Univerzita Karlova

Filosofická fakulta

Ústav pro dějiny umění

Diplomová práce

Bc. Andrea Šleichrtová

Krásný sloh ve Vratislavi

Beautiful style in Wroclaw

Praha 2019 Vedoucí práce: Doc. Ph.Dr. Michaela Ottová, Ph. D.

Ráda bych poděkovala vedoucí práce Doc. PhDr. Michaele Ottové, Ph.D. za veškerý čas a cenné rady, které mi věnovala. Rovněž tak prof. PhDr. Lence Bobkové, CSc. za konzultace.

Prohlášení:

Prohlašuji, že jsem tuto diplomovou práci vypracovala samostatně a výhradně s použitím citovaných pramenů, literatury a dalších odborných zdrojů.

V Praze, dne 26. července 2019

……

Jméno a příjmení

Klíčová slova:

Krásný sloh, krásná madona, krásná pieta, Vratislav, Pieta ze svaté Alžběty ve Vratislavi, Pieta z kostela Panny Marie na Písku ve Vratislavi, Bolestný Kristus z oltáře vratislavských zlatníků, Pieta z kostela svatého Stanislava a Václava ve Svídnici, Pieta z kostela svatého Matěje

Key words:

Beautiful style, beautiful madona, beautiful pieta, Wroclaw, Pietà of St. Elisabeth in Wroclaw, Pietà of Virgin Mary on Sand church in Wroclaw, Man of sorrows from Goldsmith's altar, Pietà from St. Stanislaw and Wenzel church in Sweidnitz, Pietà from St. Matthew church

Abstrakt

Diplomová práce je rozdělena na dvě základní části. První kulturně-historická část se věnuje především představení kulturně-historických souvislostí mezi Českým královstvím a Slezskem. Je zde v krátkosti nastíněn historický vývoj Slezska a jeho připojení do svazku Zemí Koruny české. Druhá uměleckohistorická část přináší přehled dosavadní literatury o tématu krásného slohu a dále pak literatury zaměřené především na fenomén slezského centra krásného slohu. Poslední část uměleckohistorické kapitoly tvoří katalog vybraných děl krásného slohu ve Vratislavi. Je zde pojednáno o Pietě ze svaté Alžběty ve Vratislavi, Pietě z kostela Panny Marie na Písku ve Vratislavi, Bolestném Kristu z oltáře vratislavských zlatníků, Pietě z kostela svatého Stanislava a Václava ve Svídnici a Pietě z kostela svatého Matěje. U každého z těchto děl je provedena důkladná formální analýza a jsou shrnuty dosavadní poznatky předchozích badatelů. Na tomto základě je proveden pokus o možné zpřesnění datace a zodpovězení některých otázek s díly spojenými.

Abstract

This thesis is divided into two main parts. The First cultural-historical part is dedicated to introduction of cultural-historical context between Bohemian kingdom and Silesia. Historical development of Silesia and its joining into the union of Lands of Bohemian crown is also shortly discussed. The second art-historical chapter in first part brings the resume of literature dedicated to phenomenon of beautiful style. The second part brings resume of literature dedicated particularly to the Silesian centre of beautiful style. And the last part of this chapter consists of a catalogue of chosen works of beautiful style from Wroclaw. Those are Pietà of St. Elisabeth in Wroclaw, Pietà of Virgin Mary on Sand church in Wroclaw, Man of sorrows from Goldsmith's altar, Pietà from St. Stanislaw and Wenzel church in Sweidnitz, Pietà from St. Matthew church. For each of these works a detailed formal analysis is made and existing research outputs are summarized. As a conclusion of researches mentioned above an attempt is made to improve accuracy of dating and to answer some questions related to those works of art.

Obsah

Obsah 6
Úvod 1
I. Kulturně-historická část 3
1. Přehled dosavadní historické literatury 3
2. Dějiny Slezska a Slezsko v českých dějinách 6
2.1. Připojení Slezska ke Koruně království českého 7
2.1.1. Doba Přemyslovská 7
2.1.2. Jan Lucemburský 8
2.1.3. Karel IV. 9
2.1.4. Václav IV. 10
2.2. Kontakty slezských augustiniánů kanovníků s kláštery v Čechách a na Moravě 11
2.3. Čeští duchovní ve Vratislavi 16
2.4. Hejtmanská správa vratislavského knížectví 17
II. Uměleckohistorická část 22
1. Krásný sloh – geneze pojmu a proměny badatelských přístupů 22
1.1. Wilhelm Pinder a počátky bádání 23
1.2. Teorie jednoho mistra 25
1.3. Krásný sloh a český dějepis umění 26
1.4. Albert Kutal 28
1.5. Jaromír Homolka 30
1.6. Die Parler und der Schöne Stil 33
1.7. Současné přístupy 33
2. Slezské centrum 37
3. Situace ve vratislavském sochařství před obdobím krásného slohu 42
3.1. Architektonické sochařství 42
3.2. Dřevořezba 51
4. Katalog vybraných děl z období vrcholného krásného slohu ve Vratislavi 60
4.1. Pieta z kostela svaté Alžběty ve Vratislavi 60
4.1.1. Formální analýza 60
4.1.2. Souhrn dosavadní literatury k tématu 62
4.1.3. Stylová kritika a datace 65
4.2. Pieta z kostela Panny Marie na Písku 67

4.2.1. Formální analýza 67
4.2.2. Souhrn dosavadní literatury k tématu 69
4.2.3. Stylová kritika a datace 71
4.3. Vratislavská madona 73
4.3.1. Formální analýza 73
4.3.2. Souhrn dosavadní literatury k tématu 75
4.3.3. Stylová kritika a datace 78
4.4. Bolestný Kristus z oltáře vratislavských zlatníků 81
4.4.1. Formální analýza 81
4.4.2. Souhrn dosavadní literatury k tématu 84
4.4.3. Stylová kritika a datace 87
4.5. Pieta z kostela svatého Stanislava a Václava ve Svídnici 88
4.5.1. Formální analýza 88
4.5.2. Souhrn dosavadní literatury k tématu 90
4.5.3. Stylová kritika a datace 93
4.6. Pieta z kostela svatého Matěje 94
4.6.1. Formální analýza 94
4.6.2. Souhrn dosavadní literatury k tématu 96
4.6.3. Stylová kritika a datace 98
Závěr 99
Seznam literatury 104

Úvod

Takzvané vedlejší země Koruny české stály dlouhý čas mimo hlavní badatelský zájem historiků i historiků umění. V poslední době se tento fenomén mění a pozornost badatelů je k nim přitahována stále častěji. Souvisí to se současnými metodologickými tendencemi, které si kladou za cíl přezkoumat jak předchozí ustálené teorie a názory, především ve světle nových výzkumných metod a nových empirických poznatků, umožněných zejména díky stále častější spolupráci týmů i jednotlivých badatelů, tak i zažité pojmy vlivu a slohu. Tato badatelská spolupráce a možnosti komparativní analýzy dochovaného památkového fondu a jeho vztahů s památkovým fondem českým byly rovněž po značnou část druhé poloviny 20. století velmi omezeny. Teprve po roce 1989 bylo možné rozvinout teze vypracované v duchu vídeňské školy dějin umění v rámci předpokladu vývojových dějin umění s formálně analytickou metodou jako svého hlavního nástroje. Po otevření hranic se historikové umění mohli blíže seznámit jak s památkovým fondem na západ od našich hranic, tak i s metodologickými tendencemi zde se rozvíjejícími. V tomto směru byly inspirativní především četné práce Roberta Suckaleho. Po roce 1989 tedy dochází k metodologickému posunu, který chápe výtvarné umění jako nástroj moci, prostředek reprezentace objednavatele a prostředek ke komunikaci s recipientem. Na rozdíl od staršího postupu, kdy se od pevně pramenně datovaných děl odvozovaly datace památek, k nimž pevné datační podklady neexistovaly, na základě jejich formální příbuznosti, se začala brát v potaz kromě formální i obsahová složka díla. Právě s vědomím všech těchto faktů je v dnešní době velmi přitažlivá otázka umění krásného slohu, tedy lokální středoevropská varianta internacionálního slohu. Oba tyto fenomény jsou v uměleckohistorické literatuře známé již od prvních desetiletí 20. století. V posledních letech jsou znovu zkoumány a interpretovány a můžeme doufat, že současné bádání, založené na základech starší literatury, která se opírá o detailní komparativní analytickou metodu, mezioborová spolupráce, nové metodologické přístupy z oborového pole kulturních dějin a komparativní analytická metoda aplikovaná na zahraniční památkové fondy a jejich vztah k památkovému fondu českému, přinesou nové poznatky o tomto nesmírně zajímavém a přitažlivém uměleckohistorickém fenoménu.

Tato práce by měla být mým pokusem částečně přispět k této rozvíjející se diskuzi. Předmětem mého zájmu je sochařství krásného slohu ve Vratislavi, tedy přibližně v době konce vlády Karla IV. a Václava IV. Slezsko a s ním samozřejmě jeho centrum Vratislav za Lucemburské vlády zažilo velký rozkvět jak na poli kulturním, tak politickém. Nelze ovšem

zapomenout, že tento rozkvět je ovocem, jež bylo zaseto již za panování krále Jana Lucemburského, a i jeho počínání zde by nemohlo být úspěšné bez toho, aniž by mohl navázat na předchozí politiku posledních Přemyslovců. Chceme-li tedy poznat díla krásného slohu ve Vratislavi počátku 15. století, v jejich kulturněhistorickém kontextu je nutné porozumět spletitým vztahům Českého království a Slezska v minulosti. Proto jsem se rozhodla první část mé diplomové práce věnovat historickému kontextu, dějinám města a rovněž se pokusím kriticky zhodnotit dosavadní historickou literaturu na dané téma. Bez tohoto historického základu by, podle mého názoru, nebylo možné problematiku daného tématu vůbec uchopit.

Druhá část pak již bude věnovaná konkrétním dochovaným památkám a recepci uměleckohistorické literatury. Rovnou zde v úvodu bych chtěla předestřít, že mým záměrem není přinést přehled o všech dochovaných dílech tohoto období. Jednak by takový katalog, dle mého názoru, neměl valný odborný přínos, neboť v tomto ohledu může lépe posloužit sama polská odborná literatura, a pak by tento úkol dalece převyšoval parametry diplomové práce a požadavky na ní kladené. Jak jsem se tedy rozhodla postupovat? Fenomén krásného slohu ve Slezsku je v umělecko-historické literatuře poměrně etablovaným pojmem již od prvních odborných prací této variantě evropského internacionálního slohu věnovaných. Je však velmi příznačné, že na teoriích o tomto fenoménu konstruovaných, se patrně propisuje národnost, či jazyk badatelů samotných. Území Slezska totiž hrálo nesmírně zajímavou roli nejen v dějinách středověku, ale i v průběhu novověku až do dramatických událostí 20. století. Stalo se územím, na které si činily nároky hned tři národy, a dějinná zkušenost těchto národů nám vstupuje do role v prizmatu samotných badatelů. Místo toho, abych v této práci pouze kriticky zhodnotila dosud sepsanou odbornou literaturu, a pak se soustředila na dochovaný památkový fond, který bych popsala na základě časového, či stylového vymezení, rozhodla jsem se využít jako kritérium pro výběr děl, na která bych se chtěla blíže zaměřit, samotnou odbornou literaturu. Tedy využít díla, jež posloužila předchozím badatelům pro konstrukce jejich teorií, a zjistit, zda existuje mezi těmito konstrukcemi názorový průnik, a na základě zjištěných poznatků se pokusit uvést vlastní názor na toto téma.

I. Kulturně-historická část

1. Přehled dosavadní historické literatury

V úvodu této kapitoly bych chtěla předeslat, že se zde nesnažím o vyčerpávající přehled veškeré historické literatury na téma historie Slezska a Vratislavi. Představuji zde odborné publikace, ze kterých jsem se rozhodla ve své práci vyjít. Rovněž se, dle mého názoru, jedná o publikace, které jsou důležité pro ilustraci proměn metodologického diskurzu zkoumání dané problematiky.

Pro bádání o Slezsku je od 19. století typický fenomén, že nestojí v zájmu badatelů samo o sobě, ale stává se nástrojem k ilustrování větší historické skutečnosti, přesahující jeho hranice. V české historiografii slouží k prezentaci státotvorné expanzivní politiky posledních Přemyslovců a především pak následující Lucemburské dynastie. V tomto diskurzu na české straně dominuje především osobnost Karla IV., jehož nedávné výročí narození podnítilo v poslední době velkou badatelskou aktivitu. Rovněž literatura ve většině případů pracuje s pojmem českého vlivu na slezské prostředí, a to jak v politické, tak kulturní rovině. Tento český vliv je častokrát v literatuře předpokládán, aniž by jeho mechanika byla hlouběji vysvětlena, a předpokládá roli Slezska jako spíše pasivního příjemce, jakési provinční oblasti v celku Zemí Koruny české.

Pro druhé dva dominantní badatelské okruhy, tedy polskou a německou historiografii, je příznačný poněkud odlišný fenomén, který by se dal s nadsázkou označit jako jakýsi kulturní imperialismus. Nacionalistické hledisko německé historiografie naplno propuklo ve 30. letech 20. století, nicméně nacionalistické tendence jsou v literatuře patrné již od 19. století. Oproti tomu přirozeně vystupuje v opozici polská literatura, která na Slezsko a Vratislav upřela pozornost zejména po druhé světové válce, kdy toto území připadlo Polsku. Zajímavé je, jak se v obou těchto národních historiografických okruzích pracuje s pojmem českého vlivu. O tom bude podrobněji pojednáno níže na konkrétních příkladech.

Jednou z prvních historických prací věnovanou samostatným dějinám Slezska jsou práce německého historika a archiváře Colmara Grünhagena. V knize vydané v roce 1883 se zabývá pohledem na Slezsko za vlády Karla IV.[1] Autor se v textu nepokouší zůstat naprosto

[1] GRÜNHAGEN 1883.

nestranným,[2] v hodnocení dějinných událostí má tendenci kladně hodnotit proces germanizace a činy aktérů posuzuje na základě jejich jazykové příslušnosti.

Obdivuhodným počinem na poli pomocných věd historických byla práce Johanna Friedricha Böhmera, který vydal přehled všech listin vydaných za celou dobu vlády Karla IV.[3] Jeho archivní práce vedla až k založení edice Regesta Imperii v roce 1831, která se stala neocenitelným pomocníkem pro středoevropskou medievalistiku.

Základním polským dílem historiografie 20. století je třísvazková Historja Śląska od najdawniejszych czasów do roku 1400, vydaná v letech 1933–1939 pod vedením redaktora Stanisława Kutrzeby pod patronátem Polské akademie věd. V této publikaci, jež je kolektivním dílem početného autorského celku, lze narazit na studii Jana Dąbrowskiho[4], přináší z pohledu české historiografie poměrně razantní prohlášení, kdy při popisu politiky Jana Lucemburského a událostí, které vedly k inkorporaci Slezska do státního celku Zemí Koruny české, používá důsledně pojem „český výboj.“[5] Odmítá, že by se slezská knížata dobrovolně podřídila českému králi, ale je toho názoru, že jejich hold byl vynucen silou. Ve stejné publikaci dochází k zajímavé interpretaci „českého vlivu“ Roman Grodecki.[6] Jeho studie se sice zabývá obdobím mladším, než je v této práci sledováno, nicméně pro ilustraci metodologického diskurzu to dle mého názoru nehraje roli. Negativně se vyjadřuje o první významnější etapě česko-polských vztahů a emotivně zde hodnotí odpor slezských knížat svádějících ve 13. století boj s rozvíjejícím se českým státem. Píše o ubohosti tohoto boje, kdy se slabá slezská knížata musela podrobit silnějšímu protivníkovi.[7] Co je však zajímavé, že jen o několik stránek později se k českému vlivu staví zcela opačně, a to v případě, kdy mu slouží jakožto doklad odporu proti němectví. Úzké vztahy mezi českými a polskými kláštery zdůvodňuje příbuzností jazyků obou národů.[8]

Za reakci na tuto práci by se dala označit kolektivní monografie německých historiků vydaný Ludwigem Petrym, Josefem Joachimem Menzelem a Winfriedem Irgangem pod záštitou Historische Kommision für Schlesien. Toto dílo si zachovalo popularitu až do

[2] Čímž rozhodně nemyslím, že by přehnaná snaha o objektivitu měla být znakem kvalitní historické práce, celý obor humanitních studií je založen na přidané hodnotě práce s fakty a jejich interpretace autory.
[3] BÖHMER 1877.
[4] DĄBROWSKI 1933.
[5] DĄBROWSKI 1933, 370–371.
[6] GRODECKI 1933.
[7] GRODECKI 1933, 251.
[8] GRODECKI 1933, 312.

dnešních dnů, v roce 2000 se mu dostalo již šestého reprintu.[9] Emil Schieche se v části věnované období mezi lety 1327–1526 při popisu vzájemných vztahů Českého království a Slezska důsledně vyhýbá označení Zemí Koruny české a hovoří výhradně o Čechách. S českým vlivem se kolektiv autorů v této publikaci vypořádal následovně. Jedinou oblastí, které je ve vztahu Čech a Slezska přikládán větší význam, jsou dějiny umění. Tento český vliv není však myšlen jako projev svébytné české kultury, ale pouze jako „přicházející z Čech", neboť ty jsou zde brány jako území, jenž nemá svou osobitou výtvarnou tradici, ale pouze recipuje kulturní prostředí německé. České země se tak v této teorii stávají oblastí, která zprostředkovala transfer a následný rozvoj německé kultury na východě. Na rozdíl od díla polské akademie věd nepracují němečtí historici s českou silou jako dobyvatelskou, naopak pracují s termínem připojení. V jejich interpretaci slezská knížata raději před nároky Polského království společně s výhodnou vidinou větší bezpečnosti a hospodářské stability přijala lenní závislost na českém králi. Tyto myšlenky nacházejí ohlas i v nedávné německé historiografii.[10] Tyto otázky například nijak neaktualizovala novodobá monografie věnovaná historii Slezska z roku 2002.[11]

V české historiografii je Slezsku 14. a 15. století věnován prostor především v pracích Josefa Šusty, Jiřího Spěváčka, Františka Kavky, Lenky Bobkové a Mlady Holé.

Josef Šusta věnoval Slezsku a Vratislavsku pozornost ve třech ze čtyř svazků řady Českých dějin, kterou vydával nakladatel Jan Laichter. Nejmladší období, tedy nástup Lucemburků na český trůn, popisuje díl s názvem *Král cizinec*. Zde je pojednáno o zisku Vratislavska za vlády krále Jana, popisuje jeho pobyty ve Vratislavi a králův spor s vratislavským biskupem Nankerem.[12] Další díl *Karel IV., Otec a syn* se zaměřuje na období mezi lety 1333–1346. Nalezneme zde pokračování a řešení sporu s biskupem Nankerem, jmenování nového biskupa Přeclava z Pogarell a z politických událostí dále jednání s polským králem Kazimírem.[13] V posledním díle *Karel IV., Za císařskou korunou* se z událostí spojených s Vratislaví a Slezskem dozvídáme o jednání s polským králem Kazimírem o vyjmutí vratislavského biskupství z hnězdenské diecéze.[14]

[9] Poprvé bylo dílo vydáno ještě před válkou roku 1938.
[10] BAHLCKE 2001, 29–30.
[11] ŽERELIK 2002.
[12] ŠUSTA 1939.
[13] ŠUSTA 1946.
[14] ŠUSTA 1948.

Po Josefu Šustovi publikoval své práce, o Karlu IV.[15] a Václavu IV.[16], v nichž se rovněž dotkl tématu vedlejších zemí Koruny české a vůbec vzniku České koruny, Jiří Spěváček.

V devadesátých letech vyšla dvoudílná publikace Františka Kavky, věnovaná vládě Karla IV. Najdeme zde části věnované vztahu císaře a biskupství, zmiňuje zde privilegia vydaná městu a rovněž popisuje změny ve správě města.[17]

V roce 2003 vyšel dvousvazkový čtvrtý díl monumentální série *Velké dějiny zemí Koruny české*, věnovaný období vlády prvních třech Lucemburků na českém trůně, historičky Lenky Bobkové.[18] Najdeme zde kapitoly věnované jak vzniku České koruny od jednání se slezskými knížaty, tak i jejímu správnímu uspořádání, či významu pro samotnou Lucemburskou dynastii. Lenka Bobková je historikem, který se historii takzvaných vedlejších zemí Koruny české věnuje intenzivně a dlouhodobě.[19]

V roce 2007 uspořádala Národní galerie v Praze ve spolupráci s Muzeem Miedzi v Lehnici a Vratislavskou univerzitou výstavu *Slezsko – perla v České koruně. Tři období rozkvětu vzájemných uměleckých vztahů*. K výstavě vznikl jednak obsáhlý katalog a dále sborník obsahující články jak českých, tak polských historiků a historiků umění. Tato výstava a s ní spojené publikace jsou doposud největším počinem v nedávné historii na poli výzkumu vzájemných vztahů této části vedlejších zemí Koruny, který podnítil další badatelské projekty.

2. Dějiny Slezska a Slezsko v českých dějinách

Jak již bylo řečeno výše, v odborné literatuře zabývající se dějinami Slezska se u velké části historiků, ať již jsou české, německé či polské národnosti, objevuje předpoklad, že České země měly vliv na rozvoj kulturního, hospodářského či sociálního prostředí Slezska. Do jaké míry byl tento vliv vzájemný, či zda Slezsko plnilo roli pasivního příjemce, nebo naopak byly-li české země ve vztahu ke Slezsku nadneseně řečeno jakýmsi agresorem, který se nově nabyté území rozhodl kolonizovat, zůstává předmětem debat historiků a interpretací dochovaných archivních důkazů. V následující kapitole se pokusím o vlastní ilustraci těchto vzájemných vztahů.

[15] SPĚVÁČEK 1979.
[16] SPĚVÁČEK 1986.
[17] KAVKA 1993a a KAVKA 1993b
[18] Bobková 2003.
[19]

2.1. Připojení Slezska ke Koruně království českého

2.1.1. Doba Přemyslovská

Za politický počátek Slezska lze označit smrt piastovského panovníka Boleslava III. Křivoústého roku 1138, jíž započal rozkladný proces, kdy se polský stát dále dělil na menší knížecí úděly. [20] K ještě většímu osamostatnění území došlo v roce 1202, kdy zemřel poslední ze dvou přeživších synů Boleslava III. Křivoústého, tedy poslední polský piastovský senior, Měšek III. zvaný Starý. S jeho smrtí zanikla suverénní moc krakovského knížecího stolce a s ní i autorita sjednocujícího vládního centra.

Od této doby se Slezsko definitivně osamostatnilo po politické i hospodářské stránce a taktéž společenský, náboženský a kulturní život se vyvíjel autonomně. [21] Vedoucí role v regionu se zhostilo Vratislavské knížectví, které prosperovalo ekonomicky a bylo i nejpokročilejším, co se vnitřní kolonizace týče. S vzestupem svého území rovněž získávala na vážnosti slezská knížata a stala se účastníky politických zápasů i v ostatních částech Polska.[22] Tento vývoj zastavil v roce 1241 vpád Mongolů, který vzestup slezských Piastovců na čas utlumil.

V době posledních Přemyslovců byly kontakty mezi českými panovníky a Slezskými Piastovci, z nichž dominantní postavení si i přes vnitrozemské konflikty udržela větev Vratislavská nad větví opolskou, stále četnější. Přemysl Otakar II. u nich hledal podporu pro své mocenské ambice a tyto vztahy se rozvíjely nadále i po jeho skonu v bitvě na Moravském poli.[23] Byl to právě přemyslovský dvůr, na němž byl vychováván jeden z nejmocnějších piastovských knížat 13. století Jindřich IV. Spravedlivý.[24] Za jeho vlády zaznamenala především Vratislav značný rozkvět, rovněž se zasadil o pokračování další fáze kolonizace, rozvoj zemědělských oblastí a o oživení obchodu s východními i západními zeměmi, výrazně stabilizoval politickou situaci a zamezil dalšímu štěpení drobných knížectví a dokonce usiloval i o krakovský knížecí stolec. V Čechách se pokusil stát poručníkem tehdy ještě příliš mladého následníka trůnu Václava II. Tento svůj záměr však musel nakonec opustit, nicméně zaznamenal teritoriální úspěch v podobě získání Kladska do svých držav.[25] Jeho dědictví však

[20] BOBKOVÁ/FUKALA 2007, 23.
[21] Ibidem.
[22] BOBKOVÁ/FUKALA 2007, 25.
[23] BOBKOVÁ/FUKALA 2007, 26.
[24] Též známý Probus či polsky Prawy.
[25] BOBKOVÁ/FUKALA 2007, 26.

knížete příliš nepřežilo. Po jeho skonu v roce 1290 se znovu obnovil rozkladný proces Slezska, které se dále tříštilo na menší knížectví.[26]

Do tohoto procesu vstoupil v té době již korunovaný český král Václav II. Ten využil nejednotnosti polských Piastovců a upřel své mocenské ambice k rozšíření sféry vlivu českého království na východ a získání polské koruny.[27] Doufal, že se mu podaří získat pro sebe državy zemřelého Jindřicha IV., v tomto úsilí však úspěšný nebyl.[28] Přestože k českému státu inklinovalo spíše více germanizované Dolní Slezsko, byl to opolský kníže Kazimír Bytomský, který jako první složil českému králi lenní slib.[29] Vzápětí za ním následovali další, a tak bylo brzy Opolsko připoutáno k českému přemyslovskému trůnu řadou lenních přísah. Tato výbojná přemyslovská politika se odehrávala za podpory německého patriciátu Vratislavi a jiných větších slezských měst.[30] Kromě podpory zde však narazil i na odpor, a to v knížectví svídnicko-javorském a hlavně hlohovském, kde místní Piastovci otevřeně Václava II. odmítli jako polského krále.[31] Přestože Václav II. slavil úspěch ve své snaze získat polskou korunu, byl tento úspěch pouze krátkodobý, neboť vražda jeho nástupce na českém trůně Václava III., znamenala ztrátu polské koruny ve prospěch Piastovce Vladislava Lokýtka.[32]

2.1.2. Jan Lucemburský

Aktivity Jana Lucemburského v Polsku lze rozdělit na dvě etapy. V první fázi král Jan stále usiloval o získání polské koruny, ještě v roce 1310 se tituloval jako polský král.[33] Toto jeho úsilí se zkomplikovalo po roce 1320, kdy byl v Krakově polským králem korunovaný Vladislav Lokýtek, ten se však potýkal s vnitrostátní nestabilitou, ke které zejména na jihu ve Slezsku přispívali místní Piastovci a na severu řád německých rytířů.[34] Král Jan tedy upřel své snahy k získání držav ve Slezsku. Příležitostí k expanzi se pro něj stala válka, kterou započal Vladislav Lokýtek ve snaze o znovuzískání Lubušska. Jan Lucemburský využil oslabení polského panovníka, proti kterému se postavil řád německých rytířů, který zaútočil na Velkopolsko, a v lednu 1327 vytáhl s vojskem ke Krakovu.[35] V tomto česko-polském sporu

[26] BOBKOVÁ/FUKALA 2007, 27.
[27] Ibidem.
[28] Bobková 2003, 105.
[29] Ibidem.
[30] BOBKOVÁ/FUKALA 2007, 28.
[31] Ibidem.
[32] Bobková 2003, 105.
[33] BOBKOVÁ/FUKALA 2007, 30.
[34] Bobková 2003, 106.
[35] BOBKOVÁ/FUKALA 2007, 30.

zasáhl diplomaticky Lokýtkův švagr uherský král Karel Robert, který v Trnavě zprostředkoval schůzku obou panovníků a zajistil příměří.[36] Tato polská epizoda nevyzněla pro Jana naprázdno, téhož roku přijal v Opavě lenní sliby opolských Piastovců, po nichž následovaly další. Výsledkem těchto přísah bylo, že svrchovanost českého krále nad sebou uznalo téměř celé Horní Slezsko.[37] Pravděpodobně největším úspěchem pak bylo uzavření úmluv s vratislavským knížetem Jindřichem VI., který se zavázal, že Janovi odkáže Vratislavské knížectví v případě, že zemře bez mužských potomků. Na tomto jeho rozhodnutí mělo patrně podíl město Vratislav.[38] Druhá fáze Janova podmanění si Slezska spadá k roku 1329, kdy přijal další lenní přísahy, tentokrát knížat hlohovských, javorských a za česká léna prohlásil i Lehnici a Břeh.[39]

Po diplomatické stránce se vztah Polského a Českého království ustanovil na dvou schůzkách, zprostředkovaných již po smrti Vladislava Lokýtka uherským králem Karlem Robertem, mezi Lokýtkovým nástupcem Kazimírem a českým králem Janem, v té době již v doprovodu svého syna kralevice Karla. Obě schůzky se udály v letech 1335, první v Trenčíně a druhá v Uherském Visegrádu. Výsledkem obou schůzek a dalších doplňujících a upřesňujících listin vydaných později bylo odstoupení krále Jana od nároku na polskou korunu, za což mu bylo vyplaceno odstupné ve výši 20 000 kop pražských grošů, a z Kazimírovy strany odstoupení slezských knížectví českému králi.[40] V témže roce došlo i na splnění smluv s Jindřichem VI., který zemřel 24. 11. 1335, a jelikož se tak stalo bez mužských následníků, stal se český král přímým držitelem Vratislavska.

2.1.3. Karel IV.

Ve svých územních ambicích Karel IV. po usednutí na český trůn navázal na svého otce a územní zisky Lucemburků zabezpečil i po státoprávní stránce. O Velikonocích 1348 vydal soubor čtrnácti listin, z nichž patrně nejznámější je ta týkající se založení pražské univerzity. Zbylých čtrnáct listin je věnovaných Království českému a ustanovení Koruny království českého.[41] Rozšířenou konfirmaci inkorporační listiny pak Karel IV. vydal v roce 1355, jíž Karel inkorporoval slezská knížectví k České koruně spolu s Budyšínskem a Zhořeleckem.[42]

[36] Bobková 2003, 106.
[37] BOBKOVÁ/FUKALA 2007, 30.
[38] Bobková 2003, 106.
[39] Ibidem.
[40] BOBKOVÁ/FUKALA 2007, 33.
[41] Poprvé se výraz *Corona regni Bohemiae* objevuje již za krále Jana v listině o připojení Zhořelecka.
[42] BOBKOVÁ/FUKALA 2007, 36.

40. léta poznamenala česko-polské vztahy dalším konfliktem, který vyprovokovalo odmítnutí Jindřicha V. Zaháňského složit lenní přísahu. Do nastalé války se polský král Kazimír Veliký zapojil na české straně, nicméně využil nastalé situace k oslabení lucemburského vlivu ve Slezsku a k získání nedávno ztracených držav. Celý spor eskaloval v roce 1345 pokusem o zajetí kralevice Karla vracejícího se z výprav do Litvy. Karel však unikl a pomoci se mu dostalo od vratislavského hejtmana a město Vratislav mu poskytla útočiště.[43] Na pomoc synovi přispěchal král Jan a s vojskem zaútočil na Svídnici. Boje se po čase přesunuly až před Krakov, odkud byli Češi vytlačeni pod náporem uherských posil. Polský král touto agresí proti Českému království sledoval plány na vytvoření protilucemburské koalice, která však pro neochotu Ludvíka Bavora nebyla realizována a celý konflikt byl ukončen roku 1348 mírem uzavřeným v Namyslově.[44]

Ještě pevněji připoutat Slezsko k Českému království se Karel IV. pokusil připojením vratislavského biskupství pod pravomoci pražské arcidiecéze. Tento záměr však musel opustit kvůli nesouhlasu papežské kurie a slezská církev tedy i nadále spadala pod arcidiecézi hnězdenskou.[45]

Posledním ze suverénních slezských knížectví bylo knížectví Svídnické a Javorské. O připojení tohoto území ke Koruně Karel IV. rovněž usiloval. Vládce obou těchto zemí Bolek II. Svídnický žil v bezdětném manželství a jeho jedinou potenciální dědičkou byla jeho neteř Anna Svídnická. Karel IV. naplánoval její sňatek se svým synem z manželství s Annou Falckou, po jeho smrti nakonec Annu pojal za manželku sám. Državy připadly českému králi po Bolkově smrti roku 1368.[46]

2.1.4. Václav IV.

Zatímco předchozí Lucemburkové na českém trůně věnovali vedlejším zemím Koruny a především Slezsku zvýšenou pozornost a často zde i sami pobývali, za vlády Václava IV. se situace poněkud změnila. Václav IV. měl problémy navázat na dědictví svého děda a především na odkaz svého otce. Dostal se jak do sporů s českou šlechtou, tak především do komplikované situace v říši, která vyvrcholila jeho sesazením s říšského trůnu. Vedlejší země

[43] Bobková 2003, 188.
[44] Bobková 2003, 189.
[45] KACZMAREK 2007, 117.
[46] BOBKOVÁ/FUKALA 2007, 40.

příliš často nenavštěvoval a i územní expanze Koruny se zastavila. Správu korunních zemí přenechal Václav spíše markraběti Joštovi.[47]

Přesto zůstala loajalita slezských knížat vůči českému panovníkovi nezměněná. Naplno se tato podpora projevila po Václavově zajetí, kdy byl na královu podporu 17. července 1402 ve Vratislavi zformován slezský svaz. Jeho členy se stala jak hornoslezská, tak dolnoslezská knížata, vratislavský biskup Václav II. Lehnický, rytíři a města Vratislavského knížectví a opavský kníže Přemek první. Svaz si vzal za cíl diplomatickým jednáním dosáhnout králova propuštění, když však tato snaha selhala, pravděpodobně se poté rozpadl. O jeho další činnosti nemáme žádné zprávy.[48]

Po Těmovi z Koldic, který vykonával úřad vratislavského hejtmana do roku 1383, jmenoval Václav IV. dále na pozici hejtmana své oblíbence a rádce.[49]

Václav IV. se rovněž pokoušel udržet si vliv na jmenování osob na vratislavský biskupský stolec. Zde však nedokázal vzdorovat místním knížatům, kteří nakonec tento post obsadili.[50] Po smrti biskupa Přeclava následovala několikaletá sedisvakance, která jen přispěla k napětí mezi králem, městem a kapitulou. Václav IV. podporoval Ondřeje z Dubu, novým biskupem se však k jeho nelibosti stal slezský šlechtic Václav II. Lehnický.[51]

2.2. Kontakty slezských augustiniánů kanovníků s kláštery v Čechách a na Moravě

Na začátku je třeba vysvětlit, proč se zde v historickém úvodu chci věnovat právě řádu augustiniánů kanovníků. Obecně se dnes již jako na jednu z příčin vzniku krásného slohu nahlíží na takzvanou novou moderní zbožnost. Byli to právě augustiniáni kanovníci a jejich kanonie v Roudnici nad Labem, která se stala střediskem rozvoje a šíření tohoto nového náboženského hnutí. Toto reformní hnutí proniklo jak na pražský arcibiskupský dvůr, tak i do prostředí pražské univerzity.[52] A právě v osobách spojených s arcibiskupstvím, či univerzitou bývají nejčastěji hledáni objednavatelé a konceptoři děl krásného slohu. Jako jeden z prvních

[47] BOBKOVÁ/FUKALA 2007, 41.
[48] BOBKOVÁ/FUKALA 2007, 41.
[49] Byli jimi Heřman z Choustníka (1383–1389), Jindřich z Dubé (1389–1395), Štěpán z Opočna (1395–1397), Jan z Milheimu (1397–1400), Beneš z Choustníka (1408–1413) a Jindřich z Lažan (1413–1420). Více viz BOBKOVÁ/FUKALA 2007, 43.
[50] Více viz BOBKOVÁ/FUKALA 2007, 43.
[51] Ibidem. Více viz SPĚVÁČEK 1986, 141; BOBKOVÁ 2003b, 398.
[52] OTTOVÁ 2017, 15.

vyslovil tuto domněnku Jaromír Homolka.[53] Problematika nové zbožnosti je mnohovrstevnatým tématem, ohledně jejího charakteru a východisek nepanuje dodnes jednoznačná shoda. Dříve bylo české reformní hnutí zahrnováno pod souhrnnou hlavičku devotio moderna.[54] Tento pojem bývá v západní historiografii spojen s oblastí Nizozemí. Jednalo se o náboženské hnutí, jehož zakladatelem byl Geert Groote (1340–1348). Pocházel z nizozemského Deventeru z patricijské rodiny. Po svých studiích žil jakožto typický mnohoobročník, poté však prodělal nějakou formu náboženského obratu, vzdal se příjmů a rozhodl se kázat. Postupně kolem sebe shromáždil skupinu následovníků, kteří nejprve žili společným životem nesvázaným řeholními regulemi a sliby. Tato společenství zahrnovala jak laiky, tak duchovní, kteří se zprvu označovali jako Bratři společného života. Jejich společenství se postupně přetvářela v převorství řídící se podle vzoru řádu augustiniánů-kanovníků.[55] Cílem tohoto hnutí byla obroda náboženského života, šlo jim o opravdový prožitek z víry, dosažený vyváženým spojením vzdělávacího úsilí, askeze, meditace a modlitby. Název devotio moderna pochází již ze soudobých pramenů.[56] Zdali lze všechny nové reformní tendence usilující o změnu náboženského prožívání, které se na přelomu 14. a 15. století objevovaly v celé střední Evropě, zahrnout pod zastřešující pojem devotio moderna, či nikoliv, je v současnosti stále živé téma. V literatuře v současnosti existují dva pohledy, jeden otevřenější, který je ochotný zastřešit více projevů snahy o nové náboženské prožívání, a druhý striktně se omezující na nizozemské hnutí a hledající jeho obdoby v jiných oblastech.[57] Co se českého prostředí týče, lze tedy situaci nejlépe popsat tak, že ve shodě s nizozemským prostředím došlo ke snaze ovlivnit a pozměnit zaběhnuté pořádky náboženského života, což lze rozhodně označit za usilování o dosažení nové formy zbožnosti. Zda se však jedná o českou paralelu k nizozemskému hnutí, se historici zabývající se touto problematikou neshodují.[58] Obecně panuje názor, že nejblíže k tomu měla augustiniánská reforma vycházející z Roudnického kláštera. Neboť ta ve shodě s nizozemským hnutím akcentovala individuální prožívání víry a snahy o navázání intenzivního individuálního vztahu s bohem především prostřednictvím meditací a duchovních cvičení. Pojmem devotio moderna tak můžeme ve smyslu přenesení tohoto významu při popisu roudnické reformy použít. K tomuto názoru se ve své práci kloní i Pavel Soukup. Vymezuje se však proti

[53] HOMOLKA 1974.
[54] SOUKUP 2011, 26.
[55] SUCHÁNEK/DRŠKA 2013, 377.
[56] SUCHÁNEK/DRŠKA 2013, 276.
[57] SOUKUP 2011, 31.
[58] SOUKUP 2011, 32. S odkazy na další literaturu.

ztotožňování devotio moderna s ostatními reformními proudy poslední čtvrtiny 14. století, jakými byl například více eschatologicky zabarvený směr spojený s Milíčem z Kroměříže.[59]

Již zde byla řeč o tom, že z augustiniánského prostředí vzešla odstatná skupina objednavatelů děl krásného slohu. Prostředí roudnické kanonie mělo velký vliv na pražského arcibiskupa Jana z Jenštejna, u nějž dnes předpokládáme i konceptorskou roli, především u děl objednaných pro pražskou katedrálu. Roudnický převor Petr Clarificator byl Jenštejnovým kaplanem. Pro jeho potřeby sepsal *Compendium honeste vite*, které je instrukcí k rozvoji soukromého duchovního života arcibiskupa.[60]

Jednotlivé kanonie řádu byly mezi sebou v kontaktu a v mnoha případech máme doložený jak transfer jednotlivých řeholníků, tak i hmotných statků jako například knih a relikvií.[61] Za takových podmínek je možné předpokládat i transfer kulturní a intelektuální.

Ve středověku na území Slezska existovaly dva kláštery augustiniánů kanovníků. Tím nejstarším, jenž vznikl s příchodem řádu do Slezska v první polovině dvanáctého století, byl klášter se sídlem na hoře Ślęża v Krkonošsko-jesenickém podhůří. Odtud se pak kanovníci pravděpodobně kolem poloviny dvanáctého století z dosud nevyjasněných příčin přesunuli na území Vratislavi, konkrétně na ostrov Písek. Druhý z těchto klášterů byl pak poněkud mladší, založen byl pravděpodobně na počátku 20. let třináctého století v Nowogrodu Bobrzańském, odkud podobně jako první kanonie po čase, přesně tedy v roce 1284, přesídlila do Zaháně, kde se osamostatnila od svrchovaného postavení vroclavské kanonie nad sebou.[62] Nejblíže, alespoň co do zeměpisné vzdálenosti myšleno, měly ke slezským kanoniím kláštery v Kladsku, které bylo v té době ještě součástí Českého království, a v Krakově, tedy na území Malopolského knížectví. Oba tyto kláštery pocházely z takzvané roudnické větve, tedy sítě klášterů, které měly filiální vazby na klášter roudnický, který, jak již bylo uvedeno výše, se stal centrem rozvoje a šíření hnutí devotio moderna. Klášter v Kladsku byl založen roku 1350 a jeho fundátorem byl sám první pražský arcibiskup Arnošt z Pardubic. Zatímco kladský klášter byl založen poměrně brzy po roudnické kanonii, tak oproti tomu druhý výše jmenovaný klášter v Krakově je posledním z řady filiací kláštera roudnického. Založen byl až v letech 1405. [63] Podle archivních zpráv uzavřeli vratislavští kanovníci roku 1390 konfraterní smlouvu s klášterem v Kladsku, jako s prvním klášterem na českém území. Následoval roku

[59] SOUKUP 2011, 34.
[60] SOUKUP 2011, 36.
[61] POBÓG-LENARTOWICZ 2009, 198.
[62] POBÓG-LENARTOWICZ 2009, 192.
[63] POBÓG-LENARTOWICZ 2009, 193.

