

UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE

Katolická teologická fakulta

Ústav dějin křesťanského umění

Dějiny evropské kultury

Dominika Dolejšová

Pozdně gotická desková malba v Praze

Bakalářská práce

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

2014

Prohlášení

1. Prohlašuji, že jsem předkládanou práci zpracovala samostatně a použila jen uvedené prameny a literaturu.
2. Prohlašuji, že práce nebyla využita k získání jiného titulu.
3. Souhlasím s tím, aby práce byla zpřístupněna pro studijní a výzkumné účely.

V Kladně dne 13. dubna 2014

Dominika Dolejšová

Poděkování

Upřímně děkuji prof. PhDr. Ing. Janu Roytovi, Ph.D. za vedení mé práce, za podněty a připomínky. Dále děkuji PhDr. Markétě Jarošové, Ph.D. za pomoc při zpracování informací pro tuto práci. Velké děkuji patří svým rodičům, kteří mi studium umožnili, a po jeho celou dobu mě podporovali. Mému příteli Janu Honysovi děkuji za jeho podporu a trpělivost. Práci věnuji milované babičce Stanislavě Mikové.

Bibliografická citace

Pozdní gotická desková malba v Praze [rukopis] : bakalářská práce / Dominika Dolejšová; vedoucí práce: prof. PhDr. Ing. Jan Royt, Ph.D. -- Praha, 2014. – 122 s.

Anotace

Cílem bakalářské práce byla snaha o shrnutí literatury k pozdně gotické deskové malbě v Praze a vytvoření katalogu deskových obrazů. Úvod práce věnuji charakteristice deskové malby vůbec. Soustředím se hlavně na deskovou malbu pozdní gotiky v Praze. V hlavní části práce se věnuji popisu jednotlivých děl a jejich částí. Ke každému dílu uvádím dataci, původní místo určení a dnešní umístění. Součástí práce jsou i restaurátorské zprávy. Práce obsahuje katalog se všemi deskovými obrazy pozdní gotiky z Prahy.

Klíčová slova

gotika, deskový obraz, malířství, 15. století, Praha

Abstract

The aim of my bachelor work was to summarize literature to late gothic panel painting in Prague and create catalog of panel paintings. Introduction of my essay I donate characteristic panel painting at all. I concentrate to late gothic panel painting in Prague. In the main part of my essay I describe all of artworks and their parts. I introduce dates, places of origins and today's locations. Another part of my essay are restore reports. My bachelor contains catalog with all late gothic panel paintings from Prague.

Keywords

gothic, panel painting, 15th century, Prague

Počet znaků (včetně mezer): 162 484

Obsah

Úvod.....	6
1. Přehled literatury.....	8
2. Desková malba.....	11
2.1 Pozdní gotika a desková malba.....	12
3. Svatojiřský oltář.....	15
4. Oltář velmistra Puchnera.....	24
5. Assumpta emauzská.....	37
6. Oltář křiřovnického kláštera.....	39
7. Oltář průhonický.....	46
8. Oltář z Jílového.....	62
9. Restaurování děl.....	73
Závěr.....	79
Obrazová příloha.....	81
Seznam vyobrazení.....	117
Seznam literatury.....	121

Úvod

Okouzlení deskovými obrazy kaple sv. Kříže, nejrůznějšími druhy zobrazení Madon, ale i ostatními středověkými deskovými obrazy přispělo k výběru tématu mé práce.

Anatomická nepřesnost, stylizace a prostorové chápání středověkých deskových obrazů může působit nedokonale a nepropracovaně. Ale opak je pravdou. Gotická desková malba prošla velkým vývojem. Počátky hledíme v románské malbě, ze které se gotická malba postupem času vyvinula. Od románských maleb bez použití perspektivy a plastičnosti se dostáváme k malbě pracující s pohledem do prostoru. Začíná se používat větší barevné škály a zdobnosti, například vkládání drahých kamenů přímo na desky. Obličej, ale i celé postavy, mají daleko propracovanější anatomickou stavbu. Jejich těla jsou měkce modelována a nepůsobí zploštělým dojmem. Do větší dokonalosti je dovedeno i zpracování detailů oděvů a jejich draperie, doplňků a zdobení. S postupem času se malíři zaměřují i na vykreslení pozadí. Ať už se jedná o interiér pokoje, jehož součástí začínají být realisticky ztvárněné předměty denní potřeby, jako např. nádoba na vodu, miska, bačkory, nebo zobrazení venkovní krajiny s vegetací a pohledem do zahrady. Příroda s vykreslením cest, skal, rostlin a dřevin poskytuje větší hloubku námětu, a pomalu se tak přibližuje renesanční malbě s krajinou v pozadí. Gotická desková malba tak stojí mezi románskou nástěnnou malbou a renesančním obrazem na plátně. Pozdně gotická desková malba se svým realismem spíše přibližuje malbě renesanční.

Deskové obrazy z období gotiky, s převážně biblickými náměty, mají někdy složitou strukturu, kterou lze pochopit podrobnějším rozbořením a obsahovým výkladem. Výtvarné zobrazení je totiž prostoupeno mnoha symboly a znaky dotvářejícími celkový námět. Tyto symboly mohou být bez znalostí historické situace a všech souvislostí v dnešní době velice málo srozumitelné. S nastudováním materiálů můžeme náměty obrazů rozklíčovat, interpretovat dílo autora a svým způsobem zjistit poselství o tehdejšímu člověku.

Deskové obrazy vznikaly jako jednotlivé desky, umístěné v chrámech, jako votivní obrazy či epitafy připomínající památku zemřelých, nebo jako malé ikony či drobné diptychy pro soukromou zbožnost. Vznikaly i díly větší, mnohonásobně rozměrnější, oltářní retábly, jež byly často doplněny o oboustranně malovaná pohyblivá křídla.

Rozměrné oltáře složené z mnoha desek jistě upoutaly svou majestátností ale také dekorem, který často zdobí rámy jednotlivých desek.

Dosavadní literatura shrnuje přehledy gotického umění jako celku. Proto jsem svou práci soustředila pouze na část pozdní gotiky. Mým cílem bylo vytvořit katalog deskových děl pozdní gotiky, jejichž původní proveniencí byla Praha. Seřadit tato díla v časové souslednosti. Objasnit okolnosti vzniku jednotlivých děl a jejich určení a zaznamenat současné umístění děl. Dále provést ikonografickou interpretaci jednotlivých děl, či částí děl. Vytvořit přehled vývoje pozdní gotické pražské deskové malby.

Předestírám, že vymezení datace deskové malby pozdní gotiky jsem stanovila dle knihy *Desková malba pozdní gotiky a renesance* Jaroslava Pešiny, a to v rozpětí let 1450 až 1500. Výběr jednotlivých děl jsem provedla podle několika kritérií. Desky musely vzniknout v druhé polovině 15. století, podkladovým materiálem muselo být dřevo a dále musely splňovat podmínku původní proveniencí Prahy.

Úvodní kapitoly práce představují kulturně historický kontext doby, vymezení pozdní gotiky a vývoj gotické deskové malby v Praze. Další části jsou věnovány jednotlivým deskovým malbám. Protože převážnou část děl tvoří oltáře, kapitoly popisující právě tato díla jsou více strukturovány, aby umožnili přehlednější zpracování informací. V závěru práce seznámím se všemi zprávami archivu restaurátorského oddělení Anežského kláštera. V obrazové příloze jsou jednotlivá díla vyobrazena.

1. Přehled literatury

Tématu gotického umění, či gotického malířství se věnuje velké množství literatury. Velmi přehledným dílem zpracovávající umění celého středověku je jedna z knih souboru Čtvero knih o Praze, *Praha středověká*.¹ Editorem tohoto objemného díla z roku 1983 je Emanuel Poche. Přehled gotického umění, především architektury a sochařství, nalezneme v publikaci Alberta Kutala, *České gotické umění*,² vydaného v roce 1972. Jednotlivé kapitoly zahrnují století či poloviny století.

Na okruh středověkého malířství se soustředí publikace Jana Royta z roku 2002, *Středověké malířství v Čechách*.³ Text doplňuje velmi bohatá barevná příloha s popisky. Kapitoly jsou děleny dle historických údobí a obsahují i kulturně historický kontext.

Gotické umění přelomu 14. a 15. století zaznamenávají tři knihy. Přehledná publikace *České umění gotické 1350-1420*⁴ z roku 1970, již autorem je Jaroslav Pešina, obsahuje přehled všech odvětví gotického umění. Dalším dílem je kniha z roku 1938, zaměřená na deskové malířství, *Česká malba gotická: Deskové malířství 1350-1450*.⁵ Autorem je Antonín Matějček. Nejnovější publikací je kniha Jana Klípy z roku 2012, *Ymago de Praga: Desková malba ve střední Evropě 1400-1430*.⁶ Jan Klípa se zaměřuje na pražskou tvorbu a zahraniční centra, které ji ovlivňují.

Nejvíce obsáhlým dílem zpracovávající téma pozdní gotiky je kniha *Desková malba pozdní gotiky a renesance*⁷ z roku 1950, jejímž autorem je Jaroslav Pešina. Je rozdělena na dvě části zabývající se pozdní gotickou malbou a renesanční malbou. Každá tato část je pak dále členěna na text popisující a shrnující význačná díla celé epochy, přílohu s parametry jednotlivých děl a obrazovou přílohu. Svým obsahem je první publikací shromažďující mnoho informací v jednom celku. Nevýhodou je, že obrazová příloha je černobílá, a v některých případech je tvořena pouze fotografiemi zobrazující otevřené oltáře. Doplňujícím je dílo stejnojmenného autora *Česká gotická desková malba*⁸ z roku 1976. Ve stejném roce vyšel v časopise umění dodatek Jaroslava Pešiny *Paralipomena*

¹POCHE 1983.

²KUTAL 1972.

³ROYT 2002.

⁴PEŠINA 1970.

⁵MATĚJČEK 1938.

⁶KLÍPA 2012.

⁷PEŠINA 1950.

⁸PEŠINA 1976.

*k dějinám českého malířství pozdní gotiky a renesance. Osm kapitol dodatků a oprav k české malbě deskové 1450-1550.*⁹ Pešina v tomto dodatku uvádí další informace a upřesňuje datace. Pražská tvorba zde není výrazně rozpracována, orientuje se spíše na tvorbu ostatních dílen na českém území. Většina práce se věnuje informacím první poloviny 16. století.

Na dílo Assumpty emauzské se detailněji zaměřují pouze dvě publikace, *Obrazy Mariánské v Čechách ze století XIV.-XVI.*¹⁰ z roku 1904 od Antonína Podlahy, a *Malířstvo pražské XV. a XVI. věku a jeho cechovní kniha Staroměstská z let 1490-1582*¹¹ vydaná v roce 1906 Karlem Chytillem. Doplnkem ke dvěma předchozím je studie Josefa Cibulky *Korunovaná Assumpta na půlměsíci.*¹² Ta je umístěna ve sborníku příspěvků přednesených na symposiu věnovanému životu a dílu profesora Cibulky. První polovinu sborníku tvoří příspěvky věnované počtě Josefa Cibulky, druhou polovinu výběr z jeho studií. Editorkou této knihy je Markéta Jarošová.

Velmi přínosné jsou i dvě diplomové práce, které se věnují dvěma oltářům. Je to práce Jana Fírta z roku 2008 na téma *Archa Velmistra Puchnera a vlivy nizozemského realismu na pozdně gotickou deskovou malbu v Čechách,*¹³ a práce Lenky Hejzlarové z roku 2010 s tématem *Svatojiřský oltář: Pokus o nový pohled.*¹⁴ Tyto práce obsahují popisy děl a jejich ikonografický rozbor.

Katalogy Národní galerie shromažďují informace, ale i technické parametry děl umístěných v Národní galerii. Jedná se o katalog *Česká gotická malba v Národní galerii*¹⁵ z roku 1972 od Ladislava Kesnera. Dále katalog kolektivu autorů z roku 1988, *Staré české umění-katalog sbírky Národní galerie v Praze, Jiřský klášter.*¹⁶ Posledním z nich je katalog autorky Štěpánky Chlumské z roku 2006, *Čechy a střední Evropa 1200-1550: Dlouhodobá expozice sbírky starého umění Národní galerie v Praze v klášteře sv. Anežky České.*¹⁷

⁹PEŠINA 1976.

¹⁰PODLAHA 1904.

¹¹CHYTIL 1906.

¹²CIBULKA 2009.

¹³FÍRT 2008.

¹⁴HEJZLAROVÁ 2010.

¹⁵KESNER 1972.

¹⁶ Katalog sbírky Národní galerie v Praze (kolektiv autorů) 1988.

¹⁷CHLUMSKÁ 2006.

Klíčovými knihami pro ikonografický výklad všech námětů a symbolů jsou *Slovník biblické ikonografie*¹⁸ od Jana Royta, vydaný roku 2006 a *Slovník námětů a symbolů ve výtvarném umění*¹⁹ od Jamese Halla, z roku 2008. Nebo také publikace Vladimíra Ravika *O světcích a patronech*,²⁰ která vyšla v roce 2006. Tato kniha do detailu přibližuje životopisy světců a biblických postav.

Další informace či přehledy jsou mnohdy také součástí větších encyklopedických svazků zpracovávající veškeré umění v jeho historii.²¹

¹⁸ROYT 2006.

¹⁹HALL 2008.

²⁰RAVIK 2006.

²¹Např. PIJOAN 1988.

2. Desková malba

„Když bude krásný obraz neb malovanie, tehdy (lidé) všechnu mysl obrátiek té pěknosti a jí se obírajíce myslí a kocháním, chválé maléře, že krásně maloval neb vyřezal a zapomenú, že Kristus ohavně potupen a ukrutně umučen“.²²

Stejně jako u všech ostatních typů uměleckých děl, tak i na oltářích lze během gotiky sledovat určitý vývoj. Zjednodušeně lze říci, že gotický oltář prošel podobou od nástěnného malovaného obrazu, např. na kamenné kvádry za oltářem,²³ přes volně stojící oltář s malovaným nástavcem a několika deskami,²⁴ až po oltáře typu archy.²⁵ Jednoduchý oltář se tak mění na oltář větších rozměrů. Pro pozdní gotiku jsou typické oltáře mající dokonce více párů křídel.²⁶ Pohyblivá křídla oltáře tak nabízela větší variabilitu. Při různých příležitostech se křídla otvírala či ponechávala zavřená. Těmto příležitostem se také přizpůsobovaly dekorace a zdobení desek. Přičemž vnitřní desky oltáře, při jeho otevření, byly vždy více zdobeny a působily honosněji, než zadní strany desek při jeho uzavření.

„Pochopení křesťanské ikonografie je napjato mezi na jedné straně dlouhou linií neměnnosti, určenou východiskem v trvalé platnosti textů Bible a některých liturgických zvyklostí, a na druhé straně proměnami odrážejícími důrazy dobové zbožnosti.“²⁷

Přestože se jednotlivé biblické scény opakovaly, každý umělec je pojal po svém. Byl to způsob, jakým jej umělec vykládal. Ale také obsah, kterým malíř svým způsobem charakterizoval dobu a společnost, v níž žil. Výzdoba oltáře mnohdy odkazovala i na sociální postavení jeho zakladatelů.

²² Citát Jana Husa. In: POCHE 1983, 570.

²³ Příkladem tohoto typu oltáře je nástěnný retábl na východní stěně kaple sv. Máří Magdalény v katedrále sv. Víta.

²⁴ Příkladem tohoto typu oltáře je miniatura Obětování Krista v rukopise Laus Mariae.

²⁵ Oltářní typ archy je charakterizován jako deska tvořící pevný střed s párem pohyblivých oboustranně malovaných křídel.

²⁶ Křídla oltáře mohou být pohyblivá, ale i pevná. Př. Průhonický oltář původně obsahoval pevný střed, jeden pár pevných křídel a jeden pár pohyblivých křídel.

²⁷ BARTLOVÁ 2001, 65.

2.1 Pozdní gotika a desková malba

Mnoho objednávek tvořila v polovině 15. století výzdoba oltářů.²⁸ Zajímavé je, jak uvádí Poche,²⁹ od roku 1310 platilo v českých zemích ustanovení,³⁰ že ve farním kostele nesmí být více oltářů než tři. Toto pravidlo bylo brzy zapomenuto. A tak se pražské kostely začaly honosit mnoha oltáři. Zpráva *V pramenech*³¹ uvádí, že před rokem 1420 se v pražských kostelech nacházelo na 230 oltářů. Ty byly povětšinou zakládány panovníky, šlechtou, duchovenstvem, ale i měšťany.

Po době husitské, která přinesla ztráty, nastává rozvoj dílen pražských malířů. Od poloviny 15. století je patrný silící vliv pražského malířského cechu.³² Malířskému cechu v té době podléhala činnost malířů, ale i sklenářů a řezbářů. Cech byl okolo roku 1455 rozdělen na dvě části, podle území.³³ První částí, původní a významnější, byla část staroměstská, do níž spadali také umělci z Malé Strany, z Hradčan, v jagellonské době také umělci královského dvora. Druhou část tvořila část novoměstská. Později se cech začal bránit přílivu mladých sil, cizinců, umělců začátečníků a dalších, kteří by nebyli pro cech prospěšní. Tím si cech chtěl udržet svou prestiž.

Vzhledem k tomu, že panovník Jiří z Poděbrad zastával v umění spíše střídmost, než okázalost, nevznikala tak v prostředí jeho dvora ohromující díla, v porovnání s dobou následující. Opačná situace nastala za vlády Jagellonců, kdy se zrodilo dvorské umění vyšší úrovně. Důsledkem této situace může být i společenské postavení Prahy. Ta se postupně začala vymaňovat z izolovanosti předchozích let. České země se opět otevřeli Evropě, a navázaly tak na významnou předhusitskou tvorbu. Pokaždé, ať už v době lucemburské nebo jagellonské, si české umělecké prostředí uchovalo zvláštní schopnost velmi rychle reagovat na cizí podněty, rychle se s nimi vyrovnávat, přijímat je, vstřebávat a současně je přetvářet ve zcela specifické znaky vytvářející svébytnou a výrazně odlišnou českou národní uměleckou školu.³⁴

²⁸ Chrám ve vrcholném středověku kromě hlavního oltáře obsahoval často ještě oltáře vedlejší. Jejich kamenné menzy pokrývaly zpravidla vyšívané textilie, krucifixy, svícny, relikviáře, deskové obrazy, nebo sochy. In: POCHE 1983, 538.

²⁹ POCHE 1983, 538.

³⁰ Ustanovení mohučské synody, sněmu.

³¹ V pramenech V. V. Tomka, jež byly ještě doplněny studiem takzvaných erekčních knih. In: POCHE 1983, 539.

³² POCHE 1983, 611.

³³ POCHE 1983, 611.

³⁴ PEŠINA 1976,8.

Inspirací pro pozdně gotickou malbu českých zemí bylo hlavně Nizozemí. V první generaci to byli zejména umělci Jan van Eyck a Robert Campin. Ti reprezentovali styl v duchu severského realismu detailu.³⁵ Tento styl vycházel ze smyslové zkušenosti pozorování lidských postav, věcí, staveb a krajin. Rogier van der Weyden a Dirc Bouts, vůdčí osobnosti druhé generace, doplnili tento styl o dramatickou výrazovost a hybnost. Umělci českých zemí se v počátcích dostávali k nizozemskému umění prostřednictvím malířské školy v Norimberku.³⁶ Později čerpali inspiraci i z jiných německých škol.

Prvním významným umělcem pozdní gotiky, který sledoval zásady nizozemského malířství pozdní gotiky, byl Mistr svatojiřského oltáře. Ten se dostal do styku se stylem první generace, zvláště pak s dílem Roberta Campina. Své umělecké vzdělání získal v sousední cizině, v Norimberku.³⁷ Jeho hlavním dílem je Svatojiřský oltář, v němž najdeme žánrové motivy. Ty nejsou ztvárněny na úkor děje, v němž je zachováno napětí.³⁸ V díle lze nalézt dosud nevídaný naturalismus, ale také některé nedostatky, pramenící z nepřímého poznání skutečnosti. Jedná se zejména o nejistou stavbu některých hlav a rukou, schematicky stejná kresba nohou a posazení očí. V české deskové malbě se jedná o zcela první použití tak jasné a lesklé barevnosti. Mistr svatojiřského oltáře dává na většině desek přednost zlacení prostoru, před výstavbou krajiny.³⁹ Tento jev můžeme sledovat i u jiných českých autorů této doby. Výjimečnost oltáře lze spatřovat ve zpracování mnoha detailů a jeho barevnosti. Svatojiřský oltář se tak stal inspirací pro další autory z pražského okruhu. Byli jimi mistr křídel kališnického oltáře v kostele sv. Václava v Roudníkách na Ústecku, mistr oltáře z kostela sv. Vavřince v Senomatech u Rakovníka a monogramista I.V.M.,⁴⁰ který vytvořil trojdílný oltář neznámého pražského původu.⁴¹

Rozhodný příklon k pozdně gotickému lámanému slohu rozpoznáváme na deskách oltáře Mikuláše Puchnera, jež nezapře inspiraci a ovlivnění druhou nizozemskou generací. Zprostředkování nizozemského umění probíhá přes dílnu v Kolíně nad

³⁵POCHE 1983, 619.

³⁶ Konkrétně se jednalo o Mistra Tuchnerova oltáře a jeho vrstvy. In: POCHE 1983,619.

³⁷PEŠINA 1976,64.

³⁸PEŠINA 1950,24.

³⁹ Výstavbu krajiny nacházíme na desce s námětem zápasu sv. Jiří. Tuto desku lze označit jako první obraz krajiny v českém deskovém malířství. In: PEŠINA 1950,25.

⁴⁰ Je zcela jasné, že monogramista I.V.M. zašel v řešení prostoru dále než Mistr svatojiřského oltáře. Bezpochyby byl seznámen s díly autorů další nizozemské generace, s Hansem Pleydenwurffem a Michaelem Wolgemutem. In: POCHE 1983,622.

⁴¹POCHE 1983,620.

Rýnem, jež vedli dva názorově blízcí výtvarníci, Mistr Mariina života a Mistr Lyvesbergovy pašije, ale i další dílny, ve Vídni a Norimberku.⁴² Desky oltáře velmistra Puchnera vykreslují podstatu děje, popisují pocity a výrazy postav. Pod rukou malíře dochází k mírnému zesvětštění biblických témat a příběhů a zároveň na deskách nacházíme nesrovnalosti v pojetí prostoru. Na rozdíl od svatojiřského oltáře je zde vykreslena i krajina a předměty denní potřeby doprovázené náznakem vrženého stínu.

V následujícím desetiletí můžeme pozorovat slábnoucí vliv nizozemské malby zprostředkovaný Porýním. Začínají sílit vlivy přicházející z Rakouska. Vzniká dílo inspirované vídeňskou tvorbou, Assumta emauzská.

Osmdesátá léta byla dynamičtější díky většímu počtu zakázek ale také díky vznikající jagellonské dvorské kultuře. Okolo roku 1488 pracovala pro panovníka dílna severského malíře.⁴³ Tato dílna pracovala na oltáři pro kapli hradu Křivoklátu. Inspirace tomuto oltáři se stala dílna Mistra Mariina života z Kolína nad Rýnem.

Na sklonku století dodávaly pražské dílny oltáře jednak do hlavního města, ale i do jeho okolí. Z malířů měšťanského prostředí vynikal mistr Jan Lankaš, autor oltáře pro kostel sv. Jindřicha na Novém Městě.⁴⁴ Vlivy nizozemské a Norimberské se mísí v dílech Mistra Vejprnického oltáře a jeho pražské dílny. Práce této dílny obsahuje mnoho děl, např. střední obraz oltáře ve Vejprnicích u Plzně, triptych z Budňanského kostela pod Karlštejnem, oltář menších rozměrů určený pro křížovníky s červenou hvězdou v Praze a oltář pro farní kostel v Průhonicích. Do konce této epochy nepochybně spadá ještě dílo původně určené pro kostel sv. Václava na Zderaze, oltář z Jílového.⁴⁵

Konec 15. století v pozdně gotickém malířství v Praze by se dal charakterizovat větším příkonem ke skutečnosti a realističtějšímu zobrazení. Postupný vývoj předznamenával pomalý příchod renesance.

⁴²BARTLOVÁ2005, 129.

⁴³POCHE 1983, 626.

⁴⁴POCHE 1983, 629.

⁴⁵POCHE 1983, 629.

3. Svatojiřský oltář

Technické parametry⁴⁶

Autor: Mistr svatojiřského oltáře⁴⁷

Technika: tempera

Podložka: lipové dřevo⁴⁸

Datace: kolem 1480

Původní provenience: Praha (Oltář pochází z baziliky sv. Jiří bývalého kláštera benediktinek na Pražském hradě. V roce 1824 byl zapůjčen Obrazárně Spolku vlasteneckých přátel umění v Praze. Od roku 1991 je zapůjčen Národní galerii)

Inventární čísla: VO 1267,⁴⁹ VO 1268,⁵⁰ VO 1269⁵¹

Rozměry: střední deska: 192,5 x 114 cm, křídla: 192,5 x 56,5 cm

Obecně

Dílo anonymního autora, kterého dnes nazýváme mistrem Svatojiřského oltáře podle jeho nejvýznamnější práce, je trojdílný deskový oltář [1] určený pro ženský benediktínský klášter sv. Jiří na Pražském hradě.⁵² Tento rozměrný triptych je dochován v původním bohatě zdobeném rámu. Otevřený oltář představuje hlavní desku se Smrtí Panny Marie a křídla se scénami Zvěstování Panně Marii, zápasícím sv. Jiřím, Navštívením a Klaněním tří králů. Střední deska je v horní části rozšířena o nástavec s výjevem Nanebevzetí Panny Marie. Všechny scény uvnitř oltáře, kromě scény se sv. Jiřím, jsou umístěny v interiéru, kde je patrná podlaha, avšak pozadí je vždy zlaté bez jakéhokoli náznaku členění prostoru. Při okrajích desky směrem k jejímu rámu je patrné puncování. Rámy desek celého oltáře jsou zdobeny dekorem pnoucí se rostliny okolo

⁴⁶Technické parametry jsou převzaty z PEŠINA 1950, 105 a CHLUMSKÁ 2006, 146.

⁴⁷ Mistr svatojiřského oltáře byl činný v letech 1470 až 1480.

⁴⁸ Střední deska a vnější desky křídel potaženy plátnem. In: CHLUMSKÁ 2006, 146.

⁴⁹ Střední deska oltáře.

⁵⁰ Levé křídlo oltáře.

⁵¹ Pravé křídlo oltáře.

⁵²V současnosti je Svatojiřský oltář umístěn v expozici Národní galerie v Praze, v Anežském klášteře. Je zde v zapůjčení od svého majitele, Metropolitní kapituly u sv. Víta v Praze. V Anežském klášteře jsou umístěny i ostatní díla Mistra svatojiřského oltáře.

slabého kmenu. Zavřený oltář představuje čtyři scény, sv. Jiří, sv. Filipa se sv. Šimonem a donátorkou, sv. Václava a sv. Ondřeje s donátorem.

Velmi významné je místo, pro které byl retábl objednan. Nejstarší český klášter benediktinek zaujímal už od dob svého založení výsadní postavení mezi všemi pražskými kláštery. Kostel sv. Jiří, který klášteru bezprostředně přiléhal, byl významným pohřebištěm Přemyslovců.⁵³ V tomto kostele najdeme například hrob sv. Ludmily. Abatyše, představené kláštera, disponovaly knížecím titulem. A od Karla IV. měly udělené právo korunovat spolu s pražským arcibiskupem českou královnu.

Oltář je významný pro svou nadprůměrnou hodnotu. Ať už díky lesklému a jasnému nátěru barevné pasty, nebo díky uměleckému provedení, které dává dohromady starší české tradiční principy a nové gotické principy čerpající ze zahraničí. Díky stylu Mistra svatojiřského oltáře lze posuzovat, že inspirací vycházel z nizozemského umění poyeckovské generace. „Tradičně je v této souvislosti považováno za hlavní inspirativní zdroj norimberské malířství čtyřicátých a padesátých let, zejména pak slohová vrstva Mistra Tucherova oltáře a mladšího Mistra Löffelholzského oltáře (...).“⁵⁴ Inspirací bylo malíři i umění švábské a vídeňské.

Střední deska smrt Panny Marie

Největší deskou oltáře je jeho střední část s mnohofigurálním výjevem Smrti Panny Marie [4], respektive její smrt v okamžiku poslední modlitby. Výjev zobrazuje interiér s postelí ve střední části, s klečící Pannou Marií a dvanácti apoštoly, kteří jsou jí nablízku.

