

UNIVERZITA KARLOVA

Filosofická fakulta

Ústav pro dějiny umění

Alena Černá

VÝTVARNÉ VLIVY MISTRA SVATOJIŘSKÉHO OLTÁŘE

The Influences on the Master of the St. George Altarpiece

bakalářská práce

Dějiny umění

Obecná teorie a dějiny umění

vedoucí práce

prof. PhDr. Ing. Jan Royt, Ph.D.

Praha 2019

Poděkování

Za četné podněty a připomínky bych tímto ráda poděkovala vedoucímu mé práce Prof. PhDr. Ing. Janu Roytovi, PhD., a také PhDr. Janu Klípovi, PhD. Za zpřístupnění restaurátorských zpráv děkuji PhDr. Kateřině Mazačové z restaurátorského oddělení Národní galerie. Za vstřícný přístup bych také velmi ráda poděkovala Biskupství královéhradeckému a farnosti v Kutné Hoře, obzvláště Ing. Kamile Dostálové. Za podporu a pomoc při realizaci práce patří mé poděkování Michaelle Černé a Martinu Kubištví.

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

V Praze 10.7.2019

.....

Alena Černá

Abstrakt

Předkládaná práce se věnuje projevům nizozemského umění v díle anonymního malíře, označovaného jako Mistr Svatojiřského oltáře, který ve svém hlavním díle, oltáři se Smrtí Panny Marie z kláštera sv. Jiří na Pražském hradě, uvedl do Českých zemí řadu nizozemsky orientovaných prvků, včetně patrně první prostorově sjednocené krajinomalby v naší deskové malbě. V dalších pracích dílny, která s největší pravděpodobností sídlila v Praze, jde malířova snaha o zachycení architektonického a krajinného rámce ještě dále. V práci se na základě rozboru Mistrova díla a jeho uměleckých východisek snažím zodpovědět otázku, jakým způsobem mohlo docházet k šíření a přejímání inovací nizozemského realismu

Klíčová slova

Mistr Svatojiřského oltáře, Smrt Panny Marie, malířství 15. století, Norimberk, Praha, Mistr E.S., vliv nizozemského umění, ars nova

Abstract

The presented bachelor thesis deals with the impact of Netherlandish art on the work of an anonymous painter known as the Master of the St. George Altarpiece. Under the influence of Netherlandish realism he introduced in his main work, the Marian altarpiece called of St George, the first spatially unified landscape in Bohemian art along with other motives that draw inspiration from the Netherlandish painting of the post-Eyck era. He was head of a workshop most likely located in Prague that produced other works such as the Thun triptych or the St. Barbara altarpiece, in which the rendering of pictorial space goes even further. After an examination of the artist's body of work an attempt is made to trace the sources of the Netherlandish motives in his paintings and examine what role played his stylistic background in such a transmission.

Keywords

Master of the St. George altarpiece, Death of the Virgin, 15th century painting, Nuremberg, Prague, Master E.S., influence of Netherlandish art, ars nova

Obsah

Úvod	7
Přehled dosavadní literatury	8
Mistr Svatojiřského oltáře a jeho dílna	18
Svatojiřský oltář	18
Oltářní nástavce kadaňské	28
Svatobarborský oltář	31
Desky se sveticemi z Litoměřic	34
Thunovský oltář	37
Mistr Svatojiřského oltáře a <i>ars nova</i>	40
Závěr	51
Seznam použité literatury a pramenů	52
Seznam vyobrazení	57
Obrazová příloha	62

Úvod

Není pochyb o tom, že tvorba nizozemských realistů mocně zapůsobila již na své současníky, jak dokládají dochovaná svědectví. Přesto, nejde-li o zkresení způsobené dochovaným materiálem, České země přejímaly podněty nizozemského umění váhavě a poměrně pozdě, což bývá vysvětlováno izolací, do níž byly uvrženy husitskými válkami, a na konci 60. let 15. století pak složitou politickou situací, v níž se na sklonku své vlády ocitl Jiří z Poděbrad.

Do kontaktu s novým stylem přicházely České země prostřednictvím zemí sousedních, především německých. Silná pouta vázala zejména pohraniční oblasti; značné pozornosti se v recentním bádání dostalo např. umělecké výměně v česko-saském Krušnohoří, které bylo propojené sítí hospodářských, politických a kulturních vazeb.¹ Důležitým zprostředkovatelem nizozemsky orientovaného stylu malby pro střední Evropu bylo říšské město Norimberk. Odsud také s největší pravděpodobností pocházel anonymní malíř, označený podle svého nejvýznačnějšího díla jako Mistr Svatojiřského oltáře.

Tvorba Mistra Svatojiřského oltáře představuje z prvních rozhodných příklonů k pozdně gotickému slohovému názoru u nás. Přesto nic nenasvědčuje tomu, že Svatojiřský mistr poznal nizozemské umění z autopsie. Cílem předkládané práce je zasazení Svatojiřského mistra do kontextu nizozemsky orientovaného umění a pokus o objasnění otázky, jakým způsobem mohly tyto vlivy do jeho díla proniknout.

První část práce je věnována přehledu dosavadního bádání. Důraz je zde kladen na vykreslení postupné proměny názoru na umělecká východiska Mistra Svatojiřského mistra. Následuje přehled Mistrova oeuvre. Tato část je zaměřena na popis jednotlivých děl a jejich ikonografie, a také na zhodnocení role grafiky v uměleckém transferu. Závěrečná kapitola podává stručný nástin vzniku a významu nizozemského realismu a následně sleduje mechanismy jeho šíření, s ohledem na téma práce především v německých zemích. Mistr Svatojiřského oltáře je zde chápán jako příklad umělce, který sice nesledoval nejprogresivnější linii – kterou v této době v Norimberku reprezentoval Hans Pleydenwurff –, přesto nezůstával k výtvarným *ars nova* netečný. Jeho prostřednictvím se tak České země seznamují s aktuálními otázkami, jako je realismus v pojetí tváří, vystižení textury materiálů či prohloubení obrazového prostoru.

¹ Pro příklad lze uvést katalog Bez hranic (KLÍPA/OTTOVÁ 2015).

Přehled dosavadní literatury

První dochovaná zpráva o Svatojiřském oltáři se zřejmě nachází v cestopise od dvorního rady Hirta z roku 1830.² Hirt zde stanovuje stylové východisko malíře v Norimberku a k tomuto závěru se přikloní také většina badatelů po něm následujících. Jeho stručná zmínka však upadá v zapomnění.

Roku 1906 Karel Chytil ve své práci o Staroměstském malířském cechu konstatuje v souvislosti se Svatojiřským oltářem pouze jeho návaznost na starší slohové tendence a staví jej pro jeho ikonografii do okruhu „*prací kultu katolického*“.³ Poněkud obsírněji se Chytil v téže práci věnuje oltáři z kostela sv. Barbory v Kutné Hoře, který však neklade do dílenské souvislosti. V drapérii zakrývající pozadí shledává vlivy starší tradice, sahající až do doby Karla IV, a rovněž trůnící Panna Marie střední desky podle něj „*reprezentuje ještě starší slavnostní ráz*“.⁴ Vedle těchto konzervativních prvků si všímá také vlivů nizozemského malířství a neváhá kompozici srovnat s obrazem Zasnoubení sv. Kateřiny od Hanse Memlinga. Oltář datuje kolem roku 1490 a naznačuje, že jeho autorem mohl být mistr Šimon, činný v té době v Kutné Hoře. V otázce autorství však pro nedostatek důkazů nezaujímá pevný postoj. Krátkou zmínku věnuje Chytil Svatojiřskému oltáři v rámci svého článku o sbírkách Zemského muzea v Praze z roku 1918.⁵ Zde navrhuje, že přes odlišné provedení mohl triptych pocházet ze stejné dílny jako epitaf Jiříka Řepčického ze Sudoměře, který rovněž obsahuje výjev Zápasu sv. Jiří s drakem.⁶ Toto připsání se nejeví jako příliš nosné a nebylo dalším bádáním přijato.

Okrajově se osobnosti pomocně pojmenované jako „*Mistr Svatojiřské archy*“ dotýká také Antonín Matějček v Dějepisú výtvarného umění v Čechách z roku 1831.⁷ V této syntéze je Svatojiřský oltář zařazen do proudu děl, vznikajících kolem roku 1470 pod vlivem německé tvorby, která již vstřebala nizozemskou lekci. Čechy se tak měly s nizozemskou tvorbou seznámit pouze nepřímo, skrze německé umění. Podíl na rozšíření německého vlivu měli jak cizí umělci, přivandrovalí do Čech, tak importy uměleckých děl. Matějček si rovněž všímá důležité role, jakou v tomto procesu sehrála grafika, především Schongauerovy rytiny a norimberské práce „*z okruhu Peydenwurfova a Wolgemutova*“.⁸ Ačkoliv Mistr Svatojiřského oltáře stále setrvává u vyobrazení s abstraktním zlatým pozadím, ukazuje řada prvků poučení norimberskou tvorbou šedesátých let. Norimberská orientace je podle badatele patrná z pojetí krajiny (scéna Zápasu sv. Jiří s drakem), z realistického znázornění postav, elipsovité kompozice, a také z důrazu kladeného na složitou formulaci záhybového systému. Zpracování vnějších křídel považuje Matějček za méně kvalitní a označuje je za práci dílenského

² HIRT 1830, 184.

³ CHYTIL 1906, 123.

⁴ *ibid.*, 132.

⁵ CHYTIL 1918.

⁶ *ibid.*, 26.

⁷ MATĚJČEK 1931, 349.

⁸ *ibid.*, 348–349.

pomocníka. Dále badatel naznačuje souvislost mezi Svatojiřským triptychem a deskou s Nevěřícím Tomášem od Monogramisty I. V. M., jemuž na základě shod v konstrukci interiéru přisuzuje znalost Wolgemutovy tvorby.

Do Wolgemutova okruhu klade východisko mistra Svatojiřského oltáře také Vincenc Kramář ve svém stručném průvodci fondem obrazárny Společnosti vlasteneckých přátel umění.⁹ V článku zabývajícím se obrazem se Smrtí Panny Marie ze Spišského Štvrtku, pocházejícím ze stejné doby, svůj názor poněkud modifikuje.¹⁰ Především dochází komparací Svatojiřského oltáře a deskového obrazu ze Spišského Štvrtku k závěru, že obě díla mají společné východisko v norimberském umění čtyřicátých až šedesátých let, konkrétně v okruhu Mistra Tucherova oltáře a jemu připsané kresbě z Erlagen, která těsně souvisí se zmíněným obrazem ze Spišského Štvrku. Poprvé je tak Svatojiřský oltář spojen s mladší vrstvou norimberského malířství, než kterou představuje Michael Wolgemut.

Podrobně se českou deskovou malbou a v jejím rámci také dílem Mistra Svatojiřského oltáře zabýval Jaroslav Pešina. Východiskem pro další bádání se stává příspěvek na toto téma v syntéze z roku 1940.¹¹ Pešina zde poprvé stanovuje dílenský okruh děl našeho Mistra a jejich chronologii. Činnost dílny předpokládá v Praze. Na základě stylové analýzy a rozsáhlých komparací se soudobými norimberskými díly odmítá vliv Wolgemuta jako příliš pozdní a naopak se přiklání ke Kramářově názoru, že východisko Mistra Svatojiřského oltáře je třeba hledat ve vrstvě let 1440-1450, přesněji v okruhu Mistra Tucherova oltáře. Odsud měl pražský malíř čerpat poučení o sytém koloritu, kompozici, práci s drapérií i typice figur, nikoliv však o tělesném kánonu, který je oproti Mistru Tucherova oltáře protáhlejší. Podobnost jde podle Pešiny někdy až do detailů, jako např. u realistického znázornění apoštola s nasazeným skřipcem, kterého můžeme najít na kresbě z Erlagen, a také na obraze Obřezání Krista, nebo jako v případě motivu lemu šatu zdobeného písmeny, pro nějž najdeme analogie ve scénách Zvěstování a Zmrtvýchvstání Tucherova oltáře. Způsob, jakým Mistr Svatojiřského oltáře pracuje s prostorem, považuje Pešina za velmi tradiční. Malíř se „*vyhýbá zobrazení prostoru*“ a ve většině scén „*je prostor pouze naznačen pruhem terénu*“.¹² I prostorotvorný prvek Mariina lůžka je pojat plošně a dekorativně a postavy za ním jsou místo za sebe řazeny spíše nad sebe. Výjimku v tomto ohledu tvoří scéna Zápasu sv. Jiří s drakem, umístěná do odstupňované krajiny. Znázornění takto prohloubené krajiny bychom podle badatele v okruhu Mistra Tucherova oltáře nenašli. V norimberské tvorbě se objevuje až kolem roku 1460 v díle Hanse Playdenwurffa. Svatojiřskému oltáři je podle badatelova názoru blízké především pozadí ze scény stejného námětu z Löffelhozského oltáře. Pešina předpokládá školení Mistra Svatojiřského oltáře v Norimberku v době zdejšího Playdenwurffa působení, tedy během 60. let. Důvodem, proč se pražský malíř neorientoval na

⁹ KRAMÁŘ 1936.

¹⁰ KRAMÁŘ 1936/1937.

¹¹ PEŠINA 1940.

¹² *ibid.*, 56.

progresivní, nizozemským realismem silně ovlivněný sloh Playdenwurffův, ale na generaci staré dílo Mistra Tucherova oltáře, mělo být jeho „konservativní citění“.¹³ Úspěch dílny Svatojiřského mistra má pak být dokladem, že ve válkami „opozděných“ Čechách neměli „citu pro rozdíl mezi současným a antikvaným slohem.“¹⁴ Do blízkosti Svatojiřského oltáře staví Pešina nástavce oltáře Čtrnácti svatých pomocníků z františkánského kláštera v Kadani. Shody nachází jak ve figurální typice, tak ve formulaci záhybového slohu a vysoko hodnotí „mistrovské vkomponování postav do trojúhelníkové plochy nástavců, při jejím pokud možno stejnoměrném zaplnění.“¹⁵ Oltáře Svatobarborský a Thunovský pojednává pro celkovou podobnost společně a oba také shodně datuje po roce 1480. Všimá si, že výjev střední desky kutnohorského oltáře se liší umístěním do interiéru, zatímco v pražském obraze jsou postavy situovány do (rajské) zahrady. Původ ikonografie Panny Marie mezi sveticemi nachází ve Francii konce 14. století, odkud se zobrazení mělo rozšířit do Nizozemí a Porýní. Nejbližší analogie podle Pešiny představují střední deska triptychu s Madonou mezi čtyřmi sveticemi (Berlín, Staatliche Museen) a „*Madona mezi šesti sveticemi (Altena, soukr. maj.)*“.¹⁶ Malíř se s tímto typem zobrazení mohl seznámit prostřednictvím předlohy, ať už z oblasti knižní malby, grafiky nebo kresby, či během svého působení v Norimberku, kde lze nalézt podobné uspořádání především v obrazech s námětem Zasnoubení sv. Kateřiny. Pro použití grafické předlohy by svědčila skutečnost, že grafiky bylo užito pro výjevy křídel. Pro norimberskou filiaci podle Pešiny naopak hovoří kompoziční blízkost scény Zvěstování Kutnohorského oltáře s vyobrazením téhož námětu na Tucherově oltáři či motiv arkády rámuující scény křídel, který „je do detailu převzat z obrazu *Madony s klasy z doby kolem roku 1430, čímž je též prokázána recepte z vrstvy již předtucherovské*.“¹⁷ Oproti Svatojiřskému oltáři je na křídlech obou triptychů patrný posun ve ztvárnění prostoru, jenž je prohlouben a doplněn modrým nebem, přesto lze mezi všemi díly konstatovat dílenskou souvislost. Výmluvné jsou fyziognomie tváří či shodně pojatý dekor rámu s akantovým listem. Oba triptychy nicméně zaostávají za Svatojiřským oltářem v koloristickém pojetí. Závěrem Pešina uvádí, že přese všechny společné znaky kutnohorský a pražský oltář zřejmě nepochází z téže ruky. Postavy Thunovského triptychu vycházejí z porovnání jako „*těžkopádnější, robustnější*“ a méně elegantní.¹⁸ V návaznosti na Matějčka klade Pešina do blízkosti Svatojiřského mistra desku s obrazem Nevěřícího Tomáše, odmítá však jejich dílenskou souvislost. Shodně také předpokládá autorovo poučení Wolgemutovým dílem, ačkoliv nachází i pokročilejší prvky rogierovského původu (osvětlení zezadu).

Opětovně se Pešina Mistru Svatojiřského oltáře věnuje v přehledové publikaci, zabývající se deskovou malbou mezi lety 1450-1550.¹⁹ Své dosavadní závěry razantním způsobem nemění, pouze je

¹³ PEŠINA 1940, 63.

¹⁴ ibid.

¹⁵ ibid., 64.

¹⁶ ibid., 69. Publikováno v: LUDORFF 1911, tab. 14.

¹⁷ ibid., 72.

¹⁸ ibid., 68.

¹⁹ PEŠINA 1950.

upřesňuje. Řadí Mistrovo dílo k průkopníkům pozdně gotického umění u nás. Nová orientace se má projevat v naturalistickém ztvárnění tváří, individuálně rozrůzněných. V porovnání s norimberskými vzory jeví se Pešinovi výrazy postav jako vlídnější a méně expresivní. Formální nedostatky v budování tělesné stavby pak ukazují, že jejich autor vycházel ještě z nepřímého poznání skutečnosti. Malířovo zacházení s barevnou pastou, smaltově hladkou a lesklou, je u nás bezprecedentní. Kvalitativně je mu nejbližší pojetí oltářních nástavců z Kadaně, u nichž mělo dojít působením českého prostředí k dalšímu zlyričtění a idealizaci obličejových typů. V nastolené linii postupného „zčešťování“ typu a poklesu kvality provedení pokračují oltáře Svatobarborský a Thunovský. Vzdálení norimberskému východisku a až řemeslné zpracování ukazují, že Thunovský triptych je patrně dílem pomocníka. K tvorbě Svatojiřského mistra se nikoliv dílensky, ale na základě společného východiska přimyká deska s obrazem Nevěřícího Tomáše. Její ve dvou plánech odstupňovaný architektonický prostor poukazuje však na znalost mladší vrstvy norimberského malířství, spojované se jménem Michaela Wolgemuta.

Podrobněji se Pešina deskou s obrazem Nevěřícího Tomáše a k ní patřící deskou s obrazem sv. Maří Magdaleny zabývá v článku v časopise *Umění* z roku 1954, a to v souvislosti s provedeným restaurátorským zásahem.²⁰ Předpokládá, že obě desky původně tvořily součást jednoho triptychu s obrazem se sv. Maří Magdalenou ve středu a deskou s Nevěřícím Tomášem jako pravým pohyblivým křídlem. Dle dochovaných analogií mohlo chybějící levé křídlo vyobrazovat jednu „z *Marií, které přišly ke Kristovu hrobu, nebo některého z apoštolů*“.²¹ Zesvětštění postav apoštolů – zbavených tradičních nimbů a jednajících jako „*všední lidé*“ – má podle Pešiny předstupu ve velikonočních hrách, v nichž měl být sv. Tomáš rovněž prezentován jako „lidový“ typ a v zásadě komická postava.²² Schopnosti anonymního autora, nadále označovaného jako Monogramista I. V. M., jsou zřejmé z důmyslného uspořádání postav v nepříliš vstřícném výškovém formátu křídla i z jejich oživení pomocí různého natočení k obrazové rovině a individuálně odlišených obličejů. „*Okázalé umístění*“ signatury na obou deskách má být „*důkazem stoupajícího uměleckého sebevědomí*“.²³ Původní provenience desek, pocházejících ze sbírek Strahovské obrazárny, je neznámá, snad pražská. Navzdory patrně afinitě ke Svatojiřskému oltáři jde dle Pešiny spíše o dílo nadaného a do značné míry samostatného žáka. Vedle již zmiňovaného vztahu k norimberské tvorbě ozývá se podle badatele v triptychu také vliv českého malířství (votivní deska z Dubečka, Kapucínský cyklus). Přiložená restaurátorská zpráva od Mojžíra Hamsíka stanovuje rozsah přemalby a zabývá se rafinovanou vrstevnou technikou malby Monogramisty I.V.M., který stejně jako mistr Svatojiřského oltáře pro docílení požadovaného efektu střídá různé odstíny podmalby i pořadí vrstev.²⁴ Atypické barevné

²⁰ PEŠINA/HAMSÍK 1954.

²¹ *ibid.*, 38.

²² *ibid.*, 36.

²³ *ibid.*, 38.

²⁴ *ibid.*, 42.

kombinace Svatojiřského mistra, ani jeho reliéfní modelaci povrchu malby tečkami a rytou kresbou do lazury však u Monogramisty I.V.M. nenajdeme.

Roku 1958 uvádí Pešina do literatury desky s obrazy světic a se scénami Navštívení a Klanění tří králů pocházející z litoměřické biskupské rezidence a stanovuje jejich původ v dílně Svatojiřského mistra.²⁵ Nejtěsněji podle Pešiny souvisí s kadaňskými nástavci. Obrazy světic považuje za práci dílenského pomocníka, méně kvalitní mariánské výjevy pak připisuje tovaryšovi. Chronologicky desky řadí do konce sedmdesátých let mezi oltáře Svatobarborský a Thunovský. Podle jeho názoru měl mít oltář původně podobu polyptychu s deskami se světicemi ve dvou řadách nad sebou ve středu a s obrazy Navštívení a Klanění na vnitřních stranách křídel. Ve prospěch tohoto uspořádání má hovořit stejně utvářený dezén pozadí všech vyobrazení a nepřímo také střední obrazy Svatobarborského a Thunovského oltáře, kde můžeme rovněž nalézt uskupení světic, v tomto případě shromážděných kolem ústřední postavy Madony. Analogie pro dané uspořádání nachází Pešina v Porýní.

Nové poznatky k tématu přináší Pešinův článek z roku 1967.²⁶ Nedávno „objevená“ díla mu umožňují komplexnější pohled na význam dílny Mistra Svatojiřského oltáře, která svou produkcí zásobovala i okolí Prahy. Za vlastní práce Svatojiřského mistra jsou označeny Svatojiřský oltář, Kadaňské nástavce a s určitými výhradami také Svatobarborský triptych, na němž měl spolupracovat některý z pomocníků. Litoměřické desky vděčily za svůj vznik ruce jiného pomocníka a další spolupracovník pak vytvořil oltář Thunovský. Stylové zakotvení Mistra v norimberském malířství čtyřicátých let zůstává zachováno, nově je ale kladen důraz na znalost mladší tvorby Mistra Löffelholzského oltáře, obeznámeného již s výdobytky druhé generace vlámských malířů. V tomto okruhu bychom mohly nalézt východisko zátiší z obrazu Zvěstování Thunovského oltáře, především důsledného užití vrženého stínu u jeho předmětů, a také „*příznačně nizozemský iluzivní motiv pootevřených dvířek Mariina pultu uvedeného obrazu*“.²⁷ Okruh děl pod vlivem Svatojiřského mistra se rozrůstá o desky z kostela sv. Václava v Roudnících s výjevy Umučení sv. Šebestiána a Upálení Mistra Jana Husa. Ačkoliv dle Pešiny pocházejí z odlišné dílny, pojí je podobný figurální typ, pojetí terénu, tmavý kolorit a jemná štetcová kresba. Vyobrazením Husovy mučednické smrti jsou desky významné i z hlediska ikonografického. Dalším dílem navazujícím na Mistra Svatojiřského oltáře jsou oltářní křídla ze Senomat, především jejich vnitřní strany se světicemi. Přes podobnost ve figurálním i obličejovém typu, dodávají sklopené oči světicím odlišného, „*exotického*“ vyznění.²⁸ Rafinovanými a nezvyklými barevnými kombinacemi svůj vzor dokonce překonávají. Mariánské výjevy vnějších stran křídel pocházejí zřejmě od jiného malíře, jak dokládá jejich méně kvalitní zpracování. Jejich autor měl

²⁵ PEŠINA 1958.

²⁶ PEŠINA 1967.

²⁷ *ibid.*, 229.

²⁸ *ibid.*, 230.

těžít jak ze Schongauerových grafik, tak z hlubší znalosti norimberského malířství šedesátých a sedmdesátých let.

V následujících pracích se Pešinovo stanovisko zásadním způsobem nemění. V *Pozdně gotickém umění v Čechách* je zdůrazněna iniciační role nového panovníka v rozvoji pozdně gotického umění, ale přímou účast Vladislava Jagellonského na vzniku Svatojiřského oltáře badatel odmítá.²⁹ Pro rozhodné situování dílny do Prahy, dosud pouze předpokládané, neudává Pešina bližší důvody. Patrně naposledy se Pešina k Mistru Svatojiřského oltáře vrací roku 1984, kdy předkládá shrnutí svých dosavadních názorů.³⁰ Malíř ve svém díle spojil znalost „*vrstvy Mistra Tucherova oltáře i mladší generace Mistra Löffelholzského oltáře*“ a „*uskutečnil všechny požadavky nového názoru s důsledností, kterou připouštěl sice ochabující, přece však patrný odpor konzervativního domácího prostředí.*“³¹ Pozdně gotický slohový názor projevuje se zejména v záhybovém slohu a potměném koloritu. Poslední práce dílny jsou v daleko větší míře poplatné tradici české malby.

