

MASARYKOVA UNIVERZITA V BRNE

Filozofická fakulta

Seminár dejín umenia

Dejiny umenia

Teodora Georgievová

Nesenie kríža z Oltára sv. Kríža v Olomouci
(Rajhradský oltár)



ročníková práca

2014

Obsah

1) Úvod _ _ _ _ _	3
2) Literatúra _ _ _ _ _	4
3) Proveniencia Rajhradského oltára _ _ _ _ _	6
4) Možné rekonštrukcie vzhľadu Rajhradského oltára _ _ _ _	8
5) Popis Nesenia kríža _ _ _ _ _	9
6) Husitská doba a jej vzťah k obrazom _ _ _ _ _	11
7) Zaradenie oltára do kontextu stredoeurópskej tvorby prvej polovice 15. storočia a jeho datácia _ _ _ _ _	12
8) Záver _ _ _ _ _	15
9) Zoznam použitej literatúry _ _ _ _ _	16

1) Úvod



Rajhradský oltár, nazývaný v súčasnej odbornej literatúre aj Oltár sv. Kríža z Olomouca, je pre české územie kľúčovým umeleckým dielom prvej polovice 15. storočia. Jedná sa o fragmentárne dochovaný pašijový triptych s legendou o sv. Kríži neistej datácie a proveniencie. Doložených je z neho šesť doskových obrazov, ktoré vznikli jeho rozrezaním – Nesenie kríža, Ukrižovanie, Posledná večera, Kristus na Olivetskej hore, Zmŕtvychvstanie a Nájdenie a skúšanie sv. Kríža. Podľa posledných výskumov vznikol na Morave pred polovicou 15. storočia a je prepojený s dobovou situáciou po husitských vojnách.

Vo svojej práci sa zaoberám doterajším výskumom a literatúrou, ktorá sa k oltáru vzťahuje (kapitola 2). Ďalej sa venujem už zmienenej problematickej datácii a pravdepodobnému pôvodu oltára v chráme sv. Mořica v Olomouci (kapitoly 3 a 6). Bližšie skúmam najmä jednu z prostredných dosiek oltára so scénou Nesenia kríža. Všímam si možný vzťah retáblu (kapitola 4) a oltár zaradujem do širších súvislostí stredoeurópskeho umenia prvej polovice 15. storočia (kapitola 6). Na záver sa krátko zmieňujem aj o vzťahu husitov k obrazom a o nových poznatkoch, ku ktorým v tomto smere dospela Milena Bartlová.¹ (kapitola 7).

¹ Milena Bartlová, *Poctivé obrazy. Deskové malířství v Čechách a na Moravě 1440 - 1460*, Praha 2001

2) Literatúra

Prvé zmienky o súbore piatich doskových obrazov z obrazárne benediktínskeho kláštora v Rajhrade pochádzajú z roku 1856 a objavujú sa v diele Gregora Wolneho. Ten celý cyklus považuje za dielo majstra Theodorika zo 14. storočia.² Vďaka miestu nálezu oltár získava meno Archa rajhradská.³

Do povedomia akademickej obce sa oltár dostáva prostredníctvom diela Karla Chytila z roku 1925, a to s datáciou do 30. rokov 15. storočia. V ľudových typoch Chytil hľadá analógie s nizozemským maliarstvom, tváre svätcov ale zaraďuje do tradičnej typológie krásneho slohu v Čechách. Východiská majstra vidí v Nesení kríža z Vyššieho Brodu a čiastočne aj v Madone vyšebrodskéj. Na základe paralel v ikonografických typoch usudzuje, že Rajhradský oltár a jeho majstrovi pripisovaná doska z Náměšť'a sú dielom tej istej dielne. Majstra Rajhradského oltára hodnotí ako pokrokového umelca, ktorý svojimi inováciami ovplyvňoval súčasníkov.⁴

Anonymný majster, ktorý je pôvodcom tohto súboru doskových obrazov, býva v odbornej literatúre často označovaný práve ako Majster Rajhradskej archy či Majster Rajhradského oltára. Toto označenie zavádza vo svojej práci Otto Benesch. Tomu istému majstrovi pripisuje aj autorstvo dosky z Náměšť'a, viedenskej Adorácie Krista a Poslednej večere kremsmünsterskej. S výnimkou salzburskej oblasti nevidí výraznejšie prúdenie námetov a technológií medzi Rakúskom a Čechami. Obe sféry vplyvu sa však stretávajú v mieste pôsobenia Majstra Rajhradského oltára.⁵

Vincenc Kramář spája Rajhradský oltár s cyklom Reininghausovej archy a tým vytvára spojitosť medzi českou a moravskou maľbou 1. štvrtiny 15. storočia.⁶

Väčší záujem o oltár podnecuje až výstava gotického umenia na Morave a v Sliezsku na prelome rokov 1935/1936, ktorú pripravil Albert Kotal. Zlomové pre dejiny stredovekého umenia je najmä zhromaždenie všetkých zachovaných dosiek Svätajakubského a Rajhradského oltára spolu s doskou z Náměšť'a a Ukrižovaním z Nových Sadov, ktoré v miestnom kostole objavil Albert Kotal. Ten na základe formálnej analýzy pričleňuje Ukrižovanie k rajhradskému súboru a celok datuje do 20. rokov 15. storočia. Rovnakej dielni pripisuje aj vytvorenie dosky z Náměšť'a a Ukrižovania z Berlína. Rozdielnosť

² Gregor Wolny, *Kirchliche Topographie von Mähren meist nach Urkunden und Handschriften II. Abteilung Brünn Diöcese I.*, Brünn 1856

³ Nepresná terminológia, pojem archa je vyhradený takému typu skriňového oltárneho nástavca, ktorý uprostred a často aj na vnútorných stranách krídel obsahuje rezbu vo viac či menej plochom reliéfe. Nemal by sa využívať pre oltáre zložené iba z maľovaných dosiek, čo je prípad Rajhradského oltára. Viď: Milena Bartlová, *Poctivé obrazy. Deskové maličství v Čechách a na Moravě 1400 - 1460*, Praha 2001, s. 69

⁴ Karel Chytil, Madona Svatoštepánská a její poměr k typu Madony vyšebrodské a k české malbě XV. století, *Památky archeologické* 34/1925, s. 41 – 76

