme dnes jen z pramenů, jejich početná opakování v malbě na deskách od Cranacha i jeho žáků ukazují jejich velkou oblíbenost.

Lit.: PEŠINA 1950, 81, 129, č. kat. 374; Sammlung Heinz Kisters 1963, 10, č. kat. 41; KESNER/HOMOLKA 1964, 69; PEŠINA 1967, 369; Meisterwerke der Sammlung Heinz Kisters 1971, 37, č. kat. 43; KOEPPLIN/FALK 1974, Bd. 2, 665, č. kat. 582; Staré české umění 1988, 64; Národní galerie v Praze 1992, 52; KESNER 1993, 21–23.

19. Mistr I.W., Judita s hlavou Holofernovou, kol. 1525

Původní provenience neznámá, v první polovině 19. století zakoupeno Královskou kanonií premonstrátů na Strahově ze sbírky guberniálního rady Janko (Danko?); v roce 1941 zapůjčeno do Národní galerie v Praze (inv. č. DO 1055), 1957 obraz darován tehdejší Náboženskou maticí v Praze (inv. č. 0 7265) Národní galerii, v roce 1992 obraz vrácen
Tempera na smrkové desce, rozměry: 77,7 x 56,6 cm (síla desky 10 mm)
Restaurováno v roce 1972 Mojmiřem Hamsíkem, rest. zpráva č. 635 uložena v NG v Praze

Královská kanonie premonstrátů na Strahově, inv. č. O 626 (staré inv. č. 974)

Obraz je, podobně jako předchozí, výškově orientován, prostor se zobrazenou postavou je však trochu komplikovanější. Polopostava ženy v soudobých sametovo-brokatových šatech stojí mezi dvěma zídkami, podobné krajinné pozadí je zčásti opět zakryto závěsem, který tvoří kontrastní stěnu postavě před ním. Judita s pevným postojem vítězky nad zlým tyranem, charakterizovaná vzhůru obráceným zakrváceným mečem v pravé ruce, drží v druhé ruce za vlasy uťatou hlavu Holofernovu, položenou na parapetu zdi, která odděluje její postavu od diváka. I přes silnou návaznost na svého mistra projevil zde Mistr I.W. svůj nezaměnitelný styl, zejména v typice obličejů, detailech úst, uší, nosu či jemnosti malířského přednesu.

Připsání Mistru I.W. bylo učiněno Ivanou Kyzourovou (KYZOUROVÁ 1996a) na základě srovnání s dalšími obrazy tohoto mistra, zejména tzv. Želinským oltářem a obrazem z Pšovky. Malbu datovala do blízkosti obrazu Lukrécie téhož umělce, kolem 1525. Předtím byl obraz veden ve Strahovské obrazárně jako dílo Lucase Cranacha st. (MÁDL 1902; MATĚJČEK 1931), pochybnosti o této atribuci vyslovila již tehdy Ivana Kyzourová v katalogu strahovských sbírek (KYZOUROVÁ/KALINA 1993) a uvažovala o autorství spíše nějakého schopného Cranachova žáka. Již tehdy jmenovala blízké paralely tohoto obrazu v Cranachově portrétní malbě a jako nejbližší označila jeho obraz Judity z Berlína, bohužel bez přesnějších údajů, takže nejspíše měla na mysli obraz z Grünewaldu (Verwaltung der Staatlichen Schlösser und Gärten, Jagdschloss Grunewald, 1530), který je mu skutečně velmi blízký i charakterem malby. Cranach maloval toto téma obdobně často jako téma Lukrécie a na strahovském obraze můžeme pozorovat prvky z různých variant jeho mistra, nikdy jej však doslovně nekopíroval. Ladislav Kesner (KESNER in: CHAMONIKOLA 2005) rovněž atribuci Kyzourové, stejně jako dataci blízko k době vzniku Lukrécie, přijal.

Téma samostatné postavy Judity s hlavou Holofernovou bylo obvyklé již ve středověku a tradičně tato starozákonní hrdinka představovala statečnost. Pochází z deuterokanonické knihy Júdit (ROYT 2006, 106–207) a v širším smyslu se vztahovala k vítězství církve nad Antikristem, nebo obecně k vítězství „*dobra nad zlem*“. Judita byla například symbolem Šmalkaldského spolku, založeného roku 1531 protestantskými knížaty v čele s kurfiřtem Bedřichem Moudrým, takže častý výskyt maleb tohoto tématu u Cranacha byl zdůvodňován i tímto. V případě obrazu Mistra I.W. se nemůžeme pouštět do podobných spekulací, spíše bychom mohli uvažovat o zmíněném pendantu s postavou Lukrécie v podobě personifikací ctností. Poprsí těchto dvou legendických žen ve vzájemné kontrapozici zdobí např. protějškové špalety okna o málo pozdější malby v rytířském sále zámku Goldegg v Rakousku od Hanse Bocksbergera z roku 1535 (viz *Geschichte der bildenden Kunst in Österreich* 2003, 150), ale z dobových popisů víme, že tyto protějškové postavy, coby následováníhodné příklady ctností a ženské protějšky rovněž oblíbené postavy Herkula, tehdy chápaného v křesťanském smyslu, zdobily i stěny wittenberského zámku (BAUCH 1894, 421–435; MATSCHE 1996, 52 a pozn. 90).

Lit.: MÁDL 1902, 406; MATĚJČEK 1931, č. 7; *Staré evropské umění*, č. kat. 281;

KYZOUROVÁ/KALINA 1993, č. kat. 22; KYZOUROVÁ 1996a, 202–203; KYZOUROVÁ 1996b, 265–267; KESNER in: CHAMONIKOLA 2005, 124, č. kat. 34.

20. Mistr I.W., Želinský oltář, 1526

Poslední umístění: farní kostel sv. Vavřince v Želině u Kadaně, 1945 nalezen ve špatném stavu na půdě františkánského kláštera v Kadani, poté zařazen do sbírek Městského muzea v Kadani, od r. 1972 v majetku Oblastního muzea v Chomutově

Šestidílný křídlový oltářní retábl se dvěma oboustranně malovanými pohyblivými křídly a dvěma po jedné straně malovanými pevnými křídly a predelou

Tempera na dřevěné desce (jehličnan), rozměry: 183 x 154 cm (střed), 183 x 77 cm (pohyblivá křídla), 183 x 71,5 cm (pevná křídla), 69 x 174 cm (predela)

Restaurováno: na AVU v Praze roku 1974 (střed) R. Ondráčkem a P. Kadlecem; v letech 1976–80 na AVU v Praze J. Švédovou (sv. Zikmund); V. Dědičovou (sv. Václav); J. Richterovou (Narození a Klanění). Rest. zprávy uloženy v Oblastním muzeu v Chomutově. V roce 1993 restaurováno E. Votočkovou a v roce 2005 N. Maškovou a v roce 2008 R. Hamsíkovou (střední deska).

Značeno na střední desce pod lůžkem P. Marie monogramem I.W. s datací 1526

Oblastní muzeum v Chomutově, inv. č. O 836–O 841 (OK 256, uváděno i OK 223)

Při otevřeném retáblu: na střední desce Smrt Panny Marie, na křídlech (zprava doleva) Zvěstování Panny Marie, Navštívení, Narození Krista a Klanění tří králů; při zavřeném oltáři řada čtyř stojících světců: sv. Vojtěch, sv. Václav, sv. Zikmund, sv. Vít; na predele Oplakávání Krista, po stranách desky s postavami stojících puttů nesoucích erby donátorů. Erb vpravo s černou osekanou větví a třemi zlatými jablky na zlatém štítu patří Apelovi z Vitzthumu (Apl nebo Opl z Fictumu); erb vlevo, dvakrát dělený, dole červený, uprostřed bílý a nahoře černý patří jeho ženě Dorotě, rozené Trčkové z Lípy.

Tento téměř intaktně dochovaný, signovaný a datovaný oltářní retábl, u kterého bychom mohli vzhledem k ikonografii předpokládat ještě existenci nástavce s Nanebevzetím či Korunováním Panny Marie, je stěžejním dílem Monogramisty I.W. a od něj se odvíjí veškeré bádání o tomto mistru. V polovině 19. století se retábl nacházel spolu s dalšími dvěma gotickými retábly zavěšený na jižní stěně presbytáře v malém venkovském kostelíku sv. Vavřince v Želině dva kilometry jihovýchodně od Kadaně. První jej popsal

Jan E. Wocel (WOCEL 1859), tehdy byl dobře zachovaný a nedávno citlivě čištěný. František Beneš (BENEŠ 1870) v popisu výzdoby kostela v Želině upozornil na signaturu I.W. s datací 1526 a vzpomenuk zároveň obraz Madony z františkánského kláštera v Plzni s týmž monogramem a datací 1538. Erby donátorů na predele identifikoval jako znaky pánů z Fictumu (vlevo) a erb vpravo mylně označil za erb Perglárů z Perglasu. Správné určení erbů provedl až F. Maděra, který díky zápisu v zemských deskách z roku 1541 zjistil, že manželkou Opla z Fictumu byla Dorota Oplová, rozená Trčková z Lípy (Maděra 2002, 177). Uvažoval o donaci buď Dětricha a Čeňka z Fictumu na Egrberce, coby dobrodinců kadaňských františkánů, nebo Opla z Fictumu na Novém Šumberce. B. Grueber (GRUEBER 1871) s jistotou označil jejich tehdejší umístění jako nepůvodní a uvažoval o původu retáblu v děkanském kostele v Kadani. Karel Chytil (CHYTIL 1896) zaznamenal další dílo s monogramem I.W. a datací 1530 (1539 ?) v Pšovce u Mělníka a zároveň se pokusil o identifikaci monogramu I.W. V registrech pražského malířského bratrstva našel jméno v Praze hostujícího malíře Jana Wrtilky, mistra provozujícího dosti velkou a významnou malířskou dílnu, činnou v oblasti severozápadních Čech, se sídlem v Lounech. Problematické na této identifikaci je to, že se jménem Jana Wrtilky a jeho dílny jsou spojeny pouze práce řemeslného charakteru (CHYTIL 1906, 161–162). Poté referoval ve studii o uměleckých památkách farností Radonice a Vilémov Robert Eigenberger (EIGENBERGER 1914) s odvoláním na želinského faráře prof. Rennera o provedené, zřejmě puristické restauraci, při níž bylo odstraněno některé starší vybavení kostela v Želině; retábl od Mistra I.W., tehdy již značně poškozený červotočem, zůstal viset na jižní stěně presbytáře. Jeho popis je cenný zejména proto, že dnes je interiér kostela sv. Vavřince zcela v dezolátním stavu, neboť kostel roku 1961 vyhořel (POCHE 1982, 4, 410). Autor upozornil na oltářní malby v nedalekém Vintířově jako další donaci v Čechách se usadivšího saského šlechtického rodu Apla z Fictumu. Podle Eigenbergera je náš retábl pozůstatkem původního středověkého vybavení kostela a musel tvořit jeho hlavní oltář. Pomocí zdařilé a dosud platné stylové analýzy, kdy vytkl podstatné rysy prozrazující závislost Mistra I.W. na dvorním malíři saských kurfiřtů Lucasi Cranachovi st., konstatoval, že jde o jeho významného žáka, který musel projít školením ve Wittenbergu. Upozornil též výstižně na hlavní rys maleb Mistra I.W. – dekorativní tendenci, která se projevila nejmarkantněji na vnějších křídlech. Zde jsou místo prostorových oválných průhledů obloukem klenby nad hlavami stojících světců, jež se

objevují na obrazech Cranachovy dílny, provedeny dekorativní ploché půlkruhy. Eigenberger připsal Mistru I.W. na základě srovnání nesignovaný, rokem 1538 datovaný obraz Assumpty z děkanského kostela v Mostě. Zmíněnou dekorativní zálibu a nezáměr o prostorotvorné prvky vytkl malbám Josef Opitz (OPITZ 1922), který k narůstajícímu oeuvre Mistra I.W. přidal signovaný a rokem 1541 datovaný obraz Odpočívajícího Krista (Dražďany, Gemäldegalerie) a oltářní křídla z Litoměřic. Na výstavě, uspořádané stejným autorem (OPITZ 1928b), se Želinský oltář objevil vedle téměř všech dosud známých děl této skupiny, kam přibyla ještě dnes nezvěstná deska s Veroničinou rouškou, původně tvořící predelu nedochovaného oltářního retáblu, a další desky (Stětí sv. Kateřiny z Litoměřic, dat. 1544, Osecký oltář sv. Barbory a Kovový had), autorsky zařazené Opitzem pod nouzové jméno Mistr Oseckého oltáře sv. Barbory. Opitz se přiklonil k názoru, že oltář nebyl původně určen pro kostel v Želíně. Karel Chytil (CHYTIL 1931) v reakci na uvedenou výstavu uvádí donátory oltáře v historických souvislostech a navrhuje možnost, že Opitz z Fictumu nechal malovat retábl na paměť své účasti při volbě Ferdinanda I. českým králem roku 1526. Retábl podle něj nebyl určen pro kostel v Želíně proto, že by se svými rozměry do kostela nevešel, a situoval hypoteticky oltář do blízké Kadaně. Podstatným důvodem k této domněnce je skutečnost, že Želina Fictumům nenáležela. Dále velmi trefně upozornil na blízkost Mistra I.W. okruhu Cranachových dílenských prací v saském Halle, které byly tehdy v uměleckohistorické literatuře souhrnně řazeny pod pomocné jméno „*Pseudo-Grünewald*“, a konkrétně jmenoval votivní obraz eichstadtského biskupa Gabriela von Eyb, datovaný rokem 1520 (Bamberg, Staatsgalerie) (FRIEDLÄNDER/ROSENBERG 1978, č. kat. 133, obr. 133). Tento obraz byl později autorsky určen jako dílo Simona Francka (TACKE 1992, 33–71 se shrnutím obsáhlé literatury k tématu „*Pseudo-Grünewald*“; nově k tomu: SCHAUERTE/TACKE 2006; ERMISCHER/TACKE 2007), Cranachova žáka pracujícího pro kardinála Albrechta Braniborského na výzdobě klášterního kostela v Halle. Velmi výstižně charakterizoval Antonín Matějček (MATĚJČEK 1931), podobně jako před ním Chytil, malířský styl Mistra I.W., jehož osobním znakem je dokonalá malířská technika se sklonem k měkkosti formy a vytříbený cranachovský kolorit. Matějček tehdy připsal Mistru I.W. nesignovaný, rokem 1543 datovaný obraz se Zavražděním sv. Václava ze svatováclavské kaple Chrámu sv. Víta v Praze, čímž se rozšířil okruh jeho působnosti i na Prahu. Podrobnější charakteristiku celého do té doby známého oeuvre Mistra I.W., nově obohaceného o

signovaný obraz Sebevraždy Lukrécie (dat. 1525) a jmenované tři nesignované položky domnělého Mistra Oseckého oltáře sv. Barbory, publikoval Jaroslav Pešina (PEŠINA 1950) v syntéze o pozdně gotické a renesanční deskové malbě v Čechách. Opět právem zdůraznil u Želinského oltáře, „prvního mistrovského díla“ Monogramisty I.W., charakteristickou lyričnost a jemnost malířského výrazu, větší zájem o figuru než o prostor, plošnost a dekorativní pojetí a opět vzpomněl příklad plošně pojatých otvorů v klenbě nad postavami světců, známých v perspektivním podání, s odkazem na tzv. Mistra oltáře rodiny Pflocků a jeho obraz Celníci a farizejové (Madrid, Museo Lázaro). Tento samostatně činný Cranachův žák, nazvaný podle svého hlavního díla, pro nás zajímavého, oltářního retáblu s podobně kompozičně utvářeným námětem Smrti Panny Marie (střed) a postavami stojících světců na křídlech z kostela sv. Anny v Annabergu-Buchholz, objednaný rodinou Pflocků kolem roku 1523, byl vyčleněn docela záhy ze zmíněné skupiny děl domnělého Cranachova žáka nazvaného *Pseudo-Grünewald*. Malby tzv. *Pseudo-Grünewalda* byly rozčleněny (FRIEDLÄNDER/ROSEN-BERG 1932) na základě stylistických rozdílů na tři malířské individuality, pomocně nazvané podle jejich hlavních děl: Mistr oltáře Pflocků, Mistr Martyria sv. Erasma a Mistr Mše sv. Řehoře (viz TACKE 1992, 39). Pešina však hledal vzory v díle Lucase Cranacha pouze z let před domnělým příchodem Mistra I.W. do Čech, tedy 1515–20 neboť předpokládal, že sám Mistr I.W., vybaven vzorníky, se do Wittenbergu již nevrátil. To, že vztah Mistra I.W. ke Cranachově dílně trval i po domnělém příchodu malíře do Čech, naznačil později Jiří Kropáček (1993) v recenzi na monografickou výstavu Mistra I.W., kterou uspořádal Ladislav Kesner st. v Litoměřicích (KESNER 1993). Tato výstava představila po více než šedesáti letech všechna díla našeho malíře a jeho ateliéru vedle sebe, kromě děl chovaných v zahraničí a těch tehdy nezvěstných či ztracených. Kesner v návaznosti na Pešinu uvedl k některým kompozicím vzory z díla Cranacha st. z prvních dvou desetiletí 16. století. Významné je zejména srovnání s perokresbami oltářních návrhů v Lipsku a Výmaru z let 1511–20 (LUCAS CRANACH 1972, 104–105), dále dřevořez se Zvěstováním, kol. 1511 (SCHADE 1974, obr. 80), jenž je na Želinské desce zcela převzat, či blízké malby Klanění tří králů z Gothy, kol. 1514 (ibid., obr. 92) a Klanění ze soukromé sbírky v Basileji, kol. 1520 (KOEPLIN/FALK 1974, obr. 286). V otázce původu Želinského retáblu se Kesner přiklonil k názoru Roberta Eigenbergera, který jej s jistotou viděl na hlavním oltáři kostela sv. Vavřince v Želině. Tento úsudek však v katalogu poslední výstavy Lucase Cranacha st. v Praze

(CHAMONIKOLA 2005) korigoval s tím, že oltář mohl být spíše určen pro klášterní kostel františkánů v Kadani, čímž navázal na názor Ivany Kyzourové (KYZOUROVÁ 1996). Dále si povšiml, že mariánské výjevy přesně souhlasí s náměty křídel oltáře z Vintířova, jenž je rovněž donací Opla z Fictumu a jeho ženy, a upozornil na ikonografickou záměnu sv. Vojtěcha za sv. Mikuláše, která se v literatuře tradovala od Eigenbergera až k Pešinovi, a navrátil tak logiku tradiční sestavě českých zemských patronů. V této souvislosti vyzdvihl jako hlavní rys malíře lpění na domácí tradici, projevující se u nás rozšířenou úctou k mariánskému kultu, zejména v zobrazení umírající Panny Marie (Dormitio) coby tématu, které se v Čechách vyvinulo kolem roku 1400 a objevilo se na oltářním retáblu z Roudnice, Svatojiřském oltáři či v Oltáři z Mokropes.

V rámci tohoto typu je třeba odlišit téma tzv. Poslední modlitby Panny Marie (retábl z Roudnice, Svatojiřský oltář, Puchnerova archa). To se skutečně zřejmě vyvinulo u nás v poslední třetině 14. století, poprvé v Antifonáři z Vorrau, ale od želinského typu se liší tím, že Panna Maria neleží na lůžku, nýbrž klečí v modlitbě. Typ Panny Marie ležící na lůžku v našem případě vychází z grafických předloh Martina Schongauera (též Oltář z Mokropes) či Albrechta Dürera a byl stejně častý i v německy mluvících zemích.

V roce 1996 připsala Ivana Kyzourová (KYZOUROVÁ 1996) Mistru I.W. další dvě práce, které se nacházejí v majetku Strahovské obrazárny (Judita a Madona mezi světlicemi). Při té příležitosti se v otázce původního určení Želinského oltáře vyslovila pro františkánský klášter v Kadani s tím, že mohl sloužit přímo jako hlavní oltář poté, co bylo patrocinium kostela změněno na mariánské. Autorka konstatovala již v minulosti zmiňovanou skutečnost, že Mistr I.W. patřil mezi Cranachovými žáky k nejnadanějším, a výkyvy v produkci jeho dílny vysvětlila spoluúčastí pomocníků, které zřejmě po svém osamostatnění zaměstnával. Dle jejího hodnocení pokročilejší Mistr A měl namalovat postavy zemských patronů zavřeného retáblu ze Želiny a tradičněji orientovaný Mistr B pak mariánské motivy jeho vnitřních stran, včetně predely. Dále k některým výjevům našla formální vzory z Cranachových malířských i grafických kompozic. Pro Oplakávání z predely Želinského oltáře jmenovala tentýž námět z grafického cyklu Pašijí (1509), pro postavu sv. Václava našla přesvědčivé východisko v kresbě sv. Jiří (Szépművészeti Múzeum, Budapešť) (Lucas Cranach 1972, obr. 19). Dále jmenovala grafické předlohy z díla Albrechta Dürera u Navštívení Panny Marie (Dürerův cyklus Mariina života) a částečně i Narození Krista (ležící dítě). Vztah

k Dürerovi, patrný i na jiných kompozicích Mistra I.W., je ve shodě s dílenskou praxí samotného Lucase Cranacha, neboť on sám z díla svého norimberského rivala hojně vycházel a dle některých spekulací jej citoval záměrně, aby ho v duchu humanistických představ mohl předčít (BIERENDE 2002, 24–32). Autorka našla také vzor vícekrát se opakující enigmatické skupiny tři hovořících starších mužů (na Zavraždění sv. Václava, Stětí sv. Barbory) v Cranachově grafice s Příbuzenstvem Krista z roku 1509, kde stejná skupina postav představuje tři manžele sv. Anny – Jáchyma, Kleofáše a Saloma. Dvě ze zmíněných rokujících postav jsou zobrazeny i na predele Želinského oltáře, kde tentokrát ztvárňují Nikodéma a Josefa Arimatijského. O jejich dosti odvážnou interpretaci se pokusila v témže roce Eva Šamšulová (ŠAMŠULOVÁ 1996a, 1996b), která v nich spatřuje jinotajné zobrazení donátorů Opla z Fictumu staršího a jeho stejnojmenného vnuka. Manželku Opla z Fictumu ml. pak vidí v postavě sv. Máří Magdalény zobrazené v bohatém dobovém oděvu. Svými gesty pak má starší muž jakoby předávat vládu nad rodovým majetkem vnukovi. Tato možnost není zcela vyloučena, uvážíme-li, že v této době bylo běžné zobrazovat světské osoby v podobě svatých (např. kardinál Albrecht Braniborský v postavách sv. Erasma či Vavřince), a odhlédneme-li od skutečnosti, že šlo o vysoce postavené osoby zobrazované tradičně v bohatých dobových šatech. Postavy Nikodéma a Josefa Arimatijského však nejsou do obrazu přidány Mistrem I.W. Jsou bezmála identicky ztvárněny na Cranachově modelové kresbě téhož námětu pro oltář sv. Petra a Pavla z pašijového cyklu pro klášterní kostel v Halle (TACKE 1992, 140, 144, 145, obr. 87, 88; JAHN 1972, obr. 60, 61), což minimálně vylučuje tezi o předávání vlády nad rodovým majetkem.

V kratší stati o heraldických památkách Chomutovska popsal Ferdinand Maděra (MADĚRA 1998) rodovou historii saských Fictumů, kteří přesídlili do Čech poté, co bylo muži nevalné pověsti Apelovi z Fictumu st., někdejšímu rádci durynského markraběte Viléma, s jeho bratrem Bussem roku 1451 vypovězeno nepřátelství městem Erfurtem kvůli přepadení burgundského poselstva s dary pro kurfiřta Bedřicha. Syn Felixe z Fictumu Opl z Fictumu ml., který koupil 1508 Pernštejn a Vintířov, roku 1519 Pětipsy a 1521 Červený Dvůr, byl účasten poselstva, jež vítalo nového českého krále Ferdinanda I. roku 1527 u Jihlavy. O tři roky později jsou ale Opl z Fictumu a jeho bratr odhaleni jako výrobci falešných mincí, Opl prchá do ciziny a všechny jeho statky jsou zkonfiskovány králem Ferdinandem I.

Možnost, že oltářní retábl objednali Fictumové pro kadaňský františkánský klášter by

byla logická zejména proto, že Fictumové kadaňské františkány velmi často podporovali (HLAVÁČEK 2001, 95). V kostele měli navíc příslušníci tohoto rodu pohřebiště (GAVENDA 2001, 249–266). Připomeňme, že hlavní téma obrazu odkazovalo ke smrti (viz níže). Jedním z dalších argumentů pro přiklonění se k názoru, že oltář byl určen spíše pro Kadaň, by mohla být i skutečnost, že na tomto retáblu není zobrazen sv. Vavřinec jakožto patron kostela v Želině (patrocinium sv. Vavřince v Želině je doloženo již ve středověku, HLAVÁČEK 2004, 184), jak by se dalo u hlavního oltáře očekávat.

Malby Želinského oltáře charakterizuje velká míra závislosti na předlohách, ať už z Cranachovy dílny či z grafik Albrechta Dürera. Kdybychom sestavili fiktivní „Musterbuch“ Mistra I.W. na základě tohoto retáblu, obsahoval by s jistotou Cranachův dřevořez Zvěstování, kol. 1511 (JAHN 1972, obr. 354), Dürerův dřevořez Navštívení Panny Marie z cyklu Mariina života (HÜTT 1970, I., obr. 1584), Dürerovo Narození z téhož cyklu či jeho jednolist téhož námětu (HÜTT 1970, I. obr. č. 1568, 1901) a pak řadu kresebných návrhů podobných těm, které provedl Lucas Cranach st. v poměru 1:10 pro již zmíněné oltářní retábly klášterního kostela sv. Mořice a Máří Magdaleny v Halle, jež si objednal kardinál Albrecht Braniborský (TACKE 1992, 71–169). Tyto kresby jsou nyní rozptýlené po různých sbírkách a jsou cenným dokladem původní podoby nyní jen torzálně dochovaného celku. Zachované malby, jejichž provedení svědčil Cranach svým žákům, v čele snad s kardinálovým dvorním malířem Simonem Franckem, byly odvezeny po vítězství protestantů v kardinálově diecézi (1544) do jeho nového útočiště v Aschaffenburgu. Tato skupina tvořila jádro děl připisovaných tzv. Pseudogrünwaldovi, kam směřovala i srovnání ve starší literatuře (EIGENBERGER 1914, CHYTIL 1931). Celková struktura Želinského retáblu tyto nyní již nekompletně dochované retábly de facto opakuje, od řady monumentálních postav světců zavřeného oltáře, stojících před sametovým závěsem a pásem klenby s kruhovými otvory, až po dvě desky flankující predelu. Na některé upozornil již Ladislav Kesner (KESNER 1993, 26). Například obraz Klanění tří králů Želinského oltáře nepochybně variuje Cranachovu návrhovou kresbu s tímto námětem z vnějších křídel oltáře s Přibíjením na kříž na střední desce (JAHN 1972, obr. 49, 52, 53), scéna je pouze vtěsnána z více desek do jednoho výjevu, dále již zmíněný obraz Oplakávání z oltáře sv. Petra a Pavla je použit na predele, jen rozveden do šířkového formátu. Samotné postavy světců, zejména sv. Vojtěcha, mají své protějšky např. v malířském podání postav sv. Jana

Zlatoústého či sv. Erasma. O tom, že občas Mistr I.W. sáhl po starší předloze, svědčí již Kyzourovou zmíněná Cranachova kresba sv. Jiří a ústřední obraz Smrti Panny Marie, který je nejspíše komponován na základě tehdy všeobecně známého a často opakovaného grafického listu Martina Schongauera (FALK/HIRTHE 1991, č. kat. 16, obr. 16). Volně jej použil např. zmíněný Mistr oltáře Pflocků – Cranachův žák činný v Annabergu – v ústřední scéně oltářního retáblu rodiny Pflocků v kostele sv. Anny v Annabergu, kolem roku 1525 (SANDNER 1993, obr. 78). Způsob, jakým kompozici prostřednictvím svého cranachovského školení obměnil či „zmodernizoval“, se velice blíží Smrti Panny Marie od Mistra I.W. (uvedení renesančních detailů, např. čabraka nad lůžkem, bohatě dekorativní vzory látek, ornamentální dekor kasule sv. Petra, průhledný závoj na hlavě P. Marie a vlastní, nezaměnitelná obličejová typika). Další podobnou kompozicí je kresba téhož námětu (Berlín, Kupferstichkabinett) (JAHN 1972, obr. 190), zařazená do okruhu Lucase Cranacha st., s nepůvodní signaturou Albrechta Dürera. Zde je motiv obohacen o Nanebevzetí Panny Marie v oblaku s andílčími hlavami, podobně jako na desce Mistra oltáře rodiny Pflocků. Je možné, že motiv Nanebevzetí Panny Marie byl u Želinského oltáře zobrazen v nástavci.

Skutečnost, že Mistr I.W. pracoval podle přesných předloh, odráží i charakter přípravných kreseb, které byly tento rok zjištěny IR-reflektografií (Radana a Dagmar Hamsíkovy, restaurátorská zpráva v archivu autorek a Oblastním muzeu v Chomutově). Svrchní malba totiž přípravné kresby velmi přesně následuje, korekce jsou jen nepatrné. Kresba je velmi jemná a její šíře nepřesahuje v partiích inkarnátu 0,5–1 mm, v draperiích je silnější, způsob kresby je na vnějších i vnitřních stranách retáblu stejný. Jde tedy o typ, který Ingo Sandner (SANDNER 1998, 90–93) při zkoumání přípravných kreseb Lucase Cranacha a jeho dílny označil jako „*ohne gut erkennbare Unterzeichnung*“. Podle Sandnerova zjištění používali kresbu tohoto charakteru nejen žáci a dílenští spolupracovníci Cranacha k přesnému kopírování předlohy (pomocí pausy), ale i samotný Cranach tam, kde bylo třeba se přesně držet předlohy (např. v téměř všech portrétech, hlavách Madon či kopii Posledního soudu od Hieronyma Bosche, Staatliche Museen Berlin, Gemäldegalerie). Tento charakter přípravné kresby však nedovoluje činit jakékoliv přesnější závěry ve vztahu k ostatním pracím.

Z dnešního pohledu se zdá, že Mistr I.W. byl spíše eklektik, který jen doslova přebíral motivy jiných. V řadě samostatně působících Cranachových žáků, z nichž nejbliže mu je Simon Franck (dříve zvaný Mistr Mše sv. Řehoře), ale vyniká neobyčejnou formální

a technickou dokonalostí své malby s nesmírně jemnou modelací obličejů, perfektním napodobením materiálů látek, ať sametu či kožešin, barevnou vytříbeností a smyslem pro dekorativní pojetí.

Ikonograficky obsahuje téma Mariina Dormitia (střední deska), což je východní způsob označení Smrti Panny Marie, moralizující význam jako příklad „dobré smrti“. Panna Marie zde leží na posteli, v ruce drží svíčku, kolem ní stojí apoštolové a modlí se, sv. Petr je oblečen jako kněz či biskup a provádí poslední pomazání (SCHILLER 1980, Bd. 4,2. Maria, 83–149; LCI 1972, IV, 336). S tímto tématem je úzce spojena myšlenka Mariina Nanebevzetí (Assumptio) neboli přechod (Transitus), kdy byla její duše s tělem bezprostředně po smrti přenesena do ráje či na nebe. O konci Mariina života nehovoří ani *Nový zákon*, ani církevní Otcové. Nejprve se toto líčení objevilo ve východních textech (např. v řeckém textu Jana z Thessaloniki, arcibiskupa ze 7. stol), které měly společný zdroj a hovoří o andělu, jenž zvěstoval Panně Marii blížící se smrt, a o zázračném příchodu apoštolů k jejímu úmrtnímu lůžku. Teprve západní přepracování staré tradice z konce 12. stol. přispělo k všeobecnému rozšíření tématu Smrti Panny Marie, a sice prostřednictvím mariánských básní a kázání ke svátku Assumptio Mariae a též díky Zlaté legendě Jakuba de Voragine.

Literatura: WOCEL 1859, 137; BENEŠ 1870, 374; GRUEBER 1871, 162–163; CHYTIL 1896, 557; CHYTIL 1905, 161, 165; EIGENBERGER, 1914, 69; OPITZ 1922, 148; OPITZ 1924b, 32; OPITZ 1928b, č. 223, 57, 71, 82; JUNIUS 1928, 139, 141; OPITZ 1929b, 572; HERAIN 1929, 354; OPITZ 1930a, 74, 76; CHYTIL 1931, 32, 35, 37, 40; MATĚJČEK 1931a, 19; JUNIUS 1935, 73; Československá vlastivěda 1935, díl VIII, 108; THIEME/BECKER 1950, 425; PEŠINA 1950, 81–82, 130; UPČ 1957, 908; KESNER/HOMOLKA 1964, 69; UPČ 1982, č. 4, 411; ŠAMŠULOVÁ 1984a, 80.; ŠAMŠULOVÁ 1984b), 40–41; JÚZOVÁ/SÁGL 1984, 222; ŠAMŠULOVÁ 1987b, 70, 73; ŠAMŠULOVÁ 1989, č. kat., 38, 36–37; VACKOVÁ 1989, 93; KESNER 1993, 7, 23–27; KESNER 1996, 14–20; KYZOUROVÁ 1996, 261; ŠAMŠULOVÁ 1996a, 47–50; ŠAMŠULOVÁ 1996b, 5; MADĚRA 1998, 9–13; ŠAMŠULOVÁ 1999a, 94–95; ŠAMŠULOVÁ 1999b, 80, 88; ROYT 1999, 148; ROYT 2002, 122; KESNER, in: CHAMONIKOLA 2005, č. kat. 35, 38; PAVALA 2008, 255–256.

21. Mistr I.W., Epitaf z Pšovky u Mělníka, dat. 1530 (?), 1536 (?)

Původní provenience neznámá, poté farní kostel sv. Vavřince při bývalém klášteře augustiniánů-poustevníků v Pšovce u Mělníka

Biskupství litoměřické, vystaveno v Severočeské galerii výtvarného umění v Litoměřicích

Tempera na borovém dřevě, rozměry: 81 x 62 cm

Roku 1662 zasazeno do sloupové edikuly, poté restaurováno roku 1896 J. Heřmanem, deska byla vložena do nového rámu (kopie staršího, viz: JIŘÍK 1896, 44), poté 1962–63 J. Blažejem (rest. zpráva uložena NPÚ, býv. Památkovém středisku Středočeského kraje, viz: KOHOUTEK 1964, 616), obraz byl po všech stranách seříznut, což způsobilo nečitelnost poslední číslice datace, při restaurování J. Blažejem byly sejmuty barokní přemalby.

Značeno vpravo dole signaturou IW a datací 153- (poslední číslice nečitelná)

Oboustranný obraz je epitafem rytíře v brnění a brokátové sukničce, který je zobrazen na jedné straně desky klečící před Bolestným Kristem, jenž ukazuje rány, podobně jako Kristus-soudce. Postava Krista, mimo jiné odvozená z Dürerovy grafické předlohy (Bolestný Kristus, kol. 1500), stojí v centru kompozice, pohledem směřuje k rytíři a z druhé strany se k němu blíží smrt s kosou a přesýpacími hodinami. Postavy jsou zobrazeny v neutrálním prostředí, stojící na holém kamenitém povrchu v prostoru definovaném sloupovou arkádou, z níž je z daného úhlu pohledu vidět jen jeden sloup s dekorativně pojatou hlavicí. Obraz je uzavřen tmavým pozadím. Postava Bolestného Krista-soudce a vítěze nad smrtí, k němuž se donátor vztahuje, evokuje v tomto temně uzavřeném prostředí jeho chápání jako brány k věčnosti a nebeské slávě, jež je námětem druhé strany desky. Zde je zobrazena Nejsvětější Trojice v podobě Boha Otce s obětovaným ukřižovaným Synem typu *Gnadenstuhl*, s holubicí Ducha svatého nad hlavou. Zlaté pozadí a oblaka prodchnutá drobnými polopostavami andílků dodávají obrazu slavnostní ráz.

Obraz byl díky signatuře v odborné literatuře již od počátku zmiňován jako součást oeuvre Mistra I.W., ovšem první zmínky o obraze pocházejí z pera barokních dějepisců a pisatelů pamětních knih kláštera augustiniánů-poustevníků, jež obsáhle citují příspěvky Pavla Zahradníka (ZAHRADNÍK 2004), a stavebněhistorický průzkum Petra Macka a Jana Beránka (MACEK/BERÁNEK/ZAHRADNÍK 2001; MACEK 2004).

Tyto pramenné zprávy svědčí mimo jiné o několikanásobné devastaci kláštera během historie, nejen v době husitských válek, po nichž byl jeho provoz opět obnoven, ale například o zplundrování kláštera, kostela a jeho zařízení *čerstvě odvedenými mělnickými vojáky* roku 1611 (MACEK/BERÁNEK/ZAHRADNÍK 2001, 23). Publikována zde byla také dobová svědectví o špatném stavu budov celého komplexu po třicetileté válce a o jeho následných obnovách v 17. století, při nichž byl kostel zařizován novými barokními oltáři. Za Josefa II. byl v roce 1798 klášter zrušen a spolu s panstvím prodán náboženské matici, od ní jej koupili Lobkovicové. Právě s popisem obnoveného zařízení kostela v baroku je spojena také první zmínka o obrazu Mistra I.W. (pamětní zápisky z roku 1729), který byl zachycen v sakristii (MACEK/BERÁNEK/ZAHRADNÍK 2001, 27) jako obraz namalovaný *starým způsobem*. Otázka je, kde by tato deska přečkala ona období ničení a zda je vůbec možné její vznik spojovat s klášterem v Pšovce. Ladislav Kesner (KESNER 2004) publikoval další zmínky o této desce v inventářích z 19. století (leden 1829), obsažené ve strojopisu uvedeného stavebněhistorického průzkumu (NPÚ Mělník), kde se o prostoru sakristie hovoří jako o *postranní kapli na pravé straně od hlavního oltáře*, v níž je zaznamenán náš obraz. Autor dále zmínil zprávu prof. Trenkwalda z roku 1891, jenž obraz rovněž popsal v sakristii a dataci četl střídavě 1530 a 1539.

Z novodobých zmínek o obrazu stojí za pozornost popis Ludvíka Böhma (BÖHM 1892), který sice jeho „přední“ stranu (s N. Trojicí) určil nesprávně jako obraz z roku 1405, ale obraz viděl ještě před jeho restaurováním malířem Janem Heřmanem. Böhm na obraze zadní strany přečetl písmena JW a letopočet 1532. Není jasné, proč dataci takto přečetl, pokud se nemýlil, musel by obraz vidět ještě před jeho seříznutím (?), jeho kniha o Mělníce je ale i na jiných místech značně nepřesná (viz: ZAHRADNÍK 2004, 8) a na tento údaj se tedy nemůžeme spolehnout. Obraz zaznamenal v sakristii kostela, stejně jako později Antonín Podlaha (Soupis památek 1899). Podlaha publikoval též fotografii s obrazem zasazeným do rámce barokní/klasicistní architektury oltáře. Dataci autor četl jako 1530, obraz viděl již po restaurování Janem Heřmanem, o jejímž citlivém průběhu referoval F. X. Jiřík (JIRŮK 1896). K seříznutí desky došlo tedy nejspíše již při jejím druhotném umístění do barokního oltáře. Poté Karel Chytil (CHYTIL 1896), četl letopočet jako 1539 (1530?).

Důkladněji rozebral obraz tentýž autor v roce 1931 (CHYTIL 1931). Zdůraznil jeho jemnost podání a „*hluboký cit*“, podrobně jako v obraze plzeňského měšťana Kašpara

Kašpárka z roku 1538. Jako velmi blízké Cranachovu stylu autor zmínil hlavně andílčí hlavičky na obraze s Nejsvětější Trojicí. Skupinu prosebníka před Kristem coby ochráncem před smrtí srovnal s přibližně současným reliéfem Mistra I.P ze Zlíchova a o málo starším votivním obrazem Švihovských a připomněl dobovou oblibu tohoto tématu na přelomu 15. a 16. století v německém umění (Hans Baldung zv. Grien, náhrobky typu *transi*, Lobkovický náhrobek v Kadani a Dürerovu mědirytinu Rytíř, smrt a ďábel). Jako malbu, charakterizovanou bohatou odstíněností modelace, jemností formy a kultivovaností malířského přednesu, popsal tento obraz i Jaroslav Pešina (PEŠINA 1950), který dataci, ve shodě s většinou následujících autorů, četl jako rok 1530. K obrazu Nejsvětější Trojice našel srovnání v několika variantách Cranachových kompozic téhož tématu (N. Trojice z muzea v Lipsku a v Brémách, 1515–18). Jiří Kohoutek (KOHOUTEK 1964) ve stati shrnující výsledky pozdějšího restaurování této desky, při níž byly sejmuty nepůvodní přemalby a obraz tak získal na autenticitě, uvažoval o reminiscencích na severoitalské umění. Tuto možnost ale oprávněně vyloučil v dodatcích ke korpusu pozdně gotické deskové malby opět Jaroslav Pešina (PEŠINA 1967). Autor však podtrhl již Kohoutkem zmíněnou domácí tradici, kterou autor shledal, podobně jako Matějček (MATĚJČEK 1931), v měkkosti výrazu, v citovosti a lyričnosti díla Mistra I.W. Tyto prvky jež tak podle Pešiny odlišují od jeho učitele Lucase Cranacha st. Ladislav Kesner (KESNER 1993), přes konstatování, že se Mistr I.W. přidržel předloh A. Dürera a Cranacha ve shodě s Pešinou zdůraznil značnou samostatnost malíře a neobvyklou míru invence a kombinačních schopností. Poté Ivana Kyzourová (KYZOUROVÁ 1996b) na základě srovnání zejména desky z Pšovky se dvěma deskami, dochovanými ve Strahovské obrazárně – Madonou mezi sv. Kateřinou a Barborou a Juditou s hlavou Holofernovou – dospěla k (ve druhém případě zcela, v prvním ne úplně) přesvědčivému připsání těchto maleb do oevru Mistra I.W. Dále došla k poněkud odvážnému a dle mého názoru neopodstatněnému závěru, že postavu donátora maloval pomocník, zaměřený na andílčí hlavy a postavy donátorů. Tuto hypotézu nepřijal ani Ladislav Kesner (KESNER 2004) se své následující stati věnované této desce. Autor se dále věnoval srovnáním obrazu se smrtí s tematicky příbuznými obrazy ze stejné doby od Hanse Baldunga zv. Grien a Albrechta Dürera, dále zmínil Cranachovo zobrazení smrti v kompozicích Zákon a milost. Ve své zatím posledním příspěvku o této desce Ladislav Kesner (KESNER 2005) opět vyzdvihl invenci malíře, který v tomto díle přinesl výjimečný důkaz svých schopností. Autor opět

zdůraznil již dříve naznačenou (KOHOUTEK 1964; KESNER 2004) tezi o malířově odklonu od svého učitele, a zejména o návaznosti na domácí tradici, jmenovitě na gotickou desku lucemburského období, tzv. Vratislavskou Nejsvětější Trojici.

Lit.: BÖHM 1892, 783; CHYTIL 1896, 557; JIŘÍK 1896, 44; PODLAHA 1899, 176–178; CHYTIL 1900, 94; CHYTIL 1906, 162, 164, 170; WINTER 1913, 320, 495, 498; EIGENBERGER 1914, 76; OPITZ 1928, č. kat. 224, 58; JUNIUS 1928, 139–140; OPITZ 1930, 76; CHYTIL 1931, 34–35; MATĚJČEK 1931, 19; JUNIUS 1924, 74; THIEME-BECKER 1947 a 1950, 425; PEŠINA 1950, 82–83, 130, č. kat. 383–384; UPČ 1957, 636; KESNER/HOMOLKA 1964, 16, 30, 69; KOHOUTEK 1964, 616; PEŠINA 1967, 369, UPČ 1978, sv. II, 373; MACEK/BERÁNEK/ZAHRADNÍK (strojopis), 19; MACEK/BERÁNEK/ZAHRADNÍK 2001, 7–37; KESNER 1993, 28–29; KYZOUROVÁ 1996b, 264; VLČEK/SOMMER/FOLTÝN 1997, 363; ZAHRADNÍK 2004, 14; KESNER 2004, 54–60; KESNER in: CHAMONIKOLA 2005, 130–132, č. kat. 36; HLAVÁČEK 2005c, 40–41; KYZOUROVÁ 2007, č. kat. 97; ROYT 2008b, 154.

22. Mistr I.W., Predela s Veraikonem, dat. v pravé horní části obrazu 1537

Podle tradice pochází z Litoměřic

Po jedné straně malovaná deska, rozměry nejsou známy

V roce 1907/1917 se objevila v uměleckém obchodě, od té doby nezvěstná

Malba známá již pouze z černobílé fotografie (KESNER 1993) představuje Veroničinu roušku s tváří Krista zobrazenou z anfasu, nesenou po stranách dvěma nahými putty. Světlá rouška a nazí andělé kontrastují s tmavým pozadím desky. Na fotografii jsou vidět několikeré vodorovné praskliny dřevěné desky.

Obraz se poprvé objevil s lokací „aus Leitmeritz“ na výstavě Gotické malířství a sochařství severních a severozápadních Čech, ovšem pouze ve fotografii, neboť, jak uvádí Josef Opitz v katalogu (OPITZ 1928b), byl spatřen v roce 1907 (údaj se u Opitze liší, OPITZ 1928a, OPITZ 1929, nejprve uvádí 1907, pak 1917) v uměleckém obchodě a od té doby je nezvěstný. Autor jej zařadil mezi díla Mistra I.W. a určil jako zbytek malované predely, silně oříznuté, a datum vpravo označil za neúplné (153.). Karel

Chytil (CHYTIL 1931) popsal Kristovu tvář jako nejdokonalejší svého druhu od Mistra I.W. Jaroslav Pešina (PEŠINA 1950) připsání Mistru I.W. potvrdil srovnáním andílků z litoměřické predely s malým Ježíšem z plzeňské desky Kašpara Kašpárka, vzniklé téhož roku. Ladislav Kesner (KESNER 1993) se v katalogu monografické výstavy Mistra I.W. pozastavil nad zatím nevysvětlenou skutečností, proč všichni badatelé až po Pešinu považovali dataci na obraze za neúplnou, když na fotografii je vidět celá. Kesner rovněž potvrdil připsání malby Mistru I.W. s tím, že tentokrát není výhradně cranachovského ražení, a upozornil na blízkost nizozemské malby okruhu následovníků D. Boutse, zejména jeho syna Alberta. Autor dále jmenoval blízké rysy z ostatních děl Mistra I.W. Stejná tvář Krista se objevuje na desce s Ecce homo z roku 1541, andílci jsou blízcí predele Želinského oltáře. Ikonograficky jde podle Kesnera o mnohem méně zobrazovanou variantu motivu Veroničiny roušky, tj. bez postavy sv. Veroniky. V nizozemské a německé malbě a grafice je sice tradičně často zobrazována Veroničina rouška nesená postavou sv. Veroniky, většinou jde o samostatná devoční zobrazení, např. grafický list Martina Schongauera. Na predele oltářů se vzhledem k jeho nevysokému šířkovému formátu vyskytuje od 15. století, zejména po roce 1500, samotné sudarium s dvojicí andělů celkem běžně. V české malbě je to např. na arše z Velhartic (kolem 1500) (PEŠINA 1950, 44, 114, obr. 85), na oltáři z Libiše (po 1500) (PEŠINA 1950, 46, 115, obr. 94) či starším retáblu z Duban (PEŠINA 1950, 104), kde tento motiv doplňuje zobrazení christologických a mariánských výjevů, často s důrazem na Kristovo utrpení. Podobné motivy bychom tedy mohli očekávat i na ztraceném retáblu patřícím k predele z Litoměřic. Toto kompoziční řešení Veroničiny roušky nalezneme i v sousedním Sasku, z cranachovského okruhu pochází například oltářní retábl z kostela sv. Mořice v Mittenwalde z roku 1514 s řezaným Oplakáváním ve středu (TACKE 1992, 183–184, obr. 112). Kristův obličejový typ je naší desce velmi blízký. Motiv Veroničiny roušky nesené dvěma anděly vícekrát opakoval v grafických listech Albrecht Dürer, na mědirytu z roku 1513 je zobrazen klasický typ vznášejících se andělů nesoucích roušku, na leptu z roku 1516 pak nechal sudarium expresivně vlát ve větru, až se obrací k diváku rubovou stranou (PANOFSKY 1977, 263, obr. 245). Veraikon nesený anděly byl např. nedávno odhalen též v sanktusovém výklenku klášterního kostela sv. Vavřince v Pšovce u Mělníka (MACEK/BERÁNEK/ZAHRADNÍK 2003, 48).

Literatura: OPITZ 1928b, č. kat. 225, 58; OPITZ 1929, 574; OPITZ 1930a, 76; CHYTL 1931, 39; MATĚJČEK 1931a, 21; PEŠINA 1950, 83, 130; PEŠINA 1958, č. kat. 354, 87; KESNER/HOMOLKA 1964, 69; KESNER 1993, 30.

23. Epitaf Kašpara Kašpárka, dat. 1538

Tempera na dřevěné desce, rozměry: 82 x 56 cm, signováno monogramem I.W.

Nápis na malovaném soklu: *Anno 1537 Pridie Nonas Martii obiit Providus Cassparus Kassparek Civis Pilsensis Patronus et fundator huius altaris. Anno 1565 Idibus Februarii obiit honesta Ursula eiusdem coniunx. Hic Uterque sepultus*

Původní provenience: kostel františkánského klášterního kostela Nanebevzetí Panny Marie v Plzni

Restaurováno: v roce 1980 V. Látalovou (rest. zpráva uložena v archivu galerie)

Západočeská galerie v Plzni (do roku 1954), inv. č. O 112, zapůjčeno do Národní galerie v Praze

Tento deskový obraz Madony s malým Ježíšem adorované klečícími manžely je opět obrazem epitafním, jak dokládá nápis o úmrtí a pohřbu Kašpara Kašpárka – označeného zde jako fundátora oltáře. Obraz je signován a datován rokem 1538, takže nápis musí být pozdější přemalbou nebo doplňkem, protože hovoří i o úmrtí Kašpárkovy ženy v roce 1565. Malba představuje monumentálně pojatou polofiguru Madony ukazující před sebou Ježíše posazeného na polštář, zobrazení obvyklé v nizozemské středověké malbě, ale i u Lucase Cranacha st. Mohutná postava Madony se vyjímá na pozadí sametového závěsu, jenž poodhaluje andílek na jedné straně a zpoza něhož je vidět napravo do daleké krajiny s horskými svahy. Rafinovanost malby zvyšuje podání průhledné, sotva znatelné, roušky Madony, která pokrývá její hlavu. I Ježíš je ošacen v průhledné košilce, skrze niž je vidět jeho nahé tělíčko, což implikuje tradiční význam zpřítomnění Těla Páně. Hrozny vína v ruce Madony, kterých se jemně dotýká i malý Ježíš, poukazují zase na druhý aspekt svátosti – na eucharistii a krev Krista. Jednu kuličku hroznu drží Ježíš v pravé ruce nad hlavou donátora. Donátorům je vyhrazeno místo před římsovou, jež je odděluje od Madony, jejich postavy jsou v souladu s hierarchií mnohem menší. Muž je oděn jako bohatý měšťanský patricij v plášti s kožešinovým límcem, před ním jeho rodové znamení s volkem ve štítě, žena naproti má na hlavě

loktuši a v rukou růženec. Podle toho, ale i podle nápisu na obraze, je zobrazena nejspíše již jako vdova. Její postava se opakuje téměř shodně na votivním obraze Madony z Mostu od téhož mistra a z téhož roku, což svědčí o jisté sériové výrobě votivních obrazů nebo epitafů, založené na typech, které dílna Mistra I.W. nejspíše produkovala ve větším měřítku pro měšťany.