V menší míře se k Svatojiřskému mistru ve druhé polovině 20. století vyjadřovali také další autoři, většinou však pouze přejímali Pešinovy závěry bez jejich dalšího obohacení. Albert Kotal v syntéze gotického umění z roku 1972 poukazuje na malířovy realistické znaky, mezi něž patří plastické vyvinutí postav, jejich drsný až ošklivý obličejový typ a lomená drapérie.³² Přiklání se k názoru, že nizozemská lekce byla zprostředkována Norimberkem. Svatojiřský mistr se podle něj stal obětí „*často se opakující[ho]*“ procesu postupného přizpůsobování domácí tradici a vkusu, což mají dokládat jeho mladší díla.³³ Jiří Kropáček se v příspěvku o středověké malbě z roku 1983 zabývá otázkou identifikace donátorů Svatojiřského oltáře.³⁴ Předestírá, že šlo o objednávku představené kláštera sv. Jiří, kterou v té době byla Anna z Kotopek, a blíže neurčeného člena svatovítské kapituly. Do závislosti na Svatojiřském mistru klade nově také nástěnnou malbu vstupního oblouku kaple sv. Ludmily v klášterním kostele sv. Jiří na Pražském hradě. Monogramista I.V.M. pak ve svém díle podle badatele spojoval vlivy Mistra Svatojiřského oltáře s poučením českými díly staršího původu (Kapucínský cyklus, Ambrasský náčrtník). Pavel Kalina s Ivanou Kyzourovou se roku 1993 zabývali Monogramistou I.V.M. v publikaci mapující sbírky Strahovské obrazárny.³⁵ Badatelům se podařilo najít grafiku od Israhela van Meckenem, která s největší pravděpodobností sloužila za předlohu. Spolu s dvouplánově vystavěnou architekturou – dříve odvozovanou z díla Michaela Wolgemuta – z této grafiky malíř převzal i iniciály autora. Signatura I.V.M. tedy odkazuje k autorovi předlohy, nikoliv pražského obrazu. Vznik grafického cyklu na konci 70. let podporuje dataci desky do let 80. Dříve

²⁹ PEŠINA 1985.

³⁰ PEŠINA 1984.

³¹ *ibid.*, 579.

³² KOTAL 1972.

³³ *ibid.*, 194.

³⁴ KROPÁČEK 1983.

³⁵ KALINA/KYZOUROVÁ 1993.

navržené východisko obličejových typů ve starší české tvorbě je badateli omítnuto s odůvodněním, že šlo „o všeobecně rozšířené typy, známé i např. v norimberské produkci téže doby.“³⁶ V témže prostředí jsou hledány i předobrazy pro znázornění samostatně stojící postavy na konzole (oltář z Langenzenn, Hoferovský oltář). Badatelé dochází k závěru, že pro volnou vazbu k českému uměleckému prostředí jde patrně o dílo neznámého norimberského malíře.

Posun v bádání přinesl až Jan Klípa, který Mistrovi Svatojiřského oltáře zasvětil svou diplomovou práci a dvojici článků, z ní vycházejících.³⁷ Jeho stanovisko se do značné míry profiluje v polemice s Pešinovými závěry. Ve starším z článků si vytkl za cíl přehodnotit podíl mistra a dílenských pomocníků na jednotlivých dílech. V případě Svatojiřského oltáře považuje za práci vedoucího malíře pouze vnitřní část triptychu, zatímco výmalbu vnějších křídel připisuje ruce schopného pomocníka. Důvodem jsou odlišnosti v barevném pojetí a lineárnější zpracování drapérie. Stejný tovaryš měl vytvořit nástavce z Kadaně. Posun směrem k idealizaci obličejových typů, které odkazují ke starší české malbě (Madona vyšebrodská), vede Klípu k domněnce, že jejich provedení měl na starosti pomocník, pocházející možná z Čech, a dílenský mistr se angažoval pouze „jako autor návrhu a snad i podkreseb.“³⁸ Účast vedoucího malíře na dalších pracích dílny Klípa odmítá. Autor Svatojirského oltáře ukazuje prohloubenými konstrukcemi architektur schopnosti jdoucí nad rámec možného vyučení v dílně Svatojiřského mistra. Destičky se sveticemi z Litoměřic jsou dle badatele již na hranici provinční tvorby a pomocník, který je vytvořil, se jeví jako nepříliš talentovaný epigon. Nejmladší práce dílny, Thunovský triptych, čerpá poučení spíše z oltáře Svatojirského než Svatojirského, ale za svým vzorem v mnohém zaostává.

Hlavním těžištěm Klípy diplomové práce je pak snaha vymezit stylové východisko Svatojirského mistra. Stejně jako Pešina předpokládá Mistrovo školení v Norimberku během 60. let, nesouhlasí ale s retrográdním zaměřením jeho umění k více jak generaci starému stylu Mistra Tucherova oltáře. Na základě četných komparací dokládá malířovu návaznost na generaci následující, která vycházela z díla Tucherovského mistra, „ale zároveň se již začínala obeznamovat s výtvarnými umění druhé generace nizozemských mistrů“.³⁹ Nejbližší analogie podle Klípy poskytuje produkce dílny Mistra Veldenského oltáře a Mistra Wolfgangova oltáře s tím, že určité motivy převzal Svatojirský mistr také z děl Hanse Pleydenwurffa a Mistra Löffelholzského oltáře. Otázku původu pražského malíře nechává Klípa otevřenou, avšak jeho „orientace v norimberském umění celé 2. třetiny 15. stol.“, stejně jako znalost „širšího jihu německého uměleckého kontextu“ svědčí dle jeho názoru spíše pro původ německý.⁴⁰ Příchod do Čech pak mohl iniciovat příslušník katolického kléru, pro což by svědčila orientace na katolickou klientelu. Kropáčkem navržené ztotožnění donátorky

³⁶ KALINA/KYZOUROVÁ 1993, 30.

³⁷ KLÍPA 2001, KLÍPA 2002, KLÍPA 2004.

³⁸ KLÍPA 2001, 336.

³⁹ KLÍPA 2002, 75.

⁴⁰ *ibid.*, 91.

Svatojiřského oltáře s Annou z Kotopek Klípa zpochybňuje poukazem na vyobrazení objednatelky jako prosté jeptišky. Sv. Ondřeje, k němuž se obrací klečící kanovník, lze s největší pravděpodobností považovat za jeho křestního patrona. Nikdo toho jména však mezi členy svatojiřské ani svatovítské kapituly není uveden, a proto identifikace této postavy zůstává i nadále neobjasněná. Ačkoliv Anna z Kotopek zřejmě nefigurovala jako objednatelka triptychu, nelze vyloučit její zprostředkovatelskou roli ve vztahu k dalším zakázkám. Zejména její přátelské styky s kadaňskými františkány podporují domněnku, že dílnu Svatojiřského mistra do Kadaně doporučila ona.

K problematice Mistra Svatojiřského oltáře se vyjadřuje také Milena Bártlová v příspěvku publikovaném v roce 2002, který byl původně určen pro symposium věnované umění doby jagellonské.⁴¹ Bártlová v tomto článku odmítá vnímat nástup Vladislava Jagellonského na český trůn jako předěl v umělecké tvorbě a rozhodující impuls k rozvoji nové slohové orientace, jak je tento historický moment chápán v pracích Jaroslava Pešiny. Pešinou navržená východiska Svatojiřského mistra považuje za nedostačující. Domnívá se, že postava Panny Marie s dítětem ze scény Klanění tří králů z vnitřního křídla Svatojiřského oltáře může být přímo odvozena z vyobrazení téhož námětu oltáře z Wurzachu od Hanse Multschera. V témže okruhu hledá původ reliéfní dekorace rámu a ornamentální výzdoby pozadí vnějších křídel. Další analogie nachází Bártlová ve vídeňském malířství; jako inspirační zdroj pro kompozici a typiku některých figur ústředního výjevu podle ní mohl sloužit Albrechtův oltář v Klosterneuburgu. Stejně tak technika brokátové přikrývky a styl puncování ukazují dle badatelky na spojitost s vídeňskou produkcí. Naopak v případě desek s Nevěřícím Tomášem a sv. Máří Magdalenou si všímá především motivů blízkých norimberskému uměleckému prostředí, konkrétně zmiňuje bohaté užití tzv. presbrokátu. Závěrem se Bártlová zabývá oltářními křídly z Roudník, jejichž dataci upřesňuje poukazem na dokončení kostela, kde byly umístěny, roku 1486. Původní podobu oltáře rekonstruuje jako specificky utrakvistický typ retáblu s monstrancí ve středu a stylová východiska nachází jednak ve Vídni (Mistr Winklerova epitafu), jednak ve starší domácí tradici, k níž podle jejího názoru ukazuje bohaté užití presbrokátu i zpracování puncování, a také dynamicky pojatá postava kata ze scény Stětí sv. Jakuba, kterou si měl malíř vypůjčit ze Svatojakubského oltáře.

Roku 2005 věnuje Milena Bártlová oltářním křídům z Roudník samostatný článek v časopise Umění.⁴² Význam navržené předlohy pro postavu kata oslabuje nyní poukazem na rozšířenost tohoto „figurálního motivu v české malířské tradici.“⁴³ Rovněž dříve zvažovaná příbuzenská vazba mezi deskami a Winklerovým epitafem je teď brána pouze za odraz společného východiska v „širší vrstvě Boutsem vzdáleně inspirovaného malířství.“⁴⁴ Tato volná inspirace dílem Dircka Boutse stojí podle

⁴¹ BÁRTLOVÁ 2002.

⁴² BÁRTLOVÁ 2005.

⁴³ *ibid.*, 433.

⁴⁴ *ibid.*, 432.

badatelky rovněž „za údajným vztahem tzv. Svatojiřského mistra ke stylu skupiny Wolfgangova oltáře. [...] Právě odsud se odvozuje ‚vyprázdňenost‘ scénérií a extrémní oprostěnost prostředí scén,“⁴⁵ což jsou prvky společné dílu Svatojiřského mistra i retáblu z Roudník. Jediným výjevem, který se z této charakteristiky vymyká, je scéna Zápasu sv. Jiří, odvozovaná Pešinou z Löffelholzova oltáře. Bártlová však považuje za pravděpodobnější inspiraci grafickým listem (např. od Mistra E.S.), čímž by odpadla „nutnost předpokládat přímé školení vedoucího mistra pražské dílny v Norimberku.“⁴⁶ Jsou-li dle Bártlové navrhované norimberské analogie nepřesvědčivé, nachází naopak pro vyobrazení Martyria sv. Šebestiána přímé předstupně ve Slezsku, v oltářích z Lehnice a z kostela sv. Barbory ve Vratislavi, což ji vede k domněnce, že v Čechách mohli pracovat umělci vyškolení ve Vratislavi. Tuto hypotézu dle badatelky podporují také shody v technologickém zpracování jako např. nápisy na rámoví, které jsou typické „právě pro vratislavskou malířkou ‚školu‘, sumárně označovanou jako ‚následovníci Mistra oltáře sv. Barbory.‘“⁴⁷

Částečně se našeho tématu dotýká také disertační práce Jitky Vlčkové z roku 2009, zasazující Svatojiřského mistra do širšího kontextu Nizozemím ovlivněného umění, jež vznikalo na našem území v druhé polovině 15. století.⁴⁸ Badatelka poukazuje na vazby Svatojiřského oltáře k Vratislavi, kde nachází blízkou obličejovou typiku⁴⁹ i technologické zpracování v okruhu Mistra vratislavského oltáře sv. Barbory. Ve slezském prostředí bylo také běžné zobrazovat na vnějších stranách křídel sv. Petra a Pavla, jak je tomu u oltářů Svatobarborského a Thunovského. Badatelka dále uvažuje, zdali výjev Zápasu sv. Jiří s drakem nemohl souviset s myšlenkou spolku evropských panovníků Jiřího z Poděbrad nebo křížovou výpravou, která byla proti Čechám vyhlášena roku 1466 Pavlem II., spolu s uvalením Jiřího z Poděbrad do klatby. Tyto okolnosti by dle Vlčkové mohly svědčit pro časnější datování Svatojiřského oltáře, a to do let 1465 až 1467.⁵⁰ Přesun malíře z Vratislavi do Čech by pak mohl zprostředkovat Jošt z Rožmberka, který mezi lety 1456–1467 působil jako vratislavský biskup. Jeho přičiněním se mohl Mistr „dostat jak do prostředí svatovítské kapituly, tak do katolického okruhu kolem krále Jiřího z Poděbrad.“⁵¹ Svatobarborský a Thunovský triptych klade Vlčková do 80. let 15. století. Podle jejího názoru představují nejbližší analogie k ikonografii středního výjevu „práce kolínské školy okolo roku 1420,“ konkrétně díla Staršího mistra svatého Příbuzenství a Mistra roušky sv. Veroniky.⁵² Podobnou kompozici nachází také v Norimberku, na oltáři sv. Kateřiny Levina Memmingera od Michaela Wolgemuta (1485–86), kde je Madona obklopena Čtrnácti svatými pomocníky. Kompozice doprovodných scén lze dle badatelčina názoru v mnoha případech odvodit

⁴⁵ BÁRTLOVÁ 2005, 432.

⁴⁶ *ibid.*, 431.

⁴⁷ *ibid.*, 433.

⁴⁸ VLČKOVÁ 2009.

⁴⁹ Konkrétně srovnává obličej sv. Barbory a sv. Adaukta ze středu vratislavského oltáře s tvářemi Panny Marie a anděla ze scény Zvěstování Svatojiřského oltáře.

⁵⁰ VLČKOVÁ 2009, 72.

⁵¹ *ibid.*, 78.

⁵² *ibid.*, 86.

z rogierovsko-boutsovských předloh, zatímco „*motivistické prvky a výtvarné pojetí krajiny*“ vychází především z grafických předloh Mistra E. S.⁵³ Ve výjevu Narození Thunovského oltáře si Vlčková všimá motivu koníčka, pokládaného za signaturu Rogiera van der Wayden a vyskytujícího se v okruhu děl vytvořených pod jeho vlivem. K triptychu s Nevěřícím Tomášem badatelka podotýká, že je zbytečné odvozovat jeho obličejovou typiku z české tvorby první čtvrtiny 15. století, když je možné podobností vysvětlit návazností na díla předchozího období, především na produkci dílny Svatojiřského mistra. Stejně tak se Vlčkové nejeví pravděpodobná navržená souvislost námětu se soudobým dramatem, neboť tematicky jsou scény pevně zakotveny v Janově evangeliu. Chybějící křídlo mohlo podle badatelčina názoru vyobrazovat Šimona Petra, který vystupuje v téže kapitole zmíněného evangelia, z níž pocházejí i doprovodné citáty. Ruce autora Strahovského triptychu připisuje badatelka také kresbu sv. Jana Křtitele z Moravské galerie v Brně, jež „*se svým provedením (modelace tváře, formování vlasů i drapérie, pevná stavba figury) téměř shoduje s figurami apoštolů na středovém obrazu triptychu a formálními znaky se přibližuje jeho podkresbě.*“⁵⁴

Recentně přinesla nové poznatky monografie Očím skryté, věnující se podkresbě deskových obrazů ze sbírek Národní galerie Praha.⁵⁵ Katalogová hesla, včetně bohaté fotodokumentace, jsou zde věnována také Svatojiřskému a Thunovskému oltáři. Na Svatojiřském oltáři je pro podkresbu poprvé v rámci zkoumaného souboru z let 1330–1550 důsledně užito kombinace brku a štětce. Dále je z průzkumů patrné, že pro dílnu Svatojiřského mistra je typické naznačení partie očí kruhem, zatímco s modelací hřbetu či dlaně ruky prostřednictvím šrafury se setkáváme pouze na Svatojiřském oltáři, nikoli již na oltáři Thunovském. Rozbor podkresby také ukázal, že u obou děl došlo ve výsledné malbě k četným změnám oproti kresebnému rozvrhu. Jako příklad lze uvést hlavu koně sv. Jiří ze Svatojiřského oltáře, či šat Panny Marie ve Zvěstování Thunovského triptychu.

Uvedený přehled dosavadního bádání měl za cíl nastínit, jakým způsobem se rozrůstal oeuvre Mistra Svatojiřského oltáře, a také jak se proměňoval názor na jeho umělecká východiska. Za nejvýznamnější lze považovat příspěvky Jaroslava Pešiny a Jana Klípy, zatímco ostatní autoři pomohli spíše k upřesnění jednotlivostí. V recentním bádání je patrná snaha obohatit umělecká východiska Mistra o další možné zdroje inspirace. Jiným směrem jde pokus o lepší pochopení kontextu, ve kterém dílo vznikalo. Právě o bližší vymezení díla Svatojiřského mistra v rámci proudu nizozemsky orientovaného umění se pokouší i tato práce.

⁵³ VLČKOVÁ 2009, 87.

⁵⁴ *ibid.*, 93.

⁵⁵ DÁŇOVÁ/CHLUMSKÁ 2017, 212–221.

Mistr Svatojiřského oltáře a jeho dílna

Svatojiřský oltář

Svatojiřský oltář [1] je triptychem o střední desce s odsazeným, neodděleným nástavcem a o dvojici pohyblivých, oboustranně malovaných křídel, které ve své horní části reagují na tvar nástavce a přispívají tak k obohacení výsledného obrysu. Obrazy jsou malovány technikou tempery na lipové dřevo potažené plátnem a zasazeny do původních rámců, zdobených tlačným motivem sukovité větve obtáčené akantovými úponky.⁵⁶ Jednotlivé scény křídel jsou od sebe odděleny pásem stejného dekoru, jaký najdeme na rámu. V otevřeném stavu je na (z pohledu diváka) levém křídle vyobrazeno Zvěstování, pod kterým se nachází scéna Zápasu sv. Jiří s drakem. Protilehlé křídlo nese v horní části výjev Navštívení a v dolní pak Klanění tří králů. Střední deska znázorňuje Smrt Panny Marie typu Poslední modlitba, jež má své pokračování v nástavci ve scéně Nanebevzetí. Vnější strany křídel zobrazují světecké postavy [3], vlevo nahoře je sv. Václav, dole sv. Filip se sv. Šimonem a klečící donátorkou, v horní polovině pravého křídla je vymalován sv. Jiří a pod ním klečící donátor obracející se ke sv. Ondřejovi.

Pojmenování retáblu je odvozeno od místa jeho původního umístění, jímž byl klášterní kostel sv. Jiří na Pražském hradě. Jeptišky se po husitských válkách měly do kláštera opětovně vrátit roku 1437, k rozsáhlejší stavební činnosti zde však patrně došlo až v druhé polovině století.⁵⁷ Vzhledem k mariánské tematice oltáře a zejména s ohledem na námět stření desky mi přijde pravděpodobná domněnka Jana Klípy, že se oltář původně nacházel v pohřební kapli Panny Marie (dnes kaple sv. Anny).⁵⁸ Spojení pohřebního místa s námětem Smrti Panny Marie a Nanebevzetím bylo v pozdním středověku poměrně časté a vyjadřovalo naději ve vzkříšení.⁵⁹ Badatelem nadnesená otázka, zda byl oltář přemístěn během přestavby kaple po požáru roku 1541 či až při přestavbě barokní, nelze dle mého názoru za současného stavu bádání uspokojivě zodpovědět, neboť jak Klípa dodává, nejstarší nalezená zmínka pochází až z roku 1824, kdy se již oltář nacházel na severní stěně lodi.⁶⁰

Kompozice hlavního výjevu oltáře [15] je založena na oválu tvořeném hlavami apoštolů a Panny Marie. Role Panny Marie je navíc zdůrazněna umístěním do průsečíků dvojice diagonál, majících střed v jejích rukách sepjatých k modlitbě a pokračujících v liniích paží za ní řazených postav apoštolů. Do středu oválu je umístěno lůžko viděné z nadhledu, jehož prostorotvornou roli dále oslabuje plošně pojednaný brokátový přehoz. Vzniká tak dojem velmi mělkého prostoru, v němž jsou postavy nuceny řadit se nad sebe, aby se do plochy obrazu vůbec vtěsnaly.

⁵⁶ Technické parametry převzaty z KESNER 1984, 274.

⁵⁷ VLČKOVÁ 2009, 70.

⁵⁸ KLÍPA 2002, 95.

⁵⁹ FIŘT 2016, 66.

⁶⁰ KLÍPA 2002, 95.

Scéně dominuje klečící postava Panny Marie, odlišená od ostatních svým měřítkem, zářivým inkarnátem i kruhovou svatozáří. Hlava podaná v tříčtvrtečním profilu je skloněná k pravému rameni a přivřené oči sledují modlitební knihu, kterou před postavou přidržuje jeden z apoštolů. Idealizovanou tvář charakterizují mandlovité oči, výrazný, rovný nos a malá ústa. Bohatě zkadeřené světlé vlasy jsou do úrovně ramen kryté bílou rouškou, dále pak spadají jejich prameny volně. Ruce sepnuté před tělem v gestu modlitby vystupují z pozadí tmavě modrého šatu, spadajícího k zemi v paralelních liniích. Svrchní plášť stejné barvy se Panně Marii svezl z ramen a bohatstvím lomených záhybů kontrastuje s jednoduše pojednaným spodním šatem.

Do levého dolního rohu je situován apoštol přidržující Panně Marii modlitební knihu a od ostatních apoštolů je tak zřetelně oddělen. Jeho obličej, obracející se k Panně Marii, jeví snahu o realistické zachycení stařecké fyziognomie. Vlasy jsou dozadu rovně sčesány a kolem obličeje zkadeřeny. Do stáčených pramenů je pojednán i delší vous. Apoštol je oděn do spodního šatu jasně červené barvy a bílého svrchního pláště, v hloubkách odstíněného až do černé. Mohutné sklady pláště zcela znemožňují čtení tělesného jádra postavy, snad klečící či sedící. Zajímavým motivem je průběh lemu pláště, přidržovaného u těla pravou paží. Otevřená kniha, znázorněná v nepřilíš přesvědčivé perspektivní zkratce, nechává nahlédnout řádky textu se zvýrazněnými iniciálami.

S figurou Panny Marie těsně souvisí dvojice apoštolů, poskytujících jí oporu. Zatímco podepírající ruka levého apoštola, kterého lze ztotožnit s Janem, je zřetelná, ruce druhého z apoštolů, patrně Jakuba, jsou zcela skryty za tělem Panny Marie a lze si je pouze domyslet. Janův účes opakuje již zmíněný typ s kadeřemi rámuje obličej a zbytkem vlasů sčesaným dozadu. Oblečen je v šat a svrchní plášť olivové barvy. Plášť je na hrudi sepnut sponou a jeho pravý lem dynamicky přetočen, takže ukazuje stejnobarevnou rubovou stranu. Obličej Jakuba je podán velmi realisticky. Ustupující, dozadu sčesané vlasy odhalují vysoké čelo. Pohublá tvář akcentuje zapadlé oči, vystupující lícní kosti a povislé koutky úst. Pod rouchem jasně červené barvy není pozice postavy opět zcela čitelná, ačkoliv je na základě odhaleného chodidla patrné, že klečí. Svrchní plášť spadá apoštolovi z ramen v paralelních skladech, teprve při zemi se lomí a vrství a dává tak tušit umístění pokrčené nohy.

Zatímco dosud zmínění apoštolové věnovali pozornost osobě Panny Marie, ostatní postavy jsou povětšinou zaneprázdněny vlastní činností. To je také případ apoštola Petra, stojícího za Janem, který je zaměstnaný vykrápěním. Jeho široká tvář navazuje na zavedený typ starce s krátce střiženým a zkadeřeným vlasem i vousem. Přes spodní šat světle oranžové barvy s černými lemy rukávů má přehozen plášť, sepnutý u krku výraznou sponou. Povrch pláště je zdobený technikou tlačeného brokátu. Apoštol, kterého bychom našli za Petrem, se věnuje rozdmýchávání kadidelnice, pro což svědčí jeho odulá tvář. Má mladistvou tvář lemovanou světlými kadeřemi vlasů a oděv stejné barvy jako je šat Mariin. Z vedle sedícího apoštola vidíme pouze část jeho červeného pláště a hlavu, podepřenou v melancholickém gestu rukou. Hůl zakončená krucifixem, která se mu opírá o rameno,

jej určuje jako Filipa. Sousední dvojice apoštolů, nacházející se ve středu oltáře za lůžkem, je podána velmi podobně. Postavy jsou obrácené k sobě navzájem a sledují Mariino nanebevzetí, odehrávající se v nástavci. Oba muže charakterizují vlnité vlasy a vousy tmavě hnědé barvy. Levý z nich pozvedá ruku v nepříliš zvládnutém gestu, pravý si klade v údivu ruku na tvář, jako by nemohl věřit vlastním očím, jaké události se stává svědkem. Další dvojice apoštolů je ponořena do čtení knihy. Levá postava je obličejovým typem i podáním účesu velmi blízká Janovi či apoštolovy s kadidelnicí. Pojítkem jsou kudrnaté vlasy světlé barvy, těžká víčka s vysoce vyklenutým obočím, baculatý nos a malá ústa nad drobnou bradou. Druhý ze čtenářů je výjimečný svou vysoce individualizovanou tváří s hlubokými mimickými vráskami a orlím nosem, nesoucím skřípec. Na hlavě mu spočívá černá čapka a jeho oděv má stejnou světle oranžovou barvu jako spodní šat Pavla.⁶¹ Při okraji obrazu u paty postele je zobrazena ještě jedna postava apoštola, jemuž tmavé, uprostřed hlavy pěšinkou rozdělené vlasy spadají podél obličeje s výrazným nosem a tmavým vousem. Typologicky připomíná popsany obličej tradiční znázornění Krista. Poslední apoštol, uzavírající tvar oválu, je umístěn za Jakubem. K diváku zády obrácená figura si v gestu hlubokého žalu zakrývá okolo těla obtočenými pažemi obličej. Z profilu podanou, vráskami zbrázděnou hlavu věncí rovně střižené šedivé vlasy. Červené roucho apoštolovi těsně obepíná hrud', zatímco okolo pasu přehozený svrchní plášť olivové barvy je na povrchu členěn mělkými záhyby, pod nimiž ale tělesné jádro zůstává stále čitelné. Vrchní lem pláště se odchlipuje od těla a vytváří tak v oblasti boků mohutný sklad.

