

TRIPTYCH SE SMRTÍ PANNY MARIE, ZVANÝ ROUDNICKÝ OLTÁŘ

Poznámky k technice malby a k umělecko-historickému kontextu

Příspěvek byl publikován v české i v anglické verzi ve sborníku *Acta Artis Academica* 2010. Příběh umění - proměny výtvarného díla v čase. *The Story of Art - Artwork Changes in Time*, eds. David Hradil, Janka Hradilová, Praha 2010, ISBN 978-80-87108-14-7, s. 189-226.

Jan Klípa

- Národní galerie v Praze
klipa@ngprague.cz

Adam Pokorný

Národní galerie v Praze
Restaurátorský atelier
Akademie výtvarných umění v Praze
pokorny.adam@post.cz

Jana Sanyová

Institut royal du Patrimoine artistique –
Koninklijk Instituut voor het
Kunstpatrimonium /IRPA – KIK/ Brusel
jana.sanyova@kikirpa.be

Úvod / Místo Roudnického oltáře v české umělecko-historické medievistice

Trojdílný oltářní nástavec se Smrtí Panny Marie na střední desce patří k nejvýznamnějším památkám české deskové malby 14. a první poloviny 15. stol. Nejen proto, že jde o jeden z nejstarších dochovaných křídlových oltářů v českých sbírkách, ale zejména pro svoji formální složku a pro mnohačetné vztahy, které jej poutají k širokému okruhu středoevropských výtvarných děl pozdního krásného slohu z prvních desetiletí 15. století. Jeho významu odpovídá i míra pozornosti, která mu byla věnována v dosavadní odborné literatuře. Neušel již zájmu topografů v 19. století, kdy jej prvně podrobněji představil Jan Erazim Wocel v článku věnovaném malířským památkám dochovaným v proboštském kostele v Roudnici nad Labem.¹ Do počátku 20. století byl pak v literatuře tradován Wocelův soud, podle něž střední deska oltáře a jeho křídla (všechny tři díly se dochovaly v kostele odděleně) patřily původně ke dvěma celkům a reprezentovaly nejlepší tradice karlovskeho malířství druhé poloviny 14. století, ovlivněného italskou – zvláště pak sienskou – malbou. Tento názor odpovídal dobovému poznání, které o deskové malbě doby Václava IV., natožpak husitského období, nemělo prakticky žádné povědomí. Podrobnější popis spolu s vyobrazením střední desky i vnitřních a vnějších stran křidel přinesl Bohumil Matějka ve 4. díle *Soupisu uměleckých památek*

Českého království v r. 1898.² S podstatnou změnou názoru na Roudnický oltář přišel až Karel Chytil, který na jedné straně navrhnul spojení střední desky a křidel do jediného celku (poukázal ovšem na stylové rozdílnosti, které vysvětlil spoluprací více malířů),³ na straně druhé pak upřesnil datování díla, když (s odvoláním na K. B. Mádla) ztotožnil krále klečícího pod ochranným pláštěm Panny Marie s Václavem IV. a dílo vročil do posledního desetiletí 14. stol. Jako první poukázal Chytil také na vztahy roudnického díla k norimberskému malířství, které se dnes jeví jako klíč k pochopení významu a postavení oltáře ve středoevropské deskové malbě první půle 15. stol.

Na slohové souvislosti s českým prostředím upozornil Antonín Matějček, který zařadil dílo do skupiny reprezentované na jedné straně Kapucínským cyklem a na straně druhé pak vzorníkem z Ambrasu, chovaným v Umělecko-historickém muzeu ve Vídni.⁴ Podrobnou analýzu díla provedl Kropáček v knize věnované malířství husitské epochy.⁵ Roudnickou archu vysvětlil jako typickou práci třetího stadia krásného slohu, v němž se pojí strnulý slohový formalismus s retrospektivními tendencemi. Projevem formalismu je zejména pojetí

1 Wocel J.E.: *Starožitné obrazy v proboštském chrámu roudnickém. Památky archeologické a místopisné* 5 (1862), 185-186.

2 Matějka B.: *Soupis památek historických a uměleckých v politickém okrese Roudnickém. Díl I.* Praha 1898, 175-177.

3 Chytil K.: *Malířstvo pražské XV. a XVI. věku a jeho cechovní kniha staroměstská z let 1490–1582.* Praha 1906, 111.

4 Matějček A.: *Gotické malířství.* In: Wirth Z. (red.): *Dějepis výtvarného umění v Čechách I. Středověk,* Praha 1931, 320.

5 Kropáček P.: *Malířství doby husitské,* Praha 1946. 45-49.



1/ Roudnický oltář, celek



2/ Vnitřní strana levého oltářního křídla s Pannou Marií Ochránitelkou, detail

architektonického prostoru, které je pouze dekorativní, aditivní a v podstatě symbolické. Stupňování dekorativismu na úkor jednoduchého zlatého pozadí je rovněž projevem pozdní fáze slohu. Retrospektivní tendence jsou patrné v postavě Panny Marie Ochránitelky z vnitřní strany levého křídla, která upomíná ještě na theodorikovské malířství, stejně jako v ikonografickém typu oblečeného Ježíška. Autorsky rozdělil desky oltáře mezi dva malíře, z nichž mladší a zřejmě i „*důslednější*“ maloval vnější strany pohyblivých křidel.⁶ Vnitřní dramaticčnost – v první řadě aktu Bolestného Krista – ukazuje na nejbližší vývoj české deskové malby. Kropáček zpřesnil Matějčkem postulovanou vazbu Ambraského vzorníku a Roudnického oltáře, jehož hlavy se mu jeví topornější a schematictější. Malíř roudnického nástavce byl proto buď přímo ovlivněn

6 Zde Kropáček zopakoval svůj starší názor, publikovaný v Korpusu. Matějček A.: Česká malba gotická. Deskové malířství 1350-1450. Praha 1938, 115.



3/ Vnější strana levého oltářního křídla s Pannou Marií Bolestnou, detail

dílnou Ambraského vzorníku a Kapucínského cyklu či se v jeho tvorbě uplatnil vliv exempla, které muselo být vídeňskému kusu dosti podobné. Autor také upozornil na slohovou blízkost obličejového typu roudnického s kresbou sv. Jana Evangelisty z Brna z počátku 15. stol. Z knižní malby se mu jako nejbližší paralely jeví kánonový list Hasemburského misálu z r. 1409, Krumlovský sborník či jihlavský kodex Gelenhausenův.⁷ Podle Stangeho vznikl oltář v prvním desetiletí 15. stol. a jeho sloh, vyznačující se tuhostí a bezživotností, je projevem kvalitativního poklesu české malby.⁸ Podnětné je Stangeho hledání příčiny tohoto poklesu: za možné příčiny považuje blížící se husitské hnutí nebo zcela konkrétní a individuální nedostatek talentu.

7 Ibidem, 49 a pozn. 105.

8 Stange A.: Deutsche Malerei der Gotik. Band IX. Franken, Böhmen, und Thüringen-Sachsen in der Zeit von 1400 bis 1500. München 1958, 129.

Obraz vývoje české gotické deskové malby formoval ve druhé půli 20. století zejména Jaroslav Pešina. Ten započal s rehabilitací děl z pozdní fáze krásného slohu, jejichž vznik těsně předcházel husitské nepokoje. U Roudnického oltáře (a Kapucínského cyklu) zdůraznil, že v něm vrcholí retrospektivní byzantinizující tendence, typická pro český krásný sloh vůbec.⁹ Podtrhnul Matějčkův poznatek o slohových souvislostech s Kapucínským cyklem a Ambraským vzorníkem a zdůraznil že formální rysy jsou zde ve službách funkce obrazu, která je církevně reprezentativní a hieraticky obřadná.¹⁰ V posledním příspěvku pak rozmnožil příbuzenské vztahy mezi oltářem a knižní malbou o poukaz na Vídeňský misál (po 1411), mettenskou Biblii chudých (1414-1415) a Hasemburský misál (1409), který je východiskem figurálního typu i způsobu modelace draperií roudnického díla. Pešina také poukázal na ikonografickou problematiku s oltářem spjatou, když se podíval nad „složitou představou dvojí intercesse Krista a P. Marie, jejichž postavy na vnitřních i vnějších stranách oltářních křídel jsou obsahově a významově svázány.“¹¹ Ladislav Kesner st. soudil, že ikonografie oltáře (jež datuje do doby kol. r. 1410) se zdvojeným motivem ochranného pláště odpovídá nepochybně zjitřelé religiozitě předhusitského období. Přijal rovněž tezi o italobyzantském vlivu na sloh oltáře, v němž vidí, ve shodě se starším bádáním, známku retrospektivního ladění díla. Při výčtu možných inspiračních zdrojů, sahajících od díla Mistra Vyšebrodského cyklu po soudobý Hasenburský misál, hodnotí Kesner dílo jako do jisté míry eklektické.¹² Ze zahraničních badatelů se k problematice Roudnického oltáře vyslovil komplexněji pouze Gerhard Schmidt. Ten jej kladl do doby kolem r. 1410 a v typice hlav apoštolů spatřoval vliv jednoho z Václavových iluminátorů, jehož pomocně nazývá Mistrem knihy Jozue. Odmítá dílenské spojení oltáře s deskou s Ukřižováním z Berlínské Státní galerie a navrhuje spíše srovnání oltáře s Madonou ze Zlaté Koruny.¹³



4/ Vnitřní strana pravého oltářního křídla s Kristem Trpítem

9 Pešina J.: K otázce retrospektivních tendencí v českém malířství krásného slohu. *Umění* 12 (1964), 30-31.

10 Homolka J., Pešina J.: *České umění gotické*. Praha 1970, 238, č. kat. 331.

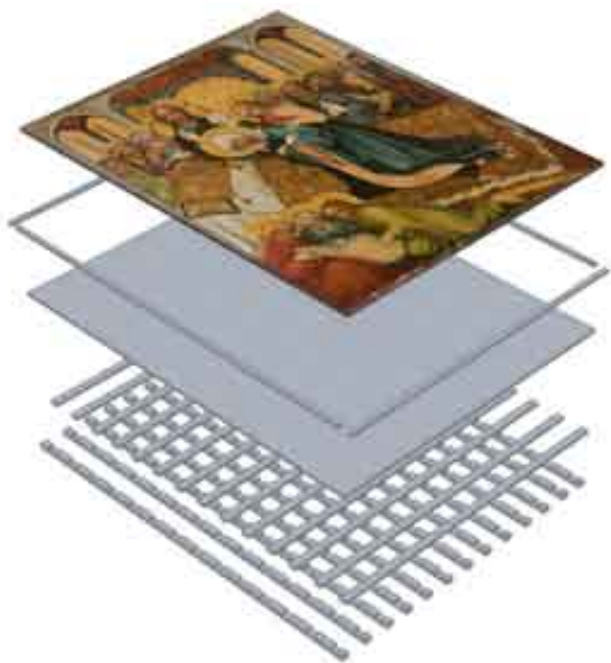
11 Pešina J.: Desková malba. In: Chadraba R. (ed.): *Dějiny českého výtvarného umění I/1*, Praha 1984, 388.

12 Kesner L. (ed.): *Prag um 1400. Der Schöne Stil. Böhmische Malerei und Plastik in der Gotik*. Wien – Prag 1990, 70, č. kat. 13.