⁵ Otto Benesch, Grenzprobleme der österreichischen Tafelmalerei, *Wallraf-Richartz Jahrbuch* 1/1930, s. 66 - 99

⁶ Vincenc Kramář, *Stručný průvodce obrazárnou Společnosti vlasteneckých přátel umění v Čechách*, Praha 1936

detailov podľa neho naznačuje rozvetvenosť dielne, ktorá pôsobila pravdepodobne na Morave.⁷

Ludwig Baldass považuje majstra za jedného z posledných reprezentantov mäkkého štýlu. V zhode s Kutalom spája Ukrižovanie z Nových Sadov a zvyšok súboru Rajhradského oltára. Súhlasí, že svätajakubský cyklus, Rajhradský oltár a doska z Náměšťa sú dielami toho istého majstra. Anonymný maliar pravdepodobne tvoril v juhočeskom prostredí a inšpiračné zdroje nachádzal v umení Uhorska, Norimbergu, Sliezska a Salzburgu v 20. rokoch 15. storočia. Oltár podľa neho vykazuje zhodné črty s Reininghausovou archou, oltárom zo Zátone a z Roudnice.⁸

Antonín Matějček vidí súvislosť medzi dielom „*anonyma činného po roku 1420*“, ako označuje Majstra Rajhradského oltára, a juhočeskou umeleckou produkciou cez Madonu vyšebrodskú a zlatokorunskú. Východiskom celého moravského súboru je dekoratívny sloh českého umenia na konci 14. storočia, ktorého odozvy sú badateľné v celej prvej polovici 15. storočia.⁹

Podrobnejšie sa oltárnemu celku venuje vo svojej monografii Pavel Kropáček. V ikonografii a spracovaní tém hľadá súvislosť s českou knižnou maľbou okolo Litoměřickej biblie (1411 - 1414) a s dielom severonemeckého majstra Frankeho cez spoločný inšpiračný zdroj – franko - flámsku knižnú maľbu. Pokúša sa pripísať jednotlivé časti oltára rukám majstra a jeho pomocníkov. Posúva však dátáciu svätajakubského cyklu a dosky z Náměšťa až do 40. a 50. rokov 15. storočia, čím ich oddeľuje od tvorby rajhradského majstra.¹⁰

Prínosná bola aj ikonografická štúdia Karla Stejskala, ktorý vyslovuje myšlienku o oltári ako výraze spoločenskej situácie v Čechách počas husitských vojen. Všíma si najmä kritický ráz maľby a jej expresívny výraz. Podobne ako väčšina bádateľov umiestňuje pôsobisko dielne na Moravu.¹¹

Jaroslav Pešina nesúhlasí s Kropáčkom najmä v jednom bode – doska z Náměšťa a Svätajakubský oltár sú mladšími dielami Majstra Rajhradského oltára a jeho dielne. Na základe ikonografickej analýzy odevov hľadá paralely s knižnou maľbou polovice 20. rokov 15. storočia, v dôsledku čoho presúva pôsobisko dielne do Prahy a oltár datuje do rokov 1415 - 20. Týmto posunom by sa Rajhradský oltár stal iniciátorom nového slohu v strednej Európe a jeho jediným pokrokovým reprezentantom mimo západoeurópske ohnisko. Vzťah k západnému umeniu vysvetľuje kontaktom s tvorbou Majstra Frankeho z Hamburgu.¹²

⁷ Albert Kutal, Ukřižování novosadské, *Volné směry* 32/1936, s. 67 - 74

⁸ Ludwig Baldass, Eine südböhmische Malerwerkstatt um 1420, *Zeitschrift für Kunstgeschichte* IV 5-6/1935, s. 301 - 319

⁹ Antonín Matějček, Mistr rajhradský. Kritické poznámky k výstavě brněnské. *Volné směry* 32/1936, s. 213 - 224

¹⁰ Pavel Kropáček, *Malířství doby husitské. Česká desková malba první poloviny XV. století*, Praha 1946

¹¹ Karel Stejskal, Archa rajhradská a její místo ve vývoji českého umění první poloviny 15. století, *Universitas Carolina - Philosophica* 1/1955, s. 61 - 94

¹² Jaroslav Pešina, *Česká gotická desková malba*, Praha 1976

Prevratným je článok publikovaný Ivom Hlobilom, ktorý na základe zverejnených dovtedy nepreskúmaných prameňov posúva dátáciu oltárneho celku pred polovicu 15. storočia.¹³

Kaliopi Chamonikola v katalógu k výstave gotického umenia Moravskej galérie zhŕňa výsledky dovtedajšieho bádania. Anonymný majster bol činný na Morave okolo roku 1420 a vďaka mimoriadnym schopnostiam integroval do formalistickej českej maľby podnety realistickejšieho franko - flámskeho umenia. Tým sa stal iniciátorom prerodu doskového maliarstva, ktorý zastavili až husitské vojny.¹⁴


Na výzvu Iva Hlobila, aby podrobná formálna analýza Rajhradského oltára potvrdila údaje vyplývajúce z mestských kníh v Olomouci odpovedá Milena Bartlová. Rajhradský oltár datuje do polovice 15. storočia. Dokazuje kontinuitu maliarskej tvorby počas husitských vojen s krátkym prerušením po roku 1420. Výrazný historizmus maľby pripisuje snahe nových objednávateľov z meštianskeho prostredia nadviazať na minulosť a poukázať na spojenie s bohatou predhusitskou umeleckou tradíciou.¹⁵

3) Proveniencia Rajhradského oltára

História jednotlivých dosiek Rajhradského oltára je značne komplikovaná. Jediným pevným bodom je ich objavenie a vystavenie na výstave gotiky roku 1935/1936 a ich zakúpenie do zbierok Moravského zemského múzea roku 1938, odkiaľ boli roku 1961 prevedené do Moravskej galérie. Pochopenie pôvodu celého súboru sťažuje nielen fakt, že jednotlivé jeho časti neboli nájdené spolu, ale aj nejasné miesto vzniku retáblu.