1403 Prostějov, 1406 Praha, 1414 Sadská a Jaroměř a 1420 pak Lanškroun.[64] Tyto konfraterní smlouvy zavazovaly jednotlivé kláštery k vzájemné materiální a personální pomoci v případě potřeby a k modlitbám za zemřelé bratry.[65] Jména zemřelých kanovníků, za které se měli bratři modlit, se vpisovala do klášterních nekrologií. Bohužel se do dnešních dnů dochovala pouze nekrologia kláštera v Roudnici, Zaháni a Krakově. V roudnickém nekrologiu se nenachází zápisy spojené se slezskými kláštery, co se polských zemí týče, jsou vzpomínáni pouze bratři kláštera v Krakově.[66] Nelze tedy tyto konfraterní smlouvy považovat za přímý důkaz, že byly vztahy mezi klášterem ve Vratislavi a Kladsku dobré, nebo jak často a přesně probíhaly, nicméně nic nesvědčí o opaku a lze tedy snad dobrou kvalitu vztahů předpokládat. Nápovědou nám v tomto případě mohou být lépe dochované archiválie kláštera v Zaháni, kde máme přímo doložené konkrétní osoby kanovníků přišlých do zdejšího kláštera z Kladska. V pramenech vratislavského kláštera je možné najít zmínku o jedenácti kanovnících přišlých z Čech a Moravy, jednalo se však převážně o kanovníky, kteří byli nuceni opustit své kanonie v průběhu husitských válek, tedy až na počátku 15. století.[67] V této práci bych se však především chtěla zaměřit na hledání potenciálních objednavatelů děl krásného slohu ve Vratislavi, z nichž většina je dnes datována do století čtrnáctého. Z tohoto pohledu se jako zajímavá osobnost jeví opat vratislavské kanonie Jan III. z Prahy (opatem byl mezi lety 1375–1386).[68] Klášterní prameny nám o něm prozrazují tolik, že proti jeho zvolení protestoval jeden z tamějších kanovníků a nakonec se do sporu vložil císař Karel IV.[69] Anna Pobóg-Lenartowicz uvádí, že tento opat Jan by mohl být totožný s Janem z Roudnice, který opustil roudnický klášter a své stížnosti na tamějšího probošta přednesl až u papeže Klementa VI.[70] Rovněž je z klášterní kroniky možné zjistit, že za dobu jeho převorství pokračovala stavba nového klášterního kostela zaklenutím hlavní lodi.[71] Tím však jakékoliv další zprávy o tomto opatovi končí, a tudíž úvahy o možnosti, že by byl objednavatelem či snad konceptorem soch, či oltářních desek do klášterního kostela, by byly čistou spekulací.

Předchozí řádky se zabývaly vztahy mezi jednotlivými kláštery českými a polskými a především přímo fyzickým transferem jednotlivých bratří. V této poslední části bych chtěla nastínit transfer ideový a intelektuální. Rukopisy dochované v knihovně kláštera na Písku

[64] POBÓG-LENARTOWICZ 2009, 198.
[65] Ibidem.
[66] POBÓG-LENARTOWICZ 2009, 199.
[67] POBÓG-LENARTOWICZ 2009, 196.
[68] PETRÁKOVÁ, 104.
[69] POBÓG-LENARTOWICZ 2009, 197.
[70] Ibidem.
[71] PETRÁKOVÁ, 104.

svědčí o tom, že zde byla známa díla českých teologů hlásících se k rozličným proudům reformní zbožnosti.[72] Jedná se o traktáty Vojtěcha Raňkův z Ježova, Konráda Waldhausera a Jana Milíče z Kroměříže.[73] Najdeme zde rovněž jeden rukopis pocházející z Čech a to část Aristotelovy Meteorologicy (1404). Rukopis byl sepsán Piotrem z Wiązowa za jeho studií v Praze.[74] Tento Piotr z Wiazova je pak jediným kanovníkem z kláštera na Písku, o kterém je známo, že studoval na Karlově univerzitě v Praze.[75] Opět můžeme zdejší situaci porovnat s druhým slezským klášterem v Zaháni, kde je možno doložit tři studenty.[76]

Jakékoli závěry, které z těchto informací vyvodíme, budou vždy relativizovány tím, že nemáme k dispozici kompletní archivní fondy českých a moravských a ani polských klášterů augustiniánů kanovníků. Lze snad ale konstatovat toto: pro období zhruba od poloviny 14. století až do konce století patnáctého docházelo ke vzájemnému kontaktu řeholníků z obou sledovaných území. Bratři pocházející z území Čech[77] byli přítomní jako řeholní bratři v klášterech, v případě kláštera ve Vratislavi se pak jeden z těchto bratří stal dokonce opatem kláštera. Na přelomu 14. a 15. století došlo k prohloubení těchto vztahů navázáním řady konfraterních smluv mezi jednotlivými kláštery. V martyrologiích těchto spřátelených klášterů jsou vzpomínáni zemřelí bratři bez ohledu na jejich národnost. Z dochovaných manuskriptů z knihoven slezských klášterů lze usoudit, že se myšlenky devotio moderna šířily právě z Čech a pravděpodobně z centra rozvoje nové zbožnosti v Čechách kláštera v Roudnici nad Labem. Několik členů slezských klášterů lze najít v seznamech studentů pražské univerzity, tedy prostředí, které bylo dalším silným centrem rozvoje myšlenek devotio moderna. Po vypuknutí husitských válek v Čechách se právě slezské kláštery staly útočištěm pro bratry, kteří byli nuceni opustit své domovské kláštery v Čechách a na Moravě. V průběhu novověku tato vzájemná pouta slábla a již nikdy nedosáhly vzájemné kontakty slezských klášterů augustiniánů kanovníků stejné intenzity jako v průběhu konce 14. a 15. století.[78]

[72] Více o této problematice viz MATUSIK 1970.
[73] POBÓG-LENARTOWICZ 2009, 200.
[74] Ibidem.
[75] Ibidem.
[76] Ibidem.
[77] Myšleno je to tak, že tito řeholníci přišli na území Slezska z českých, nebo moravských klášterů, o jejich skutečné národnosti přesné důkazy nejsou.
[78] POBÓG-LENARTOWICZ 2009, 202.

2.3. Čeští duchovní ve Vratislavi

Kromě kapituly při katedrále sv. Jana ve Vratislavi, která byla přirozeně tou největší a nejzámožnější, jak v samotné Vratislavi, tak v celém Slezku, vzniklo od roku 1120 do roku 1389 ve Slezsku celkem 10 kolegiálních kapitul.[79] Pro účely této diplomové práce jsou nejpodstatnější kapituly při katedrále sv. Jana (ta byla ve 14. století tvořena 7 preláty a asi 24 kanovníky a ve století 15. až 40 kanovníky)[80], svatého Jiljí ve Vratislavi (vznikla přibližně kolem roku 1250 a tvořena byla 1 prelátem a 2 kanovníky)[81] a svatého Kříže ve Vratislavi (nejmladší z vratislavských kapitul vzniklých ve středověku v roce 1288, jíž tvořilo celkem 5 prelátů a 12 kanovníků).[82] Co se složení těchto jednotlivých kapitul týče, měli na něj vliv patroni.[83] Mohli se tak podílet na formování politického, intelektuálního a v poslední řadě i národnostního charakteru jednotlivých kapitul. Pohnutky, které je k tomu vedly, se mohly pohybovat od čistě náboženských až po pragmatičtější, jako odměňování osob za věrné služby, získání politických výhod, naklonit, či zavázat si místní šlechtické rody, či naprosto pragmatická potřeba po vzdělaných a kvalifikovaných osobách v kancelářích kapituly, či ve správě knížectví, popřípadě biskupství. Co se vratislavských kanonií týká, všechny náležely pod biskupský patronát.[84] Vedle biskupů měla patronátní práva také jednotlivá knížata a jedinou výjimkou je kapitula sv. Mikuláše v Otmuchově, založená roku 1386, jejímž patronem byl otmuchovský purkrabí.[85] Práva těchto jednotlivých patronů na jmenování členů kapituly mohla být popřena, zasáhl-li do rozhodovacího procesu patronův buď politický představený – rozumějme v tomto případě český král, anebo duchovní představený, a to papežská kurie.

Nejsou k dispozici kompletní archivní doklady, například u kapituly sv. Kříže ve Vratislavi chybějí archivní zprávy po roce 1456, nicméně z dochovaných dokumentů lze vyčíst následující. Od počátku 14. do konce 16. století nalézáme ve všech slezských kapitulách na 95 duchovních[86] z českých zemí, z nichž celkem 71 obdrželo prebendy.[87] Při detailnějším pohledu se ukazuje, že během prvních čtyřiceti let 14. století je české zastoupení

[79] JUJECZKA 2009, 206.
[80] Ibidem.
[81] Ibidem.
[82] Ibidem.
[83] JUJECZKA 2009, 207.
[84] JUJECZKA 2009, 206.
[85] Ibidem.
[86] Stejně jako v předchozí části věnované augustiniánům kanovníkům se jedná o duchovní pocházející z Čech, o jejich skutečné etnické příslušnosti to nevypovídá.
[87] JUJECZKA 2009, 208; 210.

poměrně malé, jedná se pouze o 5 kanovníků ve všech kanoniích ve Slezsku. Situace se rapidně mění od 40. let 14. století, kdy do roku 1400 vzrostl počet českých duchovních na 62. S vypuknutím husitských válek v Čechách se celkový počet snižuje o více než polovinu na 27 osob a během následujících 100 let se jejich počet opět rapidně snížil celkem na sedm.[88] Tuto změnu je možné vysvětlit, podíváme-li se na to, jakým způsobem se čeští duchovní dostávali do slezských kanonií. Stávalo se tak, když byla opomenuta práva regulérních patronů, a ve většině případů zásahem papežské kurie. Logicky se nabízí, že husitské války změnily vztah Římu k Čechám, a to vedlo k úpadku přímých zásahů kurie ve prospěch českých uchazečů o beneficia z polských kapitul.[89]

Největší podíl na beneficiích měli Češi v největší kapitule Slezska, tedy v kapitule při katedrále sv. Jana ve Vratislavi. Zde bylo mezi lety 1341–1417 z celkem 391 zaznamenaných kanovníků 76 českých. V patnáctém století jejich počet výrazně poklesl na 9 z 215 a nezvýšil se ani v následujícím století, kdy zde bylo pouze 7 z 281 kanovníků.[90] Jak již bylo uvedeno výše, jsou známé případy, kdy bylo patronátní právo patrona kanonie jmenovat jednotlivé členy opomenuto. Pro katedrální kanonii to platí extrémně. Z celkového počtu českých kanovníků byli za zde popsané období jmenováni přímo biskupem jenom dva a to Henryk z Lípy a Jan ze Středy.[91]

Když hovoříme o českých duchovních v polských kanoniích, je potřeba na závěr zmínit ještě jednu skutečnost a to, že Češi nebyli ve Slezsku při přijímání do kanonií považováni za cizince. I přes výnos olešnického knížete biskupa Konráda z roku 1435 *De alienigenis nisiqualificatis non admittendis*, který znemožňoval přístup cizinců do kapitul, a mnohé další zpřísňující se předpisy, jim bylo toto právo nadále umožněno.[92]

2.4. Hejtmanská správa vratislavského knížectví

Moc českého krále, jak ve smyslu teritoriálním, tak politickém výrazně vzrostla ve čtrnáctém století s významnými územními zisky. Přestože pojem Česká koruna použil poprvé již král Jan Lucemburský, počátek její existence se však datuje k 7. dubnu 1348, kdy Karel IV. vydal listiny pro Moravu, Slezsko a Horní Lužici, v nichž potvrdil starší dokumenty a ve dvou listinách petrifikoval stávající územní a státoprávní podobu Koruny království

[88] JUJECZKA 2009, 210–211.
[89] JUJECZKA 2009, 209.
[90] JUJECZKA 2009, 221.
[91] JUJECZKA 2009, 209.
[92] JUJECZKA 2009, 207.

českého.[93] Od té doby je tedy Česká koruna právně ukotveným a zavedeným pojmem. Jednotu těchto nově získaných území se Karel IV. dále snažil zabezpečit dalšími listinami a platnými právními úkony. Sounáležitost s českým královstvím a svrchovanost své moci se císař snažil na půdě vedlejších zemí zdůraznit i za použití symbolů českého státu vztyčovaných na jejich území.[94] Jedním z takových symbolů byl například český lev, který si našel cestu do erbů některých hornofalckých měst, či na fasády významných budov například na radnici ve Vratislavi.[95] Kromě této symbolické panovníkovy přítomnosti byla jeho osoba na území vedlejších zemí skutečně personifikována osobou králova zástupce, tedy hejtmana (*Capitaneus*, či fojt). Hejtmany se nejčastěji stávaly osoby z králova blízkého okolí a to především čeští šlechtici. Nicméně právě Vratislav je výjimkou z tohoto pravidla. Klíčovou událostí pro zisk Vratislavska se stala smlouva mezi českým králem Janem Lucemburským a vratislavským knížetem Jindřichem IV. podepsaná roku 1327, ve které bylo výslovně uvedeno, že zemře-li kníže bez mužských potomků, připadne vratislavské území českému králi a bude dáno do správy hejtmana, kterým by měl být vhodný domácí šlechtic.[96] Král Jan se touto smlouvou řídil a do vnitřních záležitostí knížectví takřka nezasahoval až do 24. listopadu 1335, kdy po osmi letech od podepsání smlouvy Jindřich VI. zemřel. Neboť kníže skutečně skonal bez mužského následníka, vyslal král Jan svého syna, v té době markraběte Karla, kde ten podle citace ze Zbraslavské kroniky „*...otcovým jménem bez jakéhokoli odporu uvázal v město Vratislav"*.[97]

Prvním hejtmanem, kterého zde uvedl do funkce, byl slezský rytíř Konrád z Borsnice. Nedlouho poté změnil král Jan, během svého prvního pobytu po získání vratislavského knížectví do své bezprostřední držby, volbu svého syna a novým hejtmanem jmenoval slezského rytíře Jindřicha z Haugvic. Co k tomu panovníka vedlo není jisté, možné je, že se mohlo jednat o dohodu mezi oběma šlechtici.[98] Na jeho příkladu je znát, že městská rada ve Vratislavi měla patrně velmi silné postavení, protože pravděpodobně radní po čase docílili jeho odvolání.[99]

Poté uvedl král do úřadu opět zástupce z řad slezské šlechty rytíře Konráda z Falkenhaimu. Ten stál na králově straně v jeho sporu s vratislavským biskupem Nankerem.

[93] BOBKOVÁ 2006, 55.
[94] BOBKOVÁ 2003, 552.
[95] BOBKOVÁ 2003, 553.
[96] HOLÁ 2009, 52.
[97] HOLÁ 2009, 53.
[98] Ibidem.
[99] HOLÁ 2009, 54.

Který byl z úřadu odvolán po svém uvěznění za podezření z podílu na vraždě biskupova zmocněnce inkvizitora Jana ze Schwenkfeldu. Ta se udála v Praze roku 1341, kde byl v té době Konrád rovněž přítomný společně s několika vratislavskými radními. Kteří byli spolu s ním rovněž uvězněni.[100] V úřadu jej vystřídal leník Mikuláše Minsterberského Jindřich ze Starče, který v té době pobýval v Praze. Ani ten však v úřadu nevydržel příliš dlouho, po dvou letech se totiž do úřadu opět navrátil předtím odvolaný Konrád z Falkenheimu, který si jej tentokrát udržel po celých 14 let.[101] Jeho vládou se zakončují dvě dekády, kdy byl vratislavský hejtman vybírán z řad místní šlechty.

Roku 1357 tentokrát již král Karel IV. ustanovuje novým hejtmanem magdeburského purkrabího Burcharda, hraběte z Hardeggu a Retzu, který působil rovněž v úřadu nejvyššího hofmistra panovnického dvora. Ten však během svého půlročního působení svou funkci osobně nevykonával, výkonem svých povinností pověřil svého leníka Peška z Gebez. [102] Poté následuje období, kdy se poprvé ujímají hejtmanského úřadu sami vratislavští radní, lze to tak chápat jako završení jejich snahy o emancipaci na králi dosazovaném hejtmanovi, jak bylo popsáno výše. Na sklonku 60. let se do funkce naposledy vrací Konrád z Falkenheimu a po něm následuje opět období výkonu hejtmanského úřadu vratislavskou městskou radou. Důvody, které pravděpodobně krále k tomuto kroku vedly, byly jednak neustálé stížnosti a připomínky radních na jím dosazované hejtmany a dále pak jeho rostoucí dluhy u konšelů.[103]

Městská rada se dostala do sporu s biskupem Přeclavem z Pogarell, což pravděpodobně přispělo ke konci jejího zastávání hejtmanského úřadu. Roku 1369 se úřadu ujímá Těma z Koldic jeden z nejbližších dvořanů z králova okolí.[104] Těma zastával i jiné významné úřady na Karlově dvoře, poskytoval mu velké finanční půjčky a měl již předchozí zkušenosti s výkonem hejtmanského úřadu v Horní Lužici.[105]

S osobou Těmy z Koldic se poprvé úřadu vratislavského hejtmana ujímá osoba úzce spjatá s pražským královským dvorem a je-li úkolem této práce prozkoumat reálný vliv českého prostředí na vratislavské při konstituci místní větve krásného slohu, měli bychom jeho osobu prozkoumat blíže.

[100] HOLÁ 2009, 55.
[101] HOLÁ 2009, 56.
[102] HOLÁ 2009, 57.
[103] HOLÁ 2009, 59.
[104] BOBKOVÁ 2003, 564.
[105] HOLÁ 2009, 60.

Rod Pánů z Koldic pochází z míšeňska a jak již z jejich jména vyplývá, jejich sídlem byly Koldice (Colditz) na řece Muldě. Právě toto panství bylo klíčové pro úspěch rodu, neboť se zde nacházely stříbrné doly a údajně také mincovna, která však do počátku 14. století není pevně pramenně doložená. Tyto doly dávaly Koldicům možnost půjčovat Lucemburkům velké finanční částky v hotovosti.[106] Za zakladatele takzvané české větve rodu můžeme považovat Těmu V., kterého česká literatura označuje nejčastěji jako Těmu staršího, který se jako druhorozený syn Jindřicha Nábožného rozhodl opustit rodinné panství a rozvíjet svou kariéru jinde. Jeho první zastávkou byl dvůr Boleslava Lehnického, kde měl patrně příležitost seznámit se s dvorem Lucemburským, svým pozdějším působištěm. Za účast na křížové výpravě do Litvy po boku krále se mu dostalo bohaté odměny v podobě panství v Čechách. Získal tak od krále Jana město a hrad Krupku a cínové doly v Trmicích.

Od té doby lze tedy Koldice počítat, jako šlechtický rod usazený a držící majetky v Čechách. Fakt, že na rozdíl od české zemské šlechty nebyli Koldicové zatíženi svými lokálními zájmy, a že za veškerý svůj majetek v Čechách vděčili Lucembrurkům, byl dobrým důvodem pro Koldice tomuto rodu věrnost zachovávat a pro Lucemburky Koldicům důvěřovat.

Pro nás důležitý Těma Mladší na úspěšnou kariéru svého otce navázal a jak již bylo napsáno výše, prvním z jeho úspěchů bylo jeho jmenování hejtmanem Horní Lužice. Kvůli svému postavení na pražském dvoře často cestoval mezi Prahou a Lužicí, nicméně jeho skutečná přítomnost a výkon funkce zde jsou doloženy. Své postavení zde rovněž upevnil sňatkem.[107] Po roce 1360 doprovází panovníka na cestě po důležitých říšských městech a k jeho úspěchům se přidává nový titul a to mistr komory.[108] Královská komora se skládala z několika mistrů a v její působnosti bylo vybírání dávek, cel a obecně výběr všech poplatků náležejících Koruně.[109] V jejím čele stál vždy nejvyšší mistr komory, kterým byl v námi sledovaném období po delší dobu zakladatel rodu Zajíců z Hazmburka Zbyněk Zajíc. Po jeho odchodu na počátku 60. let se úřadu nejvyššího mistra komory ujal právě Těma Mladší z Koldic a zůstal jím až do své smrti roku 1383.

Co se týká výkonu funkce Vratislavského hejtmana, uvádí ve své studii, věnované vratislavskému hejtmanství Mlada Holá, že nemáme pramenně doloženého zástupce

[106] JIRSÍK 2015, 18.
[107] JIRSÍK 2015, 27.
[108] Ibidem.
[109] JIRSÍK 2015, 28.

hejtmana.[110] Taková osoba, která přebírala fojtovu agendu v době, kdy ten nemohl svůj úřad vykonávat, byla běžná a v předchozích letech výkonu hejtmanského úřadu slezskou šlechtou hojně využívaná. U osoby natolik zaneprázdněné výkonem svých dalších úřadů u královského dvora by se dalo předpokládat, že svého zástupce jmenuje. Možné tedy je, že nám pouze chybí archivní prameny, nebo nelze vyloučit, že Těma přes svou zaneprázdněnost spravoval knížectví přímo.[111] Jisté je, že s postupem času Těma trávil ve Vratislavi stále více času a i frekvence jeho pobytů byla hustší.[112]

Kromě hejtmanského úřadu a s ním spojené povinnosti vést odnož ústřední královské kanceláře[113] vedly Tému Mladšího do Slezska ještě další zájmy, kdy se angažoval jako pomocník Anežky, kněžny Svídnicko-Javorské, vdovy po Bolkovi II. Svídnickém. Kněžna měla majetek po svém zesnulém muži užívat až do své smrti, kdy měl pak celý připadnout Koruně. Tak i zde vlastně Těma vystupoval v zájmu Lucemburků.[114] Navíc se mu kněžna Anežka za jeho věrné služby odměnila tak, že mu udělila v léno panství Strehlu[115]

V této části jsem se pokusila nastínit situaci, která panovala ve Vratislavském hejtmanství v průběhu a především na konci 14. století. Jeho výkon byl na rozdíl od ostatních vedlejších zemí v jeho počátcích svěřen do rukou domácí šlechty, zároveň výkon hejtmanových povinností silně znesnadňovala silná městská rada, která v několika případech pravděpodobně přispěla k fojtovu odvolání. A na závěr jsem se pokusila představit osobu Těmy z Koldic. Původem míšeňský šlechtic, který byl jedním z nejbližších spolupracovníků Karla IV. a zastával nejvýznamnější úřady v království, navíc s osobními zájmy ve Svídnicko-Javorském knížectví, byl takovou osobou, u které sice nemůžeme dokázat žádné fundace uměleckých děl, ovšem jeho potenciál pro takové objednávky je teoreticky velký. Rozhodně je jako šlechtic spojený jak s českým, tak míšeňským a slezským prostředím, majetkem a velkou mobilitou, ideální osobou pro vzájemné zprostředkování zde sledovaných dvou kulturních okruhů.

[110] HOLÁ 2009, 60.
[111] Ibidem.
[112] JIRSÍK 2015, 29.
[113] Kromě ústřední královské kanceláře, která vyřizovala úřední agendu království, vznikly postupně kanceláře ve všech vedlejších zemích Koruny české. Více viz BOBKOVÁ 2003, 552–586.
[114] JIRSÍK 2015, 32.
[115] Ibidem.

II. Uměleckohistorická část

1. Krásný sloh – geneze pojmu a proměny badatelských přístupů

Troufám si tvrdit, že napsat vyčerpávající příspěvek, který by zohlednil veškerou dosavadní literaturu a proměny různých badatelských přístupů o krásném slohu, by bylo námětem na samostatnou práci svým rozsahem převažující požadavky kladené na práci diplomovou. Pokusím se zde tedy nastínit vývoj uvažování o krásném slohu a zmínit ty práce, které byly pro formování a rozvoj koncepce krásného slohu určující.[116]

Od samého počátku studia krásného slohu existovaly dva protichůdné názory, s nimiž jednotliví badatelé pracovali. Jeden se objevil po publikování Krumlovské madony v roce 1917.[117] Původ krásného slohu byl odvozován z deskové malby, především pak z tvorby Mistra Třeboňského oltáře. Druhý názor pracuje s myšlenkou jednoho geniálního umělce, který putoval střední Evropou a zanechal po sobě řadu děl, která dnes řadíme k nejvyspělejším příkladům krásného slohu, a řadu následovníků. Poprvé tento názor formuloval Alfred Stix, dále ho zastával Adolf Feulner a naposledy se k této teorii vrátil Karl Heinz Clasen v rozsáhlé monografii z roku 1974.

Obecně je krásný sloh charakterizován jako zjemnělý, idealizovaný, založený na harmonických ideálních formách a kaligraficky konstruovaných tvarech, v němž lze rozpoznat retrográdní tendence ubírající se k francouzskému poklasickému sochařství. Kvůli této své historizující složce byl historiky umění, vycházející z poučení vídeňskou školou dějin umění, chápán jako určitá anomálie v lineárním vývoji od abstraktního umění středověku k renesančnímu *imitatio naturae*. Čeští badatelé meziválečného a poválečného období se s tímto faktem pokoušeli vyrovnat různými způsoby. U starší generace se nedočkal ocenění, neboť svých charakterem popíral imanentní vývoj stylu směřujícího postupně a neochvějně k dosažení realistického zobrazení. Jiní vysvětlovali tento „krok zpět“ jakožto jev vyvolaný vnějšími činiteli, tedy společenskými a historickými specifiky doby vzniku děl krásného slohu.

[116] Přehled dosavadní literatury o umění krásného a internacionálního slohu před nedávnem velice podrobně zpracoval Jan Klípa ve své disertační práci (KLÍPA 2006), či týž autor v článku ve sborníku věnovaném poctě Karla Stejskala z roku 2011 (KLÍPA 2011).
[117] ERNST 1917.

Z této generace autorů vzešel rovněž i Albert Kutal, z jehož pera vnikla naprosto klíčová publikace o českém středověkém sochařství. Svou prací se zasloužil o uznání krásného slohu jakožto rovnoprávného fenoménu v dějinách evropského středověkého umění a zasazoval se o legitimování jeho původu v českých zemích. Především pak v opozici ke starším, o nadřazenosti německého umění motivovaným, teoriím a od prvních desetiletí 20. století konstruovanou teorií o jednom mistru krásných madon.

Z Kutalových závěrů vyšel Jaromír Homolka, v jehož práci došlo k syntéze názorů autorů předchozích generací. Homolkova práce ovlivnila celou jednu generaci historiků umění a z jeho tezí vychází soudobý pohled na krásný sloh. Byl to on, kdo do debaty o tomto tématu vnesl úvahy o roli objednavatele v procesu vzniku díla, vztahem mezi formou a obsahem a možnost vědomé volby stylu, které určují základní medievalistické metodologické přístupy dneška.

1.1. Wilhelm Pinder a počátky bádání

První autor, který hrál iniciační roli pro studia o krásném slohu, byl Wilhelm Pinder. Byl to on, kdo ve své studii v ročence Pruských uměleckých sbírek z roku 1923 odlišil v proudu internacionální gotiky jeho specifickou středoevropskou variantu.[118] Zde poprvé můžeme narazit na pojem „krásná madona" a definuje ji jako: „…*Typ nepřekonatelné jemnosti, půvabu, uměřeného měřítka, bohaté formy a skvostné barevnosti.*"[119]. Východiskem pro definici slohu se mu tedy stala především jeho formální hlediska, neopomněl se však pozastavit nad úvahou o povaze objednavatelů děl krásného slohu. Podle Pindera se jednalo o vzácná díla určená k potřebám soukromé zbožnosti, jejichž objednavateli měla být tehdejší vzdělaná aristokratická elita, pro kterou byly rovněž vytvářené drahocenné iluminované rukopisy a obrazy. Internacionální rys slohu Pinder spatřuje v jeho východiscích, které jsou podle něj jednak jihočeská desková malba, kterou však označuje jako südostdeutsche a je tak pro něj dokladem německého původu a charakteru krásného slohu, a pak francouzské poklasické sochařství, především pak Madona dnes uložená v Pařížském Louvru, o níž se tradičně uvažuje jako o práci burgundské.[120] Nutno dodat, že Pinderův nacionalistický tón, který je i zde silně přítomen, v jeho pozdějších pracích nadále zesiloval.[121]

[118] PINDER 1923.
[119] *„...Typus von unüberbietbarer Feinheit und Holdheit, zierlich in Maßtabe, reich in der Form, juwelenhaft in der Bemalung…"* (PINDER 1923, 147).
[120] PINDER 1923, 169.
[121] Například PINDER 1940.

Další tezí práce, kterou Pinder přednesl a která je pro v této práci sledovanou problematiku významná, bylo rozdělení sledovaného materiálu na základě jejich formální podobnosti do dvou okruhů a to slezského (Vratislav a Toruň) a jihočeského (Krumlov, Plzeň a Třeboň), s předpokladem, že slezský okruh je starší.[122] Kromě těchto dvou dominantních okruhů vyčlenil ještě menší okruh salcburský, o kterém uvažuje jako o samostatném, nicméně pod vlivem okruhu českého.[123]

Druhým dílem, které problematice krásného slohu Wilhelm Pinder věnoval, byl jeho příspěvek do řady *Příruček uměnovědy* z roku 1924.[124] Znovu zde zopakoval svůj pohled na umění krásného slohu jako na umění určeného pro soukromou zbožnost nejvyšších pater středověké společnosti. Rovněž se vrací ke koncepci rozdělení na dva stylové okruhy, kterou mírně poupravil, neboť dosud rozlišoval typ jihočeský od rakouského, zde však přistoupil k jejich sloučení. Českou skupinu zde vnímá jako zemitější „slovanskou" oproti slezské, jíž určuje jako vývojově starší. Rovněž přináší nový termín v podobě tzv. *„Katzenkopftypus"* ve spojení s popisem Krumlovské madony a od ní odvozených soch, jak českých, tak rakouských.[125] Další novinkou je zahrnutí druhé ikonografické skupiny do své koncepce formování slohu a to takzvanou skupinu „Krásných piet." V případě krásných piet počítá se stejným dělením jako u madon.[126]

Poslední Pinderovou prací věnovanou umění krásného slohu je jeho práce *O podstatě a vzniku německých uměleckých forem*.[127] V předchozích pracích používaný termín *styl krásných madon* nahradil starším termínem již dříve použitým v německé historiografii *Weicher Stil*.[128] V této publikaci rovněž dosahuje vrcholu nacionalistická nota, která byla přítomná již v jeho pracích z dřívějších let. Pro české prostředí jsou relevantní zvláště jeho postřehy týkající se vztahu Petra Parléře k internacionálnímu slohu. Pinder shledává u Petra Parléře narůstající podíl naturalismu, kdy forma ztrácí na významu a *„...zvířata a rostliny a*

[122] PINDER 1923, 148.
[123] PINDER 1923, 154.
[124] PINDER 1924.
[125] PINDER 1924, 170.
[126] PINDER 1924, 172–177.
[127] PINDER 1940.
[128] PINDER 1940, 177. Poprvé tento pojem použil Hans Börger při popisu mohučských náhrobků viz. Hans BÖRGER: Grabdenkmäler im Maingebiet vom Anfgang des XIV. Jahrhunderts bis zum Eintritt der Renaissance. Leipzig 1907.

prostor přebíraly hlavní roli…“[129] a právě internacionální sloh měl být jakýmsi „protiopatřením“ vůči vzrůstajícímu naturalismu v umění.

Další badatel, který se při hledání kořenů krásného slohu obrátil k českým zemím, byl Eberhard Wiegand. Ve své práci věnované fragmentu *Korčkovy bible* na rozdíl od Pindera, který vliv Prahy zcela relativizoval, hledal zde Wiegand jeden z jeho iniciačních impulsů. Krásný sloh má podle něj původ v díle Petra Parléře[130] a malbách Mistra Třeboňského oltáře. [131] Madonu z Krumlova postavil až na konec vývojové řady krásných madon, jíž měla předcházet celá slezsko-pruská skupina, na jejímž počátku stála madona z Vratislavi.[132]

Na myšlenky Eberharda Wieganda navázal Walter Paatz, který ve své práci reflektující dosavadního bádání na poli krásného slohu, vyzdvihl význam Wiegandových teorií. Sám považoval za nejstarší dílo madonu z Vratislavi, kterou podle něj, společně s Toruňskou madonou, lze přímo odvodit z pražského parléřovského umění, a u Krumlovské madony označil za místo vzniku Čechy, pravděpodobně přímo Prahu.[133]

1.2. Teorie jednoho mistra

Nyní si představme onen druhý proud umělecko-historické literatury věnované umění krásného slohu, který jsme si krátce představili v úvodu. Na jeho počátku stojí již zmíněný článek Alfreda Stixe, který v něm vyšel z Ernstem publikované studie o Madoně krumlovské, s níž spojil Madonu z kostela svaté Marie Magdaleny z Vratislavi a obě díla připsal putujícímu autorovi.

Teorie o jednom putujícím umělci tak vyvrací předpoklady existence jednotlivých národních, či autorských okruhů, neboť všechna hlavní díla připisuje jednomu tvůrci. Významným zastáncem této teorie byl Karl Heinz Clasen, který se rozvíjení této myšlenky věnoval systematicky od 30. let.

Ve své práci nazvané *Der Meister der Schöennen Madonnen* z roku 1974 představil Clasen ucelenou hypotézu, která počítá s tím, že všechna nejkvalitnější díla krásného slohu musí pocházet z ruky jednoho geniálního umělce.[134] Jeho domovem, a tedy i místem z něhož

[129] PINDER 1940, 183.
[130] Konkrétně zde poukazuje na výzdobu Staroměstské mostecké věže, viz WIEGAND 1938, 79.
[131] WIEGAND 1938, 73.
[132] WIEGAND 1938, 67–82.
[133] PAATZ 1956.
[134] CLASEN 1974.

vzešel krásný sloh, mělo být jednoznačně Porýní, s odkazem na Madonu z Bonnu snad přímo Kolín nad Rýnem. Clasen svého génia posílá do Pruska, následně do Slezska a odtud do Čech, kde však měla jeho tvorbu ovlivnit domácí tradice (Krumlovská madona) a nakonec mistr zasáhl svým vlivem až do Rakouska, Salcburska a Bavorska. Zcela tak popřel do té doby konstruované stylové okruhy, aniž by se sám však vypořádal s faktem, jak je možné, že jeden člověk vytvořil díla tak razantně formálně odlišná. Svou teorii precizoval již od předválečného období a poprvé jí představil již roku 1939.[135]

Obdobnou teorii o jednom mistru zastával i německý historik umění Adolf Feulner. S Clasenem se v podstatě shodl, na trase, jakou podle něj musel předpokládaný německý mistr urazit, nicméně na rozdíl od něj mu přiznává, znalost produkce pražské parléřovské hutě.[136] Jako první zjištěné dílo mu připisuje až Toruňskou madonu, po níž následovala další díla ve Slezsku. Čechy pro něj přestávají být ve spojení s jeho mistrem relevantní po roce 1409, kdy z pražské univerzity a později i z celé Prahy odchází německá inteligence. Aniž by se nějak vypořádal s existencí sochy sv. Kateřiny z Jihlavy, předpokládá mistrovo pozdní působení už rovnou v Rakousích, kde měla vzniknout socha Krumlovské madony.[137]

1.3. Krásný sloh a český dějepis umění

Český dějepis umění vstupuje na pole uměnovědného bádání o krásném slohu statí Vincence Kramáře *La peinture et la sculpture du XIVe siècle en Bohême* z roku 1928.[138] Za pomoci přístupů vídeňské školy dějin umění jako první badatel analyzuje českou uměleckou tvorbu kolem roku 1400, ve které nevidí svébytný sloh, ale několik různých, navzájem odlišných proudů. Na počátku jednoho podle něj stojí Mistr Třeboňského oltáře se svým progresivně uplatněným šerosvitem, druhý konzervativnější proud je představován díly, u kterých je kladen větší důraz na jasnou linii a jasnou lokální barvu, například Epitafem Jana z Jeřeně nebo Votivní deskou z Dubečka. K problematice krásného slohu se vrátil ještě jednou v roce 1930 v komentáři k výstavě jím uspořádané na počest 80. narozenin presidenta T. G. Masaryka, jako ředitel Státní obrazárny starého umění.[139] Zde odmítl Pinderovo pojetí slohu založeného pouze na dvou ikonografických typech a stejně tak se ohradil proti samotnému označení „krásných madon“, které pokládal za konstrukt německé uměnovědy.

[135] CLASEN 1939. Tezi dále precizoval roku 1951 (CLASEN 1951) a všechny své teorie v již zmíněné publikaci z roku 1974.
[136] FEULNER 1943.
[137] FEULNER 1943, 47.
[138] KRAMÁŘ 1928.
[139] KRAMÁŘ 1930.

