

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

Martina Žebrová

**Anonymní řezbář a jeho dílna spolupracující
s Mistrem slavětínského oltáře v severozápadních
Čechách**

bakalářská práce

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

2012

Prohlášení:

Prohlašuji, že jsem tuto bakalářskou práci vypracovala samostatně a použila jen uvedené prameny a literaturu, které jsem řádně citovala a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu a souhlasím s tím, aby práce byla zpřístupněna pro studijní a vědecké účely.

V Praze dne 10. 4. 2012

Martina Žebrová

Tímto bych ráda poděkovala Prof. PhDr. Ing. Janu Roytovi, Ph.D. za vedení mé bakalářské práce, cenné podněty a rady. Dále mé poděkování patří Jaroslavu Havrlantovi z Oblastního muzea v Lounech, paní doktorce Bohuslavě Chleborádové z Regionálního muzea v Teplicích, panu doktoru Janu Štíbrovi, doktorce Olze Kubelkové a všem zaměstnancům Severočeské galerie výtvarného umění v Litoměřicích, dále panu Antonínu Hausenblasovi za zpřístupnění kostela sv. Jakuba Většího ve Slavětíně, děkuji pracovníkům Národní galerie v Praze a Strahovské obrazárny v Praze za možnost nafocení uměleckých děl a poskytnuté informace. V neposlední řadě bych ráda poděkovala rodině a známým za podporu při psaní této práce.

Obsah

1. Úvod.....	5
2. Uměleckohistorická literatura zabývající se sochařstvím 15. a 16. století a otázkou anonymního řezbáře s dílnou	6
3. Situace sochařství 15. století v severních, severozápadních a západních Čechách...8	
3.1 Situace v Praze v letech 1510 až 1526	11
3.2 Pozdně gotické řezbářství v Praze.....	12
4. Neznámý řezbář a jeho dílna.....	14
4.1 Vlivy působící na práci řezbáře a dílny.....	15
5. Sochařské práce řezbáře a jeho dílny	20
5.1 Oltář z Dohny	20
5.2 Oltář z Markersbachu	21
5.3 Oltář z Reinhardtsdorfu	23
5.4 Fragменты oltáře sv. Václava z Libkovic.....	25
5.5 Zmrtvýchvstalý Kristus	26
5.6 Sv. Dorota ze Želenic	28
5.7 Madona ze Želenic	29
5.8 Sv. Dorota z kostela sv. Materny v Ústí nad Labem.....	30
5.9 Střední část oltáře s anděly nesoucími svatostánek.....	32
5.10 Madona z Počedělic	33
5.11 Slavětínský oltář	35
5.11.1 Mistr slavětínského oltáře	35
5.12 Doksanský oltář	38
5.13 Archa ze Štětí.....	41
5.14 Další možná díla připisovaná okruhu	45
5.14.1 Oltář Panny Marie s rodokmenem Krista na Zbraslavi	46
5.14.2 Čtyři světci z křídel nedochovaného oltáře.....	48
5.14.3 Oltář Korunování Panny Marie z Ledcí u Smečna	48
5.14.4 Madona z Loun	49
5.14.5 Oltář v Dubanech	50
5.14.6 Reliéfy sv. Kateřiny a sv. Barbory.....	51
6. Závěr	53
7. Seznam vyobrazení	54
8. Seznam použité literatury	58

1. Úvod

Cílem této bakalářské práce je monograficky zpracovaná studie anonymního řezbáře a jeho dílny, který byl činný v první polovině 16. století v severozápadní a severní oblasti Čech. Tento řezbář zde se svou dílnou a ve spolupráci s malířem označovaným jako Mistr slavětínského oltáře vytvořil několik křídlových oltářů a samostatných plastik, které jsou nestejně kvality a byly proto v průběhu let předmětem zájmu mnoha badatelů, kteří připisovali či vyvraceli tato díla námi sledovanému okruhu. Vzhledem k řadě těchto nejasností ohledně jednotlivých děl, ať se jedná o jejich původ či vlastní autorství a velmi širokému počtu děl tomuto řezbáři připsaných, se pokusím o potřebné zrevidování této škály řezbářských prací.

V první části se budu zabývat rešerší literatury vážící se k tomuto tématu a předchozími názory badatelů. Dále budu s těmito názory pracovat a prověřím i nové materiály a informace o těchto dílech, zejména v institucích, v jejichž sbírkách se v současné době díla nacházejí.

Nastíním i situaci v sochařství doby 15. a počínajícího 16. století pro lepší pochopení poměrů a prostředí, ve kterých jednotlivá díla vznikala. Zaměřím se převážně na oblast severozápadních a severních Čech, na pronikání vlivů do těchto regionů a také oblast Prahy, kde se vývoj ubíral specifickým směrem.

V další části se budu věnovat samotnému řezbáři, jeho dílně a vlivům, pod kterými veškerá díla vznikala. Pokusím se shrnout dosavadní badatelské názory ohledně osoby našeho řezbáře, jeho předpokládanou cestu ze Saska do Čech a ovlivnění tamějšími prostředím, poté také proměny jeho rukopisu podle prostředí, ve kterém se zrovna nachází.

Další, nejčteněji zastoupenou kapitolou, bude chronologický výčet sochařských prací připisovaných řezbáři, či jeho dílně. Klíčová, nejkvalitněji provedená díla mistra budou srovnávána s díly ostatními, méně kvalitními. Pokusím se najít shodné znaky, které by autorství těchto děl jednomu mistru či dílně potvrzovaly nebo naopak vyvracely.

Poslední, čím bych se ráda v této práci zabývala, budou řezbářská díla z tohoto okruhu vydělená, avšak formálními znaky s naší skupinou nějak související. Pokud mezi nimi budou určité vztahy, budou porovnány s ostatními díly, které jsou s jistotou připisovány řezbáři nebo dílně. Pokusím se zhodnotit všechna díla, spojovaná s tímto okruhem a vymezit pouze ty, které s naší skupinou mají určité vztahy.

Výstupem této práce by tedy měla být monografie umělce a jeho dílny se zrevidovaným počtem jemu připisovaných sochařských prací, objasnění jeho osobnosti a vlivů, pod kterými na našem území pracoval.

2. Uměleckohistorická literatura zabývající se sochařstvím 15. a 16. století a otázkou anonymního řezbáře s dílnou

Sochařstvím století 15. a pozdně gotickým sochařstvím se zabývalo do dnešní doby více historiků umění. Pomineme-li několik kulturně historických, místopisných a ikonografických statí z 19. století, tak impulz k zevrubnějšímu studiu středověkého sochařského fondu severočeského regionu dal v první polovině minulého století česko-německý badatel Josef Opitz. Své poznatky v oblasti malířství a skulptury severozápadních Čech zúročil ve velkorysém výstavním záměru, který nesl název *Gotische Malerei und Plastik Nordwestböhmens*. Výstavy se konaly v září roku 1928 v severočeských městech Mostě a Chomutově, byl k nim vydán katalog¹, ve kterém byla umělecká díla řazena podle měst, doby jejich vzniku i podle umělců, kteří byli na výstavě zastoupeni větším počtem svých děl. Tento počín ještě jednou shrnul o dva roky později v článku pro časopis *Umění*². Článek z německého rukopisu přeložil Antonín Matějček. Roku 1931 vydal stat³, ve které se zabývá vlivem würzburškého řezbáře Tilmana Riemenschneidera na sochařské práce severozápadních Čech a aplikuje tyto možné vlivy na případech konkrétních děl.

Ve čtyřicátých a padesátých letech minulého století se tímto tématem zabýval Jaroslav Pešina⁴. Ve své knize o pozdně gotickém malířství se zmiňuje i o sochařství té doby s jednotlivými příklady děl našeho zájmu. Obdobně si počíná ve své o deset mladší práci. Z literatury padesátých let ještě můžeme vyzdvihnout práci drážďanského badatele Waltera Hentschela⁵, jehož předmětem zájmu se stalo pozdně gotické umění v Sasku a umělci v této oblasti působící, kam spadá i náš řezbář. Od poloviny století a dále se tématem usilovně zabýval i Otakar Votoček⁶, který se stal autorem mnoha soupisů fondů severočeské galerie výtvarného umění v Litoměřicích a prováděl také soupis středověkých děl v muzeích ústeckého kraje.

Rozmach bádání v oblasti pozdně gotického umění a obzvláště sochařství nastal v šedesátých a sedmdesátých letech minulého století. Roku 1960 vystoupil se svou studií o pozdně gotickém reliéfu Jiří Kropáček⁷. Významným příspěvkem byla i stať Antonína Lišky⁸, publikovaná v časopisu *Umění*, ve které se vyjadřuje k vlivu Tilmana Riemenschneidera na české umění. Vycházel zde ze starších názorů, převážně Opitzových. Ve svých článcích shrnují Jaromír Homolka⁹ a Jiří Kropáček tehdejší pohledy na vývoj českého sochařství doby 1450-1550. Homolka napsal v pozdějších letech souhrnné práce na pozdně gotické sochařství v Čechách. Zásadní autorkou pro tuto práci se však stala Jana Ševčíková, která se tématem pozdně gotických sochařů,

¹ OPITZ 1928.

² OPITZ 1930.

³ OPITZ 1931.

⁴ PEŠINA 1940 a 1950.

⁵ HENTSCHEL 1955.

⁶ VOTOČEK 1957, 1964, 1983.

⁷ KROPÁČEK 1960.

⁸ LIŠKA 1964.

⁹ HOMOLKA/KROPÁČEK 1966.

dílen a jejich okruhů zabývala už ve své diplomové práci a společně s Jiřím Ševčíkem napsala práci o Mistru doksanské archy¹⁰. Práce vyšla k příležitosti konání výstavního cyklu „*Objevená minulost*“ v SČGVU v Litoměřicích v roce 1976. V textu se opírají hlavně o poznatky Josefa Opitze a Waltera Hentschela, co se týče identifikace osobnosti našeho řezbáře.

Od let osmdesátých až do naší současnosti dál vznikalo mnoho statí a studií zabývajících se pozdně gotickým řezbářstvím. Z těch pro nás nejvýznamnějších můžeme jmenovat dílo Jiřího Fajta¹¹, který zkoumal regionální vývoj pozdní gotiky v Praze a západních Čechách, přinesl také informace ohledně problematiky náboženské, politické a hospodářské. Pozdně gotické řezbářství v Praze bylo i tématem jeho diplomové práce. V současné době se bádáním zabývá i Michaela Ottová¹², která se zaměřila na regiony severních, severozápadních a západních Čech. Toto téma výborně zpracovala ve své knize, kde se zabývá umělecko-historickou literaturou zmíněného období a jejími autory, kteří se svými pracemi váží k těmto regionům, následně shrnuje dosavadní názory v bádání o vývoji středověkého sochařství. Tyto pak uvádí na příkladech uměleckých děl. Ottová se ve své knize opírá především o poznatky prací Jaromíra Homolky a Jiřího Kropáčka. Badatelem, který spojil svůj dosavadní odborný život se studiem severočeského středověkého sochařství, je i Lubomír Turčan. Jeho přínos spočívá nejen v průzkumu severovýchodní části, tedy předtím nezpracovaného okresu Ústí nad Labem, Děčín a Česká Lípa, ale i v přípravě a realizaci projektů stálých expozic středověkého umění v muzeích zmíněných okresů. V blízké době se snad chystá vydat souhrnný katalog děl Severočeské galerie výtvarného umění v Litoměřicích. Můžeme říci, že v tomto zpracování katalogů naváže na práce Otakara Votočka. V letošním roce započala výstava s názvem *Gotická desková malba v severozápadních a severních Čechách* projekt, který se zaměřuje na umění vzniklé v těchto regionech. Věřím, že i další výstavní projekty přinesou nové pohledy na díla či umělce a severočeské umění jako takové se konečně dočká zevrubnějšího probádání.

To jsme vyjmenovali jen zlomek z umělecko-historické literatury, která se zabývá českým pozdně gotickým sochařstvím. V této práci nás však zajímají jen určité regiony a nejvýznamnější osobnosti jimi se zabývajících, abychom snáze pochopili, jaká půda pro umění počátku 16. století v nich byla připravena a konečně do jaké umělecko-historické situace přišel náš řezbář s dílnou. Konkrétně zmíníme oblasti severu a severozápadu Čech, dále specifickou pražskou oblast a příchozí vlivy podílející se na vzniku uměleckých děl v těchto oblastech.

¹⁰ ŠEVČÍKOVÁ/ŠEVČÍK 1976.

¹¹ FAJT 1995.

¹² OTTOVÁ 2004.

3. Situace sochařství 15. století v severních, severozápadních a západních Čechách

Období pozdního krásného slohu a samotný přechod k pozdní gotice (cca 1430 – 1470) označuje Wilhelm Pinder přiléhavým termínem „temná doba“. Je to období mezi dvěma „velkými styly“, o kterém víme velmi málo. Charakteristické znaky sochařství po krásném slohu – tuhnutí bloku a linie – znamenají tektonizaci postavy a zkresebnění jejího povrchu. Obojí slouží k vytvoření nového základu, který je nutným předpokladem budoucího pohybu a diferenciaci tvaru. Tektonizaci bloku (tj. neutralizaci kontrastu těla a draperie) provází otupění výrazu (tj. neutralizace kontrastů duševna). Tyto změny, které v důsledku předznamenávají styl 60. a 70. let, jsou určeny vnitřní potencí krásného slohu proměnit se a překročit vlastní hranice.¹³

Od 60. let tuhou masu začíná ovládat pohyb, který otvírá blok a dává nový smysl prázdným místům v soše. Hlavní postavou tohoto směru, který dosáhl vrcholu zhruba kolem roku 1480, byl Nicolaus Gerhaert. Vedle „barokního“ Gerhaerta střídá v 60. letech mistry temné doby také „manýrista“ Mistr Erhart. Temná doba končí nástupem individuálních stylů „velkých“ německých sochařů. Přesto se dá říci, že mimo rámec jejich dílen zůstal motivický rejstřík „temné doby“ aktuální až do konce 15. století.¹⁴

V roce 1965 se uskutečnila rozsáhlá výstava Jihočeské pozdní gotiky. Katalog sochařství nejen 15. století zpracoval Jaromír Homolka. Studium materiálu doložil kontinuitu tvorby až do třetí čtvrtiny 15. století. Postoj krásných madon je nahrazen těžkým výkrokem volné nohy, který sochy přibližuje samotné pozdní gotice. Po třiceti letech od výstavy jihočeské pozdní gotiky předložil Jiří Fajt svou představu vývoje sochařství v západních Čechách. Katalog západočeské výstavy nezahrnuje celou oblast západních Čech – chybí zde úplně jejich jihozápadní část; studie proto vychází z významu přirozeného střediska západních Čech, Plzně, kde je dokládána souvislá lokální produkce od počátku 15. století, která samostatně řeší výtvarné problémy pozdní fáze krásného slohu. Tato fáze vychází z ohlasů na nepřekonatelný vzor Plzeňské Madony, jehož vliv se daří Fajtovi dokumentovat po dobu celé jedné poloviny století. Na rozdíl od situace v jižních Čechách zde dochází k rychlému rozpadu krásnoslohé soustavy. To může mít na svědomí i vliv Týnského mistra, jehož dílna mohla z neklidné Prahy odejít i do Plzně. V relativně klidném prostředí katolické Plzně předpokládá Fajt velmi rané přijímání prvků první vlny nizozemského realismu, které zprostředkoval pro tuto oblast Norimberk; ovlivňování probíhalo průběžně a to již od první poloviny 15. století. Kromě lokální plzeňské tvorby zaznamenává Fajt v době před polovinou století i importy z francké oblasti.¹⁵

¹³ OTTOVÁ 2004, 20-21.

¹⁴ Ibidem, 21.

¹⁵ Ibidem, 23-24.

Z řečeného vyplývá, že máme vlastně pouze dvě vágní kritéria pro datování: míru vzdálení či odklonu od vrcholných děl krásného slohu na jedné straně a míru pronikání pozdně gotických motivů na straně druhé.¹⁶

V přehledu vývoje druhé poloviny 15. století v Čechách objevuje Albert Kutal znovu přítomnost domácí krásnoslohé tradice s již pozdně gotickým tvaroslovím. Sedmdesátá léta charakterizuje uvolněním z blokovité vázanosti tvaru se snahou o jeho vyšší prostorové rozlišení. V posledních dvou desetiletích 15. století zaznamenává značný nárůst produkce, nedá se prý však ještě hovořit o samostatné české škole, neboť tvorba podléhá silným cizím uměleckým impulsům. Pro oblast Prahy je dominantní vliv Norimberka, jak jsme již nastínili výše, pro severozápadní Čechy oblast Saska, pro západní Čechy Franky. Silná je též švábská komponenta objevující se na celém našem území zejména na konci 15. století. V mladší syntéze pozdně gotického sochařství sleduje Jaromír Homolka sochařství již po menších uměleckých oblastech, které se však výrazněji profilují až na samotném konci 15. století. Podle Fajta se na samotném konci století – pravděpodobně vlivem liberalizace zahraničního obchodu – začínají objevovat prvky ukazující na četné kontakty s Podunajím a také Saskem, které bude hrát dominantní úlohu nejen v tomto regionu po období celé první třetiny 16. století.¹⁷

Sochařská díla patnáctého století dochovaná v regionu severních a severozápadních Čech jsou výjimečná v několika ohledech. Za prvé to je jejich nezvykle velké množství. Z první poloviny století se zachovalo více než čtyřicet děl. Druhý aspekt zakládající odlišnost od soudobé produkce okolních oblastí je absence kvalitních děl a převažující průměrná až podprůměrná sochařská úroveň. Ta pravděpodobně souvisí s dalším specifickým, a tím je roztržitost oblasti na sféry vlivu jednotlivých měst, ať už královských či poddanských, bez významného přirozeného centra analogického Praze, západočeské Plzně nebo rožmberskému Českému Krumlovu.¹⁸

Bohatost některých měst v západní oblasti sledovaného regionu snad dovoluje uvažovat o místních uměleckých centrech. V první polovině 15. století jde zejména o Kadaň, od 30. let 15. století je doložena obnova a hospodářský rozvoj v hornické Krupce. Ve východní části severočeského regionu dochovaný materiál podobnou úvahu neumožňuje. Další otázkou je situace v královských Litoměřicích, kde je doložena zřetelná snaha Zikmunda o vytvoření obdobného centra, jakým byla v západních Čechách Plzeň. Existence městských dílen je pravděpodobná díky příznivé hospodářské situaci i dochovanému uměleckému fondu snad pouze v Kadani, a to již v druhé čtvrtině 15. století.¹⁹ Ottová ve své poznámce uvádí, že město Litoměřice bylo obydleno převážně českým etnikem, hlavní roli zde hrála kapitula a vzhledem k tomu, že u dochovaných děl tohoto období není jistota o jejich litoměřickém původu, lze sotva dojít k nějakým pozitivním zjištěním a je tedy nutné počkat na výsledky bližšího studia archivních pramenů, zejména kapituly.²⁰

¹⁶ OTTOVÁ 2004, 24-25.

¹⁷ Ibidem, 25.

¹⁸ Ibidem, 253.

¹⁹ Ibidem, 253.

²⁰ Ibidem, 253.

Pro dobu poloviny 15. století a samozřejmě pro jeho druhou polovinu roste význam uměleckých vlivů proudících na naše území z významnějších center. Vztah jednotlivých děl ke sféram těchto vlivů je různorodý, nemusí jít vždy o ovlivnění přímé nebo zprostředkované, ale též například pouze o znalost a inspiraci grafickými předlohami. Stanovení míry závislosti je velmi komplikované. Obecně jde říci, že stejně jako v západních Čechách i zde byla určující vazba na jižní Německo a Švábsko. Vývoj lokální tvorby – samozřejmě v kontaktu s těmito centry – je v severozápadních Čechách zatím doložitelný pouze v již zmíněné oblasti Kadaně a Chomutova. V severních a severozápadních Čechách je počet dochovaných děl z druhé třetiny 15. století tak malý (oproti její první polovině), že nelze uvažovat o souvislejší tradici, ale pouze o pravděpodobných importech z umělecky významnějších oblastí.²¹

Díla vzniklá v poslední třetině 15. století můžeme velmi rámcově zařadit do sféry vlivu norimberského sochařství tzv. předstossovské generace. V sochařství této generace byla v poslední době rozkryta velká potence, projevující se v několika různých dílenských okruzích. Vliv norimberského a středofranckého sochařství byl v severních a severozápadních Čechách pravděpodobně kontinuální, ze stylového charakteru dochovaných děl se zdá být doložitelný již od 60. let 15. století. Situace v poslední třetině 15. století je tak do určité míry obdobná západním Čechám, i když dochovaná díla postrádají vzájemné bližší souvislosti.²²

V západních Čechách je ze samotného závěru 15. století dochována celá řada kvalitních sochařských děl související s norimberským „konzervativním“ sochařstvím. Tato díla však nelze po formální stránce blíže srovnat se severočeským materiálem. Zde se setkáváme znovu spíše s nižší kvalitou a produkcí lokálního charakteru opět v okruhu Chomutova a Kadaně.²³

Za pozornost stojí skutečnost, že sochařský fond patnáctého století v severních Čechách je až na výjimky soustředěn do severozápadní oblasti a to zejména na Kadaňsko, Chomutovsko a Teplicko. Severovýchodní a severní ústecká část nehraje v této době takřka žádnou roli. To pravděpodobně souvisí s přirozenou orientací těchto oblastí především na území Saska a Dolní Lužice. V této době byla totiž obě zmíněná území umělecky nesamostatná a co do počtu i kvality dochovaného materiálu jsou nesmírně chudá. Výjimku samozřejmě tvoří města svázaná čilým obchodním ruchem s bohatými Franky, například Cvikov. Ovlivnění severočeské tvorby saským uměním můžeme vyloučit až do samotného závěru patnáctého století, pokud ovšem nebude doloženo zprostředkování části franckého vlivu právě touto oblastí. Na konci 15. století v souvislosti s rostoucím bohatstvím horních měst na druhé straně Krušných hor se situace závrtně změní. Zbývá zmínit v literatuře uváděnou souvislost s durynským sochařstvím. Tato oblast zapadá též do sféry vlivu franckého a norimberského umění.²⁴

²¹ OTTOVÁ 2004, 256.

