

JIHOČESKÁ UNIVERZITA V ČESKÝCH BUDĚJOVICÍCH
FILOZOFICKÁ FAKULTA
ÚSTAV ESTETIKY A DĚJIN UMĚNÍ

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

UKŘÍŽOVÁNÍ ZE SKALICE – SLOHOVÉ SOUVISLOSTI A OTÁZKA
PROVENIENCE

Vedoucí práce: Mgr. Hynek Látal, Ph.D.

Autor práce: Tereza Hořejšová

Studijní obor: Dějiny umění

2016

Prohlašuji, že svoji bakalářskou práci jsem vypracovala samostatně, pouze s použitím pramenů a literatury uvedených v seznamu citované literatury.

Prohlašuji, že v souladu s § 47b zákona č. 111/1998 Sb. v platném znění souhlasím se zveřejněním své bakalářské práce, a to v nezkrácené podobě elektronickou cestou ve veřejně přístupné části databáze STAG provozované Jihočeskou univerzitou v Českých Budějovicích na jejích internetových stránkách, a to se zachováním autorského práva k odevzdanému textu této kvalifikační práce. Souhlasím dále s tím, aby toutéž elektronickou cestou byly v souladu s uvedeným ustanovením zákona č. 111/1998 Sb. zveřejněny posudky školitele a oponentů práce i záznam o průběhu a výsledky obhajoby kvalifikační práce. Rovněž souhlasím s porovnáním textu mé kvalifikační práce s databází kvalifikačních prací Theses.cz provozovanou Národním registrem vysokoškolských kvalifikačních prací a systémem na odhalování plagiátů.

České Budějovice 9. května 2016

.....

Poděkování

Chtěla bych poděkovat vedoucímu bakalářské práce Mgr. Hynku Látalovi, Ph.D. za trpělivost a cenné rady.

Anotace

Bakalářská práce se zabývá deskovým obrazem Ukřižování ze Skalice z období první poloviny 15. století. První část textu se věnuje dosavadnímu bádání, stavu dochování desky a ikonografii. V dalších kapitolách jsou popsány návaznosti skalické desky na českou tradici deskového malířství a vysvětleny vazby na vídeňskou deskovou malbu první poloviny 15. století, která byla spojena například s Hansem von Tübingenem, s Mistrem Fridrichova oltáře nebo s Mistrem Albrechtova oltáře. Následující část práce srovnává Ukřižování ze Skalice s dalšími českými deskovými obrazy s motivem Ukřižování. Poslední kapitoly se pak věnují otázce objednavatele, původu a funkce Skalického Ukřižování.

Klíčová slova: umění 15. století; desková malba; Ukřižování Krista; Hans von Tübingen; Ukřižování ze Skalice

Annotation

This bachelor's work deals with the plaque painting, The Crucifixion from Skalice, from the period of the first half of the 15th century. The first part of the text is dedicated to the hitherto research, the condition of the plaque, and the iconography. In other chapters the links of plaques from Skalice to the Czech tradition of plaque painting are described. Also, the links to Viennese plaque painting, for example to Hans von Tübingenem, to the Master of the Fridrich altar or the Master of the Albrecht altar, from the first half of the 15th century are explained. The subsequent part of the work compares The Crucifixion from Skalice with other Czech plaque paintings with the motif "Crucifixion". The last chapter is, then, devoted to the question of the client, the origin and the function of the Skalice Crucifixion.

Keywords: art of th15th century; panel painting; The Crucifixion of Christ; Hans von Tübingen; The Crucifixion from Skalice

Obsah

Úvod.....	6
Zhodnocení literatury	7
Stav dochování	9
Formální analýza.....	10
Stručná historie motivu Ukřižování	10
Slohové souvislosti.....	12
Tradice českého deskového malířství	12
Vídeňská desková malba první poloviny 15. století.....	14
Linecké Ukřižování od Mistra Ukřižování z Lince.....	16
Mistr Fridrichova oltáře a Mistr Albrechtova oltáře	18
Politická a umělecká situace v Čechách v letech 1419 - 1471	19
Podobnosti mezi dalšími deskovými obrazy z první poloviny 15. století.....	22
Ukřižování Krista ve vídeňském rukopisu z roku 1430.....	27
Datování, objednatel a původ Skalického Ukřižování	29
Funkce skalické desky.....	34
Novodobá historie Skalického Ukřižování.....	35
Závěr	37
Seznam literatury	39
Seznam příloh.....	43

Úvod

Začátek 15. století se nesl ve znamení kalichu a víry v podobojí. Husitské výboje proti náboženskému umění byly velmi časté. Ikonoklasmus zasáhl velké množství českých kostelů a zničil jejich chrámové inventáře. I přes tyto historické události se v této době setkáváme s uměleckou produkcí, která byla důležitá buď po stránce kvality, nebo nesla kulturně historický odkaz.

V malé obci Skalice na jihu Čech se v čase husitských válek objevil v místním kostele obraz s výjevem Ukřižování Páně. Použití slova objevil může v této rovině symbolizovat i něco magického a zázračného. Neexistují totiž žádné prameny, které by alespoň něco napovídaly, od koho nebo proč bylo Ukřižování namalováno.

Ukřižování ze Skalice patří mezi největší středověké deskové obrazy, které vznikly na našem území. Přesto obraz není tolik známý a vcelku se tedy o něm mnoho neví. Proto je na místě se problematikou této desky zabývat blíže a pokusit se odpovědět si na důležité otázky, které by napomohly osvětlit její vznik a historii.

Bakalářská práce se v první části textu zaměří na literaturu, která se tímto tématem doposud zabývala. Podstatná část textu se bude věnovat ikonografickému a stylistickému rozboru díla. Nejdříve navážu na tradici českého deskového malířství a následně poukážu na podobnosti některých děl z rakouského prostředí první poloviny 15. století. V další části práce srovnám některá díla české malby první poloviny 15. století. V posledních kapitolách se budu zabývat otázkou donátorství, funkce, datace a celému příběhu obrazu.

Osobně jsem si tuto monumentální malbu velmi oblíbila, asi podobně jako před sto lety Vincenc Kramář, který Ukřižování objevil a proslavil ho. I po velmi dlouhé době, kdy byl obraz samotným Kramářem sejmut ze stěny kostela ve Skalici a odvezen do Soběslavi, na něj místní obyvatelé nezapomněli. Od prosince roku 2013 visí v kostele sv. Šimona a Judy jeho nová kopie a může tak opět dělat radost skalickým věřícím.

Zhodnocení literatury

Vůbec první zmínku o Skalickém Ukřižování uvedl Toman v Památkách archeologických a místopisných z roku 1857. Obraz zařadil do 15. století a výjev na desce popisuje svými slovy: „*Ukřižovaného Krista obklopuje tlupa ozbrojenců (i husitský cep se vyskytuje), pak plačící ženy v čechelích, vše ve způsobu zmíněné doby.*“¹

V roce 1893 popsal Zikmund Winter v Dějinách kroje v zemích Českých II. ošacení účastníků Ukřižování.²

Fotografie starší podoby Skalického Ukřižování nalezneme v publikaci muzea v Soběslavi na paměť dvacetiletého trvání muzea 1897 - 1917.³

Stěžejním dílem pro studium Skalického Ukřižování je Kropáčkova studie Malířství doby husitské. Zde Kropáček představil dobu husitskou, její vztah k náboženským obrazům a vysvětluje přerod krásného slohu do nové, odlišné podoby umění. O Ukřižování ze Skalice psal jako o díle, které nemá po umělecké stránce přílišný význam a nedosahuje takových kvalit jako archa s Nesením Kříže z Vyššího Brodu nebo archa rajhradská. Autora obrazu označil jako malíře, který spíše tíhne k zlidovělému malířství. Význam desky viděl ve viditelných vlivech umění Hanse von Tübingena. Na konci ještě dodal, že obraz byl zřejmě jen odrazem jiných umělecky kvalitnějších děl, která se ale nedochovala.⁴

Podrobnější popis obrazu nalezneme v rozsáhlém díle Antonína Matějčka Česká malba gotická, Deskové malířství 1350 – 1450. Matějček zde velmi pečlivě popsal celou scénu Ukřižování a vyjádřil se k technice malby.⁵

Dalším historikem umění, který se zajímal o desku podrobněji, byl Jaroslav Pešina. V Jubilejním sborníku městského muzea v Soběslavi 1897-1947 se Ukřižování věnoval na třech stránkách a podobně jako Kramář i on vyslovil názor, že jde o obraz nemalé ceny umělecko-historické a ještě větší ceny dokumentární.⁶

¹ Hugo Toman, Archeologické procházky po jižních Čechách, in: Karel Ladislav Zap.(ed.), *Památky archeologické a Místopisné. Díl II.* Praha 1857, s. 322.

² Zikmund Winter, *Dějiny kroje v zemích Českých II.*, Praha 1893 s. 254. – 255.

³ Karel Lustig, *Průvodce po sbírkách muzea Soběslavského 1897 – 1917*, Soběslav.

⁴ Pavel Kropáček, *Malířství doby husitské. Česká desková malba prvé poloviny 15. století*, Praha 1946, s. 148 - 149.

⁵ Antonín Matějček, *Česká malba gotická. Deskové malířství 1350-1450*, Praha 1938, s. 145- 146.

⁶ Jaroslav Pešina, Ukřižování Soběslavské, in: *Jubilejní sborník městského muzea v Soběslavi*, Soběslav 1947, s. 26 – 28.

Zajímavé informace popsal v článku s názvem Proměny pohledu na tvář českých králů Ivo Kořán, o desce se zmínil v souvislosti s ikonografií krále Jiřího z Poděbrad. Na základě rozboru podoby tohoto krále zasadil datování desky k určité historické události.⁷

Z novější literatury rozšířila interpretaci Ukřižování Milena Bartlová ve své knize *Poctivé obrazy*, kde se věnovala problematice deskových obrazů 15. století. Kropáčkův soud o umělecké kvalitě skalické desky rázně odmítla a přiklonila se k názoru Vincence Kramáře, který vyličil obraz jako jednu z nejdůležitějších maleb první poloviny 15. století. K vazbě vídeňského okruhu seskupený kolem Mistra Votivní desky ze St. Lambrechtu se Bartlová též přiklonila.⁸

Rožmberský katalog, který vydal v roce 2011 Národní památkový ústav v Českých Budějovicích při příležitosti 400. výročí úmrtí posledního z Rožmberků Petra Voka, zařadil do svého katalogu exponátů i desku ze Skalice.⁹

Skalické Ukřižování zmiňuje i Jan Klípa v díle *Ymago de Praga* z roku 2012, autor zde cituje myšlenky hlavně Kropáčka a Bartlové.¹⁰

Základní informace k desce, které čerpají z výše umělecko-historických publikací, jsou také k dispozici v knize Petra Lintnera *Pohledy Soběslavské* z roku 2010 nebo v *Kronice Skalice*, kterou sepsala Romana Novotná.¹¹

Další zmínky o Ukřižování najdeme spíše útržkovitě v souvislosti s jinými malířskými díly 15. století.

⁷ Ivo Kořán, Proměny pohledů na tvář českých králů, *Časopis národního muzea CXXIX*, 1960, s. 184-187.

⁸ Milena Bartlová, *Poctivé obrazy. Deskové malířství v Čechách a na Moravě 1400-1460*, Praha 2001, s. 248.

⁹ Jaroslav Pánek (ed.), *Rožmberský katalog. Rod českých velmožů a jeho cesta dějinami*, Národní památkový ústav České Budějovice 2011, s. 466 – 467.

¹⁰ Jan Klípa, *Ymago de Praga. Desková malba ve střední Evropě 1400 – 1430*, NG Praha 2012, s. 38- 39.

¹¹ Romana Novotná, *Kronika Skalice*, 2010, s. 16 – 18.

Stav dochování

Obraz byl vytvořen temperou na lipovém dřevě potaženém plátnem, o rozměrech 118,5 x 134 cm (Obr. 1). Jde o druhou největší desku 14. a 15. století. Malba je na stříbrném pozadí s rytím a puncováním a zadní strana je tvořena parketáží, která se někdy i preventivně používala jako vhodný konzervační postup.¹² Scéna Ukřižování byla namalována na tenkém křídovém podkladu s řídkým hnědým podmalováním inkarnátových partií. Restaurování desky proběhlo v minulosti zřejmě několikrát, ale nám jsou známy pouze dvě provedení.

V roce 1886 ho restaurovalo Zentralkommission für Denkmalpflege ve Vídni, což byla Ústřední komise pro ochranu památek, ve které působil například Alois Reigl nebo Max Dvořák. Tato komise používala v praxi konzervační-analytickou metodu, která se zabývala především ochranou a dalším zachováním vzpomínkových hodnot památky.¹³ Jak postupovali ohledně restaurování skalické desky, není známo. V letech 1928 – 1929 desku restauroval Adolf Bělohoubek. Byl to malíř a restaurátor, který dlouhá léta pracoval jako ústavní restaurátor v Obrazárně společnosti vlasteneckých přátel umění v Praze.¹⁴ Bělohoubek malbu upevnil a scházející místa vytmelil a vyretušoval.

V roce 1928 byl obraz převezen z muzea v Soběslavi do Národní galerie, kde se obraz nachází dodnes s inv. č. O11070.¹⁵ Dnes jen deska na mnoha místech velmi poškozená odpadnutím celých velkých skvrn barevné vrstvy a stržením většiny lazur.¹⁶ V již zmíněném průvodci po sbírkách Soběslavského muzea z let 1897-1917 se dochovala fotografie skalické desky, kde jsou vidět i místa, která jsou dnes poničena – část Kristova těla a svatozáře, tvář Madony a tvář setníka. Zvláštností je, že na staré fotografii má Kristus oči otevřené a v dnešní podobě je má zavřené. V Dějinách kroje v zemích českých II. si na rytině Ukřižování můžeme dokonce všimnout, že v erbu vedle donátora je místo kola dvojice zkřížených kladívek. Bělohoubek podle všeho tedy odstranil mladší přemalby. Žádné restaurátorské zprávy se k obrazu bohužel nedochovaly. (Obr. 2).

¹² Viz Bartlová (pozn. 8), s. 248.

¹³ Vratislav Nejedlý, K vývoji retuše malířských děl, v českých zemích ve 20. století, <http://www.mc-galerie.cz/admin/files/pdf/clanky/2008/retus.pdf>, vyhledáno 20. 3. 2016.

¹⁴ Vratislav Nejedlý, Bělohoubek Adolf

https://www.isvav.cz/resultDetail.do?rowId=RIV%2F75032333%3A_____2F06%3A%230001169!RIV08-MK0-75032333, vyhledáno 20. 3. 2016.

¹⁵ Inventurní list, sbírka starého umění NG v Praze, inv. č. O11070

¹⁶ Viz Kropáček (pozn. 4), s. 147.

