

Univerzita Karlova v Praze

Filozofická fakulta

Ústav pro dějiny umění

Valerie Dvořáková

Středověký deskový obraz jako objekt

Medieval Panel Painting as an Object

Praha, 2011

PhDr. Jana Hana Hlaváčková

Poděkování

*Vedoucí své bakalářské práce, PhDr. Janě Haně Hlaváčkové, za cenné rady,
připomínky a metodické vedení práce, upřímně děkuji.*

P r o h l á š e n í

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci vypracovala samostatně, že jsem řádně citovala všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze dne 22. července 2011

Podpis

Abstrakt: Bakalářská práce se zabývá deskovým obrazem z pohledu ne zobrazení, ale jeho samotné hmotné existence jakožto objektu, souvislostmi mezi prostorem, ve kterém obraz existuje, a obrazem prostorovým. Dále se práce zabývá některými specifickými rysy, jako jsou zadní strany deskových obrazů, jejich původními středověkými zdobenými rámy, nebo pravděpodobným vztahem k některým typům relikviářů. Jedná se o přiblížení relativně širokého okruhu témat s problematikou souvisejících, s přihlédnutím ke konkrétním příkladům jednotlivých desek.

Abstract: The Bachelor Thesis focuses on panel painting, not from a display point of view, but its physical evidence as an object; the links between the space in which the object exists and the image space. It also covers the specific features, such as; the back of the panel paintings, the original medieval decorated frames or the possible relation to different types of relics. It deals with quite a wide range of subjects relating to similar issues, concerning specific examples of panel paintings.

Klíčová slova / Key words:

Deskový obraz / Panel painting

Středověcí mistři / Medieval Masters

Zadní strany / Back sides

Obrazový prostor / Image space

Středověké rámy / Medieval frames

Relikviář / Reliquary

Obsah

Úvod	7
1. Obecné uvedení do problematiky	8
1. Obraz v prostoru a prostor v obraze	10
2.1. Obraz v prostoru	10
2.2. Prostor v obraze	11
2.3. Přelomové fáze	11
2.3.1. Mistr Vyšebrodského oltáře	12
2.3.2. Mistr Litoměřického oltáře	13
2.3.3. Mistr Theodorik	15
2.4. Giotto	18
2.5. Prostor v obraze	21
3. Zadní strany desek	24
3.1. Madona mostecká	24
3.2. Madona doudlebská	28
3.3. Další možnosti pojetí zadních stran	30
3.3.1. Kříže	30
3.3.2. Mramorování	30
3.3.3. Fólie z drahého kovu	31
3.4. Oboustranné desky	32
3.4.1. Adorace českobudějovická	33
4. Rámy obrazů	35
4.1. Figurálně zdobené rámy	35
4.1.1. Původ ráků	35
4.1.2. Desky s figurálně zdobeným rámem	36
4.2. Rámování u Giotta	38
4.3. Rám Mostecké Madony	39
5. Relikviáře a deskové obrazy	41
5.1. Relikviáře a Mistr Theodorik	41
5.2. Relikviáře a jiné deskové obrazy	42
6. Poznatky	45
6.1. Slovo obraz	45
6.2. Funkce obrazů jako prostředníků	46

6.3. Přístupnost zadních stran	46
7. Shrnutí.....	48
Závěr.....	50
Seznam použité literatury	51
Obrazová příloha	53
Seznam vyobrazení.....	81

Úvod

Tématem této bakalářské práce je středověký obraz jako objekt. Jejím cílem je tedy pohled na středověké deskové obrazy jako na objekty, a ospravedlnění, zdůvodnění a prokázání relevantnosti tohoto přístupu ke středověkým obrazům.

Toto téma bylo otevřeno a dosud zpracováno pouze Hanou Hlaváčkovou, která se jím zabývala v rámci několika článků v odborných publikacích či periodikách, a v přednáškách na konferencích, kolokviích a Ústavu pro dějiny umění FF UK. V odborné literatuře se tedy dá nalézt jen omezené množství zdrojů, ze kterých se dá pro tuto tematiku vycházet.

Práce je rozdělena do pěti tematických kapitol, které dohromady skládají jakousi mozaiku tématu, přičemž jsou uvedeny i shrnuty vždy v další samostatné kapitole.

Jednotlivé kapitoly se týkají principu prostoru a prostorotvornosti, zadních stran deskových obrazů, jejich různého zpracování a významu tohoto, nezdědka se objevujícího, prvku, dále rámováním a původními rámy deskových obrazů, nakonec pak relikviáři a jejich vztahu ke středověkým deskovým obrazům.

Všechny tyto prvky a principy svědčí o opodstatněnosti přesvědčení, že středověké obrazy lze silně vymezit oproti obrazům pozdějším a považovat je za samostatně existující objekty.

1. Obecné uvedení do problematiky

Nejen odborník, ale i uměleckohistorický laik na první pohled pozná, že mezi obrazem středověkým a pozdějším je zásadní rozdíl. Tento rozdíl mimo jiné spočívá ve faktu, že středověké obrazy byly malovány na různě velké a tlusté dřevěné desky. Z této skutečnosti pak vycházejí i další rozdíly, které budou v této práci postupně vysvětlovány.

Díky tomu, že je obraz namalován na desce, získává hmotu. Jedná se o předmět, který můžeme uchopit do rukou, přenášet, otáčet a dívat se na něj z různých stran. Je tedy součástí našeho hmotného světa.

Oproti tomu pozdější obrazy, které jsou malované na plátno, o tuto hmotnost přicházejí. Přestože samozřejmě stejným způsobem můžeme zacházet s plátnem – otáčet a přenášet – nic tím vlastně nezískáme. Na zadní straně najdeme jen čisté plátno.

V tom spočívá zásadní rozdíl v podstatě středověkého a postředověkého obrazu. S renesancí na Západě a s pozdní renesancí u nás, se místo dřevěných desek začínají pro malbu používat právě plátna, která potlačují skutečnou hmotu obrazu.

Dostáváme se tedy k již lépe definovatelnému problému, tedy že středověký obraz je vlastně trojrozměrným objektem, zatímco obrazy pozdější se právě naopak pokoušejí o dvojrozměrnost.¹ Středověký obraz je součástí našeho světa, ale postředověké malby se z něj naopak snaží vymanit. Rám, ve kterém je plátno umístěno, vlastně tvoří hranici mezi obrazem a okolní hmotou.

S trojrozměrností a dvojrozměrností souvisí i další fakt, a totiž samotná malba. Středověké malby v podstatě nevyužívají žádné perspektivní zkratky ani jinou iluzi, takže ztvárňovaný předmět, či ve většině případů postava, jsou dvojrozměrné. Oproti tomu porenasanční malby, přestože jsou malovány na dvojrozměrné podložce, začínají využívat iluzivní prvky, díky kterým vzniká nový – obrazový – prostor. I proto je logické, že se snaží od našeho prostoru nějakým způsobem odlišit.

Trojrozměrnost středověkého obrazu, která se s renesancí ztrácí a obraz se stává dvojrozměrným, jde tedy v protikladu tendence zobrazování. Zatímco zobrazené objekty na

¹ Hana HLAVÁČKOVÁ: Středověký obraz jako objekt, in *Technologia artis III.*, www.technologiaartis.org, vyhledáno 18. 4. 2011, 1.

středověkých obrazech jsou v podstatě dvojrozměrné, bez použití perspektivy a velikostní poměry zobrazených předmětů neurčuje realita, s koncem středověku nastává vývojová změna. Přicházejí první prostorotvorné prvky a pokusy o perspektivu.

Zásadní část této práce bude věnována zadním stranám středověkých obrazů a oboustranným deskám. Jak už bylo zmíněno, středověký obraz je v podstatě trojrozměrným objektem. Je tedy pochopitelné, že i zadní strana tohoto objektu má svou váhu a důležitost. Zadní strany obrazů nebyly proto ve středověku ve velké většině případů opomíjeny, ale nějakým způsobem pojímány. Konkrétními typy pojetí zadních stran desek i samotnými příklady převážně z českého středověkého umění, stejně jako oboustrannými deskami, či deskami s úplnou absencí jakéhokoliv pojetí zadní strany se budu zabývat v odpovídající kapitole této práce.

Zajímavým aspektem je i vztah středověkého deskového obrazu k relikviářům. Velmi často se totiž setkáváme s výrazně vystupujícím orámováním deskového obrazu, nebo dokonce s vyžlabením středové části, kde se nachází samotný obraz.² Z toho vychází předpoklad, že středová část má být nějakým způsobem chráněna, je tedy vzácná. Podobným způsobem bývaly uchovávány relikvie, tedy tělesné ostatky světců. Jak ale víme, i autentická podoba světce může být považována za relikvii.

Spojitost některých deskových obrazů s relikviáři podporují i některé další skutečnosti, jako je pojetí zadních stran těchto obrazů, a podobně. Tímto tématem se budu podrobněji zabývat v jedné z dalších kapitol této práce.

Jiná témata, se kterými princip středověkého obrazu jako objektu souvisí, jako je terminologie, užití a význam slova obraz, nebo sociologické pojetí – způsob, jakým byly obrazy vůbec užívány, budou zmíněna v poslední kapitole, vysvětlující některé poznatky, ke kterým tato práce dospěje.

² Hana HLAVÁČKOVÁ: Středověký obraz jako posvátný objekt, in O Posvátnu. Sborník příspěvků z kolokvia pořádaného ve dnech 26. - 27. 10. 1992, Praha 1993, 114.

1. Obraz v prostoru a prostor v obraze

2.1. Obraz v prostoru

Jak již bylo nastíněno v předešlé kapitole, zásadním rozdílem mezi středověkými obrazy a obrazy pozdějšími je materiál, který obraz nese, a jeho charakter. Středověké obrazy jsou typické tím, že jsou malovány na dřevěné desky. Tyto desky existují v různých podobách, velikostech a tloušťkách. Společný jim je ale fakt, že přestože je jedna ze stran považována za hlavní, nebyly opomíjeny ani ostatní strany – strana zadní a v mnoha případech i samotné okraje – rámy. Můžeme tedy říct, a tento pojem bude v této kapitole hojně užíván, že obrazy malované na deskách jsou *trojrozměrné*.

Podíváme-li se stejným pohledem i na postředověké (v českém prostředí vlastně porenasanční, neboť tu je i renesance charakteristická malbou na dřevěné desky) malby, zjistíme, že jsou oproti svým předchůdcům malovány na plátna. Plátna se svou tloušťkou v podstatě neliší, zjednodušeně se dá říci, že žádnou tloušťku tedy nemají. To by se dalo přičítat charakteru materiálu, nicméně fakt, že zadní strany v podstatě nikdy nejsou malířsky pojímány (pomineme-li případy, kdy je plátno například druhotně využito), svědčí o tom, že tyto obrazy zadní stranu ani mít nechtějí. Můžeme je tedy považovat za *dvourozměrné*.

Co je ovšem myšleno tezí, že postředověké obrazy nechtějí mít zadní stranu? Plátna sama o sobě v podstatě popírají svou trojrozměrnost; zadní strana jako by neexistovala. Zajímavou myšlenkou podporující tuto tezi je i idea o funkci rámu postředověkých obrazů. Rám už vlastně není součástí obrazu – je z jiného materiálu, jiné barvy, oproti plátnu má i tloušťku a je tedy trojrozměrný. V podstatě tvoří hranici mezi obrazem a okolním světem. Z toho se dá vyvodit, že daný obraz není součástí tohoto světa, a to proto, že chce vytvořit svět vlastní.

Tato teorie zní logičtěji, uvědomíme-li si, že právě v době, kdy jsou desky vyměňovány za plátna, se na obrazech objevují iluzivní a perspektivní prvky, které se snaží navodit dojem pohledu na skutečné předměty, skutečné postavy, skutečnou krajinu. Podobně se k této problematice vyjadřuje Luděk Novák ve svém článku *Obrazový prostor a světový názor*:

„Renesanční obrazy nevyjadřují svou prostorovou stavbou imaginární neskutečno, ale konkrétně ohraničený prostor, v němž žijí a jednají lidé z masa a krve. Objevuje se krajina jako přirozený prostor lidského života ... Obrazový prostor je jakousi skříní, do které jsou umístěny jednotlivé postavy, jež však na rozdíl od pojetí Giottova nejsou rozhodující pro vytvoření prostorového dojmu.“³

V tuto chvíli se dostáváme k dalšímu zajímavému aspektu, který se váže k problematice dvojrozměrnosti a trojrozměrnosti děl. Dosud jsme o jejich dimenzích mluvili jen v souvislosti s jejich existencí v našem prostoru. Podíváme-li se ale na prostor, který je zobrazen na obrazech, setkáváme se také s jistou formou dvoj- a trojrozměrnosti.

2.2. Prostor v obraze

Jak víme, snaha o vytvoření reálného prostoru za použití takových prvků, jako je iluzivní malba, perspektiva, stínování, a podobně, se zdokonalila a rozšířila zejména během renesance. Do té doby se vyobrazení na většinou deskových obrazech dá považovat za poměrně zjednodušující, v některých případech až primitivní, v každém případě ovšem z větší části dvojrozměrné.

Jak již bylo výše v této práci zmíněno, zajímavé je, že zlom v používání prostorotvorných prvků přichází ve stejné době jako výměna dřevěných desek za plátna. Všimáme si tedy toho, že na deskových obrazech, které jsme v předchozím oddíle označili za trojrozměrné, nesou zpravidla dvojrozměrnou malbu, zatímco malby na dvojrozměrných plátnech bývají trojrozměrné.

2.3. Přelomové fáze

Velmi zajímavým okamžikem je přelom mezi dvěma vyhraněnými typy, které byly popsány výše – mezi deskovými obrazy, na nichž je obraz zobrazen dvojdimenzionálně a mezi plátny, která nesou obraz trojdimenzionální.

³ Luděk NOVÁK: Obrazový prostor a světový názor. In: Umění 1960, 361.

Tento okamžik nastává v Čechách zřejmě ne přelomu 15. a 16. Století, některé zajímavé prvky ale můžeme pozorovat již dříve. Ráda bych se v souvislosti s tímto zlomovým okamžikem, nebo přelomovou fází, jak ho nazývám, pozastavila nad třemi tvůrci. Těmito tvůrci jsou, chronologicky vzato, Mistr Vyšebrodského oltáře, Mistr Theodorik a Mistr Litoměřického oltáře.

Místo chronologického postupu jsem se ale rozhodla rozdělit umělce do dvou skupin podle způsobu, jakým se v jejich díle tato přelomová fáze objevuje. V jedné skupině se tak ocitají Mistr Vyšebrodského a Mistr Litoměřického oltáře, v druhé je pak Mistr Theodorik.

2.3.1. Mistr Vyšebrodského oltáře

Nejranější ze tří uvedených autorů, Mistr Vyšebrodského oltáře, je zde uvedený především kvůli jedné z dochovaných desek oltáře, a to Oplakávání Krista [1], z doby před rokem 1350.⁴ Na desce jsou v horní části obrazu vyobrazeni dva andělé, držící ve své pravé ruce kadidelnici. Anděl na pravé straně z pohledu diváka je umístěn tak, že jeho pravé křídlo je před křížem a levé za ním. Vzniká tak tedy velmi zajímavý a zřejmě jeden z prvních prostorotvorných prvků v české deskové malbě. Současně je tím vytvořen skutečný prostor, kdy jsme schopni přesně určit pozici anděla s ohledem na ostatní elementy obrazu, jako je kříž, druhý anděl, či některé postavy pod křížem. Oplakávání z Vyšebrodského oltáře má jinak velmi blízko k zobrazení Oplakávání z Klosterneuburského oltáře sv. Kříže [2] (kol. r.1335)⁵, analogii k tomuto prostorotvornému prvku v Klosterneuburgském oltáři ale nenajdeme.

