

Pieta z Bílska. Zachráněný skvost řezbářství jižních Čech. Nová práce z okruhu Mistra Oplakávání ze Žebráku?

ŠTĚPÁNKA CHLUMSKÁ

VE SPOLUPRÁCI S VEROU DĚDIČOVOU

V letošním roce bylo v Národní galerii Praha dokončeno restaurování mimořádné pozdně gotické řezby – *Piety z Bílska*. Článek seznamuje s průběhem restaurování a přináší výsledky průzkumu a uměleckohistorického zhodnocení díla, které bylo v dosavadní místopisné literatuře určováno jako barokní, neboť *Pieta* byla od 18. století osazena do barokního bočního oltáře v kostele sv. Jakuba Většího v Bílsku na Strakonicku. Zároveň si článek všímá dalšího z pozdně gotických děl, dle tradované provenience z Bílska, řezby sv. Jakuba a Máří Magdalény, která je v uměleckohistorické literatuře již po desetiletí známa. Autorsky je spojována s okruhem Mistra Oplakávání ze Žebráku či Mistra Oplakávání ze Zvíkova, vůdčích osobností řezbářské produkce v jižních a jihozápadních Čechách v 1. třetině 16. století. Výsledky uměleckohistorického rozboru, průzkumu a restaurování *Piety z Bílska* prokázaly, že i tato řezba má ke jmenovanému okruhu prací těsné vazby, jak je patrné z její typologie, charakteru řezbářského rukopisu i detailů torzálně dochované původní polychromie. Další vazby na tento okruh vyplývají z objednatelského kontextu, neboť obě řezby z Bílska byly nejspíše objednány po roce 1508, kdy se držitelem panství Drahonice, jemuž přináleželo i Bílsko, stává nejvyšší kancléř Zdeněk Lev z Rožmitálu († 1535).

Provenienční kontext

Údaje na evidenčních kartách sbírkových předmětů Alšovy jihočeské galerie v Hluboké nad Vltavou spojují s farním kostelem v Bílsku na Strakonicku¹ dvě velmi zajímavé pozdně gotické řezby. V šedesátých letech byl do sbírek z městského muzea v Bavorově deponován reliéf *Sv. Jakub Větší a Máří Magdaléna*² (obr. 1). o několik desetiletí později farnost zapůjčila galerii monumentální vysoký reliéf *Piety*³ (obr. 2). Z písemných pramenů na území volyňského děkanátu z předhusitského období víme, že kostel sv. Jakuba v Bílsku patřil mezi movité. Ve vsi bývala tvrz, zaniklá patrně již ve středověku,

Klíčová slova

kostel sv. Jakuba Většího v Bílsku, panství Drahonice, *Pieta z Bílska*, Sv. Jakub Větší a Máří Magdaléna z Bílska, Mistr Oplakávání ze Zvíkova, Mistr Oplakávání ze Žebráku, pozdně gotické řezbářství v jižních Čechách, Zdeněk Lev z Rožmitálu, průzkum a restaurování

jejíž držitele ve 14. století známe z písemných pramenů.⁴ Pro zpřesnění provenienčního a atribučního kontextu obou reliéfů je však podstatné, že osada Bílsko v době jagellonské a následujících staletích patřila k panství v nedalekých Drahonicích. Patronátní právo ke kostelu v Bílsku tedy drželi až do 20. století majitelé drahonického panství.⁵ V prvním desetiletí 16. století majetek panství, spolu s rodovým sídlem na tvrzi v Drahonicích přechází z pánů z Drahonic na jednoho z nejvýznačnějších mužů království, nejvyššího purkrabího Království českého (1508–1530), Zdeňka Lva z Rožmitálu († 1535).⁶ Z tvrze zbylo dnes pouhé torzo, předpokládá se, že do podoby někdejšího honosného sídla byla přestavěna v prvním desetiletí 16. století. Již ve třicátých letech 16. století bylo zadlužené panství pány z Rožmitálu zastaveno a následně prodáno. Od roku 1700 drahonické panství vlastnili Schwarzenberkové, kteří panství sloučili s panstvím protivínským.⁷ Vazby Bílska na Drahonice dokládá i mobiliář bílského kostela, neboť v době barokní bylo do Bílska z drahonické kaple přemístěno vybavení pro hlavní oltář, jak zmiňují písemné prameny i starší místopisná literatura. Zda se tehdejší přesuny z Drahonic netýkaly i dalších položek mobiliáře, tedy například i reliéfu *Piety z Bílska*, nelze prozatím bez dalšího studia novověkých pramenů přesvědčivě doložit.

Soupis památek z roku 1910 nepřináší dobovou fotografii interiéru bílského kostela ani neuvádí žádnou zmínku o pozůstatku někdejšího středověkého vybavení (vyjma kamenného sanktuária), k novověké historii zmiňuje zprávu o přestavbě kostela po požáru v roce 1630 a dochované oltáře určuje jako barokní, a to včetně sochy *Bolestné Panny Marie* — „*slušné řezby z 18. století*“, umístěné vedle bočního oltáře s obrazem sv. Linharta na severní straně lodi.⁸ Díky fotografii archivované ve farní pamětnici jsme si jisti, že zmíněná Bolestná Panna Marie je totožná s pozdně gotickou *Pietou z Bílska* (obr. 3).⁹ Tato v soupise matoucím způsobem uváděná položka je dále shodná s pozdějším údajem ze soupisu památek ze sedmdesátých let, který zmiňuje na téže pozici ve výčtu rokokového vybavení kostela „*sochařský oltář Piety*“.¹⁰ Údaje o bočním oltáři Bolestné Panny Marie ze soupisu z roku 1910 odpovídají záznamům ve farní pamětnici z doby barokní,¹¹ ve výčtu čtyř oltářů je zde uveden „*Altare Minus Dolorosa B. M. Virginis*“, zřízený roku 1758.

Také novější záznamy z první poloviny 20. století nehovoří o soše *Piety*, ale o *Bolestné Panně Marii* na oltáři shodného zasvěcení.¹² Ve farní pamětnici jsou zaznamenány opakované dílčí opravy mobiliáře kostela, počítaje v to i opravy a úpravy oltářů (zmíněny také opravy soch a pozlacovačské práce), i péče o jejich vybavení (nákup svícňů, antependií ad.) včetně nových řezeb pořízených ze sbírky farníků v tyrolských dílnách (objednávka u Ferdinanda Demetze ze St. Ulrich in Gröden). Opakovaně je zmiňována i údržba oltáře Bolestné Panny Marie, například roku 1924 dal farář Antonín Hála „*impregnovati proti hnilobě a červotoči*“ sochu Bolestné Panny Marie, práce prováděl řezbář z Kutné Hory. V roce 1926 dal opravit polychromii oltáře od pozlacovače z Turnova, přitom byla vyměněna výplň oltářní niky, zcela poškozené červotočem, další opravu polychromie oltáře provedl malíř Tomáš Peterka z Týna nad Vltavou roku 1937. Dochovaným popisům oprav odpovídá jak stav dřevní hmoty *Piety*, tak počet a různorodost kvality provedení jejích novějších vrstev zlacení a polychromie. Dřevokazný hmyz ničil mobiliář kostela i nadále, roku 1975 byla z oltáře Bolestné Panny Marie odstraněna zcela rozpadlá oltářní menza.¹³

Záznamy z první poloviny 20. století jsou velmi detailní, je tedy překvapivé, že zde nenacházíme žádnou zmínku o reliéfu se sv. *Jakubem a Máří Magdalénou z Bílska*. Soudě dle jeho stavu, prošel v novodobé historii odlišnými podmínkami úschovy než reliéf *Piety*. Zásadně se totiž liší stav jeho dřevní hmoty i polychromie. Dřevo reliéfu sv. *Jakuba Většího a Máří Magdalény* je červotočem téměř nepoškozeno, ale na rozsáhlých částech plochy chybí polychromie, oproti tomu *Pieta z Bílska* byla červotočem v minulosti téměř zcela zničena a destrukci oddálily pouze nánosy barevných vrstev a jejich podkladu.

Reliéf se sv. *Jakubem Větším a Máří Magdalénou* byl restaurován v šedesátých letech 20. století Ludmilou Slánskou¹⁴ a spolu s konvolutem dalších děl jihočeské provenience vystaven v expozici Alšovy jihočeské galerie v Hluboké nad Vltavou, proto jej záhy reflektovala i odborná literatura. V katalogu stěžejní výstavy *Jihočeská pozdní gotika* byl Jiřím Kropáčkem v šedesátých letech reliéf určen s otazníkem jako práce náležící Mistru reliéfu Oplakávání ze Žebráku,¹⁵ Jaromír Homolka jej v následné monografické studii o Mistru

Oplakávání ze Zvíkova připsal okruhu Zvíkovského mistra.¹⁶ V té době však *Pieta z Bílska* do státních sbírek zapůjčena nebyla a zmínky o její existenci v odborné literatuře chybějí.¹⁷ Ani pozdější zápůjčka nevedla k jejímu publikování a vystavení, neboť havarijný stav prezentaci neumožňoval. Nedávno ukončené restaurování *Piety* tedy poskytuje první možnost hlubšího poznání této mimořádné památky. Restaurování vrátilo řezbě její dosud pouze tušený detail (**obr. 17**), přesvědčivěji působí i tváře Panny Marie a Krista. Je zřejmé, že *Pieta* stylovým charakterem i ikonografickým typem náleží do okruhu prací spojovaných s Mistrem Oplakávání ze Žebráku a Oplakávání ze Zvíkova, zajímavé paralely nabízí jak její typologie, tak charakter řezbářského rukopisu i detaily torzálně dochované polychromie. Z těchto důvodů budou v následujícím textu sledovány paralelně obě atribuční linie.¹⁸

Celek či dva solitéry?

Zásadní otázkou je, zda lze oba dochované reliéfy z Bílska považovat za fragment jednoho celku a atribučně je propojit, či zda oba reliéfy spojuje pouze jejich tradovaná provenience. V případě reliéfu *sv. Jakuba Většího a Máří Magdalény* je tradovaná provenience v Bílsku podpořena ikonografií shodnou s patrociniem kostela, u *Piety* lze vycházet pouze z novověké podoby oltáře Bolestné Panny Marie v bílském farním kostele s tím, že nelze bez detailního studia pramenů vyloučit ani možnost, že *Pieta* byla původně objednána pro jiný sakrální objekt, nejspíše pro kapli drahonické tvrze a do Bílska byla přesunuta až při zřízení barokního oltáře.