V neodděleném nástavci se vznášejí Kristus s duší Panny Marie v náručí, doprovázený z každé strany trojicí andělů. Polopostava Krista se vynořuje z dekorativně pojednaných mraků. Pravou rukou žehná, v levé drží personifikaci Mariiny duše. Oba jsou oděni do tmavě modrého šatu, který v Kristově případě doplňuje rozevřený plášť téže barvy, sepjatý na prsou výraznou agrafou. Dvojice andělů přidržující Kristovi plášť je pojata protikladně: levý anděl má olivově zelené roucho a červeně perutě, pravý naopak roucho červené barvy a perutě olivově zelené. Odlišen je také anděl podepírající Kristovu svatozář. Všichni ostatní andělé jsou oblečeni shodně v bílý šat s oranžově vybarvenými křídly.

Vylíčení smrti Panny Marie v Písmu chybí, a proto se vyobrazení tohoto námětu opírají o apokryfní a legendickou literaturu,⁶² jež vznikala především od 5. století v souvislosti s rostoucí

⁶¹ Výjimečná míra realismu ve znázornění tohoto apoštola byla vyzdvížena již Pešinou (PEŠINA 1940, 56) a od té doby na ní bylo opakovaně poukazováno i dalšími badateli: „*Obličej je podán velmi volným rukopisem [...] Výrazné jsou zde zejména realisticky vnímané vrásky a oči a ústa prozrazující vynakládané úsilí ke čtení. Černý čepec dodává postavě výrazně měšťanského vzezření a nabízí se zde i úvaha, zda nejde o jakýsi kryptoportrét.*“ (KLÍPA 2002, 26–27).

⁶² Za neznámější lze považovat Slovo Jana Teologa o zesnutí svatě Bohorodičky, Vyprávění Josefa Arimatejského o Nanebevzetí blažené Panny Marie, De Transitu beatae Mariae Virginis od Pseudo-Melitona ze Sard a jeho převyprávění od Řehoře Tourského, Homilii Jana ze Soluně a Zlatou legendu Jacoba de Voragine. In: ROYT 2006, 267–268; PAZDERKOVÁ 2014, 4.

oblíbenou mariánského kultu.⁶³ Přes určité odlišnosti se texty v základních rysech shodují. Panna Marie byla navštívena andělem, který ji informoval o blížící se smrti, načež k ní byly ze všech koutů světa přeneseny na oblacích apoštolové, aby ji doprovázeli na její cestě. Po přijetí posledního přijímání Marie upadla do hlubokého spánku (proto je na Východě událost označována jako koimésis, tj. zesnutí), poté k ní přišel Kristus a odnesl její duši na nebesa, kde byla později znovu spojena s tělem.⁶⁴ Marie bývá obvykle znázorněna ležící na lůžku (tzv. Dormitio), kolem něž jsou shromážděni apoštolové a Kristus s Marinou duší v náruči. V průběhu středověku role apoštolů roste, Petr drží kadidelnici a získává papežské atributy (zdobené roucho a tiáru), „*sv. Pavel přidržuje nohy Panny Marie, sv. Jan Evangelista drží palmu a ostatní apoštolové jako liturgové společně s anděly přisluhují při pohřebních obřadech,...*“⁶⁵ Mladším typem, který nalezneme také na střední desce Svatojiřského oltáře, je Poslední modlitba Panny Marie, kde Marie klečí v modlitbě, často u pulpitu před lůžkem, někdy však také klečí přímo na loži. Vývojem tohoto typu zobrazení se podrobně zabývala Göngyi Török.⁶⁶ Jeho nejstarší exemplář našla badatelka ve Vyšehradském antifonáři z klášterní knihovny ve Vorau (kolem 1360), z čehož vyvozuje vznik toto typu zobrazení Smrti Panny Marie v Čechách, odkud se měl dále rozšířit, především v oblasti střední Evropy.⁶⁷ Rostoucí popularita scény Smrti Panny Marie typu Poslední modlitba se snad dá vysvětlit novým významem, který tento námět v pozdním středověku získává, kdy figuruje jako exemplum „dobré smrti“. Za určitý ideál neplatilo pouze bezbolestné umírání v prostředí domova a v kruhu blízkých, ale také samotný akt modlitby, neboť se mělo „*za to, že z průběhu poslední hodinky člověka lze usoudit, zda umírající buď vejde do věčné blaženosti, nebo zda bude jeho údělem naopak věčné zatracení. [...] Modlitbami se odrážely útoky zlých duchů a umírajícímu se vyrovnávala cesta do ráje.*“⁶⁸ Kdo chtěl zemřít „dobrou smrtí“ měl přijmout svůj osud s klidem a odevzdaností, a také kajícně, s čímž souviselo vyznání vlastních hříchů a požádání okolostojících i nepřítomných „*za odpuštění všeho zlého, kterého se vůči nim dopustil v myšlenkách, slovech i skutcích.*“⁶⁹ Na základě motivické podobnosti odvozuje Török hlavní výjev Svatojiřského oltáře z obrazu Smrti Panny Marie od Conrada Laiba (kolem 1450) [14]. Oběma dílům je společná kompozice založená na dvojici protínajících se diagonál, akcentujících umístění Panny Marie, která je ze stran podepírána dvojicí apoštolů.⁷⁰ Výjevy odlišuje přístup k rozvržení scény, u Laiba pojaté čistě figurálně, a také rozdílné umístění postavy Krista. Zatímco v Laibově malbě je

⁶³ PAZDERKOVÁ 2014, 2–6.

⁶⁴ ROYT 2006, 267–268.

⁶⁵ *ibid.*, 268.

⁶⁶ TÖRÖK 1973.

⁶⁷ *ibid.*, 151–152. Podrobněji se historickým kontextem vzniku a bezprostředním šířením Poslední modlitby Panny Marie zabývala Ingrid Flor (FLOR 2008, 733–750). K tématu také existuje poměrně rozsáhlá německojazyčná literatura (viz PAZDERKOVÁ 2014, 39, pozn. 1). V českém kontextu je třeba zmínit ranou práci Josefa Cibulky, která se ikonografie Smrti Panny Marie rovněž dotýká (CIBULKA 1929, 82–85).

⁶⁸ OHLER 2001, 80–81.

⁶⁹ *ibid.*, 70.

⁷⁰ Právě toto seskupení trojice postav – Panny Marie podepírané dvojicí apoštolů – místo tradiční dvojice, považuje Török za originální řešení Conrada Laiba. In: TÖRÖK 1973, 186–188.

Kristus umístěn mezi apoštoly, na Svatojiřském oltáři je zobrazen v oltářním nástavci, jak nese korunovanou duši Panny Marie, čímž dochází ke spojení scén Smrti, Nanebevzetí a Korunování Panny Marie. Umístěním Krista do nebeské sféry se pražská malba přibližuje desce se Smrtí Panny Marie ze Spišského Štvrtku (1440–50) od Mistra Tucherova oltáře [13], kde Kristus vynášený anděly drží v pravé ruce korunu pro Pannu Marii. U obrazu ze Spišského Štvrtku se rovněž setkáváme s motivem skřípce na tváři jednoho z apoštolů.⁷¹

Pokročíme-li v popisu oltáře dále, pak vnitřní strana (z pohledu diváka) levého křídla nese ve své horní polovině scénu Zvěstování Panně Marii. Uprostřed se nacházející pulpit a na něj navazující nápisová páska výjev opticky rozdělují na dvě části. Vlevo klečí Panna Marie. Její tvář, účes i šat odpovídají vyobrazení na střední desce. Levou ruku má položenou na prsou v tradičním gestu pokory, pravou si graciálně přidržuje stránky modlitební knihy, položené na pulpitu. Z pravé strany vstupuje anděl, třímající nápisovou pásku s textem andělského pozdravení: *AVE-GRACIA-PLENA-DO[MINUS-TECUM]*. Jeho obličej patří k idealizovaným a od Mariina ho výrazněji odlišuje pouze větší nos a odlišně pojednaný účes. Na sobě má bílý spodní šat zdobený jemným vegetabilním motivem (podobný dekor můžeme nalézt na přehozu pulpitu) a červený svrchní plášť, sepnutý u krku a doplněný na spodním lemu různobarevnými třásněmi. Přes levou ruku má přehozený jeden z cípů pláště, čímž jakoby uzavírá svou siluetu a zároveň nechává vyniknout olivově zelené podšívce pláště. Z pravého horního rohu pak vysílá postava Boha Otce k Marii holubici a inkarnaci Ježíška s křížem na ramenou.

Na protější straně pokračuje mariánský cyklus výjevem Navštívení Panny Marie. Za popularitu tohoto námětu v českém prostředí byl zodpovědný arcibiskup Jan z Jenštejna, jemuž roku 1378 prorocký sen ukázal, že hrozícímu papežskému schizmatu je možno zabránit zavedením svátku Navštívení Panny Marie. Jenštejnovo úsilí bylo korunováno úspěchem, když papež roku 1389 tento svátek vyhlásil jako závazný pro celou církev.⁷² Na rozdíl od scény Zvěstování, odehrávající se v blíže nespécifikovaném prostředí, je Navštívení jednoznačně situováno do exteriéru. Postavy jsou umístěny na úzký pás země, z nějž v pozadí vyrůstají do detailu propracované rostliny. Celkově sahá tato složka zhruba do třetiny výšky obrazu. Panna Marie stojí na levé straně a její mírně sklopenou hlavu kryje plášť, spadající po stranách volně dolů. Sv. Alžběta má hlavu zahalenou bílou rouškou. Oblečena je v olivově zelený spodní šat sbíhající se k zemi v paralelních liniích. Podkasáný svrchní plášť červené barvy je u těla přidržován levým loktem. V horní části tak drapérie vytváří mohutný objem, který se směrem dolů postupně zužuje. Od loktu se pak paprscitě rozebíhají lomené záhyby. Postavy jsou vzájemně propojeny pohledy, ale především dotyky rukou, což je motiv, který zpopularizovaly grafiky Mistra E. S. Tento anonymní mistr zřejmě pocházel z Horního Porýní a jeho předpokládaná činnost spadá do 50. a 60. let. V jeho díle můžeme již sledovat vlivy nizozemského umění, které ale patrně

⁷¹ BORCHERT 2011a, kat. č. 206–207, 390–391.

⁷² KLÍPA 2002, 81.

poznal jen zprostředkovaně.⁷³ Mistr E. S. věnoval námětu Navštívení Panny Marie několik listů (L 17, L 16, L 15 a L 14).⁷⁴ Je možné, že pražský malíř některou z těchto grafik vlastnil a nechal se jí volně inspirovat, a to nejen ve Svatojiřském oltáři, ale i v dílech po něm následujících. Na rozdíl od předchozí české produkce umisťuje Svatojiřský mistr výjev do exteriéru, čímž se přibližuje grafikám Mistra E. S., a volně také soudobým nizozemským zpracováním námětu (např. od Rogiera van der Weyden).⁷⁵

Pod obrazem Navštívení bychom na vnitřní straně pravého křídla našli scénu Klanění tří králů. Výjev se odehrává v krajině sahající asi do jedné čtvrtiny výšky obrazu. Panna Marie sedí na pravé straně s Ježíškem na klíně. Její vejčitý obličej se širšímnosem se poněkud liší od jejich ostatních zobrazení v rámci oltáře. Vlasy má hladce sčesané dozadu, jen tvář roubí několik natočených pramenů a ozdoba diadému, spadající do čela v místě pěšinky. Mariin plášť se pod lokty ostře zalamuje do stran a akcentuje tak umístění dítěte. Ježíškovo nahé tělo je podáno bez znalosti lidské anatomie. Hlava, zapadlá mezi rameny, se sklání ke klečícímu králi, kterému je určeno i žehnající gesto pravé ruky, neorganicky připojené k tělu. Zmíněný král Ježíškovi předkládá jako dar truhlici se zlaťáky. Jeho tvář je znázorněna velmi realisticky. Jde o stařecký obličej s prošedivělými, ustupujícími vlasy a vystupujícími lícními kostmi, mezi něž je zasazen orlí nos. Králův spodní šat je červené barvy se zlatě lemovaným průstřihem po stranách. Olivově zelený svrchní plášť je na boku sepnut mohutnou sponou. Tento motiv průstřihu, sepnutého na boku výraznou sponou byl velmi populární v nizozemské malbě. Setkáme se s ním např. u soudobého vyobrazení téhož námětu od Dirka Boutse. Dřívější příklad, z doby okolo poloviny století, představuje rytina se scénou setkání císaře Augusta s Tiburtinskou Sibylou od Mistra E. S.⁷⁶ Také motiv koruny, kterou si klečící král odložil před sebe na zem, nachází v nizozemské tvorbě častého uplatnění. Najdeme ho u Dirka Boutse, Rogiera van der Weyden a dalších. Zprostředkující roli mohla i v tomto případě hrát grafická předloha Mistra E. S. (L 24, L 26, L 27).⁷⁷ Na konci 60. let byl již tento motiv zdomácnělý i v Norimberku (najdeme ho u Mistra Löffelholzského oltáře i Mistra Veldenského oltáře). V našem případě je koruna součástí čapky, ozdobené při spodním okraji jakousi stuhou. V levé části obrazu pak stojí v takřka tanečním postoji černý král, oblečený celý v bílém. Přes košili má přehozen krátký plášť, jenž je bohatě zřasen paralelně vedenými tupouhlými záhyby. Součástí jeho oděvu jsou také kalhoty s úzkými nohavicemi či snad jde o kalhoty punčochové. V pravé ruce pozdvihuje skleněnou nádobu s darem, levou si na hlavě přidržuje turban s korunou. Třetí král je vidět prolukou mezi krajními postavami. Jeho obličej dominuje koruna s výraznou látkovou obrubou, jejíž dlouhý cíp spadá volně podél těla. Králův oděv se

⁷³ KETMANOVÁ 2010, 32–33.

⁷⁴ *ibid.*, 35.

⁷⁵ *ibid.*, 36.

⁷⁶ *ibid.*, 37.

⁷⁷ *ibid.*

skládá z krátkého červeného kabátce staženého v pase a přiléhavých kalhot stejné barvy. Levou rukou předává dar, ukrytý ve věžovitém relikviáři.

Tematicky se od vnitřních maleb retáblu odchyľuje výjev s námětem Zápasu sv. Jiří s drakem [4], který je vyobrazen v dolní polovině levého křídla. Zařazení scény bývá vysvětlováno poukazem na patrocinium kostela. Jitka Vlčková nově vyslovila domněnku, že nemuselo jít o řešení vynucené vnějšími okolnostmi, ale o významonosný prvek. Sv. Jiří jako křesťanský bojovník by ve vztahu ke střednímu výjevu mohl sloužit jako ukázka příkladně vedeného života vedoucího ke spáse.⁷⁸ Badatelka dále klade motiv scény do souvislosti se soudobou historickou situací, v níž byla myšlenka boje za svatou víru velmi aktuální. Zápas sv. Jiří s drakem tak mohl být projevem napětí, které našlo svého vyvrcholení v křížové výpravě vyhlášené proti Jiřímu z Poděbrad roku 1466, anebo vyjádřením obav z rostoucího tureckého nebezpečí, kterému chtěl Jiřík čelit aliancí křesťanských panovníků.⁷⁹ Naznačená spojitost by podle Vlčkové nasvědčovala časnější dataci díla, a to do let 1465–67.⁸⁰

Scéna Zápasu sv. Jiří je také výjimečná rolí, jaké se v ní dostalo znázornění krajiny. Do třech plánů vyvedený prostor je jedinečný jak v celku oltáře, tak v širším kontextu české deskové malby.⁸¹ Úzký pás země s detailně pojednanou květenou přechází pod jezdce v kamenitou půdu, na níž dále navazuje travnatá krajina, s rozličně pojednanými keři a stromy. Obzor je znázorněn asi ve třech čtvrtinách výšky obrazu. Dojmu hloubky napomáhá odstupňování měřítka jednotlivých postav i krajinných prvků, pozadí však stále zůstává uzavřeno zlatým pozadím. Popředí ovládá figura sv. Jiří na bílém koni. Kůň má na sobě černým postrojem připevněné červené sedlo, vypořážené ještě červenou látkou, jejíž bohatě zalamaný cíp vlaje za jezdce a vytváří tak dojem pohybu. Jiřího obličej je idealizovaný, ne nepodobný apoštolovi Janovi z hlavního obrazu. Novum představuje pouze čelenka, zdobená na čele motivem kříže. Oblečen je v plátovou zbroj s výraznými puklicemi. Levou rukou třímá otěže, v pravé drží dřevec, provlečený štítem s červeným křížem na bílém poli. Špička dřevce se ztrácí v drakově tlamě. Drak již leží přemožen na zádech, pravou přední tlapou však stále svírá kopyto vzpínajícího se koně. Ve druhém plánu, při pravém okraji obrazu, klečí na vyvýšeném skalisku modlící se princezna. Okolo hlavy má obtočenou bílou roušku. Šat tmavomodré barvy, typické pro postavu Panny Marie, vytváří při zemi lomené sklady. Okraje bíle lemovaných rukávů spadají až k zemi. Před princeznou stojí nepříliš věrohodně zachycená ovečka. Při levém zadním okraji je vyobrazen narůžovělý hrad. Dvojice mohutných válcových věží flankuje křídlo, z jehož oken přihlíží výjevu královský pár. Scénu doplňuje jezdec na bílém koni na prostranství před hradem.

⁷⁸ VLČKOVÁ 2009, 71–72.

⁷⁹ Po zrušení kompaktát papežem vystupuje Jiří na jejich obranu a čelí papežovi diplomatickou činností. Přejímá Piovu myšlenku spolku křesťanských panovníků bránících víru proti náporu Turků a pod vlivem Antonia Marianiho z Grenoblu ji přetváří ve světskou unii, v níž papež neměl hrát podstatnou roli. Roku 1464 posílá Jiří z Poděbrad delegaci na dvůr francouzského krále Ludvíka XI. za účelem projednání nastíněného návrhu, jeho poselstvo je ale předstiženo poselstvem papežovým a plán zhasen. In: ČORNEJ 2014, 570–572.

⁸⁰ VLČKOVÁ 2009, 72.

⁸¹ Pešina malbu označuje za „první obraz krajiny v českém deskovém malířství“ (PEŠINA 1950, 25).

Předlohu pro vyobrazení Zápasu sv. Jiří s drakem v české deskové malbě nenalezneme. Podle Pešiny není takto prohloubený prostor vysvětlitelný bez podnětů, které do norimberské tvorby vneslo dílo Hanse Pleydenwurffa. Nejbližší analogii pak podle jeho názoru představuje výjev téhož námětu z Löffelholzského oltáře (1462).⁸² Recentní bádání zdůraznilo spojitosti mezi kompozicí pražského obrazu a grafikami Mistra E.S.⁸³ Mistr E.S. vytvořil několik rytin s tímto námětem (L 144, L 145 a L 146) [5, 6, 10].⁸⁴ Nejvíce shodných prvků s naší malbou vykazuje grafický list L 146. Nalezneme zde draka ležícího v takřka totožné pozici, včetně motivu pravé přední tlapy, přidržující kopyto koně. Blízké je vyobrazení vzpínajícího se koně i jeho postroje, a také gesto sv. Jiří, jenž si štítem chrání hrud' a zároveň diagonálně vedeným dřevcem zasazuje do drakovy tlamy smrtelnou ránu. Rovněž umístění klečící princezny doprovázené ovečkou na skalisku při pravém okraji výjevu jeví kompoziční podobnost, stejně jako proluka otevírající pohled na hrad v pozadí. Rozsah shod podle mého názoru opravňuje domněnku, že se Svatojiřský mistr nechal rytinou L 146 inspirovat. Na rozdíl od Bártlové ale nejsem toho názoru, že práce s grafickými předlohami vylučuje malířovo norimberské školení, pro něž hovoří celá řada shod.⁸⁵ Ať už porovnáváme pražský výjev s malbou Löffelholzského oltáře [7] či grafickým listem Mistra E. S., nelze si nepovšimnout určitého zjednodušení v podání scény. Především není na Svatojiřském oltáři královský hrad umístěn na skálu, jak odpovídalo popisu místa poutníky.⁸⁶

Postavu sv. Jiří znázorňuje také horní polovina pravého vnějšího křídla. Prostředí je ve všech scénách vnějších stran křídel znázorněno shodně. Tvoří jej rostlinami bohatě porostlý pás země a červené pozadí, dekorované zlatými rozvilinami. Sv. Jiří stojí mírně rozkročen na přemoženém drakovi. Pravou ruku má založenou v bok, levou si před tělem přidržuje kopí s vlajícím praporcem, nesoucím svatojiřský kříž. Hlavu má natočenou ke středu oltáře. Pojetí tváře i brnění v zásadě odpovídají vyobrazení v Zápasu s drakem. Z ramen mu spadá hnědozelený plášť s červeně zbarvenou rubovou stranou. Plášť je v podobě měkkých záhybů přetažen před tělem a přidržován u boku pravou rukou. Podobným způsobem je pojat sv. Václav na protilehlé straně, zejména jeho plátová zbroj s terčovými puklicemi je velmi blízká. Stojí natočen ke středu oltáře v nepevném postoji s mírně předkročenou pravou nohou. Z ramen mu k zemi volně splývá červený plášť. V pravé ruce drží kolmo o zem opřené kopí s praporcem, levou přidržuje štít. Oba atributy nesou vyobrazení černé orlice na bílém poli. Tvář Václava je lemována hnědými kadeřemi a na hlavě má nasazenou knížecí čapku.

V dolní polovině levého vnějšího křídla, pod vyobrazením sv. Václava, se nachází dvojice apoštolů s klečící donátorkou. Vlevo stojící Šimon je v obličejí velmi podobný apoštolovi hlavního

⁸² PEŠINA 1940, 60.

⁸³ BÁRTLOVÁ 2005, HEJZAROVÁ 2010, KETMANOVÁ 2010.

⁸⁴ Ve značení grafik vycházím převážně z publikace Maxe Lehrse (LEHR 1908–1934), jíž se pro číslování listů Mistra E.S. používá nejčastěji. V případě grafik Martina Schongauera pracuji dle řady *The illustrated Bartsch*.

⁸⁵ Viz BÁRTLOVÁ 2005, 431.

⁸⁶ KLÍPA 2002, 82.

výjevu, který přidržuje Panně Marii modlitební knihu. Modré spodní roucho má v pase stažené černým opaskem. Jeho bílý spodní lem je zdoben nápisem. Levý cíp rozevřeného svrchního pláště růžové barvy má přehozený přes ruku, pravý je přetažen před tělo a uchycen na břicho opaskem. Pravá dlaň, vynořující se ze záhybů pláště, žehná donátorce. Druhou ruku má Šimon opřenou o svůj atribut, pilu. Filip, stojící zhruba vprostřed výjevu, nejeví se znázorněním ve vnitřku oltáře přílišnou příbuzností. Krátce střížené šedé vlasy, hluboce zasazené přivřené oči a velký nos mají o něco blíže apoštolovi hlavního výjevu, obrácenému k divákovi zády, ale ani v tomto případě není srovnání přesné. Filipův spodní šat spadá v úzkých paralelních záhybech až k zemi, svrchní plášť má u krku sepnut sponou. V levé ruce třímá mohutný kříž, pravou si před tělem přidržuje knihu. Před apoštoly klečí při pravém dolním okraji obrazu donátorka. Od rukou spjatých v motlitbě se odvíjí nápisová páska s textem *Apostoli. dei. orate. prome.* Oblečena je v řeholní oděv benediktinek černobílé barvy.