Tento motiv si dnes můžeme vykládat dvěma způsoby. První, že je Mistr Vyšebrodského oltáře skutečným inovátorem v této oblasti, a že jsme narazili na jeden z prvních výrazných prostorotvorných prvků v deskové malbě ve středoevropské oblasti.

Jiné, méně optimistické vysvětlení je ale nasnadě. Víme totiž, že vyšebrodská deska s Oplakáváním byla poměrně silně restaurována, a to právě v místech, kde se nachází pravý anděl. Tato část se dochovala ve velmi špatném stavu, a proto se dnes můžeme jen dohadovat o tom, zda v původním zpracování ze 14. století měl anděl skutečně jedno z křídel za křížem.

⁴ Jan ROYT: Středověké malířství v Čechách, Praha 2002, 41.

⁵ Ibidem.

O malé pravděpodobnosti tohoto prvku svědčí jednak již zmiňovaný Klosterneuburský oltář, ve kterém se tento prvek nevyskytuje, a kromě toho i druhý anděl z vyšebrodského Oplakávání, jehož křídla tvoří jednu přímkou směřující ke kmenu kříže. Pokud by křídlo zkoumaného anděla směřovalo druhým směrem a netvořilo onen prostorotvorný prvek, vznikla by v horní části desky výrazná symetrie, jejíž osou by byl právě kříž. Kromě toho by křídla každého z andělů „zastřešovala“, či ochraňovala jednu ze skupin sedících pod křížem.

Z restaurátorské zprávy není jasné, zda byl tento prvek částečně zachován a pouze obnoven, nebo k němu bylo přikročeno vlastním úsudkem restaurátora.

2.3.2. Mistr Litoměřického oltáře

Prostorotvorné prvky, jejichž prvním náznakem mohlo být Oplakávání Krista z Vyšebrodského oltáře, se začínají v českém prostředí hojně vyskytovat před rokem 1500, kdy se objevuje jedna z nejzásadnějších postav české raně renesanční deskové malby, Mistr Litoměřického oltáře.

Vývoj v pojetí prostoru je v jeho díle silně znát. Jeho dílu ovšem předchází díla jako malovaná křídla Křivoklátské archy [3] (po r. 1490), nebo Oltář rokycanský [4], pravděpodobně pocházející ze stejné dílny (po r. 1496). Dílna Mistr Křivoklátského oltáře je zde zmiňována zejména proto, že v ní lze spatřovat učitelskou dílnu Mistra Litoměřického oltáře. Svědčí o tom krom jiného téměř žánrové pojetí prostoru, charakteristicky živé postavy, barevnost, a zejména užití prostorové konstrukce.⁶

V deskách Mistra Litoměřického oltáře se pojetí prostoru významně vyvíjí. Patrné je to zejména na elementech, které jsem rozdělila do následujících skupin:

- Perspektiva
- Postavy
- Stín
- Architektura

⁶ Jaroslav PEŠINA: Mladá léta Litoměřického mistra, in: Umění XXII, 1874, 454.

Pespektiva

Výrazného užití perspektivního členění obrazu si můžeme všimnout už v rané desce se sv. Ondřejem [5] (kolem r. 1500). Zkosení horní části kříže, který si světec nese, upozorňuje na jeho umístění v prostoru. Podobně si můžeme všimnout i perspektivně odstupňované krajiny na pozadí za světcem.

Ještě výraznější je ale tento prvek v pozdějších dílech. Snaha o perspektivní zkratku, nebo její přímé použití je tak znát prakticky ve všech deskách Litoměřického oltáře (porovnejme například velikost figur v popředí desky s Bičováním Krista [6] s figurami hledícími oknem v pozadí obrazu), stejně tak je patrná v použití krajiny na deskách Strahovského triptychu [7], dalšího souboru připisovanému Mistru Litoměřickému.

Zajímavé perspektivní zkratky užil Mistr i v podobizně nejvyššího kancléře Albrechta z Kolowrat [8], díky které vytvořil dojem pootočení hlavy k pravému rameni kancléře. Všimáme si sice jakési nešikovnosti a nejistoty, přesto je jasně znát snaha o zkreslení velikosti a posazení očí na obličej, i absence pravého ucha kancléře.

Postavy

Postavy, zobrazené na deskách Litoměřického mistra, jsou dalším prvkem, který může být označen za prostorotvorný. Jedná se jednak o umístění postav do prostoru, které je znatelně promyšlené, jako to pozorujeme na desce Nesení kříže [9] Litoměřického oltáře. Skupinu sedmi postav prostorově rozděluje nesený kříž – dvě z postav jsou tak před křížem, blíže divákovi, ostatní za ním. Podobně důležité posazení figur do prostoru přináší Kristus na hoře Olivetské [10], stejného oltáře. Postavy tří apoštolů a Krista jsou v obrazovém prostoru rozmístěny tak, že ho jasně určují.

S postavami souvisí i drapérie, které jsou v některých případech jednoduché, jako splývavý šat Krista v obraze Kristus před Kaifášem [11], v jiných případech velmi dynamické, plastické, plné záhybů, jako Kristova rouška na Ukřižování [12], nebo Mariin šat na témže obraze.

Stín

Stín jako jeden ze zásadních prostorotvorných prvků se v díle Mistra Litoměřického poměrně hojně vyskytuje. Stín postav je přitom velmi charakteristický. Je to velmi malý, tmavý stín, směřující na všech obrazech vždy stejným směrem. Začíná vždy u chodidel a je patrná snaha o jeho přítomnost všude tam, kde by dle autora měl být. Současně ale díky svému ve všech případech naprosto shodnému paprskovitému tvaru, podobajícímu se ležícímu kuželu, působí lehce primitivně.

Velmi jasně je jeho použití možné pozorovat na Bičování Krista [6] Litoměřického oltáře. Zajímavé také je, že takovouto podobu stínu zaznamenáváme pouze u postav, jejichž nohy nezastiňuje dlouhá drapérie. Například na Nesení Kříže Litoměřického oltáře stín zcela chybí u postavy Krista.

Architektura

Zcela zásadní je pak poslední z prostorotvorných prvků v díle Litoměřického mistra – využití architektury. Mistr ji využívá dvěma způsoby. Snazším z nich je zobrazení architektury v pozadí obrazů. Příkladem může být Kristus na hoře Olivetské [10], kde je stavba zobrazena v krajině, Kristus před Kaifášem [11] se zobrazenými domy na náměstí, nebo Narození Krista [12].

Druhým, pro toto téma důležitějším, způsobem je potom zobrazení architektury, ve které se odehrávají dané scény. Ukázkou je opět Bičování Krista [6], nebo Korunování Krista trním [13]. Architektura jasně využívá perspektivních zkratk, je jednoduchá, má řád, lze se v ní snadno orientovat. Mistr využívá četných průhledů místnostmi a okny, prostor jinak není výrazně členěný, ani zdobený.

Podoba architektury je, jak již bylo naznačeno, velmi čistá a jednoduchá, bez dekoru. Je sestavena převážně z pravých úhlů a rovných linií, často se objevuje jednoduchý oblouk, jako například v Navštívení [14], nebo Bičování Krista [6].

2.3.3. Mistr Theodorik

Zajímavým pojetím prostoru se vyznačují i desky Mistra Theodorika. Rozsáhlý soubor deskových obrazů v kapli svatého Kříže na Karlštejně zobrazuje 129 (původně 130, od 17.

století je ale obraz se sv. Martou nezvěstný)⁷ postav světců.⁸ Mistrův styl charakterizuje velmi silný typ postav. Za shodné prvky se obvykle označují velké, široce otevřené oči, podélný tvar tváře, široká ramena. Další charakteristikou je potom jakási hmotnost a plastičnost těchto postav.

Stejně jako u Mistra litoměřického oltáře, i v díle Mistra Theodorika můžeme prostorotvorné prvky rozdělit do několika skupin. V tomto případě to z mého pohledu jsou:

- Hmotnost postav
- Obrazový prostor
- Drapérie
- Perspektiva

Hmotnost postav

Zhmotnění postav by se dalo spojovat s funkcí, která byla obrazům mimo jiné určena. Obrazy mají ve spodní části rámu vyřezané malé otvory na relikvie světců zobrazených. Nevíme ovšem, zda byla relikvie ve všech obrazech skutečně umístěna, relikvií se tak možná stal samotný obraz. Proto by se ona velmi hmotná stránka zobrazovaných postav dala vnímat jako druh relikvie, zhmotnění světce, jeho přiblížení realitě tím, že do ní vstoupí svou hmotou.

Obrazový prostor

Samotný obrazový prostor desek je také velmi specifický. Tělo světců zaplňuje téměř veškerý prostor obrazu. Obrazový prostor je postavám příliš těsný, a jako by se z něho snažily dostat ven. Tento prvek je dobře znát na těch deskách, kde postavy „přetékají“ až na povrch svých vlastních rámců. Je tomu tak například na desce se svatým biskupem [15], svatým papežem [16], nebo sv. Vítem [17]. Naopak, některé jiné postavy jako by byly násilně vklíněny do rámu a přesahují ho jen téměř neznatelně, například sv. Jeroným [18], či sv. Matouš [19].

⁷ Jiří FAJT (věd. red.): Magister Theodoricus, Dvorní malíř císaře Karla IV., Praha 1997, 376.

⁸ Jiří FAJT/ Jan ROYT: Magister Theodoricus. Dvorní malíř císaře Karla IV. Umělecká výzdoba posvátných prostor hradu Karlštejna. Praha, 1998, 28.

Rám je využíván jako plocha pro malbu i na menších trojúhelných deskách s proroky [20]. Ve většině případů (deset z celkového počtu čtrnácti) vertikální část rámu nese malbu svitku, který proroci drží, u ostatních je svitek rozvinut na jiné části rámu, jen v jednom případě se svitek na ploše rámu téměř neobjevuje.

Pozadí je abstraktní. Jak víme, původně zamýšlená silná zlatá fólie, která měla pozadí zdobit, byla stržena,⁹ a zobrazení světců tak získali dostatečnou pozornost, kterou nemůže odvádět drahý kov na pozadí.

Drapérie

Velmi zajímavý je z pohledu prostorovnosti i prvek drapérie. U jednoduchých jednobarevných drapérií, jako například na desce se sv. Matoušem [19], sv. Jeronýmem [18], nebo sv. Ludmilou [21], je drapérie dobře prostorově vytvarována pomocí četných záhybů, a odpovídá tak principu hmotnosti figur. Naprosto opačný trend ale pozorujeme u drapérií vzorovaných, například na deskách se sv. Vítem [17], sv. Jiřím [22], nebo svatými biskupy [15].

Tento druh drapérie opouští principy hmotného zobrazení a degraduje „jen“ do zobrazení plošného. Je zřejmé, že je tento fakt způsoben použitou technikou šablonové malby drapérie,¹⁰ která pro svou podstatu nedovoluje modelaci záhybů. Ve výsledku je ale fascinující, že byla, vzhledem k obecnému principu techniky Mistra Theodorika, tato technika vůbec použita.

Perspektiva

V tomto případě nelze nezmínit i perspektivní zkratky, které se v díle Mistra Theodorika objevují. Jedná se zejména o ztvárnění natočení tváře světce. Například v případě desky se sv. Matoušem [19] je tento motiv velmi povedeně ztvárněn.

⁹ FAJT (pozn. 7), 588.

¹⁰ Ibidem, 308.

Jinak je to ale při zobrazování předmětů, ve většině případů atributů světců. Až komicky tak na nás může působit pulpít sv. Jeronýma [18], kde je evidentní neznalost perspektivních zkratk, a je tak vytvořena velmi nereálná konstrukce pulpitu.

Podobně ne zcela povedený je z hlediska perspektivního zobrazení deskový obraz s Bolestným Kristem [23], kde tumba, ze které se noří Kristova polopostava, je sice zobrazena třírozměrně do hloubky, ale na obou koncích opačným směrem.

U jiných mistrů v této kapitole je jako jeden z významných prostorotvorných prvků popisována architektura. Ta se objevuje dokonce i na deskách Theodorikových, a to na desce se svatým Volfgangem [24], který drží ve své levé ruce model kostela. Na něm se dá pozorovat nesporná snaha o prostorově plastické vyjádření, nicméně ne zcela přesvědčivě zdařilá.

Mistru Theodorikovi bude věnována ještě další část následující kapitoly týkající se právě zmíněné relikviářové funkce jeho desek, a dále kapitola týkající se funkce ráků desek a pláten.

2.4. Giotto

Problematikou obrazového prostoru v Giottově díle se poměrně rozsáhle věnoval Jaroslav Pešina. Jeho postup je velice podrobný a exaktní, zabývá se zejména tektonickým prostorem a obrazovou architekturou v Giottově díle.

Pro tuto práci význam Giotta spočívá opět v možnosti jeho zařazení do jakési přechodové fáze mezi trojrozměrností a dvojrozměrností. Pro nás jsou sice podstatné pouze deskové obrazy, přesto veškeré poznatky týkající se Giottova vztahu k obrazovému prostoru platí o jeho díle všeobecně.

Pešina se v rámci studia Giottova obrazového prostoru zabývá několika elementy. Jedná se především o:

- Povahu architektury
- Optickou konstrukci architektury
- Perspektivu
- Světlo a stín

Povaha architektury

Pro Giotto je typický velmi individuální vztah k zobrazení, a totiž ne snaha napodobit, ale snaha o podobenství, nepokouší se o vytvoření dojmu skutečnosti, ale o vyjádření její podstaty.¹¹ Pro Giottovu architekturu je podobně jako pro výše popisovanou architekturu Mistra litoměřického oltáře charakteristická jasnost, přehlednost, zjednodušení do objemů a ploch. Při tom Giotto vychází z půdorysu stavby, který do obrazu vždy jasně zapojuje, dává znát vzájemný poměr různých částí stavby, rozlišuje prvky nosné, nebo tektonicky podstatné, od prvků dekorativních.¹²

Velmi zajímavý je Giottův přístup k interiérovým, nebo částečně interiérovým scénám. Mistr pomocí příčného řezu kombinuje pohled zvenčí a pohled zevnitř, dochází tak k mizení velkých částí stěn, přičemž jsou vždy alespoň naznačeny, jako například ve Vyhnání Jáchyma z chrámu [25] v padovské Areně.¹³ Mistr tak tvoří specifický prostor a platí zde vyřčená domněnka, že jeho záměrem není napodobení skutečnosti, ale vystižení její podstaty.

Optická konstrukce

Pešina se ve své práci zabývá i optickou konstrukcí, tedy tématem úzce souvisejícím s touto prací. Jak je zřejmé, Giottův zájem se rozšířil z dvojrozměrnosti do třírozměrnosti, přičemž zobrazovaná architektura se podřazuje dějové složce obrazu.¹⁴ To se projevuje například právě uzpůsobováním interiérových a exteriérových konstrukcí architektury ději.

Pro popsání optické konstrukce architektury se těžko zobecňují pravidla. Mistr střídá šikmé a přímé pohledy, lze si povšimnout absence užívání symetricky se jevících horizontálních rovin.¹⁵ Ani horizont není příliš přísně dodržován, nejčastěji jeho výše probíhá zhruba nad hlavami postav.¹⁶

¹¹ Jaroslav PEŠINA: Tektonický prostor a architektura u Giotto, Praha 1945, 11.

¹² Ibidem, 13

¹³ Ibidem, 17

¹⁴ Ibidem, 36

¹⁵ Ibidem, 46

¹⁶ Ibidem, 46.

