

v celé zemi, ne zcela bez vyhlídky na dosažení hodnosti ještě vyšší, kdyby bylo obnoveno pražské arcibiskupství. Asi na konci roku 1500 se vrátil, aby nastoupil svůj úřad, ale již po osmi letech zemřel ve věku pouhých třiceti dvou let, želen všemi přáteli. K nim patřil i Bohuslav Hasištejnský z Lobkovic, přední představitel českého humanistického písemnictví latinské větve, který byl od roku 1487 ve dvorských službách, asi v královské kanceláři, kde současně působil i Viktorín Kornel ze Všehrd. Čeští humanisté měli tak kolem roku 1500 dvě centra: svatovítskou kapitolu a pražský dvůr, na kterém se jim pak dostalo posily dvouletým pobytem benátského humanisty Hieronyma Balba (1498—1501), pozdějšího učitele královny Ludvíka.^{/46/}

Někdy právě v této době, jistě nedlouho po návratu do Prahy, objednal asi probošt Jan z Vartemberka, pravděpodobně pro kapitulní kostel v Litoměřicích, rozměrný křídlový oltář v dílně malíře, působícího již delší dobu předtím v dvorské dílně, ve které jsme se pokusili vysledovat jeho uměleckou genezi a ranou malířskou tvorbu. Tento malíř, **MISTR LITOMĚŘICKÉHO OLTÁŘE**, označovaný podle svého prvního významného díla, se patrně krátce předtím konečně osamostatnil, aby pak rychle dozrál ve vrcholný zjev českého dvorského umění a stal se – vedle Rejta – největší jeho osobností na rozhraní dvou slohových epoch.^{/47/}

V pašijových a mariánských obrazech *Litoměřického oltáře* (Litoměřice, galerie a děkanský kostel Všech svatých) rozvíjí malíř výjevy ve zpomaleném rytmu vyprávění, jehož zaměřením na hlavní osoby a potlačení všeho vedlejšího a epizodického se dobírá dějové sevřenosti a dramatické jednoty v českém malířství dosud nepoznané. Postavy velkého měřítka se pohybují po obrazovém jevišti s uměřeným klidem a soustředěnou vážností, vládnou pomalými, úspornými, ale výmluvnými posunků, které jsou individuálně zdůvodněny. Ani ve svém utrpení a ponížení neztrácejí lidskou důstojnost a omezená aktivita jejich těl, ztišení gestikulace a zdrženlivost výrazu, jsou vystupňovány někdy do duševní vznešenosti. Odpůrci Kristovi jsou zjevnými představiteli

záporných vlastností, a přece i oni jednají spíše s povinnou tvrdostí pouhých nástrojů osudu než se spontánní brutální zlobou. Žádná z postav nedává příliš okázale najevo své city. Lidé nejsou zbaveni schopnosti dojetí a hluboké citové účasti na ději, který je výjimečně – tak v obraze *Ukřižování* – vypjat do tragického patosu, ale jejich cit je teď zpravidla obrácen dovnitř, takže každá z postav zdá se žít vlastním vnitřním životem, někdy nezávisle na svém okolí. Těmto lidem vyrostlým z životního pocitu smutné rezignace a duchovního osamocení, zamyšleným a zasněným, je cizí hlučná drastičnost stejně jako bodrá žánrovost. Zbaveny tak základních znaků požadovaných dobou, jsou postavy Litoměřického oltáře povzneseny namnoze do nadčasové polohy, ve které je člověk velikým zobecněním povýšen na nositele životních osudů a zjevuje nakonec samo lidství.

Tato výrazová koncentrace je v Litoměřickém oltáři vyjádřena i skladbou obrazů dokonale kompozičně uzavřených pohybovými křivkami, dostředností směrů a pevnou vazbou geometrickými schémata diagonál, trojúhelníků, elipsy nebo volně kolem hlavní osy rotujícího kruhu. Mocný kompoziční účín obrazů je založen na jasném tektonickém smyslu, s nímž jsou rozvrženy kompoziční hmoty, zdůrazněny dějové vrcholy a scéna budována z logiky půdorysného rozmístění figur a předmětů. Lidská postava ovládá plochu i obrazový prostor a spolutvoří jej svou tělesnou přítomností, pohybem, plastikou objemu. Malíř má ovšem i další prostředky, kterými se zmocňuje obrazového prostoru: je to prudké krácení bočních kulis, konvergence hloubkových hran a odstupnění hloubkových vrstev, jsou to plány kolmé nebo šikmé k obrazové rovině, velké a jasné protiklady a nastavení jeviště městským prospektem nebo hlubokým průhledem do krajiny, která se teď objevuje všude, kde to děj připouští. Krajina není ještě výsek skutečnosti, ale blíží se mu záběrem, přirozeností reliéfu, volným ústupem a lepším spojením vrstevnic, měkkým splýváním terénu s vegetací, svěžestí pohledu a pozorováním vzdušné perspektivy.

