

UNIVERZITA KARLOVA

Filozofická fakulta
Ústav pro dějiny umění

Stéphane Vrablik

Mistr Michelské madony a jeho příchod do střední Evropy

Master of the Madonna from Michle and his Arrival in Central Europe

bakalářská práce

Dějiny umění

Obecná teorie a dějiny umění

vedoucí práce doc. PhDr. Michaela Ottová, Ph. D

Praha 2020

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci na téma „Mistr Michelské madony a jeho příchod do střední Evropy“ vypracoval pod vedením vedoucí bakalářské práce samostatně za použití v práci uvedených pramenů a literatury. Dále prohlašuji, že tato bakalářská práce nebyla využita k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze

.....
Vrablík Stéphane

Poděkování

Především děkuji doc. PhDr. Michaele Ottové, Ph.D., za laskavé vedení a podporu při psaní práce. Za konzultace také PhDr. Janu Klípovi, Ph.D. a PhDr. Viktoru Kubíkovi, Ph.D.

Za zpřístupnění sochařských děl k podrobné prohlídce bych rád poděkoval Mgr. Petru Tomáškoví z Moravské galerie v Brně, sestře Sáře z karmelu sv. Josefa a Mgr. Kristýně Jandové z Regionálního muzea v Mikulově. Za poskytnutí fotografie téměř neznámé památky děkuji MMag. Manuele Rechberger z Diecézního muzea v Sankt Pölten.

Velký dík patří také přátelům ze středověkého semináře za jejich oporu, připomínky i inspirativní diskuse.

Klíčová slova

Mistr Michelské madony, gotické sochařství, řezbářství, 14. století

Abstrakt

Mistr Michelské madony a jeho příchod do střední Evropy

Práce se věnuje několika problémům týkajícím se tzv. Mistra Michelské madony, hypotetické řezbářské dílny, která do Českých zemí přinesla lineárně stylizovaný řezbářský projev porýnské poklasické gotiky. Po rozboru jednotlivých chronologických koncepcí se zaměří na možné objednavatele nejstarších prací dílny, kteří by stáli za příchodem dílny do střední Evropy. Konkrétní hypotézu přinese na základě studia historické situace kláštera Sankt Florian, odkud pochází nejstarší dílo skupiny. V katalogové části představím čtrnáct dochovaných děl s dílnou úzce spojených.

Keywords

Master of the Madonna from Michle, gothic sculpture, woodcarving, 14th century

Abstract**Master of the Madonna from Michle and his arrival in Central Europe**

This work addresses several issues regarding so-called Master of the Madonna from Michle, a hypothetical woodcarving workshop that brought a linear style of Rhineland's post-classical gothic to the Czech Lands. After analysing the chronological concepts formulated in the specialized literature, I will focus on possible donors who commissioned the workshop's oldest works and would initiate the workshop's arrival in Central Europe. A specific hypothesis will be made on the basis of historical situation of the Sankt Florian monastery, where the group's oldest work originates. In the catalogue section, I present fourteen surviving works closely connected with the workshop.

Obsah

1 Úvod.....	7
2 Přehled dosavadního bádání.....	10
3 Chronologie a proměny stylu dílny.....	24
4 Příklad dílny do střední Evropy.....	31
5 Přesun do Brna.....	38
6 Shrnutí.....	43
7 Katalog.....	45
7.1 Sv. Florián.....	45
7.2 Madona ze Znojma.....	47
7.3 Madona z Velkého Meziříčí.....	49
7.4 Madona z Michle.....	51
7.5 Bolestný Kristus z brněnského kláštera voršilek.....	53
7.6 Madona z Hrabové.....	56
7.7 Apoštol z Veverské Bitýšky.....	57
7.8 Zmrtvýchvstalý Kristus z Ostritz.....	59
7.9 Madona z Prostějova.....	61
7.10 Madona na lvu z Klosterneuburgu.....	63
7.11 Ukřižovaný z Hradčan.....	67
7.12 Madona z klášterního kostela v Broumově.....	70
7.13 Madona z Hrušek.....	71
7.14 Madona z Dýšiny.....	72
8 Závěr.....	75
Seznam literatury a pramenů.....	78
Seznam vyobrazení.....	86
Obrazová příloha.....	89

1 Úvod

Více než tucet dřevorezeb, spojovaných s hypotetickou dílnou Mistra Michelské madony představuje nepochybně jednu z nejkvalitnějších sochařských skupin první poloviny 14. století ve střední Evropě. Jedná se v naprosté většině o sochy Panny Marie s Ježíškem na pravé paži, oděné v bohatě zřaseně vrstvené šaty a s graficky stylizovanými účesy. Jen u zlomku z nich se dochovala původní polychromie. Také ta dosahuje mimořádné umělecké úrovně; je namístě se domnívat, že malířskými vrstvami, zlacením a snad i puncováním (jako na madoně z Velkého Meziříčí) byly opatřeny všechny práce. Přestože pro tak hodnotná díla je nutné předpokládat také významné objednavatele, téměř u žádné z figur nelze doložit původní provenienci. Výjimky tvoří monumentální socha rytíře z augustiniánského kláštera Sankt Florian a snad i madona z farního kostela ve Velkém Meziříčí. Nejvíce děl se zachovalo na území Moravy, což naznačuje, že vůbec nemusela vzniknout v souvislosti s pražským panovníckým dvorem.

Úzké vazby mezi jednotlivými díly odhalovali historici a historičky umění už od 30. let 20. století. Mnozí dospěli k dílenskému či dokonce autorskému spojení prací. Vzhledem k naprostému nedostatku “pevných” dat však Mistr Michelské madony, v šedesátých letech takto pojmenovaný, zůstává hypotetickou uměleckohistorickou konstrukcí.

Jako u většiny středověkého umění, i zde chybí přímé písemné prameny, které by pomohly díla zasadit do konkrétních historických souvislostí. Kromě lokace a objednavatelů neznáme ani přesné časové vymezení: formální komparace je tak stále téměř výlučným nástrojem zkoumání. Stylová poloha skupiny bývá nejčastěji charakterizována jako Porýním (či Švábskem) zprostředkovaná redakce francouzského poklasického sochařství, typická vertikálně protaženým proporčním kánonem a lineárně kresebnou draperií, splývající s tělesným jádrem v členitý reliéf. Představiteli tohoto stylu jsou například skulpturální výzdoba kaple sv. Kateřiny ve štrasburské katedrále [6], skupina Božího hrobu ve Freiburgu im Breisgau [3], figurky chórových lavic v Oberweselu (střední Porýní) [1], případně sochy na pilířích katedrály v Kolíně nad Rýnem [2]. Lze je však označit spíše za paralelní slohové projevy než přímé předchůdce Mistra Michelské madony. Dosahují podobného stupně lineární stylizace, aniž by muselo dojít k přímému kontaktu, jakým by bylo například školení v dílně či huti, která vytvořila zmíněné realizace. Konkrétní východisko stylu Mistra Michelské madony neznáme.

Není třeba připomínat, že jakékoli představy o organizaci a fungování dílny jsou pouze naší projekcí. Moderní koncept autorství, kdy umělecky nejnadanější Mistr plní nejexkluzivnější zakázky (a dochovaná díla se zařazují do schématu mistr – dílna – okruh

na základě odstupňování kvality), není udržitelný. S naší hypotetickou dílnou předchozí generace badatelů spojili tato díla: hornorakouský Sv. Florián, Znojemská madona, madona z Velkého Meziříčí, Michelská madona, Apoštol z Veverské Bitýšky, madona z Hrabové, Broumovská madona, Ukřižovaný od hradčanských karmelitek, Kristus z Ostritz, madona z Prostějova, sv. Dorota (nezvěstná) a madona na lvu z Klosterneuburgu, mistrův „okruh“ pak vytvořil madonu z Hrušek, Bolestného Krista od brněnských voršilek, madonku z Dýšiny či madonu v Radlje nad Drávou (Slovinsko). Kolem poloviny století se pak objevuje celá řada prací, jejichž forma ze stylu dílny Mistra Michelské madony vychází: v Brně, nejčastěji zvažovaném sídle dílny, jsou to sochy Panny Marie a Apoštola z chrámu sv. Jakuba, v Mikulově fragment Bolestného Krista, v Krakově figurky sv. Josefa a Panny Marie z kostela klarisek a dnes v newyorském Metropolitan Museu umístěná trůnicí madona, zv. Schwartzova. Několik sochařských prací se dochovalo i na Slovensku. Velmi zajímavou kapitolu tvoří dosti početné skupiny madon stojících či sedících na lvu – salzburská a slezsko-pomořská, charakteristická měkkou modelací a iluzivním zpracováním. Vztah tzv. „slohu madon na lvu“ k sochařství okruhu Mistra Michelské madony (tento vztah ilustrují například madona z farního kostela v Broumově nebo madona z Eiglovy sbírky, po druhé sv. válce nezvěstná), stejně jako graciózně rozpohybované sedící madony 70. let 14. století, dokládají intenzivní působení stylu i mimo samotnou dílnu po polovině století – a na značně rozsáhlém území. Už z tohoto letmého výčtu je zřejmé, že nelze všechny díla připisovat jedinému umělci. Mimo pasáže popisující koncepcí předchozích badatelů budu tedy se zaužívaným pojmem „mistr“ pracovat v jeho širším významu, tj. jako se synonymem pro „dílnu,“ případně i pro práce s dílnou úzce spojené. Přibližně kolem r. 1340 dochází k určitému větvení stylu v rámci dílny; není vyloučeno, že se i fyzicky rozdělila. To komplikuje rozlišení děl sochařů pracujících či vyškolených v „původní“ dílně od prací napodobujících její úspěšný styl. Takové práce lze označovat jako „okruh“ Mistra Michelské madony.

Na druhou stranu množství i kvalitu produkce, která najednou objevila v oblasti, jež dosud nebyla uměleckým centrem, stejně jako mimořádnou formální podobnost řezbářského projevu, není možné interpretovat pouze jako náhlé rozšíření „proudu“ porýnské poklasiky bez vzájemných vazeb mezi jednotlivými díly.

V následujícím textu shrnu dosavadní bádání a následující kapitoly věnuji pokusům o chronologické seřazení děl a lokalizaci dílny. Poté se zaměřím na specifické historické okolnosti, které mohly vést k příchodu dílny Mistra Michelské madony do střední Evropy.

V katalogu pak představím nejdůležitější dochované práce, v dosavadní literatuře s Mistrem Michelské madony spojované.

Téma Mistra Michelské madony a na něj navazující sochařství otevírá celou řadu otázek a v rozsahu textu nejde všechny otevřít – zejména problému působení moravské dílny na oblast Slezska by bylo třeba se věnovat samostatně. Budu se proto soustředit zejména na starší práce, zpravidla vázané přímo na dílnu.

2 Přehled dosavadního bádání

Přestože několik sochařských děl skupiny bylo zmiňováno v soupisové literatuře už v 19. století¹, první pokusy o uměleckohistorické zpracování se objevily až na počátku 30. let století dvacátého. Anna Spitzmüller² si v textu věnovaném madoně ze Znojma [23] povšimla těsné stylové souvislosti se sochou sv. Floriána z augustiniánského kláštera Sankt Florian [15] v Horních Rakousích a s madonou z Michle [33], již pokládala za o něco mladší.

Téměř současně publikovala monografický text o znojemské soše Charlotte Giese,³ která se stejně jako Spitzmüller domnívala, že skupinu v budoucnu mohou rozšířit další nálezy. Madonu z Michle však nezmiňuje. Obě badatelky upozornily na svébytnost skupiny ve srovnání s rakouskou (zejména kamennou) produkcí počátku 14. století.

Vědecký přínos obou textů zůstal bohužel následujícím bádáním nepovšimnut,⁴ a tak čeští historikové umění po několik desetiletí zkoumali pouze česko-moravskou část souboru, počínaje Vincencem Kramářem v článku o madoně strakonické v roce 1935.⁵ Téhož roku pak vychází český překlad syntézy “Sochařství v Čechách za doby Lucemburků” Josefa Opitze (německojazyčný originál vyšel r. 1936). Opitz poprvé věnuje hlubší pozornost madoně michelské, která spolu s madonami ze Strakonice a z Oseku představuje počátky sochařství na počátku lucemburské vlády – ovšem datuje všechny sochy až do doby kolem r. 1340. Kromě toho se poprvé pokouší popsat stylovou tendenci postupného odhmotňování figur, kterou nazývá “*Skelettstil*” a jejíž vrchol vidí v jihlavském tzv. Přemyslovském krucifixu [12], vytvořeném přibližně v polovině století. Za předstupeň madony michelské považuje figury z chórových lavic z mariánského kostela v Oberweselu [1] na středním Rýně. Znojemskou madonu kvůli důslednější vertikalitě pokládá za relativně mladší než michelskou. “Vyznívání” slohu michelské madony a stylový obrat kolem poloviny století reprezentují méně kvalitní madony z Toužimi a z Dýšiny [80] a také socha, která se stala předlohou pro barokní kopii na vrcholu mariánské statue v Broumově.

Brněnská výstava gotického umění na Moravě a ve Slezsku, pořádaná Albertem Kutalem, se stala základem pro několik autorových důležitých textů. Už roku 1936⁶

¹ rytíř z kláštera Sankt Florian – CZERNY 1886, 57–58; madona znojemská – RICHTER 1879, CLXII–CLXIII, č. 80; madona michelská – PODLAHA 1907, 186

² SPITZMÜLLER 1931, 118–120

³ GIESE 1931–1932, 189–192

⁴ článek Charlotte Giese sice citovali Josef Opitz, Albert Kutal a Hilde Bachmann, ovšem bez polemiky s jeho obsahem.

⁵ KRAMÁŘ 1935, 186–195. Podle něj madony ze Znojma a zřejmě z Michle a Prostějova “*tvoří pro sebe uzavřenou skupinu, podstatně odlišnou od madony strakonické.*”

⁶ KUTAL 1936, 208–213

přesněji charakterizuje styl jako “*abstraktní kresebný styl*”, s Opitzovou datací však souhlasí. Východiskem slohu je podle něj tzv. Milánská madona [2] na pilíři katedrály v Kolíně nad Rýnem.⁷ Sochařskou výzdobu kolínského chóru považuje také za předstupeň soch z oberweselských chórových lavic [1] a z nich pak odvozených kamenných proroků rottweilské “Kapellenturm” [4]. Moravská skupina je tak spíše paralelní oberweselské namísto přímého vztahu.

Kutalovo první ucelené shrnutí moravské dřevěné plastiky první poloviny 14. století vyšlo v roce 1938.⁸ Věnoval se v něm společné charakteristice tří moravských madon (“*Shodný je v základě systém kompozice. Intensita lineárního pohybu a stupeň rytmického sepětí řas kolísá od sochy k soše.*”),⁹ přičemž kompozici michelské madony charakterizuje jako nejorganičtější a rytmičtější než kompozici madony znojenské. Jejich vzájemnou podobnost neinterpretuje ve smyslu vzniku v jedné dílně, společné znaky jsou dány shodným stylovým východiskem (odmítá Opitzův návrh, že jím jsou sochy oberweselských chórových lavic, které “*nedosáhly ani zdaleka onoho stupně odhmotnění*”¹⁰), a namísto toho předkládá vlastní: pro ostrost záhybů draperie zmiňuje figury Božího hrobu v dómu ve Freiburgu im Breisgau [3], kupení vertikál v postranních kaskádách odvozuje z Rottweilu [4]. Další příbuznou je mariánská socha ze švábského Kaisheimu [5]. Vymezuje se také vůči námětu Charlotte Giese – přestože uznává jisté společné znaky sv. Floriána a znojenské madony, pokládá sochu rytíře v souladu se starším bádáním za podstatně starší, neboť jeho postoj je naprosto strnulý a draperii (ovšem jiného typu než mariánská roucha) chybí diagonální řasy na břicho, které dynamizují draperii madony ze Znojma. “*V Rakousku se sice socha světce v klášteře St. Florian přibližuje v některých podrobnostech Madoně ze Znojma,*” píše, snad veden prvorepublikovým národním cítěním¹¹, “*ale ani zde nejsou shody tak přesvědčivé, aby bylo možno odvoditi sloh moravských Madon z rakouského sochařství.*”¹² Přestože nespojoval moravskou skupinu s žádným konkrétním porýnským či švábským dílem, předpokládal přímý, nezprostředkovaný kontakt oblastí.

⁷ tehdy byla datována nejdříve do dvacátých let 14. století (např. BEENKEN 1927, 84–85)

⁸ KUTAL 1938, 167–200, 311–342

⁹ Ibidem, 323

¹⁰ Ibidem

¹¹ viz ZEMINA 1984, 5. Ve sborníku k počtě Alberta Kutala Zemina komentuje Kutalovu syntézu z r. 1942: “*Kromě rozsáhlých znalostí prozrazuje autorovo vlastenecké zaujetí, vyvěrající z hrdosti na duchovní sílu českého národa a projevující se snahou dokázat způsobem co nejuvěčnějším její význam internacionální ve chvílích, kdy okupanti prohlašují tento národ za méněcenný. Vlastenecká motivace v Kutalově práci nikdy nevystupovala nápadně – na to byl ten tichý muž příliš nesentimentální – ale byla tam vždy a neustále rostla.*”

¹² KUTAL 1938, 326

Ještě na počátku druhé světové války vyšla Kotalova formátem drobná syntéza gotického sochařství v Čechách a na Moravě.¹³ Soubor moravské plastiky rozšířil o sošku “Krista Spasitele”¹⁴ blízkého slohu michelské madony [46]. Znovu charakterizuje širší proud poklasické gotiky 1. poloviny 14. století, vzniklý v oblasti Ile-de-France (madona ze Saint-Aignan [7]) a do střední Evropy zprostředkovaný Porýním; jeho základními aspekty jsou iracionalita a formalistní stylizace.

Přestože tento zásadní metodologický obrat Albert Kotal ve své syntéze nijak neakcentoval, v monografickém textu o sošce světce z Veverské Bitýšky (který syntéze těsně předcházel)¹⁵ upustil od konceptu jednotlivých děl pouze jako mírně odlišných projevů obecného stylového trendu. Namísto toho formuloval “evoluční” pojetí, směřující k větší plasticitě a tělesnosti před “*slohovým přelomem, který u nás nastal kolem poloviny století.*”¹⁶

Další článek sochařské skupiny, madonku z klášterního kostela v Broumově [73], publikoval téměř současně O. J. Blažíček¹⁷ (Opitz se věnoval jen její kamenné barokní kopii). Zkoumal barokní uctívání sošky a její raně novověká zobrazení v grafice a na výšivce broumovské kasule.

Na Kotalovy texty konce třicátých a počátku čtyřicátých let reagovala z pozic okupační ideologie Hilde Bachmann. Její rozsáhlá disertace¹⁸ byla vydána v edici “*Beitrage zur Geschichte der Kunst im Sudeten- und Karpathenraum*”, založené K. M. Swobodou. Nejvýraznějším cílem práce bylo dokázat kulturní a uměleckou podřízenost českých zemí Rakousku. Bachmann vychází ze starší datace sv. Floriána do první dekády 14. století a pokládá ho za vzor pro méně kvalitní moravské práce. Ty vznikly v dosti širokém časovém rozpětí – madona znojemská už kolem r. 1315, michelská kolem 1335 a na konci třicátých let madona prostějovská [55], výtvarně ještě slabší. Madona z Michle podle badatelky zakládá “sudetoněmeckou” tradici s tendencí ke kvalitativnímu úpadku. Apoštola z Veverské Bitýšky pro jeho nezpochybnitelnou hodnotu zařadila mezi sv. Florianu a mariánské sochy.

Hilde Bachmann otevřela také dodnes aktuální téma vztahu mezi moravskými madonami a slezským okruhem madon na lvu, ovšem i zde byly její závěry přinejlepším

¹³ KOTAL 1942, 27–28

¹⁴ Apoštola/světce z Veverské Bitýšky.

¹⁵ KOTAL 1941–1942, 259–264

¹⁶ Ibidem, 262

¹⁷ BLAŽÍČEK 1940–1941, 213–217

¹⁸ BACHMANN 1943

kontroverzní. Madonu z muzea v Kasselu pokládala za důležitý spojovací článek mezi rakouskou a slezskou produkcí, až později následovaly madona z Dýšiny, madona z Eiglovy soukromé sbírky¹⁹ [88], madony z Dolní Kalné a z brněnského kostela sv. Jakuba [59]. Ani zde autorka nepředpokládala vlastní uměleckou tradici – jednotlivá díla odvozovala z rakouské a později slezské tvorby.

Albert Kutal mohl na závěry německé badatelky reagovat až v poválečné době²⁰. Odmítnul jí navrženou úlohu sv. Floriána jako rakouského vzoru mariánských soch. Socha sv. Floriána podle Kutala “...jinak nemá v Rakousku obdoby a jejíž datování do počátku XIV. století je poněkud sporné, nemůže býti dostatečným důkazem pro rakouské východisko českých prací, jež tvoří uzavřenou skupinu, vyznačenou společnými znaky, z nichž některé se objevují i na postavě sv. Floriána.”²¹ Zopakoval tak svůj názor z roku 1938, rozšířil ho však o poznatek, že moravské sochy pocházely z jediné dílny. Rytíř ze Sankt Florianu mohl být jejím exportem.

V roce 1953 věnoval Kutal monografický článek krucifixu z kláštera “barnabitek”²² z Hradčan.²³ [66] Zkoumal jak vztahy k italskému “objektivně realistickému” umění, tak k draperiovým vzorcům moravských madon. Nepovažuje Ukřižovaného za produkt brněnské dílny, avšak “...je zřejmo, že jeho autor měl generací domácích sochařů třicátých a čtyřicátých let, kdy vznikla zmíněná brněnská skupina soch, k níž snad sám patřil, připravenou soustavu rásnění, již mohl bez velkých změn použít.”²⁴ Rozšiřuje nově moravskou skupinu o mariánskou sochu z farního kostela ve Velkém Meziříčí [26]. Té se o tři léta později monograficky věnovala Marie Anna Kotrbová²⁵ po důkladném restaurátorském zásahu. Začlenila ji do Kutalem formulované vývojové řady (vzrůstající tendence k plasticitě a pohybovosti)²⁶ do doby krátce po vytvoření madony michelské. Soubor obohacuje o silně přerazanou madonu původem z Oslavan, neuvádí pro to však stylověkritické argumenty a publikovaný snímek tváře Panny Marie ukazuje odlišný obličejový typ než nově odkrytý obličej velkomeziříčské sochy.

¹⁹ publikoval ji Josef Opitz – OPITZ 1925, 14–15

²⁰ KUTAL 1949, 49–55

²¹ *Ibidem*, 52

²² správně karmelitek. Před nimi obýval klášter řád barnabitů, což pravděpodobně vedlo k tomuto omylu – barnabité ženskou větev nemají.

²³ KUTAL 1953, 115–133

²⁴ *Ibidem*, 130

²⁵ KOTRBOVÁ 1956, 304–311

²⁶ madona znojenská – madona z Michle – madona z Velkého Meziříčí – madona broumovská – madona z Dýšiny. Sv. Florián podle Kutala vznikl v těsné časové blízkosti madony znojenské.

Zásadně odlišná je koncepce Gerharda Schmidta z roku 1959.²⁷ „Rytíř“ ze Sankt Florianu vznikl podle něj „in ein und demselben Atelier“²⁸ jako michelská madona, ať už se jednalo o import z Moravy nebo práci sochaře odtud povolaného – a tak odmítl teze Hilde Bachmann o určujícím rakouském “vlivu” Rakous na české země.²⁹ Zformuloval i odlišnou teorii o chronologické posloupnosti jednotlivých soch. Mezi dvěma vzájemně opačnými koncepty (Kutalovským tendováním k prostorovější kompozici a měkčímu povrchu a formalistním, kresebným tuhnutím forem, které naznačil Josef Opitz) volí druhou variantu. Vývoj slohu, jež charakterizoval jako “*preziöse Stil*” pro jeho kresebnou přesnost a elegantní abstrakci, popsal jako směřování od plasticky rozvinutého tvaru a organické formy k manýrismu, který se vrací ke svým “klasickým” předstupňům. Řadu zahajuje madona z Velkého Meziříčí, následuje madona michelská, madona prostějovská a sv. Florián a nejzazším příkladem je pak madona znojemská. “*Kdyby byl [Schmidt] k souboru přibral starší madonu z Broumova, [...]*” kritizuje rakouského badatele Kutal v syntéze o českém gotickém sochařství z roku 1962,³⁰ “*byl by patrně volil opačný sled.*”

Schmidt navíc ke skupině kolem rytíře a moravských madon připojil fragment lehce nadživotní figury sv. Štěpána z farního kostela ve Weiten v Dolních Rakousích.³¹ Těžce poškozená práce však nevykazuje žádné znaky, které by vypovídaly o jejich bližším vztahu. Nejen jiný, měkčí typ tváře s povšechně zpracovanými kadeřemi, ale i jemné natočení a naklonění hlavy svědčí o odlišném sochařském přístupu.

Časové vymezení dané názvem Kutalovy syntézy (1350–1420) sice nezahrnuje datum vzniku skupiny kolem michelské madony, přesto v ní badatel obsáhl kapitolu “Východisko a základy české sochařské školy”, která se stala důležitým základem pro českou medievistiku následujících desetiletí. Moravská dílna (konkrétně usazená v Brně – Kutal tak zpřesnil Schmidtem předpokládanou lokaci do trojúhelníku mezi Znojmem, Jihlavou a Přerovem) byla v jeho pojetí přelomová v tom smyslu, že její činností počíná kontinuální výtvarná tradice českých zemí. České sochařství se tak osamostatnilo od pasivního přejímání cizích vzorů, aniž však ztratilo kontakt s ostatními centry. Chronologii jednotlivých soch založil Kutal na už dříve vysloveném předpokladu “vývoje” forem

²⁷ SCHMIDT 1959, 249–263

²⁸ Ibidem, 256

²⁹ dokládá svébytnou výtvarnou kulturu českých za prvních Lucemburků zemí příklady zejména z oblasti malířství – rukopisy Elišky Rejčky, tzv. Pasionál abatyše Kunhuty nebo Vyšebrodský cyklus.

³⁰ KUTAL 1962, 9–17

³¹ SCHMIDT 1959, 257, pozn. 14a

směrem od hieratické strnulosti k větší tělesnosti a smyslovosti, “[...] *od teologického pojmu klíčení viděných a zažitých věcí, k lidským starostem a radostem, od nadvlády teologie k názorům a náladě laické obce.*”³² Tuto evoluční řadu soch začlenil do delšího “příběhu” stylového vývoje. Po nejstarších figurách sv. Floriána a madony ze Znojma následovala madona velkomeziříčská (z 30. let), madona michelská (40. léta) a pak madona z klášterního kostela v Broumově. Apoštol z Veverské Bitýšky se podle badatele kompozicí i proporcemi velmi blíží madoně michelské a vznikl tedy v její těsné časové blízkosti.

Styl, ve kterém byly vytvořeny tyto plastiky, byl natolik úspěšný, že se brzy rozšířil i mimo dílnu. Na Moravě jako slohově blízké, ale přece jen autorsky odlišné práce Kutal uvádí madonu z Prostějova a Bolestného Krista od brněnských voršilek [36] jako pozdější deriváty. Na dílnu, v níž vznikla madona z Michle, bezprostředně navazují odlišné dílny přímo v Brně (madona a apoštol z kostela sv. Jakuba [59, 60]) a v Jihlavě (madona Eiglova a z ní do jisté míry odvozená pozdější madona z farního kostela. Tyto práce jsou důležitým článkem Kutalem konstruované vývojové řady, protože spojují doznívající porýnskou poklasickou gotiku s novým sensualismem). Rozšíření stylu do Čech dokládá soška sv. Doroty ze soukromé sbírky v Plzni [84] (dnes nezvěstná), madonka z Dýšiny a hradčanský krucifix. Stylové analogie viděl i v dílech jiného výtvarného druhu, a sice ve zlacených relikviářových bustách tzv. svěťice z Jezeří a jí blízké sv. Ludmile ze svatovítského pokladu.

Kutal se ve své syntéze věnuje také ohlasu stylu moravské dílny ve střední Evropě.³³ Téma před ním kromě Bachmann zpracovávali např. Józef E. Dutkiewicz,³⁴ který v několika malopolských řezbářských dílech³⁵ nacházel “české impulsy”, nebo Jaromír Homolka³⁶ při studiu Ukřižovaného ze slovenské Levoče.

Právě Homolka recenzoval Kutalovu syntetickou práci.³⁷ Souhlasil s úvahou o brněnské lokalizaci dílny a dále ji rozvíjel: předpokládal výraznou objednavatelskou osobnost, kterou by s preciózními, západně orientovanými díly spojil. Touto osobností

³² Ibidem, 9

³³ KUTAL 1962, 34–39. Narozdíl od Bachmann obrací směr závislosti – předpokládá řezbáře z Čech, který přišel do Vratislavi v 60. nebo 70. letech, kdy styl vycházející z brněnské dílny podléhal rozkladu a nebyl tak aktuální. Měl vytvořit sochy Apoštolů z kostela sv. Máří Magdaleny a madonu na lvu z kostela sv. Matěje, jejíž draperii odvozoval z madon z farních kostelů v Broumově a Jihlavě. Lineárnější zpracování záhybů interpretoval jako konzervativní stylovou polohu. Ta se měla v umělecky méně rozvinuté oblasti Slezska a Pomohí dále rozvíjet, jako to Kutal vidí u madony na lvu ze Starého Města u Namysłowa.

³⁴ DUTKIEWICZ 1949

³⁵ madona z Lipnice Murowané, z kláštera klarisek v Krakově, madona z Gruszowa

³⁶ HOMOLKA 1956, 68–73

³⁷ HOMOLKA 1963, 417–418

podle něj hypoteticky mohla být vdova po dvou králích Eliška Rejčka, která v Brně sídlila nejpozději od roku 1321, *“vládla značným jměním a udržovala tu až do své smrti v roce 1335 malý dvůr. Rejččin význam pro dějiny české architektury a miniatury je znám. Soubor prací mistra michelské madony³⁸ je v oblasti plastiky nejzávažnější z toho, co tehdy v Brně vzniklo a nemá na Moravě vývojové předpoklady; mistr, jak ukázal Kutal, přišel z Porýní. Rejččinu pouť porýnskými svatými místy v roce 1333 by bylo možno chápat jako jednu z několika možností příčiny řezbářova příchodu do Brna; i na této totiž Rejčka pamatovala na chrám a klášter na Starém Brně, který budovala a pro který přivezla ostatky.”³⁹* Badatel zdůraznil stylovou jednotu řezbářské skupiny a pražské deskové malby (madona z Veverí a Vyšebrodský cyklus). Sochařský soubor rozšířil o fragmentárně dochovaného Bolestného Krista z muzea v Mikulově [40].