Bez znalosti reliéfu *sv. Jakuba Většího a Máří Magdalény* bychom uvažovali o původním umístění *Piety z Bílska* v oltářní skříni nedochovaného retáblu nebo o jejím solitérním umístění v lodi či kněžišti, například na konzole v blízkosti svatostánku.¹⁹ Pokud by však *Pieta z Bílska* příslušela k řezbě se *sv. Máří Magdalénou a sv. Jakubem Větším*, lze teoreticky uvažovat o dvou variantách jejich umístění. V první, pravděpodobnější, získáváme „ztracenou“ ústřední skupinu vícefigurálního Oplakávání Krista, za jehož část již starší literatura reliéf se *sv. Jakubem Větším a Máří Magdalénou* považovala (Kropáček, Homolka). V druhé variantě spojujeme celek ikonograficky, uvažujeme však osazení reliéfů na dvou místech retáblu – na pohyblivém křídle

(reliéf se *sv. Jakubem Větším a Máří Magdalénou*) a v oltářní skříni (*Pieta*). Zmíněné varianty vycházejí ze způsobu řezbářského opracování boků a podstavy obou reliéfů, který vylučuje příslušnost k jednomu sochařskému bloku, jak je tomu například u *Oplakávání ze Žebráku* či *Oplakávání ze Zvíkova*, umožňuje však aditivní řazení jednotlivých prvků vícefigurální kompozice či solitérní osazení obou reliéfů.²⁰

Ve variantě vícefigurální skupiny Oplakávání rekonstruueme rozměrný celek, z něhož se dochovaly minimálně dvě třetiny „plochy“, neboť *Pieta* by byla nepochybně osou kompozice a reliéf se *sv. Jakubem a Máří Magdalénou* by byl osazen nalevo od reliéfu *Piety* (**obr. 4**). Výsledná sochařská skupina by měla minimální šíři 190 cm. Pokud by tato sestava náležela středu oltářní skříně, jednalo by se o retábl značných rozměrů, který by dominoval presbytáři bílského kostela (šíře presbytáře cca 6 m). Kompozičními protějšky ke *Sv. Jakubu Většímu a Máří Magdaléně* by mohl být po levici Krista Jakubův bratr – *sv. Jan Evangelista*, miláček Páně, doprovázený *Nikodémem* či *Josefem z Arimatie*, který Kristovo tělo vyžádal na Pilátovi a sňal jej z kříže. Takto lze rekonstruovat tradiční ikonografickou sestavu scény Oplakávání s jednou výhradou, kterou je umístění *sv. Máří Magdalény a Jana Evangelisty*. Na většině scén Oplakávání je totiž ve výsadním postavení po Kristově pravici vyhrazeno Janu Evangelistovi a truchlící *Máří Magdaléna* je po Kristově levici, často se dotýká Kristových paží (*Oplakávání Krista z Korkusovy Huti*, Alšova jihočeská galerie v Hluboké n. Vlt.), drží nádobu s olejem na zaopatření Kristova těla, či v odkaze na biblické líčení Kristovy návštěvy v domě Šimonově se vlasy dotýká Kristových nohou nebo je líbá (Lk 7, 37–38). Avšak i pro stranově převrácené umístění nacházíme méně početné analogie (*Oplakávání Krista*, klášter minoritů v Brně). Na reliéfu z Bílska řezba předloktí *Magdaléniných paží* chybí, prostorové směřování fragmentu *paží* naznačuje, že původní celek mohl být stranově převrácenou obdobou gestiky *paží držící pyxidu* na žebračském a zvíkovském Oplakávání (**obr. 5**), obdobný pohyb *paží* má i *Máří Magdaléna z Malého Boru u Horažďovic* (fragment scény *Noli me tangere*, Alšova jihočeská galerie v Hluboké n. Vlt.). Přítomnost apoštola *sv. Jakuba Většího* lze na scéně Oplakávání vysvětlit nikoli odkazem na líčení

biblického děje, ale odkazem na zasvěcení bílského kostela právě sv. Jakubu Většímu. K vícefigurálním scénám Oplakávání se světečtí patroni donátorů či titulární světci oltářů či chrámů nezřídka přidružovali, a naplňovali tak symbolickou hodnotu svatého společenstva účastného Kristovy spásné oběti.²¹

Druhou výše zmíněnou teoretickou možností je, že byl původně reliéf s vyobrazením titulárního světce chrámu — sv. Jakuba — osazen na vnitřní straně levého pohyblivého křídla retáblu a *Pieta* byla umístěna ve středu oltářní skříně téhož retáblu. V této variantě bychom ikonografii chybějícího pravého pohyblivého křídla mohli odvozovat i od světeckých patronů donátora či oltáře, na kterém byl retábl umístěn. Lze však namítnout, že hloubka reliéfu kolem 18–20 cm byla s ohledem na výslednou hmotnost pohyblivých křídel užívána spíše u reliéfů pro střed oltářní skříně, a pro výplň vnitřních stran křídel bylo obvyklejší užití nízkého reliéfu, avšak i pro tato řešení bychom našli období v lépe dochovaném památkovém fondu řezaných retáblů z oblasti Bavorska, Frank či Švábska. Přímo v atribučním okruhu Mistra Oplakávání ze Zvíkova a Mistra Oplakávání ze Žebráku tuto tezi ověřit nelze, protože i přes značný počet dochovaných řezb se nedochoval žádný kompletní retábl s reliéfy v původní adjustaci.²²

Zpřesnění hypotéz o původní adjustaci dochovaných fragmentů může v řadě případů napomoci dokumentace zásahů a opracování postavy a zadní strany řezb. U obou celků z Bílska jednoznačné stopy po kotvení chybí, pouze na pravém rameni Panny Marie je patrný otvor, který by mohl být pozůstatkem někdejšího spoje. Podstatným zjištěním však je, že se u obou celků „rukopisně“ liší probrání jádra sochařského bloku. V případě *Piety z Bílska* sochařský blok vyžadoval složitější přípravu, neboť je složen z několika částí (podrobněji viz oddíl průzkum a restaurování), probrání hmoty je provedeno pečlivě vedenými zářezy širokého dláta se zřetelně čitelným profilem, v horní části radiálně je probrání hmoty vedeno paprscitě vedenými zářezy (**obr. 6a**). Odlišnou charakteristiku vedení nástroje má opracování zadní strany reliéfu se *sv. Jakubem a Máří Magdalénou* (**obr. 6b**), kde je místy patrné spíše vervní odlamování hmoty než její pozvolné odebrání čistě vedenými paralelními stopami nástroje. Otázkou je, zda rukopisné odlišnosti zpra-

cování rubové strany principiálně vylučují příslušnost obou řezb k témuž celku, pokud předpokládáme, že v rámci dílny na řezbách z Bílska pracovali dva různě zdatní autoři, jak lze dovodit z odlišných řezbářských kvalit obou řezb. Příznačnou analogii nabízí zadní strany dvou svatých *panen z Bavorova*, které byly nepochybně určeny do téhož celku, přesto se však opracování jejich zadních stran zásadně liší (Mistr Oplakávání Krista ze Zvíkova — následovník, Alšova jihočeská galerie v Hluboké n. Vlt.).²³ Způsobu opracování zadních stran řezb v atribučním okruhu Mistra Zvíkovského a Mistra Žebráckého Oplakávání se věnovala v monografii z roku 2013 Michaela Ottová. Předpokládá, že je charakter opracování rubu řezb v jádru *oeuvre* Mistra Oplakávání ze Zvíkova shodný, používá ho v řadě případů jako atribuční korektiv, naopak u okruhu Mistra Žebráckého Oplakávání konstatuje podstatně větší rozmanitost v technice odebrání hmoty na rubové straně.²⁴ Pokud vycházíme z těchto zjištění, nacházíme paralely i pro zpracování rubové strany *Piety z Bílska*. Paralelní dlouhé stopy dláta shora nasazené do oblouku vějířovitě rozložených záseků na rubu *Piety z Bílska* mají ve skupině prací Mistra Oplakávání ze Zvíkova typologickou obdobu u rubu *Madony z Hracholusk* a *Sv. Markéty* z tzv. větší kašperskohorské archy (Obecní úřad Hracholusky; Muzeum Šumavy, Kašperské Hory), blízké je vedení nástroje i na rubu *Assumpty z Kotouň* (Biskupství českobudějovické). Méně pečlivým zpracováním se blíží opracování rubu stěžejního díla *oeuvre* Mistra žebráckého Oplakávání, *Piety Páně*, zčásti rovněž *Máří Magdalény z Nového Boru u Horažďovic a Svěťce z Homol u Českých Budějovic* (shodně Alšova jihočeská galerie v Hluboké n. Vlt.).²⁵ Energické opracování zadní strany reliéfu se *sv. Jakubem a Máří Magdalénou* má ve zvíkovském okruhu „ledabylostí“ provedení podstatně méně komparací, v zásadě jde však o rukopisně osobitou redakci postupu užitého u výše zmíněné *Madony z Hracholusk*, typem odlišná, hraniční rukopisná poloha hrubého odlamování hmoty dřeva je patrná u řezb z Černívka (Biskupství českobudějovické).²⁶ V okruhu prací, dříve neproblematicky spojovaných se žebráckým okruhem, je *Sv. Jakubu a Máří Magdaléně z Bílska* blízké opracování rubu *Madony malšínské* (Národní galerie Praha, **obr. 6c**) a zvláště *Apoštolů ze Lnář* (Biskupství českobudějovické) (**obr. 6c, d**).²⁷

Panna Marie sedí na jednoduchém stolci, synovo tělo podpírá pravou rukou na hrudi, levou paží, mírně vytočenou do strany, jej přidržuje na stehnech. Kristus má nohy ohnuté v kolenou, chodidla volně, hlava padá k pravému rameni, jeho levice je volně spuštěná před tělem. Trup je natočen tak, aby jej divák vnímal téměř čelně, směrem k pozorovateli se obrací i zastřený pohled Panny Marie. Na temeni přeložená rouška Panny Marie volně splývá na ramena, plášť sepnutý na hrudi je podložen pod Kristovým tělem, jež v Mariině klíně hluboce podklesá, dojem tíhy dotváří i draperie Mariina šatu. Z hlediska typologie nacházíme pro *Pietu z Bílska* v jižních a jihozápadních Čechách řadu analogií v souboru piet náležejících k tzv. burgundskému typu, příznačnému specifickým zobrazením Kristova zmučeného těla v matčině klíně, jehož hlavní rysem je klesající bezvládná paže,²⁸ u *Piety z Bílska* navíc doprovázeným prudkým náklonem hlavy pokleslé k rameni. Také další kompoziční prvky, jakým je vytočení Kristova trupu a důraz na prezentaci všech jeho ran, zvláště otevřené, krvácející rány v boku, pramene svátostí, mají svůj zřejmý náboženský obsah. Radí *Pietu z Bílska* do skupiny piet, jež nesou zřetelné znaky symboliky „*ostentatio Christi*“, kterou u řady děl jižních a jihozápadních Čech opakovaně zmínilo již starší bádání.²⁹ Nepřehlédnutelný je i další kompoziční prvek, který upomene na starší předobrazy piet, totiž způsob uložení bezvládného Kristova těla do matčina klína. Tělo Krista nespočívá v expresivně vypjatém natažení, odkazujícím na posmrtnou ztuhlost mrtvého těla snátého z kříže, Kristova kolena jsou pokrčena a holeně svírají se stehny téměř pravý úhel, příznačný je také sklon usazení chodidel. Je velmi pravděpodobné, že toto řešení bylo vědomým a obecně srozumitelným odkazem na silnou tradici krásnoslovných piet, nezřídka uctívaných *andachtsbildů*, řadu příkladů známe i z česko-rakousko-bavorského pomezí.³⁰ Krásnoslovné předobrazy připomene i zdůraznění tělesnosti, vyjádřené hlubokým promáčknutím Kristovy kůže pod široce rozevřenými prsty Mariiny pravice, podpírající jeho hrud.³¹ S pokrčením kolen se setkáváme i u piet burgundského typu, avšak podstatně méně často než u staršího typu vertikálních a horizontálních piet, což kromě obsahového kontextu odpovídá i odlišnému pojetí dynamiky pohybu.