Lidé začínají teď v obraze žít jako ve svém přirozeném prostředí, jsou zasazeni do prostoru se značnou jistotou a uvedeni v dobře odměřený, opticky věrojatný stav, jsou

rozestavení v různých plánech a odstupu v měřítku, jsou donuceni k lepší prostorové souhře než kdykoli předtím. Nic tu neodvádí pozornost od děje, jenž je nesen postavami vysokého vzrůstu, dlouhých, často rozkročených nohou, krátkého trupu a poměrně malých hlav, které jsou při vši typovosti odlišeny a obměňovány podle rodu, věku, příslušnosti a dějové situace s charakterizační schopností, do jejíž široké stupnice se vejde bolesti zduchovnělá jímavá tvář Kristova i otlý obličej Kaifášův, vulgarita a řemeslná lhostejnost biřiců, soucitná něha Janova i zamyšlenost Josefova. Ostře energicky řezané tváře vyznačují silně vyvinuté lícní kosti, dlouhý, na hřbetu a špičce se lesknoucí nos z profilu někdy frontálně vytočený, plné masité rty a oko v profilu nepevně zasazené a většinou tříčtvrtěčně stočené. Lesklá napjatá kůže sedí na vysoce vyklenutém pevném nose a naběhlá oční víčka spolu s váčkovitě povolenou kůží pod očima jakoby usazenými dokreslují příznačně fyziognomiku postav. Vlas a vous je hebcem zvládnut v jednotlivých světle vytažených pramenech, které mají ostrost a lesk kovových vláken. Veliké, kostnaté, výrazně artikulované ruce se zduřelými klouby se podílejí na výrazovém účinku obrazů, svou obměňovanou mimikou se účastní dějem představovaného života: hmatají a ukazují, rázně se chápají a vztahují se, vyjadřují útočnost i rezignaci, vůli i odevzdanost. Někdy jen unaveně mlčí. Pokud těla nehalí roucha, jsou zobrazena s pokročilou znalostí stavby, mechaniky pohybů, funkce kloubů, chrupavek, povolených nebo napjatých svalů, šlach a kůže. Až atleticky zavalitý akt Kristův v obraze Bičování je již vysledován s téměř anatomickým zájmem o strukturu i vzezření nahého těla.

To vše je projevem malířova prudkého vzestupu pozorovací schopnosti, smyslového zaujetí pro skutečnost a rostoucího zájmu o okolní svět. Každý tvar je teď zobrazen s vůlí přiblížit se jeho přirozené podobě silou zrakového zážitku. Obraz není ještě přebudován od základu, ale dosavadní slohové předsudky a zvyklosti jsou rychle zatlačovány souborem postřehů vytěžených namnoze z empirického poznání skutečnosti. O tom svědčí i malířovo pochopení pro rozmanitou povahu a vlastnosti hmoty, jež odstíněně tlumočí, ať jde o dřevo,

kov, slámu, provaz, rákos, kožešinu nebo látku. Nic neuniká jeho zvědavosti: trhlinka ve zdi, třpyt zbroje, suky větví, světlo na hřebech krunýře, závit provazu, strnisko vyrážejícího vousu.

Avšak tento analytický zájem nebrání malíři, aby všechny podrobnosti jevového světa nepodřídil celku. Inscenace je teď omezena na nejmenší míru, aby se uplatnila dějová složka a vynikl malířův monumentální záměr. Drobnopisný rozbor ustupuje souhrnnému objímavému pohledu, který se zračí v syntetickém názoru na tvar redukováný do velkých objemů a jasných ploch. Vnitřní prostor se stává přísně stereometrickým, kubickým útvarem, podlahy se jeví jako hladké nosné plochy, figura je sevřena do pevných obrysů a také grafický rozklad drapérie je vystřídán velkorysejším plastickým pojetím.

V této nové organizaci obrazového jeviště je malířem přisouzena značná úloha světlu, které důsledně vpadá zleva zepředu, jakoby z blízkého a silného zdroje, je sledováno ve svém dopadu i odraze. Hluboký vlastní stín je rozlišen od měkkého průsvitného modelujícího polostínu, odražené světlo doprovází okraj objemu, který pak vrhá stín. Tento vržený stín není sice ještě vázán obrysem tvaru a má stále podobu krátkého trojúhelníku, pomáhá však vyložit lépe poměr postavy k základně a umožňuje jí tím také, aby vstoupila v přesvědčivější fyzický vztah k okolí. Práce se světelnými hodnotami v Litoměřickém oltáři jde opravdu daleko za meze dosud dosažené v českém malířství. Byla by však sama o sobě nepostačitelná, kdyby nebylo dokonalé souhry světla s barvou. Barva vázaná lehkým šerosvitem překonala už dosavadní pestrost místní tinty a směřuje k sjednocení na tónové základně. Její funkce je mnohoznačná. Popisuje a charakterizuje, tlumočí a rytmuje obrazovou plochu, pomáhá modelovat tvar, budovat hloubkový prostor odstupněním a protiklady, přispívá k dějovému soustředění, podtrhuje emocionální účín. Mimořádné je chromatické rozpětí maleb. Před jednobarevnými, měkce šedavými, hnědavými

Oltář litoměřický. ▷▷

Narození Krista, celek a detail

] 351 [

a nafialovělými architekturami je rozvinuta v drapériích postav polyfonie ohnivých rumělek, karmínů, citrónových a sírových žlutí, šeříkové fialových, lahvových, mechových a hráškových zelení, tomatových a višňových červení, lososově růžových, čokoládových hnědí. Tento výčet nemůže ovšem ani zdaleka postihnout celé bohatství malířovy palety, koloristickou vynalézavost a schopnost barevných kombinací, ani duchaplnost barevné instrumentace, založené na vzájemné souhře i kontrastech chladných a teplých tónů, rozložených zpravidla ve velkých plochách, oživených jen tu a tam drobnějšími skvrnami, jež pak působí jako nečekané barevné pointy. Nemůže také obsáhnout jemnost přechodů a barevných modulací, ani sytost, hloubku a štavnatost jednotlivých pigmentů. Nezapomenutelný je obraz Olivetské hory s převahou teplých umbrových hnědí a zelení terénu a vegetace, obraz Ukřižování s akordem azurové modře Mariina pláště a tomatově červeného Janova roucha nebo barevně přímo rozhořelý obraz Korunování trním.

