

Vlčková, Jitka

Deska se Zvěstováním P. Marii z Národní galerie v Praze

Opuscula historiae artium. 2009, vol. 53, iss. F53, pp. [3]-22

ISBN 978-80-210-5055-6

ISSN 1211-7390 (print); ISSN 2336-4467 (online)

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/115298>

Access Date: 23. 02. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

JITKA VLČKOVÁ

DESKA SE ZVĚSTOVÁNÍM P. MARIÍ Z NÁRODNÍ GALERIE V PRAZE

Deska se Zvěstováním Panně Marii ze sbírky Starého českého umění Národní galerie (dále jen NG) v Praze představuje jedno z mála dochovaných středověkých děl, která v českém prostředí výrazněji reflektují nizozemské umění 15. století.¹ V roce 1930 v souvislosti s votivní deskou pána z Všechlap, která měla být příkladem šíření vlivu Nizozemí v domácí tvorbě, objevil Antonín Matějček v desce se Zvěstováním z NG srovnatelné dílo, které „poukazovalo k širší recepci nizozemského stylu“.² Ve svém příspěvku věnoval desce velký prostor, zejména s ohledem na zjevný vztah k jedné z osobností první nizozemské generace – anonymnímu Mistrovi z Flémalle, ztotožňovanému s Robertem Campinem. Na základě srovnání s německým uměním dospěl k závěru, že vlivy Nizozemí k nám pronikají mnohem později, a desku proto datoval do doby kolem roku 1460.³ V syntéze z roku 1931 se domníval, že znalost nizozemských principů byla malíři desek zprostředkována skrze německé prostředí, pravděpodobně grafikou.⁴ Jaroslav Pešina ve své rozsáhlé práci k pozdně gotickému deskovému malířství v Čechách z roku 1940 zařadil desku do vrstvy děl, u nichž se projevovalo tzv. motivické smíšení – kombinace starších motivů krásného slohu s pokročilejšími motivy. Původ desky, kterou datoval po roce 1460, hledal v jihočeském okruhu, kde měla radikálně zapůsobit v tehdejší umělecké vývoji. Důvodem

¹ O 17 447 (DO 250, O 8794: tempera, jedlové (?) dřevo potažené plátnem (v evidenci dřevo určeno bez použití přírodovědných metod, v lit. též uváděno dřevo smrkové), 43,5 × 35,5 cm, nápis na pásce: *ave gracia plena domin' tecu*, nesignováno, zadní stranu díla nebylo možno zkoumat z důvodu trvalého upevnění v novodobé rámové konstrukci (stupňovitý rám); k provenienci viz pozn. 21.

² Antonín Matějček, Votivní obraz rytíře z Všechlap, in: *Od pravěku k dnešku I. Sborník prací z dějin československých (K šedesátým narozeninám Josefa Pekaře)*, Praha 1930, s. 324.

³ Matějček (pozn. 2), s. 323–325.

⁴ Zdeněk Wirth a kol., *Dějepis výtvarného umění v Čechách I. Středověk*, Praha 1931, s. 348. Na Antonína Matějčka navazovali například Josef Opitz, *Madona – Církevní malířství a sochařství doby 1350–1550* (kat. výst.), Praha 1935, s. 14, kat. č. 38. – Albert Kutal, *Gotické sochařství v Čechách a na Moravě. V duchovním středu*, Praha 1940, s. 76. – Idem, *České gotické umění*, Praha 1972, s. 194.

byla domácí recepcí motivu Zvěstování ze středového obrazu triptychu rodiny Mérode,⁵ připisovaného Mistrovi z Flémalle. Podobně jako Antonín Matějček předpokládal, že se motiv k českému mistrovi mohl dostat prostřednictvím grafiky, jak to dokládá mědirytina *Zvěstování* (L. 9) Mistra nápisových pásek (před 1467), inspirovaná flémalleským okruhem. Obraz tak byl podle Jaroslava Pešiny kopií grafické předlohy, která v sobě slučovala motivy přejaté z originálu Mistra z Flémalle a některé z jeho replik.⁶ V roce 1951 v monografii k osobnosti Campinova žáka Rogiera van der Weydena datoval Hermann Beenken českou desku již do třicátých let 15. století a kladl ji do jihoněmeckého uměleckého okruhu. Stejně jako deska *Zvěstování* na oltáři z vestfálského Schöppingenu měla podle autora čerpat z nám neznámého Campinova originálu, který se dochoval pouze v kopii v bruselských Královských muzeích (Musées royaux des Beaux-Arts, dále jen MRBA).⁷ Naopak závěry českých badatelů znovu potvrdil v roce 1958 Alfred Stange, který ve své práci o německé gotické malbě hledal v obličejí Marie slabý odlesk českého malířství z doby krásných Madon a shodně viděl vznik díla v jihočeské oblasti v období po roce 1460. V pražské desce však nově spatřoval vliv díla bavorského Mistra Pollingského oltáře (1444), u kterého se měl český mistr seznámit s kompozicí *Zvěstování* Mistra z Flémalle.⁸ V článku pro *Gazette des Beaux-Arts* z roku 1959 považoval Charles de Tolnay desku z NG za „provinční parafrázi“⁹ oltáře Mérodů, v níž lokální tvůrce zjednodušil základní prvky jeho kompozice. Letící postavička Ježíška s křížem a holubici Ducha svatého vnímal jako typický provinční pleonasmus. Dataci díla do doby kolem roku 1460 nijak nezpochybnil a malíře považoval za českého nebo rakouského mistra.¹⁰ V roce

⁵ V zahraniční odborné literatuře je označení triptychu odvozováno od starobylé šlechtické rodiny Mérode (psáno též Merode). Do vlastnictví rodiny se triptych dostal sňatkem jednoho z jejich členů s Marie-Nicolette, kněžnou z Arenberku, jejíž rodiče dílo zakoupili v Bruggách okolo roku 1820. V roce 1956 byl pak triptych zakoupen od princezny Mérode-Westerloo do sbírky „Cloisters“ newyorského Metropolitního muzea. V textu bude vedle přívlastku „rodiny Mérode“ užíváno pouze zkráceného označení triptych Mérodů (též oltář Mérodů), které dobře vyjadřuje původní vlastnický vztah uměleckého díla k rodině Mérode. Tvary označení díla byly konzultovány s jazykovou poradnou Ústavu pro jazyk český AV ČR v Praze. – Údaje o provenienci souhrnně např. Stephan Kemperdick, *Der Meister von Flémalle. Die Werkstatt Robert Campins und Rogier van der Weyden*, Turnhout 1997, s. 77. – Felix Thürlemann, *Robert Campin. Eine Monographie mit Werkkatalog*, München 2002, s. 272.

⁶ Jaroslav Pešina, *Pozdně gotické deskové malířství v Čechách*, Praha 1940, s. 41–43. K dílu se v duchu svých prvotních závěrů vracel i později: Jaroslav Pešina, *Česká malba pozdní gotiky a renesance: Deskové malířství 1450–1550*, Praha 1950, s. 21, kde za předlohu díla považoval grafický list nebo kresbu, která kompilativně sloučila „motivy přijaté z triptychu Mérode a z některé z jeho četných nizozemských nebo německých replik“; Idem, Studie k malířství poděbradské doby, *Umění* 7, 1959, s. 212. – Idem, Desková malba, in: *Dějiny českého výtvarného umění I/2*, Praha 1984, s. 580, obr. 89.