Formální analýza

Ústředním motivem celé desky je Ukřižovaný Kristus se zavřenýma očima. Jeho žlutohnědý karnát visí na mohutném kříži ve tvaru T. Po obou stranách příčného břevna jsou špatně viditelné malé postavy anděla a čerta, které si odnášejí duše lotrů. Levá skupinka pod křížem je uspořádána do dvou stupňů. Nechybějí zde hlavní postavy velkých Kalvarií, jež tvoří skupina Marií, se sv. Janou Evangelistou a s Máří Magdalenou objímající kříž. Nad Máří stojí muž, který podává Kristovi na tyči houbu. Ještě výše nad ním se nachází tajemná postava ženy, která si zakrývá tvář dlaní. Skupinku uzavírají helmice zbrojnošů a Longinus, který probodává Kristovi kopím bok.¹⁷

Neméně zajímavá je i pravá skupina. Nejvýraznější figurou je zde do hermelínového pláště oblečená postava muže držící štít s podobou obličeje. Za ním postává několik zbrojnošů oděných do dobových oděvů. Muž stojící v těsné blízkosti setníka je oděn do tmavomodrého šatu se zapínáním po straně a se žlutým turbanem na hlavě. Druhý muž, který s ním rozmlouvá, má na sobě zelenou kapuci, modré nohavice a hnědé boty, tzv. škorně. Jiný zbrojnoš v modrém plášti drží palcát a v druhé ruce džbán.

Nad ním je v praporci nápis „bukal“. Pod samotným křížem stojí židovský stařec v červeném plášti, který gestikuluje rukama. V dolní části malby se nachází klečící donátor s erbem polokola v červeném poli, na druhé straně pak erb pánů z Rožmberka.¹⁸

Stručná historie motivu Ukřižování

Kristova smrt na kříži je hlavním námětem křesťanského umění a vizuálním ohniskem křesťanské kontempace. Charakter tohoto motivu se v průběhu křesťanských dějin měnil a odrážel náboženské myšlení a citění. Prvotní církev se tomuto tématu vyhýbala, bylo to v době, kdy křesťanství bylo Římany pronásledovaným náboženstvím. Ukřižování bylo nejprve zobrazené beránkem, který byl umístěný vedle kříže. Dokonce dlouhou dobu po Konstantinu Velikém se zobrazoval pouze samostatný kříž bez postavy Krista.¹⁹

¹⁷ Viz Matějček (pozn. 5), s. 146.

¹⁸ Ibidem, s. 146.

¹⁹ James Hall, *Slovník námětů a symbolů ve výtvarném umění*, Praha – Litomyšl 2008, s. 456.

Zpodobnění krucifixu, jak je známe, se poprvé objevilo v 6. stol, ale až do karolínské doby, kdy se rozmnožilo např. v iluminovaných rukopisech, je zjevem poměrně řídkým. V tomto období se pravidelně vyskytují postavy z evangelií, které se staly trvalými postavami ve výjevu Ukřižování – Panna Maria a sv. Jan Evangelista, setník a postava s houbou na tyči, dva zločinci, vojáci losující o šat. Také lze v této době vidět po obou stranách kříže symbolické slunce a měsíc a alegorické postavy, které zobrazovaly církve a synagogu. Na začátku renesance tyto postavy vymizely. Po mnohá staletí se Kristus na kříži zobrazoval s otevřenými očima jako vítězný spasitel s korunou na hlavě. V 11. stol. se objevil nový typ Krista s ochablou postavou a s hlavou pokleslou na jedno rameno. Tato varianta potom v západním umění převládla.²⁰

Kříž je už od pradávna nástrojem potupné popravky. Na místě popravky byl vsazen do země sloup, odsouzenec si pak donesl na popraviště příčné břevno (patibulum), k němuž měl přivázané ruce, aby nemohl klást odpor. Po příchodu na popraviště se odsouzenec přibíly ruce na příčné břevno a to bylo potom vytaženo na sloup, kde se buď zapřelo o vrchol a vytvořilo písmeno „T“, nazývané tau-křížem, nebo se kříž posunul o něco níž a vytvořil „*crux immissa*“ (protínající se).²¹ Pro křesťany je kříž znak spásy a symbol Božího vítězství. Ve své nejjednodušší podobě, s jedním svislým a jedním příčným ramenem, je kříž symbolem nového vztahu člověka k Bohu (svislé rameno) a nového vztahu člověka s člověkem (příčné rameno) a vzájemné harmonie a neoddělitelnosti těchto dvou vztahů.²²

²⁰Viz Hall (pozn. 19), s. 457 – 458.

²¹Ibidem, s. 452 – 457.

²²Serafínský svět, Symbolika kříže, <http://www.sfr.cz/clanek.aspx?a=2040>, vyhledáno 1. 5. 2016.

Slohové souvislosti

Ikonografie Ukřižování ze Skalice, jak již bylo naznačeno, má shodné prvky a rysy s vídeňským malířstvím dvacátých a počátku třicátých let 15. století, s tzv. okruhem Mistra Votivní desky ze St. Lambrechtu. Tyto přímé souvislosti, jak tvrdí Bartlová, nelze konstatovat v žádném jiném obraze první poloviny století.²³ Naopak lze zjistit i spojení s následnou generací vídeňské malby, a to s okruhem Mistra Fridrichova oltáře a s okruhem Mistra tzv. Fridrichova oltáře. Skalické Ukřižování bylo v minulosti také srovnáváno s dalšími velkými Kalváriemi české produkce. Četné spojitosti nalezneme například u tzv. Rajhradského oltáře nebo u slohově mladšího Oltářního triptychu sv. Jana Křtitele ze Zátone a Oltářního triptychu se svatými ženami (z Reininghausovy sbírky) nebo i u některých iluminací.

Tradice českého deskového malířství

Stylistické vztahy k vídeňskému okruhu malířství jsou na obraze patrné. Pro slohový rozbor Ukřižování ze Skalice je potřeba si primárně připomenout a zlehka se dotknout i zakořeněné tradice malířství, které vzniklo v době vlády a císaře Karla IV. a pokračovalo v období vlády Václava IV.

V průběhu druhé poloviny 14. století působilo v Čechách několik výrazných uměleckých osobností. Na začátku této éry se objevil Mistr Vyšebrodského oltáře a jeho linearizující styl.²⁴ Malířovým východiskem byl západoevropský lineární kresebný sloh, který se mísil s novou složkou italského umění změkčujícími tvary. Vzniklo tak dílo, které ovlivnilo charakteristické rysy malířství např. v skladbě šatu nebo v typice tváří.²⁵

Střední deska oltáře se znázorněním Ukřižovaného Krista měla úzký vztah k rozvíjejícímu se eucharistickému kultu a úctě k relikviím: kopí Longinovu a k zakrvácenému plášti pany Marie.²⁶

Charakteristická postava setníka s obličejovým štítem zpodobňující Gorgonu, jak je vidět i u Skalického Ukřižování, vydržela v malířství po celé století.

²³ Viz Bartlová (pozn. 8), s. 248.

²⁴ Jan Royt, *Středověké malířství v Čechách*, Praha 2002, s. 50.

²⁵ Albert Kutal, *České gotické umění*, Praha 1972, s. 57.

²⁶ Viz Royt (pozn. 24), s. 40.

V šedesátých letech 14. století vstoupil na scénu Mistr Theodorik a jeho výzdoba kaple sv. Kříže na Karlštejně se smyslem pro plasticitu a monumentalitu. V kapli také vytvořil desku s Ukřižováním, která předstihuje ve velikosti Ukřižování ze Skalice o 20 cm.²⁷

Posledním větším jménem, které ovlivnilo malířský styl, bylo jméno Mistra Třeboňského oltáře. Podobně jako mistr Vyšebrodského oltáře byl stylisticky orientovaný současně na Francii a Itálii. Zjasnil lidskou postavu do podoby ideálního typu a nastolil kult fyzické krásy, který se šířil dál do střední Evropy.²⁸ Vliv specifické modelace postav Mistra třeboňského oltáře vydržel v deskovém malířství v určité formě ještě dlouho po svém vzniku. Důkazem toho může být i Skalické Ukřižování. Postava ukřižovaného Krista jasně odkazuje svým provedením na typ Krista, který nalezneme např. na Ukřižování ze sv. Barbory. Jedná se o část neznámého oltáře. Byly vysloveny názory, že by mohlo jít o střední desku k oltářním křídílům s výjevy Olivetské hory a Zmrtvýchvstání, ale pravděpodobně byla deska pouze malířským předstupněm jiného Ukřižování, které se nedochovalo.²⁹ Pohyby a barvy obou polovin obrazu byly jemně vyvážené. Kristus si zachoval ve své symetričtější poloze neutrální polohu. Mnohem mírnější křivka jeho těla se ozvala znovu v prohnutém těle Marie i v postavě setníka.³⁰ Štíhlé ruce, tvar hlavy, špičatý nos, dlouhé vlasy padající na pravou stranu, svatozář, trnová koruna i samotné tělo Krista se opakují ve Skalickém Ukřižování. I když se desková malba v první polovině 15. století vyvinula zcela jiným směrem, jejím základním cílem bylo navázat na krásný sloh, který se v Čechách vytvořil ke konci 14. století.

Malířský styl Mistra Třeboňského oltáře se odrazil nejen v deskové malbě, nýbrž se objevil i v iluminovaných rukopisech. Specifickou podobu ukřižovaného Krista přejal např. Mistr Hasenburského misálu. Toto označení získal podle svého nejznámějšího díla, Misálu pražského arcibiskupa Zbyňka Zajíce z Hasenburka, datovaného rokem 1409.³¹ Svým kompozičním rozvrhnutím postav a řešením prostoru už vzdáleně iluminace Ukřižování připomínala nastávající generaci malířství, tedy i Skalické Ukřižování.

²⁷ Viz Royt (pozn. 24), s. 50.

²⁸ Viz Kutal (pozn. 25), s. 48 – 51.

²⁹ Viz Matějček (pozn. 3), s. 101.

³⁰ Viz Matějček (pozn. 3), s. 101.

³¹ Pavel Brodský, *Krásy českých iluminovaných rukopisů*, Praha 2012, s. 36-37.

Vídeňská desková malba první poloviny 15. století

Autorství jednotlivých maleb vídeňského okruhu bylo v minulosti a stále je předmětem bádání. Poprvé se o tuto problematiku začal zajímat curyšský specialista na středověkou kresbu a grafiku Walter Hugelshofer, který do centra produkce postavil desku z londýnské národní galerie s tématem Trůnu milosti a ostatní díla spojil dílenskými vazbami. Wilhelm Suid tento materiál roztřídil a s odvoláním na Votivní desku ze St. Lambrechtu lokalizoval fond do Štýrska. Otto Pächt pak rozdělil tento fond na dva celky a zařadil je do Vídně. Zajímavým poznatkem Pächta bylo také upozornění na trvalý vztah k českému prostředí.³²

Otázky kolem vzájemných uměleckých vztahů Čech a rakouského dvora konce 14. století a počátku 15. století byly převážně svázány se studiem parlérovské a svatoštěpánské hutní plastiky. Méně pozornosti, jak upozorňuje Jan Klípa, bylo věnováno oblasti malířství.³³ Mezi vídeňské práce, které byly přímo ovlivněny českým prostředím v prvních desetiletích 15. století, se počítá skupina kolem vídeňské destičky narození.

Pächt a později Gerhard Schmidt připustili možné propojení malířského stylu Mistra Votivní desky ze St. Lambrechtu, Mistra Lineckého Ukřižování s tradicí Mistra Theodorika, a to ve zjednodušování obrysů postav, měkké nečleněné formě a vyhýbání se užívání kontur.³⁴

Velkým přínosem pro další studium problematiky vídeňské malby přinesla monografie od Karla Oettingera z roku 1938, kde byl ztotožněn Mistr votivní desky ze St. Lambrechtu s Hansem von Tübingenem, který podle Oettingera působil v dílně Mistra Adorace ve dvacátých a padesátých letech.³⁵ V další knize *Altedeutsche Maler der Ostmark* popsal Oettinger votivní desku ze St. Lambrechtu, která byla ve své době hodně neobvyklá, a to hlavně díky své ikonografické kombinaci. Malba zobrazuje Pannu Marii jako ochranitelku, která skrývá pod pláštěm své prosebníky. Klečící donátorka vedle Marie je zřejmě Hedvika z Anjou, dcera Ludvíka I. uherského, který bojuje v bitevní vřavě proti Turkům opodál. Velká rozmanitost témat udělala autora desky mistrem umělecké formy.³⁶

³² Jan Klípa (rec.), Česká verze recenze knihy Jörga Oberhaidachera *die Wiener Tafelmalerei der Gotik um 1400:Werkgruppen-Maler-Stile*, *Umění LXIV*, česká verze dostupná na <http://www.umeni-art.cz/admin/fileGet.aspx?v=issue-issue-2154-category-2164-paragraph-2165-pdf&l=cz>, vyhledáno 5. 6. 2015.

³³ Viz Klípa (pozn. 10.), s. 129.

³⁴ *Ibidem*, s. 130.

³⁵ Viz Klípa (pozn. 32).

³⁶ *Votivtafel*, Gottfried Biederman, <http://www.wg.uni-klu.ac.at/kultdoku/kataloge/21/html/1843.htm>, vyhledáno 2. 3. 2015.

Snadnost a volnost se stala rytmem veselého popisu. Postavy jsou zaoblené a působí energicky. Jan Klípa si všiml určité podobnosti drapérií Madony ochranitelky s Madonou z Oltáře z Roudnic. Ikonograficky jsou téměř identické, rozdíl je pouze v pojetí Ježíška. Ze srovnání těchto Madon a z písemných pramenů lze votivní desku zařadit do období kolem roku 1425.³⁷

S votivní deskou se dochovalo i velké množství obrazů s pašijovými náměty a to včetně velkých Kalvárií. Vedle Mistra ze St. Lambrechtu, Hanse von Tübingena se v okruhu rakouské malby setkáme například ještě se jménem Mistra Lineckého Ukřižování, kterého Oettinger označil jako Tübingenova žáka.³⁸

Na základě velké podobnosti obrazů a jejich motivů se dnes u historiků umění setkáme s názorem, že zřejmě existovala větší zkušená dílna tzv. „Wiener Grosswerkstatt“. Vůdčí osobností byl zde Mistr votivní tabule St. Lambrecht a jeho tovaryši, kteří byli rozdílní ve vzdělání a pravděpodobně i v původu.³⁹ Robert Suckale doporučuje sledovat práci kolektivu a analyzovat stylové změny během dvou desetiletí.⁴⁰

Vedle odmítaného vlivu české malířské tradice rakouskými badateli se na vývoji vídeňské dílny podepsaly i vlivy jižní a západní Evropy. Kolem roku 1410 přišel do Podunají francouzský vakantní malíř a autor diptychu v Heiligenkreuz. Přibližně ve stejné době vzniká opis díla Ulricha von Lilienfeld *Condordantie caritatis*, který přejal vzory ze západního prostředí, a to jak v ikonografii, tak v kompozičních řešeních a v kresebném stylu.⁴¹

U skalické desky, jak poukazuje Bartlová, také můžeme najít vazbu s následující vídeňskou generací třicátých let a kolem roku 1440 z okruhu Fridrichova oltáře a Mistra tzv. Albrechtova oltáře.⁴²

³⁷ Viz Klípa (pozn. 10), s. 141.

³⁸ Viz Klípa (pozn. 32).

³⁹ Raisa Pavelová, *Desky s pašijovými náměty od tzv. Hanse von Tübingen (Slezské muzeum Opava):* bakalářská diplomová práce. Brno: Masarykova univerzita, Fakulta filozofická, 2007, s. 6. Viz Bartlová (pozn. 8), s. 404.

⁴⁰ Robert Suckale, Überlegungen zur spätgotischen Tafelmalerei, in: Lothar Schultes- Bernhard Prokisch (ed.), *Gotik Schätze Oberösterreich*, Weitra 2002, s. 125.

⁴¹ Viz Klípa (pozn. 10), s. 130.

⁴² Viz Bartlová (pozn. 8), s. 248.

