

## *Mistr Rajhradského oltáře*

Jeho dílna působila na Moravě, snad v Olomouci nebo v Brně, v letech 1420 - 1440. Mistr znal dobře dílo Mistra Třeboňského oltáře a díla vzniklá v prvních dvou desetiletích 15. století. V jeho díle se spojuje tradice krásného slohu s uměním oblasti franko-flámské, projevující se zájmem o prostor a dramatickosti děje. Mistr měl zájem o realitu. Je to patrné ve vzhledu vedlejších postav a v drastických detailech líčených scén. Zajímal se i o soudobé šaty, zbroj i účesy. Napjatou atmosféru doby signalizuje sklon ke karikatuře a společenské kritice. Jeho obrazy už nebyly určeny k adoraci, ale k aktivnímu vnímání a pozorování.



Z Rajhradského oltáře se zachovalo pouze šest desek s Kristovou pašijí a legendou o sv. Kříži: Poslední večeře, Kristus na hoře Olivetské, Nesení kříže, Ukřižování, Zmrtvýchvstání a Nalezení kříže. Sám mistr maloval pouze střed - desky Nesení kříže a Ukřižování u ostatních je patrná práce dílny.

- Ukřižování, Nesení kříže - mistr
- Kristus na hoře Olivetské, Nalezení sv. Kříže - první pomocník a mistr
- Zmrtvýchvstání - druhý pomocník
- Poslední večeře - první pomocník

Oltář má zajímavý osud. Pochází z benediktinského kláštera v Rajhradě, ale určen byl pro kostel sv. Mořice v Olomouci, kde se připomíná oltář sv. Kříže v roce 1440. Roku 1784 byl oltář odstraněn a desky se dostaly do kostela sv. Filipa a Jakuba v Olomouci-Nových Sadech. Podle kdysi zaznamenaného ústního sdělení zde bylo koncem 19. století deset desek oltáře rozštípano.



Do díla Mistra Rajhradského oltáře se počítá oboustranně malovaná Deska z Náměště s Mučením sv. Apoleny a Mučením sv. Kateřiny, která vznikla kolem roku 1425 a Oltář Svatojakubský (1430), pocházející asi z chrámu sv. Jakuba v Brně. Námětem oltáře byla legenda mariánská a svatojakubská a zachovalo se z něho třináct obrazů - osm o sv. Jakobovi a pět o Panně Marii. V díle se objevují i prvky svědčící o mistrově dalším vývoji. Na mariánských deskách je patrná spoluúčast malíře, čerpajícího z odkazu [Mistra Třeboňského oltáře](#), na svatojakubských pracoval malíř poučený mistrem a také pod jeho dozorem pracující.



<http://prostyzivotzdarma.ic.cz/psycho/rajhrady.html>

## *Oltář nalezení sv. Kříže z Olomouce (Rajhradský oltář)*

---



## Úvod

Rajhradský retábl se skládá ze šesti obrazů. Zachovaly se čtyři výškové desky jednostranně pomalované (Poslední večeře, Olivetská hora, Zmrtvýchvstání spolu s obrazem Nalezení a zkoušení sv. Kříže). K tomu se připojuje dvojice šířkových tabulí (Ukřižování a Nesení kříže). Podle celkového malířského slohu, kresby, typologie, rozměrů tabulí a řady technických indicií (zejména stejného zlatého pozadí, puncování okrajových lemů a stejného puncování nimbů tj. svatozáří) se jedná jistě o část jediného oltářního celku. Název „archa rajhradská“ navrhl A. Matějček podle staršího naleziště pěti tabulí v obrazárně benediktinského kláštera v Rajhradě (nyní uloženy ve sbírkách Moravské galerie). Pro tzv. Rajhradský oltář se již dnes nepoužívá název „archa“, protože ten by měl logicky označovat oltář skříňového typu, tedy takový, kdy

střed a popřípadě i vnitřní strany křídel, jsou plasticky pojednány nečastěji reliéfní dřevořezbou (Blažiček-Kropáček 1991, 19).

### **Provenience, místní a časové zařazení**

Při nálezu obrazu Ukřižování v Nových Sadech u Olomouce v kostele sv. Filipa a Jakuba zjistil A. Kutal z ústního podání místního faráře V. Soušky, že spolu s Ukřižováním zde údajně bylo ještě dalších deset desek, které měly být koncem 19. století rozštípany a spáleny (Kutal 1936, 67; Hlobil 1980b). K roku 1784 lze přepokládat přestěhování celého souboru z farního kostela sv. Mořice v Olomouci, kde je dokumentováno umístění oltáře sv. Kříže nejpozději od roku 1424. Je však málo pravděpodobně, že by unikl ničivému požáru v roce 1709, při kterém shořelo dalších 26 oltářů, varhany, kazatelna, spadl vysoký průčelní štít, a kdy se ve věži přímo nad oltářem slily čtyři zvony (Hlobil 1980b, 49, Kropáček 1946, 57). V kostele sv. Mořice byl však v 15. stol. ještě oltář zasvěcený Nalezení sv. Kříže, a to v suterénní kapli či kryptě pod jižní věží, jež je dnes zasypaná (Hlobil 1980b, 43). Neobvyklé umístění oltáře zasvěceného Nalezení sv. Kříže může být odůvodněno tradicí vycházející z analogického podzemního umístění kostela sv. Heleny na místě legendárního nalezení kříže při chrámu Božího hrobu v Jeruzalémě. Společně s faktem, že v Rajhradě nepatřily zbytky oltáře k inventáři klášterních svatyní, ale do obrazárny založené v roce 1838, dokládají, že původ tzv. Rajhradského oltáře z kostela sv. Mořice v Olomouci lze považovat za pravdivou hypotézu.