Hledáme-li analogie pro všechny hlavní významové a kompoziční prvky *Piety z Bílska*, tedy i pro symboliku „*ostentatio Christi*“, je skupina památek méně početná. Zajímavé paralely pro oblast jižních a jihozápadních Čech nabízí bavorský fond, *Pietu z Clevelandu* připisanou Mistru z Rabenden z okruhu landshutského sochaře Hanse Leinbergera či *Pietu z františkánského kostela* ve Würzburgu Tilmana Riemenschneidera, z oblasti rakouského Podunají dřívější bádání upozornilo na *Pietu z vídeňské akademie*.³² V památkovém fondu jižních a jihozápadních Čech tuto typologii reprezentuje početná skupina piet, která měla nejspíše jedno společné východisko — většinou jsou spojovány s okruhem Zvíkovského mistra. Patří k nim *Pieta z Kadova u Blatné* (Římskokatolická farnost Kadov, **obr. 7**), *Pieta z Podlesí* (Muzeum Šumavy Sušice) a ztracená *Pieta z Rovné u Strakonice*, těsné analogie nacházíme i v západočeském památkovém fondu (*Pieta ze Západočeského muzea v Plzni*, dnes nezvěstná *Pieta z Plané nad Mží*),³³ řadu společných znaků nesou i Oplakávání související s okruhem Zvíkovského mistra (*Oplakávání*, Dom-und Diözesanmuseum Wien).³⁴

Nedílnou součástí modelačního účinku řezby *Piety z Bílska* je polychromie, nedochovala se na všech plochách, přesto však máme velmi dobrou představu o původním rozvržení barevnosti jednotlivých částí řezby a o úrovni jejího řemeslného zpracování. Pozoruhodné jsou zejména inkarnáty Krista a Panny Marie a detaily polychromie, které navazují na plastické části řezby, jak je tomu u stáčených kadeří Kristových vlasů (**obr. 15**). Výsledky průzkumu dochovaných částí původní polychromie na *Pietě z Bílska* umožňují srovnání s výsledky průzkumu polychromie některých významných děl *oeuvre* Mistra Oplakávání Krista ze Žebráku a Oplakávání Krista ze Zvíkova, který byl realizován v devadesátých letech v Národní galerii v Praze v rámci přípravy plánované monografické výstavy obou anonymů.³⁵

Inkarnát Krista *Žebráckého Oplakávání*³⁶ je vystaven ve dvou vrstvách — spodní vrstva ze směsi olovnaté běloby a rumělky je překryta vrstvou světlejšího tónu; v okolí ran je ve směsi rumělky a běloby ještě azurit, který propůjčoval inkarnátu namodralý tón. Barevně jsou podmalovány i žíly. Na inkarnátech ženských postav je způsob výstavby pletového tónu obdobný, spodní vrstva má

však temnější tón. Tím bylo docíleno rafinované rozrůzněnosti inkarnátů v rámci barevné skladby reliéfu. Na některých draperiích se dochovaly fragmenty stříbření s barevnými lazurami (červená, zelená), zlacené či stříbřené byly detaily oděvů, rouška Krista byla dle dochovaných fragmentů zlacená. Obdobné postupy sledujeme i na provedení polychromie *Piety z Bílska*. Na inkarnátech Panny Marie z bílské *Piety* byl identifikován podklad z přírodní křídý a dále vrstva z olovnaté běloby, červeného organického laku a příměs rumělky. Tonalitou se inkarnát Krista a Panny Marie navzájem liší, což je dáno odlišnou barevností první vrstvy. U tmavšího inkarnátu Krista má spodní vrstva výrazný oranžovo-okrový tón, inkarnát Panny Marie má tuto vrstvu světlejší, jak je patrné jak na samotném originále, tak na stratigrafii odebraných vzorků. Obdobně jako na *Oplakávání ze Žebráku* jsou veristicky líčeny stopy po trýznění, okolí ran je namodralé, stejně jako partie kolem úst, krev z ran volně stéká (**obr. 5**). Barevnost draperií se v originále nedochovala, zdá se však, že opravy respektovaly původní rozvrh, výrazným akcentem byl nepochybně stříbřený plášť Panny Marie s modrou lazurou, Kristova rouška byla zlacená. Také na reliéfu *sv. Jakuba Většího a Máří Magdalény* se polychromie ve fragmentu dochovala (**obr. 1, 11a**), místy prosvítá spodní vrstva inkarnátu obdobného charakteru jako na *Pietě z Bílska*, zdobný šat Máří Magdalény byl zelený, výzdobné detaily pokovené, působivým barevným akcentem byla červená podšívka pláště.³⁷ Výrazně oranžově tónovaná první vrstva polychromie inkarnátů je patrná i na souboru spojeném s Mistrem *Oplakávání ze Zvíkova*, jak lze doložit na výsledku průzkumu souboru řezeb z bývalé tzv. větší kašperskohorské archy (Muzeum Šumavy, Kašperské Hory; Národní galerie v Praze).³⁸ Rozsáhlé fragmenty polychromie inkarnátů Krista i Máří Magdalény z Kašperských Hor vykazují obdobné rysy barevnosti jako inkarnát Máří Magdalény z Bílska, jasný oranžový tón je podmíněn spodní vrstvou tvořenou směsí běloby a minia, v pohledové vrstvě je ve směsi s bělobou červený organický lak, tato vrstva má tak narůžovělý tón. Plošný srovnávací průzkum polychromií děl obou hypotetických ťevre doposud prováděn nebyl, předpokládáme, že detailní srovnávací průzkum (zejména v případě inkarnátů

může v budoucnu přinést cenná zjištění pro upřesnění některých dílenských vazeb a východisek.

Dílenský kontext a okruh Mistra Oplakávání ze Žebráku a Mistra Oplakávání ze Zvíkova

Dosavadní literatura se věnovala v souvislosti s Bílskem pouze skupině *sv. Jakuba s Máří Magdalénou*, na základě slohového rozboru tento reliéf považovala zpravidla za práci nižší kvality, náležející okruhu Mistra Žebráckého *Oplakávání* (Kropáček, Rulíšek, Lavička) či Mistra Zvíkovského *Oplakávání* (Homolka, Ottová). Možnost příslušnosti obou reliéfů k jednomu celku výrazně posouvá hodnocení kvality provádějící dílny, neboť řezbářská kvalita nově restaurované *Piety* zřetelně převyšuje úroveň zpracování řezby reliéfu *sv. Jakuba Většího a Máří Magdalény*. Důležitým korektivem může být v případě obou reliéfů z Bílska také určení objednavatele. Obě řezby lze vřadit do prvního desetiletí, či počátku druhého desetiletí, kdy byl vlastníkem panství Drahonice, zahrnující rovněž Bílsko, Zdeněk Lev z Rožmitálu, o němž víme, že byl objednavatelem několika řezbářských děl, které dnes spojujeme s dílnou Zvíkovského mistra a jeho okruhem,³⁹ rovněž je uvažován jako objednavatel souboru řezeb z Kadova u Blatné, z nichž *Pieta*⁴⁰ má k *Pietě z Bílska* úzké typologické vazby. Na základě těchto skutečností lze zcela oprávněně předpokládat vznik obou řezeb z Bílska v některé z dílen působících v jihozápadních Čechách, autorské připsání na základě stylové analýzy však takto zcela jednoznačně nevyznívá, u řady rysů jsou zřetelné komponenty stylu spojovaného s okruhem Žebráckého mistra, včetně nepřehlédnutelných vazeb k řezbářství bavorských center.

I přes soustředěný zájem badatelů, počínaje studiemi Josefa Opitzte ve třicátých letech 20. století,⁴¹ je rozlišení autorských okruhů vázaných na dvě klíčová díla *Oplakávání ze Žebráku* (kolem 1510, Muzeum hlavního města Prahy, zapůjčeno do Národní galerie v Praze)⁴² a *Oplakávání ze Zvíkova* (po 1508 [?], Zvíkov, Památkový ústav v Českých Budějovicích)⁴³ předmětem atribučních diskusí, které se snaží vytyčit jasnější hranice v souboru prací, jež vykazují kromě řady odlišností také řadu dílčích shod.⁴⁴ Tento rys je dobře patrný již v padesátých a šedesátých letech v brilantních studiích Alberta Kutala,⁴⁵

Jiřího Kropáčka⁴⁶ a Jaromíra Homolky,⁴⁷ kteří formulovali charakteristiku a kořeny stylu Mistra Oplakávání ze Žebráku a jeho okruhu a následně i hypotézy o vzájemném vztahu a odlišných východiscích obou anonymů, činných v jižních (České Budějovice?) a jihozápadních Čechách (Kašperské Hory nebo Horažďovice?) v první čtvrtině 16. století.⁴⁸ Autor *Zvíkovského Oplakávání* byl nahlížen jako mladší, švábsky orientovaný mistr, který vzešel z dílny Mistra žebráckého Oplakávání, jehož výrazně formovala zkušenost s pasovským pogerhaertovským řezbářstvím a podunajská, vídeňská lekce spolu s grafikou Cranachova a Dürerova okruhu. Tento koncept se následně promítl do syntetických prací o pozdně gotickém umění v Čechách,⁴⁹ stejně jako do prezentace sbírkových expozic⁵⁰ a reflektovalo jej rovněž zahraniční bádání. K atribuční diskusi přispěly práce publikující výsledky restaurátorských prací z oblasti jižních a jihozápadních Čech,⁵¹ recenze významných prací zahraničních badatelů a výstavní projekty, které zásadní měrou rozšířily možnost přímého srovnání jednotlivých děl uvažovaných atribučních okruhů i širších vazeb regionální produkce.⁵² Téma Mistra Oplakávání ze Žebráku a Mistra Oplakávání ze Zvíkova bylo z různých úhlů pohledu opakovaně reflektováno bádáním i v posledních desetiletích,⁵³ v mezinárodním kontextu díky výstavním projektům „*Europa Jagellonica*“⁵⁴ a „*Fantastische Welten*“,⁵⁵ monografické studium památkového fondu jihozápadních Čech bylo završeno výstavou „*Obrazy krásy a spásy*“ autorského týmu Jana Royta, Michaely Ottové a Petra Jindry.⁵⁶ Nepřehlédnutelným rysem speciálního bádání posledních dekád je sílící tendence relativizovat či zcela opustit dřívější koncept dvou autorských osobností a nahlížet soubory obou autorských okruhů více optikou tehdejší dílenské praxe, která dílenským provozem podmiňovala jak širší variací užitých prototypů, tak možnost blízkých personálních vazeb.⁵⁷

Jistou atribuční nejednoznačnost provází i hodnocení reliéfu *sv. Jakuba Většího a Máří Magdalény* z Bílska. Doposud jedinou zevrubnou analýzu tohoto reliéfu publikovali Jiří Kropáček a Jaromír Homolka. Jiří Kropáček v katalogu *Jihočeská pozdní gotika*⁵⁸ reliéf analyzoval jako dílo vycházející modelačními principy ze starší pasovské tradice transponující gerhaertovské principy (Mistr

Kefermarktského oltáře) a konstatoval jasný vztah k *Oplakávání ze Žebráku*. S otazníkem reliéf připsal Mistru Oplakávání ze Žebráku a datoval do doby před či po roce 1510 s tím, že tak předpokládal vznik reliéfu *Oplakávání ze Žebráku*. V typu figur spatřoval charakteristickou protáhlost a nevelké hlavy. Máří Magdalénu a Jakuba Většího charakterizoval jako „variantu dvojice *Máří Magdalény a Nikodéma ze žebráckého Oplakávání*“, a to zvláště s ohledem na draperiové schéma a obličejový typ. S Kropáčkovým hodnocením reliéfu z Bílska jako varianty „*dvojice Máří Magdalény a Nikodéma ze žebráckého Oplakávání*“ lze souhlasit pouze v obecné rovině kompoziční shody pohybového schématu a řešení draperie u klečící Máří Magdalény (ten však užívá i okruh Zvíkovského mistra) a užití mělkého reliéfu pro postavu v druhém plánu. Pro typ tváře Máří Magdalény Kropáček předpokládal těsné obdoby u *Madony z Třebotovic* a u sochy *sv. Anežky a sv. Barbory* v galerii výtvarných umění ve Vídni,⁵⁹ blízkou příbuznost spatřoval u obličejového typu i kompozice draperie u *Magdalény z Nového Boru*, pro Magdalénin šat s rozšířenými rukávy v *Klanění českobudějovickém*, závěrem však poznamenal, že definitivní soud o míře jistě nejužšího vztahu reliéfu z Bílska a k osobnosti žebráckého mistra „*však nelze s jistotou určit; rovněž časová a slohová poloha zde není zcela jasná*“. V roce 1966 Jaromír Homolka reliéf zmínil v monografické studii o Mistru Zvíkovského Oplakávání, zařadil jej do „*okruhu děl zvíkovského mistra*“ a spojil s *Máří Magdalénou ze Strmilova*, zásadně přitom odmítl Kropáčkovu atribuci reliéfu přímo Mistru Žebráckého Oplakávání, v charakteristice stylové polohy reliéfu z Bílska považoval za doklad rozšířenosti „*měkkého malebného slohu, jehož škála je ovšem bohatá*“, autora reliéfu označil za „*umělce pozoruhodné úrovně*“.⁶⁰ Další, podstatně stručnější charakteristiky nacházíme v průvodcích sbírkami Alšovy jihočeské galerie na Hluboké (1989). Hynek Rulíšek *reliéf s Máří Magdalénou* řadí do širší skupiny kvalitních prací ovlivněných Mistrem Oplakávání Krista ze Žebráku a Mistrem Oplakávání Krista ze Zvíkova, autorsky jej propojuje s *Máří Magdalénou ze Strmilova*. Zpochybňuje dříve navrženou příslušnost skupiny k vícefigurálnímu Oplakávání v návaznosti na opracování reliéfu z boku a předpokládá jeho příslušnost k někdejšímu retáblu bílského kostela.⁶¹ Roman Lavička *sv. Jakuba a Máří*

