

TRANSFORMACE STŘEDOEVROPSKÝCH A ITALSKÝCH VZORŮ V DÍLE MISTRA LITOMĚŘICKÉHO OLTÁŘE

IVANA KYZOUROVÁ (Kancelář prezidenta republiky)

Tzv. Mistr Litoměřického oltáře byl nejvýznamnější postavou malířství jagellonské doby v Čechách. Jeho dílo bylo ve 20. století předmětem zájmu řady domácích i zahraničních autorů¹, všeobecně akceptovaný pohled na jeho osobnost a dílo se však doposud nepodařilo vytvořit. Je to podmíněno anonymitou umělce na jedné straně (samostatně činěného malíře či člena dílny, která vytvořila na našem území poměrně velkou skupinu děl, není možné přesvědčivě spojit se žádným jménem dochovaným v pramenech) a charakterem jeho výtvarného projevu na straně druhé. Pohled na tvorbu litoměřického mistra byl v posledním více než půlstoletí dosti statický a jen občas se jej podařilo prolomit novým pohledem².

Určit zdroje tvorby Litoměřického mistra je totiž nesnadné, stejně jako rozlišit míru kompilace a originality v jeho dílech. V literatuře nebyl dosud zhodnocen vliv grafických předloh na jeho dílo a nebyl popsán způsob, kterým s nimi pracoval: způsob nanejvýš originální, suverénní až hravý. Litoměřický mistr totiž na rozdíl od jiných malířů nepřebíral grafický vzor jako celek, jak jsme na to v zásadě uvyklí, ale obratně vyjímал jednotlivé kompoziční motivy, případně jen fyziognomické a figurální typy, a „šifroval“ je do svých oltářních obrazů tak, že na první pohled nejsou postřehnutelné. O čerpání ze severských předloh svědčí v obrazech Mistra nejznámějšího díla – Litoměřického oltáře – četné příklady. Podívejme se v krátkosti na jednotlivé obrazy tohoto oltáře.

¹ Souhrn a rozbor literatury k Mistru litoměřického oltáře sahající k roku 1860 podává Ladislav Kesner, Poznámky k historii bádání o Litoměřickém oltáři a jeho ikonografické podobě, *Umění XXXVIII*, 1990, s. 305–311. – O Litoměřickém mistrovi dále psali Josef Opitz, Karel Chytil, Antonín Matějček, Jaroslav Pešina, Otakar Votoček, Albert Kutal, Josef Krása, Jarmila Vacková, Christian Salm, Ivo Hlobil, Zuzana Vsetečková, Milena Bartlová a další. Z literatury o Litoměřickém mistrovi výběrově: Jaroslav Pešina, *Pozdně gotické deskové malířství v Čechách*, Praha 1940. – Týž, *Mistr litoměřický*, Praha 1958. – Josef Krása, Renesanční nástěnná výzdoba kaple svatováclavské v chrámu sv. Víta v Praze, *Umění VI*, 1958, s. 31–72. – Jaroslav Pešina, Paralipomena k dějinám českého malířství pozdní gotiky a renesance, *Umění XV*, 1967, s. 340–356. – Týž, Kateřinský cyklus litoměřického mistra, *Umění XXIII*, 1975, s. 219–225. – Ladislav Kesner, *Mistr litoměřického oltáře*, kat. výst. Litoměřice 1989. – Zuzana Vsetečková, Monumentální středověká malba, in: Anežka Merhautová (ed.), *Katedrála sv. Víta*, Praha 1994, s. 122–127. – Štěpánka Chlumská, *Obrazy z legendy o sv. Kateřině*, kat. výst. Praha 2000.