Do temně modrého šatu oděná, klečící Panna Marie, v pozici se sepjatýma rukama, předčítá z otevřené modlitební knihy přidržované jedním z apoštolů. Skladba obrazu je kompozičně zajímavá. Mariina hlava je umístěna přesně v místě, kde se protínají diagonály. Významnou plochu desky zaujímá postel, s jedním velkým a dvěma malými polštáři a bohatě zdobenou přikrývkou. Zbytek scény vyplňují apoštolové, kteří obklopují klečící Marii před postelí, druhá skupina apoštolů postává za postelí. Tvář oválného typu s jemnými rysy je doplněna splývavými zlatavými kadeřemi, které Marie

⁵³CHLUMSKÁ 2006, 80.

⁵⁴CHLUMSKÁ 2006, 81.

skrývá pod rouškou a korunou. Bledost v Mariině tváři a přivřená víčka jakoby naznačovala její skon. Puncováním je doplněna také Mariina aureola.

Klečící apoštol, který drží v rukách knihu, v levém dolním rohu zaujímá především barevností a draperií šedavého pláště, pod kterým má červené roucho. Plášť se rozprostírá až na zem a tvoří mnoho záhybů, které jsou malířsky precizně zpracovány. Nalevo stojící apoštol sv. Petr v bohatě zdobeném brokátovém plášti s kadidelnicí a kropáčem směřuje na Pannu Marii. V horní části je umístěn apoštol, který místnost vykuřuje kadidlem. V detailu lze rozpoznat žhavé uhlíky a slabý náznak kouře. Snadno identifikovatelný je i Jan Evangelista, miláček Páně, klečící vedle Panny Marie. Je zde zobrazen s velmi mladou tváří, jak je obvyklé. Další apoštolové jsou zobrazeni s různými výrazy ve tvářích a rozdílné je také jejich stáří.

Scéna je námětově úplná až díky nástavci v horní části, kde je zobrazena scéna žehnajícího Ježíše Krista v doprovodu andělů. Na střední desce najdeme i mnoho detailů poukazujících na perfektní zpracování. Jsou jimi například brýle jednoho z apoštolů, detaily svěcení či různorodost gest a tváří postav. Některé postavy by se daly ztotožnit s postavami na zadních stranách pohyblivých křídel. Stařecká hlava klečícího apoštola s knihou připomíná sv. Ondřeje. Sv. Pavel by mohl být jedním z mužů, kteří stojí za lůžkem, s výraznými vousy a tmavými vlasy.

Smrt Panny Marie je často označována jako koimésis, zesnutí.⁵⁵ Jak uvádí Royt, v Písmu nejsou žádné zmínky o Mariině smrti.⁵⁶ Mariin skon dopodrobna sděluje apokryfní a legendistická literatura.⁵⁷ Kristus tak prostřednictvím anděla sděluje Panně Marii hodinu smrti. Literatura se liší v názoru umístění scény.⁵⁸ Anděl přináší Panně Marii palmovou ratolest. Ta by měla být nesena v pohřebním průvodu. Mariina prosba byla vyslyšena a apoštolové byli k jejímu lůžku přeneseni.⁵⁹ Marii jako první navštívil Jan Evangelista, jemuž podala palmovou ratolest. Na to ji Jan Evangelista podal poslední přijímání a ona upadla do mdloby. V noci pak přichází Kristus spolu s anděly, patriarchy, mučedníky, vyznavači a pannami a odnáší duši své matky na nebesa, nebo ji

⁵⁵ HEJZLAROVÁ 2010, 26.

⁵⁶ ROYT 2002, 267.

⁵⁷ Např. Slovo Jana Teologa o zesnutí Bohorodičky. Vyprávění Josefa Arimatijského o Nanebevzetí Panny Marie nebo De transitu beatae Mariae Virginis od Pseudo-Melitona ze sad.

⁵⁸ Podle Pseudo-Melitora se tak stalo v jejím pokoji, podle jiného podání na Olivové hoře, kde se Panna Marie modlila, aby mohla zemřít v kruhu apoštolů a svých příbuzných.

⁵⁹ Jak vypráví Slovo Jana Teologa o zesnutí Bohorodičky a Zlatá legenda. In: ROYT 2002, 268.

podle jiných verzí předává archandělu Michaelu.⁶⁰ V průběhu historie se scéna Smrt Panny Marie zobrazovala různě. Od 14. století bylo ve zvyku používat námětu, který najdeme na Svatojiřském oltáři, a to smrti při poslední modlitbě. Panna Marie tak na lůžku neleží, nýbrž před ním klečí a zároveň se modlí v kruhu apoštolů.

Zvěstování Panny Marie

Střední desku se Smrtí Panny Marie [2] doplňuje mariánský cyklus, v pozdní gotice velmi častý námět. V levé horní části je umístěna scéna Zvěstování. Panna Marie je andělem Gabrielem vyrušena ze čtení. Otevřenou knihu má položenou na pulpitu, jenž odděluje osobu Marie a anděla. Anděl Marii předává radostnou zvěst od Hospodina, že počne z Ducha svatého. Znázorněný Hospodin, polopostava starce, v pravém horním rohu vysílá postavu malého Ježíška s křížem směrem k Panně Marii, která gestem ruky na hrudi naznačuje pokoru. Ježíšek symbolizuje početí Krista. Marie je stejně jako v předchozí scéně oblečena do temného těžce působícího roucha splývajícího až na zem, kde vytváří mohutné řasení. Anděl je oděn do roucha krémové barvy s přes ramena přehozeným karmínovým pláštěm, z rubu olivově zeleného, který lemuje střídání barevných obdélníků. Anděl si plášť přidržuje levou rukou, v pravé ruce přidržuje nápisovou pásku s textem AVE GRACIA PLENA DOM INUS TECUM.⁶¹ Výrazy tváří obou hlavních postav jsou jemné.

Ikonograficky jasně čitelná scéna obsahuje tradiční motivy zobrazení Zvěstování Panně Marii, kdy anděl Gabriel přijde Marii zvěstovat její těhotenství. Kristovo vtělení stojí vždy na počátku christologických či mariánských cyklů a opírá se o evangelia.⁶² Od nápisové pásky, přes čtoucí Marii, přicházejícího anděla, zobrazeného Boha Otce po Ježíška symbolizujícího Ducha svatého. Přestože ve stejné době jsou v Itálii scény se Zvěstováním zasazovány do interiérů, výjev na Svatojiřském oltáři zobrazuje pouze náznak terénu, na němž jsou postavy umístěny.

⁶⁰ROYT 2002, 267.

⁶¹ Překlad: Zdravas, milosti plná, Pán s tebou.

⁶²ROYT 2002, 317.

Zápas sv. Jiří

Další výjev levého křídla je scéna se zápasem se sv. Jiřím [3]. Dominujícím prvkem malby je postava sv. Jiří na bílém koni. Jiří ve zbroji, s čelenkou se symbolem kříže na hlavě je zachycen sedící v červeném sedle, za kterým vlaje draperie. Pravou rukou přidržuje otěže, v levé ruce drží bílý kolčí štít s červeným křížem. Dřevce je zabodnut do tlamy draka ležícího na zádech u předních kopyt koně.⁶³ Světec tak přemáhá v zápase draka.

Celou situaci přemožení sleduje v povzdáli na pahorku klečící princezna. Je oblečena do tmavě modrých šatů s bílým lemem a na hlavě má bílou roušku. Zachyceni jsou i královští rodiče, kteří také sledují tuto scénu z oken hradu v povzdáli. Pozadí bitvy tvoří travnatá, místy skalnatá krajina, s několika stromy na tenkých kmenech. Na horizontu se tyčí hrad se dvěma vysokými věžemi. Před hradem si můžeme všimnout malé postavičky na bílém koni, kterou je pravděpodobně sv. Jiří ještě před zápasem.⁶⁴ Pro ztvárnění nebe je použita zlatá barva.

Světec Jiří byl bojovník a mučedník, který se narodil v Kapadocii v Malé Asii a zemřel mučednickou smrtí⁶⁵ v Lyddě v Palestině ve 3. století.⁶⁶ Od raných dob byl uctíván v řecké církvi, na západě obliba stoupá až okolo 13. století. Scéna Sv. Jiří s drakem je identifikovatelná díky velmi důležitému námětu, kterým je drak. Pro křesťany dříve drak označoval zlo, a tím bylo pohanství. Obrácení nějaké země s pohanským vyznáním na křesťanské tak bude vyjádřeno scénou zabití draka sv. Jiřím.⁶⁷ Později se tento námět interpretoval jako připodobnění sv. Jiří k Perseovi, který bojoval s drakem na mořském břehu, mimo městské hradby, aby zachránil královskou dceru.⁶⁸ Lze najít i několik dalších zobrazení sv. Jiří. Prvním z nich je scéna, kdy princezna přehodí drakovi přes krk obojek a odvádí ho do města. Ve městě pak Jiří draka usmrcuje. Dalším zobrazením světece může být scéna, v níž sv. Jiří šlape po drakovi. Tato scéna pak naráží na vítězství křesťanské víry. A konečně také scéna

⁶³ HEJZLAROVÁ 2010, 19.

⁶⁴ HEJZLAROVÁ 2010, 19.

⁶⁵ Jeho mučednická smrt byla velmi dlouhá. Nejdříve vypil pohár s otráveným vínem, byl položen na kolo s nastavenými dvojsečnými meči a ponořen do kotle se žhavým olovem. Nakonec byl světec sřat. In: HALL 2008, 200.

⁶⁶ Sv. Jiří patří mezi 14 svatých mučedníků. Zároveň je také patronem několika evropských měst včetně Benátek. V roce 1222 se stal patronem Anglie.

⁶⁷ HALL 2008, 199.

⁶⁸ S touto podobou příběhu se setkáváme ve Zlaté legendě.

vyobrazení světce v dobové zbroji, se štítem nebo praporem ve znamení kříže, s mečem a kopím. Palmová ratolest ve scénách odkazuje na jeho mučednickou smrt.⁶⁹

Navštívení Panny Marie

Na pravém křídle oltáře, v horní části je umístěna jednoduchá scéna Navštívení Panny Marie [5]. Ta se zde setkává se svou sestřenicí Alžbětou. Mladá dívka, Panna Marie, je znovu oděna do tmavého šatu, na této scéně dokonce i s pláštěm přes hlavu. Draperie šatu kopíruje Mariino koleno a naznačuje tak mírný pohyb. Vedle ní stojí starší dáma, Alžběta, oblečena do zelených šatů, červeného pláště a bílé roušky. V porovnání s pláštěm Panny Marie je ten Alžbětin bohatě zřasený do mnoha záhybů a je omotán kolem její levé ruky. Ženy navzájem k sobě natahují ruce a dotýkají se dlaněmi, pouze Alžbětina pravá ruka se dotýká Mariina levého předloktí.⁷⁰ Obě světice mají nad hlavami aureoly, pozadí je opět zlaté.

Navštívení Panny Marie následuje hned po Zvěstování. Marie právě počala a Alžběta byla již v šestém měsíci těhotenství, přestože byla považována za neplodnou. Motiv Navštívení najdeme jak v cyklu mariánských scén, tak se s ním můžeme setkat i samostatně. Pro gotiku je typické, že se obě ženy zdraví poklonou.

Klanění tří králů

Dolní scénou pravého křídla je deska s Klaněním tří králů [6]. Panna Marie, opět zobrazena jako velmi mladá a opět ve tmavém rouchu, sedí na zemi a na svém klíně drží nahého Ježíška. Ježíšek pozvedá pravou ruku, a žehná tak králům. Svůj zrak upírá na krále klečícího přímo před Pannou Marií. Tento král, s korunou odloženou na zemi, má výraz postaršího muže. V rukou krále je zobrazena otevřená skříňka plná zlata. Červenožlutý šat je překryt tmavohnědým pláštěm. V desce patrný prázdně zející otvor směřuje k domněnce, že zde byla původně umístěna spona či plastický útvar, držící a spínající plášť. Dalším králem je muž tmavé pleti v bílém šatu. Zajímavý kontrast vytváří zmiňovaná tmavá pleť v porovnání s bílým oděvem. Jeho šat je v horních partiích bohatě řasen. Král přinášející myrhu je ozdoben bílým turbanem a korunou. Poslední, třetí král je oděn do karmínového šatu nejmohutnějším řasením látky v oblasti trupu a ramen. Pravou ruku má spuštěnou podél těla, směrem k pasu, zpod kterého

⁶⁹HEJZLAROVÁ 2010, 29.

⁷⁰HEJZLAROVÁ 2010, 20.

vyčnívá rukojeť meče. Levá králova ruka s přehozeným kusem bílé látky drží dar v podobě kadidelnice.

Námět Klanění tří králů má hned několik podob, od jízdy Tří králů z Jeruzaléma do Betléma, přes Tři krále před Herodem, nejvíce zobrazované klanění, po návrat Králů do vlasti. Na této desce je zobrazeno Klanění tří králů narozenému Ježíšku. Tento námět se postupně ve středověku stává námětem devočním.⁷¹ Klanění mágů tak souvisí s vyjádřením dobrovolné či vynucené úcty, obdivu a bohopocty.

Sv. Václav

Zavřený oltář představuje čtyři scény [7]. První z nich, v levém horním rohu je výjev ze sv. Václavem jako rytířem v lesklé černé zbroji. Světec zaujímá zvláštní postavení, s nakročenou nohou a prohnutím v pase, s hlavou a pohledem směřujícím na sv. Jiří. Doplněn knížecí čapkou, zlatou aureolou a dvěma motivy přemyslovské orlice. Motivy černé orlice najdeme na korouhvi držené pravou rukou, a i na štítu drženém levou rukou. Až na travnatou zem s mnoha druhy rostlin spadá karmínový plášť světce. Červené pozadí je dekorováno zlatou rozvilinou.

Velmi známý český kníže, syn Vratislava a Drahomíry, byl křesťansky vzdělaný a snažil se o spravedlivou a moudrou vládu. Pravděpodobně roku 935 byl zavražděn vrahy najatými svým bratrem Boleslavem ve Staré Boleslavi, u dveří kostelíka sv. Kosmy a Damiána. Roku 938 (939) dal Boleslav jeho tělo přenést na Pražský hrad. A dodnes je uloženo v jedné z apsid Svatovítské katedrály. Úcta ke sv. Václavu, která započala již v 11. století, nikdy neopadla. Jeho život i smrt byly zpracovány v mnoha legendách.⁷² Svatý Václav je nejčastěji zobrazován stojící, v rytířském brnění s mečem a štítem s orlicí, nebo praporcem s orlicí, anebo drží staroboleslavské paládium.⁷³ Také bývá obklopen dvěma anděly.

⁷¹ROYT 2002, 111.

⁷² Např. v Gumpoldově legendě z roku 1006, kde nalezneme také jeho nejstarší vyobrazení.

⁷³ Paládium obecně byla posvátná soška bohyně Pallas Athény chovaná v Tróji. Později tak můžeme označit jakýkoliv posvátný předmět uctíváný jako symbol ochrany. Paládium staroboleslavské, nebo také paládium české, je měděný zlacený reliéf Madony s dítětem, vyrobený okolo roku 1500. Během 17. a 18. století se stal nejuctívanějším mariánským zpodobněním v Čechách, stal se také symbolem Čech. V řadě chrámů na našem území lze najít jeho kopie. Podle legendy ho nechala vyhotovit sv. Ludmila, z pohanských model, sám sv. Václav ho uctíval. Podle jiné legendy ho s sebou přinesli Cyril a Metoděj. Později se paládium ztratilo, a pak bylo znovu nalezeno orajícím sedlákem ve Staré Boleslavi. Na místě nalezení sedlákem byl vystavěn Mariánský kostel. Propagace uctívání paládia především jezuiti, od šedesátých let 16. století, vedla k tomu, že do Staré Boleslavi proudily zástupy poutníků. A to zejména poutníci z Prahy. Cesta z Prahy do Staré Boleslavi, nazývána také Via sancta, byla lemována čtyřiceti

Sv. Šimon, sv. Filip a donátorka

Spodní část levého křídla tvoří scéna se sv. Šimonem, sv. Filipem a donátorkou. Sv. Šimon, muž stojící úplně vlevo, je vyobrazen jako postarší pán s plnovousem, oblečený do modrého roucha s nápisem ve spodní části. Přes roucho má přehozený modrý plášť, sepnutý opaskem, který zdůrazňuje řasení látky. Zpod pláště světcí vylézají chodidla bez obutí. V levé ruce třímá svůj atribut, pilu. Pravou pozvedá. Muž středního věku s knihou v pravé ruce a křížem v levé je sv. Filip. Tvář i krk muže má mnoho vrásek. Oči má přivřené. Přes zelené roucho má přehozený červený plášť. Donátorka, abatyše benediktínské řádu, je oblečena do řeholního roucha. Bílé roucho překrývá černý plášť s kapucí. Donátorka klečí na zemi s rukama sepjatýma k modlitbě. Mezi dlaněmi svírá konec pásky s nápisem APOSTOLI DEI ORATE PROME.⁷⁴ Z výjevu je patrné, že abatyše má menší proporce než ostatní dvě mužské postavy. Z toho lze usuzovat, že malíř zde váženost jednotlivých postav.

Sv. Šimon, často nazývaný také Sv. Šimon Kananejský, Zélótés, nebo Horlivec je jedním z apoštolů. Informace o jeho životě postrádáme. Jak uvádí legendy,⁷⁵ šířil křesťanskou víru spolu s Judou Tadeášem v Persii a sám v Británii. Proto bývá s Judou Tadeášem často zobrazován.⁷⁶ Zemřel v Persii, mučednickou smrtí. Byl sťat, rozříznut pilou nebo ukřižován.⁷⁷ Nejčastěji však zobrazován s pilou.

Dalším ze dvanácti apoštolů je i Sv. Filip. Podle Zlaté legendy byl hlasatelem evangelií u Skytů.⁷⁸ Když byl nucen pohany obětovat před sochou Marta, vylezl ven drak, který svým jedovatým dechem usmrtil královského syna.⁷⁹ Ve věku 87 let byl Filip pohany zajat a rozpjat na kříži, kde zemřel mučednickou smrtí. Zobrazován je jako muž s vousy, s knihou a křížem v ruce.⁸⁰

zastaveními, které byly vyzdobeny náměty ze svatováclavské legendy a náměty zázračných mariánských poutních míst. In: HALL 2008, 319.

⁷⁴ Překlad: Apoštolové boží, modlete se za mne.

⁷⁵ Apokryfní historie a skutky apoštolů.

⁷⁶ S Judou Tadeášem zobrazen např. na vitrajích katedrály v Chartres.

⁷⁷ Zlatá legenda uvádí, že byl rozříznut pilou. In: ROYT 2002, 278.

⁷⁸ ROYT 2002, 79.

⁷⁹ HEJZLAROVÁ 2010, 27.

⁸⁰ ROYT 2002, 79.

Sv. Jiří

Postava světce je na oltáři zobrazena hned dvakrát, jednou ve scéně na koni v boji s drakem a podruhé jako vítěz stojící na již zabitém drakovi.⁸¹ Podobně jako sv. Václav je i sv. Jiří zobrazen ve zbroji. Tvář naznačuje, že sv. Jiří je mladšího věku než český patron. Rozkročený světec, s natočeným trupem a hlavou otáčející na opačnou stranu, hledí na sv. Václava. Levá paže vykukuje zpod hnědého řaseného pláště, jehož rub je červené barvy. Pravá ruka je opřena o bok, a zároveň přidržuje kopí s praporem. Kopí je opřeno o draka ležícího pod nohama světce a diagonálně směřuje do druhého rohu. I zde najdeme travnatou zem s drobnými květinami. Doplněna je menší skálou v levém dolním rohu. Pozadí je tvořeno stejným dekorem jako u desky se sv. Václavem.

Dvojí zobrazení sv. Jiří lze vysvětlit umístěním oltáře.⁸² Samotný oltář byl vytvořen pro klášter sv. Jiří na Pražském hradě. Umístěn byl v kapli Panny Marie, což poukazuje na mariánské scény při otevření oltáře.

Sv. Ondřej s donátorem

Poslední část Svatojiříského oltáře tvoří deska v pravém dolním rohu křídla. Tato deska zobrazuje výjev sv. Ondřeje s donátorem. Starý muž s plnovousem, držící kříž ve tvaru X, vyplňuje většinu prostoru desky. Loket jeho pravé ruky je opřen o kříž a dlaní si podpírá hlavu. Levou rukou pouze přidržuje kříž. Červený plášť světce je z rubové strany jasně zelený a v partii ramen je omotán okolo kříže, což opět vede k důrazu na draperii. V dolní části je opatřen nápisem. A stejně jako sv. Šimonu, i sv. Ondřeji zpod pláště vylézají bosá chodidla. Nalevo od světce klečí donátor, kanovník oblečený do bílého šatu. Ruce spjaté směrem ke světci, kam obrací i svůj pohled, přidržují nápisovou pásku. Na pásce je uvedeno SANCTE ANDREA ORA PRO ME.⁸³

Sv. Ondřej byl jedním z apoštolů a společně se svým bratrem Petrem patřil k prvním učedníkům Ježíše Krista. Působil v jižním Rusku a na Balkáně, kde byl také ukřižován.⁸⁴ Symbolem světce je kříž ve tvaru písmene X.⁸⁵ Ten představuje kříž, na kterém byl umučen.

⁸¹ HEJZLAROVÁ 2010, 21.

⁸² Ikonografie sv. Jiří viz deska se zápasem sv. Jiří.

⁸³ Překlad: Sv. Ondřeji, modli se za mne.

⁸⁴ Ondřej žil a kázal v řeckém městě Patrasu. Pohan Egeas nechal po disputaci Ondřeje zatknout, bičovat, přivázat na kříž ve tvaru X a umučit jej. In: ROYT 2002, 185.

4. Oltář velmistra Puchnera

Technické parametry⁸⁶

Autor: Mistr křížovnického oltáře⁸⁷

Technika: tempera

Podložka: lipové dřevo potažené plátnem (střed a vnitřní strany křídel)⁸⁸

Datace: 1482⁸⁹

Původní provenience: Praha (Pochází z hlavního oltáře klášterního kostela Křížovníků s červenou hvězdou v Praze. Při barokizaci kostela oltář odstraněn a rozebrán. V roce 1873 věnoval velmistr řádu Jan Jestržabek pevná křídla Obrazárně Spolku vlasteneckých přátel umění v Praze. V roce 1941 je získala Národní galerie.)

Inventární čísla:⁹⁰ O 1247⁹¹, O 1248⁹², O 7105⁹³, O 7106⁹⁴

Rozměry: pevné desky: 164 x 44,5 cm⁹⁵, 175 x 44,5 cm⁹⁶, pohyblivá křídla: 124 x 96 cm⁹⁷, Assumpta: v. 174 cm

Obecně

Původně pětidílný oltář, se dvěma oboustranně malovanými pohyblivými křídly, byl objednan velmistrem řádu křížovníků s červenou hvězdou Mikulášem Puchnerem⁹⁸ pro původně gotický kostel sv. Františka v Praze na Starém Městě. Dnes dochovaný oltář [8] je tvořen Assumptou⁹⁹ s dítětem ve střední části a zbylými pohyblivými i

⁸⁵ Tzv. Ondřejský kříž.

⁸⁶ Technické parametry jsou převzaty z PEŠINA 1950, 107 a CHLUMSKÁ 2006, 147.

⁸⁷ Mistr křížovnického oltáře byl činný v osmdesátých letech 15. století.

⁸⁸ HEJZLAROVÁ 2010, 17.

⁸⁹ Datováno dedikačním nápisem na desce se sv. Kateřinou.

⁹⁰ Čísla označují pouze díla uložená v Národní galerii v Praze.

⁹¹ Deska se sv. Barborou.

⁹² Deska se sv. Kateřinou.

⁹³ Deska se smrtí Panny Marie a Stigmatizací sv. Františka.

⁹⁴ Deska se sv. Hedvikou ošetřující nemocného a světicemi Ludmilou a Voršilou.

⁹⁵ Rozměr desky se sv. Barborou.

⁹⁶ Rozměr desky se sv. Kateřinou.

⁹⁷ Rozměry všech čtyř desek pohyblivých křídel v rozměrech mírně kolísají (+- 1 cm).

⁹⁸ Mikuláš Puchner byl velmistrem řádu v letech 1460-1490.

⁹⁹ Assumta je typ zobrazení Panny Marie. Výraz Assumpta pochází z latinského „assumere“, což znamená brát. Naznačuje tak, že byla do nebe vzata anděly. Zobrazení tedy představuje Pannu Marii nanebevzatou

nepohyblivými smrkovými deskami. Assumpta je po obou stranách lemována podlouhlými deskovými obrazy, tvořící pevná křídla oltáře.¹⁰⁰ Po pravici Assumpty je umístěna deska se sv. Barborou a donátorem, po levici deska se sv. Kateřinou Alexandrijskou. Oboustranně malovaná pohyblivá křídla tvoří poslední část oltáře. K desce se sv. Barborou je připevněno pohyblivé křídlo, v horní části s malbou předání modelu kostela, ve spodní části se Smrtí Panny Marie. K desce se sv. Kateřinou je připevněno druhé pohyblivé křídlo, v horní části se scénou Sv. Hedviky ošetřující nemocného, v dolní části pak Ukřižování. Uzavřený oltář zobrazuje čtyři desky [15], v horní části vlevo je umístěna značně poškozená deska se dvěma postavami světců, v horní části vpravo najdeme sv. Ludmilu se sv. Voršilou. Spodní část uzavřeného oltáře je vlevo tvořen deskou se Stigmatizací sv. Františka, vpravo scénou Sv. Augustina vyučujícího křížovníky. Výše popsaná skladba tvoří dodnes dochované dílo, které je umístěno v pražské Národní galerii, v depozitáři křížovnického kláštera v Praze a v kostele sv. Františka.¹⁰¹ U příležitosti výstavy Svatá Anežka Česká - princezna a řeholnice byla provedena rekonstrukce oltáře. Byl vybudován korpus, na který byly desky upevněny. Návštěvníci si tak mohli prohlédnout oltář se všemi jeho deskami.¹⁰² Původní popis oltáře vyhotovil Vojtěch Sádlo¹⁰³ dle dochované barokní zprávy¹⁰⁴ vzniklé z popisu původního zařízení gotického kostela sv. Františka. S ohledem na původní popis oltáře není v současnosti zcela jasné, zda nebyl oltář ještě doplněn další sochařskou výzdobou.

Dochovaný oltář lze samozřejmě interpretovat po malířské stránce, ale i po stránce ikonografické. Z hlediska ikonografie obsahu má oltář velmistra Puchnera několik významů, které sebou navzájem prostupují a tvoří jeden celek. Ikonografie oltáře se tak váže na dějiny a poslání řádu křížovníků, na tradici patronů českých zemí, na

a korunovanou. Apokalyptická žena oděná sluncem, s měsícem pod nohama a korunou dvanácti hvězd kolem hlavy bývá velmi často zobrazována ve středověku. Tento námět byl oblíbený zejména v karlovských Čechách. Např. nástěnná malba v kapli Panny Marie na Karlštejně, nástěnné malby v Emauzském klášteře Na Slovanech v Praze). In: ROYT 2002, 190.

¹⁰⁰ Desky s obrazy svatých panen sv. Barbory a sv. Kateřiny byly dříve považovány za pevná křídla archy. Nově bylo poukázáno, že mohly být osazeny v oltářní skříni. In: CHLUMSKÁ 2006, 92.

¹⁰¹ V Národní galerii v Praze jsou dnes umístěny desky se scénou Hedviky ošetřující nemocného, sv. Ludmily a Voršily, Smrt Panny Marie, Stigmatizace sv. Františka, Sv. Barbora s donátorem a Sv. Kateřina Alexandrijská. V depozitáři křížovnického kláštera v Praze na Starém Městě jsou uloženy tři desky, fragmentální zobrazení dvou světců, Ukřižování a Sv. Augustin vyučující křížovníky. V prostorech křížovnického konventu, v Muzeu Karlova mostu je umístěna jedna deska, se scénou předání modelu kostela. V kostele sv. Františka nalezneme sochu Assumpty s dítětem.

¹⁰² Svatá Anežka Česká – princezna a řeholnice 2011, 192.

¹⁰³ SÁDLO 1931, 12-18.

¹⁰⁴ Originál zprávy o zařízení kostela je uložen v křížovnickém archivu. Zpráva je zkrácené verzi dostupná v BĚLOHLÁVEK 1930, 214-215.

náboženství, respektive příklon k mariánskému kultu a katolictví a v neposlední řadě také na preference samotného donátora. Každá deska, či část oltáře popisuje jinou scénu, dohromady ale tvoří jeden ikonograficky propojený celek.