Obraz byl naposledy zpracován Ladislavem Kesnerem (KESNER 1993; KESNER, in: CHAMONIKOLA 2005) a Janem Roytem (Gotika v západních Čechách 1996). Kesner na základě staršího zjištění L. Lábka (LÁBEK 1924) doložil, že byl obraz původně určen pro klášterní kostel františkánů v Plzni. Tam jej také zachytily zprávy literatury 19. století (WOCEL 1859, NAGLER 1871), nacházel se však již v sakristii. Podle nápisu na obraze byl součástí oltáře Panny Marie, který nechal zřídit bohatý měšťan Kašpar Kašpárek, jenž byl před ním roku 1537 pohřben, po smrti zde spočinula i jeho žena Voršila. Oltář byl na přelomu 17. a 18. století zrušen a obraz přenesen do sakristie, poté se dostal do sbírek plzeňského muzea a v kostele byl nahrazen kopií. Pochybnosti ohledně možného umístění obrazu ve Šternberské kapli kostela sv. Bartoloměje, uvedené do literatury J. E. Woclem (WOCEL 1859) a poté Ant. Rybičkou (RYBIČKA 1877, 267, pozn. 1), byly založeny na chybném ztotožnění náhrobku pozdějších potomků Kašpárkova rodu s predikátem z Palatinu, který byl nalezen v této kapli. Tuto informaci uvedl na pravou míru L. Lábek (LÁBEK 1924, 53) s poukazem na jinak podrobné inventáře kostela sv. Bartoloměje, které o obraze mlčí a na to, že Kašpárkové z Palatinu zde pohřbívali až od konce 16. století. V době vzniku obrazu stál ve šternberské kapli zcela jiný mariánský oltář a pohřby zde konali Šternberkové.

Po stylové stránce byl obraz většinou autorů hodnocen příznivě, zejména jeho barevná vytríbenost, harmonie kompozice a jemná modelace, jež patří jinak k charakteristickým rysům Mistra I.W. Pešina (PEŠINA 1950, 83) dokonce obraz považoval za nejdokonalejší dílo tohoto mistra. Pochopitelně byl tento námět Madony s Ježíšem s hroznem vína častý i v díle Lucase Cranacha st. Kesner (KESNER 1993) uvedl formální srovnání např. s Madonou na desce se Zasnoubením sv. Kateřiny z Budapešti (Szépművészeti Múzeum, 1516–18), dále asi nejbližší paralelu v tzv. Fürstenaltaru z Dessau, nebo obrazy Madon z Vratislavi (zmizelý po válce), z Karlsruhe či Leningradu. Námět dítěte na polštáři odvodil z rytiny Martina Schongaluera Madona s papouškem (KESNER 2005). Jan Royt (Gotika v západních Čechách 1996) také jmenoval předchozí uvedení motivu hroznového vína v rukou Ježíška ve výtvarném

umění 15. století, rovněž s poukazem na grafiku Martina Schongauera, tentokrát na sv. Rodinu (Kusthistorisches Museum, Vídeň). Autor také poukázal na textové ikonografické zdroje tohoto motivu, který poukazuje k eucharistii (Sirachova kniha: 24,17; Píseň Písní: 1,14; církevní hymny). Kesner (KESNER 2005) uvedl ještě citát ze sv. Augustina se ztotožněním vína a Kristovy krve.

K uvedeným srovnáním můžeme ještě dodat typologické srovnání adorace Madony donátorem, který Cranach vytvořil ve velké a působivé grafice monumentálně pojaté Madony adorované klečícím Bedřichem Saským (Metropolitan Museum, New York, 1512–15). Donátor plzeňské desky je oděn velmi podobně, nechybí ani vymezení prostoru dvěma římsami a oblíbený eucharistický motiv hroznu vína. Donátoři na plzeňské desce jsou ale v duchu tradiční hierarchie měřítkově mnohem menší a jsou „vykázáni“ do pozemského prostoru za oddělující římsu.

Ve starší literatuře (Wocel 1859) byla v harmonické kompozici Madony spatřována italská komponenta, podobně jako u dalšího obrazu Cranachovy dílny z Národní galerie v Praze, v Polenské Madoně. Ačkoliv není třeba zdůrazňovat, že Mistr I.W. na italské mistry nijak nenavazoval, přesto je zde patrná určitá vzdálená malířská či motivická souvislost s Cranachovými obrazy italizující orientace.

Lit.: WOCEL 1859, 162; NAGLER 1871, IV, 193, č. kat. 647; BENEŠ 1870, 375; RYBIČKA 1877, 266–267; CHYTIL 1896, 557; CHYTIL 1900, 94; CHYTIL 1906, 162, 170; WINTER 1913, 498; EIGENBERGER 1914, 76; Umělecké poklady 1915, 40; LÁBEK 1924, 12–14, 52–53; OPITZ 1928, 58, 82, č. kat. 226; JUNIUS 1928, 140; OPITZ 1930, 75; MATĚJČEK 1931, 20; CHYTIL 1931, 35–36; THIEME/BECKER 425; PEŠINA 1950, 83, 130–131, č. kat. 386; KESNER/HOMOLKA 1964, 69; UPČ 1980, díl 3, 94; HILGER 1991, 26; KESNER 1993, 31–32; ROYT, in: Gotika v západních Čechách 1996, díl. II., 469, č. kat. 51; KYZOUROVÁ 1996, 261; KESNER in: CHAMONIKOLA 2005, 136, č. kat. 38.

24. Mistr I.W. a pomocník (?), Votivní deska s Assumptou, tzv. Mostecká, 1538

Pochází s největší pravděpodobností z děkanského kostela Nanebevzetí Panny Marie v Mostě, poté ve správě NPÚ v Ústí n. Labem

Tempera na dřevěné desce, rozměry: 123 x 121,5 cm

Restaurováno: neznámo kdo v roce 1928, podle Matějčka (1931) porušila restaurace původní mluvu díla; 1978–79 O. Klimešovou-Jeřábkovou a M. Sklenářovou, opět 1987 M. Sklenářovou, rest. zpráva uložena na NPÚ v Ústí nad Labem

Značeno vpravo dole v medailonu se Smrtí Panny Marie letopočtem 1538

Expozice v děkanském kostele Nanebevzetí Panny Marie v Mostě, inv. č. U 368

Ústředním tématem obrazu je vznášející se Assumpta na půlměsíci, oděná sluncem, která nese na pravé paži nahého Ježíše. Madona podává Ježíšovi držícímu v pravé ruce drobné jablko, hrozen vína, jehož se dítě chápá levou rukou. Pannu Marii obklopuje ve dvou svislých pásech šest kruhových medailonů s výjevy z jejího života, chronologicky čtené jakoby v pravotočivém kruhu začínajícím vlevo dole Zvěstováním, přes Navštívení, Narození, Zmrtvýchvstalého Krista, jak se objevuje Panně Marii, Soslání Ducha svatého až po Smrt Panny Marie. Prostor přímo pod Madonou, mezi spodními medailony, je vyhrazen manželskému páru donátorů klečících v modlitbě. Žena drží v rukou růženec a mezi donátory je umístěn znak s písmeny VM se znamením podobným kamenické značce.

Desky si povšiml v roce 1859 Jan Erazim Wocel (WOCEL 1859), který ji spatřil pod hudební kruchtou děkanského kostela Nanebevzetí Panny Marie v Mostě a rozpoznal na ní souvislost s dílem Albrechta Dürera. Rudolf Eigenberger (EIGENBERGER 1914) ji přesvědčivě spojil s dílem Mistra I.W., neboť scény ze života Panny Marie na nesignované mostecké desce jsou zde téměř identické jako na Želinském oltáři. Tehdy byl obraz již umístěn v Městském muzeu v Mostě. Tohoto připsání se drží veškerá následující literatura. Výstava gotického malířství a sochařství v severních a severozápadních Čechách (OPITZ 1928b) upozornila na tuto desku vystavenou vedle dalších prací Mistra I.W. Karla Chytila, který k uvedenému konstatování o shodě mariánských výjevů s malbami ze Želiny upozornil na ne příliš obvyklou scénu s Kristem zjevujícím se Panně Marii, jež vychází z dřevořezu Dürerových Malých Pašijí (1510). Josef Opitz (OPITZ/KÜHN 1932) v popisu zařízení mosteckého kostela z doby před jeho přesunem líčí středověké zařízení kostela, do kterého majetné měšťanské rodiny a cechy věnovaly zbožné odkazy či zřizovaly oltářní retábly. Podle množství dochovaných malovaných i řezaných retáblů či jednotlivých kusů, jejichž původní umístění v kostele se Opitz pokusil na základě pramenů rekonstruovat, je patrné, že kostel byl počátkem 16. století bohatě vyzdoben. Pro obraz od Mistra I.W. navrhl

logicky umístění v některé z kaplí, jejichž zřizovatel není znám, tzn. první a pátá kaple na evangelijní straně a třetí a čtvrtá kaple na epištolní straně. Opitz navrhl možnost, že jde o zbytek nedochovaného retáblu umístěného na oltář zmíněný ve zprávě administrátora pražského arcibiskupství z roku 1537 jako „*Maria Empfängnis*“, ale připustil i pravděpodobnější variantu, že jde o epitaf jen o jedné desce. Jaroslav Pešina (PEŠINA 1950) konstatoval u mosteckého obrazu v rámci oeuvre Mistra I.W. jakési upadání kvality projevující se schematičností, kolísáním měřítka, nejistotou stavby hlav atd. K příkrému soudu jej přivedla mimo jiné skutečnost, že malíř opakoval stejná schémata, která použil před dvanácti lety na Želinském oltáři. V mosteckém obrazu také malíř obměnil motiv hroznu v ruce Ježíše, jež použil na obraze z plzeňského františkánského kláštera, objednaném Kašparem Kašpárkem a datovaném tímtož rokem 1538. Používání stejných schémat je však prvkem, který je pro dílo Mistra I.W. či jeho ateliéru charakteristický, význam a velikost tohoto malíře tkví především v dokonalém malířském provedení, což právem připomněl i Pešina. Autor upozornil zejména na kruhové medailony s výjevy kolem Madony jako na zvláštnost, která se v Cranachově malbě neobjevuje, a jejich původ velmi případně odvodil ze zdrojů v nizozemské malbě (Mater Dolorosa od Barenta van Orley, 1516) (FRIEDLÄNDER 1934, obr. 95) s tím, že jejich nositelem mohl být právě nizozemskou malbou ovlivněný Lucas Cranach. Ladislav Kesner st. (KESNER 1993), který desku vystavil na monografické výstavě Mistra I.W. v Litoměřicích, zdůraznil její vysokou malířskou kvalitu, ačkoliv jde podle jeho slov o eklektický kompilát, nepostrádající však kombinační zajímavost. Opět se pozastavil nad jedinečnou formou kruhových medailonů a doložil na příkladech jejich existenci v německé malbě inspirované antickými mincemi (u Dürera, Holbeina a Cranacha). K Pešinovu srovnání s malbou Barenta van Orlye doplnil ještě obraz Sedmi radostí a sedmi strastí Mariiných (Galerie Colonna, Řím) (FRIEDLÄNDER 1972, obr. 94, 95) od téhož autora s poukazem na opakující se kompoziční řešení ve výjevech Zvěstování, Navštívení, Narození a Smrti Panny Marie. Vzor pro centrální postavu Assumpty pak našel v Dürerově grafickém listu Madony na půlměsíci z let 1498–1500 (JAHN 1972, obr. 1883). Při poslední výstavě děl z okruhu Lucase Cranacha z českých sbírek (KESNER 2005) vyzdvihl tentýž autor kromě již řečeného rafinovaný kolorit obrazu a niterné výrazy obličejů, zejména Madony a Ježíše, které daleko přesahují „náčrtníkovou typovost dílenské produkce“. Ke kompozici s kruhovými medailony opět připomněl dobovou, již renesanční oblibu této formy obrazu v portrétní, náboženské i

profánní malbě s opětovným poukazem na obrazy Barenta van Orley.

Forma medailonů používaná ve středověku pro zobrazení výjevů ze života Panny Marie a Krista souvisí, jak bylo povšimnuto, se zobrazením radostí a strastí Panny Marie. Od Lucase Cranacha st. se skutečně dochovala grafika s námětem Sedmi radostí Panny Marie, která kompozičně opakuje zmíněné schéma Barenta van Orleye (HOLLSTEIN 1954–68, 50). Madona zde trůní na nebesích, čte knihu a je obklopena sedmi medailony s náměty: Zvěstování, Narození, Klanění tří králů, Nalezení Krista v chrámě, Zjevení Krista Panně Marii, Seslání Ducha svatého a Korunování Panny Marie. Skladba námětů se mírně liší, což ukazuje, že jejich výběr nebyl ustálen či přísně kodifikován. Celková kompozice s medailony kolem Panny Marie Mostecké desce odpovídá a je velmi pravděpodobné, že tato nebo podobná Cranachova grafika sloužila Mistru I.W. jako vzor, který zkombinoval se zmíněnou Assumptou od Albrechta Dürera nebo ještě spíše Lucase Cranacha. Velmi blízká typem (kombinace vinných hroznů v ruce Madony a jablka u Ježíše), ale i formálně je totiž naší Assumptě též Madona z Cranachova wittenberského katalogu relikvií (Wittenberger Heiltumsbuch 1969, nepag.).

Z námětů v medailonech se však kryjí pouze čtyři (Zvěstování, Narození, Zjevení Krista P. Marii a Seslání Ducha svatého). V rámci ikonografie Mostecké desky se tedy nabízí ještě jedna možnost výkladu. Podobným ikonografickým typem, jehož vizuální forma je předchozímu velmi blízká, jsou růžencová zobrazení. Forma medailonů se v nich ustálila v posledním desetiletí 15. století pro vyobrazení tzv. tajemství neboli námětů k meditaci, sestávajících z událostí ze života Panny Marie a Krista, rozdělených většinou na tři oddíly po pěti výjevech: z dětství Ježíše Krista (radostné), z jeho světského působení (bolestné) a z jeho působení po Zmrtvýchvstání (oslavné). Sled událostí a způsob modlitby růžence byl podrobně popisován v růžencových knihách, z nichž nejucelenějším kompendiem je kniha *Der beschlossenen gart des rosenkranz marie*, publikovaná norimberským lékařem Ulrichem Pinderem v roce 1505 (Der Rosenkranz 2003, 153, 167, pozn. 6). Četné růžencové obrazy, které se těšily oblibě zejména v Německu (např. Kolín n. Rýnem, Norimberk), souvisely se zakládáním růžencových bratrstev či nadací zbožných laiků a jejich forma se rychle šířila zejména prostřednictvím grafických listů. Didaktické rozdělení jednotlivých výjevů do medailonů obklopujících Madonu, někdy jakoby navlečených na modlitební šňůru či kruh z růžových květů, pomáhalo modlícím se orientovat se v pořadí modliteb Ave, Otčenáše a meditací nad životem Krista a Panny Marie, které se střídaly v přesném

sledu. David Ganz (Der Rosenkranz 2003, 166) ve své stati dokazuje na četných příkladech, že před růžencovými obrazy, zejména v podobě grafických jednolistů, se věřící skutečně modlili. Madona ve středu kompozice byla většinou buď trůnicí, nebo ve formě Apokalyptické ženy stojící na půlměsíci ve sluneční záři, tedy typu Assumpty. (Srov. např. v malbě: Madona ve trojitém růženci z farního kostela sv. Petra ve Weilheimu, kol. 1500; v řezbářském provedení Růžencová Madona z poutního kostela ve Weingarten od Tilmana Riemenschneidera; v dřevořezu např. Růžencový obraz od Wolfa Trauta, kol. 1510, BAXANDAL 1996, 219–220.) Jako Assumpta je Madona zobrazena i na Mostecké desce, kde vlevo dole klečí v modlitbě donátorka s růžencem v ruce. Výběr témat v medailonech odpovídá výběru ze dvou oddílů růžencové modlitby, jak je ve spisu *Psalter und Rosenkranz Unserer Lieben Frau* (Augsburg 1490) uvádí jeden ze zakladatelů růžencové zbožnosti Alanus de Rupe: radostnému (Zvěstování, Navštívení, Narození) a oslavnému (Seslání Ducha svatého a Smrt Panny Marie). V medailonech jsou vynechána pašijová témata, což ovšem nebylo nic neobvyklého (např. Andělské pozdravení od Veita Stosse z kostela sv. Vavřince v Norimberku, 1517–18, jeho velmi podrobný ikonografický výklad viz: Der Rosenkranz 2003, 153–169). Medailon s Kristem zjevujícím se Panně Marii, který na Mostecké desce obsahuje zároveň motiv vyvedení prarodičů z předpekli, sice do růžencových vyobrazení nebývá zahrnut, dá se však na něj vztáhnout např. jeden z dodatků k Ave, jež sestavil dominikán a zakladatel prvního růžencového bratrstva v Kolíně nad Rýnem Jakob Sprenger (*Die erneuerte Rosenkranzbruderschaft*, Augsburg 1475). Ten zní: „Der (Kristus) allerheyligste sel abfur zu den hellen / und der gerechten mensche sel auß der vorhell erledigt hat Amen“ (500 Jahre Rosenkranz 1976, 121).

Z obvyklého rámce Sedmi radostí Panny Marie, kam patří 1. Zvěstování, 2. Navštívení, 3. Narození Krista, 4. Klanění tří králů, 5. Setkání se Simeonem či Představení v chrámu, 6. Nalezení Krista v chrámu, 7. Korunování Panny Marie (na některých zobrazeních se vyskytuje místo jedné z těchto scén téma Zjevení Krista Panně Marii) se zase vymyká Smrt Panny Marie na posledním medailonu mostecké malby, která je naopak vždy obsažena v tzv. „tajemstvích“ růžence (ROYT 2006, 211; LCI 1970, II., 62). Upomíná totiž na eschatologický význam růžencové modlitby, jejíž nebiblický dodatek, přidaný k biblickému Ave v 16. století zní: „Svatá Marie, matko Boží, pros za nás hříšné, nyní i v hodině smrti naší Amen“ (500 Jahre Rosenkranz 1976, 43).

Rychlé rozšíření růžencových bratrstev, která byla zakládána i v Čechách (doložená

jsou např. 1483 v Ústí nad Labem nebo 1490 v Teplé) (MACEK 2001b, 283) zejména v dobách šíření utrakvismu a později protestantismu jako důležitý nástroj obnovy moci katolické církve, bylo založeno zejména na tom, že Panna Maria byla chápána jako patronka dobré smrti, růženec dokonce patřil k Ars moriendi, umění zbožné smrti, a bratrstvo se také podílelo na pohřbu svých členů (500 Jahre Rosenkranz 1976, 115). Znakem člena růžencového bratrstva bylo nosit růženec viditelně při sobě. Postupem času se ukazuje stále více obrazů i na území Čech a Moravy, jejichž ikonografie odpovídá růžencovým vyobrazením, které je typické výhradně pro katolické prostředí. (HLOBIL 1971, 9–16; ČERNÝ 1999, č. kat. 327; HAMSÍKOVÁ 2004, 277–304). Souvislost růžencových zobrazení a typu Sedmi radostí Panny Marie je ikonograficky tak úzká, že lze stěží rozhodnout, k jakému typu mostecký obraz patří. Není tedy vyloučeno, že zobrazení donátoři byli členové růžencového bratrstva, které je v katolicky orientovaném Mostě zmiňované již roku 1491 (MACEK 2001b, 283).

Literatura: WOCEL 1859, 99; EIGENBERGER 1914, 76; OPITZ 1922, 148; OPITZ 1926, č. kat. 28a–h, 12; Opitz 1928b, č. kat. 227, 58, 71, 82; JUNIUS 1928, 140; OPITZ 1929, 574; OPITZ 1930a, 76; CHYTIL 1931, 34, 37; MATĚJČEK 1931a, 21; OPITZ/KÜHN 1932, 16, tab. XII; Československá vlastivěda 1935, 108; PEŠINA 1950, 83, 131, č. kat. 387; THIEME/BECKER 1950, 425; PEŠINA 1958, č. kat. 356, 87; KESNER/HOMOLKA 1964, 69; Češka gotska umetnost 1979, č. kat. 23, 30; Gotika v Českoj 1979, č. kat. 23, 17; MANNLOVÁ-RAKOVÁ 1988, obr. 105; Severočeské umění 1988, nestr.; KESNER 1993, 33–34; KYZOUROVÁ 1996, 269; GRIMM/ERICHSEN/BROCKHOFF 1994, 188, obr. s. 190; ROYT 2002, 211; KESNER 2005, in: CHAMONIKOLA, č. kat. 39, 34, 37.

25. Mistr I.W., Odpočívající Kristus, dat. 1541

Deska byla objednána opatem Bartolomějem zřejmě pro cisterciácký klášter v Oseku, poté se dostala do sbírek Musea des Sächsischen Altertumsvereins v Drážďanech jako dar pana Maler Grafa (WANCKEL 1895).

Malba na dřevěné desce, rozměry: 77 x 68 cm

Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister, inv. č. 1957.

Oboustranně malovaná deska s Odpočívajícím Kristem, na zadní straně architektonický motiv, v horní polovině dva znaky: 1. znak se zkříženými opatskými berlemi nad sarkofágem na černém pozadí a iniciálami BA je znakem cisterciáckého opatství, 2. znak s jelením paroží s uraženými špičkami na červeném pozadí je rodovým erbem opata oseckého kláštera Bartoloměje, v dolní polovině jsou dva medailony s hlavami sv. Petra a Pavla.

Obrazovou plochu poměrně malého formátu vyplňuje postava odpočívajícího Krista, sedícího na nízkém pravoúhlém kameni. Za Kristem je rozprostřen závěs, který je v levé části poodhalen, a odkrývá tak pohled do vzdálené krajiny. Toto pozadí je od Krista odděleno nízkou zídkou, na níž je nápis *Ecce homo*, datum 1541 a signatura I.W. Kristovo nahé tělo, zahalené jen bederní rouškou, je rovnoměrně pokryto krvácejícími ranami po bičování. Schoulený Kristus má palec levé nohy položený přes palec pravé nohy, pravou rukou si podpírá tvář a levou má složenou v klíně. S bolestným výrazem hledí na diváka, na hlavě má trnovou korunu, z pod níž mu po obličejí kanou krůpěje krve.

Již v roce 1895 zmiňuje tento obraz Otto Wanckel (WANCKEL 1895) jako dar pana „Maler Graf“ tehdejšímu drážďanskému muzeu, autor rozpoznal zjevný vztah ke Cranachově škole. Do oeuvru Mistra I.W. byl obraz zařazen Josefem Opitzem (OPITZ 1922) ve stati věnované kopii tohoto obrazu z jezuitského kostela v Chomutově. Tentýž autor (OPITZ 1928b) jej vystavil na výstavě v Mostě a Chomutově, do katalogu zařadil také kopii Odpočívajícího Krista z městského kostela v Duchcově, datovanou rokem 1585 (nedochovanou) a zmíněnou kopii z chomutovského kostela sv. Ignáce (muzeum v Chomutově) s poznámkou, že jde o mladší obraz. Wilhelm Junius (JUNIUS 1924) shledal u drážďanského Krista stylovou blízkost k Dürerově titulnímu listu Velkých pašijí a k rytině z roku 1515. Tentýž autor (JUNIUS 1928) si později povšiml i příbuznosti s Dürerovým dřevorezem titulního listu Malých pašijí (B.16) z roku 1511 a charakterizuje krajinu obrazu jako altdorferovsko-cranachovského ražení. Antonín Matějček (MATĚJČEK 1931a) si povšiml v tomto obraze jistého obratu směrem k většímu realismu, sytější barevnosti a k prohloubení charakteristiky v duchu umění Albrechta Dürera, který vysvětluje možným vývojem dílny a spoluprací tovaryšů. Matějček také charakterizoval malbu Odpočívajícího Krista z Duchcova jako práci napodobitele Mistra I.W. Karel Chytil (CHYTIL 1931) hovoří o Bolestném Kristu v souvislosti s podobným obrazem z tzv. Trčkovského kancionálu z teh. Německého

Brodu, označeného letopočtem 1506, od významného iluminátora Pavla Mělnického. Jaroslav Pešina (PEŠINA 1950) v souladu s názorem Matějčkovým naznačil možnost příchodu nových sil do dílny stárnoucího mistra, jehož pozdní práci má tento obraz být, mimo jiné také proto, že tato deska je poslední malbou, která nese signaturu I.W. Mistr zde podle Pešiny „došel nejzazších mezí svého malířského výrazu, který mechanickou pracovní metodou a izolací dílny vyústil do slohového manýrismu“. Pešina zdůraznil jednak podmíněnost této malby již dříve zmiňovaným dřevořezem (B.16) Albrechta Dürera, jehož vliv spatřuje též v „nejranější ukázce tohoto ikonografického typu u nás“, ve zmíněné miniatuře tzv. Trčkovského kancionálu, zároveň však zde spatřuje silné reminiscence na dílo Lucase Cranacha st. Povšiml si též silnější výrazové sdílnosti Odpočívajícího Krista oproti předchozím malbám (od Želinského oltáře po desku ze Šopky a predelu s Veroničinou rouškou), zároveň však zdůraznil lineárně rozloženou tělesnou formu a plošnou, až ornamentálně působící, sevřenou siluetu Kristovy postavy. Ladislav Kesner (KESNER 1993) označil za jeho závaznou předlohu rovněž Dürerova Krista z titulního listu k Malé pašiji. Ikonograficky pak malíř vynechal svatozář a rány po hřebecích. Kesner dále jmenoval obdobná zobrazení v Cranachově díle (částečně zničená polopostava na zadní straně desky se Čtrnácti sv. Pomocníky z mariánského kostela v Torgavě, 1507; Bolestný Kristus v Erzbischöfliches Dom. u. Diözesanmuseum ve Vídni; několik Ecce homo od Cranacha ml.). Kopie tohoto obrazu z Chomutova a jiná jeho varianta z Duchcova podle Kesnera ukazují, že musel být znám a ve svém okolí dosti ceněn. Identifikací erbů na zadní straně desky Heide Mannlovou (MANNLOVÁ-RAKOVÁ 1996) byl obraz opět začleněn mezi díla Mistra I.W. vzniklá na českém území, a tak se zařadil mezi několik málo děl přesně datovaných a identifikovaných jako přímá objednávka oseckého opata Bartoloměje. Tímto určením také ztratilo opodstatnění hledat pod monogramem I.W. jméno v Sasku působícího umělce, jak to činili badatelé na saské straně (JUNIUS 1928, 138–141). Navíc i existence kopií ukazovala na to, že obraz byl původně určen pro Čechy a již tehdy nebylo relevantní hledat Mistra I.W. mezi umělci pracujícími v Sasku.

Tento ikonografický typ Krista Bolestného, sedícího na kameni, je devočním zobrazením tzv. posledního Kristova odpočinku (jinak též „Christus im Elend“), který by se ve sledu Kristových pašijí odehrával po Nesení kříže, těsně před Ukřižováním (OSTEN 1953; MEIER 1998, 259–288; FEHLMANN 1990, 79–96). V jediném obraze je tak soustředěna veškerá bolest Kristova, kterou podstoupil od Bičování po Nesení

kříže, a zároveň je zde předznamenáno jeho utrpení a smrt na kříži (SCHILLER 1971–1972, II, 85 ad.; LCI 1971, III, 496–498). Gestem Kristovy ruky podpírající hlavu je též akcentován prvek meditativní. Toto zobrazení, velmi časté zvláště v sochařství 15. a počátku 16. století v Německu (např. Hans Leinberger), ale také na Moravě a ve Slezsku (CHAMONIKOLA 1999, 3–7), se patrně vyvinulo z typologicky příbuzného tématu trpícího Joba, který byl též zobrazován sedící, jak si dlaní podpírá tvář (pravděpodobně nejstarší příklad tohoto typu je v klášteře Doberan), podobně u Albrechta Dürera (tzv. Jabach-Altar, Frankfurt nad Mohanem, Städelisches Kunstinstitut).

Rozjímání na toto téma bylo v cisterciáckém prostředí silně zastoupeno vlivem sv. Bernarda a jeho meditací nad utrpením Krista. Výtvarným vyjádřením tohoto tématu z ruky Lucase Cranacha st. je např. grafický list Sv. Bernard se modlí před Bolestným Kristem, kolem 1516 (JAHN 1972, obr. 340).

Literatura: WANCKEL 1895, 67; OPITZ 1922, 148–49; JUNIUS 1924, 10; OPITZ 1928b, č. kat. 229, 59; JUNIUS 1928, 141; HENTSCHEL 1924, 45; OPITZ 1929, 74, 76; MATĚJČEK 1931a), 20; CHYTIL 1931, 34, 37; JUNIUS 1935, 74; THIEME/BECKER 1947, 1950, 425; PEŠINA 1950, č. kat. 388, 83, 131; KESNER 1964, 69; MANLOVÁ-RAKOVÁ 1988, 46; KESNER 1993, 36; MANNLOVÁ-RAKOVÁ 1996, 157.

26. Mistr I.W. (dílno), Zavraždění sv. Václava, dat. 1543

Původní provenience, nejspíše kaple sv. Václava, chrám sv. Víta v Praze, kde je obraz vystaven dodnes

Tempera na smrkové desce, rozměry: 93 x 63 cm

Restaurováno: v roce 1913 A. Vlčkem, v roce 1969 M. Hamsíkem (rest. zpráva uložena v archivu NPÚ v Praze)

Metropolitní kapitula sv. Víta v Praze, inv. č. V 327

Tento obraz je zmiňován již v německé literatuře první poloviny 19. století, jako součást vybavení kaple sv. Václava v katedrále sv. Víta (HIRT 1830, 182; SCHUCHARDT 1851, II. Teil, 107–110). Poté ještě řada autorů tento obraz soustavně zmiňovala na

tomto místě, většinou s negativním hodnocením jeho kvality a poukazem k možnému vztahu k Lucasi Cranachovi nebo jeho žáku. Teprve Antonín Matějček (MATĚJČEK 1931) uvedl atribuci na pravou míru a připsal obraz Mistru I.W. Autor konstatoval změnu oproti minulým pracím směrem k většímu sensualismu, hybnosti a úbytku „gotického formalismu“. Tento názor později rozvedl Jaroslav Pešina (PEŠINA 1950), ale pozorované odlišnosti vysvětlil příchodem nové síly, jakéhosi mladšího pomocníka, do dílny Mistra I.W., o němž uvažoval již v případě obrazu Odpočívajícího Krista z roku 1541 a kterému měl hypoteticky tento mistr svěřit větší část provozu dílny. Tuto tezi převzal Jiří Kropáček (KROPÁČEK 1988), jenž obraz označil za práci schopného pomocníka. Zajímavá je zde proměna nazírání historiků umění na kvalitu tohoto obrazu. Hodnocení starší literatury bylo velmi kritické (např. HIRT, ZAP) na rozdíl od předchozích prací Mistra I.W. Od názoru na možnost zapojení pomocníka se opatrně odklonil Ladislav Kesner (KESENER 1993) v katalogu souborné výstavy Mistra I.W. v Litoměřicích s tím, že u malíře začal nejspíše převládat smysl pro dekorativní působení a že tento vývoj je možný i v rámci vývoje jednoho umělce. Ve své recenzi na uvedenou výstavu opravil svůj předchozí názor Jiří Kropáček, který – po možnosti přímé komparace děl vedle sebe – uvažoval spíše o návrhu kompozice u Mistra I.W. a provedení částí malby pomocníkem. K podobnému názoru došla i Ivana Kyzourová (KYZOUROVÁ 2006, 269, pozn. 7) a pokusila se na základě srovnání konkrétněji přiřadit určité části malby k hypoteticky navrženým malířům. Ve svém rozboru, který však nelze bez výhrad přijmout, předpokládala dva mistry, z nichž jeden – pokročilejší Mistr A, který provedl podle autorky např. postavy sv. Václava a Zikmunda na tzv. Litoměřických křídlech, měl provést i malbu Zavraždění sv. Václava. Milena Bartlová (BARTLOVÁ 2005) poté upozornila na zásadní věc, která formovala utváření kompozice obrazu Zavraždění sv. Václava, a to nástěnnou malbu v kapli sv. Václava od Mistra Litoměřického oltáře, jehož výjevem stejnojmenné scény byl náš obraz nepochybně silně podmíněn. Toto konstatování, spolu s upozorněním na převzetí kompozice tří hovořících postav na obraze z dřevořezu sv. Rodiny od Lucase Cranacha st., zopakovala poté i Ivana Kyzourová (KYZOUROVÁ 2008).

Podle analogií s provozem jiných malířských dílen raného novověku, zejména s dílnou Cranachovou, můžeme předpokládat, že i Mistr I.W. měl pomocníky, kteří se podíleli na přípravě nebo malířském provedení jeho zakázek. Z restaurátorské zprávy je patrné, že malba byla silně poškozena v místě hlavy sv. Václava a jeho kožešinového límce. Na

fotografiích před retuší je tedy vidět charakter prosvítající přípravné kresby, kterou jinak nelze zkoumat, protože u této desky zatím nebyla provedena infračervená reflektografie. Kresba obličejů je jemná štětcová, bez šrafury, přesně charakterizující základní rysy obličejů, což svědčí o možném použití přesné předlohy. Tou byla tentokrát zmíněná kompozice nástěnné malby se stejným námětem v kapli. V postavě sv. Václava a jeho gestu držení se kostelního klepadla v souladu s textem legendy (nejspíše) *Ut annuncietur* jde o shodu, v níž bychom mohli hledat záměr a přání objednavatele. Malíř jen modifikoval způsob provedení záhybů roucha, který pozměnil v duchu svého stylu. Dveře románského kostela v Boleslavi s půlkruhovým záklenkem a typickým klepadlem se lví hlavou zpodobují skutečné dveře svatováclavské kaple katedrály. Naskytá se otázka, zda zpřítomněním výjevu s mučednickou smrtí hlavního českého světce a knížete u dané brány do kostela nebyl sledován záměr poukázat na kapli tohoto světce v rámci organismu katedrály jako na zpřítomnění kostela v Boleslavi. Nutno připomenout, že deska vznikla dva roky po velkém požáru Pražského hradu a katedrály sv. Víta. Uvedené kompoziční souvislosti podporují původní účel obrazu pro katedrálu sv. Víta. V roce 1543, kterým je datován náš obraz, navštívil Prahu po skončení říšského sněmu Ferdinand I. Habsburský – král český (od roku 1526) a římský (od roku 1531). Přípravy na jeho pobyt zde provázely také renovace požárem zničených obydlí pro královský dvůr, jejichž urychlení král nařídil české komoře v témže roce (Inventář fondu archivu Pražského hradu č. 5, Dvorská komora z let 1529–1621, sg. D K, str. 7). Český lev a říšská orlice nad portálem nasvědčují tomu, že mohla být tato zakázka v nějakém vztahu s králem Ferdinandem I. a datum vzniku ukazuje na souvislost s obnovou zařízení katedrály po požáru roku 1541. Tehdy vyhořely podle svědectví Václava Hájka z Libočan (VEČEŘOVÁ 1996, 34; Václav Hájek z Libočan: O nešťastné příhodě, kteráž se stala skrze oheň v Menším Městě a na Hradě a na hradě svatého Václava i na Hradčanech, 1541) i vnitřní prostory kaple sv. Václava, přední dveře z kostela u kaple zůstaly bez porušení, oheň začadil stěny kaple (EKERT 1883, 28). Nejspíše tedy malba upomínala na martyrium českého patrona v době, kdy cyklus jeho legendy v kapli mohl být špatně viditelný a poničený.

Lit.: HIRT 1830, 182; SCHUCHARDT 1851, II. Teil, 107–110; ZAP 1870, 19; EKERT 1883, 69; PODLAHA/HILBERT 1906, 240–241; CHYTIL 1906, 162; PODLAHA 1908, 10; WINTER 1913, 496; PODLAHA 1925, 13; HERAIN 1929, 355;

MATĚJČEK 1931, 18; Československá vlastivěda 1935, 108; PEŠINA 1940, nestr.; ROUČEK 1947, 33; ROUČEK 1948, 14, XVI; PEŠINA 1950, 84, 131, č. kat. 389; KESNER/HOMOLKA 1964, 69; NEUMANN 1981, 126, 146, 148; Restaurátorský ateliér NG 1985, 17–18, č. kat. 9; KESNER 1993, 36–37; KROPÁČEK 1988, 186–187; KROPÁČEK 1999, 1; KYZOUROVÁ 1996, 263, 269, KESNER in: CHAMONIKOLA 2005, 140, č. kat. 40; BARTLOVÁ 2005, 70–71; KYZOUROVÁ 2007, 57, č. kat. 38.

27. Mistr I.W., Stětí sv. Kateřiny, 1544

Roku 1633 v kostele Všech svatých v Litoměřicích, od roku 1945 v Městském muzeu v Litoměřicích a od roku 1956 v Severočeské galerii výtvarného umění v Litoměřicích
Tempera na dřevěné desce, rozměry: 150 x 117 cm

Restaurováno: B. Slánským a L. Slánskou r. 1957–58

Značeno vlevo dole na kmeni letopočtem 1544

Severočeská galerie výtvarného umění v Litoměřicích, inv. č. OML: 348, SG: D–026,

Na desce výškového formátu je zobrazen okamžik Martyria sv. Kateřiny, legendické mučednice z Alexandrie a jedné ze Čtrnácti svatých Pomocníků, jak jej líčí *Zlatá legenda* (*Zlatá legenda* 1984, 264–271). Světiče klečí při pravém dolním okraji obrazu v modlitbě před rozbitým kolem, připomínajícím spolu s bouřkovými mračny na nebi předchozí pokus o její umučení. Kat ve středu obrazu ji levou rukou svírá za kadeře a mocně napřaženou pravou rukou s dlouhým mečem nad hlavou se chystá k smrtícímu úderu. Stojí v téměř tanečním postoji s ukročenou levou nohou, jeho frontální pohyb je souběžný s obrazovou rovinou a umocňuje diagonální linii, jež prochází celou kompozicí. Je oděný v bohatém soudobém kostýmu stejně jako všechny ostatní postavy na obraze, jeho pokrývka hlavy a spona přidržující pochvu meče s profilovým portrétem připomínajícím antickou minci upomínají na jeho pohanské smýšlení. Prostor prolamuje do hloubky kolmo postavená stěna z kvádrů tvořící druhý plán, jež odděluje hlavní aktéry od skupiny pohanských filosofů obrácených sv. Kateřinou v disputaci na křesťanskou víru. Filosofové živě gestikulují, počítají na prstech či ukazují k odsouzené světiči. Od nich směrem do hloubky obrazu pokračuje třetí obrazový plán, skalnatý terén se vlevo zvedá do výšky a mění se v les, z něhož právě vystupuje drobná postava. Obraz je zmiňován v rukopisné topografii Litoměřic sepsané V. Lukschem (LUKSCH

1920) jako součást původního zařízení farního kostela Všetech svatých v Litoměřicích. Roku 1850 byl odvezen do Drážďan a 1886 odkoupen z drážďanského soukromého majetku zpět Diecézním muzeem v Litoměřicích. Byl vystaven na výstavě gotického malířství a sochařství v severních a severozápadních Čechách. Jeho autora Josef Opitz (1928b) pomocně nazval Mistrem Oseckého oltáře sv. Barbory a označil za druhého anonyma činného v tomto regionu a přepracovávajícího cranachovské vlivy. Do jeho oeuvru zařadil kromě Oltáře sv. Barbory ještě pozdní obraz Kovového hada. Otakar Votoček (VOTOČEK 1948) připsal obraz Mistru I.W. a konstatoval jeho vysokou kvalitu. Jaroslav Pešina (PEŠINA 1950), shledal v posledním signovaném obraze Bolestného Krista (1541) a v následujícím obraze se Smrtí sv. Václava (kaple sv. Václava, katedrála sv. Víta v Praze) změny, které ho vedly k domněnce, že dílnu přebírá mladší malíř, poučený současným děním v Cranachově ateliéru. Významnou změnou oproti předchozímu pojetí mu byla krajina a téměř botanicky přesné líčení přírodních podrobností a hloubka obrazového prostoru a větší schopnost dramatické skladby kompozice. Všechny tyto novinky jsou obsaženy v hlavním díle tohoto období, oltářním retáblu sv. Barbory z Oseka. Časově hned za něj zařadil desku se Stětím sv. Kateřiny z Litoměřic jako jeho dílenskou variantu, a to kvůli mělkému obrazovému prostoru a méně podrobnému rozvinutí krajiny a celkovému řemeslnějšímu provedení. Toto určení přejímá později Ladislav Kesner st. (*Umění restaurátorské* 1964) a Otakar Votoček (VOTOČEK 1983). Pro otázku proveniencí desky se Stětím sv. Kateřiny byl významný objev archivní zprávy Otakarem Votočkem (VOTOČEK 1961), z níž vyplývá, že obraz byl k roku 1633 jmenován v inventáři litoměřického městského kostela mezi zařízeními, které sem bylo téhož roku uloženo tehdejším císařským rychtářem Heroldem ze Stodu, podobně jako desky s pašijovými náměty od Mistra litoměřického oltáře. Tuto provenienci přijal později i Ladislav Kesner (KESNER 1993; KESNER 2005). Tentýž autor (KESNER 1993) v katalogu monografické výstavy Mistra I.W. učinil důkladné srovnání naší desky se středním výjevem oseckého retáblu, který je v jednotlivých prvcích s touto kompozicí téměř totožný. Jako argument pro Pešinovu teorii o dílenské replice uvádí kontrast zaplněné levé a prázdné pravé strany obrazu jako výsledek menší obratnosti. Zároveň ale vzhledem k méně náročné obsahové stránce litoměřického obrazu navrhl možnost, že osecký obraz je rozšířenou verzí pro větší a náročnější zakázku, která mohla vzniknout i později. Tato varianta se potvrdila poté, co byl určen majitel erbu na křídle Oseckého oltáře. Vznikla tak následující řada po sobě jdoucích

obrazů: Ecce homo, 1541; Zavraždění sv. Václava, 1543; Stětí sv. Kateřiny, 1544; Stětí sv. Barbory, po 1546; Kovový had, kolem 1550. Předposlední tři obrazy se skutečně od ostatních liší jednak zejména použitím nových prostorotvorných prvků, neobvyklých kompozic a větší tvůrčí svobodou v modifikaci předloh. Zároveň jdou plně ve stopách děl Mistra I.W. z předchozí doby, některé prvky jsou z nich přímo převzaty, což svědčí o fungující dílně, v rámci níž byla používána a přepracována stejná osvědčená schémata (stádo ovcí se spravedlivým pastýřem na Stětí sv. Barbory se objevuje už na medailonu s Narobením na votivní desce mostecké nebo motiv rozprávějících postav vidíme už na predele Želinského oltáře).

Obraz se Stětím sv. Kateřiny se však z této řady vymyká neobyčejnou kvalitou. Nově je pojato přírodní prostředí s příkrou diagonálou svažujícího se kopce, kterou ještě podtrhuje kompozice postav. Také výrazová hloubka a síla rozmáchlého gesta kata, stejně jako doprovodných postav, je autentičtější a svěžejší než na osecké desce, které se kvalitou zcela vyrovná a svou lapidárností ji dokonce předčí. Celková kompozice s přihlížejícími figurami filosofů se blíží Cranachově grafice se Stětím sv. Barbory (kolem 1509) (JAHN 1972, obr. 336) a malbě stejného námětu z Budapešti (Sbírka Ráday) a New Yorku (Metropolitam Museum, kol. 1510), inspirované zmíněnou grafikou, kterou dle Buchnerovy identifikace erbu objednal u Cranacha st., když byl v Nizozemí, antverpský měšťan Lukas Rehn (FRIDLÄNDER/ROSENBERG 1978, č. kat. 21). Obraz Stětí sv. Kateřiny na něj navazuje tentokrát volně a dá se říci, že tento obraz je nejinvenčnější malbou celého oeuvre Mistra I.W.

V otázce autorství Mistra I.W. nebo jeho mladšího pomocníka vyslovil Kesner (KESNER 1993; KESNER, in: CHAMONIKOLA 2005) oproti Pešinovi názor, že jde nepochybně o dílo samotného Mistra I.W., a zřetelné odlišnosti v pojetí vysvětlil možností vývoje této umělecké osobnosti a jeho pomocníka. Stejně tak Ivana Kyzourová (KYZOUROVÁ 1996) při rozdělení děl tohoto mistra autorsky zařadila náš obraz k pokročilejšímu Mistru A, který měl pracovat již na vnějších křídlech litoměřických desek se sv. Václavem a Zikmundem a vnějších křídlech retáblu ze Želiny. Vzhledem k tomu, co je známo o dílenském provozu ve středověku a v raném novověku, je téměř jisté, že se dílna Mistra I.W. neskládala pouze z jedné osoby a že se na jednotlivých dílech mohly střídát ruce i několika malířů (srov. např. FAJT 1997, 302–311; BARTLOVÁ 2004, 12–20; ERICHSEN, in: GRIMM/ERICHSEN/BROCKHOFF 1994, 67–82, 150–165; SANDNER 1994, 83–95; TACKE 1994).

Pokud považujeme Monogramistu I.W. za hlavního mistra, kvalita tohoto obrazu jeho autorství nevyklučuje. Subtilní rozdělení jednotlivých rukou bude dle mého názoru vždy jen hypotézou, možná i poté, co budou k dispozici snímky přípravných kreseb IR-reflektografií u všech obrazů. Srovnání totiž může být bezpředmětné vzhledem k přesnému kopírování předloh, které je pro práci této dílny typické, protože se tak nemůže v kresbě projevit osobitost jejího autora.

Literatura: LUKSH 1920, netištěný rkp., nestr.; OPITZ 1928b, č. kat. 232, 59; OPITZ 1928a, 274; OPITZ 1929, 575; OPITZ 1930a, 76; VOTOČEK 1948, č. kat. 17, 9, 16; PEŠINA 1950, č. kat. 395, 85, 132; VOTOČEK 1957, 19–21; PEŠINA 1958c, č. kat. 364, 88; Soupisy musejí a galerií 1959, 11, č. 16; VOTOČEK 1961, č. kat. 17, 16, 9, 22, 23; KESNER/HOMOLKA 1964, 69; Umění restaurátorské 1964, 7, č. 5; Kat. Litoměřice 1964, č. kat. 33, 13; VOTOČEK 1983, nestr.; KESNER 1993, 43; KYZOUROVÁ 1996, 269; KESNER, in: CHAMONIKOLA 2005, č. kat. 41, 142.

28. Mistr I.W. (a dílna), Oltářní retábl sv. Barbory, po 1546

Pochází z cisterciáckého kláštera v Oseku, součástí sbírek klášterní galerie v Oseku, od roku 1949 je v majetku Národní galerie v Praze

Třídílný oltářní retábl s pohyblivými oboustranně malovanými křídly, nesignováno, nedatováno, v pravém dolním rohu vnějšího křídla se sv. Šebestiánem je zobrazen erb s levotočivým hříčem na červeném štítě se třemi bílými péry v klenotu

Olejová tempera na smrkové desce, rozměry: 141 x 111 cm (střed) a 141,5 x 51,5 cm (křídla)

Restaurováno: v letech 1956–60 M. Hamsíkem a L. Svobodou (střední deska) a v roce 1967 M. Hamsíkem a F. S. Tvrdým v Praze (křídla), rest. zprávy č. 273 a 535 jsou uloženy v rest. oddělení NG v Praze, v roce 2000 Veronikou Balcarovou
Národní galerie v Praze, Anežský klášter, inv. č. DO 5426, DO 5427, DO 5428.

Střední deska s námětem Stětí sv. Barbory je rozdělena do tří reliéfně pojatých prostorových plánů. V prvním plánu se odehrává hlavní děj se dvěma monumentálními postavami klečící sv. Barbory a jejího otce a zároveň kata Dioskura. Druhý plán tvoří napravo skalisko, od něhož se směrem dozadu zvedá krajinný terén vzhůru, a nalevo

skupinka tří v měřítku menších hovořících postav. Ve třetím plánu se napravo odehrávají dvě předcházející epizody z legendy o sv. Barboře a nalevo je krajina ustupující do dálky. Horní část obrazu rámuje stlačený oblouk ze zlacených rozvilin s motivem stylizovaných vinných listů s hrozny. Dvě hlavní postavy opakují kompozici litoměřického Stětí sv. Kateřiny, Dioskuros má však pevnější nebo topornější postoj. Zatímco masivní věž svíse uzavírá pravý okraj obrazu, v levé části je zobrazen jakýsi mikrosvět s drobnopisně pojatými živočichy, jako jsou hýl a pěnka, na květině konvalinky sedí motýl babočka admirál, při travnatém břehu říčky, na níž plavou drobnou labutě, vyrůstají stromy miniaturních rozměrů. V pravé části obrazu je ve třetím plánu zobrazena perspektivně zmenšená postava Dioskura, jak se ptá pastýře na úkryt sv. Barbory. Ten ukazuje směrem k jeskyni, kde světici onen Dioskuros již tahá za vlasy ven. Stádo zrádného pastýře se za trest změnilo v hejno kobylek. Na jedné ze skalnatých teras oddělujících jednotlivé výjevy od sebe pase poklidně stádo ovcí jiný pastýř, který úkryt sv. Barbory neprozradil. Na křídlech jsou zobrazeny postavy svatých: Petr, Pavel (vnitřní strany), Roch a Šebestián (vnější strany), které zaujímají celý prostor obrazu. Vnitřní křídla jsou zdobena zlaceným listovým dekorem a světci stojí před brokátovým závěsem, na vnějších křídlech jsou zobrazeni v krajině.

Střední deska se Stětím sv. Barbory byla vystavena Josefem Opitzem (OPITZ 1928b), který malbu zařadil do blízkosti Mistra I.W. a jeho autora pracovně nazval Mistrem oseckého oltáře sv. Barbory. Tomuto mistru připsal ještě deskový obraz se Stětím sv. Kateřiny z Litoměřic, datovaný rokem 1544, a obraz Kovového hada (expoze v děkanském kostele Nanebevzetí Panny Marie v Mostě). Oltář se Stětím sv. Barbory časově zařadil do rozmezí let 1540–50. Autor rozpoznal mnohé výpůjčky v kompozicích a typech z díla Lucase Cranacha a do jeho blízkosti zařadil (OPITZ 1928a) deskový obraz se sv. Jakubem a Janem Evangelistou z teplického muzea. V katalogu bývalé obrazárny oseckého kláštera (OPITZ 1930b) je oltář sv. Barbory určen jako „Cranachova škola“. Jaroslav Pešina (PEŠINA 1950) uvažoval o tomto mistru jako o mladším pomocníku stárnoucího Mistra I.W., jehož umění podle něj „výústilo v slohově čistý manýrismus“ vyčerpáním mechanicky opakovaného fondu předloh a dosáhlo nejzazších mezí svého malířského výrazu. Ladislav Kesner (KESNER 1964) datoval oltář sv. Barbory shodně s Pešinou do první poloviny 40. let a vysvětlení zmíněných nových formálních prvků shledal v rámci individuálního vývoje jednoho umělce. Stětí sv. Barbory srovnal s Cranachovým dřevořezem z Germánského

národního muzea v Norimberku (kol. 1510) a deskovým obrazem z Metropolitního muzea v New Yorku. Ten je bližší spíše obrazu Stětí sv. Kateřiny z Litoměřic. Postavy sv. Petra a Pavla z křídel oltáře opakují apoštoly Cranachova grafického cyklu Krista s dvanácti apoštoly a sv. Pavlem. Autor upozornil též na malbu sv. Sebalda z kostela sv. Anny v Annabergu, práci raného Cranachova žáka působícího v Sasku, tzv. Mistra oltáře rodiny Pflocků. Ten se skutečně jako jeden ze samostatně působících Cranachových žáků Mistru I.W. formálně velmi blíží. K těmto komparacím je třeba ještě dodat, že postava sv. Šebestiána má svůj vzor opět v grafice Albrechta Dürera (B.55), jak upozornila již Ivana Kyzourová (KYZOUROVÁ 1996). Ta na rozdíl od Pešiny při svém rozdělení oeuvre Mistra I.W. na Mistra A a Mistra B považuje tyto malby za dílo progresivnějšího Mistra A, který již měl pracovat krom jiného na vnějších stranách oltáře ze Želiny. Přípravná kresba Želinského oltáře je velmi jemná a až na nepatrné korekce ji přesně kopíruje svrchní malba, podobně je tomu i u kresby Oseckého retáblu, kde malíř rovněž vycházel z přesné předlohy, přičemž jeho tmavě šedá štětcová kresba o síle 0,5–4 mm je v inkarnátech podobného charakteru (restaurátorská zpráva Veroniky Balcarové uložena v NG v Praze). Střední deska je složena jakoby z několika aditivně sestavených kompozic, utvářených na základě již předtím používaných dílenských předloh, což ukazuje na kontinuitu dílny až k Oseckému oltáři, přičemž je ale třeba brát v úvahu skutečnost, že z přípravné kresby svázané přesnou předlohou není možné vystopovat individuální pojetí umělce, které by se projevilo pouze na samostatné vytvořené kompozici (SANDNER 1998, 90–93).