Vedle Homolkova přijetí Kutalovy koncepce se objevila i reakce nesouhlasná: Theodor Müller, ředitel Bayerisches Nationalmuseum v Mnichově, odmítl působení dílny na Moravě.⁴⁰ Vycházel z předpokladu, že v oblasti bez tradice hutního sochařství nemohla fungovat řezbářská dílna.⁴¹ Znojenskou madonu považoval za import z Vídně.

V katalogu *“České gotické umění”* z roku 1964⁴² ke skupině, jejíž originalitu v rámci evropského sochařství zdůraznil, přidal Jaromír Homolka dva pozdější příbuzné články – ukřižovaného z bývalé Kastnerovy sbírky [69] a drobnou trůnicí madonu ze Svatého Kopečku u Olomouce – oba, ač stylově odlišné, datoval do doby kolem r. 1350.

Téhož roku autor zmínil skupinu jako jeden z předpokladů vzniku krásného slohu v článku ve sborníku brněnské univerzity.⁴³

Na konci 60. let vyšla německy psaná syntéza gotického umění v Čechách, do níž příspěvek o gotické plastice napsala Hilde Bachmann.⁴⁴ Navázala na teorie z vlastní disertace z roku 1943⁴⁵ o podřízenosti moravského kulturního prostředí rakouskému. Ty ještě dále rozvíjela – odmítla koncept formálních vztahů mezi díly jako vývojové řady,

³⁸ zde se poprvé objevuje toto označení. Dříve Kotrbová (KOTRBOVÁ 1956, 310) mluvila o mistru madony velkomeziříčské. Později Hilde Bachmann pojmenování nepřijala (BACHMANN 1969) a psala o mistru sv. Floriána.

³⁹ HOMOLKA 1963, 517

⁴⁰ MÜLLER 1963, 283–289

⁴¹ tento předpoklad byl ovšem mylný – Müller neznal architektonické skulptury v Dolních Kounicích ani dřívější figurální a zoomorfní konzoly v ambitu kláštera na Starém Brně. Opomněl také kamenné světice z kostela sv. Petra v Brně.

⁴² HOMOLKA 1964, 17, č. k. 19, 20

⁴³ HOMOLKA/KESNER 1964, 43–46

⁴⁴ BACHMANN 1969, 110–166

⁴⁵ BACHMANN 1943

místo toho jednotlivé plastiky pokládala za stále méně kvalitní produkci periferie, vytvářející repliky rakouských prototypů. To ji vedlo k dataci stylově archaické madony ze Znojma mezi nejmladší práce skupiny. Dílensky spojila s hornorakouským sv. Floriánem pouze michelskou madonu.

Velká výstava české gotiky se kvůli normalizaci neuskutečnila, nicméně roku 1970 vyšel její katalog, na kterém se podíleli Albert Kutal i Jaromír Homolka.⁴⁶ Každý z autorů předložil poněkud odlišné teorie o moravských dřevořezbách. Kutal uvedl do česky psané literatury náhrobky markraběte Otakara II. a bl. Bertholda v benediktinském klášterním kostele v Garstenu v Horních Rakousích.⁴⁷ Měly dokládat “*vliv brněnské dílny – snad prostřednictvím sv. Floriána*”⁴⁸ v Rakousku kolem poloviny 14. století. Mistr Michelské madony mohl přijít přes Rakousy,⁴⁹ neboť rytíř ze Sankt Florianu byl pravděpodobně vytvořen samotným Mistrem. Ukřižovaného z Hradčan mistrově dílně nepřipisuje, jedná se podle něj o nějakou dílnu tvořící v podobném slohu. Homolka formuloval evoluční řadu mistra takto: sv. Florián – madona znojemská – Apoštol z Veverské Bitýšky – madona michelská – madona prostějovská – madona z Velkého Meziříčí.

Antonín Dufek, žák Kutalův, v roce 1972 upozornil na madonu z kaple v Hruškách na Brněnsku⁵⁰ [77]. Vycházejí zejména z komparace s madonou prostějovskou, zařadil sochu do okruhu Mistra Michelské madony.

V roce 1973 vydal Albert Kutal článek o reliéfu od Panny Marie Sněžné, v němž nejuceleněji publikoval závěry o dílně Mistra Michelské madony.⁵¹ Zařadil ji mezi několik dalších na Moravě působících dílen, reprezentovaných madonami z Rouchovan, Křtin, světicí z Polné a skupinou michelské madony. V dílně, v níž michelská madona vznikla, mohlo pracovat více sochařů. Znovu se věnoval genezi sochařova stylu: jako jeho východisko zopakoval Švábsko a Porýní, nově zmínil jako stylovou paralelu několik soch z norimberského kostela sv. Sebalda (Klanění tří králů z předsíně jižního portálu a světce z hlavní lodi baziliky), přímý vztah Mistra s Norimberkem však odmítl. Uvažoval také o

⁴⁶ PEŠINA (ed.) 1970

⁴⁷ o vztahu náhrobků k soše sv. Floriána psal poprvé Gerhard Schmidt (SCHMIDT 1959, 257). K jiným závěrům dospěl Peter von Baldass: náhrobky v Garstenu jsou produkty téže dílny, která vytvořila oba rytíře. Náhrobek bl. Bertholda srovnává s menším Floriánem a Ottokara VI. s větším – dílna, sídlící v klášteře Sankt Florian, se měla specializovat na zpodobování dávno zemřelých osob. To však lze považovat za dosti běžnou sochařskou úlohu a současně není pravděpodobné, že by se dílna v prostředí, v kterém nepůsobilo mnoho dílen, takto zaměřovala (BALDASS 1961, 88–89).

⁴⁸ KUTAL 1970, 127

⁴⁹ Homolkovu hypotézu, že si sochaře přivedla Eliška Rejčka z porýnské poutě, nezminil.

⁵⁰ DUFEK 1972, 198–199

⁵¹ KUTAL 1973, 486–490

těsnějším vztahu k francouzské, případně brabantkofilámské produkci. Pokud jde o vztah moravské skupiny k sv. Floriánovi, srovnání rytířovy tváře s obličejem Bolestného Krista z kláštera voršilek [38] údajně dokazuje původ sochy v Brně.⁵²

Výstavě pořádané k 600. výročí smrti císaře Karla IV., nakonec nevyšel katalog. Pasáže o sochařství od počátků lucemburské vlády po dobu po polovině 14. století připravil Jaromír Homolka.⁵³ Poprvé se pokusil o zpřesnění vztahu mistra Michelské madony k francouzskému umění: srovnával jeho práce s několika náhrobky francouzských králů z kostela Saint-Denis [11] a s Apoštoly ze špitálního kostela Saint-Jacques-aux-Pèlerins z Musée de Cluny [10].⁵⁴ Změkčení stylu interpretoval v souvislosti se změnou objednavatelské základny (městské prostředí namísto dvorského). Příkladem byly obě jihlavské madony.

Sochařské tvorbě navazující na dílnu Mistra Michelské madony se autor věnoval i nadále (1978): anonymní mistrův následovník měl být tvůrcem základních výchozích typů madon na lvu. Jeho dílna snad působila pod patronací arcibiskupa Arnošta z Pardubic v Kladsku a po jeho smrti ve Vratislavi, udržujíc kontakt s Prahou.⁵⁵ *“Mistr by byl jedním z nositelů silné vlny českého vlivu, který ve třetí čtvrtině poznamenal nejenom vratislavskou plastiku [...], ale též malířství a sochařství.”*⁵⁶

Současně Homolka publikoval své teorie o významu Mistra Michelské madony v souvislosti s výstavou “Die Parler und der schöne Stil” pořádanou v Kolíně nad Rýnem.⁵⁷ Zejména vyzdvihl jeho podíl na proměně stylu kolem poloviny 14. století. Představil též svou koncepci o “větvení” stylu: dvorský charakter produkce zůstal zachován v Praze (Ukřižovaný z Hradčan) a Brně (madona ze Schwartzovy sbírky [87]), naopak v lokálních dílnách (Brno, Jihlava, možná Olomouc) se styl přizpůsobil měšťanskému vkusu.

Ivo Hlobil v roce 1979⁵⁸ objevil a publikoval drobnou, ale velice kvalitní mariánskou sošku v Hrabové na severní Moravě [41]. Datoval ji do doby kolem r. 1345 na základě výrazné podobnosti tváře a účesu [44] s deskovou malbou madony z Veveří [45] (ta byla už dříve srovnávána s madonou michelskou, jejíž obličej však byl pozměněn). Následujícího

⁵² Ibidem, 494, pozn. 37

⁵³ ze strojopisu cituje HLOBIL 2011a, 442 a KLÍPA 2011, 109–110

⁵⁴ datovány do rozmezí let 1319–1327, autory jsou Robert Lannoy a Guillaume de Nourriche (viz BARON 1975, 29–72)

⁵⁵ zřejmě už tehdy badatel předpokládal, že Mistr Michelské madony v závěru své tvorby přesídlil do Prahy. Tento názor publikoval až na konci 90. let (HOMOLKA 1999, 53)

⁵⁶ HOMOLKA 1978a (viz pozn. 53)

⁵⁷ HOMOLKA 1978b, 643–647

⁵⁸ HLOBIL 1979, 25–27

roku napsal do časopisu *Umění* komplexní pohled na problematiku Mistra Michelské madony,⁵⁹ do kterého madonu zapojil spolu s dalším novým připsáním – Zmrtvýchvstalým Kristem z cisterciáckého kláštera Vallis Mariae v Lužici [50]. V zásadě následoval Kutalovu chronologii, definoval však několik vývojových tendencí v rámci dílny: od Apoštola z Veverské Bitýšky vede linii k madonám z Prostějova a Hrušek; od madony z Broumova přímo odvozuje tzv. měkký sloh a sloh madon na lvu; a madona z Hrabové zahazuje směr vedoucí k “barokní” poloze sedící madony Schwartzovy. Rozmanitost závěrečné produkce dílny vedla autora k otázce, zda všechny tyto stylové polohy reprezentuje ještě “počáteční vůdčí reprezentant dílny”⁶⁰ čili Mistr, jehož Hlobil vnímá jako individuální uměleckou osobnost, byť samozřejmě tvořící s několika pomocníky.

Později v osmdesátých letech⁶¹ se badatel zabýval možností, že by dílna pracovala pod patronací olomouckého biskupa Jana Volka. K takové úvaze ho vedlo místo nalezení madony z Hrabové. Nedospěl však k jasnému rozhodnutí.⁶²

Poslední příspěvek z pera Alberta Kutala vyšel až po jeho smrti, a to v akademické syntéze “Dějiny českého výtvarného umění” v roce 1984.⁶³ Kromě komplexního shrnutí dosavadních poznatků zde autor ještě zmínil sošky Marie a Josefa z kláštera klarisek v Krakově⁶⁴ [85, 86].

V roce 1991 Hans P. Hilger⁶⁵ psal o vlivu Mistra Michelské madony na skupinu madon na lvu na Salzbursku, podnícen souvislostmi moravské skupiny se lví madonou v Bayerisches Nationalmuseum v Mnichově. Nesouhlasil s pojetím salzburských lvích madon jako odnože madon slezsko-pruských, naopak je odvozoval přímo ze stylu Mistra Michelské madony.

Ústav dějin umění Akademie věd uspořádal v roce 1996 konferenci k 650. výročí smrti Jana Lucemburského. Kaliopi Chamonikola⁶⁶ zde shrnula poznatky o figurách Panny Marie a Apoštola z brněnského kostela sv. Jakuba, které už dříve zpracovala spolu s dalšími díly v katalogu gotické sbírky Moravské galerie.⁶⁷ Zejména u mariánské sochy upozornila na dlouho českou stranou ignorovaný vídeňský kontext.

⁵⁹ HLOBIL 1980, 101–116

⁶⁰ HLOBIL 1980, 111

⁶¹ HLOBIL 1987, 478–482

⁶² zpětně hovoří o negativním výsledku bádání, HLOBIL 2011a, 443

⁶³ KUTAL 1984, 223–233

⁶⁴ toto rozvedl WALCZAK 2003, 192–203

⁶⁵ HILGER 1991, 145–154

⁶⁶ CHAMONIKOLA 1998, 222–229

⁶⁷ CHAMONIKOLA 1992, nepag.

Příspěvek Mileny Bartlové⁶⁸ metodicky těžil z myšlenek Ernsta Hanse Gombricha o volitelnosti stylu (místo metafyzického pojetí stylu imanentně se vyvíjejícího, které kritizovala). Inspirována poměrně nedávno vyšlou monografií Roberta Suckaleho o dvorském umění císaře Ludvíka Bavora,⁶⁹ interpretovala moravskou skupinu jako jako dvorské umění, jehož styl si objednavatel záměrně zvolil pro svou reprezentaci. Tímto objednavatelem měl být mladý Karel IV., ještě jako markrabě moravský. Argumentovala Karlovou znalostí francouzského (uměleckého) prostředí, v němž vyrostl, a také pobytem jeho první manželky Blanky z Valois v Brně v roce 1337. Zároveň činnost dílny se před r. 1350 (spolu s Karlem) přesunula do Prahy a brzy poté ustala, nahrazena dílnami lépe reflektujícími nový, “měkký” styl.

O nové datování díla Mistra Michelské madony se na konferenci pokusil Ivo Hlobil.⁷⁰ Několik starších sochařských, uměleckořemeslných a sfragistických památek (tzv. Přemyslovský krucifix [12], zlacená busta sv. Erentrudis ze salzburského Nonnbergstiftu, pečeť Václava II. a majestátní pečeť Jana Lucemburského [13]) podle něj dosahují vyhraněné linearity a vertikality, a tak dokazuje připravenost moravského prostředí přijmout styl Mistra Michelské madony. Odmítl tak koncepci Mistra jako osobnosti, která do střední Evropy přinesla zcela novou slohovou polohu a založila “českou tradici.” Právě komparací s výše uvedenými památkami podložil datování nejstarších soch sv. Floriána a madony ze Znojma už do 20. let 14. století. U příležitosti konference Hlobil také rozšířil skupinu děl stylově navazujících na Mistra Michelské madony o madonu z Libavé [89], plastiku “*na cestě od michelského mistra k měkkému stylu kolem poloviny 14. století.*”⁷¹

Jiří Fajt se v 90. letech zevrubně věnoval dvěma drobným soškám z Plzeňska.⁷² Madonu z Dýšiny charakterizoval jako práci dílny vytvořenou kolem r. 1345, zatímco sv. Dorota, dnes nezvěstná, měla vzniknout v rozmezí let 1345–1350 mistrovým následovníkem.

Jaromír Homolka se v roce 1999⁷³ znovu a zabýval vztahem moravské skupiny k francouzskému (pařížskému) kamenosochařství. Kromě figur apoštolů ze špitálu Saint-Jacques-aux-Pèlerins [10] (1319–1324 a 1326–1327) jmenoval náhrobky Karla IV. (†1328)

⁶⁸ BARTLOVÁ 1998, 206–215

⁶⁹ SUCKALE 1993

⁷⁰ HLOBIL 1998, 216–221

⁷¹ HLOBIL 2011a, 447

⁷² FAJT 1996, 634–636; 853–855

⁷³ HOMOLKA 1999, 51–75

[11] a Jeanne d'Evreux z opatského chrámu Saint-Denis. Později (2005)⁷⁴ přidal ještě náhrobky Filipa IV. Sličného (†1314), Ludvíka X. (†1316) a Filipa V. (†1322). Apoštoly podle něj se sv. Floriánem pojí vertikálna a výrazná kresebná stylizace v kombinaci s velmi popisně vypracovanými atributy. Náhrobky mají zase srovnatelně pojatou draperii s bohatými svislými kaskádami na bocích. Nepoukoušel se takto definitivně vysvětlit stylové východisko Mistra (jehož chápal jako vynikajícího, snad až geniálního sochaře, který se ve střední Evropě projevil jako už vyzrálá tvůrčí osobnost), spíše upozornil na možnost jeho pařížského školení nebo přinejmenším jeho znalost západního uměleckého centra. Kritizoval snahu odvodit sloh Mistra Michelské madony z moravského prostředí, již (chybně) připisoval Hlobilovi.

Kromě těchto úvah Homolka formuloval roku 1999⁷⁵ hypotézu, že Mistr sám během 40. let 14. století přesídlil do Prahy. Vedlo ho k tomu především připsání Ukřižovaného od karmelitek mezi "jeho vlastní" práce. Tento přesun by vysvětloval díla spojovaná s "dílnou" nebo "okruhem" Mistra Michelské madony: madonku z Dýšiny a sv. Dorotu z Plzeňska, a později řezbářské práce třetí čtvrtiny století, jako jsou plastiky Madony a dvou svatých Janů z Chebu nebo madony z Dolní Kalné a ze Seči. Styl slezsko-pruských lvích madon podle badatele vznikl uměním sochaře z okruhu Mistra Michelské madony, který působil v Broumově a Kladsku a poté ve Vratislavi založil úspěšnou dílnu. Ta byla nejspíše v úzkém kontaktu s Prahou skrz osobu pražského arcibiskupa Arnošta z Pardubic.

Původ slezsko-pruské i salzburské skupiny madon na lvu současně promýšlel i Robert Suckale.⁷⁶ Stejně jako Milena Bartlová vyzdvihl kulturní význam Brna v době po návratu Karla IV. z Itálie; francouzsky orientovaný dvorský styl se měl brzy šířit i do vedlejších zemí Koruny České (Lužice, Slezsko) a do Salzburska a Dolních Bavor. Pro ikonografický typ madon na lvu předpokládal nedochovaný prototyp vzniklý na markraběcím dvoře Karla IV. Nejstarší představitele nového stylu (Apoštoly z kostela sv. Máří Magdaleny ve Vratislavi nebo madonu z Łukowa) datoval už do 40. let 14. století.

Roku 2001 uvedl Jaromír Homolka⁷⁷ dvě díla spojovaná s okruhem brněnské dílny (madonu z kostela sv. Jakuba, madonu z Hrušek) v souvislosti s analýzou motivu umístění dítěte nad volnou nohu krásných madon. Představovaly starší příklady takové kompozice, nikoli však přímé předchůdce ve smyslu evoluční řady. Narozdíl od důsledného uplatnění

⁷⁴ HOMOLKA 2005, 295–313

⁷⁵ HOMOLKA 1999, 53

⁷⁶ SUCKALE 1999, 221–229 (otištěno v SUCKALE 2002, 172–184)

⁷⁷ HOMOLKA 2001a, 5–16

motivů v krásném slohu (a následně v pozdní gotice) charakterizuje skladbu moravských soch spíše jako jakési oživení typu, přičemž madona z Hrušek může být napodobenina kvalitnější, nedochované práce z dílny Mistra Michelské madony.

Téhož roku se badatel věnoval madoně z Radlje na Drávou, soše zachované na Slovinsku, která v mnohém na Mistra Michelské madony navazuje.⁷⁸

Již v první polovině 20. století otevřené téma vzniku ikonografického typu madon na lvu⁷⁹ znovu aktualizoval nález pozoruhodné madony ve vídeňském obchodě [61]. Jako pozdní práci Mistra Michelské madony ji charakterizoval Ivo Hlobil.⁸⁰ Archaicky působícího lva srovnával s částí kamenosochařské výzdoby (zejména s konzolou ve tvaru lví hlavy [65]) bývalého kláštera premonstrátek v Dolních Kounicích. Autorské ztotožnění ale odmítl, neboť Mistrovi Michelské madony a jeho dílně nelze připsat žádné další kamenné práce, a kromě podobných lvích hlav se jedná o značně stylově rozdílné sochařské skupiny. Přiklonil se spíše k možnosti užití společné předlohy či napodobení *“starší práce jednoho autora druhým, přičemž příklad michelského mistra se jeví pochopitelně jako pravděpodobnější.”*⁸¹ Předpokládá také existenci starších soch téže ikonografie v souboru díla mistra Michelské madony: *“Klosterneuburská madona jistě nebyla jedinou plastikou této ikonografie vzešlou z jeho ruky. Existenci vývojově starších prací tohoto typu naznačuje virtuózní provedení složité kompozice Klosterneuburské madony na lvu i z méně vhodné, za tím účelem nastavené části dubového kmene.”*⁸² Klosterneuburskou sochu rozhodně nevnímá jako onen hledaný prototyp pro její odlišnou slohovou polohu i ještě komplikovanější ikonografií.

Na Hlobila reagovala postmodernistická dekonstrukce Mistra, již společně publikovali Jiří Fajt a Robert Suckale.⁸³ Zpochybnili nejen autorské, ale i dílenské spojení prací dosud Mistrovi Michelské madony připisovaných – místo toho uvažovali o specificky stylizovaném proudu manýřizující poklasické gotiky. Tuto stylovou linii spojovali s

⁷⁸ HOMOLKA 2001b, 105–111

⁷⁹ např. BACHMANN 1943. Příchod “mistra madon na lvu” z Čech poprvé promýšleli Adolf Feulner a Theodor Müller (FEULNER/MÜLLER 1953) a nezávisle na nich KUTAL 1962. Kotalovy hypotézy o ve Vratislavi zdomácněném řezbáři byly dalším bádáním vesměs přijaty, nicméně polští historikové umění je neakceptovali: Anna Ziomecka (ZIOMECKA 1990, 7–85) směr závislosti obrátila: slezské lví madony ovlivnily práce navazující na okruh Mistra Michelské madony (madona z farního kostela v Broumově, jihlavská madona z kostela sv. Jakuba)

⁸⁰ HLOBIL 2004–2005, 6–33

⁸¹ Ibidem, 9

⁸² Ibidem.

⁸³ FAJT/SUCKALE 2006, 3–30

panovnickou reprezentací⁸⁴ a samotná madona z Michle, nejdůležitější práce skupiny, měla vzniknout v Praze pro břevnovské benediktiny. Nejkontroverznější byl Fajtův a Suckaleho výrok, že madona z Klosterneuburgu není autentickou gotickou dřevořezbou, nýbrž novodobým falzem z bruggské dílny.

Ivo Hlobil odpověděl v témže čísle časopisu *Umění*.⁸⁵ Obhajoval autenticitu klosterneuburské madony argumenty technologickými (dva dendrochronologické průzkumy určily, že strom byl pokácen skutečně ve druhé čtvrtině 14. století)⁸⁶ a materiálovými (odmítl použití dubu a absenci polychromie jako důkaz toho, že madona nesouvisí s dílnou Mistra Michelské madony), formální analýzou i ikonografií.

Z dřívějších úvah Jaromíra Homolky o původu stylu Mistra Michelské madony a jeho příchodu do střední Evropy vyšel Aleš Mudra.⁸⁷ Jako nejbližší paralelu hornorakouského sv. Floriána popsal monumentální sochu sv. Reinolda v Dortmundu [9]. Ačkoli oba rytíře nespojoval dílensky (Reinolda charakterizuje bližší vztah k francouzskému sochařství), přiklonil se k hypotéze, že sochaře přivedla Eliška Rejčka ze své poutě do Porýní (1333).

Jiří Fajt nadále rozvíjel teorie o reprezentační strategii panovníka – dokládal ji rozšířením stylu Mistra Michelské madony do Braniborska.⁸⁸

Uměním doby Jana Lucemburského se zabývaly dva velké výstavní projekty v roce 2010 doprovázené obsáhlými publikacemi. Kniha *Královský sňatek*⁸⁹ zkoumá problematiku kultury doby prvního Lucemburka spíše z historické a objednavatelské perspektivy. Pokud jde o zastoupení uměleckých druhů, katalog se zaměřuje zejména na architekturu, nástěnné malířství, pečetě, rukopisy či umělecké řemeslo – deskovou malbu a volné sochařství spíše opomíjí.

V Ostravě pořádaná výstava *Král, který létal*⁹⁰ prezentovala především díla moravské a slezské provenience. Tématu Mistra Michelské madony se věnuje nejvíce Ivo Hlobil, který zpracoval jak podrobný přehled dosavadního bádání (se zvláštním zřetelem k problematice lvích madon), tak katalogová hesla vystavených prací dílny.

⁸⁴ navázali tak na Suckaleho zpracování dvorského umění císaře Ludvíka Bavora (SUCKALE 1993). Jiří Fajt toto pojetí užíval už v katalogu výstavy *Prague – The Crown of Bohemia*, pořádané Metropolitním muzeem v New Yorku (FAJT 2005,3–21), kde z hlediska stylu zdůraznil vztahy k umění středního Porýní (především tzv. Zlatý oltář v Oberweselu, s. 18, pozn. 35)

⁸⁵ HLOBIL 2006, 85–98

⁸⁶ v roce 2004 Ing. Tomáš Kyncl, 2008 Prof. Dr. Peter Klein. Zprávy cituje HLOBIL 2011b, 467

⁸⁷ MUDRA 2006, 239–254

⁸⁸ FAJT 2008

⁸⁹ BENEŠOVSKÁ (ed.) 2010

⁹⁰ MAJER (ed.) 2011

Na ostravskou výstavu navázala kolektivní monografie o Janu Lucemburském a kultuře jeho doby.⁹¹ Kromě Hlobilova článku o polychromii madony z Velkého Meziříčí⁹² byl zahrnut také text Romualda Kaczmarka, který vedle ikonografického zkoumání madon na lvu zpochybnil česko – moravský vzor tohoto typu, jenž podle něj byl vytvořen v rakouském prostředí.⁹³

Marius Winzeler publikoval roku 2016 zatím poslední pokus o připsání díla do oeuvre mistra Michelské madony či jeho dílny: nahého Ježíška z kláštera Marienthal v Lužici⁹⁴ [54].

Výstava k 700. výročí narození císaře Karla IV. se tématu také dotkla: Markus Hörsch v hesle věnovaném madoně z Michle zopakoval Fajtovu tezi o pražské lokalizaci dílny; navíc do jisté míry konzervativní styl spojil s francouzským sochařstvím doby krále Ludvíka IX. Svatého: *“Je tudíž velice pravděpodobné, že zde bylo realizováno přání krále Jana, jenž chtěl navázáním na starší tradici Ludvíkem “posvěcené” francouzské královské hodnosti umělecky podpořit své (nikoliv bezesporné) postavení českého krále ze západní dynastie Lucemburků.”*⁹⁵

Naposledy shrnul své bádání Ivo Hlobil v nejnovější syntéze Dějin umění v Českých zemích.⁹⁶ Mistr se měl vyškolit v Porýní – nejspíše ve Štrasburku – ale ve dvacátých letech se seznámil i s pařížským dvorským sochařstvím. Jeho příchod do střední Evropy měl nejspíše souvislost se západoevropskou elitou, která provázela Jana Lucemburského.

⁹¹ HLOBIL/RYWIKOVÁ (ed.) 2012

⁹² HLOBIL 2012a, 107–117

⁹³ KACZMAREK 2012, 118–135

⁹⁴ WINZELER 2016, 102–103

⁹⁵ HÖRSCH 2016, 488

⁹⁶ HLOBIL 2017, 162–163

3 Chronologie a proměny stylu dílny

Mohlo by se snad zdát irelevantní pokoušet se o co nejpřesnější stanovení chronologické následnosti jednotlivých prací Mistra Michelské madony. “Evoluční” koncepce proměn stylu, kdy se formy imanentně vyvíjejí bez vazby na specifické okolnosti vzniku díla a vytvářejí plynulou vývojovou řadu, je skutečně už překonaná. Ovšem v rozmezí přibližně čtvrtiny století, v níž sochařská díla vznikala, opravdu došlo v rámci skupiny spojované s Mistrem k výrazným formálním změnám. Jestliže nepřijmeme možnost stylu Mistra Michelské madony jako pouhého slohového proudu (o tom viz níže), je pravděpodobné, že formálně nejbližší díla vznikla nejbliže i časově. Určení alespoň přibližné relativní chronologie je o to důležitější, že žádnou ze soch nemáme přímo pramenně podloženou.

Právě evoluční pojetí vývoje forem předložil Albert Kutal, nejvýrazněji ve své syntéze z roku 1962⁹⁷, poprvé však tuto možnost naznačil už na počátku 40. let.⁹⁸ Přehodnotil tak svůj starší názor o vzniku madon ze Znojma, Michle i Prostějova kolem r. 1340.⁹⁹ Když sestavoval souvislou vývojovou řadu, popsatelnou jako směřování od abstraktní kresebnosti k plasticitě, reagoval už na několik chronologických konstrukcí jiných badatelů.¹⁰⁰

Hilde Bachmann ve své disertaci seřadila díla opačně¹⁰¹. Vycházela však z odlišné myšlenkové základny: stylovou proměnu způsoboval pokles umělecké kvality v “sudetském” prostředí. Po nejstarším sv. Floriánovi následoval Apoštol z Veverské Bitýšky, madony znojmská, michelská (tu od předchozího článku dělilo přibližně 20 let) a prostějovská. S takovým hodnocením nelze souhlasit už jen z hlediska formálního srovnání. Apoštol z Veverské Bitýšky se od sv. Florianu liší figurálním typem – je daleko méně vertikální, s výrazně větší kulovitou hlavou na silnějším krku. Stojí v důkladnějším kontrastu a jeho celková silueta je členitější a otevřenější. Odlišný charakter vykazují také plastičtější, měkčí záhyby draperie. Toto poukazuje na méně těsný vztah obou figur; zvláště když po tomto “změkčení” stylu měla vzniknout madona ze Znojma, vyznačující se opět převýšeným kánonem a ostrostí kresby draperie.

⁹⁷ KUTAL 1962

⁹⁸ KUTAL 1941, 259–264

⁹⁹ KUTAL 1938

¹⁰⁰ Hilde Bachmann a Gerharda Schmidta

¹⁰¹ BACHMANN 1943

Koncepce Gerhardta Schmidta byla vnitřně logičtější.¹⁰² Restaurování madony z Michle¹⁰³ umožnilo ocenění velmi vysoké kvality sochy, před zásahem zastřené silnou vrstvou novodobé polychromie a zlacení. Schmidt se po zvážení obou možných variant přiklonil k vývoji od organicky rozvinutého pohybu k “precióznímu” manýristickému vyvrcholení závěrečné fáze slohu, který se navrácí k svému klasickému východisku, a to v pořadí: Madona z Velkého Meziříčí – madona z Michle – sv. Florián a madona prostějovská – madona znojemská. Badatel představuje gotické sochařství jako souvislý “příběh” stylu; srovnání figur naumburských zakladatelů¹⁰⁴ a sv. Floriána, podobně jako vztah trůnící madony z Klosterneuburgu¹⁰⁵ a madony z Michle skutečně takové vnímání umožňuje. (Pro tuto tendenci hledal paralelu také v poměru umění vrcholné renesance k manýrismu 16. století. Jako příklad uvádí Sibylu ze stropu Sixtinské kaple/portrét od Agnola Bronzina – stupňování hladkosti povrchu a elegantní, stylizovaná, až labilní forma namísto “realistické” tělesnosti, která vyjadřuje síly působící v prostoru).¹⁰⁶ Tento princip se tedy opakuje ve “vývojové spirále,” formulované vídeňskou školou. Také proto lze Schmidtovu chronologii odmítnout: přestože nepochybně můžeme vysledovat obecné tendence a proměny stylu, nicméně ne v rámci celých slohových epoch (ostatně ahistorických), ale v kratších časových úsecích. Navíc musíme počítat s podmíněností stylových proměn konkrétní historickou situací jejich vzniku, přáním objednavatele atd.