⁷ Hermann Beenken, *Rogier van der Weyden*, München 1951, s. 102, pozn. 25.

⁸ Alfred Stange, *Deutsche Malerei der Gotik IX. (Franken, Böhmen und Thüringen-Sachsen in der Zeit von 1400 bis 1500)*, München – Berlin 1958, s. 137.

⁹ Charles de Tolnay, L'Autel Mérode au Maître de Flémalle, *Gazette des Beaux-Arts*, 6e période, tome 53, 1959, s. 71.

¹⁰ Tolnay (pozn. 9), s. 71, obr. 3.

1972 si ze zahraničních badatelů povšiml pražského Zvěstování Martin Davies, který desku v monografii věnované dílu Rogiera van der Weydena chápal jako práci, která vyšla ze ztraceného derivátu „bruselského typu“ Zvěstování, vytvořeného ve flémalleském okruhu.¹¹ Na úvahy Martina Daviese navázal v roce 1974 Lorne Campbell, který, ačkoliv citoval pražskou desku mezi kopiemi oltáře Mérodů, upozornil, že je „ve skutečnosti vzdálenou variantou bruselského obrazu“.¹² Jeho úvahy vycházely z faktu, že vyloučil triptych Mérodů z Campinova „oeuvre“. V roce 1982 se „campinovským“ Zvěstováním z Bruselu zabýval Mojmir S. Frinta. Autor opřel část svých úvah právě o pražské Zvěstování, neboť podobně jako tehdy známé hliněné repliky opakovalo kompozici bruselského Zvěstování. Zdůraznil, že reliéfy i pražská deska obsahují prvky, které nizozemskému modelu chybí – nápisová páska, svatozář Panny Marie, strop s valenou klenbou. Nedomníval se však, že by pražská deska musela právě proto vzniknout na základě hliněného reliéfu. Úvahy tak směřoval k jejich společnému prototypu, kterým neměla být bruselská deska Zvěstování přímo, ale podobná, která obsahovala postavičku Ježíška, oculus na levé stěně a dřevěnou valenou klenbu. V tomto prvotním zobrazení měla být již přítomna nápisová páska a svatozář kolem Mariiny hlavy. Některé z těchto prvků zachoval střed triptychu Mérodů, zatímco bruselská deska tyto prvky zcela vynechala. Česká deska, která podle badatele vykazovala středoevropské rysy, tak měla být odvozena z domnělého campinovského (respektive flémalleského) originálu. Změnu barevného schématu oproti bruselské replice vysvětloval tím, že prostředkem rozšíření byl nekolorovaný materiál – dřevořez nebo reliéf. Závěrem tak mohl dokonce připustit, že zprostředkujícím dílem mohl být magdeburský reliéf z Porýní-Vestfálska.¹³ V roce 1985 zahrnuly desku Zvěstování z NG Jarmila Vacková a Micheline Comblen-Sonkes do svazku zabývajícím se obrazy vlámských primitivů v československých sbírkách z edice Vlámských primitivů výzkumného centra při bruselském Královském institutu výtvarného dědictví (L'Institut royal du Patrimoine artistique/Het Koninklijk Instituut voor het Kunstpatrimonium, zkráceně IRPA/KIK). V knize je deska považována za jedno z děl inspirovaných flémalleským Zvěstováním. Od všech ostatních, která jsou napodobeninami flémalleského originálu, se však měla malba odlišovat především svou stlačenou kompozicí. Vacková z toho vyvodila, že kompozice byla záměrně modifikovaná účelem díla, které mělo sloužit jako devoční obraz po způsobu internacionální gotiky 14. století. Obraz tudíž nikdy neměl křídla. Autorka se domnívala, že model pražské desky byl reliéf,

¹¹ Martin Davies, *Rogier van der Weyden*, London 1972, s. 260. Bruselským typem Zvěstování je zde myšlena deska Zvěstování z Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique v Bruselu, inv. č. 3937.

¹² Lorne Campbell, Robert Campin, the Master of Flémalle and the Master of Mérode, *The Burlington Magazine* 116, 1974, s. 644, pozn. 79. „A picture at Prague...as a variant of the Mérode Annunciation is in fact a distant version of the Brussels picture.“

¹³ Mojmir Svatopluk Frinta, Some Observations on the Campinesque Annunciation in Brussels, in: Roger Van Schoute – Dominique Hollanders-Favart, *Le Dessin sous-jacent dans la peinture: Le problème de l'auteur de l'oeuvre de peinture Contribution de l'étude du dessin sous-jacent à la question des attributions*, Coloque 4 (29.–31. 10. 1981), Louvain-la-Neuve 1982, s. 92–93.

který vycházel z triptychu Mérodů nebo bruselského Zvěstování, a současně upozornila na bližší spojitost k bruselské desce než vlastnímu Zvěstování oltáře Mérodů.¹⁴ Dílo datovala podobně jako ostatní badatelé do doby kolem roku 1460 a připustila lokalizaci mistra do jižních Čech, navrženou již starším bádáním.¹⁵ V roce 1990, ve vztahu k hliněným reliéfům z Magdeburku a Keulenu, si desky z pražské Národní galerie povšimla Jeltje Dijkstra, která dataci malby připisované českému mistrovi kolem 1460 považovala za terminus ante quem pro vznik reliéfu z Magdeburku podle bruselského Zvěstování.¹⁶ V roce 1996 se k pražskému Zvěstování při hodnocení flémalleské desky Zvěstování vrátili Cyriel Stroo a Pascale Syfer-d'Olne v katalogu MRBA v Bruselu. Deska českého mistra z NG (kolem roku 1460) mohla podle autorů vzniknout na základě nízkého reliéfu ze sérií založených na bruselském Zvěstování, které pochází především z Porýní-Vestfálska.¹⁷ O rok později se o pražské desce zmínil Stephan Kemperdick v knize věnované otázce Mistra z Flémalle. U desky se Zvěstováním se pokusil prokázat, že jejím východiskem mohl být jeden ze série hliněných reliéfů, které měly být vyráběny s největší pravděpodobností v Utrechtu a jejichž možnou předlohou byla deska Zvěstování ze sbírky MRBA v Bruselu. Série hliněných reliéfů podle flémalleských předloh měly v Utrechtu údajně vznikat již před polovinou 15. století a tak kladl dataci české desky již do let 1450–1460.¹⁸ Z českých badatelů se v roce 2001 k desce vrátila Milena Bartlová, která stejně jako Jarmila Vacková nevyloučila, že dílo bylo již původně samostatným obrazem. Připustila však možnost, že mohla být i křídlem oltářního triptychu. Deska měla být v minulosti ztenčena a seříznuta¹⁹ a tak nelze spolehlivě odvodit, zda je současná podoba odrazem prvotního stavu. V případě datace díla Bartlová upozornila, že mezi deskou a tehdejším malířským prostředím v Čechách neexistuje žádná prokaza-

¹⁴ Opodstatněnost tohoto názoru podporuje nápadná podobnost mezi pražskou deskou a drobnými hliněnými reliéfy, které závisí na bruselské verzi flémalleského Zvěstování.