Potvrzením proveniencí oltáře v oseckém klášteře, která se v literatuře tradovala (OPITZ 1928a, PEŠINA 1950, CHLEBORÁDOVÁ 1996a, 217), bylo určení majitele erbu na křídle se sv. Šebestiánem, publikované v katalogu výstavy *Lucas Cranach a české země* (HAMSÍKOVÁ, in: CHAMONIKOLA 2005, 146–148). Ten byl identifikován jako Richard Kozelka ze Hřivic (hříč v jeho erbu byl s největší pravděpodobností stříbrný, nyní se jeví jako tmavý, neboť stříbro patrně časem zčernalo), jenž v oseckém klášteře zastával funkci vyššího správního úředníka a do šlechtického stavu byl povýšen roku 1546. Tento údaj posunul vzniku retáblu do doby po roce 1546, tedy za desku se Stětím sv. Kateřiny, a potvrdil hypotézu o vzniku tohoto obrazu jako o replice pro náročnější či lépe placenou zakázku. Není vyloučeno, že onen Richard Kozelka ze Hřivic objednal oltářní obraz u příležitosti svého nově nabytého titulu. Dalším důkazem původu tohoto retáblu v oseckém klášteře je renesanční reliéf

s vyobrazením Stětí sv. Barbory z nástavce v sanktuáři, pocházejícím z klášterního kostela, jehož kompozice opakuje osecké Stětí sv. Barbory (CHLEBORÁDOVÁ 1996b, 37, č. kat. 30).

Narativnost osecké malby, naplněné množstvím symbolických prvků, včetně začlenění předcházejících epizod legendy sv. Barbory, byla pravděpodobně podmíněna přáním vzdělaného objednatele z prostředí cisterciáckého kláštera. Podle epizody se zázračným otevřením skály, která sv. Barboře dočasně poskytla úkryt, se světiice stala patronkou horníků. Zobrazení jejího následného prozrazení zlým pastýřem v pozadí zde na tento aspekt legendy nápadně upozorňuje. V této souvislosti nelze nezapomenout na dochovanou horní knihu města Hrobu (KRUTSKÝ 1996, 315), farnosti oseckého kláštera, kde je mezi prvními majiteli dolů uveden osecký opat (časově by údaj připadl na opata Jakuba). Roku 1547 mu byla propůjčena otevřená štola Božího Těla, což zajišťovalo klášteru nutný přísun finančních prostředků. Úcta k patronce horníků sv. Barboře byla tehdy v klášteře jistě silně vyvinuta. Kalich s hostií v portálu věže pak poukazuje na poslední modlitbu sv. Barbory za všechny, kteří budou pamětliví jejího a Kristova utrpení, aby byli ochráněni před smrtí (bez zaopatření) a Božím soudem (LCI 1975, VII., 305). Na sv. Barboru jako patronku horníků a ochránkyni proti náhlé smrti upozornil již Kesner (KESNER 1993).

Další rovinu interpretací, která je snad přípustná u žáka Lucase Cranacha st. (působícího v humanistických kruzích vzdělanců ať už ve Vídni nebo na dvoře saských kurfiřtů) a pro objednávku z duchovních kruhů, otevírá drobnopisný svět v levém dolním rohu obrazu. Konvalinka byla na obrazech Narození Krista a Posledního soudu zobrazována jako symbol Mariiny pokory a na znamení spásy. Na ní sedící motýl (řecky psyché) byl pro svou etymologii považován antickými autory za symbol duše osvobozující se z těla jako z kukly. V křesťanství pak podle Basila Velikého představoval Zmrtvýchvstání Kristovo (ROYT/ŠEDINOVÁ 1998, 85, 112). Obraz popravky a utrpení křesťanské světiice k podobným výkladům přeneseným na Kristovu následovnici přímo nabádá, stejně jako symbolický výklad ptáka hýla, který souvisí s utrpením Krista. Labuť je pro svou bělost symbolem čistoty duše a dobré smrti, její zpěv pak Konrád z Würzburgu (*Goldene Schmiede*) připodobnil k posledním Kristovým slovům na kříži (ROYT/ŠEDINOVÁ 1998, 126).

Literatura: OPITZ 1928b, č. kat. 231, 59; OPITZ 1928a, 274; OPITZ 1930a, 76; OPITZ 1930b, č. kat. 22 a, b, c, 19–21; PEŠINA 1950, 84, 131; KESNER 1964, 69, č. 140; SEVEROČESKÉ UMĚNÍ 1988, č. kat. 96, 25; KESNER 1965, 29; SČU 1988, 64, 78, č. 89; KESNER 1989b, č. kat. 3a, 3b, 3c; NG v Praze 1992, č. kat. 25, 52; KESNER 1972, nestr.; Gotik in Böhmen 1969, 128–129; VACKOVÁ 1989, 93; KESNER 1993, 39–40; Osek 1996a, č. kat. 33, 38; Osek 1996b), 217; HAMSÍKOVÁ 2004b, č. kat. 14, 94–103; HAMSÍKOVÁ, in: CHAMONIKOLA 2005, č. kat. 43, 146–148; FAJT/CHLUMSKÁ 2007, 109.

29. Dílna Mistra I.W., Kovový had, kolem 1550

Původní provenience není známa, deska byla součástí sbírek klášterní galerie v Oseku, odtud po válce převedena do Regionálního muzea v Teplicích, potom pod správu tehdejšího Krajského střediska státní památkové péče a ochrany přírody v Ústí n. Labem (inv. č. MO 2)

Malba na dřevěné desce, rozměry: 121 x 95 cm

Restaurováno: v letech 1987–88 R. Ondráčkem (rest. zpráva v NPÚ v Ústí n. L.), roku 2005 M. Černou (rest. zpráva v NPÚ v Ústí n. L.)

Expozice kostela Nanebevzetí Panny Marie v Mostě, inv. č. exp. č. 36

Obraz zachycuje okamžik ze *Starého zákona* (*Nu – 4. kniha Mojžíšova 21, 5–9*), kdy Mojžíš vyzdvihuje na kříž kovového hada, aby zachránil od uštknutí jedovanými hady spravedlivé izraelity. Výjev se odehrává v otevřené krajině, je hloubkově rozdělen do dvou plánů a svisle ho přetíná Mojžíšova tyč s hadem na dvě symetrické poloviny. Pravou polovinu zaujímá robustní postava Mojžíše, za níž jsou vidět přes sebe ležící, již mrtví izraelité, zsinalí a obtočení množstvím hadů, v levé části se tísní postavy klečících a modlících se zachráněných izraelitů. Krajinné pozadí tvoří prostá planina, kde je v dále rozprostřen stanový tábor. Významové rozdělení na pravou a levou stranu je dodrženo i v pozadí, kde je v dálce vidět ve stanu drobnou modlící se postavu a napravo leží několik mrtvých, perspektivně zmenšených postav obtočených hady.

Obraz byl vystaven na výstavě v Mostě a Chomutově. Josef Opitz (OPITZ 1928a, 1928b) jej zařadil jako nejmladší ze skupiny děl Mistra Oseckého oltáře sv. Barbory a datoval jej kolem nebo po 1550. Jaroslav Pešina (PEŠINA 1950) v tomto obraze viděl

poslední dílo mladšího spolupracovníka Mistra I.W., který pokračoval v jeho tradici do padesátých let 16. století a navázal na pozdní sloh Lucase Cranacha, kdy malíř formuluje téma Kovového hada, které se poprvé objevuje v tzv. dogmatickém zobrazení Hříchu a vykoupění (Alegorie spasení a hříchu / Zákon a Evangelium / Zákon a milost) z Gothy z roku 1529. Druhý typ tohoto zobrazení, které Cranach formuloval na základě teologické nauky Martina Luthera a patrně i Filipa Melanchtona, je v pražské Národní galerii. Pešina dále upozornil na „semitský přízvuk“ obličejových typů a poukázal na tento rys právě v pozdních Cranachových obrazech se starozákonními tématy. Důležitou složkou je tu také rozvinutí prostoru do hloubkového plánu, dramatická sevřenost kompozice, zesílená tělesná aktivita figur a až karikaturně přístřená fyziognomie tváří. Na základě těchto indicií Pešina obraz datoval před 1550. Protože není dochován žádný další obraz, který by bylo možno spojit s dílnou Mistra I.W., Pešina usuzuje, že před rokem 1550 tento mladý malíř dílnu opustil a ta po jeho odchodu zanikla. Obraz byl vystaven v expozici v děkanském kostele v Mostě a v katalogu byl Heide Mannlovou (MANNLOVÁ/NOVÁKOVÁ 1988) zařazen vedle votivní desky Mostecké jako přímé dílo Mistra I.W. Ladislav Kesner (KESNER 1993) obraz označil za ojedinělý a neprávem opomíjený, protože je zde téma Kovového hada pojato samostatně, což se v okruhu Lucase Cranacha nevyskytuje. Obraz datoval do poloviny padesátých let a uvažoval o autorství Mistra I.W. s možným podílem pomocníka. Obraz byl poté vystaven na výstavě Lucas Cranach a české země a v katalogu (HAMSÍKOVÁ, in: CHAMONIKOLA 2005, 144) bylo poukázáno na daleko nižší výtvarnou kvalitu ve srovnání s ostatními deskami. Ve srovnání s měkkostí světelných přechodů například sametových šatů světic působí draperie obrazu Kovového hada tvrdě a schematicky. Také předchozí logika ve vzájemných prostorových vztazích jednotlivých postav a jejich zasazení do náročně komponovaného krajinného prostředí je na obraze Kovového hada vystřídaná nepravděpodobným uskupením figur, které je vyřešeno překrytím kritického místa svislým břevnem kříže. Jinak zde malíř ještě těžší z prostorotvorných principů Mistra I.W., například postavu klečící zády k diváku spatříme na medailonu se Smrtí Panny Marie Mostecké desky, krajina s vysokým horizontem je řešena obdobně jako na Zavraždění sv. Václava. Malbu Kovového hada je však třeba zařadit mezi slabší dílenské práce.

Ikonograficky tvořilo vyvýšení hada na poušti tradičně již od 12. století v typologickém paralelismu předobraz Ukřižování, což jako průměr zaznívá již v Evangeliu sv. Jana (Jn

3,14). Vlivem Martina Luthera získalo téma Kovového hada, které jím bylo začleněno do výtvarných kompozic zmíněné Alegorie spasení a hříchu, nový význam. D. Ehresmann (EHRESMANN 1967, 32–47) jej interpretoval na základě Lutherových kázání jako téma, které sloužilo jednak jako příklad jeho revoluční myšlenky o spáse skrze pouhou víru vyjádřený v Pavlově *Epištole Římanům* (zachránění Izraelitů pohledem na kovového hada), jednak dopomohlo k ozřejmení jeho pozice v otázce obrazů (skrze divergenci mezi symbolickým zobrazením a idolatrií – symbol kovového hada Hospodin přikázal vytvořit k záchraně spravedlivých Izraelitů).

Protože se toto téma vyskytuje většinou v souvislosti s Ukřižováním (také např. na tzv. protimorových mincích ražených v Jáchymově) (EHRESMANN 1967, 32; KATZ 1932), dá se předpokládat, že obraz byl původně také součástí oltářního retáblu, možná v podobném uskupení jako např. retábl sv. Kříže z dómu v Míšni (Cranachova škola, 1526), kde tvoří v duchu typologického paralelismu spolu s Obětováním Izáka předobraz pro Ukřižování, nebo byl součástí zmíněné kompozice Alegorie spasení a hříchu.

Literatura: OPITZ 1928b, č. kat. 233, 60; OPITZ 1928a, 274; OPITZ 1930a, 76; OPITZ 1930b, č. kat. 21, 19; PEŠINA 1950, 85, 132; KESNER 1964, 69; MANNLOVÁ/NOVÁKOVÁ 1988, nestr.; Severočeské umění 1988 nestr.; KESNER 1993, 44; Osek 1996a, č. kat. 33, 38; Osek 1996b, 217; HAMSÍKOVÁ, in: CHAMONIKOLA 2005, č. kat. 42, 144.

IV. Vzdálenější recepce Cranachových prací, malby podle jeho grafických předloh od umělců příslušejících k saské malířské škole

30. Hans Hesse, tzv. Roudnický oltář, 1522

Datováno na kameni v dolní části obrazu se Zmrtvýchvstáním

Dvanáct jednostranně malovaných desek (z toho čtyři původně oboustranné a rozříznuté a čtyři jednostranně malované) s náměty Kristových pašijí (Poslední večeře, Olivetská hora, Zajetí Krista, Kristus před Annášem, Bičování Krista, Korunování Krista trním, Ecce homo, Pilát si myje ruce, Nesení kříže, Ukřižování, Kladení do hrobu,

Zmrtvýchvstání

Původní provenience: neznámá, dle Matějky (Soupis IV., 177) obrazy „nalezeny roku 1764 v panské budově blíže kláštera kapucínského“ – Pešina uvádí „na půdě knížecí jízdárny“ – „a přeneseny do proboštského chrámu“.

Rozměry: 163 x 125 cm

Restaurováno: (dle údajů Pešiny) desky s Bičováním a Kristem před Pilátem ve Vídni roku 1897, desky s obrazy Kristus na hoře Olivetské a Nesení kříže tamtéž roku 1898. „Tehdy dvě oboustranně malované desky rozřezány, další dvě oboustranně malované desky s Kladením do hrobu na vnitřní a Bičováním na vnější straně, s obrazem Zmrtvýchvstání na vnitřní a Korunováním trním na vnější straně, rozřezány roku 1931–32 J. Hlavínem v Praze a restaurovány.“ Tato informace, jejíž zdroj Pešina neuvedl, jej uvedla v omyl, pokud jde o rekonstrukci retáblu.

Poté v letech 2006–2009 Bareš a Brodský. Při restaurování bylo zjištěno, že desky s Poslední večeří, Bičováním Krista, Kristem před Kaifášem (správně před Annášem) a Kristem před Pilátem (správně Mytím rukou) jsou intaktně dochovány na zadní straně a musely tvořit pevná křídla zavíracího oltářního retáblu; desky s Olivetskou horou, Korunováním trním, Zajetím Krista, Korunování trním, Ecce homo, Kristus padá pod křížem (správně Nesení kříže), Ukřižování, Kladení do hrobu a Zmrtvýchvstání byly rozříznuté a musely tak tvořit pohyblivá křídla. Dále bylo zjištěno, že desky s Nesením kříže a Ukřižováním mají přemalované pozadí, bylo odkryto původní zlatené, ornamentální pozadí, stejného charakteru jako na deskách s Kladením do hrobu a Zmrtvýchvstáním.

Kostel Narození Panny Marie v Roudnici n. Labem

První, kdo desky tohoto retáblu uvedl do odborné literatury, byl Jan Erazím Wocel (WOCEL 1863, 185–186). Vedle desky se Smrtí Panny Marie (dnes Národní galerie v Praze, křídla a střední desku tehdy ještě nespojil) a Očkova votivního obrazu (dnes rovněž Národní galerie v Praze) zmiňuje, že byly chované v presbytáři a zařadil je do konce 15. a počátku 16. století. Jmenuje: 1. Večeře Páně, 2. Kristus před Kaifášem, 3. Pilát sobě ruce umývající, 4. Bičování Krista, 5. Ecce homo, 6. Kristus pod křížem klesající, 7. Kristus na kříži, 8. Kladení do hrobu. Poté Bernard Grueber (GRUEBER 1871) uvádí, že v chóru roudnického klášterního kostela je osm desek, které patřily původně asi ke křížové cestě a v neznámé době sem byly vystaveny. Shledal v malbách

Wolgemutův styl, který byl ale převeden v husitském duchu (*ins Husitische umgesetzt worden*). Jmenuje tento sled obrazů: Ölberg, Geisselung, Dornenkronung, Kreuztragung, Kreuzigung, u.s.w. Postavy jsou podle něj zobrazeny s vášnivostí, se kterou se člověk na německých obrazech utrpení (Krista) jen málokdy setká. (s. 163). Na husity soudil Grueber dle oblečení vojáků a podle jejich zbraní (*Morgensterne, Dreschflegel*). Na základě těchto detailů datoval desky do doby Jiřího z Poděbrad. Údajně husitské zbraně upoutaly další badatele (WINTER 1906, CHYTIL 1906). Chytil si všiml však již datace 1522. Malby připsal saskému malíři Hansi Hessemu Ingo Sander (SANDNER 1977, 1983, 1993), který se tímto umělcem a jeho dílenskou prací obšírně věnoval v několika svých knihách. Naposledy byly desky vystaveny v Galerii moderního umění v Roudnici nad Labem, kde byly prezentovány též výsledky restaurování. Do širších souvislostí dalších Hesseho prací, zejména těch, které se dochovaly na území Čech, je v katalogu zasadil Jan Royt (ROYT/BAREŠ/BRODSKÝ 2010), který uvažoval o možném pozdějším importu do Čech, snad souvisejícím s rodem Lobkoviců a jejich vztahy k Sasku.

Důležitým zdrojem, pokud jde o bližší popis retáblu a rekonstrukci jeho původní podoby je soupis Bohumila Matějky (MATĚJKA 1898, 177). Byl podle všeho posledním, kdo viděl všechny desky v původní, ještě nerozřezané podobě. Matějka uvedl, že byly roku 1898 „některé zaslány do Vídně za příčinou oprav, při čemž křídlové desky na obou stranách malované budou (*sic!*) na dvě rozpilovány. Dle toho, zdali deska je na obou stranách anebo jen na jedné straně pokryta malbou, lze rozeznati původní křídla od středu a sestaviti postup výjevů.“ Sled obrazů popsal následovně: 1. Olivetská hora, 2. Zajetí, 3. Poslední večeře, 4. Kristus před Kaifášem, 5. Kristus před Pilátem, 6. Bičování, 7. Korunování trním, 8. Ecce homo na otevřeném oltáři a 9. Nesení kříže, 10. Ukřižování, 11. Kladení do hrobu, 12. Zmrtvýchvstání na zavřeném oltáři.

Z toho, že otevřený retábl podle Matějky tvořilo osm desek a zavřený jen čtyři, plyne, že autor předpokládal, že jednostranné desky retáblu budou v jeho středu a oboustranné budou tvořit pohyblivá křídla po stranách. Na jím naznačeném sledu obrazů je nápadná ještě jedna věc, a to že Matějka postavil Poslední večeři až na třetí místo ve vyprávění Pašiji, čímž se dopustil anachronismu ve sledu událostí popsaných v Bibli, což jistě učinil vědomě. Tento anachronismus však nejspíše autorovi vyšel z nutnosti řazení scén dle jím chybně zvolené podoby retáblu. Když totiž předpokládal, že pevná křídla budou

ve středu a první scénu podle všeho zařadil do levého horního/dolního rohu, přičemž nejspíše uvažoval o dvou řadách obrazů nad sebou (zmiňuje, že oltář musel být „*impozantních rozměrů*“), tak by mu Poslední večeře, jež by měla být správně na prvním místě, vyšla na levé pohyblivé křídlo. Matějka ale na první místo zařadil Olivetskou horu. Tato deska tedy musela nutně být oboustranná, což souhlasí se závěry restaurátorů Bareše a Brodského. Pokud byla Poslední večeře pevnou deskou, dal jí Matějka dle zvolené logiky do středu. Jeho rekonstrukce tedy nejspíše vypadala tak, že Olivetská hora a Zajetí Krista byly pod sebou na levém pohyblivém křídle, protože byly desky oboustranné, jak rovněž ukazují závěry zmíněných restaurátorů. Dále pokračoval pevnými křídly při svislém řazení, kam umístil Poslední večeři, Krista před Kaifášem, Krista před Pilátem a Bičování Krista. Následovaly oboustranné desky s Korunování trním a Ecce homo. Při zavřeném oltáři by tak na čtyřech deskách zbyly scény Nesení kříže, Ukřižování, Kladení do hrobu a Vzkříšení. V jejich řazení se však při jím navržené podobě retáblu musel projevit onen chybný sled v řazení scén rubových stran křídel, ale je možné, že si Matějka svou rekonstrukci nezkoušel experimentálně a spokojil se s hypotetickým naznačením sledu scén, které navíc mírně přizpůsobil svému dohadu. Je velká škoda, že autor nesdělil, jaké náměty přesně byly na druhé straně oboustranných desek, takže v tabulce necháváme otazníky.

Předpokládaná rekonstrukce Bohumila Matějky:

a) otevřený retábl

1. Olivetská hora	3. Poslední večeře	5. Kristus před Pilátem	7. Korunová ní trním
2. Zajetí Krista	4. Kristus před Kaifášem	6. Bičování	8. Ecce homo

b) zavřený retábl

?	?
?	?

Dalším autorem, který přispěl k úvahám o rekonstrukci retáblu, byl Karel Chytil (CHYTIL 1931), jenž zastihl ještě dvě desky nerozříznuté („*dvě oboustranné desky jsou již rozříznuty, další dvě dosud nejsou*“). Střed archy, predela a nástavec dle něj scházejí, takže již autor uvažoval, na rozdíl od Matějky, o pětidílném retáblu s pevnými postranními křídly, typu v 15. a 16. století obvyklém. Pešina (PEŠINA 1950) pak údaje konkretizoval: podle něj byly restaurovány ve Vídni roku 1897 desky s Bičováním a Kristem před Pilátem, desky s obrazy Kristus na hoře Olivetské a Nesení kříže tamtéž roku 1898. Dle něj „*tehdy dvě oboustranně malované desky byly rozřezány, další dvě oboustranně malované desky s Kladením do hrobu na vnitřní a Bičováním na vnější straně, s obrazem Zmrtvýchvstání na vnitřní a Korunováním trním na vnější straně, byly rozřezány roku 1931–32 J. Hlavínem v Praze a restaurovány.*“ Tato informace, jejíž zdroj Pešina neuvedl, však neodpovídá stavu zadních stran desek. Pešina, vycházející z těchto údajů, správně pozměnil počátek sledu vyprávění a na první místo zařadil Poslední večeři. Nejspíše proto, že z Matějkovy rekonstrukce vyplývalo, že deska s Olivetskou horou byla původně oboustranná a deska s Poslední večeří byla pevným křídlem, navrhl podobu šestidílného oltářního retáblu s pevnými postranními křídly viditelnými při zavřeném retáblu a při otevřeném tak ve středu vznikla mezera, kde hypoteticky předpokládal nějakou řezanou scénu. Sled obrazů začínal při zavřeném retáblu vodorovně zleva doprava – nahoře (nebo dole) 1. Poslední večeře na levém pevném křídle, 2. Olivetská hora na levém pohyblivém křídle, 3. Zajetí Krista na pravém pohyblivém křídle, 4. Kristus před Kaifášem (správně Annášem) na pravém pevném křídle. Protože Pešina neměl k dispozici závěry restaurátorů, držel se v dalších scénách Matějkou navrženého sledu námětů, a pokračoval tak v druhé vodorovné řadě námětů 5. Kristem před Pilátem coby levé pevné křídlo dole (nebo nahoře), dále dle Pešiny následovalo 6. Bičování Krista, 7. Korunování trním, 8. Ecce homo.

Deska s Ecce homo však byla dle zjištění restaurátorů Bareše a Brodského oboustranným neboli pohyblivým křídlem, čemuž odpovídá i Matějкова rekonstrukce. Správně tedy musel původně dolní (nebo horní) pás vlevo následovat scénami: 5. Bičování Krista na levém pevném křídle, 6. Korunování trním na levém pohyblivém křídle, 7. Ecce homo na pravém pohyblivém křídle a 8. Kristus před Pilátem, resp. Pilát si myje ruce na pravém pevném křídle. Dvě posledně jmenovaná témata (8. obraz) byla v pašijových cyklech buď prezentována jako dvě scény, nebo nejčastěji kombinována v jedné scéně, většinou podle toho, kolik scén cyklus obsahoval a jaké byly preference

objednatel nebo tvůrce. V tomto případě díky závěrům restaurátorů můžeme říci, že jde o chvíli, kdy Pilát poté, co podle Janova evangelia (Jn 18,38–39 a 19,1–16) na Kristu neshledal žádnou vinu, dal jej pouze pro výstrahu zbičovat (5. obraz) a posmívat (6. obraz) a nechal o osudu Krista rozhodnout židovský lid (7. obraz *Ecce homo*); poté se ale odmítl na tomto rozhodnutí podílet a podle evangelia Matoušova (Mt 27,24) si nad tím umyl ruce (8. obraz). **[obr. 228]**

Pokud sled obrazů srovnáme s Pašijovým cyklem od Lucase Cranacha, jenž obsahuje čtrnáct scén, tak tento závěr můžeme potvrdit. Za Kristem před Annášem a před Kaifášem (zde rozvedeno do dvou scén) následuje scéna Krista před Pilátem, ale zde jde o Předvedení Krista a jeho výslech. Scéna Mytí rukou pak následuje až po Bičování, Korunování trním a *Ecce homo* a bezprostředně předchází scéně Nesení kříže. Následující scény: 9. Nesení kříže, 10. Ukřižování, 11. Kladení do hrobu, 12. Snímání z kříže, byly, jak již uvedl Pešina, na vnitřní straně retáblu, tedy na pohyblivých křídlech, viditelných při otevřeném retáblu. Podle stejného způsobu neobyčejně těžké parketáže můžeme soudit, že na jedné oboustranné desce bylo *Ecce Homo* a Zmrtvýchvstání Krista. Sled výjevů by tomu neodporoval. Dalších šest desek, původně pohyblivých křídel, má stejnou parketáž, což ukazuje, že byly rozříznuté současně.

Hypotetická rekonstrukce otevřeného retáblu tedy bude pokračovat: po Mytí rukou (otevřený retábl, poslední deska vpravo dole) by pokračovalo 9. Nesení Kříže (vlevo dole), 10. Ukřižování (vlevo nahoře), 11. Kladení do hrobu (vpravo nahoře), 12. Zmrtvýchvstání (vpravo dole). **[obr. 229]** Tomuto sledu vyobrazení odpovídá i jejich kompozice, kdy každou z daných čtyř scén probíhá diagonála, tvořená uskupením postav, gestem ruky nebo břevnem kříže, jež směřuje při tomto řazení u všech obrazů do středu retáblu.

Chybějící námět ve středu, u kterého Pešina předpokládal, že šlo o řezbu, je tedy neznámý, ale mohli bychom hypoteticky předpokládat Snímání z kříže nebo Oplakávání, případně obojí ve dvou scénách nad sebou tak, jak je to obvyklé na retáblech např. v jižním Německu, vycházejících z nizozemské malby. Takovým příkladem může být pašijový retábl od Hanse Schüchlina v Tiefenbronnu, který stojí na hlavním oltáři v kostele sv. Máří Magdaleny. Zde jsou na zavřeném oltáři malované mariánské scény Zvěstování, Narození, Navštívení, Klanění tří králů. Sofistikovaně jsou zde při otevřeném oltáři na křídlech malované pašijové scény, ve středu scény řezané: Kristus před Pilátem / Pilát si myje ruce, pod tím Nesení kříže (vlevo); vyprávění

pokračuje vyvýšeným řezaným Ukřižováním umístěným v nástavci a děj sestupuje v pod ním ve středu řezaném Snímáním z kříže a ještě pod tím Oplakáváním – vždy se zdůrazněnou postavou Máří Magdalény. Následují opět na malovaných křídlech Kladení do hrobu (vpravo dole) a směrem vzhůru opět směřuje Kristus ve Zmrtvýchvstání (vpravo nahoře). Střed retáblu je navíc doplněn o svislé řady řezaných postav dvou světic a dvou světců – martyrů (sv. Kateřiny a Doroty, dvou sv. Janů). Jak je zde vidět, odrazilo se patrocinium kostela i v oltáři, jehož zaměření je jinak mariánské a christologické – pašijové, právě v důrazu na účast Máří Magdaleny na pašijových scénách, což jistě vychází z dobové literatury, např. z Magdalenských planktů.

Možné hypotetické rekonstrukci středu retáblu z Roudnice by napomohlo znát jeho původní umístění. Pfiřfl i Pešina předpokládali možnost původní proveniencí na hlavním oltáři roudnického kostela Narození Panny Marie. Při obrovské velikosti retáblu, jakým musel být tento, je možné uvažovat o něm pouze jako o hlavním oltáři nějakého většího kostela.

Lit.: WOCEL 1863, 186; GRUEBER 1871, 163; MATĚJKA 1898, 177, tab. VIII.; CHYTIL 1906, 161; WINTER 1906, 799; CHYTIL 1931, 26; PFIŘFL 1940, nepag; PEŠINA 1950, 128; SANDNER 1983, 52, 152; SANDNER 1993, 253–256; HAMSÍKOVÁ 2009; ROYT/BAREŠ/BRODSKÝ 2010.

Jáchymov

31. Žák Lucase Cranacha st., oltářní retábl s Mystickým zasnoubením sv. Kateřiny z Jáchymova, kol. 1530

Hřbitovní kostel v Jáchymově, vlastník: Plzeňská diecéze

Pochází ze špitálního kostela v Jáchymově

Trojdílný oltář se dvěma pohyblivými, oboustranně malovanými křídly, predelou a nástavcem se dvěma deskami nad sebou: Zasnoubení sv. Kateřiny (střední deska), Zvěstování a Navštívení (vnitřní strana křídel), sv. Jan Evangelista a Jakub Větší (vnější strany křídel), Klanění tří králů (predela), Smrt Panny Marie), Nejsvětější Trojice

(nástavce), znaky horního hejtmana Jindřicha z Kornitz

Olejová tempera na dřevěné desce (lípa, jedle – střed), rozměry: 86 x 62 cm (střed), 86 x 24 cm (křídla), 58 x 65 cm (predela), 52 x 42 cm (první nástavec), 48 x 39 cm (druhý nástavec)

Restaurovali R. a M. Hamsíkovi roku 1992–1993

Hřbitovní kostel v Jáchymově

Tento oltářní retábl je jedním z mála kompletně dochovaných retáblů z první poloviny 16. století u nás. Jeho celkový ikonografický program je mariánský, ústřední motiv Zasnoubení sv. Kateřiny patřil od druhého desetiletí k velmi oblíbeným, v Cranachově dílně byly vytvářeny téměř sériově. Další náměty představují obvyklé scény z Mariina života, neobvyklé dva nástavce nad sebou jsou věnovány jejímu odchodu z pozemského života a konečné oslavě a Korunování.

Retábl se objevil již v nejstarší literatuře, kde byl popsán a určen donátor jako Heinrich von Könnertitz (Könrütz) (†1551), pocházející ze Saska z míšeňsko-durynského rodu, v letech 1518–1545 hejtmanem města a v letech 1519(?)–1528 prvním mincmistrem (SCHMIDT 1913; LORENZ 1925, 6, 115, 225, 238). Oltář byl zmíněn i Waltrem Hentschelem (HENTSCHEL 1928), nejspíše z podnětu výstavy uspořádané Josefem Opitzem (OPITZ 1928b).

Retábl pochází z hlavního oltáře špitálního/hřbitovního kostela a není vyloučeno, že jeho ikonografie rovněž souvisela s myšlenkou *dobré smrti*. Špitál byl nově zřízen v roce 1530 na místě v roce 1528 shořelého staršího špitálu, podporu zde našli nejen nemocní, umírající, ale i chudí, studenti, děti a lidé bez domova. Špitál byl štedře podporován, zejména díky zbožným odkazům v testamentech měšťanů a almužnám, sbíraným před kostelem, od roku 1545 pak císařskou rentou ve výši 200 fl. a dalšími zvláštními dary (LORENZ 1925, 55–56).

Hentschel jej datoval do doby kolem roku 1530, malby zhodnotil jako práci dílenskou, bez podílu mistra. Naposledy se mu podrobněji věnoval Jan Royt, který mimo jiné rozpoznal v jeho střední desce dílenskou repliku dnes nedochovaného obrazu z berlínského muzea (ROYT, in: CHAMONIKOLA 2005). Je nepochybné, že výjevy jednotlivých částí jsou prací více rukou. Jeden mistr (patrně autor malby predely s Klaněním tří králů, Korunování Panny Marie a snad i střední desky) byl nepochybně poučen přímo v dílně Cranacha, autor maleb křidel a Smrti Panny Marie odpovídá spíše

saskému malířství dvacátých let 16. století, orientovanému na Cranachovy předlohy, není vyloučena inspirace spíše samostatně působícími žáky Lucase Cranacha st., např. Mistrem Pflockova oltáře.

Lit.: SCHMIDT 1913, 49, 51–53; LORENZ 1925, 215, obr. 9; OPITZ 1928b, 64, kat. č. 257; HENTSCHEL 1928, 45; FRIEDLÄNDER/ROSENBERG 1932, 36; PEŠINA 1950, 77; GRIMM/ERICHSEN/BROCKHOFF 1994, 157; ROYT 2001, 358; ROYT, in: CHAMONIKOLA 2005, 90–93, č. kat. 18.

32. Oltářní křídlo se sv. Kryštofem, 30./40. léta 16. století

Pravděpodobně děkanský kostel sv. Jáchyma v Jáchymově, nalezen na půdě hřbitovního kostela v Jáchymově

Olejová tempera na dřevěné desce (lípa) o síle 12 mm

Rozměry: 86,5 x 24 cm, s rámem 101 x 39 cm

Restaurovali: v roce 2005 manželé Hamsíkovi v Praze (rest. zpráva uložena v Krajském muzeu v Karlových Varech), současně proveden průzkum techniky malby. Byl zjištěn „zjednodušený typ techniky Lucase Cranacha st., ovšem s plochou modelací a absencí typické kresby“. Průzkum přípravné kresby provedený IR reflektografií v NG v Praze prokázal velmi jemnou až neznatelnou šedou kresbu splývající s malbou.

Krajské muzeum v Karlových Varech, inv. č. Uo 602

Obraz tvořil původně zřejmě levé pevné křídlo pětidílného zavíracího oltářního retáblu, jak naznačují zářezy po pantech v pravé části rámu a zadní strana desky, ponechaná bez polychromie.

Sv. Kryštof je zobrazen tradičním způsobem v krajinném prostředí, jak kráčí přes řeku po kotníky ve vodě a na ramenou nese Krista v podobě dítěte. Opírá se přitom mohutnými pažemi o kmen stromu, který mu slouží jako hůl, pod tíhou Krista se nachyluje mírně dopředu. Nahé tělo dítěte přikrývá karmínový plášť, jenž se vzdouvá jakoby ve větru, což dodává jinak poměrně klidnému ladění obrazu dynamický prvek. Světec má na opasku připevněnou mošnu, z níž přesahuje ven ryba a chléb.

První údaj o obrazu sv. Kryštofa, který byl Rudolfem Schmidtem (SCHMIDT 1913) spojen právě s touto deskou, pochází z rukopisného popisu zařízení kostela sv. Jáchyma

v Jáchymově z pera děkana A. P. Böhma, pořízeného ještě před velkým požárem kostela roku 1873. Obraz, určený autorem jako dílo „*Lukáše, Mistra z Cronachu*“, se nacházel na epištolní straně kostela za hlavním oltářem. Rudolf Schmidt pak toto určení upřesnil na dílenskou práci Lucase Cranacha st. z doby kolem roku 1540. V roce 1928 byla deska vystavena Josefem Opitzem (OPITZ 1928b) na výstavě Gotické malířství a sochařství v severozápadních Čechách. Ten obraz datoval do druhé čtvrtiny 16. století a jeho autora zařadil do okruhu Cranachovy školy. Opětovné pozornosti se obrazu dostalo až v nedávné době ve studii Jana Royta (ROYT 2001), publikované v souvislosti s grantovým projektem výstavy Gotika v severních Čechách. Autor určil malíře jako žáka Lucase Cranacha st., který se volně opíral o grafickou předlohu svého mistra z roku 1509, a velmi případně poukázal na blízkost naší malby k obrazu sv. Kryštofa z oltářního retáblu z kostela sv. Kateřiny v Gdaňsku (Muzeum Narodowe Gdańsk, 1515), což je importovaná práce Cranachovy dílny, jež se bezprostředně opírá o zmíněnou grafiku (GRIMM/ERICH-SEN/BROCKHOFF 1994, obr. A103, A104a). Dřevořez se sv. Kryštofem patří do cyklu tzv. Wittenberské knihy svátostin (Wittenberger Heiltumsbuch, 1509), jež reprodukuje zlatnicky provedené relikviáře z wittenberského zámeckého kostela. Postavy svatých z tohoto rozsáhlého katalogu se staly modelem pro mnoho dílenských prací či celých oltářních retáblů (např. v Neustadtu an der Orla). Naposledy byla deska vystavena na výstavě Lucas Cranach a české země a v katalogu (HAMSÍKOVÁ 2005) byly k uvedeným srovnáním jmenovány jako možné další inspirační zdroje dvě dílenské varianty obrazu stejného světce – ze sbírky Meyer-Glitzta z Hamburku a ze soukromého majetku v Postupimi (oba datované kolem 1518–20) (FRIEDLÄNDER/ROSENBERG 1932, 48, obr. 96, 97). Pozdní datování tohoto obrazu bylo zdůvodněno celkovým zjednodušením kompozice, ale i techniky malby, převzaté od Lucase Cranacha, a velmi jemným provedením přípravné kresby bez pentiment, jež svědčí o práci podle přesné předlohy a dobu vzniku malby až ve 40. letech 16. století nevyklučuje. Datace tak souhlasí s dobou, kdy bylo pořizováno vybavení kostela sv. Jáchyma v Jáchymově (SCHMIDT 1913, 33, na němž se podíleli především příslušníci rodu Šliků – potomci zakladatele města Štěpána Šlika a umírnění stoupenci reformačního učení Martina Luthera, vládnoucí v Jáchymově do roku 1545 (ROYT 2001, 355).

Deska se sv. Kryštofem z Jáchymova je příkladem poměrně kvalitní práce malíře dobře obeznámeného s malbou cranachovského okruhu. Lokální malířská produkce první

třetiny 16. století se tehdy musela vyrovnávat s příkladem nesmírně úspěšného dvorního malíře saských kurfiřtů, jenž je právem v novodobých dějinách umění často nazýván malířem-podnikatelem (GRIM/ERICHSEN/BROCKHOFF 1994; CHAMONIKOLA 2005). Vliv Lucase Cranacha st. je patrný na obou stranách hranic a zdá se, že projít jeho dílnou, byť jen na krátko (SCHADE 1974, 65), nebo pracovat podle jeho předloh, nejčastěji v podobě grafických listů, znamenalo jistý úspěch u tehdejších objednavatelů. Christoforus, původně obrovské nelidské stvoření, dle Zlaté legendy při přenášení Krista v podobě malého chlapce přes řeku zázračně nabyl lidskou podobu a řeč poté, co byl Kristem pokřtěn. Zázračné nabytí lidské řeči symbolizuje působení svátosti křtu, kterým je člověk jako hříšník vykoupen a který vede k jeho vstoupení na cestu nového života, podle Pavla (Ř 6, 4). Světec má zde navíc v mošně rybu a chléb, které poukazují na svátost eucharistie (Lk 24, 42 a 35). Tento eucharistický motiv se v souvislosti s postavou sv. Kryštofa objevuje poprvé právě na zmíněné Cranachově grafice z roku 1509 i na malbě z Postupimi a později především v protestantských verzích zobrazení tohoto světce. Uvedené dvě svátosti prostředkující Boží milost jsou také jediné ze dvou svátostí, pro které reformace shledala biblickou oprávněnost.

Literatura: SCHMIDT 1913, 41, 57; LORENZ 1925, 215–216; OPITZ 1928b, č. kat. 258, 64; OPITZ 1929, 575; ROYT 2001, 357; HAMSÍKOVÁ 2005, č. kat. 27, 110.

Osek

33. Votivní obraz s mystickým zasnoubením sv. Kateřiny, kol. 1520

Deska patřila do sbírek osecké klášterní galerie a roku 1950 byla převedena do Regionálního muzea v Teplicích.

Rozměry: 104 x 65 cm, obraz v minulosti celý zmenšen, čímž došlo také k seříznutí části erbu donátora při spodním okraji obrazu. Na erbu je zobrazen osel na tmavě modrém pozadí, nad ním mitra.

Údaje o restaurování chybí.

Regionální muzeum v Teplicích, inv. č. Osek 39

Obraz zachycuje okamžik, kdy klečící sv. Kateřina přijímá od malého Ježíše, který sedí

na klíně Madony při levém okraji obrazu, zásnubní prsten. Sv. Kateřinu doprovázejí další monumentálně pojaté postavy svatých panen – sv. Barbora, Dorota a Markéta nebo Anežka (její atribut není kvůli oříznutí desky patrný). Všechny postavy mají na sobě nákladný dobový šat. Popředí odděluje od zadního plánu s horskou krajinou atribut sv. Barbory – objemná věž s kalichem a hostií v jednom z oken – a poodhrnutý tmavý závěs, který patřil k častým rekvizitám v cranachovské malbě. Při spodním okraji obrazu klečí v měřítku mnohem menší donátor v černém řádovém oděvu s berlou opřenou o pravé rameno, s pontifikálními rukavicemi a prsteny. Před ním je zobrazen erb s oslem na tmavě modrém pozadí, nad erbem je umístěna mitra. Oproti schematické, až bezduché malbě světic je postava donátora patrně portrétem, který se zarážející přesností zachycuje podobu staršího muže, charakterizovaného velkýma modrýma očima, drobnými vráskami v obličeji a tonzurou.

Deska byla vystavena na výstavě v Mostě a Chomutově Josefem Opitzem (OPITZ 1928b), který jejího autora zařadil mezi žáky Lucase Cranacha st. a datoval ji do druhé čtvrtiny 16. století. Postavu donátora označil za benediktinského opata. Poté se tento obraz v literatuře objevuje se stejnými údaji u Josefa Opitze (OPITZ 1930b). Ve sborníku k osmistému výročí založení Oseckého kláštera (OSEK 1996a) je jeho autor též zařazen do okruhu Lucase Cranacha st. a obraz je dobou vzniku mírně posunut do let kolem 1510. V elektronickém katalogu teplického muzea (CHLEBORÁDOVÁ 2003) je deska opět datována kolem roku 1520–30. V katalogu výstavy Lucas Cranach a české země (HAMSÍKOVÁ 2005) byl obraz srovnán s Cranachovým Zasnoubením sv. Kateřiny z Desavy (Staatl. Kunstsammlungen und Museen), datovaným rokem 1516, který je našemu obrazu blízký celkovým kompozičním schématem s Madonou při levém okraji obrazu a poměrně monumentálními figurami světic, rysy líbezných svatých panen (zde v poněkud zhrublé formě) a jejich nákladným dobovým oděvem. Byla navržena možnost, že donátor klečící při spodním okraji obrazu by mohl být dle pontifikálií a černé mozzety opatem cisterciáckého kláštera v Oseku, z jehož obrazárny deska pochází. Řádovým oděvem cisterciáků je sice bílá tunika, černý škapulíř a bílý chórový plášť, opati nosí však mozzetu z černého hedvábí. Sv. Bernard také bývá zobrazován v černém plášti (srov. například zobrazení sv. Bernarda na triptychu od Dirka Boutse s Martyriem sv. Erasma). Erb, který donátora reprezentuje, se nepodařilo identifikovat.

Obraz Zasnoubení sv. Kateřiny je příkladem typické dílenské produkce průměrné

kvality, která přímo vychází z maleb stejného námětu od Lucase Cranacha st. z doby mezi lety 1509–1522, jenž se inspiroval zejména líbeznými typy Madon a světic nizozemského malířství, např. Hanse Memlinga a Quentina Massyse (SCHADE 1974, 30 ad.). Tyto obrazy byly velmi oblíbené i u nás, připomeňme např. Zasnoubení sv. Kateřiny na střední desce oltářního retáblu ze hřbitovního kostela v Jáchymově nebo slabší obraz patrně domácí proveniencí z kláštera benediktinek u Sv. Jiří v Praze (Národní galerie v Praze). Podobným typem je Cranachova Madona mezi světicemi, pocházející z lobkovické sbírky (dříve NG v Praze, nyní v soukromém majetku) (FRIDLÄNDER/ROSENBERG 1932, 44–45, č. kat. 79; PEŠINA 1962, č. kat. 53). Výtvarně je tento obraz blízký malbě predely hlavního oltáře v kostele Panny Marie v Halle, jejíž malíř v přípravné kresbě použil pauzu. Obličje Madony a světic svědčí o tom, že malíř měl k dispozici velmi podobnou předlohu (srov. obličje Madon, SANDNER 1998, obr. 23.3.a, I.; TACKE 1992, 49–56).

Motiv Zasnoubení sv. Kateřiny je obsažen ve Zlaté legendě. Zde se vypráví o vidění, které měla sv. Kateřina poté, co dostala od poustevníka v lese obrázek Panny Marie s dítětem. Když se na popud vidění, které měla poté, co se před obrazem modlila, nechala pokřtít, oslovil ji Kristus v dalším vidění jako svou nevěstu a na znamení jejich zasnoubení jí podal zasnubní prsten. Tato část legendy je pozdějším dodatkem k původnímu znění Zlaté legendy od Jacoba de Voragine (KÜNSTLE 1926, 369–374).

Literatura: OPITZ 1928b, č. kat. 218, 56; OPITZ 1930, 18, kat. č. 20; OSEK 1996a, č. kat. 27, 36; CHLEBORÁDOVÁ 2003, č. 17; HAMSÍKOVÁ 2005, č. kat. 26, 108.

34. Deska se sv. Jakubem Větším a Janem Evangelistou, kolem 1550

Původní proveniencí není známa, pochází z klášterní obrazárny v Oseku, roku 1950 převeden do Regionálního muzea v Teplicích

Olejová tempera na dřevěné desce (lípa), rozměry: 140 x 97 cm

Restaurováno: před rokem 1928 a roku 1981 Radana a Mojmír Hamsíkovi, rest. zpráva uložena v Regionálním muzeu Teplice, pod č. 21.

Regionální muzeum Teplice, inv. č. Osek 44

Sv. Jakub a Jan Evangelista jsou zobrazeni v hloubkově vyvinuté krajině a jejich robustní postavy zabírají téměř celou plochu obrazu. Stojí bosýma nohama na zemi, těsně při spodním okraji obrazu, který je po každé straně rámován jedním kmenem stromu, na každém z nich sedí pták – konipas a pěnkava. V druhém plánu se mezi oběma postavami rozvíjí drobnopisně pojatá krajina, perspektivně ubíhající do dálky s vodními plochami, drobnými venkovskými staveními, postavami lovců se psy a domácích zvířat. V dálce se tyčí skalní vyvýšeniny s malebnými hrady na vrcholech a modravými kopci na horizontu.

Deska sice nebyla zařazena na výstavu v Mostě a Chomutově, Josef Opitz (OPITZ 1928b) ji však krátce zmiňuje v souvislosti s Mistrem I.W., jemuž je podle něj jako následovníku Lucase Cranacha st. blízká. Později byla stejným autorem (OPITZ 1930b) popsána v katalogu oseeké obrazárny a zařazena do okruhu Cranachovy školy. Roku 1982 byla vystavena na výstavě v Teplicích (Z Pokladů 1982), kde byl malíř zařazen do okruhu Mistra I.W. a malba datována do první poloviny 16. století. Bohuslava Chleborádová (CHLEBORÁDOVÁ 2003) desku datovala kolem roku 1550 a autora určila jako saského mistra. Naposledy byla deska vystavena na výstavě Lucas Cranach a české země. V katalogu (HAMSÍKOVÁ 2005) byla konstatována stylová blízkost jednak k samotnému Lucasi Cranachovi, pro což hovoří i technika malby „Cranachova typu, převzatá malířem ve zjednodušené formě“ (R. a M. HAMSÍKOVI: Restaurátorská zpráva č. 21, uložena v Regionálním muzeu v Teplicích), ale též například ke Cranachovu žáku, tzv. Mistru Mše sv. Řehoře, jenž byl identifikován jako Simon Franck, dvorní malíř kardinála Albrechta Braniborského (TACKE 1992, 33–71). Z této příbuznosti vyplývá i spojitost s Mistrem I.W., který měl k tomuto žákovskému okruhu poměrně blízko. Lucasi Cranachovi je blízká krajinná složka s detailně propracovanými motivy hradů, položenými na strmých skalnatých vyvýšeninách, které charakterizují Cranachovy obrazy už od druhého desetiletí 16. století (např. Stětí sv. Jana Křtitele z roku 1515, Kroměříž, Obrazárna). Robustnost postav, jejich typika i způsob řasení draperie odpovídají malbám Mistra Mše sv. Řehoře či Simona Francka (kol. 1500–1547), který prováděl podle Cranachových návrhů spolu s dalšími pomocníky malby retáblů do klášterního kostela sv. Mořice a Máří Magdalény v saském Halle. Kardinál Albrecht v Halle budoval od roku 1518 svou rezidenci, která byla tehdy chápána jako bašta katolického vyznání. Zde také založil univerzitu jako protiváhu k nedaleké univerzitě ve Wittenbergu. Malířskou výzdobu kostela tvořil pašijový cyklus

kombinovaný s monumentálními postavami světců. Nejlépe srovnatelné s oseckým obrazem jsou právě malby hlavního oltářního retáblu sv. Máří Magdalény (kolem 1523) a retáblu sv. Erasma, zvláště postavy sv. Lazara a sv. Štěpána nebo Jana Zlatoústého. Jde rovněž o desky velkých rozměrů (233 x 76 cm) s postavami světců stojících v krajině, mezi nimiž se nechal v postavě sv. Erasma, hlavního patrona kostela, zpodobit i sám kardinál Albrecht. Blízký je jim jak způsob řasení draperie, umístění hmotné postavy do krajiny s detailně propracovanými prvky, jako jsou hrady tyčící se na strmých skalách, obdobná je i typika tváří, v případě sv. Jakuba s esovitě zaobleným, jakoby podmračeným obočím a dolů zahnutým výrazným nosem (mimo jiné blízká i Mistru I.W.), identické je gesto rukou s nápadně odděleným ukazováčkem od ostatních prstů (srov. sv. Lazara). Přes tyto vnějškové shody je u osecké desky patrný jistý časový odstup, který se projevuje ve zhrubnutí formy a dekorativní schematičnosti a jisté míře rustikalizace, což odpovídá době vzniku kolem roku 1550, navrhované Bohuslavou Chleborádovou.

Pokud byla deska objednána pro klášter, pak by časově spadala do doby úřadu opata Jakuba, který si ji mohl objednat jako obraz svého křestního patrona. Vzhledem k tomu, že se kardinál Albrecht neostýchal nechat zobrazit přímo v postavě patrona svého kostela sv. Erasma, není vyloučena ani spojitost opata Jakuba s objednávkou obrazu s apoštolem stejného jména.

Malíř osecké desky se sv. Jakubem a Janem tedy mohl poznat výzdobu v klášterního kostela Halle, pravděpodobně přišel do styku s dílnou tohoto Cranachova žáka, a to ještě než kardinál po vítězství reformace v Halle roku 1540 musel svou rezidenci opustit a přesídlit do Aschaffenburgu (dnešní Bavorsko), kam ho také doprovázel jeho dvorní malíř Simon Franck a kam si nechal odvézt i vybavení klášterního kostela.

Ikonograficky jde o dva významné apoštoly, syny Zebedeovy a Marie Salome, které Kristus povolal hned po bratrech Petrovi a Ondřejovi (Mt 4,21; Lk 6,12). Spolu se sv. Petrem byli svědky vzkříšení dcery Jairovy (Mk 5,37–42), Kristus si je spolu s apoštolem Petrem vybral, aby byli přítomni jak Proměnění na hoře (Mt 17,1), tak jeho modlitby v Getsemanské zahradě (Mt 26,36; Mk 14,33). Sv. Jan je zobrazen tradičně se svým atributem kalichem s hadem, který upomíná na epizodu ze Zlaté legendy, kdy musel na přání kněze Aristodema od Dianina chrámu v Efezu vypít pohár s jedem, aby dokázal sílu své víry, a nic se mu nestalo. Sv. Jakub Starší byl podle Písma prvním martyrem mezi apoštoly, byl sťat za Herodova pronásledování křesťanů, kolem roku 44

(Skutky 12, 2). Na našem obraze je zpodoběn v duchu středověké tradice jako poutník, podle řady legend, které vyprávějí o jeho misijní cestě do Španělska a jeho pohřbení v Compostele, jež se tak stala vedle Jeruzaléma a Říma nejvýznamnějším poutním místem křesťanského světa. Kompilací různých legend o sv. Jakubu vznikla též ve 12. století tzv. poutnická kniha (Pilgerbuch) Liber Sancti Jacobi (Liber Calixtinus), která vypráví o zázracích, jež se udály během poutních cest do Compostely (LCI 1970, II., 24). O jednom takovém zázraku pojednává Seigneur de Caumont, kolem roku 1418. Je zde modifikován tzv. zázrak s kuřaty, která obživla poté, co se soudce neprávem odsouzeného poutníka zdráhal uvěřit, že tento poutník po 36 dnech na šibenici díky sv. Jakubu stále žije. Kuřata se slepicí u nohou apoštolů se mohou buď vztahovat ke zmíněnému zázraku s kuřaty nebo obecně symbolizují mateřskou lásku a poukazují na apoštolů, jako na zástupce Krista, který sám sebe přirovnal v péči o věřící ke slepici pečující o svá kuřata (Mt 23, 37) (ROYT/ŠEDINOVÁ 1998, 125–6). Stejněho ptáka nalezneme také na obraze od Lucase Cranacha st. s námětem Caritas, Alegorie křesťanské lásky (Výmar, Kunstsammlungen). V době vzniku obrazu, kdy Turci stále ohrožovali Evropu, mohlo být též aktuální téma sv. Jakuba jako „maurobijce“. Podle legendy totiž sv. Jakub dopomohl králi Ramirézovi kolem roku 930 k vítězství nad Saracény ve Španělsku, když se zjevil na bojišti v čele jeho vojska.