Nový průzkum souboru desek oltáře Nalezení sv. Kříže se nemohl opřít o dendrochronologický průzkum (pomocná datovací metoda založená na počítání letokruhů v řezech kmenů a sledování jejich změn v závislosti na změnách klimatu), protože desky jsou sice z jedlového dřeva, ale v minulosti byly všechny ztenčeny, zpevněny novým dřevem a opatřeny smrkovým roštem (v některých materiálech se mylně generalizuje, že celý obraz je namalován na smrkovém dřevě). Obraz byl též zkoumán pomocí infračervené reflektografie (kopírování výtvarného díla založené na odrazu infračervených paprsků, které odrazí pouze vrstvu nacházející se přímo na podkladovém materiálu). Ta ukazuje štětcovou podkresbu maleb, jež dále umožňuje srovnání s publikovanými kresbami, motivy a ikonografií malířství rakouských a německých měst v celé první polovině 15. století, doplněné srovnáním se sochařskou tvorbou téže oblasti. Podkresby dokládají, že návrh celého oltáře (i oltáře Svatojakubského) je dílem jedné ruky. Šlo o hlavního mistra, umělecky nejvýznamnějšího člena dílny. Naproti tomu barevná vrstva maleb na řadě míst (zejména v hlavách obou středních desek) prokazuje rozpačitost až nezvládnutí tvaru, který je předkreslen, a mohla by být proto interpretována jako práce dílenských spolupracovníků (Bartlová 1999, 432-433). V barevné vrstvě se objevují rukopisné i formální rozdíly, které svědčí o společné práci několika umělců. Nejnápadnější rozdíl spočívá v tom, že některé části obrazů jsou budovány na malířském principu, který váže lokální barvu šerosvitem silně podmalované modelace, který sahá zpět až k třeboňskému mistru, kdežto jiné části jsou malovány v tvrdém plastickém dobovém slohu zvýrazňujícího místní barvu. Malíř, který byl hlavou dílny se inspiroval třeboňským mistrem a ostatní práce byla rozdělena mezi více či méně šikovné pomocníky pracující soudobým stylem práce (Matějček 1950, 25).

Malířské pojetí desek je v pevné tradici českého krásného slohu a někteří dosavadní badatelé se nechali přesvědčit o zařazení vzniku maleb do období, kdy české malířství krásného slohu bylo určující silou středoevropského uměleckého vývoje, tedy před rokem 1420. Stylová poloha určuje vzdělání malíře olomouckého oltáře do Čech. Identifikace doby a místa působení dílny kde se vyučil, je však úkolem dalšího studia. Malíř olomouckého oltáře prokazatelně užíval češtiny a byl tedy patrně etnicky českého původu: d'ábel v levém horním rohu desky Nalezení sv. Kříže nese pásku s úryvkem textu legendy o nalezení kříže se slovy „o yudo yudo ...“, což je české slovo použité v latinském textu (bohemismus) v pátém pádu (vokativu). (Bartlová 1999, 433). Stručné shrnutí dosažených výsledků ovšem potvrzuje Hlobilovu interpretaci pramenů a umožňuje identifikovat oltář Nalezení sv. Kříže, vytvořený kolem roku 1450 pro kryptu kostela sv. Mořice v Olomouci, spolu s deskami zachovanými v Rajhradě a v Nových sadech.

### **Uměleckohistorické poznání**

Dějepis umění se zabývá tzv. Rajhradským oltářem od roku 1925. Tehdy jej uvedl do odborné literatury K. Chytil s datací do třicátých let 15. století (Chytil 1925, 58). A. Kutal na výstavě gotického umění na Moravě a ve Slezsku v zemském muzeu v Brně v monografické studii spojil desky z rajhradského kláštera s obrazem Ukřižování, který nově objevil v Nových Sadech u Olomouce, a celek datoval do dvacátých let 15. století. Zároveň byly na výstavě shromážděny i rozptýlené desky tzv. Svatojakubského oltáře, jež spolu s deskou z Náměště tvoří většinou badatelů akceptovanou skupinu maleb, připisovaných „Mistru Rajhradského oltáře“ a jeho dílně.