Roku 1856 zaznamenal Gregor Wolny päť obrazov v umeleckých zbierkach kláštora v Rajhrade. Bol tu uložený šírkový oltár Nesenia kríža a menšie výškovo komponované dosky Poslednej večere, Olivetskej hory, Zmŕtvychvstania a Nájdenia sv. Kríža.¹⁶ Proveniencia v rajhradskom benediktínskom kláštore bola ale spochybnená už skutočnosťou, že obrazy nepatrili do inventára kláštora, ale do jeho obrazárne, ktorá vznikla až roku 1838.¹⁷ Objavuje sa dokonca aj názor, že kláštor mohol doskové maľby získať vďaka zberateľskej činnosti samotného Gregora Wolneho.¹⁸ S podobným umiestnením nesúhlasí ani Pavel Kropáček, ktorý ako dôkaz uvádza devastáciu kláštora

¹³ Ivo Hlobil, K olomoucké provenienci novosadského Ukřižování Mistra Rajhradské archy, *Historická Olomouc* 3/1980, s. 40 - 49

¹⁴ Kaliopi Chamonikola, *Gotika*, Katalóg Moravskej galérie v Brne, Brno 1992 

¹⁵ Vid' Milena Bartlová (pozn. 1)

¹⁶ vid' pozn. 2, zmieňuje Milena Bartlová, *Poctivé obrazy. Deskové malířství v Čechách a na Moravě 1440-1460*, Praha 2001, s. 306 (autorka necituje u Wolneho príslušné strany)

¹⁷ Vid' Milena Bartlová (pozn. 1), s. 307

¹⁸ V. Pokorný – Z. Drobná, *Benediktinský klášter v Rajhradě. Poklady umění v Čechách a na Moravě*, zv. 48, Praha 1942 (nestránkované), vid' Ivo Hlobil, K olomoucké provenienci novosadského Ukřižování Mistra Rajhradské archy, *Historická Olomouc* 3/1980, s. 45

a jeho úplnú prestavbu v rokoch 1720 - 40.¹⁹ Opiera sa pritom aj o nález pravdepodobne poslednej zachovanej časti Rajhradského oltára – obrazu Ukrižovania, objaveného roku 1935 v kostole sv. Filipa a Jakuba v Nových Sadoch pri Olomouci Albertom Kutalom. Ten obraz na základe analýzy výrazu a maliarskeho rukopisu pripája k rajhradskému súboru, čím radikálne spochybňuje dovtedy príjmanú rajhradskú provenienciu retáblu.²⁰

V nadväznosti na Kutala rekonštruje Matějček na základe rozmerov jednotlivých dosiek a ich zachovania na jedinom mieste oltárny celok, zachytávajúci Kristove pašije a legendu o sv. Kríži.²¹ Začleňuje ho do väčšieho oltárneho cyklu, ktorý sa nedochoval.²² Môže sa oprieť aj o ústnu výpoveď novosadského farára Vojtěcha Souška, podľa ktorej bol obraz Ukrižovania do kostola sv. Filipa a Jakuba prenesený roku 1784 z kostola sv. Mořica v Olomouci spolu s ďalšími desiatimi doskovými obrazmi. Tie mali byť koncom 19. storočia rozštiepané a spálené.²³

Pavel Kropáček pochybuje o pôvode retáblu v kostole sv. Mořica. Oltár sv. Kríža, doložený v tomto kostole r. 1440 a 1456 totiž umiestňuje k päte južnej veže. Počas ničivého požiaru roku 1709 v kostole zhorelo 26 oltárov, organ, kazateľnica a ďalšie vybavenie, následkom čoho chrám prešiel rozsiahlou rekonštrukciou. Podľa Kropáčka je preto nemožné, aby sa zachoval veľký drevený oltár pod vežou, na ktorej sa v tej dobe zliali 4 zvony.²⁴

Naposledy sa k proveniencii oltára vyjadrili Ivo Hlobil a Kateřina Engstová, ktorá v nadväznosti na jeho článok upravila niektoré jeho závery. Kostol v Nových Sadoch patrí až do roku 1784 pod správu farnosti sv. Mořica. V roku 1784, keď sa osamostatňuje, získava podľa listu prepošta u sv. Mořica z tohoto chrámu potrebný inventár, medzi iným aj „10 veľkých starých obrazov“. Po požiari kostola sv. Mořica v roku 1709 sa prepošt nezmieňuje o zničení oltára, ale o jeho zrušení. Mohol byť teda jediným oltárom, ktorý požiar prežil. Umožnila by to aj skutočnosť, že sa nenachádzal pod južnou vežou, ako sa domnieval Kropáček, ale v krypte pod severnou vežou, ktorá je v súčasnosti zasypaná.²⁵ Umiestnenie kaplnky Nájdenia sv. Kríža pod zemou vysvetľuje analógia s podzemným kostolom sv. Heleny na mieste legendárneho nájdenia sv. Kríža pri chráme Božieho hrobu v Jeruzaleme.²⁶ Vznik oltára dokladá dnes nezachovaná tabuľa v chráme, popisujúca jeho založenie roku 1440 jedným z najvýznamnejších olomouckých patricijov Johanom Fulngrabenom. Ten istý mešťan žiada ako vykonávateľ závetu vdovy po pekárovi Anežky Nezmejslovej roku 1456 biskupa Bohuslava zo Zvole o potvrdenie cirkevného benefícia oltára Nájdenia sv. Kríža v krypte pod novou vežou. Hlobil spochybňuje založenie oltára roku 1440, lebo vyššie zmienená tabuľa ho dáva do súvisu s biskupom Tasom z Boskovic, ktorý tento úrad zastával až po roku 1458. Za spoľahlivý považuje až rok 1444, keď podľa olomouckej právnej knihy Anežka Nezmejslová v prítomnosti Johana Fulngrabena

¹⁹ Vid' Pavel Kropáček (pozn. 10), s. 56

²⁰ Vid' Albert Kutal (pozn. 7), s. 67

²¹ Zachovala sa iba jediná scéna spojená s legendou, ale podľa Matějčka ich bolo viac.

