

Filozofická fakulta Jihočeské univerzity
v Českých Budějovicích

**Tvorba mnichovského malíře Jana Polacka
v kontextu dobové výtvarné produkce v Bavorsku
a možný ohlas v českém malířství kolem roku 1500.**

Diplomová práce

Autor práce: Bc. et Bc. Stanislav Nauš
Vedoucí práce: Mgr. Hynek Látal, PhD.

České Budějovice 2018

Prohlašuji, že předkládanou diplomovou práci jsem vypracoval samostatně s použitím pramenů a literatury. Prohlašuji dále, že v souladu s § 47b zákona č. 111/1948 Sb. 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.

Souhlasím s tím, aby toutéž elektronickou cestou byly v souladu s uvedeným ustanovením zákona č. 111/1998 Sb. zveřejněny posudky vedoucího a oponentky práce i záznam o průběhu obhajoby. Rovněž souhlasím s porovnáním textu kvalifikační práce s databází kvalifikačních prací Theses.cz, provozovanou Národním registrem vysokoškolských kvalifikačních prací.

Ve Vídni 30. května 2018.

Poděkování

Největší zásluha náleží zahraničním kolegům, kolegyním, přátelům i akademickým pracovníkům (*Universität Passau*), především za to, že svým přátelským jednáním, zodpovědným přístupem a entusiasmem při řešení uložených úkolů dokážou přesvědčit, že německý jazyk vůbec nemusí představovat komunikační bariéru. Díky jejich trpělivosti, např. při procítání prvních seminárních prací zhotovených v rámci mobility Erasmus (zimní semestr 2016/2017), jsem si snáze uvědomil, v čem spočívají přednosti zahraničních zdrojů při psaní odborné práce a že obzvláště německy psaná zahraniční literatura představuje důležitý zdroj, nezbytný při studiu dějin umění v našem prostředí.

Poděkování patří doktoru Látalovi, především za důležitý podnět, aby v diplomové práci byla prozkoumána otázka, zda tvorba Jana Polacka našla odraz v českém umění. Ač se mi zprvu takový požadavek jevil jako nesplnitelný, ve zpětném pohledu takový návrh výrazně posunul výzkum k netušeným zjištěním. Doktoru Látalovi náleží také dík za vstřícnost při intenzivním schvalování přihlášek a formulářů nezbytných pro úspěšné vyřízení obou zahraničních mobilit (Erasmus, Free-mover) a také za trpělivost, že „nezlomil hůl“ při poněkud zdlouhavém zvažování a definování tématu diplomové práce.

Také několik zahraničních odborníků přispělo cennými podnětnými radami, které našly v diplomové práci vyjádření: Dr. Verena Pertschy (*Universität Passau*) přehledem tvorby Frueaufova okruhu, Dr. Messling skvělými semináři v Kunsthistorisches Museum, jejichž předmětem se stala díla tzv. podunajské školy (s důrazem na tvorbu Wolfa Hubera). Dr. Tim Juckes (*Universität Wien*) poučil o problematice bádání spjatém s vídeňským oltářem pro Schottenkirche, stejně jako doporučil odkazy vztahující se k pozdně středověkému umění v oblasti Franků (Katzheimerův okruh etc.). Podněty k tvorbě Katzheimerova okruhu zprostředkovala též paní Marlen Bonke (*Historisches Museum Bamberg*)

Poděkování patří samozřejmě rodičům, bez jejichž finanční rezervy by zahraniční výzkum, nezbytný pro dokončení diplomové práce, byl značně zkomplikován a diplomová práce by patrně nemohla být odevzdána v řádném termínu. Bezproblémový výzkum a včasné dokončení DP umožnily dále úctyhodné sbírky zahraničních knihoven (univerzitní knihovna *Zentral-Bibliothek Passau*; *Osterreichische Nationalbibliothek*; *Institut für Kunstgeschichte der Universität Wien*). Autoru práce bylo vždy potěšením pracovat v inspirativním prostředí těchto prestižních zahraničních knihoven. Pevně věří, že se mu v brzké době opět naskytne příležitost načerpat v jejich atmosféře nové podnětné informace!

ANOTACE

Již čeští historikové umění předchozího století při výzkumu pozdně středověkého uměleckého materiálu správně rozpoznali, že centrem kulturních vlivů, odkud české výtvarné prostředí přijímalo inspiraci, bylo Bavorsko. Především bývá zdůrazňován význam Norimberku (okruh Hanse Pleydenwurffa, Michaela Wohlgemutha či Albrechta Dürera), podunajských měst (Albrecht Altdorfer, Rueland Frueauf) či Švábska. Díky uvedeným preferencím zůstává výtvarná tvorba v jiných bavorských městech upozaděna.

Uvedené konstatování platí i pro Mnichov, rezidenci hornobavorských vévodů. Role Mnichova jako kulturního a uměleckého střediska je připomínána především v souvislosti s tvorbou malířských děl v polovině 15. století (Gabriel Angler, anonymní osobnosti, např. *Mistr Nesení kříže* z worcesterské sbírky, *Mistr Velkého Ukřížování* ve Frauenkirche). Ač umělecké zakázky z první poloviny 15. století nelze často spojit s tvorbou žádného konkrétního malíře, v české historiografii rezonují jako možný inspirační zdroj intenzivněji než pramenně doložitelný Jan Polack, nejvýznamnější malířská osobnost působící v Mnichově na přelomu 15. a 16. století.

S jistotou je známo, že Polackova dílna vytvořila oltářní retábl pro benediktinský klášter Weihenstephan, jak vyplývá z účetních záznamů. Na základě formální analýzy byl Ernstem Buchnerem, dlouhodobým ředitelem Bayerisches Nationalmuseum, Polackově tvorbě připsán rozsáhlý ouvre zakázek. Předkládaná práce se z těchto připsaných prací blíže soustředí na retábl pro kostel františkánského kláštera, pro svatopetrský farní kostel a pro kapli Blutenburg. Vedle objasnění ikonografie jednotlivých výtvarných programů shrne DP nejdříve názory literatury na rekonstrukci a zaměří se na otázku provenience, včetně vyjádření názorů na aktuální prezentaci.

Pro snazší pochopení základních charakteristik Polackovy tvorby a pro naznačení kořenů, z nichž mohla vycházet, budou vybrané obrazy z jeho dílny srovnány s malířským vyjádřením předchozí (*Mistr Velkého Ukřížování* ve Frauenkirche) i současné generace (Wohlgemuthův, Katzheimerův okruh,...). Stranou nelze ponechat ani poučení grafickou produkcí (*Mistr E. S.*, Martin Schongauer), kterou Polack patrně znal a dokázal s ní svébytně pracovat, jak dokládají analogie v jeho tvorbě.

Cenným příspěvkem a jistou rehabilitací Polackovy tvorby v českém kontextu bude kapitola věnovaná umělecké reprezentaci Černínů z Chudenic a Švihovských z Rýzemberka, kteří udržovali s mnichovským dvorem diplomatické kontakty. Již Jaroslav Pešina upozornil na analogie oltářního retáblu z Chudenic k mnichovské výtvarné produkci, aniž ovšem shledal hlubší inspiraci Polackovou tvorbou. Jiní autoři upozornili na reminiscence Polackovy tvorby v deskách z kostela v Doudlebech.

K dalším anonymním tvůrcům, kteří byli bavorským uměním sledovaného období nejvíce zasaženi, patří *Mistr litoměřického oltáře*, u něhož je zdůrazňována především znalost Frueaufovy tvorby. Aniž by se autor DP pokoušel zpochybňovat tyto závěry, poukáže, že v novodobé zahraniční historiografii není již význam tzv. podunajských měst tolik reflektován jako v době Pešinoва výzkumu. Rozáhlou tvorbu *Mistra litoměřického oltáře* přinejmenším s Polackovými zakázkami spojuje jeden z nejrozsáhlejších pašijových cyklů (litoměřický oltář), vykazující několik společných formálních i ikonografických znaků.

Abstract

In comparison with the art production at Nurnberg or at the cities of the so-called *Danube School* at the end of 15th century stands the simultaneous painting at Munich in the background. Therefore is sometimes forgotten, that there, in this period, a painter Jan Polack with his workshop was active. To his important customers/patrons belonged the dukes Sigmund and Albrecht of Wittelsbach and the Bavarian monasteries (Weihenstephan near Feising), for which he made few altars or portraits. A most of these altars were after that removed from the original sacral areas and today they are presented in the Bavarian National-museum at Munich or in other galleries. Only a few altars, for example three altars for the chapel in Blutenburg near Munich, have been staying on the original place in this small chapel.

These Master thesis would like to compare his most representative pictures in the context with the others paintings, which were created in the middle or at the end of the 15th century in Bavaria (circle of Hans Pleydenwurff, Wolfgang Katzheimer etc.). This comparison can help to find the sources of the Polacks artistic expression. A special attention should be devoted his cooperation with Mair of Landshut, because few pictures of Polacks altar from the church of St. Peter in Munich have just been to Mair inscribed. It is also important to point to same compositional connections between the altar-pictures of Jan Polack and the graphics (Master E. S., Martin Schongauer)

One highly-valued contribution of this thesis could be a capitol about the possible inspiration of the Polacks artistic expression for the artists, who came from Bohemia and who have been working here for a long times, but who could gain their training in the Bavaria (Munich). At the literature (Jaroslav Pešina) was one opinion expressed, that an altar in a church in Chudenitz concludes the formal features, which reveal a connection to the art at Munich in the middle of the 15th century. However, other authors (Roman Lavička) think that the painted boards of an original altar of Doudleby were inspired by Polacks artistic expression, although any concrete related features were not in the literature mentioned. It is appropriate too, point to the several compositional connections between the pictures of Jan Polack und a so-called *Master of an altar from Litoměřice*. This anonymous Bohemian painter, who is knowed only according to his most important commission, would be supposed to study in the Bavaria (an artistic circle of Rueland Frueauf at Passau) at the end of the 15th century. It is possible, that he could visit Munich und he could be inspired by the Polacks paintings.

OBSAH

1. Úvod	9
1.1. Přehled a rozbor použité zahraniční literatury	9
1.2. Přehled použité české literatury	21
1.3. Struktura diplomové práce	22
2. Charakteristika Polackova nejvýznamnějšího díla	25
2.1. Weihenstephanský oltářní retábl. Ikonografie - rekonstrukce – provenience	25
2.2. Oltářní retábl pro kostel františkánského kláštera v Mnichově. Ikonografie - provenience - rekonstrukce	30
2.3. Oltářní retábly v kapli Blütenburg	34
2.3.1. Objednavatel a provenience retáblů	34
2.3.2. Ikonografie retáblů v kapli v Blütenburgu	35
2.3.3. Formální charakteristika retáblů v Blütenburgu	39
2.4. Oltář pro svatopetrský farní kostel	40
2.4.1. Obrazová složka svatopetrského oltářního retáblu	42
2.4.2. Řezbářské práce svatopetrského oltářního retáblu	46
2.4.3. Datace svatopetrského retáblu	49
3. Příspěvek k diskuzi o původu Polackova uměleckého projevu. Nalezení ikonografických a stylistických paralel a jejich význam pro Polackovu tvorbu.	50
3.1. Paralely mezi lovaňským oltářem Dirka Boutse a Polackovou tvorbou	51
3.2. Ohlas norimberského umění druhé poloviny 15. století (Pleydenwurffův a Wohlgemuthův okruh) v Polackově tvorbě	55
3.2.1 Polackova tvorba v kontextu produkce Pleydenwurffova okruhu	56

3.2.2. Polackova tvorba v kontextu produkce Wohlgemuthova okruhu	57
3.3. Otázka autenticity vyobrazené veduty v pozadí Polackovy <i>Smrti sv. Korbiniana</i>	59
3.3.1. Polackova <i>Smrt sv. Korbiniana</i> v kontextu bamberského malířství druhé poloviny 15. století (okruh Wolfganga Katzheimera, <i>Loučení apoštolů</i>).	59
3.3.2. Oltářní retábl pro vídeňský Schottenkirche.	64
3.3.3. Architektura pasovského augustiniánského klášterního kostela v pozadí klosterneuburského <i>Ukřižování</i> jako prostředek lokace dílny Ruelanda Frueaufa ml.	67
3.4. Vazba Polackovy tvorby k soudobé výtvarné produkci v oblasti Frank. Pašijové cykly v kontextu oltářních retáblů ze Schlüsselfeldu a Hersbrucku	69
3.5. Otázka spolupráce Maira z Landshutu a Polackovy dílny	70
3.6. Polackova tvorba v kontextu hornobavorského (mnichovského) umění druhé poloviny 15. století.	87
3.6.1. Srovnání Polackova <i>Ukřižování</i> pro oltářní retábl františkánského kostela se starší ikonografickou tradicí poloviny 15. století v mnichovském prostředí (<i>Velké Ukřižování</i> ve Frauenkirche, resp. <i>Ukřižování</i> Gabriela Anglera)	88
3.6.2 Paralela v tvorbě Gabriela Mälesskirchera (cca 1430 – 1495) a Polackovy dílny	93
4. Význam grafických předloh pro Polackovy kompozice	96
4.1. Recepce grafiky Mistra E. S. v Polackových pašijových cyklech	96
4.2. Recepce Schongauerovy grafiky v Polackových pašijových cyklech	102
4.2.1. Bičování Krista	104
4.2.2. Korunování trním	109
4.2.3. Ecce Homo	112
4.2.4. Recepce Schongauerovy grafiky <i>Smrt Panny Marie</i> v Polackově <i>Smrti sv. Korbiniana</i> weihenstephanského kláštera	116
4.2.5. Shrnutí ohlasu Schongauerovy grafiky v Polackových pašijových cyklech	118

5. Podněty mnichovského umění pro českou uměleckou produkci kolem roku 1500	121
5.1. Umělecké objednávky Švihovských z Rýzemberka a Černínů z Chudenic	122
5.1.1 Votivní deska Švihovských z Rýzemberka	123
5.1.2 Diskuze o autorství votivní desky Švihovských z Rýzemberka a osobnost Šimona Lába	126
5.1.3. Oltářní retábl pro chudenický kostel	130
5.2. Doudlebská archa – snaha o překonání provincialismu	134
5. 3 Mistr litoměřického oltáře.	139
5. 3.1 K problematice bádání a stylové základně malířského projevu	139
5.3.2. Nalezení možných paralel k tvorbě mnichovského malíře Johanna Polacka (na příkladech litoměřického oltářního retáblu, votivní desky Jana z Vartemberka).	143
5.3.2.1. Architektura a městské scenérie ve výjevech litoměřického oltáře a srovnání s Polackovou tvorbou	146
5.2.2.2. Votivní deska Jana z Vartemberka	
6. <u>Závěr</u>	153
6. 1. Shrnutí a rekapitulace dosažených zjištění	153
6.2. Podněty dalšího výzkumu	163
6.2.1. Fresková výzdoba kaple svatého Wofganga v Pippingu. Raný příklad Polackovy tvorby, pole výhradního působení Gabriela Mälesskirchera, anebo spíše difuzní spolupráce obou malířských individuí?	163
6. 2. 2. Nicklas Horverk – Polackův „konkurent“ ve službách wittelsbašského vévody?	166
Seznam pramenů	168
Seznam literatury	170
Seznam vyobrazení	177
Obrazová příloha	181

1. Úvod

Bayerisches Nationalmuseum (Bavorské národní muzeum) na mnichovské třídě Prinz-Regenten Strasse patří k prestižním bavorským galeriím s pozoruhodnými výstavami, z nichž k nejrozsáhlejším patří středověké a též barokní umění. Z nejvýznamnějších pozdně středověkých sbírek se sluší upozornit nejen na produkci řezbáře Tilmanna Riemenschneidera, jenž však působil ve Würzburgu, ale též na oltářní desky připisované dílně **Jana Polacka** (cca 1465-1519), jenž je pokládán za nejvýznamnějšího mnichovského malíře na přelomu 15. a 16. století.

Cílem výstavy v BNM (výstavní sál XV) ovšem není představit celé známé Polackovo dílo v původním kontextu. Prezentace zůstává omezena pouze na vybrané oltářní desky z farního kostela sv. Petra (pašijové scény a výjevy ze života sv. Pavla) a pašijové desky z oltářního retáblu pro mnichovský františkánský kostel, který byl zrušen v rámci sekularizace na prahu 19. století. Prezentace obrazů, zpravidla rozvěšených po stěnách, ovšem příliš neumožňuje představit si, jak oltářní retábly původně vypadaly – dokonce ani ne v případě střední desky *Ukřižování* františkánského cyklu, jež je obklopena křídly *Modlitba na Olivetské hoře* a *Zajetí Krista*. Rekonstrukce i umístění těchto obrazů s malovanými zadními stranami (*Poslední večeře*; křídla: *Bičování Krista*, *Nesení kříže*) před západní stěnou jmenovaného sálu o původním kontextu mnoho neprozradí, ač jsou prezentovány jako otevřená archa. Návštěvníka muzea, je-li kulturní v německém jazyce, upozorní teprve příslušné popisky na „zrádnost“ takové instalace. Její příčiny ale příliš nelze vytýkat dnešním kurátorům, jsou mnohem spletitější, než se na první pohled zdá. Pro pochopení kořenů a okolností změny v uspořádání (a tudíž pro pochopení provenience jednotlivých maleb), stejně jako pro získání přehledu o dalších Polackových dílech, jedna návštěva mnichovského muzea nestačí. Je nutné přijít do BNM podruhé (a možná i potřetí), a pokračovat v dalším individuálním studiu!

1.1. Přehled a rozbor použité zahraniční literatury

K dosažení tohoto cíle je nezbytné využít adekvátní literaturu, jejímuž rozboru bude věnován následující text. Stejně jako v případě jiných pozdně středověkých umělců, také bádání o Polackovi je ztíženo tím, že svá díla nesignoval. V době baroka, kdy se jeho dílům nedostalo žádoucího ocenění, byla jeho díla z místa původního určení zpravidla odstraněna a nahrazena barokním mobiliářem. Jak doloží následující kapitola, jeho jméno již v té souvislosti není zmiňováno, což napovídá, že bylo postupně zapomínáno.

Dokladem mylné identifikace Polackových obrazů pak může být informace v knize *Geschichte der bildenden Künste im Königreich Bayern* Joachima Sigharta, kde při popisu mobiliáře v mnichovském františkánském kostele uvádí, že k němu přínáležel také pašijový cyklus, za jehož

autora však označuje Hanse Olmdorfera.¹ Že se jednalo o informaci mylnou, prokázalo teprve pozdější bádání.

Někdejšímu retáblu františkánského kostela se znovu, na vědecké úrovni věnoval Karl Freund, který se pokusil oboustranně malované obrazy, prezentované v Bayerisches Nationalmuseum, na základě inventárních zápisů galerie ve Schleisheimu ztotožnit s některými jednostranně malovanými oltářními deskami galerie v Burghausenu.² Jeho úsilí bylo znáročně nejen rozštěpením burghausenských desek (proto byly pomalovány pouze po jedné straně), ale i oříznutí v horních i dolních partiích. Freundova identifikace původní sounáležitosti maleb se také stane předmětem příslušné stati následující kapitoly.

Ani Karl Freund však neuvádí „Mistra františkánského oltáře“ pravým jménem. Polackova identifikace zůstala neznámá do chvíle, než Michael Hartig v účetní knize weihenstephanského benediktinského kláštera objevil Polackovo jméno v souvislosti s výplatou za zhotovení dvou malovaných oltářních retáblů, z nichž oltář sv. Acháce (Achatius) platí dnes jako nezvěstný. Významnější oltáři s výjevy ze života weihenstephanských patronů (Korbinian, Benedikt, Štěpán) bude věnována následující kapitola. Hartigovy objevy byly podnětem k označení Polacka za autora desek františkánského oltáře. Desky obou jmenovaných retáblů se pak staly významným exponátem výstavy staroněmeckého malířství, jež proběhla v Mnichově roku 1909.³

Další nesmírně významné zásluhy na prozkoumání Polackovy tvorby přinesl Ernst Buchner ve své disertaci.⁴ Jeho výzkumy ovlivnily představu o Polackově tvorbě prakticky dosud, pouze s drobnými revizemi. Na „správnosti“ jeho závěrů se projevila pravděpodobně také jeho funkce respektovaného generálního ředitele Bayerisches Nationalmuseum, již vykonával pouze s krátkým přerušením v letech 1933-1945 a 1953-1967. Ernst Buchner je autorem konvolutu děl, připisovaných Polackově dílně – z rozsahu zakázek, jimiž byla podle Buchnerova závěru Polackova dílna pověřena – lze v této DP zmínit jen některé (oltářní retábl pro weihenstephanský klášter, pro františkánský klášter, svatopetrský farní kostel a zámeckou kapli v Butenburgu). Buchner učinil z Jana Polacka, z umělce na prahu století ještě neznámého, rázem nevýznamnější malířskou osobnost na sklonku 15. století – pravděpodobně také z toho důvodu, že se v mnichovském uměleckém fondu nacházelo ještě mnoho děl, která dosud nebylo možné spojit s žádným konkrétním autorem, doložitelným prameny. Buchnerův záběr zahrnuje také zakázky pro významné kostely v mnichovském okolí, z nichž na tomto místě lze zmínit alespoň Illmmünster, Ramersdorf, Pullach etc. Buchner zdůraznil též Polackův podíl na Polackově freskové výmalbě mnichovské architektury, stejně jako kostela sv. Wolfganga v Pippingu. Proti

¹ Joachim Sighart, *Geschichte der bildenden Künste im Königreich Bayern von den Anfängen bis zur Gegenwart*, München 1862-1863.

² Karl Freund, *Wand- und Tafelmalerei der Münchner Kunstzone im Ausgange des Mittelalters*, Darmstadt 1906 (disertace, Universität München), s. 57-70.

³ Hans Buchheit, *Katalog der Gemälde des Bayerischen Nationalmuseums*, München 1908.

⁴ Ernst Buchner, *Jan Pollack, der Stadtmaler von München*, München 1921 (disertační práce).

připsání, jež Buchner navrhl, nebyly vzneseny žádné závažnější námitky. Přestože kvalita provedení v rámci cyklů je velmi kolísavá, bývá vysvětlována podílem dílenských spolupracovníků, případně rozvíjení Polackova stylu jeho následovníky (*Schutzmantelbild*), příp. napodobiteli (Nicolas Horwerk).

Buchnerova připsání tedy následující generace historiků umění akceptovala, nesouhlasné názory se ovšem ozvaly při řešení otázky možného malířova původu a zisku prvních malířských zkušeností. Buchner se nechal svést Polackovým jménem, vyvodil z něho, že prozrazuje malířovu národnost, a proto jeho rodiště situoval do Polského království (Krakov). Buchner se rovněž zamýšlel nad otázkou, která se při akceptování takového závěru přímo nabízí: za jakých okolností mohl malíř připutovat do Bavorska. Odpověď mu nabídla sňatková aliance mezi polskou princeznou Hedvikou, dcerou Kazimíra IV. Jagellonského, a dolnobavorským vévodou Jiřím, zvaným Bohatý (Georg der Reiche) z wittelsbašského rodu. Buchner vyvodil, že Polack do Bavorska připutoval se svatebním doprovodem roku 1471.⁵ Zatímco Buchnerem navržená připsání byla akceptována takřka po celé minulé století - a de facto platí dosud - , proti Polackovu slovanskému rodišti se ohradili již Buchnerovi současníci. Dnes platí tato teorie jako neudržitelná.

Povědomí o Polackově tvorbě zprostředkovala kratší studie Aloise Elseny v časopisu *Pantheon*.⁶ Zdá se, že Elsen podcenil roli dílenských spolupracovníků, když o Polackovi píše jako o „*einem unerschöpflichen Maler*“, který dokázal vyhovět četné poptávce. Elsenova studie se však podrobně zabývá otázkou, zda pouze slovansky znějícím jménem malíře stačí odůvodnit jeho polský původ.⁷ Zvažuje jako pravděpodobné, že Polackovo jméno může naznačovat školení v této oblasti. Žádné konkrétní znaky v Polackově tvorbě, které by se hlásily k dobovému malířství v Polsku, ovšem nejmenuje. Jako argument proti možnému Polackovu zahraničnímu původu uvádí, že je nepředstavitelné, aby cizinec již roku 1485 – kdy Polackův věk patrně nepřesáhl hranici třiceti let - byl jmenován přísedícím cechu a poté ještě opakovaně.⁸ Elsenovy zjevné pochybnosti o Polackově polském původu dále lze potvrdit poukazem, že Elsen o jeho *domnělé (angeblichen)* vlasti píše v uvozovkách („*Polen*“).⁹

Poukazuje také na paralely, např. v koncipování krajinných scénérií, k nizozemskému umění, konkrétně uvádí společné znaky v Polackově *Smrti sv. Korbiniana* k tvorbě Rogiera van der Weyden, resp. ohlas Eyckovy tvorby v blutenburském *Zvěstování* (portrétní typy).

Z výtvarných děl se Elsen soustředí na oltářní retábl v Iimmünsteru, zdůrazňuje dále Polackův portrétní talent (portréty: Jörg von Polling, Heinrich von Straubing etc. – datuje je do doby kol. 1485) a soustředí se v té souvislosti i na rozbor portrétních rysů některých figur na votivním obraze

⁵ IBIDEM.

⁶ Alois Elsen, *Jan Polack, Der Münchner Stadtmaler*, in: *Pantheon* 10, 1937, s. 33-43.

⁷ IBIDEM, s. 33.

⁸ „*es wäre nur entfernt denkbar, dass bereits 1485 und später noch ein dutzendmal Jan Polack zum Vierer der Malerzunft genannt wurde, wenn er ein Ausländer gewesen wäre?*“ IBIDEM.

⁹ IBIDEM, s. 33-34.

(*Schutzmantelbild*).¹⁰ Neopomíjí zmínit provedení dekorace fasád na veřejných mnichovských budovách. V souvislosti s Polackovým retábem pro svatopetrský farní kostel zdůrazňuje spolupráci Polackovy dílny s Mairem z Landshutu.

K autorům, kteří navazovali na Buchnerův odkaz, aby jej dále rozvíjeli, bezpochyby patří Alfred Stange, jeden z nejvýznamnějších německých historiků umění třetí čtvrtiny minulého století. Autor mnohasvazkové řady o německém pozdně středověkém malířství se v desátém svazku věnoval bavorské či salcburské kulturní atmosféře, a tudíž také Polackově tvorbě.¹¹ Zasloužená pozornost je zaměřena též na mnichovské umělce předchozí generace (Mistr *Nesení kříže* z worcesterské sbírky, Mistr *Velkého Ukřižování* z Frauenkirche, Mistr *desek* z Pollingu,...). Ač Stange z nich některé ještě neuvádí pod pravým jménem (Gabriela Anglera ještě nezná) a označuje je podle nejvýznamnější zakázky, popisuje uměleckou scénu v polovině 15. století s velkým zaujetím, z něhož lze tušit, že období této generace pokládá za vrchol v tvorbě 15. století! Kratší příspěvek je také věnován Nicklasovi Horwerkovi, zvanému Schlesitzer, jehož působnost v Mnichově je doložena od roku 1482, kde patrně od roku 1503, tedy ještě za Polackova života, pracoval pro vévodu Albrechta IV.¹²

Přestože některé závěry musely být revidovány, nelze stěžejní význam Stangových textů pro bádání o německém pozdně středověkém umění zpochybnit. Jejich význam docenili čeští autoři zabývající se pozdně středověkým uměním v zahraničním kontextu. Obrazový materiál, jímž Stangovy publikace disponují, jim umožnil alespoň zprostředkovaně poznat pojednáváná umělecká díla, neboť politické klima dovoľovalo českým (československým) badatelům prozkoumat zainteresovaná díla v zahraničních (bavorských) sbírkách jen za výjimečných, náročných podmínek. (Svědectvím takového postupu jsou i práce Jaroslava Pešiny).

Stangovy příspěvky, především stati věnované Polackovi, je nutné využít i při dnešním bádání, ač na druhou stranu obsahují některá problematická místa. V období, kdy své závěry koncipoval, byl stále Buchner generálním ředitelem BNM. Do jisté míry Stange zůstal poplatný Buchnerovým závěrům. Přesto vyjadřuje pochyby. Stejně jako Elsen poukazuje na otázku, zda je možné, aby Polack – „cizinec“ - již roku 1485 vykonával funkci vedoucího malířského cechu. Pokud by nepocházel z mnichovského prostředí, lze si stěžít představit, že mu mohla být svěřena taková funkce.¹³ Zamýšlí se, že malíř nemusel notně pocházet ze slovanského (polského) prostředí, mohl tam snad získat školení.¹⁴ Vazby ke krakovským pracím, které Buchner naznačil (dominikánský kostel), Stange shledává jako nedostačující. Takové retábly mohly být zprostředkovatelem pouze prvních podnětů, tvrdí Stange

¹⁰ IBIDEM, s. 39-40.

¹¹ Alfred Stange, *Deutsche Malerei der Gotik. Salzburg, Bayern und Tirol in der Zeit von 1400 bis 1500 X*, München-Berlin 1960.

¹² IBIDEM, s. 191-193.

¹³ „**Polack wäre nicht bereits 1485 zum Pfleger (Vierer) der Malerzunft und danach noch ein dutzendmal gewählt werden, wenn er nicht deutschstämmig gewesen wäre. Man weiß, wie streng die Zünfte damals in dieser Hinsicht urteilten.**“ IBIDEM, s. 82.

¹⁴ „...überzeugende stilistische Verwandtschaft mit Katharinenaltar/Dominikaneraltar in Krakau bieten eine gewisse Wahrscheinlichkeit, dass er in der alten polnischen Hauptstadt gelernt hat.“ IBIDEM.

a předkládá návrh, že zkušenosti Polack mohl rozšířit v pražských dílnách.¹⁵ Taková úvaha jistě zasluhuje krátkou pozornost, ač dalším výzkumem není reflektována. Přestože to Stange na žádném místě neuvádí, zdá se, že obeznámenost s tvorbou dřívějšího pražského kulturního okruhu mohl patrně sledovat v paralelách k malířskému vyjádření Mistra Theodorika (srv. monumentálnost Polackových figur, především evangelisty Matouše na predele v kapli Blutenburg). Osobní pobyt Polackův v pražském prostředí zůstává ryze hypotetický, spíše nepravděpodobný.

Stange dále věří, že projev Polackův je nemyslitelný bez osobních, nezprostředkovaných zkušeností získaných v Nizozemí, konkrétně vyvozuje bezprostřední kontakt s dílem Rogiera van der Weyden.¹⁶ Po předpokládaném návratu z Nizozemí mohl Polack podle této rekonstrukce spolupracovat s významnými bavorskými malířskými dílnami v oblasti Franků (konkrétně jmenován Mistr hersbruckého oltáře); hypotéza je doložena na konkrétních analogiích (gesta, záhybový styl drapérie). Stange neopomíná ani zdůraznit Polackovu obeznámenost s mnichovským malířstvím předchozí generace (*Meister der tabula magna aus Tegernsee*, ztotožněný dnes s Gabrielem Anglerem). Je tedy patrné, že Stange věnuje otázce výtvarných zdrojů, z nichž Polackův projev vychází, patřičnou pozornost a že nabízí analogická řešení. S některými z jeho postřehů se ztotožňuje i dnešní bádání, jiné však (školení v českém prostředí, bezprostřední kontakt s tvorbou nizozemských mistrů) nenachází v literatuře souhlasné odezvy.

Stangova studie se více pokouší o charakterizaci hlavních znaků Polackovy tvorby, což je jistě plodnější než pouhé vyjmenování všech zakázek připisovaných Polackově dílně. Jako první z Polackových děl jsou jmenovány fresky v kostele sv. Wolfganga v Pippingu (pašijové scény, *Smrt Panny Marie*, polofigury proroků, alegorie pan moudrých a pošetilých).¹⁷ U weihenstephanského oltáře předpokládá Stange velkou pravděpodobnost Polackova vlastnoručního zpracování, kterou doložuje odkazem na portrétní, individualizované rysy některých figur nebo poukazem na krajinnou složku. Pro domněnku, že by Polack celý weihenstephanský retábl (malované části) vytvořil sám, nelze však ve weihenstephanských účtech nalézt potvrzující údaje. Je zajímavé, že Stange uvedl lokalizaci desek nejen v diecézním museu ve Freisingu, v mnichovské galerii Alte Pinakothek, ale i v Germanisches Nationalmuseum v Norimberku. Je tím reflektován starší stav, který je nutné aktualizovat, neboť desky z Norimberku (sv. Benedikt, *Disputace sv. Štěpána*) byly mezitím předány do sbírek freisinského musea (*Diözesanmuseum für christliche Kunst*). Řezbářským pracím, jež byly součástí weihenstephanského retáblu (Mistr apoštolů z kaple v Blutenburgu), nevěnuje Stange pozornost.

¹⁵ „hier war der expressive Realismus vorbereitet, der Polack im Laufe deiner Entwicklung zu stärkerer Ausdruckskraft ausbilden sollte....“

¹⁶ „weiter muss Polack in Niederlanden gewesen sein“ IBIDEM, s. 82-83.

¹⁷ Polackovy freskové výjevy v Pippingu představují v rámci pašijových scén připisovaných jeho dílně jistou výjimkou, neboť jsou dovedeny až do okamžiku Kristova vzkříšení, včetně scény Noli me tangere.

Z dalších Polackovi připisovaných děl se Stangův příspěvek soustředí na retábly v kapli Blutenberg (1491), které s nadsázkou označuje za *nejhezčí* výtvar a za vrchol Polackovy tvorby.¹⁸ Následující zakázky byly mnohem více svěřovány dílenským spolupracovníkům, což platí zejména o oltáři pro svatopetrský kostel, kde Stange zmiňuje spolupráci s Mairem z Landshutu, jemuž připisuje konkrétní část obrazu s výjevem ze života sv. Petra (fantasijsní architektury se sloupy bizarních tvarů)¹⁹ a jemuž navíc věnuje samostatný příspěvek. Sochařské výzdobě svatopetrského retáblu (Eramus Grasser) patří pouze podružná pozornost, a sice v souvislosti s rekonstrukčním návrhem, který přejímá Buchnerovy závěry a který je pozdějším badáním dále recipován.

Stange poukazuje, že od přelomu 15. a 16. století nápadně ubylo zakázek, jež lze spolehlivě připsat samotnému vůdci dílny, což je překvapivé vzhledem k datu Polackovy smrti 1519. Kladnou stránkou Stangových závěrů je rozlišování Polackových následovníků, kteří si zcela osvojili styl organizátora dílny. Jim Stange připisuje např. retábl v Immünsteru, jehož zřízení klade do souvislosti s převedením ostatků svatého Arsatia z Immünsteru do Frauenkirche (1493). Mělo jít o odškodnění ze strany vévody Albrechta IV., držitele patronátního práva nad Frauenkirche, za uvedený krok, který sice dosáhl papežského požehnání, přesto vyvolal kritické reakce.²⁰

Retábl pro Immünster představoval nejen osm pašijových scén nýbrž i výjevy ze života titulárního světce (sv. Arsatius) a sv. Zikmunda. Většina obrazů zůstala dosud na místě původního určení, pouze jsou nepříliš pietně zakomponovány do neogotického oltáře. Jako doklad, že oltář pro Immünster není Polackovou vlastnoruční prací, nýbrž byl zcela svěřen pomocníkům, shledává Stange zjevnou „závislost“ na předlohovém materiálu, který nabízel např. Polackův oltářní retábl pro Weihenstephan. Kompozice scén *Smrti svatého Korbiniana* (weihenstephanský klášter) a *Smrti sv. Arsatia* (Immünster) je skoro totožná, což platí o pro *Modlitbu na Olivetské hoře* obou retáblů. Shoda v kompozicích i figurálním aparátu je taková, že Stange na jednu stranu spojuje obrazy s působností Polackova okruhu, přesto však dospívá k názoru, že „*Polack selbst die Bilder von Immünster zuzuschreiben, ist unmöglich.*“²¹ Jako opora pro zjevnou účast pomocníků či méně nadaných kopistů slouží Stangemu oprávněný poukaz na zcela rozdílnou formu: např. ostré záhyby drapérie shledává jako znak bytostně cizí jiným známým Polackovým dílům.²² Rovněž naddimenzované figury umístěné v předním plánu nepřispívají k harmonickému řešení prostorových vztahů. Na rozdíl od jiných známých Polackových děl (františkánský cyklus) si malíř provádějící retábl v Immünsteru na odstupnování figur v měřítku v rámci obrazové plochy netroufl. Tyto a další aspekty ilmünsterské zakázky přivedly tedy německého badatele k předpokladu, že Polack již v té době (kolem 1493), kdy se mimochodem soustředil na svatopetrský retábl, přenechával provedení celých cyklů svým spolupracovníkům.²³

¹⁸ IBIDEM, s. 87.

¹⁹ IBIDEM, s. 84.

²⁰ IBIDEM, s. 90.

²¹ IBIDEM.

²² IBIDEM.

²³ IBIDEM.

Ze Stangových publikací byl pro DP cenný i devátý svazek, věnovaný pozdně středověké produkci v oblasti Franků, zejména analyzování tvorby Wolfganga Katzheimera či Michaela Wohlgemutha, jejichž zakázky v předkládané DP slouží jako cenný srovnávací materiál.²⁴

Od přelomu 80/90. let minulého století lze pozorovat vzrůst odborného zájmu o umělecké zakázky vztahující se k Polackově tvorbě. Jedná se o řezbářské práce, jež původně patrně doplňovaly Polackovy malované obrazy a tvořily s nimi jeden oltářní retábl, nebo o publikace pojednávající o architektuře, pro niž byly Polackovy retábly věnovány. Dokladem jsou především studie Kornelia Otty,²⁵ soustředěné na rekonstrukci svatopetrského oltářního retáblu. Otto se zabývá Polackovou tvorbou pouze okrajově, mnohem více ho zajímají řezbářské práce (Erasmus Grasser), jeho závěry však představují cenné podněty, přijímané dosud.

Polackovo jméno se vyskytuje v publikacích věnované kapli v Blütenburgu, kde vytvořil oltářní retábly na zakázku Zikmunda z Wittelsbachu. Bavorský vévoda si po abdikaci vyvolil Blütenburg jako místo odpočinku, kde také roku 1501 zemřel, a významně se zasloužil o adaptaci kaple, provedenou patrně Hansem Tragerem, i o kulturní mecenát.²⁶ Obnova blutenburské kaple, iniciovaná Zikmunden z Wittelsbachu, je datována kolem roku 1488, Polackovy oltářní retábly, nesoucí signaturu 1491 (1492), měly vzniknout nedlouho poté.

Na přelomu 80. a 90. let minulého století lze vysledovat další pokusy o souhrn Polackových nejvýznamnějších zakázek. Vzhledem k chybějícímu zakotvení do kontextu (rekonstrukce původních celků, dílenská spolupráce) nebo vzhledem k velmi stručné analýze znaků příznačných pro jeho tvorbu nejsou takové práce však příliš podnětné. K nim patří brožura Hanny Bösl, jež se snažila poukázat na zvláštnosti vybraných Polackových obrazů.²⁷ Obzvláštní pozornost věnuje obrazům v Blütenburgu, ve svatopetrském kostele, Ilmmünsteru či v Pullachu. Jako slabinu jejího textu lze pokládat, že se vůbec nekoncentruje na oltářní retábl, nýbrž pouze na vybraný obraz. Ani přiložené fotografie neumožňují moc představu o původní rekonstrukci. S knihou je při psaní DP nutné tedy pracovat velmi obezřetně, jako zdroj byla využita ve výjimečných případech.

²⁴ Alfred Stange, *Deutsche Malerei der Gotik. Franken, Böhmen und Thüringen-Sachsen in der Zeit von 1400 – 1500*, svazek IX, München-Berlin 1958.

²⁵ Kornelius Otto, Jan Pollacks Hochaltar von St. Peter in München. Eine Rekonstruktion, in: *Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst* XXXIX, 1988, s. 73 – 88;

Kornelius Otto, *Erasmus Grasser und der Meister des Blütenburger Apostelzyklus. Studien zur Münchner Plastik des späten 15. Jahrhunderts*, München 1988;

Kornelius Otto, Beobachtungen an den Resten von Jan Polacks Hochaltar der Peterkirche in München, in: *Flügelaltäre des späten Mittelalters. Die Beiträge des internationalen Colloquiums „Forschung zum Flügelaltar des späten Mittelalters“*, München 1992, s. 190-197.

²⁶ Uspořádání retáblů a jejich vztahům v rámci sakrálního prostoru blutenburské kaple se podrobně věnuje:

Susanne Burger, *Die Schloßkapelle zu Blütenburg bei München. Struktur eines spätgotischen Raums (Miscellanea Bavarica Monacensia 77)*, München 1978. Charakter cestovní příručky má publikace:

Lothar Altmann, *Schlosskapelle. Blütenburg*, Regensburg-Waldsassen, 1981.

Wolfgang Vogelsang (ed.), *Blütenburg. Die Schloßkapelle*, Wielenbach 1994.

²⁷ Hanna Bösl, *Jan Polack*, Freilassing 1988.

Systematický, spíše stručný přehled o kulturní produkci v Mnichově v závěru 15. století, včetně Polackovy tvorby, poskytuje výstavní katalog *Münchner Gotik in Freisinger Diözesanmuseum*.²⁸ Věnuje se pozdně středověkým řezbářským pracím, deskovým obrazům i sklomalbě, deponovaným ve sbírkách freisinského diecézního muzea (*Diözesanmuseum für christliche Kunst*). Nechybí výklad o nástěnné malbě, nezbytném vybavení pozdně středověkých sakrálních interiérů, stejně jako stručnější pasáže o zlatnickém umění.

Uvedená publikace není přímo věnovaná Polackově tvorbě, jeho jméno ale zmiňuje na několika místech. V patričné stati – přehledu dalších malířů, činných v mnichovském prostředí v polovině až závěru 15. století (Mistr desek z Pollingu, Gabriel Angler,...) – je Polackovi věnován podrobnější medailon, jmenující významné zakázky, ovšem bez analýzy jednotlivých desek a jejich příznačných znaků.²⁹ Výklad má do jisté míry kompilativní charakter, prozrazující inspiraci texty A. Stangeho, a může proto poskytnout jen nezákladnější, ač aktualizované informace o Polackově tvorbě. Ve stati pojednávající o vybavení mnichovských kostelů se Polackovo jméno objevuje v souvislosti s oltářním retáblem pro františkánský kostel, svatopetrský farní kostel, resp. votivní obraz rodiny Sänftl ve Frauenkirche (tzv. *Schutzmantelbild*).³⁰ Katalog disponuje bohatým obrazovým materiálem v případě weihenstephanského retáblu: jediné zakázce z Polackovy dílny, jejíž největší část uchovává právě Diecézní muzeum (*Diözesanmuseum für christliche Kunst*) ve Freisingu.³¹ Tato instituce také vydala zmíněnou publikaci, jež je tedy spíše vhodná pro získání základních informací o tvorbě Polackovy dílny, stejně jako o tvorbě předchozích generací, na něž mnichovský malíř patrně navazoval.

Sepsat monograficky zaměřenou práci věnovanou Polackově tvorbě se však žádný z německých badatelů nepokusil až do sklonku minulého století. Za první moderní monografii s kritickým zhodnocením dosavadního výzkumu lze pokládat nepublikovanou disertační práci Sabine Rosthal.³² Po úvodním představení politického a hospodářského kontextu, který Polackovu tvorbu spouštěl, se soustředí na revizi známých závěrů o Polackově tvorbě. Odmítá např. tezi o jeho polském původu ve prospěch bavorských kořenů. Stangovu zmínku o Polackově osobním školení v nizozemském prostředí pokládá za neopodstatněnou, přesto shledává nápadné paralely mezi Polackovou tvorbou a lovaňským oltářem Dirka Boutse.

Rosthal se dále věnuje podrobně weihenstephanskému oltářnímu retáblu, nejen provenienci jednotlivých desek (za přínos lze pokládat aktualizovanou informaci o přenesení sochy Madony z kaple Dietersheim do diecézního muzea ve Freisingu), ale i analýze jednotlivých obrazů. Za zvláštnost pokládá krajinné scenérie. K otázce, zda Polack mohl retábl vytvořit sám, kterou předložily předchozí generace badatelů, se vyjadřuje kriticky.

²⁸ Sylvia Hahn - Peter B. Steiner (edd.), *Münchner Gotik in Freisinger Diözesanmuseum*, Regensburg 1999.

²⁹ IBIDEM, s. 95-96.

³⁰ IBIDEM, s. 69-76.

³¹ IBIDEM, s. 181-187.

³² Sabine Rosthal, *Jan Polack. Studien zu Werk und Wirkung*, Berlin 1999 (nepublikovaná disertační práce), k dispozici např. v univerzitní knihovně Zentral-Bibliothek v Passau, sign. 30/N5427 (Microfiche).

Další významné místo v disertaci patří Polackově zakázce pro kapli Butenburg, včetně uvedení vazeb k produkci řezbáře (zv. Mistr apoštolů z kaple v Butenburgu). Na disertaci Sabine Rosthal se sluší dále ocenit poprvé zveřejněnou provenienci Polackova retáblu pro františkánský kostel, kde v této souvislosti přesvědčivě zdůrazňuje a rehabilituje zásluhy Karla Freunda. Jeho jméno zůstalo upozaděno Buchnerovým výzkumem, ač Freund jako první identifikoval původní přináležitost oltářních desek františkánského pašijového cyklu. Zvláštní pozornost je v disertaci Sabine Rosthal věnována pašijovým scénám v Polackově tvorbě a v hledání paralel či rozdílů. Lze snad litovat, že tento výklad o pašijových cyklech nebyl již zasazen do kontextu dobové bavorské produkce (hersbrucký, schlüsselfeldský retábl), nebo že chybí naznačení souvislostí mezi Polackovými obrazy a Schongauerovými grafikami. Cennou částí jmenované disertace je i souhrnný závěrečný katalog děl, připisovaných Polackově dílně. Odpovídající obrazovou přílohu disertace Sabine Rosthal neobsahuje.

Její závěry byly zužitkovány též při koncipování katalogu *Von der Zeichnung zum Bild*.³³ Nejprve byly shrnuty základní informace o politické, hospodářské a kulturní situaci v Mnichově ve druhé polovině 15. století. Zvláštní pozornost patří nejen charakteristice Polackova projevu, ale i řezbářům, s nimiž mohla malířova dílna při zakázkách na oltářních retáblech spolupracovat: Erasmus Grasser (svatopetrský oltář) a anonymní tvůrce tzv. Mistr apoštolů z kaple Butenburg. Oběma řezbářským dílnám, včetně literatury, bude věnován výklad v odpovídající kapitole.

Katalog *Von der Zeichnung zum Bild* dále na příkladu vybraných Polackových obrazů (weihenstephanský, svatopetrský, františkánský retábl, retábly v kapli Butenburg, ale např. i *Schutzmantelbild*) shrnul závěry průzkumu podkresby, umožněného za použití moderních technik. Vedle reprodukce originálů nalézají v katalogu místo i reprodukované fotografie podkresby s příslušným komentářem nejdůležitějších změn, k nimž v průběhu malířského procesu došlo. Publikace je dále rozšířena o původní rekonstrukci konkrétních oltářních celků a o popis provenience díla.

Průzkumu podkresby byla při té příležitosti podrobena i lunetová malba v sakristii ve Freisingu (1495), za jejíhož autora bývá pokládán Mair z Landshutu, jehož spolupráci na Polackových retáblech literatura předpokládá. Možnou součinnost obou malířů na uvedené desce v sakristii ve Freisingu lze ale spíše vyloučit a připsat ji pouze Mairově dílně.

Mair z Landshutu patří k uměleckým osobnostem, jež bývají v literatuře často jmenovány, přesto monografická práce dosud chybí. Jeden z nejrannějších příspěvků se objevil již ve třicátých letech minulého století v časopisu *Pantheon*.³⁴ Ulrich Christoffel se nezabýval ani tolik Mairovou spoluprací s Polackovým okruhem, jako spíše Mairovými vlastními pracemi, kde Polackův podíl prokázat nelze. Vedle *Ecce Homo* (sbírka Wolffegg-Waldburg, jež bude v předkládané DP podrobně analyzována), se Christoffel soustředí na rozbor grafických prací, bohužel bez udání místa jejich uložení.

³³ Peter B. Steiner –Claus Grimm (edd.), *Jan Polack. Von der Zeichnung zum Bild. Malerei und Maltechnik in München um 1500*, Augsburg 2004.

³⁴ Ulrich Christoffel, Mair von Landshut, in: *Pantheon* 22, 1938, s. 303-309.

Christoffelovy závěry bezpochyby posloužily jako inspirace pro Stangův příspěvek ve výše uvedené publikaci.

Pokud si však autor DP předsevzal zasadit Polackovu tvorbu hlouběji do kontextu dobové produkce v jižním Bavorsku, nestačí omezit záběr pouze na Maira z Landshutu, u něhož je spolupráce s Polackem předpokladatelná, ani nestačí pracovat pouze s desátým svazkem Stangovy publikace. Stange sice poskytuje velmi dobrý přehled o kulturním dění v mnichovském prostředí ve druhé polovině i závěru 15. století, jeho závěry však byly již relativizovány a prohloubeny v nových studiích či monografických pracích.

Ke stěžejním zjištěním, která bohužel Stange nereflektuje, patří identifikace Gabriela Anglera jako autora dnes nezvěstného hlavního oltářního retáblu pro Frauenkirche, jemuž byl připsán též oltář pro klášter Tegernsee (pašijové výjevy a scény ze života sv. Quirina). Stange sám Anglerovo jméno neuvádí, pojednává o něm pouze jako o „*einem Meister der tabula magna aus Tegernsee*“, přesto Anglerovo jméno nebylo v té době neznámé, jak dokládají starší studie, které se paradoxně pokoušely připsat Anglerovi jiná známá výtvarná díla.³⁵

Stěžejní poznatky v bádání o Anglerovi přináší Steinerova studie,³⁶ v níž poukazuje na nedorozumění, která byla zapříčiněna kvůli tomu, že předchozí výzkum příliš nerozlišoval mezi Gabrielem Anglerem st. a ml., resp. Gabrielem Mälesskircherem. Tvorbě prvního z nich se podrobně věnuje, pojednává nejen o možných střediscích jeho školení, nýbrž i o nejvýznamnějších zakázkách: oltáři ve Frauenkirche a Tegernsee, podrobně se věnuje ikonografii jednotlivých obrazů i místům jejich uložení. Zajímavá je aktualizace některých Stangeho soudů. Např. o obrazu *Bičování sv. Quirina*, který Stange situuje ještě do kostela v Lippertsckirche, je později aktualizováno, neboť se nachází ve farním kostele Bad Feilnbach (Lkr. Rosenheim). Toto tvrzení je reflektováno i v pozdějších statích, pojednávající o Anglerově oltáři pro Tegernsee.

Na uvedenou studii, publikovanou v *Ars Bavarica*, navázala monografická práce o Anglerovi, jejíž autor Helmut Möhring věnuje se podrobně ikonografii obrazů z Tegernsee, samostatná pozornost patří uměleckým dílům, která vznikala současně: tzv. desky z Pollingu nebo *Velké Ukřižování* (Frauenkirche),... Lze pouze litovat, že Möhring o zakázkách pojednává odděleně, bez hledání možných paralel v dobové produkci.³⁷

³⁵ Např. Alois Elsen, *Gabriel Angler, der meister der Polling Tafeln*, in: *Pantheon* 27, 1941, s. 219-223; Hermann Beenkem, *Gabriel Angler, der Meister der Münchner Domkreuzigung*, in: *Die Kunst und das Schöne Heim* 49, 1950-1951, s. 121-126.

³⁶ Peter B. Steiner – Volker Liedke, *Gabriel Angler der Ältere. Der Meister der früheren Choraltäre der Fraunkirche zu München sowie der Klosterkirche von Tegernsee*, in: *Ars Bavarica. Die Münchner Tafelmalerei und Schnitzkunst der Spätgotik vom Pestjahr 1430 bis zum Tod Ulrich Neunhausers 1472*, München 1982 (=svazek *Ars Bavarica*, 29/30)

³⁷ Helmut Möhring, *Die Tegernseer Altarretabel des Gabriel Angler und die Münchner Malerei von 1430 – 1450*, München 1997.

Pro zasazení Polackovy tvorby do kontextu je tedy nutné zohlednit kulturní atmosféru v mnichovském prostředí v polovině 15. století. Z malířských osobností, jejichž jméno se dosud zachovalo a lze spojit s konkrétní zakázkou, bude v DP pozornost věnována též Gabrielu Mälesskircherovi. Pokus o monografické shrnutí jeho oltářních retáblů pro Tegernsee představuje publikovaná diplomová práce Sophie Springer,³⁸ jež se velmi podrobně zaměřila především na rekonstrukci původních oltářních retáblů, pořízených Mälesskircherem pro jmenovaný klášter. Sophia Springer přináší zajímavé rekonstrukční návrhy, ale lze litovat, že v řadě případů nevysvětluje důvody, které ji ke konkrétnímu návrhu vedly. Od její monograficky zaměřené práce o Mälesskircherových retáblech by se též očekával pokus o analýzu základních charakteristik jeho projevu, což však Springer nečiní. Paralely k tvorbě jiných soudobých malířů, nebo otázku „kořenů“ Mälesskircherova stylu, též neanalyzuje, připomíná ale zcela správně krátkou spolupráci Michaela Wohlgemutha v Mälesskircherově dílně na prahu sedmdesátých let 15. století.

Význam Wohlgemuthovy tvorby a možné vazby jeho okruhu k mnichovské produkci musí být v DP práci samozřejmě uveden. Pro pochopení, proč bylo Polackovo jméno v průběhu barokní doby zapomenuto, nestačí pouze poukázat na proměnu společenského klimatu a nové požadavky na vybavení sakrálních interiérů, pro něž již středověké retábly nebyly přiměřené. Je důležité zohlednit také Polackovu úspěšnější „konkurenci“: norimberské dílny, jejichž na nizozemské podněty orientovaná produkce ovlivnila generace jiných umělců, včetně z českého prostředí.

V předkládané práci bylo tedy nutné pracovat s novějšími publikacemi, které podrobně pojednávají o deskovém pozdně středověkém umění v Norimberku a v oblasti Franků. Pro pochopení kontextu bylo nezbytné využít *Die Tafelmalerei in Nürnberg*,³⁹ kde je upozorněno nejen na tvorbu „ikonických“ umělců (Pleydenwurff, Wohlgemuth, Dürer), nýbrž i na Dürerovy žáky, jež stojí ovšem mimo záběr předkládané DP. Zvláštní pozornost zasluhuje zejména zmínka mezi spolupráci Wohlgemutha v Mälesskircherově mnichovské dílně. Na katalogu - ač se nesnaží o vyčerpávající přehled děl ani o zevrubnou charakteristiku malířského stylu a jeho vývoje - se sluší ocenit především shrnující odkazy na stanoviska starší literatury, případně uvedení problematických míst v předchozím bádání. Jak ještě prokáže následující text, důraz na inspiraci norimberskými (před-dürerovskými) dílnami je v české odborné literatuře zdůrazňován a možná přeceňován.

Z novějších syntetických prací zaměřených na výtvarnou produkci v Norimberku a v historické oblasti Franky bylo nezbytné pracovat se Suckalovým dvoudílným katalogem *Die Erneuerung der Malunst vor Dürer*, v níž leží těžiště právě na období druhé poloviny 15. století.⁴⁰ Při analýze „kořenů“ Polackova tvůrčího projevu, stejně jako pro pochopení kontextu jeho tvorby, tedy publikace (především I. díl katalogu) přinesla cenné postřehy, zejména přehodnocením vztahů mezi Katzheimerovým okruhem a Mistrem hersbuckého oltáře Suckalova publikace svojí častou reinterpre-

³⁸ Sophia Springer, *Die Tegernseer Altäre des Gabriel Mälesskircher*, München 1995.

³⁹ Peter Strieder, *Die Tafelmalerei in Nürnberg 1350-1550*, Königstein im Taunus 1993.

⁴⁰ Robert Suckale, *Erneuerung der Malkunst vor Dürer*, Petersberg 2009.

tací dřívějších výzkumů vybízí k zamyšlení i v případě oltářního retáblu pro vídeňský kostel, zvaný Schottenkirche. Jak bude na příslušném místě ještě objasněno, nesouhlasí Suckale s tvrzením Arthura Saligera,⁴¹ který předpokládá u malíře (tzv. Schottenmeister) odraz „vídeňského“ školení (starší generace vídeňských umělců, Albrecht-Meister). Suckale oproti tomu označuje autora retáblu pro Schottenkirche za jednoho z Pleydenwurffových žáků – na probíhající diskuzi v literatuře, stejně jako na souvislosti jmenovaného retáblu bude nutné v DP také upozornit.

Je tedy zjevné, že při studiu Polackovy tvorby nestačí omezit záběr pouze na mnichovské prostředí, nýbrž je nutné se zaměřit i na další umělecká centra. Vedle Norimberku, významného prostředníka nizozemsky orientovaných invencí v bavorském prostředí, zdůrazňují badatelé roli „*podunajských měst*“, která tyto nové podněty zpracovala a dále svébytně transformovala do polohy, pro niž se v literatuře minulého století ujal nepřilíh přesný termín *podunajský styl*.⁴² Jak přesvědčivě prokázal výstavní katalog *Fantastische Welten*⁴³ – a jak souhlasně doplňují zahraniční odborníci (Universität Passau, Kunsthistorisches Museum), s nimiž mohl autor DP při konkrétních seminářích o problematice konzultovat – jeví se v dnešní perspektivě zmíněný termín *podunajská škola* jako neudržitelný. Nelze hovořit o systematické výchově „žáků“ ani o propojené spolupráci několika dílen, v nichž by byl důsledně předáván odkaz z generace na generaci. Vývoj výtvarné polohy byl naopak plynulý. Ani roli „*podunajských měst*“ Řezna (Regensburg) a Pasova (Passau) nelze příliš přeceňovat. Jejich význam sice zajistila působnost dílen generace malířů Albrechta Altdorfera, Ruelanda Frueaufa st. a ml. či Wolfa Hubera,⁴⁴ svébytný projev se však záhy rozšířil i do jiných oblastí, včetně Salzburgu, kde starší z Frueaufů prokazatelně pracoval.⁴⁵ Epresivní projev vykazuje lokální odchylky, ale na druhou stranu se s příbuznými znaky lze setkat i ve vzdálenějších kulturních oblastech (Švýcarsko, Nizozemí či severní Německo).⁴⁶

⁴¹ Arthur Saliger, *Der Wiener Schottenmeister*, Wien 2005.

⁴² Jiří Fajt, *Europa Jagellonica 1386-1572. Umění a kultura za vlády Jagellonců ve střední Evropě*, Kutná Hora 2012.

⁴³ Stefan Roller - Jochen Sander (edd.), *Fantastische Welten. Albrecht Altdorfer und das Expressive in der Kunst um 1500*, Frankfurt am Main-Wien 2015.

⁴⁴ Franz Winzinger, *Wolf Huber. Das Gesamtwerk*, München 1979.

⁴⁵ Alfred Stange – Kurt Rossacher, *Rueland Frueauf d. J. Ein Wegbereiter der Donauschule*, Salzburg 1971; Stella Rollig – Björn Blauensteiner (edd.), *Rueland Frueauf d. Ä. und sein Kreis*, Wien (Belvedere) 2017.

⁴⁶ Dokladem internacionálního rozšíření známek příznačných pro reprezentanty podunajského stylu (Wolf Huber, Albrecht Altdorfer) může být např. ukázka tvorby leidenského malíře Cornela Engelbrechtsze (1468 – 1527). Jedná se o oltářní retábl s ústředním námětem Naamovy koupele v Jordánu, postranní křídla: sv. Damian a Cosmas, 1520/1525, 59 x 34 cm, Wien, Kunsthistorisches Museum, Inv. č. GG 1007, 1009, výst. sál (kabinet obrazové galerie) 21. Pahorky hor v zadním plánu jsou pokryté sněhem. Spolu s architektonickou kulisou evokují dojem věrného vyobrazení konkrétní krajinné situace. Porost skály má travnatý charakter, rostoucí směrem dolů; kopíruje tak charakter ledovcových útvarů. Uvedený prvek doprovází krajinné scenérie na četných kresbách, Albrechta Altdorfera. Obrazy prostupují tytéž architektonické i krajinné prvky, jaké se vyskytují např. v později datovaném votivním obraze biskupa Wolfganga hraběte ze Salmu z dílny jiného významného představitele tzv. podunajské školy, Wolfa Hubera (*Erlösungslegorie/Alegorie vykoupení*), dat. po 1543, Wien, Kunsthistorisches Museum, Inv. č. 971, výst. sál (kabinet obrazové galerie) 22.

K uvedeným „podunajským městům“ bývala připočítávána i Vídeň, vzhledem k pobytu Luca-se Cranacha, jehož styl disponuje též expresivními tendencemi.⁴⁷ Právě pozdější Cranachova působnost ve službách saských kurfiřtů - stejně jako českých objednavatelů - naznačuje, že teritoriální prostor, v němž lze vysledovat expresivní tendence v umění byl podstatně širší a že termín „podunajská škola“ by měly být používán s obezřetností. Výstižnější by mělo být upozornění na uvedené expresivní tendence, tedy na zvýšený zájem o atmosférické jevy, které se stávají významným výtvarným prostředkem, artikulujícím náladu, jakou obraz evokuje. Nevšedními světelnými akcenty se podařilo propůjčit obrazům zcela jinou atmosféru, takovou, která více odpovídala vyobrazenému dějství (Atdorfer, *Bitva Alexandra Makedonského*, Alte Pinakothek München; Cranachova *Ukřižování* etc.) Povýšit krajinnou složku na svébytný obrazový žánr na úkor biblického příběhu se inovativně podařilo např. v Altdorferově *Boji svatého Jiří* (Alte Pinakothek München).⁴⁸

1.2. Přehled použité české literatury

Cílem předkládané práce je také upozornit na možné souvislosti Polackovy tvorby k českému prostředí a na ohlas Polackovy tvorby v české odborné literatuře. Z badatelů, kteří o Polackovi pojednávají, se podařilo nalézt pouze stručné zmínky, především ve studiích Jaroslava Pešiny, jenž o bavorské inspiraci pro českou výtvarnou produkci kolem roku 1500 intenzivně hovoří, ovšem Mnichov ponechává stranou. Analýze Pešinových textů, vztahujících se k odrazu výtvarného umění mnichovského prostředí k Čechám, bude věnována pozornost v odpovídající kapitole.⁴⁹

Z novějších výstavních katalogů pracovala předkládaná DP především s *Obrazy krásy a spásy*⁵⁰ a *Europa Jagellonica*. Zatímco první z nich umožnil poznání kulturní produkce v jihozápadních Čechách (Švihovští z Rýzmburka, Černínové z Chudenic), druhý katalog byl nezbytným zdrojem při studiu tvorby Mistra litoměřického oltáře a koneckonců také pro základní přehled o kulturním dění v Polsku, kde býval hledáno Polackovo rodiště. Přínos obou prací spočívá i v hodnocení závěrů starší literatury a v odkazech na ně.

⁴⁷ Např. výstavní katalog Claus Grimm (ed.) *Lucas Cranach. Ein Malerunternehmer aus Franken*, Kronach 1994.

⁴⁸ Franz Winzinger nebyl zdaleka prvním německým badatelem věnujícím se Altdorferovi a malířům tzv. podunajské školy, jeho syntetické práce však výzkum význačně obohatily. Franz Winzinger, *Albrecht Altdorfer. Die Gemälde*, München 1975. Z rozsáhlého množství dalších prací se sluší zmínit např. Gisela Goldber, *Albrecht Altdorfer. Meister von Landschaft, Raum, Licht*, München 1988. Vedle syntetických prací vznikla i řada speciálně zaměřených na konkrétní profánní i sakrální témata Altdorferových obrazů či grafik: Thomas Noll, *Albrecht Altdorfer in seiner Zeit. Religiöse und profane Themen in der Kunst um 1500*, München-Berlin 2004. Zvláštní pozornosti se však těší Altdorferova zájem o krajinu, kterou povyšuje na svébytný obrazový žánr. Christian Wagner – Oliver Jehle (edd.), *Albrecht Altdorfer. Kunst als zweite Natur*, München 2012.

⁴⁹ V odpovídající kapitole DP budou analyzovány závěry v těchto Pešinových pracích. Jaroslav Pešina, *Pozdně gotické deskové malířství v Čechách*, Praha 1940; IDEM, *Česká malba pozdní gotiky a renesance*, Praha 1950, IDEM, Osm kapitol dodatků české deskové malbě, in: *Umění XV*, 1967, s. 325-376; IDEM, *Desková malba*, in: *Pozdně gotické umění v Čechách*, Praha 1984.

⁵⁰ Michaela Ottová – Petr Jindra (edd.), *Gotika v jihozápadních Čechách*, Plzeň 2013 (Západočeská galerie).

Poznámka k použitým pramenům

Autor diplomové práce měl příležitost pracovat především s těmi z Polackových děl, jež jsou uložena v Bayerisches Nationalmuseum (františkánský a svatopetrský oltářní retábl), stejně jako s votivní deskou rodiny Sänftl (tzv. *Schutzmantelbild*) ve Frauenkirche v Mnichově. Prozkoumání desek weihenstephanského retáblu nebylo možné vzhledem k rozsáhlé, od roku 2013 trvající stavební rekonstrukci diecézního musea ve Freisingu (*Diözesanmuseum für christliche Kunst*). Stejně tak aktuální úpravy výstavních sálů (pozdně středověké německé malířství) mnichovské galerie Alte Pinakothek zabránily osobní průzkum patřičných desek z weihenstephanského retáblu. Analýze významných Polackových zakázek bude vyhrazena následující (druhá) kapitola.

Kromě analýzy děl připisovaných Polackově dílně měl autor DP možnost osobního, nezprostředkovaného studia Katzheimerova obrazu *Loučení apoštolů* (Historisches Museum Bamberg), stejně jako s kresbami připsanými Mairově dílně (Graphische Sammlung Albertina Wien). Z prací uložených ve Vídni (Belvedere), příp. Klosterneuburgu, mohl osobně pracovat s oltářními deskami připisovanými dílně Frueaufů. Návštěvám vídeňského Schottenmusea autor DP vděčí za bližší prozkoumání oltářního retáblu (Schottenaltar), jehož zájem o autentické vyobrazení městských vedut představuje další analogie k Polackově tvorbě. Analýze uvedených výtvarných děl budou vyhrazena patřičná místa v DP.

1.3. Struktura diplomové práce

Diplomová práce bude tvořena pěti kapitolami. Po nezbytném přehledu nejvýznamnější literatury vztahující se k diskuzím o Polackově původu a jeho tvorbě následuje přehled nejvýznamnějších zakázek připisovaných Polackově dílně. Jmenovány však budou pouze některé vybrané zakázky, důležité pro následující text, kde budou jejich obrazy dále analyzované v kontextu. V této kapitole tedy otázka stylu a příznačných prvků zůstane ještě stranou, neboť vyplyne z výkladu následujících statí.

Za výchozí bod, klíčový pro poznání hlavních charakteristických znaků Polackovy tvorby, lze pokládat weihenstephanský oltářní retábl; jediné dílo, které lze mnichovskému malíři s jistotou přiřadit. Díky účetnímu záznamu se daří též zakázku weihenstephanského benediktinského kláštera přesně datovat do osmdesátých let 15. století. Jedná se tedy o jedno z raných děl. Ve statí pojednávající o weihenstephanském oltářním retáblu budou především shrnuty nejvýznamnější poznatky Sabine Rosthal vztahující se k provenienci retáblu a k jeho osudům v devatenáctém století; připomenuty budou i instituce, mezi něž byl původní retábl rozdělen. Díky tomuto výkladu by mělo být zřejmé, proč i dnes se o obrazy z původního celku dělí dvě bavorské galerie (Alte Pinakothek, *Diözesanmuseum für christliche Kunst*, Freising).

Na tento příspěvek budou následovat pojednání o dalších významných pracích, připisovaných Polackově dílně. Pozornost bude zaměřena především na taková díla, která mohl autor DP osobně

prozkoumat v BNM v Mnichově: františkánský oltář a oltářní retábl pro svatopetrský farní kostel. Stejně jako v případě doložitelné zakázky (weihenstephanský oltářní retábl) budou i v tomto případě připomenuty rekonstrukční návrhy, pro jejichž pochopení je nezbytné zohlednit i provenienci oltářních desek.

Mezi další významné oltářní zakázky, připisované Polackově dílně, pak patří tři oltářní retáblы z kaple Blütenburg – jedná se o bezpochyby o jedinečné dílo proto, že je dochováno dosud na místě původního určení v původním stavu. Jeho kvalitu oceňoval pochvalnými slovy již Alfred Stange, který retáblы v Blütenburgu označuje za vyvrcholení v Polackově tvorbě. Náročnost zakázky zvyšuje i neobvyklá ikonografie některých scén (*Pietas Domini*, ...), prozrazující zainteresovanost v teologii vzdělaných konceptorů.

Po tomto přehledu Polackova díla se následující, třetí kapitola soustředí na zasazení Polackovy tvorby do kontextu výtvarné produkce v Bavorsku kolem roku 1450 a v druhé polovině 15. století. Díky zjevným paralelám, které Polackova tvorba vykazuje k okruhu prací Hanse Pleydenwurffa, Michaela Wohlgemutha, Wolfganga Katzheimera, bude zřejmější, že Polackova tvorba – ač vykazuje mnoho příbuzných znaků k lovaňskému oltáři Dirka Boutse – je zakotvena v bavorské produkci. Tímto konstatováním by měl být opět zpochybněn starší závěr Buchnerův, že Polack připutoval z Polského království, kde se měl formovat jeho styl.

Polackovu tvorbu v kontextu nelze představit ani bez zohlednění uměleckých zakázek starší generace (1450), zejména tvorbu Gabriela Anglera (autor hlavního oltáře Frauenkirche, dnes nezvěstného, a oltářního retáblu pro klášter Tegernsee) a anonymního autora tzv. *Velkého Ukřižování* (Frauenkirche), tedy obrazů, s nimiž mohl být konfrontován.

Pro pochopení zvláštností jeho stylu je nutné zohlednit i paralely k tvorbě Maira z Landshutu a vyjádřit se k otázce možné spolupráce. Totéž platí i pro tvorbu Gabriela Mälleskirchera, jehož projev (zájem o drobnopisné provedení detailu) je zdánlivě zcela odlišný od Polackova, přesto pro některé Polackovy obrazy lze najít překvapivé paralely k Mälleskircherovu cyklu evangelistů pracujícím ve studovnách.

Z předkládané kapitoly tedy vyplývá, že bavorská umělecká a kulturní scéna nejvíce ovlivnila charakter Polackova stylu, na jehož formování se patrně projevila znalost oltářních retáblů v Hersbrucku a Schlüsselfeldu. Nejvíce podnětů však mohla zprostředkovat grafická produkce (Mistr E. S., Schongauer), jelikož grafiky představovaly oblíbené médium, jež umělcům poskytovalo svoji aktualizací ikonografické tradice (zvýšení expresivity a dramatičnosti) zdroj poučení. Analýze vybraných Schongauerových grafik a nalezení paralel k Polackovu stylu bude věnována obzvláštní pozornost ve čtvrté kapitole DP.

Pátá kapitola se zaměří na otázku, jak se tvorba Polackova mnichovského okruhu projevila v českém prostředí, především v českém umělecko-historickém bádání. Lze zjistit, že je zcela zastíněna mnohem významnějšími středisky Norimberku a „dunajskými městy“ Pasovem (Passau) a Řeznem (Regensburg), která pro české umělce mohla představovat významnější zdroj poučení. Ve studiích

Jaroslava Pešiny, jenž se českému pozdně středověkému umění věnoval ve druhé polovině minulého století velmi systematicky, se Polackovo jméno a kulturní role Mnichova sice objevuje, přesto jen sporadicky, v souvislosti s chudnickým oltářním retáblem a votivní deskou Švihovských. Předkládaná stat' se tedy pokusí Pešinovy závěry revidovat a upozornit na diplomatické kontakty mnichovského dvora se Švihovskými z Rýzemberka, na něž Pešina neodkazuje.

Dalším českým autorem, zmiňujícím Polackovo jméno, je Roman Lavička v souvislosti s oltářní archou z doudlebského kostela svatého Vincence. Lavičkův závěr je nutné ověřit, neboť jeho příspěvek nepůsobí dojmem, že by se jeho postřeh o možných vazbách doudlebských desek k Polackově okruhu zakládal na zevrubnější analýze díla mnichovského malíře.

Vhodným doplněním předkládané stati se stane i pojednání o litoměřickém oltářním retáblu a votivní desce Jana z Vartemberka s námětem tzv. *Spotkrönung* (*Korunování trním, Posmívání Kristu*), neboť v některých formálních znacích lze konstatovat paralelu k Polackově tvorbě (námět přihlížejících diváků). Příspěvek o tvorbě Mistra litoměřického oltáře a o možných zastávkách jeho zahraniční cesty má také objasnit, že význam měst „podunajské školy“ nebyl pro formování stylu českých umělců patrně tak významný, jak prosazovaly závěry umělecko-historického bádání minulého století. Expresivní prvky a zájem o krajinné scenérie a atmosférické jevy se záhy rozšířil v rámci celého bavorského prostředí.

Závěrečná kapitola DP shrne nejvýznamnější poznatky, ale také poukáže na možnosti dalšího výzkumu, vztahujícímu se k Polackově uměleckým zakázkám.

2. Charakteristika Polackova nejvýznamnějšího díla

2.1. Weihenstephanský oltářní retábl. Ikonografie - rekonstrukce – provenience

Jako jediná pramenně doložitelná zakázka, kterou lze spojit s Polackovou dílnou, platí oltářní retábl pro benediktinský klášter Weihenstephan u Freisingu. Objednavatelem byl patrně opat Leonard II. (Leonard Nagl), který svoji funkci vykonával v letech 1481-1484, z čehož bývá vyvozováno, že ke zhotovení oltáře byla Polackova dílna vyzvána v letech 1482-1483.⁵¹ Práce na oltáři probíhaly ještě po opatově smrti, jak dokládají vyúčtování Polackově dílně k roku 1484 a zejména závěrečné revize z roku 1489.⁵² Ty uvádějí transport dokončeného oltáře z mnichovských dílen do weihenstephanského kláštera a kladou rok 1489 jako nejzazší termín pro dokončení zakázky.⁵³

Další spolehlivá písemná zpráva vztahující se k oltářnímu retáblu ve weihenstephanském klášteře pochází z roku 1690, kdy byl oltář v rámci barokních úprav kostela nahrazen novým, mramorovým retábem.⁵⁴ Následné využití staršího retáblu není známé, literatura ale předpokládá uchování v depozitáři kláštera až do jeho zrušení v rámci sekularizace (1803), kdy byly jednotlivé desky odděleny.⁵⁵ V důsledku rozdělení došlo k ztrátě povědomí o původním kontextu, přesto lze říci, že k oddělení docházelo pietněji než v případě jiných středověkých oltářů. Svědčí o tom, že většina oboustranně malovaných desek si zachovala výjev na zadní straně. Např. na zadní straně obrazu *Zázraku sv. Korbiniana* je dosud zachována (a ve sbírkách diecézního muzea ve Freisingu prezentována) pašijová scéna *Nesení kříže*. Totéž platí o *Smrti sv. Korbiniana*, na jehož malované zadní straně se dosud odehrává Kristova *Modlitba na Olivetské hoře* (v mnichovských sbírkách galerie Alte Pinakothek)

Sluší se připomenout původní rekonstrukci oltářního celku. Zahraniční literatura se shoduje, že původní celek byl tvořen nejen malbami (dva páry pohyblivých křídel), ale i řezbářskými pracemi, jimž byla vyhrazena střední skříň. Ve sváteční dny, kdy se střední skříň otevřela, byla účastníkům mše prezentována skupina soch. Literatura se shoduje, že se jednalo o tři světce: s jistotou o trůnící Madonu s Ježíškem a Archanděla Michaela. Obě řezbářské práce se dnes nacházejí ve sbírkách Diecézního muzea ve Freisingu, kam ale nebyly převedeny najednou, nýbrž odděleně. Třetí předpokládaná plastika je neznámá, sporadické návrhy starší literatury, že se mohlo jednat o sv. Korbiniana, pozdější výzkum již nereflektuje. Ač se patrně také jednalo o práci téhož anonymního řezbáře (Mistr Apoštolů

⁵¹ Rosthal 1999, s. 42; Steiner – Grimm (edd.) 2004, s. 126.

⁵² Je zajímavé, že vyúčtování je doloženo pouze pro Polackovu malířskou dílnu, ne pro řezbáře (anonymní tvůrce, pro něhož literatura nachází pomocné jméno tzv. Mistr apoštolů z kaple Blütenburg) nebo pozlacovače. Literatura z toho vyvozuje, že Polack zodpovídal za kompletní dokončení zakázky a byl tudíž pověřen dohledem nad ostatními pracemi. Rosthal 1999, 42.

⁵³ IBIDEM; Steiner – Grimm (edd.) 2004, s. 126.

⁵⁴ Steiner – Grimm (edd.) 2004, s. 127; Fridrich Fahr – Hans Ramisch – Peter B. Steiner (edd.), *Freising. 1250 Jahre Geistliche Stadt (=Diözesanmuseum für christliche Kunst des Erzbistums München und Freising)*, München 1989, s. 274

⁵⁵ IBIDEM; Rosthal 1999, s. 43.

z Blütenburgu) vynořují se pochyby, zda právě socha sv. Korbiniana (Trauenstein) zaujala místo po Mariině levé ruce ve střední skříni weihenstephanského retáblu.⁵⁶

Podíl řezbářských prací nezůstal omezen pouze na tyto plastiky, nýbrž byl doplněn ještě o reliéfy na křídlech. Přestože by se diplomová práce měla soustředit právě na působení Polackovy dílny, sluší se krátce shrnout závěry literatury k těmto řezbám. Na někdejší existenci reliéfů spolehlivě upomínají stopy na zadních stranách některých jednostranně malovaných obrazů z Polackovy dílny (*Disputace sv. Štěpána a Kamenování*); z nich byly v době sekularizace odřezány. O charakteru někdejších reliéfů nelze ale nic říci, protože jsou nezvěstné. Mohlo se snad jednat o scény s výjevem ze života Panny Marie.⁵⁷

Sochařská skupina weihenstephanského retáblu (Madona, Archanděl Michael) zůstala oproti tomu zachována. Tuto figurální složku weihenstephanského oltáře, především sochu sv. Michaela, připsal Hans Ramisch (1975) na základě formálních podobností Mistru Apoštolů z Blütenburgu. Označil ji za nejstarší práci anonymního řezbáře působícího především v Blütenburgu, kde v kapli vévody Zikmunda z Wittelsbachu vytvořil sochařskou skupinu apoštolů, Krista a Panny Marie. Ramischovo připsání našlo v literatuře větší ohlas než dřívější závěr Philippa M. Halma, který navrhl, že autorem sochařské skupiny byl Erasmus Grasser, jemuž byla Halmova disertace (1928) věnována.⁵⁸ Těmto řezbářským figurám a jejich formálnímu provedení se podrobně věnoval též Kornelius Otto, který se ztotožnil s poznatky Hanse Ramische.⁵⁹

Socha sv. Michaela patří spolu s několika obrazy z Polackovy dílny k nejstarším položkám v inventářích diecézního muzea ve Freisingu, kde je evidována od padesátých let 19. století. Na základě pozůstalostních zápisů (1857) bylo ozřejmeno, že socha sv. Michaela pochází ze zrušeného weihenstephanského kláštera. Její deponování do sbírek diecézního muzea bylo iniciováno historikem Joachimem Sighartem.

Spolu s uvedenou sochou Sv. Michaela (163 cm) byl střed weihenstephanského retáblu tvořen sochou trůnící Madony (155 cm), umístěnou na vyvýšeném piedestalu ve středu, a ještě jednou sochou neznámé ikonografie a uložení. V souvislosti s tvorbou Mistra Apoštolů z kaple Blütenburg je upozorněno na to, že korunka na hlavě Madony je nepůvodní doplněk z devatenáctého století.⁶⁰ Výzkum provenience mariánské sochy v devatenáctém století byl náročnější než v případě Archanděla Michaela, který náleží k nejstarším sbírkovým předmětům freisinského muzea. Již od roku 1806 se socha Madony nacházela na oltáři kostela v Dietersheimu u Freisingu. Sabine Rosthal k tomu bez udání zdrojů doplňuje, že ještě před rokem 1800 mělo dojít k převedení sochy z kláštera Weihenstephan do

⁵⁶ Otto 1988 (Erasmus Grasser).

