

**UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE**

Katolická teologická fakulta

Ústav dějin křesťanského umění

Dějiny křesťanského umění

Kateřina Hladká

**Madona kláštera augustiniánů  
kanovníků v Třeboni**

bakalářská práce

Vedoucí práce: Prof. PhDr. Jaromír Homolka CSc.

konzultant: PhDr. Michaela Ottová Ph. D.

2007

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci vykonala samostatně s využitím uvedených pramenů a literatury.

Kateřina Hladká

V Praze dne 25. července 2007

## Obsah

Obsah.....	2
I.	
1. Úvod.....	3
II.	
1. Doba kolem roku 1400 a krásný sloh.....	5
1.1 Krásný sloh.....	6
2. Souhrn dosavadní literatury k tématu.....	11
2. Madona z kostela sv. Jiljí v Třeboni.....	20
2.1 Renesanční a pozdější polychromie.....	21
2.2 Gotická polychromie.....	22
2.3 Formální analýza.....	23
3. Madona z děkanského kostela ve Vimperku.....	31
4. Madona z poutního kostela v Chlumu sv. Maří.....	34
5. Chronologické zařazení.....	37
III.	
Závěr.....	41
IV.	
Seznam použité literatury.....	43
V.	
Seznam vyobrazení.....	46
VI.	
Bibliografie.....	49
Anglická anotace.....	55

# I.

## 1. Úvod

Jako téma bakalářské práce jsem si vybrala gotickou sochu Panny Marie s dítětem z kláštera augustiniánů kanovníků v Třeboni. K ní nerozlučně patří i další dvě sochařská díla, vzniklá kolem roku 1400, Madona z děkanského kostela ve Vimperku a Madona z poutního kostela v Chlumu sv. Maří. V této práci bych chtěla pomocí formální analýzy soch najít jejich společná východiska, pokusit se o přesnější dataci a zařazení a zjistit zda a jaký měla Třeboňská madona vliv na další vývoj gotického sochařství.

Kvalita Třeboňské madony dlouho zůstávala skryta pod tlustými nánosy v průběhu let opravované renesanční polychromie. Snad proto se o madoně starší literatura většinou zmiňuje spíše jako o díle druhořadém, byť pozoruhodném. Po restauraci, provedené v 70. letech stála spíše stranou hlavního zájmu historiků umění. Třeboňská madona si ale svojí výjimečností i pozoruhodným pohybem dítěte zaslouhuje rozhodně víc pozornosti, než jí bylo dosud věnováno.

Třeboňská socha se od ostatních krásných madon na první pohled odlišuje. Její zcela ojedinělá kompozice, která v sobě mísí slohové zásady obou hlavních figurálních typů krásných madon, toruňského i krumlovského, se však už v budoucnu nikdy přesně neopakuje, jako tomu bylo u jiných oblíbených soch. Je otázkou zda byla vytlačena populárnější „krumlovskou“ skladbou drapérie nebo zda se nám díla, která na třeboňskou kompozici navazovala, nedochovala.

Právě tato madona, která patrně měla velký vliv díky svému umístění v klášterním kostele sv. Jiljí v Třeboni, kde působil tehdy velmi moderní řád augustiniánů kanovníků, by mohla představovat základ předpokládané vývojové linie pozdní fáze krásného slohu. Ani vliv Prahy a Roudnice pro třeboňskou sochu nemusí být zcela zanedbatelný.

Není možné opomenout ani systém tehdejších sochařských dílen, což by mohlo pomoci v hledání společných vývojových linií sochařských děl. Kolem roku 1400

vznikalo jenom v Praze nesmírné množství sochařských děl, z nichž se velká část vyvážela do velkých vzdáleností. Vliv Prahy není možné přehlížet, neboť poptávka po zde vytvořených dílech nebyla malá. Naopak bylo otázkou společenské prestiže mít sochu z hlavního centra středoevropského umění ve své kapli či kostele. Ovšem Praha nebyla jediným uměleckým centrem. Nelze opomínat slezskou Vratislav nebo rakouskou Vídeň a Salcburk i další středoevropská města s dlouholetou uměleckou tradicí.

Výsledkem této práce bude monografické představení Třeboňské madony a s ní spojovaných madon z Vimperka a z Chlumu sv. Maří a stručné shrnutí dosavadní literatury k tomuto tématu. Na tomto základě se pokusím určit přesnější časové a slohové zařazení a zjistit změny, které jsou důležité pro další vývoj až do pozdně gotického sochařství.

Není cílem této práce představit celý krásný sloh, ale pouze jednu jeho část, pozdní skupinu tří madon. Díla sice nelze zbavit kontextu s počátky a předpoklady celé umělecké etapy, tyto souvislosti budou ale uvedeny jen ve stručnosti, vzhledem šíři tématu a možnostem a rozsahu bakalářské práce. Podobně jsem řešila problém literatury. Do seznamu použité literatury jsem zařadila jenom díla, která se týkají přímo Třeboňské madony nebo děl s ní těsně spjatých. Ostatní literaturu ke krásnému slohu jsem zařadila do bibliografie.

## II.

### 1. Doba kolem roku 1400 a krásný sloh

Konec 14. století představuje pro země Koruny české i pro zbytek Evropy velmi bouřlivé období. Roku 1378 se ujímá vlády po svém otci mladý Václav IV., který se ale Karlovi IV. v panovnických schopnostech sotva může rovnat. V okolní Evropě zatím sílí krize pozdního středověku. Příčinou bylo v první řadě vyčerpání hospodářské dynamiky, jejíž rozmach díky vesnické kolonizaci ve dvanáctém a třináctém století se nyní začíná zpomalovat a stagnovat. Velkou roli hrají i vojenské konflikty, z nichž největším byla stoletá válka mezi Anglií a Francií, a především morové rány. Černá smrt přišla do Evropy ze střední Asie přes Itálii. Čechy a Moravu nejvíce zasáhla v roce 1380. V letech 1348–1450 klesl v Evropě počet obyvatel o 29 až 40 %<sup>1</sup>. Úbytek obyvatelstva znamenal samozřejmě méně peněz pro státní pokladny, a tím i vyšší daně pro zbylý lid. Na venkově se začínají objevovat sice ojedinělé, ale zato nepřehlédnutelné nepokoje.

Důvodem krize byla ale i vyčerpanost středověkého společenského uspořádání. Na síle začala nabírat vrstva měšťanstva, již ovšem šlechta vnímá jako svého společenského i politického rivala. Církev ztrácí autoritu, jejího nejvyššího představitele má Filip Sličný pod francouzským dohledem v Avignonu. *Přibývající výhrady (k církvi) nemohl zastavit ani prostý fakt, že zakládání nových klášterů za vlády Václava IV. téměř přestalo, že řada církevních institucí bojovala s dluhy a že v důsledku špatné hospodářské situace, úbytku obyvatel a přecenění sil čekaly rozestavěné velkolepé chrámy marně na své dokončení. Lidé podvědomě vytušili prostý fakt: rozmach institucionalizované církve přesáhl potřebu i slábnoucí ekonomické možnosti české společnosti.*<sup>2</sup> Společnost se proto dává do pohybu při hledání nového řádu, z čehož vyplývá chaos a zmatek.

Na počátku 15. století se začínají stupňovat spory a nesouhlasy v církvi, pramenící především z ne zrovna příkladného způsobu života některých duchovních.

---

<sup>1</sup> Petr ČORNEJ: Velké dějiny zemí koruny české V (1402 – 1437), Praha/Litomyšl 2000, 12

<sup>2</sup> ibidem 62

Následkem těchto pří je později husitská krize. Ještě před jejím vypuknutím však v umění přichází epocha, která nese příznačné označení „krásný sloh“. Tento styl představoval specifickou odnož internacionální gotiky, která se vytvořila kolem roku 1400 na našem území a ve střední Evropě.

## 1.1 Krásný sloh

Krásný sloh vytvářel idealizovaný obraz světa spojený z protikladů dobra a zla, krásy a šerednosti, senzuality a spirituality. Představoval jiné pojetí krásy než v dřívějších dobách. Krása nespočívala jenom v náročnosti zpracování a nákladnosti materiálu, ale šlo o fyzickou krásu. Sochy Panny Marie nebo světic vyvolávají v divákovi dojem skutečné krásy a smyslovosti. Proti tomu samozřejmě vystoupila církev, protože to podle ní odvádělo pozornost věřících od skutečných hodnot. Sochy krásných panen z tohoto důvodu kritizoval i Jan Hus<sup>3</sup>. Krásný sloh se stal přesto velice populárním a rychle se rozšířil a usadil.

Funkce obrazů a soch se od dřívějších dob liší v jedné zásadní věci. Většina krásnoslohých děl je vytvářena pro osobní zbožnost, nikoli pro širší publikum. Sochy už nejsou pevně spjaty s architekturou či oltářem, naopak vystupují jako naprosto samostatná díla, izolovaná od okolního prostředí. Díla sama jsou předmětem úcty. Do popředí vystupují jednotlivosti. Ikonografická témata přitom zůstávají tradiční. Tento trend souvisí s rozvojem soukromé zbožnosti – *devotio moderna*, což byl duchovní proud, který ve 14. století vznikl v Nizozemí a rychle se rozšířil do okolní Evropy. Typickým projevem nové zbožnosti byla soukromá modlitba a rozjímání. Tomu se přizpůsobilo i umění a jeho funkce. Vrcholný krásný sloh rozhodně nebyl určen lidovým vrstvám. Bylo to vysoké umění, které kvetlo u královského dvora, u vysoce postavených prelátů a v kláštorech (především augustiniánů, kteří byli nositeli *devotio moderna* a řádu německých rytířů, který výrazně napomáhal krásný sloh šířit).

Vznikaly převážně sochy madon a piet, světic a v menší míře světců. Mužské postavy však působí stejně zjemněle a subtilně jako sochy světic. Ramena klesají

---

<sup>3</sup> Albert KUTAL: České gotické umění, Praha 1972, 106

i u nich prudce dolů, jako by byl atribut, který světec drží v rukou, nesmírně těžký. Křehkost, rafinovanost, jakási nedbalost přesně vypočítaných postojů stále vzrůstala spolu s řemeslně technickými dovednostmi. Děti krásných madon se vyznačují neuvěřitelnou živostí a přirozeností. Jsou to v anatomii, výrazu i pohybu skutečně děti, podané s úžasnou znalostí dětského těla i duševního stavu. *Děti krásných madon jsou z nejpřirozenějších (ne-li vůbec nejpřirozenější) sochařských dětských postav od konce antiky.*<sup>4</sup>

Krásný sloh se sice prosadil ve všech uměleckých odvětvích, nejčistších forem ovšem dosáhl v pražském sochařství. Bylo to díky silné umělecké tradici pražské katedrální huti, v níž měl nový sloh kořeny. Podle Jaromíra Homolky<sup>5</sup> se zde prosazují dvě hlavní tendence, z nichž první spojuje s osobou Petra Parléře, který v ženských bustách v triforiu pražské katedrály v podstatě formuluje typiku tváří krásných madon, ve svém kaligrafickém propracování vlasů a vousů již připravuje tvarosloví nadcházejícího slohu. Druhá tendence rovněž vznikla v pražské huti, ale více se vzdalovala realitě. Jejím základem byl lineárně rytmický vzorec, jemuž se vše ostatní podřizovalo. Tento proud vykrystalizoval v soše sv. Václava, která vznikla v roce 1373 jako jedno z prvních děl krásného slohu.<sup>6</sup> V malířství se prosadila výrazná osobnost Mistra Třeboňského oltáře. Jeho ohlas můžeme pozorovat i v soudobém sochařství. Například obraz Madony roudnické se stal vzorem jak malířským, tak i sochařským dílům.

Nejsilněji se nový sloh prosazuje v tématu krásné madony a krásné piety. Mladistvá Marie, stojící či sedící v nápadném kontrastu, drží před tělem nahého Krista a ukazuje jej věřícím, jako kdyby jim ho přímo nabízela. Tento motiv je znám jako *ostentatio Christi* a pravděpodobně souvisí s dobovým zvykem vystavování eucharistie v bohatě zdobených monstrancích. Téma eucharistie a církve, jako prostřednice spásy, je nejdůležitější symbolikou nejen krásných madon, ale i piet. Marie na Krista hledí se smutným výrazem, neboť podle dobové literatury věděla

---

<sup>4</sup> ibidem 111

<sup>5</sup> Jaromír HOMOLKA: Praha gotická – sochařství, in: Emanuel POCHE: Praha středověká. Praha 1983, 437

<sup>6</sup> ibidem 438



o osudu svého syna již při jeho narození.<sup>7</sup> Dítě většinou drží v rukou jablko, které je ideovým středem celé kompozice. Někdy si s ním matka s jablko hraje. I to je poukaz na Marii jako druhou Evu a Krista, druhého Adama, který svou smrtí vykoupí prvotní hřích. Marie zde zároveň představuje nevěstu Kristovu (sponsa Christi) a církev (ecclesia), na což upozorňuje i nápadná agrafa na prsou.<sup>8</sup> Silný vzestup mariánské úcty na konci 14. století podporoval i pražský arcibiskup Jan z Jenštejna, velký propagátor *devotio moderna* a další. Marie totiž měla skrze své spoluutrpení s Ježíšem (compassio) velkou roli v dějinách spásy<sup>9</sup>.

Mezi krásnými madonami můžeme sledovat dvě hlavní sochařské tendence.<sup>10</sup> První souvisí s Madonou z kostela sv. Janů v Toruni, která je dnes nezvěstná, druhá s Krumlovskou madonou, umístěnou v Kunsthistorisches Museu ve Vídni. Obě díla vznikla v Praze<sup>11</sup>. Toruňskou madonu připisuje Jaromír Homolka na základě jejího objemového pojetí i souvislostí s bustami v triforiu chrámu sv. Víta v Praze Petru Parlěrovi.<sup>12</sup> Mistr Krumlovské madony bývá hypoteticky spojován se jeho synem Václavem.<sup>13</sup>

Ve skupině kolem Krumlovské madony vidíme rozvinutí slohových principů do důsledků, bohatost kompozičních řešení i jakousi manýristickou tendenci. Kompozice je založena na zdvojených křížících se diagonálách, stoupajících klikatě vzhůru, ze stran uzavřených závěsy. Postoj je stylizován, ale nikdy neporušuje pravidla kontrastu, takže je dítě vždy umístěno nad nosnou nohou.

Naproti tomu typ Toruňské madony toto pravidlo popírá. Dítě je situováno nad volnou nohou, takže vzniká dojem pohybu. Jako by byla madona zachycena při chůzi a nabízela dítě divákovi, stejně jako církev nabízí věřícímu eucharistii. Také drapérie se zásadně odlišuje od soch prvního typu. Je komponovaná asymetricky a krouží v křivkách kolem ideového středu celého sochařského díla – jablka. I celkové pojetí

---

<sup>7</sup> ibidem 442

<sup>8</sup> Jiří FAJT: *Gotika v Západních Čechách 1230 – 1530 III. Sochařství*, Praha 1996, 650 - 651

<sup>9</sup> Jaromír HOMOLKA (pozn. 5) 442

<sup>10</sup> Albert KUTAL: *České gotické sochařství*, Praha 1962

<sup>11</sup> Jaromír HOMOLKA: (pozn. 5) 447

<sup>12</sup> ibidem

<sup>13</sup> Jiří FAJT (pozn. 8)

hmoty se u obou skupin liší. Toruňská madona je hmotnější a mohutnější, ve tváři má však stejně mladistvý výraz.