² Otakar Votoček v roce 1961 publikoval listinu, podle které byly obrazy Litoměřického oltáře věnovány do kolegiálního kostela sv. Štěpána v Litoměřicích až v roce 1633 Haroldem ze Stodu. Pokud se v listině skutečně mluví o obrazech Litoměřického oltáře (což je pravděpodobné, ale ne zcela prokazatelné), pak oltář, podle nějž anonymní malíř dostal své pomocné jméno, nevznikl pro Litoměřice, ale zřejmě pro Prahu (Otakar Votoček, K opravě a původu obrazů Litoměřického mistra, *Zprávy památkové péče XXI*, 1961, s. 21–25). – Na konci 60. let Jarmila Vacková a Jiřina Hořejší odmítly Pešinovo přesvědčení o českém původu a školení Litoměřického mistra a vyslovily předpoklad, že byl povolán do Prahy z jižního Německa podobně jako Benedikt Ried (Jiřina Hořejší – Jarmila Vacková, Král Vladislav ve světle „neexistujících“ pramenů, *Dějiny a současnost 1967*, č. 4, s. 16–17). Zároveň upozornily na existenci jagellonského dvorského umění (týž, Některé aspekty jagellonského dvorského umění, *Umění XXI*, 1973, s. 496–511). Jarmila Vacková krom toho formulovala řadu hypotéz ke koncepci výzdoby Svatováclavské kaple (Jarmila Vacková, K ideové koncepci renesančních nástěnných maleb ve Svatováclavské kapli, *Umění XVI*, 1968, s. 163–173. – Týž, Mistr zv. Litoměřický, Mistr Svatováclavské kaple, v: Anděla Horová (ed.), *Nová encyklopedie českého výtvarného umění II*, Praha 1995, s. 518, 521). Obě autorky vnesly do bádání o Litoměřickém mistrovi řadu nových podnětů, jejich průkaznost ovšem není vždy dostatečná. – Ivo Hlobil navrhl novou interpretaci výjevu na západní stěně Svatováclavské kaple a výmalbu kaple spojil s událostmi vídeňského kongresu roku 1515. Jako první si povšiml, že scéna ve spodním pásu malby nezobrazuje příjezd sv. Václava na sněm, ale odjezd na sněm, případně ze sněmu (Ivo Hlobil, Státnicko-politický význam středověkých vyobrazení zázraku sv. Václava na císařském dvoře, v: M. Svatoš (ed.), *Mezinárodní vědecká konference Doba Karla IV. v dějinách národů v ČSSR*, Praha 1982, s. 53–70; dále k témuž Ivo Hlobil, v: Ivana Kyzourová (ed.), *Báseň a král. Bohuslav Hasištejnský v zrcadle jagellonské doby*, kat. výst. Praha 2007, č. k. 36, s. 54–56). – Milena Bartlová v rámci hagiografické analýzy nástěnných maleb ve Svatováclavské kapli a s poukázáním na jejich případnou souvislost s císařskou volbou Karla V. na říšském sněmu ve Frankfurtu navrhla jejich dataci k roku 1519 (Milena Bartlová, Nástěnné malby legendy o sv. Václavu ve světcově kapli svatovítské katedrály, *Castrum Pragense VI*, 2005, s. 57–74). Vzápětí však malby datovala až do druhé poloviny 20. let 16. století, tentokrát v souvislosti s nástupem Habsburků na český trůn v roce 1526 (Milena Bartlová, Vlastní cestou. Výtvarné umění ve službách vladařské reprezentace Jiřího z Poděbrad a českých stavů v době jagellonské, v: Lenka Bobková – Milada Holá (ed.), *Lesk královského majestátu ve středověku. Pocta Prof. PhDr. Františku Kavkovi, CSc. k nedožitým 85. narozeninám*, Praha – Litomyšl 2005, s. 243–257). – V r. 1991 Ladislav Kesner identifikoval výjev *Vražední neviňátek* z levého křídla Strahovského oltáře, dříve považovaného za ztracené (*aukcční kat. Christie's*, London 13. 12. 1991, č. 51, s. 86). – Naposledy Lubomír Konečný přišel s ikonologickou analýzou *Narození* Litoměřického oltáře. Srv. Lubomír Konečný, *Mistr litoměřický, ostentatio genitalium a Vidění sv. Brigity švédské* (v tisku). Ikonografie *Narození* podle něj mohla být ovlivněna viděním sv. Brigity švédské, což ve středověkých obrazech s tímto tématem není nijak neobvyklé. Podle mého mínění je stať poněkud jednostranná: interpretace motivu nahého dítěte ukazujícího na genitálie totiž může mít více poloh, z nichž jako nejpodstatnější vidím její psychologickou a archetypální rovinu. Tu naznačili Leo Steinberg, *The Sexuality of Christ in Renaissance Art and in Modern Oblivion*, Chicago 1996 (zdůraznění genitálií), a Mircea Eliade, *Matka Země a kosmická hierogamie*, v: *Mýty, sny a mystéria*, Praha 1998, s. 133–162; nejzajímavější je pasáž týkající se symboliky položení dítěte na zem: *humi positio*.



Mistr Litoměřického oltáře, Narození Krista, SGVU v Litoměřicích. Foto: Jan Brodský. Reprodukováno laskavostí SGVU (i u ostatních obrazů ze SGVU).

Navštívení Panny Marie se svou kompozicí podobá kresbě a rytině Dürerově (*Život Panny Marie*, B. 84; Vídeň, Albertina, inv. č. 3078)³, s nimiž sdílí zejména gesto, kterým se obě ženské figury objímají, a to před monumentální portálovou architekturou, v kresbě dokonce shodně situovanou k pravému okraji obrazu. Přesto se zdá, že *Navštívení Litoměřického mistra* – podobně jako jeho jiná díla – na Dürerovu tvorbu bezprostředně nenavazovalo, ale spíše vznikalo s ní paralelně, přičemž zároveň využívalo jiných zdrojů: všimněme si obdoby ruky Panny Marie s rukou levého anděla na rytině s *Bolestným Kristem* Israhela van Meckenem [L. 172]. Modelace ruky, článkování prstů, mezera mezi ukazováčkem a prostředníčkem a dále mezi prsteníkem a malíčkem včetně pokrčení malíčku jsou natolik obdobné, že nemůžeme pochybovat, že malíř se při malování ruky sv. Anny z litoměřického *Navštívení* opřel

o předlohu Israhela van Meckenem, resp. Martina Schongauera, kterého Meckenem často kopíroval.

V dalších obrazech najdeme ještě složitější hru s různými vzory. *Narození Litoměřického oltáře* je v základní kompozici určeno grafickými kompozicemi Mistra ES [L.23]. Od Mistra ES [L. 20] pochází také schéma postavy sv. Josefa opřeného o hůl. Postava Panny Marie se zkrácenými rukama na hrudi je převzata z rytiny s tímž námětem od Martina Schongauera [L.4] a týž umělec inspiroval také pojetí zvířat nahlížejících do děje z architektonického rámce zleva (najdeme jej v Schongauerově rytině s Klaněním tří králů [L.6]). Schongauer, stejně jako v obraze *Navštívení*, inspiroval specifickou modelací rukou, tentokrát Panny Marie. Litoměřický mistr v celém oltáři užívá jediného typu ruky – mužského, jehož výrazné článkování upoutá na první pohled, zvláště v kontrastu s Mariinou hlavou. Podle Romana Guardiniho je „ruka po tváři nejduchovnější část těla“, přičemž ruce, které maloval Litoměřický mistr, jasně hovoří o tom, že „slouží k obraně a útoku“⁴. Jejich kostnatost a tvrdost, jak dokládají grafické vzory, však nejsou inovací Litoměřického mistra, ale mají východisko v Schongauerově rytině s *Bolestným Kristem* [L.34]. Litoměřický mistr ovšem nemusel čerpat z této rytiny, ale z kopie Václava Olomouckého.



Martin Schongauer, Bolestný Kristus, L. 34. Foto: archiv autorky.

³ Naposledy Klaus Albrecht Schröder – Marie Luise Sternath (ed.), *Albrecht Dürer*, kat. výst Wien 2003, č. k. 79, s. 284–294.

