

**UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE**

Katolická teologická fakulta  
Ústav dějin křesťanského umění  
Dějiny křesťanského umění

Vladěna Haragová

**Osobnost Mistra litoměřického oltáře a jeho předpokládaná činnost  
v kapli svatého Václava v pražské katedrále svatého Víta**

bakalářská práce

Vedoucí práce: PhDr. Michaela Ottová, PhD.

2009

„Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci vykonala samostatně s využitím uvedených pramenů a literatury.“

Děkuji PhDr. Michaele Ottové, PhD. za cenné rady, připomínky a metodické vedení mé práce.

Rovněž můj dík patří Mgr. Martinu Herdovi, jenž mi poskytl přístup do svatováclavské kaple, k restaurátorským zprávám a k fotografickému materiálu pořízenému při restaurátorských průzkumech.

## Obsah:

|  |     |
|--|-----|
| 1. Úvod.....   | 5   |
| 2. Přehled literatury.....   | 7   |
| 3. Historické pozadí za vlády Jagellonců v zemích Koruny české.....                | 17  |
| 4. Hypotézy o původu Mistra litoměřického oltáře a fenomén Podunajské školy.....   | 22  |
| 5. Kaple svatého Václava.....  | 28  |
| 5.1 Popis kaple.....   | 30  |
| 5.2 Datace nástěnných maleb.....   | 75  |
| 5.3 Ikonografie svatého Václava a jeho znázornění v kapli.....                     | 78  |
| 5.4 Proměny ve znázornění svatého Václava v nástěnných cyklech.....                | 83  |
| 5.5 Stylová analýza svatováclavského cyklu.....                                    | 88  |
| 5.6 Restaurování maleb a jejich současný stav.....                                 | 95  |
| 6. Litoměřický oltář.....  | 99  |
| 6.1 Zprávy o Litoměřickém oltáři.....  | 99  |
| 6.2 Jednotlivé desky oltáře a jejich možné uspořádání.....                         | 101 |
| 6.3 Stylová analýza Litoměřického oltáře.....                                      | 113 |
| 6.4 Slohová východiska Litoměřického oltáře.....                                   | 117 |
| 7. Další díla Mistra litoměřického oltáře.....                                     | 123 |
| 7.1 Strahovský triptych.....   | 123 |
| 7.2 Votivní deska Jana z Vartemberka.....  | 126 |
| 7.3 Portrét Albrechta z Kolovrat.....  | 129 |
| 7.4 Křídla z kostela Panny Marie před Týnem.....                                   | 131 |
| 7.5 Triptych s trůnem milosti.....   | 133 |
| 7.6 Fragменты oltáře s deskami legendy o svaté Kateřině.....                       | 136 |
| 8. Otázka autorství ve vztahu nástěnných maleb s deskami Litoměřického oltáře..... | 141 |
| 9. Závěr.....  | 144 |
| 10. Obrazová příloha   |     |
| 11. Seznam vyobrazení  |     |
| 12. Seznam použitých pramenů a literatury  |     |

## 1. Úvod

Mistr litoměřického oltáře, jemuž je tato práce věnována, bývá označován za největšího malíře pozdní gotiky, která je na našem území spojována s vládou Vladislava a Ludvíka Jagellonského. Za jejich vlády, především Vladislavovy, se setkáváme se snahou obnovit kult českých zemských patronů a tím navázat na slavná období v českých dějinách, především na vládu Karla IV.. Při studiu materiálu o anonymním malíři, zvláště v souvislosti s cyklem nástěnných maleb v kapli svatého Václava ve svatovítské katedrále, jsem se často setkávala i s označením raně renesanční práce. Tím chci pouze upozornit, že periodizace dějin umění do jednotlivých období je pouze pomocný prvek, a proto se někdy stírá rozdíl mezi pozdně gotickou a raně renesanční tvorbou.

Pozornost této osobnosti českého malířství byla věnována již od konce dvacátých let minulého století a vyvrcholila o padesát let později. Druhým vrcholem, který pokračuje až do dnešní doby, byla devadesátá léta. Toto oživení zájmu o anonymního malíře jistě souvisí s badáním o umění a kultuře jagellonské doby, jež není omezeno pouze na území České republiky.

K objasnění činnosti a života umělce, jenž žil na přelomu 15. a 16. století, přispěli nejen čeští historici umění, ale i odborníci z okolních států, především Německa.

Zvládnutí doby, do níž jsou kladena díla připisovaná malíři, je nepřítomnost českého krále v Praze, jelikož od roku 1490 sídlil v Budíně a do Prahy zavítal před svou smrtí pouze třikrát. S tím souvisí otázka, zda-li lze hovořit o dvorském umění či nikoliv.

Pro sestavení oeuvre takzvaného Mistra litoměřického oltáře byla potřebná dlouhá doba, jejíž délka byla částečně vyvolána absencí zpráv o tomto malíři jak v cechovní knize staroměstského malířského bratrstva, tak v archiváliích jagellonského dvora. Z toho také pramení důvod, proč mu některá díla současná literatura již nepřipisuje. Zbývající práce, u nichž je stále jako autor uváděn Mistr litoměřického oltáře, jsou k sobě poutané na základě společných prvků vzešlých z formální analýzy děl. S ohledem na současný stav bádání lze konstatovat, že k názorům, jež vyslovili historici umění v první polovině 20. století, se znovu přiklání i současná generace mediavelistů. Z děl atributovaných anonymnímu malíři bude v této práci nejvíce prostoru věnováno cyklu se svatováclavskou legendou v kapli svatého Václava na Pražském hradě a Litoměřickému oltáři, dle něhož je umělec nazýván.

Ať už malíř označovaný jménem Mistr litoměřického oltáře byl původu domácího nebo cizího, hlavním cílem této práce bude snaha ukázat, čím se odlišoval od svých

předchůdců a současníků, že jej můžeme zařadit jak mezi pozdně gotické i raně renesanční umělce.

## 2. Přehled literatury

Mistr litoměřického oltáře patří mezi nejvýznamnější postavy malířství jagellonského období v českých zemích. Jeho dílo bylo a je ve středu zájmu řady domácích i zahraničních autorů. Přesto se doposud nepodařilo vytvořit rekonstrukci jeho života, jež by byla všeobecně přijata. Jednou z příčin je zřejmě i anonymita umělce. Nevíme, zda-li se jednalo o samostatně činného malíře nebo hlavu dílny. Jisté je, že vytvořil velké množství děl, které mu bylo do dnešní doby připsáno. Názory na něj vytvořené se v průběhu předchozích padesáti let od sebe příliš nelišily, přesto jsme se i ojediněle setkali s novými pohledy na tuto problematiku.

Svatováclavská kaple lákala ke zpracování již historiky umění po polovině 19. století. Příkladem toho je práce od Karla Vladislava Zapa,<sup>1</sup> jež se kromě historie kaple vyrovnává i s popisem fresek jak z doby Karla IV., tak z pozdější, jelikož za autora maleb v horních třech pásech považuje Daniela Alexia z Květné.

Nejstarší zmínka přímo se vztahující k deskám litoměřického oltáře je v literatuře z roku 1860.<sup>2</sup> Všechna díla pražské provenience, jež jsou dnes malíři připisována, byla popsána na počátku 20. století v knize Karla Chytila.<sup>3</sup> Do třicátých let minulého století nebyla příliš důsledně řešena otázka autorství maleb v kapli ani litoměřického oltáře a nebyla tedy ani potřeba pojmenovat tvůrce, popřípadě ho s někým ztotožnit. Josef Opitz jako jeden z prvních dal podnět ke vzniku postavy, kterou dnes označujeme jako Mistra litoměřického oltáře.<sup>4</sup> Autora, jehož díla datoval do doby před rok 1520, označil za Mistra litoměřických pašijových obrazů s ohledem na oltář, který, jak se domníval, byl od svého počátku zamýšlen pro litoměřický kostel. Opitzův zájem o malíře je spjat s výstavou gotického malířství a plastiky severozápadních Čech, kterou uspořádal v tamních muzeích roku 1928. S poukazem na detaily a možné vlivy navrhl předpokládanou dobu vzniku litoměřického oltáře mezi léty 1500 až 1510.

Již před druhou světovou válkou se Jaroslav Pešina věnoval velkému nástěnnému cyklu z pozdní gotiky ve svatováclavské kapli. Své poznatky shrnul v samostatné publikaci. Na malbách zaznamenal dva od sebe odlišné styly. Jedna skupina byla složena z malířů pocházejících z Augsburgu a práce druhé je blízká tvorbě Mistra litoměřického oltáře.<sup>5</sup>

---

<sup>1</sup> ZAP 1868.

<sup>2</sup> MÍKOVEC 1860, 32.

<sup>3</sup> CHYTIL 1906.

<sup>4</sup> OPITZ 1928; OPITZ 1929.

<sup>5</sup> PEŠINA 1940b.

Dataci maleb spojil s osobou Vladislava II. Jagellonského, jako nejpříjemnější se mu pro dokončení výzdoby kaple jevílo časové rozmezí 1510–1520.

Dodnes máme pouze jedinou monografii o Mistru litoměřického oltáře, vydanou roku 1958.<sup>6</sup> Jaroslav Pešina, autor syntézy, čerpal ze svých dříve publikovaných článků a spisů.<sup>7</sup> Na jejich základě se pokusil sestavit umělcův život a při jeho líčení vkládal vznik jednotlivých uměleckých děl. Přestože z počátku souhlasil s domněnkou o cizím původu malíře, později se přiklonil k myšlence domácího původu a jeho školení v dílně Mistra křivoklátského oltáře. Zahraniční vlivy v malířově díle vysvětlil cestami do okolních zemí, Švábska, Saska, Podunají a Itálie. Pešina přišel s novým označením malíře jako Mistr litoměřického oltáře. Toto jméno je až do dnešní doby velmi často užíváno, přestože Opitzem navržené označení, na které se zapomnělo, je mnohem výstižnější, alespoň co se týče zobrazených výjevů Litoměřického oltáře.

Zprávu o stavu desek Litoměřického oltáře, které se nalézaly v tehdejší Krajské galerii v Litoměřicích, nám zanechal v polovině minulého století Otakar Votoček.<sup>8</sup> Některé desky totiž prošly v předchozím desetiletí obnovou, zbývající na ni teprve čekaly. Současně popsal všechny výjevy na křídlech, pevných i pohyblivých, a snažil se nalézt možné analogie.<sup>9</sup>

K nástěnným malbám ve svatováclavské kapli se téměř po dvaceti letech vrátil Josef Krása.<sup>10</sup> Podobně jako jeho předchůdce v tomto tématu se i tento historik umění zaměřil na stylovou stránku maleb a na jejím základě se pokusil o autorské určení jednotlivých výjevů. Pešinovu myšlenku o působení několika malířů v kapli, uveřejněnou v monografii z roku 1940, rozvedl o postavu, která se vyrovnala vedoucímu dílny, ale byla dle něj z augšpurského okruhu.<sup>11</sup>

Rozsáhlou zprávu o výstavbě kaple svatého Václava ve 14. století vytvořil na počátku šedesátých let Viktor Kotrba.<sup>12</sup> Neopomenul základní údaje o sporu, jenž se vedl ohledně stáří a autorství kaple při dostavbě katedrály na počátku minulého století.

---

<sup>6</sup> PEŠINA 1958. Již v této práci Pešina předpokládá, že vedoucím dílny byl Mistr litoměřického oltáře.

<sup>7</sup> PEŠINA 1940, 1949, 1950, 1955.

<sup>8</sup> VOTOČEK 1957.

<sup>9</sup> Současně s tím publikoval listinu, podle které byly obrazy Litoměřického oltáře věnovány do kolegiálního kostela svatého Štěpána v Litoměřicích až roku 1633. Jejich předání zařídil Herold ze Stodu. Úplná citace textu listiny se nachází ve zprávě z roku 1961. VOTOČEK 1961, 25.

<sup>10</sup> KRÁSA 1958.

<sup>11</sup> Později tohoto umělce ztotožnil s Leonardem Beckem, což ovšem nebylo dalšími historiky umění pozitivně přijato. Touto atribucí navázal na názor Karla Chytila, jenž se domníval, že fresky v kapli jsou prací malířů příšlých z Augsburgu. V době jagellonské se mu to jevílo jako zcela běžný jev. Odmítl však spojit malby se jmény jako Burgkmaier či Hans Holbeina starší. CHYTIL 1931.

<sup>12</sup> KOTRBA 1960.



Zdůraznil podíl Karla IV. na vzhledu posvátného místa, poněvadž předpokládal, že na Karla měl zcela zásadní vliv pobyt ve Francii, který na něj zapůsobil i ve sběratelství ostatků, jež později přerostlo v celoživotní vášeň. Následuje zcela podrobný sled historických událostí vztahujících se ke kapli a její vyčerpávající popis, včetně inventáře v ní umístěném.

Důležité pro srovnání použitých námětů ve svatováclavském cyklu v kapli jsou výjevy na vnější straně schodiště Velké věže na hradě Karlštejn. Těm na počátku šedesátých let věnovala článek Vlasta Dvořáková v časopise Umění číslo IX.<sup>13</sup>

Dalo by se říci, že pozdní gotika a s ní i Mistr litoměřického oltáře byli hlavní náplní práce Jaroslava Pešiny,<sup>14</sup> který i po vydání své monografie o anonymním fenoménu jagellonské doby na malíře nezanevřel, naopak mu připsal další díla, nově nalezená v moravských sbírkách.

Velmi důležité pro objasnění mnohých otázek v kapli bylo restaurování fresek, jež probíhalo v několika etapách v první polovině šedesátých let.<sup>15</sup> Akademičtí malíři si výjevy mezi sebou rozdělili a následně pojednali o stavu před restaurováním, svém postupu a nových zjištěních, k nimž došli. O největším objevu, nástěnných malbách se svatováclavskou tematikou ze třetí čtvrtiny 15. století, dále o postupech použitých během tohoto velkolepého zásahu byli seznámeni i čtenáři časopisu Umění čísla X v článku od Josefa Kráasy.<sup>16</sup>

Po ukončení prací v kapli se týž autor vrátil ke stejnému tématu ještě v jednom článku,<sup>17</sup> kde nejprve udělal průřez historií kaple, neopomenul ani předchozí zásahy na freskách na počátku 17. a 19. století. Pro shrnutí závěrů nedávno dokončeného průzkumu a obnovy si k sobě přizval restaurátora Jiřího Josefíka, který kromě komentáře již výše zmíněných, nově nalezených maleb pod svrchní malbou připojil výsledky analýzy barevných pigmentů, pomocí nichž bylo rozpoznatelné, z které doby pochází jaká vrstva.

Při příležitosti výstavy věnované gotické malbě a sochařství byl vydán katalog, který zpracoval Ladislav Kesner ve spolupráci s Jaromírem Homolkou.<sup>18</sup> Jejich úvahy o Mistru litoměřickém jsou téměř totožné s těmi, které již dříve vyložil Jaroslav Pešina. Umělce však autoři katalogu zařadili do pražského prostředí, v němž vidí jeho počátky

---

<sup>13</sup> DVOŘÁKOVÁ 1961.

<sup>14</sup> PEŠINA 1961, 229.

<sup>15</sup> ALT 1964, MARTAN 1965, MEZERA 1965, NĚMEC 1965, JOSEFÍK 1965.

<sup>16</sup> KRÁSA 1962.

<sup>17</sup> JOSEFÍK/KRÁSA 1968.

<sup>18</sup> HOMOLKA/KESNER 1964.

v dílně anonyma označovaného jako Mistr křivoklátského oltáře.<sup>19</sup> Do doby kolem roku 1500 umisťují předpokládanou cestu do Itálie, které měla předcházet návštěva Augšpurku a Porýní. Tovaryšské putování mělo být zakončeno v Benátkách, odkud se malíř navracel do Prahy přes dunajskou oblast.

Do diskuse o postavě a životě anonyma zasáhla na konci šedesátých let novými poznatky autorská dvojice Vacková / Hořejší.<sup>20</sup> Obě badatelky odmítly Pešinovu teorii o českém původu malíře a rovněž i jeho školení u Mistra křivoklátského oltáře, jelikož se domnívaly, že umělec byl do Prahy povolán z jižního Německa. Navrátily se též k zapomenutému Opitzovu označení Mistr litoměřických pašijových výjevů. Autorky současně upozornily na dříve opomíjený aspekt jagellonské doby, existenci dvorního umění.<sup>21</sup> Ve svých hypotézách se opírají o práce českého historika Josefa Macka.<sup>22</sup> Proti názoru Vackové a Hořejší bránil nadále svou tezi Jaroslav Pešina.<sup>23</sup>

Sama Jarmila Vacková formulovala řadu hypotéz ke koncepci výzdoby svatováclavské kaple. Přišla s mnohými novými podněty, ovšem jejich průkaznost nebyla vždy zcela jasná.<sup>24</sup>

Po nepatrné odmlce se dvojice Vacková / Hořejší navrácí k tématu dvorského umění za Vladislava II.<sup>25</sup> Do souvislosti s osobou panovníka nekladou pouze malby v kapli svatého Václava v Praze, ale i ty ve Smíškovské kapli, která se nachází uvnitř kutnohorského kostela. Další kroky autorek vedly ke ztotožnění Mistra litoměřických pašijových obrazů s Hanušem Elfeldrem.<sup>26</sup> Ten byl vzat do pražského malířského cechu na přímluvu probošta Duchka u Všech svatých na Hradě.

---

<sup>19</sup> Tím se liší od Jaroslava Pešiny, který předpokládal dle uložení desek oltáře, že malíř působil v Litoměřicích. K Praze jako sídlu Mistra litoměřického oltáře se přiklonil až v průběhů sedmdesátých let. PEŠINA 1975, 219.

<sup>20</sup> HOŘEJŠÍ/VACKOVÁ 1967.

<sup>21</sup> HOŘEJŠÍ/VACKOVÁ 1973.

<sup>22</sup> MACEK 1991, 1992, 1994, 2001.

<sup>23</sup> PEŠINA 1967. Snažil se doplnit bílá místa v životě Mistra litoměřického oltáře. Přestože musel připustit, že o malíři nemáme dochované žádné zmínky, navrhl domněnku, že umělec převzal místo dvorního malíře po Mistru křivoklátského oltáře. Malířův pobyt v Itálii se pokusil dokázat na detailech jeho obrazů. Jako nejprůkaznější viděl motiv železného zábradlí jak na Votivním desce Jana z Vartemberka, tak na západní stěně svatováclavské kaple, protože dle něj se zcela stejným zábradlím setkáme také u Jacopa Belliniho. PEŠINA 1970.

<sup>24</sup> VACKOVÁ 1968, 1995. Na kolegyni navázala ve svém článku i Jiřina Hořejší. HOŘEJŠÍ 1969. Myšlenky obou badatelek oživila v nedávné době i Petra Čemus. ČEMUS 2005.

<sup>25</sup> VACKOVÁ/HOŘEJŠÍ 1971.

<sup>26</sup> VACKOVÁ/HOŘEJŠÍ 1973. Ze ztotožnění by mohlo vyplývat, že oltář nebyl původně určen pro litoměřický kostel, ale pravděpodobně pro kapli Všech svatých. Nedochovanost všech desek oltáře by pak byla vysvětlena jako důsledek velkého požáru na Pražském hradě v roce 1541. Svou domněnkou učinily z desek, o nichž se hovoří v listině zveřejněné Otakarem Votočkou, části litoměřického oltáře. Autorky se navrátily k názoru, jenž na konci dvacátých let vyslovil již Josef Opitz.

Třicet let po vydání Pešinovy monografie věnované kapli se objevila nová publikace od Josefa Krásky,<sup>27</sup> která přinesla studii o vzniku, postupném budování, úpravách a výtvarné výzdobě kaple kolem hrobu zemského patrona ve svatovítské katedrále. Hlavní pozornost je věnována době Karla IV. a následně Vladislava II., autor ani neopomenul zkreslující přemalbu ze 17. století od Daniela Alexia z Květné. Krása vychází ze své dřívější studie uveřejněné v časopise Umění z roku 1958.

Dalším, kdo přispěl k rozšíření fenoménu Mistra litoměřického, byl Albert Kutal.<sup>28</sup> Nijak však bádání neoživil novými nápady, jelikož přijal názory svého vrstevníka Jaroslava Pešiny. Při popisu děl zdůrazňoval umělcovo pochopení principů renesanční malby, které se plně ukázalo až při účasti na výzdobě kaple. Podle Kutala byli objednateli především představitelé nejvyšší církevní a světské moci, později se to rozšířilo i o bohaté měšťany.

Jaroslav Pešina se k Mistru litoměřického oltáře vrátil ještě v polovině sedmdesátých let, aby osvětlil jeho počátky v dílně domnělého učitele.<sup>29</sup> Dle datace Křivoklátského oltáře, u něhož předpokládá, že Litoměřický mistr nakreslil dvě postavy na vnějších křídlech, a délky učednického školení vypočítal, že malíř se mohl narodit na počátku sedmdesátých let 15. století. Tím doplnil poslední chybějící článek, školení malíře ve dvorské dílně mistra silné nizozemské orientace.

Týž autor pojednal následujícího roku v časopise Umění o zapomenutých obrazech s náměty ze životy svaté Kateřiny, o nichž se badatelé shodli, že se zřejmě jedná o křídla z jednoho oltáře.<sup>30</sup> Zajímavé je však jeho zasvěcení, které je u nás v této době ojedinělé. Vznik cyklu klade Pešina do doby mezi Týnská křídla a Triptych se Zmrtvýchvstáním, tedy po roce 1510. Celkem zde pojednává o šesti deskových obrazech. Ve skutečnosti jsou to dvě oboustranně malované desky a zbývající jsou jednostranné. Na první oboustranné je Umučení svaté Kateřiny a výjev Čtoucí světice, obraz Svatá Kateřina před císařem původně tvořila celek s Pohřbem světice. Poslední dvě desky nesou námět Ješitnost svaté Kateřiny a Obrácení světice poutníkem na víru.

---

<sup>27</sup> KRÁSA 1971.

<sup>28</sup> KUTAL 1972.

<sup>29</sup> PEŠINA 1974.

<sup>30</sup> PEŠINA 1975. Jak již jsem podotkla výše, od tohoto díla uvažuje Pešina o Mistru litoměřickém oltáři jako pražském umělci. Tuto myšlenku zopakoval i v díle vyšlém roku 1976, kde navázal na Josefa Krásku a rozbořem děl se pokusil dokázat přítomnost renesančního názoru v dílech malíře. PEŠINA 1976. V následujících statích, jež jsou součástí reprezentativních publikací, shrnuje názory představené již v předešlých pracích. Myšlena je rozsáhlá kniha zabývající se uměním mezi léty 1471 až 1526. PEŠINA 1978. Druhá patří do řady, jež zpracovává české umění od jeho počátků až do přelomu druhého a třetího tisíciletí. Zde Pešina zpracoval v rámci prvního dvoudílu deskové malířství ve středověku. PEŠINA 1984.

Pešina to nejprve označil za dílenskou práci, pak se přiklonil k podílu Litoměřického mistra.

Podobně jako byl osloven Jaroslav Pešina, aby zpracoval středověké deskové malířství, tak se v obou rozsáhlých publikacích Josef Krása ujal tématu nástěnného malířství ve středověku<sup>31</sup>, kde pouze shrnuje poznatky ze svých dřívějších publikací.

Od ledna do dubna roku 1978 probíhala v Jiřském klášteře první výstava věnovaná pouze osobě malíře, jež tak byla první monografickou výstavou, na níž byla prezentována všechna díla Mistra litoměřického oltáře. Bohužel zde nemohlo dojít ke komparaci s díly, jež jsou uchovávána v zahraničních sbírkách, poněvadž se je nepodařilo zapůjčit. Katalog k ní vydal téhož roku Ladislav Kesner starší.<sup>32</sup> Pro vývoj názoru na umělceovu postavu to byl jistě důležitý moment, jenž se odrazil v posunutí datace děl některými badateli a otevřením otázky dílenského provozu, v níž by malíř byl vedoucí osobností.

Na kolektivní práci věnující se pozdně gotickému umění brzy vyvstala reakce od autorské dvojice Vacková / Hořejší.<sup>33</sup> Badatelky se ve svém článku snažily dokázat, že podnět na výzdobu kaple nevzešel od Jana z Vartemberka a Albrechta z Kolowrat. Tito dva vysoce postavení muži mohli být pouze autory konceptu maleb, ale hlavní záštita projektu však náležela králi, s nímž muselo být vše projednáváno. Souhlasí s datací maleb do období vytyčeného smrtí Anny Jagellonské a korunovací jejího syna Ludvíka. Stále zastávají svůj dřívější názor, že Mistr litoměřického oltáře není českého původu a přišel k nám již jako vyzrálý umělec. Znovu také otevírají otázku možného ztotožnění anonymního malíře s Hanušem Elfeldarem.

---

<sup>31</sup> KRÁSA 1978, 1984.

<sup>32</sup> KESNER 1978. O dva roky později se v souvislosti s výstavou vyjádřil k osobnosti jagellonského malířství také Jiří Kropáček. KROPÁČEK 1980. Jako základ mu posloužily názory jeho předchůdců. Souhlasí s Pešinou, že Litoměřický mistr je českého původu a jeho počátky lze hledat u Mistra křivoklátského oltáře. Dokládá to sedící figurou Panny Marie na desce s Klaněním tří králů, jež je součástí Rokycanského oltáře. Dle něj se jedná o první dochované dílo Litoměřického mistra. V brněnském obraze se svatým Ondřejem, který Pešina dává do souvislosti se Strahovským oltářem, však vidí větší podobnost s madonou na již zmíněném rokycanském oltáři. Z tohoto svého závěru poupravuje dataci desky.

<sup>33</sup> VACKOVÁ/HOŘEJŠÍ 1980. Proti názoru obou badatelek vystoupil z pozice recenzenta knihy *Pozdně gotické umění v Čechách* Josef Petráň. PETRÁŇ 1981. Nesouhlasí s jejich termínem dvorské umění za Jagellonců. Dle něj se jedná o jistý druh státní reprezentace, která měla silnou opozici v podobě stavů, a v níž finance byly důležitým faktorem peníze, jež omezovaly panovníka v jeho donátorské činnosti. Na tento článek ihned zareagovaly badatelky Vacková/Hořejší. VACKOVÁ/HOŘEJŠÍ 1981. V mnohém s autorem předešlé recenze souhlasily, ale stav královské pokladny nevnímaly jako omezení pro panovníka. Na postavě Maxmiliána I. ilustrují, že i vladař s prázdnou pokladnicí může být považován za jednoho z největších donátorů své doby.

Následující další článek způsobil posun ve stavu bádání ke svatováclavské kapli,<sup>34</sup> poněvadž Ivo Hlobil navrhl novou interpretaci výjevu na západní stěně kaple, kterou představil na konferenci zabývající se dobou Karla IV. v dějinách českého národa. Výmalbu kaple spojil s Vídeňským kongresem roku 1515, konaným při příležitosti slavnostního zasnoubení potomků Vladislava II. s vnoučaty Maxmiliána I. Svým referátem přinesl i nové ikonografické poznatky.

Jistě důležitým okamžikem byla též výstava, která probíhala na podzim roku 1989 ve městě, po kterém je jedno z hlavních děl malíře pojmenováno. Sestavení katalogu se ujal autor již předchozího, Ladislav Kesner starší.<sup>35</sup> Kromě detailního popisu uměleckých děl, jež jsou rozdělena do časových období dle doby jejich vzniku včetně rozměrů, použitého materiálu, informací o restaurování, nám autor předkládá seznam badatelů věnujících se Litoměřickému mistru a znovu je i připomínána listina, prvně uveřejněná Otakarem Votočkem roku 1961. Výstava, pro níž se ani tentokrát nepodařilo zajistit zahraniční díla, nepřinesla žádné nové poznatky, jež by posunuly stav bádání.

Tentýž badatel navázal o rok později na dva Pešinovy pokusy o rekonstrukci Litoměřického oltáře, přičemž především vyšel z Pešinoва návrhu z roku 1950.<sup>36</sup> Při otevřeném oltáři souhlasí s rozvržením scén, jak učinil Pešina. Kesner jde však dále v otázce námětu řezby, která se nacházela ve středu. Dle něj by tam mohla být zpodobněna Poslední večeře, což by konvenovalo s výjevem mystického lisu, jenž předpokládal na predele. Mnohem více se rozchází s Pešinou při sestavení desek zavřeného oltáře.

S velmi zajímavým názorem ohledně vztahu Mistra křivoklátského oltáře a Mistra litoměřického oltáře přišla Ivana Kyzourová.<sup>37</sup> Její úvaha je součástí katalogu vydaného při příležitosti znovuotevření Strahovské klášterní obrazárny, jež obsahuje desky takzvaného Strahovského triptychu. Domnívá se, že jejich vztah byl učitel a žák, ale v obráceném pořadí než v jakém to bylo do té doby uváděno. Považuje Mistra křivoklátského oltáře za mladšího z dvojice umělců působících ve službách Vladislava Jagellonského. V díle Litoměřického mistra však stále vidí vliv nizozemského malířství; možné zdroje ovlivnění však nenaznačila.

---

<sup>34</sup> HLOBIL 1982.

<sup>35</sup> KESNER 1989.

<sup>36</sup> KESNER 1990.

<sup>37</sup> KALINA/KYZOUROVÁ 1993.

V knize, která vyšla u příležitosti výročí šesti set padesáti let od založení katedrály svatého Víta, byla samozřejmě pozornost věnována i kapli svatého Václava.<sup>38</sup> Zuzana Všetečková, autorka stati o středověkém malířství, věnuje pozornost vyobrazení panovnické dvojice, podle něhož pak odvozuje dataci těchto maleb před rok 1509. V domněnce ji utvrzuje výjev na západní stěně, především znaky s orlicí a lvem umístěné symetricky proti sobě. Následuje popis výjevů na všech stěnách a jejich možné uspořádání, jelikož obrazy na jednotlivých zdech na sebe přímo nenavazují, ale je nutné v nich nalézt vnitřní souvislosti, aby mohly být seskupeny do tématických celků.

Jitka Zdražilová pojmenovala Mistra litoměřického oltáře jako fantóma, když poukázala na nedostatek zpráv o tomto malíři.<sup>39</sup> Odmítla používat označení Mistr litoměřického oltáře s ohledem na fakta, že malíř byl na území českého království činný jen v Praze a oltář, podle něhož dostal název, byl v Litoměřicích umístěn až sekundárně. Souhlasí s kdysi vysloveným názorem Matějčka, že oltář je jihoněmecké dílo a v malbách ve svatováclavské kapli je patrný augšpurský vliv. Díla, která dřívější literatura malíři připsala, považuje za práci dílenských pomocníků, jež nemá s naším malířem nic společného, poněvadž podle mínění Zdražilové malíř po dokončení obou děl Prahu opustil.

Ke kateřinskému cyklu se po dlouhé době vrátila Štěpánka Chlumská v souvislosti s výstavou,<sup>40</sup> která se konala v klášteře svatého Jiří na Pražském hradě při příležitosti zakoupení dvou dalších desek se svatokateřinskými náměty. Chlumská připomíná názory starších autorů s přihlédnutím k novějším kritickým diskusím a archivním nálezům. Nejvíce prostoru přirozeně věnuje samotnému cyklu, který se skládá ze čtyř desek jednostranně malovaných a jedné dvoustranné. Větší část se nachází v Národní galerii v Praze, dvě jednostranné desky na území Německa v soukromé sbírce. Na základě připsání obrazů Litoměřickému mistru považuje za nutné vidět původní provenienci oltáře v pražském prostředí. Nesouhlasí s návrhem, jenž provedl Pešina, že oltář byl uložen v kostele svatého Benedikta na Hradčanech, jelikož patrocinium kostela je příliš široké pro oltář s tak vyhraněnou tematikou. Navrhuje rekonstrukci oltáře a řeší možné literární a výtvarné zdroje použité při vzniku cyklu. Závěry v otázce

---

<sup>38</sup> VŠETEČKOVÁ 1994.

<sup>39</sup> ZDRAŽILOVÁ 1994.

<sup>40</sup> CHLUMSKÁ 1999.

autorství vyvozuje z podkreseb, jež byly na deskách objeveny, a také z provedeného chemicko-technologického průzkumu.

V rámci projektu Geisteswissenschaftliches Zentrum Geschichte und Kultur Ostmitteleuropas,<sup>41</sup> který také přispívá k objasnění mnoha nesrovnalostí jagellonské doby, se v Norimberku konalo sympóziium. Všechny příspěvky, jejichž autoři pochází ze sedmi evropských zemích i ze Spojených států amerických, byly následně vydány ve společné publikaci.

Velmi krátce se k problematice připsání děl Mistru litoměřického oltáře vyjádřil i Jan Royt ve svém přehledu středověkého malířství na našem území.<sup>42</sup> Mistru ponechal všechna díla, které mu přiřkl Jaroslav Pešina, jen poupravil u některých jejich dataci s ohledem na současný stav bádání.

Milena Bartlová v rámci hagiografické analýzy nástěnných maleb ve svatováclavské kapli a s poukázáním na jejich případnou souvislost s císařskou volbou Karla V. na říšském sněmu ve Frankfurtu nad Mohanem navrhla dataci maleb k roku 1519.<sup>43</sup> Vzápětí však fresky datovala až do druhé poloviny dvacátých let 16. století, tentokrát v souvislosti s nástupem Habsburků na český trůn roku 1526.<sup>44</sup>

K novému uspořádání sbírek středověkého umění v Anežském klášteře byla v roce 2006 vydána publikace pod vedením Jiřího Fajta a Štěpánky Chlumské.<sup>45</sup> Zde se kromě jiného pokouší osvětlit dobu vlády polsko-litevského rodu v zemích Koruny české a s tím spjaté umělecké projevy. Prostor zde samozřejmě věnují i našemu malíři, jehož vnímají jako cizince působícího určitou dobu na pražské dvoře. Následuje výčet děl od nejstaršího, tedy od vnější strany křídel Křivoklátského oltáře, přes fragment desky se svatým Ondřejem, Litoměřický oltář, Portrét Albrechta z Kolovrat, Votivní desku Jana z Vartemberka, oltář s Nejsvětější Trojicí, takzvaná Týnská křídla až po malby v kapli svatého Václava a desky se scénami ze života Kateřiny Alexandrijské.

Během roku 2007 proběhla výstava „Básník a král. Bohuslav Hasištejnský z Lobkovic v zrcadle jagellonské doby“,<sup>46</sup> která byla jednou z dalších činností přispívajících

---

<sup>41</sup> POPP/SUCKALE 2002.

<sup>42</sup> ROYT 2002.

<sup>43</sup> BARTLOVÁ 2005a.

<sup>44</sup> BARTLOVÁ 2005b. K tomu, že odmítla obvyklou dataci do prvního desetiletí 16. století, jí vedl i fakt, že se ukázalo jako chybné čtení zprávy, ve které se uvádí, že Vladislav Jagellonský nosil po smrti své třetí ženy plnovous.

<sup>45</sup> CHLUMSKÁ 2006.

<sup>46</sup> KYZOUROVÁ 2007a. V následujícím roce vyšla recenze katalogu v časopise Umění. ROYT 2008. Pokud se přímo zaměříme na kapitulu, jež se bezprostředně dotýká našeho tématu, zjistíme, že recenzent po ikonografické stránce souhlasí s vyslovenými názory.

k objasnění kulturního života v jagellonské době. Katalog, jenž byl vydán k výstavě, je také jako sama expozice rozdělen do několika kapitol. V některých se setkáme s díly, jež jsou zahrnována do oeuvre Mistra litoměřického oltáře.

Autorka výše jmenovaného katalogu napsala k osobě Mistra litoměřického oltáře ještě jeden článek,<sup>47</sup> v němž poukazuje na nedostatečné zhodnocení vlivu grafických předloh, z nichž mohl umělec čerpat. Litoměřického mistra považuje do jisté míry za eklektika, který však nekopíroval z dříve vzniklých děl celky, ale pouze si vybíral jednotlivé motivy pro své kompozice. Tuto svou domněnku rozvádí na deskách Litoměřického oltáře, ke kterým hledá vhodné analogie především v severské oblasti Evropy.

Tímto článkem ukončuji přehled literatury, z níž jsem čerpala za účelem alespoň částečného poznání poměrně komplikované postavy Mistra litoměřického oltáře a se snahou pochopit názory badatelů, jež se často navzájem ovlivňovaly a tím vedly ke změně stanoviska k jednomu z nejvýznamnějších jagellonských malířů.

---

<sup>47</sup> KYZOUROVÁ 2007b. Čímž navázala svou myšlenku, kterou započala v díle publikovaném roku 1993.



### 3. Historické pozadí vlády Jagellonců v zemích Koruny české

Doba vlády rodu Jagellonců v zemích Koruny české je vymezena léty 1471 a 1526. Po smrti Ludvíka Jagellonského se středoevropské soustátí rozpadlo jen zdánlivě. České země se opět sjednotily s uherským královstvím, k němuž navíc přibýly i rakouské země. Toto však probíhalo již pod vládou Habsburků. České země se tak staly součástí mnohonárodnostní habsburské monarchie a setrvaly v ní téměř čtyři století. Na český trůn nastoupil manžel Ludvíkovy sestry a bratr uherské královny Ferdinand I., arcikníže rakouský. Tato historie po roce 1526 však patří do jiné kapitoly dějin umění, jelikož zde nedošlo pouze ke změně panovnického rodu, ale také nastaly jiné podmínky pro uměleckou činnost v českých zemích. Je však nutné podotknout, že vývoj výtvarného umění neopisuje bezvýhradně vymezení politických dějin. S památkami pozdně gotického umění, byť s renesančními prvky, se proto shledáváme ještě ve čtyřicátých letech 16. století.

27. května 1471 byl na sjezdu stavů ve Vlašském dvoře v Kutné Hoře zvolen Vladislav II. Jagellonský českým králem.<sup>48</sup> Volby se zúčastnili stavové podobojí i menší část katolické strany. Vladislavovi bylo tehdy pouhých patnáct let. Byl nejstarším synem polského krále Kazimíra. Po své matce Alžbětě Habsburské byl pravnukem císaře Zikmunda. Jeho zvolením bylo vyslyšeno přání Jiříka z Poděbrad. Rokem 1471 tedy na český trůn nastoupila polsko-litevská dynastie.<sup>49</sup> Nástupem tohoto rodu na český trůn byly Čechy opět navráceny do užších vazeb s katolickou církví a postupně docházelo k odstraňování překážek vyplývajících z církevní klatby, která poznamenala tradiční obchodní a kulturní vazby. Závěr vlády Jiřího z Poděbrad provázely přes diplomatickou snahu panovníka a jeho přívrženců sílící vnitropolitické zápasy. Odpor části katolické šlechty proti kališnickému králi, uvrženému do papežské klatby, vyústil ve volbu Matyáše Korvína, ovdovělého zetě Jiříka, za českého krále v Olomouci v roce 1469.<sup>50</sup> V této době již Matyáš Korvín ovládal většinu vedlejších zemí Koruny české, Moravu, Slezsko a Lužici. Korvín měl navíc i značnou podporu papežské kurie, která Jiřímu chyběla.

---

<sup>48</sup> V roce úmrtí Jiřího z Poděbrad zemřel i římskou církví nepotvrzený pražský arcibiskup Jan Rokycana. Tím dochází k postupnému slábnutí vlivu utrakvistů.

<sup>49</sup> Nástupnictví Jagellonců na český trůn bylo zvažováno již po smrti Albrechta II., opětovně pak v době vlády Jiřího z Poděbrad. Jagellonci především slíbili dodržování náboženského smíru v zemi, uhrazení královských dluhů a potlačování té části katolické strany, která podporovala za přispění papežské kurie uhersko-českého krále Matyáše Korvína.

<sup>50</sup> Kateřina, dcera Jiřího z Poděbrad, byla manželka Matyáše Korvína. Zemřela roku 1464.

Ke konci května ve stejném roce, kdy byl zvolen Vladislav Jagellonský, si však uherský král Matyáš Korvín nechal od papeže potvrdit předcházející olomouckou volbu z května roku 1469 a v Jihlavě se nechal korunovat na českého krále papežským legátem Rovarellim.

Celá tato komplikovaná situace vyústila v období dvojkrálovství. Týden před Matyášem byl Vladislav korunován na českého krále ve svatovítském chrámu v Praze polskými biskupy. Jeho moc však prakticky platila pouze pro území Čech, jelikož zbývající země Koruny české měl v držení Matyáš Korvín.

6. dubna 1490 zemřel Matyáš Korvín a uherská šlechta si za svého nového krále zvolila Vladislava Jagellonského. Morava, Slezsko a obě Lužice se tak opět vrátily do svazku Koruny české. Vzniklo česko-uherské soustátí. I když oba státy tvořily samostatné celky, docházelo (především v tzv. vedlejších zemích) k vzájemnému ovlivňování i díky postupujícímu tureckému ohrožení.<sup>51</sup> Vladislav II. však nebyl jediným zájemcem o uherskou korunu. Musel svést boj s Maxmiliánem I. Habsburským, svým bratrem Janem Albrechtem, který měl podporu jagellonského krakovského dvora, a se synem Matyáše Korvína, Janem. Velký podíl na jeho zvolení měla uherská šlechta. Za to jí Vladislav slíbil sídlit v Budíně a sestavit novou královskou radu tak, aby v ní byli zastoupeni zejména uherští představitelé. Ještě tohoto roku přesídlil Vladislav Jagellonský z Prahy do Budína, tento přesun sídla panovníka byl oficiálně zdůvodněn neustálým hrozícím nebezpečím tureckého vpádu na jihu a východě uherského území. Prahu pak před svou smrtí roku 1516 navštívil pouze třikrát. První dvě návštěvy roku 1497 a 1502 byly poměrně krátké, poslední pak trvala rok, 1509-1510. Každá z těchto návštěv byla provázena zvýšenou politickou i donátorskou aktivitou českých stavů.

Nástup jagellonského rodu na český trůn byl poznamenán řadou těžkostí. První z nich bylo dvojládí, o němž jsem se zmínila již výše. Druhou pak náboženská otázka, jelikož na počátku vlády Vladislava Jagellonského byla země nadále nábožensky roztržena. Teprve roku 1485 byly potvrzeny výsledky husitských bojů tzv. kutnohorským náboženským smírem. Tímto rokem se tak Čechy staly zemí náboženské svobody. Třetím problémem byla přeměna českého státu ve stavovskou monarchii, přičemž stavy při získání rozhodujícího vlivu na správu státu nepostupovaly v zájmu země či státu a nezabránily neustálým sporům mezi koalicí nižší a vyšší šlechty a královskými městy.<sup>52</sup>

---

<sup>51</sup> ČAPKA 1999, 189–259.

<sup>52</sup> Tato situace se vyřešila až roku 1517 tzv. Svatováclavskou smlouvou.

Po smrti Vladislava Jagellonského nastupuje na český trůn jeho desetiletý syn Ludvík. Vrchní poručnictví svěřil jeho otec v závěti císaři Maxmiliánovi a polskému králi Zikmundovi; poručnickou vládu v českých zemích předal Karlu Münsterberskému, Zdeňku Lvu z Rožmitálu, nejvyššímu českému purkrabímu, a Břetislavu Švihovskému z Riesenburka, nejvyššímu hofmistroví. Ludvík z rodu Jagellonského také sídlil v Budíně a české země navštívil pouze jednou, roku 1522, kdy v Budíně vypukl mor. Ludvík Jagellonský zemřel v bažinách při útěku z bitvy u Moháče, kde se utkal se sultánem Süleymanem II.

Ke konci Ludvíkovy vlády moc stavů a vlivných šlechtických rodů nesmírně vzrostla, panovník prakticky přišel o svou suverenitu a pouze přihlížel soupeření znepřátelených stran.<sup>53</sup> České království se tak opět ocitlo na pokraji vnitřního rozkladu. Kvůli dlouhodobým politickým a náboženským zápasům byly země Koruny české hospodářsky izolovány.

O povaze umění jagellonského dvora se dodnes vedou spory. V souvislosti s ním se velmi často hovoří o programovém historismu, dalo by se mluvit o „renovatio regni“, projevujícím se především v obnově kultu českých zemských patronů, jak dokládají i nástěnné malby v kapli sv. Václava v chrámu sv. Víta na Pražském hradě v Praze. Mohli bychom to považovat za návaznost na lucemburskou tradici, o kterou se snad snažil přímo i Vladislav Jagellonský, který se cítil být následovníkem tohoto rodu, jelikož byl prapranukem císaře Karla IV. po matčině linii. A snad i proto se nechal v kapli sv. Václava v chrámu sv. Víta vypodobnit jako jeho prapraděd Karel IV., ke kterému ho zde připisuje Karel Chytil. Vladislav II. si snad uvědomoval, že v době Karla IV. byly Čechy jedním z nejvýznamnějších center Svaté říše římské. Podporou pro toto mohla být Vladislavovi zahraniční expanze rodu, který ovládal velkou část střední a středovýchodní Evropy. Významně přitom snad zapůsobila i dvorská kultura Vladislavových příbuzných, kteří se kromě rezidenčního Krakova a Vilna dostali na dvory saských Wettinů, k landshutským Wittelsbachům či anbašským Hohenzollernům.

Je zřejmé, že Vladislav Jagellonský se osobně angažoval na vzniku mnohých uměleckých děl před tím, než odešel do Budína. Potřeba panovnické reprezentace podnítila i donátorské aktivity domácí šlechty a bohatnoucích patricijů; především je to zřejmé v Praze a Kutné Hoře. V tomto směru bylo velmi aktivní Staré Město pražské,

---

<sup>53</sup> Například boj o rožmberské dědictví.

kde od roku 1475 vyrůstala na náklady města v bezprostřední blízkosti královského dvora ke cti panovníka a města bohatě sochařsky zdobená Nová věž (dnes zvaná Prašná brána). Panovník k ní sám položil základní kámen. Stavělo se však i jinde. Od šedesátých let se upravoval kostel Panny Marie před Týnem, od počátku následujícího desetiletí byly obnovovány interiéry Staroměstské radnice, pro jejíž kapli dodala oltářní archu dvorská dílna působící pro krále také na hradě Křivoklát. V osmdesátých letech se král soustředil na Pražský hrad, kde prováděl mnohé přestavby. Především zde musím zmínit výstavbu monumentálního trůnního a rytířského sálu zvaného Vladislavský, zcela ojedinělého svou konstrukcí. Prostor ohromných rozměrů byl zaklenut bez použití středních podpor, pouze za pomoci technického řešení klenby a vtažených podpůrných pilířů. Přestavována byla i stará sněmovna z doby Karla IV. či bylo zřízeno slavnostní jezdecké schodiště a rozšířeny obytné části starého paláce o nové trakty (tzv. Ludvíkovo křídlo, dokončené roku 1509). Katedrální činnost byla oživena návratem svatovítské kapituly z plzeňského exilu a v samotné katedrále došlo také k mnohým změnám.<sup>54</sup> Práce na obnově Pražského hradu byly zastaveny roku 1511. Ukončena byla také plánovaná dostavba katedrály svatého Víta.

Král též přestavěl královský hrad Křivoklát či králům sloužící lovecký hrádek ve Stromovce. Panovníkova stavební činnost byla financována z výnosů kutnohorských dolů.

Od roku 1484, kdy panovník přesídlil na Pražský hrad, se začíná formovat družina řemeslníků, kteří se podíleli na dvorských zakázkách. Od tohoto roku je archivně doložen pobyt Hanuše Spiesse z Frankfurtu v Praze. Mezi léty 1489 a 1511 působí v Praze Benedikt Ried, který byl králi doporučen Jiřím Bohatým, jemuž se osvědčil při stavbě opevnění.<sup>55</sup>

I po králově odchodu umělecká činnost v Praze stále pokračovala. Mnoho z těchto děl bylo vytvořeno umělci, kteří byli trvale či alespoň na delší dobu spjati s panovníkem a jeho dvorem. Kvantita děl vzniklých za poměrně dlouhé vlády Vladislava Jagellonského je bohužel poznamenána jeho soupeřením s Matyášem Korvínem. Z tohoto důvodu je zaznamenán vzrůst stavební aktivity a pořizování uměleckých děl

---

<sup>54</sup> Základní kámen k dostavbě katedrály byl položen roku 1509.

<sup>55</sup> Poté Benedikt Ried odešel do Kutné Hory, kde pokračoval na dostavbě hlavního městského kostela svaté Barbory. Kromě toho také pracoval na přestavbě rodových sídel pro významné šlechtické objednavatele z řad katolického panstva-Švihovské z Rýzmburka (Švihov, Rábí), Zdeňka Lva z Rožmitálu (Blatná) a Karla knížete Münstrberského (Frankenštejn-Zabkowice, Slezsko).

z popudu panovníka až od konce osmdesátých let 15. století.<sup>56</sup> Archeologické průzkumy nám dokládají, že Vladislav II. se podílel i na dokončení renesančních staveb v Budíně. A patrně zcela nově dal zbudovat také renesanční vily v Nyéku nedaleko Budína na místě dřívějšího loveckého hrádku.<sup>57</sup>

Při pohledu na oblast střední Evropy v posledním desetiletí 15. století si uvědomíme vzestup výtvarné tvorby. Stále častěji se totiž, zvláště ve středoevropských uměleckých centrech, setkáváme s výraznými, občas i neanonymními umělci často vyškolenými v západní Evropě, kteří nejen ovlivnili tamější regionální umění, ale stali se určujícím prvkem v celé střední Evropě. Mohu zde alespoň vyjmenovat ty nejdůležitější jako Michaela Pachera, autora oltáře Korunování Panny Marie ve svatém Wolfgangu (1471-1481), či Veita Stosse, tvůrce oltáře Smrt Panny Marie v Krakově z let 1477-1489, jistě i Albrechta Dürera, Adama Krafta a mnohé další.

I přes výše zmíněnou skutečnost, že Jagellonci v Praze od roku 1490 nesídlili, stoupal na přelomu 14. a 15. století vliv Prahy jako uměleckého centra. Vznikla tedy zvláštní forma dvorského umění, které se zde vytvořilo bez trvalé přítomnosti panovníka, jelikož o moc v Čechách se podělila skupina vyšších šlechticů. Největší osobností malířství doby jagellonské byl nepochybně Mistr litoměřického oltáře, kterému jsou připisovány nástěnné malby v kapli sv. Václava v katedrále sv. Víta na Pražském hradě.

---

<sup>56</sup> KUTHAN 2008.

<sup>57</sup> CHLUMSKÁ 2006, 135.

#### 4. Hypotézy o původu Mistra litoměřického oltáře a fenomén Podunajské školy

Mistr litoměřického oltáře bývá obvykle představován jako autor oltářních a deskových obrazů, který pracoval pro církevní instituce, královský dvůr, dvořany i patriciát. Odpovědět na otázku, kdo je přesně osobnost českého malířství, jež se objevila na přelomu 15. a 16. století, je přesto dosti obtížné. S tím souvisí i nedořešená otázka ohledně děl, jež jsou mu připisována a jež je nutné chronologicky zařadit do jeho života.

Základní otázka ohledně Mistra litoměřického oltáře se týká jeho původu, zda-li se jedná o českého umělce, jenž mohl být určitou dobu mimo území českého království, nebo o cizího malíře, který zde působil vymezenou dobu. Zastáncem a průkopníkem první teze je Jaroslav Pešina, proti němu obhajovala druhou hypotézu autorská dvojice Jiřina Hořejší a Jarmila Vacková.

Nejprve se zde pokusím představit závěrečný pohled na postavu malíře, jak jej vytvořil Jaroslav Pešina po mnohých bádáních učiněných v této záležitosti i konfrontačních diskusích, jež vedl se svými kolegy.<sup>58</sup>

S příchodem Pešinovy upravené teorie se na možnost cizího původu umělce zapomnělo a začal převládat názor, že malíř vyrostl z domácí tradice, a cizí vlivy, které byly patrné v jeho díle, se vykládaly jako důsledek tovaryšské cesty. Postupem času byla z jednotlivých hypotéz vytvořena ucelená představa, z které byl zřejmý vývoj malíře od jeho učednického pobytu přes tvorbu vrcholných děl až k samotnému závěru života, kdy nebyl již vyhledávanou osobností.

Narození budoucího velkého malíře kladl Jaroslav Pešina na počátek sedmdesátých let 15. století. Předpokládal, že jistou dobu strávil jako učeň v dílně umělce, který je také nazýván dle největšího díla, jež je mu připisováno, Mistr křivoklátského archy. Domníval se, že mladý malíř získal od svého učitele cit pro detailní, realistické znázorňování přírody, přesnou konstrukci prostoru a přirozeně působící výstavbu obrazu.<sup>59</sup> V dílně svého učitele vytvořil první dochované dílo. Mělo by se jednat o postavy na vnějších křídlech archy, určené pro královskou kapli na Křivoklátě, které znázorňují svatého Václava a Víta. [1] K jeho raným dílům, vzniklým před rokem 1500,

---

<sup>58</sup> Pešina zprvu souhlasil s ostatními badateli v otázce cizího původu malíře, jehož kořeny viděl v jižním Německu, v okolí města Augsburg. Až později důsledně obhajoval malířovo domácí školení a vytrvale zdůvodňoval jeho zařazení do českého uměleckého prostředí.

<sup>59</sup> PEŠINA 1958. Původ autora Křivoklátského oltáře spatřoval v německé oblasti, kde se silně uplatňoval vliv nizozemského malířství. Jako možnou oblast navrhuje Vestfálsko a Kolín nad Rýnem, ve kterém působila známá škola. Za nizozemským vlivem se pro Pešinu skrývala plastická modelace tělesných tvarů, prohloubení prostoru prostřednictvím architektonické konstrukce, průhledy do krajiny a expresivnost obsahu.

lze též připsat postavu sedící madony ve výjevu Klanění tří králů, jenž je součástí Rokycanského oltáře.<sup>60</sup>[2] Hlavním autorem by měl zřejmě být další žák Mistra křivoklátského archy, jehož také neznáme osobně, a proto se označuje jako Mistr rokycanského oltáře.

