

**UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE**

Katolická teologická fakulta  
Ústav dějin křesťanského umění  
Dějiny křesťanského umění

Blahoslav Uhrovič

**Tři dřevořezby první čtvrtiny 14. století**

bakalářská práce

Vedoucí práce: Mgr. Aleš Mudra, Ph.D.

2007

„Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci vykonal samostatně s využitím uvedených pramenů a literatury“.

Blahoslav Uhrovič

# Obsah

<b>I. ÚVOD</b> .....	<b>4</b>
<b>II. UMĚNÍ DOBY POSLEDNÍCH PŘEMYSLOVCŮ</b> .....	<b>5</b>
<b>2.1 HISTORICKÉ OKOLNOSTI</b> .....	<b>8</b>
<b>2.2 DOBOVÁ MYSTIKA</b> .....	<b>9</b>
<b>III. MADONA ZE STRAKONIC</b> .....	<b>12</b>
<b>3.1 SLOHOVÁ VÝCHODISKA</b> .....	<b>14</b>
<b>3.2 DOSAVADNÍ POZNATKY</b> .....	<b>14</b>
<b>3.3 IKONOGRAFIE</b> .....	<b>19</b>
<b>IV. MADONA Z ROUCHOVAN</b> .....	<b>22</b>
<b>4.1 SLOHOVÁ VÝCHODISKA</b> .....	<b>25</b>
<b>4.2 DOSAVADNÍ POZNATKY</b> .....	<b>26</b>
<b>4.3 MADONA Z ROUCHOVAN JAKO DÍLO Z PROSTŘEDÍ ZBRASLAVSKÉHO KLÁŠTERA</b> .....	<b>28</b>
<b>4.4 IKONOGRAFIE</b> .....	<b>30</b>
<b>V. SVATÁ DOBROTIVÁ (SVATÁ BENIGNA)</b> .....	<b>33</b>
<b>5.1 SLOHOVÁ VÝCHODISKA</b> .....	<b>36</b>
<b>5.2 DOSAVADNÍ POZNATKY</b> .....	<b>36</b>
<b>5.3 HISTORIE POUTNÍHO MÍSTA A KLÁŠTERA SVATÉ DOBROTIVÉ</b> .....	<b>38</b>
<b>5.4 POUTĚ A POUTNICTVÍ VE STŘEDOVĚKU</b> .....	<b>41</b>
<b>VI. ZÁVĚR</b> .....	<b>45</b>
<b>VII. OBRAZOVÁ PŘÍLOHA</b> .....	<b>47</b>
<b>VIII. SEZNAM VYOBRAZENÍ</b> .....	<b>75</b>
<b>IX. SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY</b> .....	<b>79</b>
<b>X. ANOTACE</b> .....	<b>83</b>

# I. Úvod

Madona ze Strakonice, Rouchovanská Madona i Svatá Dobrotivá se dnes nachází v Národní galerii. Jsou umístěny v první místnosti, takže vytvářejí jakýsi vstup do expozice Anežského kláštera. Proto snad také dodnes považují tyto tři sochy jako první doklady stojících dřevěných skulptur na našem území. Dlouho jsem přemýšlel nad tím, zda jsem schopen toto téma zpracovat, protože shrnout všechny dosavadní poznatky není zrovna snadné. Rozhodujícím se pro mě stal fakt, že právě tyto tři sochy ve mně vždy vzbuzovali a dodnes evokují mocný dojem majestátnosti, distance a posvátnosti.

Na začátku této práce bych se rád zmínil o historických okolnostech doby vzniku těchto tří uměleckých děl. V této kapitole stručně shrnu také sochařství doby posledních Přemyslovců a naznačím i tendence středověké mystiky, převážně proudu myšlení vytvořeného osobou Bernarda z Clairvaux, protože jeho myšlenky a výklady biblické knihy Píseň písní se výrazně promítly jak do Madony Strakonické, tak i do Madony z Rouchovan.

Jako hlavní cíl považuji v této práci shrnutí dosavadních poznatků a literatury a jejich komparaci. Jednotlivé názory chci řadit chronologicky, od nejstarších datací a hledání slohových východisek uveřejněných doktorem Hönigschmidem, až po názory současných badatelů. Samozřejmě součástí každé kapitoly bude popis jednotlivých skulptur. U Madony Strakonické i Madony z Rouchovan chci připojit i ikonografii námětu Ženicha a Nevěsty i odkaz na motiv „druhé Evy a nového Adama“. U sochy Svaté Benigny, neboli Svaté Dobrotivé se mimo jiné zmíním o historii kláštera, který byl díky zjevení Panny Marie a ostatkům světice velmi oblíbeným poutním místem ve středověku a posléze i v barokní době. Proto bych také rád zařadil do této práce krátkou teorii o poutnictví a poutnicích ve středověku.

## II. Sochařství doby posledních Přemyslovců

Období gotiky nejenže patří v českých zemích k těm z nejdelších, ale snad i k těm nejvýznamnějším ve vývoji českého umění. Zřejmě jenom spolu s barokním uměním se gotika zapsala v tak velké míře do duchovního života našeho národa a pomohla tak utvářet kulturní profil doby.<sup>1</sup>

Většina uměleckých děl této doby je náboženská, jak svědčí i zde zmiňované dřevořezby. Ale není to jen výtvarné umění, které na sebe bere čistě náboženskou podobu. Snad má Jaroslav Pešina pravdu, když napsal, že i gotické umění mohlo vyjadřovat složité problémy lidského bytí, snad dokázalo vyřešit základní citové konflikty a odkrýt dosud nepoznané stránky lidského života.<sup>2</sup>

K základním rysům a nejzávažnějším problémům sochařství za vlády Přemysla Otakara II. patří malý počet dochovaných figurálních plastik. Lze předpokládat, že mnohá díla z okruhu vladařského dvora i šlechtických fundací byla zničena, ale i fakt, že šlo o dobu, kdy města stála teprve na začátku své budoucí role v umělecké tvorbě. O donátorské činnosti Přemysla Otakara II. se dozvídáme především ze zakládacích listin a privilegií udělovaným novým městům. Zřejmě proto pro sochařskou práci nezbyl příliš velký prostor. Nemůžeme sice zcela jistě vyloučit existenci řezbářských a sochařských děl tohoto období, ale figurální sochařství zřejmě nezaujímalo v přemyslovském dvorském umění takovou roli jako například zlatnictví a architektura.<sup>3</sup>

Díla tohoto období, kdy dvorská tvorba nebyla příliš výrazná a městská společnost se teprve vyvíjela, můžeme patrně pokládat za slohově nejednotná. I tak lze pozorovat, že počátky gotického sochařství v českých zemích můžeme klást před polovinu 13. století, zhruba před rok 1240, tedy do doby vzniku tišnovského portálu, a že při začátku rozvoje gotického sochařství u nás sehrál důležitou roli královský dvůr. I přes tzv. pozdně románský byzantizující sloh projevující se zejména v saském malířství a ovlivňující také sochařství, můžeme předpokládat, že Čechy časově nezaostávaly příliš za sousedními zeměmi. Gotika se v sochařství objevila přibližně současně jako v architektuře anebo jen s nepatrným

---

<sup>1</sup> Josef EHM / Jaroslav PEŠINA / Jaromír HOMOLKA: České gotické umění, Praha 1977, 5

<sup>2</sup> Ibidem 5

<sup>3</sup> Jaromír HOMOLKA: Sochařství doby posledních Přemyslovců, in: Umění doby posledních přemyslovců, Praha 1982, 69

opožděním. Toto tvrzení platí především pro vegetabilní architektonickou ornamentiku a pečetě.<sup>4</sup>

Ohlasy klasické fáze gotického sochařství se u nás projevují především na královském dvoře, v olomouckém biskupském kostele a v některých významných kláštorech. Z památek 3. čtvrtiny 13. století lze jmenovat například korunovanou hlavu královny ve Znojmě nebo monumentální reliéf s eucharistickým Beránkem v cisterciáckém klášteře v Oseku. Hlavice nebo konzoly ve tvaru korunovaných hlav patřily zřejmě k projevům oslavy panovníka a dynastie. Také je lze chápat z hlediska sochařského typu jako vývojové předstupně sochařských byst. Jiným charakteristickým tématem dvorské plastiky byly náhrobky. Stav památkového fondu té doby nás může vést k teorii, že vývojová tendence sochařství 13. století v českých zemích směřuje od pozdně románského slohu přímo k slohu poklasickému.<sup>5</sup>

Své velké místo má v českém sochařství i naturalistická vegetabilní ornamentika, prosazující se v gotické architektuře přibližně od padesátých let. Do gotického slohu byla uvedena především remešskou katedrální hutí, odkud se rozšířila téměř do celé Evropy. Zde můžeme uvést jako příklad portály ve Vyšším Brodě a Zlaté koruně, hlavice ve farních kostelech v Kouřimi a v Kolíně. Vegetabilní ornamenty se projevují právě tak na královských donacích, jako na klášterních a městských kostelech. O jejich rozšíření se však zřejmě nejvíce zasloužili především cisterciáci, pro něž ornament nebyl jen prvek dekorativní, ale i prvek symbolický. A to zejména co se týče motivů vinného keře, ratolestí, větví nebo hroznů.

Nepokoje po smrti Přemysla Otakara II. sice nepříznivě ovlivnily vývoj umění v Čechách, ale nemohli ho zcela zastavit. Vysoká šlechta a církev zůstaly nedotčeny a města pokračovala v budování svého postavení, takže jejich donátorská činnost se nijak zásadněji neomezila. Spíše naopak, objevení stříbra v Kutné Hoře na počátku devadesátých let učinilo z českého krále jednoho z nejbohatších vladařů tehdejší Evropy. Snad i proto je sochařský fond z doby Václava II. početnější a řezbářství připadá rozhodující úloha. Vůdčí postavení si nadále uchovala kamenická a sochařská tvorba v architektonických hutích. Překážkou pro větší rozvoj monumentálního sochařství zřejmě byl fakt, že k největším donátorům václavské doby patřili cisterciáčtí opati, kteří vyznávali odmítavé stanovisko k bohatší sochařské a malířské výzdobě. Podle všeho jejich bernardinské stanovisko přijal za své i Václav II.<sup>6</sup>

I přesto, že Václav II. vyznával cisterciácké stanovisko, lze předpokládat podle některých legend o panovníkovi, že byl král vášnivým mariánským ctitelem. V této době také

---

<sup>4</sup> HOMOLKA 1982 (pozn. 3) 69-70

<sup>5</sup> Ibidem 70-71

<sup>6</sup> Ibidem 72-71

nastal velký rozkvět mariánského kultu, o čemž svědčí také převažující mariánská tematika v pracích té doby. Snad i proto můžeme předpokládat, že pražský královský dvůr mohl sehrát roli ve vývoji řezbářského umění. S králem Václavem II. je snad také spojen přelom ve vývoji náhrobní plastiky u nás. Mezitím co náhrobní deska Václavovy dcery Guty je zdobena rytou kresbou, podle svědectví Zbraslavské kroniky byl náhrobek Václava II. zdoben již reliéfní postavou zemřelého krále. Z doby panování Václava II. se nám zachoval již několik zpráv o konkrétních donacích a tak můžeme sledovat, že vedle duchovenstva a šlechty se patrně stále větší měrou prosazovala i donátorská činnost měšťanů.<sup>7</sup>

Zachované památky můžeme rozdělit do několika proudů, které obsahují tendence i problémy sochařské tvorby, z části snad také i její sociologické vazby. Všechny tyto proudy patří do poklasické fáze slohu. V první řadě můžeme na některých dílech nalézt tendence zachovávající si něco z klasické monumentality. Šlo především o zobrazení bytí mimo čas, které je povzneseno nad konkrétní svět. Stavbu sochy už neurčuje logika mezi tělem a šatem, organické vztahy, ale spíše geometrické principy, které jsou spojeny s vyobrazením nadpřirozeného a duchovního světa. Nejvýznamnější památkou z druhé poloviny 13. století je Madona Strakonická. Další, poněkud radikálnější větev reprezentuje Madona z Rouchovan. Na ní pozorujeme maximální zjednodušení těla a silně stylizovanou drapérii. Sochy s těmito tendencemi ztrácí i poslední zbytky klasické statuárnosti a tvar je silně podřízen plošnému reliéfu a je kaligraficky rytmizován. Neopomenutelnou větví sochařství tohoto období jsou díla spjatá s mystickou zbožností. Můžeme na nich pozorovat subjektivitu tvorby, hluboce citovou a expresivní. Divákovi mají zprostředkovat prožitek nebo vnitřní dialog. Tato tvorba k nám pronikla v poslední čtvrtině 13. století z Porýní a byla prostředkována především dominikánským řádem a v městském prostředí našla svůj největší ohlas. Další proudy představuje již zmíněná vegetabilní architektonická ornamentika a také plastiky stylizované do tvaru oblého sloupku. Tyto sochy lze předpokládat za zlidovělou románskou tradici a jsou to většinou rustikalizované, představující jakousi spodní vrstvu dobové tvorby.<sup>8</sup>

Doba vlády posledních Přemyslovců se dnes už nejeví jako období, ve kterém neexistuje téměř žádná figurální památka. Je to naopak doba, která znamená rozkvět sochařské tvorby na našem území. Významně stoupl v tomto období počet i kvalita děl. Důležitou skutečností je, že na donátorskou činnost Přemyslovců navázaly i po jejich vymření další významné osoby naší historie. Jmenujme například Elišku Rejčku nebo Elišku

---

<sup>7</sup> HOMOLKA 1982 (pozn. 3) 73

<sup>8</sup> Ibidem 73-76

Přemyslovnu, Jan Lucemburský, abatyše Kunhuta a poslední pražský biskup Jan IV. z Dražic.<sup>9</sup>

## 2. 1 Historické okolnosti

Doba vlády Václava II. (1278-1305), českého a polského krále je spojena s rozkvětem církve, zvláště pak cisterciáckého řádu, kterému založil klášter ve Zbraslavi. Král sám byl prý velmi zbožný a oddaný církvi. Privilegia, která církve získala počátkem 13. století, se totiž stala oporou i samotnému králi proti nepoddajnému panstvu. Šlechta viděla tyto církevní příjmy nerada a různě usilovala o majetek církev připravit. Ta se bránila církevními tresty a panovník sám jim ochotně poskytl ochranu, protože církevní majetek počítal jako rezervu. Václav se snažil oslabit moc šlechty, z historie známe fakt, že zlomil moc Vítkovců a nechal popravit Závěše z Falkenštejna. Za podpory Albrechta Habsburského získal Chebsko a Plisensko. Když zemřela Václavova první žena, vzal si Elišku Rejčku a roku 1300 byl korunován na polského krále. Na počátku roku 1301 zemřel poslední uherský král z rodu Arpádovců Ondřej III. a část uherské šlechty nabídla korunu Václavovu synu. Již v srpnu téhož roku byl dvanáctiletý Václav III. korunován uherským králem, v Uhrách vládl jako Ladislav V. V Uhrách však Václavova vláda skončila velmi záhy a mladý král se musel vrátit do Čech. Za vlády Václava II. došlo k pozoruhodnému hospodářskému rozmachu. Kutná Hora byla díky svým bohatým nalezištím stříbra druhým nejvýznamnějším městem českého království. Václav v této souvislosti vydal také Horní zákoník, provedl mincovní reformu a nechal razit Pražské groše.<sup>10</sup>

Václav III. (1305-1306) byl, jak je již zmíněno, ve dvanácti letech korunován na uherského krále Ladislava V. Českým a polským králem se stal po smrti svého otce roku 1305. Václav ukončil spor s Albrechtem Habsburským, který si nárokoval Chebsko, Plisensko a Míšeňsko, tím, že mu je podstoupil. V případě Polska však nehodlal ustoupit požadavkům Vladislava Lokietka, který usiloval o polskou korunu. Poté, co se spojil s řádem německých rytířů a Přemyslem Kujavským, se vydal na tažení do Polska. Během této cesty byl však v Olomouci 4. srpna 1306 zavražděn a tímto vymřel rod Přemyslovců po meči. Po vymření panovníků z tohoto rodu nastalo v českých zemích období neklidu. Vláda Rudolfa I. Habsburského, jehož dosadil na český trůn jeho otec, římský král Albrecht, netrvala ani rok. Následující panovník Jindřich Korutanský, kterého si zvolili čechové sami za krále, když

<sup>9</sup> HOMOLKA 1982 (pozn. 3) 77

<sup>10</sup> Jaroslav KADLEC: Přehled českých církevních dějin I. , Praha 1991, 146-149



odvrátil odpor rakouské strany, nedovedl vyjednat pořádek v zemi a urovnat spory, jelikož si nedokázal vybudovat příslušnou autoritu.<sup>11</sup>

První roky vlády Jana Lucemburského (1310-1346) se dají také označit za poněkud bouřivá. Po ujednání českých velmožů s jeho otcem Jindřichem VII. , který byl nedlouho předtím zvolen římským králem, usedl Jan na český trůn. Mezi podmínkou českých vyjednavců bylo také to, že Jan musí pojmout za choť dceru po Václavu II. Elišku Přemyslovnu. Měla být tak dodržena přemyslovská tradice a zachování krve přemyslovců na českém trůně. Spory mezi panovníkem a šlechtou měly být urovnány zvláštním diplomem politických práv, který panovník sice slíbil, ale jehož splnění trvalo několik let. Tímto zdlouhavým plněním slibu oslábila Janova autorita v Čechách a šlechta dosáhla většího vlivu, proto se Jan začal více stahovat do zahraničí a správou země pověřil šlechtu. Avšak díky jeho zahraniční politice se podařilo k českým zemím připoutat některá knížectví slezská, čehož později využil jeho syn Karel IV.<sup>12</sup>

S rozkvětem středověké společnosti a českého státu nastal také rozkvět všech odvětví umění. Výtvarná díla vznikají nejen v kláštorech a v šlechtických kruzích, ale důležitým objednavatelem se stávají města a jejich obyvatelé.<sup>13</sup>

## 2. 2 Dobová mystika

V době posledních Přemyslovců se přiblížily české země v mnoha stránkách kultury i civilizace západním evropským oblastem. V oblasti církevní se to například týká řeholních řádů, které vystupují z ústraní a otevírají se veřejnosti. Také umělci pomalu přestávají pracovat samostatně. Architekti vytvářejí jednotlivé stavební hutě, malíři i sochaři se sdružují do cechů. Mění se také filozofie samotná. Stále více se do náboženského života promítá mystika. Toto hnutí v podstatě směřuje ke spojení jednotlivce s nadskutečným, s prapůvodem světa, ke splnutí jednotlivce s Bohem.<sup>14</sup>

Pro vývoj výtvarného umění bylo velmi podstatné, že skrze umělecká díla byla divákovi promítána např. Kristova bolest v níž se projevuje jeho láska k hříšnému lidstvu. Divák se měl skrze projevení této lásky stát účastníkem Kristovy lásky. Zvláště Bernard z Clairvaux měl pro mystický a symbolický podtext výtvarných děl středověku obrovský význam. Z Marie, nedostupné královny nebes a všemocné Bohorodičky se už v polovině XIII.