Litoměřický oltář je dílo slohově jednoduché, třebaže je znát mezi jednotlivými obrazy rozdíly a výkyvy způsobené spoluprací mistrova tovaryše. Jeho podíl se výrazněji jeví v obrazech Korunování trním, Bičování, Nesení kříže, zčásti také v Ukřižování větší drsností tváří, chudší modelací, tvrdší a schematictější kresbou a zběžnějším provedením. Do všech obrazů však zasahoval pronikavě mistr sám a některé, zvláště obrazy vnitřních stran, kterými asi práci na oltáři také zahájil, vytvořil zcela sám. V dokonale zachovaném obraze Olivetské hory dosáhl pak vrcholu svých tvořivých možností ve smyslu pro formální velikost, v pronikavé charakterizační schopnosti, v hlubokém psychologickém ponoru, pozoruhodném citu pro přírodu a krásném malířském přednesu. Jestliže některý obraz Litoměřického oltáře vypovídá o umělecké a lidské zralosti svého původce, je to jistě právě tento výjev.

Není pochyby, že malíř byl v Litoměřickém oltáři poután ještě mnoha pozdně gotickými představami, které ho svazují s uměleckou minulostí předchozího století. Mnohé jsou podmíněny jeho původem a školením, mnohé

také plynou z příznačného rozporu mezi středověkou ještě pojmovostí a novou empirií. Odtud určité nejasnosti a přežitky v konstrukci prostoru, která není ještě podložena znalostí centrální perspektivy, odtud přílišná nadhledovost, nadměrná ubíhavost hloubkových přímek a měřítkové diskrepance, odtud tělesný kánon figur, které v proporcích nejsou rovněž ještě prosty pozdně gotických reminiscencí. Téhož původu je také malířovo partiální vidění, které postihuje vždy pouze jednotlivé části lidské postavy a nechápe je jako jediný, plasticky vázaný nedílný celek. Proto také mnohdy trpí figura ne vždy bezvadným skloubením těchto částí a nedostatkem plynulého pohybu. A odtud je nutno odvodit i sklon k přílišnému zdůraznění siluety a k téměř ornamentálnímu rozvádění obrysů, dokládající, že malíř dosud zcela nepřekonal příznačně gotický respekt k ploše a dekorativismus. Konečně i v řasení drapérie doznívá pozdně gotické, poněkud samoúčelné, jindy opět iracionální chápání roucha.

Avšak všechny tyto pozůstatky starého citění jsou již zatlačeny nepochybným malířovým úsilím o nové poznání, v němž stará empirie neztratila nic na svém významu, ale v němž zároveň vystoupila do popředí rozumová schopnost jako spoluřídící síla, intelekt jako protiváha pouhého výtvarného instinktu. Nové malířovo hodnocení člověka v obrazovém ději, jeho ovládání emocionálního hnutí, jeho snaha o usoustavnění dosud izolovaných osobních pozorování v názorový systém, jeho uvědomování si kauzality, jeho logika a jasný smysl pro výstavbu obrazu – to vše je možno pokládat za rysy nového pojetí, které posouvalo české malířství na základnu zvolna nastupujícího nového renesančního názoru.

Mistr Litoměřického oltáře se ovšem nedobral všech těchto výsledků sám. Mistru Křivoklátského oltáře vděčil za víc, než jsme donedávna tušili. Od něho se naučil základům řemesla a od něho převzal také řadu znaků, které pak budou procházet celým jeho dílem. Je to konstrukce architektonického prostoru, je tu i něco z utváření krajinného prospektu, jsou to určité rysy fyziognomiky postav, je to užívání vrženého stínu, je to konečně i značná vizuální konkrétnost nizozemského původu.^{/48/} Mnohému se jistě naučil i v širším dvorském

okruhu, v němž umělecky rostl a od něhož přijal patrně ne jeden podnět. Znal nepochybně Mistra Smíškovské kaple a jeho pokročilá prostorová řešení a přišel patrně i do styku s italskými malíři činnými pro dvůr. Není dokonce vyloučeno, že to byli právě oni, kteří jej přivedli na myšlenku pozdější cesty do Itálie.^{49/} To však by ještě nevysvětlovalo slohový charakter Litoměřického oltáře beze zbytku. Zdá se, že Mistr Litoměřického oltáře podnikl, možná vybídnut k tomu svým mecenášem Janem z Vartemberka, krátkou studijní cestu do Podunají, představující jakousi opožděnou náhradu za obvyklá leta toulek v cizích zemích.

Někdy krátce po roce 1500 zamířil malíř, tehdy snad již třicetiletý, do Dolních Rakous, kde přišel především asi do styku s uměním v Pasově usedlých, ale do Vídně dodávajících malířů, Ruelanda Frühaufa st. i Ruelanda Frühaufa ml., které v něm jen utvrdilo monumentální cítění a zapůsobilo na něho především účinnou výstavbou obrazu, plastickou mohutností objemu, širokým záhybovým rytmem rouch, některými krajinnými prvky a figurálními typy.^{50/} Tam zastihl český malíř i samy začátky dolnorakouského pobytu Jörga Breue, který mu zprostředkoval poznání raného krajinářského romantismu dunajské školy a poučil jej zároveň o kompozičních principech, o utváření obličejového typu a šerosvitné tvarové modelaci. Zvláště však obohatil styk s Breuovým uměním jeho paletu a prožhvil jeho kolorit. Někdy před rokem 1502 Litoměřický mistr opět opustil Podunají a vrátil se domů, aby zužitkoval nově získané poznatky v Litoměřickém oltáři.