²² Ibidem, 257-258.

²³ Ibidem, 258.

²⁴ Ibidem, 258.

Samostatný vývoj v severozápadních Čechách byl shledán až v době kolem roku 1500, podle výsledků bádání J. Opitze. Ze století patnáctého jsou zmíněny spíše jednotlivě kvalitní importy nebo vyzařování vlivu pražského sochařství.²⁵

3.1 Situace v Praze v letech 1510 až 1526

Po odjezdu krále Vladislava Jagellonského z Prahy roku 1510 pokračovalo stupňování napětí mezi městy a zástupci nejvyššího panského stavu. Roku 1512 se vytvořil obranný spolek měst (politickomocenská koalice vystupující proti neomezované vládě aristokracie), dostalo se jí neoficiální podpory ještě ze strany Vladislava, který ale roku 1516 zemřel v Budíně. Na trůn nastoupil tehdy desetiletý Vladislavův syn Ludvík. Nejbližší zástupci Ludvíka v cizině byli rakouský císař Maxmilián a jeho strýc, polský král Zikmund. Smrtí Vladislava Jagellonského nejvíc utrpěla pozice městského stavu, který se těšil panovníkově podpoře. Ohnisko sporů se přesunulo mezi stavy. Mladý Ludvík se snažil situaci řešit, ovšem jeho pravomoce byly poněkud omezené. To dokládá i skutečnost, že se 30. srpna 1518 sjednotilo Staré a Nové Město. V Praze ještě k tomu roku 1520 vypukl mor, kterému podlehl mnoho vzdělanců a učenců.²⁶

Ve druhé polovině druhého desetiletí 16. století se v Praze množily násilnosti (příčinu lze spatřovat i v pronikání nového reformního náboženství německého původu – v luteránství). Nejednotný přístup k jeho přijímání vyvolal na konci druhého desetiletí 16. století svolání několika sjezdů utrakvistického duchovenstva. Vření mezi lidem obecným podnítil a k radikalizaci postojů přispěl Lutherův stoupenec Martin Müntzer, který do Prahy přijel kázat v dubnu roku 1521.²⁷ Takto vyostřená situace vedla až k výtržnostem, některé z nich vyústily až k útokům na kláštery.

Konflikt vygradoval tzv. sporem o rožmberské dědictví (majetky po Petrovi z Rožmberka měl ze závěti zdědit Lev z Rožmitálu, to pobouřilo opozici a ta se začala dovolávat královské moci). Toho chtěl využít Ludvík a v březnu 1522 přijel se svou ženou Marií na téměř roční pobyt do Prahy, aby se pokusil proti stavovské moci upevnit své ústřední postavení. Zbavil zástupce stavů správcovství královských financí a Koruně vrátil některé rozkradené statky. Na stavovském sjezdu roku 1523 na Pražském hradě pak definitivně odvolal všechny vysoké zemské úředníky. Na Staroměstské radnici Ludvík taky potvrdil sloučení obou Měst. Krátce poté se ale vyhrotila situace v kališnické církvi. Ta se rozštěpila na konzervativní starokališníky a novoutrakvisty, kteří stranili luteránství. Po sjezdech utrakvistické strany roku 1523 se misky vah převážily na stranu novoutrakvistů.²⁸

Proti šíření reformních myšlenek již v té době vystupoval sám Ludvík Jagellonský. Ve snaze zabránit dalšímu šíření luteránství vrátil Ludvík roku 1525 funkce nejvyššího

²⁵ OTTOVÁ 2004, 16-17.

²⁶ FAJT 1995, 77.

²⁷ Ibidem, 77.

²⁸ Ibidem, 77-78.

purkrabího zpět Zdeňkovi Lvovi z Rožmitálu a dalším. V té době stále přetrvával spor o rožmberské dědictví. Na jedné straně Zdeněk Lev z Rožmitálu (za ním stála část katolických stavů, staroutrakvisté a Pražané), na straně druhé Jindřich z Rožmberka (s mocnými katolickými rody, luteránskou drobnou šlechtou a většinou královských měst). Ludvík se marně pokoušel svoláváním zemských sjezdů o smíření. Poté, co rožmberská strana vypověděla poslušnost zemským úředníkům, hrozila občanská válka. Vypuknutí zabránila náhlá smrt Ludvíka Jagellonského v bitvě proti Turkům u Moháče 1526.²⁹

Praha i přes četné problémy zůstávala předním společenským a hospodářským centrem zemí Koruny české. Posílení struktury cechovní souviselo se sjednocením Starého a Nového Města a následným slučováním cechovních organizací (cechmistrů se na tom dohodli roku 1518). To se týkalo též malířských cechů v obou městech. K nim se ještě 1525 přidali malíři na Malé Straně. K cechu tedy náleželi též mimopražští řemeslníci (hostinští). Ke konci vlády jagellonské se omezovala finanční podpora stavebních i řemeslných aktivit. Zdá se, že po roce 1527 hospodářská prosperita uměleckých řemesel postupně upadala a že k novému rozkvětu se pražský malířský cech probral až někdy kolem poloviny 16. století, kdy je v Praze zaznamenán prudce se zvyšující podíl německých řemeslníků a umělců. Pokud můžeme soudit ze zachovaných zpráv, oslabil ve 20. a 30. letech 16. století poněkud zájem šlechty a měšťanské vrstvy o dary, či o nadání k jednotlivým oltářům do pražských kostelů. Důvodem tohoto ochabujícího zájmu o uměleckou prezentaci stavů bez rozdílu konfese, byla pravděpodobně vlna luteránství, která Prahu zasáhla od počátku 20. let. Příznivce nového reformního hnutí nalézáme ve všech vrstvách obyvatelstva, od nejvyšší aristokracie až po městský a venkovský prostý lid.³⁰

3.2 Pozdně gotické řezbářství v Praze

Pražské umělecké prostředí, jak se zdá, vnější podněty spíše pasivně přijímalo, než aby je přetvářelo v novou výtvarnou syntézu, v nový vyhraněný slohový projev. Na tom nic nemění ani existence několika umělecky zcela mimořádných děl. Za vlastní specifikum pražského řezbářství pak můžeme označit snad právě ono mechanické a nárazové vrstvení stylů, onu diskontinuitu uměleckého vývoje. Je tedy nasnadě se domnívat, že sama příčina této situace může být spatřována v nestálosti společenských a hospodářských poměrů v Praze druhé poloviny 15. a první čtvrtiny 16. století. Může tedy jít o reflexi neklidných a bouřlivě se měnících politických, náboženských a společenských podmínek v hlavním městě „království dvojího lidu“.³¹

Nejmenší početní zastoupení řezeb je z období husitského a poděbradského, jehož spodní hranici jsme ztotožnili zhruba s rokem 1430 a horní pak s koncem vlády Jiřího

²⁹ FAJT 1995, 78.

³⁰ Ibidem, 78.

³¹ Ibidem, 107.

z Poděbrad (1471). V této době dominují tradiční ikonografická témata běžná již v umění předhusitském, jako Pieta, Oplakávání, zemští patroni (sv. Zikmund). Také po stránce formální je zřejmá návaznost na tvorbu krásného slohu, ojediněle parléřovskou, i když se zde již setkáváme s některými morfologickými inovacemi nizozemské provenience. Poprvé se v době kolem poloviny století objevuje v Praze nová, zřejmě importovaná pozdně gotická koncepce pročleněného a dynamického tvaru, zjevně geneticky spojená s uměleckým vývojem v Nizozemí a snad zprostředkovaná jihoněmeckou sochařskou produkcí. Tato nizozemská nota v pražském sochařství 70. let ztrácí na intenzitě, až v 80. letech mizí zcela. V 60. letech začíná Praha přitahovat zájem cizích mistrů a tovaryšů, kteří zde často, díky početnému oslabení domácího řemeslnictva, nachází množství pracovních příležitostí. Na donátorství uměleckých děl se přibližně stejnou měrou podílí jak strana utrakvistická, tak katolická.³²

Následující etapa je vymezena lety 1471-1490 (pražský pobyt Vladislava Jagellonského). Zvyšuje se počet dochovaných řezbářských děl a postupně se proměňuje i jejich slohová orientace. V průběhu 70. let stále ještě přetrvává inspirativní vliv západních (nizozemských) předloh, zatímco od počátku let 80. se v pražské tvorbě prosazuje umění franckého Norimberku. Některé paralely lze konstatovat také s jihoněmeckým uměleckým okruhem (Švábsko). Jako donátoři se v této době začínají citelně uplatňovat katolické instituce, především pak řády. Pokud jde o zobrazovaná témata, převládají stále tradiční Madona, Pieta, Ukřižovaný, objevují se též zemští patroni.³³

Třetí období (mezi lety 1490-1510) je početně nejlépe zastoupenou etapou. Nejvýraznější podíl na stylové orientaci prací má bezesporu jižní Německo, zde potom zvláště tvorba švábská (Ulm) a bavorská (Mnichov). Upevňuje se také slohová afinita k norimberskému sochařství, jisté formální souvislosti shledáváme s podunajským sochařstvím, nejspíše pak s vídeňskou tvorbou. Na začátku 16. století se začíná ohlašovat také stylově vyhraněné saské sochařství, představované v našem případě zvláště freiberským okruhem. Donátorsky ustoupila zcela do pozadí utrakvistická strana. Značné procento dochovaných řezeb pochází také z klášterních majetků. Jedním s nejoblíbenějších ikonografických témat v ekonomicky prosperující Praze se stává sv. Anna Samotřetí, patronka rodiny a rodinného života. Ikonografie pražského sochařství je na konci 15. století obohacena o méně se objevující typus Odpočívajícího Krista. Jinak se ve značné míře stále uplatňují tradiční mariánské a christologické náměty (Madona, Ukřižovaný, Pieta).³⁴

Poslední sledovaný časový úsek (1510-1526) vykazuje výrazný pokles dochovaného počtu dřevěných soch či reliéfů. V tomto období se rychle vyrovnává poměr donátorské aktivity katolíků a utrakvistů – zastoupeny jsou jak utrakvistické fary, tak Pražský hrad a klášterní komunity. Stylově se výrazněji ozývá saské umělecké prostředí, i když můžeme konstatovat také ohlasy podunajské tvorby či franckého sochařství. Ke konci první čtvrtiny 16. století dochází k dalšímu rozšíření

³² FAJT 1995, 107.

³³ Ibidem, 107.

³⁴ Ibidem, 107.

ikonografického repertoáru pražského sochařství (Smrt Panny Marie, Poslední večeře, hlava sv. Jana Křtitele na podušce, sv. Šebestián). Mnohé z děl z období vrcholící první čtvrtiny 16. století dosahují pozoruhodně vynikající umělecké úrovně.³⁵

Jak jsme si tedy mohli povšimnout v různých obdobích, pražské pozdně gotické řezbářství nám ukazuje diskontinuitní charakter produkce i stylovou disparátnost. Inspirativní zdroje k nám přicházely z Nizozemí přes Porýní, z Norimberku, jižního Německa (Švábsko), Podunají a Sasko, což byla důležitá umělecká centra, a z nichž se přijímaly důležité slohové podněty.

4. Neznámý řezbář a jeho dílna

Biografie řezbáře je dosud velmi kusá. Svou dílnu pravděpodobně otevřel v Pirně, městě na labské vodní cestě, které bylo dlouhou dobu dokonce v české držbě a odedávna je spojovaly živé obchodní styky s královskými českými městy Ústím nad Labem, Litoměřicemi a Louny. Většina raných prací mistra byla dodána do blízkého okolí (Struppen, Markersbach, Dohna, Reinhardsdorf). Dílna však pravděpodobně v Pirně dlouho neprosperovala. Právě v roce, kdy dostala velkou zakázku na oltář z Dohny, přibil Luther svých 95 tezí na dveře zámeckého kostela ve Wittenberku. Průvodními jevy nového hnutí jsou od 20. let vystoupení některých radikálních stoupců jeho učení, kteří ve svém přísném biblismu a odmítání přebujelého kultu svatých dospívají až k obrazoborectví. Reformace v této části Saska se sice většinou omezila na oprostění vnitřních prostor sakrálních staveb od nadbytečné zdobnosti, odstraňování obrazů a soch nebylo pravidlem a lze je přičíst většinou provozním změnám, plynoucím z reformovaného obřadu. Zakázky na tradiční řezané oltářní skříně však po roce 1522 mizí. Řezbáři živoří, hledají obživu v jiných oborech, a nakonec se ve 20. letech pravděpodobně ve větším počtu přesouvají do Čech, které svou tolerancí a nepříliš zvlněnou hladinou vnitřních poměrů skýtají předpoklady pro kontinuální pokračování jejich řemesla. Imigrace saského obyvatelstva byla ovšem širším jevem, zesilovala od 2. čtvrtiny 16. století a zasáhla především Krušnohoří. Po velkých objevech stříbra a vzrůstající těžbě cínu rozvíjí se tu horečná stavební činnost řízená Rejtvými žáky, která vede k živým přesunům stavitelů a hutních kameníků. S nadějí na obživu se k ní obraceli nejspíše i příslušníci jiných řemesel a snad právě proto se krušnohorská města stávají první zastávkou saských řezbářů. Zdá se, že ranější práce byly určeny pro krušnohorská města a okolí Loun, pozdější díla jsou roztroušena kolem Litoměřic a poslední zakázky snad získal i ve středních Čechách. Je pravděpodobné, že přinejmenším od 30. let mohly být Litoměřice sídlem dílny. Nic bližšího o osudech řezbáře nevíme. Nezbyvá nám, než nechat promluvit dílo samotné, které je pro pochopení osobnosti umělce koneckonců závažnější, než jakkoli podrobné vnější okolnosti jeho života.³⁶

³⁵ FAJT 1995, 107-108.

³⁶ ŠEVČÍKOVÁ 1976, nepag.

První zmínku o řezbáři najdeme u J. Opitze, kde „řezbáře Panny Marie s děckem v Želenici“³⁷ řadí do okruhu mosteckého mistra, kterého jmenuje jako mistra „barokního směru“. O dva roky později už Opitz³⁸ jmenuje řezbáře jako zelenického mistra a po příchodu do Čech jako Mistra strahovského oltáře a nadále ho spojuje s okruhem Mistra mosteckého svorníku. Jako východisko našeho řezbáře z Mistra oltáře z Dohny ho prvně označil W. Hentschel³⁹. Toto tvrzení o východisku Mistra doksanské archy z Mistra oltáře z Dohny nepřijde M. Ottové⁴⁰ příliš přesvědčivé. Pokud bychom to tedy shrnuli, ve starší literatuře je řezbář nazýván Mistrem zelenickým, později Mistrem oltáře z Dohny. Po příchodu do Čech a po jeho působení zde ho nejčastěji najdeme pod označením Mistr doksanské archy a je možné se domnívat, že Mistr oltáře z Dohny s naším Mistrem doksanského oltáře byl jeden a tentýž člověk. Tuto problematiku okruhu a připsání rozvedla J. Ševčíková již ve své diplomové práci⁴¹ a o několik let později své poznatky spolu s J. Ševčíkem zužitkovala v katalogu⁴² výstavy konané na přelomu let 1976 a 1977 v Litoměřicích, ke kterému ale musíme přistupovat s jistým nadhledem vzhledem k velmi velkému počtu připisovaných děl této skupině.

4.1 Vlivy působící na práci řezbáře a dílny

Podle J. Opitze byl zelenický řezbář pod silným vlivem Riemenschneiderovým. Tvrdí, že nemáme co dočinění s žádnou vynikající uměleckou osobností, od které bychom mohli očekávat velké proměny vzorů, a přisuzoval mu, že kvůli neoproštění se od těchto vlivů, lze cítit celkovou nejistotu v kompozici.⁴³ J. Ševčíková je toho názoru, že kladení otázky, zda jde u našeho řezbáře více či méně o ovlivnění Riemenschneiderovými schémata, vyděluje jeho práce z kontextu vlastního vývoje mistra a jeho dílny a nemohlo tedy přinést uspokojivý výsledek. Úspěšného řešení můžeme dosáhnout jen za předpokladu, seřadíme-li práce do vývojové řady a postihneme-li její vnitřní logiku.⁴⁴

J. Ševčíková dobře znala Opitzovy práce a můžeme vidět, že se v některých svých názorech i opírá o jeho tvrzení. Například přijímá tezi o možné blízké souvislosti madony a sv. Doroty ze Želenic, madony z Počedělic, oltářů ze Slavětína a Doksan a Zmrtvýchvstalého Krista z Národní galerie. Dále s ním souhlasí, že na našeho řezbáře měly značný vliv saské řezbářské školy. Tento obraz nezměnila ani pozdější česká historiografie, jen řezbář bývá nazýván (jak již bylo zmíněno) podle dosud nejnáročnější známé zakázky v Čechách Mistrem doksanské archy. Dalším významným badatelem, o kterého se mohla ve své studii opřít, byl W. Hentschel, jenž rozpoznal v několika oltářích z okolí Pirny díla Mistra oltáře z Dohny, kterého se pokusil ztotožnit s řezbářem

³⁷ OPITZ 1930, 544.

³⁸ OPITZ 1931, 18.

³⁹ HENTSCHEL 1955, 54.

⁴⁰ OTTOVÁ 2001, 126.

⁴¹ ŠEVČIKOVÁ 1965

⁴² ŠEVČIKOVÁ 1976, nepag.

⁴³ OPITZ 1931, 18-19.

⁴⁴ ŠEVČIKOVÁ 1976, nepag.

Gregorem Hörczelem, zmiňovaným v Pirně v roce 1517 a 1519. Vyslovil domněnku o blízké příbuznosti s českou skupinou, kterou znal ze starší Opitzovy verze, a naznačil možnost, že řezbář ranějších saských plastik později přesídlil do Prahy.⁴⁵

Při zběžnějším pohledu se zdá být skoro nemožné řadit práce do užších vztahů, tím méně uvažovat o jedné dílně či dokonce ruce. Teprve pozorné a delší zahledění odhalí některé společné znaky, procházející oběma skupinami bez ohledu na dobu vzniku, prostředí a různost cílů, které si řezbář kladl. Bez svérázné typiky ženských hlav, charakteristické modelace a individuálních řemeslných zvyklostí by rozdílnosti převažovaly nad shodami. Rozlišíme-li kromě toho několik kvalitativně odlišných vrstev v obou skupinách a vezmeme-li v úvahu změny, ke kterým došlo přesunem dílny do jiného prostředí, lze vyslovit důvodný předpoklad, že máme co dočinění s produkcí jednoho mistra a jeho dílny.⁴⁶

Není vyloučeno, že nejranější práce, které pro mistra oltáře z Dohny připadají v úvahu, mají vztah ke starší vrstvě freiberské plastiky před rokem 1500. Ty však známe jen z fotografií a Hentschelova katalogu válečných ztrát, ve kterém i tuto myšlenku o školení řezbáře ve Freibergu vyjádřil.⁴⁷ Mistr freiberských apoštolů, ve kterém Heinrich Magirius⁴⁸ rozpoznal řezbáře Philippa Kocha, původce slavného cyklu apoštolských a panenských postav freiberského dómu, vyrůstá ještě plně z pozdní gotiky. Kontrast vypjatého výrazu a koncentrované, přísně úsporné statuariky jeho figur je zdrojem silného vnitřního napětí, které z nich vyzařuje. V jejich tvářích není místa pro jakýkoli estetismus. Jsou to spíše silénovsky ošklivé monumentální postavy, zmáhající s úsilím tíži osudu. Řada freiberských pošetilých panen, které ovšem tuto vyhraněnost vždy nemají, je patrně inspiračním zdrojem dochovaných raných prací řezbáře z Pirny.⁴⁹

Sám nebyl schopen zachytit sílu výrazu svých vzorů ani je tvůrčím způsobem přehodnotit. Přiblížil se jim spíše vnějším opisem, než adekvátní reprodukcí jejich obsahu. Zmocnil se pouze formální struktury a z ní vybudoval své vlastní tvarosloví. Proto zaměřil v raném údobí své úsilí na plnolpastickou formu, budovanou na principu neprostupnosti tělesného jádra. Napětí, které cítil u freiberského mistra, vyjádřil jednostranně v úsporném, pevně vypjatém objemu a vnější expanzi hmoty, z níž jakoby přetlakem vystupovaly sklady draperie. Protože postrádá smysl pro monumentální formu, vede ho úsilí o plasticitu až k loutkové strnulosti, jak je patrné na predele oltáře z Dohny. Věcné vidění detailů, které někdy zachycuje se značnou popisností, zkonkrétnuje a zesvětšuje jeho velké vzory. V těchto intencích, avšak v bohatší formě dané zakázkou, jsou řezány i skříň a křídla oltáře v Dohně z roku 1518. Řezbář odvedl práci, která je po řemeslné a kompoziční stránce zvládnuta na mimořádné úrovni. Výlučnost oltáře je však jen zdánlivá. Reprezentativní okázalost, k níž ho stimuloval náročný úkol, nemůže zakrýt prostotu výrazu. Zvláštní typika neženských obličejů, stigmatizovaných podivnou grimasou, je vysvětlitelná odvozením z velké formy

⁴⁵ ŠEVČÍKOVÁ 1976, nepag.