Perspektiva

Užití perspektivy, které se v Giottově díle nedá přehlédnout, v podstatě tvoří podkapitolu optické konstrukci. K šířce a výšce, tedy hodnotám do té doby běžně užívaným pro zobrazení plochy, přidává mistr i hloubku, jako hodnotu tvořící prostor.¹⁷ Zdá se, že tato hodnota je pro něj obzvláště důležitá, a zdůrazňuje ji právě specifickým zobrazením architektury. Ta je velmi často v obraze zasazena šikmo, rohem (například v obraze Uvedení Panny Marie do chrámu [26] v kapli Scrovegni, nebo deskový obraz Svatý František přijímající stigmata a tři výjevy z jeho legendy [27]), a je tedy nutné nějakým způsobem pojmout její zobrazení do hloubky.

K tomu mistr užívá perspektivní zkratky, diagonální linie. Současně tak ale dochází i ke stavu, kdy architektura míří ven z obrazu, směrem k divákovi. Vzniká tak zajímavé spojení mezi divákem a obrazem, na který hledí, jemuž se Pešina rovněž věnuje.¹⁸

Světlo a stín

Světlo a stín je velmi důležitý nástroj tvoření prostoru v obraze, a je tedy nemožné se u jeho pojetí v Giottově díle nezastavit. Jeho význam Jaroslav Pešina dobře popsal tak, že *„způsob, jakým zachází Giotto s těmito prvky, je svrchovaně poučný a náleží k nejrafinovanějším projevům jeho prostorotvorného úsilí.“*¹⁹

Je to prvek, kterým nejenže získávají jednotlivé objekty v obraze na objemu, ale současně vytváří prostor. Činí tak pomocí osvětlování některých částí architektury, a naopak stínění až zatemňování částí jiných. Postavy ale vlastní stín nemají, jako tomu je později například ve výše popisovaném díle Mistra litoměřického.

Co se Giottova díla týče, rozsah témat odpovídající tématu této práce je velmi široký. Zajímavé je i zasazování figur do prostoru, každé samotné dílo by se dalo dlouze popisovat z hlediska jeho vztahu k dvoj- a trojrozměrnosti. Rozsah této práce není omezený, a tak se v dalších kapitolách bude věnovat jen jednomu tématu souvisejícímu, a to práce s rámem.

¹⁷ PEŠINA (pozn. 11), 57.

¹⁸ Ibidem, 51.

¹⁹ Ibidem, 58-59.

2.5. Prostor v obraze

Otázka středověkého obrazu jako objektu se dá nahlížet z mnoha různých úhlů. Jedním s nich je právě pojetí prostoru, které se v době středověku a jeho lámání do novověku silně proměňuje, a je mu proto věnována značná část této práce.

Prostor v obraze je ale téma tak zásadní, že si neodpustím krátké odbočení k tomu tématu. Je to zkrátka další zajímavý aspekt obrazů z hlediska, kterým se na ně tato práce snaží nahlížet.

Starověké kultury

Každé období dějin umění je charakteristické více či méně odlišným způsobem přístupu k obrazovému prostoru. Již ve starých kulturách pozorujeme některé prvky – malířství egyptské kultury je specifické svou plošností a přísnou dvojrozměrností. Na obrazech v podstatě neexistuje prostor, postavy stojí v reálně naprosto nepřírozeném postoji. Perspektiva tohoto období vychází ze společenské hierarchie jednotlivých postav, případně z důležitosti předmětů, nikoliv z jejich skutečného rozmístění v prostoru, nebo reálných měřítek.

Antické malířství zase využívá spíše intuitivního než technického, či měřitelného konstruování prostoru. Zajímavá je malba iluzivní, která skutečně jakýsi iluzivní prostor vytváří. Toto iluzivní cítění se týká ale i postav.²⁰

Středověká kultura

Přeskočíme-li ke středověku, tedy období, které je časovým obsahem této práce, můžeme přístup k obrazovému prostoru zkráceně charakterizovat několika poznatky. Hned jako první z nich je nutné zmínit, že středověký pohled na prostor obecně byl značně deformovaný oproti dnešní realitě. Představa světa jako placky, případně jako obdélníku

²⁰ NOVÁK (pozn. 3), 359.

dvakrát tak dlouhého jako širokého²¹ logicky musela ovlivnit i představu prostoru obrazového.

Dalším podstatným znakem středověkého pohledu na prostor je pohled na nekonečno, přičemž to bylo přisuzováno duchovnímu světu, zatímco ten materiální byl považován za konečný (jak ostatně dokazuje i představa o jeho podobě).²²

Středověký prostor se nesnaží napodobit prostor reálný, jako spíš „*vytvořit jakýsi lyrický prostor s prvky odpozorovanými ze skutečnosti*“.²³

Jak již bylo několikrát zmíněno v předešlých kapitolách, středověké malířství v naprosté většině případů nežívá perspektivy, ale spíše rovnoběžného zobrazení.

Renesance

Renesance je spojená s objevováním okolního světa – cestování, obchod, vznik mnoha map, a další. Tento fakt se tedy promítá i do renesančního malířství, které začíná být spíše racionální, než duchovní. Renesanční obrazy už vyjadřují konkrétní místo, konkrétní prostor.²⁴ Objevují se také dva prvky, které se stanou velmi důležité pro tvorbu obrazového prostoru, a to krajina a architektura.²⁵ Ty už hrály roli při popisu obrazového prostoru a jeho významu v díle Mistra litoměřického oltáře v předešlé kapitole.

Další vývoj

Velmi zajímavý je ale i vývoj prostoru v dalších etapách vývoje historie umění. Ať už jde o vznik nových malířských žánrů, jako je například zátiší, portrét, žánrový obraz, nebo o celkovou koncepci, která se začala významně měnit na konci 19. století. Umělecké směry 20.

²¹ NOVÁK (pozn. 3), 360.

²² Ibidem, 360.

²³ Ibidem.

²⁴ Ibidem, 361.

²⁵ Ibidem.

století potom naprosto změnily prostorové vnímání v obraze, ať už se jednalo o kubistické zátiší, nebo v tomto směru ještě silnější abstraktní směry.

Prostor v obraze, a to nejen na středověkých deskách, nebo raně renesančních plátnech, je nepochybně velmi zajímavé téma, které by vystačilo na několik takových prací, jako je tato. Je to ale současně významné téma ve spojitosti s pohledem na středověký obraz jako objekt, protože otázka prostoru se netýká jen prostoru reálného, ve kterém se obraz nachází, ale i prostoru, který obraz sám zobrazuje. Tento krátký exkurz tak má být spíše krátkým naznačením šíře a významu tohoto pohledu na věc.

3. Zadní strany desek

Dalším z důvodů, proč by měl být středověký obraz považován za hmotný objekt, je fakt, že zadní strany těchto deskových obrazů nebyly v převážné většině pomíjeny, ale byly taktéž nějakým způsobem pojednány.

Ačkoliv se mnohé zadní strany desek vzhledem k nešetrným restaurátorským úpravám v minulosti nezachovaly, víme, že existovaly podle analogie se zachovanými zadními stranami obrazů.

Zadní strany obecně nesly buď další malbu, která se často svým obsahem váže k hlavnímu obrazu, který nesla přední strana desky, nebo nese imitaci nějakého materiálu. Tímto materiálem může být kámen, nebo vzácný kov.

Pro lepší ilustraci tohoto jevu zde bude uvedeno několik příkladů konkrétních desek z českého prostředí a jejich zadních stran.

3.1. Madona mostecká

Nejvzácnějším příkladem malby na zadní straně desky v českém prostředí je zřejmě Mostecká Madona [28].

Přední strana

Na přední straně je vyobrazena polopostava Marie s dítětem, natočená lehce doleva. V pravé ruce drží dítě, které tvoří v kompozici obrazu diagonální osu, levou rukou přidržuje levou ruku dítěte. Mariin šat má silně byzantskou podobu, na hlavě je maforium, korunka chybí. Dítě je oblečeno v bohatém zdobeném šatu, ve své levé ruce drží slavíka. Slavík má symbolický charakter, jedná se o pašijový symbol, podle legendy poukazuje na Kristovo utrpení.²⁶ Dítě zde symbolizuje krále, přičemž Marie v přímluvném gestu zde má roli přímluvkyně, prostřednice, což podepírá i fakt, že není korunována.²⁷

²⁶ ROYT (pozn. 4), 53.

²⁷ Hana HLAVÁČKOVÁ / Hana SEIFERTO VÁ: Mostecká Madona – imitatio a symbol, in: Umění 1986, 44.

Ježíšek i Marie mají své pohledy upřené přímo na diváka, je zde tedy navázán silný vztah mezi divákem a ikonou.²⁸

Poloha dítěte se těžko vykládá, působí jako posazené s lehce nataženýma nohama, je ale příliš vysoko, aby mohlo sedět na Mariině klíně. Zdá se tedy, jako by bylo posazeno částečně na Mariině paži, přičemž se jeví opírající se o pomyslnou římsu, která splývá se spodní hranou obrazu.²⁹

Deska obsahuje velké množství jednotlivých ikonografických prvků, kterými by se dalo zabývat, pro tuto práci je ale zásadní především právě prvek dítěte opírajícího se o rám obrazu, kterým se bude zabývat další kapitola.

Zadní strana

Jak již bylo řečeno, deska s Mosteckou Madonou má malbu i na své zadní straně [29]. Malba je technologicky shodná s malbou na přední straně a prokazatelně vznikla současně s ní.³⁰ Různí badatelé její podobu chápali a vykládali různými způsoby. A. Matějček malbu popsals jako geometrický ornament, rozdělený do čtyř polí.³¹ Dnes je ale zřejmé, že malba vyjadřuje více, než jen ornament. Jedná se o iluzivní malbu zavřeného okna, rozděleného právě do čtyř okenních tabulek, které zaujímá prakticky kompletně celou plochu zadní strany desky.

Malba imituje dva různé materiály. Jednak je to dřevěný rám okna, který je zdoben pravidelným ornamentem čtyřlístých roset a drobných perliček, jednak je to pergamenový papír, jenž je napnut v okenních tabulkách, je částečně popraskaný a na některých místech i vyspravovaný šitím.³² Zajímavého detailu si všimla Hana Hlaváčková, když tvrdí, že dekorace dřevěného rámu je shodná s dekorací trůnu jiné významné české desky, Madony kladské.³³

²⁸ ROYT (pozn. 4), 53.

²⁹ HLAVÁČKOVÁ / SEIFERTO VÁ (pozn. 27), 44.

³⁰ Ibidem.

³¹ Ibidem.

³² Ibidem.

³³ Ibidem.

Okno je plasticky pojato. Světlo, vedené důsledně shora, způsobuje stíny dřevěného rámu na pergamenové destičky. Tím rám opticky vystupuje z obrazu, stává se plastickým, a vytváří tak iluzi skutečného okna.

Symbol okna zobrazeného na zadní straně desky, můžeme vnímat několika způsoby. Okno obecně je médiem, prostředkem komunikace, propojuje dva různé prostory – vnější a vnitřní, ale současně je i odděluje, je-li třeba. Okno propouští světlo a vzduch, ale současně chrání před deštěm a zimou.

Ve starověku hrálo okno podstatnou roli při rituálu plodnosti, ve středověku pak bylo jedním z mariologických symbolů, neboť jakožto fenestra coeli se stává příměrem Mariiných ctností.³⁴

Okno se běžně vyskytuje na mariologických obrazech, nejčastěji na motivu Zvěstování Panně Marii, kde se však vyskytuje většinou v pozadí, a prochází jím paprsek světla s Duchem svatým.³⁵

Uprostřed okna, v jeho křížení, je ve dřevě vyřezáno písmeno M, které je dalším příkladem vzájemné vazby přední a zadní strany obrazu.

Pátrali-li bychom po významu okna a jeho spojitosti s mariánským obrazem, vysvětlení bychom mohli najít poměrně čteně v literatuře. Hana Hlaváčková uvádí několik zdrojů, ve kterých se nachází příměr Marie jako Fenestra coeli, Okno nebes.³⁶

Jsou to:

- **Augustinovy Sermones**, kde je psáno: „*Facta est Maria fenestra coeli, quia per ipsam deus verum effudit saeculis lumen.*“³⁷

³⁴ HLAVÁČKOVÁ / SEIFERTOVIÁ (pozn. 27), 45.

³⁵ Ibidem.

³⁶ Ibidem, 47.

³⁷ Ibidem, in: J. D. Migne (ed.), *Patrologia Latina*, vol. 5: *Sancti Aurelii Augusti Opera omnia*. Paris 1865, col. 1991 (Sermo 123 a: In Natali Domini).

- **Jacob de Voragine**, který píše: „*Quia ipsa est fenestraria debet suis devotis fenestram aperire*“ „*Porta et portinaria, fenestra et fenestraria est Virgo Maria.*“ „*Intrent ut astra flebiles, coeli fenestra fasta es.*“³⁸
- **Laus Mariae Konráda z Haimburku**, obsahující tzv. Lectiones ad nocturnos, vybrané citáty k oslavování Marie
- **Mariale Arnesti**, které v komentářích vysvětluje všechny přídomečky, včetně motivu okna v kapitole 94. Ta je uvedena takto: „*Quomodo Maria dicitur fenestra coeli et quomodo recte ipsa intelligentur per fenestram, quae fuit in archa Noe.*“ Dále se potom uvádí, že „jako okno osvětlovalo celou archu, tak Mariin slavný život dal světlo světu a osvětluje celou církev.“³⁹

Je tedy zřejmé, že zadní strana s oknem se obsahově váže k přední straně zobrazující Marii s dítětem. Symbolizuje její přídomek jakožto média, přímluvce, i jakožto té, která dala světlo světu.

Tento příklad malby na zadní straně deskového obrazu je zcela ojedinělý, ačkoliv se dá předpokládat, že se další podobné obrazy vyskytovaly v mnohem hojnějším počtu, než v jakém jsou zachovány.

Deskové obrazy 15. století s malbou na zadní straně jsou dochovány v podstatně vyšším počtu, než ty z doby Madony mostecké. Není podstatou této práce jmenovat všechny z nich, nicméně je vhodné poznamenat, že pojednání zadních stran bývá různé. Velmi častým motivem bývá vyobrazení Veraikonu, jako například na zadní straně Madony od sv. Tomáše v Brně, [30] nebo Madony vídeňské [31].⁴⁰

³⁸ Ibidem, in: Jacobus de Voragine, *Mariale sive sermones de laudibus deiparae Virginis...Antverpiae* 1712, s. 284.

³⁹ Ibidem, 47.

⁴⁰ Milena BARTLOVÁ: Figurálně zdobené rámy českých gotických obrazů, in: *Umění 1985*, 316.

3.2. Madona doudlebská

Dalším zajímavým a v našem prostředí relativně výjimečným příkladem malby na zadní straně desky je jiný mariánský obraz, Madona doudlebská [32]. Oproti Madoně mostecké se jedná o malbu pozdější, pravděpodobně z první třetiny 15. století.

Přední strana

Přední strana zobrazuje polopostavu Marie, její pravá ruka je v přímluvném gestu, v levé ruce drží Ježíška. Dítě je tedy umístěno na opačné straně, než v případě Mostecké madony. Stejně jako Mostecká madona je i Madona z Doudleb nekorunovaná, hlavu zahalenou v byzantské maforion.

Dítě sedící na matčině levé ruce je oblečeno v dlouhou košilku. V levé ruce drží knihu, další ze svých symbolických atributů, pravá ruka je potom v žehnajícím gestu.