Vysoká úroveň oltáře vymykající se ostatní pražské tvorbě nabízí zamyšlení, odkud autor oltáře čerpal své náměty a čím byl ovlivněn. „Je zvažováno, že socha Assumpty mohla být dodána z Norimberka, pro deskové malby však přesvědčivé paralely v Norimberku nenalzáme.“¹⁰⁵ Styl malby poukazuje na seznámení se a vyškolení se nizozemským realismem poeyckovské generace.¹⁰⁶ Velký význam mělo pro středoevropské umělce oblast Porýní,¹⁰⁷ která zprostředkovávala originální práce nizozemských mistrů a také práce dílen porýnských, které na nizozemské umění navazovaly. Hlavními postavami třetí čtvrtiny 15. století v Porýní byl anonymní mistr, pomocně označovaný jako Mistr Mariina života¹⁰⁸ a Mistr Lyvesbergových pašijí. Právě práce této dílny jsou pokládány za hlavní inspiraci Mistru křížovnického oltáře díky podání lidských figur, díky detailům obličejů postav a celkové skladbě obrazu. Využití volné krajiny, použití vrženého stínu a chladná barevnost také přisuzuje toto dílo směrem k Nizozemí. V českém prostředí tak zůstává tento oltář jako dílo vysokého stylu osamoceno.

Assumpta

Středem celého oltáře je socha patronky [12], Panny Marie s dítětem jako korunované královny nebes, přičemž v současnosti koruna na Mariině hlavě chybí. Zasvěcení oltáře Panně Marii má své důvody. Jedním jsou určitě preference samotného velmistra Puchnera jako podporovatele mariánského kultu. Mezi další důvody můžeme zařadit také to, že Panna Marie byla jakýmsi symbolem reprezentujícím katolickou stranu.

¹⁰⁵ CHLUMSKÁ 2006, 93.

¹⁰⁶ Tento styl ve třetí čtvrtině 15. století významně ovlivňoval středoevropská umělecká centra, zejména Vídeň a Norimberk. In: CHLUMSKÁ 2006, 93.

¹⁰⁷ Zejména město Kolín nad Rýnem.

¹⁰⁸ Projev Mistra Mariina života ovlivnila inspirace dílem DircaBoutse.

Sv. Barbora

K nejlépe dochovaným částem oltáře patří deska se Sv. Barborou a donátorem [11].¹⁰⁹ Ve spodní části obrazu nalezneme latinský nápis HOC OPUS FECIT FIERI VENERABILIS PATER ET DOMINUS NICOLAUS PUCHNER SUPREMUS ET GENERALIS MAGISTER EUISDEM.¹¹⁰ Tento nápis, pokračující na desce se sv. Kateřinou Alexandrijskou, určuje postavu donátora oltáře velmistra řádu křížovníků s červenou hvězdou Mikuláše Puchnera. Díky šachovnicové podlaze scénu zasadíme do interiéru. Zlacené zátiší s bohatým květinovým dekorem však neurčuje konkrétní interiér.

Sv. Barbora stojící za klečícím donátorem a držící v levé ruce věž s kalichem a hostií umístěnou v její bráně. Pravou rukou se dotýká hlavy donátora. Světiče se zlatou korunou, aureolou a zlatavými jemně vlnitými vlasy je oděna do tmavě modrého roucha splývajícího k zemi. Roucho překrývá bílý plášť opticky zužující její ramena. Sv. Barbora si plášť pravou rukou tiskne k pasu a zdůrazňuje tak draperii tkaniny. Jemná narůžovělá tvář oválného obličej je zdůrazňuje špičatou bradu, mohutnější nos a drobné rty. Klečící donátor se sepjatýma rukama je oděný do jasně červeného roucha splývajícího až na zem, kde se rozprostírá. Obličej muže svými detaily, výraznou bradou a nosem, poukazuje na stáří. Na krku je donátor ozdoben šperkem, který tvoří šesticípá hvězda s křížkem, řádový znak křížovníků.

Po ikonografické stránce deska zobrazuje postavu panny a mučednice Sv. Barbory¹¹¹ s jejími tradičními atributy, s kalichem s hostií¹¹² a věží (obvykle s třemi okny), či její miniaturoou. Sv. Barbora prý žila v Malé Asii, ve 3. stol. Její příběh, bez historického podkladu, je převyprávěn ve Zlaté legendě.¹¹³ Otec Barbory, Dioskuros, dal postavit věž se dvěma okny, aby zde Barboru zavřel a ochránil ji tak před nápadníky. Ta pak v nepřítomnosti svého otce přemluvila dělníky, aby ve věži přidělali okno třetí. V přestrojení za doktora se do její věže dostal také kněz, který Barboru pokřtil. Poté Barbora otci vysvětlila, že tři okna symbolizují Otce, Syna a Ducha svatého, kteří osvětlují její duši. Otec se rozzlobil, dceru pronásledoval, a nakonec, po vytažení

¹⁰⁹ Národní galerie, Praha

¹¹⁰ Překlad: Toto dílo nechal zhotovit ctihodný otec a pán Mikuláš Puchner, nejvyšší a generální představený téhož řádu pro Čechy, Moravu, Polsko a Slezsko.

¹¹¹ Svatá Barbora je jednou ze čtrnácti svatých pomocníků, vzývaných zvláště v těžkých chvílích, v minulosti např. při morových epidemiích.

¹¹² Kalich s hostií symbolizuje svátost oltářní, kterou ji anděl donesl před očekávanou smrtí.

¹¹³ HALL 2008, 70.

Barbory z úkrytu, ji ztloukl. Dále byla Barbora vydána na mučení, protože se nechtěla zříct své víry. V momentu, kdy ji otec sťal mečem, byl zabit bleskem. Zajímavé je i spojení Sv. Barbory a velmistra, který je na desce zachycen již v pokročilém věku. Tuto situaci si tak lze převést ve smyslu řádovému poslání péče o nemocné a umírající, což je provázáno i deskou Sv. Hedviky jako opatrovnice.

Sv. Kateřina

Po pravé straně Assumpty je umístěna deska se sv. Kateřinou Alexandrijskou [11], v jejíž spodní části pokračuje nápis z předchozí desky ORDINIS PER BOHEMIAM, MORAVIAM, POLONIAM, SLESIAM ETC. AUTORITATE APPOSTOLICA CONFIRMATUS SUB ANNORUM MCCCCXXXII ANNO REGIMINIS SUI.¹¹⁴ Nápis na desce dokládá dataci oltáře, rok 1482. Deska je té předchozí velmi podobná díky rozložení pozadí, respektive šachovnicové podlaze a zlatému, bohatě květinově dekorovanému pozadí.¹¹⁵

I na této desce najdeme dvě osoby, sv. Kateřinu a velmi malou postavu císaře,¹¹⁶ ležícího na podlaze u jejích nohou. Na podlaze najdeme také ležící rozlomené kolo, které odkazuje na ikonografii sv. Kateřiny jako na symbol jejího umučení a následné smrti. Postava Kateřiny je oblečena do jakýchsi tmavě modrých šatů prosvítajících na několika místech pod karmínovým pláštěm, který jakoby ohraničoval celou postavu. Plášť stejně jako u sv. Barbory zdůrazňuje draperii, je jemně přehozen přes šat, volněji ovinut kolem pravé ruky a přidržován rukou levou. V porovnání s pláštěm sv. Barbory je draperie látky více splývavá, v místech pasu a pravé ruky tvoří navinutím tvar kalichu. V dolní části, těsně přiléhající k podlaze, látka pláště kopíruje podlahu, jak jsme si již všimli v případě donátorova pláště a jeho draperie. Pravá ruka světice naznačuje gesto s vytyčeným ukazovákem, levá ruka přidržuje dlouhý meč, další symbol sv. Kateřiny. Hlava i tvář ženy má opět podobu s předchozí deskou, a to v případě nasazené koruny, glorioly a jemně vlnitých dlouhých vlasů, které díky své jemnosti splývají na plášti. Podobá se i modelací obličeje. Opět je zde patrný mohutnější nos a našpulené malé rty.

¹¹⁴ Překlad: Apoštolskou autoritou potvrzený léta 1482 pro roky svého vedení.

¹¹⁵ Dekor desky se sv. Barborou a sv. Kateřinou není stejný, odlišuje se v použitých tvarech dekorů.

¹¹⁶ Zobrazeným císařem je pravděpodobně císař Maxentius, který nechal stít Kateřině hlavu na poč. 4. století.

Kateřina Alexandrijská byla uctívána jako křesťanská světice, panna, mučednice a patronka vzdělání.¹¹⁷ Informace o jejím životě najdeme ve Zlaté legendě. Ta prezentuje Kateřinu jako velmi sečtělou. Poté co se stala královnou, obrátila se na křesťanskou víru. Pokřtěna byla poustevníkem a ve svém vidění se zasnoubila s Kristem. V Alexandrii žijící císař Maxentius po Kateřině zatoužil a pomocí argumentů se jí pokoušel vyvrátit její víru. Když se to nedařilo, vyslal za sebe padesát filozofů, aby se o to také pokusili. To však také skončilo neúspěchem, neboť filozofové byli také obráćeni na křesťanskou víru. Maxentius je nechal upálit a pro Kateřinu vymyslel mučidla, čtyři kola s železnými hřeby. K těm byla Kateřina přivázána. Úder blesku je zničil ještě před tím, než ji ublížily. Poté byla Kateřina s'ata, a její tělo bylo anděly přeneseno na horu Sinaj. Ikonografický význam scény vystihuje rozlomené kolo jako symbol Kateřinina mučení a meče jako její nástroj smrti. Význam v umístění světice Kateřiny na oltář je díky velké úctě již od dob Karla IV.¹¹⁸

Předání modelu kostela

Deska s motivem předávání modelu kostela [9] je umístěna v horní části levého pohyblivého křídla.¹¹⁹ Výjev je zasazen na jakési nádvoří, či dlážděný prostor s výklenkem naznačujícím vstupní místo do zahradní části. Patrná je i zídka ukončující vydlážděný prostor, která dělí nádvoří a krajinu za zídkou. Prostor za zdí je tvořen nejen rostlinami, ale i budovami. Na tomto výjevu nalezneme dvě osoby, stojící sv. Anežku předávající model kostela skoro až klečícímu velmistru Puchnerovi a anděla snášejícího se z nebe. Ten drží šestícípou hvězdu s křížem, která, jak jsem již výše uvedla, je znakem křížovníků.

Sv. Anežka, stojící v kontrapostu,¹²⁰ stejně jako sv. Kateřina na předchozí desce, je oblečena do brokátového roucha překrývající zelený plášť. Svým ovinutím kolem levé ruky, přidržováním rukou pravou a skladbou draperie ohraničující tělo nápadně připomíná světici Kateřinu z jiné desky. Také podoba koruny, aureoly, vlasů a obličejů sv. Anežky je velmi blízká předchozím světícím. Jako by zde šlo o prototyp ženského

¹¹⁷HALL 2008, 213.

¹¹⁸V Čechách byl propagátorem a podporovatelem kultu svatě Kateřiny Karel IV., který v den jejího svátku 25. listopadu 1332, zvítězil v bitvě u hradu San Felice v severní Itálii. Karlova soukromá svatyně v malé věži Karlštejna se později (nikoli za Karlova života) začala nazývat Kaplí svatě Kateřiny (která je vyobrazena na boční straně oltářní mensy). Kaple se stěnami vykládanými drahými kameny byla osobním místem slavného císaře, kde před důležitými státnickými kroky dlouho rozjímal.

¹¹⁹Muzeum Karlova mostu, Praha.

¹²⁰Kontrapost je postoj, při němž váha těla spočívá na jedné noze.

jemně modelovaného obličej s výraznějšímnosem, bradou a našpulenými rty. Velmistr Puchner je oděn do jasně červeného roucha, které je také překryto pláštěm tmavé barvy, se znakem šesticípé hvězdy s křížem v horní části pokrývky. Spodní karmínové roucho působí velice těžce, což můžeme pozorovat v detailu draperie rukávu. Spodní část velmistra pláště leží stejně jako v předchozích případech na zemi, kde se nápadně krabatí. Obličej muže jakoby byl kopií obličej postavy donátora z desky se sv. Barborou. Anděl, který je umístěn v pravém horním rohu má na sobě bílé, v pase přepásané roucho. Velmi bohatě řasená draperie zdůrazňuje objemnost a délku tohoto pláště.

Jak uvádí Fiřt,¹²¹ stav dochování obrazu je o poznání horší než u předchozích dvou desek. Po téměř celé obrazové ploše je patrné setření svrchních barevných vrstev. V některých detailech (např. obličej světice, velmistruv rukáv ad.) toto setření svrchní barevné vrstvy skýtá pohled na černou obrysovou i vnitřní podkresbu. Zejména v obličej sv. Anežky je patrné, že se finální malba lehce odchyluje od původní podkresby.¹²²

Anežka Česká žijící v letech 1211 až 1282 je významnou českou světící.¹²³ Dcera českého krále Přemysla Otakara I. Roku 1231 založila klášter a špitál, který spravovalo špitální bratrstvo sv. Františka. Z tohoto bratrstva se později vyvinul jediný český řád, řád křížovníků s červenou hvězdou.¹²⁴ V roce 1231 také vstoupila do kláštera klarisek, který sama založila. Klášter klarisek (původně damianitek) byl vystavěn na Starém Městě, nedaleko Vltavy. Sama Anežka si dopisovala s Klárou z Assisi, zakladatelkou ženské větve tohoto řádu.¹²⁵ Anežka je velmi často zobrazována při předání modelu kostela, což je i případ desky na oltáři velmistra Puchnera, nebo jako opatrovnice nemocných. Výjev předání modelu kostela ikonograficky souvisí s dějinami řádu a tematicky vychází z miniatury iluminace stejné scény, která je umístěna v křížovníckém žaltáři velmistra Lva z roku 1356.¹²⁶ Anežka Česká je tak spjata s křížovníky. Ti ji uctívali jako světící a podporovali snahy o její svatořečení.

¹²¹FIŘT 2008, 61.

¹²²FIŘT 2008, 61.

¹²³ Anežka Česká byla svatořečena v listopadu 1989.

¹²⁴HALL 2008, 49.

¹²⁵HALL 2008, 49.

¹²⁶PEŠINA 1950, 28.

Fragment postav dvou světců

Zadní stranu zmiňované desky s předáním modelu kostela tvoří fragment se dvěma postavami světců.¹²⁷ Díky prasknutí desky je velmi obtížná identifikace. Ze zbytku malby lze usoudit, že postava napravo měla na hlavě nasazenou knížecí čapku.¹²⁸ Pravděpodobně zde malíř použil dlážděnou, či šachovnicovou podlahu, podobně jako v případech ostatních desek.

Smrt Panny Marie

V dolním levém rohu, při otevření oltáře, najdeme desku s motivem Smrti Panny Marie [10].¹²⁹ Tato deska je kompozičně velmi propracovaná a představuje postavy všech dvanácti apoštolů a Pannu Marii opět v prostředí s šachovnicovou podlahou a velmi zdobeném pozadí, které je typické pro většinu desek oltáře velmistra Puchnera. Přední linii obrazu vytváří umírající Panna Marie, podpírána dvěma apoštolů a sv. Jan s modlitební knihou nesoucí v rukou. V zadní linii jsou zastoupeni další apoštolové, jejichž hlavy s aureolami různě se naklánějící do stran oživují tak celé téma, a proto deska nepůsobí na diváka strnule. Jednotlivé obličejové apoštolů jsou zde rozlišeny podle jejich věku, od mladíků až po starce. Podobnost nacházíme i ve tváři samotné Panny Marie, která se podobá obličejí Sv. Hedviky na desce opatrovnice. Podobu k ostatním deskám nacházíme i na draperii různobarevných a zároveň pestrých rouch apoštolů, která splývají k zemi a vytváří mnoho záhybů ať už na rukávech, kapucích či spodních částech rouch.

Scéna se smrtí Panny Marie ikonograficky představuje typ poslední modlitby Panny Marie,¹³⁰ pro středověkého člověka symbolizuje takzvanou dobrou smrt. Panna Marie je většinou znázorněna v blízkosti svého smrtelného lože, s apoštolů, kteří jsou jí nablízku. Opět je zde vidět spojení s programem řádu, péčí o nemocné a umírající.

¹²⁷ Klášter křížovníků s červenou hvězdou, Praha.

¹²⁸ FIRT 2008, 62.

¹²⁹ Národní galerie, Praha.

¹³⁰ Ikonografická interpretace tématu Smrti Panny Marie je uvedena u popisu střední desky Svatojiřského oltáře.

Stigmatizace sv. Františka

Na zadní straně desky je umístěna scéna Stigmatizace¹³¹ sv. Františka [16].¹³² Tento výjev přináší nejobsáhlejší zobrazení krajiny v rámci všech desek oltáře. V přední části desky se nachází trávník s různou, do detailů vykreslenou květenou, odloženou nalistovanou knihou a diagonálně umístěnou pěšinou. Tuto část, připomínající zahradu, jakoby zakončovaly skalní útvary. Druhou část přírodní scény tvoří pohled na soudobé město s nesourodými domky, cestičkami, skupinami stromů a obyvateli. Celé město je ohraničené hradbami a při pohledu na celou desku nijak zvlášť nesouvisí s přední částí.

Postavy scény nacházíme v přední linii. Jsou jimi klečící sv. František, umístěný uprostřed obrazu, spící františkán s knihou opírající se o skálu a Kristus v levém horním rohu. Sv. František má na hrudi roztrhlý šat s viditelnou ranou, která znázorňuje stigma. Jeho gesta rukou a výraz obličeje naznačují poděkování a pokoru směrem k Ježíši. Jak sv. František, tak i spící františkán, jsou oděni do řeholního roucha hnědé barvy opášeného cingulem bílé barvy a na nohou mají pantoflíky. Draperie rouch je zde velmi výrazná, tvoří mnoho záhybů, které dávají vyniknout anatomii nohou obou postav. Pro oltář typické obličeje oválných tvarů s mohutnými nosy a vystouplými bradami jsou malířem použity i na této desce.

František z Assisi, zobrazený na desce, byl zakladatel řádu františkánů.¹³³ Žil v letech 1182 až 1226.¹³⁴ Byl často uctíván již krátce po své smrti. Podobně jako Mojžíš vyvedl vodu ze skály a stejně jako Eliáš se ukázal v ohnivém voze. Světec je oblečen do hnědého roucha s provazem se třemi uzly, uvázaným kolem pasu. Jednotlivé uzly symbolizují řádové sliby poslušnosti, čistoty a chudoby. Františka lze velmi snadno poznat podle stigmat na těle. Ikonografie desky také poukazuje na samotný řád křížovníků s červenou hvězdou.

¹³¹ Stigmatizace znamená objevování se stigmat. Stigmata jsou znamení připomínající rány Kristovy, jež se někde objevují na těle výjimečně zbožných osob jako důsledek účasti na posvátném dění.

¹³² Národní galerie, Praha.

¹³³ Nebo také řád menších bratří.

¹³⁴ HALL 2008, 141.

Sv. Hedvika ošetřující nemocného

V pravém horním rohu oltáře je umístěna deska se sv. Hedvikou [13], opatrovnici nemocného.¹³⁵ Velmi podivně řešená je scéna zobrazující interiér pokoje nemocného. I zde nacházíme typickou šachovnicovou podlahu, která je podivně zakončena výřezem v přední části a zvláště působí i průzory připomínající okna. Zadní stěna pokoje disponuje schůdkem naznačující vstup do zahrady či krajiny. Na zídce u vstupu do krajinného prostoru je položena konvice a cínová mísa s ovocem ve velmi realistickém vykreslení detailů. Tyto detaily postihují i věci umístěné bezprostředně u postele, nočník s vrženým stínem a obuv při okraji lůžka. Pozadí je opět v provedení dekorovaného zlaceného brokátu. Velkou část desky zaujímá postel s nemocným, která díky sešikmení nesedí do perspektivy prostoru.

Značně pobledlý, ve tváři i na těle pohublý nemocný je zachycen v polosedě se dvěma mohutnými polštáři za zády pod a s příkrývkou jasně zelené barvy s výraznými záhyby draperie látky. Sklánějící se světice s jemně vykresleným narůžovělým obličejem, přinášející chléb pacientovi, je oblečena do tmavě modrého roucha překrytého karmínovým pláštěm. Na hlavě má knížecí čapku na hlavě a pod ní umístěnou bílou roušku. Plášť s mnoha záhyby je přidržován levou rukou světice.

Starší literatura¹³⁶ identifikuje světici jako sv. Anežku. V současnosti je velmi sporné označit ženu jako sv. Anežku, jak uvádí Fířt.¹³⁷ „Až Jan Royt upozorňuje na podstatnou nesrovnalost, negující toto ztotožnění, a sice poukazuje na fakt, že světice zde místo královské koruny, má čapku pouze knížecí a tudíž je nemožné, aby se jednalo o královskou dceru Anežku.“¹³⁸ To umocňuje obecně dané pravidlo zobrazovat daného světce na oltáři pouze jednou (na deskách otevřeného či zavřeného oltáře).¹³⁹ Odlíšnou interpretaci prezentuje Jitka Vlčková. Zastává názor častého zobrazení dalších českých patronů sv. Václava a sv. Ludmily s knížecími čapkami. A tak sv. Anežku řadí do stejné kategorie českých zemských patronů.¹⁴⁰ Stejně jako Fířt¹⁴¹ se ztotožňují s názorem Jana

¹³⁵ Národní galerie, Praha.

¹³⁶ Např. PEŠINA 1950, 107.

¹³⁷ FÍŘT, 2008, 70.

¹³⁸ FÍŘT, 2008, 70.

¹³⁹ Ve většině případů se dodržuje obecně dané pravidlo zobrazení světce na jedné straně, tj. při otevření nebo při uzavření křídel oltář pouze jednou.

¹⁴⁰ VLČKOVÁ 2005, 317.

¹⁴¹ FÍŘT 2008, 71.

Royta, že s velkou pravděpodobností můžeme ženu na desce s ošetřováním nemocného označit za sv. Hedviku.

Sv. Ludmila a sv. Voršila

Rub je tvořen deskou s námětem dvou postav, sv. Ludmily a sv. Voršily [17].¹⁴² Jako u všech scén na deskách oltáře, které se odehrávají v interiéru, je i zde dlážděná podlaha. V tomto případě je ozvláštněna hořící svící, vrhající stín na podlahu, umístěnou vedle sv. Ludmily. Stříbrná tapeta se čtvercovými vzory dotváří pozadí obrazu. Obě dvě ženské postavy jsou oděny do mohutně vypadajících šatů a lze je připodobnit, jak stylizací, tak ztvárněním rysů obličeje, ke dvěma dalším sveticím na oltáři. Sv. Ludmila tak připomíná postavu sv. Hedviky, a sv. Voršila je podobná sv. Kateřině.

První česká světice a mučednice Ludmila, nebo také Lidmila, žila mezi léty 860 až 921.¹⁴³ Byla vychovatelkou sv. Václava a manželkou knížete Bořivoje. Na Tetín se odebrala po konfliktu Václavovou matkou Drahomírou. Ta si najala dva muže, Tumana a Kovana, a nechala ji uškrtit Ludmiliným závojem. Ludmila byla nejdříve pohřbena v místě jejího umučení, na Tetíně. Později však byly její ostatky převezeny do zvláštní kaple baziliky sv. Jiří na Pražském hradě. Na této desce je Ludmila zobrazena s pro ni typickým závojem. Světice Voršila byla podle legendy, někdy na počátku našeho letopočtu, jednou z dvanácti dívek vracejících se z pouti z Říma.¹⁴⁴ Zemřela jako mučednice. Šíp, se kterým je vyobrazena na desce symbolizuje předmět jejího usmrcení.

Ukřižování

V dolní části levého pohyblivého křídla je umístěna deska s námětem Ukřižování [14].¹⁴⁵ Typická scéna s Kristem na kříži, umístěném ve středu desky, je situována do krajiny se skalami a pozadím tvořeným zlatým dekorovaným brokátem. Nalevo i napravo od kříže jsou tři postavy vzhlížející ke Kristovu realisticky zobrazenému tělu.

Význam ukřižování je symbolem události v dějinách spásy. V souladu se zobrazením sv. Barbory, sv. Kateřiny a smrti Kristovy představuje oltářní typ mučednické smrti.

¹⁴² Národní galerie, Praha.

¹⁴³ HALL 2008, 254.

¹⁴⁴ HALL 2008, 488.

¹⁴⁵ Klášter křížovníků s červenou hvězdou, Praha.

Ukřižování interpretuje smrt Ježíše Krista, jehož tělo je v místech zápěstí přibito hřeby na břevno, a později je vytaženo až na vrchol sloupu. Vzniká tak tzv. „T“,¹⁴⁶ forma kříže.¹⁴⁷

Po ikonografické stránce je Kristovo Ukřižování ústředním námětem křesťanského umění. Způsob zobrazení scény, množství postav a stylizace Krista procházel v průběhu historie různými proměnami v závislosti na době a na prostředí.¹⁴⁸ Ukřižování se inspirovalo, kromě kanonických evangelií, i jinými prameny.¹⁴⁹ Zmiňovaná evangelia sdělují, že Kristus nesl svůj kříž na horu Golgotu,¹⁵⁰ kde byl ukřižován. V Nikodémově protoevangelium je popisován příchod Krista na Golgotu, kde byl vyslečen ze šatů. Byla mu nasazena trnová koruna připevněna bederní rouška.¹⁵¹ Kristus pak stoupal po žebříku nahoru, kde mu byla přibita nejprve pravá ruka, následovala levá ruka a nakonec nohy.¹⁵² Některé prameny¹⁵³ nevyklučují, že byl Kristus přibit na zemi, a pak i s křížem vyzvednut. Podle Janova evangelia dal Pilát na kříž připevnit tabulku s popisem Ježíš Nazaretský, král židovský. Popis byl zhotoven ve třech jazycích. V hebrejštině, latině a řečtině.¹⁵⁴

Sv. Augustin vyučující křížovníky

Poslední rubovou scénu oltáře dotváří deska se sv. Augustinem vyučujícím křížovníky [18].¹⁵⁵ Scéna s mnoha postavami je zasazena do interiéru, který tvoří zkosená vydlážděná podlaha a kosočtverečná tapeta stříbrné barvy.¹⁵⁶ Levá část obrazu je tvořena pultem, za nímž sedí sv. Augustin. V pravé části jsou umístěni jeho žáci,

¹⁴⁶ Tau, cruxcommissa. In: ROYT 2002, 296.

¹⁴⁷ ROYT 2002, 296.

¹⁴⁸ HALL 2008, 456.

¹⁴⁹ Mezi další prameny patří: Nikodémovo protoevangelium, Meditationes vitae Christi, Relationes de vita et passione Jesu Christi et gloriosa virginis Mariae matris eius, Zjevení sv. Brigity Švédské. Potom také mystická literatura drstícky popisující Kristovo lidské utrpení: Dialog Anselma s Pannou Marií, mariánské či magdalénské plankty a jiné. In: ROYT 2007, 296.

¹⁵⁰ Někdy nazývána také Kalvárie.

¹⁵¹ ROYT 2007, 297.

¹⁵² Do 13. století jsou ve výtvarném umění zobrazovány čtyři hřeby v rukách a nohách Krista. Později, ve vrcholném a pozdním středověku, ale i v novověku jsou zobrazovány hřeby tři. V Korunovačnickém kříži království českého, který je součástí Svatovítského pokladu, je uložen jeden z údajných pravých hřebů Krista. In: ROYT 2007, 297.

¹⁵³ Dialog Anselma s Pannou Marií.

¹⁵⁴ Celé znění textu ve třech jazycích se objevuje na námětech až v renesanci či baroku. Během středověku se používaly většinou iniciály slov (INRI) latinského nápisu Iesus Nazarenus Rex Iudaeorum.

¹⁵⁵ Klášter křížovníků s červenou hvězdou, Praha.

¹⁵⁶ Stříbrné pozadí tak poukazuje na fakt rozdělení barevnosti pozadí desek celého oltáře. Pozadí desek umístěných ve vnitřní části je tvořeno zlatým brokátem. Zatímco pozadí desek při uzavření oltáře je stříbrné. Zhotovitel tak důkladně rozmyslel fungování oltáře. Zdůraznil tak vznešenost chvíle, při jeho otevření, a to zejména během svátků a slavnostních chvílí.

z nichž pět naslouchá světci a dva spolu diskutují. V rouchu žluté barvy, které překrývá na prsou sepnutý brokátový pluvíál, v biskupské mitře posazené na hlavě, gestikuluje sv. Augustin směrem k jeho žákům. Na pultu, po jeho levici najdeme spoustu předmětů. U žáků se objevuje bohatě řasená draperie řeholních rouch, na rozdíl od Augustinova pluvíálu, který má spíše méně záhybů. Obličej hlavy pěti žáků jakoby byly vytvořeny podle stejného modelu, podle stejného vzhledu jako obličej velmistra Puchnera.

