

UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE

FILOSOFICKÁ FAKULTA

Ústav pro dějiny umění

Stéphane Vrablik

Mistr madony ze Žebráku a sochařství poslední čtvrtiny 14. století

Master od madonna from Žebrák and the sculpture of the last quarter or 14th century

Diplomová práce

Praha 2022

Vedoucí práce: Prof. doc. PhDr. Michaela Ottová, Ph.D.

Poděkování

Největší dík patří mé vedoucí Prof. doc. PhDr. Michaele Ottové, Ph.D., za její vedení, podporu a odborné i praktické rady. Zavázán jsem Ao. Univ.-Prof. Dr. Martině Pippal z Universität Wien, která mi umožnila čtyřměsíční studijní pobyt ve Vídni v rámci programu AKTION Tschechien – Österreich. Děkuji také osobám a institucím, které mi umožnily podrobné studium hůře dostupných artefaktů nebo fotografickou dokumentaci: především Dr. Adamu Steadovi z musea Schnütgen v Kolíně nad Rýnem, Elisabeth a Diethardovi Leopoldovým, Monice Czapské z Muzea Zamkoweho v Malborku, Weronice Grochowské z Muzea Narodoweho v Gdańsku a Mgr. Kristině Dankové z Podjavorinského musea v Novém Městě nad Váhom.

Velkou oporou a inspirací mi byli mí milí přátelé ze středověkého semináře, jimž jsem za to velmi vděčný.

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracoval samostatně, že jsem řádně citoval všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze

.....

Stéphane Vrablok

Abstrakt (CZ)

Práce se věnuje dvanácti skulpturám poslední čtvrtiny 14. století, v dosavadní odborné literatuře těsněji či volněji spojovaným s madonou ze Žebráku. Od 60. let 20. století bylo jádro skupiny konceptualizováno jako produkce jednoho tvůrce či jedné dílny, která bezprostředně předcházela a v mnohém se podílela na formulaci tzv. krásného slohu kolem r. 1400. Novější bádání skupinu interpretuje spíše jako širší proud, tvořící k prvním dílům krásného slohu v 80. letech určitou alternativu, existující paralelně k nim ve vzájemné interakci. Zatímco exklusivní nejstarší krásné madony zřejmě vznikaly jako do jisté míry záměrně formulovaný obrazový typ, aktivně přetvářející bohatou sochařskou tradici třetí čtvrtiny století, konzervativněji orientované sochy okruhu žebrácké madony na předchozí tvorbu spíše navazují. Sochaři invenčním způsobem pracovali s nejrůznějšími podněty, které přinášelo dynamické a umělecky plodné prostředí Prahy. Překvapivě široká škála stylových možností této skupiny nachází své zdroje a komparace v různých polohách parléřovské hutní plastiky i řezbářství, opukových madonách a zejména horizontálních pietách; zásadní je i jistá kontinuita s ikonograficky komplexními trůnicími madonami 60. let nebo vztahy k soudobé malbě, na prvním místě k mistru treboňského oltáře. Kromě dřevěné plastiky se ve třech případech jedná o nejspíše samostatně stojící kamenné mariánské figury, opět o něco bližší typu nejstarších krásných madon, které navíc otevírají otázky mobility uměleckých děl či jejich tvůrců i mimo České království.

Záměrem je zkoumat jednotlivé plastiky nikoli v jejich hypotetické úloze v rámci formálního vývoje, nýbrž je nahlížet co možná nejvíce jako svébytná umělecká díla v jejich historickém, výtvarném či funkčním kontextu a doplnit tak obraz středoevropského sochařství pozdního 14. století o jeden z důležitých fenoménů, jemuž dosud nebylo v těchto souvislostech věnováno mnoho pozornosti.

Klíčová slova: sochařství, 14. století, Mistr madony ze Žebráku, krásný sloh, stylová pluralita

Abstract (EN)

The thesis focuses on twelve sculptures from the last quarter of the 14th century, more or less closely associated with the Madonna of Žebrák in the existing literature. Since the 1960s, the core of the group has been conceptualised as the production of one artist or one workshop, which immediately preceded and in many ways contributed to the formulation of the so-called beautiful style around 1400. More recent scholarship interprets the group more as a broader tendency, forming a kind of alternative to the first works of the beautiful style in the 1380s, existing parallel to them in mutual interaction. While the exclusive earliest beautiful Madonnas seem to have been created as a somewhat deliberately formulated pictorial type, actively reinterpreting the rich sculptural tradition of the third quarter of the century, the more conservatively oriented sculptures of the Žebrák Madonna circle tend to build on the earlier work. The sculptors worked inventively with various stimuli brought by the dynamic and artistically fertile environment of Prague. The surprisingly wide style range of this group finds its sources and comparisons in the various positions of Parlář's cathedral sculpture and carving, the marlstone (opuka) madonnas and especially the horizontal pietas; a certain continuity with the iconographically complex enthroned madonnas of the 1360s or relations to contemporary painting, above all to the master of the Třeboň altarpiece, is also essential. Apart from the wooden sculpture, in three cases there are most likely freestanding stone Marian figures, somewhat closer to the type of the oldest beautiful madonnas, which, moreover, open up questions of the mobility of works of art or their creators outside the Czech Kingdom.

The intention is to examine the individual works not in their hypothetical role within the formal development, but to view them as much as possible as distinct works of art in their historical, artistic or functional context, and thus to add to the picture of Central European sculpture of the late 14th century one of the important phenomena that has not received much attention in this context.

Keywords: Sculpture, 14th century, Master of Madonna from Žebrák, Beautiful Style, Plurality of Style

Obsah

1 Úvod.....	8
2 Přehled dosavadního bádání.....	11
3 Mistr žebrácké madony jako uměleckohistorická konstrukce.....	43
3.1 Skupina madony ze Žebráku a první krásné madony.....	49
3.2 Kamenné práce rakouské provenience.....	55
4 Skupina žebrácké madony jako analýza jednotlivého díla.....	57
4.1 Madona ze Žebráku.....	59
4.2 Sv. Jan Evangelista z Třeboně.....	64
4.3 Ukřižovaný z Třeboně.....	67
4.4 Madona z Kozojed.....	70
4.5 Madona z Essenu.....	73
4.6 Madona z Velkého Boru.....	76
4.7 Sv. Kateřina z vídeňské soukromé sbírky.....	81
4.8 Madona z Koryčan.....	84
4.9 Pieta z Bělé pod Bezdězem.....	89
4.10 Madona z Laa an der Thaya.....	93
4.11 Madona z Hengsbergu.....	100
4.12 Madona z Leogangu.....	105
5 Závěr.....	108
6 Seznam literatury a pramenů.....	116
7 Seznam vyobrazení.....	127
8 Obrazová příloha.....	131

1 Úvod

Skupina dřevorezeb poslední čtvrtiny 14. století, shromážděná kolem monumentální madony ze Žebráku [23], patří k poněkud paradoxním kapitolám české historie umění. Byla sice opakovaně prohlašována za jeden ze zásadních zdrojů krásného slohu a tím i za nesmírně důležitý „článek vývoje,“ k jejímu monografickému zpracování však nikdy nedošlo. Na rozdíl například od skupiny o něco starších trůnících madon 60. a 70. let [2], kterým byla samostatná pozornost věnována již od konce 20. let,¹ skupina kolem žebrácké madony byla jako svébytný fenomén popisována vždy jen dosti stručně, jakkoli byl vyzdvihován její historický význam a výtvarná úroveň.

Konstrukce, postupně krystalizující zejména v textech Alberta Kutala a Jaromíra Homolky, se tak objevuje vždy ve spojení s tzv. krásným slohem, středoevropskou odnoží internacionální gotiky,² ať už je v souladu s prvotní tezí pokládána za jeho předstupeň, nebo je její role přehodnocena v rámci uvažování o existenci více současných stylových modů. Jednotlivá badatelská pojetí krásného slohu budou v části shrnující dosavadní bádání nutně neúplná a stručná, protože by sama vystačila na několik publikací; pozornost bude pokud možno směřována na úlohu zkoumané skupiny v rámci konkrétní koncepce. Vzhledem k husté frekvenci příspěvků dotýkajících se skupiny madony ze Žebráku (zejména v rozmezí konce 50.–70. let 20. století) a také k tomu, že se oba nejvíce publikující autoři navzájem v jednotlivostech neustále doplňovali, korigovali a svá vlastní stanoviska znovu promýšleli, byl u přehledu dosavadního bádání zvolen téměř čistě chronologický postup. Není ostatně vyloučeno, že množství subtilních změn v koncepcích obou badatelů spolu s rozptýlením poznámek k jednotlivým sochařským dílům přispělo k dlouhému nezájmu o souhrnnější zpracování skupiny.

V průběhu druhé poloviny 14. století existovala v Praze celá škála výtvarných možností. Kromě katedrální huti pracující pod *magistrem operis* Petrem Parlěrem, která vytvářela díla nejrůznějších funkcí a v nejrůznějších médiích, působila v říšské metropoli řada dílen různého zaměření, z nichž některé na parlěrovské invence aktivně reagovaly. Jednotlivé provozy mohly být i do jisté míry vzájemně prostupné; o jejich organizaci a vnitřním fungování nicméně prakticky nic nevíme. V rámci řemeslného školení tovaryšů ve vícero dílnách nebo při spolupráci na výzdobě nově stavěných či přestavovaných staveb, jichž v době vlády Karla IV. výrazně přibývalo, ovšem nutně musely přicházet do styku.

¹ OPITZ 1929; OPITZ 1933.

² KUTAL 1962 pokládá krásný sloh jednoduše za podmnožinu slohu internacionálního. K terminologii a pojmovému vymezení umění kolem r. 1400 viz KLÍPA 2006.

Minimálně již od 60. let 14. století můžeme počítat s exporty sochařských děl mimo země Koruny české, jak dokazuje např. oltářní archa z Puschendorfu nedaleko Norimberka, úzce související s trůnicími madonami.³

Navzdory snahám umělecko-historicky postihnout do jisté míry jednotný „císařský styl“ třetí čtvrtiny 14. století (který však po formální stránce nikdy nebyl vymezen natolik přesně, aby se s ním dalo pracovat jako s určitou kategorií) jenž by sloužil k panovnické reprezentaci a byl jinými záměrně napodobován⁴ se pro pražské umělecké centrum ukazuje jako jedna z nejvládnějších charakteristik právě pluralita přístupů, jejich vzájemná interakce i otevřenost vůči novým, „vnějším“ podnětům. Uznání této mnohosti, pozorovatelné i u nejprestižnějších zakázek (například při sochařské výzdobě dolního svatovítského triforia a v rámci parléřovské katedrální skulptury vůbec) je základním předpokladem pro studium jednotlivých tendencí nikoli jako řadu za sebou jdoucích a směřujících k určitému cíli, ale jako vedle sebe se vyskytujících, do jisté míry prostupných fenoménů. V případě české historie umění byl tímto hledaným cílem právě krásný sloh. Jeho specifická vizualita, ve své rané fázi však také počítající s jistou pluralitou, přibližně během poslední dekády 14. století naprosto převážila. I nadále se ale objevuje několik sochařských děl, která v mnohém navazují právě na „vedlejší proud“, k němuž náleží právě skupina soch kolem žebrácké madony. Tyto práce (například madony z Hrobů a ze Skalice, nebo madony ze Zbirohu a – dřevěná – z Vimperka, které už prozrazují obeznámenost sochařů s krásnoslohým kánonem) dokazují, že minimálně v rovině jednotlivých charakteristických motivů konzervativnější tradice přetrvávala.

Dalším důsledkem přehodnocení úlohy „mistra žebrácké madony“ v poslední čtvrtině 14. století je zpochybnění samotné dílenské konstrukce. Kolem zpočátku opatrně naznačovaného spojení žebrácké madony s fragmentárním sv. Janem Evangelistou z Třeboně [29] se postupně nashromáždila více než desítka dalších plastik, stylově překvapivě různorodých a velmi často odvozovaných od madony ze západočeských Kozojed [40], s žebráckou madonou uváděnou v dílenskou souvislost zpravidla spíše s otazníkem. Rozvolnění dílenských souvislostí (případně hledání nových) nemusí mít nutně za důsledek úplné zamítnutí koncepce zkoumané skupiny jako svébytné tendence v rámci tradičněji laděné produkce pozdního 14. století. V 80. letech nalezneme i sochy, které kromě obecné tendence a dobového vertikálního proporcí nemají s naší skupinou mnoho společného; zdaleka ne všechny mariánské dřevořezby kolem a po r. 1380 můžeme charakterizovat jako spřízněné se skupinou žebrácké madony, nebo se souvislost zakládá jen na málo izolovaných

³ MUDRA 2001, 305–314.

⁴ FAJT 2006, 40–135; FAJT 2015; FAJT/Franzen 2016, 139–148.

prvcích. Jako příklady lze jmeovat uctívanou madonku z Hejnic nebo madonu z Kopist [21]; typikou Ježíška se žebrácké skupině blíží madona ze Slatiny [20] nebo madona z olomouckého kostela Panny Marie Sněžné [22]. V tomto ohledu ovšem vyvstává otázka, která díla do monografické studie o skupině žebrácké madony vůbec zařadit. Přirozeně bude věnována pozornost madoně ze Žebráku a pracem s ní v dosavadní literatuře spojovaných: sv. Janu Evangelistovi a Ukřižovanému z Třeboně [34], madonám z Kozojed, z Essenu [45] a Velkého Boru [48] a pietě z Bělé pod Bezdězem [69]. Madona z Koryčan [61], Albertem Kutalem považovaná za reflexi nedochovaného vzoru právě z blízkosti madony žebrácké, bude také zahrnuta; souvislosti sv. Kateřiny z vídeňské soukromé sbírky Leopold [54] se skupinou kolem žebrácké madony, dosud spíše letmo naznačované,⁵ budou specifikovány.

Když Albert Kotal v padesátých letech začal uvažovat o madoně z Laa an der Thaya [73] ve vztahu k madoně žebrácké, otevřel tím možnost neomezovat skupinu pouze na médium dřevorezby. Recentní interpretace madony z Leogangu [82] v těsné návaznosti na žebráckou sochu dokazuje relevanci těchto úvah. Trůnící madona ze štýrského Hengsbergu [77] doplňuje soubor mariánských kamenných soch rakouské provenience, souvisejících se skupinou. Ačkoli skulpturu vystavil Dieter Großmann na salcburské výstavě krásných madon v 60. letech minulého století, jedná se nejen o sochu dosud neuvedenou ve spojitosti s okruhem žebrácké madony, nýbrž o prakticky neznámé dílo pozdního 14. století. Jistě k tomu napomohl i fakt, že v katalogu salcburské výstavy nebyla publikována její fotografie – spolu s vizuálně neuspokojivým stavem dochování památky a jejím umístěním v depozitáři kolínského Schnütgen musea způsobil absolutní opomíjení této zajímavé sochy.

Trojice kamenných madon může rozšířit nejen naše poznání poměru naší skupiny k raným krásným madonám, ale i vztahů dvou středoevropských kulturních center – Prahy a Vídně. Kamenné skulptury v různých aspektech souvisejí s Vídní, objednavatelsky, ikonograficky a částečně i stylově. Jejich analýza proto bude podstatnou součástí práce.

Pokud to situace umožňuje, budou zvažovány původní kontexty jednotlivých uměleckých děl. O jejich objednavatelích se zpravidla píše jen v rovině hypotézy; přesto je nelze kompletně zavrhnout jako příliš nejisté. Budou navrženy k případnému pozdějšímu zpřesnění nebo úplnému přehodnocení – s vírou, že badatelsky nesmírně zajímavá otázka fenoménu mistra žebrácké madony bude nadále zkoumána.

⁵ MUDRA 2008a, 720–725; JINDRA/OTTOVÁ 2020, 210, č. I/06, 07 (Aleš Mudra – Michaela Ottová).

2 Přehled dosavadního bádání

Uměleckohistorické studium skupiny žebrácké madony započalo jako studium jednotlivostí a jejich přiřazování k dílům, která bychom dnes označili jako krásnoslohá. Po stručných zmínkách v soupisových pracích, které uvádějí fragment sv. Jana Evangelisty z Třeboně [29],⁶ madonu z Kozojed [40]⁷ a světice z Vítkova Kamene [59, 60],⁸ uvedl některé z prací Richard Ernst ve svém textu o madoně krumlovské, publikovaném několik let po jejím zakoupení do Vídně.⁹ Poměrně velký počet blízkých sochařských památek jihočeské provenience ho vedl k lokalizaci krumlovské madony do rožmberského panství; formálně nejbliže měl mít k opukové madoně sv. Jan z Třeboně, jehož jasné schéma draperie i měkce modelovaná hlava „*prozrazuje školení mistrem krumlovské madony*.“⁴⁰ Naopak prací sochaře starší generace, bezprostředně předcházející mistru madony krumlovské, měla být podle Ernsta dřevorezba sv. Mikuláše z knihovny kláštera ve Vyšším Brodě, jejíž nižší, méně velkorysé záhyby draperie ji měly situovat do 70. let 14. století, do blízkosti parléřovské svatovítské skulptury.¹¹

V souvislosti s jiným kamenosochařským dílem, skupinou figur z kostela ve štýrském Großlobmingu, uvedl sv. Jana z Třeboně a vyšebrodského Mikuláše Ernst Kris. Srovnával díla vždy nejen na základě jejich stylu, ale i ikonografického námětu nebo typu. V případě sv. Jana Evangelisty naznačil složitou hru vzájemných vztahů: společná, nedochovaná předloha měla předznamenat podobu großlobmingského sv. Jana i iluminaci téhož světce na kánonovém listu Hasenburského misálu. K tomuto vzoru měl mít blízko sv. Jan z Třeboně, stylově o něco starší než großlobmingský soubor a iluminace; byl jakýmsi výchozím článkem, uvádějícím dva odlišné pozdější přístupy zpracování draperie, velkorysé tvary šatu na iluminaci a kupení drobnějších záhybů na plášti großlobmingského světce.¹² Podobně sv. Mikuláš z Vyššího Brodu podle Krise v mnohém předznamenal pojetí biskupa z Großlobmingu.¹³ Badatelův přístup ukazuje určité úskalí komparací výhradně děl stejného námětu, zvláště když se jedná o obecně užívaný typus. Zejména v období kolem r. 1400, kdy samostatných mužských figur vznikalo poměrně málo, může vést k dosti zkratkovitým závěrům. Plynulý, v prostoru se rozvíjející pohyb treboňského sv. Jana má jen málo

⁶ MAREŠ/SEDLÁČEK 1900, 91. Nepovažovali sochu za středověké dílo podle zprávy o osazení kalvárie do vítězného oblouku r. 1607 – více v kap. 4.2, 4.3.

⁷ PODLAHA 1909, 10. „*starobylá, pozdně gotická soška P. Marie s Ježíškem, pocházející asi z konce stol. XV.*“

⁸ MAREŠ/SEDLÁČEK 1918, 374–375.

⁹ ERNST 1917.

¹⁰ *Ibidem*, 113–116.

¹¹ *Ibidem*, 119–120.

¹² KRIS 1930, 146–147.

¹³ *Ibidem*, 147–148.

společného s dekorativně členěnou, pro čelní pohled komponovanou uzavřenou siluetou großlobmingského světce. O málo přesnější je Krisovo srovnání kompozice obou biskupských figur, typické důrazným vysunutím boku, která zjednodušuje složitá pohybová schémata krásného slohu 80. a 90. let.

Ve 30. letech se několika řezbářským památkám pozdního 14. století věnoval Antonín Liška. Také on použil tehdy známý fond dřevěné plastiky jako argument v diskusi o vzniku krásného slohu, respektive typu krásné madony.¹⁴ Vymezil se proti uvažování Wilhelma Pindera,¹⁵ který vznik typu odvozoval ze Západu, a naopak upozornil na starší práce v Čechách, u nichž „*typ jest již vyvinut, ale není ještě ustálen, v detailech kolísá.*“¹⁶ Koncepce imanentního stylového vývoje, formulovaná vídeňskou školou (Liška byl žákem Vojtěcha Birnbauma), mu umožnila vyzdvihnout i stále uměleckohistoricky spíše opomíjenou tvorbu řezbářskou, jejíž význam viděl v zprostředkování jednotlivých motivů, převzatých zejména ze soudobého malířství. Větší množství dochovaných řezbářských památek pak dovoluje badatelům sledovat a popisovat vývoj lépe, než kdyby se omezili jen na (implicitně kvalitnější a vývojově důležitější) kamennou skulpturu.¹⁷ Příkladem aplikace tohoto přístupu může být madona ze Slatiny [20]: typ „*české madony*“ (krásné madony) předjímá podle Lišky svou kompozicí (držením dítěte diagonálně před tělem), sevřeností siluety se však hlásí ke starší stylové vrstvě. Její význam má spočvat právě v její jisté stylové nevyhraněnosti, v sochařově hledání tvaru – v procesu završeném v prvních krásných madonách (Liška jmenuje madony z Plzně [12], Třeboně [13] či Krumlova), u nichž důraz na dokonalou formu zcela převládl.¹⁸

Dále se Liška pokusil produkci rozčlenit do několika stylových proudů, rozvíjejících se v různých lokalitách. Oproti k realismu tendující disciplinované produkci pražské je skupina děl z Jižních Čech charakterizována jako formalističtější a líbivější: typickým příkladem má být dvojice světic z Vítkova Kamene, jejichž štíhlost a měkká modelace vyrůstá ze stejných základů jako malba mistra treboňského oltáře. Naopak sv. Mikuláš z Vyššího Brodu, kvalitou srovnatelný s madonou krumlovskou (!) podle autora dokládá vztahy jihočeského řezbářství k pražské parléřovské plastice. Nejužší souvislost s krumlovskou madonou vykazuje i Sv. Jan z Třeboně.¹⁹ Západní inspirace se s domácí tradicí organicky sloučila na kamenné madoně ze

¹⁴ Termín „krásný sloh“ jako pojem pro umění kolem r. 1400 začal užívat až Jaromír Pečírka (PEČÍRKA 1933, 33).

¹⁵ Pinder považoval za zásadní zdroj pro vznik typu krásné madony vedle bohemikální deskové malby madonu z Louvru, již považoval za burgundskou – PINDER 1923, 154–155.

¹⁶ LIŠKA 1932, 21.

¹⁷ *Ibidem*, 21–22.

¹⁸ *Ibidem*, 23–24.

¹⁹ *Ibidem*, 24–25.

Staroměstské radnice [7] a madoně z Kozojed. Její autor podle Lišky buď znal umění velkých porýnských center (Štrasburk, Kolín nad Rýnem), nebo napodoboval konkrétní západní předlohu, avšak hlava dítěte nebo měkká, malebná modelace draperie na prsou svědčí o jejím vzniku v době, kdy byl již styl pozdního 14. století v Čechách zcela vyhraněn.²⁰

Sv. Jana Evangelistu z Třeboně zařadil do své základní syntetické práce i Josef Opitz. Zařadil ho mezi díla mimoparléřovská, ovlivněná italizující knižní malbou, zprostředkovanou však „oklikou“ okruhem slezských madon na lvu. Paralely pro soustavu křivek utvářejících draperii nacházel ve figurách Ukřížování z vratislavského kostela sv. Barbory a madoně ze Strzelce u Svidnice, hlavu treboňského sv. Jana však odvozoval z obrazu Zmrtvýchvstání mistra vyšebrodského cyklu.²¹ Figura tak opět byla jakousi skládačkou různých vlivů, rozeznatelnou důkladnou formální analýzou.

Již od počátku 40. let se řezbářskou skupinou zabýval Albert Kutal. Řezbářství (které pokládal za fenomén dosti oddělený od parléřovského sochařství) zejména v jeho starších pracích hrálo nanejvýš důležitou roli: ve slohu trůnicích madon 70. let,²² souvisejícím s italizujícím dvorským malířstvím, a v tvorbě let osmdesátých viděl prakticky jediný pramen krásného slohu. Ve své předválečné syntéze připsal velký význam sv. Janu z Třeboně, na němž se linie měla osamostatňovat vůči tělu do jasného, svébytného vzorce, a tak se měla vyhranovat kompozice krásných madon. Už tehdy Kutal upozornil na tendenci umění krásného slohu navazovat nejen na vývoj bezprostředně předcházející, ale obracet se i k hlubší minulosti: madona z Kozojed, čerpající ze západních vzorů první poloviny století, platí v této práci za důkaz, že retrospektivní impuls mohl být alespoň do jisté míry záměrný.²³

O několik let později své prvotní teze ještě rozvinul a upřesnil; přispěl k tomu zejména objev a restaurování monumentální madony ve farním kostele v Žebráku (1943) [23], která „*ukazuje názorně, jak ústrojně roste nový [krásný] sloh z daných domácích podmínek.*“ V autorově pojetí krásný sloh, zcela nezávislý na parléřovské hutní tradici, slučuje motivy francouzského sochařství tendující k rytmickému dekorativismu²⁴ s předpoklady danými v Čechách. Horní částí těla se žebračká madona podle Kutala vztahuje ke kamenné madoně ze Staroměstské

²⁰ *Ibidem*, 28.

²¹ OPITZ 1936, 28.

²² Aleš Mudra na základě Homolkova podnětu (HOMOLKA 1999, 61) přesvědčivě zadatoval skupinu už do let šedesátých, počínaje stylově nejstarší madonou kerhartickou. Jádrem skupiny tvoří kromě kerhartické sochy madony z Hrádku u Benešova a z Bečova, náleží i k ní např. i (stojící) madony ze Zahražan a Tovačova (tovačovskou sochu Albert Kutal zařazoval do kontextu madony ze Staroměstské radnice kvůli kompoziční a motivické shodě – KUTAL 1949, 59) – MUDRA 2001; MUDRA 2005, MUDRA 2014.

²³ KUTAL 1942, 61–62.

²⁴ Tento trend v rámci francouzské produkce však považoval za spíše okrajový, zatímco v Čechách zcela převládl.

radnice [7], v proporcích a pohybu však velmi odlišné. Vyumělkovaný pohyb a vznešenost výrazu vedly badatele k novému akcentování role soudobé malby, jmenovitě mistra třeboňského oltáře. Ten tvořil žebrácké madoně pandán při procesu konečné formulace krásného slohu: „*V oblasti českého sochařství před konečnou formulací soustavy krásného slohu zaujímá asi to místo, jež v oblasti malářství patří dílu tzv. třeboňského mistra, s nímž by ji bylo možno po nejedné stránce srovnávat.*“²⁵

Od žebrácké madony odvozoval Kutal kompozici madony z Kozojed, přičemž kozojedskou sochu charakterizuje jako jednodušší, méně vyumělkovanou práci. Obraz plastiky 80. a 90. let měla dotvářet ještě torzální madona z Krupky [19], madony z Kopist a ze Slatiny, dvojice světic z Vítkova Kamene a třeboňský sv. Jan. Tato stylová vrstva (konkrétními dílenskými vazbami se Kutal v této fázi příliš nezabýval) údajně „ukázňuje“ a sjednocuje dynamické rozpořádání slohu trůnicích madon. V tomto procesu mohla hrát roli právě francouzská komponenta, v každém případě však vedl k přetvoření „náhodné“ soustavy gest v promyšlený systém organizace hmoty. Za důležitý považují fakt, že sám Kutal, jehož stanoviska následující badání někdy poněkud zjednodušuje, přiznával, že naznačený směr vývoje není absolutní. Madona z kostela Panny Marie Sněžné v Olomouci [22] podle badatele dokazuje, že i řezbářsky kvalitní díla mohou užívat „neprogresivních“ schémat – myšlena poněkud neorganizovaná draperie – i v období končícího 14. století. Vedle této jen mimochodem zmíněné konzervativnější vrstvy se podle Kutala v 90. letech plně vyhranil krásný sloh, jehož poměr k řezbářským pracím měl být bezprostřední. Plzeňská madona se relativně jednoduchou, kompaktní skladbou byla charakterizována jako blízká řezbářské skupině 80. let; na druhou stranu ji autor hypoteticky považuje za starší dílo Mistra krumlovské madony, která nadsazuje a komplikuje prostorovou kompozici madony ze Žebráku.²⁶

O další důležitý článek skupinu rozšířil František Matouš, když na konci 40. let publikoval sochu Ukřižovaného [34], do roku 1947 uloženého v refektáři třeboňského kláštera augustiniánů. Důkladná analýza sochařského tvaru dovedla autora k závěru, že jde o dílo z okruhu krásného slohu; určitý nesoulad citlivě odpozorované modelace trupu a hlavy a konvenčněji pojatých končetin ho přivedla k myšlence, že sochu vyřezal autor „*přechodného typu, zápasící ještě o stylovou čistotu.*“²⁷ Aniž by se odvážil bez další analýzy spojit krucifix se sv.

²⁵ KUTAL 1949, 68.

²⁶ *Ibidem*, 68–69.

²⁷ MATOUŠ 1949, 105.

Janem Evangelistou z téhož kláštera, dospěl k podobnému hodnocení jako Liška a Kotal v případě treboňského fragmentu.

Naznačenou možnost obě sochy spojit do jedné sochařské skupiny odmítl Matouš v publikaci o jihočeské gotice, již připravil společně s kolegou z českobudějovického muzea Vladimírem Denksteinem. Sv. Jana Evangelistu a dvojici světic z Vítkova Kamene [59, 60] charakterizoval opět jako bezprostřední předzvěst krásného slohu. Krásný sloh, v Matoušově pojetí plně rozvinutý už během 80. let, shrnoval „*výtěžky předchozího vývoje*“ a přetavil je v nový, čistě formální systém, kladoucí důraz na ideální formulaci a dekorativnost draperie a nekomplikovaný výraz tváří madon, nejvlastnějšího námětu umění konce 14. století.²⁸ Světičky z Vítkova Kamene, výraznou vertikálností se hlásící ještě k starší tradici, prostupuje zejména v případě sv. Kateřiny snaha tvůrce o jasný, pevný řád; v případě sv. Jana Evangelisty mělo toto úsilí dospět k dokonalosti. Fragmentární figura světce svou promyšlenou, skutečně prostorovou kompozicí prozrazuje mimořádné kvality sochaře, podle badatele nejspíš obeznámeného se soudobým italským sochařstvím.²⁹ Na idealizovaný realismus parlérovského ražení navazuje i o něco mladší sv. Mikuláš z Vyššího Brodu.³⁰

Týž umírněný realismus kolem r. 1400 (tedy se značným časovým odstupem od sv. Jana z 80. let) reprezentuje podle Matouše i treboňský Ukřižovaný. Křehkost a uměřená elegancie spolu s jen malým uplatněním draperie (daným ovšem námětem) vedla badatele ke komparaci s parlérovským – přesněji s Matoušem řečeno Parlérovým – sv. Václavem ve svatovítské katedrále.³¹

Autor se také zabýval otázkou, v dřívější literatuře často diskutovanou, zda díla dochovaná v poměrně velkém počtu na území Jižních Čech vytvořily dílny usazené na rožmberském panství, nebo se jedná o řadu importů z Prahy. Jak nasvědčují mnohokrát konstatované úzké vazby na parlérovskou produkci, přiklonil se ke druhé možnosti.³²

Příznivě se o Matoušově práci v recenzi publikace vyjádřil i Albert Kotal, upozornil však i na úskalí jeho analytického přístupu, kdy se „*v množství materiálu ztrácí souvislá nit vývoje*.“⁶³ V článku věnovaném tvářím krásných madon ještě téhož roku takovou souvislou nit vytvořil, když konstatoval vývoj mariánských tváří od „nehezkého“ sensualismu prací po polovině století přes aktivně zaujatý výraz plzeňské a altenmarktské madony a zasněnost madony

²⁸ MATOUŠ 1953, 47–48.

²⁹ *Ibidem*, 48. Italskou inspiraci na rozdíl od Josefa Opitze Matouš dále nespecifikuje.

³⁰ *Ibidem*, 52.

³¹ *Ibidem*, 53.

³² *Ibidem*, 38–39.

³³ KOTAL 1954a, 204.

krumlovské až k poněkud bezduché tváři sv. Kateřiny z Jihlavy.³⁴ Pro nás je důležitější konkrétní vývojová řada, již badatel konstruoval jen v poznámkách: od monumentálně cítěné madony ze Žebráku (1/2 80. let) [23], v mnohém ještě blízké kamenné madoně ze Staroměstské radnice (1381) [7], Kutal odvodil drobnější, intimnější madonu z Laa an der Thaya³⁵ (2/2 80. let) [73], od které zase měl vést vývoj k madoně z Altenmarktu (konec 80. let/ kolem 1390) [14].³⁶ Madona z Laa, považovaná dřívějším bádáním za vídeňskou či rakouskou práci,³⁷ představuje podle Kutala velmi důležitý článek mezi komplikovaně komponovanou madonou ze Žebráku a nejstaršími krásnými madonami.

Kutal se genezí krásného slohu a roli dřevěné plastiky zabýval i nadále a své závěry neustále doplňoval, zpřesňoval a nově promýšlel. V článku z r. 1957 částečně přehodnotil výlučnou roli malířství pro formulaci krásného slohu: znovu sice zdůraznil jeho iniciativní úlohu, přesto nacházel několik dochovaných „plastických předpokladů pro vznik krásných soch, z nichž je možno vytvořit vývojovou řadu, kousou sice a neúplnou, přece však dosti přesvědčivou, abychom mohli počítat s plynulým vývojem uvnitř českého sochařství a nemusili se utíkat k pomůcce *deux ex machina*, který by všechno jednoduše vysvětlil, jak to činí Clasen a do jisté míry i Pinder a Feulner.“³⁸ Právě v opozici k tezi Karla Heinze Clasena³⁹ o geniálním Mistru krásných madon, který přišel do Evropy ze Západu a vytvořil nejkvalitnější figury krásného slohu, argumentoval vedle celoevropských souvislostí krásného slohu na druhé straně pro jeho domácí kořeny také v sochařství. S výtvarnou tradicí 3/4 14. století,⁴⁰ charakteristickou malířsky měkkou modelací draperie i individualizací tváří, se postupně měla sblížovat původně prostředí Čech zcela cizí produkce parléřovské katedrální huti. Pozvolná syntéza monumentální parléřovské (kamenné) a „intimní“ domácí (dřevěné) plastiky se v náznacích podle autora objevuje v mladších bustách svatovítského triforia, jasněji na madoně ze Staroměstské radnice; proces

³⁴ KUTAL 1954b.

³⁵ Český Lávy nad Dyjí. Poněvadž se česká varianta názvu městečka u moravské hranice dnes příliš nepoužívá, budu nadále používat v celém textu variantu německojazyčnou.

³⁶ *Ibidem*, 63 pozn. 23.

³⁷ KIESLINGER 1923; KAT. WIEN 1926, 65, č. 130 (Richard Ernst); BALL/GRAUPE 1930, 22, č. 36; MANNOWSKY 1934, 48, č. 442; SPRINGER 1936, 91.

³⁸ KUTAL 1957, 29–30.

³⁹ Poprvé tuto teorii naznačil už Alfred Stix, když autorsky spojil krumlovskou a vratislavskou madonu (STIX 1919, 190–192); CLASEN 1939; záhy Clasenovu koncepci přijal Adolf Feulner, který však „mistrovo“ stylové východisko nacházel v pražské svatovítské huti (FEULNER 1943); ve stručnosti Clasen tezi zopakoval v útlé publikaci CLASEN 1951 – pravděpodobně se znalostí Feulnerova článku, o čemž svědčí shodná trasa sochaře Evropou (Prusko – Slezsko – Rakousy) a neopustil ji ani o desítky let později, kdy ji rozvinul v monumentální syntéze *Der Meister der schönen Madonnen* (CLASEN 1974).

⁴⁰ Počínaje madonou z kostela sv. Jakuba v Jihlavě, jejíž význam v procesu psychologizace výrazu během ¾ 14. století vyzdvihl Kutal už dříve (KUTAL 1954b, 55–56).

je završen v dokonalém prolnutí obou tendencí na tympanonu severního portálu Týnského kostela.⁴¹

Dříve konstatovanou vývojovou řadu zde Kutal podrobně rozpracoval: madonou ze Žebráku by měla prakticky začínat éra krásného slohu; uplatňovat se na ní měly některé prvky nově vznikajícího stylu, nikoli však v „hotovém“ krásnoslohem systému.⁴² Hmotnou tělesnost staroměstské madony přetváří k větší křehkosti vertikálním protažením figurálního kánonu i abstraktním, stylizovaným pohybem. Draperie, osamostatněná od tělesného jádra, a její dekorativní soustava s velkou diagonální vlásničkou podle badatele vlastně už představuje schéma krásnoslohých madon. Nadsazením pohybu a pokračujícím procesem otevírání sochařského bloku na žebráckou sochu navazuje madona z Laa, v detailech (typ tváře s klenutým čelem, agrafa spínající plášť) opět o něco bližší krásným madonám. Rozdíly mezi žebráckou a laaskou madonou údajně „nepřekračují možnosti osobního vývoje a dílenské praxe. Někde v takovém osobním vývoji se asi proces krystalizace krásného slohu a krásných madon odehrál.“⁴³ Vrstva 80. let tedy tvoří jakési podhoubí,⁴⁴ z něhož vyvstane nový, do jisté míry záměrně hledaný vizuální systém,⁴⁵ poprvé v autorově pojetí dosažený kolem r. 1390 v případě madony z Altenmarktu.⁴⁶

Objev krásné madony ze Šternberka (1957) přiměl Kutala k promyšlení procesu formování typu toruňské madony (s dítětem nad volnou nohou a uzavřenější kompozicí), do té doby v českém fondu nezastoupeném. V protikladu k tezí německých a rakouských badatelů⁴⁷ o autorské souvislosti toruňské a krumlovské madony, které již dříve odmítl,⁴⁸ nacházel východisko v českých zemích. Drobná dřevěná soška původem z Hydčic [17] z někdejší plzeňské sbírky Dr. Klofaty,⁴⁹ na niž ho upozornil Jaromír Homolka, se mu kromě samotné madony ze Šternberka stala výsostným důkazem: kvůli kompozici s dítětem nad volnou nohou a velkou kaskádou na pravém boku ji jednoznačně zařadil do skupiny toruňské madony,⁵⁰ některé její rysy, jako hluboko na zádech splývající rouška a poněkud

⁴¹ Kupodivu však týnský reliéf neoznačil za dílo krásného slohu.

⁴² KUTAL 1957, 32–33.

⁴³ *Ibidem*, 34.

⁴⁴ Tuto metaforu použil Kutal následujícího roku v článku o madoně ze Šternberka – KUTAL 1958, 120.

⁴⁵ KUTAL 1957, 34: „*Máme-li na mysli cíl, k němuž se vývoj českého sochařství ubíral (totiž vyvinutý krásný sloh)*...“

⁴⁶ *Ibidem*, 38.

⁴⁷ CLASEN 1939, 190; FEULNER 1943; GARZAROLLI-THURNLACKH 1941.

⁴⁸ KUTAL 1957, 60–61.

⁴⁹ Od r. 1945 v Bavorsku; 1952 prodána v Meersburgu do curyšské sbírky E. G. Bührle; 1988 zakoupena do Bayerisches Nationalmusea v Mnichově – JINDRA/OTTOVÁ 2020, 227, č. I/14 (Aleš Mudra – Matthias Weniger).

⁵⁰ Dále sem podle Kutala patří madony ze Šternberka, Bonnu a Amiensu (Budapešť).

jednodušší schéma draperie ji ale měly charakterizovat jako starší práci. O jejím stáří měla svědčit i příbuznost draperie s pláštěm sv. Jana z Třeboně a vzpřímeně, s překříženými nohama sedící Ježíšek se měl blížit žebrácké madoně i madoně z Kozojed.⁵¹ Okruh madony ze Žebráku tedy logicky musel být východiskem pro oba hlavní mariánské typy krásného slohu.⁵²

Do těsné blízkosti s dřevěnou skupinou – zejm. s treboňským sv. Janem – připojil Albert Kutal i kamenné dílo, madonu z musea v Düsseldorfu.⁵³ Její zdůrazněné, až neharmonické umístění dítěte nad volnou nohou, menší dekorativnost detailů a především jednodušší, méně plastické rozvinutí pohybu ji měly určovat jako nejstarší práci mistra, který vytvořil toruňskou a šternberskou madonu; madonka Klofatova mohla podle Kutala vzniknout ještě před düsseldorfskou snad jako dílenská práce.⁵⁴

Své mnohovrstevnaté úvahy o počátcích krásného slohu shrnul Kutal v syntetické práci České gotické sochařství 1350–1450.⁵⁵ Oproti svým předchozím textům opět o něco posílil roli parlérovské plastiky, hlavním iniciátorem krásného slohu byla však nadále malba: na jednu stranu malířství představovalo kontinuální domácí tradici, která přetvářela někdejší vážnou, hmotnou jednoduchost parlérovského kamenosochařství, na stranu druhou zprostředkovalo Praze v díle mistra treboňského oltáře [5, 6] nové, lineární kaligrafii obnovující, s frankovlámským prostředím úzce související podněty.⁵⁶ Odhmotnění figur, jejich lyrická psychologizace a šerosvitná modelace se více než v kamenné skulptuře měla projevit v řezbářství. Přestože trvá na zásadní úloze mistra treboňského oltáře, který měl určit vizualitu skupiny kolem žebrácké madony,⁵⁷ nachází Kutal paralely pro řezbářská díla i v sochařském materiálu, a to příznačně na Západě. Madona ze Žebráku, s její velkou vlásničkou nad volnou nohou – která však oproti témuž motivu antikizujících draperií 13.

⁵¹ Kozojedskou madonu, mezičlánek madon 80. a 90. let, však Kutal nezařadil do přímého „rodokmene“ toruňského typu; jako ostatně většina soch 80. let – „pouze“ v jednotlivostech připravovala motivy, které následné období shrnulo do nového systému – KUTAL 1958, 120.

⁵² *Ibidem*, 118–120.

⁵³ Madonu z Düsseldorfu pokládal Kutal za nejstarší práci mistra toruňské madony. Její určení a datace v literatuře kolísá a materiálová analýza, která by poznání mohla značně posunout, nebyla provedena – na základě stylové analýzy se socha ovšem jeví spíše jako dílo salcburské, pravděpodobně zhotovené z umělého litého kamene, a v každém případě až z 15. století, zřejmě z jeho 2. dekády.

⁵⁴ KUTAL 1958, 123.

⁵⁵ KUTAL 1962.

⁵⁶ *Ibidem*, 73–74. Krásný sloh vnímal autor ve vztahu k internacionální gotice kolem r. 1400 jako jeho svěbytnou sredoevropskou podmnožinu.

⁵⁷ Snad nejdoslovnějším přepisem malby mistra treboňského oltáře je Ukřižovaný z Třeboně (80. léta 14. st.), kompozicí a „psychickým obsahem“ blízký Ukřižovanému z desky ze Sv. Barbory, ačkoli plastika podle Kutala nedosahuje hloubky výrazu malířské předlohy. Že treboňský krucifix byl částí sousoší Kalvárie spolu s treboňským sv. Janem, považoval Kutal s odkazem na tvrzení Jaromíra Homolky za možné. *Ibidem*, 110; 134 pozn. 294; 156.

století má spíše dekorativní funkci než logické opodstatnění – má svou analogii v apoštolských figurách poutního kostela v Halu (Halle, Brabantsko) a také dvě mariánské postavy z tympanonů nacházejí obdobu v několika středoevropských figurách.⁵⁸

Úzkou provázanost českého a rakouského sochařství podle Kutala dokládá i již dříve zkoumaná madona z Laa an der Thaya. Více než dříve akcentoval její vídeňský původ („jistě vztahy, které ji poutají k světicím v archivoltách Biskupské brány u sv. Štěpána, činí snad její rakouský původ pravděpodobný“),⁵⁹ přitom však nepochyboval o přímém vztahu k madoně ze Žebráku.⁶⁰ Význam skupiny (madony ze Žebráku a Laa, sv. Jan z Třeboně, světice z Vítkova Kamene, busta světice z Dolní Vltavice [18]; parléřovskému sochařství o něco bližší sv. Mikuláš z Vyššího Brodu; madona z Kozojed, která trochu neorganicky kombinuje konzervativnější kompoziční motivy a prvky raného krásného slohu) spočívá podle autora především v tom, že impulsy malby mistra treboňského oltáře přepisuje do plastického tvaru a zprostředkuje je tak kamenné parléřovské plastice. Hraje tedy „pouze“ roli jakéhosi neutrálního média.⁶¹

Aby doložil plynulý, postupný vývoj typu krásné madony, potřeboval Kutal hladce překlenout stále značný rozdíl mezi prudkým pohybem madony ze Žebráku a subtilní provázaností pohybů madony z Altenmarktu. Madonu z Laa pro tento účel nemohl použít pro její předpokládaný rakouský původ; kozojedská madona zase kombinuje konzervativnější kompozici už s krásnoslohými prvky. Logickým řešením byl předpoklad nedochované sochy, vlastně první krásné madony,⁶² a její myšlenková „rekonstrukce“ pomocí mladších replik.

⁵⁸ *Ibidem*, 75. Kutal uvažoval o úzké provázanosti pražské a vídeňské produkce, jak dokazuje v první řadě vztahem madony ze Staroměstské radnice a její „replíce“ (zastával prioritu pražské sochy) ve svatoštěpánské kapli sv. Jiljí (KUTAL 1966a). Tři řezbářské práce původně francouzského „pelerínového“ typu, madony ze Sonntagbergu, Eppanu a Mariazellu, byly podle badatele bez staroměstského předobrazu nemyslitelné, ačkoli prvním dvěma jmenovaným přiznával i zakořeněnost ve vídeňské plastice, konkrétně díle mistra Michaelských figur (DEMUS 1953, 1–9). Specifický typus si nepochybně zaslouží další zkoumání, na tomto místě je nutné alespoň zdůraznit úskalí Kutalovy důkladné analýzy jednotlivých motivů jako imanentních projevů stylového vývoje: do jisté míry je tu totiž ztotožňován styl a typ. Možné, nejspíše kultické, motivace napodobování konkrétních předobrazů nebyly (a v době náboženství odmítající komunistické totality ani nemohly být) brány v potaz. O těsném vztahu mezi staroměstskou a vídeňskou madonou nemusíme vzhledem k prakticky totožné kompozici pochybovat; ovšem sonntagberskou Marii nelze od jedné ani druhé tak jednoduše odvodit, tím spíše, že všechny tři zřejmě vznikly v podobné době (c. 1365?) Tradiční dataci Staroměstské madony podle data svěcení kaple přehodnotil SUCKALE 1993, 188, který navrhl velmi časně zařazení k polovině 14. století; na základě datování znakové galerie pak Jaromír Homolka přesunul dataci k r. 1360, nejnověji Markus Hörsch ji klade k polovině šedesátých let 14. století, což lze z formálního hlediska podpořit i analogicky měkkou modelací draperií slohu trůnicích madon.

⁵⁹ KUTAL 1962, 75.

⁶⁰ *Ibidem*.

⁶¹ To je samozřejmě kritika obecnějšího rázu – při konstrukci kauzálních vývojových linií vždy hrozí, že dílo nebude chápáno ve svém kontextu a jedinečnosti, nýbrž bude jeho význam redukován na své místo v řadě a přínos vývoji k (již známému) cíli. Nevztahuje se pouze na skupinu kolem žebrácké madony, kde je ovšem mimořádně jasná díky implicitní hierarchii médií: invenci přinášející malba → dřevořezba → kamenná skulptura, která nové podněty převede v podobě krásné madony (piety) v dokonalou, definitivní formu.

⁶² HOMOLKA 1963, 426–427.

Posloužily mu k tomu dvě dřevěné skulptury, jež interpretoval jako pozdější varianty nedochované předlohy z okruhu madony ze Žebráku: madona z Hornorakouského musea v Linci [63] a monumentální madona z kostela v Koryčanech [61]. Lineckou madonu považoval za dílo blízké salcburským madonám na lvu, které však „*podlehlo přímému vlivu českého sochařství nejen z osmdesátých let, nýbrž i z doby, kdy už krystalizovaly zásady krásného slohu.*“⁶³ Autorovo přesvědčení o totálním, lineárně postupujícím vývoji vysvitne, když uvážíme, že v jeho pojetí dělilo hypotetickou předlohu od linecké madony maximálně pět let – ztracená předloha měla být vyřezána v Čechách těsně po r. 1390, kdy už krásný sloh získával svou definitivní podobu; lineckou madonu datoval do první poloviny 90. let.⁶⁴ Madona z Koryčan podle Kutala napodobovala tutéž nebo velmi podobnou předlohu, její hmotnější, plastičtější pojetí a zejména paprskovitý útvar pod kolenem volné nohy („české koleno“) ovšem mělo svědčit o jejím o něco pozdějším vzniku nejdříve po r. 1400.⁶⁵

Na Kutalovu syntetickou práci reagoval na stránkách časopisu Umění Jaromír Homolka. Upozornil na význam řezbářských prací, které Kutal kladl na okraj své základní vývojové linie. Kompozičně spíše konzervativní díla druhé poloviny 14. století, která ovšem v detailu přijímají progresivní podněty, měla být početnější a přirozeně i různorodější než hlavní vývojová řada; i v rámci tohotu širokého okruhu⁶⁶ lze podle Homolky sledovat formální vývoj, postupující však pomaleji a charakterizovaný i jistou zlidovělostí výrazu. Zásadní je, že tyto vlastnosti nepovažoval nutně za synonymum nižší kvality a nepatrné důležitosti pro následující sochařskou tvorbu, naopak, přisoudil skupině značný význam během formování krásného slohu. Přetrvávají v ní totiž tradiční poklasická kompoziční schémata a motivy (např. Kutalem často zmiňovaná velká vlásnička), které později nově uchopí krásný sloh, a objevuje se v něm i tendence k formalismu, krásnoslohé produkci analogická.⁶⁷

Výhrady měl Homolka ke Kutalově koncepci vzniku krásného slohu, zejména vůči jeho snaze vztáhnout veškerou „*vývojově důležitou*“ tvorbu 80. let ke společnému výchozímu bodu v oeuvre mistra třeboňského oltáře. Bustu svěťice z Dolní Vltavice a vyšebrodského sv.

⁶³ KUTAL 1962, 77–78. Důležitým dokladem o působení raného krásného slohu na lineckou madonu je podle autora její změněná orientace: ve skupině kolem žebračské madony (s výjimkou madony z Laa) převažuje pozice dítěte na pravé straně Marie, diagonálně ležící dítě linecké madony je těžištěm umístěno nad levým bokem, což je charakteristické pro „klasické“ krásné madony počínaje madonou z Altenmarktu. Jiným „už“ krásnoslohým motivem je zaboření Mariiných prstů do pokožky dítěte.

⁶⁴ *Ibidem*, 78.