Právě Schmidтови odpověděl v roce 1962 Albert Kutal, a to z pozice pečlivé formální analýzy a srovnání s jinými uměleckými druhy. Upřesnil Schmidtem rozpoznanou souvislost s Mistrem Vyšebrodského cyklu: za nejbližší paralelu k malířskému souboru považoval madonu michelskou, patřící k mladším pracím dílny.¹⁰⁷ Směřování od abstraktně–grafické formy k plastické také lépe zapadá do širšího rozsahu 14. století. Na organicky rozvinutější figury (madona michelská, Apoštol z Veverské Bitýšky, madona broumovská) pak může plynule navázat sochařská tvorba po polovině století, která je hlavním předmětem Kutalovy syntézy. Návaznost na moravskou skupinu vidí například u madon ze Seče a Dolní Kalné, u řezbářské skupiny z Chebu (oba svatí Janové a k malířské iluzi směřující trůnící madona), nebo u madony z farního kostela v Broumově.¹⁰⁸

¹⁰² SCHMIDT 1959, 249–263

¹⁰³ restauroval J. Tesař v letech 1952–1953

¹⁰⁴ po polovině 13. st.

¹⁰⁵ datována na počátek 14. století (OETTINGER 1948, 43) spíše než do 20. let 14. století, jak navrhol Floridus Röhrig (RÖHRIG 1993–1994, 594–601)

¹⁰⁶ SCHMIDT 1959, 59

¹⁰⁷ KUTAL 1962, 127, pozn. 13

¹⁰⁸ *Ibidem*, 18–20

Jaromír Homolka s Kutalovým řazením jednotlivých soch souhlasil. Hypotézou o příchodu Mistra na brněnský dvůr Elišky Rejčky¹⁰⁹ v roce 1333 navrhl “pevné” datum počátku činnosti dílny.

Z vlastních dřívějších myšlenek vyšla Hilde Bachmann v pasáži o předhusitské plastice, již napsala do syntézy “Gotik in Böhmen” v roce 1969.¹¹⁰ Posunula znojenskou madonu, již dříve datovala relativně blízko sv. Floriánovi, až na konec řady. Naopak madonu z Michle přesunula k rytíři blíže. Její argumentace se od druhé sv. války nezměnila, spíše se ještě precizovala: stále nižší kvalita replik výchozího vzoru na kulturní a umělecké periferii. Kromě formálních protiargumentů lze ještě namítat, že ani rakouské země, v nichž vznikl sv. Florián, nebyly v první polovině 14. století uměleckým centrem. Přestože právě v hornorakouském Sankt Florianu působila mimořádná iluminátorská dílna, nedá se totéž vztáhnout i na sochařství. Nejskvostnější sochařské práce první poloviny 14. století zachované v dnešním Rakousku (trůnicí madona z Klosterneuburgu, madona z Admontu, tzv. Dienstbotenmadonna z vídeňského dómu a podobně) kromě obecného francouzského východiska nemají vzájemně mnoho společného. Jedná se, stejně jako v případě sv. Floriána, o exkluzivní zakázky bez širšího okruhu prací podobného stylového zaměření.¹¹¹ Navíc představa o superioritě rakouského umění nad moravským předpokládá pevné vymezení hranic. Politická hranice sice existovala, ovšem kulturní výměně mezi oběma královstvími nic nebránilo.¹¹²

Podobně jako v své předchozí práci věnované moravské plastice, i zde Bachmann myšlenku dominance “centra” nad “periferií” nadřazuje formální analýze, nejdůležitějšímu prostředku studia středověkého sochařství. Znojenská madona měla ilustrovat “tuhnutí” organických forem a kvalitativní úpadek. Její extrémní vertikálnost a téměř statická kompozice hmot mají v sochařské skupině nejbližší obdobu právě v postavě sv. Floriána.

¹⁰⁹ HOMOLKA 1963, 417

¹¹⁰ BACHMANN 1969, 110–116

¹¹¹ samozřejmě je třeba počítat i s nedochovanými díly – takovým příkladem je náhrobek Blanche de Valois, první manželky Rudolfa III. Habsburského, v minoritském kostele ve Vídni. Jeho podoba se zachovala jen na grafice z roku 1772. Karl Oettinger náhrobek jako první spojil s klosterneuburskou madonou, kterou měla klosterneuburskému klášteru věnovat právě Francouzka Blanche. (OETTINGER 1948, 43)

¹¹² jako to dokazuje například skupina tzv. bolestných krucifixů z Jihlavy, Friesachu, salzburského Nonnbergu a Klosterneuburgu. I přes rozdíly mezi jednotlivými díly je vzájemná afinita nezpochybnitelná. S názorem Romualda Kaczmarka, který uvažuje o rakouském, přesněji „habsburském“ stylu, který si mohli záměrně zvolit Svídnicko-Javorský kníže Bolek II. a jeho manželka Anežka Habsburská, aby dali najevo kulturní a politickou nezávislost na českém prostředí, se nelze ztotožnit. (KACZMAREK 2007, 130–131)

Jaromír Homolka v 70. letech přispěl úvahami o objednatelské základně v souvislosti s proměnou stylu Mistra Michelské madony kolem poloviny století.¹¹³ V prostředí městských dílen (Brno, Jihlava, Olomouc) se měl styl přizpůsobit měšťanskému vkusu: plně se tam rozvinula tendence k změkčení tvaru a přirozenému prostorovému rozvinutí postav. Oproti “městské” produkci ještě nějakou dobu přetrvával trend “dvorský”, reprezentovaný hradčanským Ukřižovaným či půvabnou trůnicí madonou ze Schwartzovy sbírky. Měšťanský vkus tedy logicky považuje za progresivní: právě měkké, k malířské iluzi směřující figury a méně aristokratické tváře se staly charakteristickými jak pro slezsko-pruské lví madony, tak pro italizující trůnicí madony původem z Čech (např. madony z Chebu, Hrádku u Benešova, Bečova a Konopiště)¹¹⁴

Na myšlenku “větvení” stylu navázal po objevu madony z Hrabové a Krista z Ostritz Ivo Hlobil.¹¹⁵ Už v pracích ze 40. let 14. století si povšiml nápadné plurality v rámci dílny. Madona z Hrabové svou plastickou draperií a jemným pohybem předznamenává tzv. “barokní” fázi stylu, jejímž nejvýznamnějším dílem je trůnicí madona Schwartzova. Přejít k této poloze značí madona z brněnského kostela sv. Jakuba, jejíž plastické kvality vlastně docenil až Hlobil a která zejména obličejovým typem je nejbližší právě Schwartzově madoně. Tzv. “měkký styl” a sloh madon na lvu otevírá madonka z Broumovského klášterního chrámu. Na Apoštola z Veverské Bitýšky navazuje madona prostějovská a na ni pak madona z Hrušek.¹¹⁶ Poslední proud zastupoval Kristus z Ostritz – podle Hlobila představuje manýristickou tendenci, kterou ve skupině nepřesně rozpoznal Gerhard Schmidt. Motivy starší vrstvy (obličejový typ blízký sv. Floriánovi, frontalita i užití vidlicovitých záhybů) jsou však kombinovány s motivy v době vzniku Floriána a Znojenské madony nemyslitelnými: větší rozlišení pláště a spodního šatu celkové zploštění figury.¹¹⁷

¹¹³ HOMOLKA 1978a (pozn. 51)

¹¹⁴ které však vznikaly v prostředí pražského dvora s těsnou vazbou na deskové i knižní malířství. Hypotézám o objednatelích této stylové vrstvy se věnoval MUDRA 2014a. 169–187

¹¹⁵ HLOBIL 1980, 110–113

¹¹⁶ tuto vývojovou linii badatel formuluje, ale dále nevysvětluje. Jistě lze vidět návaznost madony z Hrušek a draperiové schéma madony prostějovské. Osobně však kromě širšího obličejového typu (který je typický i pro madonu z Broumova) nenacházím bližší formální vztah mezi Apoštolem a madonou z Prostějova. Kromě rozdílného měřítka a řezbářské kvality se figury liší prostorovou kompozicí (oproti jednoduchému lukovitému prohnutí prostějovské madony stojí Apoštol v jemném náznaku kontrastu s rozlišením volné a nosné nohy). Také draperie je pojata odlišně schématem i detaily: Na Apoštolově se uplatňují vidlicovité útvary mezi rukávy a látkou halící trup, charakteristické pro starší tvorbu dílny.

¹¹⁷ HLOBIL 1980, 112

Tentýž badatel v 90. letech¹¹⁸ posunul dataci celé skupiny o několik let dříve. Možnosti uvažovat o česko – moravském prostředí jako umělecky vyspělém už od předlucemburské doby otevřela syntéza Umění doby posledních Přemyslovců, vydaná v roce 1982.¹¹⁹ Hlobil srovnával celkovou vertikální a kresebnost draperie relativně nejstarších děl (sv. Florián, znojenská madona) se spoře dochovaným fondem památek druhé a třetí dekády 14. století. Pro převyšovaný tělesný kánon našel analogii v už v pečetí Václava II., kterou používal ještě před svou korunovací (1283–1297) a pečetí jeho sestry, abatyše Kunhuty, nejvýrazněji však v majestátní pečetí Jana Lucemburského [13] (používána 1311–1321), na níž je jasně patrná západní (francouzská) stylová orientace. V médiu volného sochařství argumentuje trubcovitými kaskádami roušky tzv. Přemyslovského krucifixu [12] (v mnohém ještě spojeného s tradicí konce 13. století). Geometricky konstruovanou tvář sv. Floriána srovnal s epigraficky datovanou relikviářovou bustou sv. Erentrudis ze salzburského Nonnbergstiftu (1316).¹²⁰ Tímto předatováním odpověděl R. Suckalemu, který sochařství doby Jana Lucemburského charakterizoval jako mající *“tendenci k teritoriální izolaci a kodifikaci starší formulí.”*¹²¹

Milena Bartlová při téže příležitosti konference o Janu Lucemburském a umění jeho doby¹²² citovala metodologické úvahy E. H. Gombricha: výtvarný styl nevyjadřuje nějaké hlubší duchovní významy, nýbrž je to fenomén daný konkrétní historickou situací. Zpochybnila tak odhmotněné, abstrahující formy poklasické gotiky jako odraz dobového sklonu k mysticismu.¹²³ Současně kritizovala tradiční pojetí stylové proměny v rámci moravské skupiny jako evoluční řady. Objednavatel si cíleně volí stylový mód v rámci dobových a lokálních možností, logicky tedy změnu stylu v rámci skupiny způsobuje z velké části proměna objednavatelského prostředí nebo změna intence prvotních donátorů. Pokud by dílna Mistra Michelské madony pracovala na markraběcím dvoře Karla IV., jak nabízí Bartlová (markrabě, znalý francouzského dvorského umění, by si styl Mistra Michelské madony vybral pro jeho západní orientaci), musela by nejstarší díla být vyřezána nejdříve roku 1334, kdy byl markrabětem jmenován. Badatelka sama se přiklání k ještě pozdějšímu datu *post quem*: předpokládá totiž, že Blanka z Valois, která do Brna na nátlak

¹¹⁸ HLOBIL 1998, 216–221

¹¹⁹ KUTHAN (ed.) 1982

¹²⁰ HLOBIL 1998, 216–218

¹²¹ SUCKALE 1993, 147

¹²² BARTLOVÁ 1998, 207–210

¹²³ Ibidem, 209–210

Jana Lucemburského přesídlila,¹²⁴ se objednavatelsky angažovala spolu s manželem. Sv. Florián by mohl být vytvořen o málo dříve, kdyby dílna přišla ze Západu přes Horní Rakousy. Bartlová ale nevylučuje ani možnost, že by se jednalo o export z Brna.

V krátkém katalogovém hesle o sv. Floriánovi se Lothar Schultes přiklonil k velmi ranému vzniku rytíře kolem r. 1320.¹²⁵ Neučinil tak se znalostí Hlobilových úvah – poprvé takto sochu datoval Gustav Gugenbauer,¹²⁶ nicméně hlavním důvodem byla podle něj nepochybná souvislost se stavebními dějinami kostela. Socha, již považoval za oltářní, musela být vyřezána nedlouho po jeho dokončení (dva dochované zvony nesou datace 1318 a 1319).¹²⁷ V roce 2008 autor tuto tezi rozvedl komparacemi se sochou krále Childeberta ze Saint–Germain–des–Prés (1239/1244), s apoštolou a tzv. Milánskou madonou z kolínského dómu [2], a také s několika vyobrazeními v rukopisech sanktfloriánské iluminátorské “*Malerschule*”¹²⁸ – podobný tělesný kánon a geometrická stylizace tváří a vlasů se vyskytuje v dílech kolem r. 1310 (Walling–Missale), a dokonce už ve 13. století.¹²⁹ Přidal ještě časové rozmezí, kdy byly v klášterních chrámu svěceny oltáře – 1283–1313.¹³⁰

Kontroverze ohledně autenticity madony na lvu z Klosterneuburgu způsobila, že u této sochy byl (jako u jediné z celé skupiny) proveden dendrochronologický průzkum.¹³¹ Datum porážení stromu nedává přesnou dataci sochy, nicméně s Hlobilovým zařazením díla kolem r. 1345¹³² nikdo nepolemizoval.

Poslední změnou v chronologii (už nevnímané jako souvislá vývojová řada) bylo Hlobilovo předatování brněnského Bolestného Krista,¹³³ dříve charakterizovaného jako dílo náležící k “okruhu Mistra Michelské madony” (Kutal, Homolka) kvůli jeho výrazně nižší výtvarné kvalitě, ze stejného důvodu datovaného přibližně do poloviny století. Hlobil na figuře identifikoval mnoho prvků typických pro starší práce dílny: ostré záhyby roušky nebo typ obličeje velmi blízký sv. Floriánovi (i přes bolestnou grimasu), na kteroužto podobnost upozornil už Albert Kutal.¹³⁴ Proto dílo zasadil do doby současné vzniku

¹²⁴ VÁLKA 1991, 88; SPĚVÁČEK 1979, 130

¹²⁵ SCHULTES 2002, 258–259

¹²⁶ GUGENBAUER 1929, 97–106

¹²⁷ SCHULTES 2002, 259

¹²⁸ iluminované rukopisy nejkomplexněji zpracoval SCHMIDT 1962.

¹²⁹ autor nezmiňuje dílo konkrétně, ale má pravděpodobně na mysli misál CSF III, 209 (podle Schmidta dat. 1260/70)

¹³⁰ SCHULTES 2008, 259

¹³¹ viz pozn. 83.

¹³² HLOBIL 2004–2005 datuje sochu 1340–1345, HLOBIL 2011b konkrétněji kol. 1345.

¹³³ HLOBIL 2011b, 456

¹³⁴ KUTAL 1973, 488

madony z Michle – kolem 1330.¹³⁵ Takové přehodnocení přivádí k zamyšlení právě kvůli nevalné kvalitě sochy: pokud práce byla vytvořena tak brzy, znamenalo by to zřejmě rozmanitější objednatelskou základnu už kolem třetiny století. Nejstarší díla – Sv. Florián, madony znojemská, velkomeziříčská a michelská – se liší svými rozměry a především uměleckou úrovní. V případě, že předpokládáme podíl ambicí a prostředků donátora na výsledné formě díla a domníváme-li se, že souvislost mezi zkoumanými díly svědčí o vzniku v téže dílně,¹³⁶ znamenalo by to usazení dílny v místě, kde by její služby byly dostupné i méně exkluzivním objednatelům. Jestliže dosud mohla – čistě teoreticky – dílna putovat od zakázky k zakázce na pozvání významných osobností, rané datování méně kvalitní práce by značilo dobu, kdy nejpozději pracovala v konkrétní lokalitě. Můžeme totiž vyloučit, že by dílnu objednatel povolal kvůli vytvoření takového díla. S ohledem na provenienci většiny děl i historické okolnosti je oním místem Brno. (Objevila se i teorie, že ohniskem stylu dílny byla Praha.)¹³⁷

Domnívám se, že kromě evoluční koncepce není důvod zásadně nesouhlasit s pojetím relativní chronologie Alberta Kutala. Formální srovnání sv. Floriána a madony ze Znojma s díly různých uměleckých druhů, která uvádí Hlobil (majestátní pečeť Jana Lucemburského, sv. Dobrotivá, tzv. Přemyslovský krucifix), ukazují na podobný stupeň lineární stylizace. Totéž platí o oberweselských figurách z chórových lavic nebo freiburském Božím hrobu. Dalším argumentem může být samotné množství a rozmanitost děl kolem poloviny století. Např. Ukřižovaný z Hradčan, madona z Broumova a madona z Klosterneuburgu jsou příklady odlišných tendencí, která však vycházejí z totožného základu. Také sochy, jež jsou s Mistrem Michelské madony svázány volněji (nevytvořili je zřejmě sochaři pracující přímo v dílně) - madonka z Dýšiny, madona z Radlje nad Drávou

¹³⁵ příslušnost k pozdějšímu “manýrizujícímu” proudu v rámci dílny, reprezentovanému Kristem z Ostritz, madonou z Hrušek a částečně madonkou z Dýšiny, neprokazují žádné formální motivy (jako zploštění objemu a zalamování mísovitých záhybů u Zmrtvýchvstalého z Ostritz, držení dítěte oběma rukama nad volnou nohou u madony z Hrušek nebo celkovým zdrobněním řezbářského rukopisu u dýšinské madonky).

¹³⁶ zpochybnění dílenské souvislosti, které přinesli Jiří Fajt a Robert Suckale (FAJT/SUCKALE 2006), nepovažuji za pravděpodobné. Kompozice, draperiové vzorce (včetně zadních stran!) i detaily (dochovaných) rukou se štíhlými prsty ohnutými v prvním článku, tváří a účesů jsou ve vzájemně velmi úzkém vztahu. Autoři “dekonstrukce” předkládají celou řadu sochařských památek poklasické gotiky “porýnského” stříhu – původem z Kolína, Švábska (Rottenburg, Esslingen), okolí Bodensee nebo Valonska (La Gleize). Vyhraněná formální řeč naší dílny jistě existuje v rámci širšího, obecného dobového trendu. V něm však zaujímá dosti specifické postavení.

¹³⁷ FAJT/SUCKALE 2006, 5

nebo Bolestný Kristus z Mikulova, dokládají, že styl se stal natolik „úspěšným“, že byl dále napodobován.¹³⁸

Nejstarší sv. Florian mohl být vytvořen v druhé polovině 20. let 14. století (viz další kapitola), pak madona Znojemská, Velkomeziříčská, Michelská (přibližně po r. 1330) a nedlouho po nich Trpítel od brněnských voršilek. Již kolem r. 1340 začalo nejpozději docházet k “větvení” stylu dílny, případně i ke štěpení dílny samotné. Tehdy nejspíš byly vytvořeny figury Apoštola z Veverské Bitýšky, madony z Hrabové, madony z Prostějova, v průběhu čtyřicátých let Kristus z Ostritz, madona na lvu z Klosterneuburgu, nezvěstná sv. Dorota z Plzně a madona z Hrušek. Snad ještě před polovinou století byl vyřezán Ukřižovaný z Hradčan – v rozmezí tradiční datace “kolem 1350”¹³⁹ bych se přiklonil k dolní hranici, tedy konci 40. let.¹⁴⁰ Kolem r. 1350 pak lze předpokládat vznik celé řady velmi rozmanitých prací: madona z Radlje nad Drávou nebo Bolestný Kristus z Mikulova, který má na původní moravskou dílnu spíše volnější vazbu,¹⁴¹ a stylově “progresivnější” madonka z Broumova. Do téže doby či o málo později lze datovat práce ze stylu Mistra Michelské madony vycházející: madonu a Apoštola z kostela sv. Jakuba v Brně a trůnicí madonu Schwartzovu, pozoruhodnou svým půvabným prostorovým rozvinutím. Na styl částečně navazuje i madona ze soukromé sbírky z Libavé, která už v něčem předznamenává tzv. měkký styl.¹⁴²

Ještě jednou ale musím zdůraznit, že relativní chronologie dochovaných děl je pouze přibližná. Různé motivy, které považujeme za “progresivní” se mohou objevit současně.

¹³⁸ HLOBIL 2011b, 472 píše o madoně z Dýšiny: „...*madona z Dýšiny vznikla jako intencionální devocionálie, legitimovaná k tomu předchozím vysokým hodnocením tvorby a stylu Mistra michelské madony.*“

¹³⁹ KUTAL 1953, 115–133

¹⁴⁰ k tomu mě vede velmi blízká formální vazba na Apoštola z Veverské Bitýšky. Byť tato drobná soška postrádá italskou inspiraci, u Ukřižovaného nejspíše zprostředkovanou italizující malbou (KUTAL 1953, 129), v detailech nalézáme pozoruhodné shody. Těmi jsou kulatá hlava na poměrně silném krku s plasticky vystouplými svaly, vlasy “plazící se” po šíji, zahloubené vnitřní koutky velkých očí, tvar rtů poněkud odlišný od úst sv. Floriána či madony z Hrabové (obloukovitý, méně vykrojený horní ret, pootevřená ústa) i totožné pojetí vousu jako měkkých hrbolek lemujících čelist.

¹⁴¹ o tom svědčí nejen rozdílný obličejový typ nebo vztah těla a draperie (pod bederní rouškou jsou tvary nohou jasně patrné), ale i technologické řešení: narozdíl od děl srovnatelného typu (Trpítel od brněnských voršilek, Ukřižovaný z Hradčan, Ukřižovaný z Kastnerovy sbírky) má hrubě vyhloubenou zadní stranu. To jistě může být ovlivněno funkcí. Například madona na lvu z Klosterneuburgu však má zadní stranu plnou a plochou.

¹⁴² HLOBIL 1998, 219–221. Dílo je mi bohužel známo jen z černobílých fotografií publikovaných ve sborníku. I tak je ale patrná velká blízkost k madoně z Buchlovic: zploštění reliéfně pojaté figury, graficky plošná draperie – na madoně z Libavé, celkově stylově o něco starší, není toto tak důsledné –, volnější vrapování okraje Mariina závoje a typ jejího obličej s vysokým čelem, také “nadýchané” Ježíškovy kadeře nebo motiv záhybu látky těsně obepínající horní polovinu jeho chodidla.

Jako příklad lze uvést madony z Velkého Meziříčí a z Michle. Velkomeziříčská madona se vyznačuje prostorově mírně rozvinutějším postojem než michelská, což by poukazovalo na pozdější datum. Současně je její tělesný kánon vertikálnější a také záhyby draperie přiléhají těsněji k jádru, a Ježíškovo dlouhé roucho odpovídá staršímu schématu Ježíška madony znojenské. Není třeba se snažit určit, která ze soch vznikla dříve, poněvadž mezi nimi nedošlo k zásadní stylové změně.

Datace se neopírá o žádné pevně dané body. Přesně datovaná práce podobné stylové orientace, vytvořená však mimo naši dílnu, je v Národní galerii vystavená podživotní relikviářová socha sv. Dobrotivé (Benigny) [14], jejíž vznik roku 1327 je podložen přáním jejího objednavatele Oldřicha Zajíce z Valdeka, aby tělo světice bylo uctíváno v kapli kláštera, který založil.¹⁴³ Stylová poloha, bližší spíše střednímu období činnosti dílny Mistra Michelské madony, by nepřímo svědčila spíše o dřívější dataci nejstarších prací dílny už do dvacátých let.

¹⁴³ FAJT/CHLUMSKÁ 2006, 17–18

4 Příchod dílny do střední Evropy

Stylově nejstarší dílo celého souboru je monumentální figura rytíře z augustiniánského kláštera Sankt Florian poblíž Lince [15]. Současně není pochyb o tom, že tato práce byla klášterem objednána a nejedná se o druhotné umístění.¹⁴⁴ Dosvědčuje to několik zobrazení téhož světce v památkovém fondu kláštera. Starší vyobrazení sv. Floriána, ztvárněného jako rytíře, *miles christianus*¹⁴⁵ se nacházejí v iluminacích sanktfloriánského původu – vespertinale CSF XI, 411, fol. 91v (pol. 13. st.), misál CSF III, 209, fol. 156v (1260/1270) [19], misál CSF XI, 309, fol. 150r (1275/1280) [20] a misál CSF III, 205A, fol. 8r (1310) [21]¹⁴⁶. Ikonografický typ rytíře, neprovázený jinými specifickými atributy, je v případě rukopisů CSF III, 209 a CSF XI, 309 doplněn přibližným kvádrem s naznačením mramorové struktury, na němž figura stojí a který lze interpretovat jako legendický hrob mučedníka. Nemusíme tedy pochybovat o tom, koho skulptura skutečně představuje.

Existuje i zpodobení sv. Floriana o něco pozdější než naše socha: 278 cm vysoká dubová skulptura, která je beze vší pochybnosti variantou starší [22]. Starší uměleckohistorická literatura¹⁴⁷ pro nižší kvalitu, sumárnost objemu a jistou hrubost řezbářského rukopisu předpokládala, že pořadí rytířů je opačné – že totiž větší “Florian II” byl vyřezán snad už na konci 13. století. Poprvé pořadí obou figur na pravou míru uvedl Gerhard Schmidt,¹⁴⁸ který ve Florianovi II rozeznal mladší variantu skvostné a snad i uctívané sochy,¹⁴⁹ vyřezanou lokální dílnou podle západně orientovaného vzoru. O jeho pozdějším vzniku svědčí také kratší suknice brnění (kolem roku 1300 se používaly suknice sahající k zemi, v průběhu první poloviny 14. století se postupně zkracovaly, až kolem r. 1350 dosáhly délky ke kolenům). Tvrdé dubové dřevo, ve střední Evropě jako řezbářský materiál dosti nezvyklé, i výrazné poškození povrchu sochy povětrnostními vlivy napovídají, že monumentální socha byla umístěna v exteriéru stavby¹⁵⁰ Logičtější se skutečně zdá, že si mniši nechali lokální řezbářskou dílnou zhotovit repliku vynikajícího staršího díla, motivovanou kultem světce.

¹⁴⁴ neznáme její přesné původní umístění v kostelním interiéru; chrám prošel barokní přestavbou.

¹⁴⁵ sv. Florián jako ochránce proti požáru s atributem vědra začal být uctíván a zobrazován až v pozdním středověku.

¹⁴⁶ datování podle SCHMIDT 1962.

¹⁴⁷ CZERNY 1886, 57; KIESLINGER 1923, 12–13; GINHART 1938, 66; OETTINGER 1939, 20

¹⁴⁸ SCHMIDT 1959, 250, pozn. 1

¹⁴⁹ SCHULTES 2002, píše, že socha byla “centrálním kultovním objektem kolegiálního kostela”, ovšem přímý písemný doklad o jejím uctívání nemáme. Dosti pravděpodobně se jednalo o oltářní sochu, jak napovídá plasticky zpracovaná zadní strana – sochu tedy bylo možno obcházet.

¹⁵⁰ ZYKAN 1988, 106–107

Sv. Florián byl římský důstojník, který spravoval provincii Noricum. Podle legendy se rozhodl pomoci křesťanům v osadě Lauriacum (Lorch), které císař Diokletianus pronásledoval. Byl umučen svržením do řeky Enns (304 n. l.) a podle legendy jeho tělo našla a pohřbila zbožná žena Valerie. Nad jeho hrobem byl údajně vystavěn první kostel sv. Floriána, u nějž později vznikl klášter.¹⁵¹ Už v raném středověku zde údajně sídlila monastická komunita žijící dle benediktinské řehole.¹⁵² Komunitu augustiniánů–kanovníků přivedl biskup Altmann z Pasova r. 1071.¹⁵³ Poloha světcova hrobu už tehdy nebyla známá – Albin Czerny¹⁵⁴ se domnívá, že jeho ostatky mohly zůstat na místě až do zničení tehdejšího kostela Maďary. Nevylučuje však ani, že hrob nepřežil dřívější nájzdy Avarů. Nicméně hornorakouským mnichům bylo jistě známo, že tělo svatého Floriána je uctíváno v Krakově.¹⁵⁵ Papež Lucius III. tam ostatky věnoval na žádost knížete Kazimíra II. a krakovského biskupa Gedka (Gedeona) roku 1184, jak se píše v kronikách ze 13. a 14. století.¹⁵⁶ Nejspíše se jednalo o ostatky jiného mučedníka téhož jména.¹⁵⁷ Ovšem už ve 13. století se svátek sv. Floriána v Krakově slavil 4. května, tedy v tentýž den jako v Sankt Florianu,¹⁵⁸ a legenda z r. 1511 popisující *translatio* ostatků do Krakova obsahuje i světcův životopis – životopis sv. Floriána z provincie Noricum.¹⁵⁹

V archivu kláštera Sankt Florian se dochovalo značné množství historických dokumentů. Pro nás nejzajímavější jsou zaznamenané události z doby, kdy klášter vedl probošt Werner von Winkel (1321–1330). Klášter, už od přelomu 13. a 14. století významné a slavné centrum francouzsky orientované knižní malby¹⁶⁰ prožíval umělecký rozkvět: klášterní kostel byl nově goticky přestavěn (1318 a 1319 jsou data na dochovaných zvonech.)¹⁶¹ Dokonce z té doby známe jméno výtvarného umělce – mistr Wolfhardus,

¹⁵¹ Kult titulárního světce i jeho život dokládá text z 9. století, *Passio Floriani*. Dvě verze latinského textu se v pozdějších opisech většinou smísily. Jednotlivými verzemi i jejich opisy se zabýval NEUMÜLLER 1971, 1–35.

¹⁵² WYROZUMSKI 1998, 58

¹⁵³ REISINGER 1997, 337

¹⁵⁴ CZERNY 1881, 105

¹⁵⁵ *Ibidem*, 106–107. Czerny předpokládá, že tuto informaci mohli sanktfloriánským augustiniánům předat obchodníci, kteří převáželi od 12. století zboží mezi Řeznem a Ruskem.