---

<sup>11</sup> KADLEC 1991 (pozn. 1) 171

<sup>12</sup> Ibidem 171-172

<sup>13</sup> Albert KUTAL: Gotické sochařství v Čechách a na Moravě, Praha 1942, 16

<sup>14</sup> Ibidem 17

století stává něžná a milující matka, laskající se svým dítětem, které také dostalo jisté proměny, kdy z bolestí nedotknutelného krásného boha se stává člověk trpící bolestmi a strastmi.<sup>15</sup>

Velké proměny také nastaly v sochařství. Obraty, které byly připravovány v druhé polovině XIII. století v sochařství francouzském, a které se již plně projeví na štrasburské katedrále se projeví s příchodem XIV. století i u nás. Sochy navázaly na klasické období gotiky, kdy tělo a šat byly rozlišeny v hmotné celky. Nyní však šat a tělo vytvořilo jediný, nerozlišený blok. S tím také souvisí naznačení antického kontrapostu. V klasickém sochařství byl vyjádřen vzájemným pohybem nohou a ramen, teď však pohyb neutváří skutečné přírodní síly, ale velmi subjektivní zákony, které potlačují přirozenou hmotnost sochy a vytváří jeden celek těla a šatů. Tento prvek ovšem vytváří silný pocit protažení tělesnosti soch. Celou postavou začíná procházet S-ovité prohnutí. Také z obličejů soch se vytrácí strnulý a přísný výraz a hlava se stává vyjádřením, stále více expresivním, niterného pocitu, duševního hnutí. S vývojem XIV. století dochází také k postupnému odhmotňování objemu skulptur.<sup>16</sup>

Dalším důležitým faktem pro poznání vývoje gotického sochařství přelomu XIII. a XIV. století je fakt, že jednotlivé postavy jsou vyňaty z architektonické vázanosti, jsou odloučeny z okolního světa a jsou určeny pouze pro pozornost a úctu věřícího. Mezi věřícím a výtvarným dílem vzniká jakýsi intimní vztah. Z většiny děl mizí didaktický prvek, který nacházíme v románském a také raně gotickém období a je vyzdvižen prvek mystický. A jelikož se nejedná o objektivní poznávání, ale plně subjektivní a symbolický, může sochařská tvorba tohoto období zvolit potlačení naturalismu ve prospěch abstrakce a zesílení výrazové síly. Subjektivnost sochařské formy bylo dovoleno tím, že socha byla vyňata ze schématu a obrazového celku průčelí a byla přestěhována do interiéru kostela nebo kaple. To vše souvisí s tím, že dřevo jako materiál začíná vytlačovat dosud používaný kámen.<sup>17</sup>

Na přelomu XIII. a XIV. století je již sochařská tvorba v Čechách srovnatelná s okolními zeměmi.<sup>18</sup> O tom svědčí také tři sochy, které jsem si vybral pro tuto bakalářskou práci. Jsou dokladem vysoké úrovně sochařské tvorby u nás, navazující na klasické sochařství francouzské.

Je ovšem těžké určit přesnou dataci těchto děl, protože nemáme téměř žádné přesné datace děl ve stejném období nebo alespoň v letech těsně následujících. Navíc u děl ze kterých tyto sochy svou formou vychází, tedy královna ze Sáby nebo také Svěťice s knihou na

---

<sup>15</sup> KUTAL 1942 (pozn. 8) 19

<sup>16</sup> Ibidem 19

<sup>17</sup> Ibidem 21

<sup>18</sup> Ibidem 22

levém západním portálu katedrály v Remeši, se lze setkat s více názory badatelů na jejich časové zařazení.

### III. Madona ze Strakonice [1]

Tato socha byla objevena v severní části křížové chodby tamní johanitské komendy doktorem Hönigschmidem a od roku 1924 byla vystavena v obrazárně Společnosti vlasteneckých přátel umění. Zde byla také zbavena pozdějších nátěrů. Dnes je vystavena v Národní galerii v Praze, kde spolu s ostatními sochami představuje ukázkou výtvarné tvorby přelomu 13. a 14. století.

Socha vysoká 184 cm a vyřezávaná z jedlového dřeva představuje stojící Matku Boží s dítětem Ježíšem v levé ruce a patrně s žezlem v pravici, nyní , stejně jako špička Mariiny pravé nohy, chybějící.<sup>19</sup> Ježíšek v levé ruce drží jablko, které k sobě pevně tiskne. Pravou rukou, která byla zřejmě stejně jako hlavička dítěte později doplněna, laská něžně Mariinu bradu. Hlava i pravá ruka jsou z lipového dřeva. Vincenc Kramář vyslovil domněnku, že obě dvě části jsou novější doplňky původních částí.<sup>20</sup> Tvář matky je ovšem přísně vzpřímena a budí tak dojem nebeské královny hieratického typu. Z profilu ovšem divák může pozorovat, že Mariina hlava je mírně nakloněna vpřed.<sup>21</sup>

Socha Madony je mohutná a vznosná, její tíha i tíha dítěte je přenesena na levou nohu. Tak se zde spojuje princip plastický - antický se zduchovňujícím principem gotickým.<sup>22</sup> Tělesnost sochy se projevuje pouze na levé straně sochy, kde nenápadně, při bočním pohledu již lépe, vystupuje zpod šatu Mariina noha. Tento dojem je ještě umocněn pláštěm, který v těžkých kaskádách spadá přímo z Madoniných ramen a tvoří v oblasti kolene trojúhelník. Na pravé části sochy je jakákoli tělesnost potlačena. Socha patří k typu Madony s otevřeným pláštěm, který vznikl v druhé polovině 13. století zřejmě v Paříži a rychle se rozšířil do Normandie, Burgunska, Lotrinska a přes Porýní dále na východ.<sup>23</sup> Veškerou hmotnost sochy tedy vytváří plášť určující obrys. Drapérie je vertikální s mohutnými záhyby. Madona je „popřením“ antického skládání hmoty, které se opíralo o podání různých funkcí těla. Hmota antických soch se opírala o kostru těla, o svalstvo i o funkci šlach. Avšak zde hmotnost sochy vychází z dolní části, základna je široká a oválná a směrem vzhůru se zužuje.<sup>24</sup> Proporce postavy popírají naturalismus. Spodní část postavy je nejdelší, pás je posunut velmi vysoko, takže rapidně zkracuje střední část na které je posazena poměrně malá hlava. I tyto proporce napomáhají společně s členěním drapérie k dosažení vertikální osy, která se zřejmě

<sup>19</sup> Vincenc KRAMÁŘ: Strakonická gotická Madona, in: Volné směry XXXI, 1935, 186

<sup>20</sup> Jaromír HOMOLKA/ Ladislav KESNER: České umění gotické (kat. výst.), Praha 1964, 13

<sup>21</sup> KRAMÁŘ 1935 (pozn. 13) 186

<sup>22</sup> Ibidem 186

<sup>23</sup> HOMOLKA/ KESNER 1964 (pozn. 14) 13

<sup>24</sup> KRAMÁŘ 1935 (pozn. 13) 186

naplňovala v koruně Matky Boží, která ovšem také chybí. Linií velkolepé vertikální drapérie můžeme sledovat po pás Marie, kde je téměř potlačen. Hra linií končí v místě, kde nastupuje druhý prvek a tím je postavička Ježíška.<sup>25</sup> [2]

Postava dítěte představuje protiklad k liniím postavy Marie, ale zároveň je s nimi pevně spjat, tak vytváří jeden velký organismus sochy. Drapérie Jezulátka jakoby zcela přirozeně navazovala na velkou drapérii Mariinu a vytvářela s ní stejnou osu postupující k hlavě matky, kde je vytvořen až abstraktní prostor, který opět linii láme a vrací směrem dolů k nohám Marie. Plošnost sochy tvoří nejen drapérie, ale též posazení hlav sochy. Je tu použit profil dítěte jako konfrontace k ánfasu matky.

Hlava Ježíška je prvkem zlidštění naproti strnulosti výrazu Marie. Vypadá to jakoby se dítě přimlouvalo u matky, a ne naopak. K přívětivosti obličejů matky snad dopomáhalo barevné tónování, které se ovšem také téměř nedochovalo.

Vincenc Kramář si všiml, že socha stojící na podlaze ukazuje mírné naklonění hlavy, které bylo tak důležité pro pozdější vývoj gotických soch. Celkem však prohnutí Madony připomíná luk s napjatou tětivou.<sup>26</sup>

Madona Strakonická byla zřejmě umístěna na baldachýnovém oltáři nebo sloužila k osobní devoci, tomu zřejmě nasvědčuje opracování sochy ze všech stran. I přesto je Madona evidentně určena ke třem pohledům a každý pohled je samostatným celkem. Je zajímavé, že silná vertikalizace je zdůrazňována jen z pohledu ze předu, méně zleva a zprava je vertikální linie potlačena zcela. K popření těchto principů přispívá také odklonění dítěte od matky, což vytváří osu, která díky tělu Ježíše vytváří písmeno ypsilon.<sup>27</sup> V pohledu zleva [3] vidíme dlouhý řasený plášť, jehož vzestupnost je narušována kaskádou záhybů a také pokrčenou nohou, která vytváří tupý úhel k plášti. Pohled zprava [4] je velmi propracován, plášť je bohatě řasen, vertikála je narušena postavou dítěte i rukou Marie, která ho drží, ale obzvláště velkým záhybem pod loktem této ruky. Chtěl bych upozornit na velmi dobře propracovanou ruku držící dítě.

Jak je již zmíněno, polychromie se na soše dochovalo velmi málo, přesto lze usoudit, že šat Marie i Krista byl červený, plášť modrý, snad se žlutým rubem a zlatým lemováním, karnace růžová.<sup>28</sup> Levá nožka dítěte, jež je povystrčena vpřed, má zachovanou polychromii.

---

<sup>25</sup> KRAMÁŘ 1935 (pozn. 13) 186

<sup>26</sup> Ibidem 188

<sup>27</sup> Ibidem 188

<sup>28</sup> Ibidem 188

### 3. 1 Slohová východiska

Hönigschmid už při zveřejnění sochy roku 1931 poukázal na vztah Strakonické madony se sochami Navštívení Panny Marie v Germánském muzeu v Norimberku, které pocházejí z okolí švábského Gmündu a jsou datovány kolem roku 1340 nebo 1350.<sup>29</sup> Vincenc Kramář se ovšem ve své studii o Strakonické madoně domnívá, že Hönigschmid klade k norimberským sochám tu strakonickou pouze v rámci slohu a ne v bezprostřední souvislosti.<sup>30</sup> Kramář se domnívá, že švábské plastiky nejsou tak organické a křehké, že jim chybí napětí organizovaných sil, vyjádřených právě strohými a křehkými tvary.<sup>31</sup> Nejblíže mohutnosti naší sochy jsou některé z pošetilých panen freiburské předsíně a štrasburského západního portálu<sup>32</sup>. Nejblíže pramenu Strakonické Madony je socha neznámé světice s knihou v levém ostění západního portálu remešské katedrály, datovaná do druhé poloviny 13. století.<sup>33</sup> [5] Tato socha je ovšem více strohá než Strakonická Madona, má s ní však společnou monumentalitu a jakousi tuhost tvarů. Kramář počítá ovšem s tím, že rozdílnost je způsobena rozšířením typu do Německa - Bamberg, Freiburg a Štrasburg, kde získala strohou monumentalitu a archaizující grimasu v obličeji.<sup>34</sup> [6] Také strohý postoj s plasticky vynikajícím ztvárněním stehna pravé volné nohy ukazuje na spojitost se sochami 13. století. Pro druhou čtvrtinu 14. století zase hovoří podle autora mírné naklonění hlavy vpravo a tím vytvoření esovitého útvaru.<sup>35</sup>

### 3. 2 Dosavadní poznatky

Vincenc Kramář datuje Madonu ze Strakonice k roku 1330<sup>36</sup>, odůvodňuje to soudobou plastikou v Německu. Zvláště upozorňuje na blízkost Strakonické Madony se sochami v Schnütgenově muzeu v Kolíně nad Rýnem.<sup>37</sup> Jedná se o stojící Madonu, datovanou do

---

<sup>29</sup> Rudolf HÖHIGSCHMID: Beiträge zur Kenntnis der gotischen Plastik Böhmens. Jahrbuch des Verbandes der Deutschen Museen in der ČSR. Bd I., Augsburg 1931, 5–10

<sup>30</sup> KRAMÁŘ 1935 (pozn. 13) 188

<sup>31</sup> Ibidem 189

<sup>32</sup> Ibidem 191

<sup>33</sup> René HUYGHE: Encyklopedie. Umění středověku, Praha 1969, 370

<sup>34</sup> KRAMÁŘ 1935 (pozn. 13) 190

<sup>35</sup> Ibidem 190

<sup>36</sup> Ibidem 192

<sup>37</sup> Ibidem 190

počátku 14. století. [7] Dřevěná socha, osmdesát centimetrů vysoká představuje typ Madony s otevřeným pláštěm. Postava Ježíška drží v pravé ruce holubici. Jedná se o sochu, jejíž předlohy nacházíme v severní Francii a také v Lotrinsku.<sup>38</sup> Se Strakonickou Madonou ji spojuje kromě rozevřeného pláště nadzvedávaného pravou rukou také hluboké záhyby drapérie spodní části roucha, přepásané páskem, mohutná základna sochy i stejně řešená pravá volná noha. Také další socha ze Schnütgenova muzea, ač již méně je snad blízká naší soše. Je to Madona z Ollesheimu, dříve datovaná k roku 1300, později Robertem Suckalem datována do rozmezí let 1250/ 1260, jak uvádí v katalogu Ulrike Bergmann.<sup>39</sup> Jak se lze dočíst později, Jaromír Homolka tuto sochu srovnává spíše s Madonou z Rouchovan.<sup>40</sup> Ovšem snad by podobné řešení hluboké drapérie a jakási sloupovitost obou soch mohla odhalovat stejná východiska. Když se vrátíme k Vincenci Kramářovi pozdější dataci odmítá tím, že od roku 1330 dochází v Německu k postupnému odhmotňování plastiky. Za největší vliv však stále považuje švábský, i když s mírnými odchylkami.<sup>41</sup>

Další otázkou, kterou se Kramář zabývá, je původ strakonické sochy. O českém původu skulptury Kramář, na rozdíl od doktora Hönigschmida, nepochybuje. Opírá se o mikroskopický rozbor profesora Kaviny, jenž prokázal že Madona je vyřezána z jedle, pravděpodobně šumavského původu.<sup>42</sup>

Jaroslav Pečírka ve své stati o středověkém sochařství uvádí dataci sochy do doby kolem roku 1340. Jako odůvodnění této své datace uvádí závažnou hmotnost, jednoduchou a hluboce zařezávanou drapérii i motiv oděného dítěte.<sup>43</sup> O dva roky později stejný autor zařazuje Madonu do proudu sochařství první poloviny 14. století, který upřednostňuje abstrakci před naturalismem. V této době také tělesnost mizí pod lineárně a plošně pojatou drapérii.<sup>44</sup> I Josef Opitz se zajímal o Strakonickou Madonu. Spolu s Madonou z Oseka a Madonou z Michle představuje Strakonická Madona hlavní proud sochařství po roce 1330, který lze sledovat až za rok 1360.<sup>45</sup> Všechny tři Madony vznikly zřejmě kolem roku 1340 a spojuje je především jejich nadměrná protáhlost, strnulost pohybu i chladný a odměřený

---

<sup>38</sup> Das Schnütgen – museum. Eine Auswahl, Köln 1968, 65

<sup>39</sup> Ulrike BERGMANN: Verschwundenes inventarium. Der Skulpturenfundim Kölner Domchor. Katalog zu einer Ausstellung des Schnütgen – Museum der Stadt Köln und der Dombauverwaltung des Metropolitankapitels in Köln, Köln 1984, 47

<sup>40</sup> HOMOLKA/ KESNER 1964 (pozn. 14) 13

<sup>41</sup> KRAMÁŘ 1935 (pozn. 13) 190

<sup>42</sup> Ibidem 190192

<sup>43</sup> Jaromír PEČÍRKA: Středověké sochařství, in: Dějepis výtvarného umění v Čechách. I. Díl Středověk, BIRNBAUM Vojtěch/ CIBULKA Josef/ MATĚJČEK Antonín/ PEČÍRKA Jaromír/ ŠTECH Václav Vilém, Praha 1931, 100

<sup>44</sup> Jaromír PEČÍRKA: Středověké sochařství v Čechách, in: Umění 6, 1933, 180

<sup>45</sup> Josef OPITZ: Sochařství v Čechách za doby Lucemburků I, Praha 1935, 5

výraz. I přes tyto společné vlastnosti představuje každá socha různý směr.<sup>46</sup> Ve své práci se zabýval zvláště její mohutnou vertikalizací, které se podřizují i jemné naznačení horizontál. Domnívá se, že pratytem pro obličej Mariin byl okrouhlý tvar a zde se tvůrce snažil dospět do oválného tvaru, což nasvědčuje celkové snaze o zeštíhlení figury sochy.<sup>47</sup> Opitz se také domnívá, že do jisté míry lze od Madony ze Strakonice odvodit sochu Sváté Dobrotivé na základě podobného řešení drapérie.<sup>48</sup> V katalogu Obrazárny Společnosti vlasteneckých přátel umění v Čechách z roku 1936 se uvádí datace sochy kolem roku 1330-1340.<sup>49</sup>

O Strakonické Madoně se zmiňuje hned v několika svých pracích i Albert Kutal. V té z roku 1939 odmítá bezprostřední vztah mezi ní a Rouchovanskou Madonou, i když mají téměř stejná slohová východiska.<sup>50</sup> Kutal hovoří o Strakonické Madoně jako o nejbližší slohové analogii k Madoně z Rouchovan.<sup>51</sup> Autor uvádí hned několik společných rysů. Jsou to rozevřený plášť, v levé spodní části v oblasti pravého kolena se objevuje stejné řešení řasení drapérie, pod kolenem zase stejný motiv směřování tří záhybů vlevo, také tvar obličeje s úzkým nosem zdá se podobný.<sup>52</sup> Tvar sochy Strakonické Madony odkazuje na Remeš, Freiburg a Štrasburk, zvláště pak na Madonu vnitřního portálu freiburského dómu, se kterou má společnou strohost stoupajících kolmic.<sup>53</sup> V další práci uvádí dataci Madony do druhé čtvrtiny XIV. století spolu s Madonou z Rouchovan, která je ovšem již pokročilejší v snížení objemu hmoty, ve vyrovnání protikladů mezi šatem a tělem i v abstraktním naznačením pohybu. I záhyby Rouchovanské Madony jsou zbaveny síly a jsou jen jakýmsi naznačením pohybu, který sochou prochází.<sup>54</sup> Obě dvě sochy jsou představitelkami sochařského proudu, který nepřerušuje vzestupné linie v oblasti vysunutého boku.<sup>55</sup> Autor Strakonické Madony zřejmě neztratil souvislost s tradicí klasického gotického sochařství, i když už pokročil v odtažitosti formy dále. Poznáme to nejvíce na pevnosti postoje a zdrženlivosti výrazu Mariina obličeje, který jen podtrhává vážný a reprezentativní ráz sochy.<sup>56</sup> Do rozmezí let 1330-1340 je Strakonická Madona řazena i katalogem Výstava vybraných děl 14. - 20. stol.<sup>57</sup> Katalog Sbírká starého umění, který vydala Národní galerie v Praze roku 1949 datuje sochu před rok