⁶⁵ *Ibidem*.

⁶⁶ Z plastik poslední čtvrtiny století jmenuje např. madony ze Slatiny a Olomouce nebo svěťice z Vítkova Kamene.

⁶⁷ HOMOLKA 1963, 418–419.

Mikuláše považoval za práce, která s mistrem třeboňského oltáře sdílí jen dobu vzniku, jejich východisko mělo být parléřovské.⁶⁸

Badatel uvažoval o dílenském spojení madony ze Žebráku, Ukřížovaného a sv. Jana z Třeboně, madony z Kozojed a v podstatně nižší kvalitě i piety z Bělé pod Bezdězem [69].⁶⁹ Nejvýznamnějším kusem byla v jeho pojetí přirozeně madona žebrácká, Kutalem odvozená z madony ze Staroměstské radnice, přetvořená vlivem mistra třeboňského oltáře a impulsy frankovlámskými (Halle).⁷⁰ Homolka takové „skládačce vlivů“ oponoval s poukazem na návaznost stylu žebrácké madony na sloh trůnicích madon, bez zprostředkování madonou staroměstskou. Malířskou měkkost a plošně stlačené draperiové motivy ovšem podle autora doplňuje plastický realismus hutní plastiky, zejména v Mariině tváři. V této nové syntéze měl spočívat tvůrčí potenciál madony pro podobu prací na ni navazujících – směřujících však k větší plasticitě hmoty.⁷¹ Například třeboňský sv. Jan Evangelista měl svým sochařtějším rozvinutím v prostoru mít blíže k parléřovské hutní plastice; vnitřní napětí mezi realismem a idealizací, typické pro krásný sloh, začíná už v této vrstvě.⁷²

V článku z roku 1963 věnoval Kotal pozornost kořenům druhého z nejdůležitějších krásnoslohých typů, krásné pietě. Její předstupeň viděl v typu horizontálním, vzniklém náhle jako (nejspíše vědomá) reakce na pietu vertikální, „*přestárhlý a už nepravdivý typ*.“⁷³ Už ve své základní monografické práci o pietě z brněnského kostela sv. Tomáše,⁷⁴ kde se soustředil na samotné dílo a jeho nejbližší dílenské příbuzné,⁷⁵ předpokládal Kotal východisko skupiny svatotomášské piety v parléřovském hutním sochařství (zejména ve figurách Staroměstské mostecké věže); nyní už trval na přímém kontaktu.⁷⁶ Pietu z Lutína [70], především kvůli měkkčí, neurčitější modelaci tváří a do špičky se zužující hmotě Kristovy hlavy charakterizoval jako mladší práci, již vytvořil snad poněkud odlišně zaměřený spolupracovník hlavního mistra svatotomášské a vřatislavské piety. Tuto její odlišnost popsal jako blízkost

⁶⁸ *Ibidem*, 428.

⁶⁹ *Ibidem*, 428 a 443, pozn. 66.

⁷⁰ KOTAL 1962, 75.

⁷¹ HOMOLKA 1963, 428.

⁷² *Ibidem*, 429.

⁷³ KOTAL 1963, 321.

⁷⁴ KOTAL 1937.

⁷⁵ Pietu z kostela sv. Máří Magdaleny ve Vřatislavi a pietu z Lutína.

⁷⁶ KOTAL 1963, 325–326. Přispěly k tomu komparace s parléřovskými díly jiných typů, než je sedící figura (Karel IV. a Václav IV. na Mostecké věži). Něco z realismu přemyslovských náhrobků (zejm. Spytihněvova) zůstává podle autora zacováno ve tváři Krista brněnské piety; pevná výstavba hmoty a detaily tváře pojí svatotomášskou pietu se sv. Václavem a trforiovou bustou Václava z Radče (srovnání napomohl i počín Jaromíra Homolky, který nechal zhotovit sádrový odlitek Mariiny tváře a po odříznutí přečnávající roušky porovnával profil s tváří Václava z Radče).

k řezbářským dílům 80. let, zejména sv. Janu z Třeboně a žebrácké madoně.⁷⁷ Kutal tak navázal na své dřívější úvahy o pozvolné plodné syntéze stylu inspirovaného mistrem třeboňského oltáře a parléřovského kamenosochařství: krom pronikání „malířské“ složky do parléřovské (jak dokládá sv. Zikmund Mostecké věže) měl „vliv“ působit i druhým směrem. Lze to pozorovat právě na tváři žebrácké madony, která se některými (neuvádí kterými) detaily blíží i pietám z Brna a Vratislavi.⁷⁸ Jako další řezbářské dílo, které dokládá složitost vztahů jednotlivých tendencí pozdního 14. století, uvedl Kutal pietu z Bělé pod Bezdězem. Neurčitost a nahodilost jednotlivých tvarů ji podle autora pojí ještě s řezbářskou tradicí 70. let, kompoziční schéma prozrazuje souvislost s horizontálními pietami, ačkoli Kristův trup leží „už“ mírně diagonálně a socha tedy musela vzniknout až na konci století.⁷⁹

Výstava umění kolem r. 1400, konaná v r. 1962 ve Vídni a akcentující především skutečně internacionální charakter dobové tvorby,⁸⁰ nepřinesla podle recezenta Jaromíra Homolky k otázce vzniku krásného slohu „*nic, co by naznačilo nutnost změny názorů, ke nimž došel český dějepis umění.*“⁸¹ Jedinou prací zařazenou jako (jiho)českou byla krumlovská madona a Homolka jistě po právu vytýkal organizátorům, že nereflektovali recentní Kutalovy texty a nezařadili více děl z českých zemí.⁸² I na dvou rakouských řezbářských pracích shledával zásadní „*český vliv,*“ konkrétně vliv skupiny kolem madony ze Žebráku: jednalo se o kojící madonu z Mariazellu [8], na jejíž blízkost této vrstvě poukázal už Kutal,⁸³ a Zmrtvýchvstalého Krista z Pfenningbergu.⁸⁴

Většinu svých názorů zopakoval Homolka následujícího roku v katalogu Národní galerie.⁸⁵ Za zásadní lze považovat jeho myšlenku, že v umění 80. let dochází k jakémusi dvojímu zintenzivnění sochařského díla: vážnost a citová hloubka jednotlivých figur prohlubují obsahovou složku, současně se však vytváří „*nový kult formy,*“ který podřizuje dílo závazným formálním pravidlům.⁸⁶ Tato na první pohled paradoxní situace vede k tvůrčímu, subjektivnějšímu přístupu k tradičním ikonografickým schématům. (Homolka hovoří o subjektivismu umělce, dnešního čtenáře však nutně napadá, že lze totéž vztáhnout i na recipienta).

⁷⁷ Poprvé explicitně uvažuje o autorském spojení těchto prací.

⁷⁸ KUTAL 1963, 327.

⁷⁹ *Ibidem*, 335.

⁸⁰ KAT. WIEN 1962.

⁸¹ HOMOLKA/PEŠINA 1963, 184 (Jaromír Homolka).

⁸² *Ibidem*, 177. Jako nepochybně českou práci označil i madonu z Altenmarktu a o něco méně přesvědčeně i pietu z hradu Kreuzenstein – *Ibidem*, 180–181.

⁸³ KUTAL 1962, 66.

⁸⁴ HOMOLKA/PEŠINA 1963, 186–187.

⁸⁵ HOMOLKA/KESNER 1964.

⁸⁶ *Ibidem*, 27.

Dílo mistra žebrácké madony mělo být, v návaznosti na pojetí Kutalovo, přestupněm krásnoslohých madon; jejich druhým a neméně zásadním východiskem byly podle Homolky práce svatovítské huti, zejména sv. Václav a triforiové busty Václava z Radče i některé (nejmenované) ženské busty [11], jejichž obličejová typika bezprostředně předjímá tváře prvních madon krásného slohu.⁸⁷

Ve fondu Národní galerie se tehdy z hypotetického oeuvre mistra žebrácké madony nacházel jen sv. Mikuláš z Vyššího Brodu a formát knihy také nesvědčil důkladnějším analýzám. O to důležitější je Homolkův článek z téhož roku ve sborníku Filosofické fakulty Brněnské univerzity, kde mohl své úvahy, vycházející vždy z dlouhého a důkladného pozorování každého uměleckého díla, patřičně rozvinout.⁸⁸ Vztah dřevěné plastiky 80. let ke stylu trůnicích madon vykreslil naprosto jednoznačně: madonu ze Žebráku spolu s madonami ze Zahražan [3] a Konopiště [4] označil za pozdější práce skupiny trůnicích madon. Rozvíjí nadále jejich sklon, nejdůsledněji projevový u madony z Bečova [2], vytvářet komplexní systém, který slučuje zdánlivě rozporné: živé, reálné a hluboké vztahy jsou vyjadřovány reprezentativní, formálně svébytnou cestou.⁸⁹ Proměny formy v průběhu druhé poloviny 14. století nelze podle Homolky vnímat pouze jako vývoj k většímu realismu. Nepopírá přitom paradigma vývoje jako takové, konstatuje však, že by tak byla postižena jen jedna strana tohoto vývoje. Především by ale byla opomenuta pro badatele zásadní „retrográdní“ tendence krásného slohu (a také mnohých soch z osmdesátých let). Vztah sochařství pozdního 14. století k tradici poklasické gotiky nelze podle Homolky popsat jako prostý návrat, jejich forma i obsah je bohatější a komplikovanější, uvolňuje prostor pro postižení smyslové skutečnosti a pro tvůrčí individualitu: jde tedy spíše o inspiraci, kreativní přehodnocení poklasiky.⁹⁰

Klofátovu madonku [17], badatelům dlouho známou jen prostřednictvím nepříliš kvalitní fotografie, zahrnul Kutalův oponent Dieter Großmann do salcburské výstavy krásných madon.⁹¹ V otázce lokalizace vzniku krásného slohu připisoval Großmann zásadní význam Salcburku, zejména s ohledem na počet dochovaných památek; vlastním místem formulace slohu měla být Vídeň. Krom toho přistupoval velmi odlišně než Kutal k významu jednotlivých sochařských technik: dřevorezby pokládal až za méně umělecky zdařilou reflexi

⁸⁷ *Ibidem*.

⁸⁸ HOMOLKA 1964.

⁸⁹ *Ibidem*, 44–47.

⁹⁰ *Ibidem*, 46.

⁹¹ GROßMANN 1965a.

kamenných⁹² figur (příznačně nazval sekci katalogu věnovanou dřevořezbám jako „*Díla ve dřevě ve stylu »krásných madon«*“). Toho hodnocení vztáhnul i na Klofatovu madonku a uvažoval i o jejím konkrétním vzoru v madoně z Bonnu. Zohlednil také, v případě tak snadno přenosného díla možná zbytečně, její provenienci na jihu Čech, což ho ovšem vedlo k ještě větší nejistotě: madonka mohla vzniknout v Salcburku, Vídni nebo Čechách kolem r. 1400.⁹³

Výstavu a její katalog nerecenzoval nikdo jiný než Albert Kutal. Znovu obhajoval pražský původ krásného slohu, několik jednotlivostí však promýšlel nově. V polemice s rakouským kolegou pozměnil svou dřívější interpretaci kozojedské madony: ta sice měla těsně souviset s madonou ze Žebráku, ale pohyblivé, vlastně už „krásné“ dítě z ní má činit přímý předstupeň krásných madon.⁹⁴

Jak je patrné, věnovali se skupině žebrácké madony v šedesátých letech téměř výlučně Albert Kutal a Jaromír Homolka. Rakouští autoři ji prakticky ignorovali. Pohled „zvenčí“ tak přinesla až syntéza *Gotik in Böhmen*, kde se kapitoly o sochařství ujala Hilde Bachmann, již ve své předchozí práci zastánkyně čistě nacionalistického rámování středověkého umění, které definovalo české země jako umělecky neplodnou periferii, pozvednutou až příchodem Němce Petra Parlěře. Nepřekvapí proto, že vedle nově idealizované „*parléřovské skulptury druhé generace*“ – výzdoby Mostecké věže a týnské tympanonu – a měkké, ornamentální malířské stylizace slezských lvích madon uvedla jako pravděpodobný třetí, nejdůležitější kořen *měkkého slohu* (Bachmann používá pro německou uměnovědu typický *Weicher Stil*,⁹⁵ vedle něj však i pinderovský výraz „*krásná madona*“) vídeňskou švatoštěpánskou hut', kde „*dvorský ideál nebyl nikdy zcela opuštěn*“.⁹⁶ Jistou roli však přiznala po vzoru Pindera i malířství v Čechách, konkrétně „*českým milostným obrazům*“ („*böhmisches Gnadenbild*“), jejichž kompoziční řešení přebírají sochařská díla, resp. jejich horní části. K těmto komponentám konečně přidává ještě impulsy západní, burgundské a flámské.⁹⁷ Kromě komplikované geneze stylu se autorka zabývá i otázkami typu, funkce a námětu sochařského díla kolem r. 1400. V éře Karla IV. v Čechách a habsburských vévodů v Rakousích méně exponovaný *Andachtsbild*⁹⁸ opět přichází ke slovu: vedle krásné madony a piety se častěji vyskytují náměty *Ecce homo*, *Oplakávání*,

⁹² Opukových i z umělého kamene – mezi těmito médii na rozdíl od Kutala nevnímal kvalitativní rozdíl. *Ibidem*, 30. Poněkud paradoxně pro původ stylu krásných madon ve Vídni argumentoval dřevěnou madonou ze Sonntagbergu jako jejich předstupněm – zapůsobila na madonu z Altenmarktu (či její nedochovaný vzor) prostřednictvím madony z Laa (nebo jí podobné, kvalitnější práce). *Ibidem*, 40 a 67–68, č. 15.

⁹³ *Ibidem*, 88–89, č. 36.

⁹⁴ KUTAL 1966b, 438.

⁹⁵ Termín, charakteristický pro německou uměnovědu, poprvé použil Hans Börgner – BÖRGER 1907, 30–38.

⁹⁶ „...*dieses höfische Ideal nie ganz verlassen wurde*.“ BACHMANN 1969, 129.

⁹⁷ *Ibidem*, 129–130.

⁹⁸ K tomuto pojmu a jeho měnícím se významech NOLL 2004, 297–328.

Kladení do hrobu a Ukřižování. Mystická témata byla podle Bachmann formálně obohacována a rozšiřována, jejich obsahová stránka ale oproti dřívější produkci pozbyla na radikální výrazové naléhavosti ve prospěch klidnější, do sebe více uzavřené citovosti.⁹⁹

Lokalizaci dílen, v nichž byly vytvářeny krásné madony, považuje autorka za složitou otázku, na základě čistě statistického se stejně jako Dieter Großmann přiklonila k území salcburské arcidiecéze; v Čechách měla produkce krásných madon nastoupit až s jistým odstupem, neboť Bachmann v případě Prahy v považovala ztrátu statusu vůdčího uměleckého centra v pozdním 14. století za nepopíratelnou skutečnost.¹⁰⁰

Nepříliš kvalitní kamennou madonu z brněnského minoritského kláštera,¹⁰¹ madonu z Kozojed, vyšebrodského sv. Mikuláše či sv. Jana z Třeboně popsala Bachmann jako odraz vedlejší, konvenčnější větve parléřovského sochařství (zachovávající v případě figur Mostecké věže ještě plastickou plnost, ale spád draperií se stal už lineárnější, dekorativnější hrou na povrchu). Stručně vyjmenovaná skupina se tedy oproti koncepcím českých historiků umění podle Bachmann nepodílí aktivně na utváření krásného slohu, nýbrž „odpovídá“ či „zrcadlí“ určité podněty kamenné skulptury. V případě žebrácké madony vyšla autorka z její formální vazby k madoně ze Staroměstské radnice, ale spokojila se s výčtem „rakouských“ plastik podobného typu (madona z kaple sv. Jiljí, madona z Mariazellu, madona z Laa), přičemž rezignovala na přesnější postižení vzájemných vazeb.

V recenzi této publikace Jaroslav Pešina ocenil, že její autoři upustili od řešení „*ožehavé otázky národnosti*“, která zaměstnávala předchozí generace.¹⁰² Z takového hodnocení se text Hilde Bachmann mírně vymyká: nacionální přístup badatelky se v jejím příspěvku nevyskytuje explicitně, ale mezi řádky je patrné, že se její stanoviska od válečných let zásadně nezměnila. Tomu odpovídá i hodnocení její kapitoly z pera Jaromíra Homolky: „*Snad právě nedostatečně intenzivně obnovený kontakt s památkovým fondem Čech a též s českým bádáním zapříčinil, že ve své stati v knize *Gotik in Böhmen* nepřináší žádné poznatky, které by zásadněji obohatily.*“¹⁰³ Přestože ocenil snahu vtáhnout umění v českých zemích do širších střeoevropských souvislostí, zůstává prý Hilde Bachmann pozadu i v mnohých konkrétních otázkách zejména ve srovnání s českojazyčnou vědou.

Kutal a Homolka se společně podíleli na přípravě výstavy gotického umění v r. 1970.¹⁰⁴ Pečlivě zpracovaný katalog doplňuje stručná syntetická stat', v níž však Kutal své myšlenky

⁹⁹ BACHMANN 1969, 130.

¹⁰⁰ *Ibidem*.

¹⁰¹ KUTAL 1962, 132, pozn. 207.

¹⁰² HOMOLKA/KOTRBA et al. 1971, 358 (Jaroslav Pešina)

¹⁰³ *Ibidem*, 369–370.

¹⁰⁴ PEŠINA 1970.

k tématu role dřevěné plastiky pro vznik krásného slohu spíše shrnul než rozvinul. Že politický establishment zabránil uskutečnění akce, můžeme litovat i proto, že se počítalo se společným vystavením prakticky celého vytipovaného oeuvru mistra žebrácké madony (s výjimkou piety z Bělé pod Bezdězem) i všech relevantních komparací.¹⁰⁵

V následné syntéze Kutal opět o něco více akcentoval význam parléřovského sochařství (zejména prostřednictvím hrizotálních piet) v utváření krásného slohu,¹⁰⁶ role dřevěné plastiky však zůstala tatáž – zprostředkovala určující vliv mistra třeboňského oltáře.

Karl Heinz Clasen, který svou nacionálně zatíženou ideu jednoho ze Západu přichozího mistra krásných madon neopustil ani po válce, ji v r. 1974 zopakoval v monumentální stejnojmenné publikaci (*Der Meister der schönen Madonnen*).¹⁰⁷ Mistr přišel z Porýní přes Prusko a Slezsko do Čech, odkud silně ovlivnil i produkci Salcburku a Vídně. Je zcela logické, že skupina kolem žebrácké madony v takovém rámci neměla pro vznik typu krásné madony žádný význam. „*Starobyle působící madony jako ta v Žebráku nebo z Laa podleby už vlivu krásných madon a musí být takto chápány.*“¹⁰⁸ Clasenova koncepce kromě ideologického předsudku přeceňuje také kategorii umělecké kvality jako atribučního nástroje¹⁰⁹ a nebyla přijata ani po první publikaci,¹¹⁰ natož o více než 30 let později. Umožnila mu však částečně zohlednit rozmanitost dobové sochařské produkce. Mistr krásných madon přes všechnu svou výlučnost tvořil současně s jinými sochaři „*měkkeho stylu (weicher Stil) kolem r. 1400.*“¹¹¹ Autor předpokládal, že se v českých zemích vlivem krásných madon nedotčený styl udržel v řezbářství až do počátku 15. století (jako příklad uvádí takto datovanou madonu z Lutína), v Rakousích jmenuje kamennou madonu z jižní věže klosterneuburského klášterního chrámu, datovanou přibližně r. 1405,¹¹² jako příklad raného *měkkeho slohu*, s krásnými madonami nesouvisející. Nepochybně lze v tomto rozlišení vidět návaznost na Wilhelma Pindera, který uvažoval o „*slohu krásných madon.*“¹¹³ Madony ze Žebráku a Kozojed spojoval

¹⁰⁵ Soubor byl i na následujících výstavách zpravidla zastupován 2 – 3 kusy, nejčastěji madonou z Kozojed a sv. Janem Evangelistou z Třeboně. Poslední a nejuplnější pokus bylo vystavení skupiny na plzeňské výstavě Nad Slunce krásnější. Plzeňská madona a krásný sloh v letech 2020–2021, kde ovšem nemohl být prezentován třeboňský sv. Jan, madona z Velkého Boru a madona z Leogangu, připsaná do téhož okruhu v roce 2018. Pochopitelně chyběly též madony z Laa a Essenu.

¹⁰⁶ KUTAL 1972, 108–109.

¹⁰⁷ CLASEN 1974.

¹⁰⁸ „*Altertümlich wirkende Marien wie die in Žebrák oder aus Laa unterlagen bereits der Einwirkung der Schönen Madonnen und müssen von dort aus verstanden werden.*“ *Ibidem*, 89–90.

¹⁰⁹ KLÍPA 2006, 43. V některých případech ovšem Clasen uměleckou kvalitu ve prospěch své argumetace ignoroval: až svévolně působí např. připsání pozdně krásnoslohé piety z Altenmarktu mistru altenmarktské madony – CLASEN 1974, 132.

¹¹⁰ S výjimkou Adolfa Feulnera (FEULNER 1943), který s Clasenem sdílel i nacistické přesvědčení.

¹¹¹ CLASEN 1974, VII.

¹¹² MASCHEK 1936, 296.

¹¹³ PINDER 1923.

Clasen autorsky, do jejich těsné blízkosti kladl i sv. Jana z Třeboně a madonu z Lutína. Vzniknout měly v druhé dekádě 15. století; zřejmě ještě o něco později byla vytvořena madona z Laa, jejíž autor byl také autorem piety z téhož farního kostela.¹¹⁴

Clasenova kontroverzní publikace se dočkala recenzí z české i rakouské strany. Albert Kutal přednesl protiargumenty stylové i historické (především datace *ante quem* madon z Plzně a Altenmarktu¹¹⁵ – odpustkovou listinu z r. 1393 k druhé jmenované Clasen znal, ale zpochybňoval ztotožnění „obrazu Panny ve farním kostele v Altenmarktu“ s touto sochou).¹¹⁶ Zajímavější je v tomto směru o něco pozdější recenze Gerharda Schmidta, v níž se vyrovnává nejen s Clasenovým Místrem krásných madon, nýbrž i s Kotalovým myšlenkovým modelem dvou Mistrů (toruňské a krumlovske madony). V zásadě souhlasí s Kotalovým (vlastně už Pinderovým) typologickým rozdělením na „prusko-slezskou“ a „českou“ skupinu, každá skupina však vychází z jiných, byť v obou případech středoevropských/českých kořenů. Slezsko-pruská podle autora těží zejména z frankovlámských impulsů, s možným podílem Jindřicha Parlěře (jehož přímé autorství madony ze Šternberka nevyloučil v článku z roku 1970, kdy vymezil jeho oeuvre na základě stylové analýzy a čtení pramenů.¹¹⁷ (Později bylo Jindřichovo autorství podpořeno čtením signatury na jejích zádech jako *Henricus*);¹¹⁸

¹¹⁴ Dataci piety z Laa an der Thaya kolem r. 1420 lze přijmout, dílenské nebo autorské spojení s madonou však rozhodně ne. Nepochybná je příslušnost piety k salcbursko-severoitalské skupině piet pozdního krásného slohu (tzv. brambersko-trevský typ), jak o tom svědčí zejména křehká, neplastická draperie a poněkud sražené proporce téměř horizontálně ležícího Kristova těla. Zdrobnělá typika tváře se od salcburské skupiny liší, hlava ovšem není původní – byla doplněna poté, co soše v exteriéru kostela opilec urazil hlavu a hodil ji do potoka (FÜRNRANZ 2009, 392). Dostí blízkou komparací pro pietu z Laa může být pieta z kostela sv. Bartoloměje v Moravském Krumlově, též zřejmě salcburský import. I pokud si odmyslíme silný nános pozdějších polychromních vrstev, je pieta z Moravského Krumlova přeci jen trochu hmotnější než pieta z Laa, jejíž kolena se ostře propisují skrz neorganickou draperii, a schéma záhybů mezi koleny moravskokrumlovske sochy je o něco jednodušší. Přesto lze nalézt řadu pozoruhodně blízkých forem a motivů, kromě shodného figurálního kánonu například jemně klenutou křivku Kristovy paže, způsobenou nevyvinutým tricepsem.

¹¹⁵ Kutal 1975, 551. Takto rané datování plzeňské madony bylo ovšem v rozporu s autorovou koncepcí – sochu obvykle datoval přibližně o dekádu později.

¹¹⁶ CLASEN 1974, 130.

¹¹⁷ Vymezením oeuvre Jindřicha Parlěře, zásadně odlišném od přístupu Petra Parlěře, se pozoruhodným způsobem vyrovnal se stylovou pluralitou parlěrovského sochařství - SCHMIDT 1970, 132–135. Jindřichova linie měla směřovat přímo k sochařství krásného slohu; paradoxně je sama formálně nesmírně různorodá (sv. Václav, náhrobky Spytihněva II. a Břetislava I., v dolním triforiu busty Alžběty Pomořanské a Václava Lucemburského, v Kolíně n. R. figury svatopetrského portálu a po návratu z Porýní horizontální pieta ze sv. Tomáše v Brně a šternberská madona). Hlobilova analýza hutních účtů (HLOBIL 1997) navíc upřesnila kameníkovu identitu na Jindřicha, parlěře (políra) svatovitské huti 1375–1378. Fragmentárně dochované prameny i pluralita sochařských přístupů nedovoluje jednoznačně ověřit připsání jednotlivých tvůrcům – což ovšem nijak nepochybňuje tezi, že v huti zřejmě působilo hned několik velmi invenčních, řemeslně vynikajících osobností, schopných ve spolupráci s vzdělanými donátory/konceptory reformulovat sochařské typy.

¹¹⁸ Na takovém čtení se shodla většina badatelů v závěrečné rozpravě v expozici výstavy Die Parler und der Schöne Stil v Schnütgen museu v Kolíně n. R. Gerhard Schmidt o tomto způsobu čtení ani o autenticitě signatury nepochyboval, vzhledem k obecnému rozšíření jména Henricus a ojedinělosti takového typu

česká skupina navazovala na trůnící madony sedmdesátých let a slezské lví madony, některými motivy zase spjaté s vídeňskou hutní plastikou.¹¹⁹ Madonu ze Žebráku a její okruh v těchto souvislostech nezmiňuje, a to ani jako předstupeň, ani jako reflexi krásných madon – pouze konstatuje, že Clasenovo datování žebrácké madony a madony z Laa je příliš pozdní.

Jaromír Homolka se v téže době opět věnoval počátkům krásného slohu v Čechách. Navázal na svou studii o povaze a významu historizující tendence v krásném slohu, kde vyzdvihl důležitost mimouměleckých, společenských podmínek pro formulaci typu krásné madony – kromě změny dvorského prostředí za vlády Václava IV. přispěla k proměně charakteru uměleckého díla i narůstající poptávka po oltářních retáblech i volných sochách, které měly být umístovány do nově postavených kostelů.¹²⁰ Nyní se autor soustředil na hlubokou analýzu dvou sochařských celků 80. let, tympanon týnského kostela a horní etáže Staroměstské mostecké věže, které interpretoval v jejich společensko-historickém a a teologicko-filosofickém rámci. Nově zintenzivněný mariánský kult a *devotio moderna*, akcentující hluboký osobní prožitek, měly v době náboženské krize pozdního 14. století zásadní společenskou funkci: „*Krásný sloh vytvářel jednotlivé sochy a obrazy, které zůstaly by sochami či obrazy odpustkovými, pevně spojenými s existující praxí církve, a jež ve svém úhrnu znovu oživovaly tradiční středověký symbolický řád.*“¹²¹ Syntéza svatovítské hutní plastiky a řezbářské tradice se začíná v takovém pojetí projevovat u sv. Zikmunda a Vojtěcha na Mostecké věži, přibližně po r. 1380 se oba okruhy přibližovaly a prolínaly ještě intenzivněji. Ostatně i v hutí působili řezbáři, byť není jisté, zda sám Petr Parlér pracoval i ve dřevě.¹²² Do relativně širokého okruhu dřevořezby provázané s parléřovským prostředím zahrnul Homolka i mistra žebrácké madony, ačkoli jeho pozice v něm nebyla tak jednoznačná jako v případě torzálního sv. Prokopa ze Strakonice [16], busty světice z Dolní Vltavice nebo vyšebrodského sv. Mikuláše.¹²³ Madonu ze Žebráku a sochy někdejší třeboňské Kalvárie (spojené tentokrát bez otazníku) připisuje jednomu mistrovi, dílenskému okruhu pak pietu z Bělé pod Bezdězem, která je blízká horizontálním pietám parléřovským – ty ovšem měly ke skupině pojit i další vztahy, jak ukazuje příbuzná stavba zasmušilých obličejů třeboňského sv. Jana a piety z Lutína.¹²⁴

autorské signatury však na své dřívější hypotéze netrval (SCHMIDT 1992, 921). K různému čtení signatury jednotlivými autory viz HLOBIL 2007, 18–22.

¹¹⁹ SCHMIDT 1978.

¹²⁰ HOMOLKA 1965.

¹²¹ HOMOLKA 1974, 8.

¹²² *Ibidem*, 42–44.

¹²³ *Ibidem*, 44.

¹²⁴ Snad ještě bližší je sv. Janovi tvář piety klosterneuburské s lehce dolů staženými koutky úst, nepatrně plošším čelem a celkově o něco pevnější, hranatější výstavbou objemů.

Posledním textem Alberta Kutala, vydaném až posmrtně, byla jeho syntetická stat' pro monumentální projekt Dějin českého výtvarného umění. Nejspíše v reakci na Homolkovy podněty navázal na vlastní starší texty, když ve stylovém „rodokmenu“ žebrácké madony zvažoval trůnící madony třetí čtvrtiny 14. století, na jejichž charakteristický prudký pohyb madona ze Žebráku navazuje. Pro řezbářství 80. let je podle Kutala velmi podstatná kamenná skulptura, zejména horizontální piety; tato skutečnost nijak neoslabuje význam malířství, neboť řezbářské oltářní archy mohly vznikat přímo v malířských dílnách či v úzké spolupráci s nimi. Místo aby mělo působení mistra třeboňského oltáře na skupinu¹²⁵ podobu jednoho počátečního impulsu, intenzita malířova „vlivu“ postupně vzrůstá: snad nejvýrazněji se projevil na šerosvitně modelované vltavické bustě. Lokalizace většího počtu těchto děl v jihočeské oblasti vedly Kutala k úvaze, zda kdysi už zavržená hypotéza o rožmberském dvorském umění přeci jen nemůže být platná. Západočeské provenience madon ze Žebráku a Kozojed a nedochování žádné podobné skulptury v Praze ho vedly ke skepsi, zda otázku vůbec lze rozhodnout. Byla na místě: i kdyby však tvůrci jednotlivých děl působili na jihu Čech, jejich pražské školení i kontakt se soudobou pražskou produkcí (malířskou i kamenosochařskou) je natolik evidentní, že na základě dostupných informací nelze dále diferencovat.¹²⁶

Výstava Die Parler und der Schöne Stil, konaná v Kolíně nad Rýnem v roce 1978, si kladla za jeden z cílů prokázat kontinuitu parléřovského umění a krásného slohu. Její hlavní autor Anton Legner tedy navázal na koncepci Jaromíra Homolky, který se na přípravě několikasvazkové doprovodné publikace i podílel. Bylo proto potřeba přesněji vymezit dílo parléřovské huti i dílo Parléřovo: Alfred Schädler připsal, též v návaznosti na Homolkovy úvahy o možné existenci parléřovské dřevořezby,¹²⁷ parléřovskému okruhu dvě velmi významná řezbářská díla, madonu z kostela v Kladsku [15], koncepci i detailem blízkou ženským bustám dolního triforia, a sv. Jiřího nejasné provenience, od konce 19. století ve sbírkách Germánského Národního muzea v Norimberku. Obě práce navíc předcházely písemnou zmínkou (u Parléřovy busty v dolním triforiu svatovítské katedrály) doložené svatovítské chórové lavice¹²⁸ a rozšířily tak kategorii „parléřovský“ i chronologicky.

¹²⁵ Dílensky spojuje Kotal madonu ze Žebráku a figury třeboňské Kalvárie, ostatní sochy se k této trojici vážou o něco volněji – KUTAL 1984, 260–263.

¹²⁶ *Ibidem*, 263.

¹²⁷ Homolka (PEŠINA 1970, 134, č. 163, 164) – vztahuje k pražské parléřovské produkci světici (sv. Kunhutu) ze Stanětic a světici s knihou z Klatov, dřívějším dějepisem umění spojovanou s parléřovskou hutní plastikou gmündskou či augsburgskou; HOMOLKA 1974, 44; dalším řezbářským dílem, na němž byl rozpoznán těsný vztah k parléřovské kamenné produkci, byla mužská relikviářová busta z tzv. Zlaté komory kostela sv. Uršuly v Kolíně nad Rýnem – HILGER 1971.

¹²⁸ SCHÄDLER 1978, 17–25.

Homolka sám navíc vyslovil myšlenku, že prototyp horizontální piety mohl vytvořit opět Petr Parlér, prakticky inventor krásného slohu. Protože hypotetický prototyp zmiňuje v souvislosti se zvažováním existence a významu řezbářství v parléřovské huti, zdá se, že předpokládal dřevěný materiál této nedochované práce.¹²⁹ Ačkoli spekulace o nezachovaných dílech (obzvláště tak rozhodujícího významu) s sebou vždy nese riziko, že ospravedlní pouze vnitřní logiku konkrétní hypotézy a nikoli hypotézu samotnou, nelze ji úplně opomenout: na vztahy řezbářské skupiny k parléřovským horizontálním pietám poukazyval opakovaně už Kutal a ještě o nich bude řeč.

Nové promýšlení souvislostí parléřovské hutní plastiky a dřevořezby se propsalo i do katalogového hesla věnovaného mistru žebrácké madony. Řezbář měl snad přijít do styku s řezbářským okruhem svatovítské huti, což se nejlépe projevilo na postavě sv. Jana z Třeboně, který má dokládat vývoj řezbáře směrem od malířštější, neurčité modelace madony ze Žebráku k novému prostorovému chápání kompozice: Homolka ho charakterizoval jako řezbářskou paralelu postavy sv. Víta z fasády Staroměstské mostecké věže, opět akcentoval i vazby k horizontálním pietám.¹³⁰

Parléřovskou dřevořezbou a jejími vztahy k mistru madony ze Žebráku se Homolka zabýval i nadále: v kapitole o sochařství v Pocheho publikaci Praha středověká její existenci s jistotou konstatoval; mistr žebrácké madony měl udržovat vztahy s pražskou hutí, přijímat motivy a impulsy jednotlivých krásných madon a piet a současně neztratit kontakt s mistrem třeboňského oltáře.¹³¹ Obšírněji mohl badatel rozvinout téma v monografickém článku z pozdních 80. let, kde se pokusil nashromážděný soubor parléřovských dřevěných prací přesněji diferencovat. Dřevořezbu charakterizoval jako (kvůli technologickým specifikům) do jisté míry svébytnou linii parléřovské plastiky, v níž lze nejen postihnout vlastní formální vývoj, ale sama se podílela na reformulaci tradičních sochařských typů.¹³² Homolka se sice vyhýbal přesnějšímu stanovení relativní chronologie poměrně velkého souboru plastik, přesto je alespoň rozdělil do dvou etap, starší a o něco různorodější, vznikající zřejmě již několik let po příchodu Petra Parlěře do Prahy, a mladší, od první poloviny 80. let 14. století přímo spoluutvářející prostředí vzniku krásného slohu. Z děl této druhé fáze analyzuje autor vedle torza sv. Prokopa ze Strakonice [16], které již dříve sám publikoval,¹³³ trůnící madonu

¹²⁹ HOMOLKA 1978, 33.

¹³⁰ LEGNER 1978, 667 (Jaromír Homolka).

¹³¹ HOMOLKA 1983, 432–435.

¹³² HOMOLKA 1987, 20–27.

¹³³ HOMOLKA 1959, 107–108. Už v tomto textu Homolka rozeznal úzké vazby k parléřovské kamenné sochařství, interpretoval je však odlišně: strakonický biskup měl být jakousi kompilací již „hotových“ vzorců a motivů, složených ovšem v nový celek. Ohlas parléřovské sochařství se mísí s formami převzatými z

z Konopiště [4], ženskou bustu z Dolní Vltavice [18], sv. Ludvíka Toulouského z Brna, sv. Mikuláše z Vyššího Brodu, madonku Klofatovu a před r. 1400 i rám svatovítské madony; důležitou roli příkládá nedochovaných chórovým lavicím pražské katedrály. Analýza těchto památek ho vede k explicitnímu přehodnocení role dřevěné plastiky v rámci sochařství pozdního 14. století: její parléřovská větev inherentně relativizuje dominantní význam mistra třeboňského oltáře, ostatně v souladu s Homolkovými staršími texty. Nejdůležitějším sochařem mimoparléřovského proudu má být mistr madony ze Žebráku; aniž by hrál pro utváření krásného slohu tak zásadní roli, jakou předpokládal Kutal, neboť ho samotného měla ovlivnit řezbářská (i kamenosochařská) tvorba parléřovská.¹³⁴ Jestliže v Kutalově koncepci lze dřevěnou plastiku 80. let s nadsázkou vnímat jako téměř neutrální médium přenosu impulsů frankovlámsky orientované malby mistra třeboňského oltáře, v Homolkově pojetí stojí stranou ústřední vývojové linie, přičemž některé prvky této linie se do ní otiskují (ovšem jistou svébytnost si zachovává).

Větší provázanost jednotlivých uměleckých druhů vedle Homolku k závěrečné úvaze o možnosti budoucího zhodnocení sochařství krásného slohu skrz jeho vnitřní vztahy s parléřovskou architekturou: „*Ani my si nemyslíme, že úloha velkého malíře byla podřadná. Byl-li však styl formulován sochařstvím a vyrostlo-li toto sochařství z pražské butě, skutečnost dnes už celkem obecně přijímaná, musela přitom sebrát svou roli také parléřovská architektura, a nutno tedy uvažovat znovu také o architektuře krásného stylu. Teprve postižení její role dovolí objektivně změřit celý podíl butě i nesporně vynikající podíl Třeboňského mistra.*“¹³⁵ Otázkou je, zda zkoumání obecných principů zobrazivého umění a architektonické tvorby není příliš abstraktní a subjektivní; zřejmě proto zde už na Homolku nikdo nenavázal.

Klofatově madoně [17], zakoupené roku 1988 z Bührlého sbírky do Bavorského Národního musea, téhož roku věnoval pozornost Hans Peter Hilger. Z dosavadních možností její interpretace (dílo klíčové pro formulaci typu krásné madony – Kutal, Homolka × pozdější, typ toruňské madony redukující dílo – Großmann, Bachmann, Clasen) se jednoznačně přiklonil k první variantě, konkrétněji k Homolkově verzi: madonka má zahajovat řadu mariánských figur toruňského typu. Navázal na myšlenky Antje Kosegarten o možné roli drobných, z tvrdého dřeva řezaných prací jako modelů pro kamennou

„mimodvorské“ dřevořezby (pružnost postoje i draperie madony zahražanské) i podněty knižního malířství. Pozoruhodné je i odvozování typu tváře sochy z theodorikovských polofigurálních obrazů karlštejnské kaple sv. Kříže – během restaurování díla, o které se sám Homolka zasadil, byla hlava vyhodnocena jako mladší doplněk a jako taková odstraněna.

¹³⁴ HOMOLKA 1987, 42.

¹³⁵ *Ibidem*, 42–43.

skulpturu.¹³⁶ Kosegarten přitom vyzdvihla potenciál maloformátových soch jako „*experimentálního pole*“ („*Experimentierfeld*“). Hilger zůstal v konečném soudu opatrný, nicméně z poukazu na Homolkovu autoritu („*dle písemného sdělení...*“) se zdá, že dřevěnou sošku za invenční model pro kamenné krásné madony, které typ dovedly k dokonalosti, skutečně považoval.¹³⁷ Někde mezi opukovými krásnými madonami a soudobým stylem rozšířeným v dřevořezbě stojí podle Hilgera i madona ze Žebráku, předjímající charakteristický motiv vlášníčky kolem volné nohy.¹³⁸

Kolem r. 1990 měnící se politická situace umožnila nově otevřít otázku vzájemných vztahů Prahy a Vídně na přelomu 14. a 15. století, tentokrát přímým srovnáním uměleckých děl: ve vídeňském Historickém museu města Vídně byl vystaven výběr uměleckých děl krásného slohu¹³⁹ z českých sbírek, později pražská Národní galerie hostila soubor artefaktů pocházejících z vídeňského dómu.

V katalogu vídeňské výstavy Lothar Schultes, v souladu s vlastními texty předchozí dekády,¹⁴⁰ zastával stanovisko velmi odlišné od českých badatelů: pro vznik krásného slohu hrála daleko podstatnější roli Vídeň, zejména italsky orientovaný Mistr figur ze sv. Michaela. Jeho trecenteská tvorba měla ovlivnit i pražskou parléřovskou hut' (jak se mělo projevit v některých bustách dolního triforia – působení vídeňských sochařů zde předpokládal už Kutal), i sloh trůnicích madon.¹⁴¹ Madony ze Žebráku a Kozojed zmínil pouze okrajově jako argument pro časnější dataci Zmrtvýchvstalého Krista z Pfenningbergu.¹⁴²

Naproti tomu Milena Bartlová, která pro publikaci zpracovala katalog sochařských prací, navázala na svého učitele Jaromíra Homolku nejen zdůrazněním role Prahy, nýbrž i jejím vysvětlením: V Praze působil geniální umělec Petr Parlěř, „*autor mnoha inovací, které se brzy staly konvencemi umění krásného slohu.*“¹⁴³ S poukazem na Schmidtovu diferenciaci parléřovské plastiky a motivickou i formální rozdílnost jednotlivých „klasických“ krásných madon se pokusila charakterizovat prostředí, v němž vznikaly: namísto obvyklého¹⁴⁴ dílenského

¹³⁶ KOSEGARTEN 1964, 302–321, zvl. 309.

¹³⁷ HILGER 1988, 57.

¹³⁸ *Ibidem*, 61–62.

¹³⁹ Pro českou uměnovědu typický termín byl tentokrát použit i v podtitulu výstavy.

¹⁴⁰ SCHULTES 1982; SCHULTES 1984; SCHULTES 1986.

¹⁴¹ SCHULTES 1990, 26–27.

¹⁴² *Ibidem*, 31.

¹⁴³ „... *ein genialer Künstler und Autor vieler Innovationen, die bald zu Konventionen der Kunst im Schönen Stil wurden.*“ – BARTLOVÁ 1990, 82.

¹⁴⁴ Nutno podotknout, že o fungování a organizaci „obvyklé“ sochařské dílny ve 14. století mnoho nevíme. Koncept úzké skupinky podobně vynikajících sochařů však podporují i pramenné zprávy o „panicích pražských,“ doložených nebo předpokládaných jako autorech několika soch či svatovítské madony (ať už „panice“ ztotožníme po vzoru Alberta Kutala se syny Petra Parlěře nebo ne). BARTLOVÁ 1995, 601.; OTTOVÁ 2020a, 52–54.

modelu, kde hlavní mistr spolupracuje s méně schopnými pomocníky, navrhuje z katedrální hutě vzešlou úzkou skupinu přibližně stejně skvělých sochařů, „*mistrovskou dílnu krásných madon*“¹⁴⁵ tvořící od osmdesátých let, kdy klesl zájem panovníka Václava IV. o dostavbu katedrály.

Dřevěná plastika kolem žebračké madony (jednomu autorovi připisuje Bartlová madonu samotnou a Kalvárii z Třeboně) tvoří podle badatelky jakési pozadí, proti němuž se profiluje vlastní krásný sloh. Kozojedská socha je zmíněná jako doklad řezbářské tradice Čech, sama nepřilíš ovlivněná pracemi parléřovské hutí. Celou skupinu, ještě včetně madonky Klofatovy, měly určovat vedle návaznosti na domácí tradici (styl trůnících madon, impuls mistra třeboňského oltáře) i kontakty s rakouskou dřevorezbou 70. let, především madonou ze Sonntagbergu. Pojetí Alberta Kutala, který ve skupině žebračké madony viděl vývojový článek, pojítka mezi parléřovskou sochařskou tvorbou 70. let a krásným slohem, Bartlová odmítla: jestliže nejstarší krásné madony vznikaly už v první polovině 80. let, nebyl takový mezičlánek třeba. Určité kontakty s raným krásným slohem lze podle autorky u skupiny dřevorezeb vypořadovat, nelze však jednu skupinu od druhé prostě odvozovat. Podobně hodnotila i sv. Mikuláše z Vyššího Brodu: ač současník „klasických“ krásných madon, představuje poněkud odlišnou tendenci související snad s italským milieu – což mělo vysvětlit motivy ostře zalamované draperie u soklu plastiky.¹⁴⁶

V recenzi reciproční pražské výstavy souboru děl ze svatoštěpánského dómu se Bartlová vymezila proti přístupu českých badatelů, s různými obměnami definujících vznik krásného slohu jako syntézu dvou tendencí, parléřovské a „domácí.“ Příchod Petra Parléře ze Švábského Gmündu totiž nebyl ve středověku jediný přímý kontakt umění českých zemí a dnešního jižního Německa: ona domácí tradice, vnitřně podle Kutala a Homolky konzistentní už od druhé čtvrtiny 14. století, měla být v mnohém poplatná švábské a hornorýnské produkci, takže přísná diferenciací „parléřovského“ a „mimoparléřovského“ a zejména určení momentu jejich konečné syntézy dle autorky pozbývají smyslu. Pro koncepci vzniku krásného slohu má ovšem tato stručná poznámka poměrně závažné důsledky: jestliže nedokážeme na základě stylu přesně určit moment syntézy (tedy první krásnou madonu¹⁴⁷ či první krásnoslohou sochu), počátek krásného slohu nastává nikoli v konkrétním díle, nýbrž

¹⁴⁵ Otázkou zůstává, jak by do této koncepce zapadala skupina raných horizontálních parléřovských piet, současným badáním řazená už do 70. let (KOŘÍNKOVÁ 2007, 42–43; KVAPILOVÁ 2017, 49–54 datuje například klosterneuburskou a lutínskou pietu již kolem r. 1370, svatotomášskou do 70. let).

¹⁴⁶ BARTLOVÁ 1990, 94–95.

¹⁴⁷ Reálně samozřejmě některá z krásných madon musela vzniknout jako první, ať už se dochovala nebo ne, nicméně stylovou analýzou u (rané) krásné madony, typu umožňujícím značnou výtvarnou invenci a variabilitu, není zřejmě možné nejstarší sochu (plzeňská, altenmarktská, třeboňská?) určit.

v určitém *prostředí*, snad ještě lépe *atmosféře*. Skupina kolem žebrácké madony mohla být součástí tohoto plodného, přesně neohraničeného „shluku,“ aniž by bylo možné nebo žádoucí přesně vymezit její úlohu.

Kozojedská madona [40] představovala jeden z nejvýznačnějších exponátů na výstavě gotického umění v západních Čechách, pořádané v Plzni a o rok později v rozšířené podobě i v Praze. V katalogu autor hesla Jiří Fajt opět promýšlel základní otázku vztahu kozojedské sochy k mistru žebrácké madony či madoně ze Žebráku samotné, ovšem s dosti nejstým výsledkem. Stejně jako Milena Bartlová pokládal stylovou polohu skupiny spíše za část spektra dobových možností než za předstupuň krásného slohu. Lze souhlasit s myšlenkou, že zlomkovitě dochovaný fond řezbářství poslední čtvrtiny 14. století snahu o přesnější vymezení vztahu obou plastik komplikuje; je však otázkou, zda konstatování jednotlivých motivů, jenž oproti žebrácké soše chybí nebo přebývají, může k poznání fungování řezbářských dílen významněji přispět. Fajt se přiklání k dílenské spřízněnosti a rozdílů v koncepci soch (tradičnější kompozici kozojedské madony s níže posazeným dítětem nebo absenci vlásničky nad volnou nohou) vysvětluje jako různou intenzitu recepce nových inspirací. Poněkud matoucí je autorovo hodnocení madony ve vztahu ke krásnému slohu: na jednu stranu tvrdí, že socha spíše přejímá jednotlivé invenční podněty, než aby je sama vytvářela („*krásnoslobný původ vykazuje nejen dítě, ale i Mariina ruka vtačená do dětského tělíčka...*“), na druhou stranu ji Fajt datuje už do první poloviny 80. let, před nejstarší madony krásného slohu („*pozdější krásné madony předjímá kozojedská madona také v charakteristické typice Ježíškova obličje, včetně řezbářského zpracování vlasů do malých nízkých spirálek*“).¹⁴⁸ Zajímavým argumentem pro možnou dílenskou souvislost madon ze Žebráku a Kozojed byla geografická blízkost jejich proveniencí, ačkoli v případě Žebráku nejspíše nešlo o provenienci původní (viz 4.1) a navíc dílna i podle Fajta zřejmě působila v Praze, nikoli na Západě Čech – každopádně poukaz na starší kontext a minimálně novověký kult sochy (doložený nápisem na bočním oltáři kozojedského kostela sv. Mikuláše i Podlahovou zmínkou v soupise, že socha byla oblékána, o čemž ostatně svědčí i sekundární úpravy sochařské hmoty) lze považovat za velký Fajtův přínos, stejně jako už Vladimírem Denksteinem naznačené kontinuální působení vrstvy 80. let na mladší produkci, a to minimálně do počátku doby husitské (madona ze Zbirohu, madona ze Západočeské galerie).¹⁴⁹

Téhož roku pak Milena Bartlová okruh soch kolem žebrácké madony rozšířila o madonu z kostela s. Jana Křtitele ve Velkém Boru u Horažďovic [48]. Jestliže badatelka sama

¹⁴⁸ FAJT 1996, 647–648, č. 257 (Jiří Fajt).