⁴ Romano Guardini, *O posvátných znameních*, čes. překl. Stará Říše 1946, s. 13.

Někdy je Mistrova práce s odlišnými předlohami skutečně překvapivá. Tak postava ležícího apoštola Petra při dolním okraji obrazu *Olivetská hora* má svou předlohu v postavě apoštola Jana v grafice Mistra I.A.M. ze Zwolle [L.3]. Z téže grafiky vychází i postava sv. Jakuba, naproti tomu figura Krista vychází z grafiky Martina Schongauera [L.19].



Mistr Litoměřického oltáře, Kristus na hoře Olivetské, SGVU v Litoměřicích. Foto: Jan Brodský.

Jen pro srovnání lze uvést příklad, jak se grafikou, tentokrát Dürerovou, inspiroval Jörg Breu st., s jehož dílem porovnával obrazy Litoměřického oltáře Jaroslav Pešina⁵. Grafický vzor je v Breuově Olivetské hoře oltáře v Melku rozeznatelný na první pohled a převzat ve svém celku. Breu tedy pracoval s grafickou předlohou způsobem, který byl na přelomu 15. a 16. století obvyklý. Naproti tomu Litoměřický mistr si z grafických předloh vybíral jen detaily, které umně a s neobyčejnou obratností kombinoval do díla, které se

tváří jako dílo v předlohách nezakotvené a tedy originální. Jeho nepůvodnost se dá vytušit, ale odhalit ji je možné jen se značným úsilím. Jeho metoda připomíná postup raně barokních umělců, kteří čerpali z pozdně gotických předloh, především Albrechta Dürera, podobně tvůrčím způsobem⁶.

Pokračujme dále. Obraz *Krista před Annášem* Litoměřického oltáře pracuje s grafickou předlohou téhož námětu Martina Schongauera [L.21] tak, že přebírá figuru Annáše včetně gesta pravé ruky, figuru Krista se zkříženými rukama a nakročenou pravou nohou a figuru strážce s lucernou, s rukou napřaženou k ráně. Tuto figuru obrací o 180 stupňů, tedy obrací ji k nám čelem.

Litoměřická scéna *Krista před Annášem* byla dlouho interpretována jako scéna Krista před Kaifášem, přitom věrně vizualizuje líčení Janova evangelia (18, 3 a 18, 22), podle



Mistr Litoměřického oltáře, Bičování Krista, SGVU v Litoměřicích. Foto: Jan Brodský.

⁵ Jaroslav Pešina pojednával o vlivu oltářů Jörga Breue st. ze Zwettlu, Herzogenburgu a Melku na dílo Litoměřického mistra několikrát, poprvé už roku 1935, viz Jaroslav Pešina, *Výstava gotického církevního malířství a sochařství, Volné směry* XXXII, 1935–36, s. 10–12. V průběhu let se jeho pohled na míru ovlivnění Litoměřického mistra Breuovým dílem poněkud proměňoval, ve svém hodnocení nicméně stále vycházel z chybné premisy – totiž pominutí vlivu grafických vzorů. Chlumská (cit. pozn. 1), s. 7, Pešinovu teorii o těsném vztahu Litoměřického mistra k Breuovi akceptovala. Shody, které Pešina nacházel mezi Breuovými oltáři a dílem Litoměřického mistra, lze však vesměs vysvětlit použitím shodných grafických předloh, nikoli přímým kontaktem obou malířů.

⁶ O obrazech malířů první třetiny 17. století, kteří se nedrželi dürerovských grafických vzorů jako celku, ale vybírali z nich jen jednotlivé motivy, s nimiž zacházeli natolik volně, že je začleňovali do zcela nově pojaté kompozice srv. Ivana Kyzourová, *Pozdní gotika nebo rané baroko? Albrecht Dürer a jeho současníci jako vzory v 17. století*, v: Olga Fejtová – Václav Ledvinka – Jiří Pešek – Vít Vlnas (ed.), *Barokní Praha – Barokní Čechie 1620–1740*, Praha 2004, s. 721–743.

něhož „Jidáš vzal s sebou oddíl vojáků, k tomu stráž od velekněží a farizeů, a přišli tam s pochodněmi, lucernami a zbraněmi.“... V domě velekněze „jeden ze strážců, který stál poblíž, udeřil Ježíše do obličeje a řekl: ‚Tak se odpovídá veleknězi?‘ Ježíš mu odpověděl: ‚Řekl-li jsem něco špatného, prokaž, že je to špatné. Jestliže to bylo správné, proč mě biješ?‘ Annáš jej tedy poslal spoutaného k veleknězi Kaifášovi.“⁷ Ostatně i vzor, o nějž se Litoměřický mistr při malování této scény opíral, zobrazuje Krista před Annášem, nikoli před Kaifášem.

S Dürerovým *Nesením kříže z Velké Pašije* nebo z cyklu *Sedm bolestí Panny Marie* sdílí náš obraz figuru stojícího knechta při pravém okraji obrazu. To, že se na litoměřických obrazech motivy z Dürerova díla objevují až s jistou důvěrností, navozuje dojem, že Litoměřický mistr se mohl pohybovat v jeho okruhu.

Bičování Krista čerpá z grafiky Mistra ES [L.40], z níž je převzata základní konstrukce prostoru, tedy středového sloupu, jenž nese žebra klenby. Tu však není vidět, je skryta v průhledu jakéhosi portálu (i schéma portálu dané grafikou litoměřické *Bičování* opakuje). Z rytiny může být převzata také postavení nohou biřice v druhém plánu levé části obrazu a pohyb ruky napřážené k ráně důtkou. Končetiny levého biřice v prvním plánu jsou převzaty z rytiny Martina Schongauera [L.22], z téže rytiny je převzat motiv tahání za



Mistr ES, *Bičování Krista*, L. 40. Foto: archiv autorky.

vlasý figurou v druhém plánu a také nakročená figura v prvním plánu vpravo, kterou litoměřický mistr ovšem převzal z druhého plánu pravé části Schongauerovy kompozice.

