

SKUPINA MALEB CHUDENICKÉHO OLTÁŘE

PŘÍPAD POZDNĚ GOTICKÉ MALÍŘSKÉ DÍLNY VE SLUŽBÁCH ŠLECHTY

ONDŘEJ ŠINDLÁŘ

Group of Paintings of the Chudenice Altarpiece The Case of a Late Gothic Painting Workshop in the Nobility's Service

The study deals with a few Late Gothic panel paintings which, based on a formal analysis from the beginning of the 20th century, were linked by the common starting point – a painting workshop. The anonymous painter received an alternative name, Master of the Chudenice Altarpiece. This example shows artificially constructed painting workshops in Bohemia, and the historical workshop practice as it reflects upon the relevancy of this traditional art historical concept. However, the revised formal analysis backed up by the latest survey of underdrawings substantiated that the common authorship of these paintings can still be considered relevant. A thorough provenance survey of the Chudenice altarpiece and the epitaphs of Půta Švihovský (Botho Schwiuhau) add to the research based on archival sources, typology, and analogies. New findings about the works' origin further illustrate the commissioning practice of the late medieval nobility in Southwest Bohemia, as both cases provide evidence of the family representation in residential localities. It is remarkable that two distantly related noble families used a single painting workshop which was not a unique factor in the area, but it still deserves special attention.

Keywords: Late Gothic painting – Southwest Bohemia – Gothic altarpiece – Gothic epitaph – painting workshop – Master of the Chudenice Altarpiece

Článek se věnuje několika pozdně gotickým deskovým malbám, jež byly na základě formální analýzy už na počátku 20. století propojeny společným autorským východiskem jakožto produkce jedné malířské dílny. Anonymní tvůrce byl pomocně pojmenován jako Mistr chudenického oltáře. Prostřednictvím daného příkladu je nastíněna situace uměle konstruovaných malířských dílen v Čechách a se zřetelem k dobové dílenské praxi diskutována relevance tohoto tradičního uměleckohistorického konceptu. Na základě revizní formální analýzy podpořené nově provedeným průzkumem podkresů však lze společné autorství u této konkrétní skupiny maleb i nadále považovat za oprávněné. Výzkum je doplněn důkladným provenienčním průzkumem chudenického oltáře a epitafu Půty Švihovského na základě výpovědi archivních pramenů, typologie a analogií. Nová zjištění o okolnostech vzniku pojednávaných děl dokreslují objednatelskou praxi pozdně středověké šlechty v jihozápadních Čechách, protože jde v obou



Obr. 1: Chudenický oltář, střední deska sváteční strany, 1506 (všechna foto, není-li uvedeno jinak, O. Šindlár, 2022).



Obr. 2: Chudenický oltář, sváteční strana levého křídla se sv. Václavem, 1506.

případech o zásadní prostředky rodové reprezentace v rezidenčních lokalitách. Vyzvednout lze zejména okolnost využití služeb jedné malířské dílny dvěma vzdáleně příbuznými šlechtickými rody, což nebyla v dané oblasti ojedinělá situace.

Klíčová slova: pozdně gotické malířství – jihozápadní Čechy – gotický oltář – gotický epitaf – malířská dílna – Mistr chudenického oltáře

<https://doi.org/10.56112/pp.2024.2.01>

KONCEPT MALÍŘSKÉ DÍLNY

V dochovaném fondu pozdně gotického deskového malířství v Čechách, vymezeném přibližně vládou dynastie Jagellonců, lze vysledovat asi 14–17¹⁾ více či méně ustálených umělecko-historických konstruktů malířských dílen, vytvořených na základě anonymních skupin formálně blízkých děl. Tento stav samozřejmě nereflktuje skutečný počet dílen působících v Čechách, který byl násobně vyšší. Jen pravidelné platby členů pražského staroměstského malířského cechu mezi lety 1492–1525 zachycují asi 55 dílen,²⁾ další existovaly též v rámci novoměstského cechu. V ostatním prostoru Čech působilo další neznámé množství cechovně neorganizovaných dílen, nehledě na ty dodávající ze zahraničí. Nemožnost propojit nevelké množství příslušných písemných pramenů s dochovanými díly však často vede k nahlížení tématu skrze zmíněné umělé konstrukce. Výklad tak zůstává konformní s tradiční znaleckou klasifikací. Zachytitelný vzorek konkrétních hypotetických dílen však může tvořit půdorys uvažování směrem k socioekonomickému uchopení dobové dílenské praxe.

Nejstarší z těchto konstruktů byl v roce 1918 založen na skupince dvou, později tří děl soustředěných kolem oltářního retáblu z Chudenic (viz níže). Krátce nato se uchytilo pomocné pojmenování nikoliv dílny, ale osoby neznámého malíře (Mistra chudenického oltáře) v důsledku chápání autorů středověkých děl jako individuálních uměleckých osobností. Oltář existoval nepřerušeně ve své funkci již po staletí, zatímco související epitaf Půty Švihovského byl objeven v roce 1858.³⁾ Do povědomí vstoupily odděleně a nahodile prostřednictvím různých zmínek a topografií.⁴⁾ První umělecko-historické zhodnocení z pera Josefa Neuwirtha se týkalo pouze chudenic-

1) Záleží na interpretaci dílenských vztahů některých děl i jejich hraničního časového zařazení.

2) K. Chytil, *Malířstvo pražské XV. a XVI. věku a jeho cechovní kniha staroměstská z let 1490–1582*. Praha 1906, s. 234–275. Data jsou zkrácena prolínáním s cechovními mistry novoměstského cechu, mimocechovními dílnami a nejasným statutem tzv. „hostinských“ mistrů. Část z nich se dle titulu mistra primárně věnovala sklomalbě či řezbářství, tyto kompetence se ale prolínaly s jinými. Tituly mistrů malířského řemesla se zároveň mohou překrývat s řezbářským řemeslem.

3) J. E. Wocel, Bericht über die im Jahre 1858 unternommene kunsthistorische Reise im westlichen Böhmen, *Mittheilungen der k. k. Central-Commission III*, 1859, č. 8, s. 214–215.

4) J. G. Sommer, *Das Königreich Böhmen 7*. Klattauer Kreis. Prag 1839, s. 214; F. Wildmann, Farní osady na panství Chudenickém, *Method, Časopis věnovaný umění křesťanskému* 12, 1886, s. 74–80; A. Sedláček, *Hrady zámky a tvrze Království českého IX*. Domažlicko a Klatovsko. Praha 1892, s. 30; J. Hille, Zrušené kláštery, kostely a kaple v Písecku, *Blahověst, katolický týdeník pro Čechy, Moravany, Slováky a Slezany* 44, 1894, s. 314–316; F. Vaněk – K. Hostaš – F. A. Borovský, *Soupis památek historických a uměleckých v Království českém VII*. Politický okres klatovský. Praha 1899, s. 29.

kého oltáře,⁵⁾ a to u příležitosti jeho restaurování roku 1893,⁶⁾ díky němuž vešel ve známost u odborné veřejnosti.⁷⁾ Tehdy se s ním seznámil i Karel Chytil, jenž se jako první systematicky věnoval oltáři i epitafu. Ve třech publikacích z let 1904, 1906 a 1918 nejprve nepřímě, později s jistotou definoval dílenský vztah obou děl na základě formálních podobností malby i typu dekoru. Určil přitom grafické předlohy, analyzoval dekorativní výzdobu i jednotlivé motivy, navrhl hypotézu ztotožnění anonyma s pramenně doloženým malířem a načrtl objednatelský kontext.⁸⁾ Rámce jeho interpretace se pozdější badatelé víceméně drželi, i když rozšiřovali pole souvislostí a posouvali metodologický přístup. Antonín Matějček tvorbu „Mistra“ zasadil do kontextu zákonitostí stylového vývoje⁹⁾ a v tomto výkladovém rámci jej následoval Jaroslav Pešina v syntézách pozdně gotického deskového malířství na půdorysu stylového vývoje, filiace a národnostních specifik.¹⁰⁾ Dílna tak zaujala místo v kvalitativně a vývojově definovaném kánonu malířství v přechodové fázi dozrívající pozdní gotiky a nastupujícího renesančního realismu.¹¹⁾ Stála však ve stínu pozornosti věnované současné dílně Mistra litoměřického oltáře. J. Pešina fond dílny obohatil o připsání dnes nezvěstného Ukřižování z Vrchotových Janovic a určil stylovou filiaci v Horním Bavorsku s centrem v Mnichově.¹²⁾ Později jej navíc vložil v kontextu dvorského umění rozptýleného po dvorech české šlechty, která po přesídlení královského dvora do Budína získávala stále mocnější pozici.¹³⁾

Několik příspěvků badatelů mladších generací znovu otevřelo zásadní otázky dílenského vztahu,¹⁴⁾ totožnosti malíře,¹⁵⁾ objednatelského kontextu,¹⁶⁾ ikonografie,¹⁷⁾

5) J. Neuwirth, *Der Chudenitzer Flügelaltar*, Bohemia 66, 1893, s. 33.

6) K zásahu Gustava Miksche a zmapování dalších proměn a vnímání retáblu O. Šindlár, *Pozdně gotický retábl z Chudenic v proměnách času*, *Průzkumy památek* XXXI, č. 1, 2024, s. 27–48.

7) K tomu přispělo také vystavení fotografií maleb na Národopisné výstavě roku 1895 – J. Kafka ed., *Národopisná výstava československá v Praze 1895*. Hlavní katalog a průvodce. Praha 1895, s. 375; E. Šitler – A. Podlaha, *Národopisná výstava československá v Praze roku 1895 III*. Sběrka staročeských obrazů a soch Mariánských, *Vlast, Časopis pro poučení a zábavu* 12, s. 1001–1011, 1895–1896.

8) K. Chytil, *K vývoji středověkého malířství českého*, *Dílo* II, 1904, s. 122–129; *týž*, o. c. v pozn. 2, s. 147–151; *týž*, *Tabulové obrazy ve sbírkách zemského musea*, *Památky archeologické* XXX, 1918, 93–99, s. 182–190.

9) A. Matějček, *Dějepis umění. Umění nového věku I*. Praha 1927, s. 98; *týž*, *Malířství*, in: Z. Wirth ed., *Dějepis výtvarného umění v Čechách*. Praha 1931, s. 354.

10) J. Pešina, *Pozdně gotické deskové malířství v Čechách*. Praha 1940; *týž*, *Česká malba pozdní gotiky a renesance. Deskové malířství*. Praha 1950, zde citována ostatní starší literatura. Na něj navázali V. Densktein – F. Matouš, *Jihočeská gotika*. Praha 1953, s. 80.

11) J. Pešina, *Studie k pozdně gotickému baroku*, *Památky archeologické* XXXXI, 1940, s. 68–81.

12) *Týž*, *Paralipomena k dějinám českého malířství pozdní gotiky a renesance*. Osm kapitol dodatků a oprav k české malbě deskové 1450–1550, *Umění* XV, 1967, s. 358–359; *týž*, *Desková malba*, in: R. Chadraba ed., *Dějiny českého výtvarného umění I/2*. Praha 1984, s. 586–589.

13) *Týž*, *Die Tafelmalerei am Jagellonenhof in Prag 1471–1526*, *Acta Historiae Artium Academiae Scientiarum Hungaricae* 20, 1974, s. 37–45; *týž*, *Malířství*, in: J. Homolka – J. Krása – V. Mencl – J. Pešina – J. Petrů, *Pozdně gotické umění v Čechách*. Praha 1978, s. 340–345.

14) Dílenský vztah jen stručně zpochybnila M. Bartlová: *P. Čornej – M. Bartlová*, *Velké dějiny zemí Koruny české VI*. Praha 2007, s. 664, pozn. 92.

15) S. Nauš, *Tvorba mnichovského malíře Jana Polacka v kontextu dobové výtvarné produkce v Bavorsku a možný ohlas v českém malíř-*



Obr. 3: Chudenický oltář, sváteční strana pravého křídla se sv. Kryštofem, 1506.



Obr. 4: Chudenický oltář, vřední strana levého křídla se sv. Jakubem, 1506 (foto K. Kocourek, 2013).



Obr. 5: Chudenický oltář, vřední strana pravého křídla se sv. Ondřejem, 1506 (foto K. Kocourek, 2013).

byla rehabilitována identifikace Půty Švihovského a nastolena otázka vztahu obrazu k jeho posmrtné memorii.¹⁸⁾ Důležitost otázek kolem této skupiny děl pro interpretaci pozdně gotického deskového malířství v Čechách podtrhuje význam jejich objednavatelů, relativně vysoká kvalita maleb i poměrně dobré zachování do dnešní doby. Přesto však dané téma v posledních letech upadlo do pozadí a nebylo podrobněji zkoumáno,¹⁹⁾ ačkoliv poskytovalo poměrně velký potenciál například i v podobě nevytřezněného technologického průzkumu. Primární prameny pro přehodnocení dílenského konstruktů jsou zde totiž pouze díla samotná. Lze je však významně doplnit jejich další vrstvou podkresů, které doposud byly v těchto případech známy jen velmi omezeně či vůbec. Díky novému optickému průzkumu jich a také díky podrobnější analýze výzdobných technik lze proto poznání prohloubit a přinést nové argumenty pro autorské souvislosti děl a obohatit tak tento koncept dílny.

CHUDENICKÝ OLTÁŘ

Na mense hlavního oltáře farního kostela sv. Jana Křtitele v Chudenicích²⁰⁾ se dodnes nacházejí malby z původního pozdně gotického retáblu. Provenienční a objednatelská situace je zde výjimečně jasná, protože obec byla spjata de facto „od nepaměti“²¹⁾ až do roku 1948 kontinuálně s rodem Černínů z Chudenic. V době vzniku retáblu šlo o významnější rytířský rod v Prácheňském kraji, přičemž Chudenice byly zatím stále jejich hlavním sídlem. K retáblu hlavního oltáře zdejšího kostela se dochovalo nezvykle rozsáhlé množství archivních dokladů počínajících rokem 1629. Vyplyvá z nich, že malované desky původního pozdně gotického retáblu byly v průběhu doby Černíny ctěny spolu s dalšími artefakty, malbami a nápisy v kostele jako důležitá a historicky hodnotná rodová památka, což vedlo k potřebě jeho udržování in situ

ství kolem roku 1500. Diplomová práce na FF JU, České Budějovice 2018, rkp., s. 122–134; *tjž*, Otázka inspirace mnichovského umění pro umělecké objednávky Švihovských z Rýzmberka (epitaf Půty Švihovského) a Černínů z Chudenic (chudenický oltářní retábl), in: Sborník prací z historie a dějin umění 10. Klatovy 2019, s. 112–129.

16) J. Fajt ed., *Europa Jagellonica 1386–1572*. Umění a kultura ve střední Evropě za vlády Jagellonců. Průvodce výstavou. Kutná Hora 2012, č. kat. II.72 a II.73.

17) P. Jindra – M. Ottová edd., *Obrazy krásy a spásy. Gotika v jihozápadních Čechách*. Plzeň 2013, č. kat. 25, 26 (J. Royt).

18) P. Kováč, Švihovští z Rýzmberka a pozdně gotické sochařství a malířství v jihozápadních Čechách. Diplomová práce na FF UK. Praha 1980, rkp., s. 65–80; J. Chlábek, Náhrobek Půty Švihovského a jeho symbolika v kontextu pozdně gotické náhrobní plastiky, *Umění XX*, 1983, s. 27–33; *tjž*, Bernardinské slunce nad českými zeměmi. Praha 2016, s. 229–231.

19) Skupina maleb Mistra chudenického oltáře třeba zcela opomenuta v recentní syntéze T. Petrasová – R. Švácha edd., *Dějiny umění v českých zemích 800–2000*. Praha 2017.

20) Nejstarší (zděnou) stavební fázi (dnešního) kostela lze datovat do 30. let 14. století; krov bylo zhotoven ze dřeva těžného v zimní sezóně 1334/1335 [www.dendrochronologie.cz]; D. Libal, Katalog gotické architektury v České republice do husitských válek. Praha 2001, s. 137; nejstarší zmínka o kostele pochází z roku 1355 – *LC I/1*, s. 72–73.

21) Nejstarší zmínka o Chudenicích (1291) se pojí s jistým Drslavem z Chudenic považovaným za potomka Soběhrda z Klatov, vnuka Břetislava I. z rodu Drslaviců erbu polotrojící – od něj lze sledovat rodové linie pánů ze Zbiroha (později z Rýzmberka) a Černínů z Chudenic; *RT I*, s. 4.

i přesto, že konstrukce retáblu prošla několika proměnami. Současnou podobu určuje neogotická obnova z roku 1863.²²⁾ Uplatňují se v ní střední deska a oboustranně malovaná (již nepohyblivá) křídla z pozdně gotické fáze, zatímco související predela je prezentována zvlášť na stěně v presbytáři kostela.

Ústředním tématem střední desky je malba korunované Panny Marie s dítětem mezi sv. Janem Křtitelem a sv. Janem Evangelistou. Sváteční stranu doplňuje sv. Václav na levém a sv. Kryštof na pravém křídle. Ve všech případech jde o samostatné figury v reprezentativním vyobrazení na zlatém pozadí, bez narativních prvků. Obzvláštní náročnost zladené výzdoby, kombinující několik výzdobných technik a motivů, je funkčním prvkem pro komunikaci s divákem, a to i prostřednictvím puncovaných nápisových pásů. Všední stranu uzavřeného retáblu tvořily na křídlech figury světců Jakuba a Ondřeje. Dle obvyklého funkčního schématu se liší od sváteční strany méně náročnou úrovní zpracování, zejména imitováním výzdobných technik malbou. U sv. Jakuba klečí světská postava identifikovaná černínským rodovým erbem v pravém dolním rohu výjevu, patrně jeden ze dvou známých donátorů uvedených na predele. J. Pešina se domníval na základě mylné interpretace životních dat Jana Černína, že je zde vyobrazen v souvislosti se svou smrtí.²³⁾ Sv. Jakub kladoucí osobě ruku na rameno je odkazem na specifickou úctu donátora ke světcu, kterou dnes již s absencí pramenů nejsme schopni uchopit. Původní součástí retáblu byla predela s námětem Zvěstování s černínským erbem podloženým černou draperií v centru kompozice. U spodní hrany se nachází nápadný nápisový pás, z jehož původního textu se dochovala autenticky pouze levá polovina, zatímco pravá nesoucí letopočet 1505 je restaurovánským doplňkem z roku 1893. Celé původní znění lze však pramenně rekonstruovat jako „*Domin[us] Wilhelmus domin[us] Ioh[ann]es Cernin Chuden[itiz] / hoc opus fecerunt fieri 1506*“²⁴⁾ což o jeden rok posouvá datum dokončení. Malby však vznikaly skutečně již v roce 1505, jak dokládá dochovaný puncovaný nápis „*M-CCCC-V*“ na spodním lemu zavěšené zladené draperie na ústředním obraze, v prostoru napravo od Panny Marie. Součástí funkce retáblu hlavního oltáře kostela tak byla zřetelná asociace s donátory a patronátem kostela v místě jejich sídla. Analogickou situací takto důrazné rodové reprezentace v médiu hlavního oltáře kostela je například mladší slavětínský oltář z roku 1531.²⁵⁾

Význam připisovaný Černínům retáblu v pozdějších dobách plynul právě ze zřetelné asociace s černínskými donátory. Ostatně predela sama byla po novověké adaptaci

22) Ke kontinuitě přítomnosti a funkce oltáře viz O. Šindlář, o. c. v pozn. 6.

23) J. Pešina, 1940, o. c. v pozn. 10, s. 141. V literatuře bývají životní data Jana Černína uváděny 1493–1505, odpovídající pouze doložené době jeho života písemnými prameny. J. Pešina rok 1505 automaticky považoval za úmrtí, datum úmrtí však není známo.

24) K rekonstrukci nápisu O. Šindlář, o. c. v pozn. 6, s odkazem na pramen z roku 1629 (Státní oblastní archiv (dále SOA) Třeboň, odd. Jindřichův Hradec, Rodinný archiv Černínové, kt. 3, fol. 109–110) a komentář Bohuslava Balbína (SOA Třeboň, o. c. v této pozn., kt. 2, fol. 16–17).

25) Ke Slavětínskému oltáři J. Royt, *Gotické deskové malířství v severozápadních Čechách 1340–1550*. Praha 2015, č. kat. 50; J. Klípa – M. Ottová edd., *Bez hranic. Umění v Krušnohoří mezi gotikou a renesancí*. Praha 2015, č. kat. V–11 (M. Ottová – J. Royt).



Obr. 6: Chudenický oltář, predela, 1506.



Obr. 7: Chudenický oltář, predela, detail anděla ze Zvěstování.

retáblu zavěšena na čestném místě v presbytáři na dvou kopích nade dveřmi sakristie.²⁶⁾ Protože malby původního retáblu přečkaly až do dnešní doby díky snaze mladších generací Černínů uchovat rodinnou starožitnost, lze hovořit o tom, že se strategie rodové paměti stala prostřednictvím tohoto artefaktu historicky úspěšnou. Totéž platí o středověkých nástěnných malbách z vítězného oblouku kostela, u nichž bylo explicitně požadováno jejich zachování jakožto rodové památky již v roce 1650.²⁷⁾

Bratři Jan a Vilém připomínání nápisem byli lokálně významní v Prácheňském kraji. Rodová historie dosud nebyla odborně zpracována, zejména starší etapa. Snahu o interpretace komplikuje velmi omezené množství archivního materiálu, které kolem poloviny 16. století se zvětšuje

jejím významem Černínů začíná narůstat. Jan a Vilém patřili do generace druhé poloviny 15. století, kterou tvoří celkem pět synů Drslava Černína (doložen 1434 – před 1466) – Černín, Humprecht, Děpolt, Jan a Vilém. Hlavou rodu byl patrně nejstarší Humprecht (doložen 1447–1499), který s bratry Černínem a Děpoltem pocházel pravděpodobně z prvního manželství Drslava. Z druhého svazku s Eliškou z Opálky pak pocházeli právě Vilém (doložen 1480–1513) a Jan (doložen 1493 – před 1512).²⁸⁾ Od 90. let je to právě Vilém, který nejčastěji vystupuje v písemných pramenech, zatímco Humprecht z nich mizí. Jde často o blíže nespecifikované majetkové pře

o platy či držbu některých vsí – Kosoř nedaleko Prahy, Týnec na Klatovsku či jakýchsi Chotinic.²⁹⁾ Oba bratři jsou také účastní neúspěšného sporu o majetek Elišky z Pežína ve svém poručnictví.³⁰⁾ Jejich majetková držba není zcela jasná, kromě Chudenic však zahrnovala nespíše několik okolních vsí či platy na nich, vlastnili také dům v Praze. Že ale nešlo o chudý rod, napovídá půjčka chotěšovskému klášteru roku 1499, kde za poskytnutí částky 1091 uherských zlatých obdrželi na deset let zástavou klášterní majetky na vzdáleném Litoměřicku – tvrz Encovany a vsi Sedlec, Trnová, Hrušovany Vrutice a Svinařice.³¹⁾ Pozdější spor o zboží v Ploskovicích napovídá, že zde majetky dále rozšiřovali.³²⁾ Roku 1508 za další půjčku klášteru následovala ještě zástava vsí Přehýšov a Šlovce na

26) F. Wildmann, Paměti a starožitnosti panství Chudenického. České Budějovice 2023, s. 22–23. Původní Wildmannův text pochází z roku 1882.