⁴⁶ Ibidem, nepag.

⁴⁷ HENTSCHEL 1973, 38, 49-50, 53-54.

⁴⁸ MAGIRIUS 1986, 26-30.

⁴⁹ ŠEVČÍKOVÁ 1976, nepag.

předloh, které pro objemy nabitě energií musely volit nejúspornější, „nejkratší“ tvar. Neklamný příznak rustikalizace, nepochopení měřítko při zjednodušení formy a neschopnost naplnit ji hlubším obsahem, proměnily tváře žen v masku, za níž jen vzdáleně tušíme velké vzory. Typ ženské hlavy se tu vyhranil v jeden z nejstabilnějších poznávacích znaků jeho díla.⁵⁰

V duchu raného období pracoval mistr i po příchodu do Čech. Návaznost se projevuje nejzřetelněji u dílenských prací, v oltáři sv. Václava z Libkovic a malém oltáři z litoměřické galerie, sledovat ji můžeme snad i u sv. Doroty z někdejšího kostela sv. Materny v Ústí nad Labem, jejíž místo v jeho díle měla ukázat výstava v litoměřické galerii z přelomu let 1976 a 1977.⁵¹

Měli jsme dosud možnost se přesvědčit, že mistru bylo dostupnější napodobení vnější formy než vnitřní ztotožnění s předlohou. Je pochopitelné, že proces tvůrčího hledání nového výrazu nahrazuje jeho kvantitativním přepisem a místo hlubší motivace vývojové proměny se u něho setkáváme s volbou stále nových různorodých vzorů. To je charakteristický rys, který nás bude provázet celým jeho dílem. Porozumění jeho přístupu k tvorbě je pro nás pak důležitější než podrobná identifikace předloh a větší nebo menší podobnost záhybových schémat.⁵²

Dalším vztažným bodem, který nám pomůže zajistit polohu mistra oltáře z Dohny, je velká kamenná madona z freiberského dómu (dnes v kapli sv. Anny), připisovaná Franzi Maidburgovi. Pro nás má tato socha mimořádnou závažnost. Předně proto, že do detailu přejímá kompoziční rozvrh Riemenschneiderovy berlínské madony. Saský sochař reprodukoval svůj vzor s některými odchylkami (vysunutí dítěte do strany, mírný sklon hlavy, širší založení postavy, obměna některých detailů kompozice), které se objevují právě u pozdějších českých madon, uplatňujících několikrát stejný kompoziční typ. Není proto pochyb o tom, že náš řezbář poznal freiberského sochaře z bezprostřední blízkosti a zkušenost promítl do své tvorby. Tento vývojový moment je klíčem k problematice Riemenschneiderova vlivu. Kamenné plastiky typu madony z freiberského dómu, předpokládáme, že převzaly a rozpracovaly více ikonografických témat, byly spolehlivým médiem, prostředkujícím přenos Riemenschneiderova poselství. Předaly je drobnějším řezbářům, kteří je zpracovali po svém.⁵³

Prvním dokladem podrobného obeznámení s Riemenschneiderovými kompozicemi je v díle mistra oltáře z Dohny Zmrtvýchvstalý Kristus z Národní galerie, jedna z prvních prací zachovaných na našem území. Už dříve bylo postřehnuto⁵⁴, že záhybová skladba do detailu souhlasí s Judou Tadeášem, Riemenschneiderovou kamennou plastikou würzburgského dómu. Doba, kdy postavu Krista řezal, nemůže být příliš vzdálena oltáři v Dohně. Hmota je však uvolňována, poněkud ztrácí intenzitu napětí ve prospěch harmonického vyrovnání celku. Přestože jde o drobnější práci, přesahuje průměrnou úroveň dílny a přibližuje se kvalitním saským vzorům. Stopy stejné ruky a

⁵⁰ ŠEVČÍKOVÁ 1976, nepag.

⁵¹ Ibidem, nepag.

⁵² Ibidem, nepag.

⁵³ Ibidem, nepag.

⁵⁴ OPITZ 1931, 32.

neklamné znaky dalších Riemenschneiderových schémat nese s největší pravděpodobností i sv. Dorota ze Želenic. Dokážeme si ji představit jako reliéfní křídlo oltáře, jehož střed tvoří socha typu Zmrtvýchvstalého Krista.⁵⁵

Klasické schéma Riemenschneiderovy berlínské madony zpracovaly dnes nezvěstná madona z někdejšího drážďanského dvorního kostela a dvě pozdější podobné práce na českém území, madona ze Želenic a z doksanské archy. Součet a vazba jednotlivých prvků jsou sice zachovány, ztrácejí však proporční uměřenost a nakládá se s nimi se značnou volností. Na rozdíl od berlínské madony je madona z doksanské archy podána jako reliéf a má pro místní tvorbu ono charakteristické prohnutí těla.⁵⁶ I některé další figury lze s menším či větším úspěchem odvozovat z podobných prototypů. Například bylo navázáno na Riemenschneiderův směr i v pojetí Ukřižovaného. Dokladem toho je kříž v městském muzeu v Mostě, pocházející z tamního kostela.⁵⁷ Riemenschneiderův ohlas se však sám závažnějším stylovým činitelem nikdy nestal, a jeho sledování příliš nepomůže vyložit vývojové proměny díla dohnského řezbáře.⁵⁸

Vymezili jsme tedy východisko tvorby našeho mistra dvěma vztažnými body, dvěma sochařskými koncepcemi. Plastičnost mistra freiberských apoštolů přinesla zájem o větší soustředění a uzavřenost hmoty, mistr kamenné madony z Freibergu, Franz Maidburg, usiluje naopak o její uvolnění a plné, přirozené rozvinutí. Hmota se pro něj stává nejen prostředkem výrazu, ale samostatnou pozitivní hodnotou, i když je stále spoutána systematikou přesně dodržovaných kompozičních schémat. Pádná promluva hmoty jako základní gesto nás oslovuje i z reliéfů kazatelny v Pirně, které jsou připisovány rovněž Maidburgovi. Řezbář oltáře z Dohny přejal tyto podněty paradoxním způsobem. Poznání kamenné madony a reliéfů z Pirny mohlo ještě upevnit plastický názor, který získal školením. Jisté však je, že do pokročilejšího cítění hmoty se vžít nedovedl. Nově pojímavou objemovost reflektuje jen vzdáleně madona z Počedělic, dílenská práce již českého období. Je vítaným dokladem proměny sochařského vidění na stejném ikonografickém typu jako madona z Markersbachu. Stlačování hmoty k jádru je však vystřídáno rozepnutím do mohutné šíře. V tomto směru mistr bohužel dále nešel a neúměrného rozepnutí využil v protikladu k jeho původní motivaci, pouze k lineárnímu opisu v nízkém reliéfu. Z maidburgovských předloh uložil do svého vzorníku plošná, vyabstrahovaná schémata a často se k nim vracel i v pozdějších letech.⁵⁹

Na přelomu 20. a 30. let 16. století se ohlašují závažné změny. Byly podmíněny odlehlostí tvůrčích center, nenáročností zakázek a celkovým klimatem prostředí, v němž se prosazovaly spíše sklony k nostalgickému vnímání dějů nežli k vyhraněným postojům a velkým formám. Zvážíme-li objektivně možnosti našeho řezbáře, je pochopitelné, že přijal estetické i morální normy svého nového prostředí jako východisko tvorby. Ztotožnil se s nimi v úsilí, které směřovalo k malebnosti a dekorativnímu cítění. Jeho život a dílo je v tomto osudovém rozkolísání hodnot a

⁵⁵ ŠEVČÍKOVÁ 1976, nepag.

⁵⁶ LIŠKA 1964, 498.

⁵⁷ Ibidem, 1964, 499.

⁵⁸ ŠEVČÍKOVÁ 1976, nepag.

⁵⁹ Ibidem, nepag.

rozpadu starých jistot typickým příkladem rozporů umělce, tvořícího v reformační době v Čechách. Tyto změněné podmínky především otráslu energickou plastickou koncepcí, kterou si přinesl. Objevují se tendence k redukci hmoty, které se plně uplatní ve 30. letech. Vedení přejímá lineárně pojatá struktura, záhyby oscilují v malebné plošné hře a vytvářejí uzavřenější vzorce. Logika jejich přirozené vazby k tělesnému objemu je vystřídána logikou dekorativní skladby. Tato manýristická fáze je součástí celkového zmalebnění v díle mistra a nejlépe ji reprezentují oltáře ze Slavětína (1531) a Doksan (1534). Trudnomyslná melancholie a nálada je projevem doby i nivelizujícího prostředí, které nepotřebuje ke svému výrazu plnou živou hmotu, ale jen malířsky zachytitelný tvar, jenž v jemné struktuře povrchu a prodlévání u detailu pozbývá vyostřenosti. Odtud změna fyziognomie, změkčile sentimentální výraz, podtrhovaný kresebným detailem, jemnými vráskami, zjemnělým promodelováním tváří, odtud dekorativně cítěná řezba vlasů a vousů. Prostředkem podobného účinku je rovněž silnější esovitě prohnuté figur. Nejen madona doksanské archy, ale i postava sv. Václava, v libkovicím oltáři kdysi přímá figura plného objemu, měkne, až do téměř taneční pózy.⁶⁰

Jen nový impuls zvenku mohl vytvořit předpoklady pro překonání manýry a je příznačné, že v době všeobecného zmalebnění byl prostředkován grafickými předlohami. Ty se staly zdrojem nově se prosazujícího renesančního názoru. Renesanční forma neměla v prostředí českých měst hlubší zázemí a prosazovala se zpočátku jako příměs nebo nanejvýš modifikace nadřazeného gotického formového zákona. Nový návrat k plastickému pojetí je však patrný. V díle mistra z Dohny tento proces dokládají oltáře ze Štětí a ze Zbraslavi.⁶¹

Bližším rozborům samotných děl se budeme věnovat v další kapitole. Abychom tedy předchozí slova shrnuli; snažili jsme se dovodit, že mistr oltáře z Dohny a mistr archy z Doksan jsou totožnou osobností. Charakterizovat její dílo jako celek však vzhledem k nestejně kvalitě dosud známých prací není bez problémů. Je možno konstatovat pouze tolik, že osobnost takového charakteru, který u ní předpokládáme, mohla zvyšovat kvalitu své tvorby v blízkosti silného inspiračního zdroje. Po odpoutání od prostředí, které ji určilo a dalo jistotu výrazu, mění se atmosféra celého díla. Plná kontinuita vývoje a známka autorství jedné osobnosti zdá se být sledovatelná spolehlivě v projevu řemeslných zvyklostí, které zůstaly přes vnější zásahy stále stejné. Riemenschneiderův ohlas byl pouhou epizodou a není provázen hlubším vyrovnáváním s jeho dílem. Naopak, bez určujících raných zkušeností s kvalitní saskou plastikou bychom neporozuměli formě rustikalizace, kterou tyto podněty nabyly. Jestliže jsme snad někdy příliš jednostranně vysvětlovali proměny mistra jeho mimořádnou receptivností, musíme zdůraznit, že tato vlastnost sehrála i pozitivní roli. Vyvedla ho často z vyježděných kolejí mrtvých schémat, na nichž by jinak ustrnul. Přes závislost na předlohách nemůžeme pominout jistou svébytnost jeho díla a vykládat je pouze jako konglomerát detailů, jež vznikly mechanickým převodem z vysokých vzorů. Transformace obsahových a formálních výbojů do nenáročné, ale stále osobité formy, kterou mistr dokáže spolehlivě zvládnout, umožnila, aby izolovanější prostředí, pro

⁶⁰ ŠEVČÍKOVÁ 1976, nepag.

⁶¹ Ibidem, nepag.

kteřé tvořil, participovalo na jinak těžko dostupných hodnotách. A v tom je mimořádně cenná společenská funkčnost jeho tvorby.⁶²

5. Sochařské práce řezbáře a jeho dílny

Otázka připsání všech následujících děl našemu řezbáři nebo jeho dílně je velmi složitá. O tomto často spekulují i historikové umění, neboť jejich názory na autorství se u některých prací rozcházejí. V této skupině děl se nebudeme zabývat pracemi saského mistra ztracenými ve 2. světové válce, které známe pouze z fotografií a soupisu W. Hentschela⁶³. Pokusíme se shrnout dosavadní názory na to, která díla jsou s jistotou připisována našemu mistrovi i ta díla, o kterých se vedou debaty. Dále se pokusíme definovat vlivy a společné znaky jednotlivých děl a určit, zda se jedná o práci řezbáře, či zda na ní a v jakém měřítku participovala dílna.

5.1 Oltář z Dohny

Podle tohoto křídlového oltáře bývá nazýván náš řezbář Mistrem oltáře z Dohny, když ještě působil v Sasku. Dohna je malé městečko ležící asi 8 km od Pirny. Kostel Panny Marie se zde nacházel už v polovině 13. století, roku 1489 zde proběhla pozdně gotická přestavba.⁶⁴ Zřejmě kvůli této přestavbě sem byl objednan i nový pozdně gotický oltář.

Oltář Panny Marie je křídlová archa. Ve střední skříni jsou pod vyřezávaným obloukem s rozvilinami a rostlinnou ornamentikou umístěny na řezaných podstavcích tři plnoplastické ženské postavy téměř v životní velikosti⁶⁵. Uprostřed stojí Madona s dítětem v pravé a s žezlem v levé ruce. Po její pravici se nachází sv. Kateřina a po levici sv. Barbora [1]. Na křídlech jsou v nízkém reliéfu vyvedeny sv. Markéta a sv. Dorota.



[1] Madona se sv. Kateřinou a sv. Barbarou, střední skříň oltáře z Dohny, 1518, polychromované zlacené dřevo, kostel Panny Marie, Dohna.

⁶² ŠEVČÍKOVÁ 1976, nepag.

⁶³ HENTSCHEL 1973, kat. číslo 128, 161, 171, 172.

⁶⁴ <http://www.kirche-dohna.de/geschichte.html>, vyhledáno 17. 3. 2012

⁶⁵ O bližších rozměrech soch literatura mlčí.

V predele je umístěn reliéf se stětím sv. Jana Křtitele. Na malovaných částech oltáře (při zavření pohyblivých křídel) můžeme vidět sv. Michaela a sv. Štěpána, na zavřených křídlech pak Zvěstování a Navštívení, dále Narození a Adoraci Krista, a na pravém statickém křídle se nachází sv. Mikuláš a sv. Jiří. V oltářním nástavci jsou umístěny sochy sv. Jana Evangelisty, Nejsvětější Trojice a sv. Vavřince.

Na oltář bylo použito blíže neurčené dřevo. Polychromie je původní s pozdějšími doplňky a renovacemi, ale celkový stav je velmi dobrý. Oltář datován za sv. Dorotou rokem 1518.⁶⁶ Dodnes se nachází na původním místě v utrakvistickém kostele Panny Marie v Dohně.

Spojení řezané a malované části naznačuje, že se na oltáři zřejmě podílela dílna. To potvrzuje I. Sandner⁶⁷, od něhož se dozvídáme, že kolem roku 1480 určitě v Pirně působila dílna. O čem se ale spekuluje, je, zda oltář zhotovila dílna usazená v Pirně, nebo zda jde o dílnu z Freibergu, který měl na Pirnu značný vliv. Většina badatelů se ale přiklání k tomu, že spíše než o dílnu freiberskou šlo o dílnu usazenou v Pirně.

5.2 Oltář z Markersbachu

Markersbach leží asi 16 km od Pirny, jedná se o obec spadající pod obvod Bad Gottleuba-Berggießhübel.

Mluvíme-li o oltáři z Markersbachu, máme na mysli už pouhé fragmenty z něj. Čeho se nám z něj dochovalo, je asi toliko: téměř plnoplastické figury⁶⁸ Madony, sv. Marie Magdalény a sv. Kateřiny a dále tři menší postavy Boha Otce, sv. Petra a sv. Pavla [2], které byly pravděpodobně umístěny v nástavci oltáře a konečně reliéf s námětem Klanění tří králů⁶⁹, který byl umístěn v predele.

Sochy jsou řezané z blíže nespécifikovaného dřeva, polychromované a zlacené. Až na pár ulomených rukou několika postav a chybějícího meče sv. Kateřiny jsou figury zachovalé. To ale bohužel nemůžeme říct o reliéfu. Ten je



[2] Bůh Otec se sv. Pavlem a sv. Petrem; Madona se sv. Marií Magdalénou a sv. Kateřinou, kolem 1520, polychromované zlacené dřevo, Drážďany, Staatliche Kunstsammlungen Dresden.

⁶⁶ ŠEVČÍKOVÁ 1976, nepag.

⁶⁷ SANDNER 1993, 307.

⁶⁸ Bůh Otec, 68,5 cm, sv. Pavel, 63 cm, sv. Petr, 62 cm; Madona, 117 cm, sv. Marie Magdaléna, 115 cm, sv. Kateřinou, 117 cm.

⁶⁹ Rozměr je 63 x 80 cm.

evidentně ohořelý. Od W. Hentschela⁷⁰ se dozvídáme, že oltáři shořela obě oltářní řezaná křídla, stejný osud měl mít zřejmě i reliéf s Klaněním tří králů, naštěstí se ale zachoval alespoň v takto poškozeném stavu [3]. Díky černobílé fotografii, která byla pořízena před poškozením [4], můžeme alespoň vidět, jak reliéf vypadal před ohořením.

Původně se oltář nacházel v kostele v Markersbachu, později ho literatura dokládá ve sbírkách zámku Albrechtsburg v Míšni⁷¹ a dnes tyto fragmenty nalezneme v Staatliche Kunstsammlungen Dresden, konkrétně v Albertinu, kde se nachází sochařská sbírka.



[3] Klanění tří králů, reliéf z predely oltáře z Markersbachu, kolem 1520, polychromované zlacené dřevo, Drážďany, Staatliche Kunstsammlungen Dresden.

[4] Klanění tří králů, reliéf z predely oltáře z Markersbachu, kolem 1520, polychromované zlacené dřevo, foceno před poškozením, Deutsche Fotothek.

Jak jsme již naznačili v předchozí kapitole, Madona z Markersbachu [5] je stejným ikonografickým typem jako Maidburgova Madona z Freibergu [6], kde se náš mistr zřejmě školil. Pokud půjdeme ještě dál, nalezneme i Maidburgův vzor, a to Riemenschneiderovu berlínskou Madonu, což byla jedna z jeho pozdních prací [7]. Odtud tedy také můžeme vysledovat přejaté Riemenschneiderovy kompozice, kde freiberská Madona byla zprostředkovatelem vzorů. U Mistra oltáře z Dohny můžeme vidět stejně dodržené, ač zhrublé kompoziční téma a na rozdíl od předchozích prací mistra i rozepnutí do mohutné šíře, esovité prohnutí Madony a skladbu drapérie. V tomto směru ale bohužel řezbář dál nešel a neúměrného rozepnutí využil pouze k lineárnímu opisu v nízkém reliéfu. J. Ševčíková⁷² tento oltář bez bližšího odůvodnění připisuje dílně mistra a klade dobu jeho vzniku mezi roky 1515-1520. Pokud porovnáme obě madony, z oltáře z Dohny a z Markersbachu, můžeme vidět poněkud nižší kvalitu zpracování obličejů a některých detailů, ale stále rozpoznáme podobné formální znaky, jako například tvar brady, úst či očí. Z tohoto důvodu se přikláním k názoru, že zhotovení oltáře z Markersbachu má na svědomí dílna řezbáře.

⁷⁰ HENTSCHEL 1973, č. 128, obr. 184.

⁷¹ Ještě v roce 1993 se fragmenty oltáře nacházely v muzeu na zámku Albrechtsburg v Míšni.