Opět od mistra ES [L.41] pochází základní kompoziční schéma scény *Korunování Krista trním*, tedy kompozice trůnu a sedící Kristovy postavy v esovitém prohnutí, dva biřici narážející mu na hlavu korunu (všimněme si shodného detailu držení tyče – dlaně položené na tyči a povislého loktu) a klečící postavy podávající Kristovi třtinovou hůl. Tato postava je obohacena o podněty ze Schongauera [L.23]. Výstavba prostoru je však zcela jiná, ta v litoměřickém oltáři je mnohem rafinovanější a pokročilejší. Na mysl nám vytanou hladké, monumentální architektury příznačné pro italské malířství už od 13. století.

I pro další obrazy litoměřického oltáře je příznačná syntetizující práce s různorodými motivy. Kompozici i řadu detailů scény *Nesení kříže* určují grafické listy Israhela van Meckenem. Pro kompoziční rozvržení je podstatnější



Mistr Litoměřického oltáře, *Nesení kříže*, SGVU v Litoměřicích. Foto: Jan Brodský.

⁷ Srv. Felix Porsch, *Evangelium sv. Jana*, čes. překl. Kostelní Vydří 1996, s. 178–179.



Israhel van Meckenem, *Nesení kříže*, detail, L. 31. Foto: archiv autorky.

rytina L.149, pro řešení jednotlivých postav a jejich detailů pak rytina L.31. Z této grafiky je převzata postava Krista se svým podklesnutím, gestem ruky, vystrčeným chodidlem a ohnutým pláštěm nad ním, stejně jako drapováním suknic, pravého rukávu a faldu pod krkem. Biřic, který vede Krista, je však již inspirován toutéž postavou ze Schongauerova *Velkého nesení* [L.9], které vzniklo na přelomu let 1475-1476 a významně ovlivnilo ikonografii dané scény. Je možné, že Mistr litoměřický nevycházel přímo ze Schongauerova listu, ale z jeho kopie od Israhela van Meckenem [L.32], kde je postava stranově převrácená. I tento obraz dokládá, jak hluboce Litoměřický mistr kotvil ve vrstvě předdürerovské grafiky.

Také *Ukřižování* je demonstrací toho, jak Litoměřický mistr pracoval se svými východisky. Na tomto obraze je velice zajímavá figura Panny Marie, zvrácené ve svém žalu na stranu a zachycené Janem. Koncepce tohoto extatického postoje byla formulována nepochybně v italském malířství, ale pronikla i do severské grafiky, jak ukazuje například anonymní grafika L.IV.203.1, která je blízká nejen utvářením skupiny vlevo, ale i skupiny vpravo pod křížem, a grafika Israhela van Meckenem [L.45]. Israhelova grafika, byť šlo o zpodobení jiné scény, a to *Snímání kříže*, je blízká zejména konfigurací Maria a Jana. Shodné je utváření Mariiny dlaně a obdobná je figura Marie se zaklesnutými rukama; tuto postavu ovšem obměňoval také Martin Schongauer. Nejvýraznější motiv litoměřického *Ukřižování* – bolestná závrať Panny Marie – je motivem rozvíjeným rovněž Albrechtem Dürerem v jeho pašijových scénách. To, že litoměřický mistr Dürera doslovně nekopíroval, opět budí dojem, že řešil stejné téma a že – podobně jako Dürer – konstituoval svůj výtvarný názor a svůj výtvarný slovník ve vrstvě grafiky Mistra ES, Martina Schongauera a Israhela van Meckenem. Opět se nabízí otázka, zda Litoměřický mistr nepatřil k okruhu Dürerových spolupracovníků⁸. Obdob v pojetí detailů jednotlivých scén (*Navštívení*, *Nesení kříže* nebo figura ve scéně *Kristus před Annášem*, která je podobná figuře v Dürerově *Nesení kříže* z cyklu *Sevni bolesti Panny Marie* v Drážďanské obrazárně) je totiž příliš mnoho. Myslím, že pokud jsme blíže poznali východiska malíře litoměřického oltáře, je třeba zvážit posunutí datace Litoměřického oltáře před rok 1500, do posledního desetiletí 15. století.

Výčet vzorů názorně naznačil, které motivy se do obrazů Litoměřického oltáře dostaly prostřednictvím severských grafických předloh, absorbujících nizozemské i italské vlivy. Některé italské vlivy ale, zdá se, musel zaznamenat mistr nezávisle na těchto předlohách, a právě ony by mohly být dokladem malířovy italské cesty. Literatura se vesměs shoduje v tom, že mistr jistě navštívil severní Itálii před zahájením maleb ve Svatováclavské kapli a snad i před prací na Strahovském oltáři. Jaroslav Pešina v Litoměřickém oltáři neshledává po vlivu Benátek ani stopu a všechny prvky vysvětluje domácím školením a pobytem v Podunají⁹. Totéž stanovisko zastával před ním Antonín Matějček¹⁰, později Christian Salm¹¹, Jiří Kropáček¹² a Ladislav Kesner¹³. Tito přímé italské poučení datují tedy až před druhou polovinu prvního desetiletí 16. století. Jen Albert Kutal nevyloučil cestu po severní Itálii před Litoměřickým oltářem. Označil jeho malíře za pravděpodobného

⁸ Podobnou hypotézu nahodil Jaroslav Pešina, *Slohový vývoj mistra litoměřického oltáře*, v: *Cestami umění. Sborník prací k počtí šedesátých narozenin Antonína Matějčka*, Praha 1940, s. 142. Zdůvodňoval ji ovšem jinak, a to „přímějšími spoji litoměřického mistra s prvními velkými představiteli renesančního umění v Německu, s Dürerem především“. Malíře nástěnných maleb ve Svatováclavské kapli označila jako „mladého příslušníka generace A. Dürera“ Vacková (cit. pozn. 2), *Mistr Svatováclavské kaple*, s. 521.