⁵⁶ IBIDEM, s. 153-163.

⁵⁷ IBIDEM, s. 153-155.

⁵⁸ Philipp Maria Halm, *Erasmus Grasser*, Augsburg 1928.

⁵⁹ Otto 1988 (Erasmus Grasser), s. 153-163.

⁶⁰ IBIDEM, s. 156.

farního kostela Eching.⁶¹ Letopočet 1806 lze s jistotou vnímat jako *terminus ante quem* přenesení sochy do Dietersheimu. Uvedené události názorně odrážejí vývoj v době sekularizace weihenstephanského kláštera, jehož zrušení proběhlo – jak bylo výše uvedeno – roku 1803. Je zajímavé, že většina odborných prací minulého století, pokud mariánskou sochu zmiňují, uvádějí jako místo uložení právě Dietersheim. Posledním autorem, u něhož se tato informace objevuje, je Kornelius Otto.⁶² Sabine Rosthal i pozdější práce pojednávající o weihenstephanském retáblu shodně jmenují „navrácení“ sochy do Freisingu (*Diözesanmuseum für christliche Kunst*) roku 1989.⁶³

Popsaná střední skříň se třemi sochami (Madona, Archanděl Michael, třetí socha neznámé ikonografie) a neznámými reliéfními pracemi na křídlech byla prezentovaná pouze během mimořádných svátků (Vzkříšení, Seslání Ducha svatého, Nanebevzetí Panny Marie etc.).⁶⁴ V ostatní dny byla zakryta obrazovými cykly z Polackovy dílny. Zatímco některé z Polackových malovaných desek byly na zadních stranách zdobeny reliéfními pracemi, jiné byly oboustranně malovány. Z předpokládaného počtu osmi malovaných desek se zachovalo pouze pět (tři z nich byly oboustranně malované), dnes uchovávaných ve sbírkách diecézního muzea ve Freisingu a v mnichovské galerii Alte Pinakothek.⁶⁵ Také predela je neznámá.

Literatura není jednotná v otázce, zda je malovaná část oltářního retáblu vlastnoruční prací Polackovou,⁶⁶ anebo pašijovými obrazy byli pověřeni dílenští pomocníci; s tímto názorem se ztotožňuje autor DP.⁶⁷ V případě výjevů ze života čtyř klášterních patronů, jež se před účastníky mše prezentovaly při prvním otevření oltářní archy (k němuž ale docházelo zpravidla pouze v neděli), lze patrně předpokládat větší vlastnoruční podíl organizátora dílny.

Každému světci byly vyhrazeny dva výjevy. Památku prvního freisinského biskupa, sv. Korbiniana, připomenul výjevy *Zázrak sv. Korbiniana* (obr. I/1) a *Smrt sv. Korbiniana* (levé vnější křídlo, obr. I/2).⁶⁸ Svatý Korbinian se v klášteře těšil značné úctě, a protože patří k méně známým nebeským přímluvcům, sluší se jeho misijnímu působení věnovat krátkou pozornost. Z podnětu papeže, k němuž do Říma vykonal dvě cesty, působil jako misionář v Bavorsku. Stál u zřízení biskupství ve Freisingu na panství bavorského vévody Grimoalda (okolo roku 720), ale též až do smrti (724-730) působil v čele jmenované diecéze. Jeho tělesné ostatky měly být dočasně přeneseny do kláštera Kuens, jež

⁶¹ Rosthal 1999, s. 44.

⁶² Otto 1988 (*Erasmus Grasser*), s. 153-159.

⁶³ Rosthal 1999, s. 44.

⁶⁴ Desky s *Disputací* a *Kamenováním sv. Štěpána* nesou na zadních stranách stopy reliéfních prací. Protože reliéfy byly patrné při otevření oltáře na sváteční dny spolu se sochou trůnící Marie, zdá se, že i tyto reliéfy se mohly vztahovat k výjevům ze života Marie. Rosthal 1999, s. 42; Steiner – Grimm (edd.) 2004, s. 126.

⁶⁵ Steiner – Grimm (edd.) 2004, s. 125.

⁶⁶ Stange 1960, s. 82.

⁶⁷ Rosthal 1999, s. 51-55.

⁶⁸ IBIDEM, Rosthal 1999, s. 45.

Korbinian založil.⁶⁹ V souvislosti s jeho svatořečením byly relikvie navraceny zpět a dnes jsou podle zjištěných informací uloženy v kryptě freisinské katedrály.

Za Korbinianovu další zásluhu lze pokládat důraz na kult prvního z křesťanských mučedníků, svatého Štěpána ve sledované diecézi. Jako symbolické vyvrcholení svatoštěpánského kultu, jehož kořeny ve Freisingu položil právě biskup Korbinian, lze vnímat založení benediktinského kláštera Weihenstephan nad Freisingem na prahu 11. století.⁷⁰ Korbinian, misionář a freisinský biskup působící v první polovině osmého století, tedy nebyl zakladatelem weihenstephanského konventu, jak se někdy mylně uvádí. Úcta ke Korbinianovi v uvedeném klášteře je však nesporná, jak doloží i význam, jaký na jeho ikonografii položil oltářní retábl objednaný u Polackovy dílna.

Porozhodné svědectví, že úcta k tomuto světcovi nebyla cizí ani na českém venkově, kam se patrně rozšířila z bavorského prostředí, je socha svatého Korbiniana z čakovského kostela, dnes uložená ve středověkých sbírkách Alšovy jihočeské galerie na Hluboké.⁷¹ Datace sochy, která spolu se svatým Linhartem a Norbertem patrně příslušela střední skříni neznámého oltářního retáblu, je kladena kolem roku 1520.⁷² Přestože čakovské sochy bývají spojovány s tvorbou Mistra Oplakávání ze Zvíkova, konkrétně se sochou svatého Linharta z Kašperských Hor, literatura upozorňuje, že jsou podstatně mladší. Čakovské sochy vykazují ve srovnání s jinými díly, jež jsou anonymnímu řezbáři (Mistr Oplakávání ze Zvíkova) připisována, spíše průměrné kvality. Přesto vyslovil Jaromír Homolka hypotetický názor, že jejich formální aparát je nemyslitelný bez orientace na vídeňské, případně pasovské sochařství, aniž by však svoji tezi dále doložil na konkrétním srovnávacím materiálu.⁷³

Zatímco levé křídlo Polackova weihenstephanského retáblu bylo vyhrazeno svatému Korbinianovi, jehož význam a odraz úcty v českém prostředí zde byl krátce připomenut, je na pravém křídle vyobrazen zakladatel weihenstephanské řádové řehole, svatý Benedikt z Nursie. (Horní pole: *Sv. Benedikt jako církevní učitel (=Benedikt jako zakladatel řehole)*, dolní pole nezvěstné, obr. I/3)⁷⁴ Vnitřní strana takto otevřené archy byla doplněna výjevem ze života mučedníka, sv. Štěpána (*Disputace sv. Štěpána*, obr. I/4, *Ukamenování*),⁷⁵ a pravděpodobně Archanděla Michaela. Desky s výjevy ze života posledního, čtvrtého světce se nezachovaly, přesto lze v literatuře najít závěry, že se jedná právě

⁶⁹ Kurt Becher: *Corbinian, in: Neue Deutsche Biographie* (NDB), svazek 3, Berlín 1957, s. 355;

Hubert Glaser (ed.), *Vita Corbiniani. Bischof Arbeo von Freising und die Lebensgeschichte des hl. Korbinian*, München 1983, s. 160-182.

⁷⁰ Poslední představený komunity, Gerhard II. Bartl, opustil svoji funkci roku 1803, kdy byl klášter sekularizován.

⁷¹ Za zprostředkování podnětu děkuji doktoru Látalovi, vedoucímu DP a externímu kurátorovi středověkých sbírek hlubocké galerie.

⁷² Jaromír Homolka (ed.), *Jihočeská pozdní gotika 1450-1530*, Hluboká nad Vltavou (Alšova jihočeská galerie) 1965, s. 249.

⁷³ IBIDEM.

⁷⁴ V souladu s dochovanými výjevy ze života ostatních dvou světců (*Kamenování sv. Štěpána, Smrt sv. Korbiniana*) se většina autorů shoduje v závěru, že také ztracená deska se svojí ikonografií vztahovala ke smrti sv. Benedikta) Rosthal 1999, s. 45..

⁷⁵ IBIDEM.

o archanděla Michaela.⁷⁶ Oporu pro domněnku, že čtvrtá dvojice desek vnitřních křídel (první otevření) byla vyhrazena malbám s výjevy sv. Michaela, představuje právě výše zmíněná polychromovaná plastika sv. Michaela.

Ikonografie retáblu se tedy částečně vztahovala ke scénám ze života světců, kteří se v klášteře Weihenstephan těšili úctě, a částečně k *pašijovým příběhům Krista*. V zavřeném stavu, tzn. ve všední dny, oltářní archa prezentovala *Modlitbu na Olivetské hoře* a *Nesení kříže* (levé křídlo), resp. *Přibíjení na kříž* a *Ukřižování* (pravé křídlo).⁷⁷ Tento závěr je zastáván již od Buchnerova výzkumu, včetně předpokladu, že poslední - dnes nezvěstná - deska představovala právě scénu *Ukřižování*, tj. vyvrcholení Kristova utrpení.⁷⁸ Tomuto předpokladu zároveň vyhovuje námět a ikonografie desek se zobrazením klášterních patronů, kde se vyskytují okamžiky jejich smrti, ať již přirozené (Korbinian), nebo – paralelně ke Kristovi - smrti mučednické (Štěpán). Obraz s předpokládanou smrtí sv. Benedikta z Nursie není znám.

Navržená rekonstrukce pašijových scén odpovídá chronologickému vývoji událostí Kristova umučení. V případě prvního otevření oltáře (obrazy světců) ovšem vyvstává problematické místo, které podnítilo některé badatele (Hartig), aby vyjádřili pochyby.⁷⁹ Slabina Buchnerovy koncepce spočívá v případě výjevů ze života sv. Korbiniana: zatímco v horním poli je prezentována jeho smrt, dolní výjev se soustředí na zázračné působení, čímž se odlišuje od chronologie scén se sv. Štěpánem. Většinou se vysvětluje tento problém poukazem na nutnost upřednostnění formálního hlediska před ikonografickým. V horních polích (první otevření) byly prezentovány ryze interiérové scény (*Smrt sv. Korbiniana*, *Disputace sv. Štěpána*, *Sv. Benedikt*), zatímco spojovacím prvkem dolních výjevů bylo krajinné pozadí. V souladu s tímto návrhem je samozřejmě výše popsaná chronologická souslednost pašijových scén na vnějších stranách oboustranně malovaných desek (nahore: *Smrt sv. Korbiniana/Modlitba na Olivetské hoře*; dole: *Zázrak sv. Korbiniana/Nesení kříže*).

Oproti tomu Hartig oslabil důležitost formálních aspektů, která byla pro Buchnera směrodatným kritériem, a vyslovil předpoklad, že *Zázrak sv. Korbiniana* tvořil horní pole a *Smrt sv. Korbiniana* dolní pole vnějších křídel (první otevření oltáře).⁸⁰ Je zřejmé, že Hartigem zastávaný návrh nezohledňuje změnu chronologické souslednosti při zavřeném stavu (horní pole: *Nesení kříže*; dolní pole: *Olivetská hora*). Toto uspořádání „proti směru běhu hodin“ by sice nebylo mimořádné, přesto se v dnešním bádání větší váze těší dřívější, Buchnerem navržená koncepce.⁸¹

⁷⁶ Rosthal 1999, s. 41; Steiner – Grimm (edd.) 2004, s. 126.

⁷⁷ Rosthal 1999, s. 41-42, 44.

⁷⁸ Buchner 1921, s. 25-40.

⁷⁹ Hartig 1964, s. 164-165.

⁸⁰ IBIDEM.

⁸¹ Steiner – Grimm (edd.) 2004, s. 127.

Sluší se ještě krátce upozornit na provenienci jednotlivých malovaných desek z Polackovy dílny po zrušení kláštera a po jejich vydražení. Jejich osudy v té době již nejsou totožné s proveniencí soch (Madona, Michael), s nimiž až do počátku 19. století příslušely jednomu oltářnímu retáblu. Lze doložit, že oboustranně malované desky (*Sv. Benedikt/Přibíjení Krista na kříž; Zázrak sv. Korbiniana/Nesení kříže; Smrt sv. Korbiniana/Modlitba na Olivetské hoře*) byly převedeny do vlastnictví galerie ve Schleisheimu. Tam setrvaly až do roku 1911, kdy se staly součástí sbírek středověkého umění galerie *Alte Pinakothek* v Mnichově - zda se jednalo o trvalé zapůjčení, nebo zakoupení, literatura nevysvětluje. Jako zápůjčku (1920) ale uvádí prezentaci desky s *Disputací sv. Štěpána*, jejíž zadní strana nese stopy reliéfní práce, v Norimberku (Germanisches NationalMuseum).⁸² O dalším transportu a provenienci jednotlivých desek se literatura nezmiňuje, přesto tato situace ještě neodpovídá aktuálnímu stavu.

Alte Pinakothek uchovává dvě desky: *Sv. Benedikt/Přibíjení na kříž* (na zadní straně) a *Smrt sv. Korbiniana/Modlitba na Olivetské hoře*. Sbírkám freisinského Diecézního muzea přísluší tato díla, připisovaná Polackovi: *Zázrak sv. Korbiniana* (na zadní straně: *Nesení kříže*), *Disputace a Kamenování sv. Štěpána* (obě na zadní straně nesou stopy reliéfních prací). *Kamenování sv. Štěpána*, spolu se jmenovanou sochou sv. Michaela, jsou evidovány ve freisinském muzeu pro sakrální umění již od založení roku 1857!⁸³ Socha trůnící Madony patří do muzejních sbírek (Diecézní muzeum ve Freisingu) teprve od roku 1989.⁸⁴

2.2. Oltářní retábl pro kostel františkánského kláštera v Mnichově

Ikonografie - provenience - rekonstrukce

Další z uměleckých zakázek, které vznikly v mnichovském prostředí na sklonku 15. století a které bývají spojovány s Polackovou dílnou, je oltář pro kostel při františkánském klášteře sv. Antónína. Na rozdíl od ikonografie Polackova obrazu pro Weihenstephan se nesoustředí na výjevy ze života světců uctívaných ve jmenované komunitě, nýbrž se úzce koncentruje na pašijové příběhy, které vypráví v deseti scénách. Přestože dnes jsou jednotlivé desky odděleny a oříznuty v horních (a patrně i dolních patriích), původně tvořily celek.

⁸² Stange 1960; Rosthal 1999, s. 44.

⁸³ Rosthal 1999, s. 43-44.

⁸⁴ IBIDEM.

O objednatelích oltářního retáblu poskytují informace výjevy *Bičování Krista* (obr. I/7) a *Nesení kříže*. Tichými svědky Kristova utrpení jsou figury klečících donátorů: muže zralého věku v brnění (*Bičování*) a jeho manželky v kostýmu, který prozrazuje příslušnost k urozené vrstvě. Oba disponují nejen německy psanými nápisovými páskami, znázorňujícími jejich modlitbu, ale také atributy (lev a wittelsbašský erb), které je identifikují jako vládnoucího vévodu Albrechta IV. (1447-1508) a jeho manželku Kunhutu Rakouskou.⁸⁵ Nápis na architektonickém rámu, který symbolicky odděluje klečícího vévodu od pašijové scény, prozrazuje i signaturu oltářního retáblu, která je totožná s nápisem na poprsí balkonu ve výjevu *Ecce Homo* (1492).⁸⁶ Nejen tato doba vzniku, ale i kompoziční a formální znaky jsou v souladu s působností Polackovy dílny v Mnichově.

Přízeň, jakou se františkáni v pozdním středověku těšili na mnichovském dvoře, dokládá již samotné povolení, zřídit klášter v samém sousedství vévodské residence. V této perspektivě je tedy pochopitelná zainteresovanost wittelsbašského páru na financování a zaštitění náročné objednávky oltářního retáblu. Jedním z několika svědectví reprezentativního charakteru je skutečnost, že oltářní retábl z Polackovy dílny zůstal v kostele prezentován i navzdory raně barokním úpravám (1618-1620). Svědectví o uchování retáblu na místě původního určení poskytují topografické spisy Narzisse Vogla a Lorenze Westenriedera z 18. století. Z Voglova popisu vyplynulo, že retábl v 17. století obdržel nové rámování s architrávou a sloupem, který byl završen postavou anděla (s nápisovou páskou a datací úpravy 1621).⁸⁷ Na základě Voglova popisu, kde chybí zmínky o dvou scénách (*Modlitba na Olivetské hoře*, *Zajetí Krista*), bývá rovněž vyvozováno, že toto nové rámování (1621) již zabránilo úplnému zavření retáblu (ve všední dny), a proto Voglovi tyto dvě scény unikly.⁸⁸

Lze tedy shrnout, že Polackův oltářní retábl zůstal s nepatrnými úpravami uchován v kostele až do prahu 19. století. Naznačuje to i druhý závažný historický pramen.⁸⁹ Lorenz von Westenrieder ve svém popisu, soustředěném na významné mnichovské stavební památky, věnuje františkánskému kostelu zmínky a mezi mobiliářem jmenuje i Polackův oltář: „*Auf dem Choraltar ist zu sehen die Kreuzigung Christi mit vielen Figuren, die Abnehmung von dem Kreuz und die Grablegung*“.⁹⁰ Je zřejmé, že se omezuje pouze na „slavnostní otevření“ oltářní archy. Zaráží, že na místě výjevu *Přibíjení na kříž* jmenuje *Snímání z kříže* (*Abnehmung von dem Kreuz*),⁹¹ což literatura – vzhledem k jiným nesrovnalostem v uvedeném spise – vysvětluje jako nedůslednost.⁹² Toto zjištění ale nesnižuje význam Westenriederovy publikace pro bádání o Polackově oltáři, neboť dokládá, že ještě roku 1782 se nachá-

⁸⁵ IBIDEM, s. 137.

⁸⁶ Jan Polack, *Ecce Homo*, 1492, oltářní deska, München, BNM, Inv. č. 10/220, výst. sál 15 (dále citováno ve zkrácené podobě jako Polack, *Ecce Homo*, BNM, Inv. č. 10/220)

⁸⁷ Anděl patrně setrval na Polackově oltářním retáblu do dalších významných úprav (1723), kdy byl nahrazen figurou sv. Antonína Paduánského, čímž zjevně měl být posílen vztah retáblu k zasvěcení kostela.

⁸⁸ Rosthal 1999, s. 137-139.

⁸⁹ Lorenz von Westenrieder, *Beschreibung der Haupt- und Residenzstadt München*, München 1782, s. 183.

⁹⁰ IBIDEM; dostupné v databázi Rakouské národní knihovny ve Vídni/Österreichische Nationalbibliothek in Wien: http://digital.onb.ac.at/OnbViewer/viewer.faces?doc=ABO_%2BZ184064705, dne 20. 03. 2018.

⁹¹ IBIDEM.

⁹² Freund 1906, s. 57-70; Rosthal 1999, s. 41-42.

zel na místě někdejšího určení! Uvedené problematické místo Westenriederova spisu prozrazuje dobové vnímání a znalecké nedocení pozdně středověkého umění.

Podrobné zprávy, vztahující se ke zrušení mnichovského františkánského řádu (leden – březen 1802), k vydražení většiny uměleckého mobiliáře (březen – červen)⁹³ a také k demolici františkánského kláštera (1803) a k jeho pozdějšímu nahrazení budovou Národního divadla, shrnula ve své disertaci již Sabine Rosthal.⁹⁴ Díky nim jsou známy i konkrétní osudy a provenience Polackova oltářního retáblu. Po krátkém vlastnictví knihovníkem Doschem byly jednotlivé oddělené desky roku 1810 prodány (150 florénů) galerii ve Schleisheimu.⁹⁵ Ocitly se tedy na stejném místě jako Polackovy desky oltářního retáblu z weihenstephanského opatství. Nevhodná inventarizace někdejších desek františkánského pašijového cyklu napomohla pozdějšímu dočasnému zapomenutí původní skladby a příslušnosti.

Tyto okolnosti potvrzuje pozdější převedení jednotlivých desek do vlastnictví dvou bavorských galerií: *Modlitba na Olivetské hoře* (obr. I/5)/*Bičování Krista* (obr. I/7), *Ukřižování* (obr. I/11) a *Zajetí Krista* (obr. I/6)/*Nesení kříže* byly postoupeny do sbírek BNM v Mnichově (Bayerisches Nationalmuseum). Desky *Přibíjení na kříž* (obr. I/10)/*Korunování trním* (obr. I/8), stejně jako *Pohřbívání* (obr. I/12), *Ecce Homo* (obr. I/9) byly převedeny do vlastnictví galerie Burghausen. Kdy k těmto převodům došlo, není známo. Vzhledem k době založení Bayerisches Nationalmusea, jistě ne dříve než v polovině 19. století. Stejně tak nelze určit přesně dobu rozštěpení desek uchovávaných v Burghausenu na jednotlivé desky.⁹⁶ Vyvrcholením nepietního přístupu se stalo „půlkruhové oříznutí“ burghausenských desek v horních partiích, patrné dosud.

Teprve na prahu 20. století ožil odborný zájem o tyto jednotlivé obrazy. Při přípravě své disertace o mnichovském malířství závěru 15. století se Karl Freund pokusil vysledovat provenienci oltářních desek uchovávaných v Bayerisches Nationalmuseum (*Modlitba na Olivetské hoře/Bičování Krista, Ukřižování a Zajetí Krista/Nesení kříže*).⁹⁷ Tento průzkum jej z pochopitelných důvodů zavedl do galerie ve Schleisheimu, kde při studiu inventárních záznamů zpozorněl při zjištění, že jmenovaná galerie disponovala dalšími obrazy stejných rozměrů a příbuzné pašijové ikonografie, jež byly převedeny do filiální galerie Burghausen a do BNM. Freund na základě formální příbuznosti správně vytušil, že „mezery“ v ikonografii pašijového cyklu ve sbírkách BNM doplňují právě obrazy uchované v Burghausenu (*Přibíjení na kříž/Korunování trním, Pohřbívání Krista/Ecce Homo*), jejichž rozměry a formát však již neodpovídaly záznamům schleisheimského inventáře. Oporu pro Freundovy závěry poskytl jmenovaný Westenriederův popis (1782). V případě tohoto zdroje také upozornil na nesrovná-

⁹³ Polackův oltář byl vydražen v sumě 24 florénů.

⁹⁴ Rosthal 1999, s. 140.

⁹⁵ IBIDEM, s. 141.

⁹⁶ IBIDEM, s. 141-142.

⁹⁷ Freund 1906, s. 57-70; Rosthal 1999, s. 41-42.

lost mezi ve Westenriederově publikaci mylně uváděným výjevem *Snímání z kříže* a zachovaným obrazem *Přibíjení na kříž*.⁹⁸

Navzdory Freundově nedocenitelné zásluze při rozpoznání původní příslušnosti oltářního celku zůstávalo mu Polackovo jméno neznámé. Jeho objevy však zvýšily pozornost věnovanou oltářnímu celku a staly se odrazovým můstkem pro Buchheitův výzkum, který – jak již bylo zmíněno – vyústil v přesvědčivé připsání oltářního retáblu Polackově dílně.⁹⁹

Náročné putování obrazů františkánského cyklu bylo zakončeno roku 1909, při přípravě výstavy o „staroněmecké“ deskové malbě 15. století. Nepochybnou zásluhou kurátorů bylo převedení zbývajících obrazů, které kdysi příslušely Polackovu františkánskému retáblu a od druhé poloviny 19. století se nacházely v Burghausenu, do sbírek Bayerisches Nationalmuseum, v jehož fondech již některé desky byly zastoupeny. Půlkruhové oříznutí některých desek v horních partiích, k němuž v Burghausenu došlo, sice představuje nenávratnou ztrátu, přesto představuje aktuální prezentace všech známých františkánského cyklu na jednom místě (v Bayerisches Nationalmuseum) přijatelné kompromisní řešení, které spolu s vybranými Polackovými obrazy z oltáře svatopetrského farního kostela názorně přibližuje umělcovu tvorbu.¹⁰⁰

Předešlý výklad o provenienci obrazů františkánského cyklu vysvětluje, proč dnešní instalace v Bayerisches Nationalmuseum neodráží původní rekonstrukci oltářního retáblu (obr. I/13). Jak již bylo v úvodu práce zmíněno, západní stěně výstavního sálu XV dominuje monumentální vícefigurální *Ukřižování*, obklopené výjevem *Modlitba na Olivetské hoře* a *Zajetí Krista*.¹⁰¹ Na zadních stranách takto rozvrženého celku se nachází velmi schematicky provedená *Poslední večeře*, obklopená obrazy s portréty donátorů: *Bičování* a *Nesení kříže*. Je zjevné, že tato prezentace postrádá chronologické návaznosti. Vedle úvodních scén Kristových pašijí se vyskytuje bez plynulého přechodu jejich vyvrcholení. Právě toto zjištění bylo příčinou Freundových pochyb a vybízelo jej k přehodnocování.

Jeho závěry k rekonstrukční otázce nebyly však přijaty bez výhrad. Freundova interpretace v souladu s pozdějšími návrhy vedle obrazů z Bayerisches Nationalmuseum předpokládala přínáležítost zbývajících desek z Burghausenu, které údajně byly v horních partiích půlkruhově oříznuty (*Přibíjení na kříž/Korunování trním, Pohřbívání Krista/Ecce Homo*). Rekonstrukce tedy vycházela z uplatnění deseti obrazů, které však podle Freunda nebyly komponovány chronologicky. Freund zdůraznil obě desky s portréty donátorů (*Bičování, Nesení kří-*

⁹⁸ IBIDEM.

⁹⁹ Freund 1906, s. 57-59.

¹⁰⁰ Steiner – Grimm (edd.)2004, s. 166-215.

¹⁰¹ Jan Polack, *Ukřižování* (oltářní deska z františkánského cyklu), 1492, München BNM, Inv. č. MA 3716 a, výst. sál 15 (dále citováno ve zkrácené podobě jako Polack, *Ukřižování*, BNM, Inv. č. MA 3716 a).

Jan Polack, *Modlitba na Olivetské hoře - Bičování Krista*, oboustranně malované oltářní křídlo, 1492, München, BNM, Inv. č. MA 3716 b, výst. sál 15. (dále citováno ve zkrácené podobě jako Polack, *Modlitba na Olivetské hoře - Bičování Krista*, BNM, Inv. č. MA 3716 b).

Jan Polack, *Zajetí Krista - Nesení kříže*, oboustranně malované oltářní křídlo, 1492, München, BNM, Inv. č. MA 3716 c, výst. sál 15 (dále citováno ve zkrácené podobě jako Polack, *Zajetí Krista - Nesení kříže*, BNM, Inv. č. MA 3716 c)

že), které byly prezentovány v zavřeném stavu.¹⁰² Tím byl ale chronologický sled narušen, neboť pro tzv. první otevření by zbyly scény *Modlitba na Olivetské hoře, Korunování trním, Ecce Homo, Zajetí Krista*.¹⁰³

Uvedená disharmonie podnítila Buchnera k hledání nových alternativ. Význam desek s klečícími donátory (*Bičování, Nesení kříže*) nezpochybňuje, naopak se domnívá, že jim bylo vyhrazeno liturgicky prestižnější místo (první otevření skříně). V souladu s tímto návrhem i se zřetelem ke chronologické následnosti tedy Buchner vyvodil, že zcela zavřený oltář se vztahoval k počátkům Kristova utrpení (*Modlitba na Olivetské hoře, Zajetí Krista*); při prvním otevření oltář chronologicky prezentoval *Bičování, Korunování trním, Ecce Homo, Nesení kříže*. Tato interpretace nalézá respektu i dnes.¹⁰⁴ Stav jmenovaných desek (oříznutí v horních partiích) prozatím brání původní, historicky věrohodnější muzejní instalaci.

Během mimořádných svátků, kdy docházelo k tzv. druhému otevření, byl příběh Kristova umučení završen: *Přibíjení na kříž* (levé křídlo, obr. I/10), *Ukřižování* (střed, obr. I/11), *Pohřbívání Krista* (pravé křídlo, obr. I/12).¹⁰⁵ Že oltář na zadní straně prezentoval *Poslední večeři*, poněkud schematicky provedenou, je v literatuře přijímáno, bohužel bez snahy o nalezení důvodů. Výmalba zadních částí oltářních skříní nebyla sice výjimečný jev, častěji než u katolických církevních řádů se s ní lze ale setkat v protestantském prostředí (reformační oltář zhotovený dílnou Michaela Ostendorfera pro regensburskou evangelickou obec kolem roku 1554)¹⁰⁶

2.3. Oltářní retábly v kapli Blutenburg

2.3.1. Objednavatel a provenience retáblů

Výjimečnost retáblů v Blutenburgu nespočívá pouze v kvalitě provedení a v dekorativním užití zlacených ploch, nýbrž i v okolnosti, že se jedná o jeden z mála vzácných příkladů (nejen v Polackově tvorbě, ale i v rámci středověkého uměleckého fondu), u nějž v době sekularizace nedošlo k svévolnému „ořezávání desek“, jako se stalo v případě františkánského retáblu, ani k rozptýlení do několika sbírek. Na prahu 19. století (1807) byly sice převedeny do galerie ve Schleisheimu, ale již r. 1856 se při obnově kaple navrátily na místo svého původního určení.¹⁰⁷ V bluteburské kapli jsou pietně prezentovány dosud, proto si lze učinit spolehlivou představu o původním kontextu

O vzrůst kulturního a výtvarného významu příměstské rezidence v Blutenburgu, jež byla vystavěna kol. r. 1439 z podnětu bavorského vévody Albrechta III., se zasloužil jeho syn Zikmund (Sigmund) z Wittelsbachu, jenž si útulně položené místo vyvolil jako místo, kam se uchýlil po své abdikaci a kde hodlal setrvat až do smrti (1501).¹⁰⁸ Proto nechal celý rekreační a hospodářský komplex rozšířit (1488), včetně vybudování pozdně gotické svatyně, zasvěcené Svaté Trojici.¹⁰⁹ Její dekorací pově-

¹⁰² Freund 1906, 57-60; Rosthal 1999, s. 143.

¹⁰³ IBIDEM.

¹⁰⁴ Steiner – Grimm (edd.) 2004, s. 166-167.

¹⁰⁵ IBIDEM, Rosthal 1999, s. 143-144.

¹⁰⁶ Daniel Rimsel, *Michael Ostendorfers Retabel für die Regensburger Neupfarrkirche*, in: Christoph Wagner – Dominic E. Delarue (edd.), *Michael Ostendorfer und die Reformation in Regensburg*, Regensburg 2017, s. 245-253.

¹⁰⁷ Burger 1978, s. 4; Altmann 1981, s. 10-12; Rosthal 1999, s. 95-101; Steiner 2004.

¹⁰⁸ Burger 1978, s. 4; Altmann 1981, s. 3-6.

¹⁰⁹ IBIDEM.

řil nejen malíře, nýbrž i řezbářskou dílnu, jež zde zanechala špičkové dílo, zahrnující sochy apoštolů, Krista Trpítele (*Schmerzensmann*) a Pannu Marii Bolestnou. Sochy však nikdy nepříslušely oltářním retáblům, ale byly umístěny na konzolách stěn.¹¹⁰ V souladu s těmito zjištěními je i aktuální prezentace soch, ač ve srovnání s fotografickým materiálem starší literatury je mírně obměněná, aby bylo dosaženo souladu s původním uspořádáním chrámového interiéru.¹¹¹ Sluší se doplnit, že za autora bývá pokládán tentýž anonymní řezbář, který pro weihenstephanský oltář vytvořil sochu trůnící Madony a Archanděla Michaela a pro nějž se v literatuře vžilo dosud respektované pomocné jméno Mistr apoštolů z kaple v Blütenburgu.¹¹²

2.3.2. Ikonografie retáblů v kapli Blütenburg

Vznik oltářních retáblů ve stejné době, kdy jsou datovány sochy apoštolů, tj. na prahu devadesátých let, lze doložit díky letopočtu 1491 na obraze *Zvěstování Panně Marii*.¹¹³ Uvedený retábl, doplněný predelou s obrazem Kristova příbuzenstva (*Heilige Sippe*),¹¹⁴ se nachází na jižní straně kaple.

Jeho optický protějšek tvoří oltářní retábl na severní straně. Jeho ikonografie je méně obvyklá, proto jí bude vyhrazeno více pozornosti než jiným blutenburským obrazům. Vyobrazuje Krista, který levou ruku žehná, zatímco v pravici přidržuje odznak nejvyšší moci (nebeská sféra, *Weltkugel/Erdkugel*).¹¹⁵ Sabine Burger s poukazem na císařskou korunu odmítla starší označení tohoto konkrétního ikonografického typu jako *Kristus-Král*.¹¹⁶ Jako terminologicky přesnější vyjádření, vystihující význam ikonografie vyobrazení, se jeví *Kristus jako vládce světa* (*Weltherrscher*), případně *Kristus jako Spasitel lidstva* (*Erlöser der Welt, Salvator Mundi*, obr. I/14), který přichází vykoupit spravedlivé.¹¹⁷ Přestože stopy krvavých zranění po mučení chybí, jedná se nepochybně o událost po Kristově vzkříšení, kdy se podle evangelií vítězoslavně navrácí. Pro úplné pochopení ikonografie zobrazené scény je nezbytné zohlednit množství asistujících figur, jimiž je ústřední postava hustě obklopena. Význam asistujících postav, z nichž čtyři andělé přidržují Kristův plášť, na první pohled není zřejmý, protože postrádají atributy a svatozáře. Pouze postavu apoštola Petra s klíčem lze spolehlivě identifikovat. Také tvář ženy se sepnutými rukama vedle Krista lze – na základě podobnosti s Marií blu-

¹¹⁰ Otto 1988 (*Erasmus Grasser*), s. 142-152; Rosthal 1999, s. 114-118; Steiner – Grimm (edd.) 2004.

¹¹¹ Susanne Burger, *Die Schlosskapelle zu Blütenburg bei München, Struktur eines spätgotischen Raums*, München 1978.

¹¹² Srv. předchozí stať o Polackově oltářním retáblu pro weihenstephanský klášter a o jeho dekorativním aparátu. Otto 1988 (*Erasmus Grasser*), s. 142-152, zde obrazová příloha (obr. 30-35).

¹¹³ Nová zjištění o náhodně objevené dataci 1492 předkládá Inga Peludat, *Datierung entdeckt, Hochaltar der Blütenburgkapelle*, in: *Restaura* 110, 2004, s. 8.

¹¹⁴ Kompletnost a úplnost zachování Polackových oltářních retáblů v Blütenburgu potvrzují v neposlední řadě malované predely, U ostatních Polackových prací pojednávaných v této práci – a notabene u většiny pozdně středověkých retáblů – se malované predely vůbec nezachovaly, a pokud ano, velmi často se zapomněla původní přináležitost.

¹¹⁵ Burger 1978, s. 98-99.

¹¹⁶ IBIDEM, s. 102. Sabine Burger doplňuje, že ač se jedná primárně o vyobrazení Krista, má ztělesňovat jednotu všech božských osob

¹¹⁷ IBIDEM.

tenburského *Zvěstování* – ztotožnit s Pannou Marií. Susanne Burger se ještě pokusila poukázat na totožnost některých tváří se zobrazením na predele, jež je vyhrazena čtrnácti pomocníkům v nouzi (*Nothelfer*), kteří byli uctíváni jako přimluvci v nejrůznějších problémových situacích (sv. Anna, sv. Barbora, ... etc.).¹¹⁸

Zatímco konkrétní identifikace jednotlivých figur není pro předkládaný text důležitá, poukaz na význam vazeb mezi ikonografií ústřední scény (*Kristus jako vládce/spasitel světa*) a predely (*Pomocníci v nouzi*) má nesmírnou váhu. Díky vzájemné propojenosti lze skupinu figur obklopujících Krista označit jako svaté, ač zjevnou absenci atributů a svatozáře (s výjimkou Krista) lze vnímat jako odchylku od ikonografických zvyklostí (srv. Dürerův retábl ve sbírkách vídeňského Kunsthistorisches Musea).¹¹⁹ Literatura vysvětluje toto zjištění jako záměr. Tvůrce konceptu ponechává otevřenou otázku, do jaké míry se jedná o přítomné žijící osoby. Ikonografie svatých má být tedy vnímána jako „*communio sanctorum*“, které nemá zůstat vyhrazeno pouze nebeským přimluvcům, nýbrž každému věřícímu, prostému i urozenému.¹²⁰ Právě zde lze shledávat jeden ze styčných bodů s Dürerovým obrazem. Donátor či církevní hodnostáři jsou hierarchicky odděleny od všech svatých, jimž jediným přísluší právo se u Krista přimlout u Posledního soudu, ale všichni zobrazení příslušníci „*communio sanctorum*“ ho mají uctívat.¹²¹

S ikonografií souvisí též formální hledisko. Je zajímavé, že v zadních řadách je na vyobrazení tváří zcela rezignováno ve prospěch pouhého naznačení pokrývky hlavy. Takový přístup se může jevit jako prostředek, jakým si provádějící malíři chtěli usnadnit práci. Susanne Burger – např. s poukazem na vyobrazení Panny Marie v těsné Kristově blízkosti - ovšem uvedené výtvarné řešení (=nahuštění postav či hlav) hodnotí příznivěji: jako naznačení úzkého propojení Krista se svou církví.¹²² S jejím

¹¹⁸ Burger 1978, s. 104-106.

¹¹⁹ Za jeden z nejnázornějších, časově blízkých příkladů srovnatelné ikonografie lze vnímat tzv. oltář z Landau (**Landauer Altar, Allerheiligenaltar**, obr. 1/27), který vytvořil Albrecht Dürer po svém návratu z Itálie (1511). V centru kompozice trůní Bůh Otec v tíře prezentující ukřižovaného syna; je zde tedy uplatněn obrazový typ *Pietas Domini*. Po stranách kříže se nacházejí dvě světecké skupiny: v pravé polovině významné osobnosti Starého (král David s loutnou, Mojžíš s deskami zákona) i Nového zákona (Jan Křtitel). Jejich protějškem jsou pak mučednice a svaté panny s palmovými ratolestmi, jimž dominuje Panna Maria ve výrazně modrém plášti. Z dalších světců lze dle atributů rozpoznat Anežku s beránkem, Dorotu, Barboru či Kateřinu. V nejspodnější úrovni tohoto nebeského společenství se pak vyskytují reprezentanti pozemských stavů, významní světští (císař) i církevní (papež) hodnostáři. Že se jedná o aktuálně žijící osobnosti, prozrazuje zejména přítomnost obchodníka Matouše z Landau, objednavatele zakázky, a jeho zetě Wilhelma Hallera. Tato skupina je prostřednictvím oblak oddělena od pozemské sféry, kde se malíř (Dürer) prezentuje jako prostředník božího poselství v krajinném prostředí. Pochopení složitější ikonografie retáblu je nemyslitelné bez zohlednění významu architrávu a reliéfu obloukové formy, kde je vyobrazen *Poslední soud*. Vyobrazení světců se tedy u Boha přimlouvají při posledním soudu.

Originální Dürerův obraz byl z původního sarálního kontextu vyjmut nejpozději roku 1585, kdy je doložen prodej císaři Rudolfovi II. Dnes se nachází v Kunsthistorisches Museum ve Vídni. Původním rámem disponuje Germanisches Nationalmuseum v Norimberku. Inspiraci pro tento výklad poskytla přednáška *Dürer und der deutsche Manierismus*, kterou pronesl Mag. Daniel Uchtmann 28. 3. 2018 v KHM ve Vídni.

¹²⁰ Burger 1978, s. 108.

¹²¹ Albrecht Dürer, *Landauer Altar (=Allerheiligenbild)*, 1511, 135 × 123,4 cm, Kunsthistorisches Museum Wien, inv. č. GM 838.

¹²² Burger 1978, s. 108-110.

závěrem se lze ztotožnit jen do té míry, že srovnatelné znázornění velkého množství osob, které se takřka „ztrácejí v davu“, využil Polack již na weihenstephanském retáblu (*Sv. Benedikt*). Oproti tomu pozdější zakázka (tzv. *Schutzmantelbild*), u níž se zvažuje autorství jednoho z Polackových následníků, vykazuje zcela individualizované ztvárnění fyziognomie a rysů tváře jednotlivých osob.

Centrem sakrálního prostoru je retábl v presbytáři s ústředním vyobrazením *Trůnu Milosti (Gnadenstuhl)*, obr. I/15). Tento ikonografický typ se poprvé vyskytl v burgundském a nizozemském prostředí, odkud se rozšířil do střední Evropy. V Ikonografii námětu (*Pietas Domini*) se etablovalo vyobrazení Boha Otce, který věřícímu předkládá kříž se zesnulým Kristem. V kapli Blutenburg však není Kristus připevněn na kříži, nýbrž jeho bezvládné tělo spočívá v náručí Boha Otce, který jej - s poněkud zarmouceným (nebo snad hněvivým?) výrazem ve tváři - prezentuje divákovi. Ikonografie se tím navrácí k tématu středověkých Piet, oplakávajících mrtvého Syna. Svatou Trojici dotváří holubice Ducha svatého, vznášející se nad ramenem sedící figury.

Literatura se již zabývala možnými předlohami pro tento ne příliš obvyklý ikonografický typ. Tyto závěry by měly na tomto místě být stručně připomenuty. Sabine Rosthal analyzovala zjevné reminiscence k *Pietas Domini* Mistra z Flémal.¹²³ Susanne Burger navíc připomněla, že kořeny uvedeného ikonografického typu – staršího muže, který předkládá či spíše přidržuje (podpírá) mrtvého Krista – lze doložit v námětu *Snímání z kříže*.¹²⁴ Paralelu shledává např. ve *Snímání z kříže* Rogiera van der Weyden (sbírka Sigmaringen), kde Nikodemus zaujímá stejnou polohu jako Bůh Otec blutenburského obrazu.¹²⁵ Způsob, jakým Nikodemus přidržuje bezmocné tělo, vykazuje skutečně společné znaky a prozrazuje zdroj, z něhož ikonografický typ *Pietas Domini* mohl pocházet. Také jinými detaily lze doložit svébytné řešení blutenburské výtvarné úlohy: změněná poloha Kristových rukou a nohou; fyziognomie mužské tváře (oholenou, bezvlasou Nikodémovu tvář nahradily na blutenburském obrazu Boha Otce bohaté kadeře vlasů dosahující na ramena, stejně jako prameny vousů zakrývající bradu)

Ústřední scéna *Pietas Domini* je na křídlech doplněna výjevy *Křest Krista v Jordáně* (levé křídlo) a *Korunovace Panny Marie* (pravé křídlo). Také vyobrazení *Korunování Panny Marie* (obr. I/16) představuje v ikonografické tradici výjimku. Vykonavatel slavnostního povýšení jsou zpravidla postavy Boha Otce a Krista, jehož nahé tělo nese stopy po mučení. Skupinu Svaté Trojice dotváří Duch svatý, prezentovaný většinou v podobě holubice. Toto tradiční *Korunování Panny Marie* se např. objevuje na vyobrazení Dirka Boutse (1415/1420-1475) ve vlastnictví vídeňské Akademie výtvarných umění (datace kolem 1460).¹²⁶ Na Boutsově *Korunování Panny Marie* je identita božských osob důsledně rozlišena distancí věku mezi Kristem a Bohem Otcem, jehož vrásčitá tvář vykazuje portrétní rysy. Na překonané mučení zmrtvýchvstalého Ježíše Krista poukazuje pouze jediný detail:

¹²³ Rosthal 1999, s. 101-105.

¹²⁴ Burger 1978, s. 139-142.

¹²⁵ IBIDEM.

¹²⁶ Obraz aktuálně (do roku 2020) tvoří spolu s jinými sbírkovými předměty v majetku Akademie výtvarných umění součást výstavy ve vídeňském *Theatermuseum* (=Lobkowitz Palais)

rána v probodené pravé ruce (hrudník má zahalený pláštěm). Obě trůnící božské osoby přidržují korunu na hlavou Panny Marie, pokorně klečící uprostřed, nad níž se vznáší holubice Ducha svatého.

Dalším neméně významným, ač podstatně starším (kol. 1445) příkladem je výjev *Korunování Panny Marie* na pravém křídle oltářního retáblu anonymního malíře (*Meister von Schloss Liechtenstein*).¹²⁷ Obraz, který silně utrpěl oříznutím v dolní partii, se nachází jako výpůjčka ve Stuttgartu (Staatsgalerie), několik desek z někdejšího rozsáhlého oltáře uchovává vídeňská Galerie Belvedere. Sluší se dále zmínit řezbu *Korunování Panny Marie* v ústřední skříni oltářního retáblu z Vídeňského Nového Města (*Wiener Neustädter Altar*) ve svatoštěpánské katedrále ve Vídni (kol. 1447).¹²⁸

Ve srovnání s tradičními, výše uvedenými příklady z vídeňského prostředí vyplyne neobvyklé řešení výtvarné úlohy na obraze v kapli Blütenburg. Také zde Panna Marie v pokleku pokorně přijímá korunu, kterou však na její hlavu nevládají dvě z božských osob, nýbrž tři. Tradiční holubice Ducha svatého byla nahrazena mužskou figurou. Identifikace jednotlivých postav je možná pouze na základě atributů, neboť se shodují nejen oděvem (světle zelená tunika), ale i věkem. Na hierarchii tedy bylo rezignováno ve prospěch zdůraznění jednoty Svaté Trojice. Je zajímavé, že srovnatelné řešení (Kristus je stejně starý jako Bůh Otec) se vyskytuje i na uvedeném *Korunování Panny Marie* ve stuttgartské galerii.¹²⁹ Hranice při vyobrazení ikonografie námětu nebyla tedy nijak striktně stanovená.

Ze srovnatelných řešení též výtvarné úlohy lze v bavorském prostředí upozornit především na scénu *Korunování Panny Marie* na jednom z obrazů (*Santa Maria Maggiore*) tzv. bazilikálního cyklu, který Hans Holbein krátce před rokem 1500 vytvořil pro augsburský klášter sv. Kateřiny (obr. I/29). Na uvedených případech je tedy řešení srovnatelné jako na blutenburském obraze: Pannu Marii korunují tři božské osoby, představené jako mužské figury.

Při zavření centrální skříňe blutenburké kaple se návštěvníkům bohoslužby prezentovala scéna klečícího donátora, Zikmunda (Sigmunda) z Wittelsbachu, kterého sv. Bartoloměj prezentuje burgundskému vévodovi Zikmundovi, druhému z patronů, u jehož nohou se rozprostírá wittelsbašský erb. Scénu ožívají latinsky psané nápisové pásky, evokující rozhovor mezi modlícím se Wittelsbachem a jeho patronem. Literatura poukazuje na gramaticky nesprávné latinské formulace textových pásek (*Miseriator Tibi*), patrně již v podkresbě a přepracované pak v barevném provedení.¹³⁰ Uvedená zjištění lze interpretovat různě, patrně prozrazují jistou volnost, která byla malířům při provádění zakázky,

¹²⁷ Ingrid Flor, *Glaube und Macht. Die mittelalterliche Bildsymbolik der trinitarischen Marienkrönung*, Graz 2007, s. 273; Agnes Husslein-Arco – Veronika Pirker-Aurenhammer (edd.), *Der meister von Schloss Liechtenstein und seine Zeit*, Wien (Belvedere) 2013, s. 30, 117-119.

¹²⁸ Např. Gerbert Frodl, *Der Wiener Neustädter Altar und der "Friedrichs-Meister"*, Wien 2013.

¹²⁹ Husslein-Arco – Veronika Pirker-Aurenhammer (edd.) 2013, s. 117.

¹³⁰ Steiner – Grimm 2004.

tedy po samotném stanovení přesného ikonografického programu, ponechána. Kvalitu provedení tento detail, na nějž bylo upozorněno teprve novějším bádáním, nesnižuje.

2.3.3. Formální charakteristika retáblů v kapli v Blütenburgu

Umělecká hodnota blutenburských obrazů je nesporná, což dokládají již vzpomenutá slova Alfreda Stangeho, který oltář s námětem *Trůnu milosti (Gnadenstuhl)* v Blütenburgu – možná s trochou nadšázky, přesto s nepochybným respektem - označil za *nejkrásnější, vlastnoruční* obraz v rámci Polackovy tvorby („*in diesem schönsten Bild seiner Hand*“).¹³¹ Pokládá výkon za vrcholové dílo, jehož kvalitativní úroveň prý žádné z následujících děl nedosáhlo.¹³² Bezděky tím přiznal, že následující Polackovy zakázky vykazují spíše stagnující charakter. Polackův svébytný styl byl záhy kontaminován podílem jiných, méně cvičených pomocníků, jimž bylo provedení pozdějších zakázek svěřováno.

Není cílem DP posuzovat, do jaké míry je blutenburský obraz skutečně „*vlastnoruční*“ a nejzdařilejší dílo v rámci Polackovy produkce. Výše citované závěry Alfreda Stangeho se však – při srovnání s některými obrazy pro svatopetrský farní kostel – jistě zakládají na správném postřehu a úsudku. Reprezentativnost blutenburských retáblů navíc zvyšuje užití zlacených pozadí.

Důkladnost, s jakou jsou obrazy v Blütenburgu zhotoveny, opravdu na pozdějších oltářních obrazech z Polackovy dílny ustupuje, což ale neplatí do důsledku, jak potvrzují autonomní portréty či tzv. *Schutzmantelbild*. Pečlivost dokládá především detailní, takřka drobnopisné provedení vousů (Bůh Otec na obraze *Gnadenstuhl*), vlasů (Sv. Zikmund), ale také individualizované ztvárnění lidské tváře. Přestože se zde vyskytuje nepřeherné množství lidských tváří, neuchýlil se provádějící malíř ke schematizaci provedení. Již na tomto místě je tedy patrný portrétní talent, který dokládají další autonomní portréty připisované Polackovi.

Náročnost zakázky je ještě umocněna příležitostným vyobrazením dekorativních prvků, které prozrazují zprostředkovanou znalost nizozemských impulsů. Především v obraze *Zvěstování Panně Marii* lze postřehnout naznačená zátiší, ať se již jedná o předměty (psací potřeby) na stolku, nebo o květinu ve váze, prezentované demonstrativně v levém dolním rohu uvedeného obrazu. Tento dekorativismus a zájem o detailní zpracování předmětů každodenní potřeby se trochu vymyká jiným známým Polackovým dílům, lze ho najít v případě *Smrti sv. Korbiniana* weihenstephanského retáblu. Jak bude v následující kapitole (3.6.2) naznačeno, takové stylové vyjádření se navrácí k vyobrazením Gabriela Mälesskirchera v Tegernsee. Osobní podíl Gabriela Mälesskirchera na pracích v Blütenburgu nikdy zvažován nebyl. Přesto se zdá, že Mälesskircher, jenž zemřel teprve roku 1495, svým formálním

¹³¹ Stange 1960, s. 87.

¹³² „und deshalb musste seine Entwicklung hier enden. Danach wurde die Arbeit von Gehilfenhänden erledigt“
IBIDEM.

projevem Polackovu tvorbu mohl v rané fázi ovlivnit; tato inspirace se však záhy vlivem „masové produkce“, rezignující na detailní dekorativismus, vytratila.

Lze tedy přijmout vzpomenutou tezi (Alfred Stange), že oltářní retáblly v Blütenburgu představují jedno z nejzdařilejších děl připisovaných Polackovi. Stejně tak se lze na druhou stranu zamýšlet, do jaké míry pozoruhodně drobnopisné, detailní provedení (vousy, předměty denní potřeby) představuje Polackův vlastnoruční projev a do jaké míry byl podmíněn vnějšími vlivy. Tento přístup, výrazně orientovaný na nizozemské impulsy, by mohl prozrazovat např. souvislost s tvorbou Mälesskirche-rova okruhu, neboť pro něj byl rozhodně charakterističtější než pro Polackovy rozsáhlé zakázky, u nichž byly sledovány jiné priority než koncentrace na detail.

Stejně tak nelze pochybovat o ikonografické náročnosti retáblů, jejichž symbolická poselství se stala předmětem samostatného výzkumu.¹³³ Dokládají, že tvůrce konceptu jistě pocházel ze vzdělaných, na dvorský vkus a reprezentaci dbajících kruhů. Ikonografický program jistě ovlivnil wittelsbašský vévoda, ale patrně po rozhovorech s některým ze svých církevních poradců.

2.4. Oltář pro svatopetrský farní kostel

Jako jeden z klíčových okamžiků, který se stěžejním způsobem projevil na dějinách mnichovského farního kostela svatého Petra, lze vnímat události v závěru 15. století, kdy dochází nejen k nákladné přestavbě Frauenkirche, ale i k jejímu obdaření kolegiátním právem (*Kollegiatstift Zu Unserer Lieben Frau*). K povýšení liturgického i administrativního významu Frauenkirche nemohlo dojít bez souhlasu papeže Inocence VIII. (1492), přesto vyvolalo v některých církevních kruzích kritické reakce.¹³⁴ Také pro svatopetrský kostel přineslo toto povýšení Frauenkirche, tedy „konkurenční“ sakrální stavby, spíše nepříznivé důsledky finančního charakteru.

Malířská Polackova dílna dokázala z vývoje událostí těžit překvapivým způsobem. Vévoda Albrecht IV. Wittelsbach, jeden z hlavních iniciátorů zřízení kolegiátního práva při Frauenkirche, se cítil povinován „poškozeným“ kostelům poskytnout jisté kompenzace.¹³⁵ Dokladem toho je objednávka oltářního retáblu v Polackově dílně pro klášter Ilmmünster, kde přenesení ostatků sv. Arsatia do Fraeunkirche bylo přijato s rozhodnou nevolí, především freisinský biskup Sixtus von Tannberg se stavěl rozhodně proti takovým počinům. Dalším klášterem, z něhož byly přeneseny ostatky světce (Sixtus) do Frauenkirche, bylo Schliersee.¹³⁶

¹³³ Vztahům jednotlivých retáblů k církevnímu prostoru, včetně uvedených soch apoštolů, se podrobně věnuje Burger 1978, s. 79-165. Stručnější, ale aktualizované postřehy přináší Rothal 1999, s. 95-118.

¹³⁴ IBIDEM, s. 11-112; Norbert Knopp, *Die Frauenkirche zu München und St. Peter*, Stuttgart 1970 s. 25; Christl Karnehm, *Die Münchener Frauenkirche. Erstattung und barocke Umgestaltung*, München 1984 (disertace)

¹³⁵ Vévoda Albrecht IV. Wittelsbach obdržel roku 1478 patronátní právo jak nad svatopetrským kostelem, tak nad Frauenkirche a byl tedy oprávněn ke zřízení kolegiátní kapituly.

¹³⁶ Jürgen Rohmeder, *Erasmus Grasser. Bildhauer, Bau- und Werkmeister*, München 2003, s. 226-239.

Svatopetrský farní kostel byl vévodou Albrechtem IV. odškodněn zřízením velkolepého oltářního retáblu, na jehož provedení byly zainteresovány dílny dvou významných uměleckých osobností, činných v Mnichově ve sledovaném období: Jan Polack a Erasmus Grasser.¹³⁷ Retábl, z něhož se dosud zachovaly pouze fragmenty, sestával tedy nejen z malovaných křídel, ale i z řezbářských prací.

Je náročné rozhodnout, který z uvedených tvůrců měl na ztvárnění retáblu větší podíl. Jürgen Rohmeder v souvislosti s touto otázkou právem poukazuje na nižší kvalitu Polackových maleb (ve srovnání s weihenstephanským retáblem), což napovídá, že pro malíře zakázka nepředstavovala prioritu.¹³⁸ Označit za tvůrce náročného konceptu a za organizátora dohlížejícího nad kooperací pouze Erasma Grassera však nelze. Kompromisní východisko předložil Kornelius Otto poukazem na roli univerzity v Ingolstadtu, zřízené 1472, kde působili přední bavorští humanisté Conrad Celtis, Johannes Aventinus, u něhož lze doložit studium Albrechtových synů, anebo Georg Eisenreich.¹³⁹ Právě o tomto učenci je známo, že roku 1495 zaujal místo v mnichovském farním úřadě. Toto období odpovídá předpokládanému vzniku rozsáhlé oltářní zakázky, na jehož duchovní koncepci se mohl Aventinus podílet.¹⁴⁰

Vzhledem k předpokládané spolupráci obou malířských individuí, malíře Polacka a řezbáře Grassera, nabízí se také otázka vzájemné inspirace. Navzdory odlišnému médiu, s nímž oba umělci pracovali, lze předpokládat, že rozdílný materiál a technika práce nebyl překážkou pro stylovou výměnu. Kompozičním dokladem propustnosti těchto hranic může být např. expresivní znázornění lidské tváře, které se stalo Polackovým častým prostředkem k vyjádření nejen emocí vyobrazené figury, ale i lidského charakteru (biřící odvádějící Krista na popravu.) S uvedeným prvkem expresivity výrazu, který je příznačný pro Polacka, se lze setkat i na některých Grasserovi připisovaných dílech. Jeho podíl je předpokládán koneckonců též na reliéfu *Olivetské hory*, která byla připevněna na hřbitovni zeď vídeňského kostela svatého Michaela. Jeden z drábů, dotírajících na mučeného Krista, který klesá pod tíhou kříže (vedlejší scéna v pozadí *Olivetské hory*) vykazuje paralely k Polackovým scénám.¹⁴¹

Jsou-li závěry literatury správné, musel být nově zřízený oltářní retábl pro svatopetrský kostel vskutku velkolepý. Jeho rozsah a složitost ikonografie nenachází v bavorském prostoru srovnání. Na základě rozměrů jednotlivých desek z Polackovy dílny (175 cm x 185 cm) a vzhledem k jejich předpokládanému uspořádání (ve třech řadách nad sebou) dospěli badatelé k výpočtům, že oltářní retábl „musel“ měřit na výšku 5, 25 metrů, na šířku přinejmenším 3,7 metry (v zavřeném stavu). V souladu

¹³⁷ Tvzení, že objednavatelem retáblu byl Albrecht IV. Wittelsbach, zní věrohodně, ač konkrétní doklady chybí. Vyplývá to již ze zjištění, že od roku 1478 držel nad svatopetrským kostelem patronátní právo. Vzhledem k nákladnému a náročnému provedení oltářního retáblu přichází v úvahu především objednavatel z řad nejvyšších (šlechtických) kruhů.

¹³⁸ Rohmeder 2003, s. 240.

¹³⁹ Otto 1992, s. 195.

¹⁴⁰ IBIDEM.

¹⁴¹ Vídeňský retábl byl nadán sice roku 1480 (malíř Hans Siebenbürger), do pozdních devadesátých let je však kladena jeho „rekonstrukce“ (donátor Hans Huber) na niž se patrně mohl podílet Grasser. Karl Albrecht-Weinberger (ed.), *St. Michael, Stadtpfarrkirche und Künstlerpfarre von Wien (1288-1988)*, Wien 1988, kat. č. 196.

s těmito rozměry by mohly být i sochy ve střední skříni, z nichž je známá pouze trůnící figura svatého Petra (168 x 136 cm), jež byla obklopená dvěma stojícími figurami a doplněná kružbami a dalším dekorativním aparátem.¹⁴² Prostorovým vztahům pozdně gotického presbytáře farního kostela takové velkorysé dimenze neprotiřečí, ve srovnání s jinými dobovými retábly ale působí poněkud překvapivě.

2.4.1. Obrazová složka svatopetrského oltářního retáblu

Následující text se zaměří na otázku, ze kterých částí oltářní retábl původně sestával, a jaká stanoviska zaujímá literatura ohledně původní rekonstrukce a kontextu. V této souvislosti nezůstane stranou uvedení aktuálního uložení jednotlivých desek/řezbářských prací.

Vytvořit si spolehlivou představu o původním vzhledu a struktuře oltářního retáblu je náročné. Přesto zaujímá v této otázce literatura totožná stanoviska, až překvapivě totožná. Jako výchozí bod poslouží pět oboustranně malovaných desek, uchovávaných v BNM v Mnichově a připisovaných Polackově dílně. Jejich ikonografie se soustředí na pašijové výjevy a na zobrazení legendy sv. Pavla. K nim je připočítáván ještě konvolut šesti jednostranně malovaných obrazů s výjevy ze života sv. Petra. Na zadních stranách těchto obrazů se zachovaly stopy reliéfních prací.

Přestože způsob provedení pašijových (svatopavelských) obrazů a kvalita scén svatopetrské legendy jsou nápadně proměnlivé, stojí si dosavadní bádání – Buchnerem počínaje – urputně za názorem, že všech jedenáct obrazů tvořilo s poslední, dvanáctou, cca od poloviny 19. století pohřešovanou deskou a s řezbářskými pracemi jeden oltář, situovaný na základě ikonografie do svatopetrského kostela.

Protože pašijové scény vykazují kvalitu nižší úrovně, shodují se badatelé (Buchner, Stange, Otto, Rohmeder, Rosthal) v názoru, že pašijové scény tvořily vnější křídla, prezentovaná pouze ve všední dny. Jejich rozvržení by mělo být následovné: Levé křídlo: *Modlitba na Olivetské hoře, Zajetí Krista* (nezvěstné), *Kristus před Pilátem*. Pravé křídlo: *Bičování Krista* (obr. I/18), *Ukřižování Krista* (obr. I/19), *Pohřbívání*. Tato rekonstrukční teorie nalézá překvapivě souhlasné jednoty ve všech využitých pracích,¹⁴³ pouze katalog *Von der Zeichnung zum Bild* navrhuje „horizontální čtení“ pašijového výjevu s argumentem, že na spodních výjevech mělo být *Ukřižování* a *Pohřbívání Krista*, tj. vyvrcholení pašijového příběhu: Levé křídlo: *Modlitba na Olivetské hoře, Kristus před Pilátem, Ukřižování Krista*. Pravé křídlo: *Zajetí Krista* (nezvěstné), *Bičování Krista, Pohřbívání*.¹⁴⁴ Rozhodnout, která z rekonstrukčních teorií je ta „správnější“, si autor DP neodvažuje a patrně to ani není nutné.

Jak bylo výše řečeno, na zadních stranách těchto desek se nacházejí obrazy s výjevy ze života sv. Pavla, jejichž kvalita (*Kázání sv. Pavla*) je místy takřka podprůměrná (nezvládnuté architektonické principy, zápolení s lidskými proporcemi). Ve srovnání s některými obrazy weihenstephanského

¹⁴² Rohmeder 2003, s. 235; Steiner – Grimm (edd.) 2004, s. 189.

¹⁴³ Srv. schémata u Stange 1960, s. 65-66; Otto 1992, s. 190; Rohmeder 2003, s. 230.

¹⁴⁴ Steiner – Grimm (edd.), s. 190-194.

retáblu je zřejmé, že je nemohl vytvořit týž autor, a i za předpokladu dílenské spolupráce se vnucuje úvaha, do jaké míry na jejich zhotovení dohlížel Jan Polack. V souladu s navrženou teorií „vertikálního čtení“ pašijových scén na vnějších oltářních křídlech se tedy nabízí tato rekonstrukční teorie: Levé křídlo: *Obrácení sv. Pavla, Křest Pavla* (nezvěstné), *Bičování sv. Pavla* (obr. I/22). Pravé křídlo: *Kázání sv. Pavla v Damašku* (obr. I/21), *Zázračné přenesení mága, jemuž Pavel a Petr přihlížejí* (obr. I/20), *Stětí sv. Pavla*.¹⁴⁵ Pouze Steinerova koncepce přichází s trochu novým návrhem, který díky použití novějších fotografických metod (nejen pouhých schémat) sice nepostrádá na přesvědčivosti, přesto zůstává hypotézou. Levé křídlo: *Obrácení sv. Pavla, Bičování sv. Pavla, Zázračné přenesení mága*. Pravé křídlo: *Křest Pavla* (nezvěstné), *Kázání sv. Pavla v Damašku, Stětí sv. Pavla*.¹⁴⁶

Mezi tato křídla s vyobrazením svatopavelské legendy bývají vkládány dvě vertikální řady (registry) jednostranně malovaných obrazů s výjevy ze života titulárního světce, sv. Petra. Protože na zadních stranách se nacházejí pozůstatky řezbářských prací, je z toho vyvozováno, že malované desky zakrývaly střední skříň. V otázce původního uspořádání malovaných desek opět vládne naprostá, až překvapivá jednota. Pravá strana: *Zázračný rybolov sv. Petra, Uzdravení chromého* (obr. I/23), *Petr jako učitel církve*. Levá strana: *Uzdravení posedlého* (obr. I/24), *Petr v žaláři* (obr. I/25), *Ukřižování sv. Petra* (obr. I/26).¹⁴⁷ Výstavní katalog *Von der Zeichnung zum Bild*, který se u pašijových a svatopavelských obrazů vyhlašoval proti staršímu rekonstrukčnímu návrhu, v případě svatopetrských scén s novou teorií již nepřichází.¹⁴⁸

Z předchozího textu tedy nepochybně vyplynulo, že v otázce původní kompozice oltářního retáblu zaujímají badatelé paradoxně shodná stanoviska. Autor DP se trochu zdráhá uvěřit představě, že by tyto víceméně shodné závěry odrážely přesně původní rozvržení oltářního retáblu. Taková paradoxní shoda názorů vybízí k úvaze, že snad aktuální stav dochovaného fondu malovaných částí ani jiné návrhy a diskuzi nepřipouští. Právě tato okolnost je varováním a trochu pobídkou k přezkoumání, zda ztráty uměleckého fondu nemohly být důvodem k nezáměrnému seskupení obrazů z několika oltářů do jednoho celku, který je celé století prezentován jako někdejší svatopetrský oltářní retábl.

Jako problematické místo lze vnímat, že jmenované deskové obrazy, připisované Polackově dílně vykazují vskutku kolísavou a místy velmi průměrnou kvalitu – zejména ve srovnání obrazů s legendou sv. Pavla a sv. Petra, které měly být prý prezentovány vedle sebe při prvním otevření oltáře! Rozdílnost provedení vysvětluje literatura zvýšeným podílem rukou dílenských pomocníků, z nichž mnozí nedosáhli takových tvůrčích schopností jako vedoucí malíř. Takový argument se jistě

¹⁴⁵ Schémata u Stange 1960, s. 65-66; Otto 1992, s. 190; Rohmeder 2003, s. 230.

¹⁴⁶ V případě *Kázání sv. Pavla a Bičování sv. Pavla* se Steiner neúmyslně dopouští záměny. Omyl se stává zřejmým při detailnější srovnání s výše jmenovanými pašijovými scénami na zadních stranách (*Bičování Krista/Kázání sv. Pavla, Kristus před Pilátem/Bičování Pavla*). Autor DP tedy předkládá Steinerův rekonstrukční návrh v té podobě, v jaké by odpovídal Steinerově uspořádání vnějších pašijových scén. Steiner – Grimm (edd.), s. 190-194.

¹⁴⁷ Schémata srv. Stange 1960, s. 65-66; Otto 1992, s. 190; Rohmeder 2003, s. 230.

¹⁴⁸ Steiner – Grimm (edd.), s. 190-194.

zakládá na pravdě, přesto se zdá nedostačujícím pro teorii, že obrazy původně tvořily jeden oltářní retábl. Nezvlnuté architektonické principy v pozadí svatopavelských obrazů vsutku tvoří markantní kontrast k nákladně zladenému pozadí svatopetrských scén a poněkud se přičí představě, že tyto obrazy měly být prezentovány společně vedle sebe při prvním otevření!

Své opodstatnění má i poukaz některých badatelů (Elsen, Christoffel, Stange,...), že k provedení deskových obrazů svatopetrského retáblu nebyla vyzvána pouze Polackova malířská dílna, nýbrž že byl zainteresován i Mair z Landshutu. Mairův pobyt v Mnichově lze pramenně doložit,¹⁴⁹ jeho podíl na obrazech však spolehlivě ne. Mělo by se jednat výhradně o obrazy s výjevem ze života sv. Petra.

Žádný z autorů zabývajících se oltářním retáblem pro svatopetrský farní kostel ještě nepředložil zcela legitimní úvahu, že jednostranně malované deskové obrazy, na jejichž zadních stranách lze doložit stopy reliéfních prací, nemusely tvořit s oboustranně malovanými Polackovými obrazy ve sbírkách BNM (pašijové scénami, a obrazy ze života sv. Pavla) jeden jediný oltářní retábl, ale že stejně tak mohly příslušet jinému oltářnímu retáblu pro týž farní kostel. Byla-li by akceptována tato netradiční teze, která je zde ryze hypoteticky předkládána, rázem by se vytratila „aura“ o velkoleposti a rozsahu retáblu, který prý dosahoval 3,7 x 5, 25 metrů! Na druhou stranu si je autor DP dobře vědom, že právě shodné rozměry jmenovaných obrazů (cca 175 x 185 cm) ospravedlňují příslušnost uvedených desek k jednomu jedinému oltářnímu retáblu, kterou akceptovaly předchozí generace badatelů.¹⁵⁰

Výzkum provenience při řešení rekonstrukční otázky příliš nepomůže, neboť je ztížen mezerovitými záznamy. Ví se, že středověký retábl byl roku 1643 nahrazen barokním. Jmenované, již oddělené obrazy se znovu vynořují teprve při zakládání Bayerisches Nationalmusea (1857), kam byly deponovány. Roku 1860 se prý na uměleckém trhu vynořily desky *Zajetí Krista* a *Křest sv. Pavla...* a pak beze stopy zmizely.¹⁵¹

Lze doložit náročné vyjednávání mezi správou BNM a církví o tom, zda zachované desky budou prezentovány v profánním prostoru, anebo v církevním interiéru, pro něž byly původně určeny. Aktuální uložení obrazů - pět oboustranně malovaných desek a jedna jednostranně (*Uzdravení posedlého*) je prezentováno či uloženo v BNM, pět desek se svatopetrskou legendou zůstává v presbytárii mnichovského farního kostela - lze tedy vnímat jako moudrý kompromis mezi oběma institucemi.

Přestože nezasvěcenému návštěvníku tento aktuální stav neposkytuje snadnou představu o původním kontextu oltářního retáblu, věří autor DP, že je nepochybně pietnějším řešením než situace jiných středověkých retáblů, jejichž desky jsou dnes rozptýleny do několika evropských (světových) galerií a soukromých sbírek.¹⁵² Jako jeden z absurdnějších příkladů oltáře, jehož desky jsou rozptýleny do několika evropských/světových muzejních sbírek, nebo dokonce nezvěstné, lze uvést oltářní retábl

¹⁴⁹ Christoffel 1938, s. 303-309; Stange 1960, s. 65-66.

¹⁵⁰ Rohmeder 2003, s. 235.

¹⁵¹ Buchheit 1909, s. 19; Steiner – Grimm (edd.), s. 190.

¹⁵² Z dalších příkladů bude v DP ještě podrobně zmiňován oltářní retábl ze Schlüsselfeldu či tzv. Todes-Angst-Christi-Retabel.

Mistra ze zámku Liechtenstein (*Meister von Schloss Liechtenstein*), datovaný kolem roku 1447.¹⁵³ Již výše byly zmíněny neodborné zásahy v případě obrazu *Korunovace Panny Marie* (Stuttgart); deska byla v dolní partii oříznuta skoro o polovinu, čímž se takřka vytrácí její příslušnost k pravému křídlu někdejšího retáblu.¹⁵⁴ O některé obrazy se dělí další německé galerie (Augsburg, Mnichov, Berlín). Šest obrazů se nachází ve středověkých sbírkách Galerie Belvedere; některé tam byly převedeny jako zápůjčka roku 1953 (z KHM), jiné zakoupeny později (*Pokušení Krista*: 1954, *Útěk do Egypta*: 1982). *Modlitbu na Olivetské hoře*, *Kladení Krista do hrobu* uchovává basilejské muzeum (Kunstmuseum; Basel).

Další desky se však nacházejí i mimo hranice německy mluvícího prostoru, většinou ve východní Evropě. *Narození Krista*, *Klanění králů* jsou deponovány od roku 1924 v moskevském Puškinově muzeu (Puschkin-Museum), stejně tak *Bičování Krista*, *Korunování* v Keresztény Múseu v Ostrihomí. *Křest Krista*, doložitelný ve vlastnictví Augusta Aumillera, insolventního dvorního kaplana ve Fürstenfeldbrucku, uchovává od roku 1946 Muzeum Narodowe ve Varšavě.¹⁵⁵ Zaslouhou sběratelské aktivity rodiny Liphartů, která před emigrací odkázala značnou část uměleckého fondu estonské univerzity v Tartu, se obraz *Přinesení Krista do chrámu* někdejšího retáblu nachází v Niguliste Museum (Talin)!¹⁵⁶ Deska s výjevem *Setkání Josefa a Anny* opustila po roce 1917 evropskou pevninu a nachází se ve Philadelphii (Museum of art).¹⁵⁷

Dvě desky (*Navštívení Panny Marie*,¹⁵⁸ *Obřezání Krista*¹⁵⁹) jsou známy pouze na základě fotografického materiálu, neboť zanikly v květnu 1945 při požáru válečného bunkru Friedrichsheim, kam byly přeneseny z berlínského muzea (Kaiser-Friedrich Museum).¹⁶⁰ Dvě další předpokládané desky z někdejšího retáblu *Mistra ze zámku Liechtenstein* (*Zásnuby Panny Marie*, *Zvěstování*) jsou též pohřešované.¹⁶¹

Důsledný výzkum (2013) doložil, že provenienci většiny desek *Mistra ze zámku Liechtenstein* nelze vysledovat hlouběji než do 19. století. Proto dosud není jasné, kdy k rozdělení retáblu *Mistra ze zámku Liechtenstein* došlo. Vzhledem k této náročné odysee lze konstatovat, že Polackovy obrazy se nestaly intenzivním předmětem uměleckého obchodu. Jejich prezentace v mnichovském Bayerisches

¹⁵³ Pomocné označení *Meister von Schloss Liechtenstein* navrhl tübingský profesor Konrad Lange na základě dvou maleb ze sbírky hraběte Wilhelma von Württemberg, které uchovával na svém romanticky upraveném sídle.

¹⁵⁴ Agnes Husslein Arco – Veronika Pirker Aurenhammer (edd.), *Der Meister von Schloss Liechtenstein und seine Zeit*, Wien (Belvedere) 2013, s. 117.

¹⁵⁵ Sluší se doplnit, že uvedené desky ještě spolu s dalšími věnoval obchodník D. I. Schtschukin Rumjanzzew-Museum (1903), po jehož uzavření byly dvě desky z někdejšího retáblu (*Narození Marie*, *Uvedení Marie do chrámu*) v souvislosti s uhrazením pětiletého plánu vydraženy – od r. 1931 je vlastní Kunsthistorisches Museum, dnes zápůjčka Galerie Belvedere ve Vídni. IBIDEM, s. 103-104.

¹⁵⁶ IBIDEM, s. 105-106.

¹⁵⁷ IBIDEM, s. 34-35, 105.

¹⁵⁸ IBIDEM, s. 130-131.

¹⁵⁹ IBIDEM, s. 135-137.

¹⁶⁰ Ve vlastnictví muzea dokumentovány od roku 1910, kdy byly darovány dvorským antikvářem Juliem Böhlerem. IBIDEM, s. 98-99.

¹⁶¹ IBIDEM, s. 95.

Nationalmuseum, případně ve farním kostele, umožňuje vcelku komplexní přehled o charakteru zakázky.

2.4.2. Řezbářské práce svatopetrského oltářního retáblu

Reprezentativnost oltářního retáblu určeného pro hlavní oltář mnichovského farního kostela sv. Petra zvyšuje především monumentální socha sv. Petra (168 x 136 cm),¹⁶² u které se předpokládá, že kdysi zaujímala střední skříň. Apoštol, trůnící důstojně v jejím středu, byl obklopen stojícími, dnes nezvěstnými figurami sv. Pavla a sv. Ondřeje.¹⁶³ Okázalost střední skříňe samozřejmě zvýšily další řezbářské dekorativní práce (kružboví), o jejichž původním charakteru nelze již říci vzhledem k pozdějším ztrátám žádné spolehlivé informace.

Střední skříň byla obklopena dvěma pohyblivými křídly, u nichž je předpokládáno zdobení reliéfními pracemi, dnes ztracenými. Jejich existenci prozrazují nejen obrysy a stopy řezeb na zadní straně obrazů (šest výjevů ze života sv. Petra), ale i otvory pro připevnění. Na zadní straně čtyř obrazů, u nichž se předpokládá, že zaujímaly dolní řady (levé křídlo: *Uzdravení chromého, Petr jako učitel církve*; pravé křídlo: *Sv. Petr v žaláři, Ukřižování sv. Petra*), se zachovalo dohromady třicet dva (4 x 8) otvorů; na dvou deskách horní řady (*Zázračný rybolov, Uzdravení posedlého*) pak čtrnáct (2 x 7) otvorů.¹⁶⁴ Z toho vyplývá, že na každém vnitřním křídle bylo umístěno dvacet tři řezbářských prací. Lze tedy shrnout, že dohromady bylo při úplném otevření oltáře (významné svátky) na obou dvou křídlech prezentováno čtyřicet šest figur (polofigur). Zatímco Otto zvažuje, že se mohlo jednat o plně plastické provedení, poukazuje Jürgen Rohmeder spíše na verzi reliéfu.¹⁶⁵

Na třech obrazech levého křídla (*Zázračný rybolov, Uzdravení chromého, Petr jako učitel církve*) se navíc zachovaly dobové nápisy (šest nápisů na každé desce), které mají nesmírnou cenu historického pramene, neboť uvádějí jména některých apoštolů (Petr, Ondřej, Jakub Menší, Jan, Tomáš, Jakub Větší), starozákonních proroků (Jeremiáš, David, Isaiáš, Zacharuaš, Oseáš, Amos) a patriarchů, jejichž řezby zde byly původně umístěny.¹⁶⁶ Váhu nápisů zvyšuje samozřejmě okolnost, že tyto řezbářské práce, připisované dílně Erasma Grassera, jsou dnes nezvěstné. Jediný problém spočívá

¹⁶² Rohmeder 2003, s. 235.

¹⁶³ Otto 1992, s. 191; Rohmeder 2003, s. 231, 235.

¹⁶⁴ Rohmeder 2003, s. 232.

¹⁶⁵ IBIDEM.

¹⁶⁶ Funkce nápisů je vysvětlována rozdílně. Zatímco Otto je označuje za návrhové záznamy, předpokládá Jürgen Rohmeder, že ikonografie oltáře je tak náročná, že k navržení kompozice muselo dojít podstatně dříve. Funkci nápisů tedy vnímá jako preventivní opatření pro vykonávající pomocníky, aby reliéfy zanesly na správné místo. V otázce, zda nápisy jsou však vlastnoručními poznámkami Grassera, je však J. Rohmeder skeptický. Srv. Otto 1988 (Erasmus Grasser), s. 83; Rohmeder 2003, s. 233.

v okolnosti, že nápisy objasňují pouze osmnáct figur, zatímco přesná ikonografie zbývajících 28 reliéfů zůstávala dlouhou dobu nejasná.

Kornelius Otto při řešení problému správně poukázal na význam jiné zakázky, na které se Erasmus Grasser ve sledovaném období podílel, a sice na výzdobu chórových lavic v mnichovské Frauenkirche, datované 1502.¹⁶⁷ Zde se nacházely busty významných osobností starého i nového zákona, nejen apoštolů a proroků, ale i církevních otců, evangelistů (Marek a Lukáš, kteří nejsou zahrnuti do apoštolů) a také dvou světců (Sixtus, Arsadius), jejichž relikvie se ve Frauenkirche po přenesení z kláštera Schiersse a Iimmünster těšily oblibě; nechyběly prý ani busty třinácti biskupů a třinácti papežů. Dohromady mělo jít o přibližně sto sedmdesát bust, z nichž je dnes identifikováno patrně sto dvacet osm, rozptýlených na několika místech, převážně v Německu (Frauenkirche; BNM; *Diözesanmuseum für christliche Kunst* ve Freisingu; klášter sv. Bonifáce v Mnichově etc.).¹⁶⁸ Někdejší chórové lavice ve Frauenkirche padly za oběť druhé světové válce, a přestože byly na sklonku minulého století obnoveny, lze si o této zakázce Erasma Grassera a o někdejší kompozici učinit pouze přibližnou představu.¹⁶⁹

Kornelius Otto si při identifikaci zbývajících řezeb svatopetrského oltáře uvědomil, že nápisy lze doložit pouze pro osmnáct řezeb (zadní strany tři desek s obrazy *Zázračný rybolov*, *Uzdravení chromého*, *Petr jako učitel církve*), zatímco zbývajících tři desky na svých zadních stranách žádné nápisy k původní řezbářským pracím nezachovaly. Kornelius Otto si však dokázal chytře poradit a vytušil, že pokud chórové lavice ve Frauenkirche (1502) a současně datovatelné řezbářské práce svatopetrského oltářního retáblu (kol. 1495) jsou dílem téhož řezbáře, tj. Erasma Grassera, pak by mohl být ikonografický program obdobný. Pro zbývajících pravé vnitřní křídlo navrhl tedy odpovídající doplnění zbývajících figur apoštolů a proroků.¹⁷⁰

Výše bylo ovšem uvedeno, že na zadních stranách Polackových obrazů se nacházelo čtyřicet šest řezbářských prací (vyplývá to především ze zbývajících otvorů pro zachycení) Je tedy zjevné, že poukaz na uplatnění reliéfů dvanácti apoštolů a proroků nestačí. Ve středu se nachází ještě úzký pás, pro nějž se nezachoval žádný původní nápis. Kornelius Otto na základě srovnání s chórovými lavicemi navrhl, že v tomto středním pásu se patrně nacházely figury antických filozofů či sybil.¹⁷¹ Sluší se závěrem podotknout, že ač je Ottovo analýza patrně správná, dosud se nepodařilo najít podobnou iko-

¹⁶⁷ Otto 1998 (*Erasmus Grasser*), s. 111-122.