---

<sup>46</sup> OPITZ 1935 (pozn. 35) 5

<sup>47</sup> Ibidem 5

<sup>48</sup> Ibidem 7

<sup>49</sup> Stručný průvodce obrazárnou Společnosti vlasteneckých přátel umění v Čechách, Praha 1936, 1

<sup>50</sup> Albert KUTAL: Moravská dřevěná plastika první poloviny 14. století, in: Časopis Matice Moravské 62, 1939, 192

<sup>51</sup> Ibidem 191

<sup>52</sup> Ibidem 192

<sup>53</sup> Ibidem 192

<sup>54</sup> KUTAL 1942 (pozn. 8) 24-25

<sup>55</sup> Ibidem 24

<sup>56</sup> Ibidem 24

<sup>57</sup> Výstava vybraných děl 14.-12. století. Národní Galerie v Praze, Praha 1945



1330.<sup>58</sup> To zřejmě svědčí o chápání výjimečnosti této sochy již v tehdejší době. Ve studii uveřejněné v roce 1949 hovoří Kutal o slohové příbuznosti na základě společného jednoduchého tvaru, vznešeného výrazu a stejného slohového východiska Strakonické Madony s Madonu z Předklášteří u Tišnova.<sup>59</sup> U Strakonické Madony však můžeme pozorovat již výraznější ztuhnutí hmotného jádra sochy. To lze vidět i na vztahu těla a drapérie, jež stále zcela nemizí. Projevuje se už i abstrakce, která je podtržena soustavou převážně vertikálních linií.<sup>60</sup> Dle Kutala je stavba postavy Strakonické Madony vedena pravidelně v pyramidální tendenci, která je podpořena stoupajícími liniemi velkých řas. To dodává soše vznosnou sílu i čistotu tvaru, což je na západ od Rýna vzácnost. I když lze najít podobná díla v Rakousku a Švábsku, nejbližší podoby jsou přece jen ve Francii. (Madona ze St. Goery u Epinalu, dnes v Museu of Fine Arts v Bostonu).<sup>61</sup> Tato Madona má také podle Opitze společné se Strakonickou Madonou vkomponování dítěte a i obličej je velmi podobný.<sup>62</sup> Hilde Bachmann u sochy předpokládá vývoj ze západoevropské oblasti, ale také zdůrazňuje závislost Strakonické Madony na skulpturách severního a středního chóru kostela svatého Štěpána ve Vídni, především na soše Marie Ochránitelky.<sup>63</sup> Panna Maria Ochránitelka se dnes nachází ve střední chórové lodi a je součástí většího mariánského cyklu. Je zajímavé, že se jedná o jednu z prvních sochařských podob tohoto ikonografického typu. Vznik této vídeňské sochy byl zařazen do let kolem 1330, na základě srovnání se stejným námětem v monumentální malbě ve farním kostele ve Loebendrfu u Korneuburgu.<sup>64</sup> Na základě srovnání s touto sochou z dómu Sv. Štěpána, uvádí Hilde Bachmann dataci Strakonické Madony do čtyřicátých let 14. století.<sup>65</sup> S tím polemizuje Kutal a upozorňuje na kubickou mohutnost Strakonické madony, na vazbu mezi tělem a šatem, což odkazuje na francouzské katedrální sochařství 13. století.<sup>66</sup> Zvláště pak upozorňuje na klasičnost ve smyslu francouzského katedrálního sochařství 13. století a na organický postoj sochy, který vídeňské madoně zcela chybí.<sup>67</sup> V katalogu Národní galerie v Praze z roku 1964 jehož autory jsou Jaromír Homolka a

---

<sup>58</sup> Sbírká starého umění. Národní Galerie v Praze, Praha 1949, 16

<sup>59</sup> KUTAL 1949 (pozn.3) 50

<sup>60</sup> Ibidem 50

<sup>61</sup> Ibidem 51

<sup>62</sup> OPITZ 1935 (pozn. 26) 6

<sup>63</sup> HILDE BACHMANN: Gotische Plastik in den sudetenländern vor Peter Parler, Brün – München – Wien 1943, 18

<sup>64</sup> Vídeňská gotika. Sochy, sklomalby a architektonická plastika z dómu Sv. Štěpána ve Vídni. Výstava Národní galerie v Praze ve spolupráci s Historisches Museum der Stadt Wien, Praha – Klášter Sv. Anežky České 10. říjen 1991 – 19. leden 1992, Praha 1992, 60-61

<sup>65</sup> BACHMANN 1943 (pozn. 46) 19

<sup>66</sup> Albert KUTAL: O reliéfu od Panny Marie Sněžné a některých otázkách českého sochařství první poloviny 14. století, in: Umění 21, 1973, 491

<sup>67</sup> Ibidem 491

Ladislav Kesner nacházíme informaci, že Strakonická Madona tvoří přechod od sochařství druhé poloviny 13. století k abstrahujícímu slohu první poloviny století 14. Můžeme ji tedy řadit k předním středoevropským památkám tohoto slohu.<sup>68</sup> I když socha souvisí ještě s monumentálním sochařstvím francouzským a porýnským, současně je však už proniknuta novými principy, které jsou nezávislé na přírodních skutečnostech. Organická skladba těla je nahrazena kuželovitou skladbou hmoty. Tvary jsou maximálně zjednodušeny a je zvolen silný vertikální pohyb, který je nezávislý na tíži hmoty. Socha už téměř není obrazem lidské existence, ale stává se symbolem duchovních hodnot.<sup>69</sup> V roce 1968 byla socha zapůjčena do Paříže na výstavu Evropská gotika 12. - 14. století. V katalogu k této výstavě je vznik Strakonické Madony datován do rozmezí let 1320-1330.<sup>70</sup> V knize Gotik in Böhmen z roku 1969 se Hilde Bachmann opět vrací k problematice datace Strakonické Madony. Jako slohové východisko opět uvádí sochu Panny Marie Ochránitelky z vídeňského dómu Sv. Štěpána, poukazuje však také na sochy řezenské oblasti.<sup>71</sup> Zvláště s Pannou Marií ze Zvěstování z Řezenského kostela sv. Emmerama, dnes uložené v Bavorském Národním muzeu v Mnichově, která je datovaná do doby kolem roku 1300.<sup>72</sup> V Seznamu vystavených děl starého umění Národní galerie v Praze řadí sochu českému mistru činnému kolem roku 1325.<sup>73</sup> Dále v práci Alberta Kutala z roku 1972 nalezneme přirovnání Madony ze Strakonic, díky abstrakci a stylizaci objemu, k pravidelnosti architektonickému článku. „I motiv tak žánrový, jako je byzantinizující gesto Ježíškovy paže, je tu podán jako obřad, nedotčený psychologíí.“<sup>74</sup> Madona ze Strakonic je spolu s Madonou z Rudolfova uvedena jako dědička smyslu pro objem hmoty 13. století, který je používán i v prvních desetiletích století následujícího.<sup>75</sup> Albert KUTAL upozorňuje také na uchovanou vazbu mezi tělem a šatem, která je patrná i přes pokročilý stupeň abstrahujícího procesu. Na rozdíl od Madony z Rouchovan si podle Kutala Madona ze Strakonic zachovala vznešenost výrazu francouzských soch XIII. století.<sup>76</sup> Ve stati o Sochařství doby posledních Přemyslovců Jaromíra Homolky se dočítáme, že Madona ze Strakonic je zřejmě jediná socha 13. století u nás, která je hlouběji provázána s klasickou fází francouzského monumentálního sochařství a s francouzsky orientovaným sochařstvím porýnským. Tato madona také otvírá svou hmotnou kompaktností, jednoduchostí

<sup>68</sup> HOMOLKA/ KESNER 1964 (pozn. 5) 13

<sup>69</sup> Ibidem 13

<sup>70</sup> L'Europe Gothique XIIe XIVE siècles. Museum du Louvre, Paris 1968, 69-70

<sup>71</sup> Hilde BACHMANN: Plastik bis zu den Hussitenkriegen, in: SWOBODA Karl Maria: Gotik in Böhmen. Geschichte, gesellschaftsgeschichte, architektur, plastik und malerei, München 1969, 115

<sup>72</sup> Bachmann 1943 (pozn. 46) 17

<sup>73</sup> Sbírka starého umění. Seznam vystavených děl. Katalog Národní Galerie v Praze, Praha 1971, 18

<sup>74</sup> Albert KUTAL: České gotické umění, Praha 1972, 13

<sup>75</sup> Ibidem 13

<sup>76</sup> KUTAL 1973 (pozn. 43) 491

a abstraktní plasticitou nové perspektivy 14. století.<sup>77</sup> Vznik sochy klade do 2. poloviny 13. století a řadí ji k proudu, který vycházel z remešské hutě, poznamenal porýnské a jihoněmecké sochařství a působil až do 80. let.<sup>78</sup> Roku 1984 píše Jaromír Homolka o Strakonické Madoně jako o jednom z nejvýznamnějších děl českého sochařství doby posledních Přemyslovců. Její vznik klade do doby vlády Václava II.<sup>79</sup> Kořeny hledá v remešském katedrálním sochařství před polovinou XIII. století. Ve své stati o středověkém sochařství, uveřejněné v knize Dějiny českého výtvarného umění. Od počátku do konce středověku, nachází Albert Kutal opět typově nejbližší sochu v Madoně ze Saint-Goery v lotrinském Epinalu<sup>80</sup>. Připouští ovšem, že tato socha je oproti Madoně ze Strakonice méně strohá, měkčí a snad i mladší.<sup>81</sup> Souhlasí také do jisté míry s Vincencem Kramářem o pramenu slohu sochy ve figurách pravého a levého ostění západního portálu Remešské katedrály, zvláště v postavě světice s knihou, vzniklé v desetiletích kolem roku 1250.<sup>82</sup> Odlišnost však spatřuje v tužší a neohebnější formě Strakonické Madony, což lze sledovat zejména na Mariině hlavě, která jen málo reaguje na pohyb těla. Celkový distanc umocňuje ještě více nehybná maska obličeje Panny Marie. Přísnost a strohost je snad trochu oživena postavičkou dítěte, které se složitým pohybem odklání od své matky a jehož šat je volnější a pohyblivější.<sup>83</sup> V knize o umění doby Karla IV. nacházíme tezi Karla Stejskala, ve které se domnívá, že Strakonická Madona je ohlasem starší nedochované kamenické práce. K tomuto názoru ho vede monumentální koncepce sochy i zjednodušení formy.<sup>84</sup> Robert Suckale se zmiňuje o Strakonické Madoně v článku Beiträge zur Kenntnis der böhmische Hofkunst des 13. Jahrhunderts a klade její vznik do období přelomu 13. a 14. století.<sup>85</sup>

### 3. 3 Ikonografie

V biblické knize Píseň písní připisované králi Šalamounovi nacházíme verše: „Oč krásnější je tvé laskání, sestro má, nevěsto, oč lepší je tvé laskání než víno. Vůně tvých olejů nad všechny balzámy.“ Klíčem k těmto veršům se stal vztah muže a ženy, zde jsou však

<sup>77</sup> HOMOLKA 1982 (pozn. 3) 112-113

<sup>78</sup> Ibidem 74

<sup>79</sup> Josef EHM / Jaroslav PEŠINA / Jaromír HOMOLKA: České gotické umění, Praha 1977, 49

<sup>80</sup> Albert KUTAL: Gotické sochařství, in: Dějiny českého výtvarného umění. Od počátku do konce středověku, Praha 1984, 220-221

<sup>81</sup> Ibidem 221

<sup>82</sup> Ibidem 220

<sup>83</sup> Ibidem 221

<sup>84</sup> Karel STEJSKAL: Dějiny umění. Umění na dvoře Karla IV. , Praha 2003, 18

<sup>85</sup> Robert SUCKALE: Beiträge zur Kenntnis der böhmische Hofkunst des 13. Jahrhunderts, in: Umění 2, 2003, 97

doprovázení chórem, který se z jejich lásky raduje. Již od vzniku této knihy a jejím zařazením do knih Starého zákona je tento vztah vykládán několika způsoby. V židovské tradici je tento vztah nevěsty a ženicha pojímán jako obraz Hospodina a Izraelského národa. Později této knize dodalo nový rozměr křesťanství, když začalo tuto část chápat jako příslibení Mesiáše lidu. V Novém zákoně pak Ježíš Kristus sám o sobě několikrát hovoří jako o ženichu. V Apokalypse svatého Jana se objevuje v roli nevěsty samotná církev.<sup>86</sup>

Ve dvanáctém století nastal v křesťanském světě rozkvět Mariánského kultu. Jestliže v osobě ženicha byl jednoznačně spatřován Ježíš Kristus, pak středověcí teologové spatřovali v nevěstě Pannu Marii. Jí pak byla přidělena hned trojí role, a to zástupkyně církve, znázornění duše věřícího a také samozřejmě sebe sama, matky i nevěsty Kristovy. Mariologické výklady nalézáme již u otců rané církve a to u Ambrože či Jeronýma. Ve středověku se však nejvýznamnějším výkladem biblické Písně písni stalo dílo od Bernarda z Clairvaux. Ve svých výkladech měl ovšem především na mysli uzavřené společenství svého klášteřa.<sup>87</sup>

Na nevěstu Kristu odkazuje na soše Strakonické Madony gesto Krista, který pravou rukou něžně laská svoji matku pod bradou. **[8]** V tomto případě bychom ovšem měli počítat s tím, že ruka dítěte a tedy i jeho gesto je původní. Problémem zůstává rozdílnost použitých materiálů, hlava a pravá ruka Ježíška je z dřeva lipového, zatímco socha Panny Marie a tělíčko Krista je jedlové dřevo. Samo gesto je pro Mariánské sochy na francouzských katedrálách, odkud je Madona slohově odvozována, nezvyklé. Podobné gesto nacházíme například u Madony z Králík nebo na diptychu s Madonou a Bolestným Kristem, dnes uchovávaném v Karlsruhe.<sup>88</sup>

V prvních dvou křesťanských stoletích se také objevuje symbol Panny Marie jako druhé Evy. Andělský pozdrav při Zvěstování Ave... byl některými učenými brán jako přesmyčka jména Eva.<sup>89</sup>

Dítě Strakonické Madony drží v levé ruce jablko. Patří mezi obvyklé mariánské atributy a poukazuje tak na Pannu Marii jako na druhou Evu, která se podílí na vykoupení hříchu „starozákonní“ Evy.<sup>90</sup> Jak již bylo zmíněno, v případě Strakonické Madony drží toto

---

<sup>86</sup> Martin ZLATOHLÁVEK a kol. : Nevěsta v uzavřené zahradě. Klášter sv. Anežky České 30. 8. – 1. 10. 1995, Praha 1995, 26–45

<sup>87</sup> Ibidem 46

<sup>88</sup> Ibidem 64, 88

<sup>89</sup> Jan ROYT: Zahradá Mariánská. Mariánská úcta ve výtvarném umění od středověku do 20. století.

Doprovodná publikace k výstavě v Muzeu Šumavy v Kašperských Horách. Květen – říjen 2000, Sušice 2000, 8

<sup>90</sup> Jan ROYT / Hana ŠEDINOVÁ: Slovník symbolů. Kosmos, příroda a člověk v křesťanské ikonografii, Praha 1998, 100

jablko Kristus. Zde to lze chápat jako odkaz na druhého Adama, který přišel, aby vykoupil lidstvo z dědičného hříchu.

## IV. Madona z Rouchovan [9]

Socha Madony z Rouchovan je vyřezávaná z lipového dřeva, 158 cm vysoká, v zadní části je vyhloubena. Chybí obě paže Ježíškovy, prsty jeho levé nohy, část drapérie u jeho nohou je odřezána a odlomena. Dále chybí pravá Mariina paže od lokte, odlomeny jsou části její roušky u hlavy.<sup>91</sup>

Albert Kutal v době, kdy se zajímal o rouchovanskou sochu, pracoval s tím, že Madona má novou ruku, stejně jako obě Ježíškovy ruce. Tehdy byla na hlavě ještě posazena nízká čelenka, která ovšem neobíhala celou hlavu a byla utvořena ze spletených motouzů.<sup>92</sup> V této době byla majetkem Národního muzea, kde byla také roku 1961 restaurována J. Tesařem. O rok později byla získána do Národní galerie v Praze.