¹⁵ Jarmila Vacková, *Collections de Tchécoslovaquie (Le primitifs flamands II., Répertoire des peintures flamandes du quinzième siècle 4)*, Bruxelles 1985, s. 27–30, kat. č. 3, obr. VI. V téže roce zařadila Vacková zmínku o desce Zvěstování Panny Marie na úvod svého pojednání o vlámských primitivech, kde zopakovala závěry z výše citovaného svazku; Eadem, Flámští „primitivové“ v československých sbírkách, *Umění* 33, 1985, s. 220. Odvozeniny tohoto prototypu je možno hledat v kresbě, dřevěných reliéfech, na kachlích i tapisériích. V pokračování článku z roku 1989 Vacková informovala o názoru badatelů bruselského Centre national de Recherches „Primitifs flamands“, kteří přišli s možností, že deska se Zvěstováním (kolem 1460) mohla být malířskou transpozicí drobného reliéfu, neboť se několik podobných řezeb i kachlů s tímto motivem zachovalo; Eadem, Flámští „primitivové“ v československých sbírkách II, *Umění* 37, 1989, č. 3, s. 321.

¹⁶ Jeltje Dijkstra, *Origineel en kopie. Een onderzoek naar de navolging van de Meester van Flémalle en Rogier van der Weyden* (Academisch proefschrift), Amsterdam 1990, s. 177.

¹⁷ Cyriel Stroo – Pascale Syfer-d'Olne, *Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique. The Flemish Primitives I. The Master of Flémalle and Rogier van der Weyden Groups*, Bruxelles 1996, s. 44–45.

¹⁸ Kemperdick (pozn. 5), s. 88.

¹⁹ Podle Milena Bartlová, *Poctivé obrazy. Deskové malířství v Čechách a na Moravě*, Praha 2001, s. 398. Údaj o seříznutí a ztenčení destičky nebylo možno ověřit; badatelce bylo umožněno pouze vizuální studium.

telná vazba a že opora chybí i pro zařazení do moravského kontextu. Obdobný problém se měl ukazovat také u produkce z území dnešního Rakouska a Bavorska. Tvar stropu měl být podle autorky odvozen z francouzského a frankovlámského malířství počátku 14. století, jak to dokládá knižní malba. Zároveň uvedla, že vznik díla si bez přímé znalosti nizozemských předloh nelze představit, neboť zprostředkování motivu krajiny v průhledu okna nebyl reliéfem ani grafikou možný. Průhled otevřenými okny do krajiny měl být přejet přímo ze středověkého obrazu triptychu Mérodů. Úvahy podpořené skutečností, že nelze sledovat přesnější provenienci díla, proto rozvinula do možnosti, že bylo importem ze západoevropského prostoru. Na tomto základě pak ukázala, kolik mezer obsahuje bádání o vývoji středoevropské malby, a proto mohla konstatovat: „Přijímání moderních invencí a tvůrčích impulsů se dělo různými cestami a různými způsoby a právě pražské Zvěstování dokazuje, že pro úplné vysledování vzájemných vazeb uvnitř země, v rámci středoevropského regionu i směrem k Nizozemí nám mohou scházet klíčové doklady a nezbytné vývojové články.“²⁰

Primární proveniencie díla není známa, neboť chybí údaj o jeho pohybu před zakoupením Josefem Nosticem na aukci sbírky Emanuela Franze Itze von Mildestein 30. prosince 1805. V roce 1922 získal desku se zvěstováním do své sbírky Richard Morawetz a dne 22. dubna 1939 dle záznamu evidenční karty NG v Praze přešla ve formě zápůjčky do jejich sbírek. Deska byla později v restitučních vrácena Morawetzovým dědicům, kteří ji roku 1997 darovali zpět do sbírek NG.²¹ Z výše provedeného rozboru odborné literatury vyplývá, že se nejčastěji usuzuje na vznik desky v jihočeském prostředí. Deska byla datována do období kolem roku 1460, někdy též po roce 1460. Jaroslav Pešina v roce 1984 připustil dataci desky dokonce kolem roku 1450, k níž se nejnověji přiklonil také Stephan

²⁰ Bartlová (pozn. 19), s. 398–399. Desku *Zvěstování Panně Marie* zahrnul do své publikace o českém středověkém malířství z roku 2002 nově také Jan Royt. Jeho závěry kráčí v linii vytýčené již Antonínem Matějčkem; srov. Jan Royt, *Středověké malířství v Čechách*, Praha 2002, s. 114. Naposledy ze závěrů Antonína Matějčka a také Jaroslava Pešiny vyšli Jiří Fajt a Štěpánka Chlumská, kteří desku „pravděpodobného českého původu“ datovali do doby kolem roku 1460. Oporou pro mladší datování bylo badatelům především uplatnění lámané draperie. 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. 76.

²¹ Deska se Zvěstováním byla na základě ustanovení aukcí Společnosti vlasteneckých přátel umění ještě v roce 1805 zapůjčena novým majitelem Josefem Nosticem do Obrazárny Společnosti vlasteneckých přátel umění v Praze. Blíže k tomu Lubomír Slaviček, *Die Auktionen der Gesellschaft patriotischer Kunstfreude in den Jahren 1796–1835*, *Bulletin of the National Gallery in Prague* 12–13, 2002–2003, s. 45, 47. V soupisu Obrazárny z roku 1827 byla vedena pod č. EC 1074 jako dílo staroněmecké školy, (*Verzeichniss der Kunstwerke, welche sich in der Gemälde-Gallerie der Privatgesellschaft patriotischer Kunstfreude zu Prag befinden*, Prag 1827, s. 65), později byla zařazena jako dílo české školy 15. století; viz Viktor Barvitijs, *Katalog Obrazárny v domě umělců Rudolfinum v Praze*, Praha 1889, s. 49, s. 48–49, kat. č. 53. Jarmila Vacková uvedla, že v roce 1922 vrátila Obrazárna obraz Nosticům; Vacková, *Collections de Tchécoslovaquie* (pozn. 15), s. 27. V témže roce obraz zakoupil Richard Moravetz, který jej do tehdejší Státní sbírky starého umění zapůjčil v roce 1939. Souhrnně k provenienci též Fajt-Chlumská (pozn. 20), s. 146.