Do protilehlého pole, v dolní polovině pravého křídla, je umístěn sv. Ondřej s donátorem. Vpravo stojící Ondřej si před tělem přidržuje svůj atribut, v dřevě provedený ondřejský kříž. Spodní šat modré barvy má přepásaný v pase. Na jeho dolním lemu je vyveden nápis stejně jako v případě apoštola Šimona. Pravý cíp červeného pláště je přehozený přes břevno kříže a zároveň halí paži, kterou si světec klade k uchu. Hlava je známého typu, blízká Šimonovi, případně jeho předobrazu z titulního obrazu. Obličej stejně jako celá postava však získává na mohutnosti. V levém dolním rohu obrazu klečí modlící se kanovník. Rukama přidržuje pásku s prosebným nápisem *Sanctae. Andrea. ora. prome.* Bílý plášť mu na ramenu halí kožešinový límec. Vlasy má kanovník upravené do tonzury. Podobnost, jakou lze nalézt např. ve tváři apoštola Filipa ze sousedního výjevu, dává tušit, že obličej nebyl podán se snahou o realistické zachycení vzezření donátora.

Otázka identifikace obou donátorů nebyla dosud uspokojivě vyřešena. Triptych bývá tradičně datován do 70. let 15. století a spojován s nástupem Vladislava II. Jagellonského na český trůn. Lze souhlasit s Milenou Bártlovou, že chybí doklady, jež by značily, že Vladislavův příchod znamenal předěl v umělecké tvorbě a inicioval příklon k nové slohové orientaci.⁸⁷ Nicméně pro dataci oltáře kolem roku 1470 hovoří především stylové analogie, nikoliv historický kontext. Vznik díla v druhé polovině 60. let, jak navrhuje Jitka Vlčková, nelze vyloučit.⁸⁸ Ve vztahu k norimberskému umění a rytinám Mistra E.S. se však podle mého názoru jeví pravděpodobnější vznik oltáře až v 70. letech. Pro objasnění identity objednavatelů či původního umístění by však tento posun neměl většího významu. Po celé období let 1464 až 1477 byla totiž abatyší svatojiřského kláštera Anna z Kotopek. Ztotožnění vyobrazené postavy s Annou z Kotopek ovšem brání fakt, že donátorka je znázorněna jako prostá jeptiška.⁸⁹ Stejně tak totožnost donátora zůstává skryta, neboť mezi svatojiřskými a svatovítskými kanovníky nenacházíme žádného Ondřeje. Pouze jako vyšehradský kanovník působil mezi lety 1465 a

⁸⁷ BÁRTLOVÁ 2002.

⁸⁸ VLČKOVÁ 2009, 72.

⁸⁹ KLÍPA 2002, 94.

1483 jistý Ondřej z Budišova.⁹⁰ Dokud se však nepodaří ověřit jeho možný vztah ke vzniku oltáře, zůstává naznačená spojitost s vyobrazeným kanovníkem pouze v rovině hypotéz.

Svatojiřský oltář bývá vyzdvihován zejména pro své koloristické provedení. Obrazy jsou rozehrány v trojakordu sytě červené, olivově zelené a tmavě modré barvy. Tyto barvy jsou pak doplňovány dalšími odstíny, především bílou. Podstatnou roli v celkovém vyznění hraje také zlacení, uplatňující se v bohaté míře na pozadí, ale také ve svatozářích a zpracování aplik a drahocenných předmětů. Badateli je vyzdvihována kombinace tmavých, zářivých barev a lesklého povrchu malby, vytvářející dohromady efekt podobný emailu.⁹¹ Mojmír Hamsík si u oltáře všímá rafinované práce s barevnými vrstvami. Malíř využívá záměny v pořadí vrstev inkarnátu k docílení mnohotvárnosti, „*tak pleť světce, který podepírá P. Marii po její levici, je modelována bílými světly, na něž je položena růžová pololazura, kdežto inkarnát sv. Jana po pravici P. Marie je naopak podložen růžovou podmalbou, na kterou jsou bělobou nasazena světla.*“⁹² Tón pleti jednotlivých postav je odlišen pomocí odstínu podmalby, ten koriguje i finální účín zářivých barev šatu. „*Studená, nafialovělá červeň je podmalována bíle, ohnivě červená je podložena rumělkou, třetí hluboká červeň je vytvořena samotnou vrstvou karmínového tónu, jako na příklad na zlacené pokrývce.*“⁹³ Velmi suverénně pracuje Svatojiřský mistr také s povrchem malby, když do svrchní lazurní vrstvy zasahuje ubíráním či rytím.⁹⁴

Nové poznatky přineslo v posledních letech zkoumání podkresby. U Svatojiřského oltáře nacházíme kombinaci štětce a brku, jak je charakteristické pro období pozdní gotiky.⁹⁵ Základní tvary postav a drapérií jsou definovány jistě vedenou kresbou štětcem, zatímco modelace objemů bylo dosaženo kresbou psacím brkem. Ve stínování se uplatňuje jak křížená šrafura, tak i souběžné tahy, pro něž je typické zakončení v podobě háčku. Ačkoliv je podkresba oltáře po technické stránce jednoduchá a vznikla tak patrně rukou jednoho autora,⁹⁶ nacházíme v míře popisnosti jednotlivých částí určité odchylky, které se však dají vysvětlit užitím různých předloh. Ženské a mladistvé tváře mají oči pouze naznačeny kruhy a celkově jsou pojednány, jak je ostatně patrné i z výsledné malby, jednodušeji. Stařecké postavy se oproti tomu vyznačují detailním prokreslením obličejových partií,

⁹⁰ KLÍPA 2002, 94.

⁹¹ Chytil hovoří o ztemnělých, ale z hloubky sálavých barvách (CHYTIL 1906, 123). Pešina považuje autora maleb za velkého koloristu, který malbám dodává „*intenzivní zářivost a lesk a barevnému povrchu smaltovou soudržnost*“ (PEŠINA 1940, 57). Ani v pozdější době neubírá nic ze své chvály, když píše, že „*nikdy předtím v českém malířství se barevné tinty nerozhořely tak drahokamovou září. (...) Barevná pasta je lakově lesklá a tvrdá, má hladkost a pevnost smaltu*“ (PEŠINA 1950, 24).

⁹² PEŠINA/HAMSÍK 1954, 41.

⁹³ *ibid.*, 41–42.

⁹⁴ *ibid.*, 42.

⁹⁵ DÁŇOVÁ/CHLUMSKÁ 2017, 15.

⁹⁶ „*Výraznější rukopisné rozdíly patrné zvláště mezi malbami středu a vnějšími stranami křídel se v podkresbě Svatojiřského oltáře neuplatňují, podkresby se velmi blíží kvalitnější části podkreseb Thunovského oltáře.*“ In: DÁŇOVÁ/CHLUMSKÁ 2017, 217. Vnější strany křídel bývají obvykle provedeny zběžněji než zbytek oltáře a v případě Svatojiřského oltáře jsou připisovány ruce pomocníka (KLÍPA 2002, 43–44; ROYT 2015, 110). Odlišnosti v rámci maleb vnitřku oltáře odpovídají podle mého názoru dílenské produkci.

včetně mimických vrásek, vlasů a vousů.⁹⁷ Malba se vyznačuje celou řadou tvůrčích změn, přičemž některé z nich zůstaly díky výrazné černé podkresbě viditelné. Příkladem je linie neprovedené roušky na čele Panny Marie hlavního výjevu [3], výrazně se ve finálním řešení odlišuje také drapérie šatu apoštola v levém dolním rohu této scény.⁹⁸

Samostatnou otázkou je pojednání dekorace a puncování. Bártlová považuje za východisko reliéfního zdobení rámu a dezénu pozadí vnějších křídel dílnu Hanse Multschera, zatímco nejbližší paralely pro zpracování punců nachází ve Vídni, odkud vyvozuje i techniku brokátové příkrývky (Albrechtův oltář).⁹⁹ Podle mého názoru lze však souhlasit s Jitkou Vlčkovou, že „*puncy ve zlacení (...) lze považovat za obecné výzdobné prvky a jejich srovnání nevede k detailnějším poznatkům podobně jako tradičně používaný způsob výzdoby rámu.*“ Ačkoliv je možné, že řešení v podobě akantu obmotávajícího jakousi žerď bylo rozšířeno, jak navrhuje Bártlová, dílnou Hanse Multschera, v době vzniku Svatojiřského oltáře byl již tento motiv, jak sama badatelka podotýká, rozšířený a zmíněnou komparaci tak nepovažuji za přínosnou.¹⁰⁰ Vegetabilní rozviliny na pozadí vnějších křídel pražského triptychu [43] vykazují podobnost s dezénem na pozadí Wurzašského oltáře [42], nicméně jejich provedení není shodné. Motiv svou formou i barevností také připomíná knižní iluminace a jeho původ zůstává otázkou.¹⁰¹ Rovněž poukaz k presborkátu Albrechtova oltáře mi přijde spíše jako obecná souvislost, přičemž technika tlačeného brokátu byla rozšířená i v Norimberku, kde se setkáváme i s nápisy na lemech šatu (velmi v oblibě měl tento motiv Mistr Tucherova oltáře).¹⁰²

Oltářní nástavce kadaňské

Jedná se o čtveřici trojúhelných oltářních nástavců [12], zasazených v původních rámech.¹⁰³ Dva z nástavců jsou malované oboustranně a dva pouze na jedné straně. Nástavec se sv. Václavem nese na rubu symbol evangelisty Matouše (anděl). Další nástavec nese na jedné straně vyobrazení sv. Víta a na druhé symbol evangelisty Jana (orel). Na jednostranně malovaných nástavcích – zdobících střed, případně pevná křídla nedochovaného oltáře – bychom našli symboly evangelistů Marka (lev) a Lukáše (býk).

⁹⁷ DÁŇOVÁ/CHLUMSKÁ 2017, 34–35.

⁹⁸ *ibid.*, 216–217.

⁹⁹ BÁRTLOVÁ 2002, 248.

¹⁰⁰ BÁRTLOVÁ 2001, 390. S daným způsobem výzdoby rámu se setkáváme ve Slezsku, v Malopolsku i v Uhrách, jako příklad lze uvést soudobý triptych s Ukřižováním kanovníka Wartenberga (Národní muzeum ve Vratislavi, kolem 1468) či oltář sv. Dominika z dominikánského kostela v Krakově (Národní muzeum v Krakově, 1460–1470). Viz také VLČKOVÁ 2009, 76–77, pozn. 475. V našem fondu nalezneme podobné řešení v plastické podobě u Madony z Týnského chrámu v Praze, a také na rámu oltáře sv. Vojtěcha z Letařovic (kolem 1470).

¹⁰¹ Podobný dezén u nás používá např. soudobá iluminátorská dílna Valentina Noha. In: VLČKOVÁ 2009, 77.

¹⁰² Blízké pojetí presborkátu je podle mého názoru možné najít také u slezských a malopolských děl – např. na oponě za Assumptou ze střední desky oltáře z Opatówka, jenž pochází z okruhu Jana z Nisy (Varšava, Muzeum Narodowe). In: GADOMSKI 1981, obr. 86.

¹⁰³ Nepůvodní kraby byly z rámu sejmuty během restaurování. In: KLÍPA/OTTOVÁ 2015, 514.

Polopostava sv. Václava **[12a]** je, stejně jako všechny ostatní výjevy nástavců, uzavřena zlatým pozadím. Světec je výrazně zakloněn a natočen (z pohledu diváka) vpravo. Lze tedy předpokládat, že nástavec byl součástí levého pohyblivého křídla. Jeho zbroj má své obdoby u sv. Václava či sv. Jiří pražského oltáře, zatímco tvář je v porovnání se Svatojiřským oltářem podána značně odlišně a naopak se přibližuje tradičnímu zobrazení tohoto světce, jak ho známe např. ze sochy umístěné v kapli sv. Václava ve Svatovítské katedrále. Figura je oděna v pancíř, zdobený na ramenou výraznými puklicemi. Přes ramena přehozený červený plášť je pod krkem sepnut sponou. Pravým cípem pláště přidržuje světec kopí s praporcem, levou ruku si opírá o štít. Oba atributy pravděpodobně nesou motiv černé orlice na bílém poli. U levého pasu má postava připnutý zlacený meč. Václavův obličej je protáhlý, lemovaný tmavým, bohatě zkadeřeným vlasem a kratším vousem. Doširoka otevřené oči s vysoce vyklenutým obočím pokračují rovným nosem a malými ústy nad mohutnou bradou. Na hlavě světce spočívá červeno-zlatá knížecí čapka.

Polopostava sv. Víta (starším bádáním považovaná za sv. Zikmunda)¹⁰⁴ **[12c]** je natočena mírně doleva, což poukazuje na původní umístění tohoto nástavce nad pravým pohyblivým křídlem. Na sobě má spodní šat růžové barvy, jehož výstřih a rukávy jsou lemované šedou kožešinou. Pravý cíp rozevřeného pláště hnědo-zelené barvy je přichycen protilehlou rukou třímající zároveň palmovou ratolest. Pravá ruka drží říšské jablko. Obličejová typika má své analogie u mladických typů Svatojiřského oltáře, zejména ve sv. Jiří z vnitřního křídla. Sv. Víta charakterizují drobné oči, dlouhý, rovný nos a malá ústa. Účes má podobu bohatě zkadeřených vlasů světlé barvy. Stejně jako podání sv. Václava ukazuje i polopostava sv. Víta, že její autor znal starší českou tvorbu, „*neboť zobrazení sv. Víta jako ‚kněžice‘ je specifickým rysem karlovské doby.*“¹⁰⁵

Symbyly evangelistů vykazují mnoho shodných prvků, především ve snaze plně využít atypické trojúhelníkové plochy nástavců. Sedící anděl **[12b]** je natočen mírně doprava. Před tělem si přidržuje nápisovou pásku s textem *Sanctus-M...-Euwangelista* na zlatém pozadí. Oblečen je do světlomodrého roucha, jež se při zemi ostře lomí do bohatých záhybů. Drapérii mezi koleny tvoří hluboce promáčklý sklad, který akcentuje pozici postavy. Červeno-zeleně vybarvená křídla se svým tvarem přizpůsobují zužujícímu se formátu nástavce. I v tomto případě můžeme pro andělovu hlavu nalézt paralely ve Svatojiřském oltáři, blízká je zejména postava Panny Marie ze scény Zvěstování.¹⁰⁶ Orel **[12d]**, symbol evangelisty Jana, je natočen doleva. Jeho mohutné tělo vyplňuje spodní část nástavce. Křídla má široce roztažená, přičemž bližší z nich je vedené paralelně s rámem obrazu, vzdálenější pak směřuje k pravému dolnímu rohu. Pařáty přidržuje pásku s nápisem *Sanctus-Johannes-Euwange[li]sta*. Lev **[12e]** leží natočený doprava a v předních packách přidržuje nápisovou pásku s textem *Sanctus-Marcus-Euwangel...* Jeho křídla směřují kolmo vzhůru. Kůže má hnědo-

¹⁰⁴ OPITZ 1928, 52; PEŠINA 1940, 64.

¹⁰⁵ ROYT 2015, 101.

¹⁰⁶ KLÍPA 2002, 29.

oranžovou barvu, vnitřní strany křídel jsou vyvedeny v modré a vnější v červené barvě. Poslední ze symbolů, býk [12f], leží obrácený vlevo. Jeho pozice je stejná jako v případě Iva. Červeně zbarvená kůže se tentokrát liší modře pojednanou vnější částí křídel. Mezi kopyty provlečená páska nese nápis *San ...-Lucas-Euwangelista*.

Podle mého názoru nelze s větší mírou jistoty určit, zda byl retábl tvořen malbami či řezbářskou výzdobou. Ostatní práce dílny i analogická norimberská produkce by podle mého názoru svědčily spíše pro oltář malovaný. Klípa se na základě malopolských analogií (oltář z kostela Nejsvětější Trojice v Łopusznej (kolem 1460))¹⁰⁷ přiklání k podobě triptychu o dvojici pohyblivých křídel, které nesly oboustranně malované nástavce. V otevřeném stavu by tak nástavce zobrazovaly symboly evangelistů (v pořadí anděl, lev, býk, orel), v zavřeném dvojici světců. Badatel však nevyklučuje ani možnost, že oltář mohl mít také křídla pevná. Pak by otevřený ukazoval zemské patrony, zavřený symboly evangelistů.¹⁰⁸ Jan Royt se přiklání k druhé z variant.¹⁰⁹

Nástavce se spolu s částmi dalších oltářů nalézaly „rozptýleny v křížové chodbě františkánského kláštera v Kadani.“¹¹⁰ Po restaurování Josefem Schmidtem roku 1893 pak byly nástavce spojeny s křídly nesoucími reliéfy Čtrnácti svatých pomocníků (s malbami Narození a Klanění tří králů na vnějších stranách) a vzniklý oltář umístěn do kaple sv. Barbory.¹¹¹ Josef Opitz považoval tento retábl za jednoduchý celek a datoval jej k roku 1480, kdy byl podle pramenů oltář Čtrnácti svatých pomocníků vysvěcen.¹¹² Později svůj názor pod vlivem Vincence Kramáře změnil. Nově byly části oltáře brány jako spolu nesouvisějící a datace nástavců posunuta k polovině 15. století.¹¹³ Mezi díla Svatojiřského mistra nástavce zařadil Jaroslav Pešina.¹¹⁴ Badatel je považoval za vlastnoruční práci mistra, ačkoliv podotýká, že „tradiční idealismus českého prostředí zbavil tváře drasticky drsné norimberské ražby.“¹¹⁵ Vzniknout měly malby krátce po Svatojiřském oltáři. Také Jan Klípa si ve vyobrazeních nástavců všimá odklonu „od realisticky pozorovaného detailu a snahy po individualizaci,“ které byly charakteristické pro výjev Smrti Panny Marie Svatojiřského oltáře.¹¹⁶ Drapérie pláště podle jeho názoru získávají kaligrafičtější pojetí a barevné podání ztrácí svou bývalou bravuru. Tyto znaky jsou mu důkazem, že malby provedl dílenský pomocník, který mohl pocházet z Čech, jak by také „nasvědčovala znalost zdejší malířské tradice prokazatelná v použitých

¹⁰⁷ K tzv. krakovské škole více BÁRTLOVÁ 2006, včetně odkazů na další literaturu. Po formální stránce jsou Kadaňským nástavcům blízká také další díla z oblasti Malopolska a Spíše, např. křídla triptychu z Kasiny Wielkiej (1460–65), v jejichž trojúhelných nástavcích bychom našli vyobrazení symbolů evangelistů. In: GADOMSKI 1988, 113–116, obr. 23–26.

¹⁰⁸ KLÍPA 2002, 84.

¹⁰⁹ ROYT 2015, 98.

¹¹⁰ KLÍPA 2002, 84, pozn. 230.

¹¹¹ ROYT 2015, 98.

¹¹² OPITZ 1928, 52–53.

¹¹³ OPITZ 1930, 63.

¹¹⁴ PEŠINA 1940, 64–65.

¹¹⁵ PEŠINA 1950, 25–26.

¹¹⁶ KLÍPA 2004, 338.

*obličejových typech.*¹¹⁷ Návaznost na starší českou tvorbu (Rajhradský oltář, postavy z rámu Vyšebrodské madony) by podle badatele vysvětlovala Pešinou nadnesenou spojitost se starší norimberskou malbou, vyrůstající ze stejného východiska, tj. české malby krásného slohu. Podání figur, umně vkomponovaných do trojúhelníkové plochy nástavců, však také napovídá účasti vedoucího mistra dílny, který se mohl angažovat jako autor návrhu, možná i podkreseb. Tento předpoklad podporuje i neobvyklost znázornění symbolů evangelistů jako samostatných výjevů. Předstupně můžeme nalézt v norimberských epitafech Elisabeth Stark (†1449) a Friedricha Schöna (†1464), které obsahují symboly evangelistů uzavřené v kruhových medailonech.¹¹⁸ Shody jsou však v obou případech především motivické, stejně jako v případě zmíněných křídel triptychu z Kasiny Wielkiej. Klípa se dále domnívá, podle mého názoru opodstatněně, že kadaňské angažmá mohla Mistrovi Svatojiřského oltáře zprostředkovat abatyše Anna z Kotopek, jež udržovala s kadaňskými františkány těsné styky.¹¹⁹

Svatobarborský oltář

Oltář Panny Marie mezi světicemi je zván Svato Barborský na základě nejstaršího známého umístění v kostele sv. Barbory v Kutné Hoře, které bývá většinou badatelů považováno za umístění původní. První zmínka o oltáři patrně pochází až z roku 1859, kdy se měl nacházet v kapli při severní straně presbytáře zasvěcené sv. Kateřině.¹²⁰ Podle Klípy mohl být oltář původně umístěn v kapli minciřů a pregéřů, jíž zdobily malby s mariánskou tematikou.¹²¹ Roku 1882 byl oltář restaurován Petrem Maixnerem a poté přemístěn do interiéru Smíškovské kaple.¹²² Zpětně se rozsahem restaurátorského zásahu zabýval Karel Vorlíček.¹²³ Obraz měl být před zrestaurováním začouzen a na několika místech přetřen černým nátěrem.¹²⁴ Maixner měl za úkol desky stabilizovat a osadit do nového rámu, který má odpovídat rámu původnímu.¹²⁵

¹¹⁷ KLÍPA 2004, 339.

¹¹⁸ *ibid.* Znázornění symbolů evangelistů v medailonech nalezneme také v grafice (list L 149-II s Janem Křtitelem od Mistra E.S.).

¹¹⁹ Podrobněji KLÍPA 2004, 341–342.

¹²⁰ WOCEL 1859, 120. Wocelův popis se však zcela neshoduje. Uvádí odlišný počet světic v hlavním výjevu (celkem sedm) a mezi scénami křídel jmenuje také Klanění tří králů, které se na Svato Barborském oltáři nevyskytuje.

¹²¹ KLÍPA 2002, 97.

¹²² VLČKOVÁ 2009, 79.

¹²³ VORLÍČEK 1906.

¹²⁴ „*Tak trpěla svěžest barev tím, že ji pokrývala sestárlá kůra čoudu a prachu. Dřevěné desky, na nichž obrazy jsou malovány, byly na několika místech rozklíženy a plny červotočiny. (...) Rám starý, snad ještě původní, utrpěl nejen časem a červotočinou, ale ponějvíce ohyzdným nátěrem černým – smolným, který odstraniti nebylo již lze a který i do obrazů samých na mnoze zatékal. Touž barvou smolnou byla i zlatá, hladká půda za kobercem a anděly natřena.*“ VORLÍČEK 1906, 36.

¹²⁵ VORLÍČEK 1906, 35–37.

Svatobarborský oltář [22] je triptychem s malovanou střední částí, flankovanou dvojicí pohyblivých, oboustranně malovaných křídel. Hlavní obraz nese ve středu trůnící Pannu Marii s Ježíškem obklopenou v půlkruhu (zleva doprava) sv. Kateřinou, Markétou, Apolenou, Voršilou, Dorotou a Barborou. Desky oltáře jsou zasazeny v novodobém rámu, který by však, jak již bylo zmíněno, měl být replikou původního. Stejně jako u Svatojiřského a Thunovského oltáře zdobí rámoví tlačенý dekor s motivem sukovité větve ovíjené akantovými listy. Křídla jsou rámem rozdělena na dvě poloviny. V levé horní polovině vnitřního křídla je znázorněno Zvěstování, pod ním Zasnoubení Panny Marie. Na protilehlém křídle se nahoře nachází scéna Navštívení, dole pak Narození Krista. Na vnějších křídlech [47] jsou v celé postavě vyobrazena apoštolská knížata – sv. Petr a Pavel – pod architektonickými baldachýny.

Hlavní výjev [24] je umístěn do interiéru, který je naznačen sbíhající se dlaždicovou podlahou. Pozadí uzavírá zlatá opona, nesená trojicí andělů. Tlačенý dekor opony se zdá být stejného vzoru jako přehoz Mariina lůžka v titulním obrazu Svatojiřského oltáře. Polopostavy andělů jsou pojaté symetricky. Střední z nich je oděn ve žluté roucho a jeho křídla jsou roztažená do stran. Krajní dvojice má na sobě šat bílý, křídlo směrem k centru oltáře je roztažené, zatímco druhé kopíruje průběh okraje obrazu. Scéně dominuje Panna Marie s Ježíškem na klíně. Sedící Kateřina s Barborou jsou vysunuty k přednímu okraji obrazu, sv. Markéta a Dorota stojí po stranách Panny Marie a zbývající světice jsou odsunuty do pozadí. Všechny postavy sdílí v podstatě stejný idealizovaný obličejový typ, blízký Panně Marii Svatojiřského oltáře. Tváře jsou tvořeny oválným obličejem s vysokým čelem, drobnýma, daleko od sebe posazenýma očima s vysoce vykrouženým obočím, dlouhým rovným nosem a malými ústy nad dvojitou bradou. Variace nacházíme pouze ve způsobu natočení hlavy a zpracování účesu.

Hlava Panny Marie je mírně skloněna k levému rameni. Volně rozpuštěné vlasy kryje po ramena bílá rouška, na níž spočívá mohutná koruna. Postava je oblečena v červený spodní šat a svrchní plášť tmavě modré barvy, sepnutý na hrudi velkou sponou. V horní části těla spadá oděv v paralelních liniích, u země se pak láme a vytváří klikatky. V pravé ruce drží Panna Marie bílý karafiát, levou si u pasu přidržuje Ježíška. Anatomie dítěte je podána zdařileji než na pražském oltáři, zřejmě disproporce se však objevuje v znázornění hlavy s příliš vysokým čelem. V pravé ruce Ježíšek třímá kvítko, levou podává jakýsi předmět sv. Barboře, k níž se obrací také pohledem.