Linecké Ukřižování od Mistra Ukřižování z Lince

Scény mnohafigurových Kalvárií obsahovaly kromě Ukřižovaného Krista ještě dva kříže lotrů a dvě skupiny osob pod křížem – po Kristově pravé straně jeho „přátelé“ a po jeho levé straně „nepřátelé“. To dalo autorům desek určitý prostor k vyjádření dramatickosti chvíle Kristova utrpení, podobně jako u energicky ztvárněné bitvy s Turky na votivní desce. K podtržení dějové linie napomohlo velké množství postav, které se „nahustily“ těsně vedle sebe.

Styl vídeňského kresebného umění dvacátých a třicátých let 15. století neměl zastoupení v českém prostředí, které se zmítalo ve válkách zastoupení. Objevily se názory, že tzv. Rajhradský oltář mohl navazovat na vrstvu umění Hanse von Tübingena.⁴³

Náznaky odkazu se objevily také u rámu svatovíckého Veraikonu, ale jediným malířským dílem z této doby, u kterého jsou patrné přímé rakouské vlivy, je Ukřižování ze Skalice.⁴⁴

I přes to, že jde o hrubou malbu, která není na stejné umělecké úrovni jako desky z vídeňského prostředí, zjišťujeme určité shody, a to nejen v kompozici, ale i v kresbě a malířském podání.

Nejvýraznějším prvkem shody je uspořádání do uzavřených skupin pod křížem. Způsob řasení drapérie se také zcela odlišoval od české tradice. Roucha netvoří měkké smyčky, oblé záhyby, bohaté kaskády a vlnovky lemů. Soustava záhybů rouch padá vertikálně dolů a ohýbá se až u země.

Ze všech obrazů Ukřižování vídeňské malby se nejvíce skalické desce blíží Linecké Ukřižování od Mistra Ukřižování z Lince datovaného do období 1430 – 1435 (Obr. 4). Tato deska s rozměry 213 x 152 cm byla v době svého vzniku největším znázorněním tohoto tématu v Rakousku, což představuje určité vodítko k o něco menší desce ze Skalice. Předpokládá se, že rozměrově velké Ukřižování bylo centrem pohyblivého oltáře.⁴⁵

⁴³ Viz Bartlová (pozn. 8), s. 308.

⁴⁴ Viz Bartlová (pozn. 8), s. 201.

⁴⁵ Günter Brucher, *Geschichte der bildenden Künste in Österreich*, Band 2. Gotik, Wien – München – New York 2000, kat. č. 285 na s. 545.

Na základě shodných délek bylo k Lineckému Ukřižování Otto Beneschem přiřazeno osm desek s pašijovými náměty - Vjezd do Jeruzaléma a Poslední večere Páně (Budapešť), Vzkříšení, Kristus na hoře Olivetské, Kristus před Kaifášem a Nesení kříže (Opava), Jidášův polibek, Posmívání Krista (Viedeň). Rozdílnost v kvalitě provedení desek ukazuje na různé autory.⁴⁶

Bližší komparace skalické a linecké desky odhaluje podobnost ve vertikalitě a eleganci splývavých rouch. Počet postav pod křížem je zhruba stejný. Hlavy u skalické desky jsou isokefalicky seřazeny zleva doprava v klesající přímce. V levém komparsu skupiny je pak uspořádání ve dvou stupních.⁴⁷ Tváře žen na obou obrazech působí až pokojně. U linecké desky jsou tváře žen v silném protikladu s karikujícími výrazy vojáků, kteří posměšně ukazují na Krista. Linecké Ukřižování má oproti tomu skalickému větší dynamičnost, která já způsobená kvalitnějším provedením modelace postav.

Skalické Ukřižování si také vypůjčilo některé ikonografické motivy netypické pro českou oblast jako např. Ježíš na kříži se zavřenýma očima - zatímco starší české malířství předepisovalo oči otevřené, lebka pod křížem symbolizující Adamovo vykoupení z hříchu, tajemný zahalený stařec v těsné blízkosti kříže, žena při levém okraji v bílém závoji. Rejstřík společných znaků je ale daleko širší. Bartlová odkazuje na podobný tvar zbraní obou Ukřižování.⁴⁸

V knize *Dějiny hmotné kultury* lze některé z nich přesněji identifikovat. Na obou dvou vyobrazeních se objevují jezdecká kopí a bojová kladiva (mlaty), ze kterých se během 13. – 15. století vyvinuly palčáty. Na Skalickém Ukřižování jsou s pečlivostí, možná s narážkou na husitství, zobrazeny řemdlich, sudlice a vrhací jezdecká sekera (Obr. 5).⁴⁹ Vojín ze skalické desky při pravém okraji má typicky „husitskou“ kápi, stejně tak jako voják na Lineckém Ukřižování. Špičaté pokrývky hlav vojáků se taktéž shodují.⁵⁰

Druhým viditelným aspektem vzoru Lineckého Ukřižování je barevnost. Autor skalické desky použil stejně teplé tóny modré, červené a zelené.

V Linci kromě velkého Ukřižování se ještě nalézají menší desky Ukřižování v soukromém vlastnictví. Pro naše srovnávání je zajímavá deska s rozměry 37, 8 x 33, 8 cm připisaná taktéž Mistru Lineckého Ukřižování. Se skalickou deskou má totiž jeden shodně vypadající motiv, a to omdlévající Pannu Marii (Obr. 6).

⁴⁶ Viz Brucher (pozn. 45), s. 545.

⁴⁷ Viz Kropáček (pozn. 6), s. 147.

⁴⁸ Viz Bartlová (pozn. 8), s. 249 – 250.

⁴⁹ Josef Petráň, *Dějiny hmotné kultury. Díl 2.*, Praha 1985, s. 730 – 738.

⁵⁰ Viz Bartlová (pozn. 8), s. 250.

Ta už nestojí sama, ale pomalu se hrouť na zem a je zachytávána zbožnými ženami nebo sv. Janem Evangelistou. Na jiném Ukřižování od Hanse von Tübingena je ji vidět zhroutenou na zemi (Obr. 5). To bylo výslovně zavrženo tridentským koncilem, jenž směřoval umělce k Janovým slovům (19, 25): „U Ježíšova kříže *stála* jeho matka...“.⁵¹

Paralelu vídeňského malířského stylu najdeme i v sochařství, jisté podobnosti, hlavně s horní polovinu velkého Ukřižování z Lince bychom našli na gotickém portálu v Mariazell.⁵²

Můžeme konstatovat, že deska ze Skalice vyzařuje klidnou vertikality, která je nejpodobnější s velkým Ukřižováním z Lince od Mistra Ukřižování z Lince. Modelace postav, tváře a gesta nenesou stopy dramatičnosti a živosti, které jsou asi nejpatrnější např. u Vídeňského Ukřižování od Hanse von Tübingena nebo u menší linecké desky od Mistra Ukřižování z Lince. Autor skalické desky si vypůjčil bezpočet motivů z rakouské malby, přesto již malířským provedením tušíme, že jinak blíže s vídeňskou malbou první poloviny 15. století není spojena.

Mistr Fridrichova oltáře a Mistr Albrechtova oltáře

Mistr Fridrichova oltáře působil jako dvorní malíř ve Vídni a ve Vídeňském Novém městě v letech 1440 – 1460. Jeho nejznámější dílo je retábl z cisterciáckého opatství ve Vídeňském Novém Městě (1447). Vyřezávaný oltář tohoto mistra byl dar pro habsburského císaře Friedricha III. Vnější křídla tohoto oltáře ukazují čtyři řady portrétů svatých. Na predele jsou pak scény z mládí a umučení Krista. Dnes je oltář uložen v severním bočním chóru kostela sv. Štěpána ve Vídni (Obr. 7).⁵³

Mistr tzv. Albrechtova oltáře namaloval svoje nejvýznamnější dílo v roce 1437. Tento oltář byl ve skutečnosti hlavním oltářem vídeňského karmelitánského kostela Am Hof a vznikl na náklad vídeňského měšťana Oswalda Oberndorffera.⁵⁴ Pojmenování tohoto autora se vztahuje k době vládnutí císaře Albrechta II. Obecně je tento oltář považovaný jako jeden z největších výtvorů gotického realizmu v Rakousku (Obr. 8).⁵⁵

⁵¹ Viz Hall (pozn. 20), s. 460.

⁵² Künstlerlexikon, <http://old.hki.uni-koeln.de/teach/ws0809/hs/tag10/kuenstler.txt>, vyhledáno 6. 3. 2015.

⁵³ Meister des Friedrichsaltars, <http://www.aeiou.at/aeiou.encyclop.m/m472611.htm>, vyhledáno 6. 3. 2015.

⁵⁴ Viz Bartlová (pozn. 8) s. 126.

⁵⁵ https://de.wikipedia.org/wiki/Meister_des_Albrechtsaltares_zu_Klosterneuburg., vyhledáno 30. 4. 2016.

Oproti malbám, které vznikaly v okruhu Mistra Votivní desky ze St. Lambrechtu, se tyto oltáře více přibližují realistickému zobrazení. Pokud blíže srovnáme Albrechtův oltář a Skalické Ukřižování máme zde opět shodu v barevnosti, vertikalitě a v umírněnosti tváří. Zajímavým prvkem na Albrechtově oltáři jsou tzv. blanky.

Užívání těchto blanek nebylo v 15. století žádnou novinkou. Již v raném středověku se používaly v miniaturách jako samozřejmý důsledek přísné verbální ilustrace, kterou tak pregnantně představuje utrechtský žaltář. Od té doby se používání blanek s texty udržovalo v celém západoevropském malířství, ale pouze v malé míře. V pokročilém 14. století se užívalo blanek s texty jen tam, kde byly tradičně vžity, a to např. u Zvěstování Panně Marii nebo u scény Narození Páně.⁵⁶ Na skalické desce je použití blanky s textem „*Misere mei deus*“ velmi malé a nenápadné oproti blankám, které jsou na Albrechtově oltáři. Ty záměrně prolínají všechny scény na oltáři.

Jak tvrdí Kropáček, toto dekorativní používání blanek se objevilo poprvé právě na Albrechtově oltáři. Určitou českou paralelu těchto blanek máme i u Oltáře z Vyššího Brodu, u desky Zvěstování Panně Marii z Vyššího Brodu, kde jsou daleko patrnější než u skalické desky.⁵⁷

Barevnost a modelace záhybů rouch na Skalickém Ukřižování se velmi podobá ošacení světců na Fridrichově oltáři. Drobnost rtů, nosů a očí osob se u obou desek taktéž téměř shoduje.

V Ukřižování ze Skalice jakoby se spojilo více okruhů rakouského malířství. Ikonografické motivy, způsob uspořádání postav a podoba šatstva byla převzatá od Mistra Ukřižování z Lince a lehká kresebná linie od Mistra Fridrichova oltáře.

Politická a umělecká situace v Čechách v letech 1419 - 1471

Po smrti Václava IV. nastalo v českém království bezvládí spojené s nepokoji a s obrazoborectvím. Císař Zikmund vyhlásil první křížovou výpravu a se svým vojskem obsadil Pražský hrad, kde se nechal korunovat českým králem. V bitvě na Vítkově 1420 je Zikmund poražen a poté i sesazen z trůnu. Lidová strana husitská tak nabyla na síle a v tzv. Čtyřech artikulech pražských shrnula svoje požadavky.⁵⁸

⁵⁶ Viz Kropáček (pozn. 4), s. 142 – 143.

⁵⁷ Viz Kropáček, s. 142 – 143.

⁵⁸ Viz Royt (pozn. 11), s. 106.

Hlavním útočištěm husitů se stal opevněný Tábor v čele s Janem Žižkou, ale ani toto místo není uchráněno před rozbroji jednotlivých sekt. Napětí vyvrcholilo vyhnáním adamitů a jejich upálením, které inicioval sám Žižka. Se svojí silnou armádou a vojenskou taktikou porazil táborský vojevůdce Zikmunda a jeho armádu nejen u Kutné Hory, ale i v pěti křížových výpravách.⁵⁹ V důsledku neporazitelnosti husitských vojsk byli Češi pozváni roku 1433 na koncil do Basileje. Mezi církví a husity byla uzavřena tzv. kompaktáta, kterou obě strany přijaly. V roce 1434 v bitvě u Lipan jsou však husiti poraženi a tím nastal faktický konec husitských válek. Roku 1436 je Zikmund znovu korunován králem, ale o rok později ve Znojmě umírá. Jeho zet' Albrecht II., který nastoupil na trůn po něm, zemřel roku 1439. Poté bylo v Čechách čtrnáct let opět bezvládní, které ukončil Ladislav Pohrobek z rodu Habsburků, který vládnul v letech 1453 – 57.⁶⁰

Faktická moc po něm zůstává v rukou zemského správce Jiřího z Poděbrad. V letech 1457 – 1458 je založena Jednota bratská, ve které se sdružily radikálnější proudy husitského hnutí. V roce 1458 usednul Jiří z Poděbrad na trůn. Za své vlády se snažil vytvořit mírový spolek evropských panovníků. To se mu však nepodařilo a musel čelit tlaku ze strany domácích nepřátel a Jednoty zelenohorské a klatby, do které ho uvalil papež Pavel II, a v neposlední řadě Matyáši Korvínovi, který si dělal nároky na českou královskou korunu. Po smrti Jiřího v roce 1471 usedají na český trůn Jagellonci.⁶¹

Obrazoborectví bylo reakcí na bohatství katolických kostelů. Bylo odmítnuto zobrazování ve formě soch a obrazů. Důležitým faktorem systematického ničení byla otázka pravdivosti obrazů. Samotné výtvarné zpodobňování husitům nevadilo tolik jako estetická nebo magická funkce obrazů, která odváděla pozornost od skutečné věci zastupující Krista, a to eucharistické oplatky, uložené v monstranci či pastoforiu.⁶²

Obrazoborectví mělo v prvopočátku dvě fáze - ikonofobii a ikonoklasmus. Nejdříve přišla na řadu fáze učeného odporu a poté fyzického odstraňování.

V roce 1419 nastalo davové šílenství ničení, za účelem vyčištění kultury, aby mohla přijít kultura nová a lepší. Vztahy k zobrazování svatých se různily podle názorů husitských sekt.⁶³

⁵⁹ Viz Royt (pozn. 11), s. 106.

⁶⁰ Ibidem, s. 106 – 107.

⁶¹ Ibidem, s. 107 – 108.

⁶² Milena Bartlová, *Skutečná přítomnost. Středověký obraz mezi ikonou a virtuální realitou*, Praha 2012, s. 261.

⁶³ Ibidem, s. 261.

Jan Viklef, jehož spisy byly husitskými reformátory tolik čteny, zastával vůči kultům obrazů spíše nepřátelský postoj, odvolává se při tom na starozákonní zákaz zobrazení v Pentateuchu.⁶⁴ Mezi radikálnější obrazoborce patřil i mistr Jeroným Pražský, Matěj z Janova se svou knihou *Pravidla Starého a Nového zákona*, ale zejména Mikuláš z Drážd'an, který napsal traktát *De imaginibus*. Umírněnější utrakvisté, kteří představovali autority pražské univerzity, podepsali již zmíněnou kompaktátu obsahující požadavek, aby obrazy byly podle standardního západokřesťanského učení zdrojem poučení a nikoli předmětem uctívání.⁶⁵ Velice rozumný postoj k zobrazování svatých měl Jan Hus, kterého nemůžeme považovat za obrazoborce. Ve svém spisu *Výklad Viery, Desatera a Páteře* se Hus obrací proti světským a lidu nesrozumitelným tématům v umění a také se odvolává na názory Bernarda z Clairvaux. Podobný názor zastával i Jakoubek ze Stříbra, který připouštěl didaktickou funkci obrazu.⁶⁶

Praha ztratila během husitských bouří své důležitosti, jakožto centra kulturního a uměleckého dění. Až na iluminátorskou činnost, se veškerá umělecká produkce související s deskovou malbou přestěhovala na Moravu nebo do jižních Čech, kde vládl v té době Oldřich II. z Rožmberka.