Vlivný církevní teolog, světec, biskup v Hippo v severní Africe a jeden za čtyř nejvýznamnějších západních církevních Otců byl Augustin z Hippo. Žil v letech 354 až 430. Často zobrazován se šípy pronikajícími jeho hrud', s dítětem v kolébce, nebo ve společnosti zbylých církevních Otců. Na této scéně je vyobrazen méně typicky, vyučuje křížovníky. Tato scéna navíc ikonograficky interpretuje práci v duchovní správě, práci vědeckou, ale také pastorační činnost křížovníků během pohusitské doby.

5. Assumpta emauzská

Technické parametry¹⁵⁷

Autor: anonymní

Technika: nezjištěno

Podložka: smrkové dřevo

Datace: kolem roku 1480

Původní provenience: Praha (Pochází z Emauzského kláštera v Praze, později zapůjčena Národnímu museu v Praze. V roce 1920 byla deska zapůjčena opatstvím emauzského kláštera Obrazárně Společnosti vlasteneckých přátel umění v Praze. V roce 1937 zakoupena pro Státní sbírku starého umění v Praze. Dodnes je ve vlastnictví Národní galerie).¹⁵⁸

Inventární číslo: O 1253

Rozměry: 130 x 90 cm

Obecně

„Málokterá jiná země evropská může se honositi takovou hojností starobylých a spolu i umělecky cenných obrazů Mariánských, jako Čechy. Nejstarší a nejkrásnější z nich pocházejí z doby Otce Vlasti, Karla IV. Jsou to utěšené květy tehdejšího vroucího kultu Rodičky boží, jak se nám navzdor dobám husitským i kalvinským dochovaly, ač jsou to skrovné jen pozůstatky někdejšího skvělého bohatství uměleckého, jež úcta k Panně Marii v oné době ve vlasti byla vytvořila.“¹⁵⁹

Jedním z mariánských obrazů je deska s Assumptou stojící na půlměsíci [19].¹⁶⁰ Desku vyplňuje postava Madony stojící na zlatém měsíci, který ubývá. Pozadí Panny Marie tvoří zlatavé paprsky uspořádané do kruhovitěho tvaru. Tento tvar symbolizuje slunce. Panna Marie před sluncem předstupuje a paprsky tak vytváří dojem ozáření

¹⁵⁷ Technické parametry jsou převzaty z PEŠINA 1950, 108.

¹⁵⁸ V současné době je dílo uloženo v depozitáři Národní galerie v Praze.

¹⁵⁹ PODLAHA 1904, 3.

¹⁶⁰ Assumta emauzská je majetkem Národní galerie, a v současné době je umístěna v depozitáři Národní galerie v Praze.

postavy. Za sluncem vyčnívá rozvinutý koberec karmínové barvy, s bohatým zlatým vzorem, nesený dvěma anděly. Andělé jsou oblečeni do bílého a žlutého roucha, liší se i barvou křídel a účesy. Zbytek pozadí je tmavé se zlatými hvězdami, které symbolizují noční hvězdnou oblohu a také Pannu Marii jako nanebevzatou, jako královnu nebes.

Panna Marie drží nahého Ježíška v rukou po svém levém boku. Úchop rukou je zvláštní, její levá dlaň nekoresponduje s tím, že malé děťátko přidržuje v náručí. Pravá ruka, držící jablko, je taktéž neforemná. Oděna je do modrého šatu a červeného pláště, který je lehce navinut kolem předloktí obou rukou. Splývající látka působí těžce a směrem k podlaze vytváří neforemné ohyby. Je zvláštní, že u končetin plášť přechází do tvarů připomínajících draperii na podlaze, přičemž Marie stojí na půlměsíci. Na hlavě má nasazenou korunu, zpod které se táhnou dlouhé, téměř k pasu dosahující, vlnité vlasy. Oválná tvář Marie s plnějšími tvářemi a vysokým čelem působí mladě. Obličej s velkýma očima sledujícíma Ježíška a mohutnějším nosem doplňují drobné rty. Jak uvádí Podlaha,¹⁶¹ většina mariánských obrazů z období gotiky se vyznačuje podobnými rysy Mariina obličej. Tvář je charakteristická díky velké ploše klenutého čela a plným tvářím. Rty i jemný rovný nos jsou spíše menších rozměrů. Sklánějící se oči, někdy přivřené, prozrazují milou stydlivost výrazu. Celkově tak výraz působí líbezně a nevinně. Stejně jako Panna Marie, i Ježíšek má za hlavou aureolu. Dítě je zobrazeno v pozici s hrajícími si prstíky na rukou.

¹⁶¹PODLAHA 1904, 3.

6. Oltář křížovnického kláštera

Technické parametry¹⁶²

Autor: Mistr budňanského oltáře

Technika: nezjištěno

Podložka: lipové dřevo

Datace: po 1490

Původní provenience: Praha (Pravděpodobně určen pro původní kostel sv. Františka křížovnického kláštera v Praze. V současnosti je majetkem Národní galerie v Praze)

Inventární čísla: DO 2008-2010

Rozměry: střední deska: 114,5 x 87,5 cm, křídla: 114,5 x 43,6 cm

Obecně

Oltář křížovnického kláštera [20] se dochoval ve své původní podobě.¹⁶³ Tvoří jej střední deska s námětem Příbuzenstva Kristova a dvě pohyblivá křídla. Na vnitřní části levého křídla najdeme motiv Obětí Jáchymova a Narození Panny Marie, na vnitřní části levého křídla jsou scény Setkání u Zlaté brány a Cesta Panny Marie do chrámu. Vnější křídla pak vyobrazují dva apoštoly, sv. Petra a sv. Pavla.

Stejně jako oltář křížovnického kláštera, tak Oltář průhonický,¹⁶⁴ jsou velmi podobné Budňanskému oltáři. Autorem všech těchto zmiňovaných děl je Mistr budňanského oltáře, popřípadě pochází z jeho dílny. Na všech třech dílech je patrný stejný pracovní postup, čerpání ze stejných vzorů a použití podobných předmětů a zvyklostí. Na dvou z nich, na Křížovnickém oltáři a Oltáři průhonickém, je patrný silný norimberský vliv Wolgemutův,¹⁶⁵ zdrobnění formy, zkrácení proporcí postav, zjednodušení skladby rouch a zesílení linearismu formy.¹⁶⁶

¹⁶² Technické parametry jsou převzaty z PEŠINA 1950, 110.

¹⁶³ V současné době je Křížovnický oltář umístěn na Akademii výtvarných umění v Praze, kde je restaurován. Dostupná je tak pouze černobílá fotografie otevřeného oltáře vyobrazená v knize Jaroslava Pešiny Česká malba pozdní gotiky a renesance.

¹⁶⁴ Popis oltáře průhonického následuje v další kapitole.

¹⁶⁵ Michael Wolgemut (1434-1519), Norimberský malíř a návrhář dřevoryteckých knižních ilustrací, a byl také učitelem Albrechta Dürera. Pravděpodobně přišel do Flander roku 1450, kde ho ovlivnil zejména

Příbuzenstvo Kristovo

Rozměrná deska s námětem Příbuzenstva Ježíše Krista obsahuje mnoho postav. Deska je hrazením rozdělena opticky na dvě části. Spodní část, tvořící dvě třetiny desky, se čtyřmi ženskými postavami a sedmi dětmi. Zbývající třetina desky v horní části, za balkonem, je místem pro šest přihlízejících mužů a dva anděly.

Ve středu úhlopříček desky se nachází malý Kristus. Dítě oblečené do světlé košilky s dlouhými rukávy sedí na klíně sv. Anny. Dětská tvář, s kratšími vlasy, sleduje malého ptáčka sedícího na levé ruce. Pravou má nataženou směrem ke své matce, Panně Marii. Sv. Anna sedící uprostřed vlevo je oděna do tmavého šatu a tmavého pláště. Ten je lemovaný dvojitou linkou a sepnutý výraznou kulatou sponou. Hlavu světice pokrývá volný bílý šátek. Za hlavou je patrná aureola. Obličej s jemnými rysy se mírně naklání k pravému rameni. Sklopené oči sledují hrající si děti v popředí. Rukami přidržuje sedícího Krista.

Zbylé tři ženy sedící nedaleko sv. Anny jsou její tři dcery, které vzešly ze třech manželství. První z nich, Pannu Marii zplodila s Jáchymem. Marii Kleofášovou povila Kleofášovi. A třetí dceru Marii měla se Salomasem.¹⁶⁷ Panna Marie je stejně jako její matka oděna do tmavých šatů s dlouhými rukávy a pláště. Plášť, z rubu světlé barvy, je také sepnut výraznou sponou. U Mariiny pravé ruky se plášť obrací na rubovou stranu, a volně položen pokračuje přes její klín až levému boku. Draperie ohrnuté části pláště kopíruje Mariina kolena. Ženskou tvář s jemnými rysy a vysokým čelem doplňují vlnité vlasy splývající po plášti. Velké oči míří na sv. Annu. Za hlavou Panny Marie je také umístěna gloriola. Pravá ruka Marie je skryta v pozadí, levá ruka lehce přidržuje Krista pod ručkou. Marie sedící v levé části desky na sobě má šaty se světlým živůtkem, a tmavou sukní. Na živůtku je patrný tmavší pruh látky směřující od výstřihu do poloviny světlé části. Přes šat je také přehozen plášť s dlouhými rukávy, zpod nichž vylézají rukávy šatu. Jsou bílé s tmavým zakončením. Řasení sukně sedící Marie kopíruje pokrčené nohy. Hlavu ženy pokrývá volněji položený šátek bílé barvy, jehož cíp je omotán přes výstřih směrem k jejímu levému rameni. V části výstřihu má látka šátku

DierickBouts a Roger van der Weyden. Tato inspirace se dostala do Norimberku díky Wolgemutovi. Z jeho rukou vzešly dva oltáře. Oltář z Zwickau (1476-1479) a oltář ze Schwabach (1506-1508). Ale centrální panel (deska) triptychu z Brightonu je signovaná iniciály MW. Také navrhoval dřevoryty pro dvě nejznámější knihy z 15. Století, „Shatzbehalter“ z roku 1491 a „Schedel'sWeltchronik“. In: MURRAY 1972, s. 460.

¹⁶⁶ PEŠINA 1950, s. 36.

¹⁶⁷ Vyjma Panny Marie není jasné, která ze zbývajících dvou Marií sedí vpravo a která vlevo.

souběžné vodorovné záhyby. I obličej této ženy má velice jemné rysy. Hlava je nakloněná k pravému rameni, a stejně jako sv. Anna má i Marie přivřená víčka. Pohledem sleduje na klíně otevřenou knihu. Marie sedící v pravé části desky je zahalena do světlých šatů s dlouhými rukávy a spodnicí. V horní části těla je látka šatů výrazně nakrabacena. Sukně šatů je v přední části vytažena na klín, a dává tak nahlédnout na spodnici. Vertikální splývavé záhyby prozrazují siluetu nohou a padají volně k zemi. U levého ramena ženy splývá látka šátku podobným způsobem. Cíp šátku je stejně jako u předchozí postavy omotán kolem výstřihu až na její pravé rameno. Natočení hlavy, ale i umístění šátku nedají vyniknout jejím očím. V levé ruce drží Marie zavřenou knihu, pravou rukou si přidržuje levé předloktí. V popředí desky je vykresleno šest dětí. Čtyři z nich si hrají. Jedno z nich běží směrem k pravému spodnímu rohu. Zbylé, natahující ruku k Marii, se nachází nalevo.

Na hrazení ve střední části obrazu nasedají čtyři sloupy s ozdobnými patkami a prstenci. V části výklenku je přes hrazení přehozen bílý ubrus s dekorem po stranách. Za ním jsou umístěni dva andělé s rozměrnými křídly. Oba dva sklání hlavu a společně čtou z rozevřené knihy. Vlevo za hrazením stojí tři muži. Jsou jimi sv. Jáchym, Kleofáš a Salomas. Muž s bílým límcem, zcela vlevo, drží knihu. Jeho pohled směřuje na protější skupinu mužů. Muž uprostřed čte z knihy. Poslední z nich, muž s plnovousem a bílým turbanem na hlavě sleduje ženy ve střední části desky. Napravo za hrazením je umístěná další skupinka mužů. Muž umístěný zcela vpravo přidržuje nápisovou pásku a svým pohledem sleduje dění za hrazením. Prostřední muž čte nápisovou pásku. Poslední z nich očima sleduje předchozí dva. Celá scéna je umístěna na rozhraní interiéru a exteriéru. Ženy sedí uvnitř, muži se nachází v zahradě. Zbylou část desky dotváří hornatá krajina.

Po ikonografické stránce je tento námětem zobrazením celé Kristovy rodiny, všech jejích členů. Zobrazuje se tak až od 15. století na sever od Alp.¹⁶⁸

¹⁶⁸ROYT 2007, 251.

Oběť Jáchymova

Námět oběť Jáchymova zobrazuje pět osob v interiéru chrámu. Jáchym, postava se sepjatýma rukama při levé straně oltáře, přihlíží dějství. Na sobě má světlý šat s pláštěm. Ten je lehce přehozen přes jeho ramena. Na pravém boku plášť nedrží, ale vlaje v prostoru. Tvář Jáchyma, zobrazeného jako muže staršího věku, má mohutný nos a pootevřené rty. Obličej doplňuje plnovous a vlnité vlasy sahající po ramena. Na hlavě má špatně identifikovatelnou čapku. Osoba v čele, stojící za oltářem, je velekněz. Bílý šat je částečně skryt pod pláštěm. Tvář muže se vyznačuje také velmi výrazným nosem a ještě větším plnovousem než má Jáchym. Na hlavě velekněze je umístěna světlá čapka trojúhelného tvaru, zpod ní pokračuje bílá látka, jakýsi závoj, až na ramena. Muž svou levou rukou přidržuje na oltáři jedno mládě. Druhou ruku, pravou, má také položenou na mláděti skákajícího dolů z oltáře.¹⁶⁹ Dvě z dalších postav přihlížející této situaci si drží také mláděta. Postava nejvíce vlevo je zahalena do kapuce a celou situaci sleduje z povzdáli. Oltář je vybavený soklem ve spodní části a bílým ubrusem s pruhy a dekorem trásní při lemu. Interiér chrámu pak dotváří dvojkřídlá tabulka s nápisy a stěny s celkem pěti okny.

Ikonograficky scéna představuje obětování zvířete. Obětování se objevuje ve starověkých obřadech Blízkého východu, ale i u židů.¹⁷⁰ Mládě má symbolizovat Krista v jeho obětní roli.

Narození Panny Marie

Ve spodní části levého pohyblivého křídla se nachází deska s námětem Narození Panny Marie. Tato scéna se odehrává v interiéru a obsahuje dvě postavy a novorozence. Vekou část pokoje zaujímá postel s vyšším čelem, ve které sedí Anna držící v náručí narozenou Marii. Anna je oblečena do tmavého šatu. Viditelná je pouze část od pasu nahoru, končetiny jsou přikryty pokrývkou. Pokrývka nevytváří mnoho záhybů. Rub příkrývky je vidět v jednom z rohů postele, kde se deka krabatí. Anna má na hlavě volně položený šátek splývající směrem k ramenům. Delší cíp šátku omotává krk postavy. Annin pohled směřuje na novorozenou Marii. V náručí Anna drží novorozenou dceru Marii, zavinutou do bílé látky. Čelo postele je vyšší a je o něj opřený bílý polštář

¹⁶⁹ Mláděta na tomto výjevu jsou velmi špatně identifikovatelná. Jedná se o beránky či kozlíky, jako obětní zvířata. Osobně se přikláním spíše k zobrazení malých kozlíků.

¹⁷⁰HALL 2008, 76.

dekorovaný dvojitými čarami vytvářející síť. Při horním okraji je patrná dekorativní řezba. V levé části desky stojí porodní bába v tmavém šatu s vypasovaným živůtkem a volnějšími rukávy. Pokrývku hlavy tvoří, stejně jako u Anny, volnější šátek s jedním cípem ovinutým kolem krku. Pohled ženy směřuje také na novorozeně zabalené v šátku. Rukama žena urovnává deku. V místnosti po Mariině pravici je umístěn stolec. Na stolku leží několik předmětů. V pokoji najdeme i obraz, je na stěně za Mariinou postelí. Na stropě pokoje vidíme vymalovanou bílou holubici. Na stěně za porodní bábou najdeme okno s tmavou výplní.

V cyklu Mariina života následuje tato scéna setkání Jáchyma a Anny u Zlaté brány a předchází námětu uvedení Panny Marie do chrámu.¹⁷¹ Před 14. stoletím je tato scéna často zobrazovaná v interiéru, v ložnici. Anna leží na posteli a porodní báby jsou jí nablízku. Někdy bývá místnost hojně vyzdobena, což odkazuje na Jáchyma, bohatého muže.¹⁷² Později, od 16. století se scéna začíná umisťovat do hlavní chrámové lodi.¹⁷³

Setkání u Zlaté brány

Námět setkání u Zlaté brány nacházíme v horní části pravého pohyblivého křídla. Ne desce jsou pouze dvě postavy, sv. Anna a sv. Jáchym v objetí. Světice je oblečena do tmavého šatu se světlejším pláštěm se širokými rukávy. Jeden cíp pláště vlaje ve větru, a odhaluje tak spodní šat. Obličej i krk má Anna zahalený do bílého šátku. Tvář se vyznačuje mohutným nosem. Annin pohled směřuje na zem. Sv. Jáchym stojí ve zvláštní pozici. Hrudí se tiskne směrem k Anně, nohy jsou o několik centimetrů dále. Tělo muže má na sobě dekorovaný šat z těžšího materiálu, který nevytváří záhyby. Plášť přehozený přes šat drží jen na ramenou. Cípy tmavého pláště s bílým rubem se vznášejí v prostoru a vytvářejí draperii za zády postavy. Mužova tvář s plnovousem směřuje k jeho ženě, sv. Anně. Pohledem míří do dálky. Na hlavě má umístěnou čapku obdélníkovitého tvaru se zdviženou přední částí. Ruce obou postav, ale především ruce Jáchyma, mají velmi dlouhé a tenké prsty. Sv. Anna a sv. Jáchym stojí na travnaté ploše. V levé části desky za postavou světice je umístěna brána s dekorovanou mříží. V pozadí postav je vykreslena ustupující krajina s cestou, stromy a kopci.

¹⁷¹ Informace o námětu čerpáme ze Zlaté legendy. Ta se inspirovala z Protoevangelia, Knihy Jakubovy. Evangelijní zprávy uvádí až pozdější události života Panny Marie, např. Zvěstování. Zlatá legenda uvádí, jak Marie porodila s přítomností porodních bab. Zároveň byla velmi naplněna tím, že se jí narodilo děvče.

¹⁷² HALL 2008, 295.

¹⁷³ Narození Panny Marie v chrámové lodi má svou symboliku. Panna Marie byla jako dítě zasvěcena Bohu a vychovávána v Jeruzalémském chrámu.

Ikonografie námětu setkání u Zlaté brány nenajdeme v Evangelích, protože ty popisují život Panny Marie až po zvěstování. O setkání rodičů Panny Marie, sv. Jáchyma a sv. Anny, u Zlaté brány, se zmiňuje Zlatá legenda Jakuba de Voraigne, vycházející z Protoevangelia Jakubova.¹⁷⁴ Jáchym zámožný muž a jeho žena Anna neměli po dvaceti letech manželství žádné dítě. Když se Jáchym rozhodl přinést oběť do chrámu, byl odmítnut, protože neměl žádné děti. Smutný Jáchym se místo cesty domů vydal do pustiny. Tam se mu zjevil anděl, který mu zvěstoval, že Anna porodí dceru, která se stane matkou Ježíše.¹⁷⁵ Dostal také znamení jít ke Zlaté bráně do Jeruzaléma a setkat se tam se svou ženou. Na tom samém místě se opět zjevil anděl, který i Anně zvěstoval stejné poselství.

Cesta Panny Marie do chrámu

Druhý námět pravého pohyblivého křídla, cesta Panny Marie do chrámu, představuje čtyři dospělé postavy a dítě. Z dospělých postav, stojících v pravém rohu desky, jsou identifikovatelné pouze dvě, sv. Anna a sv. Jáchym. Sv. Anna, stojící v popředí postav, je oblečena do tmavého šatu z lehké látky splývající k zemi. Draperie šatu vytváří pravidelné vertikální záhyby od výstřihu k zemi. Plášť Anny je tmavý, jeho draperie je nečitelná. Ruce světice jsou sepjaty k modlitbě a vykukují z volných rukávů šatů. Jemná tvář Anny je omotaná bílým šátkem. Za sv. Annou postává její muž, sv. Jáchym. Z malé plochy, na které je postava vykreslena, lze rozpoznat jen to, že je Jáchym oděn do světlého hábitu, a na hlavě má stejnou čapku, jako v předchozí scéně. Tvář zdobí plnovous. Za manžely najdeme ještě náznak dalších dvou postav, které scéně přihlíží. Přibližně ve středu desky je umístěna dětská postava Panny Marie, jak stoupá do chrámu po patnácti schodech.¹⁷⁶ Stejně jako plášť Anny, i šaty Panny Marie nenaznačují draperii. Dětskou tvář Marie doplňují světlé vlnité vlasy sahající do poloviny zad. Za nimi je patrná gloriola. Ruce má Marie, stejně jako její matka, sepjaté k modlitbě. Scéna je umístěna ke vstupnímu portálu do chrámu. Schodiště, z boku s náznakem nízkých nik, je ještě umístěno vně chrámu. V pravé části desky, za čtyřmi postavami, je vidět budova či část chrámového komplexu. Levá horní část desky

¹⁷⁴ROYT 2002, 190., HALL 2008, 405.

¹⁷⁵RAVIK 2006, 62.

¹⁷⁶ Patnáct schodů v chrámu poukazuje na patnáct stupňů, patnáct žalmů (120-134), známé jako písně stupňové, nebo jako malý poutnický žaltář, a nejspíše vznikly jako samostatný celek. Byly zpívány židovskými poutníky, když putovali vzhůru do Jeruzaléma na tři výroční poutní slavnosti, nebo byly zpívány na patnácti stupních, jež podle Josepha Flavia oddělovaly nádvoří žen od nádvoří mužů. In HALL 2008, 468.

přibližuje interiér chrámu s lavicí a několika okny. Patrné je také zaklenutí prostoru křížovou klenbou.

Podle Zlaté legendy se tato scéna odehrává přibližně tři roky po tom, co se Anně dcera narodila.¹⁷⁷ Ve stáří tří let byla Marie svými rodiči uvedena do chrámu, do nějž vystoupala po patnácti schodech jako dospělá. Po skončení obětování byla Marie ponechána v chrámu s ostatními dívkami. Stala se tam služebnicí a tkala s dalšími dívkami látky na chrámovou oponu a kněžská roucha. Jak uvádí Hall,¹⁷⁸ Marie je většinou zobrazována starší, nikoli jako tříletá.

¹⁷⁷HALL 2008, 468.

¹⁷⁸HALL 2008, 468.

7. Oltář průhonický

Technické parametry¹⁷⁹

Autor: Mistr budňanského oltáře a jeho dílna

Technika: nezjištěno

Podložka: lipové dřevo

Datace: po 1490

Původní provenience: Praha (Pravděpodobně určen pro farní kostel Panny Marie v Průhonicích. V současnosti je majetkem Národní galerie v Praze)

Inventární čísla: O 1332-1335

Rozměry: křídla:¹⁸⁰ 144,5 x 46,5 cm

Obecně

Z původního oltáře se střední deskou, dvěma pevnými křídly a dvěma křídly pohyblivými, se dodnes dochovala jen ta křídla [21]. Střední deska chybí.¹⁸¹ Na pevných deskách převládají scény Panny Marie, na levém křídle nahoře je zobrazen námět Setkání u Zlaté brány, pod ním Navštívení Panny Marie, na pravém křídle v horní části námět Narození Panny Marie, ve spodní části Cesta do Mariina chrámu. Levé křídlo při otevření obsahuje v horní části scénu Zvěstování Panny Marie, ve spodní části Obětování v chrámu. Pravé křídlo při otevření oltáře obsahuje v horní části námět Narození Krista, pod ním nalezneme Klanění tří králů. V případě uzavření oltáře [22], respektive zavření pohyblivých křídel, na levém křídle najdeme scénu Ukřižování, pod ní Nesení kříže. Na pravém křídle nahoře je umístěna scéna Zmrtvýchvstání Krista a pod ní scéna Nanebevstoupení Krista. Rámy obrazů jsou barevně rozlišeny. Pevná křídla a zadní strany pohyblivých křídel mají tmavý rám s květinovým dekorem. Zkosení rámu směrem k desce je u pevných křídel zlacené, u zadních stran červené. Čelní strany pohyblivých křídel mají zlacené rámy.

¹⁷⁹ Technické parametry jsou převzaty z PEŠINA 1950, 110.

¹⁸⁰ Rozměry všech desek jsou stejné.

¹⁸¹ Oltář průhonický je v současné době umístěn v depozitáři Národní galerie.

Setkání u Zlaté brány

Na levé pevné desce nahoře je vyobrazen námět Setkání u Zlaté brány. Námět je zasazen do exteriéru kde nacházíme Zlatou bránu¹⁸² a dvě postavy, sv. Jáchyma a sv. Annu.¹⁸³ Postava postaršího vousatého muže oblečeného do tmavě zeleného šatu bez výraznější draperie je umístěna do levé části desky. Jeho plášť je lemován běžovo-zlatavou látkou s náznakem kožešiny. Kožešina je patrná i v horní části oděvu, zde připomíná límec. Stařec má na hlavě nasazenou červenou čapku se zdviženou přední částí, zpod které vykukují vlnité vlasy světle hnědé barvy. Mužova tvář s výraznými rysy, zejména nosem, vykazuje stáří. Jeho obličej pak doplňuje plnovous stejné barvy jako jeho barva vlasů. Jáchymův výraz, ale i výraz jeho ženy a jejich objetí rukou naznačují radostný pocit očekávání.

Napravo od muže stojí jeho žena Anna, oděná do modrozeleného šatu s vypasovaným živůtkem a kratšími rukávy, které ukončuje řasení. Delší bílé, velmi bohatě řasené rukávy nasedají na kratší rukávy modrozelených šatů. Pod tíhou látky lze pozorovat rýsující se Anniny ruce. Přes šat je ještě přehozen červený plášť, opět s bohatou draperií, která v místech kolen přechází v nepřirozené vlnění, jež vůbec nekopíruje postavu a tělo pod ním. Draperie pláště se ohýbá směrem na zem, kde spadá v další nepřirozené řasení. Na hlavě má světice šátek, pokrývku hlavy, jehož konec je omotán okolo brady a směřuje na zátylek. Okraj šátku na čele Anny je ukončený jakousi výšivkou či zdobením. Annin pohled, s přivřenýma očima, spočívá na jejím muži. Nos je rovný, tváře narůžovělé, malé masité rty jsou pootevřeny. Za postavou Anny, v pravé části desky je umístěna budova brány se zvednutou mříží. Na koncích mříží je patrné ostří. Celá mříž má velmi realistické zpracování detailů, což je patrné na hřebech a stínech dřeva. V levé části desky je vykreslena krajina s cestou postupující do dálky, kterou lemují kopce. Na travnatých březích rostou stromy. Na začátku pěšiny jsou parné fragmenty dvou postav.

¹⁸² Zlatou bránu dodnes najdeme Jeruzalémě.

¹⁸³ Ikonografie této scény viz setkání u Zlaté brány na desce Oltáře křížovnického.

Navštívení Panny Marie

Spodní část pevného levého křídla obsahuje další námět v exteriéru, Navštívení Panny Marie. Desku vyplňují dvě ženské postavy, Panna Marie vlevo a její sestřenice Alžběta. Panna Marie je oblečena do špatně identifikovatelného, zřejmě tmavě zeleného šatu, který je překryt karmínovým pláštěm. Draperie pláště vytváří spíše volnější záhyby padající na zem, kde se mírně vlní. Pod její pravou rukou je přidržován cíp pláště, což vytváří velký záhyb v části pod loktem. V místě Mariiny pravé končetiny je patrné výrazné stínování, jež zdůrazňuje dosedající látku na tělo a zdůrazňuje tak postavení ženy. V části pokračující zpod přidržované části se látka ohýbá a je tak patrné, že rubová strana pláště má zlatavou barvu. Mariina hlava je pokryta bílým jemně zřaseným rouchem, na krku najdeme ovázaný šátek, taktéž zřasený. Tvář Marie má jasný oranžový tón. Výraz a mírně svaštělé čelo naznačují jemný smutek. Obličej má výrazný rovný nos a malá masitá červená ústa. Mariin pohled směřuje na druhou ženu, Alžbětu, se kterou si navzájem přidržují ruce.