¹⁶⁸ IBIDEM, s. 111.

¹⁶⁹ Inspiraci přitom poskytují některé prameny, tím nejstarším je např. rytina Nicolase Solise, vzniklá při příležitosti svatebního obřadu vévody Wilhelm V. Wittelsbacha a Renaty Lotrinské roku 1568. Pro účely předkládaného textu je však nutné upozornit na přepis vyobrazení jednotlivých bust, který v polovině 19. století pořídil Rudolf Margraff. Když Kornelius Otto studoval Margraffovu publikaci (*München mit seinen Kunstschatzen und Mekrwürdigkeiten*), zpozorněl, protože ikonografie chórových lavic prozrazovala podobnost s nápisy na zadních stranách oněch Polackových obrazů, u nichž se předpokládá, že spolu s Grasserovými pracemi tvořili retábl farního kostela.

¹⁷⁰ IDEM 1992, s. 192-195.

¹⁷¹ Rohmeder 2003, s. 235.

nografii pro žádný jiný pozdně středověký retábl, nýbrž pouze pro chórové lavice, jejichž výzdoba ztělesňovala úkoly těch, kteří zde usedali.

V předchozích odstavcích bylo uvedeno, že řezbářské práce na vnitřních křídlech, připisované dílně Erasma Grassera, jsou nyní nezvěstné. S tímto konstatováním zdá se kontrastovat výklad Kornelia Otty, že mezi šťastně zachované polofigury patří snad židovský král David, převedený z mnichovské sbírky Bollert do Berlína (Staatliche Museen, Skulpturensammlung).¹⁷² Ikonografie je v souladu s nápisem na zadní straně jedné oltářní desky. Též rozměry sochy dobře odpovídají obrysům na oltářních deskách a podporují tuto tezi. Otto sám ji ale oslabil poukazem na formální znaky Krále Davida, které se spíše výjimečně shodují s tvorbou Erasma Grassera, jenž byl pokládán za autora řezbářských prací (hluboce vsazené oči, realistické ztvárnění lidské tváře a pokus o individualizaci).¹⁷³ Jürgen Rühmeder předložil argument, že mnohem více než o plně plastické figury se jednalo o reliéfy, čímž Ottovu hypotézu zpochybnil.¹⁷⁴

Původní sochařskou výzdobu někdejšího svatopetrského retáblu reprezentuje patrně pouze jediná socha, a sice sv. Petra. Důstojně trůnící patron kostela jednou rukou přidržuje knihu, zatímco druhou v ní zamyšleně listuje, nevnímaje okolí. Aktuální prezentaci sochy v církevním interiéru, pro něž byla původně určena, se sluší věnovat krátkou pozornost.

I oko zkušeného pozorovatele se v mnichovském farním kostele při pohledu na příslovečnou pompéznost pozdně barokního retáblu, který je tvořen nejen dalšími sochařskými pracemi, nýbrž také mramorovými sloupy, přidržujícími baldachýn, zdráhá uvěřit, že pozlacená socha apoštola Petra, trůnícího ve středu a listujícího v knize, je o několik století starší (obr. I/28). A generace historiků, počínaje Felixem Josephem Lipovským,¹⁷⁵ ji skutečně pokládaly za práci barokního sochaře Egida Quirina Asama. Též Philipp Maria Halm, tvůrce první monografie Erasma Grassera, nikde o sv. Petru jako o Grasserově díle nepojednává.¹⁷⁶

Byl to patrně konzervátor A. Walzer, kdo roku 1929 upozornil na to, že se Asamovi podařil zakomponováním pozdně středověké sochy, do barokního retáblu, nepochybně mistrovský kousek, který - spolu s doplněním o barokní tíaru - dokázal oklamat generace znalců umění.¹⁷⁷ Prvním však, kdo tyto převratné závěry publikoval, nebyl Walzer, nýbrž – patrně po osobním rozhovoru - Adolf Feulner, který si tím de facto přivlastnil prvenství.¹⁷⁸ Jím publikované závěry nebyly v literatuře zprvu reflektovány. Teprve při deponování jmenované sochy v BNM v závěru druhé světové války se formální analýzou znovu podrobně zabýval Georg Lill, jenž přesvědčivěji prokázal, že autorem sochy

¹⁷² Otto 1988 (*Erasmus Grasser*), s. 99-103; IDEM 1992, s. 195-196.

¹⁷³ IBIDEM, s. 196.

¹⁷⁴ Rohmeder 2003, s. 235.

¹⁷⁵ Felix Joseph Lipovsky, *Bairisches Künstlerlexikon*, svazek první, München 1810, s. 10-13.

¹⁷⁶ Philipp Maria Halm, *Erasmus Grasser*, Augsburg 1928.

¹⁷⁷ Rohmeder, s. 237-239.

¹⁷⁸ Adolf Feulner, *Ein vergessenes Hauptwerk der Münchner Plastik der Spätgotik*, in: Münchner Neuesten Nachrichten, publikováno 8. 5. 1929.

není E. Q. Asam, jak se mylně soudilo, nýbrž středověký řezbář, ztotožněný s Erasmem Grasserem.¹⁷⁹ Jeho přesvědčivě analyzované závěry rychle našly odezvu, a to takovou, že se staly impulsem pro vytvoření teorie o příslušnosti Grasserovy sochy a Polackových oltářních desek do jednoho retáblu. Již v předchozím textu DP byl uveden argument, že taková teorie – stejně jako dřívější teorie o rekonstrukci Asamova oltáře – nemusí být zcela správná! Dosud však nikdo nepředložil jiné, plausibilnější rekonstrukční řešení...

2.4.3. Datace svatopetrského retáblu

Na závěr se sluší věnovat ještě stručnou pozornost dataci retáblu; v uvedené otázce nevládne zdaleka taková shoda jako v případě jiných Polackových zakázek, neboť žádná z desek nenese letopočet. Mnozí autoři se otázce datace proto ani nevěnují, nebo přejímají starší závěry. V návštěvnických popiskách BNM je u jmenovaných obrazů uvedeno, že oltář měl vzniknout kolem roku 1490, bez vysvětlení takového vrocení. Tento raný údaj (1490/1491) přináší i výstavní katalog *Von der Zeichnung zum Bild*,¹⁸⁰ ale patrně není správný. Jako přiměřenější alternativa se zdá označit svatopetrský retábl jako jednu z pozdějších Polackových prací, která vznikla až po dokončení prací v Blutenburgu a františkánského cyklu. Datace po roce 1492 má své opodstatnění i vzhledem k zřízení kolegiálního práva při Frauenkirche. Uvedenou událost lze vnímat jako impuls k objednavce významných oltářních retáblů z iniciativy vévody Albrechta IV., který usiloval poskytnout náhradu „poškozenému“ farnímu kostelu svatého Petra či klášteru Immünster.

Má-li být přijata spolupráce na svatopetrském oltářním retáblu s Mairem z Landshutu a Erasmem Grasserem, jeví se jako méně pravděpodobná i druhá polovina devadesátých let či přelom 15./16. století, kdy byl Mair dostatečně zaměstnán grafickou produkcí (1495-1504) a Erasmus Grasser pracoval na chórových lavicích, určených do kolegiálního kostela, jež měly být osazeny přibližně 170 figurami.¹⁸¹

Z uvedených důvodů se autor DP přikloní k dataci svatopetrského oltářního retáblu do let 1492-1495.¹⁸² Průměrná kvalita některých desek je samozřejmě v kontrastu s vývojem v Polackově tvorbě. Pokud přijmeme Stangovu tezi, že retáblu v Blutenburgu představují vrchol v Polackově tvorbě, je taková chronologie legitimní. Svatopetrský retábl, konkrétně malované části, jimiž Polackova dílna byla patrně pověřena, tedy představují stagnující fázi v Polackově tvorbě, kdy je zaměstnáván vzrůstající podíl dílenských spolupracovníků, zatímco Polackův vlastnoruční projev se vytrácí. Snad zůstává jeho rukopis skryt v základním rozvržení kompozice. Polackovou dílnou zhotovené obrazy však bohužel v případě zakázky pro svatopetrský kostel nedosahují úrovně kvalitního provedení jako

¹⁷⁹ Georg Lill, *Der Hl. Petrus von Erasmus Grasser*, in: *Der Zwiebelturm* 2, 1947, s. 304-307; Otto 1988 (Erasmus Grasser), s. 90-99; Rohmeder 2003, s. 137-139.

¹⁸⁰ Steiner – Grimm 2004, s. 189.

¹⁸¹ Rohmeder 2003, s. 246-265.

¹⁸² IBIDEM, s. 238-240.

socha vévodící kdysi střední skříni. Trůnící apoštol a patron farního kostela díky svému důstojnému vzezření a klidu dosud vybízí k respektu... přinejmenším k respektu k řezbářům, kteří v závěru 15. století figuru Kristova následníka a prvního z apoštolů vyřezali.

3. Příspěvek k diskuzi o původu Polackova uměleckého projevu.

(Nalezení ikonografických a stylistických paralel a jejich význam pro Polackovu tvorbu.)

V monografiích pojednávajících o Polackově tvorbě lze nalézt zajímavou diskuzi vztahující se k původu Polackova uměleckého výrazu. Zatímco historiografie první poloviny 20. století se více zabírala úvahami o možném školení v Polsku (jako paralela jeho tvorby je jmenován oltář dominikánského kostela v Krakově), přesunuje se těžiště dnešního bádání na kulturní sféru Bavorska, kde je předpokládáno Polackovo rodiště. Vzhledem k nizozemsky orientovaným impulzům, jež tato oblast ve druhé polovině 15. století přijímala, je náročné přesně zjistit, ze kterých zdrojů Polackův projev získal inspiraci.

Následující text se tedy s ohledem na spíše stručné zmínky v literatuře pokusí najít takový srovnávací materiál, který prozrazuje možné vazby k Polackově tvorbě. Vedle vybraných desek oltářního retáblu *Dirka Boute* v Lovani bude s Polackovou tvorbou srovnáno bavorské umění, které ho mohlo s větší pravděpodobností ovlivnit a zprostředkovat mu nizozemské impulsy. Jeho zájem o krajinu a městské scénérie v pozadí biblických scén připomene tentýž přístup, který ve svém díle uplatnil *Hans Playdenwurf* (Norimberk) nebo dílna *Wolfganga Katzheimera* (Bamberk). Vazby na uměleckou produkci v historické oblasti Franky potvrzují i paralely s *oltářními retábly pro kostel Hersbruck a Schlüßelfeld*, jež jsou rovněž dávány do souvislosti s Katzheimerovým okruhem a jeho následovníky (mistr oltáře z Hersbrucku)

Vedle těchto franckých středisek je nutné zmínit i bezprostřední centra Dolního a Horního Bavorska. Možnou spolupráci s *Mairem z Landshutu*, na niž literatura odkazuje, prozrazuje nejen Mairův pobyt v Mnichově, ale i srovnatelný zájem obou umělců o zobrazení architektury, jakkoli ještě vykazuje nedokonalé konstrukční znalosti. Porovnání Polackovy tvorby s tradicí, kterou rozvíjela předcházející generace mnichovských malířů (na příkladě ikonografie *Ukřižování*), umožní doložit proměnu v mnichovské umělecké produkci té doby. V tomto kontextu je vhodné i naznačení možných tematických paralel mezi vybranými Polackovými obrazy pro retábl ve Weihenstephanu a obrazy evangelistů v pracovnách, které zhotovil *Gabriel Mülesskircher* pro klášter Tegernsee.

3.1. Paralely mezi lovaňským oltářem Dirka Boutse a Polackovou tvorbou

Sabine Rosthal se v závěru své disertace¹⁸³ vrací k Buchnerovým názorům o možném Polackově krakovském původu a tuto tezi oslabuje ve prospěch možných nizozemsky orientovaných vlivů. Jako nejpřesvědčivější příklad umělce, jehož dílo nalézá zjevnou reminiscenci v Polackově tvorbě, jmenuje Dirka Boutse, konkrétně jeho oltář s námětem *Poslední večeře v Lovani* a dále *Korunování Panny Marie*, dnes uložené ve vídeňské Akademii výtvarných umění. Soud Sabine Rosthal, že původ Polackova uměleckého projevu není nutné hledat v krakovském umění, ale že mnohem více prokazuje orientaci na frankovlámské vlivy, se zdá být oprávněný. Zejména při průzkumu vybraných maleb Boutsova oltáře pro lovaňský kostel sv. Petra (1464-1468)¹⁸⁴ evokuje způsob malířovy práce s prostorem, který se od postav většího měřítka v popředí vzdaluje prostřednictvím klikaticích cest do dálky, zjevnou paralelu s Polackovou tvorbou, zejména s oltářem pro weihenstephanské opatství. Právě zde Polack uplatňuje zcela stejné principy jako Bouts, ale později se od nich pravděpodobně vlivem dílen-ských spolupracovníků odklání. V později datovaných dílech Polackovy dílny (františkánský oltář,...) se výstavba obrazového prostoru prostřednictvím krajinných prvků posléze proměňuje. V závislosti na biblickém líčení jsou do dálky otevřené krajiny nahrazovány monumentalizovanými architekturami, které se stávají jevištěm biblického děje. Pro tuto proměnu musejí být hledány další impulzy, pravděpodobně bavorské provenience. Přestože ve vývoji Polackovy práce s obrazovým prostorem dochází ke zjevnému vývoji, je možná reminiscence Boutsovy tvorby, kterou navrhla Sabine Rosthal, nepochybně správná.¹⁸⁵ Vzhledem k tomu, že německá badatelka svoji teorii dále nerozvádí na konkrétních srovnáních, sluší se v následujícím textu na možné paralely v Boutsově a Polackově tvorbě (zejména v případě *Zázraku sv. Korbiniána*) na základě srovnání poukázat.

Navzdory nápadným formálním shodám je ikonografie obrazů zcela rozdílná. Zatímco se Polackova dílna v případě vybraných vnitřních desek weihenstephanského oltáře soustředila výhradně na

¹⁸³ Rosthal 1999, s. 178-179.

¹⁸⁴ Datace obrazu se zakládá na zachované smlouvě o provedení (15. března 1464) a na vyúčtování závěrečných prací (9. února 1468). Srv. Catheline Périer-Dieterin, *Dieric Bouts. The complete Works*, München 2003, s. 34-36.

¹⁸⁵ Rosthal 1999, s. 178-179.

scény ze života světců, námět lovaňského oltáře, který vznikl o dvě desetiletí dříve, striktně vyhovuje požadavkům stanoveným dvěma respektovanými teology (Johannes Varenacker, Egidius Bailluwel), působícími na univerzitě v Lovani.¹⁸⁶ V otevřeném stavu oltář kombinuje scény novozákonní (*Poslední večeře* a svěcení chleba Kristem) ve střední skříni a starozákonní na vnějších křídlech.¹⁸⁷ Touto ikonografií zamýšleli jmenovaní teologové, kteří byli tvůrci konceptu, zdůraznit kontinuitu mezi oběma biblickými zákony.¹⁸⁸

Stejně jako v případě Polackova obrazu, také badatelé zajímající se o Boutsův lovaňský oltář nejsou zajedno ohledně rekonstrukce původního stavu. Jako první se o rekonstrukci pokusil Ernst Förster (1863), který navrhl, že dominující *Poslední večeře* byla obklopena starozákonními scénami *Setkání Abrahama s Melchisedechem* a *Slavností Pesach*, které tvořily horní a dolní desky levého křídla, a v odpovídajícím rozvržení předpokládají scény *Sbírání many* a *Eliáš v poušti* na pravém křídle.¹⁸⁹ Tato teorie, která vzbudila zájem např. na bruselské výstavě roku 1920 a stala se určující pro konstrukci oltáře, nachází respektu i v dnešní historiografii (Fierens Gevert, Friedländer, Baldass).¹⁹⁰ Dále je záslužné upozornit na nesouhlasné závěry, které se pokusil prosadit Wolfgang Schöne, když na základě barevné skladby obrazů navrhl pozměněné uspořádání dolního výjevu levého křídla (*Sbírání many*) a obou výjevů křídla pravého (*Slavnost Pesach, Eliáš v poušti navštívený andělem*).¹⁹¹ Vyobrazení v Boutsově monografii naznačují, že tato druhá rekonstrukční teorie se na krátký čas, do roku 1942, stala podnětem pro novou konstrukci oltářní archy.¹⁹²

Při průzkumu křídel Boutsova oltáře (obr. II/1) je shoda v kompozicích scén *Setkání Abrahama s Melchisedechem*, *Sbírání many* a *Eliáš v poušti* zjevná.¹⁹³ Paralely naznačují, že při práci s výstavbou obrazové plochy bylo užito stejných prostředků s cílem dosažení prostorové hloubky. Zatímco centrální scéna *Poslední večeře*, stejně jako *Slavnost Pesach*, je uzavřena zadní stěnou, jež paralelně probíhá k obrazové ploše, otevírají se tři jmenované výjevy (na oltářních křídlech) do široké krajiny. Malíř toho dosáhl tím, že obrazovou plochu, kterou měl k dispozici, rozčlenil prostřednictvím klikaticích se cest, travnatých vršků a skalních masivů. Před krajinná pozadí, zcela v přední úrovni obrazu, umístil vystupující aktéry. Jejich zasazení do prostoru nebylo vždy úspěšné, jak prozrazuje figura Eliáše a anděla, jenž nepůsobí dojmem figury stojící staticky na zemi, ale že se „vznáší.“ Uvedeného nedostatku by bylo patrně odstraněno užitím stejného prostředku jako ve výjevu *Setkání Abrahama s Melchisedechem*, kteří jsou díky vrženým stínům pevně spojeni s podložkou.

¹⁸⁶ Périer-Dieterin 2003, s. 3-35.

¹⁸⁷ Analýza v literatuře neumožnila autoru diplomové práce zjistit, jaké výjevy oltář ukazoval při zavřeném stavu.

¹⁸⁸ Périer-Dieterin 2003, s. 34.

¹⁸⁹ Ernst Förster, *Das Altarwerk von Dierk Stuerbout in der St. Peterskirche zu Löwen. Denkmale Deutscher Baukunst, Bildnerie und Malerei von Einführung des Christentums bis auf die neueste Zeit* 8, 1863, s. 5-10.

¹⁹⁰ Périer-Dieterin 2003, s. 39.

¹⁹¹ Wolfgang Schöne, *Dieric Bouts und seine Schule*, Berlin-Leipzig 1938.

¹⁹² Périer-Dieterin 2003, s. 39.

¹⁹³ IBIDEM, s. 34-39.

Jako paralelu k Boutsovým výjevům lze vnímat některé obrazy Polackovy dílny pro klášter Weihenstephan u Freisingu. Pozornost musí být ale zaměřena pouze na takové scény, které se neodehrávají ve vnitřním interiéru (*Smrt sv. Korbiniana*), nýbrž v otevřené krajině (*Zázrak sv. Korbiniana*, *Kamenování sv. Štěpána* etc.) Jako jeden ze styčných bodů lze vnímat již samotné umístění hlavních aktérů na přední úroveň obrazové plochy a zobrazení méně významných figur ve zmenšeném měřítku.

Příběh *Zázraku sv. Korbiniana* weihenstephanského oltářního retáblu zasluhuje z Polackových obrazů zvláštní pozornost (obr.I/1).¹⁹⁴ Námět, který líčí putovní scénu misionáře, přímo vybízí k uplatnění otevřených krajin. Výskyt klikaticích se cest je nepochybný záměr, sloužící k navození přibližné představy o náročnosti trasy, kterou musel misionář absolvovat a při níž musel čelit mnohým nebezpečným situacím, v nichž však obstál.¹⁹⁵

Podobné řešení cest vinoucích se do dálky uplatnil i Dirk Bouts na křídlech lovaňského oltáře. Zdá se, že Boutsův výjev *Setkání Abrahama s Melchisedechem*, který je uvedenému obrazu Polackovy dílny příbuzný již námětem „putovní scény“, mohl být dále recipován Pleydenwurffovou norimberskou dílnou při práci na obrazu *Klanění tří králů*. Jak bude ještě rozvedeno, také v tomto případě je užito námětu „poutníků na cestách“. Lze tedy říci, že Boutsův obraz položil základy a návod, jak zobrazit námět putujících lidí pohybujících se v čase, a jeho řešení bylo dále napodobováno a přizpůsobováno odlišným námětům. O recepci podnětů v bavorském umění se zasloužily norimberské dílny, jak bude dále doloženo na konkrétních příkladech.

Dirk Bouts na svém lovaňském oltáři i Polackova dílna ovšem nezobrazovali cestu jen jako prostředek k překonání vzdálenosti mezi cílovými stanicemi.¹⁹⁶ Na klikaticích se pěšinách lovaňských i weihenstephanských obrazů se odehrávají příběhy, které poutníky nutí zastavit se a řešit různé, mimořádné (!) situace – ať již se jedná o příznivé okolnosti: setkání dvou biblických osob (*Setkání Abrahama s knězem Melchisedechem*), občerstvení (*Sbírání many*), nebo okamžiky, které jsou pro zobrazené figury méně radostné, přesto je dokážou úspěšně vyřešit (*Zázrak sv. Korbiniana*). Zdá se tedy, že Dirk Bouts byl jedním z prvních umělců, kdo dokázal využít námětu cest k zobrazení různých příběhů, nejen pašijových.¹⁹⁷ Jeho kompozice byly zjevně vnímány jako následováníhodné pro aplikaci krajinných prvků v novém kontextu. Přestože k osobní Polackově konfrontaci s Boutsovým dílem se literatura vyjadřuje kriticky, invence mu mohly být poskytnuty kontaktem s norimberskými dílnami.¹⁹⁸

¹⁹⁴ IBIDEM, s. 50-52; Fahr – Ramisch – Seiner (edd.) 1989, s. 273-275.

¹⁹⁵ Ariba, současník a životopisec freisingkého biskupa Korbiniana, legendu o tom, jak na Korbinianova koně v průběhu cesty do Říma zaútočil medvěd, který zvíře roztrhal, nejmenuje. Uvedený příběh byl do *Vita Corbiniani* (mezi desátou a jedenáctou kapitolu) vsunut teprve v pozdějších vydáních.

¹⁹⁶ Zatímco na raných výjevech oltáře pro klášter Weihenstephan, zejména v případě *Ukamenování sv. Štěpána* a scény s putujícím Korbinianem, malíř položil zjevný důraz na navození prostorové hloubky prostřednictvím do dálky se vinoucích cest, v pozdějších pracích se tento zájem vytrácí. V pašijových scénách františkánského oltáře je tento důmyslný prvek nahrazován skalními motivy.

¹⁹⁷ Námět cest se do té doby nejhojněji vyskytoval jen v případě Krista nesoucího kříž.

¹⁹⁸ Rosthal 1999, s. 176-180.

Prvořadá role zobrazeným cestám ovšem příslušela při práci s obrazovým prostorem. Užití klikaticích se cest malířům umožnilo dosažení prostorové hloubky. K navození tohoto dojmu nestačilo ale pouze zobrazení náročně se vinoucích pěšin, nýbrž i využití dalších prostředků: zatravněných pahorků a vršků, skalních masivů. Všechny tyto uvedené prvky se vyskytují jak na Boutsově lovaňském oltáři, tak v Polackově tvorbě (weihenstephanský oltář, vybrané pašijové výjevy františkánského oltáře, např. *Modlitba na Olivetské hoře, Přibíjení na kříž*).

Srovnání obrazů obou tvůrců prozrazuje zároveň rizika tohoto úsilí o velkorysé zobrazení krajinné scenerie. Ve snaze otevřít krajinu co nejvíce do hloubky, použili oba malíři přílišné množství krajinných komponent na omezené ploše, takže v některých případech (*Setkání Abrahama s Melchisedechem*, resp. *Přibíjení na kříž* Polackova františkánského oltáře) působí zobrazená krajina méně věrohodně. Žádoucí efekt se minul účinkem, protože vznikají ostré „skoky“ mezi různými úrovněmi obrazu. Pozvolných přechodů dvou ploch nebylo dosaženo. Páže, které pečuje o koně jednoho z vladařů *Setkání Abrahama s Melchisedechem*), přestože je zmenšené v měřítku a oddělené zatravněným pahorkem, neposkytuje příliš představu o své vzdálenosti od vladařských figur v popředí lovaňského obrazu.

Přestože ani Polackovi dílenští spolupracovníci se nedokázali při práci s krajinnou komponentou (hornaté útvary,...) vyhnout zmíněným „skokům“ mezi dvěma úrovněmi obrazu (*Přibíjení Krista na kříž* františkánského cyklu, obr. I/10), zdá se, že se malíř již při práci na weihenstephanském oltářním retáblu zabýval tímto problémem. V obraze *Zázraku sv. Korbiniana* se mu jedinečným způsobem podařilo dosáhnout plynulých přechodů dvou ploch. Již Sabine Rosthal se povšimla, jaký důvtip malíř projevil při překonávání přechodu krajinných úrovní za postavou Korbinianova druha Ariba.¹⁹⁹

Skalní masiv, který se svažuje na levém okraji obrazu, ústí u cesty, jejíž průběh potřeboval malíř „přetnout“, aby do pozadí mohl namalovat další plynulý průběh cesty v pozadí. Na přechodu dvou obrazových ploch tedy zobrazil Aribův vlající plášť, jímž se mu podařilo kritický bod zastřít.²⁰⁰ K těmto poznatkům se sluší podotknout, že průběh cesty na jmenovaném weihenstephanském oltářním obrazu skýtá ještě dva kritické přechody mezi obrazovými plochami: ve střední úrovni byl přechod ploch důmyslně překryt zobrazením lesnatého porostu, který se rozkládá vlevo od cesty. Umístění dvou asistujících figur, které Korbiniana doprovázejí, také není náhodné, neboť jejich pokrývky hlav zakrývají přechod ploch, který vzniká vývinem cesty vedoucí od městských hradeb.²⁰¹

Brána města, které misionář a freisinský biskup Korbinianus právě opustil, aby pokračoval na své pouti do Říma, se svými formami odvolává na zvyklosti pozdně středověké architektury ve střední Evropě, nikoli na architektonické formy z dob Korbinianova působení (první čtvrtina osmého století). Pro oslovení pozornosti poutníků bylo stejně přesvědčivé uplatnění aktuálního, pozdně středověkého tvarosloví architektury v Bavorsku, jaké bylo Polackovým současníkům důvěrně známé!

¹⁹⁹ Rosthal 1999, s. 53, s. 178-179.

²⁰⁰ IBIDEM.

²⁰¹ IBIDEM.

Zatímco na výjevech oltáře pro klášter Weihenstephan, zejména v případě *Ukamenování sv. Štěpána* a scény s putujícím, medvěda krotícím Korbiniánem, malíř položil zjevný důraz na navození prostorové hloubky prostřednictvím klikaticích se cest, v pozdějších pracích se tento zájem vytrácí. V pašijových scénách františkánského oltáře je tento důmyslný kompoziční prostředek často nahrazen skalními motivy.

3.2. Ohlas norimberského umění druhé poloviny 15. století (Pleydenwurffův a Wohlgemuthův okruh) v Polackově tvorbě

Samozřejmě nestačí pouze Boutsovou recepcí vysvětlit, proč se na Polackových obrazech krajina stává charakteristickou obrazovou složkou, sloužící ke zpřítomnění biblického či legendárního děje. Boutsov umělecký projev a důraz kladený na krajinné pozadí je zcela v souladu s tendencemi, které se prosadily v nizozemském umění v první polovině 14. století – za největší průkopníky jsou pokládáni Jan van Eyck a Rogier van der Weyden, zapomenout nelze ani na Witzův *Zázračný rybolov* na břehu Ženevského jezera. Umělecký projev těchto tzv. „nizozemských primitivů“ byl v průběhu 15. století recipován a napodobován i středoevropskými tvůrci. Polackův projev tedy nemusí být vnímán jako obzvláště výjimečný, pouze dokládá, že malíř vstřebal nové podněty nizozemského umění – bez ohledu na to, zda je mohl poznat osobně, či zprostředkovaně. Polackovy obrazy prozrazují, že se malíř při práci s těmito novými tendencemi (=krajinnou složkou) dokázal zcela přizpůsobit podmínkám a zvyklostem domácího (bavorského) uměleckého prostředí.

Tato zjištění potvrzují, že vedle ohlasu tvorby Dirka Boutse v Polackově projevu, na který záslužně poukázala Sabine Rosthal,²⁰² je nutné hledat ještě orientaci na dobové umění v jižním Bavorsku, které Polackův umělecký názor muselo formovat a které mu mohlo nové podněty pro zobrazení krajinné komponenty, kterou razili nizozemští tvůrci úrovně Dircka Boutse či **Rogiera van der Weydena**, zprostředkovat.

Jako centrum kulturního dění v Bavorsku v druhé polovině 15. století je právem pokládán Norimberk.²⁰³ Hospodářský i obchodní význam města, k němuž přispěla poloha na obchodní tepně, bezpochyby napomohl kulturnímu rozmachu, který lze charakterizovat jako nepřetržitý až do dob Dürerových následníků (Hans Süß von Kulmbach, Hans Schäufolein etc.).²⁰⁴ Tvorbu Polackovu pravděpodobně ovlivnila generace Hanse Pleydenwurffa a jeho dílny, resp. Michael Wohlgemuth, který strávil několik let v Mnichově. Malířský projev obou v Norimberku úspěšně činných malířských osobností vykazuje s Polackovou tvorbou mnoho společných znaků, zejména zájem o krajinnou komponentu. Lze předpokládat, že právě jejich umělecké vyjádření mohlo Polackovi – stejně jako jiným ctižádostivějším malířským osobnostem, mezi nimiž nechyběli ani malíři z českého prostředí – zprostředkovat právě ony nizozemské principy při práci s krajinným pozadím a městskými vedutami.

²⁰² Rosthal 1999, s. 178-179.

²⁰³ Strieder 1993, s. 8-9.

²⁰⁴ IBIDEM, s. 126-135, 143-146.

3.2.1 Polackova tvorba v kontextu produkce Pleydenwurffova okruhu

K nejproslulejším zakázkám, jimiž byla Pleydenwurffova dílna pověřena, patří tzv. Dreikönigsaltar, oltář sv. Tří Králů, líčící převážně epizody z Kristova dětství (obr. II/2).²⁰⁵ V otevřeném stavu retábl ve střední skříni prezentuje *Klanění Tří králů* malému Ježíškovi. Na levém křídle jsou zobrazeny výjevy, které této scéně podle Bible přecházejí (*Zvěstování, Narození Krista*); na pravém křídle pak následující okamžiky z Kristova dětství (*Útěk do Egypta, Vraždění neviňátek*).²⁰⁶ Stejně jako v případě jiných uměleckých dílen, které byly pověřovány rozsáhlými zakázkami, také v případě jmenovaného retáblu platí, že jej nevytvořil jeden malíř (Pleydenwurff), ale zaměstnal více dílenských spolupracovníků.

V Polackově tvorbě se nepodařilo najít žádný obraz vztahující se ke Kristovu dětství, přesto vykazuje ústřední scéna *Klanění Tří králů* vzhledem k uplatnění krajinné scenérie, která je povýšena na plnohodnotnou obrazovou složku, pozoruhodnou paralelu ke známým produktům jeho dílny.

Pleydenwurffova kompozice, přestože je zaplněna množstvím figur, je velmi přehledná (tím se mimochodem liší od Polackova *Ukřižování* františkánského cyklu). Ani velká péče, kterou norimberští malíři věnovali krajinné složce, neodvádí divákovu pozornost od hlavního děje, který se odehrává v popředí (dolní třetina obrazu). Tři panovníci různého stáří připutovali, aby mohli adorovat narozeného Spasitele a přinést mu dary. Nepřicházejí však sami, nýbrž – jak se na mocné orientální vladaře sluší – s bohatým doprovodem, jemuž je věnována druhá, střední třetina obrazové plochy. Moc vládařů a jejich doprovodu nedokládá jenom nákladný oděv, nýbrž i na jasné obloze zdůrazněné erby, zavěšené na praporcích. Na zobrazeném doprovodu překvapí zejména zdařilé odstupňování lidských postav v měřítku, stejně jako přesvědčivě zobrazená, prostřednictvím stínování umocněná anatomie koní.

Střední úroveň obrazu využili malíři nejen pro zobrazení figurální stafáže, ale i krajinné složky. Ve srovnání s uměním předchozích generací, zvyklých zpracovat pozadí biblických scén jako reprezentativní zlacený materiál, se jistě jednalo o mimořádný jev, zprostředkovávající nizozemský zájem o pozorování přírody a o její nezkrslující zobrazení.²⁰⁷ Literatura zcela právem ocenila význam norimberských dílen, včetně Pleydenwurffovy, pro zdomácnění těchto principů v bavorském umění a pro jejich rozšíření do dalších středoevropských kulturních oblastí, včetně českých zemí. Je tedy oprávněné předpokládat, že zájem o krajinnou složku, který vyzařuje z Polackových obrazů byl orientován právě na příklad Pleydenwurffovy dílny, činné v Norimberku v šedesátých letech, v době Polackova zrání a získávání zkušeností.

²⁰⁵ Literatura uvádí, že zakazníky byli norimberští dominikáni, pro jejichž kostel byl také rozměrný retábl roku 1460 objednan. Provenience díla a okolnosti přenesení do kostela sv. Vavřince (Lorenzkirche) nejsou v literatuře konkretizovány. Suckale 2009, s 139-153.

²⁰⁶ IBIDEM, 146-149, obr. 216-219.

²⁰⁷ Rogier van der Wayden, *Columba Altar (=Drei Königsaltar)*, kolem 1455, 138 × 293 cm, Alte Pinakothek München. Dirk De Vos, *Rogier van der Weyden. Das Gesamtwerk*, München 1999.

Nejen krajinná komponenta, nýbrž i zájem o městské scenérie na pozadí biblického výjevu je prvek společný uměleckému vyjádření Pleydenwurffa i Polacka. Prapůvodní kořeny při vyobrazení městských scenérií, ať již se jedná o architekturu fiktivních náměstí, nebo o věrohodné veduty měst, je nutné opět hledat v nizozemské tvorbě (Jan Eyck). Jako jeden z nejranějších příkladů věrohodného vyobrazení krajiny bývá uváděn *Zázračný rybolov* Conrada Witze, odehrávající se v prostředí Ženevského jezera. Pleydentwurff ještě nevěnoval autenticitě vyobrazených krajín takovou pozornost jako malíři působící v Norimberku (historická oblast Franky) v následující generaci: Michael Wohlgemuth a okruh jeho následovníků.²⁰⁸

3.2.2 Polackova tvorba v kontextu produkce Wohlgemuthova okruhu

Přestože také na Wohlgemuthových oltářních obrazech pro kostel ve Zwickau (1479), nebo oltářní retáblí zhotovené na zakázku augustiniánů-eremitů v Norimbergu (kol. 1486),²⁰⁹ či tzv. oltář *Mystického zasnoubení sv. Kateřiny* (donátor Levinus Memminger, kol. 1485) je fiktivním architektonickým kulisám a městským domům věnována mimořádná pozornost, nejpřesvědčivěji Wohlgemuthův zájem o realistické zobrazení městských scenérií doloží jeho spolupráce při přípravě tzv. *Liber Chronicarum*.

Tato publikace, dnes známá též jako *Schedelova světová kronika*, vyšla roku 1493 v latinském (červenec) i německém (prosinec) jazyce.²¹⁰ Právě vyobrazení dodává této publikaci, na jejímž vydání se vedle umělců podíleli i němečtí učenci odchovaní italskými univerzitami (Hartmann Schedel, Löffelholz, Johannes Pirckheimer),²¹¹ na výjimečnosti. Prostřednictvím grafických obrazů jsou zde – většinou autenticky - prezentována ve své pozdně středověké tvářnosti všechna významná evropská města (Bavorsko: Mnichov, Norimberk, Bamberg, Augsburg; Apeninský poloostrov: Florencie, Řím, Benátky etc),²¹² ale nechybí například ani iluzivní představa Jeruzaléma.²¹³ Pro účely diplomové práce je nezbytné zdůraznit, že Michael Wohlgemuth, spolu se svým příbuzným (zetěm) Wilhelmem Pleydenwurffem (kol. 1450-1494), se v letech 1491-1492 podíleli na koncipování obrazů jednotlivých měst, která pak byla převedena do grafické formy.²¹⁴ Jako inspirace pro zobrazení vzdálenějších měst sloužily např. kresby, které byly následně přepracovány. Např. kresba Erharda Reuwicha v publikaci

²⁰⁸ Literatura uvádí, že Pleydenwurff obdržel 1457 měšťanské právo v Norimberku, kde vedl dílnu až do své smrti 1472. Pak převzal dílnu Wohlgemuth. Suckale 2009, s. 138; Stella Rollig – Björn Blauensteiner (edd.), *Rue-land Frueauf d. Ä. und sein Kreis*, Wien (Belvedere) 2017, s. 43.

²⁰⁹ Oltář se dnes nachází ve hřbitovním kostele v Norimberku. Provenience díla, jehož donátor byl Sebald Peringsdorfer, stojí za připomenutí. Roku 1564 byl z místa původního určení (klášter augustiniánů) přenesen do kostela sv. Kříže, po jehož zničení ve druhé světové válce našel uplatnění ve hřbitovním kostele. Je pozoruhodné, že tyto osudy se neprojeví negativně na charakteru oltáře, který je dosud prezentován se všemi zachovanými křídly a deskami. Strieder 1993, s. 67-69, 72-76.

²¹⁰ Stephan Füssel (ed.), Hartmann Schedel, *Weltchronik (Kolorierte Gesamtausgabe von 1493)*, Augsburg 2001, s. 23.

²¹¹ IBIDEM, s. 8-10.

²¹² IBIDEM, s. 29-30.

²¹³ Města v Anglii, Španělsku a Nizozemí nebyla zastoupena vůbec. IBIDEM, s. 30.

²¹⁴ IBIDEM, s. 16.

Peregrination in terram sanctam (vydal Bernhard von Breydenbachs) po přepracování posloužila jako předloha pro znázornění přístavního města Mohuče (Mainz) a námět se vrací i v případě Lyonu.²¹⁵ V tomto případě se tedy jednalo o realitu neodpovídající vedutu. Sluší se zároveň podotknout, že vyobrazení v Schedelově světové kronice (*Liber Chronicarum*) nejsou omezena na veduty měst, ale bohatý obrazový materiál zároveň disponuje výjevy ze života apoštolů a Krista nebo obsahuje fiktivní podobizny římských císařů, církevních otců etc.

Autor diplomové práce si položil otázku, zda vyobrazení měst v *Liber Chronicarum* se mohlo nějak odrazit v Polackově tvorbě, jehož obrazy, konkrétně františkánský cyklus, disponují značným zájmem o městské veduty, představující ideální podobu „biblického Jeruzaléma“. Pozdně středověké architektonické tvarosloví Polackových vedut dovoluje tušit, že umělec neusiloval o přesné zobrazení Jeruzaléma. Za předpokladu, že Polack své veduty měst koncipoval z různých zdrojů, nabízí se úvaha, že mu jako předlohový materiál mohla posloužit právě Schedelova kronika se svými vedutami. Rok vydání publikace, 1493, a srovnání s datací Polackova františkánského cyklu (1492) však vybízí k obezřetnosti. Lze sice namítnout, že Michael Wohlgemuth a Wilhelm Pleydenwurff pracovali na přípravě obrazového materiálu již podstatně dříve, předpoklad, že by však Wohlgemuthovy přípravné skicy byly „zveřejněny“ ještě před prvním, latinsky psaným vydáním *Liber Chronicarum*, je nepravděpodobný.

Jako další argument pro vyvrácení teze o možné inspiraci *Schedelovy světové kroniky* pro Polackovy městské veduty františkánského cyklu poslouží porovnání architektury jím zobrazeného „biblického Jeruzaléma“ s grafikami Schedelovy kroniky, konkrétně architektura Mnichova, který by byl pro malířskou dílnu a jeho objednavatele pravděpodobně nejvíce žádoucí (obr. II/3).

Snad jen Frauenkirche nebo brána zvaná Karlstor patří k dominantám, které pozdně středověký Mnichov, tak jak ho od jihovýchodu znázorňuje grafika uvedené publikace, spojuje s dnešní urbanizací. Vyobrazení Mnichova na jmenované rytině dominuje dvojitý pás hradeb se střílnami, které obtéká rameno řeky Isar. Na vedutách Polackových obrazů jsou sice často města chráněna věncem hradeb, přesto nevykazují žádnou paralelu k vyobrazení uvedené grafiky. Ani dřevěná lávka, spojující město s jeho hospodářským zázemím (*Liber Chronicarum*), nemůže příliš konkurovat okázalým zobrazeným mostům Polackových kompozic. Na základě dalších odlišností (v Polackových městských vedutách se hojnou měrou vyskytují budovy s věžemi pitoreskních tvarů, které na rytině nejsou uplatněny), lze tedy spolehlivě říci, že Polackova dílna při práci na jedné z nejvýznamnějších zakázek, kde se uplatňují městské veduty v pozadí obrazu, tj. františkánském cyklu, nečerpala inspiraci z rytin *Schedelovy světové kroniky* – přinejmenším ne z rytiny zobrazující pozdně středověký Mnichov. Ani pro jiná bavorská (Norimberk, Bamberg), stejně jako mimoevropská města se při listování *Liber Chronicarum* nepodařilo najít přímou vazbu ke scénériím Polackových obrazů.

²¹⁵ IBIDEM, s. 30-31, obr. 29.

Mnohem přijatelnější se zdá, že veduty Polackových obrazů čerpají z různých, často obtížně identifikovatelných zdrojů, mezi nimiž je nutné zvažovat i grafické předlohy (Mistr E. S.), jimž ještě bude pozornost věnována. Nutné je zároveň mít na zřeteli inspiraci konkrétní architekturou, s níž mohl být Polack či jeho dílenští spolupracovníci pravidelně konfrontováni. Potvrzuje to, že dokázal svoji orientaci na podněty zprostředkované nizozemským uměním svébytně přepracovat a přizpůsobit lokálním podmínkám a charakteru zakázky.

3.3. Otázka autenticity vyobrazené veduty v pozadí Polackovy *Smrti sv. Korbiniana*

3.3.1. Polackova *Smrt sv. Korbiniana* v kontextu bamberského malířství druhé poloviny 15. století (okruh Wolfganga Katzheimera, *Loučení apoštolů*).

Bylo upozorněno na to, že architektura Polackových obrazů, včetně městských vedut „biblického Jeruzaléma“ v pozadí obrazů (františkánský cyklus,...), zůstává fiktivní a pravděpodobně neodráží žádný konkrétní městský urbanismus. Je v každém případě náročné spolehlivě zjistit, zda se Polack pokusil zobrazit nějakou konkrétní krajinu z mnichovského okolí. Zjistit to lze pouze v ojedinělých případech, v takových, kdy do onoho kulturního rámce zakomponoval i konkrétní město či stavební objekt. Přestože na většině zobrazení zůstává kulturní krajina zpravidla ryze fiktivní, v případě scény se smrtí svatého Korbiniana (obraz na zakázku weihenstephanského kláštera, obr. I/2) je uplatněna přesvědčivá veduta města Freising s tamními sakrálními památkami, včetně kláštera Weihenstephan!²¹⁶ O výjimečnosti obrazu svědčí i zjištění, že se jedná o nejstarší známé vyobrazení Freisingu.²¹⁷

K podobnému realistickému zobrazení konkrétního města se odvážili v té době málokterí tvůrci, zpravidla ti, kteří museli vyhovět náročné zakázce svých objednavatelů. V této souvislosti se sluší upozornit na takřka paralelně vznikající obraz *Loučení apoštolů*, který byl dříve jistě součástí rozsáhlejšího retáblu, z něhož jsou zbývající křídla nezvěstná.²¹⁸ Za tvůrce je pokládán Wolfgang Katzheimer.²¹⁹ Činnost jeho dílny v Bamberku, kde se dodnes v Historickém museu jmenovaný obraz nachází (obr. II/4), je kladena do let 1465-1508.²²⁰ Katzheimerovi a jeho okruhu jsou připsána i další díla zobrazující architekturu Bamberku (*Zkouška nevinnosti sv. Kunhuty, Císař Augustus a Sibylla, Ukřižování*

²¹⁶ Rosthal 1999, s. 53-55.

²¹⁷ IBIDEM.

²¹⁸ Wolfgang Katzheimer (připsáno), *Loučení apoštolů*, 1483-1487, 156 x 181cm, Bamberg, Historisches Museum, Inv. č. 46 (dále citováno ve zkrácené podobě jako Katzheimer, *Loučení apoštolů*, Bamberg, Historisches Museum, Inv. č. 46)

²¹⁹ Za první monografickou práci lze pokládat Nils Bonsels, *Wolfgang Katzheimer von Bamberg. Ein Beitrag zur Geschichte der spätgotischen Malerei in Franken*, Strassburg-Leipzig 1936.

²²⁰ Renate Baumgärtel-Fleischmann, Zur Datierung des Bamberger Apostelabschieds, in: *Bericht des Historischen Vereins für die Pflege der Geschichte des ehemaligen Fürstbistums Bamberg* 100 (1964), s. 323-330; Alfred Stange, *Kritisches Verzeichnis der deutschen Tafelbilder vor Dürer*; Bd. III, 1978, s. 118; Regina Hanemann (Hrsg.), *Kostbares aus den Sammlungen des Historischen Museums Bamberg (= Schriften der Museen der Stadt Bamberg Nr. 44)*, Bamberg 2001, s. 28-29.

Krista),²²¹ dnes uložená v tamní galerii Nová rezidence.²²² Jmenovaná díla, datovaná kolem 1500, neposkytují tak velkorysou vedutu biskupského residenčního města jako *Loučení apoštolů* (obr. II/4.)

Nejen vzhledem k době vzniku, ale zejména vzhledem k použití stejných přístupů při znázornění pozadí biblické, resp. historické scény, která se odehrává před branami konkrétního města, je nutné na paralely *Loučení apoštolů* a Polackovy *Smrti sv. Korbiniana* blíže poukázat a zdůraznit je. Upozornit se sluší na otázku, do jaké míry a za jakých okolností mohou takové městské prospekty sloužit jako pomocný prostředek k dataci umělecké zakázky.

Zatímco k rozloučení apoštolů dochází – v souladu s předpokládaným sídlem Katzheimerovy dílny - před branami Bamberku, námět smrti svatého Korbiniana vyžadoval uplatnění otevřené haly s křížovou klenbou. Prostor není orámován pouhou stěnou, prolomenou okny nebo dveřmi, nýbrž sloupy, které umožňují volný průhled do bohatě členěné a zalesněné krajiny s městskými vedutami.²²³ Právě tento aspekt spojuje oba obrazy.

Sluší se nejprve stručně popsat, jakou scénu měla Polackova dílna znázornit, protože díky tomu bude snáze srozumitelné, proč právě v případě uvedeného obrazu se malíři rozhodli pro realistické zobrazení konkrétní krajinné situace s městským i klášterním založením. Dějství na první pohled neposkytuje mnoho příležitostí pro zobrazení krajinných scénérií. Přesto se malíři podařilo díky rozvážlivé práci s obrazovým prostorem poukázat na misijní roli zakladatele freisinského biskupství (kolem roku 720). Korbinian leží na lůžku, které je podáno příčně, čímž se odvolává nejen na *Smrt Panny Marie* z proslulého Pacherova oltáře, ale mnohem více na Schongauerovu grafiku.²²⁴ Styčným bodem mezi grafickou předlohou a Polackovým obrazem je zakrytí lůžka textilií - proto nemohlo být podáno v tak pozoruhodné perspektivní zkratce, jako se podařilo v případě Pacherova oltáře.²²⁵ Přesto však ani Polackově projevu nelze upřít práci se zákonitostmi perspektivy, jak dokládá stolek vedle lůžka - zde malíř projevil i nevšední cit pro zachycení vrhaného stínu.²²⁶

Korbinian je obklopen svými přáteli různého stáří a církevního postavení, diktuje jim duchovní odkaz a poslední instrukce a možná jim i poskytuje duchovní útěchu.²²⁷ Portrétní rysy všech přítomných jsou individuálně rozlišeny a lze se domnívat, že jako inspirace Polackovi posloužili v klášteře žijící mniši (objednavatelé), přestože nejsou k dispozici žádné doklady. Zejména v případě tváře umírajícího biskupa je vzhledem k časovému odstupu mezi jeho smrtí a Polackovou tvorbou opravdu nepravděpodobné, že by se malíř usiloval o realistické „portrétní“ vyobrazení prvního freisinského biskupa.

²²¹ Stange 1978, s. 116-123.

²²² *Neue Residenz, Bayerische Verwaltung der staatlichen Schlösser, Garten und Seen.*

²²³ Rosthal 1999, s. 53-56.

²²⁴ Lukas Madersbacher, *Michael Pacher. Zwischen Zeiten und Räumen*, Berlin-München 2015, s. 68-69.

²²⁵ IBIDEM.

²²⁶ Jedním z prvních tvůrců působících v bavorském prostoru, který projevil mimořádný cit pro znázornění předmětu (svícen), který vrhá na stěnu stín, byl tzv. Mistr desek z Pollingu a Kremsmünsteru. Nejnověji: Ingrid-Sibylle Hoffmann, *Der Meister der Polling Tafeln. Wege der Erneuerung in der bayerischen Malerei des mittleren 15. Jahrhunderts*, Weimar 2007, s. 32-38, 86-90.

²²⁷ Rosthal 1999, s. 53.

Aby zobrazená scéna mohla poučit o předchozím misijním působení a zásluhách umírajícího, nestačilo omezit výjev na pouhou scénu jeho posledních chvil. Polackova dílna k tomu zvolila co nej-srozumitelnějších prostředků a otevírá pokoj řadou sloupů, z nichž je umožněn výhled na městskou scenérii Freisingu. Zachycení významných dominant města (opevnění s tzv. Mnichovskou branou, radnice, farní kostel sv. Michaela²²⁸) souhlasí s datací obrazu do osmdesátých let 15. století.

Výjev nezástal omezen pouze na vedutu Freisingu, položeného v údolí. Na svahu napravo od města je zachycen kolegiátní klášter sv. Ondřeje a biskupská rezidence. Topografickou věrohodnost obrazu ocenila zahraniční historiografie, když na základě charakteru uplatněných stavebních forem mohla zkoumat vzhled někdejší rezidence před raně renesančními stavebními úpravami.²²⁹ Je tedy zjevné, že ačkoli scéna líčí příběh ze života biskupa, který zemřel kolem roku 730, uplatněné architektonické prvky (křížová klenba) i městská kulisa se plně odvolávají na dobu vzniku obrazu, do posledních dekád patnáctého století.

Ve výjevu nechybí ani klášterní založení Weihestephan, k jehož vzniku došlo několik století po Korbinianově smrti.²³⁰ Již v tomto případě lze jmenovat jeden z charakteristických znaků Polackovy tvorby, a sice paralelní znázornění dějů. Na misijní činnost Korbiniana upomíná nejen gestikulace umírajícího církevního hodnostáře, ale současně malý výjev tzv. Korbinianova zázraku u studny.²³¹ Ač se umělec pokusil odstupňovat figuru v náležitém měřítku, nepodařilo se mu zakomponovat postavu do krajinné scenérie takovou měrou, aby působila věrohodně. Její měřítko, srovnatelné s rozměrem kostelních věží, je svědectvím tohoto tvrzení.

Přestože cílem jmenovaného obrazu bylo připomenout misijní působení a zásluhy sv. Korbiniana při zřízení freisinského biskupství (kolem 720), lze vysledovat Polackovu snahu o paralelní zobrazení nezávisle na sobě probíhajících jevů, která se stane příznačnou pro řadu dalších oltářních desek. Dokládá to procesí mnichů a poutníků, v porovnání s okolním prostředím opět nepoměrně dimenzovaných, kteří kráčejí od augustiniánského kláštera sv. Víta ke klášternímu založení Weihestephan. Z perspektivy dnešního pozorovatele lze s nadsázkou říci, že malíř vybízí diváka ke stále novému objevování nových detailů, přesto obraz smrti nepůsobí dojmem, že by malíř chtěl rozptylovat pozornost diváka a odvádět od hlavního dějství k méně významným scénám. Jeho kompozice je naopak velmi přehledná.

²²⁸ Sabine Rosthal poukázala na zajímavý detail, a sice na odchylku zobrazení kostela od původního stavu. Podle jejích zjištění se nacházela věž na jižní boční lodi kostela, ne na západní stěně hlavní lodi. Srv. Rosthal 1999, s. 55.

²²⁹ IBIDEM.

²³⁰ IBIDEM, s. 46-47, 50-56.

²³¹ IBIDEM, s. 53-55.

Obraz *Loučení apoštolů*, který původně tvořil součást křídlového oltáře, bývá připisován v Bamberku působící dílně Wolfganga Katzheimera.²³² O malíři, stejně jako o objednateli, nejsou k dispozici spolehlivé doklady. Obraz je na prahu 19. století uváděn mezi mobiliářem bamberského kostela sv. Martina; předpoklad Renate Baumgärtel-Fleischmann, že deska je součástí původního oltáře Sv. apoštolů, který je v kostele doložen pro rok 1612, je stále přijímán.²³³

Na rozdíl od jmenovaného obrazu Polackovy dílny nezachycuje historicky zachytitelné osoby, nýbrž biblický, novozákonní příběh. Do obou vkládají malíři prvky fikce, jak dokládá již zjištění, že historické/biblické postavy odívají do kostýmů svých současníků, případně do pokojů jsou vloženy aktuální rekvizity. Tyto prvky, stejně jako architektura pozdně středověkých měst, slouží ke zpřítomnění sakrálního výjevu a k navození hlubšího duchovního prožitku věřícího.

Ve srovnání se *Smrtí sv. Korbiniana* lze říci, že obraz z Katzheimerovy dílny je vícefigurální kompozicí. Také v tomto případě jsou nejdůležitější aktéři umístěni do popředí a zdůrazněni v měřítku. Méně významné účastníky dějství malíř přenesl do zadních plánů. Množství zobrazených dvanácti figur odpovídá počtu apoštolů, a proto nelze říci, že by malíř Katzheimerovy dílny zobrazil činy některé postavy synchronně, jako v případě „zázraku u studny“ na výjevu *Smrti sv. Korbiniana* weihenstephanského oltáře. Je zajímavé, že odkaz na Jidášovu zoufalou sebevraždu oběšením chybí (srv. Mair z Landshutu, *Poslední večere*; obr. II/9). Obraz *Loučení apoštolů* je tedy fiktivní představou malíře, založenou na biblických zprávách o rozchodu Kristových učňů po jeho ukřižování. Zatímco někteří z apoštolů se ještě loučí nebo se občerstvují vodou a chlebem před náročnou cestou, jiní se už odhodlaně vypravili hlásat radostnou zvěst o Kristově vzkříšení.²³⁴

Zatímco sv. Korbinian umírá v pokoji domu biskupství, kde v průběhu života působil, apoštolové se neloučí před jeruzalémskými branami, jak o tom zpravují evangelisté. Biblický Jeruzalém je na Katzheimerově obrazu přesunut do oblasti bavorských Franků a nahrazen pozdně středověkým Bamberkem.²³⁵ V pozdně středověkém umění bylo obvyklé, že se biblické výjevy odehrávají před městskou architekturou, komponovanou z pozdně středověkých architektonických prvků tak, že vznikl fiktivní obraz neexistujícího města – tento přístup se stal také příznačným pro výjevy Polackova weihenstephanského oltáře.²³⁶ Úsilí o takto realistické a upřímné vyobrazení konkrétního města (Bamberg), ohrazeného a obtékaného řekou Regnitz a vymezeného okolními svahy, je v bavorském umění před vydáním *Schedelovy světové kroniky* výjimečné.

²³² Baumgärtel-Fleischmann 1964, s. 325; Suckale 2009, s. 295-302, 370-371.

²³³ Baumgärtel-Fleischmann 1964, s. 325.

²³⁴ Katzheimer, *Loučení apoštolů*, Bamberg, Historisches Museum, Inv. č. 46.

²³⁵ Baumgärtel-Fleischmann 1964, s. 323-330.

²³⁶ Rosthal 1999, s. 46.

Stupeň věrohodnosti v případě vyobrazeného Bamberku je samozřejmým důvodem badatelského zájmu o toto umělecké dílo, které podněcuje a vysvětluje řadu otázek.²³⁷ Badatelé dokázali na základě stavebně-architektonického průzkumu jednotlivých zobrazených objektů Katzheimerův obraz přesně datovat.²³⁸ Jako *terminus ante quem* doby vzniku posloužila tzv. Hohe Warte (vpravo vedle katedrály), o níž se ví, že zanikla při požáru v říjnu 1487 – nelze samozřejmě ani vyvrátit tezi, že Katzheimerova dílna ve jmenovaném obraze zachytila již neexistující stav.

Malý detail, patrný v pozadí mezi katedrální věží a klášterem sv. Michala, vzbudil pozoruhodnou pozornost historiků umění. Vedle kostelíku s pravoúhle uzavřeným chorem lze postřehnout druhý církevní objekt. Že se jedná o církevní stavbu, prozrazuje jen forma oken. Výstavba kostela právě probíhá, jak potvrzuje i konstrukce lešení či chybějící střecha. Jmenovaný objekt je v literatuře identifikován jako kostel St. Getreu (Sv. Víry) – také tato stavba zanikla, ale teprve při barokizaci.²³⁹

Archivní materiály svatomichalského kláštera (*Inventarium Andrea abbatis*), stejně jako kronika opatů kláštera a bamberských biskupů (*Fasciculus abbatum*) jsou dobrým svědectvím o iniciativě opata Andrese Langa (1483-1502), za jehož působení mělo dojít nejen k výstavbě jmenovaného sakrálního objektu, ale i k objednávkě obrazu. Renate Baumgärtel-Fleischmann využila i tzv. *Inventarium ligender undt habenter fahr von 1483*, kde mohla zužitkovat velmi podrobné účty dokumentující výstavbu jmenovaného kostela St. Getreu.²⁴⁰ Díky nim zjistila, že výstavba kostelíku byla zahájena teprve roku 1483. Na základě předpokladu, který je dosud respektován, že Katzheimerův obraz zachycuje přesně takový stav biskupského Bamberku, jaký měl před očima, položila dataci obrazu do roku 1483 (zahájení výstavby St. Getreu), jako nejzazší termín volí 1487 (požár Hohe Warte).²⁴¹

Podobný mezioborový přístup, založený na práci s archivními materiály a jejich zužitkování pro dataci obrazu, lze využít pouze výjimečně. V případě jmenovaného obrazu Polackovy dílny tato metoda využita nebyla. Jednak proto, že se podařilo zpochybnit tezi, že by architektura v pozadí *Smrti sv. Korbiniana* odrážela přesně realitu (dokládá to uvedená věž jižní lodi),²⁴² jednak i proto, že v době vzniku Polackova obrazu nedocházelo u zobrazené architektury k žádným zachytitelným stavebním aktivitám, a možná i proto, že v případě opatství Weihenstephan a města Freisingu nejsou k dispozici tak bohaté doklady jako v případě biskupského Bamberku. Proto se výzkum musí na základě vyúčtování Polackově dílně spokojit s konstatováním, že uvedený obraz *Smrti sv. Korbiniana* byl dokončen před rokem 1489, kdy za práci zodpovídající malíř obdržel odměnu.²⁴³

²³⁷ Katzheimer, *Loučení apoštolů*, Bamberg, Historisches Museum, Inv. č. 46; Baumgärtel-Fleischmann 1964, s. 323-330, Claus Grimm (ed.) *Lucas Cranach. Ein Malerunternehmer aus Franken*, Ausstellungskatalog Kronach 1994, s. 280-281.

²³⁸ IBIDEM

²³⁹ Baumgärtel-Fleischmann 1964, s. 323-330

²⁴⁰ IBIDEM.

²⁴¹ IBIDEM.

²⁴² Rosthal 1999, s. 53-55.

²⁴³ Hahn – Steiner 1998, s. 181.

Autoru diplomové práce se pro uvedený kulturní okruh (Franky) kromě jmenovaného Katzheimerova obrazu podařilo najít pouze ještě jeden srovnatelný příklad: *Ukřižování* na tzv. Tucherově votivní desce (uložené v norimberském kostele sv. Sebalda), připisované opět Katzheimerově dílně.²⁴⁴ Dataci do roku 1485 usnadňuje letopočet, pokládáný za původní přípis malířské dílny.²⁴⁵ Zde vyobrazená architektura středověkých měst nevyplňuje tolik obrazové plochy, přesto lze rozeznat, že kostel St. Getreu – v souladu s archivním průzkumem Baumgärtel-Fleischmann - je již zastřešen. Zájem o autentické krajinné scenérie, u jehož počátků stáli nizozemští malíři či Conrad Witz, opět zvyšují výjimečnost a reprezentativnost uvedených uměleckých zakázek. Zároveň mohou naznačovat Polackovu obeznámenost s Katzheimerovou činností vykazující inovativní tendence.

3.3.2. Oltářní retábl pro vídeňský Schottenkirche.

V této souvislosti by mělo být upozorněno na jiný pozoruhodný příklad oltářního retáblu, jehož vznik předchází oběma bavorským pracím, zmíněným v předešlé stati. Anonymní autor (zv. Meister des Schottenaltars) vytvořil pro vídeňský benediktinský klášter (Schottenstift) oltářní retábl, z jehož obrazů s mariánskými a pašijovými scénami zasluhuje v tomto kontextu největší pozornost *Útěk do Egypta, Navštívení a Nesení kříže*.²⁴⁶ Místo, pro nějž byl oltář určen, se ze záběru DP vymyká, přesto potvrzuje, že studium uměleckého materiálu by nemělo zůstat omezené na úzce vyhraněnou oblast.

Ač většina scén jmenovaného oltářního retáblu je koncipována před architektonická pozadí, představují všechny tři uvedené obrazy (*Útěk do Egypta, Navštívení a Nesení kříže*) nepochybně výjimku, neboť krajinná scenérie s městskými vedutami v pozadí odráží topograficky velmi věrně panorama Vídně (*Útěk do Egypta, Navštívení*), ale i Kremže/Krems (*Nesení kříže*)²⁴⁷. Překvapující by měl být již „velkorysý“ počet obrazů (3), na nichž je biblický příběh oživen topograficky věrohodnými vedutami. Na rozdíl od Polackova weihenstephanského oltáře nezůstaly tedy omezeny na jedinou desku! Architektura v případě jmenovaných obrazů vídeňského retáblu zaujímá velkou část obrazové plochy a stává se rovnocennou konkurentkou biblické scény, stejně jako v případě Katzheimerova *Loučení apoštolů*. Všechny uvedené obrazy sloužily jako prostředek sebe-identifikace věřících s vyobrazenými biblickými (historickými) figurami; měly příběh zpřítomnit a vztáhnout na konkrétní místo, jež bylo divákům důvěrně známé.

Na dvou oltářních deskách (Schottenaltar) je zachycena Vídeň v autentické pozdně středověké tvářnosti. Před vídeňskými hradbami se odehrává *Útěk do Egypta*: Maria s novorozeným Kristem spočívají na oslíku, který je veden Josefem, a pospíchají vstříc nejisté budoucnosti. Vyobrazení města, které rychle opouští a které symbolicky ztělesňuje biblický Jeruzalém, představuje cenný historický

²⁴⁴ Suckale 2009, s. 370-371.

²⁴⁵ Baumgärtel-Fleischmann 1968, s. 329-330.

²⁴⁶ Saliger 2005.

²⁴⁷ Příčiny, proč byla vyobrazena právě Krems, nejsou známy. IBIDEM, s. 118-124.

pramen. V pozadí vévodí vyobrazené architektuře dominanta svatoštěpánského kostela, jež patří k objektům, které zůstávají do dnešních dnů prakticky neměnné (stejně jako věž kostela sv. Michaela). Proto snadno prozradí, že jde o vedutu Vídně. Totéž však nelze říci o Hofburgu s předsazenými věžemi ani o jiných objektech. Pro svědectví topografické věrohodnosti je tudíž nutné na obraze *Útěku do Egypta* hledat detaily a pak postřehy konfrontovat s jinými materiály. Např. konstrukce lešení obepínající dominikánský kostel vypovídá o pozdně gotické přestavbě lodi. Stavební aktivity lze v tomto případě doložit pro období 1458-1474.²⁴⁸ Tato perioda odpovídá předpokládané době vzniku obrazu (kol. 1469). Sluší se jen krátce podotknout, že krajinná scenerie, jíž Josef s Marií prchají do neznámé ciziny, pramení spíše z malířovy fantazie (skalní masiv, porostlý travou, sloužící ke zdůraznění Josefovy figury), přesto pahorky obklopující město (Kahlenberg, Leopoldsberg) odrážejí realitu.²⁴⁹

Ke druhému obrazu oltářního retáblu pro Schottenkirche, kde je vyobrazena Vídeň v autentické podobě, patří *Navštívení*, odehrávající se v jedné vídeňské ulici – identifikaci místa opět usnadňuje vyobrazení svatoštěpánského kostela s příznačnými věžemi. Kostel sv. Petra (vlevo) v důsledku barokních úprav svoji pozdně středověkou tvář ztratil, což opět zvyšuje hodnotu obrazu.

Význam oltářního retáblu spočívá tedy ve věrohodném vyobrazení městských architektur Vídně a Kremže (Krems, v pozadí *Nesení kříže*). Stupeň autentičnosti, jež povyšuje obrazy na cenný historický pramen, je ještě umocněn se zřetelem k rané dataci obrazů (kolem roku 1469).²⁵⁰ Tato datace je závažné kritérium, neboť předchází výše uvedeným vedutám Polackových a Katzheimerových obrazů. Vybízí tedy k úvaze pokládat oltář pro Schottenkirche jako jednu z prvních zakázek ve středoevropském prostoru, na jejichž obrazech se lze setkat s autentickými vedutami měst.

Tuto výjimečnost vyobrazení potvrzují slova vídeňského historika umění, doktora Arthura Saligera, hodná připomenutí: „*Ein Gesamtporträt einer Stadt mit Vororten und der bergigen Umgebung (Kahlenberg, Leopoldsberg, ...) findet sich tatsächlich innerhalb des erhaltenen Bestandes an spätgotischer Malerei erstmals in dieser vorliegenden Szene!*“²⁵¹ Pro doložení svého závěru upřesňuje, že sice již v proslulé knize Bratří z Limburga (kol. 1414) lze nalézt věrné veduty, ale ty ukazují zpravidla jednotlivé objekty bez snahy vsadit je do spolehlivého urbanizačního kontextu. Kromě tvorby Eyckovy či Rogiera van der Weyden či jiných nizozemských umělců první poloviny 15. století nejmenuje již Saliger žádné příklady, na nichž by se vyskytovaly topograficky přesné veduty v takové míře, jako na oltáři pro vídeňské Schottenkirche.

²⁴⁸ IBIDEM, s. 173-175.

²⁴⁹ IBIDEM.

²⁵⁰ IBIDEM, s. 67-69.

²⁵¹ IBIDEM, s. 173.

Co se týká středoevropského prostoru, připisuje Saliger oltářnímu retáblu pro Schottenkirche výjimečnost, chce se říci prvenství, pro něž v bavorském prostoru nenachází nejen paralelu, ale ani předlohu.²⁵² Pokud jsou tyto Saligerovy postřehy a závěry- shrnuté do poměrně komplikovaných německých souvětí - správně interpretovány, pak lze jedině litovat, že oltářnímu retáblu ve vídeňském Schottenstiftmuseumu není věnováno větší pozornosti.

Saliger však rozhodně odmítá spolupráci mezi autorem vídeňského retáblu a norimberskými dílnami (Pleydenwurffův, Katzheimerův okruh),²⁵³ které všeobecně platí za významnou zprostředkovatelku nizozemských impulzů. Vídeňský badatel oproti tomu autora retáblu pro Schottenkirche popisuje jako „*eine Malerpersönlichkeit, die genuin der österreichischen Malerei entstammt...*“²⁵⁴ Saliger odmítl možné vazby mistra oltáře pro Schottenkirche k bavorskému prostředí, neboť předpokládá, že mu tyto zkušenosti mohly být zprostředkovány jinými významnými malíři předchozí vídeňské generace, působícími v polovině 15. století ve Vídni: Mistr Znojemského oltáře, Mistr Albrechtova oltáře (*Meister des Albrecht-Altars*), oltář Mistra ze zámku Liechtenstein (*Altar des Meisters von Schloss Liechtenstein* etc.). U některých z nich je pobyt v Bavorsku předpokládán. Suckale zdůrazňuje roli autora oltáře pro vídeňský kostel *Maria am Gestade*, u něhož zjevnou inspiraci nizozemským projevem dokládá vyobrazení architektury městských domů, která sice tvoří pozadí výjevů, přesto se stává rovnocennou komponentou obrazové plochy.

Saligerova zjištění stojí za připomenutí již proto, že tyto závěry moc nezohledňuje Suckale (2009), jenž vídeňského mistra ztotožňuje s Hansem Siebenbürgerem, a tudíž s jedním z Pleydenwurffových žáků.²⁵⁵ Na recepci Pleydenwurffových kompozic v tvobě jmenovaného vídeňského malíře poukázala přesvědčivě na konkrétních příkladech (postava sv. Josefa) též Anja Ebert.²⁵⁶

Není posláním předkládané DP komplikovanou otázku inspirativních zdrojů vyřešit. Přesto se sluší na významnější uměleckou zakázku pocházející evidentně z rakouského prostředí upozornit, protože prozrazuje pozvolnou emancipaci uvedeného žánru (autentické a topograficky přesné veduty). Stejně jako Katzheimerovo *Loučení apoštolů*, také obrazy vídeňského oltáře ze Schottenkirce, se vztahují pouze k novozákonním příběhům. Možná v tomto světle lze přiznat Polackově *Smrti sv. Korbiniana* jisté novum, že obraz dokázal zpřítomnit nezvyklou ikonografii, vztahující se ke konkrétní historické osobnosti, a přenesl jej na místo světcova působení. Tím byla identifikace zakladatele biskupství s konkrétním místem mnohem zjevněji posílena. Lze tedy říci, že promyšlené uspořádání Polackovy *Smrti sv. Korbiniana* lze vnímat jako memorium, jež lze snad přirovnat k epitafům barokních biskupů a duchovních hodnostářů, kteří své portréty spojili s vyobrazeným konkrétním místem a s uvedením zásluh o tato místa.

²⁵² IBIDEM, S. 64-66.

²⁵³ IBIDEM, s. 65.

²⁵⁴ IBIDEM.

²⁵⁵ Suckale 2009, s. 185-189.

²⁵⁶ Anja Ebert, *Der Wiener Schottenaltar, Der ehemalige Hochaltarretabel des Schottenstifts zu Wien*, Weimar 2015, s. 78-109.

3.3.3. Architektura pasovského augustiniánského klášterního kostela
v pozadí klosterneuburského *Ukřižování* jako prostředek lokace dílny Ruelanda Frueaufa ml.

(obr. II/ 7.)

Srovnatelný fenomén a snahu vyobrazit biblickou scénu před „hradbami města“, které bylo věřícím známé, lze vysledovat i v tvorbě dalšího z Polackových současníků, **Ruelanda Frueaufa mladšího**, významného představitele netradičního stylu vyjadřujícího novými expresivními prostředky atmosféru a náladu zobrazeného příběhu. Mladší z Frueaufů, jejichž dílna sídlila v Pasově, se do jisté míry odklonil od tvorby svého otce, hledaje nové stylistické prostředky. Jedním ze zdrojů, které lze spolehlivě prokázat, jsou grafiky Israhela van Meckenem, jež pasovského tvůrce poučily o způsobu dramatizace gest, stejně o práci se členěním prostoru. Mnoho těchto příbuzných znaků lze doložit v některých obrazech někdejšího oltáře s výjevy ze života Jana Křtitele a pašijovými scénami, jež nesou signaturu RF a dnes jsou uloženy v Klosterneuburgu.²⁵⁷ Jak bude doloženo dále, Jaroslav Pešina byl přesvědčeným zastáncem teorie, že ve Frueaufově pasovské dílně strávil několik učňovských měsíců autor z českého prostředí, nazývaný Mistr litoměřického oltáře.

Pro účely předkládané stati je důležité upozornit na obraz *Ukřižování*, jež je též součástí sbírek Klosterneuburgu, vznikl roku 1496, jak věrohodně dokládá datace umístěná na prominentním místě, na kameni v přední obrazové úrovni.²⁵⁸ Signatura však chybí. Připsání navržené roku 1928 (Otto Benesch), že by se mělo jednat o ukázkou rané fáze tvorby Ruelanda Frueaufa mladšího, nebylo přijímáno bez výhrad.²⁵⁹ Eva Maria Zimmermann se jako první ve své disertační práci, obhájené na vídeňské univerzitě, ohradila a poukázala na odlišný přístup při ztvárnění krajinné komponenty ve srovnání s jiným známým, signovaným Frueaufovým dílem. Přesto nepochybuje, že deska vznikla v závěru 15. století v pasovském prostředí.²⁶⁰ S jejími závěry se ztotožňuje i recentní bádání, upozorňujíc, že klosterneuburské *Ukřižování* představuje ranou polohu Frueaufovy tvorby, kdy vyvrával jeho styl.²⁶¹ Možná i proto zůstává do jisté míry kompozice obrazu poplatná tvorbě Frueaufa staršího, stejně jako kompozičním prvkům na *Ukřižování* salzburského malíře Conrada Laiba (1449).²⁶² Mezi inovativní znaky, kterými Rueland Frueauf překonává Laibovu starší kompozici, dnes uloženou v galerii Belvedere, patří právě nahrazení zlaceného pozadí (brokátový vzor) krajinnou složkou a městskou vedutou.

²⁵⁷ Rollig – Bauensteiner (edd) 2017, s. 195-205.

²⁵⁸ IBIDEM, s. 195-198; Dietmar Straub (ed.), *900 Jahre Stift Reichensberg. Augustiner Chorherren zwischen Passau und Salzburg*, Linz 1984, s. 272-273 (katalogové číslo 2/15)

²⁵⁹ Eva Maria Zimmermann, *Studien zum Frueauf Problem. Rueland Frueauf der Ältere und der Meister von Grossgmain*, Wien 1978 (disertační práce), s. 180-185.

²⁶⁰ IBIDEM.

²⁶¹ Artur Rosenauer (ed.), *Geschichte der bildenden Kunst in Österreich, Spätmittelalter und Renaissance* (svazek 3), München, 2003, s. 438; Rollig – Blauensteiner (edd.) 2017, s. 195-198.

²⁶² Např. Ludwig Baldas, *Conrad Laib und die beiden Rueland Frueauf*, Wien 1946. Nověji Antje Fee Köllermann, *Conrad Laib. Ein spätgotischer Maler aus Schwaben in Salzburg*, Berlin 2007, s. 162.

Lokaci dílny, která klosterneuburské *Ukřižování* vytvořila, usnadňuje právě vyobrazení pasovského augustiniánského kláštera s kostelem sv. Mikuláše (St. Nikolaus).²⁶³ Také v jiných obrazech Frueaufovy tvorby jsou architektonické kulisy přítomny, klosterneuburské *Ukřižování* z roku 1496 s architekturou augustiniánského klášterního chrámu zůstává však jediným dílem, kde malíř prostřednictvím vyobrazené konkrétní architektury připomíná místo působnosti dílny. Možná právě fiktivním charakterem většiny Frueaufových vedut lze vysvětlit, proč teprve roku 1956 bylo klášterní založení, vyobrazené na *Ukřižování*, Hansem Karlem Moritzem identifikováno jako pasovský klášter augustiniánů.²⁶⁴ Zda tento detail vznikl z podnětu církevního objednavatele, nebo spíše jako hrdá „vizitka“ inovativního malíře, nelze říci.

Není pochyb, že architektura v levém horním rohu *Ukřižování* představuje uvedené klášterní založení, konkrétně kostel svatého Mikuláše. Navzdory baroknímu rozšíření a přístavbě nových objektů, které iniciovali probošti Claudius Aichel (1666-1683), Eustachius Hauser (1683-1689) a Joseph Anton Griesmüller (1712-1741), se pozdně středověké jádro a dispozice kostela sv. Mikuláše nezměnila.²⁶⁵ Frueaufův obraz lze tedy spolehlivě identifikovat jako vedutu konkrétního kláštera s kostelem svatého Mikuláše, který razantnějších změn zůstal ušetřen.

Frueaufovu vedutu lze porovnat s jiným cenným historickým vyobrazením komplexu, a sice s rytinou Johanna Krause, uchovávané v galerii Veste Oberhaus. Dokumentuje pozdně středověkou dispozici klášterního objektu roku 1688, tedy na samém prahu závažných úprav. Do jisté míry tedy poskytuje věrohodnou představu o pozdně středověké dispozici objektu. Na druhou stranu je sporné, zda zbývající budovy v pozadí klosterneuburského *Ukřižování* (za břevnem Kristova kříže) představují pasovské městské hradby, anebo se jedná o autorskou fikci.

Ač uvedený topografický detail pasovského klášterního kostela, ještě spolu s jinými formálními znaky, pomohl připsat *Ukřižování* Frueaufovu okruhu, přesto provenience díla je tím vyřešena pouze zdánlivě. Není známo, na čí zakázku obraz vznikl a zda byl již pořizován se záměrem předání do Klosterneurgu. Oporou pro tuto domněnku může být zjištění, že pasovští augustiniáni udržovali vztahy s Klosterneurgem, kde platila táž řehole. Je důležité zároveň připomenout, že činnost Frueaufa mladšího pro rakouské objednavatele (Klosterneurg) lze doložit jinými, signovanými (RF) díly (oltář Jana Křtitele). Čtyři obrazy s legendou sv. Leopolda a jeho manželky Anežky (ztráta závoje na svatbě, lov, nalezení svatebního závoje, výstavba klosterneuburského kláštera) jsou vyhrazeny památ-

²⁶³ Christian Freunderfer, *Das Augustinerchorherrenstift St. Nicola vor Passau. Seine Entwicklung von den Anfängen bis zur Barockzeit unter besonderer Berücksichtigung der Amtszeit von Propst Joseph Anton Griesmüller (1712 - 1741)*, Passau 2014.

²⁶⁴ Josef Oswald – Hans Karl Moritz, *Sankt Nikola zu Passau*, Passau 1960; Straub (ed.) 1984, s. 272-273.