⁷² ŠEVČÍKOVÁ 1976, nepag.



[5] Madona z Markersbachu, kolem 1520, polychromované zlacené dřevo, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Drážďany.



[6] Madona z Freibergu, Franz Maidburg, 1513, kámen, v životní velikosti, kaple sv. Anny, Freiberg.



[7] Madona tzv. berlínská z Tauberbischofsheimu, Tilman Riemenschneider, kolem 1520, lipové dřevo, Bode-Museum, Berlín.

5.3 Oltář z Reinhardtsdorfu

Městečko Reinhardtsdorf-Schöna leží na samé hranici Čkosaského Švýcarska. Od Pirny se nachází asi 25 km daleko. Kostel, ve kterém se oltář nachází, byl vystavěn už ve 13. století a přestavěn na počátku 16. století. V roce 1523 byl přestavěný kostel vysvěcen biskupem Janem VII. z Míšně.⁷³ Můžeme tedy předpokládat, že stejně jako u kostela v Dohně, sem byl objednaný nový pozdně gotický oltář.

Křídlový oltář s námětem sv. Anny Samětřetí [8] se dnes nachází na epištolní straně lodi kostela, hned vedle barokní kazatelny. Oltář, původně jako hlavní oltář v presbytáři kostela, se na toto místo dostal roku 1681, kdy jeho čelní umístění nahradil barokní oltář, který se tam nachází dodnes. Archa byla poté po více než století uložena v muzeu v Drážďanech a na žádost církevní rady byla navracena v lednu 1945 zpět do Reinhardtsdorfu⁷⁴, což ji pravděpodobně zachránilo před zkázou v bombardovaných Drážďanech o několik týdnů později.

⁷³ http://www.wandern-saechsische-schweiz.de/Steine_Reinhardtsdorfer_Kirche.htm, vyhledáno 17. 3. 2012

⁷⁴ Ibidem, vyhledáno 17. 3. 2012



[8] Oltář z Reinhardtsdorfu, 1521, polychromované zlacené dřevo, Reinhardtsdorf.

Střední část oltáře tvoří nízký reliéf se sv. Annou Samotřetí⁷⁵, sedící pod jakýmsi baldachýnem, řezaný vnitřek křídel zobrazuje na levé straně sv. Václava a sv. Víta, na pravé sv. Martina a Mikuláše. Vnější strany křídel jsou malované⁷⁶ a zobrazují vlevo sv. císaře Jindřicha II. a vpravo sv. Wolfganga. Forma řezeb je opět, jako u oltáře z Markersbachu, rustikálnější, pokusy o zvládnutí perspektivy v architektuře stále trochu pokulhávají, což můžeme vidět v klenbě nad ústředním výjevem. Díky tomuto připsala J. Ševčíková⁷⁷ oltář dílně. Řezaná křídla vykazují ještě nižší úroveň zpracování, takže se může zdát pravděpodobné, že na oltáři se podílelo více rukou z dílenského provozu, též malby na druhé straně křídel tomu tak napovídají. Rozměry oltáře nejsou uvedeny. Ve střední skříni mezi sv. Annou a Marií je vyrytý letopočet 1521. Ten se také považuje za vznik oltáře. Vzhledem k tomu, kdy byl kostel vysvěcen (1523), můžeme vznik tohoto oltáře v roce 1521 považovat za pravděpodobný.

Jak jsme již uvedli výše, kvůli rozšiřující se reformaci zakázky na řezané archy po roce 1522 v saské oblasti téměř mizí a z této doby víme o větším přesunu nejen řezbářů, ale i jiných umělců na druhou stranu Krušných hor – do Čech, kde takovou „vstupní bránu“ představovalo město Most. Je možné uvažovat, že tímto směrem se vydal i náš řezbář s dílnou a dá se tedy předpokládat, že po oltáři z Reinhardtsdorfu víc hlavních děl od mistra v saské oblasti nevzniklo. Saským oltářům se ještě před J. Opitzem věnoval W. Junius, který je ale nestavěl do souvislosti s osobností našeho mistra. Literaturu od něj se mi bohužel přes hledání nepodařilo nalézt.

⁷⁵ V Sasku byl kult sv. Anny Samotřetí, patronky hornictví, hojně pěstován. Ze Saska se kult rozšířil a nabyl obliby i v horních městech severozápadních Čech, jakým byl Most nebo Krupka.

⁷⁶ http://www.wandern-saechsische-schweiz.de/Steine_Reinhardtsdorfer_Kirche.htm, vyhledáno 17. 3. 2012

⁷⁷ ŠEVČÍKOVÁ 1976, nepag.

5.4 Fragments oltáře sv. Václava z Libkovic

Libkovice je jméno bývalé obce, která se nacházela asi 18 km od Mostu. Obec ležela severovýchodně od obce Mariánské Radčice. Tento sídelní útvar byl zlikvidován kvůli těžbě hnědého uhlí v roce 1992. Poslední zůstatek po obci, pseudorenesanční kostel sv. archanděla Michaela z let 1893-95, byl srovnán se zemí o deset let později. Paradoxní je, že v prostoru k těžbě nakonec nikdy nedošlo. Dnes jsou Libkovice jako místní část a katastrální území součástí obce Mariánské Radčice.⁷⁸

První, kdo se tímto oltářem zabýval, byl J. Opitz⁷⁹ ve svém katalogu k výstavě, v němž ho bez jakéhokoliv objasnění řadí do okruhu prací Pancratia Gruebera. Toto tvrzení později vyvrací J. Ševčíková s tím, že souvislost s Grueberem není prokázána a naopak staví oltář do blízkých souvislostí s freiberskými školami.⁸⁰ Opitzův článek v časopise *Umění*⁸¹, který vyšel rok po výstavě, je ohlédnutím se za výstavou a jejím shrnutím, ale zmínku o oltáři už zde nenajdeme, je zde pouze vyfocen. Libkovický oltář se sv. Václavem ještě jednou staví J. Opitz do okruhu mosteckého svorníku a blíže k „řezbáři strahovského oltáře“⁸². Nějak významněji se jím ale nezaobírá. Ve své práci i J. Ševčíková uvádí oltář ve volnějším vztahu k dílu Mistra mosteckého krucifixu⁸³. Dál rozvíjí myšlenku o spojitosti Mistrů mosteckého krucifixu a doksanské archy z hlediska užívání riemenschneiderových předloh, reminiscencí na saské umění a formálního názoru. Jejich díla řadila do jediného uměleckého okruhu, „jehož těžiště se přesouvá do blízkosti doksanské archy“⁸⁴.

Samotný oltář byl třídílnou křídlovou archou [9]. Dnes jsou známé pouze fragmenty tohoto oltáře. Ústřední výjev tvoří sv. Václav, po jeho levici drží svůj atribut sv. Vavřínek. Po Václavově pravém boku stojí postava biskupa, podle J. Opitze se jedná o sv. Řehoře, J. Ševčíková postavu určila jako sv. Urbana. Osobně se přiklání k názoru Ševčíkové, jelikož sv. Urban je patronem vinařů a postava z oltáře drží v levé ruce atribut, který by mohl být vinným hroznem. Na levém křídle vidíme sv. Martina a na pravém se nachází sv. Vít⁸⁵. Postavy oltáře s původní polychromií jsou vcelku dobře zachovány, chybí jen korouhev či kopí sv. Václava, pravděpodobně biskupova berla a ulomeno je držadlo roštu s Vavřincovými prsty. Renesanční ornamentální výplně jsou částečně poškozeny, zlacený tlačný ornament na pozadí je zčernalý a v pozadí křídel je nový nátěr.

Původní umístění oltáře bylo v kostele sv. archanděla Michaela v Libkovicích u Mostu, poté byl přemístěn do klášterní galerie v Oseku. Na základě rozhodnutí Národní kulturní komise byla ale osecká opatská galerie roku 1949 rozdělena a přemístěna do NG v Praze a do muzea v Teplicích - do Teplic se dostala díla dle tehdejších kritérií

⁷⁸ <http://zpravodajstvi.ecn.cz/index.htm?x=137143>, vyhledáno 18. 3. 2012

⁷⁹ OPITZ 1928, 41, kat. č. 175.

⁸⁰ ŠEVČÍKOVÁ 1965, 10-11.

⁸¹ OPITZ 1930, 526-550.

⁸² OPITZ 1931, 29, obr. 8.

⁸³ Zde vyděluje z pojmu mosteckého mistra samostatnou osobnost, a to mistra mosteckého krucifixu.

⁸⁴ ŠEVČÍKOVÁ 1965, 57-58.

⁸⁵ Střední skříň měří 120x77 cm, křídla 120x38 cm a výška reliéfních figur z křídel je 72 a 73 cm.

nižší kvality⁸⁶. V teplickém muzeu se také oltář nacházel do roku 1987, poté byl z teplického muzea převeden do správy Národního památkového ústavu, pracovištěm v Ústí nad Labem, a jeho fragmenty umístěny v děkanském kostele Nanebevzetí Panny Marie v Mostě, který pod tento úřad spadá. Restauraován byl roku 1987 M. Černou a H. Kohlovou⁸⁷.

Starší zmínka o dataci oltáře uvádí jeho vznik po roce 1520, novější už pracuje s datem po 1521. Bližší konfrontací s doksanskou archou, a tím i vplynuté zdůvodnění připsání tohoto díla a archy jednomu umělci, se budeme zabývat v podkapitole Doksanská archa.



[9] Oltář sv. Václava z Libkovic, po 1521, polychromované zlacené dřevo, fragmenty v kostele Nanebevzetí Panny Marie, Most.

5.5 Zmrtvýchvstalý Kristus

Prvně J. Opitz sochu zmiňuje roku 1931, kde dává do souvislosti závislost forem mezi tímto Kristem a Riemenschneiderovým Judou Tadeášem z würzburského dómu. Zejména plášť spasitele porovnává s pláštěm würzburské plastiky, především motivy „špičatění“, které vypadají téměř jako kopírované. Nicméně hlava a provedení vlasů jsou právě tak měkké, jako u jiných děl této skupiny⁸⁸. Zmínku o soše najdeme ještě ve

⁸⁶ <http://ces.mkr.cz/cz/psb.php?idpsb=255>, vyhledáno 18. 3. 2012

⁸⁷ MANNLOVÁ 1988, nepag.

⁸⁸ OPITZ 1931, 31-32.

stati J. Homolky a J. Kropáčka, ve které tvrdí, že podání obličeje i realisticky odpozorovaného těla a monumentální vržení drapérie prozrazuje vztah k Hansi Wittenovi i k vrcholnému dílu mistra freiberských apoštolů a uvádí, že problematika této sochy je neobyčejně složitá⁸⁹. Tím bychom vysvětlili přejímané formy z předloh, v jejichž přebírání byl náš mistr tak zdatný. Podle Ševčíkové má Kristus leccos společného se sv. Václavem z archy doksanské. Obě figury mají stejný postoj, mírné esovité prohnutí těla dané kontrapostem a příbuzností gesta. Se stejným dekorativním zřetelem je provedena i modelace roucha, která pozbývá jasné formulace záhybů a precizního zpracování. I přes rozdíl kvality, pro který nemůžeme bez rozporu připsat obě díla jedné ruce nebo dílně jednoho mistra, stojí Kristus poměrně blízko našemu okruhu⁹⁰.

Jedná se zřejmě o jednu z prvních prací, kterou zhotovil náš řezbář po příchodu do Čech. Díky tomu je její datování po roce 1521 celkem pravděpodobné.

Jeho původní proveniencie je neznámá. Ví se jen, že roku 1923 byl zakoupen Národní galerií od F. Adamce z Prahy. Kristus se dodnes nachází ve sbírce Národní galerie v Praze⁹¹. Jedná se o plně plastickou polychromovanou figuru, 110 cm vysokou. Dnes postavě chybí levá ruka a chodidlo a jsou znatelné drobnější úlomky pláště [10], ale díky starší fotografii [11] můžeme Krista vidět ještě v plné kráse. Vzhledem k postavení a gestu levé ruky, tedy dokud ji ještě měl, se můžeme domnívat, že v ní držel prapor, který je u tohoto ikonografického typu celkem častý⁹². Plastiku restauroval K. Stádník roku 1963.



[10] Zmrtvýchvstalý Kristus-dnešní podoba, po 1521, polychromované dřevo, Národní galerie v Praze.

[11] Zmrtvýchvstalý Kristus-podoba sochy z roku 1931, po 1521, polychromované dřevo, Národní galerie v Praze.

⁸⁹ HOMOLKA/KROPÁČEK 1966, 135.

⁹⁰ ŠEVČÍKOVÁ 1965, 49.

⁹¹ Nachází se zde pod inventárním číslem P 193.

⁹² ROYT 2007, 313, heslo Zmrtvýchvstalý Kristus.

5.6 Sv. Dorota ze Želenic

Želenice jsou malou obcí ležící cca 11 km od Mostu. Kostel sv. Václava zde byl zbudován již ve 14. století a roku 1993 zrenovován.⁹³

Prvně se o sv. Dorotě [12] dozvídáme opět od J. Opitze⁹⁴, kde ji řadí do okruhu mistra mosteckého svorníku, dále nalezneme jen zmínku o rok později⁹⁵. V další své práci⁹⁶ ji klade již do souvislostí s Madonou ze Želenic. Zde poukazuje na podobnosti v mnoha ohledech, bez kterých bychom je dnes nemohli přičítat stejnému mistru. Formulace tvarů je u Doroty těžší, nos má uražený, ale i přesto můžeme v porovnání tváří obou žen najít jisté podobnosti [13] a [14]. Obě sochy jsou figury reliéfové a rozdíly, které ztěžují připsání jedné ruce, mohou být například v tom, že u želenické madony se předpokládá její umístění jako ústřední postavy v oltáři, zatímco Dorota byla nejspíš umístěna v křídle. Napovídá tomu i přísnější složení a stylizace šatu Doroty. Ale není řečeno, že by se mělo jednat o tentýž oltář. Přes tyto rozdílnosti ale vykazují obě figury mimořádně blízké stylistické souvislosti. Ze zkušeností víme, že na jedné oltářní postavě mohlo pracovat až několik rukou. J. Ševčíková⁹⁷ ji ale pro stylistické a formální pojetí řadí blíže spíše k figurám doksanské archy, než k madoně želenické. Dále tvrdí, že



[13] Sv. Dorota ze Želenic – detail, po 1521, dřevo bez polychromie, kostel Nanebevzetí P. Marie, Most.

[14] Madona ze Želenic - detail, po 1521, polychromované zlatené dřevo, kostel Nanebevzetí P. Marie, Most.

[12] Sv. Dorota ze Želenic, po 1521, dřevo bez polychromie, kostel Nanebevzetí P. Marie, Most.

je na postavě Doroty patrnější vliv saského umění z okruhu freiberského mistra, ale u drapérie předpokládá převažující tendence Riemenschneiderovy.

⁹³ <http://www.zelenice.cz/obec-zelenice/historie>, vyhledáno 24. 3. 2012

⁹⁴ OPITZ 1928, 40, kat. číslo 170.

⁹⁵ OPITZ 1930, 544.

⁹⁶ OPITZ 1931, 21-23.

⁹⁷ ŠEVČÍKOVÁ 1965, 46-48.

Sv. Dorota je vyvedena v nízkém reliéfu⁹⁸, pravděpodobně tedy bývala usazena v oltářním křídle. Původně byla polychromovaná, dnes jde tato polychromie stěží poznat. Postava ženy stojí v dobovém šatu s mírně nakloněnou hlavou, levou rukou si drží nahnutou drapérii a zároveň přijímá košík s ovocem a květinami od malého dítěte. Hlava Doroty je puklá, s uraženým nosem. Poškozena je i část košíku, noha dítěte a podstavec. Reliéf restauroval J. Kotrba v letech 1962-63⁹⁹.

Datace sv. Doroty se různí. Ve starší literatuře převládá názor, že doba vzniku sochy je mezi lety 1510-1520. Novější zase předpokládá, že vznikla po roce 1521. Přikláním se k názoru novějšímu vzhledem k tomu, že Mistr pro kostel sv. Václava v Želenicích zhotovil ještě další sochu, želenickou madonu, která se datuje před rok 1530 a z hlediska vazeb těchto dvou soch mi pozdější datování přijde logičtější. Původně se tedy socha nacházela v kostele sv. Václava v Želenicích u Mostu, od roku 1927 v muzeu v Bílině, poté v regionálním muzeu v Teplicích a roku 1987 byla z teplického muzea převedena do správy Národního památkového ústavu, pracovištěm v Ústí nad Labem, a umístěna v děkanském kostele Nanebevzetí Panny Marie v Mostě, který pod tento úřad spadá.

5.7 Madona ze Želenic

Na Madonu ze Želenic [15] zapůsobily ponejvíce Riemenschneiderovy vlivy. Těsně před výstavou v roce 1928 byla objevena tato madona, která na první pohled připomínala madony Riemenschneidera, a to jeho již výše zmiňovanou berlínskou madonu a madonu frankfurtskou, jak uvádí J. Opitz a dále píše, že tento přejatý vliv je patrný ve výrazné skladbě záhybů pláště [16] a [17], kterou mistr uměle opisuje od obou německých madon, opakuje i provedení rukávu pláště u levé ruky madony. Oproti tomu obličej madony a dítěte připisuje zase saským typům¹⁰⁰. Madona ze Želenic je vlastně jen skromnou ozvěnou slavnostně vážných madon ve Frankfurtu a v Berlíně. Nemá sice jejich vážnost a velikost, ale vidíme, že autor se snažil v mezích svých sil, aby svoje dílo přiblížil k dílům mistrovým a přejal, třeba ve zjednodušení, jeho výraz s věcným pochopením. Avšak největší umělecký projev ve směru riemenschneiderovském u nás značí archa z Doksan, o které se zmíníme později¹⁰¹.

Jak již bylo řečeno v kapitole o sv. Dorotě, je želenická madona nejspíš ústřední postavou z řezané skříně nějakého oltáře. Štíhlá postava madony v mírném esovitém prohnutí stojí na srpku měsíce a drží dítě, které je vcelku vysoko posazené a svou levou ručkou se přidržuje matky. Polychromovaná dřevěná postava madony¹⁰² je až na poškozenou korunu intaktní, restaurována byla roku 1987 M. Černou a H. Kohlovou¹⁰³.

⁹⁸ Výška figury se v literatuře pohybuje mezi 86-89 cm.

⁹⁹ MANNLOVÁ 1988, nepag.

¹⁰⁰ OPITZ 1931, 18-26.

¹⁰¹ LIŠKA 1964, 498.

¹⁰² Literatura uvádí výšku sochy 80-81 cm.

¹⁰³ MANNLOVÁ 1988, nepag.



[15] Madona ze Želenic, před 1530, polychromované zlacené dřevo, kostel Nanebevzetí P. Marie, Most.



[16] Madona tzv. berlínská z Tauberbischofsheimu - detail, T. Riemenschneider, kolem 1520, lipové dřevo, Bode-Museum, Berlin.



[17] Madona z Frankfurtu nad Mohanem - detail, T. Riemenschneider, kolem 1520, šedý pískovec, Frankfurt nad Mohanem.

Původní umístění bylo v kostele sv. Václava v Želenicích u Mostu, od roku 1927 se socha nacházela v muzeu v Bílině, poté umístěna v expozici teplického muzea a v roce 1987 byla tak jako sv. Dorota ze Želenic převedena do správy Národního památkového ústavu, pracovištěm v Ústí nad Labem, a umístěna v děkanském kostele Nanebevzetí Panny Marie v Mostě, který pod tento úřad spadá. Datace bývá kladena před rok 1530.

5.8 Sv. Dorota z kostela sv. Materny v Ústí nad Labem

Ústí nad Labem je okresní město ležící na Labi. Od Mostu je vzdáleno zhruba 45 km. Kostel sv. Materny zde byl doložen již ve 14. století, ve století 17. barokně přestavěn a roku 1895 stržen. Většina jeho vnitřního vybavení byla přemístěna do Muzea města Ústí nad Labem.¹⁰⁴

¹⁰⁴ <http://www.usti-nl.cz/dejiny/19stol/ul-5-40.htm>, vyhledáno 24. 3. 2012

Otázku přiřazení sv. Doroty z někdejšího kostela sv. Materny v Ústí nad Labem do naší skupiny měla prokázat litoměřická výstava z přelomu let 1976 a 1977. Kromě J. Ševčíkové¹⁰⁵ a O. Votočka¹⁰⁶ se o Dorotě nikdo víc nezmiňuje. Nezbyvá než figuru porovnat s více díly a případně ji připsat našemu okruhu či naopak ji z něj vyloučit.

Postava s původní polychromií zhotovená ve vysokém reliéfu zobrazuje sv. Dorotu ve třičtvrtěním pravém profilu. Dorota [18] je zde zobrazena jako mladá krásná žena, jakou prý dle legend také byla, v dobově módním kostýmu s tvarově bohatými, dvakrát nabíranými rukávci. Na sukni jsou vyvedeny záhyby v dlouhých, úzkých řasách. Svrchní roucho splývá dolů ve větších plochách s částečně promačkávanými záhyby. V levé ruce drží Dorota košíček s červenými a bílými květy.