Jako vyučený tovaryš odešel do zahraničí, aby prohloubil své znalosti.<sup>61</sup> V jeho itineráři se na prvním místě objevuje švábské město Augsburg, kde na něj mělo především zapůsobit dílo Navštívení od tamního anonymního malíře.<sup>62</sup> Dále tovaryš putoval do Ulmu, ve kterém poznal vedoucí osobnost tamní školy, malíře Bartholomea Zeitbloma, jehož pobyt byl od počátku osmdesátých let téměř až do své smrti v tomto městě doložen.<sup>63</sup> Poté jeho kroky směřovaly na jih, další předpokládanou zastávkou byla oblast kolem řeky Dunaje. Pokud by byla pravdivá zpráva, v níž Pešina tvrdí, že Mistr litoměřického oltáře navázal kontakt s malířem Jörgem Breu starším,<sup>64</sup> znamenalo by to, že se setkal s jedním ze zakladatelů první generace takzvané podunajské školy. Někdy před rokem 1502 následoval návrat do české země, kde se pomocí nových zkušeností dostal na místo svého učitele, stal se novým dvorským malířem. Král však v tuto dobu sídlil již v Budíně.

Nyní budeme pozornost věnovat Litoměřickému oltáři. Na základě přesvědčení o provenienci oltáře určil zprvu Pešina Litoměřice jako sídlo umělce po jeho návratu z ciziny.<sup>65</sup> Pod vlivem okolností, především díky obsahu listiny uveřejněné roku 1961 Otakarem Votočkou, dospěl k závěru, že Praha byla jeho skutečným sídelním městem.<sup>66</sup> Oltář datoval mezi léta 1500 až 1510, což by znamenalo, že svá největší dvě díla, Litoměřický oltář a nástěnné malby v kapli svatého Václava, vytvořil náš malíř ve stejném časovém úseku.<sup>67</sup> Do časového období vymezeného návratem a výmalbou

---

<sup>60</sup> PEŠINA 1974, 460.

<sup>61</sup> PEŠINA 1958, 4. Jako hlavní důvod uvádí Jaroslav Pešina nespokojenost, jelikož malíř měl mít dojem, že se naučil velmi málo a cesta do ciziny se mu jevila jako jediná naděje pro nabytí nových vědomostí a zdokonalení techniky malby.

<sup>62</sup> PEŠINA 1940a, 157.

<sup>63</sup> Opitz již dříve navrhl příbuznost typiky ulmského malíře a Mistra litoměřického oltáře, stejně jako podobnost s díly Bernarda Strigla, kterou Pešina také připouští. PEŠINA 1958, 4.

<sup>64</sup> PEŠINA 1940a, 160–163.

<sup>65</sup> Pešinovu domněnku o určení oltáře do litoměřického kostela svatého Štěpána, vysvěceného roku 1493, popřípadě o jeho vytvoření přímo v severočeském královském městě, jistě podpořil i výčet děl v knize Karla Chytila, kde jsou vyjmenována všechna díla určená pro pražské objednavatele, o Litoměřickém oltáři zde však není žádná zmínka. CHYTIL 1906.

<sup>66</sup> PEŠINA 1975, 221. Mezistupněm byl předpokládán přesun dílny kolem roku 1505 z Litoměřic do Prahy. Přestože si později Pešina kladl otázku, proč Litoměřický oltář, vytvořený v Praze, byl určen pro kostel svatého Štěpána v Litoměřicích, nijak nezměnil svůj názor na provenienci oltáře.

<sup>67</sup> PEŠINA 1950. Roku 1940 se Pešinovi jako nejprůhodnější období pro vznik oltáře jeví výše zmíněné desetiletí, o deset let později to zpřesnil pouze na dobu mezi léty 1500–1508, jelikož jako objednavatele oltáře určil tehdejšího litoměřického probošta Jana z Vartemberka, který právě roku 1508 umírá.

svatováclavské kaple Pešina řadí ještě několik děl jdoucích rychle za sebou. Vznik desky, z níž se zachoval pouhý fragment se svatým Ondřejem, klade Pešina do doby vzniku Litoměřického oltáře nebo těsně před něj.[3] Naopak u Strahovského triptychu předpokládá jistý odstup od hlavního díla, přestože dříve mu přiřkl dataci kolem roku 1505. O datování obrazu Portrét Albrechta z Kolowrat do roku 1506 není podle jeho názoru žádných pochyb, jelikož na kopiích, jež byly vytvořeny později, je napsáno jméno osoby a rok vzniku.<sup>68</sup> Do doby před rok 1508 uvádí i Votivní desku Jana z Vartemberka, která se dochovala pouze v kopii.

Josef Krása se v souvislosti s hodnocením nástěnných maleb v kapli také vyjádřil k cestě malíře do zahraničí.<sup>69</sup> Návštěvu severní oblasti Itálie kladl do doby těsně před započatím výzdoby horní části kaple. S tím souhlasil i Pešina, vkládaje dobu cesty mezi dokončení oltáře a zahájení freskové výzdoby v kapli, podle něhož se zde malíř seznámil s benátským uměním, jak ho představovali především Gentile Bellini a Vittore Carpaccio.<sup>70</sup>

Po korunovaci Ludvíka na českého krále roku 1509 měl v Čechách klesnout počet uměleckých objednávek, a proto se mezi objednateli objevili i měšťané, na jejichž žádost patrně vznikla takzvaná Týnská křídla, kladená do první poloviny druhého desetiletí. Za mladší, vzniklý po roce 1510, považoval Kateřinský cyklus a Triptych se svatou Trojicí, datovaný až do dvacátých let. Posledním dílem, které malíř připsal, byla deska s námětem Zmrtvýchvstání, již vročil na samý přelom dvacátých a třicátých let 16. století a u níž předpokládal značný podíl pomocníků z dílny, kterou malíř kolem sebe vytvořil.[4]

S výše interpretovaným názorem souhlasil i Albert Kutal. Domnívá se však, že malíř mohl severní Itálii navštívit již v rámci své první cesty, tedy před vznikem Litoměřického oltáře.<sup>71</sup>

---

<sup>68</sup> Rok vzniku považuje Pešina za dobu vytvoření originálu. Originál se však od kopií liší tím, že nemá ve spodní partii žádné nápisy. K obrazu, jenž bývá označován jako první česká podobizna, se vyjádřil těsně před druhou světovou válkou Vladimír Novotný. Autora pokládal za cizince, pocházejícího ze Saska, nebo českého malíře, který však prošel školením v německých zemích. NOVOTNÝ 1939.

<sup>69</sup> KRÁSA 1958.

<sup>70</sup> PEŠINA 1970, 354-355.

<sup>71</sup> V Litoměřickém oltáři spatřoval vliv benátské malby a Mantegna. KUTAL 1972, 195. Jaroslav Pešina na oltáři nenašel ani stopu po benátském poučení a všechny prvky vysvětlil domácím školením a pobytem v Podunají. Totéž stanovisko před ním zastával již Antonín Matějček a později i Christian Salm, Jiří Kropáček a Ladislav Kesner starší. Naopak ke Kutalovu názoru se v novější literatuře přihlásila Ivana Kyzourová, která však nesouhlasí s návštěvou Benátek, ale dle ní směřovaly malířovy kroky do Toskánska. KYZOUROVÁ 2007b, 50.



Jaroslav Pešina a historici umění, kteří přijali jeho domněnku o domácím původu anonymního malíře na přelomu středověku a novověku,<sup>72</sup> představují jednu skupinu, proti níž se od šedesátých let vytvářela druhá, jež navazovala na předpoklad vyslovený na konci dvacátých let Josefem Opitzem.<sup>73</sup> Jako první z této opoziční strany vystoupila dvojice Jiřina Hořejší a Jarmila Vacková, jež se domnívala, že malíř přišel do Čech již jako samostatně činný umělec,<sup>74</sup> který sem mohl být doporučen stejně tak, jak se stalo u architekta Benedikta Rieda. O malíři s označením Mistr litoměřického oltáře však nejsou žádné zprávy ani v záznamech cechovní knihy staroměstského malířského bratrstva, ani ve dvorských dokumentech této doby. Problém se ve dvacátých letech pokusil vyřešit již Josef Opitz tím, že navrhl malíře ztotožnit s Hanušem Elfeldrem, jenž je v cechovní knize uváděn mezi léty 1511 až 1517 jako autor několika menších i větších oltářů.<sup>75</sup> Před vstupem do dvorských služeb musel malíř strávit jistou dobu v Podunají, poněvadž v jeho dílech je zřejmý účinek tamní tvorby.

Díla připisovaná tomuto malíři zastánci druhé teze mu byla všechna ponechána kromě desky se Zmrtvýchvstáním. Jimi navržená datace děl je shodnou s tou, jež roku 1989 předložil Ladislav Kesner.<sup>76</sup> Avšak v posledních třech pracích spatřují více tvorbu dílny než samotného umělce.<sup>77</sup>

Ivana Kyzourová, která také nesouhlasila se školením Mistra litoměřického oltáře u autora archy pro Křivoklát, navrhla pouze jedinou možnost, v níž lze mluvit o vzájemném vztahu obou anonymů, Mistr litoměřického oltáře byl učitelem Mistra křivoklátského oltáře.<sup>78</sup>

Nyní bychom se krátce zastavili u problematiky podunajské školy, která zřejmě ovlivnila tvorbu našeho anonymního malíře. Termínem podunajská škola se rozumí okruh umělců, kteří působili v oblasti, již bychom mohli geograficky určit pomocí tří

---

<sup>72</sup> Z nichž se Pešinovu podání nejvíce přiblížil Ladislav Kesner starší. KESNER 1978.

<sup>73</sup> OPITZ 1929, 575.

<sup>74</sup> HOŘEJŠÍ/VACKOVÁ 1967.

<sup>75</sup> CHYTIL 1906, 63. Se ztotožněním Mistra litoměřického oltáře s Hanušem Elfeldrem souvisí další charakteristický znak této druhé skupiny. Tito badatelé se domnívají, že Litoměřický oltář byl až sekundárně uložen v hlavním kostele v Litoměřicích. Původní provenienci vidí v pražských kostelech, v první řadě se uvažovalo o kapli Všech svatých na Pražském hradě i katedrále svatého Víta. HOŘEJŠÍ/VACKOVÁ 1967, 1973.

<sup>76</sup> KESNER 1989, nepag..

<sup>77</sup> VACKOVÁ 1995, 521. Jitka Zdražilová ponechala Mistru litoměřického oltáře pouze Litoměřický oltář a malby ve svatováclavské kapli. Zbývající díla připisala dílenským pomocníkům, kteří zůstali na území českého království i po odchodu vedoucího dílny. ZDRAŽILOVÁ 1994.

<sup>78</sup> KALINA/KYZOUROVÁ 1993, 34.

měst, Pasov, Salzburg a Vídeň.<sup>79</sup> Sousední dunajský sloh se v literatuře nejčastěji objevuje v souvislosti s malířstvím, jelikož rysy, které jej definují, jsou na něm nejlépe viditelné, setkáme se s ním však i v sochařství.<sup>80</sup> Až zcela naposledy, v šedesátých letech 20. století, byl pojem přenesen i na architekturu, především zásluhou německého historika umění Götze Fehra.

Zajímavým poznatkem je jistě i fakt, že mnoho umělců řazených k této škole působilo ve službách mnoha evropských panovníků, například i říšského císaře Maxmiliána I..

S ohledem na hlavní téma této práce se zaměříme pouze na první, zakladatelskou generaci v malířství, jejíž formování bývá datováno do doby po roce 1500. Mezi zakládající osobnosti, které pozdější Mistr litoměřického oltáře mohl potkat, bezpochyby patří Lucas Cranach starší, Albrecht Altdorfer, Rueland Früauf mladší a Jörg Breu starší. Jak uvidíme později, díla dvou posledně jmenovaných umělců zřejmě silně zapůsobila na našeho malíře, především při tvorbě jeho hlavní práce, Litoměřického oltáře. Jak je patrné ze jmen umělců náležejících do první generace, vlastním jádrem sdružení v Podunají byli hlavně umělci z Bavorska, další pocházeli také ze Švábska či Frank, přestože v oblasti od Řezna po Vídeň působili jistě také kvalitní malíři. V rámci takzvané školy došlo ke spojení proudů pozdní gotiky z hornorýnského, hornošvábského, bavorského, tyrolského regionu.<sup>81</sup> Uplatnění zde našel smysl pro prostor a malebně pojatou krajinu s detaily, které byly do této doby opomíjeny. Jistý vliv tu jistě hrála blízkost Itálie, z níž sem pronikaly prvky, jež se pojily s pozdně gotickým slohem. Tím byl položen základ pro nový způsob tvorby na pomezí středověku a novověku.

Tvorba takzvané dunajské školy se však odlišuje od italské renesance i německé pozdní gotiky. Důraz je kladen na přírodu, jak již bylo naznačeno, ale ještě mnohem důležitější je její vztah k člověku. Příroda se na obrazech stále mění a člověk je do ní pouze zapojen, splývá s ní.

---

<sup>79</sup> Při vytčení oblasti se setkáme i s názorem, aby byl pojem podunajský sloh rozšířen i na sousední území Rakouska, Bavorska, Švábska a Švýcarska na západě, Frank a Saska na severu a Slovenska na východě. Nezodpovězenou otázkou zůstává, zda-li je možné zahrnout tyto jmenované regiony do přímého vlivu podunajské školy či je považovat do jisté míry za samotné subjekty. Problematika takzvané Podunajské školy je velmi složitá, a proto se na tento fenomén zaměřím hlouběji v mé následující, magisterské práci. Důležitým okamžikem byla jistě výstava roku 1965 v městě Linz, jež byla recenzovaná v časopise *Umění* následujícího roku. PEŠINA/HOMOLKA 1966.

<sup>80</sup> O vyřezávaných oltářích pozdní gotiky na inkriminovaném území byla roku 2006 vydána kniha. KAHSNITZ 2005.

<sup>81</sup> Umělci, jimž je připisován podíl na vzniku dunajské školy, byli Jan Pollack, Mair z Landshutu, Michael Pacher, Rueland Früauf starší, Mistr grossgmainského oltáře a Albrecht Dürer, jenž svými grafikami, především Apokalypsou, ovlivnil a pomohl dotvořit specifický charakter umění dunajské školy. PEŠINA 1940a, 159-160.

Zdejší malíři pracovali se širokou škálou barev, jejíž užívání bylo ovlivněno světlem. Při tom našla uplatnění jak empirická zkušenost, tak pozorování skutečnosti. Umělci netvořili pouze náboženské výjevy, ale objevují se i mytologické a alegorické obrazy, portréty a krajinomalba. Vznikají oltářní malby, závěsné obrazy, grafiky, kresby a ojedinělé nejsou ani nástěnné malby.<sup>82</sup> Tvorba malířů, kteří přišli do regionu kolem toku řeky Dunaje, byla charakteristická ještě jednou věcí, zcela se odlišovala od děl vytvořených před příchodem a následně namalovaných po odchodu zpět do jejich domoviny.

Dosavadní bádání v otázce Mistra litoměřického oltáře dospělo ke dvěma zcela odlišným názorům, přičemž oba dva vykazují jisté nedostatky. Teorie představená Jaroslavem Pešinou neřeší vzájemné odlišnosti jednotlivých děl připisovaných Mistru litoměřického oltáře, druhá prezentovaná dvojicí Jiřina Hořejší a Jarmila Vacková nevysvětluje viditelné souvislosti mezi díly z raného a pozdního období. Pokud by byl přijat předpoklad, že se jedná o umělce, který byl neustále na cestách, muselo by následovat nové zpracování veškerého materiálu se zaměřením na dataci a atribuci děl, jelikož se stále pracuje s výtvary připisovanými malíři v rámci bádání, v němž se uvažovalo o jeho českém původu.

---

<sup>82</sup> PEŠINA/HOMOLKA 1966.

## 5. Kaple svatého Václava

Kaple, pojmenovaná dle českého světce a knížete z rodu Přemyslovců, patří mezi nejvýznamnější prostory chrámu svatého Víta, Václava a Vojtěcha. Byla vybudována nad světcovým hrobem, který se stal součástí románské rotundy, jejíž základy položil před svou smrtí samotný Václav.[5] Ve druhé polovině 11. století se stala součástí baziliky, která je nazývána dle svého budovatele jako Spytihněvova. V rámci stavby však kaple neměla odlišné pojetí architektury, jež by zdůrazňovalo její výjimečnost.<sup>83</sup>

Vzhled kaple, jak jej známe z dnešní doby, se počal utvářet od šedesátých let 14. století. Uvnitř je její prostor jasně oddělen od chrámu, a přesto kaple přirozeně navazuje na jeho dispozici. Dokonce muselo dojít ke změně plánu výstavby, aby byla respektována poloha původního místa uložení Václavových ostatků. Centrální prostor nad čtvercovým půdorysem donutil druhého stavitele Petra Parlěře k tomu, aby východní zeď transeptu umístil nad prostor kaple, jelikož ta zabírá část jižního ramene příčné lodi, a také musel překročit chrámovou šířku za účelem zachování jejího kvadratického půdorysu. Následným vyřešením slavnostního jižního portálu s předsíní se kaple stala nejdůležitějším prvkem nového konceptu.<sup>84</sup>

Většina literárních pramenů přirovnává svatováclavskou kapli ke znázornění Nebeského Jeruzaléma a soudí, že byla vybudována dle novozákonního textu Apokalypsy. S tím by mohlo souviset i dvojí patrocinium kaple, protože prostor byl zasvěcen jak svatému Václavu, tak svatému Janu Evangelistovi. Při porovnání novozákonního textu se vzhledem svatováclavské kaple zjišťujeme, že vzor zde byl následován jak v půdorysné dispozici, tak při rozvržení architektury i výzdoby.<sup>85</sup>

Nyní přistoupíme k popisu interiéru kaple. Žebra síťové klenby vychází rovnou z lineárně profilovaných svazků přípor, předstupujících před stěnu. Zdi jsou členěny i horizontálně pomocí kordónové římsy, pod níž se táhne ozdobný liliovitý vlys. Podobný motiv lemuje také horní stěny mezi klenebními oblouky. Pod římsou se

---

<sup>83</sup> Karel Vladislav Zap se pokusil o rekonstrukci Spytihněvovy baziliky. Měla mít tři dlouhé lodi, zakončené polokruhovými apsidami, transept, oddělující presbytář od zbývajícího chrámového prostoru, a věž se zvony, jež měla být situována na severní straně západního průčelí. ZAP 1868, 2. Jeho návrh je nutně doplnit na základě nových archeologických poznatků. Bazilika byla situována v ose západ-východ, tedy proti směru pozdějšího gotického chrámu. Neměla pouze jednu věž, ale dvouvěží. Byla zakončena s tehdy neobvyklými dvěma kněžišti, z tohož východní bylo postaveno na základech starší rotundy.

<sup>84</sup> Nad dalšími příčinami tak důležité změny v uspořádání katedrály se zamýšlí Viktor Kotrba ve svém článku. KOTRBA 1960.

<sup>85</sup> Sám Karel IV. se ve svých úvahách velmi často zabýval postavou Jana Evangelisty a knihou, jež je mu připisovaná, Zjevení svatého Jana. KOTRBA 1960, 342-348.

nachází gotické malby s jedenácti pašijovými výjevy ze života Krista, doplněné postavami svatého Petra a Pavla, polofigurami andělů a podobiznami donátorů, Karla IV., císařovny, syna Václava a jeho choť Johany Bavorské. Zdi, vykládané drahokamy a zdobené ornamentem vyraženým do zlaceného štuky, vytváří spolu s malbami ve spodní partii dokonalý celek. Vše bylo provedeno na pokyn císaře zřejmě po jeho návratu z Říma, kde byla korunována jeho čtvrtá choť Eliška Pomořanská. Malby bývají připisovány mistru Osvaldovi, jenž dostal zapláceno za provedení malby roku 1373, jak dokládají účty svatovítské hutě.<sup>86</sup> Nad římsou je cyklus, jenž čerpá ze života českého knížete Václava, kterému bude v této práci věnováno nejvíce místa, proto i popis jednotlivých výjevů v horní části kaple je pojednán v samostatné kapitole.<sup>87</sup> [6]

Do kaple přichází jen velmi málo přirozeného světla. Původně byl prostor osvětlen pěti okny, avšak jedno, ústící do jižního ramene transeptu, bylo zazděno, dvě okna ústí do interiéru chrámu, jedno do boční lodi a druhé do vedlejší Martinické kaple. Rozměry oken na jižní stěně, jež jediné dovnitř pouštějí světlo, nemohly být zvětšeny s ohledem na portál v jižním průčelí. Do kaple vedou dvojce dveře, hlavní umístěné na západě přímo proti oltáři a severní ústící do severní boční lodi. Třetí menší vchod je situován v jižní zdi a skrývá se za ním schodiště do korunní komory. Severní portál, ozdobený kruhem, který sem byl dle legendy přenesen ze Staré Boleslavy od kostela svatého Kosmy a Damiána, je zaklenutý půlkruhovým obloukem a bohatě zdoben obloučkovým vlysem, západní je naopak zakončen lomeným obloukem.

Kaple dokončená v předvečer svátku svatého Václava roku 1366, byla následujícího roku na konci měsíce listopadu slavnostně vysvěcena druhým pražským

---

<sup>86</sup> Tyto malby byly mnohem více restaurovány než fresky nad nimi. Původní gotická vrstva ze 14. století byla překryta několika pozdějšími kompletními přemalbami, které byly potvrzeny během průzkumů. Zásahy na freskách byly učiněny patrně již autorem svatováclavského cyklu, dále Danielem Alexiem z Květné a řadu pozdějších přemaleb uzavírá poslední zákrok učiněný na počátku 20. století Gustavem Miksem.

Zap předpokládal příbuznost maleb v kapli s freskami na Karlštejně. Dodává i popis všech obrazů ve spodní části pod výraznou horizontální římsou. ZAP 1868, 9-11.

Osvald byl dvorním malířem císaře Karla IV., jak je patrné z nápisu na jeho náhrobku. Jelikož byl právě jeho náhrobek nalezen v katedrále, kde mohly být uloženy pouze ostatky privilegovaných osob, je zřejmě správná úvaha, že jeho činnost v kapli byla mnohem větších rozměrů než pouze malba jednoho obrazu, o němž se zmiňují účetní knihy. VÍTOVSKÝ 1976.

<sup>87</sup> Již Vladislav Karel Zap předpokládal, že malby byly značně pozměněny pozdějšími přemalbami. ZAP 1868, 9. Jeho názor ohledně postav z královského páru však byl mylný, jelikož v nich viděl Karla IV. a Elišku Pomořanskou. Ve zcela spodním pásu, kde jsou znázorněny dva andělé a za nimi čeští zemští patroni, si představoval Pannu Marii, jak je korunována dvěma, vedle stojícími nebešťany. ZAP 1868, 13.

arcibiskupem Janem Očkem z Vlašimi. Zároveň došlo k uložení ostatků blažené Přibyslavy, sestry svatého Václava, a Podivena do upravených hrobek.<sup>88</sup>

Zvláštní funkce kaple spjatá s korunovačními insigniemi, které měly být neustále uloženy na lebce knížete Václava, a velká Karlova úcta k patronu české země zřejmě zapříčinily změnu v prostorovém vyřešení katedrály.<sup>89</sup>

Kaple svatého Václava je po stránce historické i umělecké tak výjimečným objektem, že se vymyká obvyklému charakteru kaplí vzniklých ve středověku.

## 5.1 Popis kaple

V horní části kaple, nad masivní profilovanou horizontální římsou, se nachází dvacet devět pozdně gotických maleb s výjevů ze života zemského patrona svatého Václava.<sup>90</sup> Vedle účastníků děje jsou na východní stěně zobrazeni také král Vladislav II. Jagellonský a jeho manželka Anna Foix de Candale. Kaple, sklenutá parléřovskou hvězdicovitou klenbou, je vystavěna na půdorysu čtverce. Její stěny, prolomeny pouze čtyřmi okny, posloužily jako prostor pro malířskou výzdobu. Obrazy nepříliš velkého formátu jsou rozprostřeny na všech čtyřech stěnách, ve třech pásech nad sebou. Jednotlivá pole, ve dvou spodních řadách obvykle čtvercová a horní sklenutá do lomeného oblouku, jsou od sebe oddělena iluzivními, dosti širokými červenými rámy. Počet obrazů není na všech zdech stejný kvůli proraženým oknům. Nejméně výjevů je na jižní stěně, kde jsou dvě okna, nejvíce na stěně západní, která je zcela zaplněná, k čemuž jí pomohlo zazdění jednoho okna. Na východní a severní stěně je po jednom otvoru.

Kromě těchto pozdně gotických maleb byly ve spodní vrstvě zjištěny fragmenty nástěnných maleb se svatováclavskou tematikou, jež pocházejí z doby Karla IV., a

---

<sup>88</sup> Uvnitř katedrály dodnes můžeme spatřit skříně, v níž by se měly údajně nalézat ostatky blaženého Podivena a Přibyslavy. Dle Kristiánovy kroniky měly být Podivenovo ostatky uloženy u vnější zdi Václavovy rotundy, pouze zeď by tak oddělovala věrného sluhu od pána. Další osudy ostatků nám snad osvětluje zpráva od kronikáře Kosmy z dvacátých let 12. století, v níž stojí, že Podivenovo ostatky vyzvedl biskup Jaromír od kostelní zdi a biskup Menhart je pak opět uložil v bazilice.

<sup>89</sup> Insignie nebyly přímo uloženy ve svatováclavské kapli, ale v korunovační komoře, jež je umístěna v patře a do níž vedl vstup pouze z posvátné kaple. S tím souvisí úprava korunovačního řádu, již roku 1347 provedl Karel IV.. Jako vzor mu posloužil tehdejší francouzský řád. Císař však nijak nenarušil staré přemyslovské předpisy, vycházející ze starších německých řádů. CIBULKA 1934.

<sup>90</sup> Technicky se jedná o vaječnou, mastnou temperu se složeným pojídlem a zlacením na slabé vrstvě podkladového nátěru. Někdy byly malby provedeny přímo na pískovcových či opukových blocích. Spáry mezi nimi jsou vyplněny jemnou kletovanou omítkou. Jelikož barva byla nanášena na suchou omítku, na některých místech se do dnešní doby vůbec nedochovala. Více k technice malby je v restaurátorské zprávě, která je uložena na pracovišti odboru památkové péče kanceláře prezidenta republiky. JOSEFÍK 1965.

na východní stěně se v šedesátých letech minulého století podařilo prokázat přítomnost další barevné vrstvy. Tyto malby ze třetí čtvrtiny 15. století byly připsány malíři blízkému Mistru svatojiřského oltáře, který rovněž vytvořil dvojici andělů a čtveřici patronů kolem sochy svatého Václava.<sup>91</sup> Na malbách byl rozpoznán fragment svatováclavského cyklu, jehož postavy byly pojaty v monumentálnějším měřítku. Zřejmě se jednalo o pokus o dokončení výzdoby kaple, pokus spadající na počátek vlády Vladislava II., který však nebyl dokončen.

Na východní stěně je celkem znázorněno šest scén ze svatováclavské legendy, doplněných postavami královského páru ve střední partii, jež je uprostřed rozdělena oknem sahajícím do tří čtvrtin výšky pole.<sup>92</sup> Na této ústřední části zdi jsou ve spodním výjevu vyobrazeni andělé a čeští zemští patroni. Zbývající prostor na levé straně zaplňují tři výjevy, stejný počet je i na opačné straně. Horní obraz na levé straně nese námět Svatý Václav seje obilí, scéna pod tím, jež je oddělená červenou linií, představuje svatého Václava, jak peče hostie. Na tyto scény navazují obrazy pravé části stěny, jelikož nahoře svatý Václav lisuje víno a ve středním pásu přináší vdově dřevo a je zbit hajným. Výjevy ve spodním pásu nesouvisí s výše popsány obrazy, po levé straně začíná scéna Svatý Václav umlouvá souboj s Radslavem, jež pokračuje na severní stěně, a po pravé straně, pod scénou s hajným, je Zavraždění světce v Boleslavi. Všechny scény jsou od sebe odděleny výraznou červenou linií, která se nevyskytuje ve výjevu Radslav se koří svatému Václavu, jenž počíná na východní stěně a pokračuje na vedlejší severní. Horní partie střední části čelní stěny s postavami královského páru je od dvou bočních částí oddělena pomocí přípor.

Východní stěně dominují *postavy královského páru*, které malíř vytvořil v monumentálním měřítku.[7] Obě stojící postavy jsou zasazeny do interiéru architektury, jenž je sklenut žebrovou klenbou, čímž malíř dosáhl navození dojmu obrazové hloubky. Mezi žebra jsou vloženy dva erby; jeden na straně krále a druhý na straně královny. Za postavami se vine červený koberec s bohatým vzorem. Ten můžeme považovat, kromě jiných prvků, za spojník obou postav, jelikož jsou od sebe odděleny skutečným oknem svatováclavské kaple, které vede do vnitřku katedrály. Nepřivádí tedy přirozené světlo, pouze vytváří dojem kaple jako samostatné stavby uvnitř chrámu.

---

<sup>91</sup> Nalevo stojí svatý Zikmund a Vít, vpravo svatý Vojtěch s Ludmilou.

<sup>92</sup> Problematika ikonografie znázornění ve svatováclavské kapli není v této práci řešena, a proto jsem při určování výjevů použila ikonografii od Josefa Krásy. KRÁSA 1971.

Figura stojící štíhlé ženy je zobrazena ve třičtvrtěčném profilu, celým tělem vytočená za pravým ramenem a s rukama sepnutýma v úrovni pasu. Je oděna do dlouhých, na zem sahajících šatů, provedených dle dobové módy, korunovaná a ozdobená šperky. Hlavu královny, s oválným obličejem, vysokým čelem, pod nímž jsou zasazeny mírně přivřené oči s naběhlou kůží pod nimi, rovným širším nosem a plnějšími rty, zdobí koruna, jež je umístěna na černém závoji. Ten spadá až na ramena a je po okraji bohatě zdoben perlami a vpředu z pod něho vychází průhledná látka, která kryje čelo. Královnina koruna je shodná s královou. Krk královny zdobí řetěz, jenž je tvořen spojenými zlatými kroužky. Mělký, oválný výstřih šatů, které jsou v horní partii úzké tak, že jsou pod nimi zdůrazněna ňadra, je opět, podobně jako závoj, lemován perlami ve třech řadách, které jsou našity na pásu látky, jenž je snad shodný s materiálem závoje. Část dekoltu je taktéž zakryta průhlednou, jemnou látkou, kterou jsme viděli na čele královny. Rukávy se od loktů rozšiřují a tvoří na celém předloktí dlouhý, až pod kolena sahající trojúhelníkový cíp s ostrými, nepravidelnými záhyby. Nevíme, zda-li je královnin pas ozdoben, jelikož ruce se v tomto místě kříží. Sukně je ze stejného materiálu jako horní část oděvu, jen ve spodní třetině je použita jiná látka. Na spodní polovině šatů jsou paralelní záhyby. Do jejich zadní části je vložena vlečka, která spadá na zem a zalamuje se tím v mělké miskovité záhyby v dolní partii. Při modelaci drapérie i na inkarnátu se výrazně uplatnilo světlo, umístěné vpravo nahoře. Žena má na nohou černé boty, jejichž část spatřujeme pod šaty. Díky natočení se nám její výraz jeví jemnější, tomu jistě napomáhá i kniha, kterou drží v levé ruce. Na tmavém obalu knihy vynikají dlouhé prsty se zdůrazněnými klouby.

Mužská stojící postava je na rozdíl od ženské zobrazena frontálně s oběma rukama pokrčenýma v lokti. Je znázorněna ve zcela shodné výšce jako dámský protějšek. Oděna je do dlouhého, splývavého šatu, který dosahuje kotníků. Hlava je korunována. Na obličejí oválného tvaru, kde jsou pod čelem zasazeny zešikmené oči, rovný nos, jenž je silnější u kořene, a plnější rty, lemované plnovousem. Zpod koruny spadají delší, vlnité vlasy na ramena, přesněji na límec. V levé ruce, která je v lokti ohnuta do pravého úhlu a zachycena v perspektivní zkratce, drží jablko s křížkem na vrcholu a v pravé, taktéž pozdvižené, žezlo zakončené lilí. Královy prsty nejsou již tak přehnaně dlouhé a jednotlivé články přechází mezi sebou plynuleji, bez zdůrazněných kloubů. Krk, ramena a paže má schované pod bílým kožešinovým límcem. Rukávy se podobně jako u královny rozšiřují od loktů a jsou na konci velmi široké. Zpod límce v ose těla vybíhá pruh látky, který se v dolní části mírně rozšiřuje. Svrchní oděv krále je zhotoven



ze vzorovaného materiálu zlatavého odstínu, podobně i u královny. Je ze stejné textilie, kterou můžeme vidět i na rubové straně širokých rukávů. Muž má také černou obuv. Světlo, jehož zdroj bychom našli vpravo nahoře, se neuplatnilo v obličejích panovníka, pouze na jeho šatu.

Na východní stěně ve spodním pásu vpravo se nachází scéna *Zavraždění svatého Václava*.<sup>[8]</sup> Malba je v místě dobře osvětleném denním světlem, dopadajícím sem z oken jižní stěny, se kterým sousedí. Jistě důležité je i umístění malby s ohledem na gotický cyklus, neboť se nachází nad scénou Ukřižování, jež je pod římsou.

Děj zasazený do prostoru, tvořeném za pomoci několika se sbíhajících diagonál, se odehrává před chrámovými dveřmi. Architektura výjevu je podobná vedlejší scéně Podiven zabíjí Václavova vraha v lázni. I zde se objevuje segmentový oblouk, příčky s gotickou profilací a tříčtvrteční sloupky, nesoucí křížovou klenbu se zlatem obloženými žebry. Dosti pozornosti věnoval malíř i dveřím, které se pokusil znázornit v perspektivní zkratce a jež ozdobil klepadlem detailního provedení a mříží v horní partii. Dojmu prostorové hloubky bylo docíleno pomocí namalovaného okna se segmentovým záklenkem, rozděleného stojnou na dvě poloviny, za nímž je modrá obloha. Do iluzivně vytvořeného trojrozměrného prostoru umístil malíř celkem pět postav. Svatý Václav, jenž klečí, je znázorněn v klidné póze, zatímco jeho bratr se připravuje ho udeřit. Na těchto dvou protichůdných principech je vybudována kompozice prvního plánu, která je trojúhelníkovité podoby. Ve druhém plánu vidíme trojici stojících mužů.

Oběť, otočená do obrazové plochy, klečí na kolenou na stupni chrámových dveří, pravicí se drží za kruhové klepadlo a levicí se opírá o schod. Hlavu má obrácenou vlevo na Boleslava. Kvůli bratrově ruce, spočívající na krku oběti, a kolenu je Václavovo tělo prohnuto. Na levé ruce svatého Václava či stejné ruce jeho bratra si můžeme povšimnout dlouhých prstů se zdůrazněnými klouby. Václav je oděn do dlouhého pláště zlatavého odstínu a na hlavě má knížecí čapku. Jeho bratr má na hlavě také podobnou, ale méně honosnější. Je oděn do krátkého, modrého, nad kolena sahajícího kabátce, který je přepásán. Okraje jsou lemovány zlatým pruhem látky s našitými drahými kameny. Pod ním je bílá košile se složitými, dvakrát nabíranými rukávy, které se dole rozšiřují. Na nohách jsou navlečeny zelené punčochy. U světce stejně jako na všech zbývajících výjevech si můžeme na tváři povšimnout plnovousu. Kromě této ústřední dvojice nalezneme na obraze tři muže, Boleslavovy pomocníky. V jejich obličejích je zachycena škála mnoha výrazů: zděšení a úlek, lhostejnost a nezúčastněný klid. Mladík

vlevo zaklání hlavu a lomí rukama. Jeho výraz není vyjádřen pouze ve tváři, ale i pohybem těla. Především se na tom podílejí jeho ruce, které strnuly ve výmluvných polohách. Druhý muž, nesoucí kopí, je zachycen z profilu. Lesklé brnění na jeho hrudi odráží světlo. Typika tváří je vyhrocena až k expresivnosti. Oči vystupují na samý povrch hlavy a napínají víčka, kůže pod očima je přesto opět povislá. Tvar očí je zúžený a protáhlý, pohled kosý. Velké, silné nosy se širokými kořeny a plná ústa působí smyslně. Toto vytváří na povrchu vzrušení a napětí. Skupinu uzavírá postava starce, která ukazuje na Boleslava. Jeho drsnou tvář lemuje hustý, černý vous. Jako podivuhodný kontrast má na štítu postavu spoře oděné dívky, zahalené do průhledného, poletujícího závoje. Dlouhé, rozpuštěné vlasy jí spadají na ramena. Nepůvabná tvář a proporce jsou skryty za měkkou modelaci a pružnou křivku ženského aktu, který je namalován za velkého stupně poznání lidského těla. Druhý závoj je zřasen do dlouhých, ostrých záhybů. Na hlavě má muž turban z lehké, bílé látky. I v tomto výjevu se jako v předchozím uplatnilo vpravo nahoře umístěné světlo, jež je především zřejmé na složitě utvořené drapérii Václavova pláště, ale také v utváření prostoru, jelikož stojící postavy vrhají stín.

Nad tímto výjevem se nachází scéna, kde *Svatý Václav přináší dřevo a je ztýrán hajným*.<sup>[9]</sup> Výjev je rozdělen do čtyř plánů, kde se v prvním setkáváme se svatým Václavem a vdovou, v dalším jej doprovází sluha Podiven. Děj ve třetím plánu, kterého se zúčastní tři postavy, se odehrává na vyvýšeném místě, jež tak oddělilo tento plán od předešlého a zároveň naznačilo časový posun. V posledním plánu se rozprostírá krajina, jež na horizontu přechází v modré nebe a při níž bylo využito vzdušné perspektivy.

Václav je v této scéně vyobrazen z levého profilu, kdy pravá, nosná noha směřuje dopředu a levá je zakročena a vytočena doprava. Je oděn do prostého oděvu, s knížecí čapkou a bosý. Na levém rameni přináší snůšku dříví, kterou si přidržuje oběma rukama s dlouhými prsty. Levou polovinu výjevu zabírá vysoká architektura s profilovanou římsou v horní části. Divákovi je umožněn vhled do stavby, kde se nachází vdova, prostřednictvím otvoru se segmentovým obloukem, s jakým jsme se již setkali u výjevu Zvraždění svatého Václava. Pravá stěna, jež odděluje svatého Václava a vdovu, je zcela hladká, pouze v dolní části je proraženo obdélníkovité okno, znázorněné v perspektivní zkratce. Žena sedí u otevřeného ohně. Přes hlavu má roušku, jejíž konce kryjí ramena. Obličej ženy je oválný. Pod čelem, zahaleným rouškou, jsou posazeny přivřeně, velmi zešíklé oči, rovný nos rozšiřující se u kořene, plně modelované rty a špičatá brada.

Její oděv je tvořen z kabátku a sukně, přes horní část těla má ještě přehozený pléd. Pravou rukou, jejíž prsty mají zvýrazněné klouby, si drží zápěstí levé ruky, ve které svírá růženec. Kolena, vystupující zpod těžké látky, jsou mírně od sebe, čímž byly mezi nimi vytvořeny dva miskovité záhyby. Drapérie látky spadající na zem vytváří složité konfigurace až v dolní partii. Světci pomáhá sluha Podiven, zobrazený ve tříčtvrtečním profilu, otočený za levým ramenem a s hlavou nachýlenou k pravému rameni. Na obraze vidíme pouze jeho pravou končetinu, která je nakročena kupředu. Na obličejí, po stranách rovného nosu, jsou zasazeny zešikmené oči, ústa jsou mírně pootevřená, s nevýrazně modelovanými rty. Na sobě má dlouhý plášť a je také bez bot. V dalším plánu je v pravé polovině scény strom, u něhož je svatý Václav bit do zad holemi od dvou mužů. Klečící kníže je zobrazen ze tříčtvrtečního profilu, natočen do obrazové plochy. Prostovlasý, stojící muž vlevo, zobrazený v tříčtvrtečním profilu se silným vytočením vpravo, napřahuje pravici, aby mohl udeřit na kolenu klečícího Václava. Druhý muž, vyobrazený z levého profilu, s hlavou nachýlenou k levému rameni, právě udeřil do zad dvěma holemi najednou. Typika tváří všech těchto tří postav si je velmi podobná, především oválným obličejem se zdůrazněnými lícními kostmi, jež vynikly především z profilu. Pod vysokým čelem nalézáme mandlovitě protažené oči po stranách rovného, ostrého nosu a úzké rty. Ve čtvrtém plánu můžeme spatřit siluetu města s výraznou věží chrámu. Obrys města je zakomponován do krajiny s bohatou vegetací, za níž se v pozadí zvedají hory, uzavírající obrazový prostor.

Ve zcela horním pásu na pravé straně východní stěny se nachází výjev *Svatý Václav lisuje víno*, kde je celkem ve třech plánech představeno pět figur.[10] Téměř ve středu obrazu je namalován svatý Václav, jak bosý v kádi lisuje víno šlapáním na hrozny. Ty mu tam v koši přináší muž, jenž je zachycen v momentě, kdy právě vysypává hrozny z nůše. Postava pomocníka a světce tvoří v prvním plánu trojúhelníkovitou kompozici, přičemž základna trojúhelníku prochází dnem kádě. V druhém plánu je při pravém okraji skupinka tří mužů postavených v půlkruhu. První dva plány jsou propojeny prostřednictvím diagonály, která vede přes paži pomocníka, pokračuje Václavovou levou rukou, až dospěje k hraně nachýleného korbele. Druhý plán je od posledního oddělen nízkou zídou a brankou, za nimiž se zvedají hustě seskupené vinné keře, dosahující výšky téměř čtyř pětin. Zbývající horní část je doplněna modrou oblohou.

Svatý Václav je natočený za pravým ramenem, ve tříčtvrtečním profilu. Horní polovina těla je nakloněna dopředu, jelikož tak vyvažuje pohyb nohou, kdy pravá, nosná je

vpředu, levá pak vytočena do leva. Levou rukou se opírá o hůl. Pomocník, jenž sype víno, je k divákovi obrácen zády. Malíř se pokusil jeho horní polovinu znázornit v perspektivní zkratce, k čemuž mu dopomohl koš na zádech. Na obou dvou postavách v prvním plánu, hlavně na barevnosti jejich drapérie vidíme účinek světla, které je stejného zdroje jako na předchozích výjevech. U Václava se uplatnilo především v modelaci drapérie pláště, jehož cípy jsou pravou rukou vytaženy nahoru, takže na levém boku spadají do stran dva záhyby s ostrými hranami. Ve druhém plánu jsou tři muži. Muž vlevo je zobrazen ve tříčtvrtečním profilu s hlavou nakloněnou k levému rameni, jak nalévá muži vpravo víno z korbele. Jeho pohyb doprovází levá noha, pokrčená v kolenu. Přestože nevidíme špičky nohou, otevírá se zde prostor domněnce, že levá noha je volná a postava je nesena na pravé noze. Tomu by odpovídal záhybový systém roucha. Prostřední muž je taktéž zobrazen ve tříčtvrtečním profilu a hledí na korbel, z něhož je rozléváno. A poslední z trojice je zobrazený v levém profilu, levá ruka je pozvednuta k pasu, jelikož v ní drží pohár, do kterého mu je naléváno. Modrý dlouhý plášť splývá dolů v paralelních záhybech. Rukávy jsou opět rozšířené a tvoří na konci trojúhelníkovité cípy, s jakými jsme se již setkali například na portrétu královny. U těchto tří mužů se setkáváme se stejnou fyziognomií obličeje. Jedná se o obličej oválného, až vejčitého tvaru se zešikmenýma, přivřenýma očima, ostrým nosem a plnějšími rty. Rovněž je spojují výrazné lící kosti a vráska táhnoucí se od nosu k ústům. Od sebe jsou odlišeni různými účesy a pokrývkami hlavy.

Dobré skutky svatého Václava pokračují dále na východní stěně vlevo. Zcela v horním pásu je zobrazeno, jak *Svatý Václav seje obilí*.<sup>[11]</sup> Jednoduchá kompozice o třech plánech byla patrně úmyslně situována do zkoseného pole s mnohem menší obrazovou plochou. Na tomto výjevu je světec doprovázen pouze svým věrným sluhou Podivenem, jenž je situován do prvního plánu. Obrazový prostor je z obou stran uzavřen stromy, mezi nimiž je průhled, vyplněný krajinou s vegetací, pomocí níž bylo docíleno obrazové hloubky.<sup>93</sup> Podiven stojí při levém okraji obrazu. Je zobrazen v tříčtvrtečním profilu, a zatímco je jeho tělo vytočeno za levým ramenem, jeho hlava směřuje vpravo. I jeho obličej je na tomto výjevu oválný, s přivřenýma, zešikmenýma očima, rovným nosem a plnějšími rty. Podiven je prostovlasý. Na sobě má dlouhý svrchní plášť se širokým límcem, jehož cípy mu splývají po ramenou. Rukávy pláště jsou nahoře široké a dole se zužují. Pod tím je zřejmé spodní roucho. Obě ruce, jež jsou

---

<sup>93</sup> Během restaurování v šedesátých letech 20. století byly sejmuty přemalby, pod kterými se objevila zcela rozdílná a jednodušší krajina, kde místo listnatých stromů byly jehličnany.

zvednuty, vyvolaly záhyby s hranami vytaženými z hloubky. V dalším plánu vidíme svatého Václava, jak rozsévá pravou rukou obilí. Je zobrazen ve tříčtvrtečním profilu, ve vytočení za pravým ramenem. Václav má dlouhý plášť, který je v pase podkasán, se širokým límcem. Rukávy jsou vyhrnuty k loktům. Pod svrchním oděvem je patrné další roucho. Svrchní šat, na jehož modelaci se výrazně uplatnilo světlo, přicházející ze stejně umístěného zdroje jako v předchozích výjevech, spadá v přední části dolů v paralelních záhybech, na pravém boku je podkasáním vytvořena vlásenka. Zrní má v pruhu látky, jenž je zavěšen přes rameno. Na hlavě spočívá tradiční knížecí čapka a za ní je kruhová svatozář.

Na téže stěně pod tímto výjevem je obraz, kde *Svatý Václav peče hostie*.<sup>[12]</sup> Zde se kromě světce a Podivena setkáváme ještě se třetí osobou, knězem. Tyto tři postavy jsou zde zobrazeny bez vzájemných vztahů. Děj se odehrává v interiéru místnosti, který je podán velmi jednoduše. Holé, neprofilované stěny jsou v přední části proraženy dvěma obdélníkovitými okny. Obrazové hloubky se malíř pokusil docílit vložím podélné části místnosti do druhého plánu, která je sklenuta žebrovou klenbou. Jako pomocný prvek měl jistě při znázornění posloužit sokl umístěný po obvodu. Přes tyto snahy působí obraz plošně a nepřírozně.

Světec, vyobrazený ve tříčtvrtečním profilu s natočením za pravým ramenem, sedí na stoličce u pece a v rukou drží kleštičky, jejichž pomocí obrací oplatky nad ohněm. Na hlavě je knížecí čapka, jež je doplněna svatozáří, s jakou jsme se setkali již v předchozích obrazech. Václav je oděn do zlatého roucha a na límci je použito modrého odstínu. Ve výstřihu pod krkem je vidět spodní šat červené barvy. Především na svrchním roucho se uplatnilo světlo přicházející ze zdroje umístěného vpravo nahoře. Drapérie roucha je podána z těžkého materiálu, z něhož objem těla téměř nevystupuje, a která se zalamuje málo a ve velkých záhybech. Za jeho zády mele mouku pomocník, jenž je zachycen v tříčtvrtečním profilu a natočený za levým ramenem. Stojí za mlýnkem. Pravou rukou otáčí kruhem, levou rukou se přidržuje mlýnek. Pohyb celého těla dokresluje pravá noha, která se přimyká k nástroji. V přední části se sype mouka do přichystané díže, postavené na zemi. Drapérie roucha je pojednána ještě jednodušeji než u Václava. Drobné záhyby vyvolalo pouze podvázání v pase a pohyb levé, volné nohy. Jinak je drapérie téměř netraktivována. Kněz vchází do dveří a v rukou drží přichystanou nádobu na hostie. Tělo je zahaleno dlouhým šatem bílé barvy s dvojitými rukávy, který tvoří pro tělo schránu, skrývající pohyb, jenž je prozrazen pokrčeným levým kolenem. Plášť je po pravé straně rozdělen několika

paralelními záhyby, zatímco druhá polovina je ponechána zcela hladká. Krk je zřejmě před chladem krytý humerálem. Zcela vespuďu je alba. Typika tváří postav na tomto výjevu si je dosti podobná. Nejedná se o protáhlé, hubené obličejy, přestože si podrželi oválný tvar. Přivřené, zešikmené oči jsou doprovázeny, nejvíce u svatého Václava a kněze, naběhlou kůží pod očima. Následuje rovný nos, rozšířený u kořene, plnější rty, jež jsou u světce vykrouženy až do srdíčkovitého tvaru. Jednoduchost obrazu dokládá i pec, zabraná z přísného profilu a složená ze základních geometrických tvarů.

Poslední obraz východní stěny *Svatý Václav umlouvá souboj s Radslavem* je spojen s polem severní stěny, jež se nachází ve stejné úrovni.[13] Děj je narozdíl od předešlé scény situován do otevřené krajiny. Oba dva obrazy, jež tvoří jeden celek, jsou mnohfigurální a vyznačují se pravidelností v kompozici. Pro oba dva platí rozdělení do čtyř plánů, kdy první tři jsou zaplněny postavami a až čtvrtý je ponechán krajině s bohatou vegetací, jež prozrazuje malíře znalého vzdušné perspektivy. Pokud se podíváme na oba dva obrazy najednou, zjistíme, že krajiny na sebe navazují a obrazový prostor je vytyčen vojáky po stranách. Přestože se nyní pohybujeme na východní stěně, zvolím z důvodů významových nejprve popis severního pole. V prvním plánu jsou proti sobě postaveny dvě postavy, jež ve druhém doplňuje kůň s pázetem. V dalším plánu je při levém okraji shloučeno vojsko, jenž spolu se stromy na protějším okraji ohraničují obrazový prostor tohoto severního pole. V průhledu, vzniklém mezi nimi, je pojednána krajina. Kníže Václav je vytočen za levým ramenem. Odložil svůj běžný oděv a je zde představen jako rytíř. Levá, nosná noha je souběžně s tělem, kdežto pravá je vytočena doprava. Světlo, odrážející se na jeho zbroji, ukazuje změnu zdroje světla, neboť přichází zleva seshora. Tomu by odpovídala skutečnost, jelikož na severní straně je proražené okno, jímž proudí denní světlo. Plně ozbrojený je muž tvořící světci protějšek. Je také zachycen ve tříčtvrtečním profilu s vytočením za levým ramenem. Postavení nohou je stejné, pravá je však nosná a levá mírně pokrčená v kolenu. Mezi těmito postavami je praporečník přemyslovského knížete. Je zobrazen frontálně s hlavou nachýlenou k pravému rameni. Přestože mu suknice sahá až ke kolenům, je dobře patrné, že pravá noha je nosná, čemuž napovídá i pokrčení levé v kolenu. Je zde tedy použito stejného schématu jako jsme viděli na muži v prvním plánu. V pravé ruce drží korouhev s ocasem a černou orlicí, v levé přilbu svého pána, na níž vynikají nepřírozně prodloužené jednotlivé články prstů, stejně jako na druhé ruce. Všechny tři postavy mají shodné obličejy oválného tvaru s ostrým, rovnýmnosem, po jehož stranách jsou zasazeny přivřené oči, a plně modelované rty. Vzadu je k boji připraveno

vojsko. Jejich koně mají kropíře, jejichž součástí je i pokrývadlo hlavy. Plně ozbrojeni vojáci sedí v sedlech, někteří drží v rukou korouhve. Právě u těchto vojáků si lze povšimnout zcela stejného schématu, jehož na nich bylo užito. Mnohé shody vykazují i koně, které malíř zachytil vždy z pravého profilu, pouze pozvednutí hlavy. Přesto jejich znázornění působí přirozeně.

Ve východní polovině obrazu jsou dva stojící muži v doprovodu šesti vojáků na koních. Postavení figur v tomto východním poli je téměř shodné s kompozicí výjevu na severní stěně. Obrazy se od sebe liší světlem, neboť je jeho zdroj na tomto výjevu vpravo nahoře, čemuž odpovídají krátké vržené stíny trojúhelníkovitého tvaru. Při levé straně stojí rozkročený muž plně oděný do zbroje, ve tříčtvrtečním profilu a vytočením za pravým ramenem. Propnuté lýtko pravé nohy, vysunutě vpřed, poskytuje prostor domněnce, že se jedná o nosnou nohu, zatímco druhá je vytočena doleva. Svou levou paži, jež je mírně pokrčena v lokti, má nataženu před sebe, zatímco pravá ruka je pokrčená a zvednutá k pasu, kde drží za hrušku meč. Tento pohyb je podobný gestu muže v levé polovině obrazu. Muž napravo od něj, chráněný pouze kyrysem, je zobrazen en face, s hlavou obrácenou k pravému rameni. Hnědák je celý, kromě hlavy, zahalen kropířem červené barvy s černým olemováním. Je podobný koním na vedlejším výjevu. Jeho malíř projevils svou invenci, neboť ho neznázornil z profilu, ale vytočil ho do prostoru, hlavou vpřed, při čemž neopomenul znázornit jeho tělo v perspektivní zkratce. V přední části kropíře jsou dva zajímavé ozdobné prvky. Ten vpravo, zobrazený frontálně, vypadá jako klepadlo ve tvaru lví hlavy s vloženým kroužkem do tlamy, s jakým jsme se setkali ve scéně Zavraždění svatého Václava.. Za ním se nachází urozený pán, jehož vidíme pouze do pasu. Je zobrazen ve tříčtvrtečním vytočením za pravým ramenem, s pravou rukou pozvednutou do výše a druhou uhnutou do pravého úhlu drží při těle. Následuje vyobrazení vojska. Všichni jsou z levého profilu, v plné výzbroji na koních. Vždy u dvou vojáků se opakuje stejné schéma.