Literatura: OPITZ 1928b, 10; OPITZ 1930b, č. kat. 23, 21; Z POKLADŮ 1982, č. kat. 41; OSEK 1996b, 217–18, obr. č. 6; CHLEBORÁDOVÁ 2003; HAMSÍKOVÁ 2004, č. kat. 18, 115–119; HAMSÍKOVÁ 2005, č. kat. 28, 112.

Most

35. Nikl z Jurgentálu (?), Dvě desky se světicemi – křídla hlavního oltáře kostela Nanebevzetí Panny Marie v Mostě, 1517

a) sv. Barbora / Zvěstování Panny Marie, Narození Krista

b) sv. Kateřina / Navštívení a Obřezání Krista

Děkanský kostel Nanebevzetí Panny Marie v Mostě, poté Okresní muzeum v Mostě

Oboustranně malované desky, vnitřní strana značně poškozena

Malba na smrkové desce, rozměry: 161, 5 x 61, 5 cm

Restaurovali B. Slánský a L. Slánská v l. 1969–72 a M. Černá v r. 1987

Expozice v děkanském kostele Nanebevzetí Panny Marie v Mostě, č. exp. 18 (NPÚ Ústí n. Labem)

Tato poměrně monumentální křídla s mariánskou tematikou, snad původně tvořící součást hlavního oltářního retáblu kostela Nanebevzetí Panny Marie v Mostě, jsou ukázkou kvalitní práce saské malířské školy, nejspíše z okruhu Freibergu, kde působil Mistr oltáře z Oberbobritzsch, charakteristický vytříbenou jemností malířského provedení. Kvalitou jsou s ním tyto desky zcela srovnatelné.

Malby vnitřních stran křídel obsahující výjevy ze života Panny Marie s nepříliš obvyklým, ale ne výjimečným zobrazením Obřezání Krista, jsou v pozadí zlacené, takže střední deska mohla být rovněž zlacená, mohla obsahovat např. Assumptu, která by odpovídala zasvěcení kostela. Oproti zdobnému měřítku dvou nad sebe postavených výjevů vnitřních stran křídel, jejich vnější strany reprezentují monumentální postavy stojících svatých Pannen – Kateřiny a Barbory, není vyloučena rovněž původní podoba retáblu s obvyklými pevnými křídly, na nichž by čtveřici *quattuor virgines capitales* tvořící často obrazové společenství s Pannou Marií doplnila sv. Markéta a Dorota. Svěťice stojí na hladké šedé podlaze před barevným, krásně provedeným brokátovým závěsem, který oživuje jinak zcela neutrální pozadí s výhledem do nebe. Jde o způsob zobrazení, obvyklý již v nizozemské a kolínské malbě 15. století, kdy stojící figury světic či světců jakoby chrání uzavřený posvátný prostor, který se otevře až po otevření celého retáblu na slavnostní stranu, většinou zlacenou. Tento koncept byl použit také u maleb Cranachovy díly pro klášterní kostel v Halle a na mariánském retáblu z městského kostela v Halle.

Tato křídla byla v kostele popsána již prostřednictvím nejstarší topografické literatury (WOCEL 1858; MIKOVEC 1860), byla vystavena na výstavě v Mostě a v Chomutově roku 1928 (OPITZ 1928a). Zásadnější informace přinesla Heide Mannlová (MANNLOVÁ-RAKOVÁ 1989), která dle archivních dokladů spojila tato křídla s doloženým malířem Niklem z Jurgentálu a jemu zaplacenými malbami hlavního oltářního retáblu.

Lit.: WOCEL 1858, 99; MIKOVEC 1860, 77; GRUEBER 1871, 166; CHYTIL 1905, 159, 164; OPITZ 1928b, 61, č. kat. 244 a, b; OPITZ 1929b, 569; CHYTIL 1931, 31, 34;

OPITZ 1932d, 14; PEŠINA 1950, 77, 127; MANNLOVÁ/NOVÁKOVÁ 1988, nestránkováno; MANNLOVÁ-RAKOVÁ 1989, 20–22.

36. Oltářní retábl sv. Jana Křtitele, 1520–30

Pochází z děkanského kostela Nanebevzetí Panny Marie v Mostě, snad zdejší kaple oseckých opatů

Malba na dřevěné desce, tempera, střední část (Stětí sv. Jana Křtitele) o rozměrech 101 x 101 cm, křídla (sv. Petr/Bernard a Pavel/Benedikt) o rozměrech 97 x 42 cm (99 x 43 uvádí rest. zpráva)

Restaurovali: B. Slánský v l. 1973–75 (křídla) a M. Hamsík v r. 1987 (celek) v Praze

Desky křídel byly objeveny při demontáži mobiliáře v kapli Dobrého pastýře, kam byly při neogotické reorganizaci kostela roku 1882 zabudovány do oltáře, tehdy zřejmě došlo i ke zmenšení jejich formátu (MANNLOVÁ 1975, nestránkováno). Křídla byla restaurována nejprve Bohuslavem Slánským v letech 1973–75 a celý triptych pak Mojmiřem Hamsíkem v roce 1987 (rest. zpráva uložena v NPÚ v Ústí n. Labem).

Děkanský kostel v Mostě, č. exp. 13

Námět střední desky se odehrává v rámci masivní obloukové architektury Herodova paláce, která obraz člení na čtyři perspektivně odstupněné prostorové plány, v nichž se odehrávají různé, časově následující události. Horní část obrazu je uzavřena půlkruhovým obloukem se zlaceným listovým dekorem, stejně jako vnitřní strany oltářních křídel.

Zcela v popředí na nádvoří paláce stojí Herodova nevlastní dcera Salome v doprovodu dvou dívek. Na rukou nese podnos, s nímž si přichází pro hlavu sv. Jana Křtitele, kterého na vyvýšeném pódiu vyběhající před interiér paláce právě sťal kat. Janovo bezvládné tělo leží na zemi s rukama svázanýma za zády a z jeho rány prýští krev dolů z pódia, kde jeho uťatou hlavu zvedá jeden z vojáků v brnění a chystá se jí podat Salome. Kat stojící na pódiu již zasunuje dlouhý meč do pochvy, kolem něj stojí skupina vojáků s halapartnami, kteří celé události přihlíželi. Pod pódiem před Salome stojí další dva vojáci, rovněž v brnění a jeden z nich ukazuje směrem k ní. Salome je oděna do nákladných dobových šatů s nabíranými rukávy, stejně jako všechny ženské postavy na obraze. Jejich hlavy přikrývají široké klobouky ozdobené pštrosím peřím a

posazené nápadně na stranu, vlasy žen spínají perlami prokládané síťky a kolem krku mají na několikrát ovinuty zlaté řetězy. Postava Salome se dvěma dívkami se pak v perspektivním zmenšení opakuje ve třetím plánu vpravo. Ženy vstupují do interiéru paláce a Salome již nese hlavu sv. Jana na talíři. Kráčejí po můstku oddělujícím nádvoří od interiéru, který překlenuje malý vodní kanál vytékající z paláce a směřují do místnosti, kde vzadu u dlouhého prostřeného stolu sedí tetrarcha Herodes s manželkou Herodiadou. Levá část masivní architektury paláce je prolomena nad pódiem, kde se konala poprava, čímž se otvírá pohled do krajiny v pozadí s řekou Jordánem, kde je v perspektivním zmenšení zobrazen Křest Krista. Nad Kristem se vznáší holubice Ducha svatého.

Na křídlech oltáře jsou zobrazeny reprezentativní postavy světců stojící v kompozičním středu obrazu uprostřed krajiny. Na vnitřních stranách křídel je sv. Petr a Pavel, na vnějších stranách křídel, tedy při zavřeném oltáři je vidět sv. Bernarda z Clairvaux a sv. Benedikta z Nursie. Na desce se sv. Bernardem je u paty Kristova kříže, do levého dolního rohu obrazu umístěn erb donátora se šachovaným (černo-bílo-červeným) kosmým pruhem na červeném štítě, nad nímž je umístěna mitra.

Sv. Petr bosýma nohama spočívá na květnatém trávníku a za ním se otvírá hluboký pohled do kopcovité krajiny s jezerem. Světec je mírně natočen horní částí těla směrem ke střednímu obrazu, je oděn do tmavě modrého spodního roucha a zahalen hnědo-červeným pláštěm, jehož okraje si na prsou levou rukou spíná k sobě. V pásu pod levým předloktím, zahaleným do pláště, se draperie řasí v hrubých, nelogicky rozmístěných záhybech, jejichž podoba byla zkreslena rozsáhlým porušením lazurní vrstvy v modelaci roucha (M. Hamsík, restaurátorská zpráva (NPÚ Ústí nad Labem)). V pravé ruce směřující svisle k zemi drží světec jako svůj atribut dva klíče. I přes světcův postoj s pokrčenou nohou je jeho figura až strnule vzpřímená a kontrast se neprojevuje v horní části trupu. Pouze jeho hlava se mírně naklání k pravému rameni a směřuje ke střední desce. Obličej sv. Petra odpovídá ustálené typice se světlými vlnitými vlasy a holým temenem a krátce, do kulata zastřiženým plnovousem. V malbě detailně provedené jemné vrásky na čele podtrhují stařecký výraz obličeje.

Malířův smysl pro detail se projevuje rovněž v pozadí, kde na jezeře pluje labuť, jejíž stín se odráží na vodě, a krajinou prochází drobné postavičky lovců se psem.

Sv. Pavel spočívá rovněž bosýma nohama na zběžně malovaném jakoby drobně kvetoucím trávníku, levou nohou však činí úkrok směrem doprava, do středního obrazu,

kam směřuje i jeho tělo. Hlavou se však prudce otáčí zpět. Živost tohoto pohybu dotváří světcův dlouhý, mírně zvlněný plnovous, který se rotací hlavy rozevlál na stranu. Mezi prsty pravé ruky svírá jílec velmi dlouhého meče opřené o pravé rameno, který je obrácen špicí vzhůru. Je oděn do zeleného spodního šatu, kolem beder má ovinutý bohatě řasený rudý plášť, jehož pravý konec je přeložen přes levou ruku, která jej nadnáší. Obličej opět odpovídá typice sv. Pavla s dlouhým šedým plnovousem a dlouhými vlasy. Krajinné pozadí je velmi blízké obrazu se sv. Petrem.

Sv. Bernard je zobrazen při svém vidění, jak klečí před ukřižovaným Kristem, který sňal ruce z kříže, sklonil se dolů a světce objal. Tento výjev se odehrává rovněž v krajině, pouze s nižším horizontem, takže tři čtvrtiny pozadí tvoří šedomodré oblačné nebe. Sv. Bernard je oděn do černého mnišského hábitu, o pravé rameno má opřenu opatskou berlu se sudariem, která je vidět v zákrytu za ním. Má mladistvý obličej a vlasy na temeni oholené do mnišské tonzury. Kristus má na sobě bederní roušku, jejíž látka se řasí v povšechně malovaných, paralelně směřujících záhybech, jejíž delší konec visí dolů.

Sv. Benedikt stojí na abstraktní šedozelelé podlaze, je natočen ze tří čtvrtin směrem ke střednímu obrazu. Průhled do krajiny je tentokrát uzavřen zeleným závěsem. Světec je oděn do černého benediktinského roucha, na pravé ruce nese objemnou knihu svých řádových pravidel, kterou má opřenu o předloktí, a na ní stojí skleněný pohár s hadem uvnitř. O levé rameno má opřenu opatskou berlu, jíž drží levou rukou přes bílé sudarium. Jeho bezvousá tvář působí mladistvě, na čele a kolem očí jsou však v malbě naznačeny tenké vrásky. Jako mnich má rovněž tonzuru na hlavě. Pozadí nad závěsem tvoří opět šedé oblačné nebe.

Tyto malby jsou charakteristické povšechně a zběžně konstruovanými tvary, které jsou vyvažovány drobnopisnými detaily, vnějškově odvozenými většinou z předloh Lucase Cranacha st. Také způsob řasení draperie buďto do úzkých paralelně spadajících záhybů nebo měkce modelovaných nepravidelných útvarů, podporuje celkové silně dekorativní působení maleb.

Střední obraz se Stětím sv. Jana byl vystaven na výstavě v Mostě a Chomutově roku 1928, tehdy jako samostatná deska bez křidel. Josef Opitz ji v katalogu datoval do druhé čtvrtiny 16. století a autora zařadil do okruhu Cranachovy školy (OPITZ 1928 b, 56, č. kat. 220). Všechny desky byly poté vystaveny roku 1975 na výstavě v Galerii výtvarného umění v Litoměřicích. V katalogu označila Heide Mannlová (MANNLOVÁ

1975, nestránkováno, nečíslováno) jejich malíře za saského mistra a obrazy datovala kolem roku 1540. Poté byl celý triptych vystaven znovu o třináct let později. Tatáž autorka (MANNLOVÁ-NOVÁKOVÁ 1988, nestránkováno, nečíslováno) v katalogu uvedla do souvislosti s tímto oltářním retáblem archivní zprávu o nadaci k oltáři sv. Petra a Pavla v děkanském kostele v Mostě z roku 1521. Na základě toho změnila datování do let 1520–30. Malíře zařadila do okruhu Lucase Cranacha st. a povšimla si, že střední část výjevu se Stětím sv. Jana je odvozena z Cranachova dřevorytu stejného námětu. V průvodci expozicí v děkanském kostele v Mostě je na základě uvedené archivní zprávy triptych datován po roce 1521.

Ústřední motiv Stětí sv. Jana skutečně s menšími obměnami opakuje zmíněný Cranachův nedatovaný grafický list (333 x 229 mm), který Johannes Jahn (JAHN 1955, 48) chronologicky zařadil do období nedlouho po roce 1510. Odtud je odvozeno kromě jednotlivých postav i celkové kompoziční rozčlenění scény a její zasazení do masivního architektonického rámce. Architektonické motivy malíř maximálně zjednodušil na lapidární kubické tvary a místo balkónu nad pódiem, odkud na Cranachově grafice shlížejí další postavy (mezi nimi snad i donátoři Bedřich Moudrý a Jan Stálý, jejichž erby jsou umístěny nad nimi), malíř masivní architekturu prolomil do krajiny s výjevem křtu Krista. Inspirován touto grafikou rozšířil invenčním způsobem architektonický rámec i na druhou část obrazu, kde plynule pokračuje v prostorově ustupujícím pohledu do interiéru paláce. Z uvedené předlohy pak malíř doslovně přejal například postavu vojáka podávajícího Salome hlavu sv. Jana, ležící tělo svätce nebo postavu kata s mečem.

O tom, že jde v případě oltářního obrazu sv. Jana o mistra dobře obeznámeného s dílem Lucase Cranacha st., svědčí i některé výpůjčky z Cranachova malířského díla. Například z jeho Korunování trním (Buffalo, Fine Arts Academy) z roku 1538, v postavě vojáka v brnění stojícího při pravém okraji obrazu, který je velmi blízký cele obrněnému vojáku stojícímu na pódiu, kde se odehrává poprava sv. Jana. Postavu Salome na našem obraze můžeme srovnat například s Cranachovým obrazem poprší Salome z Budapešti (Szépművészeti Múzeum) nebo s toutéž ženou z jeho obrazu Hostiny Herodovy z Bruselu (Sbírka Gelderova) z roku 1531.

Od jmenovaných prací Lucase Cranacha st. a jeho dílny je zde patrný větší časový odstup, na nějž ukazuje zdobné měřítko vzájemně neprovázaných scén, schematické využití Cranachovské typiky, která působí až šablonovitě. Malba krajiny je podána

velmi povšechně, nehmotné kopce se ztrácí v mlžném oparu na rozdíl od detailně prokreslených výhledů do krajiny u Cranachových prací. Motiv širokých klobouků s pštrosím peřím se u Cranacha objevuje až od samého konce 20. let 15. století, nejčastěji pak ve 30. letech, kdy tento typ patrně přichází do módy. Podobné módní oblečení, zvláště zmíněné klobouky můžeme vidět u Cranacha například na portrétu tří mladých dam z vídeňského Kunsthistorisches Musea, z doby kolem roku 1535. Zmíněné Cranachovo Korunování trním, k němuž se náš obraz přibližuje asi nejvíce (v detailech typiky a ošacení jednotlivých postav) pochází ze sklonku třicátých let (1538). Není tedy příliš pravděpodobné, že by malby vznikly dříve než ve čtyřicátých letech 15. století, a není vyloučena pozdější doba vzniku, kolem 1550. Souvislost tohoto triptychu s nadací oltáře sv. Petra a Pavla (1521) se nezdá příliš pravděpodobná.

Otázku objednatele tohoto oltářního retáblu a z toho vyplývající datování nám může pomoci zodpovědět jeho ikonografie (nadací oltáře by bylo třeba hledat spíše v souvislosti s Janem Křtitelem) a erb donátora, který se takto nechal reprezentovat na desce se sv. Bernardem z Clairvaux. Podle umístění erbu u paty kříže sv. Bernarda, který byl opatem kláštera v Clairvaux a je tzv. druhým zakladatelem cisterciáckého řádu, a podle mitry nad erbovním štítem můžeme usuzovat, že donátor pocházel z církevních kruhů a že jím nebyla osoba nižšího postavení než samotný opat kláštera. Jelikož se úcta ke sv. Bernardu omezovala ve středověku téměř výhradně na prostředí cistercké, je důvodné se domnívat, že šlo o donátora z nejbližšího cisterciáckého kláštera – z Oseku, kde je navíc doložena tradiční úcta ke sv. Janu Křtiteli (KÜNSTLE 1926, 128). Klášter totiž vlastnil od roku 1260 relikvii světcova prstu, který mu věnoval velmož Boreš z Riesenburka (Připomeňme dochované památky janokřtitelské úcty ze 13. století – reliéf s Beránkem božím – viz: KRÁL 1999, 151; KUTHAN 1988, 128–129). Ten ji patrně ukořistil jako člen vojska českého krále Přemysla Otakara II. za vítězné bitvy proti uherskému králi Bélovi IV. z jeho pokladu. Protože desky pocházejí z děkanského kostela v Mostě, mohl být tento oltářní retábl určen do kaple oseckých opatů, kterou nechal postavit opat Bartoloměj (1538–1548). Kaple je situována na čestném místě, v první jižní ochozové kapli závěru kostela a na svornících spínajících klenbu kaple je umístěna reprezentativní podobizna opata Bartoloměje, opatův rodový erb s jelením parožím s přesekanými špičkami a erb cisterckého opatství. Vycházíme-li z výsledků studia Heide Mannlové-Rakové (MANNLOVÁ-RAKOVÁ 1996, 157 sqq.; MANNLOVÁ-RAKOVÁ 1989), která se podrobně zabývala jednotlivými stavebními

etapami kostela na podkladě zkoumání kamenických značek, vychází zaklenutí kaple oseckých opatů na dobu po roce 1545. Horní časová hranice byla Heide Mannlovou přesněji stanovena na rok 1549, uvedený na štítku se shodnou kamenickou značkou na jižním klenebním poli nad emporou, uzavírající klenební práce východní poloviny trojlodí. Tímto rokem už začíná období působení dalšího oseckého opata Jakuba (1549–1564). Protože erb na obraze nepatří opatu Bartoloměji, je velmi pravděpodobné, že nový opat Jakub po dokončení stavby kapli zařídil a objednal i oltářní retábl. Z archivních zpráv víme, že v roce 1551 věnoval osecký opat kostelu v Mostě peníze (MANNLOVÁ 1989, 46). Datování oltářního retáblu tedy vychází přibližně na dobu nedlouho po roce 1549.

Po obsahové stránce vychází námět středního obrazu z Písma. Poté, co se Jan uchýlil do judské pouště jako asketa, svým kázáním o pokání a příchodu království nebeského (Mt 3,2; Mk 1,4) vzbudil mezi lidmi velký ohlas, přicházeli k němu a on je křtil v řece Jordáně (Mt 3,5; Mk 1,5; Lk 3,7–10; J 1,28). Jednou k němu přišel i Ježíš Kristus a požádal ho o křest (Mt 3,13ad; Mk 1,9–12; Lk 3, 21). V tu chvíli se otevřela nebesa a do Krista, kterého hlas označil za Syna Božího, sestoupil Duch svatý v podobě holubice. Tento motiv je zobrazen v pozadí, v průhledu architekturou. Nad Kristem stojícím v řece Jordáně se vznáší holubice Ducha svatého, jako symbol jeho projeveného božství, které Jan Křtitel viděl a poté i dosvědčil (J 1,34).

Jan Křtitel již předtím kázal o Kristově příchodu jako o příchodu Mesiáše (Mt 3,11–12; Mk 1,7–8; Lk 3, 16–17; Jn 1,8) a byl proto označován, zvláště ve východní církvi, jako Jan Předchůdce. Byl také v katolické církvi hned po Kristu a Panně Marii jedním z všeobecně nejuctívanějších světců. Kristus o něm pravil, že je více než prorok, protože jeho příchod byl předpovězen ústy proroka Izaiáše (40,3): „*Hlas volajícího na poušti: Připravte cestu Páně, vyrovnejte mu stezky...a každý tvor uzří spasení Boží!*“ (Mt 3,1–4; Mk 1,2–4; Lk 3, 4–7; Jn 1,23). Dále o něm pravil, že mezi těmi, kdo se narodili z ženy, nevystoupil nikdo větší než on (Mt 11,11; Lk 7, 28). Jan byl sám svými současníky považován za mesiáše, což odmítl s poukazem na příchod někoho mnohem silnějšího, „*jemuž není hoden ani rozvázat řemínek jeho obuvi*“ (Lk 3,15ad). Když spatřil Ježíše, podle Zlaté legendy na něj ukázal prstem a zvolal: „*Hle beránek Boží, který snímá hříchy světa*“ (Jn 1, 29). Připomeňme, že klášter vlastnil právě relikvii prstu sv. Jana Křtitele.

Pro své káravé kázání a opovážlivou kritiku cizoložného vztahu císaře Heroda

s manželkou jeho bratra, byl uvězněn (Mt 14, 3–5; Mk 6, 17–20; Lk 3,18–20; 9,9) a pomocí lsti pomstychtivé Herodiady byl sťat. Ústřední motiv obrazu líčí událost jeho stětí. Svůdná Herodiadina dcera Salome na oslavě Herodesových narozenin tančila tak krásně, že ji s přísahou přislíbil darovat vše, o co požádá. Salome, navedena svou matkou, poručila přinést na míse hlavu Jana Křtitele (Mt 14, 6–11; Mk 6, 21–28). V popředí obrazu přichází Salome v doprovodu dvou dívek pro hlavu sv. Jana. Tu pak přesně podle evangelií v další scéně přináší na podnose své matce, sedící s Herodem za hodovním stolem.

Sv. Benedikt z Nursie (480–ca 547) je zde zobrazen jako opat benediktinského kláštera s berlou a s knihou řádových pravidel. Svůj soubor pravidel mnišského života, sepsaný pro spolubratry v jím založeném klášteře Monte Cassinu, postavil na harmonii tří složek – modlitby, práce a studia (KÜNSTLE 1926, 122 sq; Lexikon für Theologie und Kirche, Bd. II, 1958, 182–183). To vedlo k úspěchu Benediktovy regule, která brzy vytlačila starší formy pravidel klášterního života, na něž navázal a zdokonalil je (CHARVÁTOVÁ 1998, 10). Již v mládí se Benedikt uchýlil jako poustevník do jeskyně nedaleko Subiaca, kde žil tři roky kajícím životem v úplné odloučenosti. Poté byl zvolen představeným sousedního kláštera Vicovaro. Pro svou přílišnou přísnost se ho tamní mniši pokusili otrávit. Benedikt však pohár nejprve požehnal a ten praskl. Na tuto událost poukazuje pohár s hadem, umístěný na světcově knize. Benedikt pak kolem roku 529 přesídlil do Monte Cassina, jež se stalo kolébkou řádu, nazvaného podle svého zakladatele. Jeho život líčí ve druhé knize Dialogu papež Řehoř Veliký.

Sv. Bernard z Clairvaux je zde zobrazen při svém vidění ukřižovaného Krista, který oddělil ruce od kříže a světce objímá. Tento typ zvaný Amplexus se vlivem grafiky rozšířil v 15. století na sever od Alp, kde patrně také vznikl, a byl pak často zobrazován v protireformačním umění. Je zobrazen také na oltářním křídle z roku 1487, od tzv. Mistra Augustiniánského oltáře (Germanisches Nationalmuseum, Norimberk), jehož původním místem určení byl podle Petera Striedera (STRIEDER 1993, 87) cisterciácký klášter v Norimberku. V levém dolním rohu obrazu je totiž umístěn erb cisterciáků s opatskou mitrou, podobně, jako na naší desce.

Lit.: OPITZ 1928b, 56, č. kat. 220; MANNLOVÁ 1975, č. kat. 7, 10, 11; MANNLOVÁ/NOVÁKOVÁ 1988, nestránkováno; MANNLOVÁ 1989, 46; HAMSÍKOVÁ, in: CHAMONIKOLA 2005, 120, č. kat. 32.

37. Votivní epitaf Vavřince Hengsta, dat. 1520

Děkanský kostel Nanebevzetí Panny Marie v Mostě, poté v majetku Okresního muzea v Mostě, nyní pod správou NPÚ v Ústí nad Labem

Tempera na smrkové desce, rozměry: 101 x 69,5 cm

Pod Madonou nápis:

*A.DNI.1520.AM.TAG.VRBANI.IST.VORSCHIDEN.DER.ERSAM.LORENCZ.HENGST.
DE.GOT.GNADE*

Signováno značkou umělce při spodním okraji obrazu, erb donátora se zlatým pletencem na tmavém pozadí

Restauroval: J. Steklý v roce 1975 a H. Drhlíková v roce 1987

Děkanský kostel Panny Marie kostele v Mostě

Střed kompozice zaujímá stojící Madona ve sluneční záři s nahým Ježíšem v náručí, korunovaná dvěma anděly. Nejde o typ Assumpty, Madona stojí na holé zemi v krajině charakterizované několika stromy. U jejích nohou klečí modlící se donátor označený erbem se znakem pekařů. Malba je spíše rustikálního charakteru, např. podle nelogického držení levé ruky je patrné, že se její autor inspiroval předlohou, na níž Madona držela v ruce žezlo.

Obraz nezmiňuje J. E. Wocel (WOCEL 1863) ani B. Grueber (GRUEBER 1871) při popisu některých obrazů v kostele Nanebevzetí P. Marie v Mostě, jak uvádí v literatuře Jaroslav Pešina (PEŠINA 1950), došlo patrně k záměně za obraz Assumpty od Mistra I.W. Deska byla vystavena Josefem Opitzem (OPITZ 1928b) na výstavě Gotické malířství a sochařství v severozápadních Čechách, jeho autor byl označen za malíře domácí provenience. V detailním popisu zařízení děkanského kostela v Mostě zachytil Josef Opiz (OPITZ/KÜHN 1932) dle pramenů jeho původní umístění v páté kapli evangelijní strany. Logičtější by však bylo jeho umístění ve čtvrté kapli na téže straně, která patřila cechu pekařů, jejichž znak s pletencem a korunkou je vytesán na svorníku kaple a shoduje se se znakem u nohou donátora. Tento obraz by tak byl jedním z mála, jejichž přesnou lokalizaci v interiéru děkanského kostela známe. Jaroslav Pešina (PEŠINA 1950) nevěnoval malbě pro její prosté, řemeslné provedení přílišnou pozornost. Význam obrazu viděl spíše v přesné dataci rokem 1520, podle které datoval nástup saských vlivů pronikajících do severních Čech. Pešina určil stylové východisko malíře v Cranachově umění, respektive jeho žáka, dříve v literatuře nazývaného

Mistrem Mše sv. Řehoře, později určeného jako Simon Franck, srovnáním s jemu připsanou malbou Assumpty (Aschaffenburg, Staatsgalerie im Schloss Johannisburg) (FRIEDLÄNDER/ROSENBERG 1932, obr. 363; TACKE 1992). Po skončení stavebních úprav po přesunutí kostela Nanebevzetí Panny Marie v Mostě vystaven v expozici, kde se nachází dodnes. Heide Mannlová (MANNLOVÁ/NOVÁKOVÁ 1988) naposledy označila autora obrazu za saského mistra.

Ať už šlo o umělce místního (Opitz) či saského, je jisté, že vycházel z předloh Lucase Cranacha st. Z jeho dílny pochází více Madon tohoto typu, jmenujme např. střed oltářního retáblu z kostela sv. Štěpána v Aschersleben, Madonu z kostela sv. Mikuláše v Pasově nebo obraz z Royal Collection v Hampton Court (ERICHSEN 1994, 156, 160–161, obr. A105–A107). Tyto dílenské práce jsou variantami téhož typu v různých ikonografických obměnách. J. Erichsen u nich předpokládá ztracenou Cranachovu předlohu. Pešinovo srovnání Madony z Epitafu Vavřince Hengsta s Assumptou z Aschaffenburku, který objednal Kardinál Albrecht Braniborský, sídlící v nedalekém saském městě Halle a jehož znak se nachází v levém dolním rohu obrazu, je z nich skutečně nejbližší, náš obraz je jen zrcadlově převrácený (ERMISCHER/TACKE 2007, 275–276, č. kat. 15). O nevelké invenci našeho malíře svědčí například nelogická variace způsobu, jakým Madona drží dítě. Její pravá ruka jej nese pod zadečkem, jenž tvoří těžiště, ale v podpaždí. Levá ruka Madony podpírající nožky Ježíše opakuje gesto držení žezla, jako je tomu na aschaffenberské Madoně. Celkově však obrazu tyto nedostatky neubírají na půvabu.

Obliba tohoto motivu korunované Madony ve slunci, vzniklé sloučením Madony s Apokalyptickou ženou (CIBULKA 1929, 99), souvisí mimo jiné s modlitebními knihami či grafickými jednolisty se zobrazeními různých mariánských typů, k nimž se vztahovaly modlitby spojené s přidělováním odpustků při praktikování modliteb před těmito obrazy. Například za vyslovení modlitby: „Ave, Sanctissima Virgo Maria, mater dei, regina coeli, porta paradisi...“ před obrazem „Maria in Sole“ (P. Marie ve slunci) byl vyměřen odpustek ve výši 11 000 let (HAIMERL 1952, 89–94; BAXANDAL 1996, 68, obr. 31). Až na chybějící půlměsíc je našemu obrazu jednolist s výše zmíněnou modlitbou k Panně Marii od papeže Sixta (Straßburg) typově velmi blízký. Tato praxe, která pochopitelně vzbuzovala hněv reformátorů, byla běžná v katolickém prostředí a není zcela vyloučena ani v katolicky orientovaném městě Most, jež tvořilo spojnicí mezi českým a německým prostředím.

Literatura: OPITZ 1928b, č. kat. 243, 61, 71; OPITZ 1929, 571; OPITZ/KÜHN 1932, 17; PEŠINA 1950, 77, 127; MANNLOVÁ/NOVÁKOVÁ 1988, nepag.; MANNLOVÁ-RAKOVÁ 1989, obr. 109.

38. Mistr oltáře z Oberbobritzsch – dílna, Oltářní retábl sv. Kateřiny, 1520
(datováno při dolním okraji střední desky)

Děkanský kostel Nanebevzetí Panny Marie v Mostě. Střední deska od roku 1883 v muzeu v Mostě, křídla zabudována téhož roku do novogotického oltářního retáblu Buška ze Sychrova, pod správou NPÚ v Ústí nad Labem.

Střední deska se Stětím sv. Kateřiny a dvě oboustranně malovaná oltářní křídla s náměty ze života světice (vnitřní strany) a sv. Ondřejem a Kryštofem (vnější strany), dvě pevná křídla oltářního celku patrně chybí.

Malba na dřevěné desce s plátěným potahem, rozměry: 105 x 78 cm (střed) a 104 x 35 cm (křídla)

Restauroval: v roce 1975 M. Hamsík (střední desku), v roce 1973 (křídla) M. Hamsík; poté 1987 (celek) M. Hamsík (rest. zprávy archiv autora)

Děkanský kostel Nanebevzetí Panny Marie v Mostě

Na střední desce je zobrazeno martyrium sv. Kateřiny, která klečí v krajině před rozbitým kolem, jímž měla být podle Zlaté legendy (J. de VORAGINE 1982, 264–271) na příkaz císaře Maxentia umučena a které zničila bouře seslaná Hospodinem. Ta pobila i vojáky v turbanech ležící na zemi. Kat stojí za světící a chystá se jí setnout hlavu; je zobrazen v dobovém oděvu, stejně jako sv. Kateřina, těžký meč třímá ve svěšené ruce a mdlým pohledem hledí na diváka. Hornatá krajina, do níž je výjev zasazen, je oživena dobovými zámeckými stavbami. Na křídlech jsou zobrazeny legendické scény ze života světice: Křest sv. Kateřiny poustevníkem, Disputace s císařem Maxentiem; Obrácení císařovny a žaláříka na křesťanství, Upálení padesáti filosofů, kteří místo aby Kateřinu přesvědčili, obrátili se sami na křesťanství (vnitřní strany). Vnější strany křídel zdobí monumentální postavy sv. Ondřeje a sv. Kryštofa, zobrazené v krajině. Malba je velmi precizní, živé barevnosti, s dekorativními vzory látek. Obličej charakterizují jemně tažené prameny vlasů a vousů, fyziognomie postav je místy deformovaná, což je prvek

pro tohoto malíře typický.

Oltářní retábl, který se nacházel v severní boční lodi děkanského kostela v Mostě, popsal nejprve J. E. Wocel (WOCEL 1859) a později B. Grueber (GRUEBER 1871). Jednotlivé části retáblu, k nimž navíc připojil desky se sv. Sebaldem a Vendelínem (Muzeum v Mostě, nezvěstné), zařadil Eduard Flechsig (FLECHSIG 1910, II, č. kat. 19–36) ve svém soupisu saského malířství a sochařství do oeuvre saského Mistra dippoldiswaldského oltáře, činného ve Freiberku. Majitele erbů na vnějších stranách pohyblivých křídel identifikoval jako příslušníky míšeňské šlechty, pány: von Loß (správně Voss), von Leutzsch, von Bernstein a von Pflug. Poté byla střední deska vystavena Josefem Opitzem (OPITZ 1926) u příležitosti výstavy starého německého malířství v muzeu v Mostě jako příklad produkce určené pro vybavení kostela v Mostě, která reflektovala dílo Lucase Cranacha st. O dva roky později ji Opitz (OPITZ 1928b) vystavil na výstavě gotického malířství a sochařství v severozápadních Čechách spolu s dalšími deskami Flechsigem nepřesně připsanými Mistru dippoldiswaldského oltáře, včetně svatojanského oltáře (Muzeum v Mostě) a dvou desek se sv. Petrem a Pavlem (Muzeum v Mostě). Střední desku a křídla, která datuje kolem 1520, uvádí bez vzájemné souvislosti. Karel Chytil (CHYTIL 1930) autorské připsání Mistru dippoldiswaldského oltáře zpochybnil, ovšem s poznámkou, že neviděl všechny jeho práce, a podtrhl spíše blízkost maleb k Lucasi Cranachovi st. a tzv. *Pseudo-Grünewaldovi*. Poté opět uvádí střední desku, nacházející se tehdy v městském muzeu, J. Opitz (OPITZ/KÜHN 1932), který ji spojil s obrazem sv. Kateřiny, jenž podle pramenů visel roku 1758 na stěně čtvrté kaple epištolní strany děkanského kostela poté, co byl původní svatokateřinský oltář roku 1754 nahrazen oltářem sv. Josefa. Za původní umístění retáblu sv. Kateřiny označil Opitz třetí kapli epištolní strany s tím, že se i svou velikostí přesně hodí do některé z bočních kaplí kostela. Po přesunutí mosteckého kostela Nanebevzetí Panny Marie byla střední deska již s pohyblivými křídly vystavena ve stálé expozici. Katalog expozice (MANNLOVÁ/NOVÁKOVÁ 1988) drží autorské připsání Mistru dippoldiswaldského oltáře, stejně jako předtím Jaroslav Pešina (1950). Ingo Sandner (SANDNER 1993) změnil pomocné jméno tohoto mistra na Mistra oltáře z Oberbobritsch, malíře školeného v saském Freibergu, a nazval jej podle velkého, intaktně dochovaného oltářního retáblu ve venkovském kostele v Oberbobritsch (1521). (Díla Sandnerem připsaná tzv. Mistru oltáře z Oberbobritsch jsou: hlavní oltářní retábl z venkovského kostela v Oberbobritsch, oltářní křídla z kostela

v Lauterbachu u Marienbergu, křídla hlavního oltáře v Seifersdorfu u Dippoldiswalde, malby hlavního oltáře ze hřbitovního kostela v Dippoldiswalde, oltář sv. Kateřiny z děkanského kostela v Mostě a malby oboustranně malovaných desek oltářního obložení pocházející pravděpodobně z městského kostela v Dippoldiswalde dochované pouze ve fotografiích.) Oltář z Oberbobritzsch zdobí na vnějších stranách martyria sv. Panen (Doroty, Kateřiny, Barbory a Markéty), která jsou našemu obrazu velmi blízká. Svatokateřinský retábl zařadil bezpochyby správně mezi jeho dílenské práce časově navazující na malby v Seifersdorfu a předcházející retáblu v Oberbobritzsch. Celek oltáře rekonstruoval pomocí Flechsigovy zmínky o podobných dvou jednostranně malovaných křídlech se sv. Sebaldem a Vendelínem, která měla tvořit původní pevná křídla pětidílného retáblu. Jde ale patrně o desky, které tvoří součást oltářního retáblu se svatojakubskou legendou z téhož kostela. Pro velké figury sv. Kryštofa a Ondřeje z vnějších křídel našel obdobu v řadě velkých figur vnější strany oltáře ze zámeckého kostela v Moritzburku, dnes vestavěných do novogotické archy. Křídla v Moritzburgu jsou podle něj hlavním dílem malíře školeného u Lucase Cranacha st., jehož podíl Sandner shledal právě na svatokateřinském oltáři z Mostu. Podle určení čtyř erbů ve spodních rozích obrazů se sv. Ondřejem a Kryštofem, patřících pánům von Voß, von Leutzsch, von Bernstein a von Pflug, tedy příslušníkům míšeňské šlechty, Sandner zpochybnil původní určení oltáře pro Most s tím, že míšeňští šlechtici ale vlastnili statky i na české straně Krušných hor. Naposledy potvrdila Kaliopi Chamonikola (CHAMONIKOLA 2005) Sandnerovo připsání našeho oltáře do dílenského okruhu Mistra oltáře z Oberbobritzsch, kterého autorka označila jako samostatně působícího Cranachova žáka a právem podtrhla jeho blízkost zejména k oltáři v Seifersdorfu.

Není pochyb o tom, že tento retábl je importem ze saské dílny tzv. Mistra oltáře z Oberbobritzsch a že má nejbližší k retáblům ze Seifersdorfu a Oberbobritzsch, na což kromě shodného malířského stylu, charakteristického vysokou kvalitou provedení, jasnou barevností, jemností detailů a typickou deformací postav, ukazují též technické detaily, jako je dekor ve tvaru dubových větévek ve cviklech vnějších křídel obou oltářů. Autor byl ovlivněn Lucasem Cranachem. Kompozici Stětí sv. Kateřiny můžeme nejlépe srovnat s malbou téhož námětu z Budapešti (kol. 1508, sbírka Ráday) (GRIM/ERICHSEN/ BROCKHOFF 1994, 299–301).

Lidová obliba zobrazení martyria sv. Kateřiny spočívá v její příslušnosti ke Čtrnácti svatým Pomocníkům. Ve Zlaté legendě je vyličeána její modlitba před mučednickou

smrti za každého, kdo ji bude vzývat, pamětliv jejího umučení, aby byl Bohem v nouzi vyslyšen (LCI 1974, VI., 289–297; HÖFER/RAHNER 1961, VI., 60–61; KÜNSTLE 1926, 370).

Literatura: WOCEL 1859, 99; GRUEBER 1871, 165–166; FLECHSIG 1908–12, II, nepag., č. 3 a, b; OPITZ 1926, 11–12, č. kat. 28 a–h; OPITZ 1928b, 60, č. kat. 234, 236–23; OPITZ 1929, 569; CHYTIL 1931, 30–31; OPITZ/KÜHN 1932, 15, 18; FRIEDLÄNDER/ROSENBERG 1932, 45; PEŠINA 1950, 77; MANNLOVÁ/NOVÁ-KOVÁ 1988, nepag., nečíslováno; SANDNER 1993, 149, 150–151, obr. 26, 27, 28; CHAMONIKOLA 2005, 25.

Střední Čechy

39. Madona s dítětem a andělem z Kutné Hory, po 1520

Původní provenience neznámá

Malba na lipové desce, rozměry: 62 x 42,5 cm (tloušťka desky 10 mm)

Restaurováno: v roce 1962 Mojmiřem Hamsíkem

Okresní muzeum v Kutné Hoře

Obraz představuje polopostavy Madony s oblečeným malým Ježíšem, jenž tiskne svou tvář k Mariinu obličejí v podobě tradičního zobrazení typu Eleusy-Pelagonitissy (ROYT 1999, 191). Zleva se k nim kloní klečící anděl a podává Ježíši královské insignie žezlo a jablko. Nad postavami Madony s dítětem je rozvinut kruhový baldachýn původně italského typu, převzatý nizozemským malířstvím (Rogier van der Weyden, Medici Madona ve Städels Institutu ve Frankfurtu n. M.). Tento typ baldachýnu nalezneme ale i v saské malbě, např. na oltářním křídle z Mittelbachu, kol. 1512 (viz: SANDNER 1993, 175). Výjev se odehrává v místnosti, za jejíž stěnou je vidět vzdálená krajina s městem a horami.

Malba byla Pešinou (PEŠINA 1950) zhodnocena jako sasky orientovaná práce. Madona s Ježíšem byly podle autora odvozeny z Cranacha. Postavu anděla autor srovnal s typikou postav oltáře ze saského Seifersdorfu u Dippoldiswalde (okruh Freibergu). Toto srovnání je poměrně přesvědčivé (zejména ve snaze po plasticitě tváře, která

působí mírné deformace obličejů) a ukazuje lokální příslušnost tohoto malíře k Sasku. Příbuznost s malbou freiberského okruhu se nemusí omezovat jen na postavu anděla, u Madony je jen ztlumena použitím nejspíše nějaké předlohy Cranachova okruhu. Typiku líbezného dítěte můžeme srovnat např. s malbou Madony ze soukromého majetku Dr. Hanse Wetzlera, dat. 1516 (viz: Friedländer/Rosenberg 1978, č. 81), signovanou Cranachovým emblémem. Malíř použil, asi přes médium grafiky, nizozemský motiv Madony se stojícím Ježíšem (Rogier van der Weyden), inspirovaný obrazy renesanční Itálie. Takto na polštáři stojící, ovšem nahé dítě, které se přimyká k Panně Marii, je obdobně pojato na obraze tzv. Madony s náhrdelníkem z Litoměřic (Muzeum litoměřické diecéze), který se ovšem do Čech dostal až v 17. století z Míšně (VACKOVÁ 1992, 25, 26, č. kat. 10).

Lit.: WIRTH 1931, o. 37; PEŠINA 1950, 80, 129, č. kat. 368.

40. Zvěstování z Kutné Hory

Pochází z kostela sv. Barbory v Kutné Hoře

Malba na lipové desce, rozměry: 111 x 82 cm

Okresní muzeum v Kutné Hoře

Zvěstování se odehrává v perspektivně ubíhajícím renesančním interiéru místnosti s trámovým stopem, charakterizovaným edikulovým portálem s půlkruhovou archivoltou nad římsou. Klečící Panna Maria, zastížená právě v modlitbě u čtecího pultíku s otevřenou knihou, se hlavou otáčí zpět, tělem směřuje k divákovi. Anděl v brokátové dalmatice k ní přistupuje z pravé strany, v pravé ruce nese žezlo s obtočenou nápisovou páskou s andělským pozdravením. Místnost je osvětlena oknem s čochovým sklem zleva, směr dopadajícího světla podtrhuje také vržený stín Mariiny postavy. Malba přísluší saské malířské škole, základní rozvrh kompozice se volně drží Cranachova grafického listu Zvěstování v rozvinutí prostoru a koncepci interiéru.

Lit.: WIRTH 1912, o. 37; WIRTH 1930, nestránkováno, o. 37; LEMINGER 1926, 194; WIRTH 1931, 34; PEŠINA 1950, 80, 129, č. kat. 368.

41. Nástěnné malby v lodi kostela sv. Vavřince v Černovičkách (Středokluky-Černovičky), 1. polovina 16. století

Nástěnné malby pokrývají celý interiér kostela, malby v presbytáři s kompozicí Posledního soudu na vítězném oblouku pocházejí ze 14. století. Jižní stěna lodi je pokryta mladšími malbami, nepochybně ještě z první poloviny 16. století, s náměty Kladení do hrobu, Zmrtvýchvstání, Peklo v podobě tlamy Levaithana a postavami sv. Kateřiny a Markéty. K nejvýraznějším a také nejlépe dochovaným patří postavy světic, které jsou odvozeny z Cranachovy typiky ženských figur v bohatých dobových kostýmech. Můžeme je srovnat s např. se sv. Kateřinou, Markétou a Barborou z Toledo Museum of Art (Ohio, 1515–20), nebo s grafickými listy se sv. Barborou a Kateřinou z roku 1519. Tam, kde se nástěnné malby nedrží předlohy, jsou velmi schematické, ale nelze jim upřít poměrně zdařilou nápodobu vzoru. Výzdobě kostela se věnovala naposledy Veronika Horová (HOROVÁ), která na cranachovskou orientaci světic jako první upozornila.

Malby nejsou příliš dobře dochovány, ale jejich obsah nesporně souvisí s pohřební funkcí kostela, jejich ikonografie vzdáleně upomíná na tzv. čtyři poslední věci člověka – smrt, soud, peklo a království nebeské, tedy myšlenky, obsažené v knihách typu *ars moriendi* (viz s. XY). Kostel spolu se vsí byl od počátku 15. století v držení pánů Bezdrůžických z Kolovrat a byl jimi užíván jako pohřebiště.

Lit.: HOROVÁ, nedatováno.

42. Oltářní retábl se Zasnoubením sv. Kateřiny, po 1520

Klášter sv. Jiří na Pražském hradě, odtud zapůjčen roku 1824 kapitulou Chrámu sv. Víta
Obrazárně SVPU v Praze

Malba na dřevěné desce (PEŠINA 1950 uvádí lipové dřevo), rozměry: 120 x 93 (střed),
120 x 46,5 cm (křídla)

Národní galerie v Praze – depozitář, inv. č. DO 109–111

Menší oltářní retábl se Zasnoubením sv. Kateřiny ve středu, sv. Dorotou a sv. Markétou na vnitřních stranách křídel, sv. Anežkou a sv. Apolenou na vnějších stranách křídel, pochází z benediktinského kláštera sv. Jiří na Hradčanech. Střední deska sestává z uzavřené kompozice Madony s Ježíšem, sedícím na polštáři na římse, obklopenými dvěma sv. Pannami – sv. Kateřinou, která v aktivní roli svého legendického Zasnoubení snímá Ježíši prsten z palce, a sv. Barbory přidržující Ježíšovo nahé tělíčko. Svěťice na křídlech jsou zobrazeny v polopostavách, paradoxně se zdá, že jejich malířské provedení je o stupínek kvalitnější než u střední desky.

Středová kompozice volně navazuje na totéž téma středu oltářního retáblu od Lucase Cranacha st. – tzv. *Fürstenaltar* (Galerie Dessau), kompozice je však pozměněna v pohybech postav, zejména natočení Ježíše ke sv. Barboře. Neobvyklá je té aktivní role sv. Kateřiny s uchopením Ježíšova prstenu. Typ Madony s Ježíšem na polštáři nalezneme rovněž v Cranachově díle několikrát, obdobně např. na dnes nezvěstné Madoně Vratislavského dómu.

Ratábl patří k početné řadě maleb s tímto oblíbeným tématem, jeho výtvarná stránka ukazuje k saskému malířskému proudu po roce 1520 reflektujícímu sice Cranachovy předlohy, nejspíše ale bez bližšího žakovského vztahu k tomuto mistru.

Lit.: Kat. 1824; Kat. 1827, 108, č. 1654; Kat. Rud. 1889, 195, č. 596; CHYTIL 1905, 160; Kat. Rud. 1912, 169, č. 542; PEŠINA 1950, 79, 128, č. kat. 363–367.

43. Křídla oltáře v Knovízi (Kladno), 1. pol. 16. století

Kostel Všech svatých v Knovízi

Desky se sv. Annou, Kryštofem odcizeny po roce 1976; desky se sv. Václavem a Zikmundem byly restaurovány roku 1995 Markétou Pavlíkovou

Roku 2005 uloženy ve vikariátním depozitáři na Arcibiskupství pražském

Vlastivědné muzeum ve Slaném, (regionální čísla rejstříku NPÚ: 32–1497; číslo ústředního kulturního seznamu památek 86049/32–1498 (sv. Václav); 86048/32–1497 (sv. Vít/Zikmund); ztracené: 86050/32–1499 (sv. Anna); 86051/32–1500 (Kryštof)

Oltářní křídla jsou zdobena figurami světců a sv. Anny Samotřetí, stojících buď na ploché zemi před neutrálním pozadím s hvězdami, nebo na ploše nesené rostlinnou

konzolou. Jaroslav Pešina u nich konstatoval saskou orientaci, což není vyloučeno. Vzdáleně také připomínají typiku stojících postav Mistra I.W. Jde však o nepříliš kvalitní až rustikální vyznění tohoto směru v malířství kolem poloviny 16. století.

Lit.: PEŠINA 1950, 80.

44. Křídla oltáře z Hospozínku (Paršenk u Slaného), kol. 1520

Čtyři oltářní křídla se sv. Václavem, Vítem, Kateřinou a Barborou, součástí nedochovaného oltářního retáblu

Desky zdobí figury stojících světců a světic, dosti masivních, proporčně krátkých až obhroublých postav v dobových kostýmech, tuhé záhyby draperie. Malířsky odpovídají saskému stylu malby, např. Mistru Alexiova oltáře (Hrad Kriebstein, kol. 1520). Poměrně blízké jsou malbě oltářního retáblu pekařů z kostela sv. Anny v Annabergu, kol. 1515 (viz: SANDNER 1993, bar. obr. 35, 36 a 39).

Lit.: PEŠINA 1950, 80.

45. Oltářní křídla ze Zvíkovce

Kostel Nanebevzetí Panny Marie ve Zvíkovci

Desky se sv. Markétou a Dorotou, součástí nedochovaného křídlového retáblu

Západočeské muzeum v Plzni, inv. č. 5 091, 5 092

Lit.: PEŠINA 1950, 80; ROYT, in: Gotika v západních Čechách 1996, č. kat. 50, 468–469.

V. Vzdálený ohlas Cranachových kompozic ve 30. letech 16. století, paralely ke kulturnímu prostředí saského dvora

46. Nástěnné malby na zámku v Pardubicích, 1532

Mázhaus – Zákon a milost; Vojtěchův sál – Samson a Dalila, Fortuna volubilis

Technika: fresco-secco

Restaurováno: v letech 1831–33 B. Čílou, v 70. letech 20. století malby pokryty ochranným přelepem restaurátory J. Altem a P. Prokopcem (malby velmi poničeny nalepením jejich svrchní vrstvy na materiál přelepu), v letech 1993–2003 H. Vítová spolu s Y. Ďuranovou a P. Striverem (viz: VÍTOVÁ 2002, 9–11)

Z bohatství nástěnných maleb, vzniklých ve dvou časových fázích, které pokrývají všechny stěny těchto dvou sálů a také přilehlých místností v prvním patře jižního a východního křídla zámku, jsou vzácnou ukázkou recepce jednak biblických, jednak profánních námětů Lucase Cranacha st. dvě velkoformátové malby s tématy Zákona a milosti v rytířském sále (mázhausu) a Samsona a Dalily ve Vojtěchově sále. Další malbou, volně navazující mezi jinými na Cranachovy předlohy, je nahá žena typické manýristicky štíhlé postavy, stojící na vratké kouli – Fortuna, označená nápisem „*Fortuna volubilis*“.