¹⁴⁹ *Ibidem*; DENKSTEIN 1972.

kritizovala kotalovské vyvážení genetických vývojových linií mnohdy na základě motivické či typologické podobnosti a nikoli hmotové výstavby díla či snahu jednotlivými články dokumentovat plynulou změnu jednoho typu v druhý (proměna staršího horizontálního typu piety v typ piety krásné),¹⁵⁰ velkoborskou madonu interpretuje také jako dílo „na půl cesty,“ ovšem nikoli mezi vývojovými fázemi, ale mezi dvěma/třemi uměleckými oblastmi: její řezbář měl nepochybně znát pražskou tvorbu mistra madony ze Žebráku nebo madonu ze Slatiny, typologicky se mohl orientovat na vzory vídeňské (madona ze Sonntagbergu [9] – rouška vedená přímo přes čelo) a salcburské (Großarl, typ Louvre-Colli – kompozice).¹⁵¹ O kombinaci podnětů však autorka nepřemýšlí prismatem abstraktní kategorie vlivu, nýbrž jako o možné vědomé intenci objednavatele, který z nějakého důvodu preferoval nejen určitý typ, ale i určitou stylovou možnost pozdního 14. století, s opukovými krásnými madonami související spíše okrajově.¹⁵² Ačkoli salcburské madony z umělého litého kamene dle mého soudu s madonou z Velkého Boru přímo nesouvisí, za nepochybně inspirativní považují přemýšlení o intenzivních kontaktech Čech a Rakous, a to nikoli pouze prostřednictvím kontaktů svatovítské a svatoštěpánské huti nebo exkluzivních importů krásných madon a piet, ale i v rámci produkce „běžnější“ kvalitou a pravděpodobně i obsahem.¹⁵³

Fajt a Bartlová se na konci 90. let podíleli i na přípravě publikace, která doprovázela nákup a vystavení kamenné světice s knihou do sbírky Národní galerie.¹⁵⁴ Do katalogu vybraných děl, ospravedlňujících zařazení světice do sbírky „starého českého umění,“ byla zahrnuta i kozojedská madona a sv. Jan z Třeboně. Heslo kozojedské madony takřka doslova opakovalo Fajtovo zpracování díla v katalogu západočeské gotiky,¹⁵⁵ sv. Jan pak byl analyzován jako práce řezbáře, který si bez nutného poklesu umělecké úrovně zachoval určitou svébytnost rukopisu, navazující na řezbu (a zřejmě i kamenosochařství) předchozích dekád. Zároveň ho měl přímo ovlivnit mistr treboňského oltáře – stylovou blízkost malby a sochařství autoři vnímali nejen jako doklad vzniku v jednom uměleckém centru, ale i jako

¹⁵⁰ BARTLOVÁ 1994, 257.

¹⁵¹ BARTLOVÁ 1996, 136–137.

¹⁵² *Ibidem*, 137.

¹⁵³ Ikonografie mariánských figur skupiny žebrácké madony mohla být dosti složitá a sofistikovaná, nicméně nedosáhla komplexnosti prvních krásných madon. Viz kap. 3.1.

¹⁵⁴ Socha byla badatelům už známá, ovšem pouze z nepříliš kvalitní černobílé fotografie, již publikoval Dieter Großmann (LEGNER 1980, 141). Großmann a později Lothar Schultes o ní uvažovali v souvislosti s ve Vídni činným mistrem z Großlobmingu. Přestože kompoziční a motivické analogie vídeňského sochařství se na první pohled zdají očividné, lze souhlasit s Jiřím Fajtem, který po pořízení do sbírek NG zdůraznil zásadní rozdíl v pojetí hmoty a vztahu tělesného jádra a šatu: světice je „skládána“ z plně plastických, pevných objemů, zatímco pro vídeňské sochařství (zejména vyzdvihována byla komparace s figurou sv. Doroty z portálu kostela v Steyeru, kompozičně blízké) je typická kombinace velmi křehkého tělesného jádra a širokého pláště, které však spojuje malířská měkkost povrchu.

¹⁵⁵ BARTLOVÁ/FAJT 1996, 47–48, č. 10.

možný požadavek objednavatelů na výtvarnou jednotu výzdoby klášterního kostela. Příslušnost k celku Kalvárie spolu s treboňským Ukřižovaným popsali jako „*obecně přijímanou*.“¹⁵⁶

V novém tisíciletí přišla nová připsání, nebo přinejmenším byl rozšířen soubor konzervativněji orientované dřevěné plastiky osmdesátých let. Oproti období 60–90. let se pozornost autorů soustředila vždy spíše na konkrétní dílo a jeho vsazení do určitého kontextu než na zásadní přehodnocování rámce. Mnichovský badatel Ulrich Söding publikoval sochu sv. Kateřiny [54], zakoupenou do vídeňské soukromé sbírky v mnichovském obchodě s uměním, jako důležitý článek pro vznik krásného slohu. Mistra madony ze Žebráku vůbec nejmeneje, sochy této hypotetické dílně připisované neuvádí jako komparace a Kutala cituje jen velmi okrajově,¹⁵⁷ jeho konečný verdikt se však Kutalově koncepci v mnohém přiblížil: figura vytvořená těsně před nebo kolem r. 1380 bezprostředně předjímá nejstarší krásné madony (konkrétně madonu z Altenmarktu, blízkou kompozicí šatu s velkým mísovitým záhybem na pravém boku a kaskádou nad nosnou nohou).¹⁵⁸ Důležitý impuls přitom měl přinést mistr treboňského oltáře, ovšem oproti Kutalovi Söding zdůranil, že charakteristickou vizualitu sv. Kateřiny nelze vnímat pouze jako odvozenou z frankovlámsky orientované tvorby treboňského mistra, neboť plasticky rozvinutá socha, původně určená volně do prostoru,¹⁵⁹ inspiraci zprostředkovanou malířstvím integruje do „základu“ daného domácí (pražskou) tradicí 70. let, přičemž ke slovu přichází i retrospektivní orientace na kompoziční schémata poklasické gotiky.¹⁶⁰

Soustavně se sochařství, zejména řezbářství druhé poloviny 14. století v Čechách věnoval Aleš Mudra. V řadě monografických příspěvků analyzoval několik děl 60. – 80. let 14. století, a přestože pracemi přímo připisovanými okruhu mistra žebračské madony se v prvních letech 21. století nezabýval, jeho analýzy oné „domácí tradice,“ v českojazyčné odborné literatuře tak zásadní, mohou k poznání našeho hypotetického okruhu mnoho přispět. Jako jednu z prací přímo reagujících na podněty parléřovské katedrální skulptury i počínajícího krásného slohu, ve svém kompozičním základě však velmi tradiční, charakterizoval madonu ze Slatiny [20]. Její obličejový typ je podle autora při podstatně nižší

¹⁵⁶ *Ibidem*, 45.

¹⁵⁷ Když uvádí jako srovnání pro specifický účes sv. Kateřiny hlavu královny ze severního sedile týnského chrámu.

¹⁵⁸ V katalogovém hesle věnovaném soše o deset let později autor své hodnocení sochy pozměnil: sochu nyní považuje za dílo velmi raného krásného slohu, současné s madonami z Altenmarktu či Plzně – KAT. LEOGANG 2011, 54–57, č. 6 (Ulrich Söding).

¹⁵⁹ Zadní strana sochy byla druhotně seříznuta (analogicky madoně z Kozojed) pravděpodobně pro umístění do oltářní archy.

¹⁶⁰ SÖDING 2001, nepag.

kvalitě přímo odvozen ze ženských triforiových bust (Anna Falcká, Anna Svídnická [11], Johana Bavorská),¹⁶¹ což poskytuje jistou oporu pro její dataci; pro Ježíška Mudra nacházet nejbližší analogie v madonách ze Žebráku, Kozojed a z kostela Panny Marie Sněžné v Olomouci, zařazených už na konec 70. let.¹⁶² V poznámce autor jako možné rozšíření okruhu zmínil i trůnicí madonu svého času chovanou v essenském museu Folkwang [45]: o několik let později se touto pozoruhodnou sochou zabýval monograficky. Obličejovou typiku úzce vztáhl k madoně z Kozojed [43] „*a tedy k tzv. mistru madony ze Žebráku.*“¹⁶³ Kromě v období konce 14. století nezvyklého typu trůnicí madony badatele zaujala promyšlená ikonografie díla, prostředkující význam pomocí jednotlivých gest, pohybů či směřování pohledů, přičemž škála možných atributů je extrémně redukována – v případě essenské madony pouze na jablko, tvořící ústřední prvek kompozice i sdělení: Ježíšek se k němu rozvážně, ale rozhodně natahuje, aby jakožto druhý Adam naplnil svou spasitelskou úlohu a vykoupil lidstvo z hříchu. Sochu nelze po formální stránce přímo spojit s tvorbou pražské svatovítské huti, a to ani řezbářskou. Autor proto, aniž by zpochybnil vůdčí roli svatovítských kamenosochařů v čele s Petrem Parlěrem, navrhl vzít v úvahu otevřenost tohoto prostředí vůči podnětům mimoparlěrovských řezbářů.¹⁶⁴

Naopak sv. Mikuláš z Vyššího Brodu, s mistrem žebrácké madony spojovaný vždy spíše nepřímou, neobstál při novějším zkoumání ani jako dílo s mistrem vzdáleně související, ani vůbec jako práce 80. let. Milena Bartlová ho v monografii o mistru týnské kalvárie zařadila jako dílo vzniklé nejdříve v druhém desetiletí 15. století, pravděpodobněji však až (jako záměrná obnova krásnoslohé vizuality) kolem r. 1430.¹⁶⁵ Místo vzoru pro figuru téhož námětu ve Vratislavi ji charakterizovala jako pozdější redakci typu, a to na základě analýzy tužšího, méně prostorového pojetí kontrastu a přiléhavé, u soklu ostře lánané draperie, transformující krásnoslohý ideál ve smyslu tvrdší stylizace. Parlěrovská složka, projevená zejména v citlivě modelované biskupově tváři, je podle Bartlové lépe vysvětlitelná v kontextu mistra týnské kalvárie. Přestože nová absolutní chronologie mistra týnské kalvárie, navržená v téže publikaci, byla přijata s velkou skepsí,¹⁶⁶ v případě vyšebrodského sv. Mikuláše lze s badatelčíným hodnocením souhlasit.

¹⁶¹ MUDRA 2003, 323. Specifikoval tak vztah k parlěrovské katedrální skulptuře, kterého si všiml Jaromír Homolka (Pešina 1970, 145–146, č. 186).

¹⁶² MUDRA 2003, 322.

¹⁶³ MUDRA 2008a, 720–724.

¹⁶⁴ Ibidem, 726.

¹⁶⁵ BARTLOVÁ 2004, 68–70.

¹⁶⁶ OTTOVÁ 2016; BARTUŇKOVÁ 2016.

Při příležitosti 400. výročí úmrtí posledního Rožmberka Petra Voka byl ve Valdštejnské jízdárně uspořádán monumentální výstavní projekt, mapující působení tohoto šlechtického rodu i jeho umělecký mecenát. Při velkém množství vystavených děl nepřekvapí, že se jednotlivým artefaktům v doprovodné publikaci dostalo jen poměrně málo prostoru. Dílo mistra žebrácké madony bylo lapidárně shrnuto prakticky stejnými slovy jako o pět let dříve v průvodci expozicí Národní galerie v Anežském klášteře:¹⁶⁷ třeboňský Ukřižovaný a sv. Jan měli tvořit původně celek Kalvárie ve vítězném oblouku kostela, vzniknout kolem r. 1380 v dílně mistra madony ze Žebráku a po výtvarné stránce těsně souviset s mistrem třeboňského oltáře, pracujícího pro téhož objednavatele.¹⁶⁸

Na jiné z výstav mapujících památky určité zeměpisné oblasti, tentokrát jihozápadních Čech, byla konečně vystavena madona z Velkého Boru u Horažďovic [48], do té doby chovaná v diecézním depozitáři. Komparace s rakouským materiálem, nadnesené dříve Bartlovou, autor katalogového hesla Aleš Mudra zcela vynechal; dílo určil jednoznačně jako pražské, stojící však (spolu s madonami ze Žebráku či Kozojed) poněkud stranou krásnoslohé produkce. Příslušnost k okruhu konzervativněji zaměřeného sochařství ovšem komplikuje snahu přesnější datace, proto badatel navrhl dosti široké rozpětí zhruba dvou posledních dekád 14. století.¹⁶⁹

Sochařství regionu severozápadních Čech za vlády lucemburské dynastie zpracovával tentýž badatel. V případě piety z Bělé pod Bezdězem [69], datované do 70.–80. let 14. století, se „*dostáváme již do souvislostí prehistorie krásného slohu.*“¹⁷⁰ Specifikoval vztah piety k mistru žebrácké madony, naznačený předchozím badáním:¹⁷¹ i přes značné poškození sochy lze Mariin obličejový typ vztáhnout zejména k madoně z Kozojed [43].¹⁷²

Ivo Hlobil, jeden z nejvýznamnějších badatelů zaměřených na gotické sochařství, se kupodivu tématu mistra žebrácké madony věnoval jen dosti okrajově. Jeho na detail zaměřené zkoumání parléřovské plastiky a krásného slohu a jejich interpretace vyústily

¹⁶⁷ FAJT/CHLUMSKÁ 2006, 48.

¹⁶⁸ LAVIČKA/ŠIMŮNEK 2011, 532–533.

¹⁶⁹ ANDERLE/JINDRA/OTTOVÁ 2013, 270 a 284–285, č. 52.

¹⁷⁰ MUDRA 2016, 68.

¹⁷¹ Do dílenského okruhu ji zařadil Jaromír Homolka (HOMOLKA 1963, 428).

¹⁷² Jako v jiných autorových textech je i zde implikováno, že kozojedská socha by neměla být vnímána jen jako nějakým způsobem odvozená od madony ze Žebráku. Oproti Fajtově tvrzení, že sama „*nevytváří nové podněty*“ v Mudrově pojetí vystupuje velký význam kozojedské sochy jakožto referenčního bodu pro konzervativněji orientovanou produkci poslední čtvrtiny 14. století – madonu z Essenu, piety z Bělé pod Bezdězem, madonu z Velkého Boru (a také sv. vídeňskou Kateřinu a madonu z Koryčan, k tomu viz kap.), přičemž srovnání se zpravidla odvíjí od obličejové typiky, poněkud „*dětštější*“ a líbivější než tvář žebrácké madony. Přes zlomkovitost fondu se ukazuje, že stylový odstín kozojedské madony mohl nalézt dokonce větší ohlas než podle starší literatury jednotnější výraz madony ze Žebráku.

v studium konkrétního motivu jemně strukturované tkaniny roušek madon, piet i krucifixů, které pokládal za průvodní symptom tzv. „českého krásného slohu“,¹⁷³ jeho autochtonní motiv, který může sloužit jako důležité vodítko pro určování pražské provenience četných importů do celé Evropy. Optické kvality látky měly podle autora odrážet podobu reálných ostatků, uchovávaných a při významných svátcích vystavovaných v Praze. Toto „gravírování“ se mělo v pražských dílnách vytvářet od počátku 80. let (nejspíš v souvislosti s přímou iniciativou arcibiskupa Jana z Jenštejna a jeho duchovním obratem po uzdravení z těžké nemoci).¹⁷⁴ Kromě toho, že motiv může spolu s formální analýzou či petrografickým určením v Praze užívané opuky pomoci zařazovat madony a piety jako pražské exporty, má Hlobilovo pojetí důsledky i pro samotnou chronologii krásného slohu. Jako nejstarší krásná madona je označena madona z Toruně, pro svou blízkost „zevnitř“ budovaným objemům i konkrétním draperiovým motivům přemyslovských náhrobků datovaná kolem r. 1380. S jistým časovým odstupem integrální motiv pražských krásných madon měla převzít mimohutní dřevěná plastika, v první řadě žebrácká madona. V rámci studia tohoto detailu přinesl Hlobil i konkrétní zjištění v rámci naší skupiny: spojení treboňské Kalvárie s autorem žebrácké madony na základě odlišného pojetí struktury tkaniny odmítl¹⁷⁵ – vzdal se tak v dosavadní literatuře jedné z nejpevnějších opor pro konstrukci mistra žebrácké madony jako jedné dílny. Do jeho okruhu však připsal další kus, kamennou¹⁷⁶ madonu vystavenou v museu hornictví a gotiky v Leogangu [82], i pro „starší“ typ gravírování tvořený prostými paralelními liniemi zřejmě o generaci starší, než bylo dosud předpokládáno.¹⁷⁷

Hlobil toto zařazení leogangské madony rozvinul a upřesnil v katalogu výstavy salcburských madon z umělého litého kamene, konané v Leogangu a následně v Praze.

¹⁷³ HLOBIL 2018, 2–5, považuje za nezbytné používat termín *český krásný sloh* (poprvé ho použil SCHMIDT 2006, následně HLOBIL 2007) pro lokální diferenciaci krásného slohu, středoevropské podmnožiny internacionální gotiky. Adjektivum *český* je přitom samozřejmě vnímáno jako geografické, nikoli nacionální vymezení. Potřeba jemnějšího rozlišování je jistě pochopitelná a asi jen málokdo se dnes ztotožní s prohlášením Mileny Bartlové, že „*středoevropský*« je *někdy nejmenší jednotkou třídícího systému*“ (BARTLOVÁ 1994, 257), jestliže mluvíme o dílech vysoké kvality. (A přitom výhradně o stylové stránce díla. Je otázkou, do jaké míry zohlednění objednavatele či původního kontextu importu může spoluurčovat lokální zařazení sochy). Na druhou stranu je Hlobilův termín vlastně poněkud nejasný – vedle českého krásného slohu zvažuje s otazníkem také krásný sloh jihočeský, moravský, slezský atd., čímž vybízí k otázce, které území má vůbec na mysli. Jsou to celé Čechy, jejich část nebo země Koruny České? Geneze krásného slohu z Čechách, možná nejdůležitější důvod přihlášení se k tomuto pojmu, může být dle mého názoru lépe implikována termínem *pražský krásný sloh*.

¹⁷⁴ HLOBIL 2018, 17. Pro chronologii krásného slohu má tato úvaha zásadní důsledky – především odporuje ranějšímu datování horizontálních piet, prosazovanému novějším badáním (viz pozn. 145).

¹⁷⁵ Na značně restaurované/doplněné roušce žebrácké madony se zachoval jen drobný úsek plochy s původní úpravou, pojednaný úzkými paralelními vrypy, zatímco bederní roušku treboňského Ukřižovaného člení drobné obloučky.

¹⁷⁶ K materiálu leogangské madony a jeho určení viz kap. 3.2 a 4.12.

¹⁷⁷ MAYRHOFER 2003, 98, č. 2 (Adolf Hahnl); MILLER 2009, nepag. – oba kol. 1410.

Motivická i stylová blízkost žebrácké madoně nebo madoně z Laa, předchozím textem též určené jako „české,“ má potvrzovat ranou dataci leogangské madony, další aspekty však její zařazení komplikují. Materiál prověřovaný dvojí analýzou jako breitenbrunnský vápenitý pískovec poukazuje na vznik ve Vídni, kde se v 80. letech také vyskytuje motiv roušky ovinuté kolem ramen; proti tomu podle badatele hovoří právě gravírování roušky, běžné v Praze i na Salcbursku, nikoli však ve Vídni.¹⁷⁸ Hlobil se tedy přiklonil k salcburskému původu sochy, kde měla „*znamenat raný pokus salcburského sochařství asimilovat stylový přínos českého krásného slohu.*“¹⁷⁹

Nejrecentnější zpracování tématu přinesla již zmiňovaná výstava, v jejímž centru stála jedna z nejstarších krásnoslohých madon, po desítkách let sundaná z novogotického hlavního oltáře plzeňského chrámu sv. Bartoloměje [12]. Autoři kapitoly o sochařství třetí čtvrtiny 14. století v návaznosti na Jaromíra Homolku zdůraznili kontinuitu krásného slohu právě s různorodou produkcí předchozí etapy, a to nejen po stránce formální, nýbrž i z hlediska ikonografických a typologických inovací. Alespoň zčásti se přitom však mělo jednat o vědomé experimentování, jehož cílem bylo vytvořit funkční kultické dílo, jenž by konvenovalo proměňující se zbožnosti. Nejlépe to lze pozorovat na proměnách mariánských soch. Strategie, kterými k tomuto účinku sochaři dospěli, spočívaly především v zjednodušení, „koncentraci“ a tím i komplexnosti sdělovaných významů, dosažených redukcí atributů a aktivní komunikací mezi Marií, Ježíškem i recipientem převážně pomocí pohybů, gest či výrazů tváře. Omezení škály atributů ovšem neznamenalo redukci obsahové složky, naopak, takto subtilněji vyjadřovaná sdělení vyžadovala aktivně zapojeného a teologicky vzdělaného konceptora, objednavatele i recipienta.¹⁸⁰ Jejich formální invence, neopakování jediného typu a skvělost řemeslného zpracování ovšem měly potenciál oslovit i

¹⁷⁸ Výskyt strukturování mariánských roušek na dvou sochách vídeňské proveniencí, časově dokonce předcházejících „český krásný sloh“ Hlobil ve své důkladnosti eviduje, jejich interpretace však otevírá více otázek, než jich zodpovídá. Na topolové madoně ze Sonntagbergu [9] z okruhu tzv. mistra figur ze sv. Michala (ca. 1365, Hlobil: kolem 1370) dobře zachovanou gravírovanou vrstvu interpretuje jako sekundární. To lze přijmout, ovšem druhá socha, madonka ze soukromé sbírky v tyrolském Eppanu [10], která sonntagbegskou figuru v malém měřítku doslovně opakuje včetně struktury roušky, svědčí o tom, že byla-li úprava roušky sonntagbergské madony sekundární, muselo k ní dojít poměrně záhy po vzniku sochy (leďa by eppanská madonka byla až mnohem pozdější než Theodorem Müllerem navržená datace kolem r. 1380 – MÜLLER 1976, 17. Proti tomu ovšem mluví její styl, přímo odvozený od sonntagbergské madony a tím pádem od vídeňského sochařství třetí čtvrtiny 14. století. Zajímavá je komparace s jinou prací téhož okruhu, kojící madonou z Mariazellu, datovanou také přibližně k roku 1380. Typika široké tváře s malými ústy, špičatou bradou a plasticky modelovaným očním okolím (váčky pod očima) svědčí o stejném východisku. Draperiový vzorec mariazellské sochy člení ovšem hmotu spíše na povrchu, stejně jako její vlasy jsou jednodušeji stylizované než naturalisticky ztvárněné prameny vlasů eppanské sošky). Vídeňské gravírované sochy tudíž mohou být vnímány přinejmenším jako doklad recepce tohoto motivu i v prostředí Dolních Rakous.

¹⁷⁹ HLOBIL/CHLUMSKÁ/MAYRHOFER/WINZELER 2019, 82–85, č. 3 (Ivo Hlobil).

¹⁸⁰ Tyto funkce se samozřejmě mohly překrývat nebo úplně splývat.

duchovně méně vzdělaného diváka, stejně jako krásné madony, jejichž vizuální dokonalost tvoří přímo součást jejich konceptu. Trůnicí madony [2] tak lze podle autorů považovat za konceptuální předchůdkyně krásných madon. Ani ony však nevznikaly izolovaně: kontakty jejich tvůrců se svatovítskou hutí dokládá skupina podobně sensualisticky modelovaných bust dolního katedrálního triforia (Ondřej Kotlík, Bušek Leonardův, Mikuláš Holubec) a madona ze Staroměstské radnice [7]. Pražské prostředí se přitom vyznačovalo velkou různorodostí formálních řešení a současně také otevřeností přijímat vnější podněty, například impulsy salcburského i slezského okruhu madon na lvu, při zachování nebo dokonce rozšíření škály možných atributů podobně teologicky náročných jako trůnicí madony nebo parlérovské invence.¹⁸¹ Bohatství možností třetí čtvrtiny století poskytl pro vznik komplexní obrazové formy krásné madony¹⁸² jakousi základnu, přičemž akcelerující impuls přinesl kontakt s frankovlámským uměním.¹⁸³

Skupina soch kolem žebrácké madony podle autorů komunikuje komplexní významy skrz pohyby a gesta jako předkrásnoslohá produkce, aniž by musela vznikat před prvními krásnými madonami – naopak, dokládala pokračující pluralitu výtvarných přístupů po celá 80. léta 14. století (a tím vlastně i naprostou exkluzivitu obrazové formy rané krásné madony). Tím, že byl soubor definitivně „osvobozen“ z vývojových linií (at' už kutalovské hlavní nebo homolkovské vedlejší) se ještě naléhavěji vynořila základní otázka medievistiky: jak taková díla datovat, jestliže bližší souvislosti jejich objednávky zpravidla chybí a máme k dispozici jen je samotná? Komparace draperiových útvarů nebo fyziognomií jsou samozřejmě základním nástrojem rozpoznání časového zařazení, ale vnímáme-li slohově konzervativnější skupinu jako částečně svébytnou, schopnou vytvářet inovativní řešení, a vztah k formálním řešením prvních krásných madon jako alespoň trochu vzájemný, může být až nemožné některé kusy přesněji datovat. Oporou mohou být typologické a ikonografické invence, spojované s nejsofistikovanějšími teologickými spekulacemi a tím pravděpodobněji svou genezí náležející k typu krásné madony (např. zaboření Mariiných prstů do Ježíškova reálného, živého těla). Ty se však zdaleka nevyskytují na všech člencích skupiny. Následkem tohoto uznání souboru jako do jisté míry samostatného fenoménu je rozšíření hypotetické

¹⁸¹ MUDRA/OTTOVÁ 2020, 24–31.

¹⁸² SCHWARZ 1993–1994.

¹⁸³ MUDRA/OTTOVÁ 2020, 30–31.

doby jejich vzniku:¹⁸⁴ u madon ze Žebráku, Kozojed či Slatiny navrhuje Mudra přibližné rozpětí let 1375–1390.¹⁸⁵

¹⁸⁴ Například Milena Bartlová (BARTLOVÁ 1990, 87 č. 21, 93 č. 27 a 94 č. 28) interpretovala skupinu podobně, přidržela se však tradičnějšího užšího datování.

¹⁸⁵ JINDRA/OTTOVÁ 2020, 220–224, č. I/11–I/13 (Aleš Mudra). Pevněji datuje Ukřižovaného z Třeboně (kolem 1380) a Kľofatovu madonku (80. léta).

3 Mistr žebrácké madony jako uměleckohistorická konstrukce

S poslední jmenovanou publikací jsme se dostali k zásadní otázce vztahů skupiny kolem žebrácké madony a nejstarších krásných madon, a to v aspektech formálních, typologických, ikonografických i funkčních – ostatně právě v pozdním 14. století mimořádně pevně provázaných. Než k ní však přikročíme, musíme se zabývat skupinou jako takovou.

Konstrukt mistra madony ze Žebráku, poprvé explicitně formulovaný Jaromírem Homolkou (v návaznosti na úvahy Alberta Kutala o dílenském spojení některých soch) v roce 1963,¹⁸⁶ nikdy nebyl zkoumán monograficky. Možná právě díky tomu nebyla aplikace abstraktního schématu *mistr – dílna – okruh*, odstupněného kvalitativně, nikdy tak totální jako u jiných hypotetických tvůrců středověku (např. mistr michelské madony). Mistr žebrácké madony byl pro Kutala důležitý především jako určitý stupeň vývoje směrem ke krásnému slohu, až v druhé řadě jako na základě zrnalectví rozpoznatelný konkrétní tvůrce. A ačkoli Homolka učinil krok k chápání skupiny jako soch existujících paralelně vedle parléřovských invencí, obecný princip (existence konzervativnější tendence interreagující s proudem směřujícím ke krásnému slohu) i jeho zajímal více než vymezení a diferenciací dílenského oeuvre. Při spojování jednotlivých kusů ovšem většina autorů postupovala stejně: základní oporou byla komparace samotné žebrácké madony [23] s třeboňským sv. Janem [29], pro jeho větší prostorové rozvinutí zásadně vnímaném jako dílo relativně mladší, vyhraněnější a bližší krásnoslohému ideálu. Když se k sv. Janovi, byť spíše opatrně, přidal třeboňský Ukřižovaný [34], ustálil se „pevný“ základ, dílo *mistra*, od něž bylo možno odvozovat méně skvostně provedené práce *dílny* (pieta z Bělé pod Bezdězem [69], světice z Vítkova Kamene [59, 60]). Hodnocení kozojedské madony v rámci tohoto myšlenkového modelu značně kolísalo. O *okrubu* mistra žebrácké madony se v logice modernistického hieratického schématu prakticky neuvažovalo. K tomu došlo až mladší bádání,¹⁸⁷ kategorii okruhu vnímající spíše jako jednotlivé kusy stylově související s *mistrem* (= *dílnou*), aniž by předpokládalo přímý vznik v této hypotetické dílně. Takto byly zpracovány madony z Essenu [45], Velkého Boru [48], Koryčan [61] nebo kamenná madona z Leogangu [82]. Další z kamenných madon – madona z Laa [73] – zejména v Kotalově rané práci nesmírně důležitá jako pojítka mezi madonami ze Žebráku a Altenmarktu, byla autorem zpočátku charakterizována jako dílo tak blízké žebrácké soše, že původ ve stejné dílně nemohl

¹⁸⁶ HOMOLKA 1963, 428 a 443, pozn. 66.

¹⁸⁷ BARTLOVÁ 1996, 135–137, MUDRA 2008a.

vyložit.¹⁸⁸ Její odlišný materiál Kutala nijak neznepokojoval – koncept mistra žebrácké madony jako konkrétního tvůrce-řezbáře ještě neexistoval.

Dílenský konstrukt se ukázal jako důležitý nástroj pro situování vzniku krásného slohu do Prahy. Dnes je vůdčí role Prahy (konkrétněji parléřovské huti, ovšem v aktivním kontaktu s řezbářskou produkcí 60. let a frankovlámským impulsem zřejmě na konci 70. let¹⁸⁹) téměř konsensem, k čemuž Kutalova zkoumání, korigovaná Jaromírem Homolkou, nepopíratelně přispěla. Množství stylových, materiálových, technologických, kulturně-historických nebo teologických argumetací narostlo tak, že přezkoumání nebo dekonstrukce jednotlivého „důkazu“ pravděpodobně celkový výsledek může pozměnit jen dílčím způsobem. To však v žádném případě neznamená výzvu k rezignaci. Naopak, domnívám se, že právě tyto subtilnější změny mohou náš obraz pozdního 14. století významně prohloubit.¹⁹⁰

Jako jeden (geniální) tvůrce mistr madony ze Žebráku rozhodně neobstojí, neboť takové pojetí je spíše projekcí modernistické role umělce. Odmítnutí takto pojatého *mistra* však nemusí vést k absolutní skepsi k hledání vnitřních spojitostí mezi jednotlivými pracemi určitého období. Obecně *mistr* chápaný jako synonymum pro hypotetickou dílnu má nadále smysl. Ideálními příklady jsou mistr Theodorik nebo mistr třeboňského oltáře, protože dílenské oeuvre lze koncipovat jak na základě formální analýzy, tak s argumenty technologickými. Můžeme však „pouhým“ přehodnocením terminologie postihnout také vzájemné souvislosti děl mistra žebrácké madony?

Základní oporou, jak už bylo řečeno, byla komparace žebrácké madony s třeboňským sv. Janem. Restaurátorsko-technologické průzkumy v tomto ohledu příliš nepomohou. Sochy jsou řezány z běžného, měkkého, pro řezbářství vhodného dřeva¹⁹¹ a analýza (hypotetických) nejstarších polychromních vrstev byla provedena jen u žebrácké madony.¹⁹² U obou soch je důvodně předpokládán vznik v Praze, kde fungovalo tak velké množství dílenských provozů, že lokalizace místa vzniku nemůže být žádným vodítkem. Objednavatele žebrácké madony neznáme. Logicky tedy lze původní komparaci prověřovat pouze tímtož nástrojem, jakým byla vytvořena: formální analýzou.

¹⁸⁸ KUTAL 1957, 34.

¹⁸⁹ MUDRA/OTTOVÁ 2020, 30.

¹⁹⁰ Přidržíme-li se metafory skutečného vznikajícího obrazu, i lazurní vrstvy, námět absolutně neovlivňující, mají pro výslednou malbu naprosto zásadní význam.

¹⁹¹ Madona ze Žebráku z lipového, v případě Jana Evangelisty je střídavě uváděno dřevo lipové (KUTAL 1962) a smrkové (BARTLOVÁ 1990, 87). Podle průzkumu materiálu řezbářských a malířských děl ve sbírkách Národní galerie v r. 2016 byly v období 1340–1450 tyto dřeviny používány nejčastěji, každá pro necelou třetinu identifikovaných děl – ANTUŠKOVÁ/VERNEROVÁ/CHLUMSKÁ/DÁŇOVÁ/TŘEŠTÍKOVÁ/ŠEVCŮ 2016, 97.

¹⁹² KULDA 2000.

Srovnání bylo realizováno při vědomí rozdílnosti koncepce pohybu a draperie figur; zakládalo se na komparaci hlav (poprvé Kutal 1963, 327), blízkých parléřovským pietám svatotomášské skupiny. S postřehem o vztahu k horizontálním pietám lze plně souhlasit a bude dále rozvíjen; ani proti podobné výstavbě pevného, plného objemu obou hlav vycházejícího z kvádrovitého základu nelze nic namítat. Vlasy žebrácké Marie byly doplněny až ve dvacátém století, ale charakter hlavy s vysokým čelem, rovným nosem a ze skutečnosti odpozorovanou modelací krku [25] se sv. Janem poměrně přesně souhlasí – obličej se samozřejmě liší svým typem, ačkoli androgynní ideál sv. Jana Evangelisty je s mariánskými tvářemi mnohem lépe srovnatelný než tváře jiných mužských světců. V detailech ovšem vyvstávají výrazné rozdíly. Týká se to především řezby očí. Přestože tvář je v obou případech vážná a melancholická, dosáhli toho řezbáři odlišně: sv. Jan [31] hledí s očima doširoka otevřenými, jeho víčka jsou naznačena hladkým jednoduchým tvarem a výraz je tvořen spíše modelací okolní tkáně (stažené obočí, rýhy šikmo od vnitřních koutků), žebrácká Marie má víčka přivřená, s rýhou obkružující hmotu oční bulvy a zdviženým okrajem horního víčka.¹⁹³

Pokud jde o celkovou koncepci figury, rozdílů přibývá: prudké jednostranné prohnutí siluety madony ze Žebráku, motivované jistě i významově, její v poměru k výšce nevelká hloubka a malířsky měkká, v zploštělých záhybech na jádro namačkaná draperie nápadně připomíná tradici trůnicích madon třetí čtvrtiny 14. století. Oproti tomu vyvážená ponderace treboňského sv. Jana Evangelisty, jeho subtilní torze, pointovaná náklonem hlavy a gestem pozdvižené pravice, má skutečně blíže k parléřovské produkci, jak ostatně bylo opakovaně zdůrazňováno.¹⁹⁴ Draperie členěná kapkovitými zářezy hladce přiléhá k tělu a podílí se přes svou plošnost na plastickém účinku sochy.¹⁹⁵

I když vezmeme v úvahu rozdílnou ikonografii a případně i funkci figur, je zřejmé, že hmotová výstavba obou skulptur se zásadním způsobem liší. Vymezovat oeuvre konkrétní, byť hypotetické dílny na základě této komparace považuji za déle neudržitelné, tím spíše, že stálo zejména na srovnání koncepce hlav, v detailu však opět odlišných. Jestliže tedy tento základní kámen pozdějších konstrukcí zpochybníme, jak budeme nahlížet na ostatní připsaná

¹⁹³ Zdůrazněný okraj horního víčka je na první pohled zanedbatelný detail, vyskytující se na některých opukových dílech parléřovského původu: pieta ze sv. Tomáše v Brně jako jediná z raných horizontálních piet, madona z Altenmarktu nebo pieta z Marburgu. Vráskou členěná horní víčka mají též madony ze Šternberka, Toruně nebo Bonnu, ale u nich je motiv řešen odlišně, dá se říci realističtější: ostrá linka odděluje samotné pohyblivé horní víčko od měkce modelované kůže nad ním.

¹⁹⁴ Např. Jaromír Homolka (LEGNER 1978, 667) ho charakterizoval jako řezbářskou paralelu sv. Víta z fasády Staroměstské mostecké věže.

¹⁹⁵ Opět se nabízí srovnání s horizontálními pietami, zejména klosterneuburskou, jejíž plášť v horní části člení takřka identické kapkovité vrypy. Blízké bývá v jednodušší podobě i plošné členění bederních roušek Kristů horizontálních piet.

díla? Konceptí i detaily se jednotlivé sochy vzájemně dosti odlišují, a i kdybychom předpokládali možnou stylovou pluralitu v rámci dílenského provozu, spojování tak nejednotných řezbářských projevů se nezdá jako schůdné řešení. Praha nabízela objednavatelům širokou škálu výtvarných možností, v některých případech možná i v rámci jedné dílny; v případě tak širokého spektra, jaké představují práce nashromážděné kolem madony ze Žebráku, by se však muselo jednat spíše o zcela nepravděpodobné volné uskupení prakticky samostatně pracujících tvůrců.

Nabízí se tedy uvažovat o jednotlivých kusech jako o dokladech někdejší velmi početné, fragmentárně dochované produkce, vytvářené i s ohledem na velkou poptávku v několika dílnách. K jejich reálnému praktickému fungování nevedou žádné indície, ovšem jejich potenciální prostupnost, například v rámci školení tovaryšů, lze připustit.

Ačkoli idea vzniku soch skupiny kolem žebrácké madony v jediné dílně není nadále udržitelná, představuje skupina do jisté míry specifickou tendenci sochařství pozdního 14. století a má tedy smysl o ní hovořit jako o určitém fenoménu. Zřejmě nejlogičtější volbou je nazývat ji *skupinou (kolem) žebrácké madony* nebo jejím *okruhem*, také s ohledem na v literatuře již zavedené názvosloví.¹⁹⁶ Přesnější je pro tento účel odvozovat název skupiny od samotného uměleckého díla¹⁹⁷ a nikoli jeho hypotetického autora, poněvadž mladší bádání někdy tenduje k používání termínu *mistr* jako synonymum pro dílnu nebo práce alespoň částečně s dílnou provázané.

Po tomto kroku, kdy jsme „preventivně“ rozpustili dílenský konstrukt mistra žebrácké madony, je samozřejmě možné dojít k hypotetickému opětovnému provázání na základě analýzy jednotlivých kusů. Například treboňského Ukřižovaného [34], pocházejícího z téhož kláštera jako sv. Jan, můžeme hypoteticky připsat téže dílně: přestože prostorová výstavba s ohledem na typ¹⁹⁸ může být popsána jako konvenčnější než sv. Jan, proporční kánon, tvar při vši vertikalitě budovaný z pevných objemů, dekorativnost draperie i detaily řezby tváří svědčí o možném vzniku v témže dílenském provozu. To podporuje i logika objednavatelovy volby v jedné dílně, buď jako součást jedné objednávky nebo po pozitivní zkušenosti.

Jakkoli různorodé je spektrum výtvarných možností, některé vlastnosti a motivy jsou ve skupině téměř pravidlem. Vertikálně protažený tělesný kánon lze považovat za běžný dobový

¹⁹⁶ Kdybychom vycházeli čistě z argumentů pro jednotlivá připsání a nebrali ohled na v literatuře zavedené názvosloví, dávalo by větší smysl pojmenování „*skupina (kolem) madony z Kozojed*.“

¹⁹⁷ Žebrácká madona v této koncepci samozřejmě není jádrem tohoto nepravidelného klastru.

¹⁹⁸ Krucifixy druhé poloviny 14. století v celé Evropě byly často pojímány z hlediska formy velmi konzervativně, s nízkou mírou inovativních řešení kompozice. JINDRA/OTTOVÁ 2020, 206–207, č. 1/04 (Aleš Mudra).

úkaz. Idealizované tváře s vysokým čelem, dlouhým rovným nosem a malými ústy znamenají oproti sensualismu záměrně „nehezkých“ obličejů trůnicích madon podstatnou změnu.¹⁹⁹ Na druhou stranu ani tváře krásných madon, ve své absolutně ideální podobě vytržené z časovosti jako byzantské ikony,²⁰⁰ není možné vnímat ve stejných kategoriích. Výraz Marií (kromě v souladu s námětem zarmoucené piety z Bělé pod Bezdězem a sladce se usmívající madony z Leogangu) je vážný a trochu melancholický, pohled upřený do neurčita. Obočí se klene nad často přimhouřenými očima v dokonalé polokružnici (s výjimkou madon z Laa a Hengsbergu, kde je oblouk ze strany stlačen).

Nedětsky vážně se tváří i Ježíšci, typičtí velkýma ušima, často pootevřenými, „promlouvajícími“ ústy a vlasy zpravidla vyrůstajícími daleko nad čelem. Také pojetí živě pohyblivého dětského těla je relativně jednotné, s drobným členěným hrudníkem a vysoko umístěným pasem.

Velmi typická pro mariánské figury je také rouška ovinutá kolem ramen. U žebrácké madony restaurátor František Kotrba řešení roušky rekonstruoval, původně se zřejmě podobalo závoji madony z Koryčan [65], s drobnými kaskádami po stranách hlavy. Madony z Laa [75] a Hengsbergu [79] mají roušku řešenou jednodušeji. Koruny se dochovaly jen na minimu soch: na hlavách světic z Vítkova Kamene [59, 60] spočívají poměrně vysoké, mírně kónické korunky, podobné také koruně madony z Koryčan, jež je ovšem restaurátorovou rekonstrukcí. Korunky laaské a hengsbergské madony jsou podstatně nižší a závoj madony z Leogangu přidržuje pouze úzká obroučka.

Celkově se skupina vyznačuje uměřeným půvabem, navazujícím na idealizující tradici poklasické francouzské gotiky 13. století, která žila v středoevropském sochařství prakticky celé století následující. V literatuře často jmenovaný příklad tzv. Zlaté madony z kostela sv. Jakuba v Jihlavě má s naším okruhem nemálo společného: asymetrická kompozice vyjádřená pružným postojem, převýšený tělesný kánon, aktivně rozpohybované dítě i konkrétní draperiové motivy.²⁰¹ Lze se plně ztotožnit s Jaromírem Homolkou, který zdůrazňoval roli trůnicích madon pro konzervativnější vrstvu 80. let: kromě malířské měkkosti draperiových útvarů je vnitřní kontinuita patrná především v invenčních ikonografických „strategiích“, založených na aktivní komunikaci s recipientem (a v případě madon i mezi oběma postavami navzájem) pomocí gest a pohybů, aktivujících i nečetné atributy (zpravidla jen jablko,

¹⁹⁹ HOMOLKA 1964, 45.

²⁰⁰ Jako parafrázi východní ikony vykládá obrazový typ krásné madony SCHWARZ 1993–1994; koncept rozvíjí v současnosti Petr Jindra, který souvislost s ikonami vidí především v záměrné kulturnosti typu krásné madony a jeho „objektivní platnosti“ – JINDRA 2020.

²⁰¹ MUDRA 2003, 321 spekuluje dokonce o možném přímém kontaktu tvůrce madony ze Slatiny a dílny, v níž byla vyřezána jihlavská madona.

vyjímečně snad žezlo). Jiné náměty, svěťice a světce, Ukřižovaného nebo pietu, lze do těchto charakteristik zahrnout jen částečně. I tam však můžeme nalézt analogický princip: pohled umírajícího Krista na kříži, probleskující zpod přivřených víček, také oslovuje diváka v konkrétním okamžiku [35], stejně intenzivně jako krev čerstvě vytrysklá z rány v boku.

Spřízněnost se skupinou trůnicích madon ovšem nevyklučuje další výtvarné souvislosti: časovou i stylovou blízkost mistru třeboňského oltáře potvrzují vzosné proporce, kompoziční řešení, schémata draperií i jejich plavná modelace (třeboňský Ukřižovaný, sv. Barbora z Vítkova Kamene – pro vztah k dílně mistra třeboňského oltáře hovoří i objednavatelské kontexty děl). Také některé z ženských tváří (zejména madona z Kozojed [43] nebo vídeňská sv. Kateřina [56]) tuto hypotézu podporují. Jiné obličejové skupiny, jak už bylo řečeno, lze odvozovat spíše z parléřovských horizontálních piet (Klosterneuburg [32], Lutín [33], Lodhěřov [76]).²⁰² Vztahy skupiny k parléřovské plastice a z ní vzešlým krásným madonám jsou mnohočetné a různorodé, od podobného přístupu k tvaru (hlavy žebrácké madony a sv. Jana, měkce stáčené cípy draperie u soklu kozojedské či koryčanské madony, blízké též části roucha sv. Vojtěcha z Mostecké věže i sv. Prokopa ze Strakonic) přes převzetí konkrétních motivů (zaboření Mariiných prstů do Ježíškova těla, „gravírované“ roušky) až k vazbám ke konkrétním kompozičním vzorům (pieta z Bělé v souvislosti s horizontálními pietami, madona z Velkého Boru mohla odrážet kompozici nedochované Assumpty ze svatovítského chóru).²⁰³

Při akceptování tak širokého spektra relevantních komparací (poklasická tradice, trůnicí madony, parléřovská dřevorezba i kamenosochařství ve svých různých fasetách, mistr třeboňského oltáře) by ovšem bylo redukcující skupinu kolem žebrácké madony vysvětlit jako prostou syntézu nebo průnik všech jmenovaných okruhů. Zjednodušující grafická vývojová schémata tu příliš nepomohou. Lépe mohou představu vzájemné souvislosti přiblížit struktury některých živých organismů a tkání: jednotlivá sochařská díla si lze vizualizovat jako buňky, nahloučené do těsného, ale pevně neohraničeného shluku. Problém samozřejmě může nastat, jestliže bychom se pokusili přesně „vyseknout“ konkrétní část takového útvaru, v našem případě skupinu žebrácké madony. Například slatinská madona [20] sem nemůže být zařazena s takovou jistotou jako madona kozojedská, přestože jisté formální znaky (ztvárnění Ježíška) sdílí; vymezení tedy vždy bude dosti subjektivní.

²⁰² Kromě sv. Jana z Třeboně se klosterneuburskému typu velmi blíží zejména tváře madon z Laa a Hengsbergu.

²⁰³ Viz kap. 4.6.

3.1 Skupina madony ze Žebráku a nejstarší krásné madony

Zásadní otázka vztahu ke krásnému slohu, případně ke krásným madonám, stála samozřejmě v centru zájmu takřka všech badatelů, kteří se tématem zabývali. Není možné se zde podrobně zabývat složitou genezí typu krásné madony, piety nebo krásného slohu vůbec; zaměříme se proto spíše na komparaci krásnoslohých a ne-krásnoslohých děl 80. let 14. století v různých aspektech. Postavíme-li vedle nejstarších krásných madon (plzeňská [12], altenmarktská [14], třeboňská [13]²⁰⁴) madony související se žebráckou, vystoupí více či méně postižitelné rozdíly ve stylu, sochařské kvalitě²⁰⁵ a částečně i hypotetické funkce.

Rozlišení na základě materiálu není dostačující: trojice kamenných madon z Laa, Hengsbergu a Leogangu tvoří sice v rámci okruhu žebrácké madony specifickou podskupinu, z hlediska formy i způsobu zprostředkování významů skrz invenční ikonografii k němu jednoznačně náleží. V odborných publikacích byly tyto sochy nazývány krásnými madonami,²⁰⁶ nicméně pro užití tohoto pojmu není bez významu, že autoři madony datovali přibližně do rozmezí let 1410–1420.

Protože skulptury nashromážděné kolem madony ze Žebráku jsou pravděpodobně náhodně dochované kusy značně početné produkce, je logické, že spektrum jejich typů a funkcí je širší než u raných krásných madon, pravděpodobně uctívaných na oltářích ve volném prostoru.²⁰⁷ Některé mariánské sochy mohly také stát ve volném prostoru nebo u pilíře arkád (Žebrák, Kozojedy, Laa?), jiné, vzadu vyhloubené (Velký Bor, Essen) mohly spíše tvořit středy oltářních retáblů. V období 70. a 80. let 14. století došlo také k „osamostatnění“ figur jiného námětu, světců a světic, z architektonických rámců – počínaje sv. Václavem ze svatováclavské kaple²⁰⁸ a v opuce zejména sv. Petrem ze Slivice; jako samostatná devoční díla

²⁰⁴ Třeboňská madona byla tradičně datovaná kolem r. 1400 (KUTAL 1962, 157). Nahrávala tomu i její kompoziční výjimečnost, nepřiraditelná snadno ani ke krumlovskému, ani k toruňskému typu a tedy individuálnímu stylu jejich hypotetických autorů. Právě tato její výlučnost, spolu s invenčním pojetím draperie dokládajícím „hledání“ ideálního tvaru, nebo typem tváře vycházejícím z triforiiových bust, vedla recentně k jejímu zařazení do skupiny nejstarších krásných madon (OTTOVÁ 2020, 49–52). Takovou dataci přitom opatrně navrhoval už Jaromír Pečírka (PEČÍRKA 1932–1933, 196). Formální a ikonografické argumenty podporuje i historický kontext – jako nejpravděpodobnější objednavatel vystupuje Petr II. z Rožmberka, probošt pražské kolegiální kapituly a spolu se svými bratry zakladatel třeboňského kláštera, i dějiny kláštera. Mariánskou sochu, již ovšem s opukovou třeboňskou madonou neztotožnil, do raných 80. let datoval už historik Jaroslav Kadlec (KADLEC 2004, 71–72) na základě jejího pravděpodobného umístění na oltáři Radostné Panny Marie, kde se r. 1382 slavila zpívaná ranní mše zvaná matura (VAČKÁŘ 1867, 91).

²⁰⁵ Kvalita zpracování jednotlivých soch okruhu madony ze Žebráku se pohybuje v mnohem širším rozpětí; poněvadž první krásné madony vznikaly v a pro naprosto exklusivní prostředí (z hlediska sochařů, konceptorů i objednavatelů), nižší řemeslná úroveň krásné madony 80. let je prakticky nemyslitelná.

²⁰⁶ GROßMANN 1965a, 86–87 (Hengsberg); HUSTY 1998, 185, č. 150; MAYRHOFER 2003, 98, č. 2 (Adolf Hahn!); MILLER 2009; KAINBERGER 2011, 16 (Leogang).

²⁰⁷ JINDRA 2020, 126–128.

²⁰⁸ Jeho původní umístění na mohutné římsě uvnitř kaple je neověřitelné, avšak pravděpodobné.

mohly být koncipovány i některé dřevěné figury, jako sv. Kateřina v soukromé sbírce ve Vídni [55]. Zcela vyloučit tuto možnost nemůžeme ani u třeboňského sv. Jana.