Obě skupiny byly velmi úzce propojeny, protože obě dvě hlavní díla vznikla patrně v jedné dílně. Konečnou podobu sochy pravděpodobně určoval objednavatel. *Teologická symbolika jednotlivých typů Madon, soustředěná asi především v gestech matky i dítěte, ale i v narážkách na některý známý, možná uctívaný obraz či sochu, mohla být předmětem výběru ze strany objednavatele.*<sup>14</sup>

Důležitou součástí středověkého sochařství byla polychromie, to platí i pro krásný sloh. *Pro polychromii kolem 1400 je významná dalekosáhlá harmonizace stylových a výrazových prostředků, která platí pro všechny typy postav. Vzájemná souhra všech jemností formy a polychromie je v hlavních dílech tak vyvážená, že se nemůže zdát nadbytečná. [...] "Krása" se tak uskutečňuje jako dokonalost a neporušená harmonie také v materiálním provedení.*<sup>15</sup> Tato krása souvisí právě se zmíněným proudem *devotio moderna*. Dobové zobrazování Marie ovlivnilo také zjevení sv. Brigity Švédské, která viděla, jak při narození Ježíše v Betlémě má na sobě těhotná Marie tenký šat překrytý bílým pláštěm se zlatým lemem a na ramena jí splývají zlaté vlasy. Pohled upírá k svému božskému synovi, z něhož vychází jasná záře, která se nedá přirovnat ani ke slunci. Bílé roucho je tedy pro polychromii krásných madon závazné a pokud se setkáme s jinou barvou, je to buď pozdější přemalba anebo výjimka potvrzující pravidlo (Madona ze Šternberka má plášť červený). Například na levém křídle predely oltáře z Wiener Neustadtu z roku 1447 ve scéně narození je Marie oděna v kanonický bílý šat, zatímco na ostatních scénách, Zvěstováním počínaje a Ukřižováním konče, má roucho modré. Bílá barva má své opodstatnění především v ikonografii, protože poukazuje na čistotu a neposkvrněnost Panny Marie. Kromě toho ale umělci využili i kontrast zlatého lemu a bílého pláště k tomu, aby zvýraznili bohaté záhyby a řasení drapérie.

---

<sup>14</sup> Milena BARTLOVÁ: Madona z Velkého Boru u Horažďovic, in: Průzkumy památek II, 1996, 137

<sup>15</sup> Manfred KOLLER: Technika a sloh polychromie plastik kolem roku 1400, in: *Technologia artis* 3, 117 - 124, Praha 1993

*Krásný sloh ve své klasické formě netrval dlouho. Snad deset, maximálně patnáct let<sup>16</sup>. Pokud bychom jeho počátek podle Jaromíra Homolky postavili do roku 1385<sup>17</sup>, podle busty Václava z Radče v triforiu chrámu sv. Víta v Praze, jeho konec spadá do roku 1400. V té době vzniká fáze nová. Na jedné straně pozorujeme již na Madoně z Vimperka a Madoně z Chlumu sv. Maří výrazné proměny typu krásných madon, převahu hotových forem a návrat k tradičnímu podání tématu. Na druhé straně stojí jiný umělecký proud, který měl různé společenské a ideové předpoklady, jež byly naplněny silným duchem refomace, a který věnoval významnou pozornost konkrétnímu empirickému působení.<sup>18</sup>*

*Sochařství krásného slohu opanovalo kolem roku 1400 a na počátku 15. století celou střední Evropu, ale částečně i Porýní a na severu Pobaltí; na východě převládlo v Malopolsku, na Slovensku, v Maďarsku a na jihu v Chorvatsku, Slovinsku a Tyrolsku; Uplatnilo se rovněž v severní Itálii – částečně i ve střední Itálii. Hranice tohoto rozšíření jsou v zásadě určeny již vlivem parléřovského sochařství. Vedle Prahy se později prosadila také Vídeň, Salzburg, Kolín a částečně i Vratislav.<sup>19</sup>*

---

<sup>16</sup> Jaromír HOMOLKA: Prag und Böhmen. Die Skulptur, in: Anton LEGNER: Die Parler und der Schöne Stil II, Köln 1978, 637

<sup>17</sup> respektive před rok 1384, podle Plzeňské madony

<sup>18</sup> Jaromír HOMOLKA (pozn. 16)

<sup>19</sup> ibidem

## 2. Souhrn dosavadní literatury k tématu

Prvním, kdo ve dvacátých letech 20. století otevřel problém krásných madon v jeho plné šíři byl německý historik umění Wilhelm Pinder svojí studií *Zum Problem der „Schönen Madonnen“ um 1400* z roku 1923<sup>20</sup>. Podle jeho názoru vznikl typ krásné madony spojením západního kompozičního typu, která se projevuje ve spodní částí soch a českých mariánských obrazů, které určovaly podobu horní poloviny madon. Celkovou sochařskou produkci rozděluje do českého, slezského a méně významného salcburského okruhu. V *Handbuch der Kunstwissenschaft*,<sup>21</sup> který vyšel jen o rok později, rozlišuje dvě základní skupiny. První z nich má za vzor Madonu z Vratislavi a patří do ní madony z Bonu a z Toruně. Druhým velkým vzorem je Krumlovská madona, podle níž byly vytvořeny sochy Madony z Třeboně, Madony z Chlumu sv. Maří, Madona na půlměsíci z minoritského kláštera v Českém Krumlově, Plzeňská madona a Madona z Nesvačil. Krumlovská madona představuje pro krásné madony velmi typický „Katzenkopftypus“, Pinder ale hledá jeho původ jinde než v Čechách. Dodává totiž, že ve stejné době se tento „kočičí typ“ vyskytuje i v Alpských zemích. Rovněž zdůrazňuje, že všechny české krásné madony vznikly ve sféře východoněmeckého vlivu.

V knize *Die Kunst der ersten Bürgerzeit*<sup>22</sup> Wilhelm Pinder uvádí velice výstižný popis typu krásné madony. Mezi příznačnými znaky uvádí podživotní velikost madon, nepřesahující 130 centimetrů, jemnost provedení a materiál, jímž je ve většině případů vápenec (opuka) a v menší míře dřevo. Zmiňuje zde i závazný kánon modré, bílé a zlaté barvy v polychromii soch. Dalším znakem je nesymetričnost a kontrapost, prohnutí pláště pak vytváří „haarnadelfalte“, vlásnicové záhyby. České krásné madony jsou útlejší než na západě. Typickým znakem jsou pro ně také

---

<sup>20</sup> Wilhelm PINDER: *Zum problem der „Schönen Madonnen“ um 1400*, *Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen* 44, 1923, 147 – 171

<sup>21</sup> Wilhelm PINDER: *Die deutsche Plastik vom ausgehendem Mittelealter bis zum Ende der Renaissance I*. *Handbuch der Kunstwissenschaft*, Wildpark-Postdam 1924, 169 – 170

<sup>22</sup> Wilhelm PINDER: *Die Kunst der ersten Bürgerzeit*, Leipzig 1937, 172 – 178

zabořené prsty Mariiny ruky do měkkého dětského tělíčka. Pinder ale také hned uvádí výjimky, které do tohoto popisu nezapadají.

Jaromír Pečírka v článku Středověké umění v Čechách v Umění 1932 – 33 o Třeboňské madoně píše, že „*k jejímu vzniku není vyloučeno vztahovat rok 1380*“. Pečírka poukazuje na „*jednotlivé kompoziční prvky*“<sup>23</sup> třeboňské sochy, které jsou „*typické pro všechny krásnoslohé madony*“. Především je to soustava záhybů ve tvaru velkého trojúhelníku v průčelí sochy, jednak soustava širokých mís, čím níže položených, tím ostřejších, vybíhajících u země v charakteristický vlasničkový záhyb. Třetím motivem je cíp roucha spadající v drobné kaskádě z ruky přidržující Ježíška. Ještě dodává, že tento motiv bývá na obou bocích soch. Stejně prvky můžeme pozorovat na madonách z Vimperka nebo z Krumlova. Pečírka se také přimlouvá za český původ motivu krásné madony a krásné piety, namísto Slezska a Rakouska. Madonu Třeboňskou, Vimperskou, Krumlovskou a Jihlavskou pietu pokládá za stylově čistší a jednodušší než slezskou skupinu. Podle něj tedy Třeboňská madona patří k prvním dílům krásného slohu.

V článku O krásných madonách ve Volných směrech<sup>24</sup> píše: „*Typ krásné madony ztělesňuje nejčistěji kamenná krásná madona z klášterního chrámu v Třeboni (vys. 124 cm). Marie je mladá, líbezná žena, na níž není ani stopy po hieratické vážnosti nebeské královny; její tělo ukryté pod bohatě řásněným šatem, stáčí se do křivky tvaru S, již známe z Remeše. Tento pohyb dává soše výraz nadzemský nebo nezemský, odhmotňuje postavu spanilé ženy. Tváří se obrací k dítěti - i tento pohyb známe z madony amienské, jejíž mateřský pohled se setkal s pohledem dítěte a tak vzniklo mezi nimi pouto, jež plní skupinu výrazem duševnosti. Na madoně Třeboňské tohoto pouta není, aniž by tím trpělo důvěrně lidské pojetí skupiny. Dítě odvrátilo hlavičku od Marie a dívá se s výše oltáře na zbožného člověka, který se mu přišel poklonit. Jinak řečeno – tento nový pohybový motiv dítěte vysvětlíme vědomým účelem sochy, jež měla být a byla předmětem zbožnosti a pobožného vzývání.*“

---

<sup>23</sup> Jaromír PEČÍRKA: Středověké umění v Čechách, in: Umění 6, 1932 – 1933, 169

Vladimír Denkstein v Jihočeské gotice<sup>25</sup> datuje třeboňskou sochu kolem roku 1390. Madonu z Třeboně a Madonu z Krumlova považuje za dvě největší z jihočeských madon. Uvádí, že třeboňská socha v ničem nezaostává za krumlovskou a že musely obě vzniknout ve velmi blízkém čase. Připomíná, že kompoziční osamocenost Třeboňské madony a její blízké shody s madonou z Vratislavi by mohly vést k domněnce, že vznikla pod vlivem slezské skupiny. Třeboňskou a Krumlovskou madonu klade na konec 80. let a považuje je za vzory, které byly posléze inspirací pro vznik dalších soch. Například Madonu z Vimperka považuje za variantu Krumlovské madony a datuje ji kolem roku 1400, ale upozorňuje na společné znaky s Třeboňskou madonou (bohatší řasení na prsou, spadající cípy roušky). O této soše výstižně píše, že *„i když je její vzhled apartní, nemá oné lehké graciélnosti poměrů a tvarů sochy krumlovské, je ve srovnání s ní zemitější a těžší, nepostrádá však smysl pro velkou formu“*.<sup>26</sup>

Velkou roli v počáteční fázi krásného slohu Třeboňské madoně vyhrazuje i Jaroslav Pešina. *„Madona třeboňská zaujímá ve skupině českých „krásných madon“ významné místo nejen pro svoji formální vytříbenost, ale i pro svoji vývojovou důležitost. Ukazuje totiž záhybové motivy své draperie ještě v jednoduchosti, nabádající k předpokladu, že tu máme co činit s počátkem vývojové řady, vrcholící v madoně krumlovské, zaměňující drobný a lineární záhybový sloh za uvolněný a měkce malířský názor na draperii“*<sup>27</sup>

Asi největší pozornost věnuje Třeboňské madoně Albert Kutal. Nejvíc se o sochách madon z Třeboně, Vimperka a Chlumu sv. Maří dozvíme z jeho článku O Mistru Krumlovské madony<sup>28</sup>. Řadí je k dílně mistra Krumlovské madony, ale klade je do rukou některého z pomocníků, nikoli mistra samotného. Kutal tyto tři madony

---

<sup>24</sup> Jaromír PEČÍRKA: O krásných madonách, in: Volné směry 1941–1942, 22

<sup>25</sup> Vladimír DENKSTEIN/František MATOUŠ: Jihočeská gotika, Praha 1953, 49

<sup>26</sup> ibidem 50

<sup>27</sup> Jaroslav PEŠINA: Klášter třeboňský, Praha 1942, nepag.

<sup>28</sup> Albert KUTAL: O Mistru Krumlovské Madony, in: Umění 5, 1957, 29–63

zmiňuje i později ve své knize *České gotické sochařství*<sup>29</sup>, ale nevěnuje jim mnoho místa. Zařazuje je do svébytné skupiny, která sice vychází z Mistra Krumlovské madony, avšak vytvořili ji pravděpodobně mladší umělci.

Třeboňské madoně vytyká větší schématicnost a nepochopení vzoru. Zároveň poukazuje na nemalý vliv slezské skupiny, především pak Vratislavské madony. K časovému zařazení si napomáhá soudobým malířstvím, především Roudnickou a Svatovítskou madonou, o níž píše, že byla vytvořena podle Krumlovské madony. Ale hlavně poukazuje na miniatury z kodexu Vídeňské knihovny ser. nov. 89, kde je postava madony téměř úplně reprodukcí madonu z Vratislavi. Její iluminátor byl zároveň velmi dobře obeznámen i s českým uměním. Vzhledem ke Kotalovu datování Svatovítské madony asi do roku 1400 pokládá za dobu vzniku Krumlovské madony, která byla patrně předlohou pro tento obraz, druhou polovinu 90. let 14. století.

Albert Kotal upozorňuje na zcela odlišné pojetí hmoty u krumlovské a toruňské skupiny. V tomto ohledu by ale Třeboňská madona patřila spíše k slezským sochám. Je pojata mnohem monumentálněji než krumlovská nebo vimperská socha (ta je z boku dosti podobná Plzeňské madoně). Působí mnohem tělesněji, a to i výrazem. V tomto ohledu by se dala skutečně datovat už do 80. let, jak to udělal Jaromír Pečírka, ale to by znamenalo otočit celou kotalovskou chronologii a zařadit Třeboňskou madonu do počátků krásného slohu. Logičtější je toto cítění hmoty spojit s toruňskou skupinou, koneckonců pro to mluví i boční záhyby, které mají mnoho společného s Vratislavskou madonou, nebo srovnání tváří sv. Kateřiny z Vratislavi, která má mimochodem i stejný miniový podklad v polychromii jako Třeboňská a Chlumská madona<sup>30</sup>.

Jaromír Homolka ve své reakci na nové vydání Kotalova *Českého gotického sochařství* v *Umění* 1963 uveřejňuje článek,<sup>31</sup> v němž souhlasí s Kotalovým

---

<sup>29</sup> Albert KOTAL (pozn. 10) 93 – 94

<sup>30</sup> Věra FRÖMLOVÁ: Polychromie kamenné plastiky v období krásného slohu. Okruh mistra Krumlovské madony, in: *Technológia artis* 1/1990, 86

<sup>31</sup> Jaromír HOMOLKA: K problematice české plastiky 1350 – 1450, in: *Umění* 11, 1963, 431

názorem, že Madona z Třeboně, Pieta z Jihlavy, madonka z Českého Krumlova a podobně spadají do období manýrismu krásného slohu. Jejich vznik klade do první čtvrtiny 15. století, možná i do začátku dvacátých let. Jako druhou linii, která se prosadila ve dvacátých letech zde označuje osobnost Mistra Týnského Ukřižování.

Ve velkém katalogu k výstavě Die Parler und der Schöne Stil v Kolíně nad Rýnem ze sedmdesátých let<sup>32</sup> Jaromír Homolka uvádí Třeboňskou madonu jako kompoziční variantu Vratislavské madony<sup>33</sup>. Uvádí zde, že socha vznikla pravděpodobně v dílně Mistra Krumlovské Madony a jestli není z jeho ruky, může jít o repliku nedochovaného originálu. Poloha dítěte má podle Homolky předstupu ve Strahovské madoně.

Vimperská socha podle Jaromíra Homolky ukazuje pro další vývoj důležitý moment, neboť představuje konec klasické fáze krásného slohu. Objevují se zde sklony, které vykazují dílenské repliky děl Mistra Krumlovské madony.