Nástěnné malby na zámku v Pardubicích byly objeveny ve 20. letech 20. století a v následujícím desetiletí byly postupně odkrývány a restaurovány. Zájmu historiků umění se těšily prakticky od doby svého odkrytí, jejich hlubšímu studiu, zejména scén, které nás zajímají, byla ale věnována pozornost až v poměrně nedávné době. Již Jarmila Krčálová uvažovala o italském původu výzdobného programu, prostředkovaného jihoněmeckými grafickými předlohami a oblastí Podunají (KRČÁLOVÁ 1979, též 1989). Upozornila také na souvislosti s iluzionistickými konstrukcemi výzdoby interiérů paláců v Rakousku, Švýcarsku a jižním Německu. Malbu Zákona a milosti velmi podrobně obsahově a v kulturněhistorických souvislostech rozebrali Jan Royt a Vladimír Hrubý (ROYT/HRUBÝ 1992). Již v této studii autoři zmínili další příklady obdobného námětu v Čechách. Těm se pak podrobněji, spolu s důkladným ikonologickým výkladem tohoto námětu věnoval později Jan Royt v samostatné studii.

Autor upozornil na téma Zákona a milosti na nástěnných malbách ze druhé poloviny 16. století v dominikánském klášteře v Českých Budějovicích, ca. 1590, v klášteře františkánů-observantů v Horažďovicích, ca. 1550–60, v kostele sv. Václava v Moravské Ostravě a v kapli zámku v Horšovském Týně ve své studii (ROYT 2007b). Vladimír Hrubý se pak podrobně věnoval ve své monografii o renesančním malířství a sochařství v Pardubicích všem malbám na zámku (HRUBÝ 2003), jejich uměleckohistorickému zařazení a obsahu. Autor v souladu s J. Krčálovou sledoval médium malířského iluzionismu, pocházejícího z italského quattrocenta, rovněž v Podunají, jižním Německu a Rakousku, přičemž upozornil na významnou prostředkující roli bohatého říšského města Augsburgu. Zdroje ornamentální výzdoby našel zejména v grafických předlohách Hanse Holbeina ml. nebo Hanse Burgkmaira st. (HRUBÝ 2003, zvl. 53).

Kompozice Samsona a Dalily zaujímá polovinu východní stěny Vojtěchova sálu vpravo od portálu. Je zarámována v červeném renesančním rámu s listovým ornamentálním nástavcem, za který je iluzivně pověšena na zdi. Obdobné řešení iluzivních prvků pověšení nebo vzájemné vynášení iluzivních architektonických článků se objevuje i na ostatních malbách zámku a také v pardubickém kostele sv. Bartoloměje (malba sv. Vojtěcha). Malba byla silně poškozena odpadáváním svrchní vrstvy, nejvíce však utrpěla v pravém spodním rohu, kde je část zcela zničena, což zasahuje až k postavě Samsona. V místě poškození bylo původně namalováno vojsko Pelištejců, které se k Samsonovi blížilo z této strany a nyní je identifikovatelné pouze prostřednictvím kopí vztyčených Samsonovým směrem.

Postavy Samsona a Dalily zaujímají střed této velké kompozice odehrávající se uprostřed bohaté krajiny s volně črtanými větvemi stromů a keřů a modře zbarvenými horami na horizontu. Biblický hrdina Samson je přemožen spánkem a s důvěrou ulehl do náruče své milé, která se zrádně jala zbavit ho jeho síly ukryté ve vlasech (Kniha Soudců, 16,17). Zprava i zleva si pro bezmocného muže již přijíždějí pelištejští vojáci. Předchozí hrdinské činy Samsona – jeho vítězné boje s Pelištejci, přemožení lva a vynesení vrat z Gazy – jsou připomenuty v pozadí obrazu. Zcela vpředu na renesanční destičce, používané italskými umělci a často v návaznosti např. Albrechtem Dürerem i Lucasem Cranachem, je napsán letopočet 1532, který tak datuje nejen tuto malbu, ale i tuto druhou etapu výmalby sálů. Jako nejbližší srovnání s Cranachovou malbou tohoto tématu lze připomenout V. Hrubým uvedený obraz z roku 1529 (Städtische

Kunstsammlungen, Augsburg) (HRUBÝ 2003, 59).

Další velká nástěnná malba, která nás zajímá, se dochovala v nepříliš dobrém stavu nalevo od portálu do Vojtěchova sálu v mážhausu. Jde o tzv. pražský typ Cranachova protestantského zobrazení Zákona a milosti (Národní galerie v Praze), od něj se však tato malba odlišuje v některých detailech. Důležitou odlišností jsou nápisové pásy u jednotlivých výjevů, které ve formě iluzivních tabulek s ouškem nebo svinovací pásky obsahují v duchu Lutherovy myšlenky Bible v národních jazycích české nápisy. Ty sice poukazují na význam jednotlivých scén, jako je tomu na jedné z variant obrazu z Národní galerie, ale nejde o jejich přesný překlad. Střed zaujímá, stejně jako na Cranachově obraze, skupina tří postav s nahým Adamem nebo obecně člověkem uprostřed, kterému Izaiáš a Jan Křtitel ukazují na pravou stranu kompozice směrem k beránku božím s textem „*NEWINNOST*“, Zvěstování (s textem „*MILOST*“) a zmrtvýchvstalému Kristu probodávajícímu korouhví ďábla pod sebou. Malba je ve všech těchto místech velmi poškozená, ale dá se předpokládat, že Kristus též pošlapává smrt. Ukřižování je pak umístěno trochu více v pozadí této pravé strany obrazu (s neúplným textem „*[SPRAVE]DLNOST NASSE*“) v kontrapozici k výjevu Mojžíše pozdvihujícího kovového hada na poušti v levé části. Odlišnost oproti Cranachově malbě vidíme poblíž scény Zvěstování, kde ve vzduchu letí skupinka andělů s rozevřenou knihou – nejspíše Biblií, a ukazovátkem, na místo andělů zvěstujících pastýřům, což opět připomíná didaktickou funkci obrazu. Levá část pak ve shodě s pražským obrazem obsahuje výjev Prvotního hříchu a Mojžíše přijímajícího desky Zákona na hoře Sinaj (text „*ZÁKON*“). Celá spodní část obrazu je nenávratně zničena, ale nejspíše obvyklý pás s vysvětlujícími biblickými texty nahrazoval pás v horní části s nápisem „*ZAKON SKRZE MOYZISSE DAN GEST, MILOST A PRAWDA SKRZE GEZISSE KRYSTA, Jan 1,17*“.

Malba byla V. Hrubým časově zařazena do stejné doby jako ostatní malby této fáze výzdoby, tedy kolem roku 1532, a jejího objednavatele, který se zároveň takto programově přihlásil k luterskému učení, určil ve shodě s Janem Roytem jako Vojtěcha z Pernštejna (HRUBÝ 2003, 74; ROYT 2007, 253).

Lit.: WIRTH 1931b, 170; WAGNER 1934, 35–40; WAGNER 1943, 58; LÍBAL/VILÍMKOVÁ 1977, 13; HOŘEJŠÍ / KRČÁLOVÁ 1979, 76; KRČÁLOVÁ 1989, 66–67; ROYT/HRUBÝ 1992, 252–253; HRUBÝ 2003, 48–74; ROYT 2007b, 247–255.

47. Nástěnné malby v Děčíně, rodokmen pánů z Bünau, 1534 – dochováno jen v kvašových kopiích z doby mezi lety 1774 až 1779

Národní muzeum v Praze, Oddělení starších českých dějin, inv. č. H2–64 157 až H2–64 171

Tempera s olovnatou bělobou na ručním papíře, rozměry: 26/26,5 x 36,3/37,2 cm (papír); 26,2 x 18,4 cm (obraz)

Restaurováno: v roce 2005 Adélou Skoupou v NM v Praze

Šestadvacet postav příslušníků rodu pánů z Bünau

Zámek v Děčíně, patřící od roku 1534 saskému rodu pánů z Bünau (Rudolf II. „Děčínský“), byl původně vyzdoben řadou celofigurových podobizen příslušníků a příslušnic rodu. Ačkoli se tato výzdoba nedochovala, existují pozdější kvašové kopie jednotlivých postav, které se v roce 1884 dostaly do sbírek Národního muzea v Praze a jejichž původ byl zjištěn teprve v nedávné době. Malby definitivně zanikly, dle autorů objeveného článku věnovaného těmto kvaším (SLAVÍKOVÁ/SRŠEŇ 2005, 11), kolem roku 1776, kdy Václav Josef Thun, někdejší vlastník zámku v Děčíně, přistoupil k velkolepé klasicistní přestavbě sídla. Při té příležitosti tedy vznikly kvašové kopie, dokumentující původní podobu maleb v Rytířském sále a představující jedinečný pramen poznání rodokmenu tohoto saského rodu. Z dochovaného popisu maleb, publikovaného Hanou Slavíkovou (SLAVÍKOVÁ 1999) je zřejmé, že celek byl původně ještě doplněn o příběh z Mojžíšova života – Izraelité uctívají zlaté tele (Nu – 4. kniha Mojžíšova 21, 5–9). Podle Slavíkové a Sršně byla původní výzdoba sálu provedena ve dvou časových úsecích a tvořila dva samostatné celky (SLAVÍKOVÁ/SRŠEŇ 2005, 28). První z nich vznikl, podle data uvedeného na kvaších, roku 1539. Druhá, menší skupina obrazů, vznikla patrně později, ve druhé polovině 16. století.

Analogické malby, z roku 1544, byly objeveny rovněž na hlavním saském sídle tohoto rodu, na zámku Weesenstein, který byl v držení nejstaršího syna Rudolfa II. z Bünau Jindřicha, a je možné si i podle nich učinit obrázek o původní podobě i děčínských nástěnných maleb (též viz Ritíři z Bünau 2006, 28–32).

Slavíková a Sršeň zařadili malíře podobizen na zámku v Děčíně do těsného okruhu Lucase Cranacha st. s tím, že nejspíše šlo přímo o člena jeho wittenberské dílny. Autoři uvedli jako indicie podporující tuto tezi jednak zobrazení typických ženských figur

v dobovém oblečení, které Cranach šířil prostřednictvím grafických listů, jednak přítomnost postavy saského vévody Jiřího Vousatého, identifikovaného erbem, k jehož rádcům Rudolf II. Děčínský náležel. Zde již v roce jeho úmrtí (1534). Jak sami autoři poznamenali, zobrazení Jiřího Vousatého bylo kodifikováno jeho četnými podobiznami z dílenského okruhu Lucase Cranacha st., jež měly svůj předobraz v jeho donátorské podobizně z oltářního retáblu dómu v Míšni (kaple sv. Jiří, 1534).

Možnost působení Cranachovy dílny v Děčíně není samozřejmě vyloučena, ale je třeba si položit otázku, zda tyto malby nebyly provedeny spíše jen podle přesných a hojně rozšířených Cranachových předloh. Podíváme-li se na obdobné malby hradu Weesenstein (1544), které se kvašovým kopiím z Děčína velmi blíží, svou výtvarnou kvalitou působí poněkud rozpačitě, tam, kde se měli možnost držet předloh, je kompozice sice přesvědčivější, ale na Cranachovu dílnu jsou přeci jen poněkud slabé.

Od dvacátých let pracovala Cranachova dílna na portrétech braniborských vévodů z rodu Hohenzollernů, (Katalog Berlín 2010). Ve dvacátých a třicátých letech již ale tento druh portrétní malby pomalu zobečňoval, i v Sasku působila řada malířů zaměřených na portréty. Vezmeme-li v úvahu malířskou kvalitu, pokud ji můžeme posoudit ze srovnání s malbami na Weesensteinu a přibližně pomocí kvašových kopií, zdá se pravděpodobnější, že je provedla nějaká jiná malířská dílna pouze s pomocí Cranachových předloh.

Lit.: SLAVÍČKOVÁ 1999, SLAVÍČKOVÁ 2001; SLAVÍČKOVÁ/SRŠEŇ 2005; Rytíři z Bünau 2006.

Závěr:

Výsledkem předkládané práce je syntetický pohled na osobnost Lucase Cranacha st., na metodickou problematiku zkoumání jeho díla, a zejména na konkrétní kulturní a umělecké vztahy se Saskem, probíhající prostřednictvím malířů, kteří různým způsobem reflektovali Cranachovo dílo. Nejprve byly postiženy ty aspekty umělcovy činnosti, které zapříčinily silnou odezvu v jeho okolí, a poté způsob, jakým se projevovala u nás. Byl přitom zároveň učiněn pokus o sledování společných jmenovatelů, které by mohly nabídnout odpověď na otázku „Proč právě Cranach?“.

Podářilo se rozkrýt vzájemné kontakty či propojení některých donátorů a prostřednictvím ikonologického výkladu poodhalit způsob jejich umělecké reprezentace. Dále se ukázalo, že velká část sakrálních děl objednávaných ve druhé třetině 16. století měla epitafní funkci nebo nějak souvisela s místem posledního odpočinku donátora nebo jeho rodiny. Velmi silně se zde projevuje v této době frekventovaná myšlenka tzv. dobré smrti. Jsme zde svědky formující se funkce deskového obrazu, která posléze ve druhé polovině 16. století v Čechách a na Moravě převládla. V tomto ohledu se nabízela možnost propojení výzkumu s historickým studiem kšaftů a zbožných darů šlechty a měšťanstva, jimž byla v poslední době věnována ve specializované historické literatuře soustavná pozornost (Michaela Hrubá, Petr Hlaváček, Martina Štajnerová), ale na tomto poli se pramenné zprávy s umělecko-historickými doklady zatím mívají a nebylo možné spojit tyto zprávy s dochovanými uměleckými díly.

Další sledovanou funkcí obrazu bylo jeho obsahové spojení, ve smyslu prezentace náboženské příslušnosti či konfese jeho donátora, jež v nábožensky rozdělených Čechách 15. a 16. století hrála zásadní roli. Také v tomto úhlu byla ideálním odrazovým můstkem činnost Lucase Cranacha st. ve Wittenbergu, odkud se k nám postupně šířil protestantismus, spolu s malířovým vizuálním zpracováním myšlenek luterské teologie.

Pozornost byla dále zaměřena na relevantní příklady výzdoby profánních prostor v Čechách, kde se projevila např. obliba iluzivních trompe-l'oeil nebo určitých dobově oblíbených námětů s moralistním podtextem, podobně jako na dvoře saských kurfiřtů. Poměrně dobře dochované prameny, týkající se činnosti Lucase Cranacha zde, nám pak pomohly k hlubší interpretaci dochovaných děl tohoto stylu u nás.

Bylo zjištěno, že první odezvy Cranachova působení nesouvisely ani tak s masovou produkcí jeho dílny, jako spíše s jeho působením pro okruh humanisticky orientovaných objednavatelů a s jejich vzájemnými mezinárodními kontakty. Jejich prostřednictvím se u nás objevila také některá z jeho vlastních vrcholných děl – čtyři desky, snad pozůstatky oltářních retáblů, objednané olomouckým biskupem Stanislavem Thurzem (Arcibiskupský zámek a zahrady, Kroměříž), a mariánský retábl pro katedrálu sv. Víta. Klíčovou osobností byl v tomto ohledu nepochybně Stanislav Thurzo a tamní humanistický okruh úzce spojený s vídeňskými humanisty, ale také s královským dvorem v uherském Budíně a saským kurfiřtským dvorem ve Wittenbergu.

Významné osobnosti české šlechty, jako např. Švihovští z Rýzmburka nebo Hasištejnští z Lobkovic, pochopitelně nezůstávaly ve své umělecké reprezentaci pozadu a podle všeho byli poměrně žádanými umělci na jejich dvorech právě Cranachem poučení malíři, kteří mnohdy navazovali na jeho podunajský styl nebo vycházeli přímo z prostředí Podunají a jižního Německa, ale s největší pravděpodobností znali i jeho wittenberskou dílnu.

Z prvních projevů recepcí Cranachova díla ještě podunajského ražení, které ovšem vznikly v době, kdy byl Cranach již usazen ve Wittenbergu, se podařilo nalézt například v literatuře opominutou, ale přesto velmi zajímavou nástěnnou malbu s Ukřižováním v křížové chodbě minoritského kláštera v Jindřichově Hradci. Jejímž vzorem byly rané Cranachovy dřevořezy Ukřižování (Kupferstichkabinett, Berlín, 1502), zvláště pak jeho kánonové listy, tištěné v prvních letech 16. století ve vídeňské tiskárně Jana Winterburgera. Připomeňme, že jeden takový list byl vevázán do Olomouckého misálu z roku 1505, určeného pro potřeby olomouckého biskupství, a další do Pražského misálu, tištěného roku 1508 v Norimberku a pořízeného na popud pražského arcibiskupství. Toto Ukřižování je pozoruhodné raným převzetím kompozice se šikmo natočenými břevny dvou postranních křížů, která sice v evropském malířství byla zavedena již kolem roku 1400, ale u nás se vyskytuje v monumentální malbě poprvé. Malbu můžeme přibližně datovat do prvního desetiletí 16. století, postavy donátorů po stranách kompozice nelze identifikovat, ale buď jde o bohaté měšťany Jindřichova Hradce, nebo, ovšem s velkým otazníkem, o příznivce kláštera, pány z Hradce či někoho z okolí Petra z Rožmberka, který byl v té době poručníkem nezletilých dětí Jindřicha IV. z Hradce.

Odezvu Cranachových děl můžeme sledovat i u dalších osobností pozdně gotického

malířství u nás či zástupců podunajského stylu – Mistra Chudenického oltáře a Mistra Litoměřického graduálu. Prvně jmenovaný mistr se inspiroval ve svém obraze z Vrchotových Janovic obdobně „revoluční“ kompozicí Cranachova tzv. Schleißheimského Ukřižování“ (Bayerisches Nationalmuseum v Mnichově) s Kristovým křížem postaveným k jedné straně obrazu a Pannou Marií a Janem Evangelistou na straně druhé, která boří tradiční schéma Ukřižování natočeného frontálně směrem k diváku. Tato kompozice předznamenává pozdější způsob zobrazení např. v epitafní malbě s donátorem před šikmo natočeným Ukřižovaným Kristem. Druhý jmenovaný mistr vyšel v postavách stojících světců na křídlech retáblu z Čimelic (dnes katedrála sv. Víta, Schwarzenberská kaple) z Cranachových grafik z cyklu Krista a dvanácti apoštolů a se sv. Pavlem z doby kolem roku 1512, ve středové malbě s Klaněním tří králů pak spatřujeme souvislosti s obdobnými kompozicemi Lucase Cranacha st. ze zámeckého muzea v Gotě z let 1513–14, nebo z kostela sv. Václava v Naumburku. Také jemu připisovaná iluminace se Stigmatizací sv. Františka z rukopisu, dedikovaného nejvyššímu kancléři Ladislavu ze Šternberka, *Životy otců, kteří přebývají na poušti* (Národní knihovna v Praze, sg. XVII. A. 2.), má poměrně těsnou obdobu v obraze stejného tématu, připisovaném v poslední době Cranachovi (Germanisches Nationalmuseum v Norimberku, kol. 1510/15).

Také další významná malba podunajské orientace se sv. Jiřím bojujícím s drakem, objednaná Jindřichem Švihovským z Rýzmburka, v kapli sv. Jiří na hradě Švihov ukazuje jednak na poučení Cranachovým grafickým listem stejného námětu z roku 1512, jednak je malba blízká stylem, kombinujícím podunajskou romantickou krajinu s postavami v módním oblečení a s věrnými zobrazeními hradní architektury donátorových sídel v pozadí, např. Cranachově oltáři sv. Kateřiny objednanému saským kurfiřtem Bedřichem Moudrým (Gemäldegalerie v Drážďanech, 1506). Volné paralely s výzdobou sídel Bedřicha Moudrého, známou však pouze z dobových popisů, spatřujeme též v o něco starších malbách tzv. červené bašty hradu Švihov, s výjevem turnaje, Paridova soudu či iluzivně pověšenou kuší coby trompe-l'oeil evokující tehdy oblíbený Pliniův traktát *Naturalis historia*. Prostřednictvím ikonologického výkladu obdobných maleb od Cranacha a dochovaných dobových textů, oslavujících jeho schopnosti iluzivního napodobení přírody, jsem se pokusila nastínit obdobný směr výkladu i u švihovských maleb, zde ovšem s vědomím, že souvislosti zde nemusí být přímé, spíše jde o dobovou paralelu, kterou by bylo možné vést i s jinými evropskými

dvory, např. v Nizozemí nebo v Rakousku či jižním Německu.

Další malby, které byly nedávno odkryté v presbytáři klášterního kostela františkánů-observantů v Kadani, byly objednané nejspíš manželkou Jana (†1517), nebo jeho syna Jaroslava Hasištejnského z Lobkovic (†1529), jednak coby prezentace zbožného rodu a oslava podniknutých cest do Svaté země (cesty podnikli Bohuslav a jeho bratr Jan Hasištejnští z Lobkovic), jednak jako rodinný epitaf. Malby, jejichž časové zařazení stále není bez otazníků, prováděla dílna velmi dobře obeznámená s dílem Lucase Cranacha st., jsou blízké nejen motivicky, ale i stylově. U těchto maleb se však názorně ukázal zásadní problém, který charakterizuje cranachovské bádání, zvláště pokud jde o dílenské práce, kterým je nemožnost vytvořit jakoukoliv chronologickou datační křivku, jež by nám pomohla pouze na základě komparací obdobná díla datovat. Ke kadaňské nástěnné malbě Ukřižování a Oplakávání Krista existují velmi blízké paralely nejen z doby např. kolem roku 1509, ale i mezi dílenskými pracemi ze 30. let 16. století. Dílna dokola pracovala se stejnými motivickými schémata, rozdíl bývá pouze v míře kvality provedení.

U maleb Mistra I.W. se podařilo dohledat některé další zdroje jeho inspirací v Cranachově grafice, zejména v dřevořezech jeho katalogu wittenberských relikvií, které jsou znát na raných deskách křídel oltáře z Litoměřic i na mnohem pozdější malbě Madony z mosteckého děkanského kostela. Podrobně jsem se věnovala zejména jeho stěžejnímu dílu tzv. Želinskému oltáři se Smrtí Panny Marie ve středu a postavami světců na vnějších stranách křídel, který byl nejspíše určen rovněž pro františkánský klášterní kostel v Kadani. Objednal jej roku 1526 Opl z Fictumu. V literatuře bylo však jeho původní umístění navrhováno na hlavním oltáři. Na základě ikonologického výkladu a četných analogií na jiných místech se mi podařilo snad přesvědčivě prokázat, že oltář souvisel s místem pohřbu rodu Fictumů v lodi kostela, neboť jeho obsah ukazuje k myšlence dobré smrti, mohl tedy stát nejspíše na oltářní menze při jižní straně vítězného oblouku nedaleko fictumovských náhrobků. Dále bylo zjištěno, že zavřený retábl téměř přesně opakuje schéma oltářů, navržených Lucasem Cranachem pro výzdobu klášterního kostela kardinála Albrechta Braniborského v Halle. Také stylově ukazují malby Mistra I.W. k jeho velmi dobré obeznámenosti s pracemi Cranachových samostatně činných žáků Simona Francka (Mistr Mše sv. Řehoře) a Mistra Pflockova oltáře. Dá se také předpokládat, že jeho kontakty se Saskem se odchodem do Čech nepřerušily.

Ve společenské blízkosti dvou rodů, spojených s kadaňským klášteřem – Lobkoviců a Fictumů (Vitztumů) – stojí další malba Mistra I.W., epitaf z kostela sv. Vavřince v Pšovce u Mělníka, který byl Petrem Hlaváčkem naposledy spojen s postavou Jaroslava Hasištejnského z Lobkovic, jehož dvě děti, zemřelé brzy po narození, byly v tomto kostele pohřbeny. Na základě zjištění Pavla Zahradníka o tom, že podací právo ke kostelu měl v té době Radslav Beřkovský ze Šeborova, však existuje i možnost, že donátorem byl tento rytíř, který se těšil ne nevýznamnému postavení u dvora, byl nejvyšším písařem a byl pověřován diplomatickými úkoly. Tuto možnost podporuje dnes již špatně čitelný náhrobek v kostele sv. Vavřince s erbem Beřkovských ze Šebířova. Také rok jeho úmrtí 1537 neodporuje možnosti, že byl obraz objednan v době kolem jeho smrti (poslední číslice data je neúplně dochována, šlo nejspíš o rok 1530, 1536 nebo 1539). Bohužel v tomto ohledu není možné zatím rozhodnout, který s navržených donátorů je s obrazem spojen.

Z dalších prací Mistra I.W. se mi podařilo již dříve zjistit (diplomová práce, publikováno v katalogu Cranach a české země, (ed.) Kaliopi Chamonikola, Praha 2005), že donátorem retáblu sv. Barbory původem z osecké klášterní galerie byl osecký správce Richard Kozelka ze Hřivic, což potvrdilo domněnku o původu retáblu v klášteře. Podle data udělení šlechtického titulu 1547 byl oltář časově posunut za desku se Stětím sv. Kateřiny z Litoměřic, datovanou rokem 1544, která byla v literatuře do té doby považována za pozdější variantu střední desky oltáře z Oseku a bylo poukázáno na její autentičnost také pro její výraznou kvalitu. Činnost Mistra I.W. se tak spolehlivě posunula k polovině 16. století. Naopak deska s Mojžíšem vyzdvihujícím kovového hada na poušti byla na základě stylové analýzy a komparací přesunuta mezi práce okrajové a v literatuře zvažované autorství Mistra I.W. bylo odmítnuto.

Následující malby, kterým se práce věnuje, charakterizují širší spojitosti se saským malířským okruhem, který byl více či méně inspirován Cranachovou estetikou, zejména s malířskými dílnami ve Freibergu. Tato část je řazena podle hlavních center, jako byl Most, klášter Osek, Jáchymov, Kutná Hora či některé další lokality ve středních Čechách.

Ve 30. letech 16. století vznikly nástěnné malby s již velmi volnou cranachovskou inspirací v reprezentačních prostorech zámků v Pardubicích a v Děčíně.

Pokud jde o metody zkoumání přípravné kresby, bylo možno dojít k novým zjištěním, díky infračervené reflektografii nově provedené u několika děl restaurátorkou Radanou

Hamsíkovou. Možnost srovnání se naskytla u všech čtyř kroměřížských obrazů Stanislava Thurza, které byly v tomto směru srovnávány s poměrně dobře zdokumentovanými příklady jiných Cranachových obrazů a kreseb z téže doby. Bylo tak potvrzeno již v literatuře předpokládané vlastní autorství obrazu Stětí sv. Jana Křtitele, přičemž totožný charakter kresby, tedy autorský, ale jemnějšího provedení, které vyžadoval námět, charakterizuje i další tři obrazy, u nichž byl ve výsledné malbě předpokládán podíl dílny. Z uvedených zjištění vyplývá, že sám Cranach se, minimálně v přípravné kresbě, podílel i na ostatních třech obrazech.

U děl Mistra I.W. mi bylo umožněno nově zkoumat přípravnou kresbu tzv. Želinského oltáře, která je velmi jemná a vykazuje typické rysy práce podle přesné předlohy, což odpovídá skutečnosti, že se tento mistr pevně držel Cranachových nebo Dürerových grafik. Tento typ napodobivé kresby, ač může být autorský, nedovoluje ale plně projevení specifického charakteru kresby svého tvůrce. Při bedlivém pozorování přípravné kresby uvedeného retáblu v některých jeho částech a při její komparaci s přípravnou kresbou pozdějšího retáblu z Oseka se však u obou ukázalo její velmi obdobné provedení. Z dalších srovnání viditelných přípravných kreseb a z analogie dílenské praxe u Lucase Cranacha st. byl učiněn závěr, že Mistr I.W. (tj. hlavní mistr) se nejspíše podílel na přípravě téměř všech obrazů spojovaných s jeho dílnou, kromě obrazu Mojžíše s kovovým hadem a nejspíše i obrazu Zavraždění sv. Václava. U měšťanských zakázek ze 30. let a větších oltářních retáblů se zároveň předpokládá podíl pomocníků, kteří ale pracovali plně v intencích hlavního mistra.

Dalším výsledkem, založeným na srovnání přípravné kresby, bylo zařazení deskové malby tzv. Kadaňského Ukřižování (dnes Oblastní muzeum v Chomutově) do oeuvre dílny, která provedla výše zmíněné kadaňské nástěnné malby. To potvrdilo i restaurátory předpokládanou blízkost těchto nástěnných maleb k malbě deskové.

Jsem si vědoma, že základní koncept reflexe díla nějakého umělce v díle jiných umělců není neproblematický a jistě není mnoho osobností, u kterých by mohl obstát. Domnívám se však, že Lucase Cranach takovou osobností byl a že výzkum daných souvislostí navíc mnohé pověděl i o soudobé situaci v malířství v Čechách.

Bibliografie:

ALAND 2007

Martin LUTHER: Gesammelte Werke – CD, (hsg.) Kurt ALAND, Digitale Bibliothek 2007.

AMON 1994

Karl AMON: Die Bildkomposition „Gesetz und Gnade“ von Lucas Cranach d. Ä., in: Kirche in bewegter Zeit, Festschrift für Maximilian Liemann zum 60. Geburtstag, Gratz 1994, 45–62.

ANDERSSON 1981

Christine D. ANDERSSON: Religiöse Bilder Cranachs im Dienste der Reformation, in: L. Spitz (ed.), Humanismus und der Reformation als kulturelle Kräfte in der deutschen Geschichte, Berlin 1981, 43–79.

ANSELEWSKY 1991

Fedja ANSELEWSKY: Albrecht Dürer, Das malerische Werk, Berlin 1991.

Archiv český 1888

Josef KALOUSEK (ed.): Archiv Český, Staré písemné památky české i moravské, díl VIII., Praha 1888.

Archiv český 1892

Josef KALOUSEK (ed.): Archiv český, Staré písemné památky české i moravské, díl XI., Praha 1892.

Archiv český 1893

Josef KALOUSEK (ed.): Archiv Český, Staré písemné památky české i moravské, díl XII., Praha 1893.

ARIÈS 2000

Philippe ARIÈS: Dějiny smrti, díl I, Praha 2000.

BACH-NIELSEN 1990

Carsten BACH-NIELSEN: Cranach, Luther und servum arbitrium, in: Analecta Romana Instituti Danici 19, 1990, 145–184.

BALETKA 2009

Tomáš BALETKA: Osobnost olomouckého biskupa Stanislava Thurza (1497–1540), in: Historická Olomouc XVII, Úsvit renesance na Moravě za vlády Matyáše Korvína a Vladislava Jagellonského (1479–1516) v širších souvislostech, (eds.) Ivo HLOBIL / Marek PERŮTKA, Olomouc 2009, 57–64.

BARTLOVÁ 1999

Milena BARTLOVÁ: Život a dílo Josefa Opitze, in: Gotické sochařství a malířství v severozápadních Čechách. Sborník z kolokvia u příležitosti 70. výročí výstavy Josefa Opitze (eds.) Michaela NEUDERTOVÁ / Petr HRUBÝ, Ústí n. Labem 1999, 9–24.

BARTLOVÁ 2005

Milena BARTLOVÁ: Nástěnné malby legendy o sv. Václavu ve světcově kapli svatovítské katedrály, *Castrum Pragense* VI., 2005, 57–74.

BARTLOVÁ 2009

Milena BARTLOVÁ: Naše, národní umění. Studie z dějin dějepisu umění, Brno 2009.

BAUCH 1894

G. BAUCH: Zur Cranachforschung, in: *Repertorium für Kunstwissenschaft*, Bd. XVII, 1894, 421–435.

BAXANDAL 1996

Michael BAXANDAL Michael: Die Kunst der Bildschnitzer, Tilman Riemenschneider, Veit Stoß und ihre Zeitgenossen. München 1996.

BEISSEL 1909

Stephan BEISSEL: Geschichte der Verehrung Marias in Deutschland während Mittelalters, Freiburg im Breisgau 1909.

BENESCH 1928

Otto BENESCH: Dei Fürsterzbischöfliche Gemäldegalerie in Kremsier, in: *Pantheon* 1928.

BENEŠ 1870

František BENEŠ: Z cesty po Rakovnicku, Žatecku a Loketsku. In: *Památky archeologické a místopisné* VIII, 1870, 374–375.

BENEŠOVSKÁ 2010

(ed.) Klára BENEŠOVSKÁ: Královský sňatek, Eliška Přemyslovna a Jan Lucemburský – 1310, Praha 2010.

BENESCH 1928

Otto BENESCH: Die Fürstenbischöfliche Gemäldegalerie in Kremsier, in: *Pantheon* 1, 1928, 24–25.

BERAN 1932

Josef BERAN: *Missale pragensis* z r. 1508 (vyd. Stuchsovo) z augustiniánské knihovny v Praze u sv. Tomáše, in: *ČKD, 1932/1*, str. 88–92, článek k dispozici též na: <http://depositum.cz/knihovny/ckd/strom.clanek.php?clanek=20022> (2011).

BERNAU 1896

Bedřich BERNAU: Čechy. Krušné hory a Poohří. Díl X, Praha 1896.

BERNT 1929

Der Ackermann aus Böhmen des Johannes von Saaz. Alois BERNT (ed.), Heidelberg 1929.

BETH 1907

J. BETH: Zu Cranachs Missalien-Holzschnitten, in: Repertorium für Kunstwissenschaft, XXX, 1907, 501–513.

BIERENDE 2002

Edgar BIERENDE: Lucas Cranach d. Ä. und der deutsche Humanismus. Tafelmalerei im Kontext von Rhetorik, Chroniken und Fürstenspiegeln. München/Berlin 2002.

Bildgalerie, s. d.

Bildgalerie aus der Abtei Osseg, tištěný katalog.

BLAŽÍČEK 1935

Oldřich J. BLAŽÍČEK: K výstavě Madony, církevního malířství a sochařství doby 1350–1550, in: Dílo XXVI, 1935, 172–180.

BLAŽÍČEK 1971

O. J. BLAŽÍČEK a kol.: Sběrka starého umění, Seznam vystavených děl, Praha 1971.

BODÓ 2005

Queen Mary of Hungary, The Queen and her Court 1521–1531, úvod Sándor BODÓ, Budapest 2005.

BÖHM 1892

Ludvík Böhm: Královské věnné město Mělník a okres mělnický, Mělník 1892.

BOLDAN 1999

Kamil BOLDAN: Bamberské vydání olomouckého a pražského misálu (1488 a 1489), in: 8. ročník odborné konference (20.–21. října 1999), Problematika historických a vzácných knižních fondů Čech, Moravy a Slezska, Olomouc 1999, dostupné na: <http://www.vkol.cz/cs/aktivita/konference-a-odborna-setkani/8--rocnik-odborne-konference/clanek/bamberske-vydani-olomouckeho-a-prazskeho-misalu--1488-a-1489-/>, vyhledáno dne 5. 2. 2011.

BOLDAN/URBÁNKOVÁ 2009

Kamil BOLDAN / Emma URBÁNKOVÁ: Rekonstrukce knihovny Bohuslava Hasištejnského z Lobkovic, Katalog inkunábulí roudnické lobkovické knihovny, Praha 2009.

BOLDAN 2010

Kamil BOLDAN: Záhada Kroniky trojánské, Praha 2010.

BORGREFE 2007

Heiner BORGREFE: Cranachs Cuspinian-Bildnisse neu interpretiert, in: Lucas Cranach d. Ä., Zum 450. Todesjahr, (hsg.) Andreas TACKE, Schriften der Stiftung Luthergedenkstätten in Sachsen-Anhalt, Bd. 7, Leipzig 2007, 15–41.

BOSSHARD 1982

Emil D. BOSSHARD: Fortschritt in der naturwissenschaftlichen Gemäldeuntersuchung. Die Erforschung der Unterzeichnung mit dem Infrarot-Fernsehgerät, in: Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte, 39, 1982, 76–80.

BOTT 1983

Martin Luther und die Reformation in Deutschland. Ausstellung zum 500. Geburtstag Martin Luthers. Veranstaltet vom Germanischen Nationalmuseum Nürnberg in Zusammenarbeit mit dem Verein für Reformationsgeschichte, (hsg.) Gerhard BOTT, Nürnberg 1983.

BOUŠE/HOLOTA 1948

Bonaventura BOUŠE / Benedikt HOLOTA: Čtrnáct svatých pomocníků v Kadani nad Ohří. Praha 1948.

BREITENBACHER 1925

Antonín BREITENBACHER: Dějiny arcibiskupské obrazárny v Kroměříži I., Kroměříž 1925.

BREITENBACHER/DOSTÁL 1930

BREITENBACHER / E. DOSTÁL: Katalog arcibiskupské obrazárny v Kroměříži, Kroměříž 1930.

BRINKMANN 2007

Bodo BRINKMANN (hsg.): Cranach der Ältere, Ausstellungskatalog, Städel Museum, Frankfurt am Main 2007.

BRÜCKNER 2007

Wolfgang BRÜCKNER: Lutherische Bekenntnisgemälde des 16. bis 18. Jahrhunderts. Die illustrierte Confessio Augustana, Regensburg 2007.

BURDE 1827

Josef BURDE: Lucas Kranachs Werke in Böhmen. Monatschrift des vaterländischen Museums, 1., Prag 1827.

BURIAN 1979

J. BURIAN: Der Veitsdom auf der Prager Burg, Bayreuth 1979.

BŮŽEK 2007

Václav BŮŽEK: Cizinci ve vlastním království, Pobyt ludvíka Jagellonského a Marie Habsburské v Čechách na přelomu let 1522–23, in: V komnatách paláců, v ulicích měst, Sborník příspěvků věnovaných Václavu Ledvinkovi k šedesátým narozeninám, (ed) Kateřina JÍŠOVÁ, Praha 2007, 233–243.

CIBULKA 1929

CIBULKA Josef: Korunovaná Assumpta na půlměsíci. In: Sborník k sedmdesátým narozeninám K.B. Mádl. Praha 1929.

CIBULKA 1930

CIBULKA Josef: Obraz sv. Václava. In: Umění III, 1930, 157–186.

CIBULKA/LORIŠ/NOVOTNÝ 1939/40

Josef CIBULKA / Jan LORIŠ / Vladimír NOVOTNÝ: Výstava přírůstků Státní sbírky starého umění, Umění XII, 1939/40, 155 sqq.

Cranach im Exil 2007

Cranach im Exil. Ausstellung im Staatsgalerie im Schloss Johannisburg Aschaffenburg. Aschaffenburg 2007.

ČERNÝ 1999

Pavol ČERNÝ: Růžencová Madona, in: HLOBIL/PERŮTKA 1999, č. kat. 327, 410–413.

Československá vlastivěda 1935

Československá vlastivěda. Díl VIII. Umění. Praha 1935.

Češka gotska umetnost 1979

Češka gotska umetnost od 14. do 16. stoletja. Katalog výstavy v NG Ljubljana. Ljubljana 1979.

DANIEL 1973

Ladislav DANIEL: Cranachs Kopie von Hieronymus Boschs Darstellung des Jüngsten Gerichtss, in: Lucas Cranach. Künstler und Gesellschaft. Referate des Colloquiums internationaler Beteiligung zum 500. Geburtstag Lucas Cranachs d. Ä. Staatliche Lutherhalle Wittenberg, 1.–3. Oktober 1972. (hsg.) Peter H. FEIST / Ernst ULLMANN, Cranach Komitee der Deutschen Demokratischen Republik, Wittenberg 1973, 86–87

DANIEL 2009

Ladislav DANIEL: Cranach a Bosch, Poznámky k šíření nizozemských podnětů do střední Evropy, in: Historická Olomouc XVII, Úsvit renesance na Moravě za vlády Matyáše Korvína a Vladislava Jagellonského (1479–1516) v širších souvislostech, (eds.) Ivo HLOBIL / Marek PERŮTKA, Olomouc 2009, 131–145.

DECOT 1990

Rolf DECOT: Zwischen Beharrung und Aufbruch, Kirche, Reich und Reformation zur Zeit Albrecht von Brandenburg (1490–1545), in: Albrecht von Brandenburg, Kurfürst, Erzkanzler, Kardinal 1490–1545, Zum 500. Geburtstag eines deutschen Renaissancefürsten, Ausstellung, Landesmuseum Mainz, (hsg.) Horst REBER / Berthold ROLAND, Mainz 1990, 42–64.

DECKER 1985

Bernard DECKER: Das Ende des Mittelalterlichen Kultbildes und die Plastik Hans Leinbergers, Bamberg 1985.

Dějepis 1931

Dějepis výtvarných umění Čechách I. Praha 1931.

DENKSTEIN 1987

Vladimír DENKSTEIN: K vývoji symbolu a interpretace děl středověkého umění. In: Rozpravy ČSAV. Praha 1987.

Der Rosenkranz 2003

Der Rosenkranz. Andacht. Geschichte. Kunst. Katalog der Ausstellung im Museum Bruder Klaus, Sachseln, (hsg.) Urs FREI / Fredy BÜHLER. Bern 2003.

Die Kunst der Donauschule 1965

Die Kunst der Donauschule 1490–1540. Ausstellung des Landes Oberösterreich. Stift St. Florian und Schlossmuseum Linz 1965

DILLENBERGER 1999

John DILLENBERGER: Images and Relics, Theological Perceptions and Visual Images in Sixteenth-Century Europe, New York – Oxford 1999.

DILLIS 1838

Georg von DILLIS: Verzeichnis der Gemälde in der Königlichen Pinakothek zu München, München 1838.

DÖRFFEL 1878

Edmund DÖRFFEL: Johann Friedrich Christ. Sein Leben und seine Schriften. Ein Beitrag zur Gelehrten-geschichte des 18. Jahrhunderts, Leipzig 1878.

DOSTÁL 1924

Eugen DOSTÁL: Studie z Arcibiskupské obrazárny v Kroměříži, Zvl. otisk z časopisu Matice Moravské, roč. XLVIII, Brno 1924.

EBERHARD/STRNAD 1996

Winfried EBERHARD / Alfred STRNAD (hsg): Humanismus und Renaissance in Ostmitteleuropa vor der Reformation. Forschungen und Quellen zur Kirchen- und Kulturgeschichte Ostdeutschlands. Bd. 28. Köln/Böhlau 1996.

EGG 1969

Ausstellung Maximilians I. Innsbruck. Katalog. (hsg.) Erich EGG, Innsbruck 1969.

EHRESMANN 1967

Donald L. EHRESMANN: The Brazen Serpent, a Reformation Motif in the Works of Lucas Cranach the Elder and his Workshop. In: Marsyas. Studies in the History of Art, vol. XIII., New York 1966/67, 32–47.

EHRSTINE 1998

Glenn EHRSTINE: Seeing in believing, in: Zeitschrift für Mittlere Deutsche Literatur 27, 1998, 503–537.

EHRSTINE 2002

Glenn EHRSTINE, Theater, Culture, and Community in der Reformation Bern, 1523–1555, Leiden-Boston-Köln 2002.

EIGENBERGER 1914

Rudolf EIGENBERGER: Die kirchlichen Kunstalertümer der Pfarrsprengel Radonitz und Willomitz. Radonitz 1914.

EKERT 1883

Posvátná místa královského hlavního města Prahy, sv. I, II, Praze 1996.

EMMENDÖRFER 1997

Christoph EMMENDÖRFER: Hans Kammer: Ein Lübecker Maler der Reformationszeit, Leipzig 1997.

ERICHSEN 1994

Joseph ERICHSEN: Altäre Lucas Cranachs und Steiner Werkstatt vor der Reformation, in: Lucas Cranach. Ein Maler-Unternehmer aus Franken. Katalog der Ausstellung in der Festung Rosenberg, Kronach, (hsg.) C. GRIMM/ERICHSEN/BROCKHOFF, Augsburg 1994.

ERMISCHER/TACKE 2007

Bernard ERMISCHER / Andrea TACKE (hsg.): Cranach im Exil. Aschaffenburg um 1540, Zuflucht. Schatzkammer, Residenz, Ausstellungskatalog Aschaffenburg, Regensburg 2007.

EISENMANN 1875

Oskar EISENMANN: Rezension des Handbook of Painting by Dr. Waagen rewritten by J. A. Crowe, London 1874, in: Kunst-Chronik 10, 1875, 680–683.

FAJT 1997

Jiří FAJT (ed.): Magister Theodoricus. Dvorní malíř císaře Karla IV. Praha 1997.

FAJT/CHLUMSKÁ 1999

Jiří FAJT / Štěpánka CHLUMSKÁ: Obrazy z legendy o sv. Kateřině Alexandrijské, Mistr Litoměřického oltáře a jeho dílna. Katalog Národní galerie v Praze 1999.

FAJT 2003

Jiří FAJT: „Na paměť statečného a zbožného Štěpána Schlicka (†1526), zakladatele Jáchymova.“ Monogramista I. P. a dvorská reprezentace za Ludvíka Jagellonského krále uherského a českého, in: Doba jagellonská v zemích české koruny (1471–1526). Sborník Katolické teologické fakulty Univerzity Karlovy, Dějiny umění – historie I. Konference k založení Ústavu dějin křesťanského umění KTF UK v Praze (2.–4. 10. 2003). Praha 2003, 133–165.

FAJT 2003

Jiří FAJT: Skulptúra a tabulové maliarstvo raného 16. storočia. Medzi dvorom a mestom. Maliarstvo na Spiši okolo roku 1500 a magnátska rodina Zápolských, in: Dušan BURAN a kol., Gotika. Dějiny slovenského výtvarného genia, Bratislava 2003, 399–427.

FAJT 2004

Jiří FAJT: Das Zeitalter der Jagiellonen in den Ländern der böhmischen Krone und die tschechische Historiographie, in: Die Jagellonen und der böhmischen Länder 1471–1526, Kunst, Kultur, Geschichte, (hsg.) Evelin WETTER, Studia jagellonica lipsiensia 2, Ostfildern 2004.

FAJT/CHLUMSKÁ 2006

Jiří FAJT / Štěpánka CHLUMSKÁ: Čechy a střední Evropa 1200–1550. Katalog Národní galerie v Praze 2006.

FAKTOR 2008

Ondřej FAKTOR: Středověká nástěnná malba v jihozápadních Čechách – Klatovsko, nepublikovaná diplomová práce na FFUK v Praze, Praha 2008.

FEHLMANN 1990

S. FEHLMANN: Christus im Elend. Vom Andachtsbild zum realistischen Bilddokument, in: Ikonographia. Anleitung zum Lesen von Bildern, In: Festschrift Donat de Chapaeurouge. München 1990, 79–96.

FEIST/ULLMANN 1973

Lucas Cranach. Künstler und Gesellschaft. Referate des Colloquiums internationaler Beteiligung zum 500. Geburtstag Lucas Cranachs d. Ä. Staatliche Lutherhalle Wittenberg, 1.–3. Oktober 1972, (hsg.) Peter H. FEIST / Ernst ULLMANN, Cranach Komitee der Deutschen Demokratischen Republik, Wittenberg 1973.

FERUS 2008

Pawel FERUS: Die Ikonographie der Marienhimmelfahrt in Schlesien im Mittelalter und Ihre Stellung in Mitteleuropa, in: Slezsko, Země koruny české, Historie a kultura 1300–1740, (eds.) Helena DÁŇOVÁ / Jan KLÍPA/ Lenka STOLÁROVÁ, oddíl B, Praha 2008, 747–782.

FIORILLO 1997

Johann Dominicus FIORILLO: Sämtlich Schriften. Geschichte der zeichnenden Künste in Deutschland und den Vereinigten Niederlanden, Hildesheim/Zürich/New York 1997.

FLECHSIG 1898/1899

Edouard FLECHSIG: Lösung der Pseudogrünwaldfrage, in: Kunstchronik NF 10, 1898/1899, 337–341.

FLECHSIG 1900

Eduard FLECHSIG: Cranachstudien I. Leipzig 1900.

FLECHSIG 1908/1912

Eduard FLECHSIG: Sächsische Malerei und Bilderei I. –III. Leipzig 1908–12.

FLOR 2008

Ingrid FLOR: Das letzte Gebet Mariae – Eine Prager Bild-Invention, in: (eds.) M. JAROŠOVÁ/J. KUTHAN/S. SCHOLZ, Prag und die großen Kulturzentren Europas in der Zeit der Luxemburger 1310–1437, Opera Facultatis Theologiae catholicae Universitatis Carolinae Pragensis. Historia et historia artium vol. VIII., Praha 2008, 733–750.

FÖDISCH 1873

J. G. FÖDISCH: Über städtische Museen I. In: Leitmeritzer Zeitung III., č. 26, 29. března 1873, 154.

FÖRSTER 1869

Ernst FÖRSTER: Geschichte der deutschen Kunst. Gesamt-Ausgabe in 5 Theilen, Leipzig 1869, Bd. 2.

FOERSTER 1909

R. FOERSTER: Die Bildnisse von Johann Hess und Cranach, Gessetz und Gnad, in: Jahrbuch des schlesischen Museums für Kunstgewerbe und Altertümer, Nr. 5., 1909, 177–245.

FRIEDLÄNDER 1899

Max J. FRIEDLÄNDER: Die Cranach-Ausstellung in Dresden, in: Repertorium für Kunstwissenschaft, XXII. Bd., 1899, 237–249

FRIEDLÄNDER 1901

Max J. FRIEDLÄNDER: Eduard Flechsig, Cranachstudien. Erster Teil, in: Repertorium für Kunstgeschichte, Bd. XXIV. 1901, 61–68.

FRIEDLÄNDER 1902

Max J. FRIEDLÄNDER: Die frühesten Werke Cranachs, in: Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen, 23, 1902, 228–234.

FRIEDLÄNDER 1904

Max J. FRIEDLÄNDER: Hedwig Michaelson. Lucas Cranach der Ältere, recenze, in: Repertorium für Kunstwissenschaft, Bd. XXVII. 1904, 168–170.

FRIEDLÄNDER/ROSENBERG 1932

Max J. FRIEDLÄNDER / Jakob ROSENBERG: Die Gemälde von Lucas Cranach. Berlin 1932.

FRIEDLÄNDER 1934

Max J. FRIEDLÄNDER: Die Altniederländische Malerei, Bd. VIII. Leiden 1934.

FRIEDLÄNDER 1974

Max J. FRIEDLÄNDER: Von Kunst und Kennerschaft, Oxford/Zürich 1946.

FRIEDLÄNDER/ROSENBERG 1978

Max J. FRIEDLÄNDER / Jakob ROSENBERG: The Painting of Lucas Cranach. Hong Kong 1978.

FRIEDLÄNDER 1972

Max J. FRIEDLÄNDER: Jan Gossaert and Barebt van Orley. Early Neutherlandish Painting, VIII. Leyden/Brusel 1972.

FRIMMEL 1896

Theodor von FRIMMEL: Aus den Gemäldesammlung zu Olmütz und Kremsie, in: Kunstchronik VII, 1896, 6.

FRINDT 1883

L. FRINDT: Bischof von Leitmeritz. Von einem seiner Freunde. Varnsdorf 1883.

FÜSSEL 2003

Stephan FÜSSEL: Emperor Maximilian and the media of his day, The Theuerdank of 1517, Köln 2003.

500 Jahre Rosenkranz 1975

500 Jahre Rosenkranz. Kunst und Frömmigkeit im Spätmittelalter und ihr Weiterleben. Katalog der Ausstellung in Erzbischöflichen Diözesanmuseums Köln. Köln 1975.

GAVENDA 2008

Lukáš GAVENDA, Páni Hasištejnští z Lobkovic na sklonku středověku. Diplomová práce na Ústavu českých dějin FFUK v Praze. 2008, s. 55–74.

Gemäldegalerie 1996

Gemäldegalerie Berlin. Gesamtverzeichnis. Berlin 1996.

GIRSHAUSEN 1936

Theo Ludwig GIRSHAUSEN: Handzeichnungen Lucas Cranachs d. Ä., Diss. Frankfurt a. M. 1936.

GLASER 1923

Curt GLASER: Lucas Cranach, Leipzig 1923.

GOLLOB 1926

Hedwig GOLLOB: Der Wiesner Holzschnitt 1490–1550, Wien 1926.

Gotik in Böhmen 1969

Gotik in Böhmen, Karl Maria SWOBODA (ed.). München 1969.

GOTIKA 2003

Dušan BURAN a kol., Gotika. Dějiny slovenského výtvarného genia, Bratislava 2003.

Gotika v Českoj 1979

Gotika v Českoj od 14. do 16. věka. Katalog výstavy Narodin Musej Bělehrad. Bělehrad 1979.