²² Vid' Antonín Matějček (pozn. 9), s. 216 a 218

²³ Vid' Albert Kutal (pozn. 7), s. 67

²⁴ Vid' Pavel Kropáček (pozn. 10), s. 56 - 57

²⁵ Vid' Ivo Hlobil (pozn. 13), s. 43

²⁶ Milena Bartlová, Oltář Nalezení sv. Kříže (Rajhradský oltář), in : Ivo Hlobil – Marek Perůtka (eds.), *Od gotiky k renesanci. Výtvarná kultura Moravy a Slezska 1400 - 1550 III.*, Olomouc 1999, s. 430 - 443, cit. s. 431

odkazuje 130 hrivien českých grošov na založenie a vybavenie oltára s ročným platom 10 hrivien.²⁷

Kateřina Engstová naznačuje ďalšiu variantu umiestnenia oltára sv. Kríža v rámci kostola sv. Mořica. Dosky z rajhradského cyklu nemuseli nutne patriť k oltáru v krypte, mohli byť umiestnené aj uprostred lode, kde sa podľa prameňov oltár sv. Kríža nachádzal už roku 1424.²⁸ Ten nezhorel pri požiari roku 1709, pretože bol v rámci zjednocovania priestoru po Tridentskom koncile odstránený spolu s chórovou prepážkou. Autorka tiež navrhuje datovať založenie oltára už do roku 1440. Suma, ktorú odkázala vdova Nezmejslová na zariadenie oltára a plat oltárniku roku 1444 by totiž nestačila na zaplatenie oltárneho retáblu. Rok 1444 teda určuje založenie oltárneho benefícia, nie samotného oltára. Avšak aj tieto roky slúžia iba ako oporné body pre datáciu oltára, nie pre vytvorenie doskových obrazov.²⁹

4) Možné rekonštrukcie vzhľadu Rajhradského oltára

Počas takmer storočného bádania sa vynára hneď niekoľko hypotéz o usporiadaní Oltára sv. Kríža. Prehľadne ich zhŕňa vo svojej monografii o maliarstve prvej polovice 15. storočia Milena Bartlová.³⁰

Strednú časť retáblu tvorili pravdepodobne nad sebou umiestnené dosky Nesenia kríža a Ukrižovania, čo vyplýva najmä z paralely s tzv. Tabula Magna z Tegernsee, s ktorou sa olomoucký oltár zhoduje aj v niektorých ikonografických prvkoch. Nesenie kríža bolo zrejme umiestnené nad Ukrižovaním, aby sa hostia pri pozdvihnutí počas obradu kryla so zobrazením Krista na kríži.³¹

Menšie dosky boli súčasťou obojstranne maľovaných krídel. Od predpokladaného počtu dosiek závisí celkový vzhľad týchto krídel. Ak vychádzame z výpovede novosadského farára o zničení desiatich dosiek oltára, mohli by sme rekonštruovať dvakrát zatvárané retabulum s 18 doskami a rozsiahlou legendou o svätom Kríži.³² Za predpokladu, že číslo desať označuje celkový počet dosiek, máme o vzhľade oltára jasnejšiu predstavu. Zanikli by tak iba 4 dosky, najskôr vonkajšie strany krídel bez zláteného pozadia. Častým námetom je na nich Zvestovanie s dvoma postavami po celej výške krídel či v 15. storočí Bolestný Kristus s Pannou Máriou. Verzia so štyrmi mariánskymi scénami by prichádzala do úvahy v prípade, že by išlo o oltár v krypte kostola sv. Mořica, zasvätený Všemohúcemu Bohu, Panne Márii a Nájdeniu sv. Kríža.

Nemôžeme vylúčiť ani možnosť, že sa stratili spodné časti krídel, poškodené pálením sviečok na oltári. Mohlo ísť napríklad o dvojice Bičovanie Krista zvonku a Snímanie

²⁷ Vid' Ivo Hlobil (pozn. 13), s. 43 - 45

²⁸ Vid' Milena Bartlová (pozn. 1), s. 306

²⁹ Kateřina Engstová, Několik poznámek k archivním zprávám k tzv. Rajhradskému oltáři, *Umění* XLVII, 2000, s. 369 - 371

³⁰ vid' pozn. 1

³¹ Ibidem, s. 309

³² Vid' Pavel Kropáček (pozn. 10), s. 54 - 56

z kríža vo vnútri či Korunovanie tŕním a Pietu pod krížom. Pri zatvorení triptychu počas pašijového týždňa by boli viditeľné scény odohrávajúce sa pred cestou na Golgotu.

Zasvätenie oltára Nájdeniu svätého Kríža umožňuje predpoklad, že ďalšie scény z legendy o sv. Kríži zastúpené neboli. Ak by sa ale na oltári vyskytli, rovnako ako na Svätajakubskom oltári mohli byť umiestnené na vonkajších stranách krídel. Podľa príkladov z prvej polovice 15. storočia by išlo asi o Výpravu svätej Heleny, Hľadanie hrobu, Povýšenie svätého Kríža a Heraklia nesúceho kríž do Jeruzalema.³³ Vďaka fragmentárnemu stavu dochovania však vzhľad Rajhradského oltára ostane iba na úrovni hypotéz. Existuje tiež istá pravdepodobnosť, že nový výskum či objav niektorej zo stratených dosiek výsledky doterajšieho bádania úplne poprú.

5) Popis Nesenia kríža

Scéna Nesenia kríža tvorí spolu s Ukrižovaním pravdepodobne strednú časť Rajhradského oltára. Obraz Nesenia kríža majster rozdelil na dva plány – predný a zadný, oproti prednému vyvýšený.

V dolnej polovici obrazu sledujeme dramatický moment nesenia kríža. Scéna zachytáva sväté ženy, Pannu Máriu a svätého Jána, ktorí v sprievode ozbrojencov na koňoch a stotníkov nasledujú Krista. Ten za pomoci Šimona Kyrenského nesie kríž. Pred ním dvaja ozbrojenci vedú na Golgotu poviazaných lotrov. V čele zástupu kráčajú katovi pomocníci, ktorí nesú lotrom kríže. Za sprievodom vystupuje návršie Golgoty s krížami a dvoma hrobármi, kopúcimi základy kríža.

Priestor je zaplnený postavami, ktoré na seba tesne nadväzujú a v niektorých častiach sa vzájomne prekrývajú. Dynamický sprievod rámujú a zväzujú do usporiadanej podoby mestská brána, z ktorej zástup vychádza, a kríže na Kalvárii, kam sa upína pozornosť diváka a kde nevyhnutne končí cesta trpiaceho Krista.