27) K malbám recentně O. Faktor, Středověká nástěnná malba v jihozápadních Čechách. Disertační práce na FF UK, Praha 2016, rkp., s. 70–73. K požadavku na jejich zachování P. Král, Mezi životem a smrtí. Testamenty české šlechty v letech 1550 až 1650. České Budějovice 2002, s. 549; M. Kolář, Jak Černínové dbali o zachování památky rodu svého, Památky archaeologické a místopisné IX, 1871–1873, s. 958.

28) Druhé manželství uvádí A. Sedláček, o. c. v pozn. 4, s. 33–34. Tomu odpovídá také charakter zmínek Drslavových synů v pramenech. Sedláček zde uvádí již nekompletní životní data synů.

29) SOA Třeboň, o. c. v pozn. 24, kt. 3, fol. 36r, 40r, 43r, 43v.

30) Tamtéž, fol. 56–65; J. Vančura, Dějiny někdejšího královského města Klatov 1/I. Klatovy 1927, s. 260–261.

31) AČ XVIII, č. 2; SOA Třeboň, o. c. v pozn. 24, kt. 3, fol. 67–69; Národní archiv (dále NA), Archivy českých klášterů zrušených za Josefa II. (1115–1760), 2275 [dostupné na Monasterium.net].

32) AČ XIII, č. 1332.

Plzeňsku.³³⁾ Zdá se tedy, že byli relativně slušně zajištěni. Ačkoliv v 15. století nadrželi Černínové žádné mocensko-politické funkce, jejich vliv byl významný minimálně lokálně, což dokládá zvolení Viléma Černína za zástupce rytířského stavu pro Prácheňský kraj do sedmnáctičlenné zákonodárné komise projednávající v roce 1499 kodifikaci zemského práva.³⁴⁾

Je pozoruhodné, že retábl hlavního oltáře objednali Jan a Vilém Černínové, ačkoliv hlavní rodová linie sídlící na Chudenicích pokračovala prostřednictvím synů jejich staršího bratra Humprechta. Naopak Vilém Černín měl být údajně neznámo kdy zakladatelem radnické větve.³⁵⁾ V době kolem roku 1500 nejspíše dosahoval nejvyšších úspěchů a stál za majetkovými zisky, které mu možná také umožnily pořídit nákladný oltářní retábl. Je otázkou, do jaké míry se v reprezentativním obsahu i finanční náročnosti nového hlavního oltáře kostela v místě hlavního rodového sídla odráží také snaha o širší etablování v mocenské struktuře českých zemí. Černínové jsou starobylý rod, jehož genealogie sahá do rozrodu Drslaviců erbu polotrojříčí ve 12. století.³⁶⁾ Na počátku novověku však svou starobylost a význam odvozovali od boční větve samotných Přemyslovců, tzv. Jindřichovců, tedy od Jindřicha, bratra Děpolda (větve Děpolticů, od níž tehdy mytický odvozovali svůj původ Švihovští z Rýzemberka) a Vladislava – českého knížete (1140–1158) a krále (1158–1172). Toto rodovou tradici zachytil nejprve Bartoloměj Paprocký v roce 1602,³⁷⁾ v rozvinuté podobě Bohuslav Balbín a několik dalších novověkých historiografů a genealogů.³⁸⁾ Zájem o rodovou historii a vlastní původ lze sledovat právě u sprýzněných Švihovských již za Jindřicha Švihovského († 1551), který na základě archiválií zaniklého dominikánského kláštera v Klatovech, bývalého rodového pohřebiště, odvodil původ Švihovských z Rýzemberka od přemyslovských Děpolticů.³⁹⁾ Černínové vzhledem ke společným předkům mohli tuto velmi atraktivní, byť vyfabulovanou interpretaci následovat. K tomu bohužel prameny chybí, skutečností zůstává pouze to, že nedlouho předtím objednali kvalitou i nákladností oltářní retábl srovnatelný s panskými objednávkami své doby, zatímco jejich společenský, politický i hospodářský význam rostl. A na tyto fiktivní vzdálené předky odkazují také nástěnné malby ve vítězném oblouku chudenického kostela. Nápisem jsou

identifikováni jakýsi Drslav Protiva, biskup Protiva a jeho sestra Amabilie, či Černín titulovaný jako „*fundator eklezie*“, k němuž se pojí i nápis o údajném založení kostela k roku 1200. Z hlediska moderních dějin jde o zjevnou fabulaci, včetně fiktivní svěťice Amabilie, kterou mezi své předky řadil i Jindřich Švihovský,⁴⁰⁾ a k níž chovali Černínové v novověku úctu.⁴¹⁾ Malby pocházejí snad ze druhé poloviny 14. století, zjevně však prošly obsahovými úpravami ještě ve středověku či raném novověku, možná právě v souvislosti s revizí rodové historie.⁴²⁾ Jaký obsah a význam nesly při objednání retáblu tedy, není jasné, společně s ním však byly součástí rodové paměti a jejich starobylost legitimizačním argumentem.

EPITAF PŮTY ŠVIHOVSKÉHO

Stejně malířské dílně je připisován tzv. epitaf Půty Švihovského ze sbírek Národního muzea,⁴³⁾ jedna z nejkvalitnějších deskových maleb ve fondu pozdně gotického malířství v Čechách. Ústřední figurou kompozice je Bolestný Kristus ukazující rány na rukou, kterého obklopují sv. Bartoloměj, Panna Marie, sv. Petr a archanděl Michael. Bartoloměj zároveň klade pravici na rameno klečící světské postavě. Klečící osobu lze identifikovat díky erbu jako člena panského rodu Švihovských z Rýzemberka. To vedlo k převažujícímu názoru, že jde o nejvyššího zemského sudího Půtu Švihovského (asi polovina 15. století – 1504), což prvně určil Jan Erazim Wocel.⁴⁴⁾ Sám si však identifikaci nebyl jist, do cestovního deníku si Pútovo jméno zapsal s otazníkem, k čemuž jej mohlo navést víko Pútovy pohřební tumby, které studoval zároveň.⁴⁵⁾ K. Chytil, A. Matějček i J. Pešina naopak s ohledem na mladistvý věk považovali osobu za někoho z Pútových synů.⁴⁶⁾ Věk však pro určení nemusí být podstatný, protože z hlediska funkce jde o idealizovaný portrét pracující s odkazem na charakteristické rysy osoby, která je divákovi prezentována tak, jak měla být uchována v paměti.⁴⁷⁾ Stejně jako u chudenického oltáře ani zde neexistuje vztah jmen zemřelého a svatého patrona. Jméno Bartoloměj se totiž v rodě Švihovských nepoužívalo, a šlo tak nejspíše o již neuchopitelnou individuální úctu zemřelého.⁴⁸⁾

33) AČ VIII, č. 207.

34) AČ V, s. 496; SOA Třeboň, o. c. v pozn. 24, kt. 5, fol. 55r. K tomu podrobněji V. Kulhánková, Mocenské kompetence krále v představách českých stavů: Okolnosti a tvůrce Vladislavského zřízení zemského a register archivu České koruny. Diplomová práce na FF UK. Praha 2018, rkp., s. 90–92; k okolnostem P. Kreuz – I. Martinovský ed., Vladislavské zřízení zemské. Praha 2007, s. 44–45.

35) J. Drnek – O. Brachtel, Chudenice. Chudenice 2022, s. 120.

36) K problematice Drslaviců M. Tejček, Drslavici erbu polotrojříčí, Pod Zelenou Horou, Vlastivědný sborník jižního Plzeňska XIII, 2013, s. 3–6.

37) B. Paprocký z Hlohol, Diadochos, id est Successio jinák Posloupanost knížat a králův českých... Praha 1602, O stavu rytířském, s. 51–53.

38) Sbírka prací týkající se rodové historie včetně Balbínova rukopisu v SOA Třeboň, o. c. v pozn. 24, kt. 2; J. J. von Weingarten, Fürsten-Spiegel oder Monarchia deß höchloblichen Ertz-Hauses Oesterreich. Prag 1673, s. 137–143.

39) SOA Třeboň, Cizí rody, registratura Švihovský z Rýzemberka, č. 8, fol. 1–21 (opis nedochovaného originálu od Václava Březana); SOA Třeboň, o. c. v pozn. 24, kt. 4; fol. 9–25 (přepis a další související výpisky Heřmana Černína z 2. čtvrtiny 17. století).

40) K Amabilii V. Ryneš, Blahoslavená Amabilia. Klatovy 1941; J. B. Tanner, Reverendi Patris Alberti Chanowsky e Societate Jesu Vestigium Boemiae Piaae... 1689, s. 36 uvádí mezi českými svatými patrony „Amabilia stemmate Sswihowskiana“ (poprvé vydáno 1659).

41) K roku 1644 je popisován praporec Heřmana Černína s vyobrazením Amabilie – Anonym, Heřman Černín, první hrabě z Chudenic a jeho cesta do Cařihradu r. 1644, Lumír 6, 1856, s. 231. V roce 1672 byla v Chudenicích pokřtěna Marie Amabilie Černínová – SOA Plzeň, Sbírka matrik západních Čech, Chudenice 1670–1789, s. 6–11, apřilil.

42) K malbám recentně O. Faktor, o. c. v pozn. 27, s. 70–73.

43) Národní muzeum, Praha, Historická sbírka, inv. č. H2-3906. Jinak zvaný též Votivní deska Švihovských.

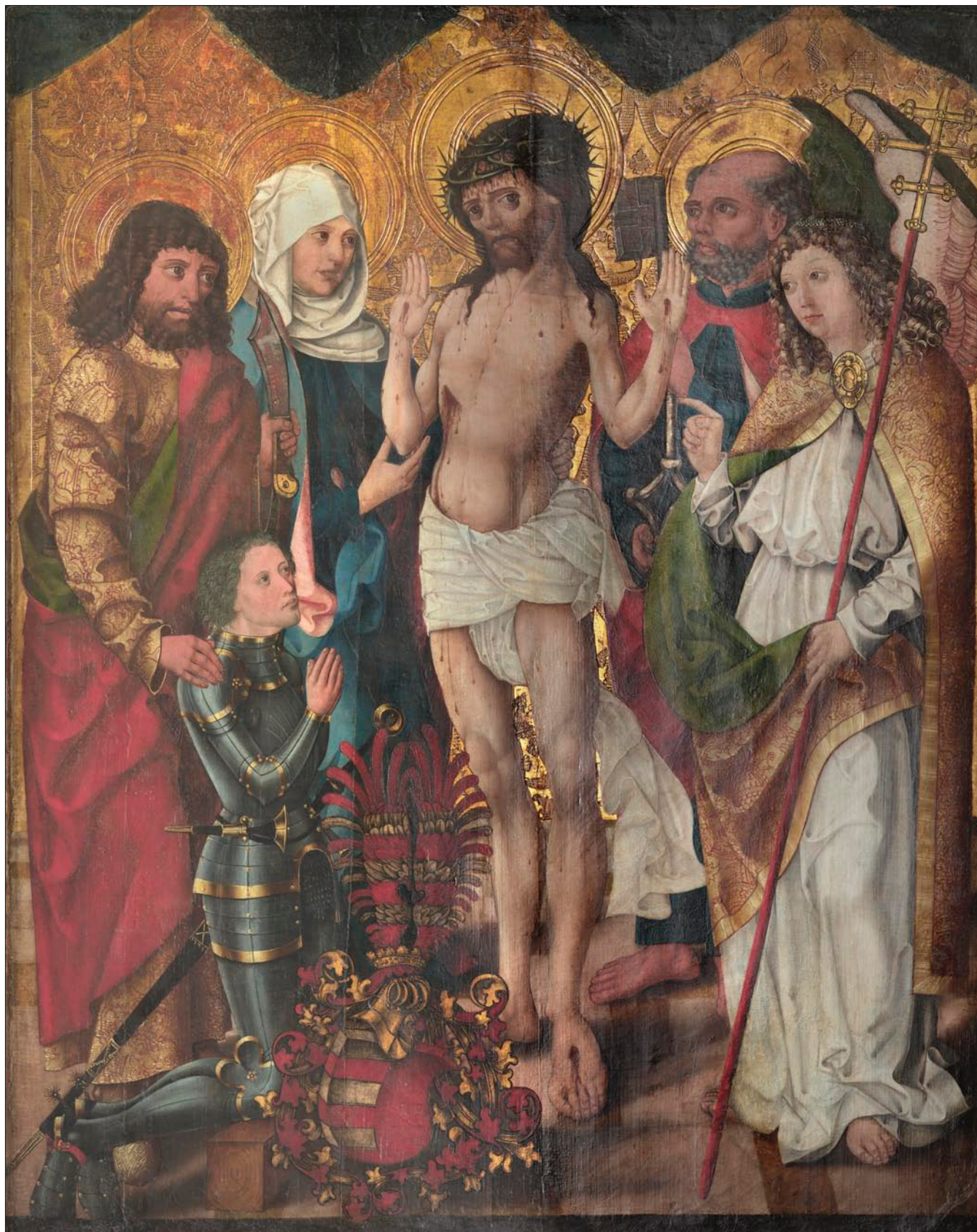
44) J. E. Wocel, o. c. v pozn. 3, s. 214–215.

45) Státní okresní archiv (dále SOKA) Kutná Hora, Jan Erazim Wocel, kt. 1, inv. č. 17 – deník 1858 západní Čechy, fol. 8v, 30r, 46r; Víko tumb se na radnici dostalo před rokem 1840 a navrátilo do kostela někdy po roce 1894, viz J. Hille, o. c. v pozn. 4, s. 314–316.

46) K. Chytil, 1904, o. c. v pozn. 8, s. 128; týž, o. c. v pozn. 2, s. 150; týž, 1918, o. c. v pozn. 8, s. 182–190; A. Matějček, 1931, o. c. v pozn. 9, s. 354; J. Pešina, 1940, o. c. v pozn. 10, s. 147; týž, 1984, o. c. v pozn. 12, s. 586–589.

47) Tezi ve vztahu k horažďovickému epitafu předložil R. Šimůnek, Re-presentace české středověké šlechty. Praha 2013, s. 203.

48) Určitou roli by mohla hrát rozvinutá úcta ke sv. Bartoloměji na mni-



Obr. 8: Epitaf Půty Švihovského, kolem 1504 (foto D. Hrabálek, 2023).

chovském dvoře, ke kterému měl Půta velice úzké vztahy. K tomu blíže A. M. Dahlem, *The Wittelsbach Court in Munich: History and*

authority in the visual arts (1460–1508). Disertační práce na University of Glasgow. Glasgow, rkp., s. 110–114.

Deska byla objevena v předsíni horažďovického děkanství v roce 1858, odkud byla na Wocelovu přímluvu darována Museu Království českého v Praze. Dle tvrzení děkana Václava Proška⁴⁹⁾ se sem dostal blíže nespecifikovaným odkazem. Předpokládán původ v horažďovickém klášterním kostele františkánů observantů (od roku 1621 minoritů), místa pohřbu Půty a jeho potomků, je tedy pouze hypotetický. Inventáře kostela a kláštera z let 1785⁵⁰⁾ a 1804⁵¹⁾ jej neuvádějí, stejně tak ani inventáře děkanství kostela sv. Petra a Pavla či samotného děkanství.⁵²⁾ Klášter byl již roku 1814 zrušen, majetek rozprodáván, kostel dán do správy děkanství a budovy sloužily různým účelům.⁵³⁾ Když roku 1853 koupily budovy školské sestry Notre Dame, epitaf zde již patrně nemohl být, jak vyplývá z dobového popisu celkově zdevastovaného kostela.⁵⁴⁾ Na děkanství by se tak mohl dostat nejpozději odkazem v souvislosti s rozprodáváním majetku zrušeného kláštera po roce 1814. Již v 16. století by tak musel projít sítím vyčištění kostela jednotou bratrskou, které roku 1578 Václav Švihovský po vyhnání františkánů kostel daroval.⁵⁵⁾ Prameny dokládají vynesení obrazů, rozkradení parament a rozprodání knih i jednoho oltáře.⁵⁶⁾ Obraz však v tomto kontextu zmiňován není, stejně tak ale ani hroby Švihovských, které zůstaly nedotčeny. Kostel i dále sloužil jako jejich rodové pohřebiště, a nelze proto vyloučit, že případný epitaf Půty mohl být i vzhledem zakladatelské roli zachován. Deska byla v každém případě ještě v roce 1604 někde veřejně prezentovaná, když do ní vyryl své jméno jistý „Jan Worel Hradištský“.⁵⁷⁾ Následně přečkala roku 1619 drancování a vypálení města,⁵⁸⁾ neznáme však

popis škod klášterního kostela. Ve farním se však i přes požár dochovala rovněž Půtou objednaná socha Assumpty (před 1502).⁵⁹⁾

I přes absenci přímých dokladů se domnívám, že jde skutečně o Půtův epitaf z františkánského kostela. Tuto hypotézu lze podpořit několika aspekty. Možnou epitafní funkci lze typologicky dovodit z ikonografie a kompozice. Ústřední role Bolestného Krista, k němuž se měřítkem téměř srovnatelný klečící muž obrací, byla standardní součástí motivického rejstříku pozdně gotických epitafů.⁶⁰⁾ Odpovídá funkčnímu prvku média paměti, jako jsou votivní obrazy a epitafy. Přítomnost archanděla Michaela podporuje původ v jemu zasvěceném františkánském kostele,⁶¹⁾ a jeho odkazování gestem ruky na Krista, zatímco na něj hledí klečící muž, zase odpovídá významové vazbě k naději věčného života. Od votivní bývá epitafní funkce obrazu rozlišena integrovanou nápisovou částí, často nedochovanou pro její umístění do související konstrukce díla, kterou horažďovická deska postrádá. Původně však zjevně byla opatřena kromě rámu také řezaným reliéfním baldachýnem, o čemž vypovídá horní zakončení zlacené výzdoby. Epitaf jako paměťové médium kombinoval roviny rodové i osobní reprezentace, zakotvení paměti na zemřelého, zpřítomnění jeho sociálního prostoru v místní komunitě a apeloval na diváka k aktivnímu zapojení do procesu vzpomínání a přímluv.⁶²⁾ To formuloval pomocí dobové srozumitelného motivického rejstříku a vizuálního kódu. Zejména motiv plastického zlaceného pozadí se v této době standardně uplatňoval na obrazech reprezentativního charakteru bez narativních souvislostí. Také prostorová nika tvořená postavami světců, kteří obestupují Krista (který je tak vysunut do popředí), a zároveň provázané směry pohledů světců k němu fungují jako apel k publiku a akcentace propojení společenství církve svatých, živých i zemřelých, již nebožtík zůstává dále součástí.

Malba formálně zcela odpovídá přibližným datačním zařazením jako současná s dílensky příbuzným chudeničským oltářem z roku 1506, což odpovídá Půtově smrti v roce 1504. Pohřben byl v presbytáři kostela jím založeného františkánského kláštera v Horažďovicích. Půta byl měšťan vnímán jako významná osoba lokálních dějin a jeho náhrobek i pamětní nápisy odkazující k fundaci zůstaly v klášterním kostele zachovány. Ještě v 19. století bylo za-

49) V. Prošek zde působil od roku 1847, viz Farní Úřad Horažďovice, Liber memorabilium (Urbium Decanalis Ecclesiae Horažďovicensis), s. 174; L. Hesounová, Maltézská fara v Horažďovicích. Diplomová práce na FF JU, České Budějovice 2009, rkp., s. 95.

50) SOkA Klatovy, Archiv města Horažďovice, inv. č. 1982, Zápis dražební o prodeji nářadí...

51) Tamtéž, inv. č. 119.

52) NA, Praha, Maltézští rytíři, Inventáře Horažďovice, kostel sv. Petra a Pavla (1717, 1796, 1808, 1810); SOkA Klatovy, Finanční úřad Horažďovice, kt. 1, inv. č. 7, 8, 10, 12; SOA Třeboň, velkostatek (dále Vs) Strakonice, kt. 23, inv. č. 751.

53) K tomu podrobněji J. Hille, o. c. v pozn. 4, s. 316; L. Hesounová, o. c. v pozn. 49, s. 402–404.

54) J. Beran, Gabriel Schneider. Zakladatel kongregace chudých školských sester de Notre Dame v Čechách. Horažďovice 1931, s. 16, 79–80.

55) J. Just – M. Růčková edd., Bratrská šlechta v Čechách a na Moravě a formování konfesní identity v raném novověku. Praha 2020, s. 108; J. Jáněský, Páni z Rýzmburka, Skály a Švihova 2. Domažlice 2021, s. 25, 34–36.

56) V. Sokol, Příspěvky k náboženským dějinám horažďovským v l. 1570–1625, Otavan VIII, 1924, s. 143–147; Archiv Národního muzea, Sběrka rukopisů, sign. 1275, pamětní kniha kláštera. K rozkradení mobiliáře došlo také v místním farním kostele.