V meziválečné době se tématu krásného slohu v několika pracích věnoval Jaromír Pečírka. Pro charakteristiku umění kolem roku 1400 v českých zemích v prvním syntetickém pojednání o českém umění v redakci Zdeňka Wirtha používá popisných pojmů jako *„měkký“* nebo *„malebný“*, zároveň pracuje s termínem *„krásná madona“.*[140] Oproti Pinderovi podtrhuje primární iniciační význam Prahy pro rozvoj slohu, rovněž se neomezuje pouze na skupinu madon, ale zabývá se i pietami, rovněž zde naznačil domněnku, že typ horizontální piety má svůj původ v Čechách. Byl to rovněž on, kdo poprvé použil pojem „krásný sloh“, jako souhrnné označení pro umění představované sochami krásných madon a krásných piet.[141] Jak bylo již zmíněno v úvodu, otázka retrográdních tendencí v charakteru krásného slohu znamenala pro tuto generaci badatelů anomálii, s níž se každý pokoušel určitým způsobem vypořádat. Jaromír Pečírka si odklon od realistických tendencí předchozí umělecké epochy Karlovského umění a příklon k stylizaci vysvětluje vlivem dobového mysticismu.[142]

Důležité, především pro pochopení dalších souvislostí, je představit dílo Pavla Kropáčka[143] a jím využívaných metodických nástrojů. Kropáček charakterizoval umění kolem roku 1400 jako formalistické. Tento formalistický styl vidí jako projev idealismu, který se ve středověkém umění objevil po roce 1400, kdy vzestup ikonoklastických nálad ukončil vlnu pokrokového mystického naturalismu, majícího původ v náboženském mystickém učení. Kropáček nestaví své teorie bez souvislosti s předchozími badateli. V předchozí části zde byl zmíněn například Jaromír Pečírka, který o umění krásného slohu uvažoval rovněž jako o formalistickém. Také pracoval s pojmy formalismu a naturalismu, jejichž vzájemným pronikáním vysvětloval povahu krásného slohu.[144] Pečírka zase stavěl na základech, které získal z díla svého učitele Maxe Dvořáka.[145] Na rozdíl od nich je však jeho pojetí tohoto formalismu spíše negativního smyslu. Umění kolem roku 1400 chápe jako slepou vývojovou větev, která tvoří předěl mezi realismem Mistra Třeboňského oltáře a nizozemským realismem ovlivněným dílem Mistra Rajhradského oltáře.[146]

[140] PEČÍRKA 1931.
[141] PEČÍRKA 1933.
[142] PEČÍRKA 1933.
[143] KROPÁČEK 1946.
[144] PEČÍRKA 1933
[145] DVOŘÁK 1918.
[146] KROPÁČEK 1946

1.4. Albert Kutal

Celoživotně se tématu krásného slohu věnoval Albert Kutal, z jehož pera na toto téma vznikly jedny z nejzásadnějších příspěvků. V meziválečném období působil Kutal jako vědecký pracovní obrazárny Zemského muzea v Brně. Již zde lze sledovat postupy pro Kutalovu práci typické, jež mu v pozdějších fázích jeho práce umožnily formulovat jeho zásadní studie. Jsou jimi především detailní analytické studium uměleckých děl a komparativní metoda, na základě které Kutal předchozí analýzou zjištěné skutečnosti konstruoval vývojové řady. Z tohoto ranějšího období jeho práce považuji za důležité zmínit zde katalog výstavy *Gotické umění na Moravě a ve Slezsku*[147] pořádané Zemským muzeem v Brně, která nám již dobře ilustruje vyspělé metodické prostředky Kutalovy, jak byly popsány výše. A dále první z mnoha syntetických publikací *Gotické sochařství v Čechách a na Moravě.*[148] Kutal se zde přiklonil k Pečírkově terminologii, a přestože část věnovaná umění kolem roku 1400, nese název *Formalismus a manýrismus doby Karla IV.*, nebrání se v textu použití pojmu krásný sloh. Kutal se přiklání k českému původu slohu, aniž by popíral jeho souvislost s dominantním internacionálním proudem evropským. Konkrétně *„Nebyl však převzat hotový a vyvinutý z ciziny, jako tomu často bývalo ve starších údobích českých dějin, nevznikl napodobením cizích vzorů. Vyrostl z domácích podmínek příklonem k velkému mezinárodnímu slohovému proudu, který ovlivnil jeho vnější znaky.“*[149]

Padesátá léta jsou pro Kutala obdobím, které věnuje dílčím studiím[150], ve kterých se stále více zaměřuje na prohloubení svých poznatků o krásném slohu, které zužitkoval o pár let později ve své stěžejní monografii z 60. let. Reviduje Kropáčkovy teze o formalistické povaze krásného slohu, jelikož dle jeho názoru neobsahuje pouze jednu dominantní tendenci a nelze tedy jeho povahu vystihnout jedním zastřešujícím pojmem. Na příkladu královehradecké piety demonstroval, zájem tehdejších sochařů o realistické zobrazení skutečnosti především u Kristova těla. V protikladu k realistickým tendencím při zobrazování Kristova těla u námětů piety či ukřižování, lze vysledovat především u zobrazení madon konvenční abstraktní složku

[147] KUTAL 1935–1936.
[148] KUTAL 1940.
[149] KUTAL 1940, 61.
[150] KUTAL 1951 — Albert KUTAL: Fragment piety v Hradci Králové. In: Časopis společnosti přátel starožitností 59, 139–152; KUTAL 1953 — Albert KUTAL: K jihočeské plastice doby předhusitské a husitské. In: Sborník prací Filosofické fakulty Brněnské university 2, 1953, 161–178; KUTAL 1957 — Albert KUTAL: O mistru Krumlovské madony. In: Umění 5, 1957, 29–63; KUTAL 1958 — Albert KUTAL: Madona ze Šternberka a její mistr. In: Umění VI, 1958, 111–150.

ve zpodobnění šatu.[151] Je to tedy samotný námět díla, jenž určuje výslednou formu. Více rozvíjí myšlenky o vztahu formy a obsahu v článku o jihočeské plastice doby předhusitské.[152]

Veškeré poznatky nashromážděné v této části Kutalovy badatelské kariéry došly zhodnocení v jeho zásadní monografii *České gotické sochařství 1350–1450*.[153] Na krásný sloh nahlíží v evropském kontextu s internacionálním slohem, kdy má krásný sloh představovat specifickou odnož slohu internacionálního, která vychází z českých a pravděpodobně i rakouských předpokladů, zároveň však s intenzivním kontaktem se západním uměním.[154] Co se kořenů samotného slohu týče, ty Kutal hledá v českém umění 80. let 14. století, jednak v malbě Mistra Třeboňského oltáře a pak v sochařské produkci pražské parléřovské huti.[155] Z této dvojice vyplývá malba jako iniciační element pro rozvoj krásných madon, ke konci století se zase vedoucí role ujímá sochařství, které by pak zpětně mělo ovlivňovat malířství. Nejvýraznějším příkladem tohoto vzájemného vztahu obou těchto médií je pravděpodobně Svatovítská madona.[156] Kutal zde přišel s vlastní koncepcí vrcholné fáze krásného slohu. Vytýčil v ní dvě určující linie soch madon na základě jejich formální podobnosti a jejich mistry pojmenoval po nejvýznamnějších představitelkách obou skupin Mistr Krumlovské a Mistr Toruňské madony. Rozhodujícími klasifikačními faktory byl jednak celkový postoj madon a kompoziční skladba záhybového systému draperie. Kutal předpokládá vzájemnou spolupráci obou sochařů a jejich dílem, čímž vysvětluje určité podobnosti, či překrývání typických prvků obou skupin.[157]

O deset let později následovala další z Kutalových syntéz.[158] Jedná se o poměrně tenkou publikaci, jejíž menší rozsah přináší pregnantně podané texty, které jsou přístupné i pro laiky, bez toho, aby se Kutal uchýlil k přílišnému zjednodušení, či podbízivosti textu. Umění krásného slohu se podle Kutala navrací k francouzské poklasické formě 1. poloviny 14. století.[159]

[151] KUTAL 1951, 142.
[152] KUTAL 1953, zejména 162.
[153] KUTAL 1962.
[154] KUTAL 1962, 79.
[155] KUTAL 1962, 78–82.
[156] KUTAL 1962, 102.
[157] KUTAL 1962, 78–82.
[158] KUTAL 1972.
[159] KUTAL 1972, 105.

Posledního syntetického zpracování se českému gotickému sochařství v podání Alberta Kutala dostalo v prvním díle *Dějin českého výtvarného umění* vydávaných Akademií věd.[160] Tato stať však vyšla již po Kutalově smrti.

1.5. Jaromír Homolka

Badatelem, který na Alberta Kutala navázal a z velké části vyšel z jeho teorií, které v mnoha oblastech prohloubil, byl Jaromír Homolka. Jeho prvním příspěvkem k tématice krásného slohu byla studie věnovaná malířskému dílu, Svojšínské madoně.[161] Stejně tak jako Albert Kutal využívá zde metodické nástroje, které ho ke konstrukci svých závěrů vedou po celou jeho profesní dráhu, a to detailní srovnávací formální analýzu, která pracuje s dílem v kontextu dochovaného památkového fondu.

K tématu sochařství se vyslovil společně s Jaroslavem Pešinou v recenzi vídeňské výstavy[162] *Europäische Kunst um 1400*.[163] Začátek článku se nese v duchu silné polemiky s autorem části katalogu výstavy věnované sochařství Theodorem Müllerem. Bez toho aniž by se tento autor vyrovnal s prací Kutalovou, omezuje v duchu Clasena a Feulnera problematiku krásného slohu pouze na madony a piety a nikterak konkrétně se nevyjadřuje k samotnému původu slohu, spokojil se zde s pouhým vágním konstatováním, že se tak stalo v trojúhelníku Praha – Vídeň – Salcburk. „*Jako všude platí i zde, že k závěrům lze dojít jenom za předpokladu co možná nejúplnější znalosti památkového fondu uvažované oblasti. Pohled odtud je poněkud jiný než pohled shora, z ptačí perspektivy, který se věnuje jenom dílům nejvýznamnějším, a tím je v tomto případě pohled Müllerův.*“[164]

Od šedesátých let dále prohluboval teorie o povaze a vzniku krásného slohu Alberta Kutala. V recenzi Kutalovy syntetické publikace z roku 1962 se vyjádřil ke Kutalovým předpokladům vzniku slohu.[165] Pro Kutala bylo hlavním iniciátorem dílo Mistra Třeboňského oltáře ve spojení s parléřovskou plastikou. Jaromír Homolka zde navrhl upřít pozornost k širšímu okruhu sochařství 80. let, reprezentovanému například bustou Světice z dolní

[160] KUTAL 1984.
[161] HOMOLKA 1962.
[162] HOMOLKA 1963a.
[163] EUROPÄISCHE KUNST 1962
[164] HOMOLKA 1963a, 176.
[165] HOMOLKA 1963b.

Vltavice.[166] Prohloubení poznatků o původu a vnitřní diferenciaci uvnitř slohu samotného, věnoval prostor i v dalších pracích.[167]

Jedním z těchto hlouběji rozpracovaných témat dříve rozpoznaných Kutalem je například téma historismu. O co se jedná konkrétně – již Kutal si byl vědom faktu, že krásný sloh se neupírá pouze lineárně vpřed, je však i návratem ke starší výtvarné tradici. Jaromír Homolka ve stati *On the developement of Czech Gothic Sculpture about 1400*[168] charakterizoval tři vývojová stadia řady připisované Mistru Krumlovské madony. První fázi reprezentuje Madona Plzeňská, neboť ta je v Homolkově pojetí na počátku řady vedoucí k typu Krumlovské madony. Tato fáze je charakterizovaná návratem k tradičnímu kultovnímu typu sochy, využívajícímu schéma, které bylo vytvořeno ve Francii v klasické fázi katedrálního sochařství. Toto schéma se rozšířilo po celé Evropě a užíváno bylo ještě ve druhé polovině 14. století. Nejedná se tedy o *revival*, ale spíše o *survival* tradičních forem. Vývojovými předstupni Plzeňské madony by pak měly být starší dřevěné sochy Madony z Hejnic a Madony ze Slatiny.[169] Staré schéma v kombinaci novým pojetím a realismem parléřovského sochařství zformovalo nový fenomén – krásnou madonu. Druhý vývojový stupeň pak představuje sama Madona Krumlovská, která starší struktury ve své formě postrádá. Její výtvarné kvality a vysoká míra realismu ji kromě její náboženské funkce definuje jako předmět estetické funkce, v čem bychom ji mohli chápat jako dílo protorenesanční.[170] Třetí fáze je pak projevem regotizace, obnovením kaligrafického principu a návratem postklasické sochařské formy. Představitelkou této fáze je dle Homolky Madona z Chlumu Svaté Máří, kterou Kutal postavil již mimo okruh Mistra Krumlovské madony a jejíž kvality pomohl odhalit až restaurátorský zásah.[171]

Svou představu vývoje krásného slohu představil Homolka v obsáhlé monografické studii z roku 1974.[172] Homolka v ní pojednal o umění v Praze v 80. letech 14. století, které shledávali klíčovým pro vznik krásného slohu již Kramář s Kutalem. Zaměřil se v ní na dvě rozsáhlé sochařské objednávky, vzešlé z pražského panovnického dvora a provedením

[166] HOMOLKA 1963b, 428.
[167] Například: Jaromír HOMOLKA: Einige Bemerkungen zur Entstehung des schönen Stils in Böhmen. In: Sborník prací Filosofické fakulty brněnské univerzity XIII, 1964, 43–60; Jaromír HOMOLKA: On the development of Czech Gothic Sculpture about 1400. In: Acta Universitatis Carolinae. Praha 1965, 113–122.
[168] HOMOLKA 1965.
[169] HOMOLKA 1965, 114.
[170] HOMOLKA 1965, 116.
[171] HOMOLKA 1965, 118.
[172] HOMOLKA 1974.

související s pražskou parléřovskou hutí a to severní portál kostela Panny Marie před Týnem a Staroměstskou mosteckou věž.

Dnes je již v uměleckohistorické literatuře uznávaná jeho teorie o původu slohu v 80. letech 14. století, v době, kdy vzniká socha sv. Václava ve Svatováclavské kapli v pražské katedrále sv. Víta, se samotným vrcholem slohu v letech 90..[173] Vedle této problematiky, v níž z velké části vychází, polemizuje a prohlubuje předchozí práci Alberta Kutala, zaměřil se rovněž na vztah objednavatele a jeho roli na koncepci uměleckého díla. Jako první v českém dějepisu umění přichází s teorií, že důležitou objednavatelskou a konceptorskou roli hrál v období krásného slohu třetí pražský arcibiskup Jan z Jenštejna, který měl mít roli i na formování intelektuální základny prostředí, z něhož krásný sloh vyrůstal, a to především svou literární činností.[174] V textu vysvětluje prameny Jenštejnovi donátorské činnosti, mající původ v jeho silné mariánské úctě, příklonu k náboženskému hnutí devotio moderna a kontaktům s předními představiteli tohoto hnutí a významnými osobnostmi evropského náboženského života, stejně tak v prodělané nemoci, ze které se zázračně uzdravil a pravděpodobně i snaze navázat na odkaz předchozí donátorské generace, která byla činná na dvoře Karla IV. v čele s arcibiskupem Janem Očkem z Vlašimi.[175] Přesto, že zde Homolka arcibiskupovi Jenštejnovi přikládá možný význam pro ikonografický program a pravděpodobně i samotnou formu krásnoslohých děl, nedomnívá se, že by jeho literární činnost měla iniciační roli při formování krásného slohu, naopak připouští možnost, že to mohlo být krásnoslohé umění, které mělo vliv na Jenštejnův estetický názor.[176] Z děl, u kterých Homolka předpokládá přímý podíl Jenštejna na ikonografický koncept a formu, uvádí díla objednaná pro pražskou katedrálu, tedy s největší pravděpodobností obraz Svatovítské madony, nebo zmizelé sochy Bolestného Krista a Panny Marie na půlměsíci.[177]

Syntézu svých dosavadních poznatků a názorů na podstatu a vývoj krásného slohu představil Jaromír Homolka v kolektivní publikaci Praha středověká.[178] Ve shodě s názory Alberta Kutala shledává pro vznik krásného slohu postavu Mistra Třeboňského oltáře, jeho přínos pak vymezuje konkrétněji a Kutalovy závěry dále rozpracovává. Podstatnější roli než doposud přisuzuje Petru Parléři a svatovítské huti. Typ tváře krásných madon by pak měl mít

[173] HOMOLKA 2008, 406. Dále například Jaromír HOMOLKA: sv. Václav. In: Anton LEGNER (ed.): Die Parler und der Schöene Still. Bd. II. (kat. výst.). Köln 1978, 653sq.
[174] HOMOLKA 1977.
[175] HOMOLKA 1977, 116–119.
[176] HOMOLKA 1977, 134.
[177] Ibidem.
[178] HOMOLKA 1983.

svůj původ v ženských podobiznách triforia. Přímo Petru Parléři připsal Madonu Toruňskou a do dnešních dnů nedochovaný vzor typu horizontální piety. Jak již bylo řečeno výše, Jaromír Homolka usiloval především o popsání vnitřní diferenciace krásného slohu a stejný přístup aplikoval i na umění pražské parléřovské huti. V její produkci vymezil druhý konvenčnější proud, který je charakterizovaný tendencí k větší idealizaci a inklinaci k použití konvenčnějšího lineárního vzorce.[179]

1.6. Die Parler und der Schöne Stil

Mnohé nové poznatky o krásném slohu, ale hlavně revizi dosavadních závěrů a jeho celkové koncepce přinesla výstava *Die Parler und der Schöne Stil 1350–1450. Europäische Kunst unter der Luxemburgen* konaná na přelomu let 1978 a 1979 v Kolíně nad Rýnem. Editorem katalogu a zároveň hlavním garantem výstavy se stal Anton Legner. Ten v předmluvě katalogu vydaného v rámci výstavy hovoří o důvodech, které dle jeho názoru vedly k nutnosti výstavu uspořádat. Byla to především potřeba revidovat poznatky, které v předchozím desetiletí přinesla vídeňská výstava *Europäische Kunst um 1400* z roku 1962.[180] Na výstavě se kromě Legnera podílela celá řada badatelů a česká přítomnost byla zastoupena Jaromírem Homolkou. Právě koncepce krásného slohu navržená Albertem Kutalem a rozpracovaná Jaromírem Homolkou se stala základem vědeckého diskurzu kolínské výstavy. Není proto náhodou, že v názvu výstavy byl použit termín krásný sloh, do té doby vlastní pouze českému dějepisu umění. Největší příspěvek této výstavy k obecnému pojetí pojmu krásného slohu lze rovněž odvodit ze samotného názvu. Bylo jím nové zhodnocení role Petra Parléře pro konstituci a rozvoj slohu. Předchozí bádání se soustředila především na vzájemně propojenou síť panovnických dvorů zakládající se na předivu složitých dynastických vztahů. Nově však byla pozornost věnována síti parléřovských hutí, rozprostřených napříč Evropou, mezi nimiž byla hlavní role přiřknuta Praze. Výsledkem kromě výstavy samotné byl ještě třísvazkový katalog a následně vydané dvě doplňující publikace.[181]

1.7. Současné přístupy

Milena Bartlová je autorkou samostatné kapitoly o krásném slohu v katalogu vídeňské výstavy *Prag um 1400*. Rozpracovala v ní inovovaný pohled na fenomén takzvaných Pražských paniců, tak jak jejich fenomén představil ve své monografii z roku 1962 Albert

[179] HOMOLKA 1983, 438.
[180] EUROPÄISCHE KUNST 1962.
[181] LEGNER 1978.

Kutal.[182] Na základě zprávy z 15. století, v níž jsou Pražští panicové v Gdaňsku vedeni jako členové náboženského bratrstva, předpokládá, že podobně mohli tvořit obdobné náboženské bratrstvo i v Praze. Vychází tak z původního významu německého slova *Jungherr* (panic), teda *„ten, který slouží Paní“*.[183] Příslušníky tohoto umělecko-religiózního bratrstva měli být zástupci dobové pražské intelektuální elity a jeho umělecká činnost by tak měla být orientována na produkci děl převážně s mariánskou ikonografií. Poznávacím znamením tohoto spolku mohla být agrafa, kterou lze nalézt prakticky u všech krásných madon a rovněž tak například na svatovítském triforiu na bustě Jana z Jenštejna nebo na Staroměstské mostecké věži na soše Václava IV.[184] Jenštejnův vliv na formování podoby krásnoslohých děl by tak za předpokladu, že byl sám členem tohoto bratrstva, výrazně vzrostl.

Milena Bartlová dále posunula svůj zájem ke vztahu mezi formou a obsahem středověkého uměleckého díla, kterým se zabývala například ve studiích z roku 2006 a 2008.[185] Metodologicky zde vychází z práce dvou autorů, prvním z nich je Robert Suckale a jeho studie o dvorském umění Ludvíka Bavora, v níž představil teorii o záměrné volbě stylu jakožto komunikačního prostředku k vyjádření moci a vladařské strategie.[186] Druhým autorem klíčovým pro Milenu Bartlovou v konstruování jejích závěrů je pak práce Michaela Viktora Schwarze.[187] Ve své studii z roku 2008 *Umělecká forma jako komunikační medium – co je krásného na krásném slohu* představuje Milena Bartlová sochy krásného slohu jako vědomé komunikační medium tedy intencionálně vytvořeného nositele zprávy. Rovněž se věnuje jejich formě, ve které vidí vědomý odklon od předchozí epochy Karla IV., ve které bylo výrazněji přihlíženo k mimetické nápodobě a jakési potřebě zdůrazněné tělesnosti. Za příklad nám mohu sloužit deskové obrazy Mistra Theodorika v Kapli Svatého Kříže na Karlštejně.[188] Oproti tomu díla krásného slohu je třeba chápat jakožto zhmotnělou informaci. Na rozdíl od umění doby Karla IV. dochází, podle Mileny Bartlové, k jakémusi obratu v procesu vnímání.

[182] KUTAL 1962, 100–107. Ze starší literatury lze uvést: Karel CHYTIL: O Junkerech pražských. Praha 1903, Josef NEUWIRTH: Peter Parler von Gmünd. Dombaumeister in Prag und seine Familie. Prag 1981, Karel CHYTIL: O Junkerech pražských. Praha 1903, Otto KLETZL: Zur Identität der Dombaumeister Wenzel Parler d. Ä. von Prag und Wenzel von Wien. In: Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte IX, 1934.
[183] BARTLOVÁ 1990, 83.
[184] Idem.
[185] BARTLOVÁ 2006; BARTLOVÁ 2008.
[186] SUCKALE 1993.
[187] Michael Viktor SCHWARZ: Visuelle Medien in christlichen Kult. München / Wien 2002; Michael Viktor SCHWARZ: Übermalungen und Remakes: Stil als Medium. In: Bruno BOERNER / Bruno KLEIN (edd.): Stilfragen zur Kunst des Mittelalters. Eine Einführung. Berlin 2006.
[188] Pro detailnější pojednání o tělesnosti ve středověkém umění viz BARTLOVÁ 2006, 423–431, pro část věnující se přímo umění vlády Karla IV. viz stranu 429.

Mezi divákem a dílem se vytvořil větší odstup. Dřívější recipient, který vstupoval do dialogu s uměleck1ým dílem a aktivně se podílel na procesu vnímání, se stává pozorovatelem krásného objektu, jehož vytříbená estetická forma zabraňuje prožívání svatého ve smyslu předchozích generací.

Tato autorka ve své práci rovněž dospěla do fáze metodologického obratu, kdy díla pozdní fáze krásného slohu, především dílo Mistra Týnské kalvárie nebo Mistra Rajhradského oltáře předatovala až do období po první vlně husitských válek.

Ze současných zahraničních autorů zabývajících se otázkou krásného slohu jmenujme již zmíněného Michaela Viktora Schwarze. Schwarz se k dosavadní koncepci krásného slohu, tak jak ji vykreslili čeští badatelé, staví velmi skepticky. Nepovažuje za pravděpodobné, že krásný sloh je samostatnou odnoží internacionálního slohu. Rovněž je skeptický k předpokladům o původu slohu ve společenském prostředí panovnických dvorů, vycházejících z původních názorů Pinderových. Odmítnutí možnosti, že krásný sloh je specifickou středoevropskou variantou internacionálního slohu, jde ve Schwarzových předpokladech logicky ruku v ruce s popřením předpokládané recepce internacionálního slohu z pařížského prostředí dvory v Praze a ve Vídni. K relativizaci významu pražského centra pro rozvoj krásného slohu v Schwarzových závěrech přispívá i fakt, že v Praze nenachází doložitelné předstupně vrcholně krásných madon.[189] Dle Schwarzovy hypotézy pramení krásný sloh z doposud neznámých vývojových směrů z oblastí v západní Evropě. Touto oblastí by měla být západní Francie 80. let 14. století, tedy oblast, v níž v tomto čase nacházíme po stylové stránce různorodé proudy, v čele s výraznou entitou v podobě díla André Beauneveua. Za klíčovou osobu pro konstrukci krásného stylu považuje osobu z tohoto proudu vzešlou, Beauneveuova následovníka Guy de Demmartina. Dle Schwarzova názoru měl být tento sochař povolán na některý blíže nespecifikovaný dvůr východní Evropy, kde měl být aktivní v 90. letech 14. století. O který dvůr se mělo jednat pak blíže nespecifikuje, předpokládá však, že kromě Prahy a Vídně mohl v tomto regionu existovat ještě jiný dvůr, který se stal centrem produkce krásného slohu.[190]

Michael Schwarz rovněž zastává zcela odlišný pohled jak na dataci, tak na celkovou genezi krásnoslohých děl, českými badateli léta konstruovanou. Skutečný počátek krásného slohu nachází až v prvních letech 15. století. S existencí jediného pevně datovaného

[189] SCHWARZ 1986, 442.
[190] SCHWARZ 1986, 442.

krásnoslohého obrazu Epitafu Jana z Jeřeně se vyrovnává tak, že rok 1395 na rámu obrazu se vztahuje pouze k úmrtí kanovníka a obraz tak mohl být klidně vytvořen až později.[191] Jak již bylo řečeno výše, kromě datace krásného slohu nepokládá Viktor Schwarz za pravděpodobnou ani českými badateli předpokládanou vývojovou řadu krásných madon a to až do té míry, že u dvou nejvýznamnějších krásných madon, které se pro Alberta Kutala staly základem, na kterých postavil svou teorii dvou vývojových řad, zcela popřel jejich český původ. Madonu Toruňskou klade do souvislosti s uměním dvora Zikmunda Lucemburského v Budě, zformovanému pod vlivem francouzských sochařů majících poučení v díle André Beauneveua a Guy de Demmartina. Madonu Krumlovskou připsal do sochařského milieu Rakouska. Její vznik předpokládá konkrétně v oblasti Salcburgu, kde shledává její paralely, a její vznik spojuje s vlivem Mistra z Grosslobmingu.

Kromě těchto pohledů je Michael Viktor Schwarz rovněž přesvědčeným zastáncem konceptu stylového pluralismu a volitelnosti stylu.[192] Dále přistoupil k problematice krásné madony, jakožto teologickému konceptu.[193]

Poslední z komplexních pohledů na krásný sloh z pera zahraničního autora pochází z roku 1991, kdy byla internacionální gotice věnovaná rozsáhlá publikace *Internationale Gotik in Mitteleuropa*. Po poměrně radikálně inovativním názoru na krásný sloh, představeném v předchozím odstavci, autoři statí v této monografii zastávají stanovisko ve shodě s prací českých historiků umění a teorií Jaromíra Homolky o významu pražského umění 80. let 14. století pro konstituci krásného slohu, kdy Praha je zároveň vnímána jakožto silné centrum internacionálního slohu. Jedná se především o statě Gottfrieda Biedermanna a Gerharda Schmidta.[194]

Krásný sloh je nesmírně zajímavou a badateli dodnes rozhodně nevyčerpanou otázkou. Ze zde shrnutých závěrů lze vyvodit jeden fakt a to, že dnes můžeme s největší pravděpodobností říci, že závěry Alberta Kutala a Jaromíra Homolky, kteří shodně hledali kořeny krásného slohu na konci 14. století v pražském uměleckém centru, odkud se dále krásný sloh šířil do dalších center, jakými byli například Vratislav, Vídeň nebo Salcburk, časem prokázaly svojí opodstatněnost, na čemž se dnes většinově shoduje i současná badatelská veřejnost.

[191] SCHWARZ 1986, 469.
[192] SCHWARZ 2004.
[193] SCHWARZ 1993/1994.
[194] BIEDERMANN 1991, 20–33; SCHMIDT 1991, 34–49.

2. Slezské centrum

Pohled badatelů na umění Slezska ve středověku je značně diferencovaný, na což narazíme v literatuře o této oblasti již od počátku 20. století. Výraznou roli v tomto hraje národnost toho kterého konkrétního autora, což je dáno komplikovaným osudem území v první polovině 20. století.[195]

Prvním monografickým zpracováním slezského středověkého umění se stal katalog výstavy *Schlesische Malerei und Plastik des Mittelalters* uspořádané v roce 1926. Autory byli Heinz Braune, tehdejší ředitel Schlesisches Museum der bildenden Künste, a Erich Wiese.[196] Ve své práci využily detailní komparativní analýzy, na jejímž základě roztřídili sledovaný materiál do několika okruhů na základě předpokládané slohové, či dílenské příslušnosti. U mnoha děl, především deskových maleb, shledali určitou souvislost se soudobým uměním v českých zemích, což vedlo k jejich připsání anonymnímu českému mistru.[197]

V podobě dalšího díla o slezském sochařství vydaném v letech 1938 se výrazně promítla tehdejší dobová situace v německém prostředí, jejímž produktem byl nástup ideologicky zaměřených studií *Ostforschung*. Produktem těchto bádání byla ročenka *Die Hohe Straße*, jejímž editorem byl budoucí přední ideolog dějin umění třetí říše Gustav Barthel. Touto ročenkou začíná éra uměleckohistorické literatury ovlivněné myšlenkami národního-socialismu o kulturní dominanci německého živlu v oblasti souborně nazývané *Ostraum.*[198] Autoři ročenky tak opouštějí závěry Brauneho a Wieseho o vazbách umění Slezska a českých zemí a pracují pouze s elementem německým.[199]

Sílící nacionalistické tendence se postupně prosazovaly i v díle Wilhelma Pindera, zmíněného již v předchozí obecné části. Byl to právě Pinder, kdo jako první zpozoroval ve Slezsku silné centrum krásného slohu, s nejvýznamnějšími díly v podobě madon z Vratislavi a Toruně.[200]

[195] Detailní zpracování vývoje uměleckohistorické literatury pojednávající o vztazích umění ve Slezsku a v českých zemích, především s přihlédnutí k malířství přináší Jan Klípa (KLÍPA 2012, 11–53).
[196] BRAUNE/WIESE 1929.
[197] KLÍPA 2012, 13.
[198] HOHE STRAßE 1938.
[199] FREY 1938.
[200] PINDER 1923.

Měla-li být národně-socialistická věda pokusem o legitimizaci kulturního nároku německého národa na území v dnešním Polsku, stala se situace přesně opačnou z pohledu polského dějepisu umění. Tato odpověď přišla ve formě takzvaných *badania zachodnie*, jejichž cílem bylo zaměřit se na zkoumání středověkého umění ve znovuzískaných územích Slezska, Lubušska a Pomoří a učinit tak legitimním jejich připojení k modernímu Polsku tím, že prokáží přítomnost a význam slovanského elementu v uměleckých památkách území.[201]

Poměrně záhy, již na konci 40. let, přivedl znovu do obecné diskuze názor, vycházející z původní koncepce Brauneho a Wieseho o vzájemných vztazích českého a slezského prostředí, Tadeusz Dobrowolski v prvním svazku řady *Historia sztuki polskiej*.[202]

Do tohoto historiografického souboje zasáhl rovněž Albert Kutal svým článkem z roku 1946. Na otázku vztahů českého a slezského uměleckého prostředí odpověděl syntetizující prací hodnotící dosavadní poznatky na tomto poli. Kutal si povšiml faktu, že kdykoliv v minulosti vzrostl význam českého kulturního prostředí, bylo to právě území Slezska, které české kulturní vlivy nejdříve recipovalo.[203] V době lucemburské měla pak tato recepce zajít tak daleko, že Slezsko splynulo spolu s Čechami a Moravou do jedné výtvarné oblasti.[204] Názory Kutalem zde přednesené do dnešních dnů nepozbyly, až na menší nutné korekce, svou platnost. Důkazem nám může být v nedávné době pořádaná výstava *Slezsko, perla v České koruně*, která nám představila tři období vzájemného rozkvětu obou oblastí, z nichž nejvýznamnější byla pravděpodobně právě ta lucemburská.

Významu slezského centra se Kutal zabýval i ve svých dalších pracích věnovaných krásnému slohu. V předchozí části jsme si již představili Albertem Kutalem konstruovanou teorii dvou mistrů Toruňského a Krumlovského. Toruňskému mistru připsanou skupinu charakterizuje Kutal jakožto nápadně jednotnější oproti formálně rozmanitější skupině krumlovské. Kutal do tohoto souboru připsal vrcholná krásnoslohá díla z území Vratislavska: Madonu Vratislavskou nebo pietu z kostela sv. Alžběty.[205] Kutalův pohled na umění Slezska byl značně mnohovrstevnatý a rozhodně se neomezil jen na období krásného stylu, ale i na období předcházející. Slezskem se zabýval v souvislosti se slohem madon na lvu, jehož inovativní koncepci, kdy jej odvodil z českého umění, představil ve své publikaci z roku 1962 nebo ve vztahu s pražskými náhrobky z katedrály svatého Víta. Podrobněji jsou tyto teze

[201] KLÍPA 2012, 14.
[202] DOBROWOLSKI 1948, 335.
[203] KUTAL 1946, 76.
[204] KUTAL 1946, 88.
[205] KUTAL 1962, 94.

představeny v části věnující se situaci ve vratislavském sochařství před obdobím krásného stylu.

V době, kdy Albert Kutal vydává své syntetické dílo o českém sochařství, vyprchává postupně z polské historiografie dějin umění politický akcent a slovanský nacionalismus. V této době vydává své práce o slezsko-českých vztazích ve středověkém malířství Alicja Karlowska-Kamzowa a na poli sochařství Anna Ziomecka.

Anna Ziomecka z větší části akceptovala názory Alberta Kutala, aniž by s nimi vedla dramatičtější polemiku. K vágnímu pojmu „český vliv“, s nímž pracovala předchozí literatura, se pokusila přistoupit kritičtějším způsobem. Ve shodě s Kutalem dávala do souvislosti hospodářský a s ním spojený umělecký rozvoj Slezska přelomu 14. a 15. století s expanzí českého umění po spojení s Českým královstvím, zapříčiněnou jeho velkým hospodářským rozkvětem.[206] Vrcholná díla krásného slohu považovala za ovlivněná českým uměleckým prostředím, nevyjádřila se však jasně v otázce jejich původu. Pokládala za možné, že se alespoň u části z nich jedná o importy, dodávala však, že tuto možnost nelze přesvědčivě dokázat.[207]

Anna Ziomecka je rovněž autorkou dvou katalogů Muzea Narodoweho ve Vratislavi. První pochází z roku 1968 a druhý obsáhlejší z roku 2003, který vznikl ve spolupráci s Boženou Guldan-Klameckou. Ziomecka se v obou případech výrazně neodchýlila od svých závěrů z 60. let. Obecně by se dalo říct, že především u mladší verze katalogu lze sledovat jisté oslabení akcentu vazeb slezských děl krásného slohu na Čechy. Většina krásnoslohých prací popsaných v katalogu je tak připsána blíže nedefinovanému „Wroclawskému mistru“. Vyjma sochařství stálo v centru její soustavné celoživotní pozornosti rovněž gotické malířství, jemuž se věnovala od 60. let do 21. století.[208] Ziomecka obdobně jako Kutal využívala ke svým závěrům detailní formální analýzu založenou na důkladném poznání památkového fondu.

Autorkou, která se podstatně zasloužila o rozvoj poznání na poli řezbářství, byla Zofia Białłowicz-Krygierowa. Velkým příspěvkem k poznání slezské řezbářské tradice je její obsáhlá monografie *Studia nad snycerstwem XIV. wieku w Polsce*, kde se zaměřila na popsání

[206] ZIOMECKA 1967, 138.
[207] ZIOMECKA 1967, 141.
[208] ZIOMECKA 1967; ZIOMECKA 1986; ZIOMECKA 2004.

vývoje skříňového oltáře ve Slezsku.[209] Dalším z témat, kterým se ve své práci věnovala, byl pak fenomén madon na lvu.[210] Ve svých tezích, převážně v těch týkajících se lvích madon, zastávala stanovisko vůdčí role Slezska.

Posledním badatelem, kterého bych zde chtěla zmínit, je Romuald Kaczmarek, pro kterého sice téma krásného slohu není hlavním oborem zájmu, nicméně v poslední době mu věnoval několik studií, které je nutné pro potřeby této práce představit.

Romuald Kaczmarek se ve svých studiích silně vymezuje proti tezi o dominujícím českém vlivu na slezské středověké umění. Toto platí převážně o architektuře a sochařství, rozboru situace v malířství se vyhýbá. Snaha o relativizaci českého vlivu na slezské výtvarné prostředí je v naprosté většině případů podnětná a založená na solidní argumentaci, v některých bodech ovšem může působit až násilně, což se týká především dalšího badatelsky komplikovaného tématu jakým je sloh madon na lvu. Obdobně jako Michael Viktor Schwarz či Robert Suckale pracuje s koncepcí vědomé volby stylu a stylového pluralismu. Umění vnímá jakožto prostředek mocenského boje, který sloužil slezským piastovským knížatům v jejich zápase s Lucemburky. Tato vědomá volba stylu jakožto prostředku politického boje a vladařské reprezentace měla dle jeho názoru formující vliv na charakter slezského umění.

Ve svém nejmladším textu, který tomuto tématu věnoval, se soustředil především na doložení existence silné domácí tradice, která mohla umožnit autochtonní původ sochařských památek krásného slohu přímo ve vratislavském centru, čímž vyvrací, že by většina těchto děl měla být importy.[211]

Přistoupil k relativizaci názoru, že české země a Slezsko tvořili jednotné umělecké prostředí. Dle jeho názoru je tato shoda vysvětlitelná paralelním vývojem území, který byl dán stejnými výchozími podmínkami obou území.[212]

Znovu se k této snaze relativizovat tento v uměleckohistorické literatuře ustálený názor o umělecké jednotě obou oblastí vrátil o rok později ve stati ve sborníku vzniklém u příležitosti mezinárodní výstavy pořádané v Národní galerii v Praze *Slezsko, perla v České koruně*. V tomto případě přináší novou argumentaci a soustředil se především na výčet a představení různých faktorů, které tento názor problematizují. Pracuje především s představením složitých

[209] BIAŁŁOWICZ-KRYGIEROWA 1981.
[210] BIAŁŁOWICZ-KRYGIEROWA 1968, BIAŁŁOWICZ-KRYGIEROWA, 1978.
[211] KACZMAREK 1996.
[212] KACZMAREK 2006, 310.

dynastických vztahů v regionu, v nichž umělecké dílo hraje roli nositele poselství o politické nadřazenosti toho kterého subjektu. Základ sochařské vrstvy, ve které bychom ve Vratislavi mohli najít předstupeň děl krásného slohu, si tak podle něj do Slezska nenašel cestu předpokládanou přímou trasou lucemburská Praha – Vratislav, nýbrž oklikou přes Svídnicko-Javorské knížectví a Vídeň. Odbojná svídnická piastovská šlechta se v tomto kulturně-dynastickém zápolení měla obrátit o pomoc k přirozeným konkurentům Lucemburků, rakouským habsburským vévodům a jejich vídeňskému dvoru, z jehož prostředí pocházela manželka svídnického vévody Anežka.[213]

Další publikací vzniklou u příležitosti této výstavy je pak sborník *Slezsko – Země Koruny české*, kde se Romuald Kaczmarek zaměřil především na téma importů a migrace umělců.[214]

Ve svých pracích se Kaczmarek věnuje především relativizaci dosud předpokládaných vztahů mezi uměním obou regionů. Nepřináší však žádnou novou koncepci, či vlastní vývojovou řadu, s odůvodněním, že neexistuje dostatek jasných archivních pramenů a spekulace založené čistě na výsledcích formální analýzy mohou být značně spekulativní.

V nedávné době podnítil objev Těšínské madony uspořádání výstavy Národní galerie s názvem Těšínská madona a vzácné sochy Petra Parléře. Výsledkem výstavy byl tříjazyčný česko-německo-polský katalog v redakci Ivo Hlobila a Heleny Dáňové. Výstava představila sochy, které stály delší dobu mimo záběr uměleckohistorické literatury a pomohla vrhnout nový obraz na vzájemné vztahy v umění Českého království a oblastí v dnešním Polsku, které k němu v oné době přináležely. Ty byly zřejmě bohatší, než se dříve předpokládalo.[215] Všechny závěry v katalogu konstruované se opírají o závěry formální analýzy a zjištění získaná na základě restaurátorských průzkumů.

[213] KACZMAREK 2007, 130.
[214] KACZMAREK 2008.
[215] HLOBIL/DÁŇOVÁ 2002.

3. Situace ve vratislavském sochařství před obdobím krásného slohu

Hlavním zájmem této práce jsou sochařská díla vrcholného krásného slohu. Aby však bylo možné přinést nějaké poznatky na toto téma, je nutné věnovat se zde i vrstvě chronologicky předcházející. Jak silná byla sochařská tradice ve Slezsku před obdobím předcházející připojení regionu k Českému království? Z jakých center čerpala? Došlo poté ke změně orientace více na pražské centrum? Jaký byl vzájemný vztah Vratislavi a Prahy? Jednalo se o čistě pasivního příjemce na jedné straně a aktivní centrum na druhé? Nebo byla pozice vratislavského kulturního centra natolik silná, že naopak dokázalo vzdorovat náporu lucemburské kulturní politiky a hledalo vlastní výrazové prostředky, které se staly prostředkem jakési kulturní války o nadvládu nad regionem? Kdo byli objednavatelé uměleckých děl? Všechny tyto otázky by vydaly na samostatnou publikaci nebo řadu dílčích studií. Pokoušet se na ně nalézt odpovědi zde, v poněkud omezeném formátu diplomové práce se může zdát přehnaně ambiciózní. Doufám však, že se mi zde povede přednést ucelený přehled pohledů na toto téma s přispěním mého vlastního názoru, aniž bych se dopustila přehnaného zjednodušení.