Zadný plán je tvorený z väčšej časti zlatým pozadím, z ktorého vystupujú dve postavy hrobárov a kríže na Golgote.

Pohyb vo vnútri obrazu je veľmi dynamický, utváraný gestami rúk, ktoré napríklad u Jána Krstiteľa a stotníka na koni v ľavej časti scény priamo ukazujú na druhú stranu ku Kalvárii. Výjav je smerovaný doprava orientáciou postáv, ktoré sú z väčšej časti otočené k divákovi iba z troch štvrtín a upierajú pohľad k vyvýšenine s krížami. Plynulosť pohybu je narušovaná protikladným situovaním Kristovho mučiteľa, katovho pomocníka, jedného z lotrov, jeho strážcu a jedného z hrobárov v pravej časti obrazu. Podporuje to aj hlava Krista, ktorý smeruje ku Kalvárii, ale obracia sa k Panne Márii a Jánovi na opačnú stranu. Vytvárajúce sa napätie scénu oživuje a dramatizuje. Práve snaha o dramatizmus a naratívnosť zodpovedá celej koncepcii diela Majstra Rajhradského oltára.³⁴ Prúdenie

³³ Vid' Milena Bartlová (pozn. 1), s. 310 - 311

³⁴ Vid' Jaroslav Pešina (pozn. 12), s. 58. Tiež vid' Antonín Matějček (pozn. 9), s. 137

zhora nadol je sprostredkované vertikálami zbraní a zástav, ktoré vystupujú z davu a osamelo sa črtajú na zlatom obzore.

Kontakt medzi predným a zadným plánom zároveň umožňujú mohutná vertikála mestskej brány, osamelé postavy kopáčov a kríže na Golgote. Tento vzťah medzi hutnou kompozíciou sprievodu a vzdušnosťou neba za horizontom je sťažený výrazným vydelením pódia, na ktorom sa scéna odohráva. Miesto súladu tvorí deliaca čiara rytmicky sa vlniacich vyvýšení predel pozemského utrpenia a nebeskej blaženosti. Zámerné narušenie tejto hranice postavami hrobárov môžeme v prípade Majstra Rajhradského oltára pripísať recepcii franko  flámskych vzorov, najmä hodiniek vojvodu z Berry od Jacquemarta de Hesdin.³⁵

Pocit priestorovosti a dojem hĺbky nie je dovedený do dokonalosti. Autor ho dosahuje hlavne pomocou tvarovania pôdy, predstavujúcej pódium, po ktorom kráča zástup. Majster tu nevytvoril jemné prechody. Miesto toho formuje priestor hlbokými zárezmi, ostrými zásekmi, brázdami, v ktorých sa strácajú ľudské postavy. Lineárne geometrizované tvary dodávajú pôde zdanie tvrdosti, stavajú ju skôr do pozície nepreniknuteľného skaliska.

Centrom obrazu, v ktorom sa stretávajú siločiarly pohľadov a pohybov ostatných postáv je osoba Krista, nahýbajúceho sa pod ťarchou kríža a obstúpeného mučiteľmi. Osoby v zástupe sú umiestnené tesne vedľa seba, autor sa nimi snaží maximálne vyplniť plochu obrazu. Individualita je potlačená v mene organického celku. Z neho sa do popredia dostávajú postavy svätého Jána, Panny Márie a Krista. Hlavní účastníci celého výjavu sa do pozornosti diváka neponúkajú iba svojou svätosťou, zdôraznenou zlatými nimbami, nad ostatné postavy sú povýšené aj svojou veľkosťou. Zaujímavý je detail totožných tvárí Panny Márie a žien, ktoré ju obkolesujú.

Na výstavbe scény vidíme snahu o naratívnosť, živosť, drámu, no nevystupňovanú až do patetickej polohy, zreteľnej v dielach tzv. krásneho slohu.³⁶ Príbehovosť umocňuje členenie inak organického zobrazenia na epizodické výjavy,³⁷ rovnako ako žánrová scéna s deťmi, ktoré bývajú najmä v rukopisnej tvorbe druhej polovice 14. storočia a začiatku 15. storočia prítomné pri nesení kríža. Významovým jadrom motívu je odkaz k Ježišovým slovám, ktoré povedal ženám plačúcim v sprievode na Golgotu: „*Dcéry Jeruzalémske, nado mnou neplačte! Plačte nad sebou a nad svojimi deťmi.*“ (Lukáš 23:28) Tento výrok dobová pašijová literatúra vykladá ako napomenutie deťom, ktoré sa Ježišovi na ceste na Kalváriu posmievali.³⁸

Nevyhnutnosť smrti a zániku, pomínutelnosť a nestálosť života je tu pripomínaná hneď dvakrát, a to práve v prvkoch rámujúcich výjav. Brána, z ktorej sprievod vychádza, sa tvarom, spôsobom vytvárania architektúry aj použitou farebnosťou s prevládajúcimi fialovými tónmi nápadne ponáša na hrobku, z ktorej vystúpil Kristus v scéne Zmŕtvychvstania, ktorá patrí k súboru obrazov Rajhradského oltára. Jej pozdĺžny tvar s výraznou korunnou rímou a pravidelným plastickým členením fasády reprezentuje súbor hrobiek - sarkofágov, stotožňovaných s výjavmi Kristovho narodenia a smrti od neskorej antiky. Plnosť posolstva zmaru je dosiahnutá pomocou mŕtvych zločincov na

³⁵ Vid' Pavel Kropáček (pozn. 10), s. 64

³⁶ Vid' Jaroslav Pešina (pozn. 12), s. 58

³⁷ Vid' Pavel Kropáček (pozn. 10), s. 66

³⁸ Vid' Milena Bartlová (pozn. 1), s. 315

krížoch v pravom hornom rohu obrazu. Ich prázdne lebky, polorozpadnuté telá a prítomnosť havrana vzbudzujú neodbytné myšlienky na krehkosť ľudského života. Ľudská dôstojnosť a existencia sú spochybnené dvoma mužmi, stojacimi pod krížmi a zakrývajúcimi si s odporom nos.