V tomto díle, uměleckém tvůrčím činu neobyčejného významu, Mistr Litoměřického oltáře nejen překonal, díky svému nadání, rozhledu a vzdělání, své východisko a přerostl domácí prostředí, aby vysoko vynikl nad jeho průměr, ale zároveň připojil vývoj českého malířství znovu k nejživějšímu proudu soudobé středoevropské tvorby a pozdvihl je k světové úrovni. Do Podunají se ovšem odebral jako hotový zralý dvorský umělec s vyhraněným výtvarným názorem. Neocitl se tam jako pouhý učenlivý žák a epigon, ale stanul po boku velkých představitelů rané dunajské školy jako jejich rovnocenný partner, aby se



Mistr Litoměřického oltáře, zlomek oltářního křídla se sv. Ondřejem. Po 1500. Brno, Moravská galerie

sám stal spolutvůrcem a reprezentantem této školy. Proto také přijal z podunajské lekce jen to, co mohl srovnat se svým uměleckým přesvědčením. Odmítl zdrženlivý chlad malířů alpských zemí i přílišnou malířskou živelnost Cranachovu, zavrhl také Breuovu dynamičnost a výrazovou agresivnost. To, čemu se naučil, dovedl pak sloučit a vytvořit spojením domácí tradice s cizími zisky skutečnou syntézu, která nepostrádá výrazně individuálních rysů.

Další, pouze ve fragmentu pravého *křídla s obrazem sv. Ondřeje* zachovaný křídlový oltář neznámého původu (Brno, Moravská galerie) je mnohými rysy Litoměřickému oltáři tak blízký, že dílo vzniklo nepochybně v téže



Oltář litoměřický.
 Kristus před Kaifášem.
 ◁ Celek a dva detaily.
 Litoměřice, galerie

dostávají větší plynulost. Pozadí se prolamuje výhledem do krásné, hluboce odstupňované krajiny, která má, podobně jako na obrazech křídél, neklamné znaky dunajské školy.

Jestliže u obou předchozích prací nám není známo jejich určení, vzniklo další dílo, *podobizna Albrechta z Kolovrat z roku 1506* (Meersburg, souhrmný majetek), na objednávku předního českého velmože a dvorského hodnostáře, který úřadem nejvyššího kancléře Království českého vyvrcholil roku 1503 svoji strmě vzestupnou dráhu.^{/51/} V posledních letech života nabyt Albrecht rozhodujícího postavení v zemi a uchvátil moc téměř neomezenou. Byl jedním z těch, které vynesla doba, dravý ctižádostivec, který se dovedl vysunout na vedoucí místo bezohledným sobectvím, touhou po moci a vrozenou panovačností. Jen předčasná smrt, která v roce 1510 zastihla Albrechta z Kolovrat na vrcholu života, zabránila patrně, aby tento uzurpátor velkého stylu, připomínající italské velmože 15. věku, uskutečnil všechny své ctižádostivé sny. Není asi náhoda, že tato jedna z prvních renesančních osobností českých dějin sáhla po umělci, který mohl

době, jestliže mu dokonce časově nepředcházelo. Typ asketicky pohublé a protáhlé tváře i ostré lomená drapérie by to nijak nevyklučovaly. Naproti tomu je nutno předpokládat určitý, třeba neveliký časový odstup mezi Litoměřickým oltářem a další prací, *triptychem strahovským* (Praha, Národní galerie), který vyznačuje rozhodný posun k renesančnímu slohovému názoru. To je zvláště zjevné ve střední desce, kterou maloval jistě sám mistr, v utlumení pozdně gotického subjektivismu, v potlačení abstraktního pozadí a v pojetí lidské postavy, jejíž proporce se zkrátily, postoje uvolnily a siluety změkčily. Tělo se stává renesančně zavalitým, tvář ztrácí svou drsnou výraznost a nabývá smyslné oblosti, pohyb a posunek



splnit všechny její požadavky a vytvořit tak opravdu první dochovaný renesanční portrét českého malířství. K práci přistoupil Litoměřický mistr asi bez valné portrétní zkušenosti, ale vyzbrojen pohledem malíře, který se zmocňuje modelu rázem, který dovede pevně uchopit člověka, zasadit figuru v poprsí do obrazové plochy, přesvědčivě vyklenout objem a zdvihnout plně osvětlený tvar proti pozadí, odhadnout světelné hodnoty a spojit všechny tyto vymoženosti dušezpytně zkoumavým pohledem na člověka, jenž tu vystupuje jako jedinec, zároveň však i jako představitel a mluvčí své epochy. Z ostře řezané, ne právě sympatické tváře hledí zpola vyzývavě, zpola zkoumavě chladně, neúhybně upřené dobovyatelské oči, zasazené pod vysokým čelem. Úzké, pevně stisknuté rty, sevřené čelisti a tvrdě čnící brada mluví o mobilizaci sil a soustředěné vůli k činu. Plášť odhaluje silný krk spojený s hlavou i robustní šíji, ruce s krátkými prsty svírají svitek jako vladařské žezlo.