Nyní se přesuneme na vedlejší, jižní stěnu, prolomenou dvěma vysokými okny s lomenými oblouky. Uspořádání výjevů se na této stěně značně liší od východní. Pro lepší orientaci si ji můžeme rozdělit na tři vertikální pásy. Pravý pás je bez výjevů, neboť téměř celé plocha je zabrána oknem. Střední je širší, a proto jsou zde vedle okna ve třech horizontálních pásech podány tři scény ze svatováclavské legendy. Jedná se odshora dolů o výjevy Kristus se zjevuje králi Erikovi. Král Erik prohlíží kostel, postavený ke cti svatého Václava a Podiven zabíjí v lázni Václavova vraha. Poslední pás, jenž je poloviční než prostřední, je taktéž rozdělen dvěma vodorovnými liniemi

do tří výjevů, které jsou odshora dolů následující, Svatý Václav křtí pohanské děti, Světec přisluhuje při mši a Svatý Václav přijímá ostatek svatého Víta.

Levý pás jižní stěny vrcholí ve výjevu *Kristus se zjevuje králi Erikovi*.<sup>[14]</sup> Tento obraz je nejpoškozenější z celé kaple.<sup>94</sup> Je složen ze čtyř plánů, při čemž umístění výjevu do horní partie ve dvou posledních posloužilo pro odlišení časových rovin. V prvním plánu je v tříčtvrtečním profilu sedící král. Za ním jsou ve druhém plánu tři muži a v posledních dvou leží postava na lůžku a vidí před sebou Krista, přibitého na kříži.

Ve spodní části je panovník posazen v křesle, jak vzhlíží k mnichovi. Dokládá to jak natočením hlavy k pravému rameni, tak podáním pravé ruky mnichovi. V levé ruce, kterou má položenou na noze, drží žezlo. Pravou nohu má přehozenou přes levou. Drapérie roucha není nějak výrazně pojednána, pouze pozvednutím pravé paže do výše došlo k vytvoření paralelních záhybů na širokém rukávu. Hlava krále, jež je korunována, je zachycena téměř z profilu. Obličej oválného tvaru s ostrým nosem a přivřenými očima, je doplněn vystupujícími lícními kostmi a plnějšími sevřenými rty. Stojící mnich reaguje na královu podanou ruku a sklání se k němu. Proto jej vidíme v pravém profilu. Levá noha je nosná, kdežto pravou stojí na špičce. Plášť, sepnutý pod krkem, který má přehozen přes ramena, uzavírá hubenou postavu mnicha, ale zároveň skrývá pohyb těla. Drapérie svrchního pláště je traktována pouze paralelními záhyby. Ruce, jež si muži tisknou, s dlouhými prsty, jsou pojednány dost schématicky. Nebýt vousu na jeho tváři byla by totožná s královou.

Dvojice mužů v pozadí živě diskutují, což dokládají jejich zvednuté ruce. Jeden z nich, zobrazený en face, se naklonil a vychýlil hlavu vlevo. Jeho roucho, jež v paralelních záhybech splývá k zemi, je stejně jako královo modelováno pomocí světla, přicházejícího zprava. Levá paže zvednutá před hrud', namalovaná v dobře zvládnuté perspektivní zkratce, je zakončena s výrazně kloubnatou rukou. Druhý služebník, stojící z profilu, je zobrazen do úrovně pasu, jelikož před ním je posazen král. Pravá ruka, kterou pokládá na rameno vedle stojícího, je nápadná délkou prstů. Modelace tváří obou mužů si je podobná, od sebe jsou odlišeni použitím vousů a čapky. Znázornění Krista, přibitého na kříži, evokuje pojetí těla spoře oděných mužů v lázni. I zde je vidět propracovaná anatomie lidského těla se zvládnutými proporcemi. Kristus má pouze

---

<sup>94</sup> O tomto výjevu je již zmínka jako o nejpoškozenějším v dokumentaci k restaurování z roku 1912. Rovněž stav celé stěny je zde shledán jako katastrofický. Čitelnost této scény je snížena především kvůli dlouhodobému zatékání do kaple, které se nejvíce projevilo na této jižní stěně, jelikož se jedná o obvodovou zeď katedrály. Kromě vody zde destruktivním činitelem byly i rychle se měnící teploty.



v oblasti beder roušku, jejíž jeden cíp je provlečen mezi stehny. V prostoru je zvládnuto i podání kříže, jenž je do něj natočen pravým koncem horizontálního břevna. Za ním leží pod baldachýnem spící muž. Z důvodů špatného stavu malby, je nemožné detailnějšího popsání jeho obličeje.

Následující výjev ve středním pásu *Dánský král Erik si prohlíží kostel postavený ke cti svatého Václava*, jenž je umístěn pod předcházejícím, pokračuje ve vyprávění příběhu o králi Erikovi.<sup>95</sup> [15] Přesto jsou oba dva obrazy od sebe odděleny červeným orámováním. V této scéně, jejíž kompozice je založena na sbíhání diagonál, vystupuje celkem pět postav. V prvním plánu vidíme stojícího muže na vyvýšeném místě. V dalších třech plánech se při levém okraji výrazně uplatňuje architektura kostela, jenž je doplněna na levé straně čtyřmi postavami. Pátý plán ponechaný krajně je oddělen od předcházejícího poměrně vysokou zídou.

Oděný muž stojí u chrámu ve tříčtvrtečním vytočení za pravým ramenem a opírá se o hůl. Levá noha nese váhu těla, pravá je vytočena do strany. Ruce jsou zvednuty do úrovně pasu, při čemž v levé svírá trojúhelník a kružítko. Levým loktem se opírá o zábradlí, tvořící pojítko mezi plány. Na modelaci tváře, která je oválného tvaru, s přivřenými očima doprovobenými naběhlou kůží pod nimi, nosem se širokou špičkou, plnějšími, sevřenými rty a výraznými lícními kostmi, se uplatnilo světlo, jež přichází zprava. Král, který stojí níže ve tříčtvrtečním profilu, ukazuje pravicí směrem ke staviteli, při tom však hlavu otáčí doleva, k muži v pozadí. Levá noha, jež je dle pokrčeného kolene, čemuž odpovídá i podání drapérie v daném místě, volná, je předsunuta před pravou, nosnou, vytočenou do strany. Král je oděn do honosného oděvu, který zakrývá jeho tělo, pouze v oblasti zmíněného kolene vystupuje tělesný objem výrazněji. Pravá paže, jejíž předloktí je podáno ve věrohodné perspektivní zkratce, je pozvednuta k pasu, což vyvolalo ostré záhyby na látce širokého rukávu. Při modelaci drapérie, nejenom tohoto rukávu, se uplatnilo také světlo, přicházející z levého horního rohu. Králova korunovaná hlava je nápadně podobná architektově. Přivřené oči s výraznými váčky, široký nos, plnější rty a lícní kosti jsou téměř doslovnou citací. Významnou roli sehrálo v inkarnátu i světlo. Zajímavým detailem je šátek, ovázaný kolem králova pasu, jehož materiál a provedení evokuje točenicu na hlavě muže v *Zavraždění svatého Václava*. Mužská postava, která hledí na krále, je podobně bohatě oděna jako panovník. Postavení nohou kopíruje pohybový systém

---

<sup>95</sup> Vzniku a pojetí příběhu v různých úpravách se věnovala Marie Rádlová-Jensen. RÁDLOVÁ-JENSEN 1980.

krále, tedy levá, volná noha je pokrčena v kolenu a pravá je vytočena do boku. Jeho červený plášť je z těžké látky a splývá k zemi v paralelních záhybech. Tělesný objem je patrný pouze v oblasti kolene. Výrazně utvářenou drapérii nalezneme jen na rozšířených rukávech, jakožto důsledek pozdvížených paží nad pás. Velkou shodu s králem nalézáme i v typice tváří, především v utváření očí a nosu. V dalším plánu jsou zobrazeni ještě dva muži, zachyceni z levého profilu. Z nichž spatřujeme pouze hlavy. Obličej muže ve třetím plánu je nepatrně vytočen vlevo. Pro odlišení tváře ve čtvrtém výjevu, jelikož bylo použito stejné fyziognomie obličejů, užil malíř bohatě utvářeného klobouku. Opět vidíme přivřené oči s naběhlými víčky, širším nosem a plnějšími rty.

Nyní k samotné architektuře, která je dominantou této scény. Jedná se o jednolodní kostel s trojboce zakončeným presbytářem. Na vrcholu sedlové střechy v pravé části obrazu spatřujeme kříž. Celé provedení kostela, znázorněného za pomoci diagonál, vypovídá o úrovni malíře, jelikož stěny jsou profilovány pomocí odstupňovaných soklů, jež stavbu dělí do jednotlivých vertikálních polí. Detailně jsou provedené skleněné okenní tabule, na nichž si malíř pohrával s dopadajícím světlem. Rovněž neopomenul ani stín, jenž kostel vrhá. Přesto zde nalezneme i pochybení, jež lze spatřit v nedůsledném zkosení ostění oken.

Pozadí vyplňuje kopcovitá krajina, zvedající se nad vodní hladinou, která na horizontu přechází v modrou oblohu.

V dolním pásu je připomenuta pomsta svatého Václava, jež je vylíčena scénou *Podiven zabíjí v lázni vraha svatého Václava a je oběšen.*<sup>[16]</sup> Architektura, zabírající levou část výjevu, rozděluje scénu na dva časové úseky. První část se odehrává uvnitř architektury, lázni. Pravá část je situována do otevřené krajiny, kde v dolní partii vidíme skupinku tří mužů a nad nimi oběšené tělo. Kompozice scény v lázni je vytvořena pomocí několika úběžníků, jež se sbíhají přibližně v lokti muže, jenž hodlá udeřit Podivena. Pomocnými liniemi byla spodní hrana okna na pravé straně, roh místnosti pod nejvyšším prknem, prostřední a spodní odpočívadlo. Tím bylo vytvořeno základní schéma obrazu, do něhož byly zasazeni tři spoře odění muži a mezi nimi oblečený Podiven. Divákovi je vhléd do architektury umožněn portálem se stlačeným architrámem, který je vynášen sloupkem po pravé straně s detailně provedenou hlavicí. Výjev vyniká jemným provedením detailů, jako okenní tabulky nebo zkosení špalet kolem oken, a pozoruhodným koloritem.

Nejprve se zaměříme na dění v lázních, jež je rozprostřeno do třech plánů. Vpředu stojí ve tříčtvrtečním profilu Podiven s rozkročenýma nohama. Levou, nosnou nohou je

pevně zapřen, pravá je pokrčena v koleni. V pravici svírá meč a levou rukou drží muže sedícího na spodní lavici. Je oděn v delší plášť, jehož drapérie je bez záhybů a je utvářena pomocí světla, jež dopadá z levého horního rohu, kde se skutečně nachází okno. To však neústí do exteriéru, ale boční lodi katedrály. Podivenova tvář má oválný tvar, mezi přivřenýma očima je ostrý, rovný nos a plně modelované, sevřené rty. Sedící muž, škrcený Podivenem, se snaží klást odpor. Dlaněmi obou rukou se zapřel o lavici, na níž sedí, a pravou pokrčenou nohou se pokouší svého vraha odmrštit. Druhý návštěvník lázní, stojící za Podivenem, mu jde na pomoc. Je zobrazen ve stejné poloze jako Podiven, pravou ruku má však pozvednutou na hlavu. Poslední muž zcela na horním prknu v rohu místnosti je zobrazen vsedě v tříčtvrtečním profilu s hlavou vytočenou vpravo, jež sleduje pohyb pravice. Znázornění těla mužů vypovídá o malířovo důkladné znalosti anatomie lidského těla, i co se týče lokomoce. Jejich tváře si nejsou díky rozdílným pokrývkám hlav a účesů na první pohled podobné. Pozorné sledování však odhalí podobnosti jak ve formě tváře, která je oválná s přivřenýma očima, pod nimiž je naběhlá kůže, mezi nimi je zasazen nos, rozšířený u kořene, a plně rty jsou mírně pootevřené.

Zbývající prostor vpravo je zaplněn postavami v prvním plánu, v třetím plánu je bohatá vegetace. Tradičně oděný svatý Václav je postaven z profilu a promlouvá k naproti stojícímu muži, zobrazenému také z profilu s hlavou však nachýlenou k levému rameni a zakloněnou vzad. Václavovo svrchní roucho splývá na zádech v paralelních záhybech dolů. Pozvednutá pravá ruka vytvořila na rozšířeném rukávu sérii miskovitých záhybů, při jejichž modelaci pomohlo světlo, které přichází zprava. Svrchní plášť druhého muže spadá dolů v paralelních záhybech. Mezi nimi vidíme třetí osobu, vyobrazenou ve tříčtvrtečním natočením vpravo, jak hledí ven z obrazové plochy. I jejich tváře vykazují jisté shody. Přivřené oči působí dojmem, že mají naběhlá oční víčka. Nosy jsou rovné, mírně rozšířené u kořene. Sevřené rty jsou plné a jemně modelované. Lícni kosti jsou dobře patrné na všech třech tvářích. S velkou věrohodností jsou podány ruce. Podivenovo oběšené tělo ve druhém plánu tvoří plynulý přechod mezi jednotlivými rozvrhy. Jeho hlava klesla na pravou stranu. Delší vlnité vlasy poletují, jako by zde vál vítr. Za Podivenem se rozprostírá hustý les s podobně utvářenými korunami stromů. Bledá tvář oběšence konvenuje s oblohou na horizontu.

V pravé části jižní stěny se opět navracíme ke svatému Václavu. Zcela nahoře spatřujeme scénu *Svatý Václav křtí pohanské děti*.<sup>[17]</sup> Děj se odehrává v interiéru architektury, pravděpodobně kostela. Malíř se snažil rozložením postav do jednotlivých

plánů naznačit trojrozměrný prostor, k čemuž měla přispět i architektura ve čtvrtém plánu a použitá diagonální kompozice. V prvním plánu vidíme přicházejícího muže s dítětem, postavy v následujícím jsou situovány kolem křtitelnice na vyvýšeném stupni, což má především významovou roli. Okolo stojící tři ženy a mladý pomocník uzavírají půlkruhové rozestavění figur. Prostřednictvím zobrazení rohu místnosti, ve čtvrtém plánu, se do obrazu dostal dojem hloubky.

Ke křtitelnici zleva přichází muž a vede s sebou za ruku chlapce, který je zachycen z pravého profilu s hlavou zakloněnou mírně vzad. Proporce jeho těla, které je velmi dobře provedené, i když na dítě nepřiměřeně svalnaté, neodpovídají jeho věku. Levá, nosná noha je nepatrně pokrčena v koleni a předsunuta před tělo, čímž je docíleno navození dojmu chůze. Jeho obličej, na rozdíl od těla, působí dětsky. Je kulatý, s nízkým čelem, přivřenýma očima a malými rty. Vedle něj stojící muž, který ho drží za ruku, je ve tříčtvrtečním vytočení za levým ramenem, avšak hlava je zachycena z profilu, jelikož sleduje dění u křtitelnice. Jednoduše utvářená drapérie pláště nereaguje na tělesný objem, pouze je zřejmé, že pravé koleno je pokrčené. To by vypovídalo o tom, že levá noha je nosná. Levá pozvednutá paže, provedená v perspektivní zkratce, má ruku s nápadně dlouhými prsty. Jeho obličej oválného tvaru je zobrazen z pravého profilu, vyniká rovnýmnosem, jenž se u kořene rozšiřuje, a lícními kostmi, jež jsou modelovány pomocí světla.

Ten, jenž křtí, je zcela na nejvyšším a druhý držící látku k osušení křtěnců je o stupínek níže. Křtící je zobrazen z pravého profilu v mírném předklonu. Je oděný do dlouhého svrchního pláště, který uzavírá jeho tělo a zakrývá pohyb. Jeho drapérie, modelovaná světlem, splývá v paralelních záhybech k zemi. Obě dvě ruce má pozvednuty nad pas, v levé drží nad křtitelnicí dítě a pravou rukou s velmi dlouhými prsty ho polévá. Jeho oválný obličej je podobný přicházejícímu muži. Taktéž vyniká ostrýmnosem, sevřenými rty a vystupujícími lícními kostmi, i podobně utvářenými očima. Dítě, jež drží, je obráceno hlavičkou dolů a částečně ponořeno do vody. Podání jeho těla vypovídá o malířově pozorovacím nadání.

Vedle stojící muž je zobrazen v tříčtvrtečním profilu s vytočením za levým ramenem. Oběma nohama stojí na prvním stupni, kde se setkáváme s důsledně vrženým stínem. Svrchní roucho je podáno jednoduše jako u předchozích, pouze rukáv levé paže je v horní partii zřasen, a jelikož je rozšířen, spadá dolů v několika miskovitých záhybech. Tvář je téměř shodná s Podivenovou, rty jsou plnější, lícní kosti ještě vystuplejší, k čemuž dopomáhá větší kontrast mezi světlem a stínem. V rukou pokrčených v loktech

drží látku pro osušení křtěnců, jež je namalována zcela přirozeně a malíř vyřešil i její zapojení do prostoru.

Žena stojící za křtitelnicí mezi oběma muži je vyobrazena v čelním pohledu jen do půli těla s hlavou nakloněnou k pravému rameni. Levá ruka pozvednutá k požehnání má nepřirozeně podané prsty, což nelze říci o druhé ruce, jíž se dotýká látky držené Václavem. Hlavu, která se až nápadně shoduje s Václavovou, má zahalenou rouškou, jejíž cípy se vpředu na hrudi kříží a jsou přehozeny přes ramena. Protiváhu jí tvoří malý chlapec, sedící na stupni křtitelnice. Tento fakt podtrhuje skutečnost, že v této scéně má důležité místo souměrnost a vyváženost kompozice. Dítka zobrazené ve tříčtvrtečním vytočením za levým ramenem otáčí hlavu na opačnou stranu. Svrchní roucho, které respektuje tělesný objem, zakrývá z větší části jeho svalnaté tělo a snaží se skrýt pohyb a esovité uspořádání těla. Obličej vykazuje četné shody s chlapcem vlevo. I u něj se setkáváme s vrženým stínem, pro nějž měl malíř pochopení. Je naznačen pouze schématicky v podobě trojúhelníku. Zbývající dvě postavy vidíme z levého profilu. V prvním případě se jedná o chlapce, jehož hubené tělo je zahaleno do dlouhého pláště s jednoduše utvářenou drapérií. Jeho prsty, jimiž drží svíci v ruku, jsou opět značně protáhlé. Obličej oválného tvaru je zvýrazněn přivřenými očima, rovným nosem se zvednutou špičkou a plnými rty. Tentýž obličej nalezneme i u vedle stojící ženy, jen ve větším měřítku a s výraznější bradou. Navíc je ženina hlava odlišena prostřednictvím roušky, jež jí v zadní části spadá volně dolů.

Zajímavým detailem je sama křtitelnice, umístěná v ose obrazu. Má tvar převráceného zvonu a stojí na třech nohách, při čemž na dvou vpředu si můžeme povšimnout mužských vousatých obličejů. Stěny v pozadí, ve spodní partii profilované soklem, jsou v rohu oživeny vloženou příporou a dvěma proraženými okny, které jsou stojnou rozděleny na dvě poloviny s detailně provedenými okenními tabulemi. Nedostatky v provedení prostoru nalézáme ve špatném zkosení bankálu okna na pravé boční stěně.

V prostředním pásu je do červeného orámování vsazena scéna *Svatý Václav přisluhuje při mši*.<sup>[18]</sup> Odehrává se opět uvnitř architektury. Rozvržení obrazu do čtyř plánů a kompozice vypovídá o práci zkušeného malíře. Obrazové hloubky bylo docíleno pomocí rozevření architektury, kde se ve vzniklém průhledu naskýtá pohled na krajinu. Osoba muže v prvním plánu ustoupila k levému okraji, aby v následujícím mohla být hlavní pozornost věnována ústřední postavě v doprovodu tří kněží. Celé dění ve třetím plánu sleduje muž, jenž tvoří protějšek postavě prvního plánu. Postavení

svatého Václava a duchovních vypovídá taktéž o symetrii, na níž jsem upozornila již v u předchozího výjevu.

Muž před oltářem je zachycen ve tříčtvrtečním profilu s hlavou nakloněnou k pravému rameni. Pravá noha je nosná, levá mírně vysunuta dopředu. Drapérie svrchního roucha je traktována mnoha paralelními záhyby, spadajícími k zemi, zcela uzavírá vysoké tělo a nerespektuje tělesný objem. Jedinou výjimkou je svrchní roucho s prostříženými rukávy, jež se vysunutím pravé ruky obrátily na rub. Jeho obličej ostrých rysů a s vystupujícími lícními kostmi je modelován za pomoci světla. Širší nos, doplněn po obou stranách přivřenými očima s nateklými očními víčky, je s plnými rty spojen výraznou vráskou.

Svatý Václav, představený jako kníže, je vylíčen v momentě, kdy pravá noha pokrčená v kolenu našlapuje na oltářní stupeň a je na ni přenášena váha a druhá je připravena ke kroku. Jeho tělo, jímž prochází esovitě prohnutí, je zobrazeno ve tříčtvrtečním profilu s hlavou obrácenou k levému rameni. Na plášti s jednoduše uspořádanou drapérií, vyjma rozšířených rukávů, se při modelaci uplatnilo světlo, jež přichází z levé strany.<sup>96</sup> Skutečnosti odpovídají ruce, podané s velkým přesvědčením, v nichž drží bursu a knihu. Hubená tvář oválného tvaru má po stranách širšího nosu zasazeny přivřené oči. Rty jsou plné. Jeho štíhlost dokládají propadlé tváře a nápadné lícní kosti. Dva muži, jež stojí v jeho bezprostřední blízkosti, jsou zcela stejného vzezření. Oba dva přistupují k oltáři a jsou zachyceni z levého profilu. Levá noha je předsunuta před tělo. Pata muže blíže divákovi, jež se jeví jako nazvednutá, podporuje domněnku, že levá noha je nosná. Jejichž ošacení se taktéž shoduje, i v takovém detailu jako uspořádání humerálu u krku. Drapérie svrchního roucha je téměř netraktována, spodní alba spadá dolů v paralelních záhybech. Oválné, hubené obličej s rovnými nosy, přivřenými očima, pevně sevřenými rty a lícními kostmi, jsou modelovány za použití světla, jako jsme již viděli na postavě v prvním plánu. Poslední postava v průvodu je zcela ve stejné pozici jako muži před ním, opakuje se zde i pohybové schéma. Jeho tělesná konstrukce je však mnohem robustnější. Jedinou změnou ve tváři je nabytí tělesné hmotnosti.

Postava v dalším plánu, vytočená do tříčtvrtečního profilu za levým ramenem, stojí oběma nohama pevně na zemi. Ruce má spjaty v úrovni pasu. Obličej se širšímnosem, přivřenými očima a sevřenými rty lemují vousy, navazující na vlasy, jejichž podání je podobné Václavovým. Na utváření prostoru se opět uplatnily diagonály protínající se

---

<sup>96</sup> Při hodnocení drapérie rouch je nutné mít na vědomí, že se jedná o přemalby Alexia z Květné, které bylo nutné respektovat, poněvadž pod nimi již nebyla dochovaná původní malba.

v otevřeném průhledu, jimiž je řízeno ubíhání všech předmětů, nejlépe je to patrné na malované oltářní desce či na zkosení pravé stěny v pozadí. Ubíhání však nebylo dodrženo při znázornění oltářní menzy a jejího stupně. Z těchto nesrovnalostí by se dalo usuzovat na spolupráci více malířů. Jeden z nich dosáhl vysokých kvalit, jak o tom například svědčí detailně provedená malba na oltářní desce.

Posledním výjevem jižní stěny je *Svatý Václav přijímá rámě svatého Víta*.<sup>[19]</sup> Scéna patří mezi několik mnohfigurálních výjevů. Rozdělením plochy do pěti plánů a využitím diagonální kompozice se na obraze podařilo vybudovat trojrozměrný prostor. V prvních čtyřech plánech rozmístil malíř postavy, pátý ponechal pouze architekturu, která evokuje pozadí ve výjevu *Zavraždění svatého Václava*.

V prvním plánu v ose obrazu se setkáváme s ústředními postavami, svatým Václavem a císařem. Svátý Václav, klečící na kolenou, je zobrazen v levém profilu. Je oděn do dlouhého pláště, pod nímž tušíme tělo knížete. Především je dobře znatelné pokrčené pravé koleno. Traktovány jsou nejen rozšířené rukávy, s ohledem na zvednuté paže, jimiž přijímá schránku ve tvaru ruky, kresebně pojednané jsou i cípy pláště, které se rozprostřely kolem klečícího. Při modelaci drapérie hrálo důležitou roli světlo přicházející zprava a důsledně byl uplatněn i vržený stín. Václavova tvář s rovnýmnosem, přirozeně zasazenými očima a plnějšími rty je až nápadně podobná císařově, liší se jen v přivření očí. Kompozici ve střední části vyvažuje figura korunovaného císaře, ohnutá v zádech, která drží v rukou relikviář. Je oděn do pláště sahajícího k zemi, kde se v mnoha záhybech řasí. Pravá vysunutá noha dává tušit, že se jedná o nosnou. Je to obtížné určit, protože svrchní roucho, podobně jako u Václava, skrývá pohyb, který je latentně vyjádřený několika paralelními záhyby v horní části pláště. Na zlatém relikviáři vyniknou dlouhé, kloubnaté panovníkovy prsty, jaké jsou i na relikviářové ruce.

Po divákově levici vidíme tři muže ve tříčtvrtečním profilu. Postava blíže okraji přenesla váhu těla na levou nohu a druhou vytočila do strany, k levému rameni sklonila hlavu. Setkáváme se s esovitým prohnutím figury. Vpředu rozevřený plášť převázaný v pase má jednoduše pojednanou drapérii, při jejíž modelaci bylo důležité světlo. O účinku světla lze hovořit i ve tváři. Pod čelem krytým točenicí jsou zasazené oči se zdůrazněnou kůží pod nimi, mezi nimi rovný nos a níže plnější rty. Přestože je hlava nachýlena, lícni kosti jsou dobře patrné. Vedle stojící šlechtic v dobovém oděvu, jehož postavu vidíme do úrovně kolen, má hlavu nakloněnou k pravému rameni. Malíř velmi přesvědčivě zvládl podání jeho paží, jak pravé, tak i levé, jež je zvednutá nad pas.

Podání jeho kratších, vlnitých vlasů připomene vous vedle stojícího muže s točenicí. Pod pevně klenutým obočím spatřujeme přivřené oči, mezi než je vložen nos s výraznou špičkou, srdíčkově modelované rty a světle zdůrazněné lícni kosti. Zcela shodný obličej i s detaily patří třetí osobě v této skupince. Jediným rozdílem je v otočení hlavy na druhou stranu a absence drobných vrásek, který byly znázorněny u předchozí osoby kolem očí a úst. Ve stejném plánu tvoří protiváhu skupině postava stojícího muže u otevřené truhly. Muž je zobrazen z profilu s vytočením za levým ramenem. Truhla s dalšími relikviemi, jejíž znázornění v prostoru je provedeno se značnou přesností, zakrývá polovinu jeho těla. V dalším plánu stojí po divákově levici postava, z níž spatřujeme pouze obličejovou partii, neboť její tělo je schováno za oltární menzu, která prostor rozdělila na dvě části. Vysoké čelo je ještě více zdůrazněno pokrývkou hlavu. Modelace obličeje světle prozradila malíře s velkým pozorovacím talentem. Oči jsou zasazeny do přivřených, nateklých očních víček, mezi nimi spatřujeme rovný nos a dole sevřené drobné rty.

V dalším plánu je skupinka čtyř mužů. Mladík stojící nejbliže menze je zobrazen en face. Ostré rysy jeho tváře zvyrazňuje rovný stříh vlasů. Oči se zdůrazněnými očními víčky směřují na vedle diskutující muže. Rovný nos doplňují plnější rty. Ruka položená na paži muže vpředu má nepřírozeně dlouhé články prstů. Tvář zachycenou ve tříčtvrtěčném vytočení vlevo a horní polovinu těla v dobovém oděvu vidíme také jen u přední postavy. Jemný obličej oválného tvaru, lemovaný vlnitými vlasy, které svou modelací připomenou vousy muže v turbanu na protější straně, má drobné pochybení v posazení očí. I u něj nalezneme dlouhé prsty, které jsou nejvíce zřejmé na levé ruce, držící královské jablko. Další ze skupinky je celým tělem vytočen za pravým ramenem. Drapérie jeho pláště, jež je jednoduše pojednána, splývá volně dolů. Jelikož v rukou drží meč, máme možnost konstatovat, že jeho prsty jsou podobně utvářeny jako v předchozích případech. Jeho tvář je v mnohém podobná předchozím. U této malíř neopomenul ani takové detaily jako mimické vrásky kolem očí či nosu. U zbývajících postav ze skupiny s hlavou nakloněnou k pravému rameni se také shledáme s již dříve popsanými prvky.

Stěna, před kterou se výjev odehrává, je oživena dvěma okny, jež jsou profilovanou stojnou rozděleny na dvě poloviny. Vzniklý prostor mezi okny je orámován sloupky, z nichž vidíme pouze členěné patky. Plocha pod odstupňovanou římsou je ponechána hladká.



Nyní přikročíme k popisu výjevů, jež jsou situovány na západní stěně. Jedná se o jedinou zeď v horní partii kaple, jejíž plocha je celistvá.<sup>97</sup> Opět pro lepší orientaci si ji můžeme rozdělit na jednotlivé vertikální pásy. První levý pás obsahuje tři výjevy, které jsou odshora dolů v následujícím výčtu Svatý Václav radí Podivenovi, aby krácel v jeho stopách, Světec vykupuje pohanské děti a Svatý Václav ukládá rámě svatého Víta. Střední část stěny dosahuje dvojnásobné šíře stejně jako na předchozích stěnách a jsou na ni zobrazeny události na říšském sněmu. Právem bývá považována za vrchol ve výzdobě kaple. Tři scény jsou zde spojeny do jedné velkolepé podívané, jejíž účinek je umocněn použitím diagonální kompozice a zaplněním plochy množstvím postav podaných s velkou pečlivostí. Poslední úsek, poloviční šíře, obsahuje také tři scény od sebe oddělené. Na horním zkoseném poli vidíme, jak Svatý Václav navštěvuje vězně, níže Svatý Václav kácí šibenici a diváku je nejbližší výjev spodní řady, v němž Svatý Václav kope hrob.

S minulou scénou souvisí vedlejší výjev na západní stěně, protože na něm *Svatý Václav ukládá rameno svatého Víta*, jenž je také umístěn ve spodní řadě.[20] Přestože se jedná o navázání na sousedící výjev, jsou od sebe obrazy odděleny výraznou červenou linií. Děj, který je situován na vyvýšeném pódiu, se odehrává uvnitř architektury. Autor zaplnil postavami tři plány. Kompozice obrazu je rozvržena pomocí tří diagonál. Na mysli mám tři trámy na stropě a hrany schránky pro uložení ostatků. Jejich splnutí dochází v úběžníkovém bodě, který bychom našli mezi dvěma muži v posledním plánu. Pro vytvoření obrazové hloubky bylo použito kromě úhlopříček i proraženého otvoru v levé boční stěně.

Hlavní protagonisté, svatý Václava a biskup, jsou zachyceni uprostřed scény z profilu, jak se naklánějí nad relikviářovou schránkou, která rozděluje obrazový prostor na dvě poloviny.

Po divákově levici stojí v pravém profilu svatý Václav oděný jako kníže přihlíží uložení relikvie biskupem. Pravá noha, pokrčená v kolenu, má nadzvednutou patu, a přestože nevidíme druhou nohu, můžeme se domnívat, že je nosná. Drapérie jeho pláště, která pouze v obrysech dodržuje tělesný objem, splývá volně k zemi. Výrazněji utvářena je na pravém rozšířeném rukávu, neboť kníže má ruce sepnuty nad pasem, kde se utvořily dva miskovité záhyby. Na obličejí oválného tvaru jsou pod vysokým čelem zasazeny oči se zdůrazněnou okolní kůží, rovný, ostrý nos a pevně sevřené, úzké rty. Biskup

---

<sup>97</sup> Původně umístěné okno ve střední části stěny bylo zazděno před zahájením výzdoby horní části kaple na počátku 16. století.

oděný v plášť je zobrazen z levého pohledu. Při jeho postavení se dá předpokládat, že levá noha je nosná. V potvrzení této domněnky brání svrchní roucho, která halí celou osobu a zakrývá její pohyb. Drapérie roucha je značně jednoduchá, pouze v levé partii jsou paralelní záhyby. Při modelaci obličeje oválného tvaru s přivřenými očima, rovným nosem a sevřenými rty se v porovnání s Václavem projevilo méně světlo. Za biskupem je v témže plánu znázorněn stojící muž z levého pohledu. Oběma nohama stojí pevně na zemi, přičemž pravá je nepatrně předsunuta dopředu. Hubenost tváře s ostrými rysy podtrhují vystupující lícni kosti. Při jejím bližším prohlédnutí zjistíme nateklá oční víčka, plnější rty a vrásky jdoucí od nosu k ústům. Prsty, jimiž drží kříž či nádobu na svícenou vodu, jsou značně protáhlé.

V dalším plánu vidíme muže stojícího u schrány po Václavově levici. Setkali jsme se s ním již ve dvou předchozích výjevech, toto podání je však nejbližší předchozímu. Je zobrazen ve tříčtvrtečním vytočením za levým ramenem, k němuž má nakloněnou hlavu. Pod čelem, jež je kryto točenicí, jsou posazeny přivřené oči a mezi nimi rovný nos. Vystupující lícni kosti jsou nápadně zdůrazněny. Paže, zkřížené v pase, jsou s kloubnatými rukama. Další dvě postavy oděné do dobových kostýmů z počátku 16. století jsou natočeny k sobě. Stojící muž blíže divákovi je vytočen za levým ramenem tak, že část jeho těla je kryta Václavovým. Druhého muže s hlavou nakloněnou k pravému rameni vidíme pouze do úrovně prsou. Tváře obou se shodují ve vysokém čelu, přivřených očích, rovném nosu a plnějších rtech.

V posledním plánu jsou před čelní stěnou postaveni dva duchovní. Ten vlevo, z pohledu diváka, je zachycen v pravém profilu, druhý ve tříčtvrtečním vytočení vpravo. Na drapérii roucha prvního muže se projevila pokrčená paže, jejíž objem vystupuje z pláště. I u druhého duchovního se paže projevily jako stimul, jehož výsledkem bylo obrácení pláště na rubovou stranu, v níž spadá takto až k zemi. Znázornění rukou známe již z předchozích scén, jedná se o dlouhé prsty se zdůrazněnými klouby. Jejich tváře s přivřenými očima, rovným nosem, stisknutými rty a znatelnými lícními kostmi jsou si podobné.

Krátce bych se ještě vrátila k samotné relikvii. Je v podobě skutečné ruky, jíž malíř znázornil v perspektivní zkratce, s charakteristickými dlouhými články prstů a zdůrazněnými kloubními spojeními. Schrána obdélníkovitého tvaru je opticky zvládnutá v horní části, což se již nedá říci o hraně jejího dna. Na první pohled jednoduše utvářená čelní stěna je ve spodní části profilována. Zvláštností od minulých výjevů je zasazení příběhu do interiéru, u něhož vidíme strop.

Následujícím výjevem navážeme na dobré skutky svatého Václava. Ve střední pásu se setkáváme se scénou *Svatý Václav vykupuje pohanské děti*.<sup>[21]</sup> Těžiště obrazu spočívá v prvním plánu, jenž je zaplněno mnoha postavami. V druhém plánu nacházíme pouze jednu osobu, kterou malíř zasadil do architektury zabírající pravou část obrazu. V posledním je zobrazena krajina s bohatou vegetací, vodní plochou a architekturou v levém horním rohu, již malíř také věnoval značnou pozornost. Vzdušná perspektiva, pomocí níž byla vytvořena krajina, a diagonální kompozice pomohly vytvořit iluzivní trojrozměrný prostor.

Před hladkou stěnou stavby vidíme v pravé části scény stojícího svatého Václava oděného v knížecím šatu ve tříčtvrtečním natočení za pravým ramenem, k němuž je skloněna i hlava. Pravá noha, jež je vysunuta před tělo, je nosná. Souhlasila by s tím i natažená pravice, v níž drží malé dítě. Druhá ruka podaná v perspektivní zkratce je pozvednuta do výše, jelikož vhazuje mince do klobouku. Drapérie roucha, jež je pojednána dosti jednoduše, se pohybem rukou našasila na rozšířených rukávech. Jeho tvář se liší od minulých znázornění značnou rustikalizací, i když zde se setkáváme s charakteristickými prvky jako rovný nos, plnější rty, výrazné lící kosti. Oční víčka jsou v tomto obraze úplně zavřené, takže oči téměř vůbec nevidíme. Malíř přes značné hrubé podání obličeje neopomenul takové detaily, jako svráštělé obočí a mimické vrásky, v jejichž modelaci mu pomohlo světlo přicházející zleva, které se uplatnilo i v utváření drapérie. Dítě, jež kníže drží, je zachyceno ve tříčtvrtečním profilu vytočené za levou rukou, za níž ho světec drží. Levá noha ve směru těla je nosná a pravá, výrazněji pokrčená v kolenu, je vytočena do strany. Zvolením nesprávných proporcí částí lidského těla, pojetím obličeje a strohým oblečením připomene postavy dětí ve scéně Svatý Václav křtí pohanské děti. Podobného vzhledu jsou i děti za Václavem, které jsou odlišeny účesy. První, zobrazené z profilu, sedí na schodu portálu, kterým je divákovi umožněn vhled do druhého plánu, a jenž je zakončen půlkruhovým obloukem stavby, a nohy má pokrčeny v kolenu. K němu se sklání druhý chlapec, jenž stojí ve tříčtvrtečním profilu s hlavou vytočenou k levému rameni. Po Václavově pravici stojí v mírném úklonu muž v pravém profilu. Levou nohou si nakročil dopředu a přenesl na ni váhu a pravou, pokrčenou v kolenu, k ní hodlá přisunout. Horní část těla je oděna do přiléhavé haleny, zpod níž vystupuje tělesný objem, zatímco nohy zakrývá plizovaná suknice, sahající ke kolenům, takže vidíme pouze svalnaté lýtka, jež zdůrazňují lokomoci. Obličej oválného tvaru s výraznou bradou a lícími kostmi je modelován pomocí světla. Doplnují jej oči s přivřenými

horními víčky, rovný nos a plnější rty. Za ním stojí u levého okraje ještě jeden otec, který s sebou přivádí dvě děti. Jedno stojí po jeho pravém boku a je zobrazeno z pravého profilu. Druhé dítě přináší na zádech. Muž je zachycen ve tříčtvrtečním vytočením s hlavou obrácenou k levému rameni, jelikož hledí dopředu na svatého Václava. Spodní roucho, jež je v pase dvakrát převázané, nerespektuje tělesný objem a v paralelních záhybech splývá dolů. Svrchní roucho traktované mnoha záhyby má zavázané pod krkem a přehozené přes ramena. Záhyby vedou jak od uzlu na hrudi, tak od zvednuté levé paže provedené v perspektivní zkratce, kterou ukazuje na dítě po pravé straně. I obličej tohoto muže je hubený, což podtrhují vystupující lícni kosti. Oční víčka jsou přivřená, rovný nos se rozšiřuje u kořene, rty jsou plnější. Autor tváře byl pozorný, neboť neopomenul znázornit ani kruhy pod očima a vrásky jdoucí od nosu k ústům. Zavnutí točenice na jeho hlavě připomene pokrývku hlavy muže při levém okraji, který přiváděl své dítě ke křtu.

V druhém plánu sedí uvnitř stavby muž, jehož hlava se naklonila k pravému rameni. Podobou se blíží muži, kterého jsme viděli ve scéně Svatý Václav přisluhuje při mši. Stejně jako tam i zde má na hlavě točenici, pod kterou jsou patrné delší, vlnité vlasy. Je oděn do pláště s kožešinovým límcem, spodního šatu s úzkými rukávy a punčoch. Horní část těla pouze pod oděvem tušíme, mnohem více vystupuje tělesný objem od pasu dolů, kde posedem došlo k vytvoření záhybů s hranami modelovanými světlem. Paže zkřížené na prsou prozrazují blízkost s některými předchozími obrazy, neboť i zde jsou prsty dlouhé a kloubnaté. Jeho obličej s přivřenými očima, nosem rozšířeným u kořene, plnějšími rty a vystupujícími lícni kostmi je oživen věrohodným podáním mimických vrásek jak mezi obočím, tak na tvářích.

Architektura s hladkými stěnami má kromě vchodu na levé stěně v popředí proraženo ještě jedno viditelné okno, u něhož sedí muž. To je téměř odspodu na třech stranách zkoseno a doplněno nízký zábradlím. Skrz okno spatřujeme ve třetím plánu krajinu.

Na levé polovině obrazu je druhý a třetí plán oddělen zídkou a stromem s bohatě utvářenou korunou. Za nimi je krajina, znázorněná s použitím odstupňovaného měřítka. Její podoba je blízká té, jakou jsme viděli na obraze Svatý Václav umlouvá souboj s Radslavem. Také zde je vodní hladina doplněna vegetací a zvlněným terénem, jenž se v pozadí zvedá v mohutnější pohoří, odlišné je však pojetí korun stromů.

Levá část západní stěny ukrývá zcela nahoře scénu, kde *Svatý Václav radí Podivenovi, aby krácel ve sněhu v jeho šlépějích.* [22] Poměrně jednoduchá kompozice obrazu se třemi plány zachycuje pouze svatého Václava a jeho sluhu Podivena. Obecně

se dá říci, že obrazy v nejvyšším páse jsou s menším počtem postav, což je pochopitelné s ohledem na velikost obrazového pole. Ve druhém plánu, jenž je od následujícího oddělen zídka, zabírá značnou část levé poloviny obrazu stavba kostela. Krajina ve třetím rozvrhu s nízkým horizontem přechází v modré pozadí. Svatý Václav je skloněn a ukazuje pravou rukou oddanému druhu své stopy. Světec je zobrazen z pravého profilu. Je oděn jako v předchozím výjevu. Levá noha je nosná, zatímco pravá je zakročena a má zvednutou patu. Drapérie roucha tvoří složitý záhybový systém, protože svatý Václav nadzvedává cípy pláště levou rukou, od níž vychází radiální záhyby. Spletitá konfigurace záhybů vznikla pohybem i na rozšířeném rukávu pravé paže. Hubený obličej s přivřenými očima a zdůrazněnou partií pod nimi, rovným nosem a pootevřenými rty dokresluje lícní kosti. Podíven stojící ve tříčtvrtěčném natočení za pravým ramenem sleduje co mu světec naznačuje. Váha těla spočívá na levé noze, druhou si opřel o její lýtko. Ruce má sepnuté na hrudi, takže drapérie rozšířených rukávů splývá dolů v několika miskovitých záhybech, jež jsou hlavně patrné pod levou paží. Plášť, příliš nerespektující tělesný objem, je probraný několika paralelními záhyby. Pouze pokrčené pravé koleno z něho jasně vystupuje. Jemností vyniká Podívenův obličej. Do přivřených očních víček jsou zasazené přesně provedené oční panenky. Pod očima jsou zachyceny váčky. Obličej doplněný rovným nosem a sevřenými rty rámuje přiléhavá pokrývka hlavy.

Kostelní stavba v dalším plánu připomene architekturu, již si přišel prohlédnout král Erik, pouze v obrysech. Patrně i zde vidíme polygonální závěr kostela, jehož stěny jsou profilovány odstupňovanými sokly. Dvě okna rozdělená stojnou jsou dole se zkoseným bankálem. Kvalitou provedení se tato stavba s připomenutou nemůže srovnávat.

Společným prvkem se zmiňovaným obrazem je i zídka oddělující od sebe plány. Za ní je pouze jednoduše, v obrysech podané pohoří.

Prostřední úsek západní stěny důmyslně spojuje tři události v jednu výpravnou scénu.[23] Toto odlišení od ostatních maleb jistě souvisí s mimořádným důrazem, jaký je na tento monumentální výjev kladen. Rozdílem od ostatních maleb v horní části kaple je také použití hloubkové perspektivy, která nahradila diagonální. Ve třech stupních je celkem znázorněno čtyřicet čtyři postav oděných podle soudobé dvorské módy. Všechny pásy jsou propojeny. Malíř dokázal vytvořit kompozici, při níž je divák pouze veden. Ze spodního pásu stoupají oči po schodech do středního, odkud se divákova pozornost soustředí pouze na červený koberec horní scény, jenž ho pomocí důsledně uplatněné kompozice zavádí až k prázdnému sedadlu před čelní stěnou.

Podobně jako předchozí mnohafigurální kompozice se i tato, i když je v nesrovnatelně velkolepějším měřítku, projevuje snahou po symetrickém, vyrovnaném rozložení postav. Grandióznost scény podtrhuje její orámování subtilnými příporami.

Ve spodní partii je scéna *Odjezd ze sněmu*.<sup>98</sup> [24] Výjev zaplněný postavami je umístěn před stěnu se šesti zavěšenými znaky, do níž je ve střední části vloženo schodiště. Díky rozmístění postav do tří plánů a jejich znázornění v přiměřeném měřítku byl vytvořen trojrozměrný prostor. Ústřední postava, svatý Václav, je umístěna v ose scény. Je zobrazen čelem do obrazové plochy, s hlavou vychýlenou k pravému rameni. Levou nohu zasunul do třmenu a přenesl na ni váhu, zatímco pravou se chystá přehodit přes koně. Oběma rukama se drží za uzdu. Tento pohyb dokládá i zřasení drapérie jeho pláště, na němž se v zadní partii mezi zvednutým levým kolenem a pravým vyvýšeným bokem vytvořilo několik miskovitých záhybů. Po jeho pravici stojí muž zobrazený z levého profilu, jehož levice položená na Václavových zádech má nápadně dlouhé prsty. Po druhé Václavově straně je k němu sehnut muž, jenž je také otočen k divákovi zády a nastavuje knížeti třmen pro jeho nohu. Levicí drží za uzdu koně, který je podán v profilu velmi přesvědčivým způsobem. V popředí je znázorněn ještě jeden šlechtic nasedající na koně. Je zachycen en face s hlavou nakloněnou k pravému rameni. Levou nohu má v třmeni a touž rukou se drží za sedlovou hrušku. Pravá noha nesoucí váhu těla spočívá stále na zemi. Roztažené prsty pravé ruky nás zaujmou dlouhými prsty se zdůrazněnými klouby. Tělo koně, jenž hlavou směřuje do obrazové plochy, působí přirozeně, jelikož malíř ho vytvořil v perspektivní zkratce. Horní část šlechticova těla je zakryta krátkou pláštěnkou, do níž je rovněž uzavřen pohyb. Hubená tvář ostrých rysů je zdůrazněna vystupujícími lícními kostmi. Pod pevně klenutým obočím, vedle rovného nosu jsou vsazeny přivřené, zešikmené oči. Rty jsou stisknuté a úzké. Hned za jeho zády stojí dvořan, jehož vidíme pouze hlavu. Ta se hubeností a ostrými rysy podobá muži před ním. Kompozici na druhé straně vyvažuje skupina čtyř debatujících mužů, kteří utvořili dvojice. Postava honosně oděného muže hledícího na diváka je zachycena ve tříčtvrtečním natočením za levým ramenem, při čemž hlava je nakloněna na opačnou stranu. Pravá noha vytočená ven z obrazové plochy je kolmá k levé noze, jež patrně nese váhu těla. Podporu pro domněnku neposkytne bohužel ani drapérie svrchního roucha, jež je řasena paralelními záhyby a modelována pomocí

---

<sup>98</sup> V tomto a následujícím výjevu jsem se odchýlila od ikonografie navržené Josefem Krásou, jenž to viděl jako Příjezd, a dle převažujících názorů interpretuji tuto scénu jako Odjezd ze sněmu. První, kdo upozornil na důvody, které by vedly ke změně výkladu scény, byl Ivo Hlobil. HLOBIL 1982.

světla. Složitě uspořádání nalézáme na rozšířených rukávech, u zápěstí zúžených, které bylo zapříčiněno pozvednutím obou paží. Pravá paže pozvednutá na úroveň hrudi je přesvědčivě zvládnuta v prostoru, což o druhé ruce, jež je deformovaná zdůrazněnými klouby, říci nelze. Jeho obličej oválného tvaru se vyznačuje přivřenýma, zešikmenýma očima, rovným nosem a úzkými rty. Postava za ní má zcela totožné pohybové schéma jako dvořan v popředí, jen hlava je natočena k levému rameni a nohy nejsou hned za sebou, ale levá je vysunuta do strany. Drapérie roucha je pojednána jednoduše, kostým oživují vnější rukávy s paralelními záhyby. Nedostatek v provedení prstů, jenž je znatelný i zde, vyrovnal malíř vytvořením dojmu, že se prsty boří do rukávu, na něž je muž položil. Jemností provedení a detaily je tento obličej dílem zkušeného malíře, stejně jako předchozí. U druhé dvojice se opakuje stejné pohybové schéma i obličejové detaily, které jsme poznali u prvního páru. Navzájem se liší použitím odlišných kostýmů, účesů a pokrývek hlav různých tvarů.

Ve třetím plánu jsou postavy na obou stranách taktéž ve vyrovnané kompozici. Výraznou dominantou je tam postava na koni při pravém kraji. Jemně provedená tvář s vysokým čelem, přivřenýma očima, rovným nosem a plnějšími rty připomene figuru ve druhém plánu postavenou před stěnu z výjevu Ukládání ostatků svatého Víta.

Zajímavou postavou je mladík stojící na schodech, jenž spojuje spodní scénu s následující. V rukou svírá proutek, jehož natočením uvádí diváka do další scény. Je oděn v dlouhý plášť z těžké látky, jenž spadá k zemi, a zalamuje se výrazněji pouze na rukávech.

Ve středu následuje *Loučení se svatým Václavem*.<sup>99</sup>[25] Jedná se o stěžejní scénu odehrávající se na podestě schodiště a zároveň o scénu s největším počtem postav, které jsou rozděleny na přibližně stejně velké poloviny. Postavy stojí za nízkým železným zábradlím, jehož prostřednictvím se podařilo vytvořit obrazovou hloubku.

V ose obrazu se setkáváme s ústředními postavami, císařem a svatým Václavem v doprovodu dvou andělů. Korunovaný císař je zobrazený z levého profilu v momentě, kdy českému knížeti tiskne ruku. Pokrčení pravé nohy v kolenní a špička téže nohy, jež směřuje ke svatému Václavu, poskytuje prostor domněnce, že se jedná o nosnou nohu. Oporou pro to je vytočení levé mírně zanožené nohy. Pohyb postavy a s ní i její mírné esovitě prohnutí je skryto pod bohatě zdobeným pláštěm, jenž je pod krkem sepnut a

---

<sup>99</sup> V návaznosti na předchozí poznámku se změnil i výklad tohoto obrazu, který byl dříve prezentován jako Uvítání na svatého Václava na sněmu. Rovněž u tohoto obrazu jsem nepoužila ikonografii Josefa Krásky, ale Ivo Hlobila. HLOBIL 1982.

splývá dolů k zemi, kde se vlní. Prsty rukou císaře jsou opět slabým článkem. Na obličejí oválného tvaru jsou pod klenutým obočím přivřené, zešíkmené oči a rovný nos. Znatelné jsou i vystupující lící kosti. Tvář je z větší části zarostlá plnovousem. Svatý Václav je přesným zobrazením císaře ve středové souměrnosti. Nohy jsou však vytočeny více do stran, což činí dojem, že český kníže stojí na samém okraji schodu. Liší se pochopitelně oděním a absencí pokrývky hlavy. Jeho tvář má stejné charakteristické prvky, jaké byly zmíněny u císaře.

Dva bosí andělé jsou oděni do dlouhých rouch, jež jsou v pase převázána. Oba dva jsou zobrazeni ve tříčtvrtečním profilu s hlavou nachýlenou k levému rameni. Pozemšťan po Václavově pravici je v menším vytočení. U druhého máme dojem imanentního pohybu s ohledem na malebně pojednané cípy látky ovinuté kolem pasu či pohyb drapérie ve spodní partii. Provedení rukou je stejné úrovně jako u císaře. Jejich kulaté tváře s přivřenými očima, nosem rozšířeným u kořene mají plnější tváře i rty.

Za Václavem je vyobrazeno šest dalších postav. Zajímavou figurou je muž, jenž se pravou rukou opírá o hůlku a druhou ohnutou v lokti má přiloženou na hrud'. Pravá noha je předsunuta před tělo. Na bohatě utvářeném šatu nenalzáme výrazných záhybů. Hlavu, jež je nachýlena k pravému rameni, zdobí točenice. Tvář s pěstěným plnovousem vyniká zešíkmenými, přivřenými očima, rovným nosem, úzkými rty a lícími kostmi zdůrazněnými dopadajícím světlem. Šlechtic, jenž svírá jeho paži, je zachycen z profilu. Pravá noha je vytočena do strany a druhá míří do obrazové plochy. Vnější rukávy jeho pláště jsou zřasený několika paralelními záhyby. Tvář s podobně namalovanými očima, nosem a rty nepůsobí tak jemně jako u předchozího dvořana. To stejné by se dalo říci o muži, jenž stojí mezi dvěma popsányi postavami, u něhož vidíme pouze jeho hlavu nakloněnou na pravou stranu. Jemněji působí obličej muže postaveného mezi anděla a muže s hůlkou. Jedná se totiž o tutéž tvář, jaká byla popsána u muže s hůlkou. Tento muž je však bez vousů, s rovně střiženými vlasy, což dopomohlo jejich odlišení. Zcela na kraji spolu hovoří dvojice mužů. Figura v popředí má totožné pohybové schéma, kterého bylo použito u šlechtice před ním.