57) Graffiti s vyrytým jménem zjistil a zdokumentoval J. Šlechta, Mistr Chudeničského oltáře. Průzkum a technika malby Votivní desky švihovských. Diplomová práce na AVU, Praha 2007, rkp., s. 42. Nepodařilo se jej ztotožnit s nikým z místních obyvatel, pokud nešlo o bratrského kněze Jana Hradského doloženého roku 1626 (J. A. Komenský, Historie o těžkých protivenstvích církve české. Praha 1922, kap. 62) nebo příbuzného jistého Jakuba Vorla, kterému byly roku 1636 nalezeny v Horažďovicích zakázané knihy (J. Volf, Prohlídka knih v Horažďovicích roku 1636, Časopis československých knihovníků 1, 1922, s. 17–20; K. Němec, Dějiny města Horažďovice. Horažďovice 1936, s. 128).

58) M. Man, Horažďovický zámek a jeho majitelé v období raného novověku, in: J. Kilián edd., Horažďovice v raném novověku. Plzeň 2019, s. 32.

59) K požáru a drancování farního kostela L. Buršíková, Horažďovická fara v raném novověku, in: J. Kilián edd., o. c. v pozn. 58, s. 40; J. Jáněský, o. c. v pozn. 55, s. 140; k Assumptě M. Ottová, Objednavatel, dílna a styl. Gotické sochařství v jihozápadních Čechách, in: P. Jindra – M. Ottová edd., o. c. v pozn. 17, s. 274.

60) Výběrově lze uvést epitaf Johanna von Ehenheim († 1438): P. Strieder, Tafelmalerei in Nürnberg 1350–1550. Königstein im Taunus 1993, č. kat. 27, obr. 40. Dílo pochází z kostela sv. Vavřince v Norimberku, ve kterém lze nalézt celý soubor epitafů s bolestným Kristem. Dále lze zmínit malovaný epitaf Petra Rietra († 1462) z kaple Všech svatých v Kleinschwarzenlohe bei Kornburg: R. Suckale, Die Erneuerung der Malkunst vor Dürer 2. Petersberg 2009, č. kat. 20; epitaf Andrease Dehna († 1485) ve Stadtgeschichtliches Museum Leipzig: G. Goldberg, Vergessene altdeutsche Gemälde: 1815 auf dem Dachboden der Leipziger Nikolaikirche. Leipzig 1997, č. kat. 4. Pravděpodobně byl epitafem shodné typologie i obraz v č. kat. 5., či vídeňský epitaf Johannese Geuse (1440) od mistra Albrechtova oltáře (Dom Museum Wien, inv. č. L/36; [https://dommuseum.at/collectio-31]).

61) Dnes je kostel zasvěcen Nanebevzetí Panny Marie.

62) O. Jakubec, Kde jest, ó smrti, osten tvůj? Renesanční epitafy v kultuře umírání a vzpomínání raného novověku. Praha 2015, s. 27–40.

mítuto vyvezení jeho náhrobku z města s argumentem zásadního historického významu Půty, díky němuž město zažilo svůj největší ekonomicko-právní rozvoj.⁶³⁾ Stejný osud patrně sdílel i malovaný epitaf.

Poslední podpůrnou indicií jsou již nedochované nápisy v kostele zachycené novověkými prameny. Nejstarší popis Půtova hrobu zaznamenal Bartoloměj Paprocký v *Diadochu*⁶⁴⁾ takto:

„Pochován w kostele... v horaždegowicých/ kdež se spatřuje nápis takový: *Magnificus ac Generosus Dominus Puta de Ryzmberk & Skala, Dominus in Svihov & Rabi, supremus Iudex Regni Boemiae hic sepultus, Anno 1504. Obiit feria sexta ante festum Mariae Magdalene.*

Těmuž pro *Epitaphio* od pana Bohuslava Hasisstejnského učiněné byly tyto wersse:

*Hoc jacet in tumulo, nostrae lux alma coronae
Et Rizenbergae gloria Puta Domus.
Magnus hic immensis opibus, currentibus annis,
Magnus & antiqua Nobilitate fuit
Major & ingenio lingua, virtute, fidēq.
Ut perhibet luctu Patria chara suo
Extinctus tamen est, nondum cogente Senectā,
Nempe decem tantum vidit Olympiadas
Hujus ni dederis lachrymas peregrine sepulchro,
Durius Hircana Tigride, pectus habes.“*

Veršovaný epitaf téměř shodně uvádí také Georgius Crugerius a Půtův hrob navíc lokalizuje „u hlavního oltáře v kostele sv. Michaela“.⁶⁵⁾ Nápis zase reprodukuje shodně s Paprockým (či dle něj) Jan Florián Hammerschmid, který jej nazývá epitafem,⁶⁶⁾ Jaroslav Schaller tentýž text později označuje za „*grabschrift*“.⁶⁷⁾ Citován byl ze dnes již nedochované memorie v klášterním kostele. Ve starší literatuře byl mylně ztotožňován s nápisem na víku Půtovy pohřební tumby, jehož znění je odlišné: „*Anno domini M d iiii ie(su)s / Magnifici ac Generosi Baronis domini Putothe de Ryznberg et Sskala domini in Sswihov et Rabbi / supremi iudicis regni Boemie / Claustri huius fundatoris sepulcrum*“.⁶⁸⁾ Tento paradoxně nebyl až do 20. století citován, ačkoliv plnil důležitou identifikační i funkční roli: byl orientován tak, aby slova „*Claustri huius fundatoris sepulcrum*“ směřovala k průchodu z kláštera do kostela.⁶⁹⁾ Jiří Roháček konstatuje, že formulář nezvykle obsahuje pouze rok úmrtí (v rámci českého fondu sepulkrální skulptury se s absencí přesného data lze setkat pouze ve

čtyřech případech).⁷⁰⁾ To však bylo podstatné pro ukotvení posmrtné paměti a slavení zádušní liturgie.⁷¹⁾ Lze proto předpokládat, že hrob byl o tyto informace doplněn jinde – buď na nedochované části tumby, či na případném epitafu.⁷²⁾ Právě z něj mohou pocházet nedochované texty reprodukované B. Paprockým, který znal dotčený kostel z autopsie, v souvislosti s Půtovým hrobem.⁷³⁾ B. Paprocký totiž cituje běžný formulář obsahující jméno a postavení zemřelého, místo pohřbu a datum smrti, tedy text signifikantní pro funkci náhrobního nápisu či epitafu, protože umožňovaly zachovat památku a slavit odpovídající liturgii.⁷⁴⁾ Veršovaný text je zase jedním ze tří básnických epitafů Půty z pera Bohuslava Hasištejnského, z nichž dva byly vydány ve sbírce Bohuslavových básní *Farrago poematum*,⁷⁵⁾ zatímco tento je znám pouze prostřednictvím B. Paprockého. Kamil Boldan proto i s ohledem na analogii situace nedochovaného epitafu Jana z Vartenberka z pražské svatovítské katedrály, jehož součástí byly rovněž Bohuslavovy verše, předložil hypotézu, že básnický epitaf citovaný B. Paprockým mohl být prezentován v kostele prostřednictvím samostatné desky, obrazového rámu či nástěnné malby.⁷⁶⁾ Šlo by tak již o druhý známý Bohuslavův epitaf realizovaný v rámci vizuální kultury paměti.⁷⁷⁾ Tuto hypotézu považuji za relevantní, přičemž se domnívám, že jeden z Paprockým citovaných textů mohl být původní součástí konstrukce obsahující zde studovanou malbu, a tak tvořit společně s ní epitaf.⁷⁸⁾

70) Tamtéž, č. kat. 9. V některých případech mohlo jít o jev odůvodněný zhotovením náhrobku ještě před smrtí zemřelého, tam se však počítalo s adekvátním volným místem pro data smrti.

71) K. Bauch, *Das Mittelalterliche Grabbild. Figürliche Grabmäler des 11. bis 15. Jahrhunderts in Europa*. Berlin – New York 1976, s. 9.

72) Úvahu o možném doplnění náležitých údajů o datu smrti v jiném médiu předložil již J. Roháček: *J. Chlábek – J. Roháček*, o. c. v pozn. 69, č. kat. 9.

73) Jak konstatuje K. Boldan, Epitaf Půty Švihovského z Ryzmberka od Bohuslava Hasištejnského z Lobkovic, in: J. Roháček ed., *Epigraphica & Sepulcralia III*. Praha 2011, s. 15; R. Šimůnek, Historikův virtuální svět. Interiér kostela jak typ reprezentativního prostoru, in: M. Nodl – F. Šmahel edd., *Rituály, ceremonie a festivity ve střední Evropě 14. a 15. století*. Praha 2009, s. 264. Autor na tomto místě uvádí, že zájem o náhrobní kameny byl obvykle omezen pouze na citaci nápisů. Popis Paprockého i Crugerie je oproti tomu nadstandardní.

74) P. Schoenen, *Epitaph*, in: *Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte* v. Stuttgart 1967, s. 872–921. V definicích média epitafu panuje shoda, že jeho umístění nebylo nutně vázáno na místo pohřbu, nýbrž na místo určené pro udržování zádušní memorie. Hypotetický epitaf Půty je však dle výše uvedených předpokladů asociován s místem pohřbu díky popisu Paprockého. Další možností výkladu nápisu je situace zdokumentovaná R. Šimůnkem v kostele sv. Jana Křtitele v Jindřichově Hradci, kde se v médiu nástěnné malby nachází několik tabulí informujících o zdejších pohřbech: R. Šimůnek, *Minoritský klášterní kostel sv. Jana Křtitele v Jindřichově Hradci*. Unikátně dokumentovaný případ šlechtické nekropole druhé poloviny 14. století, *Vlastivědný sborník Dačicka, Jindřichohradecka a Třeboňska* 20, 2008, s. 18–34.

75) T. Mitis z *Limuz*, *Farrago poematum in ordinem congestorum et editorum*. Praeae 1570, s. 89–90; kromě toho sbírka obsahuje také epigram věnovaný Půtovi, viz s. 154.

76) K. Boldan, o. c. v pozn. 73.

77) K epitafu Jana z Vartenberka a jeho realizaci ve svatovítské katedrále M. Šarovcová, „Wartenberga domus, quare tua lumina manant?“ Pohnutý příběh vartenberského epitafu. Neznámá iluminace s epitafem svatovítského probošta Jana z Vartenberka († 1508), *Kniha a dějiny* 20, 2013, s. 6–30; k malované části epitafu recentně O. Kotková edd., *Falza? Falza!* Praha 2021, s. 77–79.

78) Tuto možnost navrhl již ve své diplomové práci P. Kováč, aniž by to mladší texty reflektovaly, P. Kováč, o. c. v pozn. 18, s. 78.

63) F. Teplý, Pěkné porozumění měšťanstva pro uměleckou památku, *Časopis Společnosti přátel starožitností československých* v Praze 38, 1930, s. 78–79.

64) B. Paprocký z Hlohov, o. c. v pozn. 37, o stavu panském, s. 114.

65) G. Crugerius, *Sacri pulveris mensis Julii, ex iisdem monumentis antiquitatis; přívazek k tisku z roku 1669 uloženém v Národní knihovně*, Praha, sign. 51 C 000016/2, s. 115–118; [dostupné na www.manuscriptorium.com].

66) J. F. Hammerschmid, *Prodromus Glorae Pragenae*. Praeae 1723, s. 739–740.

67) J. Schaller, *Topographie des Königreichs Böhmen*. Dritter Theil. Prachiner Kreis. Prag 1786, s. 199.

68) Cituje také J. Chlábek – J. Roháček, *Monumenta mortis et memoriae*. Sepulkrální skulptura ve výtvarné kultuře českého středověku. Praha 2022, č. kat. 201.

69) Původní umístění tumby lze lokalizovat do presbytáře kostela v jeho hlavní ose. Vycházím z předpokladu, že deska byla orientována nohama figury směrem k oltáři. Proto formulář nápisu začíná na neobvyklém místě, což již konstatoval J. Roháček: *J. Chlábek – J. Roháček*, *Sepulkrální skulptura jagellonského období v Čechách*. Praha 2011, č. kat. 9.

Tento artefakt je proto potřeba vnímat v kontextu promyšlené strategie šlechtické reprezentace pracující s ovládnutím lokální paměti. Cílem byl patřičný odkaz na člověka zastávajícího jednu z předních pozic ve správě zemí Koruny české – nejvyššího zemského sudího, držícího velkou politickou moc, podobně jako v případě Zdeňka Lva z Rožmitálu či Jindřicha z Hradce, se kterými ostatně udržoval užší kontakt. Půtovo dominium se rozkládalo v Plzeňském a Prácheňském kraji, kde držel po určitou dobu funkce hejtmána. Jeho mocenské síle odpovídalo také ekonomické zázemí.⁷⁹⁾ Na konci života držel asi 11 měst a 110 vesnic včetně patronátního práva k asi 30 kostelům a kaplím, z nichž několik nově vybudoval či zásadně přestavěl.⁸⁰⁾ Ovládal sedm hradů, z nichž Švihov a Rabí přebudoval na okázalé reprezentativní opěrné body své moci,⁸¹⁾ též vlastnil čtyři domy na pražských náměstích. Své dominium budoval systematicky s mocenským centrem v Horažďovicích, které náležitě opatřil privilegii a formoval důležitými stavbami a donacemi reprezentující jeho moc a sociální status.⁸²⁾ Podstatným prvkem této strategie byla novostavba kláštera katolickou šlechtou oblíbených františkánů observantů,⁸³⁾ jehož kostel sv. Michaela zvolil za novou rodovou nekropolí.⁸⁴⁾ Ve vztahu k františkánům šlo o obdobnou strategii jako v případě Hasištejnských z Lobkovic v Kadani či Šternberků v Bechyni. Ostatně bechyňská stavební skupina spojovaná s tamními sklípkovými klenbami, mající nejspíše vazbu na starší projekty v Chomutově a na Karlštejně, byla přizvána také do Horažďovic.⁸⁵⁾ Datace výstavby kláštera a uvedení františkánů jsou předmětem hypotéz. Rok dokončení kostela je uváděn 1504;⁸⁶⁾ v nějaké formě zde františkáni fungovali již v roce 1496.⁸⁷⁾ Pravděpodobně mezi těmito roky proběhla stavba

chrámu a formovala se koncepce pohřebiště, ve kterém Půta spočinul ještě před dokončením stavebních prací.

Nelze určit, zda Půta zařídil svůj hrob ještě za života, či bylo místo pohřbu řešeno až po jeho náhlé smrti.⁸⁸⁾ Byl uložen na privilegovaném místě v ose presbytáře poblíž hlavního oltáře do honosné tumby z červeného adnetského mramoru s inkrustacemi.⁸⁹⁾ Materiálově šlo o dobově atraktivní a prestižní formu pohřebního monumentu, uplatňující se v širší oblasti kolem Pasova.⁹⁰⁾ Z neznámé tamní sochařské dílny byla deska také importována.⁹¹⁾ Svou kvalitou se řadí mezi nej přednější díla náhrobní figurální skulptury v Čechách.⁹²⁾ Obdobně kvalitativně si stojí také Půtův malovaný epitaf. Bývá vykládán také jako přímá součást náhrobku, ve smyslu dvou významových zón reprezentujících zobrazení živého a mrtvého.⁹³⁾ Tuto hypotézu nelze potvrdit ani vyvrátit,⁹⁴⁾ bylo však obvyklé umisťovat v místě pohřbu epitaf do blízkosti náhrobku jako součást spektra vizuálních médií paměti, úzce provázaných s liturgickým provozem. Jejich smyslem bylo napomáhat udržování památky zemřelého, v případě Půty Švihovského byl s ohledem na lokální historickou paměť tento koncept úspěšný.

DALŠÍ IDENTIFIKOVANÁ DÍLA?

Jen velmi opatrně lze uvažovat o zařazení obrazu Ukřižování z Vrchotových Janovic (kolem 1510) do sledované dílenské produkce.⁹⁵⁾ Dnes nezvěstné dílo z pražské soukromé sbírky na konci 30. let 20. století připsal dílně J. Pešína.⁹⁶⁾ Na rozdíl od tehdejší situace již není možné atribuci ověřit, což omezuje použití malby jako dalšího základního pramene pro interpretaci dílny.

Problematická je provenience díla. Pravděpodobně někdy na konci 19. století se dostalo do mobiliáře zámku ve

79) J. Macek, *Jagellonský věk v českých zemích (1471–1526) II. Šlechta*. Praha 1994, s. 37. Švihovské uvádí na osmém místě v pomyslném žebříčku majetnosti české šlechty.

80) Přibližný výčet podává J. Jáněský, *Páni z Rýzmburka*, Skály a Švihova 1. Domažlice 2020, s. 430; podrobněji *týž*, *Omyly a otazníky kolem narození, života a smrti Půty Švihovského z Rýzmburka*, v letech 1479–1504 nejvyššího sudího Českého Království, *Vlastivědný sborník Muzea Šumavy XII*, 2022, s. 121–136.

81) K možnostem výkladu strategie výstavby obou hradů T. Karel – A. Kratochvílová, „Provizorní“ palác hradu Švihova. Stavebně-historická etuda pro jednu zeď, in: *Dějiny staveb 2016*, Plzeň, s. 154; ke stavbě Rabí J. Varhaník, *Rub a líc reprezentace Švihovských z Rýzmburka na přelomu gotiky a renesance*, *Archaeologia historica* 41, č. 2, 2016, s. 181–193.

82) K šlechtické reprezentaci R. Šimůnek, o. c. v pozn. 47, kde se mj. věnuje také reprezentaci Švihovských.

83) K zakládání observantských klášterů v 15. století v českých zemích J. Chlábek, 2016, o. c. v pozn. 18; P. Hlaváček, *Čeští františkáni na přelomu středověku a novověku*. Praha 2005, s. 44–46.

84) Dodnes se dochoval pouze náhrobek Půty, pramenné jsou zde doloženy hroby jeho čtyř synů a dalších příbuzných a potomků. Původní nekropole Švihovských se nacházela v dominikánském klášteře v Plzni, ještě dříve v zaniklém klatovském dominikánském klášteře, srov. R. Šimůnek, o. c. v pozn. 47, s. 104.

85) Vztahy jedné stavební skupiny sledují M. Radová – O. Rada, *Knihy o sklípkových klenbách*. Praha 1998, s. 72, 173.

86) To uvádí v interiéru zazděná kamenná tabulka z roku 1689 s nápisem „Pvtha. V. / De Skala Et Ryzmberg / Supr. Regni Iudex / Ecclesiam Hanc / S. Michaelis / Vna Cum Cœnobio / Extruxit Ano. 1504“, která snad reprodukuje starší nápis. Půta nechal obdobný nápis analogicky vyhotovit také krátce před svou smrtí v kostele sv. Jana Evangelisty ve Švihově, kde se zachoval originál, viz J. Jáněský, 2020, o. c. v pozn. 80, s. 422; V. Bezděková – L. Foster, *Archivní průzkum bývalého špitálního kostela sv. Jana Evangelisty ve Švihově*, *Průzkumy památek XII*, č. 1, 2005, s. 100–104, v pozn. 6, bibliografie.

87) Jak dokládá na základě obdarování kláštera M. Tejček, *Horažďovice*

na prahu raného novověku, in: J. Kilián edd., o. c. v pozn. 58, s. 18.

88) Posmrtný vznik předpokládá J. Homolka, *Sochařství*, in: J. Homolka – J. Krása – V. Mencl – J. Pešína – J. Petrání, o. c. v pozn. 13, s. 207; vznik před smrtí předpokládá J. Chlábek, 1983, o. c. v pozn. 18, s. 30.

89) Typ tumby dokládá nejen charakter náhrobní desky, kterou lze díky zkoseným hranám považovat za její víko, ale i termín *tumulo* použitý v novověkých popisech, jehož se obvykle používalo pro vyvýšené náhrobky, viz K. Bauch, o. c. v pozn. 71, s. 8.

90) K náhrobní skulptuře tohoto typu v Čechách J. Chlábek – J. Roháček, *Spätmittelalterliche böhmische Sepulkralstruktur aus Adneter Marmor*, *Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege LXXV*, 2021, s. 152–175; J. Chlábek – J. Roháček, o. c. v pozn. 68, s. 79.

91) Z této dílny byl do Čech importován také náhrobek Dobrohosta z Ronšperka zemřelého 1506, viz J. Chlábek – J. Roháček, o. c. v pozn. 68, s. 87.

92) K Půtovu náhrobku výběrově J. Homolka, *Poznámky k dílu Mistra Zvíkovského Oplakávání*, *Památková péče* 5, 1966, s. 77; J. Chlábek, 1983, o. c. v pozn. 18, s. 27–33; J. Chlábek – J. Roháček, o. c. v pozn. 69, č. kat. 9.

93) J. Chlábek, 1983, o. c. v pozn. 18, s. 32–33; J. Chlábek – J. Roháček, o. c. v pozn. 68, s. 39.

94) Lze pouze odmítnout argument Jindřicha Šlechty, který vazbu s náhrobkem podpořil malovanou nápodobou inkrustace bílým mramorem v erbu na obraze, analogicky k náhrobku. Malba erbu ale inkrustaci nenapodobuje, přičemž stejné řešení erbu najdeme i na chudnickém oltáři: J. Šlechta, o. c. v pozn. 57, s. 41.

95) Recentně M. Hamsíková, *Recepce díla Lucase Cranacha st. v malířství první poloviny 16. století v Čechách*. Disertační práce na FF UK. Praha 2011, rkp., s. 123, č. kat. 11, včetně bibliografie.

96) J. Pešína, *Ukřižování sbírky Petřínovy*, *Ročenka Kruhu pro pěstování dějin umění za r. 1937–1938*, 1939, s. 185–192.



Obr. 9: Ukřižování z Vrchotových Janovic, kolem 1510 (foto aukční síň Bonhams Skinner, 2005).

Vrchotových Janovicích, který roku 1879 zakoupil Karel Nádherný z Borutína. Inventáře předchozích majitelů Vrtbů a Vratislavů z Mitrovic obraz neobsahují, přestože se soustředí na umělecké sbírky.⁹⁷⁾ Nelze ani potvrdit, že by pocházelo z janovického kostela sv. Martina, ve kterém roku 1887 probíhala výměna oltářů právě na náklady Karla Nádherného.⁹⁸⁾ Jeho dcera Sidonie totiž později do vlastní kroniky zámku uvedla, že zde obraz byl již v době, kdy její otec zámek koupil.⁹⁹⁾ Pokud přesto pocházel ze zdejšího kostela, spadala by jeho objednávka do období držby vsi Vrchoty z Vrchotic. Za nich byla tvrz pozdně goticky přestavěna, jejich vztah ke kostelu však jasný není, protože v 70. letech 15. století patřilo patronátní právo Janu Koutskému z Koutů.¹⁰⁰⁾ Jiné než dnes neověřitelné stylové

pojitko tedy k ostatním dílenským malbám nelze doložit.