Není vyloučeno, že na Litoměřického mistra upozornil kancléře opět Jan z Vartemberka, který si pro chrám sv. Víta objednal před rokem 1508 *votivní obraz*, zachovaný dnes v pouhé kopii (Praha, Národní galerie). Obraz s výjevem Posmívání Kristu znamená další rozhodný krok na cestě k renesančnímu slohu, především v nové prostorové koncepci obrazového jeviště, které je přísně osově řešeno a rozvrženo do dvou odlišných plánů, proscenia pro donátora a intercesory a vyvýšeného pódia pro vlastní výjev. Malíř zmohl obtížný úkol s překvapujícím úspěchem. Použil tu některých vyzkoušených, ale i nových prostorotvorných a kompozičních prostředků, jichž souhra povyšuje vartemberskou desku na zcela již renesanční slohový projev. I při svých nevelkých rozměrech působí obraz neobyčejně monumentálně a také to naznačuje, že vznikl v těsné blízkosti nástěnných maleb Svatováclavské kaple, ne-li současně s nimi.^{/52/}

Když bylo asi roku 1506 rozhodnuto o výzdobě *kaple sv. Václava* Svatovítského chrámu cyklem *nástěnných maleb* čerpajících ze světcovy legendy, padla volba na Mistra Litoměřického oltáře. Tato volba sotva překvapí, víme-li že malíř byl po leta činný pro krále a jeho dvůr a že celou svou předchozí činností byl pro tento úkol, jímž stanul v zenitu své



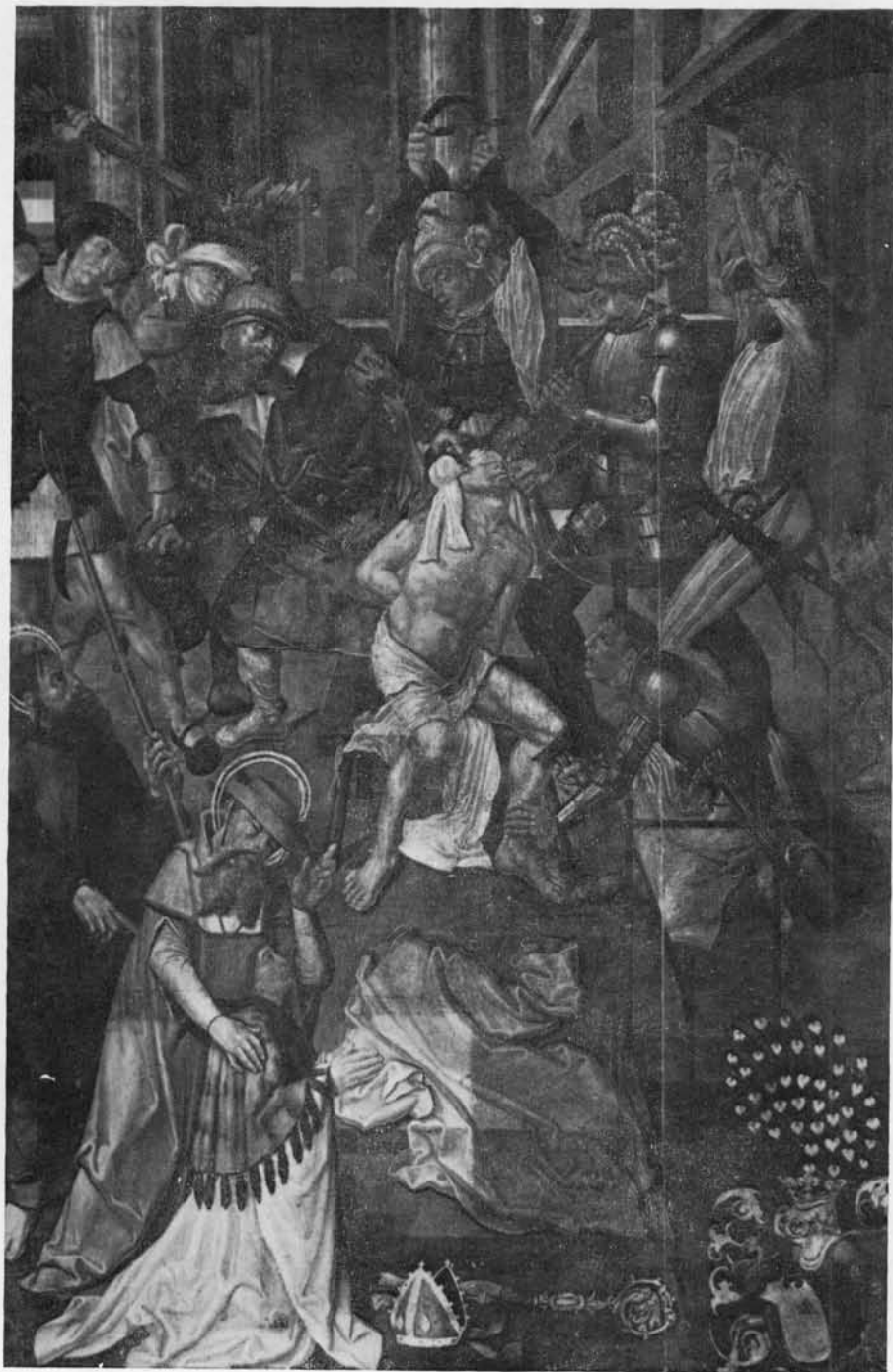
Mistr Litoměřického oltáře,
podobizna Albrechta z Kolovrat, 1506.
Meersburg (NSR), soukr. sbírka

umělecké a životní dráhy, předurčen. Teprve zde mohl malíř shrnout všechno své dosavadní výtvarné poznání, zužitkovat všechny výtěžky, kterých dosáhl, a dopnout se výše úměrné královské zakázce. A teprve zde mohl uplatnit a rozvinout všechny schopnosti v celé rozloze a dát rozeznít svému vyzrálému umění plným již renesančním zvukem.