¹⁵⁶ DOBROWOLSKI 1923a

¹⁵⁷ DOBROWOLSKI 1923b, 122; WYROZUMSKI 1998, 53–58, předpokládá, že oním svatým byl Florian z Gazy – taktéž voják mučedník éry císaře Diokletiana.

¹⁵⁸ WYROZUMSKI 1998, 53

¹⁵⁹ *Vita beatissimi Stanislai Cracoviensis episcopi nec non legendae sanctorum Poloniae, Hungariae, Bohemiae, Prussiae et Slesiae patronum in Lombardica historia non contentae, Cracoviae 1511, fol. 98*, cit. WYROZUMSKI 1998, 57–58.

¹⁶⁰ viz SCHMIDT 1962

¹⁶¹ SCHULTES 2002, 259. Autor považuje rok 1319 za rok ukončení stavebních prací. Neznáme však postup stavby, bazilika mohla být dokončována ještě několik let.

“*vitarius et pictor*”, kterého zmiňuje jak účet z r. 1317,¹⁶² tak kalendarium Alberta, plebána z Waldkirchen,¹⁶³ vzdělané a vážené osobnosti, která v duchovních dějinách kláštera sehrála dosti důležitou roli.

Albert, původem z Aschachu, je zmiňován jako písař a sekretář proboštů Einwika Weizlana (1295–1313) a Heinricha II. von Marbach (1313–1321), dosti pravděpodobně zastával tutéž funkci i u jeho nástupce Wenera von Winkel. Nebyl mnichem, nýbrž knězem a farářem – byly mu svěřeny fary Grünbach (1309), Waldkirchen (1314) a Gmunden (1328).¹⁶⁴ Bylo mu připisováno autorství několika spisů, s jistotou však za jeho vlastnoruční práci můžeme označit jen jeho *Calendarium* a autobiografické přípisky v dodatcích *Annales* kláštera, kde zaznamenal několik událostí od svého narození (1283) až po požár městečka Gmunden r. 1332.¹⁶⁵

Z těchto poznámek zjišťujeme, že Albert podnikl dvě cesty do Krakova. “*Anno domini 1323 primo ivi Cracoviam. Anno domini 1324 secundo ivi illic¹⁶⁶ afferendo reliquias.*”¹⁶⁷ Je velmi pravděpodobné, že tam šel právě pro ostatky sv. Floriána. Neexistuje však žádný doklad potvrzující, že by je v Krakově obdržel. Získal však ostatky jiného svätce: z archivní listiny z 3. 3. 1325 se dozvídáme, že probošt rozhodl, že svátek sv. Stanislava,¹⁶⁸ dosud v celé diecézi neznámého, má být slaven každý rok. “*Item festum sancti Stanijzlai martiris christi ad duas libras denariorum cum Cantu proprio sollempnissime et in translacione ipsius in cantu communi ad plenum Officium statuimus celebrari.*”¹⁶⁹

K roku 1325 si Albert von Waldkirchen stručně poznamenal: *Ad apostolicum perrexi*, “šel jsem k papeži,”¹⁷⁰ tedy do Avignonu za papežem Janem XXII. Neuvádí žádné

¹⁶² *Urkundenbuch*, sv. 5, 181

¹⁶³ *Kalendarium Alberti plebani in Waldchirhen, speciales suos defunctos continens, dilectos, dilectiores, dominos, socios et amicos*. S poznámkami publikoval CZERNY 1881, 115–139

¹⁶⁴ REISINGER 1997

¹⁶⁵ *Auctarium*

¹⁶⁶ DOBROWOLSKI 1923b, 123, navrhuje dvě možnosti překladu: buď “šel jsem **tam** podruhé pro relikvie”, nebo “šel jsem tam podruhé, přinášeje **tam** relikvie” – přiklání se k první variantě. Stejně zprávu interpretuje CZERNY 1881, 107–108, ovšem s vysvětlením, že písař udělal chybu v latině a místo *illic* měl napsat *illinc* – v Sankt Florianu nebyly v té době žádné významné relikvie.

¹⁶⁷ *Auctarium*

¹⁶⁸ sv. Stanislav byl polský biskup a mučedník. R. 1079 byl podle legendy zavražděn během celebrování mše Boleslavem II. Smělým. Kanonizován byl r. 1253 papežem Inocencem IV. a od té doby je považován za patrona Krakova i celého Polska.

¹⁶⁹ *St. Florian, Stiftsarchiv Urkunden (900–1797) 1325 III 03*, in: *monasterium.net*, URL </mom/AT–StiASF/StFlorianCanReg/1325_III_03/charter>, vyhledáno 13. 3. 2020

¹⁷⁰ CZERNY 1881, 109

podrobnosti této výpravy;¹⁷¹ historikové však soudí, že i tam mířil v souvislosti se snahou získat relikvie sv. Floriána. Nemáme ani přímý důkaz, zda do Avignonu skutečně dorazil. V archivu hornorakouského kláštera není dochovaná žádná papežská listina, přestože papež se dosti aktivně angažoval v politických záležitostech a mnohým klášterům ve střední Evropě poskytoval odpustkové listiny.¹⁷²

Není známo, kdy se Albert von Waldkirchen z výpravy vrátil (roku 1328 je však zmiňována jeho přítomnost v městečku Zeiselmauer v Dolních Rakousích).¹⁷³

Dlouhé cesty po Evropě byly jistě velmi nákladné a jen těžko se lze domnívat, že je písař Albert vykonal z vlastní iniciativy. Vzhledem k důležitosti kultu mučedníka Floriána pro klášter můžeme usuzovat, že Albert cestoval z pověření probošta Wenera. Probošt nepochybně chtěl získáním vzácných relikvií podpořit již existující kult. V tomto kontextu lze uvažovat o pořízení sochy sv. Floriána.

Jaromír Homolka správně tušil, že Mistra Michelské madony pravděpodobně musel pozvat či přímo přivést významný objednavatel. Čechy, Morava ani Rakousy se ve čtvrtině století do jisté míry daly počítat mezi uměleckou periferii bez soustavnější výtvarné tradice. Zdejší dvory také nejspíš nemohly lákat řemeslníky ze Západu.

Homolkou navrhovaný patronát královny–vdovy Elišky Rejčky jistě vypadá přesvědčivě: prameny potvrzují její roli významné objednavatelky. V první řadě nechala v rozmezí let 1315 – 1323 pořídit soubor iluminovaných rukopisů.¹⁷⁴ Již pár let po svém přesídlení do Brna založila klášter cisterciáček na Starém Brně, kde po smrti svého druha Jindřicha z Lipé i několik let žila.¹⁷⁵ Archivně doložená je její pout' do Porýní, již roku 1333 podnikla s dcerou Anežkou, a při níž obdržela pro svůj klášter ostatky: navštívila Trevír a Kolín nad Rýnem a podle některých badatelů i Marburg, kam by ji přivedla touha vidět hrob sv. Alžběty, její patronky.¹⁷⁶ Také nejspíš nechala po návratu namalovat výjev

¹⁷¹ Můžeme však přibližně odhadnout její trasu přes dnešní jižní a jihozápadní Německo, aby tak písař obešel Alpy.

¹⁷² pozoruhodná je například skupina indulgenčních listin z let 1324–1327 se stylizovaným vyobrazením Veraikonu pro kláštery na Starém Brně, Klosterneuburg a vídeňskou kapli Panny Marie, kostel v Rheydtu v Dolním Porýní a stylově velmi blízké, ale pouze ornamentálně zdobené listiny pro Heiligenkreuz a a Rupertsberg – STUDNIČKOVÁ 2015, 405–419

¹⁷³ CZERNY 1881, 109–110

¹⁷⁴ k Rejččiným rukopisům dosud za nejucelenější studii platí KVĚT 1931.

¹⁷⁵ HLEDÍKOVÁ 1991, 7–12; MUSIL 2009, 11–15; BENEŠOVSKÁ 2010, 488–496

¹⁷⁶ toto není pramenně doloženo. Názor dřívějších badatelů, že trojlístý závěr kostela sv. Alžběty v Marburgu inspiroval podobné řešení starobrněnského chrámu, lze spíše zpochybnit – základy klášterního kostela byly položeny dlouho před Eliščinou poutí a nic nenasvědčuje tomu, že by k stojícímu trojlodí byl připojen novější chór. Stavební materiál, na Moravě neobvyklý (pálená cihla) a tvary kružeb nasvědčují spíše inspiraci ze Slezska, odkud Rejčka ostatně pocházela – nejbližší analogii naházíme v půdorysu kostela sv. Kříže ve Vratislavi. Také pohřební kaple cisterciáckého

sv. Gereona s Thébskou legií v kapli tzv. Alramova dvorce (dnes zničené stavby, již Rejčka podstoupila svému klášteru), podnícenou získáním ostatků sv. Gereona v Kolíně nad Rýnem.¹⁷⁷ Jestliže se dílna Mistra Michelské madony usadila v Brně, což je velmi pravděpodobné, Eliška Rejčka jistě využila její služby. Mohla to dokonce být ona, kdo do Brna Mistra Michelské madony pozvala. Pokud však přivedla dílnu z Dolního Porýní, jak bychom vysvětlili nejstarší dochovanou práci v hornorakouském klášteře?

Zaprvé se nabízí varianta nedochovaného díla staršího než sv. Florián, který by tím pádem mohl vzniknout jako export v Brně usazené dílny, nebo by sochař přišel kvůli zakázce do hornorakouského kláštera. Albert von Waldkirchen Brnem jistě procházel na svých cestách do Krakova a zpět – jenže o deset let dříve. Mohl tam nejspíše navázat kontakty s duchovní i světskou elitou, nic o nich však nevíme, a to i přesto, že Albert mnoho svých přátel zmiňuje ve svém kalendariu.¹⁷⁸

Aleš Mudra podpořil Homolkovu úvahu analogií mezi sv. Floriánem a sochou sv. Reinolda [9] v dortmundském farním kostele.¹⁷⁹ Tamější rytíř byl vytvořený nejspíše v souvislosti se slavnostním potvrzením říšské svobody císařem Ludvíkem Bavorem.¹⁸⁰ V oblasti Dolního Porýní a Vestfálska není žádné dílo, které by se s ním dalo dílensky spojit, a to ani v bohatém památkovém fondu Kolína.¹⁸¹ Válcovitý, vzad prohnutý trup, natočení v ramenou a mírně nejistý náznak kontrastu, podobně jako vrstvení šatu, precizní zpracování detailů (pásek) a parukovitěho účesu, jakož i stylové východisko ve francouzském sochařství, vedly badatele k srovnání se sv. Floriánem. Ne však ve smyslu přímé dílenské souvislosti. Reinold se více blíží francouzskému klasickému sochařství svou plasticitou a přirozenějším vztahem draperie k tělesnému jádru. Také záhyby látky, ačkoli tvoří podobné tubicovité útvary po stranách, se vyznačují měkkostí u Floriána se nevyskytující.

kláštera v slezské Lubiaži, přesto, že se jedná o centrálu, je srovnatelná půdorysně i profilací kružeb (CROSSLEY 2002, 263–287). Podobně nepřijatelná je snaha odvodit trojlistý závěr od románských chrámů v Kolíně nad Rýnem: především každý z nich je přes obecnou podobnost půdorysu zcela odlišně prostorově utvářen.

¹⁷⁷ VÍTOVSKÝ 2003, 431–435

¹⁷⁸ *Calendarium*

¹⁷⁹ MUDRA 2006, 239–254

¹⁸⁰ *Ibidem*, 241

¹⁸¹ *Ibidem* 243. Judith Zepp ve své disertaci srovnává rytíře s tzv. limburskou madonou umístěnou v kolínském chrámu Santa Maria im Kapitol. (ZEPP 2008, 218). Vztah křehkého tělesného jádra a poměrně mohutné draperie nemá však mnoho společného s mělkými záhyby látky, těsně přiléhajícími k mohutnému trupu sv. Reinolda.

Jestliže však oba rytíři nejsou produkty téže dílny a současně nemá Reinold v okolí žádnou přímou slohovou dobu,¹⁸² nedomníám se, že existence sv. Reinolda nasvědčuje Homolkově hypotéze. Vztah mezi sochami charakterizuje společné původní východisko ve francouzském sochařství.

Další možností, jak vysvětlit přítomnost nejstarší práce Mistra Michelské madony v Sankt Florianu, by byla varianta, že Mistr přišel na Moravu přes Horní Rakousy. Tuto možnost poprvé zmínil Albert Kutal.¹⁸³ V případě, že by skutečně sochaře přivedla Eliška Rejčka, museli by se vracet poměrně velkou oklikou – a nebo, pokud by sochař dorazil na její pozvání o něco později, nezdá se příliš jasné, proč by zdržoval exkluzivní Rejččinu zakázku tvorbou sochy v augustiniánském klášteře, jejíž preciózní zpracování jistě trvalo mnoho dní.

Jestliže tedy iniciativu Elišky Rejčky lze spíše zpochybnit, mohl Mistra Michelské madony do střední Evropy pozvat mladý Karel IV., jak navrhovala Milena Bartlová?¹⁸⁴ Nutné pozdní datování (viz předchozí kapitola) tomu spíše odporuje. Určitě pak lze vyvrátit hypotézu, že by moravský markrabě používal vyhraněnou stylovou polohu Mistra k vlastní reprezentaci. Jistě, minimálně starší produkce dílny se dochovala ve důležitých královských městech (Znojmo, Velké Meziříčí a samozřejmě Brno), to však spíše souvisí s konkrétními objednateli než s distribucí řezbářských děl do významných měst, a už vůbec ne z Prahy, jak se domnívají Fajt a Suckale.¹⁸⁵

Ani tehdejší panovník, Jan Lucemburský, se nejeví jako příliš vhodná objednatelská osobnost. Měl sice v Porýní mnoho kontaktů, zejména jeho vztah k trevírskému arcibiskupovi Balduinovi je dobře znám, ale přesto nemusíme souhlasit se Suckaleho

¹⁸² s maximální opatrností by snad bylo možné uvažovat o souvislosti s dílnami souvisejícími s císařem Ludvíkem Bávorem: Reinoldův charakteristický obličej s velkýma očima s přímým dolním víčkem, rovným nosem s úzkou špičkou, výrazným žlábkem pod nosem a rovnými ústy se podobá mužské kamenné hlavě z mohučského diecézního a dómského muzea a na druhé straně obličejům bavorských zlacených bust z Niederviehbachu a z Jezeří (bustu z Jezeří, dlouho pokládanou za dílo vzniklé v Čechách a stylově blízké Mistru Michelské madony, jako novodobý import z Bavorska určil Jan Klípa, který připravuje na téma importů bavorských středověkých děl [v první řadě Relikviářového kříže z Roudnice] v roce 2020 samostatnou publikaci. S bustou z Niederviehbachu ji poprvé srovnal MUDRA 2014b, 337) Jelikož se však ve všech případech jedná pouze o tváře a navíc o odlišné materiály, bylo by třeba vztahy mezi díly podrobit samostatnému zkoumání.

¹⁸³ KUTAL 1970, 127

¹⁸⁴ BARTLOVÁ 1998, 213–214

¹⁸⁵ FAJT/SUCKALE 2006, 5. Badatelé vyšli ze špatně interpretované archivní listiny.

Předpokládali, že madona z Michle byla původně umístěna v kostele břevnovských benediktinů, kteří během přestavby chrámu madonu přemístili do farního kostela v Michli, která spadala pod jejich patronát. Franz Halla, rodák z Michle, kamnář v Brně, který sochu podle kroniky roku 1856 michelskému kostelu věnoval, ji podle autorů textu pouze na čas přechovával. Nejkomplexnější polemika NATOUFOVÁ 2007, 241–243.

hypotézou, že Balduin či jiné důležité osobnosti by doporučili Janovi sochaře stylového okruhu Ludvíka Bavora. Dosti vyhraněné formy císařských dílen, jimž se Suckale monograficky věnoval v roce 1993,¹⁸⁶ jsou přes obecně poklasickou linearitu stylu Mistra michelské madony spíše paralelní. Ostatně na Moravě se zachovala díla Ludvíkovu dvorskému umění velice blízká: například část architektonické skulptury z kláštera v Dolních Kounicích¹⁸⁷ nebo podle Mileny Bartlové i monumentální Pieta z jihlavského kostela sv. Jakuba.¹⁸⁸

Přestože stylový původ Mistra Michelské madony stále nedokážeme přesně určit, jako nejpersvědčivější se jeví jeho školení v Horním Porýní či Švábsku¹⁸⁹ (srov. tzv. štrasbursko – freiburský okruh, madona z Kaisheimu [5], figury Marie a Jana Evangelisty z muzea ve Stuttgartu [8] atd.) s případným poučením pařížského sochařství,¹⁹⁰ ať už přímým či zprostředkovaným.

Jako nejpravděpodobnější se naskýtá hypotéza, že Mistr Michelské madony do střední Evropy skutečně přišel z iniciativy sanktfloriánských augustiniánů. Postrádáme sice jakékoliv detaily cesty Alberta von Waldkirchen do Avignonu, avšak s ohledem na terén (je krajně nepravděpodobné, že by písař zvolil přímou cestu přes alpské pohoří) se zdá možné, že by sochaře z dnešního jižního Německa přivedl Albert v souvislosti s výpravou do papežského sídla. Poněvadž i do Avignonu ho nejspíše vyslal probošt Werner von Winkel, který zemřel v roce 1331, ale v pozici ho nahradil Heinrich Piber již 1330,¹⁹¹ dala by se předpokládat datace nejstarší sochy do rozmezí mezi návratem Alberta von Waldkirchen z cesty za papežem (nejdříve asi 1326) a odstoupením či smrtí probošta Wenera (1330/1331).

Samozřejmě, bez přímých pramenů a s pouze volnějšími slohovými paralelami v jihozápadním Německu lze takové závěry ponechat pouze v rovině hypotézy, rozšiřující množství teorií o příchodu dílny Mistra Michelské madony do střední Evropy.

¹⁸⁶ SUCKALE 1993

¹⁸⁷ naposled s literaturou HLOBIL 2014, 63. Andrea Čeplá (ČEPLÁ 2011, 316–319) navrhuje, že porýnská dílna přišla na Moravu v souvislosti s Eliškou Rejčkou.

¹⁸⁸ BARTLOVÁ 2007b, zejm. str. 15–20

¹⁸⁹ poprvé KUTAL 1938, naposled HLOBIL 2017, 162

¹⁹⁰ HLOBIL 2017, 162–163

¹⁹¹ *Auctarium*

5 Přesun do Brna

Bohužel nelze jednoznačně určit, jakým způsobem se dílna pohybovala mezi Sankt Florianem, kde vytvořila nejstarší dílo, a Brnem, kde se jistě později usadila. Mohla se přesouvat od zakázky k zakázce (Sankt Florian – Znojmo – Velké Meziříčí – Brno)?¹⁹² Nejsou známy žádné konkrétní kontakty mezi těmito lokalitami, které by mohly díla vzájemně propojit. Na Moravě ve 20. a 30. letech ještě neexistovaly kláštery augustiniánů – kanovníků (byť se augustiniánskou řeholí řídili jak premonstráti v Louce u Znojma, tak zderazští “božehrobci”, kteří měli patronát nad farním kostelem ve Velkém Meziříčí). Navíc stěhování dílny mezi poměrně blízkými městy by bylo velmi nepraktické. Jinou možností je uvažovat o variantě, že dílna přišla do Brna a všechny starší moravské práce vznikly v ní. Pokud bychom lokalizaci dílny do Brna spojovali s královnou–vdovou Eliškou Rejčkou, existuje opět více možností. Ani prameny vztahující se k Rejčce, ani sanktfloriánské archivy vzájemný kontakt nezmiňují. Kurt Holter dává jeden rukopis z rozsáhlé klášterní knihovny do souvislosti se staršími rukopisy Elišky Rejčky, zejména Cod. 1774 z vídeňské Národní knihovny – jak na základě stylového srovnání, tak kvůli obsahu, ukazujícím na české prostředí.¹⁹³ Kodex CSF XI 468 má vazbu vzniklou v klášteře kolem r. 1500,¹⁹⁴ tudíž tam byl uložen už ve středověku – nicméně velmi stručné katalogové heslo je dosud jediné odborné zpracování, kterého se rukopisu dostalo; pro upřesnění případných vztahů mezi Horními Rakousy a Eliškou Rejčkou je nezbytné komplexnější zpracování památky.¹⁹⁵

Eliška, vdova po Václavu II. a Rudolfu I. (v Rakousích Rudolfu III.) Habsburském, dosti pravděpodobně znala jiný augustiniánský klášter na Dunaji: dolnorakouský Klosterneuburg. Právě tam¹⁹⁶ nejspíše strávila necelý rok poté, co po smrti svého druhého manžela uprchla z Čech před politickými nepřáteli.¹⁹⁷ Klára Benešovská o Rejččině pobytu píše: “*První manželka Rudolfa Habsburského, francouzská princezna Blanka, sestra Filipa*

¹⁹² samozřejmě nemůžeme vyloučit ani další, nedochované práce. Navíc u většiny soch jejich původ není znám.

¹⁹³ HOLTER 1988, 85

¹⁹⁴ HOLTER 1971, 183-209

¹⁹⁵ podle Viktora Kubíka se jedná spíše o obecnou stylovou blízkost, nikoli o dílenskou souvislost. Badatel charakterizuje rukopis jako poněkud konzervativní dílo podunajského okruhu, vzniklé snad v 30. - 40. letech 14. století.

¹⁹⁶ Klosterneuburg, jako mnoho jiných tehdejších augustiniánských klášterů byl tzv. *Doppelstift* – areál s mužskou a ženskou částí. Dámská část byla určena pro vznešené ženy mnohdy spřízněné s královským rodem, který měl v Klosterneuburgu svou rezidenci.

¹⁹⁷ “Neunburg” zmiňovaný jako místo vydání Rejččiny listiny z 18. srpna 1308, se Klosterneuburg ve středověkých pramenech skutečně nazývá, avšak podobné názvy se objevují i jinde. Zcela vyloučit lze Čelakovského Nymburk (ANTONÍN 2009, 29)

IV., před svou smrtí obdarovala konvent a věnovala mu skvostnou sochu Madony, kterou vytesal zřejmě francouzsky orientovaný autor jejího náhrobku u vídeňských minoritů. Klášter měl bohatou knihovnu, scriptorium a řadu uměleckých děl ve svém majetku. Pobyt v Klosterneuburgu a příklad vévodkyně Blanky jistě mohl Rejčku ovlivnit v její budoucí činnosti objednavatelky uměleckých děl."¹⁹⁸ Jistě lákavá hypotéza o zprostředkovatelské roli Klosterneuburgu má však několik trhlin. Zaprvé vztahy mezi oběma kláštery, přestože jistě byly v kontaktu, se nezdají zvlášť intenzivní. Například v kalendáriu Alberta von Waldkirchen není uveden žádný "socius" z Klosterneuburgu. I přesto nepochybně umělecké vazby mezi oběma centry existovaly, zejm. v knižní malbě.¹⁹⁹ Velký požár v září r. 1330²⁰⁰ podnítil vznik nových uměleckých děl (tzv. Zadní strana Verdunského oltáře, objednaná proboštem Stephanem von Sierndorf, a monumentální Ukřižovaný),²⁰¹ nicméně v něm jistě zaniklo mnoho starších artefaktů.

Bez dalšího historického zkoumání nemáme k dispozici dostatek důkazů pro ani jednu z možností. Mezi jižní Moravou a Rakousy však během celého středověku neexistovala žádná jasná hranice. Koneckonců ještě ve třináctém století, za vlády krále Přemysla Otakara II., patřily do jednoho státního celku. I proto přesun dílny ze Sankt Florianu na Moravu nelze v žádném případě vnímat jako "rakouský vliv", ostatně styl nejstarších prací dílny je jednoznačně západní – a svou kvalitou a významem evropský.

¹⁹⁸ BENEŠOVSKÁ 2010, 488

¹⁹⁹ SCHMIDT 1962, zejm. 126–135

²⁰⁰ RÖHRIG 1972, 36

²⁰¹ RÖHRIG 1955, 23–24, RÖHRIG 1995

6 Shrnutí

V složité problematice Mistra Michelské madony zůstává celá řada nezodpovězených otázek. S jistotou lze tvrdit, že styl dílny nevznikl na Moravě, kde se dochovalo nejvíce děl. Jako zdaleka nejpravděpodobnější místo, odkud „mistr“ mohl do střední Evropy být přivezen, se jeví oblast Horního Porýní nebo Švábska. Důvodem pro přizvání dílny nejspíš byla iniciativa augustiniánů z kláštera Sankt Florian, kteří chtěli pomocí sochy sv. Floriána podpořit existující kult světce. Právě přes dnešní jižní a jihozápadní Německo vedla cesta Alberta von Waldkirchen, který se vydal do Avignonu, nejspíše v souvislosti s Floriánovými ostatky. Písaři Albertovi se zřejmě nepodařilo relikvie získat; monumentální socha tak mohla být alternativou, jak světce v klášteře fyzicky „zpřítomnit“.

Bohužel nevíme, za jakých okolností se dílna přesunula do Brna, přestože spojení s královnou Eliškou Rejčkovou jako objednavatelkou je velmi pravděpodobné. Usazení v městském prostředí potvrzuje figura Bolestného Krista, objednaná nejspíše pro některý klášter. Výrazně nižší kvalita díla nemusí znamenat, že práce vznikla mimo dílnu, naopak může poukazovat na schopnost přizpůsobit se různým požadavkům objednavatelů.

Pokud jde o relativní chronologii řezeb, lze souhlasit s koncepcí Ivo Hlobila. Nejstarší zachovaná díla jsou charakteristická vertikálností a kresebností draperie, postupně dochází k nárůstu tělesnosti, změkčování draperie a „realismu“ tváří. Postupně se rozvíjela celá řada sochařských přístupů i funkcí. Oproti velkým, nepochybně oltářním sochám nejstarší fáze se blíže polovině století objevuje velká škála sochařských úloh – např. sošky pro privátní zbožnost nebo sochy pro paraliturgické inscenace.

Hlobilovu dataci lze jen mírně korigovat. Badatel datuje nejstaršího sv. Floriána přibližně před polovinu 20. let 14. století, před madonu ze Znojma („kolem 1325“).²⁰² Spojením příchodu dílny s Albertovou cestou by se datace nejstaršího díla posunula do druhé poloviny dvacátých let; při převzetí Hlobilovy relativní chronologie by tak o několik let později vznikly i další práce.

Vztahy mezi většinou děl mají povahu dílenské souvislosti, jak ukazuje zpracování detailů (tváře, ruce, „vidlicovité“ útvary draperie), kompoziční i draperiová schémata včetně zpracování zadních stran. Přinejmenším u starších dochovaných prací (sv. Florian, madony ze Znojma, Velkého Meziříčí a Michle) lze styl považovat za natolik vyhraněný, že o vzniku v jedné dílně není pochyb. Později, snad kolem r. 1340 se objevuje několik tendencí, které navazují na starší lineární stylizaci. Je možné, že tehdy v dílně pracoval

²⁰² HLOBIL 2011b, 451

větší počet sochařů, aby byla schopna uspokojit narůstající poptávku. Také se možná fyzicky rozdělila a vzniklo tak dílen několik, což samozřejmě komplikuje určení, která díla lze považovat za dílenské produkty a která pouze napodobují „úspěšný“ styl. Připsání „Mistru Michelské madony“ tedy v katalogu používáno dosti široce: označuje sochy, které mohly být vytvořeny buď v původní dílně, nebo je vyřezali sochaři v ní vyškolení. Připsání vycházejí pouze z formální analýzy. Nižší kvalita, jak už bylo řečeno, nemusí nutně znamenat vznik mimo dílnu.

Práce bezprostředně s dílnou související: Sv. Florián, madona znojenská, madona z Velkého Meziříčí, madona z Michle, Bolestný Kristus od brněnských voršilek, madona z Hrabové, Apoštol z Veverské Bitýšky, Zmrtvýchvstalý Kristus z Ostritz, madona z Prostějova, madona z Klosterneuburgu, Ukřižovaný z Hradčan a madona z broumovského klášterního kostela. Madona z Hrušek, madonka z Dýšiny a ztracená sv. Dorota z Plzně se v mnohých detailech liší, dalo by se předpokládat, že napodobovaly exkluzivní styl na přání objednavatele (u madony z Hrušek možná šlo přímo o napodobení konkrétního nedochovaného díla). Do tohoto „okruhu“ Mistra Michelské madony lze zařadit také Bolestného Krista z Mikulova, madonu z Radlje nad Drávou či Pannu Marii a sv. Josefa z krakovského kostela klarisek.

7 Katalog

7.1 Sv. Florián

Mistr michelské madony, Horní Rakousy, cca. 1326–1330

Lipové dřevo, plně plastická socha, nepatrné fragmenty polychromie, úprava povrchu z 19. století; chybí pravá paže s atributem, špičky bot; podstavec dodatečně nastavován.

203 × 48 × 31 cm

Restaurováno: 1982, BDA

Sankt Florian, Augustiner Chorherrenstift

SCHMIDT 1959, 249-263; ZYKAN 1988, 106-107, č. k. 1; SCHULTES 2002, 258-259, č. k. I/10/7 (bibliografie); SCHULTES 2008, 347-348.

V místě vzniku sochy uctíváný mučedník (†403 n. l.), římský voják sv. Florián z Lorch, je zobrazen v podobě středověkého rytíře. Vzhledem k precizně zpracované zadní straně se nejspíše jednalo o volně stojící figuru, snad oltářní.

Extrémní vertikálitu figury umocňují paralelní záhyby draperie, splývající s tělesným jádrem v členitý reliéf [15]. Válcovité, vzad prohnuté tělo se na první pohled zdá naprosto statické, je však prostoupeno subtilním pohybem: na nejistý náznak kontrastu reaguje i jemné natočení pravého ramene vzad. Rafinovaně vrstvený šat odpovídá typu brnění užívaném přibližně před rokem 1330: přes spodní *cotte* s pevným cylindrickým límcem splývá dosti dlouhý *surcot* (varkoč) s dvojicí rozparků v přední části, přepásaný zdobným, nadvakrát omotaným opaskem, na němž má rytíř zavěšenou dýku. Svrchní plášť na hrudi spíná pásek s velkými rozetami. Plášť vytváří mezi trupem a pažemi charakteristické vidlicovité záhyby. Světec ho lokty tiskne k tělu, což vede k hustému zřasení látky kolem předloktí [16]. Po stranách pak visí úzké trubkovité záhyby. Patami si rytíř přišlapuje lem pláště po vzoru francouzského katedrálního sochařství. Na zadní straně se kromě další dvojice vidlic vyskytují dlouhé svislé záhyby, u soklu ostře zalomené [17]. Levou rukou světec přidržuje meč a štít, opřené o zem.