13 Schmidt G.: *Malerei bis 1450. Tafelmalerei – Wandmalerei*



5/ Hlavní deska se Smrtí Panny Marie, sv. Petr



6/ Návrh parketáže střední desky oltáře pocházející pravděpodobně z restaurace A. Bělohoubka v roce 1929



7/ Detail oříznutého okraje střední desky s pozdějším doplňkem

Představu o vývojových souvislostech Roudnického oltáře, kterou formulovali zejména Pavel Kropáček a Jaroslav Pešina, výrazně pozměnila Milena Bartlová.¹⁴ Upozornila na fakt, že prvotní funkcí díla byla úloha epitafu rodiny s osmi dětmi (zobrazení jsou ve spodní části vnějších stran křídel). Při datování díla vyšla z rámcové identifikace postav, ukrývajících se pod pláští P. Marie a jejího syna – podstatná je přítomnost papeže

– Buchmalerei. In: Swoboda K.M. (Hg.): *Gotik in Böhmen*, München 1969, 258, 442.

¹⁴ Bartlová M.: *Pocitivé obrazy. Deskové malířství v Čechách a na Moravě*. Praha 2001, 184-190.

a biskupa bez palia. Přenos úcty z P. Marie částečně též na Krista pak odpovídá požadavkům husitské reformní teologie. Přepokládané úmrtí některých členů vyobrazené donátorské rodiny a zdvojení přímluvných motivů by mohlo souviset s morovými ranami, které jsou v pramenech doloženy v letech 1414 či 1439. Tradiční okruh příbuzných památek rozšiřuje Bartlová o poukazy na hornouherský oltář z Hronského Beňadiku, salzburský oltář z Weildorfu a řezbářská díla z okruhu Mistra Týnské kalvárie.¹⁵ Na norimberskou malbu pak podle autorky odkazuje technika a desén brokátu Mariina lůžka. S Norimberkem pojí oltář výraznější, nicméně dosud nespecifikované shody, obdobně jako je tomu např. v případě Žaltáře Hanuše z Kolovrat. Z důvodů ikonografických i slohových se Bartlová nakonec kloní k datování triptychu do pozdních 30. let 15. stol.¹⁶

Technologický průzkum Roudnického oltáře – metodika, postup, výsledky

Přestože je Roudnický oltář počítán ke klíčovým dílům gotického deskového malířství v Čechách, dosavadní bádání se dosud soustředilo pouze na stylovou analýzu malby a nezabývalo se samotnou technologickou stránkou díla. Nynější průzkum oltáře byl proveden v rámci plánované celkové restaurace, která bude zahájena na začátku roku 2011.¹⁷ V první fázi byl průzkum proveden neinvazivními metodami.¹⁸ Druhá fáze, která ještě není

¹⁵ O slohové (i dílenské) provázanosti Roudnického oltáře, Kapucínského cyklu a Ambraského vzorníku s okruhem Mistra Týnské kalvárie uvažovali již Albert Kutal a Jaromír Homolka.

¹⁶ Bartlová zopakovala stručně svůj názor v: Bartlová M.: *Vztahy mezi uměním Prahy a Norimberka po roce 1420*. *Umění* 51 (2003), 99-107, zvl. s. 102.

¹⁷ *Technologický průzkum Roudnické archy*, Adam Pokorný, 2010, 340 stran fotodokumentace, Archiv Restaurátorského atelieru Národní galerie v Praze.

¹⁸ Metodika průzkumu:

1. prohlídka obrazu v rozptýleném denním světle a v razantním bočním osvětlení - snímáno digitální zrcadlovkou Canon EOS 30D s objektivem EF 24 – 105mm/1:4 L IS USM, Macro EF 100mm/1:2,8 USM (zaznamenáno ve formátu RAW, konvertováno do formátu TIFF v Adobe Lightroom)
2. prohlídka obrazu binokulárním mikroskopem Leica – záznam v 10 × až 40 × zvětšení digitální kamerou Leica DFC
3. prohlídka obrazu v UV spektru – pořízená fotografie UV luminescence s použitím filtru HOYA HMC filter RM 90
4. Rentgenografie – oltář byl celkově nasnímán 36 snímky, které byly následně sestaveny do jednoho celku v grafickém programu Adobe Photoshop CS3. U hlavní desky byla rušící



8/ Fotografie oltářních křídel z konce 19. stol.. Desky oltářních křídel byly tehdy ještě možná zasazeny v původním rámu. (fotografie ze Soupisu památek, Politický okres roudnický, I. díl, 1898)

u konce, zahrnuje studium techniky malby a identifikaci použitých materiálů pomocí nedestruktivních a mikrodestruktivních metod.¹⁹



9/ Fotografie střední desky z konce 19. stol.. Na fotografii je patrný nepůvodní nástavec s architekturou. Zlaté pozadí je zde ještě přemalované, další přemalby jsou patrné na ruce Panny Marie a sv. Jana. (fotografie ze Soupisu památek, Politický okres roudnický, I. díl, 1898)

parketáž digitálně odfiltrována.

5. IR reflektografie – snímáno vidiconovou kamerou HAMAMATSU C 2400 – 03C a digitálně zpracováno v programu LUCIE, snímáno digitálním fotoaparátem s CCD čipem Sony DSC-F717 s filtrem HOYA infrarot – filter RM 90
6. IR reflektografie ve falešných barvách, provedeno v programu Adobe Photoshop CS3
7. Snímáno v přímých UV paprscích digitálním fotoaparátem Sony DSC-F717 s filtrem HOYA U-360. UV ve falešných barvách provedeno v programu Adobe Photoshop CS3
8. prostorové nákresy byly provedeny v 3D programu AutoCAD 2009

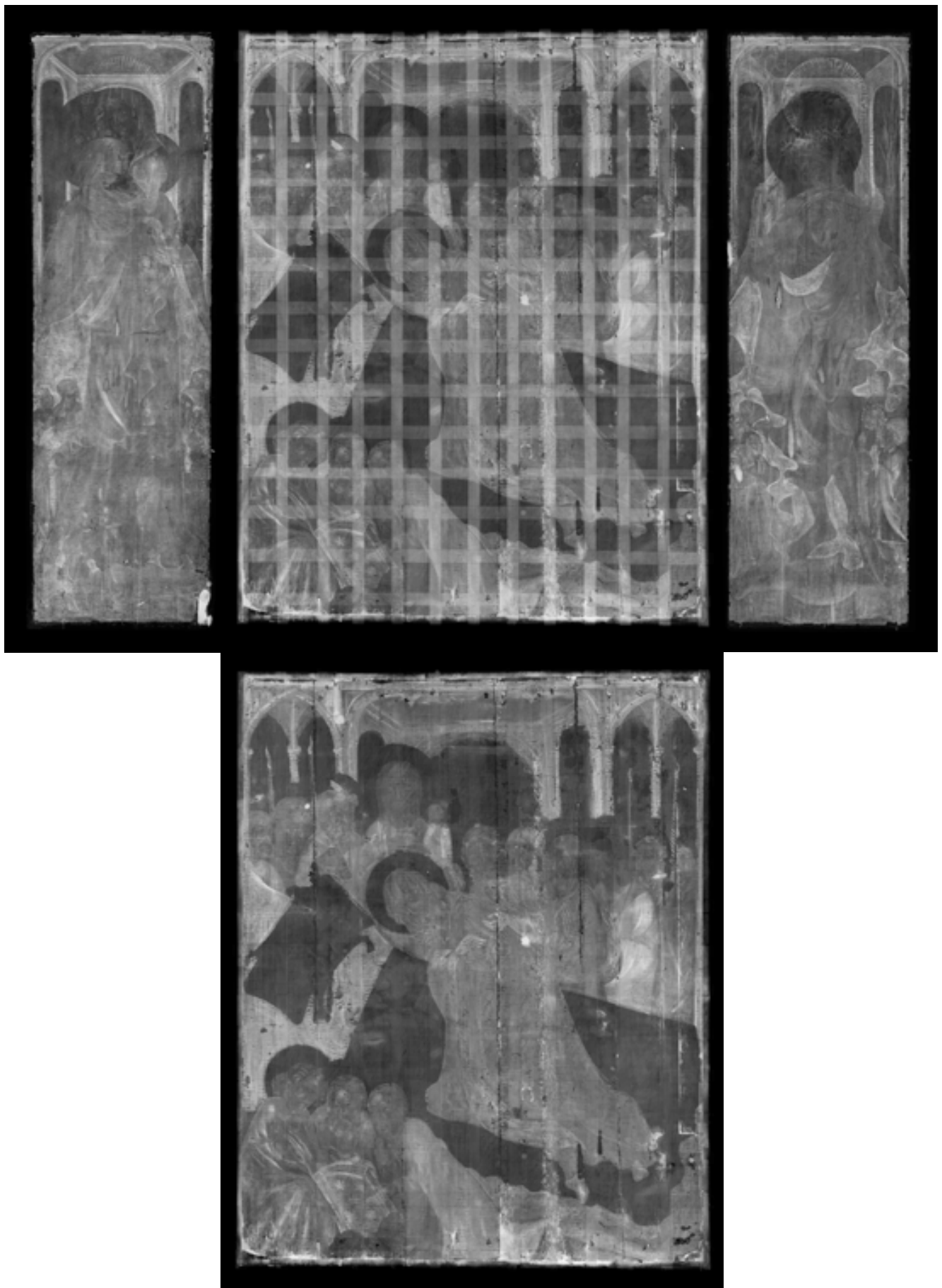
¹⁹ Studium techniky malby probíhá ve spolupráci chemicko-technologické laboratoře Národní galerie v Praze a institutu Royal du Patrimoine Artistique, (IRPA-KIK) Brusel.

Odběr vzorků byl učiněn v nejmenší možné míře, a to zejména pro popsání stratigrafie malby. Doplnkový průzkum použitých anorganických pigmentů bude proveden neinvazivně RTG fluorescencí během budoucího restaurování.

Laboratoř národní galerie, použité analytické metody: vzorky byly zalaty do dentální pryskyřice Spofacryl, snímky nábrusů byly pořízeny fotoaparátem Nikon Coolpix 4500 na mikroskopu Aclipse 600 Nikon v dopadajícím denním a v UV světle. Prvková analýza byla provedena Ing. J. Odvárkovou na elektronovém mikroskopu JEOL JSM 6460 LA. Pro mikrochemickou analýzu bylo použito standardních mikroanalytic-

kých a mikroskopických metod. Rámcová identifikace pojiv byla provedena histochemickými zkouškami, laboratorní průzkum zpracovala Ing. I. Vernerová viz: I. Vernerová: Laboratorní zpráva 10-56, archiv restaurátorského oddělení Národní galerie v Praze.

Laboratoř IRPA-KIK Brusel, použité analytické metody: Prvková analýza a chemická kartografie na nábrusech byla provedena na rastrovacím elektronovém mikroskopu s energeticky dispersním Rtg detektorem (SEM Jeol JSM6300, EDX (Pentafet Si(Li), Oxford Instruments) 15kV). Na molekulovou analýzu nábrusů a nezalitých vzorků byla použita – mikro-Ramanova spektroskopie (Renishaw InVia, laser 785 nm, Leica DMLM mikroskop) a FTIR mikroskopie (Hyperion 3000, Bruker, vybaven ATR krystalom.). Organické látky byly analyzované chromatografickými metodami; pojiva pomocí plynové chromatografie s hmotnostním detektorem (GC-MS Finnigan Thermo Electron PolarisQ ion trap MS detector,) a barviva pomocí kapalinové chromatografie s UV-Vis detektorem s diodovým polem (HPLC - DAD (Spectratech, Thermo Separation Products, UV6000LP UV/Vis DAD). viz. Jana Sanyová, Technical report archive IRPA-KIK № 2010.10666.