Není naším úkolem zabývat se výzdobou kaple, která svou povahou spadá do oblasti nástěnné malby, v celé šíři. Také obsahovou stránku a ideovou koncepci výzdoby, vyjadřující dynastickopolitické představy Jagellonců, můžeme ponechat zatím stranou.^{/53/} Náročnost úkolu a krátká doba vyměřená ke splnění si vynutila širší spolupráci Mistra Litoměřického oltáře s dílenskými pomocníky a snad i s malíři povolányi odjinud. Nás zde

Oltář litoměřický.
Bičování Krista, celek a detail.
Litoměřice, galerie





Mistr Litoměřického oltáře,
votivní deska Jana z Vartemberka
s obrazem Tupení Krista – kopie.
Před rokem 1508.
Praha, Národní galerie

ovšem zajímá pouze vlastní podíl Mistra Litoměřického oltáře, který asi umělecky zodpovídal nejen za celou výzdobu, ale sám vytvořil, jak formální analýza ukazuje, z celkového počtu třiceti obrazů nejméně osm a zčásti dalších jedenáct. Práce byla zahájena patrně dedikačními, nadživotně velkými postavami Vladislava II. a Anny z Foix na východní stěně, pokračovala vlastními legendárními výjevy a vyvrcholila pak velkou scénou Příjezdu a uvítání knížete Václava na říšském sněmu. Všude, kde mistr sám zasáhl do maleb,

poznáváme jeho podíl v monumentálně vypjaté mluvě, v epické rozlehlosti líčení a širokodechém rytmu scén, v bohatě rozvinuté, a přece uzavřené kompozici, ve volném rozmístění postav rozlišujícím nositele děje od komparsu, v jasnosti prostorové dispozice, velkorysém názoru na architektonický, téměř perspektivně konstruovaný prostor a porozumění pro krajinu, nakonec i v pokročilé znalosti tělesného tvaru a důmyslné světelné režii. Neoslabena zůstává i charakterizační síla, pevná stavba figur a schopnost výrazné světelně plastické modelace, malířův odstup od děje, výrazová zdrženlivost a úcta k integritě vnitřního života postav.

Nejvýše ovšem vystoupilo malířské umění Litoměřického mistra v uvedeném hlavním obraze západní stěny. Ve shodě s daným reprezentativním posláním výjevu malíř více než kdykoli předtím podtrhl slavnostně obřadný, vážný tón líčení a ještě více zpomalil jeho spád. Zároveň do krajnosti vystupňoval umění scénické výstavby a výpravy, která tu nabyla přímo okázalého lesku, velkolepě rozvinul kompozici v šířce i hloubce obrazu, propojil obratně její jednotlivé plány, nebezpečí únavné aditivnosti se vyhnul rozmístěním figur v různých prostorových vrstvách a na různých úrovních, natáčením jejich těl k obrazové rovině v rozmanitých úhlech, vzájemnými zákryty, obměňováním postoje a gestikulace, jíž účastníci výjevu navazují kontakt. Novému úkolu, před který byl malíř postaven, odpovídala i nová výstavba obrazového prostoru a scény, kterou malíř řešil opět axiálně, rozvrhl soustavou podest spojených schodištěm a hloubkově i výškově odstupňoval. Významnou prostorotvornou kompoziční úlohu přitom sehrálo i železné zábradlí, lemující schodiště a vedoucí pozorovatelovo oko s iluzivní naléhavostí do hloubky obrazového prostoru, který je opticky sjednocen sbíháním ortogonál do téměř bodového úběžníku. Postavám, které v hlavním výjevu vystupují, jejich jednání i zjevu dal Mistr Litoměřického oltáře všechnu ušlechtilost, vznešenost a soustředěnou vážnost, která byla i dříve pro jeho lidi příznačná. Starci, ne nepodobní orientálním mudrcům, jsou pohříženi v hlubokou meditaci nad životem, jinošské postavy mají v postoji, náklonu hlavy, oblé, měkce modelované tváři rámované hebkými kadeřemi nenapodobitelný mladistvý půvab. Těžko zapomenutelné jsou tu zvláště některé postavy knížecího doprovodu: tak např. štolba nebo oba panoši, představení ve chvíli jakéhosi niterného zahledění a tichého zasnění. Jiným postavám vtiskl malíř naopak individuální rysy, nasvědčující portrétnímu záměru. Jistě tu šlo o postavy současníků, významných příslušníků královského dvora.

Jestliže se již předchozí legendární výjevy vzdálily od svého pozdně gotického a zčásti i podunajského východiska, znamená hlavní scéna rozhodné přiblížení k renesančnímu názoru. Zkrátily se proporce figur, kterým

přibýlo na hmotnosti a pozemskosti, změkčily se obrysy tvarů, forma nabyla nezvyklé plnosti a smyslové konkrétnosti. Figury jsou teď ještě lépe vpraveny do prostoru, jejich hmoty dokonaleji ovládají obrazovou plochu, jsou vyrovnanější v měřítku a pevněji spojeny s půdou. Příliv nových slohových forem lze pozorovat i v architektuře a zvláště v garderobě postav honosně oděných do současného šatu. Renaissance v malbách kaple zvítězila již definitivně nad pozůstatky pozdního gotismu.

Názorový obrat k novému slohu byl ve Svatováclavské kapli opravdu tak prudký, že jej lze jen zčásti vysvětlit vlastním malířovým vývojem. Tušíme za ním také prožitek, který v krátkém období mezi Litoměřickým oltářem a svatováclavským cyklem získal Litoměřický mistr nepochybně v severní Itálii, pravděpodobně přímo v Benátkách.^{/54/} Tam asi přišel také do styku s uměním pozdního benátského quattrocenta, jak je tam představovali zejména Gentile Bellini a Vittore Carpaccio. Zvláště těsné obdoby je možno shledat ve velkých legendárních cyklech, zejména v Carpacciově cyklu sv. Voršily v benátské galerii Akademie, vzniklém v letech 1495—1500. Společným znakem je velké měřítko, tematika obřadných výjevů, okázalá inscenace, monumentální rozlehlost mnohohlavých scén, velká kompoziční výstavba, zájem o skupinový portrét a zaujetí pro prostorové problémy, patrné v obdobném úsilí o vyvolání prostorové iluze centrálním řešením obrazového jeviště se schodišti a podestami, sbíháním hloubkových přímek a krácením perspektivně sestrojených schodištních zábradlí. Také zesílený senzualismus v chápání tělesného tvaru je asi tohoto původu.