Sv. Kateřina se obrací k divákovi částečně zády, ale její obličej je podán z profilu. Vlasy má spletené do copu, obtočeného kolem hlavy a propleteného šátkem, jehož cípy světici volně spadají na záda. Na hlavu má nasazenou korunu tvořenou trojlisty. Pohledem sleduje knihu, kterou si přidržuje před tělem. Těsně přiléhající bílý šat má lemy zdobené zlatem, perlami a drahokamy. Růžový plášť, přehozený kolem boků, je bohatě zřásněn a pojednán záhyby ve formě klikatky, známými již z oděvu Panny Marie. Pod pláštěm se rýsují fragmenty atributů sv. Kateřiny, kola a meče. Protilehlá postava sv. Barbory je podána z tříčtvrtečního profilu a natočena směrem ke středu oltáře. Sedí na modré

podušce zdobené střípcem. Dozadu sčesané vlasy světice na čele přichycuje čelenka s perlami. Hlavu pozvedá k Ježíškovi, k němuž se natahuje také její pravá ruka. Levá na klíně přidržuje zavřenou knihu v modré vazbě. Zlatý spodní šat je dekorován stylizovaným vegetabilním motivem modré barvy. Od stažení v pase se rozbíhá vějíř záhybů, známý např. z postavy sv. Víta kadaňského nástavce. Přes ramena má světice přehozený červený plášť, jehož cípy má složené v klíně. Věž, Barbořin atribut, stojí volně před postavou.

Při levém okraji obrazu, za sv. Kateřinou, je umístěna sv. Markéta, pootočená do centra výjevu. Vlasy má upravené podobně jako sv. Barbora, hladce sčesané, jen po stranách tváře natočené a spadající v dlouhých pramenech na ramena. Na hlavě nese perlovou korunku tvořenou křížky. Rozevřený červený plášť dává spatřit tmavomodrý spodní šat. V pravé ruce drží svůj atribut - dráčka, levou má pozvednutou ve význačném gestu. Z vedle stojící sv. Apoleny je vidět pouze hlava s perlovou korunkou a vrchní část zeleného šatu se zlatem, perlami a drahokamy vyšívaným lemem výstřihu. V pravé ruce, skryté za tělem sv. Markéty, drží svůj atribut (kleště). Řada pokračuje postavou sv. Voršily. Hlavu podanou ve tříčtvrtečním profilu má skloněnou k Ježíškovi. Z jejího červeného šatu je vidět pouze zlomek. Rukou patrně přidržuje atribut, jímž je v tomto případě šíp. Sv. Dorota je podána průčelně, s hlavou mírně skloněnou k levému rameni. Vlasy má spletené do copu a obtočené kolem hlavy. Oděna je v zelený šat, stažený v pase. Lemy roucha jsou zdobené kožešinou. Výstřih ve tvaru T opět připomene sv. Víta z kadaňského nástavce. Pravou rukou světice přidržuje košík s květy, v levé třímá snítku květiny.

Scény mariánského cyklu Svatobarborského oltáře jsou na rozdíl od pražského triptychu zasazeny do jasně definovaného prostředí. Výjev Narození je umístěn do exteriéru, ostatní zobrazení vnitřních stran křídel jsou pak situovány do interiéru, otevírajícího se průhledem skrze půlkruhově zaklenutou arkádou. V případě Zvěstování z horní poloviny levého křídla je tato arkáda vynášena dvojicí sloupů zdobených akanty. Nad sloupy vyrůstají konzoly s plastikami světců, krytými shora baldachýny. Místnost je utvářena dřevěnou valenou klenbou a perspektivně se sbíhající černobílou dlažbou, při jejíž konstrukci se malíř potýkal s obtížemi. Kružbovým oknem kontrastně vystupujícím z tmavého pozadí proniká do místnosti světlo. V pozadí je vidět zelený závěs a fragment jakéhosi lůžka s červeným polštářem. Celkově se tato část jeví být značně přemalována a nabízí se domněnka, že původně bylo vybavení interiéru bohatší. Panna Marie sedí zhruba uprostřed místnosti. Spodní část těla má natočenou (z pohledu diváka) doleva, svrchní se obrací opačným směrem k andělovi přicházejícímu zprava. Obličejový typ Panny Marie odpovídá postavám hlavního výjevu. Oděna je ve spodní šat červené barvy a modrý plášť, jehož levý lem je přetažen přes pokrčené nohy. Pravou rukou má položenou nad otevřenou knihou, levou kyne andělovi. Kompoziční chyba, kdy se kniha jakoby vznáší volně v prostoru, vznikla pravděpodobně během restaurování. Tělo anděla je obráceno zády, zatímco jeho obličej je podán z profilu. Na sobě má bílé roucho se zlatými lemy. Levou rukou pozvedá k Panně Marii, v druhé drží žezlo.

Pod Zvěstováním se nachází scéna Zasnoubení Panny Marie. Její arkáda spočívá na svazkových pilířích a v cviklech nese vyobrazení erbů. Prostor výjevu tvoří chrámový interiér, charakterizovaný žebrovými klenbami a hrotitým oknem s bohatě utvářenou kružbou. Ve středu obrazu stojí kněz spojující ruce snoubenců. Jeho žlutý plášť, stažený v pase, splývá k zemi v paralelních záhybech. Tváří postavy dominuje dlouhý bílý vous. Na hlavě mu spočívá špičatý turban žluté barvy s bíle lemovaným okrajem. Po pravé kněžově straně stojí Josef, oblečený v červený plášť a červeno-růžový spodní šat. V levé ruce zřejmě svírá svou čepici. Při pravém okraji malby se nachází Panna Marie. Na sobě má růžovo-červený spodní šat a modrý plášť, jehož pravý cíp je přetažen před tělo a přidržován u boku levou rukou. V pozadí jsou vidět obličejové další postavy, tvořících stafáž. Dvojice mužů za Josefem patrně představuje neúspěšné nápadníky, ženská postava stojící za Marií pak její družku z mládí.¹²⁶

Výjev Navštívení z horní poloviny pravého vnitřního křídla rámuje rovněž arkáda, tentokrát v cviklech zdobená vegetabilním dekorem. Arkády také otevírají prostor po stranách. Pravá z nich nabízí pohled do nitra jakési místnosti či chodby. Postavy jsou umístěny na podium se šachovnicovou dlažbou a jako u scény téhož námětu ze Svatojiřského oltáře vzájemně propojeny dotyky rukou. Prostovlasá Panna Marie je oděna do modrého pláště, spadajícího k zemi v paralelních liniích. Hlavu Alžběty zakrývá bílá plachetka, na niž navazuje přes ramena přehozený červený plášť, přidržovaný u těla levým loktem.

Scéna Narození [41] je jako jediná umístěna do exteriéru. Nakoso postavená dřevěná architektura chlěva kryje při pravém okraji klečící postavu Panny Marie. V dalším plánu se nachází otevřený chlév o kruhovém půdorysu, krytý doškovou střechou. Ve chlěvě se nacházejí vůl a osel. Průhledem mezi střechami obou stavení je pak možné spatřit siluetu města pod modrým nebem v pozadí. Takřka v centru kompozice leží na zeleném šátku Ježíšek. Po stranách ho adorují Panna Marie s Josefem, doplnění postavami dvou andělů. Oblečení i tváře Marie a Josefa navazují na typ ustanovený v rámci oltáře, jen Josef je oproti výjevu Zasnoubení zobrazen jako stařec s prošedivělým vlasem a vousem. Anděl při levém dolním rohu obrazu je obrácen k divákovi zády a funguje tak jako repusoárový motiv. Oděn je do bílého roucha staženého v pase. Druhý z andělů, klečící mezi Josefem a Marií, je podán frontálně. Na sobě má žlutý šat.

Desky se světicemi z Litoměřic

Čtveřice desek se sv. Dorotou, Kateřinou, Voršilou a Barborou [18] bývá dávána do souvislosti s „malými prkénky“ z pozůstalosti litoměřického biskupa hraběte Emanuela Arnošta

¹²⁶ KLÍPA 2002, 86.

z Valdštejna (†1789).¹²⁷ Hrabě z Valdštejna měl tato „prkénka“ zakoupit pro svou rezidenci ve Stvolínkách, kde je roku 1900 objevil Vinzenz Luksch.¹²⁸ Je patrné, že desky byly po stranách seříznuty. Podle Pešiny měly být součástí téhož oltáře také desky s Navštívením Panny Marie a Klaněním tří králů, které jsou dnes nezvěstné a známé pouze z jeho reprodukce [16, 17].¹²⁹ Jan Royt pro odlišnou kvalitu mariánských scén pochybuje, že by tvořily s deskami se světlicemi jeden celek.¹³⁰

Postava sv. Doroty [18c] stojí natočena mírně doprava na pásu půdy bohatě porostlém květenou, stoupajícím asi do jedné třetiny výšky obrazu. Přes červený šat s dlouhým rukávem má přehozen tmavomodrý plášť, jehož krátké rukávy roubí bílá kožešina. Spodní lem pláště zdobí dvojitá zlatá linka a jeho rubová strana má žlutou barvu. Levá ruka světice pozvedá košík se vzrostlou rostlinou, pravou si u boku přichycuje plášť, čímž na břiše vznikají jakési mísovité záhyby. Její obličejový typ a podání účesu nachází u ostatních světíc jen malých obměn. Tvář obrácenou vzhůru tvoří drobné oči, rovný nos a malá ústa. Světlé vlasy jsou hladce sčesané od pěšinky uprostřed hlavy, kolem tváře natočené prameny pak pokračují v bohatých vlnách, spadajících až pod pás. Prostor uzavírá, stejně jako u všech ostatních výjevů, zlaté pozadí s puncováním, které tvoří kosočtverce se čtyřlísty v průsečících.

Sv. Kateřina [18d] je podána en face ve shodném prostředí. Oděna je do červeného šatu s dlouhými rukávy a modrozeleného svrchního roucha bez rukávů, lemovaného po celém obvodu bílou kožešinou. Přes ramena má pak ještě přehozen zeleně vybarvený plášť, jehož před tělem vedený pravý cíp přidržuje zároveň s knihou levá ruka. Pod pláštěm se rýsuje ohnuté koleno pravé nohy, kterou má Kateřina založenou o svůj atribut – ozubené kolo. Pravou rukou se opírá o dlouhý meč. Její účes je ozvláštněn čelenkou.

Sv. Voršila [18a] a sv. Barbora [18b] jsou natočené ve tříčtvrtečním profilu vlevo. Sv. Voršila na sobě má tmavě zelený šat, který je pod prsy stažený černým opaskem se zlatými křížky. Hluboký výstřih odhaluje červený živůtek. Z ramen splývající plášť růžové barvy je pod levým bokem ostře zalomen a jeho cíp u břicha přidržován levou rukou. Lemy oděvů jsou zdobeny zdvojenou linkou zlaté barvy. Pokrčenou pravou ruku třímající šíp pozdvihuje světice směrem vzhůru, kam směřuje i její pohled.

Terén sv. Barbory má horizont položen výrazně výše, než zbylé desky. Světice je oblečena v červený šat s dlouhým rukávem, v jehož výstřihu je vidět tmavý živůtek. Okolo těla má přehozen bílý plášť s dvojitou linkou červené barvy při okraji a s tmavě modrou rubovou stranou. Pravý cíp pláště je přehozen přes levou paži a po směru hodinových ručiček pak spirálovitě obtočen kolem těla.

¹²⁷ ROYT 2015, 102–103.

¹²⁸ KLÍPA 2001, 364.

¹²⁹ PEŠINA 1958, 160–161.

¹³⁰ ROYT 2015, 304.

Pohled má světice upřen do knihy, kterou drží v rukou. Další z atributů – věž – spočívá u jejích nohou. Válcovou věž růžové barvy korunuje cimbuří s lucernou.

Dnes neznámé desky se scénami Navštívení a Klanění [16, 17] jsou známy pouze z Pešiny černobílé reprodukce. Nejmarkantnějšími změnami oproti pojetí výjevů téhož námětu na Svatojiřském oltáři je zasazení Navštívení do krajiny a důraz na komunikaci mezi postavami svatých králů, „kteří se jakoby neúčastní vlastního Klanění.“¹³¹

Vyobrazení do značné míry vycházejí z grafických předloh. Pro postavy sv. Barbory a Kateřiny bylo doslovně použito rytin týchž světic od Martina Schongauera (listy B 63 a B 69) [20, 21]. V případě sv. Barbory odpovídá zobrazení do nejmenšího detailu, včetně pojetí některých skladů drapérie a válcové věže u nohou světice. Velmi pevně se předlohy drží i postava sv. Kateřiny, u které je ale patrné zjednodušení šatu a jeho záhybového systému. Nejvýraznější odchylkou je absence korun na hlavách obou postav. Sv. Voršila má blízko k téže světici doprovázející Pannu Marii s Ježíškem na Schongauerově kresbě v Louvre [19]. Grafických předloh bylo patrně použito i pro výjevy Navštívení a Klanění. Postava Panny Marie z Navštívení mohla být inspirována Schongauerovým listem L 50 se sv. Matoušem, Marie v Klanění pak byla převzata z jeho rytiny téhož námětu (B 6). Pojetí králů má také blízko grafice Mistra E.S. L 24.¹³²

Pešina považoval malby za blízké kadaňským nástavcům a z toho důvodu je datoval do konce 70. let 15. století, mezi oltáře Svatobarborský a Thunovský.¹³³ Desky se světicemi pokládal za práci dílenského pomocníka, méně kvalitní mariánské výjevy pak připisal ruce nepřilíš schopného tovaryše. Zlaté pozadí všech desek ho vedlo k závěru, že byly určeny pro výzdobu vnitřní části oltáře. Desky se světicemi měly ve dvou řadách nad sebou tvořit střed oltáře a mariánské scény se měly nacházet na vnitřních stranách křídel. Analogie pro tuto rekonstrukci nachází v porýnské malbě první poloviny století i v rámci dílenské produkce, neboť oltáře Svatobarborský i Thunovský nesou ve středu rovněž vyobrazení světic. Pokud přijmeme domněnku, že desky tvořily jeden celek, pak se zdá pravděpodobnější varianta, kladoucí mariánské výjevy na vnitřní strany pohyblivých křídel a světice pak na jejich strany vnější.¹³⁴ Chyběly by tak zřejmě obrazy Zvěstování Panně Marii a Zasnoubení Panny Marie, doplňující mariánský cyklus na Svatobarborském i Thunovském triptychu. Jak vypadal střed archy nelze s jistotou určit.

¹³¹ ROYT 2015, 304.

¹³² KETMANOVÁ 2010, 38.

¹³³ PEŠINA 1958, 165.

¹³⁴ KLÍPA 2002, 87.

Thunovský oltář

O původní lokaci oltáře Panny Marie, zvaného Thunovský [23], není nic známo. Do sbírek Národní galerie v Praze byl zakoupen roku 1926 od Oswalda Thuna.¹³⁵ Jedná se o malovaný triptych o dvojici pohyblivých křídel. Ve středu nalezneme Pannu Marii s dítětem mezi sv. pannami. V horní polovině levého křídla se nachází scéna Zvěstování a v dolní Zasnoubení Panny Marie. Na opačné straně jsou zachyceny výjevy Navštívení a pod ním Narození. Vnější křídla pak nesou vyobrazení sv. Petra a sv. Pavla. Námětově se tak oltář zcela shoduje se Svatobarborským triptychem, podobnosti jdou někdy až do detailů kompozice. Z toho důvodu zde bude popis oltáře pojednán ve stručnosti s důrazem na rozdíly mezi oběma díly.

Předně je u střední desky [25] odlišné rozmístění světic, které jsou seřazeny v pořadí sv. Barbora, Kateřina, Apolena, Voršila, Dorota a Markéta. Větších změn doznalo pouze pojetí dvojice klečících postav v popředí. Sv. Barbora, nacházející se v levém dolním rohu, je natočena z tříčtvrtečního profilu a pohledem sleduje Ježíška. Ve zdvižené pravé ruce nese svůj atribut – věž. Na sobě má volně splývající spodní šat tmavě zelené barvy, přes nějž je přehozen bílý plášť, akcentující nakupením záhybů partii kolene. Poněkud nepřirozeně působí póza sv. Markéty, umístěné v protilehlém rohu. Zatímco tělo světice se obrací k divákovi zády, její obličej je zachycen ze tříčtvrtečního profilu. Oči má obrácené směrem k Ježíškovi, a pozdvihuje k němu také skleněný krucifix, který svírá v levé ruce. Oblečena je v červený spodní šat. Z pravého ramene jí spadá plášť stejné barvy, lomící se při zemi do množství skladů. Atribut v podobě dráčka má umístěn před tělem. Určitou obměnu nacházíme také v případě Panny Marie s Ježíškem. Vlivem odlišného natočení nohou a trupu ovládá tělo Panny Marie šroubovitý pohyb. Stejně jako na ostatních výjevech retáblu je oděna celá v modrém. Rukama přidržuje Ježíška, který jí stojí na levé noze. Znázornění fyziognomie dětského těla je zde v porovnání se Svatobarborským oltářem daleko zdařilejší. Ježíšek natahuje levou ruku po květině v koši sv. Doroty, v pravé drží „cumel“, do nějž klove ptáček. Pažit charakterizuje prostředím jako Rajskou zahradu, což malbu po ikonografické stránce přibližuje západním předlohám.¹³⁶

Obecně lze říci, že Thunovský triptych ukazuje větší zájem o znázornění krajinného, ale také architektonického prostředí, nežli triptych Svatobarborský. Je to patrné na výjevu Zvěstování Panně Marii [32], jenž se odehrává v interiéru románsky vyhlížející místnosti, jejíž stěny tvořené kvádrovým zdívkem jsou prolomeny dvojicí biforií. Podlahu pokrývá perspektivně ubíhající šachovnicová dlažba. Při pravé stěně místnosti je zobrazena perspektivně neovládnutá dřevěná konstrukce sestávající z polic, uzavíratelných skříněk a modlitebního pultíku. Na poličkách je rozmístěno několik předmětů – kniha, od níž se odvíjí svitek, pouzdro, nádoba na vodu a svícen –, které důsledně vrhají stín.¹³⁷ Pultík je zdoben reliéfním vypodobením Veraikonu a jeho boční dvířka s výraznými panty jsou iluzivně

¹³⁵ VLČKOVÁ 2009, 79.

¹³⁶ PEŠINA 1940, 69–71; VLČKOVÁ 2009, 85.

¹³⁷ PEŠINA 1967, 229.

pootevřena. Před pultíkem klečí Panna Marie s otevřenou modlitební knihou a pokorně přijímá zprávu, jež jí přináší anděl, přicházející z pohledu diváka z levé strany. Anděl je oblečen do bílého spodního šatu a červeného, zlatě lemovaného pláště. V levé ruce nese hůl obtočenou nápisovou páskou s textem andělského pozdravení, pravou rukou Marii žehná. Také výjev Zasnoubení Panny Marie je zasazen do interiéru, který dvojice kružbových oken s plaménkovými motivy identifikuje jako prostor chrámový. Oproti Svatobarborskému triptychu je zde Josef zobrazen jako starý, plešatějící muž, s řadou šedin a hlubokými vráskami. Stařecký typ velekněze kutnohorského oltáře je zase nahrazen mužem středního věku s výrazným nosem a hnědými kudrnatými vlasy.

Scéna Navštívení [35] se naopak odehrává v exteriéru. Pás vegetace v popředí zde přechází v do hloubky vyvinutou krajinu sahající do dvou třetin výšky obrazu. Na horizontu je vyobrazeno opevněné město, nad nímž se prostírá modré nebe. Hlavy obou postav jsou zahaleny bílou rouškou a vrstvy jejich stejnobarevného šatu odlišeny pomocí bílého lemu svrchního pláště. Narození Krista [38] je jako tradičně zobrazeno v kulise chléva, který má podobu otevřené dřevěné konstrukce, skrze niž můžeme spatřit keří posetou krajinu s drobnou stafáží. Pozadí se otevírá do modré oblohy s mraky. V popředí výjevu leží na zemi Ježíšek, kolem něhož jsou v adoraci seskupeny postavy Panny Marie, Josefa a trojice andělů. Scénu doprovází hospodářská zvířata a pastýř, nahlížející přes zídku.

Vyobrazení na vnějších stranách křídel jsou značně poškozená [48]. Z dochovaných fragmentů se zdá, že draperie obou světců byly pojednány jednodušeji než je tomu u Svatobarborského oltáře. Figury zřejmě halil volně spadající spodní šat a jednoduše řasený svrchní plášť, přidržený u těla loktem či páskem, pod nímž vytvářel jakési mísovité záhyby. Sv. Petr je znázorněn jako muž středního věku s hnědými vlasy spadajícími na ramena a polodlouhým vousem rozděleným vprostřed pěšinkou.

Malby Thunovského oltáře čerpají do značné míry z grafických předloh. Kompozice však nejsou nikdy kopírovány doslovně; spíše se jedná o přejímání jednotlivých motivů a jejich tvůrčí zpracování. Takřka totožný účes i šat sv. Doroty z listu Mistra E. S. Madona se sv. Barborou a Dorotou (L 75) [26] značí, že bylo tohoto listu použito jako inspirace. Póza Panny Marie ve Zvěstování je podobná grafice téhož námětu od Mistra E. S. (L 10) [31], a také jeho další zpracování mohly posloužit za vzor. Navštívení jsou blízké listy L 16 a L 17 [34] od Mistra E. S, kde nacházíme období pro šál halící hlavu Panny Marie i pro vedutu města v pozadí. Konstrukce chýše, ale především pojetí postavy Josefa a skupiny adorujících andělů z výjevu Narození vykazují těsnou souvislost s listem Mistra E. S. L 23 [37]. Zasnoubení mohlo být inspirováno grafikou od Israhela van Meckenem (L 9).¹³⁸

Někdy má k předloze blíže podkresba, nežli výsledná malba (nerealizovaná zavěšená textilie ve scéně Zvěstování). Stejně jako v případě Svatojiřského oltáře se po technické stránce jedná o

¹³⁸ KETMANOVÁ 2010, 36–38.

kombinaci štětce a brku. Podkresba obrazů středu a vnitřní strany levého křídla byla vytvořena stejnou rukou, zatímco podkresba vnitřní strany pravého křídla se odlišuje jemností čar. Kresebný rukopis vnějších křídel charakterizují zběžně podané široké tahy.¹³⁹ Největších změn došlo traktování drapérií, které byly v malbě často zcela přepracovány (např. šat Panny Marie ve Zvěstování a Narození). U sv. Markéty bylo upraveno nejen zřasení pláště, ale i umístění jejího atributu. Drobné změny se dotkly také obličejů postav.

Thunovský triptych je pokládán za nejmladší práci dílny. Dle Pešiny šlo o práci pomocníka z 80. let 15. století.¹⁴⁰ Stejný názor zastává i Jan Klípa.¹⁴¹ Oba také shodně konstatují jeho nižší kvalitu.¹⁴² Štěpánka Chlumská dochází na základě rozboru podkresby k závěru, že „*se na kresebném rozvrhu triptychu podíleli dva až tři malíři včetně vedoucího mistra dílny,*“ jak by odpovídalo dílenskému provozu.¹⁴³

¹³⁹ DÁŇOVÁ/CHLUMSKÁ 2017, 218–220.

¹⁴⁰ PEŠINA 1950, 27; PEŠINA 1967, 228.

¹⁴¹ KLÍPA 2002, 48.

¹⁴² Nižší úroveň zpracování se projevuje ve zjednodušeném traktování drapérie, která vyznívá v plošnou modelaci postav. Také tváře ztrácí na individualitě a kolorit zaostává za někdejší bravourou.

¹⁴³ DÁŇOVÁ/CHLUMSKÁ 2017, 220.