Opačná polovina je zaplněna ještě větším počtem figur. Především se zaměříme na postavy v prvním plánu. Hned za císařem stojí muž zobrazený en face. Obě paže jsou zvednuty nad pas, s lokty vytrčenými do stran. Ukazovákem levé ruky míří na ústřední skupinu, hůlkou, jíž svírá v druhé ruce, ukazuje na královské jablko, jež drží vedle stojící postava. Tvář s obvyklými prvky, přivřené oči, rovný nos, plnější rty, vystouplé lící kosti jsou oživeny na šikmo nasazeným baretem s peřím. Dvořan



s jablkem v levé ruce a žezlem v pravé je zobrazen zepředu, jeho tvář však vidíme z pravého profilu, jelikož se otáčí na muže vlevo. Oběma nohama stojí pevně na zemi tak velmi blízko k okraji, že jeho špičky přes něj přesahují. Vytočením hlavy do strany vynikly ostré rysy. Jeho pohled míří na muže držícího oběma rukama meč. Tohoto šlechtice jsme viděli již na dřívě popsaném výjevu, ve kterém císař předal českému knížeti ostatky svatého Víta. I tam držel v náručí velký meč a jeho vysoké čelo bylo taktéž zdůrazněno čepičkou. Poslední muž pravé strany stojící těsně před zábradlím má nohy ve stejné pozici jako šlechtic s mečem, tedy levá nosná noha je vytočena, narozdíl od druhé, do strany. V druhé řadě spatřujeme již pouze obličej dalších účastníků slavnostního aktu, buď v tříčtvrtečním zobrazení nebo v profilu. Dle kvality jejich provedení se na nich uplatnilo více malířů.

Střední partie západní stěny vrcholí obrazem *Kurfirštská síň*. [26] Sál, jenž je po stranách otevřen arkádami s kanelovanými dřívky, je zaklenut žebrovou klenbou, jejíž zploštělá žebra jsou zlacena. Středem místnosti, sestrojené pomocí přísné diagonální kompozice, probíhá červený vytkávaný koberec. Po stranách zasedá v síni šest vzrušeně gestikulujících kurfiřtů. Církevní a světská knížata jsou oděna do jednotného oblečení s typickými pláštěnkami pošítymi kožešinovými límci a čapkami s vpředu zvednutou obrubou. Nejprve se budu věnovat kurfiřtům na levé straně z pohledu diváka. Na jejich drapérii se objevuje stejný záhybový systém; látka je mezi kolena prověšena a splývá dolů vytváří trojúhelníkovitý motiv. Drapérie u třetího je propracováno ještě do větších detailů. I jejich obličej je si v mnohém podobné, byť jsou v různých pootočeních. Jedná se o tváře oválného tvaru s přivřenýma, zešikmenýma očima, rovným nosem, plnějšími rty a výraznými lícními kostmi. První dva obličej je navíc doplněny o takové detaily, jako mimické vrásky. V kontrastu s dobře provedenými drapériemi jsou ruce, které mají nepřiměřeně velké prsty.

Kurfiřti na opačné straně mají také podobně utvářené drapérie, které příliš nerespektují tělesný objem a spíše skrývají pohyb, i fyziognomie obličejů vykazuje shody. Především se liší výrazem ve tvářích, které zde hrají velkou roli. Nejlépe je to vidět na posledním kurfiřtovi, který je nejdále od diváka, jehož rozhořčení doprovází gesto pravé ruky. Tím se dostávám k nejslabšímu článku těchto postav, jímž jsou prsty. Jsou nepřirozeně dlouhé a velký důraz, kladený na jejich klouby, jim uškodil.

Po obou stranách trůnu ční do výšky sloupy, jejichž abakus je zdoben listy a ovocnými plody, a z nichž vychází žebra klenby. Na vrcholu sloupů stojí dva okřídlené putti držící

provazy, pomocí nichž je napnut baldachýn nad trůnem.<sup>100</sup> Na obou stranách trůnu jsou zavěšeny dva erby. Pod jedním z nich na pravé straně, z pohledu diváka, je na zemi prázdná poduška. Přední nohy císařova sedadla jsou poměrně mohutné a nahoře upravené do tvaru rozevírajících se květů. Na těch nalézáme druhou dvojici andílků, tentokrát neokřídlených. Jeden je otočen zády k divákům a druhý zobrazen z čelního pohledu. V rukou drží látku závěsu, který z boků ohraničuje prostor trůnu.

Horní výjev *Svatý Václav navštěvuje vězně* se nachází v poslední, pravé části západní stěny.[27] Jedná se o jednoduchou kompozici o třech plánech. V prvním nalezneme knížete se dvěma vězni, v druhém dva muže, kteří ho doprovázejí. Děj se odehrává na malém prostoru, vymezeném architekturou při pravém okraji před vysokou zídku, jež je profilována v horní partii. Svátý Václav, u kterého se projevila hieratická perspektiva, stojí v pravém profilu u okna s mříží, přes kterou podává vězni dar. Drapérie jeho šatu je jednoduše utvářena, pouze na rozšířených rukávech došlo zvednutím rukou k vytvoření záhybů, na jejichž modelaci se uplatnilo světlo přicházející zleva. Mezi ostrým nosem jsou posazeny značně přivřené oči, níže pak úzké rty. Vystupující lící kosti a vrásky kolem úst a očí přispěly k polidštění světcovy tváře. Muž ve vězení, zobrazený ve tříčtvrtečním profilu nastavuje obě ruce Václavovým. Kdyby nebylo vousů a rovně zastřižených vlasů byla by jeho tvář k nerozeznání od Václavovy. Jednoduchá roucho s úzkými rukávy respektuje pohyb jeho rukou, a proto se zřasilo. Druhého spoluvězně vidíme také pouze do úrovně prsů. Jeho tvář je brána z levého profilu. Poměrně vysoko posazený nos doprovází přivřené oči a plnější, pootevřené rty. Díky dopadajícímu světlu jsou dobře patrné i vystupující lící kosti. Malířova znalost lidského těla je dobře viditelná i ve znázornění ohryzku na krku.

Za Václavem jsou postaveni dva muži. Vlevo stojící je brán z boku, druhý z čelního pohledu. Mají stejného oblečení. Na hlavě klobouk s lemem ohnutým nahoru, až na zem spadající pláště s límcí a široce zakončenými rukávy. První z nich má levou ruku ohnutou v lokti, čímž došlo v prověšení k vytvoření několika záhybů. I druhá figura má ruce pozvednuty nad pas, a i u ní se setkáváme s výrazně dlouhými prsty a zdůrazněnými kloubními spojeními.

---

<sup>100</sup> Karel Chytil se domníval, že by zde mohla být spojitost s miniaturami litoměřického kancionálu zhotoveného na počátku 16. století. Shody našel především v kostýmech a v podobě renesančních putti. CHYTIL 1931.

Architektura při pravém okraji, jež má znázorňovat vězení, je nahoře zakončena schématicky pojatou střechou. Její hladké stěny nejsou ničím členěny, pouze proražený otvor s mříží narušuje celistvost stavby.

Ve scéně *Svatý Václav kácí šibenice* jsou zobrazeny tři postavy.[28] V prvním plánu je sám světec a muž, ve druhém pak třetí bytost pronásledovaná zvířetem a při levém okraji architektura zajímavých tvarů, v pozadí se pak uprostřed obrazu zdvihá další fantaskní stavba a za ní pohoří.

Světec je zobrazen v momentě, kdy se připravuje udeřit do kmene stromu, z něhož je postavena šibenice. Jeho tělem prochází dvě esovitá prohnutí. Pravá noha, jež je pokrčena v koleni, je nosná, levá je natažena dopředu směrem ke kmeni stromu. Ruce, v nichž drží sekyru, má zvednuty do úrovně hlavy, s lokty vytočenými doprava. Hlava je naopak přitažena k levému rameni. Jeho jednoduchý oděv převázaný v pase respektuje tělesný pohyb a přizpůsobuje se mu. Tvář s přivřenýma očima, rovným, ostrým nosem a plnějším rty je doplněna o mimické vrásky patrné hlavně kolem nosu. Muž vpravo od světce, z pohledu diváka, je zobrazen z profilu s hlavou vyvrácenou vzad. Stojí s rozkročenýma nohama na šíři ramen. Je oděn složitějším a bohatším způsobem než kníže. Drapérie jeho oděvu volně splývá k zemi, pouze na rozšířených rukávech došlo k vytvoření složitějšího záhybového systému. Jeho tvář s výše posazeným, ostrým nosem, přivřenýma očima a plnějším rty je zdůrazněna ostrou vystouplou bradou.

Šibenice, jež je vytvořena ze dvou svislých kmenů nahoře zakončených ve tvaru písmene v a jednoho horizontálního, nám učinila jakési okno, jehož prostřednictvím můžeme sledovat děj odehrávající se ve druhém plánu. Dozadu ohlížející se mužská postava, provedená valérovými barvami, prchá před zvířetem, jež ho pronásleduje. Její váha spočívá na pravé noze pokrčené v koleni, zatímco levá se zvedá od země. V levém horním rohu je na skalnatém ostrohu namalována stavba, která je zřejmě na kruhovém půdorysu a v jejím středu se nachází vysoká věž. Před tím jsou čtyři navzájem spojené menší stavby, každá s jedním oknem, zakončené zřejmě stanovými střechami. Stromy, jež se ve značné míře uplatnily v prostoru, především na obou okrajích, nám uspořádáním korun či namalováním listů připomenou krajinu ve výjevu *Svatý Václav umlouvá souboj s Radslavem*. Další, snad také centrální architektura, je ve třetím plánu

v ose obrazu. Za ní se zvedá mohutná hora. Malíř docílil pomocí průhledu šibenicí, postavením stromů na oba okraje a sbíháním úběžníků obrazové hloubky.<sup>101</sup>

*Svatý Václav kope hrob*, tento výjev představuje svatého Václava při další jeho práci vykonané pro potřebné.[29] Obraz je rozvržen do tří plánů. V prvním vidíme svatého Václava a dva přihlížející muže. V následujícím je ve středu zobrazena rakev a rovněž do ní patří muž při levém okraji. V posledním, jenž je ohraničen nízkou hřbitovní zídkou stojí při levém okraji dvě postavy ve vchodu. Světec je zobrazen z profilu, jak se sklání nad hrobem, z něhož vyhazuje hlínu. Levá noha, na níž spočívá váha těla, je v kolenu pokrčena, druhá je napnutá dozadu. Jeho oděv převázaný v pase příliš nerespektuje tělesný objem. Drapérie svrchního roucha, jež je v pase podkasané, spadá na zadní straně po pravé noze dolů v paralelních záhybech. Drobné záhyby byly vyvolány i pokrčeným pravým kolenem. Dva stojící muži vlevo spolu hovoří. Jeden z nich je vyobrazen z profilu s hlavou ohnutou v šíji a v pravé ruce drží rýč, který je opřen o zem. Dlouhý plášť se širokým límcem má klidně utvářenou drapérii. Záhyby s ostře vytaženými hranami, na jejichž modelaci se podílelo světlo přicházející zprava, spatřujeme pouze na drapérii pravé v lokti pokrčené ruce. Levou paži má nataženou před sebe a prsty míří ke svatému Václavu. Obličej protáhlého tvaru s ostrými rysy zvýrazňuje značně vysoké čelo, pod nímž jsou zasazeny malé oči. Nechybí rovný, ostrý nos a plnější rty. Druhý muž v en face se dívá ven z obrazu a drží ho za levou ruku. Pravou paži má zvednutou před hrud' a ukazováčkem míří na svatého Václava. Prsty na obou rukách jsou opět s velmi dlouhými, kloubnatými články. Jednoduše pojatá drapérie dlouhého svrchního pláště je zajímavě utvářena pouze na širokém rukávu, jenž v převisu spadá z předloktí. Za Václavem je podélně umístěna rakev, přes níž je položena bílá plachta s černým křížem. Na rohu, poblíž skupinky mužů, však není úplně přehozena přes roh, takže od něj spadá podél rakve v prověšení. Muž při levém okraji stojí v profilu s hlavou nakloněnou dozadu.

Dva muži v pozadí stojí ve vchodu na hřbitov. Mladší z nich přenesl veškerou váhu svého těla na pravou nohu. Hlavu má nakloněnou k pravému rameni. Ruce jsou spojeny v pase. Jeho mírné esovité prohnutí je skryto pod kabátcem sahajícím ke kolenům. Jemně pojatá tvář s přivřenýma očima, rovným nosem je doplněna plnějšími rty. Muž vpravo je vyššího věku, prozrazují to krátké, šedivé vlasy a prošedivělý plnovous

---

<sup>101</sup> Problém této malby spočívá ve značných přemalbách od Daniela Alexia z Květné, které jsou především v pozadí.

na jeho tváři. Na jeho kulatém obličejí jsou pod pevně klenutým čelem zasazeny přivřené oči a rovný nos, jenž se u kořene rozšiřuje.

Poslední stěna je situována na sever. Uspořádáním výjevů a místem proražení okna má nejbližší východní zdi. Její levá část je rozdělena na tři výjevy, které jsou odspodu nahoru v takovémto pořadí Zázrak při převezení těla svatého Václava, Svatý Václav hostí pocestné a Světec navštěvuje a propouští vězně. Střední část je dvojnásobné šíře, ale dva horní obrazy jsou kvůli centrálnímu situování okna rozděleny na dvě části. Zcela nahoře je představena Hostina v Boleslavi, ve středním pásu Uvítání svatého Václava v Boleslavi a diváku nejbližší je scéna Radslav se koří svatému Václavu. Pravá partie, poloviční šíře, má ve spodní pásu již zmíněný výjev v souvislosti s východní stěnou, Svatý Václav umlouvá souboj s Radslavem, nad tím je Svatý Václav sklízí a mlátí obilí a úplně poslední, jímž zakončíme popis cyklu, je Svatý Václav vzdělává pole.

Levá partie zdi má zcela nahoře výjev *Svatý Václav navštěvuje a propouští vězně*.<sup>[30]</sup> Poměrně jednoduchá kompozice o třech plánech je umístěna v poli, jež je zkoseno lomeným obloukem vroubeným drobnými obloučky přilehlých architektonických částí. Děj, jenž se odehrává v exteriéru, připomene kompozicí i barevností obraz Svatý Václav navštěvuje vězně, který se nachází na vedlejším poli na západní stěně.

V popředí stojí Václav představený jako kníže, který pomáhá vyjít muži s hůlkou. Je zobrazen z pravého profilu, v mírném natočení za pravým ramenem. Oděn je do dlouhého pláště, který je u krku rozevřen. Levá nosná noha je předsunutá před tělo, zatímco pravá, dle záhybu na drapérii, je ohnuta v kolenu. Ruce natažené před sebe se vyznačují dlouhými prsty. Levou rukou podpírá paži muže, jenž vychází z vězení, druhou se připravuje ho chytit za zápěstí. Drapérie je pojednána jednoduše, splývá dolů v několika paralelních záhybech. Záhybového systému si můžeme povšimnout především na rozšířeném rukávu pravé paže, neboť trojúhelníkovitý cíp, v němž je prověšen, je vymodelován do ostře utvářených záhybů zdůrazněných světlem. Velkou shodu se zmíněným sousedním výjevem nalezneme i ve fyziognomii Václavova oválného obličejí. Mezi přivřenými očima je rovný nos a pod ním plnější rty. Hubenost jeho tváře dokládají vystupující lícní kosti. Polidštění tváře shledáváme ve znázornění vrásek, jež jsou patrné pod očima a kolem úst.

Muž, jenž vychází z vězení jako první, se opírá o hůlku drženou v levé ruce a za pravici je z vězení vyváděn samotným knížetem, na něhož upřeně hledí. Je zachycen ve tříčtvrtečním profilu s vytočením za pravým ramenem, k němuž naklonil i hlavu.

Pravá noha, již vidíme, je nosná. Obě dvě nohy jsou pokrčeny v kolenou, což reflektuje i drapérie jeho dosti jednoduchého šatu, která je pod pasem mezi nohama prověšena. Svrchní roucho je patrně dle sbíhajících se linií v horní partii v pase převázáno. Pravá ruka natažená dopředu je obrácena dlaní vzhůru a zakončena dlouhými prsty podobnými Václavovým. Hubenost obličej podtrhují ostré rysy a vystupující lícní kosti. Pod poměrně výraznými nadočnicovými oblouky jsou přivřené oči, rovný nos a užší rty se svěšenými koutky. Dle prošedivělých vlasů je vyššího věku.

V pozadí otevřených dveří stojí dvě zbývající postavy. První muž z nich, jehož vidíme do úrovně prsů, je zobrazen v tříčtvrtečním profilu se zakloněnou hlavou vytočenou k pravému rameni. Jeho hlava má mnoho společného s mužem vpředu, nadočnicové oblouky, přivřené oči, rovný nos. Brada však tolik nevystupuje a plnější rty vynikly pod knírkem, jež se elegantně zvedá na tvářích. Pod krátkými vlasy je zřejmé výrazné, nízko posazené ucho, jaké měl již muž před ním. Poslední vězeň je zachycen z tříčtvrtečního profilu, s vytočením za levým ramenem. Jeho obličej kulatého tvaru je doplněn přivřenými očima, rovným nosem a plnějšími rty, mnohem více se však na něm, na rozdíl od druhé postavy, uplatnily vrásky, zvláště mezi pokrčeným obočím a kolem úst.

Stavba, jež má značit žalář, je kruhového půdorysu a ve spodní části ji obíhá jednoduchá římsa. Vpředu je jednoduchý vchod zakončený půlkruhovou obloukem, nejsou zde žádné dveře. Celá budova má kuželovou střechu. Pod ní je na římsě obloučkový vlys. Přestože autor usiloval o podání trojrozměrné stavby, cítíme díky nedostatkům, především ostrým rohům, plochost architektury. Druhá budova v dalším plánu, je mnohem vyšší, nevidíme ani celou střešní konstrukci. Je členěna dvěma horizontálními prvky, soklem a jednoduchou korunní římsou. Prostřednictvím vytočení hran do prostoru měla být zřejmě vyjádřena obrazová hloubka. U této architektury ještě více vynikne, že autor lépe zvládal vyjádření prostoru, než je tomu u vedlejší kruhové stavby, pomocí diagonál. V prvním patře této stavby je na čelní stěně proraženo okno. Pozadí obrazu je monochromní.

Další výjev o pás níže bývá označován jako *Svatý Václav hostí pocestné*. [31] Děj se odehrává v interiéru, jehož ústředním bodem je stůl. Pečlivě vystavěná kompozice o čtyřech plánech se vyznačuje vyvážeností. Prostřednictvím diagonál, na níž je položena kompozice, dosáhl malíř obrazové hloubky, jež byla zdůrazněna průhledy do exteriéru. Úběžníkový bod se nachází na stojně okna na čelní stěně.

V prvním plánu při levém okraji stojí ve tříčtvrtečním natočení svatý Václav. Pravá volná noha je mírně vytočena do strany, zatímco levá je ve směru natočení těla. Paže ohnuté v loktech jsou zvednuty k hrudníku. Dlouhé prsty vynikly na ošatce, v níž kníže přináší chléb. Plášť rozevírající se pod krkem má jednoduše pojednanou drapérii, pod níž jen tušíme tělo svatého Václava. K výraznějšímu zřasení došlo pouze na rozšířeném rukávu. Protáhlý obličej se vyznačuje očima s přivřenými víčky, rovným nosem, plnějšími rty a lícními kostmi, jež jsou zdůrazněny světlem přicházejícím zleva. Ve druhém plánu se nachází dva muži, jeden sedí na lavici po Václavově levici, druhý stojí na opačné straně stolu. Sedící muž, jenž je opřen o stůl, je zobrazen ve tříčtvrtečním profilu s hlavou natočenou k pravému rameni, neboť sleduje přichozího knížete. Drapérie jednoduchého modrého roucha, jež je doplněno kapucí, je bez výrazných záhybů. Na jeho modelaci se uplatnilo světlo, které vytvořilo několik odstínů. Ruka levé paže položené na stole má také značně dlouhé prstní články. Na obličejí s výraznými nadočnicovými oblouky, rovným nosem a plnějšími rty se malíři podařilo zachytit rašící vousy. Neopomenuty nezůstaly ani mimické vrásky kolem úst a výrazné lícní kosti. Postava na protější straně oblečená v dobovém kostýmu stojí ve tříčtvrtečním vytočení za pravým ramenem v mírném předklonu. Pravá nosná noha sleduje pohyb těla, druhá je naopak vytočena doleva a pokrčena v kolenu. Drapérie svrchního roucha je podána v několika paralelních záhybech, na jejichž modelaci se podílelo světlo, pomocí něhož došlo k vytvoření různých odstínů červeně. Obě ruce jsou položeny na stole, kde na bílém ubruse vyniknou nepřírozně vytvořené prsty. Hlava nachýlená na pravou stranu patří mezi nejlepší na tomto výjevu. Po stranách je lemována delšími vlnitými vlasy, jež nám připomenou vlasy některých postav na obraze Předání ráme svatého Víta. Velmi přirozeně působí inkarnát. Obličej je v mnohém podobný protější postavě, jen na tomto jsou ještě více přivřeny oči, nad nimiž je nadzvednuté obočí, které způsobilo zvrásnění čela. Doplnuje to rovný nos, plnější rty a okrouhlá brada.

V čele stolu, v dalším plánu sedí tři muži, kteří se také opírají o stůl. Figura v červeném rouchu je situována spíše na rohu. Věrně zachycené obličejí a drapérie rouch modelované světlem jsou v kontrastu se schématicky pojednanými rukama s prsty. Nejbližší k sobě mají dva muži napravo, z pohledu diváka. Postava sedící na rohu stolu se vyznačuje hrubším provedením. Pochutiny rozprostřené na stole jsou znázorněny dosti zjednodušeně. Dvě ze tří stěn místnosti zabírají okna. Na čelní stěně je proraženo okno s plasticky členěnou stojnou i orámováním okna. Otvor na pravé stěně, z pohledu

diváka, je mnohem jednodušší, přesto je zde cítit malířovo pochopení prostorových zákonitostí. Ani poslední stěna nebyla ponechána hladká, jelikož malíř do ní vložil slepý, mělký obdélníkovitý výklenek. Neopomenuta nezůstala práce se světlem, jež se především uplatnila ve vrženém stínu, například u svatého Václava nebo druhé stojící postavy, a při vytváření odstínů jednotlivých barev použitých především na drapériích a inkarnátech. Krajina, kterou můžeme vidět oknem na pravé zdi, je namalována ve značně schématické podobě.

Nyní se budeme věnovat spodnímu obrazu *Zázrak při převezení těla svatého Václava*.<sup>[32]</sup> Na obraze, jehož hlavní děj je zasazen do exteriéru, se vyskytuje jedenáct různě rozmístěných osob a dva koně. Architektura vymežující obrazový prostor před sebou vyčlenila tři plány, které byly zaplněny postavami.

Koně a postava v prvním plánu jsou velmi kvalitní prací, jejichž provedení vyniká ve srovnání s figurami v dalších plánech, na nichž se uplatnilo jiné pojetí i technika malby. Koně zaujmají značný prostor prvního plánu. Jsou znázorněni z boku. První z nich se vzpírá, což se odrazilo i na pohybu jeho kopyt. Pochopením pro detaily jejich těl nám připomenou koně ve spodním pásu střední partie na západní stěně. Velikou úctou projevovanou svatému Václavu i po jeho smrti lze vysvětlit značné rozměry rakve, jež svou velikostí předčí i znázorněná zvířata. S tímto faktem se malíř vyrovnal i použitím větších kol. Přes rakev je přehozena černá látka s bílým křížem, která evokuje podobný námět ve scéně Svatý Václav kope hrob. Kočí si osedlal hnědáka, jehož uzdu třímá v levé ruce. Muž je vzpřímen ve tříčtvrtečním profilu s hlavou nakloněnou k levému rameni. Pohyb v prvním plánu, který je navozen již znázorněním koní, je vystupňován zvednutím pravé ruky s bičem nad hlavu. Drapérie svrchního roucha je v dolní partii řasena několika paralelními záhyby a modelována použitím několika odstínů zelené barvy.

Ve druhém plánu vidíme dvojici mužů. Ruka jednoho nás vede ke skupině postav v dalším plánu, vystrčený loket druhého ke dvojici mužů uvnitř architektury. Nejprve se zastavíme u muže bez pokrývky hlavy, z pohledu diváka se nachází vpravo, který nám prostor vyděluje na dvě části. Je zobrazen frontálně s hlavou nakloněnou k pravému rameni. Pravá noha je postavena ve směru těla, levá nosná je pokrčena v koleni. Levá ruka ohnutá v lokti je natažena ke skupině po jeho levici, zatímco pravou drží za zápěstí vedle stojícího muže. Drapérie svrchního roucha, jež je modelováno valérovými odstíny šedi, je téměř bez záhybů. Oválný obličej s vysokým čelem, přivřenými očima, rovným nosem a výrazným spodním rtem je doplněn strništěm. Vedle stojící muž je oblečen



do svrchního roucha, jež dosahuje kolen. Přestože drapérie částečně respektuje pohyb těla, je pod ní skryto esovitě prohnutí. To začíná v kolenu pravé nosné nohy vytočené doprava, odkud stoupá po linii na plášti k levému boku, kde navazuje na pravou pokrčenou ruku, po níž jde až do ramena, a je zakončeno v hlavě natočené k levému rameni. Stejně jako u předchozího se i zde setkáváme se zjednodušeným provedením rukou. Oživenost postavy rozpohybováním bylo doplněno výraznou mimikou obličeje. Úšklebku malíř docílil přivřením pravého oka a pozvednutím téhož koutku úst.

V dalším plánu vidíme za mužem uvnitř stavby dva muže, z nichž jsou patrné jen hlavy. Postava vpravo z pohledu diváka, jež má ruce sepjaty k modlitbě, má hlavu skloněnou dopředu. Prsty se opět vyznačují výraznou délkou. Přivřené, zešikmené oči, rovný nos, plnější rty a vystupující lícni kosti nalezneme i u této postavy. Se stejnou konstrukcí obličeje se setkáme i u druhé figury, avšak v mnohem menší kvalitě. Ve skupině při pravém okraji má dominantní postavení mužská bytost, která je zobrazena ve tříčtvrtečním postavení s hlavou nakloněnou k pravému rameni. Dle postavení nohou u ní zaznamenáváme stejné pohybové schéma jako u muže v ose obrazu. Drapérie pláště z těžkého materiálu splývá volně k zemi. Není tomu tak u svrchního rukávu pravé ruky, který je provlečen pod překříženými pažemi na hrudi, a přehozen přes levou ruku. Obličej s přivřenými očima a rovným, malým nosem je doplněn hustým plnovousem, v němž se téměř ztrácí rty. Vedle něj stojící muž, jenž svou váhu přenesl na levou nohu a pravou vysunul před tělo, je zobrazen ve tříčtvrtečním profilu s hlavou vytočenou doleva. Pravá ruka odtažená od těla a vytočená dlaní nahoru je v jedné řadě s pravou rukou kočího a levou rukou muže v šedém plášti. Drapérie je podobně utvářena jako u předchozího muže a stejně je i pojata její modelace za pomoci odstupňované barevnosti. Jeho tvář provedená značně jednoduše je shodná s obličejem další postavy, jež je zobrazena ve tříčtvrtečním profilu. Poslední figura stojí při pravém okraji v profilu. Konstrukcí hlavy se liší od třech předchozích postav.

Poslední postavy jsou zobrazeny v zamřížovaném okně, jak spolu živě diskutují dle jejich gest. Muž opřený o zeď je zachycen z pravého profilu. Pravá paže ohnutá v lokti je pozvednuta a zakončena výrazně dlouhými prsty. Hubenost oválné tváře je zdůrazněna ostrým, rovným nosem a vystupujícími lícními kostmi. Druhý muž je k divákovi vytočen levým ramenem.

Architektura, do níž byli zasazeni muži, se liší od dalších na obraze. Hladkou stěnu s dvěma proraženými okny, jedno na čelní stěně, druhé na zkosené, obíhá poměrně vysoký sokl. Přejít mezi ní a další, trojosou budovou, jež uzavírá obrazový prostor, je

zprostředkován stavbou válcového tvaru, která je členěna horizontálně nízkým soklem a proraženým otvorem se segmentovým obloukem. Svým tvarem i nepřesným zapojením do architektury připomene vězení ve scéně Svatý Václav propouští vězně. Světlo přicházející zprava, jež se uplatnilo ve vytvoření široké palety barev, využil malíř i pro znázornění vrženého stínu, s nímž navodil dojem trojrozměrného prostoru. Dobře patrné je to u muže, jenž stojí ve dveřích.

Prostřední část severní stěny má dva horní výjevy rozděleny na dvě poloviny kvůli proraženému oknu svatováclavské kaple. Zcela nahoře se jedná o *Hostinu v Boleslavi*.<sup>[33]</sup> Malíř výjevu dokázal i přes přítomnost okna, sahajícího téměř do poloviny výjevu, scénu scelit postavami přicházejícími z obou stran. Děje, který se odehrává před hradební zdí na volném prostranství, se účastní šest osob, jež jsou rozmístěny do třech plánů. Použití diagonál střetávajících se nad hradební zdí bylo dosaženo obrazové hloubky.

V prvním nalézáme dvojici mužů přicházejících z obou stran ke stolu, jenž je umístěn ve druhém plánu. U něho sedí svatý Václav a naproti němu stojí muž. Do dalšího plánu bychom zařadili Boleslava v čele stolu. V posledním plánu, jenž je ponechán pro architekturu nalézáme ve dveřích při pravém okraji mladíka.

Postava při levém okraji stojí ve tříčtvrtečním profilu s hlavou nachýlenou k pravému rameni a je oděna do dobového kostýmu počátku 16. století. Váhu těla přenesla na pravou nohu, druhá je vytočená do strany. Pravá ruka pokrčená v lokti je podána v perspektivní zkratce. Druhá paže skrytá za architektonické orámování výjevu je podzvednuta nad hlavu na gesto pozdravení. V pravé polovině obrazu přichází muž, taktéž v dobovém odění, s rukama podzvednutýma nad hlavu, neboť v nich přináší pokrm. Je zobrazen ve tříčtvrtečním profilu s levou nosnou nohou, pravou pokrčenou v kolenu. Stejně jako u předchozího muže je obličejem natočen do obrazové plochy. Zřasení šatu u pasu je vyvoláno jeho přepásáním, u něhož má nízko zavěšený meč. Spodní část pláště a svrchního rukávu levé paže je traktována pouze paralelními záhyby.

Druhý plán je od prvního oddělen prostřednictvím nízkého schodu. Na levé straně stolu, z pohledu diváka, sedí svatý Václav, jenž je zobrazen z profilu. Obě dvě ruce má položeny na stole. Plášť, jenž se rozevívá pod krkem, halí celé tělo svatého Václava a téměř vůbec nijak nereflektuje pozici jeho těla. Jeho protáhlý obličej s rovným nosem, přivřenými a zešikmenými očima a plnějšími rty připomene fyziognomii obličejů, s jakými jsme se setkali na předchozí scéně Zázrak při převozu těla svatého Václava.

Kompozici proti němu vyrovnává postava stojícího muže se založenými rukama v pase. Je zachycen z levého profilu s tělem však nepatrně vytočeným za levým ramenem. Kvůli pohybu rukou nepadá drapérie k zemi, ale pod loktem levé ruky vytvořila sérii záhybů s ostrými hranami, jež jsou modelovány světlem přicházejícím zprava. Pod vysokým čelem jsou zasazeny přivřené oči a velký, rovný nos. Rty nejsou příliš znatelné kvůli šedému hustému plnovousu, jenž značí vyšší věk.

Boleslav, který sedí v čele stolu na mohutné dřevěné židli, mluví ke svému bratru. Tomu by odpovídalo natočení jeho těla nalevo i směr obou dvou rukou položených na stole, jejichž ukazováčky míří na Václava. Honosný dobový oděv je doplněn kloboučkem s peřím, pod nímž vidíme oválný obličej, jenž je velmi podobný Václavově. Na prostřeném stole jsou téměř pravidelně rozmístěny potraviny.

Poslední osobou na scéně je mladík ve dveřích. Je zobrazen frontálně s hlavou natočenou vpravo. Váha těla spočívá na pravé noze, což zdůrazňuje pokrčené levé koleno. Je oděn v dobový šat. Drapérie jeho pláště splývá dolů v několika paralelních záhybech. Navzdory solitérnímu postavení je do děje zapojen prostřednictvím gesta pravé paže, jež je dána před tělo a značně dlouhým ukazováčkem ukazuje na děj u stolu. V druhé ruce, která je volně svěšena podél těla, drží před sebou meč. Kulatá tvář s přivřenými očima zasazenými mezi velkým nos vyniká výraznými rty. Její líbeznost zdůrazňují vlnité vlasy.

Na zmíněné okno, jež rozděluje výjev na dvě poloviny, navazuje namalovaný sloup, který tak scénu rozděluje dvě pomyslné části. Tuto skutečnost podtrhuje změna architektury v pozadí. Na pravé straně, z pohledu diváka, se jedná o stavbu s bosovanou stěnou a vchodem, v němž vidíme mladíka. Na druhé straně ukončuje obrazovou plochu poměrně vysoká stěna.

O úroveň níže byl namalován výjev, který v legendě předchází Hostině v Boleslavi, tedy *Uvítání svatého Václava v Boleslavi*.<sup>[34]</sup> Přestože je mezi oběma obrazy souvislost, jsou od sebe odděleny červeným orámováním. Zmíněné okno rozdělilo tento obraz na dva nestejně velké úseky. Levá část představuje šlechtice, kteří jsou rozmístěni do třech plánů. Pozadí tvoří architektura, která je rozdělena pomocí nízkého prahu a mírně vystupující zdi. V obou dvou jsou průhledy v horní části. Na druhém menší prostoru jsou dvě ústřední postavy doplněny o skupinku ve druhém plánu.

Nejprve se vrátíme na levou stranu z pohledu diváka. V prvním plánu stojí muž, jenž je obrácen do obrazové plochy. Je zobrazen z dorzální strany s hlavou otočenou k levému rameni. Větší část jeho těla je zahalena do pláště, jenž je utvářen na zadní straně

několika paralelními záhyby a který skrývá jeho pohyb. Zřetelně jsou mimo plášť jen rozpažené ruce. Pravá je pozvednuta do úrovně ramen a směřuje k druhé části výjevu, druhou ruku má v úrovni pasu. Jeho obličej zachycený z levého profilu s přivřenými očima, rovným, velkým nosem a plnějšími rty je zakončen výraznou dopředu vystouplou bradou. Protějšek mu tvoří postava staršího muže, jehož známe již z předchozích scén, například z výjevu Loučení na říšském sněmu. Je zobrazen ve tříčtvrtečním vytočení za levým ramenem. Muž oděný v dobový šat má zcela shodné postavení nohou jako muž před ním jen pootočené o sto osmdesát stupňů. Překřížené ruce v pase způsobily na převisech vnějších rukávech miskovité záhyby, patrné na obou stranách. Spodní partie pláště splývá dolů v paralelních záhybech. Na obličejí nevidíme čelo, které je zakryto ovinutou látkou, pod níž jsou zasazeny přivřené, zešikmené oči, doplněné výraznými váčky. Pod nevýrazným nosem je posazený knírek, jenž navazuje na hustý plnovous lemující celou tvář. Ve stejném plánu vidíme ještě jednoho muže, jenž stojí při pravém okraji. Je zobrazen ve tříčtvrtečním natočení s rukama založenými v pase. Jeho nohy jsou postaveny stejně jako u dvou předchozích postav, pochopitelně v patřičném natočení s ohledem na pozici těla. Drapérie svrchního roucha není zvláště utvářena. Hlava, jež je v záklonu, se shoduje s rysy první popsané postavy.

V dalším plánu je při pravém okraji skupina dvou lidí. Ten blíže okraji je zobrazen z pravého profilu s mírně zakloněnou hlavou. Levá noha, jež je nepatrně zanožena, nese váhu těla, zatímco druhá je ohnuta v kolenu. Pravá paže daná podél těla je položena na nízko zavěšeném meči při pravém boku. Suknice řasená paralelními záhyby představuje se zbytkem šatu ukázkou odívání na počátku 16. století. Tím, že malíř nechal na oděv dopadnout světlo přicházející zprava, se na šatech setkáme se škálou zelené od smaragdové až po olivovou. Obličej muže evokuje postavu z předchozího výjevu, jež se přibližovala ke stolu zleva, tedy protáhlý obličej s přivřenými, zešikmenými očima a plnějšími rty. Druhý muž stojí ve tříčtvrtečním natočení za pravým ramenem, k němuž naklonil i svou hlavu. Pravá ruka je pozvednuta k pasu, kde je položena na hrušce meče zavěšeném po boku. Pod vysokým čelem částečně krytým baretem jsou přivřené oči s výrazně nateklou kůží pod nimi. Špička rovného nosu je mírně zvednuta, pod ní jsou plné rty.

Poslední postava je viděna pouze částečně a je celá natočená za levým ramenem. Konstrukce jeho obličejí nepřinesla žádnou zvláštnost ve srovnání s ostatními.

Přestože rozmístění figur tak, aby došlo k vyjádření trojrozměrného prostoru, se malíři povedlo, celkový účinek obrazu znehodnocuje nedostatek pevné tělesné konstrukce figur, absence výrazové aktivity a napětí.

Pozadí této scény tvoří zeď, jež končí nad hlavami mužů, a na níž ve zbývajícím prostoru navazují tři sloupky s profilovanou patkou, před nimiž je zasazeno nízké železné zábradlí. Průhled na oblohu mezi sloupky navozuje dojem obrazové hloubky, což podporuje i proražený otvor ve druhé části.

Druhá část výjevu je menších rozměrů než předchozí. V prvním plánu jsou situovány dvě ústřední postavy, svatý Václav a Boleslav, jež doplnila třetí postava, kterou vidíme za Boleslavem. Ve druhém plánu jsou do architektury vsazeny tři figury, jež jsou opřeny o zábradlí.

Svatý Václav je zobrazený z pravého profilu. Na levou nohu, jež je ve směru těla, přenesl váhu, zatímco pravá noha je vytočena doprava. Dlouhý plášť, jenž splývá na zem a je doplněn kožešinovým límcem, zakrývá téměř celé tělo. Značným vzdálením nohou od sebe se však nad zemí otvírá. Rozšířený rukáv pravé ruky, jež je pozvednuta k pozdravu, spadá volně dolů, aniž by byl nějak zřasen. Václavova tvář, která je lemována vousem, má mezi rovnýmnosem zasazeny přivřené oči. Vše je doplněno plnějšími, mírně pootevřenými rty.

Boleslav, který stojí proti Václavu, je zobrazen ve tříčtvrtečním profilu. Postavení jeho nohou je stejné jako jsme viděli na protější straně, například u muže při pravém okraji. Jelikož je Boleslavův plášť rozevřen vidíme, že pravá noha je ohnutá v kolenní, a tedy levá noha je nosná. Pravá ruka, jíž si potřásá s bratrem, má extrémně dlouhý palec. Ve srovnání s Václavovou rukou je na ní použito jiného inkarnátu. Prsty druhé ruky, jíž nepatrně prozrazuje i drapérie, vidíme těsně nad mečem. Drapérie roucha je traktována několika paralelními záhyby, jež byly vytvořeny za pomoci různých odstínů červené. Konstrukce jeho obličeje je v mnohém podobná Václavově, jen jeho bratr má výraznější váčky pod očima. Postava panoše, který upravuje Boleslavovi čepec, je zobrazena pouze do úrovně ramen. Na obraze ho vidíme z levého profilu. I jeho tvář vykazuje podobné rysy, jež byly zmíněny již u svatého Václava.

V druhém plánu jsou tři postavy. Oddělení plánu je jednak prostřednictvím architektury, tak i pomocí schodů, jež vidíme mezi Boleslavem a Václavem. Mužská postava ve středu má obě dvě paže nataženy před sebe. Pravý rozšířený rukáv je položený pod rukou a následně veden mezi oběma pažemi. Obě ruce jsou nápadně dlouhými prsty. Tvář je podobná mužům v první plánu. Muž po jeho levici je zobrazen

ve tříčtvrtečním profilu. Levou rukou s dlouhými prsty chytl vedle stojícího muže, druhou má danou před hrud', a ukazováčkem míří na děj vpředu. I jeho obličej působí dojmem, že byl vytvořen stejným malířem, který pracoval na předchozích. Tento pocit však nemáme u posledního z trojice, který je zobrazen z pravého profilu. Od minulých se liší velkým nosem a vystupující bradou, jež mnohem více vyniká i díky mírnému záklonu hlavy. Barvy použité na šatech postav v pozadí jsou zelená, červená a u muže vlevo žlutá. Pro modelaci drapérií byly rozvinuta stupnice tónů.

Architektura v pozadí je jednoduše utvářena, jedná se o hladké, nečleněné stěny, které se malíř snažil oživit inverzně pojatými rohy sloupu či prolomením otvoru ve spodní části zdi.

Ve spodní scéně se setkáváme opět se zličanským vévodou Radslavem, *Radslav se koří svatému Václavovi*. [35] Logicky navazuje na vedlejší scénu na téže zdi, od které je oddělen jak orámováním, tak příporami na stěnách kaple. Okno proražené na této stěně částečně zasahuje i do tohoto výjevu, ale téměř nijak výrazně neovlivnilo jeho kompozici. Při prvním pohledu na scénu, jejíž děj se odehrává v krajině, si vybavíme výjevy Svatý Václav umlouvá souboj se svatým Václavem. Postavy, kterých je na obraze velmi mnoho, jsou rozmístěny v prvních dvou plánech. Poslední je ponechán krajině, jež je pojednána podobně jako na zmíněném výjevu.

V prvním plánu se setkáváme v ose obrazu s mužem, jehož známe již z předchozích výjevů, například Předání rámeč svatého Víta či z obrazů ve střední části na západní stěně. Po jeho levici klečí muž, jenž je doprovázen další postavou. V druhé polovině výjevu je svatý Václav následován dvěma anděly.

Muž ve středu obrazu je zobrazen en face s rozkročenýma nohama a hlavou nachýlenou k pravému rameni. Paže, jež se kříží, jsou zvednuty do úrovně hrudi. V pravé ruce drží proutek, jímž ukazuje na klečícího muže, ukazováčkem druhé míří na pravou polovinu výjevu. Dlouhé prsty schématicky pojaté ruky jsou v kontrastu s důmyslně pojatým oděvem. Ten je z těžkého materiálu, doplněn kožešinovým límcem, a volně splývá dolů. Jednotlivé sklady a záhyby na plášti dokázal malíř vyjádřit použitím různých odstínů červené. Hubenost jeho tváře s přivřenýma očima, rovným nosem a plnými rty je zdůrazněna propadlými tvářemi. Znázornění vousů, jež lemují jeho tvář, je podobné výjevu Svatý Václav slouží mši, kde se tato postava také vyskytuje. Muž po jeho levici klečí ve tříčtvrtečním natočení s pažemi zvednutýma před hrud' a dlaněmi nahoru. Celý je oděn ve zbroji, před sebe odhodil pouze rukavice a pozvedl hledí své přilby. Ruce jsou u něj mnohem věrohodnější než v předchozím případě, především levá ruka, u níž

se malíř pokusil znázornit i čáry a svalstvo dlaní. Přivřené oči zasazené mezi masitý nos jsou doplněny plnějšími rty a mimickými vráskami. Poslední postava prvního plánu po levici muže je stojící voják v nepatrném vytočení za pravým ramenem. Váha těla spočívá na pravé noze, levá je mírně zakročena a pokrčena v koleni. Levá ruka s loktem vytočeným do strany je dána podél těla, druhá je pozvednuta nad hlavu. Nejlépe jsou patrné prsty na pravé ruce, kde jsou roztažené. Zcela přesně odpovídají postavení prstů na téže ruce u klečícího muže. Protáhlý tvar tváře vynikl mnohem více zakloněním hlavy dozadu. Pod vysokým čelem částečně zakrytým vlasy byly zasazeny zešikmené, přivřené oči mezi rovným nos. Mezi hustým plnovousem se rýsují plnější rty. Na druhé straně vidíme anděla nesoucího kříž, jenž je zobrazen ve tříčtvrtečním profilu s hlavou natočenou vpravo. Je oděn v dlouhý svrchní šat, který splývá až k zemi. Přestože tělesný objem pod drapérií roucha jen tušíme, domnívám se, že pravá noha je volná a levá nosná. Jeho oděv, který je v pase převázán stuhou s malebně poletujícími cípy, je ještě o něco níže podkasán. Odtud spadá drapérie dolů, kde se zalamuje. Obě ruce, kterými svírá kříž, jsou s výrazně dlouhými prsty se zdůrazněním kloubů. Líbezná oválná tvář má pod vysokým čelem zešikmené oči se zdůrazněnými víčky, rovný nos, plné rty a vystupující lící kosti. Za ním stojí svatý Václav, taktéž ve tříčtvrtečním profilu. Levá noha, jež je pokrčena v koleni, je volná a celou váhu těla nese pravá vytočená do strany. Celý je oděn do zbroje, přes níž má ozdobný kabátec sahající do půli stehů. Levá paže zvednutá na úroveň ramene se dotýká kříže, druhá ohnutá v lokti svírá kopí, jež je opřeno o zem. Prsty na obou rukách se opět vyznačují značnou délkou. Díky otevřenému hledí vidíme jeho tvář s přivřenými očima, rovným nosem a plnějšími rty. Druhý nebešťan podpírá svatého Václava zezadu. Je zobrazen ve tříčtvrtečním profilu s hlavou otočenou k pravému rameni. Jeho oděv tvoří spodní roucho, na němž má plášť, jenž je pod krkem sepnutý. Levou ruku má položenou na Václavových zádech, pravou, na níž má pověšený štít, ho drží za loket. Tvář se shoduje s podobou prvního anděla. Při pravém okraji, z pohledu diváka, je znázorněn kůň z profilu. Jeho zpodobnění je blízké jiným vyobrazením těchto zvířat v cyklu, avšak svým postojem i ozdobnými detaily se nejvíce podobá koni na východní stěně ve scéně Svatý Václav omlouvá souboj s Radslavem.

V dalším plánu jsou proti sobě postavena dvě vojska podobně jako tomu bylo u výše jmenovaného výjevu. Pomocí nich je obrazový prostor z obou stran uzavřen. Všichni jsou oděni ve zbroji s pozvednutým hledím nebo připraveni k boji.

Krajina je ve střední části zaplněna několika stromy. V průhledu se mezi nimi objevuje krajina s nízkým horizontem, na němž přechází v oblohu. Pravá strana, z pohledu diváka, je oživena skalnatým výběžkem, na jehož úbočí se tyčí architektura.

Na pravém úseku severní stěny zbývají poslední dva nepopsané obrazy. V horním pásu to je *Svatý Václav vzdělávající pole*.<sup>[36]</sup> Ačkoliv výjev souvisí se sousedním obrazem na východní stěně, jsou od sebe odděleny červeným orámováním. Obraz pouze se dvěma postavami má tři plány. Z pohledu diváka je vpravo zobrazen ve tříčtvrtečním profilu svatý Václav při práci s rýčem. Pravá noha, jíž zašlapuje rýč do země, je nosná. Pravou rukou drží v polovině násadu, druhou se chytí za držadlo. Jeho svrchního roucho, jež je v pase převázáno zástěrou, je modelováno především na rozšířených rukávech za pomoci barevných odstínů žluté. Obličej je oválný s čelem krytým čepicí, níže jsou zasazeny přivřené oči, rovný nos, plné rty. Po stranách vystupují lícní kosti, jež jsou zdůrazněny světlem dopadajícím zleva.

Podiven je také zobrazen ve tříčtvrtečním profilu. Pravá nosná noha je ve směru natočení těla, zatímco levá je vytočena do strany. Ruce, v nichž drží motyku, jsou spojeny nad hlavou. Svrchní roucho, které je v pase převázáno, se řasí až pod pasem, kde se vytvořil klínovitý záhyb. Jeho tvář je v mnohém podobná Václavově, přivřené oči se zdůrazněnými víčky, rovný nos, plnější rty a vystupující lícní kosti. Vedle něj vyniká odložený červený plášť, jehož drapérie je řasena velkým množstvím záhybů s hranami vytaženými z hloubky. Modelaci pomáhají různé odstíny červené, od karmínové až po rubínovou.

Ve druhém plánu je prostor uzavřen z obou stran. Při pravém okraji se zvedá skála s vegetací a při druhém roste husté stromoví. V průhledu, jenž je tak vytvořen, se tyčí silueta města s dominantou kostela uprostřed. V pozadí se vypínají hory, jež přechází v modrou oblohu.

A na závěr zbyl výjev, kde *Svatý Václav sklízí a mlátí obilí*.<sup>102</sup><sup>[37]</sup> V obraze o třech plánech se opět uplatnila diagonální kompozice. V prvním plánu vidíme dvě postavy uvnitř architektury, v jejíž stěně je proražen vchod, kterým vidíme postavy při práci na poli. Ve třetím plánu se zvedá kopcovitá krajina. Svatý Václav je zobrazen ve tříčtvrtečním profilu s hlavou nepatrně vychýlenou k levému rameni. Pravá nosná noha je ve směru natočení těla, levá je značně vysunuta do strany. Ruce, v nichž drží

---

<sup>102</sup> Dolní část obrazu je provedena na opukových kamenech a byla téměř zničena již před Alexovým zásahem. Proto opět došlo k zachování pozdějších přemalbě ve prospěch scelení výjevu. Původní malba se nedochovala vůbec v architektuře v pozadí, krajině a snopech. Při sondáži byla nalezena tmavá linka, která ukazuje značné rozdíly od pozdějších kompozic malby.



cep nad hlavou, se vyznačují značně dlouhými prsty. Spodní roucho, jež je přepásané, doplňuje plášť, který si svatý Václav táhne odzadu a jeho cíp má přehozený přes levou ruku. Drapérie spodní roucha se řasí až pod pasem z důvodu vytočení levé nohy, k níž se stáčí záhyby. Světlo přicházející zleva zapříčinilo, že na modelaci oděvu se podílely odstíny žluté, od středně žluté až po metalickou. Protáhlý obličej s přivřenýma očima, rovným nosem, plnými rty a vystupujícími lícními kosti je lemován plnovousem.

Vedle něj stojí ve tříčtvrtečním natočení Podiven s hlavou nakloněnou k levému rameni. Jeho tělo působí velmi robustně a nepřírozeně. Pravá noha, jež je vytočena doprava, je nosná. Levá noha s propnutou špičkou se stáčí na opačnou stranu. Plášť se širokým límcem, který je v pase podkasán, nereflektuje pohyb lidského těla. Na pravém boku jsou zřetelné paralelní záhyby. Přes levé rameno má přehozený snop, který si přidržuje rukou, v druhé ruce, volně svěšené podél těla, drží další svazek obilí. Jeho obličej, i když s podobnými prvky, je ještě mnohem horší kvality, než jakou jsme viděli u Václava. Na zemi uvnitř architektury je rozprostřeno obilí, které svatý Václav mlátí. Za Podivenem vidíme další svázané otepi slámy, opřené o zeď. Stavba, v níž se odehrává popsáný děj, vykazuje mnohé nedostatky, zvláště ve sbíhání stěn. Na čelní zdi spatřujeme okno rozdělené stojnou na dvě poloviny. Při levém okraji je proražen další otvor, na opačné straně též. Zde se jedná o již zmíněné dveře zakončené půlkruhovým obloukem, jimiž vidíme dění na poli.

Ve druhém plánu jsou dva ženci. Jeden je ohnut a seká obilí. Horní polovina těla je zobrazena z profilu. Pravá noha mírně pokrčená v koleni je nosná, druhá je zakročena. Drapérie roucha se prověsila mezi nohama a vytvořila dva paralelní záhyby, jež se táhnou od převázaného pasu. Pravá paže, v níž drží srp, je natažena dolů. Jeho obličej je proveden velmi hrubě. Pouze tušíme přivřené oči, rovný nos a plnější rty. Druhý muž je zobrazen ve tříčtvrtečním natočení. Pravým kolenem si přidržuje snop, který právě svazuje. Jeho tvář je podána pouze v náčrtech.

Obilné pole je namalováno schématicky, pouze u prvního žence jsou od sebe rozpoznatelné jednotlivé klasy. Dostí jednoduše je podána i krajina v pozadí, jež na horizontu přechází v modrou oblohu.

Výše bylo popsáno celkem třicet obrazů, které zabírají obvod horní části kaple. Malby, i přes četné přemalby, patří mezi nejlépe zachované celek s tematikou ze života svatého Václava z období středověku. Rozsahem a kvalitou se s nimi mohou porovnávat pouze obrazy schodišťového cyklu na Karlštejně. Ty však byly při nešetrném restaurování na konci 19. století velmi poškozeny. Do původního stavu se

některé obrazy podařilo navrátit až v během druhé poloviny minulého století, některé však musely být ponechány z důvodů nedochování původních, spodních vrstev. Je proto nutné při hodnocení stavu maleb mít stále na paměti, že některé detaily jsou výsledkem pozdějších přemaleb.

I přes známý poznatek, že se na obrazech podílelo více lidí, a tedy kvalita je proměnlivá, bychom našli několik bodů, jež jsou společné pro většinu obrazů.

Figury mají několik shodných znaků, mezi něž patří protáhlost a plasticita lidského těla, malé hlavy a krátké trupy. Tváře jsou hubené, oválné, s výraznými lícními kostmi, jež se ještě více uplatňují při bočních pohledech. Typické vysoké čelo je doplněno výrazným nosem a těžkými očními víčky. Postavy jsou na některých výjevech, například Svatý Václav přijímá rámě svatého Víta, Zavraždění svatého Václava, Král Erik si prohlíží kostel, Svatý Václav přináší vdově dřevo, věrohodně zasazeny do obrazového prostoru, v němž bylo použito optických zákonitostí prostřednictvím architektury nebo pruhledů do krajinného pozadí. Další plány, narozdíl od prvního, jsou obvykle zobrazeny v menším měřítku. Postavy jsou znázorněny v klidu, stojí či sedí, nebo při činnosti, jež vyjadřuje jejich úlohu v obraze.

Zpravidla jsou oděni do těžkých, splývavých rouch, jejichž drapérie se příliš nešáší. Autor výjevu Podiven zabíjí v lázni Václavova vraha prokázal znalost anatomie lidského těla i povědomí o činnosti svalstva při pohybu. Na několika scénách se setkáváme s prací s vrženým stínem, jež je ještě schématicky pojat nebo je již vázán na obrys těla či předmětu. Zdroje světla se mění, zpravidla je to orientováno dle skutečných oken svatováclavské kaple. Přestože ve výjevech zaznamenáváme množství barev, jsou sjednoceny na jednotnou tónovou základnou. Někteří malíři dokázali pracovat i s jemně odstupňovanými světelnými hodnotami, pomocí nichž docílili plastické modelace a iluze prostoru projevující se především na drapériích a v pozadí na krajinách. S nejlépe provedenou valérovou malbou se setkáme například na obrazech Zavraždění svatého Václava a Svatý Václav přisluhuje při mši. Nejširší barevná stupnice byla uplatněna na drapériích, kde si kromě červené a zelené můžeme povšimnout i šedé, fialové a žluté. Pro plastické vytvoření povrchu byla nepochybně důležitá i stupnice odstínů těchto barev, již malíř docílil použitím světla.