Roku 1898 byl obraz publikován¹⁰¹⁾ spolu se čtyřmi nesusouvisejícími, také již nezvěstnými deskami se svěťci.¹⁰²⁾ Dle fotografie z roku 1918 visel přímo v ložnici tehdejší uměnímilovné majitelky Sidonie Nádherné, která jej však v rámci rozprodávání části zámeckého mobiliáře prodala v roce 1937 do starožitnictví.¹⁰³⁾ Tam jej zakoupil Bedřich Petřina, pražský Němec a ředitel Ringhofferových závodů, do své soukromé a dnes patrně rozptýlené sbírky starého umění.¹⁰⁴⁾ Po restaurování Jindřichem Hlavínem bylo znalecky posouzeno J. Pešinou. Ztrácí se však nejspíše v roce 1948 v souvislosti s emigrací B. Petřiny do Brazílie, aniž by jej vyvezl. Dílo se vynořilo pouze v roce 2005 na aukci v Bostonu, díky čemuž je k dispozici aspoň jeho barevná, byť nekvalitní fotografie.¹⁰⁵⁾ Pro nemožnost ověřit Pešinovy závěry je lze brát pouze v potaz, aniž by se dílo stalo nosným pro interpretaci.

V minulosti se s dílnou tzv. Mistra chudenického oltáře spojovala mnohem méně přesvědčivě i další díla. Jan Royt připsal následovníku Mistra oltářní křídla se sv. Janem Evangelistou, Janem Křtitelem, Štěpánem a Vavřincem ze Zvíkonce.¹⁰⁶⁾ Argumentaci však založil pouze na typové podobě svatých Janů zde a na chudenickém oltáři, kterou zmínil již A. Podlaha.¹⁰⁷⁾ Shodnost kompozice však plyne pouze z grafické předlohy.¹⁰⁸⁾ Styl maleb je jinak odlišný, a nezakládá tudíž žádnou autorskou souvislost. Šárka Radostová ostatně tuto atribuci odmítla, předatovala malby již do let 1480–1490 a navrhla zařazení do okruhu Mistra svatojiřského oltáře.¹⁰⁹⁾ Jan Klobušický zařadil do stylové blízkosti dílny Mistra chudenického oltáře také dosud neznámou desku s příbuzenstvím Krista z Častolovic.¹¹⁰⁾ O něco mladší deska nižší kvality na základě komparací s dříve připsanými malbami však neposkytuje žádné relevantní argumenty pro takové zařazení. Připsání Mělnického ukřižování a křidel se sv. Kryštofem a Šebestiánem ze svatojiřského kláštera na Pražském hradě, navržené

97) SOA Praha, Vs Vrchotovy Janovice, inv. č. 209, sign. B XXIV., inventáře z let 1791, 1835, 1849, 1854, 1870. K historii zámku přehledově E. Šamánková, Vrchotovy Janovice. Zámek a okolí. Praha 1985.

98) A. Podlaha, Posvátná místa království českého. Arcidiecese pražská. Díl VI. Vikariáty Sedlčanský a Votický. Praha 1912, s. 116; Liber Memorabilium 1835–?, sken farní kroniky Vrchotových Janovic uložený na zámku Vrchotovy Janovice, s. 22–23. Za konzultací, zprostředkování kroniky a upozornění na archiválii děkuji paní Mgr. Ludmile Fiedlerové.

99) S. Nádherná, Kronika Vrchotových Janovic. Praha 1998, s. 76–77.

100) A. N. Vlasák, Okres Votický. Nástin statisticko-historický. Praha 1873, s. 36–37; E. Šamánková, o. c. v pozn. 97, s. 13; F. Kašička, Počátky a proměny feudálního sídla ve Vrchotových Janovicích, in: Dějiny staveb 2006, Plzeň 2006, s. 63.

101) A. Podlaha – E. Šittler, Soupis památek historických a uměleckých v Království českém III. Politický okres sedlčanský. Praha 1898, s. 34, 38.

102) Blíže neznámé desky mají rozměry 37×60 cm, což dle J. Pešiny vylučuje funkční souvislost s janovickým Ukřižováním (75×52 cm).

103) SOA Praha, Vs Vrchotovy Janovice, sign. Ac 47, kt. 12 (obálky přiložené k deníkům). K prodejem mobiliáře J. Tywoniak, Janovický zámek v kulturních dějinách. Praha 1994, s. 23; zmiňují také F. Pfäfflin – A. Wagnerová edd., Zahrada po ní zůstala aneb Konec střední Evropy. Praha 2023, s. 12.

104) Ondřej Šindlár: Bedřich Petřina - Pražský meziválečný sběratel starého umění. In: Staletá Praha XXXIX, 2024, 1, s. 2–22. 105) Aukční síň Bonhams Skinner, aukce 4. 3. 2005, položka 203. Dílo připsané Mistru chudenického oltáře bylo prodáno opět do neznámého majetku [www.skinnerinc.com].

106) Křídla jsou dnes v expozici SH Švihov, NPÚ, inv. č. SV00113 a SV00114. J. Royt, Desková malba, in: Gotika v západních Čechách II. Praha 1996, s. 467, č. kat. 48. J. Royt zde převzal informace ze soupisu (A. Podlaha, Soupis památek historických a uměleckých v Království českém IX. Politický okres rokcanský. Praha 1900, s. 170–172), kde je vztah obrazů na křídlech popsán lehce zavádějícím způsobem, což se následně promítlo do mylného popisu v katalogovém hesle i s chybně převzatými rozměry.

107) A. Podlaha, o. c. v pozn. 106, s. 172, pozn. pod čarou.

108) Martin Schongauer, grafický list L 59.

109) Š. Radostová ed., Ad unicum. Umělecká díla z fondů Národního památkového ústavu I/2. Praha 2018, č. kat. 11 (Š. Radostová).

110) J. Klobušický, Motiv sv. příbuzenstva v křesťanské tradici a jeho aplikace ve výtvarném umění se zvláštním zřetelem na Českou republiku. Praha 2010, s. 22.

kdysi K. Chytil¹¹¹⁾ nebylo nikdy přijato, protože je z hlediska stylu zcela neopodstatněné.

SOUVISLOSTI A SPECIFIKA MALEB

Základem pro ustavení konceptu malířské dílny byla pouze stylová analýza výše rozebraných děl. Nejpodrobněji ji provedl J. Pešina, přičemž určil související znaky v typice a fyziognomii figur, pojetí draperií a stylizaci ornamentální výzdoby. Skutečně již z formálního posouzení maleb oltáře a epitafu lze dovozovat možnost společné autorské entity, odpovídající pravděpodobně malířské dílně využívající víceméně ustálený motivický a typový rejstřík.

Lze nalézt fyziognomické a charakterové shody v případech některých mužských vousatých hlav (sv. Bartoloměj na epitafu; sv. Jan Křtitel a sv. Václav na oltáři), shodně modelovaných nosech (zejména sv. Bartoloměj a Kryštof), výrazných a místy předimenzovaných očích, specifických rysech tváří s výraznými lícními kostmi modelovanými již v podkresbách, typice pootevřených úst s náznaky zubů či shodných zalomení inkarnátu u koutků úst bezvousých tváří. To vše ve víceméně zvládnuté prostorové zkratce. Téměř shodné je technické řešení práce se štětcem při modelaci očních bulv, víček a zorniček, nasazení obočí a modelaci kudrnatých vlasů. Velice blízká je forma změkčeného lomu všech druhů draperií a vedení některých záhybů. Pláště sv. Bartoloměje na epitafu a sv. Jakuba na oltáři jsou dokonce variantním řešením stejného vzoru, byť u Jakuba v triviální a nelogické úpravě. Typovým vzorem se řídily i rozviliny věncí rodové erby na epitafu a oltářní predele, jak lze vyčíst ze shodného principu stáčení, střídání a barvení listoví. Nepodstatné rozdíly jsou dány rozdílným měřítkem erbů a redukci z důvodu překryvu klečící postavy na epitafu. Pracuje se stejně vrženými stíny, které na oltáři respektují světelný režim presbytáře chudnického kostela ve smyslu strany, ze které do prostoru reálně dopadá světlo.

Při srovnání obou děl s Ukřížováním z Vrchotových Janovic se nabízí typová shoda v řešení fyziognomie hlavy Krista s výraznými lícními kostmi. S rezervou lze snad srovnat i typ Panny Marie pod křížem, jejíž tvář má blízko ke tváři sv. Jana Evangelisty z chudnického oltáře. Podobné je i zmíněné změkčení a princip lomu draperie. Výrazný prvek krajinného pozadí s prvky divoké přírody a městské veduty však není s čím srovnat. Zhodnotit není možné ani jednotlivé detaily a technická řešení inkarnátu.

Výsledné malby epitafu a oltáře však nevznikly rukou jediného malíře, jak vypovídá různá kvalita zpracování a řešení některých výtvarných problémů.¹¹²⁾ Malíři rozvíjeli prostorové chápání figur, jak dokládají místy dovedně zvládnuté prostorové zkratky nosů, natočených obličejů, či prstů. Specifikem je zveličení zkratk, například u hlavy Krista z částečného podhledu či nosu Jana Evangelisty. Epitaf byl v tomto ohledu vytvořen o něco zdatněji – v celkovém rozvrhu daném podkresbou se uplatnila mělká prostorová nika tvořená figurami obestupujícími

Bolestného Krista. To dodává zahuštěné kompozici lehou dynamiku oživující tradiční a častý kompoziční typ, který se naopak na oltáři uplatnil v tradiční formě. Zde se malíř také dopustil několika zjevných nedostatků, jako je překroucení levé ruky sv. Kryštofa, nebo postavení nohy Jana Evangelisty na cíp vlastního pláště. U logiky záhybů pak projevila menší respekt k funkční logice, např. u sv. Ondřeje ve srovnání s grafickou předlohou nebo na plášti sv. Kryštofa se zalomením do vlnovky.

Pro komponování figur byly standardně využity variované, doplňované či redukované obecně sdílené vzory. V tomto případě šlo o populární grafiky Martina Schongauera. Na oltáři pro figuru sv. Jana Křtitele jde konkrétně o list L 59¹¹³⁾ pro logiku postavení těla i řasení draperie, pro Pannu Marii jde o grafický list L 39,¹¹⁴⁾ a to doslovně včetně fyziognomie tváří. Kompozice z grafického listu L 43¹¹⁵⁾ byla zcela doslovně, s určitou licencí pro logiku řasení draperie, převzata pro figuru sv. Ondřeje na vnější straně oltáře. Pro epitaf se žádné výchozí předlohy dohledat nepodařilo. V případě Ukřížování z Vrchotových Janovic určila Magdalena Hamsíková pozoruhodně rané východisko v Cranachovu Schleissheimském ukřížování (1503).¹¹⁶⁾ Domnívám se však, že má o něco bližší vztah k Nářku pod křížem z Dürerova retáblu Sedmi bolestí Panny Marie,¹¹⁷⁾ který je považován za inspirativní právě pro Cranachovo ukřížování, a to vzhledem ke shodnému charakteru figury Krista srovnatelného rovněž s Dürerovou grafikou Ukřížování pašijového cyklu z Albertiny.¹¹⁸⁾

Podrobný technologický průzkum oltáře i epitafu dosud neproběhl, není určen ani druh dřeva podložek u obou děl.¹¹⁹⁾ Do budoucna se zdají být slibným předmětem studia pro poznání dílenských technologických specifik. Již nyní se lze opřít o průzkum podkreseb.¹²⁰⁾

Při porovnávání podkreseb oltáře i epitafu lze rozpoznat dva odlišné rukopisy. První se uplatnil na celé světeční straně oltáře. Vyznačuje se přesností a pravidelností tahů linií určujících anatomické tvary, jejich detaily i náznaky stínování. Charakter kresby je v oblasti draperií nejlépe patrný na plášti sv. Jana Evangelisty či Panny Marie, pod inkarnáty také na její tváři. Jemná kresba zachycuje všechny modelační podrobnosti anatomických detailů u nosů a úst, v případě draperií i jemnější záhyby s naznačeným stínem. Naopak obecnější tvary a obrysy tvoří stopy silnějšího štětce. Jiný kreslíř zpracoval vřední stranu křídel a predely s menší přesností a mnohem uvolně-

113) J. C. Hutchinson ed., *The Illustrated Bartsch 8. Early German Artists*. New York 1980, s. 262.

114) Tamtéž, s. 242.

115) Tamtéž, s. 248.

116) M. Hamsíková, *Die Einflüsse Lucas Cranachs des Älteren auf die böhmische und mährische Malerei der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts*, in: E. Schlotheuber ed., *Böhmen und das Deutsche Reich*. München 2009, s. 290–291; *táž.*, o. c. v pozn. 95, s. 123, č. kat. 11.

117) Staatlichen Kunstsammlungen Dresden, inv. č. Gal.-Nr. 1880. Tento vztah konstatoval již J. Pešina, 1940, o. c. v pozn. 10, s. 148.

118) W. Hütt, *Albrecht Dürer 1471 bis 1528. Das gesamte graphische Werk*. Druckgraphik. München 1970, s. 1487.

119) Pouze u Půtova epitafu byl druh dřeva podložky určen jako borovice: J. Šlechta, o. c. v pozn. 57.

120) Za provedení dokumentace podkreseb Půtova epitafu i chudnického oltáře kamerou Osiris děkuji Davidu Hrabálkovi; za umožnění průzkumu děkuji Pavle Mikešové a Petře Andrejchové z Národního muzea a panu faráři Tomáši Kowalikovi z římskokatolické farnosti Švihov.

111) K. Chytil, o. c. v pozn. 2, s. 151. Tuto tezi odmítl J. Pešina, 1940, o. c. v pozn. 10, s. 149.

112) Práci více malířů konstatoval již J. Royt: P. Jindra – M. Ottová edd., o. c. v pozn. 17, č. kat. 25 a 26.

Obr. 10: Martin Schongauer, *Madona*, mědirytina, list L 39 (The Cleveland Museum of Art).

nějším, avšak stále velmi jistým tahem tentokrát pouze širším štětcem. Přestože predela a křídla mají značně odlišný formát, kresba má shodný charakter a principy zejména v oblasti draperií. Jde o skladbu záhybů pomocí mírně prohnutých linií narušených zalomením do tvaru V a zakončených výraznými háčky naznačujícími směr zalomení plochy látky. Tyto prvky lze místy nalézt také v kresbě sváteční strany. Oba rukopisy jsou ve středoevropském kontextu zcela běžným průměrem bez výrazných specifik.

Sváteční strana oltáře byla zpracována jinou podrobnější kresbou, spolu se všední však byla překryta zcela jednotným rukopisem malířské vrstvy. Malíř se kresebného rozvrhu přidržel téměř přesně s výjimkou úprav postavení hlav světců, například aby pohled Jana Evangelisty směřoval na malého Ježíška, zatímco hlava Jana Křtitele k Panně Marii. Jde o změnu oproti zmíněnému vzoru Schongauerovy grafiky.

Pozoruhodný je výskyt fragmentů dvou typů horizontálních linií asi z prvotní fáze rozvrhu formátu či proporcí. Jednak rýsované přerušované čáry slabě viditelné na figuře Panny Marie v oblasti čela, na úrovni zakončení nosu, na krku (kde přechází do obličeje dítěte) a také na křídle se sv. Kryštofem v úrovni jeho očí (zejména v oblasti vlasů), a to těsně pod jeho spodním rtem (viditelné v oblasti vousů a vlasů napravo) a u konce jeho vousu. Umístění linií v pravidelných rozestupech a na obou deskách v přibližně shodných výškách¹²¹⁾ odpovídá možnému vymezení jinak i v malbě srovnaných pozic hlav (u Kryštofa snížena z důvodu umístění malého Ježíška na ramenou). Jiný typ širší, pouze od ruky vedené horizontální linie patrné v oblasti hlav se vysky-

121) Měřeno pouze orientačně v rámci omezených podmínek. Linie procházející zakončením nosu Panny Marie a očima sv. Kryštofa je od horních hran desek vzdálena 41 cm.

tuje v poblíž úst a brady Panny Marie dvakrát rovnoběžně nad sebou a v obličejí Ježíška neseného sv. Kryštofem. Jejich účel může být obdobný.

Kresebnou přípravu epitafu provedl nejspíše též kreslíř, který pracoval na všední straně a predele oltáře. I přes drobné odlišnosti mají kresby velice blízký charakter. Uvolněné tahy s jistotou modelují anatomické tvary, draperiové záhyby formují prohnuté a zalomené linie s háčky, i když škála motivů je o něco širší. Stejně jako na predele oltáře zde najdeme kladení paralelních vertikálních linií pro hlubší stíny v záhybech látek. Modelace krku Krista a Panny Marie z predely pomocí paralelních linií je obdobná, stejně jako pouze místy využitě naznačení očí kružnicemi. Významné je srovnání fyziognomie tváří sv. Bartoloměje z epitafu a sv. Ondřeje z oltáře. Charakterové shody jsou i v řešení prstů u nohou bosých figur. Oproti oltáři je množství pentimenti větší ve všech partiích, zejména na postavě archanděla Michaela.¹²²⁾

Kromě toho se na obou dílech uplatnila ve své době stále obvyklá rytá kresba, zejména pro vymezení zlacených partií, svatozáří, na oltáři také pro některé objekty. V případě zvláštního podstavce figur na střední desce oltáře byly linie rýsovány. V mnoha případech však tyto linie nebyly zcela respektovány bohatou výzdobou v podobě plně zlaceného pozadí s plastickými dekory rytými a puncovanými do křídového podkladu.

V obou případech byly provedeny svatozáře v podobě dvojitých mezikruží dle narýsovaných kružnic.¹²³⁾ Celé pozadí epitafu vyplňuje imitace brokátové látky se vzorem granátových jablek ve vodorovných řadách dle šablony, na oltáři je však systém výzdoby pozadí nesrovnatelně náročnější i oproti jiným soudobým dílům české provenience. Na oltáři se uplatnil mnohem složitější vzor granátových jablek prolínaných s úponky a listovým dle šablon za pomoci



Obr. 11: Martin Schongauer, sv. Jan Křtitel, mědirytina, list L 59 (Metropolitan Museum of Art, New York).

kombinace rytí, detailního puncování a tremolírování rozlišujícího lesklé a matné plochy. Malované figury s tímto pozadím jsou navíc na všech třech deskách zasazeny do obloukových rámců tvořených hustě propletenými úponky stromů bohatě obrostlých listovým a květy. Na střední desce vyrůstají již z kořenů po stranách, a mezi figurami ve výši svatozáří se jejich větve spojují převázáním do trojdílné obloukové niky.¹²⁴⁾ Značná plasticita větví je dána hlubším rytím do silného křídového podkladu doplněného dodatečným nanášením vystouplých ploch. Umocněna je puncováním a zároveň tremolírováním okolních ploch.

122) U nohou archanděla Michaela se v podkresbě nachází neznámý objekt, který lze interpretovat jako část (hlavy?) draka, po kterém měl archanděl původně šlapat, avšak v malbě nakonec nebyl realizován.

123) Na IRR snímcích je patrný v oblasti vlasů Jana evangelisty či čapky sv. Václava vpich po kružidle.

124) Pozoruhodné je, že stejným motivem je řešeno rámování figury také na kamenném víku tumby Půty Švihovského.

Pro tento dekor nebyla použita šablona, která by se na deskách jakkoli zopakovala, i když charakter větvoří je na deskách stejný, kromě druhu květů. Po vyzlacení pokrylo zbylé plochy bohaté puncování pomocí razidel různé velikosti, aniž by zůstala na desce jimi nerozrušená oblast. Puncy navazují na rytou výzdobu a dotváří její ornament, v některých případech tvoří iluzi stínování či rozlišující rastr, vytváří ale také samostatné ornamentální dekory či celé motivy v případě Mariiny koruny a Václavovy knížečcí čapky.

Součástí je též minimálně 44 puncovaných nápisů gotickou minuskulou a raně humanistickou kapitálou na zlacených lemech pláštů, zbroji sv. Václava, ve svatozářích, lemech zavěšené draperie na střední desce, i nápisových pásech u spodních hran desek. Přestože jejich přítomnost lze identifikovat spolehlivě, značné poškození jich dovoluje aspoň částečně přečíst pouze 19, dva další lze rekonstruovat z písemného pramene.¹²⁵⁾ Jedná se vesměs o identifikační nápisy světců, přímluvné modlitby k nim, dole pak slova mariánské úcty.

Přehled (částečně) čitelných
nápísů na sváteční straně chu-
denického oltáře:¹²⁶⁾



Obr. 12: Chudenický oltář, infračervená reflektografie středního panelu (foto D. Hrabálek, 2022).

Střední deska:

„S/IOHNNES ·BAPTISTA·O[RA]/PRONOBIS·SANCTE/
IOHANNES“ – horní lem brokátového závěsu
„[...]/[...]M·CCCC·V“ – spodní lem brokátového závěsu
„SANCTUS/IOHANNES/·EUWANGELISTA ORA PRO
NOB[IS]“ – horní svislá část lemu pláště Jana Evan-
gelisty
„NOMEN“ – šikmá střední část lemu pláště Jana
Evangelisty
„MA“ – lem rukávu spodní ruky
„O· [MARIA] PIA SES MECUM SEMPER“ – spodní svis-
lá část lemu pláště Jana Evangelisty
„AR[.]“ – cíp pláště Jana Evangelisty u země

Deska se sv. Václavem:

„SANCTUS WENCESLAVS DUX BOHEM“ – svatozář
 „MARIA“ – horní lem brokátového závěsu vpravo
 „O REX GLORIE VENI“ – levý lem pláště
 „MARIA PIA“ – pravý lem pláště
 „DUX ET MILES WENCELSLAVS“ – spodní část zbroje
 „Sit deo laus [...]“ – spodní část brokátového závěsu
 vlevo
 „Amen 5.5.“ – spodní lem pláště
 „Sanctus Wencelslav ora pro nobis [...]“ – spodní nápi-
 sový pás při dolním okraji desky

Deska se sv. Kryštofem:

„Kr[il]/stoffor[us]“ – lem pláště pod paži
 „HUIC“ – lem rukávu spodní ruky
 „amar“ (?) – lem pláště vlevo nahoře
 „maria“ – lem pláště vlevo dole, levá část

125) Nápis v svatozářích Jana Křtitele (Ecce Agnus Dei) a Panny Marie (Regina Coeli) cituje popis pamětihodností v kostele z roku 1629: SOA Třeboň, o. c. v pozn. 24, kt. 3, 109–110.