Celkový charakter přední strany desky tedy naznačuje jasné čerpání ze starších byzantských ikon. Antonín Matějček a Josef Myslivec ve 30. letech typ Madony identifikovali jako italsky přepracovanou Madonu byzantského typu Hodegetrie.⁴¹ Ivo Kořán na konci 70. let Doudlebskou Madonu označil jako rustikální kopii staršího ztraceného obrazu.⁴²

Zadní strana

Malba na zadní straně desky zobrazuje Narození Páně [33] s mnoha živými detaily. V popředí jako centrum obrazu se nachází klečící adorující Marie před Ježíškovou kolébkou mandorlovitého tvaru.

Obraz ovšem obsahuje poměrně velké množství dalších postav, a to jak v pozadí (pastýři, anděl), tak v popředí. V pravém spodním rohu sedí miniaturizovaná postava sv. Josefa, který dává myši kaši, která se mu zřejmě nepodařila uvařit.

⁴¹ Milena BARTLOVÁ: Poctivé obrazy. České deskové malířství 1400 – 1460, Praha 2001, 191-192.

⁴² Ibidem, 192.

Zadní strana desky je pro nás z jisté části záhadou, nejen vzhledem k jejímu špatnému stavu před restaurováním, ale i díky přemalbám C. Melichara, které proběhly na počátku 20. století a malbu značně změnily.⁴³ Při restaurování pak byly části těchto přemaleb ponechány, a proto se jen těžko srovnává styl malby zadní strany se stylem malby strany přední.⁴⁴

Vztah přední a zadní strany

Oproti prvnímu uvedenému příkladu Mostecké madony je vztah přední a zadní desky Madony z Doudleb poněkud odlišný. Dnes se jedná o dvě samostatné desky, neboť původní deska s oboustrannou malbou byla podélně rozříznuta, a malby tak od sebe byly separovány.⁴⁵

Je evidentní, že obě strany desky musely být přístupné, a to je možné považovat za důvod malby na zadní straně desky. Jak bude uvedeno v dalším textu, některé oboustranně malované desky sloužily například jako přenosné oltáře. Vzhledem k rozměrům desky s Doudlebskou madonou (112 x 84 cm bez rámu)⁴⁶, a s tím související tíhou desky, můžeme tuto funkci vyloučit.

Dá se proto předpokládat, že deska byla součástí oltáře, s největší pravděpodobností se jednalo o středovou desku. Kdyby se jednalo o část křídla, rozměry oltáře by jednak byly skutečně neobvyklé, jednak motiv Madony na křídle nemá žádnou analogii, a tuto variantu můžeme tedy téměř s jistotou vyloučit.⁴⁷ V této teorii souhlasím s Milenou Bartlovou, když tvrdí, že oltář byl zřejmě postaven v kostele tak, že byla přístupná i zadní strana, což je pochopitelné vzhledem k rozměrům desky.

⁴³ BARTLOVÁ (pozn. 40), 191.

⁴⁴ Ibidem.

⁴⁵ Ibidem.

⁴⁶ Ibidem.

⁴⁷ Ibidem, 193.

3.3. Další možnosti pojetí zadních stran

3.3.1. Kříže

Zřejmě nejjednodušším prvkem objevujícím se na zadních stranách desek je jednoduchý kříž. Ty se začaly objevovat na ikonách nalezených v klášteře sv. Kateřiny na Sinaji. Jedná se o kaligraficky zpracované jednoduché kříže, někdy doprovázené ornamentem s gloriolou, rozvilinami, nebo geometrickými ornamenty.⁴⁸

Tento motiv se ovšem objevuje i v českém prostředí, a to na mariánských deskových obrazech 14., nebo počátku 15. století. Jedná se o kříže provedené pravděpodobně dvěma tahy širokým štětcem, podle technologických rozborů to byl až poslední zásah na jinak hotovém obraze.⁴⁹ Takový kříž nalezneme například na Vyšebrodské madoně [34] (temně hnědá barva), Svojšínské madoně [35] a částečně i na Svatovítské madoně [36]. Jak se zdá, kříže se postupně smývají a jsou čím dál tím méně patrné, proto je možné předpokládat jejich původní existenci i na dalších Madonách, ze kterých se ale postupem času ztratily.⁵⁰

Dle jednoduchosti a naprosto nevýtvarného zpracování se dá předpokládat, že tento kříž neprováděl autor obrazu, ale snad církevní hodnostář, který tímto obraz posvětil a povznesl ho z materiálního světa do světa duchovního.⁵¹

3.3.2. Mramorování

Jiným obvyklým prvkem objevujícím se na zadních stranách deskových obrazů je imitace drahých kamenů, nejčastěji takzvané mramorování. Nejedná se přitom o skutečný mramorový povrch, nýbrž o malbu, která ho silně evokuje.

Mramor je a byl považován za vzácný materiál, který tak zvyšuje hodnotu objektu, dokazuje jeho významnost a vzácnost. Kromě toho byly vzácné kameny považovány za

⁴⁸ HLAVÁČKOVÁ / SEIFERTO VÁ (pozn. 27), 53.

⁴⁹ Ibidem, 54.

⁵⁰ Ibidem.

⁵¹ Ibidem.

materiál nepodléhající zkáze, a tak mramorování desky mohlo znamenat pokus o její ochranu v budoucnu.⁵²

Deska, na jejíž zadní straně je nápodoba mramorové vrstvy, vizuální působí jako přenosný oltář. Mramorování tak může vzbuzovat teorie, že tyto desky byly tímto způsobem užívány.⁵³

Mramorování zůstalo zachováno kromě čtných desek z 15. století i na několika významných deskových malbách 14. století v našem prostředí. Jsou to:

- **Diptych z Karlsruhe [37]** – červenozelené mramorování
- **Sv. Trojice v roclavská**
- **Madona Aracoeli [38]** – hnědošedozelené mramorování
- **Madona březnická [39]** – hnědočervené mramorování
- **Madona roudnická [40]** – hnědočervené mramorování
- **Madona vyšebrodská [34]** – hnědošedozelené mramorování
- **Madona svojšínská [35]** – černošedé mramorování

Jak je z toho výčtu vidět, nejobvyklejším odstínem mramoru je zemitá, hnědočervená, hnědošedá, nebo hnědozelená barva a její kombinace. Ty mramory, jejichž barva je silně založena na červených odstínech, připomínají porfyr, ze kterého byly v minulosti vytvářeny náhrobky a sarkofágy (např. porfyrové sarkofágy císařovny Heleny a Konstancie, 4. století, Řím [41]). Je tedy možné, že taková deska byla považována za schránu podobného významu, jako schrány nesoucí ostatky významné osoby.

3.3.3. Fólie z drahého kovu

Posledním druhem podoby zadní strany desek, je pokrytí celé zadní strany fólií z drahého kovu, obvykle stříbrnou. V našem prostředí známe dva příklady deskových maleb s takovou zadní stranou, a to Madonu svatovítskou [36] a Sv. Barboru ze Strahova [42].⁵⁴

⁵² Ibidem.

⁵³ Ibidem.

⁵⁴ Ibidem.

Zadní strana Madony svatovítské je zdobena jednoduchou stříbrnou fólií. V případě desky se sv. Barborou je stříbrná fólie navíc zdobena rytým ornamentem.

Úlohu stříbra zde můžeme chápat dvojím způsobem. Stříbro jako drahý ušlechtilý kov zvyšuje a vyzdvihuje vysokou hodnotu posvátného obrazu.

Druhá funkce je potom symbolická. Stříbro náleží Luně, která je právě jedním z nejdůležitějších symbolů Panny Marie.⁵⁵ Vztah zadní strany k hlavnímu vyobrazení je tedy u Svatovítské madony zcela zřejmý.

Tento symbolický význam si u desky se sv. Barborou můžeme vykládat pomocí symbolu panenství, který Luna nese taktéž. Vztahuje se tedy k Barboře jakožto ke svaté Panně.

3.4. Oboustranné desky

Desky, které mají malbu po obou svých stranách, se objevují velice často. Ve většině případů se jedná o desky, které sloužily jako pohyblivá křídla oltáře, například desky Třeboňské oltáře [43], případně jako středová deska oltáře, který byl přístupný z obou stran, jako již uvedený příklad Madony z Doudleb [32].

Zároveň máme mnoho důvodů se domnívat, že mnohé desky, které dnes známe jako jednostranné, byly od své původní zadní strany odděleny odříznutím, a jako jednostranné se tak už jen jeví.

Jiný důvod, proč nemůžeme posoudit zadní stranu desky, není její absence, ale překrytí nevhodným restaurátorským způsobem, jako je ve 20. století obvyklá parketáž. Jedná se o zakrytí zadní strany desky dřevěnými částmi, které regulují pnutí desky, a brání tak popraskání dřeva.

Desky, které mají pojednání jen jednu stranu, tak můžeme právem považovat v mnoha případech za fragment desky původní.

⁵⁵ Ibidem.

Existuje ovšem mnoho obrazů, které skutečně jsou pouze jednostranné, a dá se předpokládat, že jejich zadní strana malbu nikdy nenesla. V tomto případě se ovšem jedná buď o oltáře, jejichž zadní strana rozhodně nebyla přístupna, například z důvodu jejich neobyčejně velkých rozměrů, případně o desky, které tvořily chórovou přepážku, nebo obrazový soubor jí podobný.

Příkladem takového souboru mohou být například desky tvořící tzv. Vyšebrodský oltář [44], nebo Kapucínský cyklus [45].

3.4.1. Adorace českobudějovická

Jako poslední konkrétní příklad zde bude uveden příklad oboustranné malby na desce zvané Adorace českobudějovická, či Adorace budějovická. Jedná se o obraz s figurálně zdobeným rámem, jenž je z obou stran zdoben narativním výjevem – z jedné strany se jedná o výjev Narození Páně [46], ze strany druhé o výjev Krista na Hoře Olivetské [47].⁵⁶

Vztah přední a zadní strany desky můžeme vnímat ve společném zobrazení klečící modlitby – v jednom případě klečící Marie adorující Krista, v případně druhém klečícího Krista. Tento výjev je projevem nových, reformních směrů zbožnosti, patrných na počátku 15. století.⁵⁷

⁵⁶ BARTOLOVÁ (pozn. 41), 239.

⁵⁷ Ibidem.

Pro shrnutí této kapitoly, které se zabývala zadními stranami deskových obrazů, je vhodné uvést, že právě zadní strany desek jsou jedním z důvodů, proč považovat středověké deskové obrazy za objekty. Je evidentní, že obraz byl vnímán jako celek, proto nemohla být zadní strana nijak opomíjena.

Současně platí časová hranice tohoto chápání, kdy se s koncem středověku obraz stává pouze dvojrozměrným, popírajícím svou vlastní hmotu. Zadní strany malovaných pláten bývají čisté, snad s výjimkou těch případů, kdy umělec využil jiného obrazu z důvodu nedostatku plátna.

Důvodně se tedy můžeme domnívat, že ve středověku byly obrazy vidány nebo přístupny i z druhé strany, a byly tedy používány naprosto odlišným způsobem, než plátna, která jsou závěsná a ze zadní strany za klasických okolností nepřístupná.

4. Rámy obrazů

Rám, jakožto hmotný předmět jasně spadající do tohoto materiálního světa, je velmi podstatnou kapitolou v souvislosti s obrazem chápaným jako objektem. Rámy středověkých samostatných deskových obrazů, z nichž původních se zachovalo pouze 27,⁵⁸ jsou specifické neobvyklou sochařskou, nebo malířskou výzdobou. Jiné rámy, jako například rámy desek souboru Mistra Theodorika s kaple sv. Kříže na Karlštejně, jsou používány prakticky jako rozšířená plocha obrazu, a výjev z desky na ně volně přechází.

Zjednodušeně se dá říci, že rám středověkého deskového obrazu je prakticky jeho součástí a spolu s obrazem samotným tvoří celek, který se po jejich případné separaci rozpadá.

Jiný pohled je naopak možný u postředověkých obrazů, malovaných na plátno. Tyto obrazy nijak nepočítají se svým okolím v reálném světě, neočekávají, že budou jeho součástí, a tvoří svět vlastní, kde panují pravidla perspektivy a iluze. Zde rám hraje roli spíše hranice mezi světem reálným a světem iluzivním, vytvořeným na obraze.⁵⁹

4.1. Figurálně zdobené rámy

Jak již bylo řečeno, bylo zachováno 27 původních malovaných středověkých rámu deskových obrazů, k tomu ještě jeden vyřezávaný. Tyto rámy můžeme považovat za české specifikum, jehož původ není zatím zcela objasněn.⁶⁰

4.1.1. Původ rámu

Jednu z možností představil J. Myslivec, který našel diptych Bohorodičky Kykkiotissy a svatého Jiří ze sinajského kláštera sv. Kateřiny, jenž je opatřen právě figurálně

⁵⁸ BARTLOVÁ (pozn. 40), 315.

⁵⁹ HLAVÁČKOVÁ (pozn. 1), 1.

⁶⁰ BARTLOVÁ (pozn. 40), 315.

zdobným rámem, a usoudil, že tento diptych se mohl dostat do Čech v době vlády Karla IV.⁶¹

O funkci těchto rámu vzniklo několik teorií. Zmíněný J. Myslivec vysvětluje zdobení rámu českými světcí ve spojení s liturgií.⁶²

I. Kořán zase upozorňuje na jinou možnost. Světcí zobrazení na rámech by podle něj mohli vypovídat o snaze přisvojit si desku, a to buď jako národu, nebo jako místu, kde se má daná ikona nacházet, případně přímo kostelu, kterému má patřit.⁶³

4.1.2. Desky s figurálně zdobným rámem

V českém prostředí byl zachován jediný obraz s reliéfním figurálně zdobným rámem, a to Madona svatovítská, z doby před rokem 1396.⁶⁴

Obrazů s rámy podobných motivů, ale vytvořených ne v reliéfu, nýbrž malbou, se dochovalo podstatně více. Konkrétně se jedná o tyto obrazy:⁶⁵

- **Madona Aracoeli [38]**
- **Veraikon svatovítský [48]**
- **Madona svatotrojická**
- **Madona svojšínská**
- **Madona svatotomášská**
- **Roudnický relikviář [49]**
- **Madona vratislavská [50]**
- **Madona vyšebrodská [34]**
- **Madona z Joštova špitálu**
- **Adorace českobudějovická [46, 47]**
- **Madona J. V.**
- **Relikviářová deska sv. Felixe a Adaukta [51]**

⁶¹ BARTLOVÁ (pozn. 40), 316.

⁶² Ibidem.

⁶³ Ibidem.

⁶⁴ ROYT (pozn. 4), 88.

⁶⁵ BARTLOVÁ (pozn. 40), 316 – 319.

- **Rám z Boletic**
- **Madona krumlovská**
- **Navštívení Panny Marie zvané Švaberské**
- **Assumpta Lannova**
- **Madona Lannova**
- **Madona Schimetschkova (českobudějovická)**
- **Madona svatoštěpánská**
- **Madona z Týna**
- **Madona jindřichohradecká**
- **Madona z Vyššího Brodu**
- **Madona vídeňská**
- **Triptych jindřichohradecký**
- **Tři repliky Madony roudnické (kolem r. 1510)**
- **Madona z dominikánského kláštera v Českých Budějovicích**
- **Madona z Melku**

Samotný fenomén těchto zdobených ráků je velice zajímavý. Není ovšem účelem této práce se jím dopodrobna zabývat. Co je pro téma této práce podstatné, je fakt, že drtivá většina výše vyjmenovaných obrazů, v podstatě všechny s výjimkou dvou relikviářů a veraikonu, jsou obrazy mariánské.⁶⁶

Za výjimku bychom dokonce nemuseli považovat ani Veraikon svatovítský, vzhledem k tomu, že, jak bylo řečeno již na místě tomu příslušném, se motiv veraikonu nezdídká vyskytuje na zadních stranách českých mariánských obrazů.