Kutal viděl původ umění anonymního malíře v jihočeském prostředí. Výtvarná produkce té doby se začala přesouvat v posledních letech před vypuknutím husitských bouří z neklidné Prahy do bezpečnějších jihočeských a moravských měst. Malíř rajhradského oltáře je posledním velkým zjevem předhusitské epochy, který už nebyl činný v centru země, kde byl asi pouze umělecky vzdělán, ale na Moravě, s velkou pravděpodobností v Olomouci nebo v Brně (Pěšina 1976). Navíc ukázal na souvislosti s uměním Uher, Norimberka, Salcburku a Slezska dvacátých let 15. století, které podle jeho názoru dokládají, že ještě v této době působilo české umění v okolních zemích stejně silným vlivem jako dříve. A. Stange ve svém kompendiu o středoevropském gotickém malířství soudí, že moravský mistr byl ovlivněn rakouským malířstvím vrstvy tzv. Hanse von Tübingen (tj. Mistra Votivní desky ze St. Lambrecht) a sám naopak zapůsobil na následující rakouskou generaci Mistra tzv. Albrechtova oltáře (Bartlová 1999, 432).

Mistr rajhradského oltáře nebyl ještě malířem pozdní gotiky a nebyl jím ostatně nikdo z jeho západních vrstevníků, ale intuitivně směřoval k tomuto novému názoru, který v dalších desetiletích v Nizozemí zvítězil. Mistr se dnes jeví jako malíř, který svým dílem dovršil a uzavřel dlouhý vývoj českého deskového malířství lucemburské éry a spojil domácí tradice se západoevropským stylem. Pokus o reformu krásného slohu a o jeho překonání se mu sice v celém rozsahu nepodařil, ale v tehdejší složité situaci českých zemí se mu ani podařit nemohl. Pod jeho vlivem vznikla převážná část děl jihočeské deskové malby druhého a třetího desetiletí (triptych zátoňský, triptych hýrovský a triptych tzv. Reininghausův v Národní galerii v Praze) (Pěšina 1976, 62-64).

Nejpodrobněji se skupině tzv. Rajhradského oltáře věnoval ve své monografii o malířství první poloviny 15. století P. Kropáček (1946), který pokročilé prvky v pojetí prostoru obrazů zdůvodnil ovlivněním malíře franko-vlámsky orientovaným českým knižním malířstvím kolem roku 1410. Slibný vývoj českého malířství, které se vyrovnalo potenci nizozemskému malířství, přerušily husitské války. Dosavadní názory lze shrnout myšlenkou, že „Mistr rajhradského oltáře, se vyučil v Praze a zpracováním franko-vlámské knižní malby do monumentálního malířství krásného slohu geniálně tvoří inovace v pojetí prostoru obrazu, psychologii figur a dramatických narativních scén. Tímto novátorským přístupem konstituuje pozdně gotické umění“ (K. Chamonikolasová 1992).

Naproti tomu Matějček nevidí v deskách rajhradského oltáře žádný větší umělecký pokrok evropského měřítkem. Podle něho realismus v charakteristice hlav v podstatě nepřekonal starší typové pojetí, ale v místech, která maloval mistr, nabývají fyziognomické charakteristiky postav naturalistické formy, ve kterých zaniká gotická stylizace. Oltář také ukazuje společnou slohovou tendenci, která ruší nadvládu šatu nad tělem a míří od bohatého dekorativního členění rouch a plastické mnohotvárnosti záhybů k jednodušší a klidnější záhybové soustavě. Roucho více lne k objemu těla, lemy drapérií se vlní v klidnějším rytmu a jejich cípy se zkracují (Matějček 1950, 26).

### **Historické souvislosti**

Vývoj českého malířství nebyl ukončen husitskými válkami najednou. Pouze se omezila produkce v oblastech, které byly postiženy, zatímco v jižních Čechách a na Moravě vzniká po roce 1420 mnoho děl. Z této doby se zachovalo více památek než z doby předhusitské. Dílo rajhradského mistra pochází tedy z období, kdy nepochybně zanikají velké dílny se společenským vlivem, produkující slohově jednotné obrazy. Husitské války (1419-1436) uvrhly Čechy na dlouhou dobu do stavu kulturní izolace a umělecké sterility, která kolem poloviny století dosahuje patrně svého nejkritičtějšího bodu. Ve druhé třetině století došlo k rozluce českého a německého malířství a tedy i izolaci od vlivů nizozemského malířství a později vpádu italské renesance do německého malířství. Největší část výtvarných projevů lucemburské éry byla zničena, kulturní rozvoj byl ochromen na dlouhá léta. Většinu finančních prostředků později spolkla obnova zničených měst a klášterů a umělecké obory spíše vegetovaly na okraji veřejného zájmu. Na českém umění se nutně muselo projevit více než padesátileté odtržení od vyvíjející se Evropy. Filozofickým názorem té doby byl kvietismus čili filosofické zdůvodnění pasivity, odevzdanosti osudu a Bohu oddaného životního postoje.