126) Charakter větvoří je na všech třech deskách stejný, liší se pouze druhem květů. Za pomoc s přečtením děkuji Michalu Tejčkoví a Janu Dienstbierovi. Detailní optický průzkum by pomohl rozluštit další. Majuskulné jsou zapsány nápisy psané raně humanistickou kapitálou, minuskulné gotickou minuskulou.



Obr. 13: Chudenický oltář, infračervená reflektografie středního panelu, detail sv. Jana Křtitele (foto D. Hrabálek, 2022).

ZNOVU KE KONSTRUKTU MALÍŘSKÉ DÍLNY

Komparace stylu a podkreseb chudenického oltáře i Půtova epitafu poskytují argumenty pro formulování autorsky zastřešujícího konceptu dílenského provozu. Jde o myšlenkový model předpokládající, že série principiálně či do slovně shodných výtvarných znaků anonymních děl plyne výlučně ze společné autorské entity. Bývala za ni považována osoba konkrétního „Mistra“. Dnes ji chápeme spíše jako dílenský provoz centrálně řízený na půdorysu mistr –

tovaryš – učeň. I zde však zjednodušujeme mnohem pestřejší praxi modelů spolupráce v dílnách i mimo ně. Tovaryši, kteří mohli odvádět na zakázkách podstatnou (ne-li úplnou) část práce, své působíště totiž mohli měnit či se osamostatnit. Záleželo též na tom, zda šlo o dílnu v rámci cechovního systému, či mimo něj na měšťanské či dvorské úrovni. Mimocechovní dílny umožňovaly fluktuaci ad hoc skupin podle potřeby. V obou systémech pak vstupuje do hry ještě subkontraktování částí zakázek. V tomto kontextu lze minimálně některé dílny konceptně chápat jako proměnlivé jednotky mimo kategorie místa a času.¹²⁷⁾ Historicky přísně vzato nejsme schopni pouze dle znalecké kategorie formy neomylně rozhodnout o společném autorském konceptu. I omezené prameny týkající se malířů totiž naznačují mnohem pestřejší škálu výkladových modelů. U dílny chudenického oltáře nejsme schopni určit, zda fungovala v cechovním systému dávajícím personálním záležitostem aspoň rámcová pravidla. Z objednavatelského hlediska lze naopak tušit, že vznikla a působila mimo něj v nějakém hybridním modelu na panství Švihovských v jihozápadních Čechách, jak vyplývá z geografické blízkosti a vazby na známé objednavatele. Lze tedy očekávat spíše volnější personální strukturu.

Případ této dílny je primárně skupinou maleb soustředěných kolem distinktivního stylu, u které můžeme společnou autorskou entitu založenou na modelu dílny stále jen hypoteticky dovozovat.¹²⁸⁾ Přijmeme-li

127) Takto navrhuje optikou cechovní a dílenské praxe definovat koncept dílny R. de Boodt, *Craft Organization and Workshop Practice around 1500*, in: M. Debaene ed., Borman. *A family of northern Renaissance sculptors*. London 2019, s. 39.

128) Posun tohoto vnímání by mohla přinést podrobnější technologická analýza. U časově blízkých děl v Čechách přinesly takové analýzy zásadní argument u potvrzení dílenské souvislosti rakovnického a rokycanského oltáře a desky s českými patrony z pražské Národní galerie, viz Š. Chlumská – R. Šefců, *Technika cínovaného reliéfu na deskových malbách Rakovnického, Rokycanského a Litoměřického oltáře*, *Technologia artis* 6, 2008, s. 66–83; či také u skupiny kolem Assumpty z Deštné, viz H. Dáňová – Š. Chlumská – R. Šefců



Obr. 14: Chudenický oltář, infračervená reflektografie středního panelu, detail sv. Jana Evangelisty (foto D. Hrabálek, 2022).

tento hypotetický koncept dílny, můžeme v ní rozlišit minimálně dva rukopisy v rámci podkreseb, dva v rámci maleb, a předpokládat specialistu na náročné plastické dekorace pozadí. Podkresby propojují práci jedné osoby na oltáři i epitafu, zatímco jejich malíři byli různí. Pracovali však s respektem k zavedeným principům a typologii. Kvalitativní rozdíly interpretoval J. Pešina prostřednictvím své metody jako odlišení malíře – „mistra“ od pomocníka.¹²⁹⁾ Ty však spíše odráží spolupráci jakýchkoliv osob v rámci strategií výroby jednotlivých zakázek. Škálování funkcí rolí dle kvality je problematické, protože mistrovství byl společenský status dosažitelný nejen odborností, ale i socioekonomickými faktory.¹³⁰⁾ Mimo jiné i sňatkem

edd., Očím na odív. Výzdobné techniky v malířství a sochařství 14.–16. století. Praha 2017, č. kat. 24, 25 (Š. Chlumská).

129) J. Pešina, 1950, o. c. v pozn. 10, s. 49.

130) Zvláště později se mistrovství stávalo čím dál nedostupnějším pro vysoké ekonomické nároky. Zároveň asi nejucelenější pramenná evidence tovaryšů v 15. století v jižním Nizozemsku vypovídá o tom, že v Antverpách či Bruggách na mistrovství dosáhla jen asi čtvrtina vyučených řemeslu, v Tournai šlo o polovinu: N. Peeters – J. Dambruyne, Artists of the twilight zone. Some introductory remarks on journeymen in painters' workshops in the Southern Netherlands c. 1450 – c. 1650, in: N. Peeters ed., Invisible hands? Leuven – Paris – Dudley 2007, s. XV; N. Peeters – M. Martens, Assistants in artists'

s vdovou po zemřelém mistru. Mimo cechovní působnost dílny se ukazuje v případě recentní interpretace dílny Štěpána z Ústí (Mistra oltáře z Klapého), že při absenci cechovních nároků, jako byla třeba mistrovská zkouška, bylo pro fungování rozhodující socioekonomické zázemí na úkor kvality produkce.¹³¹⁾ Hypoteticky bychom mohli hledat práci mistra v prominentní zakázce epitafu, kde lze očekávat zadání konkrétnímu malíři s výsadním postavením. Menší pozornost si pak mohla žádat o něco méně podstatnější, byť nepochybně nákladná zakázka rytířského rodu Černínů, na kterou byl alokován méně zkušený člen dílny. Opět lze pouze spekulovat, protože ze dvou děl nelze vyčíst vzorec uplatňované strategie.

V minulosti byl domnělý autor ztotožňován s pražským malířem Šimonem Lábem. Tuto hypotézu K. Chytila¹³²⁾ později akceptoval i J. Pešina¹³³⁾ při reinterpetaci působnosti dílny v důsledku rozšíření své metody o nahlížení tvorby i skrze dvorské prostředí – původně jihozápadočeskou dílnu tak lokalizoval do Prahy, protože u kvalitních maleb automaticky vylučoval provinčnost.¹³⁴⁾ Následně docházelo k určité polemice,

aniž by byla teorie potvrzena.¹³⁵⁾ Malíře Lába prameny zachycují v letech 1503–1512 v pražském Novém Městě,¹³⁶⁾ kde provozoval dílnu v rámci novoměstského malířského cechu. Mezi lety 1512 a 1514 byl do Manuálu radního zapsán jeho kšaft, učiněný ústně za přítomnosti Viléma Černína z Chudenic v jeho domě, jehož byl správcem.¹³⁷⁾

workshops in the Southern Netherlands. Overview of the archive sources, in: N. Peeters ed., Invisible hands? Leuven – Paris – Dudley 2007, s. 34–44.

131) Ke ztotožnění viz L. Turčan ed., Gotické umění na Ústecku. Lito-měřice 2013, č. kat. 15 (M. Ottová); J. Klípa – M. Ottová, o. c. v pozn. 25., č. kat. III–9 (M. Ottová – J. Royt), č. kat. IX–14 (M. Ottová); k socioekonomickému kontextu malíře Štěpána M. Ottová, „Malíř nebo sochař“. Možnosti spolupráce malířů a sochařů při tvorbě oltářních nástavců v závěru středověku v oblasti Krušnohoří, in: M. Hrubá – M. Ottová – J. Royt edd., Ars Montana. Praha 2016, s. 181–187.

132) K. Chytil, o. c. v pozn. 2, s. 58–60.

133) J. Pešina, 1978, o. c. v pozn. 13, s. 345.

134) Týž, 1974, o. c. v pozn. 13, s. 45; týž, 1978, o. c. v pozn. 13, s. 345.

135) S. Nauš, 2018, o. c. v pozn. 15, s. 126–128.

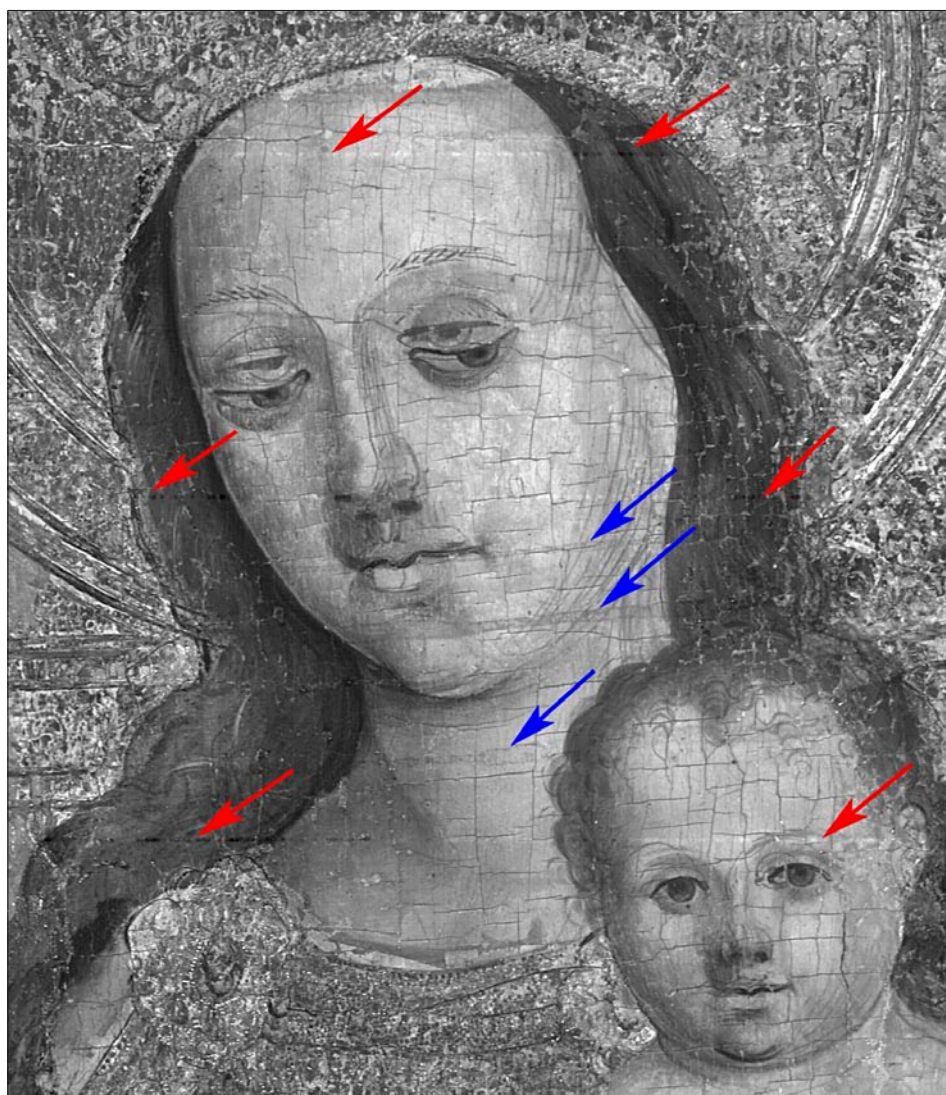
136) K. Chytil, o. c. v pozn. 2, s. 58–60. Bohužel se nedochovala cechovní kniha novoměstských malířů, v níž byl veden.

137) Archiv hlavního města Prahy, Sběrka úředních knih a rukopisů, č. 2211 – Manuál radní 1481–1520; K Lábovi J. V. Šimák, Zprávy o malířích a illuminatorech pražských doby jagellonské 1471–1526,

Vdova Kateřina pak byla roku 1514 přijata do staroměstského (!) malířského cechu.¹³⁸⁾ Ztotožnění tedy vychází pouze z pozitivistické interpretace pramenů, konkrétně vztahu malíře k donátorovi v rovině správy jeho pražského domu. Vilém je totiž jmenován na chudnickém oltáři. Vycházet z předpokladu, že malíř spravující Černínův dům výlučně získával i všechny jeho zakázky, však nelze. Obdobnou argumentací K. Chytil ztotožnil také Jana Vrtilku s monogramistou I. W. ze severozápadních Čech,¹³⁹⁾ což bylo v literatuře již zpochybněno.¹⁴⁰⁾ Stejnou povahu mělo také Pešinovo ztotožnění Gangolfa Herlingara s autorem oseckého oltáře.¹⁴¹⁾ Tato hypotéza byla odmítnuta pro nedostatečné zdůvodnění vazby malíře na objednavatele, hledané v odlišné souvislosti.¹⁴²⁾

Pozoruhodným je v této souvislosti puncovaný nápis na spodním lemu zlaceného závěsu v pozadí střední desky. Text sestávající ze čtyř téměř nečitelných písmen následovaných letopočtem: „[...] M·CCCC·V“ svým charakterem připomíná signaturu.¹⁴³⁾ Absencí písmen S či L a přítomným E patrně neodkazuje na Lábovo jméno.¹⁴⁴⁾ Hypotetický vztah Lába ke jmenovci Conradu Laibovi (ve 40. letech působil v Salzburku), založený na obecných a neprůkazných komparacích inkarnátů na malbách v odstupu padesáti let, nelze potvrdit.¹⁴⁵⁾ Jihoněmeckému původu malíře, navrženému J. Fajtem, však formální stránka neodporuje.¹⁴⁶⁾

Stylová filiace omezeně doplňuje sledovanou autorskou kategorii právě poukazem na širší oblast jihovýchodního Německa a sousedícího Salzburka a části Podunají. J. Pešina, jenž kladl důraz na určení oblasti primárního či



Obr. 15: Chudnický oltář, infračervená reflektografie, detail Madony, barevné šipky vyznačují dva druhy horizontálních čar ve vrstvě podkresby (foto D. Hrabálek, 2022).

sekundárního školení, konkrétně určil malířovo východisko v Mnichově. Ve starších textech nejprve konstatoval obtíže zařadit díla z období stírání stylových specifik v 90. letech 15. století a identifikoval pouze typické znaky Frank a Švábska,¹⁴⁷⁾ později si byl jist určením sekundárního školení v prostředí Mnichovského dvorského okruhu, zejména Jana Polacka.¹⁴⁸⁾ Styl ale zároveň odvozoval již od tamní tvorby 40.–60. let – Mistra Worcesterského Nesení kříže, Gabriela Anglera, Mistra z Pollingu, či od

Památky archaeologické a místopisné XVIII, 1899, s. 480; K. Chytil, o. c. v pozn. 2, s. 58–60 včetně přepisu Lábova kšaftu. K domu Viléma Černína V. V. Tomek, Dějepis města Prahy 8. Praha 1891, s. 42; SOA Třeboň, o. c. v pozn. 24, kt. 3, fol. 144v.

138) K. Chytil, o. c. v pozn. 2, s. 219, 264–267. V letech 1516–1519 vedena jako hostinská, tj. mimoměstská, roku 1525 v jiné souvislosti doložena na Malé Straně.

139) K. Chytil, Kdo byl Mistr I. W.?, Památky archeologické a místopisné XVI, 1896, s. 557.

140) M. Nespěšná Hamsíková, Lucas Cranach a malířství v českých zemích. Praha 2016, s. 192.

141) J. Pešina, 1967, o. c. v pozn. 12, s. 362.

142) M. Hamsíková, Růžencový oltář z cisterciáckého kláštera v Oseku, in: J. Homolka – M. Hrubá – P. Hrubý – M. Ottová edd., Ústecký sborník historický. Gotické umění a jeho historické souvislosti. Ústí nad Labem 2004, s. 281.

143) Analogie z Čech: Signatura mistra IW na Želinském oltáři (1-5-2-6-

/ -1-W), Votivním obraze ze Šopky (1-W 1-5-3[-0]), na Madoně Kašpara Kašpárka (1-W / 1-5-3-8) či Mistra BD na Madoně Roudnické (LETHA-M·CCCC·XIII·B-D). Zahraničních analogií je mnoho, např. známé signatury Jana van Eycka, signatura Hanse Multschera na oltáři z Wurzach z roku 1437, Ruelanda Frueaufa na deskách oltáře z vídeňského Belvedere (R-F / 1491; 1490-RF) či Lucase Cranacha běžně užívajícího monogramu LC s občasné připojeným letopočtem.

144) Rozluštění nápisu by mohly pomoci detailnější metody optického průzkumu.

145) Hypotéza S. Nauš, 2018, o. c. v pozn. 15, s. 128. K Conradu Laibovi recentně A-F. Köllermann, Conrad Laib – Ein spätgotischer Maler aus Schwaben in Salzburg. Berlin 2007.

146) J. Fajt ed., o. c. v pozn. 16, s. 150.

147) J. Pešina, 1940, o. c. v pozn. 10, s. 143.

148) Týž, 1950, o. c. v pozn. 10, s. 48–49; týž, 1967, o. c. v pozn. 12, s. 358–359.



Obr. 16: Chudenický oltář, infračervená reflektografie pravého křídla, detail sv. Kryštofa (foto D. Hrabálek, 2022).

maleb Ukřižování z Benediktbeuren a z mnichovské katedrály. Tyto závěry odůvodňoval subjektivní tezí o reflexi „názorů“ této generace. Tu principiálně definoval specifickou expresivitou a patetičností, která však měla být údajně českým mistrem zmírněna a zušlechtěna.¹⁴⁹⁾ Překvapivě povrchní srovnání učiněná zčásti pouze na černobílých reprodukcích se však nejeví jako nosné pro definování souvislostí.

Komparaci s Polackovým okruhem J. Pešina opřel primárně o čtyři díla. Prvním je epitaf Wilhelma von Haslang (1504) z mnichovského františkánského kostela připisovaný Polackovi¹⁵⁰⁾ a křídla predely souvisejícího oltáře to-

149) Týž, 1967, o. c. v pozn. 12, s. 358–359.

150) Bayerisches Nationalmuseum (dále BNM) München, inv. č. MA3313;

tožné datace a provenience.¹⁵¹⁾ Překvapivě má jít o blízkost donátorského motivu klečícího rytíře na dřevěném špalku. U něj však nelze nalézt nejmenší formální souvislost, stejně tak ani u zbylé části malby. Polackova Nejsvětější Trojice z hlavního oltáře kaple hradu Blütenburgu (dnes součást Mnichova) také nevypovídá o žádných formálních souvislostech, stejně ani další oltářní malby v téže kapli pocházející z Polackovy dílny. Poučení má spočívat jen v příliš obecném „realistickém zdůraznění nahého trupu a tělesných článků“ a „měkce lomených pokrčených nebo malebně vzdutých draperiích“, kde lze určité podobnosti sledovat jen izolovaně. Třetím je křídlo se sv. Kateřinou a Barborou z Wasserburgu am Inn (kolem 1490),¹⁵²⁾ považované za dílo Niclase Horverka. Deklarovanou podobnost mezi tváří sv. Barbory a anděla z predely chudenického oltáře lze sice potvrdit, jde však o ojedinělý prvek na celém retáblu.¹⁵³⁾ Nakonec i na Horverkově Oplakávání (kolem 1510)¹⁵⁴⁾ lze pozorovat pouze obecné srovnání figury Nikodéma s Antóninem na Ukřižování z Vrchoťových Janovic, určitou typovou dobu také u mužské figury nalevo z téhož obrazu, s některými mužskými figurami na malbách skupiny chudenického oltáře. Tento typ se v jiné variantě vyskytuje také na mariánském retáblu z kláštera Benediktbeuren (kolem 1510).¹⁵⁵⁾

Vazbu studovaných děl na Polackovu dílnu a okruh nelze přesvědčivě potvrdit ani kom-

parací s ostatní bohatě dochovanou tvorbou. Případné podobnosti jsou vždy buď příliš obecné (vázané na široce sdílené vzory), příp. jde o jednotlivosti vytržené z kontextu. Žádné znaky typické pro Polacka nelze přesvědčivě nalézt na malbách skupiny chudenického ol-

Ch. Kürzeder – C. Roll – R. Emmerich – T. Kunz edd., *Gotik. Mittelalterliche Bildwerke aus dem Diözesanmuseum Freising*, München 2022, obr. 54. 7.

151) BNM, o. c. v pozn. 150; Ch. Kürzeder – C. Roll – R. Emmerich – T. Kunz edd., o. c. v pozn. 150, č. kat. 54. Dnes vystaveno v Diözesanmuseum Freising.

152) BNM München, inv. č. MA3738. Dnes postrádá atribuci.

153) Tamtéž, inv. č. MA3739.

154) Germanisches Nationalmuseum Nürnberg, inv. č. Gm311.

155) Vystaven v Historisches Museum Regensburg, inv. č. WAF 56.

táře. J. Pešina to odůvodňoval zmírněním a zušlechtěním jeho formy českým malířem do „*lyrické podoby*“, ¹⁵⁶⁾ což je signifikantní prvek jeho metodologie pracující s procesem zlyřčení v rámci pasivního modelu importování stylu jako zavedení specifické vizuální konstanty, která prý odpovídá typicky české nacionalitě. ¹⁵⁷⁾ V dobovém diskurzu šlo o národnostní vymezení vizuální tvorby. Pokud však má dojít k setření všech znaků umožňujících doložit vztah k Polackově dílně, jak jinak jej potvrdit? Přesvědčivý vztah nevyplyvá ani ze srovnání šesti rozpoznávaných rukopisů v podkresbách Polackovy dílny. ¹⁵⁸⁾ Nejblíže se jeví typ č. 5 při srovnání se druhým typem ve skupině chudenického oltáře, a to ve shodných principech traktování draperiových záhybů (včetně uplatnění háčků na koncích zalomení) a občasného využití kruhů pro vymezení očí. To jsou však rozšířené prvky v podkresbách mnoha jiných děl kolem roku 1500. Možnosti těchto komparací narážejí na limity dané relativně nízkou specifičností.