Uprostřed hrudi byla socha silně prasklá. Plášť na prsou Marie je z plátna a je přilepený na dřevo a plátno je polychromované. Obličej matky je ze zvláštního kusu a spojení s tělem je zajištěno opět plátnem. Těličko dítěte a obličej Panny Marie má novou polychromii. Pod ostatní polychromii se našel starý, zřejmě však nepůvodní křídový podklad se zbytky zlata. Plátno také posloužilo k zajištění velké praskliny, která prochází od levého ramene hlavní vertikální řasou až pod kolena. Zadní vyhloubení bylo zřejmě zakryto deskou, o čemž svědčí otvory po nýtech.<sup>93</sup>

Socha znázorňuje postavu Panny Marie s dítětem oblečenou v dlouhý šat a plášť, který má přehozený přes ramena. Vlevo spadá plášť volně k zemi, je pouze trochu nadzvednut pravou paží, což určuje typ Madony s otevřeným pláštěm. Na pravé straně je plášť přitisknut levou rukou těsně k boku a přiléhá v plochých záhybech k spodnímu šatu a vytváří zde na boku dvě zaostřené vlásnice, patrně však jen při pohledu z boku. Vzniklo tak ojedinělé uspořádání, které nemá v českém ani moravském sochařství 1. poloviny XIV. století obdoby. Jsou to ale dlouhé kolmice drapérie, vzbuzující velkou, ale na druhou stranu velmi decentní vertikálu, nepřepásané, tudíž nepřetržitě spadající linie až k zemi, které činí z Rouchovanské Madony unikát, který nemá blízkou obdobu v dílech tehdejší střední Evropě.<sup>94</sup>

Dnešní podoba Marie s dítětem bohužel neodpovídá svému původnímu vzhledu ani stavu. Jak je již zmíněno nohy jsou někde v oblasti nad nártem uříznuty, lze předpokládat, že

---

<sup>91</sup> HOMOLKA/ KESNER 1964 (pozn. 5) 13

<sup>92</sup> KUTAL 1939 (pozn. 33) 189

<sup>93</sup> Ibidem 189

<sup>94</sup> Ibidem 189-190

chybí asi 30 centimetrů. Albert Kutal se však domnívá, že nelze vyloučit, že následné změny byly provedené na soše záměrně.<sup>95</sup>

Lem pláště směřuje ke středu prsou, kde byl dříve pravděpodobně sepat agrafou. Tento lem však není na místech, kde přiléhá k hrudi matky a kde zakrývá prohlubeň podpaží vypracován ve dřevě. Od středu hrudi až k pravému rameni je na dřevěný podklad přilepen kus plátna, který tak zakrývá špičky kolmých řas, které vybíhaly ke krku Madony. **[10]** V zakryté prohlubni podpaží je na paži patrný původní obrys pláště, který zřejmě dříve směřoval přibližně k místu, kde přechází rameno v krk, a tedy nikoli ke středu hrudi jako je tomu dnes. Výřez v šatu pod paží naznačuje snad otvor pro rukáv spodního šatu.<sup>96</sup>

Tělo Panny Marie se prohýbá v levém boku o nějž je podepřen Ježíšek, přidržený Mariinou levicí. Dítě je zahaleno v roušku, která však skrývá jen boky a nohy, narozdíl od Madony Strakonické, jejíž dítě je ještě zahaleno zcela v roušku. Nepochybně to souvisí s rozvíjením mystických tezí symbolického Krista jako eucharistické oběti. Také si můžeme všimnout prstenu na Mariině ruce, což zase odkazuje na mystickou nevěstu Krista, nebo také na symboliku Marie jako církve, kterou propracoval Bernard z Clairvaux. K tomuto ikonografickému rozboru se budu podrobněji věnovat v následující podkapitole. Stejně jako u sochy Strakonické Madony se dítě obrací téměř v profilu k tváři jeho matky, jeho pohled se ovšem nesetkává s pohledem Mariiným, která směřuje upřeně svůj pohled přímo vpřed. Z nepoměrně velké hlavy Madony, nasazené na dlouhém štíhlém krku, spadá na ramena krátká rouška, která je po okrajích vroubkovaná. Roušku zřejmě přidržovala koruna, dnes však ztracená. Šat postavy kolem krku kruhově ukončený spadá rozčleněn v řadu kolmých, nepatrně vpravo zahnutých řas. Na postavě lze pozorovat nepatrný postoj v kontrapostu, díky němuž vystrčené koleno vynáší vertikální řasení z vpravo uhýbajícího skládání, tím přibližuje řasy nad sebou směrem k nejmohutnější řase, která je plasticky zdůrazněna. Pod kolenem se tyto záhyby opět vracejí k linii těla. Pravá ruka Marie zřejmě třímala žezlo, méně pravděpodobně květinu. Záhyb pláště pod pravou rukou vytváří nejtmaší prostor skulptury, který tvoří kontrast ke světlým záhybům Madonina šatu.<sup>97</sup>

Mírný kontrapost postavy, nesoucí svou hmotnost na levé noze vytváří opět dojem prohnutého luku, jehož tětívu tvoří plášť na levé straně. Mariina hlava ovšem mírným nakloněním na pravou stranu vytváří z jednoduchého obloukovitého prohnutí náznak

---

<sup>95</sup> KUTAL 1939 (pozn. 33) 190

<sup>96</sup> Ibidem 190

<sup>97</sup> Ibidem 190

S-ovitého pohybu. Dojmu z prohnutí na pravé straně zabraňuje kolmice tvořená Ježíškovým tělem. Kompozice sochy je tak uzavřena dvěma osami v obdélníkovém prostoru. Hlavní hmota sochy probíhá stejně jako u Madony ze Strakonic od široké základny k úzkým ramenům. Lineární osa je ovládána vertikálou, kterou narušují jen ohnuté ruce Mariiny a nožky sedícího Ježíška. Dříve snad byla tato vertikála potlačena zlomením řas na spodní části Rouchovanské Madony jak je to také u Madony ze Strakonic a jak budeme moci pozorovat i u sochy Svaté Dobrotivé. Obrácení řasení vlevo může být naznačeno na střední hlavní řase šatu. Postava Madony je chápána spíše plošně, jediným hlubokým záhybem, na rozdíl od docela plochého řasení, je prostor pod pláštěm na levé straně sochy. Lze zde mluvit o tom, že socha byla utvářena spíše kresebně, než plasticky.<sup>98</sup> Tělesnost postavy je také postoupena abstraktní linii drapérie, která určuje nejen hmotnost, ale i pohyb těla.<sup>99</sup>

Opět se zřejmě i zde jednalo o uctívanou podobu Madony, které byl určen pohled ze tří stran. Vlevo se stejně jako vepředu uplatňuje vertikalizace os, jiný rozvrh už má pohled zprava a také i ze zadu. Pod levým loktem vznikají dva ostré, značně plastické záhyby, z nichž ta spodnější se odklání do středu zad. Kolmice pod nimi se tomuto podřizují. Z nadzdvíženého pravého ramene spadají opět kolmice. Uprostřed zad se dnes objevuje vyhloubení, ale je pravděpodobné, že toto vyhloubení bylo zakryto plasticky znázorněnou deskou. Ke kolmici vpravo se tedy zřejmě připojovaly horizontální vlásnice. Kotal odpozoroval, že takovéto nesymetrické uspořádání drapérie na zádech je velmi časté ve Francii.<sup>100</sup> Také rouška z hlavy klesá vpravo v kolmých záhybech, vlevo jsou pak záhyby zahnuty.

Pokud chceme hledat nějaké slohové analogie v českém a moravském sochařství pomocí několika archaických rysů, jako je například abstrakce hmoty postavy, nejbližší slohovou podobu nalezneme v Madoně ze Strakonic. Obě dvě sochy mají společný typ otevřeného pláště, díky němuž vznikají na šatech tak specifické řasení, které určuje osy obou, i když u Strakonické Madony je tato osa narušena opaskem, a osy těchto Madon se stejně setkávají v bodu nad Mariinou hlavou. I pohled zleva tuší příbuznost, obě sochy stojí na levé noze, pokrčené pravé koleno mírně vystupuje zpod pláště, také mírně vypouklé břicho je u obou soch, stejně jako určitý odklon Ježíškovy postavy od Mariina těla. I obličejové tvary jednoduchého širokého oválu s úzkými nosy prozrazují stejnou slohovou vrstvu, ne ovšem bezprostřední vztah.<sup>101</sup>

---

<sup>98</sup> KUTAL 1939 (pozn. 33) 191

<sup>99</sup> Ibidem 191

<sup>100</sup> Ibidem 191

<sup>101</sup> Ibidem 192



## 4. 1 Slohová východiska

Albert Kutal stejně jako Strakonickou Madonu, tak i Madonu z Rouchovan a jejich východiska hledá v Remeši, ve Freiburgu a Štrasburku. Madona Strakonická však má blíže k remešským sochám, zejména k těm, které vznikly v dílně, nebo pod bezprostředním vlivem mistra sv. Josefa.<sup>102</sup> Tento mistr působil v Remeši zřejmě kolem roku 1260.<sup>103</sup> U Madony z Rouchovan však zachází ještě dál a hledá souvislosti v Chartres na postranních portálech katedrály [11], ale kategoricky vylučuje jakoukoli závislost.<sup>104</sup> Společné prvky můžeme nalézt ve stejném řešení motivu řasení, které se ovšem ve 14. století objevuje už jen zřídka. Také volně klesající lem pláště je na soše z Rouchovan podobný. Nemůžeme si však nevšimnout, že tvarový rozdíl soch v Charteru je celkově odlišný a časová vzdálenost je příliš velká.<sup>105</sup>

V Remeši dochází k východisku v Královně ze Sáby [12], ale zejména anděl vpravo od svatého Nikasia [13] podle něj představuje slohový předstupeň pro Rouchovanskou Madonu.<sup>106</sup> Postava anděla vedle svatého Nikasia bývá datována do 2. poloviny 13. století.<sup>107</sup> Anděl má mnoho stejných prvků jako Madona z Rouchovan, zvláště jeho plášť, jež je na prsou sevřen agrafou a pozdvižen pravým loktem spadá kolmo dolů a levou rukou je těsně přitisknut k boku. Také vystrčené koleno, díky němuž řasení proudí směrem do středu sochy, je stejné.

Drapérie je zde ovšem více chápána organicky než abstraktně jako je chápána u naší Madony. Tento vývoj můžeme sledovat do Štrasburku, kde se projevuje na ctnostech a pannách západního průčelí, nebo přes remešskou katedrálu až do Freiburgu.<sup>108</sup> Ctnosti a Panny západního průčelí Štrasburské katedrály [14] ovládá již pohyb samoučelný a nevázaný na organický postoj.<sup>109</sup> Tyto skupiny soch jsou datovány do konce 13. století.<sup>110</sup> Nověji jsou datovány do 2. čtvrtiny 13. století. Možná právě touto cestou se k nám dostaly prvky francouzské, snad s přímým ovlivněním Porýním, či okolních zemí, ale s jistotou to tvrdit nemůžeme, neboť v okolí naší země nejsou dochovány památky, které by toto tvrzení mohly doložit. S motivem volně padajícího pláště, nepřerušeno opaskem a pohyb a vedení záhybů se setkáváme u Madony ze štyrského kláštera Admontu, která je dnes uložena v Zemském

---

<sup>102</sup> KUTAL 1939 (pozn. 33) 192

<sup>103</sup> HUYGHE 1969 (pozn. 26) 369

<sup>104</sup> KUTAL 1939 (pozn. 33) 192-193

<sup>105</sup> Ibidem 192-193

<sup>106</sup> Ibidem 193

<sup>107</sup> HUYGHE 1969 (pozn. 26) 370

<sup>108</sup> KUTAL 1939 (pozn. 33) 193

<sup>109</sup> Ibidem 193

<sup>110</sup> HUYGHE 1969 (pozn. 26) 386-387

muzeu ve Štýrském Hradci.<sup>111</sup> S motivem rozevřeného pláště se ve střední Evropě ještě setkáváme u Madony ze Zvěstování v Národním muzeu v Mnichově, datované k roku 1300<sup>112</sup> Zde některé prvky silně odkazují na remešskou královnu ze Sáby. Velkým rozdílem ovšem mezi Rouchovanskou Madonou a Madonou v Mnichově je strnulý a jaksi neohebný pohyb u té druhé.

Společné vertikální řasení, které není nijak přerušeno páskem má zase společné Rouchovanská Madona s postavou Gramatiky z okolí Bodamského jezera, dnes uložené v Národním muzeu v Mnichově, kterou ovšem někteří datují až do poloviny XIV. století.<sup>113</sup>

## 4. 2 Dosavadní poznatky

Ve článku Vratislava Bělíka z roku 1938 se dozvídáme umístění i osudu moravské sochy. Podle ústního podání stávala socha madony na oltáři v Rouchovanském kostele. Zřejmě však nebyla ve velké vážnosti, protože tehdejší kostelník si tuto sochu vyprosíl a postavil ji do světnice ve svém domě.<sup>114</sup> Dům v průběhu 19. století několikrát vyhořel, socha byla poškozena a proto jí místní občanka Kolmanová přemalovala obličej a jiná na ni ušila šaty.<sup>115</sup> Z článku se také dovídáme, že dle snímku ji doktor Stanislav Sochor, vrchní rada správní osvětové služby, datuje do doby kolem roku 1300.<sup>116</sup> Pro svou dataci ovšem důvody neuvádí.

Albert Kutal datuje Rouchovanskou Madonu do třetího až čtvrtého desetiletí XIV. století. Toto své tvrzení odvozuje od potlačení tělesnosti u této sochy, které se projevuje především velmi úzkým a protáhlým krkem, úzkými rameny a kresebností jemných záhybů. Také potlačení organičnosti těla, které rozehrává soustavu řasení a přispívá tak k větší abstrakci je dokladem vlivu francouzského a porýnského sochařství.<sup>117</sup> Roku 1942 píše o Rouchovanské Madoně, že se u ní objevuje velké snížení hmotného objemu i velká abstrakce pohybu. Záhyby na Madoně šatu jsou zbaveny síly a objemu a jsou už jen pouhým náznakem pohybu, který sochou prochází.<sup>118</sup>

---

<sup>111</sup> KUTAL 1939 (pozn. 33) 193

<sup>112</sup> Ibidem 194

<sup>113</sup> Ibidem 194

<sup>114</sup> Vratislav BĚLÍK: Rouchovanská gotická Madona, in: Od Horácka k Podyjí XIV, 1938, 74

<sup>115</sup> Ibidem 75

<sup>116</sup> Ibidem 74

<sup>117</sup> KUTAL 1939 (pozn. 33) 195

<sup>118</sup> KUTAL 1942 (pozn. 8) 27

K problematice Madony z Rouchovan se také vyjádřila Hilde Bachman ve své práci z roku 1943. Ta ji stejně jako Madonu ze Strakonice řadí do podunajské oblasti, přesněji do okruhu vídeňského dómu sv. Štěpána. Její výchozí formy hledá na velkých mladších chórových sochách již zmiňovaného dómu, které jsou datovány do let 1330-1340.<sup>119</sup> Rouchovanskou Madonu také přirovnává k malé Madoně z Thernbergu, uloženou v Diecézním muzeu ve Vídni. Tato socha má s moravskou skulpturou společné řešení dlouhých kolmých záhybů drapérie, dále podobný typ obličejů i postava Ježíška je stejně řešená.<sup>120</sup> Stejně jako Albert Kutal vkládá rouchovanskou dřevorezbu do blízkosti postavy Gramatiky z okolí Bodamského jezera.<sup>121</sup> Práce Alberta Kutala z roku 1939 nebyla poslední, která se zabývala sochou Madony z Rouchovan. O deset let později píše, že Rouchovanská Madona tvoří chronologickou posloupnost ve vývoji od Madony Strakonické, avšak počítá s tím, že dochované památky tohoto období tvoří jen zlomek tvorby a proto nelze hovořit o spojení mezi jednotlivými pracemi.<sup>122</sup> V Rouchovanské Madoně už pokročila grafická redukce hmoty, její autor ztratil smysl pro pevnou stabilitu sochy a organickou vazbu částí, která je objevená abstraktnímu, vzhůru stoupajícímu pohybu linií.<sup>123</sup> K problematice Rouchovanské madony se vyjádřil i Jaromír Homolka. Podle něj autor sochy znal jistě velmi dobře francouzské a porýnské sochařství, například výzdobu předsíně freiburského Münsteru, ale sama Madona už patří zcela novému slohu.<sup>124</sup> Plastika je reliéfní, protáhlá postava má zredukovanou tělesnost a celou hmotu ovládají vertikální linie.<sup>125</sup> Zajímavé je také srovnání s Madonou z Ollesheimu.<sup>126</sup> [15] Madona z Ollesheimeru byla dříve datovaná k roku 1300, později Robertem Suckalem datována do rozmezí let 1250/ 1260.<sup>127</sup> S Madonou z Rouchovan ji spojuje otevřený plášť i podobně řešená drapérie dolní části šatu. Zde se navíc objevuje i jakýsi sloupový vzrůst Madony, jenž můžeme tušit i u rouchovanské sochy. K Madoně z Rouchovan se v publikaci *Gotik in Böhmen* vrací opět Hilde Bachmann. Východiska k soše opět hledá v postavách chóru v dómu Sv. Štěpána ve Vídni, avšak v této

---

<sup>119</sup> BACHMANN 1943, 40-41

<sup>120</sup> Ibidem 40

<sup>121</sup> Ibidem 41

<sup>122</sup> KUTAL 1949 (pozn. 42) 51

<sup>123</sup> Ibidem 51

<sup>124</sup> HOMOLKA/ KESNER 1964 (pozn. 5) 13

<sup>125</sup> Ibidem 13

<sup>126</sup> Ibidem 13

<sup>127</sup> Ulrike BERGMANN: *Verschwundenes inventarium. Der Skulpturenfundim Kölner Domchor. Katalog zu einer Ausstellung des Schnütgen – Museum der Stadt Köln und der Dombauverwaltung des Metropolitankapitels in Köln, Köln 1984, 47*

práci zachází v hledání východisek ještě dál, a to do Francie. Uvádí především tři místa: Remeš, Chartres a Amiens.<sup>128</sup>

V katalogu Sbírký starého umění Národní galerie v Praze z roku 1971 je Rouchovanská Madona uvedena jako dílo českého sochaře druhé čtvrtiny 14. století.<sup>129</sup> Ve své další práci z roku 1973 se Albert Kutal k této tématice opět vrací a vyjadřuje své pochybnosti s teorií Hilde Bachmann a jejího následovníka Z. Świechovského o předlohách v Podunají.<sup>130</sup> Rouchovanskou Madonu klade do souvislosti k Strakonické Madoně, tedy předpokládá předlohy orientované na západ a ne na vídeňský dóm Sv. Štěpána.<sup>131</sup> Obě dvě sochy mají společný základní rozvrh i vedení záhybů, a tudíž i přes některé rozdíly jde o předstupuň abstrakce k moravské soše.<sup>132</sup> V téže práci píše o neobvyklosti a neaktuálnosti řešení drapérie u Rouchovanské Madony pro polovinu 14. století, protože zvolená vertikalizace i posazení Ježíška na levý bok nedovoluje rozvinutí lineárního rytmu.<sup>133</sup> Na tomto základě hovoří Kutal o dokladu kontinuitního domácího vývoje.<sup>134</sup> Stejně jako v katalogu z roku 1971, tak i v článku Jaromíra Homolky a Jaroslavy Mrázové z roku 1982 se jako vznik rouchovanské sochy uvádí 2. čtvrtina 14. století.<sup>135</sup> Jaromír Homolka ve své stati o sochařství doby posledních Přemyslovců klade vznik rouchovanské sochy do období konce 13. století. a madonu uvádí jako příklad prolnutí tvarově zjednodušeného těla se silně stylizovanou drapérií, což patří k základním znakům poklasické formy.<sup>136</sup> Svou teorii uvedl ve svém článku Robert Suckale v roce 2003. Vznik Rouchovanské Madony považuje období kolem roku 1300.<sup>137</sup> Pro toto své datování nemá ovšem podstatnější argumentaci.