10/ RTG snímek celého oltáře, parketáž u střední desky byla digitálně odfiltrována



11/ Fotografie projevující se struktury dřeva v rovině malby na vnějších stranách oltářních křídel, světelná reflexe

Současný průzkum byl zaměřen především na vymezení druhotných zásahů, rámcové popsání techniky malby a zjištění současného stavu díla pro stanovení koncepce budoucího restaurátorského zásahu. V dalším průběhu bude průzkum detailněji zacílen na celkovou identifikaci použitých pigmentů a organických pojiv.

Střední deska oltáře byla restaurována asi v první pol. 19. stol., počátkem 20. stol. měl být již triptych celkově sesazen a opatřen novým rámem. Oltář byl dále podroben větší restauraci A. Bělohoubkem v roce 1929, kdy byla střední deska opatřena roštovou parketáží (obr. 2).²⁰ Deska obrazu byla ze zadní strany ztenčena na sílu 1 cm a podlepena stejně silnou deskou z jehličnatého dřeva. Na tu je pak osazen rošt se 14 horizontálními svlaky a 13 vertikálními můstky. Okraje střední desky

20 Matějček A.: Česká malba gotická, deskové malířství 1350–1450, Melantrich Praha 1950, 129.

zabíhající původně do rámu oltáře byly odříznuty kolem malby a doplněny novými okraji o šířce cca 1,7 cm. Na spodní straně byla deska částečně oříznuta i s malbou. Podle srovnání s původními proporcemi bočních křídel zde byl odstraněn nejvýše 1 cm malby. K okraji obrazu tedy dosahovaly nyní oříznuté prsty levé nohy apoštola v zeleném plášti, drapérie apoštolů byly ovšem již původně bez spodních okrajů (obr. 3). Šíře malby střední desky odpovídá dvěma pražským loktům a výška ploch malby s přidáním chybějícího 1 cm okraje činí dva a půl lokte.²¹ V minulém století byl pak oltář ještě podroben několika restaurátorským zásahům. Ty se však omezovaly pouze na lokální upevnění uvolněné malby či drobné úpravy starých retuší.

Desky oltáře jsou nyní osazeny v nepůvodním rámu. Na fotografiích z konce 19. stol. je patrné, že křídla oltáře byla možná ještě tehdy zasazena v rámu původním (obr. 4).²² Kalibrací těchto fotografií bylo možné zjistit, že rámová lišta měla šířku cca 13 cm.²³ Šíře zarámovaného oltářního křídla činila tedy cca 72 cm, což je přesná polovina zarámované střední desky. Profil rámu odpovídá dobovému úzu, rostlinný dekor na vnitřních stranách je však pravděpodobně nepůvodní.

Desky oltářních křídel jsou cca 1,2 cm silné a dřevo bylo identifikováno jako lipové.²⁴ Lipové dřevo spolu se smrkovým je pro dané období v Čechách příznačné.²⁵ Okraje desek bez malby jsou nyní začištěny zhoblováním. Křídla jsou tvořena pěti prkny a střední deska je sestavena z jedenácti prken. Šířka prken je různá

21 Od počátku 11. stol. je v Čechách užíván systém délkových měr s pražským loktem 0,5914 m. viz Hlaváček I., Kašpar J., Nový R. (eds.): *Vademecum pomocných věd historických*, Jinočany 2002, 162.

22 Matějka B.: *Soupis památek historických a uměleckých v politickém okrese Roudnickém*. Díl I. Praha 1898, 176, 178, obr. 133, tab. VII.

23 Fotografie byly kalibrovány a měřeny v programu Adobe Photoshop CS3 Extended ve funkci Analýza.

24 Vzorek dřeva byl odebrán z křídla s P. Marií Ochránitelkou, na desce s Bolestným Kristem se dřevo jeví vizuálně stejné. Vzorek ze střední desky bude odebrán v průběhu budoucí restaurace, kdy budou odkryty nepůvodní okrajové lišty, zakrývající originální dřevo. Identifikaci dřeva desky zpracovala Ivana Vernerová: archiv Restaurátorského oddělení chemicko-technologické laboratoře Národní Galerie v Praze, nepublikovaná Laboratorní zpráva č. 10-56.

25 Lipové dřevo je v 15. stol. charakteristické rovněž např. pro Bavorsko a Švábsko. V Tyrolsku a Alpských zemích se často objevují měkká jehličnatá dřeva. Dub a ořech jsou typická pro sever Německa a Nizozemí, viz: Campbell L., Foister S., Roy A. (eds.): *Methods and materials of Northern European painting in the National Gallery 1400–1550*. *National Gallery Technical Bulletin* (18) 1997, 17-18.



12/ Detail podkresby kotníku Krista Trpitele na vnitřní straně oltářního křídla, IR reflektografie. Podkresba je černá, štětcová, provedená na odizolovaný křídlový podklad

a variuje od 5,7–14 cm. Spojení prken jsou bez čepů.²⁶ U levého křídla byly z vnější strany kazy ve dřevě vysazeny obdélnými špalíky. Obě křídla jsou směrem k vnějším stranám konkávně deformovaná. Na celkovém RTG snímku jsou při horním a spodním okraji střední desky patrné zatmelené otvory (obr. 6). Defekty probíhají více méně v jedné linii a týkají se buď středu, nebo okraje jednotlivých prken desky. Podložka mohla být v minulosti, snad za restaurace v první pol. 19. stol., zpevněna ze zadní strany dvěma nepohyblivými svlaky. Zmíněné otvory by pak mohly pocházet od šroubů držících tyto svlaky, čemuž by i nasvědčovalo jejich rozmístění.

Střední obraz a vnitřní strany křídel jsou pod podkladovou vrstvou celkově přelepeny plátnem s identickou hustotou 11×12 nití na cm².²⁷ Podle RTG

26 Spojení prken desek pomocí čepů je charakteristické pro okruh Mistra Třeboňského oltáře. Čepy jsou zde užity i pro malé formáty jako je Madona Roudnická.

27 Druh plátna nebyl zatím analyzován. Podle již provedených průzkumů plátných přelepů dřevěných desek středověkých obrazů je



13/ Detail podkresby Panny Marie, IR reflektografie



14/ Detail změny polohy ruky apoštola v pozadí, IR reflektografie

snímku byla podložka obrazu pro lepší adhezi tohoto plátna, zdrsněna řadou diagonálních vrypů. Podkladové souvrství je značně silné – cca 450–600 μm. Tvořeno je silnějším odizolovaným nátěrem přírodní křídly, na kterém je naneseno souvrství šesti subtilnějších nátěrů.²⁸ Zajímavé je, že pro první vrstvu byla použita jemnější křída než pro následné svrchní vrstvy.²⁹ Křída s pojivem je patrná v celé

pravidlem použití lněného plátna, restaurátorské dokumentace, viz Archiv restaurátorského oddělení Národní galerie v Praze.

28 Odebrané vzorky malby byly zpracovány v laboratoři Národní galerie v Praze Ivanou Vernerovou. Nepublikovaná Laboratorní zpráva č. 10–56., Ivana Vernerová, archiv Restaurátorského oddělení chemicko-technologické laboratoře Národní Galerie v Praze.

29 Obvykle se u středověkých obrazů setkáváme u první podkladové vrstvy s větší granulací než u svrchní podkladové vrstvy (např. Mistr Theodorik, Mistr Třeboňského oltáře, Madona svojsinská, Madona zlatokorunská).

strukturu plátna, nátěr s jemnou křídou byl tak asi použit pro lepší nasycení textilní struktury plátěného podlepení. Charakter souvrství podkladu je na těchto stranách u všech tří desek stejný, a pravděpodobně byly tedy připraveny současně.

U vnějších stran křídel plátno chybí a podklad je nanesen přímo na dřevěnou podložku. Podklad je zde taktéž křídový, ale je oproti vnějším stranám značně slabší, dosahuje síly cca 82 μm . Na této straně se díky slabému podkladu výrazně projevuje struktura dřeva (obr. 7).

Podkresba je na všech obrazech oltáře provedena přímo na odizolovaný křídový podklad. Histochemická zkouška určila tuto izolaci jako proteinovou. Černá přípravná kresba je štětcová a je jasně čitelná na fotografiích pořízených infračervenou reflektografií.³⁰ Na vnějších stranách oltářních křídel charakter tahu podkresby napovídá o použití měkkého kulatého špičatého štětce. Tah variuje od tenké linie až po stopu o šířce blížíci se 1 cm (obr. 8). Silné tahy štětcové podkresby jasně vymezují jednotlivé našasení draperií a anatomii obličejů. Malba pak bez větších změn toto schéma kopíruje. Černá podkresba je v místech otevřené malby jasně čitelná.

Na střední desce a vnitřních stranách oltářních křídel má kresba stejný charakter a rukopis, avšak jasně se liší od vnějších stran křídel. Tváře jsou kresleny jemnými liniemi, kterými je docíleno i částečné modelace. Tělo u Krista Trpítele s ochranným pláštěm je však podkresleno pouze několika schematickými liniemi. Draperie Krista Trpítele a P. Marie Ochránitelky jsou vedeny jasnými silnými tahy, prostorová modelace není řešena, pouze místy se nachází hrubá nekřížená šrafura. Naproti tomu u střední desky, zejména na plášti P. Marie a některých apoštolů v pozadí překvapuje nejasně členěná, místy korigovaná kompozice řasení draperie. To může v případě námětů na oltářních křídlech odkazovat k použití vzorové kresby nebo kompozičních předloh. Naopak částečná bezradnost v modelačním rozvrhu pláště umírající P. Marie se projevuje i v samotné malbě.

V některých místech malba přesně nesleduje

30 Vnější strany křídel byly snímány digitálním fotoaparátem s CCD čipem s citlivostí až do 1200 nm. Na hlavním obraze a na vnitřních stranách oltáře byla podkresba v této části IR spektra neviditelná díky silné vrstvě olovnaté běloby. Zde byla použita vidiconová kamera HAMAMATSU C 2400 – 03C citlivá v blízké oblasti IR spektra až do 2200 nm.

podkresbu. Změny nacházíme zejména v partiích rukou. U P. Marie Ochránitelky chybí v malbě spona pláště pod krkem. V podkresbě má Ježíšek odhalené nohy, které jsou v malbě zahaleny.³¹ Další výraznou změnu nacházíme ve spodní partii Krista Ochránitele, kde bylo částečně změněno řasení draperie. Podkresba spony pláště umírající P. Marie je v malbě taktéž vynechána. U hlavy Krista a některých apoštolů spadají kadeře vlasů oproti malbě před rameny na prsa. Štětcová podkresba je na střední desce patrná i pod architekturou v pozadí.