Kemperdick.²² Vzhledem k absenci jakýchkoli starších pramenů a bez existence podrobného materiálově-technologického průzkumu se úvahy o desce nutně pohybují v hypotetické rovině. Podle výše citovaného údaje je známo, že deska byla seříznuta. Rozsah seříznutí zřejmě nebyl nijak markantní, neboť zůstal zachován architektonický rámec scény. Výraznějšího zkrácení deska mohla doznat především ve spodní partii, kde je architektonický rámec zjevně narušen. Z dochovaného stavu je však obtížné jednoznačně posoudit, zda byla deska jen devočním obrazem, jak to připustily Jarmila Vacková a Milena Bartlová, nebo například součástí triptychu. Vacková na základě stlačené kompozice usuzovala spíše na devoční obraz.²³ Stlačená kompozice však v konfrontaci s názorem Jarmily Vackové může vypovídat také o tom, že byla odvozena z díla, které zjednodušilo flémalleských originál. Ke stlačení kompozice mohlo tudíž dojít již u předlohy vycházející z flémalleského Zvěstování. Pokud předloha pražské desky vycházela přímo z formy dochovaných flémalleských originálů Zvěstování (bruselské Zvěstování, triptych Mérodů), pak by nemělo být pro jejího tvůrce zásadním problémem převést poměry originální kompozice a zachovat podstatné detaily jak ve formě deskové malby, tak dřevěného reliéfu, grafiky, kresby nebo iluminace. Charakter pražské desky proto může vypovídat i o tom, že během zpracování její předlohy mohlo dojít ke změnám originální flémalleské kompozice. Vacková ve svých úvahách předložila možnosti, že deska vycházela z dřevěného reliéfu nebo hliněného reliéfu.²⁴ Z obou technik navržených Vackovou předpokládá změny při zpracování především hliněný reliéf, kdy při výpalu dochází ke smrštění vypalovaného předmětu. Oproti zpracování dřevěného reliéfu je zde tedy nezbytnou podmínkou sledovat nastavení rozměrů reliéfu před výpalem. Například u čelní vyhřívací stěny kamnových kachlů, které jsou de facto pevně danou stavební jednotkou ve struktuře kamen, bylo navíc potřeba dodržet určitý typizovaný rozměr. Pozitiv hliněného reliéfu vzniká otiskem z negativu, tj. formy. Hliněná forma vzniká otiskem z pozitivní reliéfní předlohy a tak výsledný výrobek není vůči originálu stranově obrácen. Pozitivní reliéfní předlohu by tak v tomto případě mohl reprezentovat dřevěný reliéf nebo reliéf modelovaný ve hlině. Na tomto základě může docházet k určitému změkčení či snížení ostrosti linií. Série z jedné formy musely být také nutně limitovány, neboť pod vlivem opotřebování docházelo ke ztrátě čitelnosti detailů, a tak hliněné reliéfy z jedné formy vznikaly v sérii limitované počtem vyrobených kusů a tudíž i v omezeném časovém rámci.

V návaznosti na předchozí rozbor můžeme tedy připustit, že pražská deska Zvěstování mohla vycházet z hliněného reliéfu. Podobu reliéfu, který se mohl stát modelem pražské desky, přibližuje hned několik dochovaných exemplářů, hliněné reliéfy z Krefeldu, Keulenu a Magdeburku. Shodné zobrazení se objeví také na reliéfech odlitých z papier-maché v Městském muzeu v Kolíně nad Rýnem

²² Kemperdick (pozn. 5), s. 88.

²³ Vacková, *Collections de Tchécoslovaquie* (pozn. 15).

²⁴ *Ibidem*, s. 28. – Vacková, Flámští „primitivové“ (pozn. 15), s. 220. – Vacková, Flámští „primitivové“ II (pozn. 15), s. 321.

a v berlínských Státních muzeích.²⁵ Reliéfy z papier-maché byly od poloviny 15. století odlévány především v Nizozemí. U hliněného reliéfu z muzea v Krefeldu, který pochází z nizozemského Hocheltenu nedaleko Arnhemu, se na základě analogií důvodně předpokládá, že byl vyroben před polovinou 15. století v Utrechtu.²⁶ Při archeologických výzkumech ve Vreeswijku, zhruba deset kilometrů jižně od Utrechtu, byly objeveny reliéfy poškozené již během výpalu. Zlomky reliéfu byly archeologicky odkryty také při bývalém klášteře Eemstein u Zwijndrechtu.²⁷ Těžiště produkce těchto reliéfů se tak situuje do severního Nizozemí. Pokud porovnáme pražskou desku s hliněným reliéfem Zvěstování z muzea v Krefeldu,²⁸ obě zobrazení se formálně shodují. Jedná se o kompozici figur, architektonický rámec scény, dvojici oken na zadní stěně, oculus v levém horním rohu, valený strop, oktogonální desku stolu a příbuzná je i forma umístění lavice. Rozdíly mezi zobrazeními se ukazují v modelaci draperie, v obličejových typech a řešení některých detailů scény. Skladba draperií hliněného reliéfu se více přibližuje draperii roucha Panny Marie oltáře Méroldů, draperie pražské desky směřuje spíše k bruselskému Zvěstování. Na rozdíl od pražské verze nechybí hliněnému reliéfu u figury Panny Marie mošna, která je zobrazena na zemi podobně jako na bruselské desce. Vzhledem k tomu, že však spodní část pražské desky byla zřejmě seřiznuta, nelze přítomnost mošny v zobrazení a priori vylučovat. Jen rámcově se shoduje zobrazení předmětů na stole, jehož podoba v případě hliněného reliéfu plně odpovídá formám obou dochovaných flémalleských Zvěstování, zatímco pražská verze u tvaru nohy zcela přejímá podobu čtecích pultů, jak je známe z deskové malby 14. století. Ve váze na stole v reliéfu z Krefeldu lze rozeznat trojici lilií, která pražské variantě chybí. Na pražské verzi se neobjeví ani žezlo v ruce anděla, ten přidržuje pouze nápisovou pásku. V případě flémalleských Zvěstování se žezlo a nápisová páska nevyskytnou, stejně tak svatozář kolem Mariiny hlavy, která spojuje krefeldský reliéf a pražskou desku. Podobně jako na flémalleských Zvěstování je však na reliéfu z Krefeldu za lavicí Panny Marie, v místech, kde mistr pražské desky prolomil stěnu oknem, namalován vysoký krb. I když hliněnému reliéfu nechybí paprsky vycházející z oculu k hlavě Panny Marie, k níž se navíc od stěny u krbu vznáší další nápisová páska, neobjeví se v nich holubice Ducha svatého a za ní Ježíšek s křížem na ramenou, jako je tomu v případě pražské desky. Na té navíc paprsky září z valené klenby zdobené hvězdnou oblohou. Na pomezí mezi pražskou deskou a krefeldským reliéfem stojí reliéf z Magdeburku,²⁹ kde z oculu letí v paprscích Ježíšek a stěnu za lavicí namísto krbu prolamuje sdružené okno s průhledem

²⁵ Vize Friedrich Winkler, *Der Meister von Flémalle und Rogier van der Weyden. Studien zu ihren Werken und zur Kunst ihrer Zeit mit mehreren Katalogen zu Rogier*, Strassburg 1913, s. 11. – Campbell (pozn. 12), s. 644, pozn. 79. – Dijkstra (pozn. 16), s. 177.

²⁶ Kemperdick (pozn. 5), s. 88.

²⁷ Jaap Leeuwenberg, Die Ausstrahlung Utrechter Tonplastik, in: *Studien zur Geschichte der europäischen Plastik (Festschrift Theodor Müller)*, München 1965, s. 160–161.

²⁸ Leeuwenberg (pozn. 27), s. 161, obr. 19.

²⁹ Theodore Rousseau, jr., The Merode Altarpiece, *The Metropolitan Museum of Art Bulletin* 16, 1957, s. 124.

do krajiny. Vzdálené pražské desce na magdeburském reliéfu není ani formální provedení figury anděla.