Autor Madony z Chlumu sv. Maří podle Homolky dílo Mistra Krumlovské madony očividně znal. Jeví ale sklony ke zjednodušení a větší schématickosti. Tato madona představuje směr, který se zformuloval na počátku 15. století a přetrvával i husitské války. Stojí ve formálním i ideovém protikladu ke směru, reprezentovanému Mistrem Týnského ukřižování. Současná existence obou zcela odlišných směrů, které se dají označit jako mariánský a eucharistický charakterizuje podle Jaromíra Homolky velkou část českého sochařství kolem roku 1400. Ukazuje totiž rozdílnou účast na podstatných ideologických sporech v předhusitských Čechách a rozdílné názory na funkci výtvarného umění.<sup>34</sup>

Dalším autorem, který se zabývá přímo krásnými madonami a pietami je Karl Heinz Clasen. Ve své knize Der Meister der Schönen Madonnen,<sup>35</sup> v níž dovádí do

---

<sup>32</sup> Jaromír HOMOLKA: Prag und Böhmen. Der Plastik, in: Anton LEGNER: Die Parler und der Schöne Stil 1350-1400. Europäische Kunst unter den Luxemburgern I - IV, Kolín nad Rýnem 1978,

<sup>33</sup> ibidem 691

<sup>34</sup> ibidem 692

<sup>35</sup> Karl Heinz CLASEN: Der Meister der Schönen Madonnen, Berlin 1974



důsledků teorii, naznačenou již ve svých ranějších pracech<sup>36</sup>. Jeho představa je poněkud odlišná. Podle jeho pojetí nejvýznačnější díla obou stylových skupin (slezské i krumlovské) vytvořil jeden geniální umělec, který se vyučil v Porýní a putoval střední Evropou. Tato vůdčí osobnost pak měla množství následovníků. „*Mistr putoval, nacházel obdivovatele a napodobitele, vychoval učedníky a spolupracovníky a dal stávajícím sochařům jiných směrů nové podněty.*“<sup>37</sup> Mistra krásných madon časově zařadil do pozdních osmdesátých let 14. století. Clasen srovnal Madonu z Třeboně a Jihlavskou pietu, které podle něj vykazují nejen podobnou modelaci obličejů a rukou, ale především drapérie. Třeboňskou a Vimperskou madonu datuje do let mezi rokem 1410 a 1420, Madonu z Chlumu sv. Maří zařadil do roku 1420. Všechny tři připisuje Mistru Třeboňské madony, který byl nejvýznačnějším následníkem Mistra krásných madon.

Albert Kotal odmítá Clasenovu teorii se slovy, že „*existence géniů nemá být popírána, jejich funkce však není sloh tvořit, nýbrž vyjadřovati*“<sup>38</sup> Stejně reaguje<sup>39</sup> na teorii Adolfa Feulnera<sup>40</sup>, která je v zásadě podobná Clasenově koncepci, ovšem vůdčí osobnost podle ní vyšla z parlérovské huti. Kotal naproti tomu zdůrazňuje význam pražských Paniců v souvislosti s obrazem Madony svatovítské a především jejího sochařsky ztvárněného rámu.<sup>41</sup>

Gerhard Schmidt<sup>42</sup> považuje Clasenovu teorii za nepřijatelnou a vyčerpávajícím způsobem svůj názor zdůvodňuje. Varuje před velkým problémem, jímž je zaměňování termínů „typ“ a „styl“. „Typ“ podle něj zahrnuje množství určitých motivů, zatímco termín „styl“ označuje celkový umělecký princip. Rozebírá

---

<sup>36</sup> Karl Heinz CLASEN: Die mittelalterliche Bildhauerkunst im Deutschordensland Preussen, Berlin 1939

<sup>37</sup> idem (pozn. 35)

<sup>38</sup> Albert KOTAL (pozn. 10) 101

<sup>39</sup> ibidem

<sup>40</sup> Adolf FEULNER: Der Meister der Schönen Madonnen, in: Zeitschrift für Kunstwissenschaft 10, 1943, 19 sqq.

<sup>41</sup> Albert KOTAL (pozn. 10) 100–107

<sup>42</sup> Gerhard SCHMIDT: Zu einem Buch über den „Meister der Schönen Madonnen“, in: idem: Gotische Bildwerke und ihre Meister, Wien/Köln/Weimar, 1992, 229–268

Clasenovu teorii jednoho umělce i Kutalovo pojetí dvou mistrů. Místo umělce, který by putoval, ale poukazuje spíše na dílnu, která svá díla exportovala do širokého okolí. Částečně kriticky se vyjadřuje i k Homolkovu připsání Toruňské madony Petru Parlěři, protože v tehdejší dílenské praxi, zvláště pak v hutí, nebylo zvykem, aby mistr vytvořil některé dílo zcela sám<sup>43</sup>.

Milena Bartlová publikovala svoji poměrně jasnou představu chronologie krásného slohu v katalogu výstavy Prag um 1400<sup>44</sup>. V úvodu stručně shrnuje dosavadní literaturu pro krásný sloh a zmiňuje hlavní teorie a názory. Na počátek krásného slohu klade pražské panice, náboženské bratrstvo sloužící „paní“, tedy Panně Marii. Tento názor zdůvodňuje velkým počtem madon a piet, tedy děl s mariánskou tematikou. Tyto sochy první etapy krásného slohu jsou vesměs špičkové kvality, každé ale vzniklo jinou rukou. Pražští panici vyšli z pražské katedrální hutí a byli to patrně vynikajícími umělci, kteří navázali na parlěrovskou tradici.

Jako vrcholnou fázi krásného slohu označuje Milena Bartlová produkci devadesátých let 14. století. V této době vznikaly „klasické“ krásné madony a piety. V rámci tohoto období se začíná objevovat radikálnější manýristický proud, který zdůrazňuje drapérii, držení těla i celkovou idealizaci natolik, že už je to na úkor přirozenosti.

Roku 1399 umírá Petr Parlěř, a proto už prvních deset až patnáct let 15. století představuje pozdní fázi krásného slohu. Počátek této éry charakterizuje Madona z Chlumu sv. Maří. Na tvorbu pražské hutě v tomto období navazuje Mistr Týnského ukřižování.

Milena Bartlová v tomto katalogu stručně shrnula dosavadní vývoj diskuze o krásném slohu a na jejím základě uvedla u děl i přesnější dataci. Třeboňskou madonu datuje zhruba do roku 1395 a jejího autora pokládá za „vynikajícího

---

<sup>43</sup> idem: Paralipomena zu der Ausstellung „Die Parler und der Schöne Stil“, in: idem: Gotische Bildwerke und ihre Meister, Wien/Köln/Weimar, 1992, 269–312

<sup>44</sup> Milena BARTLOVÁ: Prag um 1400: Der Schöne Stil (kat.) Historisches Museum der Stadt Wien, 1990, 80–112

*zástupce mladších vývojových tendencí krásného slohu směrem ke statickému postoji a spíše k tradičním obsahovým motivům“.*<sup>45</sup> Do stejného data zařazuje i Krumlovskou madonu. Pro Vimperskou madonu vyhradila léta 1395 – 1400. Zdůrazňuje její uvolněnou kompozici, zejména v porovnání s Madonou z Chlumu sv. Maří, která jí stojí nejbliže.

Velmi stručné informace o Třeboňské madoně i zbývajících dvou zmíněných krásnoslohých sochách najdeme v Uměleckých památkách Čech<sup>46</sup>. O Chlumské madoně se zde dozvídáme jen tolik, že stojí na oltáři Panny Marie v severním transeptu a pochází z doby po 1400. Madona z Třeboně je tu datována kolem roku 1400, o Madoně z Vimperka se dočteme, že jde o dílenskou práci Mistra Krumlovské madony z doby kolem roku 1400 a v současnosti je zakryta kovovou drapérií s renesančním ornamentem. Díky tomu dnes vlastně není téměř vidět. Jediné, co si lze prohlédnout jsou hlavy Panny Marie a Ježíška, vše ostatní zakrývá kovový příkrov, jehož součástí jsou i ručky dítěte a pravá ruka Marie. Tyto ruce ovšem vůbec nerespektují původní kompozici sochy. Architektura barokního oltáře a umístění madony ve výšce bohužel nedovolují jednoduché sejmutí příkrovu, aby bylo možné sochu vidět.

Madonu z Třeboně restaurovala Věra Frömlová, která o ní také publikovala článek v *Technológia Artis*, ročence restaurátorského ateliéru na Akademii výtvarných umění<sup>47</sup>. Tam zmínila zajímavé shody polychromie třeboňské a chlumské sochy, kterou restauroval v letech 1965–1966 Jiří Tesař. V polychromii obou soch se vyskytuje červený miniový podklad, který byl zjištěn i na emauzském ukřižování a na Theodorikových malbách z kaple sv. Kříže. Tento způsob vrstvení polychromie je specifický pro celou krumlovskou skupinu. Věra Frömlová zde také připomněla, že ač na problém několikrát upozorňovala, nebylo provedeno srovnání kamene

---

<sup>45</sup> ibidem, 98

<sup>46</sup> Emanuel POCHE: *Umělecké památky Čech*, Praha 1982

<sup>47</sup> Věra FRÖMLOVÁ (pozn. 30) 85–88

Třeboňské madony se vzorky z historických lomů, což by mohlo pomoci k určení místa jejího vzniku.

Chronologie krásného slohu prošla v průběhu 20. století několika hlavními zlomy. Již na počátku století se objevily dva protichůdné názory. První, Ernstův<sup>48</sup>, z roku 1917 odvozoval vznik sochařství krásného slohu především od dobové deskové malby, hlavně Mistra Třeboňského oltáře. Druhý názor, formulovaný Alfredem Stixem<sup>49</sup>, razil teorii jednoho umělce, vyšlého z Porýní, který putoval střední Evropou. Velký zlom sledujeme v souvislosti s již zmíněnou Pinderovou koncepcí. Vzhledem ke svým sympatiím s nacismem, které jsou zvláště v jeho pozdějších pracích velmi znatelné, posléze začne prosazovat centra ve Vídni a v Salcburku a český okruh označuje pouze jako území pod německým vlivem. Je pochopitelné, že se Jaromír Pečírka oprávněně snaží český původ krásných madon a piet hájit.

Tato nálada převládá zpočátku i v pracech Alberta Kutala. Svoji teorií dvou velkých mistrů se snaží ukázat v české umělecké tradici předpoklady, které měly za následek vznik krásného slohu. Nejprve představuje Mistra Krumlovské madony, kterého datuje do devadesátých let 14. století, a to na základě odpustkového listu biskupa Ubaldina k Madoně z Altemarktu (1393), již považuje za Mistrovo nejranější dílo. Druhým mistrem je podle Kutala Mistr Toruňské madony, který navázal na Krumlovského Mistra, ale ve snaze odlišit se popřel zásady kontrapostu a zvolil jiné pojetí hmoty.

Po Čadíkově objevení odpustkového listu, který se vztahuje k Plzeňské Madoně a na jehož základě tuto sochu datuje před rok 1384<sup>50</sup>, se celá chronologie krásného slohu posunula dopředu. Madona z Altemarktu přestala být pro dataci stěžejním dílem. Stejně tak byla částečně opuštěna Kotalova teorie dvou velkých mistrů,

---

<sup>48</sup> Richard ERNST: Die Krummauer Madonna der K. K. Staatsgalerie. Jahrbuch des Kunsthistorischen Institutes d. K. K. Zentralkommision für Denkmalpflege 11, 1917, 113

<sup>49</sup> Alfred STIX: Die Madonna von Krummrau, Die bildende Künste, Wiener monatshefte 2, 1919, 190–192

<sup>50</sup> Jindřich ČADÍK: K datování Plzeňské madony, in: Minulostí Západočeského kraje 5, 1967, 228 – 229.

protože obě hlavní díla vznikla v Praze<sup>51</sup>. Tím se otevřel prostor pro novou dataci. Pro Třeboňskou madonu je to nesmírně důležitý zlom, protože její dosavadní zařazení po roce 1400 ukazovalo jisté nedostatky, ovšem podle Kutalovy teorie dříve vzniknout nemohla. Současná teorie chronologie krásného slohu, jak ji na základě předchozí literatury formulovala Milena Bartlová<sup>52</sup>, vychází pozvolna a organicky z pražské Parlářovské huti přes Pražské panice a postupně se rozvíjí přes Plzeňskou Madonu až k vrcholným dílům, jako je Krumlovská madona. Ve Vimperku se odehraje zlom, kde sloh překročí svůj vrchol a poté se přirozeně dostává do manýristické fáze, kam lze zařadit Madonu z Chlumu sv. Maří, jako „*poslední kamennou sochu krásné madony*“.<sup>53</sup>

## 2. Madona z kostela sv. Jiljí v Třeboni

Třeboňská madona [1] stojí dnes u sloupu uprostřed dvouloďního klášterního kostela sv. Jiljí v Třeboni. Dříve stávala na oltáři radostné Panny Marie, který byl vysvěcen roku 1382. Jaroslav Kadlec se proto domnívá, že byla dokončena k tomuto datu<sup>54</sup>. Na oltáři ale mohla stát v té době zcela jiná socha. V Soupisu památek historických a uměleckých v politickém okrese Třeboňském se toho o ní mnoho nedozvíme. „*Oltář radostné P. Marie má ještě tvar 17. věku: v kulatém rámu nachází se lepší obraz P. Marie s Ježíškem a dole ve skříni za sklem mramorová polychromovaná její socha asi z 15. století – 1.20m vysoká; původní korunu má uraženou, nátěr novější.*“<sup>55</sup>

Augustiniánský klášter v Třeboni založili 1367 bratři Petr, Jošt, Jan a Oldřich z Rožmberka a štedře o něj pečovali<sup>56</sup>. Další významné kláštery tohoto, tehdy velmi moderního a oblíbeného řádu, se nacházely v Roudnici nad Labem, odkud také přišli

---

<sup>51</sup> Jaromír HOMOLKA: (pozn. 5)

<sup>52</sup> Milena BARTLOVÁ (pozn. 44)

<sup>53</sup> Milena BARTLOVÁ (pozn. 44) 84

<sup>54</sup> Jaroslav KADLEC: Klášter augustiniánských kanovníků v Třeboni, Praha 2004, 72.

<sup>55</sup> František MAREŠ / Jan SEDLÁČEK: Soupis památek historických a uměleckých v politickém okrese třeboňském, Praha 1900.

<sup>56</sup> Jaroslav KADLEC: (pozn. 54) 15–18

do Třeboně první řeholníci, a v Praze na Karlově. Kanonie augustiniánského řádu v Rakousku v Dürnsdorfu a ve Vídni byly obsazeny z Třeboně<sup>57</sup>. Již předtím zde existoval klášter v Klosterneuburku a ve sv. Hippolytu. Není tajemstvím, že augustiniáni, narozdíl například od benediktinů, často mezi svými kláštery cestovali. Svěcení noviců z Třeboně se odehrávalo v Praze, časté byly návštěvy Roudnice, která byla zároveň velkým uměleckým centrem. Lze předpokládat, že treboňští mniši nechtěli být v ničem pozadu za svými bratry a díky velkorysé podpoře ze strany Rožmberků si to také mohli dovolit. Bohužel už dnes nevíme, kolik soch podobné kvality, jakou vidíme u Třeboňské madony klášter vlastnil. Vzhledem k velkolepé malířské výzdobě kláštera je ale asi na místě soudit, že zde musela být i odpovídající výzdoba sochařská. To dokazuje i kalvárie, původně z treboňského kláštera, která je dnes v Alšově Jihočeské galerii v Hluboké. Augustiniánský řád byl totiž jedním z hlavních nositelů nové zbožnosti – *devotio moderna*<sup>58</sup>.

V průběhu let byla madona několikrát opravována a nově polychromována. V letech 1975–1976 ji zrestaurovala Věra Frömlová, která odstranila všechny pozdější doplňky a barevné vrstvy. Ty totiž v některých místech záhybů tvořily nánosy až 17 mm silné a značně tak deformovaly jemnou modelaci sochy, na což si stěžoval například Albert Kutal, když madonu v padesátých letech zkoumal.