Můžeme pozorovat i jistou souvislosti mezi zobrazením na ráku a obrazem samotným. Jak uvádí Milena Bartlová, 76 procent ráků figurálně zdobených ráků nese motiv světic.⁶⁷ Marie bývá často v textech nazývána jako královna panen (Virginum regina), nebo Panna panen (Virgo virginum).⁶⁸ Mariánský obraz opatřený rákem s motivem světic tak

⁶⁶ BARTLOVÁ (pozn. 40), 320.

⁶⁷ Ibidem, 319.

⁶⁸ Ibidem, 320.

vlastně vyjadřuje královnu obklopenou svým vojskem, družinou světic. Obraz s rámem a v poslední řadě i se svou zadní stranou tak tvoří nerozdělitelný celek, o kterém se dá hovořit právě jako o objektu.

Ovšem, ne všechny z těchto rámu znázorňují svěťice, obvyklí jsou i proroci, andělé, evangelisté, apoštolové, nebo zemští patroni (Veraikon svatovítský), v několika případech se vyskytují místo postav i celé narativní scény, a to přesněji šest deskových obrazů, zobrazujících mariánské scény a Vzkříšení Krista.⁶⁹

Silně mariánský nádech v kombinaci obrazu a jeho rámu je velmi patrný, je ale zřejmé, že mariánská úcta nebyla jedinou motivací těchto zdobených rámu, ale že v případech, kdy rámy nezobrazují pouze svěťice, musíme hledat motivaci jinou, či další. Proto se přikláním k teorii Iva Kořána, a domnívám se, že vyobrazené postavy skutečně můžeme spojovat s místem, či kostelem, kterému náležely.

4.2. Rámování u Giotta

Rám je velmi podstatná součást obrazu, která vzhledem k tématu této práce nabývá na významu. Rámování hraje podstatnou roli i v díle Giottově. Jak již bylo řečeno v kapitole věnované přímo Giottovi a jeho pojetí obrazového prostoru, jeho dílo se snaží vytvořit vztah ke svému divákovi.

Jedním z projevů tohoto faktu je právě rámování. Tento princip můžeme sledovat v Areně:⁷⁰ horizontální rámy jsou zde tvořeny úzkou konzolovou římsou nad soklem, a dále dvě římsy nad druhou a třetí řadou.⁷¹ Vertikální rámování se pak liší u horní a dvou dolních řad, přičemž v horní řadě je podstatně výraznější.⁷²

Podle různých podob rámu v různých pásech můžeme předpokládat, že Giotto počítal s divákem, a s jeho vzdáleností od jednotlivých obrazů.⁷³

⁶⁹ Ibidem.

⁷⁰ Nutno ovšem podotknout, že v tomto případě se jedná o zcela jiný typ rámu, než o jakém hovoříme u deskových obrazů. Přesto považuji zmínku o Giottově pojetí rámu za nutnou.

⁷¹ PEŠINA (pozn. 11), 34.

⁷² Ibidem.

⁷³ Ibidem.

Rám, který ve své podstatě propojuje obrazový a reálný svět, je zde užít důmyslným způsobem – dostatečně nenápadný, aby nenarušil charakter díla, jehož je součástí, ale současně manipulující s divákovým pohledem, do jehož světa zasahuje.

Zajímavá práce s rámy je ale spojena i s Giottovými deskovými malbami. Rámy jsou buď velmi jednoduché, zlacené, úzké lišty, které téměř splývají s obrazem samotným, jako to je na četných polyptyších, deskách s Madonou a křížích. Lehce zdůrazněný je pak například rám Trůnící Madony z kostela Ognissanti [52].

Na některých obrazech je pak nenápadný charakter rámu doveden do takové krajnosti, že rám téměř zaniká a jeho plocha splývá s obrazem, jako příklad uveďme desku se Svatým Františkem přijímajícím stigmata a tři výjevy z jeho legendy [27].

4.3. Rám Mostecké Madony

Již v kapitole určené obrazu Mostecké Madony [28] byla zmíněna zajímavá úloha jejího rámu. Jak se totiž zdá, hraje velmi důležitou úlohu pro obrazový prostor díla.

Napovídá tomu umístění dítěte, které, přidržováno pravou rukou matky, sedí v prostoru tak vysoko, že není možné, aby sedělo na Mariině klíně. Dítě ani neleží tak, aby ho matka držela oběma rukama, ani nestojí. Jeho pozice je tedy velmi těžko vysvětlitelná.

Můžeme si ale všimnout toho, že se zřejmě lehce opírá nohama o jakousi pomyslnou římsu, která leží přesně v úrovni spodního okraje rámu.⁷⁴

Jako by se autor díla snažil včlenit prvek reálného světa do světa obrazového, kde ho využije pro celou prostorovou konstrukci obrazu. Tento motiv nás nemusí tolik překvapovat, uvědomíme-li si, že dílo samo tvoří silný vztah s divákem, a to pohledem jak Marie, tak Ježíška, upřeným právě k divákovi.

Domnívám se tedy, že autorova hra s rámem, který materiálně náleží světu divákovu, ale vizuálně světu obrazovému, souvisí se snahou vytvoření tak silného vztahu diváka k obrazu, nebo v tomto případě snad lépe řečeno modlícího se k obrazu, že tyto světy rámem přímo propojuje.

⁷⁴ HLAVÁČKOVÁ / SEIFERTOVÁ (pozn. 27), 44.

Tato kapitola měla za cíl upozornit na problém týkající se rámu středověkých obrazů a jejich souvislost s povahou těchto deskových obrazů jako objektů hmotného světa. Otázka figurálně zdobených rámu, ať už malovaných, či reliéfních, ukazuje, že původní středověké rámy měly přinejmenším v Čechách velmi významnou roli i z ikonografického, a pravděpodobně i lokalizačního hlediska přivlastňujícího charakteru.

Rám tak tvoří důležitou součást obrazu, bez kterého je silně narušena jeho celistvost (v případě například Mostecké Madony absence rámu naprosto vylučuje chápání posazení dítěte, které se tak nemá o co opírat).

Z tohoto pohledu se podle mého názoru středověké deskové obrazy skutečně dají považovat za objekt. Oproti tomu obrazy pozdější, postředověké, malované na plátno, tento charakter zcela pozbývají. Naopak, rám jako by tvořil hranici mezi jejich obrazovým světem, a světem reálným, ze kterého se snaží vymanit.⁷⁵

⁷⁵ HLAVÁČKOVÁ (pozn. 1).

5. Relikviáře a deskové obrazy

Tato stručná kapitola má upozornit na další zajímavý fakt týkající se deskových obrazů jako objektů. Relikviáře již byly několikrát zmíněny, jednak v kapitole o zadních stranách, jednak v kapitole o díle Mistra Theodorika.

Relikviáře jsou schránky určené pro ostatky svatých, které vznikaly již od starokřesťanského období. Jejich podoba byla nejprve skříňka, později se začaly objevovat podoby kříže, hlavy, busty, paže, či jiné části těla, podle relikvie, pro kterou byly určeny, nebo jako skříňka architektonického tvaru (typ věže, domečku).⁷⁶ Relikviáře obvykle bývají bohatě zdobené, plasticky, rytinou, či drahými kameny.⁷⁷

Funkcí relikviáře tedy je nést relikvie světce, nebo jiné významné osoby. Vzhledem k silné úctě, která ve středověku byla spojována se světci, a tedy i s jejich relikviemi, byly relikviáře v podstatě velmi náročná a nákladná umělecká díla.

5.1. Relikviáře a Mistr Theodorik

V díle Mistra Theodorika, konkrétně v souboru deskových obrazů určených pro kapli sv. Kříže, se objevuje zajímavá souvislost mezi těmito deskami a relikviáři. Obrazy, které jsou opatřeny ještě původním rámem, mají totiž ve spodní části svého rámu vyřezaný malý otvor, určený pro relikvii.⁷⁸ Jednotlivé otvory mají různou velikost a tvar, a proto se dá usuzovat, že byly určené pro skutečné ostatky, které mají samozřejmě rozdílné rozměry i tvar.

Obrazy se tak vlastně stávají velmi charakteristickým typem relikviářů, který se dá svou funkcí částečně připodobnit k relikviářům ve tvaru jednotlivých částí těla – snaží se

⁷⁶ Oldřich J. BLAŽÍČEK / J. KROPÁČEK: Slovník pojmů z dějin umění. Názvosloví a tvarosloví architektury, sochařství, malby a užitého umění. Praha, 1991, 176

⁷⁷ Ibidem.

⁷⁸ FAJT (pozn. 7), 588.

napodobit původní podobu. Obraz tak současně obsahuje reálnou uctívanou relikvii svěťce, i jeho podobu.

Na absenci relikvií je možné nahlížet dvěma různými způsoby. Buď se v těchto případech po dlouhou dobu od vzniku obrazů relikvie jednoduše ztratily, což je velmi pravděpodobné, i vzhledem k tomu, že jednotlivé ostatkové otvory mají různý tvar, a proto se dá předpokládat, že byly pro relikvii skutečně určeny.⁷⁹

Druhou možností potom je, že obrazy, nebo možná jen některé z nich, ve svém rámu relikvii nikdy neměly, a možná ji ani mít neměly. V takovém případě se musíme zamyslet nad smyslem takového obrazu.

Vysvětlením by mohla být podoba svěťce, kterou obraz nese. Jak víme, i skutečná podoba je určitým druhem relikvie, a proto je možné, že některé z obrazů nesou zkrátka jiný typ ostatku, a to právě podobu.⁸⁰

V souvislosti s deskovými obrazy Mistra Theodorika a relikviáři je ovšem nutno upozornit ještě na jednu skutečnost, a to na velmi specifickou funkci obrazů v kapli svatého Kříže, která se rozhodně nedá připodobňovat k jiným deskovým obrazům, které byly užívány samostatně. Tento soubor děl se dá považovat za velmi unikátní díla vytvořená k jejich umístění na stěny kaple a utvářily tak vlastně celý prostor. V tomto případě si můžeme být jisti, že obrazy nebyly určeny k samostatnému užívání a individuální účtě k jednotlivým svěťcům.

V tomto případě je zajímavé, že celý prostor kaple se stává vlastním relikviářem pro umístění relikvií svatého Kříže.⁸¹

5.2. Relikviáře a jiné deskové obrazy

Princip používání podoby svěťce jakožto relikvie se dá stáhnout i na jiné deskové obrazy, které nesou podobu svěťců. Některé typy relikviářů, jako jsou thékai nebo plenáře,

⁷⁹ Ibidem.

⁸⁰ HLAVÁČKOVÁ, Hana: Zobrazení posvátného (dva aspekty středověkého obrazu), in: Posvátný obraz a zobrazení posvátného, Praha 1995, 85-86.

⁸¹ Ibidem, 86.

jsou dokonce velmi podobné, vizuálně až téměř identické s deskovými obrazy, a dá se tu proto tušit nějaká souvislost.⁸² Ta spočívá především ve dvou principech:

- Vyžlabení střední části obrazu
- Zadní strana napodobující drahý materiál

Vyžlabení střední části obrazu

Mnoho deskových obrazů je charakteristických tím, že jejich rám vystupuje od plochy samotného obrazu natolik, že se obraz ocitá v prostoru podstatně hlubším, než je rám, a vzniká tak prázdný prostor, připomínající prostor pro uložení ve schráně. Jiné obrazy mají svou střední část dokonce přímo vyžlabenou, obdobně jako některé relikviářové schránky.⁸³

Z tohoto poznatku se dá dokonce usuzovat, že některé obrazy mohly být kryty víčkem, a připomínaly tak schránky na ostatky ještě více.⁸⁴ Takové obrazy skutečně mohly plnit funkci podobné schránky, která chrání obraz samotný, považujíc ho za něco posvátného, pravděpodobně za relikvii světce.

Relikviáře obvykle chrání skutečný hmotný ostatek uctívané osoby. Za ostatek, ač nehmotný, se ovšem dá považovat i podoba této osoby, která může být stejně uctívána a chráněna vzácnou schránou, jako relikvie, jak je běžně známe.

Zadní strana napodobující drahý materiál

Jak víme, relikviáře bývají často zhotoveny z drahých materiálů, v případě schrán, o kterých mluvíme z důvodu jejich podobnosti s některými deskovými obrazy, se často vyskytují drahé kameny, jako například mramor.

Také víme, že zadní strany deskových obrazů bývají velmi často zdobeny zvláštní malbou, která svou podobu zřejmě má být imitací drahých materiálů, jako je právě mramor. Je tedy nasnadě, že tyto obrazy skutečně chtějí připomínat ostatkové schránky. Přenosné

⁸²HLAVÁČKOVÁ (pozn. 1), 1.

⁸³Ibidem.

⁸⁴Ibidem.

oltáře, či portatile, které zřejmě taková malba chtěla napodobit, pod touto skutečně mramorovou deskou obsahovaly svaté ostatky.⁸⁵

Již bylo řečeno i to, že některé z obrazů jsou opatřeny mramorováním takové barvy, která připomíná vzácný porfyr. Z porfyru vznikaly vzácné ostatkové schránky již ve starém Římě, a tento materiál se tak dá považovat za další spojnicí mezi obrazy a relikviáři.

Námětem obrazů, které odpovídají oběma výše uvedeným charakteristikám, bývá nejčastěji podoba božské, nebo svaté osoby, tedy v podstatě portrét.⁸⁶ Ten v těchto případech zjevně nahrazuje relikvii, která byla dosud považována za jakýsi prostředek komunikace při modlitbě či přimluvě k světcům.

Podobnost relikviářů a deskových obrazů je tedy nesporná a jejich souvislost, či alespoň snaha o ni, je zjevná. Relikviáře jsou přitom objekty velmi specifického významu a fakt, že některé středověké obrazy k nim mají takto silný vztah, dokazuje, že tyto obrazy nemůžeme ani zdaleka považovat za „běžné“ obrazy tak, jak je známe z doby pozdější, nýbrž za objekty zcela odlišné funkce a významu.

Dá se skutečně uvažovat o tom, že tyto obrazy byly opatřeny jakýmsi víkem, které krylo a chránilo svůj obsah, samotný obraz. Ten by potom byl zjevným předmětem náboženské úcty a komunikace se světcem, zvěčněnými svou podobou na desce.⁸⁷

⁸⁵ HLAVÁČKOVÁ (pozn. 2), 116.

⁸⁶ HLAVÁČKOVÁ (pozn. 1), 1.

⁸⁷ Ibidem.

6. Poznátky

V poslední krátké kapitole bude spíše přehledně shrnuto několik poznatků, které byly v textu této práce již naznačeny, ne však dostatečně vysvětleny a rozvedeny. Tyto poznátky, které se týkají buď přístupu k obrazům jako k objektům, nebo dovysvětlení terminologie, jsem rozdělila do následujících tří podkapitol:

- Slovo obraz
- Funkce obrazů jako prostředníků
- Přístupnost zadních stran

6.1. Slovo obraz

Slovo „obraz“ je touto prací hojně užíváno a dá se říct, že je pro ni stěžejní. Přitom dosud nebylo zcela vysvětleno, jako význam vlastně nese. Slovo obraz, jak ho vnímáme dnes, totiž tento význam neneslo v době, které se týká tato práce. Proto považuji za nutné ho vysvětlit.