V roce 1412 zdědil v pouhých devíti letech Oldřich rozsáhlý majetek po svém otci Jindřichovi. Vlady v rožmberském dominiu se ujal později, a to v roce 1418. Husitské války přinesly Jindřichovi řadu velkých zisků - ekonomických i politických. V bitvě u Lipan a Křeče se změnila poměry sil na českém jihu a ustanovila se zde rožmberská hegemonie.⁶⁷ Oldřich měl také velmi úzký vztah s rody v Rakousku a často navštěvoval dvůr Friedricha III.⁶⁸

Umělecká činnost se pomalu oddělila od vlivu Prahy. Studenti odcházeli do Rakouska, které bylo pro některé z nich přestupní stanicí do renesanční Itálie. Po jejich návratu našli své místo v rožmberských službách a mezi církevní hierarchií.⁶⁹

⁶⁴ Viz Royt (pozn. 11), s. 107

⁶⁵ Viz Bartlová (pozn. 8), s. 44 – 50.

⁶⁶ Viz Royt (pozn. 11), s. 106.

⁶⁷ Jan Müller, K charakteru výtvarné kultury Českého Krumlova v letech 1420- 1470, *Umění XXXIII*, 1985, s. 426 – 427.

⁶⁸ Viz Bartlová (pozn. 8), s. 41.

⁶⁹ *Ibidem*, s. 529.

Jak tvrdí Royt, na Moravě to byl Mistr Rajhradského Oltáře, který zřejmě ovlivnil malířská díla na jihu Čech.⁷⁰ Mezi tato jihočeská díla se řadí Reininghausův oltář a oltář ze Zátoně. Albert Kutal předpokládal, že tyto tři oltáře nejsou geneticky spojeny navzájem, ale mají stejnou jihočeskou předlohu.⁷¹

Přestože se Ukřižování ze Skalice vymyká svým lidově malířským rukopisem, tak na základě shodného tématu Ukřižování a stejné provenience jižních Čech je na místě spojit stejné znaky, ať už ikonografické nebo kompoziční, které dávají dohromady Ukřižování ze Zátoně, Ukřižování z Reininghausova oltáře, Skalické Ukřižování a moravskou archu s Ukřižování z Nových Sadů.

Podobnosti mezi dalšími deskovými obrazy z první poloviny 15. století

Oltářní triptych sv. Kříže byl nalezen v uměleckých sbírkách jihomoravského benediktýnského kláštera v Rajhradě. Jednalo se o čtyři výškové desky s výjevy Poslední večeře, Olivetské hory, Zmrtvýchvstání a Nalezení sv. Kříže a jednu šířkovou desku s Nesením kříže. Později se našla ještě jedna deska s Ukřižováním Krista v Nových Sadech u Olomouce. Celý oltář zřejmě původně pocházel z kostela sv. Mořice v Olomouci. Předpokládá se, že celý oltář měl původně deset desek.⁷²

Datování nalezených desek ve spojení s deskou z Náměště a tzv. Svatojakubským oltářem se různí podle názorů ohledně jejich vzniku. Albert Kutal, objevitel Ukřižování z Nových Sadů, datoval desky do dvacátých let 15. století.

Pavel Kropáček viděl spojení s frankoflámskou knižní malbou kolem roku 1410. Pešina dataci přesunul do let 1415 - 1420. V posledních letech se dokonce datace posunuje i za rok 1450.⁷³

Jak je vidět v rozdílu malířského provedení jednotlivých desek, pracovalo na arše více rukou. Kropáček vyzdvihl hlavně obě střední tabule, které jsou podle něj malované hustými barvami s bohatým lavírováním.⁷⁴

⁷⁰ Viz Royt (pozn. 11), s. 108.

⁷¹ Viz Bartlová (pozn. 8), s. 321.

⁷² Ibidem, s. 306 – 309.

⁷³ Ibidem, s. 306 – 309.

⁷⁴ Viz Kropáček (pozn. 4), s. 57.

Dílna, ve které oltář vznikl, přenesla do oltáře nové inovace v pojetí prostoru obrazu, psychologie figur a dramatických narativních scén.⁷⁵

Ve stylu malířské kresby nastal oproti tradičnímu krásnému slohu určitý zvrat. Všechny kontury se staly sevřenějšími a linie byly zjednodušeny. Tyto tendence viděl Kropáček v knižní malbě, a to především v Bibli litoměřické, napsané v letech 1411 – 1414 pražským písařem Matyášem.⁷⁶

Střední deska s námětem Ukřižování byla nalezena v roce 1935 v kostele sv. Filipa a Jakuba v Nových Sadech. První zmínku o ní máme však staršího data. V roce 1925 napsal o Ukřižování Gesch Roder a připsal jej k okruhu školy Dürera, Cranacha a Holbeina. Množství postav pod křížem bylo zvládnuto pevným kompozičním systémem. Autorovi obrazu zřejmě šlo o to, aby volnou plochu obrazu co nejlépe vyplnil. Uvnitř kompozičního vzorce ztratily jednotlivé postavy svůj individuální význam. Snaha o prohloubení prostoru tu byla velmi nepatrná, takže skupiny působí spíše plošně.⁷⁷ Složitě kompoziční rozčlenění vzdáleně připomínají skalickou desku, což zmiňuje Albert Kutal. (Obr. 9).⁷⁸

Postava, která na obraze kvůli svému měřítku zaujme nejvíce je Máří Magdaléna. Stejně jako u zátoňské, Reininghausovy Kalvárie nebo u Skalického Ukřižování (Obr. 10), tak i tady objímá kříž. Je to archetypální hříšnice a vzor všech kajících, kteří se mají u modlitby před obrazem ztotožňovat právě s ní.

Tento námět se dostal do českého umění pravděpodobně pod vlivem italské malby. Téma napravené hříšnice bylo oblíbené hlavně v mendikantském prostředí. Mendikanti se s Marií Magdalenou identifikovali jako s milovanou učednicí Krista. Byla příkladem ctnosti a podřízenosti.⁷⁹

Kristova krev viditelně stéká v malých pramíncích na závoje Máří Magdaleny, Panny Marie a jejího doprovodu, ale také na Longinovo kopí, což ho duchovně a fyzicky uzdravuje. Stejný motiv kapající krve nalezneme i u Ukřižování ve středu Reininghausova oltáře.⁸⁰

⁷⁵ Viz Bartlová (pozn. 8), s. 309.

⁷⁶ Viz Kropáček (pozn. 4), s. 62.

⁷⁷ Viz Matějček (pozn. 3), s. 136.

⁷⁸ Albert Kutal, Ukřižování Novosadské, *Volné směry*, 1936, s. 69.

⁷⁹ Daniela Rywíková, Oltář Reininghausův, Pokus o novou interpretaci, in: *Artem ad Vitam. K počtě Ivo Hlobila*, Praha 2012, s. 268.

⁸⁰ Viz Bartlová (pozn. 8), 320.

Velké Kalvárie měly jako hlavní úlohu ukazovat spásnou eucharistii, kterou Ježíš ustanovil svými slovy při poslední večeři s apoštoly: „ *Vzal chléb, vzdal díky, lámal jej a řekl: [...] Tento kalich je nová smlouva, zpečetěná mou krví, to číňte, kdykoliv budete pít, na mou památku.* “ (1K 11, 23-25).⁸¹

Z hlediska teorie znaku mohou eucharistický chléb a víno odkazovat ke Kristu stejně jako obraz. To vadilo i některým husitským stoupcům. Obraz Ukřižovaného se stával často terčem ničivých útoků, aby nekonkuroval Božímu tělu. Centrem úcty měl v utrakvistické církvi vždy zůstat Ježíš Kristus sám, zpřítomněný ne obrazem, ale eucharistií. Mohlo tedy jít o obrannou reakci na eucharistické učení husitů.⁸²

Díky nevhodným asociacím na husity se v Kalváriích upustilo od anděličků zachytávající Kristovu krev do kalichů.⁸³

Záhadnou postavou, která se objevila shodně na všech čtyřech deskách Ukřižování, je zahalený stařec pod křížem. Symbolický význam starého Žida, který drží v prstech malý předmět, není snadné dešifrovat. Někdy bývá ztotožňován s Nikodémem nebo Josefem z Arimatie. Ikonografický motiv vousatého starce se dostal do české malby především díky vlivu italského malířství v polovině 14. století. Většinou byl zahalený Žid zobrazen ve vzájemné souvislosti se setníkem, se kterým komunikoval právě ve chvíli, kdy prohlédl a odvrátil se od pohanství, které bylo symbolizované štítem.⁸⁴

V období mezi lety 1350- 1400 stařec ještě nic nadržel a ani nic neskrýval, poté v prvních dvou desetiletí 15. století nabyla tato postava zcela jiného významu. Určitým vodítkem by mohl být vztah ke Kristovým ostatkům, jejichž úcta k nim v době husitských válek silně opadla. Někdy byly relikvie dokonce ničeny reformní stranou. Těžko identifikovatelný předmět v ruce by mohl být snad trn z Kristovy koruny.

Müller se domníval, že na Ukřižování ze Skalice se stařec možná dotýká ukazovákem špičky trnu (Obr. 11).⁸⁵

Postava setníka je stejně jako Máří Magdalena imago pietatis, prototypem obráceného nevěřícího. Na sobě má hermelínový plášť a tzv. knížecí čapku.

⁸¹ Viz Bartlová (pozn. 63), s. 261- 306.

⁸² Ibidem, s. 261- 306.

⁸³ Viz Bartlová (pozn. 8), s. 320.

⁸⁴ Viz Müller (pozn. 67), s. 530 – 531.

⁸⁵ Ibidem, s. 530 – 531.

Skalický setník je taktéž oblečen do hermelínu a čapky. Zikmund Winter v Dějinách kroje II. ho popisuje takto: „*Celý kyrys její víc než z polovice jest kryt královským pláštěm, hermelínovým korálem a suknicí, který vidí od pasu až ke kolenům. Pod touto suknicí byl by zajisté železný šorc. Na rytíři patrň přední plát, rukáv železný, holeně a železný střevíc formy střídě nosové, tedy zobáku kachního. Celek činí harmonickým dojem elegantního rytířského úboru gotického z konce XV. Století*“ (Obr. 12).⁸⁶

Téměř totožný setník, který je vyobrazen na Ukřižování z Nových sadů, se nachází na střední desce zátoňské archy. Souhlasí nejen postoj, gesto, tvář na štítě, uspořádání šatu, ale i typ tváře.

Zátoňská archa pochází z kostela sv. Jana Křtitele. O malíři zátoňského oltáře se mnoho neví. Zřejmě se usadil v Českém Krumlově a vytvořil zde dílnu. Jan Müller upozornil na souvislosti s nástěnnými malbami v domě č. p. 15 na Latráni, datovanými do čtyřicátých let 15. století. Zobrazení sv. Vojtěcha, sv. Víta a Václava připomínají triptych ze Zátoně a ještě více střední desku z Přední Výtoně (Hýrova).⁸⁷ Kutal přiřadil největší podobnost novosadského Ukřižování právě se střední deskou zátoňské archy. Úzká kompoziční shoda mezi Ukřižováními je o to zářející, jelikož jsou obě desky ve formě a zvláště v technice od sebe vzdálené. Za rozdíly v kompozičním uspořádání může odlišný formát obrazů. Vysoký formát zátoňské desky donutil malíře, aby kříže obou lotrů zasunul pod břevna kříže Kristova. Nedostatek prostoru mu také zřejmě zabránil rozvinout scénu Ukřižování do takové míry, jako je tomu u Ukřižování z Nových Sadů. V barevnosti, ve stylu skládání drapérie a v pojetí scény se desky také liší (Obr. 13).⁸⁸

Lyričnost novosadského Ukřižování je v protikladu s dramaticky zahrocenou tragédií zátoňského mistra. V základě jsou však postavy na obou obrazech umístěny shodně.⁸⁹

Albert Kutal se domníval, že obě malířské individuality zpracovaly podle svého malířského založení námět, ze stejného, dnes ztraceného jihočeského vzoru. Pokud by to byla, tak by se prototypu nejvíce přiblížila archa zátoňská.

Mohla by to dokázat i kompoziční blízkost archy zátoňské s archou ze sbírky Reiningahusovy ve Vídni. Provenience oltáře je nejasná, ale s velkou pravděpodobností je její původ jihočeský (Obr. 14).

⁸⁶ Viz Winter (pozn. 2), s. 254 – 255.

⁸⁷ Viz Müller (pozn. 67), s. 531.

⁸⁸ Viz Kutal (pozn. 77), s. 69.

⁸⁹ Ibidem, s. 71.

Ve srovnání se zátoňským Ukřižováním pozorujeme shodu v seřazení křížů, umístění Máří Magdaleny, ve způsobu jakým objímá patu kříže, jak zachycuje levou rukou krev a pak jakým způsobem drží sv. Jan bezvládné tělo Panny Marie, ve formě štítu římského setníka, způsobu řasení drapérie a prohnutí levého boku Krista.

Ani v tomto případě se ale nejedná o stejnou autorovu ruku. Vypjatá dramatickosti prožití tragédie zátoňského Ukřižování se změnila na vídeňské desce ve formální účast. Odlišnosti nalezneme také v typologii tváří.

Na Reininghausově Ukřižování jsou ženské obličejové kulaté s plnými lícemi, malými ústy, vysokým čelem, dlouhým nosem. Obličejové žen zátoňské archy jsou spíše hranaté a ostré.⁹⁰

Müller spojil Reininghausovu archu s Hýrovským oltářem a poukázal na to, že archa i přes nízkou kvalitu, otevřela cestu dalšímu krumlovskému malířství. Oltář datoval do čtyřicátých let 15. století. Také naznačil určité spojitosti s freskami v krumlovském kostele sv. Víta.⁹¹

Vincenc Kramář v Národních listech z roku 1932 srovnal taktéž oba oltáře, jak zátoňský, tak vídeňský. Ohledně výtvarných kvalit vyzdvihl oltář zátoňský. Hodnotu viděl v živosti vyprávění, které vídeňský oltář nedostihl. Po formální stránce se prý nedostalo vídeňské arše vázanosti a sevřenosti tvarů, jež podnítily účinnost na zátoňském Ukřižování. Autora vídeňské desky popsal jako nevelkého idylka nevelkých výrazových schopností. Předpoklady střední zátoňské kompozice byly podle Kramáře ve skalickém Ukřižování, v reliéfu týnského portálu, v desce Mistra Třeboňského oltáře a v sklomalbě sv. Kateřiny na Karlštejně.⁹²

Skalické, zátoňské a Reininghausovo ukřižování spojuje kromě zmíněných podobností také stříbrné pozadí, na což poukazuje Jan Klípa v *Ymago de Praga*.⁹³

Je tu však ještě jedna zajímavá deska datována přibližně do stejného období, která byla kdysi součástí velkého oltáře. Tento oltář Bartlová označila jako Oltář z Vyššího Brodu.⁹⁴

⁹⁰ Viz Kutal (pozn. 77), s. 71- 72.