## 5.2 Datace nástěnných maleb

Kaple svatého Václava ve svatovítské katedrále je proslulá jak svými malbami z doby Karla IV., tak z časů jagellonských. Její výzdoba probíhala s přestávkami téměř nepřetržitě od druhé poloviny 14. století až do počátku 16. století.<sup>103</sup>

Určení doby vzniku fresek v horní části kaple je velmi úzce provázáno s výkladem výjevů svatováclavského cyklu, především s objasněním významu scény na západní stěně. Mnoho otázek vyvolávají i neexistující účty za provedení maleb a všeobecně rozšířený fakt, že král Vladislav II. se potýkal s neustálým nedostatkem financí.

Vznik maleb byl v minulosti dáván až za rok 1541, poněvadž se předpokládalo, že původní výzdoba kaple byla poničena při požáru Hradu. Josef Neuwirth se domníval, že kaple byla celá vyzdobena již v době Karla IV. a po roce 1541 pouze přemalována. Posun v dataci učinil Karel Chytil poté, co navrhl ztotožnit monumentální figury na východní stěně s králem Ludvíkem a jeho manželkou Marií Habsburskou, jelikož jako podnět pro výzdobu viděl královskou přísahu Ludvíka a korunovaci jeho choti při jejich návštěvě Prahy. O roku 1522 uvažuje jako o možném termínu ante quem. Později svoji hypotézu pozměnil a začal přemýšlet o Vladislavovi II. jako o postavě na oltářní stěně. Ovlivnila ho zpráva předložená maďarským historikem Bélou Lázarem, jež uvádí, že Vladislav po smrti své třetí ženy nosil na znamení smutku plnovous. Z toho pak vyvodil dataci maleb k roku 1506 nebo do doby krátce na to navazující.<sup>104</sup> Spíše se však klonil až k době po roce 1510,<sup>105</sup> jelikož spatřoval spojitost s Litoměřickým graduálem, vytvořeným během první poloviny druhého desetiletí 16. století. Svůj předpoklad chtěl podložit archivní zprávou, ale bohužel nenašel v účetních knihách žádný záznam o vyplácení částek za provedenou malbu v kapli svatého Václava. Jistou oporu mu však poskytla zpráva, kterou již dříve publikoval Antonín Podlaha,<sup>106</sup> v níž se k roku 1509 mluví o lešení, jež bylo postaveno u svatého Václava. Pokud je pravdivá domněnka, že v této době v kapli neprobíhaly žádné stavební práce, mohlo se skutečně jednat o lešenářskou konstrukci pro malířskou výzdobu.

---

<sup>103</sup> Práce v dolní partii byly započaty krátce po dokončení stavebních úprav, zřejmě však nebyly dokončeny za života Karla IV. Další činnost na výzdobě, jež předcházela výmalbě od Mistra litoměřického oltáře, je kladena do sedmdesátých let 15. století.

<sup>104</sup> Jeho domněnka, že se jedná o manželský pár Vladislava II. a Anny de Foix et Candale, byla potvrzena při čištění stěny, po níž bylo možné přečíst znak nad postavou královny, ve kterém bylo poznáno znamení pro území Navarry-Foix-Bearnu-Bourbon.

<sup>105</sup> CHYTIL 1931.

<sup>106</sup> PODLAHA 1902–1903.

Matějček datoval cyklus do doby po smrti Vladislava II,<sup>107</sup> tedy kolem roku 1520, podle renesančních prvků, jež se v malbách objevují.<sup>108</sup> Podobného názoru byl zprvu i Jaroslav Pešina, rozhodující byla pro něj smrt Vladislava II. roku 1516, ale na základě vlivu děl, které mohly na malíře zapůsobit, kladl vznik maleb do širokého rozmezí deseti let mezi roky 1510 až 1520.<sup>109</sup>

Tím, že Josef Krása datoval vznik cyklu do druhé poloviny prvního desetiletí 16. století, přesněji mezi léta 1506 a 1509, navázal na názor Karla Chytila ze třicátých let.<sup>110</sup>

Historička umění Jarmila Vacková vidí rok 1511 jako možný terminus ante quem,<sup>111</sup> jelikož po tomto roce měly z finančních důvodů ustát všechny stavební práce v katedrále, mezi něž autorka zahrnuje i pravděpodobně probíhající malířskou výzdobu. Podnět pro výmalbu kaple spatřuje v události, jež spočívala v navrácení kurfiřtského hlasu Vladislavu II. roku 1489.<sup>112</sup> V následujících pracích již akceptuje rozšířený názor, který vřoučuje zrod maleb po narození prvního dědice krále Vladislava mezi léta 1506–1509. O provedení maleb muselo být tedy rozhodnuto během druhé poloviny roku, v němž se narodil princ, stejně tak i o konceptu, ale figura královny vznikla během nebo již před červencem 1506, jelikož autorská dvojice Hořejší / Vacková nepředpokládá, že se jedná o posmrtný portrét.<sup>113</sup> Později se pokusily posunout vznik maleb k roku 1515 a tím z cyklu vytvořit připomínku zasnoubení dětí Vladislava II. s vnoučaty Maxmiliána I..<sup>114</sup>

Ivo Hlobil vstoupil do diskuse k otázce datace maleb tím, že odmítl rok 1486 jako podnět pro jejich vznik.<sup>115</sup> K této hypotéze ho vedl předpoklad, že od roku 1486, kdy nebyl Vladislav II. přizván k volbě nového říšského krále, do roku 1506 uplynulo

---

<sup>107</sup> MATĚJČEK 1935, 105.

<sup>108</sup> Později dataci posunul k roku 1510 a jako jeho konečný názor na dobu vzniku maleb ve svatováclavské kapli můžeme považovat období 1506-1509.

<sup>109</sup> PEŠINA 1940b. V dalších letech svůj úsudek pozměnil a přiklonil se k termínu mezi roky 1506 až 1509. V roce, jenž je uveden jako první, zemřela krátce po porodu syna česká a uherská královna Anna a druhý letopočet je spojen s návštěvou Prahy, které se zúčastnil Vladislav II. a obě jeho děti. Při té příležitosti nechal Vladislav korunovat svého syna Ludvíka na českého krále. V korunovaci Ludvíka roku 1509 spatřuje příčinu pro vznik maleb i Albert Kutal, a proto malby datuje před rok 1509. KUTAL 1972.

<sup>110</sup> Z výmalby vznikly jako první nadměrně podobizny královské dvojice, na něž po roce 1507 navázaly obrazy ze svatováclavské legendy. KRÁSA 1958.

<sup>111</sup> VACKOVÁ 1968, 163.

<sup>112</sup> Toho roku byl za nepřítomnosti českého kurfiřta, krále Vladislava II., zvolen novým říšským králem Maxmilián. Ve svatováclavském cyklu, především scéně na západní stěně, vidí zpřítomnění tohoto incidentu, lépe řečeno jeho urovnání.

<sup>113</sup> HOŘEJŠÍ/VACKOVÁ 1980. Setkáme se zde s názorem, který o dvacet let dříve vyslovil Josef Krása.

<sup>114</sup> HOŘEJŠÍ/VACKOVÁ 1981. Důvod k této dataci spatřovaly i v ambicích krále Vladislava po získání říšského trůnu.

<sup>115</sup> HLOBIL 1982.

příliš času, aby se Vladislav vrátil k již urovnanému sporu. Za důležitější příležitost pro Vladislava II. považoval narození syna a jeho následné zasnoubení s vnučkou říšského císaře. Rovněž zavrhl vznik maleb v roce 1515 s ohledem na následující rok, kdy zemřel král Vladislav, poněvadž nepředpokládá, že by i po smrti byl portrét panovníka proveden v tak grandiózním stylu a že by cyklus mohl být dokončen v roce zahájení výmalby.<sup>116</sup>

V literatuře posledních patnácti let převážilo stanovisko, aby byly malby dávány do souvislosti s korunovací Ludvíka. Výmalba horní partie kaple tedy spadá mezi roky 1506 až 1509. Jako podpora pro tuto hypotézu bývá uváděn vous krále Vladislava, nošený po smrti Anny, a králova radost z narození dědice.<sup>117</sup> S datací souhlasí i Jan Royt a klade cyklus do vymezeného období.<sup>118</sup>

Se zcela novou datací vystoupila Milena Bartlová.<sup>119</sup> Na základě poznatku Josefa Macka, že zpráva, kde se mluví o králově plnovousu, který nosil po roce 1506, byla mylně čtena<sup>120</sup>, zavrhl dataci přijatou jejími kolegy. Přesvědčivá pro ni nebyla ani argumentace Ivo Hlobila, která pro velikost a zdůraznění figur Vladislava a Anny předpokládala výmalbu za života Vladislava. Jako impuls pro vznik maleb v horní partii kaple se jí jevila účast českých stavů na volbě Karla V. ve Frankfurtu nad Mohanem roku 1519.<sup>121</sup> Milena Bartlová navazuje na myšlenku vyvrácenou Petráněm i Hlobilem, kterou dříve uvedla dvojice Vacková / Hořejší, jež se zakládala na větší naději Ludvíka v usednutí na říšský trůn. Touto svou teorií zdůraznila význam českých stavů na vzniku fresek.<sup>122</sup>

---

<sup>116</sup> Již před Hlobilem se Josef Petrán snažil ukázat rok 1515 jako nevyhovující pro vznik maleb. Především srovnáním politických možností Vladislava II. a jeho syna s Habsburky, prezentovanými Maxmiliánem I. a jeho dvěma vnuky, pozdějším Karlem V. a Ferdinandem, na získání říšského trůnu poskytl přesvědčivý doklad o mizivé naději pro Jagellonce. PETRÁŇ 1981.

<sup>117</sup> VŠETEČKOVÁ 1994. Jako další důvod pro výše vyslovenou dataci spatřuje v umístění znaků, které nesou českého lva a říšskou orlici a jsou zavěšeny symetricky proti sobě po obou stranách trůnu. Z toho vyvozuje Vladislavovu ctižádost po říšském trůnu, která měla pramenit ze zasnoubení Ludvíka s jednou z vnuček Maxmiliána I., Marie či Kateřiny, v roce 1506.

<sup>118</sup> ROYT 2002, 117.

<sup>119</sup> BARTLOVÁ 2005a.

<sup>120</sup> MACEK 1992, 218.

<sup>121</sup> K této dataci dospěla na základě upozornění od Josefa Macka. MACEK 1991, 222–223.

<sup>122</sup> Stavby zastupovaly na sněmu Ludvíka Jagellonského, který ještě nedosáhl svého třináctého roku, a byl považován za nedospělého.

Téhož roku rozšířila příležitosti, pro něž mohly fresky vzniknout, o nástup Habsburků na český trůn roku 1526.<sup>123</sup> Z toho důvodu přišla malby až umění druhé poloviny dvacátých let 16. století.

Ivana Kyzourová se naopak navrátila k dataci mezi léta 1506–1509, avšak nevyklučuje ani období navržené Bartlovou.<sup>124</sup> Pro ranější dataci mluví pobyt krále v Praze v inkriminovaném čase i korunovace jeho syna. Zcela neodmítá ani zprávu o lešení z roku 1509, i když dává částečně za pravdu Bartlové, že zmínka není zcela přesná a nekonkretizuje účel, pro nějž bylo lešení postaveno.

Z výše řečeného vyplývá, že datace maleb se svatováclavskou tematikou kolísá mezi roky 1506 až 1526. I když většina historiků umění zastává názor o rané dataci maleb, nikdo z nich nepředložil zcela jasný důkaz, který by vřočení mezi léta 1506–1509 potvrdil. Cyklus tedy mohl vzniknout už během druhé poloviny prvního desetiletí, jak navrhl již před padesáti lety Josef Krása, nebo ve dvacátých letech, dle nedávno vyslovené domněnky Mileny Bartlové. Ve prospěch předpokladu Krásy mluví nejen více badatelů, ale rovněž nelze podceňovat již několikrát zmiňovanou zprávu o lešení a pobyt krále v hlavním městě Čech.

Konečné rozhodnutí v dataci maleb bude vyřčeno, až budou nalezeny chybějící zprávy, provedena slohová srovnání, která budou dostatečná nebo budou alespoň jednoznačné závěry restaurátorských zpráv.

### **5.3 Ikonografie svatého Václava a jeho znázornění v kapli**

Svatý Václav, patron české země, se narodil na počátku 10. století jako první syn přemyslovského knížete Vratislava a jeho manželky Drahomíry. Jeho krátký život měl být zasvěcen skutkům, učiněným ve prospěch druhých, šíření křesťanské víry na území, jež spadalo pod jeho pravomoc, a touze po mírovém řešení všech vyvstalých konfliktů. Jeho jednání narazilo na odpor bratra, jenž se odhodlal pod nátlakem své družiny k zabití Václava. Na svatého Václava však nebylo zapomenuto ani po jeho smrti, jistě tomu pomohly i zázračné jevy připisované právě jemu. Úcta mu projevovaná, počínaje

---

<sup>123</sup> BARTLOVÁ 2005b. Dle ní by této domněnce neodporoval ani formální rozbor díla a vysvětlila by se souvislost s maxmiliánským grafikami, ve kterých mnozí historici umění viděli analogie pro malby v kapli.

<sup>124</sup> KYZOUROVÁ 2007b, 51. Pro dřívější dataci svědčí i jí nalezená analogie, která je kladena mezi léta 1505-1507. Jedná se o malby v knihovně při sienském dómu, jež jsou připsány malíři Pinturicchiovi. Jejich hlavním námětem je život papeže Pia II., vlastním jménem Eneáš Sylvia Piccolomini. Osobu Bohuslava Hasištejnského použila jako prostředníka pomocí něhož měla být zaručena znalost výzdoby sienské knihovny.

11. stoletím, nikdy neupadla. Jeho život i mučednická smrt byly zpracovány v mnoha legendách.<sup>125</sup> Za vlády Karla IV. byla světcovi věnována mimořádná pozornost, jak dokládá i stavba nové kaple nad jeho hrobem či nově vzniklé podání svatováclavské legendy, například takzvaná mladší verze *Ut annuncietur*, jejíž autorem byl pravděpodobně Jan ze Středy.<sup>126</sup>

Pro poznání ikonografie svatého Václava je nutné začít na samém počátku 11. století.

Z této doby pochází první vyobrazení světce, jež je součástí Gumpoldovy legendy, vytvořené kolem roku 1000.<sup>127</sup> Součástí Wolfenbüttelského kodexu jsou čtyři scény z konce Václavova života. V první připíjí na svatého archanděla Michaela, ve druhé se dozvídá o zlém úmyslu svého bratra a připravuje se přijmout mučednickou smrt po vzoru Ježíše Krista. V následujícím obraze je zavražděn před dveřmi boleslavského chrámu a nakonec korunován samotným Kristem.**[38]** V poslední scéně je v pokorné póze zobrazena donátorka, kněžna Emma. Svatý Václav je vyličen jako rytíř, přestože nemá meče.<sup>128</sup> Jeho zobrazení odpovídá i šat, jenž tvoří krátká, přepásaná halena, sahající ke kolenům, přes ní přehozený vojenský plášť, sepnutý na pravém rameni. Přílehlavé nohavice jsou na holeních ovinuty a boty končí v úrovni kotníků. Kopí je narozdíl od předešlých jevů naopak znakem jeho knížecí příslušnosti.<sup>129</sup> Václavova tvář je zarostlá plnovousem.

Ještě v témže století vzniklo další vyobrazení světce, taktéž v intencích románské tvorby, ale zcela nového pojetí. Autor Vyšehradského evangeliáře nám zemského patrona představuje jako bezvousého, mladého knížete.<sup>130</sup>**[39]** Je zobrazen vsedě, z čelního pohledu. Jeho oděv tvoří dlouhá tunika s rukávy, jež je lemována širokým pruhem ozdobné látky. Obuté nohy spočívají na podnoži. Dostí důležitým prvkem je

---

<sup>125</sup> Chronologická řada nejdůležitějších legend o svatém Václavu, vzniklých v době přemyslovské, začíná I. staroslověnskou legendou, následuje *Crescente fide*, Gumpoldova legenda, Kristiánova, Vavřincova, II. staroslověnská, legenda *Oportet nos fratres*, *Ut annuncietur* a po polovině 13. století *Oriente iam sole*. Více se svatováclavským legendám věnuje Jiří Hošna. HOŠNA 1985, HOŠNA 1997.

<sup>126</sup> UHLÍŘ 1996, 241.

<sup>127</sup> Rukopis se nazývá podle autora, mantovského biskupa Gumpolda. Jeden z nejstarších rukopisů je součástí takzvaného Wolfenbüttelského kodexu, který zřejmě vznikl na objednávku kněžny Emmy, vdovy po Boleslavu II..

<sup>128</sup> V této době se meče zobrazovali pouze v boji. Dokladem pro to je výjev *Zavraždění svatého Václava*, kde světcovi vrazi jsou jimi opatřeni.

<sup>129</sup> CIBULKA 1930.

<sup>130</sup> Že je zde svatý Václav jako kníže, dokládá i text vpravo nahoře. Evangeliář vznikl k příležitosti korunovace Vratislava II. na prvního českého krále. Jeho datace se klade do období kolem roku 1085.

jeho pokrývka hlavy, jež pak v téměř stejné podobě přešla do mnohých pozdějších zobrazení.<sup>131</sup>

Další poznatky o ikonografii svatého Václava získáváme z gotických rukopisů.<sup>132</sup> Jedná se o památky vzniklé kolem roku 1350. Ilustrovaná svatováclavská legenda v rukopise Liber depictus je datována před polovinu století.<sup>133</sup> Druhý knižní cyklus, součást Velislavovy bible, obsahuje celkem dvacet devět výjevů, vždy po dvou na jedné straně.

V Liber depictus se světcova postava vyskytuje ve dvou typech, jednou v podobě knížete, majoritně zastoupeno, a podruhé jako rytíř.<sup>134</sup> Václav je bez vousů, čímž se liší od druhého zpracování, oděn do dlouhé, přepásané haleny s úzkými, dlouhými rukávy, přes kterou má při práci zavázanou zástěru. Na obrazech z mládí, cyklus začíná scénou Odvoz do školy v Budči, má na hlavě místo knížecí čapky kapuci s dlouhým cípem. Ve většině případů je obut do střevíců, bosý je jen ve scénách, kde Seká obilí, Lisuje víno, Přináší vdově dřevo a Přisluhuje při mši.[40]

Ve Velislavově bibli se také setkáme s dvojí podobou svatého Václava, reprezentativní a pracující. V prvním případě je oděn do kratší, podkasané suknice, jež je u krku ozdobena našitým lemem, a přes kterou má vojenský pláštík, sepnutý na pravém rameni. Na hlavě nese obvyklou knížecí čapku, jež je podobná mitře, s jakou jsme se setkali již u Vyšehradského evangeliáře, ale zde bez stuh vzadu. Ve scénách, kde je světec představován při práci, odložil svrchní plášť. Václavova tvář je porostlá vousem.[41]

Důležitým stupněm ve znázorňování je nepochybně i obraz svatého Václava v antifonáři z Vorau. V těle iniciály vidíme trůnícího světce v bílé suknicí a plášti s hermelínovým límcem a vévodskou čapkou. Netradičně svírá v pravé ruce meč a v levé žerd' praporce, jehož list zdobí orlice.

---

<sup>131</sup> Knížecí čapka měla svůj původ v mitře, nošené na západě, jež se vyznačovala dvěma rohy a stejným počtem stuh, které splývaly na záda. Mitra zde má své logické místo, protože Spytihněv II, předchůdce prvního českého krále, požádal papeže o svolení k propůjčení královského titulu. Žádosti bylo vyhověno jen částečně, Spytihněv směl nosit biskupskou mitru za určitý roční poplatek.

<sup>132</sup> Nepochybně důležitým je též schodišťový cyklus ve Velké věži na Karlštejně, kterému se budeme věnovat více v další kapitole.

<sup>133</sup> S největší pravděpodobností se jedná o nejpodrobnější podání Václavova života. Na mnoha místech je podrobnější než legendy Ut annuncietur nebo Oriente iam sole, přesto často zobrazovaný výjev Radslav se koří knížeti Václavu či Zázrak se stále se objevující krví na kostelních dveřích zde nenalezneme. Za to můžeme sledovat osud Podivena po smrti jeho pána.

<sup>134</sup> S popisem oděvů dalších účastníků legendy se čtenáře pokusil seznámit významný český historik umění první poloviny minulého století. MATĚJČEK/ŠÁMAL 1940, 143-147.



Další vývoj obrazu svatého Václava prakticky souvisí s proměnou brnění a zbroje v průběhu let, pokud je představen jako rytíř. Při znázornění knížete nám mohou obrazy posloužit jako vhodný materiál pro studium tehdejší módy.

Zobrazení svatého Václava v kapli navazuje na výše představené tři typy, tedy kníže, pracující i rytíř, jež na první pohled odlišuje oděv. Přestože se šat světce ve scénách nepatrně mění, svatozář a knížecí čapku nepostrádá na žádném výjevu. Charakteristickým znakem jsou i delší, vlnité vlasy, splývající na ramena, jež přechází v hustý plnovous. Světcův obličej je podlouhlý, s vystupujícími lícními kostmi a výraznými očními víčky. Obrazy spjaté s dobrosrdečnými skutky zachycují Václava zpravidla oděného do spodního oděvu, jenž je často přepásaný, při Přinášení dřeva vdově, Mláčení a Setí obilí, Lisování vína a Vzdělávání pole je bosý. V poslední jmenované scéně má navíc v pase uvázanou zástěru. Ve zbývajících výjevech, na nichž Peče hostie, Kope hrob a Kácí šibenici, spatřujeme kromě delší suknice úzké nohavice přiléhající k tělu, na nich nasazené nízké boty a přes ramena přehozený plášť se širokým límcem, jenž je ze stejného materiálu, jakého bylo použito i pro podšívku pláště.

S podobnými částmi oblečení se setkáme i ve výjevech, kde svatý Václav vystupuje jako kníže. Spodního roucho, ušité z kvalitnějšího materiálu, punčochy, plášť se širokým kožešinovým límcem doplňují nízké boty, sahající ke kotníkům. Obrazy, v nichž je zpodobněn v takovémto oblečení, jsou Svatý Václav hostí pocestné, Vykupuje a Křtí pohanské děti, Přisluhuje při mši, Navštěvuje a Propouští vězně, Radí Podivenuvi, aby krácel v jeho šlépějích, Předávání a Ukládání rámě svatého Víta, Uvítání a Hostina v Boleslavi a tři ústřední scény na západní stěně kaple. Jde jak o výjevy, v nichž pokračují milosrdné činy, tak o zobrazení, ve kterých je svatý Václav konfrontován s jinými postavami a musí být tedy jasně vymezeno, kdo má jaké postavení.

Svatého Václava ve zbroji spatřujeme pouze ve dvou výjevech na severní stěně, při čemž jeden zasahuje na sousední východní zeď. Zvolený typ brnění je plátový a skládá se z košile, sahající pod pás, nohavic, rukavic a střevíců, zdobených na konci ostruhami. Chrániče na ramenou, loktech a kolenou jsou pozlacené. Ve druhém výjevu je brnění doplněno o přilbici a ozdobnou suknicí, sahající ke kolenům a zúženou v pase, s výraznými nárameníky.

Ikonomograficky zajímavé jsou dvě scény, na nichž je svatý Václav doprovázen dvěma anděly, Radslav se koří Václavu a Loučení se svatým Václavem na západní stěně.

Zobrazení má dlouholetou tradici, prvně byl takto světec zobrazen již v Gumpoldově legendě. Hagiografická díla vzniklá v průběhu 11. století nehovoří o andělském doprovodu světce na nebesa. Až ve 13. století dochází ke zlomu, protože svatého Václava s anděly vidíme i na scénách z jeho života.<sup>135</sup> Autor legendy *Ut annunciatur*, vzniklé před polovinou 13. století, jako první mluví o nebeském doprovodu Václava, který na sněmu spatřil pouze císař, a proto vyšel českému knížeti vstříc. Kronika tak řečeného Dalimila šla ještě dále, neboť nebešťané měli být příčinou, kvůli níž se nekonal souboj mezi Radslavem a Václavem. Kouřimský kníže vida kříž na Václavově čele a dva anděly padl před svým protivníkem na kolena. První výtvarné zpracování Václava s anděly během jeho života je až v rukopise *Liber depictus*.<sup>136</sup>[42]

Následující literární i výtvarná zpracování svatováclavské legendy přijala přítomnost andělů na sněmu i při neuskutečněném souboji s kouřimským vévodou. Tak je vyobrazen i na stěnách svatováclavské kaple. Narozdíl od některých literárních podání není anděly nadnášen, ale stojí pevně na zemi. Odlišuje se též přítomností kříže, neseného andělem ve scéně Radslav se koří Václavu, který zakrývá absenci zářícího kříže na světcově čele.

Uvědomuji si, že tímto stručným přehledem jsem neobsáhla všechny obrazové a literární předlohy, které sehrály důležitou roli při utváření svatováclavské ikonografie. Především jsem se chtěla zaměřit na památky, v nichž se neobjevuje pouze samotná postava svatého Václava, ale kde jeho život posloužil pro zrod sledu výjevů. Hlavním záměrem tedy bylo popsání obvyklého ošacení a atributů, jež se v průběhu doby ustálily a podle nichž byl světec jednou chápán jako kníže, podruhé jako rytíř. Dalo by se říci, že svatý Václav v dané době vyjadřuje to, čeho se zrovna národu nedostávalo. Proto ho nalezneme jako člověka, jenž se nebránil svému osudu, statečného rytíře nebo mírumilovného vojevůdce. Přestože se jedná o historicky doloženou osobu, byl umístěn mimo čas, mezi zemské patrony a ochránce české země. Přes skutečnost, že autoři legendárních děl si nikdy nečinili nároky na historickou autenticitu svých spisů, věří český lid všemu, co bylo světci připsáno, jelikož jeho vládu vnímá jako počátek české státnosti. Tak jak se vyvíjel stát, rostlo spolu s ním i podání svatého Václava. A proto lze snad uvažovat o obrazech se svatováclavskou tematikou v kapli jako o vtělení dobových myšlenek a snah.

---

<sup>135</sup> Dalším nezbytným prvkům, včetně vyobrazení na mincích, jež také sehrály významnou úlohu v genezi ikonografie se věnuje ve svém článku Ivo Hlobil. HLOBIL 1976.

<sup>136</sup> Jak již bylo dříve řečeno, je zde pouze Zázrak na sněmu, jelikož scéna s kořením Radslava je v tomto zpracování vynechána.

#### 5.4 Proměny ve znázornění svatého Václava v nástěnných cyklech

Pokud bychom shromáždili všechny sochy a obrazy, jejichž námětem je svatý Václav, a porovnali je s ostatními, zjistili bychom, že se žádnému jinému světcovi nevěnovalo tolik pozornosti jako knížeti z rodu Přemyslovců, jenž zemřel pod mečem svého bratra. Snad i proto se k němu vzhlíží jako k hlavnímu českému zemskému patronu a ochránci země.

První výtvarné znázornění svatého Václava, vzniklé nedlouho po jeho mučednické smrti, bylo následováno dalšími. Vyvrcholení v počtu vytvořených památek zasvěcených Václavu přišlo během 19. století.

Mnohá vyobrazení svatého Václava, uspořádaná do cyklů vytvořených před rokem 1500, jsou součástí iluminovaných rukopisných děl, z nichž jsme se několika věnovali v předchozí kapitole. V nástěnném malířství vzniklo na našem území pouze pět dochovaných souborů maleb, jež nám vykládají světcův život. Kromě výzdoby horní partie kaple svatého Václava na Pražském hradě se jedná o schodišťový cyklus ve Velké věži královského hradu Karlštejna, dále o soubor maleb v kostele svatého Václava ve Žďáru u Blovic, o několik obrazů na severní stěně lodi kostela svatého Matouše v obci Dobroměřice na Lounsku a cyklus v presbytáři kostela svatého Václava v Černochově, taktéž v okrese Louny. V dalších objektech na celém území Čech bychom pak našli pouze znázornění samotného svatého Václava, někdy v doprovodu andělů. Jako příklad mohu uvést kostel Narození Panny Marie v Plzenci, kde je zobrazen Václav doprovázený jiným světcem,<sup>137</sup> postavu Václava se dvěma anděly na zámku v Blatné v takzvané zelené světnici či ve velké síni na hradě Písek, kde spolu se svatým Vojtěchem stojí po stranách tradičního novozákonního výjevu Ukřižování s Pannou Marií a Janem Evangelistou. Jmenované příklady bývají kladeny do třetího čtvrtiny 15. století.

Jako nejpříhodnější se mi jeví začít svatováclavským cyklem, jenž zdobí vnější stěnu Velké věže Karlštejna, jelikož autor maleb v katedrální kapli znal s největší pravděpodobností výtvar svých předchůdců ze šedesátých let 14. století a je možné, že se některými scénami mohl inspirovat.<sup>138</sup> Karlštejnské výjevy se svatováclavskou tematikou, kterých je celkem dvacet sedm, obsahují jak velké kompozice zaplněné mnoha postavami, tak scény pouze s figurou světce. Téměř ve všech výjevech se

---

<sup>137</sup> DVOŘÁK 1951.

<sup>138</sup> Za autory jsou považováni malíři z královské dílny pracující pro Karla IV., kteří byli také činní v dolní části svatováclavské kaple. Při určování výjevů schodišťového cyklu jsem se řídila ikonografií navrženou Vlastou Dvořákovou. DVOŘÁKOVÁ 1961.

výrazně uplatnila krajina i architektura. Scény zdobící schodiště začínají na rozdíl od kaple již výjevy z mládí svatého Václava. Jako první je scéna Mnich Kaich vyučuje mladého Václava.[43] Pro další scény platí, že jejich velikost i kompozice jsou podřízeny prostoru, jenž jim je poskytnut s ohledem na poměrně příkré schodiště.<sup>139</sup> Na druhém obraze je znázorněna Smrt knížete Vratislava, na který navazuje Korunování svatého Václava.[44] Dále vyniká Zázrak v Řezně, jenž je také situován do interiéru.<sup>140</sup>[45] Na poměrně malém prostoru vidíme světce, jak sytí a navštěvuje vězně. Architektura vězení se nejvíce podobá jednoduché rotundě. Další scény, představující dobrosrdečné skutky českého knížete, jsou zasazeny do volné krajiny a patří mezi ně Svatý Václav kácí šibenice, Pohřbívá oběšené, Okopává pole a Seje obilí,[46] Žne a Mlátí klasy.<sup>141</sup> Jeho činnost pak vrcholí v obraze s přípravou hostií, kde jsou spojeny tři scény dohromady.[47] Vlevo Václav mele mouku na kamenném mlýnku, vedle z ní peče hostie, jež pak odnáší do kostela. S předchozími výjevy souvisí i následující, na nichž Václav okopává keře vinné révy, v dalším je sklízí a ve třetím stojí u dřevěného lisu.[48] Na následujícím ho shledáváme s věrným sluhou Podivenem, jenž sleduje svého pána, rozdávajícího chleby chudákům.[49] Na dalších obrazech Světec pochovává mrtvé a modlí se za ně a Václav přináší chudé vdově dříví z lesa a je za to ztýrán hajným.[50]

Scéna líčící zázrak, díky němuž bylo zabráněno bitvě mezi zličanským a přemyslovským vojskem, je zaplněna mnoha postavami.[51] Zcela plynule, bez jakéhokoliv znatelného oddělení přecházíme na vedlejší obraz Hostina v Boleslavi.[52] Zavraždění svatého Václava a Nalezení jeho těla je spojeno prostřednictvím architektury do jedné scény. Podobně sloučeny jsou i sukcesivní výjevy, z nichž první se týká Oplakávání svatého Václava a na druhém je Zázrak s jeho krví na kostelních dveřích. [53] Tento první zázrak je následován třemi dalšími, v nichž je vyličen Převoz svatého Václava do Prahy, Zázrak u bran malostranských a Přenesení ostatků svatého Václava do chrámu svatého Víta.[55]

---

<sup>139</sup> Na levé stěně schodiště je navíc ještě proraženo pět oken. S výstavbou obrazu, jež je ovlivněna nedostatečným prostorem či členěním stěny otvorem, se musel vyrovnat i autor maleb ve svatováclavské kapli na Pražském hradě.

<sup>140</sup> Vlasta Dvořáková vidí v podobě císaře Jindřicha Ptáčníka samotného Karla IV., který tím chtěl vzdát poctu svému předchůdci a příbuznému. DVOŘÁKOVÁ 1961. Myšlenku Dvořákové později korigoval Hlobil poznámkou, že není nutné toho ztotožnění, protože kolegium je úplné. V době Karla IV. obsahovalo jen šest kurfiřtů, kteří jsou na obraze přítomni. HLOBIL 1982.

<sup>141</sup> Krajina je složena s ostrých, terasovitě se zdvihajících a hluboce rozeklaných skalisek, jež jsou jen ojediněle doplněny vegetací. Zvláštností karlštejnských krajin je však i to, že se v nich vůbec nevyskytuje figurální stafáž, fauna či architektura.

Při popisu jednotlivých scén svatováclavského cyklu jsme se setkali jak se scénami reprezentativními, s bohatým komparesem, tak s výjevy, na nichž je zobrazen pouze svatý Václav. Slavnostní scény se od ostatních odlišují i umístěním na vyvýšeném podstavci, pojetím architektury i děje. Mezi ně bezpochyby patří Smrt knížete Vratislava, Korunovace svatého Václava, Sněm v Řezně, Hostina v Boleslavi, Oplakávání těla svatého Václava a Zázrak stírání jeho krve. Ve výjevech došlo také ke střídání klidných dějů, jež byly v kontrastu s emocionálně vypjatými.

Než zcela opustíme karlštejnské malby, zamyslela bych se nad ztvárněním svatého Václava v tomto cyklu. Zpravidla je jeho oděv tvořen dlouhou bílou spodní suknicí s dlouhými rukávy, přes níž má plášť s okrouhlým límcem, sepnutým pod krkem sponou. Plášť je podšit látkou modré barvy. Při práci, pokud mu neslouží pro uschování zrn jako ve scéně Setí obilí, si cípy pláště různě ovíjí kolem těla, aby mu nepřekážely. Ve většině případů má na hlavě červenou knížecí čapku, zdobenou zlatými pruhy, která je doprovázena zlatým kruhovým nimbem. Kromě několika výjevů, v nichž je představen při práci, je obutý. Václavův obličej je podlouhlý, lemovaný vlnitým vousem, přecházejícím plynule ve vlasy.

Jen pro ilustraci tu zmíním tři další cykly se svatováclavskou tematikou, vzniklé ve druhé polovině 14. století, ve Žďáru u Blovic, v Dobroměřicích a Černochově na Lounsku.

Malby se nejlépe dochovaly v kostele svatého Václava ve Žďáru. Na stěnách kněžiště o dvou polích je vyobrazeno dvacet osm výjevů ze života svatého Václava.<sup>142</sup> Každé pole stěny v kněžišti je rozděleno na čtyři horizontální pásy, přičemž první pás je zachován vcelku, druhý je rozdělen na dvě pole, třetí na tři a čtvrtý na čtyři. Cyklus je nutné číst od severní stěny, kde ve druhém pásu začíná scénami,<sup>143</sup> na nichž Světec přináší vdově dřevo. Ve dvou následujících obrazech jsou další dobré skutky knížete, opět za společnosti jeho sluhy, který mu pomáhá sklízet obilí a následně ho odnášet.

Na devátém, posledním výjevu v prvním poli obdarovává světec chudé pokrmy.

Na čtvrtém obrazu druhého pole zastihujeme svatého Václava a Podivena při práci na poli. Šestá scéna představuje Hostinu v Boleslavi. Zbývající výjevy jsou značně poškozeny.

---

<sup>142</sup> Na nově objevený gotický cyklus, jenž se nacházel pod renesančními přemalbami, také s náměty ze života svatého Václava, jako první upozornil Jindřich Šámal. ŠÁMAL 1932.

<sup>143</sup> V horním řadě je znázorněn anděl. Označení jednotlivých výjevů jsem převzala od Jindřicha Šámala. ŠÁMAL 1932.

Na jižní stěně je v prvním poli druhého pásu znázorněna postava samotného Václava, který je zachycena z čelního pohledu. Na vlnitých vlasech doplněných plnovousem spočívá knížecí čapka, jíž dominuje velká svatozář. Jelikož je zobrazen jako rytíř, nechybí mu kabátec se suknicí a brněním, přiléhajícím na jeho holeně. Zcela navrchu má přehozený plášť sepnutý na hrudi stuhou. Levý bok si chrání štítem, v levici svírá meč a v pravici žerď praporce.

Na jižní zdi nalézáme scénu, v níž je kníže vítán v Boleslavi. Následující výjevy líčí poslední okamžiky v životě svatého Václava, včetně oplakávání jeho těla, jímž cyklus končí.

Je zajímavé, že v cyklu chybí scény ze světceova mládí, zázraky konané po smrti Václava i události na řezenském sněmu.<sup>144</sup> Naopak skoro v žádném výjevu není zapomenuto na Podivena jako věrného následovníka knížete, objevuje se i tam, kde ho jiné legendy jak výtvarné, tak literární, neuvádějí.

Světec je ve většině výjevů oděn do dlouhé tuniky, přes níž má v některých případech dlouhý plášť, a tvář je zarostlá plnovousem. Na hlavě spočívá obvyklá knížecí čapka, doplněná plnou, kruhovou svatozáří. Je bosý, pouze na třech scénách obutý. Sluha Podiven má také svatozář, tvář porostlou vousem a je i oblečen do podobné tuniky jako jeho pán.

Fresky s náměty ze života Václava, značně poškozené, jsou v kostele svatého Matouše pouze na severní stěně lodi.<sup>145</sup> Z cyklu se nám do dnešní doby dochovaly dva pásy výjevů po čtyřech obrazech nad sebou, které jsou obdélníkovitého tvaru, orámovány silnou červenou čarou, a jež mají být čteny od kruchty směrem k presbytáři. Je zde tedy použit starší způsob líčení života světce než s jakým jsme se setkali na schodišti karlštejnské Velké věže. První výjev patří mezi méně tradiční, jelikož na něm vidíme knížete, jak k zemi sráží modlu.[55] Další dvě scény jsou spojeny do jednoho obrazu.[56] V levé části se zřejmě jedná o výjev Svatý Václav přisluhuje při mši a v druhé partii výjevu spatřujeme dva muže, kteří pracují na poli. Další scéna představuje Svatého Václava, jak žne obilí.[57] Poslední dva, celé zachované obrazy prvního pásu, ukazují přípravu hostií.[58] V prvním patrně světec mele mouku a ve druhém je situován za stůl, na němž je položena mísa. V pozadí měl být zřejmě kostel, z něhož se nám zachoval pouhý fragment. Následující obraz je ze čtyř pětín

---

<sup>144</sup> Stejně se tento známý výjev neobjevil ani ve Velislavově bibli.

<sup>145</sup> Malby byly objeveny roku 1910. Označení jednotlivých výjevů a ikonografií jsem převzala od Jindřicha Šámala. ŠÁMAL 1930.

zabílen, ale v souvislosti s předchozím výjevem je zde s největší pravděpodobností scéna svatý Václav lisuje víno.

Ve spodním pásu je na prvním výjevu Svatý Václav, který přináší dřevo chudým vdovám.[59] V sukcesivním obraze zastihujeme knížete v přítomnosti tří postav, mezi něž rozděluje pokrmy.[60] Dobře čitelná je i třetí scéna, v které vystupuje světec v doprovodu dvou andělů, a je vítán císařem Jindřichem Ptáčníkem, jenž vstal, aby pozdravil vzácného hosta. Po císařově levici spatřuje další říšská knížata.[61] Cyklus pro nás končí scénou Hostina v Boleslavi, jelikož zbývající část severní stěny je ještě stále zabílena.<sup>146</sup>[62]

Závěrem by mělo následovat zhodnocení odění ústřední postavy cyklu. Přes dlouhou spodní suknicí s dlouhými rukávy, v pase převázanou páskem s ozdobným zapínáním vpředu, má delší plášť modré barvy sepnutý pod krkem se širokým kožešinovým límcem. Svrchní roucho si Václav odkládá pouze při práci, například ve scéně svatý Václav žne obilí. Tvář je lemována vousy, jež mají stejnou barvu jako vlasy patrné pod knížecí čapkou. Ve všech výjevech je světcova hlava obklopena zlatým kruhovým nimbem. Na nohou, jež jsou oblečeny do úzkých nohavic, vidíme boty zakončené výraznou špičkou.

V posledně jmenovaném kostele v obci Černochoch se presbytáři setkáváme se třemi obsahovými okruhy. Nástěnné malby svatováclavského cyklu situované v nejvyšším pásu, však náleží k nejzdařilejším.<sup>147</sup>

Na severní stěně kněžiště nás svými rozměry zaujme reprezentativní, svými rozměry ojedinělé, zobrazení svatého Václava na koni,[63] které by snad mohlo souviset se scénou umístěnou v horním pásu, v níž je představena Hostina v Boleslavi.[64]

Další výjevy ze života svatého Václava, z nichž některé není možno číst pro špatný stav, se nachází v záklencích oken proražených v závěru o pěti stranách osmiúhelníka. Na pravé špaletě jižního okna je představen Svatý Václav, jak peče hostie. Okno proražené na severovýchodě zdobí po levé straně, z pohledu diváka, výjev Svatý Václav pracuje na vinici, po pravé Světec přináší dřevo vdově.[65] Ta sedí uvnitř architektury ve scéně ve spodním pásu. Další čitelný obraz situovaný po levé straně jihovýchodního okna představuje výjev Svatý Václav kope hrob. Cyklus vrcholí

---

<sup>146</sup> Na podzim minulého roku zde probíhaly restaurátorské práce pod vedením RNDr. Mileny Nečáskové, akademické malířky. Současně byly provedeny sondy, při kterých bylo zjištěno, že ve východní části severní stěny se pod několikacentimetrovou omítkou nachází ještě další výjevy, kterými zřejmě svatováclavský cyklus pokračuje.

<sup>147</sup> Ikonografii a označení scén jsem převzala ze zprávy od Pavla a Jaroslavy Kroupových. KROUPA/KROUPOVÁ 1987.

Zavražděním svatého Václava, které je podobně jako ve svatováclavské kapli umístěno nad Ukřižování ve spodním pásu.[66] Výjev tvoří protějšek ke scéně Hostina v Boleslavi, jež se nachází na protější stěně ve stejné úrovni.

V tomto souboru nástěnných maleb, kde se setkáváme pouze se scénami ze života svatého Václava, je světcovo oblečení podobné tomu, jež jsem popsala u předcházejících cyklů. Důraz kladený na zobrazení svatého Václava na koni se projevil nejen v měřítku, ale i v jeho oděvu. Plášť přehozený přes svrchní roucho je doplněn boty s výraznou špičkou, knížecí čapkou a praporcem, jenž drží v pravé ruce.

Pokud bychom srovnali výše vyličené cykly, jež kromě stejného námětu spojuje i doba vzniku, došli bychom k závěru, že mají mnoho společného. Většina scén z Václavova života se ustálila a byla zařazována do cyklů. Zpravidla tam nalézáme světce vyobrazeného jako knížete. Soubory nástěnných maleb v kostelech se však od karlštejského schodišťového cyklu liší absencí posmrtných zázraků připisovaných svatému Václavu a nezastoupením vyobrazení světce jako rytíře. Tento fakt může být způsoben fragmentárním dochováním výjevů ze svatováclavské legendy v oněch kostelech. Dalo by se říci, že gotický člověk si svatého Václava představoval jako pokojného knížete, oddaného Bohu a skutkům ve prospěch druhých lidí.

### **5.5 Stylová analýza svatováclavského cyklu**

V této kapitole se pokusím na základě formálního popisu vyvodit společné znaky mezi jednotlivými obrazy, jelikož s ohledem na velikost svatováclavského cyklu je zřejmé,<sup>148</sup> že za výmalbou stojí několik malířů, jež pracovali pod něčím vedením. I v této fázi úvah o nástěnném cyklu se musíme vyrovnat s absencí dokumentů, které by osvětlily dobu objednání maleb, případně časový úsek potřebný pro vznik cyklu a s tím odhalily i denní plány.

Oblasti, v nichž se pokusím hledat spojitosti mezi jednotlivými výjevy, budou přístup k figuře, fyziognomie obličejových typů, kostýmní detaily, utváření obrazového prostoru, pohybová schémata, záhybový systém drapérií a krajina. V textu budou seřazeny dle výše řečeného pořadí.

Na většině výjevů se setkáváme s hubenými, vysokými postavami, jež nejsou znázorněny ve stejném měřítku. Děti se malíř pochopitelně pokusil znázornit vždy menší v porovnání s dospělými a uplatnila se zde i hieratická perspektiva na postavě

---

<sup>148</sup> Plocha malby měří téměř 200 m<sup>2</sup>.



svatého Václava, jež je zřejmá například i na obraze *Zázrak při převážení ostatků*, kde je neúměrně zvětšena i rakev. Malé měřítko postav na dvou obrazech, Svatý Václav peče hostie a Světec sklízí a mlátí obilí, je zdůrazněno jejich nejistým zasazením do prostoru. Navíc na druhém jmenovaném výjevu je ve značném protikladu k Václavovi podsadité tělo Podivena. Figury ve výjevech Svatý Václav přijímá rámě svatého Víta, Král Erik si prohlíží kostel, Zavraždění svatého Václava a Podiven zabíjí Václavova vraha jsou si blízké použitím přirozenějších proporcí, které však narušuje vysoko umístěný pas zdůrazněný přepásáním a pažemi, jež jsou obvykle znázorněny v perspektivní zkratce, s delšími prsty. Na posledních dvou obrazech si především povšimneme souvislosti mezi Boleslavem a mužem, jenž se snaží odkopnout Podivena. Autor zde plně věnoval pozornost znázornění lidského těla v pohybu, přičemž se pokoušel zachytit i činnost svalů. Rovněž spoře odění muži v lázních svědčí o důsledném studiu anatomie lidského těla, již se malíř věnoval.

Zajímavým detailem je utváření prstů, které jsou zpravidla značně dlouhé. Přesto i mezi nimi můžeme nalézt spojitosti. Výrazně dlouhé prsty se zdůrazněnými klouby nacházíme ve výjevech Svatý Václav přijímá rámě svatého Víta na postavě císaře, na značně poškozeném obraze Kristus se zjevuje králi Erikovi, Svatý Václav přináší vdově dřevo, Zavraždění svatého Václava, portréty královského páru či u postavy císaře ve středním pásu centrálního výjevu západní stěny.

Téměř všechny obličejové se vyznačují oválným tvarem, přivřenými očima se zdůrazněnými očními víčky a vystupujícími lícními kostmi. Rozdíly vyvstalé při důsledném studiu se projevily především v kvalitě. Odlišnosti mezi obrazy jsou zřejmé ve fyziognomii obličejové muže s točenicí na hlavě a s presbrokátovým pláštěm, který prochází několika obrazy svatováclavského cyklu a jenž je znázorněn v několika podobách. Shodné obličejové partie jsou na obrazech Svatý Václav přijímá rámě svatého Víta a Svatý Václav přisluhuje při mši, jež se však odlišují od zobrazení téže osoby v jiných scénách, jako například Radslav se koří svatému Václavu a Svatý Václav kope hrob.

Práci velmi zdatného malíře vidíme na obraze Zavraždění svatého Václava. Dokázal se zde nejen vyrovnat se znázorněním třech různých reakcí na obličejích přihlížejících, ale i se znázorněním rostoucích vousů na tváři muže, který odvrací zrak. Přirozenosti dodává obličejům i inkarnát, vytvořený za pomoci přicházejícího světla. S podobným strništěm na tváři se setkáme i na obraze *Zázrak při převezení těla svatého Václava*, ale v mnohem menší kvalitě. Jistá podobnost v typice tváří je i na obrazech Svatý Václav

radí Podivenovi a Král Erik si prohlíží kostel, především mám na mysli tvář Podivena a krále Erika, jež spojují vystouplé lícni kosti, rovný nos a váčky pod očima. Ve scéně Vítání svatého Václava v Boleslavi je použito stejné typiky tváře, s níž se setkáváme i na obraze Hostina v Boleslavi, zcela shodné je i oblečení muže. Jedná se o postavu, jež v prvním zmíněném obraze stojí při levém okraji a ve druhém přichází z rohu na téže straně. V těchto scénách je téměř totožná i fyziognomie Boleslavova obličej.

Tváře dětských účastníků děje, jež jsou v celém cyklu pouze na dvou obrazech, Svatý Václav vykupuje pohanské děti a Světec křtí pohanské děti, vykazují četné shody. Dobře patrné je to na chlapci, který sedí na stupíncích ke křtitelnici, jelikož téměř totožný obličej hledí na diváka na prvně jmenovaném obraze. U tohoto dítky je totožné i natočení hlavy k pravému rameni a gesto jeho ruky, u níž došlo k záměně levé za pravou. Nejenom podobným námětem, ale i fyziognomií Václavovy tváře jsou si blízké scény Svatý Václava navštěvuje vězně a Světec propouští vězně. Kromě přivřených očí, rovného nosu a výrazných lícních kostí mají podobný inkarnát a mimické vrásky kolem úst.

Většina postav na obrazech je zobrazena v dobovém oblečení, které bylo charakteristické pro období na přelomu 15. a 16. století. Oděv lidí nižšího sociálního postavení je přirozeně jednodušší. Základem je suknice sahající ke kolenům nebo kratší, jež byla obvykle přepásána a doplněna přílehlými nohavicemi. Svatý Václav je lehce rozpoznatelný nejen díky typickému plnovousu, ale i pro oblečení, které tvoří dlouhý plášť se splývavého materiálu se širokým kožešinovým límcem, spodní roucho, úzké nohavice a charakteristická pokrývka hlavy.

Obrazy Svatý Václav přijímá rámeč svatého Víta, Zavraždění svatého Václava, královské portréty ve střední partii na východní stěně, Král Erik si prohlíží kostel a především všechny tři scény monumentálního výjevu na západní stěně spojuje detailní zájem o oblečení, jež vypovídá o tehdejší módě. Mnohdy se jedná o zdobné haleny s prostřihávanými, nabíranými rukávy, jež jsou podloženy jinobarevnou látkou, punčochy, často trikotové, a přes ramena přehozená pláštěnka. Vše bylo doplněno různými pokrývkami hlav, zpravidla barety ozdobenými peřím.

Zcela shodného oblečení bylo použito na postavách kněží, jež kráčí za svatým Václavem, který přisluhuje při mši.

Zajímavým detailem je šátek, jenž má kolem hlavy obtočený muž při pravém okraji výjevu Zavraždění svatého Václava. Podobně stočenou látku pojatou s jistou lehkostí

stejně jako ve zmíněném výjevu nalezneme například v pase krále Erika, který si prohlíží kostel.

Další totožný detail, jenž prochází některými výjevy, se vztahuje k postavě muže s turbanem na hlavě a onou podrobností myslím již uvedený presbrokátovým plášť. Můžeme jej vidět jak ve výjevech Radslav se koří svatému Václavu, Vítání v Boleslavi, tak ve spodním pásu centrálního výjevu na západní stěně.

Na postroji koně nalezneme jiný shodný detail, jenž se opakuje na výjevech Radslav se koří svatému Václavu a Svatý Václav umlouvá souboj s Radslavem. V obou případech stojí kůň při pravém okraji a na předním kropíři má umístěnou zlacenou ozdobu ve tvaru zvířecí hlavy. Na první pohled by mohl vzniknout dojem, že je to shodné s klepadlem, za nějž se drží umírající Václav, ale jisté odlišnosti, především v kvalitě a provedení, jsou patrné.

Obrazový prostor je vytvářen prostřednictvím několika plánů, kde je postupně snižováno měřítko. Krajina, jež je součástí některých obrazů, navozuje dojem obrazové hloubky. To je především patrné ve scénách s knížetem Radslavem. Kompozice mnoha výjevů je vystavěna na základě diagonál, jež se zpravidla protínají nad hlavami zúčastněných postav. S takto důmyslně pojednanou kompozicí se setkáváme například ve výjevech Svatý Václav přijímá a ukládá rámě svatého Víta, Světec přináší vdově dřevo, Zavraždění svatého Václava a Podiven zabíjí v lázni Václava vraha. Ve scéně Svatý Václav přisluhuje při mši je možné uvažovat o účasti více malířů, jelikož rozvržení scény dle diagonál je tu naznačeno, ale nebylo příliš respektováno. Podobné myšlenky se lze dobrat i ve výjevu Zázrak při převozu těla svatého Václava. Zde došlo k dodržení diagonální kompozice obrazu, ale provedení postav v pozadí svědčí patrně o práci méně nadaného malíře.

Mezi nejslabší scény v otázce utváření prostoru patří dva sousední výjevy, Svatý Václav sklízí a mlátí obilí a Světec peče hostie. Přestože se malíř ve druhém obraze snažil prohloubit obraz připojením podélného přístavku, působí obraz plošně. Tomu rovněž škodí i roztříštěnost, způsobená nescelením postav v prostoru.

Zcela na opačné straně je vyobrazení ústřední části západní stěny. Ve spojení tří scén se setkáváme s hloubkovým řazením plánů, jež nahradilo výškové, používané ve zbývajících scénách. Uspořádání této velkolepé scény, jež není rušeno ani velkým množstvím postav, překonává i použití vzdušné perspektivy, kterou je možno zaregistrovat na krajinných pozadích, jako například ve scénách s Radslavem či Svatý Václav kácí šibenici, Světec vykupuje pohanské děti, Svatý Václav přináší vdově

dřevo. Pojetí střední partie západní stěny není srovnatelné s žádným jiným výjevem v kapli.