Kategorie materiálu ani funkce se tedy nezdají být dostatečně jemnými nástroji pro definování odlišnosti. Pokud lze soudit z dochovaného fondu, určitý rozdíl ve vizualitě mohl spočívat v barevné úpravě. První krásné madony z opuky redukovaly barevnost na kombinaci bílé, modré a zlaté. U dřevěných soch okruhu žebrácké madony se spíše zdá, že převládalo zlacení pláště s modrými lemy. I zde je ale třeba velká opatrnost, neboť původnost polychromních vrstev u většiny děl nelze ověřit. Polychromie essenské madony na základě fotografií vypadá, že by mohla být do značné míry původní, včetně citlivě malířsky pojednaného inkarnátu. Průzkum madony ze Žebráku odhalil pod stávající silně retušovanou vrstvou zbytky velkoplošného stříbrění a zlatého laku, v záhybech byly nalezeny i nepatrné fragmenty červeně na rubu pláště.²⁰⁹ Do zlato-modrého šatu je oděna i madona z Koryčan, zřejmě nejmladší socha skupiny – fotografie z průběhu restaurování v r. 1967, zachycující tvář madony [64], ovšem ukazuje zcela holé dřevo; vyvstává proto otázka, do jaké míry se také v případě oděvu může jednat o restaurátorovu rekonstrukci.²¹⁰ U ostatních dřevěných madon se buď polychromie prakticky nezachovala (madona z Kozojed, která však v minulosti byla zlacená²¹¹) nebo je až pozdější (madona z Velkého Boru).

Zejména u kamenných, samostatně stojících madon by užití typické krásnoslohé barevnosti podpořilo úvahy o možném záměrném napodobení krásnoslohé vizuality. Madonu z Laa, nejdůležitější z nich, ovšem známe jen z černobílých fotografií [73, 74, 75], dokumentujících oprýskanou barevnou úpravu. Jistě se však nejedná o originální vrstvu: v aukčním katalogu z roku 1930 zní popis takto: „červený šat, modrý, vlevo nabraný, přes hlavu přetažený plášť.“²¹² Textilie kryjící Mariiny vlasy ovšem ve skutečnosti není přes hlavu přetažený plášť, nýbrž klasická rouška, dokonce s jemnou texturou paralelních vrypů, původně beze vší pochybnosti bílá; až v pozdější době mohlo dojít k přemalbě a tím i k jistému posunu ikonografie. Nesourodou polychromii madony z Leogangu [82] laboratorně zkoumal vídeňský restaurátor Hubert Paschinger, který kromě zbytků křídového podkladu neshledal žádné průkazné doklady původní barevnosti.²¹³ U madony z Hengsbergu [77, 78, 79], desítky let naprosto nepovšimnuté, žádná analýza provedena nebyla. Povrch sochy

²⁰⁹ Restaurátorská zpráva: KULDA 2000.

²¹⁰ Restaurátorem byl Josef Bartl, zpráva bohužel není k dispozici.

²¹¹ *Pamětní kniha fary kozojedské*, 85.

²¹² BALL/GRAUPE 1930, 22, č. 36.

²¹³ Laboratorní zpráva: PASCHINGER 1997.

pokrývají fragmenty několika různých vrstev a podobu původní polychromie nelze bez restaurátorského průzkumu rekonstruovat.

Výskyt motivů příznačných pro pražský krásný sloh (zaboření prstů do Ježíškova těla, jemná struktura roušky) lze doložit i ve skupině kolem žebrácké madony. Optické rozlišování různých kvalit materiálů a tkání ovšem není až specifikem krásnoslohé produkce, naopak, tvořilo podstatnou část účinku trůnicích madon 60. let. Už v této vrstvě sochaři, jistě v plodné spolupráci s teologicky vzdělanými konceptory, tvůrčím způsobem rozvíjejí roviny ikonografie mariánské sochy a kladou zvýšené nároky na recipienta, jehož interpretace náznaků a referencí se stává aktivním procesem. Tato sofistikovanost, odpovídající i prvotřídnímu řezbářskému zpracování, vedla Aleše Mudru k pojmenování „*konceptuální předchůdkyně krásných madon*.“²¹⁴ Gesta a pohyby krásných madon jsou stejně významonosná – nebo lépe řečeno významotvorná – jako u trůnicích madon, jejich formy však nebývají tak dynamické. Děti plzeňské, třeboňské nebo altenmarktské madony diváka aktivně oslovují, navazují s ním kontakt a vytáčí se k němu, ale z dynamiky neklidných Ježíšků trůnicích madon mnoho nezbylo. Rozhodný pohyb dítěte směrem k atributu nebo k divákovi tvoří podstatnou součást konceptu madon ze Žebráku, Kozojed, Leogangu a Essenu; madony z Velkého Boru a Koryčan s pracují s diagonálně ležícím Ježíškem, trupem vytočeným k recipientovi způsobem typickým pro krásné madony. U kamenných madon z Laa a Hengsbergu je aktivita dítěte omezená na gesta rukou, dítě samoté sedí/leží spíše pasivně. U kamenných madon skupiny je dítě, jako u krásných madon, umístěno na (Mariině) levé straně, zatímco dřevěné figury zachovávají v Čechách tradičnější orientaci napravo.

O něco podstatnější rozdíly můžeme pozorovat v postoji a kompozicích jednotlivých soch. Přestože koncept krásné madony připouštěl poměrně velkou variabilitu, esovité prohnutí, kontinuálně rozvíjené v prostoru, patří k jejich základním charakteristikám. Křehké tělesné jádro krásných madon bývá zcela vnořeno do bohatě zřasené, mohutné draperie. U skupiny žebrácké madony převládala spíše tendence „přilepit“ na jádro sochy jednotlivé, více či méně vzájemně provázané draperiové motivy. Jsou v tomto smyslu bližší poklasické tradici 14. století, slučující tělesné jádro a draperiový vzorec v členitý reliéf.

Kromě intenzity pohybu by snad šlo mariánské sochy okruhu žebrácké madony od krásných madon odlišit i jeho charakterem či funkcí. Hana Hlaváčková charakterizovala pohyb krásných madon jako zdánlivý: nejedná se o okamžik vytržený z přirozeného pohybu postavy, nýbrž o jeho rafinovanou konstrukci, která kromě zdůraznění estetických kvalit (eurytmičké rozvlnění bohaté draperie) sugeruje nadpozemskou bezčasovost Marie-Církve,

²¹⁴ MUDRA/OTTOVÁ 2020, 24.

stejně jako ideální, ikonické rysy její tváře;²¹⁵ živé dítě naopak oslovuje diváka svou reálnou přítomností. Podobný dialektický princip lze vypožorovat i na madonách žebrácké skupiny, není však aplikován tak důsledně nebo vědomě. Dojem „reálnosti“ Ježíška je navozován právě živým pohybem (např. Žebrák [23], Leogang [84]), či zabořením Mariiných prstů do jeho těla (Kozojedy, Leogang, Hengsbereg; prsty madony z Laa se nezabořují do Ježíškova těla, nýbrž do jeho tváře [75]). Tentýž účinek mohl být podněcován i záměrně nehezkým, neidealizovaným typem Ježíškova obličejů u madon z Laa, Leogangu nebo Velkého Boru [50]. Stejně jako u dětí krásných madon je zřejmě i zde „realismus“ užíván cíleně, jako součást obrazového konceptu madony, není však aplikován tak důsledně a přesvědčivě jako u krásných madon.

Jak je vidět, sochaři skupiny žebrácké madony aktivně využívali motivy a odkazy,²¹⁶ které tvořily integrální součást obrazového typu krásné madony, aniž by přebírali celý jejich komplexní ikonograficko-formální systém. Ačkoli jsou rané krásné madony plné invence, nelze úplně vyloučit, že výměna byla alespoň v minimální míře vzájemná. Skupina žebrácké madony by tak nepředstavovala ani předstupu krásného slohu, ani by pouze pasivně nepřijímala jednotlivé, z kontextu vytržené motivy. Díla obou skupin²¹⁷ byla vytvářena přibližně od r. 1380 vedle sebe, v těsné blízkosti a interakci. Kutalovské uvažování ve vývojových liniích vztah příliš přesně nepopisuje. Nicméně autorova dřívější poetická metafora o „*podhoubí krásného slohu*“,“ by jej mohla postihnout lépe; ovšem za předpokladu, že ji budeme vykládat o něco doslovněji než Kutal sám, z hlediska biologie přesněji. Podhoubí totiž tvoří vlastní živý organismus, který může a nemusí vytvářet plodnice v závislosti na podmínkách, a především v momentě, kdy plodnice vyrostou, nepřestává být relevantní, nýbrž existuje dál a jeho význam nijak neklesá. Stavební jednotky podzemní a nadzemní části (hyfy) jsou přitom identické nebo velmi podobné, jen jinak seskupené; jednotlivé části mycelia mohou nadále vzájemně srůst a prorůstat, aby se přizpůsobily situaci. Tento

²¹⁵ HLAVÁČKOVÁ 2020, 118–119.

²¹⁶ Krásná madona (i pieta) vytváří „*polysémantickou významovou strukturu*“ propojující a slučující nejrůznější roviny mariánské a eucharistické úcty (OTTOVÁ 2020, 48), a jednotlivé motivy nemůžeme vykládat jako jednoznačně čitelné symboly (což ostatně platí pro středověký obraz obecně). Konkrétní motivy nejsou přímým přepisem textů nebo pouhým médiem jejich sdělení, ale spíše mohou obsahy sugerovat, naznačovat nebo vytvářet. Jako příklad může posloužit v posledních letech Ivo Hlobilem intenzivně zkoumané „*gravírování*“ roušek madon, piet a křicifixů: Hlobil navrhuje, že rýhované roušky napodobovaly v Praze (a Českém Krumlově) chované a ukazované relikvie a dokonce spekuluje o tom, zda konkrétní sochař mohl ostatky zblízka vidět v katedrálím pokladu (při jejich veřejném vystavování je sotva někdo měl šanci zkoumat zblízka). To samozřejmě nelze prokázat ani vyvrátit, nicméně na (hypotetickou) funkci motivu by to nemělo vlastně žádný vliv. Jemná textura látky mohla uctívané relikvie evokovat nebo zkrátka připomínat jejich existenci. V dalších desetiletích je zřejmě potřeba počítat i s tím, že se gravírování roušek mohlo stát vyprázdněným znakem nebo konvencí.

²¹⁷ „*Krásnoslohou*“ skupinu lze vymezit poněkud přesnějšími konturami.

biologický příměr by snad mohl představu – a jedná se skutečně pouze o naši projekci – o vzniku krásného slohu a roli skupiny žebrácké madony vyjádřit o něco lépe než jakkoli komplikované grafické schéma. Umění kolem r. 1380 si lze představit jako vzájemně těsně provázaný, nepřesně ohraničený shluk jednotlivých stylových faset a tendencí (různých stylových poloh svatovítské huti v kameni i dřevě, skupinu kolem žebrácké madony, zčásti zachovávající tradici trůnicích madon, „retrográdní“ příklon k poklasické kompozici, předpokládaný frankovlámský impuls...) a ikonografických motivů a odkazů. Podmínkami pro růst „plodnice“ – krásné madony/piety by pak byly společenské, teologické nebo liturgické aspekty a zbožnost a intence nejexklusivnějších objednavatelů, akcentující zejména téma jednotné Církve, ztotožněné s Pannou Marií, která zprostředkuje věřícím spásu zejména skrze podávání svátosti eucharistie, reálně přítomné v božském dítěti. Podíl Panny Marie na dějinách spásy a její spoluutrpení (*corredemptio, compassio*), stejně jako samotná Kristova oběť v krásnoslohých dílech „*spojují prostřednictvím sugestivního naturalismu osobní citový prožitek a symbolickou formu vyjmutou z časovosti a prezentovanou k uctívání.*“²¹⁸ Tato komplexní tematika, odpovídající i teologii arcibiskupa Jana z Jenštejna,²¹⁹ souzní s výtvarnou koncepcí krásnoslohých děl; její náznaky nebo některé aspekty můžeme ovšem nalézt i na dílech stylově konzervativnějších, jako právě v okruhu madony ze Žebráku.

Z tohoto porovnání raných krásných madon a soch kolem žebrácké madony vyplývá, že obě skupiny sdílely některé formální a ikonografické motivy i některé aspekty svých funkcí. Skupina žebrácké madony, pracující se starším kompozičním základem a zpravidla i s konzervativnějším draperiovým aparátem, nicméně používala jednotlivé prvky o něco náhodněji, méně systematicky a komplexně. Její sochaři si uchovávali vedle krásnoslohých inovací určitou svébytnost. Skupina tedy nereprezentuje ani předstupeň krásného slohu, který by po jeho vzniku ztratil svou relevanci, ani jeho pouhý pasivní odraz. Byla součástí téhož plodného prostředí, kde vedle vznikajícího krásného slohu, různých stylových rovin (*Stillagen*) parlérovské produkce v kameni i dřevě představovala další fenomén, dokládající mnohost přístupů existujících v Praze 80. let 14. století. Skupina žebrácké madony však není synonymem pro veškerou konzervativnější produkci, tvoří opět jen její část.

Vizualita krásného slohu se kolem r. 1400 stala naprosto dominantní, nicméně se dochovala i díla, která se jí vymykají (madona ze Skalice, madona z Mimoně, částečně např.

²¹⁸ PŘIBYL 2020, 114.

²¹⁹ Podíl Jana z Jenštejna na formulaci krásného slohu nedá přímo prokázat, je však nutné s ním počítat jako velmi pravděpodobnou možností. Naposledy k tématu: *Ibidem*, 111–117.

dřevěná madona z Vimperka, typem Ježíška včetně tváře velmi blízká naš skupině) a ještě v husitské době lze nalézat reminiscence stylové vrstvy madony ze Žebráku.²²⁰

²²⁰ ΟΠΠΟΝΑ 2004, 39 upozornila v případě sochy Panny Marie Ochránitelky z Kostelce nad Ohří na obličejové typy blízké typům z řezbářství 80. let 14. století, konkrétně právě okruhu madony ze Žebráku.

3.2 Kamenné práce rakouské provenience

Specifickou podmnožinu tvoří trojice mariánských soch, pocházejících z různých částí dnešního Rakouska a zhotovených z kamene. Z hlediska stylu i ikonografie do skupiny žebrácké madony jednoznačně náleží: jedná se o madony z Laa an der Thaya [73], Hengsbergu [77] a Leogangu [82]. Albert Kutal v některých svých textech madonu z Laa an der Thaya (tehdy jedinou mu známou) považoval za dílo spjaté s vídeňskou svatoštěpánskou hutí, jindy však nevyklučoval přímé, ba i dílenské spojení s madonou ze Žebráku. Otázkou zůstává, jak se vyrovnat s užitím rozdílného materiálu a též dochováním na opačných stranách dnešních, ale i středověkých hranic.

Pražské školení sochařů, kteří zhotovili madony z Laa a Hengsbergu, můžeme považovat za prakticky jisté. Pro jednotlivé motivy laaské a hensgergské madony – typy vážných tváří, kompoziční principy, aparát draperie i konkrétní motivy (štíhlé neohebné prsty, zabořené do Ježíškova těla v eucharistickém akcentu, tělesné proporce dítěte či jemná textura Mariiny roušky) nalézáme v 80. letech v Praze velmi přesné analogie. Je ovšem velmi problematické počítat s nedochovanými pražskými kamennými skulpturami, jejichž formy by z Rakouska pocházející sochy odrážely. V Praze jistě pracovali i konzervativněji orientovaní kamenosochaři, konkrétní doklad o takových, jejichž styl by byl těsně spřízněn s dřevěnou skupinou žebrácké madony, však postrádáme.

Abychom přesvědčivěji dokázali, že má smysl zabývat se kamennou trojicí současně s dřevořezbami, je potřeba uznat několik předpokladů. Zaprvé výše popsaná pluralita pražského prostředí pozdního 14. století. Z ní vycházející skutečnost, že mnohé charakteristiky sdílely dřevěné plastiky s opukovými díly,²²¹ kromě krásných madon zejména s horizontálními pietami. Jejich blízkost madoně ze Žebráku a sv. Janu Evangelistovi z Třeboně byla v dosavadní literatuře často a důvodně zmiňována. Kromě opakované komparace hlav horizontálních piet zejména se sv. Janem a žebráckou madonou v případě sv. Jana horizontální piety připomíná i formulace konkrétních draperiových motivů. Především smyčkovité záhyby sv. Jana na jedné straně souvisejí s pružnými kličkami šatu zahražanské madony [3], na straně druhé jsou o něco tužší a přísněji organizované, jako právě u některých horizontálních piet, zejména klosterneuburské [32, 80].

Třetím argumentem, proč tři kamenné sochy začlenit do skupiny žebrácké madony, je hypotéza opřená čistě o formální analýzu, že dvě z nich – madony z Laa a Hengsbergu –

²²¹ Podpůrným argumentem může být i notoricky známá skutečnost, že opuka po svém vytěžení může být opracovávána řezbářským způsobem, umožňujícím velkou preciznost detailů. Propast mezi dřevořezbou a kamenosochařstvím tak ani z technologického hlediska nemusela být tak hluboká, jak by se mohlo zdát.

spolu dílensky souvisejí. Leogangská madona se trochu vymyká svým provedením i technologií,²²² nicméně komparace s ostatními kamennými sochami dokládá poměrně těsnou stylovou blízkost. Okrouhlé tváře s přimhouřenýma očima, kolem ramen ovinutý Mariin závoj s texturou jemně tkané látky, pružný postoj i pojednání draperií připouští alespoň volnou vzájemnou vazbu jejich sochařů. Jedná se tedy o dosti pevně svázanou skupinu, nikoli o tři na sobě nezávislé práce, pojící se k různým dřevorezbám.

Dochování na území Dolních Rakous, Štýrska a Sacburska, přičemž původnost proveniencí je jistá jen v prvním případě madony z Laa, lze vysvětlit nejspíše historickými okolnostmi. V Praze se dochoval jen malý zlomek sochařských děl – raná krásná madona není zastoupena vůbec – která musela v druhé polovině 14. století být vytvářena v obrovském množství; spekulace, zda některá z nich byla stylem a materiálem blízká „rakouské“ trojici, je třeba pro absenci jakýchkoli důkazů nechat stranou.

²²² Otázka materiálu leogangské madony je velmi komplikovaná. Přestože dvě provedené petrografické analýzy vzorku odebraného ze soklu určily materiál jako přírodní kámen, pravděpodobně breitenbrunnský vápnatý pískovec, kolem r. 1400 typicky používaný ve Vídni, počítačová tomografie přinesla zjištění, která vnášejí do technologické analýzy soch pozdního 14. století nové otázky. V hmotě figury bylo objeveno celkem 7 kovových prutů, sloužících jako výztuže křehkých partií (3 v krku Marie, 1 v krku Ježíška, 3 v kaskádě draperie pod Mariinou pravicí). Sochy z umělého kamene přitom podle Manfreda Kollera, který se na toto téma dlouhodobě zaměřuje, v jiných případech nebyly zevnitř takto zpevnovány (KOLLER 2019, 68). CT snímek přitom neukazuje trhliny svědčící o nepůvodnosti výztuží, ale ani o doplnění analyzované hmoty soklu.

4 Skupina žebrácké madony jako analýza jednotlivého díla

Potřeba obrátit se k studiu každého jednoho konkrétního díla ve svém původním kontextu, která je přirozeným důsledkem opuštění jejich autorského spojení i kauzální vývojové koncepce vůbec, naráží v případě skupiny žebrácké madony na značné překážky. Jen u některých soch lze počítat s jejich dochováním v původním kontextu nebo alespoň jeho hypotetickou rekonstrukcí. Původ samotné madony ze Žebráku, historiky umění objevené ve 40. letech 20. století, v žebráckém farním kostele je přinejmenším nejistý vzhledem k pohnutým dějinám městečka v husitské době a v raném novověku. U madon z Kozojed či Vekého Boru, světic z Vítkova Kamene a snad i piety z Bělé pod Bezdězem lze jejich původ ve farních kostelech, kde byly nalezeny, předpokládat s o něco větší jistotou; v případě sv. Jana a Ukřižovaného z Třeboně je původ v klášteře augustiniánů takřka jistý, stejně jako madona z Laa prakticky bez pochybností byla objednána do tamějšího farního kostela sv. Víta. Naprosto unikátní je v tomto směru madona z Koryčan (z Beckova), přesněji však z Nového Mesta nad Váhom: novověká zpráva o jejích osudech a vykonaných zázracích²²³ poskytuje zajímavý obraz o objednateli a původním kontextu díla i jeho „druhém životě,“ byť některé jednotlivosti nutně zkresluje nebo přepisuje barokními *topoi*.²²⁴

U madon z Hengsbergu a Leogangu můžeme vycházet pouze z lakonických zmínek o místě jejich původu v momentě jejich pořízení do sbírek (musejní a soukromé) ve 20. století. Essenská madona a vídeňská sv. Kateřina pak jakékoli náznaky o někdejší umístění postrádají.

Původní kontexty jednotlivých sochařských děl budou důkladně probrány v kapitolách jim věnovaných. Obecně však můžeme sledovat umístování soch okruhu žebrácké madony do kostelů farních i klášterních. Pokud jsou objednatelé známi nebo alespoň tušeni, byla badateli přirozeně vždy hledána vazba na pražské centrum, nebo se stávala přímo argumentem pro danou objednatelskou hypotézu.

Motivace, které vedly k volbě konkrétních stylových modů, které byly kolem r. 1380 a v 80. letech dostupné, samozřejmě neznáme. První krásné madony, vytvářené úzkou skupinou sochařů, jedinečné ve svém konceptu i provedení, vyžadovaly samozřejmě adekvátně exklusivní objednavatele. Snaha spojit konkrétní krásnoslohé dílo s konkrétními osobnostmi však může narážet na nedostatek pramenů zvláště tam, kde vystupovalo více

²²³ sepsaná zřejmě v 60. letech 17. století a tiskem dvakrát vydána v letech 1752 a 1799 – MÜLLER 2001.

²²⁴ Například hovoří o přímlově uctívané sochy, díky níž objednavatel Ctibor ze Ctibořic a jeho manželka Dobrochna zplodili syna, Ctibora mladšího. Už proto, že Ctibor st. získal hrad a panství Beckov r. 1388, což je i nejdřívější možné datum vzniku sochy, a Ctibor ml. získal roku 1400 bakalářský titul na pražské univerzitě, lze tuto okolnost považovat za (barokní?) legendu.

hypotetických objednatelských subjektů. Jako příklad může sloužit klášter augustiniánů kanovníků v Třeboni, kde kromě představitelů řádu, někdy až trochu zkratkovitě ztotožňovaném s procesem šíření krásného slohu, vystupovali bratři z Rožmberka, kteří v této své fundaci plánovali i rodové pohřebiště – zřejmě nejpravděpodobnější objednatel treboňské madony byl nejstarší z nich, Petr II. z Rožmberka, v letech 1355–1384 probošt kapituly Všech svatých na Pražském hradě. Na druhou stranu nelze zcela vyloučit ani roli treboňských měšťanů na uměleckých zakázkách pro kostel, který sloužil současně jako farní²²⁵ – pořízení opukové madony však určitě nevzešlo z jejich iniciativy. Značné množství sochařských i malířských středověkých památek dochovaných v treboňském klášteře, souhlasíme-li s raným datováním treboňské madony (ca. 1380–1384), dokládá existenci více současných stylových odstínů. Krásná madona, Ukřižovaný, sv. Jan Evangelista, stylově o něco starší kamenná hlava světice, ale i desky treboňského oltáře nebo tzv. rožmberské antependium (donace nejmladšího Jana z Rožmberka a jeho manželky Elišky z Halsu),²²⁶ představují poměrně širokou škálu výtvarných přístupů užitých v rámci jediné instituce. Kromě technologických zvláštností mohly k výtvarné podobě jednotlivých artefaktů přispět také jejich odlišné funkce.

S výjimkou dvou plastik z treboňského kláštera a madony z Koryčan si nejpřesnější představu o původních kontextech děl okruhu žebrácké madony můžeme paradoxně udělat u díla, jehož podobu známe jen z několika černobílých fotografií. Madona z Laa an der Thaya byla nalezena při rozsáhlé rekonstrukci farního kostela na konci 19. století, zakopaná hluboko pod podlahou kaple v západní části stavby. Ať už se tam dostala jakkoli, zdá se, že s jejím původním určením do farního chrámu musíme počítat. Farnost Laa byla přímo spojená s vídeňskou univerzitou, od poloviny 80. let 14. století nově vzkvétající: úřad faráře v Laa zastávali v pozdním 14. a minimálně ještě celém 15. století vysoce postavení univerzitní hodnostáři, zpravidla rektori nebo alespoň profesori. Socha je tak dalším důkazem, že tradičněji zaměření sochaři dodávali svá díla i do poměrně exklusivního prostředí.

²²⁵ MUDRA/NOVOTNÝ 2020, 83–84.

²²⁶ LAVIČKA/ŠIMŮNEK 2011, 222 (Dana Stehlíková).

4.1 Madona ze Žebráku

Praha, kolem 1380

135 × 40 × 35cm

Lipové dřevo, plně plastická, vzadu opracovaná socha, spodní část zadní strany vyhloubena a vyplněna klínem, drobné úpravy a přeřezání (záhyby pláště, zkrácený prst Mariiny levé ruky), vlasy a rouška Panny Marie doplněná r. 1943–1944, zřejmě v téže době nahrazen tvarově věrný cíp Mariina šatu u soklu; částečně původní (inkarnáty) a mladší, výrazně retušovaná polychromie a zlacení.

Restaurováno: František Kotrba 1943–1944;²²⁷ Josef Kulda 2000.

Literatura: KUTAL 1957a, 32–34, 40–41; KUTAL 1962, 75; HOMOLKA 1963, 428; BACHMANN 1969, 131; PEŠINA 1970, 144, č. 180 (Albert Kutal, bibliografie); CLASEN 1974, 118; LEGNER 1978 (II), 677 (Jaromír Homolka); HOMOLKA 1983, 432–435; KUTAL 1984, 260; HOMOLKA 1987, 42; BARTLOVÁ 1996, 136; FAJT 2006, 46; HOMOLKA 2010, 70; JINDRA/OTTOVÁ 2020, 220–221 (Aleš Mudra, bibliografie)

Žebrák, farní kostel sv. Vavřince, boční oltář Panny Marie z r. 1715; v 90. letech 20. století depozitář Arcibiskupství pražského; 2001 zapůjčena do NG.

ŘFK Žebrák

Žebrácká socha [23] zachycuje Marii-Eklesii s dítětem sedícím vysoko na jejím pravém předloktí. Žehnajícím Ježíškem doslova vyskakuje zpod Mariina pláště a pravou nožku, předznamenávající jeho spásonosnou obět', nabízí matce k doteku v eucharistickém akcentu.²²⁸

Plastika byla odvozovaná ve starší literatuře od kamenné madony ze staroměstské radnice [7] (datované tradičně k roku svěcení kaple 1381) a od malby mistra třeboňského oltáře [5, 6],²²⁹ následně byla akcentována i její návaznost na trůnící madony 60. let.²³⁰ Její datování ovšem zůstalo víceméně neměnné i po zdůraznění kontinuity se starší řezbářskou tradicí, neboť byla interpretována jako práce konzervativnější orientace.

Madona výrazně vertikálních proporcí, s vysoko umístěným pasem stojí ve vyumělkovaném prohnutém postoji, s pravým bokem vysunutým vpřed a trupem naopak prudce odkloněným vlevo a mírně dozadu; přes všechnu artistní nadsázku navozuje prudkost pohybu dojem okamžikovitosti a reálnosti akce. Spontánně působí také pohyb velmi vysoko nad nosnou nohou usazeného velkého Ježíška, vrhajícího se vpřed, směrem k recipientovi. Vážný obličej dítěte s velkýma očima, výraznou rýhou vedoucí z vnitřního koutku přes buclaté tváře, a pootevřenými, promlouvajícími ústy dotváří efekt naléhavosti. S impulsivním pohybem obou postav kontrastuje klidný, hluboce zamýšlený výraz Mariiny tváře. Její hlava

²²⁷ Václav Wagner (WAGNER 1946) datuje restaurování už do r. 1941, Marie Kotrbová (KOTRBOVÁ 1973, nepag.) v katalogu restaurátorských prací Františka Kotrby až 1943–1944. Podíl památkáře a teoretika Karla Friedricha Kühna, kterého Kotrbová jmenuje, svědčí o pozdější dataci – zmiňuje ho totiž jako přednostu památkového ústavu v Praze, kteroužto funkci zastával až od r. 1942.

²²⁸ Aleš Mudra (JINDRA/OTTOVÁ 2020, 220–221, č. 1/11) interpretuje gesto Mariiny levice, téměř se dotýkající Ježíškova chodidla, jako signum prognosticum – k doteku ani ke Kristově oběti ještě nedošlo. Prostředník Panny Marie byl však v novověku zkrácen a ruka, v zápěstí hřebíkem sekundárně připojená k sochařskému bloku, mohla být o něco vytočena směrem ven, aby do ní mohlo být vloženo žezlo. Zdá se tedy pravděpodobné, že se Marie původně dětské nožky skutečně dotýkala.

²²⁹ KUTAL 1962, 75.

²³⁰ HOMOLKA 1963, 428.

[25] se pro svůj kvádrový kompoziční základ, vysoké čelo, rovný dlouhý nos a sevřená ústa nabízí k srovnání s parlérovskými horizontálními pietami, zejména s pietou ze sv. Tomáše v Brně, kde navíc nalezneme i specificky řezaná oční víčka se zdůrazněným okrajem a ostře obkrouženým tvarem oční bulvy [26]. Tuto zvláštní modelaci nalezneme i u dalších opukových soch spojených s parlérovským prostředím kolem r. 1380: madony z Altenmarktu, patřící k nejstarším krásným madonám, a piety z Marburgu, zástupkyni nejstarších krásných piet.²³¹ Motivy Mariiny fyziognomie jsou však jediným dokladem o tvůrčí otevřenosti jejího sochaře vůči podnětům parlérovského prostředí. Malířsky měkká, na tělesné jádro „přimáčkнутá“ draperie pláště, vytvářející dekorativní, téměř k zemi dosahující vlásničkový záhyb kolem volné nohy a po obou stranách figury volně splývající kaskády, navazuje spíše na tradici trůnicích madon šedesátých let, spjaté s miniaturní italizující malbou dvorského okruhu. Kromě charakteru modelace pro toto východisko hovoří i prudkost pohybu (blízká zahražanské madoně, jež v tváři analogicky přijímá podněty svatovítské hutní plastiky) či významotvorná gestika. Další možnou komparací, proponovanou zejména Albertem Kutalem, jsou šerosvitně modelovaná roucha světic a světců desek treboňského oltáře, sdílející s madonou také převýšený tělesný kánon nebo dlouhé, neohebné prsty. Kotal na druhé straně zdůrazňoval i vazbu na monumentální kamennou madonu z nároží staroměstské radnice, již datoval podle svěcení kaple k roku 1381.²³² Vztah obou madon však není tak přímý, jak se Kotal domníval: přestože způsob, jakým se měkce modelované záhyby draperie zdvihají z tělesného jádra, v obou případech lze vztáhnout k stylu trůnicích madon 60. let, koncepce figury je zásadně odlišná. Zatímco staroměstská Marie se vyznačuje pevnou, zdrženlivou ponderací harmonicky vyvažující zdůrazněnou hmotu, madona ze Žebráku je prostoupena pohybem stejně promyšleným, ale ve svém účinku naprosto odlišném, svou atektonikou připomínající i drobnou francouzskou slonovinovou plastiku.²³³ Žebráckou madonu však v žádném případě nelze interpretovat pouze jako syntézu výše jmenovaných komponent; její sochař byl nepochybně vyjimečný tvůrce, schopný přetavit jednotlivé podněty a inspirace do suverénního výtvarného konceptu. Pojmenování skupiny stylově poněkud konzervativnějších soch poslední čtvrtiny 14. století právě podle madony ze Žebráku může být zavádějící, protože v jejím rámci představuje dosti specifickou polohu.

V rámci skupiny konzervativněji laděné vrstvy poslední čtvrtiny 14. století patří žebrácká madona k stylově nejstarším: neobjevuje se tu motiv zaboření Mariiných prstů do Ježíškova

²³¹ Altenmarktská madona a pieta z kostela sv. Alžběty v Marburgu byly i autorsky spojovány – SCHMIDT 1977, 107.

²³² KOTAL 1949, 68.

²³³ JINDRA/OTTOVÁ 2020, 220–221 (Aleš Mudra).

těla a Mariina tvář jen málo souhlasí s dívčím ideálem světic třeboňského oltáře nebo raných opukových krásných madon. Datování díla, svou stylovou polohou značně svébytného a tedy nesnadno odvoditelného od konkrétních vzorů, je dosti složité. (Oprávněným) předatováním madony ze Staroměstské radnice i přehodnocením přímého vztahu k ní ztratila socha konkrétní chronologickou oporu. Nicméně motivické shody s parléřovskými horizontálními pietami, byť pozorovatelnými jen v detailu a ne v celkové koncepci, přibližnou dataci kolem r. 1380 podporují, stejně jako subtilní proporční kánon.

Původní, středověké určení a objednavatele madony neznáme. Její provenienci ve farním kostele sv. Vavřince v Žebráku (dnešní kostel vznikl jako novostavba po požáru r. 1780) můžeme spíše vyloučit, jakkoli lákavé se zdá přímé spojení s okruhem Václava IV., který roku 1380 vystupuje jako patron farního kostela.²³⁴ Proti svědčí sama historie městečka. Po neúspěšném obléhání královského hradu roku 1425 ho husité vypálili. Kostel i městečko pak zejména v první polovině 17. století utrpěly tolik katastrof, že zachování poměrně velké dřevěné skulptury by se rovnalo takřka zázraku: V roce 1608 postihl Žebrák velký požár, o tři léta později město drancovalo ustupující pasovské vojsko, v roce 1639 celé město včetně kostela (až na 6 zpustlých chalup) vypálili Švédové.²³⁵ Kostel byl znova stavěn až v 50. letech 17. století. Ze Žebráku pochází i jedno mladší středověké řezbářské dílo, známý pozdněgotický reliéf Oplakávání, ani jeho provenienci ovšem neznáme a nemůže tedy sloužit jako argument pro původnost proveniencie žebrácké madony: dílo bylo zakoupeno z žebráckého soukromého majetku v r. 1904²³⁶ a snad mohlo tvořit střed retáblu kaple žebráckého hradu.

Po obnovení žebráckého kostela rytíř Ferdinand Vojtěch Šleichert z Wiesenthalu učinil nadaci na paměť svých předků tam pohřbených.²³⁷ Podobný byl i účel založení a vyzdobení bočního mariánského oltáře [27] jeho vdovou a synem Martinem Vavřincem v roce 1715 – kronikář Vorel píše, že oltář byl při požáru kostela v r. 1780 zachráněn a „*dodněška* »Šleichertovský« slove. Sochu Panny Marie, držící na pravé ruce Ježíška, pokládají znalci za umělé dílo

²³⁴ LC III–IV, 141–142.

²³⁵ O dějinách města v raném novověku nás spravuje kronika obce, psaná císařským královským radou a žebráckým purkrabím Ludvíkem Vorlem v 60.–80. letech 19. století. Autor uvádí prameny, z nichž čerpal, ale jak je pro žánr kroniky obvyklé, konkrétní události necituje. I kdyby on nebo jeho zdroje skutečnost poněkud přikrašlovaly, v základních obrysech se zdá věrohodná. Opisuje také žádosti okolním městům o příspěvek na obnovu obce, prosbu královské komoře o poskytnutí dřeva (a protesty proti tomuto kroku od zbirožského hejtmana Kolence) VOREL 1886, 148–152.

²³⁶ ŠTECH 1913, 8.

²³⁷ Ferdinand Šleichert z Wiesenthalu, setník císařského pluku, založil na Žebráku v 70. letech 17. století špitál s kaplí sv. Martina a v kostele učinil fundaci, aby na oltáři hořelo věčné světlo za jeho přbuzné. *Ibidem*, 171–172.

*řezbářské.*²³⁸ Oltářní retábl sestává z akantových rozvilin s figurkami andálků, které obklopují velkou niku odpovídající rozměrům madony.

Zdá se tedy pravděpodobné, že se mariánská socha mohla dostat do kostela až v druhé polovině 17. nebo počátku 18. století. Že někdy v této době došlo k úpravám sochy, nasvědčuje i podoba barokních, bohužel nedochovaných korunek, vytvořených nejspíše současně s žiňovými parukami a žezlem [28].²³⁹ Sochu by do kostela přivezl buď Ferdinand Šleichert z Wiesenthalu,²⁴⁰ nebo jeho syn Martin Vavřinec. K přesunům gotických děl v novověku, i na poměrně velkou vzdálenost, nalezneme řadu dokladů a pramenných zmínek, dokonce i v samotné skupině žebrácké madony: madona z Koryčan byla do moravského města převezena z kostela augustiniánů-kanovníků v Novém Městě nad Váhom zřejmě v 90. letech 16. století.²⁴¹ Otázkou zůstává, odkud by žebrácká socha mohla pocházet. Kromě řady kostelů, klášterů a hradů v bezprostředním okolí (např. augustiniánský klášter sv. Dobrotivé, hrady Žebrák²⁴² a Točník) se nabízí navázat na úvahu Jaromíra Homolky, že socha mohla být původně určena do některého z pražských chrámů. Šleichertové z Wiesenthalu vlastnili kromě majetků na Žebráce dům na Malé Straně, zvaný U tří zlatých zvonků v Mostecké ulici. Dům spadal do farnosti sv. Tomáše, kde se podle inventářů z raného 15. století nacházelo minimálně 6 mariánských soch, z toho 3 dřevěné madony;²⁴³ blízko stojí např. i kostel maltézských rytířů. Co může být ještě důležitější, je, že přímo na parcele domu U tří zlatých zvonků se zachovala věž tzv. biskupského dvora, někdejšího sídla pražských biskupů a arcibiskupů. Tato stavba je zmiňovaná už v polovině 13. století a zásadně přestavovaná a rozšiřovaná za doby Jana IV. z Dražic, Arnošta z Pradubic i Jana z Jenštejna.²⁴⁴ Roku 1420 stavbu zničili husité a nikdy již nebyla obnovena. Není zcela vyloučeno, že výjimečná madona mohla pocházet z někdejší kaple sídla a až do novověku setrvat skrytá někde v těsné blízkosti. Musíme však mít na paměti, že se jedná o pouhou spekulaci, již nelze snadno vyvrátit ani potvrdit.

²³⁸ VOREL 1887, 11–12.

²³⁹ KOTRBOVÁ 1973, nepag. považovala paruky a korunky za doplňky 19. století; WAGNER 1946, obr. 9–10 je měl za barokní. Tvary Mariiny korunky odpovídají druhé polovině 17. století nebo počátku století 18., jestliže je provedl lokální, konzervativnější řemeslník. Za konzultaci děkuji Pavlu J. Havránkovi a Ing. Olze Košťakové.

²⁴⁰ Jen velmi nepřímým argumentem, který nicméně stojí za zmínku, je místní pověst, podle níž Ferdinand Šleichert sochu přivezl z válečné výpravy do Turecka (pověst v beletristickém díle Kněžnin prsten zmiňuje František Nepil). Původ sochy v Turecku je samozřejmě naprostý nesmysl, nicméně spojení s rytířem Šleichertem může mít historický základ.

²⁴¹ MÜLLER 2001.

²⁴² Hrad Žebrák sice odolal husitskému obléhání, nicméně v následujícím století úplně vyhořel a v 50. letech 16. století je zmiňován jako pustý (VOREL 1871, 18).

²⁴³ Z nichž žádná se nezachovala – KADLEC 1985, 368.

²⁴⁴ HLEDÍKOVÁ 1991, 341.

Již samo umístění sochy do niky „šleichertovského“ oltáře, její přizpůsobení dobovému vkusu a jeho pramenně podložená záchrana při požáru kostela r. 1780 svědčí o barokní úctě. Při restaurování po objevení sochy ve 40. letech byly doplňky sejmuty a nahrazeny modelací z křehké masivní masy. Zda měla Marie vysokou kónickou korunu krásných madon, se nedozvíme; její rouška by pravděpodobně mohla v původní podobě připomínat závoj madony z Koryčan, blízké i v mnohých detailech tváře, nebo kamenné madony z Leogangu – kromě ovinutí kolem ramen nejspíš vytvářela po stranách obličeje úzké kaskády.

Žebrácká madona představovala bezpochyby naprosto exklusivní zakázku. Zda vznikla ještě na samém konci vlády Karla IV. nebo až v počátcích období Václava IV., nelze na základě stylové analýzy určit; ostatně předpoklad, že mohla být spojena s dvorem, vychází po odmítnutí původnosti její provenience jen z její mimořádné kvality.

4.2 Sv. Jan Evangelista z Třeboně

Praha, ca. 1375–1380

Lipové dřevo, plně plastická, vzadu opracovaná socha, spodní část nedochována. Chybí prsty pravé ruky a pravá paže od lokte; barokní (?) polychromie.

102, 5 × ? × ? cm

Restaurováno: Bohuslav Slánský 1958; Ludmila Slánská 1962; Markéta Pavlíková 2021–2022.

Literatura: ERNST 1917, 113–116; PEŠINA 1970, 144, č. 181 (Albert Kotal, bibliografie); RULÍŠEK 1989, 15 (bibliografie); KESNER 1990, 87, č. 21 (Milena Bartlová-Štefanová, bibliografie); BARTLOVÁ/FAJT 1996, 45, č. 9 (Milena Bartlová).

Klášter augustiniánů-kanovníků Třeboň, schwarzenberský archiv Třeboň; zapůjčeno městskému museum v Českých Budějovicích, 1953 převedeno do sbírek Alšovy Jihočeské galerie v Hluboké nad Vltavou.

AJG, 1976 zapůjčeno do NG

Světec bez dochovaných atributů je rozpoznatelné jako sv. Jan Evangelista především na základě mladé, bezvousé tváře.

Suverénní lineární rozvrh a plastická pregnance tvarů [29, 30] vedla prakticky všechny badatele k relativní dataci až po madoně ze Žebráku. Promyšlen byl i vztah k Ukřižovanému z téhož kláštera, přesněji otázka, zda se jednalo o fragmenty jednoho sousoší Kalvárie: úvahy, zda se původně jednalo o jeden sochařský celek, umístěný hypoteticky na lettner²⁴⁵ a po jeho stržení na břevno vítězného oblouku, započal už František Matouš po objevu Ukřižovaného v ambitu bývalého augustiniánského kláštera,²⁴⁶ málokterý badatel však tento návrh jednoznačně přijal. Do jednoho celku je spojil Jaromír Homolka.²⁴⁷ Milena Bartlová spolu s Jiřím Fajtem považovali spojení za jasné a všeobecně přijímané.²⁴⁸ Naopak Aleš Mudra díla vnímal spíše jako dvě samostatné realizace: upozornil však, že hodnocení komplikuje i obecná tendence k opakování zavedených formulí v souladu s ikonografií Ukřižovaného, odkazující k věčnosti.²⁴⁹

Torzo velmi štíhlé postavy se plynulým, šroubovitým způsobem rozvíjí v prostoru. Na natočení oblých ramen subtilním protipohybem reaguje zdrženlivý úklon hlavy a kompozici pointuje pozdvihnutá světcova pravice, která tiskne loket k tělu a dlaň obrací k diváku. Plášť sv. Jana těsně lne k jeho trupu, na dvojici různosměrných mísovitých záhybů v přední části trupu navazovala zřejmě velká vlásnička kolem volné nohy, od úrovně boků po stranách visí úzké trubicovité záhyby. Splývavý šat se zavíjí kolem trupu, přidržovaný loktem pravé paže, a kolem krku je ploše přehnutý na rubovou stranu. Zadní stranu torza člení jediná svislá řasa, přecházející v stlačený trojúhelný útvar, opodstatněný shrnutím pláště pod pravým loktem.

²⁴⁵ O existenci lettneru sice chybí pramenné zmínky, stavebně-historický průzkum objektu i samotná funkce kostela jako klášterního a současně farního ho však jednoznačně potvrzuje.

²⁴⁶ MATOUŠ 1949, 105.

²⁴⁷ HOMOLKA 1963, 428 a 443, pozn. 66.

²⁴⁸ BARTLOVÁ/FAJT 1996, 45.

²⁴⁹ JINDRA/OTTOVÁ 2020, 206, č. I/04 (Aleš Mudra).

Ve srovnání s žebráčkou madonou, jejíž draperie se skládá z jednotlivých, dekorativně k sobě skládaných motivů, působí roucho sv. Jana dojmem logičtější, svým způsobem „hotové“ skladby. Rytmičtý lineární rozvrh draperie doplňují nízké kličkovité záhyby, rozmístěné tak, že zdůrazňují pohyb i objem figury. Právě pro tyto drobné záhyby spojoval Albert Kutal třeboňského sv. Jana s madonou ze Zahražan [3], blízkou také svým prostorovým rozvržením, byť v poněkud pružnější verzi. Obě díla spojuje i princip kombinace plasticky rozvinuté figury s tváří prozrazující recepce parlérovské plastiky. V případě třeboňského světce byla mnohokrát zdůrazňována afinita k tvářím parlérovských horizontálních piet, především lutínských; ještě bližší je mu hranatější rozvrh a sevřená ústa piety z Klosterneuburgu [32, 81]. I samotné smyčkovité záhyby draperie lze s klosterneuburskou sochou porovnat lépe než měkčí, „gumovější“ smyčky zahražanské madony.

Lyrický výraz sochy, vyjádřený už samotným postojem, se koncentruje v Janově tváři. Hlava je komponována z jednoduchých geometrických tvarů, složených však v působivou melancholickou grimasu, působením velmi podobnou výrazu busty světice z Dolní Vltavice [18]. V detailu se řezba očí, rovného nosu, napjatých krčních svalů nebo vlasů blíží Ukřižovanému z téhož kláštera. Ačkoli je naprosto legitimní považovat obě díla za produkty téže dílny, k opatrnosti vede už samotná prostorová koncepce obou figur. Oproti důsledně prostorově řešenému sv. Janu je ovšem zadní strana Ukřižovaného řezána jen velmi sumárně, naopak jemná struktura látky jeho bederní roušky, krupěje krve tryskající z rány v boku a stékající v plastických kapkách či výraz tváře v momentu posledního výdechu přímo vybízí k umístění sochy do úrovně, z níž je možné její dlouhé a blízké pozorování.

Jestliže díla skupiny žebrácké madony nepovažujeme za produkty téže dílny, v níž bychom předpokládali postupný vývoj směrem k prostorové kontinuitě analogické opukovým krásným madonám, nic nebrání jejich dataci do téže doby; sv. Jan mohl žebráčkou madonu dokonce mírně předcházet. Na základě komparace s horizontálními pietami lze dílo klást ještě do 2/2 70. let 14. století nebo do doby těsně po r. 1380, kdy byl navíc třeboňský chrám intenzivně vybavován i mnoha dalšími výtvarnými díly.

Jakou relevanci má tedy myšlenka, že k sv. Janu náležel jiný, nedochovaný krucifix a bolestná Panna Marie? Třeboňský klášter, založený bratry Petrem II., Joštem, Oldřichem a Janem z Rožmberka v r. 1367 a zamýšlený i jako jejich rodové pohřebiště, nepochybně mohl být vybaven ještě bohatěji, než se z dochovaného fondu může zdát. Na druhou stranu sám tklivý výraz světce nemusí znamenat, že byl původně součástí Kalvárie – světice z Dolní Vltavice dosvědčuje, že se stejně bezútešně mohli tvářit i světci a světice v jiných (ačkoli v případě vltavické busty neznámých) ikonografických celcích. Také u sv. Jana vyvstává

pochybnost, jestli by subtilní melancholie, pro jeho působení tak zásadní, mohla být při umístění na lettner vůbec vnímána. V době kolem r. 1380 si lze, analogicky ke sv. Václavovi z jemu zasvěcené kaple v pražské katedrále nebo zřejmě o málo mladšímu sv. Petru ze Slivice, pocházejícímu buď z místního kostela sv. Petra nebo z kaple příbramské arcibiskupské tvrze,²⁵⁰ představit sv. Jana i jako samostatnou, volně stojící figuru. V takovém případě by nejspíše stála v kapli sv. Jana Evangelisty²⁵¹ přiléhající k východní straně ambitu kláštera a pravděpodobně zastávající funkci kapitulní síně, která v klášterním komplexu chyběla.²⁵² Fragmentární dochování figury, její neúplná gestika a chybějící atributy komplikují jeho jednoznačnou interpretaci. Sv. Jan pod křížem s pozvednutýma prázdnýma rukama byl v pozdním 14. století nepříliš častým, ale reálným úkazem; při umístění sochy samostatně by zřejmě držel atribut knihy nebo kalicha s otráveným vínem, které by pozdvíženou pravicí žehnal.

Tvrzení, že sousoší Kalvárie, ať už v jakémkoli konkrétním složení, stálo na břevnu vítězného oblouku až do r. 1607, kdy byla nahrazena novou, se zakládá na nepřesné interpretaci pramenů. Kronikář Vavřinec Benedikt Mecer roku 1661 píše: „*Item léta 1607 ta věž všecka omrštěna vápnem a malována, bání nad ní trojím plechem pobita a ozeleněna byla, takže v celém království českém jí rovná nebyla. Kostel taky obnoven vnitř i zevnitř, nad chórem nový krucifix s obrazem Panny Marie a sv. Jana postaven.*“²⁵³ Ze zápisu není jasné, zda nová kalvárie musela nutně nahradit starší, nebo je její novost zdůrazněna pouze ze stylistických důvodů. Pravděpodobnější se zdá druhá varianta, neboť jak sv. Jan, tak Ukřižovaný jsou práce určené k pohledu zblízka. Sv. Jan by tak tedy mohl být kladen vedle soch, jako jsou sv. Václav ze svatovítské katedrály, norimberský sv. Jiří nebo sv. Petr ze Slivice nejen ze stylového hlediska (jasné východisko v parléřovském kamenosochařství), ale i z hlediska adjustace sochy samostatně v prostoru, nejspíše analogické krásným madonám.

²⁵⁰ Patrony farního kostela ve Slivici byli ovšem také pražští arcibiskupové; hypotetickým objednavatelem by tak, stejně jako v Homolkově teorii (LEGNER 1978, II, 675 – Jaromír Homolka) o určení do příbramské kaple, zřejmě byl arcibiskup Jan z Jenštejna.

²⁵¹ Od pamětní knihy třeboňské farnosti, sepsané archivářem Janem Aquilinem Hrdličkou v roce 1798, několik let po zrušení kláštera, jehož byl kanovníkem, se kaple uvádí jako zasvěcená sv. Janu Křtiteli (HRDLIČKA 1798), což opisují téměř všechny mladší práce o klášteře. Listina z 4. 4. 1380 ovšem výslovně uvádí zasvěcení Janu Evangelistovi (cit. KREJČÍK 1949, 111–116.)

²⁵² BERÁNEK/ČEVONOVÁ/MACEK et al. 2009, 154–155 (Petr Macek).

²⁵³ MECER 1661 (cit. KOLÁR 1969, 131, 147.)