⁹¹ Müller (pozn. 67), s. 533.

⁹² Vincenc Kramář, V poslední hodině, *Národní listy LXX II*, č. 45, 1932.

⁹³ Viz Klípa (pozn. 10.) s. 39 – 39.

⁹⁴ Viz Bartlová (pozn. 8), s. 254.

Jde o tři desky – Navštívení Panny Marie, Narození Páně a Nesení kříže. Pro naši komparaci deskových obrazů je tou zajímavou deskou Nesení kříže. Zlomek deskové malby má rozměry 100 x 141 cm bez rámu. Nesení kříže znázorňuje přesně situaci z evangelia Lukášova.

Zatímco Šimon Cyrénský pomáhá nést kříž Kristovi, on se právě otáčí, aby pronesl k zástupu kvílících žen za sebou: „*Filiae Jerusalem, nolite super me...*“. Není pochyby, že tuto scénu zachycuje také obraz Nesení Kříže z rajhradské archy.⁹⁵

Přestože má Nesení kříže jiný malířský rukopis než Skalické Ukřižování, jsou zde určité podobnosti v malých detailech, a to např. ve špičaté pokrývce hlavy jednoho z vojáků.

Ukřižování Krista ve vídeňském rukopisu z roku 1430

Iluminovaných rukopisů se v době husitských válek dochovalo větší množství než jiných památek. Bylo to způsobené tím, že rukopisy nebyly až tak častým terčem útoků. Kontinuita činnosti však zeslábla a úbytek objednavatelů byl zřejmý, což bylo důsledkem absence královského dvora a rozpadu nejvyšší církevní hierarchie. I přesto zakázky pokračovaly, aktivita opět vzrostla až ve 30. letech 15. století.⁹⁶

V této době vznikla bible Královny Kristiny, která je určitým pendantem pozdních obrazů ateliéru obrazů mistra Rajhradského oltáře či desky z Náměště, i když nedosahuje takových kvalit v podobě naturalistický až karikaturních negativních postav na těchto deskách.⁹⁷ Zajímavý je i vídeňský rukopis s označením cod. 485 (ÖNB), který zmínil Josef Krása ve svém článku s názvem Studie o rukopisech husitské doby.⁹⁸ Rukopis se též někdy nazývá Iluminovaná dějeprava Nového zákona.⁹⁹

Malíř rukopisu v 171 zběžných lavírovaných kresbách zobrazuje nejobsáhlejší dobový svod novozákonní ikonografie (počínaje Zvěstováním Zachariášovi a Narozením Jana Křtitele až po historii apoštola Pavla ze Skutků apoštolských). Holter lokalizoval rukopis na Moravu do doby kolem roku 1430 (Obr. 15).¹⁰⁰

⁹⁵ Viz Kropáček (pozn. 4), s. 139.

⁹⁶ Viz Brodský (pozn. 31), s. 39.

⁹⁷ Josef Krása, Studie o rukopisech husitské doby, *Umění XXII*, 1974, s. 36.

⁹⁸ *Ibidem*, s. 36.

⁹⁹ Karel Stejskal – Petr Voit, *Iluminované rukopisy doby husitské*, Praha 1991 s. 58.

¹⁰⁰ Viz Krása (pozn. 95), s. 36 - 37.

Josef Krása připsal obrazy pomocnému malíři Vatikánské bible řečené též Bible královny Kristiany Švédské a také konstatoval, že 16 nejkvalitnějších obrazů od Ukřižování Krista až do konce pašije vytvořil jiný, talentovanější malíř, který vyšel z okruhu Geronského martyologia. Blízkou analogii jeho umění představují ilustrace latinského traktátu o šachové hře dochovaného v Madridu.¹⁰¹

Výtvarná a umělecká hodnota tohoto není nikterak vysoká, reprodukuje však lepší vzory v oblasti monumentální malby. Kompozice Velké Kalvárie vychází například z předlohy deskového obrazu.

Nejvíce analogií s touto iluminací poskytuje podle Krásky Ukřižování archy zátoňské, odděluje se od něj jen malebným až naivním stylem kresby.¹⁰² Naopak se Skalickým Ukřižováním se díky tomuto jednoduchému stylu kresby více přibližuje. Knižní malby obecně upustily ve figurální tvorbě od plastičnosti a větší zdobnosti. Dekorativní draperie je zjednodušená a ztuhlá.¹⁰³

Nad jednoduchostí kresby skalické desky možná vyvstává otázka, jestli nebyl autor spíše iluminátor než malíř deskových obrazů. Otázka zda vůbec iluminátoři pracovali zároveň i v jiných malířských oborech není jednoduchá a většina badatelů si myslí, že k přechodu z jednoho média na druhé zpravidla nedocházelo. Údaje v písemných pramenech většinou odlišovaly malíře od iluminátora, nešlo však o pevné pravidlo. Nejpravděpodobnější forma vzájemného přesahu obou oborů byla tvorba drobných obrazů pro soukromou zbožnost, což byla činnost malířů zběhlých v miniaturní činnosti. Nelze ale vyloučit, že v situaci, která byla během husitských válek, se porušovaly jindy běžné zvyklosti. Skutečně jsou během poloviny 15. století známy v pražských dokladech někteří umělci označení jako „*pictor et illuminator*“ nebo „střídavě oběma pojmy“.¹⁰⁴

Malíř skalické desky neměl osvojenou dokonalou výtvarnou techniku, která se používala na monumentální deskové malbě, a jak už bylo zmiňováno, tíhnul k lidovějšímu projevu malířství. Skalické Ukřižování svojí jednoduchou linií vzdáleně připomíná iluminaci. Jelikož možnost autora jako iluminátora není v té době vyloučená, může se přijmout i tato myšlenka, i když zůstává zcela nepotvrzená.

¹⁰¹ Viz Stejskal (pozn. 98), s. 58.

¹⁰² Viz Krása (pozn. 95), s. 37.

¹⁰³ Viz Kropáček (pozn. 4), s. 63.

¹⁰⁴ Viz Bartlová (pozn. 8), s. 92.

Datování, objednavatel a původ Skalického Ukřižování

Jan Kropáček určil stáří skalické desky na roky 1430- 1440, jelikož nemohla být daleko od vzniku oltáře s Nesením kříže z Vyššího Brodu.¹⁰⁵ Jaroslav Pešina v Jubilejním sborníku Městského muzea v Soběslavi zařadil desku do druhé třetiny 15. století, kdy podle něho tendence lidového výtvarného projevu nebyly ojedinělé, nýbrž k polovině století nabývaly na síle.¹⁰⁶ Pokud vezmeme v úvahu ovlivnění vídeňským okruhem kolem Mistra Votivní desky ze St. Lambrechtu, tak je datace ohraničena rokem 1430. Na druhé straně máme náznaky ovlivnění malbou Mistra Albrechtova a Fridrichova oltáře čtyřicátých a padesátých let 15. století. Datování skalické desky nemůže být také daleko od datování rajhradské, zátoňské a Reininghausovy archy.

Mezi postavami pod křížem se však objevuje významná postava, která by skutečně mohla datování posunout až do poloviny 15. století. Voják s knírem nacházející se vpravo, nese portrétní rysy krále Jiřího z Poděbrad. V ruce drží cep s konvičkou, což bylo zřejmě myšleno jako alegorie na přijímání pod obojí (Obr. 16). Nad hlavou mu vlají prapory. První prapor s písmeny SPRQ zřejmě autor obrazu zpřeházal. Správná posloupnost písmen by měla být SPQR. Iniciály těchto písmen znamenají *Senatus Populusque Romanus* – v překladu senát a lid římský. Neví se, kdy tato zkratka přesně vznikla, ale to bylo zřejmě někdy v období římské republiky (6. – 1. stol. př. nl.). Objevovala se na římských mincích, na vítězných obloucích nebo právě na římských standartách.¹⁰⁷

Druhý prapor nese nápis „bukal“, který se dá vyložit několika způsoby. Podle staročeského slovníku Gebauerova člověka to znamená člověka, jenž „býká“ nebo bučením se posmívá. Citát z hodiněk sv. Máří (rkp. Universitní knihovny XVII A8) z počátku 15. století uvádí: „Šklebiechu sě na ň a brachu na ň i plivánu na ň“. Přeneseně to znamená lidi, který jazykem tupí Krista. Ve slovnících výraz „bukal“ může znamenat totéž co „bukáč“, což označuje člověka, který je nadutý nebo tlustý.¹⁰⁸ Bartlová vidí v nápisu spíše zkomoleninu německého slova „pokal“, tzn. kalich (Obr. 17).¹⁰⁹

¹⁰⁵ Viz Kropáček (pozn. 4), s. 148 – 149.

¹⁰⁶ Viz Pešina (pozn. 6), s. 26. 28.

¹⁰⁷ Portál Antika, SPQR, <http://spqr.cz/content/spqr>, vyhledáno 2. 3. 2016.

¹⁰⁸ Viz Kořán (pozn. 7), s. 184 – 187.

¹⁰⁹ Viz Bartlová (pozn. 8), str. 250.

Jiří z Poděbrad jako představitel husitství měl velmi bouřlivý vztah k Oldřichovi z Rožmberka, který v té době vládnul jihočeskému panství. Jako zatvrzelý katolík musel Oldřich ze srdce mladého husitu nenávidět. Je možné, že skalická deska s rožmberským erbem v dolním rohu vznikla jako odraz nevraživosti mezi oběma muži.¹¹⁰

Oldřich nechal Jiřího z Poděbrad vypoodobnit jako vojáka na straně Kristových nepřátel s konvičkou v ruce a s posměšným nápisem nad hlavou.

Ivo Kořán zmiňuje datum 11. 1. 1449, kdy se oba muži setkali v Soběslavi. Podle něj by to mohl být impulz k vytvoření skalické desky, která zdobila podle legendy právě kostel v Soběslavi.¹¹¹

Kryptoportrét Jiřího z Poděbrad se objevuje i na arše zátoňské a rajhradské, což opět odkazuje na provázanost desek, které jsou si časově velmi blízko. Skalická deska jednoznačně odkazuje na rakouské malířství a tím se její datování ohraničuje rokem 1430. Ovšem jestli by se potvrdilo, že zadavatelem obrazu byl Oldřich z Rožmberka, který měl konflikty s Jiřím z Poděbrad, není vyloučeno, že obraz vzniknul někdy mezi lety 1440-1450.

Dalším pojítkem je druhý erb, který má zlaté kolo nebo spíše polokolo tzv. korbel v červeném poli. Kolo zobrazuje reálný předmět z reálného života, se kterým se lidstvo setkává už od prastarých dob. Symbolizuje znovuzrození, koloběh života, nekonečný běh času a proměnlivost osudu. Heraldici dali kolu několik podob. V našem případě se jedná o vozové kolo, po staru nazývané kolem vozním. Toto kolo má obvykle šest až osm špicí a to zpravidla tvarovaných.

Ve štítech může být zastoupeno jen jeho polovinou nebo dokonce dílčí částí, které se v heraldice nazývá korbel. Figura byla základním námětem většiny cechovních znaků kolářů a zdobila celou řadu rodových erbů (Obr. 18).¹¹²

Co se týče našeho znaku, není jisté, kterému rodu patřil. Mohl to být některý z rodů z Jindřichova Hradce, který podobný erb užíval.¹¹³ Podle erbů vyobrazených v Jindřichově Hradci na zámku, měli kolo ve znaku např. Onšovští. Augustus Sedláček v Českomoravské heraldice dále zmiňuje rod z Bezejovic, z Tichonic, Mikuláše z Nedrahovic (1436), Bůvola z Radonic (1450), Jana ze Psář nebo Mikuláše z Hrádku (Třeboň). atd.

¹¹⁰ Viz Kořán (pozn. 7), s. 187.

¹¹¹ Ibidem, s. 157.

¹¹² Henry Camillo Pohanka, *Heraldika v souvislostech*, Praha 2012, s. 140 – 141.

¹¹³ Augustus Sedláček, *Českomoravská heraldika. Díl 2*, Praha 1923, s. 54.

Všichni tito jmenovaní pocházeli z kraje mezi Benešovem, Kutnou Horou, Jihlavou a Tábořem a nelze pochybovat, že byli jedné krve. Korbel byl spíše oblíbeným znamením na Plzeňsku. Tento znak používali Chotkové z Chockova, Korbelové z Bukové, Chuchelští z Nestajova, Lazanští z Bukové, rod Rousů, Jan z Malevic.¹¹⁴

V úvahu připadají i páni ze Skalice, kteří pocházeli z vedlejší větve Vítkovců. První zmínka o Skalici je z roku 1265, kdy panství patřilo Vítkovi, členovi rodu pánů z růže, s predikátem „De Scalicz“ (resp. Zcalitzt). Byl to syn Vítka z Klokot, zakladatele pánů z Landštejna. Další zmínky jsou až z druhé poloviny 14. století, kdy žili členové pánů z Landštejna s přídomkem „ze Skalice“ nebo „ze Želče“, podle majetku, který drželi. Jednalo se o příbuzné a zřejmě bratry Jana, Petra, Viléma, Vítka a Filipa. Skalici vlastnil nejmladší z bratrů Filip. Poslední zpráva o něm je z roku 1416, poté skalické zboží přešlo na jeho syna Viléma.¹¹⁵

Podle tradované staré pověsti byl autorem obrazu zeman, majitel skalické tvrze, který padělal peníze. Jakmile se to král dozvěděl, nechal zemana uvěznit. Ten ve vězení namaloval na lipové dřevo velké Ukřižování Páně, kde sám sebe vyobrazil jako klečícího poutníka prosícího o smilování. Králi se obraz zalíbil a zemana propustil. Ten se vrátil zpátky na skalickou tvrz, kde opět padělal peníze. Král proto oblehl tvrz s vojenskou družinou, zeman však peníze zakopal někde ve sklepení a uprchnul tajnou chodbou z tvrze do lesů Vršků, ústící do Zlaté jámy. Zemana již nikdy nikdo nespasil.¹¹⁶

Klečící donátor s prosbou *Misere mei deus* (Smiluj se nade mnou, Bože), ale nemusel být urozený příslušník jihočeského rodu. Ve skalické kronice se nemluví o kolu, nýbrž o znaku horníků. Zkřížená kladiva můžeme vidět na starší grafice. Takto obraz zřejmě vypadal předtím, než ho restauroval Bělohoubek. Jelikož nejsou k dispozici restaurátorské zprávy, musí se prozkoumat i možnost, že prosící postava byla představitelem hornického cechu.

Zikmund Winter donátora popsal takto: „*Těž šat malinko figurky donatorovi, v koutku klečící, jest čtoucímu povědom. Je to šubovitá sukně chodící bez rukávů. Šlígle (kladiva) v znaku křížem přeložené, z nichž jedno bývalo želízko a druhé perlice, svědčí o nějakém Horníkovi, který na hory nakládal a z nich těžil.*“¹¹⁷

¹¹⁴ Anna Kubíková, *Oldřich II. z Rožmberka*, České Budějovice 2004, s. 122- 123.

¹¹⁵ Viz Novotná (pozn. 11), s. 11-14.

¹¹⁶ Ibidem, s. 18.

¹¹⁷ Viz Winter (pozn. 2), s. 254.