Teprve nastoupení Ladislava Pohrobka (1453), syna krále Albrechta II. Habsburského a Alžběty Lucemburské, na český trůn poněkud utužilo spojení s cizinou, pro kterou znamenala vláda katolického panovníka záruku uklidnění a konsolidace. Situace podobná předešlé nastala za vlády Jiřího z Poděbrad, kdy vypukla další vlna obrazoborectví. Města v té době byla už silnější, takže se dařilo i umění a rostly zakázky pro umělecké dílny, opět se zdobily utrakvistické (kališnické, podobojí) kostely, když pominul husitský rigorismus. Obdobím stabilizace poměrů v českých zemích je teprve období polského krále Vladislava II. Jagellonského na přelomu XV. a XVI. století (Pěšina 1940, 15-16).

## **Ukřižování**

Dřevo potažené plátnem (101 ´ 142 cm), na kterém je nanesen křídový podklad, malířskou technikou je tempera. Pravý okraj (z pohledu diváka) byl seříznut o dva či tři centimetry, levý o několik centimetrů. Dílo je uloženo v Národní galerii v Praze pod identifikačním číslem O1584. Obraz byl restaurován v roce 1938 B. Slánským, v letech 1997-1998 byly desky z Moravské galerie restaurovány M. a R. Hamsíkovými.

Deska Ukřižování z Nových Sadů má v českém malířství obvyklé schéma tzv. velkých Kalvárií. V tomto základním schématu je mu v českém malířství nejbližší kánonový obraz Hasenburského misálu, který má též mezi kříže stěsnané trojúhelníkové skupiny postav po obou stranách Kristova kříže, který stojí v ose obrazu. Ikonografickým původem se zabýval již A. Kutal ve svém článku ve VS XXXII. (1936, 67-68), ve kterém stanovil italský původ základního schématu (Giotto). S italským uměním lze srovnat především obraz Nesení kříže. Giotto má v padovské Aréně na své fresce s tímto výjevem totožné základní rozvržení. Podobnost lze také najít v obraze „Cesta na Kalvárii“ od Simona Martiniho v Louvre, který obsahuje všechny hlavní postavy a základní rysy rajhradské tabule (Kropáček 1946, 57-58).

## **Osoby kolem kříže**

Ústřední téma křesťanství ze středu oltáře Nalezení sv. Kříže je vyjádřeno v podobě scény s mnoha postavami. Tento typ obrazu se třemi kříži nazýváme velkou nebo mnohofigurovou Kalvárií (na rozdíl od „malých“ Kalvárií s jediným křížem, i když pod ním může být více postav), zahrnuje kromě dvou skupin komparsu pod křížem – po pravici Kristově jeho „přátel“ a po jeho levici „nepřátel“, i ukřižování dvou lotrů. Oba zločinci dostali v průběhu historie jména a to Dismas (dobrý) a Gesmas (špatný). Jsou to jména přejetá z apokryfního Nikodémova evangelia (asi 5. stol). Lotr po pravici uznal, že Ježíš je Mesiáš, zatímco druhý to odmítl. Výtvarné umění řídící se podle Lukášova evangelia rozlišuje mezi kajícím se a zatvrzelým zločincem. Výraz „dobrého“ zločince je klidný a mírný, téměř podobný výrazu Krista, výraz druhého je zmučený a jeho tvář je obrácená z obrazu ven. Duše dobrého je odnášena andělem; duše špatného démonem. Aby se od sebe postavy jasně odlišily jsou zločinci nejen menší a ke kříži jsou připoutáni provazy, ale jejich kříže jsou ve tvaru T (crux commissa) nebo je také nazývaný „kříž antonínský“.

"Když přišli k Ježíšovi a viděli, že je již mrtev, nelámali mu kosti, ale jeden z vojáků mu probodl kopím bok; a ihned vyšla krev a voda." (J 19, 33-34). Symbolika, která se týká rány v Kristově boku, pochází většinou od sv. Augustina. „Krev a voda“, které tekly z rány, představují eucharistii a křest, rána je na straně pravé a dle Augustina tedy na straně věčného života. Vojáka, který probodl Kristův bok obklopily mnohé legendy a dohady. Spásná role Kristovy prolité krve a její totožnost s eucharistií jsou podtrženy nejen praménky pod příčným břevnem kříže, ale také postavou slepého Longina na koni, který se fyzicky i duchovně uzdravil krví stékající po kopí, kterým s pomocí svého spolujezdce probodává Kristův bok. Spolujezdec naznačuje Longinovu slepotu. Později Longin uvěřil v učení Krista, byl pokřtěn a podle Zlaté legendy zemřel mučednickou smrtí rukou Římanů. Teologický význam pozdně středověkých kalvárií spočíval zejména v ukázání spásonosné úlohy eucharistie, ovšem vzhledem k dobově nevhodným asociacím k husitům upouští olomoucký oltář

(i znojemský) od podtržení tohoto záměru postavičkami andělů, kteří by chytali Kristovu krev do kalichů (Hall, 1991)

Všechna čtyři evangelia se zmiňují o tom, že před smrtí byla Kristovi nabídnuta houba namočená v octě (v některých materiálech i ve žluči) a nabodnutá na palmovou ratolest. Legenda dala postavě s houbou jméno Stefaton a středověké umění jej obvykle přidružovalo do dvojice s Longinem. Stefaton je zde zobrazen z přísného profilu s vyplazeným jazykem, s posměšným a tupým výrazem ve tváři.