⁹ Jaroslav Pešina uvádí, že „v litoměřickém oltáři nenajdeme ani jediného průkazného motivu renesančního“ (týž, cit. pozn. 8, s. 141). – Týž, Paralipomena k dějinám českého malířství pozdní gotiky a renesance, *Umění XV*, 1967, s. 348, píše, že Litoměřický oltář je plný pozdně gotických reziduí, na rozdíl od Svatováclavské kaple, která je téměř zcela renesanční.

¹⁰ Antonín Matějček, *Románské a gotické malířství*, in: Zdeněk Wirth (ed.), *Dějepis výtvarného umění v Čechách*, Praha 1931, s. 354.

¹¹ Christian Salm, *Malerei und Plastik der Spätgotik*, in: Carl Maria Swoboda (ed.), *Gotik in Böhmen*, München 1969, s. 394.

¹² Jiří Kropáček, *Malířství*, v: Emanuel Poche (ed.), *Praha středověká*, Praha 1983, s. 632.

¹³ Ladislav Kesner, *Mistr litoměřického oltáře*, kat. výst. Praha 1978, nestr.

žáka Mistra křivoklátského, který patrně poznal podunajské a zejména dolnorakouské malířství a mohl proniknout až do severní Itálie, kde snad přišel do styku s benátským uměním a Mantegnou¹⁴. V tuto chvíli bych se přiklonila ke Kutalovu názoru, byť nesdílím jeho představu o pobytu právě v Benátkách – předpokládám spíše cestu po Toskánsku. Pokud připustíme možnost malířovy cesty do Itálie, není důvod posouvat ji až za litoměřický oltář. Pro italské poučení v Litoměřickém oltáři mluví velkorysé uchopení fiktivních architektonických prostorů, jejichž monumentalita mistr pak už nedosáhl v žádném dalším díle vyjma některých scén ve Svatováclavské kapli.

Litoměřické *Navštívení* se nejen konstrukcí prostoru, ale i kompozicí dvou objímajících se postav blíží *Navštívení* od Jacopa da Montagnana ze 60. až 70. let 15. století, přičemž v našem obraze chybějí antikizující výzdobné motivy, tak příznačné pro italskou renesanci¹⁵. V obraze *Bičování Krista* bychom mohli spatřovat italské východisko v monumentalizaci a zjednodušení architektury, v utváření svalnatého, důstojného Kristova aktu a ve způsobu jeho přivázání ke sloupu. Na Itálii odkazuje i průhled do druhého plánu obrazu, odkud scénu sleduje přihlížející postava, jak dokládá například rytina Francesca Rosselliho [B.13 (260)]. V ní najdeme další motiv příznačný pro litoměřické *Bičování* – ostře ohraničené trojúhelné stíny, které vrhají jednotlivé figury. Josef Opitz a po něm Jaroslav Pešina v této souvislosti ovšem poukázali na jiný příklad z italského umění, v němž se trojúhelné stíny také objevují – na Signorelliho *Bičování* v milánské Breře z doby kolem roku 1480¹⁶.

Na Litoměřickém oltáři najdeme i detail, který by snad mohl být výsledkem přímého italského poučení: je jím pozoruhodná figura pastýře se zdviženou rukou v litomě-



Mistr Litoměřického oltáře, Narození Krista, detail pravé horní části obrazu, SGVU v Litoměřicích. Foto: Jan Brodský.

řickém *Narození*. Obdobu pro ni se mi nepodařilo nalézt v dostupné grafice, ale v *Narození Krista* od Piera della Francesca, vytvořeném zřejmě pro kapli Franceschi dómu v San Sepolcro (kolem r. 1472)¹⁷. Motivy z Pierova obrazu byly citovány už roku 1482 Lorentinem d'Andrea na oltáři, který se nachází v Museo Statale v Arezzu – již tehdy tedy musel Pierův obraz nejen existovat, ale také být přístupný. Samozřejmě nelze vyloučit, že motiv z Pierova obrazu Litoměřický mistr načerpal z grafiky, dnes třeba již neexistující, ale způsob začlenění motivu do celku obrazu by nijak neodporoval výše popsané malířově „metodologii“, podle níž si malíř vybíral jen detaily a včleňoval je do vlastního celku. Pokud figura pastýře pochází skutečně z autentického vzoru, tedy z Pierova obrazu, pak malíř musel v Itálii pobýt ještě před vznikem Litoměřického oltáře.



Piero della Francesca, Narození Krista, detail. Londýn, National Gallery. Foto: archiv autorky.

Italské vlivy vždy byly hledány až v malbách Svatováclavské kaple. Pešina malby srovnával s výjev *zářků ostatků sv. Kříže*, pocházejících z benátské Scuoly S. Giovanni z 90. let 15. století a především s *cyklem sv. Voršily* od Vittora Carpaccia¹⁸. Dnes je zřejmé, že pokud nějaký takový vliv vůbec existoval, pak jej Pešina velmi přecenil¹⁹. Nepodložená je také Pešinova a Krásova hypotéza, podle níž Jan

¹⁴ Albert Kutal, *České gotické umění*, Praha 1972, s. 195.

¹⁵ Jacopo byl žákem Giovanniho Belliniho a byl činný v Padově. Srv. Olga Pujmanová, *Italské renesanční umění z českých sbírek. Obrazy a sochy*, kat. výst. Praha 1996, s. 132–133.

¹⁶ Pešina (cit. pozn. 8), s. 142.– Týž, *Česká malba pozdní gotiky a renesance. Deskové malířství 1450–1550*, Praha 1950, s. 57.– O Signorelliho *Bičování* pojednal v souvislosti s vlivem severských grafik v Itálii Janez Höfler, Signorelli und Schongauer. Zur Rezeption früher transalpinen Druckgraphik in Italien, *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte* LI, 1998, s. 63–75.