3.1. Architektonické sochařství

Nejdetailněji v poslední době vratislavské architektonické sochařství popsal v publikaci *Rzeźba architektoniczna XIV wieku we Wrocławiu* Romuald Kaczmarek. Ten zde rozdělil Vratislavské architektonické sochařství mezi lety 1300 až 1400 do několika etap.[216] První etapu spatřuje přibližně mezi lety 1300 až 1330. Převažuje v ní především florální tématika. U ní lze vysledovat elementy sílícího naturalismu, který ve starší vrstvě architektonického sochařství 13. století, v našem případě především východní části katedrály, nenacházíme. Na některých architektonických článcích jako svornících, konzolách, či portálech se setkáváme i s figurálními motivy. Tato jak florální, tak figurální architektonická skulptura tohoto období je zastoupena především ve třech stavbách a to v presbytáři kolegiátního kostela Svatého Kříže, v kostele sv. Matěje a kostele sv. Vojtěcha.[217] Na přelomu dvacátých a třicátých let se ve Vratislavi objevuje nová dílna, která po sobě zanechala vlysy na věžích západního dvojvěží, části západního portálu a pravděpodobně i postavu svatého Jana Křtitele[218] na

[216] KACZMAREK 1999, 19.
[217] KACZMAREK 1999, 20.
[218] JURKOWLANIEC 1989

západním průčelí. Tato dílna však patrně neměla výraznější podíl na formování formálního sochařského jazyka ve Vratislavi pro příští desetiletí.[219]

Sochařská produkce prvních tří desetiletí 14. století ve Vratislavi nebyla zvláště bohatá. Od 40. let došlo ke změně situace, která se stala pro rozvoj stavebnictví a s ním spojeného sochařství příznivější. Roku 1341 došlo jednak ke zvolení a následujícího roku potvrzení v úřadu nového biskupa Přeclava z Pohořelé a rovněž v tomto roce vypukl ve městě požár. Tato nešťastná událost však vedla Lucemburky, kteří již v této době měli knížectví ve svém držení, k nadání města mnoha právy, což vedlo k jeho hospodářskému rozkvětu, který trval až do konce století.[220] Tento stavební rozkvět trval od čtyřicátých let 14. století přibližně do roku 1370, kdy byla ukončena převážná část sochařské výzdoby nově budovaných, či přestavovaných svatyň a radnice. Nejvýznamnějšími architektonickými celky z tohoto období jsou augustiniánský kostel Nejsvětější Panny Marie na Písku, kostel Svatého Kříže, kostel svatého Matěje a svatého Jakuba.[221] Vratislavská sochařská produkce mezi lety 1340 až 1370 dle literatury vychází ze stylových proudů oblasti jihozápadního Německa, dle mínění Romualda Kaczmarka zde lze vysledovat dva dominantní stylové proudy a to proud orientovaný na hornorýnské a jihoněmecké prostředí a druhý italizující styl.[222] Jako příklady lze uvést výzdobu ostění západního portálu vratislavské katedrály, které se na základě formální podobnosti dává do souvislosti s reliéfy v kostele sv. Kříže ve Švábském Gmündu[223], nebo postavy svatého Jana Evangelisty, svatého Biskupa a svatého Ondřeje ze západního portiku katedrály, datovaných přibližně mezi roky 1340–1350[224]. Možná blízká stylová východiska pro první ze skupiny poslav, pro Jana Křtitele, shledává Romuald Kaczmarek ve figurách kaple sv. Kateřiny ve štrasburské katedrále, datovaných mezi roky 1331 až 1340.[225] Postava Jana Evangelisty je z této trojice nejprostorověji zpracována, zbylé dvě figury působí plošším dojmem. Celkový postoj figury tvaruje výrazná esovka, stojná noha je zcela zakrytá draperií, volná noha se jí propisuje, tak že koleno výrazně vystupuje. Stylizovaná draperie zakrývá tělesné jádro, především v horních partiích ve vodorovných záhybech. Nejvýraznější mísovitý záhyb se rozpíná od jednoho pokrčeného předloktí k druhému, plášť postavy spadá v trubicovitých nepříliš prostorově tesaných kaskádách přes

[219] KACZMAREK 1999, 22.
[220] KACZMAREK 1999, 23.
[221] ZIOMECKA 1967, 111.
[222] KACZMAREK 1999, 24.
[223] BURGEMEISTER 1930, 84; ZIOMECKA 1967, 112.
[224] KACZMAREK 1999, 25.
[225] Ibidem.

předloktí směrem k zemi. Zbylé dvě sochy neznámého biskupa a svatého Ondřeje působí více frontálním dojmem, draperie je plošší a více stylizovaná, záhyby tuhnou a oproti postavě sv. Jana Evangelisty jsou zmnožené. Kaczmarek zde vidí stylovou paralelu se sochařstvím alsaským, konkrétně s náhrobkem Ulricha de Werde z kostela Saint Guillaume signovaným Woelflinem de Rouffach, datovaným kolem roku 1341.[226] Částí textu v knize Romualda Kaczmarka, nad kterou je dle mého názoru třeba se pozastavit, je tvrzení, že stylové východisko soch Štrasburských bylo bezprostředně přeneseno ze samotného Štrasburku do Vratislavi[227], aniž by alespoň teoreticky připouštěl možnost zprostředkovatelské role Čech, obzvlášť vezmeme-li v úvahu, že Štrasburk neleží přímo na nejdůležitější obchodní tepně středověké Evropy, která spojovala Evropu od západu a jejímž důležitým bodem byla právě slezská Vratislav.[228] Právě z tohoto proudu jihoněmecky orientovaného sochařství předpokládá Kaczmarek genezi Mistra Apoštolů z kostela sv. Máří Magdaleny, o kterých je pojednáno níže. Do padesátých let rovněž spadá zakončení stavby katedrály. Vnitřní sochařská výzdoba lodí není příliš bohatá a sestává se převážně z florálních motivů, antropomorfních masek, symbolů evangelistů. Výraznější skupinu mezi nimi tvoří svorníky severní a jižní lodi s polopostavami svatých a biskupa. Stylová východiska nám v jejich případě ukazují na oblast jihozápadního Německa.[229]

Tématem, kterým se Romald Kaczmarek zabývá dlouhodobě, je téma vlivu italského sochařství na sochařskou produkci střední Evropy. Poprvé toto téma představil ve své monografii *Rzeźba architektoniczna XIV wieku we Wroclawiu*.[230] K tématu se vrátil o několik let později tentokrát již v samostatné publikaci tomuto problému věnované.[231] Již ve svém příspěvku z roku 1999 si povšiml, že na rozdíl od vlivu italského umění na malbu se mu ve středoevropském prostoru, co se vlivu na vývoj sochařství týče, nevěnovala v odborné literatuře srovnatelná pozornost.[232] Mezi tyto italizující práce ve Vratislavi pak řadí výzdobu severní a střední lodi augustiniánského kostela Nejsvětější Panny Marie na Písku. Nalezneme zde konzoly s polopostavami proroků, zelených mužů v lodi střední a především konzoly

[226] Více o náhrobku například Julien LOUIS: Wölflin de Rouffach – L'identité d'un artiste strasbourgeois du XIVe siècle. In: Revue de l'art 149, 2005, 13–26.
[227] KACZMAREK 1999, 25.
[228] Více o propojení vratislavského a jihoněmeckého sochařství viz např. Marian KUTZNER: Architektoniczny wystroj kosciola sw. Marcina we Wroclawiu. In: Ars una. Prace z historii sztuki 5. Poznań 1976, 71–79.
[229] ZIOMECKA 1967, 112.
[230] KACZMAREK 1999, 28–33.
[231] KACZMAREK 2009
[232] Příklady publikací věnujících se této problematice v malířství: MATĚJČEK 1950, DĄB-KALINOWSKA 1977, KARŁOWSKA-KAMZOWA 1982.

s postavami andělů v severní lodi. Andělé zde vystupují v mnoha rolích, plní funkci atlantů vyzdvihujících na svých ramenou konzoly žeber, vystupují v liturgickém odění jako kaplani či diákoni nebo třímají v rukou nápisové pásky. Postavy a tváře andělů jsou velmi mladistvého vzezření, působí až dívčím dojmem. Východiskem sochařů této dílny by tak mohlo být italské umění, kde se tento typ andělů objevuje v deskovém i nástěnném malířství od poloviny 13. století.[233] Přistoupíme-li k formální analýze souboru architektonické výzdoby tohoto kostela, shledáme její nejednotný charakter- Podílela-li se na něm jedna dílna, musela být pravděpodobně složena z kameníků poučených z různých oblastí, pravděpodobně z oblasti střední Evropy (Vídně) a Itálie.[234] Soubor architektonické výzdoby bývá tradičně datován do třetí čtvrtiny 14. století, Romuald Kaczmarek se kloní k rozmezí let 1350–1360 a rovněž k tomuto okruhu z Panny Marie na Písku řadí postavy ze západního portálu kostela sv. Máří Magdaleny a výzdobu arkýře radnice.[235] Otázka původu těchto italismů ve slezském sochařství je zajímavá a v současné době existují dvě teorie k vysvětlení tohoto fenoménu. Starší předpokládají jejich původ v Praze v díle Petra Parléře.[236] Jejich následný transfer do Slezska by mohl být zprostředkován možná jednou z těchto osob – Biskupem Přeclavem z Pohořelé, který měl velmi blízko ke Karlu IV. a jeho dvoru, nebo Janem ze Středy, který udržoval kontakty s italskými humanisty, byl činným objednavatelem uměleckých děl[237] a měl i vztah ke slezské metropoli. Silně usiloval o získání vratislavského biskupského stolce a to tak naléhavě, že ještě za života biskupa Přeclava, patrně s přispěním Karla IV., získal od papežské kurie příslib, že bude jmenován do úřadu vratislavského biskupa, jakmile se tato pozice uvolní.[238] Podle druhého názoru mohla za příchodem italských kameníků do Slezska stát samostatná kulturní politika knížete Bolka II. Svídnicko-Javorského.[239] Svídnicko-Javorské knížectví bylo druhým velmi aktivním centrem, kde ve stejné době jako ve Vratislavi bujela velká stavební aktivita. Tato donátorská aktivita by podle předpokladu měla být projevem protilucemburské politiky knížete, která se v kulturním prostoru měla projevit vědomým zvolením si „nečeského“ uměleckého stylového východiska a tím mělo být vídeňské centrum.[240] Zprostředkovatelem kontaktu mezi Vídní a Svídnicí měla být manželka

[233] SKIBIŃSKI/ZALEWSKA-LORKIEWICZ 2010, 305–307.
[234] Ibidem, 307.
[235] KACZMAREK 1999, 31.
[236] ZIOMECKA 1967, 114.
[237] Lze zmínit jeden příklad za všechny a to Misál Jana ze Středy, jehož výzdoba je silně italsky orientovaná. Více viz KRÁSA 1990
[238] BLÁHOVÁ 2000, 93.
[239] KACZMAREK 2007, 129.
[240] KACZMAREK 2007, 130; KACZMAREK 1999, 32.

knížete Anežka Habsburská.[241] Ta byla dcerou Rakouského vévody Leopolda I. Habsburského (Leopolda I. Slavného), třetího syna římského krále Albrechta I. Habsburského.[242] V sídelním městě knížectví Svídnici založil kníže za podpory svých dvořanů nový farní kostel, jeho donátorská činnost, tak jako politické ambice však ustala poměrně brzy jeho smrtí roku 1368, avšak jeho žena pokračovala v donátorské roli i nadále do jejího vysokého věku.[243] O postavě kněžny Anežky bylo již pojednáno o něco výše v kapitole o hejtmanské správě Vratislavského knížectví. Jako vdova po knížeti svídnicko-javorském měla zaručenou doživotní vládu ve Svídnicko-Javorském knížectví. Její moc nad knížectvím měla spíše formu spoluvlády, neboť Karel IV. vyvíjel velkou snahu o zajištění mocenské expanze lucemburského rodu do tohoto regionu. Již rok po smrti knížete zplnoletnil své potomky Václava IV. a Alžbětu a ohlásil, že kněžna Anežka složí slavnostní hold obou hlavních měst knížectví Svídnice a Javoru Karlovu nástupci Václavu IV. Václav tedy převzal knížectví jako své dědičné vlastnictví a ve smlouvě se zavázal dodržet kněžnina práva. Všemu tomuto dění byla osobně přítomná Karlova dcera rakouská a štýrská kněžna a tyrolská hraběnka Alžběta, která se všech dědických nároků zřekla ve prospěch svého bratra.[244] Kněžna Anežka však svého muže i císaře Karla výrazně přežila, její smrt nastala až roku 1392. Ačkoliv se Václav IV. zavázal dodržovat kněžnina práva, není výjimkou, že v úředních záležitostech knížectví vystupoval a potvrzoval některá její rozhodnutí z titulu dědice knížectví.[245] Anežka svou moc uplatňovala ze svého vdovského města Střehomi. O tom, že se považovala za svrchovanou panovnici, svědčí fakt, že se v dokumentech někdy titulovala jako kněžna střehomská, ačkoliv toto knížectví nikdy oficiálně neexistovalo. Rovněž se nehodlala vzdát svého vlivu nad hlavním městem knížectví, proti zásahům Václava IV. sice nikdy otevřeně nevystoupila, avšak proti vzpurným měšťanům zasáhla dokonce vojensky.[246] Interpretace jí a jejím manželem fundovaných uměleckých děl, se za těchto okolností zdá rozhodně zajímavou a s největší pravděpodobností musíme brát toto politické napětí v potaz. Ve svém vdovském městě, které jí náleželo na základě svatební smlouvy, fundovala nesmírně rozsáhlou a umělecky hodnotnou stavbu farního kostela johanitů ve Střehomi.[247] V literatuře bývá výzdoba tympanonu západního portálu dávána do souvislosti s vídeňskou Zpěváckou

[241] KACZMAREK 1999, 32.
[242] HAMANNOVÁ 1996, 30.
[243] KACZMAREK 2007, 129–131.
[244] CZECHOWICZ 2011, 82.
[245] CZECHOWICZ 2011, 83.
[246] CZECHOWICZ 2011, 84.
[247] KACZMAREK 2007, 130.

bránou.[248] Romuald Kaczmarek předpokládá, že kněžna Anežka povolala na stavbu kameníky ze svého rodného města Vídně ve 40. letech. Tato dílna zde měla vytvořit výzdobu severní lodi a severní portál s reliéfem korunování Panny Marie, odkud se pak měla přibližně v polovině 40. let přesunout do Vratislavi, což dokládá formální příbuzností s výzdobou kostela Panny Marie na Písku, a do Střehomi se pak navrátila v šedesátých letech.[249] Analogie s jižním portálem střehomského kostela pak nachází v sousoší Klanění tří králů na věži kostela klarisek v Bratislavě a odtud sleduje cestu dále do Vídeňského Nového Města a Vídně.[250] Za rozhodně zaznamenáníhodný lze označit fakt, že tohoto kněžnina upevňování moci ve Střehomi si povšimnul král Václav IV. Ten se zde v osmdesátých letech, navzdory kněžně a jejímu oblíbenému řádu johanitů, rozhodl fundovat klášter karmelitánů.[251]

V padesátých letech můžeme rovněž ve Vratislavi vysledovat činnost další dílny, která působila na radnici. Jejím dílem by měla být hlavice centrálního pilíře v radniční kapli, svorníky ve velkém radničním sále a pravděpodobně i výzdoba síně biskupského paláce.[252] Na základě formální analýzy připsal Romuald Kaczmarek činnosti této dílny ještě dvě sepulkrální památky a to náhrobky vratislavského knížete Jindřicha VI. Dobrého a Boleslava III. lehnicko-břežského.[253] Již ve starší literatuře je stylová příslušnost těchto prací zmíněná a rovněž datace se pohybuje kolem poloviny 14. století.[254]

Přibližně od šedesátých let 14. století rozpoznává uměleckohistorické bádání ve Slezsku a v jeho správním centru Vratislavi fenomén vlivu parléřovské plastiky.[255] Pohled na téma vlivu parléřovské huti a pražského centra obecně se v uměleckohistorické literatuře jak české, německé tak polské během let proměňoval a ani dnes není tato otázka zcela zodpovězená a zajisté by si vyžádala samostatné zpracování. Pro téma této práce je však, dle mého názoru, nepopiratelně důležitá, neboť, jak bylo naznačeno v úvodu, parléřovské umění je dnes považováno za jedno z klíčových východisek krásného slohu, je tedy nutné zde tuto problematiku a její vývoj v literatuře nastínit. V šedesátých letech určil Janusz Kęblowski

[248] Poprvé zmíněvo v: Ernst GARGER: Die Reliefs an den Fürstentoren des Stefansdoms. Wien 1926, dále též: Antje KOSEGARTEN: Zur Plastik der Fürstenportale am Wiener Stephansdom. In: Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte 20, 74–96.
[249] KACZMAREK 1999, 32–33.
[250] CZMAREK 2007, 130.
[251] CZECHOWICZ 2011, 85.
[252] KACZMAREK 1999, 33.
[253] KACZMAREK 1999, 34.
[254] Výběr starší literatury: Janusz KĘBŁOWSKI: Nagrobki gotyckie na Śląsku. Poznań 1969,
[255] Z literatury lze zmínit například: ZIOMECKA 1967, 114–118; GULDAN 1982; KACZMAREK 1999, 36–39; KACZMAREK 2007, 136–142; SKIBIŃSKI/ZALEWSKA-LORKIEWICZ 2010.

skupinu náhrobků slezských knížat jakožto práce vzniklé pod vlivem pražské huti. Toto určení bylo v uměleckohistorické literatuře dlouhodobě přejímáno a sloužilo jako standardní příklad vlivu pražského parléřovského sochařství ve Slezsku. Jednalo se o náhrobky Bolka II. Svídnického v Křesoboru, náhrobky Bolka I. a Bolka II., Bolka III. a jeho ženy Anny, knížat opolských a knížete Jindřicha II. Pobožného ve Vratislavi. Kęblowski zasadil náhrobky do časového rozmezí 1378 až 1385. Tedy tři roky po smrti Bolka III., který zemřel jako poslední z této skupiny. Na základě formální komparace připsal tuto skupinu náhrobků dílně, jejíž členové měli získat své školení přímo v pražské katedrální huti, kde měli poznat jak náhrobky přemyslovských knížat v dolním triforiu, tak portrétní galerii bust na triforiu horním v katedrále svatého Víta.[256] Při revizi však Kęblowskim vytyčené analogie slezských náhrobků s pražskými však při detailním rozboru neobstojí. Slezským náhrobkům chybí nejzásadnější rysy parléřovských prací a to pokročilá práce s prostorem, probrání figury do hloubky – postavy v pražské katedrále, především ty královské, ač ležící jsou zpracovány jako by se jednalo o volně stojící sochu. Všemi těmito prostředky působí pražské přemyslovské náhrobky monumentálním dojmem. Shodné rysy, které je spojují, lze tak označit za obecné rysy v ikonografické tradici evropských rytířských náhrobků vycházejících ze starší tradice. Naposledy se k těmto parléřovským náhrobkům vyjádřil Romuald Kaczmarek ve své stati ve sborníku vzniklém u příležitosti výstavy pořádané Národní galerií v Praze *Slezsko. Perla v České koruně.*[257] Za další příklady děl ve Vratislavi vzniklých ve stylové rovině parléřovské huti bývají tradičně označované konzoly žeber v transeptu a na severní kruchtě v kolegiálním kostele sv. Kříže, kde je celkem provedeno 13 vyobrazení lidských hlav a 4 antropomorfní masky.[258] Nejaktuálnější datace tohoto souboru se pohybuje mezi lety 1360–1370.[259] S největší pravděpodobností se jedná o dílo vytvořené sochaři příchozími z Prahy, kteří byli poučeni pražskou katedrální hutí. Jako možnou nejbližší analogii lze uvést polopostavy královského sedile v kostele Panny Marie před Týnem,[260] náhrobek sv. Ludmily z kostela sv. Jiří na Pražském hradě.[261] Kolegiátní kostel sv. Kříže byl místem, k němuž upírali pozornost čeští panovníci již od samotného získání Vratislavského knížectví do svého osobního vlastnictví. Tento zájem pramenil z potřeby zdůraznit nový svazek Vratislavi se zeměmi České koruny. To se propsalo jak do řady nově vznikajících, tak již existujících staveb, které byly nadány královskými fundacemi. S největší pravděpodobností lze tvrdit, že na sochařské

[256] KĘBLOWSKI 1969, 86–90; KĘBLOWSKI 1971, 128–134, 143–148.
[257] KACZMAREK 2007, 136–137.
[258] KACZMAREK 2008, 446.
[259] KACZMAREK 1999, 94–95.
[260] KACZMAREK 1999, 38.
[261] KUTAL 1962, 59, 71.

výzdobě se podíleli i kameníci vyškolení v Praze. Založení kostela bylo spojeno s osobou knížete Jindřicha IV. Spravedlivého, který jej fundoval v roce 1288.[262] O osobě tohoto knížete bylo již pojednáno v úvodní části práce. Připomeňme zde, že měl velmi blízko k přemyslovskému královskému dvoru, kde byl vychován, a usiloval i o to stát se poručníkem nezletilého Václava II. a rovněž se pokoušel získat pro sebe polský královský trůn. To se mu nepodařilo, stal se však náhradou knížetem krakovským. Tento kníže v zakládací listině kolegiátního kostela vzpomněl svého opatrovníka Přemysla Otakara II. a zdá se, že to byl tento odkaz, který se snažili využít čeští králové z rodu Lucemburků pro sebeprezentaci jako právoplatných dědiců knížete a držitelů Vratislavi. Zároveň v době Jana Lucemburského, který se nevzdal naděje, že jednou usedne na polský trůn, a který se v té době důsledně tituloval polským králem, podporoval odkaz knížete Janův nárok na polskou korunu. Je pravděpodobné, že to byl Jan Lucemburský, kdo fundoval Jindřichův náhrobek v kostele sv. Kříže. Pro tuto tezi hovoří jednak zvolený ikonografický program náhrobku, v němž je zdůrazněno Jindřichovo panování v Krakově, a po formální stránce lze náhrobní postavu knížete srovnat s důležitým pražským dílem Janovy éry v Praze a to se sochařskou výzdobou domu U Kamenného zvonu. [263]

Z děl sepulkrálního sochařství není možné opomenout náhrobek biskupa Přeclava z Pohořelé. Hlavní části náhrobku jsou tvořeny barevným mramorem z biskupských lomů z Głucholaz. Postavy plerantů na bocích jsou pak vyhotoveny z jemnozrnného vápence. Obecně se předpokládá, že by se mělo jednat o pražskou opuku, zatím však nebyla provedena petrografická analýza.[264] Pro Alberta Kutala se jedná o práci vzešlou z prostředí pražské katedrální hutě. Ten o náhrobku biskupa Přeclava ve své monografii z roku 1962 hovoří v kontextu náhrobku Jana Očka z pražské katedrály. Kutal došel k názoru, že ze tří velice stylově blízkých prací, náhrobku Jana Očka, náhrobku Přeclava z Pohořelé a náhrobku Arnošta z Parubic, umístěného ve farním kostele v Kladsku, je právě ten Arnoštův nejstarší. Argumentuje datem skonu arcibiskupa, který zemřel roku 1364. Kutal předpokládal, že k vytvoření náhrobku nějak výrazně dlouho po jeho smrti nebyl důvod. Klade tedy jeho původ do druhé poloviny 60. let 14. století. Mělo se jednat buď přímo o práci vzniklou v pražské huti, nebo o dílo z ní do Kladska přišlého sochaře. Tato tumba se pak stala vzorem pro Očkovu v Katedrále, jejíž schéma, v poněkud redukované formě, přejal mramorový

[262] KACZMAREK 2007, 123.
[263] KACZMAREK 2007, 124.
[264] KACZMAREK 2008, 435–436.

náhrobek biskupa Přeclava.[265] Že se v tomto případě jedná o práci možná samotné parléřovské huti, bylo obecně v literatuře přejato. Tento názor opakuje například i Anna Ziomecka.[266] V katalogu výstavy *Karel IV. císař z Boží milosti* vyjádřil Robert Suckale názor, že by se v případě biskupova vratislavského náhrobku mělo jednat o dílo samotného Petra Perléře.[267] V poslední době se náhrobku podrobněji věnoval Romual Kaczmarek. Ten nerozporuje předpoklad, že se jedná o dílo pravděpodobně přímo z okruhu Petra Parléře, nicméně se zamýšlí nad tím, kde bylo dílo vytvořeno. Předpokládá, že pravděpodobnější je, že z pražské huti přišla družina kameníků, kteří dílo vytvořili přímo ve Vratislavi, než že by byl vylomený blok kamene transportován do 300 kilometrů vzdálené Prahy a odtud hotové dílo dalších 270 kilometrů do Vratislavi.[268] Během pobytu této družiny ve Vratislavi zde mohla vzniknout další díla, jako například Pieta z kostela sv. Alžběty ve Vratislavi.[269]

Jakožto o díle vzniklém ve stylovém okruhu pražské parléřovské plastiky uvažovala Anna Ziomecka o stojící kamenné postavě Bolestného Krista z kostela svaté Máří Magdaleny.[270] Tento názor po ní přejala Božena Guldan-Klamecka. Obě rovněž shodně předpokládaly vznik sochy okolo roku 1380.[271] Erich Wiese ji datoval ještě o dvacet let později.[272] Romuald Kaczmarek srovnání s parléřovskou plastikou v nedávné době odmítl. Při hledání kořenů slohu se obrátil na Sasko. Konkrétně srovnal vratislavskou práci s Bolestným Kristem z katedrály Halberstadtu.[273] Typem tváře by figura mohla evokovat například busty triforia Svatovítské katedrály. Nicméně v postoji a držení těla působí poněkud strnule, bez vnitřního napětí.

Do šedesátých let je datována sochařská výzdoba západního portálu kostela svaté Máří Magdaleny. Dodnes bohužel dochovaná pouze torzálně a reliéfní výzdoba východního portálu radnice s heraldickými znaky Českého království. Většina výzdoby portálu kostela svaté Máří Magdaleny byla zničena roku 1945. Do dnešních dnů se zachovaly postavy svaté Máří Magdaleny a svatého Jana Křtitele a dále fragment kružby s hlavou mládence. Erich Wiese viděl kompoziční a stylové východisko v portálu kostela svatých Stanislava a Václava ve Svídnici. V samotné Vratislavi kladl Wiese portál do souvislosti s tympanonem

[265] KUTAL 1962, 44.
[266] ZIOMECKA 1967, 124.
[267] FAJT/SUCKALE 2006.
[268] KACZMAREK 2008, 436.
[269] KACZMAREK 2008, 444.
[270] ZIOMECKA 1967, 117.
[271] ZIOMECKA 1967, 117; GULDAN 1989, 51,52.
[272] WIESE 1923, 46.
[273] GULDAN-KLAMECKA/ZIOMECKA 2003, 87.

s vyobrazením Trůnu lásky v kolegiátním kostele sv. Kříže.[274] Tadeusz Dobrovolski hledal stylové východisko v širším okruhu parléřovské řezby.[275] Ziomecka rozpracovala názory Wieseho a spojila postavy z kostela svaté Máří Magdaleny se severním portálem farního kostela ve Svídnici. Dle jejího názoru lze za vznik označit dobu kolem 1360.[276] Karłowska-Kamzowa naopak předpokládala orientaci na opolský Břeh.[277] Se zcela odlišným názorem přišel Romuald Kaczmarek, ten hledal stylové kořeny postav portálu v díle Andrei Pisana.[278] K tomuto názoru se připojily i autorky katalogu Muzea Narodoweho z roku 2003.[279]

Závěrem jmenujme ještě poslední dílo, jímž je takzvaná Zlatá Maria z nároží domu na rohu ulic Kurzy Targ a Szewska. Erich Wiese tuto sochu datoval až do roku 1400. Anna Ziomecka její dataci posunula dozadu na konec 14. století. Romuald Kaczmarek zastává názor, že se jedná o práci sochaře poučeného kolínskou katedrální hutí. Připouští, že obličejový typ se silně podobá triforiovým bustám Anny Svídnické a Alžběty Pomořanské z Katedrály sv. Víta.[280] Dle Guldan-Klamecké navazuje socha na starší kompoziční schémata z 60. let, jaké lze nalézt například na zobrazení Panen moudrých a Panen pošetilých na portálu chóru kostela sv. Kříže ve Švábském Gmündu.[281] Autorky katalogu Muzea Narodoweho dospěly k názoru ve shodě s Romualdem Kaczmarkem, že stylový původ sochy je třeba hledat nejspíše v kolínské katedrální huti. Zdůrazňují však ojedinělost této práce v oblasti Slezska.[282] Od 80. let lze již ve Vratislavi nalézt díla vyspělého krásného slohu, více viz v části věnované konkrétním krásnoslohým dílům.

3.2. Dřevořezba

Převážnou část dochovaného vratislavského řezbářského fondu datujeme do 2. poloviny 14. století. Vykazuje se poměrně jednotným charakterem, u kterého řada badatelů hovořila o regionálních rysech. Vedoucí roli v této oblasti pravděpodobně zaujímala dílna pojmenovaná po realizaci souboru monumentálních soch z kostela svaté Máří Magdaleny. Tento soubor se skládá z šesti dochovaných postav, jedná se o apoštoly sv. Jana Evangelistu, sv. Petra, sv. Pavla, sv. Ondřeje a jednoho jasně neidentifikovaného apoštola, společně s osobou sv. Máří

[274] WIESE 1927, 145–148.
[275] DOBROWOLSKI 1948, 83, 87.
[276] ZIOMECKA 1967, 118.
[277] KARŁOWSKA-KAMZOWA 1970, 45, 47.
[278] KACZMAREK 1999, 164–168.
[279] GULDAN-KLAMECKA/ZIOMECKA 2003, 86.
[280] KACZMAREK 1999, 230–231.
[281] GULDAN-KLAMECKA 2002, 155–158.
[282] GULDAN-KLAMECKA/ZIOMECKA 2003, 94.

Magdaleny.[283] Sochy dosahují výšky kolem dvou metrů, jsou silně vertikalizované, bez výraznějšího rozvlnění pohybem či náznaku kontrapostu. Toto vše, především jejich monumentální rozměry, svědčí o umístění souboru na konzolách kostelní lodi. Charakteristické rysy těchto řezeb, jakými jsou ploché široké obličeje, orámované vývrtkovitě se stáčejícími kadeřemi vlasů nebo reliéfně pojatá draperie, můžeme rozeznat na mnoha dalších dochovaných řezbářských dílech této doby, z nichž většina pochází právě z Vratislavi. Do literatury soubor uvedl Erich Wiese.[284] Ten přišel s názorem, že soubor není stylově konzistentní, rozdělil jej tedy proto na dvě skupiny, které od sebe dělí několik desetiletí. Mladší část souboru měly představovat postavy sv. Máří Magdaleny, sv. Jana Evangelisty a sv. apoštola, uváděného dnes jako sv. Petra. Tato část souboru měla pocházet ze 30. let 14. století. Zbylé sochy sv. Ondřeje, sv. Pavla a neznámého apoštola datoval do 3. čtvrtiny 14. století.[285] Rozdílů v provedení si všímali rovněž další badatelé, například Janusz Kębłowski upozorňoval především na rozdílné pojetí figur sv. Ondřeje a sv. Pavla.[286] Wieseho názory v podstatě shodně opakuje rovněž Anna Ziomecka. I ona dělí skupinu na dvě poloviny, z nichž sv. Máří Magdalenu, sv. Jana Evangelistu a sv. Petra vidí jako vývojově starší, zbylé skupiny na základě srovnávací analýzy datuje napevno do šedesátých let 14. století.[287] Právě v této dílně takzvaného Mistra Apoštolů je dnes obecně spatřován původ slezské varianty slohu madon na lvu, o kterém bude ještě pojednáno níže. Albert Kutal hovořil o Apoštolech z kostela sv. Máří Magdaleny v kapitole věnované slohu madon na lvu. Dle jeho názoru je v této době slezské malířství nevysvětlitelné bez souvislosti s českou malbou. Situaci v sochařství však považuje za více diferenciovanou a slezské sochařství vnímá jakožto samostatnější a osobitější než malbu. Ne však natolik, aby připustil, že ze Slezska vycházely vlny vlivu do Čech. V ojedinělých případech však dle Kutalova názoru mohlo dojít k situaci, kdy vynikající slezské dílo podnítilo vznik české práce. Právě takovým dílem pak měly být postavy apoštolů z kostela sv. Máří Magdaleny, s nimiž na české straně dle jeho názoru souvisí sochy sv. Jana Křtitele a sv. Jana Evangelisty v muzeu v Tovačově.[288] Jen pár let po Kutalovi se ke spojitosti Apoštolů z kostela sv. Máří a původu madon na lvu vyjádřila Zofia Białłowicz-Krygierowa. Dle jejího názoru jsou apoštolové ranou prací dílny, z jejíž produkce

[283] GULDAN-KLAMECKA/ZIOMECKA 2003, 77–78; Určení apoštolů jako Petra a Ondřeje je značně hypotetické, identita poslední postavy ze souboru není pak určena ani teoreticky z důvodu absence atributů.
[284] WIESE 1923, 29–31.
[285] WIESE 1923, 29–31.
[286] KĘBŁOWSKI 1997, 411–415.
[287] ZIOMECKA 1967, 135.
[288] KUTAL 1962, 35.

vzešla většina soch slezských madon na lvu. Zajímavá je v tomto případě i ideová koncepce dochovaných soch. Přítomnost sv. Máří Magdaleny mezi apoštoly si zde lze vykládat pouze jako odkaz na zasvěcení kostela, do kterého byl soubor určen. Kębłowski v již citované publikaci z roku 1997 vysvětluje její přítomnost soudobými teologickými traktáty, které Máří Magdalenu včlenily mezi kolegium apoštolů.[289] Dnes je celý soubor vystaven v Muzeu Narodowem we Wroclawiu. Autorky katalogu sbírek muzea Bożena Guldan-Klamecka a Anna Ziomecka datují celý soubor do 2. třetiny 14. století.

Vyjma početné skupiny madon na lvu lze s touto dílnou na základě formálního srovnání ztotožnit další řezby. Takovými jsou postavy dvou svatých Janů Evangelistů, z nichž jeden pochází rovněž z kostela svaté Máří Magdaleny a druhý z kostela svaté Alžběty. O prvním ze jmenovaných nemáme žádné bližší informace, co se jeho původního umístění týče. Socha byla roku 1911 nalezena v podkroví kostela sv. Máří Magdaleny. Že byla přímo pro tento kostel původně určena, se můžeme pouze domnívat. S největší pravděpodobností se jednalo o Jana ze skupiny Ukřižování.[290] Názory na její dataci se rovněž různí. Erich Wiese ji pokládal za nejstarší ze skupiny nacházející se v kostele sv. Máří Magdaleny a datoval ji již do raných 30. let 14. století.[291] Oproti tomu Janusz Kębłowski zastával výrazně pozdější dataci do první poloviny 60. let.[292] Tato datace byla přejata i v katalogu Muzea Narodoweho z roku 1968.[293] Rovněž u druhé zmíněné sochy sv. Jana Evangelisty leze předpokládat, že původně byla součástí skupiny Ukřižování.[294] Obě sochy jsou v současnosti datovány do druhé třetiny 14. století, stejně tak jako celá skupina apoštolů z kostela sv. Máří Magdaleny. Jako poslední z této skupiny jmenujme sochu neidentifikovaného ozbrojence, uváděnou jakožto sochu rytíře původně pocházející z kostela vratislavských klarisek. Schultz se pokoušel postavu identifikovat. Viděl v ní možné zobrazení Jindřicha I. nebo Jindřicha II. Pobožného.[295] V současnosti panuje přesvědčení, že se jedná o postavu setníka ze skupiny Ukřižování.[296] Rovněž názory na autorství a dataci sochy se v literatuře značně lišily. Wilhelm Pinder měl za to, že se jedná o dílo Mistra Ukřižování z kaple Dumlosů. Erich Wiese, který se velmi zasloužil o poznání slezské varianty slohu madon na lvu, v něm viděl zástupce právě tohoto stylového proudu a datoval jej okolo roku 1380. Shledával rovněž paralely mezi sochou rytíře

[289] KĘBŁOWSKI 1997, 411–415.
[290] GULDAN-KLAMECKA/ZIOMECKA 2003, 81.
[291] WIESE 1923, 28.
[292] KĘBŁOWSKI 1997, 412.
[293] ZIOMECKA 1968, 31.
[294] WIESE 1923, 30.
[295] SCHULTZ 1866, 136.
[296] PINDER 1924, 166.

a trůnící Madonou ze Skarbimierze.[297] Clasen byl v dataci neurčitější, sochu datoval poměrně široce do druhé poloviny 14. století.[298] Anna Ziomecka, která je autorkou katalogových hesel v katalogu Muzea Narodoweho we Wroclawiu jak z roku 1968[299], tak z roku 2003[300], v prvním případě ve shodě s Wiesem viděla původ sochy kolem roku 1380. V novější verzi katalogu dataci upravila na druhou třetinu 14. století.

V předchozí části již padla zmínka o slohu madon na lvu. Jedná se o jeden z nejdůležitějších a rovněž nejzajímavějších fenoménů ve slezském sochařství 14. století. Pokud tedy je záměrem této kapitoly komplexněji uchopit situaci v sochařství ve Vratislavi před obdobím krásného slohu, není možné tento fenomén opominout. Madony na lvu jsou tématem, které by samo vydalo na samostatnou publikaci a i dnes je předmětem živé diskuze. V roce 2008 byla v Muzeu umění Olomouc uspořádána výstava, která společně s konferencí na toto téma přinesla mnoho zajímavých podnětů k diskuzi.[301] Sochy madon na lvu lze nalézt především na území Salcburska, Čech a částech dnešního Polska, přesněji Slezska, Pruska, Pomoří a v menší míře rovněž v oblasti Malopolska a Velkopolska.[302] Slezské lví madony představují na rozdíl od těch vyskytujících se na území Salcburska stylově poměrně těsně provázanou a navíc početnější skupinu. Celkem na tomto území můžeme hovořit asi o patnácti exemplářích stojících či trůnících madon. Jejich styl byl pro slezské sochařství 14. století natolik určující, že se v literatuře přeneseně jako „Madony na lvu“ označují i stylově příbuzné sochy madon bez lvů. Obecně řadíme k takzvanému stylu madon na lvu i práce ikonograficky odlišné, například sochy světců.[303] Klíčovou úlohu v rané fázi bádání sehrál tehdejší ředitel Slezského muzea pro umělecké řemeslo a starožitnosti ve Vratislavi[304] Erich Wiese. To on vytyčil směr dalšího bádání a stanovil základní pojmy jako *„madona na lvu, dílna Mistra lvích madon, okruh dílny Mistra lvích madon“*, které používal pro popis dochovaného sochařského materiálu On první dal do souvislosti styl madon na lvu se sochami apoštolů z kostela svaté Máří Magdaleny ve Vratislavi a trůnící Madony ze Skarbimerze. Rovněž upozornil na rozdíl v utváření madon slezských a salcburských.[305] Zcela odlišnou tezi o původu slohu zastával Paul Abramowski. Ten jeho kořeny viděl v západním

[297] WIESE 1923, 28, 31.
[298] CLASEN 1939, 108.
[299] ZIOMECKA 1968, 33–36.
[300] ZIOMECKA 2003, 82–83.
[301] Viz HLOBIL/HRBÁČOVÁ 2014 a HRBÁČOVÁ 2014.
[302] HLOBIL/HRBÁČOVÁ 2014, 46.
[303] Analogicky k tomu se v literatuře obdobně pracuje s pojmem krásného slohu, tady slohu „krásných madon“, který rovněž používáme pro práce s jiným námětem.
[304] Dnešní Muzeum Narodowe we Wroclawiu.
[305] WIESE 1926, 138; WIESE 1927, 162.

umění. Svou teorii podpořil srovnáním s knižní malbou, především iluminacemi z Žaltáře Roberta de Lisle, či Bréviaire de Belleville od Jeana Pucella. Zcela též odmítl spojovat slezsko-pruskou skupinu madon na lvu s apoštoly z kostela sv. Máří Magdaleny. Tuto myšlenku o původu slohu v západním umění zcela odmítl Karl Heinz Clasen. Rovněž on pokračoval v práci započaté Erichem Wiesem a jeho poznatky dále prohluboval.[306] Po druhé světové válce se více rozmohlo bádání na polské straně. Ve své přehledové práci věnoval madonám na lvu prostor Tadeusz Dobrowolski.[307] Rovněž byla publikována řada jednotlivých děl jako Madona z Krosnowic, nebo Madona z Lukowa.[308] V předchozí části již byla zmíněna práce Anny Ziomecké, která autorsky spojila Madonu na lvech ze Skarbimierze s postavami apoštolů ze svaté Máří Magdaleny.[309] Poměrně kritický názor na stav bádání o fenoménu madon na lvu zastává Romuald Kaczmarek. Ten zcela odmítá jakýkoli podíl Čech na možném počátečním formování slohu.[310] Z českých badatelů se o sloh madon na lvu zajímal, jak Albert Kutal[311], tak Jaromír Homolka. V nedávné době věnoval fenoménu madon na lvu ve svých studiích pozornost Aleš Mudra.[312] Otázka původu slohu dodnes rozděluje badatelskou veřejnost. Jedná se o dva pohledy na tuto problematiku. Jeden, který zastával již Erich Wiese, mluví o autochtonním původu slezsko-pruské větve slohu ve slezském prostředí. Druhý názor, který ve své stěžejní monografii z roku 1962, po mnohaletém bádání představil Albert Kutal. Ten zevrubnou analýzou dochovaného českého památkového fondu došel k závěru, že kořeny česko-pruského stylu madon na lvu leží právě v českém umění.[313] Tuto tezi o desetiletí před Kutalem představili již Adolf Feulner a Theodor Müller.[314] Tento názor postupně rozšířil Jaromír Homolka, který vyslovil názor, že Mistr Apoštolů z kostela sv. Máří Magdaleny mohl do Vratislavi přijít po smrti Arnošta z Pardubic z Kladska, které v této době přináleželo k území Českého království.[315] V současné době tento názorový proud v českém

[306] CLASEN 1938, 99.
[307] DOBROVOLSKI 1948, 102–108.
[308] METZ 1951; BIAŁŁOWICZ-KRYGIEROWA 1968.
[309] ZIOMECKA 1968, 27–31 a 37–42; ZIOMECKA 1968, 134–137; ZIOMECKA 2003, 77–81 a 203–204.
[310] KACZMAREK 2007.
[311] Pro představení názorů Alberta Kutala viz str. 48.
[312] MUDRA 2007; MUDRA 2008.
[313] KUTAL 1962, 34–39.
[314] FEULNER/MÜLLER 1953.
[315] Jaromír HOMOLKA 1978: Prag und Böhmen. Die Skulptur, Muttergottes mit Kind, Jihlava, St. Jokob; Muttergottes mit Kind, Broumov, Pfarrkirche St. Peter und Paul; Maria lactans. In: Anton LEGNER (ed.): Die Parler und der Schöne Still 1350–1400. Europäische Kunst unter den Luxemburgen. Ein Handbuch zur Ausstellung des Schnütgen-Museums in der Kunsthalle Köln. Bd. 2. Köln 1978, 643–647, 648, 665; Jaromír HOMOLKA 1999: Poznámky k vývoji českého a středoevropského řezbářství 14. století. In: Michaela NEUDERTOVÁ / Petr HRUBÝ (edd.): Gotické

prostředí reprezentuje Aleš Mudra.[316] Ze zahraničních badatelů v nedávné době k diskuzi přispěl Rober Suckale. Ten v katalogu výstavy *Karel IV. císař z boží milosti* interpretoval ikonografický námět Marie stojící na lvu jakožto svébytný mocenský znak, vědomě se odkazující k heraldickému znaku Českého království a přeneseně tak i k samotné osobě Karla IV.[317] Polský dějepis umění však všechny tyto závěry razantně odmítl. Perspektivou tohoto pohledu jsou díla, především z oblasti severních Čech, která Kutalovi a Homolkovi posloužila jako základ pro odvození stylu slezsko-pruských madon na lvu, importy ze Slezska, nebo se jedná o práce Slezskem ovlivněné.[318] Takovou prací má být například Madona z farního kostela v Broumově.[319] Argumentace obou názorových táborů jsou solidní a opírají se o dochovaný materiál. Z polského úhlu pohledu lze pochopit neochotu přijmout, že styl madon na lvu mohl vzejít z prostředí Čech, na jejichž území se do objevu madony z Klosterneuburgu žádná řezba nedochovala.[320] Nelze však pominout argumentaci z české strany, se kterou se polskému dějepisu umění rovněž nepodařilo vypořádat. Jedná se o celkem přesvědčivé analogie s českým malířstvím. Například o podobný postoj a způsob utváření draperie u postavy Krista z desky Zmrtvýchvstání Vyšebrodského oltáře. Rovněž v Čechách dříve než ve Slezsku existovala preference Marií držících Ježíška na pravé straně.[321] Argumentačně ještě silnější se zdá poukázání na existenci děl, která lze po stylové stránce k ranému stylu madon na lvu přiřadit. Jedná se o práce ze Slezsku vzdálené Moravy Madonu z farního kostela sv. Jakuba a takzvanou Madonu Eiglovu, zničenou za 2. světové války.[322]

Tolik tedy stručně ke shrnutí literatury k tématu a je třeba podívat se na konkrétní realizace madon na lvu, přímo dochovaných ve Vratislavi. Za nejstarší dochovanou sochu Marie stojící na lvu je považována Madona na lvu z kostela sv. Matěje ve Vratislavi. Je rovněž přímo, či velmi těsně spojována s dílnou Mistra Apoštolů z kostela sv. Máří Magdaleny. Na této soše lze najít všechny rysy typické pro slezsko-pruský okruh madon na lvu. Provedena je technikou nízkého iluzivního reliéfu, Ježíšek je umístěný na pravé straně Panny Marie, nohy Marie jsou umístěny v nestejné výšce, což je způsobeno jejím postojem,

---

sochařství a malířství v severozápadních Čechách. Sborník kolokvia u příležitosti 70. výročí výstavy Josefa Opitze. Ústí nad Labem 1999, 51–75.