## 2.1 Renesanční a pozdější polychromie

V renesanci byla socha nově polychromována. Získala velice světlý, jakoby porcelánový inkarnát s jemně narůžovělými tvářemi. Měla široké obočí, tupované světlým okrem, hnědé oči a okrové vlasy. Plášť byl na lícové straně pozlacen, jako podklad sloužil červený poliment, rub pláště pokrývala vrstva stříbra, stejně jako šaty a roušku. Tu zdobily vodorovné lazurové pruhy, širší kraplakový (červený) a užší zelený. Tyto vrstvy lazury narozdíl od oprav z 19. století zůstaly zářivě barevné (jejich zbytky se zachovaly na zadní straně Mariiny roušky). Ještě před renesanční

---

<sup>57</sup> ibidem 81

<sup>58</sup> ibidem 38 sqq.

přemalbou v 16. století byly mírně změněny inkarnáty a rub pláště byl přetřen azuritem. „*Tuto renesanční polychromii lze porovnat s polychromií odkrytou na korpusu (fragmentu Ukřižování) ze sv. Jana pod Skalou nebo se zjištěními renesančních oprav na Theodorikových obrazech na Karlštejně.*“<sup>59</sup> Všechny následné opravy zachovávaly povahu renesanční polychromie. Poslední oprava pochází zřejmě z druhé poloviny 19. století. Věra Frömlová tak soudí na základě charakteru rytého ornamentu na kraji pláště.

## 2.2 Gotická polychromie

Původní gotická polychromie je v inkarnátech velmi dobře zachovalá a citlivě doplňuje práci sochaře. Vytvořena je složitým vrstvením, přičemž podklad tvoří oranžově červené minium pojené olejem. „*Pleťový tón je směsí olovnaté běloby, okru, černě, azuritu a rumělky. Součtem vznikl neopakovatelný našedlý fialový tón. Je tmavší než pleť renesančních polychromií*“<sup>60</sup>. Po odkrytí novějších vrstev polychromie byly gotické inkarnáty zažloutlé následkem ztmavnutí olovnaté běloby. Působením přirozeného světla se zažloutnutí vytratilo a pleťový tón získal opět původní studenější nádech.

Marie má veliké oči s velkými hnědými duhovkami, tenké čárkované obočí a červeň tváří vytváří lazura s rumělkou a kraplakem. Na rubu pláště byla rovnou na hrubém křídovém podkladu modrá vrstva lapisu lazuli. Zlatý lem pláště měl miniový podklad, stejně jako spona, a byl plasticky zvýrazněn. Z lícové strany měl podle zachovalého fragmentu polychromie této strany šatu plášť předepsanou bílou barvu v odstínu slonové kosti stejně jako rouška.

---

<sup>59</sup> Věra FRÖMLOVÁ: (pozn. 30) 88

<sup>60</sup> ibidem 86

## 2.3 Formální analýza

Socha Panny Marie s Ježíškem je vytesána z opuky, stojí na polygonálním podstavci se sešikmenou horní hranou. Stojí v kontrapostu, dítě drží nad levou, nosnou nohou. Hlavu mírně naklání k Ježíškovi.

Marie je oděna do spodního šatu, přes který má přehozený bohatě zřasený plášť spadající až na zem, na prsou sepnutý agrafou ve tvaru kvadrilobu. Rouška halící vlasy spadá z pod koruny ve dvou tenkých kaskádovitě řasených cípech až na prsa.

Kompozičním schématem se řadí do okruhu Mistra Krumlovské madony, ale kaskádové závěsy jsou jen na jedné straně, trojúhelník českého kolena je vyzvednut až do úrovně pasu. Dítě sedí na levé ruce, pravou rukou mu madona přidržuje nožičku. Levou nožku koketně přehazuje přes pravou. Hlavu naklání směrem ven a pohled upírá na diváka. Vlasy stylizované do šnekovitých kudrlinek mu vybíhají do čela. Pravou rukou chytá Mariinu roušku a levou ručku vytáčí směrem k divákovi. Prsty jsou dnes bohužel uražené, takže nelze s jistotou určit její původní gesto. Určitě ale nepozvedal Mariin plášť, jak je tomu na Krumlovské madoně, a díky tomu vznikla v krumlovské skupině ojedinělá kompozice drapérie. Drapérie je méně abstraktní než na krumlovské soše. Spojuje v sobě ve vzácné symbióze motivy drapérie Krumlovské [2] i Vratislavské madony [10].

Mariina tvář je obličejem mladé dívky, kterému dominují velké oči, něžně a šťastně hledící na dítě. Drobná ústa a tenký nos velikost očí ještě podtrhují. Spodní víčka výrazně vystupují přes oční bulvy, aby tím sochař dosáhl unylého výrazu, v němž se mísí štěstí a smutek, tolik charakteristického pro krásné madony. Tento záměr podtrhuje i tenké zdvižené obočí a měkké, nevýrazné nadočnicové oblouky. Panenky očí jsou nepoměrně velké a tmavé a dodávají Mariině tváři zvláštní zasněný výraz. Obličej rámuje zvlněné stylizované vlasy, které mizí pod rouškou.

Modelace hrdla se zdá být v porovnání s jemným obličejem a útlými rameny příliš tvrdá. Krk je vyklenutý dopředu a v polovině ho přetíná vodorovná vráska. Pod krkem najdeme malý dolíček mezi klíčními kostmi.

Čelní pohled [1] ukazuje mnoho podobností s Madonou z Krumlova [2]. Horní část obou soch je téměř shodná. Na první pohled je ale patrné, že Třeboňská madona ztratila něco ze subtilnosti krumlovské sochy. Její trup je mohutnější, takže zde



zmizel protiklad úzkého těla a rozložitých, složitě členěných mísových a kaskádových záhybů spodní části šatu. Dítě sedí vzpřímeněji než v Krumlově, levou nohu koketně přehazuje přes pravou a pravou ručkou přidržuje Marii roušku na prsou. Toto gesto najdeme i na replikách Krumlovské madony z Národní Galerie v Praze [11] a z Aussee, narozdíl od jejich předlohy, kde Ježíšek natáčí tělo i ručku k divákovi. Rouška zakrývá v obou případech jen zadní část hlavy a vpředu její cípy kaskádovitě spadají až na prsa. Jedním ze zásadních rozdílů je způsob držení dítěte. Krumlovský Ježíšek sedí na pravé ruce Marie a její levou rukou je podpírán v podpaží. Naproti tomu Třeboňská madona nese dítě jenom na levé ruce a pravou lehce přidržuje jeho nožku. Nenajdeme zde oblíbený motiv levé ruky dítěte svírající cíp Mariina pláště. Tím se zcela mění skladebná soustava spodní části sochy. „*Soustava mísovitých a vlásničkových záhybů, která se na Krumlovské madoně zvolna vytáčela ze střední a průčelní polohy do mimostředné a diagonální, je celá vysunuta na bok.*“<sup>61</sup> Aby se zamezilo převážení, bylo nutno hledat účinnější prostředek, než jakým bylo české koleno, které se objevuje na Krumlovské a Plzeňské madoně. V podstatě stejný trojúhelníkový útvar byl na třeboňské soše vyzvednut do úrovně pasu. „*Vznikl tak vysoký stejnoramenný trojúhelník, jehož střední osa, jasně vyjádřená nejdelší trubící, vrcholí v pravé Ježíškově nožce – to je výtvarný důvod, proč se tam ocitla – a pokračuje přes sponu na prsou do středu hlavy a patrně ještě dále k levé hraně kovové koruny*“<sup>62</sup>, která dnes chybí.“<sup>63</sup> Tato osa, ačkoli neprobíhá přesně středem sochy, vyrovnává vysunutý bok madony a zároveň brzdí houpavý rytmus kontrastu, který byl pro Krumlovskou madonu tak charakteristický. Pozorujeme zde ale nejen typické esovité prohnutí, ale dokonce dvě křížící se diagonální linie, z nichž jedna vede mírně prohnutým záhybem od pravé Mariiny nohy přes Ježíškovu spodnější nožku, zvolna se zplošťuje v jeho těle a vrcholí hlavičkou dítěte. Druhá křivka nemá tvar S jako první, ale tvoří spíše nevýrazný oblouk či diagonálu. Tato linie vede z levé strany po dlouhém vlásničkovém záhybu, protíná Kristovy nožky a přes sponu pláště a krk vrcholí v Mariině nakloněné hlavě a koruně. Na krumlovské soše najdeme tuto kompozici ve

---

<sup>61</sup> ibidem

<sup>62</sup> Koruna byla na sochu v nedávné době znovu doplněna.

<sup>63</sup> Albert KUTAL (pozn. 28) 46

tvaru X rovněž, ale v mnohem čistší podobě. Obě linie jsou víceméně rovné, jen křivka vedená zleva se ve spodní části velkého vlásničkového záhybu a v Mariině hlavě trochu prohýbá.

Způsob, jakým třeboňský Ježíšek sedí, nedovoluje zvýraznit další z typických prvků krásnoslohých madon – Mariiných prstů vmačkávajících se do měkkého tělíčka dítěte. Na třeboňské soše můžeme tedy pozorovat jen mírné vtlačení prstů do Ježíškova stehna [12].

Nejvíce podobností nalezneme v horní polovině sochy. Třeboňská madona stojí v méně výrazném kontrastu než Krumlovská. Levé rameno má výš než pravé, hlavu naklání na levou stranu a pohled směřuje k dítěti, stejně jako Madona z Krumlova. Obličej [14] je modelován s poněkud menší citlivostí, než v Krumlově, hlava na krku sedí nepřirozeně a lehké naklonění Krumlovské madony se mění skoro až v křeč, což ještě více podtrhuje tlustý krk. Úzký nos je kratší než u Krumlovské madony, ústa jsou v důsledku toho nasazena výš a postrádají jemně promodelovaný melancholický výraz svého vzoru, ačkoli se o něj snaží. V důsledku toho Mariina hlava působí masivnějším dojmem než éterický obličej krumlovské sochy. Z jejího výrazu čteme spíše čistou radost<sup>64</sup>, jako by hrdě ukazovala svého syna, aniž by věděla, co jej v životě čeká, zatímco ve výrazu krumlovské Marie se mísí štěstí z narození syna s vidinou jeho smrti na kříži. Modelace zvlněného krku, včetně jamky mezi klíčními kostmi, je provedena opět podle krumlovského vzoru, byť už nepůsobí tak něžně a elegantně. Mariiny vlasy kopírují svůj vzor do nejmenších podrobností, jsou stejně zvlněny a dokonce i prstencové zatočení na vrcholku čela je zcela shodné. Dítě působí robustněji než u krumlovské či plzeňské sochy. Sedí a vyklání hlavičku směrem k divákovi, pravou ručkou svírá Mariinu roušku. Pod bradou se objevuje malý faldík. Baculaté tvářičky, našpulené rty a velké oči působí přirozeným dojmem malého dítěte. Zajímavé je srovnání hlavy a charakteru třeboňského Ježíška s hlavou a celkovou fyziognomií dítěte Madony roudnické [13]. *„Jde o obraz zařazený mezi díla Třeboňského mistra. Je zajímavé, že na vztah Třeboně a Roudnice, který byl ve*

---

<sup>64</sup> Albert KUTAL: Tváře krásných madon, Sborník prací FF brněnské university III, 1954, 44

*14. století velice těsný, narážíme i v uměleckém projevu. V obou klášteřích byl stejný řád augustiniánů.*“<sup>65</sup>

Spona pláště ve tvaru kvadrilobu se bohužel nezachovala, i když na fotografiích z padesátých let ji ještě lze vidět. Byla zlacená a zachovalo se na ní pět otvorů a jeden kovový trn, svědčící o bohaté výzdobě drahokamy a kovem<sup>66</sup>. Podobné je to s Ježíškovou levou ručkou, která dnes chybí. Později přidělané prsty byly sňaty při restauraci.<sup>67</sup> Je možné, že v ní Kristus držel jablko, což by doplňovalo celou koncepci sochy. Na Krumlovské madoně totiž právě touto ručkou Ježíšek nadzvedává plášť, aby se utvořily boční kaskádovité záhyby. Sochař by těžko nechal ruku nevyužitou, nehledě na to, že motiv jablka se objevuje u dalších předchůdkyň i současnic Třeboňské madony (například madona z Altenmarktu, Plzeňská madona, Toruňská madona a především Madona z Vratislavi). Podporovalo by to zároveň i teorii, že na tuto sochu měla velký vliv i skupina kolem Madony z Toruně<sup>68</sup>, kde jablko hraje důležitou ikonografickou i teologickou roli. O tom svědčí víc detailů, například způsob držení dítěte i méně výrazný kontrapost. Na druhou stranu, dítě sedící nad nosnou nohou a mnoho souvislostí s krumlovským typem, na které jsem zde poukázala, dokládá daleko větší vliv právě této skupiny.

Zadní strana sochy je téměř shodná se zády madony z Krumlova, a to tvarem i různými detaily. Například počet dlouhých vertikálních záhybů sahajících třeboňské soše od ramen až na zem je u obou soch shodný. Tyto záhyby ovšem u Krumlovské madony směrem doleva houstnou, zatímco v Třeboni se najednou mezi třetím a čtvrtým záhybem znova vytvoří interval stejný jako mezi prvním a druhým. *„Jaký má tato změna, na první pohled tak nepatrná a náhodná, smysl? Týž jako kresebně plastické vypracování záhybů pod levým loktem nebo způsob, jak jsou svislé řasy vedeny přímo dolů, přičemž se stejnoměrně rozcházejí, aby se dole zalomily doleva místo doprava, proběhnuvše napřed dráhu až nepříjemně pravidelnou. Labilní rovnováha Krumlovské madony plná napětí a neočekávaných zvrátů je tu nahrazena strohou symetrií sice ještě zastřenou, ale už velmi pravidelnou a lehce*

---

<sup>65</sup> Věra FRÖMLOVÁ (pozn. 30) 87

<sup>66</sup> ibidem 87

<sup>67</sup> ibidem

*pochoptelnou. Není to nic jiného než náběh k ornamentaci skladebné soustavy, z níž je vylučována složka aktivních vztahů mezi protikladnými silami a oslabován moment neurčitosti a nevypočitatelnosti vlastní živoucímu tvaru.*“<sup>69</sup> Po této stránce je třeboňská socha podobná madoně z Vratislavi [6 a 7]. Záhyby začínají hned na ramenou a okraji roušky, stejně jako na madoně z Krumlova. Narozdíl od ní ale tyto hroty svislých řas přestávají vyvolávat iluzi objemu a záda působí plochým dojmem.