²⁶⁵ K nevýznamnějším barokním úpravám samotného kostela došlo právě za probošta Josefa Antona Griesmüllera (1715-1725), jejichž výsledky se projeví především na fasádě. Egon Boshof, *Geschichte des Klosters St. Nicola*, in: Straub (ed.) 1984, 33-41, především s. 39-40.

ce a účtě zakladatele klosterneuburského kláštera. Ke svatořečení markraběte Leopolda III. došlo roku 1485, tedy přibližně dvě desetiletí před pořízením zakázky ve Frueaufově dílně.²⁶⁶

Dalo by se tedy předpokládat, že obraz vznikl v pasovské dílně Frueaufů na zakázku klosterneuburských představených. Přesto se jedná o pouhou hypotetickou domněnku, kterou někteří badatelé odmítají přijmout. Prvním, kdo vyslovil pochybnosti, byl Richard Perger, který poukázal na absenci věrohodných dokladů ohledně objednavatele.²⁶⁷ Vyslovil zároveň domněnku, že *Ukřižování* bylo určeno přímo do pasovského augustiniánského kláštera a do Klosterneuburgu se dostalo patrně v 18. století prostřednictvím uměleckého obchodu.²⁶⁸ Jeho domněnku dále potvrzují autoři výstavního katalogu (2017) poukazem na informaci, že Frueaufovo *Ukřižování* lze v klášterních inventárních záznamech spolehlivě doložit teprve k roku 1821.²⁶⁹

3.4. Vazba Polackovy tvorby k soudobé výtvarné produkci v oblasti Franků.

Pašijové cykly v kontextu oltářních retáblů ze Schlüsselfeldu a Hersbrucku

V jedné z předešlých statí (3. 3. 1.) bylo upozorněno na pozoruhodný detail v pozadí obrazu *Smrti sv. Korbiniana*, kde se vyskytuje synchronně týž světec při vykonávání zázraku u studny. Uvedené víceúrovňové vyprávění příběhu v rámci jednoho obrazu bylo pro Polackovu tvorbu příznačné. Vyskytuje se nejen na weihenstephanském oltáři (*Disputace sv. Štěpána*, v jejímž pozadí je tentýž jáhen již zatýkán; *Kamenování sv. Štěpána*, v jehož zadním plánu probíhá již uložení světcových ostatků do hrobu), ale v mnohem větší míře na františkánském pašijovém cyklu. Vzhledem k rozsahu takových scén se nabízí otázka, do jaké míry je Polackovou vlastní invencí a do jaké míry vstřebal zprostředkované podněty.

Za vlast uvedeného motivu lze pokládat Nizozemí, kde užívání vedlejších scén přetrvalo i v druhé polovině 15. století. Paralelu, jejíž doba vzniku odpovídá Polackově působnosti, představují oltářní desky Geertgena tot Sint-Janse, datované 1484 a dnes uložené v Kunsthistorisches Museu ve Vídni. Jedna deska zobrazuje pohřbívání popraveného Jana Křtitele (jemuž přihlíží Herodes), zároveň netradiční ikonografii spálení jeho ostatků (za vlády Juliana Apostaty) a objevení zázračně zachráněných relikvií řadovými příslušníky. Na jedné desce jsou tedy zobrazeny epizody z různých historických dob, v nichž v různých fyzických formách figuruje Jan Křtitel. Všechny scény se vztahují ke světcově životu či legendě.

²⁶⁶ Richard Perger, Die Frueauf Gemälde im Klosterneuburger Stiftsmuseum – im Kunsthandel erworben?, in: *Jahrbuch des Stiftes Klosterneuburg* 16, 1997, s. 177-183.

²⁶⁷ IBIDEM.

²⁶⁸ IBIDEM.

²⁶⁹ Rollig – Blauensteiner 2017, s. 195

Mezi nejranější a nejvýznamnější doklady rozšíření hlavního dějství o vedlejší, rozvíjející scéně v bavorském umění lze zařadit zmíněný oltář ve Zwickau připisovaný Wohlgemuthově dílně (obr. II/5, II/6).²⁷⁰ Retábl, z něhož se zachovala všechna křídla i predela (výjev čtyř evangelistů a dvou andělů, kteří přidržují monstranci), vznikl kolem roku 1479 a soustředil se na výjevy z Kristova narození i na pašijové scény. Zatímco *Modlitba na Olivetské hoře* a *Ukřižování* nejsou rozvinuty žádnou vedlejší scénou, výjev *Korunování trnám* je v zadním plánu doplněn o *Bičování* a *Ecce Homo*. Na výjevu *Krista nesoucího kříž* a potkávajícího Veroniku se v pozadí odehrávají scény *Piláta omývajících si ruce*, resp. *Mariiných mdlob*.²⁷¹ Uplatnění uvedeného přístupu na Wohlgemuthových obrazech je shodné jako v případě většiny Polackových obrazů weihenstephanského i františkánského cyklu. Dalšímu pozoruhodnému příkladu takového žánru (deska ze sakristie freisinské katedrály s ústředním námětem *Poslední večeře*, připisovaná Mairovi z Landshutu) bude věnována pozornost v následující kapitole.

Je tedy patrné, že v Polackově tvorbě rezonuje znalost tvorby norimberských (francých) dílen, zprostředkovávajících nizozemsky orientované invence. Polackova recepce nezůstala omezena pouze na Wohlgemuthův norimberský a Katzheimerův bamberský okruh. V souvislosti s uvedeným vyprávěním synchronně či paralelně probíhajících scén v pozadí obrazové plochy se sluší upozornit na analogické řešení uplatněné v oltářních retáblech pro farní kostely v Hersbrucku a Schlüsselfeldu.²⁷² Na tyto paralely bylo dosud upozorněno jen velmi stručně, podrobnější srovnání chybí.²⁷³ Proto se pokusí následující text poukázat, že uvedenými „vedlejšími scénami“ se vazby projevují k činnosti soudobých francých malířských dílen se v Polackově výtvarném vyjádření.²⁷⁴

²⁷⁰ Strieder 1993, s. 66-71.

²⁷¹ Steiner – Grimm (edd.) 2004, obr. s. 69.

²⁷² **Oltářní retábl pro farní kostel v Hersbrucku** u Norimberku (okruh Mistra oltáře z Hersbrucku) se od roku 1961 znovu nachází na původním místě. Ve zcela uzavřeném stavu prezentoval čtyři scény ze života Panny Marie (Setkání Anny a Jáchyma u Zlaté brány, Narození Marie, Zvěstování, Navštívení). Při tzv. prvním otevření (neděle) je prezentováno osm pašijových scén, z nichž některé budou v následujících odstavcích srovnány s Polackovou tvorbou (*Modlitba na Olivetské hoře*, *Zajetí Krista*, *Kristus před Pilátem*, *Bičování*, *Korunování trnám*, *Ecce Homo*, *Nesení kříže*, *Ukřižování*). Při tzv. druhém otevření (výjimečné svátky) prezentuje ve střední skříni monumentální sochy čtyř církevních otců a Madony, na křídlech: *Narození Krista* a *Smrt Panny Marie*. Rekonstrukce **oltářního retáblu pro kostel Schlüsselfeld** (okruh Wolfganga Katzheimera), ač se dle novějších průzkumů jedná o dílo výjimečných kvalit, je náročnější vzhledem k rozptýlení obrazů do několika sbírek (Mainfränkisches Museum Würzburg, GNM, Stiftsammlung St. Florian). Rozdělení obrazů mezi několik institucí vybědlo Baumgartel – Fleischmann k pochybám, zda *Nesení kříže*, *Ukřižování* (Stiftsammlung St. Florian) opravdu k cyklu patřily. Oltář se koncentroval na pašijové scény: *Modlitba na Olivetské hoře*, *Zajetí Krista*, *Kristus před Pilátem*, *Bičování*, *Korunování trnám*, *Ecce Homo*, *Nesení kříže*, *Ukřižování* (první otevření), ale i na výjevy ze života sv. Kiliána a Jana (zavřený stav). Sochy obou světců jsou předpokládány i pro střední skříň. Grimm (ed.) 1994, s. 102-104; Steiner – Grimm (edd.) 2004, s. 38-39; Suckale 2009, s. 314-327.

²⁷³ Steiner – Grimm (edd.) 2004, s. 34-39.

²⁷⁴ IBIDEM,, s. 38 pouze stručně, bez konkrétní analýzy, upozornil na časově odpovídající dobu vzniku s Polackovými prvními pracemi a na *pozoruhodné paralely v kompozicích, ve výstavbě obrazového prostoru a patosu* („*bemerkenswerte Parallelen in den Kompositionen, in Bildaufbau und Pathos*“)

Přestože oba oltární retábly (Hersbruck, Schlüsselfeld) byly tvořeny i z mariánských výjevů, zasluhují v tomto kontextu pozornost proto, že se úzce soustředí na pašijové výjevy. Oltáře v Hersbrucku a Schlüsselfeldu představují sice – vzhledem k předpokládaným ztrátám v uměleckém fondu – pouze úzce vybrané příklady, přesto se jedná o ukázky reprezentativní a přesvědčivé. Bez nadsázky lze totiž říci, že patří k nejlépe zachovaným pozdně středověkým pašijovým cyklům bavorského fondu. Toto tvrzení umocňuje zjištění, že hersbrucký oltář se opět nachází v příslušném chrámovém interiéru, pro nějž byl určen.

Bez ohledu na formální kvality obou děl přetrvávají diskuse ohledně autorství i ohledně datace. Oba retábly jsou v literatuře rozdílně datovány, poslední výzkumy označily retábl pro kostel Schlüsselfeld jako starší práci (1480). Datace retáblu pro farní kostel v Hersbrucku je kladena do let 1485(1490). Pro účely předkládané kapitoly je důležité zdůraznit, že vznik obou retáblů bezpochyby předcházela Polackově práci na františkánském i svatopetrském pašijovém cyklu, což se zdá být významnou oporou pro předpoklad, že Polack mohl uvedené práce poznat v době získávání zkušeností v norimberských a franckých dílnách.²⁷⁵

Jako nejzřetelnější společný bod uvedených prací lze vnímat **rozvíjení hlavního příběhu vedlejší scénou**. Tento jev je charakteristický pro většinu Polackových nejvýznamnějších zakázek, kde se vyskytují zpravidla v pozadí, vždy odstupňované v měřítku. Mají ryze specifický účel: rozvíjí paralelně či chronologicky probíhající dějství, takže v rámci jediného obrazu diváka například poučí, že po Kristově korunování trním následuje další veřejný výslech a soud, nebo že po ponižující prezentaci skandujícímu davu (*Ecce Homo*) bude Kristus odsouzen a donucen přijmout kříž. Tyto scény slouží jako přechod k dalšímu dějství.²⁷⁶ Vyskytují se i scénérie (*Přiblížení na kříž*), v jejichž pozadí se odvíjejí nejen chvíle Kristova mučení (*Svlékání Krista*), nýbrž i zármutek jeho blízkých (*Mariiny mdloby*).

K takovým scénám lze počítat skupinu vojáků, vedených Jidášem, kteří se blíží směrem ke Kristu, pohrouženému v modlitbách na *Olivetské hoře*.²⁷⁷ Princip vedlejších scén je tedy v bavorském uměleckém fondu rozšířenější, Polackova tvorba (weihenstephanský a františkánský oltář) je však nesporně předčila rozsahem.

S nejvýmluvnějším příkladem těchto paralelně či chronologicky probíhajících vedlejších scén v pozadí ústředního výjevu se lze v případě schlüsselfeldského a hersbruckého cyklu setkat na výjevech ***Bičování Krista*** a ***Korunování trním*** (obr. II/17, II/18).²⁷⁸

²⁷⁵ Rosthal 1999.

²⁷⁶ Mezi vedlejší scény, zprostředkované průhledem z otevřené architektonické kulisy Polackových obrazů, lze ostatně řadit i v měřítku odstupňovanou stafáž představující městský život. Pro pochopení pašijového příběhu nemá jiný význam než jeho přítomnost.

²⁷⁷ Takový námět patřil k běžným ikonografickým vyobrazením, zprostředkovaným též Schongauerovo grafikou. O svébytném zpracování svědčí ale variabilní počet blížících se vojáků, i rozdílné gestikulace.

²⁷⁸ Suckale 2009, s. 324-325, 334-335, obr. 539-540, 557-558.

Lze připustit, že v Polackových výjevech *Bičování* nezbyvá na tzv. vedlejší scéně příliš prostoru, neboť většinu obrazového prostoru vyplňují vystupující aktéři a architektonická kulisa, doplněná přítomností modlícího se donátora (Albrecht IV.). *Bičování* z Hersbrucku je v této souvislosti ale zajímavé proto, že průhled v levé polovině obrazu představuje předvádění zajatců (Dismas, Gesmas), kteří budou ukřižováni spolu s Kristem, před Piláta.²⁷⁹ Na schlüsselfeldském *Bičování* lze oproti tomu v pozadí spatřit v měřítku zmenšenou vedlejší scénu, zobrazující Pilátův rozhovor s manželkou, jež se ho snaží od záměru odsoudit Krista odradit.²⁸⁰ Uvedené detaily jsou ve srovnání s Polackovou tvorbou zmínky hodné, neboť zachycují paralelně, současně probíhající děj, na němž bičovaný Kristus nemá sice žádný podíl, přesto pro pochopení pašijového příběhu jsou podstatné.

Zatímco se vedlejší scéna hersbruckého *Bičování* (*předvádění zajatců*) vyskytuje v pozadí *Korunování trním* schlüsselfeldského retáblu, scéna, která naopak vytvářela pozadí schlüsselfeldského *Bičování* (*Pilátův rozhovor*) se znovu vrací na hersbruckém *Korunování trním*.²⁸¹ Uvedená zjištění naznačují v literatuře navrženou spolupráci obou malířských dílen (Katzheimerův okruh a okruh tzv. Mistra hersbruckého retáblu).

Pro účely předkládané kapitoly je dále vhodné upozornit na význam a roli průhledů, jaká jim byla díky architektonickým kulisám přiznána. Zejména v případě pozadí schlüsselfeldského *Korunování trním* se jedná o řešení velmi zdařilé, dosažené vhodným odstupňováním postav v měřítku a přesvědčivým podáním architektury, ale i vhodnou prací s barevnými akcenty.²⁸² Přesto v některých případech cyklu lze rozeznat ještě váhání nad zobrazováním architektonických průhledů. Většinu oken na obrazech uvedených cyklů (Hersbruck, Schlüsselfeld) vyplňuje zlatá plocha (*Kristus před Pilátem*)

Na Polackových obrazech františkánského i svatopetrského cyklu se sice průhledy z oken a otevřených architektonických rámců vyskytují v hojnější míře, přesto ve srovnání s řešením pozadí schlüsselfeldského *Korunování trním* lze bez předpojatosti říci, že se Polackovi podařilo méně přesvědčivého podání (*Bičování sv. Pavla, Kristus před Pilátem* svatopetrského cyklu). Figury, ať již přihlížejí z okna, nebo se pohybují na ulicích, působí nepřirozeně, svými neuvážlivě zvolenými barevnými akcenty a měřítkem odvádějí zbytečně pozornost od hlavního dějství. V případě hersbruckého *Bičování*, resp. Schlüsselfeldského *Korunování trním* lze oproti tomu konstatovat, že divákova pozornost se předně soustředí na hlavní výjevy, jež nejsou vedlejšími scénami rušeny. Uvedená zjištění tedy dokládají, že ač v Polackově tvorbě lze najít styčné body k retáblům ze Schlüsselfeldu a z Hersbrucku, proměnlivě zdařilou prací s výtvarnými prostředky bylo dosaženo různého výsledného efektu.

²⁷⁹ IBIDEM, s. 335, obr. 557.

²⁸⁰ IBIDEM, s. 325, obr. 539.

²⁸¹ IBIDEM, s. 324-325, 334-335, obr. 539, 558.

²⁸² IBIDEM, s. 524, obr. 540.

Totéž lze říci i o posledním společném znaku, jenž bude v této kapitole uveden, a sice námět davu, který se zpravidla prodírá městskou branou. Uvedený motiv se sporadicky vyskytuje již ve starším uměleckém fondu (Schottenmeister, *Vjezd Krista do Jeruzaléma*, oltářní retábl pro vídeňský Schottenkirche, 1469; Hans Schüchlin, *Nesení kříže*, farní kostel Tiefenbronn, 1469).²⁸³

Uvedený námět lidí prodírajících se branou nelze odvodit ze Schongauerovy grafiky.²⁸⁴ Přesto se objevuje v Polackově františkánském cyklu *Ecce Homo*, ale i na dřívějších vyobrazeních téhož námětu na retáblech ze Schlüsselfeldu a z Hersbrucku.²⁸⁵ V uvedených případech lze najít odchylky od starších zobrazení (Schottenmeister, Schüchlin). Množství účastníků, tj. židů, kteří se dovolávají „spravedlnosti“ nad Kristem, se stává natolik enormní, že umělci neztráceli čas vyobrazením každé jednotlivé figury. Pro vyjádření četnosti davu shledali jako postačující vyobrazit pouze skupinu v popředí. Postavy v zadním plánu jsou zachyceny pouze schematicky, jako z davu vyčnívající hlavy, pokrývky hlav anebo vyzdvižené ruce s překříženými prsty vyjadřujícími kritická gesta. Díky tomuto přístupu se autorům podařilo vyjádřit přítomnost „nekonečně proudícího davu“. Cílem uvedeného motivu bylo jistě zvýšit dramatickost výjevu a posílit dojem Kristovy osamocení.²⁸⁶

Lze zaznamenat, že schüsselfeldské *Ecce Homo* ve srovnání se scénou na Polackově obraze, dosahuje daleko většího stupně přehlednosti, na čemž se opět projevilo měřítko figur a volba barevných akcentů.²⁸⁷

Závěrem se sluší shrnout, že oltářní retábly v Hersbrucku a Schlüsselfeldu, jež bývají zmiňovány v souvislosti s tvorbou Polackova okruhu, vykazují některé stylistické a formální prvky, které nemohla Polackovi zprostředkovat ani Schongauerova grafika. Jedná se především o takřka divadelní způsob inscenování tzv. vedlejších scén, kdy v rámci jedné kompozice je ústřední scéna rozvíjena o paralelní či nadcházející okamžiky. Jako další, neméně významný příbuzný znak shledává autor DP právě schematické naznačení „davů“ prodírajících se městskou branou, kdy se jednotliví aktéři doslova ztrácí a divákovi je prezentována pouze pokrývka hlavy.

²⁸³ Suckale 2009, s. 193-194, obr. 316-317.

²⁸⁴ Falk – Hirthe 1991, s. 90-91.

²⁸⁵ Suckale 2009, s. 524, obr. 541, s. 534, obr. 555.

²⁸⁶ IBIDEM.

²⁸⁷ Již předchozí srovnání Polackova *Ecce Homo* s Schongauerovou grafikou poukázala na výjimečnost vyobrazení Polackovy scény, spočívající ve zdůraznění Krista v orámovaném balkonu, jehož distanci zvyšuje vřetenové schodiště. Zatímco na Polackově *Ecce Homo* bylo právě prostřednictvím vřetenového schodiště dosaženo distance mezi Kristem a nepřátelským davem, plní tuto distanční roli v případě schlüsselfeldského i hersbruckého obrazu jeden z Pilátových sluhů, který sestupuje se schodiště a gesty tiší dav. IBIDEM.

3.5. Otázka spolupráce Maira z Landshutu a Polackovy dílny (obr. II/9 - II/13)

Přestože Mair z Landshutu (1450/1460 – po 1504) na svoji monografii stále čeká, působení umělcovy dílny je označováno jako inspirativní nejen pro Albrechta Altdorfera, nýbrž také pro Polackovu tvorbu. Tato zjištění, založená nejen na formálních shodách v tvorbě obou malířů, ale i na pramenně doložitelném Mairově pobytu v Mnichově, přinesl již Buchheit a Buchhold a přijala je i historiografie druhé poloviny 20. století.²⁸⁸ Za nejzřetelnější doklad vzájemné spolupráce obou malířských dílen je pokládán svatopetrský oltář mnichovského farního kostela.

Přesto se v písemných pramenech Mair objevuje teprve o desetiletí později než Polack. Poprvé je k roku 1490 jmenován v mnichovské městské daňové knize, a sice s přídomkem „*Maler von Freising*“.²⁸⁹ Jeho vazby k biskupskému městu Freising dokládá deska do sakristie tamní katedrály (výjev *Omývání nohou, Poslední večeře*), datovaná 1495 (obr. II/5).²⁹⁰ Kdy mohlo dojít k prvním rozhovorům obou malířských osobností, literatura sice neobjasňuje, možná ale, že není přehnané vyslovit názor, že již při Polackově práci na oltáři pro klášterní založení Weihenstephan u Freisingu v osmdesátých letech 15. století.

Ulrich Christoffel byl jedním z prvních německých badatelů, kdo se ve svém příspěvku pokusil charakterizovat uměleckou tvorbu Maira z Landshutu, aniž by svůj článek zatěžoval zpochybňovacím výkladem zakládajícím se na ztotožnění jmenovaného malíře s Nikolasem Alexandrem Mairem.²⁹¹ Takový předpoklad starší generace badatelů první poloviny 20. stol. (Hugelshofer, Buchner) vychází z kopie účetního záznamu, v níž je zmínka o platbě 30 zlatých, který poskytl „*Meister Nickel Alex. Maier*“.²⁹² Hypotézu odmítl Stange jako neudržitelnou a vybídl k nezbytné obezřetnosti při práci s kopií textu a na chybný přepis všech slov (*Meister Nickel alias Maier*). Zároveň upozornil, že shoda ve jméně není dostačující indicií pro ztotožnění obou osobností.²⁹³

K Mairově činnosti či pobytu v Landshutu se literatura (s výjimkou grafického listu *Snoubeneckých párů překvapených smrtkou*, který nese dataci 1499 a městský erb Landshutu)²⁹⁴ příliš nevyjadřuje, neboť „*eine Lokalisierung in die niederbayerische Residenzstadt (=Landshut) kann nur be-*

²⁸⁸ Stange 1960, s. 86.

²⁸⁹ IBIDEM, s. 86; Björn Statnik, *Sigmund Gleismüller. Hofkünstler der Reichen Herzöge zu Landshut*, Petersberg 2009, s. 217.

²⁹⁰ Steiner – Grimm (edd.) 2004, s. 257-259, kat. XII.

²⁹¹ Data Mairova narození a úmrtí nejsou známa a zakládají se na odhadu. Názory badatelů se různí již ohledně data narození. Christoffel uvádí jako předpoklad 1460, Stange je opatrnější a rok umělcova narození klade krátce po roce 1450. Totéž platí o úmrtí. Např. Christoffelův údaj, že poslední zmínka o malíři se vztahuje k roku 1514, postrádá upřesnění, o jakou archivní zmínku by mělo jít. Upřesňující informace přináší např. Stange, který vychází ze zjištění, že roku 1504 je datována poslední kresba, kterou lze Mairovi připsat. Nekonkretizovanou informaci o Mairově působení ještě roku 1514 odmítá, a tím zpochybňuje Christoffelův předpoklad, že by malíř zemřel 1520. Christoffel 1938, s. 303-309; Stange 1960, s. 124-125. Novější literatura se k problému Mairových životních dat nevyjadřuje a pro účely diplomové práce také nejsou klíčová.

²⁹² Walter Hugelshofer, *Beiträge zur Geschichte der deutschen Kunst I*, 1924, s. 111; Ernst Buchner, *Katalog der Altdorfer-Ausstellung*, München 1938, s. 125-128. Stange 1960, s. 124-125.

²⁹³ Stange 1960, s. 124-125. K problému se nevyjadřuje ani Christoffel (1938), ani moderní bádání (Rosthal).

²⁹⁴ Christoffel 1938, s. 309.

dingt vertreten werden, denn keine Landshuter Quellen nennt seinen Namen...“²⁹⁵ Björn Statnik, který též poukázal na některé možné vazby ke Gleismüllerově tvorbě, který na dvoře landshutských vévodů působil, přinesl stručné zhodnocení vybraných Mairových grafik.²⁹⁶

Více než Mairovo působení v dolnobavorském vévodském rezidenčním městě přitahovalo pozornost badatelů uvedení umělce jména v mnichovské daňové knize (1490). Vzbudilo již Buchheitovu pozornost, který jako první usuzoval Mairův podíl na Polackově oltáři pro mnichovský farní kostel svatého Petra. Mairovi byly proto připsány výjevy *Svatý Petr, který uzdravuje posedlého* a *Svatý Petr ve vězení* (obr.I/25, I/26). Analýza formálních znaků, které prozrazují podíl Mairovy ruky na jmenovaných obrazech, ale dosud chybí. Předmětem následujícího textu se tedy stane přezkoumání uvedené hypotézy o spolupráci obou malířsky činných osobností, resp. její doplnění.

Při průzkumu Mairových výtvorů a při jejich srovnání s Polackovými oltářními obrazy vyplyne paralela přinejmenším ve dvou ohledech: vzhledem k zájmu o městský život a vzhledem k uplatnění architektonických rámců. Oba aspekty budou v následujícím textu postupně rozebrány. Jako srovnávací materiál poslouží zachované dílo, které Mair vytvořil po předpokládaném dokončení svatopetrského oltáře (1495), po svém usazení v Landshutu. I nadále se věnoval malířské tvorbě, jako nejpozoruhodnější příklad bude v následující stati jmenována a s Polackovou tvorbou srovnávána deska pro sakristii ve Freisingu (scéna *Poslední večere - Mytí nohou apoštolům*)²⁹⁷ a tzv. *Ecce Homo* (sbírka Wolfegg-Waldburg, obr. II/10).²⁹⁸ Větší proslulost si Mair však získal díky grafické tvorbě (mědirytiny), orientované na grafický projev Israela van Meckenem.²⁹⁹ Je pozoruhodné, že datace většiny Mairových signovaných mědirytin se pohybuje v rozmezí let 1495-1502.³⁰⁰ Poslední zachovaná práce, kresba *Bolestná Panny Marie*, uložená ve vídeňské Albertině, nese dataci 1504.³⁰¹

***Poslední večere* (obr. II/9)**, práce Maira z Landshutu v sakristii kostela ve Freisingu, je názorným příkladem díla, kde je ústřední výjev chronologicky vyprávěn.³⁰² Malba, jejíž formát je přizpůsoben lunetovému charakteru klenebního pole, je spolehlivě datována rokem 1495.³⁰³ Kvality zvyšuje rovněž barevný kolorit, dávaný do souvislosti s Mairovým pobytem v Augsburgu, kde se mu mohl přiučít v Holbeinově či Burgmairově dílně.

²⁹⁵ Statnik 2009, s. 217

²⁹⁶ IBIDEM, s. 218.

²⁹⁷ Stange 1960, s. 125-126; Steiner – Grimm (edd.) 2004, s. 257-259, kat. XII.

²⁹⁸ Christoffel 1938, s. 306; Stange 1960, s. 128.

²⁹⁹ Christoffel 1938, s. 304.

³⁰⁰ Stange 1960, s. 125.

³⁰¹ Wien, Graphische Sammlung Albertina, Mair von Landshut, *Bolestná Maria (Maria als Schmerzensmutter)*, křídlová technika, dat. 1504, inv. č. 3052. Přestože se diplomová práce soustředí na jiný problém, dovoluje si její autor poukázat na charakter Mariiny drapérie, stejně jako držení těla, ve kterém lze velmi dobře shledávat potvrzení teze o inspirativním Mairově inspirativním působení na tvorbu Albrechta Altdorfera. V též vídeňské sbírce od Maira z Landshutu: *Trůnící Kristus (Der thronende Heiland)*, dat. kol. 1500, inv. č. 4847. Její formální znaky prozrazují více paralelu k Polackovým oltářům, konkrétně k trůnícímu sv. Petru.

³⁰² Např. Stange 1960, s. 125-126.

³⁰³ Srv. nápis na praporecích.

Ikonografie obrazu nepochybně souvisí s funkcí prostoru, pro nějž byl určen: traduje se, že v sakristii katedrály ve Freisingu biskup na Zelený čtvrtek následoval Kristova příkladu a omýval kanovníkům nohy.³⁰⁴ Tato teorie, ať již je pravdivá nebo ne, je v souladu s centrálním výjevem v dolní části obrazu. Kristus, oděný v prostý hnědý plášť, má ve srovnání s apoštoly dominující měřítko, přesto se na znamení pokory sklání před nejstarším z apoštolů, Petrem, který mu gestem ruky naznačuje, že není hoden takové služby. Výjevu přihlíží skupina dalších „učedníků Kristových“, shromážděných na lavicích. Již na tomto místě se sluší upozornit na dekorativní ornament nad jejich hlavami.³⁰⁵

Výjev sledují také některé postavy, které na vývoji hlavního dějství patrně nemají žádný podíl, ať se již jedná o muže s kloboukem v zeleném plášti, který se usadil na stupni schodů a opřel se o hůl, o muže nesoucího džber vody, nebo o postavu donátora, freisinského kustoda Tristama von Nussperg, který klečí stranou u modlitebního pultu a oddává se rozjímání nad evangelijními texty i nad scénou, která se odehrává před jeho očima. Přestože způsob, jakým je objednavatel (Tristam von Nussperg) zobrazen, lze vnímat jako pokorný, není těžké při bedlivějším pozorování odhalit reprezentativní prostředky, nejen erb, ale i veverku louskající vlašské oříšky.³⁰⁶ Tato aluze na objednavatelův predikát, která našla výtvarnou podobu ve vtipné slovní hříčce jen zvyšuje reprezentativní charakter zakázky.

Prostor, který v rámci obrazové plochy vyplňuje scéna *Omývání nohou*, je dominující. V horní polovině obrazu je synchronně vyobrazen následující děj *Poslední večeře* s prakticky týmiž protagonisty, kteří se objeví ve scéně *Omývání nohou*. Význam scény, přestože je ve srovnání s *Omýváním nohou* podána v podstatně menším měřítku, zvyšuje architektonické orámování, zejména dekorace (námět kružeb anebo dvě plastiky skloněných zbrojnošů v přílbách, kteří drží praporce). Jejich roli umocňuje datace 14/95 na ploše obou praporců. Divák ale musí vyvinout větší úsilí, aby tento nepodstatný detail našel. Je vhodné v této souvislosti upozornit, že Polack umísťuje v případě fran-tiškánského oltáře dataci na prominentní místo, a sice na poprsí balkonu, kde je Kristus prezentován příslušníkům židovské obce (*Ecce Homo*).³⁰⁷

Vyprávění Mairova obrazu však pokračuje na pravém okraji scénou Kristovy modlitby na Olivetské hoře. Jejím doplněním je v měřítku zmenšená postava Jidáše (ve žlutém plášti, s příznačným sáčkem třiceti zlaťáků v ruce), který v levé polovině obrazu přivolává zvědy, jejichž úkolem bylo Krista zajmout. Vyprávěcí notu Mairova obrazu dotváří i poslední, *ad absurdum* vedoucí detail, který se na tomto místě sluší zmínit, a sice figurka téhož zrádce, který se z lítosti nad oklamáním důvěry svého Pána oběsil na olši v pozadí.

³⁰⁴ Příhodu uvádí Steiner – Grimm (edd.) 2004, s. 257.

³⁰⁵ IBIDEM.

³⁰⁶ IBIDEM.

³⁰⁷ Polack, *Ecce Homo*, BNM, Inv. č. 10/220.

Z předešlého textu tedy vyplynula synchronizace dějů: v rámci jedné obrazové desky je divákovi vyprávěn pašijový příběh ve čtyřech dějstvích. Hlavní scéna je v rámci jediného obrazu rozvíjena následujícím dějstvím, proto se táž figura (Kristus) objevuje na jednom obraze opakovaně. Lze říci, že k tomu dochází se zjevným vyprávěcím záměrem, jimž má být divák vybídnut k přemítání o Kristově umučení.³⁰⁸ Podobný přístup zvolil nejen Wohlgemuth na oltáři ve Zwickau, ale i Polack v několika obrazech weihenstephanského (*Zázrak u studny* v pozadí *Smrti sv. Korbiniana*; *Zajetí sv. Štěpána* jako vedlejší scéna *Disputace*; *Pohřbívání sv. Štěpána* jako rozvíjející děj *Ukamenování*) či františkánského oltáře (detail Krista přijímajícího kříž v pozadí *Ecce Homo* etc.)³⁰⁹

Pokud se Polack ve své první zakázce (Weihenstephan) soustředil výhradně na hlavní dějství a do zadních plánů jen sporadicky vložil několik postav, doplňujících klíčový příběh, v pozdějších pracích (oltář pro františkánský kostel) lze vypořovávat, že Polackův zájem o vkládání vedlejších scén vzrůstá, a to takovou měrou, že se v každém obraze lze setkat s nějakou vedlejší scénou, která rozvíjí hlavní děj, zpravidla umístěný v popředí obrazové plochy.³¹⁰

V případě Polackova františkánského oltáře se vedlejší scény stále ještě vztahují k novozákonnímu vyprávění o Kristově utrpení. V zakázce pro svatopetrský oltář lze však zvýšenou měrou upozorovat jev, příznačný též pro grafický projev Maira z Landshutu. Tím je doplnění biblického vyprávění vedlejšími figurami, které se bez ohledu na klíčový příběh oddávají svým úkolům. Jednají nezávisle a individuálně. Nijak nezasahují do linie hlavního vyprávění ani se nenechají rušit hlavním dějstvím. Pro pochopení hlavního příběhu není přítomnost těchto figur důležitá. Spíše slouží k oživení scénérie, k navození pocitu, že působení svatých nebylo vytrženo z reality, ale že k jejich životu patřila každodenní práce obyčejných lidí. K nim lze samozřejmě přiřadit i z oken zvědavě přihlížející figurky, které se výjimečně objeví již na františkánském oltáři (např. výjev *Bičování Krista*, obr. I/5), hojnou měrou se ale vyskytují na oltářním retáblu pro svatopetrský kostel, zejména v případě desek vztahujících se k působení sv. Petra.³¹¹

³⁰⁸ Víceúrovňové, synchronní vyprávění příběhu v rámci jediného obrazu je v bavorském umění sledované doby spíše ne-
zvyklý jev. Inspirativně snad posloužil Wohlgemuthův oltář ve Zwickau (1479). Připomenout se sluší zároveň oltáře
v Hersburcku a Schlüsselfeldu, kde hlavními protagonisty paralelně probíhajících scén v pozadí není Kristus sám, ale např.
Pilát, který se v době jeho bičování radí s manželkou.

³⁰⁹ Strieder 199, s. 66-71.

³¹⁰ Např. Polack, *Ecce Homo*, BNM, Inv. č. 10/220.

³¹¹ Christoffel 1938, s. 304; Statnik 2009, s. 217-218.

Lze shrnout, že tyto osamoceně působící figury se zdají – spolu s tendencí synchronního zobrazování různě probíhajících dějů - být důležitou spojkou mezi Mairovou tvorbou a Polackovým oltářem pro svatopetrský kostel. Současně lze vysledovat i další, neméně závažné paralely mezi Polackovou a Mairovou tvorbou v inscenování děje do architektonických kulis.

Nejcharakterističtější znakem zachovaných Mairových mědirytin i malby pro sakristii ve Freisingu je snaha o harmonické zakomponování vystupujících aktérů do okolního prostředí, zpravidla do rámuječích architektur, což je případ obrazu *Apoštola Matouše* (Kunsthistorisches Museum ve Vídni, obr. II/11, který kdysi tvořil součást oltářního retáblu.³¹² Uvedený prvek se vyskytuje i na Mairových grafických listech, kde je zachycena jedna jediná figura orámovaná architekturou (*Trůnící Kristus, Dáma s bavorským znakem*, obr. II/12).³¹³ Na většině Mairových grafikách vystupuje více aktérů, architektuře však i zde přísluší významná role (*Frauenhaus, Společnost pózující na altánu, Společnost překvapená smrtí*, obr. II/13).³¹⁴ Na mnohých grafikách (mezi výjimky ale patří např. *Dvanáctiletý Kristus v chrámu*) zaujme nezávislost v jednání zúčastněných osob, absence vzájemné komunikace, chce se říci „uzavřenost do sebe samého“. Vzniká tím dojem, jako by mnohem větší důraz než aktérům byl přikládán rámuječím architektuře, jež u jmenovaných grafik vymezuje většinu vyhrazené obrazové plochy. Aktéry Mairových grafik lze do jisté míry vnímat jako prostředek oživení architektonických rámců, které pro umělce zjevně představovaly prostor pro uplatnění nových výtvarných forem.

Většina Mairových rytin je datována lety 1495-1502. Vznikly tedy až po dokončení proslulých Polackových obrazů pro mnichovské kostely. Jistě ale není mylný názor, že se Mair uvedeným problémem musel zabývat již dříve – jinak by jeho práce stěží dosáhla takové úrovně. Vzhledem v literatuře zastávanému tvrzení, že Mair z Landshutu pobýval roku 1490 v Mnichově, lze předpokládat, že nejpozději tehdy navázal kontakty s Polackem. Jejich zužitkováním se měla stát spolupráce na oltáři pro svatopetrský kostel. Jak taková spolupráce probíhala, není známo, ale čím konkrétně mohl Mair z Landshutu přispět, vyplynulo z předchozího textu a lze uvést další doklady.

³¹² Mair z Landshutu, *Apoštol Matouš*, po 1500, 40,8 x 17,8 cm, Wien, Kunsthistorisches Museum, GG 6445. Obraz získalo KHM teprve roku 1923 (P. Cassirer)

³¹³ Mair von Landshut *Trůnící Kristus (Der thronende Heiland)*, dat. kol. 1500, Wien, Graphische Sammlung Albertina, inv. č. 4847; Christoffel 1938, s. 310.

³¹⁴ Christoffel 1938, s. 306; Statnik 2009, s. 218.

K nim patří snaha koncipovat biblické postavy do rámujeících architektur. Setkat se s tímto přístupem lze především u oltáře pro svatopetrský kostel, který již badatelé předchozího století dávali do souvislosti s Mairovou tvorbou. Co se týká pašijových scén retáblu pro františkánský kostel, odkazy na paralely v tvorbě obou malířů nejsou zdůrazňovány, což by mohlo překvapit, zejména s ohledem na obraz *Ecce Homo*. Je totiž známo, že Mair z Landshutu se k námětu *Ecce Homo* dvakrát vrátil.³¹⁵ Mladší verze tématu se nachází dnes v Tridentu, pro účely předkládaného textu je však záslužné blíže se zmínit o verzi *Ecce Homo*, dnes prezentované ve sbírce Wolffegg-Waldburg. (obr. II/10).³¹⁶

Na obou jmenovaných obrazech (Mnichov, sbírka Wolffegg-Waldburg.) se výjev odehrává na omezeném prostranství před soudní budovou. Množství asistujících figur v Polackově případě, zejména dav židů, kteří se hrnou městskou branou, aby se domohli „spravedlivého“ rozsudku nad Kristem, ještě zvyšuje dramatickosti výjevu a podněcuje dojem Kristovy tísně a osamění.³¹⁷

Scéna obou obrazů je budovaná vertikálně, Kristus je nad shromážděnými protivníky vyvýšen a stává se duchovním ohniskem obrazu. Jeho význam je posílen naznačenou svatozáří. Na obou sledovaných obrazech je doplněn postavou Piláta, jehož gestikulace se však liší. Zatímco v případě mnichovského obrazu si – na znamení bezradnosti – uhlazuje vous,³¹⁸ soudce na Mairově malbě vystupuje rozhodněji a gestem své ruky se pokouší čelit argumentům shromážděných žalobců.³¹⁹

Důležité je upozornit na způsob, jímž ve vyobrazené scéně oba vzájemně spolupracující malíři položili na propojení „pouliční scény“ se skupinou Krista a Piláta. Oba malíři, Mair i Polack, využili jako pomocného prostředku vřetenovitého schodiště, po němž dotírající příslušník židovské obce stoupá – vynikající příležitost pro ztvárnění jeho nohou v odvážných perspektivních zkratkách! Těžko rozhodnout, zda stoupá z vlastní iniciativy, nebo zda byl k tomu vyzván. Jeho prudká gestikulace v případě mnichovského obrazu dává tušit, že na schodišti pravděpodobně kráčí z vlastní vůle. Zmínit se sluší symbolicky zobrazenou halapartnu, kterou drží v levé ruce - její dolní konec vrhá stín na úroveň schodu.

Nejen gestikulace přítomných, ale i nesčíslné množství figur, jejichž tváře poskytly mnichovskému malíři prostor pro ztvárnění nejrůznějších fyziognomií, zvyšují napětí okamžiku. Obraz z Polackovy dílny tedy působí mnohem dramatičtěji a hrozivěji než odpovídající výjev, připisovaný Mairovi. Kompozice uložená ve sbírce Wallburg-Wolffegg působí o poznání klidněji; hrozivost výjevu je tlumena kompozičními prostředky, k nimž lze řadit skupiny lidí, jejichž gestikulace postrádá emotivní projevy: např. rozhovor dvou mužů (v levém dolním rohu), písař, který sedí na schodišti a ohlíží se vzhůru k úředníkovi, jenž stranou od Krista předčítá rozsudek (za zmínku stojí mnohem menší mě-

³¹⁵ IBIDEM; Stange 1960, s. 125-127, obr. č. 205-206.

³¹⁶ Christoffel 1938, s. 306; Rosthal 1999, s. 162.

³¹⁷ Polack, *Ecce Homo*, BNM, Inv. č. 10/220.

³¹⁸ IBIDEM. Námět mužů dotýkajících se vousů nebyl jako expresivní prostředek výrazu emocí neobvyklý. Je zajímavé, že se vyskytuje i v českém uměleckém materiálu závěru 14. století! Srv. Jaroslav Pešina, *Mistr vyšebrodského cyklu*, Praha 1982, obr. 68 (*Výjev Seslání Ducha Svatého*)

³¹⁹ Christoffel 1938, s. 306.

řítka tohoto úředníka ve srovnání s postavou Spasitele) anebo klečící postavou donátorky, v literatuře neidentifikované, s nápisovou páskou.³²⁰ Jistý dojem intimity výjevu navozuje i pes v dolním okraji, který – bez ohledu na okolní dění – nerušeně spí! Uvedený námět se znovu objevuje na Polackově svatopetrském oltáři (scéna sv. Petra uzdravujícího posedlého), jen s tím rozdílem, že pes je přivázan ke sloupu. Jistě tedy je oprávněný předpoklad, že scéna na Mairově *Ecce Homo* byla zklidněna. Ke ztišení přispělo i uplatnění architektonických prvků, do nichž je biblické vyprávění zakomponováno. Architektura se pokouší působit jako přirozený prostor, v němž aktéři vystupují jako na jevišti.³²¹ Přesto není prosta dekorativních prvků, např. zdobného rámování oblouku nad Kristovou hlavou anebo završením sloupu „mnišskou figurou“ (levý okraj obrazu).³²²

Polackovo *Ecce Homo* (obr. I/9) vzbuzuje spíše pocit, že se architektura – tak jak ji provádějí cí malíř vypočetl – ještě nedokázala zbavit funkce pouhé kulisy, rámce, který vzhledem k množství nashromážděných figur ustupuje divákově pozornosti.³²³ Tu více vzbuzují pláště vojáků, provedené v pestrých, sytých barvách, třpytící se brnění nebo pokrývky hlav. V důsledku pestrosti barev, uplatněné ve skupině žalobců, jsou tordované sloupce (opora balkonu, v němž je Kristus prezentován), pozoruhodné kružboví, anebo plastiky dvou zbrojnošů, vystavené na bohatých listových hlavicích jmenovaných sloupků, potlačeny. Divák si těchto architektonických prvků, přestože také vykazují zjevné kvality, povšimne spíše při důsledném hledání podrobností.³²⁴

Jakkoli je vertikální výstavba a kompozice Polackova obrazu (prezentace Krista v balkonu) výjimečná, sluší se připomenout srovnatelného řešení Wohlgemuthovy desky téhož námětu z oltáře ve Zwickau (obr. II/5). Na výjevu *Korunování trním* (Zwickau) se v pozadí, jako na jevišti, odvíjí *Bičování* a *Ecce Homo*, kde je Kristus právě tak prezentován z okenního výklenku, záměrně nadřazen přihlížející stafáži.³²⁵ Přestože má Wohlgemuthovo *Ecce Homo* formu vedlejší scény, zmenšené v měřítku, námět mohl být Polackovou dílnou převzat a využit pro zobrazení františkánského cyklu, samozřejmě za předpokladu svébytného přepracování, které podnítila již samotná potřeba zobrazit kompozici ve větším měřítku.

Polackův obraz nese na poprsnici balkonu upravenou dataci 1492.³²⁶ Zdá se, že mnichovský malíř poprvé invenčně přepracoval Wohlgemuthovu předlohu a že Polackovo *Ecce Homo* předcházelo vzniku Mairovy srovnatelné kompozice, která bývá datována pouze přibližně do počátku devadesátých let.³²⁷ I kdyby oba malíři spolupracovali již dříve, do kompozice Polackova františkánského oltáře – z nichž právě *Ecce Homo* vykazuje nejvíce znaků charakteristických pro Mairovu tvorbu – přišedší mistr patrně nezasahoval. Prvky Mairovy tvorby (tj. intenzivní zájem o zobrazení architektury, do níž

³²⁰ Christoffel 1938, s. 306; Stange 1960, s. 126.

³²¹ Stange 1960, s. 126-128.

³²² IBIDEM; Rosthal 1999, s. 162-163.

³²³ Polack, *Ecce Homo*, BNM, Inv. č. 10/220.

³²⁴ IBIDEM.

³²⁵ Strieder 1993, s. 66-71.

³²⁶ Průzkum podkresby prokázal, že na poprsnici tribuny se původně nacházel letopočet 1491.

³²⁷ Christoffel 1938, s. 306; Stange 1960, s. 126.

jsou aktéři zakomponováni a kde vystupují jako na jevišti) jsou zřetelnější teprve při průzkumu vybraných desek pro oltáře pro farní kostel sv. Petra.

V případě jmenovaného svatopetrského oltáře překvapí nejen různá kvalita provedení, ale i význam, jaký na jednotlivých deskách zaujímá architektura. Zatímco u pašijových scén zůstává architektura omezena na městské scénérie v pozadí výjevu, u příběhů se svatým Pavlem a Petrem již obdržela významnější úlohu, srovnatelnou s Mairovými pracemi. V některých případech (*Sv. Petr v žaláři*, obr. I/25)³²⁸ ji skutečně lze pokládat za jeviště pro zobrazené figury. Architektuře je v případě desek se scénami o sv. Petru a Pavlu věnována větší pozornost vzhledem k uplatnění hlavních figur v architektonickém rámci (v popředí obrazu), ale i pro zjevný zájem o architekturu městských domů v pozadí. Tato proměna „Polackova stylu“ byla v literatuře vysvětlena právě spoluprací mezi Polackovou dílnou a Mairem z Landshutu.³²⁹ Následující text se na základě srovnání vybraných obrazů pokusí předkládanou tezi ověřit.

Jako jeden z nepozoruhodnějších příkladů lze zmínit obraz svatého Petra přemítajícího v žaláři.³³⁰ Muž pokročilého věku s prošedivělými vlasy, odhalujícími temeno hlavy, sedí v kobce a rukou si v zamyšlení podpírá tvář. Jeho emoce a absence gest naznačují, že zatím nevnímá přítomnost anděla, který přilétává poskytnout mu pomoc v jeho strádání.³³¹

Přesto vzniká dojem, že příběh líčící epizodu ze života svatého apoštola netvoří ohnisko obrazu. Divákovu pozornost hned odpoutávají dva ozbrojenci, kteří se před mřížemi, jimiž je Petr uvězněn a – co se obrazové plochy týká – současně i překryt, oddávají živému, přátelskému dialogu, aniž by nějak reagovali na nadpřirozenou andělskou bytost. Také tito strážci, stejně jako dvě jiné neidentifikované mužské, nákladně oblečené figury jsou „přeříznuti“ tordovanými sloupky, tvořícími oporu klenby Petrova žaláře.

Zdá se tedy, že malíři nešlo jen o vyjádření Petrova osudu, nýbrž zároveň že usiloval o prezentaci svých schopností v zobrazování architektury. Již v případě obrazu Petra ve vězení lze shledat architektonické prvky, charakteristické i pro jmenovaný balkon na Polackově obraze *Ecce Homo*, jen s rozdílem, že vedle dvou postranních tordovaných sloupků byl přidán ještě jeden prostřední, podpírající klenbu žaláře. Je překvapující, že ve známém Mairově grafickém díle, stejně jako v případě jmenovaného obrazu v sakristii ve Freisingu, tato hojnost uplatnění tordovaných článků chybí. Vyskytuje se pouze v omezené míře na mědirytině *Dvanáctiletý Kristus v chrámu*.³³² Na další dekoraci sloupků tordováním bylo v Mairově známém díle rezignováno. Vystává otázka, zda Mair z Landshutu byl opravdu tím, kdo architekturu Polackových obrazů obohatil o tento jedinečný motiv. Literatura upozorňuje např. na srovnatelné článkování sloupků na obraze *Navštívení oltáře*

³²⁸ Jan Polack, *Sv. Petr v žaláři*, kol. 1492-1495, München' Katholische Pfarrkirchenstiftung St. Peter (níže citováno ve zkrácené podobě jako Polack, *Sv. Petr v žaláři*, München' Katholische Pfarrkirchenstiftung St. Peter).

³²⁹ Christoffel 1938, s. 303-310; Stange 1960, s. 81-85, 125-128; Rosthal 1999; Steiner 2004.

³³⁰ Christoffel 1938, 304; Bösl 1988, s. 10-11; Steiner – Grimm (edd.) 2004, s. 200-201; Statnik 2009, s. 217.

³³¹ IBIDEM.

³³² Statnik 2009, s. 220.

v Mörlbachu (Meister von Attel).³³³ Jako neméně věrohodné vysvětlení se nabízí, že mohl být podnícen tehdejší architekturou, bez jakékoli inspirace malířskou či grafickou produkcí.

Nejen charakter sloupků, ale i další ornamenty na architektuře obrazu *Uvěznění sv. Petra* připomínají charakter a architektonický rámec balkonu, v němž byl Kristus v obraze *Ecce Homo* františkánského oltáře prezentován skandujícímu davu. Právě plasticky zobrazené sochy na listových hlavicích sloupů je motiv, který lze nalézt nejen na Polackově *Ecce Homo* (plastické postavy dvou rytířů), ale v pozměněné formě (dva klečící držitelé praporů) na Mairově malbě ve Freisingu a dále na Mairově grafice *Dáma s bavorským znakem* (obr. II/12).³³⁴ Množství zobrazených plastik je v tomto případě bohatší; námět zbrojnošů je nahrazen snoubeneckými páry. Forma provedení zmíněných dekorativních ornamentů (plastik) na Mairově grafice potvrzuje předpoklad, že inspiraci mu poskytly rytiny Israela von Meckenem – jsou pozoruhodné proto, že Mair dokázal velkoformátové figury, které znal z grafických předloh Israela von Meckenem, přizpůsobit novému účelu a přepracovat je do formy dekorativních architektonických prvků.³³⁵

Deska pro sakristii kostela ve Freisingu disponuje i nezvyklým, stěží definovatelným motivem dvou sepnutých listů, které svou formou připomenou charakter erbu. Uvedený motiv je vždy důsledně orámován plasticky zobrazeným kruhem. V této souvislosti je zmíněn proto, že se ve zcela shodné formě vyskytuje i na vnější stěně Petrova vězení. V redukované formě, avšak doplněn letopočtem 1499, se objevuje na Mairově rytině *Milostný pár, překvapený smrtí*.³³⁶

Tato srovnání dokazují, že architektura v případě obrazu svatého Petra ve vězení disponuje některými ornamenty (dekorativní plastiky), které jsou současně příznačné pro tvorbu Maira z Landshutu, jiné prvky (tordované sloupy) však v Mairově tvorbě chybí. Zdá se, že dekorativní ornamenty nebyly v tvorbě Maira z Landshutu vždy důležité. Architektonický projev Maira z Landshutu se totiž více soustředil na členění prostoru – chtěl tím dokázat nejen svoji bravurní práci se stínováním, ale i obeznamenost se zákonitostmi perspektivy. Jeho snahu o věrohodné navození hloubky lze doložit mědirytinami s námětem *Dvanáctilý Kristus v chrámu* anebo *Frauenhaus*.³³⁷ Posledně jmenovaná práce zároveň zaujme přísně symetricky koncipovaným rozvrhem. Symetricky rozvržená architektura je příznačným prvkem i v případě obrazu *Sv. Petr v žaláři* mnichovského farního kostela.³³⁸

³³³ Statnik 2009, s. 218 a 260, obr. XVII.

³³⁴ Christoffel 1938, s. 310.

³³⁵ Anni Warburg, *Israel van Meckenem. Sein Leben, sein Werk und seine Bedeutung für die Kunst des ausgehenden 15. Jahrhunderts*, Bonn 1930; Elisabeth Bröker, *Israel van Meckenem und der deutsche Kupferstich des 15. Jahrhunderts*, Bocholt 1972.

³³⁶ Christoffel 1938, s. 309; Statnik 2009, s. 217.

³³⁷ Statnik 2009, s. 220, obr. 129.

³³⁸ Christoffel 1938, s. 304; Bösl 1988, s. 10-11; Steiner – Grimm 2004, s. 200-201; Statnik 2009, s. 217, obr. 125; Polack, *Sv. Petr v žaláři*, München' Katholische Pfarrkirchenstiftung St. Peter.

Na Mairově rytině *Frauenhaus* je velké množství obrazových ploch vyhrazeno pro architektonické rámce, které nejsou nijak dekorativně zdobeny a které se zároveň stávají podiem pro hlavní aktéry.³³⁹ Srovnatelný přístup k Mairově práci s konstrukcí prostoru, jež byl uplatněn v případě *Frauenhaus*, lze nalézt u některých obrazů, které jsou připisované Polackově dílně pro oltářní retábl mnichovského farního kostela sv. Petra. Jedná se o scénu *sv. Pavel, který káže lidu* (obr.I/21),³⁴⁰ *Petr uzdravujícího posedlého člověka* (obr.I/24)³⁴¹ a *Petr, který uzdravuje chromého* (obr. I/23).³⁴² V následujícím textu bude upozorněno na některá formální charakteristika těchto mnichovských maleb a na vazby k pracím Maira z Landshutu.

Přestože fyziognomie účastníků kázání sv. Pavla se hlásí k Polackovu formálnímu projevu, „zápolení“ s proporcemi a pramálo věrohodné zasazení lidských figur do prostoru dovolují tušit, že jmenovaný obraz byl svěřen dílenským pomocníkům. V rámci svatopetrského oltáře se jedná spíše o dílo průměrných kvalit. Uměleckou hodnotu bohužel nezvyšuje ani úroveň zobrazené architektury, prozrazující, že pověření dílenští spolupracovníci si ještě příliš nedokázali poradit s konstrukčními principy.

Zobrazená architektura, kde kázání probíhá, si nekladla za cíl přesnou reprodukci konkrétního mnichovského objektu. Většina vyobrazené stěny v přední úrovni probíhá paralelně k obrazové ploše; tam, kde se malíř pokusil o ztvárnění ubíhajících stěn, dopouští se nepřesností v konstrukci prostoru. Divák může být při první orientaci zmaten disproporcemi mezi rozměrem zdí a měřítkem postav, které nejednají jako v přirozeném prostoru.³⁴³ Uvedené tvrzení dokládá např. muž postaršího věku, který v okenním výklenku (levá polovina obrazu) naslouchá výkladu. Přestože malířovou intencí bylo znázornit účastníka kázání v pokleku, působí vyobrazená figura jako vznášející se ve vzduchu. Také nezdařilý způsob představení postranní vedlejší scény (sv. Pavel je za přispění svých stoupenců v koši spouštěn dolů z hradeb), vede k tomu, že napětí okamžiku není dosaženo. Malíř nevhodným zvolením měřítko nedokázal využít příležitosti zobrazit nanejvýš dramatický a nebezpečný okamžik pokusu o Pavlovu záchranu.³⁴⁴ Ve srovnání jeho těla s proporcemi koše, v němž měl hradby překonat, působí koš – s trochou nadsázky řečeno – jako hrnec.

³³⁹ Statnik 2009, s. 218, obr. 126.

³⁴⁰ Jan Polack, *Kázání sv. Pavla – Bičování Krista*, oltářní deska, München, BNM, Inv. č. L MA 3701, výst. sál 15 (dále citováno ve zkrácené podobě jako Polack, *Kázání sv. Pavla – Bičování Krista*, BNM, Inv. č. L MA 3701)

³⁴¹ Jan Polack, *Sv. Petr uzdravuje posedlého*, kol. 1492-1492, BNM, Inv. č. L MA 3398, výst. sál 15, výpůjčka Katholische Pfarrkirchenstiftung St. Peter;

Christoffel 1938, s. 303; Steiner – Grimm (edd.) 2004, s. 196-197.

³⁴² Jan Polack, *Sv. Petr uzdravuje chromého*, kol. 1492-1495 München' Katholische Pfarrkirchenstiftung St. Peter; Elsen 1937, s. 40-41; Bösl 1988, s. 12-13; Steiner – Grimm (edd.) 2004, s. 198-199.

³⁴³ Polack, *Kázání sv. Pavla – Bičování Krista*, BNM, Inv. č. L MA.

³⁴⁴ IBIDEM.

Na kvalitě vyobrazené scéně nepřidává ani schematicky znázorněný blok obdélných domů v pozadí. Jako nejzdařilejší z architektonických komponent působí snad městská brána (v levé horní čtvrtině obrazu), která se svými formami odvolává na řešení uplatněné Gabrielem Anglerem ve scéně se svatým Quirinem, jehož mrtvé tělo je vrženo do vody (oltář v Tegernsee).³⁴⁵

Rozvržení architektonických kulis na **obrazě se sv. Petrem uzdravujícím posedlého** (obr.I/23) je stejné jako v případě Pavlova kázání. V popředí je předsunut architektonický rámec, který je však mnohem důsledněji a harmoničtěji zakomponován do celku, takže divákova pozornost není rámujeící architekturou tolik odváděna od hlavní scény. Markantním kvalitativním rozdílem v provedení architektonického rámce v případě obrazů *Kázání sv. Pavla/ Sv. Petr uzdravující posedlého* se sluší věnovat více pozornosti.

V předchozích odstavcích bylo poukázáno na slabiny v provedení scény kázajícího Pavla – uvedené disproporce byly připsány na vrub dílenským pomocníkům. Oproti tomu prokazuje architektura v obrazě *Sv. Petr uzdravující posedlého* mnohem uvážlivější práci s konstrukcí architektury, která v obrazovém celku působí harmoničtěji. Pověření umělci toho dosáhli nejen uplatněním dekorativních prvků (sluší se opět upozornit na dekorativní figuru zbrojnoše nebo na jiné reliéfní figury), ale také díky pozoruhodnému řešení stínování. Díky tomu působí zobrazená architektonická kulisa v popředí *Zázraku sv. Petra* věrohodněji. Kvality uvedené malby se sluší zdůraznit především pro kontrastně působící nedostatky v případě *Kázání svatého Pavla*. Jak bylo již v předchozí kapitole (2.4.1.) naznačeno, představa, že tytéž desky byly umístěny vedle sebe při prvním otevření retáblu, působí nepřilíš věrohodně. Přesto nespornou kvalitativní disproporčnosť obrazů dosavadní bádání při hledání rekonstrukčních interpretací retáblu z mnichovského farního kostela vůbec nereflektuje (kapitola 2.4).

Za použití světlejších tonů byla pak dotvořena architektura pozadí. Jedná se o bloky štíhlých, pozdně středověkých domů, jejichž tvarosloví prozrazuje, že určitě pocházejí z jiných dob než z působení apoštolů. Architektura zmíněných domů v pozadí, přestože s největší pravděpodobností neodráží přesnou realitu, odpovídá více městské urbanizaci, s jakou mohla být Polackova dílna v době vzniku oltářního retáblu pro mnichovský farní kostel konfrontována. Tuto snahu o transformaci biblické scény do malířovy současnosti dokládá v literatuře tradovaná zmínka o portrétních rysech vladaře (Albrecht IV. Wittelsbach).³⁴⁶ *Zázraku sv. Petra* jsou přítomni nejen neurození obyvatelé středověkého města, ale i sám wittelsbašský vévoda, jenž je právě vynášen ze svého paláce.

Pozoruhodným detailem na scéně svatého Petra uzdravujícího posedlého člověka, je otevřený, ničím nebráněný průhled do chrámového interiéru, jehož duchovním ohniskem je oltářní menza se svatostánkem. Jedná se o jednoduchou jednodlní svatyni, zaklenutou křížovou klenbou. V umění sledované doby nebylo toto řešení nezvyklé, setkat se s ní lze na scénách *Obětování v chrámu (Darbringung im Tempel)* – jedním z nejranějších dokladů jsou desky připisované tzv. Mistru

³⁴⁵ Stange, s. 63-66; Hahn – Steiner (edd.) 1999, s. 90.

³⁴⁶ IBIDEM.

desek z Pollingu (kol. 1444) a Kremsmünsteru³⁴⁷ nebo v obraze též ikonografie v Mörlbachu (Gleismüllerova dílna).³⁴⁸

Polackův obraz je ve srovnání s nimi pozoruhodný pro to, že zobrazená architektura sakrálního prostoru nabízí zároveň pohled na průčelí, např. netradiční forma štítu, doplněná dvěma plasticky zobrazenými figurami. Uvedené zjištění zasluhuje pozornosti proto, že opět dokládá, že architektura obrazů připisované Polackově dílně se nepokoušela o přesně věrohodný odraz reality, ale že vyobrazené objekty často vykazují paralely k Mairovým grafickým předlohám. To by mohlo potvrzovat vzájemnou inspiraci, ne-li rovnou spolupráci obou malířsky činných osobností.³⁴⁹

Uvedený námět sakrálního interiéru, který je na *Uzdravení posedlého* zachycen pouze v detailu, je na dalším obraze svatopetrského oltáře – *Svatý Petr uzdravuje chromého* (obr. I/23) – rozveden, vyplňuje více obrazové plochy. Také v tomto případě lze poznamenat, že role zobrazené architektury neměla potlačit význam hlavní, na prominentním místě koncipované scény: zázrak sv. Petra. V případě uvedeného architektonického rámce se sice umělec nechal inspirovat pozdně středověkým sakrálním interiérem, zaklenutým křížovou klenbou, námět se však odvolává na tzv. Mistra deseck z Pollingu a Kremsmünsteru³⁵⁰

Shrnutí formálních a ikonografických paralel v Polackově a Mairově tvorbě

Výběrem tří obrazů, patřících původně k oltářnímu retáblu z farního kostela sv. Petra v Mnichově (*Kázání sv. Pavla, Uzdravení posedlého, Petrův zázrak uzdravení chromého*) a srovnáním s Mairovou tvorbou se podařilo doložit několik klíčových aspektů. Tím nejstěžejnějším zjištěním je okolnost, že v Polackově svatopetrském oltáři vzrůstá – ve srovnání s předchozími díly – zjevný zájem o aplikaci architektonického rámce. S výjimkou *Kázání sv. Pavla*, kde kvalitativní nedostatky, způsobené podílem méně ctižádostivých dílenských spolupracovníků, znejasnily poměr mezi lidskými figurami a architekturou, lze říci, že role architektury zůstává podřízena biblickému dění. Divákova pozornost neměla být příliš odváděna od hlavní scény. Toto konstatování příliš nekoresponduje s výjevem *Svatého Petra v žaláři*, kde architektuře je vyhrazeno více prostoru než biblické postavě. Uvedenou okolnost lze vysvětlit ohledem na zobrazený příběh. V případě *Svatého Petra v žaláři* plní rámuující architektura, evokující světceví tíseň, bezpochyby důležitější roli než v případě zázraků sv. Petra.³⁵¹

³⁴⁷ Hahn-Steiner 1999, s. 86, 94-95; Hoffmann 2007, s. 32-38, 86-90.

³⁴⁸ Statnik 2009, s. 263, obr. XX.

³⁴⁹ Christoffel 1938, s. 303-310, Stange 1960, s. 81-85, 124-129, Steiner – Grimm (edd.) 2004, s. 189-191.

³⁵⁰ Helmut Möhring, *Die Tegernseer Altarretabel des Gabriel Angler und die Münchner Malerei von 1430 – 1450*, München 1997, s. 175-181; Hoffmann, 2007, s. 32-38, 86-90.

³⁵¹ Christoffel 1938, s. 304; Bösl 1988, s. 10-11; Steiner – Grimm (edd.) 2004, s. 200-201; Statnik 2009, s. 217, obr. 125;

Polack, *Sv. Petr v žaláři*, München' Katholische Pfarrkirchenstiftung St. Peter.

Kvalitu provedení do značné míry ovlivňuje zájem o dekorativní architektonické prvky a způsob jejich harmonického zakomponování do obrazového celku – na základě toho lze např. *Uzdravení posedlého* přirovnat k Mairově malbě v sakristii kostela ve Freisingu. Zájem o dekorativní komponentu je v případě této Mairovy práce zjevný. Je proto překvapující, že v případě Mairova grafického materiálu bylo podobná dekorativnost spíše redukována. Pro toto zjištění může být vysvětlením, že při práci s grafickým materiálem jsou uplatněny náročnější metody, jež neumožňují tak hojně znázornění dekorativních prvků jako v případě malovaného díla.

Z uvedených srovnání tedy vyplynulo, že v tvorbě Maira z Landshutu a Polackovy dílny lze najít řadu společných znaků, zejména při práci s architektonickou komponentou. Předchozí text odhalil ale i řadu odlišných prvků. Jimi by však v literatuře navržená paralela mezi tvorbou obou umělců, ať již se jednalo o Mairovu fyzickou spolupráci na mnichovském svatopetrském oltáři, anebo jen pouhou inspiraci, neměla být zpochybněna. Uvedené rozdíly pouze dokládají jistou flexibilitu Polackovy dílny, která dokázala vstřebat podněty zprostředkované Mairovými grafikami, aniž by je však „otrocky kopírovala“. Mnohem více dokazují Polackovy obrazy pro farní kostel schopnost zprostředkované invence dále upravovat tak, aby svébytné prvky Polackova projevu nebyly potlačeny.

Uvedená srovnání zobrazené architektury na Polackových mnichovských deskách, na Mairově výjevu v sakristii kostela ve Freisingu a Mairově grafikách naznačila, že projev obou osobností vychází z tvarosloví pozdně středověké architektury; přitom však zobrazené architektonické celky jsou ryze fiktivní. Tento předpoklad lze přijmout např. v případě svatopetrského vězení; balustrády, před níž Pavel káže; anebo u iluzivních prostor Mairových grafik.

Uvedená práce s architektonickou fikcí je obzvláště v případě Maira z Landshutu, jehož podíl v tomto směru lze vnímat pro Polackovu dílnu jako inspirativní, závažné konstatování, které dokládá Mairovy konstrukční schopnosti. Tato dovednost přivádí k otázce, do jaké míry Mair vlastně spolupracoval s praktikujícími architekty. Nebo byl dokonce sám činný jako projektant? O Michaelu Wohlgemuthovi je známo, že se v závěru svého života odklonil od malířské praxe a věnoval se navrhování architektury.³⁵² O Mairovi z Landshutu, stejně jako o mnichovském Polackovi, literatura podobné závěry neuvádí. Lze si ale sotva představit, že by Mair ve svých dílech dokázal architektonické prvky tak přesvědčivě zobrazovat, aniž by uvedený problém diskutoval s dalšími odborníky.

Uvedená zjištění vybízí k dalším otázkám; ke zjištění inspirace a předlohového materiálu v Mairově tvorbě. Literatura tento problém řeší velmi lakonicky. Odvolání na italské a nizozemské impulsy, které v bavorském umění nacházejí svoji syntézu,³⁵³ není uspokojivé. Pro pochopení, z jakých zdrojů Mairovy architektonické rámce vycházejí, bude nutné nejen prokoumat bližší vztah jeho tvorby k rytinám Israela van Meckenenem, ale i k augsburské produkci sledované doby, zejména k činnosti Hanse Holbeina, autora mnohem známějších obrazů (*Basilikatefln*) pro augustiniánský kostel v Augsburgu (kol. 1504, obr. I/29). Podobně jako obraz ve freisinské sakristii, také formát zmíněných Holbeinových zakázek byly přizpůsobeny charakteru obloukových polí klášterní zdi.³⁵⁴ Předložený problém, jakkoli je zajímavý, přesahuje rozsah předkládané kapitoly, která si předsevzala pouze zrekapitulovat na konkrétních příkladech vazby v Polackově a Mairově tvorbě.

³⁵² Rosthal 1999, s. 186-187.

³⁵³ Stange, s. 1960, s. 126.

³⁵⁴ Jeden z Holbeinových obrazů uvedeného žánru byl zmíněn při výkladu o retáblu v blutenburské kapli s námětem *Korunovace Panny Marie*.

3.6 Polackova tvorba v kontextu hornobavorského (mnichovského) umění druhé poloviny 15. století.

Při výkladu o aspektech, které mohly ovlivnit Polackovu tvorbu, se nabízí zároveň otázka, do jaké míry se jeho malířský projev vztahuje k mnichovskému umění druhé poloviny 15. století, s nímž byl - přinejmenším v době vzniku nejvýznamnějších oltářních retáblů - konfrontován. K řešení otázky Polackova možného původu by také mohlo přispět zasazení jeho tvorby do kontextu mnichovské umělecké scény předchozích generací. Z předchozího textu vyplynulo, že Polackův malířský projev naznačuje řadu paralel k tvorbě jiných umělců. Proto nelze říci, že by stylová základna jeho uměleckého vyjádření byla omezena pouze na jednu konkrétně vyhraněnou oblast. Uvedené paralely dovolují tušit, že Polackův umělecký projev nebyl „zakořeněn“ v jediné (mnichovské) tradici, ale že dokázal vstřebat řadu nových impulzů různé provenience. Sluší se v následujícím textu namířit pohled k mnichovské tradici, s jejímž uměleckým materiálem byla Polackova dílna v bezprostředním kontaktu.

Literatura upozorňuje na problematické místo, jaké při řešení předložené otázky vzniká, když s odvoláním na tzv. Sunderndorfskou matriku (*Sunderndorffersche Matrikel*) uvádí přesná čísla ztrát pozdně středověkých mnichovských oltářních retáblů. Uvedený dokument k roku 1524 evidoval padesát tři oltářních retáblů v rámci mnichovských hradeb, z nich např. pro farní svatopetrský kostel uvádí dvacet jedna.³⁵⁵ Jmenovány jsou i přesná data pro Frauenkirche (dvacet dva oltářních retáblů), stejně jako pro některé kláštery (františkánský, kde se dohromady nacházelo třináct oltářních retáblů; augustiniánský: osm oltářních retáblů etc.).³⁵⁶ Mezi uvedenými františkánskými a svatopetrskými oltáři je jmenován i Polackův retábl; jeho obraz Panny Marie jako Ochránitelky (*Schutzmantelbild*, kol. 1510)³⁵⁷ ve Frauenkirche netvořil součást oltářního retáblu.

Problematické místo, které předkládaná otázka (vazba mnichovského umění druhé poloviny 15. století k Polackově tvorbě) skrývá, ozřejmuje zjištění, že z uvedených padesáti tří mnichovských retáblů se žádný nezachoval v původním stavu na původním místě, což na druhou stranu nevylučuje možnost si na základě jiných pramenů, ať již archivních nebo obrazových, vytvořit v některých případech (např. právě pro jmenované Polackovy retábly, které jsou dnes zachovány jako jednotlivé desky) představu o původním fondu. Spolehlivý závěr o původním uměleckém charakteru některých mnichovských retáblů si lze učinit pouze ve výjimečných případech.

K oněm, v literatuře nejvíce diskutovaným mnichovským retáblům ve Frauenkirche z poloviny 15. století patří tzv. *Velké Ukřižování* (*Grosse Domkreuzigung*), obr. II/14.³⁵⁸ Problematičnost vyvstává nejen vzhledem k původní provenienci (obraz je ve Frauenkirche dokumentován teprve

³⁵⁵ Hahn - Steiner 1999, s. 74, 76.

³⁵⁶ IBIDEM.

³⁵⁷ Jan Polack, *Schutzmantelmadonna rodiny Sänftl*, kol. 1510, 172 x 275, 5 cm, München, Frauenkirche, Chorseitekapelle; Bösl 1988, s. 24-25; Steiner – Grimm 2004, s. 253-255.

³⁵⁸ Stange 1960, s. 57-60; Liedke 1982, s. 120-121.

k roku 1853),³⁵⁹ tak i vzhledem k původnímu charakteru retáblu. Navržená rekonstrukce, která předpokládá, že Ukřižování bylo v otevřeném stavu obklopeno scénami *Zvěstování* a *Modlitba na Olivetské hoře* (levé křídlo), resp. *Narození Krista* a *Ukládání do hrobu* (pravé křídlo)³⁶⁰ není s ohledem na neobvyklé seskupení scén z Kristova dětství a pašijových výjevů přesvědčivá. Více se zdá, že oltární retábl v této navržené rekonstrukci spíše prezentuje různé oltární desky, které spolu v minulosti původní celek netvořily. Sluší se navíc upozornit, že dnešnímu návštěvníku mnichovské Frauenkirche nejsou - s výjimkou *Velkého Ukřižování* - předkládány originální středověké desky, ale moderní kopie.³⁶¹ Originální desky jsou uloženy v Curychu.

Bez ohledu na tyto okolnosti lze přijmout předpoklad, že *Velké Ukřižování* pochází z některého mnichovského kostela; to ostatně ani badatelé odmítající provenienci obrazu z Frauenkirche nezpochybňují. Vzhledem k Polackově zakázce na pašijovém cyklu pro františkánský kostel, kde se také vícefigurální *Ukřižování* vyskytuje, sluší se v následujícím textu naznačit možné paralely nebo rozdíly mezi oběma uvedenými díly. Při zohlednění možných paralel je však nezbytné mít na paměti přetrvávající ikonografickou tradici.³⁶²

3.6.1. Srovnání Polackova *Ukřižování* pro oltární retábl františkánského kostela se starší ikonografickou tradicí poloviny 15. století v mnichovském prostředí (*Velké Ukřižování* ve Frauenkirche, resp. *Ukřižování* Gabriela Anglera)

Ukřižování Krista: pravděpodobně nejčastější ikonografický námět v církevních i v uměleckých dějinách, který – jak se na první pohled může zdát - vyžaduje striktní zobrazení vybrané skupiny vystupujících figur. K tradičnímu námětu se ale bavorští malíři poloviny 15. století, podníceni nizozemskými vlivy, pokusili přistoupit inovativním způsobem, spočívajícím především v práci s gestikulací.³⁶³ Následující text naznačí, do jaké míry Polackovo ztvárnění uvedeného námětu v případě františkánského oltárního retáblu spočívá ještě ve starší středověké tradici a kterými prostředky současně tuto tradici překonává.

³⁵⁹ Např. již Stange vyjadřuje pochyby, zda obraz Ukřižování pochází z fondu Frauenkirche. Stange 1960, s. 57-59. Möhring 1997, 183-187.

Také pozdější badatelé vyjadřují skepsi. „*Bis jetzt ist es aber nicht gelungen, das Bild durch Archivalien, Guiden oder Abbildungen früher als 1853 im Dom nachzuweisen.*“ Liedke 1982, s. 120.

³⁶⁰ Obrazy na křídlech literatura spojuje s anonymním mistrem mariánských desek (*Meister der Marien Tafeln*), srv. Möhring 1997, s. 183-187. K rekonstrukci v zavřeném stavu literatura nic neuvádí.

³⁶¹ K autorství ani okolnostem vzniku moderních kopií použité literatura nic konkrétního neudává. IBIDEM.

³⁶² James Marrow, *Passion Iconography in Northern European Art of the Late Middle Ages and Early Renaissance. A Study of the Transformation of Sacred Metaphor into Descriptive Narrative*, Kortrijk 1979.

³⁶³ Suckale 2009.

Takových zjištění nelze dosáhnout bez srovnávacího materiálu. Vedle *Velkého Ukřižování* (Frauenkirche)³⁶⁴ byla k analýze vybrána deska s *Ukřižováním* z někdejšího oltářního retáblu Gabriela Anglera pro Tegernsee (obr. II/15), datovaná krátce před polovinou 15. století (1440-1450).³⁶⁵ Díky těmto porovnáním by mělo být zřejmější, jakými prostředky tato „starší“ generace malířů, činných v polovině 15. století v mnichovském prostředí, překonává tradiční středověkou ikonografii a zda na tuto generaci navazuje mnichovské malířství závěru 15. století.

Jako novum lze vnímat hojnost vystupujících postav. Ve středověkém umění bylo obvyklé, že se ve scéně *Ukřižování* vyskytuje Maria, umdlévající pod křížem svého syna a podpíraná Janem, Maria Magdalena, zpravidla klečící u paty kříže, a Longinus s kopím. Anonymní autor *Velkého Ukřižování*³⁶⁶ – stejně jako Gabriel Angler v obraze téhož námětu v Tegernsee³⁶⁷ – oživuje scénu dalšími asistenčními figurami, jejichž účastenství na pašijovém příběhu sice evangelisté zmiňují, ve středověké ikonografické tradici uvedeného námětu jejich výskyt ale nebyl nutný.

Jako novátorství v umění v polovině 15. století lze vnímat, že je Kristův kříž obklopen ještě dvěma ukřižovanými zloději (Dismas, Gesmas), kteří se – na rozdíl od klidné polohy Kristova těla – na kříži svíjí bolestí. Ve srovnání s dřívější ikonografií lze říci, že k proměně dochází i v případě zobrazení ukřižovaného Krista (Polackův větší zájem o zákonitosti anatomie a snaha o stínování trupu).

Tradiční ikonografický námět byl tedy postupně oživen množstvím asistujících lidských figur i koňskou stafáží; zejména v případě Polackova *Ukřižování* je výjev zaplněn až k nepřehlednosti.³⁶⁸ Expresivitu je dosaženo gestikulací, jimiž svědci Kristovy smrti vyjadřují své emoce nebo svoji zainteresovanost na Kristově utrpení. Postupně se na *Ukřižování* etabluje přítomnost svaté Veroniky, jež na všech jmenovaných obrazech v pokleku prezentuje roušku s otiskem Kristovy tváře. V případě *Velké-*

³⁶⁴ Stange 1960, s. 57-60; Hahn-Steiner 1999, s. 75.

³⁶⁵ **Gabriel Angler** vytvořil retábl pro Frauenkirche, který je však dnes znám pouze prostřednictvím rytiny, jejíž charakter ale nedovoluje zjistit ikonografii, stejně jako rekonstrukci (počet křídel). Jeho další významnou zakázkou, podle níž ho německá historiografie, vč. Stange – před tím, než jeho jméno bylo objeveno v pramenech – označovala jako Mistr oltáře z Tegernsee („*Meister der Tegernsee tabula magna*“), je **oltářní retábl kláštera v Tegernsee**. Představu o původním stavu si lze učinit snadno, přestože jsou dnes jednotlivé desky rozděleny mezi několik sbírek. Nejvíce obrazy disponuje Bayerisches Nationalmuseum v Mnichově, obraz *Ukřižování* se nachází v Norimberku (Germanisches Nationalmuseum) a Berlíně *Vzkříšení Krista* (Bodemuseum). Jedna oboustranně malovaná deska (*Přiblížení Krista na kříž* a *Qurinovo bičování*) je uložena ve farním kostele Bad Feilnbach (Lkr. Rosenheim). V otevřeném stavu oltářní retábl prezentovalby horní řadě tyto scény Kristových pašijí: *Modlitbu na Olivetské hoře*, *Nesení kříže*, *Svlékání Krista* (všechny obrazy dnes prezentovány v BNM v Mnichově). Dolní řada: *Přiblížení Krista na kříž* (Bad Feilnbach), *Ukřižování* (GNM Norimberk), *Vzkříšení Krista* (Berlin). Závěrný stav se soustředil na ikonografii sv. Quirina: horní řada: *Zavraždění uzurpátora* (=v literatuře různě identifikovaná scéna, vztahující se patrně k vládě Qurinova otce nebo jiného předchůdce), *Bičování Quirina*. Dolní řada: *Stětí a svržení Quirinova těla do Tiberu*, *Zázrak u Quirinova hrobu* (oba obrazy prezentovány v BNM v Mnichově). Stange 1960, s. 63-68; Peter B. Steiner, *Gabriel Angler der Ältere. Der Meister der früheren Choraläre der Fraunekirche zu München sowie der Klosterkirche von Tegernsee*, in: Volker Liedke, *Ars Bavaria. Die Münchner Tafelmalerei und Schnitzkunst der Spätgotik vom Pestjahr 1430 bis zum Tod Ulrich Neunhausers 1472*, München 1982 (=svazek 29/30), s. 1-27; Hahn-Steiner 1999, s. 88-91. Anglerově tvorbě se nejpodrobněji věnoval Helmut Möhring, *Die Tegernseer Altarretabel des Gabriel Angler und die Münchner Malerei von 1430 – 1450*, München 1997.

³⁶⁶ Hahn-Steiner 1999, s. 75.

³⁶⁷ Stange 1960, s. 63-68; Möhring 1997, s. 78-83.