4.3 Ukřižovaný z Třeboně

Praha, ca. 1375–1380

Smrkové dřevo, plně plastická, vzadu (sumárně) opracovaná socha. Chybí většina prstů rukou a nohou, chodidla mírně ohořelá; původní polychromie.

159 × 148 × 35 cm

Restaurováno: studenti Akademie výtvarných umění v Praze (pod vedením Bohuslava Slánského) 1948.

Literatura: MATOUŠ 1949; DENKSTEIN/MATOUŠ 1953, 53; KUTAL 1962, 110, 156; PEŠINA 1970, 145, č. 182 (Albert Kotal); LEGNER 1978 (II), 677 (Jaromír Homolka); KUTAL 1984, 260–261; RULÍŠEK 1989, 15–16; FAJT 2006, 46; LAVIČKA 2007, 9, 15–16; JINDRA/OTTOVÁ 2020, 206–207, č. I/04 (Aleš Mudra, bibliografie).

Klášter augustiniánů-kanovníků Třeboň, refektář; 1947 zapůjčeno do AJG

AJG

Kristus visí na kříži vprámeně, s rukama rozpraženými téměř v pravém úhlu a bez prověšení: zcela tak souhlasí s typem charakteristickým pro druhou polovinu 14. století. Ukřižovaný Kristus je zachycen v momentě posledního výdechu. Hlava se jen mírně sklání ke straně, ústa jsou pootevřená: Spasitel umírá, ale ještě nezemřel.

Od objevení skulptury ve 40. letech byly pro jeho hodnocení zásadní dva momenty: otázka, zda tvořil jeden sochařský celek se sv. Janem z téhož kláštera (viz 4.2) a typologická i formální blízkost Ukřižovanému v tvorbě mistra treboňského oltáře, konkrétně desce s Kalvárií ze sv. Barbory [37]. Zejména souvislost s tímto malířským dílem (resp. některými badateli předpokládaným malířským Ukřižováním ve středu treboňského oltáře)²⁵⁴ motivovala i dataci díla kolem r. 1380, s tím, že malířské dílo mělo plastiku předcházet.

Vznosná, štíhlá postava Krista [34] umírajícího na kříži s jen mírně skloněnou hlavou a doširoka rozpraženými pažemi místo zdůraznění tíhy těla spíše vzdoruje gravitaci. Hladké tvary jednotlivých údů se skládají v harmonický, ale vzájemně nepřilíš provázaný celek: pohybový potenciál vycházející z překřížení chodidel probodených jedním hřebem se v úrovni pasu zcela vytrácí. Rozvržením hmot se treboňský Ukřižovaný od starších idealizujících krucifixů, např. Ukřižovaného z opavského kostela sv. Janů [36], odlišuje vlastně jen méně hlubokým sklonem hlavy. Navzdory pevné, z geometrických tvarů vycházející modelaci končetin i hlavy působí Ukřižovaný až netělesně; spíše se vznáší než visí. Toto vzdálení se od reálného světa vyvažuje několik prvků, které podněcují bezprostřední kontakt s divákem a apelují na jeho aktivní recepci díla, vedoucí k meditaci nad Kristovou obětí. V první řadě je to Kristova tvář lemovaná jednotlivě řezanými prameny vlasů (na zadní straně sochy jsou vlasy pouze naznačeny polychromií), které opticky prohlubují obrazový prostor. Obličej s obočím naznačeným jen polychromií, mohutným knírem a symetricky rozdělenou brádkou sugeruje svými méně idealizovanými rysy (široká hranatá čelist, vrásky kolem očí) reálnou přítomnost Spasitele, jehož oči se v posledním

²⁵⁴ ROYT 2013, 177–179.

výdechu pootevřených úst obracejí k vnímateli. Mělkými záhyby členěná bederní rouška, u levého boku svázaná do uzlu a rytou strukturou povrchu odkazující k uctívané relikvii,²⁵⁵ ukazuje, jak účelně mohl být volen princip „realismu“ v období počínajícího krásného slohu. Stejným způsobem se evokace skutečného okamžiku s věčným, ideálním výjevem snoubí v případě dobře dochované polychromie: krev na jednu stranu stéká v kaligraficky stylizovaných, velmi dekorativních pramenech, na druhou stranu „realisticky“ prosakuje jemnou tkaninou roušky. Prudký výtrysk z rány v boku je evokován pěti velkými kapkami malovanými z horní strany zranění. Krev kane i zpod ze silných prutů stáčené trnové koruny na čelo, nos i tváře Krista. Proti světlému inkarnátu kontrastuje v explicitně eucharistickém akcentu.

Souvislost s malbami mistra třeboňského oltáře, vyzdvihovaná i jako doklad role dřevěné plastiky jako zprostředkovatele „vlivu“ tohoto malíře na svatovítskou hutní plastiku, opravňuje kromě stylového hodnocení (blízký proporční kánon, dekorativní linie a měkká modelace objemů) i samotná provenience díla. Malé množství děl srovnatelného typu v sochařském médiu²⁵⁶ (Kristové horizontálních i krásných piet se liší zejména expresivnějším pojetím hrudního koše i dekorativnější stylizací vlasů a vousů; ukřižovaných z poslední čtvrtiny 14. století se dochovalo velmi málo) podněcuje snahu hledat paralely v soudobé malbě. Kromě díla mistra třeboňského oltáře, zejména Kalvárii ze sv. Barbory, je lze nalézt i v knižním malířství. V kompozici i detailu (např. členění vlasů do individuálních pramenů, krupěje krve) se třeboňský Ukřižovaný velmi podobá Ukřižovanému z kánonového listu tzv. misálu Zikmunda Knaba původem z brněnského kostela sv. Jakuba [38]. Vazby k malířství jsou podle Aleše Mudry natolik těsné, že socha přímo „*mohla reflektovat podobu používanou v malířském médiu.*“²⁵⁷ I v monumentálním malířství přímo v Praze nalezneme pro štíhlou postavu i zdůrazněný uzel roušky přesné analogie v malbě Bolestného Krista ve Vlašimské kapli svatovítské katedrály, připisované mistru Osvaldovi [39].²⁵⁸

²⁵⁵ Část Kristovy bederní roušky, ztotožňované v dobových spisech s látkou, do níž Maria zavinula Ježíška po narození, byla kromě Prahy chována a každoročně vystavována až do r. 1417 také v Českém Krumlově, hlavním sídle Rožmberků (ŠMAHEL 2014). Iniciativu svatovítského kanovníka Petra II. Z Rožmberka pro získání relikvie i jeho významný podíl na vybavení třeboňského kostela výtvarnými díly můžeme se značnou jistotou předpokládat.

²⁵⁶ Subtilnímu proporčnímu kánonu z kamenných sochařských děl nejlépe odpovídá postava Adama z konzoly dodatečně osazené do pilíře svatovítského chóru (před 1385), která je ovšem prostoupena plynulým, organickým pohybem.

²⁵⁷ JINDRA/OTTOVÁ 2020, 207 (Aleš Mudra).

²⁵⁸ KLÍPA 2020, 33–36. Autorství konkrétních nástěnných maleb pramenně v katedrále doloženého mistra Osvalda je otázkou, již nelze snadno zodpovědět, nicméně datace maleb Vlašimské kaple po r. 1378, kdy se objednavatel Jan Očko z Vlašimi stal kardinálem (a jako takový je vyobrazen na scéně na západní stěně kaple) a před nebo krátce po jeho smrti 14. 1. 1380 poskytuje pro třeboňského Ukřižovaného jistou datační oporu.

Zadní strana plastiky je řezána jen v základním objemu, textura bederní roušky se na ní vůbec neuplatňuje. Pohledová strana naopak věnovala značnou péči detailnímu zpracování materiálu látky, v křídovém podkladě jsou dochovány plasticky ztvárněné kapky krve (na roušce, z přední strany chodidel). Jen těžko si lze představit, že takto koncipované dílo mělo původně stát ve značné výšce na chórové přepážce. Možností, kde mohlo dílo nalézt vhodnější uplatnění, bylo v rámci areálu více – kromě refektáře, kde bylo nalezeno, a kde by silně akcentované téma eucharistie korespondovalo s funkcí samotného prostoru,²⁵⁹ se nabízí i jeho umístění nad některým z oltářů v klášterním kostele.

²⁵⁹ JINDRA/OTTOVÁ 2020, 207 (Aleš Mudra).

4.4 Madona z Kozojed

Praha, ca. 1380–1390

Lipové dřevo, původně plně plastická, ze zadní strany sekundárně seříznutá socha, chybí levá paže od lokte, Ježíškovo chodidlo doplněno, drobná poškození a přeřezání; fragmenty původní polychromie, inkarnáty rekonstruovány.

95 × 30 × 20 cm

Restaurováno: Jiří Tesař 1953.

Litaratura: KUTAL 1962, 77; HOMOLKA 1963, 428; PEŠINA 1970, 145, č. 183 (Albert Kutal; bibliografie); CLASEN 1974, 118; HOMOLKA 1983, 435; KUTAL 1984, 263; FAJT 1996, 647–648, č. 257 (Jiří Fajt; bibliografie); BARTLOVÁ/FAJT 1996, 47, č. 10; OTTOVÁ/TURČAN 2016, 68 (Aleš Mudra)

Kozojedy, farní kostel sv. Mikuláše, boční oltář z r. 1677; 1865 přeneseno na hlavní oltář
ŘKF Kralovice, zapůjčeno do Muzea a galerie severního Plzeňska v Mariánské Týnici

Stojící postava mladistvé Panny Marie s velkým dítětem na pravém předloktí. Přesněji nelze ikonografii určit kvůli nedochovaným atributům – Marie mohla držet v levici žezlo a její hlavu mohla zdobit vysoká koruna Královny nebes, je to však pouhá spekulace. Nahý Ježíšek se zdůrazněnou tělesností se naklání vpřed k divákovi jako Spasitel aktivně se chápající své úlohy.

Socha byla od objevení žebrácké madony vždy nějakým způsobem odvozována od ní: Albert Kutal ji zpočátku považoval za její jednodušší, méně „slohově pokročilou“ variantu,²⁶⁰ a ačkoli byla později tímtéž autorem označena za první krásnou madonu,²⁶¹ jako svébytné, neodvozené dílo byla doceněna až recentně.²⁶²

Maria stojí v přirozeném, v bocích zhrounutém postoji [40]. Její proporce jsou méně nadsazené než vysloveně manýristický kánon madony ze Žebráku, k níž byla kozojedská socha těsněji či volněji vztahována. Klidnou ponderaci oživuje jak vpřed se naklánějící Ježíšek, tak předešim poddajné, z řezbářské tradice 60. let odvozené draperiové útvary. Na více místech je uplatňuje vláčné hrnutí látky: plášť pod prsy se přetáčí v měkkých, plochých řasách; cípy šatu se u soklu stáčí plynule rotačním způsobem, upomínajícím na motivy oděvu u parlérovských soch z kamene i dřeva (sv. Vojtěch ze Staroměstské mostecké věže, sv. Prokop ze Strakonice [16, 42], madona Kladská [15]). Suverénní řezba draperie prozrazuje vynikající kvality sochaře, pracujícího tvůrčím, schématem nesvazovaným postupem; oproti jiným sochám okruhu žebrácké madony je větší pozornost věnována vztahu mezi šatem a tělesným jádrem. Plášť přetažený před Mariiným tělem člení hluboké mísy a po stranách volné závěsy; svislý cíp před nosnou nohou se zcela uvolňuje z bloku a odhaluje špičatý střevíc. V malířském médiu nalezneme nejbližší analogii v plášti sv. Máří Magdaleny na desce

²⁶⁰ KUTAL 1949, 68.

²⁶¹ KUTAL 1984, 111.

²⁶² JINDRA/OTTOVÁ 2020, 224–225, č. I/13 (Aleš Mudra).

třeboňského oltáře, kde se navíc přetáčí do kornoutovitého útvaru, nebo u sv. Bartoloměje na další desce souboru.

Hlavu Marie zřejmě ani původně nekryla rouška, nebo zahalovala jen malou část; hustě zvlněné vlasy lemují vážnou, ale přitom až naivně dětskou tvář s vysokým čelem, velkýma očima, drobnými ústy s plným spodním rtem a špičatou bradou [43]. Hlava je vystavěna z mohutných, klenutých objemů, odlišných od kvádrovitého základu hlav madony ze Žebráku nebo třeboňského sv. Jana. V úrovni očí se poněkud zužuje. Oční víčka jsou členěna jedinou ostrou rýhou v místě ohybu.

Ježíšek sedí ve srovnání s dítětem žebrácké madony v přirozenější poloze ve výši Mariina pasu. Jeho pohyb, ačkoli méně prudký, však žebráckou sochu nápadně připomíná: i kozojedský Ježíšek se vyklání vpřed (aby se chopil předpokládaného žezla v Mariině levici, atributu své vlády) a natáčí se směrem k divákovi. I jeho tělesný kánon se shoduje s jinými mariánskými sochami skupiny: relativně subtilní dispozice, členěný hrudníček a vysoko umístěný pas prozrazují, že buclaté děti krásnoslohých madon nepředstavovaly ve své době jediné možné řešení. Čistě krásnoslohým prvkem je naopak vtačení Mariiných prstů do Ježíškova stehna, motivovaných jak zdůrazněním eucharistického, reálného těla Kristova, tak samotným pohybem dítěte. Mariina ruka je přitom ztvárněna nezvykle realisticky.

Rysy Ježíškovy tváře odpovídají těm Mariiným. Dochované zbytky vlasů prozrazují poučení krásnoslohým ideálem drobných pevných spirálek. Sochu lze pro tyto typicky krásnoslohé detaily datovat současně nebo krátce po prvních krásných madonách, do první poloviny 80. let.

Kozojedský farní kostel sv. Mikuláše byl postaven v druhé polovině 14. století, vrcholně barokní přestavba však jeho podobu zásadně pozměnila. Dochovalo se zde hned několik středověkých sochařských děl, z nichž naše madona je nejstarší. Kostel náležel k panství Krašov, který ještě v průběhu 14. století několikrát změnilo majitele. Bušek z Krašova, potomek zakladatelského rodu, prodal hrad r. 1339 neznámo komu.²⁶³ Roku 1363 prezentovali faráře do Kozojedského farního kostela Břeněk a Půta ze Švihova, velmi pravděpodobně tedy byli majiteli panství.²⁶⁴ O třicet let později (1392) prezentují faráře bratři Albert (Albrecht ml.), Mikuláš, Purkart a Herbort z Kolovrat, synové významného šlechtice Albrechta st. z Kolovrat. Sedláček se domníval, že panství získal už jejich otec,²⁶⁵ s čímž na

²⁶³ SEDLÁČEK 1905, 119.

²⁶⁴ *Ibidem*.

²⁶⁵ Sedláček neuvádí, kdy přesněji mohl Albrecht st. panství získat. Karel Kuča (KUČA 1998, 124) uvádí konec sedmdesátých let, zatímco František Grunt (GRUNT 2002, 9–10) píše, že Albrecht st. pravděpodobně získal Krašov „ke konci života.“ Pramenné zmínky chybí a žádný z autorů neuvádí bližší důvody. Pravděpodobní předchozí majitelé panství, bratři ze Švihova, též zastávali významné úřady a měli přímou vazbu na václavský

základě jiných Albrechtových donátorských aktivit souhlasil i Aleš Mudra. Albrecht st. z Kolovrat založil roku 1373 klášter augustiniánů-eremitů v Dolním Ročově, zvaný Údolí Panny Marie. Na zakladatelské listině, vydané dodatečně r. 1380, se jako spolusignatáři objevují i jeho synové. Jeho úctu k Panně Marii dokládá také nadace k sloužení každodenní mariánské mše i iluminace v tzv. ročovském graduálu, kde se nechal vyobrazit jako donátor klečící před trůnicí madonou. Založením kláštera výčet jeho donátorské činnosti nekončí: listinou z 30. června 1391 dosvědčuje Petr z Bělé, převor konventu augustiniánů-eremitů sv. Tomáše na Malé Straně, že Albrecht st. z Kolovrat nechal zřídit okno v jeho kostele, a připojen je slib každodenní modlitby členů konventu za Albrechtovo zdraví a po smrti za jeho duši.²⁶⁶ Albrecht st. z Kolovrat tedy na základě dochovaných zpráv vystupuje jako ideální objednavatelská osobnost. Vyloučit ovšem nelze ani donaci některého z jeho synů, především Albrechta ml., který se brzy po společném představení faráře s ostatními bratry stal výlučným majitelem panství se sídlem na hradě Krašově, které nadále rozšiřoval.²⁶⁷

Ke kultu sochy v novověku máme k dispozici hned několik dokladů. Kromě novějších doplňků a seříznutí zadní strany pro sekundární adjustaci zmiňuje ještě na počátku 20. století Antonín Podlaha, že socha byla oblékána.²⁶⁸ Oltář, na němž madona v prosklené nice stála, zřídila r. 1677 Anna Johana Misseroni, manželka Norberta Misseroniho, který záhy poté prodal panství plaským cisterciákům.²⁶⁹ V roce 1865, když byla socha z bočního oltáře vyjmuta, doplněny odřezané části a nově pozlacená, spekuloval farář o zvláštní konstrukci k soše přitlučené, že měla usnadňovat nošení v procesích.²⁷⁰

dvůr. Břeněk Švihovský byl už od 60. let členem nejužšího dvorského okruhu, později přisedícím u nejvyššího dvorského soudu (od 1380) a nejvyššího zemského soudu (od 1383). O jeho donátorských aktivitách se dozvídáme až od konce století: r. 1399 zřídil oltář sv. Jakuba v kostele sv. Jiljí na Švihově a r. 1407 učinil nadaci ve prospěch dominikánského kláštera v Klatovech – JÁNSKÝ 2020, 142.

²⁶⁶ Národní archiv Augustiniáni obutí - provincialát a konvent, Praha (1285-1510) 90, in: monasterium.net, URL </mom/CZ-NA/RA/90/charter>, 2022-06-18Z; GRUNT 2001, 81.

²⁶⁷ GRUNT 2002, 10–12.

²⁶⁸ PODLAHA 1909, 10.

²⁶⁹ Zašlý nápis na samotném oltáři opisuje farní kronika: „*Letha Páně 1677 Miesjeze Septembri Oltář tento gest offěrowan a obětowan od urozené Panj Anny Johannny Miszyronowé rozené Chanowské zdlauhe Wsy a na Krašowě, ke Cti a Chvále Božj a Blahoslaweně Panně Maryi Kozogedské pro věčnau Památku Amen.*“ Farář Jan Jindřich Marek v kronice ještě připojuje půvabnou poznámku, že „*Dřevěná socha P. Marie wskleněné skřjni na témž oltáři gest dosti sličná.*“ Pamětní kniha fary kozojedské 1835–1967, 10.

²⁷⁰ *Ibidem*, 85.

4.5 Madona z Essenu

Praha, kolem 1380–1385

Dřevo (lípa/olše?), vysoký reliéf, vzadu vyhloubeno. Chybí několik Ježíškových prstů, temeno Panny Marie sekundárně opracováno, odlomená část polštáře po její pravici, drobná poškození. Původní (?) polychromie a zlacení.

92/ 99/108 × 53 × 31 cm

Restaurováno: nezjištěno

Literatura: KAT. ESSEN 1953, 3, č. 5; VOGT 1964, 46; KÜPPERS 1974, 341, č. 77; MUDRA 2008a, 720–725.

Museum Folkwang Essen; prodáno v 2/2 70. let; aukce Köln (Lempertz) 24. 5. 1997

Soukromá sbírka

Socha představuje v poslední čtvrtině 14. století relativně neobvyklý typ trůnící madony [45]. Stejně jako její předchůdkyně z 60. let přetváří starší typ *sedes sapientiae* tak, že pomocí dynamiky pohybů, v případě essenské madony opět zklidnělé, a tělesnosti dítěte akcentuje jeho vtělení a spasitelskou úlohu: Maria-Církev v podobě mladé krásné ženy drží v ruce jablko, které odkazuje k dědičnému hříchu, a velký Ježíšek se k němu odhodlaně natahuje, aby zvrátil osud a lidstvo (recipienta) z hříchu vykoupil. Oproti trůnícím madonám 60. let se plastika někdejšími románskými vzorům více blíží pojetím dítěte, ztvárněného sice v podobě skutečného kojence, ale s výrazem tváře až nedětsky vážným.

Socha byla Paulem Vogtem (s otazníkem) interpretována jako salcburské dílo kolem r. 1400, ovšem bez konkrétních komparací.²⁷¹ Aleš Mudra ji rozpoznal jako dílo přímo související s madonami ze Žebráku a Kozojed, datovanou kolem r. 1380.²⁷²

Marie sedí na nízkém, jednoduše profilovaném trůnu bez opěradla, na němž spočívá měkká poduška. Přestože byl tvůrce limitován sochařským blokem, dokázal Mariinu postavu oživit mírným, přirozeně působícím pohybem, reagujícím na pohyb dítěte: její trup se nepatrně odklání, jakoby chtěla okamžik, kdy se Kristus ujme své spasitelské úlohy, ještě o chvíli oddálit; jeho nevyhnutelnost však stvrzuje smířený, melancholický pohled, jímž svého syna sleduje. Tělesný kánon je velmi štíhlý a subtilní, plasticita křehkého těla se však pod splývavým šatem jasně propisuje. Mariinu postavu halí dlouhý, na hrudi sepjatý plášť, který kolem loktů vytváří hladké smyčky, v klíně se látka, přetažená z pravé strany k levému boku, charakteristicky přetáčí na rubovou stranu. Z kolen visí plášť v mělkých a nevyumělkovaných svislých závěsech, u soklu rozhrnutých do stran. Mezi koleny se formuje mírně asymetrická soustava parabolických záhybů. Jemnost materiálu evokuje detail pravého střevice, kompletně zakrytého látkou, již Marie lehce přišlapuje.

Nahý Ježíšek sedí s lehce pokrčenýma nohama v nestabilní pozici bez zdůraznění tíhy jeho těla. Ve srovnání s jinými dětmi skupiny žebrácké madony je přitom o něco hmotnější,

²⁷¹ VOGT 1964, 43.

²⁷² MUDRA 2008a, 720–725.

blíže krásnoslohým Ježíškům. Hlava s vlasy stočenými do hrbolků a spirálek, ne však tak pevně svinutých, jaké známe z krásnoslohých děl, a s velkýma ušima, se stáčí přímo k divákovi. Reálný oční kontakt sugeruje zejména Ježíškovo levé oko, mistrně zachycující pohyb očních víček při změně směru pohledu. Tvář je modelována v plných, hladkých objemech bez ostrých zlomů, jež doplňuje přesná řezba detailů očí a malých zavřených úst.

Mariin půvabný obličej odpovídá typice běžné ve skupině žebrácké madony daleko od sebe posazenýma očima s přivřenými víčky, rovným nosem a drobnými rty [47]. Aleš Mudra nevyločoval přímou souvislost s madonou z Kozojed [43],²⁷³ v nižší kvalitě jej ale ještě přesněji opakuje madona z Velkého Boru [50] s podobně drobnými, lehce našpulenými ústy s relativně úzkými rty a špičatou, individuálně řezanou bradou; blízké je i pojetí vlasů. Z hlavy essenské madony byla sekundárně odřezána předpokládaná koruna Královny nebes. Jestliže byla vypořádána rouškou (zahalující jen malou část účesu), musela i ona být řešena jako tkanina jednoduše přetažená přímo přes Mariino čelo. Také draperie obou soch, spadající po stranách relativně „věcným“ způsobem svise k zemi, poukazuje na možný vztah obou řezbářů, ačkoli tvůrce madony z Velkého Boru nedosahoval vynikající úrovně madony z Essenu, což prozrazuje zejména poněkud neohrabané tělo velkoborského Ježíška a Mariiny ruce; zároveň Ježíškova (záměrně) nehezká tvář připomíná spíš současné madony rakouské provenience.

Idealizovaný proporční kánon i tvář Marie spolu s velkým nahým dítětem v rozhodném, ale nepřiliš dynamickém pohybu dovolují zařadit essenskou madonu jako přímou pokračovatelku trůnicích madon 60. let až poměrně dlouho po nich; její tvůrce nepochybně znal krásnoslohou vizualitu, která se projevila i na (oproti jiným madonám skupiny) hmotnějším, krásnému slohu bližším pojetí Ježíškova těla. Zasazení sochy do první poloviny 80. let, po bok madony z Kozojed nebo sv. Kateřiny z vídeňské sbírky, se zdá přijatelné.

Ke zkoumání původního určení essenské skulptury bohužel chybí jakékoli indície. Koncepce dřevořezby v relativně mělkém kvádru s okosenými rohy soklu napovídá, že se jednalo o střední část oltářního retáblu, ovšem informace k určení její provenience postrádáme. Akvizice středověkého umění sběratele Karla Ernsta Osthouse, jehož sbírka se stala základem musea Folkwang, ani akvizice prvního ředitele musea Ernsta Gosebrucha se evidentně neřídily žádným programem. Nákupy středověkých soch trvaly jen po dvacátá léta 20. století, pak prakticky ustaly.²⁷⁴

²⁷³ *ibidem*.

²⁷⁴ VOGT 1964, 43.

Spolu s velkoborskou madonou dokládá také essenská socha užívání mariánských typů blízkých, ale ne identických s typy krásnoslohými i pro oltářní archy, nejen pro samostatně stojící figury.

4.6 Madona z Velkého Boru

Praha, ca. 1385–1395

Lipové dřevo, Vysoký reliéf, vzadu vyhloubeno. Odřezána koruna, drobné poškození soklu. Nepůvodní polychromie.

110 × 38 × 23 cm

Restaurováno: 1974 Alena Bergerová; 2013 Jakub Hamsík a Jáchym Krejča (konzervace)

Literatura: BARTLOVÁ 1996, 135–137; JINDRA/OTTOVÁ 2013, 284–285, č. 52 (Aleš Mudra).

Velký Bor, kostel sv. Jana Křtitele, boční oltář

ŘFK Velký Bor, zapůjčeno do musea Sušice, Kašperské Hory.

Matka Boží předkládá divákovi diagonálně před trupem umístěné nahé dítě, přidržující jablko druhého Adama.

Milena Bartlová po restaurování sochy korigovala její dřívější všeobecné zařazení do poloviny 15. století²⁷⁵ a zařadila ji do kontextu konzervativnější dřevorezby poslední čtvrtiny 14. století, prakticky nesouvisející s krásným slohem. Zdůraznila přitom souvislosti s vídeňskou a salcburskou produkcí.²⁷⁶ Aleš Mudra ji později charakterizoval jako dílo sochaře, který krásné madony znal a některé charakteristické prvky přejímal, přičemž si zachoval svébytnost a „svěží bezprostřednost“ sochařského projevu. Sochu datoval dosti všeobecně do posledních dvou dekad 14. století.²⁷⁷

Socha spíše uzavřené siluety stojí v mírném, v prostoru jen subtilně rozvinutém esovitém prohnutí [48]. Diagonálně před tělem drží Marie nahého Ježíška, jenž se rotací hlavy a horní části trupu vyklání směrem k divákovi. Podobně jako madony z Essenu či Kozojed se Marie vyznačuje přirozeně širokými rameny a lehce naznačenými ňadry (na rozdíl např. od madon ze Žebráku nebo Leogangu, jejichž úzká ramena a ploché hrudníky přispívají k odhmotnění figury). Od pasu dolů se ovšem tělesné jádro pod draperií prakticky vytrácí. Přestože je profil skulptury poměrně mělký, vytočení dítěte a kompozice draperie spodní části vzbuzuje dojem větší plasticity díla. Přetažený plášť vytváří nízké mísovité záhyby před trupem a před volnou nohou volně visící diagonální cíp, odhalující špičku levého chodidla. Také tento motiv nalezneme u Kozojedské madony, byť v měkčím a složitějším provedení. Hlavu Panny Marie kryje jemná, tenká rouška s krepovaným okrajem, vedená přímo ploše přes čelo a ovinutá kolem ramen. Ostrý zlom okraje závoje nad levým spánkem dokládá, že dekorativní stylizace (rámování Mariiny tváře zvlněným okrajem roušky) hrála v této části větší roli než realistické vystižení textilie.

Mariiny paže vytváří kolem diagonálního Ježíška uzavřený rámeček, z něhož se dítě horní částí těla vyklání, zatímco od pasu dolů je komponováno frontálně a dosti schematicky. Už

²⁷⁵ UPČ IV, 203–204.

²⁷⁶ Bartlová 1996, 135–137.

²⁷⁷ JINDRA/OTTOVÁ 2013, 284 (Aleš Mudra).

Milena Bartlová si všimla kolísavé kvality velkoborské madony: zatímco hlava Panny Marie i její oděv jsou řezány suverénně, tělo Ježíška a Mariiny ruce působí nejistě a poněkud hrubě. Ježíšek má typický subtilní hrudník a vysoko umístěný pas, pravou ručkou před tělem jakožto druhý Adam přidržuje jablko; levá ruka svírá cíp Mariiny roušky tak, že ji vlastní vahou „utahuje“ kolem matčiny hrudi. Motiv zavnutí závoje kolem Mariina hrudníku spolu s Ježíškovou dlaní, která ho v této pozici přidržuje nebo přímo popotahuje, se objevuje dosti frekventovaně u sochařských děl nějakým způsobem spjatých s Vídní od 80. let 14. století: na mariánském svorníku z pohřební kaple Wehingerů [52],²⁷⁸ vložené do ambitu klosterneuburského kláštera augustiniánů-kanovníků, madoně z Laa [75], později a v trochu jiné kompoziční variaci na madoně z Klanění králů ze svatoštěpánského vídeňského dómu, madoně z Jižní věže klosterneuburského klášterního kostela, tzv. madoně ze Schulhofu nebo madoně z Judenburgu. Jestliže předpokládáme, že s redukcí věcných atributů v druhé polovině 14. století narůstá význam jednotlivých gest, musíme i tento motiv vykládat jako obsah zprostředkující/tvořící. Elfriede Kapeller v případě klosterneuburského svorníku navrhla, že by „uzavírání“ roušky mohlo odkazovat na verš „*porta clausa*“ (Ezekiel 44:2) jako narážku na Mariino věčné panenství a tedy i na božskou podstatu Krista²⁷⁹ (zatímco jeho lidskou podstatu evokuje nahé, diváku předkládané eucharistické tělo).²⁸⁰ Výklad přetahování Mariiny roušky přes hrud' jako narážky na její věčnou čistotu podporuje i o něco mladší socha salcburské proveniencce, dnes ve sbírkách berlínských museí:²⁸¹ Marie ze scény Zvěstování si sama přes hrudník přetahuje jemný závoj, odhalující značnou část účesu a přidržovaný na hlavě prostou obroučkou.

Pro diagonální polohu dítěte lze v stranově převrácené verzi hledat předlohu v krásných madonách z Plzně a Altenmarktu. Ještě zajímavější typologické a ikonografické srovnání

²⁷⁸ Svorníky wehingerské kaple datuje Lothar Schultes (např. SCHULTES 1982, 105–107; BRUCHER 2000, 363, č. 110 již krátce po r. 1379 na základě interpretace zápisu v tzv. Malé klosterneuburské kronice (ZEIBIG 1851), podle nějž byly r. 1379 vytvořeny oltáře v „krásné kapli“ („1379 machet man die altär in der schön capellen“). Jako „krásná kaple“ („*pulchra capella*“, „*capella speciosa*“) však byla již v r. 1347 (ZEIBIG 1857, 317, č. 324) nazývána samostatně stojící kaple zasvěcená sv. Janu Křtiteli, postavená ve formách francouzské katedrální gotiky a vysvěcená r. 1222. O jejím aktivním užívání v 80. letech 14. století svědčí řada nadací, zejména k mariánskému oltáři (3. 3. 1380, 4. 11. 1383, 10. 11. 1383, 3. 2. 1386, 18. 11. 1386 – ZEIBIG 1868, 5; 20–21; 35–36; 41) – druhý oltář byl zasvěcen sv. Janu Křtiteli. Nejpádnější argument pro neztotožnění „*schöne capelle*“ s wehingerskou pohřební kaplí přinesla Elisabeth Hassmann, která upozornila na přítomnost znaku freisingského arcibiskupa na oltářních mensách – titul freisingského arcibiskupa měl donátor Berthold von Wehingen až od r. 1381, reálně funkci vykonával až od r. 1382/3 (LACKNER 2002, 300). Spolu s pravděpodobnými stavebními pracemi po poničení přílehlého ramena křížové chodby v r. 1385 naznačuje tato skutečnost pravděpodobnou dataci svorníků těsně po polovině 80. let (HASSMANN 2002, 370–386), kam ukazuje i styl a ikonografie reliéfů.

²⁷⁹ KAPELLER 1999, 47.

²⁸⁰ Ostentatio však u vídeňských madon počátku 15. století (Klosterneuburg, Schulhof) chybí.

²⁸¹ Původně údajně z Berchtesgaden – KUNZ 2019, 164–167, č. 36.

představuje socha o něco mladší – v originále bohužel nezvěstná dřevěná madona z Tismic [51]. Ačkoli je socha na základě stylové analýzy přesvědčivě datovaná přibližně kolem r. 1410, srpek měsíce s lidskou tváří pod jejíma nohama jednoznačně odkazuje na její vzor, nedochovanou Assumptu²⁸² z chóru svatovítské katedrály, po níž zůstala jen kulovitá měsíční konzola vsazená do arrasovského pilíře [53]. U madon z Tismic a Velkého Boru souhlasí celková kompozice včetně výběhu draperie před volnou nohou i zvláště dorovna „useknutého“ záhybu látky u plintu/lunární masky po Mariině levé straně. Poloha i gestika dítěte jsou si velmi blízké s tím rozdílem, že tismický Ježíšek pozdvihuje cíp tradičně řešené Mariiny roušky, zatímco velkoborský ho utahuje kolem Mariiny hrudi. U hypotetické sochy v závěru katedrály mělo gesto pozdvižení roušky zřejmě (také) tu funkci, že odkazovalo na uctívanou relikvii z katedrálního pokladu. I u pozdějších redakcí typu²⁸³ se poměrně často vyskytuje Ježíškovo gesto pozdvihování nebo popotahování cípu závoje, aktivující celou škálu možných významů motivu (zpřítomnění skutečné relikvie, narážka na Kristovo mrtvé tělo, které Marie zavinula do své roušky, závoj Marie-Eklesie, Kristovy nevěsty...²⁸⁴). Ačkoli závoj madony z Velkého Boru není gravírovaný, jeho zpracování evokuje jemnost a tenkost skutečné látky.

Nabízí se otázka, zda velkoborská madona mohla původně také představovat typ Assumpty, jejíž lunární maska by byla sekundárně odřezána. Assumpta, zbavena měsíce s lidskou tváří, se od krásné madony prakticky nedá odlišit.²⁸⁵ Nízký polygonální soklík velkoborské madony nenasvědčuje, že by vznikl seříznutím kulovité měsíční tváře, a ve velkoborském kostele sv. Jana Křtitele, odkud socha pochází, jen těžko můžeme

²⁸² Socha z chóru svatovítské katedrály pravděpodobně sehrála zásadní roli při šíření (již od 60. let existujícího – ОТТОВА 2020b) významově komplexního typu Assumpty, kombinující řadu témat z apokryfů (Mariino posmrtné nanebevstoupení a následné oslavení na nebesích), Zjevení Janova (Žena oděná sluncem, Zj 12.1–17) a Vidění tiburtinské Sibylly. Popularitu typu lze spojovat i se snahou přiblížit pomocí vizuálního média obraz Marie jako nepokrvrněné, jednotné a oslavené Církve v období papežského schizmatu a protoreformačních pnutí.

²⁸³ Např. madona z krumlovského minoritského kláštera nebo vídeňská „Schulhofmadonna“ (kde se pozoruhodně kombinuje pozvednutí cípu roušky a její ovinutí kolem Mariiných ramen), obě se sekundárně odříznutou lunární maskou.

²⁸⁴ V těchto intencích lze uvažovat i o Ježíškově pozvedání nebo muchlání roušky u opukových krásných madon – madony z Třeboně a madony ze Šternberka, kterou Robert Suckale pro její (i v rámci typu krásné madony) invenční ikonografii interpretoval jako „*pašijovou madonu*“ (LEGNER 1980, 117–122) Gesto není v kontextu mariánského zobrazení ničím novým, objevuje se už ve francouzské poklasické gotice, přibližně od 60. let 13. století (např. madony ze St. Paul im Lavanttal, Rijksmuseum, Courtrai) – SUCKALE 1970, 191–192. Po polovině 14. století se vyskytuje méně, běžným zůstal u salcburských lvích madon. Nová intenzita jeho užívání odpovídá předpokládané „retrogradní“ orientaci sochařství pozdního 14. století, aktualizované impulsy dobové zbožnosti.

²⁸⁵ ОТТОВА 2020b, 168.

předpokládat konzolu podobnou svatovítské²⁸⁶ – odhlédneme-li od pravděpodobného umístění řezby v oltářní arše a nikoli na konzole. Inspirace svatovítskou předlohou však v žádném případě nemusí být náhodná. Minimálně jednu důležitou fasetu významu typu Assumpty, Mariino věčné panenství,²⁸⁷ lze vidět právě v Mariině kolem ramen zavinitém závoji.

Jestliže pro tuto nezachovanou sochu počítáme s autorstvím parléřovské huti, která vytvářela inovativní sochařské typy i kompoziční řešení, a současně pokládáme tismickou sochu za relativně věrnou reprodukcí originálu, můžeme datovat velkoborskou sochu jistě po svatovítské Assumptě, tj. po r. 1385.

Velký Bor spadl od r. 1335²⁸⁸ pod patronát zderazských křižovníků Božího hrobu, kteří sem dosazovali faráře z vlastních řad. Ještě v r. 1383 je zde zmiňován farář Valentin, který faru převzal v r. 1362; 1398 předává dosavadní farář Mikuláš farnost Janu ze Světce.²⁸⁹ V r. 1385 je v listině pražské kapituly zmiňován jakýsi Hostek, kněz z Boru.²⁹⁰ O žádné z těchto osobností mnoho nevíme a větší smysl dává spojovat objednávku madony obecněji se zderazskými křižovníky. Tento řád měl v poslední čtvrtině 14. století velmi prominentní postavení už s ohledem na svou geografickou pozici na Novém Městě Pražském, v bezprostřední blízkosti nově zřízené kaple Božího Těla a Ostatků Páně nebo oblíbeného sídla Václava IV. Byly zde uchovávány mnohé důležité listiny, které se kláštera samotného netýkaly. R. 1382 rozhodlo právě v zderazském klášteře bratrstvo Obruče a kladiva, že postaví uprostřed Dobytčího trhu kapli Božího Těla,²⁹¹ kde byly každoročně vystavovány relikvie včetně dvou ze tří mariánských roušek chovaných v Praze.²⁹² Vztah kaple a kláštera byl nejednoznačný: Petr Uličný usuzuje z ustanovení bratrstva právě v zderazském klášteře úzký vztah obou společenství,²⁹³ na druhou stranu prameny hovoří o vleklých sporech, kdy zderazský farář nesouhlasil se stavbou kaple v jeho farnosti a jeho nástupce požadoval

²⁸⁶ Původně románský kostel byl přestavován zřejmě kolem r. 1300 a pak ve 30.–40. letech 14. století, presbytář sklenut kol. 1500 – KAŠIČKA/NECHVÁTAL 1976, 257–262; UPČ IV, 203–204.

²⁸⁷ Mariino panenské mateřství jako jeden ze zásadních aspektů typu Assumpty, v některých případech podtržené ještě motivem hořícího keře – snad i v případě svatovítské Assumpty v chóru – zdůraznili PAVLÍČEK 1998 a ENGSTOVÁ 1999, s přihlédnutím k literárním i teologickým dílům, nebo BARTLOVÁ 2007, 90–104, která akcentovala výklad Assumpty jako obrazu neposkrvněné, neporušené Církve.

²⁸⁸ MAŠKOVÁ 1975, 26. 27. 5. 1335 (RBM IV, č. 163) papež Benedikt XII. potvrdil darování hradu a městečka zderazskému klášteru Oldřichem, Vilémem a jejich matkou Benediktou z Boru. Listinou z 10. 2. 1336 (RBM IV, č. 275) akt potvrdil i Jan Lucemburský.

²⁸⁹ *Ibidem*, 35.

²⁹⁰ ERŠIL 1956, 140, č. 501.

²⁹¹ DITTRICH/SPIRK 1834, 262–265, č.14.

²⁹² ŠRONĚK 2009.

²⁹³ ULIČNÝ 2014, 25.

dokonce zboření kaple nebo alespoň její připsání do jeho farního obvodu.²⁹⁴ Mariánskou úctu zderazských božehrobců, zejména významovou rovinu jejího panenského mateřství, dokládá fragmentárně dochovaná nástěnná malba tohoto námětu ve farním kostele sv. Václava na Zderaze (spravovaném zderazskými božehrobcí) z počátku 15. století.²⁹⁵

²⁹⁴ ULIČNÝ 2020, 73.

²⁹⁵ PLÁTKOVÁ 1979.

4.7 Sv. Kateřina z vídeňské soukromé sbírky

Praha, kolem 1380

Lipové dřevo, plně plastická socha, zadní strana sekundárně seříznutá. Chybí pravá ruka, levá doplněna včetně atributu, doplněno temeno hlavy a špička záhybu vedle levého chodidla. V spodní části seříznuto. Fragменты sekundární, pozdně gotické polychromie a zlacení.

93 × 29 × 19 cm

Restaurováno: nezjištěno, pravděpodobně 2001 (odstraněny barokní doplňky koruny).

Literatura: SÖDING 2001; KAT. LEOGANG 2011, 54–57 (Ulich Söding); JINDRA/OTTOVÁ 2020, 210.

2001? zakoupeno Rudolfem Leopoldem v Mnichově (Sascha Mehringer)

Vídeň, soukromá sbírka

Svatá Kateřina, jedna z nejoblíbenějších světic 14. století, je zobrazena v tradičnější kompozici, kdy kolo, atribut svého martyria, nese ve zmenšené podobě na předloktí [54]. Výraznější inovaci typu přinesly malby mistra treboňského oltáře a v plastické podobě sv. Kateřina z Jihlavy, kde se světice o velký fragment kola opírá. I nadále však co do počtu dochovaných památek převládá starší typ s malým kolem, mnohdy i mečem, jímž byla světice st'ata (vídeňská socha mohla původně meč svírat v pravé ruce), často stojící na skrčené postavě svého tupitele, císaře Maxentia. Spodní část naší skulptury byla v minulosti seříznuta a místy mírně přerézána, a nelze tedy rozhodnout, zda i ona svého vraha pošlapávala.

Skulptuře se důkladněji věnoval jen Ulrich Söding, který ji považoval za bezprostřední předchůdkyni krásných madon, vytvořenou kolem r. 1380 v těsném kontaktu s malbou mistra treboňského oltáře.²⁹⁶

Světice stojí ve vyváženém, plynulém esovitém postoji, nad nosnou nohou drží (doplněný) atribut kola. Volná noha je nakročena výrazně vpřed a bok nosné nohy zhoupnutý směrem vzhůru, což spolu s nepatrným záklonem trupu vnáší do figury až taneční půvab, akcentovaný i v prostoru nad chodidlem nosné nohy volně visícím závěsem draperie. Dívčí postavu s pokleslými rameny halí široký plášť, na hrudi sepjatý kruhovou sponou. Pravý loket obkružuje v hladké smyčce (srovnatelné s touž partií u trůnící madony z Essenu). Pod tímto útvarem je plášť přetažen přes břicho, levou paží ho světice tiskne k tělu tak pevně, že napnutím látky přehnuté na rubovou stranu vznikají nízké, paralelní šikmé záseky. Těsné přivnutí pláště k trupu opodstatňuje plasticky vyvinutý mísovitý záhyb, dvojici lehce zakřivených, až k zemi se táhnoucích diagonálních řas, mezi nimiž vyčnívá špička střevíce, a mohutnou volnou kaskádu na straně nosné nohy, které se všechny sbíhají pod levým loktem a vnáší do kompozice dekorativní rytmus. Při nárazu na zem se cípy pláště jemně krčí a stáčí do stran, podobně jako plášť madony z Koryčan nebo, o něco dramatictější, madony z Kozojed. Právě kozojedské soše se sv. Kateřina podobá rafinovaným vztahem tělesného

²⁹⁶ SÖDING 2001.

jádra a draperie, střídavě lnoucí úzce k tělu a uvolňující se v osamostatněných motivech.²⁹⁷ Konkrétní formulace se ovšem od měkkých řas pláště kozojedské sochy liší svým poněkud tužším, ostřejším zpracováním. Pro trojúhelný útvar draperie namačkané v téměř náhodných záhybech v klíně figury i pro trochu neorganickou úzkou svislou řasu na stehně volné nohy lze nalézt analogie u madony ze Slatiny [20] nebo u madony z Ľubietovej; není však třeba z přítomnosti motivu vyvozovat bližší dílenské souvislosti. Jeho původ lze vysledovat ještě ve vrstvě 60. let, konkrétně na vynikajícím mariánském torze z Krupky [19].²⁹⁸

Relativně velká, spíše dětská hlava [56] dosedá na dlouhý silný krk a mírným úklonem pointuje esovku postoje. Obličej lemují dlouhé zvlněné vlasy členěné do různě silných pramenů. Účes oživuje zvláště ve střední Evropě dosti neobvyklý prvek individuálně řezaných, spirálovitě zkroucených pramínků nad spánky. V poslední čtvrtině 14. století motiv nacházíme na konzole s hlavou královny na jižním sedile chrámu Panny Marie před Týnem [57], kde se též objevuje střídání tloušky pramenů vlasů, nahoře zahrocených. Kromě této dosti přesné shody ale týnskou konzolu, jejíž pojetí vychází z hlav světců a panovníků na Staroměstské mostecké věži,²⁹⁹ ani jinou část bohaté a různorodé skulpturní výzdoby staroměstského farního chrámu nelze po stylové stránce vůbec srovnat. Obličej vídeňské světice se vyznačuje vysokým klenutým čelem, plnými tvářemi a malou bradou s podbradkem, obočí trochu zkresluje mladší polychromie, která ho klene o něco výše. Oproti řemeslné dokonalosti celé sochy překvapí dosti plochá a jednoduchá řezba očí. Nos je úzký a dlouhý, ústa drobná, s mírně dolů staženými koutky. Svým typem se blíží spíše sveticím z desek treboňského oltáře [58] nebo z rámu madony Aracoeli než tvářím prvních krásných madon.

V sochařském médiu se typem obličejů i konkrétní formulací draperií sv. Kateřiny velmi přibližuje dvojice světic (sv. Kateřiny a Barbory) z Vítkova Kamene [59, 60]. Zdaleka ale nedosahují kvalitativní úrovně vídeňské sochy, což lze pozorovat zejména na méně prostorovém pojetí draperie – ačkoli zejména kompozice sv. Barbory se svým natáčením kolem vlastní osy (hlava stočená k divákovi, tělo směrem k středu předpokládané oltářní archy, nejspíše postavě madony) přímo nabízí k plastickému rozvinutí. Také tyto plastiky čerpají podněty z oeuvre mistra treboňského oltáře, s nímž ho pojí i pravděpodobní

²⁹⁷ V kamenné skulptuře poslední čtvrtiny 14. století se do jisté míry analogický princip napínání látky a tendence k jejímu formování do velkorysých samostatných útvarů nachází u poškozených světic z Höflein, dnes v klášterním museu v Klosterneuburgu. Nejedná se v žádném případě o dílensky spřízněné sochy, nicméně höfleinské figury, obličejovými typy svázané s parlářovskou produkcí, můžeme považovat za další doklad slohové plurality pozdního 14. století ve střední Evropě, a to i v kameni.

²⁹⁸ MUDRA 2016, 62.

²⁹⁹ PEROUTKOVÁ 2013, 187.

objednavatelé: kostel sv. Tomáše založil Petr I. z Rožmberka a v době, kdy vznikla oltářní archa s dvojicí dochovaných světic, jej vlastnili jeho synové Petr II. a Jan z Rožmberka, dva ze zakladatelů augustiniánského kláštera v Třeboni.³⁰⁰ Stejně jako sv. Kateřina ze sbírky Leopold ukazují světice z Vítkova Kamene, že mistr treboňského oltáře, ač pro umění poslední čtvrtiny 14. století naprosto zásadní tvůrce, nebyl oním *magnus parens* krásného slohu, jak předpokládal Albert Kutal: sochařská díla jeho stylu nejbližší představují k vznikajícímu krásnému slohu spíše určitou alternativu. Afinitu malířským ženským typům lze ovšem vnímat jako datační oporu pro sv. Kateřinu, spolu s blízkostí madoně z Kozojed s podobně rafinovaným vztahem tělesného jádra a draperie: socha nejspíše mohla být vytvořena v první polovině 80. let. 14. století.

O umístění plastiky před jejím prodejem do soukromé vídeňské sírky nemáme žádné informace. Je pravděpodobné, že původně samostatně stojící figura (snad na oltáři nebo v kostele kateřinského patrocinia?) byla později, snad ještě v pozdní gotice, kdy dostala novou polychromii, upravena pro adjustaci v oltářním retáblu.

³⁰⁰ SEDLÁČEK 1884, 75.

4.8 Madona z Koryčan

V Praze školený sochař, 1388–ca. 1395

Limbové (?) dřevo, plně plastická socha, vzadu vyhloubeno. Doplněny Ježíškovy ruce a chodidla (?), koruna Panny Marie 1967. Polychromie a zlacení zřejmě silně retušovány nebo úplně obnoveny, inkarnát Marie kompletně obnoven.

185 × ? × ? cm

Restaurováno: 1967 Josef Bartl

Literatura: KUTAL 1962, 77–78; PEŠINA 1970 (Albert Kotal, bibliografie); KODOŇOVÁ 1972–1974, 257–261; BURAN 2003, 695–695, č. 4. 13 (Milena Bartlová, bibliografie).