Mezi křížem „špatného“ lotra a ústředním křížem Kristovým je skupinka vojáků v čele se spravedlivým setníkem, který rovněž jako Longin uvěřil v Krista. Setník drží v levé ruce štít s třemi rohy, s tváří starce. K původu tváře na štítu existuje několik legend více či méně pravděpodobných. Jedním z posledních výkladů původu je starý řecký mýtus o Perseovy a jím useknuté hlavě Medúzy. Minerva (řec. Pallas Athéna či Athéné), která se zrodila z hlavy Jova (Dia), tak že vyskočila v plné zbroji, obdržela od Persea jako dar useknutou hlavu Medúzy s hady místo vlasů jako odměnu za její pomoc v boji proti této nestvůře. Sama daroval Perseovi štít, jehož pomocí Medúzu zabil. V antickém umění se tato hlava objevuje na Minervině „igidě“, plášti z kozí kůže, jenž je rovněž lemován hady. Později zdobí její štít. Tento motiv převzali turci a na válečné štíty si tuto hlavu malovali. Snad to tím důvodem proč římské vojáci v čele se setníkem jsou spojeni s tímto „pohanským“ symbolem. Dalším prostším výkladem je ten, že tvář starce by mohla být tváří Boha a štít se třemi rohy symbolizuje Svatou trojici. Spravedlivý setník má pravou ruku zvednutou do výše úst, což ve středověké ikonografii znamená, že hovoří. Nejspíše k mladíkovi s blond vlasy, jehož význam je v obraze nejasný. Má na sobě šaty dle soudobé módy poloviny 15. století. Jeho tvář se vymyká standardnímu zobrazení, je napjatá jakoby v očekávání jaké poučení nebo zprávu od setníka zaslechne. Obě postavy se svým vzezřením ze scény ukřížování vylučují. V jejich výrazech není ani smutek ani vzrušení z právě probíhající události. Mezi setníkem a křížem, pod cípem Kristovy roušky se objevuje postava starce, jehož role není taktéž ještě dostatečně pochopena. Nad celou skupinou vystupuje kopí s korouhví. Na korouhvi je symbol chí-rhó, který někdy zastupoval kříž a odvozuje se od vidění římského císaře Konstantina Velikého před bitvou u Milvijského mostu přes Tiber r. 312 a tedy zásadního zvratu v prosazení křesťanství v říši. Tato zástava se vyskytuje opět ve výškovém obraze Zmrtvýchvstání a zde je jakýmsi předobrazem i symbolem Kristova vzkříšení a jeho vítězství nad smrtí.

Jako první diváka upoutá postava Máří Magdaleny objímající patu kříže. Postava má největší měřítko – je to tzv. imago pietatis, postava, s níž se kající věřící má v modlitbě před obrazem ztotožňovat. Magdalenin závoj je stejně jako závoj hlavy omdlévající Panny Marie a žen jejího doprovodu skropen Kristovou krví. Nepochopením nebo záměrným rozšířením významu motivu se tu projevuje časová i místní vzdálenost od pražského uměleckého centra krásného slohu, neboť krví skropenou roušku by měla mít podle logiky motivu jen Panna Maria (ostatek jejího závoje byl získán Karlem IV. pro pražskou katedrálu a motiv je od poloviny 14. století pozoruhodným českým specifíkem). Máří Magdalena bývá zobrazována často v tomto období jako samostatná postava. Klečí u paty kříže a vášnivě objímá kříž a nechává na sebe dopadat kapky Kristovy krve jako připomínku eucharistie a symbol křesťanského mučednictví. Zde na obraze ukřížování je Magdaléna mohutnou postavou s masitým obličejem, která přispívá spíše k horizontalitě a hmotnosti obrazu.