GRAHAM 1999

Barry F. H. GRAHAM: The Litomerice gradual of 1517, Brno 1999.

GRAHAM 2006

Barry F. H. GRAHAM: Bohemian and Moravian Graduals, 1420–1620, Brepols 2006.

GRIMM/ERICHSEN/BROCKHOFF 1994

Claus GRIM / Johannes ERICHSEN / Evamaria BROCKHOFF (hsg.): Lucas Cranach. Ein Maler – Unternehmer aus Franken. Katalog zur Landesausstellung un der Festung Rosenberg. Kronach 1994.

GRUEBER 1871

Bernard GRUEBER: Die Kunst des Mittelalters in Böhmen, T. 1. Wien 1871.

GRUEBER 1879

Bernard GRUEBER: Die Kunst des Mittelalters in Böhmen, T. 4. Wien 1879.

Grünwald 2007

Grünwald et le retable d'Issenheim. Regards sur un chef-d'oeuvre, (edd.) Pantxika BÉGUERIE - De Paepe / Philippe LORENTZ (edd.). Colmar 2007.

HAEBLER 1957

Hans Carl von HAEBLER: Das Bild in der evangelischen Kirche, Berlin 1957.

HAGEDORN 1785/86

Christian Ludwig von HAGEDORN: Betrachtung über der Malerei, Dresden 1785/86.

HALADA 1992

Jan HALADA: Lexikon české šlechty. Praha 1992.

HAMBRECHT 1994

Rainer HAMBRECHT: Lucas Cranach in Coburg?, in: Lucas Cranach. Ein Maler-Unternehmer aus Franken. Katalog zur Landesausstellung in der Festung Rosenberg, Kronach. 17. Mai–21. August 1994. (Hg.) Claus GRIMM / Johannes ERICHSEN / Evamaria BROCKHOFF, Augsburg 1994, 52–58.

HAMSÍKOVÁ 2004a

Magdaléna HAMSÍKOVÁ: Růžencový oltář z cisterciáckého kláštera v Oseku. In: Ústecký sborník historický. Gotické umění a jeho historické souvislosti III. Jaromír HOMOLKA / Michaela HRUBÁ / Petr HRUBÝ / Michaela OTTOVÁ (ed.). Ústí nad Labem 2004, 277–304.

HAMSÍKOVÁ 2004b

Magdaléna HAMSÍKOVÁ: Desková malba z bývalé klášterní obrazárny v Oseku, nepublikovaná diplomová práce na Ústavu pro dějiny umění FFUK v Praze. Praha 2004.

HAMSÍKOVÁ 2005

HAMSÍKOVÁ Magdalena, in: Lucas Cranach a české země. Katalog výstavy na Pražském hradě. Kalliope CHAMONIKOLA (ed.), Praha 2005.

HAMSÍKOVÁ 2009

Magdalena HAMSÍKOVÁ: Der Einfluss von Lucas Cranach d. Ä. (1472–1553) und seiner Werkstatt auf die tschechische Malerei des 16. Jahrhunderts, in: Böhmen und das Deutsche Reich. Ideen- und Kulturtransfer im Vergleich (13.–16. Jahrhundert). München 2009, 283–300.

HAMSÍKOVÁ 1992

Radana HAMSÍKOVÁ: Theodorikova přípravná kresba, k problému autorství deskových obrazů v kapli sv. Kříže, in: Technologia Artis 2, 1992, 75–78.

HAMSÍKOVÁ 1997

Radana HAMSÍKOVÁ: Varianty přípravné kresby a dílenská praxe, in: Magister Theodoricus, dvorní malíř císaře Karla IV. (ed.) Jiří FAJT, Praha 1997, 598–599

HARBISON 1976

HARBISON: The Last Judgment in Sixteenth Century Northern Europe. A Study of the Relation between Art and Reformation, New York/London 1976.

HARDER 1988

Hans-Bernd HARDER: Zentren des Humanismus in Böhmen und Mähren, in: Studien zum Humanismus in den Böhmisches Ländern, (hsg.) Hans-Bernd HARDER, Schriften des Komitees der BRD zur Förderung der Slawischen Studien 11, Köln/Böhlau 1988, 21–37.

HARKSEN 1973

Sibylle HARKSEN: Die Gemäldeausstattung des Wittenberger Schlosses beim Einzug Lucas Cranachs, in: Lucas Cranach. Künstler und Gesellschaft. Referate des Colloquiums internationaler Beteiligung zum 500. Geburtstag Lucas Cranachs d. Ä. Staatliche Lutherhalle Wittenberg, 1.–3. Oktober 1972, (hsg.) Peter H. FEIST / Ernst ULLMANN, Cranach Komitee der Deutschen Demokratischen Republik, Wittenberg 1973, 111–114.

HEFNER 2003

Titan O. von HEFNER (ed.): J. Siebmacher's grosses und allgemeines Wappenbuch. Der Adel des Königreichs Sachsen, Brno 2003, 41, 51.

HECHT 2006

Christian HECHT: Die Aschaffener Gregormessen. In: Der Kardinal Albrecht von Brandenburg. Renaissancefürst und Mäzen. Thomas SCHAUERTE (hsg.). Regensburg 2006.

HEILAND 1953

Susanne HEILAND: Cranach im Urteil der Kunstgeschichte, in: Lucas Cranach der Ältere. Der Künstler und seine Zeit, (hsg.) Hans LÜDECKE, Berlin 1953, 140–154.

HEISER 2002

Sabine HEISER: Das Frühwerk Lucas Cranachs des Älteren, Wien um 1500 – Dresden um 1900, Berlin 2002.

HELLER 1821

Josef HELLER: Lucas Cranachs Leben und Werke. Bamberg 1821.

HELLER 1854

Josef HELLER: Lucas Cranach's Leben und Werke. Nürnberg 1854 (2. přepracované vydání).

HENTSCHEL 1928

Walter HENTSCHEL: Cranach und seine Schule im Erzgebirge, in: Glückauf!, Zeitschrift der Erzgebirgsvereins, 48, 1928, 43–48.

HENTSCHEL 1926

Walter HENTSCHEL : Johann (Hans) von Cöln, in: Thieme/Becker XIX, 1926, 56–58.

HENTSCHEL 1973

Walter HENTSCHEL: Denkmale sächsische Kunst. Die Verluste des zweiten Weltkrieges, Berlin 1973.

HERAIN 1929

Karel HERAIN: Nové umělecké památky svatováclavského kultu, in: Umění II, 1929, 353–355.

HEYDENREICH 2007

Gunnar HEYDENREICH: Lucas Cranach the Elder. Painting materials, techniques and workshop practice. Amsterdam 2007.

HILGER 1991

H. P. HILGER: Das Jesuskind mit Weintraube, München 1991.

HIRT 1830

Aloys HIRT: Kunstbemerkingen auf einer Reise über Wittenberg und Meissen nach Dresden und Prag. Berlin 1830

Historická Olomouc 2009

Historická Olomouc XVII, Úsvit renesance na Moravě za vlády Matyáše Korvína a Vladislava Jagellonského (1479–1516) v širších souvislostech, (eds.) Ivo HLOBIL / Marek PERŮTKA, Olomouc 2009.

HLAVÁČEK 1997

Petr HLAVÁČEK: Kult čtrnácti svatých pomocníků v pozdním středověku. Nepsaná diplomová práce na Ústavu českých dějin FFUK v Praze. Praha 1997.

HLAVÁČEK 1999

HLAVÁČEK Petr: Kadaňská městská kniha jako pramen k dějinám pozdně gotického umění. In: Gotické sochařství a malířství v severozápadních Čechách. Ústí nad Labem 1999, 155–163.

HLAVÁČEK 2001

Petr HLAVÁČEK: Retrospektiva dějin františkánského kláštera Čtrnácti sv. Pomocníků v Kadani v 15. a 16. století. Geneze, rozkvět a úpadek. In: Ústecký sborník historický. Gotické umění a jeho historické souvislosti, Jaromír HOMOLKA / Michaela HRUBÁ / Petr HRUBÝ / Michaela OTTOVÁ. Ústí nad Labem 2001, 79–106.

HLAVÁČEK 2004

Petr HLAVÁČEK: Architektura, mobiliář a paramenta sakrálních objektů na kadaňsku ve světle testamentů kadaňských měšťanů (1465–1522). In: Ústecký sborník historický. Gotické umění a jeho historické souvislosti III., Jaromír HOMOLKA / Michaela HRUBÁ / Petr HRUBÝ / Michaela OTTOVÁ. Ústí nad Labem 2004, 157–194.

HLAVÁČEK/PACHNER 2005

Petr HLAVÁČEK / Jan PACHNER: K ikonografickému programu nástěnných maleb v presbytáři františkánského kostela Čtrnácti sv. Pomocníků v Kadani. In: Umění 53, 2005, 165–170.

HLAVÁČEK 2005a

Petr HLAVÁČEK, Kadaň mezi středověkem a novověkem. Deset kapitol z kulturních a nábožných dějin severozápadních Čech, Ústí n. Labem 2005.

HLAVÁČEK 2005b

P. HLAVÁČEK, Čeští františkáni na přelomu středověku a novověku, Praha 2005.

HLAVÁČEK 2005c

Petr HLAVÁČEK: Jan Hasištejnský z Lobkowicz aneb přemýšlení o františkánských komponentech lobkowiczské spirituality, in: (ed.) Petr HLAVÁČEK, Historia franciscana II., Kostelní Vydří 2005, 34-64.

HLAVÁČEK 2007

Petr HLAVÁČEK: Catholics, Utraquists and Lutheran in Northwestern Bohemia, in: (eds.) Milena BARTLOVÁ / Michal ŠRONĚK, Public Communication in European Reformation, Praha 2007, 286–287.

HLOBIL/PETRŮ 1992

Ivo HLOBIL / Eduard PETRŮ: Humanismus a raná renesance na Moravě, Praha 1992.

HLOBIL 1998

Ivo HLOBIL, in: Kroměřížská obrazárna, Katalog sbírky arcibiskupského zámku v Kroměříži (kol. autorů), Kroměříž 1998.

HLOBIL 1998a

Ivo HLOBIL: Růžencová Madona. In: Kroměřížská obrazárna, Katalog sbírky arcibiskupského zámku v Kroměříži (kol. autorů). Kroměříž 1998.

HLOBIL/PERŮTKA 1999

(ed.) Ivo HLOBIL / Michal PERŮTKA: Od gotiky k renesanci. Výtvarná kultura Moravy a Slezska 1400–1550, díl III. Olomoucko. Olomouc 1999, č. kat. 327, 410–413.

HLOBIL/PERŮTKA 2009

Historická Olomouc XVII, Úsvit renesance na Moravě za vlády Matyáše Korvína a Vladislava Jagellonského (1479–1516) v širších souvislostech, (eds.) Ivo HLOBIL / Marek PERŮTKA, Olomouc 2009.

HOMOLKA/KESNER 1964

Jaromír HOMOLKA / Ladislav KESNER: České umění gotické, Praha 1964.

HOMOLKA/KROPÁČEK 1966

Jaromír HOMOLKA / Jiří KROPÁČEK: Nová instalace českého pozdně gotického umění na Křivoklátě a Kostí. In: Umění 33. Praha 1966.

HOMOLKA 1973

Jaromír HOMOLKA: Majster Pavol z Levoče, Hlavný oltár v kostole sv. Jakuba, Bratislava 1973.

HÖFER/RAHNER 1957-65

(hsg.) J. HÖFER / Karl RAHNER: Lexikon für Theologie und Kirche. Friburg i. B. 1957–1965.

HOFMANN 1983

Luther und die Folge für die Kunst (hsg.) Werner HOFMANN, Hamburger Kunsthalle 1983–1984, München 1983.

HOLLSTEIN 1954-68

F. W. H.: HOLLSTEIN: German engravings, etchings and woodcuts ca. 1400–1700, 8. sv. Amsterdam 1954–1968.

HORNÍČKOVÁ/ŠRONĚK 2010

Michal ŠRONĚK / Kateřina HORNÍČKOVÁ: Der Cranach-Altar im Veitsdom – seine Entstehung und sein Untergang, in: Umění LVIII, 2010, 2–16.

HOROVÁ nedatováno

Veronika HOROVÁ: Kostel sv. Vavřince v Černovičkách, nedatovaný informační text ke kostelu.

HOŘEJŠÍ/KRČÁLOVÁ 1979

Jiřina HOŘEJŠÍ / Jarmila KRČÁLOVÁ: Die Kunst der Renaissance und des Manierismus in Böhmen, Prag 1979.

HOŘEJŠÍ/VACKOVÁ 1973

Jarmila VACKOVÁ / Jiřina HOŘEJŠÍ: Některé aspekty jagellonského dvorského umění, in: Umění XXI, 1973, 496–511.

HOŘEJŠÍ/VACKOVÁ 1980

HOŘEJŠÍ Jiřina / VACKOVÁ Jarmila: Kniha o pozdně gotickém umění v Čechách. Dialog s autorským kolektivem, in: Umění 6, roč. XXVIII, 1980, 519–536.

HRABÁK 1959

Josef HRABÁK (ed.): Dějiny české literatury I. Starší česká literatura, Praha 1959.

HRUBÁ 2001

HRUBÁ Michaela: Pozůstalostní agenda královských měst severozápadních Čech jako pramen k poznání renesančního sochařství a malířství (pozůstalost kameníka Vincenta Strašryby), in: Renesanční malířství a sochařství v severozápadních Čechách, (eds.) HRUBÁ Michaela / HRUBÝ Petr, Ústí nad Labem 2001, 58.

HRUBÁ 2002

Michaela HRUBÁ, „Nedávej statku žádnému, dokud duše v těle“. Pozůstalostní praxe a agenda královských měst severozápadních Čech v předbělohorské době, Ústí n. Labem 2002.

HRUBÁ/HRUBÝ 2001

M. HRUBÁ / P. HRUBÝ (edd.), *Renesanční sochařství a malířství v severozápadních Čechách, Ústí nad Labem 2001.*

HRUBÝ 2003

Vladimír HRUBÝ: *Pozdní gotika a raná renesance v Pradubicích v letech 1491–1548, Malířství a sochařství, Pardubice 2003.*

HRYCH 1998

HRYCH Ervín: *Velká kniha evropských panovníků, Praha 1998.*

HÜBNER 2007

Miriam HÜBNER: *Lucas Cranach d. Ä. und der Bildtypus „Gesetz und Gnade“ in der dänischen Reformation, in: Lucas Cranach d. Ä., Zum 450. Todesjahr, (hsg.) Andreas TACKE, Schriften der Stiftung Luthergedenkstätten in Sachsen-Anhalt, Bd. 7, Leipzig 2007, 343–358.*

HÜTT 1970

HÜTT Wolfgang: *Albrecht Dürer. 1471 bis 1528. Das gesamte graphische Werk. Bd. I, München 1970.*

CHADRABA 1973

Rudolf CHADRABA: *Cranachovo svědectví o české tradici uměleckého řemesla, in: Umění 6, 1973.*

CHADRABA 1986

Rudolf CHADRABA a kol.: *Kapitoly z českého dějepisů umění, díl I., Praha 1986.*

CHAMONIKOLA 1999

CHAMONIKOLA Kaliopi: *Melancholický Kristus. K ikonografickému typu sedícího Krista Trpitele, in: Bulletin Moravské galerie v Brně, 55, 1999, 3–7.*

CHAMONIKOLA 2005

(ed.) CHAMONIKOLA Kaliopi: *Pod znamením okřídleného hada. Lucas Cranach a české země, Praha 2005.*

CHARVÁTOVÁ 1998

CHARVÁTOVÁ Kateřina: *Dějiny cisterciáckého řádu v Čechách 1142–1420, Praha 1998, 60–61.*

CHÂTELET 2007

Grünwald und seine Zeit, (hsg.) Albert CHÂTELET, Staatliche Kunsthalle Karlsruhe, München 2007.

CHLUMSKÁ 1999

CHLUMSKÁ Štěpánka: *Obrazy z legendy o sv. Kateřině, Mistr litoměřického oltáře a jeho dílna. Katalog výstavy Národní galerie v Praze, Praha 1999.*

CHLEBORÁDOVÁ 1996a

CHLEBORÁDOVÁ Bohuslava: Příspěvek k dějinám obrazové galerie kláštera v Oseku, in: 800 let kláštera Osek. Jubilejní sborník, Osek 1996, 212–221.

CHLEBORÁDOVÁ 1996b

CHLEBORÁDOVÁ Bohuslava: Katalogová hesla č. 22, 25–39, in: 800 let kláštera Osek.

CHLEBORÁDOVÁ 2003

CHLEBORÁDOVÁ Bohuslava: Gotická malba v teplickém museu. Elektronický katalog (CD), Regionální museum v Teplicích 2003.

Katalog výstavy, Osek 1996.

CHLEBORÁDOVÁ Bohuslava: Altar „Mariä Himmelfahrt“ (ausgeliehen vom Diözese – Museum Leitmeritz), Teplice 2007.

CHLÍBEC 1996

CHLÍBEC Jan: Náhrobek Jana Hasištejnského z Lobkovic a místo pozdně gotické sepulkrální plastiky ve františkánských kostelích, in: Umění 44, 1996, 235–244.

CHOJECKA 1973

Ewa CHOJECKA: Der Einfluss von Lucas Cranach d. Ä. auf die polnische Malerei und Graphik der Renaissance, in: Lucas Cranach. Künstler und Gesellschaft. Referate des Colloquiums internationaler Beteiligung zum 500. Geburtstag Lucas Cranachs d. Ä. Staatliche Lutherhalle Wittenberg, 1.-3. Oktober 1972, (hsg.) Peter H. FEIST / Ernst ULLMANN, Cranach Komitee der Deutschen Demokratischen Republik, Wittenberg 1973, 119–121.

CHRIST 1726

Johann Friedrich CHRIST: Leben des berühmten Mahlers Luas Cranach, als eine Probe und Auszug von dem Künstler Lexikon, welches Herr Cabinet-Secretarius Christ, laut der dritten Sammlung dieser Actorum pag. 20; zu edieren versprochen hat, in: Fraenckische acta erudita et curiosa: die Geschichte der Gelehrten in Francken, auch andere indiesem Crays vorgefallene Curiosa und Merckwürdigkeiten in sich harend, Nürnberg 1726, Bd. 1, 5. Samml. Nr. VII.

CHRISTENSEN 1979

C. CHRISTENSEN: Art and the Reformation in Germany, Ohyo 1979.

CHRISTENSEN 1982

C. CHRISTENSEN: Reformation and Art, in: Reformation in Europe. A Guide to Research, St. Louis 1982, 254–270.

Christus und Maria 1992

Christus und Maria. Auslegungen christlicher Gemälde der Spätgotik und Frührenaissance aus der Karlsruher Kunsthalle, hsg. Ines Dresel, Dietmar Lüdke, Horst Vey. Staatliche Kunsthalle Karlsruhe 1992.

CHYTIL 1896a

CHYTIL Karel: K vývoji miniaturního malířství českého za doby králů rodu jagellonského. Praha 1896.

CHYTIL 1896b

CHYTIL Karel: Kdo byl Mistr I.W.? In: Pam XVI. 1893–1895, Praha 1896.

CHYTIL 1900

CHYTIL Karel: Výstava Cranachova v Drážďanech roku 1899, in: Věstník Československé akademie věd, Ročník IX., Praha 1900.

CHYTIL 1904

CHYTIL Karel: K vývoji středověkého malířství českého, Dílo II., 122 ad, Praha 1904.

CHYTIL 1905

CHYTIL Karel: Malířstvo pražské XV. a XVI. věku, Praha 1905.

CHYTIL 1906

CHYTIL Karel: Malířství pražské XV. a XVI. věku a jeho cechovní kniha staroměstská z let 1490–1582, in: Rozpravy Čs. Akademie. Třída I. č. 36, Praha 1906.

CHYTIL 1918a

Karel CHYTIL: Antikrist v naukách středověku a husitské obrazové antiteze, Praha 1918.

CHYTIL 1918b

CHYTIL Karel: Tabulové obrazy ve sbírkách zemského muzea, in: Památky archeologické 30, 1918, 184.

CHYTIL 1931

CHYTIL Karel: České malířství prvního desetiletí XVI. století, in: Ročenka kruhu pro pěstování dějin umění za rok 1930, 1931, 3–40.

JÄCK 1821

Joachim Heinrich JÄCK: Leben und Werke der Künstler Bambergers. Bd. I. Erlangen 1821.

JAHN 1955

Johannes JAHN: Lucas Cranach als Graphiker, Leipzig 1955.

JAHN 1972

JAHN Johannes (Einleitng): Lucas Cranach d. Ä. Das gesamte graphische Werk mit Exempeln aus dem graphischen Werk Lucas Cranach d. J. und der Cranachwerkstatt, München 1972.

Jáchymov 2009

Jáchymov, Architektonická perla Krušnohoří, Sborník příspěvků z konference, Karlovy Vary 2009.

JANÁČEK 1968

Josef JANÁČEK, České dějiny. Doba předbělohorská 1526–1547, Praha 1968.

JANÁL 1952

R. JANÁL: Podíl olomouckého biskupa Stanislava Thursa na kulturním rozkvětu Moravy v 1. polovině 16. století, in: Vlastivědný věstník moravský 7, 1952, 24–27.

JANITSCHKE 1889

Hubert JANITSCHKE: Geschichte der deutschen Malerei, Berlin 1889.

JANKOVSKÁ 2000

Bohumila JANKOVSKÁ: Švihovští z Rýzmburka (1450–1650), nepublikovaná diplomová práce na Jihočeské univerzitě v Českých Budějovicích. České Budějovice 2000.

JANSKÝ 1998

J. JANSKÝ: Tři kapitoly z dějin hradů Starého a Nového Herštejna, Castellologica Bohemica, č. 6, 1998, 194–202

JIRKA/KRSEK/SLAVÍČEK 1978

Ivo KRSEK / Antonín JIRKA / Lubomír SLAVÍČEK: Státní zámek Kroměříž, Katalog obrazárny, Brno 1978.

JIRŮK 1896

X. JIRŮK: Obraz jako dílo umělecké a technické, Praha 1896.

JUNIUS 1921

Wilhelm JUNIUS: Die erzgebirgische Künstlerfamilie Krodel. Ein Beitrag zur Geschichte der Cranachschule, in: Monatshefte für Kunstwissenschaft (hsg.) G. Biebermann, Nr. 14, 1921, 253–261.

JUNIUS 1924

Wilhelm JUNIUS: Sächsisch-böhmische Grenzkunst, in: Uhls' Heimatbücher (Belderreihe), (hsg.) Rudolf WENISCH, Kaaden 1924, zvl. 10–12.

JUNIUS 1928

JUNIUS Wilhelm: Der Meister I.W., Ein böhmischer Cranach-Schüler, in: Belvedere, Band XIII. Wien 1928, 138–141.

JUNIUS 1935

Wilhelm JUNIUS: Meister des thüringisch-sächsischen Cranach-Kreises, in: Zeitschrift des Vereins für thüringische Geschichte und Altertumskunde, (hsg.) Georg MENTZ, Neue Folge, 31, Jena 1935, 64-112.

JŮZOVÁ/SÁGL 1984

JŮZOVÁ Eva / SÁGL Jiří: Severozápadní Čechy, Praha 1984.

Katalog 1847

Katalog galerie v Teplicích, 1847.

Katalog 1889

Katalog der Gamälde-Galerie im Künstlerhause Rudolphinum zu Prag, Prag 1889.

Kat. Aschaffenburg 1933

Katalog der Staatsgemäldesammlung Aschaffenburg, Bearbeitet von der Direktion der Bayrischen Staatsgemäldesammlungen, München 1933.

Kat. Aschaffenburg 1975

Bayrische Staatsgemäldesammlungen, Galerie Aschaffenburg. Katalog. 2. überarbeitete Auflage, München 1975.

Kat. Berlin 1989

Werner SCHADE (hsg.): Dasein und Vision, Bürger und Bauern um 1500, Staatliche Museen zu Berlin – Altes Museum, Berlin 1989.

Kat. Berlin 2009

Cranach und die Kunst der Renaissance unter den Hohenzollernen. Kirche, Hof und Stadtkultur, Ausstellungskatalog, Lektorat: Hans Georg HILLER von GAERTRINGEN, Berlin 2009.

Katalog Cranach 1953

Katalog der Lucas Cranach- Ausstellung. Weimar und Wittenberg 1953.

Kat. Dresden 1937

Lucas Cranach der Ältere und der Jüngere. Gemälde, Zeichnungen, Kupferstiche und Holzschnitte. Ausstellung von Werken aus dem Besitz der Staatlichen Sammlungem, Katalog výstavy, Dresedn 1937.

Kat. Eisenach 1994

Gesetz und Gnade, Cranach, Luther und die Bilder. Ausstellung im Cranach-Jahr 1994, Eisenach/Torgau, (hsg.) Günter SCHUCHARDT, Eisenach 1994.

Kat. Gotha 1994

Goteswort und Menchenbild. Werke von Cranach und seinen Zeitgenossen. Teil I. Kat. výstavy. Schlossmuseum Gotha, Gotha 1994.

Kat. Halle 1972

Lucas Cranach und die Sächsische Malerei seiner Zeit. Staatliche Galerie Moritzburg Halle, 1972.

Kat. KHM 2002

The Kunsthistorisches Museum Vienna, The Paintings, Wolfgang PROHASKA, London/Munich 1997.

Kat. Karlsruhe 1966

J. Lauts, Staatliche Kunsthalle Karlsruhe, Katalog Alte Meister, Karlsruhe 1966.

Kat. NG 2004

(ed.) VLNAS Vít: Evropské umění od antiky do závěru baroka, Průvodce stálou expozicí Sbírkou starého umění Národní galerie v Praze ve Šterneberském paláci, Praha 2004 (angl. vyd. Praha 2004).

Kat. Riemeschneider 2004

Tilman Riemenschneider, Werke seiner Glaubenswelt, Kat. Ausst. Würzburg, (hsg.) Jürgen LENSSEN, Regensburg 2004.

Kat. Rud. 1889

Vojtěch BARVITIUS: Katalog Obrazárny společnosti vlasteneckých přátel umění v Čechách v Domě umělců (Rudolfinum) v Praze, Praha 1889.

Kat. Rud. 1912

Paul BERGNER: Katalog Obrazárny společnosti vlasteneckých přátel umění v Čechách v Domě umělců (Rudolfinum) v Praze, Praha 1912.

Kat. Rud. 1915

Katalog expozice Rudolfinu, Praha 1915.

Kat. vystavených obrazů a plastik 1964

Katalog vystavených obrazů a plastik Oblastní galerie výtvarného umění v Litoměřicích. Litoměřice 1964.

Kat. výstavy Madona 1935

Katalog výstavy Madona. Církevní malířství a sochařství 1350–1550, Praha 1935.

KATZ 1932

KATZ Viktor: Die Erzgebirgische Prägemedaille des 16. Jahrhunderts, Praha 1932.

KESNER/HOMOLKA 1964

KESNER Ladislav / HOMOLKA Jaromír: Národní Galerie v Praze. Sbírkový ve Šternberském paláci, Praha 1964.

KESNER 1964

KESNER Ladislav: Die Nationalgalerie in Prag, Praha 1964.

KESNER 1965

Ladislav KESNER: Národní galerie v Praze – Sbírkový ve Šternberském paláci. Katalog stálé expozice. Praha 1965.

KESNER 1972

KESNER Ladislav: Česká gotická malba v Národní galerii. Praha, 1972.

KESNER 1989

KESNER Ladislav: Výběr středověkých památek severozápadních Čech. Katalog výstavy v Ústí nad Labem, 1989.

KESNER 1993

KESNER Ladislav: Mistr I.W. Katalog výstavy v Litoměřicích 1993.

KESNER 1996

KESNER Ladislav: Oltář želinský, in: PPŽ, roč. 28, č. 3, 14–20.

KESNER 2004

Ladislav KESNER: Mistr IW – votivní obraz ze Pšovky s Kristem, Smrtí a prosebníkem, in: Mělník – Pšovka, Sborník vydaný při příležitosti znovuvysvěcení kostela sv. Vavřince v Mělníku-Pšovce obnoveného po povodni roku 2002, (ed.) Renata ŠPAČKOVÁ, Mělník 2004.

KESNER 2005

KESNER Ladislav, in: Lucas Cranach a české země. Kaliope CHAMONIKOLA (ed.), Praha 2005.

KIBISH 1955

Christine Ozarowska KIBISH: Lucas Cranach's Christ blessing the children. A problem of Lutheran Iconography, in: The Art Bulletin, vol. XXXVII., Nr. 3, 1955, 196–203.

KILIÁN 2004

Jan KILIÁN: Historické náhrobníky a epitafy Mělnicka, Mělník 2004.

KLETZL 1940

Otto KLETZEL: Deutsche Kunst in Böhmen und Mähren, Berlin 1940.

KLÍPA 2002

Jan KLÍPA, Mistr svatojiřského oltáře. Jeho místo v české deskové malbě poslední třetiny 15. století. Diplomová práce na Ústavu pro dějiny umění FFUK v Praze, Praha 2002

KOEPLIN 1973

Dieter KOEPLIN: Cranachs Ehebildnis des Johannes Cuspinian von 1502. Seine christlich-humanistische Bilddeutung, Düsseldorf 1973.

KOEPLIN/FALK 1974

Lucas Cranach, Gemälde Zeichnungen Druckgraphik, Katalog der Ausstellung in Kunstmuseum Basel, (hsg.) Dieter KOEPLIN / Tilman FALK, Bd. I, II, Basel/Stuttgart 1974.

KOERNER 1996

Joseph Leo KOERNER: The Moment of Self-Portraiture in German Renaissance Art, University of Chicago Press 1996.

KOERNER 2004

Joseph Leo KOERNER: Reformation of the Image, London 2004.

KOHOUTEK 1964

J. KOHOUTEK: Oprava votivního obrazu ze Šopky od Mistra I.W., in: Umění XII, 1964, 616–621.

KOLLER 1978

Manfred KOLLER: Kolloquium zum Studium der Unterzeichnung in der Malerei, in: Maltechnik, Restauro, 84,1978, 2–3.

KOLLER 1983

Manfred KOLLER: Die technische Entwicklung und künstlerische Funktion der Unterzeichnung in der europäischen Malerei vom 16. bis 18. Jahrhundert, in: Le dessin sous-jacent dans la peinture: colloque IV / Laboratoire d'Etude des Oeuvres d'Art par les Méthodes Scientifiques. Edité par Roger Van SCHOOTE et Dominique HOLLANDERS-FAVART. Louvain 1983, 173–190.

KONEČNÝ 2008

Lubomír KONEČNÝ: Jan Thurzo, Albrecht Dürer a Jan Dubravius, in: Slezsko, Země koruny české, Historie a kultura 1300–1740, (eds.) Helena DÁŇOVÁ / Jan KLÍPA / Lenka STOLÁROVÁ, oddíl B, 879–887, Praha 2008.

KOTKOVÁ 2005

KOTKOVÁ Olga: Zákona a milost, in: Lucas Cranach a české země. Katalog výstavy v Obrazárně Pražského hradu, K. CHAMONIKOLA (ed.), Praha 2005, č. kat. 11–12.

KOTKOVÁ 2007

Olga KOTKOVÁ: National Gallery in Prague, German and Austrian Painting of the 14th–16th Centuries, Illustrated Summary Catalogue II/1, Praha 2007.

KOTKOVÁ 2010

Olga KOTKOVÁ: Lucas Cranach st., Zákon a milost: Luther nebo Erasmus?, příspěvek proslovený na konferenci Umění reformace v českých zemích (1380–1620) ve dnech 17. – 19. 2. 2010 u příležitosti stejnojmenné výstavy v Císařské konírně Pražského hradu.

KOVÁČ 1998

Petr KOVÁČ: Jan Horstofar z Malesic (Hans Harsdorffer) a Oltář z Rábí, in: Gotika v západních Čechách (1230–1530). Sborník příspěvků z mezinárodního vědeckého symposia, Praha 1998, 66–79.

KRÁL 1904

Adalbert Ritter KRÁL von Dobrá Voda: Der Adel von Böhmen, Mähren und Schlesien, Genealogisch-heraldisches Repertorium, Praha 1904.

KRÁL 2004

Pavel KRÁL: Smrt a pohřby české šlechty na počátku novověku, České Budějovice 2004.

KRAMÁŘ 1935

Vincenc KRAMÁŘ: Bolestný Kristus, in: Volné směry 1934, zvláštní otisk, Praha 1935.

KRAMÁŘ 1936

KRAMÁŘ Vincenc: Stručný průvodce Obrazárnou Společnosti vlasteneckých přátel umění v Čechách, Praha 1936.

KRAMÁŘ 1936/37

KRAMÁŘ Vincenc: Smrt Panny Marie ve Spišském Štvrtku, in: Život 15, 1936/1937, 218–221.

KRAMÁŘ 1938

KRAMÁŘ Vincenc: Stručný průvodce státní sbírkou starého umění, Praha 1938.

KRAMÁŘ 1939

Vincenc KRAMÁŘ: Oltář Lukáše Cranacha v chrámu sv. Víta, in: Národní listy 1939, příloha č. 186.

KRATOCHVÍLOVÁ 2005

Martina KRATOCHVÍLOVÁ: Recepce a transformace protestantské ikonografie, Lounský graduál Jana Táborského, in: Umění 53, 2005, č. 5, 444–464.

KRÁSA 1964

Josef KRÁSA: Nástěnné malby žírovnické zelené světnice. Příspěvek ke studiu pozdně gotické profánní malby, in: Umění 1964, 282–300

KRÁSA 1965

Josef KRÁSA: Knižní malba, in: Jihočeská pozdní gotika 1450–1530, Katalog výstavy, Hluboká 1965, 286–302

KRÁSA, in: Pozdně gotické umění 1978

Josef KRÁSA: Nástěnná malba a Knižní malba, in: Pozdně gotické umění v Čechách, Praha 1978, 255–314 a 388–457

KRÁSA 1978

Josef KRÁSA: Nástěnné malby žirovnické zelené světnice. Příspěvek ke studiu pozdně gotické profánní malby, in: Umění 1964, 282–300; týž: Nástěnná malba, in: Pozdně gotické umění v Čechách, Praha 1978, 258–314.

KRÁSA 1984

KRÁSA Josef: Knižní malba, in: Dějiny českého výtvarného umění I/2, Praha 1984, 596–612.

KRČÁLOVÁ 1989

Jarmila KRČÁLOVÁ: Nástěnná malba, in: Dějiny českého výtvarného umění II/1, Praha 1989

KROPÁČEK/HOMOLKA 1966

KROPÁČEK Jiří / HOMOLKA Jaromír: Nová instalace českého pozdně gotického umění na Křivoklátě a Kostí, Umění, 133, Praha 1966.

KROPÁČEK 1972

Jiří KROPÁČEK: Triumfální motivy v počátcích renesančního umění v Zaalpi, in: Umění 1972, 268–276.

KROPÁČEK 1983

KROPÁČEK Jiří: Malířství, in: Emanuel POCHE (ed.): Praha středověká. Mezi pozdní gotikou a renesancí, Praha 1983, 632–633.

KROPÁČEK/PREISS 1988

KROPÁČEK Jiří / PREISS Pavel: Malířství, in: Emanuel POCHE (ed.): Praha na úsvitu nových dějin, Praha 1988, 179–226.

KROPÁČEK 1993

KROPÁČEK Jiří: Mistr IW: Možnosti nového výkladu, in: Ateliér 23/11. 11. 1993, 1.

KROPÁČEK 1999

KROPÁČEK Jiří: K renesančnímu umění v severozápadních Čechách, in: Renesanční sochařství a malířství v severozápadních Čechách. Sborník z kolokvia uskutečněného v Muzeu města Ústí n. Labem 25.–26. listopadu 1999. HRUBÁ Michaela / HRUBÝ Petr (ed.), Ústí n. Labem 2001, 13–32.

KROPÁČEK 2001

Jiří KROPÁČEK: K renesančnímu umění v severozápadních Čechách, in: Renesanční sochařství a malířství v severozápadních Čechách, Sborník z kolokvia uskutečněného v Muzeu města Ústí n. Labem 25.–26. listopadu 1999, (eds.) Michaela HRUBÁ / Petr HRUBÝ, Ústí n. Labem 2001, 13–40.

KRUEGER 1994

Ingeborg KRUEGER: „Gesetz und Gnade“, Ein Reformatorisches Bildthema auf Siegburger Steinzug, in: Festschrift für Brigitte Klesse, Berlin 1994, 303–312.

KRUEGER 2000

Ingeborg KRUEGER: Protestantisches Glaubensbekenntnis auch auf Steinzeug, Eine Sieburger Schnelle mit „Gesetz und Gnade“ aus Amsterdam, in: Lost and found essays on medieval archeology, Rotterdam Papers 11, Rotterdam 2000, 247–256.

KRUTSKÝ 1996

Norbert KRUTSKÝ: Mariánské Radčice – Poutní místo oseckých cisterciáků. In: 800 let kláštera Osek. Jubilejní sborník, Osek 1996, 35–38.

KUČA 2004

Karel KUČA, Města a městečka v Čechách, na Moravě a ve Slezsku, díl II., Praha 1997, díl VI., Praha 2004.

KUGLER 1837

Franz KUGLER: Handbuch der Geschichte der Malerei seit Constantin dem Grossen. Unter Mitw. des Verfassers umgearb. und verm. von Jacob BURCKHARDT. Berlin 1837, Bd. II.

KUGLER 1853

Franz KUGLER: Lucas Cranach des Aelteren Leben und Werke, in: Kleine Schriften und Studien zur Kunstgeschichte. II. Teil. Stuttgart 1853–54, 671–687.

KÜHN/OPITZ 1932

KÜHN Karl / OPITZ Josef: Die Stadtkirche zu Maria Himmelfahrt in Brux – das Hauptwerk sudetendeutscher Spatgotik, Heft 7 der Veröffentlichungen de Museumsvereins in Brux. Brux 1932

KUCHYNKA 1919

KUCHYNKA Rudolf: České obrazy tabulové ve Waldesově obrazárně, in: Památky Archeologické XXXI., 1919, 64.

KULTERMANN 1990

Udo KULTERMANN: Geschichte der Kunstgeschichte, Der Weg einer Wissenschaft, München 1990.

KUMSTÁTOVÁ 1974

KUMSTÁTOVÁ Jana: Ulrich Creutz, nepublikovaná diplomová práce na katedře dějin umění 1974

Kunst in Deutschland 2007

Geschichte der bildenden Kunst in Deutschland, Spätgotik und Renaissance, (hsg.) Katharina KRAUSE, Bd. 4, München 2007.

Kunst in Österreich 2003

Geschichte der Bildenden Kunst in Österreich, Bd. 3, Spätmittelalter und Renaissance, Artur ROSENAUER (hsg.), München 2003.

Kunst der Reformationszeit 1983

Kunst der Reformationszeit, Ausstellung / Martin-Luther-Ehrung 1983 der Deutschen Demokratischen Republik, (Hsg) Katharina FLÜGEL / Renate KROLL, Berlin 1983.

KÜNSTLE 1926

KÜNSTLE Karl: Ikonographie der Heiligen, Freiburg i. B. 1926.

KÜNSTLE 1928

KÜNSTLE Karl: Ikonographie der christlichen Kunst, Freiburg i. B. 1928.

KUTHAN 1988

KUTHAN Jiří: Poklady cisterciáckých klášterů v Čechách a na Moravě, in. Umění 36, 1988 127–139.

KUTHAN 2010

Jiří KUTHAN, Královské dílo za Jiřího z Poděbrad a dynastie Jagellonců, díl I., Praha 2010.

KYZOUROVÁ/KALINA 1993

Ivana KYZOUROVÁ / Pavel KALINA: Strahovská obrazárna. Od gotiky k romantismu, Klášter premonstrátů na Strahově 1993, 48–51.

KYZOUROVÁ/KALINA 1996

Ivana KYZOUROVÁ / Pavel KALINA: The „Přemyslovský“ Crucifix of Jihlava, Stylistic character and meaning of a Crucifixus Dolorosus, Wallraf-Richard-Jahrbuch, Bd. LVII, 1996.

KYZOUROVÁ 1996a

KYZOUROVÁ Ivana: Příspěvky k dílu Mistra IW, in: Umění 46, 1996, 261–270.

KYZOUROVÁ 1996b

KYZOUROVÁ Ivana: Umění a architektura františkánů observantů v českých zemích, in: Umění 46, 1996, 202–203.

KYZOUROVÁ 2007

(ed.) KYZOUROVÁ Ivana: Básník a král. Bohuslav Hasištejnský z Lobkovic v zrcadle jagellonské doby, Praha 2007.

LÁBEK 1924

L. LÁBEK: Šternberská kaple v Plzni, Stručná historie, popis stavby a památek zde nalezených, Plzeň 1924.

LADENDORF 1953

Hainz LADENDORF: Cranach und der Humanismus, in: Lucas Cranach der Ältere. Der Künstler und seine Zeit (hsg. Hanz LÜDECKE). Berlin 1953, 82–98.

Legenda Aurea 1984

Jakub de Voragine: Legenda Aurea. BAHNÍK V. / VIDMANOVÁ A. (překlad). Praha 1984.

LEMINGER 1926

Emanuel LEMINGER: Umělecké řemeslo v Kutné Hoře, Praha 1926.

LCI 1968–1976

Lexikon der christlichen Ikonographie. KIRSCHBAUM Engelbert / BRAUNFELS Wolfgang (Hg.), Frieberg i. B. 1968–1976.

LILIENFEIN 1942

Heinrich LILIENFEIN: Lucas Craanch und seine Zeit, Leipzig 1942 (druhé vydání 1944).

LINDAU 1883

M. B. LINDAU: Lucas Cranach. Ein Lebensbild aus der Zeit der Reformation. Leipzig 1883.

LINHART 1994

J. LINHART: Památky v Jáchymově v roce 1993, III. Historický seminář Karla Nejdla, 36/38, Karlovy Vary 1994,

LIPPERT 1871

LIPPERT Julius: Beiträge zur Geschichte Böhmens herausgeben vom Verein für Geschichte der Deutschen in Böhmen. Abteilung III. Geschichte der Stadt Leitmeritz, Prag 1871, 457–458; 595–596 .

LIPPMANN 1895

Friedrich LIPPMANN: Sammlung von Nachbildungen seiner vorzüglichen Holzschnitte und seiner Stiche. Berlin 1895.

LOHSE 1983

Bernhard LOHSE: Luther in Wittenberg 1511–1517, Die Ausbildung der reformatorischen Theologie, in: Martin Luther und die Reformation in Deutschland, Ausstellung zum 500. Geburtstag Martin Luthers, Frankfurt a. M. 1983, 117–130.

LÖCHER 1962

Kurt LÖCHER: Jakob Seisenegger, Hofmaler Kaiser Ferdinands I, München 1962.

LÖCHER 1997

Kurt LÖCHER: Germanisches Nationalmuseum Nürnberg, Die Gemälde des 16. Jahrhunderts, Stuttgart 1997.

LORENZ 1925

LORENZ Hans: Bilder aus Alt-Joachimsthal, Umriss einer Kulturgeschichte einer ergebirgischen Bergstadt im sechzehnten Jahrhundert, St. Joachimsthal 1925.

LORIŠ 1942

Jan LORIŠ: Lucas Cranach st., Mistři malířství, sv. 17, Praha 1942.

Lucas Cranach 1972

Lucas Cranach. Ein grosser Maler in bewegter Zeit, POMMERANZ-LIEDTKE Gerhard, Katalog der Ausstellung, Kunstsammlungen zu Weimar, Weimar 1972.

LÜCKE 1994

Monika und Dietrich LÜCKE: Lucas Cranach in Wittenberg, in: Lucas Cranach. Ein Maler-Unternehmer aus Franken. Katalog zur Landesausstellung in der Festung Rosenberg, Kronach. 17. Mai–21. August 1994. (Hg.) Claus GRIMM / Johannes ERICHSEN / Evamaria BROCKHOFF, Augsburg 1994, 59–65.

LÜDECKE 1953

Heinz LÜDECKE (hsg.): Lucas Cranach der Ältere im Spiegel seine Zeit. Aus Urkunden, Chroniken, Briefen, Reden und Gedichten. Berlin 1953.

LUDI KOVÁ 2006

Zuzana LUDI KOVÁ (ed.): Mária Uhorská 1505–1558. Katalog výstavy ve Slovenské národnej galérii v Bratislave. Bratislava 2006.

LUKSCH 1889

LUKSCH Vinzenz: Consistorial – Currende der Leitmeritzer bischöflichen Diözese, č. 35 z 21. prosince 1889. Mitteilungen aus dem Diözesanmuseum 1; . Mitteilungen aus dem Diözesanmuseum 10 z 15. února 1888).

LUKSCH 1915

LUKSCH Vincenz: Beschreibung der Altertümlichkeiten vom Leitmeritz (rkp.), Litoměřice 1915.

LUKSCH 1920

LUKSCH Vinzenz: Kunsttopographie Leitmeritz, 1915–1920, 144 stran, Litoměřice 1920, opis se nachází v Městském muzeu v Litoměřicích.

LUTHER 1978

Gisela LUTHER: Sinnlichkeit und Heilserwartung, Lucas Cranachs Mariahilfbild und dessen Rezeption im kleinen Andachtsbild und Bildmotiv, Marburg 1978.

Luther und die Folge 1983

Luther und die Folge für die Kunst (hsg.) Werner HOFMANN, Hamberger Kunsthalle 1983–1984, München 1983.

MACEK 1992

MACEK Jaroslav: Přehled vývoje uměleckých sbírek litoměřického biskupství, in: Pozdní gotika. Z pokladů litoměřické diecéze I. , Národní galerie v Praze 1992, 7

MACEK 1996

Jaroslav MACEK: Dějiny oseckého kláštera od husitských válek do roků 1947-1950, in: 800 let kláštera Osek. Jubilejní sborník, Osek 1996, 63–78.

MACEK 2001–2002

MACEK Josef: Jagellonský věk v českých zemích, díl I.–II., Praha 2001–2002.

MACEK 2001

MACEK Josef: Víra a zbožnost jagellonského věku, Praha 2001.

MACEK/BERÁNEK/ZAHRADNÍK 2001

Petr MACEK / Jan BERÁNEK / Pavel ZAHRADNÍK: Bývalý klášter bosých augustiniánů v Pšovce u Mělníka, in: Průzkumy památek VIII, č. 2, 2001, 7–37.

MACEK 2004

Petr MACEK: Stavební a umělecké proměny bývalého kláštera augustiniánů v Pšovce u Mělníka, in: Mělník – Pšovka, Sborník vydaný při příležitosti znovuvysvěcení kostela sv. Vavřince v Mělníku-Pšovce obnoveného po povodni roku 2002, (ed.) Renata ŠPAČKOVÁ, Mělník 2004.

MADĚRA 1998

MADĚRA Ferdinand: K některým heraldickým památkám v Chomutově (8. pokračování), Okresní muzeum v Chomutově – Fictumové, in: PPŽ. Vlastivědný čtvrtletník Chomutovska, 30, 1998.

MADĚRA 2002

Ferdinand MADĚRA, Heraldické a nápisové památky Chomutovska, Chomutov 2002

MÁDL 1902

Karel B. MÁDL: Ze Strahovské obrazárny, in: Zlatá Praha XIX, č. 34, 405–407, Praha 1902.

MAGIRIUS 1996

MAGIRIUS Heinrich: Schneeberg, St. Wolfgang, Passau 1996, 18–25.

MAGIRIUS 1997

MAGIRIUS Heinrich: St. Annen zu Annaberg, Regensburg 1997, 32–33.

MACHAČ 1975

MACHAČ J.: Klášter Osek. nevydaný strojopis, Volyně 1975.

MACHILEK 1988

Franz MACHILEK: Georgius Sibus Daripinus und seine Bedeutung für den Humanismus. In: Hans-Bernd HARDER (hsg.): Studien zum Humanismus in den böhmischen Ländern. Köln/Böhlau 1988, 207–241.

MACHILEK 1996

Franz MACHILEK: Konrad Celtis und die Gelehrtensodalitäten, insbesondere in Ostmitteleuropa, in: (hsg.) Winfried EBERHARD / Alfred STRNAD, Humanismus und Renaissance in Ostmitteleuropa vor der Reformation. Köln 1996, 137–155.

MANDER 1969

Karel van MANDER: Het schilder-boeck (facsimile van de eerste uitgave, Haarlem 1604), Davaco Publishers, Utrecht 1969, zdroj: http://www.dbnl.org/tekst/mand001schi01_01/index.php, staženo dne 17.1.2011.

MANNLICH 1805

Johann Christian von MANNLICH: Beschreibung der Churpfalzbaierischen Gemälde-Sammlungen zu München und zu Schleissheim. München 1805.

MANNLICH 1810

Johann Christian von MANNLICH: Fortgesetzte Beschreibung der Koeniglich, Baierischen Gemälde Sammlungen, III. Band, München 1810.

MANNLOVÁ/NOVÁKOVÁ 1975

MANNLOVÁ Heide / NOVÁKOVÁ Zdenka: Objevená minulost. Město Most a jeho památky ze sbírek okresního musea v Mostě. Katalog výstavy v Galerii výtvarného umění v Litoměřicích, Ústí n. Labem 1975.

MANNLOVÁ/NOVÁKOVÁ 1988

MANNLOVÁ Heide / NOVÁKOVÁ Zdenka: Severočeské umění 14.–18. století. Katalog expozice, Ústí n. Labem 1988.

MANNLOVÁ-RAKOVÁ 1989

MANNLOVÁ-RAKOVÁ Heide: Kulturní památka Most. Děkanský kostel a jeho stavitele, Praha 1989.

MANNLOVÁ-RAKOVÁ 1996

MANNLOVÁ-RAKOVÁ Heide: Osecký opat Bartoloměj a jeho vztah k Mistru I.W., in: 800 let kláštera Osek. Jubilejní sborník, Osek 1996, 157–162.

MARX/MÖSSINGER/KOLB 2005

Cranach, Gemälde aus Dresden, Mit einem Bestandskatalog der Gemälde in den Staatlichen Kunstsammlungen Dresden / Kunstsammlungen Chemnitz. (hsg.) Harald MARX / Ingrid MÖSSINGER, Erarb. von Karin KOLB, Köln 2005.

MATĚJČEK 1929

MATĚJČEK Antonín: Dějepis umění IV., Umění nového věku II., Praha 1929.

MATĚJČEK 1929

MATĚJČEK Antonín: Výstava gotického malířství a sochařství severozápadních Čech, in: Umění 1929, 230–240.

MATĚJČEK 1931a

MATĚJČEK Antonín: Nepoznaný obraz Monogramisty I.W. v Praze, in: Kniha o Praze. Pražský almanach II. Praha 1931, 18–22.

MATĚJČEK 1931b

Antonín MATĚJČEK: Strahovská obrazárna, Praha 1931.

MATĚJČEK 1931c

MATĚJČEK Antonín (a kol.): Malířství, in: Dějepis výtvarného umění v Čechách I. Středověk, Praha 1931, 240–379.

MATĚJČEK 1937

Antonín MATĚJČEK: Madona Poleňská, dílo L. Cranacha st., in: Umění 1937, 277–279.

MATĚJČEK/PEŠINA 1950

MATĚJČEK Antonín / PEŠINA Jaroslav: La peinture gothique tchéque. 1350–1450, Praha 1950

MATĚJKA 1897

MATĚJKA Bohumil: Soupis památek historických a uměleckých v království Českém. Politický okres Lounský, Praha 1897.

MATĚJKA 1898

MATĚJKA Bohumil: Soupis památek historických a uměleckých v království Českém, Politický okres Roudnický, Praha 1898.

MATHESIUS 1564

MATHESIUS Johann: Sarapeta oder Bergpostill sampt der Joachimssthalischen kurzen Chronicken, Nürnberg 1564.

MATHESIUS 1981

MATHESIUS Johann: Hornická Postila s krátkou jáchymovskou kronikou, Praha 1981

MATSCHÉ 1996

Franz MATSCHÉ: Humanistische Ethik am Beispiel der mythologischen Darstellungen von Lucas Cranach, in: (hsg.) Winfried EBERHARD / Alfred STRNAD, Humanismus und Renaissance in Ostmitteleuropa vor der Reformation. Köln 1996, 29–69.

MECHEL 1814

Christian von MECHEL: Lucas Cranachs Stammbuch, enthaltend die von ihm selbst in Miniature gemalte Abbildung des den Segen ertheilenden Heilandes und die Bildnisse der vorzüglichsten Fürsten und Gelehrten aus der Reformationsgeschichte. Nebst kurzen biographischen Nachrichten von denselben, den Handschriften der vier Theologen und dem Vorladungs- und Sicherheitsbrief Kaisers Carl V., wodurch Luther auf den Reichstag zu Worms ertboten ward. Herausgegeben von Christian von Mechel, Mitglied der Königlich- Preussischen und anderer Akademien“, Berlin 1814.