Kostel Panny Marie v Novém Městě nad Váhom; 90. léta 16. st (?) Koryčany, tvrz Cimburk; 1665 hl. oltář kostela sv. Vavřince, Koryčany

ŘFK Koryčany

Stojící Marie [61] předkládá divákovi diagonálně před tělem umístěné nahé dítě. Její hlavu nejspíše i původně zdobila koruna Královny nebes a korunované Církve, nabízející eucharistické Tělo Kristovo. Při restaurování sochy Josef Bartl našel na ukazováku Panny Marie drobné hrbolky, které interpretoval jako pařátky ptáčka, ve své době ve střední Evropě velmi neobvyklého atributu, který nahrazoval běžné jablko. Tuto interpretaci převzala Mária Kodoňová³⁰¹ a recentněji i historik Jozef Karlík, který nevykloučoval, že se socha stala ikonografickou předlohou pro městskou pečeť Nového Mesta, doložená na listině městské rady z r. 1516.³⁰² Mariánská socha na pečeti drží na levém předloktí vzpřímeně sedícího Ježíška s velkou holubicí. Samotný fakt, že kompoziční podobnost sochy a zobrazení na pečeti je minimální, by nebyla nutně překážkou – pro vytvoření (zejména devoční) „kopie“ v předmoderní době zřejmě mnohdy stačilo zachovat ty základní rysy a atributy, které by umožnily recipientovi předlohu identifikovat,³⁰³ a stranové převrácení a odlišnou kompozici bychom mohli přičíst potřebě uzpůsobit zobrazení miniaturnímu formátu. Nicméně navzdory mínění Karlíka není atribut ptáčka v rámci středověkého mariánského obrazu ničím neobvyklým, naopak, jedná se o jeden z nejcharakterističtějších atributů, byť se v období kolem r. 1400 ve střední Evropě zpravidla nevyskytuje. Jediný znak, který by socha a reliéf pečeti měly společný, by tedy byl obecný atribut ptáčka. Když přidáme skutečnost, že by se ptáček do kompozice sochy vlastně ani nevešel, a fakt, že pravá Ježíškova ručka, evidentně později doplněná,³⁰⁴ mohla velmi pravděpodobně svírat tradiční jablko, dospějeme k závěru, že nepatrné hrbolky na prstech Panny Marie zřejmě neimplikují ve své době nezvyklou ikonografii ani nutnou vazbu na rakouské sochařství, jíž argumentovali oba zmínění autoři.

³⁰¹ KODOŇOVÁ 1972–1974, 257.

³⁰² KARLÍK 2013a, 362–363.

³⁰³ MUDRA 2008b, 514–515.

³⁰⁴ I z epoxidové kopie v Podjavorinském museu lze snadno rozpoznat hrubší řezbu doplňku.

Taktéž novověká kopie sochy, již nechal ve Vídni r. 1571 zhotovit Mikuláš Monoszlay,³⁰⁵ ptáčka nemá.

Monumentální plastiku interpretoval Albert Kutal spolu s kompozičně blízkou madonou z Lince [63] jako mladší kopie předlohy z okruhu madony ze Žebráku kolem r. 1400.³⁰⁶ Sloveňští badatelé (Kodoňová, Karlík) datovali sochu dříve, zejména na základě historického kontextu, na druhou stranu však nezkoumali vztah ke skupině žebrácké madony – předpokládali tyrolského či slovenského tvůrce kvůli použitému materiálu limbového dřeva.

Matka Boží monumentálních rozměrů stojí v dosti frontálním postoji s jasně artikulovaným rozlišením volné a nosné nohy. Velké dítě drží oběma rukama poměrně nízko diagonálně před sebou tak, že napůl sedí a horní část trupu se vytáčí směrem k divákovi. Váha jeho těla zatěžuje spíše Mariinu volnou nohu. Takové rozložení hmot ovšem nelze vykládat jako rafinovanou hru jako v případě tzv. toruňské skupiny krásných madon, v dřevěném materiálu zastoupené madonkou Klofatovou; působí spíše trochu nejistě.

Marie neznatelně sklání hlavu souhlasně s Ježíškem, plné tělesné tvary jsou komponovány v uzavřené siluetě, již narušuje svým živým pohybem jen dítě. Spodní šat se uplatňuje jen v dolní části, před tělem je přetažený široký plášť, přehrnutý kolem pasu na rubovou stranu a formující dva různosměrné mísovité záhyby. Po obou stranách vytváří splíhlé kaskády: pod Mariiným pravým bokem splývá okraj přehrnutého pláště, pod levým nabrání látky způsobuje podhrnutí látky kolem předloktí. Charakteristický cíp svrchního

³⁰⁵ Originál sochy byl ještě za probošta Martina I. zřejmě přenesen na hrad Beckov: klášter byl v té době (možná nikoli najednou, ale postupně – MAREK 2012, 109–111) poničen husity, členové konventu zčásti uprchli, zčásti se zřejmě uchýlili na hrad (*Ibidem*, 111). Ostatně Ctibor ml. ve své závěti uvádí, že v případě nebezpečí mohou být klášterní cennosti uschovány na hradě (DVOŘÁKOVÁ 2003, 387–408). V 16. století obnovený klášter existoval jen přibližně 40 let, v r. 1555 se probošt Ondřej z Trenčína na nátlak Ladislava Bánffyho, tehdejšího majitel panství, musel zříct funkce ve prospěch světského kněze Juraje Flváryho. Bánffy se později veřejně přihlásil k reformaci a do kostela dosadil evangelického správce Mikuláše Melchera (1570). Jeho předchůdce, Mikuláš Monoszlay, nechal ve Vídni vytvořit devoční kopii sochy (nejspíše tedy *a*) už nebylo známo, kde se nechází originál, *b*) byla k dispozici předloha pro kopii, zřejmě rytina), jejíž kompozice dosti přesně opakuje všechny podstatné rysy gotické skulptury – držení diagonálního Ježíška oběma rukama, jeho vytočení k diváku i schéma draperie s přehrnutým pláštěm, osamostatněným cípem vepředu a kaskádami po obou stranách figury. Kopie měla stát na oltáři v kostele sv. Mikuláše v Trnavě až do doby, kdy bude novomestský kostel opět katolický; přenesena tam byla r. 1638 proboštem Jurajem Széchényim – GÁBRIŠ 1968, 13–14; *Ibidem*, 17.

³⁰⁶ Albert Kutal považoval madonu z Koryčan spolu se stranově převrácenou, ale jinak kompozičně blízkou madonu z Lince za dvě repliky ztraceného vzoru, spojujícího skupinu žebrácké madony s prvními mariánskými sochami krásného slohu. Charakter postoje i styl řezby se ale podstatně liší: linecká madona, právem spojovaná se salcburským (a motivem Ježíškova popotahování roušky kolem Mariiny hrudi i vídeňským)³⁰⁶ řezbářstvím poslední čtvrtiny 14. století, se vyznačuje více v prostoru rozvinutou esovkou a otevřenější siluetou, Mariinu volnou nohu obkružuje velká vlásnička, držení dítěte je přirozenější; Ježíšek v levé ruce svírá jablko nejspíše stejným způsobem, jakým kdysi Ježíšek koryčanské madony. Napak řezba detailů tváří je velmi kresebná a plochá. Rozhodně nelze uvažovat o produkci těžé dílny a nejspíše ani oblasti.

oděvu, vedený diagonálně mezi chodidla, akcentuje prvek tzv. českého kolene u volné nohy. Podřezaný výběh látky se při kontaktu se zemí měkce krčí a přetáčí jako u sv. Kateřiny ve vídeňské sbírce nebo u kozojedské madony. Jistou dynamiku do spodní části figury vnáší záhyby spodního roucha, orientované v opačném směru než k zemi visící cíp svrchního pláště.

Hlavu Matky Boží [64] zdobí ostře řezané, tuhé, pro frontální pohled komponované vlny účesu, blízké opět vlasům madony z Kozojed [43]. Přes ně splývá rouška, zavinutá kolem dosti mohutných ramen a pnutím mělkých záhybů povrchu zdůrazňující plasticitu Mariiny hrudi. Po stranách její tváře vytváří závoj měkké kaskády úzkých trubíc. Hlava dosedá na labutí krk s odpozorovaným svalstvem i mělkou hrdelní jamkou. Obličej se směrem k bradě lehce zužuje, tváře jsou méně plné než například u kozojedské sochy, již se jinak se typ tváře s vysokým klenutým čelem, rovnýmnosem a malými ústy s poměrně plnými rty dosti podobá. Oči madony jsou modelovány velmi specificky: pod vysoko klenutým obočím je z trochu povislé kůže vyříznuta linie pohyblivého víčka, pod očima vede plytká rýha. Zvláštní pojetí očí připomíná, byť v jakoby trochu nepochopené verzi, tvář žebrácké madony, srovnatelné i vznešeným vážným výrazem. Čelo madony ze Žebráku je užší než u koryčanské sochy a tvář tak působí souměrněji, nicméně nevíme, jestli nebylo lehce zúženo v novověku, kdy madoně byla odřezána rouška a vlasy nahrazeny žínovou parukou.

S žebráckou madonou můžeme srovnat i relativně štíhlé proporce Ježíška s drobným hrudníkem se zdůrazněnými prsními svaly a vysoko posazeným pasem [66]. Také jeho obličej nachází nejbližší paralelu u Ježíška žebrácké madony: šikmá vráska vedoucí z vnitřních koutků přes buclaté tváře, pootevřená ústa a mírně ustupující brada budí dojem téže bezprostřední naléhavosti. Stejně jako umístění těžiště dítěte nad Mariinu volnou nohu, také způsob, jakým ho matka drží, je poněkud nelogický: mezi tělíčkem a Mariinou levicí, která nese většinu jeho váhy, je viditelná značná mezera, naproti tomu pravá ruka se do Ježíškova těla vtiskává jako u krásných madon, přestože motiv není tak akcentován. „Reálnost“ nabízeného Kristova těla, podaného dosti přesvědčivě, tak zpochybňuje jeho očividná beztíže. I tento detail poukazuje na poměrně vysokou řemeslnou úroveň sochaře, současně ale také na určité nepochopení logiky principů převzatých z krásných madon. Také Mariiny ruce jsou členěny na rozdíl od neohebných prstů žebrácké madony dosti realisticky, postrádají však pevnou vnitřní strukturu.

Kompilační charakter mariánské sochy ji řadí mezi pozdní díla skupiny žebrácké madony, stejně jako přejímání motivů krásného slohu, typických spíše až pro období 90. let

14. století („české koleno“ nebo i samotná poloha Ježíška). Není ale nutné předpokládat její vznik až v raném 15. století, jako to činil Albert Kutal.³⁰⁷ Detaily zpracování tváří i draperií to spíše vylučují. Datem *post quem* může být získání panství Beckova objednavatelem sochy v r. 1388.

Argumentem, proč sochu připsat tyrolskému, rakouskému nebo slovenskému sochaři, byl její materiál. Restaurátorův odhad, že se jedná o limbové dřevo, roustoucí v alpských oblastech a v menší míře i v slovenských Tatrách, ovšem nemusí znamenat tyrolského³⁰⁸ nebo podunajského³⁰⁹ řezbáře. Vzhledem k těsným formálním vazbám k madonám z Kozojed a Žebráku lze sochu spíše považovat za doklad mobility konzervativněji zaměřených sochařů vyškolených v Praze. Ať už byla socha vyřezána na území Tyrolska, Rakous nebo Horních Uher – Bartlová předpokládá, že s ohledem na rozměry sochy byla spíše vyřezána přímo na místě, což hovoří pro třetí možnost³¹⁰ – formální analýza jednoznačně potvrzuje sochařovu pražskou zkušenost.

Na Prahu jako východisko sochaře částečně poukazuje i kontext objednavatele. Kult zázračné sochy, začínající zřejmě už brzy po jejím vzniku, se v následujících staletích kontinuálně rozvíjel, jak o tom zpravuje „*Krátká zpráva*“ tiskem poprvé vydaná v polovině 18. století,³¹¹ sepsaná však zřejmě v letech 1659–1665 na popud Františka Horeckého z Horky, majitele koryčanského panství.³¹² Právě v této zprávě se dočteme, že sochu pořídil uherský šlechtic Ctibor ze Ctibořic, „*pán celého Pováží*,“ a že ji do moravských Koryčan³¹³ převezla Anna, rozená Bánffy, která i v období reformace zůstala katoličkou, na rozdíl od Ladislava Bánffyho, tehdejšího majitele Beckova.

Ctibor ze Ctibořic byl jedním z nejvýznamnějších mužů na dvoře Zikmunda Lucemburského. Roku 1388 od něj získal hrad Beckov, který přestavěl na hlavní rodové sídlo. V jeho blízkosti, v Novém Městě nad Váhom, založil r. 1414³¹⁴ spolu se svým synem

³⁰⁷ KUTAL 1962, 78.

³⁰⁸ KODOŇOVÁ 1972–1974, 259.

³⁰⁹ BURAN 2003, 695–696, č. 4.13 (Milena Bartlová)

³¹⁰ *Ibidem*, 696.

³¹¹ MÜLLER 2001, 37–47.

³¹² Jedná se o spis kompilující zprávu o osudech sochy před jejím přenesením na Moravu (90. léta 16. století?) od probošta augustiniánské prepozitury v Novém Městě nad Váhom Lukáše Györgyövicse a svědectví o jejích zázračných činech od samotného Františka Horeckého, bánovského faráře Antonína Choeleckého, svob. pána Mikuláše Forgáče a hraběte Emericha Czobora – *Ibidem*, 35.

³¹³ Přesněji na hrad Cimburk u Koryčan, odkud byla zřejmě do kostela převezena v souvislosti s tureckým nebezpečím. Müller (*Ibidem*,) soudí, že právě intence umístit sochu na hlavní oltář chrámu byla důvodem pro sepsání zprávy, prokazující její zázračnost.

³¹⁴ V listině z 10. 12. 1413 žádá Ctibor st. arcibiskupa Jana z Kaniže o svolení se založením kláštera augustiniánů-kanovníků při farním kostele v Novém Městě, t. č. bez faráře. Arcibiskupský dokument z 13. 3. 1414 založení potvrzuje a stanovuje závazky kláštera, r. 1414 založení potvrdil i Zikmund Lucemburský,

Ctiborem mladším a manželkou Dobrochnou klášter augustiniánů kanovníků – řádu, který v Uhrách měl na počátku 15. století jen asi desítku klášterů, na území dnešního Slovenska do té doby žádný. Pozoruhodný polygonální půdorys lodi přestavěného kostela na první pohled připomene architekturu někdejšího augustiniánského klášterního kostela v Praze na Karlově. Ctiborův syn studoval na pražské Karlově univerzitě, kde roku 1400 získal titul bakaláře, univerzitní prameny ho zmiňují ještě v následujícím roce.³¹⁵ Novomestský probošt Jůlius Gábriš uvádí, že Ctibor ml. během svých studií pobýval právě u karlovských augustiniánů, své tvrzení však ničím nedokládá.³¹⁶ Prvního probošta Petra (1414–1419), příbuzného Ctibora st., nahradil Martin I. (1419–1454), původně z karlovského kláštera; podle Gábriše měl v konventu prominentní postavení ještě před svým zvolením díky osobnímu vztahu se Ctiborem ml., s nímž se znali už v Prahy.³¹⁷

Socha vytvořená pravděpodobně v první polovině 90. let 14. století by byla umístěna nejprve do ještě románské baziliky. Po dokončení přestavby kaple beckovského hradu mohla být přesunuta do ní, jak tvrdí např. Zuzana Ševčíková,³¹⁸ nicméně z r. 1431 ji podle zprávy Ctibor mladší věnoval i se všemi klenoty opět do kostela.³¹⁹ Roku 1431 Ctibor sepsal testament, kde skutečně klášteru věnuje řadu cenností i (dnešní terminologií) uměleckých děl a prací uměleckého řemesla,³²⁰ o soše se však nezmiňuje. Není vyloučeno, že během přestavby kostela (1414–1423³²¹) byla krátce přemístěna do hradní kaple čistě z praktických důvodů, její určení do farního a později klášterního kostela se však zdá pravděpodobnější už s ohledem na její velikost a úzké vyhloubení zadní strany, předpokládající nejspíše umístění k pilíři nebo ke zdi. Albert Kutal navrhoval, že se mohla do Nového Mesta dostat po založení kláštera,³²² vše však nasvědčuje tomu, že tam byla určena už původně. Detaily jejího zpracování a kompilační charakter kompozice ji charakterizují jako jedno z nejmladších děl skupiny žebrácké madony a jedno z méně kvalitních, přesto nám právě ona poskytuje zajímavá vodítka k studiu této stylové vrstvy, k jejím možným historickým kontextům i potenciálu stávat se předměty kultu ještě v předbarokní době.

v roce 1419 ho v Bratislavě potvrdil i papežský nuncius – REVICZKY 1897, 161–170, č. 9–11; *Ibidem*, 173–174, č. 15.

³¹⁵ DVOŘÁKOVÁ 2003, 325–326; *Monumenta historica Universitatis Carlo-Ferdinandae I*, 358, 365.

³¹⁶ GÁBRIŠ 1968, 9.

³¹⁷ *Ibidem*, 10.

³¹⁸ ŠEVČÍKOVÁ 1997, 23.

³¹⁹ MÜLLER 2001, 40.

³²⁰ DVOŘÁKOVÁ 2003, 322–323.

³²¹ Nápis na kamenné desce, dnes ve zdivu kostela: *Anno Domini MCCCCXXIII Magnificus Dnus Stiborius Wajda quondam Transilvan fundator hujus Monasterii instituit hoc opus Ecclesie Orate pro eo* (REVICZKY 1897, 26).

³²² PEŠINA 1970, 164, č. 225 (Albert Kutal).

4.9 Pieta z Bělé pod Bezdězem

Praha, ca. 1380–1390

Lipové dřevo, vysoký reliéf, vzadu vyhloubeno; chybí Kristova levá paže, nohy doplněny, úhel nasazení (obou?) hlav pozměněn, četná poškození zejm. dolní části; fragmenty křídového podkladu a původní (?) polychromie

76 × ? × ? cm

Restaurováno: 40. léta František Kotrba; 90. léta arcibiskupství litoměřické

Literatura: KUTAL 1963, 335; HOMOLKA 1963, 428; OTTOVÁ/TURČAN 2016, 68 (Aleš Mudra).

Bělá pod Bezdězem, kostel sv. Kříže, oltář Piety; 1946 objeveno na půdě sakristie; depozitář Arcibiskupství litoměřického; 2013 navraceno do Bělé a zapůjčeno do Muzea podbezdězí, zámek Bělá pod Bezdězem
ŘKF Bělá pod Bezdězem

Matka Boží sedí s mrtvým tělem svého syna horizontálně položeném v klíně. Její zasmušilý výraz podněcuje diváka k emocionální účasti a současně zdůrazňuje její *compassio* a *corredemptio*, účast na spásné úloze Krista, jehož reálné, eucharistické tělo nabízí recipientovi k adoraci [68, 69].

Horizontální poloha Kristova těla vedla Alberta Kutala k zařazení piety přímo do kontextu parléřovské produkce horizontálních piet „brněnské“ skupiny, ačkoli nemá nic z přesné skladby jejich draperie a jednoduchý trůn nečlení po stranách kružbové motivy.³²³ Jaromír Homolka ji následně zasadil přímo do okruhu mistra madony ze Žebráku na základě blízkého pojetí draperie i tváří.³²⁴ Typiku přirovnal výstižně ke kozojedské madoně, za méně přesvědčivé považují srovnání jejího rozvrhu k třeboňskému sv. Janu, jehož vztahy ke skupině parléřovských horizontálních piet jsou v rámci skupiny žebrácké madony nejtěsnější. Souvislost s horizontálními pietami považoval badatel do značné míry jen za doklad stejné doby jejich vzniku.

Stav sochy po jejím posledním analytickém restaurování značně komplikuje její zkoumání. Proti předchozímu stavu byla místy pozměněna i její kompozice (např. natočení Mariiny hlavy). Matka Boží sedí na trůnu bez opěradla poměrně vzpřímeně, s koleny daleko od sebe, mrtvé synovo tělo podpírá v lopatkách. Zvláště při šikmých pohledech lze dobře rozpoznat kvadratickou hmotu dřevěného bloku. Kristova mrtvola budí dojem skutečné tíže: mohutné tělo spočívá v Mariině klíně tak, že většinu váhy nese její levá noha. Bezvládny trup Marie podpírá pod ramenem a lehce ho pozvedává, takže neleží v zcela horizontální poloze, ale láme se v pase. Jemná rotace trupu směrem k divákovi umožňuje téměř frontální umístění rány v boku. Na Kristovo tělo pevných, plastických tvarů s málo plasticky vystupujícím hrudním košem dosedá mírně k bradě se zužující tvář, jejíž záklon a nápadné vytočení směrem k recipientovi kompozici výrazně dynamizuje; není však jisté, zda se jedná o původní

³²³ KUTAL 1962, 85; KUTAL 1963, 335.

³²⁴ HOMOLKA 1963, 442, pozn. 55 a 443, pozn. 66.

stav, nebo vzniklo až dodatečně. Také motiv pozdvihnutí Kristovy pravé ruky, obvyklý až u pozdějších redakcí typu (např. pieta z Petrova), může být až rekonstrukcí Františka Kotrby.

Mariinu hlavu kryje (původně) daleko do čela sahající rouška, na hrudi zavinitá podobně jako u piet z Klosterneuburgu nebo Lutína. Záhyby jejího pláště přiléhají v horní části relativně těsně k tělesnému jádru, v dolní části se rozehrává bohatá, schématem nesvázaná, jakoby náhodná soustava draperiových motivů. Z pravého kolene visí plochá kaskáda, levé se v reakci na tíhu Kristova těla vytáčí směrem ven a napíná silnou, ale poddajnou látku pláště. Mezi koleny splývá draperie v mohutných mísách a kličkách, od pravého kolene vede dlouhý, prohnutý záhyb před chodidlo levé.

Mariina tvář je stažena v bolestné, ne však dramatické grimase [71, 72]. Přes jistou naivitu výrazu výstižně znázorňuje tichý nářek nad ztrátou syna i meditaci nad jeho spásonosnou obětí, k čemuž „nabízení“ jeho skutečného těla vybízí i diváka.³²⁵ Pod vysokým čelem a svráštělým obočím dominují tváři velké, dosti ploché oči s přivřenými víčky. Nos je úzký a dlouhý, ústa drobná, s plným spodním rtem, tváře plné a celkově působí Marie v komparaci opukovými horizontálními pietami, s nimiž bývá právem srovnávána, jako žena mnohem nižšího věku. Spíše než záměr v tom lze vidět jisté limity sochaře, který se pokusil přizpůsobit idealizovanou dívčí tvář madony odlišně laděnému námětu.

Ve skupině parlérovských piet nejpřesnější analogie bělské piety nevedou k nejstarším z nich (piety z kostela sv. Jiří, z Vratislavi, ze sv. Tomáše v Brně), nýbrž spíše k pietám z Cipína nebo Lodhého [76], které svým jednodušším rozvrhem, ale i nižší kvalitou dokazují šíření i variabilitu nového obrazového typu. Obě díla jsou hypoteticky řazena do raných 80. let 14. století i na základě historických souvislostí.³²⁶ Do téže doby můžeme klást i pietu z Bělé, jejíž vazbu na parlérovské vzory můžeme považovat za požadavek objednavatele. Jiná dřevěná horizontální pieta, chovaná v (původně augustiniánském) klášteře v Seckau [81], také dokládá ranou recepci typu horizontální piety v odlišném materiálu, s tím rozdílem, že evidentně napodobuje konkrétní předlohu – opukovou pietu z Klosterneuburgu [80] – zatímco u bělské piety takovou předlohu neznáme. Nabízí se také srovnání s dřevěnou horizontální pietou původem z týnského chrámu. Její tradiční datace kolem r. 1390³²⁷ byla

³²⁵ Samozřejmě vedle roviny zpřítomnění a „doslovného“ předkládání eucharistického těla.

³²⁶ MIKEŠ 2010, 81; JINDRA/OTTOVÁ 2020, 284–285, č. I/34 (Aleš Mudra – Michaela Ottová).

³²⁷ KUTAL 1963, 324–328.

poměrně recentně zpochybněna,³²⁸ princip napodobení předlohy sochařem, „*jemuž byla práce v kameni cizí*“³²⁹ je však analogický.

Socha pochází z farního kostela Povýšení sv. Kříže v Bělé pod Bezdězem. Podle pamětní knihy farnosti byla r. 1708 objevena při bílení fary a navrácena do kostela, odkud nejspíše zmizela ještě před velkým požárem kostela v r. 1635.³³⁰ Bělská farnost se nejpozději od 30. let 16. století až do pobělohorské doby hlásila k českobratrské konfesi. Postoj českých bratrů k náboženským uměleckým dílům se v průběhu jejich působení proměňoval, v zásadě ale můžeme říci, že teoretické texty se vůči zobrazení Boha, Panny Marie i svatých důsledně ohrazují. Snaha pronásledované konfese příliš na sebe neupozorňovat ikonoklastickými excesy a respekt k autoritě šlechticů, kteří komunity nechávali ve svých panstvích působit, vedly v praxi k opatrnému nakládání s obrazy a sochami v adaptovaných kostelních interiérech: díla zpravidla nebyla násilně poškozována ani ničena. Namísto toho se dochovaly zprávy, že čeští bratři obrazy a sochy v uschovali v truhlách a z liturgického prostoru pouze odklidili, aby – v případě, že v budoucnu převezmou farnost opět kazatelé výtvarné výzdobě naklonění – mohly zajmout své dřívější místo.³³¹ Lze předpokládat, že sochařské dílo, navíc svým námětem vzbuzující aktivní emocionální zapojení recipienta, bylo jako takové z liturgického prostoru odklizeny.

Městečko Bělou zmiňuje listina Karla IV. o založení a nadání kláštera augustiniánů-kanovníků na pražském Karlově v r. 1350.³³² Z městského cla měl být klášteru placen desátek. V pramenech je mezi faráři zmiňován *Václav, kazatel z Karlova*,³³³ což dokládá přetrvávající vztah k pražskému konventu. Pietu tedy v pražské dílně mohl objednat některý

³²⁸ MIKEŠ 2008, 67 rozvinul podnět Mileny Bartlové (BARTLOVÁ 2001, 123, pozn. 42) a zařadil sochu až do doby kolem r. 1440. Jeho argumentu, že takto hrubě řezaná socha by v tak významné stavbě s mimořádnou uměleckou výzdobou z 80. let byla prakticky nemyslitelná, můžeme sice do jisté míry oponovat – i v rámci kamenné sochařské výzdoby nalezneme méně exklusivní kusy, konkrétně výzdobu jižního sedile chrámu – nicméně dataci minimálně do druhé dekády 15. století naznačuje stylová analýza, ač u díla této kvalitativní úrovně velmi obtížná. Drobnopisná draperie na povrchu sochy, její motivy u soklu, k bradě se zužující Kristova tvář, ale i samotný typ s otevřeným pláštěm odhalujícím přepásaný spodní šat poukazují spíše na tvůrce znalého (alespoň povrchně) pozdní fáze krásného slohu.

³²⁹ KUTAL 1963, 325.

³³⁰ JIŘIŠTĚ 2002, 4 uvádí rok 1719. Podle chronogramů daného zápisu ve farní kronice, který autor cituje (statVa MatrIs DoLorosae paraeClae bleLae; Mater sanCtae fIDeI, spel et InfnlItae CharltatIs) k objevu došlo už v r. 1708 – *Kronika farnosti Bělá pod Bezdězem 1703–1853*, 86.

³³¹ ŠRONĚK 2011, 303–317. Např. Kunderát Krajíř z Krajku argumentoval ve prospěch Jednoty bratrské na jeho brandýském panství takto: „*což se také obrazův dotýče a jiných ozdob kostelních, že by ven z kostela vyneseny byly, tomu též neračte věřiti, než že sou bez škody společně je složili a do truhel uložili a tu jich v kostele nechali, aby, když by se koli těm z té obce sousedům, kteří Bratřimi nejsou, zdálo zase své náboženství jako i prve věsti, to všecko sobě zase na svá místa postavili a toho užívali.*“ – HALAMA 2000, 121–122.

³³² CIM II, 449–450, č. 305.

³³³ ŠIMÁČEK 2000, 173.

z farářů. V Bělé od r. 1345 působila i jiná augustiniánská větev – augustiniáni-eremité, kteří zde měli vlastní klášter s kostelem sv. Václava. Konvent, po pohnutých dějinách definitivně zaniklý smrtí posledního řeholníka v r. 1948, udržoval samozřejmě styky s jinými komunitami řádu – převor Jakub Petr z Bělé a jeho nástupce Petr se objevují jako signatáři listin uložených v archivu pražského kláštera sv. Tomáše. I kdyby tedy pieta pocházela původně z místního konventu (po husitském poničení pak uschována na faře), vazba na pražské prostředí by byla snadno prokazatelná.

4.10 Madona z Laa an der Thaya

V Praze školený sochař, Vídeň (?), ca. 1385

Přírodní kámen (vápenec / pískovec?), plně plastická socha. Otlučená korunka a špička nosu. Sekundární polychromie.

88 × ? × ? cm

Restaurováno: nezjištěno

Literatura: KIESLINGER 1923; KAT. WIEN 1926; KIESLINGER 1932; MANNOWSKY 1934; SPRINGER 1936, KUTAL 1957; CLASEN 1974.

Laa an der Thaya, farní kostel sv. Víta (kaple v severozápadním rohu?); 1890–1923 v blízkosti kazatelny; 1923 soukr. sbírka, Vídeň (Camillo Castiglioni?)³³⁴; 1930 v Berlíně (Ball / Graupe) prodáno do soukr. sbírky, Nowy Dwór Gdanski (Dr. Hermann Loepp).

Nezvěstná.³³⁵

Matka Boží, korunovaná Královna nebes, nese na levém předloktí Ježíška. Ježíšek drží v levé ruce jablko druhého Adama, pravicí „utahuje“ matčinu roušku kolem její hrudi v odkazu na její neposkvrněné věčné panenství a tím i svou vlastní božskou přirozenost; jeho lidství naopak zdůrazňuje gesto matky, která vtiskuje prsty pravé ruky do měkké tkáně synovy tváře [73, 75].

Skulptura byla Franzem Kislíngem interpretována jako práce těsně související s vídeňskou svatoštěpánskou hutí;³³⁶ naopak Albert Kutal ji v některých svých textech zasazoval do kontextu pražské či moravské produkce. V jeho pojetí tvořila jakýsi přechod mezi stylovou polohou madony ze Žebráku a vlastními krásnými madonami.³³⁷ Datace u obou autorů v jednotlivých příspěvcích značně kolísala od 70. do 90. let 14. století.

Štíhlá, převýšená postava Panny Marie se vyznačuje nápadným esovitým prohnutím, akcentovaným přehledným vzorcem před tělem přetaženého pláště. Hlavu sklání k poměrně vysoko nad bokem nosné (levé) nohy posazenému Ježíškovi, který sedí ve vzpřímené poloze s nohama nataženými před sebou.

³³⁴ Dobový tisk svědčí o rozhořčení části občanů o prodeji mariánské sochy „rabínskému synkovi“ Castiglioniemu (*Volksbote* 30/1923 a 32/1923), v jiném periodiku (*Neue Laaer Zeitung* 28/1923) se proti tomu děkan Alois Jungbauer ohrazuje, že socha byla prodána do vídeňského obchodu s uměním a případný prodej do soukromých rukou byl podmíněn závazkem, že bude skulptura vystavena v Kunsthistorisches museu nebo podobné veřejné instituci. Magnát Camillo Castiglioni do KHM ve 20. letech věnoval hned několik uměleckých děl a především berlínská aukční síň, která madonu v r. 1930 prodala (Ball&Graupe) v té době sbírky krachujícího Castiglioniho rozprodávala.

³³⁵ Loepp po druhé sv. válce nebo ještě během ní jakožto příznivce nacistické strany opustil Gdaňsk a vydal se do severoněmeckého Ockholmu a později do Frankfurtu n. M., kde v Städel museu působil i jeho někdejší známý z gdaňského Národního musea Walter Mannowsky. Nevíme, v jaké situaci Loepp Gdaňsk opustil a do jaké míry s sebou mohl stěhovat uměleckou sbírku; jediné dílo, o němž víme, že ho zakoupil ještě do Gdaňsku (1934 v aukční síni Hugo Helbinga) a r. 1962 ho věnoval jinému sběrateli, který ho zapůjčil do Städelu, byla malba na měděném plechu drobných rozměrů: z tohoto nelze usuzovat stěhování kamenné sochy. Za konzultaci děkuji Dr. Mohrovi ze Städel archivu.

³³⁶ Kiesinger

³³⁷ Kutal

Marie je oděna do dlouhého pláště, na hrudi sepjatého drobnou čtverhrannou agrafou. Zdvihá pravou paži, což motivuje přehrnutí látky na rubovou stranu v úrovni jejího pasu a mohutný mísovitý záhyb vedoucí ze zadní strany sochy k levému boku, kde draperii přidržuje vlastní vahou Ježíšek. Do téhož bodu ústí také měkký, splhlý závěs visící ke kolenu nosné nohy a velká zdvojená vlásnička kolem nohy volné. Volná noha je tímto výrazně vyznačena, ale pod šatem se projevuje jen nepatrně: tělesné jádro splývá s draperií, členěnou nízkými, dlouhými smyčkami. Zadní stranu člení jednoduché vertikální řasy, visící nehybně k zemi; těžká látka na pohyb těla prakticky nereaguje.

Mariinu hlavu zdobí fragment poměrně nízké korunky, jenž přidržuje její závoj. Roušku kolem jejích ramen utahuje Ježíšek. I pod fragmenty sekundární polychromie je (nejlépe na fotografii zadní strany [74]) patrná struktura látky, iluzivně evokující skutečnou tkaninu. Textura ovšem není tak jemná jako u raných krásnoslohých madon a piet, totéž platí i pro řezbu vlasů a dalších detailů – materiál pražské opuky nelze sice úplně vyloučit, ale menší preciznost zpracování užití tohoto kamene nenasvědčuje.

Okrouhlá tvář Panny Marie s vysokým čelem je měkčí než tváře horizontálních piet, její typika k nim ale jednoznačně odkazuje: mírně přimhouřené oči a zejména citlivě modelované rty se nejvíce blíží lodhérovské [76] či lutínské [33] pietě. Oproti tvářím dřevěných madon a světic okruhu žebrácké madony se obočí neklene v dokonalém půlkruhu, nýbrž je segment z vnější poloviny jakoby stlačen, což Marii dodává melancholicky zasněný výraz.

Ježíškův tělesný kánon je v porovnání s dřevěnými madonami zavalitější a tedy bližší dětem krásných madon. Nahé dítě sedí v přirozené poloze, jeho tělesná aktivita se omezuje na jemný záklon hlavy a gesto „uzavírání“ Mariiny roušky, nejspíše odkazující k jejímu panenství a tedy i Kristově početí bez hříchu. To stvrzuje i jablko druhého Adama, které Ježíšek pasivně drží v svěšené levici. Jeho velká hlava se některými prvky přibližuje krásnoslohému typu (vlasý svíjené v pevných spirálkách), celkové působení je ale velmi odlišné. Vlasy vyrůstající až daleko na temeni a velké uši svědčí spíše o záměrné „ošklivosti“, která ve svém účinku funguje obdobně jako „realismus“ krásnoslohých Ježíšků v protikladu k idealizované kráse Panny Marie. Také pootevřená ústa, běžný motiv už u trůnicích madon 60. let, navozují dojem přítomnosti v reálném čase. Reálnost eucharistického Božího Těla u madony z Laa nesugeruje vtlačení Mariiny ruky do Ježíškova zadečku, místo toho Marie tiskne dlouhé, neohebné prsty do měkké tkáně Ježíškovy tváře. Invenční ikonografie sochy, akcentující Mariino panenství a Kristovo vtělení, využívá strategií starší sochařské produkce, soustředící významy v gestech a pohybech, aby se přiblížila novému krásnoslohému ideálu. Typicky krásnoslohé motivy a principy – zaboření prstů, jemné vroubkování mariánské

roušky, dualita idealizované podoby Marie-Eklesie a jejího syna a mystického ženicha v podobě živého, skutečného dítěte – vedou k úvahám, nakolik se mohlo jednat o záměrnou recepci nového typu krásné madony.

Jak užití jednotlivých typicky krásnoslohých prvků, tak ikonografie (zejména utahování roušky kolem ramen) a historický kontext dovolují klást sochu přibližně k polovině 80. let 14. století.

Madona z Laa je vyjímečná především tím, že její původní kontext lze se značnou pravděpodobností rekonstruovat. Při rozsáhlých opravách chrámu byla nalezena v hloubce 1,5 m pod podlahou kaple v severozápadním rohu kostela.³³⁸ Jak se tam dostala, nelze jednoznačně rozhodnout – přestože se úroveň podlahy za staletí existence kostela zvedla, nelze se domnívat, že k tomu došlo náhodou. Jistou analogii středověkého sochařského díla zakopaného pod podlahu kostela představuje např. pozdněgotický kamenný krucifix, uložený pod nový oltář františkánského kostela v Chebu.³³⁹ Na rozdíl od něj však laaská madona očividně nebyla poškozena ikonoklastickým zásahem. Souvislost jejího ukrytí pod zem s reformními proudy se ovšem nabízí: v 16. století, zejména od 70. do počátku 90. let, se farnost přiklonila v protestantismu. Přestože farář Adam Knüpfer, dříve kaplan dvorního špitálu ve Vídni, podepsal při svém nástupu do funkce (1573) revers, že bude spravovat faru v duchu katolického učení, v praxi se toho nedržel. Po smrti (1591) zanechal rozsáhlou knihovnu, sestávající především z luteránských textů.³⁴⁰ Jako madona z Koryčan nebo pieta z Bělé snad i madona z Laa byla z liturgického prostoru odstraněna, aniž by nutně utrpěla ikonoklastické ničení.

Farnost Laa an der Thaya patřila ve 14. století mezi nejbohatší farnosti v Rakousích. R. 1364 ji od vévody Rudolfa IV. získal jeho rádce Albert von Sachsen (de Saxonia, von Rickmersdorf, von Halberstadt). Albert studoval od čtyřicátých let 14. století na univerzitě v Paříži,³⁴¹ kde po promoci (1351) studoval od r. 1353 teologii, následně zastával rozličné univerzitní funkce, vyučoval na artistické fakultě a r. 1353 byl i rektorem.³⁴² Od počátku 60. let pobýval na avignonském dvoře a od r. 1363 byl v kontaktu s rakouským vévodou Rudolfem IV., jenž usiloval o založení univerzity ve Vídni. Tento podnik, nepochybně

³³⁸ KOHLHAUSER/MÜLLER 1930, 61–62; TORISER 1985, 25. Kaple svými mimořádně silnými zdmi bývá interpretována jako přízemí zamýšlené západní věže, k jejíž stavbě však nikdy nedošlo – jediná věž v ose kostela byla postupně stavěna v průběhu 14. století.

³³⁹ ROYT 2015, 365–369.

³⁴⁰ STÖGMANN 2000, 94.

³⁴¹ Paul Uiblein se v souladu se starší literaturou domníval, že před pařížskou etapou stihl Albert dvouleté studium na nově založené univerzitě Karlově (UIBLEIN 1999, 33).

³⁴² UIBLEIN 1999, 33–34.

zamýšlený jako konkurenční vůči nejstarší středoevropské univerzitě Karlově, byl úspěšný: instituce byla založena 12. 3. 1365; Albert von Sachsen se stal jejím prvním rektorem. Zřejmě v souvislosti se zásluhami o vznik instituce dostal Albert do správy farnost Laa (jako farář je jmenován r. 1364).³⁴³ Po smrti vévody, který nedokázal novou instituci zaopatřit, ustanovili jeho bratři a nástupci Albrecht III. a Leopold, že polovina výnosů farnosti má být poskytnuta univerzitě.³⁴⁴

Rudolfem IV. založená instituce přežila první dekády své existence spíše náhodou.³⁴⁵ Naprosto zásadním kulturním impulsem bylo její tzv. druhé založení vévodou Albrechtem III. v roce 1384, kdy byla ke třem stávajícím připojena také teologická fakulta a univerzita se tak stala kompletní. Se založením nové fakulty v době, kdy na pražské univerzitě začaly vyvstávat zásadní spory, se pojí rostoucí zájem o studium ve Vídni, vzrůstající prestiž, a přítomností vynikajících teologů a jiných osobností znalých pražského i pařížského centra nepochybně také rozvoj kulturní a umělecký. Význam instituce prudce stoupal, k čemuž přispívala jak přítomnost exklusivních vzdělavců a teologů, které Albrecht za pomoci svého kancléře Bertholda von Wehingen shromáždil, tak čím dál napjatější situace a teologické i personální rozepře na univerzitě pražské.³⁴⁶ Z Prahy do Vídně přišel teolog Heinrich Totting von Oyta; z Paříže snad nejvýznamnější osobnost, teolog Heinrich von Langenstein.³⁴⁷ Tehdejší náboženské, akademické i světské elity zastávaly těsně provázané důležité posty: např. probošt švatoštěpánské kapituly Všech svatých byl současně kancléřem univerzity.³⁴⁸

Řada pramenně potvrzených farářů v Laa není úplná. Pokud však jejich jména známe, zjišťujeme, že v průběhu 14. a minimálně první poloviny 15. století zpravidla měli velmi úzký vztah k vídeňské univerzitě. Zastávali funkce jejich rektorů nebo alespoň profesorů: Albert von Sachsen byl farářem v Laa již od r. 1364, po přijetí funkce biskupa v Halberstadtu sice Vídeň i Laa opustil, s papežským svolením směl příjmy z farnosti Laa ještě 3 léta využívat.³⁴⁹ Nicméně už r. 1368 je v Laa jako farář jmenován Johannes von Pergau, vídeňský profesor kanonického práva.³⁵⁰ V r. 1383 prameny poukazují na Donalda, opata vídeňského kláštera

³⁴³ OBERMEYER-MARNACH 1960, 434.

³⁴⁴ *Quellen zur Geschichte der Stadt Wien* II/2, 160, č. a; UIBLEIN 1999, 38–39.

³⁴⁵ ŠMAHEL 2016, 30–31.

³⁴⁶ ŠENK 2021, 49–51 (se starší literaturou).

³⁴⁷ ŠMAHEL 2016, 31 se domníval, že Langenstein přišel do Vídně také z Prahy. Minimálně tam byl povolán Jenštejnem, který se pokusil využít kvůli papežskému schizmatu vyostřené situace na pařížské Sorbonne – je ale velmi pravděpodobné, že teolog do Prahy vůbec nedorazil – ŠENK 2021, 49.

³⁴⁸ I zde lze spatřovat paralelu s Prahou: kancléři Karlovy univerzity byli pražští arcibiskupové. Protože Vídeň zůstala až do r. 1469 součástí pasovské diecéze, připadl úřad nejvyššímu představiteli při nejdůležitějším městském kostele.

³⁴⁹ *Quellen zur Geschichte der Stadt Wien*, Bd II/1, č. 686.

³⁵⁰ FÜRNRANZ 2016, 102; UIBLEIN 1999, 39.

iroskotských benediktinů (*Schottenstift*) jako na faráře v Laa i rektora univerzity. Roku 1393 zmiňovaného Rudolfa Kolba³⁵¹ s univerzitou na základě písemností spojit nelze; ještě v 90. letech ho však vystřídal Leonhard Schaur, pasovský oficiál ve Vídni, farář v kostele Maria am Gestade a r. 1393 rektor univerzity.³⁵² Schaur zřejmě zůstal laaským farářem dosti dlouho, jak naznačují jeho dva testamenty – z 5. 10. 1399 a 27. 3. 1411 – v starším odkázal farnímu kostelu prostředky na celebrování mše na výročí jeho úmrtí, svůj misál a ornát, ve druhém k misálu a rouchu přidal ještě svůj kalich.³⁵³ Po smrti ho v Laa vystřídal další pasovský oficiál a inkvizitor Andreas von Pottenstein (Grillenbergl), s vídeňskou univerzitou též spojitelný: 1410 vedl na její pověření proces proti Jeronýmu Pražskému.³⁵⁴ V době husitských válek, zasáhnuvších i Laa, prameny k personálnímu obsazení fary chybí (s výjimkou jinak neznámého Hanse Eckera, zmíněného v r. 1425),³⁵⁵ nicméně již v letech 1431/5–1442 zde jako farář působil další vídeňský akademik, matematik a astronom Johannes von Gmunden.³⁵⁶

Pozice rektora vídeňské univerzity se po rudolfinském založení nově obsazovala zřejmě každý rok,³⁵⁷ po albertinském každý semestr. Nemůžeme předpokládat, že se v takto rychlé frekvenci střídali i laaští faráři – i za předpokladu, že by měli tzv. střídníky, kteří by je v povinnostech ve farnosti zastupovali a funkce by byla spíše nominální. Že jako taková alespoň zpočátku vnímána nebyla, navíc naznačuje případ Donalda, opata iroskotského kláštera ve Vídni (1381–1392), jenž byl posledním rektorem univerzity před jejím druhým založením. Nechal si od pasovského biskupa Johanna von Scharfenberg potvrdit listinu Alberta von Sachsen, v níž se píše, že rektor univerzity je „*verus plebanus*“ farnosti Laa.³⁵⁸ Nevíme, do kdy Donaldus, který s univerzitou udržoval styky i po uvolnění rektorské pozice,³⁵⁹ působil v Laa jako farář a zda tedy mohl být přímo objednavatelem madony, jež na základě stylové analýzy musela vzniknout kolem poloviny 80. let 14. století (tedy přibližně

³⁵¹ *Ibidem*, 103–106.

³⁵² *Ibidem*, 118.

³⁵³ *Quellen zur Geschichte der Stadt Wien* II/1, 332–333, č. 1438 a 419–420, č. 1845

³⁵⁴ OPLL 1995, 117.

³⁵⁵ FÜRNRANZ 2016, 126.

³⁵⁶ *Ibidem*, 134; ASCHBACH 1865, 459. Nebyl univerzitním rektorem, ale zastával post vicekancléře.

³⁵⁷ UIBLEIN 1999, 38.

³⁵⁸ KINK 1854, 34–39, č. 6; BÜTTNER 1956, 54.

³⁵⁹ Univerzita udržovala aktivní kontakt s řadou vídeňských klášterů a kostelů, mimo jiné se v nich slavila mariánské svátky: nejpozději od r. 1385 se svátek Narození Panny Marie celebrouval v kostele iroskotských benediktinů, Nanebevzetí Panny Marie v karmelitánském kostele „*Am Hof*“, Zvěstování u dominikánů, svátek Neposkvrněného početí Panny Marie v kostele náležícím pasovskému oficiálovi Maria am Gestade a Očištění Panny Marie v svatoštěpánském chrámu – FASCHING 1943, 9. Donaldus dále 15. 3. 1387 nařídil, že každoročně na svátek sv. Řehoře má v kostele jeho konventu kázat doktor teologie z vídeňské univerzity – TROFAIER 2017, 194.

současně s albertinským založením teologické fakulty a refomou celé instituce), je to však dosti možné.

Jestliže souvislost s vídeňskou univerzitou se zdá velmi pravděpodobná, vyvstává otázka, jakým způsobem mohly souviset myšlenky učenců na nově založené teologické fakultě s uměleckým dílem. K formulaci teologicky velmi sofistikovaného typu krásné madony docházelo v duchovně a intelektuálně náročném prostředí Prahy, není vyloučeno, že jistou roli v pozici konceptorů sehráli právě univerzitní vzdělanci. Mohla také laická madona reflektovat něco z duchovního prostředí univerzity vídeňské?

Přestože forma sochy odkazuje jednoznačně na pražskou zkušenost tvůrce, její ikonografie nachází mnoho paralel ve vídeňském sochařství pozdního 14. století. Zejména hladce splývající Mariina rouška, již kolem její hrudi „utahuje“ Ježíšek, patří k velmi oblíbeným motivům: v odlišné variaci, kdy Ježíšek tahá za Mariinu až k pasu visící pelerínu, se objevuje už v 60. letech 14. století na monumentální madoně ze Sonntagbergu [9] nebo na první pečetě vídeňské univerzity. V 80. letech patří mezi nejdůležitější příklady již zmiňovaný mariánský svorník z kaple Wehingerů [52] v ambitu klosterneuburského kláštera. Svou kompozicí s diagonálně předkládaným dítětem připomíná typ plzeňské madony. Její objednatel, Berthold von Wehingen, patřil k vůbec nejvýznamnějším osobnostem vídeňského dvorského okruhu. Po studiu na artistické fakultě vídeňské univerzity studoval kanonické právo v Praze a stal se i rektorem juristické fakulty. Po návratu do Vídně zastával funkci rektora vídeňské univerzity a od r. 1377 jako probošt kapituly Všech svatých pracoval jako univerzitní kancléř až do r. 1381, kdy získal hodnost freisingského biskupa a nastoupil do funkce kancléře rakouských vévodů. Významnou měrou se zasloužil o reorganizaci vídeňské univerzity a založení teologické fakulty. Již za svého pražského pobytu jistě jako vzdělaný duchovní mohl vstoupit do kontaktu s teology na pražské univerzitě. Samozřejmě je pak jeho kontakt jak s teology příšlymi v 80. letech do Vídně, tak s klosterneuburským klášteřem augustiniánů-kanovníků, kde postavil i vysvětil rodovou kapli. Klosterneubursí kanovníci s univerzitou též udržovali úzké styky: mnozí mniši zde studovali, zpravidla na artistické fakultě, profesor Johann Stadel von Rußbach do kláštera i vstoupil³⁶⁰ a teolog Heinrich von Langenstein jeden ze svých spisů (*De proprietate ad canonicos regulares*) věnoval právě augustiniánským kanovníkům, zřejmě přímo klosterneuburským. Jeho pečeť je přivěšena na účtu z r. 1394 určeném pro Klosterneuburg, *ad Colomannum prepositum Neuenburgensem* je adresován jeden z teologových dopisů.³⁶¹ Z těchto vzájemných kontaktů lze

³⁶⁰ UIBLEIN 1964, 7–29.

³⁶¹ *Ibidem*, 7–9, pozn. 5.

snad vyvozovat dvě skutečnosti: že umělecká díla, vznikající v tomto prostředí, mohla plodná teologická diskuse do jisté míry spoluutvářet, a že motivické a ikonografické shody jmenovaných uměleckých děl mohly přesahovat rámec běžně rozšířené typologie. Jako konkrétní teologický text, který se mohl promítnout do nového mariánského ideálu 80. let, jmenoval Lothar Schultes (v souvislosti s klosterneuburským svorníkem) Langensteinovo kázání k svátku Neposkvrněného početí Panny Marie, slaveném v kostele Maria am Gestade.³⁶² Langenstein v něm poukazuje na přímou souvislost krásy Panny Marie s jejím panenstvím (*in natura purior, in forma pulchrior*)³⁶³ – což může být dalším nepřímým poukazem na dogma o panenské čistotě Panny Marie, projevené i v krásném slohu blízkém obrazovému typu sochy.

³⁶² SCHULTES 1982, 57–58.

³⁶³ FASCHING 1943, 20.