Červené šaty Alžběty vytváří tři sklady látky postupující směrem od výstřihu dolů, další pak na rukávech. Stejně jako Panna Marie, i tato žena si plášť přidržuje pod rukou natočenou na diváka. Zelenomodrý plášť v partii zad volně splývá k zemi, v předních partiích vytváří zvlněnou draperii. V částech stehna ženy látka stejně jako u Panny Marie dosedá přímo na tělo a je tak patrné postavení levé nohy. Alžbětina bota spolu s červeným šatem vykukuje zpod pláště. Ten je v této části ohnut tak, že pohled opět umožňuje vidět rubovou stranu Alžbětina pláště. Rubová strana je taktéž zlatavé barvy. Obličej Alžběty je v porovnání s Pannou Marií světlejší, tváře jsou vyznačeny ruměncem. Rovný nos a drobná ústa však vyjadřují daleko jemnější tvář, než je tvář Mariina. Zjemnělou tvář pak ještě doplňují světle hnědé vlasy se zlatavými odlesky, které splývají zhruba do poloviny zad ženy. Skloněná hlava a mírně přivřené oči napovídají výrazu pokory a pochopení.

Scéna Navštívení se odehrává v krajině, postavy stojí na travnaté části. Za Alžbětou je umístěn zvláštní skalní útvar s travnatým porostem na jeho vrcholu. V zadní části pak travnatá krajina přechází v krajinu se stromy. Za stromy jsou patrné tmavě hnědé budovy, zřejmě klášterní budovy, s jasně červenými střechami. Za zástavbou se v horizontu tyčí tmavý pás. Není příliš patrné, zda se jedná o hustý les či krajinu. Pozadí, respektive obloha je tvořena zlacením s patrným rytým dekorem připomínající

šachovnici.¹⁸⁴ Se stejným ikonografickým námětem se setkáváme již u předcházejícího díla, u Svatojiřského oltáře.¹⁸⁵

Narození Panny Marie

V horní části pravého pevného křídla se nachází deska s námětem Narození Panny Marie.¹⁸⁶ Tato scéna se nachází v interiéru a obsahuje dvě postavy a novorozence. Největší část desky zaujímá postel s vysokým čelem, ve které sedí Anna držící v náručí narozenou Marii. Anna je oblečena do zelené haleny, které je viditelná pouze od pasu nahoru. Končetiny jsou přikryty pokrývkou karmínové barvy s velmi bohatým řasením. Pokrývka je vystínovaná do detailu, od velmi světlé červené s náznakem běloby, po sytě červená místa, až pozvolně přechází do tmavé červené, místy až hnědé v záhybech. Anna má na hlavě volně položený šátek splývající dolů, směrem k ramenům. Delší cíp šátku v levé části omotává krk postavy. Anina tvář je bledá, bez výraznější růže na tvářích. Víčka očí jsou přivřena, její pohled směřuje na novorozeně. Rty nejsou díky poškození jasně viditelné do detailu, ale náznakem připomínají plnější rty, jako u předchozích postav. V náručí Anna drží novorozenou dceru Marii, zavinutou do bílé látky. Nad hlavou miminka je zobrazena zlatá aureola. Při pohledu na velikost Anniných rukou a velikost její hlavy, při poměření obou těchto proporcí, je zcela patrné, že velikost ženiných dlaní je vůči rozměrům hlavy předimenzovaná.

Masivní postel, na které Anna sedí, je dobře posazena do perspektivy interiéru. Čelo této postele je velmi vysoké, převyšuje dokonce výšku další ženské postavy stojící nalevo. Přes čelo je přehozen tmavý pléd, s náznakem chlupů kožešiny se špatně viditelným dekorem. Pod přikrývkou je patrná i bílá látka vykukující u okraje postele. Stejný dekor, podobný šachovnicovému dekoru se zdvojenými, či ztrojenými čarami, se objevuje i na polštáři, o který se sedící Anna opírá. U okraje postele, zpod přikrývky, vykukuje bílá látka.

Porodní bába v levé části obrazu je oděna do zelených šatů s vypasovaným živůtkem a kratšími zvonovými rukávy. Sukně šatů vytváří špatně viditelné záhyby a přináší dojem, že zde byla použita velmi těžká látka. Lem šatů v horní části je zakončen červeným lemováním. Zakončení rukávů je podobné, ale více zdobné. Rukáv tak

¹⁸⁴ Toto dekorování jemně prosvítá.

¹⁸⁵ Ikonografie této scény viz ikonografie Navštívení Panny Marie na desce Svatojiřského oltáře.

¹⁸⁶ Ikonografie této scény viz ikonografie Narození Panny Marie na desce oltáře křížovnického.

ukončuje pásek ve tvaru copánku a na něj navazuje látka, která ještě více zdůrazňuje rozšíření rukávu. Zpod svrchního šatu vykukují tmavomodré rukávy, opět s červeným lemováním. Pokrývku hlavy tvoří, stejně jako u Anny, volnější šátek s jedním cípem ovinutým kolem krku a druhým volným, padajícím na její rameno. Výraz ve tváři je díky poškození barevné vrstvy špatně čitelný. Vidíme jen, že tvář je více narůžovělá, nežli tvář Anny. Ruce ženy přidržují příkrývku. Prsty pravé ruky jsou výrazně hubené a pomáhají urovnat příkrývku.

Kromě postele najdeme v místnosti ještě jeden kus nábytku, stolec. Stojí při pravé straně vedle postele a má přibližně stejnou výšku jako lůžko. Na stolku jsou umístěny tři předměty, větší a menší nádoba a třetí, neidentifikovatelný. Pokoj nemá již další zařízení. Podlaha je zelenohnědá, stěny tmavě červené až bordové. V celé délce stěny je u podlahy patrný sokl stejné barvy jako stěna. Za postavou porodní báby vidíme okno, které vyplňuje zlatá barva s jemným, ne moc výrazným vzorem, připomínající šachovnicové pole se zdvojenými čarami.

Cesta Mariina do chrámu

Výjev ve spodní části desky zobrazuje námět Mariiny cesty do chrámu.¹⁸⁷ Deska obsahuje celkem pět postav, čtyři dospělé a patnáctiletou Marii. Při pravé straně desky vedle sebe stojí Sv. Jáchym a sv. Anna, rodiče Panny Marie. Anna má přes tělo přehozený tmavě zelený plášť, přiléhající ke krku. Plášť se v části hrudníku rozvírá a směrem k zemi vytváří mnoho miskovitých záhybů. V místě rozevření pláště je vidět červený spodní šat Panny Marie, ale také její sepjaté ruce s dlouhými hubenými prsty. Je zde patrný i béžovo-zlatý rub pláště. Pokrývku hlavy Anny tvoří jemně růžový šátek, omotaný kolem její hlavy a nařasený v části dosedající na krk. Bledší tvář doplňují broskvové tváře. Rovný nos a plnější červené rty jsou typické pro většinu ženských postav oltáře. Přivřené oči světice směřují na její dceru Marii.

Po pravici Anny stojí Jáchym. Má také přes záda přehozený plášť jasnější zelené barvy s výrazným tmavě modrým lemem u krku. Zpod pláště je vidět i spodní oděv bílé barvy. I Jáchym má ruce sevřené k modlitbě. Jeho tvář je v porovnání s tváří Anny snědší, s výraznějšími rysy. Řidší prošedivělé vlasy a vrásky poukazují na Jáchymovo stáří. Obličej muže doplňuje mohutný prošedivělý plnovous, plnější nos a špatně identifikovatelné mírně pootevřené rty. Jeho pohled směřuje směrem nahoru, k oltáři.

¹⁸⁷ Ikonografie scény viz ikonografie scény cesta Panny Marie do chrámu na desce Oltáře křížovnického.

Před svými rodiči stojí drobná dívka s aureolou. Marie je oděna do šatů stejné barvy jakou má Annin plášť. Šaty mají dlouhé rovné rukávy a tři výrazné sklady, které se táhnou od výstřihu k podlaze. Jak malá dívka stoupá směrem nahoru, její šat se přizpůsobuje jejím pohybům, kopíruje její levou nohu a zároveň umožňuje vykuknutí levé boty. Stejně jako Jáchym a Anna se i Marie modlí se sepjatýma rukama. Výraz v obličeji je místy mírně deformovaný a nepřírozeně zploštělý. Dívka je ve tváři bledší, má narůžovělé tváře, rovný nos a větší rty. Její pohled spadá směrem k podlaze. Výraz obličeje doplňují mírně zvlněné světle hnědé vlasy s blond odlesky.

Další postavou je velekněz Zachariáš, který již Marii v chrámu očekává. Zachariáš, oděn do zářivého červeného pláště kyne rukou směrem k Marii. Jeho pravá ruka zaujímá zvláštní pozici vzhledem k jeho tělu. Detail tváře starce nelze velmi dobře interpretovat díky opotřebené barevné vrstvě. Patrné je jen to, že se jedná o staršího muže s prošedivělým plnovousem směřujícího svým pohledem do pravého horního rohu desky. Hlavu mu pokrývá černá, špičatá kněžská čapka se zdobnou zlacenou čelenkou. Zpod čapky vystupuje bílá látka táhnoucí se směrem na jeho ramena. Poslední postavou v pravé části desky není konkrétní postava z námětu. Je jím zřejmě muž středního věku, nejspíš pomocník velekněze, který má přes světle červený mohutný šat přehozený černý šál směrem od zad přes levé rameno až na pravou ruku. Šat je taktéž ukončen lemlem tmavé barvy. Široké rukávy vytváří mnoho záhybů. Ty jsou, stejně jako draperie šatů, spíše jemné a splývající. Výraz muže s pootevřenými rty a velkýma očima směřuje, stejně jako pohled Zachariáše, do pravého horního rohu desky. Muž má na hlavě taktéž čapku, výrazně červené barvy obdélníkovitého tvaru, zpod níž koukají kratší vlasy a část ucha.

Scéna se odehrává v interiéru, čemuž napovídá podlaha béžovo zelené barvy. Pozadí je tvořeno zlatou barvou s dvojitými šachovnicovými čarami. Podstatnou část zaujímá 15 schodů se čtyřmi různě velikými průzory, které tvoří jakési pilíře schodiště. Na konci tohoto schodiště je umístěn pulpit s bílým ubrusem. Ten je zdoben při okraji čtyřmi tenkými a jednou silnější linkou. Zakončen je ozdobným spletením copánků, jež vytváří celistvý pás. Na pulpitu je na stojánku umístěna nalistovaná modlitební kniha. Celý prostor tak ještě doplňuje trojdílný oltář s trojúhelnými nástavci. Z oltáře lze vyčíst pouze to, že na deskách jsou zobrazeny tři ženy, z nichž ta uprostřed drží dítě. Ostatní postavy oltáře nelze více specifikovat.

Zvěstování Panně Marii

Horní část levého pohyblivého křídla obsahuje námět Zvěstování Panně Marii.¹⁸⁸ Na této scéně najdeme klasicky dvě postavy, archanděla Gabriela, na desce stojící vlevo a Pannu Marii stojící v pravé části obrazu. Anděl Gabriel je oblečen do bílého roucha a brokátového zlaceného pláště s dekorem, zlatým lemováním a výraznou zlatou dekorovanou sponou, jež přidržuje plášť pod krkem anděla. Spodní bílé roucho je ukončeno stojatým límečkem přiléhajícím na krk anděla. Roucho pokračuje v bohaté draperii u volnějších rukávů. Látka přiléhající k noze dosahuje až na podlahu. Rozdíl nacházíme v draperii látky bílého šatu a brokátového pláště. Látka roucha je lehčí, a proto se láme ve více záhybů. Na rozdíl od těžšího brokátu, který splývá po zádech postavy. Zpod pláště ještě vykukuje tmavě červený stojací límec. Křídla anděla jsou z vnitřní strany čistě bílá, z vnější přechází shora od tmavě šedé přes zlatovou, až po červenou barvu. Tvář anděla je jemná, má drobný nos a drobná červená našpulená ústa. Delší hnědé vlnité vlasy splývají na andělova záda. Pohled směřuje na Marii klečící vedle něj. Pravou rukou, opřenou o nohu, drží anděl žezlo ukončené lilií. Dvěma prsty levé ruky poukazuje na svitek omotaný kolem žezla. Na svitku je nápis AVE MARIA.¹⁸⁹

V pravé části desky je umístěna klečící postava Panny Marie, oblečena do sytě červeného šatu s volně, k zemi splývající draperií a širšími rukávy. Přes šat je přehozen tmavě zelený plášť, z rubu béžový. Mariin plášť oplývá mnoha záhyby v dolních partiích u podlahy. Je také velmi široce navinut okolo její levé ruky. Tvář ženy s aureolou za hlavou má malý buclatější nosík, menší našpulené rty, velmi vysoké čelo a přivřená víčka. Její pohled směřuje na podlahu a gesty na prsou složených rukou naznačuje výraz pokory a přijmutí zprávy od anděla. Prsty rukou jsou nápadně dlouhé a až nepřírozeně hubené. Světle hnědé vlnité vlasy spadají po plášti až do poloviny zad. Celá scéna Zvěstování je umístěna v interiéru tvořeném šachovnicovou podlahou, střídající tmavě béžové a tmavě červené dlaždice a bordovou stěnou s oknem. To neumožňuje výhled ven, do exteriéru, má jen zlacenou výplň. Dále interiér doplňuje zlacený stolek zdobený vystupujícím dekorem, na kterém je položena rozevřená kniha, z níž Marie čte Izaiášovo proroctví. Další stoleček či pultík s vyřezávaným soklem je za

¹⁸⁸ Ikonografie Zvěstování viz deska Zvěstování na levém křídle Svatojiřského oltáře.

¹⁸⁹ Překlad: Zdravas Maria.

postavou Marie. Na pultíku stojí sklenice s vínem. Při pravém horním rohu desky je umístěn baldachýn¹⁹⁰ s černou látkou a zlatým zdobením.

Obětování v chrámu

Námět Obětování v chrámu najdeme na spodní části levého pohyblivého křídla. Scéna zobrazuje Obětování Krista v chrámu, jeho přinesení Pannou Marií a Josefem do Jeruzalémského chrámu. Zde byl zasvěcen Hospodinu.¹⁹¹ Na desce je celkem osm osob a dítě. Při pravé straně desky je zobrazena, v zelené šatu oblečená, Panna Marie. Buclatý oválný obličej s růžovými tvářemi, baculatějším zakončením nosu a úzkými pootevřenými rty připomíná spíše mužskou tvář. Pohled očí směřuje na Ježíška, stejně jako gesta jejích sepjatých rukou. Světlehnědé vlasy s ofinou pokračují přes ramena směrem na záda do neidentifikovatelné délky. Napravo od Marie stojí postava jejího muže Josefa v červeném plášti. Postarší muž, s ubývajícími našedivělými vlasy na hlavě, s vráskami na čele, úzkými rty a prošedivělým plnovousem má stejně jako Marie založené ruce k modlitbě a pohledem sleduje Ježíška.

Třetí postavou zprava je velekněz, jenž má na sobě zelený šat a přes něj přehozený červený plášť. Tvář velekněze s delším špičatým nosem, masitějšími rty a hnědým plnovousem také směřuje pohledem na malé dítě, které zároveň přidržuje pravou rukou. Levou ruku drží zdviženou směrem nahoru. Na hlavě má nasazenou bílou špičatou čapku se zlatou čelenkou, zpod níž pokračuje látka směrem na záda. Dalšími postavami jsou pravděpodobně členky řádu z chrámu. Čtyři z nich mají stejný červený šat se zeleným pláštěm a bílým šátkem. Podobné typy bledých tváří nahlížejí, stejně jako všechny postavy, na střed, kde je umístěn malý Ježíšek. Vepředu stojící žena má v detailu až nepřirozeně tenké a vyhublé prsty, které také skládá k sobě ve smyslu modlitby. Pátá žena bez pokrývky hlavy, s hnědými vlnitými vlasy, buclatějším obličejem a úzkými rty, s knihou v ruce směřuje svůj pohled na Ježíška, ale zároveň i na pozorovatele této desky. Ve středu desky je na oltáři sedící malé buclaté dítě s aureolou, Ježíš. Zaujímá zvláštní posed, kdy pravou nohu překládá přes levou, nataženou. Levou rukou si přidržuje pravou nohu, pravou rukou se natahuje do prostoru. Obličej Ježíše se vyznačuje typickými rysy pro dětskou tvář, malý nosík, drobné červené rtíky a kratší hnědavé vlasy. Pohledem míří do prostoru, jakoby něco hledal.

¹⁹⁰ Baldachýn jsou nebesa či stříška, nebo látkový závěs, nad trůnem, kazatelnou, oltářem, nad obrazem, nebo lůžkem. In: HEROUT 2011, 119.

¹⁹¹ HALL 2008, 467.

Interiér je opět tvořen šachovnicovou podlahou, tvořenou žlutými a černými dlaždicemi a několika sloupy podporující klenby chrámu. Všechny stavební prvky nemají jasné zařazení. Sloupy připomínají jednoduché dórské styly, avšak bez kanelování. Klenební žebra křížové klenby používají tmavě červené barvy. Meziklenební prostory jsou vyplněny různými barvami omítek. Bílou, světle červenou a tmavě červenou. Místo protkání klenebních žeber je zvýrazněno ozdobným štukem. Pozadí průzorů do exteriéru je zlacené bez jakéhokoli dekoru. Oltář bordové barvy, na němž leží Ježíšek je tvořeno malým soklem a hlavní částí s několika ústupky obdélníkovitého tvaru při čelním pohledu. Oltář je potažen bílým ubrusem ukončeným třásněmi třech barev, zelené, červené a žluté, či zlaté.

Scéna Obětování Krista součástí christologického cyklu. Podle židovských předpisů se vše prvorozené¹⁹² mělo přinést jako oběť Hospodinu. Děti mohly být vykoupěny pěti šekely.¹⁹³

Ukřižování

Zadní deska levého křídla zobrazuje v horní části námět Ukřižování Krista se třemi postavami, Ježíšem, Pannou Marií a sv. Janem.¹⁹⁴ Ústřední postava námětu, Ježíš, je přibitý na kříži ve tvaru písmena T s nápisem INRI.¹⁹⁵ Na sobě má pouze bílou bederní roušku s delší zadní částí. Tělo má několik ran, ze kterých vytéká krev. Jsou jimi místa, kde byl přitlučený hřeby na kříž. To jsou dlaně a chodidla. Krev vytéká také z rány ze srdce a z čela, z míst trnové koruny. Na dolních končetinách jsou detailně zpracované svaly. Hlava Ježíše je nakloněna na jeho pravé rameno. Ježíšovu tvář charakterizuje větší nos, drobná zavřená ústa, zavřená víčka, tmavě hnědý plnovous a stejně tmavé vlnité vlasy sahající po ramena. Ve vlasech je umístěna trnová koruna.

Po levé straně kříže stojí matka Ježíše. Panna Marie je oblečená do červeného šatu s našasenými rukávy. Dále má na sobě tmavě zelený plášť s kapucí. Sepjaté ruce, respektive spojení prstů a dlaní, v oblasti břicha zároveň přidržují okraj pláště a vytváří tak řasení od rukou dolů. Na hlavě Marie se objevuje typický bílý šátek. Obličej světice s aureolou za hlavou, má rovný nos a drobnější přivřená ústa. Do detailu je propracované i začervenání v místě očních víček. Pohled směřuje na zem. Druhá

¹⁹² Prvorozenectví se týkalo lidí i zvířat.

¹⁹³ ROYT 2007, 467.

¹⁹⁴ Ikonografie Ukřižování viz deska Ukřižování na křídle oltáře velmistra Puchnera.

¹⁹⁵ Přepis latinsky: Iesus Nazarenus Rex Iudaeorum. Překlad: Ježíš Nazaretský, král židovský.

postava, sv. Jan, je oblečena do tmavě zeleného šatu se stojatým límcem, jehož draperie volně, s pravidelností vertikálních záhybů, splývá k zemi. I tato postava má přes šat přehozený plášť jasně červené barvy. Plášť volně spadá přes ramena a po levém boku postavy vytváří několik miskovitých záhybů draperie zdůrazněných bělobou. Ve spodní části se látka krabatí na zemi. Zpod šatů vylézají bosé nohy. Ruce světce, s propletenými prsty, jsou sepjaty jako při modlitbě. Obličej s výraznějšímnosem, blondatými kudrnatými vlasy pak otáčí směrem k Ježíši. Stejně jako u předchozí postavy, i tady jsou zdůrazněna začervenalá oční víčka a za hlavou najdeme aureolu. Celá scéna je zasazena do exteriéru.

Postavy stojí na travnaté zemi, v dálce je vykreslena lesnatá krajina. Pozadí, stejně jako u ostatních desek, je tvořeno zlatou barvou s šachovnicovým dekorem s dvojitými čarami.

Nesení kříže

Deska ve spodní části zadního levého křídla s námětem Nesení kříže obsahuje devět osob. I na této desce je hlavní postavou námětu Ježíš. Kráčí přesně ve středu obrazu, je oblečen do tmavě červeného hábitu opásaného lanem. Lano vytváří smyčku kolem pasu Ježíše a pokračuje do rukou vojáka, který si ho vede. Draperie šatu vytváří mnohé záhyby díky velkému množství použité látky. Zpod hábitu Kristus vystrkuje chodidlo, jakoby našlapoval. Jeho tvář má, v porovnání s předchozí deskou, menší nos a našpulenější rty. Vousy, vlasy, trnová koruna a kapky krve stékající po tváři, jsou s předchozí deskou shodné. Pohledem míří na sv. Veroniku, ženu kráčející po jeho pravici. Přes levé rameno má Ježíš přehozený kříž. Přidrží jej levou rukou. Pravou pak drží cíp Veraikonu.¹⁹⁶

¹⁹⁶Veraikon je zobrazením hlavy Ježíše Krista, s delšími zlatými vlnitými vlasy s pěšinou uprostřed, s hladkým čelem, tváří bez vrásek, bradu krátce a pravidelně porostlou tmavým vousem, s tmavými pronikavými očima a vážným výrazem. O podobě Krista se dozvídáme z apokryfní literatury. Jeho původ má dvě verze. Starší verze vychází z Historie církevní. Podle legendy měl malíř zvěčnit pro uzdravení krále Ježíšovu tvář. Nedařilo se mu však pohlédnout do tak světlem ozářené tváře. Kristus si svoji mokrou tvář osušil ručníkem, na němž se zjevil obraz jeho tváře. Odtud pochází „obraz rukou nevytvořený“. Malíř donesl Veraikon králi, který se pohledem na něj uzdravil. Dále se pak zmiňují o ženě Berenike/Verniké/Veronice, o ženě uzdravené Kristem z krvotoku. Nechala prý postavit z vděčnosti pomník. Podle východní legendy se nemocná Veronika uzdravila pohledem na otisk jeho tváře. Římská verze příběhu Veraikonu vypráví, jak císař Vespasianus poslal služebníka do Palestiny, kde se setkal s Veronikou, uzdravenou z krvotoku a která podala svoji loktuši Kristu k osušení tváře. Mandylion byl pak zavěšen nad branou města a podle následujících legend má několik různých verzí, kde se dochoval. Uctívání Veraikonu má počátky již v 10. století.

Ženská postava po Kristově pravici, sv. Veronika, zaujímá příkrčenou pozici s pohledem směřujícím mírně dolů. Zpod červeného pláště, z rubu bílého, vykukují šaty zelené barvy a pravé chodidlo bez obutí. Plášť drží pouze na levém rameni, a na druhé straně padá pod tíhou k zemi. Hlava světice, zahalená do šátku, je zobrazena z profilu a není tak možné pohlédnout do její tváře. Pravou rukou přidržuje spodní část Veraikonu.

Z ostatních postav lze určit ještě Pannu Marii, ženu kráčející za sv. Veronikou. Také sv. Jana, kterému v zástupu září vlasy, dále muže vedoucí Ježíše Krista. Marie je oblečena stejně jako na předchozí desce. Na desce je zobrazena ještě jedna mužská postava, oblečená do krátkého šatu zelené barvy s výrazným červeným lemováním. Oděv má krátké zvonovité rukávy a je v pase stažen opaskem. Hlava muže nese bílý turban. Detail tváře je nejasný, protože zasahuje do rámu obrazu. Na nohách má postava vysoké kožené boty, v místě lýtek nakrabacené, s výraznou špičkou. V rukách muž drží provaz, kterým vede Ježíše. Zbytek postav tvoří vojáci doprovázející Krista na místodržitelství, kde jej zesměšňovali jako židovského krále.¹⁹⁷ Na tělech mají neidentifikovatelný oděv, na nohách červené punčochy, jsou obuti, na hlavách nesou helmice a v rukách pozvedávají detailně propracovaná kopí.

Zem určuje, že se scéna odehrává v exteriéru. Vykresleny jsou jednotlivé drny trávy, kameny i šnek nedaleko nohou Veroniky. V pozadí za vojáky je vyobrazena budova či průchod. Pozadí je opět zlaté se stále stejným opakujícím se dekorem.

Podle evangelií Matouše a Marka byl Ježíš vydán vojákům. Ti ho vedli na místodržitelství, kde jej zesměšňovali jako židovského krále.¹⁹⁸ Později byl Ježíš oblečen do šatů a odveden směrem na Golgotu.¹⁹⁹ Na počátku cesty pak vojáci potkali muže, Šimona z Kyrény. Toho přinutili, aby nesl Kristův kříž.²⁰⁰ Některé náměty, inspirované apokryfní a meditativní literaturou či paraliturgickými pašijovými hrami, zobrazují Setkání Krista s Pannou Marií, nebo Setkání Krista se sv. Veronikou. Nesení kříže je důležitý motiv pro pastorační práci, protože podle Markova evangelia Ježíš

¹⁹⁷ROYT 2007, 177.

¹⁹⁸ROYT 2007, 177.

¹⁹⁹ Golgota je hora, kde byl Ježíš Kristus ukřižován. Golgota se nachází vně Jeruzaléma.

²⁰⁰ Vzácně se vyskytuje námět, kdy Kristu pomáhá Šimon z Kyrény. Jeho úloha měla spíše symbolizovat účast pohanů na Kristově spáse. In: ROYT 2007, 177.

Kristus vyzval všechny, kdo ho chtějí v pravdě následovat. Měli tak zapřít sebe a vzít na sebe svůj kříž.²⁰¹

Narození Ježíše Krista

Pravá pohyblivá deska dokládá dva motivy z Kristova dětství. Narození, které je umístěno v horní části křídla a Klanění tří králů ve spodní části. Námět Narození Krista je prostší, obsahuje pouze dvě postavy, rodiče Krista a novorozeně. Klečící Panna Marie je oblečená do černého pláště se zlatavou podšívkou. Díky sešlé barevné vrstvě je draperie pláště je velmi špatně viditelná. Plášť se v místech hrudníku rozvírá, aby vznikl prostor pro ruce. Ty má sepjaté a modlí se. Barevná vrstva je poškozená i v místech Mariina obličej, pozorovat tak lze jen narůžovělé tváře, vysoké čelo a pohled směřující na Ježíška. Vlasy Marie jsou světle hnědé, vlnité, místy se zlatavými odlesky. Za hlavou má Panna Marie aureolu.

Další osobou námětu je Josef klečící na soklu průzoru. Je oblečen do šatu tmavé barvy a pláště zlatavé barvy, z rubu červené barvy. Josefův plášť má mnoho záhybů. Pravý cíp je přidržován pod pravou rukou, levý cíp je okolo levé ruky ovinutý tak, že je úplně ohrnut. Zpod pláště vylézají řasené bílé rukávy, které jsou stažené na zápěstí. K plášti je připojena kapuce červené barvy. Josefův oválný obličej má plné tvary, silný nos a masité rty. Josef je zde zobrazen jako postarší muž s velmi řídkými prošedivělými vlasy, vyskytující se spíše na bocích hlavy, s vráskami na kořeni nosu a prošedivělým plnovousem. Pohledem Josef směřuje do prostoru. Na palci levé ruky je zavěšen předmět podlouhlého tvaru. Přidržený je prsty levé ruky.