I přes všechny příbuzné či dokonce shodné detaily je však celkové pojetí sochy jiné. Jde především o cítění hmoty. Nejenže zde sledujeme zmenšení kontrapostu, ale snižuje se i hloubka reliéfů. Postranní mísovité záhyby a vlásničky nejsou probrány zdaleka do takové hloubky jako na krumlovské soše. Boční pohled [5] výmluvně ukazuje skutečnou hloubku a prostorové umírnění sochy. *„Tam, kde na Krumlovské madoně ustupuje hmota dozadu, aby bylo postavě dítěte umožněno šroubovitý pohyb obratu, je třeboňské dítě vtěsnáno do nedostatečného prostoru, jakoby násilím omezeno přední, prostorově málo diferencovanou plochou sochy. To se později opakuje pravidlem.*“<sup>70</sup> Už při prvním pohledu na objem hlavy Panny Marie vidíme, že se temeno Mariiny hlavy ploše svažuje dolů, místo aby se vyklenulo, jak tomu bývá ve skutečnosti. Dá se říci, že soše temeno vlastně chybí, i když byl tento nedostatek zmírněn nasazením koruny. Plochou hlavu nezpůsobilo odtesání obruče na nasazení koruny, která se zachovala na plzeňské [17] i krumlovské [2] soše. Například madoně z Altenmarktu byla obruč odtesána a přitom má její hlava plný objem, jen je nahoře trošku zploštělá. *„Pokud jde o třeboňského Ježíška, nelze nezjistit jakési zpovšechnění modelace a jistou tuhost pohybu rozvedenou v jednom prostorovém plánu, nápadně kontrastující s přirozenou živostí krumlovského dítěte a konkrétností jeho povrchu. Toto zpovšechnění charakterisuje také výraz obou třeboňských hlav. Všude se tedy ozývá jistá konvenčnost pojetí a zřetelný pokles výtvarné představivosti.*“<sup>71</sup>

---

<sup>68</sup> Jaroslav PEŠINA(ed.): České umění gotické 1350 – 1420 (kat. výst.), Praha 1970

<sup>69</sup> Albert KUTAL (pozn. 28) 46

<sup>70</sup> ibidem

<sup>71</sup> ibidem

Sloh zde již překročil svůj vrchol. V třeboňské soše tak vidíme začátek procesu, kdy se krásný sloh dostává z vrcholné do pozdní fáze, tuhne forma a mění se obsah. Albert Kutal se domnívá, že dílo nevyšlo z ruky mistra, ale pouze z jeho dílny. Poukazuje proto na snížení výtvarné kvality, ale o to větší snahu vystihnout obsah. Ovšem i přes nepřející srovnání s krumlovskou sochou je Třeboňská madona vynikajícím uměleckým dílem a navíc ukazuje nový výtvarný názor, tolik podstatný pro další vývoj. Ojedinelá kompozice třeboňské sochy těžko vznikla rukou „pouhého“ pomocníka. Jde o mistrovské dílo, které se nechalo Krumlovskou madonou inspirovat, jak už bylo v gotice zvykem. Autor si z ní vzal to, co se mu líbilo, ale převedl tyto jednotlivosti do vlastního pojetí hmoty a prostoru. Tím vzniklo dílo, které se sice po formální stránce dá s Krumlovskou madonou dobře porovnávat (jak to učinil Albert Kutal), ale těžko z tohoto srovnání může vyjít lépe než jeho vzor. Detaily, které na Krumlovské madoně obdivujeme pro lehkost a eleganci zde poněkud ztvrdly, ale to neznamená nutně snížení kvality, ba právě naopak. Kopírovat originál není zdaleka tak složité, jako vzít si z něj jen něco a vsadit to do nového rámce souvislostí. Je zřejmé, že přejatý detail bude už trochu jiný, i když svůj původ nezapře. Ale to také nebylo cílem, cílem bylo co nejdokonalejší a nejkrásnější zobrazení božství, a proto dílny využívaly předchozí zkušenosti, vzorníky a jiné zdroje inspirace. Zde byla příkladem Krumlovská madona a Madona z Vratislavi. V tom případě by byla Třeboňská madona výsledkem propojení obou skupin. Nabízí se tedy otázka, kde vlastně madona vznikla. Rozbor kamene a jeho srovnání s příklady z tehdejších lomů bohužel provedeny nebyly, ačkoli na to Věra Frömlová upozorňovala pracovníky Akademie věd i Státního ústavu památkové péče. Madona má totiž, jak už bylo výše uvedeno, stejný způsob vrstvení polychromie, jaký najdeme u Madony z Chlumu sv. Maří. V obou případech se pod inkarnátem objevuje miniový podklad. Tento podklad má i kamenná skulptura sv. Kateřiny v Toruni [15] (ta je Třeboňské madoně velmi blízká i hmotným pojetím, typikou tváře a zpracováním očí) a velká Pieta ve Vratislavi<sup>72</sup>. Z obou těchto skulptur byla bohužel polychromie před Parlářovskou výstavou v Kolíně nad Rýnem.

---

<sup>72</sup> Věra FRÖMLOVÁ (pozn. 30) 88

Vzhledem k výše uvedenému srovnání je zřejmé, že Třeboňská madona vznikla až po madoně z Krumlova a že ji s největší pravděpodobností vytvořil někdo z okruhu Krumlovského mistra. Přesto však mělo původní Pečirkovo, Pešinovo a Denksteinovo časové zařazení sochy na počátek vývojové řady krásných madon své opodstatnění. Její tělesnost a pevný, hmotný základ, natolik vzdálený křehké rafinovanosti krumlovské sochy ukazují buď na zcela jiného mistra z blízkého okruhu Mistra Krumlovské madony, nebo na docela jinou uměleckou osobnost, která se nechtěla slepě poddat populárnímu proudu, jež rozpoutala Krumlovská madona, ale vytvořila novou kompozici spojením prvků z jiných proudů na „krumlovském“ základu. Při pohledu z boku totiž nelze přehlédnout, že socha stojí téměř rovně, zatímco plzeňská i krumlovská matka se prohýbají pod tíhou dítěte nejen do strany, ale i dozadu. Tělo pod drapérií je tak útlé, že působí skoro nehmotně a neživotaschopně. Madona z Třeboně ale tělesné jádro pod drapérií nezapře, i když i ona má velmi útlou dívčí postavu. Cítění hmoty totiž trochu připomíná parléřovskou tradici. Proto se může nabízet otázka, jestli skutečně nevznikla dříve než krumlovská socha a jestli její vzor později krumlovský mistr nedovedl k dokonalosti. Vzhledem k tomu, že třeboňský klášter patřil augustiniánským kanovníkům, není důvod, proč by se sem nemohla dostat socha vytvořená podle aktuálních dvorských nároků, tedy dílo vrcholné kvality, jímž Třeboňská madona bezesporu je. Říci o této soše, že vznikla z ruky dílenského pomocníka je dosti zavádějící. Mistr Krumlovské madony není jedna osoba, ale označení pro celou dílnu nebo spíš pro celý směr, kterého se určité dílny držely, protože v Čechách vznikalo kolem roku 1400 velké množství sochařských i malířských děl<sup>73</sup>. Je tedy prakticky nemožné, aby všechna tato díla pocházela z jedné nebo dvou dílen, popřípadě z ruky jednoho nebo dvou mistrů. Je ovšem zřejmé, že nejdůležitější dílnou, kde vznikala díla skutečně vrcholné kvality, byla dílna pražská. Tvůrce (nebo tvůrci) Třeboňské madony vytvořil syntézu toho, co znal, co se naučil u svého mistra a co se k němu dostalo prostřednictvím vzorníků. Mariin levý bok odpovídá koncepci slezského typu, kontrapost zase navazuje na krumlovskou tradici. Možná, že hmotové pojetí skutečně navazuje na

---

<sup>73</sup> Albert KUTAL: K problému krásných madon. Poznámky k výstavě „krásné madony“ v Salcburku, in: Umění 14, 1966, 433-457

starší pražské vzory, protože třeboňští augustiniáni měli velmi dobré vztahy se svými roudnickými bratry a pokud chtěli mezi oběma kláštery cestovat, jejich pouť vedla přes Prahu, kde byl na Karlově další z jejich klášterů. Pokud se tedy dá mluvit v souvislosti s třeboňskou madonou o Mistru Krumlovské madony, pak bych se přikláněla pouze k formulaci, že autor Třeboňské madony znal velmi dobře jeho produkci, což znamená, že musel znát produkci pražské dílny. Pokud jde totiž o volnou variantu Krumlovské madony, patrně byla vytvořena podle jejího ztraceného vzoru, neboť Ježíšek drží ruku na Mariiných prsou stejně jako na všech replikách slavné sochy (Madona z Hallstadtu, Madona z Aussee), jen ne na Krumlovské madoně samotné.

V Třeboňské madoně se mění cítění hmoty, prostoru, pohybu i výrazu a v neposlední řadě se výrazně změnila i kompozice. Zásady, které jsou zde teprve v zárodku, v pozdní fázi krásného slohu převládnu. Spolu s Třeboňskou madonou se do pozdního období krásného slohu řadí i další dvě sochy, které spolu úzce souvisejí. Jednou z nich je madona z děkanského kostela ve Vimperku, ta druhá je umístěna v křížovnickém poutním kostele v Chlumu sv. Maří<sup>74</sup>.

---

<sup>74</sup> Za minulého režimu musela být obec přejmenována na Chlum nad Ohří, takže se dnes setkáváme s oběma názvy.

### 3. Madona z děkanského kostela ve Vimperku

Vimperskou madonu je možné srovnávat s ostatními sochami jenom podle fotografií. Kovový příkrov, za nímž je skrytá, nedovoluje prohlédnout si z cenné sochy nic jiného, než tváře Marie a Ježíška. Výška, v níž madona stojí, a stav barokního oltáře ovšem činí z odstranění příkrovu technicky náročnou operaci. Ačkoli jsem zkusila požádat o jeho sejmutí, abych si mohla madonu prohlédnout a vyfotografovat, na místě jsem musela uznat, že to není možné. Proto jsem srovnání provedla podle již publikovaných snímků a vlastní fotografii jsem použila jen pro porovnání tváří.

Vimperská madona [3] se podle Alberta Kutala vrací ke kompozičnímu schématu Krumlovské madony, přesněji řečeno, je její variantou<sup>75</sup>. Její proporce se však roztáhly do šíře zvětšením kontrapostu a madona tak namísto elegance a křehkosti krumlovské sochy působí, jako by na ní bylo všechno hrozně těžké. I drapérie působí velice těžce a Marie téměř klesá pod její ohromnou váhou. Narozdíl od krumlovského schématu se zde místo dlouhé vlásničky pod vysunutým bokem objevuje nový a originální prvek, a sice široký kolmý záhyb, jenž se na zemi stáčí zpět. Tím se ovšem narušilo vyvážení kompozice, protože tato vlásnička v Krumlově představovala protiváhu k vysunutému trupu a záhybům na pravé straně. I šat Třeboňské madony se směrem k zemi rozšiřuje, aby socha stála pevně (nehledě na to, že v Třeboni esovitě prohnutí těla vyvažují velké mísovité záhyby na vysunutém boku). Vimperská madona se však směrem dolů spíš zužuje a teprve na zemi se její plášť rozprostírá do stran. Esovitá linie se naklání k pravé straně a tím se vytváří dojem pohybu. Zmíněným postranním záhybem, středovým umístěním hlubokých mísových záhybů i hladkým stehnem připomíná socha Madonu z Plzně [17]. Středové mísy zde ale mají spíš význam v ukotvení sochy v její vzletné křivce, protože jinak celá drapérie kopíruje pohyb a tvar sochy, takže se zdá, jako by byla látka mokrá, tíhla k zemi a přilepila se na stehno pokrčené nohy.

---

<sup>75</sup> Albert KUTAL (pozn. 28) 48



Ačkoli se postranní drapériové záhyby podobají opět Krumlovské madoně, liší se tím, že závěs nad vysunutým bokem nepozvedá Ježíšek, ale je přehozen přes Mariino zápěstí. Tím se dítěti uvolnily obě ručky ke hře s jablkem, které Marie pravděpodobně držela v ruce, která ale dnes chybí. Jedna Ježíškova ručka ale možná svírala lem pláště nadzvednutý Mariinou rukou. Ježíšek sedí vzpřímeně, předklání hlavu a soustředěný, vypočítavý pohled směřuje k místu, kde se zřejmě jablko, po němž natahoval ručky, nacházelo. *„Motiv hry s jablkem, příznačný pro slezskou skupinu madon, objevuje se tedy také v bezprostřední blízkosti mistra Krumlovské madony<sup>76</sup>, neboť vimperská socha jistě pochází z jeho dílny, tak blízká je jí v koncepci i jednotlivých motivech.“<sup>77</sup>* Tato socha je však mladší než Krumlovská madona, protože navazuje na její kompoziční schéma a rozvíjí dál hmotu sochy na úkor tělesného jádra. Jak už bylo řečeno při popisu kompozice Třeboňské madony, harmonie a klid krumlovské sochy jsou založeny na dvou křížících se diagonálách tvořících společně kompozici tvaru X. Vimperská Marie toto uspořádání přetváří svým větším vybočením doprava a zároveň vzpřímením dítěte na levé straně. Vzniká tak tedy spíše schéma ve tvaru širokého písmene Y. Na levé spodní straně šatu nenajdeme totiž žádnou linii, které bychom se mohli přidržet, tak jako u zmíněných dvou soch. Jedna linie odtud vede kolmo vzhůru, další záhyb, který by se mohl nabízet, ubíhá téměř z prostředku spodní části sochy zhruba paralelně s prvním a vplývá do výrazného pravého kolena. V tomto ohledu socha vychází spíše z Madony plzeňské než Krumlovské. V Plzni ovšem vlásnička není proto, že celkové uspořádání roucha je zcela odlišné. Mariin plášť nedosahuje až na zem, a proto se místo širokého diagonálního záhybu vytvořily kolmé trubice, ukončené jen malým ohybem. Stejný původ mají i mísové záhyby na břicho, protože na Krumlovské madoně sice začínají uprostřed, ale hned další záhyb se už posouvá k levé straně. Celá soustava pak končí zmíněnou vlásničkou. Namísto toho v Plzni a ve Vimperku mísy zůstávají stále uprostřed sochy. Z tohoto srovnání ale vyplývá, že zde nejde jen o „repliku“ či „variantu“ Krumlovské madony. Nejenže socha vykazuje zcela jinou ruku i výtvarné pojetí než krumlovská socha, ale její vzor nebyl jen jeden. Jde opět

---

<sup>76</sup> Opět se objevuje blízká souvislost s madonou z Toruně, stejně jako u Třeboňské madony. To opět potvrzuje vzájemné úzké propojení obou skupin.

<sup>77</sup> Albert KUTAL (pozn. 28) 48

o syntézu toho nejlepšího, co se do dílny dostalo ve formě vzorníků a zkušeností, nikoli o prosté kopírování. Jedinečný cit pro pojetí sochy jako jednoduší celku vynikne zvlášt' výrazně ve srovnání s madonou z Třeboně.

Horní část sochy má však s Třeboňskou madonou mnoho společného, zejména v obličejích a v modelaci hrdla najdeme dost společných rysů, které vycházejí z jednoho základu, jímž je krumlovská socha. Rouška ale nespádá tak nízko jako v Třeboni, spodní víčka jsou výrazněji vystouplá a ústa ještě drobnější. Celkový Mariin výraz je melancholicky vážný a mnohem méně radostný, než u třeboňské sochy.

Jestliže v Třeboni byl efekt zabořených Mariiných prstů oslaben způsobem, jakým Ježíšek sedí, ve Vimperku už ho nenajdeme vůbec. Marie podpírá dítě jenom pod hýžděmi a přidržuje jeho levé stehno dlaní. Prsty jsou schované pod ním. Z toho vyplývá, že se autor sochy už ani o tento prvek nepokoušel a podřídil kompozici důležitějším věcem, jako je například právě hra s jablkem.

Hledáme-li analogie pro záda Vimperské madony, musíme se podle Alberta Kutala<sup>78</sup> obrátit nikoli do Krumlova, ale do Plzně [8 a 9]. Především vynikne výrazná modelace loktů pod drapérií a jamek pod nimi. Dalším prvkem shodným pro obě sochy je široký mísový záhyb pláště pod hýžděmi a obloukem zakončený pozvednutý plášť, takže je vidět ještě spodní šat. Madony krumlovského typu s postranními drapériovými závěsy mívají takto podobně uspořádanou zadní stranu<sup>79</sup>, naopak madonám, které plášť nepozvedají, což jsou sochy z okruhu Toruňského mistra a Madona z Třeboně, tvoří záda jenom roucho spadající až na zem.

*„Přebujelé bohatství drapérie a menší míra její organizovanosti nasvědčují spolu s měkčím a plasticky méně pregnantním vypracováním tvaru, že socha vznikla v těsném spojení s dílnou mistra Krumlovské madony, ale rukou umělce poněkud jinak orientovaného“.*<sup>80</sup>

---

<sup>78</sup> Albert KUTAL (pozn. 28) 48

<sup>79</sup> Například Plzeňská madona, Madonka z Českého Krumlova a další. Krumlovská madona má však plášť spadající na zádech až k zemi.