V případě společného východiska hliněných reliéfů a reliéfů z papier-maché z oblasti severního Nizozemí a Porýní-Vestfálska nepanuje v odborné literatuře jednota, ačkoliv je jako prototyp obecně přijímáno flémalleské Zvěstování. Dochovanými originály Zvěstování flémalleského okruhu jsou střed triptychu Mérodů³⁰ a bruselská deska,³¹ s níž Jarmila Vacková srovnala pražské Zvěstování,³² proto je na místě vyzdvihnout některé momenty prakticky jedno století trvající, komplikované odborné diskuse, zda je bruselská deska replikou Zvěstování Mérodů a které z dochovaných flémalleských děl je tak vlastně prototypem.³³ Vzhledem ke skutečnosti, že se dochovalo mnohem více kopií Zvěstování Mérodů,³⁴ nebyla bruselská deska v minulosti posuzována jako dílo, které by dosáhlo rovnocenné proslulosti a bylo hojně kopírováno.³⁵ Ti, kteří odmítali vidět Zvěstování Mérodů jako prototyp, považovali za východisko buď přímo bruselskou desku nebo ztracený Campinův originál.³⁶ Shodně však badatelé hledali mezi deskami Zvěstování dílenskou souvislost. Bruselská deska nebyla nikdy součástí většího celku, byla proto interpretována samostatně jako devoční obraz, naopak Zvěstování triptychu Mérodů bylo vykládáno v kontextu dochovaných křídel, kde je na levém křídle vyobrazen manželský pár a vpravo sv. Josef. Posun v hodnocení obou uměleckých děl přineslo až jejich podrobné vědecké zkoumání koncem 20. století, které prokázalo, že křídla triptychu Mérodů byla dodatečně připojena, a středová deska byla tudíž původně koncipována jako samostatný ob-

³⁰ New York, The Metropolitan Museum of Art, The Cloisters Collection, inv. č. 1956.56.70.

³¹ Brusel, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, inv. č. 3937.

³² Vacková, *Collections de Tchécoslovaquie* (pozn. 15), s. 28.

³³ Problematika koherentní flémalleské skupiny a určení Campinova oevru není v článku pro svou obsáhlou pojednána. Podrobně shrnuje diskurs o vztahu mezi středem triptychu Mérodů a bruselskou deskou *Zvěstování* Jeltje Dijkstra, *The Brussels and the Merode Annunciation Reconsidered*, in: Susan Foister – Susie Nash (ed.), *Robert Campin: New Direction in Scholarship*, Turnhout 1996, s. 95–104. – Nejnovější souhrnný přehled názorů přináší katalog výstavy „Der Meister von Flémalle und Rogier van der Weyden“ konané ve frankfurtském Städel Museum (21. 11. 2008 – 22. 2. 2009) a berlínské Gemäldegalerie (20. 3. – 21. 6. 2009); srov. Stephan Kemperdick – Jochen Sander (ed.), *Der Meister von Flémalle und Rogier van der Weyden* (kat. výst.), Osterfeldern 2008.

³⁴ K tomu souhrnně: Albert Châtelet, *Robert Campin – Le Maître de Flémalle: La fascination du quotidien*, Anvers 1996, s. 291–295, kat. č. 6.

³⁵ Jochen Sander upozornil na skutečnost, že tradiční negativní hodnocení bruselské desky rovněž zapříčinil špatný stav originální malby. Poškodila ji jak znečištění a drobná odpadávání, tak četné retuše do vzhledu díla; viz. Kemperdick – Sander (pozn. 33), s. 188.

³⁶ O ztraceném Campinově originálu uvažovali například Beenken (pozn. 7), s. 102, pozn. č. 25. – Paul Pieper, *Zum Werl-Altar des Meisters von Flémalle*, *Wallraf-Richartz-Jahrbuch* 16, 1954, s. 97 – Frinta (pozn. 13), s. 92–93. – Barbara Jakoby, *Der Einfluß niederländischer Tafelmalerei des 15. Jahrhunderts auf die Kunst der benachbarten Rheinlande am Beispiel der Verkündigungsdarstellung in Köln, am Niederrhein und in Westfalen (1440–1490)*, Köln 1987, s. 214–219. – Za jediné prameny dokumentované dílo Roberta Campina je dnes považována nástěnná malba *Zvěstování* (kolem 1406) objevená v roce 1940 v kostele St.-Brice v Tournai, v místě původního oltáře Panny Marie.

raz.³⁷ Na základě technologického průzkumu podkresby formulovala v roce 1996 Jeltje Dijkstra závěr, že bruselská deska vznikla v „Campinově“ dílně, a s pomocí výsledků infračervené reflektografie podpořila názor, že bruselské Zvěstování nebylo kopírováno podle Zvěstování Mérodů.³⁸ Ve verzi triptychu Mérodů se totiž vyskytuje řada nových prvků, které na bruselské desce jednoznačně chybí. Bruselská deska tak mohla newyorské sloužit jako přímý model.³⁹ Protože se kompozice zachovala také v sochařských dílech, zejména hliněné reliéfy, Jeltje Dijkstra nevyloučila, že prvotní modelem pro bruselskou desku mohlo být sochařské dílo nebo kresba podle něj.⁴⁰ Při hledání prvotního modelu přes analogie v německém prostoru formulovala přesvědčení, že reliéfy a bruselská deska měly stejné východisko s tím, že u hliněných reliéfů základní kresbu obohatil německý kreslír z vlastní iniciativy chybějící prvky, které se slučují s německou výtvarnou tradicí. Shody mezi nimi a flémalleskými deskami ji přivedly na myšlenku, že jako předloha všech těchto děl sloužil rozměrnější oltář původem z jižního Nizozemí, umístěný v jednom z dolnorýnských nebo vestfálských kostelů.⁴¹

Obě dochovaná flémalleská Zvěstování měla být namalována nejdříve po polovině dvacátých let 15. století.⁴² Prvky jejich kompozic se objevují v mladších miniaturách Zvěstování severonizozemské iluminátorské dílny činné mezi lety 1425–1460, která vytvořila mezi jinými Hodinky Kateřiny z Kleve (konec třicátých let 15. století nebo kolem roku 1440; New York, The Pierpont Morgan Library, M.945, G-f.31v) a Hodinky Kateřiny z Lochorstu (kolem roku 1450; Münster, Westfälisches Landesmuseum, f. 14v).⁴³ Na obou iluminacích ze severonizozemských rukopisů se vyskytují hlavní znaky společné pro s nimi současné hliněné reliéfy, kde archanděl Gabriel drží v levé ruce nápisovou pásku kombinovanou se žezlem a Panně Marii září kolem hlavy svatozář. Na hliněných reliéfech je také často zobrazen Ježíšek s holubicí Ducha svatého v září paprsků, které prostupují skrze okrouhlé okno k hlavě Panny Marie. Motiv se objeví pouze

³⁷ Blíže k tomu např. Kemperdick (pozn. 5), s. 85. – Kemperdick-Sander (pozn. 33), s. 198.

³⁸ Dijkstra (pozn. 33), s. 96.

³⁹ Kemperdick (pozn. 5), s. 88, 99 v souladu s výsledky Jeltje Dijkstry považoval *Zvěstování oltáře Mérodů* za derivát bruselské desky, a rozvinul tak klíčovou argumentaci v hodnocení díla Mistra z Flémalle. Na tuto argumentaci navázal Jochen Sander v již dříve citovaném výstavním katalogu k problematice Mistra z Flémalle a Rogiera van der Weydena: „*Die Verkündigung auf der Mitteltafel des Mérode-Altars erscheint auf den ersten Blick wie eine stilistisch etwas fortschrittlichere Variante des Brüsseler Bildes.*“ Kemperdick – Sander (pozn. 33), s. 192.