#### **4. 3 Madona z Rouchovan jako dílo z prostředí Zbraslavského kláštera**

Tato kapitola vznikla na základě studie Pavla Kaliny. Ve své studii nazvané *Mater et sponsa* se zabývá možnými vztahy mezi Rouchovanskou Madonou, obrazem Madony Zbraslavské a Madonou z Říma. Tato tři umělecká díla spojuje motiv prstenu na Mariině prstě. Madona Zbraslavská [16] pochází z bývalého cisterciáckého kláštera na Zbraslavi, který

<sup>128</sup> BACHMANN 1969 (pozn. 54) 116

<sup>129</sup> Sbírký starého umění. Seznam vystavených děl. Katalog Národní Galerie v Praze 1971 (pozn. 55) 17

<sup>130</sup> KUTAL 1973 (pozn. 49) 491

<sup>131</sup> Ibidem 491

<sup>132</sup> Ibidem, 491

<sup>133</sup> KUTAL 1973 (pozn. 49) 491

<sup>134</sup> Ibidem 491

<sup>135</sup> Jaromír HOMOLKA/ Jaroslava MRÁZOVÁ: K nové instalaci sbírky české gotiky v Národní Galerii, in: *Umění* 10, 1982, 586

<sup>136</sup> HOMOLKA 1982 (pozn. 3) 74

<sup>137</sup> SUCKALE 2003 (pozn. 85) 78 – 92

nechal založit král Václav II. V roce 1291. První zmínka o tomto obraze pochází z první poloviny 17. století a nachází se v legendě, podle níž byl nalezen obraz v rozvalinách kláštera. To ovšem podle Kaliny neznamena, že by Zbraslavská Madona musela pocházet přímo z kláštera.<sup>138</sup> Rozměr desky obrazu Zbraslavské Madony ukazuje k tomu, že zřejmě stávala na oltární menze. Madona z Říma [17], zřejmě menší kopie zbraslavského obrazu připouští domněnku, že sloužila k domácí účtě. Objednavatel těchto obrazů mohl být jak členem klášterního společenství, tak také mohl být z prostředí mimo komendu.<sup>139</sup>

Dřevěná socha Madony z Rouchovan na jižní Moravě byla zřejmě objevena až v první polovině 19. století v tamějším farním kostele. Snad ale mohla být na tomto místě už dlouhou dobu předtím. Roku 1325 byl rouchovanský kostel skrze královnu Elišku darován klášteru ve Zbraslavi a stal se tak patronátním kostelem cisterciáckého opatství Zbraslav.<sup>140</sup> Jako hlavní důvod provázání těchto dvou děl, když nepočítáme Madonu z Říma, uvádí Pavel Kalina malé časové rozhraní vzniku těchto děl i těsné historické provázání míst vzniku. Jako největší vodítko mezi těmito díly spatřuje Kalina ve velmi podobné ikonografii. Všechny tři Madony mají na prstě levé ruky prsten, kterým se jeho nositelky prokazují jako nevěsty Kristovy. V evropském umění 14. století spatřujeme tento motiv jen velmi zřídka. Prsten můžeme spatřit u tzv. Milánské Madony Kolínského dómu, Madony z kláštera Sonnenburg v Tyrolsku a u obou o něco mladších Madon z Lütichu a Narbonu. V Čechách se s tímto motivem setkáme poprvé u Panny Marie ze Zvěstování na nástěnné malbě zámecké kaple na Moravském Šternberku.<sup>141</sup> Právě i toto ojedinělé vyskytnutí těchto motivů v českém umění může odkazovat na jediného objednavatele.<sup>142</sup>

Pavel Kalina ukázal také na častý výskyt středověké představy Ženicha a Nevěsty v nevydaných Sermones slavného zbraslavského opata Petra Žitavského (zemřel 1339). Spis také obsahuje mariologický výklad Písně písní. Tentýž opat se také často opakovaně zmiňuje ve své Zbraslavské kronice a vysoce oceňuje získání kostela v Rouchovanech. Skutečnost, že opat Petr byl v těsném spojení se zakladatelkou rouchovanského kostela, královnou Eliškou i to, že v jeho kronice se uvádí toto založení, ukazuje základ domněnky, že objednavatelem

---

<sup>138</sup> Pavel KALINA: Mater et sponsa. Einige bemerkungen zur kunst der Zisterzienser in Böhmen, in: Union Cistercienne: Revue historique, biographique, liturgique, ascétique, anecdotique de l'Ordre de Citeaux XLVII, 1996, 314

<sup>139</sup> Ibidem 314

<sup>140</sup> KALINA 1996 (pozn. 129) 314

<sup>141</sup> Ibidem 314-315

<sup>142</sup> Ibidem 315

sochy z Rouchovan byl sám opat Petr. Z pramenů se také můžeme dočíst, že po jeho smrti došlo k ochladnutí zájmu o moravskou enklávu.<sup>143</sup>

Prsten na ruce Zbraslavské Madony [18] pochází zřejmě ze starší tradice kláštera, nebo byl převzat z nějakého ještě staršího nebo nerealizovaného obrazu z doby opata Petra Žitavského.<sup>144</sup> Stejně tak jako převzetí kostela v Rouchovanech a jeho využívání bylo proti řádovým pravidlům, tak i objednávka monumentální sochy pro interiér zdejšího kostela budilo později pohrdání. Opat Petr zřejmě chtěl tímto činem dosáhnout pouze prohloubení víry a zbožnosti místních věřících.<sup>145</sup>

V poslední části své práce se Pavel Kalina vrací k stylistickým znakům Madony z Rouchovan. Autor souhlasí s datací sochy k roku 1330 a uvádí madonu jako příklad vývojového stupně radikálního linearismu skupiny kolem Madony z Michle. K této skupině ji také řadí precizní esovitě vlnění vlasů dítěte, usměv matky, který je řešen ve smyslu řecké Kóré, nebo také zdobení lemu drapérie.<sup>146</sup> V této souvislosti uvádí také nápadnou shodu s Madonou ze Strakonice. Kalina zastává názor, že obě sochy pocházejí z jedné dílny. Jejich analogické proporce svědčí o tom, že se jedná o kopie téhož vzoru, nějaké „kultovní“ sochy. Ta se nejpravděpodobněji nacházela v nějakém z pražských kostelů, vznikla ke konci 13. století a byla vyhotovena nějakým mistrem ze západu, nebo někým, kdo se tam učil.<sup>147</sup> Někaké bližší argumenty pro toto své tvrzení ovšem Pavel Kalina ve své studii neuvádí.

#### 4. 4 Ikonografie

Seznam autorů, kteří mluví o Panně Marii jako o nevěstě Ježíše Krista je rozsáhlý, proto nasvětlím pouze stručný vývoj této teze ve všeobecném přehledu. O Nevěstě a ženichovi církevní otcové ještě nepiší, první zmínky nalézáme v karolínské době. Posléze tyto duchovní proudy můžeme pozorovat v době scholastiků tedy v 11. a 12. století. Naposled nalezneme tyto tendence s příchodem francouzských a dominikánských teologů. S podobou „Boží svatby“ se setkáváme již několikrát v Starém a Novém zákoně. Mariologická interpretace se nachází již ve Starém zákoně, konkrétně v Písni písni, která je připisována

---

<sup>143</sup> KALINA 1996 (pozn. 129) 327

<sup>144</sup> Ibidem 317

<sup>145</sup> Ibidem 318

<sup>146</sup> Ibidem 318

<sup>147</sup> Ibidem 319

králi Šalamounovi. V Novém zákoně pak můžeme číst o zasnoubení mladé ženy Panny Marie s Hospodinem v Chrámě.<sup>148</sup>

Ve středověku byla Panna Maria chápána jako synonymum pro církev. Svatý Bernard z Clairvaux, který je považován za posledního církevního otce a je spoluzakladatelem cisterciáckého řádu zdůrazňuje ve své interpretaci Písně písni v první řadě eklesiologický a antropologický aspekt. Mariologická podoba výkladu je poněkud posunuta do pozadí. Ale i tak patří Mariánská úcta společně s mystickým výkladem Písně písni k neoddělitelné duchovní tradici řádu.<sup>149</sup> V knihovně Zbraslavského kláštera nalézáme vedle liturgických knih a spisů svatého Bernarda a jiných členů řádu a spisovatelů tehdejší doby zde jeden exemplář sbírky Mariánských zázraků, který byl rozšířen v mnoha vydáních v oblasti Ile-de-France. V této knize často nalézáme toto vyprávění: Jeden mladý klerik byl zasnouben s krásnou dívkou. V den svatby šel tento mladík do kostela, zde měl vidění, ve kterém ho Panna Maria obvinila z nevěry. On stáhl svůj prsten z ruky a navlékl ho na prst sochy Madony.<sup>150</sup> Tato historka zřejmě poskytuje objasnění přítomnosti prstenu na soše ze 14. století, nebo jde o reprodukce legendy o jedné ze starších soch ze severofrancouzského prostředí.<sup>151</sup>

Stejně jako Madonu ze Strakonice můžeme i Rouchovanskou Madonu považovat za symbol nevěsty Kristovy. Socha pochází s největší pravděpodobností ze zaniklého kláštera cisterciáček v Rouchovanech na Moravě. Bernard z Clairvaux, který stál u zrodu cisterciáckého řádu, se pokusil výklad Písně písni co nejvíce spojit s životem společenství bratří v klášteře. Panna Maria se stala ochránkyní řádu, každý klášterní kostel měl být zasvěcen Nanebevzetí Panny Marie, a proto je nasnadě, že svatý Bernard označuje klášter jako zahradu uzavřenou a církev jako nevěstu rozdrobenou do mnoha duší, které čekají na svého ženicha.<sup>152</sup>

Středověký západ utvářel obraz Panny Marie a Ježíše jako vztah ženy – matky. Tento obraz vznikl na základě Lukášova evangelia, které se více než ostatní zmiňuje o Kristově dětství. Panna Maria – Sponsa verbi, to je nevěsta vtěleného slova, tak byla Maria chápána jako matka i nevěsta.<sup>153</sup> Panna Maria byla ovšem chápána také jako prostřednice mezi člověkem a Bohem. Proto se také na základě textu Písně písni vytvořila nová představa vztahu nevěsty a ženicha. Tento vztah nacházíme na mnoha uměleckých dílech středověku a můžeme sledovat vytvoření určitých gest, které prozrazují tento mystický cit. Ať už je to motiv, kdy

<sup>148</sup> KALINA 1996 (pozn. 129) 316

<sup>149</sup> Ibidem 316

<sup>150</sup> Ibidem 316-317

<sup>151</sup> Ibidem 317

<sup>152</sup> ZLATOHLÁVEK 1995 (pozn. 77) 52–63

<sup>153</sup> ROYT 2000 (pozn. 82) 9

dítě drží matku za palec její ruky nebo přikládání líčka k Mariině tváři. Také již zmíněné laskání na bradě, které můžeme sledovat na Strakonické Madoně, i prsten na prstě Madony z Rouchovan ukazuje lásku Boha k církvi - k lidstvu samému.<sup>154</sup>

Madona z Rouchovan má na prsteníčku levé ruky malý prsten s oválným snad modrým kamenem. [19] Prsten je už od antiky považován za odznak a symbol světské moci, později i církevní. Biskup při svém svěcení přijímá prsten jako výraz svého svazku s diecézí. Prsten je také výrazem mystického zasnoubení ženicha a nevěsty, jak to můžeme sledovat v Písni písni. Pokud vezmeme v úvahu, že tato socha pochází z cisterciáckého kláštera, můžeme se domnívat, že prsten má přímou souvislost s Bernardovými výklady tohoto biblického textu. O velké oblibě a rozšíření motivu prstenu na ruku Panny Marie v prostředí cisterciáckého řádu svědčí další příklady tohoto původu, jako je Madona Zbraslavská a snad i Madona Římská. [20] S prstenem se však setkáváme i na obrazech vytvořených mimo cisterciácké prostředí, například na obraze Madony Březnické, který daroval Václav IV. roudnickým augustiniánům.<sup>155</sup>

---

<sup>154</sup> ZLATOHLÁVEK 1995 (pozn.77) 63–64

<sup>155</sup> ZLATOHLÁVEK 1995 (pozn.77) 63–64



## V. Svatá Dobrotivá (Svatá Benigna) [21]

Socha je vyřezána z lipového dřeva a je vysoká 108 cm. Původně stávala v bývalém klášterním kostele augustiniánů, zasvěceném Panně Marii a svaté Dobrotivé v obci Dobrotivá. Na zadní straně je socha částečně opracována. Na Dobrotivé se dodnes zachovaly jen velmi nepatrné fragmenty starého křídového podkladu, z polychromie se nedochovalo nic. Socha byla uložena v Depozitáři Arcibiskupství pražského a v roce 1993 byla zapůjčena do Národní galerie v Praze. Téhož roku proběhla také restaurace Annou Třeštílkovou. Na soše je v oblasti hrudi otvor pro skříňku s ostatky světice, zřejmě upraven v XIX. století, dále jsou také patrná drobná mechanická poškození.<sup>156</sup>

Svatá Benigna (Dobrotivá) byla jednou z jedenácti (zástupné číslo za 11 000) dvorských panen princezny Voršily, které při návratu z poutě do Říma byly, zřejmě ve 4. století, zavražděny Huny před branami města Kolína nad Rýnem, kteří v tu dobu město obléhali. O svaté Voršile existuje mnoho legend, všechny se shodují jen v několika málo bodech. Voršila byla panna z přesvědčení a byla dcerou anglického krále. Zemřela, jak již bylo uvedeno, mučednickou smrtí z rukou hunských nájezdníků, protože se odmítla provdat za jejich krále. Jedna z legend líčí, že si při zasnubách s pohanským knížetem vyžádala tříletý odklad sňatku. Tuto dobu chtěla trávit tak, že se poplaví k ústí Rýna, do Kolína a Basileje, a potom, než se vrátí do Kolína, poutí do Říma. Na její cestě ji doprovázely družky urozeného původu, přičemž každá z těchto panen se plavila na lodi, která nesla tisíc panen. Podle jiné legendy požádala Voršila, za to, že se provdá, nápadníka o obstarání lodí a deseti tisíc družek, které by ji doprovázely na pouti do Říma a posléze do Kolína nad Rýnem. Právě před tímto městem byla i se svou družinou polapena hordou Hunů, kteří se snažili sblížit se s nimi. Voršila své družky však nabádala, aby raději položili život, než aby se jim podaly a ztratily svou nevinnost. Podnětem k vzniku této legendy byl zřejmě latinský nápis vytesaný kolem roku 400 do kamene, který odkazoval na jakýsi kolínský kostel, ve kterém jsou prý uloženy ostatky neznámých panenských mučednic. Snad na přelomu 9. a 10. století bylo jméno Voršily spojováno až s jedenácti umučenými pannami a v následujících letech, zřejmě za následku špatného čtení latinského nápisu, začal jejich počet růst na 11 000.<sup>157</sup>

Biskupský oficiál, děkan svatovítské kapituly na Pražském hradě a legendární zakladatel kláštera Zvěstování P. Marie, později svaté Dobrotivé, Oldřich Zajíc z Valdeka

<sup>156</sup> Jaromír HOMOLKA / Jiří FAJT: Gotika v západních Čechách (1230–1530). Katalog výstavy, Plzeň 2. 5.–17. 9. 1995, Praha 24. 10. 1995–28. 4. 1996, Praha 1995, 628

<sup>157</sup> Elizabeth HALLAMOVA: Světci. Kdo jsou a jak vám pomáhají, Praha 1996, 62-63

nechal přivést tělo této světice do Čech z Říma roku 1320. Roku 1326 pak ve své závěti ustanovil, aby tělo mučednice bylo uctíváno na novém oltáři v malé prostřední kapli. A to se také později, přesněji 22. května roku 1327 stalo.<sup>158</sup> Světice začala být později nazývána Dobrotivou. Za období husitských válek byl klášter několikrát vypleněn, ale ostatky světice se vždy podařilo zachovat. Pod svou patronací nechali roku 1469 páni Zajíci znovu obnovit. Do oltáře byly opět ostatky vloženy až roku 1493. V průběhu XVI. století se k svaté Dobrotivé konaly četné pouti, jejichž tradice sahá již do doby vlády Václava IV., kdy papež Bonifác IX. jejich konání potvrdil bulou již v roce 1401.<sup>159</sup> Vojsko Bedřicha Falckého opět vydrancovalo klášter roku 1620 a život v klášteře byl obnoven téměř až o padesát let později.

Z této doby nám byl zachován také záznam o pustém oltáři na němž stojí pouze socha světice. Zachovalo se nám také několik rytin této sochy, a to z let 1678, 1689 a 1710. Klášter prošel také opravou roku 1886. Z této doby se nám v Plzni u sv. Jiří na Doubravce dochoval reliéf svaté Dobrotivé, jenž byl dříve datován do XV. století. Koncem XIX. století zřejmě prošla i sv. Benigna velkými úpravami, při nichž byl znovu osazen hluboký otvor na hrudi, do nějž byla vložena skříňka s ostatky světice a byla uzavřena dřevěným krytem. Na hlavu sochy byla usazena nová tepaná korunka a do rukou byla světici vložena palmová ratolest jako symbol mučednické smrti. Na celém povrchu sochy též byla nově provedena polychromie. [22] Zřejmě na počátku století 20. byla soše opět udělána nová polychromie. [23] Odstraněním polychromie z XX. století byla odhalena úprava řezby dřeva, která ovšem pochází zřejmě ze století XVII.<sup>160</sup> Tato pozdější úprava nám bohužel nezachovala žádnou původní polychromii.