Floriánova tvář je geometricky komponována. Má vysoké čelo, půlkruhově klenuté obočí, rovný nos a drobná ústa s mírně vysunutým spodním rtem. Ploché oči mají téměř přímé spodní víčko, zatímco horní je naznačeno jednoduchou rytou linií. Precizně ztvárněné jsou detaily – graficky členěné prameny vlasů a vousů, ruce s dlouhými útlými prsty, v prvním kloubu jemně ohnutými, chrániče kolen, řemínky ostruh, zespoda podřezaný opasek.

Ze všech děl spojovaných s Mistrem Michelské madony se socha sv. Floriána nejvíce blíží severofrancouzskému sochařství. To vedlo mnohé badatele k dataci díla do období přelomu 13. a 14. století.²⁰³ Naposledy Lothar Schultes tuto komparaci konkretizoval: aristokratický typ rytíře srovnal s kamennou figurou krále Childeberta ze Saint-Germain-des-Prés [18], datovaného mezi léta 1239–1244.²⁰⁴ Obě postavy jsou si blízké v graciézním postoji s trupem prohnutým vzad, což je ovšem spíše záležitost obecného typu než přímého napodobení francouzského vzoru. Draperie je u Floriána organizovaná v naprosto abstraktním schématu pravidelně rozmístěných svislých záhybů. Childebertova, ač má podobně ostré sklady, následuje přirozeněji pohyb těla, krčí se v podpaží, v dolní partii se vlní v hlubokých záhybech. Také samotný Childebertův postoj se vyznačuje až taneční elegancí, volná noha se jen lehce opírá o zem a neznatelně natočená hlava zakončuje mírně šroubovitý pohyb.

Mimořádná kvalita, jakož i osamocenost sochy v rakouských zemích²⁰⁵ jsou nejspíš klíčové pro poznání objednatelského záměru, a, poněvadž se jedná o nejstarší sochu skupiny, tím i příchodu dílny Mistra Michelské madony do střední Evropy. Probošt Werner von Winkel za pomoci sekretáře Alberta von Waldkirchen usilovně pátral po relikviích světce a prvomučedníka, nad jehož hrobem byl podle legendy klášter založen. Nemáme sice zprávy, zda se jim to podařilo, ovšem Wernerův záměr aktualizovat či posílit Floriánův kult zřejmě úzce souvisel se vznikem sochy. Albert podnikl dvě výpravy do Krakova (1323, 1324), kde bylo tělo sv. Floriána uctíváno, a jednu do papežského Avignonu (1325). Právě s touto cestou, vedoucí nepochybně přes dnešní jižní Německo (kde nalézáme díla stylově nejbližší, ačkoli dílensky nespojitelná) lze spojit pozvání dílny do Horních Rakous (viz kapitola Příchod dílny do střední Evropy).

Schultes sochu charakterizoval jako dílo francouzsky vyškoleného sochaře, vyřezané kolem r. 1320.²⁰⁶ Ivo Hlobil předpokládá vznik před polovinou 20. let (neuvádí přesné

²⁰³ CZERNY 1886, 57; KIESLINGER 1923, 12–13; GINHART 1939, 66; OETTINGER 1939, 20

²⁰⁴ SCHULTES 2008, 347

²⁰⁵ srovnání s náhrobky v klášterním kostele v Garstenu ani s fragmentem světce z Weiten, který zmínil Gerhard Schmidt (Dolní Rakousy) rozhodně nenasvědčují dílenské souvislosti. Jak naznačila Marlene Zykan (ZYKAN 1988, 207), zejména náhrobek Ottakara IV. se zpracováním vlasů blíží mladší variantě sv. Floriána, tzv. Florianu II.

²⁰⁶ SCHULTES 2002, 258

datum, ale madonu znojenskou, již pokládá za mladší, datuje kolem r. 1325).²⁰⁷ Pozdější datování do 30. let²⁰⁸ nebo k roku 1340²⁰⁹ by znamenalo, že figura byla exportem z Moravy.

V klášteře se zachovala mladší, ještě větší socha světce, která v mnohém doslovně napodobuje starší. Tato poněkud hrubší skulptura z tvrdého a odolného dubového dřeva byla podle restaurování (1981–2) dlouhá léta umístěna v exteriéru.²¹⁰ Modernější typ brnění s kratší suknicí a horizontálními řasami na trupu svědčí o pozdějším vzniku této sochy, vytvořené zřejmě lokální hornorakouskou dílnou podle předlohy z konce 20. let. Ke zhotovení této repliky nejspíše došlo v souvislosti s kultem mučedníka, fyzicky v klášteře „zpřítomněného“ právě starší sochou.²¹¹

Sanktflorianský rytíř vyniká svou výtvarnou kvalitou, zejména však tím, že ho lze zasadit do konkrétní kulturně-historické situace.

7.2 Madona ze Znojma

Mistr Michelské madony, Morava, konec 20. let 14. století

lipové dřevo, plně plastická socha, bez polychromie; chybí levá Mariina paže (sekundárně doplněný fragment neodpovídá původnímu tvaru), špička pravého střevice, zploštěné záhyby na hrudi. Ježíškovi chybí obě paže, pravé chodidlo; obě hlavy barokně přeřezány vč. tváří.

168 × 53 × 37 cm

Pochází buď z premonstrátského kostela Panny Marie a sv. Václava v Louce u Znojma (zrušen 1784) nebo z chrámu Nanebevzetí Panny Marie, společného kostela minoritů a klarisek (1225-1784). Před muzealizací na konci 19. st. byla umístěna v poutním kostele sv. Wolfganga v Hnanicích.

Restaurováno: 2000, Pavel Klimeš; 2001, Pavel Klimeš.

Jihomoravské muzeum ve Znojmě, sbírka církevního umění, inv. č. 7461 Ec9

SPITZMÜLLER 1931, 118-120; KUTAL 1938, 322-326; SCHMIDT 1959, 256; HLOBIL 1998, 217; HLOBIL 2011b, 451-455, č. k. 194 (bibliografie).

²⁰⁷ HLOBIL 2011, 451 (datace znojenské madony)

²⁰⁸ např. KUTAL 1962, 127; SCHMIDT 1959, 256; implicitně HOMOLKA 1963, 417 a MUDRA 2006, 243–244

²⁰⁹ SCHMIDT 1959, 257

²¹⁰ cituje ZYKAN 1988, 107

²¹¹ SCHULTES 2002, 259: „Daher ist zu vermuten, dass die erhaltene Figur ein zentrales Kultobjekt der Stiftskirche war.“

Panna Marie s Ježíšem vysoko posazeným na pravé paži (Dexiokratusa). Chybějící atributy nedovolují bližší ikonografické určení díla. Jednalo se zřejmě o volně v prostoru umístěnou sochu, nejspíše oltářní.

Socha je komponována frontálně, s nepatrným rozlišením volné a nosné nohy [23]. Marie i Ježíšek hledí přímo vpřed bez vzájemného kontaktu. Přes dlouhou košili s kulatým výstřihem má Marie neseptnutý plášť, na hrudi přetažený k levému boku, kde ho loktem tiskne k tělu. To vede k téměř symetrickému vzorci draperie: mezi svislými kaskádami na obou stranách záhyby tvoří tzv. “poklasické Y”. Plášť shrnutý kolem předloktí je svým zpracováním velmi blízký sv. Floriánovi [24].

Na zadní straně se plášť napíná do stran více než Floriánův – namísto svislých záhybů vytváří horizontální mísovité řasy [25]. Vidlicovité útvary se nacházejí jak na Mariiných zádech, tak na Ježíškově dlouhé košilce, která splývá až k Mariinu boku.

Převýšený tělesný kánon, uzavřenost obrysu a ostré záhyby draperie ukazují na vznik nejbližší sv. Floriánovi.

Dílo bylo nalezeno v poutním kostele sv. Wolfganga v Hnanicích u Znojma. Kostel s komplikovanou stavební historií sice existoval už v pozdním 13. století²¹², nezdá se však pravděpodobné, že by do tehdejšího venkovského kostelíku byla objednána velká a nákladná volně stojící socha. Hnanice patřily pod duchovní patronát louckého kláštera premonstrátů,²¹³ stejně jako městský farní kostel sv. Mikuláše, který však byl stavěn až od konce 30. let.²¹⁴ Pokud tedy pochází ze Znojma, velmi pravděpodobně ji objednali loučtí premonstráti. Další významnou náboženskou institucí, kam by socha mohla být věnována, byl dvojitý klášter minoritů a klarisek s kostelem Nanebevzetí Panny Marie, přestavovaném ve 20. a 30. letech 14. století (chór byl dokončen před r. 1330.²¹⁵ Jedná se sice o řád s přísnou řeholí s důrazem na skromnost, avšak klášteru projevovali přízeň samotní králové, počínaje Přemyslem Otakarem II.²¹⁶

Znojemská madona o něco méně kvalitní než sanktfloriánský rytíř, představuje však důležitý příklad nejstarší mariánské sochy z dílny Mistra Michelské madony.

²¹² MAIXNEROVÁ 2009, 5

²¹³ Ibidem

²¹⁴ FALCOVÁ/STEHLÍKOVÁ 2000, 7

²¹⁵ BENEŠOVSKÁ 1998, 217–236

²¹⁶ Ibidem, 218

7.3 Madona z Velkého Meziříčí

Mistr Michelské madony, Brno, 1330–1335

Lipové dřevo, plně plastická socha, větší fragmenty polychromie a zlacení; Mariina levá a Ježíškovy obě ruce nepůvodní, novodobě rekonstruovány Mariiny vlasy.

153 × 40 × 37 cm

Pochází z farního kostela sv. Mikuláše ve Velkém Meziříčí, který je poprvé zmíněn r. 1317.

Restaurováno: 1950-1951, František Kotrba.

Kostel sv. Mikuláše, ŘKF Velké Meziříčí

KOTRBOVÁ 1956, 304–311; SCHMIDT 1959, 255; HOMOLKA/KESNER 1964, 14, č. k. 13; FAJT 2006, 89-90, č. k. 10; HLOBIL 2012, 107-117; MÍCHALOVÁ/VALEŠ 2017, 163-167.

Stojící Matka Boží s Ježíškem na pravé straně, nepůvodní ruce obou postav nemusejí odpovídat původním gestům a atributům. Socha nepochybně stála volně v prostoru, pravděpodobně na oltáři.

Postava je komponována v jemné esovce, která určuje naklonění Mariiny hlavy k Ježíškovi [26]. Přestože tělesné jádro splývá s draperií (jak je pro dílnu typické), kontrast je zřetelnější než u madony ze Znojma. Pokud jde o tělesný typ, neliší se téměř od madon ze Znojma a Michle – do výšky protáhlá figura s válcovitým trupem a plochým hrudníkem. Její oděv se skládá ze tří vrstev: spodní *cotte* s dlouhými rukávy, přes ni nepřepásaný *surcot* bez rukávů a otevřený plášť. Řasy *surcotu* se v horní části vějířovitě rozvíjejí od pravého boku, v dolní partii následuje schéma mís mezi kaskádami jako u madony znojenské. Pozoruhodné je však umístění kaskád: nejbohatší jsou z bočních zadních pohledů. I jinak zadní strana sochy svědčí o dílenské příbuznosti s ostatními díly skupiny Mistra Michelské madony. Vidlicovité záhyby i závoj roztažený přes ramena se takřka doslovně opakují na madonách z Michle, Znojma i Hrabové.

Postojem i kompozicí oděvu se velkomeziříčská madona velmi blíží madoně michelské. Její protáhlejší proporce, mělké záhyby roucha i vertikálně členěná draperie Ježíškova šatu naznačují o něco starší dobu vzniku.

Mariina tvář, v novověku překrytá sádrovou “maskou” se dochovala v dosti původním stavu. Mělce zasazené oči, rovný nos a malá ústa s mírně vysunutým dolním rtem, podbradek a horizontální vráska na krku naznačují, jak mohly vypadat tváře madon ze Znojma a Michle.

Výjimečná v rámci moravské dílny je poměrně rozsáhle zachovaná, zřejmě původní polychromie. Dezén pláště, viditelný pouze ze zadního pohledu (což potvrzuje umístění sochy volně v prostoru) odkryl rozsáhlý restaurátorský zásah Františka Kotrby v roce 1954 [27]. Kotrba popsal textilii s nepravidelně rozmístěným, volnou rukou malovaným florálním motivem jako *“...původní, místy jen málo poškozený brokát, pozůstávající ze zlaceného bodlakového květu s modrým středem, volně posazeného na bílý, hlazený podklad.”*²¹⁷ Brzy poté v monografickém článku madoně věnovaném určila Marie Anna Kotrbová ornament jako granátové jablko.²¹⁸ Jiří Fajt naopak odmítl původnost polychromie.²¹⁹ Článek Ivo Hlobila z roku 2012 interpretuje neobvyklý vzor látky jako napodobení v italské malbě (v okruhu Paola Veneziana [28]) běžných brokátů s motivem lotosového květu.²²⁰ V českém památkovém fondu se podobný dekor objevuje až o několik let později, než vznikla velkomeziříčská madona. Kromě izolovaného motivu na prsou trůnící madony z Bečova, kterou uvádí Hlobil,²²¹ se podobný rostlinný ornament nachází na několika památkách italizující deskové malby kolem poloviny století – ovšem blízký tvar je na nich zařazen mezi jiné ornamenty, které dohromady tvoří dezén látky. V první řadě na deskách tzv. Vyšebrodského cyklu se “lotosový květ” vyskytuje na plášti anděla z desky Zvěstování (v části pláště, která překrývá andělovu pravou paži [31]), na desce Zmrtvýchvstání na Kristově praporci (vpravo od medailonu s Beránkem a na horním cípu [32]). Také na břiše madony dell’Umiltá, před druhou sv. válkou umístěnou v londýnské soukromé sbírce (Praha, kolem 1350) se nachází jeden velký květ [30].

Hlobil určil rostlinný ornament jako lotosový květ, protože narozdíl od granátového jablka, symbolu plodnosti a věčného života, postrádá semínka ve vnitřní ploše. Našel i bližší srovnání než dekorativní textilie Paola Veneziana: tkaninu z hrobu Cangranda della Scala (†1329) [29], významného šlechtice a přítele Danta Alighieriho. Dekor textilie východního původu, v níž byl pohřben, určuje italská badatelka Paola Frattaroli, již badatel cituje,²²² právě jako květ lotosu.

Hlobil předpokládá, že bez šablony malovaný, volně rozmístěný vzor nebyl u polychromií Mistra Michelské madony běžný, což je takřka nemožné ověřit. Zdá se však pravděpodobné, že se skutečně jednalo o přání objednavatele sochy. Jestliže socha byla

²¹⁷ KOTRBA 1956, 34

²¹⁸ KOTRBOVÁ 1956, 310, pozn. 4

²¹⁹ FAJT 2006, 89–90

²²⁰ HLOBIL 2012a, 107–117

²²¹ Ibidem, 110, pozn. 8. Vzor se objevuje také na jejím trůnu.

²²² FRATTAROLI 1983, 153–187 (cit. HLOBIL 2012, 113, pozn. 15)

skutečně vytvořena pro farní kostel sv. Mikuláše,²²³ přichází v úvahu farář Sobek, převor zderazského konventu Strážců Božího hrobu, který pro stáří a slabost sám požádal o zbavení úřadu, aby místo toho byl pověřen správou velkomeziříčského kostela. Tak se stalo roku 1326. Ve službě setrval až do roku 1334, kdy ho nahradil další božehrobec, Jindřich.²²⁴ Ivo Hlobil jasně nerozhodl, který z farářů dílo objednal. Upozorňuje na možnost, že polychromie mohla být vytvořena s časovým odstupem několika let.²²⁵ Současně tvrdí, že ji pravděpodobně zhotovil „*sám Mistr Michelské madony*“²²⁶ a nikoli školený malíř. Bez podrobného technologického průzkumu nelze soudit, zda je polychromie původní. Italizující tendence (Ukřižovaný z Hradčan) v moravské dílně existovaly. Pokud by se barevná vrstva na plášti Panny Marie prokázala jako původní, dalo by se snad uvažovat i o původnosti olejem pojené²²⁷ polychromie Apoštola z Veverské Bitýšky. Velkomeziříčská madona tak může být velmi raným příkladem recepce italských motivů, jejichž význam v průběhu století narůstal.

7.4 Madona z Michle

Mistr Michelské madony, Brno, kolem 1330–1335

Lipové dřevo²²⁸, plně plastická socha, nedochovaná polychromie; chybí Mariina levá ruka a levé chodidlo, Ježíškovy obě paže a špička nohy; Mariin účes i tvář částečně přerézány zřejmě v 50. letech 19. st.

120 × 37 × 26 cm

Do farního kostela Nanebevzetí Panny Marie v Michli sochu daroval r. 1856 Franz Halla, který nespíše přivezl z Brna. Národní galerie ji zakoupila r. 1949.

Restaurováno: 1952-3, Jiří Tesař.

Národní galerie, inv. č. P701

²²³ kostel je poprvé zmiňován v roce 1317 (BOROVSKÝ 2017, 9)

²²⁴ Ibidem, 12

²²⁵ HLOBIL 2012a, 116

²²⁶ Ibidem, 114

²²⁷ olej jako pojivo se užíval ve 14. století v Itálii, jeho užití však nebylo pravidlem. U nás nejstarší desková malba pojená olejem je tzv. Vyšebrodský cyklus (ŠEFCŮ/PITTHARD 2017, 64–75)

²²⁸ od Podlahova tvrzení, že materiálem sochy je hruškové dřevo, se toto určení opakovalo v literatuře. Mikroskopický průzkum, který roku 2016 uskutečnila Národní galerie, však materiál určil jako lípu. Jediná jednoznačně rozpoznaná socha z hruškového dřeva je madona z Hrabové. (ANTOŠKOVÁ 2016, 93–111, zejm. 104)

PODLAHA 1907, 276; SCHMIDT 1959, 256-258; FAJT/SUCKALE 2006, 3-30; NATOUFOVÁ 2007, 241-243; HÖRSCH/FAJT 2016, 488, č. k. 12.1 (bibliografie), autor hesla Markus Hörsch.

Soudě podle fragmentu na Mariině hlavě socha zřejmě představovala korunovanou Královnu nebes. Nedívá se přímo na Ježíška, hlavy obou postav nakloněné k sobě však naznačují vzájemný citový vztah. Ježíšek ukazuje chodidlo levé nožky jako odkaz na Ukřižování. Socha byla určena k umístění volně v prostoru, pravděpodobně na oltář neznámého kostela.

Kompozice sochy je méně frontální než sv. Florián či znojemská madona, figurální kánon méně vertikální a celkový obrys členitější díky rozšiřujícím se trubicím postranních kaskád draperie [33, 34]. Pohyb boků vyvažuje natočení ramen, válcovitý trup je charakteristicky zakloněn. Mariin šat sestává ze tří vrstev: *cotte*, volný *surcot* bez rukávů a rozevřený plášť, na hrudi sepnutý páskem. Vějíř řas na Mariině trupu se sbíhá k vysoko posazenému Ježíškovi. I jeho draperie se od předchozích prací liší: místo svislých provazců je zřasení asymetrické, řasy se sbíhají k levému podpaží, kde se setkávají s mírně neorganicky umístěným vidlicovitým záhybem – “pozůstatkem” staršího draperiového schématu. Narozdíl od dodatečně upravované Mariiny tváře se Ježíškova dochovala v původní podobě, blízké na jednu stranu sv. Floriánovi, na druhou stranu i mladší madoně z Hrabové.

Předmětem polemiky o místu vzniku sochy se stalo její novodobé umístění ve farním kostele v Michli, o kterém nás zpravuje farní kronika. Antonín Podlaha soupisové práci uvádí, že na jednom z bočních oltářů stojí “zajímavá socha Panny Marie s Ježíškem z hruškového dřeva řezaná, kterouž roku 1856 daroval rodák Michelský Frant(išek) Halla, kamnář v Brně.”²²⁹ Na jeho tvrzení navázal Albert Kutal, předpokládaje, že Franz Halla přivezl sochu z Brna;²³⁰ to mu posloužilo jako podpůrný argument pro lokalizaci dílny do Brna. Dárce sochy ji mohl získat ze starého rodinného majetku, jistě však z jihomoravské metropole. Zpochybnění Kutalovy teze přišlo až s pokusem o dekonstrukci Mistra Michelské madony. Jiří Fajt a Robert Suckale²³¹ “zrušili” dílenskou souvislost mezi řezbami, a tudíž se nesnažili lokalizovat dílnu, ale místo toho pátrali po původním umístění samotné madony. Usoudili, že Kutal špatně četl prameny: Franz Halla na sochu sám

²²⁹ PODLAHA 1907, 276

²³⁰ KUTAL 1938, 322, pozn. 1

²³¹ FAJT/SUCKALE 2006, 3–30

věnoval pouze “kartoun” (zdobný oděv), zatímco sochu samotnou už dříve kostelu pouze vrátil poté, co ji po nějakou dobu přechovával. Michle do r. 1348 patřila do majetku břevnovských benediktinů, kteří vlastnili také sošku madony z Broumova, což vedlo autory k myšlence, že právě Břevnovský klášter původně sochu objednal.

Miriam Natoufová citovala přímo michelskou kroniku.²³² Píše se v ní, že Franz Halla sochu sám do kostela dopravil, ne však odkud. Nedožíváme se tedy vůbec nic o původu díla. Nalezení naprosté většiny děl souvisejících s madonou z Michle na Moravě však nasvědčuje spíše brněnské provenienci. Natoufová rovněž upozorňuje na možnost, že se zápis může vztahovat k úplně jiné mariánské soše. Také výraz “*anfertigen lassen*” užitý v kronice v souvislosti s madonou, se může vztahovat k nové polychromii či drobné úpravě.²³³ Zdá se pravděpodobné, že právě v souvislosti s věnováním sochy do michelského kostela mohl být přeřezán Mariin obličej, aby lépe vyhovoval dobovému vkusu.

Přestože neznáme původní umístění michelské madony, nepochybně šlo o exkluzivní zakázku pro významnou objednatelskou osobnost nebo instituci. Její vznik přibližně v první polovině 30. let by snad sváděl k hypotetickému spojení s Eliškou Rejčkou, nicméně pro to neexistují žádné indicie kromě mimořádné kvality díla.

7.5 Bolestný Kristus z brněnského kláštera voršilek

Mistr Michelské madony, Brno, kolem 1330–1335

Lipové dřevo, plně plastická socha, nepatrné fragmenty polychromie.; chybí obě ruce a chodidla, pozdější hluboké otvory po stranách hlavy, seříznut záhyb roušky.

74 × 17 × 15 cm

Původní proveniencie neznámá. Z kláštera voršilek v Brně dílo zakoupilo Zemské muzeum v Brně (dnes Moravská galerie) r. 1934.

Restaurováno: 1974, Mojmír Hamsík.

Moravská galerie v Brně, inv. č. E175

KUTAL 1938, 335-337; KUTAL 1973, 494, pozn. 49; CHAMONIKOLA 1992 (bibliografie); HLOBIL 2011b, 457, č. k. 195 (bibliografie)

²³² NATOUFOVÁ 2007, 241–243

²³³ *Ibidem*, 243

Bolestný Kristus s pažemi původně překříženými na hrudi sloužil jako devocionální socha mystického námětu. Někdy nesprávně ikonograficky určen jako “Kristus v hrobě,”²³⁴ ale původní poloha paží, stejně jako otevřené oči a bolestný výraz, jsou typické spíše pro Bolestného Krista.²³⁵

Asketický tělesný typ s výrazně vystouplými žebry, dlouhým torsem a neúměrně velkou hlavou [36]. Kromě sklonění hlavy se kompozice vyznačuje minimem pohybu, volná a nosná noha nejsou rozlišeny. Paže byly původně překříženy na hrudi, rána v Kristově boku je proto umístěna dosti vysoko (po druhým žebrem), aby ji nezakrývaly dlaně. Žebra a klíční kosti jsou zpracovány poměrně hrubě a schematicky, čemuž odpovídá i zadní strana [37].

Bederní rouška sahá Kristovi po kolena. Ostrost jejích záhybů se podobá spíše staršímu způsobu zpracování draperií. I kaskády jsou při pohledu ze stran řezány oproti jiným pracím dílny jednodušeji, bez vrstvení, tvoří je prosté, jemně se rozšiřující trubice.

Podstatně precizněji vypracovaná je Kristova hlava. Na graficky stylizovaných vlasech sedí naturalistická trnová koruna, vyřezaná z téhož kusu jako celá socha. Bolestná grimasa nemá ve skupině Mistra Michelské madony obdobu – expresivní křivka obočí a šikmo položené oči jsou velmi vzdálené idealizovaným tvářím madon a světců [38]. Úzký typ obličeje s malými ústy s vykrojeným horním rtem, zatímco spodní ret je lehce předsunutý, má nejbližší analogii v tváři sv. Floriána, podobně jako vousy a knír.

Kvůli nižší kvalitě provedení bylo ve starší literatuře dílo zařazováno do “okruhu Mistra Michelské madony” a datováno před polovinu století.²³⁶ Kvůli blízkosti obličejového typu se sv. Floriánem a také kvůli ostrým skladům bederní roušky Ivo Hlobil předatoval Bolestného Krista “nejpozději kolem 1330”²³⁷ při relativní chronologii, kde nejstarší sv. Florián vznikl asi před r. 1325. Kristus nevykazuje žádné manýristické zdobnění forem, příznačné pro jednu pozdní tendenci dílny nebo sochařů na ni navazujících (Kristus z Ostritz, madona z Hrušek, madonka z Dýšiny). Takto raná datace (nebo o několik málo let později při datování nejstaršího díla nejdříve asi 1326) by mohla přispět k poznání pohybu dílny: méně nákladná, umělecky méně náročná zakázka v první polovině 30. let by znamenala, že k dílně měli přístup i méně exkluzivní objednatelé.

²³⁴ FAJT/SUCKALE 2006, 4

²³⁵ Kristus od voršilek – FAJT/SUCKALE 2006, 4; Kristus z Mikulova viz MUDRA 2011, 19, pozn. 56.

²³⁶ KUTAL 1984, 225, 231 – “bezpečně před polovinou století”; CHAMONIKOLA 1992, nepag. – čtyřicátá léta

²³⁷ HLOBIL 2011b, 457

Kvůli nim by jistě dílna neputovala do jiného města; vznik Bolestného Krista by tedy značil dobu, kdy nejpозději se dílna usadila v jednom městě. Problém samozřejmě komplikuje fakt, že neznáme prvotní umístění sochy.

Kristova tvář je v rámci dílny naprosto výjimečná svým expresivním výrazem. Připomíná až karikaturu, ovšem jako celek je hlava řezána jemněji než zbytek těla. Hlobil proto soudil, že – podobně jako u madony z Prostějova – lze uvažovat o “*společné práci mistra (autor hlavy) a dílny (zhotovení ostatních částí sochy)*”.²³⁸ O organizaci dílny ovšem nemáme žádné zprávy. Nejspíše skutečně šlo o kolektivní záležitost a řezbář hlavy odvedl lepší práci, nicméně koncepce Mistra Michelské madony jakožto jednotlivce, nejlepšího sochaře obklopeného méně kvalitními řemeslníky, není nijak podložena.

Pokud jde o vztahy k dalším sochařským dílům, Albert Kutal srovnal zadní stranu brněnského Bolestného Krista [37] se zády Ukřižovaného z Hradčan²³⁹ [67]. Mezi rovnoběžnými rýhami oddělujícími žebra je pomocí pravidelných hrbolků vyznačena páteř, u Bolestného Krista samozřejmě o dost hruběji. Takové zpracování zad ovšem nalezneme i zádech tzv. Přemyslovského krucifixu [39], práce nesouvisející přímo s Mistrem Michelské madony. Obecnější povahu má i Kutalova další komparace: symetrický rozvrh pramenů vlasů na zadní straně Kristovy hlavy se podobá účesu zlacené relikviářové busty z Jezeří. Jedná se vlastně o logický důsledek symetrického mechanického řazení jednotlivých kadeří. Naše dílna navíc do střední Evropy nejspíše přišla z dnešního jihozápadního Německa a busta pochází z Bavorska,²⁴⁰ spíše lze tedy uvažovat o dosti volné provázanosti lokálně užívaného motivu.

Hlobil v katalogovém hesle dále podotknul, že lze uvažovat o starším, nedochovaném ikonografickém prototypu.²⁴¹ To považuji za velmi pravděpodobné – je zvláštní, že z ranější fáze činnosti dílny je Bolestný Kristus od brněnských voršilek jedinou zachovanou sochou s námětem Krista. Přinejmenším krucifixy musela dílna tvořit poměrně běžně, známe však jen dva z doby kolem poloviny století (z Hradčan a z bývalé Kastnerovy [69] sbírky). S brněnskou dílnou souvisí také torzovitě dochovaný Bolestný Kristus z Mikulova [40], jehož měkčí záhyby draperie a povšechně modelovaná ruka řadí nejdříve do poloviny století.

²³⁸ Ibidem

²³⁹ KUTAL 1973, 494, pozn. 49

²⁴⁰ KLÍPA, viz pozn. 175

²⁴¹ HLOBIL 2011, 457

Paradoxně právě pro svou nižší kvalitu je dílo důležité pro zkoumání možného dílenského provozu. Ukazuje, jak brzy se dílna dokázala přizpůsobit méně exkluzivním zakázkám.

7.6 Madona z Hrabové

Mistr Michelské madony, Morava, kolem 1340

Hruškové dřevo, plně plastická socha; chybí Ježíškovy obě ruce a část původní polygonální podnože; horní část Mariiny hlavy (obroučka, rouška, vlasy) seříznuty pro nasazení novodobé korunky.

53 × 12 × 11 cm

Pochází z výklenku domu č. p. 18 v obci Hrabová, Národní galerie ji zakoupila r. 1983.

Restaurováno: 70. léta, Karel Hořínek; 1983, Mojmír Hamsík.

Národní galerie, inv. č. P7297

HLOBIL 1980, 101-116; FAJT 1996, 634-636; FAJT/SUCKALE 2006, 16; FAJT/CHLUMSKÁ 2006, 140, č. k. 9; HLOBIL 2011b, 464-465, č. k. 198 (bibliografie).

Panna Marie s dítětem na pravé straně přidržuje oběma rukama Ježíška, který ukazuje chodidlo, což nejspíše odkazuje na jeho umučení. Soška sloužila k privátní zbožnosti.