<sup>80</sup> Jaroslav PEŠINA (pozn. 68)

#### 4. Madona z poutního kostela v Chlumu sv. Maří

Madona z Chlumu sv. Maří [4] se dá podle Alberta Kutala opět pokládat za variantu Krumlovské madony. „*Stačí porovnat partii hlavy a prsou, české koleno a zejména způsob, jak se vytácejí horizontální záhyby z průčelní a středové polohy do diagonály velké vlásničky, aby toto spojení bylo mimo pochybnost.*“<sup>81</sup> Šikmý lem pod pravým kolenem, který se objevuje na všech replikách Krumlovské madony tuto spojitost ještě podtrhuje.

Drapérie je uspořádanější než ve Vimperku, a pokud ji srovnáme s šatem Krumlovské madony, zdá se přirozenější. Záhyby nejsou tak hluboce probrané a dokonce ani velký trojúhelníkový mísový záhyb na levé straně, který spadá až na zem a nalezneme ho na většině<sup>82</sup> soch ovlivněných Krumlovským mistrem, už není tak výrazný, i když zde stále plní svoji kompoziční a zřejmě i statickou funkci. Středové mísové záhyby jsou mělké a nenásilné a zvolna klesají, aby se proměnily v trubice, tvořící trojúhelník kolem pravého kolena. Z vrcholu tohoto trojúhelníku plynule pokračuje esovitá křivka přes pravou stranu velkého mísového záhybu v pase, tvořeného pláštěm přehozeným přes ruce, do pravého cípu Mariiny roušky a po něm kolem hlavy až do koruny, která dnes chybí. Na levé straně toto prohnutí vyvažuje v dolní části sochy zmíněný velký diagonální záhyb, která sahá až na zem. V horní části sochy tvoří protiváhu k prohnutí dítě. Trojúhelník kolem Mariina kolena nemůže nepřipomenout Třeboňskou madonu, je jen trochu nižší a celý posunutý doprava. Tím se mísy, které třeboňské soše spadají na levém boku, dostaly na střed. Jejich kompozice však zůstala podobná. Madona z Vimperka je skladbou záhybů chlumské soše ještě bližší. Velký mísový záhyb v pase i další záhyby pod ním jsou v obou případech stejné. Dá se tedy říci, že drapérie Chlumské madony je jakousi syntézou šatu madon z Třeboně a z Vimperka, ale s Krumlovskou madonou už tolik společného nemá.

Porovnáme-li horní část Chlumské sochy s Madonou z Vimperka, zjistíme, že mají kompozičně mnoho společného. Kontrapost je stejně výrazný, ale chlumská

---

<sup>81</sup> Albert KUTAL (pozn. 28) 49

<sup>82</sup> Madona z Vimperka ho nemá. Místo něj se objevuje zmíněný ojedinělý kolmý záhyb.

socha působí klidnějším dojmem vzhledem k velkému množství linií, které její vyklonění zmírňují a uzemňují. Hlava je v obou případech nakloněna k dítěti, ale chlumská Marie ji trochu předklání a dívá se na Krista, plně zaujatého zřejmě jablkem v její dnes chybějící ruce. Fyziognomie dítěte i způsob, jakým sedí, je stejná jako ve Vimperku. Před restaurací držela Marie v ruce žezlo a Ježíšek se natahoval po něm. Ruka je však pozdějším doplňkem, stejně jako barokní ručky dítěte, ačkoli jsou dnes na sochu opět doplněny. Torzo druhé paže směřuje nahoru, možná k Mariině obličejí. Na roušce ani na šatu totiž není žádná stopa po tom, že by je tato ručka svírala.

Marie má dlouhý tenký nos, drobná ústa a malou vystouplou bradu, stejně jako Madona z Vimperka. Na rozdíl od jihočeské sochy však chlumská Marie postrádá uvolněnost a velkorysost. Její obličej je drobný oproti velkému čelu. To, co sledujeme ve tváři, je však příznačné pro celé dílo. Chlumské madoně chybí velkorysost a nápaditost autora vimperské sochy. Ta totiž, ačkoli představuje variantu Krumlovské madony, ukazuje vlastní invenci. Originální prvky, jakým byl například onen kolmý záhyb na místě typického diagonálního, nebo odvaha a velkorysost v nakládání s prostorem a tématem, což dokládají kaskády záhybů spadající až na zem a rozbujelá drapérie, ale i výrazné hladké stehno, to už na Chlumské madoně nenajdeme. Detaily, které se zde objevují, jsou přejaté ať už z Krumlova, z Třeboně nebo z Vimperka. *„Vztahy mezi jednotlivými částmi se změnilы způsobem, který je velmi vzdálen kontrastní harmonii mistrových děl. Dokládá to na př. velký mísovitý záhyb na břichu, jehož mohutnost není v poměru k drobným trubicím záhybům na bocích.“*<sup>83</sup> Jenomže právě tento záhyb vidíme na Vimperské madoně, z níž si bral autor Chlumské sochy asi největší inspiraci. Tam ale není zdaleka tak nápadný, protože ctí celkový ráz bujné a výrazné drapérie, zatímco na chlumské soše působí poněkud nepatřičně. Jeho masivní oblouk navíc ve Vimperku narušují Ježíškovy nohy, ty jsou ale v Chlumu, stejně jako celé dítě, příliš malé, takže mezi nimi a obloukem záhybu je příliš mnoho místa. To mísu ještě zdůraznilo. Tento záhyb se objevuje již na Plzeňské madoně, ale v mnohem jemnější formě.

---

<sup>83</sup> Albert KUTAL (pozn. 28) 49

Autor madony z Chlumu sv. Máří použil mnoho prvků z různých jiných děl, aby z nich sestavil ještě krásnější celek. Jenže tomuto celku už bohužel chybí ona organičnost a jedinečný ráz jeho vzorů, protože ne každý detail byl pochopen ve svém původním účelu. To dokládá právě mohutná mísa na břicho a oproti ní až překvapivě jemný drapériový trojúhelník českého kolena. Z tohoto srovnání vyplývá, že chlumská socha vznikla později než madona z Vimperka a rukou jiného sochaře.

Hmota se rozdrobuje na množství detailů, které odpoutávají divákovu pozornost od sochařského celku. Pokračuje tady vývoj, jehož začátek jsme viděli v Třeboni, forma se stává nadřazenou obsahu. Neznamená to ale, že by madona z Chlumu sv. Máří nebyla vynikajícím sochařským dílem. Sloh se dostal do své poslední fáze a zvolna se přesouvá do období, kterému říkáme pozdní gotika. Pokud by v tomto období vznikla socha formálně stejná jako Krumlovská madona, byl by to už anachronismus. Vývoj se ubírá dál, a proto se mění i sochařské cítění a vkus. Naproti Chlumské soše stojí Mistr Týnského ukřižování, jako zástupce jiného názoru. Sloh krásných madon se rychle rozšířil a usadil a jeho tradice byla i na počátku 15. století dost silná na to, aby přetrvala i poté, co se ve společnosti začal formulovat jiný názor.

## 5. Chronologické zařazení

Jak vyplývá z výše uvedených srovnání všech tří soch, madony z Třeboně, Vimperka a Chlumu sv. Maří patří do jedné slohové skupiny, jejíž základ bychom měli hledat především u mistra Krumlovské madony a u Madony z Vratislavi.

Při popisu zad Madony z Třeboně bylo vidět, že se odlišují od krumlovské sochy svým náběhem k pravidelnosti a ornametalizaci. Zada Vratislavské madony ale ukazují podobně dlouhé a pravidelné tubicové záhyby, které se pod levým loktem stáčejí do velkých mísových záhybů stejně, jako to je vidět v Třeboni. Je pravda, že ve Vratislavi působí přirozenějším, méně násilným dojmem. Pohled z boku nám odhalí, že i Vratislavská madona má typicky krumlovský velký diagonální záhyb pláště, akorát ho nemá nad levou, ale nad pravou nohou, protože dítě nese proti zásadám kontrastu nad volnou nohou. Počet velkých postranních mís je stejný jako v Třeboni.

Velmi zajímavé je sledovat pohyb dítěte. V Krumlově se vytáčí směrem k divákovi, levou nožku má pokrčenou a pravou přehazuje Marii přes ruku. Ručkou nadzvedá cíp Mariina pláště, druhou směřuje k divákovi zřejmě v žehnajícím gestu. V Třeboni Ježíšek sedí vzpřímeně a k divákovi natáčí jen hlavu. Vimperský Ježíšek se drží víc třeboňské než krumlovské předlohy. Nožky má přes sebe podobně jako v Třeboni, sedí vzpřímeně a pravou rukou se natahuje po jablku či žezlu, zatímco druhá ručka svírá kousek pláště. Tento Ježíšek nepozvedá matčin plášť způsobem, jakým ho zvedá krumlovské dítě, ale zřejmě jen přidržoval jeho cípek<sup>84</sup>, takže si ho Marie musela přehodit přes ruku, aby se vytvořily mísovité záhyby uprostřed a kaskády po stranách. V Chlumu sv. Maří se dítě zmenšilo a předklonilo a natahuje obě ruce po jablku nebo žezlu<sup>85</sup>. I tady musel být cíp pláště přehozen přes Mariinu

---

<sup>84</sup> Ručka se nedochovala, ale podivný, jakoby ve vzduchu držící malý drapériový záhyb vedle Mariiny ruky vypovídá spíš o tom, že tento Ježíšek přidržoval alespoň kousek látky, i když účel tohoto gesta musel být nahrazen přehozením pláště přes Mariinu ruku. Navíc tomu odpovídá i natočení celého trupu.

<sup>85</sup> Žezlo se ve velké míře objevuje především později u soch Mistra ze Seonu, který Chlumskou madonu znal. Proto je možné, že místo tradičního jablka držela Marie žezlo, symbol královny nebes. To není ostatně vyloučeno ani u Madony z Vimperka.

ruku, aby mohlo být dodrženo kompoziční schéma drapérie. Ježíškovy nohy stále zachovávají třeboňský vzor.

Madona z Vratislavi se podle tohoto srovnání nedá zařadit jinam, než mezi Madonu z Krumlova a Madonu z Třeboně. Její dítě je totiž vytočeno podobně jako v Krumlově, ale nožky a způsob, jakým Ježíšek sedí na Mariině ruce, i ruka sama už zapadají do kompozičního schématu Vimperské madony. Vratislavský Ježíšek se Krumlovskému podobá i svojí celkovou fyziognomií. Madona má dokonce přehozený plášť přes ruku a dítě žmoulá cípek pláště stejně jako na vimperské soše. Při porovnání Vratislavské a Vimperské madony se také nabízí odpověď na otázku původu velkého mísovitého záhybu na břiše vimperské a chlumské Marie.

Jenomže do této řady najednou přestává zapadat Třeboňská madona, která se zdá být kompozičně na půli cesty mezi Krumlovskou a Vratislavskou madonou, ale detailnější porovnání na toto místo dosazuje vzhledem k množství shodných prvků spíš Madonu z Vimperka. K tomu se ještě nabízí srovnání s madonou z kostela sv. Bartoloměje v Plzni, Madonou z Altenmarktu, svatou Annou samoutřetí z Nové Říše, madonkou z Českého Krumlova, sochami sv. Kateřiny z Jihlavy a z Poznaně a dalšími méně známými díly. Účelem této práce je však sledování pozdní fáze krásného slohu, ačkoli chronologické zařazení jeho počátků je pro dataci pozdních děl rovněž velmi důležité. Madona z Krumlova, popřípadě její vzor, byla pravděpodobně vytvořena ve vrcholné fázi<sup>86</sup> krásného slohu. Její stylový odstup od Plzeňské madony a formální dokonalost, která už v podstatě dosáhla vrcholu, ukazují zhruba do roku 1390, možná trochu později. Vytvořena byla v Praze<sup>87</sup>, což zdůvodňuje její veliký ohlas. Krátce po ní (nebo téměř současně) zřejmě vznikla Madona z Vratislavi, jejíž vliv na další sochařskou tvorbu nebyl o nic menší.

*„Poněvadž Krumlovská madona vznikla velmi pravděpodobně v posledním pětiletí 14. století a z r. 1408 je zjednodušená replika Vratislavské madony na tympanonu*

---

<sup>86</sup> Otázkou zůstává, jak to bylo se ztraceným vzorem všech jejích replik. Zda vznikl dřív než slavná socha, nebo naopak později. Vše ale nasvědčuje tomu, že byl ještě populárnější než samotná Krumlovská madona, protože motiv ručky držící roušku se objevuje dokonce i v Třeboni. Je ale možné, že samotná Krumlovská madona je kopií svého ztraceného vzoru, který ovšem dovádí k dokonalosti.

<sup>87</sup> Jiří FAJT: Karel IV. Císař z Boží milosti. Kultura a umění za vlády posledních Lucemburků 1310–1437, Praha 2006, 551

*kostela v Irrsdorfu u Salcburku, byla Vratislavská madona vytvořena v tomto časovém rozpětí.*<sup>88</sup> Jenomže vzhledem k datování Plzeňské madony před rok 1384 se tento časový úsek rozšířil natolik, že termín nám ante quem v podstatě nepomůže. Pokud by obě sochy vznikly v jedné dílně, dalo by se tím jednoduše zdůvodnit tolik podobností v pohybu dítěte, které představuje kombinaci Krumlovského a Toruňského [18] Ježíška. Tím se vytvořily obě předlohy Třeboňské madony a její datace se tak může pohybovat kolem poloviny devadesátých let 14. století. Ve starší literatuře se uvádí kolem roku 1400<sup>89</sup>, ale Věra Frömllová se domnívá, že byla dokončena dřív: „*Plastika je umístěna v kostele sv. Jiljí v Třeboni; kostel byl vysvěcen v r. 1392. Je velice pravděpodobné, že plastika byla dokončena k tomuto datu.*“<sup>90</sup> Pokud to srovnáme s datem svěcení oltáře, na němž madona stávala (1382), dostaneme se ještě o deset let dopředu. Je ale možné, že původně na tomto oltáři stávala zcela jiná socha nebo dokonce žádná. Třeboňští augustiniáni byli bohatě podporováni Rožmberky a mohli si dovolit mnohem víc podobných děl. Naopak rok 1392 se pro vznik třeboňské sochy nabízí velmi příhodně. Není pochopitelně jisté, zda byla socha do kostela instalována hned po dokončení stavby, nebo zda byla pořízena až o několik let později.

Madona z Vimperka je buď o něco mladší než třeboňská socha nebo obě vznikly zhruba současně. Její datace se ve starší literatuře pohybuje kolem roku 1400 a později<sup>91</sup>. Neprojevuje se zde sice žádný přímý vliv Třeboně, kromě způsobu, jakým sedí dítě, ale v tomto ohledu se mohl tvůrce třeboňské sochy stejně dobře inspirovat Vimperskou madonou. Zdá se, jako by Vimperská socha vycházela ze stejných vzorů jako Třeboňská madona, ale vytvořila z nich diametrálně odlišnou kompozici. Celkové pojetí hmoty, pohyb dítěte a nízko spadající postranní kaskády drapérie však mluví pro pozdější vznik vimperské sochy.

Madona z Chlumu sv. Maří, která je ze všech zmíněných soch bezpochyby nejmladší, kopíruje hlavně vimperskou sochu, ale v drapérii se nedá upřít jistý vliv Třeboňské madony. Madona z Chlumu sv. Maří stojí na prahu nové etapy stylu, která

---

<sup>88</sup> Jaroslav PEŠINA (pozn. 68)

<sup>89</sup> Jaroslav PEŠINA (pozn. 68)

<sup>90</sup> Věra FRÖMLLOVÁ (pozn. 30) 87



už se ale odehrává převážně mimo naše území, jež se čím dál tím víc blíží husitským válkám. Na její trubkovitou rozdrobenou drapérii naváže v oblasti mezi Salcburkem a Mnichovem řezbář, zvaný Mistr ze Seeonu. Chlumská socha se stala vzorem především pro dřevěnou Madonu z Weildorfu. Vzhledem ke Grossmannově dataci weildorfské sochy do roku 1429<sup>92</sup> připadá pro Chlumskou madonu časové rozmezí zhruba mezi rokem 1400 a tímto datem. Zdá se tedy velmi pravděpodobné, že vznikla v raných desátých letech 15. století. Zdůvodní se tím její slohový posun od Madony z Vimperka a zároveň zůstane dostatečná časová rezerva, aby se madona stala vzorem pro Seeonského Mistra a jeho díla.