Na tradíciu krásneho slohu Majster Rajhradského oltára nadväzuje v postavách svätých žien, Panny Márie, svätého Jána a v menšej miere aj Krista. Jemné preduchovené tváre žien rámuje splývavý, rytmicky zvlnený závoj. Drapérie zahaľujú postavy pred pohľadom diváka, ich trúbkovité záhyby pôsobia nehybne, tuho, budia dojem sochy. Viac priestoru pre uplatňovanie moderných postupov vytvárania mimezis poskytujú postavy hrobárov, vojakov, mučiteľov, ktoré sú priamou odozvou majstrovej súčasnosti. Zachytávajú dobovú módu a môžeme v nich sledovať upokojenie drapérie, ktorá tesnejšie prilieha k ich telu. Jemné detaily vlasov, fúzov, kresby štruktúry dreva a vlasové ťahy štetcom odrážajú dobové tendencie rodiaceho sa nizozemského realizmu. Tváre zloduchov sú vykreslené so zmyslom pre detail, so snahou o dosiahnutie dojmu skutočnosti, s karikatúrnou črtou.³⁹

Vo farebnej výstavbe obrazu dominuje červená farba, ktorá je v jednotlivých detailoch a farebných akcentoch prítomná v celom obraze. Ten je farebne zjednotený pomocou tlmenia tónov, podmaľovaním hnedou farbou s šedou podkresbou.⁴⁰ Postavy sú rámované čiernymi linkami s dôrazom na jemné detaily. Inkarnát mužských postáv je tmavý, s hnedými tónmi a výraznými červenými akcentami, ženský je svetloružový, vytváraný s pomocou hnedej podmaľby a ružových tónov.⁴¹ Technika podmaľby a dotváranie obrazu za pomoci tieňov je pravdepodobne priamo prevzatá z tvorby Majstra Třeboňského oltára.⁴²

Puncovanie nimbov a zlatého pozadia je spoločným znakom dosiek Rajhradského oltára. Majster smeruje k naratívosti a mimezis, no nedokáže sa úplne odpútať od predošlej tvorby stredoeurópskeho a najmä česko-moravského regiónu, v dôsledku čoho sa v maľbe stretávajú protichodné tendencie zobrazenia postáv. Napriek tomu je dojem jednoty zachovaný.

6) Husitská doba a její vzt'ah k obrazom

Predstava, že po roku 1420 Morava a južné Čechy predstavujú pokojnejšie útočisko umelcov z Prahy nezodpovedá úplne skutočnosti. Osudy Moravy v 20. rokoch 15. storočia neboli menej pohnuté ako situácia zvyšku krajiny. Aj keď fondy kláštorov v južných Čechách boli ušetrené výraznejšieho drancovania či sekularizácie, neprejavujú známky rozmachu. Taktiež prieskum archívnych správ nepotvrdil presun umeleckých dielní

³⁹ vid' pozn. 31

⁴⁰ Vid' Antonín Matějček (pozn. 9), s. 13 

⁴¹ Ibidem

⁴² vid' pozn. 32

z Prahy. Všeobecne prijímaná predstava násilného prerušenia umeleckej tvorby v dôsledku kališnickej ikonofóbie nezodpovedá skutočnosti. Nechut' voči obrazom sa u husitov prejavuje vo všeobecnosti skôr ako odpor k luxusu a bohatstvu v spojení s náboženstvom. Myšlienka, že nie je správne vydávať veľké obnosy na výzdobu chrámov patrí už do repertoáru moralistických kazateľov doby Bernarda z Clairvaux.

Husitský odpor voči obrazom v kostoloch chce teda výlučne zamedziť uctievaní týchto objektov vzhľadom k ich neschopnosti vydať pravdivý obraz posvätného a zvädzaniu nevzdelaných k modlárstvu. Ničenie chrámového inventáru z rokov 1419 až 1421 je skôr prejavom davovej psychózy. Musíme pri ňom počítať s úlohou masového sociálneho hnutia, členov ktorého dráždila jemná zmyslová krása symbolikou naplnených diel krásneho slohu. Likvidácia obrazov bola predovšetkým demonštráciou očisty chrámov, ktorá nachádzala oporu v nariadeniach Starého Zákona.

Utrakvistická cirkev bola síce väčšinová, ale nie dominantná. Cieľom husitov bolo katolícku cirkev napraviť, no nie odtrhnúť sa od nej. Vznikla potreba náboženskej tolerancie – obe strany sa snažili nájsť a zvýrazniť také aspekty, na ktorých by sa mohli zhodnúť. Otázka ikonoborectva stratila zakrátko svoju dôležitosť. Snaha prejať príslušnosť k väčšinovej cirkvi vyústila napokon do účasti utrakvistov na produkcii nielen knižnej, ale aj monumentálnej maľby za účelom spoločenskej reprezentácie.⁴³

7) Zaradenie oltára do kontextu stredoeurópskej tvorby prvej polovice 15. storočia a jeho dátácia



Rajhradský oltár je v jednotlivých vedeckých prácach spájaný s množstvom diel, reprezentujúcich umenie Rakúska, Nemecka, Uhorska, Čiech, Moravy a franko - flámskeho okruhu v rozpätí rokov 1410 až 1450.

Albert Kotal na základe zhôd v kompozícii spája oltár s Reininghausovým oltárom a archou zo Zátone. Tieto diela majú podľa neho spoločný aj detail lotrov v scéne Ukrižovania, ktorí sú oblečení do bielych rozhalených prepásaných košiel, čo je v súdobom maliarstve neobvyklé. Spája ich aj snaha o individualizáciu mužských tvárí, kým ženské sú silno typizované a idealizované. Vplyv západoeurópskeho umenia Kotal vidí v snahe o riešenie priestoru, v zobrazení vedľajších postáv a v niektorých krajinárskych detailoch. Sú to ale iba nesmelé prvé kroky dielne, tvoriacej v 20. rokoch 15. storočia a spojenej s juhočeskou maľbou, smerom k mimetizácii umenia.⁴⁴

Matějček na základe techniky šerosvitnej modelácie, zastúpenej vo všetkých doskách Rajradského oltára s výnimkou Zmŕtvychvstania usudzuje o zakotvení majstra v domácej