Podoba tradičního oděvu horníků se nám dochovala hlavně v iluminovaných rukopisech. Splývavý oděv horníků i havířů nalezneme např. v Kutnohorském antifonáři (Obr. 18). Ten vznikl v roce 1471 ve významné pražské dílně iluminátora Valentina Noha z Jindřichova Hradce.¹¹⁸ Horníci nosili tzv. kytle nebo perkytle. Byla to různě dlouhá halena s kapucí. Pracovní byla nezdobená a ke slavnostním příležitostem se nosila perkytle s vyšívanými pásy.¹¹⁹ Další zobrazení horníků najdeme i v kutnohorském graduálu z roku 1490.¹²⁰

Mlátek a želízko patří mezi nejčastější symboly hornické práce. V hornickém znaku je kladivo vpředu k prvnímu uchopení. Želízko držel havíř v levé ruce a bylo na násadě volně nastrčené tak, aby se nepřenášely otřesy úderů na ruce. Volné nasazení je ve znaku vyjádřené přečnávající násadou.¹²¹ U historických městských znaků se používaly různé barvy tohoto nářadí. Přirozeně vypadající mlátek a želízko nalezneme u Horního Slavkova, Krásna, Božího Daru, Černého dolu, Horního města. Časté jsou i jednobarevné kombinace. České Budějovice, Nové Sedlo, Pila, Čistá mají stříbrnou barvu, Dolní Rychnov a Bukovany zase zlatou barvu.¹²²

Používání těchto symbolů na znacích měst ukazuje, že hornictví mělo v minulosti svůj význam. Jižní Čechy oplývaly nerostným bohatstvím všeho druhu. Na mnoho místech zůstaly pozůstatky dolování zlata či stříbra. Mezi významné oblasti této těžby patřili např. České Budějovice, Český Krumlov nebo Tábor.¹²³

Nejstarší zmínky o dolování stříbra na Táborsku sahají až do 13. století. Důlní šachty se hloubily v blízkosti Tábora pod osadami Horky, Čelkovice, Větrovy a v Ratibořských Horách.¹²⁴

Největšího rozmachu nabylo dolování v královském horním městě v 16. století. Bylo zde otevřeno několik šachet – Boží důl, Vinohradský důl. Tábor měl, ale v dolování velkého konkurenta. Na jih od osady Horky vlastnili pozemky Rožmberkové.

¹¹⁸ Kutnohorské hudební rukopisy 15. a 16. století, Kutnohorský graduál Vídeň, <http://cantica.kh.cz/grad/?page=viden>, vyhledáno 2. 3. 2016.

¹¹⁹ Některé základní historické názvy a slovní výrazy používané ve středověké Kutné Hoře při dolování a mincování I. část, <http://www.stribreni.cz/sites/default/files/slovnicek.pdf>, vyhledáno 2. 3. 2016.

¹²⁰ Viz Kutnohorský graduál (pozn. 117).

¹²¹ Mlátek a želízko, <http://litvinov.sator.eu/encyklopedie/vseobecna/maltek-zelizko>, vyhledáno 4. 4. 2016.

¹²² Ing. Rudolf Tomíček, Heraldická historie hornických symbolů,

http://slon.diamo.cz/hpvt/2011/_tradice/T%2015.pdf, vyhledáno 4. 4. 2016.

¹²³ Vladislav Klabouch, O hornických městech a o tradicích dolování v jižních Čechách, *Českobudějovické listy*, 10. května 2004.

¹²⁴ Rožmberkové, významní těžaři na Táborských Horách, <http://www.vetrovy.eu/sekce/stribrne-doly>, vyhledáno 4. 4. 2016.

Rožmberkům velmi záleželo na tom, aby bylo na jejich panství rozvíjeno a podporováno hornictví. Soustředili se nejen na dobývání stříbra, ale i na rýžování zlata. Byli ve styku s předními báňskými odborníky, mezi které patřil vynikající Laza Ecker.

Rožmberkové odkoupili panství Želečské spolu s devatenácti vesnicemi od rytíře Oldřicha Španovského. Rožmberkové zde obnovili těžbu stříbra na starých opuštěných dolech (začátek 16. století) (Obr. 19).¹²⁵

Lokální cesta přes Horky a Větrovy spojovala dvě velké zemské cesty, Lineckou a Vitorazskou. V průběhu staletí přes ně migrovalo do táborských hornických oblastí množství horníků, a to hlavně z dnešního Horního Rakouska a příhraničních oblastí Německa. Způsob bydlení a rozmístění staveb je patrný dodnes.¹²⁶

Vztahy jižních Čech od Soběslavi na jih k Linci byly hospodářské povahy a měly trvalý charakter. Linecká stezka není zcela autentický název, ukazuje na cílové místo karavan, které odcházely z jižních Čech a jejichž cílem byl buď Linec samotný, případně jeho okolí. Jak se nazývala opačná cesta z Rakouska do Netolic, se neví. První záznamy o této stezce pocházejí již z roku 906. Její trasy se v průběhu několika staletí měnily. Ve 14. století procházela na straně ovládané vyšebrodským klášterem, Rožmberky sídlícími na hradě Rožmberk a územím ovládaným zlatokorunským klášterem. Hlavní surovinou, se kterou se po staletí obchodovalo, byla sůl.¹²⁷

Díky tomu, že Skalické Ukřižování nese jasné vlivy a prvky rakouského malířství, nemůžeme vyloučit možné souvislosti s horníky, kteří cestovali z okolí Lince do Hor Táborských. Autor obrazu musel dobře znát vídeňskou deskovou malbu a hlavně dílo Mistra Ukřižování z Lince. Jak naznačuje Bartlová, nelze ani vyloučit, že Ukřižování ze Skalice bylo přímo importováno z Rakouska, i když to zůstává nepravděpodobné.¹²⁸

Když si vše shrneme, tak dojdeme k závěru, že deska ze Skalice zřejmě vznikla někdy mezi lety 1430 – 1450. Objednavatel obrazu mohl být Oldřich z Rožmberka. Erb v levém dolním rohu nelze přesně identifikovat, jelikož kolo ve znaku mělo více rodů. Před restaurováním Bělohoubkem nebylo na malbě kolo, ale znak hornického cechu, který poukazuje na dávnou historii dolování v okolí Tábora. I když jsou zde jisté podobnosti mezi jinými jihočeskými díly z téže doby, skalická deska není s nimi geneticky spojena. Z dílny, kde tato unikátní deska vznikla, se nedochovala žádná jiná malba. Původ malby je zřejmě jihočeský, ale mohla být dovezena i z Rakouska.

¹²⁵ Viz Rožmberkové, významní těžaři na Táborských Horách (pozn. 123).

¹²⁶ Ibidem.

¹²⁷ Pavel Fencl, *Linecká stezka*, Lhenice 2009, s. 8. - 9.

¹²⁸ Viz Bartlová (pozn. 8), s. 250.

Funkce skalické desky

Náboženské obrazy tohoto období se dělí na dvě hlavní kategorie, a to na obrazy, které byly určeny pro soukromou zbožnost a pak na ty, které byly umístěny ve veřejně přístupných kostelech.

Ukřižování ze Skalice bylo již v 15. století pravděpodobně umístěno v kostele sv. Šimona a Judy ve Skalici, i když existuje nepotvrzená domněnka, že byl původně v kostele sv. Víta v Soběslavi, který byl zrušen v roce 1785.¹²⁹

Vzhledem k zásadní převaze zavíracích obrazových celků, to jak v soukromém nebo ve veřejném prostoru, zůstává nepravděpodobné, že by zůstalo Ukřižování ze Skalice závěsným polyptichem (jeden obraz), podobně jako je tomu u největšího deskového Ukřižování v kapli na Karlštejně.¹³⁰

Velký formát Ukřižování napovídá, že deska mohla být kdysi součástí většího pohyblivého oltáře, podobně jako se to předpokládá u Lineckého Ukřižování. Pravděpodobně mohlo jít o retábl ve formě triptychu, sestaveného z malovaných desek a to z toho důvodu, že se tento druh retáblů nejvíce dochoval – jako například již zmíněný zátoňský oltář nebo Reininghausův oltář.

O tom jaké další pašijové scény byly součástí monumentálního oltáře, o tom můžeme nyní jen spekulovat. Pro vnější stranu oltáře se používala hlavně témata, která byla vhodná pro návštěvníky kostela mimo bohoslužbu.

Středověké obrazy měly hlavní funkci komunikačních médií. V době, kdy byla většina obyvatel negramotných, působila místo slova síla vizuální. Divákovi se pomocí narativních obrazů vštěpovaly biblické příběhy, učení církve, výzvy k pokání, obracení a někdy i symbolické významy. K náboženskému poselství se připojila i funkce politická. Mocenské elity předváděly skrze umělecká díla schopnost reprezentace.¹³¹

Skalické Ukřižování mělo zřejmě za hlavní úkol ukázat moc katolíků, kteří se nebáli vzdorovat kališníkům. K zobrazování Ukřižovaného se od strany Tábora vázala obecná neúcta, která se projevovala výsměchem a nezřídka i přímými útoky.¹³²

¹²⁹ Viz Bartlová (pozn. 8), s. 248

¹³⁰ Viz Bartlová (pozn. 8), s. 73.

¹³¹ Milena Bartlová, *Obraz jako náboženský problém*, in: Kateřina Horníčková – Michal Šroněk et al, *Umění české reformace*, Praha 2011, s. 41 – 42.

¹³² Viz Müller, (pozn. 67), s. 530.

Objednavatel obrazu jasně a úmyslně zesměšnil husitské bojovníky, kteří jsou vyobrazeni na straně Kristových nepřátel. Věřící, kteří přišli do kostela na bohoslužbu, jasně rozpoznali zbraně, které používali husitští bojovníci ve válkách.

Otázkou zůstává, proč objednavatel nechal zhotovit takto rozměrné dílo, které pak nechal umístit v kostelíku ve Skalici. Celý triptych i s deskou Ukřižování musel mít při otevření 2,82 m, což je pro prostor kněžiště malého farního kostela úctyhodná šířka.

Podle již zmíněné pověry pochází obraz Ukřižování z kostela sv. Víta v Soběslavi. Ten byl založený v letech 1374 – 1390 Oldřichem I. z Rožmberka jako součást špitálu. Kostel byl vybudován jako dvoulodní s pětibokým presbytářem orientovaným na východ a uzavřený pěti stranami osmiúhelníka, nad nimiž se tyčí dvě pole křížových kleneb.¹³³

Brzo po založení špitálu vypukly husitské války. Při dobytí města v roce 1421 nebyl kostel poničen a dokonce unikl i požárům v letech 1420, 1421 a 1435. Špitál ale v průběhu válek úplně zpustnul. V kostele se už nekázalo, nýbrž zde byl zřízen seník.¹³⁴

Je možné, že velký oltář zdobil nejdříve prostory kostela sv. Víta. Desky triptychu zde mohly být rozděleny a Ukřižování se následně odvezlo do bezpečí před husitskými nájezdníky do blízké vesnice Skalice. Bohužel chybí prameny, které by dokazovaly myšlenku, že tomu tak bylo.

Stejně tak mohlo být Ukřižování už od začátku svého vzniku ve Skalici nebo mohlo původně pocházet z jiného místa. Stěhování oltářních celků není v českých podmínkách zas tak neobvyklé. Jisté je, že Ukřižování přitahovalo svojí monumentálností pozornost.

Novodobá historie Skalického Ukřižování

Ve Skalici bylo Ukřižování umístěno do roku 1902, poté bylo převezeno do muzea v Soběslavi, jako majetek skalického kostela.¹³⁵

O tomto předání existuje revers z roku 1901, kdy správce muzejních sbírek K. Lustig napsal: „*Vyznávám tímto úpisem, že patronátní úřad Kostela v Skalici svolil k mé žádosti ze dne 15. Listopadu 1901, aby tabulový obraz z Kostela Skalického byl převezen do místností muzejních pod podmínkou, že obrazy ten po všechny časy považován bude za majetek kostela v Skalici a jako takový i v muzejních sbírkách označen.*“¹³⁶

¹³³Petr Lintner, *Pohledy Soběslavské* 2. díl., Soběslav 2010, s. 9.

¹³⁴Ibidem, s. 9 - 12.

¹³⁵Viz Novotná (pozn. 11), s. 16

¹³⁶Revers, Státní okresní archiv v Táboře.

Starosta Mrázek ještě dodal přípisem: „*Zasílám přípisem ze dne 16. listopadu 1901 č. 418 žádaný revers a žádám, aby při příležitosti byl jmenovaný obraz laskavě do Soběslavi odvezen.*“¹³⁷

Soběslavští si obraz osvojili a v některé literatuře se chybně objevuje Soběslavské Ukřižování. Deska s Ukřižováním měla být v muzeu restaurována kvůli znehodnocení červotočem. K restaurování však nikdy nedošlo a v roce 1928 bylo Skalické Ukřižování zapůjčeno do sbírek Národní galerie. Jeho místo zaujal výměnou obraz Petra Maixnera Ctirad a Šárka, který se zpět vrátil v roce 1941.¹³⁸

V Národní galerii byl deskový obraz Ukřižování restaurován Aloisem Bělohoubkem. V roce 1938 se měla již restaurovaná deska s Ukřižováním vrátit zpět do Soběslavi. Bohužel převoz desky zpátky do kraje, kde vnikla, se neuskutečnil. Předání se nepodařilo ani v roce 1950 při celostátní Výstavě jižních Čech. Po dlouhých a vleklých sporech v roce 1965 přešel obraz na základě hospodářské smlouvy do vlastnictví Národní galerie. Ukřižování bylo po nějaký čas vystaveno na hradě Kost a dnes ho má Národní galerie ve svém depozitáři ve velmi špatném stavu.¹³⁹

V současné době existují dvě kopie Skalického Ukřižování. Jednu repliku vlastní muzeum v Soběslavi (Obr. 20.) a druhou fotokopii nalezneme od prosince roku 2013 v kostele ve Skalici (Obr. 21). Tam si dlouhou dobu mysleli, že obraz Ukřižování je pouhou legendou, jelikož si obraz nepamatovali ani nejstarší pamětníci. Zmínku o převezení obrazu do muzea v Soběslavi našla až místní kronikářka paní Romana Novotná. Starosta Skalice pan František Berka k obrazu dodává „*To patří k nějaké historii, kterou je nutno ctít a předávat i dále.*“¹⁴⁰ Že jim nevisí v kostele sv. Šimona a Judy originál, jím vůbec nevadí. Obraz symbolizuje nejen historii, ale i pospolitost obce.¹⁴¹

¹³⁷ Ibidem.

¹³⁸ Viz Lintner (pozn. 132), s. 21.

¹³⁹ Viz Novotná (pozn. 11), s. 16 – 17.

¹⁴⁰ Události v regionech, 27. 12. 2016, <http://www.ceskatelevize.cz/porady/10118379000-udalosti-v-regionech/213411000141227/>, vyhledáno 4. 4. 2016.

¹⁴¹ Ibidem.

Závěr

Skalické Ukřižování je bezpochyby ojedinělý důkaz českého deskového malířství první poloviny 15. století. I přesto, že nejde o malířsky kvalitní práci a nedosahuje kvalit Mistra Rajhradského oltáře nebo zátoňského oltáře, zachycuje v sobě tehdejší pohled katolíků na husitské kališníky. V malbě jsou znatelné stopy tradice Mistra Třeboňského oltáře a Mistra Vyšebrodského oltáře. V ikonografii nalézáme shodné prvky s vídeňským okruhem Mistra Votivní desky ze St. Lambrechtu. Podobnost se skalickou deskou jsme dostali pomocí komparace u linecké desky od Mistra Ukřižování z Lince. V některých detailech, stylem a modelací rouch odkazuje autor skalické desky na Mistra Albrechtova oltáře. Z českého a moravského prostředí z první poloviny 15. století jsou Ukřižování ze Skalice nejbližší Ukřižování z Reiningahusova oltáře, Ukřižování ze zátoňského oltáře a Ukřižování z Rajhradského oltáře. Při bližším porovnání desek mezi sebou jsme získali shodu v použití ikonografickým motivů nebo v kompozičním uspořádání.