Stejně jako slovo „imago“ totiž slovo „obraz“ podle dobových dokladů⁸⁸ neoznačovalo pouze obraz ve smyslu malby, ale jakékoliv zobrazení. V pramenech se pod tímto pojmem objevují i volné sochy, deskové obrazy a další předměty.⁸⁹ Etymologicky se dá tento fakt relativně snadno osvětlit, slovo obraz pochází zřejmě ze slov „ob – raziti“, jeho výkladem tedy může být slovo rytina.⁹⁰

V souvislosti s tématem středověkého obrazu jako objektu tedy docházíme k zjištění, že i jazykové označení, a to nejen v češtině, ale i v latině (imago) nebo řečtině (eikón), vlastně

⁸⁸ Milena Bartlová uvádí například Svatovítský inventář z r. 1354, Inventář třeboňských augustiniánů z r. 1415, Inventář Svatováclavské kaple v chrámu sv. Víta z r. 1420 a další, in: Milena BARTLOVÁ: Imago. K pojetí obrazu v předhusitské a husitské době. In: Umění 1992, 376.

⁸⁹ Milena BARTLOVÁ: Imago. K pojetí obrazu v předhusitské a husitské době. In: Umění 1992, 376.

⁹⁰ Ibidem.

označuje objekt, který nijak nespecifikuje jako obraz v dnešním smyslu slova, ale nese význam jakéhokoliv výtvarného zobrazení.⁹¹

Středověký obraz bychom tedy a priori měli vnímat naprosto jinými očima, například právě jako objekt.

6.2. Funkce obrazů jako prostředníků

Stručně zmíněná již byla i funkce obrazů, jakožto prostředníků komunikace mezi člověkem a svatým.

Zde je nutné rozlišovat mezi pozdější, postředověkou, či novodobou představou o funkci obrazu, a tou středověkou. V novověku, a vlastně i dnes, se setkáváme s obrazem jakožto mimésis, nápodobou či imitací světa našeho, skutečného.⁹² To ovšem vůbec nebylo účelem obrazu středověkého, který je přímo součástí tohoto světa, díky své hmotnosti a svému charakteru jako objektu.⁹³

Od jiných objektů, které jsou součástí tohoto světa, se ale významně odlišuje, a to právě malbou, jejíž mimetická stránka je ovšem zřejmě záměrně potlačována.⁹⁴ Svým obsahem přesahuje tento svět a zprostředkovává tak právě onu komunikaci mezi světem duchovním, božským, a světem pozemským, hmotným a materiálním.⁹⁵

6.3. Přístupnost zadních stran

Posledním poznatkem, kterému je třeba věnovat speciální pozornost, je několikrát zmiňovaná přístupnost zadních stran deskových obrazů v době středověké. Jak víme, velká část deskových obrazů plnila zřejmě funkci takovou, že jejich zadní strana byla běžně přístupná, a bylo proto nutné s ní počítat. Nejčastěji se jednalo o:

- Přenosné oltáře

⁹¹ Ibidem.

⁹² HLAVÁČKOVÁ (pozn. 80), 83.

⁹³ Ibidem.

⁹⁴ Ibidem.

⁹⁵ Ibidem.

- Obrazy postavené na oltářní menze
- Obrazy nesené v čele průvodu
- Oltáře velkých rozměrů

Často zmiňovanou ukázkou pro lepší představu o užívání obrazů je dílo Giotto, např. *Jesličky v Grecciu* (horní kostel sv. Františka v Assisi) [53], kde je zobrazena scéna za oltářní přepážkou a divákovi je tak naskytnuta možnost vidět umístění kříže a obrazu na oltářní přepážce, nebo *Ověření pravosti stigmat* (horní kostel sv. Františka v Assisi) [54], kde je divákovi ukázána naopak druhá strana těchto obrazů, stojících na oltářní přepážce.

Obrazy tedy nebyly věšeny na stěny tak, jak jsme tomu zvyklí dnes, a jak jsou dnes také obvykle vystavovány v muzeích a galeriích, nýbrž většinou buď umístovány v prostoru, nebo případně přenášeny. Jednoduše řečeno se s nimi tedy jednalo ne jako se závěsnými obrazy, ale jako s objekty.

7. Shrnutí

Tématika středověkého obrazu jako objektu je dosti široká a v odborné literatuře málo zpracovaná. Uvědomění si rozdílu mezi středověkými a pozdějšími obrazy spočívá v několika bodech, ve kterých se jednoznačně liší.

Prvním z nich je vztah dvojrozměrnosti a třírozměrnosti, který se právě zlomem středověku a novověku mění. Deskové obrazy, které chtějí být považovány za trojrozměrné, nevyužívají v zobrazení třetího rozměru, zůstávají v dvojrozměrném zobrazení. Naopak obrazy doby pozdější, počínaje renesancí, se již za trojrozměrné objekty považovat nedají, a naopak se svoji materiálností snaží potlačit, mimo jiné například iluzivním, trojrozměrným zobrazením.

Existují ale i výjimky z tohoto pravidla, kdy se na deskovém obrazu objevuje zobrazení odpovídající již třídídimenzionální představě, například Litoměřický oltář a jeho specifický obrazový prostor.

Obrazový prostor by mohl být tématem sám pro sebe, v kontextu deskových obrazů jakožto objektů se vlastně stává jakýmsi protipólem prostoru, ve kterém se nachází obraz. Obrazový prostor je v tomto ohledu stejně důležitý, jako prostor reálný.

Dokladem skutečnosti, že středověké obrazy mají být považovány za hmotné trojrozměrné objekty, je pojednání jejich zadních stran. Nejsou totiž opomíjeny tak, jako obrazy pozdější, ale naopak přiznány a nesou různá zobrazení.

Nejzajímavější je zadní strana Mostecké Madony, nesoucí iluzivní vyobrazení okna s dřevěnými rámy a pergamenovými výplněmi, přičemž tato zadní strana se symbolicky váže ke straně přední.

Jiné desky ze zadní strany pokrývá imitace mramoru, či stříbrné fólie. Tyto obrazy jsou často ještě přes tuto vrstvu malby opatřeny jednoduchým křížem, vytvořeným pravděpodobně dvěma tahy štětcem, který pravděpodobně souvisel s liturgickým obřadem, posvěcením obrazu. Tento kříž se neobjevuje na všech obrazech, ale dá se předpokládat, že vzhledem k jeho technologické nestálosti se zkrátka smyl, či setřel, ale že jinak se objevoval na většině deskových obrazů.

Zajímavým aspektem „objektovosti“ deskových obrazů jsou i jejich rámy. Rámy obecně jsou velmi specifickým předmětem, neboť jsou součástí obrazu, přičemž v některých případech s ním přímo souvisí, v jiných tvoří hranici mezi obrazem, obrazovým prostorem, a skutečným světem. Původních středověkých ráků se dochovalo jen málo, jsou ale nadmíru zajímavé svou figurální výzdobou, provedenou ve většině případů malbou, v jednom dochovaném případě pak plasticky.

Souvislost se dá pozorovat i mezi deskovými obrazy a relikviáři. Souvislost je to jednak faktická, která byla vysvětlena na příkladu Theodorikových desek z kaple sv. Kříže, které zřejmě přímo sloužily či sloužit měly jako relikviáře, neboť ve spodní části jejich ráků byly vyřezány otvory různé velikosti a tvarů, pravděpodobně určené právě ostatkům.

Jiná souvislost se pak nabízí u těch deskových obrazů, které zadní stranou imitují vzácný kámen, mramor. Současně bývá často středová část oproti rámu silně zapadlá, respektive rám vystouplý, a obraz sám je tedy jakoby ve schráně. To jsou prvky, kterými se dají charakterizovat právě některé typy ostatkových schrán.

Jistě by se dalo nalézt mnoho dalších dokladů o vnímání středověkého obrazu ve své době jako objektu. Záměrně bylo pomíjeno přímé popisování sociologického pohledu na tuto problematiku, které by text rozšířilo široko za rámec rozsahu této práce.

Závěr

Cílem této práce bylo nahlédnout na problematiku deskového obrazu ne z pohledu symbolického, nebo ikonografického, nýbrž více věcného. Z pohledu, který vnímá středověký obraz jako hmotný objekt, který je součástí reálného divákova světa.

Jedná se o velmi širokou problematiku, jejíž prvky, či důkazy o ní, se dají pozorovat jak v samotném provedení, ve vzhledu obrazu, tak i v pojetí zobrazení, ve vztahu k jiným předmětům, které v této době byly používány, ale i dalších oblastech.

Bylo vybráno několik témat, ve kterých se problematika projevuje, a která jsou pro středověké obrazy velmi specifická, obzvláště ve srovnání s obrazy pozdějšími. Za výchozí bod problematiky byl vybrán vztah dvojrozměrnosti a trojrozměrnosti, jeho proměny v prostoru reálném i obrazovém. Ukázalo se, že tato dvě pojetí prostoru spolu úzce souvisejí, a že jsou právě jedním z důvodů, proč lze středověký obraz považovat za objekt.

To potvrzuje i přiznání zadních stran obrazů a práce s nimi, která nebyla evidentně nijak opomíjena. Naopak se na základě jejich rozboru v této práci domnívám, že se zadní strany dají považovat za jakéhosi určovatele funkce obrazu.

Důležitou tematikou je i práce s rámy a rámy samotné, jejich vztah k obrazům. Zde je nyní patrné, že původní rámy s díly úzce souvisely, ať už se jednalo o rámy mariánských obrazů, nebo rámy, které obsahovaly relikvie a obrazům tak dávaly zcela jinou funkci.

Relikviář je tedy jeden z objektů, který můžeme považovat za velmi příbuzný s některými deskovými obrazy. Některé z nich totiž obsahovaly buď skutečnou hmotnou relikvii, nebo se za ni dá téměř s jistotou považovat podoba osoby zobrazené na desce.

Seznam použité literatury

Monografie:

- BARTLOVÁ, Milena: Poctivé obrazy. Deskové malířství v Čechách a na Moravě 1400 – 1460. Praha, 2001
- PEŠINA, Jaroslav: Tektonický prostor a architektura u Giotta, Praha 1945
- PEŠINA, Jaroslav: Česká gotická desková malba, Praha 1976
- ROYT, Jan: Středověké malířství v Čechách, Praha 2002
- TARTUFERI, Angelo: Giotto. Život umělce, Praha 2010

Články v časopisech:

- BARTLOVÁ, Milena: Imago. K pojetí obrazu v předhusitské a husitské době. In: Umění 1992, s. 276-279.
- BARTLOVÁ, Milena: Figurálně zdobené rámy českých gotických obrazů. In: Umění 1985, s. 315-329.
- HLAVÁČKOVÁ, Hana / SEIFERTOVIÁ, Hana: Mostecká madona – imitatio a symbol. In: Umění 1986, s. 44 – 57.
- NOVÁK, Luděk: Obrazový prostor a světový názor. In: Umění 1960, s. 357 – 373.
- PEŠINA, Jaroslav: Mladá léta Litoměřického mistra. In: Umění 1974, s. 453 – 463.

Sborníky:

- HLAVÁČKOVÁ, Hana: Středověký obraz jako posvátný objekt, in: O Posvátnu. Sborník příspěvků z kolokvia pořádaného ve dnech 26.-27.10.1992, Praha 1993
- HLAVÁČKOVÁ, Hana: Zobrazení posvátného (dva aspekty středověkého obrazu), in: Posvátný obraz a zobrazení posvátného, Praha 1995

Katalogy výstav / Katalogy sbírek:

- FAJT, Jiří/ ROYT, Jan: Magister Theodoricus. Dvorní malíř císaře Karla IV. Umělecká výzdoba posvátných prostor hradu Karlštejna. Praha, 1998
- FAJT, Jiří (věd. red.): Magister Theodoricus. Dvorní malíř císaře Karla IV., Praha 1997
- KOTALÍK, Jiří / VOTOČEK, Otakar / SLAVÍČEK, Lubomír: Staré české umění. Sbírky Národní galerie v Praze (katalog sbírky), Praha 1988
- KYZOUROVÁ, Alena / KALINA, Pavel (ed.): Strahovská obrazárna. Od gotiky k romantismu (katalog sbírky), Praha 1993

Slovníky a lexikony:

- BLAŽÍČEK, Oldřich J./ KROPÁČEK, J.: Slovník pojmů z dějin umění. Názvosloví a tvarosloví architektury, sochařství, malby a užitého umění. Praha, 1991
- ROYT, Jan: Slovník biblické ikonografie, Praha 2007

Internet:

- HLAVÁČKOVÁ, Hana: Středověký obraz jako objekt, Technologia Artis III., <http://www.technologiaartis.org/>, vyhledáno 4. 5. 2011
- ROYT, Jan: Malířství 14.století, udu.ff.cuni.cz, vyhledáno 2. 7. 2011
- ROYT, Jan: Malířství 15.století, udu.ff.cuni.cz, vyhledáno 2. 7. 2011
- ROYT, Jan: Raně křesťanské umění, udu.ff.cuni.cz, vyhledáno 2. 7. 2011
- www.galerie-ltm.cz

Obrazová příloha



Obrázek 1: Mistr Vyšebrodského oltáře: Vyšebrodský oltář, Oplakávání Krista (před 1350), 95 x 88,5 cm, NG v Praze



Obrázek 2: Klosterneuburský oltář, kolem 1324, Kolín n. Rýnem



Obrázek 3: Mistr křivoklátského oltáře: Křivoklátská archa, po r. 1490, křídla 202 x 52 cm, hradní kaple na Křivoklátě



Obrázek 4: Mistr Křivoklátského oltáře: Oltář rokycanský, Klanění tří králů, 145 x 95 cm, po r.1496, NG Praha, zapůjčeno Národním Muzeem



Obrázek 5: Mistr Litoměřického oltáře: Deska se sv. Ondřejem, kolem r. 1500, NG v Praze.



Obrázek 6: Mistr Litoměřického oltáře: Litoměřický oltář, Bičování Krista, kolem r. 1500, 180 x 124 cm, Severočeská galerie v Litoměřicích.



Obrázek 7: Mistr Litoměřického oltáře: Strahovský triptych, vlevo Navštívení Panny Marie, po r. 1510, 126 x 78,8 cm, vpravo nahoře Narození Krista, po r. 1510, 57,5 x 35,5 cm, vpravo dole Útěk do Egypta, po r. 1510, 57,5 x 35,5 cm, Strahovská obrazárna v Praze.



Obrázek 8: Mistr Litoměřického oltáře: Podobizna nejvyššího kancléře Albrechta z Kolowrat, kopie obrazu z r. 1506, obrazárna zámku v Rychnově nad Kněžnou.



Obrázek 9: Mistr Litoměřického oltáře: Litoměřický oltář, Nesení Kříže, kolem r. 1500, 146 x 92 cm, Severočeská galerie v Litoměřicích.



Obrázek 10: Mistr Litoměřického oltáře: Litoměřický oltář, Kristus na Hoře olivetské, kolem r. 1500, 180 x 124 cm, Severočeská galerie v Litoměřicích.



Obrázek 11: Mistr Litoměřického oltáře: Litoměřický oltář, Kristus před Kaifášem, kolem r. 1500, 146 x 92 cm, Severočeská galerie v Litoměřicích.



Obrázek 12: Mistr Litoměřického oltáře: Litoměřický oltář, Ukřižování Krista, kolem r. 1500, 180 x 124 cm, Severočeská galerie v Litoměřicích.



Obrázek 13: Mistr Litoměřického oltáře: Litoměřický oltář, Korunování Krista trnám, kolem r. 1500, 180 x 124 cm, Severočeská galerie v Litoměřicích.



Obrázek 14: Mistr Litoměřického oltáře: litoměřický oltář, Navštívení Panny Marie, kolem r. 1500, 146 x 92 cm, Severočeská galerie v Litoměřicích.



Obrázek 15: Mistr Theodorik: Sv.biskup (Sv. Vojtěch?), 1360-64, 114,9 x 92,4 cm, Karlštejn.