[316] MUDRA 2004; MUDRA 2007; MUDRA 2008.

[317] SUCKALE 2002; Madona z Lukowa, autor hesla Robert SUCKALE. In: Jiří FAJT (ed.): Karel IV. Císař z Boží milosti (kat. výst.) Praha 2006, 90.

[318] Například KRYGIEROWA 1978, ZIOMECKA 1990 z poslední doby KACZMAREK 2007.

[319] O problematice této sochy viz MUDRA 2008.

[320] KACZMAREK 2007, 132.

[321] HLOBIL/HRBÁČOVÁ 2014, 52.

[322] HLOBIL/HRBÁČOVÁ 2014, 53.

kdy šlape na hlavu ve hřbetě silně prohnutému lvovi. Druhá noha je spuštěna poměrně nízko a těsně obepnuta draperií. První ji do literatury uvedl Karl Heinz Clasen[323] Albert Kutal byl toho názoru, že tvůrce této sochy pocházel z Českého království. Jednak to odůvodňoval preferencí pravostranných madon na tomto území, dále komparací s Madonou z kostela sv. Jakuba v Jihlavě, z níž styl vratislavské madony odvozoval.[324]

V předchozí části věnující se sochám Apoštolů z kostela svaté Máří Magdaleny již byla řeč o vyobrazení trůnící Madony s dítětem na lvech ze Skarbimierze. Původ této sochy je nejasný, předpokládá se, že byla součástí oltářního nástavce. Od roku 1915 byla uložena v Schlesisches Museum für Kunstgewerbe und Altertümer. Tato práce je považována za prvotní dílo stylového okruhu madon na lvu. Do souvislosti s postavami Apoštolů z kostela svaté Máří Magdaleny ji dával již Erich Wiese.[325] Její datace se v literatuře pohybovala od 40. let 14. století po dobu kolem 1370, což jen dokazuje jak komplikované je časové zařazení všech památek slezsko-pruského slohu madon na lvu, ke kterým nemáme pevná data s nimi spojitelná, o které bychom se mohli opřít. Dnes se má za to, že pochází, stejně tak jako Apoštolové z kostela svaté Máří Magdaleny ze 2. třetiny 14. století.

K okruhu Madon na lvu lze formální analýzou přiřadit další soudobá díla i jiných ikonografických námětů. Jmenujme například Krucifix z farního kostela v Bílovci[326], Ukřižovaného z vratislavského kostela Corpus Christi[327] či skupinu Ukřižování z kostela sv. Barbory.[328] Zde můžeme pozorovat plochost reliéfu, typickou pro sloh madon na lvu, především u asistenčních figur Marie a svatého Jana Evangelisty.[329]

Nyní je třeba vše, co bylo doposud řečeno sumarizovat a zhodnotit. Názory na situaci v sochařství ve Vratislavi před a během období krásného slohu jsou v mnoha případech rozporuplné a dodnes jsou předmětem debaty mezi jednotlivými badateli. Aby však tato diplomová práce mohla dospět k nějakému konkrétnímu závěru, je třeba tuto názorovou pluralitu uchopit a vyjádřit vlastní stanovisko.

Vratislav byla silným a rozvinutým centrem regionu, který se s příchodem Lucemburků stále těsněji ekonomicky a politicky přimykal k Českému království. Právě role Prahy jakožto

[323] CLASEN 1939.
[324] KUTAL 1962, 35–36.
[325] WIESE 1926, 138; WIESE 1927, 162.
[326] KUTAL 1954.
[327] KUTAL 1962, 35.
[328] ZIOMECKA 1967, 137.
[329] KUTAL 1962, 36.

inspiračního centra, které mělo po spojení regionů pod jeden mocenský celek, hrát určující roli v rozvoji vratislavského sochařství, se stala úhelným kamenem všech diskuzí. Pohled se proměňoval od závislosti Vratislavi na Praze (Kutal), po přímou programovou opozici Vratislavi vůči Praze (Kaczmarek). Při snaze o zodpovězení této otázky je třeba se pokusit pokud možno o co nejméně zaujatý pohled na dochovaný sochařský materiál a jeho studium v původním kontextu. S novými poznatky o krásném slohu nelze vůdčí roli Prahy pro rozvoj sochařství krásného slohu popřít. Objevují se nové důkazy, které nám vypovídají o exportu uměleckých děl z Prahy. V případě Vratislavi můžeme analogicky porovnat situaci v malířství, kterou v nedávné době detailně popsal Jan Klípa, a ve které i v minulosti v literatuře panovala ohledně vůdčí role Prahy ve vztahu s Vratislaví mezi badateli obecná shoda.[330] Jaká ale byla situace před obdobím krásného slohu? Troufnu si tvrdit, a možná se odpověď bude zdát alibistická, že pravda leží někde mezi oběma vyhraněnými pohledy. Před obdobím krásného slohu existovala ve Vratislavi silná sochařská tradice, reprezentovaná především dílnou Mistra Apoštolů z kostela sv. Máří Magdaleny a fenoménem slezsko-pruských madon na lvu. Otázka stylového původu těchto fenoménů je dodnes předmětem sporů. Dle mého názoru je třeba brát v úvahu argumenty přicházející především z polské strany, které varují před bezhlavým pragocentrismem. Nutno však dodat, že v dnešní době se zájem obecně o vedlejší země Koruny české, jak na poli historickém, tak uměleckohistorickém, od 90. let dále zvětšuje a v současném diskurzu se rétorika závislosti, kdy by byla Vratislav redukována na jakéhosi pasivního příjemce, nevyskytuje. Ač jsou námitky proti spojení Mistra Apoštolů a fenoménu lvích madon, reprezentované v dnešní době především osobou Romualda Kaczmarka podnětné a měly by nás vést k zamyšlení, troufám si tvrdit, že s názory, které již v 60. letech prezentoval Albert Kutal, se polskému dějepisu umění zela vypořádat nepodařilo. Nelze popřít vzájemný vztah slohu lvích madon s pozdním dílem Mistra Michelské madony, který nelze vysvětlit pouhým importem. Kromě těchto vyzrálých fenoménů, se lze ve Vratislavi střetnout s řadou solitérních děl a prací s největší pravděpodobností spojitelných s parléřovskou katedrální hutí. Přítomnost sochařů vzešlých z Čech se dá předpokládat především u sochařské výzdoby stavebních památek, které lze přímo označit za prvky vědomé státnické reprezentace lucemburské moci nad Vratislaví. Jako příklady uveďme výzdobu kolegiátního kostela sv. Kříže či východní portál radnice s českým heraldickým programem. Za výjimečné dílo, u kterého se přítomnost kameníků vzešlých z pražské parléřovské huti dá přímo předpokládat je pak náhrobek biskupa Přeclava z Pohořelé v katedrále svatého Jana Křtitele.

[330] KLÍPA 2011.

Slezské centrum tedy lze chápat jakožto silně provázané s českým kulturním prostředím. Že byla díla z Čech do Vratislavi importována, nelze popřít a rovněž tak migrace samotných umělců nemohla být něčím neobvyklým. Žádný z těchto faktů však nepopírá, že by Slezsko a přeneseně i Vratislav byla pasivním příjemcem inspirace vzešlé z Čech a nebyla by schopná aktivní formulace stylu.

4. Katalog vybraných děl z období vrcholného krásného slohu ve Vratislavi

Předtím, než dojde k rozboru jednotlivých vybraných děl, chtěla bych zde objasnit, co mě k jejich výběru vedlo. Rozhodla jsem se zaměřit na díla, která se stala pro předchozí badatele základními kameny, na nichž konstruovali své teorie o krásném slohu v oblasti Slezska. Dílům od těchto základních prací odvozených jsem se rozhodla nevěnovat samostatně, pouze je zmínit u příslušných prací, na něž navazují. Všechna díla mají původ ve Vratislavi, případně se u nich alespoň předpokládá nebo jsou s těmito vratislavskými pracemi úzce souvislá. Dalším kritériem pak pro mě byla otázka materiálu, z něhož jsou sochy vytvořeny. Rozhodla jsem se věnovat dílům z kamene, ovšem již v úvodu se přiznávám, že v jednom případě jsem se toto pravidlo rozhodla záměrně porušit. Z jakého důvodu se tak stalo, vysvětluji v úvodu k části 3.5. Doufám, že tento výběr, který jsem musela zvolit vzhledem k rozsahu, v jakém se má diplomová práce pohybovat, neubere na věrohodnosti mé práce a nebude moci být označen za příliš reduktivní, či zkreslující.

4.1. Pieta z kostela svaté Alžběty ve Vratislavi

Pietu ze svaté Alžběty není dnes bohužel možné studovat přímo, jelikož byla zničena během druhé světové války.

4.1.1. Formální analýza

Jedná se o sousoší sedící Panny Marie, držící na kolenou mrtvého Krista, jak vyplývá z toho, že se jedná o zobrazení piety. Sousoší stojí na nevelkém soklu, který jen jemně přesahuje rámec vymezený postavami.

Obě postavy spolu vzájemně interagují. Marie je usazena na kamenném bloku připomínajícím trůn, sedí rovně, přesto v uvolněném postavení. Její pravé koleno je výše než levé. Pozvedá tak Kristovo mrtvé tělo, spočívající na jejích kolenou do diagonálního postavení. Kristus spočívá na jejích kolenou tak, že hlavu má po pravém boku Panny Marie. Ta jeho tělo podpírá pravou rukou v zádech tak, aby ještě umocnila jeho diagonální postavení. Levá ruka Panny Marie je pozvednutá a na hrudi se dotýká roušky kryjící její vlasy. Kristovo tělo je uvolněné, jeho váha se promítá do těla Marie. Jeho nohy jsou lehce pokrčeny v kolenou a chodidly spočívají na soklu. Ruce má volně složené v klíně, hlavu nepatrně zvrácenou dozadu.

Draperie Mariina šatu je dekorativně stylizovaná, tělesné jádro se do ní propisuje jen částečně. Marie je oblečena do spodního šatu, pravděpodobně tmavší barvy, ale z černobílých fotografií, které máme dnes k dispozici to lze jen těžko určit. Plášť Marie volně obepíná její ramena, za krkem jí tvoří záhyb, který připomíná kapuci, nebo límec, vytváří to dojem, jakoby jí plášť původně překrýval hlavu, ale poté se sesunul na její ramena, z pravého ramene dále volně splývá, na levé straně tvoří výrazný protipohybný záhyb, když je plášť přetažen pod rukou Panny Marie. Záhyby Mariina pláště jsou v horní polovině jejího těla objemnější a plnější, než záhyby v polovině spodní. Nejdramatičtěji se draperie rozvíjí ve spodní části, obě kolena se do ní silně propisují. Mezi oběma koleny se rozvíjí řada mísovitých záhybů rozvíjejících se diagonálně do nejzazšího cípu až k okraji tenkého soklu. Levé koleno propisuje do draperie výrazný trojúhelník, kdy jeho spodní vrcholy končí u krajních hran soklu. Od napnuté látky na koleni se postupně spouští kaskáda menších trubicovitých záhybů. Poslední součástí Mariina oděvu je rouška, kterou má Panna Marie zahalenou hlavu. Rouška jí spadá do čela a těsně rámuje obličej tak, že její vlasy jsou zcela zakryty.

Kristovo tělo je zahaleno pouze do roušky, obepínající jeho bedra. Tato draperie je mnohem méně stylizovaná než propracovaná draperie Mariina pláště. Člení jí řada menších záhybů obepínajících Kristovy boky. Záhyby se postupně sbíhají k sobě a ztrácejí se za Mariinými koleny. Obličej Panny Marie není lehké přesně popsat, jednak kvůli horší kvalitě černobílých fotografií, které máme dnes k dispozici a pak kvůli tomu, že na soše je patrná nepůvodní polychromie, která rysy tváře poněkud zkresluje.

Tvář Marie je jemná a mladistvá, výraz má stažený žalem. Pohled upírá na tvář Krista. Ve zpracování Kristova těla je patrná silná míra naturalismu. Na rukou i nohou je možné rozeznat vystupující šlachy a žíly, které jsou ještě umocněny polychromií. Jak již bylo řečeno, polychromie na soše není původní středověká, nicméně na základě barevných rozborů dochovaných soch lze předpokládat, že i původní polychromie se v tomto shodovala.[331] Tělo je pohublé, na hrudníku se pod kůží propisují žebra, dále klíční kosti a ramena. Hlava Krista je bezvládně zvrácená dozadu s lehce přivřenýma očima a otevřenými ústy. V kontrastu k realistickému znázornění mrtvého těla jsou vlasy a vousy Krista provedeny dekorativně schematicky. Vousy jsou stylizovány do symetrických vlnek na bradě a do zatočených spirál na tvářích. Vlasy se zpracováním podobají vousům, mají podobu symetrických vlnek. Prsty Panny Marie se do Kristových vlasů lehce zabořují.

[331] Například OTTOVÁ 2017, 28.

4.1.2. Souhrn dosavadní literatury k tématu

Od svého prvního publikování se v uměleckohistorické literatuře objevuje socha v souvislosti s listinou vydanou vratislavským biskupem Václavem Lehnickým.[332] Tato listina pochází z roku 1384 a zmiňuje jméno Otto von Nieße, ten měl do jím založené kaple v kostele svaté Alžběty věnovat pietu. Pro náš případ je zajímavé, že je v ní Panna Marie výslovně popsána jako mladá dívka.[333] K této informací se badatelé stavěli různými způsoby. Máme sice k dispozici písemný pramen hovořící o konkrétní památce, nicméně nemůžeme toto v listině popsané dílo bez pochybností s pietou spojit. Jednak je popis poměrně obecný a zadruhé narážíme na limit jazyka, kdy zpráva hovoří obecně o *ymagu*, pod nímž se ve středověké latině může skrývat jak socha, tak obraz.

Zmiňme se teď nejdříve o badatelích, kteří s datováním sochy do 80. let 13. století souhlasí. Erich Wiese ve svém díle *Schlesische Plastik* pietu se zprávou bez pochyb spojil.[334] Wilhelm Pinder považoval dataci do roku 1384 za příliš ranou, zcela však možnost, že by socha mohla z 80. let pocházet, nevyloučil.[335] Dalším badatelem, který se k dataci do roku 1384 postavil kladně, byl Walter Paatz. Podobně jako Wiese přijal Paatz tuto možnost bez debat.[336] Z polské strany bádání rok 1384 bez větších výhrad přijala například Anna Ziomecká.[337]

Zcela odlišnou pozici zaujal ve svém syntetickém článku o krásném slohu Adolf Feulner. Ten ji ve své koncepci krásného slohu na základě formálního srovnání draperie autorsky spojuje s Vratislavskou madonou a obě díla řadí až k roku 1410.[338]

K roku 1384 se stavěl odmítavě i Albert Kutal. Pietu z kostela sv. Alžběty připsal Mistru Toruňské madony.[339] Postavil ji do přímé souvislosti s Madonou toruňskou a od tohoto vztahu odvodil potencionální dobu vzniku piety kolem roku 1400. Ve své konstrukci dvou okruhů krásných piet jednoho označovaného jako radikální a druhého reprezentovaného tvorbou Mistra Toruňské madony nezařadil Kutal Pietu ze svaté Alžběty zcela jednoznačně. Shledal,

[332] LUTCHS 1881, 491.
[333] *„capellam – consumavit ac pro modulo suarum facultatum de bonis sibi a Deo collatis dotavit – remedium, in qua etiam mire devotione ymagines, vindelicet dicte Virginis genetricis Dei nec non ipsius super omnia benedicti filii Christi Jesu sicut de cruce depositus est in Virginis gremium repositus, subtili et magnistrati opere collocavit“* LUCHS 1881, 491.
[334] WIESE 1923, 39.
[335] PINDER 1924, 173.
[336] PAATZ 1956, 28 sq.
[337] ZIOMECKA 1967, 141.
[338] FEULNER 1943, 36.
[339] KUTAL 1958, 136; KUTAL 1962, 97–98.

že vykazuje mnoho podobností s takzvaným radikálním Bádenským okruhem, nicméně jak bylo řečeno za jejího autora považoval Mistra Toruňské madony, v jeho konstrukci představitele zcela protikladné tendence.[340] Toto rozdělení však není tak jednoznačné jako v případě krásných madon, což připouštěl i Kutal sám. V tomto případě je pak tento rozpor Kutalem vykládán jako doklad těsných vztahů mezi oběma skupinami.

S datací do roku 1384 nesouhlasil rovněž Karl Heinz Clasen.[341] Ten se v úvodu části své monografie o krásném slohu zabývající se Pietou z kostela sv. Alžběty věnuje otázce, zda můžeme s jistotou tvrdit, že dílo zmíněné v listině z roku 1384 byla socha, či zda se mohlo jednat o obraz, neboť to ze středověkého termínu ymago jasně nevyplývá. Rovněž možnost ztotožnit sochu piety s tou zmíněnou v listině dále relativizuje úvahou, že v kostele velikosti a významu kostela sv. Alžběty musíme předpokládat existenci více zobrazení piet než jen jednu. Na rozdíl od Kutala nespojuje pietu s Madonou toruňskou, ale s jinými vrcholně krásnoslohými díly a to Madonou vratislavskou a Gdaňskou pietou. Další souvislosti nachází u Krista na hoře Olivetské z Malborku. Zmiňuje se zde rovněž o možnosti původního umístění v interiéru a materiálu, z něhož byla socha vytvořena. Z dobových fotografií je nám známé pozdně gotické umístění sochy do malířsky zdobeného skříňového oltáře, Clasen se domnívá, že v původně se mohla socha nacházet volně stojící na jednom z pilířů kostela, nebo na některém z oltářů. Co se materiálu týče, zde Clasen cituje Luchse z roku 1881. Vzhledem k tomu, že socha je dnes zcela zničená, není možné toto tvrzení ověřit petrografickou analýzou, nemůžeme si tak být zcela jistí věrohodností této zprávy. [342] Clasen se rovněž pozastavuje nad možnými analogiemi pro utváření draperie Mariina pláště. Ty nachází ve franko-vlámském knižním malířství 80. let 14. Století, především v Žaltáři Jeana de Berry vytvořeném André Beauneveuem a v titulní miniatuře v Hodinkách vévody z Berry, která je připsána Jacquemartu de Hesdin. Podobnost spatřuje zejména v utváření spodní části draperie v oblasti kolenou a dlouhém cípu, táhnoucím se od kolen až ke kraji soklu, typickém motivu krásných piet. Podle Clasena převzaly tuto kompozici nejdříve krásné madony a později piety.[343] Jak již bylo řečeno, Clasen shledával silnou formální blízkost Piety z kostela svaté Alžběty a Piety z Gdaňsku.[344] Dle jeho názoru byla starší z těchto piet právě ta z Gdaňsku, která přebrala schéma draperie krásných madon, mající původ ve franko-vlámském umění 80. let. Pieta z Vratislavi podle Clasena toto schéma dále více plasticky rozpracovala. Myšlenku,

[340] KUTAL 1962, 98.
[341] CLASEN 1974, 50–52.
[342] CLASEN 1974, 51.
[343] CLASEN 1974, 52.
[344] CLASEN 1974, 51.

že by Pieta ze svaté Alžběty ve Vratislavi vznikla v 80. letech 14. století, zcela zavrhuje, dle jeho mínění je původ sochy myslitelný až po roce 1400.[345] To ovšem platí, pouze pokud přistoupíme na Clasenovu vývojovou posloupnost. K této otázce se v poslední době ve své diplomové práci vyslovila Marie Čtvrtníková. Ta Clasenovu posloupnost zcela otočila a pokládá za pravděpodobné, že Pieta z Vratislavi by měla Pietu z Gdaňska předcházet. Opírá se při tom o srovnání draperie obou prací. Manýristicky přehnané zdrobnělé záhyby Gdaňské piety vidí ve srovnání s plnějšími a plastičtějšími záhyby pláště Panny Marie ze svaté Alžběty jako mladší stylovou formu.[346] S tímto názorem se podle mě dá jen souhlasit a ještě se k němu vrátím v části věnované dataci a stylovému zařazení.

Záhybový systém sochy posloužil k jejímu datování rovněž Gerhardu Schmidtovi. Ten na základě rysů v dolních partiích pláště soudí, že vznik piety před rokem 1400 není možný. Schmidt použil ke stylové komparaci jiné dílo, u kterého shledává obdobné rysy, a to svatou Kateřinu z Jihlavy, kterou rovněž tak jako Clasen datuje kolem roku 1402.[347] Na rozdíl od Kutala se Schmidt nedomnívá, že by se v tomto případě jednalo o dílo příbuzné s Toruňskou madonou a jejím tvůrcem. Argumentuje zde formálním srovnáním hlavy Krista s Mojžíšem na konzole Toruňské madony. Ačkoli v oblasti draperie připouští jisté podobnosti, je dle jeho názoru rozdíl ve ztvárnění obou hlav natolik markantní, že se nemůže jednat o dílo téhož tvůrce. Obdobně jako Clasen spatřuje v utváření hlavy shodné prvky s Kristem z Malborku.[348] Dále se zabývá zkoumáním vztahu mezi druhou významnou krásnoslohou pietou ze slezské metropole a tou je Pieta z kostela Panny Marie na Písku. Že mezi oběma sochami existuje určitý vztah, je uznáváno většinou badatelů, kteří se tímto tématem dosud zabývali. Schmidt si přes rozdílnou skladbu draperie u obou soch všímá takřka identického zobrazení Krista, především jeho obličeje. Shodu u záhybového systému a rovněž v podobě Krista shledal Schmidt ještě u Piety z petrohradské Ermitáže. Tyto formální shody ho vedly k domněnce, že všechny tyto práce jsou dílem jednoho autora. Do této skupiny zařadil ještě Vratislavskou madonu. Školení tohoto mistra hledá v Čechách v okruhu Plzeňské madony.[349]

Jaromír Homolka Pietu z kostela svaté Alžběty považoval za práci jednoznačně českou. Rovněž nepochyboval o jeho příbuznosti k Toruňské madoně a skupině horizontálních piet. Především v postavě Krista shledával silné vazby na dílo Mistra Týnské kalvárie. Těmito

[345] CLASEN 1974, 52.
[346] ČTVRTNÍKOVÁ 2017, 68.
[347] SCHMIDT 1977, 101.
[348] SCHMIDT 1977, 110.
[349] SCHMIDT 1977, 111.

společnými rysy, které se dle jeho názoru mohly stát východiskem pro tvorbu Mistra Týnské kalvárie.[350]

K variantě rané datace do 80. let 14. století se v současnosti navrací generace současných badatelů. Michaela Ottová se v nedávné době k této otázce vyslovila ve sborníku mezinárodního symposia *Piety krásného slohu*.[351] Rovněž tak Romuald Kaczmarek.[352]

4.1.3. Stylová kritika a datace

Jakýkoli pevný závěr, který se badatelé v průběhu 2. poloviny 20. století do současnosti pokouší konstruovat, naráží na fakt, že sochu dnes nemůžeme přímo studovat, ale máme k dispozici pouze několik jejích černobílých fotografií. Rovněž neexistují restaurátorské zprávy ani vědecky podložené analýzy materiálu, takže každý názor je nutno brát s určitou střízlivou rezervou. Z předchozí části je patrné, že datační rozptyl u této práce je poměrně velký. Tou nejdůležitější otázkou, kterou si rovněž kladli všichni badatelé, kteří se touto sochou zabývali, je dle mého názoru stále otázka, zda lze Pietu z kostela svaté Alžběty ztotožnit s biskupskou listinou a tím ji datovat do 80. let 14. století. Zaměřme se zde na argumenty pro a proti. Nesouhlas s touto datací z pera Feulnera a především pak Clasena pramenil z důvodu, že by takto časná datace odporovala cestě, kterou Mistru krásných madon vytyčili. Albert Kutal pracoval ve své velké monografické práci ještě se starší chronologií krásného slohu, která se však po objevení odpustkové listiny k Plzeňské madoně Jindřichem Čadíkem posunula. Tento odpustkový list umožnil situovat dataci plzeňské sochy před rok 1384.[353] Dnes již, především díky Jaromíru Homolkovi, klademe počátky krásného slohu do 70. let 14. století. Využijeme-li tedy Plzeňskou madonu jako referenční materiál, můžeme se pokusit o datování na základě formální analýzy. Toto srovnání však není tak jednoduché, už z toho prostého důvodu, že se jedná o sochy se zcela odlišnou kompozicí. Skladebný systém u sochy stojící a sedící se musí zákonitě lišit již ze samotné podstaty věci. Nicméně při pečlivém pozorování zjistíme, že v detailech lze najít poměrně přesvědčivé analogie. Srovnejme jemnou zvlněnou hmotu trubicovitých záhybů spadajících z předloktí Plzeňské madony s obdobnou kompozicí záhybů na pomyslném trojúhelníku draperie Mariina kolena i Piety ze svaté Alžběty. Obdobnou podobnost lze, dle mého názoru, spatřit ve struktuře mohutných plastických záhybů na šatu Plzeňské madony a se záhyby mezi koleny Panny

[350] HOMOLKA 1990, 15.
[351] OTTOVÁ 2017, 20.
[352] KACZMAREK 2006, 316.
[353] ČADÍK 1967, 228–229.

Marie ze svaté Alžběty. Možnost, že by obě sochy mohly pocházet přibližně ze stejné doby, je dle mého názoru na základě komparativní formální analýzy přípustná. Bohužel mne nenapadá srovnání s žádnou sedící sochou z 80. let 14. století české provenience, která by ve své spodní polovině měla obdobně pokročile rozvinutý záhybový systém. V tomto případě se však pro řešení tohoto problému můžeme uchýlit k jinému zobrazovacímu médiu a tím je knižní malba. Toto řešení předestřel vlastně již Carl Heinz Clasen. Právě on si povšiml analogií s franko-vlámskou knižní malbou, když srovnal draperii sochy Panny Marie s iluminacemi v Žaltáři Jeana de Berry od André Beauneveua a v Hodinkách vévody z Berry, která je připsána Jacquemartu de Hesdin. Pro Clasena to byl důkaz toho, že pieta z 80. let nemohla pocházet, neboť šíření těchto nových kompozičních schémat připisoval jednomu putujícímu umělci, tudíž logicky musela jejich transportu do Slezska předcházet jistá časová prodleva.[354] Netřeba se vyjadřovat k tomu, že Clasenovy teorie jsou v dnešní době těžko obhajitelné a kritice byly podrobeny již mnohokrát. Pokud bych měla připojit svůj vlastní názor, domnívám se, že Clasenem naznačené analogie s franko-vlámským knižním malířstvím jsou velice přesvědčivé a naopak svědčí o možnosti, že socha piety z kostela svaté Alžběty mohla z 80. let 14. století skutečně pocházet. Čím dál tím víc se potvrzuje, že umění krásného slohu rozhodně není vyčerpaným tématem a lze předpokládat, že se v budoucnu na tomto poli dočkáme ještě dalších nových poznatků, které ustálené předpoklady o tomto fenoménu ještě změní. Pokud by tomu skutečně tak bylo a zpráva z roku 1384 skutečně hovořila o soše Piety ze svaté Alžběty, znamenalo by to, že škála forem používaných v období raného krásného slohu byla mnohem bohatší, než se doposud předpokládalo. Ostatně ve světle nových zjištění, která přináší především rozvoj mezinárodní spolupráce a studium dochovaného sochařského fondu za pomoci nástrojů, jakými je petrografická analýza, nezní tato možnost zas tak troufale. V nedávné době byla například petrografickou analýzou potvrzena opuka z lomu v Přední Kopanině u Prahy u Piety z petrohradské Ermitáže, která se svým složením shoduje s nově objeveným torzem Piety z Bernu. Všechna tato nová zjištění, získaná za pomoci exaktních věd, potvrzují to, co badatelé jako Albert Kutal tvrdili na základě důkladného rozboru a komparativní formální analýzy dochovaného sochařského fondu již dávno a za což se jim od kritiků dostávalo obvinění z pragocentrismu.

Zda byla pieta vytvořena v Čechách a do Slezska se dostala jako import, či vznikla přímo ve Slezsku rukou sochařů z českého prostředí vzešlých, bohužel nejde jednoznačně zodpovědět, vzhledem ke ztrátě původního díla. Bez možnosti provést analýzu materiálu

[354] CLASEN 1974, 52.

zůstává odpověď na tuto otázku v rovině spekulací. Co lze však prohlásit s jistotou je, že se tento typ piety v oblasti Vratislavska dočkal obliby a řady reprodukcí především v dřevěných plastikách menších rozměrů, jakou je například Pieta z farního kostela Nanebevzetí Panny Marie v Oltaszynu.

4.2. Pieta z kostela Panny Marie na Písku

V současné době se tato socha nachází v Muzeu Narodowem we Wroclawiu.

Použitým materiálem je vápenec. Celková výška je asi 150 centimetrů. Socha je ve spodní části vyhloubená do poloviny výšky. Povrchově upravena je křído-klihovou vrstvou, přes kterou je provedena miniová podmalba. Originální malířská vrstva je zachována pouze reziduálně na rukou Panny Marie. Na zadní straně je patrný nápis *„Peter Schmidt / Mahler. / 1818.*[355] Při restaurátorském průzkumu byly zjištěny ještě další vrstvy přemaleb. V roce 1616 mělo dojít k obnově sochy, při které byla postříbřena Mariina rouška. Mezi roky 1939 a 1948 došlo vlivem neodborného restaurátorského zásahu ke ztrátě původní malířské vrstvy. Po přemalbě z roku 1818, následovala ještě jedna pravděpodobně z roku 1879.[356]

4.2.1. Formální analýza

Sousoší se sestává z Panny Marie držící na klíně mrtvé tělo Krista. Panna Marie sedí na trůně, Kristus spočívá na jejích kolenou. Obě postavy jsou umístěny na tenkém soklu, který se téměř ztrácí mezi záhyby Mariina pláště.

Panna Marie upírá pohled na Krista. Sedí vzpřímeně, pravé koleno má o něco výš než levé, pozvedá tak Kristovo tělo do diagonální pozice, pravou rukou navíc podpírá Kristův krk. Pravou rukou pozvedá cíp svojí roušky a ukazuje ho divákovi před sochou stojícímu.

Kristovo tělo spočívá bezvládně v Mariině náručí, je zpracováno se silnou mírou realismu. Ten se nejvíce projevuje v detailech především v oblasti končetin. Kristovy ruce a nohy, přes četné ztráty, jsou zpracovány s naprosto minuciózním zájmem o detail ve zpracování kloubů, nehtů, žil a šlach. Jemná struktura žil se táhne po celých Kristových pažích a holeních. Podobné jemné zpracování, prokazující vrcholnou schopnost práce s kamenem, můžeme pozorovat ve zpracování hrudního koše a ramen, kde se žebra a napjaté svaly v oblasti ramen zcela lehce propisují do povrchu a vyvolávají tak dojem, tenké křehké

[355] GULDAN-KLAMECKA/ZIOMECKA 2003, 222.
[356] GULDAN-KLAMECKA 2006, 134.

kůže Kristova těla. To působí zkřehlým dojmem, je velice vyhublé s výrazně vystupujícím hrudním košem a klíčními kostmi. Kristovy rány jsou zpracovány s velkou mírou realismu, vlivem ztrát v oblasti chodidel je toto možno pozorovat spíše v oblasti rukou. Zranění jsou zde jasně patrná, otevřená rána po hřebu je orámována poraněnou kůží. Kristus leží tak, že jeho hlava se nachází po pravém boku Panny Marie, tělo je umístěno na diagonále, svírající úhel téměř čtyřicet pět stupňů.

V kontrastu k silné realistické složce, která je přítomná ve zpracování Kristova mrtvého těla, je draperie, především co se Mariina šatu týče, silně stylizovaná. Plášť Panny Marie tvoří silný záhyb připomínající límec. Plášť dále spadá z jejích ramen poměrně volně, na levé straně dochází k vytvoření silného záhybu přetažením pláště přes Mariinu pokrčenou ruku, kterou pozvedá ke svojí roušce. Ve spodní části postavy Panny Marie je draperie rozvinuta do dramatičtějšího celku než v partiích horních. Draperie je na tělesném jádru v podstatě nezávislá, to se do ní propisuje jen nepatrně a to nejvýrazněji v oblasti kolen. Jak již bylo zmíněno výše, Mariino pravé koleno pod Kristovými bedry vystupuje o něco výše než levé. Obě kolena tvoří pomyslné vrcholy trojúhelníkových útvarů tvořených kaskádami velice jemných trubicovitých záhybů, které jsou vzájemně propojeny třemi výraznými hluboce prostorově probranými mísovitými záhyby. Cípy Mariina šatu se v kontrastu k jemným kaskádám záhybů na kolenou rozvíjejí v silných plastických záhybech k oběma koncům nevysokého soklu, který se pod nimi především na pravé straně částečně ztrácí. Další součástí Mariina šatu, kterou je třeba popsat, je rouška. Jedná se o poměrně jednoduchou součást oděvu, rouška volně spadá z Mariina temene a vzadu se ztrácí pod vysokým límcem pláště. Je poměrně vysoce posazená a odhaluje velkou část čela a obličeje. Modelována je systémem jednoduchých trubicovitých záhybů vedoucích svisle dolů. Tato modelace ve výsledku vede k jemnému orámování Mariina obličeje vlnovkou tvořenou okrajem roušky, což vytváří zajímavou optickou hru světel a stínů. Toto orámování je patrné především při pohledu zespoda, který by při předpokládaném umístění sochy na oltáři byl hlavním pohledovým záměrem. Nicméně v tomto případě se jedná o spekulaci, pro kterou nemáme podklady, a o pohledovém působení sochy bude pojednáno mimo část věnující se typologickému popisu. Rouška z větší části zakrývá vlasy Panny Marie, které tak při frontálním pohledu nejsou vůbec patrné. Zpracovány jsou poměrně schematicky ve formě lineárních vln, což kontrastuje s nesmírně precizně a jemně zpracovanou rouškou, především s jejím ozdobně reliéfním okrajem. Na roušku je kladen pravděpodobně i významový akcent, neboť Marie její cíp svou pravou rukou pozvedá a ukazuje směrem k hypotetickému před ní stojícímu divákovi.

Obličej panny Marie je podobně jako u krásných madon mladistvý, plný a zcela bez vrásek, v tomto případě s poměrně výraznou bradou. Koutky plných rtů a obočí jsou staženy v bolestné grimase. Oči jsou vyvedeny s poměrně nevýraznými horními víčky, zato s nápadně velkými víčky spodními. Ty působí lehce otekle a jen přispívají k bolestnému vyznění celkového výrazu. Především kvůli absenci původní polychromie v této oblasti je však samotný Mariin pohled poněkud prázdný a nelze jasně určit směr jejího pohledu.

Kristův výraz je poměrně uvolněný s bezvládně pootevřenými ústy. Jeho oči jsou rozevřeny na úzkou štěrbinu, podobně jako u Panny Marie jsou spodní víčka výraznější a působí poněkud oteklým dojmem. V kontrastu s realistickými prvky Kristova těla, je jeho obličej spíše idealizovaný. Tyto idealizované tendence můžeme pozorovat ve vousech a vlasech, kdy vousy jsou pojaté jako kaligraficky formované spirálové točenice a vlasy pak ve formě schematických vln spadajících až na Kristova záda. Na jeho hlavě spočívá trnová koruna spletená ze tří silných prutů trní.

4.2.2. Souhrn dosavadní literatury k tématu

Názory badatelů na tuto pietu se v literatuře velmi různí. Ať už se jedná o dataci, autorství či uměleckou genezi tohoto díla. Datační rozptyl se pohybuje mezi léty 1390 – až po 1410.

Erich Wiese předpokládá souvislost sochy s Pietou z kostela sv. Alžběty. U Piety z kostela sv. Alžběty vycházel při dataci z archivní zprávy vztahující se k zobrazení piety z roku 1384. Na rozdíl od jiných badatelů Wiese tuto dataci přijal. Pietu ze sv. Alžběty považuje za vývojově předcházející Pietě z kostela Panny Marie na Písku, její vznik tak klade okolo roku 1390.[357] Rovněž si všímá zvláštního gesta Panny Marie, která jednou rukou pozvedá svou roušku. Toto gesto se objevuje u více slezských prací, za jejichž předobraz Wiese považuje právě Pannu Marii z kostela na Písku.[358]

Nejčastějším letopočtem, který je v souvislosti s Pietou z kostela Panny Marie na Písku zmiňován, je rok 1400. Do tohoto roku ji datoval Wilhelm Pinder[359] nebo například Hubertus Lossow. Ten sochu připsal sochaři z dílny Mistra Kalvárie z kaple Dumlosů.[360] Pro Adolfa Feulnera byla tato práce přímým dílem Mistra krásných madon. Rovněž si všiml její těsné

[357] WIESE 1923, 79.
[358] WIESE 1923, 44.
[359] PINDER 1924, 173.
[360] LOSSOW 1939, 79–81.

blízkosti s Pietou ze svaté Alžběty, stejně tak jako s Pietou z petrohradské Ermitáže.[361] Anna Ziomecka předpokládala, že pieta vznikla v lokální vratislavské dílně nebo že se jedná o práci sochaře ovlivněného českým uměním.[362] Badatelé si rovněž povšimli analogií s řadou menších převážně dřevěných soch piet, vyskytujících se v různých proveniencích Slezska. Již bylo řečeno výše, že o těchto analogiích psal již Erich Wiese. Rovněž Ziomecká se těmito případy zabývala.

Českým dějepisem umění byla Pieta z kostela Panny Marie na Písku reflektována podstatně méně než pieta ze svaté Alžběty. A pokud byla, tak většinou sloužila jako srovnávací materiál právě k této pietě. Albert Kutal ji ve své syntéze z roku 1962 zmiňuje jen okrajově v poznámce k Pietě z petrohradské Ermitáže.[363] Kutal považuje pietu z kostela Panny Marie na Písku právě za variantu Piety z Ermitáže. Podle jím stanovené konstrukce vývoje krásných piet by tak částečně přináležela do Badenské skupiny, spolu s Pietou z Jihlavy.[364] Určité prvky měla pak pieta převzít od Piety ze svaté Alžběty. Další z jejích variant dle jeho úvah pochází z farního kostela ve Svídnici.[365] Ze vztahu, jaký zde Kutal mezi jednotlivými pietami načrtnul, by tak vyplývalo, že Pieta z kostela Panny Marie na Písku nemohla vzniknout před rokem 1400.

Adolf Feulner v ní viděl práci silně příbuznou s dílem Mistra krásných madon. Tak blízkou, že se domníval, že vznikla podle kresebného modelu. Všímá si toho, co považuje za nový motiv vnesený do kompozice piety, a to gesto spuštěné ruky Krista. Motiv, který později opakují další slezské sochy, jako například Pieta ze Svídnice.[366]

Clasen shledává pietu z kostela svaté Alžběty jako iniciační dílo v regionu, jež podnítilo vznik dalších piet, které však již nejsou dílem samotného Mistra krásných madon. Rovněž Pietu z kostela Panny Marie na Písku vidí jako dílo Mistrem ovlivněné, nikoli jako jeho vlastní práci. Stejně jako Wiese a Ziomecká si všímá podobností mezi Pietou z kostela Panna Marie na Písku a řadou menších dřevěných soch, uvádí zde například dřevěnou madonu z farního kostela z Ołtaschinu.[367]

[361] FEULNER 1943, 40.
[362] ZIOMECKA 1967, 140–141.
[363] KUTAL 1962, 136 (pozn. 349).
[364] KUTAL 1962, 90.
[365] KUTAL 1962, 136 (pozn. 349).
[366] FEULNER 1943, 40.
[367] CLASEN 1974, 111.