Pro charakter maleb skupiny chudenického oltáře je ale v ostatních uměleckých centrech (např. Norimberku či Vídní) mnohem obtížnější nalézt relevantní srovnávací materiál. Jedinou výjimkou je malba Kamenování sv. Štěpána (kolem 1490) neznámé provenience, která poskytuje dobrou stylovou analogii. ¹⁵⁹⁾ Figura sv. Štěpána je velmi dobře srovnatelná s malbami skupiny chudenic-



Obr. 17: Chudenický oltář, infračervená fotografie, detail sv. Jakuba (foto D. Hrabálek, 2022).

156) J. Pešina, 1967, o. c. v pozn. 12, s. 358.

157) K tomu M. Bartlová, Rustikalizace a lyrismus jako příznaky českého umění, in: M. Bartlová ed., Dějiny umění v České společnosti: otázky, problémy, výzvy. Praha 2004; *táž.*, Pasivní a aktivní model pozdní gotiky v Čechách a na Moravě, *Opuscula historiae atrium*, řada F, č. 50, 2006, s. 11–21.

158) K typům podkresb Polackovy dílny J. Sandner, Unterzeichnungstypen auf Bildtafeln der Werkstatt Jan Polacks, in: B. Steiner – C. Grimm edd., Jan Polack. Von der Zeichnung zum Bild. Malerei und Maltechnik in München um 1500. Freising – Augsburg 2005, s. 83–94.

159) BNM München, inv. č. MA 2809. Dílo dosud nebylo adekvátně umělecko-historicky zhodnoceno, recentní literaturou je stručné heslo: K. Voll – H. Braune – H. Buchheit, Katalog der Gemälde des bayerischen Nationalmuseums. München 1908, č. kat. 54–55, s atribucí „Münchner schule“.



Obr. 18: Chudenický oltář, infračervená fotografie, detail sv. Ondřeje (foto D. Hrabálek, 2022).

kého oltáře fyziognomií a relativně specifickou typikou obličejů, jehož proporce se zde mj. odvíjejí od snahy chápat jej v nedokonale provedené prostorové zkratce. Dobře lze srovnat charakter vlasů, rukou i modelaci inkarnátu. Malba je připsána okruhu tyrolského malíře Marxe Reichlicheho, ve kterém však již nelze nalézt další přesvědčivé analogie; nejvíce se odlišují právě malby připsané přímo jemu. Pro soudobé tyrolské malířství bylo určující působení dílen anonymního mistra z Uttenheimu a Michaela a Friedricha Pachera, rozvíjejících specifický styl sdílený v různých variantách a modifikacích i dalšími malíři. V této širší vrstvě lze najít opět řadu jednotlivostí ke srovnání, zejména zvláštní typ tváře anděla z predely chudenického

oltáře, který se objevuje v tyrolském malířství častěji, např. na svatokateřinském oltáři Friedricha Pachera z roku 1483¹⁶⁰⁾ či nástěnných malbách v ambitu kláštera Neustift u Brixenu.¹⁶¹⁾ Způsob výtvarného řešení modelace vlasů v dílně chudenického oltáře najdeme analogicky mnohem častěji právě v tyrolském než v mnichovském malířství, kde je spíše výjimkou. Příkladem může být i dílo Andrease Hallera, u jehož malby apoštola Šimona¹⁶²⁾ nalezneme velmi blízké řešení draperie. Dále lze upozornit na obdobný typ charakteru hlavy na obraze sv. Petra ve srovnání s Půtovým epitafem.¹⁶³⁾

Na základě takto omezených souvislostí samozřejmě nelze určit přímou vazbu malířů skupiny chudenického oltáře na Tyrolsko. Případný transfer stylových podnětů odsud mohl však proběhnout zprostředkovaně přes Salzburg, kde v letech 1495–1498 působil Michael Pacher na zakázce pro hlavní oltář dnešního františkánského kostela i se zmíněným Marxem Reichlichem jako pomocníkem, který zde působil už od roku 1494 a ještě mnoho let poté.¹⁶⁴⁾ Pohybujeme se geograficky již mnohem blíže široké oblasti okolo Pasova, odkud byla do Horažďovic importována Půtova pohřební tumba. Hledat vazbu malíře na Pasovsko by bylo také relevantní, ostatně jen o několik let později je doložena úzká vazba pasovských malířů k Čechám opisem cechovních statut pražského staroměstského malířského cechu pro účely nového pasovského cechovního řádu malířů v roce 1515.¹⁶⁵⁾ Kategorie stylové filiace je zde

160) Stiftmuseum Neustift bei Brixen.

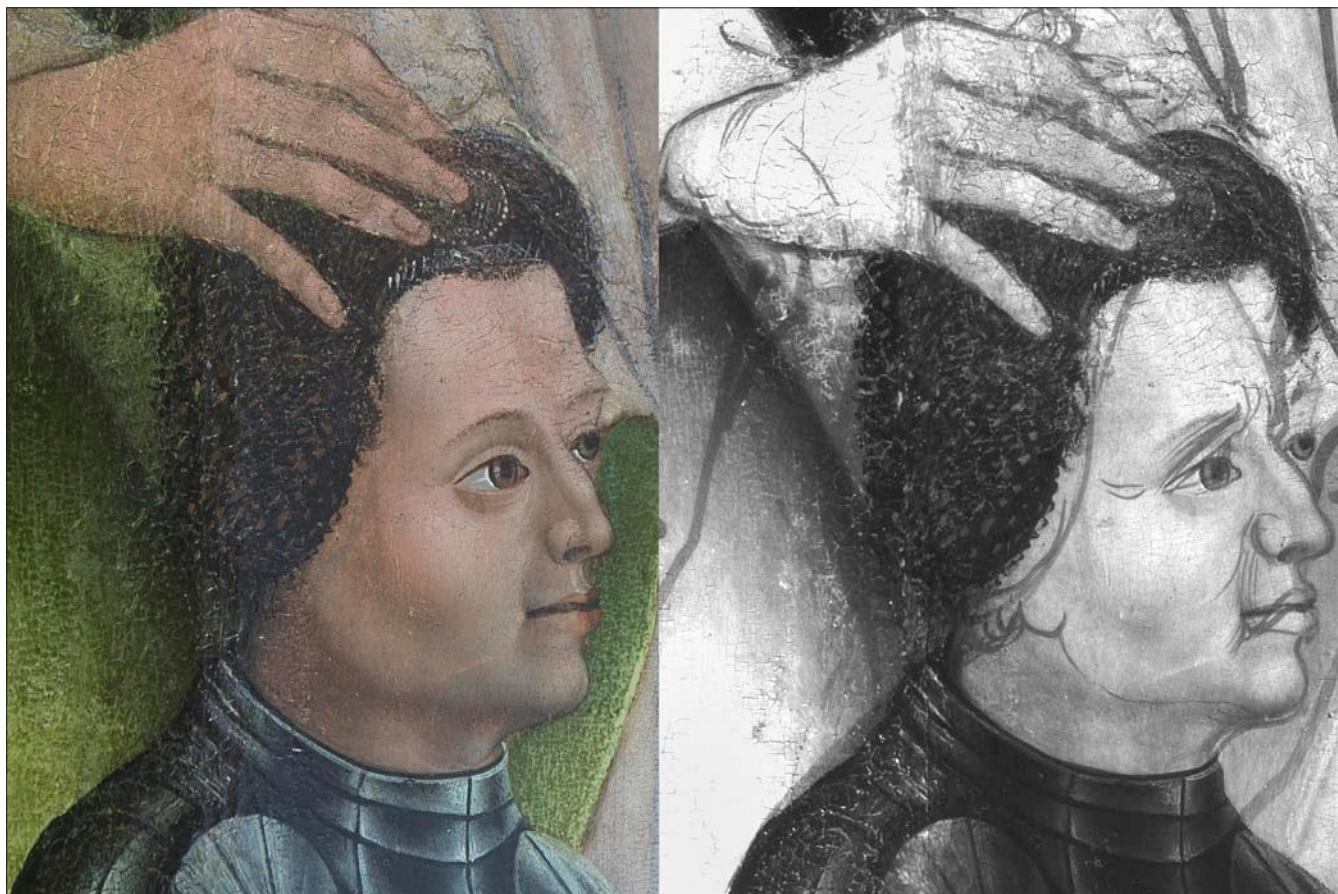
161) Malba Boha otce na klenbě středního pole západní chodby ambitu.

162) Museo Diocesano Brixen.

163) K. Chamonikola ed., *Zdaleka i zblízka. Středověké importy v moravských a slezských sbírkách*. Brno 2009, č. kat. 22 (K. Chamonikola).

164) J. Höfler, *Die Tafelmalerei der Dürerzeit in Kärnten (1500–1530)*. Klagenfurt 1998, s. 65–66; L. Madersbacher, Salzburg, in: A. Rosenauer ed., *Geschichte der Bildenden Kunst in Österreich. Spätmittelalter und Renaissance*. München 2003, s. 431; *týž*, Michael Pacher. Berlin 2015, s. 305.

165) V. Liedke, *Die Passauer Zunft der Maler, Bildschnitzer und Glaser zur Zeit der Spätgotik sowie ihre Beziehungen zur Prager St. Lukas-zeeche*, *Ars Bavarica* 47, 1987, s. 11–21.



Obr. 19: Chudenský oltář, porovnání malby a podkresby v detailu hlavy klečící postavy (foto O. Šindlář a D. Hrabálek, 2022).



Obr. 20: Chudenský oltář, infračervená reflektografie, predela se zvěstováním a černínským erbem (foto D. Hrabálek, 2022).

nakonec rozmělněna. Paradoxně se lze vrátit k Pešinově původní tezi, že sledování stylového východiska v 90. letech 15. století komplikuje stírání hranic vizuálních specifíků regionů.¹⁶⁶⁾

ZNÁMÍ OBJEDNAVATELÉ V NEZNÁMÉ DÍLNĚ

Tento drobný zlomek dílenské produkce umožňuje ze své podstaty pouze zkreslenou interpretaci někdejší, dnes těžko postihnutelné reality. Známa část struktury objednávek ukazuje, že dvě různé zakázky do odlišných lokalit objednali v téže dílně příslušníci dvou katolických šlechtických rodů spřízněných dávnými společnými

předky. Nabízejí se tak otázky po možných objednatelských vazbách. Jaký charakter však měl ve své době vztah obou rodů s odlišným sociálním postavením, není zřejmé. Jediným pramenným dokladem jejich interakce je majetkový spor Černínů z 90. let 15. století, snažících se získat odúmrtě zpochybněním nároků dědice. Do sporu v určitém momentě vstoupil Půta Švihovský, který patrně využil silnějšího mocenského postavení, aby sporné statky připadly jemu.¹⁶⁷⁾ Tímto způsobem ostatně rozšiřoval své dominium.¹⁶⁸⁾

167) J. Vančura, o. c. v pozn. 30, s. 260–261; SOA Třeboň, o. c. v pozn. 24, kt. 3, fol. 56–65.

168) V. Holý, Růst a rozklad rodového majetku Švihovských z Rýzmburka a pánů z Rožmitálu, *Minulost Plzně a Plzeňska III*, 1960, s. 55–57; k držbě majetků Půtou také J. Jánský, 2020, o. c. v pozn. 80, s. 305.

166) J. Pešina, 1940, o. c. v pozn. 10, s. 143. Autor použil termín setření hranic mezi „školskými okruhy“.



Obr. 21: Chudenický oltář, infračervená reflektografie, predela, detail anděla ze Zvěstování (foto D. Hrabálek, 2022).

Konkrétního malíře či dílnu mohli zaangažovat do svých zakázek primárně Švihovští. Zejména Půtova rozsáhlá donátorská činnost totiž musela zaměstnávat množství malířů, řezbářů a souvisejících profesí přímo na jeho panství. Přibližně desítka dochovaných děl, u kterých lze určit Půtovu objednatelskou iniciativu, jej staví mezi nejpřednější šlechtické objednavatele své doby. Množství jím fundovaných sakrálních prostor však svědčí o tom, že tento počet byl násobně vyšší. Dochované objednávky dosahují různorodé, spíše vyšší kvality. Mezi ty kvalitnější patří podstatná část mobiliáře hradní kaple na Švihově a kostela v Rabí. Jednou z nejkvalitnějších maleb místního fondu deskového malířství je pak samotný Půtův epitaf. Pokud nešlo o výjimečný import ze zahraničí, proti čemuž hovoří existence chudenického oltáře, můžeme tušit lokální dílnu složenou ad hoc ze skupiny tvůrců přímo na panství Švihovských. Analogicky předpokládáme takto ad hoc složenou skupinu malíře a řezbářů činných ve službách Půty na vybavení rabského kostela ke konci 15. století v důsledku mobility tvůrců získaných Půtou z různých uměleckých center. V takovém případě bychom hypoteticky mohli očekávat

působení dílny přímo v Horažďovicích, nově hospodářsky rozvíjeném mocenském centru dominia Švihovských, kde je předpokládáno také působení významné řezbářské dílny Mistra zvíkovského oplakávání.¹⁶⁹⁾

Zmíněné Půtovy objednávky vykazují různorodá stylová východiska ve výtvarných centrech Ulmu, Norimberku, Landshutu či Pasovu, což odpovídá jeho rozsáhlým zahraničním kontaktům orientovaným na tuto oblast. Zejména reflexe Landshutu a Pasovska nejspíše v důsledku činnosti Švihovských vedla k rozvinutí místní specifické výtvarné tradice (čitelné zejména v řezbářství), pokračující až do 30. let 16. století.¹⁷⁰⁾ Početná, dolnobavorsky stylově orientovaná skupina řezeb z jihozápadních Čech neposkytuje pro malby skupiny chudenického oltáře konkrétnější analogie, výjimkou je snad jen soliterní řezba Piety ze Západočeského muzea v Plzni, reflektující patrně tvorbu Mistra Zvíkovského oplakávání a pasovskou produkci.¹⁷¹⁾ Typika a charakter hlavy i části těla Krista totiž vykazuje pozoruhodné analogie k Bolestnému Kristu z Půtova epitafu.

Nejsilnější mocensko-politická vazba Půty a jeho synů existovala jednoznačně na wittelsbašský mnichovský dvůr Albrechta IV.¹⁷²⁾ Již od konce 70. let 15. století vyplácel Albrecht Půtovi roční plat 300 zlatých za jeho služby.¹⁷³⁾ Během Albrechtovy války s ligou Löwlerbund hájil Půta jeho zájmy v kontextu nevyhraněné zahraniční politiky českého krále. V průběhu landshutské války přímo prosadil kroky k podpoře Albrechta.¹⁷⁴⁾ Půtovi synové byli přímo vychováváni na mnichovském dvoře.¹⁷⁵⁾ Očekávaná stylová vazba Půtova epitafu na Mnichov se proto jeví velice atraktivní, protože transfer výtvarných děl či jejich tvůrců lze za takových podmínek oprávněně předpokládat.

169) M. Ottová, Mistr Oplakávání Krista ze Zvíkova padesátiletý – čas na bilancování?, in: P. Jindra – M. Ottová edd., o. c. v pozn. 17, s. 441–444.

170) Táž, o. c. v pozn. 59, s. 275–282.

171) P. Jindra – M. Ottová edd., o. c. v pozn. 17, č. kat. 79 (O. Kotková).

172) Extenzivně jej sleduje v rámci biografii J. Janský, 2020, o. c. v pozn. 80.

173) Tamtéž, s. 306.

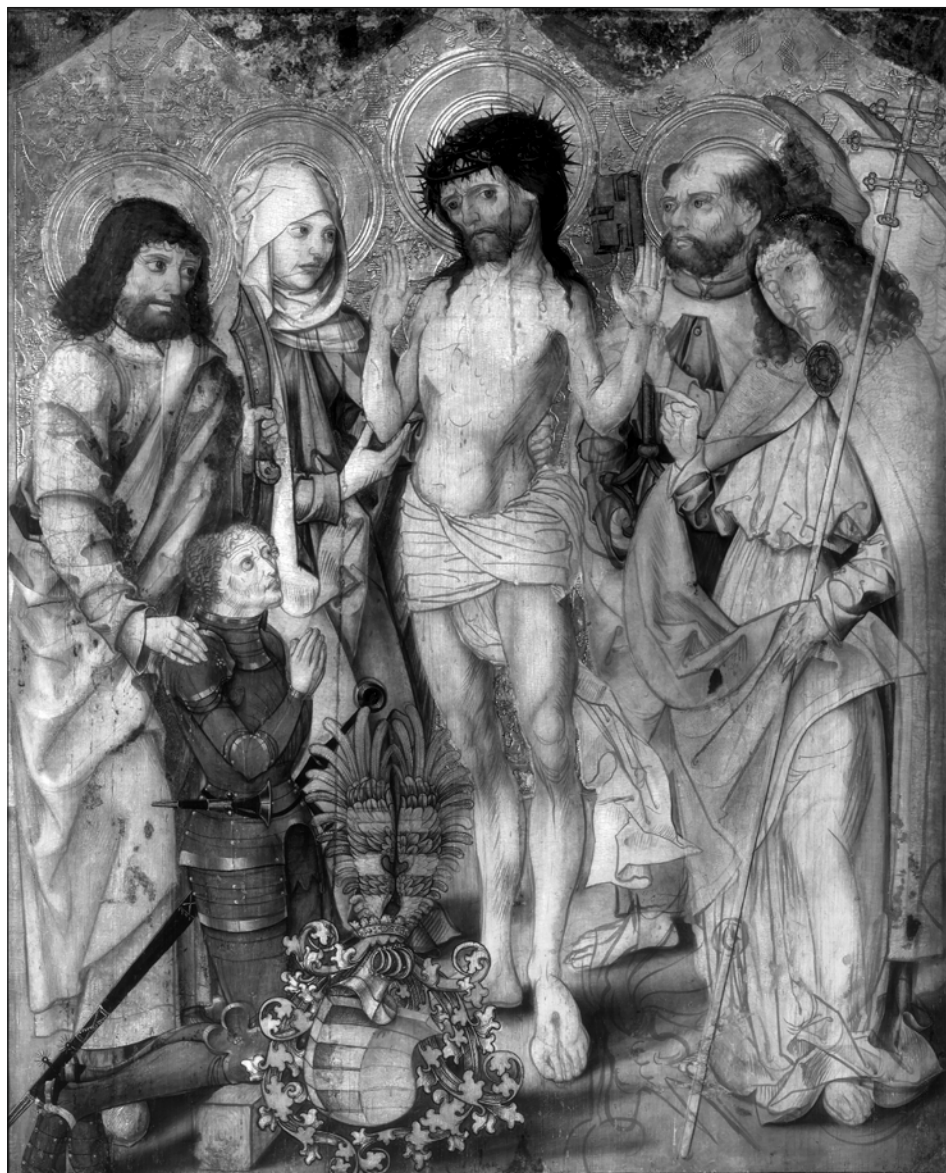
174) Tamtéž, s. 354–360, 424; k tomu táž, Kronika česko-bavorské hranice V. Domažlice 2005, s. 60–100.

175) K tomu opět nejpodrobněji táž, 2020, o. c. v pozn. 80, v příslušných kapitolách týkajících se Půtových synů Břetislava, Jindřicha, Viléma a Václava.

Jinak bohaté písemné prameny bohužel neposkytují do Půtovy donátorské činnosti bližší vhléd. Jediné dvě písemnosti k této agendě se týkají nespécifikované stavební činnosti. Dopisem v roce 1482 žádá o posláni „hanusse zimermana“ z Chebu, patrně totožného s Mistrem Hanušem Schaffrem, jenž se účastnil projektů Beneše z Veitmile v Chomutově a na Karlštejně.¹⁷⁶⁾ V roce 1500 žádá město České Budějovice o poskytnutí mistra Erharta cihláře s pacholky.¹⁷⁷⁾ Stejná situace panuje i v případě jeho manželky a synů, kteří mohli být objednateli epitafu po Půtově smrti u malíře či dílny prominentní na jejich panství.

Černínové by pak služby této atraktivní dílny pracující pro panskou klientelu využili na základě rodových či geografických vazeb na Švihovské pro vytvoření patřičně reprezentativního retáblu na hlavní oltář kostela v jejich rezidenční lokalitě. Šlo o zakázku na klíčový prvek veřejného prostoru zdejší sociální sítě. Právě v této době se začínají hospodářsky významněji etablovat, a snad zde je možné hledat pozvolné počátky jejich značné hospodářské a politické kariéry kolem přelomu 16. a 17. století ústící v povýšení do panského a hraběcího stavu. Pořízení nákladné zakázky v dílně zaměstnávané lokálně významnými donátory mohlo hypoteticky hrát roli ve strategii Viléma a Jana Černínů usilujících o reprezentaci rodu nad průměr ostatní nižší šlechty. Analogickou situací byla objednatelská strategie Viléma Dolanského z Rýzmburka, rovněž vzdáleného příbuzného z rodu Drslaviců erbu polotrojící. Aktivně vybral pro své zakázky dílnu či skupinu pracující pro Půtu, jak dokládá socha sv. Anny Samotřetí či hlavní oltář z velhartického kostela.¹⁷⁸⁾ Obdobně i v případě politického soupeřníka Dobrohosta z Ronšperka byla pro tvorbu jeho náhrobku v poběžovickém kostele zvolena taktéž dílna z Pasovka.¹⁷⁹⁾

U obou rozebraných zakázek dílny byl kladen důraz na specifický vizuální apel v rámci strategie ovládnutí lokální



Obr. 22: Epitaf Půty Švihovského, infračervená reflektografie (foto D. Hrabálek, 2023).

paměti. Oba artefakty byly součástí pestré vícevrstevnaté strategie paměti spojené s rodovou reprezentací v sakrálních prostorech sídelních lokalit. Jejich komunikace se obracela k široké místní komunitě, včetně potomků objednavatelů. V důsledku měla memorie v mladší době dopad i na intelektuály zasažené povědomím o existenci lokální paměti prostřednictvím historické a topografické literatury. Obě média byla z hlediska zacílení do budoucnosti v průběhu času úspěšná a spoluutvářela lokální paměť, která v důsledku recipročně přispěla k jejich zachování. V případě Švihovských vymřela větev držící Horažďovice již roku 1622, přičemž deska zůstala v lokalitě zachována, stejně jako související náhrobek. Černínové naopak oltář objednaný svými předky systematicky zachovávali spolu s jinými lokálními památkami memoriálního charakteru až hluboko do 20. století.¹⁸⁰⁾

Švihovští a Černínové ale zcela jistě nebyli jediní, kteří využili služby této dílny či klíčových malířů dochovaných děl. Zlomkovitost dochované dílenské tvorby však značně

176) K tomu M. Radová – O. Rada, o. c. v pozn. 85, s. 72; citace pramenů viz Egerer Künstler und Werkleute im 15. Jahrhundert, Egerer Jahrbuch. Kalender für das Egerland 33, 1903, s. 185.