[18] Sv. Dorota z kostela sv. Materny v Ústí n. Labem, 1520-1530, polychromované dřevo, SČGVU Litoměřice.

Natočení postavy a námět světičky nás může vést k domněnce, že i tato Dorota byla kdysi součástí oltáře. Její natočení by mohlo odpovídat umístění v levém křídle oltáře. Dřevěná socha je 118 cm vysoká se zbytky původní polychromie, inkarnát je intaktně zachován. Poškození nalezneme jen drobná, jako jsou například dva chybějící prsty, po restaurování J. Tesařem odstraněny blíže nespecifikované pozdější doplňky. Roku 1982 byla socha restaurována ještě jednou, a to O. Jeřábkovou a E. Votočkovou¹⁰⁷.



[19] Sv. Dorota ze Želenic - detail, po 1521, dřevo bez polychromie, kostel Nanebevzetí P. Marie, Most.



[20] Madona ze Želenic - detail, po 1521, polychromované zlatené dřevo, kostel Nanebevzetí P. Marie, Most.



[21] Sv. Dorota z kostela sv. Materny v Ústí n. Labem - detail, 1520-1530, polychromované dřevo, SČGVU Litoměřice.

¹⁰⁵ ŠEVČÍKOVÁ 1976, nepag.

¹⁰⁶ VOTOČEK 1984, nepag.

¹⁰⁷ Ibidem, nepag.

Datace se pohybuje mezi lety 1520-1530. Původně byla socha umístěna ve špitálním kostele sv. Materny v Ústí nad Labem, po zrušení špitálu umístěna v děkanském kostele tamtéž. Poté snad v muzeu v Trmicích, deponováno v Muzeu skla a bižuterie v Jablonci nad Nisou. Dnes se socha nachází v depozitáři Severočeské galerie výtvarného umění v Litoměřicích.

Pokusíme se porovnat některé formální znaky sochy sv. Doroty s o něco málo staršími díly této skupiny. Se sv. Dorotou ze Želenic a s madonou stejné proveniencence. Na první pohled můžeme vidět jisté podobné znaky v posazení hlavy na krk, který je u všech tří světíc modelován velice podobně. Krk se dále napojuje na velice úzká, dolů směřovaná ramena. Více podobností si všimneme v detailním zobrazení [19], [20] a [21]. Podobné modelace hlav jsme si už všimli mezi oběma želenickými figurami. Pokud porovnáme vejcovité tvary hlav s dvojitými podbradky, úzkými, pevně semknutými rty a delším úzkým nosíkem – tedy s výjimkou želenické Doroty, který u kořene plynule přechází v obočí, je více než pravděpodobné, že tyto tři postavy patří do stejné skupiny. Všimněme si ještě velice podobného momentu v řezbě vlasů u Doroty ústecké a madony želenické. Co se týče drapérie, nabízí se příbuznost nabíraných rukávů obou Dorot, které byly v tehdejší době zřejmě velmi módní. Skladba záhybů pláště je nejkvalitněji provedená u želenické madony, ale podobné momenty najdeme v záhybech i u ostatních dvou světíc. Přiklonila bych se tedy k připsání sv. Doroty z kostela sv. Materny v Ústí nad Labem do skupiny kolem našeho mistra.

5.9 Střední část oltáře s anděly nesoucími svatostánek

Toto dílo známe pouze z literatury regionálního rozsahu. První zmínku o něm uvedl O. Votoček¹⁰⁸, když v článku vyjmenoval několik děl v provenienci litoměřické galerie, které byly či budou restaurovány, dále ho v katalogu¹⁰⁹ roku 1964 uvedl už jako samostatné katalogové heslo a jako autora určil kvůli malovaným křídům Mistra Slavětínského oltáře. V novějším katalogu¹¹⁰ už jako autory oltáře uvádí mistry dva - slavětínského a mistra oltáře z Dohny.



[22] Řezaná skříň se dvěma anděly - varianta k řezané skříni oltáře slavětínského, 1520-1530, polychromované zlatčené dřevo, SGVU Litoměřice.

¹⁰⁸ VOTOČEK 1957, 17-19.

¹⁰⁹ VOTOČEK 1964, 14, kat. číslo 36.

¹¹⁰ VOTOČEK 1983, nepag.

Původně se vědělo pouze o jednom malovaném oltářním křídle, se sv. Václavem a P. Marií neznámého původu a neopravené. Teprve později byly nalezeny řezaná skříň [22] a pravé křídlo. Zavřený oltář představuje scénu Zvěstování P. Marii, která je téměř variantou stejného námětu na křídlech doksanského oltáře, otevřený měl na vnitřní straně levého křídla již zmíněnou postavu sv. Václava a na pravém křídle mladšího bezvousého sv. Víta s palmovou ratolestí a zlatým jablkem. Střední část oltáře je řezaná: dva zlatení andělé s velikými křídly, pojednaní v nízkém a dosti hrubém reliéfu, stojí na konsolách po stranách řezaného portálu či okna s vysokými fiálami a zbytky poškozených křížových kytic. Jde o zřejmou variantu střední části oltáře Slavětínského. U obou těchto oltářů se předpokládá, že se při eucharistii do tohoto portálku mezi anděly, ukládalo tělo Páně. Nově nalezené díly byly zrestaurovány, neboť vykazovaly známky velkého poškození, a sesazeny do původního celku¹¹¹. Restaurování provedli v letech 1951-52 manželé L. a B. Slánský a znovu v roce 1982 O. Jeřábková s E. Votočkovou.

Původní provenience není známá. Literatura od počátku zmiňuje umístění v Severočeské galerii výtvarného umění v Litoměřicích. Dnes se zde oltář nachází ve stálé expozici pohromadě s křídly.

Vzhledem k hrubší formě, než uvidíme u řezané střední části oltáře slavětínského, připisuje J. Ševčíková tento oltář dílně řezbáře. Dále ho datuje mezi léta 1520-1530¹¹², Votočkova datace zůstává bez objasnění okolo roku 1540. Vzhledem k dataci oltáře slavětínského bych souhlasila spíše s názorem Ševčíkové.

5.10 Madona z Počedělic

Obec Počedělice se nachází přibližně 7 km východně od Loun na řece Ohři. Kostel sv. Havla ze 14. století stojí dodnes v jihozápadní části obce.

První zmínka o madoně je z roku 1897¹¹³, kde je nesprávně datovaná do 15. století. Madonu z Počedělic [23] dává do souvislostí s okruhem J. Opitz už roku 1930, o rok později tuto malou sochu Panny Marie s dítětem¹¹⁴ uvádí ve své stati a upozorňuje na její chybné připsání do 15. století. Od něj též víme, že malá oltářní skříň, ve které byla umístěna původně, byla vyměněna za obraz a umístěna pod emporou s varhany¹¹⁵.



[23] Madona z Počedělic, 1520-30, polychromované zlatené dřevo, oblastní muzeum Louny.

¹¹¹ Střední část měří 165x134 cm, křídla mají 164x66 cm.

¹¹² ŠEVČÍKOVÁ 1976, nepag.

¹¹³ MATĚJKA 1897, 54.

¹¹⁴ Výška 53 cm.

¹¹⁵ OPITZ 1931, 29-31.

Setkáváme se tu se stejným problémem jako u ústecké sv. Doroty. Připsání do naší skupiny nebylo jednoznačně určené. I zde se tedy pokusíme porovnat společné znaky, pokud nějaké jsou, s ostatními sochařskými pracemi tohoto okruhu.

Na první pohled je madoně počedělické nejbližší madona z doksanského oltáře. Je možné, že se řezbář rozpomněl i na svou ranou práci z Dohny, jelikož i ta vykazuje velmi podobné obličejové rysy. Jestliže všechny tři madony porovnáme v detailech [24], [25] a [26], uvidíme velice podobný obličejový typ: všechny mají výrazné podbradky, úzká, pevně semknutá ústa a totožné klenutí obočí. V porovnání drapérií [27] a [28] rovněž nacházíme identické momenty. Celková forma draperie je u počedělické madony více podobná madoně doksanské v rozepnutí hmoty do šíře, jen je méně kvalitně provedená.



[24] Madona z Dohnského oltáře - detail, 1518, polychromované, zlacené dřevo, kostel Panny Marie, Dohna.



[25] Madona z Doksanské archy - detail, 1534, polychromované, zlacené dřevo, Strahovská obrazárna, Praha.



[26] Madona z Počedělic - detail, 1520-30, polychromované, zlacené dřevo, oblastní muzeum Louny.

Podle tohoto srovnání s dalšími dvěma díly soudím, že je velmi pravděpodobné, že socha madony z Počedělic patří do námi sledované skupiny. Do okruhu dílny figuru zařadila i J. Ševčíková a datovala ji mezi roky 1520-30¹¹⁶.

Socha byla nejspíš roku 1965 převezena z kostela sv. Havla v Počedělicích. Dnes se nachází v expozici oblastního muzea v Lounech¹¹⁷. Druhotně k ní byla připevněna jakási „záda“ s podstavcem a to z toho důvodu, aby se zřejmě dala nést v procesí na žerdí. Ta byla při restaurování roku 1990 D. Vachudovou odstraněna. Přes uražené části pláště a ztrátu korunky je socha intaktní.



[27] Madona z Doksanské archy - detail, 1534, polychromované, zlacené dřevo, Strahovská obrazárna, Praha.



[28] Madona z Počedělic - detail, 1520-30, polychromované, zlacené dřevo, oblastní muzeum Louny.

¹¹⁶ ŠEVČÍKOVÁ 1976, nepag.

¹¹⁷ Nachází se zde pod inventárním číslem H 572.

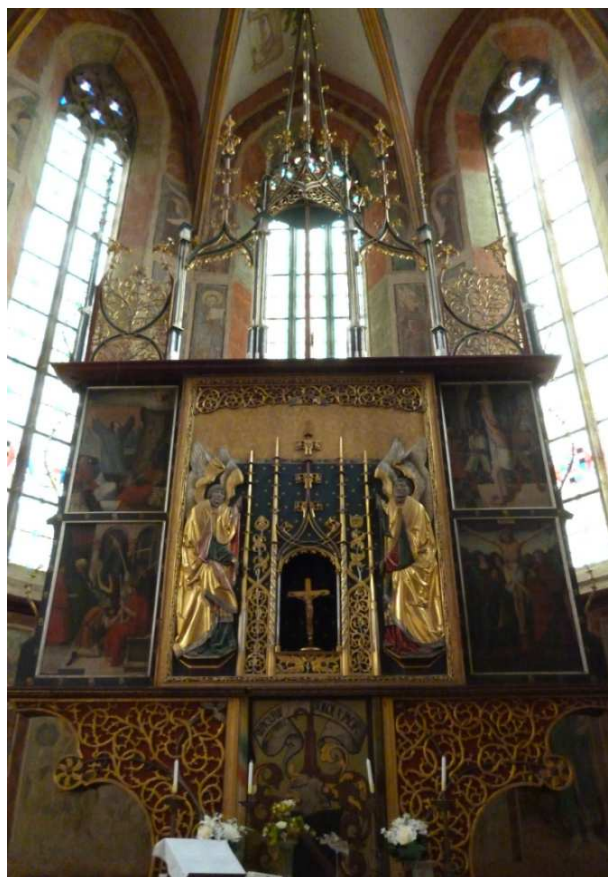
5.11 Slavětínský oltář

Slavětín je městysem asi 8 km východně od Loun. Dominantou je zde kostel sv. Jakuba Většího, což byl původně románský kostel pocházející z poloviny 13. století. Ve 14. století proběhla přístavba gotické kaple, dlouhého presbytáře a loď byla zvýšena. Interiér kostela pokryly koncem 80. let 14. století nástěnné malby.

Slavětínská archa [29] je plasticky zdobená ve své střední části, predele i baldachýnu oltáře. Dvě pevná a dvě pohyblivá křídla oltáře jsou oboustranně malovaná s pašijovými výjevy. V této práci se malovanými částmi křídel, které zhotovil tzv. Mistr slavětínského oltáře, zabývat nebudeme, jelikož k tomuto tématu přispěla v roce 2011 svou výbornou monograficky zpracovanou bakalářskou prací E. Csémyová, proto by bylo zbytečné se jím znovu detailněji zabírat. Nastíníme jen zhruba jeho osobnost, pro lepší pochopení spolupráce s naším Mistrem doksanské archy.

5.11.1 Mistr slavětínského oltáře

Tohoto malíře uvádí J. Pešina jako nejrozhodnějšího stoupence švábského umění, poslední pozoruhodnější osobnost českého malířství první poloviny 16. století. Je nazýván podle právě tohoto oltáře, který by měl být jeho nejrozsáhlejším a patrně i nejstarším dílem. Malíř zde zužitkoval grafické předlohy Dürerovy, a to v opravdu velikém rozsahu. Celá dlouhá série Dürerových dřevorytů a rytin z cyklů Života P. Marie i Velká Pašije padla za obětí malířovu kořistnictví. Je-li Mistr slavětínského oltáře z velké části poplatný Dürerovým předlohám, koření jeho umění slohově ve Švábsku, kde má nejblíže k Hansu Leonhardu Schäufoleinovi, nördlingenskému Dürerovu žáku



[29] Slavětínský oltář, 1531, řezané části polychromované zlatené dřevo, kostel sv. Jakuba Většího ve Slavětíně.

(kolem 1480-1538), na jehož pozdní sloh český malíř zřejmě svou koncepcí figury, chápáním krajiny a pokročilým tvarovým stylizmem¹¹⁸. Malíř spolupracoval s naším řezbářem na více dílech. Již jsme uvedli menší dílenskou variantu tohoto oltáře s malovanými křídly, kde je vyobrazen Sv. Václav, sv. Vít a při zavření Zvěstování P.

¹¹⁸ PEŠINA 1950, 91-92.

Marii. Další spolupráce proběhla na tomto oltáři a o tři roky později spolu vytvořili doksanský oltář s malovaným Zvěstováním a ještě později snad i archu ze Štětí, kde na malovaných křídlech vidíme sv. Václava se sv. Ludmilou. Malíř má i samostatně malovaný oltář s Proměněním Kristovým a několik samostatných malovaných křidel.

První zmínku o oltáři nalezneme z roku 1897, kdy B. Matějka¹¹⁹ zmínil oltář jen heslovitě, ale oltář je v knize vyfocen. F. Štědrý¹²⁰, farář kostela sv. Jakuba ve Slavětíně, sepsal historii městečka, kostela a sepsal taktéž kostelní inventář, v němž se mimo jiné, vyskytl i náš oltář s podrobným jeho popisem. Také K. Chytil¹²¹ ve svém článku o malířství naráží na plastickou část slavětínského oltáře. Tento jediný, spolehlivě datovaný oltář z celé skupiny, ve svých pracích J. Opitz pouze jmenuje, a to jako další oltář řazený k „želenické skupině“¹²². A. Liška ve své stati bez bližšího zdůvodnění vyřkl domněnku, že „archa slavětínská není téže ruky jako archa doksanská“¹²³. Předpokládal tím tedy existenci dílny nebo vyčlenil archu z naší skupiny vůbec, ač předtím uvedl ve spojitost postavy sv. Petra a Pavla z archy doksanské s postavami andělů z archy slavětínské? Velmi podrobně rozebrala tuto archu i archu doksanskou, ke které má stylově a slohově nejbližší, J. Ševčíková¹²⁴.

V každé části řezeb jde o jiné formální pojetí figur a jiný způsob řezbářského podání. Postavy andělů nesoucí svatostánek ve střední skříni upomínají svou celkovou



[30] Reliéf Poslední večeře z predely slavětínského oltáře, 1531, polychromované zlatené dřevo, depozitář Arcibiskupství pražského.



[31] Deska s erbem Sokolů z Mor kryjící reliéf Poslední večeře v predele slavětínského oltáře, 1531, tempera na dřevě, kostel sv. Jakuba Většího ve Slavětíně.

¹¹⁹ MATĚJKA 1897, 94-95.

¹²⁰ ŠTĚDRÝ 1899, 14-15.

¹²¹ CHÝTIL 1931, 26-29.

¹²² OPITZ 1931, 29 a 32.

¹²³ LIŠKA 1964, 498.

¹²⁴ ŠEVČÍKOVÁ 1965, 43-46.

konceptí na doksanské apoštoly. Vzájemná podobnost není jen v proporci figur, kompozičním rozvržení roucha, jeho modelaci a řezbářském zpracování, ale typy hlav připomínají i andělé nesoucí korunu madoně na doksanské arše. Vzájemný vztah obou prací vidíme nejen v kompozičním pojetí, ale i v technickém provedení, které je neméně kvalitní než u archy doksanské a vzbuzuje domněnku, že obě práce provedla jedna ruka.¹²⁵ Střední skříň má variantu v menší střední části oltáře v Litoměřicích, o kterém už byla řeč a který zřejmě zhotovila dílna.

Plastickou výzdobu predely tvoří reliéf Poslední večeře Páně [30], který v zrcadlovém obrácení¹²⁶ obměňuje vyhraněný ikonografický typ tohoto výjevu. Setkáváme se s ním v soudobé malbě a plastice, např. u reliéfu Poslední večeře z Betlémské kaple. Rozborem tohoto ikonografického typu se v širších souvislostech zabýval J. Kropáček. Tento výjev byl nejčastěji užíván v utrakvistických kancionálech a iluminovaných graduálech od doby pohusitské až do posledního desetiletí 16. století¹²⁷. Kompoziční uspořádání scény postrádá v tomto případě vnitřního sepětí figur. Pevnější vzájemný vztah je jen mezi postavami zobrazujícími ústřední děj vyjádřený přesvědčivým gestem Krista a živým pohybem Jidáše. Ostatní postavy se scény neúčastní a jen rozsazením okolo stolu budí dojem vzájemného spříznění. Někteří apoštolové svým typem a způsobem modelace rysů obličeje jeví určitou volnější vzájemný vztah s postavami doksanského oltáře¹²⁸.

Konečně nám zbývá řezaný oltářní nástavec, kde bývaly umístěny tři sochy. Největší, pod skvostným baldachýnem umístěná figura sv. Jakuba Většího, kterému je kostel zasvěcen, po jeho pravici sv. Petr a po straně levé sv. Pavel. Postavy byly z oltáře sundány pryč z obavy krádeže. Stejný osud měl i reliéf z predely, který z ní byl před několika lety vyňat a je nyní uložen v arcibiskupském paláci na Hradčanech. Ani tak ale nemůžeme dnes vidět oltář v plné své kráse. V kostele ve Slavětíně u Loun stojí oltář pouze se střední skříňí a dvěma pevnými malovanými křídly. Vzhledem k probíhající výstavě v Litoměřicích nazvané Gotická desková malba v severních a severozápadních Čechách, je zrestaurované levé křídlo s námětem Narození a Zmrtvýchvstání Krista zapůjčeno právě tam. Na oltáři ale nenajdeme ani křídlo pravé, jelikož je sejmuté též, a to kvůli rekonstrukci. Ostatní pevná malovaná křídla archy na své vyčištění ještě čekají.

Pohyblivá malovaná deska v predele kryjící reliéf Poslední večeře [31] nám napovídá, že oltář vznikl v roce 1531. Kromě roku vidíme erb Sokolů z Mor. Víme, že objednavatelem oltáře byl Václav Sokol z Mor¹²⁹, který pocházel ze staré lounské měšťanské rodiny. Václav Sokol koupil roku 1517 obec Vršovice blízko Loun a někdy před rokem 1531 Slavětín, kam do kostela sv. Jakuba Většího věnoval tuto velkou archu¹³⁰. Erbem Sokolů z Mor je v pokosem děleném štítu červené a stříbrné barvy hák, z kterého později vznikla halapartna. Všichni členové rodu Sokolů jsou v tomto kostele pohřbeni.

¹²⁵ ŠEVČÍKOVÁ 1965, 44.

¹²⁶ Stejně zrcadlově obrácené provedení nalezneme i u predely oltáře ze Štětí.

¹²⁷ KROPÁČEK 1960, 57-73.

¹²⁸ ŠEVČÍKOVÁ 1965, 45-46.

¹²⁹ ŠTĚDRÝ 1899, 2-3.

¹³⁰ Celkově oltář měří 10, 5 x 4, 10 m. Střední část má 246 x 102 cm, křídla 246 x 88 cm a predela 107 x 79 cm.