Drobná socha robustnějšího figurálního typu se vyznačuje půvabnou ponderací. Kombinuje přísnou frontalitu obou tváří s jemným natočením Mariiných boků [41]. Matka Boží je oděna do dlouhé *cotte*, hladce splývající přes hrudník, a k levému boku má přetažený plášť. Lokty přitisknuté k trupu způsobují rozvinutí bočních kaskád do šířky. Záhyby roucha jsou měkčí a volnější než u starších prací dílny, řasy mezi bočními závěsy jsou dosti hluboké. Diagonální záhyb od pravého boku k levému chodidlu, typický pro celou skupinu, vystupuje zvlášť výrazně díky posunutí levého chodidla vzad. Při kontaktu se zemí se svislé řasy prudce lámou.

Velké dítě drží Marie vysoko nad pravým bokem. Místo aby v levici svírala atribut, jak to předpokládáme u jiných mariánských soch, přidržuje jí Ježíškovo chodidlo. Ježíšek je usazen téměř v jedné rovině s Mariiným trupem; hledí frontálně vpřed, což vede k rotačnímu pohybu jeho těla.

Obličej obou postav nesou znaky pro dílnu charakteristické: mělce zasazené oči s půlkruhově vypjatým obočím, rovný nos, drobná ústa, výrazná brada a podbradek [44]. Mají však širší, plnější tváře a silnější krky.

Řešení zadní strany [43] se svou asymetrií vymyká: místo symetrického pnutí pláště se v horní části vějířovitě rozvíjí řasy od levého boku, v dolní partii schéma připomíná řešení předních stran jiných madon: motiv tvaru Y mezi dvojicí kaskád. Některé mísovité záhyby se v průběhu zalamují.

Celkové zvýraznění hmotnosti figury, stejně jako hloubka a měkkost záhybů draperie, nasvědčuje tomu, že soška vznikla později než například madona michelská. Hlobil datování do doby kolem r. 1340 podpořil i komparací s velmi typově blízkou tváří malby madony z Veveří [45], jejíž obličej *“do té míry opakuje podobu madony z Hrabové, že je nemyslitelný bez inspirace díly daného výtvarného názoru”*,²⁴² přičemž madona z Hrabové je starší, poněvadž postrádá italskou inspiraci. Tato podobnost musela být ještě zřetelnější, když měla socha původní polychromii.

Sošku objevil a následně popsal Ivo Hlobil v letech 1979–1980.²⁴³ Před muzealizací stála alespoň několik desetiletí ve výklenku domu č. p. 18 v Hrabové na Ostravsku. Podle Hlobila nejspíše pochází z blízkého kláštera augustiniánů Corona Sanctae Mariae v Třebořově, založeném r. 1267 a zaniklém kolem r. 1550.²⁴⁴ Badatel se kvůli její lokalizaci zabýval možným usazením dílny v Olomouci pod patronací biskupa Jana Volka.²⁴⁵ Nicméně především drobné rozměry sochy, jejíž transport je tak nesmírně snadný, nedovolují zaujmout jednoznačné stanovisko. Soška, určená pravděpodobně k privátnímu uctívání (drobné měřítko, plasticky a složitě vypracovaná zadní strana), však určitě byla vyřezána pro významnou objednavatelskou osobnost. Jedná se o nejstarší dochovaný příklad tohoto typu z brněnské dílny; je dosti možné, že podobných děl existovalo více.

7.7 Apoštol z Veverské Bitýšky

Mistr Michelské madony, Brno, kolem 1340

Lipové dřevo, plně plastická socha, stará (původní?) polychromie; chybí obě paže od předloktí a přední část podnože.

39,3 × 12 × 10 cm

²⁴² HLOBIL 1980, 113

²⁴³ HLOBIL 1979, 25–27; HLOBIL 1980, 101–116

²⁴⁴ HLOBIL 2011b, 464

²⁴⁵ HLOBIL 1987, 478–482

„Získáno z okolí Veveří Bitýšky u Brna“ (Kutal 1941-1942), do počátku 40. let 20. st. patřila socha do soukromé sbírky Elišky a Huga Trollerových v Brně, 1975 ji zakoupila Moravská galerie v Brně, od r. 2010 restituováno do soukromé sbírky.

Restaurováno: 1978, Věra Frömllová.

Soukromá sbírka, zapůjčeno do Moravské galerie v Brně, inv. č. E608

KUTAL 1940-1941, 259-262; KUTAL 1970, 127-128, č. k. 143 (bibliografie); CHAMONIKOLA 1992, č. k. 1 (bibliografie), HLOBIL 2011b, 462-463, č. k. 197 (bibliografie); FAJT/HÖRSCH 2016, 461, č. k. 11.2, autorka hesla Helena Dáňová.

Nejmenší soška ze skupiny nemá zachované atributy, není tudíž možné určit identitu světce či apoštola. Nejspíše se jedná o pozůstatek většího celku. Kutalově domněnce, že světec byl zasazen do oltářního křídla,²⁴⁶ jeho složitě komponovaná a plastická zadní strana nenasvědčuje. Hlobil uvažoval o sérii Apoštolů z nedochovaného retáblu, v jehož centru by stál Kristus.²⁴⁷ Ikonografické určení v literatuře kolísá: “Krista Spasitele” lze vzhledem k absenci rány v boku spíše vyloučit.

Apoštol stojí v subtilním kontrapostu s nakročením volné nohy vpřed [46]. Levé předloktí původně trčelo daleko do prostoru (Apoštol nepochybně v ruce držel atribut). Tělesný kánon je sraženější, s velkou kulatou hlavou na silném krku s vyznačenými svaly a s poměrně úzkými rameny. Dlouhý spodní šat splývá v paralelních svislých záhybech. U pravého podpaží se látka skládá v typický vidlicovitý motiv. Plášť je volně diagonálně přehozen přes tělo. Zadní strana je řešena asymetricky: na světcově pravé straně se sbíhají boku, kde je loket tiskne k tělu [48].

Sličná tvář se vyznačuje velkýma očima s jemně zahlubněnými vnitřními koutky. Také pojetí úst se lehce liší od předchozích prací – horní ret se obloukovitě klene nad téměř neznatelně pootevřenými ústy. Vous, lemující čelist, má podobu měkkých bouliček místo graficky stylizovaných kudrlinek [49]. Pokud jde o relativní chronologii sošky, nejbližší je mu celkovou plastičností a artikulovaným kontrapostem madona z Hrabové. Sochy lze považovat za zhruba současné, jejich rozdílné obličejové typy však ukazují pluralitu tendencí brněnské dílny.

Po sejmutí přemaleb a odstranění doplňků (neúměrně velké levé ruky) Věrou Frömllovou byla odhalena mimořádně kvalitní polychromie. Podle restaurátorky byla

²⁴⁶ KUTAL 1973, 487

²⁴⁷ HLOBIL 2011b, 462

odkryta “poslední vrstva olejová, poměrně snadno rozpustná, velice pravděpodobně mladší než plastika”.²⁴⁸ Srovnání s krucifixem od hradčanských karmelitek však ukazuje velmi podobné pojetí zejména malby inkarnátu. Detaily řezby jsou i při drobném měřítku velmi dobře viditelné. Pokud by současná barevná vrstva byla až pozdější, museli bychom počítat s tím, že nějakou dobu po svém vzniku žádnou polychromii neměla. Socha jistě mohla být opatřena barevnou vrstvou s odstupem několika let. Z kusé restaurátorské zprávy není jasné, zda důvodem pro mladší dataci polychromie bylo pouze užití oleje jako pojiva. Nejstarší použití oleje jako pojiva deskové malby odhalil průzkum Národní galerie na deskách tzv. Vyšebrodského cyklu, a na modrém rubu pláště madony z Veverí²⁴⁹ tedy jen o málo pozdějších děl. Uplatnění oleje jako malířského média ve 14. století se objevuje, byť se nejednalo o dominantní techniku, především ve Florencii či Sieně.²⁵⁰ U dalších dvou soch Mistra Michelské madony se zachovalou polychromií (madona z Velkého Meziříčí, Ukřižovaný z Hradčan) badatelé analyzovali vztahy k italskému prostředí, zejména k italské malbě.²⁵¹ Možnost původnosti polychromie Apoštola se tedy jeví jako přijatelná.

7.8 Zmrtvýchvstalý Kristus z Ostritz

Mistr Michelské madony, Brno, 40. léta 14. století

Lipové dřevo, plně plastická socha; novodobá polychromie, novověké doplňky (obě ruce, podnož, svatozář)

102 × 26 × 14 cm

Socha byla nalezena v Klášteře cisterciáček Vallis Sanctae Mariae u Ostritz v Dolní Lužici. Klášter byl založen r. 1234. Během husitských válek byl značně poničen, r. 1683 zničil rozsáhlý požár většinu budov. Nejpíše se tedy nejedná o původní umístění sochy. V letech 1861–1899 patřily klášterní majetky cisterciáčkám z Předklášteří u Tišnova, odkud mohla být socha přinesena.

Klášter cisterciáček Vallis Mariae, Ostritz

HLOBIL 1980, 112-115; WINZELER 1998, 118-119 (bibliografie); CHARVÁTOVÁ 2009, 57-58; HLOBIL 2012b, 78-83.

²⁴⁸ cituje HLOBIL 2011b, 462

²⁴⁹ ŠEFCŮ/PITTHARD 2017, 64–75. Pojiva byla analyzována mikrochemickými zkouškami a histochemickým barvením příčných řezů.

²⁵⁰ Ibidem, 71

²⁵¹ HLOBIL 2012b, 107–117, KUTAL 1953, 115–133

Žehnající Kristus má na boku zdůrazněnou ránu, jedná se tudíž o Zmrtvýchvstalého. Kovové očko na temeni [53] ukazuje na paraliturgickou funkci sochy, která byla pomocí lana vytahována skrz otvor v klenbě.

Vertikalita a frontálnost žehnajícího Krista ho na první pohled přiřazuje k nejstarším pracím dílny. Figura je komponována zcela staticky, bez kontrapostu, s pohledem upřeným přímo vpřed. Objem je dosti uzavřený a zploštělý, což limituje i záklon trupu, typický pro ostatní práce skupiny [51].

Patami Kristus přišlapuje lem spodního šatu, který se mezi trupem a pažemi skládá v typické vidlice. Paralelní svislé záhyby se blíží draperii sv. Floriána i Apoštola z Veverské Bitýšky. Nicméně mísovité řasy pláště mezi dosti „splihlými“ bočními kaskádami se tvrdě zalamují. V porovnání s úzkými trubicemi suknice sv. Floriána vytváří šat Krista z Ostritz lámané provazce, neorganicky členící povrch.

Kristova tvář se velmi blíží sv. Floriánovi. Sedí však na krku s realisticky vyznačenými svaly a dlouhé, vzadu jen volně stáčené vlasy poukazují na mladší dobu vzniku. Socha v mnohém napodobuje starší produkci dílny a prokazuje tak sochařovu znalost předloh. Vznikla v době, kdy dílna (nebo sochaři, kteří se v ní vyškolili) produkovala řezby různých stylových tendencí. Zmrtvýchvstalý Kristus zastupuje „manýrizující“ pojetí, využívající konzervativnějších forem.

Robert Suckale²⁵² a Marius Winzeler²⁵³ předpokládali, že socha byla objednána přímo do kláštera Marienthal u Ostritz. Suckale ho navíc, spolu z Ukřižovaným z Cottbus, pokládal za cílený export „lucemburského stylu“ do Lužice. Naopak Ivo Hlobil se přikláněl k možnosti, že se socha dostala do kláštera až sekundárně: klášter založila česká královna Kunhuta v roce 1234, a mezi léty 1861–1899 patřil, již sekularizován, do majetku cisterciáček z Předklášteří u Tišnova.²⁵⁴ Podle Hlobila je pravděpodobnější, že se Zmrtvýchvstalý objevil v lužickém klášteře až v 19. století. Kateřina Charvátová přidává ještě možnost, že sochu do Marienthalu přinesly tišnovské cisterciáčky, když do něj uprchly před husitským nebezpečím.²⁵⁵ Oba autoři zmiňují po mnoha požárech chudý středověký fond: *“po mnoha požárech ze středověkého inventáře nezůstalo jinak v lužickém klášteře nic zachováno,”*²⁵⁶ píše Hlobil. O to pozoruhodnější je Winzelerův objev sošky nahého Jezulátka [54], které nejenže vzniklo ve středověku, ale badatel ho dokonce spojuje s

²⁵² SUCKALE 2002, 181

²⁵³ WINZELER 1998, 118–119

²⁵⁴ HLOBIL 1980, 112

²⁵⁵ CHARVÁTOVÁ 2009, 57–58

²⁵⁶ HLOBIL 1980, 115, pozn. 66

Mistrem Michelské madony a datuje velmi časně, už do 30. let 14. století.²⁵⁷ Jednalo by se tak o nejstaršího nahého Ježíška ve střední Evropě. Obličej se svou měkkostí podobá madoně z Prostějova (ne však jejímu dítěti), na které však nejsou viditelné uši, prvek běžný až v pozdní produkci dílny. Ty se vyskytují na Ježíškovi madony broumovské. Kromě tváře nabízí skupina jen málo srovnání – hladké tělesné objemy jsou plnější než u Ježíška madony z Prostějova.

Ani u Jezulátka ovšem nevíme, zda se jedná o původní vybavení kláštera. Bylo dlouho považován za barokní dílo. Přítomnost dvou soch spojovaných s Mistrem Michelské madony na jednom místě je o to podivnější, že reprezentují naprosto odlišné tendence vycházející z produkce dílny; vznikly v době, kdy nejen “názorové” rozčlenění dílny, nýbrž i její fyzické rozdělení do několika lokalit bylo dosti pravděpodobné. Vzhledem k formálním charakteristikám se Winzelerovo datování do 30. let zdá příliš časně, lépe odpovídá období kolem poloviny století.

Socha Zmrtvýchvstalého dokládá postupné rozšiřování „repertoáru“ moravské dílny o nové výtvarné přístupy i funkce.

7.9 Madona z Prostějova

Mistr Michelské madony, Morava, počátek 40. let 14. st.

Lipové dřevo, plně plastická socha, nedochovaná polychromie. Mariina levá ruka doplněná, Ježíškova levá (od předloktí) i pravá (vč. ramene) paže chybí. Také prsty Ježíškovy levé nožky a část hmoty v spodní části sochy se nedochovaly.

113,5 × 38 × 26,5 cm

„Byla prý zakoupena ve vídeňském uměleckém obchodu, má však pocházet ze severní Moravy“²⁵⁸ Ze soukromé sbírky v Prostějově zakoupena do Státní sbírky starého umění (dnes Národní galerie) r. 1939.

Restaurováno: 1939; 90. léta 20. st.

Národní galerie, inv. č. P364

CIBULKA/LORIŠ/NOVOTNÝ 1939-1940, 153; HOMOLKA/KESNER 1964, 14-15, č. k. 5; KUTAL 1962, 11-12; NIEDZELENKO/VLNAS (ed). 2006, 35-36, č. k. 1.2.2 (bibliografie), autor hesla Ivo Hlobil.

²⁵⁷ WINZELER 2016, 102–103

²⁵⁸ KUTAL 1973, 488

Madona drží Ježíška nad pravým bokem, absence atributů znemožňuje bližší ikonografické určení. Hledí přímo vpřed, stejně jako dítě. Ježíšek sedí velmi vzpřímeně, nastavuje chodidlo divákovi jako narážku na pašije.

Madona je charakteristická jednostranně prohnutým postojem s málo rozlišenou nosnou a volnou nohou [55]. Její oděv sestává ze dvou vrstev. Plášť, členěný paralelními mísami, vůbec nereaguje na svislé vlny spodní *cotte*. Roušku, na hlavě přidržovanou nízkou čelenkou, má Marie ovinutou kolem hrudi. Její tvář, řezaná kvalitněji než postava [57], vyniká nápadnou měkkostí a “archaickým” úsměvem rtů.

Také Ježíškovo odění se liší od jiných dílenských prací: halí ho jen dlouhá rouška do pasu.

Kompozici madony do jednoduchého oblouku přirovnal Albert Kutal k švábskému sochařství 30. a 40. let, zejména k “*okruhu rottweilské huti*” a také k figuře sv. Jana Evangelisty z oberweselského lettneru.²⁵⁹

Jaromír Homolka madonu považoval za jedno z děl, kde se více projevila “účast dílny” (oproti “vlastním pracím” Mistra, za které pokládal jen sv. Floriána, madonu znojenskou, madonu michelskou, Apoštola z Veverské Bitýšky).²⁶⁰

Objevení madony z Hrabové podnítilo Ivo Hlobila k novému přehodnocení vztahů mezi jednotlivými sochami dílny. Měkkou modelací obličej prostějovské madony podle něj předznamenal Apoštol z Veverské Bitýšky²⁶¹ (nicméně v zpracování těla a draperie se díla nesmírně liší. Poměrně mechanicky komponovaný plášť prostějovské madony a stylizovaný postoj nemají mnoho společného se sofistikovanou skladbou Apoštola. Snad proto později Hlobil usoudil, že hlavu prostějovské madony vyřezal “mistr” a zbytek “dílna”, podobně jako u Bolestného Krista od brněnských voršilek).²⁶²

Právě z hlediska vztahů k mladší produkci se pozice prostějovské madony ukazuje jako důležitější než pouze “pozdní derivát,” za nějž byla považována. Manýrizující madona z Hrušek [77] na prostějovskou navazuje zejména v kompozici šatu a do půli těla obnaženém dítěti; dosti blízká (obloukovým prohnutím, měkkostí tváře, ovinutím závoje kolem ramen) je také madona z Radlje nad Drávou v Národní galerii v Ljubljani [58], již E. Cevc považoval za příklad obecného proudu středoevropské poklasiky.²⁶³ Nemáme bohužel žádné zprávy o tom, jak se socha, ve slovinském památkovém fondu osamocená, dostala

²⁵⁹ *Ibidem*

²⁶⁰ HOMOLKA 1978a, cit HLOBIL 1980, 103

²⁶¹ HLOBIL 1980, 111

²⁶² HLOBIL 2011b, 457

²⁶³ CEVC 1963, 82, 363 pozn. 55

tak daleko na jih. Ani Jaromír Homolka se neodvážil rozhodnout, zda se jedná o “import” z Moravy nebo dílo slovinského řezbáře, který poznal moravské prostředí.²⁶⁴ Navíc ani nevíme, kdy madona na své naleziště dostala. Od moravské skupiny se jedním podstatným rysem liší – oděv má v pase stažen opaskem, což je motiv v naší dílně ojedinělý (s výjimkou pásku sv. Floriána, který však nemá vliv na siluetu postavy).

Dalšími díly s příbuznými rysy jsou figury Apoštola a Panny Marie z brněnského kostela sv. Jakuba [59, 60]. Obloukovité prohnutí u madony opticky vyvažuje závěs draperie pod levou paží. Nejdůležitější a současně nejkomplikovanější jsou formální vztahy svatojakubských figur ke kamenným sochám tzv. Kapellenturm v Rottweilu [4], Kaliopi Chamonikola upozornila též na vztahy k vídeňskému sochařství.²⁶⁵

Původ prostějovské madony není jednoznačný, chybí jakékoli indicie k hypotetickému spojení s objednavatelem. “Byla zakoupena z Vídně. Pisateli tohoto článku byla před lety bývalou majitelkou naznačena možnost, že byla vídeňským obchodníkem získána ze severní Moravy,”²⁶⁶ píše Albert Kutal.

Navzdory kvalitě, která je oproti jiným sochám brněnské skupiny poněkud nižší, na její stylovou polohu navázala značná část prací souvisejících s brněnskou dílnou – madona na lvu z Klosterneuburgu, madony z Hrušek, Dýšiny a Radlje nad Drávou. Pravděpodobný vznik v Brně dokládají vztahy k o něco pozdějším svatojakubským sochám.

7.10 Madona na lvu z Klosterneuburgu

Mistr Michelské madony, kolem 1345

Dubové dřevo, nízký iluzivní reliéf vyřezaný z prkna. Stará polychromie nezjištěna. Drobné mechanické poškození – chybí část hmoty na bradě lva a na zadní straně soklu, praskliny dřeva.

91 × 32 × 13 cm

Zakoupena Národní galerií z uměleckého obchodu Reinhold Hofstätter ve Vídni r. 2004. Obchodník ji získal od nejmenovaného sběratele z Klosterneuburgu.

Restaurováno: 2004, Anna Třeštíková.

Národní galerie, inv. č. P8935

²⁶⁴ HOMOLKA 2001b, 107

²⁶⁵ CHAMONIKOLA 1998, 222–229

²⁶⁶ KUTAL 1941–1942, 266, pozn. 1

HLOBIL 2004-2005, 6-30; FAJT/SUCKALE 2006, 3-30; HLOBIL 2006, 85-98; HLOBIL 2011b, 467-468, č. k. 199 (bibliografie); HLOBIL/HRBÁČOVÁ 2014, 68-71, č. k. 5 (bibliografie).

Madona stojící na lvu [61] má ze všech prací spojovaných s Mistrem Michelské madony zdaleka nejsložitější ikonografii. Matka Boží s dítětem na levé straně stojí na hřbetě lva, od něhož ji odděluje zvýrazněný lem podhrnutého pláště – oddělení Matky Boží od hrozivého zvířete, které může symbolizovat pokořené zlo či ďábla. Samotný Mariin pohyb lze interpretovat jako pošlapávání netvora: „*po lvu a po zmiji šlapat budeš / pošlapeš lvíče i draka*“ (žalm 91, 13).²⁶⁷

Také gesta a atributy lze jen obtížně srovnávat s jinými pracemi Mistra Michelské madony, poněvadž ruce se u většiny postav vůbec nedochovaly. Marie drží v dlani kytičku se třemi květy. Květiny se sice vyskytují jako běžný atribut mariánských figur, ale držení v dlani jinde nenalzáme. Ježíškovo gesto – místo žehnání ukazuje vzhůru – se také téměř neobjevuje. Někdy Panna Marie ukazuje prsten na dítě. Samotný Ježíšek někdy ukazuje například na vlastní ústa (madona z kaple sv. Eligia v dómu sv. Štěpána ve Vídni). Mimo sebe Ježíšek míří prstíkem například na draka na malířsky iluzivním reliéfu madony na oltáři v Puschendorfu, práci úzce související z italizujícími trůnicími madonami z Čech. V kombinaci s ostentativně vytočeným chodidlem lze uvažovat o eschatologickém akcentu.

Ve střední Evropě se zachovaly dvě poměrně velké skupiny ikonografického typu madony na lvu – kolem Salzburku [63] a ve Slezsku a Pomoří [64]. Už předválečná historie umění zkoumala jejich možné vztahy k moravskému prostředí. Klosterneuburská madona by mohla být onen předpokládaný prototyp – ovšem kromě ikonografie, která je komplikovanější, se ani stylově příliš neblíží poměrně formálně vyhraněným skupinám. „*Není sice českým prototypem slezsko – pruských a salzburských madon na lvu, ale vyhlíží*

²⁶⁷ ikonografie Madon na lvu není zdaleka jednoznačná. Kromě přemožení zla přichází v úvahu také souvislost s Kristem – „lvem z kmene Judova“ (Zjevení 5, 5). Jiná „pozitivní“ interpretace lva vychází z Physiologa – lvici se narodí lvíčata mrtvá, až po třech dnech přijde lev a svým dechem je oživí. Zejména sedící lví madony lze vidět jako „trůn Šalamounův“. SUCKALE 1999, 221–229 navrhuje také možnost, že lev, heraldické zvíře českého království, souvisel s výtvarnou „propagandou“ Karla IV. ve vedlejších zemích Koruny České. Význam madon na lvu může být mnohoznačný a také v různých oblastech nemusel být totožný. Základní prací k tématu je text P. Blocha (BLOCH 1970, 253–293), recentněji HLOBIL/HRBÁČOVÁ (ed.) 2014

*jako pravděpodobný přímý ohlas obdobné výchozí sochy,*²⁶⁸ píše Ivo Hlobil. Jedná se o nejstarší dochovanou madonu dané ikonografické skupiny.²⁶⁹

Pokud jde o funkci klosterneuburské madony, mohla tvořit ústřední část nedochovaného oltářního nástavce, nebo – a tomu by nasvědčovala i neobvyklá volba dřeva – část vyřezávaných chórových lavic.

Reliéf Klosterneuburské madony stojící na lvu se svou prostorovou koncepcí liší od ostatních soch Mistra Michelské madony, zpracovaných jako volné, ze všech stran precizně řezané figury. Poměrně mělký reliéf dosahuje větší hloubky postupně směrem vzhůru; postava se tak mírně vyklání do prostoru, čímž podporuje prostorovou iluzi [62]. Silueta díla je velmi členitá. Panna Marie spočívá levým chodidlem na lví šíji, zatímco volná noha je zobrazena v momentu “pošlapávání” zvířete – špičatý střevec ční do vzduchu. Dynamický postoj Marie vyvažuje volný závěs draperie, otvor pod lvím tělem odlehčuje celkovou hmotnost řezby. Široký a velmi dlouhý šat člení hluboké řasy, diagonálně klesající od Mariina boku. Zadní spodní lem roucha je podhrnut pod samotnou figuru, důrazně odděluje Marii od lvího hřbetu. Podobný motiv v naší skupině nacházíme u sv. Floriána, ovšem v mnohem redukovánější podobě: Nad hlavou lva leží plochý symetrický záhyb, nad jeho hřbetem pak složitý motiv symetrických rozšiřujících se trubic, spirálovitě zavíjeným. Plášť se shrnuje pod Ježíškovým tělem; vytváří na Mariině boku překládanou kaskádu. Velký cíp má Matka Boží vyhrnutý přes předloktí tak, že volně visí k pravému kolenu. Závoj s vrapovaným okrajem, který na hlavě přidržuje nízká čelenka, má Marie ovinutý kolem ramen. Tentýž motiv se v mladších dílech skupiny vyskytuje vícekrát – u madon z Prostějova a z Dýšiny a také u madony z Radlje nad Drávou.

Mariina v poměru k tělu dosti velká tvář spočívá na silném krku s horizontální vráskou. Má velké ploché oči a malá ústa se zahlobenými koutky. Řezba vlasů je také díky tvrdšímu materiálu poněkud jednodušší, přesto stále dosti precizní.

Úplně novým motivem jsou jeho velké Ježíškovy uši, dříve ve skupině neznámé (uši Ježíška madony ze Znojma byly na úkor vlasů vyřezány v baroku).

Lev, na němž Marie stojí, se podobá lvům románským. Hlavě dodává hrozivý výraz svaštělé obočí a otevřená tlama s dlouhými špičáky. Hřívá se svíjí v ornamentálních kudrlinách. Štíhlý trup zvířete kontrastuje s mohutnými tlapami s velkými drápy.

²⁶⁸ HLOBIL 2010, 392

²⁶⁹ Ikonografický typ v různých drobných obměnách existoval už od 11. století (slonovinový diptych v Bavorské Národní knihovně). HLOBIL/HRBÁČOVÁ (ed.) 2014

Ihned po zakoupení sochy od vídeňského obchodníka se rozpoutala diskuse nejen o příslušnosti sochy k Mistru Michelské madony, kterou obhajoval Ivo Hlobil,²⁷⁰ nýbrž i o její autenticitě. Jiří Fajt a Robert Suckale²⁷¹ ji označili za falzum z 19. století. Přestože se dílo v mnoha svých aspektech dosti vymyká, jejich argumentace se neukázala jako přesvědčivá. Použití celé řady specifických motivů z repertoáru Mistra Michelské madony na novodobém falzifikátu by znamenalo, že jeho autor musel “Mistra” znát – bádání o vzájemných souvislostech započaly až Anna Spitzmüller a Charlotte Giese na počátku 30. let století dvacátého.

I přesto rozdíly oproti zbytku skupiny nelze opomíjet. Marie drží Ježíška na levé ruce, místo jemného rozpořehování, patrného u ostatních děl, je postoj Marie dosti dynamický. Dubové dřevo bez dochovaných stop původní polychromie, komplikovaná ikonografie i samotná koncepce sochy jako iluzivního reliéfu s rafinovanými perspektivními zkratkami – to vše klosterneuburskou madonu ze skupiny vyčleňuje. Na druhou stranu srovnání především Mariiny hlavy s madonami ze 40. let poukazuje na úzké vazby mezi díly: tváře madon z Hrabové, Prostějova a madony z Veverí se klosterneuburské blíží nejen celkovým obličejovým typem, ale i zpracováním detailů. Velké ploché oči patří do základního repertoáru dílny. Horizontální vráska na mohutném krku a zahloubení koutků úst, která se tak mírně usmívají, klosterneuburskou madonu váže k madoně z Prostějova. S ní ji pojí také velice příbuzné utváření závoje: u obou soch jej na hlavě přidržuje nízká korunka tak, že rouška z týla téměř padá, ovíjí se kolem ramen a hrudníku.

Jiné motivy v produkci dílny nemají paralelu: pro dlouhý volně visící cíp pláště našel Ivo Hlobil paralelu v domácí malbě (Zmrtvýchvstání z Vyšebrodského cyklu) i ve švábském sochařství (sv. Jakub na tympanonu v Esslingen – nepředpokládá však přímý vztah).²⁷² Bez bližších paralel je velice nápadný motiv symetricky se stáčeujících spirál podhrnuté draperie. Lem oděvu si přišlapují i sv. Florián, madonka z Dýšiny a madona broumovská, nicméně u klosterneuburské lví madony by se dalo uvažovat i o významové rovině zdůrazněného prvku.

Romanizujícímu lvu věnoval Hlobil samostatný článek, v němž historizující podobu monstra interpretoval v širším kontextu historismů v době vlády Karla IV.²⁷³ Už dříve srovnával lva klosterneuburské madony s konzolou v bývalém klášteře premonstrátek Rosa

²⁷⁰ HLOBIL 2004–2005, 6–33

²⁷¹ FAJT/SUCKALE 2006, 3–30

²⁷² HLOBIL 2006, 89, 92–3

²⁷³ HLOBIL 2010, 391–398

Coeli v Dolních Kounicích [65], což by snad dokládalo jihomoravský původ reliéfu.²⁷⁴ Příbuzná stylizace hlavy s vyceněnými tesáky, vráskou podél čenichu a vzhůru obrácenými nozdrami ho vedla k úvaze, zda autor kounické konzoly nebyl totožný se sochařem klosterneuburské madony. Přiklonil se však spíše k možnosti společné předlohy.