³⁶⁸ Polack, *Ukřižování*, BNM, Inv. č. MA 3716 a.

ho *Ukřižování* a Anglerova obrazu je prezentována na prominentním místě; v Polackově *Ukřižování* pro františkánský kostel zůstává Veronika s rouškou částečně zakryta skupinou žen okolo Marie.³⁶⁹

Zmínit se sluší postavu Jana, respektive roli, jakou na sledovaných obrazech plní. Zatímco na Anglerově obraze si poněkud nostalgicky podpírá hlavu, oddávaje se přemítání o Kristově nespravedlivém odsouzení, ve *Velkém Ukřižování* (Frauenkirche) vystupuje jako aktivní účastník, který se pokouší pomoci Panně Marii vstát.³⁷⁰ Na Polackově obraze vzhlíží ke Kristu, jehož bok je právě probodnut Longinovým kopím.

Fyziognomie a obličejové rysy Jana na *Velkém Ukřižování* zasluhují pozornosti pro mimořádné perspektivní zkrácení Janovy skloněné hlavy!³⁷¹ V uvedeném případě nelze pochybovat, že mistru *Velkého Ukřižování* poskytl inspiraci projev jiného anonymního malíře, pro něhož německá historiografie přinesla pomocné, dosud akceptovatelné jméno, tzv. Mistr *Nesení kříže* z worcesterské sbírky.³⁷² Tentýž motiv perspektivně podané lidské tváře se na *Velkém Ukřižování* vyskytuje ještě jednou: v případě mužské figury za skupinou svářících se „knechtů.“

Pozoruhodnou paralelu mezi uvedenými obrazy Kristova ukřižování nabízí i výjev v pravém dolním rohu (v přední úrovni). Jako odklon od dřívějšího „posvátného“ způsobu zobrazování *Ukřižování* lze vnímat skupinu Kristových protivníků, kteří se bez ohledu na okolní dějství sváří o jeho oděv. Tento ikonografický námět vychází z církevních textů, k jeho zavádění do výtvarného umění dochází až v průběhu 15. století. Že se v bavorském umění stal výjevem etablovaným, dokládá nejen *Velké Ukřižování* (Frauenkirche),³⁷³ *Ukřižování z Tegernsee*,³⁷⁴ ale i Polackovo zobrazení téhož vícefigurálního námětu.

Výjev svářících se „knechtů“ byl pro umělce vítanou příležitostí vnést do biblické scény trochu všední komponentu. Nákladné oblečení prozrazuje, že se jedná o příslušníky vyšších vrstev, přesto – při pohledu na hrozivě vyhlížejícího důstojníka, který útočí nožem na svého druhá, jenž zjevně nechce vyjít vstříc jeho přáním a na obranu tasí zbraň - lze nabýt dojmu, že zmíněný motiv nemusel být umělci zprostředkovan jen výtvarným uměním nebo pašijovými mysterijními hrami, ale možná i z přímé zkušenosti (hospodské rvačky?). Uvedený motiv, jehož dramatický účinek zvyšuje ještě červená košile a boty, vnáší do kompozice *Velkého Ukřižování* dramatičnost (obr. II/14). Podobného efektu odpovídající skupina svářících se důstojníků na Anglerově, stejně jako Polackově *Ukřižování* dosáhnout nedokázala. Jejich hádka v případě *Ukřižování* v Tegernsee sice také vyvrcholila fyzickým násilím (tahání za ucho), zatím ale ještě nepřišly ke slovu zbraně (obr. II/15).

³⁶⁹ IBIDEM.

³⁷⁰ Hahn-Steiner 1999, s. 75.

³⁷¹ Stange 1960, s. 57; Hahn-Steiner 1999, s. 75.

³⁷² IBIDEM, s. 55-56; Möhring 1997, s. 78-84. Právě na obraze *Nesení kříže*, který se dnes nachází ve Worcesteru, anonymní malíř uplatnil uvedený princip perspektivně zkrácené hlavy klesajícího Krista. Motiv, zprostředkávající znalosti italské práce s lidskou anatomii (Andrea Mantegna, *Mrtvý Kristus*) našel v bavorském umění řadu přepracování. Lze se s ním setkat koneckonců i v pracích Polackových (*Ecce Homo*), jak ještě bude zmíněno.

³⁷³ Hahn - Steiner 1999, s. 75, 94.

³⁷⁴ IBIDEM, s. 87.

Ve srovnání s uvedenými příklady lze říci, že skupina svářících se mužů na Polackově *Ukřižování* plní spíše podřadnou úlohu; jejich „hádka“ neodvádí příliš od děje, není schopna zprostředkovat dojem dramatičnosti, spíše působí jako přátelská rozprava.³⁷⁵ Tři muži šlechtických kostýmů se shromáždili kolem Kristova pláště: nesváří se však o něj, naopak se spoléhají na rozhodnutí kostek, které jsou ve výjevu též zobrazeny. Lze z toho vyvodit, že pro Polacka byl význam svárlivé důstojnické skupiny podružný a nechtěl zdůrazněním prudkých gest odvádět od hlavního dějství.

Výše jmenované figury svářících se důstojníků jsou zcela záměrně umístěny v pravém rohu, což naznačuje jejich negativní vnímání. Jejich optickou i symbolickou protiváhu na Polackově obraze tvoří skupina kolem Panny Marie, jež ještě v případě *Velkého Ukřižování* a na Anglerově obraze vystupuje u paty kříže. Lze z toho vyvodit, že v průběhu druhé poloviny 15. století docházelo k oddělení skupiny Kristových přívrženců (vlevo od kříže) od jeho protivníků (vpravo).

Figurou, která se etablovala v ikonografii *Ukřižování*, byl slepý Longinus, který po probodnutí Kristova boku prozřel a pochopil Kristovu vykupitelskou roli. Na všech uvedených příkladech je zachycen jako jezdec na koni v okamžiku, kdy vráží smrtící ránu. Jeho symbolickou slepost znázorňuje Polack tím, že mu kloboukem překrývá oči. Sluší se ovšem doplnit, že způsob zobrazování Longina je variabilní, např. na Polackově *Ukřižování* pro svatopetrský kostel, kde se Longinus také vyskytuje, je zobrazen bez koně, pouze se svým kopím v ruce.³⁷⁶

Longinovo kopí není jedinou zbraní v Polackově vícefigurálním *Ukřižování* františkánského kostela, což je vzhledem k množství jezdců a ozbrojených důstojníků logické. Polackovi se ovšem nahuštěním množství figur a krajinného pozadí na omezené obrazové ploše nepodařilo dosáhnout tak dramatického účinku jako anonymnímu mistru na *Velkém Ukřižování* (Frauenkirche). Zdůrazněná ostrá kopí, která převyšují hlavy zobrazených figur, vyniknou na zlaceném pozadí *Velkého Ukřižování* mnohem více (obr. II/14).

Právě způsob ztvárnění pozadí lze vnímat jako významnou komponentu, dokládající postupnou proměnu uměleckého cítění v druhé polovině 15. století. Nákladné zlacené pozadí, stejně jako svatozáře *Velkého Ukřižování* na jednu stranu zvyšují reprezentativní charakter zakázky, na druhou stranu se retrospektivně ohlíží k umění předchozích století. Ctižádostivější umělci se však nespokojili se zlacenou aplikací nevyužitě obrazové plochy a využili ji k předvedení své dovednosti ve znázornění krajinné složky – fenomén, který se začal šířit přičiněním Jana Eycka, Rogiera van der Weydena a dalších nizozemských malířů i do bavorského kulturního prostředí (Wohlgemuth) a který v tvorbě Lucase Cranacha, Albrechta Altdorfera, Wolfa Hubera a jejich současníků dosáhl svého vyvrcholení. Zdá se, že anonymnímu autoru *Velkého Ukřižování* zůstaly tyto tendence ještě cizí. O tom, zda krajinn-

³⁷⁵ Polack, *Ukřižování*, BNM, Inv. č. MA 3716 a.

³⁷⁶ Jan Polack, *Sv. Petr a Pavel přihlížejí přenesení mága - Ukřižování*, oboustranně malovaná deska svatopetrského cyklu, kol. 1492-1495, München BNM, Inv. č. L MA 3352, výpůjčka: Katholische Pfarrkirchestiftung St. Peter (níže citováno ve zkrácené podobě jako Polack, *Sv. Petr a Pavel přihlížejí přenesení mága - Ukřižování*, Inv. č. L MA 3352).

ná složka tvořila pozadí *Ukřižování* Gabriela Anglera, nelze vzhledem pozdějším přemalbám v 18. století nic rozhodnout.³⁷⁷ Na některých jeho křídlových obrazech jmenovaného retáblu v Tegernsee se krajinná složka vyskytuje (prokazuje tedy zájem umělce o tuto komponentu), ještě však nelze říci, že by tvořila přirozené prostředí vystupujících figur.

Polackův umělecký projev ve srovnání s pozadím obou předchozích obrazů napovídá, že bavorské umění v průběhu druhé poloviny 15. dosáhlo takové úrovně, že se malíři nezdřáhali výjev obohatit nejen o krajinnou složku, ale i o architekturu fiktivního Jeruzaléma, před jehož hradbami k ukřižování došlo. Teprve umělci následujících dekád (Cranach, Altdorfer) začnou řešit otázku atmosférických jevů, které se stanou mluvčím nálady obrazu (*Landschaft und Himmelserscheinung als Stimmungsträger*).³⁷⁸ Zatímco obloha Polackova obrazu je ještě neutrální, dokážou malíři nastupující Cranachovy generace vhodně zvolenými barvami (bouřkové mraky) umocnit napětí Kristovy smrti, a tím zvnitřnit duchovní prožitek středověkého věřícího.

Dnešní stav Anglerova *Ukřižování* (Tegernsee) sice prezentuje podobně dramatickou oblohu, v tomto případě lze ale vyloučit představu, že by Angler usiloval o stejný efekt jako např. Cranach, neboť se zcela prokazatelně jedná o pozdější zásah z 18. století.³⁷⁹

Z uvedených srovnání Polackova *Ukřižování* se dvěma obrazy téhož námětu z poloviny 15. století vyplynula řada paralelních znaků, které prozrazují, že Polack zůstal věren dosavadní bavorské tradici, na niž byli věřící zvyklí. Jedná se zejména o výskyt etablovaných figur, které jednají v různých pozicích a v soudobých kostýmech. Ve srovnání se staršími příklady z poloviny 15. století je zjevné, že Polack neusiloval o efekt teatrality takovou měrou jako např. anonymní autor *Velkého Ukřižování*.

Díky předchozí analýze se podařilo doložit i několik odchylek, které naznačují proměnu a jistý vývoj v umělecké tvorbě v průběhu 15. století (nahrazení zlaceného pozadí krajinnou složkou a městskými vedutami). Na základě předchozího textu ale nelze vyslovit jednoznačný názor, zda malíři předchozí mnichovské generace mohli být inspirací pro Polackův projev. V případě *Velkého Ukřižování*, pokud opravdu pochází z některého mnichovského kostela, je tento předpoklad ale věrohodný.

³⁷⁷ Möhring 1997, s. 78-84.

³⁷⁸ Roller - Sander (edd.) 2014, s. 15-20.

³⁷⁹ Möhring 1997, s. 78-84.

3.6.2 Paralela v tvorbě Gabriela Mällesskirchera (cca 1430 – 1495) a Polackovy dílny (obr. II/16)

Z malířsky činných osobností, které tvořily ve druhé polovině v mnichovském prostředí, se sluší upozornit na Gabriela Mällesskirchera, o němž Stange uvádí (bohužel bez obrazového materiálu), že roku 1455 – to znamená na samém počátku své umělecké dráhy, kdy měl malíř podle odhadů dosáhnout věku cca dvaceti pěti let – v mnichovské právní knize zhotovil miniaturu, znázorňující císaře Ludvíka na trůnu, císařův erb a městský znak Mnichova.³⁸⁰

Mällesskircherova působnost se měla v následujících letech přesunout do kláštera Tegernsee, kde v letech 1471-1478 došlo z podnětu tamních opatů k přestavbě klášterního kostela. Jeho výzdobou byl po dokončení stavebních prací pověřen Mällesskircher.³⁸¹ Zdá se, že při výběru větší roli než umělcovy schopnosti sehrály konexe: jeho švagrem totiž byl opat Konrad Ayrinschmalz, jenž Mällesskircherovi uložil zhotovení třinácti oltářních retáblů.³⁸² Z nich se dosud nezachoval žádný v originálním stavu. Jednotlivé desky, jež jsou dnes rozdělené do několika evropských sbírek, dovolují však odhadovat rekonstrukci většiny oltářních retáblů. O tuto rekonstrukci se v diplomové práci pokusila Sophia Springer, bohužel ale bez dalších srovnání Mällesskircherova projevu k tvorbě jiných umělců.³⁸³

I když Mällesskircherovy obrazy nedosahují velkých formátů, zasluhují ocenění z hlediska pozoruhodného zvládnutí prostorových vztahů. Realita zobrazeného prostoru dosahuje vysoké úrovně nejen adekvátním zmenšováním měřítka u vzdálenějších předmětů, ale i vhodným stínováním. Prvkem, který však zajišťuje Mällesskircherově tvorbě nejzjevnější kvalitu, je způsob precizního znázornění detailů. Tato tendence je s ohledem na rozsah zakázky pro Tegernsee (třináct oltářních retáblů) překvapující zejména v porovnání s tvorbou Polackovy dílny, která také byla pověřena velkým rozsahem zakázek – důsledkem bylo právě potlačení detailu. Polackovy obrazy se více soustředily na výsledný účinek než na drobnopisné provedení.³⁸⁴ Nejvíce pozornosti drobnopisnému provedení detailu Mällesskircher věnoval u obrazů s evangelisty, které budou v nadcházejícím textu vybrány jako srovnávací příklady.

Již v přehledu nejvýznamnějších Polackových zakázek bylo v souvislosti s obrazem *Zvěstování Panně Marii* v kapli Blütenburg upozorněno, že toto detailní, pečlivé zobrazení každodenních předmětů lze dokumentovat v některých Polackových interiérových scénách. Tendence, které vykazují prvky příznačné pro žánr zátiší, prozrazují nepochybně zprostředkovanou nizozemskou orientaci. Charakter Mariina lůžka a psací potřeby, rozložené na stolku na obraze *Zvěstování Panně Marii* na blutenburském retáblu jako by se hlásily k Mällesskircherovým evangelistům, kteří pracují ve svých studovnách, sedí u pultu a pečlivě zaznamenávají svědectví o Kristově působení.

³⁸⁰ Stange 1960, s. 77.

³⁸¹ Stange 1960, s. 75-76.

³⁸² Möhring 1997, s. 154-159; Strieder 1993, s. 65-66.

³⁸³ Springer 1995.

³⁸⁴ Steiner – Grimm (edd.)2004, s. 36.

V Polackově tvorbě lze vedle blutenburského *Zvěstování Panně Marii* vysledovat ještě jednu uměleckou zakázku, kde nižší podíl dílenských pomocníků pravděpodobně dovolil větší koncentraci na detail a drobnopisné provedení. Touto prací je již první Polackovi připisované dílo, oltářní retábl pro Weihenstephan, který vznikl v osmdesátých letech 15. století, v době, kdy Polackova dílna ještě nebyla tak zaměstnána velkými retábly pro mnichovské kostely. Odpovídajícím rozsahem práce lze vysvětlit, že Polack ve vybraných obrazech (*Smrt sv. Korbiniana*, *Disputace sv. Štěpána*) projevuje větší zájem o znázornění podrobností.

Jak bude ještě v závěru DP doloženo, představuje otázka možné spolupráce Mälesskircherovy a Polackovy dílny (případ kaple sv. Zikmunda v Pippingu) spletitější problém.³⁸⁵ Zdá se však, že Mälesskircherův výtvarný projev nebyl Polackovi neznámý a že především v rané tvorbě se jím nechal inspirovat. Předmětem následujícího textu se stane nalezení možných paralel mezi Polackovým a Mälesskircherovým uměleckým vyjádřením – jako srovnávací materiál bude vybrána *Smrt sv. Korbiniana* a *Disputace sv. Štěpána* (Polack) a Mälleskircherovy desky s evangelisty, dnes uložené v madridském Museo Thyssen-Bornemisza.

Mezi prvky, které spojují *Smrt sv. Korbiniana* a Mälesskircherovy obrazy evangelistů patří zájem o dřevěný mobiliář. Nábytek vyplňuje na Mälesskircherových scénách značnou část prostoru, ať se již jedná o lavice, na nichž evangelisté sedí, o psací pulty, nebo skříně v pozadí. Zdá se, jako by Polacka tento prvek zaujal, protože ve scéně umírajícím sv. Korbinianem se tyto prvky objevují také. Polack zájem o zobrazení dřevěného nábytku projevili v takové míře jen jednou: ve scéně *Smrti sv. Korbiniana*.³⁸⁶

Svědectvím tohoto tvrzení může být stůl v popředí výjevu, na němž je odložena Korbinianova mitra a zapálená svíce. Stín, který stůl vrhá, napomáhá k navození prostorových vztahů mezi zobrazeným nábytkem a podlahou. K vybavení Korbinianovy úmrtní místnosti dále patří dřevěná skříňka za Korbinianovým lůžkem. Nádobky vystavené na policích této skříně jsou nápadnou reminiscencí téhož vyobrazení na Mälesskircherově scéně se sv. Markem nebo sv. Janem Evangelistou. Rovněž dřevěná lavice, obíhající stěnu Korbinianovy komnaty, jako by se navracela k témuž detailu na Mälesskircherově obraze sv. Matouše (obr. II/16).

Baldachýn nad Korbinianovým lůžkem je sice tvořen látkou, jeho forma ale připomene nejen Mariino lůžko (blutenburské *Zvěstování*), ale též nástavec pultů píšicích evangelistů (Jan Evangelista) na Mälesskircherových obrazech.

³⁸⁵ Stange 1960, s. 77.

³⁸⁶ Zobrazení dřevěného mobiliáře a předmětů každodenní potřeby se v redukováném množství vyskytuje i v pozadí Polackova *Zvěstování Panně Marii* oltářního retáblu v kapli Blutenburg. Srv. Steiner – Grimm (edd.) 2004, s. 162-163, kat. II/3.

Vedle této jmenované paralely (zobrazení nábytku) lze na Polackově oltářním retáblu (výjev *Disputace sv. Štěpána*) najít ještě jeden příbuzný znak, a to je zobrazení knih. Knižními svazky jsou vybaveny studovny evangelistů, vyskytují se nejen na psacích pultech, ale v případě Marka a Jana Evangelisty také přehledně zařazeny do polic. Ve srovnání s nimi jsou ovšem knihy prezentované v Polackově obrazu *Disputace sv. Štěpána* bez jakéhokoli pořádku rozházeny na zemi. Pouze někteří ze Štěpánových protivníků je mají položené na klíně. Vzhledem k rozdílné práci se zobrazením knih je tedy obtížné rozhodnout, zda se Polack nechal inspirovat od Mälesskirchera – pokud by tomu tak bylo, dokládá Polackovo řešení svébytné přepracování předlohy a přizpůsobení námětu. Lze shrnout, že Polackova tvorba přijala inspiraci z Mälesskircherova projevu, ale patrně pouze ve své rané fázi.

V závěru sedmdesátých a v průběhu osmdesátých let, kdy se Polackův styl formoval, patrně vzniklo již jen omezené množství Mälesskircherových zakázek – k těm nejpozoruhodnějším patří portrét mnichovského stavitele Jörga Ganghoferera z Haslachu, stavitele Frauenkirche, který zemřel r. 1488.³⁸⁷ O charakteru objednávky není nic známo, portrét patrně mohl vzniknout z iniciativy samotného architekta (rodinná památka). Literatura uvádí, že se Jörg Ganghofer nechal vyportrétovat ještě jednou v Polackově dílně, krátce před smrtí (kol. 1485). Obraz by se měl nacházet v dómském pokladu mnichovské Frauenkirche. Uvedený portrét dokládá Polackovu schopnost proniknout do psychologie lidského charakteru, stejně jako zobrazit stárnoucí lidskou tvář bez jakéhokoli zkrášlování. Polackův portrétní talent dokládá nejen „drobnopisné“ provedení lidských tváří na některých plátnech (*Schutzmantelbild*), nýbrž i další samostatná portrétní díla (Heinrich von Straubing).³⁸⁸ Uvedený aspekt jeho tvorby je v literatuře přijímán, ale podrobnější studie stále chybí.

Přestože literatura naznačuje Mälesskircherovy vazby k mnichovskému kulturnímu okruhu, o jeho bližší spolupráci s Polackovou nebo Mairovou dílnou není nic známo. Mälesskircher zesnul teprve roku 1495, tzn. až po dokončení retáblu svatopetrského farního kostela, jeho svébytný umělecký projev nedovoluje ale příliš usuzovat, že by snad s Polackem na významných oltářních retáblech pro mnichovské kostely spolupracoval. Otázku dlouhodobě probíhající spolupráce mezi Polackovou a Mälesskircherovou dílnou Sabine Rosthal na základě převažujících rozdílů v jejich tvorbě spíše odmítla.³⁸⁹ Předpoklad možné inspirace Mälesskircherových obrazů pro Mairovu grafickou tvorbu – předpoklad, který Buchner naznačil, který Stange jej bez další analýzy přijal a ke kterému se Rosthal nevyjadřuje – zůstává také hypotetický.³⁹⁰

³⁸⁷ Stange 1960, s. 77, obr. 118.

³⁸⁸ IBIDEM, s. 89.

³⁸⁹ Rosthal 1999, s. 177.

³⁹⁰ IBIDEM.

4. Význam grafických předloh pro Polackovy kompozice

Grafické předlohy představují médium, jež díky snadnému rozšíření bylo malíři hojně využíváno. Poskytovalo jim inspiraci při rozvrhování kompozice, bylo možné odtud převzít nejen gestikulace jednotlivých osob, ale i postoj těla či ve výjimečnějších případech fyziognomii tváře. Grafické předlohy pod vlivem italských podnětů zprostředkovávaly znalost anatomických zákonů i konstrukční architektonické principy. Tyto impulsy, pokud je malíři shledali dostatečně atraktivní, přijímali do svých kompozic, neomezovali se však na doslovné „okopírování“ celé grafické předlohy, nýbrž vybírali jen nejzajímavější detaily, jež posléze přepracovali v novém celku.

Následující text se tedy zaměří na otázku, do jaké míry mohly grafické předlohy nalézt odezvu v Polackově výtvarném projevu. Vzhledem k tomu, že Polackovy nejvýznamnější pašijové cykly vznikly v devadesátých letech 15. století, zůstanou pozdější Dürerovy grafiky stranou předkládaného textu, jenž se soustředí pouze na nalezení nejzřejmějších paralel Polackovy tvorby k rytinám anonyma, označovaného podle signatury jako Mistr E. S., a k rytinám Martina Schongauera. Schongauerovy grafiky s pašijovými výjevy mohly Polacka dobře poučit, jak vhodnými gesty aktualizovat starší ikonografickou tradici a propůjčit výjevu expresivitu!

4.1. Recepce grafiky Mistra E. S. v Polackových pašijových cyklech

Dílna Mistra E. S., anonymního tvůrce působícího patrně v polovině a šedesátých letech 15. století, je lokalizována do oblasti Porýní (Štrasburk), případně Švýcarska (Basilej).³⁹¹ Bývá mu připisováno okolo 320 mědirytin, dnes rozptýlených mezi grafické sbírky Albertina ve Vídni, v Mnichově, Berlíně, Drážďanech, ale i v Londýně.³⁹²

Témata grafických prací uvedeného anonyma jsou rozsáhlá, největší důraz leží na scénách starozákonních (*Simon a Dallila*) i novozákonních (pašijové výjevy i výjevy z Kristova dětství), nechybějí grafiky věnované jednotlivým světcům (*Sv. Michael, Umučení Sv. Sebastiana, Sv. Kryštof přenášející Krista*). Zvláštní místo zaujímají „podobizny“ evangelistů a apoštolů kterým byly věnovány dva cykly (evangelisté v kruhových a pravoúhlých rámech; představení stojících a sedících apoštolů). Pozornost byla v neposlední řadě věnována vyobrazením fauny, příp. městským znakům.

³⁹¹ Poslední práce uvedeného anonymního tvůrce jsou signovány v letech 1466-1467. Horst Appuhn, *Meister E. S. Kupferstiche*, Dortmund 1989, s. 7-9; Janez Höfler, *Der Meister E. S., Ein Kapitel europäischer Kunst des 15. Jahrhunderts I-II*, Regensburg 2007.

³⁹² IBIDEM.

Již samotný rozsah, stejně jako široký tematický záběr grafických prací je pobídkou k přezkoumání, do jaké míry byly grafiky E. S. využívány v Polackově dílně. Vzhledem k významu, jaký v rámci Polackovy tvorby zaujímají pašijové scény, mohlo by se zdát, že inspirace zprostředkovaly právě příslušné grafiky E. S. Jak však bude doloženo v následujícím textu, větší uplatnění v tomto směru našly Schongauerovy grafiky. Znalost mědiryteckých prací E.S. s pašijovými tématy v Polackově dílně ale nelze zamítnout, dokládá ji např. postoj rukou Krista modlícího se na *Olivetské hoře* (obr. I/5). V ikonografii námětu bylo obvyklé zobrazovat Krista se sepnutými rukama, tento námět se vyskytuje též u Schongauera. Polackovo vyobrazení v případě *Modlitby na Olivetské hoře* (weihenstephanský a františkánský cyklus) je však odlišné, neboť se Kristovy ruce nedotýkají dlaněmi. Srovnatelný námět se vyskytuje na grafice Mistra E. S. Jako zanedbatelný rozdíl k Polackovým obrazům lze vnímat, že na uvedené grafice jsou prsty nápadně roztažené, bez vzájemného dotyku.³⁹³

V *Přibíjení na kříž* (obr.I/10 Polackova cyklu pro františkánský klášter se vyskytuje námět, u něhož lze právem předpokládat přepracování na základě grafiky Mistra E. S. Nepochází však z grafiky téhož námětu ani z jiné pašijové scény, nýbrž z grafiky *Umučení sv. Štěpána* (Obr. III/1). Jedná se o jedinou postavu, o střelce, který na grafice v pokleku připravuje zbraň (luk).³⁹⁴ Námět lze srovnat s figurou, jež v pravém rohu Polackova františkánského *Přibíjení na kříž* vrtákem hloubí díru do Kristova kříže, do níž budou následně vráženy hřeby.³⁹⁵ Každá z uvedených figur sice vykonává jinou úlohu, pozice jejich těla (v pokleku), stejně jako poloha rukou, je však zcela stejná! Obě figury jsou si podobné též oděvem a pokrývkou hlavy, a současně zjevnou zainteresovaností nad prováděnou prací, jako by nevnímaly okolní dějství!³⁹⁶

V jiných případech však možné „výpůjčky“ z grafické předlohy Mistra E. S. tak jednoznačné nejsou, přinejmenším co se figurálního aparátu a jejich gestikulace týká. Sluší se upozornit např. na detail zakloněné hlavy císaře Augusta (obr.III/2),³⁹⁷ který spolu se Sibyllou pozoruje nebeské zjevení. Podobný námět překvapených aktérů, kteří se podivují dějství nad svými hlavami, se vyskytuje v Polackově cyklu pro mnichovský svatopetrský kostel (*Sv. Petr a Pavel přihlížejí přenesení mága*, obr. I/21).³⁹⁸ U figury s prudce zakloněnou hlavou a vytřeštěnými očima (v pravé polovině obrazové plochy), jež si z úleku přidržuje klobouk, lze najít totéž řešení, jaké se vyskytuje v případě *Vize císaře Augusta* na grafice Mistra E. S.³⁹⁹ Jediný rozdíl spočívá v práci s fyziognomií, již Polack více přizpůsobil zvyklostem své dílny, a v pokrývce hlavy.

Uvedená grafika (*Vize císaře Augusta/Tiburská Sibylla*, obr. III/2.) zasluhuje pozornost vzhledem k jiným aspektům, např. pro své pozadí. Výjev se odehrává před městskými hradbami, jež jsou od

³⁹³ IBIDEM, L. 37/II (*Modlitba na Olivetské hoře*)

³⁹⁴ IBIDEM, L. 155 (*Umučení sv. Sebastiana*)

³⁹⁵ Jan Polack, *Přibíjení Krista na kříž*, oltářní deska, 1492, München, BNM, Inv. č. 10/217, výst. sál 15 (dále Polack, *Přibíjení Krista na kříž*, BNM, Inv. č. 10/217).

³⁹⁶ Jediný, bezvýznamný rozdíl spočívá ve stranovém převrácení.

³⁹⁷ Appuhn 1989, L. 192 (*Vize císaře Augusta a Sibylly*)

³⁹⁸ Polack, *Sv. Petr a Pavel přihlížejí přenesení mága - Ukřižování*, Inv. č. L MA 3352.

³⁹⁹ Appuhn 1989, L. 192 (*Vize císaře Augusta a Sibylly*)

účastníků v prvním obrazovém plánu odděleny říčním proudem. Z nejvýznamnějších městských dominant se sluší jmenovat věž kostela s polygonálně uzavřeným chorem, městskou bránu, v níž stojí sotva postřehnutelná postava zbrojnoše, a několik dalších sakrálních staveb gotizujících forem. Krajinu v pozadí města lze označit jako bohatě členitou, z pahorků v okolí zasluhuje největší pozornosti ten, na němž probíhá dvěma brankami členěná cesta, jež propojuje město s opevněnou (sakrální) architekturou na vrhu.⁴⁰⁰

Tvrzení, že práce Mistra E. S. byly v dílně mnichovského malíře známy, doloží další srovnání s Polackovými obrazy. Právě grafika *Vize císaře Augusta a Sibylly* patří k těm, jež vysvětlují evidentní zájem malíře o vyobrazení městských vedut i krajinných scénérií v pozadí. Námět říčního toku, který krouží okolo městských hradeb, se objevuje na více grafikách Mistra E. S., z nichž za zmínku stojí např. výjev se sv. *Janem Evangelistou v krajině* (obr. III/3).⁴⁰¹ Práce s vodní komponentou v pozadí grafiky (řeka se zleva dotýká městských hradeb, zprava obtéká zalesněný vrch) je v tomto případě pozoruhodná, neboť vykazuje stejný průběh jako na Polackově *Stětí sv. Pavla*.⁴⁰²

Námět říčního toku se v rámci Polackovy tvorby v cyklu obrazů pro mnichovský svatopetrský kostel vyskytuje pravidelně. Nejen ve *Stětí sv. Pavla*, ale též ve výjevech *Sv. Petr a Pavel přihlížejí přenesení mága* (obr. I/21.), *Ukřižování Krista* (obr. I/20) a *Pohřbívání Krista*; v redukované formě pak v *Přibíjení na kříž františkánského* cyklu (obr. I/10).⁴⁰³ Na všech uvedených obrazech Polackovy dílny je motiv říčního proudu překlenut mostem.

Samozřejmě, že nestačí pouze výskytem říčního toku na Polackových obrazech vysvětlit recepci grafiky Mistra E. S.⁴⁰⁴ Námět řeky Regnitz obtékající Bamberg ostatně použil i Wolfgang Katzheimer na *Loučení apoštolů* (obr. II/4) a vyskytuje se i v jiných příkladech. Způsob zobrazování architektury na Polackových obrazech by však měl přesvědčivěji doložit znalost a uplatnění grafické předlohy.

Dokládá to již zmíněná věž dominantní chrámové stavby (*Vize císaře Augusta*). Motiv stejné věžové architektury, členěné prostřednictvím říms, se vyskytuje, ač v jiném kontextu, na pozadí Polackova *Přibíjení na kříž františkánského* cyklu.⁴⁰⁵ Srovnatelný námět městské brány, dokonce s toutéž miniaturní postavou strážce, se objevuje na *Pohřbívání Krista* téhož pašijového cyklu. V hledání analogií, které hypoteticky naznačují užití grafické předlohy *Vize císaře Augusta* v Polackově dílně, by se dalo jistě pokračovat. Také jiné grafiky E. S., jejichž děj probíhá před kulisou městských hradeb, obtékaných schematicky znázorněným říčním proudem (*Sv. Jiří usmrcující draka*, L. 145, obr. III/4), nebo grafiky s pevnostní architekturou vypínající se na skále (*Sv. Jiří usmrcující draka*, L. 146), vykazují

⁴⁰⁰ Appuhn 1989, L. 192 (*Vize císaře Augusta a Sibylly*)

⁴⁰¹ IBIDEM, L. 151 (*Sv. Jan Evangelista*)

⁴⁰² Jan Polack, *Stětí sv. Pavla*, München Katholische Pfarrarrkirchestiftung St. Peter.

⁴⁰³ Polack, *Přibíjení Krista na kříž*, BNM, Inv. č. 10/217.

⁴⁰⁴ Námět říčního toku se objevuje na více grafikách Mistra E. S. Za zmínku stojí výjev se sv. Janem Evangelistou, kde práce s vodní komponentou (která se zleva dotýká městských hradeb, zprava zalesněného vrchu) se nejvíce blíží Polackově *Stětí sv. Pavla*.

⁴⁰⁵ Polack, *Přibíjení Krista na kříž*, BNM, Inv. č. 10/217.

díky bohatým variacím gotického tvarosloví řadu podobností k Polackovým městským scénériím. Namísto dalšího vypočítávání příbuzných architektonických znaků, které by notně muselo vést k hypotetickým závěrům, lze stručně konstatovat, že Mistr E. S. patří – spolu s Katzheimerovým či Wohlgemuthovým okruhem – k těm, kteří Polacka a jeho dílnu nejnázorněji poučili o významu městských scénérií v pozadí biblických scén a kteří mnichovskému umělci dokázali zprostředkovat následovánímhodné podněty pro zobrazování takových scénérií!

Při rozboru takových grafik Mistra E. S., které se úzce vztahují k architektonickým kompozicím, musí být zmíněna ještě jedna verze *Vize císaře Augusta a Sibylly* (obr.III/5),⁴⁰⁶ odehrávající se v interiéru pozdně gotické síně. Mimořádnou pozornost v tomto kontextu zasluhuje orámování výjevů prostřednictvím sloupů, spočívajících na vysokých žlábkovaných patkách. Hlavice sloupů jsou na obou stranách zdobeny plastikami dvou zbrojnošů v brnění – motiv, který okamžitě připomene srovnatelné řešení Polackova *Ecce Homo* (dekorace sloupků balkonu, obr. I/9), stejně jako kompozice Maira z Landshutu, na nichž se uvedené dekorační prvky architektury rovněž vyskytují.

V souvislosti s grafikou *Vize císaře Augusta* bylo upozorněno na paralelní zaklonění hlavy, jež se vyskytuje též u jedné z přihlížejících asistenčních figur Polackova *Zázračného přenesení mága* (obr. I/21).⁴⁰⁷ Podobná nalézání paralel se často zakládají na subjektivních soudech, proto mohou mít hypotetický charakter. Autor diplomové práce by chtěl upozornit ještě na jiné příklady grafik Mistra E. S., u nichž je pravděpodobnost, že byly recipovány Polackovou dílnou, předpokladatelná. Jedná se o sedící postavy evangelistů, o nichž bylo výše řečeno, že se vyskytují ve dvou cyklech, provedených v kruhovém a pravoúhlém formátu.

Inspiraci pro variování pozice těla sedící figury, viděné z odlišných úhlů a zachycené při různých gestikulacích a činnostech (např. při psaní), nejvíce Polackova dílna zužitkovala při práci na weihenstephanském retáblu, konkrétně v těch obrazech, které se vztahují k životům klášterních patronů. *Smrt sv. Korbiniana*, *Disputace sv. Štěpána* a *Sv. Benedikt* disponují takovými sedícími figurami znázorněnými z různých stran v hojně míře. Následující text se pokusí upozornit na některé analogie mezi uvedenými Polackovými obrazy a grafikami Mistra E. S. (cyklus evangelistů).

Začít lze např. obrazem *Smrt sv. Korbiniana* (obr. I/2), jemuž byla v předkládané práci vyhrazena mimořádná pozornost nejen pro realistické vyobrazení veduty Freisingu, ale i pro nevšední zájem o vyobrazení mobiliáře a předmětů denní potřeby, jež se v Polackově díle vyskytuje výjimečně. Sluší se doplnit, že figura postaršího muže, který na lavici za úmrtním lůžkem, sepisuje Korbinianovu duchovní závět', byla pravděpodobně inspirována dvěma podobnými grafickými předlohami Mistra E. S., sv. *Janem Evangelistou* (pravoúhlý formát, obr. III/6)⁴⁰⁸ a *Sv. Lukášem* (kruhový formát, obr. III/7)⁴⁰⁹, samozřejmě za předpokladu adaptace fyziognomie a drapérie novému kontextu. Portrétní rysy mla-

⁴⁰⁶ Appuhn 1989, L. 191 (*Vize císaře Augusta*)

⁴⁰⁷ Polack, *Sv. Petr a Pavel přihlížejí přenesení mága - Ukřižování*, Inv. č. L MA 3352.

⁴⁰⁸ Appuhn 1989, L. 91 (*Sv. Jan Evangelista*, pravoúhlý formát)

⁴⁰⁹ IBIDEM 1989, L. 86 (*Sv. Lukáš*, kruhový formát)

distvého Jana, tak jak je vypořádává grafika, byly nahrazeny postarší tváří s prošeďivělymi vlasy, více srovnatelnou s Evangelistou Lukášem. Pozice těla zobrazeného ze tříčtvrtečního profilu je táž, včetně lehce skloněné hlavy, jež je namířena k pravému okraji obrazu. Zobrazená figura se koncentruje ve všech jmenovaných případech na záznam do knihy.⁴¹⁰

Dále lze tušit takřka nepochybnou inspiraci prostřednictvím grafiky Mistra E. S. (*Sv. Matouš*, kruhový formát, obr. III/8)⁴¹¹ pro Polackova *Sv. Benedikta* weihenstephanského oltářního retáblu (obr. I/3).⁴¹² Ve srovnání s grafickým námětem dochází sice k přepracování portrétních rysů, k nahrazení drapérie a pokrývky hlavy a k jejich přizpůsobení novému kontextu, pozice světcova těla ale dovoluje oprávněně věřit, že byla vypůjčena z grafického listu Mistra E. S. Stejně jako Evangelista Matouš, je také Benedikt zobrazen ve tříčtvrtečním profilu, s pohledem namířeným k levému dolnímu okraji. Pozice rukou zůstává podobná, podmíněná četbou (*Ev. Matouš*),⁴¹³ resp. odkazovacím gestem na příslušné pasáže teologického traktátu, který má Benedikt položen na klíně.

O srovnatelných paralelách lze mluvit i v případě posledního Polackova obrazu pro weihenstephanský retábl, na němž se vyskytují sedící postavy zachycené při studiu či naslouchání. Jedná se o *Disputaci sv. Štěpána* (obr. I/4)⁴¹⁴ Ikonografie tématu je na první pohled zcela nová, rozvržení figur v kompozici se však svými formami odvolává na ikonografický typ *Dvanáctiletého Krista kázajícího v chrámu*. Centrální figuru Ježíše nahradil sv. Štěpán, kolem něhož jsou shromážděni účastníci disputace. Jako příklad výtvarného díla, jehož kompozice (Kristus vysoce vyvýšen na trůnu, obklopen účastníky disputace, rozmístěnými do půlkruhu) je stejná, lze zmínit *Kázání dvanáctiletého Krista v chrámu* na oltářní desce, připisované dílenskému okruhu Martina Schongauera a uložené dnes v Colmaru,⁴¹⁵ pro jehož dominikánský kostel oltářní retábl byl určen. Jednotlivé figurální typy uvedené Schonguerovy kompozice, jež představuje pouze jeden z možných příkladů, však mnoho vazeb k Polackově obrazu *Disputace sv. Štěpána* nenabízejí a musejí být hledány jinde.

Pro centrální postavu sedícího sv. Štěpána, jenž má hlavu zdviženou vzhůru, lze najít paralelní příklady na grafikách Mistra E.S., nejen v případě *Evangelisty sv. Matouše* (kruhový formát, obr. III/9),⁴¹⁶ ale i na jiných, v krajině koncipovaných pracích, např. sv. Jana Evangelistu pozorujícího se zdviženou hlavou nebeský úkaz.

Paralely lze prokázat i mezi mužem, který sedí v levém rohu jmenovaného Polackova obrazu (v žlutém plášti a červené vestě, obr. I/4), s knihou položenou na klíně, a nesouhlasně vzhlíží ke Štěpánu.⁴¹⁷ Pro uvedenou figuru lze opět přesvědčivě dohledat paralely v grafikách Mistra E. S. Zmínit se

⁴¹⁰ Steiner – Grimm (edd.) 2004, s. 132-133, kat. I/1.

⁴¹¹ Appuhn 1989, L. 84 (*Sv. Matouš*, kruhový formát)

⁴¹² Steiner – Grimm (edd.) 2004, s. 140-141, kat. I/5.

⁴¹³ Appuhn 1989, L. 84 (*Sv. Matouš*, kruhový formát)

⁴¹⁴ Steiner - Grimm (edd.) 2004, s. 136-137, Kat. I/3.

⁴¹⁵ Stephan Kemperdick, *Martin Schongauer. Eine Monographie*, Petersberg 2004, s. 199.

⁴¹⁶ Appuhn 1989, L. 88 (*Evangelista Matouš*, kruhový formát)

⁴¹⁷ Steiner - Grimm (edd.) 2004, s. 136-137, Kat. I/3.

sluší především sv. *Lukáše Evangelistu* (pravoúhlý formát, obr. III/10)⁴¹⁸ a sv. *Jana Evangelistu* (kruhový formát, obr. III/11).⁴¹⁹ Hlavy všech figur jsou zobrazeny z profilu (zrak je upřen k pravé polovině obrazové plochy), poloha hlavy neodpovídá tedy přesně poloze těla (tříčtvrteční profil). Jako společnou známku lze vnímat gesto levé ruky Evangelisty Lukáše,⁴²⁰ jež nespočívá v klíně, ale dotýká se atributu (býk). Zdá se, že Polack motiv převzal a přepracoval. Zdůrazněná pravá ruka, zalomená v lokti, kterou se výše popsaný nevěřící posluchač weihenstephanské *Disputace sv. Štěpána* dotýká stehna, jako by zvyšovala duševní rozčarování zobrazené figury, pro niž – zdá se – jsou Štěpánovy argumenty nepřijatelné.

Srovnatelná řešení byla zvolena i na grafice *Sv. Jan Evangelista* (kruhový formát), jen s tím rozdílem, že hlava je nápadně zdvižena vzhůru: přesně týž motiv, který byl uplatněn Polackovou dílnou v případě jmenovaného účastníka disputace. Námět zdvižené hlavy, směrem k argumenty předkládajícímu Štěpánu, byl v tomto případě nanejvýš žádoucí.

Srovnání naznačila, že Polackovy obrazy pro weihenstephanský cyklus vykazují tytéž figurální typy (odpovídající pozice těla) jako vybrané grafiky evangelistů Mistra E. S. Mělo by být ale upozorněno a zdůrazněno, že ač se předlohy Mistra E. S. na první pohled liší, v rámci grafického cyklu evangelistů dochází k nápadnému opakování námětů sedících figur, často pouze zrcadlově obrácených! Tato zjištění mohou tvrzení o možných paralelách (pozice figur) k Polackovým obrazům revivovat. Autor DP chce předchozím srovnáním pouze upozornit na znalost grafik Mistra E. S. v Polackově dílně. Při práci na obraze *Disputace sv. Štěpána* se mohl dobře poučit na jiných obrazech s ikonografií dvanáctiletého Krista v chrámu.

Závěrem předkládané kapitoly, jež si předsevzala poukázat na několik shod tvorby Mistra E. S. a Polackových obrazů, se sluší doplnit, že věrohodnou paralelu představuje zájem o vegetaci, jež je hojně uplatňovaným prvkem grafik Mistra E. S. Z pochopitelných důvodů se nejvíce vyskytuje na některých mědirytinách s Madonou a světcí (*Madona s hrajícím si Kristem, Markétou a Kateřinou*),⁴²¹ nebo se svatým Janem pozorujícím nebeské znamení.⁴²² Lze ji doložit i pro grafiky *Samson a Dalila* či *Křest Krista v Jordáně*, v tomto případě jsou provedené spíše schematicky a v omezené míře. Za pozornost slouží i rostlinná vegetace v případě *Vize císaře Augusta* (obr. III/2), již byla v předkládané stati věnována oprávněná pozornost.

Zájem o rostlinnou složku, která oživuje biblický příběh, projevil Polack na obrazech *Zajetí Krista* (františkánský cyklus) a obzvláštní péči jí věnoval na výjevu *Ukřižování sv. Petra* (obr. I/27), kde detailně provedené rostliny v přední obrazové úrovni tvoří nápadný kontrast ke zobrazenému mučení. Který zdroj Polacka podnítl k uvedenému řešení, nelze přesně zjistit. V Schongauerově grafice

⁴¹⁸ Appuhn 1989, L. 90 (*Evangelista Lukáš*, pravoúhlý formát)

⁴¹⁹ IBIDEM, L. 87 (*Jan Evangelista*, kruhový formát)

⁴²⁰ IBIDEM, L. 90 (*Evangelista Lukáš*)

⁴²¹ Appuhn 1989, L. 83.

⁴²² IBIDEM, L. 150, L. 151.

se srovnatelný námět nevyskytuje, proto se přímo nabízí předpoklad inspirace zmíněnými grafickými listy Mistra E. S.

4.2 Recepce Schongauerovy grafiky v Polackových pašijových cyklech

Tematický záběr Schongauerových grafik je prakticky shodný jako v případě Mistra E. S. Pašijová a mariánská vyobrazení dominují, významnou složku tvoří apoštolové a evangelisté. Schongauerovy grafiky patřily k oblíbenému médiu, v němž umělci nalézali kompoziční podněty uplatňované dále v novém celku; sloužily tedy jako vzorník námětů. Jako příklad možného způsobu zpracování poslouží Schongauerova grafika s námětem *Piláta myjícího si ruce* (obr. III/12), konkrétně postava muže v pravém rohu, který je zobrazen jako tzv. *Rückenfigur* – figura zobrazená zády k diváku, stojící tedy na srovnatelné úrovni jako divák.⁴²³ Tato poloha těla je záměrná, neboť umožnila rytcům evokovat dojem pohybu uvedené postavy; takřka se zdá, jako kdyby sluha přijímal nějaký příkaz od Piláta, na němž spočívá očima, a chystal se úkol vykonat. Potvrzením uvedeného dojmu je způsob polohy nohou. Zatímco levá z nich je vzpřímená, pravá svým pokrčením vzbuzuje dojem, že se uvedený účastník dějství (sluha) právě chystá vykročit.⁴²⁴

O recepci zmíněné Schongauerovy grafiky (obr. III/12) ve výtvarném umění svědčí obraz *Nesení kříže* Wohlgemuthova oltáře, určeného původně pro klášter augustiniánů-eremitů v Norimberku. V případě obrazu se vyskytuje táž figura jako na jmenované Schongauerově grafice, ovšem byla uplatněna v jiném kontextu. Lze tedy říci, že Schongauerova grafika byla používána jako vzorník, z nějž malíři vybírali odpovídající náměty a přetvořili je ve vlastních kompozicích.

Následující text se tedy pokusí zjistit, zda Schongaurova grafika našla odezvu v pracích Polackova okruhu. Kompozičních podobností lze jistě nalézt celou řadu, tou nejmarkantnější může být např. figura apoštola Petra, spícího v pravém dolním rohu Schongauerovy grafiky (obr. III/13).⁴²⁵ Zatímco levou rukou si podpírá klesající hlavu, pravá střeží meč. Srovnatelný přístup lze nalézt v Polackově pašijovém cyklu pro františkánský i pro svatopetrský kostel. V prvním případě (*Modlitba na Olivetské hoře* františkánského cyklu) je poloha Petrovy hlavy vyvýšena tím, že se apoštol opírá o kamenný blok (obr. I/5).⁴²⁶ Jeho meč je na rozdíl od grafiky ukryt v drapérii, o jeho přítomnosti ale vypovídá kovaná část v Petrově dlani.⁴²⁷

⁴²³ Tilman Falk – Thomas Hirthe, *Martin Schongauer. Das Kupferstichwerk*, München 1991, s. 89; Sophie Renouard – Thérèse Burrollet, *Martin Schongauer. Maître de la Gravure Rhénane Vers 1450-1491*, Paris (Musée du Petit Palais) 1991.

⁴²⁴ IBIDEM.

⁴²⁵ Renouard – Burrollet 1991, s. 162-163.

⁴²⁶ Polack, *Modlitba na Olivetské hoře - Bičování Krista*, BNM, Inv. č. MA 3716 b.

⁴²⁷ IBIDEM

Také v případě svatopetrského pašijového cyklu se v pravém dolním obrazovém rohu vyskytuje spící postava apoštola, tentokrát ale byla nahrazena mladistvou postavou Janovou. Podobnost s grafikou je opět táz: pravá ruka podpírající hlavu, porostlou – ve srovnání s Petrem - hustými plavými kadeřemi. Janova ruka zaujímá takřka shodnou polohu jako na grafice, jen s tím rozdílem, že nepřidrží meč, jen se jemně dotýká drapérie rozprostřené na zemi. I srovnatelné zdůraznění drapérie, která nevyjadřuje proporce a jádro postavy, lze shledat mezi vyobrazením sv. Petra Schongauerovy grafiky a sv. Petra *Modlitby na Olivetské hoře* františkánského cyklu, resp. sv. Jana ve vyobrazení téhož námětu pro svatopetrský farní kostel.⁴²⁸

Kompoziční podobnost v jiných případech již může být problematictější. Jako příklad lze uvést postavu Veroniky na Schongauerově grafice *Nesení kříže*, kde je zobrazena klečící v profilu. Její tvář zahaluje pokrývka hlavy, objem těla se ztrácí v bohatě řasené draperii. Podobný námět ženské figury (v profilu), které pokrývka hlavy zahaluje oči a tvář, se vyskytuje i na Polackově *Kladení do hrobu* františkánského cyklu.⁴²⁹ Ovšem spolehlivě rozhodnout, zda tento námět byl inspirován právě Schongauerovou grafikou, nebo se např. více uplatnila malířova představivost, nelze.

Znalost Schongauerovy grafiky v Polackově dílně je však nutné předpokládat. Kapitola věnovaná recepci Schongauerovy grafiky v Polackově dílně se pokusí dohledat motivy, jež mohly být Schongauerovou grafikou pro Polackovu dílnu zprostředkovány, dále přepracovány a použity v novém kontextu. V následujícím textu budou konkrétní Schongauerovy grafiky srovnány s obrazy Polackovy dílny (zpravidla obrazy se stejným námětem). Na základě těchto srovnání by mělo být ozřejmáno, do jaké míry Schongauerova grafika Polackově dílně sloužila jako inspirační zdroj. Na základě shod či rozdílů vyplyne, do jaké míry malíři Schongauerovu grafiku přejímali a zda ji byli schopni přepracovat podle svých potřeb či podle charakteru zakázky. Vybrány budou jen některé Schongauerovy grafiky *Bičování Krista*,⁴³⁰ *Korunování trnám*,⁴³¹ *Ecce Homo*⁴³² a odpovídající obrazy Polackova pašijového (františkánského, resp. svatopetrského) cyklu.⁴³³

⁴²⁸ IBIDEM.

⁴²⁹ Jan Polack, *Kladení do hrobu (=Oplakávání Krista)*, oltářní deska františkánského cyklu, München, BNM, Inv. č.10/219, výst. sál 15.

⁴³⁰ IBIDEM, s. 85.

⁴³¹ IBIDEM, s. 87.

⁴³² IBIDEM, s. 91.

⁴³³ Prozkoumání vazeb Schongauerovy grafiky pro weihenstephanský pašijový cyklus znemožňuje ztráta posledního výjevu (*Ukřižování*), dále je nutné vzít v potaz, že námět *Přibíjení na kříž*, který se na weihenstephanském cyklu vyskytuje, v Schongauerově grafickém materiálu chybí. Zbývající výjevy *Modlitba na Olivetské hoře*, *Nesení kříže* prokazují jen nepřesvědčivé vazby k Polackově tvorbě, jež mohly být malířské dílně známy jinou cestou. Z uvedených důvodů zůstane weihenstephanský pašijový cyklus stranou předkládané kapitoly.

4.2.1. Bičování Krista (Obr. III/14)

Prvním příkladem, na který předkládaná kapitola upozorní, je *Bičování Krista*. Polack uvedený námět zpracoval ve františkánském pašijovém cyklu (obr. I/7) i v zakázce pro svatopetrský kostel (obr. I/19). Rozvržení Schongauerovy kompozice a shody k Polackovým dílům napovídají, že grafika byla v malířově dílně známa a využita v případě obou zmiňovaných výjevů. Přesto charakter zakázky, který např. v případě *Bičování* františkánského cyklu požadoval přítomnost v popředí klečícího donátora s erbem, vybízel ke svébytnému přepracování grafické předlohy.

Polackův výjev *Bičování* je v rámci františkánského cyklu jistě výjimečný díky zobrazení klečícího vévody Albrechta IV., který se stává nezúčastněným svědkem dění. Podobná řešení se v dobovém materiálu vyskytují častěji, nejen v zahraničním, ale i českém fondu, jak dokládá příklad votivní desky Jana z Vartemberka (Mistr litoměřického oltáře), jíž bude ještě věnována pozornost v nadcházejícím textu. Na rozdíl od votivní desky Jana z Vartemberka je klečící wittelsbašský vévoda prostřednictvím stěny striktně oddělen od biblického dění. V rámci vyhrazené plochy františkánského *Bičování* nezbyl prostor pro přítomnost donátorových patronů, kteří by mu např. prostřednictvím gest vyložili smysl Kristova mučení, jež se odehrává v druhém obrazovém plánu, a tím jej aktivně zapojovali do dění. Polackova dílna při znázornění donátorské skupiny v popředí redukovala počet figur a namísto světců se soustředila pouze na klečícího donátora v brnění⁴³⁴ s nápisovou páskou (pravý dolní roh), wittelsbašský erb (levý dolní roh), erbovní zvíře (lev). Pro uvedené znázornění Polackova dílna patrně nepotřebovala Schongauerovu grafickou předlohu, spíše vycházela z dobových zvyklostí a ikonografické tradice.

Kompozice ve druhém plánu Polackova *Bičování* však nepochybné vazby ke Schongauerově grafice naznačuje, např. v přehledném rozvržení kompozice. Bez nadsázky lze říci, že se malířům redukcí zúčastněných osob na nejdůležitější aktéry a vyloučením tzv. vedlejších scén podařilo dosáhnout jednoho z nejpřesvědčivějších výsledků v rámci františkánského cyklu. V případě *Bičování* svatopetrského cyklu počet účastníků vzrůstá.⁴³⁵ Zároveň prostřednictvím většího měřítko zobrazených figur nabývá na váze význam přihlížejících diváků, kteří na Schongauerově grafice chybí, pro Polackův projev jsou ale příznačné.⁴³⁶

⁴³⁴ Vzhledem k tomu, že se patrně jedná o jediné známé portrétní vyobrazení Albrechta IV., je těžké odhadnout, do jaké míry jeho rysy odpovídají skutečnému vzhledu. Hlubší vyklenutí očních oblouků, stejně jako protáhlý nos dávají tušit, že umělci usilovali o realističtější zobrazení, přesto v rámci vyhrazeného výjevu, kde portrét klečícího donátora zaujímá nepatrnou plochu, nebyla přesnému zobrazení fyziognomie věnována obzvláštní pozornost. Dokládá to i portrét donátorky Kunhuty (*Nesení kříže*), zahalené v drapérii, které nevyjadřuje jádro postavy. Zcela věrohodné portrétní vyobrazení nebylo patrně prioritním požadavkem objednavatele, který se více soustředil na reprezentativní charakter zakázky. Polack, *Modlitba na Olivetské hoře - Bičování Krista*, BNM, Inv. č. MA 3716 b.

⁴³⁵ Polack, *Bičování Krista - Kázání sv. Pavla*, Inv. č. L MA 3701.

⁴³⁶ IBIDEM.

Nejen kompozičním, ale i duchovním centrem obou obrazů je Kristus, připoutaný u sloupu – tvoří tak vertikálu probíhající středem obrazové plochy. Lze říci, že figura Krista Polackova františkánského Bičování (obr. I/7) vykazuje více paralel k Schongauerově grafice stejného námětu než Kristus na scéně Bičování pro svatopetrský farní kostel (obr. I/19).

Zatímco na Schongauerově rytině má ke sloupu přivázané ruce (složené za zády)⁴³⁷ i nohy, zůstávají jeho nohy na obou Polackových obrazech téhož námětu volné, což malíři dovolilo vyobrazení nakročené polohy. Zatímco v případě Bičování františkánského cyklu je pravá noha před-sazena před levou, v Bičování svatopetrského cyklu Kristus oběma nohama spočívá na zemi. Co však postavu bičovaného Krista svatopetrského cyklu nejvíce odlišuje od grafiky, je poloha svázaných rukou: nejsou připevněné za jeho zády, nýbrž levá ruka je vytažena do horní úrovně sloupu, takřka pod sloupovou hlavicí, zdobenou listy.⁴³⁸

Lze říci, že na obou obrazech Bičování Polack tím, že ponechal Kristovy nohy nesvázané, dosáhl věrohodnější vyobrazení figury stojící v prostoru než v případě Schongauerovy grafiky, kde poloha Kristových překřížených chodidel budí dojem značně nepohodlného postoje. Nelze si představit, že by bičovaná postava v této poloze dokázala setrvat několik minut, již vzhledem k tomu, že nohy na Schongauerově grafice jsou svázané nad chodidly.

Kristus na grafice i františkánském cyklu nedává na sobě znát žádné známky bolesti, tím se rovněž liší od téhož vyobrazení v Polackově cyklu pro svatopetrský farní kostel i od jiných vyobrazení uvedeného námětu, kde se Kristus pod přívalem ran prohýbá.⁴³⁹ Právě jistý druh Kristovy smířenosti a vnitřní vyrovnanosti lze vnímat jako jeden ze spojovacích prvků mezi vyobrazením v Polackově františkánském cyklu a v Schongauerově grafice.

Řešení principů anatomie Kristova hrudníku na obraze Bičování lze označit jako velmi pokročilé. Vyobrazení nahého Kristova aktu nestačí odvodit pouze ze Schongauerovy grafiky téhož námětu, nýbrž je na místě zvážit i další práce, především grafiku polopostavy Bolestného Krista mezi Marií a Janem (Obr. III/15).⁴⁴⁰ Ta mohla poučit Polackovu dílnu o významu věrohodného zobrazení anatomie. Tuto znalost dokázala Polackova dílna zužitkovat pro zvýšení expresivity. Anatomie zobrazeného aktu dosahuje velmi věrohodného stupně také na Polackově Kladení do hrobu či Ukřižování františ-

⁴³⁷ Námět Bičování nezůstal v ikonografické tradici omezen pouze na zobrazení polonahého Krista, který je představen před sloup a ruce má svázané za zády. Předpokládá se, že např. na jedné z desek levého křídla oltářního retáblu, zv. Kristovy smrtelné úzkosti (tzv. *Todesangst-Christi-Retabl*, dat. kol. 1475, uložené v pařížském Louvre) je zobrazen nahý Kristus, bez bederní roušky, jenž nestojí před sloupem v ose kompozice, nýbrž v levé polovině obrazu. Jeho ruce nejsou svázané za zády, nýbrž uvázané vpředu, a tím tvoří kompoziční střed obrazu. Srv. Suckale 2009, s. 269, s. 273 (obr. 455). Srovnatelný příklad bičovaného Krista, který má ruce svázané před sloupem, lze jmenovat ještě v případě obrazu připisovaného dílně téhož anonymního autora (*Meister des Todesangst-Christi-Retabels*) ve sbírkách GNM Nürnberg (dat. kol. 1490). IBIDEM, s. 282, obr. 465.

⁴³⁸ IBIDEM.

⁴³⁹ Jan Polack, Bičování Krista – Kázání sv. Pavla, oboustranně malovaná deska svatopetrského cyklu, kol. 1492-1495, München BNM, Inv. č. L MA 3071, výst. sál 15, výpůjčka: Katholische Pfarrkirchentiftung St. Peter; Dalším příkladem, kde prohnutí těla Krista, upoutaného u sloupu, svědčí o fyzické bolesti, je Bičování Krista oltářního retáblu v Hersbrucku, srv. Suckale 2009, s. 535, obr. 557.

⁴⁴⁰ Falk – Hirthe 1991, s. 107-111; Renouard – Burollet 1991, s. 170-171.

kánského cyklu, za nejzdařilejší vyobrazení lze pokládat ale *Pietas Domini* kaple v Blutenburgu (obr.I/15).⁴⁴¹ Oproti tomu anatomie v obraze *Ecce Homo* zůstává značně schematická - patrně v tomto případě byla svěřena dílenským pracovníkům.⁴⁴²

Zmiňovanou anatomickou věrohodnost jen podtrhuje vhodné stínování tělesných partií, o jehož významu patrně poučila Polackovu dílnu Schongauerova grafika (*Bičování*) – toto poučení se vyskytuje nejen v případě Polackova *Bičování*, ale znovu a možná ještě zdařileji se vrací v případě Polackova *Přibíjení na kříž* a *Kladení do hrobu* františkánského cyklu. Také Kristovy portrétní rysy, přestože samozřejmě nejsou doslovně „okopírovány“ z grafické předlohy, prozrazují malířův zájem o realistické zobrazení lidské tváře – zájem, který též potvrzují autonomní portréty z Polackovy díny.

Jak již bylo uvedeno, disponuje Polackovo *Bičování* františkánského cyklu přehledností, které bylo dosaženo redukcí méně významných figur. Přestože např. v *Korunování trním* na něho doléhá posměch či rány ze všech stran, je počet trýznitelů v případě *Bičování* uměřenější. Muž po Kristově levici (v pravé obrazové polovině) jednou rukou přidržuje provaz, jímž jsou Kristovy ruce svázány, a druhou se rozpráhne metlou. Fyziognomie uvedeného aktéra svědčí o duševní afektovanosti, nelze patrně předpokládat, že by projevoval s mučeným Kristem soucit a že by se nějak omezoval ve výkonu násilí. Jeho afektovanost tvoří nápadný kontrast k postavě Krista, smířeně snášejícímu mučení. Také druhá asistenční postava (levá obrazová polovina) s mečem u opasku se prudce rozmachuje bičem, bez známky soucítění. Nákladné oblečení, např. bohatě řasené rukávy nebo pokrývky hlav, prozrazují, že oba vykonavatelé bičování jsou příslušníky vyšších vrstev.⁴⁴³

Skupinu trýznitelů na Polackově obraze ještě dotváří třetí figura, částečně překrytá postavou Krista a sloupem – divákovi je prezentován pouze obličej, který nepostrádá karikaturní rysy, a obě ruce. Zatímco pravíci se Krista snaží udeřit, levou rukou mu tahá za pramen vlasů. Také perem zdobená pokrývka na hlavě řadí tuto asistenční figuru mezi bohatší společenské vrstvy.⁴⁴⁴

Stejně jako v případě zobrazení postavy Krista (*Bičování*), lze i v případě zúčastněných vykonavatelů „trestu“ najít možné paralely ke Schongauerově grafice. Je ovšem překvapující, že mnohem více vazeb Schongauerových postav bičů lze dohledat k týmž aktérům Polackova svatopetrského cyklu.⁴⁴⁵ Toto tvrzení, jež bude vzápětí doloženo na konkrétních příkladech, je výmluvným svědectvím, že Polack dokázal znalost grafické předlohy invenčně uplatnit pro různé kompozice a používal ji tak, aby se vyhnul opakování. Právě hojný výskyt obrazů stejného námětu a ikonografie by mohl svědět k mylné domněnce, že se Polack uchýlil k reprodukci a opakování obsahů uplatněných v jiných uměleckých dílech, vytvořených jeho dílnou.

⁴⁴¹ Steiner – Grimm 2004, s. 154-155, kat. II/1.

⁴⁴² Polack, *Ecce Homo*, BNM, Inv. č. 10/220.

⁴⁴³ Polack, *Modlitba na Olivetské hoře - Bičování Krista*, BNM, Inv. č. MA 3716 b.

⁴⁴⁴ IBIDEM.

⁴⁴⁵ Jan Polack, *Bičování - Kázání sv. Pavla*, oboustranně malovaná deska svatopetrského cyklu, kol. 1492-1495, München BNM, Inv. č. L MA 3701, výst. sál XV, výpůjčka: Katholische Pfarrkirchentiftung St. Peter (dále citováno ve zkrácené verzi jako Polack, *Bičování Krista - Kázání sv. Pavla*, Inv. č. L MA 3701).

V případě grafické předlohy vystupuje více aktérů (5), kteří jsou zobrazeni při výkonu „tres-tu“. Každému bylo svěřeno široké spektrum úkolů. Polack se oproti tomu ve františkánském *Bičování* soustředil pouze na nejvýznamnější (3) postavy, v *Bičování* pro svatopetrský kostel počet bičů (4), doplněný o přihlízející figury, vzrůstá.

Lze rozpoznat, že mezi nejčastější nástroje Kristova bičování patřily metly a bičiky. Zatímco Schongauer na biče ještě připevňuje řemínky, které měly umocnit bolest obětí ran, na Polackově františkánském *Bičování* tento prvek chybí. Na svatopetrském *Bičování* se s nimi již lze setkat, ač nemusí být na první pohled postřehnutelné. Polack záměrně oslabuje dramaticčnost tím, že – na rozdíl od Schongauera, který na podlahu situuje zahozený bič, jemuž žádný ze zúčastněných nevěnuje pozornost – zcela vynechává nástroje pohozené na zemi.

Lze předložit další svědectví, že Polacka zaujalo svébytné řešení uplatněné na Schongauerově *Bičování*. Konkrétně ho oslovilo zobrazení muže, který v pravém rohu prudce napřahuje bič zdvižený nad hlavou. Výjimečnost figury spočívá ve vyobrazení jako *Rückenfigur* (zobrazení postavy zády k divákovi) a v odvážném podání pokrčené pravé nohy.⁴⁴⁶ Proto se tentýž námět, který se vyskytl u Schongauera, vrací na Polackově vyobrazení *Bičování Krista*, konkrétně v *Bičování* pro svatopetrský cyklus (obr.I/19). Shody v postoji těla zobrazené figury – zobrazené v obou případech pohledem na záda - jsou markantní. Jako styčné body lze vnímat polohu nakrčené pravé nohy, ale i rozpráhlou pravou ruku s bičem a pohled upřený ke Kristu. Uvedené zjištění dokládá, že Polack znalost Schongauerovy grafiky, kterou zužitkoval při práci na prvním velkém pašijovém cyklu (františkánském), dále rozpracoval. Uvedená postava svatopetrského cyklu (*Rückenfigur*) zjevně vykazuje poučení Schongauerovou grafikou, přestože se při znázornění oblečení Polack již od grafické předlohy odchýlil, plášť prudce rozevlátý ve větru nevyhovoval malířovým záměrům.⁴⁴⁷

V Schongauerově grafice lze objevit ještě jeden motiv, v ikonografii *Bičování Krista* rozšířený, který se sice v Polackově františkánském *Bičování* nevyskytuje, přesto našel odezvu v obraze téhož námětu svatopetrského cyklu. Jedná se o tzv. vazače trnové koruny, jehož role se stala preludiem nadcházejícího dějství a přechodem k výjevům Korunování trním. Schongauer umístil tuto figuru ta-

⁴⁴⁶ Falk – Hirthe 1991, s. 85; Renouard – Burrollet 1991, s.170-171.

⁴⁴⁷ Hypoteticky lze zvažovat, do jaké míry i vyobrazení další prominentní osoby v levé polovině Schongauerovy grafiky, tj. muže s metlou a rozepnutou košilí, nalezlo odraz v Polackově tvorbě, konkrétně v ***Bičování sv. Pavla* (obr. I/22)**. Zde, opět v levé polovině obrazové plochy, se vyskytuje podobně nakrčená postava, která se pravou rukou – v níž na rozdíl od Schongauerovy grafiky nedrží metlu, ale bič – rozprahuje směrem ke světcům. Vzhledem k tomu, že sv. Pavel je zobrazen jako klečící, bylo nutné levou ruku bičující postavy zobrazit níže, než je to na Schongauerově grafice *Bičování*. Jako další odlišný znak lze vnímat změnu oblečení včetně pokrývky hlavy. Nevělně vyhlížejícího trýznitele s rozepnutou košilí nahradil muž středního věku oblečený v nákladný plášť a nohavice. Jeho poněkud ustaraný výraz očí – ač může evokovat dojem soucítění s obětí – patrně nebyl záměrem umělce. Srv. Polack, *Bičování sv. Pavla - Kristus před Pilátem*, BNM, Inv. č. 3383. Jako prvek expresivity v Polackově díle lze vnímat motiv slz řinoucích se z Pavlových očí a tvořících kontrastní složku k Polackovým zobrazením Krista, který – ve srovnání s apoštolem Pavlem – snáší svá muka mnohem vyrovnaněji.

křka nepozorovaně do zadního plánu: tak, že zůstává zčásti zakryta.⁴⁴⁸ Schongauerův vazač trnové koruny, respektive jeho hlava a horní část trupu, vyplňuje přesně prostor, který vzniká dynamickou polohou přední figury s metlou, tzn. prostor mezi levou paží a nohou.⁴⁴⁹ Schongauerovi se podařil výjimečný trik, který by zasluhoval následování, přesto zvolil Polack jednodušší řešení a figuru vazače trnové koruny umístil do předního dolního rohu. O negativní roli zobrazené figury, zjevně zaujaté svojí činností a nevnímající okolní dění, svědčí nejen karikurní rysy, ale i bizarní motiv roztržené boty, ze které ční prsty.⁴⁵⁰

V předchozích odstavcích bylo uvedeno, že v případě *Bičování* pro svatopetrský kostel lze nalézt několik jednoznačných paralel se Schongauerovou grafikou téhož námětu. Také v případě františkánského pašijového cyklu lze nalézt společné ikonografické a tematické známky, přestože nemusí být na první pohled zřejmé, neboť nečerpají z jediné grafiky téhož námětu. Vztahují se k postavě stojící za bičovaným Kristem, který netrpí jen ranami mučicích nástrojů, nýbrž i svévolnému políčkování a „tahání za pramen vlasů“.⁴⁵¹ Právě oba uvedené náměty se objevují na Schongauerových grafikách; „tahání za vlasy“ dokonce opakovaně (*Zajetí a Bičování Krista*), o uvedeném motivu lze říci, že na grafikách zaujímá výraznější roli než na Polackově *Bičování*.⁴⁵²

Udeření políčku ze Schongauerova *Korunování trním* bylo přepracováno nejen v Polackově *Bičování*, ale rovněž i - jak ještě bude uvedeno - v *Korunování trním* františkánského cyklu. Je zajímavé, že tváře obou totožných Polackových postav (*Bičování, Korunování trním*) vykazují stejné rysy – tato informace stojí za zmínku proto, že v Polackových obrazech je na podobné vyobrazení tváří totožných aktérů rezignováno. Proto Polackovy cykly působí dojmem, že na každém obraze vystupují noví, v předchozí scéně neznámí protagonisté. Na tomto dojmu se nejvíce projevuje zjištění, že ani Kristova fyziognomie není vždy táž. Uvedený paradox jistě nebyl tvůrčím záměrem, ale spíše důsledkem účasti spolupracovníků. Náročná organizace vyšší podílu pomocných rukou znemožnila propůjčit vyprávěcí linii na autenticitě také prostřednictvím totožných tváří vyobrazených figur.⁴⁵³

V případě grafického média oba jmenované úkony (udeření políčku, „tahání za pramen vlasů“) vykonávají dvě osoby. Polack námět ve své kompozici přepracoval a omezil vyobrazení na jednu jedinou figuru. Tu umístil za sloup tak, že divákovi zůstávají prezentovány pouze nejdůležitější tělesné partie: ruce a hlava, která se „vynořuje“ za dominantní figuru Krista.⁴⁵⁴ Tato pozice byla rovněž inspirována Schongauerovou grafikou, konkrétně ze zobrazení muže, který za sloupem svazuje Kristovy

⁴⁴⁸ Falk – Hirthe 1991, s. 85; Renouard – Burollet 1991, s.170-171

⁴⁴⁹ IBIDEM.

⁴⁵⁰ Polack, *Bičování Krista – Kázání sv. Pavla*, BNM, Inv. č. L MA 3701.

⁴⁵¹ Polack, *Modlitba na Olivetské hoře - Bičování Krista*, BNM, Inv. č. MA 3716 b.

⁴⁵² Prominentní pozici získal motiv jednoho z Kristových nepřátel, kteří ho tahají za pramen vlasů, ve scéně *Nesení kříže* weihenstephanského oltářního retáblu. Steiner – Grimm (edd.) 2004, s. 145.

⁴⁵³ IBIDEM; Jan Polack, *Posmívání Kristu-Nasazování trnové koruny (Spottkrönung)*, 1492, oltářní deska františkánského cyklu, München, BNM, Inv. č. 10/218, výst. sál 15 (dále citováno ve zkrácené podobě jako Polack, *Posmívání Kristu-Nasazování trnové koruny*, BNM, Inv. č. 10/218.)

⁴⁵⁴ Polack, *Modlitba na Olivetské hoře - Bičování Krista*, BNM, Inv. č. MA 3716 b.

ruce.⁴⁵⁵ O svébytné práci Polackovy dílny s grafickou předlohou svědčí, že tato figura zůstává na grafice ještě zakrytá Kristovým ramenem, zatímco na *Bičování* františkánského cyklu se již vynořuje na úrovni Kristovy hlavy. Navzdory uvedeným odchylkám je ale autor DP přesvědčen, že podněty k uvedenému svébytnému zobrazení zprostředkovala vyobrazení v Schongauerových grafikách, komponovaná nyní do představení jedné figury.

Svébytné řešení výtvarné úlohy v neposlední řadě dokládá architektura umožňující vnější průhledy, stejně jako situování přihlížejících polopostav do otevřených oken zadního plánu (*Bičování* františkánského cyklu) – námět, který byl Polackovou dílnou hojně uplatňován, pro který ale Schongauerova grafika inspiraci neposkytla.⁴⁵⁶

4.2.2. Korunování trním (Obr. III/17)

K dalším obrazům z Polackovy dílny, které vykazují paralely k Schongauerově grafice, patří *Korunování trním*. Výjev zasluhuje pozornost tím, že de facto zobrazuje tři okamžiky Kristova utrpení. Přestože mohla pro každou scénu být vyhrazena vlastní obrazová deska, Polack na jediném obraze koncentruje *Pilátův rozsudek* (v pozadí jako tzv. vedlejší scéna), *Korunování trním* a *Posmívání Kristu*, jež tvoří hlavní námět (obr. I/8). V německé literatuře se pro společné vyobrazení námětů *Korunování trním* a *Posmívání Kristu* ujal název *Spottkrönung*,⁴⁵⁷ napovídající, že zobrazení nebylo výjimečné. Přesto lze říci, že Polackův obraz se trochu vymyká ikonografickým zvyklostem. Pokud na většině námětů tzv. (*Spott*)*krönung* převažuje počet účastníků, kteří se podílí na Kristově korunování trním (př. Frueauf), v Polackově obraze františkánského cyklu je pocit násilí, evokovaný dramatickými gesty, omezen ve prospěch těch, kdo se posmívají. Jak však bude ještě naznačeno, ke snížení efektu dramatickosti gest nepříznivě přispěla nevhodná práce s výtvarnými prostředky (barevná škála), která divákovu pozornost spíše tříští a odvádí k méně významným detailům.⁴⁵⁸

⁴⁵⁵ Falk – Hirthe 1991, s. 85.

⁴⁵⁶ Autor diplomové práce se pokoušel v zachovaném materiálu sledovaného období nalézt paralely motivu diváků (polopostav) přihlížejících z oken; tj. motivu, který se na Polackově františkánském (*Bičování*) a svatopeetrském (*Bičování, Kristus před Pilátem*) cyklu několikrát vrací. Podařilo se zjistit, že námět se patrně poprvé v jihoněmeckém umění vyskytl v Pleydenwurffových dílech – zde však výhradně ve scénách vztahujících se ke Kristovu narození. Jako nejvýznamnější příklad z Pleydenwurffovy dílny, kde polopostavy v oknech jsou svědky utrpení, lze vnímat *Vraždění neviňátek (oltář Tři králů)*! Srv. Suckale 2009, s. 146-147, obr. 217-218.

Zdá se, že Polack byl jedním z prvních malířů, kteří námětu přihlížejících diváků (polopostav) využili v pašijových scénách. Jako starší příklad (kolem 1475) lze uvést pouze námět Piláta, který se zaujetím přihlíží *Bičování* na tzv. oltáři smrtelných úzkostí Krista (*Todes-Angts-Christi-Retabel*), který je připisován anonymnímu mistru se signaturou L.Cz. Srv. Suckale 2009, s. 267-268, obr. 450. Časově bližší paralelu k Polackově tvorbě nabízí retábl pro kostel sv. Martina ve Forchheimu (konkrétně výjev *Korunování Krista*, jemuž z oken přihlíží trochu překvapivě Jan a Maria). Srv. Suckale 2009, s. 345, obr. 578. Témuž anonymnímu umělci (*Meister der Forcheimer Passion*) je připisováno i *Korunování trním*, uložené v Kronachu (Fränkische Galerie).

Lze doplnit, že tato neobyčejná invence diváků (polopostav) přihlížejících Kristově mučení; tj. invence, kterou Polackova dílna sledovala, byla záhy následována malíři v českém prostředí (Mistr litoměřického oltáře).

⁴⁵⁷ Stefan Roller, *Die Karlsruher Passion. Ein Hauptwerk Strassburger Malerei der Spätgotik*, Stuttgart 1996.

⁴⁵⁸ Polack, *Posmívání Kristu-Nasazování trnové koruny*, BNM, Inv. č. 10/218.

Na obou pracích je Kristus znázorněn jako oběť posměchu nevěřících židů, kteří odmítají přijmout tvrzení, že on by měl být Spasitelem, a navíc musí trpět fyzické útoky při nasazování trnové koruny. Lze říci, že právě v tomto ohledu je Polackův obraz příbuzný Schongauerově grafice. Je pozoruhodné, že počet těch, kdo Krista slovně nebo pohrdavými gesty uráží, spíše převažuje na Polackově obraze (3), stejně jako na Schongauerově grafice (4) nad fyzickými týrateli (Polack: 3, Schongauer 2). Sluší se tedy zaměřit pozornost na gesta jednotlivých postav a nalézt paralely či rozdíly.

Na Schongauerově grafice zaujímá Kristus, symbolicky oblečený hermelínovým pláštěm, jednoznačně střed kompozice. Pokorně snáší muka, násilí se nevzpouzí ani neprojevuje bolest. Polohu Kristových rukou na grafice lze vnímat jako uvolněnější než v případě Polackova obrazu, kde se Kristus podpírá oběma rukama o kolena.⁴⁵⁹ O jeho lidské zranitelnosti, na niž v případě Schongauerovy grafiky není odkazováno, vypovídají v případě Polackova obrazu krvavé rány na pažích, stejně jako velmi expresivně zobrazená krev prýšící z levé nohy.⁴⁶⁰

Přepásání Kristových očí šátkem na Polackově obraze sice nalézá opodstatnění v teologických spisech, ve výtvarném umění ale zůstává neobvyklé. Přinejmenším pro vymezený prostorový a časový rámec se autoru DP nepodařilo najít srovnatelný příklad, snad s výjimkou votivní desky Jana z Vartemberka, jemuž bude věnována dostatečná pozornost dále (kap. 5.2.2.2.). Dřívější paralelu tvoří *Posmívání Kristu* z dílny Mistra oltáře sv. Ondřeje (*Meister des Andreasaltars*), který působil před polovinou 15. století ve vídeňském prostředí.

Skupinu Kristových biřiců lze na Schongauerově grafice, stejně jako na Polackově obraze, rozdělit do dvou úrovní. Zatímco figury těch, kdo divadelními gesty naráží na svoji pochybnost o Spasiteli, zpravidla klečí a vyplňují dolní úroveň obrazové plochy, postavy vykonavatelů fyzického násilí jsou zobrazeny na úrovni Kristovy hlavy nebo ještě výše. Dokládá to snahu obou umělců o rovnoměrné rozložení kompozice v rámci vyhrazené plochy. Přesto na Polackově obraze nechybí ani jistý náznak hierarchie v případě dvou klečících mužů posmívajících se Kristu: jsou nápadně podřízeni postavě Krista, dominujícího středu kompozice.