MEIER 1909

K. E. MEIER: Fortleben der religiös-dogmatischen Kompositionen Cranachs in der Kunst des Protestantismus, in: Repertorium für Kunstwissenschaft 32, 1909, 415–435

MEIER 1998

MEIER Ulrike.: Christus im Elend. Ein spätmittelalterliches Christusbild und seine Verbreitung in Sachsen, in: Denkmalpflege in Sachsen. Zweiter Teil, Halle an der Saale 1998, 259–288.

MENCLOVÁ/RYNEŠ 1953

Dobroslava MENCLOVÁ / Václav RYNEŠ: Státní hrad a městečko Švihov, Praha 1953.

MERAVILLIA 2000

(hsg.) MERAVILLIA – CRIVELLI R. J.: J. Siebmacher's grosses und allgemeines Wappenbuch. Der Böhmisches Adel, Brno 2000, 247–248.

MESSLING 2010

Guido MESSLING: L'Univers de Lucas Cranach, Un peintre à l'époque de Dürer, de Titien et de Metsys, Bruxelles 2010.

MEYER 1813

Heinrich MEYER: Ueber die Altargemälde von Lucas Cranach in der Stadtkirche in Weimar, in: Landes-Industrie-Comptoir, 1813.

MICHELSON 1899

Hedwig MICHELSON: Etwas aus Cranach des Aelteren Jugendzeit, in: Repertorium für Kunstwissenschaft. Bd. XXII. 1899, 474–477.

MICHAELSON 1902

Hedwig MICHAELSON: Lucas Cranach der Ältere. Untersuchung über die stilistische Entwicklung seiner Kunst. Mit 33 Abbildungen. Beiträge der Kunstgeschichte, neue Folge, XXVIII. Leipzig 1902.

MIKOVEC 1860

MIKOVEC Ferdinand B.: Starožitnosti a památky země české. I, Praha 1860.

MILLER/RACKOVÁ 1998

Václav MILLER / Marie RACKOVÁ: K správě a naučení synu Jaroslavovi (ed.), in: Jazyk a literatura v historické perspektivě. Sborník Katedry bohemistiky Pedagogické fakulty Univerity Jana Evangelisty Purkyně, Ústí n. Labem 1998.

MUDRA 2010

Aleš MUDRA: Královské atributy ve středověké ikonografii svatého Václava, in: Svatý Václav, Na památku 1100. výročí narození knížete Václava Svatého, (ed.) Petr KUBÍN, Praha 2010, 329–344.

MUDRA Příspěvky (v tisku)

Aleš MUDRA: Příspěvky k nástěnným malbám v klášterním kostele Čtrnácti svatých Pomocníků a k eucharistické účtě v Kadani v 15. a 16. století, in: Ulrich Creutz a kontext jeho tvorby v severozápadních Čechách, Ústí n. Labem 2010 (v tisku).

MUK 1942

J. MUK: Z historie památkové péče o kostel sv. Jana Křtitele, in: Ohlas od Nežárky, č. 8, 1942, 2.

NAGLER 1871

K., G. NAGLER: Die Monogrammisten, Bd. IV., München/Leipzig 1871.

NAVRÁTILOVÁ 2004

Alexandra NAVRÁTILOVÁ, Narození a smrt v české lidové kultuře. Praha 2004

NEUDERTO VÁ/HRUBÝ 1999

(ed.) Michaela NEUDERTO VÁ / Petr HRUBÝ: Gotické sochařství s malířství v severozápadních Čechách. Sborník z kolokvia u příležitosti 70. výročí výstavy Josefa Opitze. Ústí nad Labem 1999

NEUDERTO VÁ/HRUBÝ 2001

Michaela NEUDERTO VÁ Michaela/Petr HRUBÝ (ed.): Renesanční sochařství s malířství v severozápadních Čechách. Sborník z kolokvia uskutečněného v Muzeu města Ústí nad Labem 25.–26. listopadu 1999. Ústí nad Labem 2001.

NG V PRAZE 1960

Národní galerie v Praze. Sbíрка starého umění. Katalog stálé expozice, Praha 1960.

NG V PRAZE 1984

Národní galerie v Praze 1. Sbíрка starého evropského umění. Sbíрка českého umění. NG, Praha 1984.

NG v Praze 1988

Národní galerie v Praze, Staré české umění (BLAŽÍČEK Oldřich, KESNER Ladislav, KOTRBOVÁ Olga, PREISS Pavel), Praha 1988. viz SČU 1988

NG v Praze 2004

Kolektiv autorů: Národní galerie v Praze, Šternberský palác, Evropské umění od antiky do závěru baroka, Praha 2004.

NIEDERMAYER 1884

Friedrich NIEDERMAYER: Mathias Grünewald, in: Repertorium für Kunstwissenschaft, 7, 1884, 133–148.

Nová encyklopedie 1995

Nová encyklopedie českého výtvarného umění, díl A–M, Anděla HOROVÁ (ed.), Praha 1995.

Nová Zlatá legenda 1927

Nová Zlatá legenda, (ed.) František Šimek, Praha 1927.

NOVÁKOVÁ/MANNLOVÁ 1988

NOVÁKOVÁ Zdenka / MANNLOVÁ Heide: Severočeské umění 14.–18. století. Průvodce expozicí v přesunutém gotickém kostele v Mostě, Krajské středisko státní památkové péče a ochrany přírody v Ústí nad Labem 1988. (pod MANNLOVÁ/NOVÁKOVÁ)

Od gotiky k renesanci 2002

Od gotiky k renesanci, Výtvarná kultura Moravy a Slezska 1400–1550, (eds.) Ivo HLOBIL / Marek PERUŤKA, Olomouc 2002.

ONDRÁČEK 1983

Raimund ONDRÁČEK: Malířské a restaurátorské dílo. Kat. výstavy, Středočeská galerie v Praze.

OPITZ 1922

OPITZ Josef: Ein Bild des Meisters I.W. in der Jesuitenkirche zu Komotau, in: Erzgebirgs-Zeitung 43. Jahrgang, Heft 5–6, Kaaden 1922, 148–149.

OPITZ 1924a

OPITZ Josef: Alte Kunst der Bezirk Kaaden-Pressnitz. Eine kurze Übersicht, geordnet nach Orten. Sonderabdruck aus der Heimatsbeilage der Kaadener Zeitung, Kaaden, 1924.

OPITZ 1924b

OPITZ Josef: Das Kaadner Franziskanerkloster, Kadaň 1924.

OPITZ 1924c

Josef OPITZ, Gotische Plastik des 14. und 15. Jahrhunderts in Böhmen, I. Bezirk Kaaden. Kaaden 1924

OPITZ 1925a

OPITZ Josef: Aus Nordwestböhmens Kunstsammlungen. 2. Das Leitmeritzer Diezösanmuseum. Unsere Heimat. Blätter für Heimatskunde des Leitmeritzer Gaus. Beilage zur Leitmeritzer Zeitung VI, č. 2 z 6. února 1925.

OPITZ 1925b

OPITZ Josef: Von altböhmischer Malerei, in: Sudetendeutsche s Jahrbuch I., Augsburg 1925, 51–53.

OPITZ 1926

OPITZ Josef: Führer durch die Ausstellung über altdeutsche Malerei im Stadtmuseum vom 16.–31.X. 1926, Brux 1926.

OPITZ 1928a

OPITZ Josef: "Zwei Jahrhunderte gotischer Malerei und Plastik Nordwestböhmens", in: "Witiko" 1928, 265–276.

OPITZ 1928b

OPITZ Josef: Gotische Malerei und Plastik Nordwestböhmens. Katalog der Ausstelung in Brüx – Komotau, Brüx – Komotau 1928.

OPITZ 1928c

OPITZ Josef: Ausstellung gotischer Malerei und Plastik Nordwestböhmens in Brüx und Komotau, in: Pantheon 1, 1928, 44.

OPITZ 1929

OPITZ Josef: Gotické malířství a sochařství v severozápadních Čechách na výstavách v Mostu a v Chomutově, in: Umění II, 1929, 561–576.

OPITZ 1930a

OPITZ Josef: Gotické malířství a plastika severozápadních Čech. Z německého rukopisu přeložil Antonín Matějček, Praha 1930.

OPITZ 1930b

OPITZ Josef: Die Galerie des Stiftes Osseg. Beschreibender Teil (Gemälde), Komotau 1930.

OPITZ 1931

OPITZ Josef: Tilmann Riemenschneider und die gotische Plastik Nordwestböhmen, in: Jahrbuch des Verbandes der deutschen Museen in der čechoslovakischen Republik I., 1931, 23n;

OPITZ/KÜHN 1932a

OPITZ Josef / KÜHN Karel: Die Stadtpfarkirche zu Brüx in Böhmen, Veröffentlichungen des Museumsvereins in Brüx, Heft 7, Brüx 1932.

OPITZ 1932c

OPITZ Josef: Nordwestböhmen in der Kunst 1530–1680. Katalog výstavy v Chomutově, Komotau 1932.

OPITZ 1935a

OPITZ Josef: Sochařství v Čechách za doby Lucemburků, díl I, Praha 1935, obr. 24.

OPITZ 1935b

OPITZ Josef: Výstava Madona v Praze, in: Umění IX., 1935, 43n.

OPITZ 1935c

OPITZ Josef: Katalog výstavy „Madona“. Církevní malířství a sochařství doby 1350–1550, Praha 1935.

OPITZ 1936

OPITZ Josef: Ein neuentdecktes Bild des Meisters der Leitmeritzer Passionbilder, in: Unsere Heimat, Blätter . Heimatkunde des Leitmeritzer Gaus (Beilage zur Leitmeritzer Zeitung) XVII, 1936, 21n.

OSBORNE 2003

June OSBORNE: Urbino, The story of a renaissance city, London/Lincoln 2003.

Osek 1996a

800 let kláštera Osek (1196–1996). Katalog výstavy, Osek 1996.

Osek 1996b

800 let kláštera Osek. Jubilejní sborník, Osek 1996.

OTAVSKÝ 1966

Karel OTAVSKÝ, Malířská výzdoba Klementinského sborníku Tomáše ze Štítného, diplomová práce na katedře dějin umění FFUK v Praze, 1966

OSTEN 1953

OSTEN G. von der: Job and Christ. Development of a Devotional Image, in: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, vol. 16, London 1953.

OTTOVÁ 2001

OTTOVÁ Michaela: Archa ze Štětí, in: (ed.) Michaela Hrubá a Petr Hrubý, Renesanční sochařství a malířství v severozápadních Čechách, Ústí nad Labem 2001.

OTTOVÁ 2004

OTTOVÁ Michaela: Sochařství 15. století v severních a severozápadních Čechách, Ústí nad Labem 2004.

Ottův slovník 1893

Ottův slovník naučný, díl IX., Praha 1893.

OZAROWSKA KIBISH 1955

Christine OZAROWSKA KIBISH: Lucas Cranach's Christ blessing the children. A problem of Lutheran Iconography, in: The Art Bulletin, vol. XXXVII., Nr. 3, 1955, 196–203.

PALACKÝ 1832

František PALACKÝ (ed.) Jaroslav CHARVÁT: Přehled současné nejvyšší důstojníků a úředníků zemských i dvorských ve království českém, od nejstarších časů až do nynějška, Praha 1832

PALACKÝ 1968

František PALACKÝ: Dějiny národa českého, díl V., Praha 1968.

PÁNEK 1989

J. PÁNEK, Podíl předbělohorského státu na obraně střední Evropy proti osmanské expanzi, in: ČsČH 36, 1988, 856–872; ČsČH 37, 1989, 71–84.

PANOFSKY 1969

Erwin PANOFSKY: Comments on Art and Reformation, in: Symbols in Transformation. Iconographic Themes at the Time of the Reformation. The Art Museum, Princeton University 1969 (ed.) C. HARBISON.

PANOWSKY 1977

Erwin PANOWSKY: Das Leben und die Kunst Albrecht Dürers, 1. německé vydání, München 1977.

PASSAVANT 1841

Jean D. PASSAVANT: Beiträge zur Kenntnis der alten Malerschulen in Deutschland vom 13ten bis in das 16te Jahrhundert – Matthäus Grunewald, in: Kunstblatt, Nr. 104, 30. 12. 1841, 430.

PÁTKOVÁ 2001

PÁTKOVÁ Hana: Bratrstva v severozápadních Čechách v pozdním středověku, in: Ústecký sborník historický I. Gotické umění a jeho historické souvislosti I. Ústí 2001, s. 147–156

PAVALA/REČOVÁ/VOJTEK 2008

Martin PAVALA / Magdalena REČOVÁ / Josef VOJTEK: Restaurování nástěnných maleb v kostele Čtrnácti svatých pomocníků v Kadani, in: Technologia artis 6/2008, Akademie výtvarných umění v Praze 2008, 250–267.

PEŠINA 1937/38

Jaroslav PEŠINA: Ukřižování sbírky Petřinovy, Příspěvek k pozdně gotickému deskovému malířství v Čechách po roce 1500, in: RKPPDU, 1937/38, 1-9.

PEŠINA 1940a

PEŠINA Jaroslav: Pozdně gotické deskové malířství v Čechách, Praha 1940.

PEŠINA 1940b

PEŠINA Jaroslav: Studie k pozdně gotickému baroku, in: Památky archeologické n.ř. VI–VIII, 41, 1940, 68.

PEŠINA 1946

PEŠINA Jaroslav: Doplnky a opravy ke knize "Pozdně gotické malířství v Čechách", in: Památky archeologické 42, 1946, 101.

PEŠINA/MAŠÍN 1949

PEŠINA Jaroslav / MAŠÍN Jiří: Národní Galerie v Praze. Sbirka starého umění, Praha 1949.

PEŠINA 1950

PEŠINA Jaroslav: Česká malba pozdní gotiky a renesance, Praha 1950.

PEŠINA/MENCLOVÁ 1953

Jaroslav PEŠINA / Dobroslava MENCLOVÁ: Obraz hradní kaple švihovské a začátky české krajinomalby, in: Umění 1953, 93–114.

PEŠINA 1954

Jaroslav PEŠINA: Hradní kaple na Švihově, Praha 1954.

PEŠINA 1958a

Jaroslav PEŠINA: Obraz Antonína poustevníka od Lucase Cranacha st., Umění VI, 1958, 363.

PEŠINA 1958b

PEŠINA Jaroslav: Tafelmalerei der Spätgotik und renaissance in Böhmen 1450–1550. Praha 1958.

PEŠINA 1958c

Jaroslav PEŠINA: Mistr litoměřický, Praha 1958.

PEŠINA/MAŠÍN 1960

PEŠINA Jaroslav / MAŠÍN Jiří: Národní Galerie v Praze. Sbirka starého umění, Praha 1960.

PEŠINA 1962

PEŠINA Jaroslav: Alt-deutsche Meister von Hans von Tübingen bis Dürer und Cranach, Prag 1962 (angl. vydání: German Painting of 15th and 16th Centuries), Prag 1962.

PEŠINA 1966

PEŠINA Jaroslav: Böhmische Malerei am Anfang des 16. Jahrhunderts und Donauschule, Praha 1966

PEŠINA 1967a

PEŠINA Jaroslav: Neznámé vyobrazení upálení Mistra Jana Husa, in: Sborník Národního muzea v Praze, ř. A, 21, 1967, č. 4–5, 299–303.

PEŠINA 1967b

PEŠINA Jaroslav: Paralipomena k dějinám českého malířství pozdní gotiky a renesance. Osm kapitol dodatků a oprav k České malbě deskové 1450–1550, in: Umění 15, 1967, 217–376.

PEŠINA 1985

PEŠINA Jaroslav: Desková malba, in: Pozdně gotické umění v Čechách 1471–1526, Praha 1985, 304–308, 350–370.

PEŠINA 1974

Jaroslav PEŠINA: Die Tafelmalerei am Jagellonenhof in Prag 1471–1526, II., in: Acta historiae artium 20, 1974, 60–74.

PEŠINA 1978

Jaroslav PEŠINA: Desková malba, in: Pozdně gotické umění v Čechách, Praha 1978.

PEŠINA 1984

Jaroslav PEŠINA: Desková malba, in: Dějiny českého výtvarného umění I/2, s. 595, Praha 1984.

PEŘINKA 1913

František PEŘINKA: Dějiny města Kroměříže I., Kroměříž 1913.

PIFFL 1940

PIFFL Antonín: Proboštský chrám v Roudnici n. L. (Poklady národního umění XII), Praha 1940, nepag.

PIKAL 2002

Křížová chodba v minoritském klášteře, in: Novum, Muzeum J. Hradec, 2002.

PINETTE 1966

L. PINETTE: Über deutsche Kunst und Künstler (Fischarts Kritik an Vasari), in: Jahrbuch des Vorarlberger Landesmuseumsvereins. Freunde der Lendeskunde, Bregebz 1966, 9–22.

PODLAHA 1899

Antonín PODLAHA: Soupis památek historických a uměleckých v království Českém od pravěku do počátku XIX. století, VI. Politický okres Mělnický, Praha 1899.

PODLAHA/ŠITTLER 1898

PODLAHA Antonín / ŠITTLER Eduard: Soupis památek historických a uměleckých v království Českém od pravěku do počátku XIX. století. III, Politický okres sedlčanský, Praha 1898.

PODLAHA/ŠITTLER 1903

Antonín PODLAHA / Eduard SCHITTLER: Chrámový poklad u sv. Víta, Praha 1903.

PODLAHA/ŠORM 1929

PODLAHA Antonín / ŠORM Antonín: Průvodce výstavou svatováclavskou na hradě Pražském, Praha 1929.

POCHE 1982

E. POCHE (ed.): Umělecké památky Čech, Praha 1982

POMMERANZ-LIEDKE 1972

(hsg.) POMMERANZ-LIEDTKE Gerhard: Lucas Cranach. Ein grosser Maler in bewegter Zeit, Katalog der Ausstellung, Kunstsammlungen zu Weimar, Weimar 1972

POULSEN 2000

Kolind Hanne POULSEND: Choice and Redemption: On Lucas Cranach the Elder's Melancholia in Statens Museum for Kunst, The Statens Museum for Kunst Journal 4, 2000, 40–75.

POVEJŠIL 1994

Jaromír POVEJŠIL, Jan ze Žatce, Oráč z Čech, Praha 1994.

Pozdně gotické umění 1984

Jaromír HOMOLKA / Josef KRÁSA / Václav MENCL / Jaroslav PEŠINA / Josef PETRÁŇ: Pozdně gotické umění v Čechách (1471–1525). Praha 1984.

Pozdní gotika 1991–2

Pozdní gotika. Z pokladů litoměřické diecéze I. Katalog výstavy v SGVU a NG v Praze, Praha 1991–2.

Průvodce 1932

Průvodce sbírkami Národního muzea v Praze I., Praha 1932.

Průvodce SVPU 1936

Stručný průvodce obrazárnou Společnosti vlasteneckých přátel umění v Čechách, Praha 1936.

RATAJ 2002

Tomáš RATAJ, České země ve stínu půlměsíce. Obraz Turka v raně novověké literatuře z českých zemí, Praha 2002.

REBER/ROLAND 1990

Albrecht von Brandenburg, Kurfürst, Erzkanzler, Kardinal 1490 –1545, Zum 500. Geburtstag eines deutschen Renaissancefürsten, Ausstellung, Landesmuseum Mainz, (hsg.) Horst REBER / Berthold ROLAND, Mainz 1990.

REIMER 1761

Carl Eberhard REIMER: Historisch-kritische Abhandlung über Leben und Kunstwerke des berühmtes Malers Lucas Cranach. Hamburg/Leipzig 1761.

Renaissance in Böhmen 1985

Ferdinand SEIBT (hsg.): Renaissance in Böhmen, München 1985.

Renaissance Art 1978

J. HOŘEJŠÍ / J. KRČÁLOVÁ / J. NEUMANN / E. POCHE / J. VACKOVÁ: Renaissance Art in Bohemia, Praha 1979.

Renesancia 2009

Renesancia, Dějiny slovenského výtvarného umenia, Slovenská národná galéria v Bratislave, (ed.) Katarína BAJCUROVÁ, Bratislava 2009.

RIEFFEL 1895

Franz RIEFFEL: Kleine kunstwissenschaftliche Controversfragen, in: Repertorium für Kunstwissenschaft, 18, 1895, 424-428.

RENNER 1941

M. RENNER: Die Kunstinventare der Markgrafen von Baden-Baden, Bühl 1941.

REZEK 1893

REZEK (ed.): Dopisy nejvyšších hejtmanů krále a království českého z let 1529 až 1531, Archiv český XII, Praha 1893.

ROCH 1972

Irene ROCH: Zu Burgen- und Schloßdarstellungen bei Cranach, in: Lucas Cranach. Künstler und Gesellschaft. Referate des Colloquiums internationaler Beteiligung zum 500. Geburtstag Lucas Cranachs d. Ä. Staatliche Lutherhalle Wittenberg, 1.–3. Oktober 1972, (hsg.) Peter H. FEIST / Ernst ULLMANN, Cranach Komitee der Deutschen Demokratischen Republik, Wittenberg 1973, 114–116.

ROSENBERG 1960

Jakob ROSENBERG: Die Zeichnungen Lucas Cranachs d. Ä., Berlin 1960.

ROYT/HRUBÝ 1992

ROYT Jan / HRUBÝ Vladimír: Nástěnná malba s námětem Zákon a milost na zámku v Pardubicích, Umění 40, 1992, 124 ad.

ROYT 1994

Jan ROYT: Několik ikonografických poznámek k Oltáři se sv. Trojicí Mistra litoměřického oltáře, in: Z dějin umění V., Na předělu věků, Sborník k poctě prof. PhDr. Jaroslava Pešiny, DrSc., Praha 1994, 213–218.

ROYT/ŠEDINOVÁ 1998

ROYT Jan / ŠEDINOVÁ Hana: Slovník symbolů . Kosmos, příroda a člověk v křesťanské ikonografii, Praha 1998, 171–173.

ROYT 1999a

Jan ROYT: Obraz a kult v Čechách v 17. a 18. století, Praha 1999.

ROYT 1999b

ROYT Jan: Poznámky k vývoji malířství v Kadani v 15. století, in: Gotické sochařství a malířství v severozápadních Čechách. Sborník kolokvia u příležitosti 70. výročí výstavy Josefa Opitze, NEUDERTOVÁ Michaela / HRUBÝ Petr (ed.), Ústí n. Labem 1999, 143–154.

ROYT 2001

ROYT Jan: Horní město Jáchymov, reformace a umění, in: Ústecký sborník historický 2001. Gotické umění a jeho souvislosti I., Ústí 2001, 358 sqq.

ROYT 2002

ROYT Jan: Středověké malířství v Čechách, Praha 2002.

ROYT 2003

ROYT Jan: Malířství v severozápadních Čechách a jeho sociální pozadí, in: Ústecký sborník historický I, 2003 (Gotické umění a jeho souvislosti II), Ústí nad Labem 2003, 275–276.

ROYT 2005

Jan ROYT: The Mining Town of Jáchymov: Reformation and Art, in: Bohemian Reformation and Religious Practice, Vol. 5, Part II, 305–312, Prag 2005.

ROYT 2006

Jan ROYT: Slovník biblické ikonografie, Praha 2006.

ROYT 2007a

ROYT Jan: Slovník biblické ikonografie, Praha 2007.

ROYT 2007b

Jan ROYT: The Allegory of Salvation and Sin, in: Bohemian Reformation and Religious Practice, Volume 6, Prague 2007, 247–255.

ROYT 2008a

Jan ROYT: Neznámé zobrazení luteránského námětu „Zákon a milost“ v Broumově, in: Slezsko, Země koruny české, Historie a kultura 1300–1740, (eds.) Helena DÁŇOVÁ / Jan KLÍPA / Lenka STOLÁROVÁ, oddíl B, 843–853, Praha 2008.

ROYT 2008b

Jan ROYT: Básník a král, Bohuslav Hasištejnský z Lobkovic v v zrcadle jagellonské doby, recenze, in: Umění č. 2, 2008, 154.

ROYT 2009

Jan ROYT: Nástěnné malby v kostele Čtrnácti svatých pomocníků v Kadani, in: Historická Olomouc XVII. Úsvit renesance na Moravě, Olomouc 2009, 177–185.

ROYT/BAREŠ/BRODSKÝ 2010

Jan ROYT / Petr BAREŠ / Jiří BRODSKÝ: Hans Hesse, Katalog výstavy v Galerii moderního umění v Roudnici n. Labem, Roudnice n. Labem 2010.

ROYT/HAMSÍKOVÁ/HRUBÁ

Jan ROYT ve spolupráci s Magalenou HAMSÍKOVOU a Michaelou HRUBOU: Desková malba v severních a severozápadních Čechách (v tisku).

ROYT, in: Gotika v západních Čechách 1996

Jan ROYT: Desková malba, in: Gotika v západních Čechách (1230–1530), II. díl, Praha 1996.

RYBIČKA 1877

Antonín RYBIČKA: Erbovní rodiny Plzeňské, in: Památky archeologické a místopisné X., Praha 1877, 262 sqq.

Rytíři z Bünau 2006

Rytíři z Bünau v Čechách a v Sasku, kolektiv autorů, (ed.) František ŠUMAN, Děčín 2006.

SABINA 1866

Karel SABINA: Dějepis literatury československé staré a střední doby, sv. II. Praha 1866

SAKAŘ 1928

Josef SAKAŘ: Dějiny Pardubic nad Labem. Díl 4., Pardubice 1928.

SANDNER 1977

SANDNER Ingo: Vergleichende Untersuchungen am künstlerischen Werk des obersächsischen Malers Hans Hesse, Diss. Phil. Universität Leipzig, 1977

SANDNER 1983

SANDNER Ingo: Hans Hesse – ein Maler der Spätgotik in Sachsen, Dresden 1983.

SANDNER 1993

SANDNER Ingo: Spätgotische Tafelmalerei in Sachsen, Dresden-Basel 1993.

SANDNER 1998

Ingo SANDNER: Cranach als Zeichner auf dem Malgrund, in: Ingo SANDNER (hsg.): Unsichtbare Meisterzeichnungen auf dem Malgrund. Cranach und seine Zeitgenossen. Wartburg-Stiftung Eisenach, Regensburg 1998.

SANDRART 1675

Joachim von SANDRART: L'Accademia Tedesca della Architettura, Scultura et Pictura, oder Teutsche Akademie der Edlen Bau-, Bild- und Mahlerei-Künste, 1675, II. Teil, III. Buch.

Sborník Jáchymov 2009

Jáchymov, Architektonická perla Krušnohoří, Sborník příspěvků z konference, Karlovy Vary 2009.

SEDLÁČEK 1923

August SEDLÁČEK: Hrady, zámky a tvrze české, XIV, Praha 1923.

SEDLÁČEK 1996

August SEDLÁČEK: Hrady, zámky a tvrze království českého, díl IX., Praha 1996, reedice.

SEDLÁČEK 2001

August SEDLÁČEK: Atlasy erbů a pečeti české a moravské středověké šlechty, nové přepracované vydání zprac. Vlad. Růžek, sv. I, Praha 2001.

SEKYRKA/VLNAS 1991

Vít VLNAS / Tomáš SEKYRKA: Die Kunstwerke der Donauschule in der Tradition der böhmischen Sammlungstätigkeit, in: Verhandlungen des Historischen Vereins für Oberpfalz und Regensburg 131, 1991, 328–335.

SCHADE 1974

SCHADE Werner: Die Malerfamilie Cranach, Dresden 1974.

SCHADE 2003

Werner SCHADE: Bildhaftigkeit bei Cranach, in: Lucas Cranach, Glaube, Mythologie und Moderne, (hsg.) Heinz SPIELMANN, Bucerius Kunst Forum. Katalog von Werner SCHADE, Ostfildern-Ruit 2003, 17–18.

SCHÄDLER 1984

Alfred SCHÄDLER: Die Fränkische Galerie, Zweigmuseum des Byerischen Nationalmuseums, Veste Rosenberg Kronach, München 1984 (2. vydání).

SCHADOW 1825

Johann Gottfried SCHADOW: Wittenberger Denkmäler der Bildnerei, Baukunst und Malerei mit historischen und artistischen Erläuterungen. Wittenberg 1825.

SCHAUERTE/TACKE 2006

(hsg.) SCHAUERTE Thomas / TACKE Andreas: Der Kardinal Albrecht von Brandenburg. Reanissancefürst und Mäzen, Katalog der Stiftung Moritzburg, Bd I., II., Regensburg 2006.

SCHEIDING 1953

Walter SCHEIDING: Lucas Cranachs Selbstbildnisse und die Cranach-Bildnisse, in: Hans LÜDECKE: Lucas Cranach der Ältere. Der Künstler und seine Zeit, Berlin 1953, 128–139.

SCHILLER 1980

Gertrud SCHILLER, Ikonographie der christlichen Kunst, Bd. 4, 2. Maria, Gütersloh 1980.

SCHIMON 1859

Anton SCHIMON: Der Adel von Böhmen, Mähren und Schlesien, 1859

SCHMIDT 1913

SCHMIDT Rudolf: Soupis památek historických a uměleckých v politickém okrese Jáchymovském, Praha 1913.

SCHMIDT 1969

SCHMIDT Gerhart: Malerei bis 1450. Tafelmalerei – Wandmalerei – Buchmalerei, in: Gotik in Böhmen, hsg. K.M. Swoboda, München 1969.

SCHNABEL 1972

Lucas Cranach d. Ä: Passional Christi und Antichristi, Mi teinem Nachwort hsg. von Hildegard SCHNABEL, Berlin 1972.

SCHOEN 2001

Christian SCHOEN: Albrecht Dürer: Adam und Eva. Die Gemälde, ihre Geschichte und Rezeption bei Lucas Cranach d. Ä und Hans Baldung Grien, Berlin 2001.

SCHOTTKY 1831

Jilius Max SCHOTTKY: Prag, sv. II., Prag 1831.

SCHUCAN 1977

Luzi SCHUCAN: Das Gedicht des Georg Sibutus auf das Wittenberger Turnier von 1508, in: Akten des Kolloquiums zur Basler Cranach-Ausstellung 1974, Basel 1977, 36–52.

SCHUCHARDT 1851

Christian SCHUCHARDT: Lucas Cranach des Aelteren Leben und Werke. Nach urkundlichen Quellen bearbeitet von Ch. Schuchardt, Teil I.–III., Leipzig 1851, (Teil III. 1871).

SCHUCHADT 1870

Christian SCHUCHARDT: Lucas Cranach des Älteren Leben und Werke, Teil III., Leipzig 1870.

SCHULZE 2004

Ingrid SCHULZE: Lucas Cranach ed. J. und die protestantische Bildkunst in Sachsen und Thüringen. Frömmigkeit, Theologie, Fürstenreformation, Bucha bei Jena 2004.

SIEGL 1881

SIEGL Meinrad Wenzel: Cistercienserstift Ossegg, in: Ein Cistercienserbuch, Würzburg 1881, 280–353.

SIEVEKING 1987

(hsg.) Heinrich SIEVEKING: Das Gebetsbuch Kaiser Maximilians. Der Münchener Teil mit den Randzeichnungen von Albrecht Dürer und Lucas Cranach d. Ä. Rekonstruierte Wiedergabe, München 1987.

SLAVÍČKOVÁ 1999

SLAVÍČKOVÁ Hana: Nástěnné malby v děčínském zámku (Rytířský sál), in: Děčínské vlastivědné zprávy, roč. 9, Děčín 1999, č. 1, 3–11.

SLAVÍČKOVÁ/SRŠEŇ 2005

SLAVÍČKOVÁ Hana / SRŠEŇ Lubomír: Renesanční portrétní galerie rytířů z Bünau na hradě v Děčíně, in: Sborník Národního muzea v Praze, řada A – historie, LIX, 3–4, 2005, 1–72.

STEINMANN 1968

Ulrich STEINMANN: Der Bilderschmuck der Stiftskirche zu Halle, Cranachs Passionszyklus und Grünewalds Erasmus-Mauritius-Tafel, in: Forschungen und Beiträge Staatliche Museen zu Berlin, 11, 1968, 69–104.

ŠTAJNEROVÁ 2001

ŠTAJNEROVÁ Martina: Církevní donace litoměřických měšťanů první poloviny 16. století, in: Ústecký sborník historický 2001. Gotické umění a jeho historické souvislosti I., Ústí nad Labem 2001, 266.

STEHLÍKOVÁ 1997

STEHLÍKOVÁ Dana: Z pokladů litoměřické diecéze III. Umělecké řemeslo 13.–19. století. Katalog výstavy v Litoměřicích a v Praze 1997, 51, obr. 10

STEINBORN 1967

STEINBORN: Malowane epitafia mieszczańskie na Śląsku w latach 1520–1620, in: Rocznik sztuki Śląskiej 4, Wrocław 1967, 7–133.

STEINMANN 1968

Ulrich STEINMANN: Der Bilderschmuck der Stiftskirche zu Halle, Cranachs Passionszyklus und Grünewalds Erasmus-Mauritius-Tafel, in: Forschungen und Beiträge Staatliche Museen zu Berlin, 11, 1968, 69-104.

STREJČEK 1902

Ferdinand STREJČEK: Jana Hasištejnského z Lobkovic Putování k svatému hrobu, Praha 1902.

Soupisy muzeí a galerií 1959

Soupisy muzejí a galerií ústeckého kraje I.–II., Ústí nad Labem 1959.

Stručný průvodce 1938

Stručný průvodce Státní sbírkou starého umění, Praha 1938.

SUCKALE/POPP 2002

Robert SUCKALE / Dietmar Popp (ed.): Die Jagiellonen, Nürnberg 2002, 245–50

ŠAMŠULOVÁ 1984a

ŠAMŠULOVÁ Eva: Gotické umění ve sbírkách chomutovského musea, in: PPŽ. Vlastivědný čtvrtletník Chomutovska, ročník 16, 1984.

ŠAMŠULOVÁ 1984b

ŠAMŠULOVÁ Eva: Restaurování vzácných deskových obrazů ze sbírek chomutovského musea, in: PPŽ. Vlastivědný čtvrtletník Chomutovska, roč. 16, 1984.

ŠAMŠULOVÁ 1987b

ŠAMŠULOVÁ Eva: Vznik a vývoj gotické sbírky chomutovského musea, in: PPŽ. Vlastivědný čtvrtletník Chomutovska, roč. 19, 1987.

ŠAMŠULOVÁ 1988

ŠAMŠULOVÁ Eva: Sběrka gotických plastik a deskových obrazů okresního muzea v Chomutově. (diplomová práce na Filosofické fakultě Univerzity Karlovy v Praze). Praha 1988.

ŠAMŠULOVÁ 1996a

ŠAMŠULOVÁ Eva: Několik poznámek k ikonografii deskových oltářů, in: PPŽ. Vlastivědný čtvrtletník Chomutovska, 28, 1996.

ŠAMŠULOVÁ 1996b

ŠAMŠULOVÁ Eva: Interpretace oltářních postav, in: Starožitnosti a užité umění. Měsíčník pro sběratele a znalce, č. 4, roč. 1996, 5.

ŠAMŠULOVÁ 1999a

ŠAMŠULOVÁ Eva: Díla gotických mistrů. Katalog sbírky gotických plastik a deskových obrazů Okresního muzea v Chomutově. Okresní muzeum Chomutov 1999.

ŠAMŠULOVÁ 1999b

ŠAMŠULOVÁ Eva: Sběrka gotických plastik a deskových obrazů chomutovského muzea, in: Gotické sochařství a malířství v severozápadních Čechách. Sborník kolokvia u příležitosti 70. výročí výstavy Josefa Opitze, NEUDERTOVÁ Michaela / HRUBÝ Petr (ed.), Ústí n. Labem 1999, 77–98.

ŠAŠEK z BÍRKOVA 1974

Václav ŠAŠEK z BÍRKOVA: Deník o jízdě a putování pana Lva z Rožmitálu a z Blatné z Čech až na konec světa, překlad Mathesius, Bohumil. Praha 1974

ŠEBEK 1990

Václav ŠEBEK a kol.: Dějiny Pardubic I., Pardubice 1990.

ŠUMAN 2006

(ed.) ŠUMAN František: Rytíři z Bünau v Čechách a v Sasku, Děčín 2006.

TACKE 1992

(hsg.) TACKE Andreas: Der katholische Cranach. Zu zwei Grossaufträgen von Lucas Cranach d. Ä. Simon Franck und der Cranach-Werkstatt (1520–1540), Mainz 1992.

TACKE 1994

(hsg.) TACKE Andrea: Meisterwerke auf Vorrat. Ausstellungskatalog Erlangen-Nürnberg/Halle/Augsburg, Erlangen 1994.

TAPPEN/UHL 1952

TAPPEN Theda / UHL Hans-G.: Hans Witten von Cöln, in: Karl Fröhlich zur Vollendung des 75. Lebensjahrs am 14. April 1952, in: Beiträge zur Geschichte der Stadt Goslar 13, 1952, 104–116;

TEPLÝ 1927

František TEPLÝ: Dějiny města Jindřichova Hradce, 1. díl, II. svazek, Jindřichův Hradec 1927.

THIEL 2006

Ursula THIEL: Der „Meister von Halle“. Die Arbeiten der Mainzer Bildhauerwerksatt Peter Schro für Kardinal Albrecht von Brandenburg in Halle, in: Der Kardinal. Albrecht von Brandenburg. Renaissancefürst und Mäzen. Bd. 2. Andreas Tacke (hsg.), Regensburg 2006, 230sq.

THIEME/BECKER 1947 a 1950

Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart. Band XXXVI. a XXXIX. Leipzig 1947, 1950.

THÖNE 1934

THÖNE: Fischart als Verteidiger der deutschen Kunst, in: Zeitschrift des deutschen Vereins für Kunstwissenschaft, Bd. 1, 1934, 125–133.

THULIN 1955

Oskar THULIN: Lucas Cranach d. Ä. – Altäre der Reformation. Mit Aufnahmen von Charlotte Heike-Brüggemann, Berlin 1955.

THÜMMEL 1994

Hans Georg THÜMMEL: Lucas Cranachs Prager Altar, in: GRIMM/ERICHSEN/BROCKHOFF 1994, 166–173.

THÜMMEL 2002

Hans Georg THÜMMEL: Lucas Cranach d. Ä., Die Reformation und die Altgläubigen, in: Kunst und Kirche 20.–22. September 2000 in Osnabrück (hsg. Uta SCHEDLER und Susanne TAUS), Osnabrück 2002, 53–76.

TIMANN 1994

Urschula TIMANN: Lucas Cranach und der Holzschnitt, in: Lucas Cranach. Ein Maler-Unternehmer aus Franken. Katalog zur Landesausstellung in der Festung Rosenberg, Kronach. 17. Mai–21. August 1994. (hsg.) Claus GRIMM / Johannes ERICHSEN / Evamaria BROCKHOFF, Augsburg 1994, 201–207.

TOBOLKA 1931

Zdeněk Václav TOBOLKA: Missale Pragense z roku 1479, Monumenta Bohemiae typographica, Tom., IX, Praha 1931.

TOBOLKA 1932

Zdeněk Václav TOBOLKA: Psalterium Olomucense z r. 1499, Praha 1932.

TOBOLKA 1947

Zdeněk TOBOLKA (ed.), Knihopis českých a slovenských tisků od doby nejstarší až do konce XVIII. století, díl II., část IV., Praha 1947.

TOMAN 1996

Rolf TOMAN: Umění italské renesance, Praha 1996.

TÖRÖK 1972

Gyongyi TÖRÖK, Die Ikonographie des letzten Gebetes Maria, phil. Diss. Univ. Wien 1972.

TÖRÖK 1973

Gyöngyi TÖRÖK, Die Ikonographie des Letzten Gebets Mariae, in: Acta Historiae Artium Academiae Scientiarum Hungaricae 19, 1973, 151–205.

TRESP Erbeinung (v tisku)

Uwe TRESP: Erbeinung und Fehde zwischen Sachsen und Böhmen: Die Fehde des Jan von Lobkowitz auf Hassenstein gegen Albertiner (1493–1496), in: Zwischen adliger Handlungslogik und territorialer Verdichtung: Fehdeführung im spätmittelalterlichen römisch-deutschen Reich, hsg. von Christine Reinle u. a. (v tisku).

TRUHLÁŘ 1893

Josef TRUHLÁŘ: Listář Bohuslava Hasištejnského z Lobkovic, Praha 1893.

TRUHLÁŘ 1894

Josef TRUHLÁŘ: Humanismus a humanisté v Čechách za krále Vladislava II., Praha 1894.

TRUHLÁŘ 1906

Josef TRUHLÁŘ: Katalog českých rukopisů C. K. veřejné Universitní knihovny pražské, Praha 1906.

THÜMMEL 1994

Hans Georg THÜMMEL: Lucas Cranachs Prager Altar, in: Lucas Cranach. Ein Maler-Unternehmer aus Franken. Katalog der Ausstellung in der Festung Rosenberg, Kronach, C. GRIMM / J. ERICHSEN / E. BROCKHOFF (hsg.), Augsburg 1994, 166–173.

Umění restaurátorské 1964

Umění restaurátorské. Katalog výstavy Litoměřice 1964.

UPČ 1957

Umělecké památky Čech, (ed.) WIRTH Zdeněk, Praha 1957.

UPČ I–IV.

Umělecké památky Čech, (ed.) POCHE Emanuel, Praha 1977–1982.

URBACH 1989

Susanne URBACH: Eine unbekannte Darstellung von „Sündenfall und Erlösung“ in Budapest und das Weiterleben des Cranachschen Rechtfertigungsbildes, in: Niederdeutsche Beiträge zur Kunstgeschichte, Bd. 28, München/Berlin 1989, 33–63.

URBÁNKOVÁ 1957

Emma URBÁNKOVÁ: Rukopisy a vzácné tisky pražské Univerzitní knihovny, Praha 1957.

VACKOVÁ 1971

Jarmila VACKOVÁ: K malbám ve Smiškovské kapli, in: Umění 1971, 255–278.

VACKOVÁ/HOŘEJŠÍ 1973

Jarmila VACKOVÁ / Jiřina HOŘEJŠÍ: Některé aspekty jagellonského dvorského umění, in: Umění XXI, 1973, 496–511.

VACKOVÁ 1979

Jarmila VACKOVÁ: Die Hofkunst zur Zeit der Jagellonen-Herrschaft in Böhmen, in: Die Kunst der Renaissance und Manierismus in Böhmen, Prag 1979, 14 ad.

VACKOVÁ/HOŘEJŠÍ 1980

VACKOVÁ Jarmila / HOŘEJŠÍ Jiřina: Kniha o pozdně gotickém umění v Čechách. Dialog s autorským kolektivem, in: Umění 28, 1980, 394–395.

VACKOVÁ/HOŘEJŠÍ 1981

VACKOVÁ Jarmila / HOŘEJŠÍ Jiřina: Znovu o povaze jagellonského umění v Čechách, in: Umění 29, 1981, 463–46.

VACKOVÁ 1991

Jarmila VACKOVÁ: in: Pozdní gotika, Z pokladů litoměřické diecéze I., Praha 1991.

VAVROUŠKOVÁ 1941

Anna VAVROUŠKOVÁ (ed.), Desky zemské království českého, řada I. kvaterny trhové, sv. 1. Kvatern trhový běžný černý od léta 1541–42, Praha 1941.

VLNAS 1990

VLNAS Vít: Umělecké sbírky litoměřických biskupů v 17. a v 18. století, in: Umění 38, 1990, 242, 246.

VACKOVÁ 1991

VACKOVÁ Jarmila: Severské malířství kolem roku 1500, in: Pozdní gotika. Z pokladů Litoměřické diecéze I., katalog výstavy, Litoměřice, Praha 1991.

VANĚK/HOSTAŠ/BOROVSKÝ 1899

Ferdinand VANĚK / Karel HOSTAŠ / F. A. BOROVSKÝ: Švihov, in: Klatovsko, Praha 1899.

VEČEŘOVÁ 1996

Petra VEČEŘOVÁ: „O nešťstné příhodě“ Václava Hájka z Libočan, in: Knihy a dějiny, roč. 3, č. 1, 1996, 33–45.

Verzeichnis 1827

Verzeichnis der Kunstwerke, welche sich in der Gemählde-Gallerie der Privatgesellschaft patriotischer Kunstfreunde zu Prag befinden, Prag 1827 (další vydání 1831, 1835, 1838)

Verzeichnis 1835, viz. Verzeichnis 1827

Verzeichnis 1844

Verzeichnis der Kunstwerke in der Gemählde-Gallerie der Privatgesellschaft patriotischer Kunstfreunde zu Prag befinden, Prag 1844.

Verzeichnis 1856

Verzeichnis der Kunstwerke in der Gemälde-Galerie der Privatgesellschaft patriotischer Kunstfreunde zu Prag, sowie der damit vereinigten Hosser'schen Gemälde-Sammlung. Prag 1856 (další vydání 1962, 1867, 1872).

VLNAS 1990

Vít VLNAS: Umělecké sbírky litoměřických biskupů v 17. a 18. století, in: Umění 38, 1990, 232–247.

VÍTOVÁ 2002

Hana VÍTOVÁ: Odkryv a restaurování renesančních nástěnných maleb na zámku v Pardubicích. In: Sborník z konzervátorského a restaurátorského semináře konaného ve dnech 17.–19.9. 2002 v Pardubicích. Brno 2002, 9–11.

VLČEK/SOMMER/FOLTÝN 1997

Encyklopedie českých klášterů, Praha 1997

VLNAS 1990

VLNAS Vít: Umělecké sbírky litoměřických biskupů v 17. a v 18. století, in: Umění 38, 1990, 242, 246.

VOIT 2006

Petr VOIT: Encyklopedie knihy, Starší knihtisk a příbuzné obory mezi polovinou 15. a počátkem 19. století, Praha 2006.

VOREL 1993

Petr VOREL (ed.): Pernštejnové v českých dějinách, Sborník příspěvků z konference konané 8.–9.9.1993 v Pardubicích, Pardubice 1995.

VOTOČEK 1948

VOTOČEK Otakar: Umění tří dob. Výběr gotických, renesančních a barokních plastik a obrazů ve sbírkách města Litoměřic. Katalog výstavy v Galerii výtvarného umění v Litoměřicích, Litoměřice 1948.

VOTOČEK 1956

VOTOČEK Otakar: K opravě středověkých plastik a obrazů z litoměřické galerie, ZPP XVI. 1956, 57–72.

VOTOČEK 1957

VOTOČEK Otakar: Deskové malby a plasiky 16. století v litoměřické krajské galerii, in: Zprávy památkové péče XVII, 1957, 11–24.

VOTOČEK 1960

VOTOČEK Otakar: Berglerův posudek o obrazech v litoměřické katedrále, in: Umění 8, 1960, 620–622.

VOTOČEK 1980

VOTOČEK Otakar: Litoměřicko – tisíc let výtvarné kultury I, in: Litoměřicko XVI, 1980, 45–53

VOTOČEK 1983

VOTOČEK Otakar: Severočeská galerie v Litoměřicích Sběrka starého umění. Stručný katalog vystavených děl, Litoměřice 1983, nestr.

VŠETEČKOVÁ 2003

Zuzana VŠETEČKOVÁ: Nástěnné malby v hradní kapli na Švihově, in: (ed.) Viktor KUBÍK: Doba jagellonská v zemích české koruny (1471–1526). Sborník katolické teologické fakulty Univerzity Karlovy. Dějiny umění – historie I, Praha 2003, 257–267.

VŠETEČKOVÁ 2004

Zuzana VŠETEČKOVÁ: K nástěnným malbám krásného slohu v Čechách a na Moravě, in: Ars 37, č. 1–2, 2004, 68–89.

Výstava Umění tří dob 1948

Výstava Umění tří dob. Výběr gotických, renesančních a barokních plastik a obrazů ve sbírkách města Litoměřic, Litoměřice 1948. (pod Votoček 1948)

WAAGEN 1843

Gustav Friedrich WAAGEN: Kunstwerke und Künstler in Deutschland. I. Teil. Kunstwerke und Künstler im Erzgebirge und in Franken. Leipzig 1843.

WAAGEN 1862

Gustav Friedrich WAAGEN: Handbuch der deutschen und niederländischen Malerschulen. Stuttgart 1862.

WAETZOLDT 1920

Wilhelm WAETZOLDT: Die Anfänge deutscher Kunstliteratur, in: Monatshefte für Kunstwissenschaft, Nr. 13, 1920, 137–153.

WAGNER 1927

E. WAGNER: Cranach und der Wiener Holschnitt, in: Die graphische Künste, 50, 1927, 56–59.

WAGNER 1934

Václav WAGNER: Nástěnné malby zámku v Pardubicích, Jejich místo v dějinách českého umění, Účetní zpráva Městské spořitelny v Pardubicích za dobu od 1. ledna do 31. prosince 1933, Pardubice 1934, 34–40.

WAGNER 1943

Václav WAGNER: Pardubice, Praha 1943, 58.

WALTER 1990

Peter WALTER: Albrecht von Brandenburg und der Humanismus, in: Albrecht von Brandenburg, Kurfürst, Erzkanzler, Kardinal 1490–1545, Zum 500. Geburtstag eines deutschen Renaissancefürsten, Ausstellung, Landesmuseum Mainz, (hsg.) Horst REBER / Berthold ROLAND, Mainz 1990, 65–75.

WANCKEL 1895

WANCKEL Otto: Führer durch das Museum des Königlich. Sachs. Altertumsvereins im Palais des Königl. Grosse Gartens zu Dresden, Dresden 1895.

WEERTH 1999

De WEERTH, Die Ausstattung des Frankfurter Domes, Frankfurt am Main 1999.

WEGMANN 2003

Susanne WEGMANN: Rezension von: Edgar Bierende: Lucas Cranach d.Ä. und der deutsche Humanismus. Tafelmalerei im Kontext von Rhetorik, Chroniken und Fürstenspiegeln, München/Berlin: Deutscher Kunstverlag 2002 -- Sabine Heiser: Das Frühwerk Lucas Cranachs des Älteren. Wien um 1500 - Dresden um 1900, Berlin: Deutscher Verlag für Kunstwissenschaft 2002, in Kunstform 4 (2003), Nr.11, URL: <http://www.arthistoricum.net/index.php?id=276&ausgabe=2003_11&review_id=4344>.

WEILANDT 2007

Gerhard WEILANDT: Der Fürst beim Gebet, Das erste Porträt Friedrichs des Weisen von Lucas Cranach im sakralen und politischen Kontext, in: Lucas Cranach 1553–2003, Wittenberger Tagungsbeiträge anlässlich des 450. Todesjahres Lucas Cranachs des Älteren, (hsg.) Andreas TACKE, Leipzig 2007, 43–74.

WEILANDT 2009

Gerhard WEILANDT: Das Hochaltarretabel der nürnbergiger Frauenkirche. Ein Hauptwerk der Kunst um 1400, in: (hsg.) J. FAJT / A. LANGER, Kunst als Herrschaftsinstrument. Böhmen und das Heilige Römische Reich unter den Luxemburgern im europäischen Kontext, Berlin – München 2009, 196–220.

WIESE 1928–29

WIESSE Erich: Gotische Malerei und Plastik Nordwestböhmens, in: Kunstchronik u. Kunstliteratur. Beilage zur Zeitschrift für bildende Kunst LXII, Leipzig 1928–1929, 89–90.

WINTER 1890

WINTER Zikmund: Kulturní obraz českých měst. Život veřejný v XV. a XVI. věku. Díl. 1., Praha 1890

WINTER 1906

WINTER Zikmund: Dějiny řemesel a obchodu v Čechách v XIV. a XV. století, Praha 1906.

WINTER 1913

Český průmysl a obchod v XVI. věku, Praha 1913.

Wittenberger Heiltumsbuch 1969

Lucas Cranach Wittenberger Heiltumsbuch. Faksimile-Neudruck der Ausgabe Wittenberg 1509. Verlag Walter Uhl 1969, nepag.

WIRTH 1981

Jean WIRTH: Le dogme en image: Luther et l'icône, in: Revue de l'Art, 52, 1981, 9–23.

WIRTH 1930

Zdeněk WIRTH: Kutná Hora, Město a jeho umění, Praha 1930.

WIRTH 1931 a

Zdeněk WIRTH: Kutná Hora: La ville et son art, Praha 1931.

WIRTH 1931 b

Zdeněk WIRTH: Pardubický zámek, in: Umění 1931, 168–170.

WOCEL 1859

WOCEL Jan Erazim: Bericht über die im Jahre 1858 unternommene kunstarchäologische Reise im westlichen Böhmen, in: Mitteilungen der K.K. Centralcommission zur Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale IV., 1859, 96 ad., 135 ad.