5.12 Doksanský oltář

Doksany jsou obcí na pravém břehu Ohře, asi 9 km jižně od Litoměřic a 7 km od Roudnice nad Labem. Na západním kraji obce najdeme ženský premonstrátský klášter založený kolem roku 1145 s kostelem Narození Panny Marie. Areál je barokní, v jádru ovšem v románském stylu stavěný. Za Josefa II. byl klášter zrušen a přeměněn na zámek, aby pak roku 1998 byl klášter znovu obnoven.¹³¹

Náš mistr je jmenovaný podle jeho nejkvalitněji provedené práce na území Čech, podle tohoto oltáře z Doksan. Doksanský oltář byl z této skupiny děl historiky umění asi nejvíce zpracovaný. První přesnější popis archy byl zveřejněn roku 1900¹³². Neunikl ani Opitzovu zájmu v žádné z jeho publikací zabývajících se touto problematikou. Ve své stati o vlivu Tilmana Riemenschneidera na severočeské umění uvádí archu jako dílo, kde postava Panny Marie byla těmito vlivy ponejvíce zasažena ve způsobu provedení tvrdé linkové stylizace pozdních děl tohoto mistra. Nejblíže dává do souvislosti s doksanskou P. Marií madonu berlínskou ve složení roucha, kde shoda jde až do detailů a vliv frankfurtské madony ukazuje na velkých záhybech šatů. Na rozdíl od Riemenschneidera zobrazuje mistr postavy širší, statnější a více esovitě prohnuté. Dalšími působícími vlivy v provedení soch jsou vlivy saské. Nejvýrazněji to jde vidět u typiky tváří, kde se předpokládá, že madona doksanská [32] a želenická [33] vychází z totožných modelů¹³³. Popisu oltáře se blíže věnuje v katalogu z roku 1935 a dodává, že „je to jedna z posledních známých prací vysoké úrovně, jež vytvořil lánaný sloh v Čechách“¹³⁴.



[32] Madona z doksanského oltáře - detail, 1534, polychromované zlacené a stříbřené lipové dřevo, Strahovská obrazárna, Praha.



[33] Madona ze Želenic, před 1530, polychromované zlacené dřevo, kostel Nanebevzetí P. Marie, Most.

Samotný oltář je trojdílná řezaná archa [34] se dvěma pohyblivými křídly na vnější straně malovanými a na vnitřní řezanými. Střed archy tvoří nízký reliéf ve středu s madonou korunovanou anděly, která stojí na srpku měsíce, po její pravici stojí sv. Petr s velkým atributem klíče a po levici sv. Pavel drží otevřenou knihu. V typu hlavy bývají sv. Petr a Pavel spojováni s postavami týchž světců mistra freiberských apoštolů.

¹³¹ <http://www.klasterdoksany.cz/>, vyhledáno 31. 3. 2012

¹³² PODLAHA 1900, 579-580.

¹³³ OPITZ 1931, 23-28.

¹³⁴ OPITZ 1935, 22, kat. číslo 115.

Na řezaných křídlech jsou vyobrazeni sv. Václav a sv. Vít. Na malovaných částech křídel najdeme výjev Zvěstování. Pozadí střední skříně i křídel je zdobené zlaceným tlačeným ornamentem. Postava madony je tvárně bohatší nežli madona želenická, se kterou sdílejí stejné modelové prvky, a navazuje také úžeji a znaleji na dílo Riemenschneiderovo. Postavy světců, které ji doprovázejí, převážně se jedná o sv. Petra a Pavla, vykazují stopy příbuzného charakteru jako andělé z archy slavětínské. Postavu sv. Václava z doksanské archy [35] když porovnáme s ústřední postavou libkovického oltáře [36], můžeme si docela jasně představit, že řezbář měl před očima tentýž vzor. Podobnost drapérie pláště je u obou světců více než zřejmá. Hrubší provedení křídla se sv. Václavem z Doksan oproti sv. Václavu libkovickému i ostatním postavám doksanského oltáře je možné vysvětlit tím, že mistr použil pro svoji archu několika různorodých předloh, aniž však dokázal překonat jejich rozdílnost jednotným pojetím¹³⁵.



[34] Doksanský oltář, 1534, polychromované zlacené a stříbřené lipové dřevo, Strahovská obrazárna, Praha.

Jedná se o dílo reprezentativní, které mělo splnit i vyšší dekorativní a umělecké nároky. K tomu je nutno přihlédnout ve srovnání s ostatními pracemi, jež nedosáhly této kvality. Renesanční ornamentální výzdoba vytváří spolu s figurami uzavřený celek, jehož dojem je však porušen nedodržením jednotného měřítka. Protážené postavy Panny Marie a apoštolů oděné v bohatě řasená roucha vyjadřují ještě plně pozdně gotický názor na figuru, který se stejně tak prosazuje i v modelaci roucha sv. Víta a Václava na křídlech¹³⁶. Charakteristickým rysem tvorby řezbáře v tomto období je tendence

¹³⁵ ŠEVČKOVÁ 1965, 28.

¹³⁶ Ibidem, 28.

k dekorativnímu přehodnocení pozdně gotických invencí, které už na tomto oltáři vytvářejí harmonickou jednotu s dekorativními motivy renesančními¹³⁷.

Ikonografie archy je celkem běžná, až na postavu sv. Víta, který je kromě svých obvyklých atributů kotle a kohouta vybaven ještě knihou, zdánlivě nelogicky. I. Kyzourová a P. Kalina ve sv. Vítu rozpoznali atypickou tvář kardinála Albrechta Braniborského. Pokud by byl tento sv. Vít skutečně kryptoportrétem kardinála, vysvětlovalo by to umístění knihy do jeho rukou. Dále předpokládají, že pokud by tomu tak bylo, mohl by být Albrecht Braniborský donátorem oltáře.¹³⁸ Tuto otázku bych ale ráda nechala otevřenou až do detailnějšího porovnání obou portrétů.



Archa byla restaurována v roce 1993, přičemž se zjistilo, že na rubové straně postavy sv. Václava byla po vyjmutí ze skříně objevena vynikající kresba [37], znázorňující polopostavu neznámého muže v profilu s mírně karikovanými rysy. Srovnání s ostře modelovanými hlavami sv. Petra a Pavla umožňuje vyslovit domněnku, že autorem kresby mohl být sám Mistr doksanské archy, jehož tvůrčí schopnosti se zde mohly projevit v daleko

[35] Sv. Václav z křídla doksanského oltáře - detail, 1534, polychromované zlacené a stříbřené lipové dřevo, Strahovská obrazárna, Praha.

[36] Sv. Václav z libkovičského oltáře - detail, po 1521, polychromované, zlacené dřevo, kostel Nanebevzetí P. Marie, Most.



[37] Kresba na rubové straně řezané postavy sv. Václava z Doksanské archy, 1534, Strahovská obrazárna, Praha.

volnějším duchu, než na figurách. Ty pevně tkví v pozdně gotické tradici, podřizují se abstraktnímu tvaru, danému užitím předloh. Rubová kresba byla provedena v čistě renesančním duchu.¹³⁹

Velmi složitou otázkou je datace našeho oltáře, na níž bylo vysloveno několik názorů. Apoštol Pavel drží v rukou otevřenou knihu, v níž čteme nápis „*Ego sum pastor bonus et pastor bonus ponit animam suam pro ovibus suis*“¹⁴⁰ jakož i letopočet 15.4. Třetí číslice letopočtu není zřetelná. Podle A. Podlahy a I. Zahradníka se hlásí oltář celým svým rázem do druhé polovice 16. století¹⁴¹. J. Opitz čte nesprávně nápis v knize jako pevně

¹³⁷ HOMOLKA 1984, 552.

¹³⁸ KYZOUROVÁ/KALINA 1993, 48.

¹³⁹ Ibidem, 50.

¹⁴⁰ Já jsem dobrý pastýř a dobrý pastýř položí svůj život za ovce své.

¹⁴¹ PODLAHA 1900, 580.

stanovené první tři číslice letopočtu 154., a proto řadí toto dílo do 40. let¹⁴². Matějček klade archu do dvacátých let 16. století, takže jeho datace zní 1524¹⁴³. Datování do dvacátých let je pravděpodobně velmi časně. Ne tolik pro slohový ráz díla, ale proto, že díla jemu stylově nejbližší můžeme řadit až do třicátých let. Úzká příbuznost doksanské a slavětínské archy svědčí o tom, že obě díla nemohla vzniknout ve velkém časovém odstupu a že tedy letopočet (ověření fragmentu ukázalo, že chybějící číslo určuje desetiletí) je nutno doplnit na 1534 a posunout doksanskou archu do třicátých let¹⁴⁴.

Původní umístění oltáře bylo v klášteře premonstrátek v Doksanech. Do Strahovské obrazárny se z kláštera zrušeného roku 1782, kde stávala v refektáři, což jistě neodpovídá původnímu umístění, dostal roku 1842 a je zde dodnes. Archa¹⁴⁵ je velmi zachovalá s původní polychromií, jen sv. Václavu zřejmě chybí paporec.

5.13 Archa ze Štětí

Štětí je městem ležícím na pravém břehu Labe 24 km od Litoměřic. Dnes barokní kostel sv. Šimona a Judy z roku 1785 byl znovu postaven na místě staršího, roku 1784 povodní pobořeného, kostela. Součástí farnosti Štětí je i barokní kaple Nejsvětější Trojice, stojící u mostu, postavená na paměť bitvy a hromadného hrobu.¹⁴⁶

Dalším dílem, které je v otázce připsání našemu okruhu sporné, je archa ze Štětí [38]. Štětí je městečko ležící na Labi asi 24 km daleko od Litoměřic. Oltářem se zevrubněji zabývala až v celkem nedávné době M. Ottová¹⁴⁷. Archa je křídlovým oltářem sestávající z řezané skříně¹⁴⁸ a řezaných vnitřních stran křídel s polychromovanými reliéfy a z malovaných vnějších stran křídel, provedených temperou na dřevě, jejichž náměty jsou sv. Václav se sv. Ludmilou a které byly identifikovány jako malby od Mistra slavětínského oltáře. V dolní části skříně i křídel (10 cm nad predelou) je umístěna dřevěná mřížka ve tvaru tupolistého stylizovaného akantu s jednou srostlicí ve středu. Srostlice uprostřed dnes nese prázdný erb, jehož původní barevnost se nepodařilo identifikovat.

¹⁴² OPITZ 1931, 28.

¹⁴³ MATĚJČEK 1931, 11.

¹⁴⁴ ŠEVČÍKOVÁ 1965, 45.

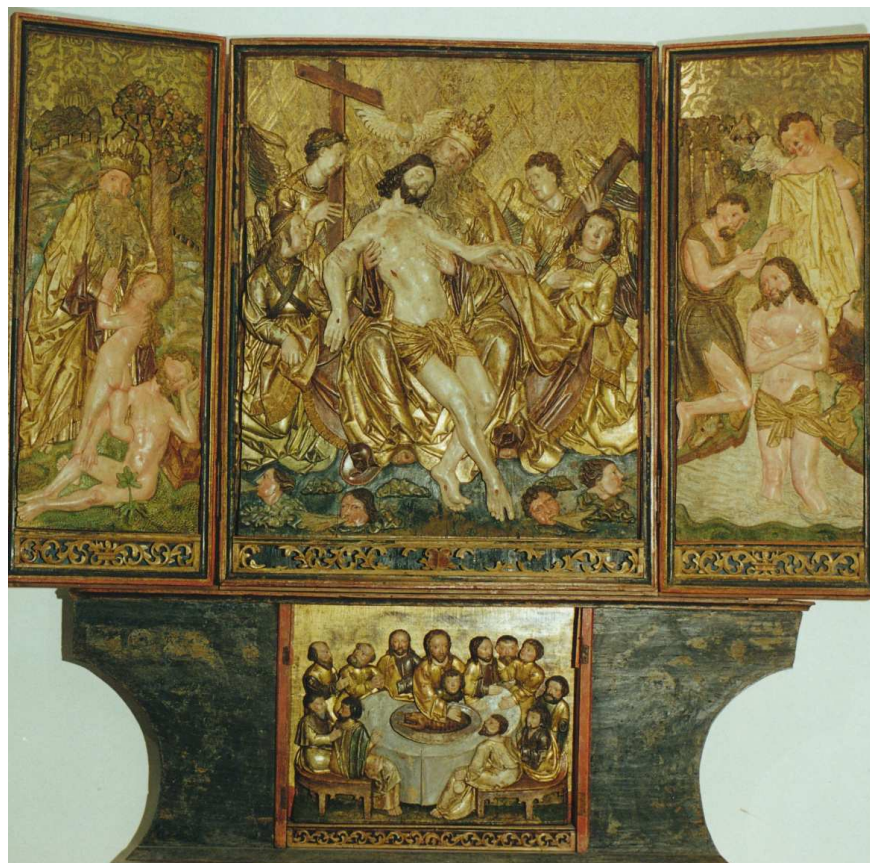
¹⁴⁵ Velikost střední skříně je 162 x 116 cm, křídla 162 x 58 cm.

¹⁴⁶ <http://pfarrei-wegstadt-an-elbe.wz.cz/pfarreien.html>, vyhledáno 31. 3. 2012

¹⁴⁷ OTTOVÁ 2001, 121-127.

¹⁴⁸ Skříně zřejmě nikdy neměla oltářní nástavec. Nejdou dochovány žádné čepy či otvory pro jeho upevnění.

Ve střední části je v reliéfu vyveden námět Trůn milosti - Nejsvětější Trojice [39]. V centru kompozice se nachází Bůh Otec, oběma rukama přidržuje diagonálně položené mrtvé tělo Krista s ranami po mučení. Je obklopují 4 andělé. Dva z nich nesou nástroje Kristova umučení (dřevěný kříž a sloup, u kterého byl Kristus bičován) a zbylí dva



[38] Archa ze Štětí, 1530-1540, polychromované zlacené dřevo, SGVU Litoměřice.



[39] Střední skříň archy ze Štětí, 1530-1540, polychromované zlacené dřevo, SGVU Litoměřice.



[40] Trůn milosti z cyklu Malé Pašije, Albrecht Dürer, 1511, dřevořez, British Museum, London.

andělé drží záhyby bohatého roucha Boha Otce. Andělé jsou zde vyobrazeni jako mladíci v jáhenských dalmatikách, Bůh Otec jako starý muž s šedými vousy i vlasy nese na hlavě papežskou tiáru. Bohatý systém záhybů jeho roucha kopíruje jeho tělesný objem. Kristův akt je měkce modelován se zájmem o fyziognomickou přesnost. Klidné a ušlechtilé obličejové tváře všech zúčastněných (široké a měkce zasazené oči, silné krátké nosy) kontrastují se zobrazením 4 živelů v dolní části, zčervenalých foukáním. Kompozice Trůnu milosti je zde doslovnou citací dřevořezu Albrechta Dürera B 122 [40] z roku 1511. Souhlasí dokonce i v takových detailech jako je vytočení levé Kristovy paty, či umístění čtyř živelů.

Levé křídlo v nízkém reliéfu zobrazuje ne moc častý výjev Stvoření Evy zasazený do stylizované krajiny. Velká postava Boha Otce vytahuje Evu z žebra Adamova. Bůh měřítkem převyšuje obě postavy a jeho fyziognomie i oděv jsou odvozeny z ústředního výjevu, avšak kvalita zpracování je o poznání nižší. Pozadí tvoří jabloň (strom poznání) a na horizontu vidíme další stromy rámované zlatou fólií.

Pravé křídlo zobrazuje Křest Krista. Kristus po kolena v Jordáně má ruce zkřížené na hrudi, zleva přikleká Jan Křtitel, ruce vztahuje nad hlavu Krista. Vedle anděla je drobný výjev polopostavy žehnajícího Boha v oblacích, v pozadí je stylizovaná krajina a zlatá tapeta. Kvalita tohoto reliéfu je snad ještě nižší než v případě námětu Stvoření Evy. M. Ottová zde předpokládá účast několika dílenských pomocníků, vycházejících ze stylu mistra¹⁴⁹. Předlohy pro kompozice křídel je třeba opět hledat v grafice.

Predelu oltáře zdobí nízký reliéf Poslední večeře [41]. Kolem oválného stolu jsou shromážděni apoštolové v čele s Kristem, který napřaženou rukou přes stůl podává sousto Jidášovi. Natočení Krista je zde, stejně jako u reliéfu predely ze Slavětína [42], v zrcadlovém obrácení než shledáváme běžně u tohoto ikonografického typu. Na kolenou Krista sedí sv. Jan – miláček Páně, nakloněný nad desku stolu směrem k oválnému podnosu s beránkem. Zvláštní je kruhový tvar stolu, který se objevuje pouze u reliéfů ze Štětí a Slavětína. V obou těchto případech byl zřejmě vzorem grafický list Albrechta Dürera B 24 z Malých Pašijí [43].

¹⁴⁹ OTTOVÁ 2001, 123.



[41] Reliéf Poslední večeře z oltáře ze Štětí, 1530-1540, polychromované zlacené dřevo, SGVU Litoměřice.



[42] Reliéf Poslední večeře z predely slavětínského oltáře, 1531, polychromované zlacené dřevo, depozitář Arcibiskupství pražského, Praha.



[43] Poslední večeře Páně z cyklu Malé Pašije, Albrecht Dürer, 1511, dřevorez, British Museum, London.

Do okruhu Mistra doksanské archy byl roku 1976¹⁵⁰ připisán i náš oltář ze Štětí, kde byl bez bližšího odůvodnění datován kolem roku 1540. M. Ottové se zdá pravděpodobnější datovat tento oltář kolem roku 1530 či do třicátých let 16. století z důvodu stylového zařazení reliéfu slavětínského a toho ze Štětí¹⁵¹. Srovnáním středověkého reliéfu ze Štětí a sochařské výzdoby doksanské archy vynikne jeho výtvarná kvalita, což implikuje snad i jistý časový odstup a podle M. Ottové i vysokou pravděpodobnost, že o práci jednoho mistra asi nepůjde¹⁵². Je však možné, jak už naznačila Ševčíková¹⁵³, že mistr přejímal v novém prostředí nové vlivy a velice přesvědčivě napodoboval své vzory. To, zda můžeme opravdu toto dílo připsat do námi sledovaného okruhu, zjistíme pouze komparací obou děl, což nám právě ale stěžuje toto

¹⁵⁰ ŠEVČÍKOVÁ 1976, nepag.

¹⁵¹ OTTOVÁ 2001, 125.

¹⁵² Ibidem, 127.

¹⁵³ ŠEVČÍKOVÁ 1976, nepag.

dokonale využití vzorů. Přesto ale v některých momentech prosakuje invence mistra a převládají jeho naučené typy. To se nám může jevit ve srovnání anděla z pravé strany skříně [44], kterak drží plášť Boha Otce a obličej doksanské madony [45]. Stejný tvar hlavy s podbradkem a úzkými, pevně semknutými rty a úzkým nosem, který klenutím přechází v tenké obočí. Nutno dodat, že drapérie obou těchto postav vykazuje jisté podobnosti v lámaných záhybech. I přes všechny rozdílnosti, s přihlédnutím k tomu, že malované části zhotovil Mistr slavětínského oltáře, se nabízí možnost, že tato archa je spjata s okruhem našeho mistra a dílnou.



[44] Anděl ze střední skříně oltáře ze Štětí - detail, 1530-1540, polychromované zlacené dřevo, SČGVU Litoměřice.



[45] Madona z doksanského oltáře - detail, 1534, polychromované zlacené a stříbřené lipové dřevo, Strahovská obrazárna.

Archa byla nalezena v pozdně barokní kapli Nejsvětější Trojice ve Štětí. Roku 1968 přemístěna do kostela Sv. Šimona a Judy tamtéž, do výklenku na jižní straně kostela. Z kaple do kostela byla archa v r. 1968 přemístěna zřejmě z bezpečnostních důvodů. Roku 2000 byl pak oltář vystaven v mázhauzu Diecézního muzea v Litoměřicích a od roku 2007 se nachází v SČGVU v Litoměřicích. Restaurován byl oltář¹⁵⁴ v letech 1998-2000 L. Helfertovou a M. Pavlíkovou¹⁵⁵. Archa ze Štětí je majetkem Římskokatolické farnosti Štětí a do SČGVU v Litoměřicích je zapůjčena na základě řádné výpůjční smlouvy.

5.14 Další možná díla připisovaná okruhu

¹⁵⁴ Rozměry archy jsou: střední část 166 x 133cm, křídla 166 x 66 cm.

¹⁵⁵ Restaurátorská zpráva zveřejněná in: HRUBÁ/HRUBÝ 2001, 317-320.

Archou ze Štětí končí výčet nejzásadnějších děl připisovaných tomuto mistru či jeho okruhu. Takto bychom mohli pokračovat ve výčtu dalších děl s větší či menší úspěšností připsání. Pokusíme se zde alespoň uvést další díla tomuto okruhu připisovaná.