Do třetice zde nalézáme i novorozeného Ježíška, ležícího na podlaze. Je ozářen paprscitým světlem připomínající paprsky slunce, které vychází zpod jeho těla. Tělo novorozence, které představuje typickou podobu miminka, je provedeno zcela realisticky vyjma dvou detailů. Prvním detailem je nepřírozně vyšpulené břicho Ježíška, druhým detailem je radikální rozdíl ve velikosti jeho rukou, respektive dlaní. Pravá ruka je patrně menší než levá. Celou scénu doplňuje vůl hnědé barvy ležící na slámě po levém boku Ježíška. Vedle zvířete je umístěno korýtko se senem.

Námět se nachází v interiéru jakéhosi vesnického domku či chléva s šachovnicovou podlahou střídající žluté a černé dlaždice. Zeď bordové barvy s mnoha trsy trávy

²⁰¹ROYT 2007, 179.

rostoucí přímo mezi cihlami má dva otvory, velký otvor připomínající okno a další velký otvor s obloukem naznačující vchod. Nad vchodem je zeď ukončená stříškou z rákosu. Pozadí desky je zlacené, bez jakéhokoli dekoru.

Po stránce ikonografické patří námět Narození Krista k tradičním námětům křesťanského umění. Narození Krista je tak již od raně křesťanské doby součástí christologických cyklů. Obvykle následuje po Navštívení Panny Marie či Zvěstování Panně Marii. Podobně jako ostatní scény, i tato reaguje na dobu a místo, v nichž se vyskytuje. Zároveň je poplatná dobovým názorům a přáním donátorů. Jak uvádí Royt,²⁰² různá literatura uvádí různá místa narození. Lukášovo evangelium naznačuje, že se Kristus narodil ve stáji, Bible kralická označuje za místo narození hospodu a Zlatá legenda upřesňuje toto místo jako zastřešený průchod mezi dvěma domy. V oblastech, kde působí východní ortodoxní církve, se Narození Páně odehrává v jeskyni.²⁰³ Námět Narození Krista je ve středověku zasazován do přístřešku s dřevou střešou. Narození Ježíše Krista líčí pouze dvě z evangelií, Matoušovo a Lukášovo. Velká stručnost zpráv a nedostatek detailních informací pak měly za následek vznik legend doplňujících a rozvádějících tyto informace. Matoušovo evangelium vypráví o mudrcích a darech, které přinášejí. Lukášovo evangelium o Ježíškovi položeném do jesliček, ale také o příchodích pastýřích klanících se novorozenci.²⁰⁴ Hall²⁰⁵ uvádí, že v pozdně středověké legendě byli mudrci přetvořeni z kněží v krále, někdy doprovázené svými družinami. Na námětu se objevují i zvířata. Jsou jimi vůl a osel v chlévě. Pastýři pak dět'átku přinášeli vlastní dary a Kristova matka klečela nedaleko dítěte, jemuž se klaněla.

Klanění tří králů

Klanění tří králů je námětem spodní části desky.²⁰⁶ Scéna zobrazuje Pannu Marii s Ježíškem a postavy tří králů. Do červeného šatu a temného pláště oděná Marie sedí na levé straně desky. Ženský obličej s narůžovělými tvářemi doplňuje menší nos a drobné jemné rty. Zvýrazněna je mohutnější brada a vysoké čelo. Vlasy se barvou blíží ke zlatavé záři aureoly za její hlavou a splývají jí po zádech. Pohledem sleduje dar jednoho z králů. Na pravé noze má Marie posazeného nahého Ježíše s aureolou, kterého zároveň přidržuje pravou rukou. Ježíš zaujímá zvláštní posed, levou nohu má přehozenou přes

²⁰²ROYT 2007, 165.

²⁰³ROYT 2007, 165.

²⁰⁴HALL 2008, 294.

²⁰⁵HALL 2008, 294.

²⁰⁶ Ikonografie Klanění tří králů viz deska Klanění tří králů na křídle Svatojiřského oltáře.

pravou. Do vzniklého průzoru pod levou nohou má zastrčenou pravou ruku. Mírně předkloněný se levou rukou opírá o koleno levé nohy. Obličej je charakteristický pro jakékoli jiné dítě tohoto věku, avšak zbytek těla je proporčně nevyvážený. Při jediném pohledu na Ježíše je patrné, že jeho ruce, zvláště levá, jsou masivní, pravé stehno je rozměry předimenzováno a celý trup je dlouhý. Hlavička Ježíše je nakloněna vzhůru, protože dítko sleduje zlaté paprsky hvězdy přicházející z nebe. Postavou v bezprostřední blízkosti Marie i Ježíška je klečící král bílé pleti. Je oblečen do velmi propracovaného šatu červené barvy se zlatým dekorem.

Zmrtvýchvstání

Zadní část pravého pohyblivého křídla tvoří námět Zmrtvýchvstání Krista a Nanebevstoupení Páně. Scéna zobrazující Krista, jak vstal z mrtvých, vykresluje celkem čtyři osoby. Tři vojáky a Ježíše Krista. Ten je zahalen pouze do pláště karmínové barvy. Plášť se rozpíná v místech hrudníku, kde ven vystupuje pravá ruka se dvěma zdviženými prsty, naznačující přísahu. Levá ruka přidržuje praporec. Látka pláště vytváří mohutný miskovitý záhyb pod loktem pravé ruky, dál pak postupuje směrem k ruce levé, přes kterou je přehozena. Cípy látky u pravé ruky splývají směrem k zemi. Výraz obličeje je zcela totožný s obličejem na Veraikonu. Mužská tvář má rovný nos, vousatou bradou a velké oči směřující do dálky před sebe. Oválný obličej doplňují tmavé vlasy splývající na ramena. Z míst na těle, která byla zasažena hřeby, vytéká krev. Kristus je bos a jeho pravé chodidlo je vybočeno, jako by se opíralo pouze o prsty.

Další postavou je muž s turbanem sedící za hrobem. Kulatá tvář se zavřenými víčky a prohnutým úsměvem se opírá o vlastní dlaň pravé ruky. Pod rukou je zapřený meč. Zbylé dvě postavy jsou svým oblečením, ale i zpracováním tváří, zcela totožné. Tvoří jej brnění a helmice na hlavě. Postava muže při levém okraji desky sleduje Krista a přidržuje kopí. Druhý muž v brnění posedává napravo od hrobu Krista. Levou nohu má pokrčenou, pravou má podsunutou. Na jednom z chodidel, jež se nachází ve výřezu desky, má nasazenou nízkou botu s nastříhaným lemlem. Hlava se zavřenýma očima je opřena o pravou ruku, a ta je opřena o koleno levé nohy. Druhá ruka přidržuje kopí. Scénu doplňuje červenohnědý hrob Krista, umístěný ve středu desky. Vše je zasazeno do exteriéru. Pozadí je zlacené, opět s často se opakujícím dekorem.

Velikonoční drama o utrpení Božího syna končí radostnou zvěstí o zmrtvýchvstání Krista.²⁰⁷ Jak uvádí evangelia, Ježíš byl uložen do skalního hrobu. Josef Arimatijský zakryl přístup do hrobu kamenem. V Matoušově evangeliu je také uvedeno, že na radu židovských představených nechal Pilát hrob Krista střežit vojáky. Aby se nestalo, že by učedníci zcizili jeho tělo. V apokryfních Aktech Pilátových vojáci strážící hrob popisují zmrtvýchvstání Krista o půlnoci. Petrovo protoevangelium popisuje tuto situaci za svítání.²⁰⁸ Z hrobu vystoupili tři muži, z nichž střední muž se svou postavou dotýkal nebes. Další vyprávění o nalezení oživlého Krista Marii Magdalenou se liší v několika verzích, podle jednotlivých evangelií.

Nanebevztoupení

Zadní část desky pravého křídla obsahuje námět Nanebevztoupení Páně. Dvanáct postav apoštolů, Panna Marie a postavu muže. Osm apoštolů stojí v řadě, další čtyři za nimi. Viditelné jsou pouze jejich obličejové stáří, povětšinou s mohutnějšími nosy a plnějšími rty. Všechny pohledy sledují Krista stoupajícího k nebesům. Rozličná jsou gesta jejich rukou. Někteří je mají sepjaté k modlitbě, jiní ruce mírně zdvihají vzhůru jako by mávali.

V popředí vlevo klečí Panna Marie, jež také sleduje Krista. Tmavě zelený plášť rýsuje klečící koleno ženy. Plášť pokrývá zem a bohatě se krabatí. Zpod něj vykukuje červená látka, zřejmě spodní roucho Panny Marie. Hlava i krk Marie jsou tradičně zahaleny do bílého nakrabaceného šátku. Z profilu jsou vidět pootevřené plné rty. Ruce s velmi dlouhými tenkými prsty jsou sepjaté k sobě. Napravo od Marie klečí muž, oblečený do žlutého šatu, také sleduje Ježíše Krista. Šat s volnějšími rukávy má opásaný černým páskem. Přes pravé rameno má přehozený zelený plášť se světle červenou podšívkou. I pod tímto pláštěm malíř zdůraznil nohu muže. Muž klečí na pravé noze. Chodidlo pravé nohy vykukuje zpod šatu i pláště v pravém dolním rohu desky. Levou rukou se opírá o levou pokrčenou nohu. Muž má bohaté hnědé vlasy v délce po ramena a stejně barevné vousy. Tvář podtrhuje mohutnější nos a velké oči. Uprostřed scény odehrávající se v exteriéru je umístěna skála tvarově připomínající válec. Vrch skály je po obvodu porostlý. Na středu je hlína s Kristovými otisky chodidel. U horního okraje

²⁰⁷ROYT 2007, 313.

²⁰⁸ROYT 2007, 314.

desky je zakreslena spodní část těla Kristova, hnědé roucho s bosými chodidly. Pozadí je zlacené, s dekorem.

Nanebevztoupení Páně se událo přesně čtyřicet dní po jeho vstání z mrtvých. Kristus se po svém Zmrtvýchvstání ještě naposledy zjevuje všem dvanácti apoštolům. Scéna se odehrává na hoře Olivetské. Kristus byl vzat na nebesa v oblaku před jejich zraky. Všichni na něj hleděli, jak stoupá na nebesa. Náhle se vedle apoštolů zjevili dva muži v bílém, kteří vysvětlili apoštolům, že se Kristus vrátí tak, jak odešel. Ve středověku měl nanebevstupující Kristus rozdílnou podobu.²⁰⁹ Záleželo na církvi. Ve východním umění byla tradice zobrazovat Krista zepředu, často orámovaného mandorlou.²¹⁰ Toto vyobrazení se zpravidla nacházelo na stropě kupole. V románském a gotickém umění se postava Krista nejčastěji zobrazovala z profilu, vystupující na nebesa. Také bývala orámovaná mandorlou. Vyskytovala se hojně na západních průčelích.

²⁰⁹ ROYT 2007, 291.

²¹⁰ Mandorla je svatozář ve tvaru mandle, která je nesená anděly.

8. Oltář z Jílového

Technické parametry²¹¹

Autor: anonymní

Technika: nezjištěno

Podložka: lipové dřevo

Datace: před 1500

Původní provenience: Praha (Oltář pochází z kostela sv. Václava při klášteře bosých augustiniánů v Praze na Novém Městě. V roce 1760 převezen do farního kostela sv. Vojtěcha v Jílovém u Prahy. V letech 1925-1926 byl rozebrán a zakoupen pro Obrazárnu Spolku vlasteneckých přátel umění v Praze od městského úřadu v Jílovém, a to bez středního obrazu a predely. Ty jsou dodnes umístěné v kostele sv. Vojtěcha v Jílovém u Prahy.²¹² Obraz Krista, vyndaný z predely neznámo kdy, je dnes zasazen v přední straně oltářní mensy)

Inventární čísla: O 1427-1433

Rozměry:²¹³ střední deska: 292 x 219 cm, křídla: 292 x 103,5 cm, nástavec hlavní desky: 205 x 219 cm, nástavce křídel: 178 x 97,5²¹⁴ /100,5²¹⁵

Obecně

Pro potřebu širokých vrstev městských obyvatel byl vytvořen oltář skromnějších uměleckých kvalit. Oltář z Jílového [23] byl nejprve určen pro kostel sv. Václava na Zderaze. Z původně sedmidílného křídlového oltáře dnes v Jílovém najdeme oltář s hlavní deskou, se dvěma původně pohyblivými oboustranně malovanými křídly, se třemi nástavci²¹⁶ a predelou. I když v současnosti oltář neobsahuje všech sedm částí, na první pohled zaujme svým pozlacením a zdobením v podobě fiál, poupat, kytic, krabů a dalších detailů pro gotiku typických. Stávající podoba oltáře při jeho otevření

²¹¹ Technické parametry jsou převzaty z PEŠINA 1950, 113.

²¹² Při pořizování fotodokumentace tohoto díla jsem zjistila, že jsou v kostele sv. Vojtěcha v jílovém u Prahy umístěny pouze desky vnitřní strany oltáře. Zadní strany křídel ve zmiňovaném kostele nenajdeme.

²¹³ Rozměry všech částí oltáře v rozměrech mírně kolísají (+- 1 cm).

²¹⁴ Šířka levého nástavce.

²¹⁵ Šířka pravého nástavce.

²¹⁶ Dva z nástavců jsou oboustranně malované.

představuje hlavní desku s tabernáklem²¹⁷ a dnes již nepohyblivá křídla, na kterých najdeme scény Narození Ježíše Krista, Zvěstování Panně Marii, Klanění tří králů a Obřezání Ježíše Krista. Otevřený oltář ještě doplňují tři nástavce. Zleva zobrazují postavy Davida, Václava a Sofoniáše. Zavřená křídla oltáře [33] prezentují čtyři scény s pašijovými výjevy. Konkrétně tak Bičování Ježíše Krista, scénu Krista před Pilátem, Korunování Krista trním a Ježíš Kristus na hoře Olivetské.

Stejně jako u předchozích oltářů,²¹⁸ i tento oltář rozlišuje dekor vnitřních a vnějších stran, respektive při zavření oltáře jsou desky opatřeny stříbrnou folií, vnitřní desky jsou pozlacené. Při otevření oltáře je většina scén umístěna do interiéru, který používá šachovnicovou podlahu a krátké stěny. Podlaha, která není z pohledu perspektivy dobře sestrojena, je viděna z vysokého nadhledu. Špatně jsou na podlahu napojené i stěny interiéru. Postavy stojící na podlaze nepůsobí stabilním dojmem a vůbec celý pohybový projev je na malé úrovni. Při porovnání jednotlivých desek je patrné, že vnitřní desky křídel nejsou dílem vysoké úrovně. Čistota, srdečnost, prostota malířského přednesu, nezáměr o hmotu, zploštění objemu a ornamentalizace zařazují tyto desky spíše do polohy nižšího uměleckého stylu.²¹⁹ Přes všechny nesourodé stránky oltáře z Jílového lze soudit, že oltář je spoluprací mistra a jeho žáků²²⁰ a musíme ho brát jako jeden celek. Jak uvádí Pešina,²²¹ oltář z Jílového je jako první pozdně gotické dílo silně ovlivněno zahraničím, zejména švábskou školou.²²² Při porovnání s Herlinovým stylem lze najít spoustu podobného, je to jednak výstavba prostoru, složení a seřazení jednotlivých scén, podoba postav a jejich nepohyblivost, strnulost pohybů a nedramatičnost. „Zvláště průkazným dokladem slohové závislosti je predela, u níž se v systému výzdoby a typice postav, zvláště Krista, přímo vnučuje paralela s predelou Oltáře rothengurského.“²²³

²¹⁷ Tabernákl je svatostánek, jakási schránka na ciborium a monstranci umístěná na mense katolického oltáře.

²¹⁸ U oltáře velmistra Mikuláše Puchnera a Svatojiříského oltáře.

²¹⁹ PEŠINA 1950, 41.

²²⁰ Mistr, pravděpodobně vysokého věku, nechal některé části vytvořit svými žáky.

²²¹ PEŠINA 1950, 42.

²²² Hlavní osobností švábské školy byl Friedrich Herlin, usazený už před rokem 1640 ve švábských Nördlingách. Obdivovatel nizozemského umění byl prvním, kdo propagoval rogierovský styl v Německu.

²²³ PEŠINA 1950, 42.

Střední deska

Střední deska oltáře obsahuje tabernákl, který lemují stojící andělé se zlatými křídly na velmi tmavém pozadí [28]. Andělé, oblečení do bílého roucha a tmavě hnědého pláště stojí, jakoby strážili tabernákl. Jak uvádí Royt,²²⁴ andělé stojí nejbližší člověku a jsou prostředníky mezi Bohem a lidmi. Na desce zobrazená scéna tak jasně odpovídá zmiňované ikonografii.

Narození Krista

Horní deska levého křídla představuje scénu Narození Krista [25].²²⁵ Panna Marie ukazuje novorozeného Ježíška okolo stojící pěti postavám. V popředí sedící Panna Marie je oděna do červeného šatu s modrým pláštěm. Lem pláště se vyznačuje zlatým ukončením. Bledá tvář Marie s poměrně velkýma očima sleduje Ježíška. Svými rukama přidržuje bílou látku umístěnou na klíně. Na látce leží malé novorozeně, Ježíšek. Panna Marie má přes hlavu přehozený bílý šátek vytvářející bohaté sklady. Malý Ježíšek leží na Mariině klíně zcela nahý. Pozoruje jednu z postav.

Za postavou Panny Marie stojí Josef. Je oblečen do šedého šatu a hnědého pláště. Ten má přehozený přes pravé rameno. O pár odstínů tmavší obličej, než má Marie, doplňuje tmavě hnědý plnovous a vlasy stejné barvy. Levou ruku má zdviženou nahoru, pravou přidržuje hůl. Na desce nacházíme ještě další čtyři mužské postavy. Postavu muže nejbližší novorozenci v šedém šatu s vyhrnutými rukávy. Tento muž má rezavé vlasy. Další, stojící za ním, je postarší muž se šedivými vousy i vlasy. Tento muž je oděn do žlutého šatu. Pravou ruku si tiskne na hrudník, jako vyjádření údivu. V pořadí třetí muž odspoda má zelené šaty s dlouhým rukávem. Pohledem směřuje na Pannu Marii. Poslední z nich, rovněž hnědých vlasů a sestřihem na ramena, je oděn do šedého roucha. Zpod něj vylézá ještě žluté roucho. Tento muž má okolo krku přehozené jehně. Scéna je umístěna v exteriéru, před zděnou stěnou. Pozadí desky je zlacené.

²²⁴ ROYT 2007, 25.

²²⁵ Ikonografie Narození Krista viz Narození Krista na desce Oltáře průhonického.

Zvěstování Panně Marii

Scéna Zvěstování Panně Marii [26] je umístěna ve spodní části levého křídla. Jedná se o typickou scénu, kdy anděl zvěstuje Panně Marii početí z Ducha svatého.²²⁶ Panna Marie sedí napravo. Oblečena je do červeného šatu s pláštěm tmavě modré barvy a zlatým lemováním. Rubová strana pláště je zelená. Jedna strana pláště je volně položena na klínu Marie. Draperie kopíruje anatomii nohou. Zlatavé vlasy má rozpuštěné a rozprostřené na plášti. Sklopená hlava s přivřenými očima sleduje zem. Ruce má zkřížené na prsou.

Anděl s křídly, v šedých šatech a jasně zeleném plášti, také se zlatým lemem, přistupuje k Marii. Rukávy pláště jsou volné a splývají, stejně jako další části pláště ve vertikálních pruzích k zemi. Zpod šatu vylézá pravá noha anděla s pantoflíkem. Pod postavou anděla je naznačený bílý oblak. V levé ruce anděl drží lilii, ukazovákem pravé ruky naznačuje směrem k Marii. Světle hnědé vlasy anděla jsou doplněny zlatou čelenkou. V horní části desky letí holubice, symbol Ducha Svatého. Podlaha a pozadí jsou stejné jako u předchozí desky Narození Krista.

Klanění tří králů

Pravé křídlo obsahuje náměty Klanění tří králů a Obřezání Krista. Scéna Klanění tří králů [30], umístěná v horní části, obsahuje Pannu Marii, Ježíška sedícího na jejím klíně a postavy tří králů přicházející předat dary.²²⁷ Marie je oděna do podobných červených šatů jako na desce s námětem Zvěstování. Přes tělo má přehozený tmavě modrý plášť se zlatým lemováním. Plášť se táhne od levého ramena, až na její klín, kde vytváří mnoho záhybů. Přes Mariino pravé rameno je přehozena bílá látka táhnoucí se také na její klín. Dlouhé vlnité hnědé vlasy splývají Marii po plášti. Skoro až na temeni hlavy má umístěný bílý šátek, za hlavou aureolu. Bledá tvář s drobným nosem, rty i očima vytváří velice jemný obličej. Pohled upírá na malého Ježíška. Na klíně má Panna Marie posazené nahé děťátko, které přidržuje rukama. Bledý Ježíšek sleduje příchozí krále.

Král stojící v popředí, s prošedivělými vousy, přiklekává před dítě a předkládá svůj dar. Tento král má velice strukturovaný oděv. Tvoří jej bílý spodní šat se zvonovými rukávy. Ty jsou bohatě zřasený. Přes tento šat je umístěn svrchní zelený dekorovaný šat

²²⁶ Ikonografie Zvěstování Panně Marii viz Zvěstování Panně Marii na desce Oltáře průhonického.

²²⁷ Ikonografie Klanění tří králů viz Klanění tří králů na desce Oltáře křížovnického.

s krátkými rukávy a bílým límcem. Rukávy a zakončení pláště jsou lemovány zlatým pruhem. Zlatou pokladnici, kterou Ježíškovi přináší, přidržuje pravou i levou rukou. Jeden z králů, stojící zcela vlevo, je snědé pleti. Je zahalen do červeného šatu a zlatého pláště. Rub pláště je zelený. Malá kulatá hlava nese bílý turban. Tento král přináší Ježíšku zlatý kalich. Poslední z králů, oblečený do tmavě hnědého dekorovaného pláště stojí v zákrytu. Vousy jsou stejné barvy jako vlasy vylézající zpod čapky. Stejně jako předchozí král, i tento přináší zlatý pohár. Ten přidržuje oběma rukama. Scéna je umístěna v exteriéru, před zděnou stěnou.

Obřezání Ježíše Krista

Spodní desku pravého křídla zaujímá námět Obřezání Ježíše Krista [31]. Na námětu je zobrazeno celkem šest osob a novorozeně. Střed desky představuje pultík, na kterém je umístěn nahý Ježíšek. Tmavě šedý pultík s ornamentálními výjevy ve spodní části má na vrchu bílou látku. Tu lemují jeden zlatý dekorativní pruh, druhý barevný. Ježíška přidržuje jeho matka, oděná do červeného šatu. Okolo hlavy a krku má Marie omotaný bílý šátek. Přes něj je ještě přehozený modrý volnější šátek, který splývá až na ramena.

Kněz stojí na pravé straně. Je oblečen do zeleného šatu s volnými rukávy a červeného pláště se dvěma dekorativními zlatozelenými pruhy. Draperie pláště splývá v rovnoběžných liniích k zemi. Hlavu kněze pokrývá tmavá čapka. Brada je porostlá šedivým plnovousem. Očima kněz sleduje Ježíška. Levou rukou jej přidržuje, pravou hladí po hlavě. Další osobou výjevu je přihlížející muž na levé straně desky. Na sobě má zrzavý dekorovaný šat a plášť zelené barvy s červenou kapucí. Rukávy, spodní část šatu i kapuce jsou lemovány dekorativními zlatozelenými pruhy. Draperie opět pokračuje souběžně až na zem. Tvář staršího muže je tmavší barvy. Delší vousy jsou stejné barvy jako vlasy. Muž pohledem také směřuje na Ježíška. Ruce má založené v oblasti břicha. Přidržuje jimi část pláště, který tak vytváří záhyb. Za tímto mužem najdeme ještě dvě postavy. Muže snědší pleti, stojící úplně vlevo. Muž má oblečen dekorovaný šat jasně oranžové barvy s bílým límcem. Na hlavě má nasazenou čapku. Sleduje dění uprostřed desky. Napravo od něj stojí ženy velmi bledé tváře. Je patrné, že je oblečena do velmi tmavého šatu. Na hlavě má dva šátky. Spodní červený a bílý lemující. Šátky doplňuje zlatá čelenka. Poslední postavou scény je postarší vousatý muž v zeleném hábitu, také s čapkou na hlavě. Muž také sleduje Ježíška uprostřed. I na této scéně je pozadí zlaté.

Obřezání Páně se uskutečnilo osmý den po jeho narození. Zákrok obvykle provádí chámový kněz.²²⁸ U této scény jsou zpravidla zobrazováni i Kristovi rodiče. Pro středověkou církev byla scéna Obřezání Krista velmi významná, protože se jednalo o první příležitost, při které byla prolita Vykupitelova krev.²²⁹

Nástavce

Nástavec levého křídla zobrazuje proroka Davida [24] oblečeného do červeného šatu a zeleného dekorovaného pláště s volnými řasenými rukávy. Postava je zobrazena pouze od pasu nahoru. Obličej staršího muže charakterizují šedivé vlasy i vousy. V ruce David drží nápisovou pásku. Od levé ruky se páska vlní k pravé ruce, dále pak kolem obličeje až nad jeho hlavu.

David, prorok a izraelský král, byl v mládí pastýřem. Později vůdcem lupičů, bojovníkem, hudebníkem a v neposlední řadě také státníkem. Sjednotil Izrael a z Jeruzaléma vybudoval hlavní město.²³⁰ Je také považovaný za autora knihy Žalmů.²³¹

Střední a zároveň největší nástavec představuje námět sv. Václava se dvěma anděly [27]. Sv. Václav, mající brnění, stojí na jakémsi pódiu. Přes tělo má přehozený z rubu zelený, z líce červený plášť. Světec zaujímá zvláštní postoj, kdy levou rukou přidržuje horní část štítu s orlicí a pravou rukou přidržuje praporec s orlicí.²³² Na hlavě má nasazenou čapku. Zpod čapky vylézají tmavé vlnité vlasy. Za postavou sv. Václava je v pozadí obdélník, připomínající rám obrazu. Při spodní části rámu je viditelný sokl, který střídá červenou zelenou a bílou barvu a navazuje na pódium se sv. Václavem. Vyplněn je pouze tmavou barvou. Andělé ve žlutých šatech v pozadí světce jsou opřeni o tento rám, své pohledy míří na světce.

Třetí nástavec, úplně vpravo, zobrazuje postavu proroka Sofonjáše [29]. Stejně jako prorok David je i Sofonjáš zobrazen od pasu nahoru. Oblečen je do zeleného roucha a červeného dekorovaného pláště. Sofonjáš má šedivé vlasy i vousy. V pravé ruce přidržuje navinutou nápisovou pásku, která se vlní podobně jako u proroka Davida na levém nástavci.

²²⁸HALL 2008, 308.

²²⁹HALL 2008, 309.

²³⁰HALL 2008, 109.

²³¹ROYT2007, 67.

²³² Zmiňovaný štít s orlicí a praporec s orlicí jsou typickými symboly sv. Václava. Ikonografie sv. Václava viz ikonografie desky se Sv. Václav Svatojiřského oltáře.

Sofonjáš je malý prorok. Je autorem starozákonní knihy proroctví, vyzývá k pokání a pokoře. Sofonjáš působil za vlády krále Jošijáše. Ten se údajně obrátil k Bohu díky Sofonjášovi.²³³

Bičování Krista

Zadní strana levého křídla je tvořena dvěma výjevy. Horní deska zobrazuje námět Bičování Krista. Spodní deska Krista předstoupeného před Pilátem. Scéna Bičování obsahuje postavu Krista a čtyři muže bičující Krista. Nahý Kristus, zahalený pouze do bílé roušky, je umístěn ve středu obrazu. Se zkříženýma nohama postává vedle sloupu, který objímá rukama a zároveň se o něj lehce opírá. Ruce má ještě svázané provazem. Tvář Krista, která se objevuje na všech čtyřech deskách zadních stran křídel oltáře, je totožná s tváří na Veraikonu. Kristova tvář se vyznačuje větším čelem, rovnějším nosem, velkýma tmavýma očima, drobnějšími rty a tmavým plnovousem. Jemně vlnité tmavé vlasy, s pěšinou uprostřed, volně splývají na ramena. Za hlavou má Kristus vždy umístěnou aureolu. Na všech čtyřech zmiňovaných deskách je aureola dekorovaná. Na těle Ježíše jsou patrné rány od bičů, z nichž vytéká krev.