Gerhard Schmidt na základě formálního srovnání vytvořil skupinu sestávající se z Piety z kostela Panny Marie na Písku a Piety z kostela svaté Alžběty, k nimž přiřadil ještě Pietu z petrohradské Ermitáže a Vratislavskou madonu.[368] Autorem skupiny je podle jeho názoru mistr vyškolený v Čechách v okruhu Plzeňské madony.[369]

Autorkou dvou nejnovějších katalogových zpracování je Božena Guldan-Klamecka. Jejím prvním zpracováním tohoto tématu je tenká brožurka vytvořená pro Muzeum Narodowe we Wroclawiu, kde se k Pietě z kostela na Písku vyjadřuje jen okrajově.[370] Starší z těchto katalogových zpracování pochází z roku 2003 z katalogu sbírek Muzea Narodoweho we Wroclawiu. Autorka v něm formálně srovnává Pietu z kostela Panny Marie na Písku s Pietou Panny Marie ze svaté Alžběty. Všímá si shodných prvků především ve zpracování Kristova těla. V určení formálních vazeb se drží v literatuře opakujícího se předpokládaného vztahu mezi těmito dvěma pietami a Pietou z petrohradské Ermitáže, tak jak o něm přemýšlel již Albert Kutal. Na rozdíl od něj však Božena Guldan-Klamecka ve své úvaze počítá s původem Piety ze svaté Alžběty v 80. letech 14. století. Přesto při dataci Piety z kostela Panny Marie na Písku nepřistoupila k předatování a drží se tradičního určení do roku 1400. K stylovému poučení autora se vyjadřuje toliko připsáním sochy Vroclavskému mistru v hlavičce katalogového hesla.[371] V katalogu výstavy Národní galerie v Praze *Slezsko, perla v České koruně* si dále všímá shod mezi oběma vratislavskými kamennými pietami. Rovněž zde vyzdvihuje rozdílnost gest obou rukou. Datace a autorské určení jsou shodné s údaji publikovanými v katalogu Muzea Narodoweho.[372]

4.2.3. Stylová kritika a datace

Shrneme-li zde prezentované badatelské závěry, můžeme stanovit jistý názorový průnik, kdy se většina badatelů shoduje na vzájemné souvislosti piet z kostela Panny Marie na Písku, ze svaté Alžběty ve Vratislavi a Piety z petrohradské Ermitáže. Při stanovení datace zde sledované sochy je tedy nutné z tohoto vztahu vycházet. Že spolu obě vratislavské práce souvisí, je zcela evidentní. Skladba draperie ve spodní části obou soch je téměř identická. Tvoří jakýsi pomyslný trojúhelník mající oba vrcholy základny v protilehlých rozích soklu, což je kompozice jak u vrcholně krásnoslohých, tak horizontálních piet spíše ojedinělá. Starší z této dvojice je pravděpodobně pieta ze svaté Alžběty. Záhyby její draperie působí

[368] SCHMIDT 1977, 110.
[369] SCHMIDT 1977, 111.
[370] GULDAN 1982, nepag.
[371] GULDAN-KLAMECKA 2003, 224.
[372] GULDAN-KLAMECKA 2006, 134–136.

plastičtějším a komplexnějším dojmem, kdežto u Piety z kostela Panny Marie na Písku, se kaskády drobných trubicovitých záhybů rozpadají do subtilnějších spíše reliéfně provedených tvarů. Toto rozpadání plastické hmoty a zdrobňování záhybů svědčí spíše o původu v pokročilé fázi slohu. Obličeje všech tří Marií vykazují velké podobnosti. Zejména v lehce zasmušilém výrazu a pohledu s oteklými spodními víčky. U Piety z Ermitáže je rozdílně pojatá část draperie v oblasti Mariiných nohou. Nerozprostírá se ve tvaru rovnostranného trojúhelníku, ale u pravého kolena spadá volně rovnoběžně s hranou trůnu a od levého kolene se táhne v dlouhém záhybu k okraji soklu pod Kristovy nohy. Rozdílem je i zavinutí krku a brady Panny Marie, avšak u Piety z Ermitáže a Piety z kostela Panny Marie na Písku lze pozorovat stejné gesto levé ruky, kterou Marie pozvedá cíp své roušky. Velkou podobu lze pozorovat rovněž ve zpracování hlav všech tří Kristů. Jmenujme zde lehce pootevřená ústa, obdobně modelované vousy a přivřené oči se silnými jakoby oteklými víčky.

Vazba této sochy na české země je, troufnu si tvrdit, patrná jak z hlediska stylového, tak z hlediska jejího kontextu. Klášter augustiniánů kanovníků ve Vratislavi, z kterého pieta pochází, je součástí větve filiálních klášterů vycházejících ze severočeské Roudnice nad Labem. Není tedy nijak nemyslitelná představa, že by socha pro klášter mohla být objednána právě v Čechách. O tom, že byla vytvořena s úmyslem, že bude transportována, svědčí dle mého názoru fakt, že je ze spodní strany do poloviny své výšky vyhloubena. U dřevěných soch má toto vyhloubení technologické opodstatnění, u sochy z kamene je jediným možným vysvětlením snaha o snížení celkové hmotnosti, což by svědčilo pro fakt, že socha byla určena k transportu. Bez provedené petrografie ovšem nelze nic tvrdit jistě.[373] Nicméně faktem zůstává, že Praha byla v této době evidentně vnímána jako významné kulturní centrum a objednat si zde sochu či obraz bylo možné a hojně se tak dělo. Že tak činili i vratislavští lze dokázat dokumentem zachovaným v archivních pramenech. Jedná se o listinu kanovníka Hyma, který svého pražského známého žádal, aby pro něj v Praze objednal sochu trůnící madony.[374]

Co se možného objednavatele týče, bylo by lákavé spojit sochu piety s osobou opata Jana III. z Prahy. Ten vedl klášter mezi léty 1375–1386 a za jeho působení došlo k zaklenutí hlavní lodi klášterního kostela. Z archivních pramenů vyplývá, že tento Jan mohl být před svým působením jako opat vratislavského kláštera členem kanonie v Roudnici, centra *devotio*

[373] Při osobní konzultaci vyjádřil Romuald Kaczmarek názor, že je třeba brát v úvahu, vyhloubení nemusí nutně o transportu svědčit, rovněž je i při zjištění původu kamene nutné brát v potaz, že mohl být transportován samotný materiál, který byl otesán až v místě určení.
[374] HOMOLKA 1990, 22.

moderna na území Čech. Přestože se tato myšlenka zdá lákavá, datovat sochu do 70. nebo 80. let 14. století se ze stylového hlediska zdá nemožné. Přes velké formální shody s Pietou z kostela svaté Alžběty se zdá nepravděpodobné, že by obě mohly pocházet z téže doby. Pieta z kostela Panny Marie na Písku pružností a jemností záhybů své draperie připomíná spíše práce z 90. let, například Krumlovskou či Svatovítskou madonu. Obdobnou zjemnělou skladbu draperie jako u Piety z kostela Panny Marie na Písku lze nalézt u Piety z petrohradské Ermitáže. Poslední datační pokus provedla v nedávné době ve své diplomové práci Marie Čtvrtníková, která Pietu z petrohradské Ermitáže vročila do poloviny 90. let 14. století[375], což je dle mého názoru datum, které by mohlo odpovídat i době vzniku Piety z kostela Panny Marie na Písku. Pro dataci sochy do 90. let lze použít dílo do této doby pevně datované a tím je přímo z Vratislavi pocházející socha Bolestného Krista z oltáře zlatníků. Porovnání obou děl je složité vinou zlého stavu dochování Kristovy sochy, avšak s použitím dobových fotografií lze spatřit silnou podobnost v kaskádách zdrobnělých reliéfních záhybů Kristova pláště.

4.3. Vratislavská madona

Pochází z neznámého pravděpodobně vratislavského kostela. Dnes je uložena v Muzeu Narodowem ve Varšavě.

Celkové rozměry sochy jsou: 113 × 47,5 × 32 centimetrů. Použitým materiálem je vápenec. Socha je opatřena vrstvou polychromie a zlacení.[376]

4.3.1. Formální analýza

Jedná se o sousoší Panny Marie s dítětem. Skupina obou postav je umístěna na nevysoký nenápadný sokl, který se na několika místech takřka ztrácí pod záhyby Mariina šatu. Obě postavy jsou ve vzájemném kontaktu. Panna Marie stojí vzpřímeně, celkový postoj jejího těla lze však stěží plně odtušit, neboť se tělesné jádro z většiny ztrácí pod hmotou draperie. Nejsnadněji by se postavení jejího těla dalo popsat jako uvolněná forma kontrapostu s nevýraznou esovkou. Pravá noha je stojná, koleno levé nohy, která je uvolněná se propisuje do struktury draperie.

Ježíšek spočívá v náručí Panny Marie, ta ho drží posazeného na své levé ruce právě nad volnou nohou. Pravou ruku Madona vztahuje směrem k dítěti a nabízí mu v ní jablko.

[375] ČTVRTNÍKOVÁ 2017, 84.
[376] GULDAN-KLAMECKA 2006a, 59.

Ramena Madony jsou velice útlá, útlý krk nese hlavu v lehkém úklonu do strany. Obličej Madony je velice jemný a subtilní s drobnými ústy a nosem. Pohled upírá do strany na dítě ve svém náručí. Její obličej je rámován kadeřemi vlasů. Ty jsou tvořeny kaligraficky stylizovanými vlnami, které se postupně od uší stáčejí dozadu za krk.

Dítě na její ruce sedí vzpřímeně v úhlu asi sedmdesáti stupňů. Levou nohu má volně spuštěnou k zemi, zajímavým detailem jsou propnuté prsty a natočená pata. Pravou nohu směřuje ve směru protažení těla před sebe. Zde však došlo k ztrátám materiálu. Prsty Marie se jemně propisují do nohy Ježíška, v místě, kde jej podpírá. Tělo Ježíška je drobné dětské s vystupujícím bříškem a drobnými končetinami. Pravou rukou se chápe jablka nabízeného svou matkou. Levou rukou pozvedá cíp Mariina pláště, který je přetažen přes její ruku. Hlavu drží Ježíšek vzpřímeně na krátkém krku s jemným faldem pod bradou. Pohled upírá dopředu, nenavazuje oční kontakt se svou matkou.

Draperie Mariina šatu je komplexní, na tělesném jádru spíše nezávislá, i když můžeme odtušit, že v určitých aspektech musí logicky z postavení těla pod oděvem vycházet. Celý oděv Panny Marie se sestává ze spodního šatu a pláště. Spodní šat se nám ukazuje v průhledu mezi rukou, kterou Marie vztahuje ke svému synovi, a okrajem pláště přetaženého od jedné ruky ke druhé. Jedná se o jednoduché roucho, přepásané pod prsy páskem. Zbytek roucha můžeme vidět ve spodní části sochy, nedá se však snadno odlišit od pláště. Celková forma draperie je komplexní, hmotově rovnoměrně koncipovaná, nejdramatičtější formy se rozvíjejí ve hmotě pláště. Ten je sepnut na hrudi Panny Marie, jednoduše spadá z jejích útlých ramen, první menší z řady záhybů formujících charakter sochy je tvořen přetažením pláště přes Mariino zápěstí. Hlavním formujícím motivem je přetažení pravého cípu pláště přes Mariinu levou ruku. Tímto přetažením vzniká jednak velký mísovitý záhyb, který odhaluje rub pláště a pod tělem Ježíška s nadnesením možno říct, tvoří pod ním jakousi pomyslnou kolébku, a dále pak dochází k zahalení velké části Mariina těla, a tím zakrytí tělesného jádra sochy. Tato velká masa draperie je rozčleněna dvěma výrazně plasticky probranými mísovitými záhyby a velkou vlásenkou táhnoucí se od samého cípu pláště v okraji soklu. Veškeré tyto záhyby směřují do jednoho bodu pod tělem Ježíška. Výsledkem tohoto spirálovitého pohybu je iluze dynamického pnutí, gradujícího v druhém výrazném prvku kompozice kaskádovitě rozvitém cípu pláště, spadajícímu z Mariina předloktí. Tento cíp vychází z pod těla Ježíška, je volně přeložen přes Mariinu ruku, ukazuje se tím jeho rubová část. Okraje pláště se chápe Ježíšek, pozvedá jej a vytváří tím dva nevelké, i když velmi silně prostorově probrané mísovité záhyby. Převládající tendence je však oproti těmto dvěma horizontálně orientovaným

záhybům vertikální. Celý tento masiv draperie je členěn soustavou trubicových záhybů, které lze opticky rozdělit do tří částí. První je složena z dlouhých úzkých trubic rubu pláště, které se rozvíjejí shora od těla Ježíška, a je ukončena diagonálou, tvořenou zvlněným okrajem pláště. V další části, která je o něco kratší, sledujeme stejné trubicovité záhyby, které jsou obdobného charakteru jako záhyby v části horní. Rovněž tato část je ukončena zvlněným okrajem, který však v tomto případě neprobíhá diagonálně, ale zakrucuje se do spirály, která dodává draperii v tomto segmentu dramatický nádech. Konečná část je opticky užší trubice záhybů, které jsou méně patrné a prostorově propracované, cíp pláště se rozvolňuje a splývá s cípem spodního roucha.

4.3.2. Souhrn dosavadní literatury k tématu

Socha Panny Marie z Vratislavi patří do základního kánonu děl krásného slohu již od počátku samotného bádání. Literatura vztahující se k tomuto dílu je takřka nevyčerpatelná, pokusím se zde proto zmínit tu nejdůležitější a ilustrovat proměny nazírání na Vratislavskou madonu v průběhu času.

Erich Wiese viděl Vratislavskou madonu jako silně stylisticky i technicky příbuznou s Pietou ze svaté Alžběty ve Vratislavi. Dle jeho názoru stylisticky vychází z jihočeské deskové malby. [377] V něm shledává vliv italianismu a rovněž jej má charakterizovat usilování o dosažení plastického až sochařského efektu v malbě. Své tvrzení dokazuje na deskovém obrazu Madony svatovítské. Co se doby jejího vzniku týče, řídí se Wiese analogiemi, které vytýčil ve vztahu s českou deskovou malbou a vratislavskou Pietou z kostela svaté Alžběty. U té Wiese věřil v možnost, že pochází z roku 1384, jak dokládá archivní zpráva. Že by pak socha Marie s dítětem mohla pocházet zhruba ze stejné doby, Wiese váhavě připouští. Používá však dalších analogií, například s Brunšvickým skicářem, aby tak nakonec došel k dataci do 90. let 14. století. [378]

Madona z Vratislavi byla rovněž ústředním dílem v rozvíjení teorií o krásném stylu pro Wilhelma Pindera. Ten ve své úvodní práci z roku 1923 rozdělil sledovaný materiál do dvou hlavních okruhů, jimiž byly jihočeský a slezský. Již v jeho práci se Vratislavská madona spolu s Madonou toruňskou stala nedílným základem slezské skupiny.[379]

[377] WIESE 1923, 39.
[378] WIESE 1923, 40.
[379] PINDER 1923, 148.

Pro Eberharda Wieganda nabyla Vratislavská madona na ještě větším významu. Ten hledal původ krásného slohu v Praze v dílně Petra Parléře.[380] V jím konstruované chronologii krásného slohu stála Madona z Vratislavi na začátku celé slezsko-pruské skupiny, která zároveň časově předcházela skupinu kolem Krumlovské madony.[381]

Obdobně o Vratislavské madoně smýšlel i Walter Paatz, který na dílo Eberharda Wieganda navazoval. Ten ji společně s Madonou toruňskou považoval za díla přímo odvoditelná z pražského parléřovského sochařství.[382]

Přirozeně nemohla zůstat nepovšimnuta ani zastánci teorie jednoho Mistra krásných madon. Adolf Feulner vnímal Vratislavskou madonu v kontextu ostatních slezských prací, které dle jeho názoru byli vlastnoručními pracemi Mistra krásných madon. Tato skupina se dle jeho názoru sestává z Vratislavské madony a Piety z kostela svaté Alžběty, ne zcela jednoznačně sem připojuje ještě Pietu z kostela Panny Marie na Písku.[383] Z tohoto svazku odvodil Pinder dataci Madony Vratislavské. Feulner nevěřil ve spojení Piety z kostela svaté Alžběty s archivní zprávou uvádějící existenci jakéhosi zobrazení piety datované do roku 1384, ale datoval ji až do doby kolen roku 1410. To měla být rovněž doba vzniku sochy Marie s dítětem.[384]

Karl Heinz Clasen připisuje Madonu z Vratislavi jako vlastnoruční práci Mistru krásných madon. Řadí ji k takzvanému druhému typu, který charakterizují kaskády plastických záhybů na pravé straně těla Panny Marie a soustava trubicovitých záhybů pod tělem Ježíška.[385] Rovněž si všímá jeho hravého gesta, když pozvedá matčin plášť, gesta typického pro Madonu krumlovskou. Vynález tohoto gesta připisuje přímo Mistru krásných madon, neboť se u jiného ikonografického námětu neobjevuje.[386] Jako starší předchůdkyně Vratislavské madony spatřuje Toruňskou madonu a Madonu z Bonnu. Na rozdíl od Pindera tedy vztah, v jakém vznikly sochy Madony toruňské a Madony vratislavské, obrací.[387] Sochu přibližně datuje do rozmezí mezi polovinou devadesátých let 14. století a počátku 15. století.[388]

[380] WIEGAND 1938, 73.
[381] WIEGAND 1938, 67–82.
[382] PAATZ 1956.
[383] FEULNER 1943, 34.
[384] FEULNER 1943, 36.
[385] CLASEN 1974, 47.
[386] CLASEN 1974, 48.
[387] CLASEN 1974, 49.
[388] CLASEN 1974, 201.

Nyní se zmiňme o názorech Alberta Kutala. Jeho soustavná badatelská činnost, zcela klíčová pro poznání českého sochařského fondu, pokryla větší část 20. století. Pokusím se zde zmínit o těch pracích, které nejlépe ilustrují Kutalovy názory na Vratislavskou madonu v kontextu jeho koncepce krásného slohu.

Příspěvkem, který definoval existenci skupiny formálně úzce spjatých soch, byl Kutalův článek *v časopise Umění* z roku 1958. Těmito formálně svázanými pracemi s Madonou ze Šternberka jsou: Madona z Vratislavi, Toruňská madona, Madona z Bonnu [389]

Ve své monografii věnované českému gotickému sochařství Kutal plně rozvíjí teorii dvou mistrů – Mistra Krumlovské a Mistra Toruňské madony. Za starší považoval Kutal dílo Mistra Krumlovské madony a mezi oběma okruhy shledával jisté podobnosti, které měly svědčit o vzájemné provázanosti práce obou mistrů.[390] Vratislavská madona je pak dle jeho názoru důkazem tohoto vztahu, jelikož se v základu drží schématu charakteristického pro toruňskou skupinu, které však stranově převrací a rovněž přebírá gesto typické pro Ježíška Krumlovské madony a tím je pozvedávání Mariina pláště.[391] Přebírá-li Vratislavská madona gesto Krumlovské, vyplývá z toho, že vznikla až po ní. Kutal předpokládá, že Madona krumlovská byla vytvořena přibližně v polovině 90. let 14. století, což tvoří spodní mezní hranici pro dataci. Z druhé strany je pak dle Kutala možná datace ohraničena rokem 1408, do kterého je datována socha v tympanonu portálu kostela v Irrsdorfu.[392]

Ve své reakci na salcburskou výstavu *Krásné madony 1350–1450* částečně v reakci na Ericha Wieseho hovoří o spojovacích článcích vídeňské a pražské parléřovské plastiky. Do souvislosti s vídeňskou plastikou Vratislavskou madonou staví formální příslušnost k soše Salvátora z Kunsthistorischesmuseum ve Vídni.[393] Kutal se zde staví proti připsání Vratislavské madony do okruhu rakouské sochařské provenience. Jednak dle Kutala existují její analogie pouze na území řádu německých rytířů a v českých zemích, nikoli v Rakousku. V její vídeňský původ věřil Dieter Grossmann, který jako argument používal miniaturu z rukopisu Augustinových řečí pocházejícího ze Štýrského kláštera, dnes uloženého v Národní knihovně ve Vídni, kde se nachází zobrazení s Vratislavskou Madonou téměř identické. Kutal zde však ve shodě s dřívějším názorem Oettingerovým argumentuje tím, že

[389] KUTAL 1958, 111–150.
[390] KUTAL 1962, 95.
[391] KUTAL 1962, 96.
[392] KUTAL 1962, 97.
[393] KUTAL 1966, 450.

iluminátor měl dobrou znalost české malby a s největší pravděpodobností byl i v Čechách přítomen. Je tedy možné, že se s formální strukturou Vratislavské madony seznámil zde.[394]

V katalogu neuskutečněné výstavy zpracoval Kutal katalogové heslo věnované Madoně vratislavské. Opakuje zde ve zkratce to, co již detailněji rozvinul ve své monografii z roku 1962. Autorství připisuje Mistru Toruňské madony. Rovněž zmiňuje její formální souvislosti s Madonou krumlovskou. Datace zůstává jako v předchozích pracích stejná, tedy přibližně kolem roku 1400.[395]

Z polské strany bádání zmiňme historičku umění s dějinami vratislavského středověkého sochařství a malířství neodmyslitelně spjatou Annu Ziomeckou. V monografické publikaci věnované umění ve Vratislavi Ziomecka konstatuje, že ve sledované době prožívalo Slezsko ve spojení s Českým královstvím silný hospodářský rozkvět, který se promítl i do oblasti umění. Panna Maria s děťátkem z Vratislavi je dle jejího názoru produktem tohoto hospodářského a uměleckého splynutí obou regionů.[396]

V poslední době byla socha Vratislavské madony monograficky zpracována ve formě katalogového hesla v katalogu výstavy pořádané Národní galerií v Praze *Slezsko: perla v České koruně*. Madona z Vratislavi je zde označena jakožto pevná součást takzvané toruňské skupiny, jejíž původ, společně s Krumlovskou madonou a soch z ní odvozených, lze odvodit z prostředí českého krásného slohu. Rozdíly mezi Madonou z Vratislavi a Madonou toruňskou dle autora hesla naznačují, že by Madona z Vratislavi mohla být dřívější prací stejného autora, či pocházet od sochaře v dílně Mistra Toruňské madony vyškoleného. Socha je zde datována mezi roky 1390–1395, na otázku, zda byla vytvořena v Čechách, nebo ve Slezsku zde není dána odpověď.[397]

Toto katalogové zpracování z roku 2006 se prakticky shoduje s katalogovým zpracováním v katalogu Národního muzea ve Varšavě, kde je dnes socha uložena.[398]

4.3.3. Stylová kritika a datace

Krásná Madona z Vratislavi je jednou z nejpublikovanějších krásnoslohých madon, která je právem řazena k vrcholným pracím tohoto období. Pokus o to, přinést jakýkoliv nový

[394] KUTAL 1966, 452.
[395] KUTAL 1970, 157.
[396] ZIOMECKA 1967, 139.
[397] KOCHANOWSKA-REICHE 2006, 59.
[398] ANIOŁEK 2017.

poznatek s ní spojený se zdá pro formát diplomové práce snad až příliš troufalý. Ač je tato socha jednou z nejznámějších a nejkvalitnějších krásnoslohých soch, je až zarážející, jak málo o kontextu jejího vzniku vlastně víme. Bohužel nevíme nic o jejím původním určení, nalezena byla v depozitáři Muzea pro umělecký průmysl a starožitnosti.[399] Její vratislavský původ je však všeobecně uznáván. V Kutalově koncepci dvou mistrů krásného slohu pevně přináleží do skupiny takzvaného Mistra Toruňské madony. Tato koncepce se v dnešní době zdá stále méně udržitelná, o její platnosti vyjádřil jisté pochyby již Jaromír Homolka, k její dekonstrukci však nikdy přímo nepřistoupil. Názor, že určitá revize bude v blízké době nutná, zastává například Michaela Ottová.[400]

Můžeme-li si dovolit oprostit se od tohoto zavedeného konceptu, umožní nám to vnímat sochu v nových souvislostech. Toto není míněno jako pokus o naznačení nějaké vlastní koncepce, to by dalece přesahovalo mou erudici. Souvislost s Toruňskou madonou je v tomto případě nepopiratelná. Jsou si blízké jak celkovou kompozicí, tak postojem draperie, typem tváře či držením hlavy. Z dochovaného českého památkového fondu lze Madonu vratislavskou, dle mého názoru, srovnat ještě s jednou prací a tou je Madona třeboňská. Obě práce si jsou navzájem podobné způsobem, jakým pracují s hmotou. Logická struktura draperií těchto soch je v obou případech velmi podobná a zdá se, že konstruovaná dle stejného principu. Troufám si tvrdit, že Vratislavská madona má k Třeboňské madoně blíže než k Madoně toruňské, z níž byla odvozována. Při vzájemném srovnání zjistíme, že draperie jejich plášťů je natolik podobná, že lze hovořit o prakticky symetrické shodě, lišící se jen stranovým převrácením. V obou případech je plášť na bocích madon rozdělen dvěma silně plastickými mísovitými záhyby a dlouhou vlásenkou, která vychází z pod těla Ježíška a vede až k okraji soklu. Rovněž v obou případech plášť pod Ježíškem vytváří okrouhlý záhyb, který by se dal přirovnat k pomyslné kolébce. Kromě těchto shod zde však existuje i mnoho rozdílů. Hlava Marie je v obou případech nachýlena na opačnou stranu. Spodní základna Třeboňské madony je roztažena více do šířky, čímž se draperie v této části formuje v kombinaci s motivem takzvaného českého kolene v trojúhelníkový útvar. Ten je přítomen i u Madony Toruňské není však tak výrazný. Rovněž kaskáda trubicovitých závěsů je v případě Vratislavské madony podobně jako u Madony ze Šternberka nebo Madony toruňské na boku, zde umocněna rukou dítěte, která se pláště chápe. U Madony z Třeboně je tato kaskáda sice posunuta do strany, nicméně ne až úplně na bok. Rovněž ikonografie obou děl je lehce rozdílná. Zatímco Vratislavská madona nabízí Jezulátku jablko, které symbolizuje roli Ježíše

[399] KUTAL 1962, 96.
[400] Paní Docentka Ottová vyjádřila tento názor během svého přednáškového cyklu na FF.

jako nového Adama, Třeboňská Madona vystavuje na odiv pozorovateli chodidlo Ježíška, jako odkaz na jeho budoucí utrpení. V obou případech se však jedná o odkaz na vykupitelskou roli Ježíše Krista.

V Kutalově koncepci přináleží Vratislavská madona do skupiny Mistra Toruňské madony a Třeboňská madona naopak do skupiny spojené s Madonou krumlovskou. Zde nám na světlo vystoupí další podobnost a tou je, že obě sochy přebírají gesto příbuzné právě pro skupinu opačnou. U Madony Vratislavské se jedná o motiv pozvedávání pláště, onoho pohybu, který charakterizuje základní hmotovou odlišnost Kutalem vytvořených okruhů. U Madony Třeboňské je tímto ukradeným rysem zahalení postavy velkým cípem pláště, přetaženého přes přední část postavy. Co však u první bylo vnímáno jako pozitivní fakt, doklad o umělecké vyspělosti a inovativním propojením obou skupin[401], má být u druhé dokladem nepochopení kompoziční struktury svého vzoru, tedy Krumlovské madony a svědčit o původu v pozdní fázi slohu, patrně z ruky následovníka Mistra Krumlovské madony.[402] Pokud by spojení bylo připuštěno jako relevantní, můžeme Vratislavskou madonu těsněji spojit s českým prostředím a zároveň s tím upravit pozdní dataci Třeboňské madony a posunout ji do 90. let 14. století.

Nesporná se zdá její souvislost s českým krásným slohem. Rovněž fakt, že spolu vrcholná díla krásného slohu pocházející z Vratislavi silně formálně souvisí, se zdá celkem patrný. Draperiové kaskády a silná plasticita mohutných záhybů pláště silně evokuje způsob konstrukce draperie Piety z kostela svaté Alžběty. Tyto souvislosti je neoddiskutovatelně řadí do 90. let 14. století.

Na otázku, zda socha vznikla ve Slezsku nebo v Praze, je těžké odpovědět. Ze stylového hlediska je možnost vzniku v Praze zcela jistě přípustná. Mnohokrát již zde bylo zmíněno, že mezi Prahou a Vratislaví probíhal čilý umělecký obchod a o objednávkách vratislavských máme rovněž archivní doklady. Jak již však bylo řečeno výše, naše možnosti jsou značně omezené neznalostí původního kontextu sochy. Pokud bychom věděli alespoň, do jakého prostoru byla určena, mohli bychom spekulovat o potenciálních donátorech. Exkluzivita jejího provedení svědčí o bohatství a vysokém postavení jejího objednavatele. V tomto kontextu bychom mohli spekulovat například o samotné Katedrále svatého Jana Křtitele, či biskupském paláci. V 90. letech je v pramenech vedeno 16. Čechů a Moravanů jakožto příjemci kapitulních beneficií. Mezi nimi jsou osoby velmi úzce spjaté s pražským

[401] KUTAL 1962, 95.
[402] KUTAL 1962, 93–94.

královským dvorem. Patří mezi ně Petr z Janovic (hofmistr Karla IV.),[403] Václav z Jenštejna, zvaný Volek (syn notáře královské kanceláře)[404], Václav z Mže (kaplan Václava IV.)[405] nebo Wlachník z Weitmíle (kaplan a notář Václava IV., rovněž kanovník pražské katedrály)[406]. Ovšem je zde znovu třeba zdůraznit, že s absencí doložitelných pramenů o původu sochy se jedná o čisté spekulace.

4.4. Bolestný Kristus z oltáře vratislavských zlatníků

Socha bolestného Krista byla v průběhu druhé světové války silně poškozena. V současném zakonzervovaném stavu je uchována v Muzeu Narodowem we Wroclaviu.

Použitým materiálem je v tomto případě vápenec. Povrch sochy je opatřen křído-klihovou vrstvou, s miniovou podmalbou. Reziduálně se vyskytují stopy zlacení a barevných vrstev. Socha je silně poškozená, rozbitá je celkově na sedm částí, s množstvím ztrát v materiálu. Na obličeji Krista jsou ještě patrné stopy po inkarnátech, vlasy a vousy jsou opatřeny hnědou polychromií, trnová koruna je zelená. Na plášti je využita přírodní barva kamene, jeho lem stejně tak jako rouška obepínající Kristova bedra je opatřena zlacením.

4.4.1. Formální analýza

Jedná se o stojící postavu Krista. Přesný popis není v dnešním stavu zachování možný, pro potřeby této práce je nutné částečně vyjít z dostupných černobílých fotografií. Popišme si nejdříve sochu v jejím současném stavu.

Kristus byl usazen na nízkém soklu, který rovněž jako socha samotná utrpěl značné ztráty. Původně zaujímal vzpřímený postoj bez známek postavení nohou typického pro kontrapost. Obě nohy se tedy zdají jako stojné. Bohužel v současném stavu zachování Krista již není kvůli rozsáhlým ztrátám v oblasti dolních končetin schopen stát samostatně. Levá noha byla uražena těsně nad kolenem pravá pak o něco níže nad kotníkem. Pravé chodidlo bylo ztraceno úplně, neúplný fragment levého se ve spojení se soklem dodnes zachoval. Ač nohy nevykazují žádné uvolnění v Kristově postoji jeho trup je od pasu výrazně ohnutý do pravé strany.

[403] SCHINDLER 1938, 145; JUJECZKA 2009, 213.
[404] SCHINDLER 1938, 147; JUJECZKA 2009, 214.
[405] SCHINDLER 1938, 210; JUJECZKA 2009, 215.
[406] SCHINDLER 1938, 365; JUJECZKA 2009, 215.

Na rozdíl od klasické krásnoslohé esovky, jakou lze pozorovat v sochách madon, dochází v případě Krista z oltáře zlatníků k lukovitému prohnutí figury, které je ještě umocněno pohybem hlavy, která pokračuje ve směru pohybu těla doprava. Nejedná se však o jedinou křivku, jíž je tělo rozpohybováno, celé je rovněž prohnuto opět lukovitým pohybem v zádech, který tentokrát prochází celým tělem od ramen až k chodidlům. Ramena jsou tak stažena dozadu a bedra podsazená. Logika tohoto pohybu se torzálním stavem dochování ztrácí, v původní podobě tak však byl takto pohled diváka primárně veden ke Kristově ráně v boku.

Pokud jde o ruce, opět se nám do cesty staví špatný stav dochování sochy. Pravá ruka zcela chybí, lze jen tušit útlé rameno schované pod zbytkem draperie. Rovněž tak levá ruka se z větší části ukrývá pod draperií pláště, poškozena byla v oblasti předloktí, v místě, kde vychází z nařaseného pláště.

Velice citelné ztráty postihly, jak už částečně vyplývá z popisu Kristova tělesného jádra, i hmotu draperie. Původně byl Kristus zahalen do objemného bohatě nařaseného pláště. Ten volně spadá z Kristových ramen, jeho pravá polovina je zcela zničena, na levé straně můžeme i přes poškození pozorovat bohatou a složitou strukturu záhybů pláště přetaženého přes Kristovu paži. Za zachovalou pravou nohou lze pozorovat fragmenty původní draperie spodního okraje a lemu pláště. Jedná se však pouze o její zlomek. Z draperie zůstala poměrně dobře zachovaná rouška obepínající Kristova bedra. Ta je členěna řadou poměrně mělkých, takřka reliéfně zpracovaných záhybů, které se střídají v průběhu ve směru zprava doleva a vzájemně se střídavě překrývají. Na pravém boku je rouška upevněna zastrčením části cípu za její horní okraj, od něhož spadá drobná kaskáda jemných vertikálně vedených záhybů. Okraj roušky je zdoben velice jemně provedeným ozdobným vroubkovaným okrajem.

Hlava a obličej Krista naštěstí větší zkáze unikly. Kristova hlava i krk, jak již bylo popsáno výše, jsou nachýleny do pravé strany. Obličej Krista je velice jemně zpracován, podlouhlý s výraznými lícními kostmi, jeví se jako mladistvý, avšak s drobnými vějířky vrásek u očí. Pohled směřuje šikmo dolů, s Kristem tak nelze navázat kontakt při čelním pozorování, ale pouze při pohledu šikmo zespoda, kdy se tak pozorovateli dostane do zorného pole mezi samotného Krista jeho rána v boku. Oči jsou lehce přivřené s výraznými spodními víčky. Rty jsou plné, horní ret, je částečně zakryt vousem.

Vousy jsou zpracované formou kaligraficky idealizovaných vln, ty na bradě tvoří symetricky rozdělenou bradku. Na čelistech pak mají vousy podobu spirálovitě zatočených vlnek. Vlasy podobně jako vousy na bradě mají formu dlouhých kaligraficky zvlněných

kadeří. Vlasy jsou poměrně dlouhé, spadají až na záda, jeden pramen, byl spuštěn až na Kristovu hruď, jsou po něm však patrné pouze torzální stopy. Hlava je korunována do čela posazenou trnovou korunou spletenou ze tří poměrně silných šlahounů proutí.

Po tomto popisu dnešního stavu se zde pokusím pojednat, co možná nejvěrněji, o původní podobě sochy, která je nám známá z černobílých fotografií. Z fotografií se dozvídáme informace o původní poloze rukou, která je pro nás důležitá především kvůli ikonografickému rozboru. Původně Kristus svou levou rukou ukazováčkem a prostředníčkem ukazoval na svou ránu v boku. Pravou rukou přizvedá svůj plášť takovým způsobem, že se látky chápe posledními dvěma články široce roztažených prstů, což v důsledku vede k výrazné prezentaci hřbetu Kristovy ruky. To je důležité poznamenat z toho důvodu, že na hřbetech obou rukou jsou poměrně explicitně naturalisticky vyvedené rány po hřebech kříže. Rána sama o sobě je velmi hluboká a zabírá velkou plochu hřbetu ruky. Kůže kolem rány je vytažená a nahrnuta kolem okraje rány. Kristovy rány jsou zde tedy poměrně silně akcentovány.

V celém Kristově těle se zdá být patrná přítomnost zájmu o naturalistické zpodobnění a to zejména v detailech. Řada těchto drobných detailů je přítomná právě ve zpracování končetin. Na rukou lze vypozorovat jemně pojaté šlachy a klouby, včetně lůžek nehtů. O jemnosti zpracování těchto detailů lze spekulovat, kvůli zhoršené kvalitě dostupného obrazového materiálu. Čistým spekulacím se však lze vyhnout, protože dodnes nám zůstalo zachováno Kristovo levé chodidlo, na němž je tato oddanost naturalistickému detailu patrná zejména ve zpracování kostí nártu.

Co se pozorovatelných naturalistických forem týče, v současném stavu zachování nám unikají mnohé původní detaily Kristova torza. A to vystupující hrudní koš, s viditelnými žebry, která navozují dojem vyhublého těla potaženého křehkou vrstvou kůže, propadlá brázda hrudní kosti nebo vystupující kosti klíční.

Draperie Kristova pláště byla rozvinuta do poměrně komplikovaně rozvržených prostorově silně propracovaných záhybů. Z Kristových poměrně úzkých ramen spadala plynule na pokrčená předloktí, přes která byla na obou stranách přetažena. Toto přetažení přes předloktí vyvolává na obou stranách reakci v kompozici draperie. Na levém předloktí je dodnes zachován hmotný plastický dvojitě prolomený záhyb, zpod kterého se rozvíjí kaskáda trubicovitých záhybů, jejichž okraj tvoří divoce rozvlněnou křivku na hraně cípu. Odtud poté plášť spadal až dolů ke Kristovým nohám, kde se stáčel u jeho chodidel. Tato část se však již

nedochovala. Obdobně dramaticky byla rozvinuta i draperie na pravé polovině sochy, ta však byla naneštěstí kompletně zničena. Záhyby pláště spadajícího Kristovi z ramen se spirálovitě stáčejí dovnitř k jeho předloktí, k obrácenému protipohybu dochází vlivem gesta, jímž Kristus plášť pozvedá. Probíhá tu spirálovitě proti směru hodinových ručiček stočený záhyb. Strukturu v těchto místech rovněž členil velice výrazný špičatý záhyb na Kristově lokti. Pozvednutím cípu pláště došlo na této straně k poněkud odlišné situaci než na straně druhé. Od Kristovy dlaně se rozvíjí struktura úzkých protažených trubicovitých záhybů. Spodní hrany těchto záhybů tvoří diagonálně směřující linii, jejíž okraj je tvořen spirálovitou klikaticí dolních okrajů trubic. Ze zad plášť spadal v dlouhých ostrých záhybech až k podložce, podobně jako u soch krásných madon s dítětem.

Obličej i hlava Krista jsou dodnes v poměrně dobrém stavu. Chybí pouze jeden výrazný vlnovkovitě klikatící se pramen, který spadal od Kristova pravého ucha jím zcela zakrytého až na Kristovu hruď, kde se větvil do tří rozdělených pramínků. Ty jsou dodnes z části patrné.

4.4.2. Souhrn dosavadní literatury k tématu

Socha Krista, dnes v torzálním stavu, se nacházela na pozdně gotickém oltáři vratislavských zlatníků z kaple cechu zlatníků v kostele svaté Máří Magdaleny. Oltářní archa je pevně datovaná nápisem na křídlech, který nás zpravuje o fundátorské roli cechu zlatníků, a zmiňuje rok 1473.[407] Datace kamenné postavy Bolestného Krista je rovněž archivně doložitelná k roku 1398. I v tomto případě známe fundátory, byli jimi Hensil z Kladska a jeho žena Katharina. S největší pravděpodobností socha pochází z původního oltáře zlatníků z téhož kostela.[408] Doba vzniku sochy bolestného Krista, stejně tak jako jeho osazení do pozdně gotického oltářního nástavce je v tomto případě tedy jasně doložitelná, co se ovšem v tomto případě stalo otázkou interpretace badatelů, bylo stylové východisko sochy.