Stojící postava svaté Dobrotivé zaujme přísností svého vzhledu, jenž je určen především a pouze pro pohled z ánfasu a také svou blokovitostí. Tato blokovitost je navíc velmi podpořena symetrickou skladbou drapérie.<sup>161</sup> Na rozdíl od předchozích dvou soch, jejichž kontrapostní postoj je zdůrazněn poměrně vystouplým kolenem, u sochy svaté Benigny už je pouze odkazem na tradici kontrapostu klasické fáze gotického umění XIII. století. Od Strakonické Madony se také liší svou strnulostí a potlačením jakékoli gestikulace, mizí i jakékoli naznačení duševního stavu a také řasení drapérie není u svaté Dobrotivé tak vyvážené jako u Madony ze Strakonic. Světice si navíc očividně stojí na drapérii vlastního pláště. Hluboká vážnost sochy je podtržena nulovou gestikulací rukou, jež nehybně spočívají na břiše sochy. Socha jakoby byla uzavřena do atmosféry absolutního ticha, pokud ne do vakua smrti. K tomuto pocitu přispívá i velká oválná hlava na silném krku s výraznými

---

<sup>158</sup> HALLAMOVÁ 1996 (pozn. 148) 62-63

<sup>159</sup> Ibidem 628

<sup>160</sup> HOMOLKA / FAJT 1995 (pozn. 156) 628

<sup>161</sup> Ibidem 628

zavřenýma očima, dlouhým štíhlým nosem a s oblou bradou zvýrazněnou slabým podbradkem jako připomenutím ještě klasických tvarů.<sup>162</sup> [24] Obličej světice lemují vlasy, které jsou pravidelně řezány do oblouků vlnících se pramenů, a které tak dobře můžeme pozorovat na některých dílech Mistra Michelské Madony a jeho okruhu.<sup>163</sup> [25]

Je také možné, že řezbář přísnou pravidelnost zvolil proto, že socha měla znázorňovat mrtvou mučednici, o čemž svědčí také zpřerézané zápěstí rukou, pokud je ovšem původní, také zavřené oči a překřížené složení rukou na břicho poukazuje na záměr znázornit neživou figuru. „To by pak vysvětlovalo určitou konzervativnost pojetí a obecně historizující charakter této sošky, neboť nelze přehlédnout, že se jinak tvarově, ale i kompozičně stále ještě obrací k francouzsky (Remeš, Paříž), respektive porýnsky (Štrasburk, Freiburg) orientované vrstvě klasického sochařství konce XIII. století, kterou u nás reprezentuje již zmiňovaná Madona ze Strakonice.“<sup>164</sup>

Socha svaté Dobrotivé patří do typové skupiny figur s otevřeným pláštěm, jejíž vznik se spojuje s francouzským prostředím XIII. století a jak napsal Jaromír Homolka, odtud se posléze šířil přes Porýní až do střední Evropy.<sup>165</sup> Drapérie sochy se skládá ze šatu a pláště. Plášť je sepnut pod krkem a přes mírně povystrčené lokty spadá dolů v několika tenkých řasách, které pomocí přitištění k tělu vytváří vertikální spád řas, jež jsou ovšem rušeny téměř horizontální linií lemu pláště. Jako při pohledu zprava, tak i když budeme pozorovat figuru zleva můžeme si všimnout nejen hmoty a objemu sochy, ale na obou stranách mísovitých záhybů. Stejně jako u Madony ze Strakonice je drapérie dolní části šatu rozdělena do tří rytmických silných záhybů, které se těsně nad podstavcem sochy točí mírně k levé straně. Rozdílem však je, že svatá Dobrotivá má drapérii ostřeji modelovanou. I noha povystrčená díky kontrapostu je jiná než u předešlých dvou soch. Mezitím, co Strakonická Madona reaguje tělesně na postoj v kontrapostu, svatá Benigna vůbec ne. Tvůrce jakoby nezajímaly organické reakce, schází jakákoli souhra nohou a ramen, ani špička nohy není nijak podřízena vytočením nohy. Zřejmě za tyto prvky může doba vzniku sochy, v níž vrcholila etapa poklasického gotického sochařství. Slohově podobné prvky můžeme nalézt také u torza Madony ze severních Čech snad ještě ze 40. let 14. století, která je umístěna v NG v Praze, nebo u torza západočeské Madony z Lokte z let 1340–1350.<sup>166</sup> Je ovšem také pravděpodobné, že sochař se záměrně nezabýval organičností figury, protože chtěl, jak je již dříve uvedeno,

---

<sup>162</sup> HOMOLKA / FAJT 1995 (pozn. 156) 628

<sup>163</sup> Ibidem 628-629

<sup>164</sup> Ibidem 629

<sup>165</sup> Ibidem 629

<sup>166</sup> Ibidem 630

zachytit mrtvé tělo. S tím souvisí možnost, že socha nebyla určena ke stání, ale že mohla být určena k uložení do hrobu. Tomu by mohlo nasvědčovat jen částečné opracování zadní části sochy, jejíž větší část tvoří rovný povrch, který by zajišťoval stabilitu figury v hrobu. I mísovité záhyby pod pravým loktem, jež viditelně klesají k zádům světice, by tuto teorii potvrdily. Pokud tedy lze mluvit o relikviářové soše určené do hrobu, můžeme u nás sledovat mladší variantu u náhrobku svaté Ludmily v bazilice svatého Jiří na Pražském hradě.

## 5. 1 Slohová východiska

Slohové východisko svaté Dobrotivé můžeme sledovat mimo jiné kromě velkého ovlivnění klasickým západoevropským sochařstvím, u nás reprezentovaným zejména Strakonickou Madonou, také v dalších oblastech Evropy. Jisté ovlivnění můžeme hledat ve Vídeňské práci 1. čtvrtiny XIV. století nebo také ve svatoštěpánské huti 20. a 30. let, z níž zřejmě vychází změkčení modelace, změna hmotnosti a tělesnosti.<sup>167</sup> S tímto úkazem musíme počítat také ovlivněním řezenskou, švábskou nebo norimberskou tvorbou. Zde můžeme sledovat stejné drapériové pojetí postavy a také stejnou abstrakci tvarové hmoty. V českých zemích ve 2. čtvrtině XIV. století nacházíme podobu se svatou Dobrotivou v některých sochách Mistra Michelské Madony, se kterými je spojuje podobné řešení vlasů, jak je již dříve zmíněno, ale také jistá podobnost v obličejích.

## 5. 2 Dosavadní poznatky

Co se týče datace, můžeme se díky archivním záznamům opřít o rok 1327, přesněji řečeno před rok 1327.<sup>168</sup> Jaromír Homolka hledá původ této sochy v některé z Pražských dílen. Jan Zajíc z Valdeka byl s pražským prostředím, díky svému předsednictví svatovítské kapituly velmi úzce spojen a je doložena jeho hojná donace uměleckých děl, i když zachováno bylo z tohoto období pramálo. Dataci také provedl Antonín Podlaha, který ve svém díle uvedl vznik sochy až do XV. století.<sup>169</sup> Dalším, kdo se zajímal o dataci sochy svaté Dobrotivé byl Josef Opitz. Ve svém díle z roku 1935 uvádí Dobrotivou do souvislosti se sochou Madony ze Strakonic, jelikož se však jedná o méně povedené dílo dalšího vývojového stupně klade sv. Benignu do stejného období jako Strakonickou Madonu do doby těsně po

---

<sup>167</sup> HOMOLKA / FAJT 1995 (pozn. 156) 630

<sup>168</sup> Ibidem 631

<sup>169</sup> Antonín PODLAHA: Umělecké památky Prahy 4, Praha 1900, 261

polovině XIV. století. Záhyby roucha jsou tenčí, kaskády záhybů jsou přitěsněny k svému podkladu a jejich lemy jsou vykrouženy do drobných vlnek. I u této sochy kompozici ovládá motiv tří vertikál, jen vysunutá noha se zde více uplatňuje než u Madony ze Strakonice.<sup>170</sup> Ve své práci o předparléřovském sochařství ji také okrajově zmiňuje Hilde Bachmann, ale dataci sochy neuvádí.

Posledním, kdo se zajímal o sochu sv. Benigna byl Z. Hojda, který ve svém článku kategoricky odmítá dataci dřívější než po polovině roku XV. století, a tak se vrací k názoru Antonína Podlahy.<sup>171</sup> Pouze tito autoři se zabývali sochou svaté Dobrotivé jako dokladem uměleckohistorického vývoje české kultury.

V restaurátorské zprávě akademické malířky paní Anny Třeštíkové se lépe dozvídáme o původním stavu sochy světice i o průběhu restaurování. [26] Před restaurováním měla Svatá Dobrotivá novodobou polychromii, která silně kontrastovala se starou řezbou. Polychromie byla vícekrát opravována, proto odpadlá místa znovu natřená vytvořila na povrchu plastické mapky. Nátěr sochy nebyl proveden velmi důkladně, polychromie se totiž na mnoha místech zvedá a odpadá. Zásadnější informace pro nás ovšem je, že ruce postavy jsou deformované, tedy jsou na nich provedeny zářezy, které mají zpodobňovat přeřezaná zápěstí. Tyto zářezy byly zřejmě provedly při poslední úpravě sochy, nově upraven a zvětšen byl také otvor na hrudi světice a byl zakryt novým vyřezávaným zlaceným víkem. I palmová ratolest a koruna jsou novější doplňky, na zadní straně je ostatkový otvor zakryt novou destičkou. Třeštíková pro svůj závěr, že rány na zápěstích jsou novějšího původu uvádí jejich bezchybné a dokonale čisté provedení. Pro tuto teorii mluví také fakt, že dřevo v hloubce zářezů není vůbec porušené i přestože na jiných místech je hmota dřeva zvětralá.<sup>172</sup> Provedení sondáže a chemických rozborů polychromie a jejich vrstev naznačilo, že socha byla po určité období zcela bez polychromie. Totiž i nejstarší dochovaná vrstva byla nanášena na poškozené dřevo.<sup>173</sup> Při restaurování sochy byly také odejmuty pozdější doplňky jako prsty na ruce a části podstavce.

---

<sup>170</sup> OPITZ 1935 (pozn. 7) 7

<sup>171</sup> HOJDA: Cesta Jana Qurina Jahna po západních Čechách roku 1797, in: *Minulosti západočeského kraje* XXIII, 1987, 213

<sup>172</sup> Anna TŘEŠTÍKOVÁ: *Restaurátorská zpráva. Svatá Dobrotivá*, Praha 1995

<sup>173</sup> *Ibidem* 2

### 5. 3 Historie poutního místa a kláštera Svaté Dobrotivé

Augustiniánský klášter svaté Dobrotivé, první klášter tohoto řádu v Čechách, byl založen roku 1262 Oldřichem Zajícem z Valdeka. Tento Valdek pocházel z jednoho z nejvýznamnějších českých rodů a je nesporné, že se pohyboval v královských kruzích, protože jeho otec starší Oldřich byl čestným sklepníkem Václava I.<sup>174</sup>

Jako důvod pro stavbu tohoto kláštera se uvádí legenda, o které se ještě zmíním. Všechny zachované kroniky, které pravděpodobně čerpali z těch starších, dnes zaniklých, poukazují na mariánský původ tohoto místa. Podle příběhu, který téměř doslova opisují všechny kroniky stejně, vybrala toto místo sama Panna Maria. Pánovi Oldřichovi se na jeho hradě Valdek, den před slavností Zvěstování Panně Marii, tedy 24. března, zjevila apoštolská knížata, svatí Petr a Pavel. Ti ho vyzvali, aby se oblékl a následoval je. On jejich povolání vyplnil, ale jakmile překročil práh své ložnice, octli se v lesnatém údolí jeho panství. Tam spatřil také Pannu podivuhodné krásy. Když poznal, že je to Kristova matka, padl na kolena a ona k němu promluvila. Pravila, že je to vůle její i vůle jejího syna, aby na tomto místě zbudoval první kostel a pak k němu povolal její služebníky. Když domluvila zmizela i s apoštolý. Oldřich vstal a označil místo, kde se Maria dotkla nohou země větvemi. Hned druhého dne pospíchal do Prahy, kde dostal svolení krále i biskupa a 26. března začala stavba kostela. [27] Oldřich dále rozmýšlel, kdo jsou ti sluhové, kteří mají být uvedeni do kláštera. Ve snu mu skrze anděla Panna Maria zjevila, že to mají být poustevníci řádu svatého Augustina.<sup>175</sup> Dalším podnětem pro stavbu kláštera se stal slavnostní slib Oldřicha, při vítězství Přemysla Otakara II. nad maďarským králem Bélou IV. v bitvě u Kressenbrunnu v roce 1260, to je dva roky před údajným zjevením Panny Marie.<sup>176</sup>

Otázkou zůstává, proč právě augustiniáni byli zvoleni, aby osídlili klášter. Jak víme z historie 2. polovina 13. století byla rozkvětem řádu. A tak řád získal od papeže Urbana IV. doporučení českému králi Přemyslu Otakarovi II. Ve papežské bule je psáno, že řádu nemají být kladeny žádné překážky a odpor, ať už osobní nebo materiální. Oldřich jim proto poskytl několik vesnic a statků v okolí, dokonce jim daroval lesy, pastviny a klášter získal i privilegium těžit a zpracovávat kov nalezený na jeho pozemcích.<sup>177</sup>

Díky těmto privilegiím, statkům a zvláště dobrodiní šlechty i vysokých církevních hodnostářů začal klášter poměrně rychle vzkvétat. Zlatý věk tohoto místa ovšem nastal v roce

<sup>174</sup> William Stanislav FAIX / Josef ŠVANDRLÍK / Jiří HÁS: Poutní místo Svatá Dobrotivá, Praha 1999, 4

<sup>175</sup> Ibidem 6

<sup>176</sup> Ibidem 7

<sup>177</sup> Ibidem 8

1327, kdy děkan Svatovítské katedrály, příbuzný Oldřich Zajíc, nechal dovézt z dočasné „úschovny“ v kostele sv. Tomáše v Praze, ostatky svaté Benigny, neboli svaté Dobrotivé. Tato svěřice byla spolu s dalšími 10 000 družkami svaté Voršili umučena zřejmě roku 449 a její ostatky byly roku 1320 převezeny do Říma.<sup>178</sup>

Pro středověké věřící byla přítomnost ostatků nějakého světce něčím výjimečným, co dnešní člověk jen s těžší dokáže pochopit. Nejenže tento fakt uklidňoval žadatele o slyšení v klášteře, ale hlavně přitahoval zástupy poutníků, což znamenalo jistý příjem peněz. Od tohoto translacia se klášter začal nazývat svaté Dobrotivé. Díky častým procesím byly za oltářem zbudovány dveře, aby poutníkům zajistily plynulý průchod. Jak je zaznamenáno v mnoha pramenech, přicházelo, až do období husitských válek, ke svaté Dobrotivé mnoho poutníků. Papež Bonifác IX. dokonce vydal Velkou listinu odpuštění, zřejmě ve snaze udržet Čechy v době schizmatu pod vlivem Říma, ve které se píše, že ten věřící, který navštíví toto poutní místo, může získat plnomocné odpustky. Papež dal povolení převorovi jmenovat osm zpovědníků, kteří sedm dní před svátkem Nanebevstoupení Páně mohou dát rozhřešení všech hříchů, jež se jinak poskytuje pouze v apoštolské zpovědnici baziliky Svatého Petra.<sup>179</sup>

Tato sláva a zlatý věk však skončily s nástupem husitských válek. Augustiniánští mnichové zůstali na straně katolické církve, proto po vypálení pražských klášterů, vzal za své i klášter svaté Dobrotivé. Na jaře roku 1421 po dobytí Berouna při postupu Žižkova vojska do jižních Čech husité klášter poprvé vypálili. Část mnichů se skryla na hradě Valdek a odnesla s sebou i nejcennější věci. Ostatní bratři se snažili vyjednávat o zachování kláštera, ale marně. Jednadvacet jich bylo zabito. O rok později při obléhání Karlštejna zpusťošil jeden oddíl husitských vojsk klášter podruhé. V květnu roku 1425 vypálili Siroteci klášter na Ostrově potřetí a klášter a kostel úplně zničili. Situace se změnila až po smrti Prokopa Holého v bitvě u Lipan, kde byla poražena kdysi nepřemožitelná armáda. Podle dochovaných pramenů klášter v druhé polovině 15. století sice existoval, ale spíše živořil.<sup>180</sup>

Pokusy o obnovení kláštera začaly v době, kdy převor Mořic zažádal roku 1469 o povolení navrátit ostatky svaté Dobrotivé do polorozbořeného kostela. Povolení dostal a tak se vydal roku 1496 do Říma, aby požádal papeže Alexandra VI. o odpusty, které by ke klášteru přitáhly znovu poutníky. Sice nevíme, jestli toto povolení získal, ale ještě v témže roce začal s přestavbou kostela. Tato oprava mohla proběhnout jen díky finanční podpoře tří dárců: Jana Zajíce z Hazmburka, Jana ze Šelenberka a Zdeňka Lva z Rožmitálu.<sup>181</sup>

<sup>178</sup> FAIX / ŠVANDRLÍK / HÁS 1999 (pozn. 154) 8

<sup>179</sup> Ibidem 10

<sup>180</sup> Ibidem 11

<sup>181</sup> Ibidem 12

Kláster sice nějakou dobu fungoval, ale panování Maxmiliána II. , který podporoval kalvinisty a luterány, znamenalo neblahou budoucnost. V první polovině 16. století se na Podbrdsku velmi rozšířilo Augsburské vyznání a roku 1552 poslední mnich tento klášter opouští. Opuštěné místo převzali Zajícové a roku 1591 ho Vilém Zajíc prodal evangelíkovi Ladislavu Lobkovicovi. Ladislav byl i s bratrem brzy obviněn z velezrady a jeho majetek byl konfiskován. Správou rozsáhlého a výnosného majetku pověřil Rudolf II. královskou komoru. Klášter se tak dostal na samé dno a jeho zkázu roku 1620 dokonaly maďarské sbory povolane na pomoc českým stavům, které zničily to málo, co z opuštěného kláštera a kostela zbylo.<sup>182</sup>

Pražští augustiniáni ovšem nechtěli klášter v Ostrově nechat napospas osudu. Nečekaně jim pomohl Jan Kolnec z Kolna, bývalý hejtman císařské kavalerie. Díky svému vlivu na českém dvoře Ferdinanda III. a finanční pomoci, byl kostel opraven a obnovena tradice poutí k svaté Benigně. Řád augustiniánů se však na toto místo vrátil až později roku 1676 za panování císaře Leopolda I. V této době dostal také kostel i klášter svou barokní podobu.<sup>183</sup> [28]

V polovině 18. století začal slábnout vzestup katolictví, který nastal po bitvě na Bílé hoře a utužením habsburského absolutismu. Restrikce začaly už za doby vlády Josefa I. , pokračovali za Marie Terezie a dosáhly vrcholu za vlády jejího syna Josefa II. Většina augustiniánských klášterů bylo zrušeno nebo proměněno na účelnější zařízení. Stejný osud měl potkat i klášter svaté Dobrotivé, ale byl zachráněn místním občanem. Ten upozornil na to, že nejbližší fara je vzdálena dvě hodiny chůze. Jeho námitka byla vyslyšena a Josef II. povolil klášteru výjimku s tím, že musí převzít farní správu a pastorační v okolí. Tyto funkce zastávali augustiniáni v Ostrově i ve 20. století, až do doby, nástupu socialismu, kdy byli mniši vystěhováni a z kláštera bylo zbudováno „vyšetřovací středisko“ a později sloužil jako depozitář Muzea tělesné výchovy a sportu.<sup>184</sup> Tento depozitář byl vystěhován až v roce 1997. V dnešních dnech je ve snaze zachránit toto významné poutní místo, jehož historie je tak zajímavá. O významu tohoto místa svědčí nejen uložení ostatků, přítomnost relikviářové sošky, ale zvláště oblíbenost kostela a kláštera u lidí, kteří sem po dobu středověku putovali a k poutnímu místu se vraceli i přes nepřízeň osudu v době válek i reformace. O četných zázracích se také dozvídáme z děkovných nápisů v klášteře. [29] I rozkvět místa v barokní době svědčí o tom, že Svatá Dobrotivá byla oblíbené místo u lidí, kteří opustili svůj domov,

---

<sup>182</sup> FAIX / ŠVANDRLÍK / HÁS 1999 (pozn. 154) 12

<sup>183</sup> Ibidem 14

<sup>184</sup> Ibidem 16-17



aby vzdali hold, nebo poprosili Boha, tedy u poutníků, kterým je věnována následující kapitola.

## 5. 4 Poutě a poutnictví ve středověku

Pojem poutí ve středověku se s odstupem času stal doslova pojmem. Poutníci vytvořili specifickou skupinu lidské společnosti a věk poutníků se pohyboval od dětí až po lidi, kteří již zestárlí a jejich zdraví bylo chatrné. Přesto však i tyto lidi táhla vydat se na cestu silná motivace, tedy jejich víra, ať už šlo o víru v uzdravení nebo pomoc v těžké situaci, nebo pocit povinnosti poděkovat Bohu nebo světcům, který jim pomohl, ba dokonce zachránil. Tímto vším bych se chtěl zabývat v této kapitole.