Stejně jako na Schongauerově grafice podává na Polackově obraze jeden z nich Kristovi symbolické žezlo.⁴⁶¹ Zdá se, že malíř chtěl zužitkovat znalost grafiky a převzít motiv Kristovy ruky přijímající symbolické „žezlo“ (=tyč), ovšem nezvolil správné řešení. Jak bylo uvedeno výše, Kristus se oběma rukama opírá o kolena. Proto – aby mohl být motiv „žezla“ naznačeného pod Kristovou rukou aspoň trochu realistický – musela by být tyč, zobrazená pod Kristovou pravou rukou, nalomená. Uvedená figura muže, který v pokleku Kristu podává symbolické insignie, vykazuje ještě jeden příbuzný znak ke grafice, a sice gesto smekání klobouku, jistý druh devótní poklony židovskému králi. Zatímco na Polackově obraze zdvihá klobouk nad hlavou, na Schongauerově grafice je přidržuje za zády.⁴⁶²

⁴⁵⁹ IBIDEM; Falk – Hirthe 1991, s. 87.

⁴⁶⁰ Expresivní detail krve prýšící z rány na Kristově noze se v rámci Polackovy tvorby vyskytuje ještě na výjevu *Nesení kříže* františkánského cyklu.

⁴⁶¹ Polack, *Posmívání Kristu - Nasazování trnové koruny*, BNM, Inv. č. 10/218.

⁴⁶² IBIDEM.

Ve srovnání se Schongauerovou grafikou lze ještě vyslovit domněnku, že provádějící malíři Polackovy dílny neměli odvahu zachytit nohy klečící postavy v tak odvážné perspektivní zkratce, jako se to podařilo na grafické předloze: jednu nohu pokrčenou, druhou kolenem spočívající na podlaze.⁴⁶³ Tuto domněnku potvrzuje zároveň zjištění, že na Polackových obrazech jsou zobrazené klečící figury přísně zahalené, někdy až nadbytečným množstvím drapérie! Tento přístup lze vysledovat nejen na františkánském cyklu (např. *Modlitba na Olivetské hoře*), ale provází i jiná, Polackově dílně připisovaná díla (*Kamenování sv. Štěpána z Weihenstephan*, *Zvěstování* či *Korunování Panny Marie* v kapli v Blutenburgu, *Sv. Petr ve vězení* cyklu pro farní kostel etc.). Je bezpochyby pozoruhodné, že nikde na Polackových obrazech se nevyskytují klečící figury, u nichž by bylo uplatněno stejně odvážného zobrazení nohou prostřednictvím perspektivních zkratk, jako se podařilo na Schongauerově grafice. Jistou výjimku v Polackově tvorbě tvoří klečící donátor františkánského cyklu, Albrecht IV., u něhož však spočívají obě nohy na břevnu (není zde tedy uplatněn námět pokrčené pravé nohy jako na grafice), malířům náročnost provedení perspektivních zkratk navíc usnadnilo Albrechtovo brnění.⁴⁶⁴

Z uvedeného srovnání klečící figury na Schongauerově grafice a Polackově malbě vyplývá, že malíř sice dokázal převzít odpovídající ikonografické náměty, přizpůsobil je ale tvůrčím schopnostem svých dílenských spolupracovníků.

Ze Schongauerovy grafiky patrně čerpá i námět druhého posmívajícího se žida, který zaujímá pravý dolní roh Polackovy kompozice.⁴⁶⁵ Mezi styčné body lze řadit gesto ruky, kterým se dotýká úst, a vyplazený jazyk. Zatímco u Schongauera toto gesto vykonává sotva zletilý mladík,⁴⁶⁶ u Polacka byla nevděčná úloha svěřena muži zralého věku, který si svoji zlobu vybíjí gestem pravé ruky, sevřené v pěst a namířené zlostně proti nevinnému trpiteli.

Za touto postavou vysmívajícího se žida je zobrazen ještě třetí účastník posmívání. Přestože na první pohled působí jeho gesto nevinně, při podrobnějším průzkumu je evidentní, že chce mučenému plivnout do tváře – jeho akt lze vnímat jako gesto zvýšené agrese, které od právě analyzovaných figur posmívajících se Kristu v dolní úrovni Polackova obrazu plynule přechází k vykonavatelům fyzického násilí, kteří Kristu nasazují trnovou korunu.⁴⁶⁷

Ve srovnání s jinými dobovými zobrazeními námětu *Korunování trním* (oltánní retábl Hersbruck, Schlüsselfeld, Frueafův obraz etc.) je zřejmé, že počet účastníků byl na Schongauerově grafice (2) i Polackově obrazu (3) redukován. Přesto lze říci, že největší pozornost na Polackově obrazu přitahuje figura muže v černém plášti a bílé spodní košili, který jednou rukou přidržuje pásku na Kristových očích, druhou se ho chystá uhodit.⁴⁶⁸ Autor DP věří, že tento námět byl vypůjčen ze Schongauerovy grafiky, kde se motiv opět vyskytuje, možná ještě velkoryseji.⁴⁶⁹ Vykonavatelem je

⁴⁶³ Falk – Hirthe 1991, s. 87; Renouard –Burolet 1991, s.172-175.

⁴⁶⁴ Polack, *Modlitba na Olivetské hoře - Bičování Krista*, BNM, Inv. č. MA 3716 b.

⁴⁶⁵ Polack, *Posmívání Kristu - Nasazování trnové koruny*, BNM, Inv. č. 10/218.

⁴⁶⁶ Falk – Hirthe 1991, s. 87; Renouard –Burolet 1991, s. 172-175.

⁴⁶⁷ Polack, *Posmívání Kristu - Nasazování trnové koruny*, BNM, Inv. č. 10/218.

⁴⁶⁸ IBIDEM.

⁴⁶⁹ Falk – Hirthe 1991, s. 87; Renouard –Burolet 1991, s. 172-175.

ovšem táž figura, která ve své levé ruce drží tyč, sloužící k připevnění trnové koruny na Kristovu hlavu. Je pozoruhodné, že oba náměty se v Polackově obraze vrací, pouze byly rozděleny mezi dvě figury - patrně proto, že malíři chtěli dosáhnout dramatickosti. K tomu možná přispělo, že tyč k nasazení trnové koruny drží týratel na obrazu oběma rukama, přesto Polackův výjev *Korunování trním* nepůsobí tak přehledně jako Schongauerova grafika.⁴⁷⁰

Dojmu dramatických gest postrádá poslední významná figura Polackovy kompozice, právě ta, u níž by zdůraznění afektovanosti bylo žádoucí. Muž, který oběma rukama přidržuje trnovou korunu, již se chystá vložit na Kristovu hlavu, nepůsobí dojmem, že by chtěl Kristu ublížit. Zda to byl umělecký záměr, je těžko rozhodnout, ve srovnání s dramatičností gest na Schongauerově grafice, je tento předpoklad nepravděpodobný. Dojmu dramatickosti, který je příznačný pro grafiku, není v případě Polackovy zobrazené scény dosaženo zejména nevhodnou volbou barevné škály, kvůli níž je divákova pozornost tříštěna.⁴⁷¹

Pozornost diváka odpoutávají i nepřírozeně zdůrazněné figury přihlízejících mužů, kteří dotvářejí pozadí kompozice. Zatímco se skupina přihlížitelů na Polackově obraze opírá o balustrádu, na Schongauerově rytině postávají v levém rohu. Ač do děje nijak aktivně nezasahují, lze právem předpokládat, že přihlízející postava na každém výjevu zachycuje Piláta. Pilát se na Polackově *Spottkröpfung* vyskytne ještě jednou, na tzv. vedlejší scéně, během vykonávání rozsudku nad Kristem.

Polack svoji scénu otvírá ještě druhým průhledem a zobrazuje uličku města se stafážními figurami. Na Schongauerově grafice bylo na vedlejší scéně nebo vnější průhledy rezignováno. Proto působí rozvržení jeho kompozice mnohem přehledněji než Polackův obraz.

Zatímco Schongauer svoji scénu uzavírá klenutými stropy, klenba Polackovy místnosti (s dřevěnými kazetami) zasluhuje pozornost proto, že se svými formami odvolává na některé způsoby zaklenutí uplatněné v Mälesskircherových obrazech (zejména výjev *Sv. Vít, odmítající se zúčastnit plešu*). Uvedená vazba k Mälesskircherově tvorbě se sice může jevit náhodná, na druhou stranu patří k dalším paralelám v malířském projevu obou umělců, o nichž bylo pojednáno v kapitole 3.6.2.

4.2.3. Ecce Homo (Obr. III/16.)

Polackův obraz *Ecce Homo*, jemuž byla věnována pozornost při srovnání s tvorbou Maira z Landshutu, zaujímá v pozdně středověké ikonografii námětu zvláštní místo. Většina výtvarných děl téhož námětu je komponovaná horizontálně. Kristus i Pilát jsou na většině známých námětů (Schongauerova grafika, oltářní retábl Schlüsselfeld,...) prostřednictvím schůdků vyvýšeni nad skandující dav. V Polackově obraze byla Kristova nadřazená role zdůrazněna vertikální výstavbou obrazu, stejně jako uplatněním balkonu, který je přístupný po vřetenovém schodišti. Kanelované sloupy i balustráda tohoto balkonu, v němž je Kristus prezentován, neslouží jen ke zdůraznění Kristovy výjimečnosti,

⁴⁷⁰ Polack, *Posmívání Kristu - Nasazování trnové koruny*, BNM, Inv. č. 10/218.

⁴⁷¹ IBIDEM.

nýbrž navíc evokují dojem duchovního osamocení!⁴⁷² Skoro v žádném pozdně středověkém díle (*Ecce Homo*) nebyl tento aspekt akcentován takovou měrou jako v Polackově obraze. Výjimku tvoří uvedený Mairův obraz *Ecce Homo* (sbírka Wolffegg-Waldburg), kde se vyskytuje stejný princip. Vzhledem k nejisté dataci uvedeného Mairova díla je ovšem těžké rozhodnout, zda vznikl po roce 1492, nebo dříve. V literatuře se spíše předpokládá, že Polackův obraz františkánského cyklu je starší, a tudíž mohl svojí kompozicí Mairovo znázornění tématu *Ecce Homo* ovlivnit.⁴⁷³

Autor diplomové práce věří, že předlohou pro tento nezvyklý ikonografický typ (vertikální výstavba obrazu *Ecce Homo* a prezentace Krista v orámovaném balkonu) mohl být jeden z výjevů Wohlgenmuthova oltářního retáblu ve Zwickau.⁴⁷⁴

Následující text se tedy zaměří na otázku, do jaké míry při dalším zpracování ikonografického námětu *Ecce Homo* byly zohledněny prvky Schongauerovy grafiky. V předešlých odstavcích bylo uvedeno, že pro nezvyklé, vertikální rozvržení kompozice jako zdroj použita nebyla, to ale na druhou stranu nevyklučuje, že z ní malíři čerpali některé vzory, např. pro gestikulaci jednajících figur.

Na rozdíl od předcházejících výjevů (*Bičování, Korunování trním*), na nichž Kristus tvoří optický střed kompozice, lze postřehnout, že *Ecce Homo* je na Schongauerově grafice i na Polackově obraze (v tomto případě prostřednictvím uvedeného vertikálního členění) rovnoměrně rozdělena do dvou skupin. Následující text se přesto pokusí dokázat, že duchovní centrum kompozice tvoří Kristus s Pilátem.

Kristus Polackova obrazu stojí vzpřímeně, pouze hlavu má skloněnou a pohlíží k „nekonečnému“ davu, proudícímu z městské brány. Svázanýma rukama se opírá o balustrádu. Jeho rozepnutý plášť rudé barvy odhaluje hrud' posetou ranami.⁴⁷⁵ Kristovo tělo, tak jak ho prezentuje Schongauerova grafika, sice zůstává oproštěno zranění, přesto jeho nakloněná hlava a melancholický výraz jsou srovnatelné s Polackovým obrazem a slouží k vyjádření vnitřní bolesti. Zármutek nepramení patrně z fyzického utrpení, nýbrž spíše vzhledem ke svévoli židovského lidu.⁴⁷⁶

Je pozoruhodné, že postava Piláta ve srovnání s Kristem působí na obou pracích mnohem podřízeněji. Ač soudcovská postava byla umístěna na stejné úrovni jako Kristus (balkon Polackova obrazu, vyvýšený schod Schongauerovy grafiky), a tím zjevně vyvýšena nad nepřátelský dav, přesto Pilát vhodnými kompozičními prostředky zaujímá méně prominentní pozici. Na Polackově malbě Pilát teprve přichází, ještě se nohou dotýká posledního stupně vřetenovitého schodiště, a tudíž nedosahuje takové výšky jako Kristus. Významnou roli sehrává překrytí postavy kanelovaným sloupem.⁴⁷⁷

⁴⁷² Sluší se upozornit, že paralelu k Polackovu františkánskému *Ecce Homo* nabízí **Bičování Krista pro retábl kostela v Schlüsselfeldu**. Na obou dílech se vyskytuje motiv Kristova sevření rámujeící architekturou. Dojem Kristovy tísně je na schlüsselfeldském *Bičování* ještě umocněn kumulací několika osob, které vyplňují více než polovinu vymezeného obrazového prostoru! Suckale 2009, s. 525, obr. 539.

⁴⁷³ Christoffel 1938, s. 306; Stange 1960, s. 128.

⁴⁷⁴ Strieder 1993, s. 66-71.

⁴⁷⁵ Polack, *Ecce Homo*, BNM, Inv. č. 10/220.

⁴⁷⁶ Falk – Hirthe 1991, s. 89; Renouard – Burollet 1991, s. 178-179.

⁴⁷⁷ Polack, *Ecce Homo*, BNM, Inv. č. 10/220.

Na Schongauerově grafice zaujímá Pilát také podřízenější pozici. Důmyslné zobrazení okamžiku, kdy právě vychází ze svého paláce, poskytlo rytcům vítanou příležitost pro vyobrazení pouze některých vybraných partií jeho těla: hlavy přísně podané v profilu, ruky držící symbolické žezlo (to se na Polackově obraze již nevyskytuje) a nohy dotýkající se úrovně schodu.⁴⁷⁸ Uvedené srovnání naznačuje, že bylo obvyklé v námětu *Ecce Homo* zobrazovat Piláta ve srovnání s Kristem záměrně jako podřízenější postavu. Je náročné rozhodnout, kde leží kořeny uvedeného principu, který uplatnil Polack v obraze františkánského cyklu, jistě je ale oprávněné předpokládat, že inspiraci pro aktualizaci tradičního vyobrazení mu mohla v neposlední řadě poskytnout znalost příslušné Schongauerovy grafiky.

Druhou figurální skupinu v případě obou prací tvoří dav Kristových nepřátel. Již na první pohled je zřejmé, že oba umělci volili různé prostředky. Schongauer se koncentroval na zobrazení postav v přední úrovni,⁴⁷⁹ Polack oproti tomu zaplnil kompozici takřka nepřehledným davem, který sice pro porozumění příběhu nepostrádá opodstatnění (zvyšuje Kristovo vnitřní osamocení), na druhou stranu ale výjev může znejasňovat.⁴⁸⁰ Na prominentním místě v této skupině (dav) stojí ozbrojený muž, přepásaný červeným pláštěm, který je zobrazen z tříčtvrtečního profilu, jak se obrací směrem k balustrádě, kde je prezentován Kristus. Gesto levé ruky, namířené týmž směrem, prozrazuje emoční afektovanost zobrazené figury, ale především slouží k zesílení dramatického účinku kompozice.⁴⁸¹

K významným figurám uvedené skupiny náleží zároveň muž s halapartnou, jehož zelený plášť a červené nohavice působí jako významné akcenty. Jeho úloha je o to závažnější, že tvoří přechod mezi dolní skupinou (dav) a skupinou Krista s Pilátem na balkonu. K distanci uvedené postavy napomohlo umístění na schodišti, díky němuž je vyvýšen nad ostatní příslušníky židovské obce. Na základě prudké gestikulace lze předpokládat, že na schodiště vstupuje z vlastní vůle. Patrně bude Pilátem, který sklápí zrak právě směrem ke schodišti, vzápětí vyzván k pořádku.⁴⁸²

Zdá se tedy, že obě skupiny (Ježíš-Pilát, dav) jsou propojeny sítí očních kontaktů a gestikulace, jak potvrzuje zjištění, že většina Kristových nepřátel se očima i různými gesty (zaťatá pěst, ...) obrací ke Kristu. Ten však odklání hlavu stranou, jako kdyby křičící dav nepřátel před sebou nevnímal. Je těžké sice rozhodnout, do jaké míry to bylo umělcovým záměrem, přesto je zjevné, že Kristus s Pilátem tvoří duchovní ohnisko obrazu, k němuž míří pohledy většiny účastníků. Polackova kompozice nepostrádá na systematickosti, která ale byla oslabena přílišným množstvím vyobrazených figur, jež proudí z městské brány a shromažďují se na omezeném obrazovém prostoru (náměstí před Pilátovým palácem).⁴⁸³ Cílem takového zobrazení sice bylo posílit vnitřní tíseň Kristovu, k celkovému harmonickému dojmu ovšem takové řešení nepřispělo.

⁴⁷⁸ Falk – Hirthe 1991, s. 89; Renouard – Burollet 1991, s. 178-179.

⁴⁷⁹ IBIDEM.

⁴⁸⁰ Polack, *Ecce Homo*, BNM, Inv. č. 10/220.

⁴⁸¹ IBIDEM.

⁴⁸² IBIDEM.

⁴⁸³ Polack, *Ecce Homo*, BNM, Inv. č. 10/220.

Kompozice Schongauerovy grafiky se zaměřila pouze na zobrazení omezeného množství žalobců.⁴⁸⁴ Nejvýznamnější role mezi Kristovými protivníky připadla prudce gestikulujícímu muži, zobrazenému v tříčtvrtečním profilu v přední obrazové úrovni, který svůj zrak upírá ke Kristu. Podobně jako v případě Polackova obrazu lze postřehnout, že nejen pohled a gestikulace tohoto muže, nýbrž i všech ostatních se soustředí na zmučeného Krista, který se stává duchovním centrem kompozice. Lze předpokládat, že uvedený motiv náležel k ikonografické tradici, kterou Polackův obraz *Ecce Homo* následoval a k níž Schongauerova grafika položila základy nebo přinejmenším poskytla inspiraci.

Pokud byla v předchozích statích Polackova kompozice v důsledku nadměrného zobrazování vystupujících figur, které mnohdy zůstávají omezeny jen na úzký pruh hlavy (zejména v případě davu proudících z městské brány),⁴⁸⁵ označena jako nepřehledná, sluší se říci, že uvedený princip nalézá, ač v omezenější míře, paralelu již v Schongauerově grafice (*Ecce Homo*). Zejména v zadním plánu se namísto jednotlivých figur vyskytují jen zdvižené ruce či zbraně. Také na schodišti klečící muž s vyplazeným jazykem je značně překryt mnohem významnější figurou v předním plánu Schongauerovy kompozice. Je tedy zjevné, že Schongauerova grafika *Ecce Homo* obsahuje řadu společných znaků jako Polackův obraz (rozdělení kompozice do dvou plánů, zdůraznění Krista jako duchovního ohniska prostřednictvím gest a pohledů, přidání méně významné stafáže).

Lze tedy předpokládat, že příslušná Schongauerova grafika byla malířům při práci na odpovídajícím obrazu františkánského cyklu známá a že s ní dokázali svébytně pracovat. Skutečnost, že *Ecce Homo* nepostrádá výtvarných kvalit, dokládá rovněž zjištění, že hlava muže se zakloněnou hlavou (přímo pod balkonem) byla ve své odvážně perspektivně podané tváři patrně inspirována tvorbou tzv. Mistra *Nesení kříže* worcesterské sbírky.⁴⁸⁶

Výsledná disharmonie, která byla výše uvedena a vysvětlena mimo jiné hustou koncentrací figur na omezeném obrazovém prostoru, nemusí výtvarné kvality snižovat. Opodstatnění pro toto tvrzení poskytuje průzkum podkresby, na základě jejíhož studia vyplynou původní záměry autora konceptu (Jan Polack).⁴⁸⁷ V podkresbě působí scéna podstatně přehledněji, přestože disponuje tolika aktéry a je navíc rozvinuta tzv. vedlejšími scénami (v průhledu branou např. výjev *Krista přijímajícího kříž*; v arkádách palácové architektury výjev *Předvedení Krista před Piláta,...*). Lze tedy vyslovit domněnku, že se na výsledném dojmu projevila i spolupráce dílenských pomocníků, jimž byl často svěřován výběr barevné palety. Ta byla - stejně jako v případě Polackova *Spottkrönung* františkánského cyklu - uplatněná nevhodně, jak napovídají např. akcentované architektonické články (aj. méně významné detaily), které upoutají oční pozornost rychleji než jiné, závažnější kompoziční prvky.

⁴⁸⁴ Renouard –Burollet 1991, s. 178-179.

⁴⁸⁵ Námět davu proudícího z městské brány nebyl nijak výjimečný. O jeho rozšíření svědčí i výskyt na jednom z obrazů (*Kristův vjezd do Jeruzaléma*) oltáře pro vídeňský kostel Schottenkirche. Oltář, jehož ikonografie se soustředí nejen na pašijové výjevy, nýbrž i na scény z Kristova dětství, vznikl kolem roku 1469. Vytvořil ho patrně jeden ze Schongauerových žáků (Johannes Siebenbürger), srv. např. Suckale 2009, s. 193-194, obr. 316-317. Saliger 2005 jméno neuvádí a rozhodně odmítá příslušnost k Pleydenwurffovu okruhu.

⁴⁸⁶ Stange 1960, s. 57; Möhring 1997, s. 66-72; Hahn-Steiner (edd.) 1999, s. 75.

⁴⁸⁷ Steiner – Grimm (edd.) 2004, s. 180, kat. III/6.

4.2.4. Recepce Schongauerovy grafiky Smrt Panny Marie v Polackově Smrti sv. Korbiniana weihenstephanského kláštera

Přestože se předchozí stať výhradně soustředila na Schongauerovy pašijové grafiky, zaměří se nadcházející příspěvek na grafiku s mariánským tématem, a sice *Smrt Panny Marie*. Paralela k Polackově *Smrti sv. Korbiniana* na první pohled nemusí být tak zřejmá, přesto doložitelná je. Opět dokládá schopnost svébytného řešení výtvarné úlohy.

Téma skonu světce ležícího na úmrtním lůžku bylo v ikonografii umění výjimečné. Pokud se umělci rozhodli úmrtí výtvarně zpracovat, pak zpravidla formou mučednické smrti. Polackovým úkolem bylo zachytit poslední chvíle ze života sv. Korbiniana takovým způsobem, aby byly připomenuty jeho zásluhy při založení freisinského biskupství. Z uvedených důvodů tedy do pozadí, za arkády otevřené lodžie, situoval místa a objekty významně spjaté s jeho misijním působením.⁴⁸⁸

Jako prostředek zdůraznění Korbinianova duchovního odkazu lze vnímat gestikulace umírajícího světce a pozůstalých. Na Korbininově gestikulaci není znát žádná známka bolesti, nýbrž umírá na svém lůžku usmířeně, předáváje kanovníkům poslední instrukce a duchovní závět. Právě o této aktivitě svědčí gesto Korbinianovy pravé ruky se vztyčeným ukazovákem, stejně jako snaha přehlédnout poslední záznamy v knize, kterou mu jeden z duchovních podává. O obsahu zobrazené knihy literatura nepojednává, zdá se, že by se mohlo jednat o administrativní záznamy, ne o modlitební knihu. Bývalo obvyklé, že z modlitební knihy nepředčítal umírající sám, nýbrž ti, kteří se s ním přišli rozloučit.

Stejnou situaci prozrazuje uvedená Schongauerova grafika *Smrt Panny Marie*.⁴⁸⁹ Ve srovnání s jistým druhem energičnosti v gestikulaci sv. Korbiniana působí její tvář se zavřenými očima, pevně sevřenými ústy kontrastně. Ruce, přeložené kolem hrudi, nejeví známky života. Stejně jako v případě *Smrti sv. Korbiniana* je její lůžko diagonálně umístěné v prostoru – právě zde lze sledovat jeden ze styčných bodů mezi grafikou a Polackovým obrazem, pro jehož neobvyklou ikonografii bezpochyby musela být uplatněna grafická předloha srovnatelného námětu.

Podněty mohly být zprostředkovány i pro znázorněné okolostojící figury. Zatímco Schongauer je rozmíst'uje rovnoměrně kolem lůžka, nachází se na Polackově obraze výhradně vpravo od umírajícího světce; levý dolní okraj obrazu byl vyhrazen stolku, připomenutém již v souvislosti s Mälesskircherovým zájmem o dekorativismus. Na obou uvedených dílech se pozůstalí snaží potlačovat zármutek, což lze pokládat za zvláštnost, jelikož řadě umělců (autor oltáře pro vídeňský Schottenkirche) naopak záleželo na vyjádření duševního rozpoložení apoštolů shromážděných u Marina lůžka, v některých případech byly pro zdůraznění jejich emocí naznačeny slzy. Takové dojímavé detaily ovšem nepotřeboval uplatnit ani Schongauer, ani Polack, pro něhož bylo obzvláště důležité znázornit umírajícího Korbiniana nanejvýš důstojně.⁴⁹⁰

⁴⁸⁸ Rosthal 1999, s. 52-55.

⁴⁸⁹ Kemperdick 2004, s. 12.

⁴⁹⁰ Rosthal 1999, s. 52-55; Steiner - Grimm (edd.) 2004.

Schongauerova grafika, resp. ikonografický typ *Smrti Panny Marie*, bezpochyby Polacka poučil, které atributy, chce se říci „rekvizity“, je nutné na obrazovém jevišti použít. Jedná se především o svíci, jejíž důraz na Polackově obraze není tak zřejmý, protože není vkládána do rukou umírajícího, nýbrž dohořívá na stolku v levém okraji. Mezi atributy patřila samozřejmě kniha, které patří na Polackově obraze stěžejní úloha jako nositelky významu. Knihy mají připomenout a zdůraznit Korbinianovo působení v rámci řádu, proto se vyskytuje nejen motiv Korbinianova nahlížení do spisu, který je mu předkládán, nýbrž se stejných důvodů také jeden ze spolubratří (na lavici před arkádami) zaznamenává Korbinianův duchovní odkaz.⁴⁹¹ Knihy na Schongauerově grafice se shodou okolností objeví také dvakrát: jednou v ruce stojícího apoštola (Petr), jednou v rukách apoštolů, kteří klečí před lůžkem a předčítají odpovídající modlitby. Aspekt modliteb byl v Polackově obraze nápadně redukován. Snad ho připomíná naznačené procesí v pozadí obrazu.

Paralely mezi Polackovou *Smrtí sv. Korbiniana* a Schongauerovou grafikou nemusí být na první pohled zřejmé, přesto grafika zprostředkovala malířské dílně zásadní poučení o komponování obrazu neobvyklého ikonografického námětu (rozmístění lůžka diagonálně v prostoru). Zobrazení náležitých atributů (knihy), jejich funkci (zdůraznění duchovního odkazu Korbiniana), stejně jako gestikulaci vyobrazených figur, dokázal Polack invenčně přizpůsobit své výtvarné úloze.

Jako společný znak lze označit přiměřenost emocionality a gest. Ani příslušníci benediktinského řádu, kteří se přišli s Korbinianem rozloučit, ani apoštolové, modlící se u Mariina lůžka, neprojevují své pocity příliš důrazně. Jejich tichý smutek, stejně jako smířenost umírající Panny Marie/Korbiniana s osudem a absence fyzické bolesti, má posílit důstojnou atmosféru. Sluší se ale znovu zdůraznit, že stejná usmířenost a odevzdanost, absence nenávisti, je příznačná též pro trpícího Krista (grafiky, většina Polackových obrazů), vystavenému posměchu a ranám biřiců. Uvedený detail se sice může zdát v pašijové ikonografii obvyklý, přesto na řadě uměleckých zakázek je poukaz na Kristovu fyzickou bolest a zranitelnost, na jeho lidství, akcentován (hersbrurcký oltář). Lze tedy říci, že Schongauerovy grafiky mohly Polackovu dílnu poučit, jak výtvarně zpracovat poselství Kristova utrpení, jak ho zobrazit jako Božího syna, pokorně a odevzdaně snášejícího utrpení a povzneseného nad strasti pozemského života.

⁴⁹¹ Rosthal 1999, s. 52-55.

4.2.5. Shrnutí ohlasu Schongauerovy grafiky v Polackových pašijových cyklech

Vzhledem k rozsahu předkládané statě, v níž byly naznačeny možné vazby mezi vybranými Polackovými obrazy a grafickými listy Martina Schongauera, se sluší krátce shrnout nejvýznamnější a nejpřesvědčivější vazby.

Schongauerova grafika *Modlitba na Olivetské hoře*, konkrétně námět apoštola Petra, spícího v pravém dolním obrazovém rohu a podpírajícího si rukou hlavu, našel odraz v Polackových obrazech téhož námětu v obou nejvýznamnějších pašijových cyklech: jednou opět jako spící apoštol Petr (františkánský cyklus), jednou byl přeformován do postavy mladšího Jana (svatopetrský cyklus).

Z grafiky *Bičování Krista* našlo v Polackově tvorbě odraz několik postav: a) figura v pravé polovině grafického listu (*Rückenfigur*), která se bičem rozpřahuje směrem ke Kristu. Uvedená shoda spočívá v takřka doslovném vyobrazení pohledu na záda, zrak upřený ke Kristu (tvář ze tříčtvrtě profilu), nýbrž i pokrčení pravého kolene.

b) postava překrytá Kristovým tělem, z níž je patrný pouze obličej a ruce utahující lano. Tato postava získala v Polackově františkánském *Bičování* ale odlišnou úlohu („tahání za pramen vlasů“, udeření rány)

c) motiv tahání Krista za vlasy podnítila figura v levé polovině Schongauerovy grafiky (s metlou a rozepnutou košilí). Motiv se vyskytuje nejzřetelněji v Polackově obraze *Nesení kříže* weihenstephanského retáblu a v méně zdůrazněném provedení se znovu vrací v *Bičování* Polackova františkánského pašijového cyklu.

Schongauerova grafika *Korunování trním* byla Polackovou dílnou využita a dále přepracována v obraze *Korunování trním – Posmívání Kristu (Spottkrönung)*. Zde byla zjevně z grafiky převzata inspirace pro zobrazení muže nasazujícího tyč, stejně jako nevěřícího, který roztahuje ruku a chystá se uhodit Krista do tváře. Jediný, v tomto kontextu zanedbatelný kompoziční rozdíl spočívá ve zjištění, že na grafice oba úkony vykonává jediný aktér.

Schongauerova grafika *Ecce Homo* patrně poučila Polacka o důmyslném provázání kompozice prostřednictvím sítě očních kontaktů a gest (dav dožadující se „spravedlivého rozsudku nad Kristem“, Pilát sjednávající pořádek etc.). Díky uvedenému principu bylo také dosaženo zdůraznění Krista jako duchovního centra obrazu, nadřazeného ostatním aktérům. Jak však bylo v předchozí stati konstatováno, nejjednoznačnější paralelu vykazuje Polackův obraz k Mairově kompozici téhož námětu.

Vedle uvedených příkladů lze očekávat i znalost Schongauerovy grafiky *Bolestného Krista mezi Marií a Janem*, jež pro vyobrazení Kristova hrudníku (*Pietas Domini* v kapli Blütenburg, *Pohřbívání* františkánského cyklu) zprostředkovala věrohodné poučení o anatomii.

Nejen pro Polackovy pašijové výjevy, nýbrž také pro *Smrt sv. Korbiniana* lze prokázat poučení Schongauerovou grafikou, jejíž námět není totožný (*Smrt Panny Marie*). Předpokládaná inspirace se v uvedeném případě projevila zejména v rozložení kompozice (diagonála lůžka) i v uplatnění atributů, jež jsou adekvátní pro ikonografii smrti svätce. Polack (stejně jako Schongauer)

volí uměřená gesta apoštolů, shromážděných kolem umírajícího. Afektovanost a zdůraznění emocí bylo redukováno.⁴⁹² Zatímco apoštolové kolem Marie vyjadřují tichý, nanejvýš zainteresovaný smutek, přejímají kanovníci od Korbiniana poslední řádové instrukce; námět modliteb za umírajícího byl v případě *Smrti sv. Korbiniana* ve srovnání se Schongauerovou grafikou redukován.⁴⁹³ Táž vyrovnanost charakterizuje i výše popisovanou emocionalitu Krista (*Korunování trním,...*) a tvoří nápadný kontrast k prudkosti gest jeho trýznitelů.

Přestože by bylo v hledání paralelních znaků možné pokračovat, spokojí se předkládaná práce s tímto konstatováním. Podařilo se doložit, že Schongauerovy grafiky byly v Polackově dílně známy a využívány, za předpokladu dalšího přepracování. O svébytném malířově zacházení s grafickou předlohou svědčí nejen uvedené rozdíly (umístění figur v prostoru, různá gesta rukou a profilová vyobrazení), ale dále zcela rozdílná fyziognomie tváří, která naznačuje, že malíř mohl vedle znalostí Schongauerovy grafiky zužitkovat i pozorování přímé skutečnosti. Na Polackovu portrétní tvorbu (Jörg Ganghofer von Halsbach ve stáří; Heinrich von Straubing) poukazuje literatura.⁴⁹⁴

Autor diplomové práce však pokládá za zarážející, že při průzkumu Schongauerovy grafiky se nepodařilo najít srovnatelný námět pro vyobrazení jedné z nejpozoruhodnějších figur Polackovy tvorby, konkrétně postavy zobrazené v pravém rohu *Zajetí Krista františkánského cyklu* takřka zády k diváku (tříčtvrteční profil). Její výjimečnost spočívá ve vyobrazení postoje nohou v pohybu. Jejich nereálnou polohu lze označit jako „taneční“: pravá noha se dotýká patou podložky, levá noha je ohnutá v kolenní a dotýká se země špičkami prstů (obr. I/6).⁴⁹⁵ Nelze si příliš představit, že v takové pozici těla by se někdo dokázal za normálních okolností pohybovat. Při srovnání vyobrazení pozoruhodně řešených nohou ve výjimečně perspektivních zkratkách s rukama zajatého Krista, z nichž pravá paže je disproporční, nepřirozeně protáhlá, je zjevné, že zmíněnou „taneční“ postavu vytvořil jeden z nejschopnějších malířů Polackovy dílny.⁴⁹⁶

Inspirace Schongauerovou grafikou by byla v tomto případě oprávněně předpokládatelná, přesto se v Schongauerově grafice téhož námětu (*Zajetí Krista*),⁴⁹⁷ ani v jiných nepodařilo najít obdobný motiv postavy, která by byla zobrazena zády k diváku (nebo v tříčtvrtečním profilu) a současně její nohy by byly zachyceny ve stejné pozici: s pokrčeným kolenem (levé) nohy, jejíž špičky prstů se lehce dotýkají země, zatímco druhá (pravá) noha se opírá o patu. Jediný srovnatelný prvek, který Schongauerova grafika nabízí, je pokrčené koleno zobrazené z různých pohledů, z nejnázornějších

⁴⁹² K umocnění vyjádření Kristových emocí či duševního rozpoložení na Polackových obrazech ještě nepřispívá charakter krajiny a atmosférických jevů, jež jsou patrné např. v tvorbě Ruelanda Frueafa ml. (*Modlitba na Olivetské hoře*) a jež tvoří stěžejní kompoziční prvek v dílech Albrechta Altdorfera či Lucase Cranacha (*Ukřižování*).

⁴⁹³ Rosthal 1999, s. 52-54.

⁴⁹⁴ Stange 1960, s. 83, 88-89.

⁴⁹⁵ Polack, *Zajetí Krista - Nesení kříže*, BNM, Inv. č. MA 3716 c.

⁴⁹⁶ K tomuto nepřirozenému protažení Kristovy paže donutila umělce snaha zachytit okamžik Kristova uzdravování Malcha, jemuž bylo utáto ucho. To spočívá právě v dlani Kristovy disproporční vyobrazené pravé paže. IBIDEM.

⁴⁹⁷ Falk – Hirthe 1991, s. 81.

příkladů lze jmenovat: *Korunování trním* (klečící figura posmívající se Kristu),⁴⁹⁸ *Pilát myjící si ruce* (sluha chystající se vykročit),⁴⁹⁹ *Nesení kříže* (muž zachycený v běhu).⁵⁰⁰

Lze přinejmenším předpokládat, že pokud by Polack převzal uvedený námět ze Schongauerovy grafiky, musel by se koncentrovat na přepsání anatomických detailů a ty tvůrčím způsobem přepracovávat. Je proto překvapující, že netradiční námět, nad jehož promyšlením nepochybně musel provádět malíř strávit dostatek času, se již v rámci známého díla nevrací: většinou proto, že naprosté většině jím zobrazených aktérů zakrývá nohy nepřiměřené množství draperie.⁵⁰¹

Uvedený motiv, který musel pro malíře představovat jistě výzvu, se v Polackově tvorbě již nevyskytuje. Srovnatelnou paralelu nabízí až pozdější příklad (1518) z dílny Albrechta Altdorfera, konkrétně stafážní postava muže přinášejícího dříví na *Ukřižování Krista* z oltářního retáblu svatého Sebastiana (jmenovaný obraz uložený v klášterních sbírkách St. Florian).⁵⁰²

⁴⁹⁸ IBIDEM, s. 87.

⁴⁹⁹ IBIDEM, s. 89.

⁵⁰⁰ IBIDEM, s. 93.

⁵⁰¹ Appuhn 1989.

⁵⁰² Franz Winzinger, *Der Sebastiansaltar von Sankt Florian*, München 1980.

5. Podněty mnichovského umění pro českou uměleckou produkci kolem roku 1500

Již literatura minulého století vztahující se k umělecké produkci v Čechách v době kolem roku 1500 zdůraznila, že stěžejní roli pro formování názorů českých tvůrců plnil umělecký vývoj na území Bavorska. Jako nejvýznamnější umělecké centrum této oblasti je právem pokládán Norimberk, jehož hospodářský význam podpořila poloha na významné obchodní tepně. Kulturní rozmach Norimberku v druhé polovině 15. století je spjat zejména s působením dílny Hanse Pleydenwurffa, na jehož odkaz navázal Michael Wohlgemuth, jehož pobyt v Mnichově a obeznámenost s tvorbou Mälesskircherova okruhu byl v zahraniční literatuře již objasněn.⁵⁰³

Obchodní význam a prestiž uměleckých zakázek Norimberku je nezpochybnitelný, což dokládá i zjištění odborné literatury předchozího století, že čeští umělci nacházeli právě zde inspiraci. Jednalo se zejména o zprostředkování nizozemských invencí (zájem o krajinná pozadí). Je doloženo, že čeští umělci byli v přímém kontaktu s norimberskými dílnami, přesto nelze pochybovat o tom, že mnozí z nich při své „cestě na zkušenou“ navštívili i jiná bavorská města, aby poznali zdejší kulturní atmosféru a načerpali nové podněty. Z těchto oblastí bývá právem zdůrazňován význam Švábska (Bartholomeus Zeitblom činný v Ulmu, dílna Hanse Burgmaiera v Augsburgu) a „podunajská města“ Pasov (Passau), kde působili Rueland Frueauf st. a ml., spjatý též se zakázkami pro Salzburg,⁵⁰⁴ a Řezno (Regensburg), spjatý s působením Albrechta Altdorfera.⁵⁰⁵

Vzhledem k tomu, že umělecká produkce Mnichova nedokázala konkurovat mnohem produktivnějším norimberským uměleckým dílnám ani invencím malířů v „podunajských“ městech, stojí kulturní role Mnichova při zvažování možné inspirace českých umělců v dosavadním bádání takřka v pozadí. Lze též namítnout, že čeští umělci při své cestě na zkušenou raději upřednostnili pobyt v jiných bavorských městech v důsledku menšího obchodního nebo politického významu Mnichova.⁵⁰⁶ Předchozí výklad ale prokázal, že zejména v závěru 15. století mělo mnichovské kulturní prostředí jistě co nabídnout, a proto by ani možná inspirace pro umělce z českých zemí neměla být zcela opomíjena.

Následující text se tedy pokusí v odborné literatuře dohledat zmínky o kulturních, resp. politických vazbách Mnichova k českému prostředí. Výchozí by měla být otázka, kteří z českých šlechticů sledovaného období udržovali s mnichovským dvorem čilé kontakty. Na základě zjištění, které umělce

⁵⁰³ Suckale 2009, s. 139-153; Strieder 1993, s. 65-66 upozorňuje na obraz s námětem *Mše sv. Řehoře*, který původně příslušel ke křídlovému retáblu a který se dnes nachází v klášteře Andechs. Podle názorů některých badatelů (Buchner, Stange) se měl na obraze podílet Wohlgemuth během pobytu v Mälesskircherově dílně, z čehož je vyvozována i datace, odvíjející se podle Wohlgemuthova pobytu v Mnichově (1470/1471). V souvislosti s mecenášskou činností Wittelsbachů se sluší upozornit na okenní tabulku na tomto výjevu, kde je zobrazen erb Albrechta III. Wittelsbacha a jeho manželky (Anna von Brunschweig). IBIDEM, s. 200, kat. č. 47.

⁵⁰⁴ Alfred Stange – Kurt Rossacher, *Rueland Frueauf d. J. Ein Wegbereiter der Donauschule*, Salzburg 1971; Stella Rollig – Björn Blauensteiner (edd.), *Rueland Frueauf d. Ä. und sein Kreis*, Wien (Belvedere) 2017.

⁵⁰⁵ Winzinger 1975; Noll 2004; Wagner – Jehle (edd.) 2012.

⁵⁰⁶ Metropolí a residenčním městem dolnobavorského vévody byl v té době Landshut, kde je doložena působnost Sigmunda Gleismüllera. Statnik 2009.

tito čeští mecenáši zaměstnávali ve svých službách a které zakázky s nimi lze spojit, je teprve možné zaobírat se prostřednictvím formální analýzy problémem, do jaké míry mohl být jejich projev ovlivněn a inspirován uměleckou produkcí Mnichova v závěru 15. století, tj. v době, kdy zde působil Jan Polack a jeho dílna.

5.1. Umělecké objednávky Švihovských z Rýzemberka a Černínů z Chudenic

Je nanejvýš vhodné, při zvažování možných kulturních kontaktů mezi mnichovským dvorem a českou šlechtou na přelomu 15. a 16. století soustředit pozornost nejprve na bavorsko-české pomezí.⁵⁰⁷ Vzhledem k pravidelným pohraničním potyčkám, které zde probíhaly, nelze jistě opominout politickou a diplomatickou iniciativu Švihovských z Rýzemberka, kteří ve sledované době patřili bezpochyby k nejbohatším pozemkovým vlastníkům v jihozápadních Čechách. Je doloženo, že Půta Švihovský, jehož přátelské vztahy k rodině Gewolfů z Deggenbergu nebo s rodem Kamerauerů jsou v literatuře jmenovány,⁵⁰⁸ intenzivně vystupoval jako politický spojenec mnichovského vévody Albrechta IV., jehož jméno bylo v předkládané práci zmíněno v souvislosti s objednávkami oltářních retáblů v Polackově dílně.⁵⁰⁹

Význam spolupráce mezi Půtou Švihovským a Albrechtem IV. nabývá na váze při zjištění, že Půtovi synové byli vysláni na výchovu na mnichovský dvůr.⁵¹⁰ Lze vytušit, že při té příležitosti mohli poznat i mnichovskou uměleckou produkci, včetně v té době vznikajících Polackových retáblů. Vzhledem ke zjištění, že pozdně středověký Mnichov zažíval v oné době umělecký rozkvět, lze přijmout předpoklad, že takové zkušenosti mohly dobře formovat jejich umělecké cítění. Rozsah oltářních retáblů, určených pro kostely na panství Švihovských z Rýzemberka, dobře dokládá náklonnost Švihovských k výtvarnému umění a záměrnou reprezentaci mocného a politicky vlivného rodu prostřednictvím uměleckých zakázek. Je tedy na místě vznést otázku, do jaké míry toto umělecké cítění mohlo být formováno zmíněnými politickými a kulturními kontakty s mnichovským dvorem.

Samozřejmě nelze vyřknout jednoznačný závěr, neboť nejsou k dispozici relevantní doklady. Stejně hypoteticky lze zároveň předpokládat, že některý z umělců z Polackova mnichovského okruhu byl Švihovskými vyzván, aby pro ně vytvořil některou významnější, prestižnější objednávku, kterou nechtěli svěřovat svým „domácím“ tvůrcům, anebo že zhotovením takové zakázky pověřili malíře z českého prostředí, který své horizonty rozšířil pobytem v Bavorsku (a také Mnichově). Tyto otázky jsou sice hypotetické, mohou se stát ale dobrým výchozím bodem. V diplomové práci je nelze vyřešit na základě zachovaných písemných pramenů, ale je přinejmenším vhodné pokusit se porovnat zacho-

⁵⁰⁷ Jiří Jánský, *Kronika bavorsko-české hranice V*, Domažlice 2005, s. 50, 56, 62, 75-76, 121-122.

⁵⁰⁸ Ottová - Jindra (edd.) 2013, s. 34.

⁵⁰⁹ Rosthal 1999; Steiner – Grimm (edd.) 2004, s. 165-180; Jánský 2005, s. 50, 56, 62, 75-76, 121-122

⁵¹⁰ Ottová - Jindra (edd.) 2013, s. 33-34.

vaný umělecký materiál, spjatý s objednávkami Švihovských z Rýzemberka, se zachovanými uměleckými díly pocházejícími z mnichovského prostředí.

Tuto otázku si položil již Jaroslav Pešina, jenž ve svých pracích ovšem neuvádí politickou spolupráci Švihovských z Rýzemberka s wittelsbašskými vévody ani jiné příbuzenské vazby s bavorskými šlechtickými rodinami. Pešinovy texty vycházejí z pozorování a z formální analýzy.⁵¹¹ Vzhledem ke zjištění, že Pešina při svém výzkumu zjevně nemohl pracovat s originály (ve svých pracích se při srovnání totiž odvolává na starší publikaci Stangovu), sluší se na jeho závěry – shrnuté naposledy Janem Roytem ve výstavním katalogu *Obrazy krásy*⁵¹² - znovu upozornit, kriticky je zhodnotit a případně se pokusit o jejich revizi.

5. 1.1. Votivní deska Švihovských z Rýzemberka (Obr. IV/1)

Pešina ve svých statích věnoval samozřejmě pozornost mecenášské činnosti Švihovských z Rýzemberka a též se pokusil najít analogie v bavorském umění té doby. Mezi nejprestižnější umělecká díla vzniklá z podnětu Švihovských z Rýzemberka řadí **votivní desku Švihovských z Rýzemberka**, která původně patrně patřila k oltářnímu retáblu, z něhož zbývající části (křídla, predella) jsou nezvěstné.

Zjištění, které přinesl již Karel Chytil, že objednavatelem epitafu byl některý z příslušníků západočeského rodu Švihovských z Rýzemberka, lze snadno doložit na základě zobrazeného erbu vedle postavy donátora.⁵¹³ Vzhledem k tomu, že tvář modlíciho se šlechtice vykazuje individuální rysy, je na místě zrekapitulovat závěry literatury a vysvětlit, o kterého příslušníka rodu Švihovských se konkrétně jedná. Přestože bádání – na základě podobnosti s náhrobkem v Horažďovicích, který vykazuje příbuzné rysy obličeje – ztotožnilo postavu donátora s Půtou Švihovským z Rýzemberka, politicky i hospodářsky nejúspěšnějším členem rodu, datace obrazu není oproštěna sporů. Zatímco výstavní katalog *Obrazy krásy* za objednavatele epitafu pokládá samotného Půtu, který zemřel roku 1504,⁵¹⁴ klade Jiří Fajt dobu zhotovení až do doby po roce 1505 a za objednavatele v tom případě pokládá Půtovu manželku Bohunku, případně některého z jeho synů.⁵¹⁵

⁵¹¹ V následujícím textu bylo čerpáno z těchto publikací, jejichž závěry byly kriticky zhodnoceny: Jaroslav Pešina, *Pozdně gotické deskové malířství v Čechách*, Praha 1940; IDEM, *Česká malba pozdní gotiky a renesance*, Praha 1950, IDEM, Osm kapitol dodatků české deskové malbě, in: *Umění XV*, 1967, s. 325-376; IDEM, *Desková malba*, in: *Pozdně gotické umění v Čechách*, Praha 1984.

⁵¹² Jan Royt, *Středověká desková a nástěnná malba v jihozápadních Čechách*, in: Ottová - Jindra (edd.) 2013, s. 175-188, zejména 190, 192-193.

⁵¹³ Karel Chytil, *Malířstvo pražské a cechovní kniha staroměstská z let 1490-1582*, Praha 1906, s. 146-150; IDEM, *Tabulové obrazy ve sbírkách zemského muzea*, in: *Památky archeologické a místopisné XXX*, Praha 1918, s. 182-184.

⁵¹⁴ Obraz měl vzniknout po roce 1500, velmi krátce před Půtovou smrtí. Ottová - Jindra (edd.) 2013, s. 191-194.

⁵¹⁵ Chytil 1906, s. 150, Fajt 2012.

Literatura zmiňuje, že znázornění klečícího šlechtice v brnění mohlo být ovlivněno votivní deskou Wilhelma z Haslachu.⁵¹⁶ Tuto úvahu lze pravděpodobně vyloučit již vzhledem k dataci epitafu bavorského šlechtice (1504).⁵¹⁷ Podobná formální předloha mohla být zprostředkována i z jiných zdrojů. Námět se vyskytuje v českém i zahraničním materiálu. V této souvislosti se sluší znovu krátce upozornit na epitaf, zpřítomňující Albrechta IV. z Wittelsbachu pod výjevem *Bičování Krista* na jednom z křídel mnichovského františkánského oltáře anebo – jako doklad, že ikonografie námětu modlících se donátorů nezůstala omezena na úzký kulturní rámec, ale rozšířila se do vzdálenějších prostředí – epitaf Floriana Winklera (dnes uložený ve vídeňském diecézním museu).⁵¹⁸ Velmož je nejen doporučován svým patronem (Florian), ale navíc zakomponován do biblické scény, jejímž svědkem a aktivním účastníkem se stává. Půta Švihovský z Rýzmburka je oproti tomu pod ochranou svého přímluvce, sv. Bartoloměje, kladoucího ruku na šlechticovo rameno.⁵¹⁹

Co se otázky původu stylu votivní desky Švihovských týká, lze zjistit, že v Pešínově výzkumu dochází k zjevnému vývoji a krystalizaci názorů, což svědčí o tom, že se k problému v průběhu svého života stále vracel a přehodnocoval svá dřívější stanoviska.

Jistě nelze tvrdit, že pro zhotovení votivní desky by musel být přizván umělec ze zahraničí; tuto představu, nastíněnou jen hypoteticky v předchozích odstavcích, zpochybňuje již zjevné zakorenění výtvarného projevu v domácí české tradici pozdního středověku. Nejmarkantnějším svědectvím tohoto tvrzení je nejen zlaté pozadí, které na druhou stranu posiluje reprezentativní charakter zakázky, ale i jistá „statičnost“ zobrazených figur. Na první pohled je zřejmé, že malíři pověřeni zhotovením votivní desky pocházeli z českého prostředí.

Přesto nelze přehlédnout, že i oni byli zasaženi soudobými západoevropskými proudy. Stačí si jen povšimnout způsobu zasazení figur do prostoru – dojmu věrohodnosti je dosaženo nejen lehce vrženým stínem (který siluetu figur nekopíruje přesně), ale i jemným odstíněním a modelací Kristova trupu. Zatímco v případě anděla,⁵²⁰ sv. Petra s klíčem po boku nebo světce⁵²¹ přímlouvajícího se za klečícího šlechtice inklinoval umělec k detailnímu propracování vlasů a vousů, zdá se, že v případě Kristových vlasů vychází z pozorování přírodní skutečnosti. Totéž platí o Kristově nebo donátorově tváři, která nese výrazně individuální rysy, zatímco v případě tváře anděla lze vysledovat mnohem větší stylizovanost, příznačnou pro středověký umělecký projev.

⁵¹⁶ Stange 1960, obr. 142; Pešina 1950, s. 48.

⁵¹⁷ Ottová - Jindra (edd.) 2013, s. 188.

⁵¹⁸ Johanna Schwanberg (ed.), *Bilder der Sprache und Sprache der Bilder. Dommuseum Wien*, Wien 2017, s. 190-193.

⁵¹⁹ Ottová - Jindra (edd.) 2013, s. 193.

⁵²⁰ Zatímco Karel Chytil identifikuje anděla coby Rafaela, Jaroslav Pešina v něm rozpoznal Michaela a na základě toho vyvodil, že deska byla pořízena pro horaždovický klášterní kostel sv. Michaela, což potvrzuje i současný výzkum. Dnes se epitaf nachází v Národním muzeu v Praze (inv. č. H2-3906). Ottová - Jindra (edd.) 2013, s. 191.

⁵²¹ IBIDEM, s. 191-193.

Nelze tedy nic namítnout proti Pešinovu tvrzení, že votivní deska švihovského donátora částečně tkví v pozdně středověké tradici, částečně tuto tradici ale překonává příklonem k invencím nizozemské a italské malby, které do českých zemí zprostředkovalo právě bavorské umění. Jaroslav Pešina se již ve svých starších pracích (*Česká malba pozdní gotiky a renesance*) zamýšlel nad otázkou, kde hledat původ tvorby autora votivní desky.⁵²² Jednoznačnější odpověď přináší ale až později v příspěvku v časopise *Umění*.⁵²³ Správně tuší, že ryze domácí stylová základna malíře působícího pro Švihovské z Rýzemberka byla obohacena o podněty zprostředkované pobytem v Bavorsku – v té souvislosti upozorňuje i na působení Jana Polacka v Mnichově, aniž by se však pokoušel Polackovu tvorbu nějak vztáhnout k votivní desce Švihovských.

Ve svém příspěvku v kolektivní práci *Pozdně gotické umění v Čechách* se Pešina k problematice možného školení malíře Švihovských z Rýzemberka vrátil a našel definitivní poznatek o stylovém východisku.⁵²⁴ Vliv Bavorska potvrzuje a zdůrazňuje roli Mnichova, bez jehož umělecké produkce je prý formování stylu autora votivní desky Švihovských nemyslitelné. Je však překvapující, že význam Polackovy produkce nijak nepřeceňuje; upozorňuje pouze na to, že Polackovy obrazy mohly autora votivní desky poučit o důležitosti znalosti anatomie, která je předpokladem pro realistické a nezkrácené znázornění lidského těla. Domněnku, že uvedený problém byl pro autora votivní desky něco nového, dokládá disproportionost prstů na nohách znázorněných světců. Polackovy obrazy naproti tomu prozrazují mnohem sebevědomější znázornění lidského těla, končetiny nevyjímaje. V jiných partiích, zejména ve znázornění Kristovy pohublé tváře, a hlavně při ztvárnění vážného výrazu klečícího šlechtice, který nadějně upíná svůj zrak k andělovi, si počínal autor votivní desky již suverénněji.

Nelze sice říci, zda to byla právě Polackova produkce, která vzbudila u autora votivní desky větší zájem o zákonitosti anatomie, přesto lze s názorem, že český malíř v tomto směru překonává domácí zvyklosti, zcela souhlasit. Pešina dodává, že Polackovy obrazy, s nimiž mohl být autor votivní desky při svém předpokládaném pobytu v Bavorsku (v Mnichově) konfrontován, nebyly jediným zdrojem poučení. Pešina v jeho tvorbě rozpoznává inspiraci starším mnichovským uměním poloviny 15. století a stopy retrospektivy. Tato otázka bude podrobně objasněna později, v souvislosti s oltářním retáblem pro chudeničský kostel, který je v literatuře dáván do spojitosti s epitafem Švihovských jako dílo jednoho tvůrce. Toto srovnání je samozřejmě nezbytné vzít v potaz při hledání stylové základny autora votivní desky Švihovských. Obě umělecká díla jsou totiž v literatuře pevně spojena s osobou Šimona Lába, jehož činnost pro Černíný z Chudenic lze pramenně doložit.

⁵²² Pešina 1950, s. 146-147.

⁵²³ IDEM 1967, s. 356-359.

⁵²⁴ IDEM 1984, s. 345.

. 5.1.2 Diskuze o autorství votivní desky Švihovských z Rýzemberka
a osobnost Šimona Lába

V předchozím textu byl tvůrce epitafu Švihovských z Rýzemberka prozatím označován jako *autor votivní desky*. Tato formulace je jistě vhodná, přesto se sluší upozornit na to, že odborná literatura pojednávající o jmenovaném uměleckém díle se pokusila malíře podílejícího se nejen na této votivní desce, ale současně i na oltáři pro chudenský kostel ztotožnit s pramenně doložitelným Šimonem Lábem. Historie bádání o této otázce se zakládá na několika informacích, na základě kterých Karel Chytil na počátku 20. století vyvodil, že „*archa chudenská vznikla buď v dílně téhož malíře, mistra Šimona Lába, nebo za jeho spoluúčastenství*“.⁵²⁵

Jeho domněnka je zajímavá již z toho důvodu, že se zakládá na blízkém přátelství a příbuzenských vztazích mezi Švihovskými z Rýzemberka a rodem Černínů z Chudenic. Oba rody patřily k nejvýznamnějším pozemkovým vlastníkům v jihozápadních Čechách. Chytilova teze tedy předpokládá spolupráci obou rodů a vzájemné doporučení osvědčeného malíře. Proti tomuto závěru nelze vznést námitky, již vzhledem k tomu, že podobné strategie volili i jiní objednavatelé z řad šlechtických kruhů.

Mnohem problematičtější se však zdá ztotožnění osobnosti Šimona Lába s některým z anonymních malířů působících ve službách Švihovských z Rýzemberka, resp. Černínů z Chudenic. S jistotou se ví, že Šimon Láb působil jako správce černínského domu na Malé Straně v Praze.⁵²⁶ Literatura – pro potvrzení přátelských vztahů mezi Lábem a Vilémem Černínem – uvádí, že Láb za Černínovy přítomnosti pořídil své poslední pořízení. Vzhledem k tomu, že se Lábova poslední vůle nezachovala (sám Karel Chytil tvrdí, že měla ústní formu)⁵²⁷ a vzhledem k tomu, že není znám ani přesný datum Lábova úmrtí, je zjevné, že předkládaná teze má své mezery, umocněné navíc tím, že Karel Chytil neodkazuje na zdroje svých informací.⁵²⁸

Uvádí však, že ovdovělá Kateřina Lábová „*přijata byla roku 1514 do pořádku staroměstského do cechu*“.⁵²⁹ Na základě této indicie vyvozuje, že i zesnulý Šimon Láb byl jedním z příslušníků malířského bratrstva sv. Lukáše.⁵³⁰ Tento úsudek je pravděpodobně správný, přesto si předkládaná diplomová práce dovozuje pochybovat vůči tvrzení, že Šimon Láb – jehož německy znějící jméno posilovalo Pešinovu domněnku o bavorském původu, nebo přinejmenším bavorském stylovém východisku – byl právě oním autorem votivní desky Švihovských i oltáře pro farní kostel v Chudenicích. I za předpokladu, že byl vyzván k účasti na malířských pracích, musí být jeho podíl aspoň trochu relativizován.

⁵²⁵ Chytil 1906, s. 146-150.

⁵²⁶ IBIDEM; Ottová - Jindra (edd.) 2013, s. 190.

⁵²⁷ Chytil 1918, s. 183.

⁵²⁸ Zatímco zprvu uvádí – bez citace zdroje – překvapivě přesné datum 18. března 1512, na jiném místě záběr relativizuje a rozšiřuje „*o středopostí v letech 1512 - 1514*“. Srv. IDEM 1906, s. 59 a 150. Tato datace potvrzena i později; „*o středopostí roku 1512 neb pozdějšího 1513, 1514*“ IDEM 1918, s. 183.

⁵²⁹ Chytil 1906, s. 150.

⁵³⁰ Ottová - Jindra (edd.) 2013, s. 190.

V této souvislosti se sluší stanovit přibližnou chronologii. Nezní totiž věrohodně představa, že by zaneprázdněný černínský správce přijal prestižní zakázky (zhotovení oltářního retáblu, votivní desky) ve stejnou dobu u obou významných rodů: Černínů z Chudenic a Švihovských z Rýzemberka. Lze však vyslovit názor, že Šimon Láb – pokud by se opravdu podílel na obou uměleckých zakázkách – byl správcem Černínova domu jmenován až v samém závěru svého života, přibližně po roce 1505, tedy po zhotovení obou uměleckých děl.⁵³¹ Z nich je pouze oltářní retábl pro chudenický kostel datovatelný s jistotou, protože nese signaturu 1505.⁵³²

Pešinovu domněnku, že ke zhotovení votivní desky mohl být Šimon Láb jmenován na základě doporučení jako zodpovědný úředník a osvědčená malířská osobnost, sice nelze zcela zamítnout, přesto se autor diplomové práce domnívá, že rozsah Lábovy činnosti, a notabene i schopností, se trochu přeceňují.⁵³³ Bylo by pravděpodobně vhodnější jeho roli omezit na černínského správce domu, který se mohl angažovat v malířském bratrstvu sv. Lukáše. Na průběhu malířských prací v případě votivní desky Švihovských z Rýzemberka, stejně jako oltářního retáblu pro chudenický kostel, se mohl sice podílet, ale určitě nemohl být jejich jediným autorem. Vyplývá to nejen z předpokládaného rozsahu práce, který literaturou není příliš zohledněn, ale hlavně z postřehnutelných odchylek ve způsobu provedení obou uměleckých zakázek.⁵³⁴ Na rozdíly v provedení obou děl upozornil již Jaroslav Pešina, který z nich vyvodil proměnu malířova stylu, jak bude doloženo vzápětí (kap. 5.1.3)

Sluší se zároveň doplnit, že německy znějící podoba Lábova jména byla zároveň oporou pro domněnku usilující hledat jeho původ v Bavorsku. Autor diplomové práce pokládá v této souvislosti za nanejvýš zářezující, že žádný z badatelů pojednávajících o Šimonu Lábovi ještě neupozornil na podobnost jména s malířem činným v Salzburgu v druhé čtvrtině 15. století, a sice *Conradem Laibem*. Z jeho nejvýznamnějších zakázek se sluší připomenout salzburský oltář, datovaný 1449, z něhož *Ukřižování* (střední deska) uchovává vídeňská galerie Belvedere, zatímco čtyři křídlové desky s mariánskými výjevy se nalézají v italských galeriích.⁵³⁵ Z dalších, pozdějších Laibových zakázek zasluhuje pozornost oltář z dvorního kostela svatého Egidia v Grazu z roku 1457. Urozeným objednavatelem neměl být nikdo jiný než císař Fridrich III., což jen potvrzuje Laibovu reputaci. Proto je překvapující, že Šimon Láb nebyl dosud zmíněn v souvislosti s tvorbou Conrada Laiba. Nabízí se totiž

⁵³¹ Tento předpoklad lze dále potvrdit informací tradovanou Karlem Chytilým, že Láb se stal správcem Černínova domu až po svém přesídlení z Nového Města na Malou Stranu. IBIDEM, s. 59; Fajt 2012.

⁵³² Ottová - Jindra (edd.) 2013, s. 186.

⁵³³ Pešina 1984, s. 345. Jan Royt ve svém katalogovém příspěvku vyslovuje pochybnosti o tom, že obě umělecká díla vytvořil jeden autor. Podle Roytových závěrů vytvořil malíř, který namaloval votivní desku Švihovských, na chudenickém retáblu pouze výjev *Zvěstování Panně Marii*. Roytova teze předpokládá, že epitaf Půty Švihovského je dílem jedné umělecké osobnosti. Ottová - Jindra (edd.) 2013, s. 191.

⁵³⁴ Na různé provedení detailů zbroje Viléma Černína (oltářní retábl z Chudenic) a Půty Švihovského upozorňuje Jan Royt ve výstavním katalogu. Ottová - Jindra (edd.) 2013, s. 191.

⁵³⁵ Sluší se připomenout, že obraz *Ukřižování* lze v salzburských záznamech doložit teprve k roku 1807. Zůstává však nejasné, zda zakázka vznikla pro svatopetrskou katedrálu, nebo pro někdejší městský, farní kostel (dnes františkánský kostel). Antje Fee Köllermann, *Conrad Laib. Ein spätgotischer Maler aus Schwaben in Salzburg*, Berlin 2007, s. 18-25.

legitimní úvaha, že původ a kořeny Lábovy tvorby nemusejí být hledány pouze obecně v bavorském prostředí, nýbrž konkrétněji v Laibově okruhu, např. v salzburské dílně, kde mohl v malířské dílně pracovat některý z Lábových předků. Conrad Laib sám měl ale pocházet z oblasti Švábska.

V předkládané DP ale nelze uvedenou domněnku spolehlivě potvrdit již proto, že není známo žádné dílo, které lze s jistotou připsat Šimonu Lábovi. Z obou českých výtvarných památek, které mu připsal výzkum minulého století, vykazuje *votivní deska Švihovských z Rýzemberka* více paralel k tvorbě salzburského Conrada Laiba. Mezi příbuzné znaky lze řadit nejen utváření a stínování Kristova trupu či modelaci obličeje, ale například i uplatnění zlacených pozadí a absenci krajinných komponent. Mezi odlišnosti patří však stupeň reality vyobrazených předmětů, patrný v případě charakteru kovového materiálu a přesvědčivě zvládnutých světelných reflexů. Zahraniční literatura upozorňuje na působivý efekt: Conrad Laib uvážlivou volbou nasvětlených a stinných partií dosáhl na salzburském *Ukřižování* věrohodného dojmu plastičnosti. Kovové části brnění, odrážející brilantně světlo, patří k nejsuverénněji podaným detailům Laibova salzburského *Ukřižování*. V Laibově tvorbě tedy probleskují dobré znalosti nejaktuálnějších trendů nizozemského umění, které však v zakázkách připsaných Šimonu Lábovi chybí nebo nedosahují takových kvalit.⁵³⁶

Znalosti tvorby nizozemského realismu v Laibově díle lze potvrdit sebevědomým vyobrazením autorské signatury, která parafrázuje proslulou Eyckovu signaturu, jejíž verze malíř obměňoval: *Als ik kan (Als ICH kann; jak nejlépe dovedu)*. Na Eyckově *Portrétu muže s turbanem* v londýnské National Galery (datace kolem 1433.) se vyskytuje řecká transkripce AAE IXH XAN.⁵³⁷ Bádání upozornilo, že šifrovaná signatura (a slovní hříčka se jménem EYCK=ICH) se mohla stát podnětem i pro Conrada Laiba, který salzburské *Ukřižování* datoval a signoval podobně: *PFENNING 1449 ALSICH-CHUN*.⁵³⁸ V posledním, záhadně znějícím slově byla rozpoznána nejen aluze na Eyckovu signaturu, nýbrž i zkrácená verze Laibova jména Conrad (=CHUNrad)⁵³⁹ Prvním, kdo navrhl, že se hlásky CHUN mají vnímat jako počáteční písmena jména Conrad, byl germanista Conrad Zwierzina ve třicátých letech minulého století.⁵⁴⁰

Laibově *Ukřižování* dodávají na výjimečnosti i jiné nevšední detaily, které nelze vysvětlovat jen nizozemsky orientovanou inspirací. K nim patří bezpochyby způsob vyobrazení koně, na němž jeden z rytířů spočívá. Zvíře, stejně jako ozbrojenec ukazující s osobním zaujetím ke Kristově oběti, jsou vyobrazeni zezadu (*Rückenfigur*), což bezpochyby umocňuje vtažení diváka do děje, jehož aktivním svědkem se stává. U dobového pozorovatele muselo být takové netradiční vypodobnění koně vnímáno jako narušení ustálených ikonografických principů. Jako revoltující bylo patrně posuzováno i to, že na sedlo přímo nad koňský ohon umístil Conrad Laib onu tajuplně znějící signaturu, představu-

⁵³⁶ Artur Rosenauer, *Die bildende Kunst in Österreich. Spätmittelalter und Renaissance* (svazek 3), München 2003, s. 433-435; Köllermann 2007, s. 18-31.

⁵³⁷ Craig Harbison, *Jan van Eyck. The play of realism*, Edinburgh 1997, s. 163.

⁵³⁸ Rosenauer (ed.) 2003, s. 433-435.

⁵³⁹ IBIDEM.

⁵⁴⁰ Köllermann 2007, s. 39.

jící aluzi Eyckových děl. Literatura však správně upozorňuje, že v Laibově tvorbě se vedle nizozemských tendencí (olejová technika,...) projevuje i dobrá znalost italské tvorby. V této souvislosti je právem připomínán např. Altichiero, který na fresce s námětem *Ukřižování* (Oratorio di San Giorgio, Padova, datace 1379/1384) uplatnil tentýž „revoltující“ motiv koně (vyobrazeného zezadu), který byl později recipován v Laibově *Ukřižování*.⁵⁴¹ V literatuře se lze setkat s názorem, že jmenovanou fresku mohl studovat osobně „in situ.“⁵⁴² Kromě tohoto zdroje bývá jmenován i aktuální předlohový materiál, např. medaile s reliéfy jezdců, které pořídila dílna Domenico Malatesty von Pisanello kolem roku 1440.⁵⁴³

Je tedy patrné, že tvorba Conrada Laiba, činného v Salzburgu kolem roku 1450, disponuje inovativními tendencemi, čerpajícími z různých zdrojů. Nabízí se otázka, do jaké míry jsou tyto nové tendence, syntetizující nizozemské (světelné reflexy,...) i italizující podněty (bravurní perspektivní zkratky), přítomné v zakázkách připisovaných v předešlém století Šimonu Lábovi.

Autor votivní desky Švihovských, který klečícího donátora (Půta Švihovský z Rýzemberka) taktéž zachytil v brnění, se sice pokoušel o naznačení světelných reflexů, nepodařilo se mu však dosáhnout přesvědčivého výsledku jako Conradu Laibovi. Ač v případě chudnické oltářní archy se také vyskytuje postava (donátora) v brnění, anonymní autor ztotožněný se Šimonem Lábem se problémem odrazu světla na kovových předmětech nezabýval.

Jaká zjištění lze vyvodit z uvedených srovnání? Ač Laibovo *Ukřižování* vzniklo o půl století dříve (1449), disponuje mnohými propracovanějšími znaky než obě české výtvarné památky, objednané na prahu 16. století předními šlechtickými rodinami. Kdyby měl být přijat předpoklad vztahu předků Šimona Lába ke Conradu Laibovi, pak je zjevné, že si v Čechách usedlý černínský správce a člen pražského svatolukášského bratrstva v jedné osobě (Šimon Láb) nedokázal osvojit nové, zejména nizozemsky orientované invence, které „jmenovec“, salzburský malíř Conrad Laib, velmi dobře a suverénně ovládal a které dodávají uměleckému dílu na prestiži.

Uvedená konstatování na jednu stranu nedovolují vyslovit žádné předběžné závěry o (salzburském?) původu Šimona Lába ani o hypotetických příbuzenských vztazích mezi Lábovy předky a Conradem Laibem, za jehož vlast bývá pokládána historická oblast Švábsko. Na druhou stranu ale mohou naznačené odchylky být dalším výmluvným argumentem pro zpochybnění domněnky o Lábově autorství votivní desky Švihovských i chudnické archy.

Podobností jmen asociovaná otázka možných (příbuzenských) vztahů mezi černínským úředníkem Šimonem Lábem a salzburským malířem Conradem Laibem – otázka, která je zde předložena poprvé a jistě právem – by ještě vyžadovala mnohem více pozornosti, než je DP dopřáno.

⁵⁴¹ KÖLLERMANN 2007, s. 25-31, 34.

⁵⁴² „tatsächlich dürfte sich Laib intensiv vor Ort mit Fresken von Altichiero auseinandergesetzt haben...“ IBIDEM, s. 35.

⁵⁴³ IBIDEM, s. 36-37.

5.1.3 Oltářní retábl pro chudenický kostel (obr. IV/2)

Stylovým charakteristikám oltářního retáblu pro chudenický kostel se dosud nejpodrobněji věnoval Jaroslav Pešina, který – stejně jako před ním Karel Chytil - o umělecké zakázce pojednává v souvislosti s votivní deskou Švihovských z Rýzemberka.⁵⁴⁴ V pracích obou autorů jsou malířské kvality votivní desky ceněny takovou měrou, že ji nadřazují nad chudenický retábl.⁵⁴⁵ Přestože retábl nese dataci 1505, vyskytly se v jejich textech úvahy, že údajně předcházet vzniku votivní desky, která dataci postrádá. Tato chronologie vzniku obou děl odpovídá hypotetickému předpokladu, že ke zhotovení votivní desky Švihovských byl přizván též autor na základě doporučení Černínů z Chudenic; poté, co si získal renomé jako spolehlivý úředník a schopná tvůrčí osobnost.⁵⁴⁶

V souladu s touto interpretací – která v dnešním světle působí sice věrohodně, přesto prozrazuje problematická místa – je i poznatek, že chudenický oltářní retábl ve srovnání s votivní deskou vykazuje nápadnou stylovou proměnu.⁵⁴⁷ Je přinejmenším překvapující, že tyto zjevné stylistické odchylky renomovaného historika umění nevarovaly a nepřiměly jej přemýšlet o otázce, zda opravdu obě umělecké zakázky jsou dílem jednoho umělce, respektive jeho dílny. Pešina argumentuje, že votivní deska Švihovských z Rýzemberka vykazuje některé podobné znaky jako chudenická archa (např. způsob zlatěného provedení svatozáří), ale disponuje zároveň pokročilejšími prvky, jejichž zvládnutí pro autora chudenické archy bylo ještě oříškem (anatomické poznatky, umístění figur v prostoru). Proto zastává závěr, že votivní deska, na které na rozdíl od chudenické archy není uvedena datace, vznikla později.⁵⁴⁸ Na základě toho mohl Pešina připustit, že malíř, ztotožněný se Šimonem Lábem, se při práci na votivní desce dokázal poučit z chyb, kterých se dopustil na oltářním retáblu pro chudenický farní kostel, a vyvaroval se jim. Tato hypotéza, ač na první pohled nepostrádá přesvědčivosti, by však měla vybízet ke kritickému přehodnocení. Odmítl ji Royt, tvrzením, že autor epitafu si počínal při navození dojmu organického vztahu mezi drapérií a tělem úspěšněji než malíř chudenické archy.⁵⁴⁹

Oltářní archa pro chudenický kostel se do dnešních dnů dochovala v téměř kompaktním stavu na místě původního určení. Sestává ze střední skříně, zobrazující madonu obklopenou sv. Janem Křtitelem, jemuž je zasvěcen farní kostel, a sv. Janem Evangelistou, dále z oboustranně malovaných křidel (v otevřeném stavu: sv. Václav a sv. Kryštof; zavřený stav: sv. Jakub Větší s klečícím donátorem Vilémem Černínem⁵⁵⁰ a sv. Ondřej soustředěně čtoucí v knize)⁵⁵¹ a predely s výjevem Zvěstování a čer-

⁵⁴⁴ Pešina 1950, s. 49 uvádí: „votivním obraz Švihovský je dílem nejen vývojově pokročilejším, ale také umělecky chudenické arše nadřazeným....“; k oběma uměleckým zakázkám dále IDEM 1967, s. 358; IDEM 1984, s. 342-345.

⁵⁴⁵ Chytil 1906, s. 146-150; Chytil 1918, s. 183.

⁵⁴⁶ Pešina 1984, s. 345.

⁵⁴⁷ IDEM 1950, s. 48-49.

⁵⁴⁸ IDEM 1984, s. 345 uvádí, že Láb pracoval pro Černíny jako dvorní malíř a že pro ně vytvořil i chudenický retábl. Z toho konkrétně vyvozuje, že „...**v tomto případě je pak i malířem votivní desky Švihovských, kterým byl Černín asi doporučen...**“.

⁵⁴⁹ Ottová - Jindra (edd.) 2013, s. 191.

⁵⁵⁰ Pešina 1984, s. 342; Fajt 2012; Ottová - Jindra (edd.) 2013, s. 186-189.

nínským erbem (predela uložena na Diecézním úřadě plzeňského biskupství).⁵⁵² V následujícím textu bude porovnána s votivní deskou Švihovských z Rýzemberka. Současně je záslužné pokusit se formální charakteristika obou děl ukotvit v dobové domácí produkci, resp. v produkci bavorského (mnichovského) malířství. Tato otázka je o to více zajímavá, že se Jaroslav Pešina, svedený představou, že obě umělecké zakázky vytvořil malíř ovlivněný hornobavorskou produkcí, o souvislostech mezi oběma českými pracemi a vazbách k mnichovskému umění rozepisuje.⁵⁵³

Pešina má jistě pravdu, pokud předpokládá, že čeští umělci pobývající v Mnichově čerpali inspiraci z různých zdrojů. Oltářní retábly pořízené Polackovou dílnou do mnichovských kostelů tvořily samozřejmě jenom zlomek sakrálního vybavení a vytvářely tak symbiózu s původním starším mobiliářem. Pešina uvádí, že autor chudenické archy/votivní desky Švihovských z Rýzemberka – pokud opravdu krátce před rokem 1500 poznal uměleckou produkci Mnichova - dokázal vstřebat nejaktuálnější výzvy, které Polackovy obrazy byly schopny zprostředkovat, ale mnohem více se orientoval na působení předchozí generace.⁵⁵⁴

Tato Pešinova teze o „retrospektivním“ uvažování autora chudenické archy/votivní desky Švihovských se zakládá na pozorování a formální analýze, a přestože je přijata i novějším badáním, sluší se vznést k ní několik kritických výhrad. Pešina při formulování svých závěrů nepracoval s originálním materiálem - jeho srovnání votivní desky s tvorbou mnichovských umělců poloviny 15. století vychází pouze z fotografií.⁵⁵⁵ Vzhledem k náročným podmínkám, které omezovaly umělecko-historické badání 2. poloviny 20. století, je tento přístup sice omluvitelný, přesto nelze se všemi Pešinovou navrženými srovnáními zcela bez námitek souhlasit.

Pešina v příspěvku publikovaným v časopise *Umění* například rozebírá předpokládané souvislosti mezi projevem chudenické archy/votivní desky Švihovských a mnichovským uměním poloviny 15. století (zejména *Velké Ukřižování* ve Frauenkirche nebo desky s mariánskými a pašijovými výjevy, které dnes jako novodobé kopie obklopují *Velké Ukřižování* ve Frauenkirche, zatímco originály jsou uloženy v Curychu). Pešinovo nadšení pro hledání paralel se jmenovanými mnichovskými obrazy je v souladu s umělecko-historickou praxí té doby, na druhou stranu působí s odstupem času nevěro-

⁵⁵¹ Literatura vztahující se k chudenickému retáblu zatím ponechala bez pozornosti tento nezvyklý ikonografický typ (Ondřej čtoucí v knize). Autor diplomové práce předpokládá, že inspiraci snad mohla poskytnout Schongauerova grafika zobrazující téhož světce pohrouženého do četby. Falk – Hirthe 1991, s. 131, obr. 443. Námět jiného čtoucího světce, konkrétně sv. *Petra*, se objevuje ještě na dalším Schongauerově grafickém listu (IBIDEM, obr. 41). Chudenickému retáblu je bližší vyobrazení sv. Ondřeje na Cranachově grafice, které zjevně čerpalo inspiraci z první uvedené Schongauerovy grafiky (sv. Ondřej). Grimm (ed.) 1994, s. 158 (obr. 103B)

⁵⁵² Na predele je také zobrazen latinský nápis *Dominus Wilhelmus, dominus Johannes Cernin-Chudenic fieri fesperunt Anno Domini 1505*. Objednavateli byli tedy Vilém a Jan Černín. Proč epitaf zobrazuje pouze jednoho z nich, vysvětluje literatura poukazem na brzkou Janovu smrt. Zdá se, že epitaf nechal pořídit Vilém Černín bezprostředně po skonu svého bratra jako připomínku. Odkazem na jméno zesnulého velmože může být přítomnost sv. Jana Křtitele a Jana Evangelisty po Mariině boku na výjevu střední skříně. Ottová - Jindra (edd.) 2013, s. 190.

⁵⁵³ Pešina 1967, s. 358.

⁵⁵⁴ IBIDEM.