⁴³ Vid' Milena Bartlová (pozn. 1), s. 35 - 50

⁴⁴ Vid' Albert Kotal (pozn. 7), s. 69 - 71

tradií počínajúcej Třeboňským oltárom. V diele majstra vidí pokusy o realistické znázornenie, pomocníkom pričíta prvky idealizujúce, zjemnené, zotrúvajúce v neskorej fáze krásneho slohu. V stupňovaní dramatického výrazu vidí estetické východisko českého umenia 20. a 30. rokov 15. storočia. Sloh majstra je pokračovaním českého slohu po roku 1400 a je blízky Madone svätovítskej. Kolísanie medzi tradíciou a novými slohovými prúdmi sa prejavuje najmä dualizmom výrazových prostriedkov – zachováva formuláciu krásneho slohu a zároveň naturalisticky stvárňuje vedľajšie postavy.⁴⁵ Vzhľadom na dochovanie súboru v Nových Sadoch a Rajhrade predpokladá, že dielňa pôsobila na Morave.⁴⁶ Moravský majster sa pri vytváraní scény Nesenia kríža inšpiroval talianskou schémou (Simone Martini, Giotto) . Tento motív sa opakuje aj na fragmente Nesenia kríža z Vyššieho Brodu a na drevorezbe z Hofbibliothek vo Viedni.⁴⁷

Pavel Kropáček zdôvodňuje dramatizmus scény Nesenia kríža s Máriou Magdalénou spínajúcou ruky nad hlavou a strhanými uplakanými tvármi žien, netypický pre taliansky vzor. Patetizmus je nahradený živým záujmom o farbisté rozprávanie vo francúzskej verzii scény (hodinky vojvodu z Berry od Jacquemarta de Hesdin). Práca s priestorom a karikatúrne - realistické typy záporných postáv v Rajhradskom oltári naznačujú kontakty práve s franko - flámskou knižnou maľbou.⁴⁸ Cez tento inšpiračný zdroj súvisí oltár aj s dielom severonemeckého maliara Majstra Franckeho.⁴⁹ Neobyčajne blízka je Rajhradskému oltáru drevorezba z viedenskej Nationalbibliothek, ktorá kopíruje všetky hlavné momenty deja, ale zachytáva ich zjednodušene a neprináša žiadne inovácie. Oltár datuje na základe príbuznosti zjednodušenej, stuhnutej drapérie hlavných postáv s líniami iluminácii Litoměřickej biblie, iluminovanej medzi rokmi 1411 a 1414.⁵⁰ Aj keď Majster Rajhradského oltára nevybočuje z rámca tradičných prostriedkov českého maliarstva, blíži sa dosiahnutým účinkom výsledkom realistického snaženia na západe, ktorého reprezentantom sa v tej dobe stáva Jan van Eyck.⁵¹ Snaží sa prekonať manierizmus upadajúceho krásneho slohu vytvorením vlastného štýlu, čím sa stáva predchodcom takých maliarov ako Hans Multscher a Hans von Tübingen.⁵²

Jaroslav Pešina vidí v Majstrovi Rajhradského oltára „*posledný veľký zjav gotického maliarstva predhusitskej epochy*“, ktorý sa umelecky vzdelal v Prahe, ale kvôli napätiu v predvečer náboženských vojen opúšťa centrum krajiny a pôsobí na Morave, pravdepodobne v Olomouci či v Brne. Maliar napriek úpadku domáceho umenia drží krok so súdobým vývojom. Typikou tvári kladných postáv a štylizáciou ich odevu však zostáva poplatný krásnemu slohu, z ktorého vychádza.⁵³ Pešina predpokladá vznik Rajhradského oltára v tesnej následnosti za oltárom sv. Barbory od Majstra Franckeho z rokov 1410 až 1415, s ktorým ho spája pojmami krajiny, charakterizácia postáv, podrobnosti odevov

⁴⁵ Vid' Antonín Matějček (pozn. 9), s. 136

⁴⁶ Ibidem, s. 25 - 28

⁴⁷ Ibidem, s. 131

⁴⁸ Vid' Pavel Kropáček (pozn. 10), s. 58

⁴⁹ Ibidem, s. 77

⁵⁰ Ibidem, s. 58 - 62

⁵¹ Ibidem, s. 69

⁵² Ibidem, s. 78

⁵³ Vid' Jaroslav Pešina (pozn. 12), s. 58

a rozpoltenosť medzi internacionálnu gotiku a rodiaci sa realizmus.⁵⁴ Rajhradský oltár zahajuje nové obdobie českého maliarstva, ktoré prerušili náhle husitské vojny. V 20. a 30. rokoch sa stretáva s ohlasom nielen na domácej pôde (oltár zátoňský, hýrovský a tzv. Reininghausov), ale aj v Uhorsku (ostrihomský oltár), vo franskej oblasti (bamberský oltár) a v Dolnom Rakúsku (Majster lineckého Ukrižovania).⁵⁵

Lyrika a formalizmus ustupujú v doskách oltára výpovedným hodnotám výtvarného umenia, čo signalizuje výraznú zmenu v dobovom myslení a rastúci podiel jednotlivca v spoločnosti. Karikatúrny realizmus výrazne zasahuje do pôvodne kultovej funkcie stredovekého obrazu , demonštruje dobovú skepsu, stratu autority cirkvi a výbušnú atmosféru doby.⁵⁶