Nejhojněji navštěvovanými místy středověku byli bezpochyby věčné město Řím, kde se nacházely hroby apoštolských knížat, svatého Petra a Pavla, dále to byl samozřejmě Jeruzalém a ostatní místa života Ježíše Krista, poutníci také často navštěvovali Santiago da Compostela, kde podle legendy byly uloženy ostatky apoštola, svatého Jakuba Starší, který se posléze stal patronem všech lidí, kteří se vydali na cestu nebo na pouť. Bylo také mnoho míst, kam lidé cestovali, protože právě tam byl uložen jejich národní světec. Pro Franky to sv. Martin v Tours, voják a biskup, Irové měli svatého Patrika, Němci Bonifáce, Maďaři Štěpána a Češi měli svatého Václava. V průběhu středověku také vznikaly nové druhy poutních míst, byla to místa, kde se zjevila Panna Maria nebo místa, kde měli nějakou její relikvii či její uctívání milostný obraz. Z Franků byl také rozvinut kult tak zvaných čtrnácti svatých.<sup>185</sup>

Nejčastější motivací byl pro poutníky ve středověku fakt, že jednoho dne měli zúčtovat své skutky před Ježíšem v nebi. Člověk tedy hledal pomocníky ve světcích, kteří jako příbuzní, přátelé nebo učedníci položili za Krista svůj život, hlásali jeho nauku a podávali svým životem o něm svědectví. Středověký člověk, který vznášel prosbu, nepřišel za panovníkem, ale hledal spíše přímluvce. Ovšem i tak je povinen člověk vzývat Boha, protože on působí zázrak na přímluvu nějakého světce! Proč ale putovat z domova na neznámé místo, když Bůh slyší prosby svého lidu na každém místě? Z tradice Židů, Řeků i Římanů převzali křesťané představu, že božstvo se zjevuje na určitých místech, už ze starého zákona známe příběhy, kdy se Hospodin zjevuje na určitých významných místech. Také fakt, že místo potřísněné krví mučedníka, nebo chrám s ostatky světce je posvěcený, dokázal přinutit člověka, aby opustil domov a vydal se na cestu.<sup>186</sup>

---

<sup>185</sup> Norbert OHLER: Náboženské poutě ve středověku a novověku, Praha 2002, 24-27

<sup>186</sup> Ibidem 56-58

Dalším a velkým důvodem pro středověkého člověka vykonat pouť byl slib daný světcí, nebo Panně Marii za uzdravení, pomoc nebo také za záchranu života. Známe z literatury mnoho takových příkladů, kdy se člověk vydá na cestu po moři, kde ho zastihne ohromná bouřka a on málem utone. Věřící však většinou v takových situacích vzýval konkrétního svätce, námořníci často svätého Mikuláše, a slíbili mu, že když přežijí tuto situaci a bude jim bez úhony zachován život, vykonají zásvětou pouť, samozřejmě s určitými dary. Lidé slepí, němí, či hluší nebo chromí chtěli prosit za uzdravení neduhů, které nedokázal zahojit žádný lékař. I lidé, kteří nemohli počít dítě, zvláště panovníci a šlechta, se vydával na pouť. Ne však osobně, ale pomocí tak zvaných zástupných poutí. Člověk, který si to mohl finančně dovolit, poslal na pouť svého zástupce. Tento člověk, kterému bylo dobře zapláceno, měl povinnost vykonat pouť a dokonce měl dán přesný počet modliteb, které se měl pomodlit. Skupinu zástupců tvořili jak laici, tak i duchovní, s tím, že druhá skupina byla samozřejmě finančně náročnější. Příležitostně se také pouť ukládala kacířům, aby během ní veřejně odvolaly své bludy. Mnozí však využili této cesty k tomu, aby se setkali se svými druhy ve víře, nebo dokonce aby herezi šířili. Také u „očarovaných“ měla mít pouť nápravný účinek, naivní poutníci však leckde mohli upadnout v podezření. A konečně také tisíce a tisíce lidí mělo zájem získat odpustky, tedy vymazání častých trestů za spáchané hříchy.<sup>187</sup>

Mnoho lidí, převážně z těch vyšších společenských vrstev, také putovalo proto, aby se vyvleklo z naléhavých povinností. Vladaři nebo šlechta také odcházeli na pouť, aby zmírnili napjetí ve své zemi, například ohledně dědictví. Snad bylo také důvodem k pouti vyvázání z všednosti každodenního života, z rozepří v rodině a být jednou jen sám se sebou. Mnoho lidí také pod záminkou putování na svatá místa chtěla poznat nová místa. Studenti i řemeslníci se cestou poohlíželi po lepších existenčních či pracovních podmínkách. Velkým lákadlem k tomu, aby se člověk vydal na pouť byla také nejen touha po dobrodružství, ale i touha poznat nové lidi, vyprávět si své osudy, aby si domů poutník odnesl nejen požehnání, ale i příjemné zážitky s novými přáteli.<sup>188</sup>

Kdo vlastně byli ti poutníci a jestli putovalo víc mužů nebo žen, tím bych se chtěl zabývat v další části této kapitoly. Nejvíce bylo v poutních zástupech dospělých a zdravých mužů, ale našli bychom tam i velký zástup žen. Většina poutnic musela mít pro svou cestu vážné důvody. V bezvýchodných situacích totiž ženy činili poutní sliby mnohem častěji než muži, protože na nich ležela hlavní tíha výchovy dětí a ty se často staly obětí různých nehod, opařily se nebo spadly do rybníka. A i když šlo o uzdravení muže, byla to zase žena, která za

---

<sup>187</sup> OHLER 2002 (pozn. 165) 64-70

<sup>188</sup> Ibidem 70-72

něj orodovala a činila poutní slib. Ženy se také stávaly nejčastějšími průvodci svých nemocných manželů, otců nebo dětí na cestě k svatým místům. Podle odhadů tvořily ženy 35 nebo až dokonce 50 procent poutníků.<sup>189</sup>

Ze středověkých miráklů také vyplývá, že mezi poutníky byl i značný počet dětí. Současným badatelům zůstává hádankou výskyt dětských poutí ve středověku, na něž děti putovaly zřejmě ze své vlastní iniciativy a bez doprovodu dospělých. Údajně se roku 1455 měla konat velká dětská pouť k Mont Saint-Michel v Normandii. Podílely se na ní děti od osmi do dvanácti let jenž pocházely ze všech koutů Evropy. Již o několik století dříve vytáhly děti na křížovou výpravu. Šly bez vůdců a často končily bídě, jen málokteré se zbídačeno, zneužito, předčasně zestárlé vrátilo domů.<sup>190</sup>

Poutníkem se člověk nestal tím, že se vydal na cestu, ale už tím, že učinil slib putování. Ať už to byly ženy, muži či děti, každý potřeboval na pouť určitou dobu na přípravu. Ti, kteří žili o žebrácké holi neměli zřejmě s plánováním pouti žádné starosti, ale člověk, čím více společensky postavený, tím měl více starostí s přípravou a už jenom dobu odchodu k svatému místu si musel pečlivě naplánovat. Čím dále poutník putoval, tím více informací potřeboval. Musel znát krajinu, přírodní i podnební podmínky, musel se také seznámit s kulturou lidí, kteří v okolí poutnického místa žijí, ale hlavně potřeboval informace o cestě, o tom, zda bude muset překonávat hory nebo jestli přes řeky jsou mosty. Takové informace získával člověk většinou u svých známých a přátel. Později se také začaly, i když ve velmi omezené míře, rozšiřovat poutnické příručky, ve kterých člověk našel potřebné informace a dokonce se mohl dočíst o věcech, které potřebuje na cestu. Ve středověku se také ustálil typ poutnického oblečení, které bylo doporučováno na cesty do dalekých krajin. Nezbytné byly dobré boty, ale ne nové, spíše pohodlné, dále to byl dlouhý plášť bez rukávů, sloužící v noci jako přikrývka a chránil proti dešti a chladu. Klobouk se širokým okrajem chránil proti slunci a bránil tomu, aby déšť stékal člověku po zádech. Na klobouk se připevňoval, snad od poloviny 14. století, poutnický odznak. Zapotřebí byla také hůl, která sloužila při cestě v horách, také mohla být použita jako obrana. Nutností také byla lehká láhev na vodu a malé zavazadlo jen s těmi nejnnutnějšími věcmi.<sup>191</sup>

Ať už člověk putoval do dalekých zemí, nebo jen pár kilometrů od domova, vždy ho k tomu vedla jeho hluboká víra. Už ve středověku se objevují časté kritiky poutí a poutníci jsou označováni za blázny, kteří opouštějí své domovy a povinnosti, aby se poklonily pochybným

---

<sup>189</sup>OHLER 2002 (pozn. 165) 45-46

<sup>190</sup>Ibidem 46-47

<sup>191</sup>Ibidem 74-77

kostem. Přesto však poutnictví přetrvalo od středověku až do dnešních dnů, snad proto, že člověk opouští všední svět a jde za svou vírou, ať už prosit nebo děkovat, vždy je pout' pro člověka něčím výjimečným a osobním vyjádřením své lásky k Bohu.

## VI. Závěr

V závěru lze konstatovat, že co se týče tématu těchto tří soch, zůstává zde spousta nezodpovězených otázek. Největším problémem zřejmě zůstává datace soch. Přesnější datace je znemožněna absencí středověkých pramenů, které by dokládaly vznik uměleckých děl. Ani ostatní umělecká díla tohoto období nelze přesně časově zařadit. Snad jenom díky slohovým tendencím projevujících se na těchto třech dřevorezbách můžeme konstatovat přibližné období vzniku. Na Madoně ze Strakonice sledujeme návaznost na klasickou fázi francouzského katedrálního sochařství, která ovšem prochází už abstrakční tendencí. Tuto abstrakci hmoty lze pozorovat i na Madoně z Rouchovan, která má také slohové kořeny ve francouzském klasickém sochařství. Zde však abstrakce již pokročila mnohem dále než u první Madony. Jen u sochy Svaté Dobrotivé se lze opřít o písemný pramen.

U všech tří soch můžeme tušit slohová východiska v klasické fázi francouzského katedrálního sochařství, která se k nám dostala zřejmě přes Porýní. Ovšem i na slohové analogie se názory badatelů různí.

Tyto tři dřevorezby spojuje hned několik společných rysů. Sochy mají společný typ otevřeného pláště, díky němuž vzniká na šatech tak specifické řasení, které určuje osy obou soch. U Strakonické Madony je však tato osa narušena opaskem. I pohled zleva naznačuje příbuznost, všechny tři sochy stojí na levé noze a pokrčené pravé koleno mírně vystupuje zpod pláště. Také mírně vypouklé břicho je u soch shodné. Stejný je u dvou madon určitý odklon Ježíškovy postavy od Mariina těla. I obličejové tvary jednoduchého širokého oválu s úzkými nosy prozrazují stejnou slohovou vrstvu, ne ovšem bezprostřední vztah.

Ikonografie vychází z podoby představy Ženicha a Nevěsty, kterou nalezneme ve středověkých spisech Bernarda z Clairvaux. Ten se zabýval otázkami výkladu Písně písní, která tvoří součást Starého zákona. Madona ze Strakonice je odkazem na motiv nevěsty, která je laskána od svého milého. Dítě zase představuje druhého Adama, který přišel, aby vysvobodil lidstvo od hříchu. Odkazem na Píseň písní u Madony z Rouchovan je zase prsten na její ruce. Svatá Dobrotivá představuje nejspíše mrtvou mučednici, družku svaté Voršily na pouti do Říma.

V době vzniku těchto děl došlo k velkému rozkvětu mariánského kultu a objevily se také nové tendence mystiky, které se promítly do výtvarného umění. V našem případě šlo především o zobrazení bytí mimo čas, které je povzneseno nad konkrétní svět. Stavbu sochy už neurčuje logika mezi tělem a šatem, organické vztahy, ale spíše geometrické principy, které jsou spojeny s vyobrazením nadpřirozeného a duchovního světa. Socha Svaté Dobrotivé

je zřejmě vytvořena zase poněkud strnule a rytmicky, aby vzbuzovala v divákovi pocit mrtvého těla.

Všechny tři dřevořezby jsou významným dokladem řezbářství na přelomu 13. a 14. století u nás. Ukazují nám návaznost na západní klasické formy, ale zároveň promítají i abstrahující vlivy směřující k vyjádření nadpřirozenosti zobrazovaného bytí. Tyto sochy také znamenají vývojové předstupně k mladším sochařským dílům a k dílům krásného slohu, neboť již na těchto sochách můžeme pozorovat mírný náznak esovitého prohnutí postavy. Proto lze tyto sochy považovat za jedny z nejvýznamnějších děl sochařství první čtvrtiny 14. století.

## VII. Obrazová příloha



1. Strakonická Madona, konec 13. století, jedlové dřevo, nepatrná polychromie, 184 cm,  
Národní galerie v Praze.



2. Strakonická Madona, konec 13. století, detail, jedlové dřevo, nepatrná polychromie,  
v. 184 cm, Národní galerie v Praze.





3. Strakonická Madona, konec 13. století, pohled zleva, jedlové dřevo, nepatrná polychromie, v. 184 cm, Národní galerie v Praze.



4. Strakonická Madona, konec 13. století, pohled zprava, jedlové dřevo, nepatrná polychromie, v. 184 cm, Národní galerie v Praze.



5. Světice s knihou a sochy v levém ostění západního portálu remešské katedrály, před rokem 1250, Remeš, katedrála Notre Dame, levé ostění západního průčelí.



6. Strakonická Madona, konec 13. století, detail, jedlové dřevo, nepatrná polychromie,  
v. 184 cm, Národní galerie v Praze.



7. Stojící Madona, počátek 14. století, ořechové dřevo, částečná původní polychromie, v. 80 cm, Schnütgen - Museum, Kolín nad Rýnem.



8. Strakonická Madona, konec 13. století, detail, jedlové dřevo, nepatrná polychromie,  
v. 184 cm, Národní galerie v Praze.



9. Madona z Rouchovan, 1. polovina 14. století, lipové dřevo, nepůvodní polychromie s fragmenty křídového podkladu a zlacení, v. 158 cm, Národní galerie v Praze.



10. Madona z Rouchovan, 1. polovina 14. století, lipové dřevo, nepůvodní polychromie s fragmenty křídového podkladu a zlacení, v. 158 cm, Národní galerie v Praze.





11. Sochy v levém ostění severního portálu katedrály v Chartres, kolem roku 1230, Chartres, katedrála, severní portál



12. Sochy v levém ostění severního portálu západního průčelí remešské katedrály, před rokem 1250, Remeš, katedrála Notre Dame, levé ostění západního průčelí.



13. Anděl u postavy svatého Nikásia, pravé ostění severního portálu západního průčelí Remešské katedrály, druhá polovina 13. století, Remeš, katedrála Notre Dame, levé ostění západního průčelí



14. Pošetilé panny v levého ostění západního průčelí katedrály ve Štrasburku, kolem roku 1280, Štrasburk, katedrála, západní průčelí.



15. Madona z Ollesheimeru, 1250/1260, dřevo, v. 92 cm, Schnütgen - Museum, Kolín nad Rýnem



16. Zbraslavská Madona, 1350–1360, malba na bukovém dřevě, 89 x 59, 5 cm, Národní galerie v v Praze



17. Madona z Říma, 1350–1360, malba na bukovém dřevě, 21 x 16,5 cm, Národní galerie v Praze



18. Zbraslavská Madona, 1350–1360, detail rukou, malba na bukovém dřevě, 89 x 59, 5 cm, Národní galerie v Praze.





19. Madona z Rouchovan, 1. polovina 14. století, detail Mariiny ruky, lipové dřevo, nepůvodní polychromie s fragmenty křídového podkladu a zlacení, v. 158 cm, Národní galerie v Praze.



20. Madona z Říma, 1350–1360, detail rukou, malba na bukovém dřevě, 21 x 16,5 cm, Národní galerie v Praze



21. Svatá Dobrotivá, před rokem 1327, lipové dřevo, velmi nepatrná polychromie, v. 108 cm,  
Národní galerie v Praze.



22. Svatá Dobrotivá, před rokem 1327, lipové dřevo, polychromie z 19. století, v. 108 cm, Národní galerie v Praze



23. Svatá Dobrotivá, před rokem 1327, lipové dřevo, polychromie z 20. století, v. 108 cm, Národní galerie v Praze



24. Svatá Dobrotivá, před rokem 1327, detail, lipové dřevo, velmi nepatrná polychromie, v. 108 cm, Národní galerie v Praze.

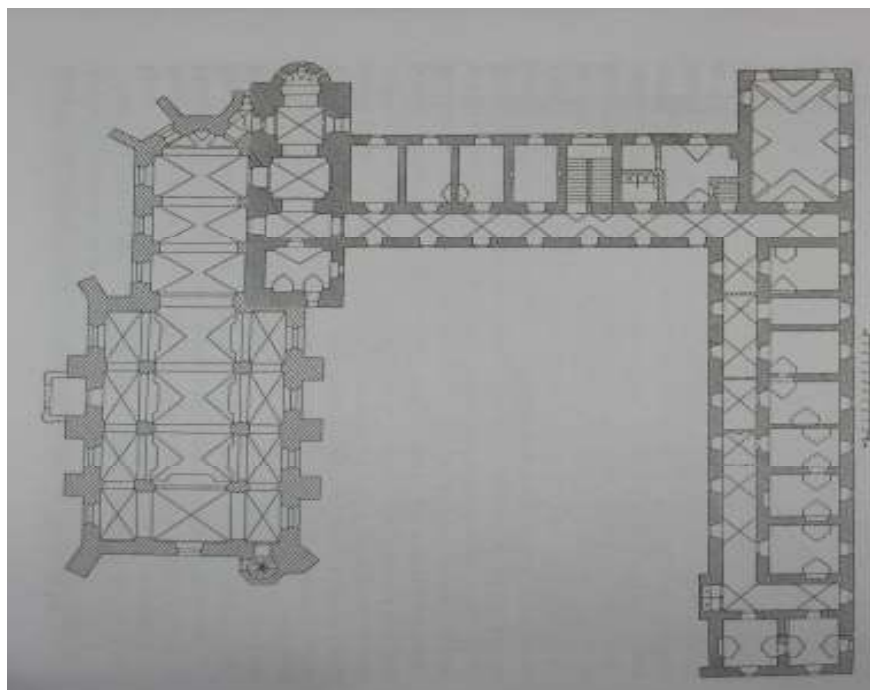


25. Michelská Madona, Mistr Michelské Madony, kolem roku 1340, detail, lipové dřevo, polychromie se nezachovala, v. 120 cm, Národní galerie v Praze.