Tři muži ze čtyř Krista bičují. Všichni čtyři jsou oblečeni velmi podobně. Jejich oděv je tvořen svrchní halenou, u dvou předních s použitím knoflíků. Halena je většinou přepásaná, či jen stažená do pasu. Nohy jsou oděny do tenkých přiléhavých kalhot. Obuv tvoří špičaté střevíce. Dva muži nalevo mají stejnou čapku připomínající turban. Muž vpředu vpravo má také čapku, ale zvonovitého tvaru. Poslední z nich nemá žádnou pokrývku hlavy. Obličej i výrazy mužů jsou také podobné. Vyznačují se kulatějšími obličejí, s drobným rovným nosem, našpulenými rty a kulatou vystupující bradou. Všichni mají také zvlněné vlasy a svými pohledy, kromě jednoho z nich, směřují na bičovaného. Muži se odlišují pouze v typech bičů, které používají. Muž vlevo vzadu drží ve své pravici bič tvořený dvěma železnými řemeny ukončenými krychlovitými hroty. Muž před ním má v levé ruce bič se dvěma provazy majícími na sobě uzly. V pravé, zvednuté nad hlavu, drží bič ze tří provazů ukončených železnými hvězdami s hroty. Třetí z nich, nakračující a napřahující směrem ke Kristu, má v pravé ruce metlu z větví. Poslední z nich jen ukazuje na Ježíše. Po podlaze se povalují části metly. Námět Bičování Krista je umístěn do interiéru s dlážděnou podlahou a sloupem uprostřed. Sloup dórského slohu je jednoduchý, bez výrazného zdobení.

²³³ROYT 2007, 270.

O scéně Bičování Krista se všichni evangelisté zmiňují jen stručně.²³⁴ Uvádí jen to, že byl Kristus bičován. Většinou je Kristus zobrazován připoutaný ke sloupu ve sloupoví v budově Piláta.²³⁵ Údajně pravý sloup, kde byl Kristus bičován, byl uctíván v jedné z kaplí v bazilice sv. Praesedy v Římě. Společně s dalšími předměty, důtkami a provazem, byl sloup²³⁶ jedním z nástrojů Kristova umučení.²³⁷

Kristus před Pilátem

Celkem pět osob je zobrazeno na desce spodní části zadní strany levého křídla. Pilát, sedící na vyvýšeném trůnu, je zde zobrazen jako král. Tmavý plášť s límcem u krku a nastříženými rukávy dává vyniknout posazení nohou postavy. Širší rukávy, zejména na levé ruce, se bohatě řasí. Zpod nastřížených rukávů vylézají ruce a přiléhavými rukávy. Na nohou má tmavou obuv. Vousatá tvář Piláta má jemné rysy. Na hlavě má nasazenou čapku kalichovitého tvaru se zdviženou přední částí ve tvaru vlnovky. Čapka je bohatě dekorovaná. Pravou rukou se opírá o vyvýšenou hranu sedátka. Levou rukou opřenou o koleno levé nohy přidržuje tenkou hůl. Výrazem sleduje před ním stojícího Krista. Ten je oblečen do jednoduchého hábitu ze splývavé látky. Širší rovné rukávy vytváří několik záhybů. Nohy jsou bosé, ruce provazem svázané. Za hlavou Krista se objevuje gloriola. Výmluvný pohled směrem k podlaze naznačuje smutek, ale i pokoru.

Před Piláta ho předvádí dva vojáci. Muž nalevo od Krista, v bílé haleně s knoflíčky a cípatými rukávy nakračuje směrem k Pilátovi a prstem pravé ruky ukazuje na Ježíše. Vrásčitá tvář s výrazným, podivně tvarovaným nosem a mohutnými rty sleduje Piláta. Na hlavě má čapku podobného tvaru jako Pilát. Další muž, držící na provaze Krista, má také bílou halenu. Ta je ale rozdílného střihu. Halena má dlouhé rukávy a kapuci. Nohy muže jsou obuty do vyšších bot. Buclaté tváře, našpulené rty a pohled vytváří velice přísný výraz. Ten taktéž sleduje Krista. Čapka stejného kalichovitého tvaru má dekor rovnoběžných, mírně zvlněných pruhů. Zpod čapky vykukují tmavé vlasy. Pravou rukou si muž přidržuje Kristovu ruku, levou s rukavicí rukou drží provaz. Poslední mužská postava se přikrčuje v rohu místnosti. Obličej se zcela odlišuje od ostatních postav. Muž se vyznačuje buclatými tvářemi, rovným kratším nosem a úzkými rty.

²³⁴HALL 2008, 78.

²³⁵HALL 2008, 77.

²³⁶ Část tohoto sloupu, konkrétně malý kousek provazu, najdeme i na našem území. Částičku nechal do Čech přivést sběratel relikvií císař a král Karel IV. Ten ji také nechal zasadit do Kříže Království českého, která je součástí Svatovítského pokladu. In: ROYT 2007, 52.

²³⁷ROYT 2007, 52.

Výrazná je také vystupující kulatá brada. Hlavu muže nepokrývá čapka, pouze kudrnaté vlasy. Kristovo předstoupení před Piláta se odehrává v místnosti zaklenuté valenou klenbou. Stěny jsou jemně dekorované. Podlaha je dlážděná. Do detailů je provedené masivní křeslo s vysokým čelem, jež dává vyniknout řezbářské práci.

Lukášovo evangelium uvádí, že byl Kristus obžalován za to, že nechce odvádět daně císaři a zároveň že pobuřuje lid. A tak byl vojáky odveden do paláce římského prokurátora Piláta.²³⁸ Pilát nejprve chtěl Krista mírně potrestat, a pak jej propustit. Židé se však dovolávali jeho ukřižování. Pilát se obával hrozeb ze strany židů, a tak dal Krista zbičovat a poté ho vydal na ukřižování.²³⁹

Korunování Krista trnovou korunou

Zadní stranu pravého křídla oltáře tvoří dvě desky. Deska s námětem Korunování Krista trním je umístěna nahoře, deska s Kristem na hoře Olivetské dole. Námět Korunování Krista trnovou korunou obsahuje pět osob. Hlavní postavou je opět Kristus. Nachází se ve středu obrazu. Přes boky má uvázanou bederní roušku, přes tělo má přehozený purpurový plášť. Obličej Krista je stejný jako u předchozích desek. Na tomto výjevu je jeho tvář mírně sklopena. Oči míří na podlahu. Za hlavou Krista je vyobrazena dekorovaná aureola. Ježíš shrbeně sedí na kamenné lavici. Pravou nohu má přeloženou přes levou. Obě ruce má položené na pravé noze, přičemž pravou ještě přidržuje hůl. Po celém těle má rány, ze kterých vytéká krev.

Krista obklopují čtyři mužské postavy. Tři muži se podílí na jeho korunovaci. Čtvrtý pouze přihlíží. Muži mají podobný šat, volné haleny přepásané v pase. Ty jsou doplněny kalhotami přiléhajícími na tělo a botami s výraznou špičkou. Každý z nich má šat jinak dekorovaný. Dva z nich mají dokonce hlavu pokrytou turbanem. Muž stojící nalevo, hledící na Krista, je oblečen do bílé haleny. Obličej upoutá špičatým nosem a téměř žádnými vlasy. Levou rukou se opírá o pravé rameno Krista. Pravou ruku s holí má zdviženou nad hlavu. Muž s turbanem a delšími vlasy přiklekávající v popředí má oděv s širokými pruhy. Nos tohoto muže je také výrazně špičatý. Svým pohledem sleduje korunu na Kristově hlavě. V levé ruce drží hůl, která se potkává s holí muže na protější straně a vytváří tak pomyslný kříž. Hůl těchto dvou postav se dotýká trnové koruny Krista. Třetí muž, vpravo vepředu, má rukávy haleny nastříhané tak, aby zpod ní

²³⁸ROYT 2007, 131.

²³⁹ROYT 2007, 132.

vylézaly delší bílé rukávy. Černé boty jsou při horním lemu zdobené bílým dekorativním pruhem. Tvář tohoto muže se vyznačuje plnými rty a mohutnějším nosem, oči sledují Kristovu hlavu. Vlasy jsou tmavé a velmi krátké. Muž zaujímá postoj, kdy je jeho levá noha na kamenné lavici, pravá noha na podlaze. Celkově je jeho postoj příkrčený. Pravá ruka, skrytá za tělem Krista, drží dlouhou hůl. Pomocí této hole pomáhá druhému muži upevnit trnovou korunu na hlavě Krista. Levá ruka, sevřená v pěst, je opřena o levé rameno Ježíše. Poslední muž s delšími vlasy má také turban. Tvář z profilu dotváří tmavý plnovous. Zidka umístěná za všemi postavami naznačuje, že se jedná o terasu či dvůr. Podlaha je dlážděná. Pozadí jednolitě, bez náznaku krajiny.

Po bičování byl Kristus vojáky odveden do místodržitelského dvora. Zde byl Kristus oblečen do purpurového pláště, do ruky mu byla dána hůl a na hlavu trnová koruna. Hůl měla být náhražkou žezla.²⁴⁰ Takto oblečen byl Kristus usazen na vyvýšené místo. Vojáci okolo něj ho začali zesměšňovat, bít po hlavě holí a plivali na něj.²⁴¹ V italském umění 15. a 16. století bylo časté zobrazení dvou vojáků s holí tlačící na Kristovu korunu. Tyto hole tak symbolicky vytvářely podobu kříže.²⁴² Trnová koruna²⁴³ má také různá zobrazení. Umělci jižní Evropy vyznačovali korunu s menšími trny. Opakem byli němečtí a nizozemští autoři, kteří trny vypořádávali předimenzované.²⁴⁴

Kristus na hoře Olivetské

Spodní část zadního pravého křídla oltáře tvoří scéna Krista na hoře Olivetské. Tato scéna obsahuje celkem pět hlavních postav a několik vojáků. Postavou zaujímající největší plochu je postava Krista ve světlém rouše. Šat Kristův je objemný s dlouhými volnými rukávy vytvářející mnoho záhybů. V místech trupu těla a zad látka volně splývá dolů, na zemi přechází v bohaté řasení. Spodní část šatu je díky své délce rozprostřena po zemi a vytváří nepravidelný kruh okolo nohou Krista. Ježíš má tmavé dlouhé vlasy, tmavý plnovous, velké tmavé oči a pootvřená ústa. Pohled směřuje na

²⁴⁰HALL 2008, 227.

²⁴¹HALL 2008, 228.

²⁴²HALL 2008, 228.

²⁴³ Trnová koruna, respektive její trny mají spojitost i s prostředím českých zemí. Údajná pravá trnová koruna byla v roce 1063 převezena z Jeruzaléma do Konstantinopole. Za velmi vysokou částku ji pak v roce 1239 zakoupil francouzský král Ludvík IX. Svatý. Pro tuto korunu pak nechal v letech 1241 až 1248 vystavět speciální relikviářovou kapli Sainte-Chapelle v Paříži. Králi Přemyslu Otakarovi II. se podařilo získat jeden z trnů této koruny. Trn později daroval klášteru cisterciáků, klášteru Trnová Koruna (dnes Zlatá Koruna), který založil. Další trny se na území české dostaly od francouzského krále Jana Dobrého, který je věnoval císaři a králi Karlu IV. Jeden z trnů dodnes zdobí křížek Svatováclavské koruny. In: ROYT 2007, 117.

²⁴⁴HALL 2008, 228.

kalich nacházející se na skále. Hlavu Krista doplňuje gloriola s dekorem. Na rukách Ježíše, ale i jeho obličejí a krku jsou patrné skvrnky či kapky. Jedná se o kapky potu, které na zem padají jako krůpěje krve. A jsou výsledkem usilovné modlitby Páně.²⁴⁵ Sepjaté ruce Krista znázorňují modlitbu.

Při levém okraji desky je zobrazen Jidáš s vojáky. Společně tak střeží branku zahrady, kde je Kristus umístěn. Kristus je oblečen do bílého roucha, jehož látka volně splývá k zemi ve vertikálních pruzích. Tvář Jidáše je podobná tváři Krista. Má také tmavé delší vlasy a plnovous. V levé ruce drží Jidáš předmět, pravým ukazovákem směřuje na Krista. Za ním stojí několik vojáků v brnění a helmicích. Každý z nich drží kopí. Dalšími osobami na této desce jsou tři spící apoštolové. Dva apoštolové sedí po levé straně, třetí leží zády ve spodní části desky. Apoštol Petr s tmavými vlasy a tmavým plnovousem si levou rukou podpírá tvář. Apoštol Jan se světlými řidšími vlasy a vousatou bradou se opírá o svou levou ruku, která je opřena o pokrčená kolena. Vedle jeho levé nohy je opřený meč. Poslední z nich, apoštol Jakub Větší, ležící, má pravou rukou podloženou hlavu se světlejšími vlasy. Roucho tohoto apoštola je velmi zvlněné. Záhyby látky jsou stejně jako u pláště Krista tvrdé. Záhyby působí, jako by byly tvořeny úsečkami. Děj se odehrává v zahradě na hoře Olivetské. V části za Kristem je patrné ohrazení této zahrady. Ta je z většiny travnatá a obsahuje mnoho bylin a dvě skály, které zahradu opticky ukončují. Nedaleko skály vlevo se prochází ještěrka. Od Krista a od apoštolů se k bráně, střežené Jidášem a vojáky, sbíhají dvě malé cestičky. Na cestičkách jsou volně položené kameny.

Námět Krista na hoře Olivetské je zobrazován na počátku pašijových cyklů. Podle evangelií Matouše a Marka se Kristus spolu se třemi apoštolů odebrali po Poslední večeři na horu Olivetskou. Došli až do Getsemanské zahrady. Tam pak Kristus vyzval apoštolů k bdělosti.²⁴⁶ Ani jeden však nedbal jeho přání. Všichni apoštolové v zahradě usnuli. Kristus se začal modlit. Třikrát šel vyzvat apoštolů, aby se modlili s ním, ale zbytečně. Kristus se ale modlil tak usilovně, až se jeho pot změnil v krůpěje krve.²⁴⁷

²⁴⁵ROYT 2007, 131.

²⁴⁶ROYT 2007, 130.

²⁴⁷ROYT 2007, 130.

9. Restaurování děl

„Byl přesvědčen, že maximum zážitků nám může poskytnout pouze původní tvarová struktura uměleckého díla, kterou je proto třeba představit divákovi pokud možno v celosti. Vincenc Kramář odmítl ponechávat na obrazech zkreslující dojem zestárlých laků, poškozující barevnost díla a znejasňující jeho individuální záměrný charakter.“²⁴⁸ Už Vincenc Kramář, odchovanec vídeňské školy dějin umění, prohluboval vědeckost restaurátorského zásahu a zdůrazňoval uměleckou podstatu práce restaurátora. Svým žákům předal hlavní poznatky a zásady restaurování, které se používají dodnes.

Všechna umělecká díla začnou po určité době podléhat působení času. Skladování v nevhodných podmínkách, přílišná světelnost, nevhodná vlhkost ad. mohou díla deformovat či ničit. Nejinak tomu je i u gotických desek. Následují zprávy z archivu restaurátorského oddělení Anežského kláštera, které dokládají provedené restaurace desek pozdní gotiky.

Svatojiřský oltář

Ke Svatojiřskému oltáři existují dvě zprávy. První z nich uvádí návrh restaurace dvou částí oltáře. Jedná se o levé křídlo oltáře a střední desku. Zpráva z července 1932 uvádí, že levé křídlo oltáře má ve spodní části, na postavě sv. Filipa v zelené sukničce 12,5 cm od levého okraje proti ruce a v červeném plášti, uvolněné barvivo. Rovněž i na postavě sv. Jakuba, u jeho pravého oka, se barvivo uvolnilo. Dále došlo také k uvolnění barviva v horní polovině, na postavě sv. Václava, respektive na jeho střevíci. Na střední desce před restaurací najdeme prasklinu v levé dolní části obrazu, 13,5 cm od levého okraje. V červeném šatě klečícího apoštola je několik uvolněných a odpadlých míst. V horní části obrazu 45 cm od levého okraje na prasklině ve žlutobílém plášti je také několik odpadlých a uvolněných míst. V šatě Panny Marie na prasklině 42 cm a 46 cm od dolního okraje jsou dvě vypadlá místa. V dovětku je uvedeno, že všechna tato místa byla zatmelena a zaretušována, uvolněné barvivo bylo upevněno.

²⁴⁸HLOBIL 2000, 174-175.

Oltář Velmistra Puchnera

Oltář velmistra Puchnera byl restaurován čtyřikrát v průběhu tří let. Poprvé v roce 1962, kdy se restaurace týkala desky předání modelu kostela. Stav před restaurací uvádí, že reliéfní pozadí, původně zlacené, bylo přemalováno tmavohnědou barvou. Sondou na přemalbu bylo zjištěno, že původní zlato na červenohnědém polimentu²⁴⁹ je ze značné části zachováno. Průzkum ukázal tři vrstvy olejové přemalby. Tyto přemalby byly odstupňované v tónu. Svrchní vrstva byla tmavohnědá, spodní vrstva světlejší a nejspodnější nejsvětější. Záznam uvádí, že 20. srpna 1962 byla provedena částečná restaurace této desky, a to v následujícím rozsahu. Přemalby pozadí byly odmyty těkavými rozpustidly. Původní zlacení bylo poměrně dobře zachováno, jen místy pronikal červenohnědý poliment. Malba byla ponechána v dosavadním stavu, přestože některé části malby jsou velmi poškozeny a značně retušovány. Byl proveden zatím jen průzkum rentgenovými snímky, aby mohla být později případně navržena úplná restaurace.

Další restaurace, z roku 1963 se týkala desky s námětem Ukřižování. Před restaurací se nacházela v následujícím stavu. Na povrchu obrazu je velmi silná vrstva nečistot, které pokrývají malbu tak, že je jen velmi málo znatelná a působí dojmem, jakoby byla pokryta šedým zákalem. Ve střední části obrazu je barevná vrstva na větší ploše odpadlá od podkladu, a to hlavně na rouchu figury stojící vpravo od kříže. Také na rouchu dvou figur stojících vlevo a na svatozáři jedné z nich je odpadlá barevná vrstva. Na mnoha místech je také barevná vrstva poškozena mechanicky, a to různými vrypy nebo údery až do podkladu. Mimo to je v desce několik otvorů po vytažených hřebecích, při okrajích je dřevo desky odštípnuto, a to v největší části při levém dolním rohu v délce 14 cm a při horním pravém rohu v délce 12 cm. Levý dolní roh desky je rozdrčen a u pravého dolního rohu vyčnívá kousek plátna zpod odloupeného podkladu. Byly provedeny sondy, podle kterých bylo zjištěno detailnější poškození barevné vrstvy v některých částech, např. na inkarnátu figury stojící při levém okraji obrazu z velké části odpadla barevná vrstva od podkladu. Barevná vrstva je nestejně pokryta silně zhnědlým lakem, který je svařtěn a tvoří drobné ostrůvky. Mimo tuto silnou vrstvu neprůhledného laku, je na obraze slabší průhledná laková vrstva. Již tyto sondy ukazují, že je obraz značně poškozen. Restaurátoři navrhuje sejmout vrstvu nečistot a

²⁴⁹Poliment je podklad pro zlacení připravený z francouzského bolusu (červené hlínky) s mýdlem a voskem. Jiným druhem je poliment vaječný (bolus a vaječný bílek), nebo klišový (bolus, kliš, voda).

tmavohnědého laku. Místa po odpadlé barevné vrstvě budou vytmelena a poškozené části budou vyretušovány akvarelem. Provedení retuší bude určeno až po sejmutí nečistot a laku, kdy bude znám celý rozsah poškození.

Stav po restauraci uvádí, že malba byla zbavena povrchových nečistot, které ji zakrývaly a činily úplně nezřetelnou. Teprve o tomto očištění ukázalo se poškození obrazu v celém rozsahu. Malba byla při někdejších čistění velmi porušena pravděpodobně alkalickým rozpouštědlem, jehož důsledky byly znatelné na celém obraze. Nejvíce však byla poškozena malba v inkarnátu, v některých plochách šatu a v terénu. Nejvíce byl poškozen inkarnát Krista, sv. Jana, Máří Magdaleny a tří zbrojnošů, dále modrý plášť Panny Marie a červený plášť zbrojnoše. V popředí zůstaly některé pruhy olejového laku a velké světlé vyleptané skvrny, vzniklé stékáním rozpouštědla po malbě. Po očištění byla postupně zeslabena a vyrovnána silná vrstva zhnědlého laku. Některé velmi staré defekty byly ponechány, ostatní novější byly vytmeleny, ostatní novější byly vytmeleny voskopryskyřičnou směsí. Také některé části okraje desky, které byly částečně ztrouchnivělé, byly zpevněny voskopryskyřičnou směsí. Lokální retuše byly provedeny akvarelem, více porušená místa byla pouze plošně zcelena. Obraz byl nalakován voskopryskyřičným lakem. Tato restaurace byla provedena 28.prosince1963.

Třetí restaurace proběhla v roce 1964. Zrestaurována byla deska s námětem Smrti Panny Marie. Na povrchu této desky, se stejně jako u předchozích, nacházela velmi silná vrstva nečistot a po celé ploše byly viditelné zbytky silného nánosu zhnědlých starých laků. Zpráva dále uvádí, že barevná vrstva je na mnoha místech odřena a odpadá od pokladu. Nejvíce pak za hlavou Panny Marie, na červeném rouchu světce a na červeném rouchu sv. Jana. Podél dolního okraje obrazu táhne se ve vzdálenosti 15 cm hluboká, 36 cm dlouhá rýha, sahající až do podkladu. Na desce byl také hluboký defekt zlaceného reliéfního pozadí při levém okraji nahoře. Také při dolním okraji obrazu jsou odpadlé části malby a podkladu, levý dolní roh je odštipnut i s částí malby. Sondy ukázaly, že pod silnou vrstvou nečistot je malba celkem zachovalá, jen modrý plášť Panny Marie nese stopy vyleptání ve svislých pruzích. Po celé ploše jsou zbytky silného nánosu zhnědlých starých laků. Restaurace navrhuje sejmutí silné vrstvy nečistot a vyrovnání zbytků starých hnědých laků. Dále restaurace navrhuje hluboké rušivé defekty vytmelit voskopryskyřičnou směsí a odpadlá místa malby vyretušovat

akvarelem. Restaurátoři provedli petrifikaci²⁵⁰ okrajů desky. Silná vrstva nečistot byla sejmuta a zbytky starých zhnědlých laků byly zeslabeny a vyrovnány. Hluboké rušivé defekty a odpadlá místa malby byla vytmelená voskopryskyřičnou směsí a vyretušována akvarelem. Větší retuše byly provedeny hlavně na červeném plášti apoštola po levici Panny Marie, červeném rouchu sv. Jana a modrém plášti Panny Marie. Dále pak byly vyretušovány svatozáře, kde je zlato porušeno tak, že prosvítá červenohnědý poliment, místy pak až bílý křídový podklad. Staré otvory po hřebech byly většinou ponechány. Malba byla opatřena vrstvou voskopryskyřičného laku, krytým tenkou vrstvou vosku.

Poslední restaurace, která je zaevidovaná v archivu restaurátorského oddělení Anežského kláštera, proběhla v roce 1965. Restaurací prošla deska se sv. Ludmilou a sv. Voršilou. Před restaurací byl obraz pokryt silnou vrstvou nečistot a zhnědlých laků. Nejvíce je poškozeno stříbrné, puncované pozadí a šedý pruh podél dolního okraje, kde je množství drobných odřených míst a hlubokých vrypů v celé ploše. V horní části pozadí, nad hlavou sv. Ludmily, je plátno uvolněno od desky. V místech vlastní malby je barevná vrstva méně poškozena. Podél okrajů červeného pláště sv. Voršily je barva v nejhlubších stínech opadlá. Okraje desky jsou rozrušeny červotočem. Restaurátoři navrhuji zpevnit okraje desky, které poškozené červotočem, voskopryskyřičnou směsí. Povrch obrazu bude zbaven nečistot a starých zhnědlých laků. Poškozená místa budou vyretušována akvarelem. Povrch obrazu bude izolován voskovým lakem. Restaurace proběhla dle zprávy 5. srpna 1965, a byla provedena petrifikace a zpevnění okrajů desek poškozených červotočem. Na zpevnění byla použita pryskyřičná směs. Dále byla odstraněna silná vrstva nečistot a zhnědlých laků. Celkově je obraz v dobrém stavu, větší poškození je pouze na koruně sv. Ludmily a kolem červeného pláště sv. Voršily, kde barevná vrstva odpadla od podkladu. Stříbrné pozadí a široký pruh při dolním okraji desky jsou porušeny drobným tečkovitým opadáním stříbra od křídového podkladu. Odpadlé části barevné vrstvy s podkladem a hluboké vrypy byly vytmeleny voskopryskyřičnou směsí. Uvolněné plátno sv. Ludmily bylo upevněno. Porušená místa byla vyretušována akvarelem a obraz byl nalakován voskopryskyřičným lakem.

²⁵⁰ Petrifikace je zatvrdnutí, či vytvrdnutí materiálu.

Oltář z Jílového

Oltář z Jílového, respektive jeho části, byly restaurovány, jak uvádí restaurátorské zprávy, třikrát. Poprvé v roce 1932. Zpráva z 15. července 1932 uvádí, že u desky nástavce v horní části, s postavou proroka Daniela se začala odchlípnout malba. K odchlípení barevné vrstvy i s podkladem došlo v pravé dolní části desky. Mimo to se u levého dolního rohu uvolnila stará prasklina sahající až k obličejí proroka. Také vpravo nahoře, 10 cm od okraje se rozestoupila starší, již zakytovaná prasklina. Všechna uvolněná místa byla po restauraci upevněna, rozestoupené praskliny byly zakytovány a zaretušovány.

Téhož roku byla opravena i deska na vnitřní straně křídla se scénou Klanění tří králů. Na několika místech desky se uvolnila barevná vrstva. Konkrétně na místech tváře klečícího krále, na pravé ruce téhož krále, u pravé ruky černého krále, na modrém plášti madony napravo dole a na plášti klečícího krále. Všechna místa byla upevněna. Restaurátorskými opravami prošlo i oltářní křídlo, respektive jeho vnitřní strana se scénou obřezání páně. I na této desce se uvolnila barva, zejména na hlavě kněze a na hlavě ženy. Barva se uvolnila v rozsahu 5 až 8 cm. Dále pak od ruky Ježíškovy směrem k záhybu zeleného roucha kněze, v šířce do 10 cm. K uvolnění došlo i u červeného roucha kněze, od hořejšího zlatého pásu dolů, místy dosahující až 10 cm. Všechna tato uvolněná místa byla upevněna.

Dalším záznamem v archivu je restaurátorská zpráva z roku 1942 týkající se dvou desek oltáře. Zajímavé je, že tyto zprávy uvádí jako autora oltáře z Jílového německého mistra v Čechách z konce 15. století.²⁵¹ Jedná se o desku s námětem Mučení Krista, kde se stejně jako v předchozích případech uvolnila barevná vrstva. Dále se jednalo o desku Krista na hoře Olivetské. Tato deska ztratila prodyšnost se dřevem, a na jejím povrchu, v místech stříbrného pozadí, a na pohorku pod postavou Ježíše, se začaly vytvářet puchýřky. Oprava upevnění barevné vrstev a zahlazení puchýřků byla dle záznamu provedena 27. až 30. ledna 1942.

Rozsáhlá rekonstrukce proběhla podle zprávy v roce 1965, týkala se nástavce archy s námětem sv. Václava. Deska nástavce byla složená z šesti dílů měkkého lipového dřeva. Byla rozrušena červotočem a zároveň prasklá. Zápis zprávy uvádí, že spáry jsou přelepeny pruhy plátna, přesto jsou však částečně rozevřeny. Jednotlivých šest částí jsou

²⁵¹ Dnes je již z literatury známé, že autorem Jílovského oltáře byl český mistr.

primitivně spojeny pevně přiklíženými a přišroubovanými svlaky.²⁵² Pouze střední svlak, volně zapustěný do drážky v desce, je pravděpodobně původní. Kromě rozevřených spár na desce najdeme také četné, nepravidelně probíhající trhliny. Malba i s podkladem je uvolněna. Značné plochy malby chybí a byly při minulé restauraci vyplněny neutrální retuší. Záznam provedení částečné rekonstrukce uvádí, že deska byla po odstranění svlaků rozdělena na dvě části. Řezané lilie podél krajů desky byly předtím v místech hlavní rozevřené praskliny sňaty. Obě části desky byly vzhledem k rozměrnému formátu zpracovávány samostatně. Práci prováděl L. Svoboda. Po konservaci desky byl zvolen jako nejvhodnější způsob impregnace voskoopryskyřičnou směsí za tepla infračervených lamp. Vyrovnání desky je přitom usnadněno pravidelnými, mělkými zářezy, do nichž jsou vkládány tenké vložky z měkkého dřeva. Spáry byly zajištěny a trhliny zpevněny příčnými vložkami, lepenými také směsí vosku a pryskyřice. Střední svlak byl rovněž impregnován a ponechán na svém místě. Vzhledem k nutnosti použít lisu při vyrovnávání desky bylo nutno plastické, řezané lilie postupně po celém obvodu sejmut, a po skončení konservace je znovu přilepit pomocí směsi vosku a pryskyřice. Malba byla očištěna od vosku, jinak ponechána vzhledem k velkému rozsahu porušení v dosavadním stavu. Spáry a trhliny byly vytmeleny a zaretušovány akvarelem.