⁵⁵⁵ IBIDEM, Stange 1960, obrazová příloha.

hodně.⁵⁵⁶ Pešina shledává totiž analogie takovou měrou, že se pokouší nalézt předlohy portrétních rysů nebo gestikulace skoro pro každou jednotlivou figuru (s výjimkou donátorů, samozřejmě).⁵⁵⁷

Proti Pešinovým závěrům lze namítnout, že malíř projevil více invence, než aby potřeboval kopírovat mnichovské obrazy. Pešinova teze – aby mohla být více akceptovatelná – by navíc musela předpokládat, že malíř používal vzorník, do něhož zaznamenával detaily mnichovských obrazů a podle nějž v Čechách pak pracoval.⁵⁵⁸ Jako alternativní řešení se však zdá, že čerpal z více zdrojů, nejen mnichovské provenience, ale jistě zohlednil i umění ve svém bezprostředním okolí. Opomenout nelze ani význam ikonografické tradice. Právě proto by bylo možné fyziognomii sv. Petra na epitafu Švihovských srovnat např. i s portrétními rysy téhož světce na vybraných obrazech Polackova oltáře sv. Petra (např. scéna Petrova uzdravení chromého, příp. zázračné přenesení mága, jemuž sv. Petr přihlíží). Na tomto místě se sluší zároveň upozornit na možné analogie mezi predelou chudenické archy a oltářním retáblem pro kapli v Blütenburgu, kde působila Polackova dílna.⁵⁵⁹ Obě desky, ač se liší rozměry i formátem, znázorňují stejný výjev *Zvěstování Panně Marii*.

Anděl v rozevlátém šatu, který zcela zahaluje jádro postavy a takřka rezignuje na vyjádření anatomických zákonitostí, je pravděpodobně nejdynamičtější působícím aktérem chudenické archy. Oproti ostatním, staticky působícím světcům se tento posel radostné zprávy podstatně liší živostí a energií, kterou vnáší do děje. Může se zdát příznačné, že malíř mezi andělskou figuru a překvapenou Marii situoval černínský znak, čímž biblický výjev aktualizuje, přenáší jej do současnosti, patrně tím vyjadřuje, že anděl přináší radostnou zprávu o narození Spasitele nejen Marii, ale každému věřícímu, černínského donátora nevyjímaje. Tento promyšlený ikonografický detail dobře dokládá, že chudenická archa na jednu stranu představovala kvalitní prostředek rodové reprezentace, na druhou stranu ale její symbolická řeč měla být srozumitelná i prostému věřícímu, který do farního kostela přišel.⁵⁶⁰

Zvěstování v Blütenburgu působí mnohem více meditativně, intimněji. Vzhledem k uplatnění zlacených prvků a náročnosti provedení je na první pohled rozpoznat výjimečný charakter zakázky, příznačný i pro chudenický retábl. Přístup do zámecké kaple byl umožněn jen vyhrazené vrstvě, a proto snad nebylo zapotřebí dramatických gest, která by byla dobře srozumitelná nevzdělanému

⁵⁵⁶ Pešina 1967, s. 356-359.

⁵⁵⁷ IBIDEM.

⁵⁵⁸ Sluší se poukázat ještě na jeden zajímavý závěr literatury, starší (Pešina 1984, s. 345) i novější (Royt 2013), a to je lokace dílny, která na votivní desce, stejně jako na oltáři pro farní kostel v Chudenicích pracovala. Obě umělecká díla vznikla s největší pravděpodobností v Praze, v centru kulturního dění českých zemí, a teprve poté byla převezena do místa původního určení. Navzdory hospodářskému rozkvětu panství Švihovských z Rýzemberka a Černínů z Chudenic bylo totiž v dosavadním výzkumu zamítnuto, že by tak špičkové umělecké dílo mohlo vzniknout v umělecky méně rozvinuté oblasti jihozápadních Čech. Tento závěr literatury, zdůrazňující roli Prahy jako kulturního centra se snaží vyjít vstříc starší tezi Chytilové, nelze jej ovšem v důsledku zjevné absence dalších archivních materiálů potvrdit ani vyvrátit. Otázka místa, kde votivní deska, resp. oltář pro chudenický farní kostel vznikla, stejně jako spolehlivá identifikace autora a místa jeho původu a uměleckého školení tedy zůstává otevřená.

⁵⁵⁹ Steiner – Grimm (edd.) 2004, s. 50-59; Rosthal 1999, s. 98-101, 105-108.

⁵⁶⁰ Pešina 1950, s. 48; Ottová - Jindra (edd.) 2013, s. 118.

věřícímu. Z předchozího textu vyplynulo, že Polackova dílna dokázala biblické líčení prostřednictvím výtvarných prostředků náležitě dramatizovat.

Navzdory uvedenému rozdílu mezi *Zvěstováním* v chudenickém kostele a v Blutenburgu lze ale upozornit na pozoruhodnou, v literatuře dosud nezmíněnou podobnost v charakterizaci Mariiny panensky půvabné tváře. Lehce skloněná hlava, oválný obličej, pevně sevřená ústa a pokorně sklopené oči s nápadně zdůrazněnými očními víčky – to vše patří mezi společné rysy. Také způsob zobrazení obočí, jako tenká linie, je oběma svěřícím společný, stejně jako vysoké, mírně klenuté čelo, z něhož pozvolna splývají rozpuštěné vlasy – ty v případě chudenické archy překrývá zlacená koruna.

Navzdory rozsahu společných znaků ve fyziognomii samozřejmě hned nelze vyřknout závěr, že by se *Zvěstování* v blutenburské kapli stalo předlohou pro Marii chudenické archy. Jako věrohodnější se jeví předpoklad, že pravděpodobně obě tváře čerpají z ikonografické tradice, z nepsaného, ale oblíbeného kodexu pro znázornění Panny Marie. Takřka stejným způsobem, se zdůrazněním vysokého čela a volně splývajících vlasů, ji Polackova dílna znázornila i v případě obrazu *Korunování Panny Marie* na pravém křídle retáblu na hlavním oltáři kaple v Blutenburgu.⁵⁶¹ Důležitost ikonografické tradice bývá v literatuře při zvažování a hledání předpokládaných, někdy velmi hypotetických inspiračních zdrojů ke škodě věci opomíjena.

Sluší se zároveň upozornit, že Madona chudenické archy je Mariím na oltářních retáblech kaple v Blutenburgu příbuzná nejen fyziognomií, ale – což je podstatnější - i způsobem modelace prostřednictvím světla a stínu. Zjištění, že autor chudenické archy, stejně jako mnichovští malíři, byl schopen všimnout si i takových invencí, jako je odstínování lidské tváře, a že realisticky dokázal výsledky svého pozorování výtvarně zpracovat, stojí jistě za připomenutí! Je zajímavé i proto, že autor votivní desky Švihovských tento problém řešil výjimečně (většina tváří je zalita prudkým slunečním světlem) a méně přesvědčivě (např. v odstínování Kristova trupu). Tento poznatek budiž dalším závažným argumentem pro zpochybnění teze, že obě české umělecké zakázky jsou dílem jediného autora, pramenně doložitelného Šimona Lába, který prý na votivní desce zdařileji dokázal rozvinout svůj umělecký talent.⁵⁶²

Vedle uvedených zdrojů našel samozřejmě malíř nepochybnou inspiraci i v domácím umění. Jak již bylo řečeno, odpovídá charakter vlasů a jistá idealizace rysů v případě archanděla Michaela na votivní desce mnohem více ikonografické tradici – pro půvabně působící andělskou tvář, která se svým provedením jakoby odvolává na tzv. „*krásný sloh*“, nepotřeboval autor epitafu žádnou inspiraci mnichovským uměním. To si patrně uvědomil i Pešina, protože možným „inspiračním zdrojům“ pro ztvárnění anděla na votivní desce nevěnuje žádnou zmínku.⁵⁶³ Přesto i v případě fyziognomie anděla *Zvěstování* v Blutenburgu lze mluvit o jisté idealizaci portrétních rysů, což lze patrně vysvětlit jakoře-

⁵⁶¹ Steiner – Grimm (edd.) 2004, s. 150-159.

⁵⁶² Chytil 1918, s. 183; Pešina 1984, s. 345.

⁵⁶³ Pešina 1967, s. 358-359; IDEM 1984, s. 359, 362.

něním námětu v ikonografické tradici. Oproti tomu portrétní rysy klečících donátorů dávají tušit, že nepochybnou roli při ztvárnění postav votivní desky sehrálo i přímé pozorování skutečnosti bez přikrašlování. Také v případě jiných světeckých tváří a ve způsobu ztvárnění vousů vystává oprávněná, sice neřešitelná otázka, do jaké míry se malíř nechal inspirovat zjevem svých současníků z bezprostředního okolí.

Sluší se zároveň upozornit na to, že Pešina při formulování svých závěrů takřka ponechává v pozadí význam, jaký pro utváření uměleckého charakteru ve sledovaném období hrála Schongauerova grafika, která byla oblíbeným médiem a českým umělcům snadno zprostředkovala nové, zejména nizozemské podněty, aniž museli vážit cestu do zahraničí.⁵⁶⁴ Předpoklad, že Schongauerově grafika byla známa i autoru votivní desky je – již vzhledem k politickému a mocenskému monopolu objednavatele – nanejvýš pravděpodobný. Společensky významná šlechtická rodina na úrovni Švihovských z Rýzemberka jistě dbala na to, aby umělec působící v jejich službách Schongauerovu grafiku znal a dokázal s ní pracovat. Jednoznačně rozhodnout, zda větší roli pro formování uměleckých názorů sehrála grafika, nebo předpokládaná zahraniční cesta, na základě absence písemných pramenů nelze.

5. 2. Doudlebská archa – snaha o překonání provincialismu

Jaroslav Pešina není jediným českým autorem, v jehož pracích se objevuje jméno mnichovského malíře Jana Polacka. Také tvůrci publikace *Doudleby*, tj. kolektivní práce pojednávající o historii, památkách i tradici jihočeské obce, před několika lety upozornili českou veřejnost na činnost mnichovského malíře a na možný ohlas jeho tvorby v českém umění. Příspěvek o středověké architektuře a oltářním vybavení doudlebského kostela svatého Vincence, dnes barokizovaného, byl svěřen Romanu Lavičkovvi. Historik umění se soustředil nejen na ikonografii prosulého obrazu *Doudlebské Madony* (datace 1430-1440; ve sbírkách Národní galerie), na jejíž vztah k milostnému obrazu *Madonny z Kamenného Újezda* (AJG) poukázal, nýbrž rovněž na jednotlivé oltářní desky z někdejšího retáblu. V této souvislosti je zmíněno jméno „*mnichovského malíře Johanna Polacka*“.⁵⁶⁵

Provenience jednotlivých obrazů, datovaných spolehlivě do roku 1494, je pozoruhodná již proto, že setrvaly v sakrálním interiéru až do sklonku devatenáctého století, přičemž pozbyly dřívější liturgické funkce. Po jejich náhodném objevení roku 1890 byly převedeny do českobudějovického Jihočeského muzea, kde jejich uložení uvádí ještě Jaroslav Pešina v jedné ze svých starších prací (1950).⁵⁶⁶ Od roku 1953 se pak nacházejí v Alšově jihočeské galerii v Hluboké nad Vltavou, kde tvoří jako názorná ukázka jihočeské pozdně středověké produkce součást výstavní epozice, v nedávné době nově uspořádané.⁵⁶⁷

⁵⁶⁴ Ottová - Jindra (edd.) 2013, s. 188.

⁵⁶⁵ Renata Pourová – Jan Šimánek et al, *Doudleby. Dějiny, památky, tradice*, Doudleby 2008, s. 62, 64.

⁵⁶⁶ Pešina 1950, s. 109.

⁵⁶⁷ Hynek Látal – Petra Lexová – Martin Vaněk, *Meziprůzkumy – sbírka AJG 1300-2016. Průvodce stálou expozicí Alšovy jihočeské galerie*, Hluboká nad Vltavou 2016.

Jednotlivé, oboustranně malované desky se soustředí na výjevy mariánské (*Adorace Krista, Soslání Ducha svatého, Smrt Panny Marie*) a pašijové (*Poslední večeř, Ukřižování, Nesení kříže*).⁵⁶⁸ Pouze jediná deska (s námětem *Klanění tří králů/Modlitba na Olivetské hoře*) platí jako nezvěstná. Tuto sérii prý měla dotvářet socha Piety, umístěná patrně ve střední skříni.⁵⁶⁹

Pro účely předkládané DP je nezbytné upozornit, že v souvislosti s hledáním stylové základny anonymního malíře doudlebských desek nacházejí autoři knihy *Doudleby* analogie v tvorbě Jana Polacka.⁵⁷⁰ Na zjevné paralely doudlebských desek k bavorské produkci upozornil již Jaroslav Pešina, konkrétně zdůrazňuje tvorbu Wohlgemuthova okruhu a význam oltářních retáblů ve Zwickau a Straubingu.⁵⁷¹ Kromě inspirace norimberskými dílnami shledává Pešina ve stylu doudlebských desek ještě rezonanci grafických předloh, Polackovu tvorbu však jako prostředníka invencí pro doudlebské obrazy nejmenuje.⁵⁷² Roman Lavička, autor příspěvku o středověkém vybavení doudlebského kostela, je patrně prvním českým historikem umění, kdo na možný Polackův vliv upozornil. Proto se sluší věnovat tomuto postřehu více pozornosti.

Při studiu Lavičkova příspěvku a při srovnání s Pešinovými texty přinejmenším překvapí, že Pešinou zdůrazňovaná vazba na Wohlgemuthovy oltářní retábly (Zwickau, Straubing), která se u doudlebských desek projevuje například ve zjevném zájmu o brokátové látky, není v Lavičkově příspěvku jmenována ve prospěch zdůraznění Polackova vlivu. Na druhou stranu je ale přijat druhý Pešinou nabízený inspirační zdroj, a sice grafické předlohy. Vedle rytin známých osobností (Martin Schongauer, Israel van Meckenem) vykazuje podle obou jmenovaných českých badatelů doudlebská archa rovněž ohlas znalosti a svébytného přepracování rytin anonymních mistrů, známých jen podle signatur (Monogramista AG, Monogramista FVB).⁵⁷³ Je politováníhodné, že ani Jaroslav Pešina, ani Roman Lavička předpoklady o svébytné práci s uvedeným grafickým materiálem nedokládají na konkrétních srovnáních, nýbrž pouze velmi obecnými, nepřilíživými výstižnými poukazy (stínování formou šrafování). Při četbě Lavičkova textu navíc vzniká dojem, že Pešinou informaci, že autor doudlebské desky pracoval se Schongauerovými či Meckenovými grafikami, stejně jako grafickými vzory uvedených anonymních monogramistů, pouze přejal, aniž by se pokusil informaci dále ověřit na vybraných příkladech.⁵⁷⁴ K námětům inspirovaným Schongauerovou grafikou patří např. motiv biřice, který drží pramen Kristových vlasů. S námětem pracoval nejen anonymní autor doudlebské archy (*Nesení kříže*), nýbrž i Jan Polack (*Zajetí Krista*). Možná uvedené paralely svedly Romana Lavičku k domněnce, že jihočeský malíř se nechal inspirovat Polackovou tvorbou.

⁵⁶⁸ Pešina 1950, s. 109.

⁵⁶⁹ Pourová – Šimánek 2008, s. 61.

⁵⁷⁰ IBIDEM, s. 62, 64.

⁵⁷¹ Pešina 1950, s. 34.

⁵⁷² IBIDEM.

⁵⁷³ Pešina 1950, s. 34; Pourová – Šimánek 2008, s. 62.

⁵⁷⁴ IBIDEM.

Z nekritického přejímání informací lze však autora příspěvku v publikaci Doudleby jednoznačně přistihnout, když o Polackovi pojednává jako o „*mnichovském malíři polského původu*“, který se měl prý narodit roku 1435 a zemřít roku 1519.⁵⁷⁵ Je skutečně s podivem, že přestože uvedená publikace byla vydána roku 2008, nereflektuje zmínka o Polackově možném původu ani závěry v (nepublikované) disertaci Sabine Rosthal (1999), ani poznatky výstavního katalogu *Von der Zeichnung zum Bild* (2004), kde byla teze možného Polackova polského rodiště přesvědčivě odmítnuta. Český příspěvek tedy patrně pracuje se staršími texty Stangovými a rekapitulací názorů v novější literatuře nezná. Lze vytušit, že se Roman Lavička tvorbou mnichovského malíře nezaobíral nijak důkladně, když – na rozdíl od jiných badatelů - jako datum narození uvádí 1435.⁵⁷⁶ Vzhledem k tomu, že těžiště Polackovy produkce leží teprve v osmdesátých a devadesátých letech 15. století, působí nevěrohodně představa, že k vrcholu Polackovy produkce dochází v době, kdy malíř již přesáhl věk padesáti let, zatímco z dřívějšího období mnoho významných zakázek známo není. V případě příspěvku se může jednat o tiskařskou chybu, anebo o práci s mylnými zdroji. V zahraniční literatuře je však přijímáno, že se Polack narodil kolem roku 1465. Úmrtí rok (1519) je již uváděn správně.

Možnou inspiraci Polackovou tvorbou pro doudlebské desky nedokládá Roman Lavička žádnými podrobnými srovnáními, pouze lakonicky konstatuje, že „*z celkového provedení a některých detailů*“ vyplývá, že tvůrce doudlebské desky byl poplatný Polackově výtvarnému vyjádření.⁵⁷⁷ Autor DP práce, aniž by se s těmito závěry chtěl ztotožňovat, se pokusí na vybraných srovnáních uvést, o které „*detaily*“ by se hypoteticky mohlo jednat.

Stejně jako Jan Polack, také anonymní autor votivní desky projevuje snahu komponovat biblické příběhy před krajinným pozadím, obohaceným o iluzivní architekturu. Tento princip je obzvláště patrný u obrazu *Adorace Krista a Ukřižování* (obr. IV/7, obr. IV/8) Architektura v pravém rohu prvního jmenovaného obrazu představuje pozoruhodný kontrast k polorozbořené ruině stáje, kde se biblický příběh odehrává. Městská architektura skutečně vykazuje znaky, které lze shledat na Polackových deskách františkánského cyklu, kde se hojnou měrou vyskytují architektonické iluzivní kulisy, položené malebně na břeh řeky, kterou překlenuje most gotických forem. Zjištění, že taková architektonická pozadí jsou většinou fiktivní a neodrážejí charakter skutečného města, byla v DP již konstatována v souvislosti s norimberskou produkcí, zprostředkovávající nizozemské invence. V norimberských dílnách se o uvedeném principu jistě poučil i Jan Polack, který ve vyobrazování měst našel nevšední zálibu, jak dokládají především obrazy františkánského cyklu, kde se skoro na každém výjevu objevuje městská scénérie. Zda to byl právě mnichovský malíř, který svým nadšením dokázal zaujmout a poučit anonymního tvůrce doudlebských desek, si však autor DP nedovoluje rozhodnout. Jistější však je, že působivá práce s atmosférickými jevy, konkrétně zešeřená krajina horizontu, vykazuje paralely rovněž k tvorbě Ruelanda Frueaufa mladšího, který na obrazech oltáře s legendou Jana Křtitele

⁵⁷⁵ Pourová – Šimánek 2008, s. 62, 64.

⁵⁷⁶ IBIDEM, s. 64.

⁵⁷⁷ IBIDEM, s. 62.

(Klosterneuburg) s oblibou inklinuje k vyobrazení proměnlivého charakteru atmosférických jevů, evokujících dojem večerní krajiny.

Dále lze shledávat analogii mezi tvorbou doudlebského a mnichovského malíře ve vypořádání iluzivních prvků na obraze *Seslání Ducha svatého* doudlebské archy. Na konzolách, vynášených torčovanými sloupky, se v pozadí výjevu vyskytuje nepřilíš patrný „detail“, a sice plastiky archanděla Gabriela a Panny Marie, připomínající *Zvěstování*. Tím byla připomenuta vazba mezi sesláním Ducha svatého při *Zvěstování*, při němž Panna Marie počala Krista, a sesláním Ducha svatého po Kristově vzříšení.

V předkládané DP bylo již ozřejmeno, že iluzivní architektonické plastiky jsou prvkem, který se hojně vyskytuje na Polackových obrazech františkánského (např. figury zbrojnošů na konzolách balkou v obraze *Ecce Homo*) i svatopetrského cyklu (např. dekorativní rámce Petrova žaláře). Bylo konstatováno, že prostředníkem takových invencí mohl být patrně Mair z Landshutu, na jehož grafických listech (především *Dáma s bavorským znakem*) a některých malbách (*Apoštol Matouš* ve sbírkách Kunsthistorisches Musea) se uvedený princip opakovaně vyskytuje.⁵⁷⁸ Jistému zakotvení tendence oživit architekturu iluzivními figurami v hornobavorském či dolnobavorském kulturním prostředí by mohl nasvědčovat výskyt malovaných torčovaných sloupků s dekorativní plastikou v Gleismüllerově tvorbě. Sluší se ale zároveň podotknout, že ozvláštění architektonických rámců figurálními plastikami na konzolách se vyskytlo i na grafickém listu Mistra E. S, konkrétně na druhé verzi námětu *Tiburské Sibylly (Vize císaře Augusta, obr.III/5)*. Zprostředkovatelem onoho námětu pro autora doudlebské archy mohly být i grafické předlohy uvedeného monogramisty, jejichž vliv na českého malíře však Jaroslav Pešina ani Roman Lavička neuvádějí.

Ve výčtu analogií by se dalo jistě pokračovat. Mezi znaky prozrazující bavorskou inspiraci patří otevřené průhledy do krajiny a situování stafážních figur do těchto okenních (dveřních) průhledů – námět, který se vyskytuje jak v norimberské produkci (Hans Pleydenwurff, Michael Wohlgemuth), tak v mnichovských Polackových zakázkách, zejména ve františkánském cyklu (př. *Ecce Homo*, kde se v průhledu městské brány otvírá vedlejší scéna s Kristem přijímajícím kříž).

Sluší se poukázat ještě na jeden společný stylistický znak, který v Polackových i doudlebských obrazech nachází uplatnění, a sice nápisy na lemu drapérie vyobrazených figur. V Polackově tvorbě se tento motiv vyskytuje na vybraných obrazech pro weihenstephanský klášter (*Disputace svatého Korbiniana*) i na blutenburské zakázce, jistě však nelze říci, že by Polack byl první, kdo začal používat uvedený prvek.

V tomto kontextu se sluší upozornit na nápisy na lemu drapérie postav obrazu *Smrtí Panny Marie* doudlebské archy. Jejich prostřednictvím jsou identifikovány postavy apoštolů Ondřeje, Jakuba, Jana a Bartoloměje. V nápisu „*Sanctus Andreas Appostolus, 1494*“ je zašifrována také informace

⁵⁷⁸ Christoffel 1938, s. 310.

o dataci oltární archy, jak poukázal již Jaroslav Pešina.⁵⁷⁹ Roman Lavička si všímá zrcadlově převrácených písmen S a N, z čehož vyvozuje, že malíř nebyl gramotný ve čtení, proto se dopustil chyb.⁵⁸⁰ Mylná transkripce některých písmen není v pozdně středověké produkci neobvyklý jev, jak prokázal podobný problém v případě Polackova blutenburského obrazu s postavou donátora.

V obrazech doudlebské archy lze však vysledovat i jev, který názorně přibližuje dílenskou organizaci, rozdílnou oproti zvyklostem v Polackově dílně: tím je práce s fyziognomií tváře. V případě obou uměleckých zakázek lze rozpoznat snahu o individualizaci jednotlivých osob, např. propracováním vlasů a vousů. U Polackových obrazů byla konstatována značná variabilita tváří. Ač se jedná o totožné aktéry, např. Pannu Marii, jejich fyziognomie není v rámci cyklu důsledně totožná. Přestože se na tomto variovala projevila malířova snaha vyhnout se opakování, jistě tento jev souvisí se zvýšenou spoluprací dílenských pomocníků. Oproti tomu lze v doudlebské arše vystopovat tendenci opakování portrétních rysů, a to dokonce v rámci jedné obrazové desky, např. v případě *Poslední večere*, kde samotný Kristus nachází svého dvojníka.⁵⁸¹ Uvedené řešení patrně naznačuje, že v dílně autora doudlebské archy byl používán osvědčený rejstřík individuálních typů, k jehož opakování se provádějící malíři uchýlili.

Uvedená srovnání tedy naznačila, že styl desek z Doudleb prozrazuje snahu o překonání limitujícího rámce českého umění. Odvolávají se na bavorskou produkci, přesto však nelze s jistotou říci, že by styl anonymního malíře byl poplatný právě Polackovi, protože společné znaky lze najít i v dílech jiných umělců (norimberský okruh).

Lze tedy shrnout, že desky doudlebské archy ještě nedokážou skrýt svoji zjevnou závislost na omezených podmínkách domácího, jihočeského prostředí, v němž vznikly. Jaroslav Pešina odkazem na „*provincialismus malé venkovské dílny*“ vysvětluje nižší výtvarné kvality, jež se projevují například v obhroublosti figurálních typů či v dalších formálních nedostatecích (konstrukce prostoru není založena na zákonitostech perspektivy, tělesné proporce nepůsobí přesvědčivě).⁵⁸² Přesto se anonymní malíř, ač zatížený lokálními zvyklostmi a předpoklady, snažil o překonání lokálních limitů; Pešina se o poněkud svazujících domácích podmínkách vyjadřuje přílehlavou, kulantně vyjádřenou metaforou jako o „*místním dialektu*“.⁵⁸³

Pro překonání omezených možností tedy autor votivní desky používal nejrůznější grafické předlohy, jejichž invence se pokoušel svébytně přepracovat. Patrně se pokusil zužitkovat i další zkušenosti s nizozemskými podněty, jež byly přetaveny v bavorských (norimberských) dílnách. Zda ale anonymní autor doudlebské archy konkrétně inklinoval k recepci Polackova výtvarného vyjádření, jak navrhli autoři publikace *Doudleby*, anebo se více orientoval na Wohlgemuthův projev (retáblly ve Straubingu a Zwickau), nelze v diplomové práci spolehlivě rozhodnout. Důležité je upozornění, že

⁵⁷⁹ Pešina 1950, s. 109.

⁵⁸⁰ Pourová – Šimánek 2008, s. 62.

⁵⁸¹ IBIDEM.

⁵⁸² Pešina 1950, s. 109.

⁵⁸³ IBIDEM, s. 34.

anonymní tvůrce dokázal využívat několika předlohových zdrojů, z nichž se dokázal poučit. Tyto inovativní prvky (zájem o krajinná pozadí a městské scenérie) posléze přejal do svých kompozic a zasadil do netradičního kontextu. Toto úsilí je o to pozoruhodnější, že doudlebská archa (1494) je jedním z raných příkladů českého uměleckého díla, kde se tyto tendence, které v mnohem větší míře rezonují teprve v pozdější tvorbě Mistra litoměřického oltáře, objevují.

5.3) Mistr litoměřického oltáře.

5.3.1 K problematice bádání a stylové základně malířského projevu

Jako jednu z nejvýznamnějších českých uměleckých „osobností“ sledovaného období označila literatura tzv. Mistra litoměřického oltáře – a to nejen vzhledem k rozsahu prací, které jsou mu připisovány, nýbrž také pro zjevnou kvalitu těchto děl, jež bezpochyby překročila průměr domácí produkce. Jaroslav Pešina oceňuje význam anonymního mistra slovy, která nejsou přehnaná: „*napomohl zapojení českého umění té doby do živého proudu evropské tvorby*“.⁵⁸⁴

Tato formulace dává tušit, v čem tkví hlavní přínos malíře, který díky místu určení prestižní zakázky oltářního retáblu pro kolegiální kostel sv. Štěpána v Litoměřicích získal pomocné označení Mistr litoměřického oltáře. Je však na místě zdůraznit, že dílna působila v Praze, nejčastěji na objednávku probošta svatovítské kapituly Jana z Vartemberka. Nejen důležitá duchovní hodnost, jíž dosáhl roku 1498, ale zejména hluboké vzdělání, nabyté na univerzitě v Bologni, a samozřejmě kontakty s předními humanisty⁵⁸⁵ vysvětlují, proč se Jan z Vartemberka obrátil na tvůrce, který svým rozhledem a zkušenostmi byl schopen dostat náročnějším přáním.⁵⁸⁶ Literatura uvádí, že dílna Mistra litoměřického oltáře zhotovila nejen uvedený litoměřický oltář, ale podílela se i na výzdobě svatováclavské kaple svatovítské katedrály.⁵⁸⁷ Jednou z posledních zakázek Jana z Vartemberka u jmenovaného malíře je votivní deska. Dílna ji pro předčasně zemřelého kněze, jenž navíc vykonával funkci vyšehradského a litoměřického probošta, vytvořila kolem roku 1508.⁵⁸⁸ Rozsah připsaných děl zdaleka není definitivní a neutíchl ani po proboštově smrti. Dokládá, že anonymní malíř zaměstnával početnou dílnu.

Svého renomé by Mistr litoměřického oltáře stěží dosáhl, nebýt toho, že se na svoji profesi náležitě připravil. Vzhledem k invencím, které přesahují omezený rámec domácí produkce, je zcela správné předpokládat, že nezískal školení pouze v českém prostředí. Již literatura předchozího století upozornila na zjevné znalosti bavorského umění, které malíři nebyly zprostředkovány „z druhé ruky“, ale na základě vlastní zkušenosti. Působení a školení jmenovaného anonyma nejpodrobněji popsal Jaroslav Pešina - jeho závěry ovlivňují naši představu o malířově činnosti dosud.⁵⁸⁹

⁵⁸⁴ IBIDEM, s. 54-55.

⁵⁸⁵ Literatura uvádí např. přátelství českého církevního hodnostáře s profesorem bolognské univerzity Filipem Beroaldem, které se projevilo také tím, že mu italský učenec věnoval některé své spisy. IBIDEM.

⁵⁸⁶ IDEM 1967, s. 346; IDEM 1984, s. 346-348.

⁵⁸⁷ IDEM 1984, s. 363-364.

⁵⁸⁸ IDEM 1950, s. 54, 59.

⁵⁸⁹ Pešina 1950, s. 50-59; IDEM 1967, s. 340-347; IDEM 1984, s. 350-375.

Protože samozřejmě není k dispozici žádný itinerář malířovy cesty, pokusil se Jaroslav Pešina ve svých četných příspěvcích najít prostřednictvím odkazů na výjimečné znaky v malířově díle možné zastávky v průběhu předpokládaného malířova zahraničního pobytu.⁵⁹⁰ Stejně jako v případě jiných anonymních mistrů, o nichž Pešina pojednává, lze při studiu jeho závěrů zjistit, že přehodnocuje starší závěry. Dokládá tím náročnost otázky, které bylo souzeno, aby zůstala otevřenou novým názorům.

V následujícím textu budou Pešinovy závěry vztahující se k zahraniční cestě Mistra litoměřického oltáře zrekapitulovány – je totiž překvapující, že ačkoli Pešina podrobně dokládá společné prvky mezi obrazy vzniklými v pražské dílně „litoměřického mistra“ a mezi současným uměleckým fondem Bavorska, o mnichovské produkci se v této souvislosti v žádném ze svých příspěvků nezmiňuje. Pokud by však Pešinovy závěry měly být přijaty, nelze návrh krátkodobého pobytu jmenovaného anonymního „mistra“ v Mnichově zamítnout.

Tento předpoklad získává na váze již proto, že jako první zastávku na této poznávací cestě, datované na přelom 15. a 16. století, Pešina uvádí Švábsko, konkrétně Augsburg a Ulm.⁵⁹¹ K tomuto soudu, který Pešina zastával ve svých dřívějších pracích, se již později nevrací. Vzhledem k tomu, že Pešina předpokládal, že u švábských autorů si „litoměřický mistr“ osvojil příznačnou barevnost, a také sklon ke statickosti, meditativnosti líčení, je politováníhodné, že později neuvedl, proč od švábského východiska stylu nakonec upustil ve prospěch poznání tvorby Jörga Breue v jeho rané fázi (otáří retábl ve Zwettlu).⁵⁹² Uvádí, že Breu „zvláště obohatil jeho paletu a prožhvil jeho kolorit.“⁵⁹³ Pro další výklad je ale podstatné, že Jaroslav Pešina zdůrazňuje Breuovu roli při zprostředkování „znalosti raného krajinářského romantismu dunajské školy.“⁵⁹⁴

Těžiště Pešinova zájmu při výzkumu stylové základny Mistra litoměřického oltáře leží totiž právě v Podunají. Pravděpodobně význam, jaký byl v historiografii druhé poloviny 20. století připisován tzv. „podunajské škole“, přiměl renomovaného historika umění předpokládat, že umělecký projev Mistra litoměřického oltáře se formoval v kulturní atmosféře Pasova (Passau). I když to Pešina na žádném místě neuvádí, není přehnané se domnívat, že cíl umělcovy cesty podmínily diplomatické styky vlivných pasovských biskupů. Vzhledem k mocenské roli pasovských biskupů, jejichž správní kompetence zasahovaly daleko na území dnešního Rakouska, se nabízí úvaha, že Mistr litoměřického oltáře mohl svoji předpokládanou cestu vykonat právě na základě diplomatických styků mezi svatovítskou kapitulou a pasovským biskupstvím.

Předpokládaná zastávka v Passau získala v bádání o původu stylu Mistra litoměřického oltáře opodstatnění však na základě jiných kritérií, a sice vzhledem k významu dílen Ruelanda Frueaufa st. a ml.⁵⁹⁵ Při pročítání Pešinových příspěvků lze však nabýt dojmu, že význam Frueaufů na formování

⁵⁹⁰ IDEM 1950, s. 54-55; IDEM, *Mistr litoměřický*, Praha 1958.

⁵⁹¹ IDEM 1950, s. 54-55; IDEM 1958, s. 8-9; IDEM 1984, s. 354-355.

⁵⁹² IDEM 1950, s. 55; IDEM 1984, s. 354-356.

⁵⁹³ IBIDEM.

⁵⁹⁴ IDEM 1984, s. 355.

⁵⁹⁵ Pešina 1984, s. 354-355; Rollig – Blauensteiner (edd.) 2017.

stylové základny českého malíře vzhledem k rozsahu podnětů, který prý litoměřický mistr v dílně pasovských malířů vstřebal, možná trochu přeceňuje. Pešinovy závěry – zdá se – vycházejí z předpokladu, že český malíř mohl prozkoumat stěžejní díla obou Frueaufů osobně, což je velmi nepravděpodobné již proto, že Pešina dobu pobytu vymezuje lety 1500-1502.⁵⁹⁶ Oltář staršího z Frueaufů s mariánskými a pašijovými výjevy, který dnešní bádání ztotožňuje jako zakázku pro kostel sv. Petra v Salzburgu, je datovaný kolem roku 1490/1491,⁵⁹⁷ zatímco oltářní retábl se čtyřmi výjevy ze života Jana Křtitele a čtyřmi pašijovými scénami (Klosterneuburg) měly v dílně mladšího z Frueaufů zniknout krátce před rokem 1500.⁵⁹⁸ Protože původní provenience a místo vzniku tohoto retáblu zůstává nejasná, mohl se „litoměřický mistr“ seznámit ještě s jiným, dnes nezvěstným dílem obou Frueaufů, jež ho stejně výmluvně dokázalo poučit a informovat o charakteristických znacích jejich tvorby.

Bez ohledu na tuto nevyřešitelnou, přesto v bádání často vznášenou otázku, se kterými konkrétními díly mohl být český malíř za svého předpokládaného zahraničního pobytu v dílně obou Frueaufů konfrontován, sluší se shrnout podněty, které zde vstřebal. Tvorba obou malířů prý měla – Pešinovými slovy – českého malíře zaujmout pro *monumentální citění*, poučit jej o *účinné výstavbě obrazové plochy*, dále zde měl poznat způsob práce se záhybovým aparátlem a s *některými krajinnými prvky*.⁵⁹⁹ Zejména poslední z uvedených, poněkud vágně řečených formulací, které Pešina ke škodě věci nerozvádí na konkrétních příkladech a srovnáních, vybízí k zamyšlení! Je totiž ohlasem objevů historiografie Pešinovy generace (2. poloviny 20. století), zdůrazňující význam „podunajské školy“ pro formování výtvarného názoru českých umělců.⁶⁰⁰ Byla to ale opravdu pouze dílna jmenovaných pasovských umělců, kde se mohl Mistr litoměřického oltáře setkat se zdůrazněným vnímáním krajiny jako stýlotvorného prostředku, anebo snad přece jen se víc projevil vliv Jörga Breue, u něhož Pešina zdůraznil, že Mistru litoměřického oltáře poskytl poučení o „významu krajiny v obrazovém celku“⁶⁰¹? Je zjevné, že ani renomovaný historik umění nedokázal nalézt uspokojivou odpověď. Bez předložení relevantních písemných dokladů zůstávají tyto závěry starší literatury nepochybně cenným, ale přesto jen hypotetickým příspěvkem k diskuzi. Pešina však patrně ani o nalezení jednoznačné odpovědi neusiloval; mnohem více mu záleželo na zdůraznění závěru, že se Mistr litoměřického oltáře mohl právě na příkladu zahraničního uměleckého materiálu nejlépe poučit o invencích

⁵⁹⁶ Pešina 1984, s. 354. Novější literatura zvažuje i vykonání zahraniční cesty Mistra litoměřického oltáře již v 90. letech. Ivana Kyzourová, *Transformace střeoevropských a italských vzorů v díle Mistra Litoměřického oltáře*, Sborník Národního muzea, řada C, roč. 52, 2007, s. 45-53. IDEM, *Utváření obrazového prostoru v díle Mistra Litoměřického oltáře*, Historická Olomouc 17, 2009, s. 165-176.

⁵⁹⁷ Uloženo v Galerii Belvedere ve Vídni, kde od listopadu 2017 do března 2018 proběhla výjimečná výstava, představující v kontextu tvorbu obou Frueaufů. Produktem výstavy je katalog Rollig – Blauensteiner (edd.) 2017. Za první monografii tvorby Frueaufa ml. lze označit: Stange – Rossacher 1971. Samostatnou stať Frueaufvě tvorbě věnoval a možné paralely ke Gleismüllerově okruhu naznačil Statnik 2009, s. 228.

⁵⁹⁸ Pešina 1950, s. 56-57; IDEM 1984, s. 355; Rollig – Blauensteiner (edd.) 2017.

⁵⁹⁹ Pešina 1984, s. 355.

⁶⁰⁰ Sluší se připomenout, že sám Pešina se výrazně angažoval na výzkumu k této problematice a na přípravě významných výstav (Linec, 1965). Např. Jiří Kropáček, *Mistr IP a Čechy*, in: Jaroslav Pešina, *Sborník k sedmdesátinám Jana Květa*, Praha 1965, s. 152-165.

⁶⁰¹ Pešina 1950, s. 55-56; IDEM 1984, s. 355.

v tehdejší umění a o tom, jak věrohodným zobrazením krajiny propůjčit biblickým příběhům zcela novou dimenzi!

Přestože malířské vyjádření obou Frueaufů nepostrádá inovativní, na nizozemské podněty orientované prvky (zájem o atmosférické jevy, krajinné pozadí), přiklání se nejnovější bádání k názoru, že k převratnějším změnám dochází až v tvorbě Albrechta Altdorfera a Wolfa Hubera, kteří ve svých obrazech nalézají netradiční formy, aby proměnlivými atmosférickými jevy propůjčili znázorněným biblickým scénám zcela nový, mnohem dramatičtější výraz!⁶⁰² Tito malíři nadcházející generace, s jejichž tvorbou pravděpodobně litoměřický mistr – stejně jako mnichovský Jan Polack – do kontaktu nepřišel, projevují zároveň velmi dobré znalosti principů perspektivních zkratk a stejně zdařile své poznatky dokážou projektovat na malířskou plochu.⁶⁰³ Je důležité zdůraznit výsledky nejnovějšího zahraničního bádání, jež přiznává, že centrum těchto „nizozemsky“ (krajinná pozadí, atmosférické jevy), resp. „italsky“ (architektura a věrohodná konstrukce prostoru) orientovaných invencí nezůstalo omezeno jen na oblast „podunajských měst“, ale rozšířilo se záhy po celém jižním Bavorsku i do vzdálenějších oblastí (Švýcarsko).⁶⁰⁴

Nelze samozřejmě říci, že by umělce tvořící na přelomu 15. a 16. století, tedy umělce předchozí generace (Jan Polack či Rueland Frueauf), podobné výzvy nelákaly; jen si ještě příliš nedokázali poradit, jak co nejpřesvědčivěji dosáhnout svého předsevzetí věrohodného zobrazení architektury, která se stává kulisou biblického dění. V případě litoměřického oltáře prokázal anonymní autor tuto snahu o projekci architektury v obrazech *Kristus před Kaifášem*, *Korunování trnám* (v pozadí městské scenerie) a *Bičování* (interiér).⁶⁰⁵ Zobrazená architektura v těchto obrazech plní specifický úkol: náboženskou scénu věřícím zpřítomňuje.

Ve svých dřívějších studiích vyslovil Jaroslav Pešina rovněž názor, že cesta „litoměřického mistra“ vedla i do Itálie – tím odůvodňuje evidentní zájem o konstrukci architektonického prostoru.⁶⁰⁶ V pozdějších pracích se k názoru nevrací.⁶⁰⁷

Nejnovější bádání ale oponuje argumentem, že přestože malíř disponuje znalostmi konstrukčních principů, pro získání takových zkušeností nemusel nezbytně putovat do severní Itálie. Mohly mu být dobře zprostředkovány dobovými traktáty, rozšířenou grafikou⁶⁰⁸ anebo umělci, kteří přišli do kontaktu s okruhem malířů znajících Pacherův oltář ve sv. Wolfgangu.⁶⁰⁹ Pešina sám své závěry o bezprostřední umělcově inspiraci později relativizoval odkazem na to, že výtvarný projev nezůstává

⁶⁰² Hvězdami projednaná noční krajina při Narození Krista; ponurá, potemnělá obloha na obraze Ukřižování nebo naopak ohnivá barva slunce při Vzkříšení Krista – to vše jsou doklady zájmů malířů o kontrastující proměny krajiny a atmosférických jevů, které svým charakterem podporují „náladu“, výpověď obrazu. Německá historiografie pro tento fenomén zavedla výstižný termín „*Landschaft und Himmelserscheinungen als Stimmungsträger*.“ Roller – Sander 2015, s. 35-39.

⁶⁰³ Srv. např. Wolf (Wolfgang) Huber, *Vztyčování kříže (Kreuzerhöhung)*, kol. 1522, Wien Kunsthistorisches Museum. Roller – Sander (edd.) 2015, kat. č. 99.

⁶⁰⁴ Roller – Sander (edd.) 2015, s. 15-17, 35-39.

⁶⁰⁵ Pešina 1950, obr. 115.

⁶⁰⁶ IDEM 1950, s. 50-51.

⁶⁰⁷ IDEM 1967, s. 342-343; IDEM 1984, s. 354-355.

⁶⁰⁸ Kyzourová 2009, s. 165-176.

⁶⁰⁹ Madersbacher 2015, s. 68-69.

oprostěn „*přilišné nadhledovosti a ubíhavosti hloubkových přímek*“ a též tvrzením, že „*konstrukce prostoru ještě není podložena znalostí centrální perspektivy*.“⁶¹⁰ Poslední poznatek se ve světle dnešního, na moderních technologiích založeného bádání nejvíce byt zcela správným postřehem.⁶¹¹

Autor předkládané diplomové práce si dovolí do probíhající diskuse ohledně možné inspirace při znázornění krajinných či architektonických pozadí v obrazech litoměřického oltáře přispět za předpokladu cesty malíře do Bavorska.

5.3.2. Nalezení možných paralel k tvorbě mnichovského malíře Johanna Polacka

(na příkladech litoměřického oltářního retáblu, votivní desky Jana z Vartemberka).

Přestože je známo, že některé výjevy oltářních retáblů z dílny Frueafů jsou věnovány scénám z Kristových pašijí, nepřevažují v známé tvorbě jmenovaných bavorských mistrů příběhy o utrpení Krista takovou měrou, jakou se jimi zabývala Polackova dílna. Toto zjištění, ovlivněné samozřejmě charakterem zakázek, zasluhuje pozornost proto, že převedením pašijových příběhů do výtvarné podoby byl pověřen také Mistr litoměřického oltáře. Jistě přitom zužitkoval více podnětů, nejen domácí ikonografickou tradici, ale i zahraniční impulzy. Vítanou inspiraci mu poskytly grafické listy Martina Schongauera, jejichž roli literatura v této souvislosti, možná neprávem, nezdůrazňuje.

Vzhledem k podrobnému výkladu, jenž byl v předchozích statích věnován problematice bádání o stylové základně Mistra litoměřického oltáře, sluší se teoretické závěry literatury doložit na konkrétních srovnáních. Díky poukazu, že vybraný obrazový materiál (litoměřický oltář, resp. votivní deska Jana z Vartemberka) vykazuje též paralely k mnichovské produkci, měl by být přinejmenším relativizován důraz kladený starším bádáním na podněty zprostředkované „podunajskou školou“. Mělo by vyplynout, že omezit zahraniční inspiraci Mistra litoměřického oltáře či jeho malířsky nadanějších českých současníků úzce na tuto oblast se ve světle recentního bádání jeví již jako stěžejní udržitelný závěr.⁶¹² Srovnání tvorby litoměřického mistra a Polacka, přestože ani v tomto případě nelze stanovit provždy platné závěry o možných vazbách, je o to cennější, že Polackovy nejvýznamnější zakázky vznikly na prahu devadesátých let 15. století, takřka paralelně k působení pasovských Frueaufů, v jejichž dílně prý měl Mistr litoměřického oltáře získat školení. Jako srovnávací materiál bude vybrán litoměřický oltář a votivní deska Jana z Vartemberka.

Litoměřický oltář, první práce jmenovaného mistra, jejíž doba vzniku je kladena před rok 1505,⁶¹³ byl původně pětidílná archa se dvěma páry pohyblivých a dvěma pevnými křídly, z nichž levé pohyblivé křídlo – stejně jako řezba ve střední skříni a malovaná predela – je pokládáno za nezvěstné. Vzhledem k rozebrání jednotlivých křídel se musí současné bádání spokojit pouze s teoretickou rekon-

⁶¹⁰ Pešina 1984, s. 354.

⁶¹¹ Kyzourová 2009, s. 165-176.

⁶¹² Roller – Sander (edd.) 2015, s. 15-17, 35-39; Kyzourová 2009, s. 165-176

⁶¹³ Pešina 1984, s. 352-353. Novější bádání odhaduje vykonání předpokládané malířovy zahraniční cesty dřívě a oltář datuje do druhé poloviny 90. let 15. století.

strukcí původního stavu. Interpretace Ladislava Kesnera, který vychází z upravených Pešinových závěrů, platí jako nejpřesvědčivější.⁶¹⁴ Po zavření skříňové archy bylo možné pozorovat osm pašijových výjevů (výjevy pevných křídel a vnější strany křídel pohyblivých). Desky byly umístěny ve dvou řadách nad sebou (horní řada: *Olivetská hora, Zajetí Krista, Kristus před Kaifášem* (Obr. IV/3), *Bičování* (Obr. IV/4); dolní řada: *Korunování trním* (Obr. IV/5), *Ecce Homo, Nesení kříže, Ukřižování*). Při otevření oltářní archy došlo k zakrytí obrazů na „krajních“ pevných křídlech, tzn., že byly uplatněny vnitřní strany dvou pohyblivých křídel. Vzhledem ke ztracenému pohyblivému křídlu se lze jen domnívat, že v otevřeném stavu oltář prezentoval scény: *Zvěstování* (nezvěstné), *Navštívení, Narození Krista, Útěk do Egypta* (nezvěstné).⁶¹⁵

Díky tomuto výkladu o rekonstrukci původního vzhledu vyplývá zjevný akcent na líčení Kristova utrpení. Jedná se o jeden z nejrozsáhlejších pašijových výjevů v českém prostředí. Podobný sled a rozsah pašijových scén lze na dobových českých oltářních retáblech nalézt spíše vzácně, nejpozoruhodnější výjimku tvoří Slavětínský oltář.⁶¹⁶ V literatuře lze nalézt stručné zmínky, bez dalších srovnání zobrazených výjevů, že mnohem více pašijové výjevy nacházejí uplatnění v zahraničních pracích. Z uváděných příkladů zasluhují pozornost oltářní retáble s pašijovými scénami z dílny Jörga Breue (např. *Aggsbachský oltář* z roku 1501,...),⁶¹⁷ a to nejen pro časově takřka odpovídající dobu vzniku, ale i proto, že již Jaroslav Pešina opakovaně poukázal na možné paralely mezi Breueovým uměleckým vyjádřením a tvorbou Mistra litoměřického oltáře.⁶¹⁸

Je v této souvislosti překvapující, že mezi srovnatelnými zahraničními oltářními archami s pašijovými výjevy nebyla dosud jmenována prestižní zakázka Polackovy dílny (františkánský oltář). Toto zjištění udiví nejen pro rozsah znázorněných scén, které svým výběrem dobře odpovídají výjevům litoměřického oltáře, ale i pro význam a proslulost pašijových mysterijních her na mnichovském dvoře.⁶¹⁹

⁶¹⁴ *Zajetí Krista, Ecce Homo* na levém pohyblivém křídle jsou ztracené, interpretace vychází z průzkumu: Ladislav Kesner, *Poznámky k historii bádání o litoměřickém oltáři a jeho ikonografické podobě*, in: *Umění 1990*, s. 305-310, zejména s. 307-310. V této studii také lze nalézt shrnutí rekonstrukčních teorií předchozích badatelů, s důrazem na závěry J. Pešiny. *Fajt 2012*, s. 141 k původní rekonstrukci oltáře nic nedodává.

⁶¹⁵ Pešina 1984, s. 352-353; Kesner 1990, s. 307-310.

⁶¹⁶ Kateřina Horníčková – Michal Šroněk (edd.), *Umění české reformace (1380-1620)*, Praha 2010.

⁶¹⁷ Kesner 1990, 307-310.

⁶¹⁸ Již v předchozím textu bylo řečeno, že Breueův výtvarný projev inspiroval českého malíře v barevné kompozici. Pešina upozornil i na paralely ve formování obličejových typů a v modelaci prostřednictvím světla a stínu. Pešina 1950, s. 56-57; IDEM 1967, s. 342; IDEM 1984, s. 351-355.

⁶¹⁹ Mezi nejočividnější rozdíly patří, že zatímco oltář v Litoměřicích poukazuje na dětství a utrpení Krista, oltářní archa v mnichovských sbírkách se zjevně soustředí na umučení, dovedené až do okamžiku oplakávání mrtvého. V obou oltářních cyklech chybí poukaz na slavné zmrtvýchvstání, který ve výtvarném umění našel širší oblibu díky Dürerovým grafickým listům.

5.3.2.1. Architektura a městské scenérie ve výjevech litoměřického oltáře a srovnání s Polackovou tvorbou

Již v předchozím textu bylo upozorněno na problematičnost otázky, kde Mistr litoměřického oltáře mohl načerpat poučení pro věrohodné znázornění architektury a městských prospektů. Pravděpodobně nelze přijmout starší Pešinův předpoklad, že by malíř pro takovou inspiraci musel vykonat cestu do severní Itálie, mnohem přijatelnější se zdá, že jeho horizonty se rozšířily díky dobovým grafikám.⁶²⁰ Zprostředkování grafických listů a teoretických spisů o architektuře přece mohlo být usnadněno i díky přátelství humanisticky vzdělaného Jana z Vartemberka s předními severoitalskými učiteli! Předkládaná diplomová práce si položila otázku, zda jen důrazem na uvedené médium a požadavky objednavatele stačí vysvětlovat zjevný zájem malíře o městské scenérie a veduty, kterými oživil několik svých biblických scén.

Mezi prvními českými tvůrci, kteří se pokusili o podobný přístup, byl malíř pracující na oltářním retáblu pro hradní kapli na Křivoklátě (Mistr křivoklátského oltáře),⁶²¹ tedy na prestižní královské zakázce. Jaroslav Pešina správně vytušil vazby mezi „křivoklátským“ a „litoměřickým“ mistrem, když se zjevným zaujetím o mladším z obou anonymních tvůrců píše: „*od něho (=Mistra křivoklátského oltáře) převzal řadu znaků, které budou procházet celým jeho dílem.*“⁶²² Mezi společné znaky zcela právem počítá i konstrukci architektonického prostoru, která se stala příznačným prvkem pro pašijové výjevy litoměřického oltáře. V přístupu obou mistrů lze však najít zjevný posun. Mistr křivoklátského oltáře sice usiluje o prokázání alespoň trochu věrohodného uplatnění konstrukčních principů (nejlépe tohoto cíle dosahuje v scéně *Klanění králů*), stěny zdí (*Zvěstování, Narození Krista*) jsou však zbytečně masivní, v některých případech si malíř usnadnil práci uplatněním zlatého pozadí (*Obřezání Krista*).⁶²³

Vzhledem ke zjištění, že křivoklátská archa pouze na jediném výjevu disponuje větším zájmem o uplatnění městských scenérií a krajinných pozadí, lze vytušit, že Mistr křivoklátského oltáře se městským scenériím a jejich schopností vytvářet pozadí biblických scén nevěnoval zdaleka takovou měrou jako Mistr litoměřického oltáře, který se právě tím blíží tvorbě mnichovské Polackovy dílny.

Nejen na litoměřických pašijových výjevech, rovněž ve scénách z Kristova dětství prokazuje malíř snahu o uplatnění svých znalostí konstrukčních principů. V souvislosti s předešlým výkladem o charakteristických znacích v tvorbě Polackovy dílny se sluší upozornit na desky *Olivetská hora, Bičování Krista* (obr. IV/4), *Korunování trním* (obr. IV/5) a *Kristus před Kaifášem* (obr. IV/3) litoměřického oltáře, v nichž malíř pracuje s projekcí a zobrazením architektury. Zatímco na *Olivetské hoře*

⁶²⁰ Kesner 1990, 307-310.

⁶²¹ Pešina 1950, s. 36-38; obr. 63-64; IDEM 1984, s. 318-326.

⁶²² IDEM 1984, 354.

⁶²³ IDEM 1950, s. 36-38; IDEM 1984, s. 318-326.

tvorí architektura městského opevnění a kostela pouze úzký rámeček, ve výjevu *Bičování* se děj přenáší do vnitřního prostoru, v němž zadní stěna, prolomená řadou oken, neprobíhá paralelně k obrazové ploše, ale naopak projevuje mnoho střídavě probíhajících linií, které malíři zároveň poskytly příležitost pro práci se světlem a stínem.⁶²⁴

Jako zajímavou paralelu k *Bičování Krista* na Polackových oltářích lze vnímat polopostavu Pilátovu, který z okna zadní stěny pozoruje dění.⁶²⁵ Za jeho zády zvědavě přihlíží i nenápadný muž (malíř sám?), který je kontrastně zakryt dominující, majestátně a sebevědomě působící postavou Piláta. Z dřívějšího textu již vyplynulo, že jako jeden z nejranějších příkladů bavorského umění, kde se uplatňuje obdobný námět diváků sledujících narození Krista lze uvést Pleydenwurfovou tvorbu (křídla oltáře Tří králů).⁶²⁶ Výjev litoměřického mistra je výjimečný díky uplatnění tohoto nevšedního detailu, srovnatelného s Polackovým formálním rejstříkem. Námět se v dobové české produkci objeví později (kolem roku 1510) pouze v *Bičování Rakovnického oltáře*.⁶²⁷

Polackovu tvorbu připomíná dále sloup, u něhož je Kristus upoután – u obou malířů se patrně jedná o ohlas znalosti Schongauerovy grafiky, média, které se stalo nepochybným zprostředkovatelem ikonografické tradice uvedeného námětu. S motivem sloupu, u něhož je Kristus přivázán a bičován, se lze setkat v českém (Rakovnický oltář) i zahraničním fondu.

Jako další přesvědčivý doklad, že se Mistr litoměřického oltáře dokázal odklonit od domácí výtvarné tradice, která se při zobrazování biblických příběhů více soustředila na samotné dějství či aktéry a spíše potlačovala vedlejší, méně významné detaily, platí obrazy *Kristus před Kaifášem* (obr. IV/3) a *Koronování trnů* (obr. IV/5).⁶²⁸ Zejména v případě prvního jmenovaného obrazu může být pozornost diváka rozptylována mezi aktéry v popředí (Kristus s bičicem a soudce na vyvýšeném trůnu, od něhož se dav skandujících židů dovolává „spravedlnosti“) a městským životem v zadním plánu. Z městské brány se řítí dav zbrojnošů, připravených Krista zatknout. Uvedený detail připomene *Ecce Homo* Polackova františkánského oltáře⁶²⁹ i jiné bavorské pašijové cykly (oltář v Hersbrucku)⁶³⁰ a napoví, že zdroj této inspirace pro Mistra litoměřického oltáře je nutno hledat v zahraničním fondu.

Je samozřejmě náročné rozhodnout, odkud pochází předlohový materiál dvou podélných bloků budov s naznačenými průchody (oblouková forma), zavřenými okny a rozličnými štíty. Sluší se upozornit, že stejná forma vchodu, který má protáhlou obloukovou formu, se vyskytuje např. na *Zajetí Jana Křtitele* Frueaufovy oltářního retáblu v Klosterneuburgu. Je ale těžké rozhodnout, zda malíř uvedený námět převzal odsud, nebo se jedná o produkt malířovy představivosti, založené na znalosti dobového urbanismu. Ani pro „hřibovitou“ formu městské brány není nutné hledat konkrétní předlohu. Je zjevné, že Mistr litoměřického

⁶²⁴ IDEM 1950, obr. 112-114; IDEM 340-347; IDEM 1984, s. 346-347.

⁶²⁵ Polack, *Modlitba na Olivetské hoře - Bičování Krista*, BNM, Inv. č. MA 3716 b; Pešina 1950, obr. 117; IDEM 1984, s. 359-361; Steiner – Grimm (edd.) 2004, s. 176-177.

⁶²⁶ Suckale 2009, s. 66-68.

⁶²⁷ Pešina 1950, s. 62-63, obr. 139;

⁶²⁸ IDEM 1950, s. 50-57, obr. 116, 118; IDEM 1987, s. 357-358.

⁶²⁹ Polack, *Ecce Homo*, BNM, Inv. č. 10/220.

⁶³⁰ Wolfgang Bouillon – Beatrice Kappler, *Der Hersbrucker Altar. Besuchen, Betrachten, Besinnen*, Bayreuth 1977; Suckale 2009, s. 332-335, obr. s. 333-334.

oltáře, v souladu s požadavky duchovního objednavatele, pro oživení svých scénérií uplatňuje prvky stře-
doevropské architektury, složené v různém kontextu. Tím biblický příběh zpřítomňuje věřícím. V české
dobové produkci se jednalo o spíše výjimečný projev, zatímco v bavorském umění se s ním lze setkat jak
v tvorbě Polackově (*Kázání sv. Pavla*),⁶³¹ tak u jiných umělců (Wohlgemuth).

Při koncipování mnichovských oltářních retáblů vnímal Jan Polack jako výzvu povýšit architekturu
a městské scénérie na plnohodnotnou výtvarnou složku. Vzhledem k rozsahu kompozic pracujících
s architektonickým členěním a netradičními průhledy do městských ulic si jistě zasloužil být napodobován
dalšími následovníky. Zda tím podnítl cílevědomé tvůrce i z českého prostředí, konkrétně Mistra litomě-
řického oltáře, nelze na tomto místě spolehlivě rozhodnout. Vzhledem k neobvyklosti, kterou autor DP
předpokládá u námětu polofigury Piláta přihlížejícího z okna, vybízí předkládaná stat' přinejmenším
k zamyšlení a novému přehodnocování médií, která formovala styl Mistra litoměřického oltáře.

5.3.2.2. Votivní deska Jana z Vartemberka (Obr. IV/6)⁶³²

Pokud Jaroslav Pešina vyslovil názor, že na formování názorů Mistra litoměřického oltáře
a na jeho schopnostech projekce architektury se projevil jeho údajný pobyt v severní Itálii, patrně vy-
chází z kvalitního provedení votivní desky Jana z Vartemberka. Náročnost a reprezentativní charakter
zakázky, jejíž doba vzniku je kladena krátce před úmrtní rok objednavatele, svatovítského probošta
(1508), spočívá v řešení nových výzev, které si tvůrce epitafu ve srovnání se svými současníky před-
sevzal.⁶³³

V předešlém výkladu o zvláštích litoměřického oltáře bylo upozorněno, že jedním ze spo-
lečných bodů jmenované oltářní archy pro litoměřický kostel a oltářních retáblů produkovaných Po-
lackovou dílnou je nejen krajinné pozadí, ale i ztvárnění městských prospektů, jimiž je biblický výjev
ozvláštěn a zpřítomněn. I kdyby byl přijat ryze hypotetický předpoklad, že se mohl Mistr litoměřic-
kého oltáře na své cestě po jižním Bavorsku poučit o uvedeném jevu právě v mnichovských dílnách a
své zkušenosti pak dokázal zužitkovat v litoměřickém oltáři, který literatura datuje bezprostředně po
návratu,⁶³⁴ pak votivní deska pro svatovítského probošta dokládá, že v tvorbě Mistra litoměřického
oltáře dochází velmi rychle k dalšímu vývoji formálního projevu, k přijímání nových impulzů a
k jejich velmi suverénnímu převedení na obrazovou plochu. Mělo by být ale zohledněno, že se na této
proměně jistě projeví požadavky objednavatele.

⁶³¹ Polack, *Kázání sv. Pavla – Bičování Krista*, BNM, Inv. č. L MA 3701.

⁶³² **Votivní deska Jana z Vartemberka**, původně určená pro svatovítský chrám, je dnes známa pouze v kopii, uložené v Národní galerii (Inv. č. Z 3902), která ji obdržela roku 1950. Literatura bohužel neuvádí přesnou dobu vzniku kopie, pouze zjištění, že ještě roku 1833 originál visel nad vstupem do sakristie svatovítské katedrály. Pešina předpokládá odstranění originálu z chrámu r. 1865, Pešina 1950, s. 120.

⁶³³ Pešina 1950, s. 54, 59; IDEM 1958, s. 8-9; IDEM 1984, s. 359, 362-363.

⁶³⁴ IDEM 1984, s. 349-351; Kesner 2009, s. 307-309.

Votivní deska Jana z Vartemberka se svým projevem výmluvně odvolává na humanistické vzdělání, které probošt dosáhl, současně však není oproštěna „zakotvení“ v domácí středověké tradici, obohacené o podněty bavorského malířství.⁶³⁵ V následujícím textu bude uvedený problém analyzován a současně nalezen srovnávací materiál s ohledem na produkci Polackovy dílny. Vazba k původnímu mnichovskému františkánskému oltáři (resp. k obrazům *Bičování Krista* a *Nesení kříže*) je zjevná: na obou mnichovských obrazech se modlící donátor stává tichým svědkem biblického příběhu (Kristova utrpení), stejně jako v případě umělecké zakázky svatovítského probošta. Pouhé toto zjištění není ještě příliš překvapivé – je příznačné i pro jiné epitafy, jak doložila zmínka o vídeňském epitafu Floriana Winklera, kde se rytíř, doporučovaný svým patronem, modlí před Marií a právě narozeným Kristem (1477).⁶³⁶

Votivní deska Jana z Vartemberka převyšuje průměr domácí české produkce díky práci s členěním prostoru. Jen málokterý současník se odvážil rozdělit scénu do tří vzájemně provázaných plánů (donátor, biblický příběh, architektonické kulisy). Mistru litoměřického oltáře se tento úkol podařil velmi přesvědčivě. Právě toto rozdělení kompozice prostřednictvím architektonických prvků do několika vrstev a prostorových plánů pokládá autor diplomové práce za důležitý styčný bod mezi votivní deskou Jana z Vartemberka a některými mnichovskými obrazy z Polackovy dílny.

Svatovítský probošt Jan z Vartemberka, který se spoléhá na přímluvu dvou světců (sv. Jeroným a Tomáš),⁶³⁷ se na svém epitafu stává tichým svědkem Kristova trýznění. Přesto nezůstává pasivní. Výjimečnost obrazu spočívá právě v dialogu mezi zobrazenými postavami a jakési teatralitě, která podporuje názor, že přestože se jednalo o soukromou, nanejvýš reprezentativní zakázku, měl její obsah být srozumitelný i věřícím, kteří nedosáhli takové úrovně vzdělání jako humanistickou kulturou odchovaný svatovítský probošt.⁶³⁸ Před modlícím se církevním hodnostářem náhle ožívá dramatický příběh Kristových pašijí; současně se zjevují jeho patroni, nejen proto, aby jej vzali do své ochrany, ale i aby jej poučili o scéně odehrávající se před ním: o utrpení, které Kristus podstoupil pro spásu člověka. Ač se Jan z Vartemberka na obraze stává účastníkem příběhu z jiné doby, forma znázornění a výstavba kompozice odstraňují časové hranice a evokují dojem zpřítomnění a nadčasovosti!

Na druhou stranu nepostrádá votivní deska realistických prvků: k nim lze řadit nejen erb, jehož paví peří a zlacená korunka zvyšuje reprezentativnost zakázky (v pravém dolním rohu), ale i z pokory odložené insignie (mitra, žezlo). Za zmínku stojí portrétní rysy Jana z Vartemberka, jež jsou v souladu s předpokládaným úmrtím ve věku cca třiceti dvou let.⁶³⁹ Paralela mezi proboštovým a Kristovým

⁶³⁵ Pešina 1984, s. 346-348.

⁶³⁶ Schwanberg 2017, s. 190-192.

⁶³⁷ Pešina 1950, s. 120.

⁶³⁸ IBIDEM, s. 58-59, s. 120; IDEM 1984, s. 340; Ottová - Jindra (edd.) 2013, s. 188.

⁶³⁹ Pešina 1950, s. 58-59; IDEM 1984, s. 359, 362-363.

tradovaným úmrtním věkem je sice náhodná, je ale oprávněné předpokládat, že se mohla stát předmětem jeho nejnvtirnějších úvah v době, kdy krátce před rokem 1508 svoji poslední zakázku zadával.⁶⁴⁰

Ve srovnání s fyziognomií jiných světských hodnostářů, jejichž epitafy v této práci byly zmíněny (votivní deska Švihovských, chudenická archa), lze říci, že představení proboštovy tváře, stejně jako zdařilé stínování vousů světce po jeho boku, dosahuje podstatně více realistických rysů, srovnatelných s donátory františkánského oltáře z Polackovy mnichovské dílny.

Jako podstatný rozdíl mezi votivní deskou Jana z Vartemberka a votivními obrazy františkánského oltáře z Polackovy dílny lze vnímat stupeň distance mezi klečícím donátorem a biblickou scénou. V případě Polackových obrazů zůstává hranice mezi oběma plány ještě zřetelná, posílená příliš zdůrazněným architektonickým rámcem.⁶⁴¹ Autor votivní desky Jana z Vartemberka se nad uvedeným problémem zamýšlí a dokáže jej bravurně řešit. Použije jako pomocný prostředek Kristův plášť, odložený na schodišti – takřka na dosah vzdálený od proboštovy paže! Díky zdařilému stínování záhybů pláště navozuje dojem realističnosti a prezentuje své schopnosti při ztvárnění perspektivních zkratk. Sluší se doplnit, že námět pláště odloženého v popředí na schodišti se vyskytuje na Schongauerově grafice *Bičování*, odkud byl tento námět pravděpodobně pro votivní desku Jana z Vartemberka převzat jako prostředek pro spojení dvou úrovní obrazu.

Nejen optickým, ale zároveň duchovním střediskem obrazu je Kristus, na něhož se ze všech stran s nelidskou brutalitou vrhají mučitelé.⁶⁴² Kristus, přestože má ruce svázané za zády, se útokům vzpouzí. Nanejvýš přesvědčivou modelací Kristova trupu prostřednictvím stínování dokládá autor dobrou znalost zákonů anatomie: obeznámenost s problémem, kterým se intenzivně zabýval Polack, jak dokládají nejen některé obrazy v mnichovských sbírkách, ale především velmi přesvědčivě obraz *Pietas Domini* v kapli v Blutenburgu.⁶⁴³ Mučené tělo mrtvého Syna, které zde Bůh Otec prezentuje, vykazuje pokročilou znalost anatomických principů a slouží jako pozoruhodná paralela k votivní desce svatovítského probošta.⁶⁴⁴

⁶⁴⁰ Literatura doplňuje, že smrt Jana z Vartemberka podnítila Bohuslava Hasištejnského ke komponování elegie. IDEM 1950, s. 59.

⁶⁴¹ Polack, *Modlitba na Olivetské hoře - Bičování Krista*, BNM, Inv. č. MA 3716 b.

⁶⁴² Při pohledu na prudkost jejich akcí lze trochu polemizovat s tvrzením, kterým Pešina shrnul projev Mistra litoměřického oltáře: „*odpůrci Kristovi...jednají spíše s povinnou tvrdostí nástrojů osudu než se spontánní brutální zlobou*“. Uvedená scéna se dramatickostí podstatně liší od pašijových námětů litoměřického oltáře, pro který by snad více platila Pešinova slova o „*utišenosti gestikulace a zdrženlivosti výrazu*“. Pešina 1984, s. 350. Tato expresivita výrazu a dramatizace gest není v souladu s Pešinovým dřívějším závěrem, že charakteristickým rysem v tvorbě Mistra litoměřického oltáře je reminiscence na „*švábskou statičnost*“. Pešina 1958, s. 7-9.

⁶⁴³ Bösl 1988, s. 10-11; Rosthal 1999, s. 98-105; Steiner – Grimm (edd.) 2004, s. 50-59.

⁶⁴⁴ Při hodnocení perfektně zvládnutých anatomických zákonů by mělo být vzato v potaz, že votivní deska Jana z Vartemberka je známa pouze v kopii. O době a okolnostech ztráty originálu se nepodařilo v literatuře najít mnoho zmínek s výjimkou Pešinovy domněnky odstranění obrazu při stavebních úpravách chrámu v 19. st. Pešina 1950, s. 120.

Tímto postřehem lze opět oslabit Pešinou zdůrazňovaný ohlas tvorby Ruelanda Frueaufa, v jehož scénách nebylo řešení anatomických principů vyhrazeno mnoho prostoru, v díle Mistra litoměřického oltáře. Aniž by se autor diplomové práce pokoušel označovat Polackovu dílnu jako jednu z nesporných zastávek na zahraniční cestě Mistra litoměřického oltáře, lze najít ještě jednu zajímavou paralelu, pro kterou se nepodařilo najít předlohový materiál ani ve výtvarném fondu, ani v dochovaných grafických listech (Schongauer, Mistr ES).⁶⁴⁵

Jedná se o motiv Kristových zavázaných očí, který se vyskytuje jak na votivní desce svatovítského probošta, tak na *Posmívání Kristu* mnichovského františkánského oltáře z Polackovy dílny. Lze se domnívat, že tento neobvyklý námět mohl být podnícen prostřednictvím v té době oblíbených pašijových her. Je též oprávněné předpokládat, že zmíněná divadelní představení inspirovala autora votivní desky i k použití jiných rekvizit (trubka v rukách trýznitele v brnění).

Jako další styčný bod mezi votivní deskou a *Posmívání Kristu* mnichovského františkánského oltáře lze řadit již samu okolnost, že na obou uměleckých dílech musí Kristus čelit nejen ranám svých mučitelů, ale i jejich posmívání a pochybnostem, že on by měl být „židovským králem“. Vrcholem dění se má vzápětí stát nasazení trnové koruny: okamžik, který německá historiografie označuje jako *Spottkrönung*, nemá patrně v dochovaném českém výtvarném umění té doby obdobu.

Nejčastějším způsobem, jakým výtvarné umění znázorňovalo nasazení trnové koruny, která se ostře zařezává do Kristova čela, bylo uplatnění tyčí – přesně stejný prostředek byl uplatněn i v litoměřickém oltáři na příslušném obraze. *Ad absurdum* dovádí nasazování trnové koruny např. Rueland Frueaf ml., na jehož *Korunování trním* jeden z trýznitelů zjevně usiluje o přelomení tyče.⁶⁴⁶

Na votivní desce Jana z Vartemberka, stejně jako v případě *Spottkrönung* Polackova františkánského oltáře, dochází k paralelnímu propojení dvou biblických scén, čímž je drastický akt nasazování koruny zmírněn.⁶⁴⁷ Korunu drží jen jeden jediný z trýznitelů, stojících za Kristem (přesně v diagonále pražského obrazu) a chystá se nasadit ji. Podobné propojení dvou ikonografických typů lze shledat i v případě příslušného mnichovského Polackova obrazu (z někdejšího františkánského oltáře), anebo na Schongauerově grafice. Zatímco Polack upřednostnil podíl tří osob zainteresovaných na nasazení výsměšného odznaku moci, na Schongauerově grafice je – podobně jako na votivní desce Jana z Vartemberka - množství mučitelů nasazujících trnovou korunu redukováno.⁶⁴⁸

⁶⁴⁵ Appuhn 1989, L. 41 II (=výjev *Korunování trním*)

⁶⁴⁶ Stange - Rossacher 1971; Rollig – Blauensteiner (edd.) 2017.

⁶⁴⁷ München BNM, Jan Polack, *Dörnenkrönung*, oltářní deska františkánského cyklu, 1492, výst. sál 15.

⁶⁴⁸ Falk – Hirthe 1991, s. 87; Renouard – Burollet 1991, s. 172-175.

Nejen pouhou kulisou, ale spíše důstojným orámováním celého výjevu se stala řada kanelovaných sloupů, jejichž hlavice přesahují obrazovou plochu.⁶⁴⁹ Sloupová kolonáda, umožňující průhled, je nepochybně dalším inovativním prvkem, který zvyšuje reprezentativnost zakázky a dokládá nejen kulturní rozhled objednavatele, ale i připravenost pověřeného malíře. Podobnou zálibu ve znázornění ubíhajících sloupů projevil o několik let později např. Albrecht Altdorfer (*Sebastiansaltar*),⁶⁵⁰ z předchozí generace lze opět připomenout Pacherův oltář ve sv. Wolfgangu.⁶⁵¹ Zde je námět italizující architektury ještě omezen ve prospěch dominujících prvků gotizující architektury. Přesto patřil okruh Pacherových spolupracovníků k prvním, kteří ve středoevropském rámci následovali vzoru severoitalských invencí, podněcených Bramanteho grafikou, a kteří dokázali ve svých obrazech věrohodně konstruovat architektonické prvky.⁶⁵²

Sluší se nejdůležitější postřehy shrnout. Autor předkládané práce nechce zpochybňovat závěry Jaroslava Pešiny, že na formování stylu Mistra litoměřického oltáře se projevila orientace na dílny pasovských Frueaufů. Předkládaná kapitola spíše naznačila, že Polackova tvorba nebyla o nic méně významná a litoměřického mistra mohla na jeho předpokládané cestě do Bavorska stejně dobře inspirovat a poučit. Jedním ze styčných bodů je způsob práce s architekturou, která se stává nepostradatelnou složkou obrazové plochy. Zdá se, že pro pochopení složitě probíhajících architektonických rámců v případě *Bičování* litoměřického oltáře nestačí pouze spokojit se s odvoláním na znalost tvorby Frueaufů či grafických vzorů. Vzájemnou propojenost architektonických rámců v Polackových kompozicích a vybraných dílech Mistra litoměřického oltáře umocňuje především polopostava přihlízejícího Piláta. Jak již bylo řečeno, námět zvědavě přihlízející pozorovatelů nebyl v bavorském umění novinkou. V dílech Pleydenwurffova okruhu se vyskytuje pouze ve scénách Kristova narození, ne utrpení. Jan Polack byl patrně jedním z prvních bavorských umělců, který do pašijových scén vkládá námět diváků, zpravidla bez známek emocí či soucítění přihlízejících Kristovu mučení.⁶⁵³ Následoval ho v tom i český malíř, pro nějž se vžil označení Mistr litoměřického oltáře, anebo našel inspiraci v jiném médiu?

⁶⁴⁹ Pešina.

⁶⁵⁰ Franz Winzinger, *Der Sebastiansaltar von Sankt Florian*, München 1980.

⁶⁵¹ Madersbacher 2015, s. 68-69.

⁶⁵² IBIDEM.

⁶⁵³ K dřívějším dílům, kde se vyskytuje námět polofigur, přihlízejících z oken Kristovu mučení, patří tzv. Todes-Angst-Christi Altar (oltář smrtelných úzkostí Páně) ze sedmdesátých let 15. století.

Dále lze zmínit netradiční detail scény *Kristus před Kaifášem* mistra vídeňského oltáře pro Schottenkirche. Poněkud tragikomicky působí vězni přihlízející z oken Kristovu výslechu, někteří znuděně, jiní se zaujetím a v očekávání vývoje dalších událostí. Jedná se patrně o tytéž lotry, kteří budou s Kristem sdílet smrt ukřižování. Paralela k tvorbě Polackova okruhu a k bavorskému umění (Pleydenwurff, Oltář tří králů) se sice jeví jako náhodná, přesto spolu se zájmem o autentické městské veduty je nepochybně dalším příspěvkem a potvrzením teze (Suckale), že vídeňský *Schottenmeister* načerpal své podněty v bavorském prostředí, konkrétně v norimberských dílnách. Srv. Suckale 2009, s. 185-189, a shrnující kapitolu 3.3.2. této diplomové práce.

Votivní deska Jana z Vartemberka byla v předkládané stati vybrána pro přehledné členění kompozice do několika plánů, které se rovněž vyskytuje na Polackových „votivních deskách“ s donátory františkánského cyklu (*Bičování Krista, Nesení kříže*).

Mezi styčné body by mohl patřit i detail Kristových zavázaných očí. Připomenout se sluší též spojení ikonografie *Korunování trním* a *Posmívání Kristu* do jednoho námětu. Zda však Mistru litoměřického oltáře jako inspirativní zdroj posloužila Polackova kompozice nebo ještě jiné, v DP nezohledňované médium, nelze na tomto místě spolehlivě rozhodnout.⁶⁵⁴ Za předpokladu velmi suverénního přepracování lze ostatně přijmout, že námět mohl být zprostředkován Schongauerovou grafikou.

⁶⁵⁴ Autoru DP se podařilo najít jediný srovnatelný příklad námětu *Posmívání*, kde má Kristus oči převázané páskou. Jedná se o *Posmívání* anonymního autora, tzv. Mistra oltáře svatého Ondřeje (*Meister des Andreasaltar*), který vznikl podstatně dříve (kolem 1445) a od roku 1953 se ještě s další deskou (*Zajetí Krista*), příslušející témuž oltáři nachází ve vídeňském Belvedere. Pirker-Aurenhammer 2013, s. 231-235.

6. Závěr

6. 1. Shrnutí a rekapitulace dosažených zjištění

Předkládaná diplomová práce se zaměřila na tvorbu mnichovského malíře Jana Polacka v kontextu pozdně středověké výtvarné produkce bavorského prostředí. Jelikož význam a rozsah zakázek Polackovy dílny zůstává v českém bádání opomíjen - s výjimkou několika okrajových zmínek v Pešinových pracích, jež byly naposledy připomenuty při příležitosti výstavy *Obrazy krásy* (Západočeská galerie v Plzni, 2013) - byly v DP analyzovány možné vazby k českému výtvarnému umění, zejména k zakázkám určeným do příhraničního regionu jihozápadních a severních Čech.

Po nezbytném shrnutí dosavadního stavu bádání v úvodní stati byla pozornost zaměřena na vybrané nejvýznamnější oltářní retáblly, jimiž Polackova dílna byla pověřena (weihenstephanský retábl), případně které jsou jí na základě formální analýzy připisovány (retábl pro františkánský a svatopeetrský farní kostel v Mnichově; retáblly v kapli Blütenburg). Pojednáno bylo o provenienci konkrétního díla a o názorech literatury na původní rekonstrukci křídlového retáblu. Příznačné znaky Polackova malířského projevu zůstaly v této souvislosti spíše v pozadí, neboť se měly stát předmětem nadcházejících kapitol.

Kapitola s názvem *Příspěvek k diskuzi o původu Polackova stylu* se soustředila na upozornění na charakteristické znaky či zvláštnosti vybraných Polackových obrazů a na nalezení nejpřesvědčivějších paralel mezi nimi a tvorbou umělců, kteří Polackovu dílnu mohli svým uměleckým vyjádřením ovlivnit. Struktura DP jednoznačně prozrazuje, že se autor v rámci probíhající diskuze, zda Polack připutoval z Polského království (Buchner), anebo zda je nutné hledat jeho umělecké kořeny v bavorském prostředí, přiklonil na stranu novějšího výzkumu, prosazeného především Sabine Rosthal. Ztotožnění se s jejím závěrem získalo v předkládané diplomové práci vyjádření volbou srovnávacího materiálu, jež z uvedených důvodů nebyl hledán v polském (krakovském) prostředí, nýbrž především v uměleckém fondu bavorské provenience, zprostředkovávající nizozemské invence (okruh Dirka Boutse). Toto srovnání a nalezení přesvědčivých analogií k tvorbě Polackových současníků i předchůdců, činných v mnichovském a bavorském prostředí kolem roku 1450 a v druhé polovině patnáctého století, vypovídá o umělcově obeznámenosti s tvorbou předchozí i soudobé generace malířů a s ikonografickou tradicí, kterou tvorba těchto generací dále rozvíjela.