Posunutie datácie až do polovice 15. storočia prináša prehodnotenie významu anonymného majstra pre umenie stredoeurópskeho regiónu. Milena Bartlová poskytuje dôkazy o kontinuite maliarskej tvorby počas husitských vojen a neprerušenom význame Prahy ako umeleckého centra, z ktorého musel vyjsť aj Majster Rajhradského oltára. O jeho českom pôvode svedčia nápisové pásky v scéne Nájdenia a skúšania sv. Kríža.⁵⁷ Uvoľnený rukopis maľby situuje dielo až pred polovicu storočia. Analýzou ikonografických motívov a pojatia priestoru vychádza najavo súvis s maliarstvom 30. a 40. rokov okolo Hansa Multschera , tzv. Albrechtovho oltára a oltára z kláštora v Tegernsee. To ukazuje na predpoklad, že majster mal priamu skúsenosť so súdobým mníchovským a viedenským umením. Tendencia pridávať drastické motívy (presekávanie kostí lotrov v scéne Ukrižovania) bez schopnosti posilniť tým dramatickosť výjavu a niektoré značne nezvládnuté miesta v kompozícii vyvracajú, že by majster bol vynikajúcim maliarom na špičke dobového vývoja.⁵⁸ Radikálne historizujúci štýl oltára s dôrazom na prehĺbenie osobnej zbožnosti,⁵⁹ ktorý obsahuje aj politicky aktuálnu ikonografiu (portréty Ladislava Pohrobka, Albrechta Habsburského a Jiřího z Poděbrad) sa dá chápať ako vyjadrenie podpory objednávateľa novému katolíckemu kráľovi Ladislavovi Pohrobkovi.⁶⁰

⁵⁴ Vid' Jaroslav Pešina (pozn. 12), s. 62

⁵⁵ Ibidem , s. 64

⁵⁶ Vid' Kaliopi Chamonikola (pozn. 14), nestráňované

⁵⁷ Diabol sa obracia na Židu, ktorý sv. Helene ukázal miesto uloženia kríža, s výčitkou : „*O Yudo Yudo*“, čo je bohemizmus v koncovke latinského vokativu. Vid' : Milena Bartlová, Oltář Nalezení sv. Kříže (Rajhradský oltář), in : Ivo Hlobil – Marek Perůtka (eds.), *Od gotiky k renesanci. Výtvarná kultura Moravy a Slezska 1400 - 1550 III.*, Olomouc 1999, s. 430 - 443, cit. s. 433

⁵⁸ Vid' Milena Bartlová (pozn. 1), s. 322

⁵⁹ Prítomnosť tzv. *imagines pietatis* – obrazy, ktoré veriacemu umožňujú stotožniť sa s niektorou svätou osobou v rozjímaní (Kristus nesúci kríž, Mária Magdaléna pod krížom). Vid' : Milena Bartlová, Oltář Nalezení sv. Kříže (Rajhradský oltář), in : Ivo Hlobil – Marek Perůtka (eds.), *Od gotiky k renesanci. Výtvarná kultura Moravy a Slezska 1400 - 1550 III.*, Olomouc 1999, s. 430 - 443, cit. s. 438

⁶⁰ Ibidem, s. 433 - 434

8) Záver

Rajhradský oltár je jedným z mála zachovaných gotických doskových oltárov v Čechách a na Morave. Ako taký zohráva mimoriadne dôležitú úlohu pri datovaní ostatných diel, ktoré vznikli v jeho okruhu pôsobenia.

Jeho vznik pred polovicou 15. storočia poprel genialitu jeho tvorca a poukázal na niektoré jeho konzervatívne črty a nedokonalosti v zachytení pašii a legendy o sv. Kríži. Napriek tomu zostáva oltár jedným z mála príkladov uplatnenia realizmu v umení v období tesne po husitských vojnách.

Nevyrovnáva sa síce súdobým západoeurópskym tendenciám, ale predstavuje pre nás vhl'ad do myslenia spoločnosti v zlomovom momente českých dejín, akým husitské vojny a následné súžitie husitov a katolíkov bezpochyby sú.

9) Zoznam použitej literatúry

- BALDASS Ludwig : Eine südböhmische Malerwerkstatt um 1420, *Zeitschrift für Kunstgeschichte* IV 5-6/1935, s. 301 - 319
- BARTLOVÁ Milena : Oltář Nalezení sv. Kříže (Rajhradský oltář), in : Ivo Hlobil – Marek Perůtka (eds.), *Od gotiky k renesanci. Výtvarná kultura Moravy a Slezska 1400 - 1550 III.*, Olomouc 1999, s. 430 - 443
- BARTLOVÁ Milena : *Poctivé obrazy. Deskové malířství v Čechách a na Moravě 1440 - 1460*, Praha 2001
- BENESCH Otto : Grenzprobleme der österreichischen Tafelmalerei, *Wallraf-Richartz Jahrbuch* 1/1930, s. 66 - 99
- ENGSTOVÁ Kateřina : Několik poznámek k archiním zprávám k tzv. Rajhradskému oltáři, *Umění XLVII*, 2000, s. 369 - 371
- HLOBIL Ivo : K olomoucké provenienci novosadského Ukřižování Mistra Rajhradské archy, *Historická Olomouc* 3/1980, s. 40 - 49
- CHAMONIKOLA Kaliopi : *Gotika*, Katalóg Moravskej galérie v Brne, Brno 1992
- CHYTIL Karel : Madona Svatoštěpánská a její poměr k typu Madony vyšebrodské a k české malbě XV. století, *Památky archeologické* 34/1925, s. 41 - 76
- KRAMÁŘ Vincenc : *Stručný průvodce obrazárnou Společnosti vlasteneckých přátel umění v Čechách*, Praha 1936
- KROPÁČEK Pavel : *Malířství doby husitské. Česká desková malba první poloviny XV. století*, Praha 1946
- KUTAL Albert : Ukřižování novosadské, *Volné směry* 32/1936, s. 67 - 74
- MATĚJČEK Antonín : Mistr rajhradský. Kritické poznámky k výstavě brněnské. *Volné směry* 32/1936, s. 213 - 224
- PEŠINA Jaroslav : *Česká gotická desková malba*, Praha 1976
- STEJSKAL Karel : Archa rajhradská a její místo ve vývoji českého umění první poloviny 15. století, *Universitas Carolina- Philosophica* 1/1955, s. 61 - 94
- WOLNY Gregor : *Kirchliche Topographie von Mähren meist nach Urkunden und Handschriften II. Abteilung Brünnener Diöcese I.*, Brünn 1856

POUŽITÉ VYOBRAZENIE : Nesení kríža z Rajhradského oltára, okolo 1440, tempera a zlátenie na dreve, 99 x 147 cm, Moravská galéria v Brne. Reprodukcia : Karel IV., císař z Boží milosti. Edukatívny cd - rom, 2006 . In: Tereza Spinková, *Rajhradský oltář* (bakalárska práca), Ústav dějin křesťanského umění KTF UK, Praha 2008