Z počátku existovaly kolem datování jisté nesrovnalosti. První o tomto oltáři pojednal historik umění Herman Luchs.[409] Ten jako první uvedl do literatury jména donátorů a letopočet 1473. Záhy po něm toto datum opravil Alwin Schulz, který nápis na oltáři přečetl jako 1476, jednalo se však o chybu.[410] Datační problém vyřešil až roku 1906 Erwin Hintze,

[407] GULDAN-KLAMECKA /ZIOMECKA 2003, 291.
[408] GULDAN-KLAMECKA /ZIOMECKA 2003, 292–293.
[409] LUCHS 1863, 8.
[410] SCHULTZ 1863, 342–343.

který vrátil dataci oltářního nástavce do roku 1473 a rovněž odlišil samostatnou dataci sochy Krista z původního oltáře.[411]

Jeden z nejstarších názorů hovořil o možné stylové provenienci české. Tento názor pochází z časného počátku století a byl publikován Wilhelmem Gremplerem a Hansem Segerem. Již zde je upozorněno na provázanost českého a slezského umění v této historické epoše. Tato provázanost se měla projevit především v oblasti deskové malby. Jako příklad zde slouží deskový obraz sv. Anny Samotřetí ze Střihomi. Tento určující vliv českého prostředí, reprezentovaného zejména uměním dvora Karla IV., na slezské pak předpokládají i v oblasti sochařství.[412] Postavu Bolestného Krista srovnávají s Pietou z kostela svaté Alžběty. Podobně jako Wiese přijímají její dataci do roku 1384.[413] Dle jejich názoru obě díla spojuje jednak použitý materiál i obdobná kompozice draperie. Při výčtu paralel mezi oběma díly zmiňují rovněž jejich osazení. U obou případů se jedná o díla vzniklá pravděpodobně ve 14. století, která byla později v 15. století osazena do pozdně gotického skříňového oltářního nástavce. Při určení provenience obou děl zdůrazňují pak především materiál, který dle jejich názoru slezský původ vylučuje, obracejí se spíše k českému prostředí.[414] Vzhledem ke ztrátě soch ze svaté Alžběty není dnes však toto možno ověřit.

Erich Wiese srovnával sochu Bolestného Krista z oltáře vratislavských zlatníků s dřevěnou Madonou z kostela svaté Alžběty připisované Mistru Týnského ukřižování. Právě do jeho dílny situoval Wiese její vznik.[415] Dobu vytvoření předpokládal kolem roku 1390.[416]

Wilhelm Pinder se rovněž domníval, že by socha mohla být importem z Čech. Ke komparaci Pinder použil sochy svatého Václava z katedrály svatého Víta a figury z věže katedrál svatého Štěpána ve Vídni. U všech postav si všímal způsobu prezentace postav na pozadí záhybů pláště a kompozici záhybů draperie.[417]

Carl Heinz Clasen se domníval, že socha se do souvislosti s oltářním nástavcem dostala až druhotně v 15. století, že však původně byl vytvořen jako socha samostatně stojící v interiéru.[418] Co do analogií soustředí se na srovnání Bolestného Krista z Vratislavi s dalšími

[411] HINTZE 1906, 11–14.
[412] GREMPLER/SEGER 1907, 74.
[413] GREMPLER/SEGER 1907, 73.
[414] GREMPLER/SEGER 1907, 74.
[415] WIESE 1923, 43.
[416] WIESE 1923, 81.
[417] PINDER 1924, 162.
[418] CLASEN 1974, 107.

typy tohoto zobrazení. Na základě kompozice bederní roušky Krista datuje sochu kolem roku 1400. Uvádí, že se jedná o typ tzv. úzké roušky, kterou považuje za typickou pro východní prostředí. Rovněž Clasen vidí v soše Bolestného Krista obdobné prvky jako ve vratislavských pietách. Srovnává jak kompozici draperie, tak především rysy hlavy Krista, které jsou dle jeho názoru takřka stejné. Clasen dochází k názoru, že se nemůže jednat o vlastnoruční práci Mistra krásných madon, ale nejspíš jde o dílo vytvořené v jeho duchu jeho následovníkem.[419] Za nejdůležitější motiv považuje plášť spadající z ramen Krista, jenž je svým provedením blízký stylu krásných madon. Je si zde vědom Pinderova srovnání pláště Krista se sochou svatého Václava z Katedrály i postav na dómu svatého Štěpána. Již Pinder předpokládal, že se v obou těchto případech jedná o vliv vzešlý ze západní Evropy. Čechám či Vídni tudíž nepřiznává žádnou konstitutivní roli, nemluvě o tom, že by socha Bolestného Krista mohla přímo z Čech pocházet, jak se domnívali jiní badatelé. Motiv pláště komparuje například s Kristem Münsteru v Ulmu, vytvořeným Hansem Multscherem roku 1429.[420]

Gerhard Schmidt, jeden z velkých kritiků Clasenovy teorie, Bolestného Krista z Vratislavi zařadil do jedné skupiny s Pietou ze svaté Alžběty, z Panny Marie na Písku a petrohradské Ermitáže. Dle jeho názoru se jedná o dílo jedné, pravděpodobně vratislavské dílny.[421]

O české provenienci sochy Bolestného Krista byl přesvědčen Albert Kutal. Hovoří tak v článku *v časopise Umění* zabývajícím se představením a kritickým zhodnocením soudobé uměleckohistorické literatuře věnované dílu Petra Parléře.[422]

Anna Ziomecká ve svých pracích o vratislavském sochařství nijak zásadně nerozporuje názory Alberta Kutala. Zastává však názor, že nelze všechny vrcholné vratislavské práce jednoznačně označit jako české importy. Tomu je tak i v případě Bolestného Krista z oltáře vratislavských zlatníků. Rovněž ona pokládá tuto sochu za stylově blízkou Pietě ze svaté Alžběty.[423] Připouští možnost vlivu české plastiky, blíže se však do jeho charakteristiky nepouští.[424]

[419] CLASEN 1974, 108.
[420] CLASEN 1974, 109.
[421] SCHMIDT 1977, 100.
[422] KUTAL 1974, 390.
[423] ZIOMECKA 1967, 141.
[424] ZIOMECKA 1967, 139.

Nejnovějším monografickým zpracováním sochy Bolestného Krista je jeho zpracování z pera Bożeny Guldan-Klamecké v katalogu sbírek Muzea Narodoweho we Wroclawiu.[425] Stejně tak jako Ziomecká, tak i Bożena Guldan-Klamecká se věnují převážně malířské složce oltářního nástavce, nikoli samotné soše Bolestného Krista.

4.4.3. Stylová kritika a datace

V tomto případě je datace do 90. let 14. století poměrně neoddiskutovatelná. Jak však bylo naznačeno výše, názory na původ sochy se v literatuře poměrně různí. Zde se pohybují od Mistra Týnské kalvárie, přes Parléřovskou plastiku po lokální vratislavskou dílnu. Dle mého názoru lze souhlasit s názory Gerharda Schmidta, který spojil do vzájemně související skupiny obě vratislavské piety, Pietu z petrohradské Ermitáže a sochu Bolestného Krista. K oběma pietám jsem svůj názor vyjádřila v částech jim věnovaným výše. Dle mého názoru lze Bolestného Krista dát do těsného vztahu s Pietou z kostela Panny Marie na Písku. Srovnáme-li obličej Krista s tvářemi Kristů piet, spatříme rovněž řadu souvislostí. I v tomto případě si tedy na tomto základě troufám tvrdit, že jde o práci pražskou. Již Pinder si povšimnul možných analogií se sochou svatého Václava z Katedrály svatého Víta nebo monumentální sochou Bolestného Krista ze Svatoštěpánského dómu.[426] Celkový postoj Krista s jednou nohou lehce nakročenou a přesahující přes sokl, podsazenými bedry a vypouklým břichem je takřka analogický s oběma Bolestnými Kristy Mistra Týnské kalvárie, které v klasické chronologii krásného stylu řadíme na počátek 15. století. Srovnáme-li Krista z oltáře zlatníků s jinou vratislavskou prací stejného ikonografického námětu, je těžké mezi nimi jakoukoli analogii nalézt. Jedná se o sochu Bolestného Krista ze západní fasády kostela svaté Máří Magdaleny ve Vratislavi dnes uloženého v Muzeu Narodowem ve Vratislavi. Ten byl dříve pokládán za dílo vzniklé v okruhu pražské parléřovské hutě. Toto tvrzení však vyvrátil Romuald Kaczmarek a nelze s ním jinak než souhlasit. Tento Bolestný Kristus, datovaný v rozmezí 70.–80. let 14. století v sobě nemá takřka žádné srovnatelné rysy s těly parléřovských Kristů horizontálních piet. Obě práce se vzájemně liší postojem, rysy obličeje, způsobem vytváření vousů či kompozici roušky. Je z něho cítit jistá blokovitost beze stopy po naturalistické syrovosti parléřovských Kristů. Je-li Bolestný Kristus z kostela svaté Máří Magdaleny příkladem ve Vratislavi působící lokální dílny, jak se domnívá Romuald

[425] GULDAN-KLAMECKA/ZIOMECKA 2003, 281–296.
[426] Ten byl dle Alberta Kutala (KUTAL 1962, 66) vytvořen dílnou Mistra michalských figur a připouštěl, že tento sochař mohl poté působit přímo ve Svatovítské huti.

Kaczmarek, tak to jen posiluje domněnku, že se v případě Krista z oltáře zlatníků skutečně jedná o import.

4.5. Pieta z kostela svatého Stanislava a Václava ve Svídnici

Socha se dodnes nachází v původním místě svého určení a to v dnešní katedrále, původně farním kostele ve Svídnici.

Použitým materiálem je dřevo se štukovými doplňky, polychromie, kterou dnes můžeme na soše pozorovat je druhotná. Sousoší je poměrně monumentálních rozměrů, měří přibližně 200 centimetrů.[427]

Považuji za důležité hned zde v úvodu objasnit, proč jsem se do svého výběru rozhodla zařadit tuto pietu, která pochází ze Svídnice, přestože se tato práce zabývá sochařstvím krásného slohu ve Vratislavi. Rozhodla jsem se tak pro její silnou formální příslušnost k oběma výše představeným monumentálním pietám. Tato příbuznost je reflektována napříč naprostou většinou uměleckohistorické literatury, která se tomuto dílu věnuje.

4.5.1. Formální analýza

Jedná se o sousoší Panny Marie s Kristem. Panna Marie je usazena na kamenném bloku, mrtvé tělo jejího syna spočívá na jejím klíně. Obě postavy jsou navzájem spojeny gesty, nicméně oční kontakt nenavazují, Marie odvrací pohled od Krista směrem k pozorovateli. Skupina je umístěna na velmi nízkém soklu, který pod záhyby Mariina roucha není téměř viditelný.

Panna Marie sedí vzpřímeně, obě kolena jsou na rozdíl od výše popsaných případů téměř ve stejné výši, pravé je o něco málo pozvednuté, rozdíl v jejich úrovních však není příliš patrný. Pravou rukou podpírá Kristovo tělo v zádech, levá ruka v poněkud netypickém gestu bere do dlaně Kristovo zápěstí a lehce jej pozvedá. Ramena Panny Marie jsou útlá, hrudníkem se lehce odtahuje dozadu, hlavu natáčí do pravé strany v lehké úkloně.

Hlava Panny Marie, jak již bylo zmíněno výše, zachovává tradiční nachýlení k pravé straně, nicméně se neotáčí přímo na Krista ve svém náručí. Její pohled tak směřuje kamsi zasněně do dáli, či se může střetnout s pohledem diváka. Obličej působí plošším dojmem.

[427] WIESE 1923, 79; CZECHOWICZ 2006, 68–69.

Rovněž emoce se zdají být redukovány. Zdání smutku navozují lehce přivřené oči a stažené obočí, jinak se ale její výraz zdá poněkud nepřítomný.

Kristovo tělo v tomto případě působí poněkud prkenným dojmem, jako by v náručí Panny Marie bylo již ztuhlé. Nohy jsou v kolenou pokrčené, směřují až ke hraně soklu. Od kolen až k hlavě pak tělo sleduje jednu linii, bez jakéhokoli výraznějšího prohnutí například v zádech, nebo v oblasti krku podepřeného Mariinou rukou. Kristova pravá paže je spuštěná směrem k zemi, stejně tak jako tělo, působí i paže napjatým dojmem. Naopak levá ruka se zdá být uvolněnější. Spočívá v dlani Panny Marie, která ji podpírá za zápěstí. Paže je lehce pokrčená v lokti, ruka od zápěstí volně spadá z Mariiny dlaně. Pozvednutím Kristovy ruky dochází k lehkému natočení těla směrem k divákovi. Toto natočení ještě více stahuje pozornost ke Kristově ráně v boku. Velký důraz je kladen na zpodobnění Kristových ran. Rány jsou velké otevřené obklopené potrhanou zraněnou kůží. Na všech končetinách jsou zdůrazněné plastické žíly a tekoucí prameny krve. Na Kristově torzu se rýsuje hrudní koš, žebra lehce vystupují a propisují se do napjaté kůže Kristova těla. Nápadné jsou však lehce schématickým provedením. Hrudník je propadlý, břicho lehce vystupující. Nápadně se pod kůží rýsují svaly na prsou a ramenou, rovněž tak jako klíční kosti.

Obličej Krista je zpodobněn bez větších známek bolesti, či výrazu. Oči i ústa jsou přivřená. Vousy a vlasy jsou provedené v kaligraficky schematizovaných vlnách. Hlava je pak obkroužena silnou trnovou korunou, spletenou ze tří silných šlahounů trní. V tomto případě můžeme na koruně pozorovat zachovalé silné dlouhé trny.

Draperie Mariina šatu je objemná a bohatě řasená. Sestává se ze spodního šatu, který se pohledu odhaluje pouze v malé části v oblasti hrudníku, kde se rozevírá plášť, spodní roucho je však z větší části zakryto Mariinou rouškou. Nejvýraznější součástí draperie je plášť. Ten volně spadá z ramen, není sepnut žádnou sponou široce se tak rozevírá, jak bylo popsáno o pár řádků výše. Na pažích je zřasen soustavou jemných vertikálních záhybů. Oproti poměrně jednoduché draperii Mariina torza se ve spodní části směrem od kolen rozvíjí do široka, oproti horní polovině působí hmotně. Od Mariiny pravé ruky vychází cíp pláště, který pod Kristovým torzem tvoří mísovitý záhyb, končící u jeho pasu, odkud jí přes její koleno volně spadá do klína. Z obou Mariiných kolen spadá plášť v bohaté kaskádě podlouhlých trubicovitých záhybů. Obě tyto kaskády se zdají být provedeny nápadně symetricky. Mezi oběma koleny probíhá soustava tří velmi do hloubky probraných mísovitých záhybů. Okraj roucha dosahuje na obou stranách v mohutných plastických záhybech až samotných hran

soklu, kterou na pravé straně dokonce přesahuje a zakrývá. Poslední součástí draperie Mariina šatu je rouška. Ta Marii spadá poměrně hluboko do obličeje, zcela jí tak zakrývá vlasy. Členěna je podlouhlými poměrně mělkými záhyby, jejichž okraj vytváří zvlněný lem kolem Mariina obličeje. Cíp roušky na levé straně Mariina obličeje jí volně spadá dolů na hruď. Oproti tomu rouška na pravé straně je volně zahnutá a zasunutá pod plášť. Celý okraj roušky je ozdobně opracován lehkým zvlněním.

Kristova rouška těsně obepíná jeho boky a stehna. Je členěna řadou nehlubokých záhybů, táhnoucích se kolem Kristova těla ve směru jejího zavinutí. Její lem je stejně ozdobně opracován v tenké jemně zvlněné lince, jako rouška zakrývající hlavu Panny Marie.

4.5.2. Souhrn dosavadní literatury k tématu

Datace této sochy nebyla pro uměleckohistorické bádání lehkým úkolem. Problémem, se kterým se badatelé vypořádávali různými způsoby, je nápis na barokním podstavci sousoší. Ten zní: *„origo huius 1499 imaginus est“*.[428] Za datum vzniku tento rok považoval historik Hermann Hoffmann.[429] Další badatelé však již tomuto datu nedůvěřovali a postupně dataci posunovali směrem ke starší době. Ještě před Hoffmanem se Hans Lutsch domníval, že socha vznikla zhruba o 40 let dříve před tímto datem, tedy kolem poloviny 15. století.[430] Badatelé si od počátku uměleckohistorického bádání o této pietě uvědomovali její formální souvislost s monumentálními Vratislavskými pietami Pietou z kostela Svaté Alžběty a Pietou z kostela Panny Marie na Písku. Erich Wiese z těchto úvah rovněž vycházel. Wiese zdůraznil především její silnou podobnost v utváření draperie se sochou z kostela na Písku.[431] Tento vztah je pro něj určující pro dataci sochy. Jak již bylo popsáno v částech věnujících se oběma vratislavským pietám výše, Wiese ztotožnil archivní zprávu z roku 1384 s Pietou z kostela svaté Alžběty. Z ní odvodil dataci Piety z kostela na Písku kolem roku 1390, kterou považoval za částečně od Piety ze svaté Alžběty odvozenou. Tuto řadu nám uzavírá Svídnická pieta formálně Pietě z kostela na Písku blízká. Na základě tohoto vztahu ji Wiese zadatoval do doby po 1400. Jako použitý materiál Wiese uvádí vápenec.[432]

[428] CZECHOWICZ 2006, 68.
[429] HOFFMANN 1930, 27.
[430] LUTSCH 1889, 205.
[431] WIESE 1923, 44.
[432] WIESE 1923, 79.

Do doby kolem či po 1400 sochu datovala většina badatelů v průběhu 20. století. Hubertus Lossow připouští vznik piety kolem roku 1400.[433] Stejně tak Tadeusz Dobrowolski.[434] Albert Kutal si byl rovněž vědom silné formální blízkosti Piety ze Svídnice a Piety z kostela Panny Marie na Písku. Obě považoval za varianty Piety z petrohradské Ermitáže, což je v jeho koncepci vývojových řad krásnoslohých piet staví do souvislosti k dílu Mistra Krumlovské madony do takzvané Badenské skupiny.[435]

Pro Clasena byla dílem slezského následovníka Mistra krásných madon. Ve své teorii o jednom mistrovi vyjadřuje předpoklad, že Mistr krásných madon začal tvořit ve Slezsku po svém působení v Gdaňsku. Jeho zásadním dílem ve Slezsku byla socha Piety ze svaté Alžběty, která pak měla iniciovat vznik mnoha dalších děl, včetně Piety z kostela ve Svídnici. Ve své práci z roku 1974 se však touto pietou zabývá jen okrajově. Namísto vápence zde jako použitý materiál uvádí lipové dřevo. Dobu jeho vzniku pak v závislosti na své datační koncepci odhadoval kolem 1. čtvrtiny 15. století.[436]

V rozporu s kritizovanou Clasenovou teorií se vyjádřil Gerhard Schmidt. Ten odmítl jím navrhovaný vztah Prusko – Slezsko a skutečnost, že by iniciačním dílem pro slezské piety měla být Pieta z Gdaňsku.[437] Monika Jakubek-Raczkowska ve své práci o sochařství v Gdaňsku šla s přehodnocením tohoto vztahu ještě dále než Gerhard Schmidt. Ta tento vztah zcela obrátila a předpokládá, že Pieta z Gdaňsku stylově vychází ze sochařství slezského. I ona si však všímá vztahu Piety z Gdaňsku a Piety ze Svídnice. Dle jejího názoru se však nejedná o souvislost dílenskou. [438]

V katalogu výstavy *Slezsko, perla v České koruně* zpracoval Pietu ze Svidnice Bogusław Czechowicz. Ten Svidnickou pietu spojuje s Pietou z kostela Panny Marie na Písku. Všímá si gesta, které není u krásnoslohých piet až tak běžné, avšak u piet slezských se vyskytuje poměrně často, především u menších ve dřevě provedených pietách.[439] Podobnost obou soch je dle jeho názoru možné vysvětlit osobními kontakty Vratislavských řeholních kanovníků sv. Augustina se svídnickou farností. K těmto kontaktům přináší svědectví v podobě dochované listiny papeže Urbana opatovi kláštera Panny Marie na Písku, ve které se jedná o uvedení

[433] LOSSOW 1939, 72.
[434] DOBROWOLSKI 1948, 112.
[435] KUTAL 1962, 136 (pozn. 349).
[436] CLASEN 1974, 213.
[437] SCHMIDT 1977, 114.
[438] JAKUBEK-RACZKOWSKA 2006, 107–108.
[439] CZECHOWICZ 2006, 68.

Johanna Stabilwicze na svídnickou faru.[440] Czechowicz se rovněž zabývá datem 1499 uvedeným na barokním podstavci sochy. Uvažuje, zda se původně nemohlo jednat o letopočet 1399, který byl omylem při renovaci sochy v novověku změněn, a který bychom již jako možný rok vzniku ze stylového hlediska mohli přijmout. Rovněž ve svém textu přináší seznam oltářů ve svídnickém kostele, na kterých se pieta teoreticky mohla na základě jejich zasvěcení nacházet. Jedná se především o archivně doložený oltář bratrstva Božího těla, jehož zasvěcení potvrdil biskup 16. 3. 1386. Zmínky o tomto oltáři lze v archivních pramenech nalézt ještě v průběhu 15. století. Další oltář neznámého zasvěcení byl v kostele zřízen roku 1400. Dalšími oltáři, které by mohly přijít v úvahu jsou pak roku 1395 a 1396 zaznamenaný oltář Panny Marie, sv. Mikuláše, Šimona a Judy a v roce 1403 a 1412 zmíněný oltář Neposkvrněného početí Panny Marie. Czechowicz se však domnívá, že umístění piety není příliš pravděpodobné na oltáři s mariánským zasvěcením, ale spíš na oltáři zasvěceném přímo Kristu. [441] Czechowicz sochu datuje mezi roky 1390–1400, s jistou možností, že by skutečným rokem vzniku sochy mohl být rok 1399. Autorství připisuje vratislavské, či svídnické dílně.[442]

Nejnověji se podrobně k Pietě ze Svídnice vyjádřil ve svém článku ve sborníku *Piety krásného slohu* Romuald Kaczmarek.[443] V textu je publikované i shrnutí restaurátorské zprávy z roku 2002.[444] Právě tento restaurátorský průzkum vrhá nové světlo jednak na materiál použitý při tvorbě piety, tak i na rok 1499, úvahy o jeho významu pro vznik sochy se různě interpretují v uměleckohistorické literatuře již od počátku 20. století. Co se materiálu týče, v literatuře se jednak uvádí vápenec (Wiese)[445], dále pak lipové dřevo (Clasen). Restaurátorská zpráva jasně dokazuje, že socha je dřevěná se štukovými doplňky a silnou vrstvou křídování. Na zadní straně sochy byly nalezeny dva nápisy vztahující se k obnově sochy v roce 1499.[446] Lze tedy předpokládat, že rok 1499 uvedený na podstavci sochy se skutečně vztahuje k datu, kdy byla socha obnovena, předpoklad, že se mohlo jednat o chybu, kdy byl v novověku letopočet změněn z 1399 na 1499 lze tedy nejspíš zcela vyloučit. Romuald Kaczmarek ve svém textu relativizuje vztah Svídnické piety k Pietě z kostela Panny Marie na Písku. Podle něj se mohla jako vzor pro sochu posloužit monumentální dřevěná

[440] CZECHOWICZ 2006, 69.
[441] CZECHOWICZ 2006, 69.
[442] CZECHOWICZ 2006, 68.
[443] KACZMAREK 2017, 42–53.
[444] DUDAŁA 2002.
[445] Vápenec je jako materiál uveden ještě v katalogu výstavy Slezsko, perla v České koruně.
[446] KACZMAREK 2017, 45.

pieta z Lubiąża, na které můžeme spatřit obdobné gesto k zemi spuštěné pravé paže Krista. Dle Romualda Kaczmarka se Pieta ze Svídnice od obou piet z Vratislavi, piety z Gdaňsku i Piety z petrohradské Ermitáže liší určitou ztuhlostí pohybu na rozdíl od lyrických kamenných piet. Rovněž u Krista Piety ze Svídnice předpokládá akcent na eucharistickou významovou složku díla, která se má projevit natočením Kristova těla směrem k divákům. Typ tváře Panny Marie srovnává s Marií z Ukřižování na deskovém obraze Epitafu dvou vratislavských kanovníků. Tím dochází k časovému zařazení Piety do 30. let 15. století, doby rozkvětu monumentální dřevěné plastiky ve Vratislavi. Obdobně jako například Milena Bartlová předpokládá, že v období husitských válek měla být pro tuto pietu záměrně zvolena historizující umělecká forma.[447]

4.5.3. Stylová kritika a datace

Otázka letopočtu na barokním soklu sochy, který udával rok 1499 se zdá být zodpovězena restaurátorským průzkumem. Nejedná se o chybný přepis letopočtu 1399, jak se někteří badatelé domnívali, ale s největší pravděpodobností o datum přemalby sochy.

Že socha souvisí s pietou z kostela Panny Marie na Písku, je dle mého názoru zcela evidentní. Spodní část draperie Mariina pláště má s touto prací prakticky stejnou kompozici, snad s tím rozdílem, že ve Svídnici je tato kompozice až nápadně symetrická. Rovněž se zde objevuje gesto k zemi spuštěné Kristovy paže. Toto gesto se v oblasti Vratislavska objevuje u soch piet poměrně často, což s největší pravděpodobností svědčí o velké oblibě typu Piety z kostela Panny Marie na Písku. Dovolím si vyjádřit nesouhlas názorem Romualda Kaczmarka, který za předlohu této piety pokládá monumentální dřevěnou Pietu z Lubiąża. Toto srovnání s monumentální vertikální mystickou pietou působí poněkud násilně, když samotný dochovaný slezský sochařský fond svědčí o oblibě schématu piety z augustiniánského kláštera. Budeme-li předpokládat, že tento vztah mezi kamennou a dřevěnou pietou existuje, lze spodní hranici možného datačního rozpětí stanovit přibližně do druhé poloviny 90. let 14. století. Horní hranice lze vytyčit o něco hůř. Troufla bych si nesouhlasit s názorem Mileny Bartlové, že by socha mohla pocházet až z 30. let 15. století. V této době by socha svým formálním schématem působila již zastarale a pro záměrnou volbu historizující formy neexistují jiné důkazy než čistá spekulace. Nejpravděpodobněji se mi jeví datovat sochu v časovém rozmezí mezi druhou polovinou 90. let 14. století a prvním desetiletím 15. století. Přes její monumentální rozměry se domnívám, že se v jejím případě

[447] KACZMAREK 2017, 46.

jedná o práci dílny pravděpodobně usazené ve Vratislavi nebo Svídnici, z jejíž produkce pocházejí další dřevěné varianty velkých kamenosochařských piet z Vratislavi.

Zajímavá jsou zjištění Bogusława Czechowicze o zasvěcení oltářů ve svídnickém kostele. Avšak datum 16. 3. 1386, kdy byl biskupem potvrzený oltář bratrstva Božího těla se z formálního hlediska nezdá jako pravděpodobné. Nelze však vyloučit, že socha byla na oltář objednána až později, pro tuto domněnku však neexistují žádné hmotné důkazy.

4.6. Pieta z kostela svatého Matěje

Pieta původem z Vratislavi je dnes uložena v Muzeu Narodowem w Warszawie.

Pieta z pocházející původně z kostela svatého Matěje je o něco menších rozměrů než její vratislavské protějšky z kostela sv. Alžběty a z kostela Panny Marie na Písku. Vysoká je asi 95 centimetrů a do hloubky dosahuje přibližně 55 centimetrů. Použitým materiálem je vápenec, povrch sochy je opatřen nepůvodní vrstvou zlacení. Oproti výše zmíněným pietám stojí v uměleckohistorické literatuře poněkud v pozadí.[448]

4.6.1. Formální analýza

Sousoší představuje Pannu Marii s tělem mrtvého Krista v náručí. Obě postavy spolu vzájemně interagují. Skupina je formálně uzavřená a kompaktní. Skupina je usazena na nízkém soklu.

Panna Marie sedí na kamenném bloku. Její držení těla je uzavřené, svým tělem se přichyluje k postavě Krista. Poměr mezi horní a dolní částí těla není úplně rovnocenný, ve spodní části je viditelné hmoty více, v horních partiích se tělo Marie schovává za Kristovo. Její torzo rovněž působí masivně kvůli širokým ramenům. Marie sedí pevně ve vzpřímeném postoji, pravé koleno je výše než levé. Pravé chodidlo je lehce předsazené před tělem, vystupuje tak zpod záhybů Mariina pláště. Pravou rukou Marie podpírá Kristův krk v elegantním gestu. Její dlouhé tenké prsty jsou roztažené do jakéhosi vějíře, lehce se zabořují do Kristových vlasů. Levou rukou drží Marie Kristovu paži, kterou pozvedá a tiskne si ji k hrudi. Marie lehce natáčí hlavu doprava na obličej svého mrtvého syna. Hlava je lehce natočená, nesměřuje přímo vztyčeně vzhůru, ale v lehkém gestu se naklání do strany, tento pohyb však není nikterak výrazný. Obličej Panny Marie je stažen žalem. Koutky úst jsou stočené dolů, vytváří tak dvě rýhy vrásek táhnoucí se od konce nosu ke koutkům úst.

[448] WIESE 1923, 79.

K bolestnému Mariinu výrazu přispívají i Mariiny přivřené oči s výraznými víčky. Spodní víčka jsou větší než horní, působí lehce otekle. Výrazným rysem obličeje je rovněž brada, vyrýsována prohlubní pod plným spodním rtem. Krk je dlouhý, lehce nakloněný s drobným podbradkem a rýhou asi v polovině.

Kristovo tělo spočívá na Mariině klíně v poměrně strnulé pozici. Od kolen až ke hlavě tvoří tělo jednotnou přímku, bez většího zakřivení, jen s nepatrně zakloněnou hlavou. Osa těla je lehce diagonální, ale nikterak výrazně. Nohy jsou ohnuty v kolenou, celou plochou chodidel se dotýkají soklu, který přesahují. Kristovo tělo je velmi vyhublé. Na tenkých končetinách, zejména rukou, vystupují pod kůží kosti a svaly. Hrudní koš je propadlý s výraznými žebry. Oproti výše popsaným příkladům je v tomto případě Kristovo tělo spíše idealizované, bez většího zájmu o naturalistický detail. Tento výrok neplatí zcela stoprocentně, ruce Krista jsou zpracovány velmi jemně, s detailně opracovanými klouby. Ruce působí velmi věrohodně jako bezvládné, s prsty volně pokrčenými. Levá ruka podpírána Marií je přitisknuta na její hruď, dlaň spadá přes Mariin loket. Pravá ruka lehce pokrčená v lokti je složena v klíně. Hlava podpírána Mariinou dlaní je nepatrně zakloněna, na krku se rýsuje trachea a vzpřimovače hlavy. V Kristově obličeji jsou patrné stopy po jeho prožitém utrpení. Ústa jsou pootevřená, oči naopak pevně zavřeny velkými otekle působícími víčky. Vousy jsou složeny z kaligraficky formovaných vlnek, bradka je špičatá a symetrická. Vousy na skráních jsou pak tvořeny drobnými stáčenými spirálkami, směrem k uším se zmenšují. Vlasy jsou obdobného charakteru jako vousy. Prsty Marie na krku se do nich lehce boří. Jeden dlouhý pramen spadá až na jeho hruď, ukončen je drobným spirálovitě zatočeným pramenem. Na Kristově hlavě je nasazena výrazná trnová koruna, spletená ze tří prutů. Stopy po trnech jsou dodnes patrné, samotné trny se však dodnes nedochovaly.

Draperie Mariina šatu působí komplexně, v žádné části se nerozpadá do drobných prvků, naopak je konstruována na základě velkých plastických skladů logicky spolu souvisejících a vycházejících z logiky pohybů těla pod oděvem. Panna Marie je oděna do rozměrného roucha, jehož jednotlivé vrstvy vlivem souvislé zlaté polychromie splývají. Roucho je v horní polovině těla z části ukryté pod širokou rouškou spadající z Mariiny hlavy a z části za samotným tělem Krista. Výraznějším rysem draperie v tomto místě je část roucha přetažená přes Mariinu levou ruku, jíž podpírá Kristovu paži. Takto roucho tvoří výrazný záhyb traktovaný řadou jemných reliéfních skladů. Ve spodní části postavy je draperie koncipována výrazně asymetricky. Dominantní je zde velký mísovitý záhyb spojující prostor mezi oběma koleny. O něco níže pod ním směrem od levého kolene k pravému kopíruje jeho směr další

záhyb, který posléze zaniká a rozpadá se do klikaté linie okraje roucha, která je tvořena hmotou úzkých trubicovitých záhybů spadajících vertikálně od Mariina pravého kolene. Tyto záhyby tedy ukončují hmotu draperie na pravé straně, probíhají prakticky shodně s hranou Mariina trůnu. V levé polovině je situace odlišná, z pod záhybu, kterým je překryto Mariino koleno vychází dlouhý silný cíp traktovaný do hmoty probraným plastickým záhybem ve směru průběhu cípu. Ten probíhá až k hraně soklu, přes kterou částečně přepadá, spočívají na něm Kristova chodidla.

Rouška je posazena poměrně hluboko do Mariina čela, zakrývá jí tak část obličeje, vlasy nejsou vůbec viditelné. Rouška spadá celkem volně, v oblasti hlavy je jen lehce zvlněná. Je poměrně rozměrná, zcela zakrývá Mariina ramena. Po obou stranách obličeje ji traktují dlouhé tenké trubicovité záhyby. Cíp roušky od pravé strany Mariina obličeje je přetažen doleva přes její hruď a mizí pod levým okrajem roušky. Členěn je tenkými reliéfně zpracovanými záhyby. Mariina hlava je tak kompletně zavinuta.

Poslední součástí draperie je rouška obepínající Kristova bedra. Oproti plastickým záhybům především ve spodní části Mariina šatu je Kristova rouška velmi jemně členěna. Kolem dokola Kristova těla vedou pouze čtyři jemné reliéfní sklady, které probíhají více méně rovnoběžně, aniž by se překřížily. Z frontálního pohledu se sbíhají do jednoho bodu pod Kristovým tělem.

4.6.2. Souhrn dosavadní literatury k tématu

Erich Wiese srovnává ve své práci Pietu z kostela svatého Matěje s Pietou z kostela svaté Magdaleny. Pietu ze svaté Magdaleny datuje přibližně do roku 1390. V její spodní části si na ní všímá koncentrace záhybů pláště na levou (z pohledu diváka pravou) stranu, což na pravé straně vede k odhalení špičky Mariiny boty. Dalším výrazným prvkem, kterým se však Pieta od zmíněné odlišuje je výrazná rouška spadající hluboko do Mariina čela a vytvářející silný efekt zastíněním Mariiny tváře.[449] Wiese sochu nejdříve datuje k roku 1400[450], již o pár let později však svoje úvahy mění a zařazuje ji až do 30. let 15. století.[451]

Albert Kutal viděl v Pietě z kostela svatého Matěje práci vzniklou na základě znalosti takzvané brněnské skupiny horizontálních piet.[452] Dle Kutalova názoru měl vliv této brněnské

[449] WIESE 1923, 45.
[450] WIESE 1923, 79.
[451] BRAUNE/WIESE 1929, 27.
[452] KUTAL 1962, 85.

skupiny proniknout do Bavorska a dále na západ do Porýní. Na jihu jmenuje oblasti Salcburska, severní a střední Itálie. Jako zvláštní větev viděl řadu piet mající základ v Pietě z Lutína. Jednalo se o Pietu z františkánského kostela v Bratislavě a z Admontu, Pietu z Garstenu a piety z kostela svatého Matěje ve Vratislavi a v muzeu v Jeně. Ještě dále na východ se pak mělo dle Kutalova názoru jednat o piety v Neumarktu a v Gdaňsku. I když se dle Kutala v drobnostech Pieta z kostela svatého Matěje od této řady lehce liší, zůstávají v ní patrné všechny znaky pro tuto skupinu typické. Dle Kutalova názoru se v soše projevují rysy pokročilejšího krásného slohu, jakými jsou hybnější a dekorativnější kompozice a intimnější pojetí námětu samotného.[453] Znovu se k Pietě z kostela svatého Matěje vrátil v článku *v časopise Umění* věnovanému horizontálním pietám.[454] Postavu Krista shledává téměř identickou s Kristem z Piety z hornorakouského Garstenu. Dle jeho názoru jsou si tak blízké, že jde těžko hovořit o pouhé paralelitě. Přes Pietu z Garstenu se socha z Vratislavi opět dostává do souvislosti s Pietou z Admontu. Madona z vratislavského sousoší je dle Kutala v tělesném jádru o něco rozložitější a méně vzpřímená než socha admontská, jejich tváře jsou však téměř identické. Nejvýraznějším rozdílem je však v tomto případě pojetí roušky obou soch. V utváření řas a struktuře se obě sochy velmi podobají, avšak na vratislavské soše můžeme pozorovat dramatický šerosvitný efekt, vyvolaný v obličeji Panny Marie rouškou spadající hluboko do jejího čela. Tímto prvkem se dle Kutala socha Piety ze svatého Matěje odlišuje od celého parléřovského proudu horizontálních piet. Co se autorství týče, uvažuje Kutal o možném spojení sochy s příslušníkem či následovníkem jiné větve pražské parléřovské plastiky. Tato dvě zdánlivě protichůdná tvrzení spojuje Kutal za pomoci uvedení příkladu Týnského tympanonu, ve kterém, dle jeho názoru, můžeme pozorovat obdobné malířské hodnoty a využití práce se stínem jako u Svatomatějské piety. Touto komparací se Kutal vyhýbá pozdní dataci, která podle jeho názoru není ze stylového hlediska přípustná.[455] Následná díla tohoto směru vidí Kutal ještě dále na východě, například Pietu z kaliningradského muzea, která je dle jeho názoru sice hrubou, ale věrnou kopií piety z Vratislavi.[456]

[453] KUTAL 1962, 86.
[454] KUTAL 1963, 321–359.
[455] KUTAL 1963, 339.
[456] KUTAL 1963, 341.

Carl Heinz Clasen se o této pietě zmínil pouze okrajově v části své monografie pojednávající o následovnících Mistra krásných madon ve Slezsku.[457] Sochu datuje do 20. let 15. století.[458] Autorsky ji volně spojuje s následovnickým okruhem Mistra krásných madon.[459]

V katalogu Muzea Narodoweho je v současné expozici středověkého umění datována mezi lety 1410–1420. Autorka katalogu vidí v Pietě ze svatého Matěje dílo epochy krásného slohu, kdy byla postupně hmotná kompozice a vážné rysy soch nahrazena lyričností, delikátností draperie a postav.[460]

4.6.3. Stylová kritika a datace

Dle mého názoru nelze než souhlasit s názory Alberta Kutala, který původ Piety z kostela svatého Matěje viděl v souvislosti se sochou piety z Admontu. Tuto práci lze s největší pravděpodobností datovat do doby kolem roku 1400, vzniklé v souvislosti se stylovým okruhem českým.[461] S Pietou z Admontu ji spojuje jak obdobná celková kompozice, jakási hmotovost a mohutnost v horní části sousoší, tak i velmi podobný typ tváře.

Vyjdeme-li z této souvislosti lze předpokládat, že socha mohla vzniknout po 1400, tedy po vzniku Piety z Admontu. V případě této piety vždy existovaly tendence pro její poměrně pozdní datování, jakým rokem tedy lze dataci Piety z kostela svatého Matěje ohraničit? Wieseho představa o 30. letech 15. století je dle mého názoru příliš pozdní. Pokročilejším prvkem, který badatele vedl k tak pozdní dataci, a kterým se zároveň liší od Piety z Admontu, je výrazná rouška, spadající hluboko do čela Panny Marie. Možný původ tohoto prvku objasnil Albert Kutal na příkladu Týnského tympanonu, u kterého shledával obdobný způsob šerosvitné modelace. Vezmeme-li v úvahu tuto Kutalovu myšlenku, nemusíme se tak držet pozdní datace, abychom tento prvek vysvětlili. Pietu z kostela svatého Matěje tak lze datovat v rozmezí roku 1400–1410.

[457] CLASEN 1974, 112.
[458] CLASEN 1974, 202.
[459] CLASEN 1974, 112.
[460] ANIOŁEK 2017, 49.
[461] HOMOLKA 1963a, 186.

Závěr

Krásný sloh ve Vratislavi představuje důležitou kapitolu v dějinách středověkého umění Zemí Koruny české. Předmětem diskuze trvající téměř jedno století je jeho podstata, zákonitosti, kořeny a jeho vztah s českým prostředím.

Jedním z cílů této práce bylo představit prostředí středověké Vratislavi a především pak vzájemný vztah pražského a vratislavského centra. Předivo vazeb Praha – Vratislav je nesmírně komplikované. Styky obou území probíhaly na mnoha úrovních a s různou intenzitou. O mocenské postavení ve Slezsku usilovali již Přemyslovci[462] a tato snaha došla konečného naplnění za vlády Jana Lucemburského,[463] kdy bylo legálním aktem Slezsko k Českým zemím připojeno.