Při utváření obrazového prostoru bylo důležitým činitelem i světlo, jehož směr je ve většině případů orientován dle umístění skutečných oken svatováclavské kaple, byť pouze jedno opravdu přivádí přirozené světlo. Na obrazech se setkáváme i s vrženým stínem, který je však obvykle znázorněn pouze schématicky. Jistý posun lze zaznamenat ve scénách Svatý Václav hostí pocestné, Světec radí Podivenovi či Zavraždění svatého Václava, jelikož stíny jsou více vázány na tvar předmětu nebo osoby.

Pokud tomu dovolily podmínky při výmalbě kaple, jako členitost stěny a rozměry jednotlivých obrazových polí, jsou některé obrazy budovány na základě osově souměrnosti, jež budí dojem vyváženosti a stability. Tento princip je nejlépe patrný v monumentální scéně na západní stěně či ve výjevech s kouřimským knížetem Radslavem.

Mnohé postavy na obrazech stojí a pomocí gest rukou lze poznat jejich úlohu ve scéně. Jiné jsou zachyceny v klidu. Přestože na obrazech se malíři pokusili do obrazů vnést pohyb, působí to mnohdy staticky. Pocit probíhajícího děje máme při pohledu na výjev Zázrak při převozu těla svatého Václava či Svatý Václav přináší vdově dřevo. V prvním zmíněném obraze toho bylo docíleno především prostřednictvím klusu a vzpírání koní. Ve scéně Zavraždění svatého Václava vyniká v kontrastu Václavova strnulého těla Boleslavův pohyb, jenž přechází na muže odvracejícího zrak a jeho společníky. Na podobně vystavěném kontrastu pohybu a klidu je postavena scéna Svatý Václav kácí šibenici, kde se český patron rozmachuje, aby sekl, a je pozorován vedle nehybně stojící postavou. Méně zručného umělce prozrazuje obraz Svatý Václav sklízí a mlátí obilí, jelikož tam bylo použito výše popsaného principu, byť nebylo docíleno oživení děje.

Podobné postoje nohou, leč je každá postava vytočena za jiným ramenem a váha těla spočívá na jiné noze, nalezneme ve výjevech Zázrak při převozu těla svatého Václava u dvou figur v pozadí. Jedná se o muže v šedém oděvu ve středu obrazu a postavu, kolem níž se vytvořila skupinka lidí při pravém okraji. Rovněž zcela stejného postoje, co se týče spodní partie těla, bylo použito v tomto výjevu u postavy muže stojícího před dveřmi a šlechtice, který přichází zleva ve scéně Hostina v Boleslavi.

Ve scéně Uvítání svatého Václava v Boleslavi se setkáváme s několikerým použitím stejného postoje, který je variován různým natočením těla. Nohy jsou mírně od sebe

se špičkami vytočenými do stran. Shody v postavení nohou jsou patrné v dalších čtyřech výjevech. Postavy jsou na nich zachyceny zpravidla z profilu, levá nosná noha je vysunuta před tělo a pravá pokrčena v kolenu. Na mysli mám postavu muže za svatým Václavem, jenž navštěvuje vězně, knížete pomáhajícího vězňům ze žaláře, postavu, již svatý Václav platí za dítko a Václava radícího Podivenovi.

Podobné pohybové schéma bylo použito na obraze Svatý Václav vzdělává pole jak u knížete, tak u Podivena.

Do jisté míry jsou si podobné pohyby Podivena, jenž přináší na zádech dříví, a muže při pravém okraji obrazu Zavraždění svatého Václava.

Ve spodní partii střední části západní stěny bylo ve skupině šlechticů u levého okraje uplatněno stejné postavení nohou, u něhož se pouze liší posunutí levé nohy vůči druhé.

V téže scéně nasedá na koně svatý Václav. Použitím stejného schématu u druhého nasedajícího muže, ale ve značném otočení v prostoru, ukazuje na práci zkušeného malíře.

Oblečení tvoří obvykle pro postavy schránu, jež skrývá jejich pohyb, který je tak patrný především v oblasti kolen. Z toho také pramení, že drapérie rouch je na většině obrazů pojata jednoduše, někdy traktována paralelními záhyby. Bohatěji utvářenou drapérii můžeme vidět na Václavově šatu v obraze Zavraždění svatého Václava, která vykazuje shody s rouchem téže osoby ve výjevu Svatý Václav přijímá rámě svatého Víta. Značně traktovaná drapérie i podobné posazení spojuje šat vdovy, již svatý Václav přináší dřevo, a pojetí pláštěnky kurfiřtů na západní stěně. Spojovacím prvkem mezi několika obrazy je uspořádání rozšířených rukávů. V úvahu přichází prověšení rukávu svrchního roucha krále Erika ve scéně, kde si prohlíží kostel, jež je podobné s rukávem krále Vladislava na východní stěně. K tomu se pojí i rozšířený rukáv královny Anny, který vykazuje podobu s pojetím u Václava přísluhujícího při mši. Vnější rukávy, jež pod paží spadají dolů v několika v miskovitých záhybech, jsou takto utvářeny jak u postavy muže, jenž stojí za králem Erikem prohlížejícím si kostel, tak u Václava ve scéně Podiven zabíjí v lázni Václavova vraha.

Obrazy Hostina v Boleslavi, Vítání svatého Václava a Zázrak při převozu těla spojuje podobně utvářená suknice, jejíž sklady jdou od zúženého pasu do stran. Na modelaci drapérie se výrazně uplatnilo světlo, jež vytvořilo širokou paletu odstínů, které jsou valérově vázány. Na obrazech nalezneme přes cinobrově červenou ke karmínové, od smaragdové k lahvově zelené, i od odstínů hnědé až k citrónově žluté barvě či různé podoby modré.

Posledním bodem, u něhož se zastavíme je pojetí krajiny, která je zastoupena pouze na třetině obrazů, zpravidla až ve třetím plánu. Již na první pohled jsou si výjevy s knížetem Radslavem v mnohém podobné, nepochybně i znázorněním krajiny, která se především rozvíjí ve střední partii vymezené z obou stran. Krajina znázorněná za použití vzdušné perspektivy se středním horizontem, jenž zdůraznil obrazovou hloubku, má i podobně pojaté koruny a kmeny stromů. Pro malířské ztvárnění stromů, kladení větví, znázornění listů a prohnutí kmenů, lze tyto dva výjevy spojit se scénou, v níž svatý Václav kácí šibenici. Kromě toho je i zde krajina z obou stran uzavřena.

Drobnopisné podání větví spojuje výjevy Svatý Václav vykupuje pohanské děti a Svatý Václav lisuje víno. V prvním zmíněném obraze je krajina oživená architekturou pojednána, narozdíl od druhé, za použití vzdušné perspektivy.

Štíhlé, mírně zprohýbané kmeny stromů a podobně utvářené listy, jež jsou nasvícené světlem přicházejícím seshora, nalezneme jak ve výjevu Svatý Václav přináší vdově dřevo, tak pod oběšeným Podivenem. Navíc u obou dvou obrazů posloužila krajina k prohloubení obrazového prostoru.

U dvou sousedních výjevů v horním pásu, Svatý Václav vzdělává pole a Svatý Václav seje obilí, by se dalo uvažovat o stejném autoru, jenž vytvořil krajinu alespoň pro tyto dvě scény. Mluvílo by pro to i znázornění skaliska s vegetací ve středu, jež je společné pro obě dvě. Rovněž i užití vzdušné perspektivy, která se především uplatnila v průhledu vzniklém vždy v centrální partii scény. Zajímavým prvkem je ve scéně, kde kníže seje obilí, jehličnan, neboť většina znázorněných stromů jsou listnaté dřeviny.

Nejslabší invence při tvorbě krajiny spatřujeme na obraze Svatý Václav sklízí a mlátí obilí, jelikož je pojata dosti schématicky, pouze za účelem vyplnění pozadí.

Malíř, který stál v čele dílny, jež prováděla výzdobu kultovního místa uvnitř katedrály svatého Víta, patrně předkreslil všechny obrazy.<sup>149</sup> Nejprve byla načrtnuta architektura, do níž byly následně dosazeny jednotlivé postavy, a v některých případech byl obraz dovršen znázorněním krajiny. Této skutečnosti by odpovídaly i příklady, na které jsem se snažila upozornit v této kapitole, tedy například rozdíl mezi správným rozvrhnutím obrazové plochy a méně kvalitním znázorněním postav, jaký jsme viděli na obraze Zázrak při převezení těla svatého Václava. Právě u těchto obrazů, kde je zřejmá různá kvalita, se otevírá prostor domněnce o účasti více malířů. Pro níž mluví i rozdílné pojetí

---

<sup>149</sup> JOSEFÍK/KRÁSA 1968, 18.

krajiny, jež je v některých scénách pojata velmi důkladně, s velkou snahou po věrném napodobení, v jiných je jí použito jen jako stafáže pro zaplnění obrazové plochy.

Jistě není pochyb, že z cyklu nejvíce vyniká střední partie západní stěny, v níž došlo k mistrnému sloučení tří scén do jedné kompozice, jež postupně graduje. Ve srovnání s tímto výjevem se ještě zdůraznila menší kvalita obrazů Svatý Václav sklízí a mlátí obilí a Světec peče hostie. Tyto dvě scény zaostávají i za dalšími výjevy z cyklu v mnohém; především nepochopení při tvorbě obrazového prostoru, zvolením nesprávných proporcí lidského těla či schématicky pojatou krajinou v pozadí.

S ohledem na neexistující dokumenty, jež by osvětlily rozvržení prací, je nutné mít stále na paměti, že se pohybujeme pouze v teoretické rovině. Shody v přístupu k figuře, pojetí prostoru, fyziognomii obličejových typů, kostýmních detailech a krajině, na které jsem snažila upozornit, mohou mít příčinu v denních plánech a šablonách, jež byly používány pro urychlení pracovního postupu, ale též mohou vypovídat o ústřední postavě dílny, která provedla základní rozvrh a vytvořila pouze několik obrazů, přičemž zbývající výjevy svěřila svým pomocníkům.

## 5.6 Restaurování maleb a jejich současný stav

Intenzivní zájem o díla připisovaná Mistru litoměřického oltáře byl v minulém století vyvolán restaurováním nástěnných maleb ve svatováclavské kapli v letech 1912 až 1913. Jako hlavní restaurátor zde pracoval Gustav Miksch.<sup>150</sup> Při tom byla provedena datace maleb, jejich autorské určení i připsání panovnických znaků, které datují malby do doby Vladislava Jagellonského. Bohužel tyto zásahy spolu s přemalbami od Daniela Alexia z Květné z druhého desetiletí 17. století ztěžují dnešní studium nástěnných maleb. Velmi drastické byly hlavně zákroky Alexia z Květné, vyvolané pravděpodobně opadanou původní malbou, jelikož vůbec nerespektoval předchozí starší malbu.<sup>151</sup> Jeho zásahem byly na obrazech prohloubeny stíny a přemalovány rozsáhlé úseky, někdy jen nepatrně poškozené. Na všechny obrazech vymaloval řadu erbů, které připomínají finanční podporu majitelů daných znaků. Přestože v šedesátých letech 20. století bylo

---

<sup>150</sup> Do restaurování zasáhl i Max Dvořák, který akci sledoval z pozice referenta Centrální komise se sídlem ve Vídni. Miksch se omezil jen na povrchové očištění, upevnění a retuše, jež používal velmi omezeně. Svůj postup zaznamenal v malířskotechnologickém elaborátu, který dokončil v druhé polovině roku 1913. Jím provedená práce však nedokázala zajistit malby v kapli na dlouhou dobu.

<sup>151</sup> Jako jediný nebyl Alexiem z Květné přemalován obraz Podiven zabíjí Václavova vraha a je za to oběšen.

mnoho z předchozích přemalob odstraněno, na místech, kde se nedochovala původní spodní vrstva, musely být ponechány mladší přemalby.<sup>152</sup>

V okolí sochy svatého Václava umístěné nad římsou byly při průzkumech zjištěny fragmenty maleb starších než okolní svatováclavský cyklus. Tyto malby zřejmě byly provedeny ve třetí čtvrtině 15. století. Rovněž bylo zjištěno, že na východní stěně kaple nejsou osamoceny.<sup>153</sup> Dokud byly přemalovány, nebylo však snadné určit dobu jejich vzniku, a proto přetrvával názor, že se jedná o malby z doby Karla IV.<sup>154</sup> Až při průzkumech a pomocí odebraných vzorků se dospělo k novým, dříve netušeným závěrům. Malby z konce 15. století byly zaplněny zavalitějšími postavami, jež jsou téměř o třetinu vyšší a s odlišnou typikou. Rovněž obrazy byly o polovinu vyšší a patrně umístěny jen ve dvou řadách nad sebou. U obrazu Zavraždění bylo zachováno původní místo i základní rozvrh scény.<sup>155</sup> V rámci velkolepého restaurování došel Jiří Josefík k poznatku, že než autor svatováclavského cyklu začal malovat, naněs na kámen tenkou vrstvu nátěru, jež posloužila jako imprimatura. Na ni provedl kresbu rytou čarou do kamene. Do tohoto připraveného architektonického prostředí byly doplněny účastníci děje. Následná svrchní malba, u níž malíř postupoval od základních tónů, na které nanášel světla až do nejjasnějších odstínů, zakryla tyto jemné rýhy.<sup>156</sup>

Na delší dobu byly malby ponechány bez zásahů. Práce, jež byly v kapli prováděny v roce 2006, byly zahájeny za účelem zjištění příčin poškození a konsolidace nástěnných maleb jižní stěny Svatováclavské kaple svatého Víta na Pražském hradě.<sup>157</sup>

Restaurátoři se soustředili na nejvíce poškozená místa, výjevy Zjevení se Krista králi

---

<sup>152</sup> Malby horní poloviny kaple byly obnovovány po několika etapách skupinou restaurátorů složenou z akademických malířů Josefa Němce, Karla Mezery, Aloise Martana, Jiřího Josefíka a Jaroslava Alta, pod dozorem památkářů i vědeckých pracovníků Akademie věd. Prvotní příčinou, kvůli níž se přistoupilo k velkolepému restaurování, bylo uvolňování barevné vrstvy od podkladu, stejně jako při poslední zásahu na začátku století. Došlo zde poprvé na velkém prostoru k použití nových metodických postupů, o nichž veřejnost informoval Josef Krása. KRÁSA 1962.

<sup>153</sup> Starší malby byly zjištěny pouze pod několika obrazy na východní stěně. Je to výjev Svatý Václav přináší vdově dřevo, kde byly odkryty tři hlavy (dvě ženské a mužská, patřící Václavovi), které patřily stejné vrstvě. Souvislá spodní vrstva byla zjištěna také pod obrazem Zavraždění svatého Václava, rovněž i na čelní stěně pod podobiznou krále Vladislava II. Tento objev byl před devíti lety potvrzen pomocí moderních přístrojů a technologií. Z toho vyplývá, že již ve třetí čtvrtině 15. století byla snaha dokončit výzdobu kaple s obrazy svatováclavské legendy. Nakonec se to omezilo pouze na několik scén východní stěny.

<sup>154</sup> V blízkosti sochy svatého Václava byla nalezena třetí vrstva, jež byla datována do sedmdesátých let 14. století.

<sup>155</sup> JOSEFÍK/KRÁSA 1968, 20.

<sup>156</sup> Používané barvy jsou dost mastné tempéry, což díky stárnutí oleje přispělo k tomu, že malba se stala pevnější a odolnější, na druhou stranu došlo k vytvoření krakeláže. Barevná stupnice pozdně gotických maleb byla dosti omezená a mnoho tónů vzniklo až smícháním více barev.

<sup>157</sup> Jako restaurátoři zde byli RNDr. Milena Nečásková, akademická malířka a akademický malíř Petr Bareš. BAREŠ 2006.



Erikovi, Král Erik si prohlíží postavený kostel a Podiven zabíjí v lázni Václavovo vraha a je za to oběšen.

Poslední úpravy, jež v kapli probíhaly od července do listopadu minulého roku, byly omezeny jen na severní stěnu. Důvodem restaurování bylo především rozsáhlé poškození solnými výkvěty a rovněž celková revize zahrnující čištění, kontrolu, upevnění či výměnu tmelů, revizi a doplnění retuší.<sup>158</sup>

Za účelem lepšího poznání postupu při vzniku díla a zjištění množství pozdějších zásahů bylo použito rentgenových paprsků, pomocí nichž se došlo k zajímavému zjištění; očekávaná podkresba nebyla na mnoha místech nelezena.

Měření metodou RTG fluorescence přineslo informace známé z již restaurátorských zpráv ze šedesátých let minulého století. Pozoruhodný však byl neinvazivní nález smaltu, jenž by mohl souviset se vznikem maleb.

Při závěrečném shrnutí stavu maleb je nutné si kapli svatého Václava rozdělit na úseky, jednotlivé stěny. Jelikož kaple je situována v jihozápadním chóru ochozu katedrály, každá zeď se vyrovnává s různými vlivy, jako dopad světelných paprsků, vlhkost či teplotní výkyvy.

Jižní stěna je částí obvodové zdi katedrály, na níž jsou prolomena dvě okna. Kvůli umístění se jedná nepochybně v celé kapli o stěnu s nejrychlejšími změnami teplot. Do části klenby bezprostředně navazující na tuto stěnu, dlouhodobě a hojně zatékalo. Z toho důvodu zde došlo k výkvětům solí, které narušily do hloubky omítku. Voda kdysi stékala i po stěnách, což je zřejmé pro vymyté stružky, jež byly zaretušovány Aloisem Martanem v šedesátých letech minulého století.

Západní stěna odděluje kapli od transeptu katedrály, se kterou ji spojují dveře. Patrné jsou stopy po zazdění výše položeného okna. Tato úprava byla provedena ještě před zhotovením pozdně gotických maleb. Stav obrazů je na této stěně lepší než na ostatních. Na vyšších místech se jeví pouze degradace barevné vrstvy, která je však způsobená přirozeným stárnutím. Přesto i zde dochází k drobným, ale četným ztrátám barevné vrstvy. Poškození transportem vody je více patrné na pravé části stěny, poblíž severozápadního rohu.

Severní stěna sousedí s prostorem hlavní lodi katedrály, s níž je spojena opět dveřmi a vysoko posazeným zaskleným oknem. Jsou zde patrné stopy po zatékání, se kterým

---

<sup>158</sup> BERGER 2008.

souvisí výrazně zhoršený stav maleb v horní části, především na výjevu Hostina v Boleslavi.

Východní stěna je z hlediska ikonografického i liturgického nejdůležitější. Malby nevykazují působení vlhkosti, ale je patrné poškození přirozeným stárnutím v podobné míře jako u předchozím zdí. Jak již bylo řečeno východní stěna narozdíl od zbývajících nese souvislou vrstvu gotické malby se svatováclavskou legendou, díky níž se do dnešní doby lépe dochovala vrchní pozdně gotická malba.

Závěrem lze říci, že malby trpí procesem stárnutí, jemuž se musí čelit pravidelnou údržbou, ale též zamezením tvoření vlhkosti ve zdech a následnou krystalizací solí.<sup>159</sup> Nepříznivě na ně také působí kolísání vlhkosti a teploty uvnitř kaple.

Restaurátorské práce minulého století nejen nástěnné malby zachránily před zničením a uvedly jej ve větší části do původního stavu, ale také se díky nim podařilo alespoň částečně rozluštit otázku, jaké byly osudy výzdoby kaple v 15. století.

---

<sup>159</sup> Vlhkost je velké nebezpečí pro malby, neboť jsou namalovány přímo na kameni, většinou na pískovci, někdy na opuce. Při zvýšené vlhkosti se malby od kamene uvolňují a opadávají.

## 6. Litoměřický oltář

Tento oltář je nepochybně ústředním dílem malíře, který je dle něj nazýván. Přestože kolem oltáře je mnoho nevyřešených otázek, je jisté, že se jedná o dílo mimořádných rozměrů a kvality, vzniklé na přelomu středověku a novověku. Tvoří plynulý přechod od gotického k renesančnímu pojetí malby.

Šest desek je dnes uchováváno v Severočeské galerii v Litoměřicích. Jedná se o obrazy s náměty Kristova i Mariina života, Kristus na hoře Olivetské, Kristus před Kaifášem, Bičování Krista, Korunování Krista trním, Nesení kříže, Ukřižování, Navštívení Panny Marie a Narození Krista. Obraz Navštívení Panny Marie je vnitřní stranou oboustranně malované desky, jejíž vnější část nese námět Kristus před Kaifášem. Oboustranná je i deska s výjevy Narození Krista, vnitřní část, a Nesení kříže.

Pokud bychom podobu Křivoklátské archy považovali za model pro náš oltář, znamenalo by to, že postrádáme celé levé křídlo, predelu, skříň, zřejmě s řezbou, a architektonický nástavec. Po sestavení všech fragmentů dohromady bychom získali pětidílnou archu s dvěma páry pevných a stejným počtem pohyblivých křídel. Výška pomyslné archy mohla dosahovat až šesti metrů a šířky okolo pěti metrů.

Jednotlivé výjevy na obrazech jsou zasazeny do krajiny nebo městského prostředí. Autor při tvorbě využil svých znalostí perspektivy, anatomie lidského těla a složitěji utvářených kompozic, které dosvědčují proniká renesančních prvků do české malby.

### 6.1 Zprávy o Litoměřickém oltáři

V rámci této kapitoly bych ráda poukázala na několik zpráv, jež se objevily v souvislosti s Litoměřickým oltářem ještě před tolik zdůrazňovanou Opitzovou výstavou. Nové poznatky, z nich plynoucí, vedly především k otevření otázky o vzniku archy a její původní provenienci. Problematika určení místa pro oltář je jistě složitá, jelikož se nedochovala žádná listina, která by doložila kdo byl objednavatelem, pro jaký kostel měl být oltář určen. Pokud by byla vyřešena tato otázka, pomohla by to částečně objasnit i nejasnosti ohledně jejího autora.

Z roku 1860 je o deskách nejstarší zmínka v literatuře. Práví se v ní, že na stěnách litoměřické radnice bylo zavěšeno mnoho obrazů, jejichž malíře považoval autor zprávy jak za Čechy, tak za Němce. Obrazy měly být brzy přemístěny do blízkého domu, takzvaného Hrádku.<sup>160</sup> Roku 1871 uvedl Julius Ruppert zprávu, v níž se mluví

---

<sup>160</sup> MÍKOVEC 1860, 32.

k roku 1633 o dovezení řady desek, tří relikviářů a množství kostelního vybavení do litoměřického kostela Všechn Svatých. Mělo se jednat o dar tehdejšího císařského rychtáře Jiřího Viléma Herolda ze Stodu.<sup>161</sup> Pokud by bylo přijato ztotožnění dnešního Litoměřického oltáře s Pašijovým cyklem, mohlo by se k původní provenienci oltáře dojit i pomocí zjištění, jak Herold nabyl těchto předmětů.<sup>162</sup> Roku 1885 bylo v Litoměřicích založeno Muzeum u tamního biskupství, které se tak stalo nejstarším v tehdejších soustátí. Jeho fundátorem a prvním ředitelem byl ThDr. Vinzenz Luksch, jenž využil nezájmu města o cenná díla a odkoupil je od jeho vedení pro své muzeum.<sup>163</sup> Ředitel muzea pak jako první uvádí základní informace o deskách, mluví o třech jednostranných a jedné dvoustranné<sup>164</sup>. A později dodal, že deska s námětem Kristus na hoře Olivetské, uložená v tomto čase v městském kostele v Litoměřicích, patří k pěti obrazům.<sup>165</sup> Přestože autor nepovažuje tehdejší rozměry jednotlivých desek za původní, domnívá se, že tabule nepatří k jednomu oltáři. Z toho důvodu, aby dokázal svůj názor, sestavil první možnou rekonstrukci archy, ještě bez obrazu z městského kostela.<sup>166</sup> Z ní vyplývá, že by šířka rozevřeného oltáře přesahovala pět a půl metru, přičemž šířka kněžiště hlavního litoměřického kostela je necelých osm metrů. Z výše řečeného učinil závěr, v němž prezentoval obrazy jako jednotlivá zastavení křížové cesty. Sbírkou diecézního muzea v Litoměřicích byly instalovány roku 1886 a téhož roku představeny veřejnosti i desky Litoměřického oltáře.

---

<sup>161</sup> LIPPERT 1871. K uvedené zprávě byl později nalezen příslušný archivní dokument, přesněji odstavec z inventáře s datem 27. května 1633, z něhož vyplývá, že Herold ze Stodu poskytl za jistých podmínek cenné předměty kostelu Všechn Svatých v Litoměřicích. Není však zcela průkazné, zda-li se jedná o náš oltář, jelikož se v inventáři hovoří pouze o deskách z Pašijového cyklu.

<sup>162</sup> Herold ze Stodu udržoval kontakty s premonstrátským klášterem v Chotěšově, Doksanech a především pražským klášterem na Strahově.

<sup>163</sup> Vinzenz Luksch byl velmi všestranný člověk. Vystudoval dějiny umění a historii, byl profesorem církevních dějin na teologickém semináři v Litoměřicích a doktor obojího práva. Stejně důležitá a průkopnická je jeho práce v oblasti památkové péče, jelikož byl korespondentem Zentral Kommission für Erforschung und Erhaltung der Kunst und historische denkmäler se sídlem ve Vídni.

<sup>164</sup> Luksch zvažoval možnost, že se nejedná původně o oboustranně malované desky, ale sekundárně spojené jednostranné tabule. Toto později vyvrátil Opitz, jenž rozeznává jednostranné od oboustranných, bohužel ani on ne vždy zcela dogmaticky.

<sup>165</sup> Již před Lukschem desky popsal ve svém prvním svazku, věnovanému středověkému umění v Čechách, Bernhard Grueber. Ten však uvádí pouze dvoustrannou desku s náměty Navštívení a Narození a dvě jednostranné Bičování a Korunování trním. GRUEBER 1879, 165.

<sup>166</sup> Uprostřed oltáře umístil Ukřižování, po obou stranách dvě jednostranné desky jako pevná křídla, vlevo Bičování a vpravo Korunování trním. Na ně navazovaly dvě oboustranně malované desky, tedy ve funkci pohyblivých křídel. Nalevo umístil Kristus před Kaifášem a vpravo Nesení kříže. Pokud by byl oltář otevřen představoval by Kristovy pašije a při zavření scény z Mariina života, Navštívení Panny Marie a Narození Krista. LUKSCH 1900.

Opitz, jenž se deskami oltáře začal zabývat v rámci své výstavy roku 1928, dal malíři jméno Mistr litoměřických pašijových obrazů.<sup>167</sup> Nepoužil však zprávu od Lipperta, která byla uvedena až roku 1961 Otokarem Votočkou při příležitosti restaurování desky s Navštívením Panny Marie.<sup>168</sup> V katalogu své výstavy zařadil Opitz litoměřické tabule mezi raná díla Hanuše Elfeldera, ale žádný přesvědčivý doklad pro to neexistuje. Roku 1936 zařadil k deskám v diecézním muzeu obraz s námětem Kristus na hoře Olivetské, jenž visel v kostele svatého Štěpána, přestože to již před ním učinil Vinzenz Luksch.<sup>169</sup>

Souvislost mezi deskami, chovanými v Litoměřicích, byla objevena již před počátkem minulého století, i když hlavní podíl za nalezení desek bývá obvykle přičítán Josefu Opitzovi, který se tabulemi zabýval ve dvacátých a třicátých letech. Vinzenzu Lukschovi patří nepochybně zásluha nejen za první poznatky o oltáři, ale také za záchranu desek z majetku města, které jim nepřisovalo zvláštních hodnot. Obrazy, byly vystaveny v muzeu, ale restaurování a řádného zajištění se dočkaly až o mnoho let později.<sup>170</sup>

## 6.2 Jednotlivé desky oltáře a jejich možné uspořádání

Dodnes se dochovalo osm desek, jež jsou namalovány na jedlovém dřevě temperou. Rozdílné rozměry jednotlivých tabulí vypovídají o jejich druhotném seřiznutím. Dvě desky jsou oboustranné a zbývající jednostranné. Náměty na obrazech čerpají z mariánského a christologického cyklu. Oboustranné tabule nesou náměty Navštívení na vnitřní straně a na vnější Kristus před Kaifášem, Narození (vnitřní strana) a Nesení kříže (vnější strana). Ostatní jsou s obrazy Kristus na hoře Olivetské, Bičování, Korunování trním a Ukřižování. Všechny desky jsou v Severočeské galerii výtvarného umění v Litoměřicích. Nejlépe se do dnešních dnů zachoval obraz Kristus na hoře Olivetské, jenž se dlouho dobu nacházel v děkanském litoměřickém kostele.

*Kristus na hoře Olivetské* stojí na počátku pašijového cyklu.<sup>171</sup> [67] Litoměřický mistr se přidržel vyprávění dle Matoušova a Markova evangelia, jelikož v přítomnosti

---

<sup>167</sup> OPITZ 1928, 11.

<sup>168</sup> VOTOČEK 1961, 24.

<sup>169</sup> OPITZ 1936, 21.

<sup>170</sup> Péče, odpovídající hodnotě obrazů, přišla až roku 1934, kdy byly všechny desky, kromě Olivetské hory, restaurovány Karlem Wágnerem. Stejně desky byly opět obnovovány v letech 1945-1946 restaurátorem Hermannem Peterem Münzbergem. V obou případech se dokumentace nedochovala. Tabulím byla věnována pozornost i v následujících třech desetiletích, kde byly obrazy uloženy v muzeu opět restaurovány a deska s Kristem na Olivetské hoře byly prozkoumány.

<sup>171</sup> Rozměry desky jsou 172 x 130 centimetrů, ale jedná se o stav po jejich seřiznutí. Výjev se nacházel na pravém, horním křídle oltáře, jež bylo zřejmě pevně spojeno s oltářní skříní. Ikonografii desek jsem převzala od Ladislava Kesner. KESNER 1989, nepag.

Krista znázornil postavy tři apoštolů, Petra, Jana a Jakuba Většího, kteří se s ním měli po večeři odebrat na Olivovou horu, kde bylo místo nazývané Getsemany. Přestože Ježíš vyzval své věrné, aby s ním bděli, upadli do spánku. Kristus od nich pooděšel a modlil se o samotě k svému Otci. Na obraze výškového formátu, stejně jako zbývající desky, vidíme čtyři plány. V prvním spí tři apoštolové, v dalším je zobrazen Ježíš s andělem, ve třetím je na levé straně znázorněna brána, v níž vidíme Jidáše, jak vede vojáky ke skupině vpředu, a v posledním je napravo umístěna siluetu města s krajinným pozadím. Přestože je Ježíš Kristus až ve druhém plánu, je vyobrazen ve stejném měřítku jako jeho doprovod v prvním. Došlo zde tedy k použití hieratické perspektivy. Oděný Kristus je zobrazen v ose obrazu z levého bočního pohledu se sepjatýma rukama k modlitbě a hlavou zakloněnou dozadu, jelikož vzhlíží k andělovi přilétajícímu zleva. Roucho, jehož přední část je držena pokrčenýma rukama, takže kolena klečí na holé zemi, neresepektuje tělesný objem. Spadající drapérie je řasena ve velkých, někdy ostrých záhybech, jež se především projevují v oblasti holení, které jsou znázorněny za pomoci perspektivní zkratky. Pod levým loktem se podkasáním roucha vytvořily dva miskovité záhyby. Jeho hlava je vůči protáhlému tělu poněkud menší, hubená tvář je zvýrazněna vysokým čelem, vystupujícími lícními kostmi a hustým vousem. Stejně barvy jsou i delší, vlnité vlasy, spadající na ramena. Prsty na ruce jsou značně protáhlé se zdůrazněnými klouby. Podobně jako Kristus jsou evangelisté prostovlasí, pouze s kruhovou, plnou svatozáří, a jejich tváře pokrývá plnovous, vyjma Jana Evangelisty, jenž je představen bez vousů. Miláček Páně je taktéž zobrazen z levého profilu, jak spí v sedě. Jeho ruce spočívají v klíně na knize. Přes spodní šat má přehozený plášť zapnutý pod krkem. Horní část drapérie je ponechána netraktována, ve velkých plochách se láme až v oblasti pasu, kde jsou horizontální záhyby, a nohou, jež jsou pokrčeny v kolenou. Plášť tvoří pro tělo schránu, která uzavírá hubené, vytáhlé tělo. Před ním je na zemi natažen svatý Petr. Levou rukou má podloženou hlavu, v druhé svírá meč. Tmavý šat kontrastuje s červenou barvou jeho pláště, na kterém se uložil. Záhybový systém drapérie je podobný jako u Krista v oblasti nohou, ale zvláště složitě konfigurace dosahuje v oblasti Petrových boků. Tělesný objem vystupuje pouze v oblasti pokrčených kolen. Jakub Větší, doplňující spodní partii obrazu, je zobrazen vlevo v tříčtvrtečním profilu, natočený za levým ramenem, přičemž si levou rukou podpírá hlavu. Spodní, přepásaný šat světlé barvy je doplněn tmavým svrchním rouchem, jež je na zemi kolem něho rozprostřen téměř do kruhu. I zde se setkáváme se složitě modelovanou drapérií, na jejímž utváření se jako u předchozích postav

uplatnilo světlo. Při ponechání pouze těchto čtyř figur nám z obrazu vystoupí trojúhelníkovitá kompozice, na jejíž vrcholu nacházíme postavu Krista. Okřídlený anděl, zobrazený z pravého bočního pohledu, doprovází kalich, odpověď Boha Otce. Jeho oděv se skládá z bělostného roucha, patrné pouze na úzkých rukávech, a červeného pláště, jehož cípy jsou nereálně utvářené, v rukou drží kříž. Postavy jsou zasazeny do skalnatého prostředí, které je téměř bez vegetace. Stromy s bohatě utvářenými korunami nalezneme až v dalším plánu. V následujícím můžeme vidět hradby města s přístupovou bránou v popředí. Uvnitř města se tyčí dominantní stavba, jejíž stěny jsou členěny vysokými, úzkými okny. Na horizontu přechází krajina znázorněná za použití vzdušné perspektivy a rozprostírající se za městem do oblohy, jež je zastoupena zlacením. Světlo, které se na obraze uplatňuje jak v modelaci drapérie, tak v práci se schématicky vrženým stínem, přichází z bodového zdroje umístěného vlevo nahoře.

Obraz *Kristus před Kaifášem* následuje po scéně s horou Olivetskou obvykle jen ve větších cyklech, kterým nepochybně byl v minulosti i Litoměřický oltář.<sup>172</sup> [68] Scéna je vylíčena v Janově evangeliu, kde se praví, že zatčený Kristus byl nejdříve odveden před Anáše a odtud k jeho zeti, veleknězi Kaifášovi.<sup>173</sup> V prvním plánu tvoří pomyslnou osu ústřední postava, za níž je pět figur. Šestá postava, jež vede Krista před velekněze, není zachována, jelikož deska byla znehodnocena seříznutím. Na stupínku se sedadlem spatřujeme velekněze, jenž vyvažuje kompozici. Zajatý Ježíš je zobrazen z pravého profilu, zatímco horní polovina těla je vytočena za hlavou vpravo. Je zde jako v předchozí scéně oblečen v dlouhé roucho, zpod něhož vystupuje částečně tělesný objem, který byl dříve skryt za přívalem záhybů. Tomu pomáhá i vysunutá pravá noha dopředu, zatímco levá je nosná. Spoutané ruce vynikají dlouhými, úzkými prsty a zdůrazněnými klouby. Podobné konstrukce jako v minulé scéně je i hlava, vysoké čelo, pod kterým jsou zasazeny přivřené oči s naběhlou okolní kůží, rovný nos a plnější, srdcovitě utvářené rty. Kostýmy biřiců nekonvenují s oblečením Krista, poněvadž jsou přizpůsobeny požadavkům dobové módy počátku 16. století. Haleny sahající pod pás, někdy převázané v pase, jsou doplněny úzkými, na tělo přiléhajícími nohavicemi, a ve dvou případech nízkými botami. Postavy všech

---

<sup>172</sup> Výška desky, jež je oboustranně malovaná, je 138 x 93, 5 centimetru. Obraz byl původně součástí pravého křídla archy.

<sup>173</sup> Ivana Kyzourová se domnívá, že na desce je vyobrazen Anáš, nikoliv Kaifáš. Důvod shledává v podání Janova evangelia a také v grafice, podle níž měl být inspirován tento obraz nesoucí námět Kristus před Anášem. KYZOUROVÁ 2007b, 46.

pěti zbrojnošů mají hlavy téměř stejné konstrukce, což dokládá i podobný tvar očí i nosů. Od sebe jsou odlišeny pouze pomocí různých druhů čapek, účesů a stříhů vousů. Dva z nich jsou hladce oholeni, jeden je však prostovlasý a druhý se špičatou točenicí, další má knír, a tvář posledních dvou je zarostlá plnovousem, ale od sebe se liší jinými účesy. Malíř přesvědčivě zachytil dým stoupající od plamene hořící pochodně, drženou biřicem při levém okraji, či planoucí svíčku v lucerně, jež je zavěšena na předloktí vojáka za zajatcem. Velekněz tvořící Kristovu protiváhu je oděn do dlouhého, černého svrchníku, který dopadá na zem, kde se mírně vlní. Vpředu na hrudi je bílý náprsník, charakteristický znak velekněží. Hlava je kryta rouškou, jejíž cípy splývají na ramena. Pod ní se rýsuje v porovnání s ostatními kulatá, mírně obtloustlá tvář, přesto s výraznými lícními kostmi.

Cesta, jež vede od brány ke skupině v popředí, je po obou stranách vytyčena stavbami, které tak vytvořily pozadí. Zadní plán je vyřešen sbíháním linií vytvořených domy a zaplněn pohybujícími se postavami. Architektura staveb je velmi jednoduchá, nečleněné fasády domů s proraženými okny obdélníkovitého tvaru nebo vchody s půlkruhovými zakončeními. Světlo je v tomto obraze situováno vpravo nahoře. Jeho důsledné použití je zřejmé v prvním plánu, kde se uplatňuje v modelaci drapérie, nejlépe patrné na Kristovu rouchu či podestě pod veleknězem, i ve vrženém stínu, jenž má trojúhelníkovitý tvar a není tedy tvořen dle obrysu předmětů. V dalších plánech se s ním již nesetkáme.

Autor chtěl v obraze *Bičování Krista* vzbudit dojem, že se výjev odehrává v interiéru, k čemuž mu pomohla sedlová archivolta namalovaná v horní části desky a diagonální kompozice, na jejímž základě je obraz vytvořen.<sup>174</sup>[69] V prvním plánu se jedná o náročnou figurální kompozici viděnou z mírného nadhledu. Postavy biřiců, s kterými jsme se setkali v minulém výjevu, s vrženými stíny u nohou, jež jsou rozmístěny kolem oblého osového sloupu s přivázaným Kristem, navozují dojem trojrozměrného prostoru, který tak dokonale opsaly. Navíc postavy mučitelů umístěné proti sobě úhlopříčně rotují prostorem, k čemuž jim dopomáhá postoj v kontrapostu. Jejich nohy jsou však v porovnání s Kristovými mnohem delší. Tělo Krista, jež má zahalena neprůhlednou rouškou pouze bedra, je zobrazeno en face. Štíhlá postava je nepatrně vytočena za levým ramenem, pravá noha je nosná, levá volná je v kolenu pokrčená. Esovitému prohnutí těla, se zvládnutou anatomií lidského těla, odpovídá i naklonění

---

<sup>174</sup> Je to jediná deska, která má dnes formu čtverce se stranou o délce 124 x 124 centimetrů. Její místo bylo na pravé straně nahoře.



hlavy k pravému rameni. Bederní rouška vlaje v malebně rozvedených křivkách, stejně jako důtky biřice vpravo vzadu. Jeho obličej je i zde s charakteristickými prvky, které jsme zaznamenali na minulém výjevu, není však již tak protáhlý. Oděvy trýznitelů jsou opět převzaty z dobové módy a kostýmní detaily jsou odpozorované z předchozí scény. Tři z nich drží v ruce důtky, zadní vlevo má svázané stébla třtiny, což se opírá o slova evangelíí. Scénu pozoruje postava ve druhém plánu, umístěná v okně architektury, jež uzavírá obrazový prostor. Je zobrazena v en face, na hlavě má špičatý, vyšší čepec. Červený plášť se širokým límcem je u krku rozevřen, takže spatřujeme spodní roucho. V rukou, jež jsou překříženy a vyniknou dlouhými prsty, drží stočený svitek. Muž vedle něj, promlouvající k němu, je zachycen z profilu. Architektura je podána v podobě neprofilované stěny s prolomenými, obdélníkovitými okny, které jsou na dvou zkosených stěnách provedeny v perspektivní zkratce uplatněné zde s větší důsledností než na minulém obraze. Práce se světlem přicházejícím zprava dosáhla věrnosti především v několika bodech, mezi nimiž je modelace Kristova těla, plastické utváření povrchu oděvů biřiců, vržené stíny lavic či schody vpravo.

Obdobným způsobem je utvářen i obraz *Korunování trním*, kde je prostor navozen podobnými principy, jež byly popsány v minulém výjevu.<sup>175</sup> [70] Opět je zde prostor sestaven pomocí sbíhajících se úběžníků, jež se protínají za postavou biřice s pozvednutou pravicí. Dle Matoušova evangelia, jež se o výjevu zmiňuje, odvedli vojáci Krista do místodržitelského paláce, kde mu na hlavu vložili upletenou korunu z trní, přes ramena přehodili červený plášť a do rukou mu dali proutek. Malíř se přidržel evangelijní předlohy. Ježíš působí jako jediný klidný bod scény, kolem něhož se otáčí kruh postav, stojících v kontrapostu. Hloubka obrazu, jež má dva plány, je navíc zdůrazněna prostřednictvím stupínku s kvádrem, na němž sedí Kristus. Ten je oděn v plášť, rozevřený v oblasti hrudníku, a zobrazený z čelního pohledu. Levá volná noha je předsunutá a mírně vytočená vlevo. Tomuto pohybu odpovídá spirála, která se táhne celým tělem a vychází z levé nohy, přes pravý bok, k levému rameni pootočenému vlevo a končí v hlavě nachýlené k pravému rameni. Plášť sepnutý pod krkem odpovídá lokomoci těla, jelikož jedna jeho strana, jež je provlečena pod pravým loktem, je vedena přes pás k levému kolenu, kde se láme a padá dolů. Drapérie na pravém boku tvoří ostré, z hloubky vytažené hrany vertikálních záhybů. Zbrojnoši jsou jako v minulém výjevu rozestavěny v půlkruhu, vždy dva proti sobě, čemuž vyhovuje

---

<sup>175</sup> Velikost obrazu je 179 x 123, 5 centimetrů. Jedná se o jednostranně malovanou desku, jež byla pevným, dolním křídlem.

i způsob, jakým je Kristovi nasazována trnová koruna. Pro vyznačení pohybu použil malíř kontrapostu a jejich gest vyznačujících zachycení daného okamžiku děje. Postava mučitele, jež je přirozeně otočena do obrazové plochy, se dochovala pouze fragmentárně, jelikož obraz je při levém okraji nenávratně poškozen.<sup>176</sup> Ani v tomto výjevu neopomenul malíř vržený stín, jenž je schématického, trojúhelníkovitého tvaru, a je způsoben světlem přicházejícím zprava, stejně jako tomu bylo na minulých výjevech.

V průhledu za stojícím biřicem nad Kristem je situována nízká zídka, za níž se zvedají strohé, ničím neprofilované čelní stěny domů pouze s proraženými okny a vchody.

Na předchozí výjev navazuje *Nesení kříže*, kde je již Kristus oblečen ve svém šatu a veden biřici na Golgotu.<sup>177</sup> [71] Scéna se narozdíl od třech předchozích odehrává ve volné krajině.

Na počátku cestu, když vyšel průvod z bran města, potkali muže, jménem Šimon z Kyrény, kterého biřici donutili nést kříž spolu s Kristem. V jeho cestě ho na obraze doprovází pouze Panna Marie a Jan Evangelista, které zastihujeme v průjezdu, jak útrpně snáší Kristovu bolest. Ve druhém a třetím plánu, jenž je zproštěn figurové stafáže, vidíme použití vzdušné perspektivy.

Kristus vyobrazený z pravého profilu klesl do kolen pod tíhou svého břemene. Levá noha je v kolenu pokrčená, kdežto pravá je prodloužena dozadu. Případný pád je přichystána zmírnit pravá ruka s typickými protáhlými prsty a vystouplými klouby. Roucho, jež reflektuje jeho pohyb, je modelováno za použití bodového světla, zdroje umístěného vpravo nahoře. Podobně modelované svrchní roucho nalezneme i u Šimona z Kyrény. Stejněho typu obličej je jako bylo použito u Krista, si povšimneme u zbývajících postav výjevu. Jedná se o oválný obličej, s přivřenými, mandlovitými očima, rovným nosem, plnějšími rty a okrouhlou bradou. Postavy tří vojáků, jejichž gesta jsou umocněna širokými kontraposty, mají shodné oblečení, jež bylo popsáno již dříve. Stíny vržené na cestu, již se ubírá průvod, odkazují, že světlo přichází od pravého horního rohu. V pozadí vidíme krajinu s protékající řekou esovitého tvaru pro navození obrazové hloubky, oživenou skupinami listnatých stromů. Známa modelace korun stromů z předchozích obrazů byla použita i zde. Uplatnění nízkého horizontu je další prvek užívaný pro navození dálky a prostoru.

---

<sup>176</sup> Mladší svrchní vrstva byla sňata, přestože se pod ním nedochovala původní malba.

<sup>177</sup> Na zadní straně desky, jejíž velikost je 147, 5 x 94 centimetrů, bylo při restaurování v padesátých letech zjištěno pozadí a stříbrné svatozáře.

Kompozice výjevu s *Ukřižovaným* uprostřed postav, jež jsou rozděleny na dvě poloviny křížem, odpovídá principu předchozích desek.<sup>178</sup>[72] Veškeré dění je soustředěno do prvního plánu, v druhém je velmi nenápadně provedena krajina s velmi nízkým horizontem. Pozadí jako na předchozích obrazech je nahrazeno zlacením. Kristovo tělo na kříži v ose desky je opět vzorovou ukázkou podrobné studie lidského těla. Ruce jsou rozpaženy, nohy jsou vedle sebe a kříží se až v oblasti nártů, při čemž pravá noha je dána před levou. Na ruce, které jsou dlaní vzhůru, nejsou příliš patrné dlouhé prsty. Tento detail naopak vyniká na spodních končetinách. Hlava svěšená k pravému rameni je oválná s přivřenými očima, úzkým rovným nosem a mírně pootevřenými rty. Motiv roušky provlečené jedním cípem mezi stehny je v tomto období poměrně častý, ojedinělá je však podoba roušky, jež se přeměnila ve velkolepě pojednanou drapérii, zdviženou do horizontální polohy a prudce vlající oběma cípy do stran. Kristovy ruce jsou přibity na břevno, které bylo položeno na vrchol sloupu, takže se zde setkáváme s typem křížem, jež se nazývá *crux commisa*. V ose je umístěna tabulka s písmeny I. N. R. I., jde o počáteční písmena slov latinského titulu *Iesus Nazarenus Rex Iudaeorum*. Kristovy ruce a nohy jsou proraženy třemi hřeby, jak bylo zvykem již od vrcholného středověku. Svědci Kristovy smrti jsou shromážděni pod křížem, nepřátelé i příznivci. Všechny figury jsou vyobrazeny vertikálně, což podtrhuje i zdvižené kopí po Kristově levici, pouze omdlévající Panna Marie narušuje kompozici horizontálou svého těla.<sup>179</sup> Po Kristově pravici jsou dvě ženy a Jan Evangelista držící zhroucené tělo Bohorodičky, na opačné straně stojí tři muži. Jan Evangelista je zobrazen jako mladík v *en face*, s hlavou vytočenou zcela k pravému rameni. Jeho tělo je kryto postavou Panny Marie, přesto vytočená levá noha dává prostor domněnce, že váha těla je přenesena na pravou nohu. Svrchní roucho sepnuté pod krkem se na hrudi rozevřelo a odhalilo spodní šat. Postava Panny Marie vyrovnává Janovo nachýlení, hlavou směřuje vpravo, zatímco Jan vlevo. Drapérie roucha modelovaná světlem a lemující tělo spadá těžce k zemi, kde se láme ve velkých plochách. Dolů svěšené ruce s typickými dlouhými, kloubnatými prsty vrhají důsledně stín na Janovo roucho, čímž reflektují již tradiční umístění zdroje světlo do pravého, horního rohu. Její hlava je zahalena do bílé roušky, jejíž cípy splývají na ramena. Žena hledíce na Krista a stojící

---

<sup>178</sup> Během restaurování, prováděného manžely Slánskými, bylo zjištěno i na tomto výjevu zlacené pozadí, které bylo později zakryto, a do původní, výraznější podoby byla uvedena rozevlátá Kristova rouška. Rozměry desky, jež tvořila pevné pravé, dolní křídlo, jsou 179 x 123 centimetrů.

<sup>179</sup> Motiv omdlévající Panny Marie, velmi oblíbený v pozdním středověku, byl na Tridentském koncilu zakázán.

nejblíže kříži, je vyobrazena v třičtvrtěm profilu a celým tělem je natočena za levým ramenem. Přes spodní šat přepásaný pod prsy má bílý plášť, jehož cípy svírá v sepnutých rukou. Této skutečnosti odpovídá i drapérie, jež v pase vytvořila miskovitý záhyb. Zvýrazněna jsou ňadra ukrytá v těsných šatech. Vlasy jsou zakryty točenicí. Tvář třetí ženy zachycené z profilu je zahalena rouškou. Muži na opačné straně stojící v kontrastu jsou oblečeni v dobových oděvech. Jejich rozestavení kompozičně vyvažuje protější stranu. Práce se světlem se výrazně uplatnila i v pravé polovině obrazu jak je patrné na oděvu i při práci s vrženým stínem uplatněným hlavně na zemi. Poslední dva výjevy těžší z mariánské tematiky a jako první se zastavíme u *Navštívení*.<sup>180</sup>[73] V prvním plánu vidíme Pannu Marii, jak přichází ke své sestřenci Alžbětě, jež byla také v očekávání. Panna Marie je vyobrazena z pravého profilu, hlava je však vychýlena za pravým ramenem. Pod svrchním pláštěm sepnutým pod krkem je na rukou a dolních končetinách patrné spodní roucho, které reflektuje pokrčení kolen. Plášť otevřený pohybem rukou se pod pravou paží obrací na rubovou stranu a spadá v traktované ploše dolů. Na tomto úseku drapérie pláště Panny Marie se nejvíce projevilo světlo přicházející zprava, jež dokázalo zostřit hrany jednotlivých záhybů. Jemný obličej oválného tvaru je doplněn vysokým čelem, pod nímž jsou mandlovitě utvořené oči, rovný nos a plnější rty. V dlouhých, volně rozpuštěných vlasech má čelenku, na rozdíl od příbuzné, jejíž vlasy jsou zakryty rouškou. Ta je zobrazena z levého profilu, taktéž oděna do spodního roucha, přes který je oblečen svrchní plášť tvořící schránku, v níž je skryt pohyb. Přesto je zřejmé zakulacení zad a pokrčená kolena. Drapérie u obou žen je výrazně modelována v dolní partii, kde jsou záhyby zdůrazněny vytaženými hranami. Obě dvě jsou se svatozáří. Obrazová plocha je v tomto plánu uzavřena pouze z pravé strany, kde je situována vysoká architektura otevřená portálem zakončeným plným obloukem a oknem s půlkruhovým záklenkem. V dalším rozvrhu je dokončeno uzavření obrazu pomocí skalních útvarů s vegetací nalevo. V perspektivu mezi architekturou a skalními útvary spatřujeme krajinu se stavbami, jež jsou opatřeny takovými detaily jako kružby oken, a stromy a keři, jejichž košaté koruny již známe. Ve třetím plánu ubíhá klikatící se cesta, důležitá pro navození dojmu hloubky. Na horizontu pak přechází v nebe, jež je zde nahrazeno zlaceným pozadím.

---

<sup>180</sup> Rozměry jsou stejné jako u desky s námětem Kristus před Kaifášem, jelikož se jedná o oboustranně malované pohyblivé, pravé dolní křídlo.

Poslední do dnešní doba dochovaná deska nese námět *Narození*, jež se obvykle vyskytuje po Zvěstování nebo Navštívení.<sup>181</sup> [74] Podobně jako jiné náměty je i tento závislý na dobových teologických výkladech, přesněji se jedná o Adoraci Krista, jelikož Panna Marie i Josef uctívají právě narozeného Boha.<sup>182</sup> Inkarnace jsou přítomni andělé, pastýři i oslík a volec znázorněni ve dvou plánech. Třetí plán je výlučně ponechán krajině. Mezi klečící Pannou Marií a Josefem leží na látce rozprostřené na zemi nahý Ježíšek a spolu s ním dva klečící zpívající andělé. Gesto Kristovy pravé ruky se stalo v poslední době centrem pozornosti.<sup>183</sup> Panna Marie znázorněná ve tří čtvrtěčném profilu je natočena za pravým ramenem.

Na spodní šat je přes ramena natažen plášť, jehož cíp vytváří pod levou rukou přiloženou na hrud' převis. Pohybu rukou odpovídá i zřasení drapérie na levém předloktí. Z pravého ramena spadá plášť v paralelních záhybech s vytaženými hranami dolů, kde je jeho cíp běží souběžně s látkou pod Kristem, směrem k svatému Josefu. V tomto kresebně zvládnutém úseku oceníme malířovu práci se světlem. Zkřížené ruce na hrudi jsou tradičně pojednány s dlouhými kloubnatými prsty. Tvář je zde podána ještě jemněji než v minulém výjevu. Obličej není již tak protáhlý, pod širším čelem jsou zasazené přivřené oči. Půvabu jí dodávají i jemné, rozpuštěné, dlouhé vlasy, splývající na ramena. Pouze ona a Ježíšek mají kruhovou svatozář. Josef představený jako starší, prošedivělý muž hledí na Pannu Marii. Jelikož stojí přímo proti ní, je zachycen z levého profilu. Spodní roucho je skryto pod svrchním, dlouhým pláštěm, reflektujícím jeho tělo. Ruce pokrčené v loktech do pravého úhlu jsou před tělem opřeny o hůl. Jeho drapérie je klidná, pouze v oblasti pasu je několik záhybů, jež jsou právě vyvolány pohybem jeho rukou. Dva andělé klečící vedle Krista jsou provedena v malém měřítku. Jsou zobrazeni v tříčtvrtěčném profilu, natočeni k sobě. Mají spodní roucha, které je u anděla vpravo doplněno svrchním pláštěm. U obou jsou spodní partie, rozprostřené do plochy, pojednány kresebně. Zajímavá je konstrukce betlémské chýše; svatá rodina je umístěna do architektonicky jednoduché stavby, jež se nejvíce přibližuje rozbořenému stavení s neúplnou střechou. Po pravé straně je otvor dosahující téměř země, přes nějž vidíme zvířata nahlížející do příbytku. Pastýři, jež spatřujeme druhým

---

<sup>181</sup> Podobně jako u předchozího obrazu byly míry uvedeny již v souvislosti s deskou Nesení kříže.