I přes tuto shodu není Skalické Ukřižování s nimi spojeno. Skalická deska vznikla zřejmě v malé provinciální dílně na jihu Čech v rozmezí let 1430 - 1450, ze které se dochoval pouze tento obraz. Při absenci jakéhokoliv díla z této dílny lze uvažovat o transportu z některých dolnorakouských oblastí, které byly na Linecké stezce. Objednavatelem celého díla mohl být Oldřich z Rožmberka, vzhledem k zobrazení rožmberské růže na desce a jeho nepřátelství s Jiřím s Poděbrad, který je na scéně Ukřižování zobrazený.

Navíc měl Oldřich blízké vztahy s rakouskými rody a s Fridrichem III., což by mohlo i vysvětlit vliv rakouské malby na skalickou desku. Erb s kolem a s donátorem v levém dolním rohu neposkytuje přesné vodítko v otázce donátorství. Tento symbol vozového kola používalo v 15. století v Čechách více rodů. V úvahu připadá i verze znaku s mlátkem a želízem, které byly na malbě před restaurováním. Odkazuje na dávnou tradici dolování stříbra v Horách Tábořských, ve kterých těžili v pozdějších dobách i Rožmberkové. Celá deska s Ukřižováním byla s velkou pravděpodobností součástí většího oltáře. Ten byl umístěn buď v kostelíku sv. Šimona a Judy ve Skalici nebo v kostele sv. Víta v Soběslavi. Měl za cíl ukázat veřejnosti politickou sílu katolické strany, která bojovala proti stoupencům strany podobojí. Monumentalita díla scény Ukřižování měla ještě umocnit reprezentaci donátora, který se svými nepřáteli aktivně bojoval a nebál se jejich plenění a drancování.

Někteří radikálnější husité ničili úmyslně zobrazení Krista, ikonografie Ukřižování pak byla nejčastějším terčem útoků. Autor desky zřejmě působil v malé dílně.

Ovšem při pohledu na Skalické Ukřižování namalované v malebném stylu, mě napadla myšlenka, jestli nemohl být autor desky původně malíř iluminací. V knize *Pocivé obrazy* od Mileny Bartlové jsem našla zmínku, že v době husitských válek, to vyloučené nebylo a existují o tom zmínky.

Bakalářská práce měla za úkol shrnout všechny poznatky o této málo známé desce, ale zároveň je rozšířit. Detailně jsem porovnála desku s jinými Ukřižováními, ať už z českého nebo rakouského prostředí. Zkusila jsem osvětlit otázku datace, původu a funkce Ukřižování, přičemž jsem možná lehce naznačila směr dalšího bádání. Absence primárních pramenů k tomuto Ukřižování je zřejmá. Existuje spíše více hypotéz, které bohužel nelze ve výkladu reálně o nic opřít.

Dalším krokem, který možná osvětlí jisté záhady a nesrovnalosti k tomuto obrazu, bude restaurování celého Ukřižování. Ukázalo by se pak, jestli na znaku u donátora bývávalo skutečno polokolo nebo mlátek a želízko. Zatím o tom můžeme jenom diskutovat. Podle mého názoru to byla právě zkřížená kladiva, protože ta dávají v protikladu s rožmberskou růží větší smysl, a to s ohledem na spojení již několikrát zmiňované historie dolování v Táboře.

Nyní ještě stále čeká Skalické Ukřižování v depozitáři Národní Galerie, až se objeví nový pramen nebo informace, který by napomohl k odhalení jeho tajemství.

Seznam literatury

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

BARTLOVÁ, Milena, *Skutečná přítomnost. Středověký obraz mezi ikonou a virtuální realitou*, Praha 2012.

BARTLOVÁ, Milena, *Obraz jako náboženský problém*, in: Kateřina Horníčková – Michal Šroněk et al., *Umění české reformace*, Praha 2011.

BRODSKÝ, Pavel, *Krása českých iluminovaných rukopisů*, Praha 2012.

BRUCHER, Günter, *Geschichte der bildenden Kunst in Österreich, Band 2. Gotik*, Wien – München – New York 2000, kat. č. 285.

CAMILLO - POHANKA, Henry, *Heraldika v souvislostech*, Praha 2012.

FENCL, Pavel, *Linecká stezka*, Lhenice 2009.

HALL, James, *Slovník námětů a symbolů ve výtvarném umění*, Praha – Litomyšl 2008.

KOŘÁN, Ivo, *Proměny pohledů na tvář českých králů*, *Časopis národního muzea CXXIX*, Praha 1960.

KLABOUC, Vladislav *O hornických městech a o tradicích dolování v jižních Čechách*, *Českobudějovické listy*, 10. května 2004.

KLÍPA, Jan, *Ymago de Praga. Desková malba ve střední Evropě 1400 – 1430*, NG Praha 2012.

KRAMÁŘ, Vincenc, *V poslední hodině*, *Národní listy LXX II č. 45*, 1932.

KRÁSA, Josef, *Studie o rukopisech husitské doby*, *Umění XXII*, 1974.

KROPÁČEK, Pavel, *Malířství doby husitské. Česká desková malba první poloviny 15. století*, Praha 1946.

KUTAL, Albert, *České gotické umění*, Praha 1972.

KUTAL, Albert, *Ukřižování Novosadské, Volné směry*, 1936.

- KUBÍKOVÁ, Anna, *Oldřich II. z Rožmberka*, České Budějovice 2004.
- LINTNER, Petr, *Pohledy Soběslavské 2. díl.*, Soběslav 2010.
- LUSTIG, Karel, *Průvodce po sbírkách muzea Soběslavského 1897 – 1917*, Soběslav.
- MATĚJČEK, Antonín, *Česká malba gotická. Deskové malířství 1350 -1450*, Praha 1938.
- MÜLLER, Jan, K charakteru výtvarné kultury Českého Krumlova v letech 1420 - 1470, *Umění XXXIII*, 1985.
- NOVOTNÁ, Romana, *Kronika Skalice*, 2010.
- PÁNEK, Jaroslav (ed.), *Rožmberský katalog. Rod českých velmožů a jeho cesta dějinami*, Národní památkový ústav České Budějovice 2011.
- PAVELOVÁ, Raisa, *Desky s pašijovými náměty od tzv. Hanse von Tübingen (Slezské muzeum Opava)*: bakalářská diplomová práce. Brno: Masarykova univerzita, Fakulta filozofická, 2007.
- PEŠINA, Jaroslav, Ukřižování Soběslavské, in: *Jubilejní sborník městského muzea v Soběslavi*, Soběslav 1947.
- PETRÁŇ, Josef, *Dějiny hmotné kultury. Díl 2.*, Praha 1985.
- ROYT, Jan, *Středověké malířství v Čechách*, Praha 2002.
- RYWIKOVÁ, Daniela, Oltář Reininghausův. Pokus o novou interpretaci, in: *Artem ad Vitam*. K počtě Ivo Hlobila, Praha 2012.
- SEDLÁČEK, Augustus, *Českomoravská heraldika. Díl 2*, Praha 1923.
- STEJSKAL, Karel - VOIT, Petr, *Iluminované rukopisy doby husitské*, Praha 1991.
- SUCKALE, Robert, Überlegungen zur spätgotischen Tafelmalerei, in: Lothar Schultes-Bernhard Prokisch (ed.), *Gotik Schätze Oberösterreich*, Weitra 2002.
- TOMAN, Hugo, Archeologické procházky po jižních Čechách, in: Karel Ladislav Zap.(ed.), *Památky archeologické a Místopisné. Díl II*. Praha 1857.
- WINTER, Zikmund, *Dějiny kroje v zemích Českých II.*, Praha 1893.

Internetové zdroje:

Vratislav Nejedlý, K vývoji retuše malířských děl, v českých zemích ve 20. století
<http://www.mc-galerie.cz/admin/files/pdf/clanky/2008/retus.pdf>, vyhledáno 20. 3. 2016

Vratislav Nejedlý, Bělohoubek Adolf
https://www.isvav.cz/resultDetail.do?rowId=RIV%2F75032333%3A_____%2F06%3A%230001169!RIV08-MK0-75032333, vyhledáno 20. 3. 2016

Serafínský svět, Symbolika kříže
<http://www.sfr.cz/clanek.aspx?a=2040>, vyhledáno 1. 2. 2016

Jan Klípa (rec.), Česká verze recenze knihy Jörga Oberhaidachera die Wiener Tafelmalerei der Gotik um 1400:Werkgruppen-Maler-Stile ,*Umění LXIV*, česká verze dostupná na <http://www.umeni-art.cz/admin/fileGet.aspx?v=issue-issue-2154-category-2164-paragraph-2165-pdf&l=cz>, vyhledáno 5. 6. 2016

Votivtafel, Gottfried Biederman
<http://www.g.uni-klu.ac.at/kultdoku/kataloge/21/html/1843.htm>, vyhledáno 2. 3. 2016

Künstlerlexikon
<http://old.hki.uni-koeln.de/teach/ws0809/hs/tag10/kuenstler.txt>, vyhledáno 6. 3. 2016

Meister des Friedrichsaltars
<http://www.aeiou.at/aeiou.encyclop.m/m472611.htm>, vyhledáno 6. 3. 2016.

https://de.wikipedia.org/wiki/Meister_des_Albrechtsaltares_zu_Klosterneuburg, vyhledáno 30. 4. 2016

Portál Antika, SPQR
<http://spqr.cz/content/spqr>, vyhledáno 2. 3. 2016

Kutnohorské hudební rukopisy 15. a 16. století, Kutnohorský graduál Vídeň
<http://cantica.kh.cz/grad/?page=viden>, vyhledáno 2. 3. 2016

Některé základní historické názvy a slovní výrazy používané ve středověké Kutné Hoře při dolování a mincování
<http://www.stribreni.cz/sites/default/files/slovnicek.pdf>, vyhledáno 2. 3. 2016.

Mlátek a želízko
<http://litvinov.sator.eu/encyklopedie/vseobecna/maltek-zelizko>, vyhledáno 4. 4. 2016

Ing. Rudolf Tomíček, Heraldická historie hornických symbolů
http://slon.diamo.cz/hpvt/2011/_tradice/T%2015.pdf, vyhledáno 4. 4. 2016

Rožmberkové, významní těžaři na Táborských Horách
<http://www.vetrovy.eu/sekce/stribrne-doly>, vyhledáno 4. 4. 2016

Události v regionech, 27. 12. 2016, <http://www.ceskatelevize.cz/porady/10118379000-udalosti-v0regionech/213411000141227/>, vyhledáno 4. 4. 2016

Prameny:

Inventární list, sbírka starého umění NG v Praze, inv. č. O11070.

Revers, Státní okresní archiv v Táboře.

Seznam příloh

Obr. 1 - **Ukřižování ze Skalice**, foto: Tereza Hořejšová, Národní Galerie v Praze, 21. 1. 2014

Obr. 2 - **Starší podoba Ukřižování ze Skalice, grafika z roku 1893**, repro: Zikmund Winter, *Dějiny kroje v zemích Českých II.*, Praha 1893

Obr. 3 - **Ukřižování ze Skalice, detail Krista**, foto: Tereza Hořejšová, Národní Galerie v Praze, 21. 1. 2014

Obr. 4 - **Linecké Ukřižování od Mistra Ukřižování z Lince**, zdroj:

www.landmuseum.at/sammlungen/gruppe-kunst-und-kultur/kunst-bis-1900.html

Obr. 5 – **Ukřižování ze Skalice, detail zbraní a pokrývek hlavy**, foto: Tereza Hořejšová, Národní Galerie v Praze, 21. 1. 2014

Obr. 6 - **Ukřižování ze Skalice, detail Panny Marie**, foto: Tereza Hořejšová, Národní Galerie v Praze, 21. 1. 2014

Obr. 7 - **Oltář od Mistra Fridrichova oltáře**, zdroj:

https://de.wikipedia.org/wiki/Wiener_Neust%C3%A4dter_Altar

Obr. 8 - **Oltář od Mistra Albrechtova oltáře**,

<http://www.monio.info/2014/01/12/tajemnice-zycia-joanny-darc-czesc-6-czynniki-religijne/>

Obr. 9 - **Ukřižování z Nových sadů**, zdroj: <https://cs.wikipedia.org>

Obr. 10 - **Ukřižování ze Skalice, detail Máří Magdaleny**, foto: Tereza Hořejšová, Národní Galerie v Praze, 21. 1. 2014

Obr. 11 - **Ukřižování ze Skalice, detail starce pod křížem**, foto: Tereza Hořejšová, Národní Galerie v Praze, 21. 1. 2014

Obr. 12 - **Ukřižování ze Skalice, detail setníka**, foto: Tereza Hořejšová, Národní Galerie v Praze, 21. 1. 2014

Obr. 13 - **Oltářní triptych sv. Jana Křtitele ze Zátoně**, repro: Jaroslav Pánek (ed.), *Rožmberský katalog. Rod českých velmožů a jeho cesta dějinami*, Národní památkový ústav České Budějovice 2011

Obr. 14 - **Oltářní triptych se svatými ženami (z Reininghausovy sbírky)**, zdroj:

<https://supernaut.info/2015/01/narodni-galerie-v-praze-klaster-sv-anezky-ceske-2-the-paintings>

Obr. 15 - **Ukřižování z vídeňského rukopisu cod. 485 (ÖNB)**, repro: Josef Krása, Studie o rukopisech husitské doby, *Umění* 22, 1974

Obr. 16 - **Ukřižování ze Skalice, detail „Jiřího z Poděbrad“**, foto: Tereza Hořejšová, Národní Galerie v Praze, 21. 1. 2014

Obr. 17 - **Ukřižování ze Skalice, detail praporů**, foto: Tereza Hořejšová, Národní Galerie v Praze, 21. 1. 2014

Obr. 18 - **Ukřižování ze Skalice, detail donátora se znakem**, foto: Tereza Hořejšová, Národní Galerie v Praze, 21. 1. 2014

Obr. 19 - **Kutnohorský antifonář, iluminace z úvodního listu**, zdroj:

<http://cantica.kh.cz/grad/?page=viden>

Obr. 20 - **Kopie Ukřižování ze Skalice, Blatské muzeum v Soběslavi**, foto: Tereza Hořejšová, Soběslav, 14. 5. 2014

Obr. 21 - **Fotokopie Ukřižování ze Skalice, kostel sv. Šimona a Judy ve Skalici**, foto: Tereza Hořejšová, Skalice, 4. 2. 2014