⁴⁰ Dijkstra (pozn. 33), s. 98–100.

⁴¹ Ibidem, s. 101.

⁴² Bruselská deska je datována do druhé poloviny dvacátých let 15. století, střed triptychu Mérodů měl vzniknout koncem dvacátých nebo počátkem třicátých let 15. století. Datace byla přejata z Kemperdick-Sander (pozn. 33), s. 191, 200. Jako datační opora slouží badatelům vyobrazení kolorovaného dřevořezu se sv. Kryštofem na chronologicky starší bruselské desce. Dřevořez je nápadně blízký tzv. Buxheimskému Kryštofovi, dřevořezu, jehož štoček byl opatřen rokem 1423 (Manchester, John Rylands Library, 293x205 mm). K tomu Dieter Beaujean, *Bilder in Bildern. Studien zur niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts*, Weimar 2001, s. 20.

⁴³ Podle Dijkstra (pozn. 33), s. 98–99.

v Hodinkách Kateřiny z Lochorstu (kolem roku 1450), kde paprsky vyzařují z aureoly kolem Boha Otce na stropu místnosti. V úplnosti se tyto prvky – žezlo, nápisová páska, svatozář kolem hlavy Panny Marie, záře paprsků s Bohem Otcem, Ježíškem a holubicí Ducha svatého, nachází již v miniatuře Zvěstování z Breviáře vévody Reinouda IV. van Gelre (†1423) (kolem roku 1417; New York, The Pierpont Morgan Library) od severonizozemského Mistra Zwedera van Culemborg, u něhož se spekuluje, že byl jeho žákem právě Mistr Hodinek Kateřiny z Kleve.⁴⁴ Nápisová páska, žezlo, svatozář kolem hlavy Panny Marie, postava Ježíška a holubice Ducha svatého v záři paprsků jsou populárními, nikoli však výlučnými znaky scény Zvěstování také v německém uměleckém prostředí, jak dokládají například díla z Vestfálska-Porýní, oblastí bezprostředně sousedících s Nizozemím. Tyto prvky na obou deskách flémalleských Zvěstování chybí, výjimku představuje postavička Ježíška v paprscích na středu triptychu Mérodů, kterou je vyjádřeno poselství neposkvrněného početí, oznámení Kristova vtělení. V deskové malbě třicátých let 15. století se prvky flémalleského Zvěstování odráží na křídle Werlova oltáře,⁴⁵ který měl být v letech 1434–1438 vytvořen v dílně Rogiera van der Weydena pro františkánský kostel v Kolíně nad Rýnem (dnes Madrid, Museo del Prado, pravé křídlo). Triptych, namalovaný v jižním Nizozemí ve vazbě na flémalleský model, byl tedy v Kolíně nad Rýnem dostupný po roce 1438. Přímo z Vestfálska pochází deska levého křídla tzv. Schöppingenského oltáře (Schöppingen, farní kostel) z doby kolem roku 1455, jejíž vnější stranu zdobí scéna Zvěstování, považovaná za volnou kopii flémalleského Zvěstování z Bruselu a zřejmě inspirovaná pravým křídlem Werlova oltáře.⁴⁶ Mezi volné kopie bruselské desky se v oblasti Vestfálska řadí také zlomek Zvěstování z nedochovaného oltáře, původně ze sbírky svobodného pána z Twickelu v Havixbecku,⁴⁷ připsaného Mistru malovaných svatozáří (činný 1460–1470).⁴⁸ Madonu namalovanou na druhé straně desky porovnal Martens s Madonou mezi anděly od žáka Konráda ze Soestu (1420–1430; Budapešť, Szépművészeti Múzeum), čímž doložil těžiště anonymního mistra ve Vestfálsku.⁴⁹ Do souvislosti s dílem Konráda ze Soestu postavila Brigitte Corley malíře Zvěstování Mérodů. Ve svém stylově-kritickém hodnocení Utrechtského oltáře z Konrádova okruhu (Utrecht,

⁴⁴ *Middeleeuwse Kunst der Noordelijke Nederlanden* (kat. výst.), Amsterdam 1958, s. 119–120, kat. č. 148, obr. 76.

⁴⁵ V odborné literatuře se uvažuje o vazbě k oběma flémalleským Zvěstováním. Nejnověji Stephan Kemperdick uvažuje o vztahu především ke *Zvěstování triptychu Mérodů a Madoně před paravánem* (tzv. Saltingova Madona; Londýn, The National Gallery), oběma připisovaným Mistru z Flémalle; srov. Kemperdick – Sander (pozn. 33), s. 290.

⁴⁶ *Ibidem*, s. 288.

⁴⁷ Nápadné podobnosti mezi fragmentem *Zvěstování* a bruselskou deskou si v roce 1954 povšiml Pieper (pozn. 36).

⁴⁸ Paul Pieper, *Der Meister der bemalten Nimben, Mouseion. Studien aus Kunst und Geschichte für Otto H. Förster*, Köln 1964, s. 229–232.

⁴⁹ Didier Martens, *Eine westfälische Kreuzigung im Museo Lázaro Galdiano in Madrid, Westfalen 77*, 1999, s. 441–453. Předlohu kompozice viděl podobně jako Paul Pieper v bruselském *Zvěstování*.

Rijksmuseum, Het Catharijneconvent) předpokládala, že malíř mohl znát Konrádovo dílo.⁵⁰ Průkaznost takového názoru je však problematická, neboť Konrád ze Soestu zřejmě v osmdesátých letech 14. století prošel školením v Paříži a těžil tak ze stejných tradic, na které navazoval flémalleský okruh. Mezi Nizozemím a sousedními oblastmi Porýní-Vestfálska existovaly oboustranné ekonomické, politické i umělecké vazby. Pokud by Jeltje Dijkstrovou výše předpokládaný oltář, prototyp z dílny v jižním Nizozemí, skutečně vznikl na objednávku pro některý z kostelů v Porýní-Vestfálsku,⁵¹ přirozeně nelze vyloučit, že jeho schéma ovlivnilo jak nizozemskou, tak tamní produkci. Motiv uzavřené místnosti s křem a lavicí před ním, do níž vstupem prolomeným v levé části scény vstupuje archanděl Gabriel, a pro navazující hliněné reliéfy typický motiv valené klenby, váza s třemi květy lilie, nápisová páska či Mariina svatozář, se vyskytují již u knižní iluminace Zvěstování ve frankovlámských Hodinkách neznámého určení (1415–1420) ze sbírek pařížského Cluny. Pokud tedy nebylo samo bruselské Zvěstování Mistra z Flémalle prototypem, pak je nepochybné, že prototyp vznikl v jižním Nizozemí v návaznosti na tradice frankovlámského umění. Tento prototyp mohl být jak malířskou, tak sochařskou prací. Nemusel však být nevyhnutelně jen součástí rozměrnějšího oltářního celku či triptychu, což podporují aktuální poznatky o triptychu Mérodů,⁵² a mohl být koncipován jako samostatný devoční obraz. Pokud by bylo možné jeho původ těsněji spojit s flémalleským okruhem pak mohl být namalován i jako knižní iluminace.⁵³