Kromě politické roviny probíhala vzájemná kulturní výměna mezi oběma regiony na poli transferu náboženských idejí. Mezi hranicemi regionů putovaly nejnovější teologické myšlenky, šířené jak za pomoci rukopisů, tak vzájemnou výměnou slezských a českých kleriků. Významné bylo především reformní hnutí takzvané nové zbožnosti, reprezentované zejména augustiniánskou reformou, šířenou z Roudnice.[464] Prostředí kanonií augustiniánů bylo silným odbytištěm a místem, z něhož se rekrutovali objednavatelé děl krásného slohu.[465] To je případ i Vratislavi, kde jedna z nejvýznamnějších krásnoslohých piet na území Slezska vznikla právě pro klášter augustiniánů na ostrově Písek. Po politickém sloučení Slezska a Českého království lze rovněž zaznamenat vzrůstající počty českých kanovníků ve Vratislavských kapitulách. Tyto počty postupně stoupaly od 60. let 14. století, až dosáhly vrcholu v posledním desetiletí.[466] K číslům, jako na konci 14. století, se již, dle dochovaných archivních pramenů, česká přítomnost v duchovním prostředí Vratislavi nikdy nepřiblížila.[467] O zvláštním postavení Čechů ve slezských klášterech svědčí fakt, že nebyli v kapitulách, na rozdíl třeba od Němců, vnímáni jako cizinci. To jim například poskytovalo zvláštní právo, být do kanonií bez omezování jmenováni.[468] Otevírá se nám tu tedy široká základna potencionálních objednavatelů jak z řad Slezanů, kteří udržovali kontakty, nebo měli osobní vazby na české prostředí, či z řad Čechů působících ve Slezsku. Vyjma roudnické reformy

[462] BOBKOVÁ/FUKALA 2007, 26.
[463] Bobková 2003, 106.
[464] POBÓG-LENARTOWICZ 2009.
[465] HOMOLKA 1974.
[466] JUJECZKA 2009, 210–211.
[467] JUJECZKA 2009, 221.
[468] JUJECZKA 2009, 207.

byly na území Slezska přeneseny rovněž myšlenky dalších reformních proudů z Českého prostředí. Jedná se o traktáty Vojtěcha Raňkův z Ježova, Konráda Waldhausera a Jana Milíče z Kroměříže.[469]

Doposud zmiňované skutečnosti naznačují spíše provázanost obou regionů, je však potřeba mít na paměti další fakta, která vzájemný vztah obou území problematizují. Region, do něhož jako nová politická síla vstoupili Lucemburkové, nebyl hospodářsky, výtvarně ani politicky nijak zaostalý. Slezsko a především Vratislavsko, se správním centrem Vratislaví, bylo bohatým regionem, s bohatstvím a velikostí jeho měst se kromě Prahy v Českém království mohla měřit málokterá města.[470] Dále pak složité dynastické vztahy a teritoriální nejednotnost regionu roztříštěného do mnoha piastovských knížectví, znesnadňovala rychlé a plošné proměny uměleckých forem. A v neposlední řadě podřízenost slezské církve hnězdenské arcidiecézi.[471] Na tato fakta upozorňuje především polská literatura.

Jak lze tedy situaci v sochařství krásného stylu ve Vratislavi chápat? Mohl se krásný sloh zformovat ve Vratislavi čistě na základě místní tradice, či v tomto procesu utváření sehrála vůdčí roli Praha? K zodpovězení této otázky je nutné se podívat na předchozí vratislavskou sochařskou tradici, kterou jsem se rovněž v této práci pokusila představit. V průběhu 14. století lze ve Vratislavi vysledovat v dřevořezbě dominantní dílnu Mistra apoštolů. Ta byla s největší pravděpodobností zodpovědná za rozvoj slezsko-pruských lvích madon.[472] Tento fenomén Mistra apoštolů a s ním spojovaných lvích madon v čele s Madonou ze Skarbimierze vysvětlovali mnozí badatelé různě. Především polský dějepis umění se k možnosti, že by stylové kořeny Mistra apoštolů mohly ležet v Čechách, staví razantně odmítavě. Domnívám se ale, že odpůrci teze o závislosti slezského sochařství na českém dosud zcela nezohlednili myšlenky, které jsou v uměleckohistorické literatuře přítomné již od práce Heinze Brauneho a Ericha Wieseho, a především zjištěními, která již v 60. letech rozvedl ve své monografii Albert Kutal[473] a v poslední době je rozvíjel například Aleš Mudra.[474] V kamenosochařství a architektonickém sochařství první poloviny 14. století je situace složitější a lze v ní vysledovat rozdílné proudy. Jednak se jedná o silné italizující tendence[475], předpokládá se

[469] POBÓG-LENARTOWICZ 2009, 200.
[470] CZECHOWICZ 2011, 40.
[471] KACZMAREK 2007, 117.
[472] Viz strana 52–55.
[473] KUTAL 1962, 35.
[474] MUDRA 2007; MUDRA 2008.
[475] KACZMAREK 1999, 28–33.

rovněž orientace na Štrasburk, Švábsko či Vídeň.[476] Od šedesátých let lze sledovat vzrůstající vliv Parléřovské hutě. K tomuto okruhu plastiky vzniklé pravděpodobně rukama v parléřovské dílně vyškolených sochařů, lze s největší pravděpodobností přiřadit například výzdobu západního portálu kostela svaté Máří Magdaleny, sochu takzvané Zlaté Marie z Kuřího trhu[477], či sochařská výzdoba kolegiátního kostela svatého Kříže.[478] Dílem, které by mohlo pocházet přímo z pražské katedrální huti, je náhrobek biskupa Přeclava z Pohořelé z vratislavské katedrály.[479] S ohledem, na technické specifikace byl s největší pravděpodobností vytvořen přímo ve Vratislavi, sochaři přišlými z Prahy.[480] Sochařská tradice před obdobím krásného slohu tedy s největší pravděpodobností nelze bez souvislosti s Českým královstvím vysvětlit. Například nelze popřít vzájemný vztah slohu lvích madon s pozdním dílem Mistra Michelské madony. Byly to tedy stylové tendence vzešlé z Čech, které se ve Slezském prostředí rozvinuly v samostatný lokálně specifický fenomén. V předchozích odstavcích bylo pojednáno o sochařském prostředí ve Vratislavi v období před krásným slohem. Dle mého názoru byla tato situace analogická i v posledních desetiletích 14. a na přelomu 15. století, v období, ze kterého pochází většina děl krásného slohu ve Vratislavi.

Zvláštní je, že co se dochovaného památkového fondu deskové malby týče, je tento fakt přijímán jak českou, tak polskou i německou uměleckohistorickou literaturou mnohem snadněji než v oblasti sochařství. Zde snahy o určení, zda se v jednotlivých případech nemůže jednat o import, budí většinou hlavně na polské straně záporný postoj. Čím je tato rozdílnost ve vnímání dochovaného sochařského a malířského fondu způsobena? Možnou odpovědí je, že v malbě jako zobrazovacím médiu lze souvislosti snadněji prokázat vlivem jejího technologického charakteru. Například nám identifikaci usnadňují použitá razidla, technologický způsob konstrukce rámu a samotné desky, složení podkladových a barevných vrstev nebo opakování těsných kompozičních schémat, především u uctívaných obrazů. Bez podobných možností se musíme při studiu sochařského materiálu obejít. Z naprosté většiny nemáme u soch dochované původní vrstvy polychromií. Navíc se v mnoha případech potýkáme s nevratnými ztrátami materiálu. Nelze však říct, že bychom při studiu sochařského materiálu byli odkázáni pouze na formální analýzu. I zde můžeme pracovat s vědeckými postupy, jakými jsou petrografická analýza či sledování specifik v technologickém

[476] KACZMAREK 1999, 25.
[477] KACZMAREK 1999, 230–231; HLOBIL/DÁŇOVÁ 2002, 175.
[478] KACZMAREK 1999, 94–95.
[479] KUTAL 1962, 44.
[480] KACZMAREK 2008, 435–436.

opracování kamene.[481] Možná je snazší připustit, že česká malba měla na slezskou určující vliv proto, že je dochovaný památkový fond podstatně menší. Tím rozumějme třeba příklad madon na lvu. Fakt, že by tak velký dochovaný sochařský fond měl mít původ v jiném regionu, navíc s podstatně menším dochovaným památkovým fondem, může vzbuzovat nevoli. Pouze ovšem v případě, že se na tuto problematiku budeme dívat ne optikou dobyvatelskou, kdy jedno území je bezmocně závislé na impulzech jiného, ale připustíme, že jedno dílo mohlo mít inspirační roli, která podnítila rozvoj v oblasti, aniž by jí tak upírala schopnost konstituovat svůj vlastní specifický projev a výtvarnou tradici. A to je dle mého názoru právě případ Vratislavi, potažmo Slezska. Tuto rovinu vztahů se již podařilo prokázat v médiu malby.[482] Zřejmě tento vztah fungoval podobným způsobem již před obdobím krásného slohu v případě Mistra apoštolů a madon na lvu a na konci 14. století obdobně pokračoval. Rovněž máme k dispozici důkazy, že z Prahy díla do Vratislavi objednávána byla. Jako příklad uveďme dochovanou listinu kanovníka Hyma, který svého pražského známého žádal, aby pro něj v Praze objednal sochu trůnící madony.[483] K otázce importů z Prahy do Vratislavi v období krásného slohu se v nedávné době vyslovil Jan Klípa.[484]

Pokusit se odpovědět na otázku, zda vrcholná díla krásného slohu ve Vratislavi jsou produktem místních dílen, nebo zda se jedná o importy z Českého království, byl druhý úkol, který jsem si pro tuto diplomovou práci stanovila. Jednoznačnou odpověď se mi, obávám se, přinést nepodařilo, neboť k jednoznačné odpovědi je třeba nevyvratitelných empirických důkazů, jakými jsou materiálové analýzy či archivní prameny. Bohužel, materiálové analýzy většiny slezských děl nebyly provedeny, u archivních pramenů se zase potýkáme se zlomkovitým stavem dochování. Jakýkoliv závěr pak bude vždy z části spekulativní. Při svých závěrech jsem se opírala o výsledky dosavadní uměleckohistorické literatury a komparativní formální analýzu, která je stále jedním ze základních pilířů bádání o umění středověku. Troufám si tvrdit, že z v této práci zkoumaných dochovaných uměleckých děl, stojí minimálně čtyři z nich v těsné stylové a řekněme i autorské blízkosti.[485] Jsou jimi Pieta z kostela svaté Alžběty, Pieta z kostela Panny Marie na Písku, Bolestný Kristus z oltáře

[481] Ivo HLOBIL: Gravierte Schleier von Madonnen und Vesperbildern — einautochthones Motiv des böhmischen Schönen Stils und seine religiöse Funktion. Gravírované roušky madon a piet. Autochtonní motiv českého krásného slohu a jeho religiózní funkce. In: Umění 66, 2018, 2–35.
[482] Nejnověji KLÍPA 2012.
[483] HOMOLKA 1990, 22.
[484] KLÍPA 2012.
[485] Autorské je zde míněno v širším slova smyslu, neboť přes usilovnou práci historiků umění, nemáme dosud zcela jasnou představu a fungování a organizaci středověkých sochařských dílen. Představa o tom, že by se jednotlivé práce daly připsat jednomu konkrétnímu člověku však již patří minulosti.Hovoříme-li tedy o mistru míníme tím dílnu, či určitý autorský okruh.

vratislavských zlatníků a Madona vratislavská. Možnost, že by tato díla mohla vzniknout v Čechách na objednávku vzešlou z vratislavského prostředí, pokládám na základě souvislostí vyplývajících jak z formální analýzy, tak z nepřímých souvislostí, například z prostředí, pro které byla vytvořena, za pravděpodobnou. Tím ovšem nelze degradovat tvůrčí schopnost místního prostředí. Evidentně ve Vratislavi působila řada lokálních dílen, které tyto podněty recipovaly a vytvářely vlastní lokální produkci viz Pieta ze Svídnice či Pieta z Ołtaszynu.[486] Všechna tato díla, především pak obě zmiňované piety zanechaly ve slezském prostředí značný ohlas a dočkaly se řady druhotných kopií. O tom, že tato tradice byla živá a dále rozvíjena lokálním prostředím, svědčí fakt, že v mnoha těchto následných dílech byla různým způsobem zkombinována, nebo přetvořena gesta typická pro každou z těchto piet.

U části děl jsem se v omezeném rozsahu daného formátem diplomové práce pokusila vyjádřit k otázce datace a v několika případech se pokusila o její možné zpřesnění.

Téma krásného slohu, jak se čím dál tím více ukazuje, rozhodně není vyčerpané. Možnosti do budoucna vidím především v kombinaci konkrétních přístupů, a konfrontaci odborných názorů, formou spolupráce jednotlivých badatelů, ideálně napříč hranicemi. Toto téma je nesmírně komplexní problematikou, pro samotného autora velice obtížně uchopitelnou, nejen proto, že její hlubší studium vzbuzuje mnohdy více otázek, než odpovědí.

[486] WIESE 1923, 44.

Seznam literatury

ANIOŁEK 2017 — Justyna ANIOŁEK: The Gallery of medieval art. Warsaw 2017

ANTONÍN 2012 — Robert ANTONÍN a kol.: Slezsko v dějinách českého státu I, Od pravěku do roku 1490. Praha 2012

BAHLCKE 2001 — Joachim BAHLCKE: Śląsk i Ślązacy. Warszawa 2001

Bartlová 1990 — BARTLOVÁ Milena: Die Skulptur des Schönen Stils in Böhmen. In: Ladislav KESNER (ed.): Prag um 1400. (Kat. výst.). Wien 1990

Białłowicz-KRYGIEROWA 1968 — Zofia BIAŁŁOWICZ-KRYGIEROWA: Figura Marii z dzieciątkem na lwie. In: Muzeum Narodowe w Poznaniu. Studia muzealne 6, 1968, 7–33

BIAŁŁOWICZ-KRYGIEROWA 1978 — Zofia BIAŁŁOWICZ-KRYGIEROWA: Ze studiów nad kręgiem Madonn na lwach. Motyw i systém. In: Zygmunt Świechowski (ed.): Z dziejów sztuki śląskiej. Warszawa 1978, 247–272

BIAŁŁOWICZ-KRYGIEROWA 1981 — Zofia BIAŁŁOWICZ-KRYGIEROWA: Studia nad snycerstwem XIV wieku w Polsce. Poznań 1981

BIEDERMANN 1991 – Gottfried BIEDERMANN: International, regional, lokal. In: Götz POCHAT / Brigitte WAGNER (Edd.): Internationale Gotik in Mitteleuropa. Graz 1991, 20 – 33

BLÁHOVÁ 2000 — Marie BLÁHOVÁ: Kandidatura Jana ze Středy na úřad vratislavského biskupa. In: Antoni BARCIAK: Tysiącletnie dziedzictwo kulturowe diecezji wrocławskiej. Katowice 2000

BOBKOVÁ 2003 — Lenka BOBKOVÁ: Velké dějiny zemí Koruny české, sv. IVa. Praha 2003

BOBKOVÁ 2003b — Lenka BOBKOVÁ: Velké dějiny zemí Koruny české, sv. IVb. Praha 2003

BOBKOVÁ 2006 — Lenka BOBKOVÁ: 7. 4. 1348 – Ustavení Koruny království českého. Praha 2006

BOBKOVÁ/FUKALA 2007 — Lenka BOBKOVÁ / Radek FUKALA: Slezsko jako součást zemí České koruny. In: Mateusz KAPUSTKA (ed.) et. al.: Slezsko – perla v České koruně: historie, kultura, umění. Praha 2007

BÖHMER 1877 — Johann Friedrich BÖHMER: Regesta imperii VIII. Die Regesten des Kaiserreichs unter Kaiser Karl IV. 1346–1378. Innsbruck 1877

BRAUNE/WIESE 1929 — Heinz BRAUNE / Erich WIESE: Schlesische Malerei und Plastik des Mittelalters. Kritischer Katalog der Ausstellung in Breslau 1926. Leipzig 1929

BURGEMEISTER 1933 — Ludwig BURGEMEISTER: Die Kunstdenkmäler der Provinz Niederschlesien. Breslau 1933

CLASEN 1939 — Karl Heinz CLASEN: Die preußischen Werkstätten des Löwenmadonnenstiles und ihre Auswirkung auf die Nachbarräume. In: Die Hohe Straße. Schlesische Jahrbücher für deutsche Art und Kunst im Ostraum 1, 1938, 86–100

CLASEN 1939 — Karl Heinz CLASEN: Die mittelalterliche Bildhauerkunst im Deustschordensland Preussen. Die Bildwerke bis zur Mitte des 15. Jahrhunderts. Berlin 1939

CLASEN 1951 — Karl Heinz CLASEN: Die Schöene Madonnen ihr Meister und seine Nachfolger. Königstein in Taunus 1951

CLASEN 1974 — Karl Heinz CLASEN: Der Meister der Schönen Madonnen. Berlin 1974

CZAPLIŃSKI/KASZUBA/WĄS/ŻERELIK 2002 — Marek CZAPLIŃSKI / Elźbieta KASZUBA / Gabriela WĄS / Rościsław ŻERELIK: Historia Ślaska. Wroclaw 2002

CZECHOWICZ 2006 — Bogusław CZECHOWICZ. In: Slezsko: perla v České koruně: tři období rozkvětu vzájemných uměleckých vztahů 2006, 68–69, kat. č. I. 2. 38.

CZECHOWICZ 2011 — Bogusław Czechowicz: Dvě centra v Koruně: Čechy a Slezsko na cestách integrace a rozkolu v kontextu ideologie, politiky a umění (1348-1458). České Budějovice 2011

ČADÍK 1967 — Jindřich ČADÍK: K datování Plzeňské madony. In: Minulostí Západočeského kraje 5, 1967, 228–229

ČTVRTNÍKOVÁ 2017 — Marie ČTVRTNÍKOVÁ: „Krásné piety" krásného slohu (diplomová práce na Filosofické fakultě Univerzity Karlovy v Praze). Praha 2017

DĄB-KALINOWSKA 1977 — Barbara DĄB-KALINOWSKA: Malowidła niepołomickie a problem italianizmu w malarstwie Europy środkowej w 2. połowie XIV wieku. In: Gotyckie malarstwo ścienne w europie środkowo-wschodniej: materiały konferencji naukowej Instytutu Historii Sztuki 20–23 X. Poznań 1977, 51–61

DĄBROWSKI 1933 — Jan DĄBROWSKI: Dzieje polityczne Śląska w latách 1290–1402. In: Historja Śląska od najdawniejszych czasów do roku 1400. Tom 1–3. Stanisław KUTRZEBA (ed.). Kraków 1933–1939, 327–562

DOBROWOLSKI 1948 — Tadeusz DOBROWOLSKI: Sztuka na Śląsku. Katowice/Wrocław 1948

DUDAŁA 2002 — Jolanta DUDAŁA: Dokumentacja prac konserwatorskich i restauratorskich. Rzeźba drewniana „Pieta" I pol. XV. w. (?) z Kościoła p. w. św. Stanisława B.M. i św. Waclawa M. w Świdnicy. Nysa 2002

DVOŘÁK 1918 — Max DVOŘÁK: Idealismus und Naturalismus in der gotischen Skulptur und Malerei. Munich/Berlin 1918

ERNST 1917 — Richard ERNST: Die Krummauer Madonna der K. K. Staatsgalerie. In: Jahrbuch des Kunsthistorischen Institutes d. K. K. Zentralkomission für Denkmalpflege 11, 1917, 109–131

EUROPÄISCHE KUNST 1962 — Europäische kunst um 1400: achte Ausstellung unter den Auspizien des Europarates (kat. výst.). Wien 1962

FAJT/SUCKALE 2006 — Jiří FAJT / Robert SUCKALE: Der Kreis der Räte. In: Jiří FAJT (ed.): Karl IV., Kaiser von Gottes Gnaden. Kunst und Repräsentation des Hauses Luxemburg 1347-1437, 172–183

FEULNER 1943 — Adolf FEULNER: Der Meister der Schönen Madonnen, in: Zeitschrift der deutschen Vereins für Kunstwissenschaft X/1943, 19 – 48

FEULNER/MÜLLER 1953 — Adolf FEULNER / Theodor MÜLLER: Geschichte der deutschen Plastik. München 1953

GREMPLER/SEGER 1907 — Wilhelm GREMPLER / Hans SEGER: Schlesiens Vorzeit in Bild und Schrift. In: Zeitschrift des schlesischen Altertumsvereins herausgegeben von W. Grempler und H. Seger neue folge IV. Band. Jahrbuch des schlesischen Museums für Kunstgewerbe und Altertümer, 1907

GRÜNHAGEN 1883 — Colmar GRÜNHAGEN: Schlesien unter Kaiser Karl IV. In: Zeitschrift des Vereins für Geschichte und Alterum Schlesiens, 17, 1883, 1–43

GRÜNHAGEN 1884 — Colmar GRÜNHAGEN: Geschichte Schlesiens. Band 1. Bis zum Eintritt der habsburgischen Herrschaft 1527. Gotha 1884

GRODECKI 1933 — Roman GRODECKI: Dzieje polityczne Śląska do r. 1290. In: Historja Śląska od najdawniejszych czasów do roku 1400. Tom 1–3. Stanisław KUTRZEBA (ed.). Kraków 1933–1939

GULDAN 1982 — Bożena GULDAN: Muzeum Narodowe we Wrocławiu. Śląska rzeźba kamienna. Wroclaw 1982

GULDAN 1982 — Bożena GULDAN: Śląska rzeźba kamienna XII.–XVI w. Zbiory Muzeum Narodowego we Wrocławiu. Wrocław 1989

GULDAN-KLAMECKA 2006 — Bożena GULDAN-KLAMECKA. In: Slezsko: perla v České koruně: tři období rozkvětu vzájemných uměleckých vztahů 2006, 134–136, kat. č. I. 5. 18. Praha 2006

GULDAN-KLAMECKA/ZIOMECKA 2003 — Bożena GULDAN-KLAMECKA / Anna ZIOMECKA: Sztuka na Śląsku XII–XVI w., Muzeum Narodowe we Wrocławiu, kat. zb., B. Guldan-Klamecka ed. Wrocław 2003

HAMANNOVÁ 1996 — Brigitte HAMANNOVÁ: Habsburkové. Životopisná encyklopedie. Praha 1996

HINTZE 1906 — Erich HINTZE: Breslauer Goldschmiede. Eine archivalische Studie. Breslau 1906

HISTORJA ŚLĄSKA 1933–1939 — Historja Śląska od najdawniejszych czasów do roku 1400. Tom 1–3. Stanisław KUTRZEBA (ed.). Kraków 1933–1939

HLOBIL/DÁŇOVÁ 2002 — Ivo HLOBIL / Helena DÁŇOVÁ: Těšínská madona a vzácné sochy Petra Parléře = Cieszynska madonna i cenne rzeźby Piotra Parlera = Die Teschener Madonna und wertvolle Statuen von Peter Parler / Helena Dáňová, Ivo Hlobil (edd.). Katalog výstavy Národní galerie v Praze-palác Kinských 20.12.2002-25.5.2003. Praha 2002

HLOBIL/HRBÁČOVÁ 2014 — Ivo HLOBIL / Jana HRBÁČOVÁ (edd.): Gotické madony na lvu. Gotische Löwenmadonnen. Splendor et Virtus Reginae Coeli. Olomouc 2014

HOHE STRAßE 1938 — Die Hohe Straße. Schlesische Jahrbücher für deutsche Art und Kunst im Ostraum 1, 1938

HOLÁ 2009 — Mlada HOLÁ: Vznik a fungování hejtmanské správy vratislavského knížectví v letech 1335–1378 ve světle úředních písemností. In: Lenka BOBKOVÁ / Martin ČAPSKÝ / Irena KORBELÁČOVÁ a kol.: Hejtmanská správa ve vedlejších zemích Koruny české. Opava 2009

HOMOLKA 1963a — Jaromír HOMOLKA: K problematice evropského umění kolem roku 1400. In: Umění XI, 1963, 161–206 (s Jaroslavem Pešinou)

HOMOLKA 1963b — Jaromír HOMOLKA: K problematice české plastiky 1350–1450. Na okraj knihy A. Kutala „České gotické sochařství 1350–1450“. In: Umění XI, 1963, 414–445

HOMOLKA 1965 — Jaromír HOMOLKA: On the development of Czech Gothic Sculpture about 1400. In: Acta Universitatis Carolinae. Praha 1965, 113–122

HOMOLKA 1974 — Jaromír HOMOLKA: Studie k počátkům umění krásného slohu v Čechách. In: Acta Universitatis Carolinae Philosophica et Historica Monographia LV. Praha 1974

HOMOLKA 1977 — Jaromír HOMOLKA: Arcibiskup Jenštejn a výtvarné umění. In: Jiří RAK / Jiří ŽALMAN (eds.): Jenštejn. Sborník. Praha 1977, 113–151

HOMOLKA 1983 — Jaromír HOMOLKA: Sochařství. In: Emanuel POCHE (ed.): Praha středověká. Praha 1983, 359–489.

HOMOLKA 1990 — Jaromír HOMOLKA: Ke stylovému původu umění Mistra Týnské kalvárie. In: Jan CHLÍBEC (ed.): Mistr Týnské kalvárie. Pražská řezbářská dílna předhusitské doby. Praha 1990, 7–24

HOMOLKA 2008 — Jaromír HOMOLKA: K problému tzv. krásného stylu kolem 1400. In: Vojtěch NOVOTNÝ (ed.): Všechno je milost. Sborník k poctě osmdesátých narozenin Ludvíka Armbrustera (= Opera Facultatis theologiae catholicae Universitatis Carolinae Pragensis. Theologica et philosophica XI). Praha 2008, 406–427

HRBÁČOVÁ 2014 — Jana HRBÁČOVÁ: Madony na lvu a měkký styl třetí čtvrtiny 14. století. Příspěvky z mezinárodního symposia. Olomouc 2014

JAKUBEK-RACZKOWSKA 2006 — Monika JAKUBEK-RACZKOWSKA: Rzeźba gdańska przełomu XIV. a XV. wieku. Warszawa 2006

JIRSÍK 2015 — Tobiáš JIRSÍK: Česká větev pánů z Koldic na dvoře Lucemburků (bakalářská práce na Filosofické fakultě Univerzity Karlovy v Praze). Praha 2015

JUJECZKA 2009 — Stanisław JUJECZKA: Duchowni czescy w średniowiecznych kapitułach śląskich. Z dziejów powiązań personálních między Koroną a prowincją. In: Lenka BOBKOVÁ / Jana KONVIČNÁ (edd.): Náboženský život a církevní poměry v zemích Koruny české ve 14.–17. století. Praha 2009, 204–222

KACZMAREK 1996 — Romuald KACZMAREK: Droga ku stylowi pięknemuw rzeźbie wrocławskiej. In: Sztuka około 1400, tom. 2. Warszawa 1996

KACZMAREK 1999 — Romuald KACZMAREK: Rzeźba architektoniczna XIV wieku we Wroclawiu. Wroclaw 1999

KACZMAREK 2006 — Romuald KACZMAREK: Slezsko – Lucemburský zisk. In: Jiří FAJT (ed.): Karel IV. Císař z Boží milosti (kat. výst.) Praha 2006

KACZMAREK 2007 — Romuald KACZMAREK: Umění ve Slezsku, umění v českých zemích a lucemburský mecenát: mezi svízelným sousedstvím a bezvýhradným přijetím?. In: Slezsko. Perla v České koruně. Historie, kultura, umění. Praha 2007, 115–147

KACZMAREK 2008 — Romuald KACZMAREK: Związki artystyczne Pragi i Wrocławia w ostatniej tercji XIV wieku. Rzeźba i sklepienia. In: Slezsko - země Koruny české. Historie a kultura 1300-1740. Díl B. Praha 2008, 435-451

KACZMAREK 2009 — Romuald KACZMAREK: Italianizmy: Studia nad recepcją gotyckiej sztuki włoskiej w rzeźbie środkowo-wschodniej Europy (koniec XIII - koniec XIV wieku). Wroclaw 2009

KACZMAREK 2017 — Romuald KACZMAREK: Uwagi o grupie rzeźbiarskiej pietà w katedrze św. Stanisława i św. Wacława w Świdnicy. In: Piety krásného slohu. Příspěvky z mezinárodního symposia. Olomouc 2017, 42–53

KAPUSTKA 2007 — Mateusz KAPUSTKA (ed.) et. al.: Slezsko – perla v České koruně: historie, kultura, umění. Praha 2007

KARŁOWSKA-KAMZOWA 1970 — Alicja KARŁOWSKA-KAMZOWA: Fundacje artystyczne księcia Ludwika I. brzeskiego. Studia nad rozwojem świadomości historycznej na Śląsku w XIV.–XVIII. w.. Opole 1970

KARŁOWSKA-KAMZOWA 1982 — Alicja KARŁOWSKA-KAMZOWA: Malarstwo gotyckie europy środkowowschodniej. zagadnienie odrębności regionu. Warszawa / Poznań 1982

KAVKA 1993a — František KAVKA: Vláda Karla IV. za jeho císařství (1355–1378), I. díl (1355–1364). Praha 1993

KAVKA 1993b — František KAVKA: Karel IV. Historie života velkého vladaře. Praha 1998

KĘBŁOWSKI 1969 — Janusz KĘBŁOWSKI: Nagrobki gotyckie na Śląsku. Poznań 1969

KĘBŁOWSKI 1971 — Janusz KĘBŁOWSKI: Pomniki Piastów Śląskichw dobie średniowiecza. Wroclaw 1971

KĘBŁOWSKI 1997 — Janusz KĘBŁOWSKI: Collegium Apostolorum w monumentalnej rzeźbie późnego gotyku. In: Ryszard KNAPINSKI (ed.) Symbol Apostolski w nauczaniu i sztuce Kościoła do Soboru Trydenckiego. Towarzystwo Naukowe Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego. Lublin 1997, 403–430

KLÍPA 2006 — Jan KLÍPA: Kapitoly z deskové malby krásného slohu (nepublikovaná disertační práce na Filosofické fakultě Univerzity Karlovy v Praze). Praha 2006

KLÍPA 2011 — Jan KLÍPA: Tradice českého myšlení o krásném slohu a Karel Stejskal… In: Klára BENEŠOVSKÁ / Jan CHLÍBEC (edd.): V zajetí středověkého obrazu . Kniha studií k jubileu Karla Stejskala. Praha 2011

KLÍPA 2012 — Jan KLÍPA: ymago de Praga. Desková malba ve střední Evropě 1400–1420. Praha 2012 (ve spolupráci s Adamem Pokorným)

KOCHANOWSKA-REICHE 2006 — Małgorzata KOCHANOWSKA-REICHE: In: Slezsko: perla v České koruně: tři období rozkvětu vzájemných uměleckých vztahů 2006, 59, kat. č. I. 2. 28. Praha 2006

KRAMÁŘ 1928 — Vincenc KRAMÁŘ: La peinture et la sculpture du XVIe siècle en Bohême. In: L'art vivant en Tchecoslovaquie 78, 1928, 202–215

KRAMÁŘ 1930 — Vincenc KRAMÁŘ: České středověké malby z majetku Čsl. státní obrazárny. K výstavě státních nákupů z let 1919 – 1930. In: Národní Osvobození 8, Praha 1930, 5

KRÁSA 1990 — Josef KRÁSA: České iluminované rukopisy 13.–16. století. Praha 1990

KROPÁČEK 1946 — Pavel KROPÁČEK: Malířství doby husitské. Praha 1946

KUTAL 1935–1936b — Albert KUTAL: Gotické umění na Moravě a Slezsku (kat. výst.). Brno 1935–1936

KUTAL 1940 — Albert KUTAL: Gotické sochařství v Čechách. Praha 1940

KUTAL 1954 — Albert KUTAL: K česko-slezským stykům v sochařství 14. století. In: Slezský sborník 52, 1954, 289–307

KUTAL 1958 — Albert KUTAL: Madona ze Šternberku a její mistr. In: Umění 6, 1958, 111–150.

KUTAL 1963 — Albert KUTAL: K problému horizontálních piet. In: Umění 11, 1963, 321–359

KUTAL 1966 — Albert KUTAL: K problému krásných madon. Poznámky k výstavě „krásné madony" v Salcburku. In: Umění 14, 1966, 433–460

KUTAL 1972 — Albert KUTAL: České gotické umění. Praha 1972

KUTAL 1974 — Albert KUTAL: Z novější literatury o parléřovském sochařství. In: Umění 22, 1974, 377–426

LEGNER 1978 — Anton LEGNER: Die Parler und der Schöne Stil 1350–1450. Europäische Kunst unter der Luxemburgen I.–IV. Köln 1978.

LOSSOW 1939 — Hubertus LOSSOW: Das Wesperbild in Schlesien. In: Kunst- und Denkmalpflege in Schlesien vol. 2, 1939, 69–89

LUCHS 1863 — Hermann LUCHS: Bildende Künstler in Schlesien. In: Zeitschrift für Geschichte und Alterthum Schlesiens, Band 5, 1863, 1–56

LUTCHS 1881 — Hans LUTSCH: Kalksteinfiguren, Thonfiguren und Verwandtes. Ein Beitrag zur schlesischen Kunst des Mittelalters. In: Schlesiens Vorzeit in Bild und Schrift 3, 1881

LUTSCH 1889 — Hans LUTSCH: Die Kunstdenkmäler der Landkreise des Reg.-Bezirks Breslau. Breslau 1889

MATĚJČEK 1950 — Antonín MATĚJČEK: Česká malba gotická. Praha 1950

MATUSIK 1970 — Leokadia MATUSIK: Wpływ myśli czeskiej na Ślasku w świetle rękopisów kanoników regularnych św. Augustyna w XIV i XV wieku. In: Acta Universitatis Wratislaviensis. Historia XVII. Wroclaw 1970, 45-66

METZ 1951 — Peter METZ: Eine Muttergottes auf Löwenthron als Neuerwerbung des Germanischen National-Museums. In: Germanisches National-Museum Nürnberg 96, 1951, 5–9

MUDRA 2004 — Aleš MUDRA: Madona ze Zahražan. In: Jaromír HOMOLKA / Michaela HRUBÁ / Petr HRUBÝ (edd.) Gotické umění a jeho historické souvislosti3. Ústí nad Labem 2004, 409–431

MUDRA 2007 — Aleš MUDRA: Madona ze Skarbimierze a otázka role českého sochařství a malířství při utváření slezsko-pomořského stylu Madon na lvu. In: Mateusz KAPUSTKA / Andrzej KOZIEŁ / Piotr OSZCZANOWSKI (edd.) Śląsk i Czechy. Wspólne drogi sztuky. Materiały konferencji naukowej dedykowane Profesorowi Janowi Wrabecowi. Wroclaw 2007, 49–61

MUDRA 2008 — Aleš MUDRA: Madona farního kostela v Broumově a počátky slezsko-pomořského stylu Madon na lvu. In: Slezsko - země Koruny české. Historie a kultura 1300-1740. Díl B. Praha 2008, 787–798

OTTOVÁ 2017 — Michaela OTTOVÁ: Pieta z Jihlavy – možnosti a meze dosavadních přístupů ke krásné pietě. In: Piety krásného slohu. Příspěvky z mezinárodního symposia. Olomouc 2017, 13–32

PAATZ 1956 — Walter PAATZ: Prolegomena zur Geschichte der deutschen spätgotischen Skuptur im 15. Jahrhundert, Heidelberg 1956.

PEČÍRKA 1931 — Jaromír PEČÍRKA: Plastika. In: Zdeněk WIRTH (ed.): Dějepis výtvarného umění v Čechách I. Praha 1931, 44–59

PEČÍRKA 1933 — Jaromír PEČÍRKA: Středověké sochařství v Čechách. In: Umění 6, 1933, 169–200

PETRY/MENZEL/IRGANG 2000 — Ludwig PETRY / Josef Joachim MENZEL / Winfried IRGANG (ed.): Geschichte Schlesiens I. Von der Urzeit bis zum Jahre 1526. Stuttgart 2000

PINDER 1923 — Wilhelm PINDER: Zum Problem der „Schönen Madonnen“ um 1400. In: Jahrbuch der Preuzsischen Kunstsammlungen 44, 1923, 147–171

PINDER 1924 — Wilhelm PINDER: Die deutsche Plastik vom ausgehenden Mittelalter bis zum Ende der Renaissance I. Potsdam 1924

PINDER 1940 — Wilhelm PINDER: Vom Wesen und Werden deutscher Formen II. Die Kunst der ersten Bürgerzeit. Leipzig 1940

POBÓG-LENARTOWICZ 2009 — Anna POBÓG-LENARTOWICZ: Kontakty śląskich kanoników regularnich z klasztorami kanoników regularnych w Czechach i na Morawach w XIV.–XV. wieku. In: Lenka BOBKOVÁ / Jana KONVIČNÁ (edd.): Náboženský život a církevní poměry v zemích Koruny české ve 14.–17. století. Praha 2009, 192–203

SCHIECHE 2000 — Emil SCHIECHE: Politische Geschichte von 1327–1526. In: Ludwig PETRY/ Josef Joachim MENZEL / Winfried IRGANG (ed.): Geschichte Schlesiens I. Von der Urzeit bis zum Jahre 1526. Stuttgart 2000, 157–237

SCHINDLER 1938 — Gerhard SCHINDLER: Das Breslauer Domkapitel von 1341–1417. Untersuchungen über seine Verfassungsgeschichte und persönliche Zusammensetzung. Breslau 1938

SCHMIDT 1977 — Gerhard SCHMIDT: Vesperbilder um 1400 und „der Meister der Schönen Madonnen“. In: Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege 31, 1977, 94–114

SCHMIDT 1991 — Gerhard SCHMIDT: Kunst um 1400. Forschungstand und Forschungsperspektiven. In: Götz POCHAT / Brigitte WAGNER (Edd.): Internationale Gotik in Mitteleuropa. Graz 1991, 34 – 49

SCHULTZ 1863 — Alwin SCHULTZ: Zur Geschichte der breslauer Goldschmiede. In: Zeitschrift für Geschichte und Alterthum Schlesiens, Band 5, 1863

SCHULTZ 1866 — Alwin SCHULTZ: Urkundliche Geschichte der Breslauer Maler-Innung in den Jahren 1345 bis 1523. Breslau 1866

SCHWARZ 1986 — Michael Viktor SCHWARZ: Höfische Skulptur im 14. Jahrhundert. Entwicklungsphasen und Vermittlungswege im Vorfeld des Weichen Stils. Worms 1986.

SCHWARZ 1993/1994 — Michael Viktor SCHWARZ: Die Schöne Madonna als komplexe Bildform. In: Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte 47/48, 1993/1994, 663-678

SCHWARZ 2004 — Michael Viktor SCHWARZ: Das Problem der Form und ihrer Geschichtlichkeit: Hildebrandt, Riegl, Gombrich, Baxandal. In: Wiener Schle. Erinnerungen und Perspektiven. In: Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte 53, 2004, 203–216

SKIBIŃSKI/ZALEWSKA-LORKIEWICZ 2010 — Szczęsny SKIBIŃSKI / Katarzyna ZALEWSKA-LORKIEWICZ: Sztuka polska: Gotyk. Warszawa 2010

Slezsko perla 2006 — Slezsko: perla v České koruně: tři období rozkvětu vzájemných uměleckých vztahů (katalog výstavy). Andrzej NIEDZIELENKO / Vít VLNAS (edd.). Praha 2006

SOUKUP 2001 — Pavel SOUKUP: Reformní kazatelství a Jakoubek ze Stříbra. Praha 2011

SPĚVÁČEK 1979 — Jiří SPĚVÁČEK: Karel IV., Život a dílo (1316–1378). Praha 1979

SPĚVÁČEK 1986 — Jiří SPĚVÁČEK: Václav IV. 1361–1419, K předpokladům husitské revoluce. Praha 1986

SUCKALE 2002 — Robert SUCKALE: Das mittelalterliche Bil dals Zeitzeuge. Sechs Studien. Berlin 2002

SUCHÁNEK/DRŠKA 2013 — Drahomír SUCHÁNEK / Václav DRŠKA: Církevní dějiny. Antika a Středověk. Praha 2013

ŠUSTA 1939 — Josef ŠUSTA: Král cizinec. Praha 1939

ŠUSTA 1946 — Josef ŠUSTA: Karel IV., Otec a syn 1333–1346. Praha 1946

ŠUSTA 1948 — Josef ŠUSTA: Karel IV., Za císařskou korunou. Praha 1948

WIEGAND 1938 — Eberhard WIEGAND: Beiträge zur Südostdeutschen Kunst um 1400, Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen 1938, 67 – 82.

WIESE 1923 — Erich WIESE: Schlesische Plastik vom Beginn des XIV. bis zur Mitte des XV. Jahrhunderts. Leipzig 1923

WIESE 1926 — Erich WIESE: Süddeutsche und schlesische Plastik. Zum neuen Skulpturen. Katalog des Bayerischen Nationalmuseums. In: Schlesische Monatshefte. Blätter für Kultur und Schriftum der Heimat 3, 1926, 134–138.

WIESE 1927 — Erich WIESE: Die Plastik. In: August GRISEBACH / Günther GRUNDMANN / Franz LANDSBERGER / Manfred LAUBERT / Karl MASNER / Hans SEGER / Erich WIESE (edd.): Die Kunst in Schlesien. Berlin 1927, 129–198

ZIOMECKA 1967 — Anna ZIOMECKA: Sztuka gotycka 1250–1500. Rzeźba i malarstwo. In: Sztuka Wroclawia. Kolektiv autorů. Wroclaw 1967

ZIOMECKA 1968 — Anna ZIOMECKA: Śląska rzeźba gotycka. Katalog zbiorów, Muzeum Śląskie we Wrocławiu. Wrocław 1968

ZIOMECKA 1986 — Anna ZIOMECKA: Śląskie malarstwo gotyckie. Wrocław 1986

ZIOMECKA 1990 — Anna ZIOMECKA: Materiał do drewnianej rzeźby XIV wieku na Śląsku. In: Studia i materiały 3. Wrocław / Poznań, 7–86

ZIOMECKA 2004 — Anna ZIOMECKA: Malarstwo tablicowe na Śląsku. In: Adam S. LABUDA / Krystyna SECOMSKA (edd.): Malarstwo gotyckie w Polsce. Tom. 3.1: Synteza. Warszawa 2004, 215–249.