177) J. Janský, 2020, o. c. v pozn. 80, s. 390.

178) M. Ottová, o. c. v pozn. 59, s. 273–274, č. kat. 61; J. Lhoták – M. Tejček, Nejvýznamnější objednavatelé pozdně gotického umění v jihozápadních Čechách, in: P. Jindra – M. Ottová edd., o. c. v pozn. 17, s. 42–43.

179) J. Chlábek – J. Roháček, o. c. v pozn. 68, č. kat. 203.

180) O. Šindlář, o. c. v pozn. 6.



Obr. 23: Epitaf Půty Švihovského, infračervená reflektografie, detail pentimentů na hlavách figur (foto D. Hrabálek, 2023).



Obr. 24: Epitaf Půty Švihovského, infračervená reflektografie, detail draperie archanděla Michaela (foto D. Hrabálek, 2023).

omezuje poznání struktury její klientely. Obtížně uchopitelná je i představa celkového stylového charakteru její tvorby, protože podstatou obou dochovaných děl je vždy zobrazení kombinující statické figury bez narativních prvků na rozmanitě zdobeném pozadí z drahocenných materiálů. Jde tedy o specifický mód zpracování odpovídající reprezentativní funkci obrazu, který však jistě nebyl výlučným specifikem této dílny. Nahlédnutí do odlišné polohy by nabídlo pouze nezvěstné a nejistě připsané Ukřižování z Vrchotových Janovic, jež bylo naopak součástí narativního cyklu křídel retáblu, s uplatněním časoprostorových vztahů figur a objektů zasazených do rozvinuté krajiny. Právě rozvíjení a inovace této polohy jsou spíše typické pro dobový kontext. Portfolio



Obr. 25: Chudenský oltář, střední deska, vyznačení části plastického dekoru propleteného rozkvetlého keře tvořícího niku.

zakázek malířských děl bylo obvykle velice bohaté a přesahující specializaci deskových oltářních a votivních obrazů. Je třeba proto k takto identifikované malířské dílně přistoupit s vědomím, že její skutečný charakter zůstává i přes její identifikaci ve své podstatě skryt.

Studie vznikla na základě úplné finanční podpory Grantové agentury Univerzity Karlovy, č. projektu 355222. Vznikla v rámci doktorského studia oboru dějiny křesťanského umění na Katolické teologické fakultě Univerzity Karlovy. Studie využila databázi Czech Medieval Sources online, kte-



Obr. 26: Chudenický oltář, střední deska, detail plastického dekoru květů na keři.

rou poskytuje výzkumná infrastruktura LINDAT/CLARIAH-CZ (<https://lindat.cz>) podporovaná MŠMT ČR (projekt č. LM2018101).

Za konzultace tématu při přípravě článku děkuji Janu Fírtovi a Janu Klípovi.

MGR. ONDŘEJ ŠINDLÁŘ – HISTORIK UMĚNÍ, PRAHA
ONDRA.SIN@GMAIL.COM
ORCID: 0000-0002-8561-8234

LITERATURA A ZÁVĚREČNĚ VYSOKOŠKOLSKÉ PRÁCE

Anonym 1856: Heřman Černín, první hrabě z Chudenic a jeho cesta do Cařihradu r. 1644, Lumír 6, s. 231.

Bartlová, M. 2004: Rustikalizace a lyrismus jako příznaky českého umění, in: M. Bartlová ed., Dějiny umění v české společnosti: otázky, problémy, výzvy. Praha, s. 188–194.

Bartlová, M. 2006: Pasivní a aktivní model pozdní gotiky v Čechách a na Moravě, Opuscula historiae atrium, řada F, č. 50, s. 11–21.

Bauch, K. 1976: Das Mittelalterliche Grabbild. Figürliche Grabmäler des 11. bis 15. Jahrhunderts in Europa. Berlin – New York.

Beran, J. 1931: Gabriel Schneider. Zakladatel kongregace chudých školských sester de Notre Dame v Čechách. Horažďovice.

Bezděková, V. – Foster, L. 2005: Archivní průzkum bývalého špitálního kostela sv. Jana Evangelisty ve Švihově, Průzkumy památek XII, č. 1, s. 100–104.

Boldan, K. 2011: Epitaf Půty Švihovského z Rýzmburka od Bohuslava Hasištejnského z Lobkovic, in: J. Roháček edd., Epigraphica & Sepulcralia III. Praha, s. 11–21.

de Boodt, R. 2019: Craft Organization and Workshop Practice around 1500, in: M. Debaene ed., Borman. A family of northern Renaissance sculptors. London, s. 35–45.

Buršíková, L. 2019: Horažďovická fara v raném novověku, in: J. Kilián ed., Horažďovice v raném novověku. Plzeň, s. 37–51.

Čornej, P. – Bartlová, M. 2007: Velké dějiny země Koruny české VI. Praha.

Dahlem, A. M. 2009: The Wittelsbach Court in Munich: History and authority in the visual arts (1460–1508). Disertační práce na University of Glasgow. Glasgow, rkp.

Dáňová, H. – Chlumská Š. – Šejců R. edd. 2017: Očím na odív. Výzdobné techniky v malířství a sochařství 14.–16. století. Praha.

Densktein, V. – Matouš F. 1953: Jihočeská gotika. Praha.

Drnek, J. – Brachtel, O. 2022: Chudenice. Chudenice.

Fajt, J. ed. 2012: Europa Jagellonica 1386–1572. Umění a kultura ve střední Evropě za vlády Jagellonců. Průvodce výstavou. Kutná Hora.

Faktor, O. 2016: Středověká nástěnná malba v jihozápadních Čechách. Disertační práce na FF UK. Praha, rkp.

Goldberg, G. 1997: Vergessene altdeutsche Gemälde: 1815 auf dem Dachboden der Leipziger Nikolaikirche. Leipzig.

Hammerschmidt, J. F. 1723: Prodromus Gloriarum Pragenae. Pragae.

Hamsíková, M. 2004: Růžencový oltář z cisterciáckého kláštera v Oseku, in: J. Homolka – M. Hrubá – P. Hrubý – M. Ottová edd., Ústecký sborník historický. Gotické umění a jeho historické souvislosti. Ústí nad Labem, s. 277–304.

Hamsíková, M. 2009: Die Einflüsse Lucas Cranachs des Älteren auf die böhmische und mährische Malerei der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts, in: E. Schlotheuber ed., Böhmen und das Deutsche Reich. München, s. 283–300.

Hamsíková M. 2011: Recepce díla Lucase Cranacha st. v malířství první poloviny 16. století v Čechách. Disertační práce na FF UK. Praha, rkp.

Hesounová, L. 2009: Maltézská fara v Horažďovicích. Diplomová práce na FF JU. České Budějovice, rkp.

- Hille, J. 1894: Zrušené kláštery, kostely a kaple v Písecku, Blahověst – katolický týdeník pro Čechy, Moravu, Slowáky a Slezany 44, s. 314–316.
- Hlaváček, P. 2005: Čeští františkáni na přelomu středověku a novověku. Praha.
- Höfler, J. 1998: Die Tafelmalerei der Dürerzeit in Kärnten (1500–1530). Klagenfurt.
- Holý, V. 1960: Růst a rozklad rodového majetku Švihovských z Rýzmběrka a pánů z Rožmitálu, Minulost Plzně a Plzeňska III, s. 45–79.
- Homolka, J. 1966: Poznámky k dílu Mistra Zvíkovského Oplakávání, Památková péče 5, s. 74–79.
- Homolka, J. 1978: Sochařství, in: J. Homolka – J. Krása – V. Mencl – J. Pešina – J. Petrán, Pozdně gotické umění v Čechách. Praha, s. 168–254.
- Hutchinson, J. C. ed. 1980: The Illustrated Bartsch 8. Early German Artists. New York.
- Hütt, W. 1970: Albrecht Dürer 1471 bis 1528. Das gesamte graphische Werk. Druckgraphik. München.
- Chamonikola, K. ed. 2009: Zdaleka i zblízka. Středověké importy v moravských a slezských sbírkách. Brno.
- Chlíbec, J. 1983: Náhrobek Půty Švihovského a jeho symbolika v kontextu pozdně gotické náhrobní plastiky, Umění XXXI, s. 27–33.
- Chlíbec, J. 2016: Bernardinské slunce nad českými zeměmi. Praha.
- Chlíbec, J. – Roháček, J. 2011: Sepulkrální skulptura jagellonského období v Čechách. Praha.
- Chlíbec, J. – Roháček, J. 2021: Spätmittelalterliche böhmische Sepulkralstruktur aus Adneter Marmor, Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege LXXV, s. 152–175.
- Chlíbec, J. – Roháček, J. 2022: Monumenta mortis et memoriae. Sepulkrální skulptura ve výtvarné kultuře českého středověku. Praha.
- Chlumská, Š. – Šefců, R. 2008: Technika cinovaného reliéfu na deskových malbách Rakovnického, Rokycanského a Litoměřického oltáře, Technologia artis 6, s. 66–83.
- Chytil, K. 1896: Kdo byl Mistr I. W.?, Památky archeologické a místopisné XVI, s. 557.
- Chytil, K. 1904: K vývoji středověkého malířství českého, Dílo II, s. 122–129.
- Chytil, K. 1906: Malířstvo pražské XV. a XVI. věku a jeho cechovní kniha staroměstská z let 1490–1582. Praha.
- Chytil, K. 1918: Tabulové obrazy ve sbírkách zemského musea, Památky archeologické XXX, s. 93–99, 182–190.
- Jakubec, O. 2015: Kde jest, ó smrti, osten tvůj? Renesanční epitafy v kultuře umírání a vzpomínání raného novověku. Praha.
- Jánský, J. 2005: Kronika česko-bavorské hranice V. Domažlice.
- Jánský, J. 2020: Páni z Rýzmběrka, Skály a Švihova 1. Domažlice.
- Jánský, J. 2021: Páni z Rýzmběrka, Skály a Švihova 2. Domažlice.
- Jánský, J. 2022: Omyly a otazníky kolem narození, života a smrti Půty Švihovského z Rýzmběrka, v letech 1479–1504 nejvyššího sudího Českého království, Vlastivědný sborník Muzea Šumavy XII, s. 121–136.
- Jindra, P. – Ottová, M. edd. 2013: Obrazy krásy a spásy. Gotika v jihozápadních Čechách. Plzeň.
- Just, J. – Růčková, M. edd. 2020: Bratrská šlechta v Čechách a na Moravě a formování konfesní identity v raném novověku. Praha.
- Kajka, J. ed. 1895: Národopisná výstava československá v Praze 1895. Hlavní katalog a průvodce. Praha.
- Karel, T. – Kratochvilová, A. 2016: „Provizorní“ palác hradu Švihova. Stavebně-historická etuda pro jednu zeď, in: Dějiny staveb 2016, Plzeň, s. 143–155.

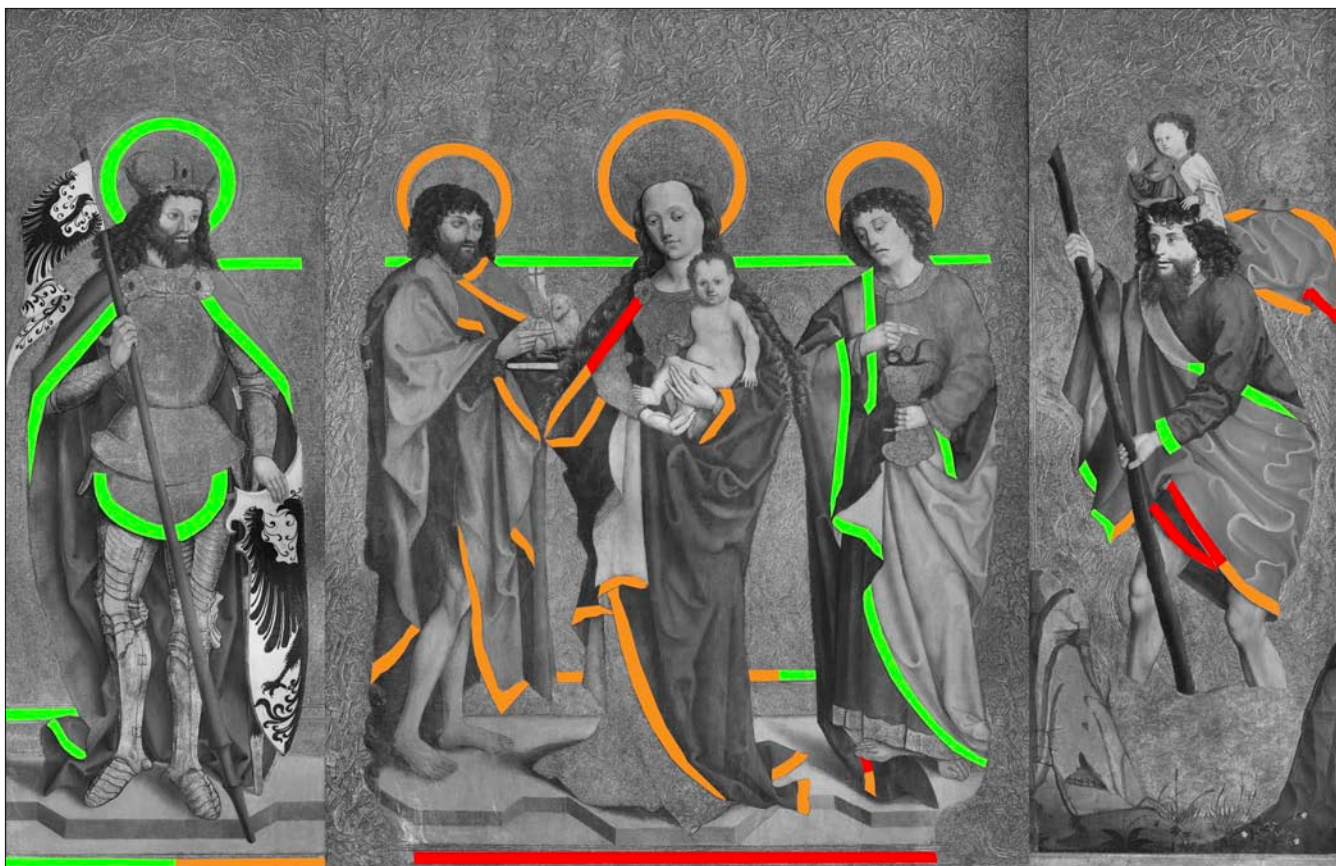


Obr. 27: Chudenická oltář, sváteční strana levého křídla, detail puncování zbroje sv. Václava.

- Kašička, F. 2006: Počátky a proměny feudálního sídla ve Vrchotových Janovicích, in: Dějiny staveb 2006, Plzeň, s. 63–71.
- Klípa, J. – Ottová, M. edd. 2015: Bez hranic. Umění v Krušnohoří mezi gotikou a renesancí. Praha.
- Klobušický, J. 2010: Motiv sv. přibuzenstva v křesťanské tradici a jeho aplikace ve výtvarném umění se zvláštním zřetelem na Českou republiku. Praha.
- Kolář, M. 1871–1873: Jak Černínové dbali o zachování památky rodu svého, Památky archeologické a místopisné IX, s. 958.
- Köllermann, A-F. 2007: Conrad Laib – Ein spätmittelalterlicher Maler aus Schwaben in Salzburg. Berlin.
- Komenský, J. A. 1922: Historie o těžkých protivěnstvích církve české. Praha.
- Kotková O. edd. 2021: Falza? Falza! Praha 2021.
- Kováč, P. 1980: Švihovští z Rýzmběrka a pozdně gotické sochařství a malířství v jihozápadních Čechách. Diplomová práce na FF UK. Praha, rkp.
- Král, P. 2002: Mezi životem a smrtí. Testamenty české šlechty v letech 1550 až 1650. České Budějovice.
- Kreuz P. – Martinovský I. edd. 2007: Vladislavské zřízení zemské. Praha.
- Kulhánková, V. 2018: Mocenské kompetence krále v představách českých stavů. Okolnosti a tvůrci Vladislavského zřízení zemského a register archivu České koruny. Diplomová práce na FF UK. Praha, rkp.
- Kürzeder, Ch. – Roll C. – Emmerich R. – Kunz T. edd. 2022: Gotik. Mittelalterliche Bildwerke aus dem Diözesanmuseum Freising. München.
- Lhoták, J. – Tejček, M. 2013: Nejvýznamnější objednatelé pozdně gotického umění v jihozápadních Čechách, in: P. Jindra – M. Ottová edd., Obrazy krásy a spásy. Gotika v jihozápadních Čechách. Plzeň, s. 31–47.



Obr. 28: Chudenický oltář, sváteční strana pravého křídla, detail rytého zlaceného vzoru granátového jablka doplněného puncováním.



Obr. 29: Chudenický oltář, zakres nalezených puncovaných nápisů. Zeleně přečtené nápisy, oranžově již pouze částečně čitelné, červeně nenávratně ztracené (foto a zakres O. Šindlář, 2022).



Obr. 30: Chudenický oltář, detail nápisu „Sanctus Wencelslaus ora“ ze spodní lišty levého oltářního křídla.



Obr. 31: Jan Polack, Nejsvětější Trojice z hlavního oltáře kaple hradu Blumenburgu (Mnichov), 1492.

- Líbal, D. 2001: Katalog gotické architektury v České republice do husitských válek. Praha.
- Liedke, V. 1987: Die Passauer Zunft der Maler, Bildschnitzer und Glaser zur Zeit der Spätgotik sowie ihre Beziehungen zur Prager St. Lukas-zeeche, *Ars Bavarica* 47, s. 11–21.
- Macek, J. 1994: Jagellonský věk v českých zemích (1471–1526) II. Šlechta. Praha.

- Možnosti spolupráce malířů a sochařů při tvorbě oltářních nástavců v závěru středověku v oblasti Krušnohoří, in: M. Hrubá – M. Ottová – J. Royt edd., *Ars Montana*. Praha, s. 155–194.
- Paprocký z Hlohol, B. 1602: Diadochos, id est Successio jinák Posloupnost knížat a králův českých... Praha.
- Peeters, N. – Dambruyne, J. 2007: Artists of the twilight zone. Some introductory remarks on journeymen in painters' workshops in the

- Madersbacher, L. 2003: Salzburg, in: A. Rosenauer ed., *Geschichte der Bildenden Kunst in Österreich. Spätmittelalter und Renaissance*. München, s. 426–441.
- Madersbacher, L. 2015: Michael Pacher. Berlin.
- Man, M. 2019: Horažďovický zámek a jeho majitelé v období raného novověku, in: J. Kilián edd., *Horažďovice v raném novověku*. Plzeň, s. 31–36.
- Matějček, A. 1927: Dějepis umění. Umění nového věku I. Praha.
- Matějček, A. 1931: Malířství, in: Z. Wirth ed., *Dějepis výtvarného umění v Čechách*. Praha, s. 240–379.
- Mitis z Limuz, T. 1570: *Farrago poematum in ordinem congestorum et editorum*. Pragae.
- Nádherná, S. 1998: *Kronika Vrchotových Janovic*. Praha.
- Nauš, S. 2018: Tvorba mnichovského malíře Jana Polacka v kontextu dobové výtvarné produkce v Bavorsku a možný ohlas v českém malířství kolem roku 1500. Diplomová práce na FF JU. České Budějovice, rkp.
- Nauš, S. 2019: Otázka inspirace mnichovského umění pro umělecké objednávky Švihovských z Rýzmburka (epitaf Půty Švihovského) a Černínů z Chudenic (chudenický oltářní retábl), in: *Sborník prací z historie a dějin umění* 10, Klatovy, s. 112–129.
- Nespěšná Hamsíková, M. 2016: *Lucas Cranach a malířství v českých zemích*. Praha.
- Neuwirth, J. 1893: *Der Chudenitzer Flügelaltar*, *Bohemia* 66, s. 33.
- Němec, K. 1936: *Dějiny města Horažďovice*.
- Ottová, M. 2013: Mistr Oplakávání Krista ze Zvíkova padesátiletý – čas na bilancování?, in: P. Jindra – M. Ottová edd., *Obrazy krásy a spásy. Gotika v jihozápadních Čechách*. Plzeň, s. 434–449.
- Ottová, M. 2013: Objednavatel, dílna a styl. Gotické sochařství v jihozápadních Čechách, in: P. Jindra – M. Ottová edd., *Obrazy krásy a spásy. Gotika v jihozápadních Čechách*. Plzeň, s. 268–283.
- Ottová, M. 2016: „Malíř nebo sochař“.



Obr. 32: Marx Reichlich (okruh), Ukamenování sv. Štěpána, kolem 1490 (Bayerisches Nationalmuseum, Mnichov).