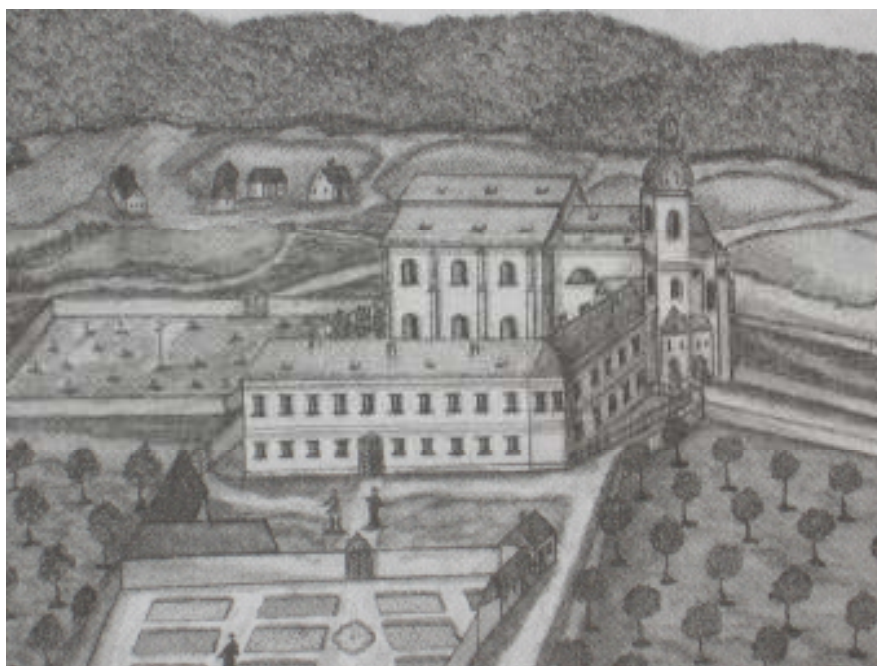


26. Průběh restaurování svaté dobrotivé

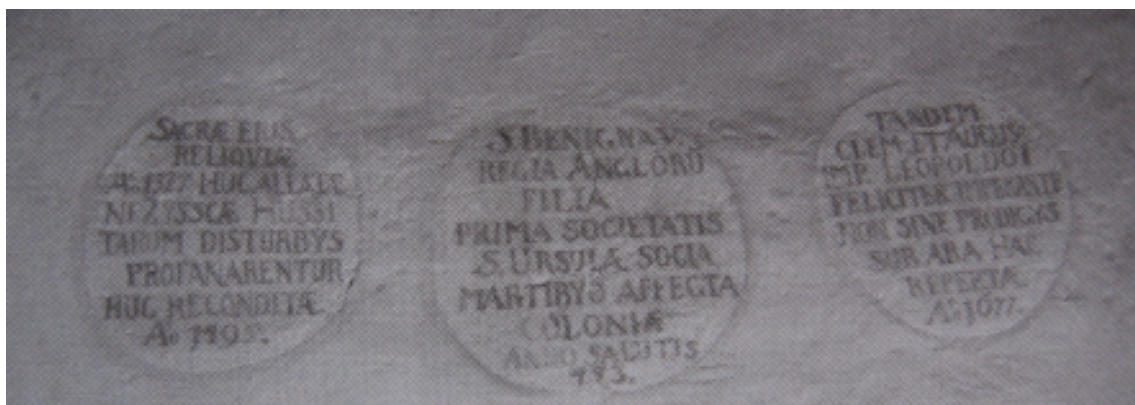




27. Půdorys kláštera Svaté Dobrotivé



28. Podoba kláštera Svaté Dobrotivé ze 17. století, pohled z jihu.



29. Děkovné nápisy v klášteře Svaté Dobrotivé.

## VIII. Seznam vyobrazení

1. Strakonická Madona, konec 13. století, jedlové dřevo, nepatrná polychromie, v. 184 cm, Národní galerie v Praze. Reprodukce z katalogu: ZLATOHLÁVEK Martin a kol. : Nevěsta v uzavřené zahradě. Klášter sv. Anežky České 30. 8. – 1. 10. 1995, Praha 1995
2. Strakonická Madona, konec 13. století, detail, jedlové dřevo, nepatrná polychromie, v. 184 cm, Národní galerie v Praze. Reprodukce z katalogu: ZLATOHLÁVEK Martin a kol. : Nevěsta v uzavřené zahradě. Klášter sv. Anežky České 30. 8. – 1. 10. 1995, Praha 1995
3. Strakonická Madona, konec 13. století, pohled zleva, jedlové dřevo, nepatrná polychromie, v. 184 cm, Národní galerie v Praze. Reprodukce z článku: KRAMÁŘ Vincenc: Strakonická gotická Madona, in: Volné směry 31, 1935, 186–195
4. Strakonická Madona, konec 13. století, pohled zprava, jedlové dřevo, nepatrná polychromie, v. 184 cm, Národní galerie v Praze. Reprodukce z článku: KRAMÁŘ Vincenc: Strakonická gotická Madona, in: Volné směry 31, 1935, 186–195
5. Světice s knihou a sochy v levém ostění západního portálu remešské katedrály, před rokem 1250, Remeš, katedrála Notre Dame, levé ostění západního průčelí. Foto: Autor.
6. Strakonická Madona, konec 13. století, detail, jedlové dřevo, nepatrná polychromie, v. 184 cm, Národní galerie v Praze. Reprodukce z článku: KRAMÁŘ Vincenc: Strakonická gotická Madona, in: Volné směry 31, 1935, 186–195
7. Stojící Madona, počátek 14. století, ořechové dřevo, částečná původní polychromie, v. 80 cm, Schnütgen - Museum, Kolín nad Rýnem. Reprodukce z katalogu: Das Schnütgen – museum. Eine Auswahl, Köln 1968
8. Strakonická Madona, konec 13. století, detail, jedlové dřevo, nepatrná polychromie, v. 184 cm, Národní galerie v Praze. Reprodukce z katalogu: ZLATOHLÁVEK Martin a kol. : Nevěsta v uzavřené zahradě. Klášter sv. Anežky České 30. 8. – 1. 10. 1995, Praha 1995

9. Madona z Rouchovan, 1. polovina 14. století, lipové dřevo, nepůvodní polychromie s fragmenty křídového podkladu a zlacení, v. 158 cm, Národní galerie v Praze. Reprodukce z katalogu: ZLATOHLÁVEK Martin a kol. : Nevěsta v uzavřené zahradě. Klášter sv. Anežky České 30. 8. – 1. 10. 1995, Praha 1995
10. Madona z Rouchovan, 1. polovina 14. století, detail, lipové dřevo, nepůvodní polychromie s fragmenty křídového podkladu a zlacení, v. 158 cm, Národní galerie v Praze. Reprodukce z katalogu: ZLATOHLÁVEK Martin a kol. : Nevěsta v uzavřené zahradě. Klášter sv. Anežky České 30. 8. – 1. 10. 1995, Praha 1995
11. Sochy v ostění severního portálu katedrály v Chartres, kolem roku 1230, Chartres, katedrála, severní portál. Foto: Autor.
12. Sochy v levém ostění západního portálu remešské katedrály, před rokem 1250, Remeš, katedrála Notre Dame, levé ostění západního průčelí. Foto: Autor.
13. Anděl u postavy svatého Nikásia, levé ostění Remešské katedrály, druhá polovina 13. století, Remeš, katedrála Notre Dame, levé ostění západního průčelí. Foto: Autor.
14. Pošetilé panny v ostění západního průčelí katedrály ve Štrasburku, kolem roku 1280, Štrasburk, katedrála, západní průčelí. Foto: Autor.
15. Madona z Ollesheimeru, 1250/1260, dřevo, v. 92 cm, Schnütgen - Museum, Kolín nad Rýnem. Reprodukce z katalogu: BERGMANN Ulrike: Verschwundenes inventarium. Der Skulpturenfundim Kölner Domchor. Katalog zu einer Ausstellung des Schnütgen – Museum der Stadt Köln und der Dombauverwaltung des Metropolitankapitels in Köln, Köln 1984
16. Zbraslavská Madona, 1350–1360, malba na bukovém dřevě, 89 x 59, 5 cm, Národní galerie v Praze. Reprodukce z katalogu: ZLATOHLÁVEK Martin a kol. : Nevěsta v uzavřené zahradě. Klášter sv. Anežky České 30. 8. – 1. 10. 1995, Praha 1995
17. Madona z Říma, 1350–1360, malba na bukovém dřevě, 21 x 16,5 cm, Národní galerie v Praze. Reprodukce z katalogu: ZLATOHLÁVEK Martin a kol. : Nevěsta v uzavřené zahradě. Klášter sv. Anežky České 30. 8. – 1. 10. 1995, Praha 1995

18. Zbraslavská Madona, 1350–1360, detail rukou, malba na bukovém dřevě, 89 x 59, 5 cm, Národní galerie v Praze. Reprodukce z katalogu: ZLATOHLÁVEK Martin a kol. : Nevěsta v uzavřené zahradě. Klášter sv. Anežky České 30. 8. – 1. 10. 1995, Praha 1995
19. Madona z Rouchovan, 1. polovina 14. století, detail Mariiny ruky, lipové dřevo, nepůvodní polychromie s fragmenty křídového podkladu a zlacení, v. 158 cm, Národní galerie v Praze. Reprodukce z katalogu: ZLATOHLÁVEK Martin a kol. : Nevěsta v uzavřené zahradě. Klášter sv. Anežky České 30. 8. – 1. 10. 1995, Praha 1995
20. Madona z Říma, 1350–1360, detail rukou, malba na bukovém dřevě, 21 x 16,5 cm, Národní galerie v Praze. Reprodukce z katalogu: ZLATOHLÁVEK Martin a kol. : Nevěsta v uzavřené zahradě. Klášter sv. Anežky České 30. 8. – 1. 10. 1995, Praha 1995
21. Svatá Dobrotivá, před rokem 1327, lipové dřevo, velmi nepatrná polychromie, v. 108 cm, Národní galerie v Praze. Reprodukce z knihy: FAIX William Stanislav / ŠVANDRLÍK Josef / HÁŠ Jiří: Poutní místo Svatá Dobrotivá, Praha 1999
22. Svatá Dobrotivá, před rokem 1327, lipové dřevo, polychromie z 19. století, v. 108 cm, Národní galerie v Praze. Reprodukce z knihy: PODLAHA Antonín: Umělecké památky prahy, Praha 1900
23. Svatá Dobrotivá, před rokem 1327, lipové dřevo, polychromie z 20. století, v. 108 cm, Národní galerie v Praze. Reprodukce: TŘEŠTÍKOVÁ Anna: Restaurátorská zpráva. Svatá Dobrotivá, Praha 1995
24. Svatá Dobrotivá, před rokem 1327, detail, lipové dřevo, velmi nepatrná polychromie, v. 108 cm, Národní galerie v Praze. Reprodukce z katalogu: HOMOLKA Jaromír / FAJT Jiří: Gotika v západních Čechách (1230-1530). Katalog výstavy, Plzeň 2. 5.–17. 9. 1995, Praha 24. 10. 1995–28. 4. 1996, Praha 1995

25. Michelská Madona, Mistr Michelské Madony, kolem roku 1340, detail, lipové dřevo, polychromie se nezachovala, v. 120 cm, Národní galerie v Praze. Reprodukce z knihy: OPITZ Josef: Sochařství v Čechách za doby Lucemburků I, Praha 1935
26. Průběh restaurování svaté dobrotivé. Reprodukce: TŘEŠTÍKOVÁ Anna: Restaurátorská zpráva. Svatá Dobrotivá, Praha 1995
27. Půdorys kláštera Svaté Dobrotivé. Reprodukce z knihy: FAIX William Stanislav / ŠVANDRLÍK Josef / HÁS Jiří: Poutní místo Svatá Dobrotivá, Praha 1999
28. Podoba kláštera Svaté Dobrotivé ze 17. století, pohled z jihu. Reprodukce z knihy: FAIX William Stanislav / ŠVANDRLÍK Josef / HÁS Jiří: Poutní místo Svatá Dobrotivá, Praha 1999
29. Děkovné nápisy v klášteře Svaté Dobrotivé. Reprodukce z knihy: FAIX William Stanislav / ŠVANDRLÍK Josef / HÁS Jiří: Poutní místo Svatá Dobrotivá, Praha 1999

## IX. Seznam použité literatury

- PODLAHA Antonín: Umělecké památky prahy, Praha 1900
- HÖHIGSCHMID Rudolf: Beiträge zur Kenntnis der gotischen Plastik Böhmens. Jahrbuch des Verbandes der Deutschen Museen in der ČSR. Bd I., Augsburg 1931
- PEČÍRKA Jaromír: Středověké sochařství, in: Dějepis výtvarného umění v Čechách. I. Díl Středověk, BIRNBAUM Vojtěch/ CIBULKA Josef/ MATĚJČEK Antonín/ PEČÍRKA Jaromír/ ŠTECH Václav Vilém, Praha 1931,
- PEČÍRKA Jaromír: Středověké sochařství v Čechách, in: Umění 6, 1933
- OPITZ Josef: Sochařství v Čechách za doby Lucemburků I, Praha 1935
- KRAMÁŘ Vincenc: Strakonická gotická Madona, in: Volné směry 31, 1935, 186 – 195
- Stručný průvodce obrazárnou Společnosti vlasteneckých přátel umění v Čechách, Praha 1936
- BĚLÍK Vratislav: Rouhovanská gotická Madona, in: Od Horácka k Podyjí XIV, 1938
- KUTAL Albert: Moravská dřevěná plastika první poloviny 14. století, in: Časopis Matice Moravské 62, 1939, 189 – 195
- KUTAL Albert: Gotické sochařství v Čechách a na Moravě, Praha 1942
- BACHMANN Hilde: Gotische Plastik in den sudetenländern vor Peter Parler, Brün – München – Wien 1943
- Výstava vybraných děl 14.-12. století. Národní Galerie v Praze, Praha 1945

- KUTAL Albert: Sochařství v době posledních Přemyslovců, in: České umění gotické 1. Stavitelství a sochařství, Praha 1949
- Sbíрка starého umění. Národní Galerie v Praze, Praha 1949
- HOMOLKA Jaromír / KESNER Ladislav: České umění gotické (kat. výst.), Praha 1964
- L'Europe Gothique XIIe XIVE siècles. Museum du Louvre, Paris 1968
- Das Schnütgen – museum. Eine Auswahl, Köln 1968
- BACHMANN Hilde: Plastik bis zu den Hussitenkriegen, in: SWOBODA Karl Maria: Gotik in Böhmen. Geschichte, gesellschaftsgeschichte, architektur, plastik und malerei, München 1969
- Sbíрка starého umění. Seznam vystavených děl. Katalog Národní Galerie v Praze, Praha 1971
- KUTAL Albert: České gotické umění, Praha 1972
- KUTAL Albert: O reliéfu od Panny Marie Sněžné a některých otázkách českého sochařství první poloviny 14. století, in: Umění 21, 1973, 490 – 491
- EHM Josef / PEŠINA Jaroslav / HOMOLKA Jaromír: České gotické umění, Praha 1977
- HOMOLKA Jaromír / MRÁZOVÁ Jaroslava: K nové instalaci sbírky české gotiky v Národní Galerii, in: Umění 10, 1982, 588-596
- HOMOLKA Jaromír: Sochařství doby posledních Přemyslovců, in: Umění doby posledních přemyslovců, Praha 1982



- BERGMANN Ulrike: Verschwundenes inventarium. Der Skulpturenfundim Kölner Domchor. Katalog zu einer Ausstellung des Schnütgen – Museum der Stadt Köln und der Dombauverwaltung des Metropolitankapitels in Köln, Köln 1984
- KUTAL Albert: Gotické sochařství, in: Dějiny českého výtvarného umění. Od počátku do konce středověku, Praha 1984,
- HOJDA: Cesta Jana Qurina Jahna po západních Čechách roku 1797, in: Minulostí západočeského kraje XXIII, 1987, 213
- KADLEC Jaroslav: Přehled českých církevních dějin I. , Praha 1991
- Vídeňská gotika. Sochy, sklomalby a architektonická plastika z dómu Sv. Štěpána ve Vídni. Výstava Národní galerie v Praze ve spolupráci s Historisches Museum der Stadt Wien, Praha – Klášter Sv. Anežky České 10. říjen 1991 – 19. leden 1992, Praha 1992
- HOMOLKA Jaromír / FAJT Jiří: Gotika v západních Čechách (1230 – 1530). Katalog výstavy, Plzeň 2. 5. – 17. 9. 1995, Praha 24. 10. 1995 – 28. 4. 1996, Praha 1995
- TŘEŠTÍKOVÁ Anna: Restaurátorská zpráva. Svatá Dobrotivá, Praha 1995 (dosud nepublikováno)
- ZLATOHLÁVEK Martin a kol. : Nevěsta v uzavřené zahradě. Klášter sv. Anežky České 30. 8. – 1. 10. 1995, Praha 1995
- HALLAMOVÁ Elizabeth: Světcí. Kdo jsou a jak vám pomáhají, Praha 1996
- KALINA Pavel: Mater et sponsa. Einige bemerkungen zur kunst der Zisterzienser in Böhmen, in: Union Cistercienne: Revue historique, biographique, liturgique, ascetique, anecdotique de l'Ordre de Citeaux XLVII, 1996, 313-327

- JIŘÍČEK Karel: Výstava v Rouchovanech, in: Rouchovanský zpravodaj 15, 1998,
- ROYT Jan / ŠEDINOVÁ Hana: Slovník symbolů. Kosmos, příroda a člověk v křesťanské ikonografii, Praha 1998
- FAIX William Stanislav / ŠVANDRLÍK Josef / HÁS Jiří: Poutní místo Svata Dobrotivá, Praha 1999
- ROYT Jan: Zahrada Mariánská. Mariánská úcta ve výtvarném umění od středověku do 20. století. Doprovodná publikace k výstavě v Muzeu Šumavy v Kašperských Horách. Květen – říjen 2000, Sušice 2000
- OHLER Norbert: Náboženské poutě ve středověku a novověku, Praha 2002
- STEJSKAL Karel: Dějiny umění. Umění na dvoře Karla IV. Praha 2003
- SUCKALE Robert: Beiträge zur Kenntnis der böhmische Hofkunst des 13. Jahrhunderts, in: Umění 2, 2003, 78 – 98

## **X. Anotace**

### **Three wood-carves from first quarter of 14th century**

The Strakonice Madonna comes from the Johannite prebend at Strakonice. The Madonna still has the monumentality of sculptural works of the thirteenth century. The roots her style lay in France (Rheims) and the Rhineland (Strasburg, Freiburg). This statue is one of the most important works during the reign of king Václav II. So we can date this statue before 1300. The Madonna from Rouchovany is dated to first quarter of 14th century. The roots her style lay in Rheims, like Madonna from Strakonice, but we can find roots in Chartres too. Statue of Saint Benigna (Dobrotivá) comes from Augustinian convent church at Dobrotivá. We can date this carved work before 1327, because medieval notes are preserved.

Saint Benigna was one of companions princess Voršila. They wandered to Rome, but they were killed. The part of her body was transferred to monastery in 1320. Referring to the iconographic study, we can see reference to Song of Songs from Old Testament. Rouchovany Madonna has got ring on left hand and it's link with motif of Bridegroom and Bride. The same motif we can see on Strakonice Madonna. Here Child caress mother's chin with his right hand. Jesus hold in left hand an apple like reference to „second“ Adam, who rescues mankind from sins.

There is a lot of the literature referring to these wood-carves, but problems with dating will be never solve, because medieval notes concerns about this statues aren't preserved and on the dating there is lots of opinions .

Key words: Sculpture, The Middle Age, Madonna, Ikonography, Song of Songs