Postavy dvou mistrů, Krumlovského a Toruňského, jsou dobré především jako pomůcka pro typologické zařazení jednotlivých madon. Ze všech srovnání ale vyplynulo, že sochy těchto mistrů jsou vystavěny částečně ze stejných nebo příbuzných detailů, i když pro každou skupinu platí určité zákonitosti, jimiž se řídí. Že tyto zákonitosti nebyly závazné, dokládá Třeboňská madona se svou ojedinělou kompozicí zcela dostatečně. Její typ už vlastně nebyl nikdy opakován. Ovšem o tři desítky let později se její vliv přece jen objevuje alespoň v deskovém malířství na Oltáři ze Zátone v postavě Panny Marie pod křížem. Drapériové schéma z velké části odpovídá třeboňské soše. Možná, že i Třeboňská madona měla své varianty, jen se nám nedochovaly.

---

<sup>91</sup> Jaroslav PEŠINA (pozn. 68)

<sup>92</sup> Dieter GROSSMANN: Der Meister von Seeon, in: Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft 19, 1974, 90

### III.

#### Závěr

Sochařství kolem roku 1400 představuje stále velký problém, který se nedá jednoduše vyřešit. Pokusit se zařadit Třeboňskou madonu do kontextu krásného slohu, znamená přijmout některou z teorií, nebo si vytvořit vlastní názor. Ačkoli jsem se v bakalářské práci pokusila tento problém pouze shrnout v přehledu literatury a v úvodu, přesto jsem se mu při chronologickém zařazení madon nemohla vyhnout. Bez pevné datace Plzeňské, Krumlovské, Toruňské a Vratislavské madony není možné určit přesně ani vznik třeboňské sochy. Ovšem ani tyto madony se nedají zařadit bez souvislostí s ostatními sochami, především Madonou z Amiens, Madonou ze Šternberka a Madonou z Bonnu. Celý problém ještě ztěžují souvislosti s pražskou hutí a osobnostmi Petra Parléře a pražských Paniců.

V úvodní části práce jsem proto shrnula hlavní literaturu a názory a popřípadě přidala jejich kritiku. V kapitole o Třeboňské madoně jsem ale vycházela především z formální analýzy a srovnání sochy s Madonou z Krumlova a Madonou z Vratislavi. Podobně jsem postupovala i u Madony z Vimperka a u Madony z Chlumu sv. Maří.

Výsledkem práce je tedy datace Třeboňské madony po roce 1392 a Madony z Krumlova asi do roku 1390. Madona z Vimperka patrně vznikla krátce před rokem 1400, neboť ji ještě nelze označit za pozdní dílo, přesto už v sobě formuluje nové zákonitosti. Madona z Chlumu sv. Maří patrně vznikla někdy na počátku druhého desetiletí 15. století jako tradiční proud v opozici k novému stylu Mistra Týnského ukřižování.

Správnost tohoto zařazení je závislá na celkové dataci krásného slohu, avšak vzhledem k vnějším, mimouměleckým okolnostem, politické a duchovní náladě ve společnosti i náboženským sporům a změnám se jeví poměrně logicky.

V této práci jsem snažila poukázat na výtvarnou kvalitu třeboňské sochy, která je ve srovnání se slavnými madonami z Toruně a z Krumlova poněkud přehlížena. Rovněž jsem se pokusila zdůraznit velkou uměleckou osobnost autora Madony

z Vimperka, jehož uvolněná, jistá a velkorysá tvorba je zvlášť ve srovnání s Třeboňskou madonou až zarážející. Chlumská socha, ač oproti předchozím dílům působí méně kvalitně, zase představuje klíčový prvek k dalšímu vývoji sochařství těsně před a během husitských válek.

Třeboňská madona stále čeká na svoji monografii. Ta by osvětlila nejen v poslední době hodně diskutovanou počáteční a vrcholnou fázi krásného slohu, ale především pozdní období a přerod stylu do pozdní gotiky.

## IV

### Seznam použité literatury

- BARTLOVÁ Milena: Madona z Velkého Boru u Horažďovic, in Průzkumy památek II, 1996, 135 – 137.
- BARTLOVÁ Milena: Prag um 1400: Der Schöne Stil (kat.) Historisches Museum der Stadt Wien, 1990.
- CLASEN Karl Heinz: Der Meister der Schönen Madonnen, Berlin 1974. (kompletní seznam literatury do roku 1974)
- CLASEN Karl Heinz: Die mittelalterliche Bildhauerkunst im Deutschordensland Preussen, Berlin 1939.
- ČADÍK Jindřich: K datování Plzeňské madony, in: Minulostí Západočeského kraje 5, 1967, 228 – 229.
- ČORNEJ Petr: Velké dějiny zemí koruny české V (1402 – 1437), Praha/Litomyšl 2000.
- DENKSTEIN Vladimír/MATOUŠ František: Jihočeská gotika, Praha 1953.
- FAJT Jiří (ed.): Karel IV., císař z Boží milosti. Kultura a umění za vlády posledních Lucemburků 1310 – 1437, Praha 2006.
- FAJT Jiří: Gotika v Západních Čechách 1230 – 1530 III. Sochařství, Praha 1996.
- FEULNER Adolf: Der Meister der Schönen Madonnen, in: Zeitschrift für Kunstwissenschaft 10, 1943, 19.
- FRÖMLOVÁ Věra: Polychromie kamenné plastiky v období krásného slohu. Okruh mistra Krumlovské madony, in Technológia artis 1/1990, 85–88.
- GROSSMANN Dieter: Der Meister von Seon, in Marburger Jahrbuch für Kunstgeschichte XIX, 1974, 85 – 138.
- GROSSMANN Dieter: Schöne Madonnen 1350–1420, katalog výstavy, Salzburg 1965, (3. vyd.) 36.
- HOMOLKA Jaromír: K problematice české plastiky 1350–1450. Na okraj knihy A. Kutala „České gotické sochařství 1350–1450“, in Umění XI, 1963. 414–445.
- HOMOLKA Jaromír: Prag und Böhmen. Die Plastik, in: LEGNER, Anton: Die Parler und der Schöne Stil 1350–1400. Europäische Kunst unter den Luxemburgern III, Kolín nad Rýnem 1978.

- HOMOLKA Jaromír: Praha gotická - sochařství, in: POCHE Emanuel (ed.): Praha Středověká Praha 1983, 357 – 489.
- HOMOLKA Jaromír: Příspěvek k poznání české plastiky na konci 14. století, in: Umění 7, 1959.
- HOMOLKA Jaromír: Studie k počátkům umění krásného slohu v Čechách, AUC Praha 1976.
- CHADRABA Rudolf: Dějiny českého výtvarného umění I/1. Od počátků do konce středověku, Praha 1984.
- KADLEC Jaroslav: Klášter augustiniánských kanovníků v Třeboni, Praha 2004.
- KOLLER Manfred: Technika a sloh polychromie plastik kolem roku 1400, in: Technológia artis 3, Praha 1993, 117–124.
- KUTAL Albert: České gotické sochařství 1350-1450, Praha 1962.
- KUTAL Albert: České gotické umění, Praha 1972.
- KUTAL Albert: Gotické sochařství v Čechách a na Moravě, Praha 1942, 63.
- KUTAL Albert: K jihočeské plastice doby předhusitské a husitské, in: Sborník prací filosofické fakulty brněnské university 2, 1953, 2–4.
- KUTAL Albert: K problému horizontálních piet, in: Umění 11, 1963, 321.
- KUTAL Albert: K problému krásných madon. Poznámky k výstavě „krásné madony“ v Salcburku, in: Umění 14, 1966, 433-457.
- KUTAL Albert: O Mistru Krumlovské madony, in: Umění 5, 1957, 29-63.
- KUTAL Albert: Tváře krásných madon, Sborník prací FF brněnské university 3, 1954.
- LEGNER Anton: Die Parler und der Schöne Stil 1350-1400. Europäische Kunst unter den Luxemburgern I - IV, Kolín nad Rýnem 1978.
- MAREŠ František / SEDLÁČEK Jan: Soupis památek historických historických a uměleckých v politickém okresu třeboňském, Praha 1900.
- MATOUŠ František: Třeboň, Praha 1972.
- MÜLLER Theodor: Beitrage zum Katalog der Ausstellung Europäische Kunst um 1400, Wien 1963.
- OPITZ Josef: Sochařství v Čechách za doby Lucemburků, Praha 1935.
- PÄCHT Otto: Die Gotik der Zeit um 1400 als gesamteuropäische Kunstsprache, in: Katalog výstavy Europäische Kunst um 1400, Wien 1962.
- PANOFSKY Erwin: Early Netherlandisch Painting, Cambridge 1953.

- PEČÍRKA Jaromír: O krásných madonách, in: Volné směry 37, 1941 – 1942.
- PEČÍRKA Jaromír: Středověké sochařství v Čechách, in Umění VI 1932-33, 169.
- PEŠINA Jaroslav/ HOMOLKA, Jaromír: K problematice evropského umění kolem roku 1400, in: Umění 11, 1963, 176-191.
- PEŠINA Jaroslav (ed.): České umění gotické 1350-1420, Praha 1970.
- PEŠINA Jaroslav: Klášter třeboňský, Praha 1942.
- PINDER Wilhelm: Die deutsche Plastik vom ausgehendem Mittelalter bis zum Ende der Renaissance I. Handbuch der Kunswissenschaft, Wildpark-Postdam 1924.
- PINDER Wilhelm: Die Kunst der ersten Bürgerzeit bis zur Mitte des 15. Jahrhunderts, Leipzig 1937.
- PINDER Wilhelm: Zum problem der „Schönen Madonnen“ um 1400, Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen 44, 1923, 147 – 171.
- POCHE Emanuel (ed.): Praha středověká. Architektura, sochařství, malířství, umělecké řemeslo, (Čtvero knih o Praze), Praha 1983.
- POCHE Emanuel: Umělecké památky Čech I a II, Praha 1982.
- SCHMIDT Gerhard: Gotische Bildwerke und ihre Meister, Wien; Köln; Weimar 1992.
- SCHMIDT Gerhard: Paralipomena zu der Ausstellung „Die Parler und der Schöne Stil“, in: idem: Gotische Bildwerke und ihre Meister, Wien/Köln/Weimar, 1992.
- SCHMIDT Gerhard: Peter Parler und Heinrich IV. Parler als Bildhauer, in: Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte 23, 1970, 108–53.
- SCHMIDT Gerhard: Zu einem Buch über den „Meister der Schönen Madonnen“, in: idem: Gotische Bildwerke und ihre Meister, Wien/Köln/Weimar, 1992.
- SCHULTES Lothar: Prag und Wien um 1400. Plastik und Malerei, in: katalog výstavy Prag um 1400, Wien 1990, 25–42.
- STIX Alfred: Die monumentale Plastik der Prager Dombauhütte um die Wende des XIV. und XV. Jahrhunderts, Kunstgeschichtliches Jahrbuch für K. K. Central-Kommission für Denkmalpflege, Wien 1908.
- WIESE Erich: Schlesische Plastik vom Beginn des XIV. bis zur Mitte des XV. Jahrhunderts, Leipzig 1923.

## V

### Seznam vyobrazení

1. Madona z Třeboně, , po roce 1392, vápenec, původní polychromie, v. 124 cm, Třeboň, klášterní kostel sv. Jiljí. Foto: autorka.
2. Madona z Krumlova, kolem roku 1390, vápenec, výška 112 cm, zbytky původní polychromie (restaurována v 80. letech), Vídeň, Kunsthistorisches museum. Foto:  
<http://www.kamnapesek.com/krumlovskamadona/sponzori.php> a  
<http://www.technologiaartis.org/3polych-technika.html> .
3. Madona z Vimperka, kolem roku 1400, vápenec, nová polychromie, výška 111,5 cm, Vimperk, farní kostel Navštívení Panny Marie. Foto z knihy: Albert KUTAL: České gotické sochařství 1350– 1450, Praha 1962.
4. Madona z Chlumu sv. Maří, po roce 1400, vápenec, stav po restaurování, výška 156 cm, Chlum sv. Maří, poutní kostel Nanebevzetí Panny Marie. Foto: autorka.
5. Madona z Třeboně, po roce 1392, vápenec, původní polychromie, výška 124 cm, Třeboň, klášterní kostel sv. Jiljí. Foto: autorka.
6. Madona z Vratislavi (zadní strana), kolem roku 1390, vápenec, původní polychromie, výška 119 cm, Varšava, Muzeum narodowe. Foto z knihy: Albert KUTAL: České gotické sochařství 1350–1450.
7. Madona z Třeboně (zadní strana), kolem roku 1392, vápenec, původní polychromie, výška 124 cm, Třeboň, klášterní kostel sv. Jiljí. Foto: J. Štenc v článku: Albert KUTAL: O Mistru Krumlovské madony, in: Umění V, 1957, 50
8. Madona z Vimperka (zadní strana), před rokem 1400, vápenec, původní polychromie, výška 111,5 cm, Vimperk, farní kostel navštívení Panny Marie. Foto: J. Štenc v článku: ibidem, 53

9. Madona z Plzně (zadní strana), kolem roku 1385, vápenec, původní polychromie, výška 125 cm, Plzeň, kostel sv. Bartoloměje. Foto z knihy: Albert KUTAL: České gotické sochařství 1350–1450.
10. Madona z Vratislavi, kolem roku 1390, vápenec, původní polychromie, v. 119 cm, Varšava, Muzeum narodowe. Foto: ibidem.
11. Varianta Krumlovské madony (zvaná z Hallstadtu), kolem roku 1400, umělý kámen, zbytky původní polychromie, Praha, Národní Galerie. Foto: Národní galerie v Praze (pohlednice bez uvedení jména fotografa)
12. Madona z Třeboně (detaily), kolem roku 1400, vápenec, původní polychromie, v. 124 cm, Třeboň, kostel sv. Jiljí. Foto: autorka.
13. Madona Roudnická, po roce 1380, lipové dřevo potažené plátnem, 90 x 68 cm, Národní galerie v Praze. Foto: <http://www.ngprague.cz/28/obrazky/>.
14. a) Madona z Vimperka (detail), kolem roku 1400, vápenec, nová polychromie, výška 111,5 cm, Vimperk, kostel Navštívení Panny Marie. Foto: autorka.  
b) Sv. Anna Samatřetí (detail), kolem roku 1390?, vápenec, nová polychromie, výška 160 cm, Nová Říše, klášterní kostel sv. Petra a Pavla. Foto: SFU v článku: Albert KUTAL: O Mistru Krumlovské madony, in: Umění V, 1957, 57.  
c) Madona z Vratislavi (detail), kolem roku 1390, vápenec, původní polychromie, výška 119 cm, Varšava, Muzeum narodowe. Foto z knihy: Albert KUTAL: České gotické sochařství 1350–1450.  
d) Madona z Chlumu sv. Maří (detail), po roce 1400, vápenec, stav po restaurování, výška 156 cm, Chlum sv. Maří, poutní kostel Nanebevzetí Panny Marie. Foto: autorka.  
e) Madona z Třeboně (detail), po roce 1392, vápenec, původní polychromie, výška 124 cm, Třeboň, klášterní kostel sv. Jiljí. Foto: autorka.  
f) Madona z Krumlova (detail), kolem roku 1390, vápenec, výška 112 cm, zbytky původní polychromie (restaurována v 80. letech), Vídeň,



Kunsthistorisches museum. Foto:

<http://www.kamnapesek.com/krumlovskamadona/sponzori.php>

15. Svatá Kateřina z Vratislavi, kolem roku 1400, umělý kámen, výška 87 cm, zbytky původní polychromie s pozdějšími úpravami, Poznaň, Muzeum Narodowe. Foto z katalogu: Jiří FAJT: Karel IV., císař z Boží milosti. Kultura a umění za vlády posledních Lucemburků 1347 – 1437, Praha 2006, 97.
16. Svatá Kateřina z Jihlavy, Jihlava, farní kostel sv. Jakuba staršího, kolem roku 1400, vápenec, výška 116 cm, zbytky původní polychromie a zlacení. Foto: Gerhard SCHMIDT: Gotische Bildwerke und ihre Meister 2, Wien/Köln/Weimar 1992, obr. 271.
17. Plzeňská madona, Plzeň, kostel sv. Bartoloměje, před rokem 1384, vápenec, výška 125 cm, stará polychromie a zlacení, foto: ibidem, obr. 270.
18. Toruňská madona, dříve Toruň, kostel sv. Janů, dnes nezvěstná, kolem roku 1390, vápenec. Foto: ibidem, obr. 269.