<sup>182</sup> Motiv přišel do českého prostředí z Itálie je původem z františkánské mystiky. K proměně ve znázorňování dochází v poslední třetině 14. století pod vlivem Vidění svaté Brigity Švédské, které se dočkalo i českého překladu, z nich nejznámější je od Tomáše Štítého ze Štítého.

<sup>183</sup> KONEČNÝ 2007. Lubomír Konečný spatřuje v tomto motivu ostentatio genitalium, jemuž v souladu se Steinbergovým názorem přikládá i teologickou rovinu, jelikož nahotu dítěte pokládá za projev inkarnace a svědectví Kristova lidství. Oporu pro tento výklad hledá ve Vidění svaté Brigity Švédské, jež bylo rozšířeno i v Čechách.

otvorem v chýši, jsou situováni taktéž mimo stavbu. Prostovlasý pastevec vlevo má pravici zdviženou vzhůru, druhý, stojí v mírném úklonu, se dotýká jeho paže. Oba dva jsou zobrazeni pouze do pasu. Jejich skromný oděv se skládá z haleny, jež je u prvního pastýře přepásána, druhý má na pravém rameni sepnuté svrchní roucho, na jehož drapérii byl tvořen pohybem levé ruky záhybový systém. Úklona a zdvižená pravice je vyvolána přítomností dvou andělů na střeše stavení. Třetí plán pravé horní části je oživen skalními útvary, vegetací a realistickým vyobrazením kostela. Na levé straně byla opět uplatněna zídka, s jakou jsme se již setkali na obrazech Bičování Krista či Navštívení, pomocí které přechází druhý plán v následující. Krajina s nízkým horizontem je oživena klikaticím se tokem a stromovým s podobně utvářenými korunami jako na předchozích tabulích. Pozadí obrazu je zlacené.

Figury na všech obrazech mají několik společných znaků, mezi něž patří protáhlost a plasticita lidského těla, malé hlavy a krátké trupy. Tváře jsou hubené, oválné, s výraznými lícními kostmi, jež se ještě více uplatňují při bočních pohledech. Typické vysoké čelo je doplněno výrazným nosem a těžkými očními víčky. Značným posunem od děl vzniklých v předchozích dobách je také zesmyslnění tváří. Postavy jsou věrohodně zasazeny do obrazového prostoru, v němž bylo použito optických zákonitostí prostřednictvím architektury nebo průhledů do krajinného pozadí. Další plány, narozdíl od prvního, jsou obvykle zobrazeny v menším měřítku. Účastníci pašijových výjevů jsou zachyceny v klidu, například spící apoštolové, nebo v okamžiku pohybu, jež vyjadřuje jejich úlohu v obraze. Oděni jsou do těžkých, splývavých rouch, jejichž nadbytek, především v dolních partiích, pomáhá zaplňovat prostor kolem figur. Drapérie se příliš neláme, ale zůstává ve velkých plochách. Kristovo nezakryté tělo či postavy biřiců svědčí o malířově poučení o stavbě těla a zákonitosti pohybů. Autor pracuje s vrženými stíny, které ještě přesně nekopírují obrys tvaru, a světlem, jež přichází obvykle ze zdroje umístěného vpravo. Jednotlivé tabule Litoměřického oltáře se vyznačují mnohobarevností, při čemž jsou barvy sjednoceny na jednotnou tónovou základnou. Malíř dokázal pracovat i s jemně odstupňovanými světelnými hodnotami, pomocí nichž docílil plastické modelace a iluze prostoru projevující se především v pozadí na krajinách. S nejlépe provedenou valérovou malbou se setkáme na obrazech s mariánskou tematikou. Nejširší barevná stupnice byla uplatněna na drapériích, kde si kromě červené a zelené můžeme povšimnout i šedé, fialové a žluté. Pro plastické vytvoření povrchu byla nepochybně důležitá i stupnice odstínů těchto barev, jíž malíř docílil použitím světla. Architektura ve scénách má hladké stěny, je bez dekorací a

provedena v monumentálním měřítku. Barevná škála na ní použitá je dost omezená, jedná se především o odstíny šedé, hnědé a žluté, které závisí na intenzitě světla a směru jeho dopadu.

O rekonstrukci archy se pokoušeli badatelé již na konci 19. století.<sup>184</sup> Z novější literatury je nezbytné pojednat o teorii Jaroslava Pešiny a Ladislava Kesnera. Oba dva jsou přesvědčeni, že se původně jednalo o pětidílnou archu, podobnou té, jaká zdobí královskou kapli na hradě Křivoklát. Jako obtížný úkol se však jeví ikonografické sestavení oltáře. Značné rozměry jednotlivých tabulí ukazují na mimořádnost oltáře a nepřipouští možnost, že se jedná o běžný skládací oltář. Jako první, kromě Vinzenze Luksche, se problémem zabýval Jaroslav Pešina,<sup>185</sup> který přišel s myšlenkou, že oboustranně malované desky tvořily, ještě se dvěmi nedochovanými oboustrannými deskami, pohyblivá křídla archy a jednostranně malované obrazy její pevná křídla. Střed archy pak tvořila pravděpodobně řezba, jež se dodnes opět nedochovala, podobně jako predela. V tomto uspořádání by otevřený oltář nesl na levém dolním křídle Narození, nahoře výjev, jenž dnes chybí, pravděpodobně nějaká scéna z Kristova mládí, například Obětování v chrámu, na pravém horním Navštívení a dole opět scéna chybí, snad Klanění tří králů.[75] Zavřený oltář by představoval pašijový cyklus se čtyřmi obrazy ve dvou řadách nad sebou. Jednotlivé scény zleva doprava jsou Kristus na hoře Olivetské, Kristovo zajetí, navržený motiv nedochované desky, Kristus před Kaifášem, Bičování, dole Korunování trní, Nesení kříže, Ukřižování a jako poslední snad Zmrtvýchvstání nebo jiný pašijový výjev.[76]

Později to pozměnil za předpokladu ztráty celého levého pohyblivého křídla,<sup>186</sup> poněvadž si uvědomil nedokonalost svého předchozího tvrzení, v němž jako třetí výjev ve spodní řadě při zavřeném oltáři uvádí Ukřižování, které je ale oboustranně malované a tedy na tomto místě nemůže být. Levé křídlo by zdobily dva mariánské výjevy na vnitřní straně, Zvěstování a Obětování v chrámu, na vnější straně uvádí pašijové náměty, Zajetí Krista a Kristus před Pilátem. Otevřený oltář by na levém křídle nesl nahoře námět Zvěstování, dole Obětování v chrámu, a na pravém křídle v horní části Navštívení a dole Narození.[77] Desky na uzavřeném oltáři ponechal stejně, v dolní řadě provedl drobné úpravy. Ponechal Korunování trním, pak ale dal scénu Kristus před Pilátem, Nesení kříže a nakonec Ukřižování.[78] Tímto rozdělil scény

---

<sup>184</sup> LUKSCH 1900.

<sup>185</sup> PEŠINA 1940a, 152-153.

<sup>186</sup> PEŠINA 1950, 119.

na mariánské, které jsou vidět při otevřené arše, a pašijové na uzavřené. Této hypotézy se přidržel i v dalších pracích.<sup>187</sup>

K tomuto se později vyjádřil i Ladislav Kesner, který souhlasí s druhou úvahou Jaroslava Pešiny, ale má k tomu jisté připomínky, poněvadž je přesvědčen o nutném časovém sledu výjevů při zavřeném oltáři.<sup>188</sup> Scénu Kristus před Pilátem by nahradil výjevem Ecce homo z důvodu již podobného námětu, a to Kristus před Kaifášem.<sup>189</sup> [79] Otevřený oltář by měl spíše obsahovat scény z mládí Krista, než mariánské výjevy, jak navrhl Pešina. Souhlasí s ním, že pravé křídlo by nahoře mělo scénu Navštívení a dole Narození, a na druhém nahoře Zvěstování. Více eventualit je však u poslední, dolní desky, v úvahu přichází Klanění tří králů, Obřezání, Útěk do Egypta či Disputace Krista v chrámu. Opět s ohledem na dobové teologické mínění se mu jako nejpravděpodobnější jeví Útěk do Egypta.<sup>190</sup> [80] Po této úpravě by byl oltář ikonograficky jednotnější.

Ladislav Kesner postupuje ve svých úvahách ještě dále, pokouší se zodpovědět námět predely. Mezi třemi možnými variantami, jež zvažoval, se objevily scény Poslední večeře, Oplakávání Krista nebo Kristus v lisu. V prvním případě, znázornění Poslední večeře, jemuž by vyhovovalo horizontální znázornění, by došlo ke spojení veřejného působení Krista s pašijí a zároveň vnitřních výjevů, dětství, s vnějšími, kde jsou pašijové scény.<sup>191</sup> Třetí a poslední varianta se Ladislavu Kesnerovi jeví jako nejpřijatelnější, i když si uvědomuje, že obraz Kristus v lisu je častěji zobrazován na výškově situovaných deskách.<sup>192</sup> Pokud tomu tak skutečně bylo, jeví se jako správná myšlenka, že ve středu oltáře byla řezba, jež by vyjadřovala Poslední večeři,<sup>193</sup> když na predele by byl mystický lis. Nástavec, jenž byl nepochybně součástí promyšleného díla, by měl architektonickou podobu, do níž by byly zapojeny figury. Ladislav Kesner

---

<sup>187</sup> PEŠINA 1958.

<sup>188</sup> KESNER 1990, 308-310.

<sup>189</sup> Pro tuto myšlenku mu slouží i Slavětinský oltář, jež je datován na počátek třicátých let 16. století, a druhý důvod vidí v tom, že scéna s ukazováním ztýraného Krista více vyhovovala pozdně gotickému cítění.

<sup>190</sup> S námětem Útěk do Egypta se často setkáme i na oltářích od Jörga Breu staršího, s jehož dílem se dle předpokladu Mistr litoměřického oltáře seznámil.

<sup>191</sup> Vodorovná kompozice výjevu by jistě vyhovovala i šířkové orientaci oltáře. Jako analogii uvádí dílo od Mistra IW Želinský oltář, jenž vznikl v druhé polovině dvacátých let 16. století.

<sup>192</sup> Tato myšlenka má své odůvodnění v zachovaném textu z roku 1633, kde se mluví o Christus in Torculari. Jelikož se však jedná o darovací listinu k roku 1633, o níž nevíme, zda-li se přímo vztahuje k Litoměřickému oltáři, je nutné brát tuto domněnku pouze jako hypotetickou. Torculari byl ve středověku termín používaný pro lisovnu, místo či dům, ve kterém se nachází jeden či více lisů na víno, olivový olej, a podobně.

<sup>193</sup> Námět Poslední večeře byl v této době velmi oblíbený, jak dokládá i oltář z chrámu svaté Barbory v Kutné Hoře či oltář Nejsvětější krve od Tilmana Riemenschneider z kostela svatého Jakuba v Rothenburg ob der Tauber.



uvažuje o Kristu v doprovodu andělů s nástroji Kristova umučení. Tímto by byl oltář dokonalým, vyváženým a ikonograficky uzavřeným dílem.

Snaha o plynulost pašijových a mariánských scén vedla malíře k opakování figurálních typů i k úsilí o sjednocení prostorové a dějové výstavby obrazů. (Tato jednota však není důsledná a paradoxně podtrhuje zmíněné stylové odlišnosti.) Sestavit ikonografickou rekonstrukci Litoměřického oltáře je téměř nemožný úkol. Hlavním důvodem je nepatrné množství zpráv, které se k oltáři s naprostou jistotou vztahují. Kromě toho se při sestavování koncepce pracuje s mariánskými a christologickými scénami, mezi kterými není přesně vedena hranice, a proto rejstřík možných událostí ze života Mariina či Kristova je dosti široký.

### **6.3 Stylová analýza Litoměřického oltáře**

Jednotlivé desky Litoměřického oltáře spojuje základní přístup k figuře a prostoru, obdobná fyziognomie obličejových typů a kostýmní detaily i podobné pojetí krajinného pozadí. S odlišnou mírou je však vybudován obrazový prostor, znázorněn pohyb a záhybový systém drapérií. Tyto body se pokusím níže více rozvést, při čemž mým cílem nebude určení konkrétních rukou, jež se mohli spolupodílet na obrazech, ale spíše na základě společných formálních prvků vyvodit, zda-li je správná hypotéza, jež předpokládá účast více malířů, kteří se mohli případně specializovat na dané části, například krajinu, či je nutné považovat takzvaného Mistra litoměřického oltáře za jediného možného autora všech maleb.

Oblasti, ve kterých je možné hledat rozdíly, jež by vypovídaly o podílu více malířů, budou následovat v daném pořadí, přístup k figuře, fyziognomie obličejových typů, kostýmní detaily, obrazový prostor, pohybová schémata, záhybový systém drapérií a krajina. Jimi budu procházet, srovnávat a na konci se pokusím vyvodit závěry.

Figury jsou protáhlé, hubené, hlavy a trup jsou v porovnání s tělem nepřirozeně menší. Měřítko postav je na všech obrazech podobné, jen zde stále přetrvává hieratická perspektiva při znázornění Krista a Panny Marie, která je důležitá s ohledem na významovou stránku. Přirozenější proporce lidské postavy jsou zobrazeny na deskách s mariánskými výjevy a obrazech Kristus na hoře Olivetské a Ukřižování. Rovněž jejich zasazení do prostoru je na těchto obrazech přirozené a nestrojené. Naopak výrazně dlouhé, končetiny v nápadném kontrastu spojují postavy biřiců na obrazech Bičování, Kristus před Kaifášem a Nesení kříže, jež jsou zdůrazněny

přiléhavými nohavicemi. Z oltáře vyniká zobrazení Panny Marie ve scéně Narození, jež je však v kontrastu s pojetím prstů, které se délkou a zdůrazněným kloubů blíží modelaci rukou Krista ve výjevu s velebným a na hoře Olivetské nebo Panny Marie v Navštívení a Ukřižování. Na obraze Korunování trním vidíme lépe zvládnutou ruku u Krista, u níž však použití perspektivní zkratky vyvolalo dojem, že jsou zde pouze čtyři prsty. Na tomto obraze překonává pojetí Kristova těla, z větší části zahaleného do pláště, postavy okolo stojících biřiců. Stejného poznatku dospějeme i ve výjevu Ukřižování či Bičování.

Fyziognomie obličejových typů na Litoměřickém oltáři je výrazná. Podílí se na tom jak hubené, vytáhlé, kostnaté tváře, tak vysoce klenuté čelo, výrazný, rovný nos a zdůrazněné lícni kosti, jež jsou patrné hlavně v profilech. Důležitou roli sehrála barva, která se uplatnila při znázornění vlastností kůže. Tvář Panny Marie v Narození předčí všechny zbývající. Je zcela odlišná od ostatních jejích zobrazeních na dalších deskách. Na její líbezné tváři se výrazně prosadilo světlo dopadající zprava seshora. Krása tváře je vystupňována v porovnání s Josefem, jenž nám připomene postavu Šimona z Kyrény na obraze Nesení kříže. Další shody v typice tváří bychom našli u postav pěti zbrojnošů na obraze Kristus před Kaifášem, jejichž konstrukce hlavy je téměř shodného pojetí, i co se týče tvarů očí či nosu. Se stejnou konstrukcí obličejů se setkáme i na deskách Bičování a Korunování trním. Inkarnát a použití světla na obličejích biřiců je na těchto obrazech odlišné. Například inkarnát postav dvou mučitelů na levé straně v Bičování je zcela odlišný od těch stejných na desce Korunování trním. Na obrazech Bičování, Kristus před Kaifášem a Ukřižování není u mnoha obličejů ojedinělá naběhlá kůže pod očima. Tuto skutečnost zdůrazňují přivřená oční víčka. Přestože bychom ve scéně Ukřižování očekávali zármutek ve tvářích Kristových příznivců, postrádáme jej. Emocionálně vygradovaná je atmosféra obrazu Kristus na hoře Olivetské, na níž se podílí kontemplativní výraz Kristovy tváře. Malíři se zde také podařilo znázornit tři různé tváře apoštolů ve spánku.

Kristus a jeho příznivci jsou na obrazech oděni do spodního, dlouhého šatu, jenž je někdy doplněn svrchním pláštěm, vyjma Bičování a Ukřižování, kdy má Kristus na sobě pouze bederní roušku. Naopak negativní postavy jsou zobrazeni v dobové módě rané renesance. Je to zřejmé na všech deskách s tématy z pašijového cyklu. Oděni biřiců na obraze Bičování se ve zcela stejné podobě opakuje ve scéně Korunování trním. Zajímavým detailem je Kristova rouška na obraze Ukřižování, jejíž jeden cíp je provlečen mezi stehny. S rouškou se setkáváme ještě na obraze Bičování, kde je však

utvořena mnohem jednodušeji, jelikož levý cíp je pouze podvlečen pod pravým. Zatímco na Ukřižování je pravý cíp přehozen přes levý, který jej pak otočí v pase a dole překříží, aby mohl být provlečen pod ním a vyjít v pase na levé straně nahoře, kdežto pravý je provlečen mezi stehny. Jedná se o poměrně složitý typ uzlu, který je však znázorněn tak přesně, že jej lze provést ve skutečnosti. Prvkem, jenž spojuje obrazy Korunování, Nesení kříže a Navštívení, je podoba šatové spony na plášti. Desky s mariánskými výjevy spojuje shodný šat Panny Marie. O jisté podobnosti by se dalo hovořit i ve scéně Nesení kříže, nikoliv již na Ukřižování.

Obrazový prostor je na všech obrazech utvářen prostřednictvím několika plánů a použitím menšího měřítka při znázornění pozadí. Přední plány obrazů, jsou-li v rámci architektury, působí mnohem přirozeněji. Pokud se uplatnila krajina, je znázorněna s nízkým nebo středním horizontem, jenž podporuje dojem obrazové hloubky. Obrazový prostor vyniká na deskách Litoměřického oltáře především zaujetím pro znázornění přirozených prostorových vztahů, stejné platí i pro pojetí architektonického prostoru, jež je komponován prostřednictvím několika základních prvků, jako nečleněné stěny prolomené okny. Profilovanou architekturu se složitějším průhledem nalezneme pouze na obraze Navštívení, kde se pomocí sbíhajících se hloubkových přímek autor zřejmě snažil o vytvoření bodového úběžníku. Na deskách Bičování, Korunování trním a Kristus před Kaifášem se setkáváme s diagonální perspektivou, která obrazům dodává dynamiku. Desky Bičování a Korunování trním navíc vynikají pojetím trojrozměrného prostoru. Obrazová plocha prvně zmíněného obrazu je však částečně rozbita pohybem důtek, bederní roušky či nohou biřiců. Prostorové pojetí u Ukřižování je ještě méně výrazné, neboť obrazovou plochu zaplňují četné figury a v levé části rozevlátá drapérie Panny Marie.

Na všech obrazech je zřejmá snaha po vyváženosti, a proto se často setkáváme s rozdělením obrazu na dvě shodně vyrovnané partie. Toto je nejvíce patrné na Bičování, Korunování a Ukřižování. Na desce Nesení kříže je pro rozestavení biřiců a Krista uplatněn ovál, který prochází zvednutou rukou biřice nalevo ke Kristovu lokti, odkud začíná stoupat přes ruku ohnutého vojáka do jeho druhé paže, v níž drží kopí. Jeho střed bychom našli v úrovni hlav biřiců na břevnu. Při budování prostoru má důležitou roli světlo, které přichází zprava z nahoře umístěného zdroje. Pomocí něj je nejen budován prostor, ale i objem předmětů a postav. Stíny často v obrazech uplatňované jsou krátké a ostré. Důmyslnějšího použití nalézáme na obrazech

Navštívení a Kristus na hoře Olivetské, poněvadž jeho obrys je zde více vázán na tvar předmětu.

Postavy jsou na obrazech zachyceny buď v pohybu nebo klidu. Přes značnou dynamiku, jež se malíř pokusil vyvolat na obraze Bičování či Korunování trním, působí figury staticky, čemuž dopomáhá již zmíněná pravidelnost kompozice, která je dobře patrná na obraze Ukřižování, kde cítíme nejslabší invenci. O to více vyniká pečlivě odpozorovaný akt Kristova těla na kříži. Ve výjevu Navštívení nabývá divák dojmu, že je přítomen přivítání žen, které se právě setkali, čemuž by nasvědčoval pohyb jejich nohou, i když je z větší části skryt pod drapériemi. Brzký pád na zem čekáme i u Krista ve výjevu Nesení kříže, jak tomu odpovídá pravá ruka a táž natažená noha. Stejně schéma pak vidíme i na postavě Šimona z Kyrény. Na desce Bičování je u dvou předních biřiců použito stejného postoje, jen postava vpravo je více natočena za svým levým ramenem. Další schéma bychom našli v postavení nohou muže v Bičování vzadu vlevo a vojáka s červenou točenicí ve výjevu Kristus před Kaifášem. Gesto zvednuté ruky nad hlavu nalezneme u biřice v zelené přepásané haleně, který je jak v Bičování, tak v Korunování trním. Zajímavě podaná je postava ve čtvrtém pašijovém výjevu, jež se do dnešní doby nedochovala v intaktní podobě. Pohybem je jí nejbližší figura vojáka vpravo na Ukřižování, která je také tělem obrácena do obrazové plochy, ale provedením zaostává za biřicem v Korunování.

Dostí jednoduchý záhybový systém drapérie na Kristově rouše ve scéně Kristus před Kaifášem by mohl připomenout téměř netraktované svrchní roucho Panny Marie v Ukřižování, které se ve velkých plochách zalamuje až na zemi. V obou případech se jedná o těžké, splývavé látky, které téměř nesledují tvar těla. Podobný záhybový systém nacházíme jak na Kristově rouchu při nesení kříže, tak u Panny Marie při setkání s Alžbětou, jedná se o partii od kolen dolů. Jisté shody si také můžeme všimnout mezi pravým cípem pláště Panny Marie ve scéně Narození a spodní partie Kristova roucha na Olivetské hoře. Podobně kresebně podanou drapérii vidíme i na postavě spícího apoštola Petra. Způsobem modelace drapérie mají k sobě nejbližše roucha na obrazech Kristus před Kaifášem, Ukřižování a Nesení kříže, kde se svrchní roucho Šimona z Kyrény shoduje s jednoduchou modelací na uvedených deskách. Kristův šat ve výjevu Nesení kříže bych dala do souvislosti s pojetím drapérie v Navštívení, Kristus na hoře Olivetské a drapérii Kristova roucha v Korunování trním. Mluvílo by pro to složitě řasení látek a větší zdůraznění tělesného objemu.

Krajina se vyskytuje pouze na polovině výjevů zpravidla až ve třetím plánu, takže je jí ponecháno doplňující místo. Krajinné pozadí je stylově shodné. Nejvíce si je podobný levý výsek krajiny na desce Narození s podáním na Nesení kříže. Vždy se jedná o krajinu s bujnou vegetací, hustě kladenými větvemi, jež jsou někdy rozeklané, skalisky a s architekturou provedenou mnohdy s detailními prvky. Krajina je malovaná pomocí vzdušné perspektivy, typické pro podunajskou školu, a použití odstupňovaného měřítka. Příbuznost lze dokázat i na podobně utvářených korunách a kmenech stromů, použití stejného typu střechy či detailním provedení kružeb v oknech kostela ve výjevech Narození a Navštívení Panny Marie. Barevnost krajiny je na obraze Narození blízká Nesení kříže, zatímco Navštívení evokuje barevné složení použité na krajině s Olivetskou horou.

Z výše řečených rozdílů, kdy se liší jak jednotlivé desky od sebe, tak pojetí detailů v rámci jednoho obrazu, bych vyvozovala závěr, že na Litoměřickém oltáři pracovali nejméně dva lidé.<sup>194</sup> Důvodem pro tuto myšlenku je rozdílné pojetí obrazů Kristus na hoře Olivetské a dvou s mariánskými výjevy v porovnání se zbývajícími deskami, na nichž se ve větší míře uplatnil méně zkušený malíř, jehož prozradilo tvrdší zacházení se šatem, nedostatky ve zkratkách rukou a jiných tělesných člancích, nejisté postavení a umístění figur v prostorových vztazích. Příbuznost malby krajin jednotlivých celků by mohla vést k úvaze, že na deskách pracoval malíř, který se specializoval jen na krajinu. Tím by se počet možných autorů oltáře zvýšil na tři tvůrčí osoby. Dle mého uvážení byl však počet spolupracovníků vyšší, jelikož i v méně kvalitních deskách jako Bičování či Korunování trním, jež jsou si podobné v utváření prostoru či pohybových schématech nalezneme odlišnosti v inkarnátu či znázornění pozadí.

Těmito premisami by byla podpořena myšlenka o fungování dílny kolem malíře označovaného Mistr litoměřického oltáře. Bohužel pro tuto hypotézu nemáme žádných pramenů, a proto se jedná pouze o teoretickou úvahu. Částečně z toho plyne potřeba vytvořit nové označení, jelikož pod termínem Mistr litoměřického oltáře se s největší pravděpodobností neskrývá pouze jedna anonymní osoba.

#### **6.4 Slohová východiska Litoměřického oltáře**

Oblasti, ve kterých můžeme hledat možná východiska pro tvorbu Mistra litoměřického oltáře, jsou tři. V prvním případě se jedná o dílnu Mistra křivoklátského

---

<sup>194</sup> Možným důvodem v odlišném pojetí některých partií může být samozřejmě i vliv grafické předlohy či vzorníků, které mohl malíř využívat.

oltáře, u něhož část badatelů vidí počátky našeho malíře. Druhou možností je Podunají, kde na přelomu 15. a 16. století vznikaly díla, jež spojoval přístup ke krajině, používání stejné barevné stupnice či pojetí drapérie. A posledním, v této době důležitým zdrojem inspirace, jsou grafiky. Vymezit však přesně díla, z kterých autor čerpal, není zcela možné, stejně jako rozlišit již použité a originální prvky v jeho díle. Už totiž Jaroslav Pešina označil Mistra litoměřického oltáře za eklektika a s tím vyslovila nedávno souhlas i Ivana Kyzourová. Té také vděčíme za zhodnocení možného významu grafických předloh na jeho dílo, vlivu, jenž byl v předchozích letech opomíjen v poměru k deskovému malířství.

S tvorbou anonyma, který je označován dle svého největšího, dochovaného díla, Křivoklátské archy, pojí Mistra litoměřického oltáře především typika tváří, stavba rukou a krajina, jíž je v obrazech poskytován prostor především v zadních plánech a pomocí níž je docíleno obrazové hloubky.

Oválné obličejy s vysokým čelem, přivřenými očima, jež jsou obklopeny nateklými víčky, rovným nosem a plnějšími rty nám připomenou fyziognomii tváří postav na Litoměřickém oltáři. Nápadně podobné jsou si i ruce s výrazně dlouhými prsty, u nichž jsou zdůrazněny klouby. Jisté shody bychom našli i v pojetí drapérie, zpod níž příliš nevystupuje tělesný objem. Šaty tvořící schránu pro těla jsou z těžkého materiálu, jenž splývá na zem, kde se zalamuje a rozprostírá kolem osoby. Malíř rovněž zvládal i práci se světlem, kterou využil jak pro modelaci drapérie, tak především pro vržený stín, jehož tvar je více vázán obrysem subjektu.**[81]**

Po roce 1500, kam bývá kladen možný pobyt Mistra litoměřického oltáře v Podunají, působil v této oblasti Jörg Breu starší, s nímž našeho malíře pojí přístup ke znázornění krajiny, vytváření kompozice, pojetí figur, uspořádání drapérie, vržený stínu i zájem o anatomii lidského těla.

I u Jörga Breu, podobně jako u Mistra litoměřického oltáře, je krajině ponechán prostor především v třetím či dalším plánu. Společným prvkem, jenž nalezneme u obou malířů, jsou skalní útvary oživené vegetací či podobně utvářené koruny stromů. Obrazu Navštívení z Litoměřického oltáře je po této stránce blízká deska se svatým Bernardem z oltáře ve Zwettlu.**[82]** Rovněž je pojí i snaha uzavřít obrazový prostor z obou stran a ve vzniklém průhledu podat krajinu za použití vzdušné perspektivy, díky níž docílí obrazové hloubky, jež je podpořena klikaticím se tokem či cestou.**[83]**

Shody v utváření kompozice s obrazy Mistra litoměřického oltáře je možné nalézt na několika Breuových obrazech, které jsou součástí oltáře z Melku. Na myslí mám

obraz Korunování trním, který je podobně jako na Litoměřickém oltáři rozvržen za pomoci diagonál. Na obou dílech je shodná i rotace biřiců kolem pevného, nehybného středu, Krista na sedadle, a pohyb trýznitele po pravé straně, jenž se také pravou nohou zapírá o Kristovo sedadlo. Hladké, nečleněné stěny v pozadí pouze s proraženými okny uzavírající obrazový prostor připomenou obvyklé pozadí některých obrazů Litoměřického oltáře.[84] Kristus na hoře Olivetské, rovněž z Melckého oltáře, nám rozmístěním figur do trojúhelníkovité kompozice v prvních plánech připomene desku se stejným námětem z Litoměřického oltáře.[85] Děj Bičování viděný z mírného nadhledu je jak na Litoměřickém oltáři, tak na Melckém, vsazen do architektury, kterou se malíř pokusil navodit archivoltou rámující horní části desek.[86]

Na Melckém oltáři si můžeme ukázat ještě jiný společný znak obou malířů, jímž je pojetí figury. Jedná se o vysoké, hubené postavy s vysoko umístěným pasem, jenž zdůrazňuje značně dlouhé nohy. Hubenost obličeje stupňují vystupující lícní kosti a vysoké čelo. Ruce jsou zakončeny prsty s výrazně dlouhými články.[87] Kontrast mezi typickou tváří Krista a Kaifáše, jaký jsem na Litoměřickém oltáři zaznamenali ve scéně Kristus před veleknězem, můžeme též spatřit na desce Ecce homo v Melku.<sup>195</sup> Robustní, až vulgární obličej velekněze se od Kristovy vyhublé tváře dokonce liší i inkarnátem.[88]

Litoměřický obraz Ukřižování pojí s norimberskou deskou stejného námětu od Jörga Breu kromě skalisek s vegetací především pojetí Kristovy bederní roušky.[89] V obou případech se cípy perizonia, z nichž jeden je provlečen mezi stehny, na konci mohutně vzdouvají. Obdobně utvářená rouška jako na litoměřickém Bičování je i na obraze stejného námětu z Melku. Záhybový systém na Breuových obrazech vypovídá rovněž o hlubší souvislosti s deskami Litoměřického oltáře. Těžká, dolů spadající drapérie se taktéž na zemi zalamuje ve velkých plochách, byť je uspořádána na rozdíl od litoměřických obrazů do složitějších konfigurací.

Posledním společným bodem, u něž se zastavíme je práce se světlem, jelikož oba umělci dokázali pracovat s jemně odstupňovanými barevnými tóny, pomocí nichž docílili plastické modelace, kterou využili jak při pojetí drapérie, tak pro vytvoření prostoru. V tom jim byl nápomocný vržený stín, jehož obrysy jsou více vázány na tvar daného subjektu.[90]

---

<sup>195</sup> PEŠINA 1940, 162.

S jiným malířem, který také působil v podunajské oblasti, Ruelandem Frueauf mladším, pojí našeho malíře především přístup ke krajině. Dobře patrné je to na obraze Ukřižování, uloženém v klášteře v Neuburgu, jelikož krajinné pozadí je velmi podobné tomu na litoměřické desce stejného námětu. Jedná se o kopcovitý terén, znázornění za pomoci vzdušné perspektivy, již byla vytvořena obrazová hloubka.[91]

Při hodnocení vlivu grafiky na dílo Mistra litoměřického oltáře navázala Ivana Kyzourová na myšlenku Alberta Kutala, který v Litoměřickém oltáři spatřoval přes renesanční prvky severský základ.<sup>196</sup> V podstatě souhlasí i s Jaroslavem Pešinou, jenž vidí hlavní malířův zdroj v Podunají, ale dle ní umělci tvořící takzvanou podunajskou školu čerpali z Německa, a proto je nutné hledat prvotní impulsy tam. Jako příklad své domněnky uvádí, že Jörg Breu, jehož Pešina považuje za hlavního inspirátora pro našeho umělce, se inspiroval svým známějším současníkem Albrechtem Dürerem.<sup>197</sup>

Okruh, v němž hledá možné východiska, se skládá z děl již zmíněného Albrechta Dürera, Martina Schöngauera, Israhela van Meckenem a Mistra E. S. Oblasti, v nichž jsou shledávány shody s díly Mistra litoměřického oltáře, jsou hlavně kompozice, typika figur a pohybová schémata.

Kompozici litoměřické desky s Kristem na hoře Olivetské odpovídá dřevoryt stejného námětu od Albrechta Dürera.<sup>198</sup> [92] Podobné rozvržení scény na litoměřickém obraze Nesení kříže zjistíme na dřevorytu stejného námětu od Albrechta Dürera,<sup>199</sup> avšak obraz v našich sbírkách je zaplněn mnohem menším počtem postav.[93]

Stejně jako na grafice od Mistra E. S. se obraz Bičování Krista odehrává v interiéru,<sup>200</sup> trojboce zakončeném a sklenutém žebrovou klenbou, kterou však nevidíme kvůli archivoltě, i hlavní postava je přivázána kolem ústředního sloupu. Postavení nohou biřice na pravé straně mohlo pravděpodobně posloužit pro mučitele, jenž je na našem obraze zobrazen ve středové souměrnosti.<sup>201</sup> [94]

Rozvržení obrazu Navštívení připomene kresbu Albrechta Dürera se stejným námětem, která je uchovávána ve vídeňské Albertině.<sup>202</sup> [95] Pokud si odmyslíme figurální stafáž,

---

<sup>196</sup> KUTAL 1972, 195.

<sup>197</sup> KYZOUROVÁ 2007b, 46.

<sup>198</sup> STRAUSS 1980c, obr. 6.

<sup>199</sup> STRAUSS 1980c, obr. 10.

<sup>200</sup> KYZOUROVÁ 2007b, 47.

<sup>201</sup> STRAUSS 1980a, obr. 18.

<sup>202</sup> KYZOUROVÁ 2007b, 46. STRAUSS 1980c, obr. 84.



zůstane základní uspořádání litoměřické desky, s níž kresbu pojí i gesto, s jakým se obě ženy vítají. Podobná je i architektura, jež je také situována na pravý okraj.

Klečení Krista na kolenou a dozadu zvrácená hlava na desce Kristus na hoře Olivetské by mohla být ovlivněna postavou Ježíše na rytině stejného námětu od Martina Schöngauera.<sup>203</sup>[96] Jisté shody lze snad také nalézt na postavě Šimona z Kyrény, jež pomáhá nést Kristovy kříž, s touž figurou na dřevorytu z cyklu Velké pašije od Albrechta Dürera.<sup>204</sup> Naopak postava biřice, jenž mu pomáhá vstát, je od Martina Schöngauera.<sup>205</sup> Po levém boku nese dýku, na hlavě má uvázanou točenicu a je taktéž obrácen do obrazové plochy, jen je na našem obraze napravo, zatímco na možné předloze stojí vlevo.<sup>206</sup>[97] Do obrazu Narození si náš malíř zřejmě vypůjčil postavu Panny Marie,<sup>207</sup> její rozpuštěné vlasy, ruce překřížené na hrudi, klečení na kolenou a natočení hlavy odkazuje na rytinu se stejným námětem od Martina Schöngauera.<sup>208</sup>[98] Od téhož umělce by též mohl pocházet motiv zvířat nahlížejících do chýše, s jakým se setkáváme na grafice Klanění tří králů, kde jsou také umístěna při levém okraji.<sup>209</sup>[99] Část postavy vojáka na pravém okraji obrazu, jež nebyla ztracena seříznutím, se až nápadně shoduje s postavou muže na Dürerově rytině Nesení kříže z cyklu Velké pašije. Po levé straně má zavěšený meč, jenž je v našem obraze proveden jako dýka, pravá noha je nosná, u nás chybí, levá dolní končetina je situována dopředu směrem ke Kristu stejně jako levá ruka.

Při znázornění rukou s nápadně dlouhými prsty a zdůrazněnými klouby se Mistr litoměřického oltáře mohl inspirovat grafikami od Israhela van Meckenem, dobře patrné je to na Bolestném Kristu.<sup>210</sup>[100]

Zcela identický posunek pravé ruky Anáše či Kristovy překřížené ruce jako na litoměřickém obraze Kristus před Kaifášem nalézáme v rytině od Martina

---

<sup>203</sup> KYZOUROVÁ 2007b, 46. STRAUSS 1980a, obr. 9.

<sup>204</sup> STRAUSS 1980c, obr. 10.

<sup>205</sup> STRAUSS 1980a, obr.21.

<sup>206</sup> Toto obrácení stran lze snad vysvětlit tím, že malíř nečerpá přímo od Schöngauera, ale od rytce Meckenem, který použil figuru od Schöngauera, byť v obrácené póze. Israhel van Meckenem často používal Schöngauerovy rytiny pro inspiraci, jak jsme mohli zpozorovat již výše u výjevu Bičování.

<sup>207</sup> Zajímavým detailem je zvednutá pravice pastýře, jež se nedaří vysvětlit bez poučení italskou malbou, jelikož nemá paralelu v zaalpské grafice. Jako možný zdroj tohoto gesta lze označit obraz Narození, jenž kolem roku 1470 vytvořil Piero della Francesca. KYZOUROVÁ 2007b, 50.

<sup>208</sup> STRAUSS 1980a, obr. 5.

<sup>209</sup> KYZOUROVÁ 2007b, 46. STRAUSS 1980a, obr. 6–I.

<sup>210</sup> STRAUSS 1980c, obr. 136.

Schöngauera.<sup>211</sup> V principu je podobný i postoj biřice s lucernou, jen na předloze je k divákovi otočen zády.[101]

Z jiné grafiky, od Martina Schöngauera, je motiv tahání Krista za vlasy, který na litoměřické desce Bičování provádí až mučitel v druhém plánu.<sup>212</sup>[102] S detailem malebně vzduchem vlajících provázků důtek se setkáme jak na této Schöngauerově rytině, tak na Bičování od Israhela van Meckenem.<sup>213</sup>

I pro poslední pašijový výjev hledal malíř inspiraci v dílech německých rytců. V pracích Albrechta Dürera nalezneme částečné vysvětlení, odkud se v Litoměřickém oltáři vzalo perizonium s mohutně vlajícími cípy do obou stran. Rovněž v jeho obrazech byl rozvíjen námět mdlob Panny Marie.<sup>214</sup>[103] Motiv bederní roušky provlečené mezi nohama a na konci se vzdouvající nalezneme i v díle Martina Schöngauera.<sup>215</sup>[104]

Z výše řečených děl, která jsou považována za možná východiska pro tvorbu Mistra litoměřického oltáře, je patrné, že náš malíř se choval jako kompilátor a z jednotlivých děl si vybíral pouze potřebné prvky. Pokud by dvě navržené oblasti byly skutečnými zdroji anonymního umělce, vzájemně by se v jeho díle doplňovaly, jelikož z Podunají by získal poznatky ke ztvárnění krajiny, pojetí drapérie a práci se světlem a z německých grafik pohybová schémata, kompozice a pojetí figur.

Příspěvkem Ivany Kyzourové, jež upozornila na rozšířený způsob předávání nových prvků a poznatků prostřednictvím grafiky, došlo k otevření otázky, zda-li není možné hledat počátky tak řečeného Mistra litoměřického oltáře v okruhu Albrechta Dürera,<sup>216</sup> který byl s největší pravděpodobností vrstevníkem anonymního malíře. A za tohoto předpokladu, že autor litoměřických desek čerpal z děl Martina Schöngauera, Israhela van Meckenem či Albrechta Dürera, by bylo možné posunout dataci oltáře do devadesátých let 15. století.

---

<sup>211</sup> KYZOUROVÁ 2007b, 47. STRAUSS 1980a, obr. 11.

<sup>212</sup> U tohoto výjevu souhlasí Ivana Kyzourová s Jaroslavem Pešinou, jenž také předpokládá italskou orientaci obrazu. Jaroslav Pešina navrhoval jako možnou analogii obraz od Luca Signorelli, uložený v obrazárně města Brera, Ivana Kyzourová uvádí podobnost s rytinou od Francesca Rosselliho. KYZOUROVÁ 2007b, 50. STRAUSS 1980a, obr. 12.

<sup>213</sup> STRAUSS 1980b, obr. 13.

<sup>214</sup> STRAUSS 1980c, obr. 11.

<sup>215</sup> STRAUSS 1980a, obr. 25.

<sup>216</sup> Hypotézu o tom, že Mistr litoměřického oltáře mohl patřit mezi spolupracovníky Albrechta Dürera, vyslovil již Jaroslav Pešina. PEŠINA 1949.

## 7. Další díla Mistra litoměřického oltáře

V novější literatuře se setkáváme s připsáním dalších děl Mistru litoměřického oltáře, vyjma Litoměřický oltář a nástěnný cyklus v kapli svatého Václava, jež učinil Jaroslav Pešina.<sup>217</sup> Deskové obrazy mu byly přiřčeny na základě předpokladu, že Mistr litoměřického oltáře působil několik let v českých zemích, patrně jako malíř na pražském dvoře. Stejně jako u předchozích děl se nám ani pro tyto nedochovaly žádné archivní zprávy, jež by pomohly objasnit donátorskou činnost tehdejší doby. Pouze u dvou děl, jež jsou spojeny s konkrétními historickými osobnostmi, se situace jeví zřetelněji. Bohužel se však jedná o díla, která jsou na českém území dochována jen v kopiích. Zbývající díla, vyjma jedno, jsou fragmenty oltářní celků, jež se do dnešní doby nedochovaly v původní podobě. Jedná se vedle Strahovského triptychu, uloženého v klášterní obrazárně premonstrátů na Strahově, o Votivní obraz s Posmíváním se Kristu, dnes v podobě kopie, a fragmenty oltáře s deskami legendy o svaté Kateřině postupně získané do Národní galerie v Praze. Litoměřickému mistru je také připsána nejstarší podobizna v českých zemích, totiž portrét Albrechta z Kolowrat, oltářní křídla z kostela Panny Marie před Týnem, dnes v Národní galerii v Praze, a Triptych s trůnem milosti, rovněž součást expozice Národní galerie v Praze.

V následujících kapitolách se pokusím jednotlivé památky představit a stručně zhodnotit vývoj, jakým prošlo zkoumání děl, především s ohledem na dataci a atribuci.

### 7.1 Strahovský triptych

Další desky s mariánskými a christologickými výjevy patří k jádru děl připsaných Mistru litoměřického oltáře. Všechny tři obrazy jsou součástí téhož oltáře, jehož pravé křídlo bylo v neznámé době podélně rozříznuto. Tento neúplně dochovaný křídlový oltář je v literatuře označován jako Strahovský triptych. Jednostranně malovaná deska nese námět Navštívení Panny Marie a druhá je oboustranně malovaná. Vnitřní stranu zdobí Narození Krista v horní polovině a Útěk do Egypta dole, na vnější straně je znázorněna Panna Marie přijímající zvěstování. V devadesátých letech minulého století se objevilo poslední známé dílo spojené s Mistrem litoměřického oltáře, obraz Vraždění neviňátek, jež byl součástí Strahovského oltáře.<sup>218</sup> [105]

---

<sup>217</sup> ROYT 2002, 117.

<sup>218</sup> Dílo se nachází v soukromě sbírce v Madridu. CHLUMSKÁ 1999, 14.

Deska s Navštívením Panny Marie byla do literatury uvedena na počátku čtyřicátých let Jaroslavem Pešinou.<sup>219</sup>[106] Hlavní dvě postavy zobrazené z tříčtvrtečního profilu přicházející, prostovlasá Panna Marie zleva a vpravo stojící Alžběta s rouškou, jejíž cíp je přehozený přes levé rameno, jsou obohaceny o postavu Zachariáše umístěného vlevo ve dveřích, který připomene svatého Jeronýma, přímluvce na Votivní desce Jana z Wartemberka. Obě dvě ženy oděné ve spodní rouchou a plášť se zdraví podáním pravice. Hlavy všech světců na obrazech jsou obklopeny kruhovým nimbem s dvěma soustřednými kruhy na okraji. Postavy nemají výrazná gesta, jichž bylo použito na Litoměřickém oltáři, ale ruce drží při těle, takže figury působí uzavřeně a kompaktně. Navštívení je situováno před architekturu, která je obohacena o zajímavý konstrukční prvek v podobě mříže na okně. Se zídkou oddělující postavy od pozadí jsme se setkali již na litoměřickém Navštívení. Vzdušná perspektiva se uplatnila v pozadí, kde se setkáváme s několikrát odstupňovanou krajinou, na níž navazuje přirozená modř oblohy, jež nahradila zlaté pozadí, jakého bylo užito v Litoměřickém oltáři. Prostorové plány jsou rozlišeny i pomocí barev.

Na obraze Narození byly doposud ponechány druhotně přimalované cvikly.<sup>220</sup>[107] Stroze pojednaná architektura, v níž se odehrává adorace dítěte, připomíná předchozí díla Mistra litoměřického oltáře, ale pojetí postav, jejich nejisté zasazení do prostoru, schématické pojednání drapérie či kladený důraz na malebně pojednanou krajinu ukazuje na práci dílenských pomocníků.<sup>221</sup>

Ve srovnání s litoměřickým Narozením nemá Panna Marie ruce zkříženy na hrudi, ale pozvednuty nahoru k ramenům na znamení údivu, za ní je situován svatý Josef, který jako stejně ona klečí, a v ruce drží svíčku. Prostředí výjevu působí lidštěji, čemuž dopomáhá oheň v krbu, i zvířata, jež jsou uvnitř objektu, v bezprostřední blízkosti dítěte. Prolomeným oknem a dveřmi se otevírá pohled na zvlněnou krajinu pojednanou se smyslem pro perspektivu.

Stejně rozměry jako předchozí má i následující obraz Útěk do Egypta.[108] Hlavní postavy spatřujeme v prvním plánu, na oslíku jedoucí Pannu Marii s děťátkem v náručí a před nimi kráčejícího svatého Josefa. Pojetí drapérie je podobné jako na předchozím výjevu, i zde se při modelaci povrchu uplatnilo světlo přicházející zprava. Za to obličej

---

<sup>219</sup> PEŠINA 1940c. Rozměry desky jsou 126, 3 x 78, 8 centimetru. Malíř jako u ostatních pracoval s lipovým dřevem a temperami.

<sup>220</sup> Tabule měří 57, 5 x 35, 5 centimetru.

<sup>221</sup> KRÁSA 1958, 63. Josef Krása přiřkl autoru oltářních křídel podíl na výmalbě některých scén se svatováclavskou tematikou v kapli katedrály svatého Víta.

Bohorodičky je utvářen s větší jemností než v Narození. Zacházení s vrženým stínem zaostává za jinými pracemi Mistra litoměřického oltáře. Krajinná kulisa je tvořena vegetací oživenou skalními útvary, mezi nimiž ve třetím plánu spatřujeme město. I v tomto výjevu bylo při konstrukci krajiny přesně uplatněno odstupňovaného měřítka za pomoci barevného odlišení plánů.

Zcela odlišného pojetí je vnější deska s Pannou Marií ze Zvěstování, jejíž děj se odehrává v interiéru naznačeném jednoduchou stěnou bez výrazné profilace s proraženým otvorem obdélníkovitého tvaru.[109] Došlo zde k zachování monumentality a protáhlosti lidské figury, jakou jsme viděli na Litoměřickém oltáři. Tím, že Panna Marie klečí na kolenou, pravou ruku si pokládá na srdce a druhou, v níž drží knihu, má spuštěnou těsně podél těla, se setkáváme i zde s uzavřenou tělesnou kompozicí. Hlava nachýlená vpravo je částečně ozářena stejně jako šat světlem vycházejícím od holubice situované nad jejím pravým ramenem. Drapérie formulovaná světlem je řasena mnoha drobnými záhyby.

Jaroslav Pešina kladl oltář do doby po roce 1510.<sup>222</sup> Následně svou dataci upravil a vznik triptychu vřel do nejbližších let po Litoměřickém oltáři, tedy kolem roku 1505.<sup>223</sup> S touto datací vyslovila v podstatě souhlas i současná literatura.<sup>224</sup> Ivana Kyzourová klade triptych až do druhého desetiletí 16. století na základě výraznějších změn formálních prvků, směrem od gotických k renesančním.<sup>225</sup>

Původní provenience obrazů je neznámá. S ohledem na mariánské výjevy a dlouhodobé uložení obrazů v královské kanonii na Strahově, se předpokládá, že oltář mohl být původně určen pro kostel Nanebevzetí Panny Marie u premonstrátského kláštera na Strahově.<sup>226</sup>

Pro určení Strahovského triptychu mezi díla Mistra litoměřického oltáře mluví nejen detaily, jako naběhlá kůže pod očima, výrazně artikulované prsty s vyznačenými klouby či jemné členění vlasů a vousů, ale také podobná konstrukce architektury a důraz na krajinné prostředí. Jistý posun však lze zaznamenat v odlišném pojetí figurálního kánonu, jelikož postavy nejsou již tak vytáhlé a jejich tváře se zakulatily.

---

<sup>222</sup> PEŠINA 1940c.

<sup>223</sup> PEŠINA 1950. S navrhovanou dobou vzniku po roce 1500 souhlasí i autorská dvojice katalogu českého gotického umění či kurátor výstavy věnované Mistru litoměřického oltáře na konci osmdesátých let minulého století. HOMOLKA/KESNER 1964, KESNER 1989, nepag.

<sup>224</sup> VACKOVÁ 1995, 518; ROYT 2002, 117.

<sup>225</sup> KALINA/KYZOUROVÁ 1993, 33–35. Autoři se rovněž pokusili vyrovnat s možnou rekonstrukcí oltáře. Přičemž jejich návrh se odlišuje od Pešinovy představy.

<sup>226</sup> Deska s Navštívením byla a je uložena v klášterní obrazárně a oboustranně malovaná pochází ze sídla strahovského opata. KESNER 1989, nepag.

Jejich gesta nejsou plna pohybu, ale jsou spíše statická. Změny dosáhla i drapérie, jež není utvářena v širokých plochách, spíše řasená soustavou drobně pojatých záhybů. Tato změna je nejvíce patrná na obraze Navštívení, kde se rovněž plně neuplatnilo malířovo pojetí práce s vrženým stínem. Pojítkem s dalšími díly je nepochybně i užití současné dobové módy počátku 16. století.

## 7.2 Votivní deska Jana z Vartemberka

Obraz, jenž je počítán mezi oeuvre Mistra litoměřického oltáře, se do dnešní doby dochoval zřejmě pouze v kopii.[110] Jedná se o jednostranně malovanou desku se základním námětem Posmívání se Kristu, jenž je v prvním plánu obohacen o postavu klečícího donátora doprovázeného svatým Jeronýmem a Tomášem a o erb objednavatele, dle něhož byl zobrazený muž označen za Jana z Wartemberka, jehož rod měl v českých zemích dlouhou tradici.<sup>227</sup> Již jako litoměřický probošt byl roku 1498, v době své nepřítomnosti v Čechách, jmenován proboštem svatovítské kapituly, avšak již o deset let zemřel v nízkém věku.<sup>228</sup>

O původní desce je poslední zpráva z roku 1833, v níž je uvedeno, že obraz visel v pražské katedrále svatého Víta nad vchodem do sakristie.<sup>229</sup> Kopie z 19. století se objevila až roku 1940 a do Národní galerie v Praze se dostala o deset let později. V současné době je uložena v depozitáři Národní galerie v Praze.

Obrazový prostor je rozdělen na dvě části, přední s donátorem a jeho přímluvci tvoří předstupeň pro hlavní výjev, který se odehrává na vyvýšeném pódium. Tyto dvě roviny jsou propojeny prostřednictvím tří schodů umístěných v ose obrazu a železného zábradlí na pravé straně. Pomocí sbíhajících se bočních linií, jež se protínají v průhledu mezi architekturami, je vytvořena hloubka prostoru.

Ve spodní části se setkáváme s třemi postavami, jež sledují výjev zaplněný osmi figurami.

Prostovlasý Jan z Wartemberka je zobrazen z profilu, jak klečí ve spodní části u paty schodiště. Přes svrchní plášť, jež se na zemi zalamuje, má přes ramena přehozenou mozetu, která je na konci ozdobena střapci. Jakožto infulovaný prelát měl právo nosit

---

<sup>227</sup> Deska měří 122 x 79 centimetrů. Dílo je vytvořeno kombinovanou technikou na lipovém dřevě. Ikonografii jsem převzala od Ladislava Kesnera staršího. KESNER 1989, nepag..

<sup>228</sup> Tím, že stanul v čele svatovítské kapituly, dosáhl tehdy nejvyšší možné církevní hodnosti, jelikož mezi léty 1421 až 1561 se pražský arcibiskupský stolec nacházel v období sedisvakance.