¹⁷ Carlo Bertelli, *Piero della Francesca*, angl. překl. New Haven – London 1992, s. 218.

z Vartemberka a Albrecht z Kolovrat ovlivňovali výběr umělce, který provedl výzdobu kaple. Jan z Vartemberka měl dokonce vyslat litoměřického mistra na studijní cestu do Itálie, aby byl na provedení zakázky dobře připraven.

Oproti těmto názorům se domnívám, že malby ve Svatováclavské kapli je možné porovnat s výzdobou *piccolominiovské knihovny při Sienské katedrále*, která měla být oslavou života Eneáše Sylvia Piccolominiho (1405-1464)²⁰. Eneáš Sylvius byl významný italský humanista a politik, který se roku 1458 stal papežem. Ještě jako papežský legát poznal Čechy a napsal latinskou kroniku o jejich dějinách, která byla velmi oblíbená nejen v Čechách, ale v celé vzdělané Evropě. Napřed byla šířena opisy, avšak již roku 1475 vyšla tiskem. Eneáš Sylvius, jako papež Pius II., vstupoval do vnitřních záležitostí Čech – roku 1462 zrušil kompaktáta. Pius II. byl nejen politikem, ale také významným spisovatelem, respektovaným českými humanisty. Bohuslav Hasištejnský považoval tohoto papeže za posledního řádného papeže, ve své literární tvorbě chválil jeho básně a v zásadě si považoval i jeho historických znalostí (Bohuslav byl mimořádným znalcem českých dějin)²¹. Jeho postoj k Piu II. nebyl mezi příslušníky vzdělané české katolické šlechty nijak ojedinělý. Lze tedy předpokládat, že povědomí o výzdobě sienské knihovny, velebící odkaz tohoto humanisticky vzdělaného papeže, mohlo být v Praze silnější než povědomí o jiných podobných realizacích a že výmalba knihovny v Sieně mohla být inspirací nebo vzorem pro pojetí výzdoby Svatováclavské kaple. Pinturicchio vyzdobil stěny sienské knihovny v letech 1502, resp. 1505 až 1507. Tehdy dokončil deset obrazů z veřejného života Pia II., které se odehrávají ve dvorském prostředí a nesou řadu znaků typických pro monumentální italskou renesanční malbu, od konstrukce architektonického i krajinného prostoru po takové detaily jako elegantní oděvy účastníků ceremoniálních scén nebo vystižení charakteru zobrazených materiálů (například lesk mramoru). Svou staticností však scény působí až „pozdně goticky“ a tím jsou blízké malbám ve Svatováclavské kapli. Dynamika pražských maleb je však ještě nižší; obrazový prostor je tu jednodušší, bez náročných detailů. Postavy ceremoniálních scén ve Svatováclavské kapli jsou stlačovány do jednoho úzkého pásu, prostorové plány jsou mělké, navzájem neprovázané. Rozestavení figur v prostoru je nejisté, přechody jednotlivých plánů nejsou zvládnuté.

Spodní pás malby na západní stěně kaple bychom přesto snad mohli porovnat s malbou, na níž sedmadvacetiletý Eneáš



10. Výjevy na západní stěně Svatováclavské kaple v katedrále sv. Víta na Pražském hradě. Foto Jan Gloc, Archiv Pražského hradu.

doprovází kardinála Domenica Capranica do Basileje. Obě scény ukazují, byť z jiného úhlu, diagonálně postaveného koně, podobně je natočení figury vlevo (v Sieně jedoucí na koni, v Praze stojící). Zachytit koně v pohybu tak, jak to dokázal Pinturicchio, bylo ale nad síly pražského malíře; spíše než o italský vzor se opřel o vzor středoevropský, jak naznačuje srovnání hlavy Václavova koně s kresbou Hanse Burgkmaira st.²² Volná obdoba existuje mezi druhým pásem maleb v kapli a svatbou Friedricha III. s Eleonorou Aragonskou v Sieně. Scéna s Eneášem Sylviem, jak se podrobuje papeži Evženu IV., je blízký kurfiřtské síni ve třetím pásu, a to konstrukcí prostoru a posazením figur na lavice, které se sbíhají do úběžníku. Konstrukce pražské scény je opět jednodušší a obsazení postavami skromnější.

¹⁸ Např. Jaroslav Pešina, *České malířství kolem roku 1500 a Itálie*, Umění XVIII, 1970, s. 354–355. – Týž, *Desková malba*, v: Josef Petrán et alii, *Pozdně gotické umění v Čechách*, 2. vyd. Praha 1984, s. 363. – Z bohaté literatury ke Carpacciovi srv. nověji Giovanna Neppi Scirè (ed.), *Vittore Carpaccio pittore di storie*, kat. výst. Venezia 2004, zejm. s. 33–69.

¹⁹ K tomu již Bartlová, *Nástěnné malby* (cit. pozn. 2), s. 67, pozn. 50.

²⁰ Enzo Carli, *Il Pinturicchio*, Milano 1960, s. 65–79. – K hypotéze o vzoru pro výmalbu Svatováclavské kaple v knihovně sienského dómu viz také Ivana Kyzourová, *Pozdně gotický časoprostorový názor v české malbě na přelomu 15. a 16. století*. Diplomová práce na FF UK v Praze 1984, s. 34–36. – Táž, v: Kyzourová (cit. pozn. 2), č. k. 39, s. 59–60.

²¹ Viz Josef Hejnic – Hans Rothe (ed.), *Aeneas Silvius Piccolomini. Historia Bohemica*, Köln 2005. Ke vztahu Bohuslava Hasištejnského k Eneášovi srv. Jan Martínek, *Das Bild von Aeneas Silvius Piccolomini im Prosawerk des Bohuslav von Lobkowitz*, in: Hans-Bernd Nardet – Hans Rothe – Jaroslav Kolář – Slavomír Wollman (ed.), *Studien zum Humanismus in den böhmischen Ländern. Ergänzungsheft. Vorträge und Studien einer Arbeitstagung Marburg a.d. Lahn, September 1987*, Köln – Wien 1991, s. 7–18. Obecně srv. Paul Wenig, *Aeneas suscipite, pium recipite: Aeneas Silvius Piccolomini: Studien zur Rezeption eines humanistischen Schriftstellers im Deutschland des 15. Jahrhunderts*, Wiesbaden 1998 (dis. Frankfurt am Main 1994).