Vedle kresby štětcové je při výstavbě obrazu užita i kresba rytá. Ta vymezuje především zlacené partie oltáře. V některých místech na hlavním obraze rytá kresba přechází částečně i do partií draperií.³²

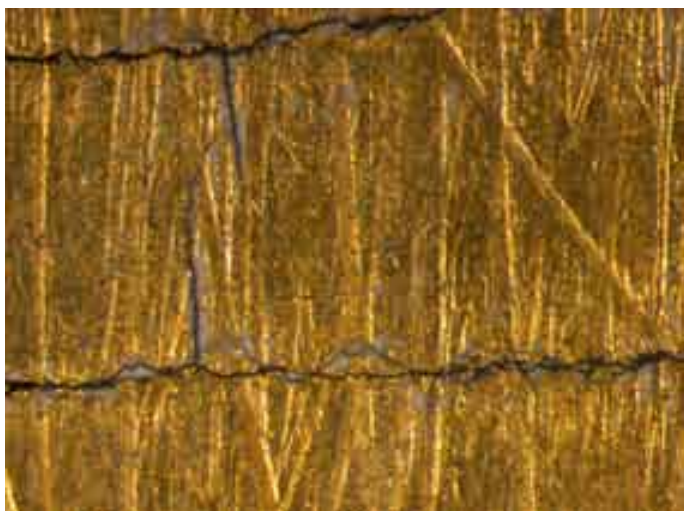
Poliment pod zlacením je nanesen ve velice subtilní vrstvě a je černohnědý.³³ Na střední desce a vnitřních stranách křídel jsou spolu s pozadím vyzlacené také svatozáře a zlatem podložená je i brokátová pokrývka lůžka a polštáře P. Marie. Dekor je zde proveden lazurní štětcovou malbou.³⁴ Svatozáře jsou jednoduché bez puncování, členěné pouze soustřednými kružnicemi. Na některých obličejích je patrná zamalovaná stopa po hrotu kružidla.

31 Tyto změny ukázal již první IR průzkum prováděný v NG v polovině 90. let minulého stol. – viz: Bartlová M.: *Pocitivé obrazy. Deskové malířství v Čechách a na Moravě 1400–1460*, Praha 2001, 185.

32 Rytá kresba se používala pro vymezení zlacených partií, poněvadž po překrytí kresby plátkem zlata je stále patrný obrys zamýšleného zlacení. Použití ryté kresby u inkarnátů a draperií je spojeno s výstavbou malby. Například v okruhu Vyšebrodského mistra, kde jsou inkarnáty podloženy zelenohnědou barvou, vyznačovala rytá kresba přes tuto krycí vrstvu anatomii obličejů pro následnou modelaci pleťovým tónem. Totožné je to i v případě malby draperií. Rytá kresba se zde používá v případech, kdy první vrstva malby nekopíruje řasení draperie ale pouze jako uniformní barevný podklad tvoří základ pro následnou modelaci.

33 Nebyla zatím provedena přesná analýza polimentu. Užití černého nebo tmavohnědého polimentu je příznačné pro okruh Mistra Třeboňského oltáře. U madon pozdní fáze krásného slohu se však setkáváme se světlými polimenty: Madona ze Svojšína – světle červený poliment, Madona vyšebrodská – růžový poliment, Madona zlatokorunská – červenohnědý poliment, viz: Hamsík M.: *Malířská technika Zlatokorunské madony*, *Umění* 8 (1960), 515; Hamsík M.: *Malířská technika a restaurace Madony ze Svojšína*, *Umění* 10 (1962), 450; Frömllová V.: *Restaurace a průzkum malby Madony vyšebrodské*, *Umění* 12 (1964), 308.

34 V české malbě v tomto provedení není tato výzdobná technika obvyklá, častěji se setkáváme s italským způsobem proškrabávání krycí barvy na zlacený podklad. Použitou techniku dekorace, kdy je na kovový podklad malováno lazurní barvou pojenou lněným olejem nacházíme např. v Theophilově manuskriptu, viz: *Theophilus: The Various Arts, De Diversis Artibus*, Oxford 1986, 25.



15/ Makrofotografie přezlaceného pozadí na střední desce oltáře

Zlacené plochy pozadí a nimby jsou celkově přezlacený (obr. 11). Podklad pod nepůvodním zlacením je poškrábaný, patrně bylo staré zlato zbroušeno. Koruna P. Marie Ochránitelky je z velké části nepůvodní. Přemalba však pravděpodobně sleduje originální podobu. Taktéž kříž v nimbech Ježíška a Krista na hlavním obraze se zdá neoriginální. Značně přezlacený a přemalovaný jsou dále polštáře a pokrývka lůžka umírající P. Marie. Druhotně malovaný dekor zde reflektuje originální vzor, ovšem tvarosloví 19. stol. je přesto jasně čitelné. Na fotografii z konce 19. stol. jsou tyto zásahy již patrné a pocházejí pravděpodobně z uvedené restaurace v první pol. 19. stol. (obr. 5). K této restauraci lze přičíst i nástavec s gotizující architekturou připevněný nad obrazem. Na fotografii je vidět taktéž celková přemalba zlaceného pozadí, která ovšem může být ještě staršího data. Tato přemalba mohla být spolu s malbou nimbu u Krista spasitele odstraněna během Bělohoubkovy restaurace.

U hlavního obrazu a maleb na vnitřních stranách křídel se na křídlovém podkladu s kresbou nachází vrstva olovnaté běloby cca 8–16 μm . Tato vrstva je patrná na všech odebraných vzorcích. Tento nátěr podle celkového RTG snímku (obr. 6) pokrývá mimo zlacené části celou plochu obrazu. Spodobnou, ale subtilnější vrstvou olovnaté běloby se setkáváme i u maleb na vnějších stranách křídel.³⁵ Nátěr olovnaté běloby měl několik funkcí. Subtilní pololazurní



16/ RTG snímek červeného rubu pláště Krista Trpitele na vnitřní straně oltářního křídla. Jasně se projevující první vrstva obsahující minium byla nanášena plošným nátěrem bez modelace

nános částečně tlumil výraznou černou štětcovou kresbu, která pak nerušila následnou malbu. Dále díky přítomnosti olejové složky snižoval savost křídlového podkladu a tvořil základ pro málo krycí transparentní vrstvy s nízkým obsahem pigmentu nebo s pigmenty s nízkým indexem lomu.³⁶ Tato vrstva byla nanášena až po zlacení, kdy byly zlacené plátky přesahující do plochy malby takto

35 Z vnějších stran oltářních křídel byl odebrán pouze jeden vzorek, a to z inkarnátu P. Marie. Není jasné, zda se vrstva olovnaté běloby patrná na vzorku nachází na celé ploše obrazu nebo souvisí pouze se svrchní malbou inkarnátu pleťovým tónem.

36 Přítomnost olejové složky byla identifikována histochemickou zkouškou.

začištěny.³⁷ S touto vrstvou se v české malbě setkáváme již od Mistra Theodorika až do druhé pol. 15. stol.³⁸ Vrstvu běloby, více či méně zbarvené dalšími pigmenty, kryjící přípravnou kresbu nacházíme taktéž v nizozemské malbě 15. stol.³⁹

Podle zmíněných poznatků byla pravděpodobně celá kompozice obrazů před samotnou malbou vymezena kresbou uhlem. Již jasnou kompozici pak mistr upřesnil štětcovou kresbou a uhel byl sprášen. Ryté linie vymežující zlacené plochy mistr provedl jako poslední.⁴⁰ Pak byly obrazy nazlaceny a plochy pro následnou malbu podloženy uniformním nátěrem olovnaté běloby.

Malba využívá vrstvené výstavby typické pro tuzemské malířství 14. i 15. stol. Modrý plášť Krista Trpitele je tvořen malbou s obsahem olovnaté běloby a azuritu. Pomocí plynové chromatografie (GCMS) byl jako pojivo identifikován lněný olej.⁴¹ Ve stínech je modelace v další vrstvě podpořena tmavou pololazurní vrstvou azuritu s vyšším obsahem pojidla. Červený rub pláště je plošně podložen vrstvou minia. Tahy štětce nereflektující záhyby draperie jsou zřetelně čitelné na RTG snímku (obr. 12). Tato vrstva byla následně ve stínech modelována lazurní malbou s červeným organickým pigmentem a ve světlech olovnatou bělobou. Podle charakteru malby a stejného odstínu na IR fotografii falešné barevnosti nacházíme stejnou výstavbu taktéž u pláště P. Marie Ochranitelky a umírající P. Marie (obr. 13). Zde je však rub pláště podmalován vrstvou se světleřůžovým tónem, která je opět následně modelována organickou červení. Na vzorku z červené lazury zde nacházíme stejně velká a tvarově podobná fluoreskující zrna jako v červené vrstvě krve Krista Trpitele. Vzorek z tohoto místa byl analyzován

37 Funkcí této vrstvy se zabýval již M. Hamsík, viz: Hamsík M.: Malířská technika Zlatokorunské madony, *Umění* 8 (1960), s. 515, 516

38 Ibidem

39 Cambell L.: *The Fifteenth Century Netherlandish Paintings*, London 1998, 30. V nizozemské malbě se paralelně s bílou vrstvou olovnaté běloby kryjící podkresbu setkáváme častěji s tónovanými podklady tvořící zejména v malbě inkarnátů střední tón.

40 V defektu s odpadlou malbou, kde byla odhalena štětcová i rytá podkresba bylo patrné prorytí černé kresby rytou linií na bílý podklad.

41 Mastné složky pojiva byly před GC-MS analýzou derivatizovány použitím reakční směsi Meth-Prep II / benzéne; 1/2; v/v, během 60 minut při 60° C. Meth-Prep II je komerční název 0.2M roztoku m-(-trifluorometyl) phenyl-trimetyl-ammonium hydroxidu v metanolu.

chromatografickou metodou HPLC a SEMEDX.⁴² Červený organický pigment byl identifikován jako mořenový lak na substrátě obsahujícím hliník a síru. Výsledky analýz (složení substrátu a použité barvivo) jako i morfologie zrn, nasvědčují na přítomnost laku připraveného z textilního odpadu, s čímž se běžně setkáváme v severoevropské malbě 15.–16. stol.⁴³ Zelený plášť císaře na levém oltářním křídle je podmalován vrstvou s obsahem zeleného, ne moc běžného pigmentu posnjakitu ve směsi s olovnatou bělobou.⁴⁴ Tato vrstva tvoří podklad pro následnou modelaci se světlejším odstínem. V IR falešné barevnosti se tato partie projevuje jasně modrým tónem. Zajímavá je výstavba zeleno-žlutého pláště apoštola stojícího na pravé straně za lůžkem. Plášť je podložen světlezelenou vrstvou s obsahem olovnato-ciničité žlutě typu I se zeleným měďnatým pigmentem, velmi pravděpodobně měděnkou.⁴⁵ Celá plocha pláště je pak znovu podložena světlou vrstvou se stejným obsahem pigmentů. Modelace je provedena až v následné malbě, která se směrem k světlým partiím pláště ztenčuje a využívá světlého tónu podmalby. Ve stínech je modelace podpořena lazurní vrstvou měděnky. Malbu zde na rozdíl od ostatních zelených rouch pokrývá

42 Organická barviva byla před HPLC analýzou ze vzorku v reakční směsi HF4N/DMF/ACN 2/1/1 při laboratorní teplotě. Metoda je blíže popsána v publikaci: Sanyová J., Mild extraction of dyes by hydrofluoric acid in routine analysis of historical paint micro-samples, *Microchim Acta* 162 (2008), 361–370.