Panna Maria stojí pod křížem podpíraná sv. Janem. Tento vzor se ustavil v 9. století v umění karolínské renesance. Kristus ještě naživu, svěří svému apoštolu sv. Janu do péče svou matku. Sv. Jan má v tváři vepsaný starostlivý, ale věčný a nesentimentální smutek a úzkostně sleduje co se děje s Pannou Marií. Ta má levou ruku opřenou o loket pravé ruky, což je tradiční gesto pro vyjádření zármutku pocházející z helénistických dob. Panna Maria na obraze omdlévá. V době 15. století dochází ke kombinaci s tímto dalším prvkem, avšak omdlení Marie nemá žádnou biblickou oporu. Jde pravděpodobně o výtvar pozdně středověkých kazatelů a mystiků. P. Marii podepírají také tři zbožné ženy, takže tvoří spolu s Janem a Marií skupinku šesti osob. Na rozdíl od Nesení kříže malíř umístil celou scénu v jednom plánu a kříže obou lotrů postavil vedle skupin lidí pod křížem Kristovým, nikoliv za nimi, jak bývalo obvyklé. Originální je také malíř v přidání postav vojáků, kteří přesekávají lotrům nohy. Ačkoli přeseknuté kosti obou lotrů jsou motivem založeným na popisu ukřižování v Bibli (J 19,32), zachycení činnosti vojáků je jen málo. Přistavení žebříku v levé části obrazu k „dobrému“ lotrovi nemá v malířské tradici, až na několik výjimek, obdoby. Postavení červeně oděné figury na okraji je velmi podivné, neboť voják na žebříku v nepřiměřeném měřítku vypadá spíše jakoby se „vznášel“ nad hlavami krajních figur (a málo na tom změní doplnění chybějících několik centimetrů odříznuté desky). Pod figurou vojáka u kříže „dobrého“ lotra stojí tři postavy bez svatozáří označené už A. Kutalem za možné donátory oltáře. Je možné, že by mohlo jít o vdovu Agnes Ničmuslin (Anežku Nezmejslovou) s chlapcem a za ní, v podružné úloze, by se mohlo jednat o předního olomouckého patricije a vykonavatele její závěti Jana Fulgrabena. Podle archivních zjištění (Hlobil 1980b) odkázala roku 1444 tato vdova sumu 130 hřiven na pořízení a nadání oltáře sv. Kříže v kryptě kostela sv. Mořice v Olomouci. Je otázkou, zda-li jsou tyto postavy ve skupině neúčastněné na zobrazeném dramatu donátory či pouhými diváky. V době vzniku obrazu by se donátor sotva spokojil s tak podřadným místem na obraze a tak povrchním provedením postav. Navíc může jít o tendence mistra zasadit do obrazu narativní prvek postav ze současného života (Matějček 1950, 137).

Obraz je přímo nabitý postavami. Je zde dvacet čtyři lidských tváří, tedy dvacet čtyři lidských postav, i když ne úplných. Toto číslo není možné považovat za náhodné, zvláště v tak vypjatém tématu jako je Kristovo ukřižování. Počet nepochybně odkazuje buď k dvanácti apoštolům nebo na skupinu starců v Apokalypse, kteří se účastnili otevírání sedmi pečetí při Božím soudu. Takovýchto numerologických souvislostí lze na obraze nacházet mnoho.

### **Kompozice obrazu**

Množství postav je v obraze v pevném vertikálním kompozičním systému. Ten tvoří dvě skupiny postav vedle Kristova kříže, sevřené mezi vertikály dvou křížů lotrů. Obě skupiny mají trojúhelníkový charakter, tvoří kompozičně nejdůležitější hmoty, jejichž směřování vzhůru naráží na ramena Kristova kříže přibližně v místech přibitých Kristových rukou, čímž tato místa zdůrazňují. Tuto kompozici na pravé straně obrazu zvýrazňuje jednak žebřík opřený o kříž „špatného“ lotra, dále krystalické skály o něž je žebřík opřený, halapartny a kopí s vlajkou ozbrojeného doprovodu setníka, které tvoří špičičku pravého trojúhelníku. Tato pravá strana obrazu svědčí o snaze autora o zaplnění volné plochy obrazu, což je pokračování v tendencích

formalistického malířství z počátku století. Celá kompozice obrazu se pravidelně vlní a v jejich minimech těchto vln jsou umístěny dominanty obrazu – kříže. Stejnou zvýrazňovací funkci v levé části obrazu má čepice sv. Longina, jeho kopí i tyč s houbou. Na obraze jsou na obou okrajích obrazu další doplňkové prostory zaplněné vojáky, kteří sekají do nohou obou lotrů. Tento drastický výjev ovšem výrazně nezvyšuje dramatickou atmosféru obrazu.

Snaha o prohloubení prostoru je velmi nepatrná, celá skupina má ráz velmi plošný. Malíř se sice pokusil v obou postranních křížích o perspektivní zkratku (zešikmení) a v detailech dosáhl prohloubení vysokým reliéfem, ale přesto je prostor obrazu mělký. Obraz působí především teplým dojmem. Dvě třetiny úplných postav má na sobě oděv barvy škály teplých barev. K měkkému a teplému pocitu z obrazu přispívají zlaté nimby svatých postav a zlaté pozadí horní poloviny obrazu. Barevnou kompozici tvoří především červená, která se rozprostírá po celé ploše obrazu. Hlavní plochy tvoří pláště Máří Magdalény a tlumenější červeně pláště spravedlivého setníka uprostřed obrazu. Doplňkovými plochami na krajích obrazu jsou pláště katanů a donátorky s karmínovou až cihlově červenou barvou s bílými světlými. Dalšími plochami jsou pak Longinův plášť, který je tmavěji červený než pláště dominantních postav a oblek jedné ze tří Marií spolu s dalšími ploškami kapucí, vlajky, rubů plášťů atd. Blízko červených ploch jsou materiály v doplňkových zeleních. Olivově zelená u Máří Magdaleny, vojáka vpravo, sekajícího lotra, dále hnědozelená na tóze sv. Jana nebo v zelenošedé kabátu s kožešinou u blond mladíka. Červená barva zajišťuje rytmickou organizaci obrazové plochy. Nevýrazněji se tato rytmizace objevuje v levé dolní části obrazu u skupinky postav Marií v prvním plánu. Zde se střídají světlé a tmavé barvy. Panna Marie je oblečena do modrozeleného pláště, za ní následuje světlé, červený plášť zbožné ženy a za ní opět tmavý, hnědočervený plášť o něco vyšší postavy zbožné ženy. Tento pravidelný rytmus zvýrazňují dvě světlé postavy. Zprava postava Máří Magdaleny, zleva křížem oddělená postava donátorky ve světlé červené s bílými odrazy na záhybech drapérie. Tři postavy Marií v popředí obrazu navíc tvoří vertikálně směřující spirálu, která pokračuje postavou Longina, kopím a končí v boku Ježíše Krista.