Mistr Svatojiřského oltáře a *ars nova*

Produkce Mistra Svatojiřského oltáře patří v našem prostředí ke zvěstovatelům inovací, ke kterým docházelo především od 30. let 15. století v Nizozemí. Předně se jedná o prohloubení obrazového prostoru, práci se světelnými efekty a snahu o věrné zachycení všední skutečnosti. Hlavní podíl na formulaci a šíření principů nizozemského realismu mají Jan van Eyck, Mistr z Flémalle (Robert Campin) a Rogier van der Wayden. Nejstarší datovanou ukázkou a zároveň jeden z vrcholů *ars nova* představuje slavný Gentský oltář (1432) od bratří Huberta a Jana van Eyck.¹⁴⁴ Přes spodní desky otevřeného oltáře se rozprostírá kontinuálně pojatá krajina, odstupňovaná do hloubky několika plánů. Iluze prostorovosti je dosaženo nejen zmenšujícím se měřítkem, ale také pomocí vzdušné perspektivy. Navzdory malému měřítku jsou všechny rostliny podány s až botanickou přesností. Se stejnou pozorností k detailu přistupoval malíř i ke geologickým komponentám a stavbám v pozadí. Zájem o realistické pojetí krajinného rámce má svého předchůdce ve franko-vlámském miniaturním malířství (bratři z Limburka, Mistr Hodinek maršála Boucicaut). Z reality odpozorované jsou nejen jednotlivé prvky, ale i optické efekty a utváření obrazového prostoru interiéru. Na rozdíl italských raně renesančních malířů, užívajících lineární perspektivu, pracoval van Eyck s perspektivou empirickou. Příklad poskytuje scéna Zvěstování z vnějších křídel Gentského oltáře, kde se jednotlivé linie při prodloužení neprotínají ve společném bodě, architektonický prostor však přesto působí velmi přirozeně.¹⁴⁵ Výjev zvěstování rovněž ukazuje, jaký význam byl přikládán věrnému zachycení světla a stínu, přičemž směr vrženého stínu odpovídá světelným podmínkám kaple, v níž byl oltář umístěn. Postavy získávají stínováním takřka sošné kvality. Odtud je už jen krok ke grisaillovým „sochám“ Jana Křtitele a Jana Evangelisty v dolní části vnějších křídel. Pro van Eycka je typické, že vlastní stín přisuzuje i rámu obrazu, jako by šlo o reálný předmět.¹⁴⁶ Už ve Zvěstování je patrná snaha o zachycení vybavení interiéru, ještě dále dospívá tato tendence ve van Eyckově Portrétu manželů Arnolfini (nebo též v triptychu rodiny Mérodů od Mistra z Flémalle [52]), kde nacházíme věrně znázorněné vybavení měšťanské domácnosti, zahrnující skříně, postele, karafy, knihy a další předměty každodenní potřeby. V jejich podání se odrážela autorova mistrná schopnost postihnout strukturu rozličných materiálů, zároveň ale předměty nesly skrytý symbolický význam.¹⁴⁷ Dokonalého zachycení různých textur povrchů a světelných efektů bylo docíleno složitou výstavbou jednotlivých lazurních vrstev barvy. Náročnost této techniky je dalšími malíři zjednodušována, stejně tak je postupně redukován symbolický obsah, až mizí úplně. „*Jestliže tuto skutečnost lze konstatovat již u mnoha tehdejších*

¹⁴⁴ Termín *ars nova* byl původně užít pro hudební tvorbu z počátku 15. století, do níž pronikaly realistické prvky, jako např. imitace ptačího křiku. Pro označení realistických tendencí projevujících se v této době v malířství pojem převzal Erwin Panofsky. In: FIŘT 2016, 11.

¹⁴⁵ BORCHERT 2011b, 25–28. Empirická perspektiva je nizozemskými umělci preferována až do počátku 16. století, ačkoliv lineární perspektiva zde byla známa přinejmenším od poloviny století předchozího, jak dosvědčují některá díla Petra Christa či Dierica Boutse.

¹⁴⁶ BORCHERT 2011b, 22–24.

¹⁴⁷ Podrobněji PANOFSKY 1953 či VACKOVÁ 2005, 37–47.

nizozemských děl, pak v případě [jejich] výtvarných ohlasů v Čechách platí bezvýhradně.“¹⁴⁸ Pakliže van Eyckovi lze přisoudit význačný podíl na formulování principů *ars nova*, o šíření podnětů nizozemského realismu se do značné míry zasloužil Rogier van der Weyden, který ovlivnil celou řadu vlámských, ale také německých či italských umělců. V souvislosti s jeho dílem už nejsou přejímány pouze určité motivy, ale celé kompozice.¹⁴⁹

České země však nepřejímaly impulsy *ars nova* přímo (tj. působením nizozemských importů či nizozemských umělců), nýbrž prostřednictvím sousedních zemí. Důležité byly především německy mluvící oblasti, v nichž bylo vlámské umění reflektováno velmi záhy, především v oblastech, které s Nizozemím bezprostředně sousedily.¹⁵⁰ Místní umělci obohacovaly svou tvorbu přejímáním stylových a motivických prvků, „naopak malířská technika zaznamenává změny pod vlivem Nizozemí nejméně.“¹⁵¹ Velmi raným příkladem recepcce van Eyckova díla je oltář sv. Máří Magdaleny z Tiefenbronnu od švábského malíře Lucase Mosera, který vznikl stejného roku jako oltář Gentský. Cizojazyčné nápisy na jeho rámu lze chápat jako odkaz na van Eyckovy devízy.¹⁵² Také do dálky ubíhající krajina výjevu plavby sv. Maří Magdaleny do Marseille je bez vlivu nizozemského umění nepředstavitelná.¹⁵³ Ve Švábsku působil také Hans Multscher, v jehož dílně vznikl tzv. Wurzašský oltář (Barlín, Staatliche Museen, Gemäldegalerie).¹⁵⁴ Imitovaný tesaný nápis, vrocující vznik oltáře do roku 1437, opět upomene Jana van Eycka. Obeznamenost s *ars nova* dokládají také motivické shody, nejvíce se ale „projevuje ve věrně zpodobených površích předmětů, jako jsou naleštěné zbroje a přilbice odrážející světelné reflexy, těžkých látkách s bohatými brokátovými vzory či naturalistických až hrubých obličejových typikách.“¹⁵⁵ V případě některých umělců usnadnilo přejímání nových prvků společné východisko v miniaturním franko-vlámském malířství. Jako příklad lze uvést oltář Kolínských městských patronů (Kolín nad Rýnem, Dóm, 1445) od Stefana Lochnera, který prostřednictvím díla Mistra Gereonova oltáře navazoval na malby bratří Limburka, z jejichž odkazu čerpal také Gentský oltář.¹⁵⁶ V hornorýnské oblasti spadala do sféry raného nizozemsky orientovaného umění tvorba Konráda Witze, činného v Basileji. Obraz Zázračného rybolovu (Ženava, Musée d'Art et d'Histoire, 1444), situující biblický výjev do oblasti Ženevského jezera, je dokladem malířova zájmu o věrné zachycení viděného, včetně různých optických efektů. Witz tak v obraze řeší stejné problémy, jaké zaměstnávaly nizozemské malíře.

¹⁴⁸ FIŘT 2016, 13.

¹⁴⁹ KÖLLERMANN 2011, 69.

¹⁵⁰ VLČKOVÁ 2009, 40.

¹⁵¹ *ibid.*, 39. Také Svatojiřský oltář je malován temperou a nikoliv olejomalbou.

¹⁵² Na jednom z nápisů, napodobujícím hebrejské písmo, stojí: „*lucas moser maler von wil maister dez werx bit hot vir in*“. Citováno dle: KEMPERDICK 2011, 56.

¹⁵³ KEMPERDICK 2011, 56–57.

¹⁵⁴ Malby do literatury uvedl Max J. Friedländer (FRIEDLÄNDER 1901).

¹⁵⁵ FIŘT 2016, 21.

¹⁵⁶ *ibid.*, 16.

Pro Mistra Svatojiřského oltáře, potažmo obecně pro českou deskovou malbu po polovině 15. století, měl z německých měst přední význam Norimberk. Přestože české země byly v této době postiženy církevní klatbou,¹⁵⁷ udržovali mnozí obchodníci s Českým královstvím obchodní styky, a to navzdory možným postihům, které z takového jednání plynuly. Zmínka Jana z Krumlova z roku 1471 dokládá, že české trhy navštěvovali kupci ze Saska. Také norimberští obchodníci zcela jistě nedbali církevních zákazů, takže je vratislavský biskup Rudolf musel roku 1473 upozornit, že zákaz obchodu s českými kacíři stále platí.¹⁵⁸ Živé obchodní spoje posílila výjimka ze zákazu obchodu s českými zeměmi, kterou si Norimberští zakoupili roku 1477 v papežské kanceláři v Římě, a posléze konec náboženských válek mezi Vladislavem Jagellonským a Matyášem Korvínem roku 1479.¹⁵⁹

Prvním norimberským malířem, který reagoval na podněty *ars nova*, byl anonymní Mistr Tucherova oltáře, činný v průběhu 30. a 40. let 15. století. Kořeny jeho tvorby jsou spatřovány v místní umělecké tradici (Mistr Bamberského oltáře), ohledně mistrova dalšího školení nepanují shody. V některých jeho dílech zaznívají ještě ohlasy krásného slohu (Pašijový oltář z předměstského kostela sv. Jana), jiná už naznačují budoucí vývoj.¹⁶⁰ Mezi možná východiska je řazena Vídeň (Mistr votivní desky ze St. Lambrechtu), ale také přímo Nizozemí (Mistr z Flémalle), kam měl podle některých badatelů podniknout studijní cestu.¹⁶¹ Prvním dílem, ve kterém se má odrážet znalost nizozemského realismu, je Epitaf Klary Imhoff (po 1438). Zatímco architektura Pašijového oltáře ještě čerpala z italské malby 14. století, v epitafu je architektura chléva již pojata v nizozemském duchu. Prostorově rozvedená dřevěná konstrukce skýtá ve své levé části místnost, charakterizovanou příslušenstvím vyobrazeným na policičce jako kuchyň. Uvnitř místnosti se nachází sv. Josef, vytažující právě z truhly jakýsi předmět. Pozornost věnovaná věrnému zachycení jednotlivých předmětů odkazuje k tvorbě Nizozemců, konkrétně k Mistru z Flémalle (triptych rodiny Méroldů).¹⁶² Snaha

¹⁵⁷ Ani zákrok proti Jednotě bratrské nepřesvědčil papeže Pia II. o poslušnosti Jiřího z Poděbrad, a tak roku 1462 Pius ruší kompaktáta s odůvodněním, „že jsou nebezpečná pro možnost bludu, jako by Kristus nebyl přítomen celý pod každou způsobou, že se vylitím svátost často zneuctívá, že by Čechům byla předmětem pýchy, jako by byli moudřejší svých otců a lepší nad jiné křesťany.“ In: KADLEC 1991, 299. Situace se dále stupňuje za Piova nástupce Pavla II., který roku 1466 uvalil na Jiřího i jeho rodinu klatbu a zbavil jeho poddané závazků vůči němu. In: KADLEC 1991, 300–301.

¹⁵⁸ MACEK 2001, 115–116.

¹⁵⁹ *ibid.* Výjimečné postavení v této době zaujímal město Plzeň, které fungovalo jako prostředník mezi Prahou a Norimberkem, neboť mělo „vždy volný přístup na evropské trhy, a naopak Plzeň byla otevřená obchodníkům z celé Evropy.“ In: FAJT/HOMOLKA 1995, 31. Po roce 1477 význam města ještě vzrostl a trval až do poloviny 90. let, kdy papež zákaz obchodu s kacířskými Českými zeměmi zrušil a Norimberk tak ztratil svou výsadní obchodní pozici. Roli prostředníka mohlo hrát také Slezsko, které poutaly k Norimberku těsné vazby. V Norimberku byly realizovány četné zakázky pro Vratislav. Tak např. mezi lety 1455–60 zadala rodina Imhoff Mistrovi Wolfgangova oltáře zakázku na triptych s Nanebevzetím Panny Marie, určený pro vratislavský kostel sv. Alžběty. Na začátku 60. let byl pro stejný kostel objednan oltář u Hanse Pleydenwurffa, jehož kompletace byla spojena s krátkodobým pobytem malíře ve Vratislavi. In: BORCHERT 2011a, 478. Také u některých vratislavských umělců (Wilhelmem von Aachen, Nicolaus Obilman) je předpokládán pobyt v Norimberku. K umělecké výměně mezi Norimberkem a Vratislaví více PATAŁA 2016.

¹⁶⁰ STRIEDER 1993, 37–41.

¹⁶¹ K přehledu literatury více KLÍPA 2002, 50–58.

¹⁶² STRIEDER 1993, 41.

zachytit konkrétní prostředí pokračuje i na oltáři, po kterém je malíř pojmenován. Pozadí pracovny sv. Augustina z vnějšího křídla Tucherova oltáře (Norimberk, Frauenkirche, 1445/50) je tvořeno rozměrnou skříní, na jejíchž políčkách jsou pečlivě naaranžovány jednotlivé předměty, mimo jiné přesýpací hodiny, brýle, lampa, pouzdro, dopisy a řada knih s detailně vykreslenými záložkami, kováním či náznakem písma.¹⁶³ Návaznost na inovace nizozemského realismu je nesporná, přesto zůstává dílo Mistra Tucherova oltáře v mnohém poplatné starší tradici. Nejblíže se svým vzorům přibližuje v úsilí zachytit předměty každodenní potřeby, jejich materiálové struktury a světelných odlesků na jejich povrchu. Pouze okrajově se dotýká problematiky hlubšího vyvinutí prostoru. V centru malířova zájmu stojí plasticky cítěná, poněkud podsaditá postava, pojednaná v sytém, temnějším koloritu.

Mistr Tucherova oltáře po sobě nezanechal žádného žáka, na jeho dílo nicméně navazovala řada umělců. Jedním z nich byl malíř, pomocně pojmenovaný podle oltáře, který vytvořil pro luterský kostel ve Velden. Tento anonym udržoval sloh Mistra Tucherova oltáře až do poloviny 70. let (epitaf Dorothea Schürstaba).¹⁶⁴ Zároveň v této vrstvě již nacházíme umělce, kteří svým dílem reagují na druhou generaci vlámských primitivů (Rogier van der Weyden, Dirck Bouts). Početná produkce dílny Mistra Wolfgangova oltáře vykazuje afinitu k nizozemské malbě pouze, co se týče barevnosti a záhybového slohu. I v případě, kdy se Mistr pouští do znázornění krajiny – např. v ústřední scéně Pašijového oltáře z kostela sv. Vavřince (kolem 1460), zobrazující Krista na hoře Olivetské – působí výsledek plošně a nepokračuje tak za výboje Mistra Tucherova oltáře. Skutečným průkopníkem *ars nova* se stává až Hans Pleydenwurff, jenž přichází do Norimberka z Bamberku v roce 1457.¹⁶⁵ Rozsáhlá produkce jeho dílny měla významný podíl na šíření rogierovsko-boutsovského umění ve střední Evropě. Jako jeden ze způsobů přenosu nizozemského realismu fungovaly kresby inspirované nizozemskými předlohami, jichž se z Pleydenwurffova okruhu dochovala celá řada.¹⁶⁶ Jeho dílnou také prošlo velké množství umělců (např. ulmský malíř Hans Schüchlin), jejichž prostřednictvím se pak nizozemsky orientovaný styl malby šířil dále.¹⁶⁷ Bez vlivu jistě nebyly ani vyvážené retábly (oltář pro kostel sv. Alžběty ve Vratislavi, 1462). Po Pleydenwurffově smrti (†1472) jeho dílnu přebírá Michael Wolgemut a pokračuje v nastolené linii nizozemsky orientované tvorby.

Navzdory četnosti nastíněných vazeb není vždy zřejmé, jakým způsobem docházelo k přenosu nizozemských inovací. Dochovaná zpráva Albrechta Dürera, v níž tvrdí, že jeho otec „*dlouho pobýval*

¹⁶³ STRIEDER 1993, 38.

¹⁶⁴ KLÍPA 2002, 58.

¹⁶⁵ Toho roku získává v Norimberku městské právo, podle některých badatelů však mohl ve městě působit již od roku 1451 (STRIEDER 1993, 52).

¹⁶⁶ MESSLING 2011, 100–101. Podrobně se provozem Pleydenwurffovy dílny zabýval Robert Suckale (SUCKALE 2009).

¹⁶⁷ VLČKOVÁ 2009, 51.

v *Nizozemí*,¹⁶⁸ dává tušit, že se někteří umělci mohli s nizozemskou uměleckou tvorbou seznámit přímo, během svých vandrovnicích cest.¹⁶⁹ Cechovní knihy dokládají celou řadu původem německých malířů, kteří působili v Nizozemí.¹⁷⁰ Žádné konkrétní dílo však s těmito jmény spojit nelze.¹⁷¹ Z Německa pocházel také Hans Memling, jeden z žáků Rogiera van der Weyden. Bez významu nebyly také importy. Značné popularity dosáhl zejména oltář s Klaněním tří králů v kostele sv. Kolumbána v Kolíně nad Rýnem (kolem 1455) od Rogiera van der Weyden. Vliv retáblu je možné vyčíst z řady děl. Jedním z příkladů je oltář z kostela sv. Jiří v Nördlingen (1462) od Friedricka Herlina.¹⁷² Jsou také dochovány jeho kresebné kopie, obsahující dokonce poznámky k barevnému provedení a výběru materiálů (kresba Hanse Burgkmaiera, Stockholm, Nationalmuseum, kolem 1500).¹⁷³ Na umělecké výměně se rostoucí měrou podílela rovněž grafika. Kontakt s Nizozemím, podle některých badatelů ale jen nepřímý, zprostředkovaný německou malbou, je přisuzován i Mistru E.S., činnému zhruba mezi lety 1445–67 v Horním Porýní.¹⁷⁴ Silně nizozemská komponenta zaznívá např. v listech Narození (L 21, L 23), Zvěstování (L 11, L 12) či v rytině Sibylly Tiburtinské (L 191).¹⁷⁵ Mistr E.S. pracoval s podněty nizozemského realismu tvůrčím způsobem, což stěžuje dohledání jejich možných východisek. Jako příklad může posloužit raná rytina Narození (L 22): zatímco postava Panny Marie je odvozována z obrazu shodného námětu od Mistra z Flémalle (Dijon, Musée des Beaux-Arts), krajinná a architektonická komponenta patrně čerpala poučení z díla Konrada Witze.¹⁷⁶

Pro úplnost je třeba zmínit, že nizozemské umění bylo živě reflektováno i v dalších střeoevropských centrech, jejichž umělecká produkce měla vliv na utváření a šíření *ars nova* na našem území. Ve Vídni zastupoval ranou fázi recepce nizozemského umění Mistr Albrechtova oltáře. Tento anonymní malíř je pojmenován podle dvojice mariánských oltářů, v nichž se nové slohové cítění projevuje zejména ve znázornění krajinného pozadí. Ve Slezsku připadla role průkopníka nizozemsky orientovaného stylu malby Mistru Vratislavského oltáře sv. Barbory (1447), který měl vstřebat vlámské podněty skrze německé, především hornorýnské (Mistr oltáře ze Staufen) a švábské umění (Lucas Moser, Hans Multscher).¹⁷⁷ Dílčí souvislosti byly shledány také s dílem Mistra Tuchnerova oltáře.¹⁷⁸ Ze stejné dílny patrně pochází také oltář pro kostel sv. Jakuba v Nise, u nějž je

¹⁶⁸ Citováno dle KÖLLERMANN, 69.

¹⁶⁹ Nizozemský pobyt je předpokládán u Lucase Mosera, Stefana Lochnera, Konrada Witze, Hanse Pleydenwurffa a dalších malířů. Např. KEMPERDICK 2011, 61–62 s odkazy na další literaturu.

¹⁷⁰ Stručný přehled podává VLČKOVÁ – VLČKOVÁ 2009, 43.

¹⁷¹ TROESCHER 1953, citováno dle FIŘT 2016, 16.

¹⁷² FIŘT 2016, 18.

¹⁷³ Publikováno v BORCHERT 2011a, kat. č. 165, 332.

¹⁷⁴ BORCHERT 2011a, kat. č. 129, 293.

¹⁷⁵ KETMANOVÁ 2010, 33.

¹⁷⁶ BORCHERT 2011a, kat. č. 129, 293.

¹⁷⁷ Podrobně se dílem Mistra Vratislavského oltáře zabýval A. S. Labuda (LABUDA 1984). Nové poznatky shrnul v předmluvě a katalogových heslech Antoni Ziembra v BORCHERT 2011a, 478, 480.

¹⁷⁸ BORCHERT 2011a, kat. č. 261, 480.

prameny doložen jako malíř Wilhelm von Oche(n), ztotožněný s Wilhelmem Kalteysen von Aachen, činným mezi léty 1464–1466 v Kladsku.¹⁷⁹

Ve fondu české deskové malby se setkáváme s prvními, skromnými ohlasy nizozemského malířství kolem poloviny 15. století, a to především ve formě záhybového systému (Assumpta z Deštné). Výběrově pracoval s prvky nové orientace autor Jindřichohradecké madony [51]. Typ madony je po stránce stylové i ikonografické odvozen ze starší tradice, představované Vyšebrodskou madonou (typ „Regina“).¹⁸⁰ Na starší umění navazují také některé výjevy z malovaného rámu obrazu (Obětování v chrámu, Seslání ducha Svatého). Zároveň zde nacházíme motivy, které předesílají příklon k nizozemsky orientovanému umění. Jako již u dřívějších děl jsou měkce vedené záhyby drapérie v určitých partiích nahrazeny ostře lomenými sklady (šat anděla ve Zvěstování [51b]). Výraznou změnou prochází v některých případech znázornění prostoru. Ve scéně Klanění tří králů [51c] jsou postavy umístěny do čelně viděné dřevěné chýše, mající svůj předobraz v grafice Mistra E.S. L 23 [37].¹⁸¹ Šířkově vyvedený přístřešek z výjevu Narození Krista [51d] má blíže ke starším vyobrazením tohoto námětu, redukcí doškové krytiny však připomene i současnou zahraniční tvorbu. Nové je připojení dřevěné konstrukce přístřešku k ruinám jakési budovy, kterýžto motiv mohl být rovněž převzat ze zmíněného listu od Mistra E.S. Velmi pokročile působí ztvárnění krajiny v pozadí tohoto výjevu, využívající vzdušné perspektivy k odlišení jednotlivých plánů a vytvoření iluze hloubky. Jakousi snahu o podrobnější vystižení prostředí interiéru můžeme vyčíst z modlitebního pultíku Panny Marie ve scéně Zvěstování. Jeho přední část tvoří poličky s knihami, z boku pak otevřená dvířka odkrývají pohled na další předměty, nacházející se uvnitř. Ve vztahu ke Svatojiřskému oltáři zaujme kompozice Smrti Panny Marie. Modlící se postava Panny Marie je zde podpírána dvojicí apoštolů, což, jak bylo zmíněno, není zdaleka běžný způsob znázornění této scény.

Výsadní postavení zaujímá v rámci našeho fondu destička se Zvěstováním ze sbírky Národní galerie Praha [54], odvolávající se na „*flémalleskní předlohu, kterou mohla být stejná scéna z Mérodského triptychhu (New York, Metropolitan Museum of Art) nebo Bruselu (Koninklijke Musea) či snad nějaký společný ztracený prototyp*“.¹⁸² Pozice i gesta rukou Panny Marie, stejně jako pojetí drapérie jejího šatu jsou nepochybně blíže bruselskému Zvěstování [53], zatímco motiv okulu nacházíme pouze u triptychu rodiny Mérodů [52]. Autor pražské malby však jeví pramalý zájem o

¹⁷⁹ BORCHERT 2011a, kat. č. 261, 480. Že se u nás v této době vyskytovala díla, mající souvislost se slezským uměleckým okruhem, dokládá např. oltář z Doudleb (kolem 1470), který spojuje tvar oltářního nástavce s nástavci z Kadaně. In: ROYT 2015, 93. Dalším příkladem jsou oltářní křídla z Roudník [49], která bývají kladena do dílenského okruhu Mistra Svatojiřského oltáře (BÁRTLOVÁ 2005) a u nichž byla shledána afinita k vratslavské tvorbě (křídlo oltářního retáblu z Lehnice, oltář rodiny Prockendorfů z kostela sv. Alžběty ve Vratislavi). Všechna díla mají společné východisko v dřevorezu s martyriem sv. Šebestiána [50] z Washingtonu (National Gallery of Art, Rosenwald Collection). In: ROYT 2015, 110.

¹⁸⁰ KOŘÁN 1989. Jindřichohradecká madona se od daného ikonografického typu odlišuje tím, že je zobrazena prostovlasá.

¹⁸¹ Souvislosti s grafickou předlohou si povšiml již J. Pešina (PEŠINA 1940, 34–35).