Obr. 1 - Ukřižování ze Skalice



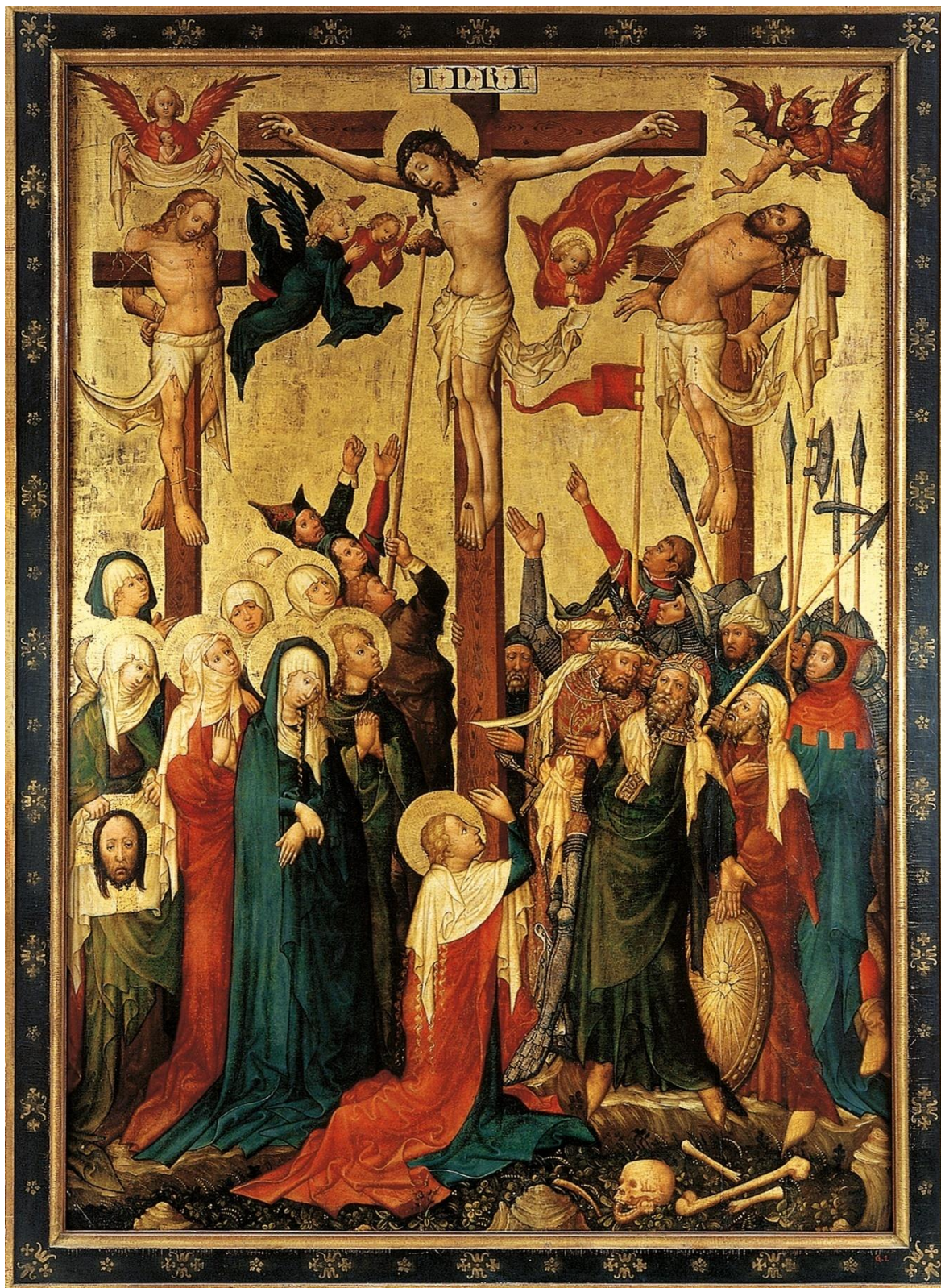
Obr. 2 - Starší podoba Ukřižování ze Skalice, grafika z roku 1893



Obr. 3 - Ukřižování ze Skalice, detail Krista



Obr. 4 - Linecké Ukřižování od Mistra Ukřižování z Lince



Obr. 5 – Ukřižování ze Skalice, detail zbraní a pokrývek hlavy



Obr. 6 - Ukřižování ze Skalice, detail Panny Marie



Obr. 7 - Oltář od Mistra Fridrichova oltáře



Obr. 8 - Oltář od Mistra Albrechtova oltáře



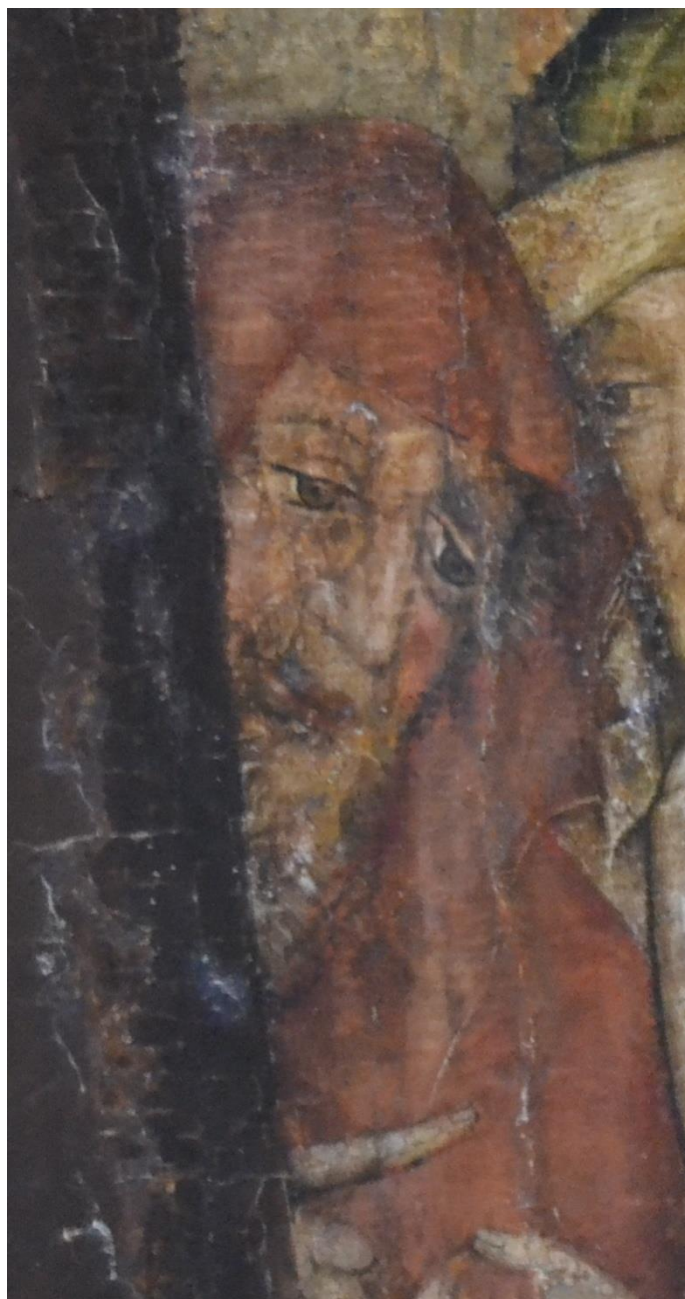
Obr. 9 - Ukřižování z Nových Sadů



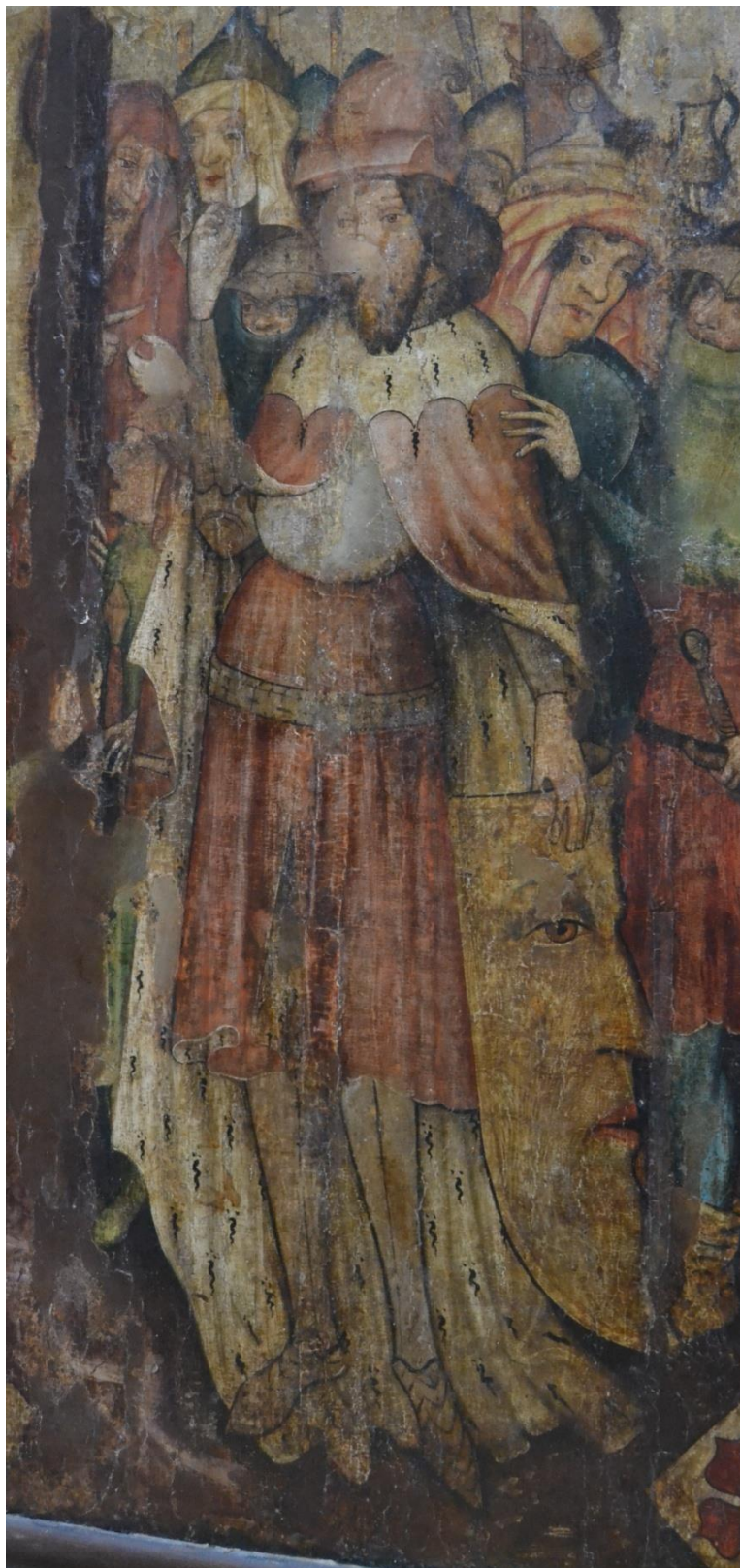
Obr. 10 - Ukřižování ze Skalice, detail Maří Magdaleny



Obr. 11 - Ukřižování ze Skalice, detail starce pod křížem



Obr. 12 - Ukřižování ze Skalice, detail setníka



Obr. 13 - Oltářní triptych sv. Jana Křtitele ze Zátone



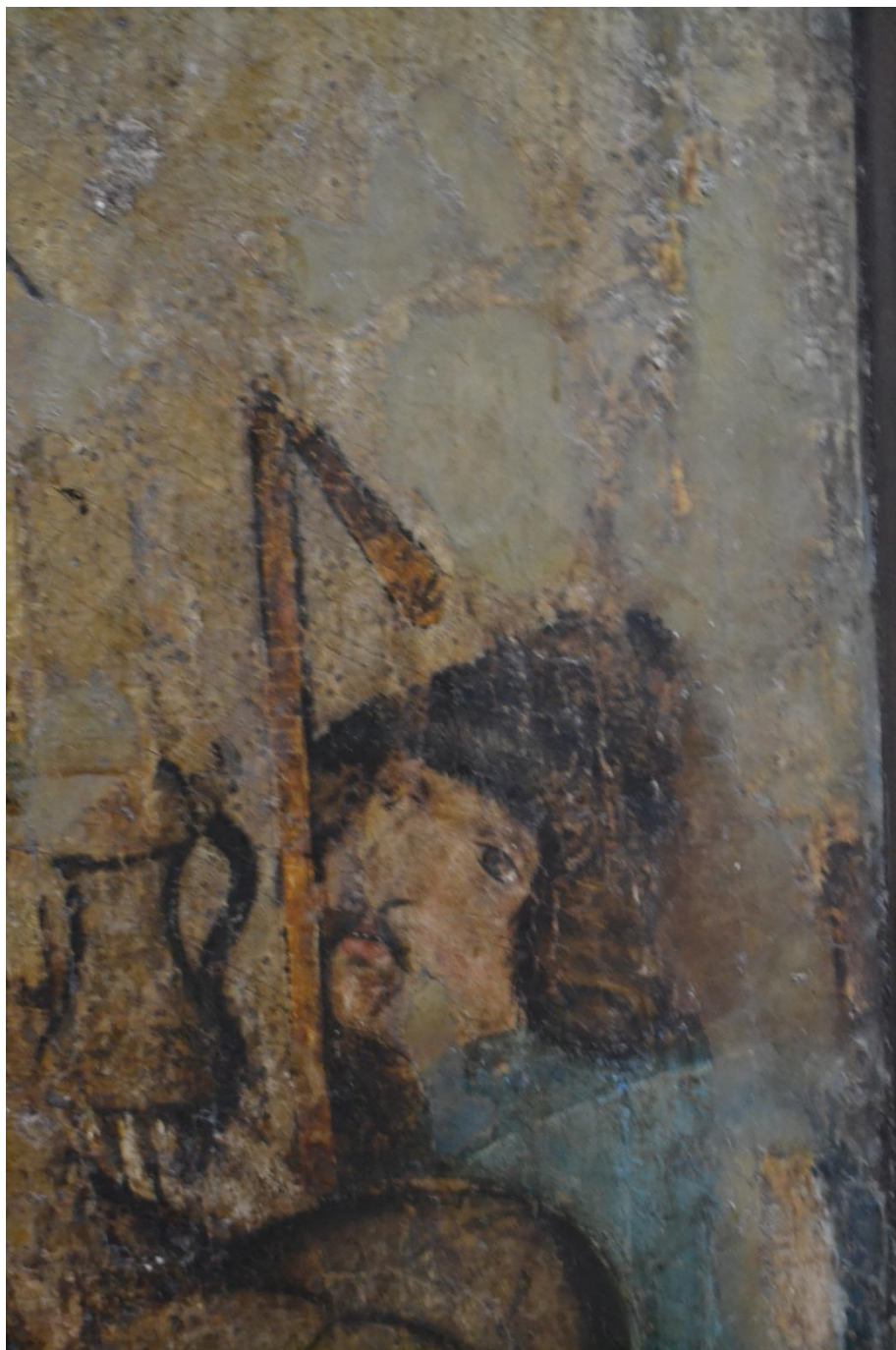
Obr. 14 – Oltářní triptych se svatými ženami (z Reininghausovy sbírky)



Obr. 15 - Ukřižování z vídeňského rukopisu cod. 485 (ÖNB)



Obr. 16 - Ukřižování ze Skalice, detail „Jiřího z Poděbrad“



Obr. 17 - Ukřižování ze Skalice, detail praporů



Obr. 18 - Ukřižování ze Skalice, detail donátora a znaku



Obr. 19 - Kutnohorský antifonář, iluminace z úvodního listu



Obr. 20 - Kopie Ukřižování ze Skalice, Blatské muzeum v Soběslavi



Obr. 21 -Fotokopie Ukřižování ze Skalice, kostel sv. Šimona a Judy ve Skalici