Zvěstování z pražské NG je vůči bruselské desce v základním schématu jen málo transformováno, což by dokazovalo, že jeho předloha mohla mít těsnější vztah buď k bruselské desce samé nebo předpokládanému staršímu prototypu.⁵⁴ Nejvíce společných znaků má s magdeburským hliněným reliéfem ze skupiny reliéfů produkovaných kolem poloviny 15. století v prostoru severního Nizozemí a přílehlých německých oblastí. Pražská deska byla zřejmě již od počátku samostatným zobrazením, zatímco však v Nizozemí a Porýní-Vestfálsku byl motiv v této formě zjevně rozšířený, v českém prostředí je samostatně uplatňující se Zvěstování kolem roku 1450 vzácností.⁵⁵ V roce 2001 upozornila Milena Bartlová na problematické

⁵⁰ Brigitte Corley, *Conrad von Soest: Painter among Merchant Princes*, London 1996, s. 157–160. Dílo Konráda ze Soestu projevuje oproti tradičním modelům řadu osobitých změn a ukazuje, že malíř byl schopen tradiční modely převádět do nových, originálních schémat. Za dílo, které mělo předcházet například ztracenému flémalleskému originálu *Smrti Panny Marie*, považovala Corley *Smrt Panny Marie* z Konrádova Dortmundského oltáře (kolem roku 1420), ibidem, s. 160. – Existenci flémalleského originálu *Smrti Panny Marie* zpochybnil Lorne Campbell, *The Fifteenth Century Netherlandish Schools*, London 1998, s. 248–253.

⁵¹ Vazba tournaiského malíře Roberta Campina s oblastí Porýní-Vestfálska je dokládána přes osobnost jeho žáka Rogiera van der Weydena, u něhož je prokázáno především spojení s Kolímem nad Rýnem (triptych *Klanění Tří králů*; Mnichov, Alte Pinakothek).

⁵² Viz pozn. 33.

⁵³ Z pramenů je například známo, že se Robert Campin, spojovaný s flémalleským okruhem, věnoval knižní iluminaci. Srov. Kemperdick (pozn. 5), s. 151. Kemperdick – Sander (pozn. 33), s. 56.

⁵⁴ Ve vztahu k prototypu není v literatuře diskutována možnost, zda se později nemohl šířit jako grafický list.

⁵⁵ Česká malba po roce 1460 nijak nepotvrdila Pešinův předpoklad, že by dílo v jižních Čechách

začlenění díla do českého malířství kolem poloviny 15. století.⁵⁶ Hermann Beenken o padesát let dříve dokonce nijak nepochyboval, že se jedná o jihoněmeckou práci ze třicátých let 15. století.⁵⁷ Vzhledem k tomu, že ve fondu českého deskového malířství kolem roku 1450 skutečně chybí přesvědčivé spojitosti a nebyly provedeny žádné laboratorní analýzy, které by doložily technologickou souvislost desky s domácí malířskou vrstvou, nelze úvahy o jiné než středoevropské provenienci odmítat. Podobnosti s jihočeskými pracemi lze hledat výhradně v obecné rovině, neboť stylově navazují na tradice krásného slohu. Při porovnání obličejového typu datačně blízké Assumpty z Deštné (kolem roku 1451; Praha, NG) se například ukazují rozdíly v modelaci očí a nosu, také úzký obličej s vysokým čelem Panny Marie ze Zvěstování je v protikladu s kulatým obličejem Assumpty. I když se zdánlivě razantní stylové rozdíly mezi díly neprojevují, dílensky a provenienčně jsou si obě díla nepochybně vzdálená. Z moravského materiálu má po stylové stránce k desce blíže jen oboustranně malovaná deska s motivem anděla ze Zvěstování a Bolestným Kristem v tumbě na reversu z Moravské galerie v Brně (kolem roku 1450).⁵⁸ Jedná se především o drapérii šatu anděla a obličejové typy postav. Na obou deskách je také užita dvojbarevná kružnice svatozáří, zatímco brněnská kombinuje černou a červenou barevnost, pražská barevnost zlatou a červenou. Provenience desky z Moravské galerie není známa a proto je její hodnocení bez ohledu na stav dochování obtížné. Nejnověji byla deska zařazena do širšího okruhu Mistra tzv. Albrechtova oltáře s tím, že mohla vzniknout v brněnském prostředí.⁵⁹ V případě svatozáře bylo Milenou Bartlovou poukazováno, že linky dvojí barvy se vyskytují například na desce z Náměště, triptychu z Reininghausovy sbírky nebo deskách ve skupině kolem Assumpty z Deštné.⁶⁰ K desce z Moravské galerie přidružila také Madonu z Bruselu (Bruxelles, MRBA), která však v porovnání s pražským Zvěstováním představuje odlišný obličejový typ. V období kolem poloviny 15. století ve středoevropském prostředí nenajdeme žádný podobný příklad, který by v takové čistotě převáděl nizozemský originál, v tomto případě bruselské flémal-leské Zvěstování nebo jemu předcházející prototyp. Svou ikonografií a formou provedení proto deska z Národní galerie nevylučuje jako jedno z možných řešení, že mohla pocházet přímo z oblasti Porýní-Vestfálska, kde se prokazatelně dochovala díla navazující na totožný předobraz. V tamním deskovém malířství je mezi díly navazujícími na nizozemský předobraz schématem a lámanou drapérií pražské scéně příbuzná mladší scéna desky z Havixbecku (1460–1470) od anonymního Mistra malovaných svatozáří, u níž se projevují některé obecné shody ve výzdobě

„radikálně zapůsobil“. Srov. Pešina (pozn. 6), 1940, s. 41. Jeho vznik již kolem roku 1450 nebo v průběhu 50. let 15. století však není vyloučen jak stylisticky, tak importem hliněného reliéfu ze severního Nizozemí, případně Porýní-Vestfálska.

⁵⁶ Bartlová (pozn. 19), s. 398–399.

⁵⁷ Beenken (pozn. 7), s. 102, pozn. 25.

⁵⁸ Kaliopi Chamonikola (ed.), *Od gotiky k renesanci 2. Brno: Výtvarná kultura Moravy a Slezska 1400–1550* (kat. výst.), Brno 1999, s. 321, kat. č. 149, heslo Milena Bartlová.

⁵⁹ Bartlová (pozn. 19), s. 293–295.