¹⁸² FIŘT 2016, 34.

vystižení materiálnosti znázorněných předmětů a barva mu slouží „*jen ke kolorujícímu účelu*.“¹⁸³ Předměty také postrádají symbolickou rovinu, tak třeba chybí na opěradle lavice lvi prezentující Pannu Marii jako trůn Šalamounův, nebo symboly Mariiny čistoty (nádoba na vodu s bílým ručníkem, lilie). Značné zjednodušení kompozice i obohacení o prvky, které ve flémalleských Zvěstováních nenajdeme (valená klenba zdobená hvězdami, holubice Ducha svatého doprovázená Ježíškem s křížem) značí, že malba nevycházela z nizozemských předloh přímo. Zatímco dříve bylo možné východisko hledáno především mezi grafickými předlohami typu Zvěstování (L 9) od Mistra nápisových pásek, recentní bádání si všímá spojitosti s reliéfy z hlíny a papírmašé, které vznikaly kolem poloviny 15. století v severním Nizozemí a Porýní-Vestfálsku.¹⁸⁴ Blízké jsou zejména reliéfy z Krefeldu [55] a Magdeburku [56]. Krefeldský reliéf se odlišuje v zobrazení předmětů na stole, které odpovídají nizozemským vzorům, a také tvar nohy stolu se liší – v pražské verzi vychází z malby předchozího století.¹⁸⁵ Stejně tak nenacházíme na pražském Zvěstování v ruce anděla žezlo, ale drží pouze samotnou nápisovou pásku. Na reliéfu z Krefeldu také chybí holubice Ducha svatého s Ježíškem, s nímž se ale setkáme na reliéfu z Magdeburku. Z naznačeného výčtu je patrné, že mezi díly nepanuje úplná shoda a vyloučit tak nelze ani jinou formu předlohy.¹⁸⁶ Jasno není ani v otázce původní provenience díla. Jeho nejstarší známou lokaci představuje Nostická sbírka, kam byla malba zakoupena roku 1805.¹⁸⁷ Odsud pak desku roku 1922 získal Richard Moravetz.¹⁸⁸ Pro český původ dle některých badatelů mluví obličejová typika, blízká jihočeské malbě okolo roku 1450 (skupina kolem Assumpty z Deštné).¹⁸⁹ Vyskytují se však také názory, že deska nevykazuje k české deskové malbě těsnější vazby a jedná se spíše o import z oblasti Porýní-Vestfálska.¹⁹⁰ Jasno do otázky nevneslo ani studium podkresby, která „*v hlavních rysech odpovídá dobovým zvyklostem (charakter linie, úsporná šrafura v místě hlubokého stínu, nasazení očí obloučkem, minimální kresebný rozvrh druhého plánu)*.“¹⁹¹ Zajímavé je zjištění, že podkresba v některých případech tlumočila nizozemské vzory věrněji než výsledná malba. V podkresbě například čelo anděla nekryly kadeře a okenice byly tvořené vertikálně sesazenými prkny.¹⁹²

Mistr Svatojiřského oltáře se od předchozích příkladů odlišuje mírou recepce nizozemských inovací, které však autor tvůrčím způsobem přetváří a přizpůsobuje svému naturelu. I když mnohdy vychází z grafických předloh, pouze v případě desek se sveticemi z Litoměřic lze hovořit o závislosti

¹⁸³ FIŘT 2008, 23.

¹⁸⁴ VLČKOVÁ 2009, 58–59; BORCHERT 2011a, kat. č. 259, 471; DÁŇOVÁ/CHLUMSKÁ 2017, 196.

¹⁸⁵ VLČKOVÁ 2009, 59.

¹⁸⁶ Popularita kompozice flémalleského Zvěstování, které bylo variováno v celé řadě médií, mohla souviset s funkcí těchto děl jakožto devočních obrazů, vyjadřujících přání o narození dítěte. In: VLČKOVÁ 2009, 65–66.

¹⁸⁷ DÁŇOVÁ/CHLUMSKÁ 2017, 196.

¹⁸⁸ VLČKOVÁ 2009, 58.

¹⁸⁹ Např. VANĚK 2005.

¹⁹⁰ BÁRTLOVÁ 2001, 398; VLČKOVÁ 2009, 63–66.

¹⁹¹ DÁŇOVÁ/CHLUMSKÁ 2017, 199.

¹⁹² *ibid.*

na nich. Přímou konfrontaci s nizozemskými díly u pražského malíře patrně předpokládat nelze. Právě grafika představovala jeden ze způsobů, jakým se jeho tvorba obohacovala o pokročilé prvky. Jako příklad lze uvést scénu Zápasu sv. Jiří s drakem ze Svatojiříského oltáře, která v jednotlivostech i celkové kompozici pravděpodobně vychází ze zpracování tohoto ikonografického námětu Mistrem E.S. Dochována je trojice grafik, v nichž se hornorýnský rytec tématu Zápasu sv. Jiří s drakem věnoval. Nejstarší varianta (L 144) [10], datovaná do 50. let 15. století, je šířkového formátu, zatímco následující verze (L 145 a L 146) [5, 6], pocházející z let 60., jsou situovány na výšku. List L 144 vychází z hornorýnské tradice. Sv. Jiří zde sesedl z koně a chystá se drakovi, v jehož krku vězí špice zlomeného kopí, zasadit mečem poslední ránu. Vyobrazení bývá srovnáváno s malbou téhož námětu na tzv. Tempelhofském oltáři z Bergheimu (dnes v Unterlinden Museum v Colmaru) od štrasburského malíře Josta Hallera [11]. Podobné kompoziční schéma nacházíme také v grafikách Mistra Kalvárie (L 6) a Mistra hracích karet (L 35).¹⁹³ U dvojice mladších grafik, vzniklých pravděpodobně krátce po sobě, dochází ke změně v pojetí sv. Jiří, který je zobrazen na koni a s napřaženým kopím. Velmi blízké řešení použil v obraze Zápasu sv. Jiří s drakem Rogier van der Weyden [9] (kolem 1435), podobné pak o něco později neznámý hornorýnský umělec [8] (München, Alte Pinakothek, kolem roku 1460). Společným východiskem děl mohla být nedochovaná malba se sv. Jiřím od Jana van Eycka, známá z popisu pocházejícího z 16. století.¹⁹⁴ Ve zpracování námětu Mistrem E.S. lze tedy pozorovat posun od tradičněji pojaté kompozice směrem k nizozemsky orientovanému řešení. Svatojiříský mistr se mohl při práci opírat o některou z těchto grafik, blízký je zejména list L 146. Roli ale zřejmě hrály také další předlohy, jak by naznačoval motiv koníčka [46], na který upozorňuje Vlčková a který se opakuje také v krajině scény Narození Thunovského oltáře [45].¹⁹⁵ Tento motiv, vyskytující se v dílech rogierovského okruhu [44], u Mistra E.S. nenajdeme. Nechybí ale na zmíněných malbách Zápasu sv. Jiří od Rogiera van der Weyden a anonymního hornorýnského malíře, a setkáme se s ním také na Löffelholzkém oltáři [7].

S do hloubky odstupňovanou krajinou Zápasu sv. Jiří s drakem se do té doby v české deskové malbě nesetkáme. Ale i v rámci oltáře jde o osamocený výkon. Další scény křídel (Navštívení, Klanění tří králů) jsou rovněž zasazeny do exteriéru, naznačeného pouze prostřednictvím travnatého pažitů. Jakákoli snaha o bližší charakterizaci prostředí chybí také ve výjevu Zvěstování. „Vyprázdňenost“ prostoru čerpá z odkazu druhé generace nizozemských realistů, především Dirka Boutse.¹⁹⁶ Patrná je tato filiace také z vyobrazení na křídlech Svatobarborského a Thunovského oltáře, v nichž jsou postavy umístěny do jasně definovaného prostředí. Srovnáme-li malby Thunovského oltáře s triptychem se scénami ze života Panny Marie od Boutse (Museo del Prado, kolem 1445), ukáže se tato afinita zcela jasně. V případě Zvěstování [30, 32] je blízké rozvržení kompozice, obličejová typika

¹⁹³ BORCHERT 2011a, kat. č. 135–136, 300–301.

¹⁹⁴ *ibid.*

¹⁹⁵ VLČKOVÁ 2009, 87.

¹⁹⁶ BÁRTOVÁ 2005, 432.

a také pojetí šatu Panny Marie s cípem pláště obtočeným kolem těla. Pražský malíř se pravděpodobně seznámil s tímto uspořádáním skrze grafickou předlohu. Zvěstování mohla posloužit jako zdroj inspirace rytina L 10 od Mistra E. S. [31] nebo práce jí podobná. Stejně jako ve zmíněné nizozemské malbě se zde setkáváme s motivem pláště obtočeného kolem těla Panna Marie. Vyobrazení Panny Marie v grafickém listu však pražskému obrazu odpovídá i co se týče gest rukou. Oběma dílům je také společný motiv čtecího pultíku s iluzivně pootevřenými bočními dvířky s bohatým kováním. Nacházíme zde také prvky, které jsou nizozemskému předobrazu cizí, jako svatozář kolem hlavy Panny Marie, paprsky pronikající otevřeným oknem či nápisová páska obmotávající žezlo v ruce anděla. Dochází tak ke stejnému posunu jako v případě desky se Zvěstováním z NG. Také další výjevy Thunovského oltáře ukazují, že prvky nizozemské orientace byly pravděpodobně zprostředkovány grafickým médiem. Hluboká krajina, do níž začali franko-vlámští malíři umisťovat scénu Navštívení [33], nachází obdobu v četných znázorněních tohoto námětu Mistrem E.S. (listy L 17, L 16, L 15, L 14). Z nich můžeme odvodit jak roušku halící hlavu Panny Marie, tak vzájemné propojení postav pomocí doteků rukou. Určitou analogii opevněného města na pozadí pražského výjevu [35] pak představuje architektura z rytiny L 17 [34]. Srovnání grafiky Narození (L 23) Mistra E.S. [37] a scény téhož námětu ze zmíněného triptychu od Dirka Boutse [36] ukazuje, jakým způsobem hornorýnský umělec transformoval nizozemské předlohy. V základním rozvrhu kompozice jsou si obě díla blízká – vychází z trojice adorujících andělů, umístěných při levém dolním okraji výjevu, na něž po diagonále navazují postavy Panny Marie a sv. Josefa, který je posunut lehce do pozadí. V obou případech jsou také postavy situovány do dřevěné, průčelně viděné chýše, jejíž zadní stěnu tvoří ruiny zdiva, skrze něž se otevírá pohled na krajinu s městem na obzoru. Zároveň mezi díly nacházíme celou řadu rozdílů, které činí grafiku do značné míry samostatným a tvůrčím výtvozem. Blízké pojetí chýše, sv. Josefa a anděla v popředí dává tušit, že rytiny L 23 bylo použito jako inspirace pro Narození Thunovského oltáře [38]. Diagonála je však opuštěna ve prospěch sevřenější kompozice, čímž se malba přibližuje pojetí daného námětu v dílně Hanse Pleydenwurffa (např. oltářní křídlo z Fränkische Galerie v Kronachu, 1456).¹⁹⁷ U Svatobarborského triptychu se nepodařilo s větší mírou jistoty práci grafickými předlohami doložit. Navzdory podobnosti mezi scénami Thunovského a Svatobarborského oltáře obsahují výjevy kutnohorského oltáře motivy, kterými se zmiňovaným grafickým a potažmo i nizozemským vzorům vzdaluje. Jako příklad lze uvést scénu Navštívení, která je netradičně umístěna do interiéru. Pro postavu sv. Josefa ze scény Narození nacházíme určitou paralelu u oltáře Marcuse Landauera [40] (Germanisches Nationalmuseum, kolem 1460),¹⁹⁸ jenž pochází s okruhu Hanse Pleydenwurffa. Shoduje se pozice postav i jejich odění, skládající se z růžovo-červeného spodního šatu a červeného pláště s modrou kapucí, přičemž lem pláště je přehrnut přes rameno a ukazuje tak zelenou podšívku. Také z profilu zachycené tváře postav jsou si blízké – obě představují typ starce s prošedivělým vlasem a vousem. U kutnohorské malby však tříčtvrteční natočení těla postavy, která

¹⁹⁷ SUCKALE 2009, 1. díl, 127–134.

¹⁹⁸ *ibid.*, 159.

byla posunuta lehce do pozadí, nepůsobí zcela organicky. Použitím odlišné předlohy by se snad dalo také vysvětlit rozdílné pojetí sv. Josefa ve scéně Zasnoubení, kde je zobrazen jako muž ve středních letech.

Otázkou zůstává také východisko ikonografie středového obrazu Madony mezi světlicemi [24, 25]. Původem tohoto ikonografického typu se podrobně zabýval Jaroslav Pešina.¹⁹⁹ Výskyt znázornění Panny Marie mezi světlicemi považoval za vzácný jak v českém, tak i středoevropském fondu. Počátky motivu našel ve Francii a Porýní, odkud se měl na začátku 15. století rozšířit do Nizozemí, kde zpopularizoval. Výjev byl často spjat s námětem Panny Marie v Rajské zahradě. Souvisel také či se kryl se zobrazením označovaným jako „*virgo inter virgines*“ a Mystickým zasnoubením sv. Kateřiny.²⁰⁰ Tak je tomu i u Memlingova diptychu Jana du Cellier (Louvre) [29], se kterým srovnával Svatobarborský triptych již Karel Chytil.²⁰¹ Panna Marie je zde obklopena šestí světlic, přičemž sv. Kateřině, při levém dolním okraji, navléká Ježíšek prsten. Postavy sedí v zahradě, na kterou v pozadí navazuje do hloubky vyvinutá krajina. Původ ústředního obrazu Svatobarborského a Thunovského oltáře však není odvozován z nizozemských předloh, ale ze staršího zpracování tohoto námětu, jak se s ním setkáváme v první polovině 15. století v rámci kolínské školy (Starší mistr svatého Příbuzenství [27], Mistr roušky sv. Veroniky).²⁰² Pešina předpokládal, že autor poznal tyto předlohy pouze nepřímou. Zprostředkovatelskou roli mohla hrát grafika²⁰³ nebo norimberská tvorba, kde představuje nejbližší analogii Mystické zasnoubení sv. Kateřiny z kostela sv. Kříže. Později Pešina svůj názor korigoval a navrhl, že „*porýnský vliv pronikl do dílny přímější, dosud nezjištěnou cestou, a to (...) zásluhou (...) některého mladšího spolupracovníka, který se dostal do styku s touto západní oblastí a vnesl do dílny novou, hlavní mistru v podstatě cizí lyrickou notu.*“²⁰⁴

Ohlas nizozemského malířství se projevuje také v realistickém znázornění některých mužských tváří Svatojiřského oltáře, a to zejména v ústřední scéně Smrti Panny Marie [15]. Zmínit lze apoštola rozdmýchávajícího kadidelnici s tvářemi nadmutými vzduchem, a především pak apoštola čtoucího v knize pomocí nasazeného skřipce, jehož tvář brázdí hluboké vrásky. Mistr Svatojiřského oltáře se mohl s daným znázorněním seznámit u Mistra Tucherova oltáře. Předobraz obou postav můžeme nalézt na desce se Smrtí Panny Marie ze Spišského Štvrtku [13] a související kresbě z Erlagen. Oba motivy jsou ale jistě staršího původu, jak ukazuje hlavní výjev Blankenberšského oltáře (Münster, Westfälisches Landesmuseum, 1422–30) z okruhu Konrada von Soest. Nizozemským realismem je patrně inspirována i snaha zachytit materiálovou texturu a strukturu předmětů, látky a různých kostýmních prvků, např. kožešinového lemu pláště, sepnutého u pasu sponou u klečícího

¹⁹⁹ PEŠINA 1940, 68–71.

²⁰⁰ KLÍPA 2002, 85.

²⁰¹ CHYTEL 1906, 132.

²⁰² VLČKOVÁ 2009, 85.

²⁰³ Znázornění Madony mezi světlicemi nacházíme např. u Mistra berlínské pašije (L 37).

²⁰⁴ PEŠINA 1967, 229–230.

krále z výjevu Klanění Svatojiřského oltáře. Nejdále jde v tomto ohledu zátiší ze scény Zvěstování Thunovského triptychu [32]. Perspektivně chybně znázorněná dřevěná skříň nese ve své horní části skleněnou konvici, dvouramenný svícen, zavřené pouzdro a knihu, od níž se odvíjí svitek. U všech vyobrazených předmětů je pak důsledně užit vržený stín, „*který je přesně vázán obrysem tvarů, zatímco jinak v obrazech svého oltáře [malíř] tento poznatek – vymoženost první generace nizozemských malířů – neuplatňuje.*“²⁰⁵ Předobrazem zátiší mohl být výjev Vidění sv. Augustina Tucherova oltáře. Předměty zobrazené na pražském obraze však v této době již patřily k běžnému repertoáru a vzhledem k jejich povšechnému provedení nelze jejich původ blíže určit.

²⁰⁵ PEŠINA 1960, 8.

Závěr

Význam anonymního umělce, pomocně označeného jako Mistr Svatojiřského oltáře, spočívá v seznámení našich zemí s pozdně gotickým slohovým názorem, který čerpá poučení z druhé generace nizozemských malířů. Přesto působí jeho dílo, porovnáme-li jej se soudobou tvorbou v jiných středoevropských centrech, poněkud konzervativně. Výjevy Svatojiřského oltáře charakterizuje nezáměr o problematiku prostoru. Prostředí scén i komparz jsou redukovány na minimum a opomíjí i prvky pro dané znázornění tradiční, jako např. chlév ve výjevu Klanění tří králů. Výjimku tvoří malba Zápasu sv. Jiří s drakem umístěná do krajiny rozvinuté v několika plánech. Jednotlivé prvky krajiny jsou však konvenční a ukazují jen málo ze snahy vlámských malířů o věrné zachycení krajinného rámce. Další dílenské práce jdou v tomto ohledu dále a na Svatobarborském a Thunovském oltáři již najdeme krajinu, která se otevírá pohledem do modrého nebe.

Jak bylo v práci zmíněno, v souboru děl Mistra Svatojiřského oltáře se vyskytují i další motivy, které vděčí za svůj původ nizozemskému malířství. Nic však nesvědčí pro domněnku, že by pražský malíř znal nizozemské umění z autopsie. Cílem předkládané práce bylo přispět dílčím způsobem k osvětlení otázky, jakým způsobem mohlo docházet k šíření nizozemsky orientovaného stylu malby a to právě na příkladu Mistra Svatojiřského oltáře. Je zřejmé, že řada těchto motivů mohla do díla Svatojiřského mistra proniknout prostřednictvím grafických předloh. Na základně četných podobností lze předpokládat, že znal grafiky Mistra E. S. a Martina Schongauera, a zřejmě také dalších grafiků (např. Israhela van Meckenem). Právě z rytin Mistra E. S. mohl vyvodit svůj názor na utváření prostoru, jak by značily listy s výjevy Zápasu sv. Jiří s drakem (L 145 a L 146), Narození (L 23) či Navštívení (zejména L 17). Podnětně jistě také působilo norimberské školení malíře. Ranou vrstvou recepce nizozemského realismu reprezentoval v Norimberku Mistr Tucherova oltáře. Už z této vrstvy, konkrétně ze scény Vidění sv. Augustina, kterou nalezneme na Tucherově oltáři, je možné odvodit zátiší z pozadí výjevu Zvěstování Thunovského triptychu. Na Svatojiřského mistra ale zapůsobila také mladší generace norimberských malířů. Stylová proměna je spojena až se jménem Hanse Pleydenwurffa, který do Norimberku přinesl silně rogierovsko-boutsovsky orientovaný styl malby. Pleydenwurffova dílna svým významem dalece přesahovala hranice města a právě jejím působením mohlo být dílo pražského malíře obohaceno o prvky nizozemské provenience. Dokladem by podle mého názoru mohla být scéna Zvěstování ze Svatobarborského oltáře, jež má v jednotlivostech i celkové kompozici blízko ke zpracování téhož námětu v dílně Hanse Pleydenwurffa, které zase navazuje na starší nizozemské vzory.

Dílu Mistra Svatojiřského oltáře, ačkoli představuje jen poněkud skrovný ohlas dobově nejprogresivnějších tendencí, přesto nejde odepřít kvalitu, zejména co se týče barevného pojetí. Spolu s rovněž nizozemsky orientovanou tzv. Puchnerovou archou (1482) tak stojí na počátku rozmachu českého malířství v poslední třetině 15. století.

Seznam použité literatury a pramenů

BÁRTLOVÁ 2001 — Milena BÁRTLOVÁ: Poctivé obrazy. Praha 2001

BÁRTLOVÁ 2002 — Milena BÁRTLOVÁ: Panel Painting in Bohemia during the Last Third of the Fifteenth Century. The Question of Continuity. In: Dietmar POPP / Robert SUCKALE (eds.): Die Jagiellonen. Kunst und Kultur einer europäischen Dynastie an der Wende zur Neuzeit. Norimberk 2002, 245–250

BÁRTLOVÁ 2005 — Milena BÁRTLOVÁ: „Upálení sv. Jana Husa“ na malovaných křídlech utrakvistického oltáře z Roudník. In: Umění LIII, 2005, 427–443

BÁRTLOVÁ 2006 — Milena BÁRTLOVÁ: Modus humilis. Záhada malířského stylu tzv. krakovské školy. In: Dušan BURAN (ed): Ročenka Slovenskej národnej galérie v Bratislave. Galéria 2004–2005, Bratislava 2006, 167–179

BORCHERT 2011a — Till-Holger BORCHERT (ed.): Van Eyck to Dürer: The Influence of Early Netherlandish Painting on European Art. 1430-1530. Katalog výstavy Groeningemuseum, Brugge 29. 10. 2010 – 30. 1. 2011. Londýn 2011

BORCHERT 2011b — Till-Holger BORCHERT: The reinvention of painting: notes on panel painting at the time of the Van Eyck brothers. In: BORCHERT 2011a, 18–33

CIBULKA 1929 — Josef CIBULKA: Korunovaná Assumpta na půlměsíci. Příspěvek k české ikonografii XIV. – XVI. století. In: Sborník k sedmdesátým narozeninám Karla B. Mádla, Praha 1929, 80–127

ČORNEJ 2014 — Petr ČORNEJ: Království dvojího lidu (1437–1485). In: Pavlína CERMANOVÁ / Robert NOVOTNÝ / Pavel SOUKUP (ed.): Husitské století. Praha 2014, 549–585

DÁŇOVÁ/CHLUMSKÁ 2017 — Helena DÁŇOVÁ / Štěpánka CHLUMSKÁ (eds.): Očím skryté. Průzkum podkreseb na deskových malbách 14.–16. století ze sbírek Národní galerie v Praze. Praha 2017

FAJT/HOMOLKA 1995 — Jiří FAJT / Jaromír HOMOLKA: Gotika v západních Čechách (1230-1530) (kat. výst.). Praha 1995

FIŘT 2008 — Jan FIŘT: Archa velmistra Puchnera a vlivy nizozemského realismu na pozdně gotickou deskovou malbu v Čechách (diplomová práce na Filosofické fakultě Univerzity Karlovy). Praha 2008

FIŘT 2016 — Jan FIŘT: Recepce nizozemského realismu v pozdně gotické deskové malbě v Čechách (disertační práce na Filosofické fakultě Univerzity Karlovy). Praha 2016

- FLOR 2008 — Ingrid FLOR: Das letzte Gebet Mariae - eine Prager Bild-Invention. In: Markéta JAROŠOVÁ / Jiří KUTHAN / Stefan SCHOLZ (eds.): Prag und die grossen Kulturzentren Europas in der Zeit der Luxemburger (1310-1437). Praha 2008, 733–750
- FRIEDLÄNDER 1901 — Max J. FRIEDLÄNDER: Hans Multschers Altar von 1437. In: Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen, Berlin 1901, 253–256
- GADOMSKI 1981 – Jerzy GADOMSKI: Gotyckie malarstwo tablicowe Małopolski 1420–1470. Varšava 1981
- GADOMSKI 1988 – Jerzy GADOMSKI: Gotyckie malarstwo tablicowe Małopolski 1460–1500. Varšava 1988
- GALLAGHER 1996 – Michael GALLAGHER: The Passion Scenes of the "Wurzacher Altar", Restoration and Painting Technique Interim Report. In: Jahrbuch der Berliner Museen 38, 1996, 201–213
- HEJZLAROVÁ 2010 — Lenka HEJZLAROVÁ: Svatojiřský oltář. Pokus o nový pohled (bakalářská práce na Filozofické fakultě Masarykovy univerzity v Brně). Brno 2010
- HIPFINGER 2012 — Sandra HIPFINGER: Studien zu Conrad Laibs Pettauer Altar (Diplomová práce na Universität Wien, Historisch-Kulturwissenschaftliche Fakultät). Vídeň 2012
- HIRT 1830 – Aloys HIRT: Kunstbemerkungen auf einer Reise über Wittenberg und Meissen, nach Dresden und Prag. Berlin 1830
- CHYTIL 1906 — Karel CHYTIL: Malířstvo pražské XV. a XVI. věku a jeho cechovní kniha staroměstská z let 1490–1582. Praha 1906
- CHYTIL 1918 — Karel CHYTIL: Tabulové obrazy ve sbírkách Zemského muzea. In: Památky archeologické XXX, 1918, 16–26, 93–101, 182–190
- KADLEC 1991 — Jaroslav KADLEC: Přehled českých církevních dějin 1, Praha 1991
- KALINA/KYZOUROVÁ 1993 — Pavel KALINA / Ivana KYZOUROVÁ: Strahovská obrazárna. Od gotiky k romantismu. Praha 1993
- KEMPERDICK 2011 — Stephan KEMPERDICK: The first generation. In: BORCHERT 2011a, 54–67
- KESNER 1984 — Ladislav KESNER: Národní galerie v Praze. Praha 1984
- KETMANOVÁ 2010 — Kristina KETMANOVÁ: Grafické předlohy v českém pozdně gotickém umění (diplomová práce na Filozofické fakultě Masarykovy univerzity v Brně). Brno 2010