²² Fedja Anzelewsky (ed.), *Dürer und seine Zeit. Meisterzeichnungen aus dem Berliner Kupferstichkabinett*, kat. výst. Berlin 1967, obr. 113.

Pokud bychom přijali hypotézu, že malby ve Svatováclavské kapli mohly navazovat na výzdobu sienské Librerie, neznamenalo by to významnější příspěvek k jejich dataci. Mohly by vzniknout ve dvacátých letech 16. století, jak navrhla vcelku nedávno Milena Bartlová, mohly by ovšem vzniknout také kolem roku 1509, jak předpokládal už před padesáti lety Josef Krása. Přikláním se ke Krásovu názoru. K vročení maleb do doby před a kolem roku 1510 mě vede známá skutečnost, že právě v té době král Vladislav Jagellonský pobýval v Čechách v souvislosti s korunovací syna Ludvíka na českého krále. Nepodceňovala bych ani archivní zprávu o platu za práce se stavbou lešení ve Svatováclavské kapli, byť nevíme, pro jaký účel se lešení stavělo²³. Dále beru v potaz úvahu o posunutí datace Litoměřického oltáře do devadesátých let 15. století, vyplývající z výše provedené identifikace východisek jeho malíře. Nepřehlížím ani zřejmě nespornou a všeobecně akceptovanou dataci votivní desky Jana z Vartemberka před rok 1508²⁴; obě díla, jak Litoměřický oltář, tak votivní deska Jana z Vartemberka, vykazují řadu shodných rysů s výzdobou Svatováclavské kaple. Nelze si dále nepovšimnout, že královna Anna Jagellonská se typově podobá sv. Anně z Navštívení Strahovského oltáře²⁵, který asi nelze datovat výrazně později než rokem 1510. Postava stojící ve druhém pásu nástěnných maleb na západní stěně kaple, se zlatou čapkou, řetězem a mečem²⁶, se svou fyziognomií podobá postavě tesaře na pravém křídle tzv. Hohenburského oltáře Hanse Holbeina st. v pražské Národní galerii²⁷. Také tento oltář má vcelku odůvodněnou dataci do roku 1509. Rovněž porovnání s nástěnnými malbami ve Smiškovské kapli v kostele sv. Barbory v Kutné Hoře²⁸, které jsou datovány před rok 1492 a které nesou některé motivy podobné těm ze Svatováclavské kaple, nám neposkytuje žádnou oporu pro datování maleb ve Svatováclavské kapli do druhého nebo dokonce do třetího desetiletí 16. století. Lze ovšem připustit, že celá výzdoba Svatováclavské kaple nevznikla najednou a že jednotlivé scény mohly přibývat až v průběhu let; tento předpoklad by se ale mohl týkat pravděpodobně jen výjevů situovaných na severní a částečně na východní a na západní stěně kaple.

Tvorba Litoměřického mistra obsahuje tolik nejasností, že bude potřeba opravdu důkladné práce k tomu, aby byl konečně uchopen jeho umělecký naturel, vysledovány zdroje tvorby a rozlišen malířský vklad mistra od podílu dílenských spolupracovníků nebo pomocníků v jemu připisovaných dílech (zřejmě ani Litoměřický oltář nevznikl jednou rukou). Jakkoli je formální analýza dnes všeobecně chápána jako „zastaralá“ či přinejmenším nemoderní metoda, v případě dalšího bádání o tzv. Litoměřickém mistrovi se jí určitě nevyhneme. Nemůžeme se totiž opřít o nic jiného než o skupinu děl, která souvisí se stylem tohoto neznámého a obtížně proniknutelného anonyma. V tomto příspěvku jsem se snažila ukázat, že Mistr Litoměřického oltáře byl vynikajícím eklektikem, jenž zpracovával řadu podnětů, aniž by ovšem upadl do pouhé kompilace a bezduchého kopírování. Byl nadán značnou malířskou zručností a inteligencí. Byl zřejmě velmi dobře obeznámen se středoevropským malířstvím a jeho autentické dílo patřilo k jeho vrcholům. Určitě vstřebal italskou lekci, i když nelze asi s naprostou jistotou rozhodnout, zda přímo nebo nepřímo, tedy italským pobytem nebo spoluprací s jiným mistrem, který mu italskou zkušenost zprostředkoval.

I dnes platí Kotalův výrok, který o litoměřickém mistru napsal, že „zůstal v podstatě přece jen severským gotikem, poučeným, ale nepřesvědčeným italským uměním“²⁹. Umělcem, který nasákl uměleckým děním daleko za hranicemi svého regionu a který přesto neopustil mantinely pozdně středověkého středoevropského prostoru. V tomto ohledu byl podobný Bohuslavu Hasištejnskému, jenž ve své knihovně spojoval tradiční vědění s moderním humanismem a jenž svým myšlením přes veškerou svou sečtělou, zcestovalou a vzdělání nepřekročil rámeček pozdně středověké středoevropské kultury. Jak Bohuslav, tak Litoměřický mistr se svým dílem dokázali zařadit do evropského kontextu, aniž by ztratili svou originalitu, podmíněnou vlastními sociokulturními východisky.

²³ Zprávu publikoval Antonín Podlaha, Ze starých účtů chrámu Svatovítského, *Památky archeologické* XX, 1902–1903, sl. 584, a využil ji Krása (cit. pozn. 1), s. 32, 66, který ji považoval za potvrzení datace k roku 1509.

²⁴ K votivní desce Jana z Vartemberka naposledy Kyzourová (cit. pozn. 2), č. kat. 21, s. 32–34.