Poslední restaurátorská zpráva je z roku 1973 uvádí, že na zadní straně desky s námětem Obřezání Páně se vytvořilo množství střečovitých velkých puchýřů, které hrozily opadáním. Puchýře se nacházely většinou na rozhraní nových tmelů na poškozených místech. V místě původní malby měly puchýře drobný charakter a byly omezené. Po provedení částečné opravy byla deska ze zadní strany postupně zahřívána pod infralampami a prosycena směsí damary²⁵³ a vosku. Větší puchýře byly po zažehlení malby zatíženy. Po zpevnění byla malba v nerovných místech vytmelená. Drobná poškození byla opravena akvarelem. Lze říci, že nedošlo k žádnému opadání zvednuté malby. Na závěr byl obraz přelakován damarou a voskem. Zpevnění malby provedla M. Černá a V. Frömlová.

²⁵² Svlak je dřevěný díl konstrukce, který příčně spojuje prkna, nebo jednotlivé latě sezasené k sobě.

²⁵³ Damara je přírodní měkká pryskyřice, která se využívá k výrobě laků, fixativů a přidává se do výroby litografických kreslicích prostředků.

Závěr

Nyní se pokusím shrnout všechna výše uvedená fakta, které jsme během svého bádání shromáždila.

Gotická desková malba tvoří nevyčísitelnou a nezastupitelnou úlohu ve středověkém malířství v Evropě. Je fascinující, že se práce českých umělců dokázaly dostat na výsluní, a konkurovat tak ostatním evropským zemím.

Gotické umění ukázalo svou sílu a odhodlanost. Po ochromení husitskými nepokoji se opět vrátilo, a dokázalo navázat na kvality předchozí éry. Pozdně gotická desková malba tak navazuje na předhusitskou malbu, ale je zde velmi patrné ovlivnění nizozemskou a později rakouskou tvorbou. Mísí se tak tradiční české postupy s novými nizozemskými a rakouskými podněty získanými přes centra v Německu, později v Rakousku.

Většina děl se nedochovala ve své původní podobě. V současnosti tak pozorujeme pouze jejich části, jak je tomu u většiny oltářů. Uvedená desková díla pozdní gotiky nejsou vzhledem k současným majitelům shromážděna na jednom místě. To potvrzuje i Oltář velmistra Puchnera, jehož části jsou rozmístěny mezi tři instituce. Z velké části pochází díla z rukou anonymních autorů a jejich dílen.

S výjimkou jednoho díla, deskového obrazu Assumpty z Emauz, tvoří veškerou pražskou pozdně gotickou tvorbu oltáře. Přestože mají všechny díla společnou dobu vzniku, stejný podklad, na který umělec nanáší barevné vrstvy, všechna díla vznikla pod rukami pražských autorů a používají velmi podobné biblické náměty, jsou rozdílných uměleckých kvalit.

První dvě díla, Svatojiřský oltář a archa velmistra Puchnera jsou díly vyšší úrovně. Desky jsou mnohem propracovanější, více zdobenější a vyznačují větší hloubku námětu. U obou oltářů se setkáváme s vykreslením předmětů denní potřeby, ale i dalších detailů. Objevuje se zde také první vykreslení krajin na deskách českého původu. Významná jsou i místa jejich určení. Zbýlá díla, Assumpta emauzská, Oltář křížovnického kláštera, Oltář průhonický a Oltář z Jílového, se vyznačují o něco menšími kvalitami. Jednotlivé postavy nemají až tak propracované tváře, draperie rouch a ostatních předmětů. I skladba námětů scén nedosahuje úrovně předchozích.

Zprávy z archivu restaurátorského oddělení Anežského kláštera dokládají restaurování jednotlivých děl. Je patrné, že většina restaurovaných desek má shodné poškození. Desky byly postiženy uvolňováním barevných vrstev, nebo tvorbou puchýřků. Bez zásahů restaurátorů, kteří barevné vrstvy upevnili, puchýřky odstranily a celkově malbu zakonzervovali pomocí voskopryskyřičných směsí, by se malby s největší pravděpodobností do současnosti v tak výborném stavu nedochovaly. V jiných případech restaurátoři zpevnili zadní strany obrazů, a tím předešli dalším problémům.

Jsem si vědoma také toho, že by mohla být vznesena námitka o nezařazení křídel z Týnského chrámu do tohoto přehledu děl. Po pečlivém zvážení jsem se rozhodla toto dílo, z něhož se do současnosti nedochovala střední deska, do výčtu děl nezahrnout. Učinila jsem tak proto, že do předem stanovené datace druhé poloviny 15. století dílo nespadá. Datace křídel Týnského chrámu je v současnosti datována v rozmezí let 1510 až 1515. Autor těchto křídel, Mistr litoměřického oltáře, je často řazen již do rané renesance. Při zařazení křídel Týnského chrámu bych byla nucena zařadit i další díla jiných autorů spadající do tohoto údobí, avšak využívající stylu blízkí se spíše renesanci.

Na závěr bych také zmínila velké úsilí, které jsem musela vynaložit při shánění materiálů, zejména fotodokumentace jednotlivých děl. Většina děl byla vyobrazena v knize *Česká malba pozdní gotiky a renesance* Jaroslava Pešiny, ale vzhledem k tomu, že se jedná o starší publikaci, fotografie byly reprodukovány pouze v černobílém provedení. Pokusila jsem se tedy kontaktovat vlastníky jednotlivých děl. Díla umístěná v Národní galerii byla bez problémů přístupná, stejně jako vnitřní desky archy z Jílového. Jediným dílem, které v obrazové příloze dokládám pouze v černobílé verzi, bez zadní strany křídel, je Křížovnícký oltář od Mistra budňanského oltáře. Jak jsem se již zmiňovala výše, oltář je v současné době na průzkumu v Akademii výtvarných umění v Praze. Na mou písemnou žádost mi bylo sděleno, že fotodokumentace Akademie výtvarných umění v Praze je určena pouze pro potřeby právě Akademie výtvarných umění, a nebyla mi tedy poskytnuta. Rovněž archiv řádu křížovníků s červenou hvězdou nemá žádné fotodokumenty, což jsem též písemně ověřila.

Obrazová příloha



1. Mistr svatojiřského oltáře: Svatojiřský oltář (otevřený), 1470, tempera, lipové dřevo, střední deska: 192,5 x 114 cm, křídla: 192,5 x 56,5 cm. Národní galerie v Praze



2. Mistr svatojiřského oltáře: Zvěstování Panně Marii, 1470, tempera, lipové dřevo, křídlo: 192,5 x 56,5 cm. Národní galerie v Praze



3. Mistr svatojiřského oltáře: Zápas sv. Jiří, 1470, tempera, lipové dřevo, křídlo: 192,5 x 56,5 cm. Národní galerie v Praze



4. Mistr svatojiřského oltáře: Smrt Panny Marie, 1470, tempera, lipové dřevo, střední deska: 192,5 x 114 cm. Národní galerie v Praze



5. Mistr svatojiřského oltáře: Navštívení Panny Marie, 1470, tempera, lipové dřevo, křídlo: 192,5 x 56,5 cm. Národní galerie v Praze



6. Mistr svatojiřského oltáře: Klanění tří králů, 1470, tempera, lipové dřevo, křídlo: 192,5 x 56,5 cm. Národní galerie v Praze



7. Mistr svatojiřského oltáře: Svatojiřský oltář (zavřený), 1470, tempera, lipové dřevo, křídla: 192,5 x 56,5 cm. Národní galerie v Praze



8. Mistr Puchnerovy archy: Oltář velmistra Puchnera (otevřený), 1482, tempera, lipové dřevo, pevné desky: 164 x 44,5 cm, 175 x 44,5 cm, pohyblivá křídla: 124 x 96 cm, Assumpta: v. 174 cm. Národní galerie v Praze



9. Mistr Puchnerovy archy: Předání modelu kostela, 1482, tempera, lipové dřevo, pohyblivé křídlo: 124 x 96 cm. Národní galerie v Praze



10. Mistr Puchnerovy archy: Smrt Panny Marie, 1482, tempera, lipové dřevo, pohyblivé křídlo: 124 x 96 cm. Národní galerie v Praze



11. Mistr Puchnerovy archy: Sv.Barbora, sv. Kateřina, 1482, tempera, lipové dřevo, pevné desky: 164 x 44,5 cm. Národní galerie v Praze



12. Mistr Puchnerovy archy: Assumpta, 1482, v. 174 cm. Národní galerie v Praze



13. Mistr Puchnerovy archy: Sv. Hedvika ošetřuje nemocného, 1482, tempera, lipové dřevo, pohyblivé křídlo: 124 x 96 cm. Národní galerie v Praze



14. Mistr Puchnerovy archy: Ukřižování, 1482, tempera, lipové dřevo, pohyblivé křídlo: 124 x 96 cm. Národní galerie v Praze



15. Mistr Puchnerovy archy: Oltář velmistra Puchnera (zavřený), 1482, tempera, lipové dřevo, pohyblivé křídlo: 124 x 96 cm. Národní galerie v Praze



16. Mistr Puchnerovy archy: Stigmatizace sv. Františka, 1482, tempera, lipové dřevo, pohyblivé křídlo: 124 x 96 cm. Národní galerie v Praze



17. Mistr Puchnerovy archy: Sv. Ludmila se sv. Voršilou, 1482, tempera, lipové dřevo, pohyblivé křídlo: 124 x 96 cm. Národní galerie v Praze



18. Mistr Puchnerovy archy: Sv. Augustin vyučující křížovníky, 1482, tempera, lipové dřevo, pohyblivé křídlo: 124 x 96 cm. Národní galerie v Praze



19. Anonym: Assumpta Emauzská, kolem roku 1480, smrkové dřevo, 130 x 90 cm.
Národní galerie v Praze



20. Mistr budňanského oltáře: Křížovníkový oltář (otevřený), po roce 1490, lipové dřevo, střední deska: 114,5 x 87,5 cm, křídla: 114,5 x 43,6 cm. Národní galerie v Praze



21. Mistr budňanského oltáře: Průhonický oltář (otevřený), po roce 1490, lipové dřevo, křídla: 144,5 x 46,5 cm. Národní galerie v Praze



22. Mistr budňanského oltáře: Průhonický oltář (zavřený), po roce 1490, lipové dřevo, křídla: 144,5 x 46,5 cm. Národní galerie v Praze



23. Anonym: Oltář z Jilového, před rokem 1500, lipové dřevo, střední deska: 292 x 219 cm, křídla: 292 x 103,5 cm, nástavec hlavní desky: 205 x 219 cm, nástavce křídel: 178 x 97,5 cm. Národní galerie v Praze



24. Anonym: Prorok David, před rokem 1500, lipové dřevo, 178 x 97,5 cm. Národní galerie v Praze



25. Anonym: Narození Krista, před rokem 1500, lipové dřevo, křídlo: 292 x 103,5 cm. Národní galerie v Praze



26. Anonym: Zvěstování Panně Marii, před rokem 1500, lipové dřevo, křídlo: 292 x 103,5 cm. Národní galerie v Praze



27. Anonym: Sv. Václav, před rokem 1500, lipové dřevo, 205 x 219 cm. Národní galerie v Praze



28. Anonym: Andělé a tabernákl, před rokem 1500, lipové dřevo, 292 x 219 cm.
Národní galerie v Praze



29. Anonym: Prorok Sofoniáš, před rokem 1500, lipové dřevo, 178 x 97,5 cm. Národní galerie v Praze



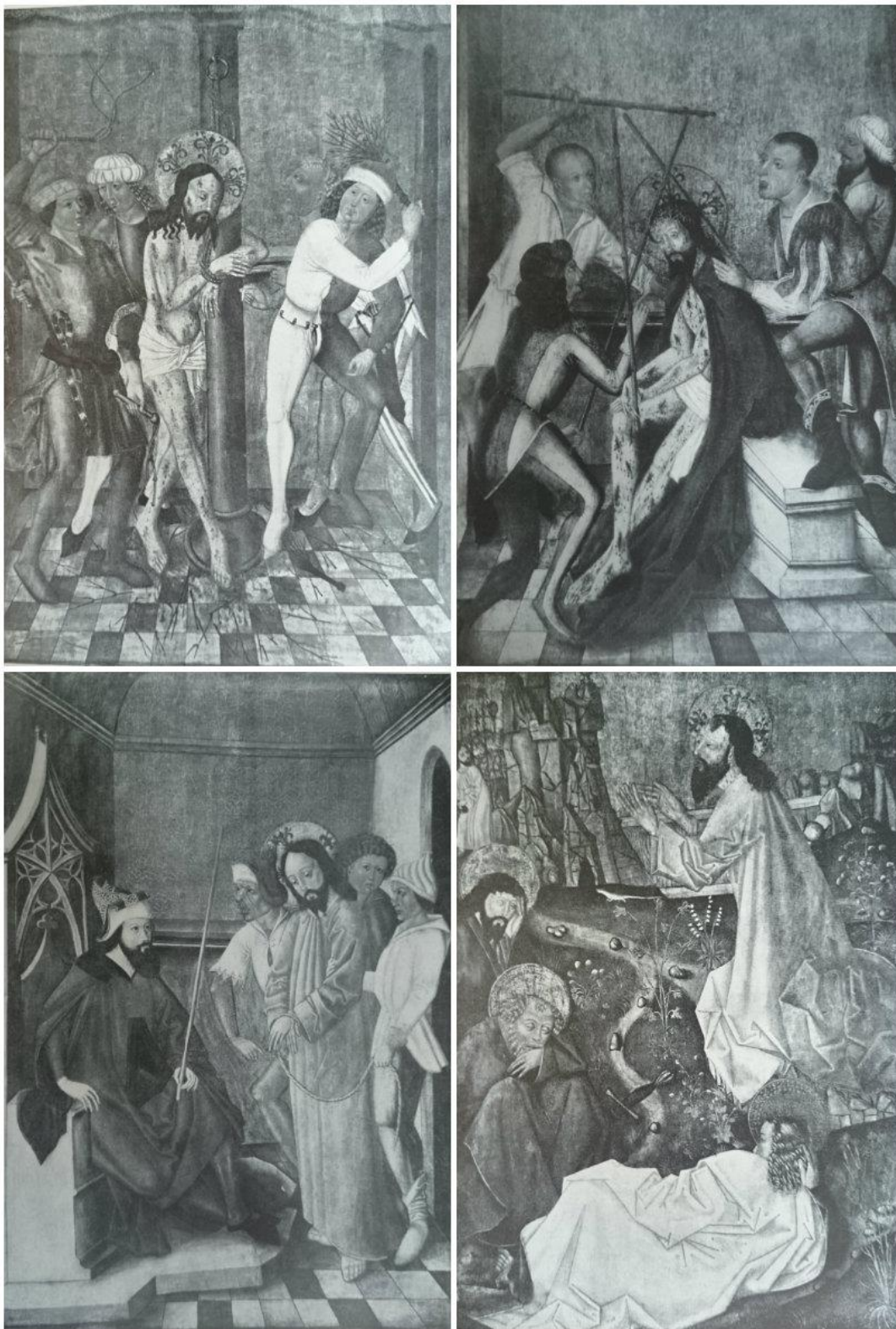
30. Anonym: Klanění tří králů, před rokem 1500, lipové dřevo, křídlo: 292 x 103,5 cm.
Národní galerie v Praze



31. Anonym: Obřezání Krista, před rokem 1500, lipové dřevo, křídlo: 292 x 103,5 cm.
Národní galerie v Praze



32. Anonym: Oltář z Jílového (současný stav). Národní galerie v Praze



33. Anonym: Oltář z Jílového (zavřený), před rokem 1500, lipové dřevo, křídla: 292 x 103,5 cm. Národní galerie v Praze



34. Mistr svatojiřského oltáře: Smrt Panny Marie (před restaurací). Národní galerie v Praze



35. Mistr Puchnerovy archy: Ukřižování (před a po restauraci). Národní galerie v Praze



36. Anonym: Oltář z Jilového (před a po restauraci). Národní galerie v Praze

Seznam vyobrazení

1. Mistr svatojiřského oltáře: Svatojiřský oltář (otevřený), 1470, tempera, lipové dřevo, střední deska: 192,5 x 114 cm, křídla: 192,5 x 56,5 cm. Národní galerie v Praze. Foto: Dominika Dolejšová
2. Mistr svatojiřského oltáře: Zvěstování Panně Marii, 1470, tempera, lipové dřevo, křídlo: 192,5 x 56,5 cm. Národní galerie v Praze. Foto: Dominika Dolejšová
3. Mistr svatojiřského oltáře: Zápas sv. Jiří, 1470, tempera, lipové dřevo, křídlo: 192,5 x 56,5 cm. Národní galerie v Praze. Foto: Dominika Dolejšová
4. Mistr svatojiřského oltáře: Smrt Panny Marie, 1470, tempera, lipové dřevo, střední deska: 192,5 x 114 cm. Národní galerie v Praze. Foto: Dominika Dolejšová
5. Mistr svatojiřského oltáře: Navštívení Panny Marie, 1470, tempera, lipové dřevo, křídlo: 192,5 x 56,5 cm. Národní galerie v Praze. Foto: Dominika Dolejšová
6. Mistr svatojiřského oltáře: Klanění tří králů, 1470, tempera, lipové dřevo, křídlo: 192,5 x 56,5 cm. Národní galerie v Praze. Foto: Dominika Dolejšová
7. Mistr svatojiřského oltáře: Svatojiřský oltář (zavřený), 1470, tempera, lipové dřevo, křídla: 192,5 x 56,5 cm. Národní galerie v Praze. Reprodukce z: PEŠINA 1950, s. 175, obr. 26
8. Mistr Puchnerovy archy: Oltář velmistra Puchnera (otevřený), 1482, tempera, lipové dřevo, pevné desky: 164 x 44,5 cm, 175 x 44,5 cm, pohyblivá křídla: 124 x 96 cm, Assumpta: v. 174 cm. Národní galerie v Praze. Foto: Ondřej Faktor
9. Mistr Puchnerovy archy: Předání modelu kostela, 1482, tempera, lipové dřevo, pohyblivé křídlo: 124 x 96 cm. Národní galerie v Praze. Foto: Ondřej Faktor
10. Mistr Puchnerovy archy: Smrt Panny Marie, 1482, tempera, lipové dřevo, pohyblivé křídlo: 124 x 96 cm. Národní galerie v Praze. Foto: Ondřej Faktor
11. Mistr Puchnerovy archy: Sv. Barbora, sv. Kateřina, 1482, tempera, lipové dřevo, pevné desky: 164 x 44,5 cm. Národní galerie v Praze. Foto: © 2014 Národní galerie v Praze

12. Mistr Puchnerovy archy: Assumpta, 1482, v. 174 cm. Národní galerie v Praze. Foto: Ondřej Faktor
13. Mistr Puchnerovy archy: Sv. Hedvika ošetřuje nemocného, 1482, tempera, lipové dřevo, pohyblivé křídlo: 124 x 96 cm. Národní galerie v Praze. Foto: Ondřej Faktor
14. Mistr Puchnerovy archy: Ukřižování, 1482, tempera, lipové dřevo, pohyblivé křídlo: 124 x 96 cm. Národní galerie v Praze. Reprodukce z: Svatá Anežka Česká - princezna a řeholnice 2011, s. 193
15. Mistr Puchnerovy archy: Oltář velmistra Puchnera (zavřený), 1482, tempera, lipové dřevo, pohyblivé křídlo: 124 x 96 cm. Národní galerie v Praze. Reprodukce z: FIRT 2008, s. 109
16. Mistr Puchnerovy archy: Stigmatizace sv. Františka, 1482, tempera, lipové dřevo, pohyblivé křídlo: 124 x 96 cm. Národní galerie v Praze. Foto: Ondřej Faktor
17. Mistr Puchnerovy archy: Sv. Ludmila se sv. Voršilou, 1482, tempera, lipové dřevo, pohyblivé křídlo: 124 x 96 cm. Národní galerie v Praze. Foto: © 2014 Národní galerie v Praze
18. Mistr Puchnerovy archy: Sv. Augustin vyučující křížovníky, 1482, tempera, lipové dřevo, pohyblivé křídlo: 124 x 96 cm. Národní galerie v Praze. Foto: Ondřej Faktor
19. Anonym: Assumpta Emauzská, kolem roku 1480, smrkové dřevo, 130 x 90 cm. Národní galerie v Praze. Foto: © 2014 Národní galerie v Praze
20. Mistr budňanského oltáře: Křížovnícký oltář (otevřený), po roce 1490, lipové dřevo, střední deska: 114,5 x 87,5 cm, křídla: 114,5 x 43,6 cm. Národní galerie v Praze. Reprodukce z: PEŠINA 1950, s. 210, obr. 61
21. Mistr budňanského oltáře: Průhonický oltář (otevřený), po roce 1490, lipové dřevo, křídla: 144,5 x 46,5 cm. Národní galerie v Praze. Foto: © 2014 Národní galerie v Praze
22. Mistr budňanského oltáře: Průhonický oltář (zavřený), po roce 1490, lipové dřevo, křídla: 144,5 x 46,5 cm. Národní galerie v Praze. Foto: © 2014 Národní galerie v Praze

23. Anonym: Oltář z Jílového (otevřený), před rokem 1500, lipové dřevo, střední deska: 292 x 219 cm, křídla: 292 x 103,5 cm, nástavec hlavní desky: 205 x 2019 cm, nástavce křídel: 178 x 97,5 cm. Národní galerie v Praze. Foto: Jan Honys
24. Anonym: Prorok David, před rokem 1500, lipové dřevo, 178 x 97,5 cm. Národní galerie v Praze. Foto: Jan Honys
25. Anonym: Narození Krista, před rokem 1500, lipové dřevo, křídlo: 292 x 103,5 cm. Národní galerie v Praze. Foto: Jan Honys
26. Anonym: Zvěstování Panně Marii, před rokem 1500, lipové dřevo, křídlo: 292 x 103,5 cm. Národní galerie v Praze. Foto: Jan Honys
27. Anonym: Sv. Václav, před rokem 1500, lipové dřevo, 205 x 2019 cm. Národní galerie v Praze. Foto: Jan Honys
28. Anonym: Andělé a tabernákl, před rokem 1500, lipové dřevo, 292 x 219 cm. Národní galerie v Praze. Foto: Jan Honys
29. Anonym: Prorok Sofoniáš, před rokem 1500, lipové dřevo, 178 x 97,5 cm. Národní galerie v Praze. Foto: Jan Honys
30. Anonym: Klanění tří králů, před rokem 1500, lipové dřevo, křídlo: 292 x 103,5 cm. Národní galerie v Praze. Foto: Jan Honys
31. Anonym: Obřezání Krista, před rokem 1500, lipové dřevo, křídlo: 292 x 103,5 cm. Národní galerie v Praze. Foto: Jan Honys
32. Anonym: Oltář z Jílového (současný stav). Národní galerie v Praze. Foto: Jan Honys
33. Anonym: Oltář z Jílového (zavřený), před rokem 1500, lipové dřevo, křídla: 292 x 103,5 cm. Národní galerie v Praze. Reprodukce z: PEŠINA 1950, s. 221-226, obr. 73-78
34. Mistr svatojiřského oltáře: Smrt Panny Marie (před restaurací). Národní galerie v Praze. Foto: © 2014 Národní galerie v Praze
35. Mistr Puchnerovy archy: Ukřižování (před a po restauraci). Národní galerie v Praze. Foto: © 2014 Národní galerie v Praze. Foto: © 2014 Národní galerie v Praze

36. Anonym: Oltář z Jílového (před a po restauraci). Národní galerie v Praze. Foto: ©
2014 Národní galerie v Praze

Seznam literatury

BARTLOVÁ 2001 — Milena BARTLOVÁ: Poctivé obrazy. Deskové malířství v Čechách a na Moravě 1400-1460. Praha 2001

BARTLOVÁ 2005 — Milena BARTLOVÁ: Průvodce studiem dějin středověkého výtvarného umění. Brno 2005

BĚLOHLÁVEK 1930 — Václav BĚLOHLÁVEK: V husitské bouři. In: Od Karlova mostu III, 1930, 214-215

CIBULKA 2009 — Josef CIBULKA: Korunovaná Assumpta na půlměsíci. In: JAROŠOVÁ 2009, 111-154

EÖRSI 1984 — Anna EÖRSI: International gothic style in painting. Budapest 1984

HALL 2008 — James HALL: Slovník námětů a symbolů ve výtvarném umění. Praha 2008

HEROUT 2011 — Jaroslav HEROUT: Slabikář návštěvníků památek. Praha 2011.

HLOBIL 2000 — Ivo HLOBIL: Vincenc Kramář a výtvarná teorie restaurování. In: LAHODA/UHROVÁ 2000, 174-175

CHYTIL 1906 — Karel CHYTIL: Malířstvo pražské XV. a XVI. věku a jeho cechovní kniha Staroměstská z let 1490-1582. Praha 1906

KLÍPA 2012 — Jan KLÍPA: Ymago de Praga: Desková malba ve střední Evropě 1400-1430. Praha 2012

KUTAL 1972 — Albert KUTAL: České gotické umění. Praha 1972

MATĚJČEK 1938 — Antonín MATĚJČEK: Česká malba gotická. Deskové malířství 1350-1450. Praha 1938

MURRAY/MURRAY 1972 — Peter MURRAY/Linda MURRAY: A Dictionary of Art and Artists. London 1972

PEŠINA 1950 — Jaroslav PEŠINA: Česká malba pozdní gotiky a renesance. Praha 1950

PEŠINA 1970 — Jaroslav PEŠINA: České umění gotické 1350-1420. Praha 1970

PEŠINA 1976 — Jaroslav PEŠINA: Paralipomena k dějinám českého malířství pozdní gotiky a renesance. Osm kapitol dodatků a oprav k české malbě deskové 1450-1550. Praha 1976

PEŠINA 1976 — Jaroslav PEŠINA: Česká gotická desková malba. Praha 1976

PIJOAN 1988 — José PIJOAN: Dejiny umenia 4. Bratislava 1988

POCHE 1983 — Emanuel POCHE: Praha středověká. Praha 1983

PODLAHA 1904 — Antonín PODLAHA: Obrazy Mariánské v Čechách ze století XIV. – XVI. Praha 1904

RAVIK 2006 — Slavomír RAVIK: O světcích a patronech. Praha 2006

ROYT 2002 — Jan ROYT: Středověké malířství v Čechách. Praha 2002

ROYT 2006 — Jan ROYT: Slovník biblické ikonografie. Praha 2006

SÁDLO 1931 — Vojtěch SÁDLO: Puchnerův oltář z r. 1484. In: Od Karlova mostu IV, 1931, 12-18

Katalogy

CHLUMSKÁ 2006 — Štěpánka CHLUMSKÁ (ed.): Čechy a střední Evropa 1200-1550. Katalog výstavy Národní galerie. Praha 2006.

KESNER 1972 — Ladislav KESNER: Česká gotická malba v Národní galerii. Praha 1972

LAHODA/UHROVÁ 2000 — Vojtěch LAHODA/Olga UHROVÁ: Vincenc Kramář. Od starých mistrů k Picassovi. Katalog Národní galerie. Praha 2000

Staré české umění: Jiřský klášter 1988 — Staré české umění: Jiřský klášter, kolektiv autorů, katalog výstavy. Praha 1988

Svatá Anežka Česká - princezna a řeholnice 2011 — Svata Anežka Česká - princezna a řeholnice, kolektiv autorů, katalog výstavy. Praha 2011

Diplomové práce

FÍŘT 2008 — Jan FÍŘT: Archa Velmistra Puchnera a vlivy nizozemského realismu na pozdně gotickou deskovou malbu v Čechách (diplomová práce na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy v Praze). Praha 2008

HEJZLAROVÁ 2010 — Lenka HEJZLAROVÁ: Svatojiřský oltář. Pokus o nový pohled (bakalářská práce na Filozofické fakultě Masarykovy Univerzity v Brně). Brno 2010