Magdalénu datoval do doby kolem 1510 a zařadil spolu s řadou dalších děl různé kvality do skupiny děl ovlivněných Mistry Oplakávání ze Žebráku a Zvíkova.⁶² Lavička soudí, že jde o zlomek středu retáblu pro hlavní oltář kostela v Bílsku a poznamenává, že podobnost k Mistru Oplakávání ze Žebráku je shledávána zejména v typice hlav a rozvrhu draperie. Michaela Ottová *torzo z Bílska* zmínila v doprovodné monografii výstavy *Obrazy krásy a spásy* okrajově jako dílo širšího okruhu Mistra Zvíkovského Oplakávání,⁶³ jehož hypotetický dílenský œuvre čítá nyní přes dvě desítky prací, včetně děl připsaných, byť často s otazníkem, v zahraničních sbírkách (Videň, Mnichov, Paříž, Linec). Připsání *torza z Bílska* okruhu Mistra Zvíkovského Oplakávání následně v recenzi téže monografie zpochybnil Jan Dientsbier konstatováním, že *torzo z Bílska* „má pozoruhodné analogie k Oplakávání ze Žebráku“.⁶⁴

Jiří Kropáček označil před více než půlstoletím reliéf z Bílska za „problematický“.⁶⁵ Pravděpodobně neměl na mysli pouze nejednoznačnost připsání, čteme-li totiž reliéf po jednotlivých detailech, neubráníme se dojmu, že je kvalitativně rozkolísaný a místy modelačně nejistý. Tento rys je však společný řadě dalších řezb, kladených do širšího okruhu obou mistrů. Z dosud navržených komparací stojí reliéfy z Bílska patrně nejbližší *Světicím* z vídeňské Akademie, na které upozornil Jiří Kropáček,⁶⁶ vykazují blízké shody zejména ve zpracování obličejových partií, jak je patrné ze srovnání *Sv. Máří Magdalény z Bílska* a vídeňské *Sv. Barbory*. Oproti tomu *Máří Magdaléna ze Strmilova*, komparace navržená Jaromírem Homolkou ze zvíkovského okruhu, má k *Máří Magdaléně z Bílska* volnější vazbu, podmíněná spíše užitím obdobného kompozičního vzorce než shodným řezbářským rukopisem.

V souvislosti s Bílskem zůstal doposud zcela nepovšimnut soubor *Apoštolů ze Lnář* (Biskupství českobudějovické). Značná míra příbuznosti vyplývá zejména ze srovnání podoby lnářských řezb po posledním restaurování, které odstranilo silné nánosy novější polychromie.⁶⁷ Podstatně lépe lze nyní porovnat způsob zpracování jemných detailů řezby, jakými jsou oční víčka, kloubnaté prsty s oválnými nehty či řezba vlasů a vousů. Na řadě míst jde o téměř rukopisně totožný detail (*obr. 10a–c, 11a–c*), u lehce propadlých lící, probrání v oblasti nadočnicových

oblouků, nosu s typickým zaobleným zakončením i zpracování řezby pootevřených úst a vousů upravených do dvou stáčených pramenů. Společná je rovněž proporční nepřesnost (délky předloktí vzhledem k trupu), měkké modelační přechody a snaha o dynamizaci kompozice pomocí podunajsky laděných vzedmutých draperií, stejně tak motiv pláště přetaženého před tělem a vybíhajícího pod předloktím.

Je zajímavé, že ač se základní kompozice schématu draperie u klečící Máří Magdalény ve sledovaném okruhu prací obou mistrů opakuje, je šat *Máří Magdalény z Bílska* jediným příkladem řešení, kdy je její hrud zcela zahalena. Namísto obvyklého svůdného šatu s hlubokým výstřihem (srov. *Magdalenu z Čakova*) je vypasovaný živůtek zakončen stojáčkem s širokým lemem bez ozdob, s tímto detailem se ve zmiňovaném okruhu setkáváme u oděvu mužů či vdaných žen (obdobně šat *Sv. Anny Samotřetí z Prachatic*, *Jana Evangelisty z Lub*, *Jana Evangelisty z Oplakávání ze Žebráku*, *Apoštolů ze Lnář*). Šat Máří Magdalény z Bílska s rozšířenými rukávy působí ve zmiňovaném okruhu řezbářských prací poněkud archaicky, stejně tak jako zavinutí hlavy s ozdobnou sponou, které upomíná ještě na typy šířené grafikami porýnských mistrů E. S. a Israhela van Meckenem, jejich aktualizované obdoby však nacházíme i v produkci počátku 16. století (srov. Lucas Cranach st., *Oplakávání Krista*; Mistr Oltáře sv. Bartoloměje, *Snímání z kříže*).⁶⁸ Ozdobná spona je však řezbářsky zajímavým detailem, jehož obdobnou formulaci můžeme sledovat na řadě dalších prací sledovaného okruhu.⁶⁹

Obdoby reliéfu se *sv. Jakubem a Máří Magdalénou z Bílska* se lnářskými *Apoštolů* jsou natolik těsné, že opravňují k předpokladu autorství jedné a téže dílny. Tato hypotéza však otevírá další okruh otázek, neboť na autorství *Apoštolů ze Lnář* aktuálně napanuje mezi badateli shoda. V katalogu jihočeské pozdní gotiky z roku 1965 byly *Apoštolové ze Lnář* neproblematicky řazeni do okruhu Mistra Oplakávání ze Žebráku,⁷⁰ většinově jej přejalo i mladší bádání. Naposledy jej však Michaela Ottová v souhrnném přehledu objednavatelských aktivit Lva z Rožmitálu a bratrů Švihovských přiřadila k okruhu prací Mistra Zvíkovského Oplakávání. *Apoštolů ze Lnář* připsala stejné dílně jako *Sv. Petra z Petrovic u Sušice* (Biskupství českobudějov-

vické), u něhož předpokládá možnou objednávku Zdeňka Lva z Rožmitálu. Dále je autor sky propojila se souborem řezeb z Budčtic (Praha, Národní muzeum), u nichž předpokládá objednávku Švihovských a původní určení na Rábí.⁷¹ Propojení souboru ze Lnář s dalšími díly, která objednávali příslušníci spřízněných rodů Švihovských a Rožmitálů, je pro kontext objednávky *torza z Bílska* velmi zajímavé, připomeneme-li držbu Bílska pány z Rožmitálu.⁷² I z pohledu stylového souboru se zdá být rozšířený atribuční kontext skupiny prací, hypoteticky zahrnující *torzo z Bílska, svěťice z vídeňské Akademie, Apoštoly ze Lnář, soubor z Budčtic a Sv. Petra z Petrovic u Sušice*, i přes zřetelný rozkyv kvality nosný pro další komparační studium. To nebude možno uzavřít bez detailního technologického a restaurátorského průzkumu jednotlivých článků souboru. Dále je otázkou, jak s tímto datačně a kvalitativně rozrůzněným hypotetickým dílenským souborem souvisí *Máří Magdaléna ze Strmilova*, u níž Homolka předpokládal přímou dílenskou souvislost s *torzem z Bílska a Sv. Máří Magdalénou z Malého Boru u Horažďovic*, otázkou také je, zda do výše zmiňované skupiny nezahrnout i barokizovanou *Assumptu z Kotouně*.

Poněkud problematické je do tohoto dílenského konceptu začlenit velmi kvalitní *Pietu z Bílska*, neboť rozkolísanost v kvalitě provedení, která je zřejmá u *reliéfu se sv. Jakubem a Máří Magdalénou*, pro řezbářsky zcela suverénní *Pietu* neplatí. Proporční stylizace subtilního krátkého trupu oproti mohutnější dolní polovině těla⁷³ je podána se samozřejmou lehkostí, stejně tak celkový dojem neruší některé anatomicky nepřesvědčivé detaily (viz např. pravá ruka Panny Marie). Mírou osobité stylizace, která ovládá proporce a pohybová schémata obou figur, je *Pieta z Bílska* blízká oběma stěžejním dílům oeuvre Mistra Oplakávání ze Žebráku — *Pietě Páně z Českých Budějovic* (Alšova Jihočeská galerie v Hluboké n. Vlt., **obr. 13**) a modelačně subtilnějšímu *Oplakávání Krista ze Žebráku* (Muzeum hl. m. Prahy), obdobný je rovněž důraz na odlišení prvního a druhého plánu kompozice. Srovnáme-li detaily těchto řezeb s *Pietou z Bílska*, setkáváme se s obdobnými kompozičními a modelačními principy, opakováním obličejových typů i detailů fyziognomie. Panna Marie z Bílska je obličejovým typem, příznačným širokou „hranatou“ tváří, velmi příbuzná Panně Marii z Žebráckého

Oplakávání, kde nacházíme také blízké období specifické modelace Mariiných prstů (**obr. 10d–f**), a částí fyziognomie Kristova aktu, jehož hrud je však na *Pietě z Bílska* mohutnější. Detaily formulace draperie, příznačné hlubokým probráním širokých ploch a živou linií úzkých hřbetů, místy prolamovaných mělkými zářezy, má *Pieta z Bílska* velmi blízko ke *Sv. Máří Magdaléně z Malého Boru u Horažďovic* (Alšova jihočeská galerie v Hluboké n. Vlt.), u níž je předpokládána objednávka Švihovskými z Rýzemberka.⁷⁴

Řada rysů *Pietu z Bílska* propojuje také s okruhem Zvíkovského mistra. V první řadě jde o typologické shody, shodný typ vyobrazení Piety byl variantně zpracováván na řadě pozoruhodných řezeb z oblasti jihozápadních a západních Čech, jak bylo řečeno výše.⁷⁵ S variacemi téhož prototypu souvisí i dílčí shody ve formulaci některých detailů řezby, jak je patrné na mělce modelovaných širokých plochách na hrudi, členěných několika vertikálními úzkými řasami zalamanými nad přepásáním, opakujících se téměř doslovně například na *Pietě z Podlesí*,⁷⁶ volněji na *Pietě z Kadova* (Římskokatolická farnost Kadov, **obr. 7**) a *Pietě ze Západočeského muzea v Plzni* (Západočeské muzeum v Plzni). Mimo ikonografický typ piety se ve zvíkovském okruhu opakuje tento motiv na *Assumptě z větší archy z Kašperských Hor* (Muzeum Šumavy, Kašperské Hory) či na *Assumptě z Blatné* (Biskupství českobudějovické). Obdobně lze od společného prototypu piety odvodit typ těsného zavinutí nízko posazené překřížené Kristovy roušky, u *Piety z Bílska* členěné úzkými hluboce probranými záhyby. Nápadně příbuzné je rovněž modelační zdůraznění cípu pláště Panny Marie podloženého pod Kristovým tělem (**obr. 12**). V průčelném pohledu posiluje motiv *ostentatia Christi* a zároveň zdůrazňuje zvolené kompoziční řešení, charakteristické mírným náklonem nohou podklesávajících pod vahou Kristova těla. U *Piety z Bílska* tvoří přehyb pláště hluboký „mísovitý“ záhyb směřující od pravého kolene na levé stehno, odkud se rozbíhají výrazné linie okraje pláště zdůrazňující sklon volné nohy. Kompozičně příbuzné řešení je patrné u *Piety ze Západočeského muzea v Plzni*. U *Piety z Podlesí* hluboké probrání hmoty prověšeného cípu pláště v Mariině klíně nenacházíme, modelace je řešena několika mělkými mísovitými záhyby s nepřerušovanými ostrými

hřebeny. Tento prvek, typický zejména pro střešní práce zvíkovského okruhu a označovaný jako „sloh paralelních linií“, na *Pietě z Bílska* nenacházíme, draperie je hluboce probrána, vysoké, úzké hřbety záhybů jsou místy měkce prolamovány a v záhybech tvoří příznačné kličky, které Albert Kutal a později Jiří Kropáček odvozovali od znalosti raných grafik Lucase Cranacha st.,⁷⁷ hluboké probrání draperie kontrastem světla a stínů vytváří účinnou světelnou režii celku. Ve formulaci draperie, měkce zvlněné při soklu, spatřujeme obdobné rysy „měkkosti“ kterou Jaroslav Homolka vyzdvihl u *reliéfu se sv. Jakubem Větším a Máří Magdalénou*. Autor *Piety z Bílska* byl řezbář mimořádných kvalit, v mnohém srovnatelných s řezbářským mistrovstvím autora *Máří Magdalény z Malého Boru u Horažďovic* a *Piety Páně z Českých Budějovic* (obr. 13). Předpokládáme, že *Pieta z Bílska* není těmto řezbám vzdálena ani datačně, vzhledem k odkazům na *Oplakávání Krista ze Žebráka* lze předpokládat její vznik až po tomto reliéfu, jak ostatně navrhl již Jiří Kropáček, v případě *reliéfu se sv. Jakubem a Máří Magdalénou*. Za datum post quem lze určit rok 1508.