Samozřejmě, český malíř byl ještě příliš hluboce zakořeněn ve středověké severské tradici, než aby pochopil a strávil všechny vymoženosti benátského malířství. Jeho optika je stále empirická a není podložena rozumovou úvahou, tradiční respekt k vertikálnímu plánu nutí ještě malíře spíše k výškovému než

Oltář litoměřický. ▷▷

Korunování Krista trním.

Celek a detail. Litoměřice, galerie

] 363 [

hloubkovému řazení, nadhled zůstává stále dosti strmý. Chybí mu také smysl pro dokonalou souhru všech složek obrazu, který je stále zatížen pozůstatky partiálního vidění, a také v poměru figur k prostoru a v zvládnutí jejich těl v různých pohybových situacích zůstává náš malíř pod benátskými příklady. Nicméně vůle po novém a touha osvojit si italské zisky je nesporná. Ještě důležitější je, že malíř pochopil lépe než jeho současníci podstatu italského renesančního umění a pronikl k ní hlouběji

než kterýkoli z jeho následníků v 16. století v Čechách. Žádný z nich nepochopil také nic z odvážné velkorysé syntézy, kterou zde Litoměřický mistr uskutečnil, syntézy nizozemského umění, české domácí tradice a italského poučení. Litoměřický mistr byl také – vedle A. Dürera a snad i Grünewalda – jedním z prvních záalpských malířů, kteří navštívili severní Itálii. Tím stanul malíř mezi průkopníky a prvními stoupenci nového slohového názoru na severu od Alp. Také



Mistr Litoměřického oltáře,
Umučení sv. Kateřiny.
Kolem roku 1515.
Praha, Národní galerie

Mistr Litoměřického oltáře,
křídla týnského oltáře.
Sv. Kateřina a Sv. Barbora.
Kolem 1510. Praha,
Národní galerie



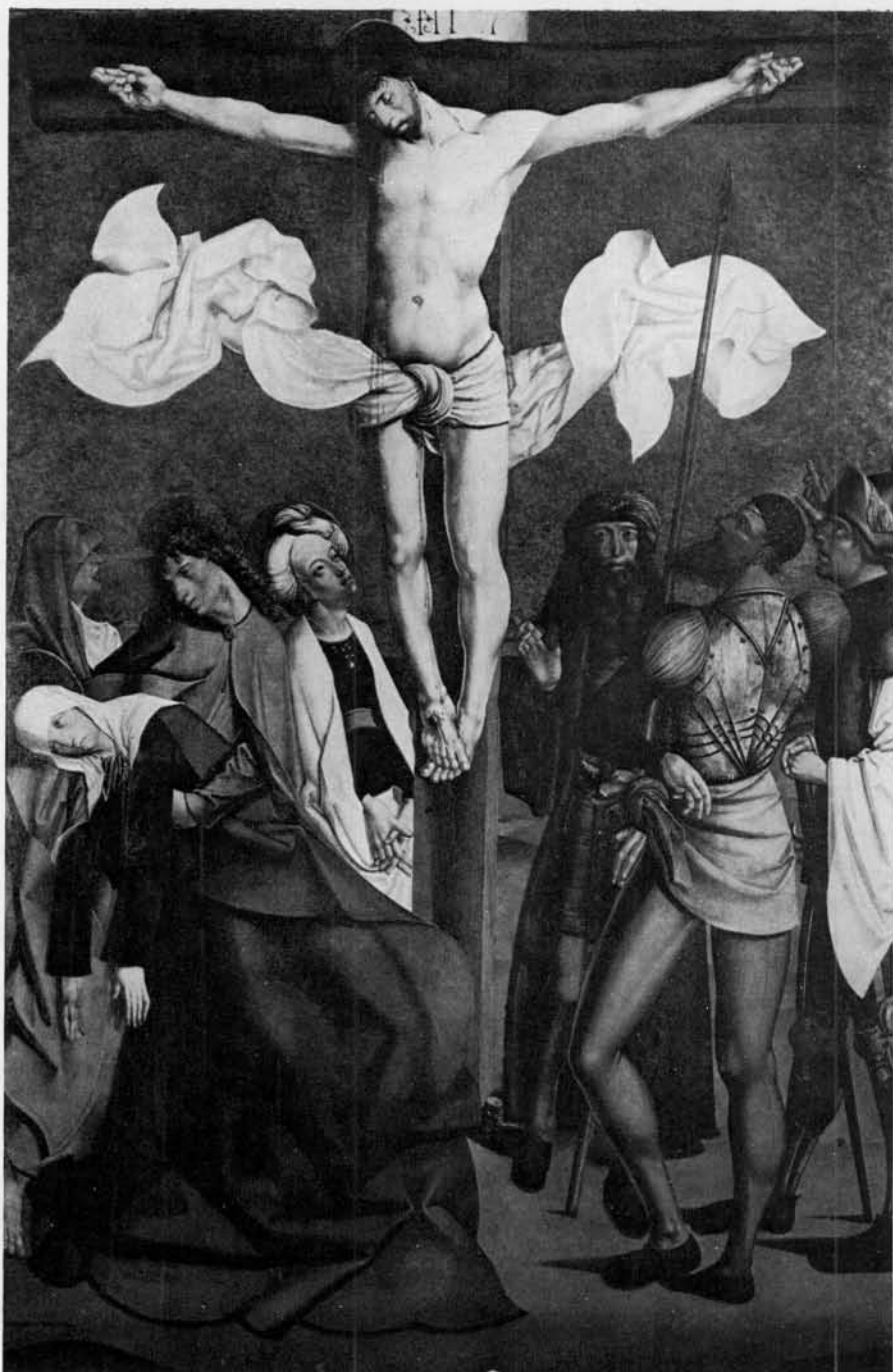
v této prioritě a důležitosti je nutno hledat mezinárodní význam malíře, který tak vstoupil do dějin nejen českého, ale i evropského umění.