Doksanský křídlový oltář tvoří spolu se slavětínskou archou, Dorotou ze Želenic a madonou stejné provenience jádro naší skupiny. Širší působení dílny J. Ševčíková předpokládá i u *oltáře P. Marie s rodokmenem Krista na Zbraslavi*, u *reliéfů světců z oltářních křídel v Teplících*, *oltáře s Korunováním Panny Marie v Ledci u Smečna* a *madony z Loun*. Na všech těchto dílech jsou patrné buď shodné motivy v podání drapérie, obdobný způsob řezby nebo kompoziční uspořádání či společná orientace na díla T. Riemenschneidera. Zbývá nám ještě povšimnout si děl, která se řadí k tomuto okruhu jen volně, bez hlubších souvislostí a také již bez jakéhokoliv vztahu k Riemenschneiderovi. Projevuje se zde naopak pevnější svazek se saským uměním. Zmíníme se o nich jen proto, že ve způsobu modelování roucha a vazbou jednotlivých záhybů připomínají ještě doksanského mistra. Máme na mysli např. *oltář v Dubanech* a *reliéf sv. Kateřiny a Barbory z Teplíc*.¹⁵⁶

5.14.1 Oltář Panny Marie s rodokmenem Krista na Zbraslavi

Do spojitosti s námi sledovaným okruhem tento oltář dává Ševčíková prvně v katalogu¹⁵⁷, bohužel ale neuvádí důkazy pro toto své tvrzení. Píše, že i tento oltář P. Marie [46] transformoval do řezbářské mluvy grafickou předlohu, tentokrát pravděpodobně ze Severýnovy bible¹⁵⁸. Příznačná je krajková transparentnost a kresebné rozvinutí dekorativních motivů. Pouze tři středové figury jako by byly vyňaty z gotické archy. Osvojení renesanční stylistiky bylo zvládnuto úspěšněji v architektonických a dekorativních prvcích než v proniknutí do výstavby lidského těla. Draperie si u středových figur většinou zachovává tradiční autonomii a podřizuje se logice gotické záhybové skladby, na postavě Jesse se již snaží přilnout k reálněji cítěnému tělu a zachytit objem.



[46] Oltář Panny Marie s rodokmenem Krista, 1540-1550, polychromované zlacené dřevo, kostel sv. Havla, Zbraslav.

V predele oltáře leží velká postava Jesseho, z jehož hrudi vyrůstá kmen s poprsím krále Davida, větvící se dál k poprsím jeho potomků po obou stranách střední části. Ve středu oltáře z něj rostou tři velké

¹⁵⁶ ŠEVČÍKOVÁ 1965, 27.

¹⁵⁷ ŠEVČÍKOVÁ 1976, nepag.

¹⁵⁸ Severýnova bible, respektive její druhé vydání z roku 1937, je k vidění v expozici Regionálního muzea v Náchodě.

sochy madony, sv. Jana Evangelisty a sv. Jakuba. V reliéfu nad nimi andělé adorují Nejsvětější Trojici, ve štítu nad nástavcem se symboly čtyř evangelistů nese Ježíšek kříž.

Pro příslušnost tohoto oltáře k předchozí vývojové řadě svědčí zvyklosti a stereotypy řezbářského projevu. I tam, kde mistr pracuje s předlohou, uplatňuje stále několik svých prototypů mužských a ženských hlav¹⁵⁹. Dále je podle Ševčíkové velmi výmluvné srovnání postavy madony ze zbraslavského oltáře [47] se sv. Kateřinou z Markersbachu [48]. Plná forma madony ze Zbraslavi shrnuje v sobě celý proces růstu a proměn mistrovky tvorby od lapidárně sevřené formy raného saského období, přes zmalebnění v doksanské arše, až k obnovené plasticitě naplňované novým životem. Plná

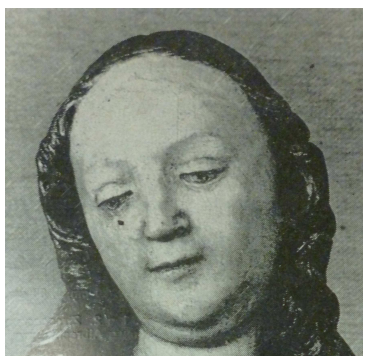


figura 1550, polychromované zlatené dřevo, kostel sv. Havla, Zbraslav.



[48] Detail sv. Kateřiny z oltáře z Markersbachu, kolem 1520, polychromované zlatené dřevo, Drážďany, Staatliche Kunstsammlungen Dresden.

ležícího

Jesse

z nového typu oltářního retáblu je v díle našeho řezbáře krajním bodem rozkladu modelačních schémat a prosazování tělesného objemu jako určující výrazový prostředek.¹⁶⁰ Srovnáme-li obličejové typy madony zbraslavské a sv. Kateřiny z oltáře z Markersbachu, opravdu se lze domnívat, že tyto dvě sochy k sobě mají blízko.

Autorství tohoto díla není však tak prosté a jednoznačné. S připsáním tohoto oltáře jinému mistru, a to Adolfu Daucherovi, se setkáme v novější literatuře¹⁶¹. Zde se zvažuje, že oltář vznikl na objednávku panovníka Ferdinanda I. v dílně augsburského mistra Dauchera. Toto připsání možná vzniklo na základě stejného námětu „kmenu Jesse“, které Daucher ztvárnil roku 1522 na oltáři v Annabergu a zbraslavská archa, signovaná A. T., je podle I. Kořána jeho dílenskou obměnou¹⁶². Jistě, koncepce obou oltářů je velice podobná. Nicméně Daucherova práce je mnohem kvalitněji provedená a domnívám se, že zbraslavský oltář nebude prací jeho ruky. Tento názor sdílí podle ústního sdělení i profesor Royt. Jak si tedy vysvětlit téměř totožné zpracování tohoto námětu? Oba autoři mohli mít před sebou stejný vzor. Užívání exemplar nebylo v této době ničím neobvyklým. Dalším vysvětlením může být nevelká vzdálenost Annabergu od Mostu či ostatních saských měst, pro které náš řezbář pracoval, a vzhledem k připsání zbraslavského oltáře do doby kolem poloviny 16. století, mohl klidně řezbář toto starší Daucherovo dílo znát.

¹⁵⁹ ŠEVČÍKOVÁ 1976, nepag.

¹⁶⁰ Ibidem, nepag.

¹⁶¹ KOŘÁN 1989, 116.

¹⁶² Ibidem, 116.

Původně byl oltář zhotoven pro kostel sv. Jakuba většího. Když byla v roce 1744 dokončena velká přestavba kláštera a kostel sv. Jakuba rozšířen a nově vyzdoben, oltář byl rozebrán a uložen na půdě. Po roce 1784 byl znovu sestaven, hrubě a necitlivě pomalován a instalován v kostele sv. Havla. Teprve v letech 1869-1870 byl oltář zčásti opraven a nově polychromován E. Veselým a svému účelu sloužil do 70. let minulého století. Tehdy však kostel sv. Havla trpěl vandalstvím, poškozen byl i náš oltář. Byl proto odvezen k restaurování, kde byly poškozené části nahrazeny a doplněny – jako například dítě v rukách madony a byl znovu polychromován. Poté byl vrácen do sv. Havla, kde kostel zdobí dodnes.¹⁶³

5.14.2 Čtyři světci z křídel nedochovaného oltáře

Dalšími díly připisovanými tomuto okruhu jsou světci z křídel dnes již nedochovaného oltáře, kde byly umístěny ve dvou řadách. Jedná se o dřevěné, v reliéfu vyvedené figury sv. Prokopa, sv. Václava, sv. Vojtěcha a sv. Zikmunda¹⁶⁴. Svatí jsou jen drobně poškozeni v podobě odlomených prstů pravé ruky u sv. Prokopa a pravá ruka sv. Václava. Atributy chybí sv. Václavu a sv. Zikmundovi, dále postrádá svou berlu sv. Vojtěch. Polychromie se zachovala původní, jen dřevo je silně červotočivé.

Ševčíková tyto čtyři světce dává do souvislosti s dílnou doksanského mistra. Tyto práce ale pojí k doksanskému mistru již jen volný vztah, postrádající hlubších souvislostí, které by jednoznačněji poukazovaly například na stejnou orientaci a u nichž už nelze naprosto hovořit o adekvátní hodnotě. Živějším dojmem ale působí hlavy, které jsou jakoby karikaturami Riemenschneiderových typů. Ve vzájemném srovnání je nutno předpokládat, že přístup k Riemenschneiderovi je v tomto případě již velmi zprostředkovaný a nabývá rustikálního charakteru. Předpokládá se zprostředkování těchto vlivů z blízkosti doksanského mistra. Ševčíková dále porovnává například tvar nosu, řezbu očí doksanské madony s tvářemi sv. Václava a Zikmunda.¹⁶⁵ Dataci vymezila lety 1530-1540.

Do roku 1987 byly všechny čtyři sochy vystaveny v Regionálním muzeu v Teplicích. Do teplického muzea byly převedeny roku 1949 z galerie kláštera v Oseku. Kde byly umístěny předtím, se neví. Od roku 1987, už ve správě Národního památkového ústavu, byli sv. Prokop a sv. Václav umístěni do stálé expozice kostela Nanebevzetí Panny Marie v Mostě, kde se nacházejí dodnes. Zbylí dva světci, sv. Vojtěch a sv. Zikmund, zůstali dodnes ve správě teplického muzea.

5.14.3 Oltář Korunování Panny Marie z Ledcí u Smečna

¹⁶³ http://www.zbraslavhistorie.info/napsali_o_zbraslavi_7.php, vyhledáno 31. 3. 2012

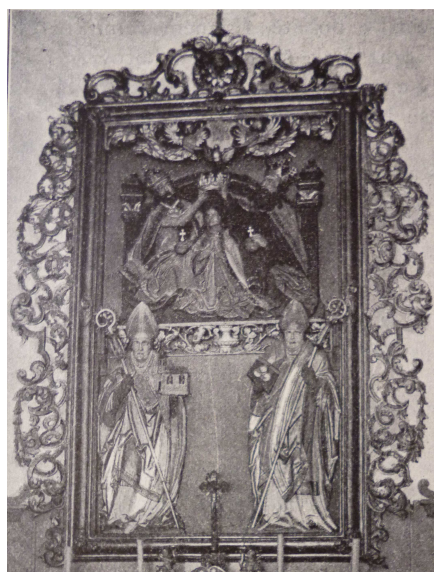
¹⁶⁴ Výška soch je 64 cm, 65, cm, 69 a 63 cm.

¹⁶⁵ ŠEVČÍKOVÁ 1965, 52-53.

Oltář [49] je neobvykle horizontálně členěn ornamentálním pásem, který odděluje scénu Korunování (v horní části) od postav dvou biskupů umístěných v dolním prostoru. Celková plastická výzdoba oltáře zde působí nejednotně. Postavy sv. Wolfganga a sv. Mikuláše pravděpodobně nebyly původní součástí oltáře, který byl v této podobě sestaven jistě až v pozdější době. Svědčí o tom jejich vřazení do skříně, které je provedeno bez hlubšího kompozičního sepětí s ostatní výzdobou.¹⁶⁶ Předmětem našeho zájmu ale jsou především nízké reliéfy se sv. Wolfgangem a sv. Mikulášem.

Po výtvarné stránce je to práce nenáročná, provedená již s malou uměleckou invencí. Mistr pracoval pravděpodobně podle grafické předlohy, na to již upozorňoval Liška, kde uvádí, že postavy sv. Wolfganga a Mikuláše jsou vlastně zcela ploché, ale mají pozoruhodné rysy, postavy jsou široce a znale modelované a s oltářem slavětínským je spojuje řada drobných motivů a velká podobnost metodického postupu v podání.¹⁶⁷

Postavy jsou řezané ze dřeva, polychromované. Nachází se v kapli sv. Jana Křtitele v Ledcích u Smečna¹⁶⁸ a celý oltář je Ševčíkovou¹⁶⁹ datován mezi lety 1530-1540.



[49] Oltář s Korunováním Panny Marie z Ledcí u Smečna, 1530-1540, polychromované zlacené dřevo, kaple sv. Jana Křtitele, Ledce u Smečna.



5.14.4 Madona z Loun

Dalším článkem v řetězu naznačených příbuzenských vztahů mezi uvedenými pracemi je madona původně z kostela čtrnácti sv. pomocníků v Lounech. Madona lounská¹⁷⁰ není veliké dílo a její formový rozvin je celkem skromný. Jedná se o jednoduše pojatý typ madony na měsíci, dříve s žezlem v pravici a s dítětem sedícím na levé ruce. Její pohyb s pružným natočením těla naznačuje tendenci do výše, je nadnesený. S okruhem prací dříve uvedených spojují tuto sochu opět jen některé obraty v modelaci části drapériové, kde shledáváme tytéž znaky v podání, a to jak ve výškách záhybů, tak hlavně v hloubkách těchto záhybů, jež jsou pro tuto skupinu prací zvláště příznačné.¹⁷¹

¹⁶⁶ ŠEVČÍKOVÁ 1965, 51.

¹⁶⁷ LIŠKA 1964, 498.

¹⁶⁸ Ševčíková chybně uvádí jako umístění oltáře kostel Panny Marie.

¹⁶⁹ ŠEVČÍKOVÁ 1976, nepag.

¹⁷⁰ Výška sochy 104 cm.

¹⁷¹ LIŠKA 1964, 498.

Porovnáme-li drapérii pláště a šatu madony s ostatními madonami námi sledovaného okruhu, zjistíme významné podobnosti. Obličej madony, vlasy i samo dítě jsou ale viditelně provedeny rukou mistra jiného. Svou kvalitou se nerovnjají žádné práci výše uvedené. Dítě je navíc drženo na jiné ruce, než jak je zvykem u ostatních madon tohoto okruhu.

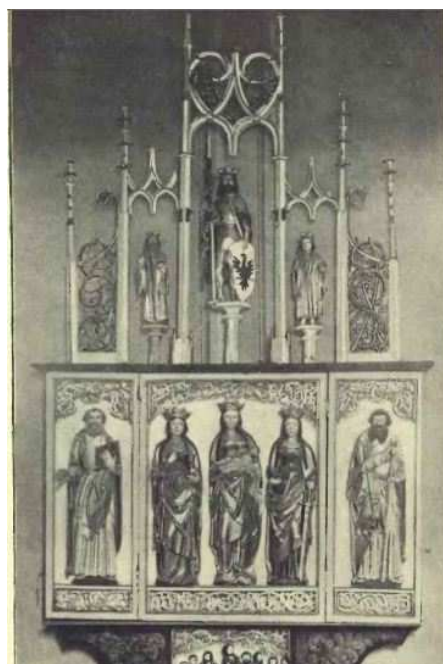


[50] Madona z Loun, počátek 16. století, polychromované zlacené dřevo, kostel sv. Mikuláše, Louny.

Madona [50] byla roku 1965 odvezena z kostela čtrnácti sv. pomocníků v Lounech a zařazena do sbírek lounského muzea. V 90. letech vrácena římskokatolické farnosti v Lounech. Dnes stojí v kostele sv. Mikuláše v Lounech. Restaurována byla roku 1983 D. Vachudovou. Z dřívější literatury¹⁷² víme, že madona držela v pravé ruce žezlo a Ježíšek zase v levé ruce držel sféru a na hlavě měl korunu. Datace je zde uváděna jako počátek 16. století. Otázku datování bych ráda nechala otevřenou, ale při srovnání drapérie lounské madony s madonou z doksanské archy, mi její datování do 30. let 16. století přijde pravděpodobné.

5.14.5 Oltář v Dubanech

K madoně lounské se ještě hlásí některými modelačními detaily velmi pozdní řezby oltáře z Duban u Libochovic [51]. Ovšem i zde musíme počítat opět s další proměnou tvarovou, která je úměrná časovému odstupu mezi vznikem těchto prací. Změna tu zasáhla velmi hluboce do povahy postav, zvláště madony a světic ze středu oltáře. Jsou statické, frontálně pojaté, modelace jejich roucha je sice malebná, ale je mělká a bez vzruchu.¹⁷³



[51] Oltář z Duban, kolem poloviny 16. století, polychromované zlacené dřevo, kostel sv. Petra a Pavla, Dubany.

Matějka blíže popisuje tento skládací, ze dřeva řezaný a malovaný oltář¹⁷⁴. V predele je vyřezaný námět Poslední večeře Páně. Ve střední skříni jsou vyvedeny postavy Madony, sv. Barbory a sv. Kateřiny. Na vnitřních stranách křídel stojí sv. Petr a sv. Pavel, všechny postavy¹⁷⁵ jsou zhotoveny v plochem reliéfu. Původní ráz utrpěl novou, hrubě provedenou polychromií na konci 19. století. Na vnějších stranách křídel jsou malby s námětem Zvěstování Panny Marie na jednom

¹⁷² MATĚJKA 1897, 35-36.

¹⁷³ LIŠKA 1964, 498-499.

¹⁷⁴ Vysoký je 4, 30 m a široký 2, 20 m.

¹⁷⁵ Výška jejich se pohybuje mezi 1, 06 m až 1,10 m.

křídle a na druhém stojí sv. Alžběta a sv. Markéta. Pozadí těchto maleb tvoří skalnaté krajiny a renesanční ozdoby vybíhající v dračí hlavy. V nástavci oltáře najdeme gotickou architekturu sestávající z fiál, uprostřed na podstavci stojí socha sv. Václava, po bokách sochy blíže nespecifikovaného starého vousatého krále se žezlem a jablkem a mladého knížete s korunou knížecí.¹⁷⁶

Umělecká hodnota oltáře není značná. Vznik oltáře bývá kladen do doby kolem poloviny 16. století. Oltář byl zhotoven pro kostel sv. Petra a Pavla v Dubanech, kde by se také měl nacházet dodnes.

5.14.6 Reliéfy sv. Kateřiny a sv. Barbory

Další dvě figury, které podle Ševčíkové vyšly s největší pravděpodobností ze stejné ruky jako oltář z Duban, jsou reliéfní postavy sv. Kateřiny a Barbory¹⁷⁷. S durbanským oltářem je spojuje nápadná podobnost modelačního podání roucha, rukou a některých detailů obličeje, která má ráz až rukopisné shody. Diference v proporcích postav a jejich celkovém pojetí nás nesmí mýlit: jsou dány bezpochyby rozdílnými předlohami, které u mistra tak rustikálního charakteru musíme předpokládat. Hlubší souvislosti s dolanským mistrem však u těchto děl naprosto postrádáme, snad kromě obdobného způsobu modelace roucha, který je ale spíše obecnějším stylovým znakem.¹⁷⁸



[52] Sv. Kateřina, 1520-1530, polychromované zlacené dřevo, kostel Nanebevzetí Panny Marie, Most.



[53] Sv. Barbora, 1520-1530, polychromované zlacené dřevo, kostel Nanebevzetí Panny Marie, Most.

¹⁷⁶ MATĚJKA 1898, 94.

¹⁷⁷ Sv. Barbora měří 105 cm, sv. Kateřina 96 cm.

¹⁷⁸ ŠEVČÍKOVÁ 1965, 55-56.

V katalogu z roku 1988 je jako autor sv. Kateřiny [52] a sv. Barbory [53] uveden Mistr mosteckého svorníku bez jakéhokoliv vysvětlení a díla jsou datována mezi lety 1520-1530. Pochází z nezachovaného oltáře neznámého původu. Původně se obě figury nacházely v teplickém muzeu, roku 1987 byly převedeny, jako většina námi sledovaných děl z teplického muzea, do kostela Nanebevzetí Panny Marie v Mostě, kde se nacházejí dodnes. Restaurování proběhlo v roce 1987 M. Černou a H. Kohlovou.¹⁷⁹



[54] Mapa s vyznačenými místy, odkud pochází sochařská díla Mistra doksanského oltáře, jeho dílny, okruhu či jemu neurčitě připisovaná díla.

¹⁷⁹ MANNLOVÁ 1988, nepag.

6. Závěr

V této bakalářské práci, pojaté jako monograficky zpracovaná studie o anonymním řezbáři a jeho dílně, jsem se zaměřila v první řadě na zrevidování počtu připisovaných děl řezbáři, jeho dílně či okruhu. Vycházela jsem hlavně z prací historičky umění Jany Ševčíkové¹⁸⁰, která se touto problematikou zabývala v nejbližších souvislostech, avšak zařadila do tohoto okruhu mnoho děl, u kterých bylo nutné znovu prověřit vztahy k námi sledovanému okruhu a zhodnotit nové poznatky ohledně připsání děl.

Pro lepší představu historické i umělecké situace v severním a severozápadním regionu Čech, do kterého přišel náš řezbář, jsem první kapitulu věnovala právě nastínění této problematiky. Biografií řezbáře a vlivy, které působily na jeho tvorbu, jsem se pokusila shrnout jeho formální proměny v jednotlivých dílech. Další nejrozsáhlejší částí, byl popis zásadních a nejkvalitněji provedených sochařských prací, můžeme říci „jádra jeho tvorby“, kde jsem se snažila zužitkovat nejnovější badatelské názory a informace o uměleckých dílech. V další části práce jsem pracovala s díly vymezenými z tohoto okruhu, ale přesto nějak souvisejícími s naší skupinou. Zde jsem sledovala vztahy mezi těmito spolu s ostatními pracemi, řazenými k jádru tvorby řezbáře či jeho dílny. Výsledkem této bakalářské práce je zjevně zredukovaný počet děl, připisovaných našemu okruhu.

Toto téma ale zdaleka není tak dobře probádané, jak se na první pohled může zdát. Bohužel množstvím děl ztracených, poničených či zle restaurovaných, nám uniká možnost bližší komparace s díly ostatními. Pevně věřím, že nové poznatky a informace, přinese i právě probíhající výstava zaměřená na gotické umění severozápadních a severních Čech v Severočeské galerii výtvarného umění v Litoměřicích, ke které snad vyjde v blízké době i katalog. Tématu pozdní gotiky související s touto oblastí bych se ráda věnovala i v mém dalším studiu.