Zahájení průzkumu a restaurování

Restaurovatelský zásah na *Pietě z Bílska* byl rozdělen do několika etap. Řezba byla z Alšovy jihočeské galerie transportována s maximální opatrností s tím, že bude třeba před započatím restaurování potvrdit průzkumem rozsah poškození dřevní hmoty a získat informace o počtu a stáří dochovaných vrstev polychromie (obr. před restaurováním, obr. 2). Řezba byla zcela zjevně destruována dřevokazným hmyzem do té míry, že by se bez silných vrstev novodobé polychromie zpráškovatělá dřevní hmota rozpadla. Takto byla poškozena například řezba vlasů a trnové koruny Krista (obr. 14) či některé články prstů Panny Marie, některé plochy draperií a plint. Mnohočetné vrstvy polychromie nebyly soudržné ani s podkladem, ani mezi sebou, proto byly na více místech buď zcela uvolněné nebo odpadlé. I přes viditelnou šíři poškození první orientační průzkum přinesl optimistický výhled rozsahu dochované modelace draperií i části anatomických detailů řezby Krista a Panny Marie. Bylo tedy rozhodnuto zahájit spolu se zpevňováním polychromie rozšířenou sondáž do jejích starších vrstev, tak aby bylo možno navrhnout další postup snímání (obr. 8).

Průzkum a restaurování

Sochařský blok:

Na zadní straně řezby je patrné složení sochařského bloku (obr. 6a). K masivní, ve středu mělce probrané části jsou svlaky připojeny dva užší díly. Svlačky jsou dnes patrné díky rozestupu spoje mezi jednotlivými bloky, spára je dnes o šíři cca 1–1,5 cm. Další spoj je zřetelný při spodním okraji, část terénu byla připojena nověji, jak je zřejmé z celkového provedení i vrstvy novější polychromie, která překrývá kované spojky. Na zadní straně se dochovaly zřetelně čitelné stopy nástrojů pro opracování dřevní hmoty, stejně tak jako mnohočetné výletové otvory a popraskání dřeva. Na pravém rameni Panny Marie je patrný otvor, který by mohl být pozůstatkem adjustace návazných částí reliéfu.

Stav řezby a polychromie před restaurováním

Na povrchu řezby se před restaurováním nacházely novější vrstvy i části starších podkladů a přemalby. Druhotné vrstvy znejasňovaly modelaci řezby a barevně silně zkreslovaly její celkové vyznění (obr. 9, 16). Průzkum potvrdil, že špatný stav řezby se opakovaně řešil již v minulosti, někde tak původní řezbu nahradila vysprávka pomocí plátěné bandáže. Tímto způsobem byla například nahrazena zcela chybějící část vybíhající roušky, jež stíní čelo Panny Marie (obr. 9). Nové plátno zde bylo při opravě vyztuženo dlouhými hřebíky. Jinde jsou patrné dílčí ztráty modelace překryty novodobou polychromií. Opravován byl rovněž spodní okraj řezby. Na plintu je zcela čitelná spára a vsazený klín. Travnatý terén je složen ze dvou částí: originálního plintu, který uzavírá původní kompozici celku, a nověji připojené části vysoké cca 8–9 cm, zhotovené z hrubě opracované fošny. Ta je k originálu připojena čtyřmi kovanými spojkami. Tento doplněk byl rovněž silně napaden červotočem, jak je dobře patrné na rubu řezby. Materiál řezby byl laboratorně zkoumán, originál je vytvořen z lipového dřeva, doplněk ze dřeva borovice.⁷⁸ Při převzetí řezby do restaurovatelské péče byly předány také novější doplňky – odlomená část paprscitě svatozáře destruované červotočem, palec levé ruky Krista a část odlomené draperie pláště Panny Marie.

Dřívější opravy polychromie

Polychromie byla v minulosti opravována několika způsoby. Některé opravy přinesly kompletní přemalbu, jiné se soustředily na dílčí opravy jednotlivých poškození. Velmi razantně probíhala například oprava pláště Panny Marie, proto není v původní barevnosti ve větší míře dochována (obr. 12). Starší vrstvy polychromie pláště (stříbření s modrou lazurou?) byly při jedné ze starších oprav celoplošně strženy, místně se dochovaly pouze stopy světlých podkladových vrstev. Nová, řemeslně značně neumělá úprava však na starší barevnost navázala. Na silný křídový podklad a vrstvu bolusu bylo provedeno pokovení stříbrem s následným modrým lazurním nátěrem. Obdobně oprava postupuovala na šatu Panny Marie, kde byly sejmuty nesoudržné vrstvy a nahrazeny novým podkladem, jak o tom svědčí poškrábání, stopy po mechanickém odstraňování starší vrstvy polychromie tvořené křídovým podkladem a stříbřením s červenou lazurní vrstvou. Jinde byly naopak starší vrstvy polychromie ponechány. Na roušce Panny Marie byly silné vrstvy podkladu pro nové stříbření nanášeny na starší polychromii i na plátnem nově vyspravené místo nad čelem. Starší vrstvy polychromie byly celoplošně překryty novými vrstvami také při opravě inkarnátů Krista a Panny Marie.

Dochované vrstvy polychromie a postup restaurování: draperie

Na roušce Panny Marie materiálový průzkum a následná sondáž potvrdily několik vrstev polychromie.⁷⁹ Byl proveden neinvazivní průzkum plátěných přelepů a následně jejich materiálový průzkum. Porovnávání lněná plátna nejsou identická, liší se nejen hustotou vazby,⁸⁰ ale také časovým určením. Plátno na tváři Panny Marie je původním přelepem, oproti tomu plátno na její roušce je mladší vysprávkou, která nahradila destruované dřevo řezby na okraji roušky. Přehyb plátina zakryl i část starší polychromie na Mariině čele a zlacení na lemu její roušky. Při nynějším restaurování byl tento doplněk ponechán, záměrně byla zvolena retuš tak, aby byl při bližším pohledu zřejmý rozsah dřívější historické úpravy.

Na plášti Panny Marie se nacházela velmi silná vrstva jasně bílého podkladu novodobého stříbření, ležícího pod stříbrnou folií položenou na žlutém polimentu s modrou

lazurou na povrchu, která většinou překrývala jen holé dřevo nebo plochy se staršími zbytky světlých podkladů starších polychromií a někde i modré, lokálně dochované části pojednání ležící přímo na dřevě nebo s tenkým světlým podkladem. Pouze na levé straně sochy, za hlavou Krista, se na plášti Panny Marie dochovalo ve větší ploše starší druhotné stříbření s modrou lazurou. Orientační dataci této úpravy poskytují výsledky materiálového průzkumu, který stanovil v odebraných vzorcích přítomnost novověkého pigmentu – pruské modři.⁸¹

Na roušce Krista byly zjištěny tři až čtyři vrstvy pokovení. Nejmladší bylo provedeno plátkovým zlatem.⁸² Velmi silný podklad nejmladší vrstvy zlacení, provedené dle záznamů oprav v první polovině 20. století,⁸³ zásadně zkresloval charakter původní řezby a stíral její modelační kvality. Odstraněním této vrstvy během restaurování se docílilo obnovení jemných modelačních přechodů.⁸⁴ Zbývající, značně subtilní vrstvy, dochované ve fragmentu, byly ponechány.⁸⁵

Inkarnáty

Průzkum dokumentoval také způsob výstavby polychromie na inkarnátech Krista a Panny Marie. Na povrch řezby byl položen křídový podklad, na něj následovala první barevná vrstva. Tonalita jednotlivých vrstev se u inkarnátu Krista a Panny Marie liší, tím byla docílena jejich odlišná barevnost. Inkarnát Panny Marie má světlejší podklad narůžovělého tónu, na kterém leží další vrchní vrstva polychromie, dnes v různém stupni dochování. Inkarnát Krista je výsledně tmavší, což je dáno barevností oranžového tónu, naneseného na vrstvu křídového podkladu. Následující původní vrchní vrstva s malbou krupějí krve a žil je místy velmi poškozená. Malba krve na pažích Krista je provedena červenohnědou barvou lazurního charakteru. Krupěje krve byly v minulosti opravovány. Tato mladší úprava byla při nynějším restaurování ponechána, stejně jako některé stopy po opravách polychromie trůnu, plintu a trnové koruny. Původní vrchní vrstva inkarnátu Krista se dochovala zejména na hrudi a v obličejové části, ruce a nohy byly značně poškozeny, zde je místy proto patrná pouze podkladová oranžovo-okrová vrstva.⁸⁶ Vzhledem k mimořádné kvalitě původní vrchní vrstvy inkarnátů však bylo rozhodnuto tuto nejstarší vrstvu v maximální míře prezentovat.

Na obličej Panny Marie bylo snímání novějších vrstev prováděno návazně na řešení způsobu prezentace druhotné opravy roušky nad jejím čelem. Odstraněním druhotných vrstev inkarnátů byly odkryty jemné detaily malířského zpracování nejstarší vrstvy, jako jsou malované detaily očí s řasami a rty se stínováním asymetrických koutků úst. Během snímání se změnila i barevnost Mariiných očí, přemalba totiž původní hnědý tón nahradila modří.

Terén, trůn, trnová koruna

Kromě modrých a červených tónů se v barevné skladbě celku uplatnila zelená barevnost. Zelená je součástí šatu Panny Marie (rub šatu),⁸⁷ trnové koruny i travnatého terénu. Na trnové koruně byla sejmuta nejmladší zelená přemalba (nátěr).⁸⁸ Ostatní fragmenty starších vrstev byly při nynějším restaurování na trnové koruně ponechány a pouze propojeny retuší. Shodným novodobým nátěrem jako trnová koruna byl přetřen spodní okraj řezby s travnatým terénem i jeho novodobý doplněk. Na originální části řezby tato přemalba překrývala starší zelenavou vrstvu na silnějším podkladu. Tato vrstva polychromie odpovídá vrstvě, která je na doplňku přímo nanášena na kovové spojky a lokálně ohořelé části dřeva.⁸⁹ Starší, avšak rovněž nepůvodní vrstva byla zvolena pro odkrytí a prezentaci. Na originální části terénu je pod touto vrstvou další fragmentárně zachovaná původní vrstva.

Postup snímání přemaleb a doplňků

Všechny překryté a zalité partie řezby bylo nutno postupně zbavit druhotných nánosů a uvolnit původní modelaci. Špatný stav dřeva však nedovoloval postupovat dále bez souběžné kontroly všech úseků řezby. Vysoké druhotné převrstvení sice někde zafixovalo tvar rozpadajícího se dřeva sochy, ale teprve po napuštění a vytvrzení jednotlivě odkrývaných částí se mohlo následně přistoupit k ploše další, což zajistilo udržení původní modelace. Například na temeni Krista, trnové koruně i jeho kadeřích bylo nutno dřevní hmotu

petrifikovat velmi detailně a opakovaně. Míra degradace dřevní hmoty velmi zpomalila celý postup práce. Při odstraňování druhotných vrstev se nejvíce osvědčilo postupné mechanické odbrušování, ztenčování jednotlivých vrstev ostrým skalpelem.⁹⁰ Dále byly odděleny druhotné zlacené paprsky Kristovy svatozáře. Po jejich vyjmutí bylo dřevo zpevněno petrifikací a následovalo sejmutí druhotných vrstev, přemaleb na rameni Krista, které bylo řezbou svatozáře dříve kryto. Zde se nově objevila malba krve i vlasů.