⁶⁰ *Ibidem*.

okraje lemu Mariina šatu a ve formování vlnitých vlasů. Datačně blízké křídlo Schöppingenského oltáře (1455) se naopak podstatně liší. Analogie k obličejovému typu Panny Marie ze Zvěstování se objeví v dílně vestfálského malíře Konráda ze Soestu, kde lze obecně porovnat pražskou desku s Madonou s dítětem z Dortmundu (Museum für Kunst und Kulturgeschichte, inv. č. C 49778) od Mistra Fröndenberského oltáře (datován 1415–1420, též 1420–1440). Jde o oválný obličej s vysokým čelem na úzkém protaženém krku, drobné plné rty, malou, jemně modelovanou bradu, úzký nos s knoflíkovitým ukončením a mírně přivřené oči, výrazně odlišná není ani modelace inkarnátu. Při celkovém srovnání obou děl se však projevuje stylová pokročilost pražské desky, zejména ve formování draperie, která je kvalitně a složitě modelována a odráží znalost principů malby první generace vlámských primitivů. Nejbližše tak má pražská deska k dochovaným hliněným reliéfům, které byly kolem poloviny 15. století vedle severního Nizozemí zřejmě vyráběny také v oblasti Porýní-Vestfálska. Z obou flémalleských děl shodně recipují kompozici obou figur se stolem mezi nimi, lilie ve váze, oculus s procházejícími paprsky na stěně vlevo, dvojici oken na čelní stěně a lavici za Pannou Marií. Nejtěsnější spojitost byla ukázána mezi pražskou deskou a reliéfem z Magdeburku, kde je dokonce shodně v okně za lavicí zobrazen detail krajiny. Krajina v oknech flémalleských Zvěstování v podstatě chybí. Bruselská deska má v průhledu pouze zlacené pozadí a triptych Mérodů dodatečně vymalovanou oblohu s mraky. V kompozici hliněných reliéfů se Zvěstováním se nachází motiv květu růže a lilie. Růžičky jsou zde včleněny do architektonického rámce, zatímco lilie jsou umístěny na středu ve váze. Na křídle triptychu Mérodů vztáhl Felix Thürlemann růžičku na klobouku donátora nejen k projevu úcty nositele k Bohorodičce, ale také k odkazu na vy-toužené nebo očekávané dítě. Lilii na středové desce interpretoval ve vztahu ke Kristu, v němž pozemský život člověka začíná.⁶¹ S odkazem na střed triptychu Mérodů a jeho interpretaci⁶² můžeme přijmout, že samostatné desky s motivem Zvěstování vznikaly jako „prosba za požehnání dítětem“.⁶³ Tento účel by také vysvětloval zjevnou poptávku, na jejímž základě mohly být produkovány hliněné reliéfy i samostatné deskové obrazy. Ačkoliv zmíněné prvky – růžičky a lilie, pražské desce chybí, lze předpokládat, že dílo bylo namalováno s tímž záměrem. Formátově dobře transportovatelná deska mohla být zároveň i jednou z těch, které malíři nabízeli širší veřejnosti na jarmarcích a které měly uspokojit všeobecnou poptávku po zbožných obrazech.⁶⁴ Michael North upozornil, že právě do období reformace byly nakupovány především desky s náboženskými náměty, zejména

⁶¹ Felix Thürlemann, *Robert Campin: Das Mérode-Triptychon (Ein Hochzeitsbild für Peter Engelbrecht und Gretchen Schrinmechers aus Köln)*, Frankfurt am Main 1997, s. 44.

⁶² Problematiku ikonografie Zvěstování v kontextu s triptychem Mérodů podrobně rozebral Felix Thürlemann. Ve scéně je jasně definován účel, ke kterému zbožný obraz vznikl. Podle autora vyjadřuje Zvěstování, které je v biblických komentářích chápáno jako „Mariina svatba“, přání čerstvě sezdaného páru o narození dítěte. Thürlemann (pozn. 61), s. 35. Na vyjádření přání narození dítěte manželského páru poukázal rovněž Jochen Sander in: Kemperdick – Sander (pozn. 33), s. 194.

⁶³ Thürlemann (pozn. 61), 1997, s. 42.

⁶⁴ Podle Michael North, *Les marchés de l'art*, in: Till-Holger Borchert (ed.), *Le siècle de Van*

s Pannou Marií a svatými.⁶⁵ Pokud připustíme, že pražská deska mohla být namalována přímo v Porýní-Vestfálsku podle hliněného reliéfu, který vyšel přímo z bruselské desky samé nebo předpokládaného staršího nizozemského prototypu, pak ji zde můžeme klást nejdříve do čtyřicátých let 15. století,⁶⁶ tzn. do doby přibližně současné se vznikem hliněných reliéfů. Do Čech pak mohla být importována jak v období středověku, tak také novověku.

THE PANEL PAINTING OF THE ANNUNCIATION IN THE NATIONAL GALLERY IN PRAGUE

The article treats the panel painting of the *Annunciation* in the Prague National Gallery (inv. no. 017447), which is currently on display in the permanent exhibition of old art of the National Gallery in the St Agnes of Bohemia Convent in Prague. The panel is considered to be one of the few surviving Bohemian works of the late Middle Ages that show the strong influence of 15th century Netherlandish art, in particular the *Annunciation* by the Master of Flémalle. The introduction to the article provides a summary of opinions on the work to date, which most frequently assume that it was a separate devotional painting. Some researchers suggest that the panel was part of a diptych or triptych. The work is of unknown provenance; nothing is known about the whereabouts of the work before Count Joseph Nostitz bought and loaned it to the Gallery of the Society of Patriotic Friends of Art in Prague in 1805. Researchers assume that it originally came from South Bohemia. In the literature on the subject, scholars have estimated that the panel was made between 1450 and 1460. According to earlier scholars, the work was based on a print of the Flémalle model. Later scholars tend to assume that it was based rather on a clay relief. The article treats the question of the source of inspiration in the context of what is now known of the two surviving paintings of the *Annunciation* by the Master of Flémalle. The author concludes that the panel was probably based on a clay relief, which resembled the extant relief from Magdeburg. In this connection, the author likewise concludes that the painting was made as a separate panel. The author returns to Milena Bartlová's observation (2001) that it is difficult to place the work in Bohemian painting of the mid 15th century. In its execution, the work differs from local paintings. In addition, in the given period one cannot find a single similar work recreating with such purity the Netherlandish original, in this case the Brussels *Annunciation* of the Master of Flémalle, or its prototype. The article concludes with a new theory: that the panel may have been painted in the Rhineland-Westphalia after a clay relief, which was either based directly on the Brussels panel or on an older Netherlandish prototype. It may have been imported to Bohemia in the Middle Ages or in the modern period. It is possible that the panel was made at the same time as the clay reliefs, that is, around 1450 or even before 1450. Thus far, no laboratory analysis, which might demonstrate technological similarities between the panel and local paintings of the period, has been carried out on the work. Therefore, one cannot a priori rule out the possibility of a provenance other than Central European. Given the limited research to date, the author does not claim to have resolved all of the issues. On the contrary, the article should stimulate further study of the art-history context, as well as material-technological research.

Translated by Kathleen Hayes

Eyck 1430–1530. Le monde méditerranéen et les primitifs flamands (kat. výst.), Gand – Amsterdam 2002, s. 53.

⁶⁵ North (pozn. 64), s. 58.

⁶⁶ Datační oporou může být deska se sv. Jeronýmem z okruhu Stefana Lochnera, datovaná kolem 1440 (North Carolina Museum of Art, Raleigh).

Původ snímků – Photographic Credits

1: repro: *Dějiny českého výtvarného umění* V/2, Praha 1984; 2, 3: archiv autorky; 4: repro: Felix Thürlemann, *Robert Campin. Eine Monographie mit Werkkatalog*, München 2002.



1. Zvěstování Panně Marii, 1450–1460. Praha, Národní galerie



2. Zvěstování Panně Marii, střed Mérodeova triptychu, 1425-1430. New York, The Metropolitan Museum of Art, The Cloisters Collection



3. Zvěstování Panně Marii, 1425–1430. Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique



4. Zvěstování, Hodinky Kateřiny z Lochhorstu, f. 16v, kolem 1450. Münster, Westfälisches Landesmuseum