43 Kirby J., Spring M., Higgitt C.: *The Technology of Red Lake Pigment Manufacture: Study of the Dyestuff Substrate*, *National Gallery Technical Bulletin* 26 (2005), 71–87. Sanyova J.: Kraplak. Organic pigments from madder and the other plants of Rubiaceae sp. History, preparation and occurrence in European painting and polychrome sculpture). / Kraplak. Organický pigment z Mareny farbiarskej a iných rastlín rodu Rubiaceae. História, príprava a použitie v európskej malbe a polychromii – Zborník prednášok VI. Medzinárodnom seminári o reštaurovaní, Bardejov 27.–29. september 2006, Bratislava, 2007, 32–47 (anglický překlad: 97–103).

44 Posnjakit je mineralní pigment se složením $Cu_4(SO_4)(OH) \cdot H_2O$ (hydratovaný bazický síran měďnatý), který byl v ojedinělých případech nalezen na malbě italské i holandské malby ze 16 století, například v dílech Bronzina, Van Scorele a Ysenbrandte viz: Eastaugh, N.; Walsh, V.; Chaplin, T.; Siddall, R. *The Pigment Compendium* 2004. Taky byl nalezen v manýristické malbě L. Lombarda viz. Sanyova Jana and Saverwyns Steven, Quelle technique picturale dans l'atelier de Lambert Lombard?, *Scientia Artis* 3 - Lambert Lombard, Peintre de la Renaissance, Brussel, 2006, 259-295. Podle našich vědomostí nebyl dosud nalezen v malbě z 15. století.

45 Identifikace typu olovnato-ciničité žlutě byla učiněna pomocí Ramanové spectroscopie. Obsah měděnky naznačuje Ramanova spektroskopie, získané spektrum však není dostatečně rozlišitelné na zcela určitou identifikaci.



17/ IR snímek ve falešných barvách, celek

slabá zhnědlá vrstva.⁴⁶ Červený plášť apoštola v dolním levém rohu je celý podložen rumělkou, světlá modelace pak tvořena oranžovým miniem s olovnatou bělobou.

Inkarnáty P. Marie a Bolestného Krista na vnitřních stranách křídel jsou podloženy subtilní vrstvou nazelenalého tónu (obr. 14). V této vrstvě je již částečně provedena modelace.⁴⁷ Naproti tomu inkarnáty na hlavním obraze jsou malovány přímo na již zmíněnou bílou vrstvu.⁴⁸ Na makrosnímcih je patrné, že podle typu obličeje byly inkarnáty před modelací podloženy subtilní, transparentní vrstvou s odstínem variujícím od světle zelené barvy přes okrovo-oranžovou až po silnější nános tmavší olivově zelené (obr. 15 a 16). Tato vrstva podmalby však není jasně oddělena od následné pleťové modelace, jako je tomu u bočních křídel. Malba v pleťových tónech je totiž vmalovaná do ještě nezaschlého nátěru. Zmiňovaná vrstva je místy nanášena tupováním a v samotné malbě inkarnátu se pak přímo neuplatňuje. Zelené polostíny jsou dosaženy svrchní smíšenou barvou. Zelená podmalba je tak čitelná pouze v otevřené svrchní modelační malbě. Archaizující hnědé stíny Kristovy tváře kopírují starší předlohy, ale již v novém technickém pojetí malby.

46 Bližší informace o degradaci měděny viz: Eikema Hommes M. van: *Changing Pictures. Discoloration in 15th–17th century oil paintings*, London 2004, 51-88.

47 Dva vzorky ukazující stratigrafii inkarnátů byly odebrány z levé ruky Bolestného Krista. Podmalba inkarnátů u jednotlivých figur je čitelná pod lupou i v odřených partiích svrchní tělové modelační vrstvy.

48 Na střední desce byl vzorek inkarnátu odebrán z apoštola stojícího v pozadí jako druhý zprava.



18/ Detail prstů Krista Trpitele na vnitřní straně oltářního křídla. V místech, kde je odřena svrchní vrstva s pleťovým tónem je jasně patrná zelenohnědá podmalba

Malba vlasů a vousů je podložena tmavším tónem prostorově členícím modelaci a následně kresebnými tahy jsou modelovány jednotlivé prameny (obr. 17).

Výstavba inkarnátu s modelovanou zelenavou podmalbou v případě Bolestného Krista a P. Marie na vnitřních stranách křídel odkazuje na starší vývojovou etapu zastoupenou technikou okruhu Mistra Třeboňského oltáře. Avšak u hlavní desky je výstavba inkarnátu již pojata nově se znaky pozdního krásného slohu reprezentovaného Svojsínskou či Zlatokorunskou madonou. Technicky stojí tato malba nejbližší obrazům kapucínského cyklu.⁴⁹ Výrazná plasticita (zvláště draperií) je tvořena subtilním

49 Technika malby Kapucínského cyklu není dosud kompletně zpracována (pouze Slánský B.: restaurátorská zpráva, Archiv restaurátorského oddělení NG v Praze, okrajově Hamsík M.: Mistr Třeboňského oltáře, *Umění* 13, 1965, 171-172) a pro komparaci bude muset být vyhotoven technologický průzkum.



19/ Detail tváře apoštola na střední desce oltáře. Na fotografii jsou čitelné diagonální tahy bílé vrstvy s olovnatou bělobou. Inkarnáty jsou zde malovány bez podmalby přímo na bílý podklad



20/ Detail tváře apoštola na střední desce oltáře. V rámci malby si mistr podložil celý inkarnát barvou se středním zelenavým odstínem. Do ještě nezaschlé vrstvy je pak vmalovaná modelace s pleťovým tónem



21/ Detail modelace vousů apoštola na střední desce oltáře. Vlasy a vousy jsou nejprve objemově vymezeny odstíněným středním tónem a následně členěny jednotlivými prameny

nánosem světlé barvy s obsahem olovnaté běloby.⁵⁰ Na RTG snímku není zejména v případě inkarnátů plastická modelace téměř patrná (obr. 18).

Modelace inkarnátů na vnějších stranách oltářních křídel je docíleno bez podmalby, malbou využívající pouze míšení jednotlivých tónů pleti. Stíny jsou místy prohloubeny tmavou lazurou. Ve srovnání s malbami na vnitřních stranách se zde technika malby blíží pozdní fázi krásného slohu. Nejsvětlejší partie však nejsou tolik gradovány nánosem pleťové barvy s obsahem olovnaté běloby a na RTG snímku se malba stejně jako u vnitřních stran křídla jeví téměř bez modelace.

Inkarnáty rukou na hlavním obraze mají výrazně světlejší odstín než inkarnáty tváří. Na makrofotografii (obr. 19) je zřejmé, že details nehtů byly malovány přímo do nezaschlé bílé malby rukou. Světlá malba obsahuje i plastickou malbu kloubů a místy je dokončena slabou lazurou (obr. 20). V místech, kde je malba rukou odřena, je patrné, že byly malovány až po malbě draperií plášťů. Odebraný vzorek nenaznačuje, že by se jednalo o přemalbu a že by se pod touto vrstvou nacházela originální malba inkarnátů. Samotný světlý inkarnát rukou je tedy nutno považovat za dokončenou původní malbu. Ruce jsou však obtaženy tmavou linkou, kterou je nutné přičíst pozdější přemalbě. Na fotografii ze Soupisu památek je vidět na rukou Krista, P. Marie a sv. Jana přemalbu rukou v tonálním odstínu odpovídající tvářím (obr. 5). Že se jedná o přemalby, dokládají zbytky nedobrané malby, která dosud zakrývá starou krakeláž. Stejná přemalba se nachází i na rukou P. Marie Ochránitelky. Vzorek této partie jasně ukazuje lakovou mezivrstvu mezi touto přemalbou a spodní světlou malbou inkarnátu. Síťová krakeláž vypovídá o značném stáří této přemalby. Kvalitou se tyto přemalby jasně vydělují z kontextu originální malby.

Průzkum architektury na střední desce v pozadí vzbuzující díky svému tvarosloví a jinému tónu než u bočních křídel oltáře pochybnosti o své původnosti prokázal, že jde o originální malbu. Stratigrafie vrstev malby nenese jakékoliv znaky přemalby. Taktéž krakeláž odpovídá okolní malbě.⁵¹

50 Na rozdíl od obrazů spadajících do pozdního krásného slohu, kde nejsvětlejší místa malby jsou tvořena silným nánosem barvy s obsahem olovnaté běloby, projevující se na RTG snímcích výrazně světlými ohraničenými partiemi.

51 V rámci průzkumu byl odebrán jeden vzorek z kraba na středním oblouku a další vzorek pak z hlavního sloupku na pravé straně.



22/ RTG snímek Panny Marie Ochránitelky a Panny Marie Bolestné, levé oltářní křídlo. Malba modelace inkarnátů je dosti subtilní a na RTG snímku se neprojevuje



23/ Makrofotografie prstu apoštola na střední desce oltáře. Černá linka nehtu je namalována do ještě nezaschlé malby inkarnátu malby. Taktéž jsou zde patrné růžové fragmenty sejmuté přemalby

Na hlavním obraze a na vnitřních stranách křídel probíhá obrazovými vrstvami výrazná horizontální krakeláž (obr. 21). Plochy mezi prasklinami jsou miskovitě zakřivené. Mezi hlavními horizontálními směry krakeláže pak probíhá jemnější síťová krakeláž. Zajímavá je primární krakeláž plamínkového charakteru v inkarnátech na malbě s Bolestným Kristem. Krakeláž se nachází jak v malbě prosebníků tak v malbě inkarnátu Krista, kde se týká především světlých modelačních nánosů. U jiných desek se tento typ krakeláže v inkarnátech nenachází, důvodem je pravděpodobně použití odlišné kompozice pojiva barev (obr. 22). S podobnou primární krakeláží, i když značně výraznější, s více rozevřenými prasklinami, se zde setkáváme v malbě stínů modrých plášťů, kde malba výrazně plasticky vystupuje (obr. 23 a 24). To je pravděpodobně způsobeno přebytkem pojiva vůči pigmentu. Může to být taktéž výsledkem interakce měďnatého pigmentu s olejovým pojivem za vzniku organo-měďnatých sloučenin. Malba tím také může tmavnout až zčernat a měnit modrý odstín do zelena.⁵²

Různá primární krakeláž spolu s rozdílnými způsoby nánosu barev a malířského zpracování malby na hlavním obraze a vnitřních stranách oltářních křídel, svědčí o použití více typů pojidel v rámci jednoho obrazu.

Ve stratigrafii vrstev není patrná jakákoliv laková mezivrstva či vrstva nečistot dokládající pozdější přemalbu.