Po téměř úplném sejmutí druhotných vrstev a zpevnění dřeva bylo možno přikročit k navrácení dříve oddělených částí řezby k hmotě originálu. Znovu byl k originálu připojen opravený špán, který vyplňoval spáru v řezbě pláště na pravé straně sochy, stejně tak byly navraceny zpevněné odlomené části řezby pláště. Na trnové koruně bylo možno připojit na původní místo dochovanou zpevněnou skořepinu z pilin, chráněnou vrstvami polychromie a přemaleb.⁹¹ Tím zůstává zachován celistvý původní tvar řezby.⁹² Dále byl připojen druhotný doplněk levé ruky Krista. Palec byl osazen s viditelnou spárou odlišující originál od doplňku, ponechána byla jeho barevná úprava. I toto místo je tedy pro případné budoucí bádání referenční pro srovnávací průzkum novějších úprav pozdně gotické řezby.

Na soše nebyly při nynějším restaurování záměrně plošně potlačovány ani starší defekty. Jsou tak přiznány změny sochařského bloku v průběhu času, patrné rozeštypy, trhliny i narušení dřeva činností červotoče. Výletové otvory byly tmeleny pouze na několika pohledově exponovaných místech v obličej Krista a Panny Marie. Obdobně byla volena míra a charakter retuše.⁹³ Bylo sjednáno, že výsledek má opticky nenásilně propojit vrstvy různého stáří při zachování paměti a autenticity dochovaného celku, zahrnujícího jak plochy s polychromií, tak části odhalené na křídový podklad i na nejspodnější část — řezbu do lipového dřeva (**obr. 17**). Řezba tak po restaurování stále zůstává svědkem předchozích osudů.

Poznámky

- 1** K osadě Bílsko (Blsko, Bělsko): Augustin Sedláček, *Místopisný slovník historický Království českého*, Argo 1998; nověji s odkazy Karel Kuča, *Města a městečka v Čechách, na Moravě a ve Slezsku*, Praha 1996. Jednolodní stavba byla založena ve vsi nedaleko Vodňan kolem r. 1260, dobře dochovaný je zejména klenutý presbytář, následně řada pozdějších stavebních úprav. K nejstarší stavební etapě Jiří Kuthan, *Středověká architektura v jižních Čechách do poloviny XIII. století*, České Budějovice 1972, s. 164 (starší bibliografie); V. Braun, *Památky strakonického okresu*, Strakonice 1968, s. 20–21; nověji Jan Sommer, K datování věže kostela v Bílsku, *Zprávy památkové péče* 54, 1994, s. 31. Pozdější rozsáhlé stavební úpravy po r. 1630 vyvolal požár kostela.
- 2** Evidenční karta díla: Sv. Jakub a Máří Magdaléna z Bílska, jižní Čechy, XVI. století, lipové dřevo, zbytky původní polychromie, 133 × 43 × 18 cm, inv. č. DP 66, deponováno z Městského muzea v Bavorově r. 1962; za ověření údajů děkuji Gabriele Váchové z Alšovy jihočeské galerie na Hluboké.
- 3** Evidenční karta díla: Pieta z Bílska, jižní Čechy, XVI. století, dřevo, polychromie nová, 136 × 93 × 24 cm, inv. č. DP 213, r. 1993 zapůjčeno Římskokatolickou farností Bílsko na základě hospodářské smlouvy (do r. 2008), od r. 2008 zapůjčeno do Národní galerie v Praze, inv. č. VP 11806.
- 4** S odkazy na starší literaturu František Kašička — Bořivoj Nechvátal, *Hrady, hrádky a tvrze na Strakonicku, Blatensku a Vodňansku*, 2. přeprac. a dopl. vyd., Strakonice 2014, s. 28.
- 5** Ibidem, s odkazy na starší literaturu, s. 98–103. Od 80. let 15. stol. byli majiteli Drahonic synové Adama z Drahonic, někdejšího purkrabího na Helfenburku. Václav z Drahonic odkázal Drahonice a Radomilice nejvyššímu purkrabímu Zdeňku Lvu z Rožmitálu, ten v r. 1534 zastavil panství Václavu Švihovcovi ze Švihova, ten je odkázal manželce Kateřině z Lípy a následně se v rodové linii střídala řada majitelů. V r. 1700 byly Drahonice prodány knížeti Ferdinandu Schwarzenbergovi, v držení tohoto rodu byly až do r. 1945.
- 6** K rodu pánů z Rožmitálu nověji Simona Kotlářová, *Páni z Rožmitálu*, České Budějovice 2008; ad Rožmitálové jako stavebníci a objednatelé uměleckých děl nověji s odkazy Jiří Kuthan, Stavební dílo a mecenát Lva († 1485) a Zdeňka Lva († 1535) z Rožmitálu, in: *Sborník Národního muzea — řada A (historie)*, 61, 2007, s. 53–65; idem: *Královské dílo za Jiřího z Poděbrad a dynastie Jagellonců*, 1., Praha 2010, s. 288–308; Jan Lhoták — Michal Tejček,

Nejvýznamnější objednatelé pozdně gotického umění v jihozápadních Čechách, in: Petr Jindra — Michaela Ottová, *Obrazy krásy a spásy. Gotika v jihozápadních Čechách*, Západočeská galerie v Plzni, Praha 2013, s. 30–47, zejm. s. 37, 40–42; Michaela Ottová, *Objednatel, dílna a styl. Gotické umění v jihozápadních Čechách*, in: ibidem, s. 268–283, k pánům z Rožmitálu zejm. s. 278.

7 Za konzultaci k novověkým dějinám Bílska děkuji Pavle Stuchlé z Městského muzea a galerie Vodňany.

8 Josef Soukup, *Soupis památek historických a uměleckých v království českém od pravěku do počátku XIX. století, XXXIII. Politický okres písecký*, Praha 1910, s. 27–32.

9 Jednotlivé strany záznamů od r. 1761 včetně příloh dostupné elektronicky na <http://www.bilsko.eu/images/farkronika/index.html>; zdrojový dokument uložen ve fondech archivu farnosti Bílsko, Vodňany. Fotografie pořízena farářem Antonínem Hálou nejspíše v 2. desetiletí 20. stol., za konzultaci děkuji Lence Kulíkové, kronikářce obce Bílsko.

10 Emanuel Poche a kol., *Umělecké památky Čech*, I., Praha 1977, s. 79; dále V. Braun, *Památky strakonického okresu*, Strakonice 1968, s. 20–21 (starší bibliografie); evidenční list kulturní památky, evidované pod č. 20648/3-4008 (záznam z 31. 12. 1963), dostupné na https://iispp.npu.cz/mis_public/searchDocument.htm?search=id%3A%281139005%29

11 Liber memorabilium / Farní pamětnice, s. 11.

12 Ibidem, např. záznamy k r. 1913 a 1914 (s. 114, 116). Jedna z neobsáhlejších pasáží k oltáři Bolestné Panny Marie z r. 2014 zachycuje rozloučení odvedenců po vypuknutí 1. světové války: „... Bylo 27. července 1914 krásné ráno; do kostela přišli mužové, kteří měli nastoupiti službu vojenskou. Šli ku sv. zpovědi a k sv. přijímání a po něm — jako na povel — všichni šli ku oltáři Bolestné P. Marie a tam se slzami v očích za pláče všech přítomných loučili se s milou sochou Mariánskou, odporoučeli sebe a své drahé Rodičce Boží...“ (s. 116).

13 Farní pamětnice (cit. v pozn. 11), s. 125, 138, 169.

14 Ludmila Slánská, nepublikovaná restaurátorská zpráva RZ 6/65, archivována v Alšově jihočeské galerii v Hluboké n. Vlt.

15 Kat. heslo: Sv. Jakub a Máří Magdaléna z Bílska, Mistr reliéfu Oplakávání Krista ze Žebráku (?), před nebo kolem 1510, in: *Jihočeská pozdní gotika 1450–1530* (kat. výst.), Hluboká nad Vltavou 1965, s. 217–218, č. kat. 153 (autor hesla Jiří Kropáček); ibidem, s. 160, 161, 163.

16 Jaromír Homolka, Poznámky k dílu mistra

Zvíkovského Oplakávání, *Zprávy památkové péče* XXVI, 1966, s. 74–79, zvl. s. 77–78.

17 Neuvádí ani František Matouš, Sochařství, in: Vladimír Denkstein — František Matouš, *Jihočeská gotika*, Praha 1953, s. 38–63.

18 Základní literatura k tématu viz pozn. 48–59, odkazy k jednotlivým dílům uvádějí zpravidla poslední publikované katalogové zpracování, pro fond západních Čech: Jiří Fajt, *Gotika v západních Čechách (1230–1530)*, III, Praha 1996; pro jihozápadní Čechy s dílčím přesahem do fondu jižních a západních Čech: Jindra — Ottová 2013 (cit. v pozn. 6); pro jádro připsaného oeuvre Mistra Oplakávání ze Žebráku a Mistra Oplakávání ze Zvíkova revize bibliografie in: Gabriela Zítková, *Mistr Žebráckého Oplakávání a jeho vztah K Mistru zvíkovského Oplakávání* (nepubl. diplomová práce, Ústav dějin křesťanského umění KTF UK v Praze), Praha 2010, dostupné na <https://is.cuni.cz/webapps/zzp/detail/63837/> (vyhledáno 20. 6. 2018); základní východisko pro jihočeský fond: *Jihočeská pozdní gotika* 1965 (cit. v pozn. 15).

19 Příklady z oblasti Frank viz např. tzv. *Malá Pieta*, Norimberk, kostel sv. Jakuba, vyobr. in Jindra — Ottová 2013 (cit. v pozn. 6), s. 362, obr. 343; do oltářní skříně byla nejspíše určena z Norimberka importovaná *Pieta z františkánského kláštera v Plzni*, v pramenech později popsáno jako oltář „*Matris Dolorosae*“, viz Jan Chlíbec, in: Fajt 1996 (cit. v pozn. 18), s. 770, č. kat. 351.

20 V tomto bodě tedy nesouhlasíme s hodnocením Hynka Ruliška, který vícefigurální scénu s ohledem na opracování řezby reliéfu s Máří Magdalénou vyloučil, viz Rulišek 1989 (cit. v pozn. 61). V úvahách o rekonstrukci třeba zohlednit původně menší výšku *Piety*, dnes na podstavě novodobý doplněk výšky cca 8 cm, související nejspíše s osazením v barokním oltáři.

21 K výkladům scény Oplakávání návazně na památkový fond jihozápadních Čech Petr Jindra, Oplakávání Krista, téma a díla, in: Jindra — Ottová 2013 (cit. v pozn. 6), s. 418–433, řadu komparací nabízí deskové malířství, nezřídka ústřední scéna Oplakávání byla komponována jako epitař.

22 I když je zřejmé, že z dochovaných řezeb řada původně retáblům náležela a některá naopak mohla být od počátku koncipována jako solitér mimo oltářní architekturu, určený k devoci v chrámovém interiéru. Ostatně ani doposud většinově uvažovaná varianta, že *Oplakávání ze Zvíkova* a *Oplakávání ze Žebráku* původně náležela středu retáblu s pohyblivými křídly, není jediná, uvažovat lze i o formě oltářní skříně bez pohyblivých křidel.

23 Jindra — Ottová 2013 (cit. v pozn. 6), č. kat. 107, s. 414–415 s vyobr.

24 Ibidem, zvl. s. 339, 376, 440–441, 438; těsné obdoby zpracování zadních stran ve zvíkovském okruhu spatřuje u *Madony z Hracholusk* se souborem řezeb z kostela sv. Markéty v Kašperských Horách, *Assumptou z Blatné*, ze souboru se pak oproti tomu vydělují *Sošice z Homol* a řezby z Černívka.