4.11 Madona z Hengsbergu

V Praze školený sochař, Vídeň(?), ca. 1385–1390

Přírodní kámen, plně plastická socha, vzadu vyhloubeno. Novodobě doplněná hlavička dítěte, otlučená korunka, ulomené chodidlo Ježíška (dochováno), četná drobná poškození. Několik vrstev sekundárních polychromií.

76 × 39 × 31 cm

Restaurováno: nezjištěno. Na fotografii v marburské fototéce se uvádí stav „*po restaurování*“, pravděpodobně tedy zásah proběhl po jejím převezení do Kolína n. R., od té doby zřejmě byla restaurována ještě jednou, analytičtěji.

Literatura: GARZAROLLI-THURNLACKH 1941, 33 a 98; GROßMANN 1965a, 86–87, č. 34.

Hengsberg, farní kostel sv. Vavřince(?); 1939 pořízeno ve Štýrském Hradci do sbírek Kunstgewerbemusea v Kolíně nad Rýnem.

Kolín nad Rýnem, Schnütgen Museum, depozitář.

Prakticky neznámá socha představuje v pozdním 14. století neobvyklý typ trůnící madony [77]. Velké nahé dítě, zabořením Mariiných prstů akcentováno jako reálné, v eucharistii skutečně přítomné Tělo Kristovo, svírá jablko, které ho charakterizuje jako druhého Adama, který vykoupí lidstvo z hříchu.

Karl Gazarolli-Thurnlackh i Dieter Großmann sochu nalezenou ve štýrském Hengsbergu interpretovali jako dílo salcburské nebo štýrské s těsnou vazbou na Salcburk zejména kvůli církevním vztahům (štýrské biskupství Seckau bylo r. 1218 založeno salcburskými arcibiskupy a vzájemné vztahy nadále přetrvávaly). Spokojili se však jen s letným uvedením komparací.³⁶⁴ Großmann odmítl Garzarolli-Thurnlackhovu dataci díla kolem r. 1400 jako příliš časnou, sám sochu kladl až kolem r. 1420.

Marie sedí ne zcela frontálně na trůnu s nízkým opěradlem a zkosenými bočnicemi bez architektonického dekoru. Kvadratická hmota trůnu není plasticky odlišena od hmoty figury, pouze v místech, kde se stýkají, je odlehčena šikmým seříznutím. Na nepatrný náklon Mariina těla reaguje hlava skloněná k velkému dítěti. Váha Ježíška přitom nespočívá přímo v Mariině klíně: drží ho oběma rukama nad levým stehnem, jakoby ho kolébala v náručí. Kompozici horní části figury přirovnal Dieter Großmann (jistě v návaznosti na obecnou tezi Wilhelma

³⁶⁴ Großmann (GROßMANN 1965a, 87) navrhoval dílenské spojení s madonou „Colli.“ Oběma dílům je společná jistá blokovitost a nízké záhyby látky na povrchu hmoty, ovšem madona „Colli,“ typická představitelka salcburské krásnoslohé produkce z umělého litého kamene, se zásadně liší výrazným esovitým prohnutím, charakteristickou širokou tváří nebo křehčím tělesným typem dítěte. GARZAROLLI-THURNLACKH 1941, 33 a 98 naopak připisoval hengsbergskou sochu „*téže ruce*“ jako madonu z Breitenau. Její vyumělkovaná esovka, štíhlé proporce a členitá draperie podkasaného pláště také dílenské souvislosti nenasvědčuje, zajímavé je ovšem její gesto pozvedání cípu pláště, častý motiv vídeňského sochařství krásného slohu. Až analýza materiálu umožní rozhodnout, zda socha vznikla ve Vídni (breitenbrunnský vápenec) nebo v Salcburku (umělý litý kámen), v kterémžto případě by vedle leogangské madony dokládala umělecký kontakt obou oblastí – HLOBIL 2019, 100–103, č. 8 (Ivo Hlobil).

Pindera)³⁶⁵ k polofigurálním deskovým mariánským obrazům bohemikálního původu,³⁶⁶ a je pravdou, že vytváří do jisté míry uzavřený kompoziční celek.

Marie je oblečena do těžkého pláště, který nespíná na hrudi agrafa, nýbrž má podobu uzavřeného kusu látky s výstřihem do V. V oblasti klína se vyhrnuje nahoru a vytváří tak převislé, nízké kapsovitě útvary. Mezi kolena visí mohutný mísovitý záhyb, z levého kolena volně splývá dosti plochá kaskáda. Svou formulací je mimořádně blízká plášti madony z Laa, stejně jako přímé tuhé smyčky, rozmístěné na povrchu jednotlivých draperiových motivů. Vlasy jen z malé části kryje rouška zavínutá kolem hrudi; i její plošné přehrnutí a textura paralelních vrypů³⁶⁷ nachází nejbližší analogii v laaské soše. Na rozdíl od ní však ovinutí závoje okolo ramen nevysvětluje Ježíškovo tahání za jeden její cíp – látka se na prsou kříží a následně za tělem dítěte vyznívá do ztracena. Na Marině hlavě ji přidržuje relativně nízká korunka, členěná při pohledu shora rýhou, z běžných úhlů dosti hrubou rytou kresbou včetně naznačených drahokamů. Nelze rozhodnout, zda jde o původní úpravu.

Mariina tvář s vysokým čelem, rovnýmnosem, malými neurčitě se usmívajícími ústy a mírně stlačenými nadočnicovými oblouky [79] odpovídá ideálu odvozenému z parléřovských horizontálních piet (zejm. Lutín, Lodhéřov). Oční víčka jsou nepatrně přimhouřenější a řezba rtů o málo tvrdší než u madony z Laa [75], přesto jsou si obě tváře v detailu natolik blízké, že nelze pochybovat o nejužší vzájemné souvislosti obou skulptur.

Vznik v téže dílně potvrzuje kromě draperie a detailu fyziognomie i zpracování dítěte: Ježíšek, ležící téměř horizontálně v matčině náruči, se svým tělesným typem přesně shoduje s Ježíškem z Laa, stejně jako souhlasí jeho ruce s prakticky stejně dlouhými prsty. Levou rukou si dítě přidržuje na břiše velké jablko, pravou klade na rameno Panně Marii. Toto gesto, v sochařství kolem r. 1400 velmi rozšířené, interpretoval Leo Steinberg (ovšem pro odlišný materiál) jako objetí Kristovy mystické nevěsty.³⁶⁸

Mariny dlouhé štíhlé prsty se zabořují do měkké tkáně Ježíškova těla, ovšem zpracování motivu se zdá (i pokud si odmyslíme žalostný stav památky) dosti hrubé a schematické. Naopak velmi půvabně a invenčně působí způsob, jakým Marie svírá Ježíškův loket mezi palcem a ukazovákem. V pražské plastice druhé poloviny 14. století pro něj nenacházíme analogii: do jisté míry podobně chytá loket Ježíška bečovská Marie, která ovšem zachycuje

³⁶⁵ PINDER 1923, 157–160.

³⁶⁶ GROßMANN 1965a, 86–87, č. 34.

³⁶⁷ Rýhy roušky jsou vedeny, podobně jako u madony z Laa, v přední části sochy radiálně, vzadu běží rovnoběžky v jednotlivých úsecích, nikoli v dlouhých liniích po celé délce roušky jako u opukových krásných madon. Na temeni gravírování na rozdíl od madony z Leogangu chybí (pro madonu z Laa pohled svrchu nemáme k dispozici).

³⁶⁸ STEINBERG 1968, 348–349; STEINBERG 1983, passim.

dítě v živém pohybu. Ve skupině opukových krásných madon nejbližší paralelu představuje gesto, jakým madony „toruňské skupiny“ přidržují Ježíškovu nožičku jako možnou narážku na jeho pašije. Nedá se vyloučit, že právě hengsbergská madona, se svým motivicky nezdůvodněným zavínutím roušky a zřejmě neinterpretovatelným stiskem Ježíškova lokte, by mohla poukazovat i na snahu přiblížit se krásnoslohé vizualitě bez nutného pochopení všech jejích významových rovin. Nepochybně je relativně mladší než madona z Laa; jako nejpravděpodobnější doba vzniku se zdá 2/2 80. let 14. století, vyloučit však nelze ani počátek let 90.

Ježíškova hlava, nepoměrně velká vůči Mariině, byla střídavě považována za mladší doplněk a původní, byť znovu nasazenou, část.³⁶⁹ Viditelně hrubší materiál, typika tváře, zcela nestředověká, i zpracování vlasů jednoznačně svědčí pro první možnost; není však snadné hlavičku přesněji datovat. Za pravděpodobný lze považovat vznik v 2/2 18., spíše však až v 19. století.

O původu sochy máme k dispozici jen zmínku Adolfa Feulnera, který ji pořídil do sbírek Uměleckoprůmyslového musea v Kolíně nad Rýnem, jehož byl ředitelem: skulptura získaná v r. 1939 ve Štýrském Hradci měla pocházet z Hengsbergu.³⁷⁰ Farnost sv. Vavřince patřila v románské době k velmi významným místům farní správy, ovšem později svou důležitost zřejmě ztratila. Ze 14. a 15. století se nezachovaly prakticky žádné prameny, které by poukazovaly na možnou objednávku sochy, ani ze stavby samotné nelze jednoznačně usuzovat případnou přestavbu před r. 1400. Pravděpodobně se nejednalo o původní provenienci trůnicí madony. Na fakt, že socha byla někdy v minulosti převážena na delší vzdálenost, může poukazovat hluboké vybrání zadní strany, které hmotu odlehčuje [78]. Kamenné (trůnicí) sochy pozdního 14. století, zejména piety, přitom zpravidla mívají záda plná, a to i tehdy, kdy zadní strana očividně nebyla nijak pohledově exponována. Podobně vypadá vyhloubení zad lohděrovské piety,³⁷¹ důkladněji byla vybrána záda piety z Badenu.³⁷² U žádné z těchto plastik však nelze rozhodnout, jestli k odebrání hmoty došlo hned po vytvoření skulptury nebo až sekundárně.

³⁶⁹ *Inventární kniha Schnütgen musea* (doplněk); GROßMANN 1965a, 86–87, č. 34 (hlava původní, znovu připevněná); GROßMANN 1965b, 98, č. 34 (nerozhodnuto).

³⁷⁰ *Inventární kniha Schnütgen musea* (Adolf Feulner). Sochu popisuje jako štýrské dílo kolem r. 1400.

³⁷¹ MIKEŠ 2010 interpretuje vyhloubení jako (původní) úpravu sochy, umožňující její osazení pod velkým křížem. Jako analogii uvádí podobně vybraná záda piety z Cipína. Pro umístění sochy pod kříž by ovšem postačovalo daleko mělké vyhloubení.

³⁷² KUNZ 2019, 62–74, č. 20.

Farnost Hengsberg spadala do seckauské diecéze (zal. 1218), pevně spjaté s arcidiecézí salcburskou. Až r. 1743 byla přímo podřízena biskupskému stolci.³⁷³ Biskupové měli své sídlo na hradě Leibnitz (Seggau), nicméně působili přímo v kostele kláštera augustiniánů-kanovníků v Seckau (zal. 1140). Vztahy mezi oběma institucemi nebyly zdaleka vždy ideální, ovšem v období, kdy vznikla trůnicí madona, panovaly mezi klášterem a biskupstvím přátelské vztahy.³⁷⁴ V oblasti Štýrska se dochávala celá řada soch zhotovených z umělého litého kamene, formálně jednoznačně salcburských. Großmannovo hodnocení hengsberské sochy jako salcburské má proto jistou historickou relevanci. Blížší komparace v salcburské produkci ovšem nenacházíme, naopak jednoznačně vystupuje přímá vazba na madonu z Laa, vytvořenou pražsky školeným sochařem snad ve Vídni. Kdybychom – v rovině opatrné hypotézy – přistoupili na původ trůnicí madony v seckauském klášteře, jako nejlogičtější vazba na Dolní Rakousy by se jevily četné a intenzivní styky seckauských kanovníků s řádovými bratry v Klosterneuburgu u Vídně: tamější klášter a chrám doplňovala řada sochařských děl, stylem či alespoň typem tak či onak spojitelných s pražskou produkcí 70. a 80. let. Vedle svorníků wehingerské kaple to byly parlčřovská horizontální pieta, jistě pražský import, a snad i dvojice světic, nalezených v kostele v Höflein.³⁷⁵ I vzhledem k velkému počtu donací k mariánskému oltáři „krásné kaple“ uprostřed hřbitova se lze domnívat, že na něm stála mariánská socha. Lothar Schultes učinil pokus umístit do kaple právě horizontální pietu,³⁷⁶ nicméně povaha donací³⁷⁷ – zejména poskytnutí prostředků na mše se zpěvem *Salve Regina* – svědčí spíše ve prospěch sochy madony. Současně byl klášter četnými pouty svázán s elitami vídeňské univerzity a mohlo by tedy snadno dojít k zprostředkování objednávky.

Proboštem seckauského konventu mezi léty 1372–1380 byl Peter II. von Freysing, který tam přišel právě z Klosterneuburgu; v Seckau již tehdy žil jeho (rodný) bratr Paul. Oba udržovali kontakt s Dolními Rakousy, zejména se svým dalším bratrem Hansem (který však nebyl kanovníkem, ale zastával úřad *bergmeistera* a *hofmeistera* klosterneuburského konventu;

³⁷³ POCHMARSKI-FRAD 1973, 180.

³⁷⁴ Biskup Johannes I. von Neuberg (1380–1399) „byl milým přítelem bratří a věnoval kostelu mnohé: stříbrné a pozlacené klenoty, zřídil denní mši u oltáře sv. Albana...“ Oltář sv. Albana sám založil, vysvětil a opatřil odpustky; Benno Roth ho považoval i za pravděpodobného donátora několika vitrají s legendou sv. Albana – ROTH 1984, 511–512. Se seckauským proboštem Ulrichem III. von Trapp (1382–1414), podle nekrologia „druhým zakladatelem“ kláštera, měl nicméně biskup spory, odmítl potvrdit jeho jmenování a v 90. let vrcholily jejich mocenské rozepře – *Ibidem*, 470.

³⁷⁵ Literatura (GARGER 1921, 106; WIEGAND 1938, 11) připisovala höfleinské světice mezi původní sochařskou výzdobu wehingerské hrobní kaple, však prokázal jejich provenienci v Höflein. Je však dosti možné, že se tam dostaly až sekundárně, v takovém případě by klosterneuburský klášter, jemuž farnost náležela, přicházel v úvahu jako nejlogičtější původní místo.

³⁷⁶ BRUCHER 2000, 366, č. 115 (Lothar Schultes). Recentně tezi zopakovala THEISEN 2022, 191–192, č. 64 (Maria Theisen).

³⁷⁷ ZEIBIG 1868, 20, č. 516; *Ibidem*, 22, č. 517; *Ibidem*, 35–36, č. 533; *Ibidem*, 41–42, č. 539.

později chtěl klášteru odkázat své dědictví, které však mniši nepřijali) a s klosterneuburským proboštem Kolomanem von Laa (Oberlaa u Vídně, nikoli Laa an der Thaya).³⁷⁸ Dalším řeholníkem, který udržoval styky se svým někdejší řeholním “domovem,” byl Paulus de Neuburga, zmiňovaný poprvé roku 1382 jako kanovník v Seckau. Klosterneuburskému klášteru odkázal vinici³⁷⁹ a později dostal od probošta Ulricha III. plnou moc, aby mohl spravovat své dědictví v Klosterneuburgu, a zdá se, že při té příležitosti Klosterneuburg i navštívil.³⁸⁰

Kromě těchto konkrétních osobních vazeb mezi kláštery v Seckau a Klosterneuburgu máme i velmi významný doklad v rovině uměleckohistorické. Horizontální dřevěná pieta v seckauském klášterním kostele [81] napodobuje opukovou pietu z Klosterneuburgu [80] v takové míře, jaká je ve skupině horizontálních piet nepředstavitelná. Liší se materiálem, rozměry, nižší řemeslnou kvalitou a několika detaily (vzpřímenější Mariin trup a natočení mrtvého Kristova těla, obličejové typy, absence kružeb na bočnicích trůnu a nevypracovaná zadní strana u seckauské piety), ale identický rozvrh draperie a především emotivně působící gesto Mariiny ruky, sahající přímo do Kristovy rány v boku, poukazují buď na vznik podle společné kresebné předlohy (což by byl jediný takový případ v rámci skupiny horizontálních piet 14. století. Parlérovske horizontální piety jsou poměrně soudržnou skupinou, ale takto přesná shoda se nikde jinde nevyskytuje), nebo klosterneuburská pieta posloužila jako přímý vzor pro seckauskou.

Z hlediska ikonografie, hypotetického historického kontextu, ale především z bezprostřední formální souvislosti s madonou z Laa se zdá nutné korigovat předchozí hodnocení prakticky neznámé památky jako salcburského díla vytvořeného kolem r. 1400 nebo až kolem 1420; spíše se jedná o vídeňský import konce 80. nebo počátku 90. let 14. století. Trůnicí madona je důležitým rozšířením skupiny konzervativněji orientované produkce současné krásnému slohu, která navíc dokládá kontakty pražského centra s Vídní i na jiných úrovních, než vývoz exklusivních krásnoslohých děl parlérovske dílny.

³⁷⁸ SCHULLER 1974, 15–21.

³⁷⁹ Vinici prodal právě k donaci každý týden opakovaného zpěvu *Salve regina* u mariánského oltáře v kapli sv. Jana Křtitele (*capella preziosa*) – ZEIBIG 1868, 35–36, č. 133.

³⁸⁰ SCHULLER 1974, 23–24. Autorka předpokládá blízký vztah obou klosterneuburských rodů, zdůvodněný Paulovým příchodem do seckauského konventu prakticky současně s Petrem II. von Freysing.

4.12 Madona z Leogangu

Vídeň/Salcburk (?) ca. 1385–1390

Umělý litý kámen (?), plně plastická, vzadu sumárně opracovaná socha. Chybí Mariina pravá paže od lokte. Několik vrstev sekundárních polychromií (analýza Paschinger 1997).

80 × 31 × 20 cm

Restaurováno: nezjištěno.

Literatura: HUSTY 1998, 185, č. 150; KAT. LEOGANG 2003, 98–99, č. 2 (Adolf Hahn!); MILLER 2009; KAINBERGER 2011, 16; HLOBIL 2018, 18–19; KAT. PRAHA 2019, 82–85, č. 3 (Ivo Hlobil, bibliografie).

Leogang, Bergbau- und Gotikmuseum, inv. č. 1.

Podle ústního sdělení původního majitele pochází z kaple v Raurisu; Götzis, soukromá sbírka (Kuno Mayer); 1996 zakoupena do Bergbau-und Gotikmusea v Leogangu.

Panenská Matka Boží s rouškou přidržovanou jen nízkou oboučkou drží na levém předloktí nahého Ježíška, vrhajícího se s překříženými nohama vpřed [82]. Inovativní kompoziční i významový prvek představuje Ježíškovo zacházení s matčíným závojem: místo aby popotahoval za jeden cíp, svírá oba konce látky v obou pěstičkách a snad je k sobě svazuje. Zřejmě jde o variaci, která ale odkazuje k stejnému tématu – Mariině neposkvrněné čistotě.

Po nákupu sochy do leogangského musea hodnotili Peter Husty³⁸¹ a Adolf Hahn!³⁸² madonu jako salcburskou, s pražskou produkcí ovšem související práci druhého desetiletí 15. století. Zásadně posunul dataci Ivo Hlobil s odkazem na motivický aparát (rouška ovinutá kolem ramen, přivřené oči, pozvedání Mariina pláště Ježíškovou nohou) blízký madoně ze Žebráku; zároveň pojednání struktury roušky podélnými rýhami, badatelem považovanými za starší typ, měly znamenat nejen úzkou vazbu na Prahu (v salcburské oblasti ostatně velmi přímou) i dřívější dobu jejího vzniku.³⁸³

Panna Marie stojí v živě rozpothybovaném esovitém prohnutí, s dítětem umístěným dosti nízko nad bokem nosné nohy. Hlavu sklání k Ježíškovi, ale její pohled směřuje spíše k divákovi. Kopozici šatu lze do jisté míry odvodit z plzeňské madony: podkasaný, kasuli evokující plášť tvoří kaskády po obou stranách, draperie spodního šatu se zpod kolene volně nohy paprskovitě rozbíhá do stran. Maria je oděna do širokého uzavřeného pláště bez agrafy na hrudi, splývajícího z povislých ramen ke kolenům. Pozdvihnutí pravice vytváří mohutnou, pravidelnou kaskádu, na levé straně plášť visí v užších trubících. Kromě výrazně plastické mísy před Mariiným klínem přiléhá látka k tělu v nízkých, přímých smyčkách, oživujících povrch plastiky. Postranní kaskády i mělké záhyby na povrchu navozují dojem poměrně tuhé textilie, tomu však odporuje způsob, jakým se skrz plášť propisuje záhyb spodního roucha:

³⁸¹ Husty

³⁸² Hahn!

³⁸³ Hlobil 2018; Hlobil 2019

linie vedoucí diagonálně od pravého boku pokračuje plynule jako řasa spodního šatu až ke špičce nosné nohy.

Místo koruny Královny nebes zdobí Mariinu hlavu jen prostá nízká obroučka, odkazující na její neposkvrněnost a věčné panenství. Po stranách hlavy vytváří „gravírovaná“ rouška drobné kaskádky, srovnatelné s madonou z Velkého Boru a v bohatší variantě madonami z Koryčan a snad i Žebráku. Tvář s vysokým čelem a přimhouřenýma očima se blíží typům běžným v řezbářské skupině kolem žebrácké madony a především madonám z Laa a Hengsbergu. Výraznou odlišnost představuje výraz: na rozdíl od vážných úst dřevěných madon a neurčitého pousmání kamenných oživuje tvář leogangské Marie přívětivý úsměv s vysoko zdviženými koutky, určený jak divákovi, tak jejímu synovi.

Ježíšek sedí nízko nad bokem nosné nohy. Jeho pohyb, ač uměřenější, se shoduje s kompozicí dětí madon ze Žebráku a Kozojed: s překříženýma nohama se vrhá vpřed, přičemž – jako u madon ze Žebráku nebo z Lutína – pozvedá pravým chodidlem cíp Mariina pláště.

Tělesný kánon dítěte se velmi blíží madonám z Laa a Hengsbergu. Hengsbergskou sochu připomíná i podobně tvrdé zaboření dlouhých Mariiných prstů do Ježíškova těla, akcentující jeho reálnost. U hengsbergské madony však mnohem zřetelněji vystupuje eucharistická rovina, neboť Kristovo tělo recipientovi doslova předkládá, zatímco leogangská socha motiv užívá jako význam sice nepochybně utvářející, ale spíše vedlejší prvek. Nevíme, zda se hengsbergský Ježíšek původně obracel k divákovi a navazoval s ním oční kontakt, zdá se to však pravděpodobné; naopak dítě madony z Leogangu se plně soustředí na svou činnost. Jeho tvář vedle půvabného idealizovaného obličejce matky působí při své jistě záměrné ošklivosti reálněji, přítomněji. Velkýma ušima, vysoko nad čelem vyrůstajícími kadeřemi a zaujatým výrazem se velmi podobá dítěti madony z Laa.

Veškeré úvahy o původu sochy se mohou zakládat jen na sběratelově nepodložené zmínce o jejím původu v kapli v Raurisu na Salcbursku. Její objednavatele ani původní umístění neznáme, hruběji opracovaná zadní strana však svědčí o jejím umístění při zdi. Pozoruhodná je v tomto kontextu i prostorová zkratka, nejdůsledněji projevená na Mariině tváři: při pohledu šikmo zleva (z pohledu diváka) působí zvláště zploštěle a neplasticky [83]. Naopak pohled šikmo zprava – kladoucí do centra kompozice dítě – představuje úhel plasticky nejzajímavější a kompozičně nejprehlednější [84].³⁸⁴

³⁸⁴ U „klasických“ krásných madon poskytuje vizuálně nejbohatší úhel (včetně nejbohatší draperie) místo, kam směřuje pohled Ježíška, který navazuje oční kontakt s recipientem – BARTLOVÁ 2018, 186–187.

Jako jediná socha z okruhu žebrácké madony byla leogangská madona podrobena materiálovému rozboru. Výsledky dvojí analýzy však otevírají více otázek, než jich zodpovídají. Vzorek odebraný ze soklu byl rozpoznán jako breitenbrunnský vápenitý pískovec,³⁸⁵ typický materiál vídeňské produkce, přičemž na Vídeň poukazuje také formální pojetí sochy a do značné míry i její ikonografie. Hlobilův argument, že ve Vídni se neuplatňovalo jemné strukturování roušky,³⁸⁶ vyvrací vedle madony ze Sonntagbergu především právě sochy z Laa a Hengsbergu – ač jejich styl svědčí o pražském školení dílny, nejspíše nevznikly jako dva pražské importy, nýbrž jako práce ve Vídni usazeného provozu. Tato zjištění ovšem rozporuje tomografický snímek [86], pořízený před zakoupením skulptury do leogangského musea: ukazuje uvnitř homogenní hmoty sochy několik kovových prutů, sloužících jako výztuže a tedy vyvracejících přírodní kámen jako materiál. Zároveň nejsou na snímku patrné žádné zlomy hmoty svědčící o pozdějších doplňcích. Jedná se tedy o umělý litý kámen, konkrétní technologie se ale od převažujícího postupu musela lišit. Blízký pohled na plastiku neodhaluje drobné bublinky, jeden z poznávacích znaků typické salcburské materie. Sochy z litého kamene také, pokud jsou k dispozici rentgenové či CT snímky, nebývají uvnitř vyztužovány.³⁸⁷ Zda netradiční technologie souvisela s vídeňským původem sochaře, nelze jednoznačně rozhodnout, zvláště nemáme-li žádné přímé analogie. S madonami z Laa a Hengsbergu není zřejmě spjatá dílensky, nicméně formálně spolu souvisí natolik, že můžeme počítat s vídeňskou zkušeností tvůrce leogangské plastiky. Dokazuje tak, že vztahy Vídně a Salcburska byly v pozdním 14. století intenzivnější, než se donedávna předpokládalo.

³⁸⁵ PASCHINGER 1997 (laboratorní zpráva, BDA Wien): „*jedenfalls kein Guß*“; ROHATSCH 2017 (laboratorní zpráva, TU Wien): „*Aufgrund der strukturellen Eigenschaften kann das Herkunftsgebiet eindeutig mit Breitenbrunn am Neusiedler See angegeben werden.*“

³⁸⁶ HLOBIL 2018, 10–11.

³⁸⁷ KOLLER 2019, 68.

5 Závěr

Pražskou sochařskou produkci poslední čtvrtiny 14. století v žádném případě nelze vnímat pouze jako postupné utváření typu krásné madony a krásné piety (resp. krásného slohu). Naopak, pluralita přístupů v rámci jednoho evropsky významného, prosperujícího centra, charakteristická minimálně od poloviny 14. století, přetrvávala i po smrti císaře Karla IV. Stavba velkého množství nových kostelů nebo přestavba stávajících a stále vzrůstající role výtvarného díla v rámci veřejného i privátního sakrálního prostoru podněcovala vysokou poptávku po oltářních retáblech i samostatně stojících sochách. Při vysoké řemeslné a úrovni sochařů i náročných požadavcích vzdělaných objednavatelů a konceptorů nevyústila potřeba vybavovat chrámy skulpturami v sériovou produkci, nýbrž naopak poskytla příležitost k tvarové, ikonografické i významové kreativě napříč médii. Taková *varietas* ovšem nebyla charakteristická pouze pro řezbářské a malířské dílny tvořící oltářní nástavce, nýbrž ji lze považovat za určující aspekt tvorby sochařů pražské parléřovské huti. Šíři stylové škály hutní skulptury jistě mohla napomáhat i rychlost postupu jednotlivých zakázek (busty dolního triforia, přemyslovské náhrobky), nicméně inovativní sochařské koncepty, formulující a reformulující obrazové typy, byly nepochybně utvářeny s ohledem na funkce i náměty daného uměleckého díla. V tomto plodném prostředí předpokládáme utvoření nového typu krásné madony, který sám připouští značnou invenci a variabilitu – první krásné madony (plzeňská, třeboňská, altenmarktská) jsou naprosto individuálně řešenými uměleckými díly. Přestože je spojují základní charakteristiky (dualita ideálně krásné Marie-Eklesie a přesně odpozorovaného „reálného“ dítěte, aktivní navozování kontaktu s divákem, křehké tělesné jádro ztrácející se pod bohatě zřasenou draperií...), každá vznikala jako originální tvůrčí úkol odpovídající exkluzivitě zakázky.

Současná existence jiných tendencí a přístupů, které na místní (pražskou) sochařskou tradici spíše navazovaly než ji aktivně přetvářely, význam prvních krásných madon nijak nesnižuje, naopak, na pozadí konvenčnější produkce vystupuje ještě zřetelněji. Vztah jedné skupiny soch konzervativnější orientace, v literatuře nashromážděných kolem madony ze Žebráku, k raným krásným madonám však rozhodně nelze postihnout jen materiálovým rozlišením (dřevo × opuka), kvalitativním odstupněním nebo „progresivností“ formálního řešení. Nápísem u triforiové busty Petra Parléře doložené vyřezávané lavice svatovítského chrámu, byť nezachované, dokládají, že i v prostředí svatovítské huti vznikala řezbářská díla, a naopak trojice kamenných madon z Laa an der Thaya, Hengsbergu a Leogangu zachovává většinu charakteristik řezbářské skupiny. Sochaři skupiny žebrácké madony na parléřovské invence aktivně reagovali a některé prvky přejímali, nicméně jejich produkce v žádném

případě nelze popsat jako čistě odvozená od parléřovské skulptury; zachovávají si svébytnou živost a vysokou míru zejména formálně-ikonografické invence, potřebnou pro postižení a spoluutváření komplikovaných obsahových faset, požadovaných vzdělanými objednateli a konceptory. Tak jako u krásných madon – a, dalo by se říci, u středověkého sochařského díla obecně – není obsah jednoznačně vyjeven k jednoduchému „čtení“, nýbrž je zprostředkován náznaky, odkazy a někdy snad i asociacemi. Aby divák „sdělení“ sochy pochopil, musí s dílem vstoupit do aktivní interakce, k čemuž plastická díla (nejen) pozdního 14. století sama vybízí: navázání očního kontaktu, omezení věcných atributů a naopak významová aktivace jednotlivých gest a pohybů vyzývají recipienta k dlouhému, soustředěnému pozorování díla. Mnohé motivy a principy běžné v sochařství od 60. let 14. století – pootevření Ježíškových úst či prudké rozpohybování figur – navíc navozuje dojem přítomnosti madony, světice či světce v témž reálném čase jako divák. U krásných madon je tato strategie poněkud rozporována idealizací dokonale krásné Panny Marie, která, ač stále skutečná a přítomná, evokuje i věčný a abstraktní ideál jednotné Církve. Ve skupině žebrácké madony je dichotomie nadpozemsky krásné ženy a skutečného dítěte méně důsledná. Nejpřesněji princip opakují kamenné madony rakouské provenience, kde s půvabnými ženskými postavami kontrastuje živé, záměrně nepřikrášlené dítě, nebo dřevěná madona z Velkého Boru, rakouským pracem v mnohém blízká.

Jestliže chceme postihnout poměr skupiny k ranému krásnému slohu, nejdříve musíme uvažovat o vztazích mezi jednotlivými díly skupiny samotné. Autorská nebo dílenská konstrukce Mistra madony ze Žebráku při bližším pohledu na množství těsněji či volněji připsaných prací nemá šanci obstát: východiskem pro stvoření Mistra byla, kromě obecnější idealizující tendence pozdního 14. století, vlastně komparace hlav žebrácké madony a sv. Jana Evangelisty z Třeboně. Obě díla se – žebrácká madona v detailu, sv. Jan v koncepci – dají vztahovat kromě malířství mistra treboňského oltáře a trůnicích madon 60. let také k parléřovské skupině horizontálních piet. V celkovém sochařském přístupu i v rukopisném detailu se ovšem obě díla dosti rozcházejí, důmyslné prostorové rozvíjení sv. Jana a přesný rozvrh jeho pláště má daleko k pohybové nadsázce žebrácké madony, zahalené do draperie, která kupí jednotlivé útvary a motivy v schématem nesvázané, experiment připouštějící soustavě. Třeboňského Ukřižovaného můžeme považovat za produkt téže dílny jako sv. Jana na základě detailů řezby tváře (odlišnosti prostorové koncepce lze vysvětlit rozdílnou funkcí), dvojice však zůstává jedním z mála případů v rámci skupiny, kde připadá v úvahu dílenská souvislost. Další z připisání zpravidla vycházela ze srovnání s madonou z Kozojed, od počátku s mistrem madony ze Žebráku spojovanou jen velmi obezřetně. Kozojedská socha,

jejíž hodnocení se většinou odvíjelo od madony ze Žebráku, ve skutečnosti patří k nejdůležitějším plastikám okruhu a její pojetí se ukazuje jako nejčastěji následované a dále přetvářené, zatímco žebračká madona vystupuje jako velmi svébytný a výlučný fenomén. (Analogicky byly odborným bádáním konstruovány typologické skupiny mariánského typu tzv. Beaty kolem v rámci skupiny specifické madony svatovítské, v případě horizontálních parléřovských piet kolem v mnohých aspektech se vymykající piety z kostela sv. Tomáše v Brně – obě jsou díly výjimečných tvůrců, pracujících aktivně s určitým obrazovým typem. Do jisté míry podobné přehodnocení potkalo i mistra třeboňského oltáře a jeho role při vzniku krásného slohu: namísto jeho téměř jediného inventora je dnes vnímán spíše jako ve své době mimořádný tvůrce.)³⁸⁸ Hypoteticky lze uvažovat o volnějším dílenském vztahu mezi trůnicí madonou z Essenu a (zdaleka ne tak mistrně řezanou) madonou z Velkého Boru. Za téměř jistý považují původ kamenných madon z Laa a Hengsbergu v jedné dílně. Tím se však možnosti konkrétních autorských/dílenských vazeb vyčerpávají. Nevíme, jak široké mohlo být stylové spektrum v rámci jednoho provozu, a jednotlivé dílny mohly být do jisté míry dostupné, zejména v rámci řemeslného školení. Sama situace, kdy bylo potřeba vybavit oltářními archami i samostatnými skulpturami mnoho nových kostelů a kaplí, naznačuje, že celý hypotetický oeuvre mistra žebračké madony a jeho „okruhu“ nedodávala jediná dílna. Poznání fragmentárně zachovaného fondu konzervativněji laděného sochařství, pozoruhodně rozmanitého, vede spíše k představě mnoha dílen, mnohdy výtvarně invenčních a řemeslně vynikajících, existujících v Praze současně se skupinou tvůrců krásných madon.

Pojetí skupiny kolem žebračké madony jako bezprostředního předstupně na cestě ke krásnoslohé vizualitě musíme tedy odmítnout jako příliš zjednodušující. Možnost vzájemných styků a inspirací dokládá také fakt, že sochařská díla pro jeden sakrální prostor mohla být objednávana, zřejmě s ohledem na typ a funkci, u tvůrců různého zaměření – příkladem může být výtvarně dosti různorodý sochařský fond třeboňského kláštera augustiniánů, zahrnující jak jednu z nejstarších krásných madon, tak dvě řezbářské památky spjaté se starší výtvarnou tradicí. Sv. Jan Evangelista přitom mohl, jestliže by nebyl součástí Kalvárie spolu s Ukřižovaným (k čemuž se přikláníme) a stál samostatně nejspíše v světcí zasvěcené kapli v ambitu kláštera, do jisté míry reprodukovat typicky krásnoslohy, jakoby záměrně kultický typ sochy vyjmuté z architektonického rámce, byť v odlišném formálním pojetí. Podobným způsobem lze charakterizovat dřevěnou pietu z Bělé pod Bezdězem, evidentně vázanou na poměrně nový sochařský typ horizontální piety, nicméně od vzájemně

³⁸⁸ KLÍPA 2020, 31.

úzce spřízněné skupiny parléřovských opukových horizontálních piet koncepcí (vyhloubená zadní strana), pojetím draperie, fyziognomie a ostatně i kvalitativní úrovni velmi vzdálenou.

Jako samostatně v prostoru stojící figury byly koncipovány také madony z Kozojed a Žebráku a sv. Kateřina ve vídeňské sbírce a nejspíše i kamenná madona z Laa an der Thaya, ačkoli je ze zadní strany zpracována poměrně jednoduše. Jiné plastiky (Ukřižovaný z Třeboně, madona z Leogangu) s velmi sumární zadní stranou spíše stály/visely při zdi nebo pilíři, stejně jako madony z Koryčan, Slatiny nebo Hengsbergu s úzkým zadním vybráním. Madony z Essenu a Velkého Boru tvořily zřejmě středy oltářních arch, do oltářního retáblu patřily i sv. Kateřina a Barbora z Vítkova Kamene. Jak je z tohoto stručného výčtu patrné, na rozdíl od typu (raně) opukové krásné madony či piety nemůžeme skulptury okruhu žebrácké madony spojovat s jediným typem či specifickou výtvarnou/liturgickou funkcí.

Tvůrci skupiny soch kolem žebrácké madony na parléřovské invence aktivně reagovali, zpravidla ale spíše převzetím konkrétních detailů či kompozičních principů, zapojených do tradičněji chápaného celku. Kromě krásných madon lze jako nesmírně podstatný inspirační zdroj uvést parléřovské horizontální piety. Blízkost jejich obličejových typů některým sochám naší skupiny (zejména madona ze Žebráku, sv. Jan z Třeboně), opakovaně připomínali oba autoři pro zkoumání tzv. mistra žebrácké madony nejzásadnější, Albert Kutal a Jaromír Homolka. Kromě pevné výstavby objemu tváří lze ale dosti přesné shody nalézt i v detailu – sevření rtů sv. Jana (Klosterneuburg) nebo citlivá modelace úst madon z Laa a Hengsbergu (Lutín, Lodhěrov), charakteristická řezba očních víček žebrácké madony (Brno, též krásná madona z Altenmarktu a krásná pieta z Marburgu) – a v případě třeboňského světce i v koncepci draperie členěné nízkými, pevnými a pružnými smyčkami, rytmicky akcentujícími prostorovou skladbu.

Logika vytváření subtilních významů gesty, živý pohyb i malířská modelace draperie navazují přímo na řezbářství 60. let (trůnící madony). Těsné vztahy k malířskému médiu jsou zcela přirozené, neboť řezbáři nepochybně při výrobě oltářních retáblů spolupracovali s malíři, pokud v některých případech sami malíři nebyli. Albertem Kutalem zdůrazňovanou roli mistra třeboňského oltáře, skrz dřevěnou plastiku zprostředkující hutním sochařům podněty vedoucí k formulaci krásného slohu, musíme poněkud přehodnotit, nicméně souvislost zkoumaných sochařských děl s dílem velkého malíře je nezpochybnitelná. V případě žebrácké madony lze z maleb třeboňského oltáře odvodit spíše jen draperiové schéma; naopak nejvýrazněji se malířský ideál projevil v pojetí těla třeboňského Ukřižovaného (jeho hlava souvisí o něco více s parléřovskou tradicí). Určující pro určitou část skupiny žebrácké madony byly malířovy idealizující ženské typy tváří: sv. Kateřina

z vídeňské sbírky, madona z Kozojed a s ní související pieta z Bělé a do jisté míry i madony z Velkého Boru a Essenu se vyznačují velmi blízkými fyziognomiemi. Při hodnocení stylových aspektů umělecké produkce pozdního 14. století je tedy třeba počítat se značnou provázaností napříč médii. I v deskovém malířství poslední čtvrtiny století nalezneme díla z hlediska stylu konzervativnější, jako tzv. protivínskou desku s madonou mezi sv. Bartolomějem a sv. Markétou nebo desky oltáře ze Šternberka. Stejně jako u některých sochařských děl skupiny madony ze Žebráku (zejm. madona z Kozojed a sv. Kateřina) se na nich zřetelně projevuje dílčí inspirace dílem mistra třeboňského oltáře, aniž by (v logice teorie pokládající mistra třeboňského oltáře za nejdůležitější pramen krásného slohu) jeho ohlasy musely nutně přímo vést k nové, krásnoslohé vizualitě.

Je samozřejmě poněkud neuspokojivé, dospějeme-li ve snaze postihnout vzájemný vztah prvních krásných madon a skupiny kolem žebrácké madony k poznání, že nejpřesnější bude reflektovat v použité terminologii jejich složitost a tím i jistou vágnost a nejasnost. Přitom však nechceme rezignovat na jejich zkoumání se všeobecným tvrzením, že různé tendence se uplatňovaly jednoduše paralelně vedle sebe. Zprostředkování naší představy o souvislostech skupiny žebrácké madony a raného krásného slohu při mnohotvárnosti a otevřenosti obou tendencí vyžaduje nějakou vizuální pomůcku. Sebekomplikovanější grafické schéma nemůže věrně odrážet provázanost obou současných fenoménů a jejich alespoň v minimální míře vzájemnou interakci; koncept „vývojových linií,“ i kdyby navzájem propletených, také příliš nevyhovuje, neboť implicitně předpokládá směřování k nějakému cíli. S vědomím, že jde jen o jeden z možných pohledů, navrhuji popisovat vztahy okruhu žebrácké madony ke krásnému slohu 80. let spíše než schematickým znázorněním pomocí metafory. Konkrétní metaforou, jíž (ačkoli ve svém výkladu odišně) užil už Albert Kutal, je představa konzervativněji orientované skupiny jako *podhoubí* krásného slohu. Oproti Kutalově koncepci je potřeba zdůraznit, že v případě našeho metaforického organismu se jedná o jeden živý celek, jehož části se vzájemně potřebují a komunikují spolu. Jsou ostatně tvořeny stejnými stavebními jednotkami, jen jinak seskupenými a organizovanými – tomuto příměru odpovídá i formálně-významové „zhuštění“ děl krásného slohu. Mycelium poté, co vyrostle plodnice (tedy tradičnější sochařská produkce po formulaci obrazového typu krásné madony), neztrácí svou relevanci, žije dál a s nadzemní částí zůstává propojeno. S trochou nadsázky by se dalo říci, že bychom měli k organismu přistupovat nikoli jako houbaři sbírající plodnice, nýbrž jako mykologové, abychom skupinu žebrácké madony dokázali zkoumat a uměleckohistoricky docenit.

Po zamítnutí koncepce skupiny jako „vývojového“ předstupně krásného slohu a uznání její značné rozmanitosti je přirozeným důsledkem potřeba obrátit se ke konkrétnímu dílu a jeho promýšlení z co nejvíce možných úhlů – stylu, ikonografii, možné objednatelské intenci, původnímu prostorovému i historickému kontextu – aby v budoucnu bylo možné opět přistoupit k syntetičtějšímu pohledu. Jako v případě většiny středověkých děl, i zde jsou možnosti značně limitovány nejen absencí písemných pramenů, které by dílo pomohly lépe historicky situovat (nicméně jen vyjímecně usnadňují jeho interpretaci), ale i samotným dochováním mimo původní adjustaci a nezřídka i sakrální prostor. Z 12 popisovaných děl se ke dvěma vztahují mladší zmínky o přesunech v rámci interiéru či budov farnosti (madona z Kozojed, pieta z Bělé pod Bezdězem), u dvou máme buď přímo doložen, nebo alespoň tušíme přesun na poměrně velké vzdálenosti (madona z Koryčan, madona ze Žebráku); u další trojice nelze vůbec uvažovat o jejich konkrétní provenienci a objednateli ani v rovině čisté hypotézy (madona z Essenu, sv. Kateřina ze sbírky Leopold, madona z Leogangu). Nejjednoznačněji lze historický kontext určit u dvou mariánských figur s někdejší dílenskou konstrukcí spjatých jen volněji: pro monumentální pozdní madonu z Koryčan, původně z Nového Mesta nad Váhom, a kamennou madonu z Laa an der Thaya. U těchto soch, jejichž objednatelé nutně vešli do kontaktu s pražským centrem (konkrétně vlastně s pražskou univerzitou), je navíc příznačné, že byly určeny do kostelů mimo české království. Bylo by je snad možno pokládat za přímé importy, dokládající vývoz ne-krásnoslohých madon do Evropy; nicméně u obou z nich vystávají závažné protiargumenty. Koryčanská madona je podle posouzení restaurátora Josefa Bartla řezána z limbového dřeva, v Čechách nerostoucího a v Praze neužívaného; laaská madona zas ikonograficky těsně souvisí s vídeňskou produkcí pozdního 14. století a v rakouských zemích má i dvě úzce spřízněné následovnice, z nichž jedna, madona ze štýrského Hengsbergu, patrně vznikla v téže dílně. Obě madony tedy spíše ukazují na značnou mobilitu sochařů v Praze školených.

V Čechách lze za velmi pravděpodobně na původním místě (alespoň pokud jde o náboženskou instituci) dochovaná díla skupiny žebrácké madony pokládat fragment sv. Jana Evangelisty a Ukřižovaného z Třeboně. Jihočeský klášter augustiniánů-kanovníků byl během 70. a 80. let vybavován mnoha artefakty vytvářenými v pražských dílnách (nebo alespoň v Praze vyškolenými umělci), z nichž alespoň některé mohl zprostředkovat nejstarší z bratří z Rožmberka, kteří klášter založili, probošt svatovítské kapituly Petr II.

O poznání méně spolehlivé je spojení madony z Kozojed s Albrechtem I. z Kolovrat, významným šlechticem a zakladatelem kláštera augustiniánů-eremitů v Ročově. Jeví se jako ideální objednatelská osobnost, nicméně konkrétní doklad, kdy získal panství, do nějž

kozojedská farnost náležela, chybí. Alespoň k patronaci klášterů můžeme vztáhnout madonu z Velkého Boru (zderazští křižovníci – strážci Božího hrobu) a pietu z Bělé pod Bezdězem (augustiniáni-kanovníci z Karlova nebo, o něco méně pravděpodobně, augustiniáni-eremité přímo v Bělé).

Opatrně navrhovaná možnost, že mistr žebrácké madony (i ve významu „sochař, který vytvořil madonu ze Žebráku“) pracoval ve dvorských službách, ztrácí další oporu, jakmile s ohledem na historii městečka zejména v 17. století dospějeme k závěru, že provenience sochy nejspíše není původní. Zřejmě se tam dostala až na konci 17. nebo počátku 18. století (nejpozději však r. 1715, ze kdy pochází oltář s nikou, v níž socha stála) zásluhou Ferdinanda Šleichertta z Wiesenthalu nebo jeho syna Martina Vavřince, který oltář nechal zřídit.

Šleichertové vlastnili kromě žebráckých statků dům U tří zlatých zvonků v malostranské Mostecké ulici, na jehož parcele dodnes stojí fragment někdejšího sídla arcibiskupů – možnost, že by madona pocházela právě odtud, je velmi lákavá, nicméně také dosti nejistá.

Jen obtížně lze určit původní kontext kamenné trůnící madony, údajně pocházející z Hengsbergu ve Štýrsku. Ke zdejšímu farnímu kostelu sv. Vavřince v pozdním 14. století postrádáme téměř jakékoli pramenné zmínky a vazbu na elity soustředěné kolem vídeňské univerzity, jejichž objednávkou byla zřejmě madona z Laa, s hengsberskou dílensky spřízněná, můžeme prakticky vyloučit. Socha se do Hengsbergu mohla dostat nejspíše z kláštera Seckau, původně užívaném augustiniány-kanovníky, zrušeném josefinským nařízením r. 1782. Značné množství uměleckých děl a knih bylo poté odvezeno nebo ztraceno; nelze vyloučit, že madona mohla být uschována v Hengsbergu. Kláštery Seckau a Klosterneuburg u Vídně (personálně, intelektuálně a kulturně provázaný s vídeňskou univerzitou) byly v poslední čtvrtině 14. století v dosti intenzivním styku a zdá se, že právě tento kontakt s Dolními Rakousy mohl dát vzniknout hengsberské soše.

Dílenské spojení laaské a hengsberské madony může vést i k dílčím závěrům obecnějšího charakteru: při bádání o sochařském fondu kolem r. 1400 ve Štýrsku se příkládal tradičně velký význam především vazbám na salcburskou arcidiecézi, již byla štýrská diecéze Seckau podřízená. Hengsberská plastika představuje možný import z Vídně a může tak do budoucna přispět i k otázce uměleckých vztahů Vídně a Salcburku vůbec. Totéž platí, snad ještě více, pro madonu z Leogangu, formálně s dvěma posledně jmenovanými úzce (zřejmě však ne dílensky) spjaté. Patrně s ohledem na použitou technologii vznikla na Salcbursku; vídeňské souvislosti však nelze opomíjet.

Jakkoli jsou dnes nové objevy středověkých uměleckých děl vzácné, není vyloučeno, že se skupina kolem žebrácké madony bude i v budoucnu dále rozrůstat, ať už skutečným

odhalením dosud neznámé skulptury (jako v r. 2001 sv. Kateřina) nebo reinterpetací málo zpracovaných památek (jako r. 2008 madona z Essenu nebo madona z Hengsbergu v této práci). U mnoha soch této těžko přesně vymezitelné skupiny přitom jejich konkrétní interpretace zůstává otevřená. I jejich chronologie – při uznání, že konzervativnější stylové pojetí není nutně synonymem většího stáří, což je zároveň základním předpokladem pro studium těchto děl – může být nadále přehodnocována. Nezbyvá než doufat, že tento první pokus o souhrnnější zpracování skupiny žebrácké madony nebude pokusem posledním.