52 Peregó F.: Dictionnaire des matériaux du peintre. Paris 2005, 76



24/ Fotografie ruky apoštola na střední desce oltáře. V malbě světlého inkarnátu jsou obsaženy klouby a šlachy ruky. Malba je ve stínech dokončena slabou lazurou

Vedle malby inkarnátů s jemnými přechody zde například nacházíme tupované modré draperie plášťů. Splývavé linie vlasů místy doprovází krátké, jako by sražené tahy barvy (obr. 25). O použití lněného oleje v pojivu, které bylo zjištěno spektrálními metodami, vypovídá charakter malby, kdy kresebné detaily byly vmalovány ještě do nezaschlé vrstvy malby a pozvolně schnoucí barva dovolovala mistrovi plně zpracovat modelaci. Z optického hlediska se zdá malba na vnějších stranách křídel jednotná a charakter malby naznačuje použití jednoho typu pojidla.⁵³

Originální malba je zejména v případě křídel celkově dobře dochovaná. Na střední desce jsou na RTG snímku v partii zlaceného pozadí a polštářů na lůžku patrné četné vytmelené defekty. Tmely jsou pojednány vyškrábanou krakeláží a opticky se zapojují do okolní

53 Jak již bylo řečeno, identifikace jednotlivých použitých pojidel je předmětem nyní probíhajícího průzkumu.

malby. Inkarnáty figur jsou bez vážnějšího poškození. Na vnějších stranách oltářních křídel jsou čitelné vytmelené a zaretušované defekty po opálení svíčkou. Tato poškození plynou z liturgické funkce triptychu. Na fotografii UV luminiscence jsou viditelné na staré lakové vrstvě četné lokální retuše z nedávných restaurátorských zásahů. Světle modrou luminiscencí se zde projevují místa lokálně upevněná vosko-pryskyřičnou směsí. Chromatografické metody použité pro analýzu pojiv a barviv taktéž ukázaly přítomnost pozdějších restaurátorských zásahů. Analýzou GCMS byla v malbě modrého pláště a krvi Krista Trpitele identifikována přítomnost malého množství včelího vosku a pryskyřice ze stromu rodu *Pinacea sp.*

K umělecko-historické interpretaci technologického průzkumu Roudnického oltáře

Technologický průzkum Roudnického oltáře a jeho výsledky dokládají užitečnost ba nutnost co nejtěsnější spolupráce historika umění s restaurátorem a s dalšími příbuznými obory. Technologickou analýzu je v přítom nutno vnímat jako důležitý a svébytný korektiv výsledků analýzy slohové a ikonografické. V ideálním případě by však měl technologický průzkum práci historika umění spíše předcházet a svými výsledky tak vytyčovat mantinely a předem korigovat směr budoucích soudů.

V případě Roudnického triptychu nabídly výsledky technologické analýzy odpovědi na některé dílčí otázky, které si dosavadní odborná literatura kladla, ale také potvrdily odpovědi k nimž starší bádání dospělo cestou výše zmíněných postupů. V neposlední řadě pak poskytly indicie k zodpovězení základní otázky po místě a roli Roudnické archy ve vývoji středoevropského malířství pozdního krásného slohu.

Technologický průzkum především potvrdil originální charakter současné rekonstrukce oltáře se střední deskou s námětem Smrti P. Marie (typu Poslední modlitba P. Marie) a se dvěma pohyblivými křídly nesoucími na vnitřních stranách ojedinělou kombinaci témat P. Marie Ochránitelky a Krista Trpitele ve funkci Ochránitele, pod jehož plášť se utíkají zástupci jednotlivých stavů stejně jako pod plášť jeho matky (arciť oněch z nižších pater



25/ Detail hlavy Krista na střední desce oltáře, horní razantní osvětlení. Malbou na střední desce a vnitřních stranách oltářních křídel probíhá výrazná horizontální krakeláž

společenského žebříčku). Vnější strany křídel nesou náměty P. Marie Bolestné a Bolestného Krista a ve spodní třetině desek pak vyobrazení rodiny donátora se čtyřmi dcerami a čtyřmi syny. Protože se v roudnickém augustiniánském chrámu dochovaly tyto tři desky odděleně a odlišně adjustované, topografická literatura 19. stol. v nich viděla fragmenty původně dvou oltářních celků. S názorem, že obě desky výškového formátu původně tvořily křídla archy v jejímž středu byla malba Smrti P. Marie přišel jako první Karel Chytil.⁵⁴ Tento názor nebyl již nikdy zpochybněn, naopak jej potvrdila pozdější slohová a konečně i recentní technologická analýza celého díla. Nabízí se otázka, zda je v současnosti dochovaný stav kompletní. Vzbuzuje ji zejména zmínka Bohumila Matějky (zopakovaná v Korpusu), že ke střední desce byl shora připevněn

⁵⁴ Chytil K.: Malířstvo pražské XV. a XVI. věku a jeho cechovní kniha staroměstská z let 1490–1582. Praha 1906, 111.



26/ Makrofotografie krakeláže nosu Ježíška na levém oltářním křídle. Mezi výraznou horizontální krakeláží zde probíhá jemná síťová krakeláž



27/ Makrofotografie krakeláže oka Krista Trpitele na vnitřní straně oltářního křídla. Na této desce se v malbě inkarnátů objevuje primární plaménková krakeláž, která se na ostatních deskách nenachází



28/ Makrofotografie krakeláže malby apoštola na střední desce oltáře



29/ Makrofotografie krakeláže oka Krista Trpitele na vnější straně oltářního křídla. Sekundární krakeláž zde místy kopíruje strukturu dřevěné podložky

mladší nástavec s malovanou architekturou.⁵⁵ Je možné, že tato úprava nahradila starší (originální) nástavce, pro kteréžto řešení bychom snadno našli v dobovém kontextu analogie.⁵⁶ I přes tuto dílčí nejasnost patří Roudnický triptych k nejstarším dochovaným vícedílným oltářním nástavcům z Českých zemí.⁵⁷

55 Matějka B.: Soupis památek historických a uměleckých v politickém okrese Roudnickém. Díl I. Praha 1898, 175–177. Zmínovaný nástavec je pravděpodobně zachycen ještě na fotografii na Tab. VI. Pochybnosti ovšem vyvolává viditelná absence malované architektury (tedy alespoň nad střední, nejširší částí desky) u artefaktu, který byl lapidárně popsán jako „*kus architektury*.“ Ibidem, 157.

56 Nástavce (pravděpodobně trojúhelného tvaru) mohly nést figurální malbu či reliéfní architekturu. Příkladem budiž oltář ze St. Korbinianu v Jižním Tyrolsku či oltář z pomofského Graudenze.

57 Nejstarším dílem tohoto druhu je oltář Mühlhausenský, pro-

Druhým z výsledků technologických analýz je potvrzení odlišného slohového charakteru vnějších stran křídel ve srovnání s ostatními partiemi díla. Tento názor formuloval v souvislosti s návrhem rekonstrukce opět K. Chytil. Pozdější odborné studium postulát přijalo, liší se pouze v popisu vzájemného vztahu vnitřních a vnějších částí oltářního nástavce. Zatímco většina

kazatelně českého (konkrétně pražského) původu, který vznikl pravděpodobně v r. 1385 nebo krátce před tímto datem a je chován ve Státní galerii ve Stuttgartu. Starší než Roudnický je malý triptych zv. Cibulkův (Národní galerie v Praze), jehož úzká boční křídla byla původně pohyblivá a teprve neogotická adjustace fixovala celek do podoby trojdílné desky. Viz: Kesner L. (ed.): Prag um 1400. Der Schöne Stil. Böhmische Malerei und Plastik in der Gotik. Wien – Prag 1990, 55, č. kat. 4.

autorů považovala vnější strany křídel za méně kvalitní práci dílenského pomocníka, Kropáček v nich viděl dílo pomocníka, který byl pravděpodobně mladší a byl „*důslednějším umělcem nežli mistr vnitřních stran oltáře*.“⁵⁸ Bartlová považuje obě strany křídel za práci téhož (či týchž) umělců a rozdíl v provedení vysvětluje rozdílem funkcí.⁵⁹ Vzhledem k odlišnému pojetí, které se netýká pouze samotné malby, ale projevuje se již v podkresbě, lze s největší pravděpodobností přitakat Kropáčkovi. S tím, že malby vnějších stran nejsou jenom stylově (a konečně i technologicky) pokročilejší, ale jsou i jednodušší a zběžnější (jak bylo ve středověku vesměs pravidlem), nehledě na to, že po většinu liturgického roku byl oltář v kostele zavřený a plnil funkci epitafu vyobrazené rodiny.⁶⁰ Příznačné je, že specifické funkční poškození plameny svíci se objevuje právě na vnějších stranách křídel a nebylo lokalizováno na malbách vnitřních stran.⁶¹

Studium podkreseb pomocí infračervené reflektografie umožňuje proniknout k původní autorské vrstvě malby a poznat tzv. „rukopis“ umělce, jehož dílem byl přinejmenším kompoziční rozvrh malby. Zároveň však odkrývá koncepční změny, které se odehrály v intervalu mezi vyhotovením kresebného rozvrhu a dokončením svrchních malířských vrstev. Tyto posuny a odchylky (označované někdy termínem *pentimenti*) musí být obezřetně interpretovány, aby bylo možno odpovědět na otázku po jejich příčinách. Ty mohou být obecně dvojího charakteru: čistě výtvarné (čili formální) nebo významové. Ke změnám prvního druhu patří v případě Roudnického triptychu nejčastější odchylky v partiích rukou⁶² – i zde lze však uvažovat o hlubších motivacích.⁶³ Do první

kategorie patří rovněž procesy, které lze sledovat v partiích plášťů klečící a umírající P. Marie a Bolestného Krista Ochránitele. Ty svědčí o hledání přiměřeného výtvarného výrazu draperií v kompozicích, které nepatřily k běžné výbavě skicáků a vzorníků tehdejších malířských dílen.⁶⁴ Ke změnám nesoucím jistě určitý význam patří zahalení původně obnažených nožek Ježíška na vnitřní straně levého křídla⁶⁵ a rezignace na sponu pláště v případě P. Marie Ochránitelky i u umírající P. Marie na střední desce (obr. 9). Oba motivy odkazují pravděpodobně na duchovní milieu v Praze ve druhém desetiletí 15. stol. – v době silících reformních požadavků směřujících mimo jiné i proti přílišné zdobnosti a okázalé nádheře uměleckých děl umístovaných v kostelech. Tento požadavek však nebyl objednavateli a tvůrci oltáře brán *sensu stricto*, jak ukazuje bohatý dekor přehození Mariina lůžka, který je sice druhotný, ale obnovuje s největší pravděpodobností pouze originální úpravu.⁶⁶ Zahalení nožek Ježíška mělo pravděpodobně oslabit pašijové souvislosti výjevu, jehož téma odpovídá na jiné potřeby tehdejší spirituality (ochranná a přímluvná role P. Marie).⁶⁷ Navíc jsou pašijová

64 Starším respektive současným příkladem Smrti P. Marie typu Poslední modlitby (s P. Marií klečící před lůžkem) v deskové malbě je pouze Smrt P. Marie zv. Norimberská (GNM, Gm 1119). Török G.: Die Ikonographie des Letzten Gebetes Mariä. *Acta historiae artium Academiae scientiarum hungaricae* 29 (1973), 151-205. Do širšího okruhu vlivu českého umění je někdy kladen i oltář z Fromborku (1390-1400) obsahující desku se Smrtí P. Marie typu poslední modlitby, ovšem s Marií klečící u pultiku. Námět Krista Trpitele jako Ochránitele je v deskové malbě zcela výjimečný. Bartlová uvádí pouze dva příklady shodné ikonografie – v Antifonáři z Hradce Králové asi kol. 1410 (Muzeum Hradec Králové, sign. II A 1, f. 97) a nástěnnou malbu z jiho-tyrolského St. Proculus in Naturns datovanou kol. 1415. Bartlová M.: *Poctivé obrazy. Deskové malířství v Čechách a na Moravě 1400–1460*. Praha 2001, 185, pozn. 67 na s. 402.