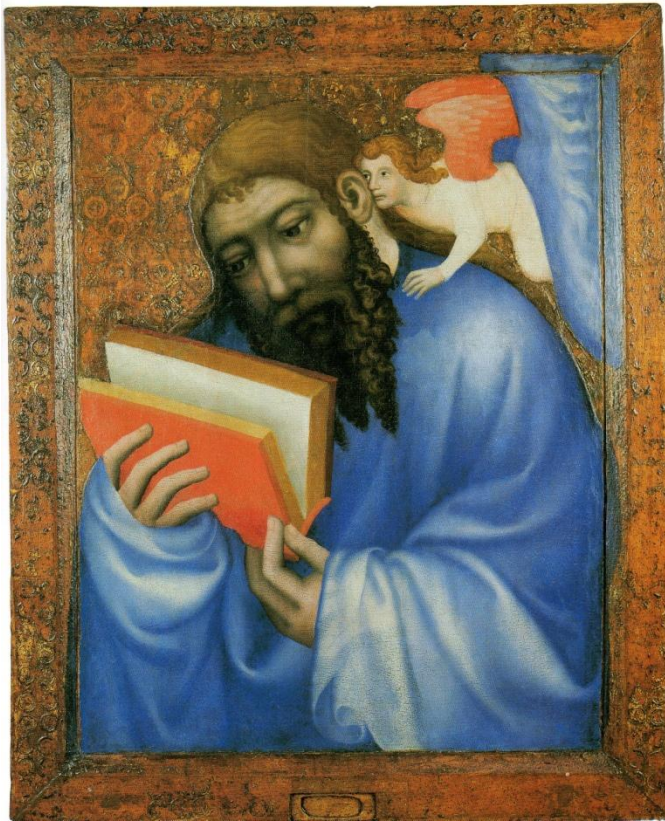
Obrázek 16: Mistr Theodorik: Sv.papež, 1360-64, 104,4 x 83,6 cm, Karlštejn.



Obrázek 17: Mistr Theodorik: Svatý Vít, 1360-64, 114,9 x 94,4 cm, Karlštejn.



Obrázek 18: Mistr Theodorik: Svatý Jeroným, 1360-64, 114,5 x 103,7 cm, Karlštejn.



Obrázek 19: Mistr Theodorik: Svatý Matouš Evangelista, 1360-64, 114,8 x 92,8 cm, Karlštejn.



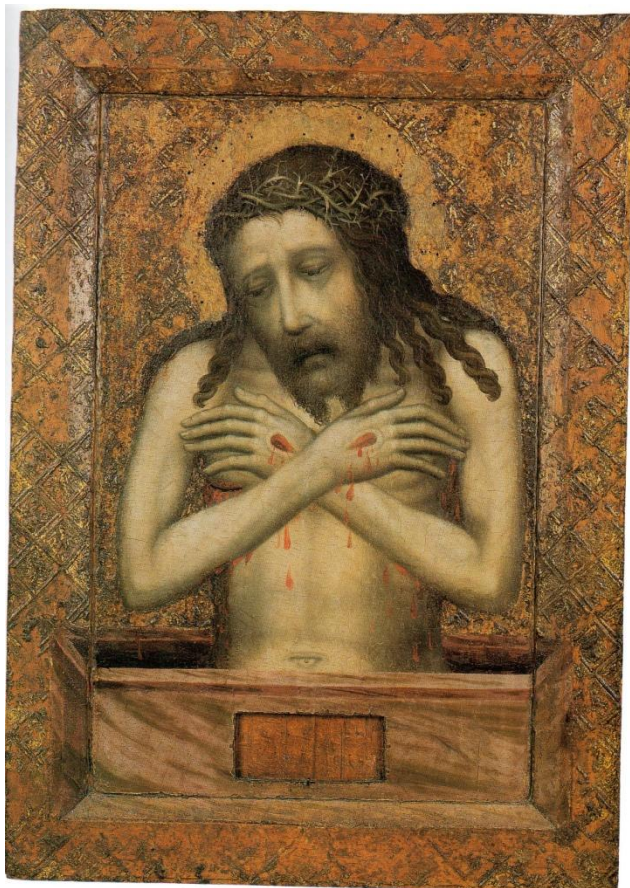
Obrázek 20: Mistr Theodorik: Proroci, 1360-65, vlevo 132,8 x 129,8 cm, vpravo 114,8 x 104,7 cm, Karlštejn.



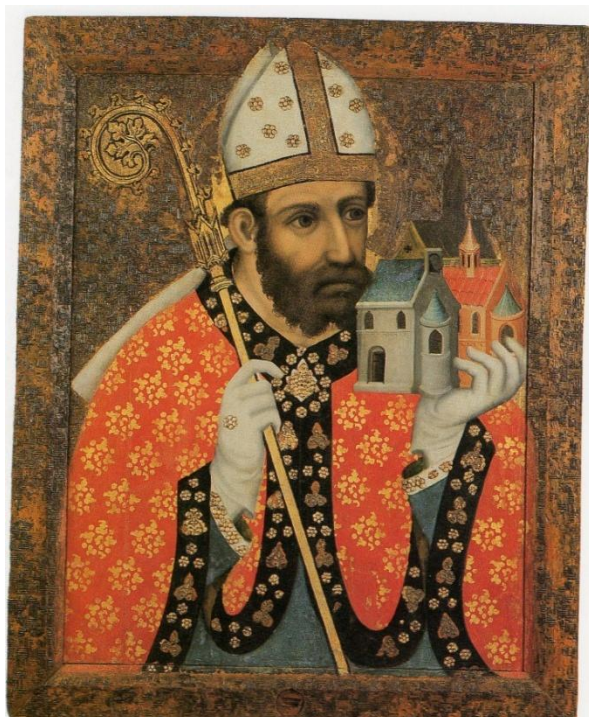
Obrázek 21: Mistr Theodorik: Svatá Ludmila, 1360-64, 114,9 x 86,6 cm, Karlštejn



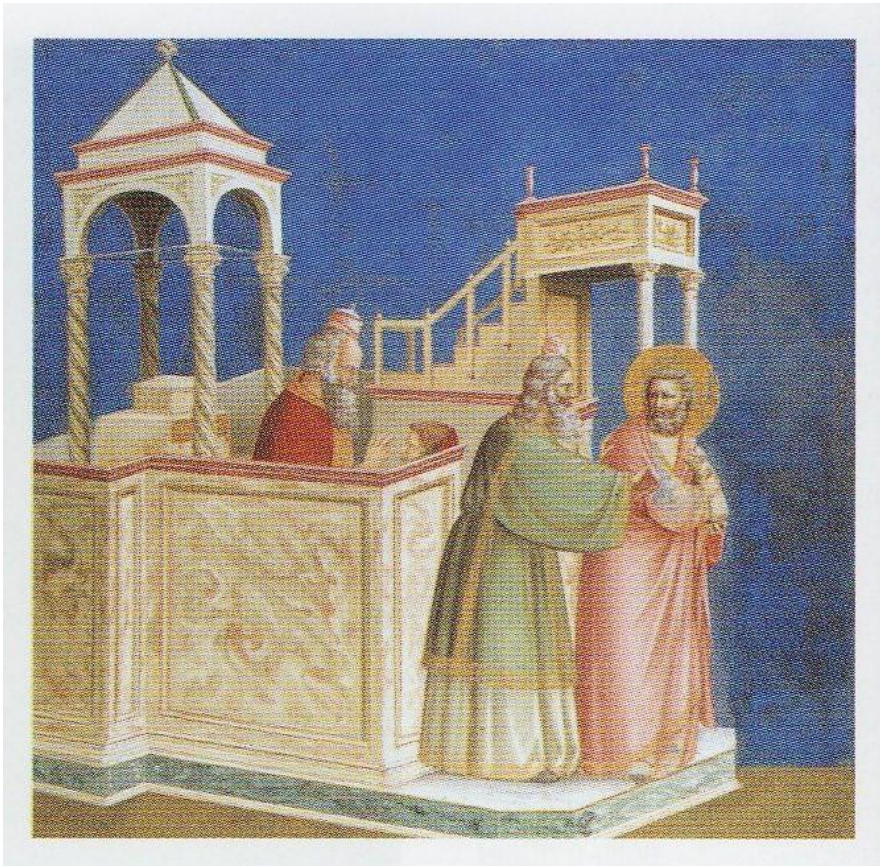
Obrázek 22: Mistr Theodorik: Svatý Jiří, 1360-64, 115,4 x 94,2 cm, Karlštejn,



Obrázek 23: Mistr Theodorik: Bolestný Kristus, 1360-64, 78,5 x 55 cm, Karlštejn,



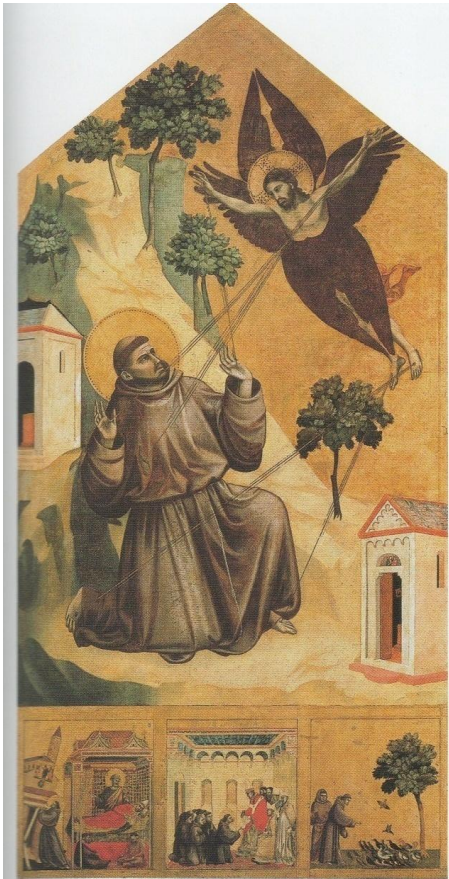
Obrázek 24: Mistr Theodorik: Svastý Wolfgang, 1360-64, 114,8 x 93,8 cm, Karlštejn.



Obrázek 25: Giotto di Bondone: Vyhnutí Jáchyma z chrámu, kol. 1303-05, Padona, cappella degli Scrovegni



Obrázek 26: Giotto di Bondone: Uvedení Panny Marie do chrámu, kolem 1303-05, Padova, cappella degli Scrovegni



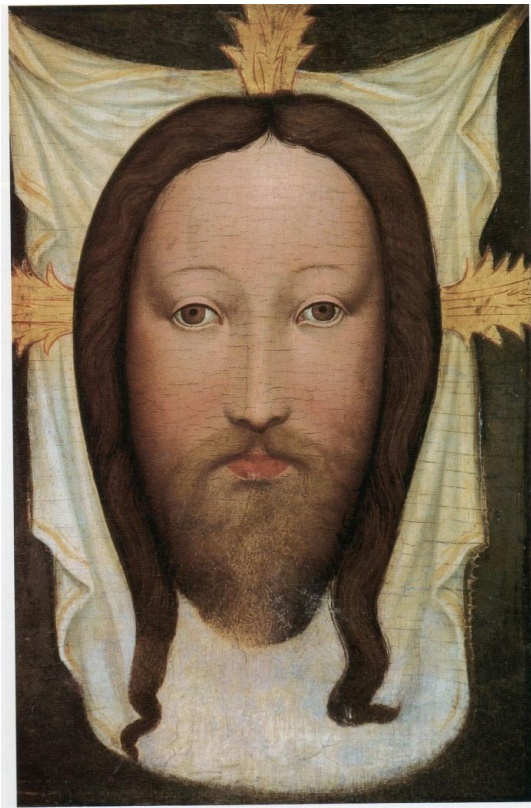
Obrázek 27: Giotto di Bondone: Svatý František přijímající stigmata a tři výjevy z jeho legendy, kol. 1300, Paříž, Louvre.



Obrázek 28: Madona mostecká, před 1345, 53 x 40 cm, NG v Praze



Obrázek 29: Madona mostecká – zadní strana desky, před 1345, 53 x 40 cm, NG v Praze



Obrázek 30: Madona od sv. Tomáše v Brně – zadní strana desky s Veraikonem, před 1420, 62,4 x 49,8 cm, Moravská galerie.



Obrázek 31: Madona vídeňská, první třetina 15. století, 33,5 x 26,5 cm, Kunsthistorisches Museum Wien.



Obrázek 32: Madona z Doudlebs, 112 x 84 cm, Farní úřad sv. Vincence v Doudlebech, zapůjčeno NG v Praze.



Obrázek 33: Madona z Doudleb – zadní strana s Narozením Páně, 112 x 84 cm, Farní úřad sv. Vincence v Doudlebech, zapůjčeno NG v Praze.



Obrázek 34: Madona vyšebrodská, před 1420, 98,5 x 76 cm, Klášter cisterciáků ve Vyšším Brodě (mezi léty 1951-1990 státní majetek v NG v Praze)



Obrázek 35: Madona svojšínská, po r. 1410, 61 x 49,5, NG v Praze.

Obrázek 36: Madona svatovítská – přední a zadní strana, před r. 1396, 51 x 39,5 cm, NG v Praze.



Obrázek 37: Diptych z Karlsruhe s Madonou a Bolestným Kristem, kol. 1350, Staatliche Kunsthalle, Karlsruhe.



Obrázek 38: Mistr Třeboňského oltáře: Madona Aracoeli, po 1380, 92,5 x 69 cm, NG v Praze



Obrázek 39: Madona březnická, 1396, 41,5 x 29,5 cm, NG v Praze.

Obrázek 40: Mistr Třeboňského oltáře: Madona Roudnická – přední a zadní strana desky, po 1380, 90 x 68 cm, NG v Praze



Obrázek 41: Porfyrové sarkofágy císařovny Heleny (Konstantina) a Konstancie, 4. století, Řím



Obrázek 42: Mistr Vyšebrodské madony: Svatá Barbora ze Strahova, 1400-1410, 76 x 53 cm, Strahovská obrazárna v Praze.



Obrázek 43: Mistr Třeboňského oltáře: Oltář třeboňský, kol. 1380, rekonstrukce původní podoby, vlevo zavřený (Kristus na hoře Olivetské, Zmrtvýchvstání Krista, Kladení do hrobu), vpravo otevřený (svěťice – sv. Kateřina, sv. Máří Magdaléna, sv. Markéta, svěťci – sv. Jakub mladší, sv. Bartoloměj, sv. Filip, svěťci – sv. Jiljí, sv. Řehoř, sv. Jeroným), všechny desky 132 x 92 cm, NG v Praze.



Obrázek 44: Mistr Vyšebrodského oltáře: Oltář vyšebrodský, před 1350, rekonstrukce možné původní skladby, zleva doprava shora dolů: Zmrtvýchvstání Krista, Nanebevstoupení Páně, Sestání Ducha svatého, Kristus na hoře Olivetské, Ukřižování, Oplakávání Krista, Zvěstování Panně Marii, Narození Páně, Klanění tří králů, jednotlivé desky cca 99 x 92 cm, oltář v této podobě 285 x 256 cm, NG v Praze.



Obrázek 45: Mistr Kapucínského cyklu: Kapucínský cyklus (Čtrnáct desek s hlavami Krista, Panny Marie, sv. Jana Křtitele a apoštolů), sv. Jan Evangelista, po 1410, 47,5 x 34,5 cm, NG v Praze



Obrázek 46: Adorace českobudějovická – přední strana s Narozením Páně, první desetiletí 15. století, 57 x 57 cm, Alšova jihočeská galerie.



Obrázek 47: Adorace českobudějovická – zadní strana s Kristem na hoře Olivetské, první desetiletí 15. století, 57 x 57 cm, Alšova jihočeská galerie.