6 Seznam literatury a pramenů

- ANDERLE/JINDRA/OTTOVÁ 2013 — Jan ANDERLE / Petr JINDRA / Michaela OTTOVÁ (edd.): *Obrazy krásy a spásy. Gotika v jihozápadních Čechách* (kat. výst.). Řevnice 2013.
- ANTUŠKOVÁ/VERNEROVÁ/CHLUMSKÁ/DÁŇOVÁ/TŘEŠTIKOVÁ/ŠEVCŮ 2016 — Václava ANTUŠKOVÁ / Ivana VERNEROVÁ / Štěpánka CHLUMSKÁ / Helena DÁŇOVÁ / Anna TŘEŠTIKOVÁ / Radka ŠEVCŮ: *Wood as the Material of Carvings and Paintings of Bohemian and Moravian Provenance in the Years 1280–1550. Identification of Wood*. In: *Bulletin NG XXVI*, 2016, 93–111.
- ASCHBACH 1865 — Josef von ASCHBACH: *Geschichte der Wiener Universität im ersten Jahrhunderte ihres Bestehens: Festschrift zu ihrer fünfhundertjährigen Gründungsfeier*. Wien 1865.
- BACHMANN 1969 — Hilde BACHMANN: *Plastik bis zu den Hussitenkriegen*. In: *SWOBODA 1969*, 110–166.
- BALL/GRAUPE 1930 — Hermann BALL / Paul GRAUPE (edd.): *Eine Wiener Sammlung II. Alte Gemälde, alte Skulpturen, eine kleine erlesene Sammlung von Renaissance-Plaketten, kostbare alte Miniaturen* (aukční kat.). Berlin, 1930.
- BARTLOVÁ 1990 — Milena BARTLOVÁ: *Die Skulptur des Schönen Stils in Böhmen*. In: *KESNER 1990*, 81–86.
- BARTLOVÁ 1994 — Milena BARTLOVÁ: *Vídeňská gotika* (rec.). In: *Umění XLII*, 256–264.
- BARTLOVÁ 1995 — Milena BARTLOVÁ: *Panicové pražští*. In: *HOROVÁ 1995*, 601.
- BARTLOVÁ 1996 — Milena BARTLOVÁ: *Madona z Velkého Boru u Horaždovic*. In: *Průzkumy památek III/2*, 1996, 135–137.
- BARTLOVÁ 2001 — Milena BARTLOVÁ: *Chrám Panny Matky Boží před Týnem v 15. století*. In: *Marginalia Historica IV. Sborník k padesátinám Petra Čorneje*. Praha–Litomyšl 2001, 111–136.
- BARTLOVÁ 2004 — Milena BARTLOVÁ: *Mistr týnské kalvárie. Český sochař doby husitské*. Praha 2004.
- BARTLOVÁ 2007 — Milena BARTLOVÁ: *Obraz církve v pražském Slovanském klášteře ve 14. a 15. století*. In: *BENEŠOVSKÁ/KUBÍNOVÁ 2007*, 90–104.
- BARTLOVÁ 2018 — Milena BARTLOVÁ: *Jak se dívá Pieta z Bernu a jak se my díváme na ni. Wie die Pieta aus Bern blickt und wie wir sie betrachten*. In: *MARTI/NĚMEC/WINZELER 2018*, 179–190.
- BARTLOVÁ/FAJT 1999 — Milena BARTLOVÁ / Jiří FAJT: *Světice s knihou. Nově zakoupené mistrovské dílo gotického umění*. Praha 1996.
- BARTUŇKOVÁ 2016 — Kateřina BARTUŇKOVÁ: *Mistr týnské kalvárie* (bakalářská práce na FF UK v Praze). Praha 2016.
- BENEŠOVSKÁ/KUBÍNOVÁ 2007 — Klára BENEŠOVSKÁ / Kateřina KUBÍNOVÁ (edd): *Emauzy. Benediktinský klášter Na Slovanech v srdci Prahy*. Praha 2007.
- BERÁNEK/ČEVONOVÁ/MACEK et al. 2009 — Jan BERÁNEK / Jana ČEVONOVÁ / Lucie CHOTĚBORSKÁ / Miroslav KROULÍK / Petr MACEK / Michal PATRNÝ / Jindřich ZÁHORKA / pavel ZAHRADNÍK: *Bývalý klášter augustiniánů kanovníků v Třeboni. Standardní stavebněhistorický průzkum*. Praha 2009.
- BLAŽÍČEK/KVĚT 1949 — Oldřich Jakub BLAŽÍČEK / Jan KVĚT (edd.): *Cestami umění. Sborník k počtě šedesátých narozenin Antonína Matějčka*. Praha 1949.
- BÖRGER 1907 — Hans BÖRGER: *Grabdenkmäler im Maingebiet vom Anfang des XIV. Jahrhunderts bis zum Eintritt der Renaissance*. Leipzig 1907.
- BRUCHER 2000 — Günter BRUCHER (ed.): *Geschichte der bildenden Kunst in Österreich. Bd. II, Gotik*. München–London–New York 2000.
- BURAN 2003 — Dušan BURAN (ed.): *Gotika. Dejiny slovenského výtvarného umenia*. Bratislava 2003.
- BÜTTNER 1956 — Rudolf BÜTTNER: *Die Gründung der Wiener Universität und die Pfarre Laa an der Thaya*. In: *Kulturberichte aus Niederösterreich VII*, 1956, 54.
- CIM II — *Codex iuris municipalis regni Bohemiae II. privilegia královských venkovských měst 1225–1419*. Praha 1895.
- CLASEN 1939 — Karl Heinz CLASEN: *Die mittelalterliche Bildhauerkunst im Deutschordensland Preussen. Die Bildwerke bis zur Mitte des 15. Jahrhunderts*. Berlin 1939.

- CLASEN 1951 — Karl Heinz CLASEN: Die Schöne Madonnen, ihr Meister und Seine Nachfolger. Königstein in Taunus 1951.
- CLASEN 1974 — Karl Heinz CLASEN: Der Meister der Schönen Madonnen. Herkunft, Entfaltung, Umkreis, Berlin 1974.
- DÁŇOVÁ/FAJT 2016 — Helena DÁŇOVÁ / Jiří FAJT (edd.): Kaiser Karl IV. 1316-2016: Erste Bayerisch-Tschechische Landesausstellung (kat. výst.). Augsburg 2016.
- DEMUS 1953 — Otto DEMUS: Der Meister der Michaeler Plastiken. In: Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege VII, 1953, 1–9.
- DENKSTEIN 1972 — Vladimír DENKSTEIN: Krásná madona ze Zbirohu. In: Sborník prací Filosofické Fakulty Brněnské Univerzity F vol. 16, 1972, 53–64.
- DENKSTEIN/MATOUŠ 1953 — Vladimír DENKSTEIN / František MATOUŠ: Jihočeská gotika. Praha 1953.
- DITTRICH/SPIRK 1834 — Antonín DITTRICH / Antonín Ferdinand SPIRK (edd): Monumenta historica universitatis Carolo-Ferdinandee Pragensis II/1. Praha 1834.
- DVOŘÁKOVÁ 2003 — Daniela DVOŘÁKOVÁ: Rytier a jeho král: Stibor zo Stiboric a Žigmund Luxemburský. Sonda do života stredovekého uhorského šľachtica s osobitným zreteľom na území Slovenska. Budmerice 2003.
- ENGSTOVÁ 1999 — Kateřina ENGSTOVÁ: Vidění ženy ve slunci císařem Augustem. In: Umění XLVII, 1999, 258–265.
- ERNST 1917 — Richard ERNST: Die Krummauer Madonna der k. k. Staatsgalerie. In: Jahrbuch des Kunsthistorischen Instituts XI, 1917, 109–131.
- ERŠIL 1956 — Jaroslav ERŠIL (ed.): Archiv pražské metropolitní kapituly. Sv. 1, Katalog listin a listů z doby předhusitské (–1419). Praha 1956.
- FAJT 1996 — Jiří FAJT (ed): Gotika v západních Čechách (1230–1530). K 700. výročí založení města Plzně (kat. výst.). Praha 1996.
- FAJT 2006a — Jiří FAJT: Od napodobení k novému císařskému stylu. In: FAJT 2006b, 40–135.
- FAJT 2006b — Jiří FAJT (ed.): Karel IV. Císař z Boží milosti. Kultura a umění za vlády posledních Lucemburků 1310-1437. Praha 2006.
- FAJT 2015 — Jiří FAJT: Dlouhý stín císaře Karla IV. K recepci lucemburské panovnické reprezentace v severovýchodních teritoriích Svaté říše římské. Praha 2015.
- FAJT/FRANZEN 2016 — Jiří FAJT / Wilfried FRANZEN: Die neue Hofkunst - Von der Nachahmung zum Kaiserstil. In: Dáňová/Fajt 2016, 139–148.
- FAJT/CHLUMSKÁ 2006 — Jiří FAJT / Štěpánka CHLUMSKÁ: Čechy a střední Evropa 1200-1550. Dlouhodobá expozice Sbírký starého umění Národní galerie v Praze v klášteře sv. Anežky České. Praha 2006.
- FASCHING 1943 — Alois FASCHING: Die Stellung Heinrichs von Langenstein zur unbefleckten Empfängnis nach d. kleineren mariolog. Schriften (disertační práce na Universität Wien). Wien 1943.
- FEULNER 1943 — Adolf FEULNER: Der Meister der Schönen Madonnen. In: Zeitschrift der deutschen Vereins für Kunstwissenschaft X, 1943, 19–48.
- FÜRNKRANZ 2009 — Rudolf FÜRNKRANZ: Landesfürstliche Stadt Laa an der Thaya: 1800–2000. 200 Jahre Erfolgsgeschichte. Gösing 2009.
- FÜRNKRANZ 2016 — Rudolf FÜRNKRANZ: Landesfürstliche Stadt Laa an der Thaya: Von den Anfängen bis 1600. Gösing 2016.
- GÁBRIŠ 1968 — Július GÁBRIŠ: Dejiny prepozitury Panny Márie v Novom Meste nad Váhom. Nové Mesto nad Váhom 1968.
- GARGER 1921 — Ernst GARGER: Zwei gotische Statuen in Klosterneuburg. In: Kunst und Kunsthandwerk XXII, 1921, 106–124.
- GARZAROLLI-THURNLACKH 1941 — Karl GARZAROLLI-THURNLACKH: Mittelalterliche Plastik in Steiermark. Graz 1941.
- GROßMANN 1965a — Dieter GROßMANN: Ausstellung Schöne Madonnen 1350–1450 (kat. výst.). Salzburg 1965.

- GROßMANN 1965b — Dieter GROßMANN: Schöne Madonnen 1350-1450. ein Nachbericht zur Ausstellung in den Salzburger Domkathedralen vom 17. Juni bis 19. September 1965. Salzburg 1965.
- GRUNT 2001 — František GRUNT: Albrecht I. z Kolovrat. Zakladatel rodové slávy. In: *Marginalia Historica*. Sborník prací Katedry dějin a didaktiky dějepisu Pedagogické fakulty Univerzity Karlovy. Praha 1999 [vyd. 2001], 73–84.
- GRUNT 2002 — František GRUNT: Počátky a vzestup pánů z Kolovrat v západních Čechách. In: *Minulostí Západočeského kraje XXXVII*, 2002, 7–23.
- HALAMA 2000 — Ota HALAMA: Posvátný obraz a Jednota bratrská. In: *Teologická reflexe VI*, 2000, 116–123.
- HASSMANN 2002 — Elisabeth HASSMANN: Meister Michael. Baumeister der Herzöge von Österreich. Wien–Köln–Weimar 2002.
- HILGER 1971 — Hans Peter HILGER: Eine böhmische Reliquienbüste der Parlerzeit in St. Ursula in Köln. In: *Wallraf-Richartz-Jahrbuch XXXIII*, 1971, 71–84.
- HILGER 1988 — Hans Peter HILGER: Die Schöne Madonna aus Horazd'ovice im Bayerischen Nationalmuseum. In: *Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst XXXIX*, 1988, 51–72.
- HLAVÁČKOVÁ 2020 — Hana HLAVÁČKOVÁ: Madona plzeňská. Kultické aspekty v umění krásného slohu. In: *JINDRA/OTTOVÁ 2020*, 118–123.
- HLEDÍKOVÁ 1991 — ZDEŇKA HLEDÍKOVÁ: (Arci)biskupský dvůr v Praze do doby husitské. In: *Documenta pragensia IX*, 341–360.
- HLOBIL 1997 — Ivo HLOBIL: Heinrich IV. Parler und der Parler Henrich. In: *Umění XLV*, 1997, 141–152.
- HLOBIL 2007 — Ivo HLOBIL: Šternberská madona. Krásná socha krásného slohu. Šternberk 2007.
- HLOBIL 2018 — Ivo HLOBIL: Gravierte Schleier von Madonnen und Vesperbilder. Ein autochtones Motiv des böhmischen Schönen Stils und seine religiöse Funktion. In: *Umění LXVI*, 2018, 1–35.
- HLOBIL/CHLUMSKÁ/MAYRHOFER/WINZELER 2019 — Ivo HLOBIL / Štěpánka CHLUMSKÁ / Hermann MAYRHOFER / Marius WINZELER (edd): *Krásné Madony ze Salcburku / Schöne Madonnen aus Salzburg* (kat. výst.). Praha–Leogang 2019.
- HOMOLKA 1959 — Jaromír HOMOLKA: Příspěvek k poznání české plastiky na konci 14. století. In: *Umění VII*, 1959, 107–111.
- HOMOLKA 1963 — Jaromír HOMOLKA: K problematice české plastiky 1350–1450 (rec.). In: *Umění XI*, 1963, 414–445.
- HOMOLKA 1964 — Jaromír HOMOLKA: Einige Bemerkungen zur Entstehung des Schönen Stils in Böhmen. In: *Sborník prací Filozofické Fakulty Brněnské Univerzity F vol. 8*, 1964, 43–60.
- HOMOLKA 1965 — Jaromír HOMOLKA: On the development of Czech gothic sculpture about 1400. In: *PEŠINA 1965*, 113–122.
- HOMOLKA 1974 — Jaromír HOMOLKA: Studie k počátkům umění krásného slohu v Čechách. K problematice společenské funkce výtvarného umění v předhusitských Čechách. Praha 1974.
- HOMOLKA 1978 — Jaromír HOMOLKA: Peter Parler, der Bildhauer. In: *LEGNER 1978*, III, 27–34.
- HOMOLKA 1983 — Jaromír HOMOLKA: Sochařství. In: *POCHE 1983*, 357–489.
- HOMOLKA 1987 — Jaromír HOMOLKA: Příspěvek k poznání pražského parléřovského sochařství. In: *Příspěvky k dějinám umění IV. Acta universitatis Carolinae, Philosophica et historica I*, 1987 Praha 1988, 15–46.
- HOMOLKA 1999 — Jaromír HOMOLKA: Poznámky k vývoji českého a středoevropského sochařství ve 14. století. In: *HRUBÝ/NEUDERTOVÁ 1999*, 51–75.
- HOMOLKA 2010 — Jaromír HOMOLKA: Několik poznámek k bystě Svěťice z Dolní Vltavice. In: *VANĚK/MINAŘÍK 2010*, 65–72.
- HOMOLKA/HRUBÁ/HRUBÝ/OTTOVÁ 2001 — Jaromír HOMOLKA / Michaela HRUBÁ / Petr HRUBÝ / Michaela OTTOVÁ (edd.): *Gotické umění a jeho historické souvislosti I. Sborník grantového projektu Gotické umění v severních Čechách (GAČR, č. č. 408/01/0092)*. Ústí nad Labem 2001.

- HOMOLKA/HRUBÁ/HRUBÝ/OTTOVÁ 2003 — Jaromír HOMOLKA / Michaela HRUBÁ / Petr HRUBÝ / Michaela OTTOVÁ (edd.): Gotické umění a jeho historické souvislosti II. Sborník grantového projektu Gotické umění v severních Čechách (GAČR, č. č. 408/01/0092). Ústí nad Labem 2003.
- HOMOLKA/KESNER 1964 — Jaromír HOMOLKA / Ladislav KESNER: České umění gotické. Praha 1964.
- HOMOLKA/KOTRBA et al. 1971 — Jaromír Homolka / Viktor Kotrba / Josef Krása / Jaroslav Pešina / Karel Stejskal: Gotik in Böhmen (rec.). In: Umění XIX, 358–401.
- HOMOLKA/PEŠINA 1963 — Jaromír HOMOLKA / Jaroslav PEŠINA: K problematice evropského umění kolem 1400. In: Umění XI, 1963, 161–206.
- HORNÍČKOVÁ/ŠRONĚK 2010 — Kateřina HORNÍČKOVÁ / Michal ŠRONĚK (edd.): Umění české reformace (1380–1620). Praha 2010.
- HOROVÁ 1995 — Anděla HOROVÁ (ed.): Nová encyklopedie českého výtvarného umění. Praha 1995.
- HRDLIČKA 1798 — Liber memorabilium Parochiae Trebonensis in duas partes divisus. Conscriptus ab Aquilino Hrdliczka 1798. Pars prima. Pragae 1798.
- HRUBÁ/NĚMEC 2005 — Michaela HRUBÁ / Jan NĚMEC (edd.): Ústecký sborník historický 2005. Ústí nad Labem 2005.
- HRUBÝ/NEUDERTOVÁ 1999 — Petr HRUBÝ / Michaela NEUDERTOVÁ: Gotické sochařství a malířství v severozápadních Čechách. Sborník z kolokvia u příležitosti 70. výročí výstavy Josefa Opitze. Ústí nad Labem 1999.
- HUSTY 1998 — Peter HUSTY: Salzburger Kulturschätze. Dokumentation zum zwanzigjährigen Bestand des „Komitees für Salzburger Kulturschätze.“ In: Mitteilungen der Gesellschaft für Salzburger Landeskunde. Ergänzungsband 17. Salzburg 1998.
- CHADRABA 1984 — Rudolf CHADRABA (ed.): Dějiny českého výtvarného umění I/1. Od počátků do konce středověku. Praha 1984.
- CHLÍBEC/OPAČÍČ 2015 — Jan CHLÍBEC / Zoë OPAČÍČ (edd.): Setkávání. Studie o středověkém umění věnované Kláře Benešovské. Praha 2015.
- Inventární kniha Schnütgen musea*
- JÁNSKÝ 2020 — Jiří JÁNSKÝ: Páni z Rýzemberka, Skály a Švihova. Díl 1. Držitelé hradu a panství Zbiroh, Rýzmbek, Skála, Švihov, Rábí, Preštice, Horažďovice, Prácheň, Velký Bor, Osvracín, Střela, Klenová, Roudnice, Dobříš, Karlštejn, Sázavský klášter, Červené Porčí, Nalžovy, Pušperk a jiných statků. Domažlice 2020.
- JAROŠOVÁ/KUTHAN/SCHOLZ 2008 — Markéta JAROŠOVÁ / Jiří KUTHAN / Stefan SCHOLZ (edd): Prag und die großen Kulturzentren Europas in der Zeit der Luxemburger (1310–1437). Praha 2008.
- JINDRA 2020 — Petr JINDRA: Plzeňská madona a madony krásného slohu. Kultické imago v kontextu církevní krize? In: JINDRA/OTTOVÁ 2020, 124–134.
- JINDRA/OTTOVÁ 2013 — Petr JINDRA / Michaela OTTOVÁ (edd.): Obrazy krásy a spásy. Gotika v jihozápadních Čechách (kat. výst.). Plzeň 2013.
- JINDRA/OTTOVÁ 2020 — Petr JINDRA / Michaela OTTOVÁ (edd.): Nad Slunce krásnější. Plzeňská madona a krásný sloh (kat. výst.). Plzeň 2020.
- JIRŠTĚ 2002 Jan Nepomuk JIRŠTĚ: Rosa mystica. Mariánská úcta v Podbezdězí (kat. výst.). Bělá pod Bezdězem 2002.
- KADLEC 1985 — Jaroslav KADLEC: Das Augustinerkloster Sankt Thomas in Prag vom Gründungsjahr 1285 bis zu Hussitenkriegen: Mit Edition seines Urkundenbuches. Würzburg 1985.
- KADLEC 2004 — Jaroslav KADLEC: Klášter augustiniánských kanovníků v Třeboňi. Praha 2004.
- KAINBERGER 2011 — Hedwig KAINBERGER: Geschichte und bedeutung des Bergbau- und Gotikmuseum Leogang. In: Kat. leogang 2011, 23–35.
- KAPELLER 1999 — Elfiede KAPPELLER: Die spätgotische Kirchentür in Irrsdorf. Porta ecclesiae – porta paradisi. Kirchenportal und Paradiesespforte. Salzburg 1999.
- KARLÍK 2013a — Jozef KARLÍK: Symboly Nového Mesta nad Váhom. In: KARLÍK 2013b, 362–370.
- KARLÍK 2013b — Jozef KARLÍK (ed.): Nové Mesto nad Váhom. Vlastivedná monografia mesta do roku 2009. Nové Mesto nad Váhom 2013.

- KAŠIČKA/NECHVÁTAL 1976 — František KAŠIČKA / Bořivoj NECHVÁTAL: Ke stavebnímu vývoji kostela ve Velkém Boru. In: Památky a příroda V, 1976, 257–262.
- KAT. ESSEN 1953 — Verzeichnis der ausgestellten Kunstwerke. Museum Folkwang Essen zeigt in Villa Hügel Kunstwerke aus Kirchen-, Museums- und Privatbesitz. Recklinghausen 1953.
- KAT. LEOGANG 2009 — Gotik. Entdecken und bewahren (kat. výst.) Leogang 2009.
- KAT. LEOGANG 2011 — Gotiksammlung Rudolf Leopold (kat. výst.) Leogang 2011.
- KAT. WIEN 1926 — Ausstellung Gotik in Österreich (kat. výst.) Wien 1926.
- KAT. WIEN 1962 — Europäische Kunst um 1400 (kat. výst.) Wien 1962.
- KESNER 1990 — Ladislav KESNER (ed.): Gotik. Prag um 1400. Der Schöne Stil. Böhmisches Malerei und Plastik in der Gotik (kat. výst.) Wien-Prag 1990.
- KIESLINGER 1923 — Franz KIESLINGER: Mittelalterliche Bildwerke 1200–1440. In: Bevedere IV, 1923, 93–109.
- KINK 1854 — Rudolf KINK: Geschichte der kaiserlichen Universität zu Wien II, Wien 1854.
- KLÍPA 2006 — Jan KLÍPA: Kapitoly z deskové malby krásného slohu (disertační práce na Filosofické fakultě Univerzity Karlovy v Praze). Praha 2006.
- KLÍPA 2020 — Jan KLÍPA: Počátky krásného slohu v katedrálním malířství sedmdesátých a osmdesátých let 14. století. In: JINDRA/OTTOVÁ 2020, 31–40.
- KODOŇOVÁ 1972–1974 — Mária Kodoňová: Krásna Madona z Beckova. In: Ars VI–VIII, 1972–1974, 257–261.
- KOHLHAUSER/MÜLLER 1930 — Friedrich KOHLHAUSER / Karl MÜLLER: Heimatmuseum der Stadt Laa a.d. Thaya und Umgebung. Nebst einer kurz gefaßten Geschichte der Stadt Laa a.d. Th. Laa an der Thaya 1930.
- KOLÁR 1969 — Jaroslav KOLÁR: Mezi Kronikářstvím a zábavnou prózou (Třeboňské paměti Vavřince Benedikta Mecera). In: Strahovská knihovna IV, 1969, 111–151.
- KOLLER 2019 — Manfred KOLLER: Přírodní versus umělý kámen v Salcburku kolem r. 1400 / Naturstein versus Kunststein um 1400 in Salzburg. In: HLOBIL/CHLUMSKÁ/MAYRHOFER/WINZELER 2019, 58–71.
- KOMÁREK/KONEČNÝ 2010 — Filip KOMÁREK / Michal KONEČNÝ (edd.): Ani spolu, ani bez sebe. Interdisciplinarita v dějinách umění. Sborník příspěvků z III. ročníku konference studentů doktorských programů dějin umění. Brno 2010.
- KOŘÍNKOVÁ 2007 — Jana KOŘÍNKOVÁ: Moravské piety konce 14. a počátku 15. století (diplomová práce na Filosofické fakultě Masarykovy univerzity v Brně). Brno 2007.
- KOSEGARTEN 1964 — Antje KOSEGARTEN: Inkunabeln der gotischen Kleinplastik in Hartholz. In: Pantheon XXII, 1964, 304–321.
- KOTRBOVÁ 1973 Marie Anna KOTRBOVÁ: František Kotrba restaurátor (kat. výst.) Praha 1973.
- KREJČÍK 1949 — Adlf Ludvík KREJČÍK: Urbář z roku 1378 a účty kláštera třeboňského z let 1367–1407. Praha 1949.
- KRIS 1930 — Ernst KRIS: Über eine gotische Georgs-Statue und ihre nächsten Verwandten: ein Beitrag zur Kenntnis der österreichischen Skulptur im frühen 15. Jahrhundert. In: Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien NF IV, 1930, 121–154.
- Kronika farnosti Bělá pod Bezdězem 1703–1853* — Bělá pod Bezdězem: Kronika farnosti 1703–1853. Farní úřad Bělá pod Bezdězem 1703–1853.
- KUČA 1998 — Karel KUČA: Města a městečka v Čechách, na Moravě a ve Slezsku. Díl 3 [Kolín – Miroj]. Praha 1998.
- KULDA 2000 — Josef KULDA: Zpráva o restaurování. Žebrák, okr. Beroun, kostel sv. Vavřince, Madona ze Žebráka (rest. zpráva uložena v ÚOP středních Čech v Praze). Praha 2000.
- KUNZ 2019 — Tobias KUNZ: Bildwerke nördlich der Alpen und im Alpenraum 1380 bis 1440. Petersberg 2019.
- KÜPPERS 1974 — Leonhard KÜPPERS (ed.): Die Gottesmutter. Marienbild in Rheinland und in Westfalen. Recklinghausen 1974.
- KUTAL 1937 — Albert KUTAL: Pieta z kostela svatého Tomáše v Brně. Brno 1937.

- KUTAL 1942 — Albert KUTAL: Gotické sochařství v Čechách a na Moravě. Praha 1942.
- KUTAL 1949 — Albert KUTAL: Sochařství. In: KUTAL/LÍBAL/MATĚJČEK 1949, 41–80.
- KUTAL 1954a — Albert KUTAL: Jihočeská gotika (rec.). In: Česopis Národního muzea 123, 203–207.
- KUTAL 1954b — Albert KUTAL: Tváře krásných madon. In: Sborník prací Filozofické Fakulty Brněnské Univerzity C vol. I, 1954, 54–65.
- KUTAL 1957 — Albert KUTAL: O mistru krumlovské Madony. In: Umění V, 1957, 29–63.
- KUTAL 1958 — Albert KUTAL: Madona va Šternberku a její mistr. In: Umění VI, 1958, 111–150.
- KUTAL 1962 — Albert KUTAL: České gotické sochařství 1350–1450. Praha 1962.
- KUTAL 1963 — Albert KUTAL: K problému horizontálních piet. In: Umění XI, 1963, 321–359.
- KUTAL 1966a — Albert KUTAL: Bemerkungen zur Altstädter Madonna in Prag. In: Sborník prací Filozofické Fakulty Brněnské Univerzity F vol. 10, 1966, 5–23.
- KUTAL 1966b — Albert KUTAL: K problému krásných madon. In: Umění XIV, 1966, 433–457.
- KUTAL 1972 — Albert KUTAL: České gotické umění. Praha 1972.
- KUTAL 1975 — Albert KUTAL: Ein neues Buch über die Skulptur des schönen Stils. In: Umění XXIII, 544–567.
- KUTAL 1984 — Albert KUTAL: Gotické sochařství. In: CHADRABA 1984, 216–283.
- KUTAL/LÍBAL/MATĚJČEK 1949 — Albert KUTAL / Dobroslav LÍBAL / Antonín MATĚJČEK: České umění gotické. Praha 1949.
- KUNZ 2019 — Tobias KUNZ: Bildwerke nördlich der Alpen und im Alpenraum 1380 bis 1440. Kritischer Bestandskatalog der Berliner Skulpturensammlung. Petersberg 2019.
- KVAPILOVÁ 2017 — Ludmila KVAPILOVÁ: Vesperbilder in Bayern von 1380 bis 1430. Zwischen Import und einheimischer Produktion. Petersberg 2017.
- LACKNER 2002 — Christian LACKNER: Hof und Herrschaft. Rat, Kanzlei und Regierung der österreichischen Herzoge (1365-1406). München 2002.
- LAVIČKA 2007 — Roman LAVIČKA: Gotické umění: Průvodce sbírkou středověkého umění Alšovy jihočeské galerie. Hluboká nad Vltavou 2007.
- LAVIČKA/ŠIMŮNEK 2011 — Roman LAVIČKA / Robert ŠIMŮNEK (edd.): Páni z Rožmberka 1250–1520. Jižní Čechy ve středověku. Kulturněhistorický obraz šlechtického dominia ve středověkých Čechách (kat. výst.). České Budějovice 2011.
- LC III–IV — Josef EMLER (ed.): Libri confirmationum ad beneficia ecclesiastica Pragensem per archidioecesim. Liber III et IV. Pragae 1879.
- LEGNER 1978 — Anton LEGNER (ed.): Die Parler und der schöne Stil. Handbuch zur Ausstellung I–III (kat. výst.). Köln 1978.
- LEGNER 1980 — Anton LEGNER (ed.): Die Parler und der schöne Stil IV. Das internationale Kolloquium vom 5. bis zum 12. März 1979 anlässlich der Ausstellung des Schnütgen-Museums in der Kunsthalle Köln. Köln 1980.
- LIŠKA 1932 — Antonín LIŠKA: Česká dřevěná plastika v době vrcholné gotiky. In: Památky archaeologické II, řada historická, 1932, 20–40.
- MANNOWSKY 1934 — Walter MANNOWSKY: Gotische Paramente und Bildwerke. Ausstellung August-September 1934 im Stadtmuseum Danzig (kat. výst.). Danzig 1934.
- MAREK 2012 — Miloš MAREK: Stredoveké dejiny Kláštora rehoľných kanonikov sv. Augustína v Novom Meste nad Váhom – History of the Monastery of regular canons of St. Augustine in Nové Mesto nad Váhom in the Middle Ages. In: Studia Historica Tyrnaviensia XIV–XV, 2012, 101–159.
- MAREŠ/SEDLÁČEK 1900 — František MAREŠ / Jan SEDLÁČEK: Soupis památek historických a uměleckých v politickém okrese Třeboňském. Praha 1900.
- MAREŠ/SEDLÁČEK 1918 — František MAREŠ / Jan SEDLÁČEK: Soupis památek historických a uměleckých v politickém okrese Krumlovském. I. Okolí Krumlova. Praha 1918.
- MARTI/NĚMEC/WINZELER 2018 — Susan MARTI / Richard NĚMEC / Marius WINZELER (edd.): Pieta v Bernu. Předmět obchodu – modla – muzejní exponát. Die Prager Pieta in Bern. Handelsgut – Götzenbild – Museumsexponat. Prag-Bern 2018.
- MASCHEK 1936 — Hermann MASCHEK (ed.): Deutsche Chroniken. Leipzig 1936.

- MAŠKOVÁ 1975 — Věra MAŠKOVÁ: Křížovníci na Zderaze v době předhusitské (diplomová práce na FF UK 1975). Praha 1975.
- MATOUŠ 1949 — František MATOUŠ: Ukřižovaný z třeboňského kláštera. In: BLAŽÍČEK/KVĚT 1949, 103–105.
- MATOUŠ 1953 — František MATOUŠ: Sochařství. In: DENKSTEIN/MATOUŠ 1953, 38–63.
- MAYRHOFER 2003 — Hermann MAYRHOFER (ed.): Maria – Licht im Mittelalter. Meisterwerke der Gotik (kat. výst.). Leogang 2003.
- MILLER 2009 — Albrecht MILLER: Gotische Kunst im Bergbau- und Gotikmuseum Leogang. In: KAT. LEOGANG 2009, 21–24.
- MIKEŠ 2008 — Jan MIKEŠ: Dřevěné piety 1.poloviny 15.století v Čechách (diplomová práce na Filosofické fakultě Masarykovy univerzity v Brně). Brno 2008.
- MIKEŠ 2010 — Jan MIKEŠ: Pieta z Lodhého a možnosti interdisciplinarity v medievistice. In: KOMÁREK/KONEČNÝ 2010, 75–83.
- Monumenta historica Universitatis Carlo-Ferdinandae I* — Monumenta historica Universitatis Carlo-Ferdinandae, Tom. I. Liber decanorum facultatis philosophicae Universitatis Pragensis. Ab anno Christi 1367 usque ad annum 1585. Praegae 1830.
- MUDRA 2001 — Aleš MUDRA: Madona z Bečova. In: HOMOLKA/HRUBÁ/HRUBÝ/OTTOVÁ 2001, 298–334.
- MUDRA 2003 — Aleš MUDRA: Madona ze Slatiny. In: HOMOLKA/HRUBÁ/HRUBÝ/OTTOVÁ 2003, 319–333.
- MUDRA 2005 — Aleš MUDRA: Trůnící Madona z Kerhartic v děčínském muzeu. Příspěvek k poznání řezbářství třetí čtvrtiny 14. století v Čechách/ Die Thronende Madonna von Kerhartice (Gersdorf) im Tetschener Museum. Beitrag zur Kenntnis der Holzschnitzerei des 3. Viertels des 14. Jahrhunderts in Böhmen. In: HRUBÁ/NĚMEC 2005, 47–66.
- MUDRA 2008a — Aleš MUDRA: Zu einigen unbeachteten Denkmälern der Bildhauerkunst unter den letzten Luxemburgern. In: JAROŠOVÁ/KUTHAN/SCHOLZ 2008, 717–732.
- MUDRA 2008b — Aleš MUDRA: Poznámky ke kopírování mariánských soch ve středověku a raném novověku. In: NOVOTNÝ 2008, 513–529.
- MUDRA 2014 — Aleš MUDRA: Kontexty italizujícího sochařství doby lucemburské v severozápadních Čechách. In: MUDRA/OTTOVÁ 2014, 169–187.
- MUDRA 2016 — Aleš MUDRA: Řezbářství doby Karla IV. Umělecká řemesla v náboženské kultuře severozápadních Čech v době lucemburské. In: OTTOVÁ/TURČAN 2016, 61–76; 119–134.
- MUDRA/NOVOTNÝ 2020 — Aleš MUDRA / Robert NOVOTNÝ: Imitatio Praegae. Objednavatelský kontext sochařských děl krásného slohu. In: JINDRA/OTTOVÁ 2020, 83–99.
- MUDRA/OTTOVÁ 2014 — Aleš MUDRA / Michaela OTTOVÁ (edd.): Trans montes. Podoby středověkého umění v severozápadních Čechách. Praha 2014.
- MÜLLER 1976 — Theodor MÜLLER: Gotische Skulptur in Tirol. Bozen 1976.
- MÜLLER 2001 — Karel MÜLLER: „Krátká zpráva“ o soše Panny Marie v Koryčanech z roku 1799. In: Státní okresní archiv Kroměříž. Archivní ročenka. Holešov 2001, 35–47.
- Neue Laaer Zeitung* 28/1923.
- NOLL 2004 — Thomas Noll: Zu Begriff, Gestalt und Funktion des Andachtsbildes im späten Mittelalter. In: Zeitschrift für Kunstgeschichte LXVII, 2004, 297–328.
- NOVOTNÝ 2008 — Vojtěch NOVOTNÝ (ed.): Všechno je milost. Sborník k počtě 80. narozenin Ludvíka Armbrustera (=Opera Facultatis theologiae catholicae Universitatis Carolinae Pragensis. Theologica et philosophica XI). Praha 2008.
- OBERMEYER-MARNACH 1960 — Eva OBERMEYER-MARNACH: Zur Gründungsgeschichte der Universität Wien. Zwei Inedita aus dem Register Papst Urbans V. In: Mitteilungen des Instituts für Österreichische Geschichtsforschung XLVIII, 1960, 434–437.
- OPITZ 1929 — Josef OPITZ: Von schlesischer Kunst des Mittelalters und ihren Beziehungen zu Böhmen und Mähren. In: Witiko II., 1929, 91–95.

- OPITZ 1933 — Josef OPITZ: Die Brüx-Saraser und Hochpetscher Marienfiguren und die außerparlerische Strömung in der böhmischen Plastik des 14. Jahrhunderts. Nordwestböhmen, Vorträge der ersten Nordwestböhmisches Kulturwoche in Brüx 1932. Brüx 1933.
- OPITZ 1936 — Josef OPITZ: Die Plastik in Böhmen zur Zeit der Luxemburger. Erster Teil. Prag 1936.
- OPLL 1995 — Ferdinand OPLL: Nachrichten aus dem mittelalterlichen Wien. Zeitgenossen berichten. Wien 1995.
- OTTOVÁ 2004 — Michaela OTTOVÁ: Sochařství 15. století v severních a severozápadních Čechách. Ústí nad Labem 2004.
- OTTOVÁ 2016 — Michaela OTTOVÁ (ve spolupráci s Magdalenou Rafl Bursovou – Hanou Bilavčíkovou – Markétou Pavlíkovou: Discordance of Means and Meaning? An Inquiry into Dating the Sculptures from Krupka and the Oeuvre of the Master of the Týn Calvary In: Bulletin NG XXVI, 2016, 6–34.
- OTTOVÁ 2020a — Michaela OTTOVÁ: Autorství a krásný sloh v sochařství. In: JINDRA/OTTOVÁ 2020, 40–61.
- OTTOVÁ 2020b — Michaela OTTOVÁ: Cibulkova korunovaná Assumpta na půlměsíci. In: SKLENÁŘ/UHLÍKOVÁ/VLNAS 2020, 151–168.
- OTTOVÁ/TURČAN 2016 — Michaela OTTOVÁ / LUBOMÍR TURČAN (ed.): Severozápadní Čechy za vlády Lucemburků: výstava k 700. výročí narození Karla IV. (kat. výst.). Litoměřice 2016.
- Pamětní kniha fary kozojedské* — Pamětní kniha fary Kozojedské založená Léta Páně 1835. Kozojedy 1935–1967. Státní okresní archiv Plzeň-sever.
- PASCHINGER 1997 — Hubert PASCHINGER: „Schöne Madonna mit Kind,“ Kalksandstein, 80×31×20 cm, vollplastisch, keine formalen Ergänzungen, gänzlich uneinheitliche Fassung verschiedener Herkunft (19./20.Jh) (labor. zpráva BDA Wien). Wien 1997.
- PAVLÍČEK 1998 — Martin PAVLÍČEK: Assumpta v hořícím keři. In: Umění, XLVI, 1998, 444–452.
- PEČÍRKA 1932–1933 — Jaromír PEČÍRKA: Středověké sochařství v Čechách. In: Umění VI, 1932–1933, 169–200.
- PEČÍRKA 1933 — Jaromír PEČÍRKA: K dějinám sochařství v lucemburských Čechách. In: Český časopis historický XXXIX, 1933, 12–35.
- PEROUTKOVÁ 2013 — Jana PEROUTKOVÁ: Architektonická skulptura chrámu Matky Boží před Týnem v lucemburském období. In: ŠMIED/ZÁRUBA 2013, 174–201.
- PEŠINA 1965 — Jaroslav PEŠINA (ed.): Sborník k sedmdesátinám Jana Květa. Praha 1965.
- PEŠINA 1970 — Jaroslav PEŠINA (ed.): České umění gotické 1350–1420. Praha 1970.
- PINDER 1923 — Wilhelm PINDER: Zum Problem der „Schönen Madonnen“ um 1400. In: Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen XLIV, 1923, 147–171.
- PLÁTKOVÁ 1979 — Zuzana PLÁTKOVÁ: Nástěnné malby v kostele sv. Václava na Zderaze v Praze. In: Umění XXVII, 1979, 215–228.
- POCHE 1983 — Emanuel POCHE (ed.): Praha středověká. Praha 1983.
- POCHMARSKI-FRAD 1973 — Edda POCMARSKI-FRAD, Die Pfarre Hengsberg bis zum Ende des 18. Jahrhunderts (disertační práce na Universität Graz 1973). Graz 1973.
- PODLAHA 1909 — Antonín PODLAHA: Posvátná místa království českého: Dějiny a popsání chrámů, kaplí, posvátných soch, klášterů a jiných pomníků katolické víry a nábožnosti v království Českém. Řada první, Arcidieceze Pražská. Díl III, Vikariáty: Kralovický, Vlašimský a Zbraslavský. Praha 1909.
- PŘIBYL 2020 — Stanislav PŘIBYL: Jan z Jenštejna a vizuální a obsahový charakter krásného slohu. In: JINDRA/OTTOVÁ 2020, 111–117.
- Quellen zur Geschichte der Stadt Wien II/2* — Quellen zur Geschichte der Stadt Wien II/1. Hrsg. vom Verein für Geschichte der Stadt Wien Abt. 2, Regesten aus dem Archive der Stadt Wien, Bd. 1. Verzeichnis der Originalurkunden des Städtischen Archives 1239–1411 / bearb. von Karl Uhlirz. RBM IV — Regesta diplomatica nec non epistolaria Bohemiae et Moraviae IV. Josef Emler (ed.), Praha 1892.
- REVICZKY 1897 — Bertalan REVICZKY: A boldogságos Szüzzöl czimzett Vág-Ujhely prépostság története. Trencsén 1897.

- ROHATSCH 2017 — Andreas ROHATSCH: Materialkundliche Untersuchung der Madonna aus dem Bergbaumuseum Leogang (laboratorní zpráva na Technische Universität Wien). Wien 2017.
- ROTH 1984 — Benno ROTH: Seckau, der dom im Gebirge: Kunsttopographie vom 12. bis zum 20. Jahrhundert. Graz 1984.
- ROYT 2013 — Jan ROYT: Mistr třeboňského oltáře. Praha 2013.
- ROYT 2015 — Jan ROYT: Pohřbený krucifix. In: CHLÍBEC/OPAČIČ 2015, 365–369.
- RULÍŠEK 1989 — Hynek RULÍŠEK: Gotické umění jižních Čech. Průvodce sbírkou Alšovy jihočeské galerie. Hluboká nad Vltavou 1989.
- SCHÄDLER 1978 — Alfred SCHÄDLER: Peter Parler und die Skulptur des Schönen Stils. In: LEGNER 1978, III, 17–25.
- SCHMIDT 1970 — Gerhard SCHMIDT: Peter Parler und Heinrich IV. Parler als Bildhauer. In: Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte XXIII, 1970, 108–153.
- SCHMIDT 1977 — Gerhard SCHMIDT: Vesperbilder um 1400 und der Meister der Schönen Madonnen. In: Österreichischer Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege XXXI, 1977, 94–114.
- SCHMIDT 1978 — Gerhard SCHMIDT: Der Meister der schönen Madonnen (rec.). In: Zeitschrift für Kunstgeschichte XLI, 1978, 61–92.
- SCHMIDT 1992 — Gerhard SCHMIDT: Gotische Bildwerke und ihre Meister. Wien–Köln–Weimar 1992.
- SCHMIDT 2006 — Gerhard SCHMIDT: Internacionální gotika versus krásný sloh. In: FAJT 2006b, 540–553.
- SCHULTES 1982 — Lothar SCHULTES: Der Anteil Österreichs an der Entwicklung des schönen Stils (disertační práce, Institut für Kunstgeschichte, Wien). Wien 1982.
- SCHULTES 1984 — Lothar SCHULTES: Der Wiener Michaelermeister. In: Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte XXXVII, 1984, 41–66.
- SCHULTES 1986 — Lothar SCHULTES: Der Meister von Großlobming und die Wiener Plastik des Schönen Stils. In: Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte XXXIX, 1986, 1–40.
- SCHULTES 1990 — Lothar SCHULTES: Prag und Wien um 1400 – Plastik und Malerei. In: KESNER 1990, 25–42.
- SCHULLER 1974 — Helga SCHULLER: Niederösterreicher im Domkapitel von Seckau während des Mittelalters. In: Blätter für Heimatkunde XLVIII, 1974, 16–26.
- SCHWARZ 1993–1994 — Michael Viktor SCHWARZ: Die schöne Madonna als komplexe Bildform. In: Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte XLVI/XLVII, 1993/1994, 663–679.
- SEDLÁČEK 1884 August SEDLÁČEK: Hrady, zámky a tvrže království Českého. Díl třetí [Budějovsko]. Praha 1884.
- SEDLÁČEK 1905 — August SEDLÁČEK: Hrady, zámky a tvrže království Českého. Díl 13 [Plzeňsko a Loketsko]. Praha 1905.
- SKLENÁŘ/UHLÍKOVÁ/VLNAS 2020 — Michal SKLENÁŘ / Kristina UHLÍKOVÁ / Vít VLNAS (edd): Josef Cibulka. Kněz, pedagog a historik umění ve 20. století. Praha 2020.
- SÖDING 2001 — Ulrich SÖDING: Eine wiederentdeckte Figur der Hl. Katharina. Zu den Anfängen des "Schönen Stils" in Böhmen. München 2001.
- SPRINGER 1936 — Louis Adalbert SPRINGER: Die bayerisch-österreichische Steingußplastik der Wende vom 14. zum 15. Jahrhundert. Würzburg 1936.
- STEINBERG 1968 — Leo STEINBERG: Michelangelo's Florentine "Pietà." The missing leg. In: The Art bulletin L, 1968, 343–353.
- STEINBERG 1983 — Leo STEINBERG: The sexuality of Christ in Renaissance art and in modern oblivion. New York 1983.
- STIX 1919 — Alfred STIX: Die Madonna von Krummau. In: Die bildenden Künste. Wiener Monatshefte II, 1919, 190–192.
- STÖGMANN 2000 — Arthur STÖGMANN: Die Konfessionalisierung im niederösterreichischen Weinviertel 1580–1700. Methoden, Erfolge, Widerstände (disertační práce na Universität Wien) Wien 2000.

- SUCKALE 1970 — Robert SUCKALE: Studien zur Stilbildung und Stilwandel der Skulptur in der Ile de France zwischen 1230 und 1300 unter besonderer Berücksichtigung der Statuen der Muttergottes mit dem Kind (disertační práce na Universität München). München 1970.
- SUCKALE 1998 — Robert SUCKALE: Die Sternberger schöne Madonna. In: LEGNER 1980, 117–122.
- SUCKALE 1993 — Robert SUCKALE: Die Hofkunst Kaiser Ludwig des Bayern. München 1993.
- SWOBODA 1969 — Karl Maria SWOBODA (ed.): Gotik in Böhmen. München 1969.
- ŠENK 2021 — Martin ŠENK: Dějiny teologické fakulty v Praze Od založení do roku 1419 (diplomová práce na Katolické teologické fakultě Univerzity Karlovy). Praha 2021.
- ŠEVČÍKOVÁ 1997 — Zuzana ŠEVČÍKOVÁ: Koryčanská Madona z Beckova. Zachránená socha. In: Historická revue VIII, 1997, 22–23.
- ŠIMÁČEK 2000 — Ferdinand ŠIMÁČEK: Paměti města Bělé pod Bezdězem. Čistá 1937/2000.
- ŠMAHEL 2014 — František ŠMAHEL: Ordo ostendendarum reliquiarum Crumlovii. Zkoumání pod drobnohledem. In: Studia Mediaevalia Bohemica VI, 2014, 187–234.
- ŠMAHEL 2016 — František ŠMAHEL: Alma mater Pragensis. Studie k počátkům Univerzity Karlovy. Praha 2016.
- ŠMIED/ZÁRUBA 2013 — Miroslav ŠMIED / František ZÁRUBA (edd.): Ve službách českých knížat a králů. Kniha k počtě profesora Jiřího Kuthana. Praha 2013.
- ŠRONĚK 2009 — Michal ŠRONĚK: Rouška Panny Marie. Relikvie ve sporu mezi římskými katolíky a utrakvisty v Čechách ve 14. a 15. století. In: Umění LVII, 2009, 1–18.
- ŠRONĚK 2011 — Michal ŠRONĚK: "Neučiniš sobe rytiny..." Jednota bratrská a výtvarná kultura. In: HORNÍČKOVÁ/ŠRONĚK 2010, 303–317.
- ŠTECH 1913 — Václav Vilém ŠTECH: Oplakávání Krista. In: WIRTH 1913, 8–9.
- THEISEN 2022 Maria THEISEN (ed.): Gotteskrieger. Der Kampf um den rechten Glauben rund um Wien im 15. Jahrhundert (kat. výst.). Wien 2022.
- TORISER 1985 — Alois TORISER: Stadtpfarrkirche St. Vitus (=Kulturhefte Laa, IV). Laa an der Thaya 1985.
- TROFAIER 2017 — Maxmilian Alexander TROFAIER: Der Konvent des Wiener Schottenstiftes im Mittelalter. Prosopographische Studien zu einem Professbuch 1155–1418 (disertační práce na Universität Wien 2017). Wien 2017.
- UIBLEIN 1964 — Paul UIBLEIN: Johann Stadel von Rußbach. Ein Klosterneuburger Chorherr an der Wiener Universität. In: Jahrbuch des Stiftes Klosterneuburg NF IV, 1964, 7–29.
- UIBLEIN 1999 — Paul UIBLEIN: Die Universität Wien im Mittelalte. Beiträge und Forschungen. Wien 1999.
- ULIČNÝ 2014 — Petr ULIČNÝ: Kristův hrob a jeho pražští ochránci. Z topografie kláštera božehrobců na Zderaze. In: Staletá Praha XXX, 2014, 18–47.
- ULIČNÝ 2020 — Petr ULIČNÝ: Kaple Božího Těla na Karlově náměstí v Praze. Forma, funkce, význam. In: Staletá Praha XXXVI, 2020, 70–94.
- UPČ IV — Emanuel POCHE (ed.): Umělecké památky Čech IV, T–Ž. Praha 1982.
- VAČKÁŘ 1867 — Josef VAČKÁŘ: Dějiny někdejší slavné řeholní kanonie svatého Augustina v Třeboni a některé památnosti tohoto starobylého města. Třeboň 1867.
- VANĚK/MINAŘÍK 2010 — Martin VANĚK / Miloš MINAŘÍK 2010: 55. sborník příspěvků vzniklých u příležitosti Odborného sympozia uspořádaného k 55. výročí Alšovy jihočeské galerie. Hluboká nad Vltavou 2010.
- VOGT 1964 — Paul VOGT: Führer durch das Museum Folkwang Essen. Recklinghausen 1964. *Volksbote* 30/1923. *Volksbote* 32/1923.
- VOREL 1886 — Ludvík VOREL: Pamětní kniha královského komorního města Žebráka. Část historická. Praha 1886.
- VOREL 1887 — Ludvík VOREL: Pamětní kniha královského komorního města Žebráka. Část místopisná. Praha 1871.
- WAGNER 1946 — Václav WAGNER: Umělecké dílo minulosti a jeho ochrana. Praha 1946.

- WIEGAND 1938 — Eberhard WIEGAND: Beiträge zur südostdeutschen Kunst um 1400. In: Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen LIX, 1938, 67–82.
- WIRTH 1913 — Zdeněk WIRTH (ed.): Umělecké poklady Čech I. Praha 1913.
- ZEIBIG 1851 — Hartmann Joseph ZEIBIG (ed.): Die kleine Klosterneuburger Chronik (1322 bis 1428) (= Monumenta Claustroneoburgensia 1). Wien 1851.
- ZEIBIG 1857 — Hartmann Joseph ZEIBIG (ed.): Urkundenbuch des Stiftes Klosterneuburg bis zum Ende des vierzehnten Jahrhunderts. I. Teil. Wien 1857.
- ZEIBIG 1868 — Hartmann Joseph ZEIBIG (ed.): Urkundenbuch des Stiftes Klosterneuburg bis zum Ende des vierzehnten Jahrhunderts. II. Teil. Wien 1868.