65 Tuto změnu zaregistrovala již Bartlová, a to na základě staršího průzkumu pomocí IR reflektografie. Bartlová M.: *Poctivé obrazy. Deskové malířství v Čechách a na Moravě 1400–1460*. Praha 2001, 185

66 I omezení puncovaného dekoru zlatého pozadí, které je někdy zmiňováno v těchto souvislostech starší literaturou, je nutno interpretovat nanejvýš obezřetně s ohledem na zjištění technologického průzkumu, že desky byly kompletně přezlacený.

67 Samotný fakt zahaleného dítěte souvisí pravděpodobně s retrospektivními tendencemi v Roudnickém triptychu patrnými a odkazuje nejspíše na nedochovaný vzor pocházející z poloviny či z doby po polovině 14. stol. Tomu by nasvědčovala také odlišná typika tváře P. Marie Ochránitelky (ve srovnání s typem P. Marie Bolestné z vnější strany i s typem umírající P. Marie střední desky). Této nápadné disparitnosti typů si povšiml již Kropáček, který tušený vzor Ochránitelky hledal v dílenském okruhu Mistra Teodorika (Kropáček P.: *Malířství doby husitské*, Praha 1946. 47). Lze souhlasit zejména s poukazem na oltář z Mühlhausen, vedle nějž lze však pomýšlet na ještě starší příklady z italizující vrstvy české deskové malby poloviny 14. stol. (srv. např.

58 Kropáček P.: *Malířství doby husitské*, Praha 1946. 47.

59 Bartlová M.: *Poctivé obrazy. Deskové malířství v Čechách a na Moravě 1400–1460*. Praha 2001, 185.

60 Ibidem.

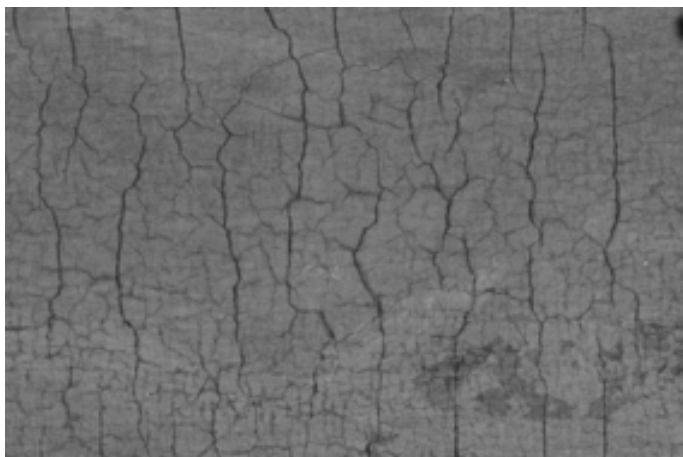
61 Srov. s obdobným poškozením rovněž na „vnější“ straně Madony z kapucínského kláštera v Mostě.

62 Např. levá ruka čtoucího apoštola v zeleném plášti či složené ruce Bolestné P. Marie na vnější straně levého křídla.

63 Zdá se, že změna, která byla provedena v malbě ruky třetího apoštola zprava v olivovém plášti s červeným rubem (obr. 10), jakož i výrazná změna v pozici ruky apoštola Jana, kterou přidržuje Mariino rameno, jsou *pentimenti*, které směřují od přirozenějšího a zejména kontaktnějšího provázání jednotlivých figur k jejich větší izolaci a podtrhují tak „*vážný a hieratický obřadný ráz díla*“. Pešina J.: *Desková malba*. In: Chadraba R. (ed.): *Dějiny českého výtvarného umění I/1*, Praha 1984, 388.



30/ Makrofotografie krakeláže modrého pláště Krista Trpítele na vnitřní straně oltářního křídla. Stíny jsou zde zkrakelovány primární krakeláží. Směrem ke stínům pláště nabývá malba na struktuře a objemu



31/ RTG snímek krakeláže modrého pláště Krista Trpítele na vnitřní straně oltářního křídla. Primární krakeláž se týká pouze barevné vrstvy, což ukazuje světlejší tón krakeláže oproti tmavým liniím sekundární krakeláže procházející i podkladem



32/ Makrofotografie vlasů sv. Jana na střední desce oltáře

témata akcentována dostatečně silně na obou stranách pravého křídla triptychu.⁶⁸

Z dalších výsledků technologických analýz jsou pro uměleckohistorické zhodnocení podstatné zejména rozbor polimentu, jehož barevnost by podle Mileny Bartlové ukazovala spíše na vznik triptychu v předhusitském období.⁶⁹ Toto zjištění je však spíše důkazem podpůrným nežli korunním, protože technologické průzkumy byly prováděny doposud u menší části fondu české deskové malby první půle 15. stol. a veškerá tvrzení založená na statistice se tedy mohou v budoucnu změnit ve svůj opak. Že se tomu tak ale s největší pravděpodobností nestane lze odhadovat na základě starších výzkumů Mojmira Hamsíka. Ty prokázaly, že technika české deskové malby na konci 14. a v prvních desetiletích 15. stol. stavěla na postupech, které ve své tvorbě rozvíjel Mistr Třeboňského oltáře, který používal pod zlacení poliment černý.⁷⁰

Analýza barevného souvrství v partiích inkarnátů doložila v literatuře dlouho tradovaný názor o afinitě díla – respektive jeho vnitřních stran – k italobyzantskému malířskému okruhu.⁷¹ Nejde zde ovšem pouze o příbuznost

stranově převrácený obličej P. Marie z hlubocké desky s P. Marií mezi sv. Markétou a Kateřinou. Na této desce nalezneme i analogii k přísně frontálnímu a symetrickému obličejí Ježíškovi). Názoru M. Bartlové, že oblečené dítě je „výrazem reformního myšlení ve 30. letech 15. století“ (Bartlová M.: *Poctivé obrazy. Deskové malířství v Čechách a na Moravě 1400–1460*. Praha 2001, 117, 186–187) odporuje samotnou autorkou vytvořená datační řada, která všechny madony s nahým Ježíškem (jedinou výjimkou je zde Madona J. V. anglické královny) klade právě do 30. let 15. stol. (nebo ještě o desetiletí později).

68 Fakt, že byly zamýšlené odhalené nožky dítěte ve finální fázi malby zahaleny poněkud posunuje interpretaci vztahu roudnické Ochránitelky ke stejnému námětu zobrazenému na Votivní desce ze St. Lambrechtu, chované v Joaneu ve Štýrském Hradci. Uvažoval-li jsem dříve o možném přímém vlivu českého díla na vídeňskou práci, kloním se nyní ke druhé zmiňované eventualitě – totiž, že obě Ochránitelky navazovaly na společný vzor, přičemž každá z nich jej přetvářela slohově (v závislosti na době vzniku díla) a významově (v závislosti na sociálním kontextu) odlišně. Srov. Klípa J.: Prague and Vienna in the First Third of the 15th Century: Contacts and Parallels, in: Markéta Jarošová, Jiří Kuthan, Stefan Scholz (edd.), *Prag und die grossen Kulturzentren Europas in der Zeit der Luxemburger (1310–1437) / Prague and Great Cultural Centres of Europe in the Luxembourgian Period (1310–1437)* (= Opera Facultatis Theologiae catholicae Universitatis Carolinae Pragensis. Historia et historia artium vol. IX). Praha 2008, 382.

69 Bartlová M.: *Poctivé obrazy. Deskové malířství v Čechách a na Moravě 1400–1460*. Praha 2001, 190.

70 Hamsík M.: Malířská technika a restaurace Madony ze Svojšína, *Umění* 10 (1962), 450–455; Hamsík M.: Technika české malby po Třeboňském mistru: Epitaf Jana z Jeřeně, Deska z Dubečka, *Umění* 21 (1976), 436–444.

71 Pešina J.: Desková malba. In: Chadraba R. (ed.): *Dějiny českého výtvarného umění I/1*, Praha 1984, 388.

slohovou, ale i o obdobné postupy technologické, které nicméně nečerpají poučení přímo z děl pocházejících z jihu či východu Evropy, ale z děl, která těmito vlivy obohacovala domácí umělecké prostředí zejména kol. poloviny 14. stol. Fakt, že se vliv děl z okruhu Mistra Vyšebrodského cyklu projevil po několika desetiletích ve formě techniky malířských postupů, které bývaly tradovány živou dílenskou praxí otevírá otázku, zda se v případě retrospektivních tendencí pozorovaných na Roudnickém oltáři nejednalo spíše o *survival*, jehož jednotlivé články se v některých obdobích (70. léta 14. stol., doba kol. r. 1400) pravděpodobně nedochovaly.

V dosavadní literatuře se také (možná v souvislosti s doplňky s malovanou architekturou, zmiňovanými B. Matějkou) vyskytly pochybnosti o autenticitě dekoru malované architektury střední desky.⁷² I přes neobvyklé tvarosloví a odlišnou barevnost ve srovnání s vnitřními stranami křídel prokázal technologický průzkum, že v partiích architektury se nenacházejí žádné významnější přemalby a že je tedy lze považovat za autentickou část díla. Formálně odkazuje malovaná architektura (s patřičnou dávkou invenční licence) k parléřovskému okruhu. Na ten lze pomýšlet zejména v případě segmentového oblouku v pozadí jehož vnitřní profil je ozdoben řadou visutých jeptišek s nosy, zatímco vnější profil je posázen kraby. Zcela shodný motiv nalézáme v případě severního portálu kostela P. Marie před Týnem v Praze, ale také na předsíni norimberské Frauenkirche, kde se opakuje dokonce vícekrát. Ze západní fasády tohoto chrámu lze také odvodit způsob pročlenění nepravidelných ploch cviklů drobnou a jednoduchou slepou kružbou užitý v bočních osách malované architektury střední desky.

Při rešerších starší literatury zjišťujeme, že dosud pouze Milenu Bartlovou znepokojil rozdíl v pojetí inkarnátu tváří a inkarnátu rukou postav zobrazených na střední desce. Zatímco tváře mají pleťovou barvu pohybující se od hnědavé k narůžovělé (v závislosti na barvě a tónu podkladové vrstvy) ruce jsou mnohem světlejší, až bílé. Bartlová soudila, že je tomu tak proto, že zůstaly nedokončeny.⁷³ Tento názor ale vyvrací již

72 Bartlová M.: Poctivé obrazy. Deskové malířství v Čechách a na Moravě 1400–1460. Praha 2001, 190.

73 Ibidem, 190.

zevrubná prohlídka inkriminovaných míst, která odhaluje, že ruce jsou vypracovány se všemi detaily a byly tedy jistě považovány za dokončené. Ze studia starších fotografií a z technologického průzkumu vyplývá, že naopak ruce P. Marie Ochranitelky a dítěte, které drží, získaly svoji pleťovou barvu až pozdější přemalbou (která se nacházela rovněž na některých rukou střední desky, ale zde byla snata – viz výše) a že pouze v případě Krista Ochranitele měly ruce, tělo a obličej shodný bledý tón již od počátku.⁷⁴ Neobstojí ani vysvětlení, že jde o rukavice, které by odkazovalo na případnou liturgickou funkci tohoto kusu oděvu. A to nejen z důvodu chybějících bližších analogií, ale zejména proto, že do téměř bílého inkarnátu rukou byly ještě před zaschnutím malovány detaily jako nehty či vrásky na kloubech.⁷⁵ Je tedy zřejmé, že vysoká světlost rukou ve srovnání s ostatními inkarnáty musela nést nějaký specifický význam. Je pravděpodobné, že malíř (resp. objednavatel) měl v úmyslu ruce opticky zdůraznit, aby vynikly na barevném pozadí. Očekávali bychom ale, že tento postup bude motivován nějakou výraznější gestikulací, která bude nést další skryté významy a na niž by bylo takovým způsobem patřičně upozorněno. Takovou významovou gestikulací – která ovšem ani v nejmenším nepřekračuje běžnou tematickou konvenci⁷⁶ – jsou obdařeny pouze ruce Krista (žehnající pravice), P. Marie (ruce složené v charakteristickém gestu vyjadřujícím bolest či zármutek)⁷⁷ a v modlitbě sepnuté ruce apoštola v šedivém plášti. Akce ostatních rukou je přirozeně motivována činností, jíž se zabývá jejich „majitel“ a nenaznačuje, že by daná gesta nesla ještě

74 To je jistě dáno skutečností, že plocha vymezená jmenovanými částmi těla je v případě poloobnaženého Trpitele spojitá. Pozoruhodné je, že se v tomto případě přizpůsobila barva těla a obličeje bledé barevnosti (všech) rukou.