WOCEL 1863

WOCEL Jan Erazim: Starožitné obrazy v proboštském chrámu roudnickém, in: Památky archeologické 1863, 186n.

WOLTMANN 1877

Alfred WOLTMANN: Die Gemälde in der Kaiserlichen Burg zu Prag, in: Mitteilungen der k. k. Centralkommission, N.F. 3, Wien 1877, 26–52.

WOLTMANN/WOERMANN 1879/1888

(hsg.) Alfred WOLTMANN / Karl WOERMANN: Geschichte der Malerei, Leipzig 1879–1888, Bd. 2 (1882).

WOOD 2006

Christopher S. WOOD: Recenze, Edgar Bierende, Lucas Cranach d. Ä. und der deutsche Humanismus. Tafelmalerei im Kontext von Rhetorik, Chroniken und Fürstenspiegeln, München/Berlin 2002, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte, 69, 2006, 281–285.

WOERMANN 1899

Karl WOERMANN: Deutsche Kunst-Ausstellung Dresden 1899. Abteilung Cranach-Ausstellung: wissenschaftliches Verzeichnis der ausgestellten Werke, Dresden 1899.

WORRINGER 1908

Wilhelm WORRINGER: Lucas Cranach. München/Leipzig 1908.

WOTKE 1899

Karl WOTKE: Der Olmützer Bischof Stanislaus Thurzó von Bétlenfaha (1497–1540) und dessen Humanistenkreis, in: Zeitschrift des Vereins für Geschichte Mahrens und Schlesiens 3, 1899, 337–388.

WUTZEL 1965

Otto WUTZEL (hsg.): Die Kunst der Donauschule 1490–1540. Ausstellung des Landes Oberösterreich, Linz 1965.

VYBÍRAL 2008

Zdeněk VYBÍRAL: Bitva u Moháče. Krvavá porážka uherského a českého krále Ludvíka Jagellonského v boji s Osmany 29. srpna 1526, Praha 2008.

Z pokladů 1982

Z pokladů teplického muzea. Katalog výstavy, Teplice 1982.

ZAHRADNÍK 2004

Pavel ZAHRADNÍK: Dějiny kláštera obutých augustiniánů v Pšovce u Mělníka, in: Mělník – Pšovka, Sborník vydaný při příležitosti znovuvysvěcení kostela sv. Vavřince v Mělníku-Pšovce obnoveného po povodni roku 2002, (ed.) Renata ŠPAČKOVÁ, Mělník 2004.

ZAP 1870

K. V. ZAP: Svatováclavská kaple a korunní komora při hlavním chrámu sv. Víta na hradě Pražském, in: Památka archeologické a místopisné, 7, 1868-1869, Praha 1870.

ZDICHYNEC 2005

ZDICHYNEC Jan: Klášter Osek v 16. století. Možnosti poznání cisterciáckého kláštera v době reformací, in: Ústecký sborník historický, (ed.) HRUBÁ Michaela, Ústí n. Labem 2005, 77v117.

ZYKAN 1967

Maria Magdalene ZYKAN: Der Buchschmuck Johann Winterburgers und der Donaustil, in: Werden und Wandlung. Studien zur Kunst der Donauschule, Kurt HOLTER / Otto WUTZEL (hsg.), Linz 1967, 37–53.

ZÜLCH 1937

K. W. ZÜLICH: Simon von Aschaffenburg, in: Allgemeines lexikon der bildenden Künste von der Antike bis zur Gegenwart. Begründet von Ulrich Thieme und Felix Becker, Bd. 31, Leipzig 1937.

Seznam vyobrazení

Obrazová příloha obsahuje mimo jiné scany z publikací, u kterých je uveden vždy jejich zdroj. Tato příloha proto nebude vložena na webových stránky, je určena pouze pro názornou ilustraci textu této disertační práce.

1. Socha sv. Jana Křtitele, portál kostela v Kronachu, (Fränkische Museum, Kronach, dat. 1498), zdroj: WENIGER 2007.
2. Lucas Cranach st., Sv. Jan Křtitel, (Musée des Beaux Arts, Lille), zdroj: MESSLING 2010.
3. Lucas Cranach st., Odpočinek na útěku do Egypta (Gemäldegalerie SMPK, Berlín, 1504), zdroj: zdroj: HEISER 2002.
4. Lucas Cranach st., Sv. Martin dělící se o plášť, lavírovaná kresba, (Staatliche Graphische Sammlung, Mnichov), zdroj: HEISER 2002.
5. Lucas Cranach st., Sv. Štěpán, kolorovaný dřevořez z Missale Pataviense, (Kupferstichkabinett, Berlín, 1502), zdroj: MESSLING 2010
6. Lucas Cranach st., Sv. Jeroným (Kunsthistorisches Museum, Vídeň, 1502), zdroj: HEISER 2002.
7. Lucas Cranach st., portrét Johanna Cuspiniána a jeho manželky Anny Putsch (Sbírka Oskara Reinharta „Am Römerholz“, Winterthur, 1502/03), zdroj: HEISER 2002.
8. Lucas Cranach st., portrét Stephana Reuse a jeho ženy, zdroj: HEISER 2002.
- 9., 10. Lucas Cranach st., kopie tzv. Filocalova kalendáře, fol. 6v a 8v (Österreichische Nationalbibliothek, Vídeň, kol. 1501), zdroj: HEISER 2002.
11. Lucas Cranach st., Ukřižování (Gemäldegalerie, Vídeň, kol 1501), zdroj: HEISER 2002.
12. Lucas Cranach st., Ukřižování, dřevořez (Berlín, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett, kol. 1502), zdroj: HEISER 2002.
13. Lucas Cranach st., kánonové Ukřižování, Missale Pataviense, 1502, zdroj: HEISER 2002.
14. Lucas Cranach st., kánonové Ukřižování, Missale Olomucense, 1505 (Österreichische Nationalbibliothek, Vídeň)
15. Lucas Cranach st., kánonové Ukřižování, Missale Cracoviense, 1502/03, zdroj: HEISER 2002.
16. Lucas Cranach st., kánonové Ukřižování, Missale Pragense, 1508 (dvě verze zrcadlově obrácené, zdroj: vlevo VOIT 2006, vpravo JAHN 1972.
17. Lucas Cranach st., Ukřižování, tzv. Schleißeimské (Alte Pinakothek, Mnichov, 1503), zdroj: HEISER 2002.
18. Lucas Cranach st., Georg Spalatin před Ukřižovaným, 1515, dřevořez, zdroj: JAHN 1972.

19. Lucas Cranach st., Mrtví bažanti (Staatliche Kunstsammlungen, Drážďany, kol. 1530), akvarel, zdroj: GRIMM/ERICHSEN/BROCKHOFF 1994.
20. Jacopo de' Barbari, Zátíší s koroptví, šípem a rukavicemi, olej na dřevě (Alte Pinakothek, Mnichov, 1504), zdroj: GRIMM/ERICHSEN/BROCKHOFF 1994.
21. Lucas Cranach st., Paridův soud, 1508, dřevořez, zdroj: JAHN 1972.
22. Lucas Cranach st., Panna Marie, sv. Jan, sv. Šebestián a sv. Roch adorují srdce Páně, 1505, zdroj: JAHN 1972.
23. Lucas Cranach st., Lov na jelena, 1506, dřevořez, zdroj: JAHN 1972.
24. Lucas Cranach st., Turnaj, 1506, kolorovaný dřevořez, zdroj: GRIMM/ERICHSEN/BROCKHOFF 1994.
25. Lucas Cranach st., tzv. Wittenberger Heiltumsbuch, 1509/10, dřevořez, zdroj: JAHN 1972.
26. Lucas Cranach st., Turnaj, 1508, dřevořez, zdroj: JAHN 1972.
27. Lucas Cranach st., Oltář sv. Kateřiny, otevřený (Gemäldegalerie, Drážďany, 1506)
28. Lucas Cranach st., Oltář sv. Kateřiny, zavřený (Gemäldegalerie, Drážďany, 1506), SCHADE 1974.
29. Albrecht Dürer, Oltář Paumgartnerů (Alte Pinakothek, Mnichov), zdroj: ANSELEWSKY 1991.
30. Lucas Cranach st., Sv. Jiří, 1506, dřevořez, zdroj: JAHN 1972.
31. Lucas Cranach st., Model oltáře pro kostel sv. Máří Magdaleny v Halle – pravé křídlo, kol. 1520, lavírovaná kresba, SCHAUERTE/TACKE 2006
32. Lucas Cranach st., Oltář sv. Rodiny, otevřený (Städelisches Kunstinstitut, Frankfurt n. M., 1509), zdroj: BRINKMANN 2007.
33. Lucas Cranach st., Oltář sv. Rodiny, zavřený (Städelisches Kunstinstitut, Frankfurt n. M., 1509), zdroj: BRINKMANN 2007.
34. Quentin Matsys, tzv. Bruselský oltář sv. Anny (Musée royal des Beaux-Arts de Belgique, Brusel, 1509), zdroj: MESSLING 2010
35. Lucas Cranach st., Oltář se Zasnoubením sv. Kateřiny, otevřený (Anhaltische Landesgalerie, Dessau, kolem 1510), zdroj: SCHADE 1974.
36. Lucas Cranach st., Venuše s Amorem (Ermitáž, Petrohrad, 1509), zdroj: SCHADE 1974.
37. Lucas Cranach st., Stojící dáma (Národní galerie v Praze), zdroj: CHAMONIKOLA 2005.
38. Lucas Cranach st., Jindřicha Saského a Kateřiny Saské (Gemäldegalerie, Drážďany, 1514), zdroj: MARX/MÖSSINGER/KOLB 2005.
39. Lucas Cranach st., Madona (původně Vratislav, dóm, dnes nezvěstná), zdroj: FRIEDLÄNDER/ROSENBERG 1978.

40. Lucas Cranach st. (a dílna), Kojící Madona (Szépművészeti Múzeum), zdroj: MESSLING 2010.
41. Lucas Cranach st., Madona (Ermitáž, Petrohrad), zdroj: SCHADE 1974.
42. Lucas Cranach st., Madona Pomocná (kostel sv. Jakuba v Innsbrucku, 1517–25), zdroj: BRINKMANN 2007.
43. Pietro Peruggino, Madona s dítětem a Janem Křtitelem (Städel Museum, Frankfurt n. M.), zdroj: BRINKMANN 2007.
44. Lucas Cranach st., Madona (Uffizi, Florencie), zdroj: BRINKMANN 2007.
45. Žák Lucase Cranacha st., Madona z Poleně u Klatov (Národní galerie v Praze, kol. 1520), zdroj: CHAMONIKOLA 2005.
46. Lucas Cranach st., Panna Marie a Kristus (Schlossmuseum Gotha, 1512–14), zdroj: MESSLING 2010.
47. Lucas Cranacha st., Matka s dítětem, (Dívka znásilněná Janem Zlatoústým) (Wartburg-Stiftung, Eisenach, kol. 1520), zdroj: BRINKMANN 2007.
48. Lucas Cranach st., Sv. Jiří, kol. 1507, dřevořez, tisk zlatem a modrým tónem (British Museum, Londýn), zdroj: MESSLING 2010.
49. Lucas Cranach st., Venuše s Amorem, 1509, tónovaný dřevořez, zdroj: MESSLING 2010.
50. Lucas Cranach st., Sv. Kryštof, 1509 (Staatliche graphische Sammlung, Mnichov), zdroj: MESSLING 2010.
51. Lucas Cranach st., Sv. Antonín v pustině, 1509, dřevořez, zdroj: JAHN 1972.
52. Lucas Cranach st., Sv. Rodina, 1509, zdroj: JAHN 1972.
52. Lucas Cranach st., Pokušení sv. Antonína, 1509, dřevořez, zdroj: MESSLING 2010.
54. Lucas Cranach st., Sv. Jiří s drakem, 1512, dřevořez, zdroj: JAHN 1972.
55. Lucas Cranach st., Kristus před Kaifášem z cyklu Pašijí, 1509, zdroj: JAHN 1972.
56. Albrecht Dürer, Kristus před Herodem, Malé pašije, 1509, zdroj: HÜTT 1970.
57. Lucas Cranach st., Martýrium sv. Barbory, dřevořez, zdroj: JAHN 1972.
58. Lucas Cranach st., cyklus Krista a dvanácti apoštolů, kolem 1512 – Kristus, sv. Jan Evangelista, sv. Jakub st., zdroj: JAHN 1972.
59. Lucas Cranach st., Kázání sv. Jana Křtitele, 1516, zdroj: JAHN 1972.
60. Malba podle grafiky Kázání sv. Jana Křtitele (děkanský kostel v Mostě), foto: Fotoarchiv Ústavu pro dějiny umění FF UK v Praze.
61. Lucas Cranach st., Svatá rodina, 1509, zdroj: MESSLING 2010.

62. Dílna Lucase Cranacha st., Stětí sv. Jana Křtitele ze zámeckého kostela v Chemnitz, 1515–25, zdroj: MARX/MÖSSINGER/KOLB 2005.
- 63., 64. Lucas Cranach st., Stětí sv. Jana Křtitele a Martýrium sv. Kateřiny (zámek Kroměříž, 1515), foto: Radana Hamsíková
65. Lucas Cranach st., Stětí sv. Jana Křtitele z cyklu Martýrií apoštolů, kol. 1512, zdroj: JAHN 1972.
66. Lucas Cranach st., Stětí sv. Jana Křtitele, kol. 1508, zdroj: JAHN 1972.
67. L. Cranach, Kristus u sloupu adorovaný Pannou Marií a světci (Staatliche Kunstsammlungen, Gemäldegalerie Alte Meister, Drážďany, 1515), zdroj: MARX/MÖSSINGER/KOLB 2005.
68. L. Cranach, Ukřižování (Städel Museum, Frankfurt n. M.), zdroj: BRINKMANN 2007.
69. L. Cranach st., Stětí sv. Kateřiny, IR – detail kata, foto: Radana Hamsíková; Lucas Cranach, IR, Nejsvětější Trojice (Museum der Bildenden Künste, Lipsko, kol. 1515), zdroj: SANDNER 1998.
70. L. Cranach st., Stětí sv. Kateřiny, IR – detail kata, foto: Radana Hamsíková; L. Cranach, kresba Cizoložnice před Kristem (Städel Museum, Frankfurt n. M.), zdroj: BRINKMANN 2007.
71. L. Cranach st., Kristus u sloupu adorovaný Pannou Marií a světci (Staatliche Kunstsammlungen, Gemäldegalerie Alte Meister, Drážďany, 1515) – IR, detail, zdroj: MARX/MÖSSINGER/KOLB 2005.
72. L. Cranach st., Stětí sv. Jana Křtitele (Arcibiskupský zámek a zahrady, Kroměříž, 1515), IR, detail, foto: Radana Hamsíková.
73. L. Cranach st., Stětí sv. Jana Křtitele, IR – detail, žena vpravo, foto: Radana Hamsíková.
74. L. Cranach st., Stětí sv. Kateřiny (Arcibiskupský zámek a zahrady, Kroměříž, 1515), IR – detail sv. Kateřina, foto: Radana Hamsíková.
- 75., 76. Lucs Cranach st., Sv. Kateřina a Barbora (zámek Kroměříž, po 1515), foto: Radana Hamsíková.
77. Lucs Cranach st., Sv. Kateřina a Barbora (zámek Kroměříž, po 1515) – IR, detail hlav světic, foto: Radana Hamsíková.
- 77a. Lucs Cranach st., Sv. Kateřina a Barbora (zámek Kroměříž, po 1515) – IR, detail hlav světic; detail hlavy světice – IR, oltář sv. Kateřiny (Gemäldegalerie, Drážďany, 1506), zdroj: SANDNER 1998.
78. Lucas Cranach st., Oltářní retábl z katedrály sv. Víta, rekonstrukce H. G. Thümmela, zdroj: GRIMM/ERICHSEN/BROCKHOFF 1994.
79. Oltář z Mauer u Melku, po 1509, zdroj: BAXANDAL 1996.
80. E. Keiser, Eigentliche Contrafactur aller unterschiedlichen Acten wie der... Herr Friedrich, der 5. Faltzgrave bey Rhein...zum König in Böhmen ist gekrönt worden – detail, zdroj: HORNÍČKOVÁ/ŠRONĚK 2010.

81. Predely se Čtrnácti sv. Pomocníky z Mariánského kostela v Torgau, (Torgau, kostel Panny Marie, kol. 1505), zdroj: GRIMM/ERICHSEN/BROCKHOFF 1994.
82. L. Cranach, dřevořez k založení kláštera sv. Máří Magdaleny při hradě v Halle, 1514, zdroj: TACKE 1992.
83. L. Cranach, Katalog relikvií z Halle, kol.1520, dřevořez, zdroj: TACKE 1992.
84. Lucas Cranach st., „*Pasional Christi und Antichristi*“, 1521, zdroj: SCHNABEL 1972.
85. Žák Lucase Cranach st., Mše sv. Řehoře, (Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Staatsgalerie im Schloss Johannisburg Aschaffenburg, 1520/25), zdroj: ERMISCHER/TACKE 2007.
86. Žák Lucase Cranach st., Cizoložnice před Kristem (Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Staatsgalerie im Schloss Johannisburg Aschaffenburg, 1520/25), zdroj: ERMISCHER/TACKE 2007.
87. Žák Lucase Cranacha st., Oltářní retábl v kostele Panny Marie v Halle, 1520/25, zdroj: ERMISCHER/TACKE 2007.
88. Lucas Cranach st, návrh oltářního retáblu pro klášterní kostel v Halle – zavřený retábl (Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett), zdroj: SCHAUERTE/ TACKE 2006.
89. Lucas Cranach st, návrh oltářního retáblu pro klášterní kostel v Halle – otevřený retábl (Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett), zdroj: SCHAUERTE/ TACKE 2006.
90. Lucas Cranach st, návrh oltářního retáblu pro klášterní kostel v Halle – zavřený retábl (Museum der Bildenden Künste v Lipsku)
91. Lucas Cranach st., Martin Luther, mědiryt, 1520, zdroj: JAHN 1972.
92. L. Cranach st., Lutherova Bible, Tzv. Septembertestament, Zjevení Janovo, 1522, zdroj: HOFMANN 1983.
93. Lucas Cranach st., Cizoložnice před Kristem (Herzog Anton Ulrich-Museum, Braunschweig, dat. 1509), zdroj: JAHN 1972.
94. Lucas Cranach st., Cizoložnice před Kristem Bayerisches Nationalmuseum, Zweigmuseum Fränkische Galerie Kronach, kol. 1520), zdroj: SCHAUERTE/TACKE 2006.
95. Tizian, Cizoložnice před Kristem (Kunsthistorisches Museum, Vídeň, 1512/15), zdroj: pohlednice.
96. Lucas Cranach ml., Cizoložnice před Kristem (Národní galerie v Praze), zdroj: CHAMONIKOLA 2005.
97. Lucas Cranach ml., Cizoložnice před Kristem (Staatsgalerie im Schloss Johannisburg Aschaffenburg, 1545), zdroj: SCHAUERTE/TACKE 2006.
98. Lucas Cranach st. – dílna, Setník pod křížem, (Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Staatsgalerie im Schloss Johannisburg Aschaffenburg, dat. 1539), zdroj: SCHAUERTE/TACKE 2006.

99. Lucas Cranach st., *Zákon a milost* (Schlossmuseum, Gotha), zdroj: pohlednice Schlossmuseum, Gotha.
100. Lucas Cranachh st., *Zákon a milost* (Národní galerie v Praze, 1529) – originál, zdroj: CHAMONIKOLA 2005.
101. Lucas Cranachh st., *Zákon a milost* (Národní galerie v Praze, 1529) – kopie, zdroj: CHAMONIKOLA 2005.
102. Lucas Cranach st., *Zákon a milost*, návrhová kresba (Kupferstichkabinettu v Drážďanech), zdroj: JAHN 1972.
103. Lucas Cranach st., *Zákon a milost*, dřevořez (British Museum v Londýně), zdroj: JAHN 1972.
104. *Auslegung der Evangelien vom Advent bis auff Ostern/sampt viel anderen Predigten* (Ratsschulbibliothek, Zwickau, 1528), zdroj: Kat. Eisenach 1994.
105. Lucas Cranach st., *Zákon a milost*, návrhová kresba (Städelisches Kunstinstitut, Frankfurt am Main), zdroj: JAHN 1972.
106. Lucas Cranachh st., *Zákon a milost* (Staatliche Kunstsammlungen, Schlossmuseum, Weimar, kol. 1530/35), zdroj: pohlednice.
107. Lucas Cranach ml., Oltářní retábl sv. Wolfganga ve Schneebergu, 1532–1539 – zavřený, zdroj: KOERNER 2004.
108. Lucas Cranach ml., Oltářní retábl sv. Wolfganga ve Schneebergu, 1532–1539 – otevřený, pohlednice z kostela.
109. Schéma retáblu z kostela sv. Jáchyma v Jáchymově, 1545, zdroj: SCHMIDT 1913.
110. Lucas Cranach ml., *Poslední večeře*, (zámecký kostel v Dessavě, 1565), zdroj: KOERNER 2004.
111. Lucas Cranach ml., Oltář z městského kostela sv. Petra a Pavla ve Výmaru, zdroj: SCHADE 1974.
112. Kalvárie, křížová chodba kláštera františkánů v Jindřichově Hradci, nástěnná malba, kol. 1510, foto: Radovan Boček.
113. Kalvárie, křížová chodba kláštera františkánů v Jindřichově Hradci – detail
114. Kánonový list s Ukřižováním, *Missale Cracoviense*, kolorovaný dřevořez, kol. 1502/03 (Mnichov, Staatliche graphische Sammlung), zdroj: HEISER 2002.
115. Lucas Cranach st., *Kánonové Ukřižování*, *Missale Olomucense*, (Österreichische Nationalbibliothek, Vídeň, 1505).
116. Ukřižování, křížová chodba františkánského kláštera ve Schwatzu, 1521–24, foto: Magdalena Hamsíková.
117. Kalvárie, křížová chodba kláštera františkánů v Jindřichově Hradci – detail

118. Lucas Cranach st., Ukřižování, dřevořez (Berlín, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett, 1502), zdroj: JAHN 1972.
119. Lucas Cranach st., Ukřižování, tzv. Schließheimské (Alte Pinakothek, Mnichov, 1503), zdroj: HEISER 2002.
120. Mistr Chudenického oltáře, Ukřižování z Vrchotových Janovic, nezvěstné, kol. 1510, zdroj: PEŠINA 1950.
121. Titulní list rukopisu Životy otců, kteří přebývají na poušti (Národní knihovna v Praze).
122. Lucas Cranach d. Ä. – připsáno, Stigmatizace sv. Františka (Germanisches Nationalmuseum, Norimberk, kol. 1510–15), zdroj: LÖCHER 1997.
123. Oltářní retábl z Čimelic (katedrála sv. Víta, Schwarzenberská kaple, kol. 1510), foto: Správa Pražského hradu (střed), zdroj: PEŠINA 1950 (křídla).
124. Srovnání: Litoměřický graduál, iluminace s Klaněním tří králů, fol. 67v; Oltářní retábl z Čimelic, Fotoarchiv Ústavu pro dějiny umění FF UK v Praze.
125. Střední deska oltářního retáblu z Čimelic (katedrála sv. Víta, Schwarzenberská kaple), foto: Správa Pražského hradu.
126. Lucas Cranach st., Klanění tří králů (Schlossmuseum Gotha, 1513–14), zdroj: FRIEDLÄNDER/ROSENBERG 1978.
127. Lucas Cranach st., Klanění tří králů (Kostel sv. Václava v Naumburku, 1513–14), zdroj: FRIEDLÄNDER/ROSENBERG 1978.
128. Srovnání: Oltářní retábl z Čimelic – vnější křídla, zdroj: PEŠINA 1050; L. Cranach st., Dřevořezy sv. Petra a Pavla v cyklus Krista a dvanácti apoštolů, kolem 1512, zdroj: JAHN 1972.
129. Justus van Gent, Albert Veliký, Církevní otec (Galleria Nazionale delle Marche, Urbino), zdroj: HOŘEJŠÍ/VACKOVÁ 1973 (čb obr.), OSBORNE 2003 (bar. obr.).
130. Oltářní retábl z Čimelic – vnitřní strany křídel, zdroj: PEŠINA 1950.
131. Sv. Jiří bojující s drakem, nástěnná malba v kapli sv. Jiří na hradě Švihov, kol. 1515, foto: Jiří Kuthan.
132. Leonhard Beck, Sv. Jiří bojující s drakem (Wien, Kunstistorisches Museum, kol. 1515), zdroj: Kat. KHM 2002.
133. Lucas Cranach st., Sv. Jiří s drakem, dřevořez, před 1511, zdroj: JAHN 1972.
134. Srovnání: Sv. Jiří bojující s drakem, nástěnná malba v kapli sv. Jiří na hradě Švihov, foto: Jiří Kuthan; oltářní retábl s Martýriem sv. Kateřiny (Gemäldegalerie v Drážďanech, 1506).
135. Paridův soud, Červená bašta, hrad Švihov, foto: Magadlena Hamsíková.
136. Lucas Cranach st., Paridův soud, 1508, dřevořez, zdroj: JAHN 1972.

137. Srovnání: Lucas Cranach st., Turnaj, 1506, kolorovaný dřevořez, zdroj: GRIMM/ERICHSEN/BROCKHOFF 1994; Turnaj, tzv. Červená bašta, hrad Švihov, foto: Magdalena Hamsíková.
138. Turnaj, tzv. Červená bašta, hrad Švihov – celková pohled, foto: Jiří Kuthan.
139. Jacopo de' Barbari, Zátíší s kovovými rukavicemi, zdroj: GRIMM/ERICHSEN/BROCKHOFF 1994; Lucas Cranach st. Mrtví bažanti, zdroj: GRIMM/ ERICHSEN/BROCKHOFF 1994; kuše – nástěnná malba v tzv. červené baště hradu Švihov, foto: Jiří Kuthan.
140. Zelené světlice na hradě Houska, foto: Magdalena Hamsíková.
141. Lucas Cranach st., Lov na jelena, 1509, dřevořez, zdroj: JAHN 1972.
142. Zelené světlice na hradě Houska, foto: Magdalena Hamsíková.
143. Nástěnné malby v presbytáři klášterního kostela františkánů v Kadani, foto: Radovan Boček.
144. Nástěnná malba v presbytáři klášterního kostela františkánů v Kadani – donátorská scéna, foto: Radovan Boček.
145. Bruselský Mistr Magdaleniny legendy (?), Marie Uherská jako vdova (Szépművészeti Múzeum, Budapešť), LUDIKOVÁ 2006.
146. Jakob Seisenegger, Marie Uherská oděná ve vdovském šatě, 1530, zdroj: LÖCHER 1962.
147. Srovnání: Oltářní retábl z kostela v Oberbobritzsch, dat. 1521, zdroj: SANDNER 1993; ornamentální rámování malby v Kadani, foto: Radovan Boček.
148. Srovnání: Jiljí Ratibořský, Život sv. Františka, 1505, zdroj: CHYTIL 1896a; nástěnná malba v klášterním kostele františkánů v Kadani – detail donátorské scény, foto: Radovan Boček.
149. Nástěnná malba v presbytáři klášterního kostela františkánů v Kadani – Ukřižování, foto: Radovan Boček.
150. Lucas Cranach st., Ukřižování z cyklu Pašijí, 1509, zdroj: JAHN 1972.
151. Lucas Cranach, dílna – Ukřižování, kresba, kol. 1509, zdroj: JAHN 1972.
152. L. Cranach, Ukřižování (Städel Museum, Frankfurt n. M.), BRINKMANN 2007.
153. Lucas Cranach, dílna – Ukřižování, 1532 (Indianapolis), FRIEDLÄNDER/ROSENBERG 1978.
154. Nástěnná malba v presbytáři klášterního kostela františkánů v Kadani – Ukřižování, foto: Radovan Boček.
155. Lucas Cranach st., návrh oltářního retáblu pro klášterní kostel v Halle – otevřený retábl (Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett), zdroj: SCHAUERTE/TACKE 2006.

156. Oplakávání Krista, nástěnná malba v klášterním kostele františkánů v Kadani, foto: Radovan Boček; Lucas Cranach st., Oplakávání Krista (Germanisches Nationalmuseum, Norimberk, kol. 1538), zdroj: LÖCHER 1997.
157. Nástěnná malba v presbytáři klášterního kostela františkánů v Kadani – donátor, foto: Radovan Boček.
158. Mistr I. W., Epitaf z Pšovky u Mělníka (Galerie litoměřické diecéze, Litoměřice), zdroj: CHAMONIKOLA 2005.
159. Nástěnná malba v presbytáři klášterního kostela františkánů v Kadani – detail donátora, foto: Radovan Boček.
160. Mistr Litoměřického oltáře, Podobizna Albrechta z Kolovrat, 1506 (Meersburg, Kisten), zdroj: PEŠINA 1958c.
161. Nástěnná malba v presbytáři klášterního kostela františkánů v Kadani – Ukřižování, foto: Radovan Boček.
162. Srovnání: Kadaňské Ukřižování (Oblastní muzeum v Chomutově) – IR, detail Krista, foto: Radana Hamsíková; Ukřižování, presbytář františkánského klášterního kostela v Kadani, nástěnná malba – detail Krista, foto: Radovan Boček.
163. Srovnání: Kadaňské Ukřižování, IR detail Madony, foto: Radana Hamsíková; Ukřižování v presbytáři františkánského kostela, detail Madony z Ukřižování, foto: Radovan Boček.
164. Srovnání: Kadaňské Ukřižování, detail Madony, foto: Radana Hamsíková; Ukřižování v presbytáři františkánského kostela, detail Madony z Ukřižování, foto: Radovan Boček.
- 164a. Srovnání: Kadaňské Ukřižování, IR, detail Madony, foto: Radana Hamsíková; Ukřižování, presbytář františkánského klášterního kostela v Kadani, nástěnná malba – detail Krista, foto: Radovan Boček.
- 164b. Kadaňské Ukřižování, (Oblastní muzeum v Chomutově, dvacátá léta 16. stol.) a RTG sv. Máří Magdaleny, foto: Radana Hamsíková.
165. Madona mezi svěřicemi (Královská kanonie premonstrátů na Strahově), zdroj: CHAMONIKOLA 2005.
166. Sv. Anna Samořetí (Bayerische Staatsgemäldesammlung, Staatsgalerie im Schloss Aschaffenburg, kol. 1525), ERMISCHER/TACKE 2007.
167. Mistr I.W., oltářní křídla z Litoměřic (Severočeská galerie výtvarného umění, Litoměřice) – detail.
168. Mistr I. W., Oltářní křídla z Litoměřic, kol. 1520 – vnější strany křídel (Severočeská galerie výtvarného umění, Litoměřice, Národní galerie v Praze), Fotoarchiv Ústavu pro dějiny umění FF UK v Praze.
169. Mistr I. W., Oltářní křídla z Litoměřic, kol. 1520 – vnitřní strany křídel (Severočeská galerie výtvarného umění, Litoměřice, Národní galerie v Praze), Fotoarchiv Ústavu pro dějiny umění FF UK v Praze.
170. Lucas Cranach st., tzv. Wittenberger Heiltumsbuch, 1509/10, dřevořez, zdroj: JAHN 1972.

171. Mistr I. W., Oltářní křídla z Litoměřic, kol. 1520 – světice vnitřní strany pravého křídla (Severočeská galerie výtvarného umění, Litoměřice).
172. Srovnání: vnější křídlo oltáře z Litoměřic (střed) a Lucas Cranach st., tzv. Wittenberger Heiltumsbuch, 1509/10 – dřevořez se sv. Zikmundem a mědiryt titulního listu s kurfiřtem Bedřichem Moudrým a Janem Stálým (po stranách), zdroj: JAHN 1972.
173. Mistr I. W., Sebevražda Lukrécie (Sammlung Heinz Kisters, Kreuzlingen, Švýcarsko, 1525) a Judita s hlavou Holofernovou (Královská kanonie premonstrátů na Strahově, kol. 1525), zdroj: CHAMONIKOLA 2005.
174. Mistr I. W., Oltářní retábl ze Želiny, (Oblastní muzeum v Chomutově, 1526), foto: Radovan Boček.
175. Mistr I. W., Oltářní retábl ze Želiny, (Oblastní muzeum v Chomutově, 1526) – otevřený, foto: Radovan Boček.
176. Lucas Cranach st., návrh oltářního retáblu pro klášterní kostel v Halle – zavřený retábl (Museum der Bildenden Künste v Lipsku).
177. Srovnání: Mistr I. W., Oltářní retábl ze Želiny, (Oblastní muzeum v Chomutově, 1526) – levé křídlo; dřevořezy L. Cranach st., Zvěstování (nahore), A. Dürer, Navštívení z cyklu Život Panny Marie (dole), zdroj: HÜTT 1970, JAHN 1972.
- 177a. Srovnání IR (detaily): Mistr I.W., Oltářní retábl ze Želiny, Panna Marie z Narození Krista (Oblastní muzeum v Chomutově, 1526), foto: Dagmar Hamsíková; Lucas Cranach st., Sv. Kateřina (Arcibiskupský zámek a zahrady v Kroměříži, po 1515), foto: Radana Hamsíková.
- 177b. Srovnání IR (detaily): Mistr I. W., Oltářní retábl ze Želiny, Panna Marie ze Zvěstování (Oblastní muzeum v Chomutově, 1526), foto: Dagmar Hamsíková; Lucas Cranach st., Sv. Barbora (Arcibiskupský zámek a zahrady v Kroměříži, po 1515), foto: Radana Hamsíková.
- 177c. Srovnání IR (detaily): Mistr I. W., Oltářní retábl ze Želiny, Panna Marie ze Zvěstování (Oblastní muzeum v Chomutově, 1526), foto: Dagmar Hamsíková; Lucas Cranach st., Sv. Kateřina (Arcibiskupský zámek a zahrady v Kroměříži, po 1515), foto: Radana Hamsíková.
178. Tomáš ze Štítného, Knížky šestery o obecných věcech křesťanských, fol. 148v, 157v (Univerzitní knihovna v Praze, sg. XVII A 6), dat. 1376, zdroj: OTAVSKÝ 1966.
179. Spišský Štvrtok, pohřební kaple rodu Zápolských, foto: Magdalena Hamsíková; Mistr Tucherova oltáře, Smrt Panny Marie (tamtéž, kol. 1450), FAJT 2003.
180. Spišské Podhradie – Spišská Kapitula, kaple Zápolských, Oltáře Panny Marie v kapli a boční lodi, foto: Magdalena Hamsíková.
181. Mistr Pflockova oltáře, Smrt Panny Marie, kaple Pflocků, kostel sv. Anny v Annabergu, kol. 1522, zdroj: SANDNER 1993.
182. Mistr I. W., Oltářní retábl ze Želiny, (Oblastní muzeum v Chomutově, 1526) – otevřený, foto: Radovan Boček.
183. Mistr Pflockova oltáře, Smrt Panny Marie, kaple Pflocků, kostel sv. Anny v Annabergu, kol. 1522; na klenbě svorník s trůnicí Assumptou a nápis „*San(c)ta Maria, ora pro nobis*“, foto: Radovan Boček.

184. Klášterní kostel františkánů-observantů v Kadani, jižní boční loď, hypotetické umístění a rekonstrukce retáblu Mistra I. W. ze Želiny (Oblastní muzeum v Chomutově, 1526), foto: Magdalena Hamsíková.
185. Mistr I. W., Epitaf z Pšovky u Mělníka (Galerie litoměřické diecéze, Litoměřice, 153?), zdroj: CHAMONIKOLA 2005.
- 185a. Srovnání detailů: Lucas Cranach st. a dílna, fragment retáblu z katedrály sv. Víta, sv. Anežka Římská; Mistr I. W. detail epitafu z Pšovky, zdroj: CHAMONIKOLA 2005.
- 185b. Srovnání detailů: Lucas Cranach st. a dílna, andílci z fragmentů retáblu z katedrály sv. Víta; Mistr I. W. detail epitafu z Pšovky, CHAMONIKOLA 2005.
186. Albrecht Dürer, Bolestný Kristus, mědirytina, kol. 1500, zdroj: HÜTT 1970
187. Mistr Litoměřického oltáře, Adorace Nejsvětější trojice (Národní galerie v Praze).
188. Masaccio, freska v Sta Maria Novella ve Florencii, 1422–26, TOMAN 1996.
189. Mistr I. W., Deska s Veraikonem (nezvěstné, 1537), zdroj: KESNER 1993.
- 189a. Srovnání: Oltář v kostele sv. Mořice v Mittenwalde (nahore), zdroj TACKE 1993; Mistr I. W., Deska s Veraikonem (nezvěstné, 1537), zdroj: KESNER 1993.
190. Mistr I. W., Madona Kašpara Kašpárka (Národní galerie v Praze, 1538), zdroj: CHAMONIKOLA 2005.
191. Srovnání: Lucas Cranach st. Kurfiřt Bedřich Moudrý před Madonou, zdroj: MESSLING 2010; Mistr I. W., Madona Kašpara Kašpárka (Národní galerie v Praze, 1538), zdroj: CHAMONIKOLA 2005; Lucas Cranach st., Madona s malým Ježíšem a sv. Janem Křtitelem (Polo Museale Fiorentini, Uffizi, Florencie, 1514), zdroj: BRINKMANN 2007.
192. Mistr I. W., Madona z děkanského kostela Panny Marie v Mostě, 1538, Fotoarchiv Ústavu pro dějiny umění FF UK v Praze.
193. Lucas Cranach st., tzv. Wittenberger Heiltumsbuch, 1509/10, dřevořez, zdroj: JAHN 1972.
194. Lucas Cranach st., Sedm radostí Panny Marie, dřevořez, zdroj: HOLLSTEIN 1954–1968.
195. Jednotisk s textem růžencové modlitby a Madonou typu Assumpty, Norimberk, Anton Koberger, 1492, zdroj: BAXANDAL 1996.
196. Tilman Riemenschneider, Růžencová Madona, poutní kostel ve Weingarten, 1524, zdroj: Kat. Riemeschneider 2004.
197. Mistr I.W., Odpočívající Kristus (Gemäldegalerie v Drážďanech, 1541), zdroj: CHAMONIKOLA 2005.
198. Albrecht Dürer, Odpočívající Kristus, Titulní list tzv. Malých pašijí, 1509/11, zdroj: HÜTT 1970.
199. Mistr I.W., Zavraždění sv. Václava (Katedrála sv. Víta, kaple sv. Václava, 1543), zdroj: CHAMONIKOLA 2005.

200. Mistr Litoměřického oltáře, Zavraždění sv. Václava (Katedrála sv. Víta, kaple sv. Václava, po 1510 (?), foto: Magdalena Hamsíková.
201. Mistr I.W., Stětí sv. Kateřiny (Severočeská galerie výtvarného umění v Litoměřicích, 1544), Fotoarchiv Ústavu pro dějiny umění FF UK v Praze.
202. Lucas Cranach st., Stětí sv. Kateřiny (Sbírka Ráday, Budapešť, kol. 1508), zdroj: MESSLING 2010.
203. Lucas Cranach st. – připsáno, Stětí sv. Kateřiny (Metropolitan Museum of Art, New York, kol. 1510), FRIEDLÄNDER/ROSENBERG 1978.
204. Mistr I.W., Oltářní retábl se Stětím sv. Barbory (Národní galerie v Praze, po 1546), zdroj: CHAMONIKOLA 2005.
205. Mistr I.W., Oltářní retábl se Stětím sv. Barbory – vnější strany křídel (Národní galerie v Praze, po 1546), zdroj: CHAMONIKOLA 2005.
206. Mistr I.W., Oltářní retábl se Stětím sv. Barbory (Národní galerie v Praze, po 1546), sv. Šebestián, IR, zdroj: Rest. zpráva Veroniky Balcarové, uložena v NG v Praze.
207. Srovnání IR (detaily): Mistr I.W., Oltářní retábl se Stětím sv. Barbory (Národní galerie v Praze, po 1546), sv. Roch, zdroj: Rest. zpráva Veroniky Balcarové, uložena v NG v Praze; Mistr I.W., Oltářní retábl ze Želiny (Oblastní muzeum v Chomutově, 1526), sv. Václav, foto: Dagmar Hamsíková.
208. Srovnání IR (detaily): Mistr I.W., Oltářní retábl se Stětím sv. Barbory (Národní galerie v Praze, po 1546), sv. Petr, zdroj: Rest. zpráva Veroniky Balcarové, uložena v NG v Praze; Mistr I.W., Oltářní retábl ze Želiny (Oblastní muzeum v Chomutově, 1526), sv. Petr ze střední desky, foto: Dagmar Hamsíková.
- 208a. Srovnání IR: Mistr Pflockova oltáře, Oltář rodiny Pflocků, kostel sv. Anny v Annabergu – křídlo se sv. Dorotou, zdroj: GRIMM/ERICHSEN/BROCKHOFF 1994; Mistr I.W., Oltářní retábl se Stětím sv. Barbory (Národní galerie v Praze, po 1546), sv. Šebestián (vpravo), zdroj: Rest. zpráva Veroniky Balcarové, uložena v NG v Praze.
209. Srovnání (detaily): Mistr I.W., Oltářní retábl se Stětím sv. Barbory (Národní galerie v Praze, po 1546), sv. Petr – IR draperie, zdroj: Rest. zpráva Veroniky Balcarové, uložena v NG v Praze; Mistr I. W., Epitaf Kašpara Kašpárka (Národní galerie v Praze, 1538), prosvítající kresba pod draperií Madony, zdroj: CHAMONIKOLA 2005.
210. Mistr I. W., Mojžiš vyzdvihující kovového hada na poušti, děkanský kostel Panny Marie v Mostě, kol. 1550, zdroj: CHAMONIKOLA 2005.
211. Mistr I. W., Mojžiš vyzdvihující kovového hada na poušti, děkanský kostel Panny Marie v Mostě, kol. 1550, Fotoarchiv Ústavu pro dějiny umění FF UK v Praze; Dílna Lucase Cranacha st., Oltář s legendou o sv. Kříži, dóm v Míšni, 1526.
212. Sv. Jakub a Jan Evangelista (Regionální museum v Teplicích, kol. 1540), zdroj: pohlednice z kostela.
213. Dílna Lucase Cranacha st. (Simon Franck), Křídla hlavního oltáře v klášterním kostele v Halle, po 1520, zdroj: TACKE 1992.

- 213a. Sv. Jakub a Jan Evangelista (Regionální museum v Teplicích, kol. 1540) – detail sv. Jana s viditelnou přípravnou kresbou, foto: Mojmír Hamsík.
- 214a. Zasnoubení sv. Kateřiny (Regionální muzeum v Teplicích), zdroj: CHAMONIKOLA 2005; Lucas Cranach st., Zasnoubení sv. Kateřiny (Staatliche Galerie Dessau, 1516), zdroj: MESSLING 2010.
- 214b. Zasnoubení sv. Kateřiny – detail donátora (Regionální muzeum v Teplicích), foto: Radana Hamsíková.
215. Oltářní retábl z kostela sv. Václava z Libkovic – hypotetická rekonstrukce při zavřených křídlech, kol. 1520/30 (Regionální muzeum v Teplicích – dvě střední oboustranná křídla; děkanský kostel v Mostě, NPÚ – dvě postranní křídla), foto: Radana Hamsíková.
- 215a. Srovnání ikonografického motivu: Oltářní křídlo retáblu z kostela sv. Václava z Libkovic (Regionální muzeum v Teplicích), foto: Radana Hamsíková; Křídlo oltářního retáblu sv. Alexia, Hrad Kriebstein, kol. 1520, zdroj: SANDNER 1993.
216. Malby pohyblivých křídel bývalého hlavního oltáře děkanského kostela v Mostě – vnější strany (děkanský kostel v Mostě, kol. 1517), Fotoarchiv Ústavu pro dějiny umění FF UK v Praze.
217. Křídla bývalého hlavního oltáře děkanského kostela v Mostě – vnitřní strany (děkanský kostel v Mostě, kol. 1517), Fotoarchiv Ústavu pro dějiny umění FF UK v Praze.
218. Mistr oltáře z Oberbobritzsch, Oltář v Oberbobritzsch, 1521 (děkanský kostel P. Marie v Mostě, kol. 1520), zdroj: SANDNER 1993.
219. Srovnání: Malby bývalého hlavního oltáře děkanského kostela v Mostě, Fotoarchiv Ústavu pro dějiny umění FF UK v Praze; Lucas Cranch st., Sv. Barbora a Kateřina, dřevořezy, 1519, zdroj: JAHN 1972.
220. Srovnání: Malby bývalého hlavního oltáře děkanského kostela v Mostě, Fotoarchiv Ústavu pro dějiny umění FF UK v Praze; Lucas Cranch st., Sv. Kateřina, Barbora a Markéta (Toledo Museum of Art, Ohio, 1515/19), zdroj: FRIEDLÄNDER/ROSENBERG 1978.
221. Mistr oltáře z Oberbobritzsch, Oltář sv. Kateřiny v Mostě, kol. 1520 – otevřený retábl, Fotoarchiv Ústavu pro dějiny umění FF UK v Praze.
222. Mistr oltáře z Oberbobritzsch, Oltář sv. Kateřiny v Mostě, kol. 1520 – zavřený retábl, zdroj: SANDNER 1993.
223. Srovnání: Votivní obraz Madony pekaře Vavřince Hengsta (děkanský kostel P. Marie v Mostě, 1520), Fotoarchiv Ústavu pro dějiny umění FF UK v Praze; Assumpta objednaná kardinálem Albrechtem Braniborským (Staatsgalerie Aschaffenburg, kol. 1520, ERMISCHER/TACKE 2007.
224. Oltářní retábl se Stětím sv. Jana Křtitele (děkanský kostel P. Marie v Mostě, kol. 1540) – otevřený retábl, Fotoarchiv Ústavu pro dějiny umění FF UK v Praze.
225. Oltářní retábl se Stětím sv. Jana Křtitele (děkanský kostel P. Marie v Mostě, kol. 1540) – vnější strany křídel, Fotoarchiv Ústavu pro dějiny umění FF UK v Praze.

226. Srovnání: Oltářní retábl se Stětím sv. Jana Křtitele (děkanský kostel P. Marie v Mostě, kol. 1540) – střed, Fotoarchiv Ústavu pro dějiny umění FF UK v Praze; Lucas Cranach st., Stětí sv. Jana Křtitele, dřevořez, kol. 1510, zdroj: JAHN 1972.
227. Srovnání: Oltářní retábl se Stětím sv. Jana Křtitele (děkanský kostel P. Marie v Mostě, kol. 1550) – detail středu, Fotoarchiv Ústavu pro dějiny umění FF UK v Praze; Lucas Cranach st., Korunování trním (Fine Arts Academy, Buffalo, 1538), zdroj: FRIEDLÄNDER/ROSENBERG 1978.
228. Hans Hesse, Oltářní retábl z Roudnice, vnější křídla zavřeného retáblu (kostel Narození Panny Marie v Roudnici, 1522) – rekonstrukce zavřeného retáblu, zdroj fotografií: ROYT/BAREŠ/BRODSKÝ 2010.
229. Hans Hesse, Oltářní retábl z Roudnice, vnější křídla otevřeného retáblu (kostel Narození Panny Marie v Roudnici, 1522) – rekonstrukce otevřeného retáblu, zdroj fotografií: ROYT/BAREŠ/BRODSKÝ 2010.
230. Lucas Cranach st., Pašijový cyklus, 1509, zdroj: JAHN 1972.
231. Hlavní oltář v kostele sv. Jakuba v Levoči, zavřený (vlevo), otevřený (vpravo), zdroj: Gotika 2003.
232. Madona s Ježíšem a s andělem (Kutná Hora), zdroj: PEŠINA 1950.
233. LucaseCranach st. – dílna, Madona (majetek Dr. Hanse Wetzlera, dat. 1516, zdroj: FRIEDLÄNDER/ROSENBERG 1978.
234. Zvěstování (Okresní muzeum v Kutné Hoře), zdroj: PEŠINA 1950.
- 234a. Lucas Cranach st., Zvěstování, 1513, dřevořez, zdroj: JAHN 1972.
235. Predela z býv. Oltáře v kostele v Einsiedelu (Schlossberg-Buseum, Chemnitz, 1510), zdroj: SANDNER 1993.
236. Hans Elfelder (?), tzv. Kutnohorská predela (děkanský kostel sv. Jakuba, 1515), foto: Jiří Kuthan.
237. Oltář sv. Anny, kostel Nanebevzetí Panny Marie v Rožňavě, 1513, zdroj: Renesancia 2010.
238. Oltář sv. Anny, Kostel Panny Marie na Náměti v Kutné Hoře, foto: Aleš Mudra.
139. Oltářík z benediktinského kláštera sv. Jiří na Pražském hradě (Národní galerie v Praze, kol. 1520/30), zdroj: PEŠINA 1950.
240. Černovičky, kostel sv. Vavřince, nástěnná malba, sv. Kateřina a Markéta, kol. 1520/30, foto: Magalena Hamsíková; Lucas Cranach st., Sv. Kateřina, Markéta a Barbora, (Toledo Museum of Art, Toledo/Ohio, 1515–20), zdroj: FRIEDLÄNDER/ROSENBERG 1978.
- 240a. Černovičky, kostel sv. Vavřince, nástěnná malba, Oplakávání Krista, foto: Magalena Hamsíková.
- 240b. Černovičky, kostel sv. Vavřince, nástěnná malba v lodi, Zmrtvýchvstání Krista, foto: Magalena Hamsíková.

- 240c. Černovičky, kostel sv. Vavřince, nástěnná malba, Peklo s tlamou Leviathana, foto: Magdalena Hamsíková.
241. Oltářní křídla z Knovíze – sv. Václav, sv. Vít (Vlastivědné muzeum ve Slaném), zdroj: katalog výstavy Vlastivědného muzea ve Slaném.
242. Srovnání: Křídla nedochovaného oltářního retáblu ze Zvíkovce (Západočeské muzeum v Plzni, kol. 1520), zdroj: ROYT, in: Gotika v západních Čechách 1996;
243. Křídla oltáře z Glashütte, kol. 1515, zdroj: SANDNER 1993.
244. Oltářní křídlo se sv. Kryštofem (Muzeum v Karlových Varech), foto: Radana Hamsíková; srov. s Wittenberger Heiltumsbuch, 1509/10, sv. Kryštof, dřevořez, JAHN 1972.
245. Oltářní retábl ze hřbitovního kostela v Jáchymově, kol. 1520/30, Fotoarchiv Ústavu pro dějiny umění FF UK v Praze; Srov.: Lucas Cranach st., Zasnoubení sv. Kateřiny (Kaiser Friedrich Museum v Berlíně, 1512–14) – zničeno, zdroj: FRIEDLÄNDER/ROSENBERG 1978.
246. Srovnání: Mistr Pflockova oltáře, Smrt Panny Marie, kaple Pflocků, kostel sv. Anny v Annabergu, kol. 1522, zdroj: SANDNER 1993; Oltářní retábl ze hřbitovního kostela v Jáchymově, kol. 1530, Fotoarchiv Ústavu pro dějiny umění FF UK v Praze.
247. Zákon a milost, nástěnná malba v mázhausu zámku v Pardubicích, kol. 1532, zdroj: HRUBÝ 2003.
248. Fortuna Volubilis, Samson a Dalila, nástěnné malby na zámku v Pardubicích, kol. 1532, zdroj: HRUBÝ 2003.
249. Srovnání: Nástěnné malby na zámku v Pardubicích, kol. 1532; Lucas Cranach st., Sv. Kateřina, Markéta a Barbora, (Toledo Museum of Art, Toledo/Ohio, 1515–20), zdroj: HRUBÝ 2003.
250. Jan Hoffmann, Jiří Bradatý, saský vévoda, kvašová kopie nástěnné malby na zámku v Děčíně, 1775, zdroj: SLAVÍČKOVÁ/SRŠEŇ 2005
251. Podobizna člena rodu pánů z Bünau, zámek Weesenstein, 1544, nástěnná malba, foto: Magdalena Hamsíková.
252. Rytina podle originálu Cranachova akvarelu z řady postav významných mužů wittenberského dvora, 1543, zdroj: MECHEL 1814.
253. Srovnání: Sv. Jeroným, nástěnná malba, zámek Weesenstein, 1544, foto: Magdalena Hamsíková; Lucas Cranach st., Wittenberger Heiltumsbuch, 1509/10, dřevořez, zdroj: JAHN 1972.
254. Nástěnná malba v křížové chodbě františkánského kláštera v Jindřichově Hradci, 1556, foto: Magdalena Hamsíková.