25 Vyobrazení Jindra — Ottová 2013 (cit. v pozn. 6), s. 376, 379, 439, 411, 399.

26 Vyobrazení ibidem, s. 376, 391.

27 *Jihočeská pozdní gotika* 1965 (cit. v pozn. 15), č. kat. 157, s. 221 (bibliografie), výčet novější bibliografie Zítková 2010 (cit. v pozn. 6), s. 101; Ottová, in: Jindra — Ottová 2013 (cit. v pozn. 6), navrhuje vyjmout obě díla z oeuvre Mistra Oplakávání ze Žebráku a zařadit je do kontextu produkce zvíkovského okruhu, jedním z argumentů je i zpracování rubové strany *Madony z Malšína*, bližší zvíkovskému okruhu, s. 440; k souboru ze Lnář viz pozn. 70.

28 Množství regionálních variací dokumentuje William H. Forsyth, *The Pietà in French late gothic sculpture: regional variations*, New York 1995.

29 Odkazy Jindra — Ottová 2013 (cit. v pozn. 6), s. 428–429; rovněž Petr Kováč, Vídeňské Oplakávání Zvíkovského mistra, in: *Stavitelé katedrál*: <http://www.stavitele-katedral.cz/peter-kovac-videnske-oplakavani-zvikovskeho-mistra/> (vyhledáno 20. 6. 2018).

30 K typu a šíření naposledy Ludmila Kvapilová, *Vesperbilder in Bayern von 1380 bis 1430 zwischen Import und einheimischer Produktion*, Petersberg 2017.

31 Navázání na jihočeskou krásnoslohou tradici uvažuje v souvislosti s Mistrem Žebráckého Oplakávání Jaromír Homolka, viz Homolka 1978 (cit. v pozn. 49), s. 230.

32 K Pietě z vídeňské akademie Fajt 1996 (cit. v pozn. 18), s. 781.

33 Ke skupině viz heslo: *Pieta, Rokycansko (?)*, kolem 1500–1510, Západočeské muzeum v Plzni, in: Fajt 1996 (cit. v pozn. 18), s. 780–781, č. kat. 358 (autor hesla Jiří Fajt); ibidem shrnutí diskuse k atribuci *Piety*; Dagmar Braunová, *Gotická, renesanční a barokní plastika ze sbírek západočeského muzea v Plzni*, Plzeň 1984, nestr., připisuje *Pietu* Mistru zvíkovského Oplakávání; Jiří Fajt ji klade do blízkosti *Piety z Kadova* (Římskokatolická farnost Kadov), naposledy k tématu Olga Kotková, in: Jindra — Ottová 2013 (cit. v pozn. 6), s. 345, č. kat. 79, a Michaela Ottová, ibidem, s. 281; dále k typu v základních rysech náleží *Pieta z Vysokého Sedliště*, *Pieta z Bělé nad Radbuzou*, viz Fajt 1996

(cit. v pozn. 18), s. 840–841, č. kat. 438, 439 (autor hesla Jan Chlíbaec).

34 Viz Petr Kováč (cit. v pozn. 29; vyhledáno 20. 5. 2018).

35 Přípravována v 90. letech v Národní galerii v Praze, autoři konceptu Jiří Fajt – Jan Chlíbaec, viz také pozn. 36; průzkum polychromie prováděn i u nově restaurovaných děl od r. 2000 vystavených v dlouhodobé expozici v Anežském klášteře, viz Jiří Fajt – Štěpánka Chlumská, *Čechy a střední Evropa 1200–1550. Dlouhodobá expozice Sbírky starého umění Národní galerie v Praze v klášteře sv. Anežky České*, Praha 2006, s. 127 (*Apoštolové ze Lnář*, inv. č. P 2894–2895, *Sv. Janové z Horažďovic*, inv. č. P 4566–4567, *Andělé*, inv. č. P 318–319).

36 Průzkum realizován při posledním restaurování díla, viz Anna Třeštíková, nepublikovaná restaurátorská zpráva, Oplakávání Krista ze Žebráku, inv. č. VP 1410, 1997, archiv restaurátorského oddělení Národní galerie v Praze; Dorothea Pechová, nepublikovaná laboratorní zpráva, 1996, archiv chemicko-technologické laboratoře Národní galerie v Praze; Radka Šefců, nepublikovaná laboratorní zpráva, 1998, archiv chemicko-technologické laboratoře Národní galerie v Praze.

37 Komparační průzkum polychromie obou reliéfů z Bílska bude předmětem dalšího zkoumání.

38 Jindra – Ottová 2013 (cit. v pozn. 6), č. kat. 92, s. 378–379; restaurátorské zprávy: Anna Třeštíková, *Sv. Markéta, Máří Magdaléna, Assumpta a Ukřižovaný z Kašperských Hor*, nepublikované zprávy o restaurátorském průzkumu, 1996, archiv restaurátorského oddělení Národní galerie v Praze; Ivana Vernerová, Dorothea Pechová, nepublikovaná zpráva č. 96/21, 1996, archiv chemicko-technologické laboratoře Národní galerie v Praze.

39 Viz pozn. 9.

40 Viz pozn. 36.

41 Josef Opitz, *Mistr reliéfu Oplakávání Krista ze Žebráku*, *Dílo* XVII, 1935/36, s. 88–91, 110–114, 124–127.

42 S přehledem aktuálního stavu bádání a starších atribucí Jindra – Ottová 2013 (cit. v pozn. 6), č. kat. 102, s. 402–405 (autor hesla Petr Jindra).

43 S přehledem aktuálního stavu bádání a starších atribucí Jindra – Ottová 2013 (cit. v pozn. 6), s. 370–375, č. kat. 90 (autor hesla Petra Jindra).

44 Aktuální shrnutí dosavadní atribuční diskuse Michaela Ottová, *Mistr Oplakávání Krista ze*

Zvíkova padesátiletý – čas na bilancování?, in: Jindra – Ottová 2013 (cit. v pozn. 6), s. 434–447; Jan Chlíbaec (rec.), *Obrazy krásy a spásy: gotika v jihozápadních Čechách*, *Umění* 63, 2015, s. 325–330; v předchozích dekádách zejm. Petr Kováč, *Mistr Zvíkovského Oplakávání a Kašperské hory*, in: *Sborník vlastivědných prací o Šumavě k 650. výročí města Kašperské Hory*, Kašperské Hory 1980, 109–125; Jan Müller, *Některé předpoklady raného díla Mistra reliéfu Oplakávání ze Žebráka*, *Umění* XXXVIII, 1990, s. 15–25; Petr Kováč, (cit. v pozn. 29; vyhledáno 20. 6. 2018); Jiří Fajt, *Late Gothic Sculpture in Bohemia during the Reign of Wladislaw II (1471–1516). The Present State of Knowledge and Questions of Future Research*, in: Dietmar Popp – Robert Suckale (eds.), *Die Jagiellonen*, Nürnberg 2002, s. 251–262; Zítková 2010 (cit. v pozn. 18).

45 Albert Kotal (rec.), *Jihočeská pozdní gotika*, *Časopis Národního muzea* 123, 1954, s. 203–207; idem, *Nové práce z okruhu Mistra žebráckého Oplakávání*, *Časopis Národního muzea* CXXIV, 1955, s. 46–76; idem (rec.), *K výstavě jihočeská pozdní gotika 1450–1530*, *Umění* IV, 1966, s. 216–229.

46 Jiří Kropáček, *Ukřižovaný z bývalého dominikánského kláštera v Českých Budějovicích*, *Umění* VIII, 1960, s. 160–175; idem, *Marginálie k dílu Mistra žebráckého Oplakávání*, in: *Jihočeská pozdní gotika* 1965 (cit. v pozn. 15), s. 157–168.

47 Jaromír Homolka, *Jihočeské umění pozdní gotiky. Plastika*, in: *Jihočeská pozdní gotika* 1965 (cit. v pozn. 15), s. 44–60, 124–156; idem, *Poznámky k dílu mistra Zvíkovského Oplakávání*, *Zprávy památkové péče* XXVI, 1966, s. 74–79; idem, *Die südböhmische Plastik der Spätgotik*, in: *Werden und Wandlung*, Linz 1967, s. 176–200.

48 Zřejmě i ve výstavním katalogu *Jihočeská pozdní gotika* 1965 (cit. v pozn. 15), např. odlišný názor na atribuce několika stěžejních děl: *Klanění tří králů z Českých Budějovic* Kropáček připisuje Mistru Oplakávání ze Žebráku a odvíjí od něj chronologii mistrových časných prací, Homolka naopak z ōuvre odepisuje a navržení nové atribuce považuje za uzlový bod dalšího bádání; rozdílné pohledy i u datace *Nejsvětější Trojice z Českých Budějovic* (Pieta Páně), Kropáček považuje za dílo středního období (kolem 1512), Homolka klade kolem 1520 (později dataci posunul blíže k 1. desetiletí).

49 Christian Salm, *Malerei und Plastik der Spätgotik*, in: Karl Maria Swoboda (ed.), *Gotik in Böhmen*, München 1969; Jaromír Homolka, *Sochařství*, in: *Pozdně gotické umění v Čechách (1471–1526)*, Praha 1978, s. 167–254; idem, *Pozdně gotické*

sochařství, in: *Dějiny českého výtvarného umění*, I/2, Praha 1984, s. 534–565.

50 Jaromír Homolka, K nové instalaci sbírky české gotiky v Národní galerii, *Umění* X, 1962, s. 588–596; Jaromír Homolka — Ladislav Kesner, České umění gotické, Praha 1964; Jaromír Homolka — Jiří Kropáček, Nová instalace českého pozdně gotického umění na Křivoklátku a Kosti, *Umění* XIV, 1966, s. 122–145.

51 František Kotrba, Pozdně gotická plastika Pieta z muzea v Sušici, in: *Vlastivědné zprávy středního Pootaví*, Sušice 1962, s. 10–12; Jaromír Homolka, K restauraci některých prací Mistra Zvíkovského Oplakávání, *Památková péče* XXIII, 1963, s. 74–79; Jiřina Hořejší — Jarmila Vacková, K průzkumu středověkého umění jižních Čech, *Umění* XIII, 1965, s. 302–314; Vladimír Horpeniak, *Restaurování památek umění v muzeu Šumavy*, Sušice 1992.

52 *Jihočeská pozdní gotika* 1965 (cit. v pozn. 15); Albert Kutal (rec.), Jihočeská pozdní gotika, *Časopis Národního muzea* 123, 1954, s. 203–207; Otto Wutzel (ed.), *Die Kunst der Donauschule 1490–1540* (kat. výst.), Stift St. Florian und Schloßmuseum Linz, Linz 1965; obsáhle recenzováno: Jaroslav Pešina — Jaromír Homolka, K otázkám umění dunajské školy, *Umění* XIV, 1966, s. 334–359; Fajt 1996 (cit. v pozn. 18).

53 Aktualizovaný soupis bibliografie k jednotlivým dílům hypotetického ōuvre viz katalogová část Jindra — Ottová 2013 (cit. v pozn. 6); dále Zítková 2010 (cit. v pozn. 18).

54 Fajt 2002 (cit. v pozn. 44); Jiří Fajt, *Europa Jagellonica (1386–1572). Umění a kultura ve střední Evropě za vlády Jagellonců. Průvodce výstavou*, Kutná Hora 2012; v rámci projektu prezentován výběrově i fond sochařství Národního muzea: Michaela Ottová (ed.), *Sochařství za vlády Jagellonců. Z pokladů Národního muzea*, České Budějovice 2012.

55 Stefan Roller (ed.), *Fantastische Welten. Albrecht Altdorfer und das Expressive in der Kunst um 1500* (kat. výst.), Städel-Museum, Frankfurt am Main, München 2014, s. 194, č. kat. 106 (Mistr Oplakávání Krista ze Žebráku, Nejsvětější Trojice z Českých Budějovic, autoři hesla Jiří Fajt — Markus Hörsch); nově také k vazbám na Podunají Kathrin Brandmair, *Kruzifixe und Kreuzigungsgruppen aus dem Bereich der Donauschule*, Petersberg 2015, s. 45–48.