## VI

### Bibliografie

- BACHMANN Hilde: Plastik bis zum Hussitenkriegen, in: SWOBODA Karl Maria (ed.): Gotik in Böhmen, Mnichov 1969.
- BARTLOVÁ Milena/FAJT, Jiří: Světice s knihou. Nově zakoupené mistrovské dílo gotického umění, Praha 1996.
- BARTLOVÁ Milena: Madona z Velkého Boru u Horažďovic, in: Průzkumy památek II, 1996, 135 – 137.
- BARTLOVÁ Milena: Prag um 1400: Der Schöne Stil (kat.) Historisches Museum der Stadt Wien, 1990.
- BUČINA Ferdinand: Gotische Madonnen, Praha 1958.
- BURAN Dušan (ed.): Gotika: dějiny slovenského výtvarného umenia, Bratislava 2003.
- CLASEN Karl Heinz: Der Meister der Schönen Madonnen, Berlin 1974. (kompletní seznam literatury do roku 1974)
- CLASEN Karl Heinz: Die mittelalterliche Bildhauerkunst im Deutschordensland Preussen, Berlin 1939.
- CLASEN Karl Heinz: Die Schönen Madonnen. Ihr Meister und seine Nachfolge, Königstein 1951.
- ČADÍK Jindřich: K datování Plzeňské madony, in: Minulostí Západočeského kraje 5, 1967, 228 – 229 .
- ČORNEJ Petr: Velké dějiny země koruny české V (1402 – 1437), Praha/Litomyšl 2000.
- DENKSTEIN Vladimír: K vývoji symbolů a k interpretaci děl středověkého umění. Rozpravy české akademie věd. Řada společenských věd, ročník 97, sešit 2, Praha 1987.
- DENKSTEIN Vladimír/MATOUŠ František: Jihočeská gotika, Praha 1953.
- ERNST Richard: Die Krummauer Madonna der K. K. Staatsgalerie. Jahrbuch des Kunsthistorischen Institutes d. K. K. Zentralkommission für Denkmalpflege 11, 1917, 113.

- FAJT Jiří (ed.): Karel IV. císař z Boží milosti. Kultura a umění za vlády posledních Lucemburků 1310 – 1437, Praha 2006.
- FAJT Jiří: Gotika v Západních Čechách 1230 – 1530 III. Sochařství, Praha 1996, 650 – 651.
- FEULNER Adolf/MÜLLER Theodor: Geschichte der deutschen Plastik, München 1953.
- FEULNER Adolf: Der Meister der Schönen Madonnen, in: Zeitschrift für Kunstwissenschaft 10, 1943, 19.
- FEULNER Adolf: Eine „schöne Madonna“, in: Pantheon 23, 1939, 49.
- FRÖMLOVÁ Věra: Polychromie kamenné plastiky v období krásného slohu. Okruh mistra Krumlovské madony, in Technológia artis 1/1990, 85–88.
- GOLDSCHMIDT Adolph: Gotischen Madonnenstatuen in Deutschland, Augsburg 1923.
- GROSSMANN Dieter: Der Meister von Seon, in Marburger Jahrbuch für Kunstgeschichte XIX, 1974, 85 – 138.
- GROSSMANN Dieter: Die Schöne Madonna von Krummau und Österreich, in: Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege 14, 1960, 103.
- GROSSMANN Dieter: Schöne Madonnen 1350–1420, katalog výstavy, Salzburg 1965, (3. vyd.) 36.
- GROSSMANN Dieter: Schöne Madonnen 1350–1450. Ein Nachbericht zur ausstellung in der Salzburger Domkathedralen, Salzburg 17. 6.–19. 9. 1965, in: Mitteilungen der Gesellschaft für Salzburger Landeskunde 106, 1966, 71–114.
- GROSSMANN Dieter: Stabat mater. Maria unter dem Kreuz in der Kunst um 1400, Salzburg 1970.
- HOMOLKA Jaromír: Johannes von Jenczenstein und der Schöne Stil, in: LEGNER Anton: Die Parler und der Schöne Stil 1350-1400. Europäische Kunst unter den Luxemburgern III, Kolín nad Rýnem 1978.
- HOMOLKA Jaromír: Einige Bemerkungen zur Entstehung des Schönen Stils in Böhmen, in: Sborník prací filosofické fakulty brněnské univerzity 13, 1964.
- HOMOLKA Jaromír: K jednomu motivu krásných madon, in Acta historiae artis Slovenica 6, 2001, 5–16.
- HOMOLKA Jaromír: K problematice české plastiky 1350–1450 . Na okraj knihy A. Kutala „České gotické sochařství 1350–1450“, in: Umění 11, 1963. 414–445.

- HOMOLKA Jaromír: On the Development of the Czech Gothic Skulpture about 1400, Sborník k 70. Jana Květa, Praha 1965, 119.
- HOMOLKA Jaromír: Prag und Böhmen. Die Plastik, in: LEGNER, Anton: Die Parler un der Schöne Stil 1350-1400. Europäische Kunst unter den Luxemburgern III, Kolín nad Rýnem 1978.
- HOMOLKA Jaromír: Praha gotická - sochařství, in: POCHE Emanuel (ed.): Praha Středověká Praha 1983, 357–489.
- HOMOLKA Jaromír: Příspěvek k poznání české plastiky na konci 14. století, in: Umění 7, 1959.
- HOMOLKA Jaromír: Studie k počátkům umění krásného slohu v Čechách, AUC Praha 1976.
- CHADRABA Rudolf: Dějiny českého výtvarného umění I/1. Od počátků do konce středověku, Praha 1984.
- KADLEC Jaroslav: Klášter augustiniánských kanovníků v Třeboni, Praha 2004.
- KOLLER Manfred: Technika a sloh polychromie plastik kolem roku 1400, in: Technológia artis 3, Praha 1993, 117–124.
- KUTAL Albert: České gotické sochařství 1350-1450, Praha 1962.
- KUTAL Albert: České gotické umění, Praha 1972.
- KUTAL Albert: České sochařství kolem r. 1400 a alpské země, in Umění V, 1957, 301-315.
- KUTAL Albert: Gotické sochařství v Čechách a na Moravě, Praha 1942, 63.
- KUTAL Albert: K jihočeské plastice doby předhusitské a husitské, in: Sborník prací filosofické fakulty brněnské university II, 1953, 2–4.
- KUTAL Albert: K problému horizontálních piet, in Umění 11, 1963, 321.
- KUTAL Albert: K problému krásných madon. Poznámky k výstavě „krásné madony“ v Salcburku, in Umění XIV, 1966, 433-457.
- KUTAL Albert: Krásná svatá Kateřina v kostele sv. Jakuba v Jihlavě, in: Umění 13, 1941, 88.
- KUTAL Albert: Madona ze Šternberka a její mistr, in: Umění 6, 1958, 111.
- KUTAL Albert: O Mistru Krumlovské madony, in Umění V, 1957, 29-63.
- KUTAL Albert: Tři příspěvky k dějinám české gotické plastiky, in: Umění 10, 1926, 106.

- KUTAL Albert: Tváře krásných madon, Sborník prací FF brněnské university III, 1954.
- LEGNER Anton: Die Parler un der Schöne Stil 1350-1400. Europäische Kunst unter den Luxemburgern, Kolín nad Rýnem 1980.
- LEGNER Anton: Die Parler und der Schöne Stil 1350-1400. Europäische Kunst unter den Luxemburgern I - IV, Kolín nad Rýnem 1978.
- LEGNER Anton: Schöne Madonnen 1350 – 1450, in Pantheon 23, 1965, 422.
- MAREŠ František / SEDLÁČEK Jan: Soupis památek historických historických a uměleckých v politickém okrese třeboňském, Praha 1900.
- MATOUŠ František: Třeboň, Praha 1946.
- MATOUŠ František: Třeboň, Praha 1972.
- MÜLLER Theodor: Alte Bairische Bildhauer. Vom Erminoldmeister bis Hans Leinberger, München, 1950.
- MÜLLER Theodor: Beitrage zum Katalog der Ausstellung Europäische Kunst um 1400, Wien 1963, 383.
- MÜLLER Theodor: Katalog der Mittelalterlichen Bildwerke. Sammlung Emil. G. Bührle, Zurich 1958.
- MÜLLER Theodor: Mittelalterliche Plastik Tirols, Berlin 1935.
- MÜLLER Theodor: Sculpture in Netherlands, Germany, France and Spain 1400–1500, Harmondsworth 1966.
- OETTINGER Karl: Neue Beiträge zur Kenntnis der böhmischen Malerei und Skulptur um die Wende des 14. Jahrhunderts, in: Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte 10, 1935, 5.
- OPITZ Josef: Sochařství v Čechách za doby Lucemburků, Praha 1935.
- PAATZ Walter: Prolegomena zu einer Geschichte der deutschen spätgotischen Skulptur im 15. Jahrhundert, Heidelberg, 1956.
- PÄCHT Otto: Die Gotik der Zeit um 1400 als gesamteuropäische Kunstsprache, in: Katalog výstavy Europäische Kunst um 1400, Wien 1962, 52.
- PANOFSKY Erwin: Early Netherlandisch Painting, Cambridge 1953.
- PEČÍRKA Jaromír: Jihlavské piety, in: Umění 1931, 345.
- PEČÍRKA Jaromír: K dějinám sochařství v Lucemburských Čechách, in: Český časopis historický 39, 1933, 12 – 35
- PEČÍRKA Jaromír: O krásných madonách, in: Volné směry 37, 1941 – 1942, 18.

- PEČÍRKA Jaromír: Středověké sochařství v Čechách, in: Umění VI 1932-33, 169
- PEŠINA Jaroslav/ HOMOLKA, Jaromír: K problematice evropského umění kolem roku 1400, in Umění XI, 1963, 176-191.
- PEŠINA Jaroslav: České umění gotické 1350-1420, Praha 1970.
- PEŠINA Jaroslav: K otázce chronologie krásného slohu v českém deskovém malířství, in: Sborník prací filosofické fakulty brněnské university, 1870 – 71.
- PEŠINA Jaroslav: Klášter třeboňský, Praha 1942.
- PINDER Wilhelm: Die deutsche Plastik des 14. Jahrhunderts, München, 1925.
- PINDER Wilhelm: Die deutsche Plastik vom ausgehendem Mittelealter bis zum Ende der Renaissance I. Handbuch der Kunswissenschaft, Wildpark-Postdam 1924.
- PINDER Wilhelm: Die Kunst der ersten Bürgerzeit bis zur Mitte des 15. Jahrhunderts, Leipzig 1937.
- PINDER Wilhelm: Zum problem der „Schönen Madonnen“ um 1400, Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen 44, 1923, 147 – 171.
- POCHE Emanuel (ed.): Praha středověká. Architektura, sochařství, malířství, umělecké řemeslo, (Čtvero knih o Praze), Praha 1983.
- POCHE Emanuel: Umělecké památky Čech I a II, Praha 1982.
- RADOCSAY Dénes: Die schönen Madonnen und die Plastik in Ungarn, in: Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft 23, 1969, 31 – 61.
- ROSSACHER Kurt: Die Schöne Madonna von Mariapfarr im Lungau und ihre Bedeutung für die Geschichte der Plastik um 1400, in: Alte und Moderne Kunst 9, 1964, 2.
- ROSSACHER Kurt: Zum problem der Vesperbilder um 1400, in: Alte und Moderne Kunst 15, 1970.
- SCHMIDT Gerhard: Die Skulptur, in: BRUCHER, Günter (ed.): Geschichte der Bildenden Kunst in Österreich II. Gotik, München /London /New York 2000.
- SCHMIDT Gerhard: Gotische Bildwerke und ihre Meister, Wien; Köln; Weimar 1992.
- SCHMIDT Gerhard: Paralipomena zu der Ausstellung „Die Parler und der Schöne Stil“, in: idem: Gotische Bildwerke und ihre Meister, Wien/Köln/Weimar, 1992.
- SCHMIDT Gerhard: Peter Parler und Heinrich IV. Parler als Bildhauer, in: Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte 23, 1970, 108–53.

- SCHMIDT Gerhard: Vesperbilder um 1400 und der „Meister der Schönen Madonnen“, in: Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege 31/3–4, 1977, 94–114.
- SCHMIDT Gerhard: Zu einem Buch über den „Meister der Schönen Madonnen“, in: idem: Gotische Bildwerke und ihre Meister, Wien/Köln/Weimar, 1992.
- SCHULTES Lothar: Die Plastik. Vom Michaelmeister bis zum Ende des Schönen Stils, in: BRUCHER Günter (ed.): Geschichte der Bildenden Kunst in Österreich II. Gotik, München /London /New York 2000.
- SCHULTES Lothar: Prag und Wien um 1400. Plastik und Malerei, in: katalog výstavy Prag um 1400, Wien 1990, 25–42.
- SCHWARZ Michael Viktor: Höfischer Skulptur im 14. Jahrhundert. Entwicklungsphasen und Vermittlungswege im Vorfeld des weichen Stils, Worms 1986.
- STIX Alfred: Die monumentale Plastik der Prager Dombauhütte um die Wende des XIV. und XV. Jahrhunderts, Kunstgeschichtliches Jahrbuch für K. K. Central-Kommission für Denkmalpflege, Wien 1908.
- SWOBODA Karl Maria (ed.): Gotik in Bohmen, München 1969.
- SWOBODA Karl Maria: Geschichte der Bildenden Kunst in 9 Bänden, svazek 3, Die Spätgotik, Wien 1978.
- TÖRÖK Gyöngyi: Problems of Central European Art, c. 1400. Thomas the Coloswar Altarpiece in Hungary, in: LAVIN, Irving (ed.): World Art. Themes of Unity and Diversity. Act of the XXVIth International Congress in the History of Art, sv. I, Washington 1989, 133–136.
- WIESE Erich: Schlesische Plastik vom Beginn des XIV. bis zur Mitte des XV. Jahrhunderts, Leipzig 1923.
- WIESE Erich: Zur Datierung der Schönen Madonnen, in: Zeitschrift für bildende Kunst 61, 1927/28, 359.

## Anglická anotace

### The Madonna from Augustinians Monastery in Třeboň

The limestone statue of beautiful Madonna from the Monastery of Augustinians friary is standing near the column in the middle of the church. This statue is in many views very remarkable artwork. In her drapery are included compositions of two famous Madonna statues – Madonna from Český Krumlov and Madonna from Wroclaw. Influence of the Madonna from Třeboň on the next evolution of czech gothic sculpture wasn't insignificant. Its place in the czech Beautiful Style is very important, because this work is standing between top and the late phase of this art epoch. Similar it is with Madonna from Vimperk from the time before 1400. On the end of Beautiful Style is standing Madonna from Chlum sv. Maří, which was probably created on the beginning of fifteenth century and which represents the keywork to the Late Gothic.

International Gothic - Internacionální gotika

Beautiful Style - krásný sloh

S-shaping - esovité prohnutí

free-standing figure - volná socha

bend - záhyb

Počet znaků včetně mezer a poznámek: 80 955