Konfrontace s tvorbou umělců činných v norimberských a bamberských dílnách (Pleydenwurffův, Wohlgemuthův, Katzheimerův okruh) naznačuje, že právě v této oblasti by mělo být hle-

dáno středisko Polackova školení. Zde se formoval a vyvíjel Polackův umělecký projev a zde mu nejlépe mohly být zprostředkovány znalosti o invencích nizozemské malby. Důraz na vyobrazování krajinné složky, která se stává svébytným výtvarným prostředkem, zatím v Polackových obrazech nedosahuje tak expresivního charakteru, jež je charakteristický pro nejproslulejší Cranachova a Altdorferova díla, datovaná krátce po roce 1500, tj. v. době, kdy rozsah zakázek zhotovených Polackovou dílnou, jež byla nejproduktivnější na prahu devadesátých let 15. století, poklesl.

Dobrymi kontakty s Katzheimerovým a Wohlgemuthovým okruhem lze vysvětlit zjevný Polackův zájem o městské scenérie, které nechybí skoro na žádném z obrazů weihenstephanského a františkánského cyklu; v tomto směru by měla jeho tvorbě být přiznána výjimečnost, nejen hojností výskytu vyobrazovaných architektur, nýbrž i jejich důvtipnou variací (architektonické prvky vykazují značnou různorodost, nikde se monotónně neopakují).

Závažnost městských vedut v Polackově tvorbě zvyšuje takřka autentické a topograficky věrné vyobrazení Freisingu a kláštera Weihenstephan na *Smrti sv. Korbiniana*. Lze předpokládat, že charakter díla podmínila přání objednavatelů, kteří zamýšleli připomenout památku zakladatele biskupství. *Smrt sv. Korbiniana* lze vnímat jako druh memoria, který měl nejen připomenout památku sv. Korbiniana, ale též jej identifikovat s konkrétním místem. Právě tento důraz na identifikaci činí z Polackovy *Smrti sv. Korbiniana* výjimečné dílo v jeho tvorbě. Uvedený příklad zůstal v známém Polackově dílně ojedinělý, většina vyobrazovaných architektonických celků zůstává iluzorní. Sluší se zároveň zdůraznit, že Polack nevyobrazoval vedutu Freisingu s klášterním založením v té podobě, s jakou byl konfrontován svatý Korbinian, který zesnul kolem roku 730, nýbrž jakou znali Polackovi současníci a objednavatelé díla.

Vazby Polackova malířského vyjádření k franskému kulturnímu okruhu utužují rovněž paralely nalezené v hersburckém a schlüsselfeldském oltářním retáblu. Bylo o nich pojednááno v souvislosti s Polackovou tendencí do pozadí biblických scén či příběhů ze života světců (*Zázrak sv. Korbiniana*) vkládat detaily, které mají diváka poučit o významných okamžicích ze života svatých, nebo o dějství, které navazuje na ústřední výjev. Polack se ve většině vedlejších scén františkánského cyklu soustředil velmi podrobně na znázornění nejvýznamnějších stanic Kristova utrpení. Proto Kristus v rámci jedné scény vystupuje opakovaně (v pozadí). Na některých scénách je pozorovatel poučen o pocitech Kristových přátel a reakcích na jeho mučení (*Panna Maria omdlévající* v pozadí *Nesení kříže*, etc.) Takové tendence, ač v omezenější míře, se v bavorském materiálu poprvé vyskytly na Wohlgemuthově oltáři ve Zwickau a dále jsou recipovány na výjevech *Bičování Krista* a *Korunování trním* oltářních retáblů Hersbruck a Schlüsselfeld, konkrétně scény *předvádění zajatců před Piláta* nebo *Pilátův rozhovor s chotí*.⁶⁵⁵ Jako příklad chronologického vyprávění scény lze vnímat samozřejmě též Mairův výjev *Poslední večeře* ve freisinské katedrále (1495).

⁶⁵⁵ Suckale 2009, s. 325, 334, obr. 540, 557.

Jak doložila analýza tvorby Maira z Landshutu, zjevné kompoziční shody potvrzují názor zastávaný literaturou, že obě dílny mohly spolupracovat, přinejmenším na Polackově oltárním retáblu pro farní kostel svatého Petra. Spoluprací s Mairem lze vysvětlit Polackův zájem o vyobrazení architektonických forem, jenž se neomezil pouze na městské veduty (=vliv norimberských dílen). Jako Mairova „zásluha“ může být vnímáno, že se v Polackově obrazech hojně vyskytuje konkrétní architektura městských domů, ač místy provedených nedbale a schematicky. Příležitostnou průměrnou kvalitou (*Kázání sv. Pavla*) lze připsat na vrub dílenským spolupracovníkům.

Bezpochyby k nejzdařilejším architektonickým prvkům v Polackově tvorbě patří architektonická dekorace (*Ecce Homo, Sv. Petr ve vězení* etc.). Je náročné rozhodnout, zda k tomuto řešení dospěl Polack sám, nebo podnícen vnějšími faktory. Lze se přiklonit k soudu, že tyto architektonické dekorace mu byly zprostředkovány zejména Mairovými grafickými předlohami. Otázku, zda Mair sám byl autorem dekorativních prvků Polackových obrazů pro svatopetrský farní kostel, anebo jenom zprostředkovatelem výtvarného návrhu, si předpokládaná práce nedovoluje zodpovědět.

Vzhledem k nevšednímu důrazu, jaký v tvorbě obou řečených umělců zaujímá architektonická komponenta, nabízí se samozřejmě otázka, do jaké míry se oba tvůrci (Polack, Mair z Landshutu) zabývali navrhováním architektury. Uvedená praxe je například známa o Wohlgemuthovi, který se v samém závěru života odklonil od malířské profese a inklinoval k projektování architektury. Do jaké míry projevoval Polack zájem o architektonickou praxi, sice literatura neuvádí, vzhledem k hojně produkci jeho dílny se tento předpoklad jeví méně pravděpodobný. Jako věrohodné vysvětlení jeho nevšedního zájmu o architekturu postačí stavební rozvoj Mnichova v době vévody Albrechta IV. – s trochou nadsázky si lze představit, že wittelsbašskému vévodovi záleželo, aby ve františkánském cyklu, který fundoval, bylo na jeho stavební a mecenášské aktivity aspoň symbolicky upozorněno.

V předkládané práci (čtvrtá kapitola) byl analyzován význam, jaký v Polackově tvorbě zaujímá recepce grafických předloh a svébytné přepracování a přizpůsobení novému kontextu. Bez nadsázky lze říci, že grafické předlohy představovaly inspiraci pro aktualizování starší ikonografické tradice. Jako srovnávací příklady byly vybrány grafické listy anonymního tvůrce se signaturou E. S. a Martina Schongauera. Autor diplomové práce vyslovil názor, že při komponování krajinných a městských komponent v Polackově tvorbě sehrála znalost grafik mistra E. S. nepochybnou úlohu. V některých případech (*Sv. Jan pozoruje nebeské znamení, Tiburská Sibylla*) lze dokonce doložit na Polackových obrazech stejnou krajinnou situaci (*Stětí sv. Pavla*), případně stejné užití architektonických forem. Přesto se sluší zdůraznit, že i kdyby grafiky mistra E. S. ovlivnily Polackův umělecký názor na vypočtení krajinných vedut, jistě zužitkoval i bezprostřední zkušenosti a znalosti architektury, již byl obklopen.

Pokud lze předpokládat, že grafiky mistra E. S. mohly Polacka ovlivnit v pojetí některých figurálních typů (pozice těl), pak to bezpochyby platí o Schongauerových grafikách, jimž byla v této práci věnována mimořádná pozornost. Autor diplomové práce věří, že Polackova dílna při práci na františkánském a svatopetrském pašijovém cyklu zužitkovala znalost kompozice vybraných Schon-

gauerových grafik, které pak mohla přepracovat v obrazech téhož, ale i jiného námětu. Především grafiky *Bičování Krista a Korunování trním – Posmívání Kristu* (ikonografický typ *Spottkrönung*) vykazují nejpřesvědčivější paralely k Polackovým obrazům. Ozřejmila je např. tzv. *Rückenfigur* (postava stojící zády k divákovi), která se prudce rozmachuje bičem. Vrátil se znovu na Polackově *Bičování Krista* svatopetrského cyklu. Také postava, která se na Polackově *Spottkrönung* chystá Krista uhodit, bezpochyby byla převzata z též figury Schongauerovy kompozice, jen s tím rozdílem, že zatímco na Polackově obraze přidržuje Kristovi pásku na očích, na Schongauerově grafice připevňuje trnovou korunu prostřednictvím tyče. Pro uvedený motiv ale Polack připojil jiného aktéra. Zajímavou paralelu představuje i přepracování sv. Petra Schongauerovy *Modlitby na Olivetské hoře*. Zatímco na Polackově františkánském obraze téhož námětu se vyskytuje totéž řešení, jen s tím rozdílem, že Petr skrývá meč v drapérii, na svatopetrské *Olivetské hoře* byla věkem zestárlá Petrova tvář nahrazena Janem.

Paralelu nabízí i rozvržení kompozice *Smrti sv. Korbiniana*. Protože ikonografie námětu byla nezvyklá, orientoval se Polack na Schongauerovu *Smrt Panny Marie*. Uměřenost gest a vyjádření takových emocí, které se snaží přesvědčivě charakterizovat příslušnou postavu, je příznačným znakem nejen obou uměleckých děl, nýbrž i jiných prací. Např. Bičovaný Kristus, ač musí snést rány či posměch ze všech stran, neprojevuje příliš nápadnou bolest ani agresi či nenávisť ke svým trýznitelům, z nichž mnozí si počínají s obzvláštní zaujatostí na prováděném násilí. Akcentem na vyrovnanost a smířenost je tedy zdůrazněn poukaz na Kristovu roli Božího syna.

Srovnání naznačila, že zobrazení Krista, který nepocítuje fyzickou bolest, nebylo v pašijové ikonografii dogmatické. Kristus hersbruckého *Bičování* se prudce vyklání z osy kompozice a na *Korunování trním* téhož cyklu se s vyvinutím veškeré energie pokouší podpírat o lavici, na níž musí snášet svá muka. V hersbruckém oltáři, v případě *Nesení kříže*, byl také položen akcent na pád pod křížem, který se v Polackově cyklech nevyskytuje. Kristus je zachycen v okamžiku přijímání kříže nebo při rozhovoru s Veronikou.

Autor diplomové práce si dovoluje konstatovat, že toto nápadné potlačení Kristovy fyzické bolesti je zcela záměrným znakem Polackových pašijových kompozic, které mělo prudce kontrastovat s afektovanými gesty Kristových mučitelů. Uvedený charakteristický prvek je nejen společným prvkem většiny Polackových obrazů s pašijovými náměty, nýbrž i Schongauerových grafik.

Zjištění, že Polack zcela záměrně usiloval o kontrast mezi fyzicky bezmocným, přesto duševně vyrovnaným Kristem a krutými týrateli, je markantní při srovnání Polackova *Bičování sv. Pavla*.⁶⁵⁶ Zatímco v případě mučeného Krista byl upřednostněn akcent na Kristovu božskou úlohu, u *Bičování sv. apoštola Pavla* nebyl tento prvek vůbec nutný a patrně ani žádoucí. Proto si mohl Polack dovolit do očí sv. Pavla, který pod přívalem ran podléhá zármutku, vložit slzy, kanoucí po tváři!⁶⁵⁷

⁶⁵⁶ Srv. Polack, *Bičování sv. Pavla – Kristus před Pilátem*, BNM, Inv. č. 3383.

⁶⁵⁷ IBIDEM.

Schongauerovy grafické předlohy byly v Polackově dílně intenzivně využívány a přizpůsobovány novým účelům (zejména nahrazování pozadí). Lze pouze litovat, že se nepodařilo najít žádný konkrétní vzor pro nesmírně zdařilou pozici nohou jednoho ze zbrojnošů, který přichází Krista zatkout (*Zajetí Krista* františkánského cyklu).

Lze říci, že Polack shledával zálibu v zaplňování obrazové plochy nejrůznějšími detaily, které pro pochopení příběhu nejsou vždy relevantní. Do biblického příběhu komponuje nejen krajinné a městské scenérie, nejen tzv. vedlejší scény, ale i množství stafáže přihlížející z oken, nebo pohybující se na ulici (příp. v krajině: poutní procesí v pozadí obrazu *Smrt sv. Korbiniana*). Uvedené prvky na jednu stranu oživují Polackovy biblické scény. Mají doložit, že život a utrpení svatých provázela každodenní všední práce. Na druhou stranu ale odvádějí, skoro tříští divákovu pozornost k méně významným detailům. Uvedenému problému by jistě bylo možné předejít vhodnou volbou barev a uměřenou prací s figurálním měřítkem. K uvedeným disproporcím, které se nepříznivě podepsaly na kvalitě provedení, docházelo v důsledku účasti dílenských spolupracovníků a pomocníků, kteří často nedisponovali takovými zkušenostmi, aby si dokázali poradit s náročnějšími principy konstrukce a výstavby obrazové plochy. Patrně z těchto důvodů nelze nic namítnout proti tvrzení zastávanému literaturou, že obrazy mnichovských mistrů působících kolem roku 1450 (Mistr *Nesení kříže* worcesterské sbírky Gabriel Mälesskircher, Gabriel Angler), kteří se soustředili na drobnopisné provedení detailů (srv. Mälesskircherovy útulně zařízené světnice apoštolů), vykazují kvalitnější znaky.

Kolisavá kvalita jednotlivých obrazů velkých oltářních retáblů a příležitostný sklon ke schematizaci při zobrazování krajinných pozadí dokládá, že Polack zaměstnával velké množství dílenských spolupracovníků, a napovídá, že jeho možnosti dohlížet nad správným zpracováním každé jednotlivé malby byly omezené. Jako doklad posloužilo v předkládané práci srovnání obrazu *Ecce Homo*. Zatímco podkresba, jež mohla být patrně jeho dílem, dosahuje velkého kvalitativního stupně, bylo výběrem neuvážlivých kontrastních barev výsledného dojmu zneváženo (znázornění červené draperie a méně významných architektonických prvků). Zdá se, že Polack patrně nebyl tak dobrým organizátorem rozsáhlé dílenské spolupráce, jak se někdy soudívá, přesto jeho obrazům nechybí invence. Proměnlivá kvalita, místy ostýchavé řešení lidských proporcí a nevhodně vybraný barevný kolorit, jsou důvody, proč nebylo dosaženo harmonického celku a proč Polackova tvorba – ač jí díky invenčním prvkům patří náležitá pozornost – byla zastíněna suverénnější produkcí norimberských dílen.

Předkládané práci se tedy zasazením Polackovy tvorby do kontextu bavorské pozdně středověké produkce a konfrontací s dobovým grafickým materiálem přesvědčivěji podařilo zdůraznit charakteristické znaky Polackova projevu, stejně jako upozornit na některé nedostatky, vysvětlitelné spoluúčastí méně talentovaných rukou na malířském procesu.

Pozornost však nezůstala omezena na bavorský kontext. Vzhledem k “propustnosti“ bavorsko-české hranice a k probíhajícímu kulturnímu transferu, byly v souvislosti s Polackovou tvorbou jmenovány některé nejprestižnější umělecké objednávky z českého prostředí. Jako kritérium pro výběr byly

zohledněny kontakty a společenský status objednavatelů. Zatímco se probošt Jan z Vartemberka, objednavatel uměleckých děl do litoměřické diecéze (Mistr litoměřického oltáře), orientoval spíše na církevní kruhy, Švihovští z Rýzemberka udržovali diplomatické kontakty s mnichovským dvorem právě v době, kdy kulturní a umělecká scéna hornobavorské residence wittelsbašských vévodů opět zažívala vrcholné období.

Českou odbornou literaturu o pozdně středověkém umění reprezentují záslužné studie Jaroslava Pešiny, jenž o Polackově tvorbě hovoří výjimečně a jistě není přehnané říci, že Polackovu tvorbu příliš neoceňuje. Naopak ve srovnání s Mistrem *Nesení kříže*, Mistrem *Velkého Ukřižování* (Frauenkirche) či Gabrielem Mälesskircherem shledává ji jako méně zdařilou. Při studiu Pešinových závěrů a při konfrontaci se zahraniční literaturou, z níž renomovaný český historik minulého století čerpal informace, vyplývá, že se však patrně nechává svést závěry německého bádání, jež v době, kdy Pešina své studie psal, byly nanejvýš aktuální (Alfred Stange).⁶⁵⁸

Význam Mnichova jako uměleckého centra na sklonku 15. století byl trochu podceňován, nejen s ohledem k jiným bavorským střediskům, ale i se zřetelem na samotnou kulturní scénu v Mnichově kolem roku 1450. Tu někteří němečtí autoři zdůrazňovali takovou měrou, až vznikl dojem, že ve srovnání s Gabrielem Anglerem, Mistrem *Nesení kříže* z worcesterské sbírky, Mistrem *Velkého Ukřižování* (Frauenkirche) nebo Mälesskircherovou produkcí je období Polackovy tvorby, která bezpochyby zásadní měrou ovlivnila charakter mnichovského kulturního dění v závěru 15. století, méně úspěšné, skoro se chce říci úpadkové.⁶⁵⁹

Takové trochu zaujaté soudy patrně probleskují i z textů Jaroslava Pešiny. Ve svých statích se sice pokouší o obhajobu recepce bavorského umění v české pozdně středověké produkci, ale zpravidla se soustředí pouze na Norimberk, „podunajská města,“ případně historickou oblast Švábsko (Ulm). Koncentrace na uvedená města je pochopitelná a oprávněná, přesto trochu zaráží, že Mnichov je zmiňován pouze jednou, a sice v souvislosti s chudenickým oltářním retáblem, příp. votivní deskou Švi-

⁶⁵⁸ Srv. výklad o blutenburských retáblech (dat. 1491/1492), kterých si díky příznačnému dekorativismu a drobnopisnému ztvárnění Stange cení a které označuje za vrcholový výkon v Polackově tvorbě, kde „...*seine Entwicklung musste enden*“ Následující Polackovy zakázky vnímá Stange jako fázi stagnace, kde se mistrův vlastnoruční a svébytný podíl vytrácí. Stange 1960, s. 87.

⁶⁵⁹ Podobné soudy se objevují i v novější literatuře. Steiner – Grimm (edd.) 2004, s. 38 při charakteristice Polackova stylu poukázali na nezvládnuté perspektivistické a konstrukční schopnosti, které by spíše přináležely ještě tvorbě poloviny 15. století („*der Bildaufbau mit ihren kruden Perspektiven und ohne jede Systematik konstruierte Architektur ist noch der Kunst der Jahrhundertmitte verhaftet*“). Při srovnání s Anglerovou tvorbou je Polackova tvorba charakterizována jako „krok zpět“ k tvorbě před rokem 1450: „*der Blick auf die Tabula Magna von Gabriele Angler erklärt, wie viel weiter Gabriel Angler schon ein halbes Jahrhundert zuvor in der korrekten Proportionierung und in der Wiedergabe des menschen Körpers war...*“ IBIDEM. Takové soudy se sice zakládají na správných postřezích, přesto se s nimi nemůže autor DP zcela ztotožnit. Ač nepříznivá stanoviska, jimiž musí Polackovy obrazy při konfrontaci s tvorbou autora oltářního retáblu pro klášter Tegernsee čelit, patrně nepostrádají oprávněné jádro, sluší se vzít v potaz předpokládané množství Polackových spolupracovníků, kteří nedisponovali vždy dostatečnými schopnostmi, aby invenci (podkresbu) organizátora a tvůrce malířské dílny zcela věrně dokázali přetlumočit. Lze konstatovat, že nevhodnou volbou výtvarných prostředků mohla být žádoucí kvalita výsledné kompozice znehodnocena (srv. příklad *Ecce Homo*). Vyšší kvalita tolik ceněných Anglerových obrazů z kláštera Tegernsee by měla být – vzhledem k doložitelným přemalbám v 18. století – poněkud relativizována.

hovských z Rýzemberka. Pešinovy závěry mohou být překvapující, protože Polackově tvorbě přiznává pro českou uměleckou produkci pouze nepatrné zásluhy.

Pešina předpokládá, že v mnichovském prostředí sice autor chudenického retáblu školení mohl získat, ale zásadní inspiraci pro formování malířových názorů nezprostředkovala činnost Polackovy dílny, nýbrž starší mnichovské umění, zejména předchozí generace doby kolem roku 1450 (Mistr *Velkého Ukřižování* etc.). S Pešinovými názory se lze ztotožnit pouze v omezené míře, a sice za předpokladu, že i Polackova tvorba čerpala podněty z názorů předchozí generace mnichovských umělců. Pešinovy závěry ale mohou znít trochu překvapivě, možná ukvapeně, neboť tvrdí, že anonymní autor chudenické archy práci nejvýznamnějšího současného mnichovského umělce, tj. Polacka, takřka ignoroval! Tento závěr nepůsobí přesvědčivě již vzhledem k rozsahu zakázek, jimiž byla Polackova dílna pověřována (oltářní retáblu, freskové cykly) a které určitě měl anonymní tvůrce chudenické archy – za předpokladu mnichovského pobytu - takřka denně před očima! Jediné, čím ho Polackova tvorba mohla inspirovat, je zájem o lidskou anatomii a její věrohodné zobrazení, tvrdí Pešina, což je postřeh patrně správný (doložily by ho zejména Polackovy obrazy v Blutenburgu). Uvedenou znalost by ale českému tvůrci chudenického oltářního retáblu zprostředkovaly stejně dobře Schongauerovy grafiky, z nichž čerpal i Polack a které Pešina v souvislosti s vyobrazením nahého Kristova aktu (votivní deska Švihovských) neanalyzuje.

Snahu o dosažení expresivity prostřednictvím dramatických gest, tedy prvek, který dodává Polackovým výjevům na výjimečnosti, hodnotí Pešina jako výraz pro domácí (české) prostředí ještě nepřijatelný - dodává, že expresivní výraz gestikulace bylo nutné „ztišit“ Schongauerovou grafikou. Že je takový soud předpojatý, vyplynulo z příslušné kapitoly (recepce grafiky v Polackově tvorbě). Autor DP je přesvědčen, že Schongauerovy grafiky pašijového cyklu jsou naplněny touž expresivitou, týmiž přiměřenými, ale zároveň kontrastujícími emocionálními gesty jako Polackovy obrazy!

Pokud literatura poznamenává, že Polackovy obrazy vykazují afektovanost a emocionalitu, nelze se s tímto konstatováním zcela ztotožnit.⁶⁶⁰ Příklad mučeného Krista (*Bičování*), zcela pokorně a usmířeně přijímajícího své utrpení, neprojevujícího žádné zdůrazňované známky bolesti, je nanejvýš výmluvný. Stejnou duševní vyrovnaností a odevzdaností osudu vyznačuje též tvář umírajícího sv. Korbinana, který obklopen kanovníky, předává poslední instrukce. Právě v této uměřenosti emocí a v uvážlivém přidělování afektovaných gest jen těm figurám, pro jejichž výstižnou charakteristiku je potřebná (biřici), lze vnímat jeden ze styčných bodů mezi Polackovými obrazy a Schongauerovými grafikami. Kristovi trýznitelé si nepočínají ještě tak urputně a nenávistně jako např. mučitelé na grafikách Israela von Meckenem, jež podnítily tvorbu Ruelanda Frueaufa ml.⁶⁶¹

⁶⁶⁰ Jak bylo na příslušném místě DP doloženo, v případě některých figur nebylo použitím nevhodných výtvarných prostředků cílené dramatisace dosaženo.

⁶⁶¹ Rollig –Blauensteiner (edd) 2017.

Autor diplomové práce nechce přeceňovat význam Polackovy produkce pro utváření výtvarného aparátu chudenického retáblu, který svými výtvarnými formami ještě spočívá v české středověké umělecké tradici a prokazuje málo invencí příznačných pro Polackovy obrazy. Předkládaná stat' diplomové práce se spíše pokusila o jistou revizi, přehodnocení starších závěrů. Pešina o Polackově tvorbě pojednává na jediném místě, v souvislosti s chudenickým oltářním retábem. V přesvědčení, že tvorba mnichovských umělců poloviny 15. století byla významnější než Polackova, formuluje podle toho své závěry nejen o orientaci uměleckého názoru mistra chudenického oltářního retáblu, nýbrž také votivní desky Švihovských z Rýzemberka.

Druhé problematické místo Pešinových studií tkví právě ve ztotožnění autora chudenického retáblu s tvůrcem votivní desky Půty Švihovského, jež původně tvořila součást oltářního retáblu, z něhož se však křídla nezachovala. Nejnověji Jan Royt poukázal na několik shod, ale spíše na převážující rozdíly ve formálním aparátu a v komponování jednotlivých figur chudenické archy a švihovského epitafu. Aniž by se kriticky vyjadřoval k nesrovnalostem v textech svých předchůdců (Chytil, Pešina), odmítá Royt rozhodně tezi o autorství obou uměleckých děl jednou, jedinou osobou.⁶⁶² S tímto stanoviskem se ztotožňuje i předkládaná diplomová práce. Přesto nezpochybňuje, ale naopak pokládá za velmi věrohodné, že vzájemné sousedské a přátelské vztahy obou šlechtických rodin, jejichž rezidence se nacházely v jihozápadních Čechách (Černínové z Chudenic, Švihovští z Rýzemberka), vypovídají o doporučení osvědčených umělců.

Tento předpoklad nabývá na váze již vzhledem ke zjištění, které v Pešinových textech chybí, že Švihovští z Rýzemberka disponovali zahraničními kontakty, utuženými politickým spojenectvím s mnichovským vévodou Albrechtem IV. Pokud opravdu synové Půty Švihovského pobývali na dvoře wittelsbašského vévody a získali zde vzdělání, pak je na místě tušit, že dobře poznali kulturní atmosféru mnichovského dvora a že jim byla známa i Polackova tvorba, jež významně utvářela jejich představy o umělecké zakázce. Bohužel se ale nepodařilo najít žádné umělecké dílo, vzniklé na objednávku Švihovských, které by bylo možné na základě formálních znaků jednoznačně spojit s Polackovou tvorbou. Dokládá to, že Švihovští z Rýzemberka zaměstnávali pouze umělce pocházející z českého prostředí, možná vyškolené v Bavorsku. Sídlo jejich dílny ale je nutné předpokládat v Praze.⁶⁶³

Na otázku, do jaké míry lze chudenickou archu a votivní desku Švihovských připsat pramenně doložitelnému Šimonu Lábovi; tj. tezi, kterou od Karla Chytila přejímali generace historiků umění, zaujímá autor DP spíše záporné stanovisko. Nepochybné je, že Šimon Láb působil jako úředník ve službách Černínů a že se angažoval v malířském cechu. Připsat však jen jemu jedinému obě uvedené díla je soud velmi, velmi odvážný! Stejně tak nepůsobí jako příliš věrohodné snaha lokalizovat Lábovův původ v bavorském prostředí. Bližší prozkoumání by si jistě více zasluhovala dosavadním bádáním opomíjená otázka (příbuzenského) vztahu pražské rodiny Šimona Lába ke Conradu Laibovi, významnému malíři, činnému v Salzburgu v předchozí generaci.

⁶⁶² Royt 2013, s. 191.

⁶⁶³ IBIDEM.

Další část závěrečné kapitoly se soustředila na doudlebskou archu jako na příklad uměleckého díla, které se používáním grafických předloh pokusilo o překonání podmínek jihočeské výtvarné tradice. Mezi možnými inspiračními zdroji mohla doudlebské arše též posloužit Polackova tvorba, jak se domnívají tvůrci publikace *Doudleby*, ale mnohem více se projevíly vazby na norimberský Wohlgemuthův okruh, jak navrhl Jaroslav Pešina. Tento závěr lze doložit zejména zájmem o krajinné a městské scenérie a vyobrazováním detailů odpozorovaných z přírody.

Jako další příspěvek k českým výtvarným památkám, ovlivněných výrazně bavorskou uměleckou tvorbou, byl v DP jmenován expresivními tendencemi zasažený styl Mistra litoměřického oltáře, další významné anonymní osobnosti, jež určila charakter české výtvarné produkce na sklonku 15. a v prvním desetiletí 16. století. Mistr litoměřického oltáře nebyl v předkládané práci zmiňován náhodou, jen proto, že by se autor snažil uvést v pochybnost starší závěry literatury a nově prosadit domněnku o Mistrově školení v mnichovské Polackově dílně. Pro takové tvrzení nejsou k dispozici relevantní doklady. Předkládaná stať o Mistru litoměřickém oltáři pojednává jako o jednom z nejvýznamnějších Polackových současníků, který měl – v souladu se závěry starší literatury – v Bavorsku získat školení právě v době, kdy Polackova produkce dosahovala vrcholu!

Předkládaná stať nechce pochybovat, že tvorba Ruelanda Frueaufa st. a ml. představovala vzor pro jiné umělce a významný předstupeň pro uspořádání krajinných scenérií, jaké se zanedlouho vrátily u generace Wolfa Hubera, Albrechta Altdorfera či Lucase Cranacha. Jako další závažný argument, že anonymní Mistr litoměřického oltáře byl obeznámen s pasovskou produkcí lze vnímat důležité mezinárodní (zejména na italské humanistické kruhy orientované) kontakty jeho objednavatele, svatovítského probošta Jana z Vartembergka, který si u něho krátce před smrtí nechal zhotovit votivní desku. Lze předpokládat, že Vartembergovy kontakty zahrnovaly i pasovské biskupy, jejichž správní kompetence sahaly až na území dnešního Rakouska, tedy podstatně dále, než dnes poklidné bavorské město (Passau) může evokovat.

O Mistru litoměřického oltáře pojednává diplomová práce v souvislosti s ikonografií tzv. litoměřického oltáře. Nepochybný vztah k Polackově tvorbě jistě lze najít, neboť se jedná o jeden z nejrozsáhlejších pozdně středověkých oltářů českého prostředí, který se v několika výjevech soustředil na pašijové scény. V českém výtvarném umění sledovaného období lze sice najít další oltářní retáblí s pašijovou tematikou, ne však v takovém rozsahu a spíše z pozdější doby (Rakovnický oltář). Uvedení litoměřického oltáře v souvislosti s Polackovými pašijovými retáblí tedy má opodstatnění.

Předkládaná stať poukázala na několik shodných znaků, které lze nalézt v tvorbě Mistra litoměřického oltáře i v Polackových obrazech, např. důrazný zájem na architektonickou komponentu (*Bičování Krista*). Jako nejvýznamnější paralelu, kterou grafickým médiem (Schongauer) ani přítomností Mistra litoměřického oltáře ve Frueaufově dílně vysvětlit nestačí, shledává však autor DP vyobrazení přihlížejících figur (polofigur), které se vyskytují v případě *Bičování* litoměřického oltáře i Polackových mnichovských retáblí. Další srovnatelné řešení představuje též námět Kristových zavázaných očí, který opět nebyl podnícen Schongauerovou grafikou. Námět pásky na očích mučeného Kris-

ta se patrně ve středoevropském umění poprvé objevil ve vídeňském *Posmívání Kristu* Mistra oltáře sv. Ondřeje (*Meister des Andreasaltars*), datovaném kolem roku 1445. V závěru století se motiv znovu objevil na Polackově františkánském *Spottkrönung* (1492) a na votivní desce z dílny Mistra litoměřického oltáře (1508). Jiné dobové příklady námětu Kristových přepásaných očí se autoru DP prozatím dohledat nepodařilo.

Zda Mistr litoměřického oltáře osobně mohl poznat Polackovu tvorbu, nelze jednoznačně rozhodnout. Přinejmenším to lze vyvodit v souvislosti s Pešinovým starším názorem, že Mistr litoměřického oltáře zavítal také do Švábska, kde získal školení v Augsburgu či Ulmu, jež od hornobavorské rezidence mnichovských vévodů nejsou příliš vzdálené. K tomuto názoru se ovšem Pešina v pozdějších pracích, bez uvedení důvodů, již nevrací, což bezděky svědčí o náročnosti předkládané otázky; o sisyfovském úsilí při „hledání zahraničních (bavorských) kořenů“ v uměleckém vyjádření českých pozdně středověkých tvůrců. Řešení této otázky zůstane bez odpovídajících archivních dokladů do jisté míry subjektivně orientované a hypotetické.

6.2. Podněty dalšího výzkumu

Badatelská pokora vybízí autora DP k uvědomění, že předkládaná práce disponuje místy, která by si jistě zasloužila více pozornosti a rozpracování. Jako kritické místo vnímá samu skutečnost, že z četného rozsahu zakázek připisovaných Polackově dílně, se text soustředí pouze na úzce vymezený okruh výtvarných děl. Mnoho jiných, neméně významných objednávek, kterým Polackova dílna muse-la vyhovět, zůstalo v DP upozaděno (poutní kostel Ramersdorf, Ilmmünster, etc). Toto konstatování je závažné i proto, že v dosavadním bádání, stejně jako v DP, byla největší pozornost věnována blutenburské kapli či významným Polackovým pašijovým cyklům, zatímco zakázky pro menší kostely vně hradeb středověkého Mnichova dosavadní bádání příliš nereflektuje. Proto by si do budoucna zasloužily větší pozornosti, především objasnění charakteru výtvarného díla a důkladnější zasazení výtvarné polohy do kontextu Polackovy tvorby. K takovým zakázkám, jimž dosavadní bádání věnuje spíše macešskou pozornost, patří i kostel svatého Wolfganga v Pippingu, jejíž výzdoba, zmíněná v souvislosti s Polackovou tvorbou, je o to významnější, že má charakter freskové výmalby, datované roku 1479. Pozoruhodnost bádání o freskách v Pippingu však spočívá v otevřenosti otázky autorství.

6.2.1. Fresková výzdoba kaple sv. Wolfganga v Pippingu.⁶⁶⁴

Raný příklad Polackovy tvorby, pole výhradního působení Gabriela Mälesskircheraa anebo difuzní spolupráce obou malířských individuí?

Ani Buchner, ani Stange o Polackově autorství v případě freskové výzdoby presbytáře kostela sv. Wolfganga v Pippingu u Mnichova (1479) nepochybovali; ve freskách shledávali prvotní znaky příznačné pro nadcházející Polackovo dílo.⁶⁶⁵ Zejména prudkost pohybů a gest („*die heftigen Bewegungen*“), štíhlost a protáhlost figur („*die schlanken, langgliedrigen Figuren*“), komplikované uspořádání prostorů a kontrastní užití barevné palety („*kontrastreiche Palette*“) byly výchozím bodem pro takové připsání. Mezi společnými znaky je uváděna i snaha o realistické znázornění lidské tváře, která však vlivem restaurátorských zásahů není dnes tolik zřejmá.⁶⁶⁶

Většina následujících příspěvků pojednávající o kapli a jejích freskách, se soustředí na ikonografii, která zahrnuje pašijové výjevy (severní strana: *Modlitba na Olivetské hoře, Korunování trním*; severovýchodní strana: *Kristus před Pilátem, Bičování*; jižní strana k sakristii: *Nesení kříže, Ukřižování*; severozápadní strana presbytáře: *Vzkříšení Krista*, včetně tří Marií), dále *Smrt Panny Marie* a figury proroků či moudrých a pošetilých panen s lampami. Je politováníhodné, že pozdějšími generacemi historiků umění nebyla moderní kritické analýze zobrazených fresek věnována dostatečná pozornost.

⁶⁶⁴ Svatý Wolfgang, patron kostela, byl biskupem v nedalekém Řezně (Regensburgu) a zemřel v říjnu 994.

⁶⁶⁵ Ernst Buchner, Jan Polack, in: *Das Münster* 5, 1942, s. 242; Stange 1960, s. 82.

⁶⁶⁶ Stange 1960, s. 82.

Se znalostí nejdůležitějších Polackových zakázek z devadesátých let 15. století evokují zejména scény *Korunování Krista* a *Bičování* dojem, že se staly jakýmsi preludiem pro pozdější Polackovy pašijové výjevy téhož tématu. Byl však Polack opravdu jediná vůdčí malířská osobnost, která ovlivnila charakter fresek? V literatuře se totiž objevily opakované pochybnosti o jeho autorství a názory, že zde lze doložit působnost Mälesskircherova okruhu.

Podnět pro předkládanou stať přinesla Doblerova studie, která uvádí, že první dva pašijové výjevy (*Modlitba na Olivetské hoře, Kristus před Pilátem*) nevytvořil Polack, nýbrž Mälesskircher.⁶⁶⁷ Ač se již dříve vynořily úvahy, že malířem působícím v Pippingu byl Mälesskircher, Dobler jako první podíl obou umělců konkretizoval. Jeho teorie naznačuje, že Mälesskircher patrně práci zahájil, její dokončení bylo svěřeno však Polackovi. O možných příčinách podílu obou osobností literatura nic neuvádí. Jistě je však nelze vysvětlovat smrtí staršího z umělců, který zemřel teprve 1495. Autor DP shledal uvedená zjištění za podnětná již proto, že drobnopisné provedení detailů, doložitelné zejména na Polackově weihenstephanské *Smrti sv. Korbiniana* a blutenburském *Zvěstování*, je jedním ze styčných bodů mezi Polackovou a Mälesskircherovou tvorbou.

Ještě razantněji zní závěry Adolfa Thurnera, který několik let po důkladném zrestaurování fresek v kapli v Pippingen autorství hodnotí slovy: „*Neuere stilistische Vergleiche neigen jedoch dazu, Jan Polack als Schöpfer der Pippinger Werke ausscheiden zu lassen...*“⁶⁶⁸ A k této stati s názvem *Jan Polack nicht der Schöpfer der Pippinger Fresken* dodává, že „*bei der Zuschreibung an einen anderen Meister könnte man an Gabriel Mälesskircher denken*“.⁶⁶⁹ Tuto teorii, která pozdějším bádáním, snad s výjimkou Doblerovou, nebyla reflektována a kriticky přehodnocována, dokládá zjištěním, že Mälesskircher později obdržel peněžitou částku od vévody Zikmunda. Protože wittelsbašský vévoda byl mecenášem výzdoby, vyvodil Thurner, že se výplata vztahovala k výmalbě kaple freskami.⁶⁷⁰

Nevěrohodně zní i druhá z Thurnerových tezí, kterou zpochybňuje Polackovo autorství ve prospěch Mälesskircherovy působnosti. V presbytáři se nachází dva portréty, z nichž jeden bývá ztotožněn s osobností architekta Jörga z Haslachu, který zemřel v říjnu 1488. Identifikace portréту „*eines greisen Mannes mit Kahlkopf und weissem Vollbart*“ jednoznačná není. Thurner jej ztotožňuje s portrétem provádějícího umělce, konkrétně Mälesskirchera.⁶⁷¹ Práh Polackova věku nepřekročil totiž v době provedení výzdoby hranice dvaceti pěti let. Podobizny (busty) uměleckých osobností

⁶⁶⁷ Studie se výhradně soustředí na otázku, zda autoři freskových výjevů v Jezersko a Križna gora na Slovinsku mohl vytvořit malíř, který absolvoval školení v mnichovské Polackově dílně, či zda podobné znaky byly zprostředkovány. Jako srovnávací materiál nevolí pouze fresky v Pippingu, nýbrž i retábl ve weihenstephanském klášteře, v Immünsteru či Ramersdorfu. Dospívá, že řada odchylek ve stylovém provedení freskových výjevů na Slovinsku nedovoluje uvažovat o tom, že se na výzdobě v Jezersko či Križna gora podílel některý z Polackových následníků, ale že znalosti jeho tvorby mohly být zprostředkovány. Gerald Dobler, *Die Werkstätte des Jan Polack in München und die Freskenzyklen von Jezersko und Križna gora*, in: Janez Höfler – Jörg Träger (edd.), *Bayern und Slowenien in der Früh- und Spätgotik. Beziehungen, Anregungen, Parallelen*, Regensburg 2003, s. 211-225, o kapli v Pippingu a její výzdobě stručně s. 219.

⁶⁶⁸ S uvedením starší literatury: Adolf Thurner (ed.), *Die St. Wolfgang-Kirche zu Pipping*, München 1990, s. 49.

⁶⁶⁹ IBIDEM.

⁶⁷⁰ IBIDEM.

⁶⁷¹ IBIDEM.

v sakrálním prostoru nebyly nic neobvyklého, jak dokládá např. busta Antona Pilgrama přidržující varhanní kruchtu ve vídeňské svatoštěpánské katedrále, přesto je sporné, zda se v případě fresky v Pippingu jedná o tvář přibližně padesátiletého Mälleskirchera, nebo snad o jinou (biblickou), dosud neidentifikovatelnou figuru. Navíc je nutné vzít v potaz, že některé z fresek byly zabileny a při restauraci (Hans Pohmann) mohlo dojít ke zkreslujícím zásahům.

Turnerovým textům se nedostalo větší kritické pozornosti; přinejmenším autoru DP nejsou žádná hodnocení jeho závěrů známa. Sabine Rosthal se sice k freskám v Pippingu opakovaně vrací, ovšem jako k jednoznačné Polackově zakázce, bez vztahu k Mällesskircherově produkci.⁶⁷² Vzhledem ke zjevným shodám mezi *Bičováním* či *Korunováním trním* v Pippingu a na výjevech františkánského/svatopetrského oltářního cyklu je znepokojující představa, že by všechny fresky v Pippingu vytvořil Mällesskircher. Vyplývá z toho takřka otrocká závislost kompozic (*Bičování*) jmenovaných mnichovských retáblů, které dosud jsou připisovány Polackově dílně, na Mällesskircherově tvorbě. Tato závislost je pouhá hypotéza, která však vyplývá při domýšlení teze uvedeného historika umění do důsledků. Proto lze Turnerův návrh, že fresky v Pippingu nejsou dílem Polackovým, nýbrž výhradně Mällesskircherovým, odmítnout.

Autor vnímá předkládanou otázku, na niž nechce hledat jednoznačnou odpověď, jako jeden z podnětů dalšího výzkumu. Je nutné ověřit, do jaké míry vykazuje fresková výzdoba znaky příznačné pro Mällesskircherovu tvorbu a zda totožnost kompozice (např. *Bičování Krista*) v Pippingu s jinými deskovými obrazy, připisovanými Polackovi, dovoluje rozhodnout, že autorem výtvarného konceptu je mladší z obou uměleckých postav. Předkládaný text se alespoň pokusil naznačit, že v případě fresek se tvorba obou individuí (Polack, Mällesskircher) protíná, přičemž hranice nejsou zřetelné. Např. krajinné scenerie v pozadí *Modlitby na Olivetské hoře* či *Ukřižování* představují komponentu, kde lze stěží rozhodnout, zda je vytvořil Polack či Mällesskircher, či oba společně. Přesné vymezení malířských rukopisů ze zorného pole dosavadního bádání uniká, ale přesto by mohlo objasnit mnoho otázek. Doložení případné spolupráce by mohlo vysvětlit recepci Mällesskircherova výtvarného vyjádření v pozdějším známém Polackově díle.

⁶⁷² Rosthal 1999, s. 249, s. 150, 154, 158; kat. č. 57.

6. 2. 2. Nicklas Horverk – Polackův „konkurent“ ve službách wittelsbašského vévody?

Nejen Gabriel Mälesskircher patří k uměleckým osobnostem, jejichž působnost v bezprostředním mnichovském prostředí probíhala paralelně k činnosti Polackovy dílny. Dalším samostatně tvořícím umělcem v mnichovském prostředí, z hlediska historiografie o trochu mladším, je *Nicklas Horverk, zvaný Schlesitzer*, k jehož „znovuobjevení“ došlo Buchnerovou zásluhou (1925). Předkládaný text se pokusí stručně poukázat, že označit Jana Polacka za jediného malíře tvořícího na prahu 16 století na dvoře mnichovských vévodů by nebylo relevantní.

Stejně jako v Polackově případě, předpokládá literatura Horverkův zahraniční, slovanský (a sice slezský) původ. Tuto teorii zastává i Stange, který navíc poukazuje na bezprostřední poznání nizozemské výtvarné produkce („*auf seiner Wanderung in den Niederlanden*“).⁶⁷³ Přestože Horverko-va rodná vlast, stejně jako navštívená školicí střediska, zůstávají hypotetické, jeho pobyt v Mnichově doložit lze (od roku 1482).⁶⁷⁴ Do sídelního města hornobavorských vévodů tedy připutoval ve stejné době, kdy Polack pracoval na weihenstephanském retáblu.

Nejranější zakázkou, kterou Stange spojil s jeho jménem, by měla být deska se svatou Kateřinou a Barborou, která vznikla již v osmdesátých letech v dolnobavorské dílně Mistra attelského oltáře (*Meister des Atteler Altars*), případně v okruhu Zikmunda Gleismülera. Recentní bádání však Horverko-vo jméno v souvislosti s deskou s oběma sveticemi již neuvádí.⁶⁷⁵

Autor DP pokládá za překvapivé, že první, blíže nespecifikovanou zakázku vévody Albrechta IV. obdržel Nicklas Horverk roku 1503, právě v době, kdy rozsah Polackových nejvýznamnějších zakázek utichl. Kromě toho mu prý bylo svěřeno i provedení některých oltářních desek vévodou Wolfgangem (pro klášter sv. Tasilla).⁶⁷⁶ Nejvýznamnější objednávky však Horverk vytvořil pro klášter v Pollingu. K nejvýznamnějším úkolům pro tyto církevní objednavatele patřilo např. šest desek s pašijovými výjevy (1510), určených jako výplň obloukové stěny klášterní kaple svatého Jana kláštera v Pollingu. Z uvedených desek jsou známy dosud tři, o *Snímání z kříže* literatura uvádí, že shořelo na sklonku druhé světové války.⁶⁷⁷ V Pollingu pracoval intenzivně od roku 1508 do své smrti (1517), která ho zastihla u rozpracovaného díla, které museli dokončit jiní (Nicklas Frank)⁶⁷⁸

⁶⁷³ Stange 1960, s. 92.

⁶⁷⁴ IBIDEM.

⁶⁷⁵ Statnik 2009.

⁶⁷⁶ Stange 1960, s. 92-94.

⁶⁷⁷ IBIDEM, s. 92-94.

⁶⁷⁸ IBIDEM, s. 94.

Mezi společné znaky Polackovy a Horverkovy tvorby patří vedle samozřejmého zájmu o krajinné scénérie v pozadí též oživení výjevu postavami rozvíjejícími hlavní dějství (srv. *Modlitba na Olivetské hoře* v Alte Pinakothek, *Oplakávání Krista* ze sbírek *Germanisches Nationalmuseum*). Přesto dosahuje Horverk jiného výsledku: v některých případech méně zdařilého (např. nahuštěním velkého množství naddimenzovaně velkých postav na přední úroveň obrazu *Modlitba na Olivetské hoře* se trochu vytrácí představa prostorových vztahů), v jiných případech však velkolepějšího, jako např. u norimberského *Oplakávání Krista* (kolem 1500) či obrazu se svatou Kateřinou a Barborou, jehož připsání na Horverka není ale zcela jisté (zvažován bývá Gleismüllerův okruh).

Již rozsah děl připsaných Horverkovi, který není definitivní, ale především prestiž objednávek, vyžadovaných dvěma bavorskými vévody a klášterem v Pollingu, naznačují, že Nicklas Horverk požíval značné reputace. Není patrně zcela přiléhavé označovat za nejvýznamnějšího mnichovského malíře pouze Jana Polacka, neboť wittelsbašští (mnichovští) vévodové zaměstnávali v té době i jiné umělce, jak dokládá Horverkův případ. Jeho projev sice mohl být inspirován Polackovou tvorbou, přesto se od ní v podstatných rysech odlišuje. Jedná se snad o záměrnou distanci, o snahu nabídnout urozenému zákazníkovi „něco lepšího“? Výtvarné vyjádření, zejména v případě norimberského *Oplakávání* vykazuje nápadnou poplatost nizozemským invencím, až se chce uvěřit Stangeho tezi, že Horverkův styl skutečně vyzrával v Nizozemí.⁶⁷⁹

Jako výzvu k dalšímu výzkumu lze tedy vnímat bližší ukotvení výtvarné základny Nicklase Horverka. Důslednější prozkoumání jeho známého díla, které zde bylo jen velmi stručně přiblíženo, charakter jednotlivých zakázek a nalezení specifik, která Horverkův projev nejzřetelněji odlišují od Polackova uměleckého vyjádření, by zasluhovalo jistě více pozornosti, než je DP dopřáno. Dal by se tím snáze vysvětlit profesní vztah obou malířských osobností. Je vůbec oprávněné Horverka vnímat jako „konkurenčního malíře“, který byl wittelsbašskými vévody pověřen několika zakázkami, neboť se od poněkud „zevšednělé“ tvorby mnichovského malíře (záměrně) distancoval, využívaje přitom např. svých bezprostředních znalostí nizozemského umění? Anebo fungoval snad jako jeden z Polackových partnerů a následovníků, který ještě v době Polackova života, na samém prahu 16. století, přepracoval jeho styl v dosti svébytné poloze?

⁶⁷⁹ IBIDEM, s. 92.

Seznam pramenů

Literární prameny

von WESTENRIEDER, Lorenz, *Beschreibung der Haupt- und Residenzstadt München*, München 1782.

(dostupné online v databázi Rakouské národní knihovny ve Vídni/

Österreichische Nationalbibliothek, Wien:

http://digital.onb.ac.at/OnbViewer/viewer.faces?doc=ABO_%2BZ184064705,

dne 20. 03. 2018)

FÜSSEL, Stephan (ed.), Hartmann Schedel, *Weltchronik. Kolorierte Gesamtausgabe von 1493*, Augsburg 2001.

Výtvarné prameny

Bamberg, Historisches Museum:

Inv. č. 46, Wolfgang Katzheimer, *Loučení apoštolů*, 1483-1487, 156 x 181cm.

München, Bayerisches Nationalmuseum.

Polackův františkánský cyklus

Inv. č. MA 3716 a, Jan Polack, *Ukřižování – Poslední večeře*, oltářní křídlo, 1492.

Inv. č. MA 3716 b, Jan Polack, *Modlitba na Olivetské hoře - Bičování Krista*, oltářní křídlo, 1492.

Inv. č. MA 3716 c, Jan Polack, *Zajetí Krista - Nesení kříže*, oltářní křídlo, 1492.

Inv. č. 10/217, Jan Polack, *Přibíjení Krista na kříž*, oltářní deska, 1492.

Inv. č. 10/218, Jan Polack, *Posmívání Kristu / Nasazování trnové koruny (Spottkrönung)*, oltářní deska, 1492.

Inv. č. 10/219, Jan Polack, *Kladení do hrobu (=Oplakávání Krista)*, oltářní deska, 1492.

Inv. č. 10/220, Jan Polack, *Ecce Homo*, oltářní deska, 1492.

Polackův cyklus pro svatopetrský kostel:

Inv. č. L MA 3370 (výpůjčka: Katholische Pfarrkirchestiftung St. Peter), Jan Polack, *Modlitba na Olivetské hoře – Obrácení sv. Pavla*, oboustranně malovaná deska, kol. 1492-1495, 175 x 185cm.

Inv. č. L MA 3701 (výpůjčka: Katholische Pfarrkirchestiftung St. Peter), Jan Polack, *Kázání sv. Pavla – Bičování Krista*, oboustranně malovaná deska, kol. 1492-1495, 175 x 185cm.

Inv. č. L MA 3383 (výpůjčka: Katholische Pfarrkirchestiftung St. Peter Jan Polack), *Bičování sv. Pavla - Kristus před Pilátem*, oboustranně malovaná deska, kol. 1492-1495, 175 x 185cm.

Inv. č. L MA 3352 (výpůjčka: Katholische Pfarrkirchestiftung St. Peter), Jan Polack, *Sv. Petr a Pavel přihlížejí přenesení mága - Ukřižování*, oboustranně malovaná deska, kol. 1492-1495, 175 x 185cm.

Inv. č. MA 3398 (výpůjčka: Katholische Pfarrkirchestiftung St. Peter), Jan Polack, *Sv. Petr uzdravuje posedlého*, kol. 1492-1495, 175 x 185cm.

München: Katholische Pfarrkirchenstiftung St. Peter:*

Jan Polack, *Zázračný rybolov*, kol. 1492-1495, 175 x 185cm.

Jan Polack, *Sv. Petr uzdravuje chromého*, kol. 1492-1495, 175 x 185cm.

Jan Polack, *Sv. Petr jako učitel církve*, kol. 1492-1495, 175 x 185cm.

Jan Polack, *Sv. Petr v žaláři*, kol. 1492-1495, 175 x 185cm.

Jan Polack, *Ukřižování sv. Petra*, kol. 1492-1495, 175 x 185cm.

München, Frauenkirche, Chorseitekapelle:*

Jan Polack (následovník), *Votivní deska rodiny Sänftl (=Schutzmantelmadonna)*, 1505-1510, 172 x 275 cm.

Anonym, zv. Mistr Velkého Ukřižování z Frauenkirche (Meister der Grossen Domkreuzigung), *Die Grosse Domkreuzigung*, kol. 1450.

München Alte Pinakothek:*

Rogier van der Wayden, *Columba Altar (=Drei Königsaltar)*, kol. 1455, 138 × 293 cm.

Wien, Graphische Sammlung Albertina:

Inv. č. 3052, Mair von Landshut, *Bolestná Panna Maria (Maria als Schmerzensmutter)*, křídlová technika, 1504, 19,4 x 12 cm.

Inv. č. 4847, Mair von Landshut, *Trůnící Kristus (Der thronende Heiland)*, 1500, 21 x 16 cm.

Wien Kunsthistorisches Museum:

Inv. č. GG 838, Albrecht Dürer, *Landauer Altar (=Allerheiligenbild)*, 1511, 135 × 123,4 cm.

Inv. č. GG 921, Wolf (Wolfgang) Huber, *Vztyčování kříže (=Kreuzerhöhung)*, kol. 1522.

Inv. č. GG 971, Wolf (Wolfgang) Huber, *Votivní deska Wolfganga ze Salmu (=Erlösungsalegorie/Alegorie vykoupení)*, dat. po 1543.

Inv. č. GG 6445, Mair z Landshutu, *Apoštol Matouš*, po 1500, 40,8 x 17,8 cm.

Wien, Schottenstift – Museum:*

Anonym, zv. Meister des Schottenaltars, *Útěk do Egypta*, oltářní deska, kol. 1469.

Wien, Stiftsmuseum Klosterneuburg

Inv. č. GM 72, Rueland Frueauf d. J., *Ukřižování*, kol. 1496.

Inv. č. GM 73, Rueland Frueauf d. J., *Křest Krista v Jordáně*, kol. 1499, 74 x 43 cm.

Inv. č. GM 74, Rueland Frueauf d. J., *Kázání Jana Křtitele*, kol. 1499, 74 x 43 cm.

Inv. č. GM 75, Rueland Frueauf d. J., *Zajetí Jana Křtitele*, kol. 1499, 74 x 43 cm.

Inv. č. GM 76, Rueland Frueauf d. J., *Poprava Jana Křtitele*, kol. 1499, 74 x 43 cm.

Inv. č. GM 77, Rueland Frueauf d. J., *Modlitba na Olivetské hoře*, kol. 1499, 74 x 43 cm.

Inv. č. GM 78, Rueland Frueauf d. J., *Zajetí Krista*, kol. 1499, 74 x 43 cm.

Inv. č. GM 79, Rueland Frueauf d. J., *Nasazování trnové koruny*, kol. 1499, 74 x 43 cm.

Inv. č. GM 80, Rueland Frueauf d. J., *Ukřižování*, kol. 1499, 74 x 43 cm.

*inventární čísla nezjištěna

Seznam literatury

- ALTMANN, Lothar, *Schosskapelle. Blütenburg*, Regensburg-Waldsassen 1981.
- APPUHN, Horst, *Meister E. S. Kupferstiche*, Dortmund 1989.
- BALDAS, Ludwig, *Conrad Laib und die beiden Rueland Frueauf*, Wien 1946.
- BAUMGÄRTEL-FLEISCHMANN, Renate, Zur Datierung des Bamberger Apostelabschieds, in: *Bericht des Historischen Vereins für die Pflege der Geschichte des ehemaligen Fürstbistums Bamberg* 100 (1964), s. 323-330.
- BONSELS, Nils, *Wolfgang Katzheimer von Bamberg. Ein Beitrag zur Geschichte der spätgotischen Malerei in Franken*, Strassburg-Leipzig 1936.
- BÖSL, Hanna, *Jan Polack*, Freilasing 1988.
- BOUILLON, Wolfgang – KAPPLER, Beatrice, *Der Hersbrucker Altar. Besuchen, Betrachten, Besinnen*, Bayreuth 1977.
- BRÖKER, Elisabeth, *Israhel van Meckenem und der deutsche Kupferstich des 15. Jahrhunderts*, Bocholt 1972.
- BUCHHEIT, Hans, *Katalog der Gemälde des Bayerischen Nationalmuseums*, München 1908.
- BUCHNER, Ernst, *Jan Pollack, der Stadtmaler von München*, München 1921 (disertační práce)
- BUCHNER, Ernst, *Katalog der Altdorfer-Ausstellung*, München 1938.
- BURGER, Susanne, *Die Schloßkapelle zu Blütenburg bei München. Struktur eines spätgotischen Raumes (=Miscallanea Bavarica Monacensia 77)*, München 1978.
- DOBLER, Gerald, *Die Werkstätte des Jan Polack in München und die Freskenzyklen von Jezersko und Križna gora*, in: HÖFLER, Janez – TRAGER, Jörg (edd.), *Bayern und Slowenien in der Früh- und Spätgotik. Beziehungen, Anregungen, Parallelen*, Regensburg 2003.
- EBERT, Anja, *Der Wiener Schottenaltar. Der ehemalige Hochaltarretabel des Schottenstifts zu Wien*, Weimar 2015.
- ELSEN, Alois, *Jan Polack, Der Münchner Stadtmaler*, in: *Pantheon* 10, 1937, s. 33-43.
- FAJT, Jiří, *Europa Jagellonica 1386-1572. Umění a kultura za vlády Jagellonců ve střední Evropě*, Kutná Hora 2012.
- FALK, Tilman – HIRTHE, Thomas, *Martin Schongauer. Das Kupferstichwerk*, München 1991.

- FAHR, Fridrich – RAMISCH, Hans – STEINER, Peter B. (edd.), *Freising. 1250 Jahre Geistliche Stadt (=Diözesanmuseum für christliche Kunst des Erzbistums München und Freising)*, München 1989.
- FLOR, Ingrid, *Glaube und Macht. Die mittelalterliche Bildsymbolik der trinitarischen Marienkrönung*, Graz 2007.
- FÖRSTER, Ernst, *Das Altarwerk von Dierk Stuerbout in der St. Peterskirche zu Löwen. Denkmale Deutscher Baukunst, Bildnerei und Malerei von Einführung des Christentums bis auf die neueste Zeit* 8, 1863.
- FREUND Karl, *Wand- und Tafelmalerei der Münchner Kunstzone im Ausgange des Mittelalters*, Darmstadt 1906 (disertace 1906).
- GLASER, Hubert (ed.), *Vita Corbiniani. Bischof Arbeo von Freising und die Lebensgeschichte des hl. Korbinian*, München 1983.
- GOLDBERG, Gisela, *Albrecht Altdorfer. Meister von Landschaft, Raum, Licht*, München 1988.
- GRIMM, Claus (ed.) *Lucas Cranach. Ein Malerunternehmer aus Franken*, Kronach 1994.
- HALM, Philipp Maria, *Erasmus Grasser*, Augsburg 1928.
- HAHN, Sylvia – Steiner, Peter B. (edd.), *Münchner Gotik im Freisinger Diözesanmuseum*, Regensburg 1999.
- HANEMANN, Regina (ed.), *Kostbares aus den Sammlungen des Historischen Museums Bamberg (= Schriften der Museen der Stadt Bamberg Nr. 44)*, Bamberg 2001, s. 28-29.
- HARBISON, Craig, *Jan van Eyck. The play of realism*, Edinburg 1997.
- HARTIG, Michael, *Bestehende mittelalterliche Kirchen Münchens*, Augsburg 1928.
- HOMOLKA, Jaromír (ed.), *Jihočeská pozdní gotika 1450-1530*, Hluboká nad Vltavou (Alšova jihočeská galerie) 1965.
- HOFFMANN, Ingrid-Sibylle, *Der Meister der Pollinger Tafeln. Wege der Erneuerung in der bayerischen Malerei des mittleren 15. Jahrhunderts*, Weimar 2007.
- HÖFLER, Janez, *Der Meister E. S., Ein Kapitel europäischer Kunst des 15. Jahrhunderts I-II*, Regensburg 2007.
- HUGELSHOFER, Walter, *Beiträge zur Geschichte der deutschen Kunst* I, 1924.
- HUSSLEIN-ARCO, Agnes - PIRKER-AURENHAMMER, Veronika (edd.), *Der meister von Schloss Liechtenstein und seine Zeit*, Wien 2013.
- CHRISTOFFEL, Ulrich, *Mair von Landshut*, in: *Pantheon* 22, 1938, s. 303-309.

- CHYTIL, Karel, *Malířstvo pražské a cechovní kniha staroměstská z let 1490-1582*, Praha 1906.
- CHYTIL, Karel, Tabulové obrazy ve sbírkách zemského muzea, in: *Památky archeologické a místopisné XXX*, Praha 1918, s. 182-184.
- JÁNSKÝ, Jiří, *Kronika bavorsko-české hranice V*, Domažlice 2005.
- KEMPERDICK, Stephan, *Martin Schongauer. Eine Monographie*, Petersberg 2004.
- KESNER, Ladislav, Poznámky k historii bádání o litoměřickém oltáři a jeho ikonografické podobě, in: *Umění 1990*, s. 305-311.
- KÖLLERMANN, Antje Fee, *Conrad Laib. Ein spätgotischer Maler aus Schwaben in Salzburg*, Berlin 2007.
- KROPÁČEK, Jiří, *Mistr IP a Čechy*, in: PEŠINA, Jaroslav, *Sborník k sedmdesátinám Jana Květa*, Praha 1965, s. 152-165.
- KYZOUROVÁ, Ivana, *Transformace středoevropských a italských vzorů v díle Mistra Litoměřického oltáře*, Sborník Národního muzea, řada C, roč. 52, 2007, s. 45-53.
- KYZOUROVÁ, Ivana, *Utváření obrazového prostoru v díle Mistra Litoměřického oltáře*, Historická Olomouc 17, 2009, s. 165-176.
- LIPOVSKY, Felix Joseph, *Bairisches Künstlerlexikon*, München 1810.
- MADERSBACHER, Lukas, *Michael Pacher. Zwischen Zeiten und Räumen*, Berlin-München 2015.
- MARROW, James, *Passion Iconography in Northern European Art of the Late Middle Ages and Early Renaissance. A Study of the Transformation of Sacred Metaphor into Descriptive Narrative*, Kortrijk 1979.
- MÖHRING, Helmut, *Die Tegernseer Altarretabel des Gabriel Angler und die Münchner Malerei von 1430 – 1450*, München 1997.
- NOLL, Thomas, *Albrecht Altdorfer in seiner Zeit. Religiöse und profane Themen in der Kunst um 1500*, München-Berlin 2004.
- OTTO, Kornelius, Jan Pollacks Hochaltar von St. Peter in München. Eine Rekonstruktion, in: *Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst XXXIX*, 1988, s. 73 - 88.
- OTTO, Kornelius, *Erasmus Grasser und der Meister des Blütenburger Apostelzyklus. Studien zur Münchner Plastik des späten 15. Jahrhunderts*, München 1988.

- OTTO, Kornelius, Beobachtungen an den Resten von Jan Polacks Hochaltar der Peterkirche in München, in: *Flügelaltäre des späten Mittelalters. Die Beiträge des internationalen Colloquiums „Forschung zum Flügelaltar des späten Mittelalters“*, München 1992, s. 190-197.
- PELUDAT, Inga, *Datierung entdeckt. Hochaltar der Blütenburgkapelle*, in: *Restauro* 110, 2004, s. 8.
- PERGER, Richard, Die Frueauf Gemälde im Klosterneuburger Stiftsmuseum – im Kunsthandel erworben?, in: *Jahrbuch des Stiftes Klosterneuburg* 16, 1997, s. 177-183.
- PÉRIER-DIETERIN, Catheline, *Dieric Bouts. The complete Works*, München 2003.
- PEŠINA, Jaroslav, *Pozdně gotické deskové malířství v Čechách*, Praha 1940.
- PEŠINA, Jaroslav, *Česká malba pozdní gotiky a renesance*, Praha 1950.
- PEŠINA, Jaroslav, Osm kapitol dodatků české deskové malbě, in: *Umění XV*, 1967, s. 325-376.
- PEŠINA, Jaroslav, *Mistr litoměřický*, Praha 1978.
- PEŠINA, Jaroslav, *Mistr vyšebrodského cyklu*, Praha 1982.
- PEŠINA, Jaroslav, Desková malba, in: *Pozdně gotické umění v Čechách*, Praha 1984.
- POUROVÁ, Renata – ŠIMÁNEK, Jan, et al., *Doudleby. Památky, historie, tradice*, Doudleby 2008.
- RENOUARD, Sophie – BUROLLET, Thérèse, *Martin Schongauer. Maître de la Gravure Rhénane Vers 1450-1491*, Paris (Musée du Petit Palais) 1991.
- ROHMEDER, Jürgen, *Erasmus Grasser. Bildhauer, Bau- und Werkmeister*, Wien 2003.
- ROLLER, Stefan, *Die Karlsruher Passion. Ein Hauptwerk Strassburger Malerei der Spätgotik*, Stuttgart 1996.
- ROLLER, Stefan - SANDER, Jocher (edd.), *Fantastische Welten. Albrecht Altdorfer und das Expressive in der Kunst*, Frankfurt am Main - Wien 2014.
- ROLLIG, Stella–BLAUENSTEINER, Björn (edd.), *Rueland Frueauf d. Ä. und sein Kreis*, Wien (Belvedere) 2017.
- ROSENAUER, Artur (ed.), *Geschichte der bildenden Kunst in Österreich. Spätmittelalter und Renaissance* (svazek 3), München 2003.
- ROSTHAL, Sabine, *Jan Polack. Studien zu Werk und Wirkung*, Berlin 1999 (nepublikovaná disertační práce).

- ROYT, Jan, *Středověká desková a nástěnná malba v jihozápadních Čechách*, in: OTTOVÁ Michaela – PETR, Jindra (edd.), *Obrazy krásy – Obrazy krásy. Pozdní gotika v jihozápadních Čechách*, Plzeň (Západočeská galerie) 2013, s. 175-195.
- SALIGER, Arthur, *Der Wiener Schottenmeister*, Wien 2005.
- SCHWANBERG, Johanna (ed.), *Bilder der Sprache und Sprache der Bilder. Dommuseum Wien*, Wien 2017.
- SIGHART, Joachim, *Geschichte der bildenden Künste im Königreich Bayern von den Anfängen bis zur Gegenwart*, München 1862-1863.
- SPRINGER, Sophia, *Die Tegernseer Altäre des Gabriel Mälesskircher*, München 1995.
- STANGE, Alfred, *Deutsche Malerei der Gotik. Franken, Böhmen und Thüringen-Sachsen in der Zeit von 1400 – 1500, svazek IX*, München-Berlin 1958.
- STANGE, Alfred, *Deutsche Malerei der Gotik. Salzburg, Bayern und Tirol in der Zeit von 1400 bis 1500, svazek X*, München-Berlin 1960.
- STANGE, Alfred – ROSSACHER, Kurt, *Rueland Frueauf d. J. Ein Wegbereiter der Donauschule*, Salzburg 1971.
- STANGE, Alfred, *Kritisches Verzeichnis der deutschen Tafelbilder vor Dürer (dřetí svazek)*, München, 1978.
- STATNIK, Björn, *Sigmund Gleismüller. Hofkünstler der Reichen Herzöge zu Landshut*, Petersberg 2009.
- STEINER, Peter B. - LIEDKE, Volker, *München sowie der Klosterkirche von Tegernsee*, in: *Die Münchner Tafelmalerei und Schnitzkunst der Spätgotik vom Pestjahr 1430 bis zum Tod Ulrich Neunhausers 1472*, München 1982 (=svazek *Ars Bavarica*, 29/30), s. 1-27.
- STEINER, Peter B. – GRIMM, Claus (edd.), *Jan Polack. Von der Zeichnung zum Bild. Malerei und Maltechnik in München um 1500*, Augsburg 2004.
- STRIEDER, Peter, *Die Tafelmalerei in Nürnberg 1350-1550*, Königstein im Taunus 1993.
- STRAUB, Dietmar (ed.), *900 Jahre Stift Reichensberg. Augustiner Chorherren zwischen Passau und Salzburg*, Linz 1984.
- SUCKALE, Robert, *Erneuerung der Malkunst vor Dürer I-II*, Petersberg 2009.
- THURNER, Adolf (ed.), *Die St. Wolfgang-Kirche zu Pipping*, München 1990.
- VOGELSGESANG, Wolfgang (ed.), *Blutenburg. Die Schloßkapelle*, Wielenbach 1994.
- DE VOS, Dirk, *Rogier van der Weyden. Das Gesamtwerk*. München 1999.

WAGNER, Christoph – JEHLE, Oliver (edd.), *Albrecht Altdorfer. Kunst als zweite Natur*, München 2012.

WAGNER, Christoph – DELARUE, Dominic E. (edd.), *Michael Ostendorfer und die Reformation in Regensburg*, Regensburg 2017.

WARBURG, Anni, *Israhel van Meckenem. Sein Leben, sein Werk und seine Bedeutung für die Kunst des ausgehenden 15. Jahrhunderts*, Bonn 1930.

WINZINGER, Franz, *Albrecht Altdorfer. Die Gemälde*, München 1975.

WINZINGER, Franz, *Wolf Huber. Das Gesamtwerk*, München 1979.

WINZINGER, Franz, *Der Sebastiansaltar von Sankt Florian*, München 1980.

ZIMMERMANN, Eva Maria, *Studien zum Frueauf Problem. Rueland Frueauf der Ältere und der Meister von Grossgmain*, Wien 1978 (disertační práce).

Obrazová příloha I.

(Kapitola II. Nejvýznamnější oltářní retáblы připisované Polackově dílně)

Vybrané desky Polackova oltářního retáblu weihenstephanského kláštera:

Obr. I/1. Jan Polack a dílna, *Zázrak svatého Korbiniana na cestě do Říma*, 1484-1489, Freising, Diözesanmuseum für christliche Kunst.

Obr. I/2. Jan Polack a dílna, *Smrt svatého Korbiniana*, 1484-1489, Mnichov, Alte Pinakothek.

Obr. I/3. Jan Polack a dílna, *Sv. Benedikt*, 1484-1489, Mnichov, Alte Pinakothek.

Obr. I/4. Jan Polack a dílna, *Disputace svatého Štěpána*, 1484-1489, Freising, Diözesanmuseum für christliche Kunst.

Oltářní retábl františkánského kostela:

Obr. I/5. Jan Polack a dílna, *Modlitba na Olivetské hoře*, 1492, Mnichov, Bayerisches Nationalmuseum.

Obr. I/6. Jan Polack a dílna, *Zajetí Krista*, 1492, Mnichov, Bayerisches Nationalmuseum.

Obr. I/7. Jan Polack a dílna, *Bičování*, 1492, Mnichov, Bayerisches Nationalmuseum.

Obr. I/8. Jan Polack a dílna, *Posmívání Kristu (=Nasazování trnové koruny)*, 1492, Mnichov, Bayerisches Nationalmuseum.

Obr. I/9. Jan Polack a dílna, *Ecce Homo*, 1492, Mnichov, Bayerisches Nationalmuseum.

Obr. I/10. Jan Polack a dílna, *Přibíjení na kříž*, 1492, Mnichov, Bayerisches Nationalmuseum.

Obr. I/11. Jan Polack a dílna, *Ukřižování*, 1492, Mnichov, Bayerisches Nationalmuseum.

Obr. I/12. Jan Polack a dílna, *Kladení do hrobu*, 1492, Mnichov, Bayerisches Nationalmuseum.

Obr. I/13. Současná prezentace ústřední scény *Ukřižování* v Bayerisches Nationalmuseum

Oltářní retáblы v kapli Blutenburg

Obr. I/14. Jan Polack a dílna, *Kristus jako Spasitel lidstva (Salvator Mundi)*, 1491.

Obr. I/15. Jan Polack a dílna, *Trůn Milosti (Pietas Domini)*, 1491.

Obr. I/16. Jan Polack a dílna, *Korunovace Panny Marie*, 1491.

Obr. I/17. Interiér blutenburské kaple s Polackovými retáblы.

Vybrané desky Polackova oltářního retáblu svatopetrského kostela:

Obr. I/18. Jan Polack a dílna, *Bičování Krista*, 1492-1495, Mnichov, Bayerisches Nationalmuseum.

Obr. I/19. Jan Polack a dílna, *Ukřižování Krista*, 1492-1495, Mnichov, Bayerisches Nationalmuseum.

Obr. I/20. Jan Polack a dílna, *Zázračné přenesení mága*, 1492-1495, Mnichov, Bayerisches Nationalmuseum.

Obr. I/21. Jan Polack a dílna, *Kázání sv. Pavla v Damašku*, 1492-1495, Mnichov, Bayerisches Nationalmuseum.

Obr. I/22. Jan Polack a dílna, *Bičování sv. Pavla*, 1492-1495, Mnichov, Bayerisches Nationalmuseum.

Obr. I/23. Jan Polack a dílna, *Uzdravení chromého*, 1492-1495, Mnichov, Katholische Pfarrkirchenstiftung St. Peter.

Obr. I/24. Jan Polack a dílna, *Uzdravení posedlého*, 1492-1495, Mnichov, Katholische Pfarrkirchenstiftung St. Peter.

Obr. I/25. Jan Polack a dílna, *Svatý Petr v žaláři*, 1492-1495, Mnichov, Katholische Pfarrkirchenstiftung St. Peter.

Obr. I/26. Jan Polack a dílna, *Ukřižování sv. Petra*, 1492-1495, Mnichov, Katholische Pfarrkirchenstiftung St. Peter.

Obr. I/27. Aktuální prezentace Grasserovy sochy sv. Petra v barokním oltářním retáblu farního kostela sv. Petra v Mnichově (Egidius Quirin Asam)

Srovnávací materiál ke kapitole:

Obr. I/28. Albrecht Dürer, *Landauer Altar*, 1511, Wien, Kunsthistorisches Museum.

Obr. I/29. Hans Holbein, *Korunování Panny Marie*, kol. 1504, Augsburg, Staatsgalerie.

Obr. I/30. Dirk Bouts, *Korunování Panny Marie*, 1460, Wien, Akademie der bildenden Künste.

Obrazová příloha II.

(Kapitola III. *Příspěvek k diskuzi o původu Polackova uměleckého projevu.*)

Obr. II/1. Dirk Bouts, *Lovaňský oltář*, 1464-1468.

Obr. II/2. Hans Pleydenwurf, *Oltář Tří králů*, 1469.

Obr. II/3. Vyobrazení Mnichova v Schedelově *Světové kronice* (*Liber Chronicarum*)

- Obr. II/4. Wolfgang Katzheimer, *Loučení apoštolů*, 1483-1487, Bamberg, Historisches Museum.
- Obr. II/5. Michael Wohlgemuth, *Korunování trním*, deska oltářního retáblu ze Zwickau, 1479
- Obr. II/6. Michael Wohlgemuth, *Nesení kříže*, deska oltářního retáblu ze Zwickau, 1479.
- Obr. II/7. Rueland Frueauf d. J., *Ukřižování*, 1496, Klosterneuburg, Stiftsmuseum.
- Obr. II/8. Schottenmeister, *Útěk do Egypta*, kol. 1469, Wien, Schottenstiftsmuseum.
- Obr. II/9. Mair z Landshutu, *Omyváni nohou/Poslední večeře*, 1495, sakristie katedrály ve Freisingu.
- Obr. II/10. Mair z Landshutu, *Ecce Homo*, kol. 1490, sbírka Wolffegg-Waldburg.
- Obr. II/11. Mair z Landshutu, *Apoštol Matouš*, po 1500, Wien Kunsthistorisches Museum
- Obr. II/12. Mair z Landshutu, *Dáma s bavorským znakem* (mědiryt).
- Obr. II/13. Mair z Landshutu, *Společnost překvapená smrtí* (mědiryt), 1499.
- Obr. II/14. Anonymní mistr a jeho dílna, *Velké Ukřižování* z Frauenkirche, kol. 1450, München, Kollegiatstift Zu Unserer Lieben Frau (=Frauenkirche)
- Obr. II/15. Gabriel Angler, *Ukřižování* pro klášter Tegernsee, 1440-1450, Norimberk, Germanisches Nationalmuseum.
- Obr. II/16. Gabriel Mälesskircher, *Evangelisté ve svých pracovnách*, kol. 1475, Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza.
- Obr. II/17. Okruh Wolfganga Katzheimera, *Korunování trním* oltáře ze Schlüsselfeldu, kol. 1480, Würzburg, Mainfrankisches Museum.
- Obr. II/18. Okruh Wolfganga Katzheimera, *Bičování Krista* oltáře ze Schlüsselfeldu, kol. 1480, Würzburg, Mainfrankisches Museum.

Obrazová příloha III. (Kapitola IV. Význam grafických předloh)

Grafiky Mistra E. S.:

- Obr. III/1. Mistr E. S., *Umučení sv. Štěpána* (L. 155).
- Obr. III/2. Mistr E. S., *Vize císaře Augusta a Sibylly/Tiburská Sibylla* (L. 192).
- Obr. III/3. Mistr E. S., *Jan Evangelista v krajině* (L. 151).
- Obr. III/4. Mistr E. S., *Sv. Jiří usmrcující draka* (L. 145).
- Obr. III/5. Mistr E. S., Druhá verze *Vize císaře Augusta a Sibylly* (=Tiburská Sibylla).
- Obr. III/6. Mistr E. S., *Jan Evangelista* (pravoúhlý formát, L. 91).
- Obr. III/7. Mistr E. S., *Evangelista Lukáš* (kruhový formát, L. 86).

Obr. III/8. Mistr E. S., *Evangelista Matouš* (kruhový formát, L. 84).

Obr. III/9. Mistr E. S., *Evangelista Matouš* (kruhový formát, l. 88).

Obr. III/10. Mistr E. S., *Evangelista Lukáš* (pravoúhlý formát, L. 90).

Obr. III/11. Mistr E. S., *Evangelista Jan* (kruhový formát, L. 87).

Schongauerovy grafiky:

Obr. III/12. Martin Schongauer, *Pilát myjící si ruce*.

Obr. III/13. Martin Schongauer, *Modlitba na Olivetské hoře*.

Obr. III/14. Martin Schongauer, *Bičování Krista*.

Obr. III/15. Martin Schongauer, *Bolestný Kristus mezi Marií a Janem*.

Obr. III/16. Martin Schongauer, *Ecce Homo*.

Obr. III/17. Martin Schongauer, *Korunování trním*.

Obrazová příloha IV.

(Kapitola V. *Otázka recepcce Polackovy tvorby v českém prostředí*)

Obr. IV/1. Anonymní autor (Šimon Láb či okruh jiných malířů působících v Praze), *Votivní deska Švihovských z Rýzmburka*, 1504/1505, Praha, Národní muzeum.

Obr. IV/2. Anonymní autor (Šimon Láb či okruh jiných malířů působících v Praze), *Chudnický oltářní retábl*, 1504/1505, Chudenice u Klatov, farní kostel Jana Křtitele.

Obr. IV/3. Mistr litoměřického oltáře, *Kristus před Kaifášem*, kol. 1500, Litoměřice, Severočeská galerie výtvarného umění.

Obr. IV/4. Mistr litoměřického oltáře, *Bičování Krista*, kol. 1500, Litoměřice, Severočeská galerie výtvarného umění.

Obr. IV/5. Mistr litoměřického oltáře, *Korunování trním*, kol. 1500, Litoměřice, Severočeská galerie výtvarného umění.

Obr. IV/6. Mistr litoměřického oltáře, *Votivní deska Jana z Vartemberka (=Posmívání Kristu)*, kol. 1508, Praha Národní galerie.

Obr. IV/7. Anonymní autor, *Adorace Krista* (Doudlebská archa), 1494, Hluboká nad Vltavou, Alšova jihočeská galerie.

Obr. IV/8. Anonymní autor, *Ukřižování Krista* (Doudlebská archa), 1494, Hluboká nad Vltavou, Alšova jihočeská galerie.