### **Drapérie**

V drapériích se projevuje dekorativní, lineárně plastický styl, který od konce 14. století ovládal české malířství i sochařství. Tento styl drapérií se vyznačuje pravidelným rozčleněním roucha trubkovitými záhyby nebo vodorovně položenými záhyby.

Roucho je doplněno kaskádami a vychlípenými cípy při zemi. Drapérie jsou vypracovány podle všech pravidel rytmičnosti a harmonie formalistického slohu v Čechách kolem roku 1400. Přesto lze nalézt slohový zvrát, který je vidět na zjednodušení naznačených prvků oproti minulému stylu malby. Kontury v lemech tuhnou, jsou pevnější a prostší, jakoby vymodelované z plechu. Na obrazech rajhradského oltáře jsou dva druhy drapérií. Vedle těch bohatě rozvinutých, namalovaných v lineárním stylu ve stylu antických tóg – skupina Marií pod křížem, Máří Magdalena a Panna Marie v Ukřižování, jsou tu ještě prostá splývavá roucha, nedotýkající se země a téměř bez všech ozdobných motivů. Tyto rubáše jsou namalovány mnohem realističtěji bez staršího dekorativního systému a mají je na sobě Kristus a lotrové v Nesení kříže a jediná světská postava v Ukřižování, tj. žena na levém okraji obrazu. To je důkazem snahy o překonání starého formalistického slohu

jeho opakem - realismem (Kropáček 1946, 63).

### **Závěr**

Rajhradský oltář jsem si pro rozbor nevybral náhodou. Často chodím do Národní galerie nejen sám, ale také s klienty střediska pro mládež, kde pracuji. Při přijímacích zkouškách na obor arteterapie nám bylo zadáno k malování téma „biblický příběh“. Vybavil se mi právě tento obraz, ačkoliv v NG jsou desítky obrazů na podobné téma. V době, kdy probíhaly přijímací zkoušky, jsem ještě nevěděl, že obraz je součástí velkého retáblu o šesti obrazech. Proto jsem se zaměřil především na obraz Ukřižování a ostatní nechal v pozadí, ačkoliv jsou o nich stejně rozsáhlé studie jako o Ukřižování. Tato práce je sice jakými konglomerátem citací všech níže uvedených autorů, kteří se zajímali o rajhradský oltář, přesto jsem se snažil do práce vměstnat maximum svých poznatků a dojmů. Svou invenci jsem vložil především do popisu obrazu a do popisu barevné kompozice.

Tento obraz, který mě silně zaujal, se pro mne stal jakousi branou do světa, který stojí za obrazy visících v galeriích. Velmi mnoho času jsem příjemně strávil v knihovně Národní galerie a hledal jsem co nejvíce informací o „Rajhradu“. Byl jsem překvapen kolik odborníků se o tento pro mě donedávna neznámý obraz zajímá, kolik rozporů se pojí k téměř všem uvedeným nadpisům v této práci. Dále jsem objevil osobnosti, které se o obraz zajímali. Jako první mě zaujal poměrně chladný profesionál A. Matějček, který zpracoval tolik materiálu o gotickém umění v Čechách, až se podle mého mínění z jeho popisů vytratila nadšená jiskra, kterou jsem našel u J. Pěšiny. Tento autor, ale stále stojí napůl cesty od Pavla Kropáčka, který tyto obrazy zjevně miloval. Věnoval obrazům husitské doby celou monografii. Byl to zapálený mladý intelektuál, který přestože zemřel v 28 letech v koncentračním táboře, napsal o umění tak úchvatnou, nadčasovou a vtipnou knihu.