56 Západočeská galerie v Plzni 2013/2014, následně zmenšená repríza v Národní galerii v Praze; Jan Dienstbier (rec.), Obrazy krásy a spásy. Gotika v jihozápadních Čechách, *Bulletin Národní galerie v Praze* XXIV, 2014, s. 195–203; Jan Chlíbaec (rec.), Obrazy krásy a spásy: gotika v jihozápadních Čechách, *Umění* LXIII, 2015, s. 325–330.

57 Viz pozn. 47.

58 *Jihočeská pozdní gotika* 1965 (cit. v pozn. 15), s. 217–218, č. kat. 153, dále se k řezbě vrací ve studii *Marginálie k dílu Mistra Oplakávání ze Žebráka*, ibidem, s. 157–168, zvl. s. 160, 161, 163.

59 Franz Kieslinger, *Mittelalterliche Skulpturen einer Wiener Sammlung*, Wien — Leipzig 1937, s. 22, obr. č. 55, 56.

60 Jaromír Homolka, Poznámky k dílu mistra Zvíkovského Oplakávání, *Zprávy památkové péče* XXVI, 1966, s. 74–79, s. 77.

61 Hynek Rulíšek, *Gotické umění jižních Čech*, Alšova jihočeská galerie v Hluboké nad Vltavou 1989.

62 Roman Lavička, *Gotické umění. Průvodce sbírkou středověkého umění Alšovy jihočeské galerie*, Alšova jihočeská galerie v Hluboké nad Vltavou 2007, s. 64–65, dále uvádí *Oplakávání z Ledenic, Máří Magdalénu ze Strmilova*, soubor řezeb z Čakova, sv. Václava a Bolestného Krista z Českých Budějovic; viz s. 64–68.

63 Michaela Ottová, in: Jindra — Ottová 2013 (cit. v pozn. 6), s. 439, v odkaze na Jaromíra Homolku 1966 (cit. v pozn. 16).

64 Jan Dienstbier 2014 (cit. v pozn. 56), s. 199, 202.

65 *Jihočeská pozdní gotika* 1965 (cit. v pozn. 15), s. 163.

66 Ibidem.

67 Restaurováno 1999–2000, Anna Třeštíková, Eva Votočková (sv. Petr a sv. Bartoloměj), 2008–2009, Iris Brunner (sv. Pavel).

68 Silke Geppert, *Mode unter dem Kreuz. Kleiderkommunikation im christlichen Kult*, Salzburg 2013.

69 Obdobně řezané ozdoby v dílenském okruhu žebráckého i zvíkovského Mistra viz Sv. Jan Evangelista z Majdalény (Národní galerie v Praze); Sv. Jan Evangelista z Oplakávání ze Zvíkova (Zvíkov); Sv. Kateřina (?) z Bavorova (Alšova jihočeská galerie v Hluboké n. Vlt.), rovněž Sv. Petr z Petrovic u Sušice (Biskupství českobudějovické), Sv. Petr z Budětic (Národní muzeum).

70 Řezbář jihozápadních Čech, kolem 1510–1515, Sv. Petr, Sv. Pavel, Sv. Bartoloměj, in: *Jihočeská pozdní gotika* 1965 (cit. v pozn. 15), s. 251, č. kat. 208–210 (autor hesla Jaromír Homolka); Fajt — Chlumská 2006 (cit. v pozn. 35), č. kat. 208–210, s. 251; Helena Dáňová, *Pozdně gotické sochařství jagellonského období (1471–1526) z depozitářů Národní galerie v Praze*, nepubl. disertační práce, Univerzita Palackého v Olomouci, Olomouc 2013, s. 77–81, č. kat. 17 (vyhledáno 20. 5. 2018); Jindra — Ottová 2013 (cit. v pozn. 6), s. 280–81.

71 Jindra — Ottová 2013 (cit. v pozn. 6), č. kat. 84, s. 358–359, k souboru ze Lnář s. 280–281.

72 Viz pozn. 8.

73 Rys příznačný zvláště pro řadu prací oeuvre Mistra Oplakávání ze Žebráku.

74 Jindra — Ottová 2013 (cit. v pozn. 6), č. kat. 101, s. 398–401.

75 Viz pozn. 9.

76 Má však starší genezi, jak vyplývá ze srovnání s *Assumptou z Křištína* (konec 15. stol., Biskupství českobudějovické), nacházíme jej i u *Klanění tří králů z Českých Budějovic* (Alšova jihočeská galerie v Hluboké n. Vlt.).

77 *Jihočeská pozdní gotika* 1965 (cit. v pozn. 15), s. 159.

78 Viz Ivana Vernerová, dodatek nepublikované laboratorní zprávy 10/02, 2013, archiv chemicko-technologické laboratoře Národní galerie v Praze. Obě části plintu byly překryty při minulé opravě shodnou přemalbou.

79 Viz nepublikovaná restaurátorská zpráva Very Dědičové a nepublikovaná laboratorní zpráva Radky Šefců č. 10/2, s pozdějšími dodatky, archiv restaurátorského oddělení a archiv chemicko-technologické laboratoře Národní galerie v Praze.

80 Radka Šefců, dodatek č. 4 k nepublikované laboratorní zprávě 10/2 z 16. 3. 2015, a č. 5 z 20. 3. 2015.

81 Plášť byl v minulosti zřejmě vícekrát opravován a přitom došlo pravděpodobně i k radikálnímu sejmutí předchozích vrstev a novému navrstvení. Pruská modř nejdříve po r. 1704, běžněji používána od 20. let 18. stol., úprava polychromie byla nejspíše provedena návazně na osazení do barokního oltáře v bílském kostele.

82 Radka Šefců, nepublikovaný dodatek k laboratorní zprávě 10/2 — dodatek č. 2 z 9. 4. 2014 (vzorek č. 14 — zlacená rouška Krista, okraj).

83 Viz pozn. 13.

84 Na roušce byly na méně pohledových místech ponechány kontrolní bloky této druhotné vrstvy.

85 Následně byly zbytky mladší polychromie retuší provázány do celku.

86 Špatná soudržnost odkrývané vrstvy s barevným podkladem zřejmě zapříčinila, že již v minulosti došlo k jejím četným drobným i větším ztrátám, které byly různé lokálně opravovány a přemalovány.

87 Dochovala se jen částečně v hloubkách modelace.

88 Pod ní byly zaznamenány částečně dochované

zelené a hnědé vrstvy — viz Radka Šefců, dodatek č. 6. k laboratorní zprávě 10/2 ze dne 20. 4. 2017 (vzorek č. 19).

89 Kovové spojky byly ponechány s částečně dochovanými polychromními vrstvami na povrchu.

90 Hůře navzájem odlišitelné vrstvy se nacházely na inkarnátech, naopak druhotné převrstvení na šatu i plášti Panny Marie bylo snáze patrné.

91 Zde byla v minulosti ztracená hmota dřeva, rozpadlá na prach, doplněna tmelem z lipových pilin.

92 Pro další studium byl ponechán na méně viditelném místě vzorek novodobé přemalby zeleným nátěrem.

93 K postupu v závěrečné fázi restaurování podrobně viz nepublikovaná restaurátorská zpráva Very Dědičové, archiv restaurátorského oddělení Národní galerie v Praze.

Seznam vyobrazení

- 1** *Sv. Jakub a Máří Magdaléna z Bílska*, po 1508–1515. Alšova jihočeská galerie v Hluboké n. Vlt. Foto: Národní galerie Praha.
- 2** *Pieta z Bílska*, po 1508–1515, stav před restaurováním. Římskokatolická farnost Bílsko. Foto: Národní galerie Praha.
- 3** Pohled do lodi kostela sv. Jakuba Většího v Bílsku, oltář Bolestné Panny Marie. Foto: Antonín Hála, reprodukováno z farní pamětnice.
- 4** *Sv. Jakub a Máří Magdaléna z Bílska a Pieta z Bílska*, po 1508–1515. Alšova jihočeská galerie v Hluboké n. Vlt., Římskokatolická farnost Bílsko. Foto: Národní galerie Praha.
- 5** *Oplakávání Krista ze Žebráku*, Mistr Oplakávání Krista ze Žebráku, kolem 1510, detail sv. Máří Magdalény. Muzeum hl. města Prahy. Foto: Národní galerie Praha.
- 6** Opracování zadních stran.
- 6a** *Pieta z Bílska*, po 1508–1515. Římskokatolická farnost v Bílsku.
- 6b** *Sv. Jakub Větší a Máří Magdaléna*, po 1508–1515. Alšova jihočeská galerie v Hluboké n. Vlt.
- 6c** *Sv. Petr ze Lnář*, kolem 1510–1515. Biskupství českobudějovické.
- 6d** *Sv. Bartoloměj ze Lnář*, kolem 1510–1515. Biskupství českobudějovické.
- 6e** *Madona z Malšína*, Mistr Oplakávání Krista ze Žebráku, kolem 1515. Národní galerie Praha. Foto: Národní galerie Praha.
- 7** *Pieta z Kadova*, kolem 1510, Římskokatolická farnost Kadov. Foto: Národní galerie Praha.
- 8** *Pieta z Bílska*, po 1508–1515, detail tváře Krista, stav v průběhu restaurování. Římskokatolická farnost v Bílsku. Foto: Národní galerie Praha.
- 9** *Pieta z Bílska*, po 1508–1515, detail tváře Panny Marie, stav v průběhu restaurování. Římskokatolická farnost v Bílsku. Foto: Národní galerie Praha.

10 Srovnání detailů řezby.

10a *Sv. Jakub Větší a Máří Magdaléna z Bílska*, po 1508–1515, detail ruky sv. Jakuba. Alšova jihočeská galerie v Hluboké n. Vlt.

10b *Sv. Petr ze Lnář*, kolem 1510–1515, detail ruky sv. Petra. Biskupství českobudějovické.

10c *Sv. Bartoloměj ze Lnář*, kolem 1510–1515, detail ruky sv. Bartoloměje. Biskupství českobudějovické.

10d *Oplakávání Krista ze Žebráku*, Mistr Oplakávání Krista ze Žebráku, kolem 1510, detail ruky Panny Marie. Muzeum hl. města Prahy.

10e,f *Pieta z Bílska*, po 1508–1515, detail ruky Panny Marie. Římskokatolická farnost v Bílsku. Foto: Národní galerie Praha.

11 Srovnání detailů řezby.

11a *Sv. Jakub Větší a Máří Magdaléna z Bílska*, po 1508–1515, detail tváře sv. Jakuba. Alšova jihočeská galerie v Hluboké n. Vlt.

11b *Sv. Bartoloměj ze Lnář*, kolem 1510–1515, detail tváře. Biskupství českobudějovické.

11c *Sv. Petr ze Lnář*, kolem 1510–1515, detail tváře. Biskupství českobudějovické.

12 *Pieta z Bílska*, po 1508–1515, detail šatu Panny Marie, stav po restaurování. Římskokatolická farnost v Bílsku. Foto: Národní galerie Praha.

13 *Pieta Páně z Českých Budějovic*, Mistr Oplakávání Krista ze Žebráku, kolem 1515. Alšova jihočeská galerie v Hluboké n. Vlt. Foto: Národní galerie Praha.

14 *Pieta z Bílska*, po 1508–1515, trnová koruna, detail dřevní hmoty poškozené dřevokazným hmyzem. Římskokatolická farnost v Bílsku. Foto: Národní galerie Praha.

15 *Pieta z Bílska*, po 1508–1515, stav v průběhu restaurování, snímání přemaléb. Římskokatolická farnost v Bílsku. Foto: Národní galerie Praha.

16 *Pieta z Bílska*, po 1508–1515, stav v průběhu restaurování, snímání přemaléb. Římskokatolická farnost v Bílsku. Foto: Národní galerie Praha.

17 *Pieta z Bílska*, po 1508–1515, stav po restaurování. Římskokatolická farnost v Bílsku. Foto: Národní galerie Praha.