Madonu lze díky hloubce a měkkosti záhybů draperie dynamické kompozici i k naturalismu směřujícím detailům (Ježíškovy uši) zařadit do pozdního období činnosti dílny. Srovnání s tvorbou Mistra Vyšebrodského oltáře, zejména s obličejem Madony z Veveří, takové dataci též odpovídá a dokládá navíc mnohočetné vztahy Mistra Michelské madony k italizující malbě

7.11 Ukřižovaný z Hradčan

Mistr Michelské madony, Brno nebo Praha, konec 40. let 14. století

Lipové dřevo, plně plastická socha, původní polychromie

123 × cca. 20 × cca. 20 cm²⁷⁵

Pochází z kláštera karmelitek na Hradčanech. Na místě karmelu dříve sídlil klášter barnabitů, a ještě dříve farní kostel sv. Benedikta, zmíněný poprvé r. 1353. Od r. 1950 v majetku Národní galerie v Praze, v polovině 90. let 20. st. v restituci navraceno karmelitkám.

Restaurováno: 1950-1951, Jiří Tesař.

Karmel sv. Josefa

KUTAL 1953, 115-133; TAUBERT 1969, 86, č. k. 23; KUTAL 1970, 128, č. k. 145 (bibliografie); MUDRA 2011, 18, 23; OTTOVÁ 2011, 32-33.

Ukřižovaný je zobrazen s otevřenýma očima, tedy v momentě před smrtí na kříži. Idealizovaný výraz se dosti liší od skupiny tzv. mystických krucifixů původem z Porýní. Hradčanský Kristus je pozoruhodný svou funkcí – jedná se o jednoho z nejstarších Ukřižovaných s pohyblivými pažemi. Již z druhé poloviny 10. století existují záznamy o ukládání dřevěného kříže do niky či truhličky o Velkém Pátku; kolem poloviny 14. století je obřad zaznamenán v Jiřském klášteře.²⁷⁶ Nejstarší známý příklad takového typu je

²⁷⁴ HLOBIL 2004–2005, 14

²⁷⁵ Odhad sestry Sály z karmelu sv Josefa

²⁷⁶ s literaturou MUDRA 2011, 21–23

Ukřižovaný z florentského baptisteria, datovaný před r. 1339.²⁷⁷ O málo mladší je Ukřižovaný z kostela sv. Ondřeje v Palaii, mimo Itálii kolem poloviny století vytvořené krucifixy ve štyrské Laßnitz nebo v Kempten ve Švábsku.

Mimořádně kvalitní a dobře zachovaný Ukřižovaný se vyznačuje elegantní, hladkou siluetou [66]. Přestože všechna žebra jsou dobře patrná, je pojetí trupu měkčí a méně expresivní než např. u Bolestného Krista od brněnských voršilek. Mírně pokrčené nohy se kříží tak, že pravá předstupuje před levou a její kotník se vychyluje z osy, takže se chodidla nepřekrývají. Na realisticky řezaných nohou vystupují žíly, kolena jsou anatomicky přesná, stejně jako chodidla.

Kristovy boky halí bohatě řasená rouška ke kolenům, s hlubokými kapsovitými záhyby ve střední části. Po stranách splývá velmi dlouhé dvojité kaskády. Mezi Kristovými koleny je protažen zadní cíp roušky. Kristovy paže byly původně zavěšeny na funkčních kloubech (podle Alberta Kutala²⁷⁸ vznikly nynější paže v pozdějším středověku, ovšem podle modelace podpaží usoudil, že napodobují starší. Jejich tvarování včetně jemně vystupujících žil a nehtů na dlouhých prstech však naprosto souzní s pojetím celku).

Kristus sklání kulatou hlavu k pravému rameni. Jeho krásná tvář jen naznačuje fyzickou bolest smrti na kříži [68]: jemně svrštělé obočí se klene nad pootevřenými očima, rovným nosem a lehce otevřenými ústy s obloukovitým horním rtem, modelovaným totožně jako rty drobného Apoštola z Veverské Bitýšky. Tomu se podobají také měkké hrbolky vousů lemujících čelist a lehce vystouplé krční svalstvo. Vlasy, plazící se po krku, se vepředu pravidelně vlní, vzadu jsou však rovnější.

Celkový výraz sochy má realistický, uměřený charakter, který podtrhuje dosti dobře dochovaná polychromie. Bílou látku bederní roušky zdobí volně rozmístěné, geometricky stylizované florální motivy, malované pomocí šablony. Modrá rubová strana tvoří barevné akcenty v bohatých bočních kaskádách. Dosti výrazné jsou stylizované krůpěje krve, ornamentálně tryskající z rány v boku, z chodidel a zpod (nedochované) trnové koruny.

Jak funkcí, tak formou tedy hradčanský Ukřižovaný ukazuje k severoitalskému prostředí; otázkou zůstává charakter tohoto vztahu. Albert Kutal poukázal na zprostředkující charakter italizujícího malířství (Vyšebrodský cyklus [72], Kaufmannovo Ukřižování [71]).²⁷⁹ S tím souvisí i Homolkovo tvrzení, že Mistr Michelské madony před

²⁷⁷ TAUBERT 1969, 81

²⁷⁸ KUTAL 1953, 115, pozn. 3

²⁷⁹ KUTAL 1953, 129

polovinou století přesídlil do Prahy.²⁸⁰ Na místě kostela sv. Josefa, patřícího karmelitkám,²⁸¹ sídlil od r. 1626 řád barnabitů, ovšem roku 1353 je tam zmiňován farní kostel.²⁸² Po mnoha přestavbách a dějinných zvratech se nezdá pravděpodobné, že by se jednalo o původní umístění krucifixu. Není ani zcela vyloučeno, že mohl být vyřezán na Moravě. Malířské Ukřižování dosti blízké vyšebrodskému se nachází na zadní straně tzv. Verdunského oltáře [70] v klosterneuburském klášteře augustiniánů, vytvořeném po požáru v roce 1331.²⁸³ Umělecké vztahy Moravy s Dolními Rakousy během 40. a 50. let nelze opomenout: kromě možné vídeňské inspiraci figur Apoštola a Panny Marie z brněnského kostela sv. Jakuba se tympanon vídeňského kostela minoritů v mnohém blíží pracím s Mistrem Michelské madony spojovaným. Nález madony na lvu z Klosterneuburgu a Ukřižovaného z Kastnerovy sbírky [69] v Dolních Rakousích může být samozřejmě až záležitostí novodobého sběratelství, nicméně při absenci fyzické hranice mezi Moravou a Rakousy by nepřekvapila ani možnost exportů dílny (či dílen) do sousední země.

Pojetí detailů se (až na "italskou" realistickou složku) shoduje se zpracováním Apoštola z Veverské Bitýšky. Ani u něj si však nejsme jisti původní proveniencí. Apoštol, Ukřižovaný a madona z Velkého Meziříčí navíc mají dochovanou zřejmě původní vrstvu polychromie, různým způsobem vázanou na italizující malířství. K obrazu Madony z Veverčí lze formálně vztáhnout obličej madon z Hrabové a Klosterneuburgu, které nejspíše v Praze nevznikly. Ovšem úzké vazby mezi Brnem a Prahou ve 40. letech 14. století jsou nezpochybnitelné.

Na pohyblivých čepech umístěné paže jistě vznikly kvůli přání donátora. Liturgické inscenace, při nichž se fyzicky manipulovalo se sochařskými díly, nejspíše souvisí s monastickým prostředím, konkrétní objednavatele ale neznáme.

Hradčanského Ukřižovaného lze označit za „nejitalštější“ dílo spjaté s Mistrem Michelské madony, přestože není první ani jediné. Jde o pozoruhodný doklad kombinace starší sochařské tradice s impulsy zprostředkovanými italizující malbou.

²⁸⁰ HOMOLKA 1999, 53

²⁸¹ na přelomu let 2019/2020 se karmelitky přestěhovaly do obce Drasty (Praha–východ)

²⁸² VLČEK/SOMMER/FOLTÝN 1997, 453

²⁸³ RÖHRIG 1995

7.12 Madona z klášterního kostela v Broumově

Mistr Michelské madony, Brno, konec 40. let 14. století

Lipové dřevo, plně plastická socha; barokní polychromie, zlacení a doplňky (korunky, žezlo, levá ruka Marie)

61 × 15 × 10 cm

Pochází z klášterního kostela benediktinů v Broumově (založen 1322) kde (podle dochovaných grafických reprodukcí) stála na hlavním oltáři nejpozději kolem r. 1680.

Benediktinské arcidiocesi sv. Vojtěcha a sv. Markéty, Praha-Břevnov

BLAŽÍČEK 1940-1941, 213-217; KUTAL 1962, 15; KUTAL 1970, 128, č. k. 144 (bibliografie); BARTLOVÁ 1993, 58-59; NIEDZELENKO/VLNAS (ed). 2006, 36, č. k. 1.2.3 (bibliografie), autor hesla Ivo Hlobil.

Matka Boží s dítětem na pravé straně. Ježíšek drží v levé ruce svitek, jako je zvykem na východních ikonách, pravici žehná. Socha nepochybně sloužila pro soukromou devoci.

I přes relativně silnou vrstvu novověké polychromie je patrná velmi jemná řezba drobné sošky [73]. Její uvolněný postoj je dosti dynamický, pravý bok vysunutý vpřed, záklon trupu vyrovnává hlava skloněná k dítěti. Dolní část roucha je hluboce pročleněna: mezi nohama a nad pravým chodidlem dosahují záhyby značné hloubky. Koleno volné nohy se uplatňuje pod draperií, což je motiv objevující se až v pozdější fázi činnosti dílny (madona z Hrabové, Apoštol z Veverské Bitýšky). Zadní strana v dolní části šatu do značné míry kopíruje přední: schéma mís mezi kaskádami je však asymetricky posunuté k Mariinu pravému boku, dlouhé diagonály se stáčí podél podstavce [75].

Madonin obličej má širší proporce a měkkou modelaci povrchu. Její účes nekryje žádný závoj.

Ježíšek je oblečen do dlouhé košilky, která splývá hluboko na Mariin bok. Pravou rukou žehná, v levé svírá svitek. Od široké, kulaté hlavy odstávají velké uši. Měkké, až “nehezké” typy tváří předznamenávají jak tváře starších lvích madon, tak italizující dřevořezby z Čech (např. madona bečovská).

Poměrně přesná barokní kopie na broumovském mariánském sloupu, rytiny a výšivka na kasuli ze 17. století dokazují živý kult sošky, stojící na hlavním oltáři.²⁸⁴ Dalo by se předpokládat, že se u broumovských benediktinů nacházela už ve středověku.

²⁸⁴ k baroknímu kultu BLAŽÍČEK 1940–1941, 213–217

Ke konkrétní hypotéze o objednateli vedl neobvyklý atribut Ježíška: svitek, který drží, je běžný na východních ikonách, ale v západních mariánských zobrazeních naprosto výjimečný. V českém malířství se atribut objevuje na monumentálním obraze madony z Kladska [76], nejspíš inspirovaným právě byzantskou ikonou, jehož objednavatelem byl arcibiskup Arnošt z Pardubic. Kromě svitku by na možnou vazbu k ikonám mohl poukazovat dlouhý šat Ježíška – v pozdní produkci spojené s Mistrem Michelské madony se častěji vyskytuje dítě zahalené jen do půli těla. Milena Bartlová hypoteticky spojuje broumovskou sošku s Arnoštem z Pardubic, který se v mládí učil v klášterní škole broumovských benediktinů. Podle badatelky mohl Arnošt drobnou devocionální sošku broumovskému opatu či řeholníkovi jako osobní dar.²⁸⁵

Plastičnost a měkkost sošky, její dynamický postoj i typ její tváře poukazují přímo k slezským lvím madonám. Vztahy ke Slezsku jistě neměly charakter jednostranného „vlivu,“ nicméně roli Mistra Michelské madony na utváření stylu nelze zpochybnit.

7.13 Madona z Hrušek

Mistr Michelské madony – okruh, Brno, cca. 1345–1350

lipové dřevo, plně plastická socha, drobné fragmenty polychromie. Chybí obě Ježíškovy paže, obě tváře a Mariiny ruce novodobě přeřezány (1914), novodobá nízká podnož

165 × 47 × 37 cm

Nejstarší známé umístění sochy je v kapli Panny Marie v Hruškách, které 1317-1516 částečně spadaly pod správu cisterciáků ve Žďáru nad Sázavou. Odtud byla přemístěna do kostela sv. Vavřince v Křenovicích u Slavkova.

Restaurováno: 1914, J. Prosecký a Ferdinand Rek, Umělecký závod sochařský a řezbářský; 2002-2003, Mojmir Hamsík.

ŘKF Křenovice u Slavkova; zapůjčeno do Arcidiecézního muzea Olomouc, Rejsř. č. Státního seznamu movitých kulturních památek 001806.

DUFEK 1972, 198-199; HOMOLKA 2001b, 5-16; ELBELOVÁ/ZATLOUKAL (ed.) 2006, 78, č. k. 78; HLOBIL 2011b, 459-461, č. k. 196 (bibliografie).

Stojící Královna nebes drží oběma rukama Ježíška, který s odkazem na pašije ostentativně ukazuje levé chodidlo. Socha stála volně v prostoru, zřejmě na oltáři.

²⁸⁵ BARTLOVÁ 1993, 58

Hieraticky, frontálně komponovaná madona stojí v neurčitém postoji s jen náznakem rozlišenou volnou a nosnou nohou [77]. Záklon trupu je velmi mírný. Nad volnou nohou přidržuje Marie oběma rukama dítě.

Kompozice šatu se blíží oděvu madony z Prostějova: zalamované mísy pláště téměř nereagují na svislé záhyby spodního šatu, u země ostře se lámající. Postranní kaskády téměř neruší vertikální obrys. Hlavu kryje velmi dlouhý závoj. Na pravé jsou do něj zavinuté nohy vzpřímeně sedícího Ježíška.

Zadní stranu tvoří svislé paralelní záhyby, při kontaktu se zemí se zalamující v různých směrech, podobně jako na straně přední [79].

Hlavy obou postav byly novodobě částečně přerézány. Ježíškovy odstávající uši však mohou být původní (což poukazuje na pozdější vznik díla).

Spolu s žehnajícím Kristem z kláštera Marienthal zastupuje madona z Hrušek manýrizující tendenci související s Mistrem Michelské madony. Její výtvarná kvalita však nedosahuje téže úrovně. O to zajímavější je motiv dítěte usazeného nad volnou nohou. Několik příkladů takové kompozice známe už ze 13. století (madona z Abbéville, madona z Magdeburgu), na Moravě v průběhu 14. století madona ze Křtin a z brněnského kostela sv. Jakuba, o málo mladší než madona z Hrušek, ovšem motiv se velmi rozšířil v období krásného slohu, počínaje madonou z Toruně. Otázkou zůstává, do jaké míry lze tato díla kauzálně spojit. Kamenná křtinská madona reprezentuje dosti odlišný styl než Mistr Michelské madony. Brněnská Matka Boží se vyznačuje radikálním prohnutím postavy do oblouku a vysunutím dítěte z objemu sochy, naproti tomu madona z Hrušek má mnohem uzavřenější siluetu. Umístění Ježíška nad volnou nohu mohlo vzniknout určitým nepochopením.

Vzhledem k inovativnímu prvku zavinutí dítěte do cípu dlouhé Mariiny roušky přichází také v úvahu, že socha napodobuje nedochovaný, kvalitnější vzor Mistra Michelské madony, jak o tom psal Jaromír Homolka.²⁸⁶

7.14 Madona z Dýšiny

Mistr Michelské madony – okruh, Čechy, kolem 1350

Lipové dřevo, plně plastická socha, nedochovaná polychromie; chybí Mariina levá ruka a obě Ježíškovy paže, Mariina koruna nedochovaná, vlasy nad čelem seříznuté.

²⁸⁶ HOMOLKA 2001a, 5–16

43 × 11 × 9,5 cm

Původ není znám, byla nalezena v kostele Nejsvětější Trojice a sv. Šimona a Judy v Dýšině, za první republiky v Uměleckoprůmyslovém muzeu v Plzni.

Západočeské muzeum v Plzni, inv. č. 3035; zapůjčeno do Národní galerie v Praze

OPITZ 1935, 7-8; BACHMANN 1969, 111-112; FAJT 1996, 634-636, č. k. 251; HLOBIL 2011b, 469-472, č. k. 200 (bibliografie); FAJT/HÖRSCH 2016, 480-481, č. k. 11.20 (bibliografie), autorka hesla Helena Dáňová.

Královna nebes původně s vysokou korunou se sklání k Ježíškovi zahalenému do půl těla, Ježíšek nastavuje levé chodidlo jako připomínku pašijí. Pravděpodobně sloužila pro privátní mystickou úctu.

Soška na poměrně vysokém soklíku stojí prohnutá do prostorově rozvinutého oblouku. Pravý bok je vysunut vpřed, na což reaguje natočení v ramenou. Ježíšek je vysoko posazen a značně vystupuje z celkového objemu sošky [80]. Oděv sestává ze tří tenkých vrstev: dlouhé *cotte*, na jejíž cípy madona šlape, jen málo viditelného *surcotu* a pláště sepnutého na prsou. Neobvyklá je asymetrie draperiového schématu – místo dvojice bočních kaskád splývá kaskáda jen od pravého boku. Vlasová rouška s vrapovaným lem se ovíjí kolem Mariiných ramen jako rouška madon z Prostějova a Klosterneuburgu. Její měkká tvář se lehce usmívá, oči jsou posazeny hlouběji než oči starších děl [82]. Zadní stranu brázdí poměrně hluboké, zalamované kapsovitě záhyby, vějířovitě vybíhající zpod lokte pravé paže [81].

Členění povrchu sošky je typické jistou dualitou: zdrobnělý, dekorativní řezbářský rukopis v několika místech kontrastuje s výrazným prohnutím do prostoru a hluboce pročleněnou draperií nad Mariinými chodidly. V mnohém směřuje k měkčímu pojetí forem po polovině století.

Stejně jako madony z Hrabové a z broumovského klášterního kostela, dýšinská madona nejspíše sloužila pro privátní uctívání. Neobvyklý je její soklík o sedmi hranách – s plochou zadní stranou a zlomem v čelním pohledu.

Hilde Bachmann se pokusila o zasazení dýšinské madony do středoevropského rámce; vycházela stylově z prostředí Dolních Rakous a Slezska.²⁸⁷ Naopak Albert Kutal upozornil na stejný typ ošacení u madony z Prostějova, čímž dýšinskou sošku vztáhnul k “volnějším

²⁸⁷ BACHMANN 1943, 29

okruhu” Mistra Michelské madony.²⁸⁸ Jiří Fajt v ní viděl mezičlánek mezi madonou z Hrabové a z Broumova,²⁸⁹ nicméně nejen její nižší kvalita, ale i užití odlišných motivů a kompozičních principů zřejmě znamená, že nevznikla “přímo v brněnské dílně Mistra Michelské madony,”²⁹⁰ jak se tehdy domníval.

V r. 2008 publikoval Fajt teorii, že kvůli stylové proměně kolem poloviny 14. století odešli sochaři pracující se starším, lineárně grafickým formálním rejstříkem do sousedních zemí.²⁹¹ Madonku z Dýšiny srovnával se sochařskou výzdobou portálu kostela ve Frankfurtu nad Odrou, zejména s figurami v archivoltách [83]. Přestože draperie má poměrně blízký charakter, není nutné uvažovat o těsné souvislosti. Prohnutí frankfurtských soch je určeno zakřivením archivoly; lineární sloh byl rozšířen v celé střední Evropě, jak na to paradoxně badatel sám upozornil;²⁹² a konečně kamenné skulptury se v dílech spjatým s Mistrem Michelské madony neobjevují.

Spolu s madonou z Hrušek lze dýšinskou sošku přiřadit k sochařské produkci na Mistra Michelské madony bezprostředně reagující. Podobně jako například madona z Libavé nebo trůnící madona ze Svatého Kopečku vykazuje prvky směřující k tzv. měkkému stylu po polovině století.

²⁸⁸ KUTAL 1962, 15

²⁸⁹ FAJT 1996, 636

²⁹⁰ Ibidem

²⁹¹ FAJT 2008, 222–229

²⁹² FAJT/SUCKALE 2006, 3–30

7 Závěr

Přestože problematice tzv. Mistra Michelské madony bylo věnováno značné množství odborné pozornosti, zůstává většina závěrů otevřených. Velmi blízké řezbářské zpracování soch, včetně pojetí zadních stran, dokazuje, že se alespoň ve starším období skutečně jednalo o jednu sochařskou dílnu. Její slohový původ není zcela jednoznačný. Bez konkrétních předstupňů vyhraněného dílenského stylu můžeme pouze tušit příchod dílny z Horního Porýní či Švábska. Tam nalézáme převážně kamenosochařské práce, reagující na francouzské poklasické sochařství (tzv. štrasbursko – freiburský okruh). Celou řadu paralelních slohových projevů lze ovšem nalézt v celém Porýní.

Také pro další zkoumání stylového původu Mistra Michelské madony je zásadní určení formálních proměn v čase. V obecné rovině lze rozvíjet myšlenky Alberta Kutala, který předpokládal tendenci směřující od vertikálního, kresebně členěného bloku k rozpohybování a změkčení objemů – jak to ilustruje srovnání sv. Floriána ze stejnojmenného hormorakouského kláštera a drobné, prostorově rozvinuté sošce madony z Broumova. Rozhodně se však nejednalo o kauzální vývojovou řadu. Naopak, jak dokazuje množství děl (relativně) datovaných přibližně kolem r. 1340, v pozdější fázi existovala jistá pluralita přístupů. Nabízí se i možnost, že se původní dílna mohla i fyzicky “rozštěpit” a vzniklo tak dílen několik. O dílenském provozu ale nemáme žádné informace, navíc musíme počítat s řezbáři, přicházejícími a odcházejícími v souvislosti s vlastním uměleckým školením; jistě i oni přinášeli některé inovace z jiných dílen a oblastí.

V průběhu 20. století konstruovaný Mistr byl považován za zakládající osobnost “české sochařské tradice.” S tím lze souhlasit jen do jisté míry: na produkci dílny reagovala značná část sochařství třetí čtvrtiny 14. století, ovšem koncepci geniálního umělce, jehož osobní umělecký projev se šířil do okolních zemí, dnes pokládáme za ahistorickou. V moravských pracích s Mistrem Michelské madony spojovaných se kolem poloviny století objevují vazby na prostředí Vídně (madona z kostela sv. Jakuba v Brně, částečně madona na lvu z Klosterneuburgu), Švábska (madona a Apoštol z kostela sv. Jakuba, madona z Prostějova) Itálie (Ukřižovaný z Hradčan) i italizujícího malířství tzv. Mistra Vyšebrodského oltáře, jehož působení předpokládáme v Praze. Tváře madon z Hrabové či Klosterneuburgu jsou s malbou Madony z Veverčí tak úzce srovnatelné, že není pochybnost o vzájemném kontaktu. Realistickou tělesnost hradčanského Ukřižovaného mohlo také zprostředkovat italizující malířství.

Ačkoli se většina soch dochovala bez autentické barevné vrstvy, polychromie oněch výjimek rovněž poukazuje k Itálii: je to plášť madony z Velkého Meziříčí s volně

kladenými stylizovanými květy lotosu či barevné pojednání hradčanského Ukřižovaného, které dokonale souzní se sochařským tvarem. Polychromie drobného Apoštola z Veverské Bitýšky, pojená olejem, je snad také původní, čemuž nasvědčuje také blízkost s inkarnátem Ukřižovaného. Olejové médium bylo v umělecké produkci Čech poprvé prokázáno právě na Vyšebrodském cyklu.

Velmi zajímavou, nicméně obtížně poznatelnou kapitolou je samotný příchod dílny do střední Evropy, která tehdy rozhodně nebyla uměleckým centrem. Prameny augustiniánské kanonie Sankt Florian nepřímo naznačují, že právě iniciativa kláštera, v němž se ostatně nachází relativně nejstarší práce dílny, přivedla sochaře z dnešního jižního Německa. Probošt Werner von Winkel se ve dvacátých letech 14. století usilovně snažil získat ostatky mučedníka Floriána, nad jehož hrobem byl podle legend klášter založen. Zřejmě on vyslal písaře Alberta von Waldkirchen na dvě cesty do Krakova, kde se nacházelo tělo mučedníka téhož jména. Odtud přinesl ostatky sv. Stanislava, jehož kult tak v hornorakouském klášteře započal. Je však krajně nepravděpodobné, že získal relikvie sv. Floriána. Rok po návratu z druhé cesty (1325) se vydal do papežského sídla Avignonu, nejspíš také v souvislosti s ostatky světce. Z vlastních Albertových poznámek se dozvídáme jen kusá data. V bohatých sanktfloriánských archivech se nenachází listina přímo vydaná papežem Janem XXII., který se jinak v politických i duchovních záležitostech střední Evropy dosti angažoval (v papežském Avignonu byla například vydána celá řada odpustkových listin se specifickou výzdobou pro kláštery na Starém Brně, Heiligenkreuz a Klosterneuburg). Můžeme vyloučit, že Albert putoval do Avignonu přímo přes Alpy. Jistě obešel pohoří přes Bavorsko, Švábsko a snad i Horní Porýní. Považuji za pravděpodobné, že právě Albert von Waldkirchen mohl do Sankt Florianu přivést řezbáře. Skvostná socha tak mohla symbolicky “zpřítomnit” světce, jehož relikvie probošt Werner pravděpodobně nezískal.

U osobností, jejichž objednavatelská role byla v literatuře zvažována, neexistuje žádný přesvědčivý důkaz, že si skutečně v dílně nechali zhotovit sochy. Je dosti pravděpodobné, že královna–vdova Eliška Rejčka či mladý Karel IV. jako markrabě moravský služeb dílny využili, nedokážeme s nimi však spojit konkrétní práce. Rejččina pouť do Porýní (1333) i pobyt Karla IV. a Blanky z Valois v Brně (1337-1341) se jeví jako příliš pozdní pro dataci nejstarších soch.

Kdy a proč se dílna z Horních Rakous přesunula do Brna (kde většina badatelů její sídlo předpokládala), bohužel nevíme. Od počátku 30. let však už jistě provoz fungoval na daném místě. Důležitou indicií je pro to paradoxně nepříliš kvalitní Bolestný Kristus z brněnského kláštera voršilek, který dokládá, že k dílně měli přístup i méně ambiciózní

objednavatelé. Z Brna asi pochází i madona z Michle, věnovaná do michelského farního kostela v polovině devatenáctého století.

Přestože se nelze zcela ztotožnit s tvrzením o zakladatelské roli Mistra Michelské madony, dílna do střední Evropy nejen přinesla nesmírně kvalitní porýnskou poklasiku, ale i celou řadu nových motivů ikonografických. Dokazuje, že prvotřídní sochařská produkce do zemí Koruny České nepřišla až s kulturním rozmachem za vlády císaře Karla IV., ale už za doby jeho otce Jana Lucemburského – byť nejspíš bez přímé vazby na panovníka samotného.

Seznam literatury a pramenů

- ANTONÍN 2009 — Robert ANTONÍN: Královna Eliška Rejčka a souboj o český trůn 1306–1308. In: ŠTĚPÁN (ed.) 2009, 17–31.
- ANTUŠKOVÁ 2016 — Václava ANTUŠKOVÁ / Ivana VERNEROVÁ / Štěpánka CHLUMSKÁ / Helena DÁŇOVÁ / Anna TŘEŠTÍKOVÁ / Radka ŠEFCŮ: Wood as the Material of Carvings and Paintings of Bohemian and Moravian Provenance in the Years 1280–1550. Identification of Wood. In: Bulletin of the National Gallery in Prague XXVI, 2016, 93–111.
- BACHMANN 1943 — Hilde BACHMANN: Gotische Plastik in Böhmen und Mähren vor Peter Parler. Beiträge zur Geschichte der Kunst in Sudeten- und Karpatenraum VII. Brünn – München – Wien 1943.
- BACHMANN 1969 — Hilde BACHMANN: Plastik bis zu den Hussitenkriegen. In: K. M. SWOBODA (ed.): Gotik in Böhmen. München 1969, 110–116.
- BALDASS 1961 — Peter BALDASS: Gotik in Österreich. Wien – Hannover – Bern 1961
- BARON 1975 — Françoise BARON: Le décor sculpté et peint de l'hôpital Saint-Jacques-aux-Pèlerins. In: Bulletin Monumental, tome 133, n°1, 1975, 29–72.
- BARTLOVÁ 1993 — Milena BARTLOVÁ: Madona z kláštera v Broumově. In: Tisíc let benediktinského kláštera na Břevnově. Katalog výstavy. Praha 1993, 58.
- BARTLOVÁ 1998 — Milena BARTLOVÁ: The Style of the Group of the Madonna from Michle: Perspectives of Methodology. In: BENEŠOVSKÁ (ed.) 1998, 206–215.
- BARTLOVÁ 2007a — Milena BARTLOVÁ: Trůnící madony na Ivech. In: OSZCZANOWSKI/KAPUSTKA/KOZIEŁ (ed.) 2007, 35–47.
- BARTLOVÁ 2007b — Milena BARTLOVÁ: Pieta z Jihlavy. Pieta z farního kostela sv. Jakuba v Jihlavě - nový pohled na staré téma. Jihlava 2007.
- BEENKEN 1927 — Hermann BEENKEN: Bildhauer des vierzehnten Jahrhunderts am Rhein und im Schwaben. Leipzig 1927.
- BENEŠOVSKÁ (ed.) 1998 — Klára BENEŠOVSKÁ (ed.): King Kohn of Luxembourg (1296–1346) and the Art of his Era: Proceedings of the International Conference, Prague 16. 9. – 20. 9. 1996. Prague 1998.
- BENEŠOVSKÁ 1998 — Klára BENEŠOVSKÁ: Klášter minoritů a klarisek ve Znojmě a jeho středověká podoba. In: Marie BLÁHOVÁ / Ivan HLAVÁČEK (ed.): Česko-rakouské vztahy ve 13. století. Rakousko (včetně Štýrska, Korutan a Kraňska) v projektu velké říše Přemysla Otakara II. Sborník příspěvků ze symposia konaného 26.–27. září 1996 ve Znojmě. Praha 1998, 217–236.
- BENEŠOVSKÁ (ed.) 2010 — Klára BENEŠOVSKÁ (ed.): Královský sňatek. Eliška Přemyslovna a Jan Lucemburský – 1310. Katalog výstavy v Domě u kamenného zvonu 2010–2011. Praha 2010.
- BENEŠOVSKÁ 2010 — Klára BENEŠOVSKÁ: Královna Eliška Rejčka a klášter cisterciáček Aula Sanctae Mariae. In: BENEŠOVSKÁ (ed.) 2010, 488–503.
- BLAŽÍČEK 1940–1941 — Oldřich Jakub BLAŽÍČEK: Thaumaturga Braunensis. In: Dílo 31, 1940–1941, 213–217.
- BLOCH 1970 — Peter BLOCH: Die Muttergottes auf dem Löwen. In: Jahrbuch der Berliner Museen 12, 1970, 253–293.
- BOROVSKÝ 2017 — Tomáš BOROVSKÝ: Středověká správa farnosti. In: ŠTINDL (ed.) 2017, 9–18.
- CEVC 1963 Emilijan CEVC: Srednjeveška plastika na Slovenskem. Od začetkov do zadnje črtine 15. stoletja. Ljubljana 1963.
- CIBULKA/LORIŠ/NOVOTNÝ 1939–1940 — Josef CIBULKA / Jan LORIŠ / Vladimír NOVOTNÝ: Výstava přírůstků v Národní galerii v Praze. In: Umění. Sborník pro českou výtvarnou práci, roč. XII, 153–163.