### **Použitá literatura**

- ČORNEJ, P.: Evropa králů a císařů, Ivo Železný, Praha 1997  
HALL, J.: Slovník námětů a symbolů ve výtvarném umění, Mladá fronta, Praha 1991  
HLOBIL, I., BIRNBAUM, V.: Vývojové zákonitosti v umění, Odeon, Praha 1987 [C1075]  
HLOBIL, I.: Olomouc, Odeon, Praha 1989 [B3343]  
CHYTIL, K.: Antikrist v naukách a umění středověku a husitské obrazné antiteze, Praha 1918 [C1075]  
CHYTIL, K.: Malířství pražské XV. a XVI. věku a jeho cechovní kniha z let 1490-1592 [C248]  
KROPÁČEK, J.: Slovník pojmů z dějin umění, Praha, Odeon 1991 [B3893]  
KROPÁČEK, P.: Malířství doby husitské, Praha 1946 (str. 53-79) [C1]  
KUTAL, A.: České gotické umění, Obelisk, Praha 1972 [D1036]  
MATĚJČEK, A.: Česká malba gotická, deskové malířství 1350-1450, Melantrich, Praha 1950 (str. 24-25, 135-140, obr. 181-192) [D104]  
MATTHEW, D.: Svět středověké Evropy, Knižní klub 1996  
Od gotiky k renesanci – výtvarná kultura Moravy a Slezska 1400 – 1550, III. díl Olomoucko 1999, Olomouc, katalog (Milena Bartlová, str. 430-443)  
PĚŠINA, J.: Pozdně gotické deskové malířství v Čechách, Česká akademie věd, Praha

1940 (str. 13-21) [C539]

PĚŠINA, J.: Česká malba pozdní gotiky, Praha 1950 [D241]

PĚŠINA, J.: Česká gotická desková malba, Odeon, Praha 1976 (str. 54-64) [B2642]

PĚŠINA, J.: Dějiny českého výtvarného umění I/1, Academia, Praha 1984 (str. 389-397)

Staré české umění, NG Praha 1988

STEJSKAL, K.: Archa rajhradská a její místo ve vývoji českého umění v první polovině 15. století, UK, Praha 1955 [X1203]

Univerzální lexikon umění, Knížní Klub, Praha 1996

Pozn.: Čísla uvedená v hranatých závorkách označují katalogové číslo knihovny Národní galerie v Praze ve Štemberském paláci.

---

[0.kc@seznam.cz](mailto:0.kc@seznam.cz)

25.11. 2005

#### LITERATURA:

A.Matějček. *Česká malba gotická (1350-1450)*. Praha: Melantrich, 1940.

Bartlová, Milena. *České deskové malířství 1400-1470 a tzv. Rajhradský oltář*. [Bohemian Panel Painting 1400-1470 and the 'Rajhrad Altarpiece']. Brno, Masarykova universita, Filosofická fakulta, 2000, 496 s.

Bartlová, Milena. Byl Mistr Rajhradského oltáře nebo nebyl? *Dějiny a současnost : kulturně historická revue*, Praha, Nakladatelství Lidové noviny. ISSN 0418-5129, 1999, vol. 21, no. 5, s. 40-44.

Bartlová, Milena. Contribution to the Characteristics of the Master of the Rajhrad Altarpiece as an Art Personality. *Bulletin Národní galerie v Praze*, Praha : Národní galerie, 11, 1, p. 6-22, 13 pp. ISSN 0862-8912. 2002. [info](#)

Bartlová, Milena. Eine Neudatierung des sog. Raigerner Altars und die Folgen für die Chronologie der böhmischen Tafelmalerei des 15. Jahrhunderts (New Dating of the "Rajhrad Altarpiece" and Consequences for the Chronology of the BOhemian Panel Painting in the 15th century). *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, München : Deutscher Kunstverlag, 65, 2p. 145-179. ISSN 0044-2992. 2002. [info](#)

Bartlová, Milena. Panel Painting in Bohemia in the Last Third of the 15th Century: The Question of Continuity. In *Die Jagiellonen. Kunst und Kultur einer europäischen Dynastie and der Wende zur Neuzeit*. Nürnberg : Germanisches Nationalmuseum, 2002. p. 245-259. ISBN 3-926982-85-3. [info](#)

• Bartlová, Milena. *Poctivé obrazy. Deskové malířství v Čechách a na Moravě 1400-1460 (Honest Images. Panel Painting in BOhemia and Moravia 1400-1460)*. Praha : Argo, 2001. 496 pp. ISBN 80-7203-365-4. [info](#)

Charvátová, Kateřina. *Čas středověkého člověka*. [Time of the Medieval Man]. In: Reflex, roč. 11, 2000, č.: 21, s. 68-70, ISSN: 0862-6634

Jan, Libor. Počátky benediktinů na Moravě a rajhradský klášter. In *Ve stopách sv. Benedikta*. Vyd. 1. Brno : Matice moravská, 2002. ISBN 80-86488-09-8, s. 19-27. 24.5.2001, Třebíč.

[http://www.umeni-art.cz/en/cisla/XLVIII\\_2000\\_5.html](http://www.umeni-art.cz/en/cisla/XLVIII_2000_5.html)

Umění/Art XLVIII, 2000, No. 5

Kateřina Engstová

Několik poznámek k archivním zprávám k tzv. Rajhradskému oltáři

Several Notes on Archive Reports on the so-called Rajhrad Altar

*pp. 369-371*

Kateřina Engstová recapitulates Ivo Hlobil's standing archive findings on the Rajhrad altar and asks to what extent the given reports can contribute to the dating of this outstanding work of art. At the end of the study, she concludes that we cannot find any solid dating background or a basis for a style analysis in the reports.