- KLÍPA 2001 — Jan KLÍPA: Místo litoměřických destiček se svčticemi v produkci dílny Mistra Svatojiřského oltáře. In: Jaromír HOMOLKA / Michaela HRUBÁ / Petr HRUBÝ / Michaela OTTOVÁ (eds.): Ústecký sborník historický. Gotické umění a jeho historické souvislosti I. Ústí nad Labem 2001, 361–373
- KLÍPA 2002 — Jan KLÍPA: Mistr svatojiřského oltáře. Jeho místo v české deskové malbě poslední třetiny 15. století (diplomová práce na Filosofické fakultě Univerzity Karlovy). Praha 2002
- KLÍPA 2004 — Jan KLÍPA: Kadaňské nástavce – práce dílny Mistra Svatojiřského oltáře. In: Jaromír HOMOLKA / Petr HRUBÝ / Michaela HRUBÁ / Michaela OTTOVÁ (eds.): Ústecký sborník historický 2003/I. Gotické umění a jeho historické souvislosti II. Ústí nad Labem 2004, 335–343
- KLÍPA/OTTOVÁ 2015 — Jan KLÍPA / Michaela OTTOVÁ (eds.): Bez hranic. Umění v Krušnohoří mezi gotikou a renesancí. Praha 2015
- KOŘÁN 1989 — Ivo KOŘÁN: Život našich gotických madon. In: Umění XXXVII, 1989, 193–220
- KÖLLERMANN 2011 — Antje-Fee KÖLLERMANN: Model sof appropriation. The reception of the art of Rogier van der Weyden in Germany. In: BORCHERT 2011a, 68–81
- KRAMÁŘ 1936 — Vincenc KRAMÁŘ: Stručný průvodce Obrazárnou Společnosti vlasteneckých přátel umění v Čechách. Praha 1936
- KRAMÁŘ 1936/1937 — Vincenc KRAMÁŘ: Smrt Panny Marie ve Spišském Štvrtku. In: Život XV, 1936/1937, 218–221
- KROPÁČEK 1983 — Jiří KROPÁČEK: Malířství. In: Emanuel POCHE (ed.): Praha středověká. Mezi pozdní gotikou a renesancí. Praha 1983, 493–641
- KUTAL 1972 — Albert KUTAL: České gotické umění. Praha 1972
- LABUDA 1984 — Adam Stanisław LABUDA: Wrocławski ołtarz św. Barbory i jego tery. Studium o malarstwie śląskim połowy XV wieku, Poznań 1984
- LEEUWENBERG 1965 — Jaap LEEUWENBERG: Die Ausstrahlung Utrechter Tonplastik. In: Martin KURT et al. (eds.): Studien zur Geschichte der europäischen Plastik. Festschrift Theodor Müller zum 19. April 1965. München 1965, 151–166
- LEHRS 1908–1934 — Max LEHRS: Geschichte und kritischer Katalog des deutschen, niederländischen und französischen Kupferstichs im XV. Jahrhundert, sv. I.–IX., Vídeň 1908–1934
- LUDORFF 1911 — Albert LUDORFF: Die Bau- und Kunstdenkmäler von Westfalen. Bd. 34. Kreis Altena. Münster 1911

- MACEK 2001 — Josef MACEK: Jagellonský věk v českých zemích (díl 1.), Praha 2001
- MATĚJČEK 1931 — Antonín MATĚJČEK: Malířství. In: Zdeněk WIRTH (ed.): Dějepis výtvarného umění v Čechách. Praha 1931, 240–379
- MESSLING 2011 — Guido MESSLING: Drawing in Germany from van Eyck to Dürer. In: BORCHERT 2011a, 94–103
- OPITZ 1928 — Josef OPITZ: Gotische Malerei und Plastik Nordwestböhmens. Katalog der Ausstellung in Brüx – Komotau. Brüx/Komotau 1928
- OPITZ 1930 — Josef OPITZ: Gotické malířství a plastika severozápadních Čech. Z německého rukopisu přeložil Antonín Matějček. Praha 1930
- PANOFSKY 1953 — Erwin PANOFSKY: Early netherlandish painting. its origins and character. Cambridge 1953
- PATAŁA 2016 — Agnieszka PATAŁA: Between “Silesiae metropolim” and “Quasi centrum Europae”: The mobility of Breslau and Nuremberg artists in the 15th and 16th centuries. In: Kunsttexte.de, Ostblick 3, 2016, <http://edoc.hu-berlin.de/18452/8227>, vyhledáno 1.7.2019
- PAZDERKOVÁ 2014 — Jitka PAZDERKOVÁ: Zobrazení Smrti Panny Marie v umění českého středověku (bakalářská práce na Univerzitě Palackého v Olomouci). Olomouc 2014
- PEŠINA 1940 — Jaroslav PEŠINA: Pozdně gotické deskové malířství v Čechách. Praha 1940
- PEŠINA 1950 — Jaroslav PEŠINA: Česká malba pozdní gotiky a renesance. Praha 1950
- PEŠINA 1953 — Jaroslav PEŠINA: Obraz hradní kaple Švihovské a začátky české krajinomalby. In: Umění I, 1953, 93–105
- PEŠINA/HAMSÍK 1954 — Jaroslav PEŠINA / Mojmir HAMSÍK: Triptych monogramisty I. V. M. Příspěvek k studiu problematiky českého malířství 15. století. In: Umění II, 1954, 21–45
- PEŠINA 1958 — Jaroslav PEŠINA: K činnosti dílny Mistra Svatojiřského oltáře. In: Umění VI, 1958, 158–166
- PEŠINA 1967 — Jaroslav PEŠINA: Paralipomena k dějinám českého malířství pozdní gotiky a renesance. In: Umění XV, 1967, 218–252, 325–367
- PEŠINA 1984 — Jaroslav PEŠINA: Desková malba. In: Dějiny českého výtvarného umění I/2, Praha 1984, 579–596

- PEŠINA 1985 — Jaroslav PEŠINA: Desková malba. In: Jaromír HOMOLKA / Josef KRÁSA / Václav MENCL / Jaroslav PEŠINA / Josef PETRÁŇ: Pozdně gotické umění v Čechách /1471–1526/. 2., rozšířené vydání, Praha 1985, 318–386
- ROUSSEAU 1957 — Theodore ROUSSEAU, ml.: The Merode Altarpiece. In: The Metropolitan Museum of Art Bulletin, vol. 16, no. 4, 1957, 117–129
- ROYT 2015 — Jan ROYT: Gotické deskové malířství v severozápadních a severních Čechách 1340–1550. Praha 2015
- STRIEDER 1993 — Peter STRIEDER: Tafelmalerei in Nürnberg 1350–1550. Königstein im Taunus 1993
- SUCKALE 2009 — Robert SUCKALE: Die Erneuerung der Malkunst vor Dürer, 2 Bände. Petersberg 2009
- TÖRÖK 1973 — Gyöngyi TÖRÖK: Die Ikonographie des letzten Gebetes Mariä. In: Acta historiae atrium Academiae scientiarum Hungaricae XIX, 1973, 151–205
- TROESCHER 1953 — Georg TROESCHER: Kunst- und Künstlerwanderungen in Mitteleuropa 800–1800 I. Deutsche Kunst und Künstler in der französischen und in der niederländischen Kunst. Baden-Baden 1953
- VACKOVÁ 2005 — Jarmila VACKOVÁ: Van Eyck. Praha 2005
- VANĚK 2005 — Martin VANĚK: Jindřichohradecká madona. Příspěvek k pozdně gotickému deskovému malířství v jižních Čechách. In: Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity, řada uměnovědná (F), ročník LIV, č. 49, 2005, 7–26
- VLČKOVÁ 2009 — Jitka VLČKOVÁ: Praha a Nizozemí ve druhé polovině 15. století (disertační práce na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy). Praha 2009
- VYBÍRAL 2015 — Zdeněk VYBÍRAL (ed.): Jan Hus 1415-2015. Tábor 2015
- WOCEL 1859 — Jan Erazim WOCEL: Chrám sv. Barbory v Kutné Hoře. In: Památky archeologické a místopisné, 1859, 81–86, 111–124

Seznam vyobrazení

1. Mistr Svatojiřského oltáře: Svatojiřský oltář, otevřený, kolem 1470, tempera, lipové dřevo potažené plátnem, 192,5 x 114 cm (střed), 192,5 x 56,5 cm (křídla). Národní galerie v Praze. Převzato z:
[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Olt%C3%A1%C5%99_svatoji%C5%99sk%C3%BD_\(kolem_1470\),_N%C3%A1rodn%C3%AD_galerie_v_Praze.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Olt%C3%A1%C5%99_svatoji%C5%99sk%C3%BD_(kolem_1470),_N%C3%A1rodn%C3%AD_galerie_v_Praze.jpg), vyhledáno 30.6.2019
2. Mistr Svatojiřského oltáře: Svatojiřský oltář, detail střední desky se Smrtí Panny Marie (IR reflektografie). Převzato z: DÁŇOVÁ/CHLUMSKÁ 2017, 213
3. Mistr Svatojiřského oltáře: Svatojiřský oltář, vnější strany křídel. Převzato z: DÁŇOVÁ/CHLUMSKÁ 2017, 212
4. Mistr Svatojiřského oltáře: Svatojiřský oltář, detail vnitřní strany levého (z pohledu diváka) pohyblivého křídla se scénou Zápasu sv. Jiří s drakem. Převzato z:
https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/0/07/St_George_and_the_Dragon-altar_wing-NG-Praha.jpg, vyhledáno 30.6.2019
5. Mistr E. S.: Zápas sv. Jiří s drakem (L 145), 60. léta 15. století, rytina, 15,3 x 11 cm. Vídeň, Grafische Sammlung Albertina. Převzato z:
<https://i.pinimg.com/originals/76/a6/7b/76a67b79e1749f3088f7459be99019bc.jpg>, vyhledáno 30.6.2019
6. Mistr E. S.: Zápas sv. Jiří s drakem (L 146), 60. léta 15. století, rytina, 16,4 x 11,1 cm. Drážďany, Staatliche Kunstsammlungen, Kupferstich-Kabinett. Převzato z: <https://skd-online-collection.skd.museum/Details/Index/960045>, vyhledáno 30. 6. 2019
7. Mistr Löffelholzského oltáře: Löffelholzský oltář, Zápas sv. Jiří, detail (z pohledu diváka) pravého vnějšího křídla, 1462–1464. Kostel sv. Sebalda v Norimberku. Převzato z: STRIEDER 1993, 196
8. Anonymní hornorýnský malíř: Zápas sv. Jiří s drakem, kolem 1460, 47 x 39 cm. Mnichov, Alte Pinakothek. Převzato z: <https://www.sammlung.pinakothek.de/en/artist/oberrheinisch-um-1460/der-hl-georg-mit-dem-drachen>, vyhledáno 30.6.2019
9. Rogier van der Weyden: Zápas sv. Jiří s drakem, kolem 1435, 15,2 x 11,8 (deska). Washington, National Gallery of Art. Převzato z: <https://www.nga.gov/collection/art-object-page.50662.html>, vyhledáno 30.6.2019
10. Mistr E. S.: Zápas sv. Jiří s drakem (L 144), 50. léta 15. století, mědiryt, 11,3 x 14,8 cm. Drážďany, Staatliche Kunstsammlungen, Kupferstich-Kabinett. Převzato z: <https://skd-online-collection.skd.museum/Details/Index/960045>, vyhledáno 30.6.2019
11. Jost Haller: Tempelhofský oltář, detail, scéna Zápasu sv. Jiří s drakem, kolem 1445. Colmar, Unterlinden Museum. Převzato z: https://wikividly.com/wiki/Jost_Haller, vyhledáno 30.6.2019

12. Mistr Svatojiřského oltáře: Oltářní nástavce kadaňské, 70. léta 15. století, tempera na dřevěné desce, 69 x 67 cm (sv. Václav / anděl), 69 x 66 cm (okřídlený býk), 48 x 46 cm (sv. Vít / orel), 47,5 x 47 cm (okřídlený lev). Národní galerie v Praze. Převzato z: KLÍPA/OTTOVÁ 2015, 515
 - a. Oltářní nástavec s polopostavou sv. Václava
 - b. Oltářní nástavec se symbolem evangelisty Matouše (anděl)
 - c. Oltářní nástavec s polopostavou sv. Víta
 - d. Oltářní nástavec se symbolem evangelisty Jana (orel)
 - e. Oltářní nástavec se symbolem evangelisty Marka (lev)
 - f. Oltářní nástavec se symbolem evangelisty Lukáše (býk)
13. Mistr Tucherova oltáře: Deska se Smrtí Panny Marie ze Spišského Štvrtku, 1440–1450, 175 x 113 cm. Spišský Štvrtok, kostel sv. Ladislava. Převzato z: <https://kultura.sme.sk/c/4139004/smrt-panny-marie-okolo-roku-1450.html>, vyhledáno 30.6.2019
14. Conrad Laib: Smrt Panny Marie, 1449. Benátky, Seminario Patriarcale. Převzato z: HIPFINGER 2012, 104
15. Mistr Svatojiřského oltáře: Svatojiřský oltář, detail ústřední scény. Převzato z: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Olt%C3%A1%C5%99_svatoji%C5%99sk%C3%BD_\(kolem_1470\),_N%C3%A1rodn%C3%AD_galerie_v_Praze.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Olt%C3%A1%C5%99_svatoji%C5%99sk%C3%BD_(kolem_1470),_N%C3%A1rodn%C3%AD_galerie_v_Praze.jpg), vyhledáno 30.6.2019
16. Mistr Svatojiřského oltáře – dílna (?): Navštívení Panny Marie, 70. léta 15. století, tempera na dřevěné desce, 60,8 x 38,5. Naposledy Biskupství litoměřické (nezvěstné). Převzato z: Pešina 1958, 160
17. Mistr Svatojiřského oltáře – dílna (?): Klanění tří králů, 70. léta 15. století, tempera na dřevěné desce, 60,8 x 38,5. Naposledy Biskupství litoměřické (nezvěstné). Převzato z: Pešina 1958, 161
18. Mistr Svatojiřského oltáře – dílna: Desky se světicemi z Litoměřic, 70. léta 15. století, 60 x 22,3 (jednotlivé desky). Biskupství litoměřické. Převzato z: ROYT 2015, 102–103
 - a. Deska se sv. Voršilou
 - b. Deska se sv. Barborou
 - c. Deska se sv. Dorotou
 - d. Deska se sv. Kateřinou
19. Martin Schongauer: Panna Marie se sv. Judou Tadeášem a sv. Voršilou, detail, sv. Voršila, 1475–1490. Paříž, Louvre. Převzato z: <https://www.wikiart.org/en/martin-schongauer/sitting-mary-with-the-st-jude-thaddeus-and-st-ursula>, vyhledáno 30.6.2019
20. Martin Schongauer: Sv. Barbora (B 63), 1470–1490, rytina, 10,1 x 6,3 cm. Chicago, Art Institute Chicago. Převzato z: <https://www.artic.edu/artworks/3938/st-barbara>, vyhledáno 30.6.2019
21. Martin Schongauer: Sv. Kateřina Alexandrijská (B 69), 1470–1490. Washington, National Gallery of Art. Převzato z: <https://www.nga.gov/collection/art-object-page.3281.html>, vyhledáno 30.6.2019

22. Mistr Svatojiřského oltáře – dílna: Svatobarborský oltář, otevřený, kolem 1480. Kostel sv. Barbory v Kutné Hoře. Foto: autorka
23. Mistr Svatojiřského oltáře – dílna: Thunovský oltář, otevřený, po 1480, tempera, lipové dřevo potažené plátnem, 129 x 202,5 cm. Národní galerie v Praze. Převzato z: http://sbirky.ngprague.cz/dielo/CZE:NG.O_1414, vyhledáno 30.6.2019
24. Mistr Svatojiřského oltáře – dílna: Svatobarborský oltář, detail ústřední scény s Pannou Marií mezi světicemi. Foto: autorka
25. Mistr Svatojiřského oltáře – dílna: Thunovský oltář, detail ústřední scény s Pannou Marií mezi světicemi. Převzato z: http://sbirky.ngprague.cz/dielo/CZE:NG.O_1414, vyhledáno 30.6.2019
26. Mistr E.S.: Panna Marie se sv. Barborou a sv. Dorotou (L 75), 1450–67, 14,6 x 10,5 cm. Paříž, Bibliothèque nationale. Převzato z: <http://www.zeno.org/Kunstwerke/B/Meister+E.S.%3A+Madonna+mit+zwei+Heiligen+%5B1%5D>, vyhledáno 30.6.2019
27. Starší mistr svatého Příbuzenství: Triptych s Pannou Marií mezi světicemi, detail střední desky, 1. polovina 15. století. Berlín, Gemäldegalerie. Převzato z: https://www.wga.hu/art/m/master/zunk_ge/zunk_ge2/04tripti.jpg, vyhledáno 30.6.2019
28. Panna Marie mezi světicemi, 1450–75, 24,8 x 16,5 cm. Londýn, The British Museum. Převzato z: https://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=1348072&partId=1&from=ad&fromDate=1400&to=ad&toDate=1490&object=20898&page=2, vyhledáno 30.6.2019
29. Hans Memling: Diptych Jana du Cellier, detail levé desky s Pannou Marií mezi světicemi, kolem 1482, olejomalba, 25,2 x 12,1 cm (levá deska) a 25,8 x 16 cm (pravá deska). Paříž, Louvre. Převzato z: https://fr.wikipedia.org/wiki/Fichier:Hans_Memling_084.jpg, vyhledáno 30.6.2019
30. Dirk Bouts: Oltář se scénami ze života Panny Marie, detail, scéna Zvěstování, kolem 1445, olejomalba, 81 x 202,6 cm (celý oltář). Madrid, Museo del Prado. Převzato z: <https://www.museodelprado.es/en/the-collection/art-work/triptych-of-the-life-of-the-virgin/ed28d5db-1f03-441e-bbc4-010786805dde>, vyhledáno 30.6.2019
31. Mistr E.S.: Zvěstování (L 10), 1450-1467, 13,1 x 9,9 cm. New York, Metropolitan Museum of Art. Převzato z: LEHRS 1908-1934, 2. díl, obr. 164, 64
32. Mistr Svatojiřského oltáře – dílna: Thunovský oltář, detail, scéna Zvěstování. Převzato z: http://sbirky.ngprague.cz/dielo/CZE:NG.O_1414, vyhledáno 30.6.2019
33. Dirk Bouts: Oltář se scénami ze života Panny Marie, detail, scéna Navštívení. Převzato z: <https://www.museodelprado.es/en/the-collection/art-work/triptych-of-the-life-of-the-virgin/ed28d5db-1f03-441e-bbc4-010786805dde>, vyhledáno 30.6.2019
34. Mistr E.S.: Navštívení (L 17), 1450-1467, rytina, 15,8 x 12 cm. Berlín, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett. Převzato z: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/336137>, vyhledáno 30.6.2019

35. Mistr Svatojiřského oltáře – dílna: Thunovský oltář, detail, scéna Navštívení. Převzato z: http://sbirky.ngprague.cz/dielo/CZE:NG.O_1414, vyhledáno 30.6.2019
36. Dirk Bouts: Oltář se scénami ze života Panny Marie, detail, scéna Narození. Převzato z: <https://www.museodelprado.es/en/the-collection/art-work/triptych-of-the-life-of-the-virgin/ed28d5db-1f03-441e-bbc4-010786805dde>, vyhledáno 30.6.2019
37. Mistr E.S.: Narození Krista (L 23), 1450-1467, rytina, 20,4 x 16,6 cm. Drážďany, Staatliche Kunstsammlungen, Kupferstich-Kabinet. Převzato z: LEHRS 1908-1934, 2. díl, obr. 136, 55
38. Mistr Svatojiřského oltáře – dílna: Thunovský oltář, detail, scéna Narození. Převzato z: http://sbirky.ngprague.cz/dielo/CZE:NG.O_1414, vyhledáno 30.6.2019
39. Hodinky Kateřiny z Kleve, Narození Krista (zrcadlově převráceno), M.917/945, ff. 35v-36r, kolem 1440. New York, Morgan Library and Museum. Převzato z: <https://www.themorgan.org/collection/hours-of-catherine-of-cleves/49>, vyhledáno 30.6.2019
40. Dílna nebo okruh Hanse Pleydenwurffa: Oltář Marcuse Landauera, detail, scéna Narození Krista (zrcadlově převráceno), kolem 1465, 183,8 x 112,5–113,4 cm (deska). Norimberk, Germanisches Nationalmuseum. Převzato z: <https://tafelmalerei.gnm.de/wisski/navigate/1518/view>, vyhledáno 30.6.2019
41. Mistr Svatojiřského oltáře – dílna: Svatobarborský oltář, detail, scéna Narození. Foto: autorka
42. Hans Multscher - dílna: Wurzašský oltář, Zmrtvýchvstání, detail pozadí, 1437, 150 x 140 cm (deska). Berlín, Staatliche Museen, Gemäldegalerie. Převzato z: GALLAGHER 1996, 212.
43. Mistr Svatojiřského oltáře: Svatojiřský oltář, vnější strana křídel, scéna se sv. Václavem, detail pozadí. Převzato z: DÁŇOVÁ/CHLUMSKÁ 2017, 215
44. Rogier van der Weyden: Navštívení, detail pozadí, kolem 1445, olejomalba, 57 x 36 cm. Lipsko, Museum der Bildenden Künste. Převzato z: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/b/ba/Rogier_van_der_Weyden_-_Heimsuchung.jpeg, vyhledáno 30.6.2019
45. Mistr Svatojiřského oltáře – dílna: Thunovský oltář, scéna Narození, detail pozadí. Převzato z: http://sbirky.ngprague.cz/dielo/CZE:NG.O_1414, vyhledáno 30.6.2019
46. Mistr Svatojiřského oltáře: Svatojiřský oltář, scéna Zápasu sv. Jiří s drakem, detail pozadí. Národní galerie v Praze. Převzato z: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Olt%C3%A1%C5%99_svatoji%C5%99sk%C3%BD_\(kolem_1470\),_N%C3%A1rodn%C3%AD_galerie_v_Praze.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Olt%C3%A1%C5%99_svatoji%C5%99sk%C3%BD_(kolem_1470),_N%C3%A1rodn%C3%AD_galerie_v_Praze.jpg), vyhledáno 30.6.2019
47. Mistr Svatojiřského oltáře – dílna: Svatobarborský oltář, zavřený. Foto: autorka
48. Mistr Svatojiřského oltáře – dílna: Thunovský oltář, zavřený. Převzato z: http://sbirky.ngprague.cz/dielo/CZE:NG.O_1414, vyhledáno 30.6.2019
49. Oltářní křídla z Roudník u Chabařovic, kolem 1480, tempera na dřevěné desce, 162 x 68 cm. Muzeum husitství v Táboře. Převzato z: VYBÍRAL 2015, 105

50. Martyrium sv. Šebestiána, 1440/1460, ručně kolorovaný dřevořez, 29,4 x 20 cm (list).
Washington, National Gallery of Art, Rosenwald Collection. Převzato z:
<https://www.nga.gov/collection/art-object-page.3843.html#inscription>, vyhledáno 30.6.2019
51. Jindřichohradecká madona, 60. léta 15. století, 81,5 x 69 cm (s původním malovaným rámem).
Jindřichův Hradec, Státní hrad a zámek. Převzato z:
<http://www.esbirky.cz/predmet/19679226?searchParams=%7B%22filter%22%3A%7B%22institution%22%3A%5B%2218557256%22%5D%7D%2C%22order%22%3A%22name%22%2C%22itemsPerPage%22%3A24%2C%22path%22%3A%22eJx9jsEOgkAMRH%2B16RkDmCwqX2A8GBOProfNtkoDLAYXEyX8uwtKvHnqtH2ZmVOPztSMOW4rJuPh1IDFOYi7e%5C%2FGdZYywElcGQMfFhOj49xyiHoUwT9dKrZYqi2a3%5C%2FUF3SUIGFnD0o%2BTUu2kSFK0hMPD6nGsuYSeOwpaqjdhifNnlAduAsQ351ni%2BNu0z2H6TvTTubzEdz41wOL8BN%2BxKHg%3D%3D%22%7D&sequencePointer=0>, vyhledáno 30.6.2019
- a. Celkový pohled
 - b. Detail, scéna Zvěstování
 - c. Detail, scéna Klanění tří králů
 - d. Detail, scéna Narození
52. Mistr z Flémalle (Robert Campin): Triptych rodiny Mérodů, střední deska se Zvěstováním, 1425–1430, olejomalba na dubové desce, 64,5 x 117,8 cm (otevřený oltář), 64,1 x 63,2 cm (střední deska). New York, The Metropolitan Museum of Art. The Cloisters Collection. Převzato z:
<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/470304>, vyhledáno 30.6.2019
53. Mistr z Flémalle (Robert Campin): Zvěstování, kolem 1425 (?), 61 x 63,7 cm. Brusel, Musées Royaux des Beaux-Arts. Převzato z:
https://www.wga.hu/html_m/m/master/flemalle/2/annuncia.html, vyhledáno 30.6.2019
54. Deska se Zvěstováním Panně Marii, kolem 1460, tempera, plátno na smrkové desce, 43,5 x 35,5 cm. Národní galerie v Praze. Převzato z: http://sbirky.ngprague.cz/dielo/CZE:NG.O_17447, vyhledáno 30.6.2019
55. Reliéf Zvěstování z Krefeldu, kolem 1450, 40 x 61,5 cm. Krefeld, Kaiser Wilhelm Museum. Převzato z: LEEUWENBERG 1965, Abb. 19, 161
56. Reliéf Zvěstování z Magdeburku, kolem 1450. Magdeburg. Převzato z: ROUSSEAU 1957, 124

Obrazová příloha