²⁵ Ke Strahovskému oltáři naposledy Ivana Kyzourová – Pavel Kalina, *Strahovská obrazárna. Od gotiky k romantismu*, Praha 1993, s. 33–35.

²⁶ Vacková interpretovala pojednávanou mužskou postavu za západní stěny Svatováclavské kaple jako portrét Jakuba Fuggera Bohatého. Svou domněnku podpořila komparací s finančnickovými portréty z doby po roce 1509 od Hanse Holbeina, Hanse Burgkmaira a Albrechta Dürera (Vacková, K ideové koncepci, cit. pozn. 2, s. 169). K předpokladu množství zobrazených představitelů soudobé politické scény dále srv. táž, Mistr Svatováclavské kaple (cit. pozn. 2). – Domnělá postava Jakuba Fuggera má na krku silný zlatý řetěz s kulatými, navzájem pospojovanými oky, velice podobný tomu, kterým je na protější stěně kaple ozdoben krk královny Anny Jagellonské. V této chvíli lze však jenom spekulovat o tom, že postava je portrétem osobnosti, která měla ke královskému páru přímý vztah.

²⁷ Jiří Kotalík (ed.), *Národní galerie v Praze*, Praha 1984, s. 196–197 (Marie Kotrbová). – Olga Kotková (ed.), *Evropské malířství a sochařství od starověku do konce 18. století. Průvodce expozicí – Šternberský palác*, Praha 1999, s. 16. – Olga Kotková (ed.), *German and Austrian Painting of the 14th – 16th centuries*, Praha 2007, s. 68–71 (zde citován názor P. Striedera a K. Krausové, podle něhož mohl Holbeinův oltář vzniknout dokonce už r. 1507).

²⁸ K výzdobě Smiškovské kaple v kostele sv. Barbory v Kutné Hoře srv. Josef Krása, *Nástěnné malířství*, v: Rudolf Chadraha (ed.), *Dějiny českého výtvarného umění*, Praha 1984, s. 574. – Zuzana Všecková, *Středověká nástěnná malba ve středních Čechách, Průzkumy památek 1999/ příloha*, s. 82–87. – Vznik maleb je předpokládán mezi lety 1485–1492, před změnou a polepšením smiškovského znaku. Josef Krása označil Mistra smiškovské kaple za univerzálně vzdělaného umělce, který vstřebal nejen nizozemskou lekci a vlivy Martina Schongauera, ale též musel poznat monumentální malbu italského quattrocenta, jak – podle Krásky – dokládá porovnání maleb ve Smiškovské kapli s časným dílem Pinturicchiovým a dalšími malíři jeho generace.

²⁹ Albert Kotal (cit. pozn. 14), s. 195.

Summary

Transformations of Central European and Italian Models in the Work of the Master of the Litoměřice Altarpiece

Ivana Kyzourová

The so-called Master of the Litoměřice Altarpiece was the most important painter of the Jagiello Period. He has been recognised as such since the 19th century, but a generally accepted opinion about his person and work is still lacking, partly due to his anonymity, partly due to the character of his paintings. His sources, degree of compilation and originality are hard to fathom. The older literature did not identify the influence of print models on his work. Similarly, his original, playful way of using those models still awaits publication. Instead of adopting a print model as a whole, he skillfully selected individual motifs, or just physiognomic and figural types, and worked them into his altar paintings so that they are difficult to recognise. His masterpiece, the Litoměřice Altarpiece, gives us several examples of motives coming from northern masters of print, such as Master ES, Master I.A.M. de Zwolle, Martin Schongauer and Israhel van Meckenem, all of whom to the pre-Albrecht Dürer school. On the other hand, there are some motifs reminiscent of Dürer's work. Those facts make the present author suspect that our artist may have belonged to the circle around Albrecht Dürer and that the Litoměřice Altarpiece may be of a provenance prior to 1500, perhaps from the 1490's. Also, comparing St. John's Gospel (18:3 and 18:22), Schongauer's etching, and a painting called *Christ before Caiphas* of the above mentioned Altarpiece, the present author recognized that the said painting showed Christ before Annas, not Caiphas.

Comparing the above Altar with Italian sources, the author recognized the similarity between a shepherd with a raised arm in the *Nativity* of the Altarpiece and one in a painting by Piero della Francesca (around 1482).

Another related problem is the interpretation and datation of murals in St. Wenceslas Chapel in the St. Vitus Cathedral in Prague. Their similarity to the wall paintings of the Piccolomini Library at the Siena Cathedral may be significant. That Library was to be a celebration of the life of Aeneas Sylvius Piccolomini (1405–1464), a prominent Italian humanist, later pope Pius II. As papal ambassador, he visited Bohemia and wrote a Latin *Chronica Bohemorum*; he was respected by Czech humanists and, according to Bohuslav Hasištejnský of Lobkovic, he was the „last real pope.“ It is conceivable that the decoration of the Library in Siena, honoring the tradition of a great humanist and a pope with a direct relation to Bohemia, may have inspired the decoration of the St. Wenceslas Chapel, long dated to 1509.

Recently however, that date was changed to second or even third decade of the 16th century. The present author prefers the year 1509 for several reasons: King Vladislav Jagiello was in Prague in 1509–1510 in connection with the coronation of his son, Ludvik. In addition, there is a 1509 record of a construction of a scaffold in that chapel. There are several similarities between wall paintings in that chapel and paintings the Litoměřice Altarpiece, probably from the last decade of the 15th century), the Strahov Altarpiece from 1505–1510, and a votive panel of Jan of Vartemberk dated before 1508. Finally, some motifs from the St. Wenceslas Chapel can be found in the decoration of the Smíšek Chapel in the Church of St. Barbara in Kutná Hora from before 1492. For the reasons above, it seems likely that the St. Wenceslas mural paintings should be dated around the year 1510.

Translated by Z. F. Daneš