- CROSSLEY 2002 — Paul CROSSLEY: Architecture of Queenship. In: Anne J. DUGGAN (ed.): Queens and Queenship in medieval Europe. Proceedings of a Conference held at King's College London, April 1995. London 1997, 263–300.
- CZERNY 1881 Albin CZERNY: Zwei Actenstücke zur Culturgeschichte Oberösterreichs aus dem 14. Jahrhundert: a) Das Oblaibbuch von St. Florian, b) Calendarium Alberti plebani in Waldkirchen. In: Bericht über das Museum Francisco–Carolinum vol. 39 (1881) p. 3–150
- CZERNY 1886 — Albin CZERNY: Kunst und Kunstgewerbe im Stifte St. Florian von der ältesten Zeit bis zur Gegenwart. Linz 1886.
- ČEPLÁ 2011 — Andrea ČEPLÁ: Katalog volné plastiky. In: MAJER (ed.) 2011, 391–431.
- DOBROWOLSKI 1923a — Kazimierz DOBROWOLSKI: Dzieje kultu św. Floriana w Polsce do połowy XVI. wieku. Kraków 1923.
- DOBROWOLSKI 1923b — Kazimierz DOBROWOLSKI: Kult św. Stanisława w St. Florian w średnich wiekach. In: Rocznik krakowski 19, 1923, 116–133.
- DRAKE–BOEHM/FAJT (ed.) 2005 — Barbara DRAKE–BOEHM / Jiří FAJT (ed.): Prague. The Crown of Bohemia 1347–1437. Katalog výstavy. The Metropolitan Museum of Art New York. New Haven – London 2005.
- DUFEK 1972 — Antonín DUFEK: Materiály k dějinám gotického sochařství. In: Sborník prací filozofické fakulty Brněnské univerzity 1972. Řada uměnovědná F 16. Brno 1972, 197–200.
- DUTKIEWICZ 1949 — Józef Edward DUTKIEWICZ: Małopolska rzeźba średniowieczna 1300–1450. Kraków 1949.
- ELBELOVÁ/ZATLOUKAL (ed.) 2006 — Gabriela ELBELOVÁ / Pavel ZATLOUKAL (ed.): Arcidiecézní muzeum Olomouc. Průvodce. Olomouc 2006.
- FAJT (ed.) 1996 — Jiří FAJT (ed.): Gotika v západních Čechách (1230–1350). Katalog výstavy. Západočeská galerie v Plzni – Národní galerie v Praze. Praha 1996.
- FAJT 2005 — Jiří FAJT: Charles IV.: Toward a New Imperial Style. In: DRAKE–BOEHM / FAJT (ed.) 2005, 3–21.
- FAJT 2006 — Jiří FAJT: Madona z Velkého Meziříčí. In: Jiří FAJT (ed.): Karel IV., císař z Boží milosti. Kultura a umění za vlády posledních Lucemburků 1347–1437. Katalog výstavy. Pražský hrad 2006. Praha 2006. 89–90.
- FAJT 2008 — Jiří FAJT: Brandenburg wird böhmisch. Kunst als Herrschaftsinstrument. In: BADSTÜBNER / Peter KNÜVENER / Adam LABUDA / Dirk SCHUMANN. (ed.): Die Kunst des Mittelalters in der Mark Brandenburg. Tradition – Transformation – Innovation. Berlin 2008, 202–251.
- FAJT/HÖRSCH 2016 — J. FAJT / M. HÖRSCH (ed.): Císař Karel IV. 1316–2016: první česko-bavorská zemská výstava. Katalog výstavy. Národní galerie v Praze 2016 – Germanisches Nationalmuseum Nürnberg 2016–2017. Praha 2016.
- FAJT/CHLUMSKÁ 2006 — Jiří FAJT / Štěpánka CHLUMSKÁ: Čechy a střední Evropa 1200–1550. Katalog výstavy. Národní galerie v Praze. Praha 2006.
- FAJT/SUCKALE 2006 — Jiří FAJT / Robert SUCKALE: Der "Meister der Madonna von Michle" – das Ende eines Mythos? Mit einem Anhang zur "neuen" Löwenmadonna der Prager Nationalgalerie. In: Umění 54, 2006, 3–30.
- FALCOVÁ/STEHLÍKOVÁ 2000 — Zdeňka FALCOVÁ / Drahoslava STEHLÍKOVÁ: Nemovité památky Jižní Moravy. Soupis památek a literatury. Sv. 5, okres Znojmo. Brno 2000.
- FEULNER/MÜLLER 1953 — Adolf FEULNER / Theodor MÜLLER: Geschichte der deutschen Plastik. München 1953.
- FRATTAROLI 1983 — Paola FRATTAROLI: Esame dei tessuti provenienci dalla Tomba di Cangrande I. della Scala. In: MAGAGNATO (ed.) 1983, 110–187.

- GIESE 1931–1932 — Charlotte GIESE: Eine mährische Madonna. In: Zeitschrift für bildende Kunst 65, 1931–1932, 189–192.
- GINHART 1938 — Karl GINHART (ed.) Die Bildende Kunst in Österreich. Gotische Zeit (Von etwa 1250 bis um 1530). Baden bei Wien 1938.
- GUGENBAUER 1929 — Gustav GUGENBAUER: Die Gotik in Oberösterreich. In: Christliche Kunstblätter 70, 1929, 97–106
- HILGER 1991 — Hans P. HILGER: Eine unbekannte Statuette Muttergottes auf dem Löwen. In: Städel-Jahrbuch, NF 13, 1991, 145–154.
- HLEDÍKOVÁ 1991 — Zdeňka HLEDÍKOVÁ: Alžběta Rejčka. In: Dějiny a současnost. Kulturně historická revue 13, č. 5, 1991. Praha 1991, 7–12.
- HLEDÍKOVÁ 2013 — Zdeňka HLEDÍKOVÁ: Počátky avignonského papežství a české země. Praha 2013.
- HLOBIL 1979 — Ivo HLOBIL: Nově zjištěné práce Mistra Michelské madony. In: Historická Olomouc a její současné problémy II. Olomouc 1979, 25–27.
- HLOBIL 1980 — Ivo HLOBIL: Nová zjištění ke skupině plastik kolem michelské madony – Madona z Hrabové, Kristus z Ostritz. In: Umění 28, 1980, 101–116.
- HLOBIL 1987 — Ivo HLOBIL: Přemyslovec Jan Volek (†1351). Rodopisné, heraldické a sfragistické otázky. Umění 35, 1987, 478–482.
- HLOBIL 1998 — Ivo HLOBIL: Zur stilistischen Entwicklung der Michler–Madonna–Gruppe (um 1320 bis Mitte des 14. Jahrhunderts). In: BENEŠOVSKÁ (ed.) 1998, 216–221.
- HLOBIL 2004–2005 — Ivo HLOBIL: Eine unbekannte Löwenmadonna vom Meister der Madonna aus Michle (um 1340–1345). In: Bulletin of National Gallery in Prague 24–25, 2004–2005, 6–30.
- HLOBIL 2006 — Ivo HLOBIL: Die Klosterneuburger Löwenmadonna angeblich eine Fälschung. Analyse einer falschen Behauptung. In: Umění 54, 2006, 85–98.
- HLOBIL 2010 — Ivo HLOBIL: Monstrózní romanizující lev Klosterneuburské madony na Ivu. In: Milada STUDNIČKOVÁ: Čechy jsou plné kostelů / Boemia plena est ecclesiis : kniha k počtě PhDr. Anežky Merhautové, DrSc. Praha 2010, 391–398.
- HLOBIL 2011a — Ivo HLOBIL: Mistr Michelské madony – druhý život. In: MAJER (ed.): 2011, 433–450.
- HLOBIL 2011b — Ivo HLOBIL: Katalog vystavených děl Mistra Michelské madony. In: MAJER (ed.) 2011, 451–472.
- HLOBIL 2014 — Ivo HLOBIL: Gotické madony na Ivu. Klikaté cesty poznání / Gotische Madonnen auf dem Löwen. Löwenmadonnen im Zick–zack zur Erkenntnis. In: HLOBIL/HRBÁČOVÁ (ed.) 2014, 35–58.
- HLOBIL/HRBÁČOVÁ (ed.) 2014 — Ivo HLOBIL / Jana HRBÁČOVÁ: Gotické madony na Ivu / Gotische Löwenmadonnen. Splendor et Virtus Reginae Coeli. Katalog výstavy v Muzeu umění v Olomouci, 2014. Olomouc 2014.
- HLOBIL/RYWIKOVÁ (ed.) 2012 — Ivo HLOBIL / Daniela RYWIKOVÁ (ed.): Jan Lucemburský. Kultura, umění a zbožnost na Moravě a ve Slezsku v době vlády prvního Lucemburka. Ostravská univerzita. Ostrava 2012.
- HLOBIL 2012a — Ivo HLOBIL: Madona s lotosovými věty ve Velkém meziříččí. Italizující dezénová polychromie na soše Michelského mistra z 30. let 14. století. In: HLOBIL/RYWIKOVÁ (ed.) 2012, 107–117
- HLOBIL 2012b — Ivo HLOBIL: Der Meister der Madonna von Michle und der Segnende Auferstehungschristus in St. Marienthal. In: Marius WINZELER / Uwe Kahl (ed.): Für Krone, Salz und Kelch. Wege von Prag nach Zittau, Zittau 2011, 78–83.

- HLOBIL/RYWIKOVÁ (ed.) 2012 — Ivo HLOBIL / Daniela RYWIKOVÁ (ed.): Jan Lucemburský. Kultura, umění a zbožnost na Moravě a ve Slezsku v době vlády prvního Lucemburka. Ostravská univerzita. Ostrava 2012.
- HLOBIL 2017 — Ivo HLOBIL: Mistr Michelské madony a madony na Ivu. In: Rostislav ŠVÁCHA / Taťána PETRASOVÁ (ed.): Dějiny umění v českých zemích 800–2000. Praha 2017, 162–163.
- HOLTER 1971 — Kurt HOLTER: Verzierte mittelalterliche Bucheinbände des Stiftes St. Florian. In: Sankt Florian. Erbe und Vermächtnis. Festschrift zur 900-Jahr-Feier. Mitteilungen des Oberösterreichischen Landesarchiv. Linz 1971, 183–209.
- HOLTER 1988 — Kurt HOLTER: Bibliothek und Archiv: Handschriften und Inkunabeln. In: Die Kunstsammlungen des Augustiner-Chorherrenstiftes St. Florian (Österreichische Kunsttopographie 48). Wien 1988, 29–92.
- HOMOLKA 1956 — Jaromír HOMOLKA: Ukřižovaný ve farním kostele v Levoči. In: Dobroslav LÍBAL / Milada VILÍMKOVÁ (ed.): Umění věků. Věnováno k sedmdesátým narozeninám Dra Josefa Cibulky. Praha 1956, 68–65.
- HOMOLKA 1963 — Jaromír HOMOLKA: K problematice české plastiky 1350–1450. Na okraj knihy A. Kutala "České gotické sochařství 1350–1450." In: Umění 11, 1963, 415–448.
- HOMOLKA 1964 — Jaromír HOMOLKA: Einige Bemerkungen zur Entstehung des schönen Stils in Böhmen. In: Sborník prací filozofické fakulty Brněnské univerzity 1964. Řada uměnovědná, F8. Brno 1964, 43–60.
- HOMOLKA 1978a — Jaromír HOMOLKA: Doba Karla IV. v dějinách národů ČSSR, Praha 1978, nepublikovaný katalog výstavy.
- HOMOLKA 1978b — Jaromír HOMOLKA: Die Skulptur. In: Anton LEGNER (ed.): Die Parler und der Schöne Stil 1350–1400. Europäische Kunst unter den Luxemburgern I–V. Katalog výstavy v Kolíně nad Rýnem. Köln 1978–1980.
- HOMOLKA 1999 — Jaromír HOMOLKA: Poznámky k vývoji českého a středoevropského řezbářství 14. století. In: Michaela NEUDERTOVÁ / Petr HRUBÝ (ed.): Gotické sochařství a malířství v severozápadních Čechách. Sborník z kolokvia u příležitosti 70. výročí výstavy Josefa Opitze. Ústí nad Labem 1999. 51–76.
- HOMOLKA 2001a — Jaromír HOMOLKA: K jednomu motivu krásných madon. In: Acta historiae artis Slovenica 6, 2001, 5–16.
- HOMOLKA 2001b — Jaromír HOMOLKA: Madona z Radlje nad Drávou a moravské sochařství kolem roku 1350. In: Martin KUBELÍK / Milan PAVLÍK / Josef ŠTULC (ed.): Historická inspirace. Sborník k poctě Dobroslava Líbala. Praha 2001, 105–111.
- HOMOLKA 2005 — Jaromír HOMOLKA: K některým problémům českého sochařství 14. století. Tři poznámky ke stavu bádání. In: Jan ROYT / Michaela OTTOVÁ / Aleš MUDRA (ed.): Regnum Bohemiae et Sacrum Romanum Imperium. Sborník k poctě Jiřího Kuthana. České Budějovice 2005, 295–313.
- HOMOLKA/KESNER 1964 — Jaromír HOMOLKA / Ladislav KESNER: České umění gotické. Katalog výstavy. Národní galerie v Praze. Praha 1964.
- HÖRSCH 2016 — Markus HÖRSCH: Michelská madona. In: FAJT/HÖRSCH 2016, 488.
- CHAMONIKOLA 1992 — Kaliopi CHAMONIKOLA (ed.): Gotika. Stálá expozice starého umění. Katalog výstavy. Moravská galerie v Brně. Brno 1992.
- CHAMONIKOLA 1998 — Kaliopi CHAMONIKOLA: The Figures from the Church of St. James in Brno. In: K. BENEŠOVSKÁ (ed.) 1998, 222–229.

- CHARVÁTOVÁ 2009 — Kateřina CHARVÁTOVÁ: Dějiny cisterckého řádu v Čechách 1142-1420, III. Kláštery na hranicích a za hranicemi Čech. Praha 2009.
- KACZMAREK 2007 — Romuald KACZMAREK: Umění ve Slezsku, umění v českých zemích a lucemburský mecenát: mezi svízelným susedstvím a bezvýhradným přijetím? In: Mateusz KAPUSTKA / Jan KLÍPA / Andrzej KOZIEŁ / Piotr OSCZANOWSKI / Vít VLNAS (ed.): Slezsko - Perla v České koruně. Historie, kultura, umění. Praha 2007, 115–147.
- KACZMAREK 2012 — Romuald KACZMAREK: Madonna na lwie – problem otwarta? Kilka uwag na temat Madonny na lwie u Klosterneuburga i relikwiarza króla Davida z Bazylei. In: HLOBIL/RYWIKOVÁ (ed.) 2012, 119–135.
- JAROŠOVÁ/KUTHAN/SCHOLZ (ed.) 2008 — Markéta JAROŠOVÁ / Jiří KUTHAN / Stefan SCHOLZ (ed.): Prag und die großen Kulturzentren Europas in der Zeit der Luxemburger (1310–1437) Internationale Konferenz aus Anlaß des 600. Jubiläums der Gründung der Karlsuniversität in Prag 2008. Praha 2008.
- KIESLINGER 1923 — Franz KIESLINGER: Zur Geschichte der gotischen Plastik in Österreich. Wien 1923.
- KLÍPA 2011 — Jan KLÍPA: Tři knihy o umění doby Jana Lucemburského. In: Studia medievalia bohemica 3, 2011, 107–120.
- KOTRBA 1956 — František KOTRBA: Polychromie středověkých plastik a její restaurace. In: Zprávy památkové péče 16, 1956, 25–40.
- KOTRBOVÁ 1956 — Marie Anna KOTRBOVÁ: Madona velkomeziříčská. příspěvek k dějinám sochařství rané doby lucemburské. In: Umění 4, 1956, 304–311.
- KRAMÁŘ 1935 — Vincenc KRAMÁŘ: Strakonická gotická madona. In: Volné Směry 31, 1935, 186–195.
- KUTAL 1936 — Albert KUTAL: Příspěvek k poznání plastiky 14. století. In: Volné Směry 32, 1936, 208–213.
- KUTAL 1938 — Albert KUTAL: Moravská dřevěná plastika první poloviny 14. století. In: Časopis Matice moravské 62, 1938, 167–200, 311–342.
- KUTAL 1941–1942 — Albert KUTAL: Z moravské plastiky 14. století. In: Volné Směry 37, 1941–1942, 259–266.
- KUTAL 1942 — Albert KUTAL: Gotické sochařství v Čechách a na Moravě. Praha 1942.
- KUTAL 1949 — Albert KUTAL: Sochařství doby Jana Lucemburského. In: A.KUTAL / D. LÍBAL / A. MATĚJČEK: České umění gotické I. Stavitelství a sochařství I. Praha 1949, 49–55.
- KUTAL 1953 — Albert KUTAL: Krucifix z kláštera barnabitek na Hradčanech. In: Umění 1, 1953, 115–133.
- KUTAL 1962 — Albert KUTAL: České gotické sochařství 1350–1450. Praha 1962.
- KUTAL 1970 — Albert KUTAL: Sochařství. In: Jaroslav PEŠINA (ed.): České umění gotické 1350–1420, 112–164.
- KUTAL 1973 — Albert KUTAL: O reliéfu od p. Marie Sněžné a některých otázkách českého sochařství 1. poloviny 14. století. In: Umění 21, 1973, 480–496.
- KUTAL 1984 — Albert KUTAL: Gotické sochařství. In: Rudolf CHADRABA / Josef KRÁSA (ed.): Dějiny českého výtvarného umění I/1. Od počátků do konce středověku. Praha 1984, 216–283.
- KUTHAN (ed.) 1982 — J. KUTHAN (ed.): Umění doby posledních Přemyslovců. Roztoky u Prahy: Středočeské muzeum: Středisko státní památkové péče a ochrany přírody Středočeského kraje. Roztoky u Prahy 1982.
- KVĚT 1931 — Jan KVĚT: Iluminované rukopisy královny Rejčky. Příspěvek k dějinám české knižní malby ve století XIV. Praha 1931.

- MAGAGNATO (ed.) 1983 — Licisco MAGAGNATO (ed.): Cangrande della Scala. La morte e il corredo di un principe nel medioevo europeo. Katalog výstavy. Verona 1983.
- MAIXNEROVÁ 2009 — Anna MAIXNEROVÁ: Kostel sv. Wolfganga v Hnanicích / Die St. Wolfgang-Kirche in Hnanice. Hnanice 2009.
- MAJER (ed.) 2011 — Král, který létal. Moravsko – slezské pomezí v kontextu středoevropského prostoru doby Jana Lucemburského. Katalog výstavy. Ostravské muzeum. Ostrava 2011.
- MUDRA 2006 — Aleš MUDRA: Doplněk k počátkům Mistra Michelské madony – socha sv. Reinolda v Dortmundu. In: Aleš MUDRA / Michaela OTTOVÁ (ed.): Ars vivendi Professori Jaromír Homolka ad honorem. Opera Facultatis Theologiae catholicae Universitatis Carolinae Pragensis. Historia et historia artium 5. Praha 2006, 239–254.
- MUDRA 2011 — Aleš MUDRA: Výtvarná díla v liturgii velkých svátků. In: ZÁPALKOVÁ (ed.) 2011, 14–27.
- MUDRA 2014a — Aleš MUDRA: Kontexty italizujícího sochařství doby lucemburské v severozápadních Čechách. In: Trans montes. Podoby středověkého umění v severozápadních Čechách. Aleš MUDRA / Michaela OTTOVÁ (ed.). Praha 2014, 169–187
- MUDRA 2014b — Aleš MUDRA: Relikviářová busta světice z Jezeří. In: Dušan FOLTÝN (ed.): Otevři zahradu rajskou. Benediktini v srdci Evropy 800–1300. Katalog výstavy Národní galerie v Praze, 2014–2015. Praha 2014, 337.
- MÜLLER 1963 — Theodor MÜLLER: Albert Kutsal. České gotické sochařství. Praha 1962 [Rec.] In: Kunstchronik 16, 1963, 283–289.
- MUSIL 2009 — František MUSIL: Hradec Králové, Eliška Rejčka a rok 1308. In: ŠTĚPÁN (ed.) 2009, 11–15.
- NATOUFOVÁ 2007 — Miriam NATOUFOVÁ: Madona z Michle? In: Umění 55, 2007.
- NEUMÜLLER 1971 — Willibrord NEUMÜLLER: Der heilige Florian und seine "Passio". In: Sankt Florian. Erbe und Vermächtnis. Festschrift zur 900-Jahr-Feier. Mitteilungen des Oberösterreichischen Landesarchiv. Linz 1971, 1–35.
- NIEDZELENKO/VLNAS (ed.) — Andrzej NIEDZELENKO / Vít VLNAS (ed.): Slezsko – perla v České koruně. Tři období rozkvětu vzájemných uměleckých vztahů. Praha 2006.
- OETTINGER 1939 — Karl OETTINGER: Altdeutsche Bildschnitzer der Ostmark. Wien 1939.
- OETTINGER 1948 — Karl OETTINGER: Das Wienerische in der Bildenden Kunst. Salzburg 1948.
- OPITZ 1925 — Josef OPITZ: Gotische Plastik des 14. und 15. Jahrhunderts in Böhmen I. Kaaden 1925.
- OSZCZANOWSKI/KAPUSTKA/KOZIEŁ (ed.) 2007 — Piotr OSZCZANOWSKI / Mateusz KAPUSTKA / Andrzej KOZIEŁ (ed.): Śląsk i Czechy: wspólne drogi sztuki. Materiały konferencji naukowej dedykowane Profesorowi Janowi Wrabecowi. Wrocław 2007
- PODLAHA 1907 — Antonín PODLAHA: Posvátná místa království českého. Arcidiecese pražská I. Vikariáty: Českobrodský, Černokostecký, Mnichovický a Prosecký. Praha 1907.
- RICHTER 1879 — Eduard RICHTER: Notizen. In: Mitteilungen zur Erforschung und Erhaltung der Kunst- und historischen Denkmale V, N. F., CLXII–CLXIII, č. 80.
- REISINGER 1997 — Ferdinand REISINGER: St. Florian. In: Floridus RÖHRIG (ed.): Die bestehenden Stifte der Augustiner-Chorherren in Österreich, Südtirol und Polen. Klosterneuburg 1997, 337–384.
- R'ÖHRIG 1972 — Floridus RÖHRIG: Klosterneuburg". Wien 1972.

- RÖHRIG 1993–1994 — Floridus RÖHRIG: Zur Herkunft der Klosterneuburger Madonna. In: Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte, 46/47 (1993–1994), 594–601.
- RÖHRIG 1995 — Floridus RÖHRIG: Der Verduner Altar. Wien – München 1995.
- SCHMIDT 1959 — Gerhard SCHMIDT: Der "Ritter" von St. Florian und der Manierismus in der gotischen Plastik. In: Otto BENESCH / Otto DEMUS / Renate WAGNER-RIEGER / Gerhard SCHMIDT: Festschrift Karl M. Swoboda zum 28. Januar 1959. Wien – Wiesbaden 1959, 249–263.
- SCHMIDT 1962 — Gerhard SCHMIDT: Die Malerschule von St. Florian. Beiträge zur deutschen Malerei zu Ende des 13. und im 14. Jahrhundert. Graz – Köln 1962.
- SCHULTES 2002 — SCHULTES/PROKISCH (ed.): Gotik Schätze Oberösterreich. Katalog výstavy v Oberösterreichisches Museum Linz 2002. Weitra 2002.
- SCHULTES 2008 — Lothar SCHULTES: Vom "Ritter" von St. Florian zum Steyrer Figurenzyklus. In: JAROŠOVÁ / KUTHAN / SCHOLZ (ed.) 2008.
- SPĚVÁČEK 1979 — Jiří SPĚVÁČEK: Karel IV. Život a dílo: (1316–1378). Praha 1979.
- SPITZMÜLLER 1931 — Anna SPITZMÜLLER: Die Madonna von Znaim. In: Belvedere 10, 1931, 118–120.
- STUDNIČKOVÁ 2015 — Milada STUDNIČKOVÁ: Iluminovaná odpustková listina pro klášter cisterciáček Aula Sanctae Mariae na Starém Brně z roku 1325. In: CHLÍBEC / OPAČIČ (ed.): Setkávání. Studie o středověkém umění věnované Kláře Benešovské. Praha 2015, 405–421.
- SUCKALE 1993 — Robert SUCKALE: Die Hofkunst Kaiser Ludwigs von Bayern. München 1993.
- SUCKALE 1999 — Robert SUCKALE: Die "Löwenmadonna". Ein politischer Bildtyp aus der Frühzeit Kaiser Karls IV.? In: R. FEVREAU / M.–H. DEBIÈS: Iconographica. Mélanges offerts à Piotr Skubziwski. Poitiers 1999, 221–229.
- SUCKALE 2002 — Robert SUCKALE: Die "Löwenmadonna". Ein politischer Bildtyp aus der Frühzeit Kaiser Karls IV.? In: R. SUCKALE: Das mittelalterliche Bild als Zeitzeuge. Sechs Studien. Berlin 2002, 172–184.
- ŠEFCŮ/PITTHARD 2017 — Radka ŠEFCŮ / Václav PITTHARD: Identifying Binding Materials in Bohemian Painting from the 14th to the Half of the 16th Century. In: Bulletin of the National Gallery in Prague XXVII, 2017, 64–75.
- ŠTĚPÁN (ed.) 2009 — Jiří ŠTĚPÁN (ed.): Chrám sv. Ducha a královna Eliška Rejčka v Hradci Králové 1308–2008. Historická tradice města. Od chrámu ke katedrále. Sborník příspěvků z mezinárodní vědecké konference konané ve dnech 15. a 16. října 2008 v Hradci Králové. Hradec Králové 2009
- ŠTINDL (ed.) 2017 — Martin ŠTINDL a kol.: Chrám sv. Mikuláše ve Velkém Meziříčí. Historie sedmi století. Velké Meziříčí 2017.
- TAUBERT 1969 — Gesine TAUBERT / Johannes TAUBERT: Mittelalterliche Kruzifixe mit schwenkbaren Armen. Ein Beitrag zur Verwendung von Bildwerken in der Liturgie. In: Zeitschrift des deutschen Vereins für Kunstwissenschaft 23, 1969, 79–121.
- VÁLKA 1991 — Josef VÁLKA: Středověká Morava (Dějiny Moravy, 1 = Vlastivěda moravská, nová řada, sv. 5). Brno 1991.
- VÍTOVSKÝ 2003 — Jakub VÍTOVSKÝ: Brněnský Alramův dvorec, královský dům a nástěnná malba Thébské legie v čele se sv. Gereonem z královské kaple. In: Jiří FAJT (ed.) 2003: Court Chapels of the High and Late Middle Ages and Their Artistic Decoration. Praha 2003, 431–435.
- VLČEK/SOMMER/FOLTÝN — Pavel VLČEK / Petr SOMMER / Dušan FOLTÝN: Encyklopedie českých klášterů. Praha 1997.

- WALCZAK 2003 — Marek WALCZAK: Krippenfiguren des 14. Jahrhunderts aus dem an der St. Andreaskirche in Krakau gelegenen Kloster der Klarissinen. In: *Umění* 51, 2003, 192–202.
- WINZELER 1998 — Marius WINZELER: Segnender Christus. In: Judith OEXLE / Markus BAUER / Marius WINZELER (ed.): *Zeit und Ewigkeit. 128 Tage in St. Marienstern. Katalog výstavy. Halle an der Saale, 1998, 118-119.*
- WINZELER 2016 — Marius WINZELER: Das älteste erhaltene Christkind in den böhmischen Ländern? Ein neu entdecktes Werk des "Meisters der Michler Madonna" in St. Marienthal. In: *Fontes Nissae. Prameny Nisy* 17, č. 1 (2016). Technická univerzita v Liberci. Liberec 2016, 102–103.
- WYROZUMSKI 1998 — Jerzy WYROZUMSKI: Skąd pochodził krakowski św. Florian? In: *Rocznik krakowski* 64, 1998, 53–58.
- ZÁPALKOVÁ (ed.) 2011 — Helena ZÁPALKOVÁ (ed.) *Kristus z Litovle. Restaurování 2007–2010. Katalog výstavy Victimae paschali laudes. Velikonoční liturgie a výtvarné umění.* Olomouc 2011.
- ZEMINA 1984 — Jaromír ZEMINA: Albert Kutal. In: *Kolektiv autorů: Sborník památce Albert Kutala, 1984, 4–8.*
- ZEPP 2008 — Judith ZEPP: *St. Reinoldi in Dortmund. Disertační práce na Fakultät für Kunst- und Sportwissenschaften der Technischen Universität Dortmund. Dortmund 2008.*
- ZIOMECKA 1990 — Anna ZIOMECKA: *Materiały do drewnianej rzeźby XIV. wieku na Śląsku. Studia i materiały III. Wrocław – Poznań 1990, 7–86*
- ZYKAN 1988 — Marlene Zykan: *Die Kunstsammlungen der Augustiner-Chorherrenstift St. Florian. In: Österreichische Kunsttopographie 48. Wien 1988.*
- Auctarium* — *Annales Austriae. Auctarium Alberti plebani de Waldkirchen (1283-1332).*
- Kalendarium* — *Kalendarium Alberti plebani in Waldchirhen, speciales suos defunctos continens, dilectos, dilectiores, dominos, socios et amicos.* In: CZERNY 1881, 105-139.
- Urkundenbuch* — Erich TRINKS (ed.): *Urkundenbuch des Landes ob der Enns. Bd. 5: 1308-1330. Anhang 1300-1329. Wien (1868).*
- St. Florian, *Stiftsarchiv Urkunden (900–1797) 1325 III 03*, in: [monasterium.net](http://monasterium.net/mom/AT-StiASF/StFlorianCanReg/1325_III_03/charter), URL </mom/AT-StiASF/StFlorianCanReg/1325_III_03/charter>, vyhledáno 13. 3. 2020