Vrcholné období českého dvorského malířství netrvalo asi dlouho. Po rušném roce Ludvíkovy pražské korunovace roku 1509 nadchází v druhém desetiletí jakási stagnace a po ní i pomalý pokles jagellonské dvorské výtvarné kultury. Smrt Vladislava II. v roce 1516 tento proces patrně jen urychlila a také Mistr Litoměřického oltáře byl nucen se pro nedostatek dvorských objednávek ohlížet v té době, podobně jako Rejt, po měšťanských zakázkách. Takovou byla i obrovská *oltářní křídla z Týnského chrámu* (Praha, Národní galerie), vzniklá asi kolem roku 1510 a zdobená nadživotně velkými těžkými postavami světic, které kromě ještě větší statuárnosti, tělesné mohutnosti a kovové

tuhosti drapérie nejdou jinak za meze dosažené v předchozích malířových pracích.^{/55/} To platí pravděpodobně i o mladším *triptychu se sv. Trojicí* (Praha, Národní galerie), jehož provenience je neznámá. Umělecká kvalita této práce je ještě značná, ale malíř tu čerpá zřejmě z dílenské zásoby, rozpomínaje se dokonce na své umělecké počátky. Jen ještě větší zklidnění postav a výrazu, snaha o téměř dekorativní souměrnost, jisté zjednodušení formy, některé nezvyklé barevné tóny a kostýmní prvky svědčí o poměrně pokročilé době vzniku tohoto oltáře.

Mistr Litoměřického oltáře přibíral patrně časem mladší pomocníky, kteří do děl vzniklých za jejich účasti vnášeli pak někdy novou cizí notu. Takový byl i nevelký *oltář s obrazy legendy sv. Kateřiny* (Praha, Národní galerie, NSR, soukromý majetek a soukr. majetek v USA),^{/56/} vytvořený v druhém desetiletí asi pro některý pražský chrám.^{/57/} Litoměřického mistra tu poznáváme opět podle neklamných znaků, které vedou zpět k Litoměřickému oltáři, strahovskému triptychu a Svatováclavské kapli. Z nich jsou přímo odvozeny některé postavy a jejich typy, odtud je převzat záhybový sloh, inscenace i krajina. Táž je i tvarová plnost, osvětlení z levé strany, práce s vrženými stíny a barevná orchestrace. Pečeť autentičnosti nesou obrazy i v kvalitě, která je stále ještě vysoká, ať už máme na mysli podivuhodné krajiny, v nichž je mistrovsky využito vzdušné perspektivy, nebo některé postavy, které si dovedly uchovat ve vznešenosti svého zjevu, velkorysém postoji a pohybu, vývinu tělesného objemu a důrazné modelaci mnoho z monumentálního názoru předchozích prací. Lze to říci také o malířském provedení. Jen nedostatek jistoty v kompozičním rozvrhu a v odhadu prostorových rozestupů, rozkolísání měřítek a proporcí a nedůslednost v dodržení figurálního typu, schematičtější kresba drapérie a oslabení barevného napětí prozrazují, že při práci tu byl i mladší pomocník, činný ovšem pod mistrovým dohledem. Některé rysy fyziognomiky a účesu, hlavně ženských postav, i výrazové akcenty jakési teskné něhy a tichého sentimentu v obraze Pohřbu sv. Kateřiny, v dílně Litoměřického mistra dosud nové,

◁◁ Oltář litoměřický.
Nesení kříže.
Celek a detail.
Litoměřice, galerie



Oltář litoměřický.
Ukřižování.
Litoměřice, galerie

napovídají, že tento mladší malíř přišel do styku se švábskou školou okruhu Bernarda Strigela.^{/58/}

Podobně jako výzdoba Svatováclavské kaple měl vyjadřovat státoprávní a dynastickou koncepci Vladislava II. i *cyklus postav českých panovníků*, počínaje mytickými předchůdci historických Přemyslovců a konče Ludvíkem Jagellonským.^{/59/} Tento cyklus nepochybně deskových obrazů, navazující ideově na myšlenku genealogických řad oblíbenou v době Karla IV. a umístěný na Pražském hradě, vzal

zasvé při požáru roku 1541; jakousi představu však o něm poskytují zběžně provedené a perem kreslené kopie, které dal Jan Zajíc z Hasenburka pořídit z neznámého důvodu ještě před zkázou originálů (tzv. Codex Hasenburgicus v Národní knihovně ve Vídni, rkp. 8043).^{/60/} Cyklus zobrazuje celkem čtyřicet sedm postav a je – až na postavy Rudolfa Habsburského, Jindřicha Korutanského a Konráda Otty – úplný. Téměř všechny postavy jsou zasazeny do architektonického rámce, většinou jsou zobrazeny v celé postavě, kromě trůnícího Karla IV. a Zikmunda Lucemburského, vesměs stojící. Výjimečně jsou redukovány