75 Jedinou příbližnou analogií, kterou se mi podařilo nalézt je destička českého původu se Zvěstováním v Muzeu krásných umění v Budapešti (inv. č. 3142), která původně tvořila malý přenosný diptych spolu s destičkou se Smrtí P. Marie z norimberského Germánského národního muzea. Ruce archanděla Gabriela jsou i zde patrně bělejší nežli zdravě narůžovělý inkarnát obličeje. O tom, že i tyto ruce byly dokončeny svědčí však jejich dorůžova stínované okraje. Viz: Bartlová M.: Poctivé obrazy. Deskové malířství v Čechách a na Moravě 1400–1460. Praha 2001, 172–173; Takács I. (ed.), Sigimundus Rex et Imperator. Kunst und Kultur zur Zeit Sigimundus von Luxemburg 1387–1437, Budapest 2006, 595, kat. č. 7.31.

76 K problematice viz Schmitt J.-C.: Svět středověkých gest. Praha 2004, 219–248.

77 Obdobné gesto nalezneme i na vnější straně levého křídla Roudnického triptychu, na destičce se Smrtí P. Marie z Norimberku či na Ukřižování z Nových Sadů.



33/ Detail Krista Trpitele

další skrytý význam (sv. Jan přidržuje P. Marii, ruce čtyř apoštolů jsou zaměstnány knihami a neobvyklé gesto ruky apoštola v olivovém plášti s červenou podšívku bylo motivováno – jak již bylo řečeno – snahou o větší izolaci a hieratickou vážnost jednotlivých postav⁷⁸). Motivaci pro tento pozoruhodný (a doposud vesměs přehlížený) fenomén bude tedy třeba ještě hledat – snad v okruhu textových předloh k ikonografii vyobrazení Zesnutí P. Marie.

Analýza techniky malby nepotvrdila názor podle něž lze Roudnický oltář charakterizovat jako dílo, vyznačující se tlumenou a střízlivou barevností, ani jako dílo, které výrazným způsobem redukuje okázalou nádheru a lesk starší krásnoslohé produkce.⁷⁹ Určitou zdrženlivost

78 V podkresbě je zřetelně patrné, že původně měl tento apoštol přidržovat před sebou stojícího kolegu obdobným způsobem, jakým sv. Jan zachycuje zemdlévající tělo P. Marie.

79 Formuloval jej Robert Suckale (Suckale R.: Die Bedeutung des Hussitismus für die bildende Kunst, vor allem in den Nachbarlän-



34/ Detail Bolestného Krista

v partiích zlacení, stejně jako uzavření vnějších stran křídel pouze monochromním pozadím a rezignaci na zlacení i v partiích svatozáří lze spíše připsat na vrub sociálnímu postavení objednavatele, který pocházel z měšťanských vrstev a pravděpodobně uznal práci specializovaných zlatníků za zbytnou zejména z finančních důvodů.

Na závěr nám budiž dovoleno připojit poznámku k možnosti identifikace donátora a jeho rodiny.⁸⁰ Milena

dem Böhmens. in: Künstlerisches Austausch / Artistic Exchange. Akten des XXVIII. Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte, Bd. III. Berlin 1992, s. 67) a zopakovala jej Milena Bartlová (Bartlová M.: Poctivé obrazy. Deskové malířství v Čechách a na Moravě 1400–1460. Praha 2001, 187; Bartlová M. Vztahy mezi uměním Prahy a Norimberka po roce 1420, *Umění* 51 (2003), 102), která jej užila jako jeden z argumentů pro datování díla do 30. let 15. stol.

80 Slohová analýza díla a jeho vztahů k norimberské i širší střeoevropské produkci bude předmětem samostatné studie. Výsledky technologického průzkumu mají v tomto případě zatím pouze informační charakter a nemohou být použity komparativně – zejména z důvodu absence podobně komplexních průzkumů (případně z důvodu rezignace na publikování takových průzkumů) na německé straně.

Bartlová poukázala případně na Votivní desku ze St. Lambrechtu jako na dílo, kde je zobrazena roudnické verzi analogická P. Marie Ochránitelka, přičemž se podařilo s vysokou mírou pravděpodobnosti identifikovat postavy pod jejím pláštěm, což dále pomohlo zpřesnit datování díla a poznání jeho sociohistorického kontextu.⁸¹ Z postav shromážděných pod oběma ochrannými plášti lze vyjít i v případě pokusů o identifikaci objednavatele Roudnické archy. Evidentně se zde totiž nejedná o typ *Maria mater omnium*, který pod ochranný plášť zahrnuje zástupce všech stavů středověké společnosti, ale výběr zobrazených osob byl motivován konkrétními preferencemi donátora.⁸² V první řadě je nutné podtrhnout přítomnost papeže⁸³ na nejvýznamnějším místě vůbec – v prvním plánu pod pravicí P. Marie. Toto umístění lze stěží očekávat v případě, že by objednavatelem díla byl sympatizant strany podobojí. Dále je zde třeba zopakovat starý postřeh Chytilův (resp. Mádlův), že král vyobrazený proti papeži na druhém místě (co do významu) nese rysy Václava IV.⁸⁴ Klíčem k určení doby objednávky se ale jeví postavy shromážděné pod pláštěm Kristovým. Není totiž pravdou, že by v pražské diecézi působil biskup „ve zkoumané době jen v letech 1436–1439, kdy zde úřadoval legát basilejského koncilu Filibert z Coutances.“⁸⁵ Pod pražským metropolitou působili samozřejmě i v předhusitské době pomocní biskupové nejrůznějších titulů, ale se sídlem a s náplní práce v Praze. Pozoruhodnou postavou je v tomto kontextu poslední pražský předhusitský inkvizitor a světicí biskup, dominikán Mikuláš Václav, titulární biskup nezerský, který byl r. 1400 zmíněn jako zpovědník krále Václava, jehož doprovázel v r. 1408 na jeho cestě do Žitavy, Lužice a Slezska. V královských službách se také zúčastnil

koncilů v Pise (1409) a v Kostnici (1414), odkud nakonec musel uprchnout v přestrojení.⁸⁶ Poslední zmínka o něm pochází z r. 1421. Biskup Mikuláš byl rovněž obeznámen s Husovým učením a jistě nepatřil mezi kazatelovy odpůrce, jinak by mu nebyl vystavil na cestu do Kostnice list, v němž ze svého inkvizitorského úřadu dosvědčuje, že neví o žádném kacířství, jehož by se Hus dopouštěl.⁸⁷ Tento fakt může korespondovat s některými rysy díla, v nichž byl spatřován vliv husitského učení o obrazech.

Více jistoty bychom získali určením oděvu řeholníka (má tonzuru), klečícího naproti biskupovi, Kanovnícký plášť se širokými rukávci by mohl svědčit pro některý z kanovníckých řádů. Při jistém schematismu zobrazení lze říci, že oděv se nejvíce blíží rouchu premonstrátskému či augustiniánskému. V obou případech je ale problematická černá barva spodního pláště. Pozoruhodným detailem přitom je, že zmíněný biskup Mikuláš vykonával v letech 1410–1411 funkci správce Strahovské premonstrátské kanonie.⁸⁸ Zcela hypoteticky tedy mohl objednavatel pocházet z pražských, s největší pravděpodobností německojazyčných měšťanských kruhů blízkých vysoké hierarchii z okruhu králových milců i věhlasným klášterům u sv. Klimenta a na Strahově. Pro fakt, že objednavatel pocházel ze vzdělaného prostředí nebo měl přinejmenším na tuto vrstvu kontakty, svědčí i zmiňovaná neobvyklá a propracovaná ikonografie oltářního celku. Do Roudnice by se pak dílo dostalo až po husitských válkách, což by lépe vyhovovalo zprávám o Žižkově řádění v roudnickém augustiniánském kostele.^{89*}

81 Bartlová M.: *Poctivé obrazy. Deskové malířství v Čechách a na Moravě 1400–1460*. Praha 2001, 187; Tuto identifikaci provedl Wonisch O.: *Archivalische Beiträge zu den St. Lambrecht Tafelbildern und Plastikbeständen*, Graz 1938.

82 Srov.: Bartlová M.: *Poctivé obrazy. Deskové malířství v Čechách a na Moravě 1400–1460*. Praha 2001, 186; Bartlová M., Logan H.: *Madona ochránitelka z Národní galerie v Praze. Bulletin of the National Gallery in Prague 16–17 (2006–2007)*, 127–132.

83 Papež je vyobrazen s rukama v pontifikálních rukavicích – je tedy možno je porovnat s bílými rukama apoštolů na střední desce.

84 Srov. např. s iniciálami z Modlitební knihy Václava IV. pocházející ze 2. desetiletí 15. stol. Fajt J. (ed.): *Karel IV. Císař z Boží milosti. Kultura a umění za vlády posledních Lucemburků 1347–1437*. Katalog výstavy. Praha 2006, 484, kat. č. 156.

85 Bartlová M.: *Poctivé obrazy. Deskové malířství v Čechách a na Moravě 1400–1460*. Praha 2001, 186.

86 K osobnosti Mikuláše Václava Nezerského viz: Bartoš F.M.: *Mužové z okolí M. Jana. Jihočeský sborník historický 11 (1938)*, 86–91; Soukup P.: *Inkvizitoři v Čechách v letech 1315–1415*. in: Paweł Kras (ed.): *Inkwizycja papieska w Europie Środkowo-Wschodniej*, Lublin 2010, 147–172 (v tisku).

87 Spěvák J.: *Václav IV. 1364–1419*. Praha 1986, 457, 579, 735.

88 Buben M. M.: *Encyklopedie řádů, kongregací a řeholních společností katolické církve v českých zemích*, III. díl, I. svazek, Žebřavé řády, Praha 2006, 14, 57.

89 * Kapitoly *Úvod/Místo Roudnického oltáře v české umělecko-historické medievistice a K umělecko-historické interpretaci technologického průzkumu Roudnického oltáře* byly zpracovány za podpory grantu Praha a střední Evropa – centra, periferie, síť. Desková malba 1400–1420 (GA ČR 408/09/P655), řešitel PhDr. Jan Klípa, Ph.D. Technologický průzkum byl zpracován za podpory Specifického vysoškolského výzkumu MŠMT, řešitel MgA. Adam Pokorný. Za pomoc při přípravě textu jsou autoři zavázáni díkem Mgr. Štěpánce Chlumské, Ing. Ivaně Vernerové a Ing. Janě Odvárkové.