Obrázek 48: Veraikon svatovítský, kol. 1400, 62 x 50,5 cm, Metropolitní kapitula sv. Víta (od roku 1958 ve správě Kanceláře prezidenta republiky), pokladnice.



Obrázek 49: Roudnický relikviář, rám, 40. léta 15. stol., 30 x 28 cm, Středočeská galerie, stálá instalace v zámku v Nelahozevsi.



Obrázek 50: Madona vratislavská, před pol. 15. století, 94 x 74,5 cm, Muzeum narodowe Wroclaw



Obrázek 51: Relikviář sv. Felixe a Adaukta, před 1450, 77,5 x 62 cm, Alšova jihočeská galerie.



Obrázek 52: Giotto di Bondone: Trůnící Madona (Madona z kostela Ognissanti), kol. 1310, 325 x 204 cm, Galleria degli Uffizi, Florencie.



Obrázek 53: Giotto di Bondone: Jestlišky v Grecciu, 1290-95, horní kostel sv. Františka, Assisi.



Obrázek 54: Giotto di Bondone: Ověření pravosti stigmat, 1290-95, horní kostel sv. Františka, Assisi

Seznam vyobrazení

Obrázek 1: Mistr Vyšebrodského oltáře: Vyšebrodský oltář, Oplakávání Krista (před 1350), 95 x 88,5 cm, NG v Praze, in Royt, Jan: Středověké malířství v Čechách, Praha 2002

Obrázek 2: Klosterneuburský oltář, kolem 1324, Kolín n. Rýnem, in: Royt, Jan: Malířství 14. století, udu.ff.cuni.cz, vyhledáno 2.7.2011

Obrázek 3: Mistr křivoklátského oltáře: Křivoklátská archa, po r. 1490, křídla 202 x 52 cm, hradní kaple na Křivoklátě. In Royt, Jan: Malířství 15. století, udu.ff.cuni.cz, vyhledáno 2.7.2011

Obrázek 4: Mistr Křivoklátského oltáře: Oltář rokycanský, Klanění tří králů, 145 x 95 cm, po r. 1496, NG Praha, zapůjčeno Národním Muzeem. In Pešina, Jaroslav: Mladá léta Litoměřického mistra, in: Umění, 1974.

Obrázek 5: Mistr Litoměřického oltáře: Deska se sv. Ondřejem, kolem r. 1500, NG v Praze. In Staré české umění. Sbírky Národní galerie v Praze, Praha 1988. Foto: autorka

Obrázek 6: Mistr Litoměřického oltáře: Litoměřický oltář, Bičování Krista, kolem r. 1500, 180 x 124 cm, Severočeská galerie v Litoměřicích. Foto: www.galerie-ltm.cz

Obrázek 7: Mistr Litoměřického oltáře: Strahovský triptych, vlevo Navštívení Panny Marie, po r. 1510, 126 x 78,8 cm, vpravo nahoře Narození Krista, po r. 1510, 57,5 x 35,5 cm, vpravo dole Útěk do Egypta, po r. 1510, 57,5 x 35,5 cm, Strahovská obrazárna v Praze. In Strahovská obrazárna. Od gotiky k romantismu. Praha, 1993.

Obrázek 8: Mistr Litoměřického oltáře: Podobizna nejvyššího kancléře Albrechta z Kolowrat, kopie obrazu z r. 1506, obrazárna zámku v Rychnově nad Kněžnou. In Royt, Jan: Malířství 15. století, udu.ff.cuni.cz, vyhledáno 2.7.2011

Obrázek 9: Mistr Litoměřického oltáře: Litoměřický oltář, Nesení Kříže, kolem r. 1500, 146 x 92 cm, Severočeská galerie v Litoměřicích. Foto: www.galerie-ltm.cz

Obrázek 10: Mistr Litoměřického oltáře: Litoměřický oltář, Kristus na Hoře olivetské, kolem r. 1500, 180 x 124 cm, Severočeská galerie v Litoměřicích. Foto: www.galerie-ltm.cz

Obrázek 11: Mistr Litoměřického oltáře: Litoměřický oltář, Kristus před Kaifášem, kolem r. 1500, 146 x 92 cm, Severočeská galerie v Litoměřicích. Foto: www.galerie-ltm.cz

Obrázek 12: Mistr Litoměřického oltáře: Litoměřický oltář, Ukřižování Krista, kolem r. 1500, 180 x 124 cm, Severočeská galerie v Litoměřicích. Foto: www.galerie-ltm.cz

Obrázek 13: Mistr Litoměřického oltáře: Litoměřický oltář, Korunování Krista trním, kolem r. 1500, 180 x 124 cm, Severočeská galerie v Litoměřicích. Foto: www.galerie-ltm.cz

Obrázek 14: Mistr Litoměřického oltáře: litoměřický oltář, Navštívení Panny Marie, kolem r. 1500, 146 x 92 cm, Severočeská galerie v Litoměřicích. Foto: www.galerie-ltm.cz

Obrázek 15: Mistr Theodorik: Sv.biskup (Sv. Vojtěch?), 1360-64, 114,9 x 92,4 cm, Karlštejn. In Fajt, Jiří (věd. red.): *Magister Theodoricus. Dvorní malíř císaře Karla IV.*, Praha 1997

Obrázek 16: Mistr Theodorik: Sv.papež, 1360-64, 104,4 x 83,6 cm, Karlštejn. In Fajt, Jiří (věd. red.): *Magister Theodoricus. Dvorní malíř císaře Karla IV.*, Praha 1997

Obrázek 17: Mistr Theodorik: Svatý Vít, 1360-64, 114,9 x 94,4 cm, Karlštejn. In Fajt, Jiří (věd. red.): *Magister Theodoricus. Dvorní malíř císaře Karla IV.*, Praha 1997

Obrázek 18: Mistr Theodorik: Svatý Jeroným, 1360-64, 114,5 x 103,7 cm, Karlštejn. In Fajt, Jiří (věd. red.): *Magister Theodoricus. Dvorní malíř císaře Karla IV.*, Praha 1997

Obrázek 19: Mistr Theodorik: Svatý Matouš Evangelista, 1360-64, 114,8 x 92,8 cm, Karlštejn. In Fajt, Jiří (věd. red.): *Magister Theodoricus. Dvorní malíř císaře Karla IV.*, Praha 1997

Obrázek 20: Mistr Theodorik: Proroci, 1360-65, vlevo 132,8 x 129,8 cm, vpravo 114,8 x 104,7 cm, Karlštejn. In Fajt, Jiří (věd. red.): *Magister Theodoricus. Dvorní malíř císaře Karla IV.*, Praha 1997

Obrázek 21: Mistr Theodorik: Svatá Ludmila, 1360-64, 114,9 x 86,6 cm, Karlštejn. In Fajt, Jiří (věd. red.): Magister Theodoricus. Dvorní malíř císaře Karla IV., Praha 1997

Obrázek 22: Mistr Theodorik: Svatý Jiří, 1360-64, 115,4 x 94,2 cm, Karlštejn, In Fajt, Jiří (věd. red.): Magister Theodoricus. Dvorní malíř císaře Karla IV., Praha 1997

Obrázek 23: Mistr Theodorik: Bolestný Kristus, 1360-64, 78,5 x 55 cm, Karlštejn, In Fajt, Jiří (věd. red.): Magister Theodoricus. Dvorní malíř císaře Karla IV., Praha 1997

Obrázek 24: Mistr Theodorik: Svastý Volfgang, 1360-64, 114,8 x 93,8 cm, Karlštejn. In Fajt, Jiří (věd. red.): Magister Theodoricus. Dvorní malíř císaře Karla IV., Praha 1997

Obrázek 25: Giotto di Bondone: Vyhnání Jáchyma z chrámu, kol. 1303-05, Padona, cappella degli Scrovegni. In Tartuferi Angelo: Giotto. Život umělce, Praha 2010.

Obrázek 26: Giotto di Bondone: Uvedení Panny Marie do chrámu, kolem 1303-05, Padova, cappella degli Scrovegni. In Tartuferi Angelo: Giotto. Život umělce, Praha 2010.

Obrázek 27: Giotto di Bondone: Svatý František přijímající stigmata a tři výjevy z jeho legendy, kol. 1300, Paříž, Louvre. In Tartuferi Angelo: Giotto. Život umělce, Praha 2010.

Obrázek 28: Madona mostecká, před 1345, 53 x 40 cm, NG v Praze. In Royt, Jan: Malířství 14.století, udu.ff.cuni.cz, vyhledáno 2.7.2011

Obrázek 29: Madona mostecká – zadní strana desky, před 1345, 53 x 40 cm, NG v Praze. In Royt, Jan: Malířství 14.století, udu.ff.cuni.cz, vyhledáno 2.7.2011

Obrázek 30: Madona od sv. Tomáše v Brně – zadní strana desky s Veraikonem, před 1420, 62,4 x 49,8 cm, Moravská galerie. In Bartlová, Milena: Poctivé obrazy. České deskové malířství 1400-1460, Praha 2001.

Obrázek 31: Madona vídeňská, první třetina 15.století, 33,5 x 26,5 cm, Kunsthistorisches Museum Wien. In Bartlová, Milena: Poctivé obrazy. České deskové malířství 1400-1460, Praha 2001.

Obrázek 32: Madona z Doudleb, 112 x 84 cm, Farní úřad sv. Vincence v Doudlebech, zapůjčeno NG v Praze. In Bartlová, Milena: Poctivé obrazy. České deskové malířství 1400-1460, Praha 2001.

Obrázek 33: Madona z Doudleb – zadní strana s Narozením Páně, 112 x 84 cm, Farní úřad sv. Vincence v Doudlebech, zapůjčeno NG v Praze. In Bartlová, Milena: Poctivé obrazy. České deskové malířství 1400-1460, Praha 2001.

Obrázek 34: Madona vyšebrodská, před 1420, 98,5 x 76 cm, Klášter cisterciáků ve Vyšším Brodě (mezi léty 1951-1990 státní majetek v NG v Praze). In Bartlová, Milena: Poctivé obrazy. České deskové malířství 1400-1460, Praha 2001.

Obrázek 35: Madona svojšinská, po r. 1410, 61 x 49,5, NG v Praze. In Pešina, Jaroslav: Česká gotická desková malba, Praha 1976

Obrázek 36: Madona svatovítská – přední a zadní strana, před r. 1396, 51 x 39,5 cm, NG v Praze. In Pešina, Jaroslav: Česká gotická desková malba, Praha 1976

Obrázek 37: Diptych z Karlsruhe s Madonou a Bolestným Kristem, kol. 1350, Staatliche Kunsthalle, Karlsruhe. In Bartlová, Milena: Poctivé obrazy. České deskové malířství 1400-1460, Praha 2001.

Obrázek 38: Mistr Třeboňského oltáře: Madona Aracoeli, po 1380, 92,5 x 69 cm, NG v Praze. In Royt, Jan: Středověké malířství v Čechách, Praha 2002.

Obrázek 39: Madona březnická, 1396, 41,5 x 29,5 cm, NG v Praze. In Staré české umění. Sbírkový Národní galerie v Praze, Praha 1988.

Obrázek 40: Mistr Třeboňského oltáře: Madona Roudnická – přední a zadní strana desky, po 1380, 90 x 68 cm, NG v Praze. In Staré české umění. Sbírký Národní galerie v Praze, Praha 1988.

Obrázek 41: Porfyrové sarkofágy císařovny Heleny (Konstantina) a Konstancie, 4. století, Řím. In Royt, Jan: Raně křesťanské umění, udu.ff.cuni.cz, vyhledáno 2. 7. 2011

Obrázek 42: Mistr Vyšebrodské madony: Svatá Barbora ze Strahova, 1400-1410, 76 x 53 cm, Strahovská obrazárna v Praze. In Strahovská obrazárna. Od gotiky k romantismu. Praha, 1993

Obrázek 43: Mistr Třeboňského oltáře: Oltář třeboňský, kol. 1380, rekonstrukce původní podoby, vlevo zavřený (Kristus na hoře Olivetské, Zmrtvýchvstání Krista, Kladení do hrobu), vpravo otevřený (světice – sv. Kateřina, sv. Máří Magdaléna, sv. Markéta, světci – sv. Jakub mladší, sv. Bartoloměj, sv. Filip, světci – sv. Jiljí, sv. Řehoř, sv. Jeroným), všechny desky 132 x 92 cm, NG v Praze. In Royt, Jan: Malířství 14. století, udu.ff.cuni.cz, vyhledáno 2.7. 2011

Obrázek 44: Mistr Vyšebrodského oltáře: Oltář vyšebrodský, před 1350, rekonstrukce možné původní skladby, zleva doprava shora dolů: Zmrtvýchvstání Krista, Nanebevstoupení Páně, Seslání Ducha svatého, Kristus na hoře Olivetské, Ukřižování, Oplakávání Krista, Zvěstování Panně Marii, Narození Páně, Klanění tří králů, jednotlivé desky cca 99 x 92 cm, oltář v této podobě 285 x 256 cm, NG v Praze. In Staré české umění. Sbírký Národní galerie v Praze, Praha 1988.

Obrázek 45: Mistr Kapucínského cyklu: Kapucínský cyklus (Čtrnáct desek s hlavami Krista, Panny Marie, sv. Jana Křtitele a apoštolů), sv. Jan Evangelista, po 1410, 47,5 x 34,5 cm, NG v Praze. In Royt, Jan: Středověké malířství v Čechách, Praha 2002.

Obrázek 46: Adorace českobudějovická – přední strana s Narozením Páně, první desetiletí 15. století, 57 x 57 cm, Alšova jihočeská galerie. In Bartlová, Milena: Poctivé obrazy. České deskové malířství 1400-1460, Praha 2001.

Obrázek 47: Adorace českobudějovická – zadní strana s Kristem na hoře Olivetské, první desetiletí 15. století, 57 x 57 cm, Alšova jihočeská galerie. In Bartlová, Milena: Poctivé obrazy. České deskové malířství 1400-1460, Praha 2001.

Obrázek 48: Veraikon svatovítský, kol. 1400, 62 x 50,5 cm, Metropolitní kapitula sv. Víta (od roku 1958 ve správě Kanceláře prezidenta republiky), pokladnice. In Royt, Jan: Malířství 14. století, udu.ff.cuni.cz, vyhledáno 2.7. 2011

Obrázek 49: Roudnický relikviář, rám, 40. léta 15. stol., 30 x 28 cm, Středočeská galerie, stálá instalace v zámku v Nelahozevsi. In Bartlová, Milena: Poctivé obrazy. České deskové malířství 1400-1460, Praha 2001.

Obrázek 50: Madona vratislavská, před pol. 15. století, 94 x 74,5 cm, Muzeum narodowe Wroclaw. In Bartlová, Milena: Poctivé obrazy. české deskové malířství 1400-1460, Praha 2001.

Obrázek 51: Relikviář sv. Felixe a Adaukta, před 1450, 77,5 x 62 cm, Alšova jihočeská galerie. In Bartlová, Milena: Poctivé obrazy. České deskové malířství 1400-1460, Praha 2001.

Obrázek 52: Giotto di Bondone: Trůnící Madona (Madona z kostela Ognissanti), kol. 1310, 325 x 204 cm, Galleria degli Uffizi, Florencie. In Tartuferi Angelo: Giotto. Život umělce, Praha 2010.

Obrázek 53: Giotto di Bondone: Jestlišky v Grecciu, 1290-95, horní kostel sv. Františka, Assisi.. In Tartuferi Angelo: Giotto. Život umělce, Praha 2010.

Obrázek 54: Giotto di Bondone: Ověření pravosti stigmat, 1290-95, horní kostel sv. Františka, Assisi. In Tartuferi Angelo: Giotto. Život umělce, Praha 2010.