¹⁸⁰ ŠEVČÍKOVÁ 1965, 1976.

7. Seznam vyobrazení

- [1] Madona se sv. Kateřinou a sv. Barborou, střední skříň oltáře z Dohny, 1518, polychromované zlacené dřevo, kostel Panny Marie, Dohna. Reprodukce z: SANDNER 1993, 307
- [2] Bůh Otec se sv. Pavlem a sv. Petrem; Madona se sv. Marií Magdalénou a sv. Kateřinou, kolem 1520, polychromované zlacené dřevo, Drážďany, Staatliche Kunstsammlungen Dresden.
<http://skd-online-collection.skd.museum/en/contents/artexplorer>, vyhledáno 17. 3. 2012
- [3] Klanění tří králů, reliéf z predely oltáře z Markersbachu, kolem 1520, polychromované zlacené dřevo, Drážďany, Staatliche Kunstsammlungen Dresden.
<http://skd-online-collection.skd.museum/en/contents/artexplorer>, vyhledáno 17. 3. 2012
- [4] Klanění tří králů, reliéf z predely oltáře z Markersbachu, kolem 1520, polychromované zlacené dřevo, foceno před poškozením, Deutsche Fotothek.
<http://www.bildindex.de/dokumente/html/obj00070190#1>, vyhledáno 17. 3. 2012
- [5] Madona z Markersbachu, kolem 1520, polychromované zlacené dřevo, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Drážďany.
<http://skd-online-collection.skd.museum/en/contents/artexplorer>, vyhledáno 17. 3. 2012
- [6] Madona z Freibergu, Franz Maidburg, 1513, kámen, v životní velikosti, kaple sv. Anny, Freiberg. Foto: archiv autorky
- [7] Madona tzv. berlínská z Tauberbischofsheimu, Tilman Riemenschneider, kolem 1520, lipové dřevo, Bode-Museum, Berlín.
http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Riemenschneider_Madonna-Tauberbischofsheim.jpg, vyhledáno 17. 3. 2012
- [8] Oltář z Reinhardtsdorfu, 1521, polychromované zlacené dřevo, Reinhardtsdorf.
http://www.wandern-saechsische-schweiz.de/Steine_Reinhardtsdorfer_Kirche.htm, vyhledáno 17. 3. 2012
- [9] Oltář sv. Václava z Libkovic, po 1521, polychromované zlacené dřevo, fragmenty v kostele Nanebevzetí Panny Marie, Most. Reprodukce z: OPITZ 1931, 25, obr. 8
- [10] Zmrtvýchvstalý Kristus-dnešní podoba, po 1521, polychromované dřevo, Národní galerie v Praze. Foto: archiv autorky
- [11] Zmrtvýchvstalý Kristus-podoba sochy z roku 1931, po 1521, polychromované dřevo, Národní galerie v Praze. Reprodukce z: OPITZ 1931, 28, obr. 11
- [12] Sv. Dorota ze Želenic, po 1521, dřevo bez polychromie, kostel Nanebevzetí P. Marie, Most. Reprodukce z: OPITZ 1931, 21, obr. 4

- [13] Sv. Dorota ze Želenic – detail, po 1521, dřevo bez polychromie, kostel Nanebevzetí P. Marie, Most. Reprodukce z: OPITZ 1931, 21, obr. 4
- [14] Madona ze Želenic - detail, po 1521, polychromované zlacené dřevo, kostel Nanebevzetí P. Marie, Most. Reprodukce z: OPITZ 1931, 19, obr. 2
- [15] Madona ze Želenic, před 1530, polychromované zlacené dřevo, kostel Nanebevzetí P. Marie, Most. Reprodukce z: OPITZ 1931, 19, obr. 2
- [16] Madona tzv. berlínská z Tauberbischofsheimu - detail, T. Riemenschneider, kolem 1520, lipové dřevo, Bode-Museum, Berlin.
http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Riemenschneider_Madonna-Tauberbischofsheim.jpg, vyhledáno 17. 3. 2012
- [17] Madona z Frankfurtu nad Mohanem - detail, T. Riemenschneider, kolem 1520, šedý pískovec, Frankfurt nad Mohanem. Reprodukce z: OPITZ 1931, 20, obr. 3
- [18] Sv. Dorota z kostela sv. Materny v Ústí n. Labem, 1520-1530, polychromované dřevo, SČGVU Litoměřice. Reprodukce z: VOTOČEK 1983, nepag.
- [19] Sv. Dorota ze Želenic - detail, po 1521, dřevo bez polychromie, kostel Nanebevzetí P. Marie, Most. Reprodukce z: OPITZ 1931, 21, obr. 4
- [20] Madona ze Želenic - detail, po 1521, polychromované zlacené dřevo, kostel Nanebevzetí P. Marie, Most. Reprodukce z: OPITZ 1931, 19, obr. 2
- [21] Sv. Dorota z kostela sv. Materny v Ústí n. Labem - detail, 1520-1530, polychromované dřevo, SČGVU Litoměřice. Reprodukce z: VOTOČEK 1983, nepag.
- [22] Řezaná skříň se dvěma anděly - varianta k řezané skříni oltáře slavětínského, 1520-1530, polychromované zlacené dřevo, SGVU Litoměřice. Foto: archiv autorky
- [23] Madona z Počedělic, 1520-30, polychromované zlacené dřevo, oblastní muzeum Louny. Foto: Jaroslav Havrlant
- [24] Madona z Dohnského oltáře - detail, 1518, polychromované, zlacené dřevo, kostel Panny Marie, Dohna. Reprodukce z: SANDNER 1993, 307
- [25] Madona z Doksanské archy - detail, 1534, polychromované, zlacené dřevo, Strahovská obrazárna, Praha. Foto: archiv autorky
- [26] Madona z Počedělic - detail, 1520-30, polychromované, zlacené dřevo, oblastní muzeum Louny. Foto: Jaroslav Havrlant
- [27] Madona z Doksanské archy - detail, 1534, polychromované, zlacené dřevo, Strahovská obrazárna, Praha. Foto: archiv autorky
- [28] Madona z Počedělic - detail, 1520-30, polychromované, zlacené dřevo, oblastní muzeum Louny. Foto: Jaroslav Havrlant

- [29] Slavětínský oltář, 1531, řezané části polychromované zlacené dřevo, kostel sv. Jakuba Většího ve Slavětíně. Foto: archiv autorky
- [30] Reliéf Poslední večeře z predely slavětínského oltáře, 1531, polychromované zlacené dřevo, depozitář Arcibiskupství pražského. Reprodukce z: OPITZ 1931, 27, obr. 10
- [31] Deska s erbem Sokolů z Mor kryjící reliéf Poslední večeře v predele slavětínského oltáře, 1531, tempera na dřevě, kostel sv. Jakuba Většího ve Slavětíně. Foto: archiv autorky
- [32] Madona z doksanského oltáře - detail, 1534, polychromované zlacené a stříbřené lipové dřevo, Strahovská obrazárna, Praha. Foto: archiv autorky
- [33] Madona ze Želenic, před 1530, polychromované zlacené dřevo, kostel Nanebevzetí P. Marie, Most. Reprodukce z: OPITZ 1931, 19, obr. 2
- [34] Doksanský oltář, 1534, polychromované zlacené a stříbřené lipové dřevo, Strahovská obrazárna, Praha. Foto: archiv autorky
- [35] Sv. Václav z křídla doksanského oltáře - detail, 1534, polychromované zlacené a stříbřené lipové dřevo, Strahovská obrazárna, Praha. Foto: archiv autorky
- [36] Sv. Václav z libkovického oltáře - detail, po 1521, polychromované, zlacené dřevo, kostel Nanebevzetí P. Marie, Most. Reprodukce z: OPITZ 1931, 25, obr. 8
- [37] Kresba na rubové straně řezané postavy sv. Václava z Doksanské archy, 1534, Strahovská obrazárna, Praha. Reprodukce z: KYZOUROVÁ/KALINA 1993, 50
- [38] Archa ze Štětí, 1530-1540, polychromované zlacené dřevo, SGVU Litoměřice. Foto: archiv autorky
- [39] Střední skříň archy ze Štětí, 1530-1540, polychromované zlacené dřevo, SGVU Litoměřice. Foto: archiv autorky
- [40] Trůn milosti z cyklu Malé Pašije, Albrecht Dürer, 1511, dřevořez, British Museum, London. Reprodukce z: WALDMANN 1942, 138
- [41] Reliéf Poslední večeře z oltáře ze Štětí, 1530-1540, polychromované zlacené dřevo, SGVU Litoměřice. Foto: archiv autorky
- [42] Reliéf Poslední večeře z predely slavětínského oltáře, 1531, polychromované zlacené dřevo, depozitář Arcibiskupství pražského, Praha. Reprodukce z: OPITZ 1931, 27, obr. 10
- [43] Poslední večeře Páně z cyklu Malé Pašije, Albrecht Dürer, 1511, dřevořez, British Museum, London.
<http://www.wikipaintings.org/en/albrecht-durer/the-last-supper-1511>, vyhledáno 17. 3. 2012

- [44] Anděl ze střední skříně oltáře ze Štětí - detail, 1530-1540, polychromované zlacené dřevo, SČGVU Litoměřice. Foto: archiv autorky
- [45] Madona z doksanského oltáře - detail, 1534, polychromované zlacené a stříbřené lipové dřevo, Strahovská obrazárna. Foto: archiv autorky
- [46] Oltář Panny Marie s rodokmenem Krista, 1540-1550, polychromované zlacené dřevo, kostel sv. Havla, Zbraslav. Reprodukce z: KOŘÁN 1989, 118, obr. 72
- [47] Detail madony z oltáře Panny Marie s rodokmenem Krista, 1540-1550, polychromované zlacené dřevo, kostel sv. Havla, Zbraslav. Reprodukce z: ŠEVČÍKOVÁ 1976, nepag.
- [48] Detail sv. Kateřiny z oltáře z Markersbachu, kolem 1520, polychromované zlacené dřevo, Drážďany, Staatliche Kunstsammlungen Dresden.
<http://skd-online-collection.skd.museum/en/contents/artexplorer>, vyhledáno 17. 3. 2012
- [49] Oltář s Korunováním Panny Marie z Ledcí u Smečna, 1530-1540, polychromované zlacené dřevo, kaple sv. Jana Křtitele, Ledce u Smečna. Reprodukce z: VELC 1904, 111, obr. 88
- [50] Madona z Loun, počátek 16. století, polychromované zlacené dřevo, kostel sv. Mikuláše, Louny. Foto: Michaela Ottová
- [51] Oltář z Duban, kolem poloviny 16. století, polychromované zlacené dřevo, kostel sv. Petra a Pavla, Dubany. Reprodukce z: MATĚJKA 1898 95, obr. 69
- [52] Sv. Kateřina, 1520-1530, polychromované zlacené dřevo, kostel Nanebevzetí Panny Marie, Most. Reprodukce z: MANNLOVÁ 1988, nepag.
- [53] Sv. Barbora, 1520-1530, polychromované zlacené dřevo, kostel Nanebevzetí Panny Marie, Most. Reprodukce z: MANNLOVÁ 1988, nepag.
- [54] Mapa s vyznačenými místy, kde se nachází sochařská díla Mistra doksanského oltáře, jeho dílny, okruhu či možná jemu připisovaná díla. Vytvořeno v programu Google Earth

8. Seznam použité literatury

- DČVU 1/2 — Dějiny českého výtvarného umění 1/2. Rudolf CHADRABA/Josef KRÁSA (ed.). Praha 1984
- DČVU 2/1 — Dějiny českého výtvarného umění 2/1. Jiří DVORSKÝ/Eliška FUČÍKOVÁ (ed.). Praha 1989
- FAJT 1995 — Jiří FAJT: Pozdně gotické řezbářství v Praze a jeho sociální pozadí (1430-1526). In: Průzkumy památek, roč. 2. Praha 1995, 77-79, 107-108
- HENTSCHEL 1955 — Walter HENTSCHEL: Kursächsischer Eisenkunstguss. Dresden 1955
- HENTSCHEL 1973 — Walter HENTSCHEL: Denkmale sächsischer Kunst. Die Verluste des zweiten Weltkrieges. Berlin 1973
- HOMOLKA/KROPÁČEK 1966 — Jaromír HOMOLKA/Jiří KROPÁČEK: Nová instalace českého pozdně gotického umění na Křivoklátku a Kosti. In: Umění XIV, 1966, 122-145
- HOMOLKA 1984 — Jaromír HOMOLKA: Pozdně gotické sochařství. In: DČVU 1/2, 534-566
- HRUBÁ/HRUBÝ 2001 — Michaela HRUBÁ/Petr HRUBÝ (ed.): Renesanční sochařství a malířství v severozápadních Čechách. Ústí nad Labem 2001
- CHYTL 1931 — Karel CHYTL: Ročenka Kruhu pro pěstování dějin a umění za rok 1930. Praha 1931
- KOŘÁN 1989 — Ivo KOŘÁN: Renesanční sochařství v Čechách a na Moravě. In: DČVU 2/1, 116-135
- KROPÁČEK 1960 — Jiří KROPÁČEK: Pozdně gotický reliéf poslední večeře z Betlémské kaple v Praze. In: Časopis Národního muzea. Oddíl věd společenských, roč. 129. Praha 1960, 57-73
- KYZOUROVÁ/KALINA 1993 — Ivana KYZOUROVÁ/Pavel KALINA: Strahovská obrazárna: Od gotiky k romantismu: Vybraná díla ze sbírek Kláštera premonstrátů na Strahově. Praha 1993
- LIŠKA 1964 — Antonín LIŠKA: Kriticky o vlivu Tilmana Riemenschneidera na českou tvorbu. In: Umění XII, 1964, 497-501
- MAGIRIUS 1993 — Heinrich MAGIRIUS: Der Dom zu Freiberg. München-Regensburg 1993
- MANNLOVÁ 1988 — Heide MANNLOVÁ: Nordböhmische Kunst im 14. – 18. Jahrhundert. Ústí nad Labem 1988

- MATĚJČEK 1931 — Antonín MATĚJČEK: Strahovská obrazárna. Praha 1931
- MATĚJKA 1897 — Bohumil MATĚJKA: Soupis památek historických a uměleckých v království Českém od pravěku do počátku XIX. století. II, Politický okres lounský. Praha 1897
- MATĚJKA 1897 — Bohumil MATĚJKA: Soupis památek historických a uměleckých v království Českém od pravěku do počátku XIX. století. IV, Politický okres roudnický. Díl I. Praha 1898
- OPITZ 1928 — Josef OPITZ: Gotische Malerei und Plastik Nordwestböhmens : Katalog der Ausstellung in Brüx - Komotau (September 1928). Brux-Komotau 1928
- OPITZ 1930 — Josef OPITZ: Gotické malířství a plastika severozápadních Čech na výstavách v Mostu a Chomutově. In: Umění II, 1930, 526-550
- OPITZ 1931 — Josef OPITZ: Tilman Riemenschneider und die gotische Plastik Nordwestböhmens. In: Jahrbuch des Verbandes der Deutschen Museen. Augsburg 1931, 17-34
- OPITZ 1935 — Josef OPITZ: Madona. Církevní malířství a sochařství doby 1350-1550. Praha 1935
- OTTOVÁ 2001 — Michaela OTTOVÁ: Archa ze Štětí. In: Michaela HRUBÁ/Petr HRUBÝ (ed.): Renesanční sochařství a malířství v severozápadních Čechách. Ústí nad Labem 2001, 121-128
- OTTOVÁ 2004 — Michaela OTTOVÁ: Sochařství 15. století v severních a severozápadních Čechách. Praha 2004
- PEŠINA 1950 — Jaroslav PEŠINA: Česká malba pozdní gotiky a renesance. Praha 1950
- PODLAHA 1900 — Antonín PODLAHA: Skládací oltář v obrazárně kláštera Strahovského. In: Soupis památek historických a uměleckých v království Českém od pravěku do počátku XIX. století. IX, Politický okres Rokycanský. Praha 1900
- ROYT 2007 — Jan ROYT: Slovník biblické ikonografie. Praha 2007
- ROYT 2002 — Jan ROYT: Utrakvistická ikonografie v Čechách 15. a první poloviny 16. století. In: Dalibor PRIX (ed.): Pro arte: sborník k počtě Ivo Hlobila. Praha 2002, 193-201
- SANDNER 1993 — Ingo SANDNER: Spätgotische Tafelmalerei in Saschen. Dresden-Basel 1993
- ŠEVČÍKOVÁ 1965 — Jana ŠEVČÍKOVÁ: Mistr mosteckého svorníku (diplomová práce na Filosofické fakultě Univerzity Karlovy v Praze). Praha 1965
- ŠEVČÍKOVÁ/ŠEVČÍK 1976 — Jana ŠEVČÍKOVÁ/Jiří ŠEVČÍK: Objevená minulost. Mistr doksanské archy. Litoměřice 1976

ŠTĚDRÝ 1899 — František ŠTĚDRÝ: Z bývalého děkanátu Slánského. 3., Farní kostel sv. Jakuba Většího ve Slavětíně. Praha 1899

VELC 1904 — Ferdinand VELC: Soupis památek historických a uměleckých v politickém okrese Slanském. Praha 1904

VOTOČEK 1957 — Otakar VOTOČEK: Deskové malby a plastiky 16. století v Litoměřické galerii. Zprávy památkové péče XVII. Litoměřice 1957, 11-24

VOTOČEK 1964 — Otakar VOTOČEK: Katalog vystavených obrazů a plastik Oblastní galerie výtvarného umění v Litoměřicích. Liberec 1964

VOTOČEK 1983 — Otakar VOTOČEK: Severočeská galerie v Litoměřicích: Sběrka starého umění. Ústí nad Labem 1983

VOTOČKOVÁ/HELPERTOVÁ/PAVLÍKOVÁ 2001 — Eva VOTOČKOVÁ/Lenka HELPERTOVÁ/Markéta PAVLÍKOVÁ: Restaurování oltáře ze Štětí. In: Michaela HRUBÁ/Petr HRUBÝ (ed.): Renesanční sochařství a malířství v severozápadních Čechách. Ústí nad Labem 2001, 317-320

Bibliografická citace

Anonymní řezbář a jeho dílna spolupracující s Mistrem slavětínského oltáře v severozápadních Čechách [rukopis]: bakalářská práce, Martina Žebrová; vedoucí práce: Prof. PhDr. Ing. Jan Royt, Ph.D. Praha, 2012. 61 s.

Anotace

Tato bakalářská práce si klade za úkol nastínit problematiku řezbáře příslého do severozápadních Čech spolu se svou dílnou a jejich spolupráci na oltářích s malířem nazývaným Mistr slavětínského oltáře. Dále má práce za úkol definovat vlivy a stylová východiska, pod kterými díla vznikala. Dílna, působící převážně v severozápadních Čechách kolem 30. let 16. století, vytvořila v kooperaci s malířem mnoho hodnotných děl přelomu pozdní gotiky a počínající renesance v Čechách. Vzhledem k rozsáhlé řadě sochařských prací připisovaných anonymnímu řezbáři s dílnou, se práce snaží i o zrevizování počtu těchto jemu připisovaných děl.

Klíčová slova

sochařství, dílna, řezbář, 16.století, oltář, Mistr slavětínského oltáře, Mistr doksanské archy, pozdní gotika

Abstract

Anonymous carver and his workshop co-operating with Master of Slavětín altar in northwest Bohemia.

This bachelor work aims to outline the work of a carver and his workshop co-workers who came in the Northwest Bohemia and their cooperation on altars with a painter called the Master of slavětín altar. Furthermore this bachelor work tries to find out and describe the influences under which works originated. The workshop with the cooperation with the painter, which operated mainly in northwest Bohemia about 30 of the 16th century, created many valuable works of art of the late Gothic period and the early Renaissance era in Bohemia. Given the vast array of sculptures attributed to the anonymous carver and his workshop, is the work also trying to revised the number of works attributed to him.

Keywords

sculpture, workshop, carver, 16th century, altar, Master of slavětín altarpiece, Master of doksany altar, late gothic art

Počet znaků (včetně mezer): 123 920 znaků

Filename: Bakalarska prace
Directory: D:
Template: C:\Documents and Settings\Power\Application
Data\Microsoft\Templates\Normal.dotm
Title: UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE Katolická teologická
fakulta Ústav dějin křesťanského umění Dějiny křesťanského umění
Subject:
Author: Martinka
Keywords:
Comments:
Creation Date: 4/17/2012 10:24:00 AM
Change Number: 2
Last Saved On: 4/17/2012 10:24:00 AM
Last Saved By: HOST
Total Editing Time: 0 Minutes
Last Printed On: 4/17/2012 11:14:00 AM
As of Last Complete Printing
Number of Pages: 61
Number of Words: 20,021 (approx.)
Number of Characters: 115,924 (approx.)