- Southern netherlands c. 1450 – c. 1650, in: N. Peeters ed., *Invisible hands? Leuven – Paris – Dudley*, s. IX–XXIV.
- Peeters, N. – Martens, M. 2007: Assistants in artists' workshops in the Southern Netherlands. Overview of the archive sources, in: N. Peeters ed., *Invisible hands? Leuven – Paris – Dudley*, s. 33–50.
- Pešina, J. 1939: Ukřížování sv. Petřinovy, Ročenka Kruhu pro pěstování dějin umění za r. 1937–1938, s. 185–192.
- Pešina, J. 1940: Pozdně gotické deskové malířství v Čechách. Praha.
- Pešina, J. 1940: Studie k pozdně gotickému baroku, *Památky archeologické* XXXXI, s. 68–81.
- Pešina, J. 1950: Česká malba pozdní gotiky a renesance. Deskové malířství. Praha.
- Pešina, J. 1967: Paralipomena k dějinám českého malířství pozdní gotiky a renesance. Osm kapitol dodatků a oprav k české malbě deskové 1450–1550, *Umění* XV, s. 217–259, 325–376.
- Pešina, J. 1974: Die Tafelmalerei am Jagellonenhof in Prag 1471–1526, *Acta Historiae Artium Academiae Scientiarum Hungaricae* 20, s. 37–45.
- Pešina, J. 1978: Malířství, in: J. Homolka – J. Krása – V. Mencl – J. Pešina – J. Petráň, *Pozdně gotické umění v Čechách*. Praha, s. 315–386.
- Pešina, J. 1984: Desková malba, in: R. Chadřaba ed., *Dějiny českého výtvarného umění* I/2. Praha, s. 579–596.
- Petrasová, T. – Švácha, R. edd. 2017: *Dějiny umění v českých zemích 800–2000*. Praha.
- Pfäfflin F. – Wagnerová A. edd. 2023: *Zahrada po ní zůstala aneb Konec střední Evropy*. Praha.
- Podlaha, A. 1900: *Soupis památek historických a uměleckých v Království českém IX. Politický okres rokcanský*. Praha.
- Podlaha, A. 1912: *Posvátná místa království českého. Arcidiecese pražská. Díl VI. Vikariáty Sedlčanský a Votický*. Praha.
- Podlaha, A. – Šittler, E. 1898: *Soupis památek historických a uměleckých v Království českém III. Politický okres sedlčanský*. Praha.
- Radostová, Š. ed. 2018: *Ad unicum. Umělecká díla z fondů Národního památkového ústavu I/2. Od gotiky k manýrismu*. Praha.
- Radová, M. – Rada, O. 1998: *Kniha o sklípkových klenbách*. Praha.
- Royt, J. 1996: Desková malba, in: *Gotika v západních Čechách II*. Praha, s. 456–471.
- Royt, J. 2015: *Gotické deskové malířství v severozápadních Čechách 1340–1550*. Praha.
- Ryneš, V. 1941: *Blahoslavená Amabilia*. Klatovy.
- Sandner, I. 2005: Unterzeichnungstypen auf Bildtafeln der Werkstatt Jan Polacks, in: B. Steiner – C. Grimm edd., *Jan Polack. Von der Zeichnung zum Bild. Malerei und Maltechnik in München um 1500*. Freising – Augsburg, s. 83–94.
- Sedláček, A. 1892: *Hrady zámky a tvrze Království českého IX. Domažlicko a Klatovsko*. Praha.
- Schaller, J. 1786: *Topographie des Königreichs Böhmen. Dritter Theil*. Prachiner Kreis. Prag.
- Schoenen, P. 1967: Epitaph, in: *Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte* V. Stuttgart, s. 872–921.
- Sommer, J. G. 1839: *Das Königreich Böhmen 7. Klattauer Kreis*. Prag.
- Sokol, V. 1924: *Príspevky k náboženským dějinám horaždovským v l. 1570–1625*, *Otavan VIII*, s. 143–147.
- Strieder, P. 1993: *Tafelmalerei in Nürnberg 1350–1550*. Königstein im Taunus.
- Suckale, R. 2009: *Die Erneuerung der Malkunst vor Dürer 2*. Petersberg.
- Šamánková, E. 1985: *Vrchotovy Janovice. Zámek a okolí*. Praha.
- Šárovcová, M. 2013: „Wartenberga domus, quare tua lumina manant?“ Pohnutý příběh vartenberského epitafu. Neznámá iluminace s epitafem svatovítského probošta Jana z Vartenberka (†1508), *Knihy a dějiny* 20, s. 6–30.
- Šimák, J. V. 1899: Zprávy o malířích a illuminatorech pražských doby jagellonské 1471–1526, *Památky archaeologické a místopisné* XVIII, s. 457–484.
- Šimůnek, R. 2008: Minoritský klášterní kostel sv. Jana Křtitele v Jindřichově Hradci. Unikátně dokumentovaný případ šlechtické nekropole druhé poloviny 14. století, *Vlastivědný sborník Dačicka, Jindřichohradecka a Třeboňska* 20, s. 18–34.
- Šimůnek, R. 2009: Historikův virtuální svět. Interiér kostela jak typ reprezentativního prostoru, in: M. Nodl – F. Šmahel edd., *Rituály, ceremonie a festivity ve střední Evropě 14. a 15. století*. Praha, s. 257–300.
- Šimůnek, R. 2013: *Reprezentace české středověké šlechty*. Praha.
- Šindlář, O. 2024: Pozdně gotický retábl z Chudenic v proměnách času, *Průzkumy památek* XXXI, č. 1, s. 27–48.
- Šittler, E. – Podlaha, A. 1895–1896: *Národopisná výstava československá v Praze roku 1895 III. Sběrka staročeských obrazů a soch Marianských, Vlasť, Časopis pro poučení a zábavu* 12, s. 1001–1011.
- Šlecht, J. 2007: *Mistr Chudenský oltář. Průzkum a technika malby Votivní desky švihovských*. Diplomová práce na AVU. Praha, rkp.
- Tanner, J. B. 1689: *Reverendi Patris Alberti Chanowsky e Societate Je-*

- su Vestigium Boemiae Piae... Prae-
gae.
- Tejček, M. 2013: Drslavici erbu polotroj-
říčí, Pod Zelenou Horou, Vlastivěd-
ný sborník jižního Plzeňska 16 (28),
č. 3, s. 3–6.
- Tejček, M. 2019: Horažďovice na prahu
raného novověku, in: J. Kilián ed.,
Horažďovice v raném novověku. Pl-
zeň, s. 9–19.
- Teplý, F. 1930: Pěkné porozumění mēš-
tanstva pro uměleckou památku,
Časopis Společnosti přátel starožit-
ností československých v Praze 38,
s. 78–79.
- Tomek, V. V. 1891: Dějepis města Prahy
8. Praha.
- Turčan, L. ed. 2013: Gotické umění na
Ústecku. Litoměřice.
- Tywoniak, J. 1994: Janovický zámek
v kulturních dějinách. Praha.
- Vančura, J. 1927: Dějiny někdejšího krá-
lovského města Klatov 1/I. Klatovy.
- Vaněk, F. – Hostaš, K. – Borovský, F. A.
1899: Soupis památek historických
a uměleckých v Království českém
VII. Politický okres klatovský. Pra-
ha.
- Varhaník, J. 2016: Rub a líc reprezenta-
ce Švihovských z Rýzmburka na
přelomu gotiky a renesance, Ar-
chaeologia historica 41, č. 2, s. 181–
193.
- Volf, J. 1922: Prohlídka knih v Horaž-
dovicích r. 1636, Časopis českoslo-
venských knihovníků 1, s. 17–20.
- Voll, K. – Braune, H. – Buchheit, H. 1908:
Katalog der Gemälde des bayeris-
chen Nationalmuseums. München.
- Vlasák, A. N. 1873: Okres Votický. Ná-
stin statisticko-historický. Praha.
- von Weingarten, J. J. 1673: Fürsten-
Spiegel oder Monarchia deß höchlöb-
lichen Ertz-Hauses Oesterreich.
Prag.
- Wildmann, F. 1886: Farní osady na pan-
ství Chudenickém, Method, Časopis
věnovaný umění křesťanskému 12,
s. 74–80.
- Wildmann, F. 2023: Paměti a starožit-
nosti panství Chuděnického. České
Budějovice.
- Wocel, J. E. 1859: Bericht über die im Jahre 1858 unternommene kun-
starchäologische Reise im westlichen Böhmen, Mittheilungen der k.
k. Central-Commission III, č. 8, s. 214–215.

PRAMENY

Edice

- AČ V: Archiv český čili staré písemné památky české i moravské V. F.
Palacký ed., Praha 1862.
- AČ VIII: Archiv český čili staré písemné památky české i moravské VIII.
J. Kalousek ed., Praha 1888.
- AČ XIII: Archiv český čili staré písemné památky české i moravské XIII.
J. Kalousek ed., Praha 1894.
- AČ XVIII: Archiv český čili staré písemné památky české i moravské
XVIII. J. Kalousek ed., Praha 1900.
- LC I/1: Libri confirmationum I/1. F. A. Tingl ed., Praeae 1867.
- RT I: Reliquiae Tabularum Terrae Regni Bohemiae I. J. Emler ed., Pra-
gae 1870.

Nevydané prameny

- Archiv hlavního města Prahy, Sběrka úředních knih a rukopisů, č. 2211 –
Manuál radní 1481–1520.
- Archiv Národního muzea, Praha, Sběrka rukopisů, sign. 1275.
- Farní úřad Horažďovice, Liber memorabilium (Urbarium Decanalic
Ecclesiae Horažďovicensis), nesign.
- Národní archiv, Praha, Archivy českých klášterů zrušených za Josefa II.



Obr. 33: Marx Reichlich (okruh), Ukamenování sv. Štěpána, detail.

- (1115–1760), 2275.
- Národní archiv, Praha, Maltézští rytíři, Inventáře Horažďovice, kostel
sv. Petra a Pavla.
- Státní oblastní archiv Plzeň, Sběrka matrik západních Čech, Chudeni-
ce 1670–1789.
- Státní oblastní archiv Praha, Velkostatek Vrchotovy Janovice, inv. č.
209, sign. B XXIV.
- Státní oblastní archiv Praha, Velkostatek Vrchotovy Janovice, sign. Ac
47, kt. 12.
- Státní oblastní archiv Třeboň, Cizí rody, registratura Švihovský
z Rýzmburka, inv. č. 8.
- Státní oblastní archiv Třeboň, Velkostatek Strakonice, kt. 23, inv. č.
751.
- Státní oblastní archiv Třeboň, odd. Jindřichův Hradec, Rodinný archiv
Černínové, kt. 2, fol. 16–17.
- Státní oblastní archiv Třeboň, odd. Jindřichův Hradec, Rodinný archiv
Černínové, kt. 3, fol. 36r, 40r, 43r, 43v, 56–65, 67–69, 109–110,
144v.
- Státní oblastní archiv Třeboň, odd. Jindřichův Hradec, Rodinný archiv
Černínové, kt. 4, fol. 9–25.
- Státní oblastní archiv Třeboň, odd. Jindřichův Hradec, Rodinný archiv
Černínové, kt. 5, fol. 55r.
- Státní okresní archiv Klatovy, Archiv města Horažďovice, inv. č. 119,
1982.
- Státní okresní archiv Klatovy, Finanční úřad Horažďovice, kt. 1, inv. č.
7, 8, 10, 12.
- Státní okresní archiv Kutná Hora, Jan Erazim Wocel, kt. 1, inv. č. 17.

DIE GEMÄLDEGRUPPE VOM CHUDENITZER ALTAR EIN BEISPIEL DER SPÄTGOTISCHEN MALERWERKSTATT IM DIENSTE DER ADELIGEN

Der Beitrag stellt eine komplexe Revisionsstudie über die kleine Gruppe der spätgotischen Tafelgemälde aus Südwestböhmen dar, die traditionell einem anonymen Meister des Chudenitzer Altars zugeschrieben werden. Es handelt sich um ein künstlich geschaffenes Konzept einer von der stilistischen Nähe der bis heute erhaltenen Werke hergeleiteten Malerwerkstatt, ohne eine Möglichkeit sich an weitere Schriftquellen zu stützen. Es geht zugleich um das älteste Konstrukt einer Werkstatt, das anhand des auf dem Gebiet Böhmens erhaltenen spätgotischen Materials geschaffen wurde. Man widmete ihm und den einzelnen Werken in der Vergangenheit ein verhältnismäßig niedriges Augenmerk. Es ist daher wichtig das Thema neu und komplex auszuwerten, und zwar nicht nur auf Grund der klassischen stilistischen, sondern auch der Archiv- und technologischen Untersuchung, die die Vorstellung vom Schaffensprozess und der Werkstattpraxis im Bezug zu den betreffenden Werken erweitern.

Man wird in die Problematik durch eine kurzgefasste Situationsskizze der Erkenntnis des Bestandes der spätgotischen Tafelmalerei in Böhmen mittels der auf diese Weise konstruierten Malerwerkstätten eingeleitet. Alle bekannten Werkstätten aus diesem Zeitraum stellen de facto ähnliche, an der stilistischen Analyse begründete Konstrukte dar, und ihre Übersicht ist vom zeitgemäßen Zustand infolge der beschränkten Erkenntnismöglichkeiten weit entfernt. Das beschränkt natürlich auch die Möglichkeit das Thema an dieser Probe als ein Ganzes zu deuten.

Man analysiert zunächst die Untersuchung der Herkunft einzelner Werke, ihre Funktionen, Umstände ihrer Beauftragung und weitere Umstände in Beziehung zu ihrer Erhaltung und dem Verhältnis der Bevölkerung zu ihnen. Die bis jüngst anerkannte Provenienz des Chudenitzer Altars in der Kirche des hl. Johannes d. T. in Chudenice und die des Epitaphs von Botho Schwiuhau v. Riesenberg in der Kirche der Franziskaner Observanten in Horažďovice sind bestätigt. Der Beitrag entwickelt im Fall des Epitaphs die stützende Argumentierung zur Erinnerungsfunktion des Werkes auf Grund der Quellen und Analogien. Die Untersuchung hat aufgedeckt, dass beide Werke eine Schlüsselrolle in der sozialen und politischen Repräsentation der Adelsgeschlechter spielten, die sie bestellt hatten, d. h. des Geschlechts Czernin von Chudenitz und des Schwiuhau von Riesenberg. Auch die Möglichkeit und Relevanz der Einordnung der heute verschwundenen Kreuzigung aus Vrchotovy Janovice (*Stadil Janowitz*, Bez. Benešov) in die Gruppe der Werke wird im Beitrag analysiert.

Die Hypothese der Urheberzusammenhänge der Gemälde der hypothetischen Werkstatt wird neu mittels der stilistischen Analyse der Malschicht, aber jüngst auch der technischen Aspekte der Malerei, besonders der Unterzeichnung gewertet. Die sehr gut lesbaren Unterzeichnungen wurden für diesen Zweck neu vom Restaurator mit der Kamera Osiris dokumentiert. Davon lässt sich die Arbeit von zwei unterschiedlichen Zeichnern quer über beide Werke identifizieren; das deutet die Zusammenarbeit von mehreren Personen im Rahmen einer Werkstatt an. In der Malschicht lassen sich wieder zwei unterschiedliche Handschriften verfolgen, die besonders für beide Werke ausgegliedert wurden. Die Studie hält sich weiterhin der bisherigen Deutung der Werke als Belege einer konkreten Malerwerkstatt.

Man verfolgte ferner die Inspirations- und stilistischen Ausgangspunkte ihres Schaffens. Einige Kompositionen kommen in Übereinstimmung mit der zeitgenössischen Praxis aus konkreten grafischen Vorlagen heraus, vor allem den aus der Hand von Martin Schongauer. Es ist aber für eine Reihe Kompositionen nicht gelungen Analogien zu finden. Sehr eigenartig ist auch der Stil der Gemälde von sonst lokal überdurchschnittlicher Qualität. Ihre Einordnung aus der Hinsicht der stilistischen Filiation in einem bestimmten künstlerischen Zentrum oder einer Region ist daher nicht einfach. Die Einordnung zum Münchner stilistischen Ausgangspunkt von Jaroslav Pešina wurde einer Kritik unterzogen. Obwohl es aus dem Blickpunkt des historischen Verhältnisses der Herren Schwiuhau zu München als logisch erscheint, der konkrete Vergleich und die Suche nach Analogien können bereits hier kaum bestehen. Vor allem die vier Vergleiche von Pešina, auf deren Grund er hauptsächlich argumentierte, lassen sich ganz ablehnen. Ohne die Absicht den Ausgangspunkt im Gegenteil in Tirol zu suchen auszudrücken, lassen sich auch hier bestimmte, aber auch nicht ganz eindeutige stilistischen Analogien finden.

Es ist bemerkenswert, dass beide studierten Werke von zwei über gemeinsame Ahnen verwandten Adelsgeschlechtern in einer Werkstatt bestellt wurden. Mit Rücksicht zur Hegemonie der Schwiuhau in der betroffenen Region erscheint es als möglich, dass die Werkstatt bereits in ihrer Domäne wirkte, während die Czernin v. Chudenitz ihre Dienste im Rahmen der Nachahmungsstrategie ausgenutzt haben. Im Gebiet Südwestböhmens hätte es sich nicht um Einzelfall gehandelt, wie es die Aufträge

von Vilém Dolanský v. Riesenberg für die Kirche in Velhartice (*Welhartitz*, Bez. Klatovy) belegen. Auch hier ging es ebenfalls um Aufträge, die mit einem dominant repräsentativen Charakter für Sakralräume in den Geschlechtssitzen bestimmt waren.

Abb. 1: Chudenice (Chudenitz, Bez. Klatovy [Klattau]), Chudenitzer Altar, Festseite, Mitteltafel, 1506 (alle Fotos O. Šindlár, 2022, falls nicht anders angeführt).

Abb. 2: Chudenitzer Altar, linker Flügel, Festseite mit hl. Wenzel, 1506.

Abb. 3: Chudenitzer Altar, rechter Flügel, Festseite mit hl. Christof, 1506.

Abb. 4: Chudenitzer Altar, linker Flügel, Außenseite mit hl. Jakob, 1506 (Foto K. Kocourek, 2013).

Abb. 5: Chudenitzer Altar, rechter Flügel, Außenseite mit hl. Andreas, 1506 (Foto K. Kocourek, 2013).

Abb. 6: Chudenitzer Altar, Predelle, 1506.

Abb. 7: Chudenitzer Altar, Predelle, Verkündigungsszene, Detail des Engels, 1505.

Abb. 8: Horažďovice, Epitaph von Botho Schwiuhau, gegen 1504 (Foto D. Hrabálek, 2023).

Abb. 9: Die Kreuzigung aus Vrchotovy Janovice, gegen 1510 (Foto Auktionshaus Bonhams Skinner, 2005).

Abb. 10: Martin Schongauer, Madonna, Kupferstich, Blatt L39 (*The Cleveland Museum of Art*).

Abb. 11: Martin Schongauer, hl. Johannes d. Täufer, Kupferstich, Blatt L59 (*Metropolitan Museum of Art, New York*).

Abb. 12: Chudenitzer Altar, Mittelpaneel, Infrarot-Reflektografie (Foto D. Hrabálek, 2022).

Abb. 13: Chudenitzer Altar, Mittelpaneel, Infrarot-Reflektografie, Detail vom hl. Johannes d. T. (Foto D. Hrabálek, 2022).

Abb. 14: Chudenitzer Altar, Mittelpaneel, Infrarot-Reflektografie, Detail vom hl. Johannes Ev. (Foto D. Hrabálek, 2022).

Abb. 15: Chudenitzer Altar, Infrarot-Reflektografie, Detail von Madonna, farbige Pfeile zeichnen zwei Gattungen von horizontalen Linien in der Schicht der Unterzeichnung aus (Foto D. Hrabálek, 2022).

Abb. 16: Chudenitzer Altar, rechter Flügel, Infrarot-Reflektografie, Detail vom hl. Christof (Foto D. Hrabálek, 2022).

Abb. 17: Chudenitzer Altar, Infrarotfoto, hl. Jakob, Detail (Foto D. Hrabálek, 2022).

Abb. 18: Chudenitzer Altar, Infrarotfoto, hl. Andreas, Detail (Foto D. Hrabálek, 2022).

Abb. 19: Chudenitzer Altar, Vergleich der Malerei und Unterzeichnung am Detail vom Kopf der knienden Figur (Foto O. Šindlár und D. Hrabálek, 2022).

Abb. 20: Chudenitzer Altar, Predelle mit Verkündigungsszene und dem Czerninschen Wappen, Infrarot-Reflektografie (Foto D. Hrabálek, 2022).

Abb. 21: Chudenitzer Altar, Predelle, Verkündigungsszene, Detail des Engels, Infrarot-Reflektografie (Foto D. Hrabálek, 2022).

Abb. 22: Epitaph von Botho Schwiuhau, Infrarot-Reflektografie (Foto D. Hrabálek, 2023).

Abb. 23: Epitaph von Botho Schwiuhau, Infrarot-Reflektografie, Detail der Pentimenti an Köpfen der Figuren (Foto D. Hrabálek, 2023).

Abb. 24: Epitaph von Botho Schwiuhau, Infrarot-Reflektografie, Erzengel Michael, Detail der Draperie (Foto D. Hrabálek, 2023).

Abb. 25: Chudenitzer Altar, Mitteltafel, ersichtlich gemachte Teile des plastischen Dekors des die Nische bildenden verflochtenen blühenden Strauchs (Foto und Einzeichnung O. Šindlár, 2022).

Abb. 26: Chudenitzer Altar, Mitteltafel, Detail des plastischen Dekors der Blüten vom Strauch

Abb. 27: Chudenitzer Altar, linker Flügel, Festseite, Rüstung des hl. Wenzels, Detail der Punzierung.

Abb. 28: Chudenitzer Altar, rechter Flügel, Festseite, Detail des geritzten vergoldeten Granatapfelmusters mit Punzierung.

Abb. 29: Chudenitzer Altar, Einzeichnung der gefundenen punzierten Inschriften: grün – gelesene Inschriften; orange – zum Teil lesbare Inschriften; rot – unwiederbringlich verlorene Inschriften (Foto und Einzeichnung O. Šindlár, 2022).

Abb. 30: Chudenitzer Altar, Detail der Inschrift „Sanctus Wencelslaus ora“ aus der unteren Leiste des linken Altarflügels.

Abb. 31: Jan Polack, die Allerheiligste Dreifaltigkeit (sog. „Gnadenstuhl“) aus dem Hochaltar der Kapelle in Blutenburg (München-Obermenzing), 1492.

Abb. 32: Marx Reichlich (Umkreis), Steinigung des hl. Stephan, gegen 1490 (Bayerisches Nationalmuseum München - Foto O. Šindlár).

Abb. 33: Marx Reichlich (Umkreis), Steinigung des hl. Stephan, Detail.

(Übersetzung J. Noll)