<sup>229</sup> KESNER 1989, nepag.. Obraz byl dle dochované informace umístěn v rámu, jež měl podobu edikulové architektury, a doprovoben dvěma texty, horní se vztahoval k elegii od Bohuslava Hasištejnského, spodní připomínal zásluhy potomka svatovítského probošta, jenž nechal epitaf roku 1615 opravit.

berlu a mitru, jež před sebe odložil na první stupeň schodiště. Ruce má sepjaty k modlitbě. Za ním stojí svatý Jeroným ve tříčtvrtečním profilu, natočený celou postavou za levým ramenem. Pravá noha je vytočena do strany. Jedná se o jednoho ze čtyř církevních otců a dle tradice překladatele bible do latiny. Klade svou pravici na rameno svěťence, k němuž je nepatrně nakloněn, zatímco ukazováčkem druhé ruky míří k výjevu na vyvýšeném prostoru. Je vyobrazen v kardinálském oděvu. Na sobě má slavnostní šat v barvě rumělkové červeně, pod nímž je patrná bílá rocheta, doplněn kardinálským kloboukem v téže barvě jako šat. Drapérie svrchního roucha se výrazně zalamuje až ve spodní partii kvůli vysunuté pravé noze. Dle zvyku je vyličen jako šedovlasý, vousatý muž. Hubenost protáhlého obličeje dokládají vystupující lícní kosti a ostrý, rovný nos, po jehož stranách jsou zasazeny přivřené oči.

Další přímluvce je zobrazen z boku s hlavou vyvrácenou vzad, jak sleduje děj na vyvýšeném pódiu. Spodní, dlouhé roucho tmavé barvy je doplněno svrchním rouchem tmavomodrého odstínu, jež odhaluje spodní šat pouze v oblasti pravého ramene. Tmavé vlasy, obklopené svatozáří stejně jako u Jeronýma, přechází v hustý plnovous, jež lemuje protáhlý obličej s přivřenými očima, rovným nosem, plnějšími rty a vystupujícími lícními kostmi. Pravou rukou míří před sebe na dvojici. V druhé ruce třímá kopí, dle něhož ho můžeme identifikovat jako svatého Tomáše, jelikož se jedná nástroj jeho mučednické smrti. Apoštol je bosý dle pravé nohy, jež je vytočena do strany.

Zbývající prostor dolní partie vyplňuje erb, jenž tvoří turnajská přilba s korunou, nad níž je klenot z per se zlatými srdíčky. Příkrývadlo má podobu rozvilin a obepíná z obou stran španělský štít se zlatočerným polcením.

Kristův plášť, jenž je pohozen na schodišti, spojuje obě dvě části dohromady a jeho vidění v prostoru ukazuje značný pokrok. Jako ve scéně Bičování Krista z Litoměřického oltáře jsou biřici rozestavěny do půlkruhu, v jehož středu se nalézá sedící Kristus. V této druhé partii se jeví jako jediný klidný bod, všichni ostatní jsou zachyceni v momentu pohybu. Přesto je kompozice scény na pódiu uzavřená, vše se váže k ústřední postavě. Počet Kristových trýznitelů dosáhl počtu sedmi, kromě jednoho z nich všichni stojí. Kristova hlava je zvrácena vzad, jakož reakce na táhání vlasů biřicem, stojícího vlevo. Přes oči má daný šátek, ruce jsou svázány za zády. Na sobě má pouze neprůhlednou bederní roušku splývající jedním cípem na zem, kde se již neláme, spíše řasí. Malíř dal každému biřici nástroj, jimiž pokouší všechny Kristovy smysly. Muž, jenž klečí, je oblečen v brnění. Levou rukou si přidržuje

Kristovu levou nohu, jelikož druhou mu na ní přikládá žhavé. Další, taktéž oděn ve zbroji, leč s baretem ozdobeným péry, mu hraje přímo do ucha hudebním nástrojem. Ten stejný dráždí jeho čich tím, že mu pod nos přikládá aromatickou látku. Zbývající vojáci jsou napřaženi, aby jej udeřili.

Postava Krista i propracované poznání o rovnováze a pohybu těla, jež se projevuje hlavně u vojáků, ukazuje na malíře s velkým pozorovacím nadáním, jaké jsme mohli zaznamenat i u Litoměřického oltáře. Figury však již nejsou tak protáhlé, naopak zavalitější.

Architektura v pozadí nemá již podobu jednoduchých, kubistických staveb s hladkými zdmi, naopak je členěna vertikálními i horizontálními prvky. Svislé články se sloupy dodávají prostoru dojem monumentality a zdůrazňují výškovou orientaci obrazu. Progresi můžeme spatřovat také v lépe použitém vrženém stínu, jež se spolupodílí na tvorbě prostoru. Světlo se uplatnilo i při modelaci drapérie, jelikož základní barvy jako bílá, červená, modrá, zelená jsou použity v široké paletě valérových odstínů.

Srovnáme-li obraz s výjevy ve svatováclavské kapli, dospějeme k názoru, že autor této desky se uplatnil i při výzdobě kultovního centra pražské katedrály. Obraz Posmívání Kristu má také souvislosti s Litoměřickým oltářem, s nímž ho pojí především typika postav a oděvy,<sup>230</sup> a Strahovským, stejně jako k Triptychu s trůnem milosti, o němž bude pohovořeno později.

Již od prvních zmínek o této malbě nebylo pochyb o její dataci.<sup>231</sup> Rok úmrtí objednavatele posloužil jako terminus ante quem, a s tímto názorem se ztotožnila i současná literatura.<sup>232</sup> Obraz patří po boku Portrétu Albrechta z Kolovrat mezi přesněji datovatelná díla anonymního malíře.

Pokud desku objednanou Janem z Wartembergka opravdu vytvořil Mistr litoměřického oltáře, znamenalo by to, že tento malíř byl ve své době vysoce ceněný, zvláště když si u něj objednal dílo tak význačný církevní představitel počátku 16. století. Jaroslav Pešina viděl v osobě Jana z Wartembergka nejen humanistického učence, ale i uměleckého mecenáše, jenž se podílel na velkolepých dílech své doby.<sup>233</sup> Tuto hypotézu lze akceptovat, avšak důkazy pro ní nejsou.

---

<sup>230</sup> Prostřihané rukávy, boty zakončenými kulatou špičkou či čepky s péry představují ukázky dobové módy na počátku 16. století.

<sup>231</sup> PEŠINA 1958; HOMOLKA/KESNER 1964.

<sup>232</sup> ROYT 2002, 116; CHLUMSKÁ 2006, 114; KYZOUROVÁ 2007a, 32.

<sup>233</sup> PEŠINA 1978, 359.



### 7.3 Portrét Albrechta z Kolovrat

Tímto obrazem začíná vývoj portrétního umění v Čechách, jelikož bývá označován jako první podobizna vytvořená na našem území. Jistou roli zde nepochybně sehrálo italské malířství. Albrecht Kolowrat, jenž je zpodobněn, byl synem Hanuše z Kolowrat a od roku 1503 až do své smrti roku 1510 působil jako nejvyšší kancléř.<sup>234</sup> Jednalo se o vzdělaného a humanisticky orientovaného člověka, jehož naturelu by jistě vyhovoval fakt, že si jako první dopřál vlastní podobizny. Původní provenience obrazu je neznámá.<sup>235</sup>

Dlouhou dobu, až do poloviny minulého století, byl obraz s podobiznou Albrechta z Kolowrat v rychnovských sbírkách považován za originál. Zlom nastal, když Ernst Buchner ve své knize publikoval tutěž podobiznu bez nápisu, s jakým se setkáváme na rychnovské kopii, a označil ji jako Portrét muže se šestnácti prsteny.<sup>236</sup> Za autora, jehož východiska viděl v německém prostředí, určil Veita Stosse. Do vzniklé situace zasáhl Jaroslava Pešina, vědom si stejného obrazu v rychnovské sbírce, který se postavil proti připsání Veitu Stossovi a na základě porovnání s rychnovským obrazem určil desku z Meersburgu am Bodensee za originál.<sup>237</sup> Autora nebo alespoň okruh, z něhož dílo vzešlo, bylo dosti obtížné nalézt, jelikož v našich podmínkách chyběl materiál pro srovnání, a podobizny od Hanse Krella či Jacopa Saiseneggera se objevují až ve třicátých a čtyřicátých letech 16. století. Pešina považoval rok 1506, jenž je uveden na rychnovském obraze, za datum zhotovení obrazu a současně akceptoval Buchnerův názor, že v portrétu je přítomný německý vliv. Z těchto premis vyvodil Mistra litoměřického oltáře jako jediného pravděpodobného autora portrétu nalezeného německým historikem umění. Připouští, že malíř nikdy před tím nevytvořil žádný jiný obraz, jehož ústředním námětem by byla samotná lidská postava, což se projevilo několika nedostatky při malbě tváře, posazení očí či nosu. Přesto cítí z obrazu práci vyzrálého umělce, který se pyšní svými dvěma dokončenými, velkými díly, Litoměřický a Strahovský oltář. Ernst Buchner upozornil ještě na jeden portrét muže, jenž je nápadně podobný obrazu v meersburgské sbírce.<sup>238</sup> S největší pravděpodobností

---

<sup>234</sup> Během krátké doby dokázal rozmnožit vhodným způsobem rodinný majetek natolik, že se brzy dopracoval značného jmění. Před rokem dosažením výše jmenované pozice zastával v letech 1496 až 1497 funkci karlštejnského purkrabí a současně až do zvolení za kancléře byl dvorským purkmistrem.

<sup>235</sup> Originál obrazu se nachází v soukromé kolekci ve Švýcarsku, druhý je nadále součástí rychnovského zámku, poslední obraz je dnes nezvěstný.

<sup>236</sup> BUCHNER 1953.

<sup>237</sup> PEŠINA 1955.

<sup>238</sup> Popis stockholmského obrazu a možné důvody pro jeho vznik poskytl Jaroslav Pešina. PEŠINA 1959. Jeho rozměry jsou 48 x 35 centimetrů a malíř pracoval na dřevěné desce s temperami.

se jedná o další kopii, jejíž původní provenience je neznámá. Dříve byla jednostranně malovaná deska uložena ve stockholmské sbírce. Na sklonku 19. století se dražila na aukci v Kolíně nad Rýnem, kde byla v aukčním katalogu přiřčena Hansi Holbeinovi a měla zobrazovat benátského prince. V dnešní době je obraz nezvěstný, což ztěžuje další práci s dílem.

Originál obrazu dnes uložený v soukromé sbírce v Německu představuje muže ve tříčtvrtečním profilu natočeného za pravým ramenem, jenž je zobrazen do pasu.<sup>239</sup> [111] Ostré rysy obličeje doplňuje špičatý, úzký nos a pevně sevřené rty. Vysoké čelo je lemováno krátkými, černými vlasy. Muž hledí z obrazu ven směrem na diváka. Na sobě má hnědočervený vzorovaný svrchní plášť s hustou hnědou kožešinou a bílou, u krku zdobenou košili. Široce rozevřený svrchník odhalil poměrně silný a krátký krk. Před hrudí vidíme široké ruce, které jsou zdobeny mnoha zlatými prsteny a v nichž je sevřen stočený svitek. Na krku má zavěšen přívěšek, jenž je ozdoben perlami.

Jaroslav Pešina předpokládá, že Mistr litoměřického oltáře byl Albrechtu z Kolowrat představen Janem z Wartemberka. Oba muži se měli setkat při tvoření konceptu k výzdobě stěn svatováclavské kaple.<sup>240</sup>

Rychnovská kopie se liší od originálu v Kistersově sbírce nejen rozměry, ale i pojetím figury na ploše.<sup>241</sup> Polopostava omezená nahoře i dole nápisy je rozšířena v ramenou i ve tváři. Pozměněny jsou i detaily oblečení, náhrdelníku či prstenů. Při srovnání obou desek je zřejmé, že kopie nedosahuje kvality originálu. Páska rozvinutá po obou koncích nese nápis: „Albrechts Kolowrat Naywyssi Kanczlerz Krilowstvie Czeskeo“, dole pokračuje: „byl Starzi když Malowan XLIII Letha. Actu anno dm 1506“.

Velký podíl na vyjasnění vztahu mezi třemi, dosti si podobnými podobiznami náleží Jaroslavu Pešinovi. Přestože byl originál v sedmdesátých letech nabízen k odkoupení Národní galerii, zůstává do dnešní doby součástí Kistersovy kolekce. Většina badatelů, jež se po tomto významném historikovi umění zabývala problematikou Mistra litoměřického oltáře, přijala jím navrženou dataci, která

---

<sup>239</sup> Deska z lipového dřeva, na které se pracovalo za použití olejových barev, měří 57, 6 x 43 centimetrů.

<sup>240</sup> Proti této hypotéze se v literatuře posledních letech objevují nesouhlasy, jelikož teorie není podložena žádnými fakty.

<sup>241</sup> Již od počátku se obraz nacházel v zámecké sbírce v Rychnově nad Kněžnou, kde byl součástí genealogické řady, představující členy rodu Kolowrat. Nejstarší inventární záznam o obrazu existuje v zámeckém inventáři z roku 1716. Plátno, na němž je obraz vytvořen, měří 52 x 39 centimetrů.

pokládala rok 1506 za dobu vzniku podobizny.<sup>242</sup> V posledním desetiletí se však začínají množit názory, jež nesouhlasí s vyřčenou atribucí.<sup>243</sup>

#### 7.4 Křídla z kostela Panny Marie před Týnem

I další dílo Mistra litoměřického oltáře, Týnská křídla s postavami světic na vnitřní straně, je nazváno dle místa dlouhodobého, přesto nikoliv původního umístění.<sup>244</sup> Od roku 1920 jsou obě dvě desky natrvalo uloženy v Národní galerii v Praze. Původně se jednalo o oboustranně malovaná boční křídla, jež byla součástí oltáře rozebraného v neznámé době. Dnes jsou v expozici středověkého a raně renesančního umění v Anežském klášteře vystaveny a Mistru litoměřického oltáře připsány pouze vnitřní strany bočních křídel se svatou Barborou a Kateřinou.[112] Na vnějších stranách byly zpodobněny postavy čtyř apoštolů. Horní polovinu pravého, pohyblivého křídla vyplňoval svatý Petr a dole Ondřej, na něž na druhém navazoval svatý Pavel v horní části a jako poslední Jakub Větší.<sup>245</sup>

Stojící postavy obou světic jsou pojaty v nadživotní velikosti se zdůrazněnou tělesnou konstrukcí. Jsou oděny v plášť s odhalenými spodními šaty a prostovlasé. Stojí před abstraktním zlatým pozadím s vytlačeným, zlaceným rostlinným ornamentem, jež od úrovně ramen doplnila jednoduchá zídka, jejíž profilace ve spodní části je zřejmá pouze za svatou Barborou. Figury jsou zasazeny do prostoru, což se projevuje i na použití schématického vrženého stínu.

Svatá Kateřina je natočená celou postavou k levému rameni do tříčtvrtečního profilu a levou volnou nohu má předsunutou před sebe. Pohybu těla odpovídá i natočení hlavy doleva a táhnutí drapérie od pravého boku k levé paži. Plášť červené barvy zakrývá pohyb a jemné esovité prohnutí světice. Drapérie přehozená přes levé rameno je zdvižená levou rukou, odkud je vedena k pravé ruce, pod níž vytvořila miskovitý záhyb. Cíp pláště padá po pravém boku dolů téměř až k zemi. Na střední ose pláště jsou zaznamatelné jemné miskovité záhyby, vytvořené pokrčeným pravým kolenem a zavěšeným pláštěm na rameni. Jemná tvář světice s kulatým tvarem obličeje má

---

<sup>242</sup> ROYT 2002, 117, VACKOVÁ 1995, 518.

<sup>243</sup> ZDRAŽILOVÁ 1994; KYZOUROVÁ 2007a, 22-23.

<sup>244</sup> Stejně jako u předchozího obrazu, si i zde malíř zvolil lipové dřevo. Rozměry desek jsou opravdu velkolepé, výška dosahuje 255 x 75 centimetrů. Tabule byly až do roku 1882 součástí inventáře kostela Panny Marie před Týnem na Starém Městě pražském. Ikonografii desek jsem převzala od Ladislava Kesnera staršího. KESNER 1989, nepag..

<sup>245</sup> Předloha pro kompozici vnějších křídel je viděna v grafice od Lucase Cranacha staršího, jež je součástí wittenberského inventáře z roku 1509 (Das Wittenberger Heiligsthumsbuch), a s tvorbou našeho malíře nesouvisí ani po stylové stránce. CHLUMSKÁ 2006, 115.

pod vysokým čelem zasazené přivřené oči, s charakteristickou naběhlou kůží okolo. Jemný nos a plnější rty doplňují jemnou modelaci obličeje. Lesklé, dlouhé vlasy jí v prstýncích spadají na ramena. Její honosný oděv prozrazuje královský původ, o kterém se mluví ve Zlaté legendě. Dlouhý šat lahvově zelené barvy s přiléhavým živůtkem se zlatým lemováním, je doplněn halenou žluté barvy s dlouhými, širokými rukávy, jež se na konci zužují. Rozevřená kniha v levé ruce ukazuje na sečtělost a učenost, kterou měla projevovat již od útlých let. S tím konvenuje i fakt, že bývá uctívána jako patronka studia a vzdělání. Naopak meč v druhé ruce odkazuje na způsob smrti, jakým sešla ze světa.

Druhá mučednice, taktéž zachycená v tříčtvrtečním profilu, je natočena za pravým ramenem, tedy směrem ke svaté Kateřině. Spodní, červený šat s dlouhými, dvojitými rukávy je patrný především v dekoltu, jelikož většina těla je zahalena do pláště. Vnější, široký rukáv na levé ruce nesplývá k zemi, ale jeho cíp se v oblasti kolen zvedá a vytváří z něho mohutně pojednanou drapérii boltcového tvaru. Plášť sepnutý pod krkem mnohem více než u protějši svaté panny obkresluje postoj těla, jež je v kontrapostu. Drapérie pláště modelovaná pomocí světla spadá od pravého ramene dolů, v úrovni pasu je však podkasána sepnutými rukama, čímž vytvořila miskovitý záhyb pod pravým předloktím pojednaným v perspektivní zkratce. Na rozdíl od svaté Kateřiny nevidíme její obuv, jelikož svrchní roucho splývá na zem, kde se zalamuje v sérii drobných záhybů. V ruce, jež jsou spojeny v úrovni pasu, drží kalich jako náznak podávání svatého přijímání v době nebezpečí smrti. Robustnější obličej kulatého tvaru s vysokým čelem, očima s naběhlou okolní kůží a plnějšími rty je doplněn korunou, poněvadž dle legendy měla být Barbora dcerou pohanského krále Dioskura. Dalším jejím atributem je věž velmi jednoduše zpodobněná pouze s jedním oknem s půlkruhovým záklenkem. Stavba připomíná osud mučednice, jaký pro ni připravil její otec.

U obou světic nalezneme obdoby, jako například modelace jejich tváří, jež jsou kulaté s okrouhlou bradou, plnými rty a doplněné kovově lesklými vlasy. Dalším pojítkem je znázornění rukou, které známe již z předchozích děl, jsou protáhlé se zdůrazněnými články a klouby. Drapérie je pojednána ztuha, její objem ztěžkl. Přesto je i zde cten tělesný objem, jenž je patrný i pod soudobým kostýmem počátku 16. století. Na modelaci svrchního i spodního roucha se u obou světic výrazně podílelo světlo, jež přichází zleva. Díky jeho působení se uplatnily různé odstíny barev, od lahvově zelené až po metalickou, od karmínově červené do růžové.

Jaroslav Pešina datoval desky nejprve před rok 1520,<sup>246</sup> ale posléze se přiklonil k ranějšímu vzniku bočních křídel, kolem roku 1510.<sup>247</sup> Na době kolem roku 1510 se téměř jednoznačně shoduje i novější literatura.<sup>248</sup> Kromě samotného malíře se na díle zřejmě podíleli i pomocníci z jeho dílny. Jaroslav Pešina, s ním i Albert Kutal, se domnívá, že dílo vzniklo na objednávku pražského patriciátu.

Týnská křídla tak řečeného Mistra litoměřického oltáře jsou ukázkou jeho pozdní tvorby, ať už je budeme datovat na počátek dvacátých let 16. století nebo o deset let dříve. V díle došlo ke změnám, jež podtrhuje zlacené pozadí, namísto krajiny, jakou jsme viděli na předchozích dílech, změna figurálního kánonu či oslabení snahy po znázornění skutečnosti.

### 7.5 Triptych s trůnem milosti

Následující dílo, jež je anonymnímu malíři s pomocným označením Mistr litoměřického oltáře nadále připisováno do doby než bude vyřešena celá problematika, nese velmi zajímavý ikonografický námět. Jedná se o triptych, jehož střední desku zdobí motiv Trůnu milosti, a dvě boční křídla oboustranně malovaná, jež mají na vnitřní straně vyobrazenou Pannu Marii Klasovou a svatou Barboru a na vnější dva patrony české země, svatého Václava a Zikmunda. Součástí oltáře mohl být i nástavec či predela, jež se však do dnešní doby nezachovaly nebo nejsou známy.<sup>249</sup> Od roku 1964 je oltář součástí sbírek Národní galerie v Praze.

Na střední desce, jejíž pozadí tvoří kombinace syté žlutooranžové barvy a oblaků v rozích, je vlevo dole vyobrazen klečící donátor, který se modlí k Bohu Otci, jež pro lidstvo obětoval svého syna. **[113]** Nejsvětější Trojice je vyobrazena v podobě takzvaného Trůnu milosti.<sup>250</sup> Jedná se o myšlenkově nejhlubší a nejzajímavější typ trojičního zobrazení, jež se vyvíjel od počátku 10. století a dosáhl vrcholu v období gotiky a následně baroka.

---

<sup>246</sup> PEŠINA 1950. K vročení do dvacátých let 16. století se přiklonil Albert Kutal i autoři katalogu českého gotického umění. KUTAL 1972; HOMOLKA/KESNER 1964.

<sup>247</sup> PEŠINA 1978, 367.

<sup>248</sup> KESNER 1989, nepag.; VACKOVÁ 1995, 518; ROYT 2002, 117; CHLUMSKÁ 2006, 115.

<sup>249</sup> Rozměry střední desky jsou 130 x 72, 5 centimetru. Stejně výšky dosahují pochopitelně i křídla, jejich šířka je poloviční, přesně 39 centimetrů. Jako podkladový materiál si malíř zvolil lipové dřevo a pracoval s temperami. Ikonografii jsem převzala od Ladislava Kesnera staršího. KESNER 1989, nepag..

<sup>250</sup> Latinský ekvivalent je thronus gratiae, od něž byl odvozen často používaný německý termín Gnadenstuhl. Jako první jej použil Martin Luther při překladu Nového zákona pro označení místa z listu Židům, kde se v latině vyskytuje právě výraz thronus gratiae.

Kompozice obrazu je následující, v ose sedí Bůh Otec zpodobněný jako stařec, v rukou drží ukřižovaného Krista tak, že svislé břevno mu spočívá mezi koleny a vodorovně nese v rozpažených rukou. Duch svatý v podobě holubice se vznáší nad jejich hlavami. Bůh Otec má pod červeným dlouhým pláštěm se zlatým lemováním oblečené bílé, na zem splývající roucho, jež je v pase převázané. Drapérie spodního roucha je mezi koleny prověšena. Na hlavě má papežskou tiáru, tedy vysokou, homolovitou pokrývku hlavy, jež je tvořena ze tří korun ozdobených liliemi a látkové spodní čepice. Hlavu má, stejně jako jeho syn, nakloněnou k pravému rameni. Kromě tiáry a kruhové svatozáře ji doplňují dlouhé vlasy, navazující na delší plnovous. Kristus je třemi hřeby přibyt na kříž, takzvaný crux commisa, nahoře doplněný tabulkou s nápisem. Zobrazení jeho trupu vypovídá, že malíř byl poučený o anatomii lidského těla. Na sobě má pouze bederní roušku, jež není uvázána na boku, ale vpředu. Pod ochranou pláště Otce Boha klečí donátor. Je zpodobněn v tříčtvrtečním profilu a natočen za levým ramenem. Nechal se zde zpodobnit v reprezentativním oděvu skládající se z dlouhého pláště se širokým límcem a krátkým rukávem doplněného spodním šatem s dlouhým, úzkým rukávem. Přísný výraz tváře podtrhuje protáhlý tvar obličeje a výrazně vysoké čelo.

Na střední část navazují dvě statické postavy, po Boží pravici Panna Marie Klasová a na druhé straně svatá Barbora. Jsou zasazeny do jednoduchého prostředí, jež vzadu vyplňuje protkávaný koberec doplněný v horní partii modrou oblohou. Obě dvě figury zobrazené v tříčtvrtečním profilu vypovídají o stylu stejného malíře, jelikož se shoduje jak figurální typ, tak zpracování oděvu. Stojící Panna Marie je celá natočena za levým ramenem a je oděna do dlouhého šatu. Pravá volná noha je pokrčena v kolenu, čemuž odpovídá i naklonění hlavy k levému rameni. Šat lemovaný u krku a vespuďu zlatou stuhou je pokryt klasy. Jeho drapérie je pojednána hladce, pouze v oblasti levé nohy vystupují paralelní záhyby, jež se na zemi jemně řasí. Ruce má nad pasem sepnuty v modlitbu. Líbezná tvář světice je kulatá, jemně modelovaný tvar obličeje je doplněn vysokým čelem, přivřenýma očima, rovným nosem a plnějšími rty. Oděv druhé světice, otočené za pravým ramenem, tvoří živůtek se spodní halenou a sukň. V úrovni pasu drží zlacený kalich, jelikož bývala považována za ochránkyni proti moru a před náhlou smrtí.<sup>251</sup> Její hlava je kromě svatozáře ozdobena též korunou. Obličej je namalován mnohem rustikálněji. Pod vysokým čelem jsou zasazeny přivřené oči s výrazně nateklými očními víčky. Pod nosem s výraznou špičkou jsou plnější rty a okrouhlá,

---

<sup>251</sup> Kalich bývá často doprovázen hostií jako symbol svatého přijímání, jež je nutné před smrtí učinit.

vystupující brada. Na modelaci drapérie jak u Barbory, tak u Panny Marie klasové se uplatnilo světlo, jež rozšířilo barevnou stupnici o několik odstínů zelené a červené.

Na vnější straně jsou před zídkou, jež je profilovaná soklem ve spodní části, zobrazení zemští patroni, přemyslovský kníže Václava a burgundský král Zikmund. Postavy jsou pevně zasazeny do prostoru, čemuž se snaží dopomoci i schématicky pojednané vržené stíny.

Stojící svatý Václav zobrazený ve tříčtvrtečním profilu na levém křídle je celým tělem natočen za levým ramenem a prezentován jako rytíř. Pravá nosná noha je mírně nakrčena, zatímco levá je předsunuta před tělo. Jeho tvář je zcela vychýlena doleva tak, že ji bylo možno zachytit z profilu. Levá ruka spočívá na hrušce meče, nízko zavěšeného po levém boku, zatímco v pravé drží za žerď korouhev se svatováclavskou orlicí, jejíž ocas má provlečený v podpaždí pravé ruky. Oboustranný kyrys, kalhoty, střevíce a rukavice chrání jeho tělo, knížecí čapka, s jakou jsme se seznámili ve svatováclavském cyklu v kapli katedrály svatého Víta, je odznakem jeho knížecího původu. I zde jsou pod ní patrné delší, tmavé vlasy doplněné vousem.

Zikmund vyobrazen ve stoje v en face je nepatrně vychýlen za pravým ramenem. Ve srovnání s Václavem je vyššího věku a mohutnější tělesné konstrukce. I jeho oděv je reprezentativní povahy, plášť se širokým límcem a na konci rozšířenými, prostříženými rukávy doplnil spodní šat, úzké nohavice a nízké boty. Plášť, jehož drapérie není výrazně traktována, vyjma rukávů, zakrývá pohyb těla. Prostřednictvím královských insignií, koruny, žezla a jablka, jež drží v rukou, je představen jako panovník. [114]

V díle, v němž se uplatnila snaha o symetrickou souměrnost, se již tak důsledně neprojevovalo malířovo úsilí o navození prostorové hloubky, naopak došlo ke zjednodušení pozadí. Drapérie rouch také není již tak bohatě utvářená, jak jsme ji zaznamenali například na deskách Litoměřického oltáře a ani Kristova bederní rouška, jež se nereálně vzdouvala do obou stran na Ukřižování hlavního oltáře, je zde pojednána jednoduchým způsobem. Záhybový systém a klidná póza zobrazených postav zdůrazňují vertikálnítu.

Naopak značnou podobnost nalezneme v typice světců na vnějších křídlech připomínající typy, jež byly použity jak na Litoměřickém oltáři, tak ve svatováclavském cyklu v kapli svatovítské katedrály. Obě postavy světců připomenou i figury na vnější straně Křivoklátského oltáře,<sup>252</sup> které jako první připisal Jaroslav Pešina mezi raná díla

---

<sup>252</sup> PEŠINA 1974, 456.

Mistra litoměřického oltáře. Při pozorném pohledu na všechny tváře tohoto oltáře si povšimne charakteristických vystouplých lícních kostí a těžkých očních víček.

Jaroslav Pešina datuje triptych na počátek dvacátých let 16. století, jelikož předstupeň tohoto obrazu spatřuje v postavách na takzvaných Týnských křídlech.<sup>253</sup> V následující letech se však badatelé přiklonili k ranějšímu vzniku kolem roku 1510.<sup>254</sup> Názory v novější literatuře se rozcházejí, jedni jej kladou kolem roku 1510,<sup>255</sup> jiní jej datují již před rok 1500.<sup>256</sup>

Dílo nesporných výtvarných kvalit je hodnotné i po ikonografické stránce. Datací oltáře do prvního desetiletí 16. století došlo k vyřešení problému, který nastolil Jaroslav Pešina, jelikož mezi díly, jež malíři připsal, bylo období deseti let, během nichž nepředpokládal umělcovu činnost. Přestože se v díle neuplatnily některé charakteristické prvky zaznamenané u předchozích je zde mnoho společného s kvalitní tvorbou anonymního malíře, o níž svědčí nepochybně i podkresba patrná zvláště v inkarnátech.

## 7.6 Fragmenty oltáře s deskami legendy o svaté Kateřině

Nejmladšími přírůstky Národní galerie, jež byly připsány Mistru litoměřického oltáře, jsou čtyři desky menších rozměrů, přesněji části pohyblivých křídel z nedochovaného oltáře.<sup>257</sup> Jako motivy posloužily scény ze života a mučednické smrti Kateřiny Alexandrijské, jež bývá považována za patronku vzdělavců a univerzit. Dosud známé obrazy z cyklu nesou náměty Svatá Kateřina před císařem, Pohřeb svaté Kateřiny, Čtoucí světice, Umučení svaté Kateřiny, Ješitnost svaté Kateřiny a Svatá Kateřina na návštěvě u poustevníka.

Do uměleckohistorické literatury uvedl takzvaný svatokateřinský cyklus v druhé polovině padesátých let minulého století Jaroslav Pešina.<sup>258</sup> Ten přijal atribuci Ernsta Buchnera z roku 1950 a obrazy připsal Mistru litoměřického oltáře. Pokud bychom

---

<sup>253</sup> PEŠINA 1958. Vznik oltáře do stejné periody kladou autoři katalogu, věnovanému českému gotickému umění. HOMOLKA/KESNER 1964.

<sup>254</sup> KESNER 1989, nepag.

<sup>255</sup> CHLUMSKÁ 2006, 114-116.

<sup>256</sup> ROYT 2002, 117.

<sup>257</sup> Oboustranně malovaná deska s náměty Umučení svaté Kateřiny a Čtoucí světice byla získána do majetku Národní galerie roku 1969, zbývající dvě jednostranné zakoupeny až roku 1998 na aukci. A poslední dvě části, jež nepochybně k oltáři patří, se nachází v privátní sbírce ve Schweinfurtu a nesou scény Ješitnost svaté Kateřiny a Svatá Kateřina na návštěvě u poustevníka. Ikonografii desek jsem převzala od Štěpánky Chlumské. CHLUMSKÁ 1999.

<sup>258</sup> PEŠINA 1958. Pešina považoval desky nejprve za dílenskou práci, později se však přiklonil k podílu Mistra litoměřického oltáře.



přijali domněnku, že se původně jednalo o oltář věnovaný svaté Kateřině Alexandrijské, představoval by ojedinělou ukázkou, jelikož podobné zasvěcení je na našem území výjimečné. Oltáře či cykly zasvěcené mučedníci a svaté panně jsou obvyklejší v sousedním Německu, Itálii či Francii.<sup>259</sup> Méně obvyklé zasvěcení oltáře otevřelo otázku ohledně kostela, pro něž byl určen, jelikož původní provenience je neznámá. S ohledem na autora se uvažuje o některém pražském kostele nebo o panstvím některého dvořana.

Z oltáře pomocně nazývaného Svatokateřinský se dochovaly čtyři jednostranně malované desky a jedna oboustranná. Rozdělení desek v dnešní podobě je výsledkem sekundárních úprav. Podle Zlaté legendy byla Kateřina velmi učenou a krásnou dcerou krále Kosty zapuzeného z Kypru do Alexandrie. Při pronásledování křesťanů císařem Maxentiem se postavila na odpor a snažila se ho přesvědčit o správnosti křesťanské víry. Při následné disputaci předčila mudrce, které nechal císař svolat do paláce, pak také císařovnu a velitele císařských stráží s jeho podřízenými. Maxentius ji proto dal uvěznit, a když odmítla jeho nabídku k sňatku, chtěl ji nechat mučit. Kolo, na němž měla být roztrhána, se však rozbilo, a proto nakonec král rozhodl, aby jí byla sřata hlava. Z její rány mělo na znamení čistoty a nevinnosti tryskat mléko namísto krve. Tělo pak odnesli andělé na vzdálenou horu Sinaj, kde ji s úctou pochovali.<sup>260</sup>

Oboustranná deska, jež byla součástí pohyblivého křídla, nese náměty Čtoucí svatá Kateřina a Umučení světice.<sup>261</sup> Obrazy, původně umístěné v lichtenštejnské sbírce, kde byly vedeny jako díla Lucase von Leyden, dal Ernst Buchner do souvislosti s obrazy Ješitnost svaté Kateřiny a Světice na návštěvě u poustevníka.

Na desce Umučení svaté Kateřiny vidíme v pravé polovině z profilu zachycenou klečící světici s rukama sepjatýma k modlitbě. **[115]** V tomto výjevu je postava světice pevně umístěna do prostoru, čemuž odpovídá i rozprostření sukňe kolem ní, tvořící záhybový systém. Scénu doplňují tři muži. Ve druhém plánu odděleném od prvního pomocí nízké zídky a architektury při levém okraji roste bujná vegetace, jíž v pozadí dominuje silueta města. Na všech obrazech, jako i zde, je Kateřina oděna do dobového oděvu tvořeného šaty s přiléhavým živůtkem a rozšířenými spodními rukávy, jež jsou ve dvou případech,

---

<sup>259</sup> Pro ilustraci mohu vybrat několik případů jako reliéfní cyklus v kostele Santa Chiara v Neapoli od Tina da Camaino, nástěnné malby v Antelle u Florencie, jejichž autorem je Spinello Aretino, nástěnný cyklus v Aichenriedu u Bolzana nebo francouzský zástupce v podobě okenních maleb z kostela Saint Guillaume ve Štrasburku.

<sup>260</sup> VORAGINE 1984, 264-271.

<sup>261</sup> Na pokladové desce z lipového dřeva pracoval malíř s olejovými temperami. Rozměry desky jsou 76, 5 x 44 centimetrů.

Ješitnost svaté Kateřiny a Svěťice před císařem, převázaný červenými páskami a tvoří nadýchané balónky. Na všech výjevech, vyjma Pohřbu svaté Kateřiny, má korunu v rozpuštěných vlasech. Jedinou výjimkou, kde má vlasy sčesány v týl je výjev Svatá Kateřina před císařem. Právě deska s martýriem svěťice patří mezi výtvarně nejzdařilejší. Tomuto faktu jistě pomáhá i použitá perspektiva, jež je dobře patrná ve znázornění stromů či bořícího se kola a plynulý přechod mezi prvním a druhým plánem obrazu.

V obraze Čtoucí svatá Kateřina pracoval malíř s menším měřítkem figur, stejným jako uvidíme v následujícím výjevu.[116] Motiv obrazu patří mezi méně obvyklé v rámci cyklu o svaté Kateřině. Před stěnou, která je v horní partii doplněna sloupky, spatřujeme svěťice v doprovodu dvou dvorních dam a dvou mužů. V ose obrazu ve druhém plánu vidíme architekturu obklopenou krajinou. Zcela v pozadí se na horizontu objevují obrysy další stavby.

Na dalším výjevu Svatá Kateřina před císařem Maxentiem je v prvním plánu zobrazena svěťice, jež komunikuje se sedícím císařem před ní.<sup>262</sup>[117] Postavy v druhém plánu prozrazují podíl méně nadaného malíře nebo pokles kvality. Kromě menšího měřítka o němž byla zmínka u minulého výjevu, je spojuje i figura dvorní dámy ve žlutých šatech. Ta je doprovázena ještě jednou dámou a dvěma hudebníky. Třetí plán je od předešlých oddělen jednoduchou, nečleněnou zdí, v jejichž dvou proražených oknech spolu diskutují dva muži.

Další obraz s námětem Pohřeb svěťice je stejných rozměrů jako předchozí, poněvadž se původně jednalo o jednu oboustranně malovanou desku, jež byla rozříznuta v neznámé době, zřejmě po roce 1946.[118] Výborně modelovaná něžná tvář svěťice je zde v kontrastu s provedením rukou, jež působí uměle, a s rouchem, pojednaném dosti schématicky. Kateřina nesena čtyřmi anděly je pokládána do připravené hrobky v podobě jednoduchého, nečleněného a nezdobeného kvádrů. Při pravém okraji ve druhém plánu je zobrazeno stromoví, na něž v pozadí dále navazuje krajina s nízkým horizontem.

V mnichovské soukromé sbírce se nachází dvě zbývající desky, na nichž je zobrazena Svatá Kateřina na návštěvě u poustevníka a druhý obraz se nazývá Ješitnost svaté Kateřiny.<sup>263</sup> Tyto dvě desky mají mnoho společného. Postavy jsou zde pojaty

---

<sup>262</sup> Obraz měří 77 x 44, 5 centimetru.

<sup>263</sup> Rozměry obou jsou shodné, 70, 5 x 45, 5 centimetru.

robustněji, s baculatými tvářemi, s podobnými detaily, jako například ruce s krátkými prsty. Doslovným podáním jsou pak oděvy.

Ve scéně s poustevníkem jsou dvě nejdůležitější postavy v prvním plánu.[119] Vlevo je klečící poustevník, jež má na klíně položený obraz s madonou, který si přidržuje levou rukou a pravou na něj ukazuje. Před obrazem poklekla i svatá Kateřina, zobrazená z boku, a ruce sepnula k modlitbě. Doprovod jí tvoří tři dámy a muž zobrazený z profilu při pravém okraji obrazu. Pokud se zaměříme na dívku v Kateřině družině, z níž vidíme pouze tvář, připomene nám jistě líbezný obličej mrtvé světice. Krajina, která se rozprostírá ve druhém a třetím plánu, je dost podobná té z minulých výjevů. Tato je navíc doplněna skaliskem s vegetací, u jehož paty je postavena jednoduchá stavba se sedlovou střechou a otevřená pouze vchodem zakončeným půlkruhovým obloukem.

Výjev Ješitnost svaté Kateřiny patří mezi ikonograficky ojedinělé v kateřinských souborech.[120] Děj se odehrává v nám již známém interiéru, s jakým jsme se setkali ve scéně Čtoucí svatá Kateřina. I počet vedlejších postav odpovídá, čtyři figury přihlíží počínání světice. Ta je zobrazena při pravém okraji obrazu ve tříčtvrtečním profilu, jak hledí do zrcátka, jež drží v levé ruce. Ve druhém a třetím plánu, které vidíme proraženým otvorem ve zdi, je vyličeena krajina za použití vzdušné perspektivy. Je doplněna skalisky a vegetací, mezi níž se vinou esovitě klikaté cesty, které navozují dojem obrazové hloubky. V levé partii obrazu je v pozadí znázorněna architektura.

Stanovení vzniku oltáře mezi lety 1514 až 1520 předcházela úvaha o jeho vzniku v průběhu dvacátých let. Později se jeho datace ustálila na době kolem roku 1510.<sup>264</sup> Novější literatura se naopak rozchází. Jan Royt navrhuje dataci kolem roku 1500, zatímco Štěpánka Chlumská vkládá desky až do poloviny druhého desetiletí šestnáctého století.<sup>265</sup> Druhá jmenována vidí jako oporu pro pozdější datování oděvy či architektonické detaily, jež dle ní odkazují na svatováclavský cyklus a Strahovský oltář. Stejně jako u některých předchozích pracích, jež nepatří mezi hlavní díla malíře, se i zde předpokládá účast dílenských pomocníků, jež se projevuje stylovou nejednotností, kolísáním kvality jak v podkresbě, tak ve svrchní malbě. Atribuce je však stále obtížnou otázkou s ohledem na problematiku dílenského provozu u Mistra litoměřického oltáře, jelikož nebyl úplně doložen. Jaroslav Pešina předpokládá, že hlavní práci na deskách

---

<sup>264</sup> PEŠINA 1978, 367; KESNER 1989.

<sup>265</sup> ROYT 2002, 116; CHLUMSKÁ 1999, 33-34. I když autorka přiznává, že datace kolísá mezi léty 1505 až 1515.

vykonal náš malíř, ale obraz Pohřeb svaté Kateřiny provedl jeho pomocník.<sup>266</sup> Rovněž větší podíl na obrazech s námětem Ješitnost svaté Kateřiny a Světice před císařem je nutné připsat dalšímu pomocníkovi.<sup>267</sup> S počtem tří malířů s různým stupněm dovednosti, jež se na cyklu podíleli, souhlasí i Štěpánka Chlumská, která však na základě průzkumu, provedeného na konci devadesátých let, nevidí žádné přesvědčující vazby na tvorbu Mistra litoměřického oltáře. Nejblíže stylové vazby konstatuje pouze na obraze Umučení svaté Kateřiny, v menší míře i Světice před císařem a Čtoucí svatá Kateřina.<sup>268</sup>

První návrh původního umístění oltáře předložil Jaroslav Pešina. Předpokládá, že oltář byl určen pro kostel svatého Bernarda na Hradčanech, kde bratrstvo kameníků nechalo po roce 1494 zřídít oltář se zasvěcením svaté Kateřině, Barboře, Čtrnácti svatým pomocníkům a svatému Kříži. S tímto tvrzením na základě zpráv uvedených Václavem Vladivojem Tomkem nesouhlasí Štěpánka Chlumská, dle níž by oltář s tolika částmi věnovanými svaté Kateřině nevyhovoval tak širokému patrociniu kostela. Naopak upozorňuje na Pešinou opomenutou zprávu, jež uvádí, že po roce 1509 probíhala obnova interiéru karlovského kostela svaté Kateřiny na Novém Městě pražském, a nový hlavní oltář byl vysvěcen roku 1522.<sup>269</sup>

S ostatními díly Mistra litoměřického oltáře zde byly nalezeny společné znaky jako přístup k figuře a prostoru, podobná typika tváří i shody v oblečení. Jinak je řešen obrazový prostor, pohybová schémata a záhybový systém drapérií. Architektura, jež není hlavní náplní obrazu, jelikož pozornost je zde plně věnována postavám, je na obrazech v podobě, jakou známe již z předchozích děl připsaných malíři. Jedná se o arkády a nečleněné stěny, prolomené nanejvýše okny. Krajinné pozadí obrazů, někdy se zobrazením architektur, je jednotné a vytvořené za pomoci vzdušné perspektivy.

Zakoupením dvou dalších obrazů na konci devadesátých let minulého století do Národní galerie bylo získáno známé bohémikum a současně rozšířen okruh děl připsaných Mistru litoměřického oltáře. Toto dílo je ještě o tom zajímavější, že pravděpodobně představuje spolupráci v dílně malíře, o jejíž existenci se uvažuje již delší dobu, a jejíž prokázání by osvětlilo problematiku Mistra litoměřického oltáře.

---

<sup>266</sup> Východisko tohoto malíře vidí Pešina ve švábské škole, v okruhu malíře Bernarda Strigla. PEŠINA 1978, 367, 370.

<sup>267</sup> PEŠINA 1975, 224.

<sup>268</sup> CHLUMSKÁ 1999, 26-33.

<sup>269</sup> Autorka se věnuje i problému rekonstrukce oltáře. CHLUMSKÁ 1999, 21.

## 8. Otázka autorství ve vztahu nástěnných maleb s deskami Litoměřického oltáře

Většina badatelů, jež se zabývala problematikou Mistra litoměřického oltáře, se shodla, že osobnost anonymního malíře lze spojit jak s nástěnným cyklem ve svatováclavské kapli, tak s Litoměřickým oltářem. Otázka autorského určení je však složitá s ohledem na problematiku dílenského provozu, jenž se doposud nepodařilo dostatečně objasnit. Záměrem této kapitoly nebude osvětlit otázku, zda-li je možné díla připisovaná anonymnímu malíři, považovat za tvorbu téhož okruhu umělců, či zda došlo ke změně v jejich složení, ale potvrdit nebo vyvrátit na začátku zmíněný názor, jež se traduje v literatuře.

Pokud bychom se přidrželi myšlenky, že Mistr litoměřického oltáře stál v čele dílny, která prováděla výzdobu horní partie svatováclavské kaple, mohli bychom mu jistě připisat provedení monumentální scény ve střední části západní stěny, jež utvářením obrazového prostoru zcela vyniká nad ostatními obrazy. Podobné perspektivní konstrukce lze zaznamenat i na výjevech Svatý Václav přisluhuje při mši, Svatý Václav ukládá rámě svatého Víta či Podiven zabíjí v lázni Václavova vraha. Takové důsledné utváření obrazového prostoru na Litoměřickém oltáři nenalezneme, ale jisté náznaky shledáváme v rozvržení prostoru pomocí diagonál na deskách Kristus před Kaifášem, Bičování či Korunování trním. Hloubka je u desek Litoměřického oltáře vyvolána řazením plánů za sebou, kdežto na západní stěně se setkáváme s hloubkovou perspektivou.

Důležitým prvkem v utváření obrazového prostoru byla nepochybně i práce s vrženým stínem. Stejně jako na některých deskách Litoměřického oltáře se i ve výjevech nástěnného cyklu setkáme jen se schématicky vrženým stínem, jež je trojúhelníkovitého tvaru, ale práci zkušenějšího malíře prozrazuje stín, jenž nabývá konkrétních tvarů, mnohem více závislých na obrysu daného subjektu. S takto důmyslně utvářeným stínem jsme se setkali na Litoměřickém oltáři na ve výjevech Navštívení, Narození Krista či Kristus na hoře Olivetské a rovněž jej lze zaznamenat i ve svatováclavském cyklu, například v ústřední scéně na západní stěně, Svatý Václav přisluhuje při mši, Světec radí Podivenovi, Zavraždění svatého Václava nebo Kristus se zjevuje králi Erikovi.

Ojedinelým detailem, jímž částečně dochází k rozbití obrazové plochy, jsou malebně vzduchem vlající provázky dutek v obraze Bičování Krista. Podobně utvářenou nalezneme ve dvou scénách svatováclavského cyklu stuhu, jež je uvázána v pase anděla. Poprvé to můžeme vidět ve středním pásu monumentální scény západní stěny a mnohem výraznější je to ve scéně, kde se Radslav koří svatému Václavu.

Na obou dvou hlavních dílech připisovaných anonymnímu malíři vidíme i podobně pojatou lidskou figurou. Hubené, vysoké postavy s delšíma nohama a menší hlavou. Pojetí rukou je výrazné, jelikož se jedná o velmi dlouhé prsty se zdůrazněnými klouby. Rovněž typika obličejů vykazuje mnohé shody. Oválné tváře s přivřenýma očima, jež jsou obklopeny výraznými očními víčky, na něž navazují nateklé váčky, doplňuje rovný nos a vystupující lícni kosti, které bývají obvykle zdůrazněny dopadajícím světlem.

S Litoměřickým oltářem, především s bičovaným a ukřižovaným Kristem, se pojí výjev Podiven zabíjí v lázni Václava vraha nejen rozvržením prostoru, ale i podrobnou znalostí anatomie lidského těla a práce svalů při pohybu.

Dalším bodem, jenž spojuje nástěnné malby s Litoměřickým oltářem, je užívání dobového oblečení pro účastníky děje. U desek oltáře jsme to především zaznamenali u vedlejších postav a obecně to lze připustit i u nástěnných maleb.

Mnohem zajímavějším je však práce s drapérií rouch. Těžký materiál, jaký byl použit pro šat na Litoměřickém oltáři nalézáme i na některých postavách v kapli svatého Václava, jako například u královny Anny, svatého Václava, který přijímá rámě svatého Víta, nebo ve scéně, kde je zabíjen, u vdovy, již svatý Václav přináší dříví, či na postavách kurfiřtů, kteří zasedají v síni na západní stěně. V některých partiích, především v oblasti kolen, je zřejmý tělesný objem, který však není na ostatních částech těla příliš reflektován. Ve všech případech spadá těžká látka na zem, kde se láme v ostrých záhybech, jejichž z hloubky vytažené hrany jsou zdůrazněny pomocí světla, vytvářející kýžený kontrast. Traktování drapérie šatu vdovy a kurfiřtů spojuje díky posazení i podobné prověšení roucha mezi odtaženými koleny. Tento detail nám připomene shodné pojetí svrchního Kristova šatu, jenž sedí v momentě, kdy je mu nasazována trnová koruna.

Prostřednictvím používání světla se malíři jak ve svatováclavském cyklu, tak na Litoměřickém oltáři značně rozšířila škála používaných barev. Ta začíná u odstínů žluté, pokračuje přes červené, modré až k zeleným. Přestože malíř pracoval s mnoha barvami, působí jeho obrazy díky valérovým vztahům harmonicky. Pro své barevné vyvážení vyniká z cyklu výjev Zavraždění svatého Václava, pro něž bychom našli protiváhu v desce Narození Krista.

Podobnosti můžeme nalézt i ve znázornění krajiny, jež se v obou případech uplatnila při tvorbě obrazové hloubky a zpravidla jí byl vyhrazen třetí plán. Při pohledu na pozadí výjevu Svatý Václav přináší vdově dřevo si vybavíme krajinnou stafáž desky s námětem Narození Krista. Kromě bohaté vegetace se i zde uplatnila architektura a

skaliska, podobnosti vykazuje i utváření korun stromů, listů, jež jsou osvětlovány seshora, a štíhlé, nerovné kmeny. Na tabuli Navštívení, kde má krajina taktéž důležité místo, vidíme ve druhém plánu skaliska porostlá rostlinstvem, která jak podobou listů, tak drobnými větvkami, jež jsou mezi ně vloženy, nápadně souhlasí s vyobrazením krajiny na obrazech Podiven zabíjí v lázni Václavova vraha, Radslav se koří svatému Václavu a Svatý Václav umlouvá souboj s Radslavem.

Tyto shody, na nichž jsem se pokusila naznačit souvislosti mezi deskami a výjevy se svatováclavskou tematikou, jež bývají velmi ceněny pro kvalitativní posun ve vývoji malířství na přelomu 15. a 16. století, mohou být způsobeny použitím předloh, ať už v podobě grafík či vzorníků, ale v utváření prostoru a pojetí krajiny je jistě nutné hledat vlastní invenci malíře. Ta mohla být prvotně podmíněna školením u některého významného umělce u nás či v okolních zemích, ale pouze dovednostmi a zručnostmi samotného malíře, jehož známe pod označením Mistr litoměřického oltáře, dosáhla jeho tvorba značného uznání, nejen v jeho době, ale i z pohledu dnešních historiků umění. Hlavním poznatkem je, že anonymní malíř se podílel na obou dvou dílech autorsky a snad i jako hlava dílny, tedy jeho prací je základní rozvržení jednotlivých maleb, které mohly být následně provedeny jeho pomocníky.

## 9. Závěr

Osobnost Mistr litoměřického oltáře, jež nás provázela celou prací, byl jistě velmi nadaný malíř, který působil na našem území v období vlády Vladislava Jagellonského. Situace na sklonku 15. století byla v českém království jistě složitá s ohledem na politické okolnosti při nástupu Vladislava II. na český trůn. V roce 1490, kdy český král ztratil svého protivníka Matyáše Korvína, došlo k přemístění královského dvora do Budína.

Díla, jež jsou anonymnímu malíři, který bývá označován jako Mistr litoměřického oltáře, připisována, vznikla v době, kdy panovník již sídlil v městě na pravém břehu řeky Dunaje. Hlavním pracím Litoměřickému oltáři, dle něhož je nazýván, a Svatováclavskému cyklu v kapli svatého Václava v katedrále svatého Víta, byla v této práci věnována největší pozornost.

Litoměřický oltář, uchovávaný v Severočeské galerii výtvarného umění v Litoměřicích, tvoří v dnešní době šest desek, z nichž dvě jsou oboustranně malované, značných rozměrů, jež poukazují na důležitost a význam objednávky. Zajímavým poznatkem, který by mohl přispět k objasnění původní proveniencí oltáře, je zpráva z roku 1860, jež hovoří o uložení desek v radniční budově města Litoměřice.

Otázka možného objednavatele je ještě mnohem složitější u svatováclavského cyklu s ohledem na kultovní místo, kde byla malba provedena, a absenci panovníka v Praze. V obou dvou dílech nalezneme shodné prvky, jež můžeme spatřit v jisté míře i ve zbývajících dílech, připsaných umělci, přesto se v nich objevuje různá kvalita provedení, která by mohla souviset s dílenským provozem. Ten se však v případě Mistra litoměřického oltáře nepodařilo do dnešní doby jednoznačně prokázat, přestože je zřejmé, že na výzdobě velkolepého cyklu v kapli svatého Václava nepracoval malíř sám.

Pro další bádání v problematice anonymního malíře s pomocným označením, jenž s největší pravděpodobností čerpal ze dvou, v té době významných zdrojů, děl podunajské školy a německé grafiky, bude důležité důkladné provedení formální analýzy, která by mohla potvrdit existenci dílny a její podoby jak v době před provedením svatováclavského cyklu, tak po roce 1510.

Jistý význam bych přikládala i zprávě od Ferdinanda Břetislava Míkovce a původ litoměřických desek bych se pokusila hledat v archivních zprávách, jež souvisí s litoměřickou radnicí.